

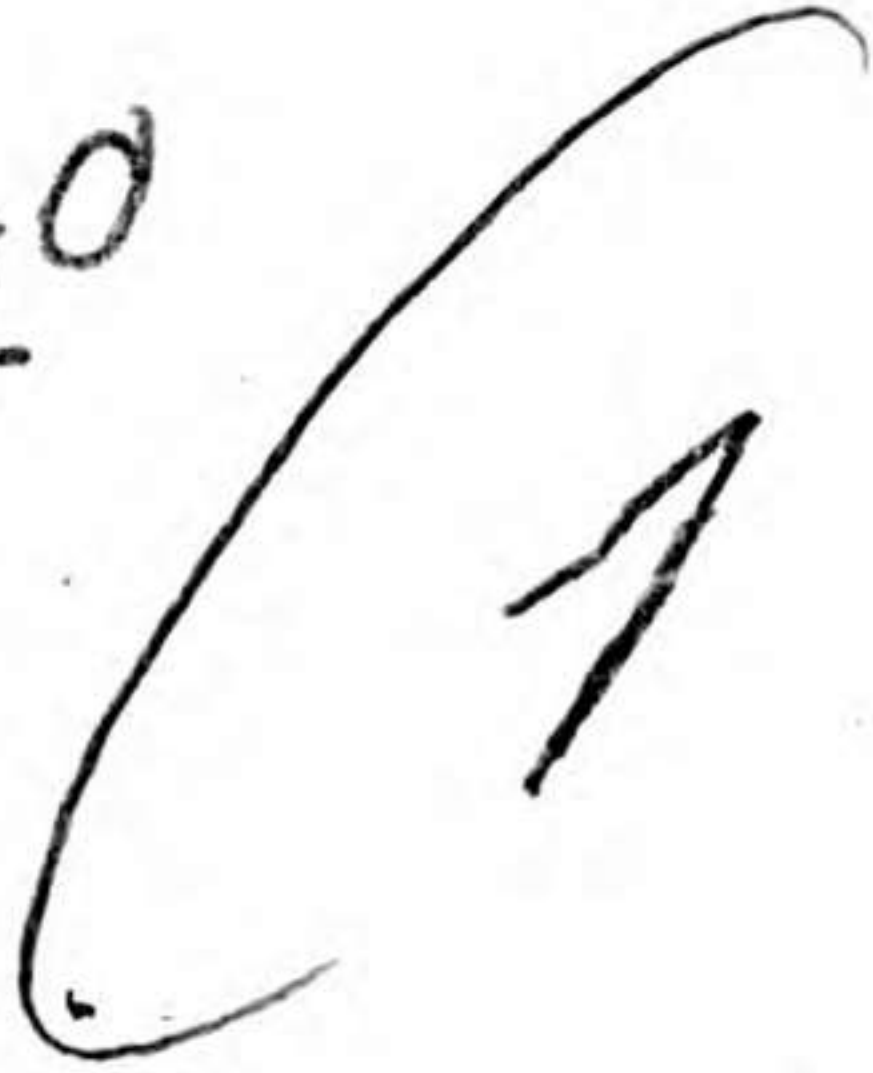
~~Sept 76~~

Mrs Th.

961

75.08943

4⁰



Martini

**STORIA
DELLA MUSICA.**



STORIA
DELLA MUSICA

TOMO PRIMO

ALLA SACRA REALE CATTOLICA

MAESTÀ

MARIA BARBARA

INFANTA DI PORTOGALLO, REGINA
DELLE SPAGNE ec. ec. ec.

Umiliato, e dedicato

DA FR. GIAMBATISTA MARTINI DE' MINORI CONVENTUALI

Accademico nell' Instituto delle Scienze, e Filarmonico.



IN BOLOGNA MDCCLVII.

Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.

Con licenza de' Superiori.

BIBLIOTHECA
MUSEI
HISTORICO-NATURALIS
MUSEI

V

S A C R A R E A L E
C A T T O L I C A M A E S T A'.



Vendo io concepito il pensiero di consagrarè a V. M. la Storia della Musica, da me composta, parvemi da principio, non potersi da me in alcun modo fuggire la taccia di profontuoso, e d'ardito: e questo perchè

fra me, e l' Opera mia, e l' altezza della Maestà Vostra alcuna convenevolezza di proporzione io riconoscere non sapeva. Un semplice Religioso, qual io mi sono, sfornito di talenti, e di eloquenza, come ha egli a comparire senza rossore, con un Libro di Musica alla mano, dinanzi all' augusto Trono d' una Reina di maestà incomparabile, alla quale offre un intero Mondo tributi, ed ossequj? Ma rivolgendomi io poi a quelle eccelse Doti, le quali adornano l' animo nobilissimo di V. M., trovai come poter giustamente deporre il mio timore, e prender coraggio, e profeguir l' intrapresa. Una delle più risplendenti prerogative del grandissimo, e veramente regio animo suo è la clemenza; con la quale ella riceve con serena fronte, e con umanità senza pari, tutti i supplicanti, che davanti al lucidissimo Soglio suo umilmente si prostrano. Che poi il libro tratti d' Istoria di Musica, ciò mi rende più animoso a presentarlo alla M. V., perchè nobile dee dirsi l' arte

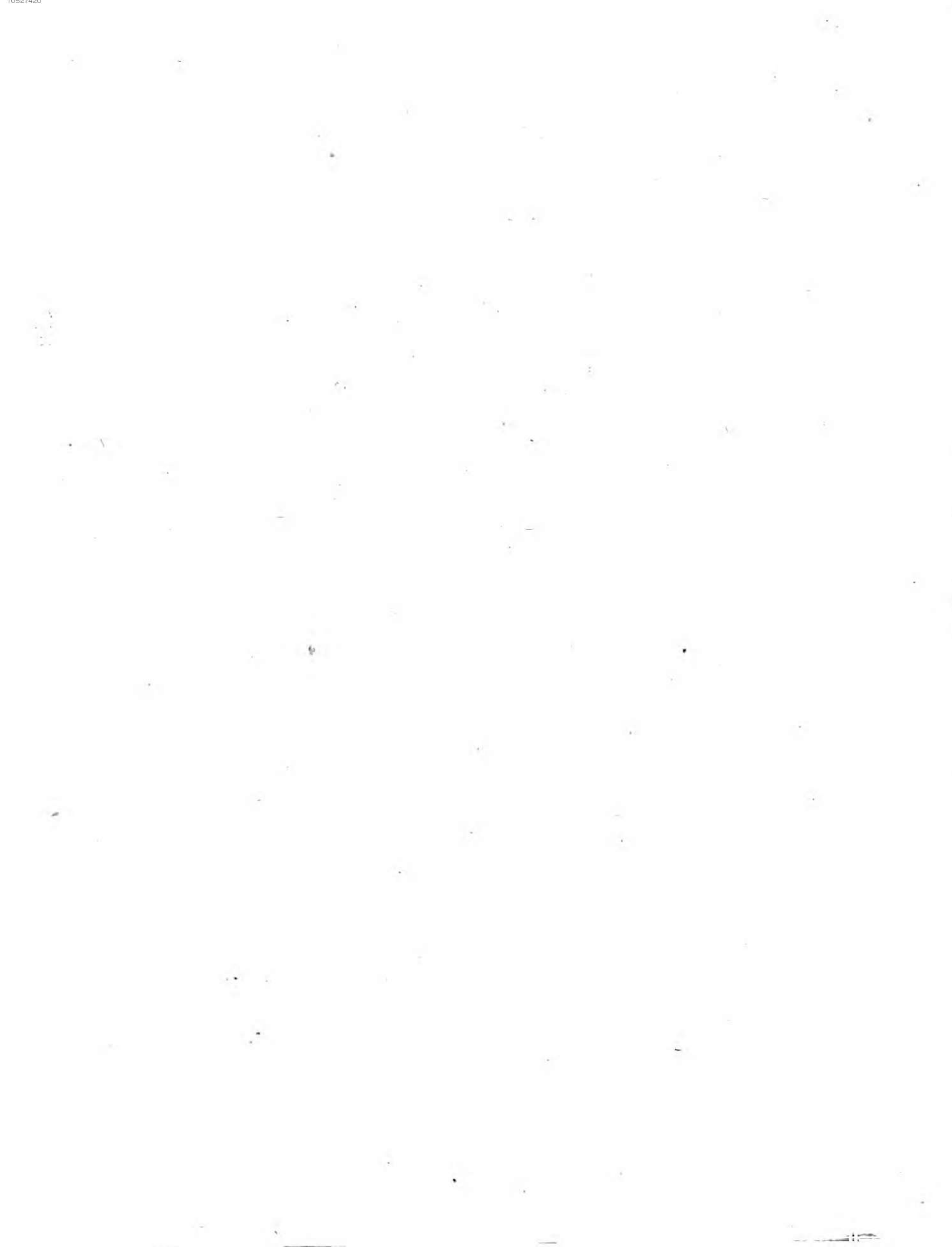
musi-

musica, ed è stata altresì dalla M. V. illustrata, col volerne apprendere dal Cavaliere D. Domenico Scarlatti le cognizioni più intime, e i più reconditi artifici. Prostrato dunque, pien di fiducia, davanti a V. M., le presento il mio suddetto Libro; supplicandola di accettarlo col suo umanissimo aggradimento, e di onorarlo con uno sguardo, almen passeggero, come spera dal magnanimo suo cuore chi con profondissimo ossequio si dichiara

Di V. R. C. M.

Umilissimo, ossequiosissimo, ed obligatissimo Servitore
F. Giambattista Martini Minor Conventuale.

IN.



I N D I C E

DE' TITOLI.

P refazione.	pag. 1
Della Musica in generale. CAP. I.	pag. 8
Dalla Creazione d' Adamo fino al Diluvio.	
CAP. II.	pag. 14
Dal Diluvio fino a Mosè. CAP. III.	pag. 25
Dalla nascita di Mosè fino alla di lui morte. CAP. IV.	pag. 28
Dalla morte di Mosè fino al Regno di David. Cap. V.	pag. 37
Dal Regno di Davidde fino a quello di Salomone. CAP. VI.	pag. 42
Dalla Fabbrica del Tempio a tutto il Regno di Salomone. CAP. VII.	pag. 54
Dal Regno di Salomone fino alla distruzione, e rifacimento del Tempio. CAP. VIII.	pag. 58
Della Musica Ebraea nei Conviti, e nell' Esequie, e nelle Vendemmie. CAP. IX.	pag. 61
Della Musica dei Caldei, e degli altri Popoli Orientali. CAP. X.	pag. 67
Della Musica degli Egizj. CAP. XI.	pag. 75

DISSERTAZIONE PRIMA.

Qual sia il Canto agli Uomini naturale.	pag. 83
	Dis-

DISSERTAZIONE SECONDA.

**Qual Canto in Consonanza usassero gli
Antichi. pag. 165**

DISSERTAZIONE TERZA.

**Del Canto, e degli Strumenti musicali de-
gli Ebrei nel Tempio. pag. 235**

FR. CAROLUS ANTONIUS
CALVI

DE BONONIA

Artium, & Sacræ Theologiæ Doctor, totius Ordinis
Minorum Sancti Francisci Conventualium
post Seraphicum Patriarcham
Minister Generalis LXXXV.

CUM Opus, cui titulus: *Storia della Musica:*
a P. Joanne Baptista Martini compositum,
duo Ordinis nostri Theologi jussu nostro reco-
gnoverint, & in lucem edi posse testati fuerint;
facultatem impertimur, ut Typis tradatur, si iis,
ad quos attinet, videbitur. In quorum fidem &c.

Dat. Bononiæ die 20. Februarii 1752.

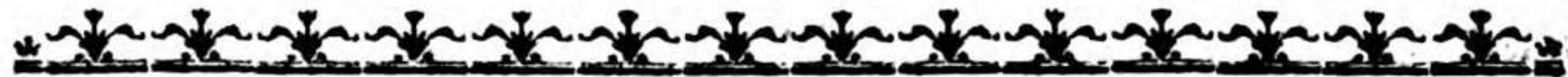
*Fr. Carolus Antonius Calvi Minister
Generalis Ordinis.*

L. ✱ S.

*Fr. Joseph Ant. Martinelli Secret., & Assistens
Ord. & Provincialis Angliæ.*

Vidit

Vidit D. Aurelius Castanea Clericus Regularis S. Pauli,
& in Ecclesia Metropolitana Bononiæ Pœnitentiarius
pro Sanctissimo Domino D. N. BENEDICTO XIV.
Archiepiscopo Bononiæ.



Adm. R. P. Mag. Cæsar Antoninus Velaſti Ord. Prædicat.
videat pro S. Officio, & referat.

Fr. Thomas Maria de Angelis Inq. Gener. S. Off. Bononiæ.

JUſſu Reverendiſſimi P. M. Thomæ Mariæ de Angelis
Inquiſitoris Generalis Bononiæ legi librum, cui titulus:
Iſtoria della Muſica &c. in quo cum nihil Catholicæ
Religionis, aut bonis moribus adverſum offenderim,
imo omnigenam in eo eruditionem cum ſolida doctri-
na conjunctam ubique ſuſpexerim, opus clariffimo Au-
ctore dignum ut typis mandetur, e Republica litera-
ria eſſe cenſeo.

Bononiæ, e Cœnobio S. Dominici die 28. menſis Aprilis
An. MDCCLIII.

*Fr. Caſar Antoninus Velaſti Ord. Prædicator.
Sac. Theol. Magiſter.*

Attenta ſuprapoſita atteſtatione

IMPRIMATUR.

Inquiſitor Sancti Officii Bononiæ.



P R E F A Z I O N E .

L'Uomo da forte naturale inclinazione portato all'adempimento delle innate sue brame, quanto premuroso fassi vedere nel gir in traccia del vero per compiacer l'Intelletto; altrettanto instancabil dimostriasi nella ricerca del piacere per appagare, siccome gli altri esterni suoi sensi, così ancora l'udito, al cui diletto avendo la natura destinato il Canto ed il Suono, ha similmente comunicate col mezzo della sperienza le costanti lor leggi, sopra le quali s'è fondata e stabilita finalmente la ragguardevol Arte scientifica, Musica..Armonica da noi chiamata.

Che meraviglia però, se questa sia stata per ogni età in gran pregio presso tutte le Nazioni e le Genti? Strana meraviglia è più tosto, che non abbia giammai, per quanto io sappia, potuto ottenere il vanto di vedere i gloriosi suoi avvenimenti risplendere ordinatamente in una storia compiuta.

Distinta nondimeno fra l'altre e felice sarebbe stata la Musica Greca, che sotto l'Impero d'Adriano, dal più moderno Dionigi d'Alicarnasso venne arricchita di quanto potea dar pregio alle antiche di lei memorie, se l'iniquità de' tempi ci avesse lasciati i ventisei di lui libri, i quali in

A

oggi

oggi inutilmente desideriamo (1). Se non che si può ella almen consolare dei pochi sì, ma ben regolati di lei monumenti con somma diligenza in un' elegante forma dal Vossio (2) e dal Bontempi (3) raccolti.

Più fortunata però giustamente chiamar deesi la Musica massimamente moderna, e non sol la francese da Mons. Bonnet (4) sì eruditamente descritta, ma tutta altresì in genere la Musica per quel lustro maggiore di gloria, che il Gafurio (5), il Zarlino (6), Vincenzo Galilei (7), il Doni (8), e tant' altri fin' ora colle loro luminose notizie le hanno sì vantaggiosamente recato. Ma pure non può essere affatto contenta, mancandole la piena luce d' un' intera Storia, onde il nascimento, il progresso, gli avanzamenti, lo stabilimento, e la perfezione di lei sien portate all' alta dignità del pubblico aspetto.

Non può mai crederfi, che passata sotto gli occhi di tanti Professori, i quali dalla prima sua origine, fino a' dì nostri, si sono dati a coltivarla, e massimamente sotto l'acortezza dei dottissimi Greci, ella non abbia ottenute almeno le loro riflessioni a vantaggio d' un' impresa cotanto gloriosa. Molti senza fallo l' avranno tentata, ma moltissimi ostacoli l' avranno ancora impedita, e due principalmente fra gli altri, la cui grandezza m' è lungo tempo sembrata insuperabile.

Le

(1) Ger. Jo: Vossius de Natur. Art. lib. 3. §. 15. Imperante Adriano Cæsare, claruit Dionysius Halicarnassensis, non ille antiquit. Roman. conditor, ac Criticus nobilis, qui sub Augusto fuit; sed eo junior, qui Sophista, & Musicus vocabitur, quia imprimis se Musicis exerceret. Nominis sui memoriam consecratum ibat Rythmicor. Commentarior. lib. 24; & Histor. Musicor. libris 26; in quibus Tibicinum, Citharædorum, & omnis generis Poëtarum, meminit. Ad hæc Musicarum Dissertationum libris 22 ec.

(2) Ger. Jo: Vossius loc. cit., & alibi.

(3) Gio: Andrea Angelini Bontempi. Histor. Musica.

(4) Histoire de la Musique & de ses effets de puis son origine jusqu' à présent. A Paris in 12. A Amsterdam in 12.

(5) Franchini Gafuri Laudensis. Theor. Music. Neapol. 1480. Mediol. 1492. — Pract. Music. — Angelic. ac Divin. Opus Music. — De Harmon. Instrument.

(6) M. Gioseffo Zarlino. Instituz. Armon. ediz. Venez. 1558. 1562. 1573. 1589 — Dimostraz. Armon. Ven. 1571. 1589 — Sopplimenti Music. Ven. 1588.

(7) Dialogo di Vinc. Galilei, Della Musica Antica, e Moderna. — Discorso di Vincenzo Galilei intorno all' Opere del Zarlino.

(8) Gio: Battista Doni. Compend. del Tratt. de' Generi, e de' Modi — Annotaz. sopra il Compendio de' Generi e de' Modi — De Præstant. Musica Veteris libri tres.

Le prime età del Mondo sono così povere di monumenti a noi trasmessi, e di fatti così fra loro lontani di tempo, che, insieme accoppiati, altra forma aver non possono, se non d'una come casuale raccolta. Il Sagro Testo inteso principalmente alla Storia del Popol di Dio, tocca di passaggio la Musica, accennando più tosto, che descrivendo i Canti, i Suoni, ed alcuni Strumenti alle circostanze, ov' ella avea luogo, appartenenti. Gli Scrittori Ebraici poco qui giovar possono, per le scarse loro notizie, e per la poca fede di cui son degni. Gli Egizj poscia, gli Assirj, i Caldei, e gli altri antichi Orientali hanno la sventura, che appena il nome d'alcuni loro Re sia fra noi conosciuto; del rimanente, non che la Musica, ma quasi ogn' altro loro avvenimento è sparso d'una densissima oscurità. La Grecia comincia ad esser illustrata, e molto estesa, anzi portata all' eccesso a favor della Musica. Se non che le molte favole, nelle quali presso loro il vero stà involto, ci rendono tratto tratto sospettose ed incerte le loro narrazioni (9), onde dal principio del Mondo, sino circa l'età, in cui fiorì Pitagora, o convien esser contento d'una serie assai difettosa, o non ricercare una storia.

Ecco la prima difficoltà affatto insuperabile a chi, nel lungo tratto dei primi trentacinque Secoli, brami un corso non interrotto di fatti sicuri, e diventure non favolose. Ma tale difficoltà, sebbene invincibile, non dovrà atterrire veruno, nè rendere impossibile la nostra Storia, quando non ha potuto trattenere chiunque s'è posto a formar quella dell'altre Scienze ed Arti all'umana società molto più necessarie.

L'altra difficoltà, a prima vista di non minor rilievo, voglio lusingarmi, anzi spero, d'averla sufficientemente tolta di mezzo. Nel comparirmi alla mente la Musica coll'immenso corteggio dei così varj e tanto strani di lei avvenimenti, mi si sono seco parate avanti le prerogative e facoltà, che a dar loro una forma d'Istoria, venivano richieste, molte di numero, ed ardue di valore, e che doveano restringersi tutte in chiunque assumeva il peso di dar

A 2

loro

(9) *Quintil. Institut. lib. 2 cap. 4. Flav. Joseph. lib. 1 contra Appion.*

loro una storica forma meritevole di qualche compatimento. Vi voleva una non lieve notizia d'ogni vicenda accaduta alle sagre cose, ed alle profane. Vi voleva molta perizia nelle scienze naturali; perfetta cognizione delle proporzioni Geometriche. Vi voleva copia d'Autori Teorici, e Pratici; tempo per leggerli; valore per intenderli, e discernimento per giudicarne. Era necessario penetrare in ciò, che volgarmente dicesi gusto musicale d'ogni età, d'ogni paese, d'ogni nazione. Faceva mestieri esser perito nella Poesia compagna inseparabile della Musica (10). Era duopo ancora esser instrutto di molta Dialettica, e di non poca Morale. Era inoltre l'uso di tanti difficili, e differenti Idiomi, e nominatamente della Greca favella affatto richiesto. Le disposizioni infine naturali congiunte ad un lungo esercizio, senza cui niuna cosa può prodursi perfetta, lascio pensare a chiunque, se ad una tant'Opera esser dovevano essenzialmente nello Storico tutte raccolte.

A vista di tante e sì alte difficoltà non avea nè tanto ardire di troppo presumere, nè tanta debolezza di nulla voler tentare. Il talento men vigoroso a superare cose ardue, e meno acuto a penetrar le difficili, senza lumi bastevoli, senza l'erudizioni nelle Scienze ed Arti all'uopo richieste, con pochi monumenti, e scarse notizie a proporzione della gran mole necessarie, con una leggiera tintura della Teorica, ed appena col solo sussidio d'alcuna Pratica, e perciò sprovveduto a pormi in un Mare per tanti scogli pericoloso. Altro non v'era, se non ricorrere ad altri per direzione e per guida, onde ricavare i lumi dovuti a dissipare ogni oscurità, a schivare gli equivoci, in somma a provvedermi di quanti ammaestramenti io era mancante, ad evitare gli errori, e ad uscire sicuramente coll'altrui mezzo da quegli intoppi, ove la mia insufficienza m'avrebbe ridotto a non poter più passar oltre. Così penso di dare alla mia Storia quel perfetto compimento, ch'

io

(10) *Calcidii. Luculenta Thimai Plat. traduct., & ejusd. argutis. explanat. pag. 54. terg. Musicae quippe consanguineam esse Poeticam palam est omnibus. — Plutarch. Symposiac. quest. 14. p. 747. ex Vers. Guiliel. Xylandri Edit. Paris. Poeticam Musicae esse adjunctam.*

io le desiderava, e che le mie forze non mi permettevano, che sperassi.

Che se, non ostante tutte le diligenze, e fatiche, a me non fosse riuscito di guidarla all'ultima desiderata perfezione, avrò a buon grado, s'altri su le mie orme giunga a toccare la meta, ov'io tendeva, godendo almeno d'averlo stimolato a tanto lodevole impresa; prontissimo a farmi gloria di confessare schiettamente qualunque sbaglio, come pure di spiegare ad ogni richiesta, ogni mio sentimento, che fosse sparso di casual confusione.

Io vivo animato da un sincero genio del giusto e del vero, che mi rende nulla curante di quanto possa da esso allontanarmi, onde facilmente ogn'uno similmente inclinato troverammi pieno di quanta stima e rispetto si debba a qualunque oppositore, il quale nulla meco più cerchi, se non combattere l'impostura e la falsità.

Prima però d'introdurre il cortese Lettore nella vasta carriera, che dobbiam battere, stimo vantaggioso l'indicargli ristretta in un solo aspetto l'Opera tutta.

Avrà questa principio dalla Creazione del Mondo: indi seguirà il poco, che sappiamo, spettante alla Musica degli Ebrei fino alla nascita del Salvatore. Il sagra Testo ci farà, è vero, scorta sicura, ma non però così chiara, che non faccia mestieri sovente ricorrere alle ragionevoli conghietture, se non vogliamo farla più tosto da Scrittore, narrando i fatti, che da Storico, ricavandone le connessioni. I principj fondamentali della Musica devono essi condurci al vero senso delle interpretazioni, che senza il loro appoggio, è facile, che intoppino, e ci faccian cadere in falli gravissimi, usando però, in ciò fare, tale moderazione, che nulla si levi al merito della Musica, cui trattar prendo, e troppo non se le dia trapassando i limiti di quanto se le conviene.

Vedremo poscia la Musica de' Caldei, e degli Egizj, la quale vantarebbe per la molta di lei antichità un sommo pregio, se la dovuta chiarezza del pari l'illuminasse.

Passeremo quindi alla Musica de' Greci, nazione Maestra di tutte l'Arti e Scienze a noi derivate, i cui insegna.

gnamenti furono come Oracoli sempre mai rispettati. Fosse però stata meno amante della Poesia, come i suoi insegnamenti Musicali ci sarebbero pervenuti più sinceri, senza l'incomoda mescolanza delle tante favole, onde la Grecia ha dovuto soffrire il famoso titolo di mendace (11). E perciò farà forza, a chi voglia colà seguirmi, il soffrire del pari la Musica, ancor favolosa o metaforica, e quindi ch'ei la riscontri divisa in Morale, ed in Teorica, e Pratica. Colpa di tanto incomodo ne hanno in gran parte i Poeti, che ad imprimere con maggior facilità le idee nella mente degli Uomini, e massime de' Giovani, stimarono meglio servirsi delle Favole, non solo ad esaltare i fatti degli Dii e degli Eroi, ma ancora ad instruire nelle Scienze e nell'Arti (12). Non mi lusingo di giugnere a liberare d'ogni involuppo il certo ed il vero; ma spero e prometto ogni diligenza ed industria possibile per poterlo ottenere.

Dopo i Greci verranno i Tirreni, in oggi Toscani; quelli dell'antico Lazio, ed indi gli antichi Romani, la Musica delle quali Nazioni, poco dissimile da quella de' Greci, siccome ruscello dalla fonte, così deriva e riconosce gli stessi principj e documenti.

L'ultimo luogo nell'ordine, ma il primo nella dignità e distinzione l'ottiene la Musica de' Latini, che dall'Epoca del Redentore fino ai nostri tempi l'esercitarono. Avrà questa l'estensione, che bramare si possa, e noi tutto il campo, onde i principj spiegarne, descriverne i progressi, e vederne gli avanzamenti, fino al giorno d'oggi. Non che non v'abbia alcun secolo scarso di fatti storici, e privo quasi in tutto di notizie; le persecuzioni de' Cristiani ne' primi tre secoli; la divisione e decadenza dell'Impero Romano; l'invasione de' Barbari, non meno alle altre Arti e Scienze, che alla Musica, le hanno tolte. Ma dachè sul
prin-

(11) Et quidquid Græcia mendax

Audet in historia *Juvenal. Satira X. v. 174. 175.* — Portentosa Græciæ mendacia. *Plin. l. 5. cap. 1.*

(12) Poësis e philosophia doctrinam desumens, eamque fabulis permiscens, facilem ejus & gratam adolescentibus perceptionem præbet. *Plutarch. de audiendis Poëtis.*

principio del nono secolo Carlo Magno le fe' rinasce-
re, parte la diligenza de' Monaci, i quali con l' esercizio, e
cogli scritti tra i tumulti delle guerre le conservarono in-
tatte, e particolarmente la nostra Musica; parte Guido
Monaco Aretino nel Secolo XI, nel ridurre la Musica tut-
ta, e specialmente il Canto a maggior chiarezza e facili-
tà, così unitamente fecero, che non v' ha secolo fino al
presente, il quale non vada ricco di molta materia, e non
venga la Musica adornata, ed accresciuta di nobilissimi
pregi.

L'ordine della serie propostami m' obbliga certamente
a tener dietro al corso degli anni, ma lontano però dallo
scrupoloso rigore di quell' incerta Cronologia, che potreb-
be involupparlo tra quistioni lontanissime dal nostro insti-
tuto. Tanto più che i fatti Storici appartenenti alla Musi-
ca non sono nè sì frequenti, nè sì tra loro connessi, onde
io possa puntualmente seguirlo.

La successione dunque dei tempi, in cui essi sono ac-
caduti, e non la serie degli anni, farà a mio parere più
comoda ed acconcia all' uopo nostro.

Questa seguendo, se tra i varj fatti ne incontreremo
alcuni meritevoli per maggior chiarezza di singolare di-
chiarazione, stimo meglio fatto, affinchè essi men conve-
nevolmente non ci trattengano, toccarli di passaggio bre-
vemente accennandoli; rimettendoli in appresso a varie
Dissertazioni, da cui ricevano quanto lustro essi bisognino,
onde non abbia a mancare, nè ad essi la perfezione ne-
cessaria, nè alla materia, ch' essi contengono, la dovuta
estensione, da cui ne derivi ad amendue una perfettissima
intelligenza.





STORIA DELLA MUSICA.

Della Musica in Generale.

CAP. I.

Egli è non sol costume, ma precisa necessità di chi si pone a tessere una Storia, il darle principio dalla dichiarazione dell' oggetto, su cui deve ella rivolgersi, dichiarando la natura di lui, e le sue divisioni, affinchè chi deve in appresso successivamente vedere le vicende, che in ogni tempo e luogo gli sono accadute, non incontri veruna oscurità. Il che tanto più m'è duopo eseguirè, quanto che la Musica, oggetto di questa mia Storia, è una parte sola di ciò, che propriamente con questa voce, massime presso gli Antichi, veniva significato. Intendevano questi per nome di Musica, non già l' Armonia, che diletta l' orecchio, come comunemente noi intendiamo, ma l' Armonia, che nasce dalla proporzione delle cose tutte create, come lo attesta Psel-
lo

lo (1), e lo conferma Panacma al riferire d' Aristide Quintiliano (2).

Di quì venne, che gli Antichi medesimi, avendo in vista la detta universale Armonia, divisero acconciamente la Musica in *Mondana*, *Umana*, e *Strumentale* (3). La prima la ravvisavano nel movimento de' Cieli, nell' unione degli Elementi, e nella varietà de' Tempi. L'altra nel consenso perfetto delle potenze dell' Anima, dei Sensi, e delle parti del Corpo, nell' ordine di tutte le Scienze ed Arti, e nella convenienza delle Leggi d' ogni Repubblica, e Regno. La terza la riconobbero nella grata combinazione delle Voci, e nel concerto degli Strumenti.

Quest' ultima sorta di Musica, i cui avvenimenti prendo a descrivere secondo la serie dei tempi, essendo stata instituita dalla natura, come la cotidiana sperienza c' insegna, non solo al piacere del senso, ma al movimento dell' intelletto, quindi è, che parmi convenevole seguire la divisione del celebre Spagnuolo Francesco Salina, partendo la Musica in tre spezie, cioè in Musica, che move ed alletta col mezzo de' nostri sensi; in Musica, che alletta e move l' intelletto; ed in Musica, che l' uno e l' altro move ed alletta (4).

La prima fatta di Musica movente solo il senso, termina nel puro organo dell' udito, nè passa all' intelletto, insufficiente a darne perfetto giudizio. Tale sopra tutti è il Canto degli Uccelli, gl' Intervalli delle cui voci, siccome non soggetti ad alcuna regola armonica, così neppure lo sono al discernimento dell' animo, onde possa dare sufficiente ragione del loro Canto, cui perciò mi fo lecito chiamare irrazionale.

B

Per

[1] *Mich. Pselli Musica cap. 1. ex versione Elia Vineti. Musica universitatem contineri veteres dixerunt. Rerum enim naturalium nulla est, quæ vacet symmetria, & proportione Musica autem est ipsa per se symmetria & proportio, ipsaque adeo universitas, utpote quæ universitatis harmonia est, ac convenientia.*

[2] *Arist. Quintil. ex Edit. Meibomii T. 2. pag. 3. Musices, est non tantum vocis partes inter se componere, sed quæcumque natura suo ambitu includit, cogere & concinnare.*

[3] *Bcëtius de Musica lib. 1. cap. 2.*

[4] *Francisci Salina de Musica lib. 1. c. 1.*

Per lo contrario giudice della seconda fatta di Musica è il solo intelletto; l'armonia della quale, non col piacere dell'orecchio, ma colla riflessione dell'animo si può sentire, poichè ella non già nella combinazione de' suoni, ma nelle proporzioni dei numeri consistendo, viene dall'animo unicamente compresa.

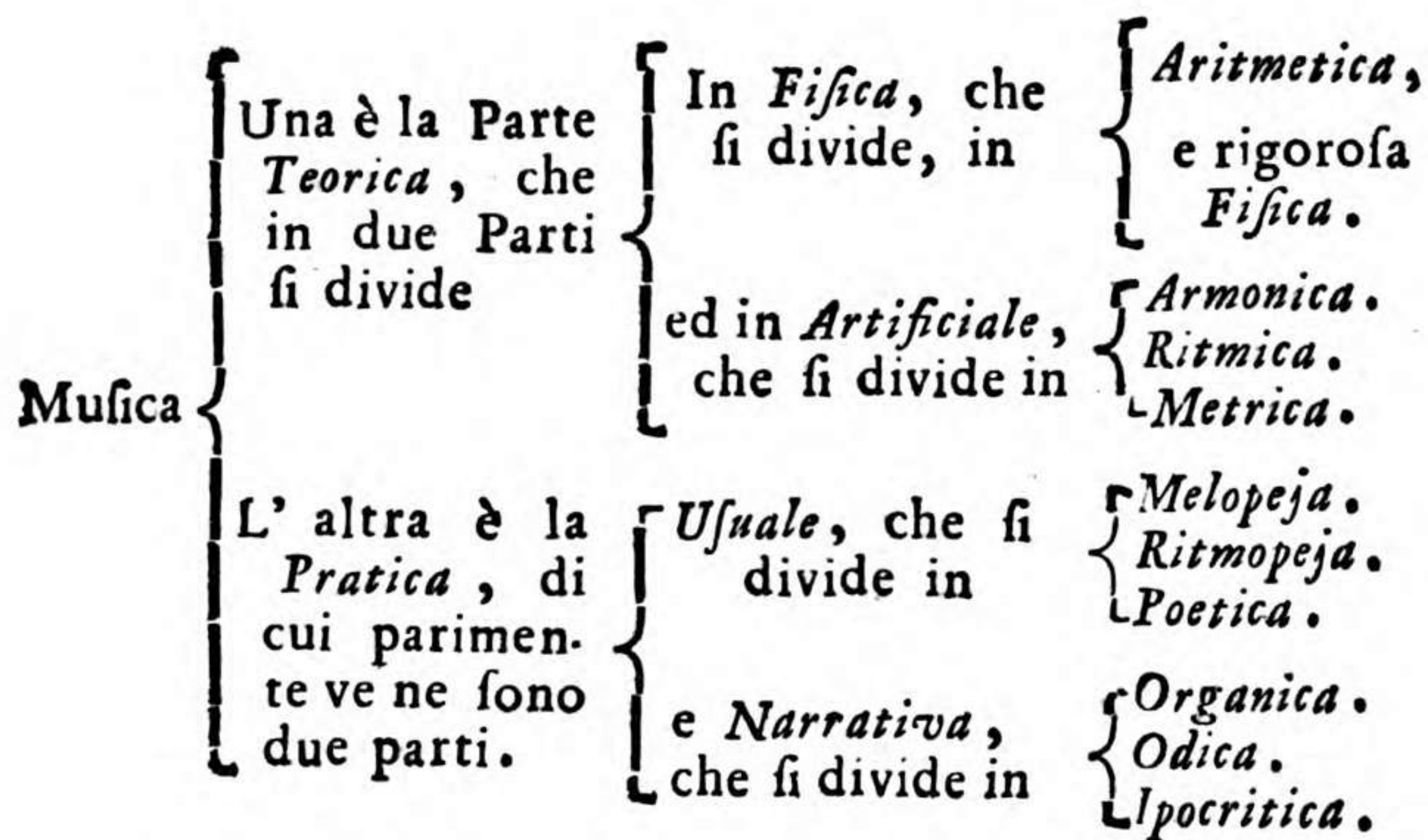
Resta adunque l'ultima fatta, che dicesi *strumentale*, la quale giunge a muovere l'animo insieme ed i sensi, cioè l'orecchio colla soavità naturale delle voci e dei suoni, e l'animo colla giusta armonica proporzione degli intervalli, che passano tra le voci, e i suoni. Ecco finalmente la Musica oggetto, a mio credere, degnissimo di queste nostre considerazioni e memorie.

E' però vero, che talvolta farà mestiere alquanto deviare dalla nostra alla *Musica Mondana ed Umana*, colle quali ella non lascia d'aver commercio. Ma questo deviamiento farà tale, che ogn'uno conosca non m'esser scordato di quanta brevità conviene ad uno storico forzato dalla storia medesima ad uscire dell'intrapresa carriera, onde non manchi alla perfetta di lei estensione ogni possibil chiarezza.

Ristretto dunque fra i limiti della Musica *strumentale*, tenterò darle la più compiuta divisione, che per me si possa, affinchè gli studiosi formino a un tratto di quanto ella contiene chiara, e distinta l'idea. E' facile a chiunque, a norma dell'altre Arti scientifiche, partirla in *Teorica* ed in *Pratica*. Ma non è poi così facile assegnare ad amendue le rispettive lor parti; tanta è la varietà degli Autori, a seguire i quali, siccome farebbe troppo lunga intrapresa, così penso più acconcio ad una economica brevità, tralasciati i loro pareri, scegliere la divisione d'Aristide Quintiliano, la più estesa è vero, ma però la più comunemente abbracciata, i cui greci vocaboli se fossero passati a noi con meno incerto significato, nulla quasi vi farebbe, che opporre. Eccola nel prospetto della seguente Tavola, ove la riduce il Meibomio (5).

Mu-

(5) Nota in *Aristidem Quintilianum* pag. 207.



Sembrerà forse a taluno questa division della Musica troppo sottile, e minuta; perchè in oggi quelle parti, le quali erano dagli Antichi considerate, non sono, secondo il moderno costume, alla cognizion della Musica punto necessarie, o di alcuna utilità. Prima però di sinistramente giudicarne, vien pregato a rivolgersi addietro, osservando la molta diligenza de' Greci antichi, e la somma loro perizia in ogni facoltà; poscia a volgere un'occhiata ai tempi correnti, i quali hanno dovuto soffrir la sventura in moltissime facoltà di perdere, colle antiche notizie, l'ampiezza nell'uso delle medesime. La spiegazione, che segue dei termini componenti la proposta Tavola, darà piano campo a chiunque di ben discernere le parti della Musica Greca, che appresso noi anch'oggi ritengono il primiero valore.

La Musica dunque *Teorica*, o sia *Speculativa* contempla i principj, le cagioni, le proprietà, e gli effetti di qualunque armonia dilettevole (6). La Musica *Pratica*, che *Attiva* ancor chiamasi, è quella, la quale

(6) Contemplativum est, quod & artificiales illius rationes ac capita, horumque partes discernit: præterea remotiora principia, & naturales causas, & ad rerum cuncta concentus inquirat. *Aristid. Quintil. de Musi. lib. 1. pag. 7. 8.*

eseguendo con artificio i precetti della Teorica giunge a diletta- (7).

La *Teorica* altra è *Fisica*, altra è *Artificiale*.

La *Fisica* tratta le cagioni naturali del Suono e del Canto, usando ora i numeri a vantaggio delle lor proporzioni, e quindi nasce l'*Aritmetica*; ora servendosi delle leggi della natura a spiegarne i loro effetti, e quindi nasce la *Fisica rigorosa*, o sia l'*Acustica*, cioè appartenente all' udito.

L'*Artificiale* si distingue in *Armonica*, ch' esamina le differenze de' Suoni e Canti rispetto, non meno all' acuto e grave, che alle Consonanze, e Dissonanze;

In *Ritmica*, che misura le diverse posature nel vocalizzare, conservando il buon ordine rispetto alla prestezza ed alla lentezza;

Finalmente in *Metrica*, che ragionevolmente stabilisce la misura dei diversi metri, cioè di varie disposizioni di sillabe dissimili d' una lunghezza discreta.

La *Musica Pratica* altra è *Usuale*, altra *Narrativa*.

L'*Usuale* vien partita in

Melopeja facoltà di comporre il Canto; in

Ritmopeja facoltà di formare il Ritmo, vale a dire un composto di tempi ordinatamente connessi; e finalmente in

Poetica, facoltà di far Poesie.

La *Narrativa* altra è

Organica, che si eseguisce dagli organi naturali, o dagli strumenti artificiali; altra

Odica, ministra del Ballo, e dei varj movimenti nel Canto e nel Suono; altra in fine

Ipocritica, giudice d' ogni pratica musicale.

A vista di sì prolissa partizione lascierò a chi abbia maggior ozio ed erudizione di me, il grave ufficio di critico, che muove sottili questioni, atte anzi a tormentar l' intelletto, che ad instruirlo; contento appieno d' avere
die.

(7) Activum vero, quod secundum artificiales operatur rationes, ac scopum persequitur. Quod quidem & Eruditivum vocatur. *Arist. Quint. loc. cit.*

dietro la scorta de' Greci posta in buono aspetto la Musica, onde nulla mancar le possa di perfezione, e d'ornamento; sperando, che a chiunque vorrà seguirmi nel corso di questa Storia, non abbia a mancare il bel piacere di veder sovente illustrata la Musica dal riflesso luminoso ancora d'alcune delle parti di lei, quì sopra accennate, le quali a prima giunta gli faranno sembrate forse vane ed oscure.





**Della Musica dalla Creazione d' Adamo
fino al Diluvio.**

C A P. II.

POichè, al dire di S. Tommaso, *il primo Uomo ebbe la Scienza di tutte le cose per mezzo delle spezie infusegli da Dio, . . . e non acquistate* (1), così per necessaria diduzione ne fegue, come nota il P. Merfennio (2), ch' egli pure sia stato fornito d'una pienissima cognizione della Musica, e di quanto ad essa s' appartiene. S. Cirillo Alessandrino, ed il Parafraste Caldeo, a detta del Cardinal Bona, sono stati di costante parere, ch' egli usasse il Canto nelle dimostrazioni di venerazione ed ossequio, ch' esso dava alla sovrana Maestà di Dio, che di sì bel capitale di scienza l' aveva liberalmente dotato (3). Dovrei
qui

(1) S. Thom. Sum. Theol. 1. Par. quest. 94. art. 3.

(2) Comment. in Genesim cap. 2. v. 20. quest. 29. pag. 1204.

(3) Card. Bona Psal. Eccles. Harmon. cap. 1. §. 3. pag. mihi 17. Varias Laudes & Hymnos, prout nascentis sæculi simplicitas exigebat, Divinæ Majestati tamquam debitæ servitutis tributum primos homines cecinisse docet Cyrillus Alexandrinus, qui cultum Dei ab Adamo cœpisse scribit; idque etiam Pa-

qui spiegare di qual carattere fosse il canto da Adamo praticato: ma per non interrompere l'ordine della Storia, mi riservo a trattarne più opportunamente in altro luogo; e in tanto procurerò di scoprire l'origine della Musica, per cui necessario sommamente reputo il consultarne prima, e sovra d'ogn'altro il sagrao Testo.

In esso leggesi, che *Jubal fu il Padre di quei, che cantavano colla Cetra e coll'Organo* (4), e secondo la Parafrafi Caldaica *fu il Maestro di tutti quelli, che cantavano nel Nablo, versati nel Canto della Cetra e dell'Organo*. Dalle quali parole si deduce, che Jubal fu non solamente Padre e Maestro della Musica vocale, o naturale, che consiste nel Canto degli Uomini, ma specialmente della Musica instrumentale, o artificiale, che consiste nel suono degli Strumenti dall'arte fabbricati. Se poscia noi prendiamo le parole dell'altre Versioni del sagrao Testo: *fu Padre di chiunque apprende*, (5) *comprende* (6), *tiene* (7), *tratta* (8), *tocca* (9), *prende la Cetra e l'Organo* [10]: *fu il Padre di chiunque mostrò* [11], *ed indicò il Salterio e la Cetra* [12]: *fu il Padre di chi tratta la Cetra e le Corde* [13]: *fu il Padre di chiunque portò il Timpano* (14): se ne ricava, che Jubal fosse unicamente Padre e Maestro della Musica Instrumentale. Tuttavia unendo un senso con l'altro, possiamo verisimilmente dedurne, che unisse la cognizione naturale anteriore del Canto al suono artificiale posteriore degli Strumenti (15), e perciò meritasse d'esser dal sagrao Istorico chiamato col nome di Padre, Maestro, e primo Inventore della Musica.

Ma prima di rilevare, quali fossero gli Strumenti artificiali indicati dal sagrao Testo, riflettere dobbiamo con
varj

raphraustes Chaldaeus indicat, qui Psalmo nonagesimo primo hunc titulum praefixit: Laus, & Canticum, quod dixit homo primus in die Sabbati.

(4) Genes. cap. 4. n. 21. Vulg.

(5) Text. Hebr. & Arias Montan. (6) Oleast. (7) Pagnini. (8) Cajetan.

(9) Text. Hebr. Samarit. (10) Malvenda. (11) Septuag. Interp. (12) Cod. Reg. ap. De la Haye. (13) Syriaca. (14) Arabica.

(15) Vossius de Artis Poet. natur. ac Constitut. cap. 3. At cui verisimile fiat, cum jam tam Musica fuerit, quae manuum indiget ministerio; non antea ea obtinuisse, quae ore exercetur? Est enim haec simplicior, ac prior natura: ut tempore etiam priorem esse credibile sit.

varj Autori (16), tre esser li generi degli Strumenti, il primo *da Fiato*, come per nostro modo d'intendere *Trombe, Flauti, ed Organi, &c.*; l'altro *da Corde*, come *Violini, Violoni, Liuti, &c.*; il terzo *da Battere*, come *Sistri, Timpani, Campane, &c.*, i quali tre generi d'Instrumenti ci vengono ancora espressi più chiaramente dal real Profeta nel Salmo 150: *Lodate lo nel suono della Tromba nel Salterio, e nella Cetra nel Timpano e Coro nelle Corde e nell'Organo nei Cembali, che bene risuonino.*

Perchè non v'è cosa, inventata dall'umana industria, e cognizione, alla quale colui, che inventolla, comunicasse nel punto medesimo tutta quella perfezione, di cui era capace [17]; perciò dobbiamo supporre, che gl'Instrumenti di quei tempi non fossero nè in qualità nè in quantità simili a quelli dei giorni nostri, ma più tosto pochi di numero, e questi semplici, e in qualche modo simili agli strumenti dei Pastori più selvaggi de' nostri tempi [18]. Sicchè, quando nel sacro Testo si fa menzione della Cetra, Nablo, Salterio, e Timpano, non dobbiamo supporre, che questi strumenti fossero realmente inventati da Jubal, o se pure qualcheduno de' più semplici furono da esso inventati, fossero ridotti a quella perfezione e forma, che col progresso del tempo si ridussero, come espone Alfonso Tostato, il quale parlando di Jubal, è di sentimento: *non che trovasse esso questi Strumenti, i quali molto dopo furono fabbricati, ma perchè trovò l'Arte musicale, e pulsatile, che viene esercitata dai Citaristi ed Organisti (19);* ma piuttosto dobbiamo credere, che il sacro Istoric Mosè, essendo per sentimento di S. Clemente Alessandrino stato instruito dagli Egizj, non solamente nell'Aritmetica, Geometria, Ritmica, e Medicina, ma anche nella Musica

(16) *Malvenda in Psal. 150. Bossuet Dissert. de Psalm. cap. 6. n. 34. Kircherus Musurg. lib. 6. in Praefat. Sed Bellarmin. in exposit. Psalmi 150. v. 3. asserit, tria Musicorum Instrument. genera fuisse Vocem, Flatum, & Pulsam. Quod sane intelligi nequit, cum vox ad Musicalis instrumenti genus nequaquam possit reduci.*

(17) *Cicer. de Clar. Orator.*

(18) *Cicer. de finib. bon. & mal. Omnium rerum principia parva sunt, sed suis progressionibus usu auferuntur.*

(19) *Cap. 4. Genes. quest. XIII.*

ca (20), abbia voluto indicare i tre generi d'Instrumenti musicali sopra dimostrati; sotto il nome d'*Organo* gli strumenti *da Fiato*; sotto i nomi di *Cetra*, *Nablo*, *Salterio* gli strumenti *da Corde*; sotto i nomi di *Timpano* gli strumenti *da battere*.

Per ora daremo una superficiale idea dei mentovati Strumenti, riservandoci più di proposito ad esaminare la loro natura e qualità in altro luogo. Quanto però siamo per dire spettante alla loro invenzione, non vogliamo che sia se nonchè una semplice conghiettura fondata su 'l verisimile.

L'*Organo*, fra tutti i nostri Strumenti *da fiato* senza dubbio il principale, non può avere avuto più ragionevole principio, che dall'antica pastorale *Siringa*. Consiste questa in una semplice unione di piccole cannuccie d'avena, o d'altro, simili in grossezza, dissimili in lunghezza, unite assieme con cera, o cola, di maniera che vengano da una parte ridotte ad un piano, acciocchè scorrendovisi sopra coi labbri della bocca, e col fiato, producano il suono dall'altra parte, da cui risultano le varie lunghezze. Giova qui udire l'eruditissimo Monsignor Bianchini, il quale parlando dell'*Organo* dice: *colla qual voce non s'ha da intendere il perfetto Organo Idraulico, o Pneumatico, di cui noi usiamo, ma più cannuccie di differente lunghezza con cera, o cola insieme congiunte, non altrimenti che la Fistola, la quale gli antichi Gentili attribuirono a Pane, a Fauno, ai Satiri &c. L'origine dell'Organo s'ha a prendere da Fistole particolari, che i Mitologici assegnano a que' loro Dei, i quali esercitarono la vita pastorale, ad Appolline, ed a Mercurio pastori di greggia..... Queste cose per mezzo delle favole dei Greci e Latini attribuite ai Pastori più moderni, sono tratte dalla vera Storia di Mosè, non bene dai Gentili intesa, e trasformata; dalla quale si vede doversi attribuire alle prime invenzioni dell'arte pastorale, la Canna, la Fistola, ed i*

C prin-

(20) S. Clem. Alexandr. lib. 1. Strom. Cum autem (Moyse) ætate esset grandior, Arithmeticam, & Geometriam, Rythmicam, & Harmonicam, & præterea Medicinam simul & Musicam doctus est ab iis, qui erant insignes inter Ægyptios.

principj dell' Organo, ovvero dell' Ebreo Huggab (21). Ecco la più verisimile, e la più semplice origine, che nell' oscurità de' primi tempi possa darsi all' Organo nascente, del quale occorrerà più diffusamente in altro luogo favellare.

Ora passando agli strumenti *da Corda* noti agli Ebrei, che furono la *Cetra*, il *Nablo*, il *Salterio* &c., non potrà meglio a mio credere ritrovarsi il loro probabile principio, che nel seguente discorso. Cibavansi i primi Uomini, oltre i frutti della terra, anche degli animali, e fra questi dei Capretti, ed Agnelli, gl' intestini de' quali, col decorso del tempo seccati, e stirati, percotendosi producono un certo suono; il che osservato da essi, egli è naturale ne venisse l' invenzione della *Cetra*, o della *Lira*, attribuite dai Gentili ad Anfione, ad Orfeo, ad Apollo, a Lino, a Mercurio, la cui origine ci viene descritta precisamente dal P. Calmet (22): *La Lira antica, ritrovata da Mercurio, era formata d' un guscio di testuggine, ch' egli a caso incontrò, e sopra il di cui vano stese una sottilissima pelle, appresso vi fece un manico, elevando due piccole braccia dai due lati, che univansi nell' alto mediante una piccola traversa. Sopra la pelle, che copriva la testuggine, eravi una canna in due parti divisa, a cui stavano attaccate sette corde tese dall' alto al basso.* Ma siccome diversamente viene riferito questo fatto da varj Autori, sempre però accompagnato da certe circostanze, che lo rendono o dissimile, o di più semplice struttura, così lo descriveremo ancora secondo le varie opinioni raccolte da Vincenzo Galilei (23). *Altri circa l' invenzione della Lira vogliono come Benedetto Egio sopra Apollodoro, che essendo una volta uscito del suo letto il Nilo, avesse inondato tutto l' Egitto; ed essendo poi tornato dentro i suoi termini, lasciasse morti ne' campi varie sorti d' animali, fra i quali vi era una Testuggine; la quale avendo trovata Mercurio, che già era consumata la carne, e vi erano rimasti alcuni nervi tirati, e risecchi dal Sole; a caso con*

112

(21) *De tribus gener. Instrum. Music. Veter. Organ. dissertat. pag. mibi 3.*

(22) *Dissertaz. sopra gli Strumenti di Musica degli Ebrei trad. in Toscano ediz. di Lucca Tom. 2. pag. 275.*

(23) *Dial. della Mus. anti. e moder. pag. 126. 127.*

un piede percossa, mandò fuore il suono: a similitudine di che compose Mercurio la Lira. L'istesso Autore soggiunge (24): Circa poi alla grandezza dello strumento, non crediate che tutte fussero così piccole; perchè dell'istesso Mercurio si legge, aver tratta la prima dall'ossatura delle costole d'uno de' buoi, che egli furò ad Apollo.... pag. 27. Nicomaco Geraseno autore Greco racconta questa cosa d'altra maniera: imperocchè egli vuole che l'istesso Mercurio fabbricasse una Lira di legno, nella quale tendesse quattro corde, ed altri hanno detto tre, fatte pure d'intestini di pecora (25). Cheche siasi, posto che le suddette invenzioni ugualmente sieno semplici e naturali, non v'è alcuna ripugnanza di asserire, che l'invenzione della Cetra, Nablo, Salterio &c., possano da esse dedursi, giacchè dal sagro Testo non abbiamo notizie più precise e determinate della qualità degli strumenti, de' quali vien dichiarato Padre Jubal.

Restanci per ultimo gli strumenti *da battere*, cioè *Timpani, Tamburi, Sistri*, e antichi *Cembali* &c. i quali erano composti alcuni di solo metallo, altri coperti di pelle d'animali, ed altri di legno similmente coperti, accompagnati da alcun pezzo di metallo. La loro origine, perciò che riguarda il metallo, facilmente si può dedurre dall'arte professata da Tubalcain, che fu professor da martello, e fabbro in ogni artificio di rame e ferro (26): Di qui fu, che Jubal dal sentire ed osservare il suono prodotto dai metalli lavorati dal fratello Tubalcain potesse ricavare varj strumenti *da battere*; quelli di solo metallo, simili in qualche modo

C 2

do

(24) Dial. cit. pag. 126.

(25) Nicom. Manual. Harmon. lib. 2. p. 29. ex edit. Meibom. Lyram ex testudine fabrefactam Mercurium invenisse, ejusque doctrinam, cum prius septem ab ipso chordis instructa esset, Orpheo tradidisse ferunt &c. Queste autorità se bene fra se alquanto differenti, pure allo scopo nostro parimente servendo, prendere si possono come conformi. Soggiugne però il Meibomio nelle sue Notæ in Nicomacum pag. 55. 56. Sic quoque Hyginus poet. Astronomico: Lyra inter astra constituta est, hac, ut Eratosthenes ait, de causa; quod initio a Mercurio facta de testudine Orpheo est tradita. Deinde aliam sententiam profert, quod Apollo docuerit Orpheum. De hac autem inventionis, & institutionis doctrina consulendi sunt Svidas in Ὀρφέως, Λίρος. Præterea Apollodorus, Pausanias, alii.

(26) Genes. cap. 4. 22.

do al *Cembalo* antico, che era un *Instrumento di rame* diviso in due parti d' un suono assai gagliardo fatto in forma di berettino, e prendevasene una parte per ogni mano e percuotevansi l' una contro l' altra (27); quelli di metallo e peli d' animali, simili in qualche modo a certi *Timpani* antichi, o *Timballi* moderni, che erano certi grossi concavi catini, coperti d' un cuojo, attaccato, e teso con chiodi di rame (28); Quelli di legno coperti con peli d' animali accompagnati da qualche pezzo di metallo, poco diversi dall' accennato *Timpano* antico, e dai nostri *Cembali*, che sono composti d' un cerchio d' asse sottile, ed una pelle stesa solamente da una parte alla foggia d' un vaglio (29), unitovi certi pezzi di metallo.

Veduta l' origine più verisimile delli tre sopradescritti generi d' *Instrumenti*, farebbe ora di scoprire col mezzo di molti Autori, giacchè il sagra Testo non ce ne dà alcuna distinta notizia, qual fosse il modo, con cui Jubal ritrovasse la Musica, il che farebbe facilmente scoperto, ogniquale volta senz' altra ricerca noi approvassimo ciò, che ci lasciarono scritto varj Autori. Il Sanfovino (30) Gioseffo Zarlino (31), Franchino Gaffurio (32), Andrea Angelini Bontempi (33), ed altri affermano, che Jubal dal suono de' martelli di Tubalcaino fabbro trovasse la Musica, e le proporzioni degl' intervalli musicali, portandone per testimonio Gioseffo Ebreo. Ma, come osserva il P. Scorpioni (34), non trovandosi in Gioseffo Ebreo una sola parola di tal fatto, resta distrutta ogni loro asserzione. Guillermo de Podio (35) pretende, che siccome il sagra Istoric, dopo aver fatta menzione di Jubal inventore della Musica, immediatamente soggiugne, che Tubalcain fu inventore dell' arte fabbrile, da ciò debba dedursi, che Jubal

(27) P. Calmet *Dissert. sopra gli strum. di Musi. degli Ebrei.*

(28) P. Calmet *loc. cit.*

(29) P. Calmet *loc. cit.* S. Isidor. *orig. l. 2. c. 21.* Tympanum est pellis, vel corium ligno ex una parte extensum; est enim pars media in similitudinem cribri. (30) *Nelle Annotaz. sopra le Antichità di Beroso pag. mihi 2.*

(31) *Institut. Armon. cap. 1.* (32) *Theor. Mus. cap. 1.*

(33) *Istor. Musi. pag. 46.*

(34) *Rifless. Armon. lib. 1. rifl. 2. pag. 6.*

(35) *Commentar. Music. lib. 1. cap. 1.*

bal abbia ritrovata la Musica dal suono de' martelli, la qual prova, come ognun ben vede, è troppo debole, sicchè non merita molta considerazione. Pietro Comestore pretende, che l' invenzione delle proporzioni degl' Intervalli musicali, attribuita dai Greci a Pitagora, debba ascrivarsi a Jubal, parlando di Tubalcain, *il quale trovò il primo l' arte ferraria nel mezzo del cui lavoro Jubal, di cui abbiám parlato, nel dilettersi del suono de' metalli, inventò dai loro pesi le proporzioni, e le consonanze dei medesimi, che da essi nascevano, la quale invenzione i Greci favolosamente assegnano a Pitagora (36).*

Questo fatto da Pietro Comestore riferito, sebbene con qualche fondamento possa dubitarsi essere una di quelle cose giudicate apocrife da Sisto Sanese [37], e da altri; attese però le circostanze, che vagliono, almeno in parte, a renderlo verisimile, merita qualche considerazione. E benchè gli Storici Greci sieno persuasi e sostengano, che Pitagora dal battere dei martelli di un fabbro, e dal suono, che da ognuno dei martelli egli sentiva, usate le dovute diligenze, rilevasse la proporzione dei principali Intervalli consonanti della Musica (38); contuttociò sembra dover sussistere la prima opinione favorevole a Jubal in questa invenzione. Imperocchè è sentimento comune, che tutte le nazioni antiche, particolarmente la Greca, hanno ricavate dai libri di Mosè le loro Leggi, Riti, ed Istorie (39). Sappiamo altresì, che Pitagora dai libri Ebrei trasferì molte leggi nella sua Filosofia (40). Inoltre sappiamo dal Bruchero *non potersi più chiaramente mostrare quanto sieno incerti i fonti, da cui si può trarre la notizia della filosofia Pitagorica mentre, secondo la sentenza più probabile, Pitagora nulla scrisse: senza fallo nulla, che non abbia sospetto di manifesta frode, a noi pervenne (41).* In fatti Vincenzo

Ga.

(36) *Histor. Scholastica cap. 28.*

(37) *Biblioth. Sancta lib. 4. pag. mibi 453.*

(38) *Macrob. in somn. Scipion. lib. 2. cap. 1.*

(39) *Huetius Demonstrat. Evangel. Propos. IV. cap. 10. n. VI.*

(40) *Joseph Hebr. lib. 2. contra Apion. Huet. loc. cit. Prop. IV. cap. 11.*

(41) *Bucherus Histor. Crit. Philos. T. 1. pag. 1039. Gerard. Jo: Vossius de 4. art. Popular. de Mus. c. 4. §. 6. 9.*

Galilei, dopo averci descritto il fatto sopraccennato di Pitagora, soggiugne: *altri assieme con Svida (42) vogliono, che non Pitagora, ma Diocle investigasse sì fatta invenzione; non da fabbri, ma che nel passare da una bottega d'un vasselajo, percotesse a caso con una bacchetta alcuni vasi, e che dalla diversità della grandezza de' suoni di essi circa l'acuto e grave, andasse investigando poi le musicali proporzioni; la qual cosa ha più del verisimile, ch'ella fusse di qui tratta, che dal suono e dal peso de' martelli (43).*

Ma sia con loro pace, le varie opinioni di tutti questi, se provano alcuna cosa, a nulla vagliono, se non a confermare, che l'origine delle proporzioni musicali deve ascriversi ad un puro accidente, o del vasselajo di Diocle, o del Fabbro di Pitagora. Per altro è più ragionevole, che un pari incontro accadesse a Jubal, il quale fratello di Tubalcain, ebbe occasione di ricavare dalla percussione de' martelli di questi il principio della Musica, da esso lui, al dire del sagra Testo, tant'anni prima di Pitagora e di Diocle professata. Potria però anche a Pitagora molto darsi in questa scoperta, assegnando i primi sperimentali principj del Canto col Suono a Jubal, e le teoriche di lui proporzioni al saggio Pitagora. Ma comunque la cosa siasi, io qui m'accordo coll'eruditissimo P. Mersenno, il quale così conchiude la presente quistione. *Tacciano dunque coloro, che danno le prime parti a Pitagora, e portiamo qua i Martelli di Tubalcain Adunque il nostro Jubal si dice esser Padre di quei, che cantano o toccano gli Organi e suonan le Cetre, di cui poscia i Caldei, i Greci, i Latini, ed i Francesi furono imitatori (44).*

Pochi anni dopo, come abbiamo dal sagra Testo: *Enos figlio di Set cominciò ad invocare il nome del Signore (45)*, dal qual testo, secondo il sentimento di molti Espositori: *Sembra, che Enos seguendo l'autorità, e le insinuazioni d'Adamo, cominciasse a formare le pubbliche aduanze de-*
gli

(42) *Svida Historica pag. mibi 245.* Diocles Atheniensis Hunc reperisse Harmoniam in Oxybaphis, in testaceis vasis, quæ bacillo pulsaret.

(43) *Dialogo della Musica antica, e moderna pag. 127.*

(44) *P. Mersen. quest. & com. in Genes. s. 4. 21. pag. 1514.*

(45) *Genes. cap. 4. 26.*

gli Uomini pii, parte a stabilire ed ampliare la Religione, parte ad introdurre le Preci, ed i Sermoni pubblici, ed il culto d' Iddio per mezzo dei Sacrificj, degli altri Riti, e delle Cerimonie (46). Posto ciò, anzichè non v' essere ripugnanza, v' è più tosto alcuna probabilità a credere, che fra i Riti, e le Cerimonie introdotte da Enos nell' invocare e lodare Iddio, trasportato da un certo entusiasmo di giubilo interno, prorompesse in lodi del suo Creatore, e sommo Benefattore accompagnate col Canto; giacchè per sentimento di Santo Ambrogio: *Iddio si diletta non solo d' esser lodato, ma di riconciliarsi col Cantico* (47). Infatti fu costume di tutte le nazioni de' Gentili di lodare i loro Dei col Canto e col Suono, come attesta Macrobio: *usarono ne' Sacrificj i suoni musicali, i quali appresso varj colla Lira e la Cetra, appresso alcuni colle Tibie, e con altri musicali Strumenti solevano celebrarsi* (48). E per maggior prova di ciò, che s' è detto, la Cronica Alessandrina, nel riferire l' accennato fatto, conferma quanto abbiám osservato: *i primi della Tribù di Set cominciarono ad invocare il nome del Signore, che è l' Inno Angelico . . . questi figli adunque di Set, fatti simili agli Angeli, ed invocando l' Inno Angelico* (49), deduce il P. Calmet, *cominciarono ad invocare il nome del Signore, cioè a recitare l' Inno del Signore, il quale è Sanctus, Sanctus, Sanctus* (50). E poichè l' Inno altro propriamente non è se non una Poesia col Canto, perciò se usarono gl' Inni ad invocare il nome del Signore, chi non vede che si diedero al Canto?

Taluno qui parlando dei figliuoli di Set farebbe punto fermo sul passo notissimo di Gioseffo Ebreo, il qual contiene, ch' essi *i primi trovarono la scienza e l' ornamento del.*

(46) *Tirinus in Genesim cap. 4. 26.*

(47) *Prafat. in enarrat. Psal. 1. n. 5.*

(48) *De somnio Scipionis lib. 2. cap. 3.*

(49) *Chronicon Alexandrinum, seu Paschale cura & studio Caroli du Fresne, D. du Cange ex edit. Regia Paris. pag. 12.*

(50) *P. Calmet in cap. 4. 26. Genes. Alexandrina asserunt Chronica, filios Seth, dum Cain progenies in omnia proruebat scelera, incæpisse invocare nomen Domini, scilicet Angelorum Hymnum, recitare, qui est Sanctus, Sanctus, Sanctus.*

delle cose celesti (51); fogggiungendo che stante la supposta predizione d'Adamo del doppio diluvio d'acqua, e di fuoco, ergeffero due colonne, l'una di pietra durevole all'acqua, l'altra di creta resistente al fuoco, sopra di esse incidendo le notizie delle arti fin'a quel tempo conosciute, acciò passassero ai Posterì (52). Dal qual fatto hanno preteso alcuni Scrittori, che nelle medesime colonne vi incidessero anche le notizie della Musica avute da Jubal (53). Ma siccome questo fatto è da' migliori Critici giudicato apocrifo, anzi una favola; e quando anche avesse qualche probabilità, nessuna menzione della Musica, secondo l'osservazione di Guillermo de Podio (54) facendo nel suo racconto lo Storico Ebreo, perciò farà meglio trascurarlo o come falso, o come non assai concludente, inoltrandoci alle notizie della Musica dopo il diluvio.



Dal

(51) Flav. Josephi Antiq. Jud. lib. 1. cap. 2. ex edit. Sigeb. Havercampi.

(52) Joseph. Jud. loc. cit. Ne autem illa inventa homines effugerent, & antequam venirent in notitiam, interciderent (cum rerum omnium interitum fore, alterum quidem ignis vi, alterum vero per violentiam & multitudinem aquarum, prædixisset Adamus) columnis duabus extractis, una quidem ex latere, altera vero ex lapidibus, inventa sua utrique inscripserunt. Ut si eveniret lateritiam everfam iri per imbrium vim, lapidea superstes ostenderet hominibus *Astronomica* inscripta, simulque indicaret & lateritiam ab illis positam fuisse. Manet autem hodie in terra Siriade.

(53) P. Gregor. Reisch in Margar. Philos. lib. 5. tract. 1. de Musi. c. 4. Nicol. Wollici Enchirid. Music. cap. 1. D. Pedro Cerone Melopeo l. 2. cap. 17. Ludov. Casali Grandezze maravigl. della Musi. cap. 5. P. Giul. Cef. Marinelli Osservaz. del Canto Fermo P. 5. cap. 4. pag. 243. ed altri.

(54) Guillermo. de Podio Commentar. Musi. lib. 1. c. 2.



Dal Diluvio sino a Mosè.

CAP. III.

È Fuor d'ogni dubbio, che dopo il Diluvio universale Noè con la sua famiglia uscito dall' Arca, innalzò un' Altare a Dio, offerendogli un Sacrificio d'animali mondi; e perciò abbiamo luogo di supporre, che un tal sacrificio fu l' esempio dei figli di Set, fosse accompagnato da Inni e Canti, ringraziando e lodando il loro Creatore, e liberatore.

Nel capo decimo della Genesi ci viene dimostrata la Genealogia dei tre figlj di Noè, cioè Sem, Cam, e Jafet, e questi furono i capi di tutte le Nazioni, che si dilatarono sopra la terra, e dai quali vennero tanti varj Popoli; onde per procedere con chiarezza et ordine, seguirò la mia Storia dietro le traccie di quel Popolo, il cui capo fu Sem, da cui ebbero tante nazioni l' origine, e trasse il suo nascimento il Messia.

Tutto intento il sagra Storico a descriverci dal capo decimo sino al trentesimo della Genesi varj fatti, che nul-

D

la

la ci somministrano di spettante alla Musica, ci fermeremo sopra ciò, che ci riferisce nel capo trentuno sopra la persona del Patriarca Giacobbe. Annojato questi della servitù per venti anni prestata a Labano suo Zio, stabilì, così avvisato da Dio, di fuggire occultamente colle due sue Mogli Lia e Rachele, e ritornarsene appresso suo Padre Isacco nella terra nativa. Scoperta tal fuga da Labano, inseguì per sette giorni Giacobbe, e sopraggiuntolo nei monti di Galaad, si lamentò seco col dirgli: *Perchè hai così operato, che occultamente hai a forza condotte via le mie figlie quasi schiave? Perchè senza mia licenza hai voluto fuggire, nè farmelo noto, ond' io t' avrei seguito con gaudio, e coi Cantici, e i Timpani, e colle Cetre* (1); Le quali ultime parole ben mostrano, che dopo il diluvio siasi conservata la notizia e l' uso degli stessi Strumenti di Musica, de' quali vien riconosciuto inventore dal sagra Testo Jubal; anzi penso che ciò possa servirci d' una nuova conferma dei tre Generi d' Instrumenti, da *Fiato*, da *Corde*, e da *Percussione* qui sopra abbastanza indicati.

E' ragionevole ancora, che nell' esequie con ogni pompa celebrate da Giuseppe al Patriarca suo Padre si usassero Strumenti flebili. Certamente ebbero il lor compimento col Canto, celebrate essendosi, secondo l' autorità della Scrittura sagra, col rito Egizio. D' ordine di Faraone partissi Giuseppe dall' Egitto, di modo che *seco andarono tutti i più anziani della casa di Faraone, e tutti i più adulti dell' Egitto vennero al campo Arat, il quale è situato oltre il Giordano: dove celebrando le esequie con gran pianto e veemente, v' impiegarono sette giorni: il che veduto dagli abitatori della terra di Canaan, dissero: Questo è un gran pianto per gli Egizj, e quindi fu imposto il nome a quel luogo il Pianto d' Egitto* [2]. In questa comitiva v' era la casa di Giuseppe con i suoi Fratelli, il quale andava ad eseguire l' ultima volontà di suo Padre espressa in questo comando: *seppellitemi co' Padri miei* (3). Dunque certamente fu sepolto conforme ai due riti Ebreo ed Egizio.

Ora

(1) Gen. cap. 31. 26. 27.

(2) Gen. cap. 50. vers. 7. usque ad 12.

(3) Gen. cap. 49. 29.

Ora il rito Ebreo per sentimento di più Scrittori, e nominatamente del Tirino, esigea nei funerali: *primieramente il digiuno fino a sera; poscia il pianto pubblico; in terzo luogo la narrativa, e le lodi delle virtù del defunto; in quarto luogo le lamentazioni in voce ed in canto lugubre* (4). E però per conto di questo rito degli Ebrei, nell'esequie di Giacobbe v' intervenne il canto; anzi quel canto, che propriamente si chiamava tale, e quindi con la dovuta forma degli armonici intervalli. All'ebraico unendosi il-rito degli Egizj, cioè d'una nazione, che era allora in possesso non meno delle scienze ed arti più necessarie, che delle più voluttuose, e perciò della più dilettevole tra loro, qual'è la Musica, che senza l'accompagnamento degli Strumenti, sembra manchevole di popular perfezione, è forza il dire, che in questa solenne e pubblica pompa avessero luogo gli Strumenti, talchè possiamo conchiudere, che ancor molto prima presso quelle nazioni il Canto ed il Suono fossero in uso.



D 2

Dal.

(4) Tirinus in Genes. cap. 50. Escobar Comment. liter. & Moral. in Genes. Calmet Comment. in Genes.



Dalla nascita di Mosè fino alla di lui morte.

CAP. IV.

NAcque Mosè, e non ostante l'ordine di Faraone, il quale per gelosia ordinò, che fossero ammazzati tutti i maschi degli Ebrei, fu, come ogn'uno sa, salvato dalla morte per mezzo della figlia dello stesso Faraone, dalla quale fu fatto allevare, ed instruire in ogni scienza degli Egizj, ed era valente nelle parole e nell'opere sue [1]: Lo attesta ancora S. Clemente Alessandrino, assicurandoci della sua erudizione specialmente nella Musica: quando, dice, Mosè era nell'età più avanzata, gli fu insegnato da quelli, che erano più riguardevoli tra gli Egizj l'Aritmetica e la Geometria, la Ritmica, e l'Armonica, e di più la Medicina insieme, e la Musica [2], e fors'anche la Poesia, e senza forse, se vogliasi seguir coloro, che lo fanno autore del libro di Giobbe, tutto pieno d'estro, e sparso di veri tratti poetici. Destinato poscia da Dio a liberare il Popolo Israelitico dalla schiavitù d'Egitto, fu
con-

[1] *Acta Apostol. cap. 7. 22.*

[2] *Clem. Alexandrin. Stromat. lib. 1.*

costituito di lui condottiere; prodigiosamente passato il Mar rosso, sommersi gli Egizj, che perseguitavano gli Ebrei, proruppe in un cantico di lode e di ringraziamento a Dio assieme con tutti gli Ebrei: *Cantiamo al Signore: poichè gloriosamente s'è reso grande, il Cavallo e il Cavaliere gettò nel Mare* (6). Fu accompagnato tal Cantico da Maria sorella parimente d'Aronne unitamente a tutte le Donne: *prese dunque Maria profetessa, sorella d'Aronne il Timpano nella sua mano, ed uscirono tutte le Donne seguendo-la coi Timpani ed i Cori, ai quali ella precedeva dicendo: Cantiamo al Signore &c.* (7). Se questo Cantico fosse intonato da Mosè, rispondendo il Coro degli Uomini col replicare o successivamente ogni versetto, o sempre il primo; e se Maria, capo del Coro femminile, praticasse lo stesso unitamente alle Donne, varie sono le opinioni degli Espositori. Convengono però, che da se gli Uomini, e da se le Donne lo cantassero; ma non così rispetto al modo, che usassero nel Canto, cioè come le Donne cantassero dopo degli Uomini; poichè altri vogliono, che cantassero vicendevolmente un versetto gli Uomini, poscia le Donne seguissero, replicando lo stesso versetto, o vicendevolmente passando al seguente; altri, che le Donne replicassero solamente il primo versetto, framezzandolo tra ciascun versetto del Cantico cantato dagli Uomini; altri che il Cantico tutto fosse cantato dalle Donne immediatamente, dopo averlo cantato gli Uomini, proseguendo Maria con le Donne a norma degli Uomini (8). Resta libero l'appigliarsi a qualunque degli indicati modi, non ripugnando a quanto ci espone il saggio Legislatore. Con tutto ciò sembra più verisimile, che Mosè ispirato da Dio intonasse il Cantico, e gli Uomini replicassero, o sempre il primo, o li susseguenti versetti, e poscia Maria separatamente dal Coro degli Uomini, facesse lo stesso col suo delle Donne.

Se

(6) *Exod. cap. 15. 1.*(7) *Loc. cit. n. 20.*(8) *Phil. Judaeus lib. 1. de Vita Moysi. Oleaster, Mariana, Menochius, Malvenda, Jansenius, Bossuet in cap. 15. Exodi, sed praecipue Magaglianus in Moysi Cantica l. 2.*

Se stiamo al sagrao Testo, resta fuori d'ogni dubbio, che il presente Cantico, oltre l'esser come egli esige cantato, venisse ancora accompagnato dal suono degli Strumenti musicali. Non che il Cantico di sua natura esigesse il Suono, mentre al dire di S. Ilario, non altro per se ricerca, che il puro Canto. Ciò non ostante convien distinguere collo stesso S. Ilario seguito da Cassiodoro e da molti altri, poichè varie sono le sorte dei Salmi, dovere perciò esser varj parimente i Cantici (9). Avendo mostrato il Santo Dottore, che la proprietà del Salmo semplice è d'esser cantata con l'accompagnamento di qualche Strumento musicale, a differenza del Cantico, che puramente vien cantato senz'alcun Strumento, assegna poscia altre due spezie composte di Salmo e Cantico, l'una, che chiama *Salmo-Cantico*, al Canto della quale precede il Suono degli Strumenti; l'altra di *Cantico-Salmo*, nella quale il Suono segue al Canto. Ciò presupposto resta chiaro, che il descritto cantico di Mosè fosse, non già *Psalmo canticum*, ma *Cantico-psalmum*, come chiaramente si deduce dal sagrao Testo, che non fa menzione degli Strumenti musicali, se non dopo aver descritto tutto il Cantico: anzi, secondo il senso rigoroso del sagrao Testo stesso, pare che il Suono degli Strumenti non fosse praticato se non che dalle Donne. Tuttavia non vi è alcuna ripugnanza, secondo il sentimento del P. Magagliani, che anche gli Uomini, eccettuatone il solo Mosè, unissero il Canto al Suono degli Strumenti (10).

Ma quali erano in fine questi Strumenti compagni a
tal

(9) S. Hilar. Episc. Prol. in Libr. Psalm. n. 19. In Musicis vero artibus hæ sunt officiorum & generum varietates. Psalmus est, cum cessante voce pulsus tantum organi concinentis auditur. Canticum est, cum cantantium chorus libertate sua utens, neque in consonum organi adstrictus obsequium, hymno canoræ tantum vocis exultat. Canticum autem psalmi est, cum organo præcinente subsequens & æmula organi vox chori cantantis auditur, modum psalterii modulibus vocis imitata. Psalmus vero cantici est, cum choro ante cantante, humanæ cantationis hymno ars organi consonantis aptatur; vocisque modulibus præcinentis pari psalterium suavitate modulatur. His ergo quatuor musicæ artis generibus, competentes singulis quibusque psalmis superscriptiones sunt coaptatæ.

(10) Magagliani loc. cit. n. 20. Moses enim prior quemlibet versum hujus Cantici præcinebat: deinde populus eundem versum repetebat, citharis forte & Organis vocem attemperans: qui mos solemnus fuit Judæis.

tal Canto? La questione non è così piana: stante la Vulgata, il Testo Ebraico, e la Parafrasi Caldaica furono i *Timpani* e i *Cori*; e stante la Versione Siriaca ed Arabica furono i *Timpani* ed i *Sistri*. Quanto ai *Timpani*, di cui presso gli Antichi si notano le varie spezie spiegate come di passaggio nel Capo secondo, sembra assai verisimile, che la più convenevole all' uso d' accompagnar questo Cantico, fosse quella non molto diversa dal *Cembalo* rustico, che ancor oggi si batte colla punta delle dita secondo l' Abulense, questo *Timpano* percosso colle mani rende tintinni. Imperocchè gli è uno strumento quadrato fatto di legni, e talvolta rotondo, formato con pelle stesa, e fornito di piccoli campanelli (che gli Ebrei chiamavano *Mezilothaim*) dentro nascosti, affinchè per mezzo del tinnito della pelle tesarvi, e dei campanelli si renda suono conveniente all' accordo della voce delle fanciulle cantanti (11). E questi vien ancora chiamato *Tamburo* antico, come attesta il P. Calmet (12). Tal sorta dunque di leggier *Timpano* era la più acconcia alla gentilezza di Donne, che in mezzo alla lor fuga d' Egitto sonar lo dovevano; troppo essendo gravosi gli altri *Timpani* di pesante metallo, o troppo incomodi gli altri di mole assai vatta in tal' uopo, e troppo indecenti al decoro femminile quelli da fiato a foggia di *Trombe* [13]. Onde è probabile, che questi soli *Timpani* fatti a' *Cembali* si adoprassero. Gli Uomini, poichè più robusti, perciò poteano senza fallo maneggiare e sonare l' altre sorte di *Timpani*; ma di questi Strumenti, non facendo parola il sagro Testo, se non riguardo alle Donne, cui farebbero stati incomodissimi, convien con la più comune degli Espositori conchiudere, che per nome di *Timpani*, in questo luogo, i soli *Cembali* intendersi debbano.

Passando ai *Cori*, questo nome ha due significati spiegati

(11) *Abulens. q. 6. super cap. 15. Exodi. Vide plura de Tympano apud Lorinum in Psal. 140. 150. S. August. in Psal. 150. De corio quippe fit tympanum exsiccatum atque firmatum.*

(12) P. Calmet. *Desertaz. sopra gli Strumenti di Musica degli Ebrei.*

(13) *Rationabiliterque illud se habet, quod Antiqui de Tibiis fabulantur. Ajunt enim Minervam repertricem, Tibias abjecisse ob deformitatem oris. Aristotel. Politic. lib. 8. cap. 6.*

gati da Strabone: *il Coro*, dic' egli, è una pelle semplice con due cicute, o siano cannuccie, e per sentimento di San Girolamo due tubetti metallici, per l' una delle quali si dà fiato, e per l' altra esce il suono (14). Ecco lo Strumento, che nominavasi *Coro*, a' giorni nostri di più cannuccie accresciuto sotto i varj nomi di *Cornamusa*, di *Piva*, e secondo i Francesi di *Musette* (15). L' altro significato della parola *Coro* è lo stesso, che presso noi pure ritiene questa medesima voce: *il Coro* è una moltitudine di Cantori, ed il *Coro* vien detto, quasi il *Canto dei Coetanei* (16). V' è ancora chi prende il *Coro* per il *Sistro*; come pure, se tal vocabolo riferiscasi ad una moltitudine, v' ha chi lo vuole riferito ad una moltitudine di Cantori, e di Ballerine e Sonatrici (17). Ma comunque siasi, questo luogo del sagra Testo ha avuta, non so se la sorte o la sventura, d' essere troppo commentato, cioè con tanta diversità interpretato, che mal può averfi una chiara idea, siccome dei fatti, così della qualità degli Strumenti, e del Canto, con cui celebravasi il trionfo dagli Ebrei, passato il Mar rosso. Al più sembra men' incerto l' ordine, con cui andavan disposti. Precedevano i Cantori seguiti dai Sonatori, in mezzo a' quali venivan le Donne danzando e sonando anch' esse i *Cembali*, e forse i *Sistri*, strumento non disadatto alle femmine, ed usato nell' Egitto, d' onde queste partivano (18).

Da questa varia disposizione erano formati i *Cori* composti da gente raccolta a dar pubblici segni di pompa festiva; e però anche Mosè, sceso dal monte, veggendo gli Ebrei

(14) *Gloss. ord. in cap. 15. Exod.*

(15) *Traité de la Musette avec une nouvelle méthode &c. Lion 1672. fol.*

(16) *Oleaster, Malvenda, Menochius, Calmet, & alii in cap. 15. Exod.*

(17) *Calmet loc. cit.*

(18) *Lorinus in Psal. 149. 3.* Sed Cajetanus, Titelmanus, Placidus Parmensis, Genebrardus, Bellarminus, docent potuisse pro *Choro* poni *tibiam* &c. . . . ubi conjunctio tympanorum & chororum videtur innuere instrumenta diversa, vel inter mulieres alias fuisse, quæ choreas ducerent, pulsando tympana, alias, quæ aliud instrumentum Incertum, cujusmodi fuerit instrumentum chorus, si fuit instrumentum certum. De tripudio, seu de multitudine saltantium, & concinentium minime dubito. Quod sentiunt in *Exod. c. 15.* Abulensis, Oleaster, Magaglianus noster: & consentiunt plurimi, qui idem dicunt, omiſſa mentione de instrumento, vel eo rejecto, ut Cajetanus in *Exod.*

Ebrei tutti giubbilo intorno al famoso Vitello d'oro in Danza, in Suono, ed in Canto, si spiegò dicendo, che *vide il Vitello, ed i Cori (19)*, ne' quali dovettero senza fallo essere adoprati i mentovati Strumenti.

Oltre questi ve n'era un altro notissimo, che chiamavasi *Buccina*, o *Tromba*, nominato più volte nell'Esodo, mentre si narra quanto accadde a Mosè nel ricever su 'l Sinai le Tavole della Legge. Ecco le varie formole: *quando comincerà il suono della Buccina, allora ascendano il Monte il suono della Buccina con maggior veemenza strepitava e il suono della Buccina a poco a poco si facea maggiore, e più lungamente durava (20) e tutto il Popolo vedea le voci, le lampadi, e il suono della Buccina (21)*.

Che sorta di Strumento fosse la Buccina, di qual forma, e di che materia costrutta, non parmi qui luogo proprio a trattarne, ed a concluderne cosa veruna; solamente, lasciate le dicerie dei Rabbini, che vogliono la Buccina esser un de' corni del Montone, cui Abramo in vece d'Isacco figlio a Dio sacrificò, ridurremo le opinioni degli Autori all'essere la Buccina costrutta con materia di corno, o con altra tale, purchè non metallica; ovvero all'essere stata una voce suscitata nell'aria dagli Angeli, talmentechè giungesse allo strepito d'una Buccina (22).

Fatta la pubblicazione delle mentovate Ebraiche Leggi: *parlò il Signore a Mosè dicendogli: prepara a te due Trombe d'argento spianato a martello, colle quali possi convocare la*

E

mol-

(19) *Exod. c. 32. 17.* Audiens autem Josue tumultum populi vociferantis, dixit ad Moysen: Ululatus pugnae auditur in castris. Qui respondit: Non est clamor adhortantium ad pugnam, neque vociferatio compellentium ad fugam: sed vocem cantantium ego audio. Cumque appropinquasset ad castra, vidit vitulum & choros. *Vedi sopra ciò il Malvenda, Menochio.*

(20) *Exod. cap. 19. v. 13. 16. 19.* (21) *Exod. cap. 20. 18.*

(22) *Lyranus, Cornel. a Lapide, Calmet, & alii in Exod. c. 19. sed praecipue Abul. quast. xi. p. 288.* Dicitur clangor buccinae, non quod ibi esset aliqua buccina talis, qualem nos habemus, sed sonabat ibi vox talis, qualis in buccinis nostris formatur, quia Angeli sciebant supplere modum illius vocis buccinae quadam arte naturali. Simples quidem Judaei fabulantur istas voces fuisse formatas in quodam cornu accepto de ariete immolato pro Isaac. Sed hoc valde ridiculum est, quare namque magis de illo ariete, quam de altero cornu acciperetur? quia non fuit majoris virtutis illius arietis cornu, quam aliorum arietum.

moltitudine, quando s' hanno a muovere gli alloggiamenti . . . quando avrete alcun Convito, e giorni Festivi, e Calende, sonarete colle Trombe sopra gli olocausti, e le pacifiche vittime, acciò vi ricordino il vostro Dio (23). L' invenzione della Tromba, strumento notissimo a molte nazioni, Gasparo Bartolino fu l' asserzione d' Eustazio l' attribuisse all' Egiziano Osiri, che l' assegnò alla pompa dei Sacrificj (24). Nella lunga loro cattività d' Egitto è da crederfi, che gli Ebrei di là la prendessero, e però prima ancora dell' età Mosaica ad essi non fosse ignota, come saggiamente riflette Mons. Galland dicendo: che siccome Iddio non parla a Mosè, che della materia delle Trombe, e dei differenti segni, ch' esse dovevano dare, senza alcuna cosa prescrivere sopra la loro forma, è ragionevole il concludere, che questa forma era ad esso cognita, non meno che agli Israeliti (25). L' unica differenza dunque, che volle Iddio in queste Trombe, ordinate principalmente a radunare il Popolo per l' uso della Guerra, e dei Sacrificj, si riducea alla nobiltà della materia, mentre comandolle d' argento, il pregio del qual metallo le rendesse più degne del pubblico divin culto; infatti non era lecito sonar queste Trombe nè al Popolo, nè ai Leviti, ma tal riguardevole ministero era unicamente riservato ai Sacerdoti, che davano con esse i primi segni. Gli è però vero, che il lor numero, nel progresso de' varj tempi fu accresciuto, due sole non essendo alla moltitudine del Popolo sufficienti (26). Questa fu, se non l' origine della Tromba presso gli Ebrei, almeno l' uso di

(23) Num. cap. X. v. 10. (24) Casp. Barthol. de Tibiis veter. l. 3. c. 7.

(25) Histoire de l' Académie Royal. des Inscript. & belles Lettres. T. 1. p. 104. De l' Origine & de l' usage de la Trompette chez les Anciens.

(26) Tirinus in cap. X. Numer. v. 2. Duas tubas argenteas, scilicet ut sint magis sonoræ quod usibus sacris essent deputatæ, nec nisi a Sacerdotibus inflarentur, primo ad convocandum populum ad concionem circa tabernaculum; secundo ad castra movenda; tertio, ad pugnandum cum hoste tempore belli; quarto in epulo sacro, & publica populi lætitia, v. g. ob victoriam obtentam, aliave insignia beneficia: item in festis majoribus, quibus totus populus Jerosolymam, vel ubi tabernaculum erat, confluebat: denique & in calendis seu noviluniis, quæ & festa erant Judæis cessatione ab operibus servilibus, & peculiarem in templo habebant solemnitatem & victimas speciales. Harum sacrarum tubarum numerum auxit postea Salomon, teste Josepho (lib. VIII. Antiq. cap. 11.) ad viginti myriades, seu ad ducenta millia.

di lei singolare fra loro, e più degno; renduta in fine ancor venerabile, poichè esse Trombe ottennero la festa distinta dal nome loro, che celebravasi nel settimo mese (27).

La figura e forma di queste Trombe era alquanto dissimile da quella delle Buccine, che non solo altro non erano che un corno vuoto, ma ancorchè poscia dopo qualche tempo formate di metallo, ritenevano la curvatura di corno; laddove le Trombe Ebreë erano rette, sembianti a un lungo cono cavo sottile, la cui base piegasse in fuori. Talchè la Buccina imitava i nostri corni da caccia, e la Tromba le nostre usuali Trombe col tratto loro non ripiegato, ma rettamente esteso (28). Con tutto ciò la sagra Scrittura nel mirabil fatto di Gerico, se stiamo al nome, le confonde assieme, se pur non vogliamo, che nell' Esercito di Giosuè vi fossero e Buccine, e Trombe (29). Per altro se qui merita alcuna fede Gioseffo Ebreo, le predette due Trombe erano lunghe circa un cubito, grosse un po' più della Tibia: nella sommità avevano tanto foro, quanto bastasse a ricevere il fiato: e nella estremità terminavano a guisa d'una piccola campana, come appunto quella Tromba, che dagli Ebrei si chiama *Asofra* (30). Di queste due Trombe, una adopravasi alla convocazion del Popolo nel Tempio, l'altra alla convocazione de' Principi a consiglio, e di esse pure servivansi ne' Sacrifizj, e nel trasporto del Tabernacolo.

Ma troppo forse abbiám detto di queste Trombe, onde

E 2

fare.

(27) *Numer. cap. xxix. v. 1.* Mensis etiam septimi prima dies venerabilis & sancta erit vobis: omne opus servile non facietis in ea, quia dies clangoris est & tubarum.

(28) *Casp. Barthol. de Tibiis vet. l. 3. c. 7.* Tubæ formam rectam ab incurvo cornu distinxit Ovidius: Non Tuba directi, non æris cornua flexi. *Vide P. Montfaucon. L'antiquité expliquée & représentée en figures T. 4. P. 1. p. 97.*

(29) *Josue cap. 6. v. 4.* Septimo autem die Sacerdotes tollant septem buccinas, quarum usus est in Jubilæo . . . & Sacerdotes clangent buccinis. Cumque insonuerit vox tubæ longior &c.

(30) *Josepb. lib. 3. antiq. cap. 12. n. 6.* Primus autem (Moyse) & buccinæ formam excogitavit, illam ex argento fabricari faciens. Ad hunc autem modum se habet. Longitudine quidem est paullo minus cubitali: sed fistula ejus angusta est, tibia crassior aliquantulum, ea vero oris amplitudine quæ ad spiritum excipiendum idonea sit, similiter ac tuba in campanulam desinens. Hebraica lingua vocatur *Asofra*.

faremo fine al presente capo, di passaggio accennando due Cantici degni amendue d'alcuna menzione; il primo inventato dagli Israeliti, allo scoprire, che fece Iddio a Mosè un Pozzo miracoloso alla stazione dopo il passaggio dell' Arnon, che si cantava con l'ordine di questo intercalare: *ascendi, o Pozzo, canta le sue lodi, ascendi, o Pozzo: i Principi lo hanno scavato, i Capi della moltitudine lo hanno aperto per ordine del Legislatore, e col loro bastone: ascendi, o Pozzo, canta le sue lodi* (31). Il secondo Canto fu ordinato da Dio a Mosè, poco prima della sua morte in testimonianza dei benefizj da esso ricevuti, da cantarsi in ogni pubblica singolare occorrenza (32). Di qui apprender dobbiamo l'uso introdotto dell'intercalare nelle Canzoni, e dello stabilirsi che fecero, secondo il corso de' tempi gl' Inni nelle Funzioni sagre e profane.



Dal.

(31) Numer. cap. XXI. v. 16. & sequent. P. Calmet commentar. sacr. Script. hunc locum sic exponit: Hebraicus Textus innuit canticum hoc intercalariis modulis fuisse cantatum; vel Israelitas tum viros, tum mulieres pluribus illud choris recinisse.

(32) Deuteronom. cap. 32. Audite caeli quae loquor, audiat terra verba oris mei, &c.



Dalla morte di Mosè fino al Regno di David,

C A P. V.

LA scarsa delle notizie di qualche rilievo appartenenti alla Musica fa, che noi velocemente trascorriamo il lungo giro di circa quattrocent'anni dalla morte di Mosè fino al regno di David, volendo la brevità dovuta alla Storia, che nulla ci fermi, se non qualunque novità musicale meritevole di riflessione. Sconfitto Sisara appiè del Monte Tabor da Debora, e Barac, cantarono questi in rendimento di grazie al Signore un Cantico (1), in cui adopra la Scrittura la voce *Pfallam*. Può qui cercarsi, che mai significhi questa voce, cioè se s'abbia a dinotare con essa il Canto, o il Suono, ovvero amendue.

Se stiamo al contesto dell' accennato Cantico, questa voce denota senza dubbio alcuna cosa differente dal Canto,

(1) *Judic. cap. V. Tostat. Abul. in hunc locum: Quast. 2. Canere est in Voce, Pfallere est cum vasis musicis cantare, vel solum in eis harmoniam reddere: & in Hebræo utrobique ponitur canere; Sed litera nostra mutavit istam duplicationem, & posuit, psallam.*

to, mentre Debora dice: *Io sono colei, che canterò al Signore, PSALLAM a Dio Signore d'Israelle*. E se bene talvolta, massime nei Cantici, si usi ripetere la stessa espressione, le più volte si ripete colla stessa parola, la cui variazione dà nel caso nostro ragionevol motivo di pensare ad un significato diverso.

Ne quì giova ricorrere agl' intelligenti dell' Idioma Greco, nulla nelle traduzioni loro concordi; mentre alcuni tra *Psallo*, e *Cano* non vogliono differenza (2); altri per lo contrario tanta ve ne pongono, quanta passa fra il Canto, ed il Suono degli Strumenti (3). Questa controversia di non così facile decisione, s'è quì mossa, dove la prima volta l'abbiamo incontrata, ma ne riserbiamo la conchiuisione in un luogo più acconcio, quando verremo a David, Autore della maggior parte almeno dei Salmi intitolati probabilmente da questa controversa parola.

Samuelle unto che ebbe col sagro Crisma Saulle in Re d'Israelle, nel predire quant'era in quel giorno per accadergli, soggiunse: *essendo entrato nella Città, incontrerete una schiera di Profeti, che scenderanno dal luogo eminente profetizzando, e tenendo davanti il Salterio, il Timpano, la Tibia, e la Cetra* [4]. Due di questi Strumenti, cioè il Timpano, e la Tibia furono quì sopra, se non in tutto, a sufficienza almeno esaminati, per averne conoscenza. Quì occorre presentemente ad esaminarsi il Salterio, e la Cetra, ma in modo, che lasciate a parte le differenti opinioni degli Scrittori (5), concludiamo in breve, quanto può servire ad una cognizione di questi due Strumenti men controversa,

Fu-

(2) *Abulens. loc. cit., & Malvenda in Judic. cap. V. v. 3.*

(3) *Lexic. Latin. Facciol. Psallo ... sonare ... instrumentum aliquod musicum pulso, tango, leni motu percutio, fidibus cano.*

(4) *I. Regum c. X. v. 5.*

(5) *Il Malvenda nel cap. X. v. 5. dopo aver riferite varie opinioni, porta quella del Forstero, cioè: Nebel, vas, seu instrumentum musicum habens formam utris, seu lagenæ quocumque nomine appellaveris, modo scias a vacuitate habere nomen. Svidas scribit, Nabla Organi esse speciem; & alibi inquit: Psalterium Organum est musicum, quod Naula etiam vocatur. Unde quidam pro Psalterio, aliqui pro Lyra, nonnulli pro Choro, alii pro Fistula utriculari interpretantur.*

Furono questi tra se poco differenti, simili amendue al greco Delta Δ , ovvero ad un triangolo, la cui base, allorchè lo strumento sonavasi, stava parallela all'orizzonte, ed i lati obliquamente scendendo s'univano presso terra nel vertice. Nell'uno dei lati v'era la cavità, o corpo sonoro; l'altro lato stava presso al Sonatore. Le Corde partivano tutte dal corpo sonoro, e terminavano ora alcune nel vertice, e le rimanenti nel lato non sonoro, ora tutte nel solo vertice [6]. Il numero di queste corde non eccedeva presso gli antichi le dieci, o le dodici [7]. Fin quì non v'era differenza tra i mentovati Strumenti, che tutta consisteva nella positura del corpo sonoro. Il Salterio l'aveva di sopra; La Cetra di sotto (8), onde al rovescio si toccavan le corde; inferiormente sonando il Salterio, superiormente sonando la Cetra, o con le dita, o con una spezie d'archetto (9). V'ha chi fa lo stesso il Salterio, e l'Arpa (10) la quale, se bene sia strumento più senza dubbio recente, con tutto ciò può permettersi ai Poeti, ed ai Dipintori il farla un solo, a' quali è lecito,
ciò

(6) Eravi un'altra spezie di Salterio quadrato, della quale parleremo nella Dissertazione degli Strumenti degli Ebrei.

(7) Cinyra quidem, (seu Cithara) decem intensa chordis, plectro percussitur: Nabra vero, (seu Psalterium) duodecim sonos habens digitis pulsatur. *Jos. Hebr. Antiq. Judaic. lib. 7. cap. 12. pag. 401. ex Edit. Sigebert. Havercampi. Ex Edit. vero Ruffini Aquilejens. Canora Cithara quidem decem chordis coaptata &c.*

(8) S. August. in *Psal. 56.* Psalterium est Organum, quod quidem manibus fertur percussentis, & chordas distentas habet; sed illum locum unde sonum accipiunt chordæ, illud concavum lignum quod pendet & tactum resonat, quia concipit aërem, Psalterium in superiore parte habet. Cithara autem hoc genus ligni concavum & resonans in inferiore parte habet. Itaque in Psalterio chordæ sonum desuper accipiunt; in Cithara autem chordæ sonum ex inferiore parte accipiunt. Hoc interit inter Psalterium & Citharam.

(9) Vien chiamato Archetto dal P. Calmet *Dissert. sopra gli Strum. di Musica degli Ebrei*; e dagli Italiani chiamasi Plettro, da i Latini Plectrum, ovvero, siccome dice Gio: Nicolai nelle *Note in Carol. Sigon. de Republ. Hebr. lib. 5. c. 5. ex Edit. Blas. Ugolini Antiq. Hebraic. T. 4. pag. 503.* Pennula, oppure Frustrulum ligni, o Arcus; e si adopra sonando le nostre Cetre, e Viole.

(10) Vedi Calmet *loc. cit.* Joan. Nicolai supra cit. *Offerva però il P. Bernardo de Montfaucon. Antiquité expliquée T. 3. P. 2. lib. 5. cap. 3. pag. 345.* Non ita facile est dicere qua in re differant Lyra, Cithara, Chelys, Psalterium & Harpa. Sexcentas in marmoribus videmus seu Lyras, seu Citharas, ubi chordarum spatium totum translucentum est, ut in Harpa, quæ pingi solet in marmoribus regis Davidis.

ciò che a noi è vietato, seguire a lor talento il verisimile. Ma di questo più diffusamente nella Dissertazione degli Strumenti,

Ritornando Davide, dopo ucciso il Gigante Filisteo, l'incontrarono le Donne delle Città Israelitiche, cantando, e danzando coi Timpani, ed i Siftri (11). Sono questi uno Strumento armonioso usato nell'Egitto [12] consistente in un arco metallico ripiegato in figura ovata, i cui lati hanno fine in un manico. Sta questo manico perpendicolare ad alcuni piccioli ferri in amendue le loro estremità alquanto piegati, i quali passano a traverso ai lati opposti dell'arco, e variamente percossi col capo rotondo d'un bastoncello di ferro, rendono vario suono. Di questo Sistro pure, altrove più diffusamente cadrà in acconcio trattarne.

Prima però di passar oltre, penso opportuna cosa levar di mezzo una difficoltà, che taluno può oppormi a vista delle sagre autorità così interpretate, che m'han data occasione di spiegare com'io dovea la forma, e l'uso degli Ebrei Musicali Strumenti. Verte questa fu la Versione della Divina Scrittura, la quale appresso i varj interpreti varia essendo, può aver fatto, ch'io o nominati non abbia secondo l'una Versione tutti gli strumenti fin qui dal Popolo Ebreo adoperati, o molti più degli usati, o variamente, o impropriamente gli abbia nominati. Gli è vero, che tale difficoltà dar deve più che a me, agli Espositori fastidio ed incomodo; nulla di meno vo torla di mezzo, o se non altro vo additare com'io mi servo degli Interpreti, e delle Versioni, ordinandole all'unico mio fine di notare quanto s'appartiene alla Musica, ch'io mi diedi a trattare. Parmi che in questo io non abbia a prendermi il carico, e la difesa, anzi d'una che d'un'altra Versione, ne m'abbia a far debitore piuttosto di questo, che d'un

(11) I. Reg. cap. XVIII. v. 6. Porro cum reverteretur percusso Philistæo David, egressæ sunt mulieres de universis urbibus Israel, cantantes, chorosque ducentes in occursum Saul regis, in tympanis lætitiæ, & in sistris.

(12) L. Apulei. Metamorph. lib. 2. pag. 64. ex Edit. ad usum Delfini; sed præcipue Dissertat. de Sistris D. Benedicti Bacchini cum notis Jacob. Tollii.

d' un altro Strumento nelle cerimonie varie di quella Na-
 zione adoperato: tanto più, che i Periti di lingua E-
 brea, anzi gl' isteffi Rabini nella interpretazione de' voca-
 boli tra se non convengono; onde inutile, e piuttosto
 pregiudiciale al mio scopo farebbe tale ricerca, la quale,
 se non altro, potrebbe allontanarmi dalla diritta strada,
 che io presi a battere, bastar solo dovendomi, che qua-
 lunque Versione, o Interpretazione m' apra il campo a
 riconoscere, e descrivere quanto m' occorre.





Dal Regno di Davide fino a quello di Salomone.

C A P. VI.

MA già siamo a Davide, cui deve l'arte nostra due ragguardevoli onori; cioè d'essere stata la prima volta destinata al divin ministero dei Sacrificj, ed al culto della Sant' Arca (1); e la prima volta pure esercitata da un Re, ottenendosi così un' Epoca per lei gloriosissima. Allorchè Davide fece il primo trasporto dell' Arca dalla casa d'Abinadabbo a quella d'Obededom, si legge nel secondo Libro dei Re, ch'egli e tutto Israele precedendo all'Arca, *esultavano davanti al Signore in ogni sorta di legno fabbricato, e nelle Cetre, e nelle Lire, e nei Timpani, e nei Sistri, e nei Cembali* (2). Nel primo dei Paralipomeni si legge lo stesso fatto, come segue: *Ora Davide, ed il Popolo d'Israele giubilavano alla presenza di Dio a tutto potere*

(1) 2. Chronicon. 29. 26. 27. Hammond. Annot. in Ps. 150. 3. Procop. Comment. in 1. Reg. cap. XVI. com. 6. Ut apud Joan. Spencerum de legib. Hebraor. Ritual. T. 2. l. 4. c. 3. p. 1103.

(2) II. Reg. cap. VI. vers. 5. Ludebant coram Domino in omnibus lignis fabricatis, & citharis, & lyris, & tympanis, & sistris, & cymbalis.

tere nei Cantici, e nelle Cetre, e nei Salterj, e nei Timpani, e nei Cembali, e nelle Trombe (3). Da questi due sagri Testi della nostra Vulgata resta incerto, se Davidde piuttosto sonasse alcuno Strumento, ovvero solamente danzasse, oppure l' uno, e l' altro facesse. Gl' Interpreti tra se non convengono, ne di alcun chiaro lume ci favoriscono. Certamente il Gordonio (4) è di parere, che 'l Santo Re in questa pompa non altro operasse, che il Suono. Per altro la Versione Arabica ci assicura, che in questa funzione *Davidde, e tutti gl' Israeliti cantavano dinnanzi al Signore* (5); e 'l Parafraste Caldeo ci spiega la materia del Canto, dicendo, che *Davidde, e tutta la casa d' Israelle lodavano davanti al Signore* [6]; anzi nel primo de' Paralipomeni non solamente la Versione Arabica, ma ancor la Siriaca, apertamente dicono, che *Davidde, e tutti gl' Israeliti fortemente cantavano davanti al Signore Cantici, e Laudi, adoprando Cetre, Nabli, Cembali, e Sistri, Corde sonore, e Tintinnaboli* (7); Nel trasporto adunque dell' Arca dalla casa d' Abinadab, Davidde, e tutti gl' Israeliti cantavano lodi al Signore, e accompagnavano il Canto col Suono degli Strumenti già nominati. Che che ne sia però, certo è, che dopo tre mesi fu fatto l' altro trasporto dell' Arca Santa dalla Casa d' Obededom alla Città di Davidde nel luogo magnificamente dal Santo Re preparatole; e nella solennità di questo trasporto la Sacra Storia racconta, che, *Davidde saltava quanto più mai poteva alla presenza del Signore*;

F 2

re;

(3) *I. Paralip. cap. XIII. vers. 8.* Porro David, & universus Israel ludebant coram Deo omni virtute in canticis, & in citharis, & psalteriis, & tympanis, & cymbalis, & tubis.

(4) *Gordon. in vers. 5. cap. VI. secundi Regum.* Ludebant. Hoc explicat celebritatem hujus nobilis, & sacræ pompæ, in tot musicis instrumentis, & applausu. Nec tamen legimus hic saltasse Davidem, ut tamen postea faciet, *vers. 14.*

(5) *David vero, & omnes Israelitæ canebant coram Domino lignis cedrinis, & abiegnis, & fidibus, nablis, tympanis quadratis, & cymbalis.*

(6) *Et David, & omnis domus Israel laudabant ante Dominum in omnibus lignis abietum, & in chinariis, & in nablis, & in tympanis, & in quadruplicibus, & cymbalis.*

(7) *Syr. David autem & omnes Israelitæ magnifice canebant coram Domino cantica, adhibitis citharis, nablis, cymbalis, & sistris. Arab. David autem & omnes Israelitæ totis viribus canebant coram Domino laudes, adhibitis fidibus, cymbalis, tintinnabulis, & citharis.*

re; e che Davidde, e tutta la casa d'Israelle conduceva l'Arca del Testamento del Signore con giubbilo, e col suono della Buccina (8). In molti antichi Codici, ed Edizioni per altro si legge: *E Davidde percuoteva negli Strumenti armoniosi, ovvero sospesi alla spalla, e saltava di tutta forza alla presenza del Signore; e che Davidde &c.* (9). La Versione Greca de' Settanta non dice, che Davidde saltabat, ma che percuoteva negli Strumenti armoniosi, ovvero sospesi alla spalla; e che Davidde, e tutta la casa d'Israelle addussero l'Arca del Signore con giubbilo, e con voce di Tromba (10). La Siriaca: che Davidde cantava davanti al Signore con ogni fasto; e che così Davidde, e tutto Israelle adducevano l'Arca del Signore con giubbilo, e con voce di Tromba [11]: L'Arabica: che Davidde cominciò a lodare con ogni fasto il Signore; e che Davidde, e tutti gl'Israeliti guidavano l'Arca con voci di lode, e col suono delle Buccine (12). Il Parafraste Caldeo: che Davidde lodava in tutta la forza davanti al Signore; e che Davidde, e tutta la casa d'Israelle portavano l'Arca del Signore in giubbilo, e in voce di Corno (13). Nel Primo poi de' Paralipomeni (14), descrivendosi questo medesimo solenne trasporto dell'Arca dalla Casa d'Obededom alla Città di Davidde, si dice, ch'egli era vestito d'una Stola di bisso, e tutti i Leviti, che portavano l'Arca,

e i

(8) II. Reg. cap. VI. vers. 14. & 15. Et David saltabat totis viribus ante Dominum Et David, & omnis Domus Israel ducebant arcam testamenti Domini, in júbilo, & in clangore buccinæ.

(9) Vide P. de la Haye in Bibl. Max. II. Reg. cap. VI.

(10) Et David pulsabat ἐνοργάνοις ἠρµοσµένοις, quæ verba in pluribus antiquis Bibliis, tam M. S., quam impressis latine vertuntur, in organis armigatis, id est, uti explicant Glossa ordinaria, Lyranus, & alii, ad armum ligatis; in Poliglottis tamen vertuntur, in Organis modulatis coram Domino Et David, & universa Domus Israel adduxerunt arcam Domini cum júbilo, & cum voce Tubæ.

(11) David autem canebat coram Domino cum omni fastu . . . Ita David & togus Israel adducebant arcam Domini cum júbilo, & voce tubæ.

(12) Cæpitque [David] laudare omni cum fastu Dominum . . . David igitur, & omnes Israelitæ ducebant arcam vocibus laudis, & sono buccinarum.

(13) Et David laudabat in omni fortitudine ante Dominum . . . Et David, & omnis Domus Israel tollebant arcam Domini in júbilo, & in voce cornu.

(14) I. Paralip. cap. XV. vers. 27. & 28. Porro David erat indutus stola byssina, & universi Levitæ, qui portabant arcam, Cantoresque Universusque Israel deducebant arcam fæderis Domini in júbilo, & sonitu buccinæ, & tubis, & cymbalis, & nablis, & citharis concrepantes.

è i Cantori; e che tutto Israele conducevano l'Arca del patto del Signore in giubbilo, e suono della Buccina, risonando colle Trombe, e co' Cembali, e co' Nabli, e colle Cetre; dove le Versioni Siriaca, e Arabica leggono: *Davidde, e tutti gl' Israeliti conducevano l'Arca con Cantici, e Suono delle Buccine, Trombe diritte e curve, e alzavano le lor voci fin' al Cielo* [15]. E allora fu, che Michol figliuola del defunto Saulle, e moglie di Davidde, osservando da una finestra il Re suo Consorte saltare, e danzare davanti all'Arca, il dispregiò nel suo cuore, siccome racconta la Sacra Storia (16).

In questi Testi non v'è nella sostanza varietà, e discordia; che anzi l'uno mirabilmente giova alla più chiara, e perfetta intelligenza dell'altro. E però da tutti insieme rilevasi, che l'umilissimo Re nell'uno, e nell'altro trasporto dell'Arca, deposte le reali vesti, e assunte quelle de' Leviti Cantori, unitamente con essi, e danzasse, e sonasse, e cantasse, per dimostrare col piede, colla mano, e colla voce, siccome dice Francesco Luca Brugense nelle sue Annotazioni al Cap. VI. del secondo Libro dei Re (17) l'interna sua allegrezza, e celebrare con tal tripudio le glorie del suo Signore.

Ne fu di tanto solamente contento, ma a maggior decoro e culto del Santuario venne a stabilire e disporre ciò, che era spettante alla Musica, la quale la prima volta per comando regio ottenne onorevol posto al servizio dell'Altissimo Iddio: disse dunque David ai Principi dei Leviti, che costituissero fra i suoi fratelli i Cantori cogli Strumenti Musicali, cioè coi Nabli, e le Lire, ed i Cembali, acciocchè risuonasse altamente il suono dell'allegrezza. E determinarono in Cantori, Eman, Asaf, et Etan cantavano battendo i Cembali metallici. Zaccaria, ed Oziel ec. cantavano
su

(15) *Verso Syriaca*: Itaque David, & omnes Israelitæ deducebant arcam . . . cum canticis, & sonitu buccinarum rectarum, & inflexarum, vocem attolentes in cælum usque. *Verso Arabica*: sic deducebat David, omnesque Israelitæ arcam fœderis Domini cum canticis, & vocibus tubarum planarum, & inflexarum, & attollebant voces suas ad excessum usque.

(16) *II. Reg. cap. VI. vers. 20. & I. Paralip. cap. XV. vers. 29.*

(17) Simul enim & saltavit coram Domino David, & pulsavit, & laudavit; pede, manu, ore, lætitiâ cordis indicans, & gloriâ Domini celebrans.

su i Nabli gli arcani. Mattatia, et Elifalu ec. su le Cetre d' otto corde, se dir non vogliasi all' ottava alta, cantavano i Cantici di vittoria. Ma Chonenia il primo tra i Leviti presiedeva alla profezia, cioè al Canto intonando la melodia, perchè era molto perito Ora Sebenia e Josafat ec. Sacerdoti sonavano le Trombe avanti l' Arca di Dio E tutto Israel lo guidavano l' Arca di pace del Signore tutti giubbilo festeggiando col suono della Buccina, delle Trombe, dei Cembali, dei Nabli, e delle Cetre (18) costituì Jejel sopra gli Strumenti del Salterio, e sopra le Lire: Asaf acciò risonaſſe coi Cembali; Banaja, e Jaziele Sacerdoti, acciò sonassero continuamente la Tromba avanti l' Arca di pace del Signore (19).

In questa forma la Musica, che appena cominciò sotto Mosè a servire alle pubbliche funzioni di Religione col ministero delle Trombe, e del Canto popolare, ebbe in fine da Davidde un regolato stabilimento al culto del Santuario.

Nè quì si fermò la singolar pietà di Davidde, ma portata l' Arca nel più augusto sito del reale palagio, destinò Asaf ed i fratelli di lui primi Cantori a lodare il Signore col Salmo da se composto, il quale comincia: *Confitemini Domino, & invocate nomen ejus* (20). In esso Salmo al verso secondo si ordina alle genti: *Cantate & psallite*, le quali due parole vagliono secondo l' intelligenza comune degli Interpreti, lo stesso che lodate il Signore colla voce cantan-

(18) I. Paralip. cap. XV. vers. 16. Dixitque David principibus Levitarum, ut constituerent de fratribus suis Cantores in organis musicorum, nablis videlicet, & lyris, & cymbalis, ut resonaret in excelsis sonitus lætitiæ. Constitueruntque vers. 19. Porro cantores, Heman, Afaph, & Ethan; in cymbalis æneis concrepantes. vers. 20. Zacharias autem, & Ozial &c. . . . in nablis arca cantabant. vers. 21. Porro Mathathias, & Eliphalu &c. . . . in citharis pro octava canebant epinicion. vers. 22. Chonenias autem princeps Levitarum, prophetiæ præerat, ad præcinendam melodiam: erat quippe valde sapiens . . . vers. 24. Porro Sebenias, & Josaphat &c. . . . Sacerdotes, clangebant tubis coram arca Dei vers. 28. Universusque Israel deducebant arcam fœderis Domini in júbilo, & sonitu buccinæ, & tubis, & cymbalis, & nablis, & citharis concrepantes.

(19) I. Paralip. cap. XVI. vers. 4. 5. 6. Constituitque . . . Jehiel super organa psalterii, & lyras: Afaph autem ut cymbalis personaret, Banaiam vero, & Jaziel Sacerdotes, canere tuba jugiter coram arca fœderis Domini.

(20) Ibid. cap. XVI. v. 8.

tando, e cogli Strumenti al Canto concordi (21). Tale concordia era propria dei Salmi, se non altro, poichè questi erano una fatta di Poesia, cui mirabilmente s'adatta il Suono. E' la Poesia una unione di parole, o naturale o artificiosa, atta ad esprimere, non solo il sentimento di chi parla, ma ancora l'affetto, onde egli è commosso, la qual commozione per la via dell'udito entrando, commove similmente l'animo degli ascoltanti [22]. Ad avvivare questa commozione serve non poco, secondo l'esperienza di tutte le Nazioni, il Suono, e però recar non dee meraviglia, se ai Cantici degli Ebrei s'univano gli Strumenti; che un'accoppiamento di tal fatta era ben loro dovuto; e massime ai Salmi Cantici, la più parte diretti ad esaltare le lodi, e le glorie del Signore Iddio, a rendergli grazia dei benefizj ricevuti, ed alle volte a celebrare le feste solenni Sacre o Profane, nelle quali circostanze luogo avervi dovea l'estro Poetico, ed il Suono, che gli desse valore (23). Lascio agli Eruditi l'impegno di decidere qual fosse la Poesia Ebraica, o pure ancora se mai vi sia stata.

E se dovessi entrare anch'io in quistione, m'appiglierei alla parte, che concede almeno ai Salmi ed ai Cantici la natural Poesia, ornata d'alcun Metro più semplice e più piano, tanto richiedendo il Suono e la Melodia, di cui gli Ebrei privi non furono [24].

E vaglia il vero, che alla Poesia loro s'unisse alcun Metro, sembra non esservi alcun luogo a dubitarne, non solo perchè, esclusi i tempi più rozzi, non s'è mai veduto uscìr Poesia da veruna Gente o Nazione, che non fosse ornata

(21) *Menochius in Psal. 104. v. 2.* Ore canite, & musicis instrumentis personate in ejus laudem. *Mariana in loc. cit.* Cantate ei, voce. Et psallite ei, instrumento.

(22) *Omnis poësis vocibus certo ordine quodam compositis, numero & mensura terminatur. Nam cum levitate & facundia majestas conjuncta, atque suavitas, delectando attentionem conciliat. Ita fit eadem opera, ut non modo iis, quæ percellunt animum, atque voluptate afficiunt, delectetur auditor, sed etiam iis, quæ ad virtutem conducunt, facile assentiat. Plutarc. de Homero lib.*

(23) *Ab. Fleury: Rationam. sulla Poesia in generale, ed in particolare sovra quella degli Ebrei.*

(24) *L'Ab. Fleury, ed il P. Calm. nelle loro Dissert. poc' anzi accennate somministrano quanto lume tal'uno bramar possa a piena intelligenza della presente ricerca.*

nata d'alcun Ritmo, ma principalmente, perchè essendo essa instituita per diletto tanto del Poeta, quanto di chi l'ascolta, era necessario, che alcuna regolata misura, legata da giuste posature, la riducesse a servire al fin preteso, le quali posature, ordinatamente disposte, le danno un non so che di dolcezza, quanta ne può in se avere una spezie di Cantilena, non indegna affatto del nome, e dei pregi di qualche leggier Melodia (25).

Se non altro certamente i Salmi vanno sparsi tutti di tal trasporto, ed estro, e di formole, e di concetti sì vivaci ed alti, che s'essi non fossero Poesia, non sapremmo che cosa ella fosse, e però questi almeno dovranno essere stati legati ad alcun Metro; il quale poi, se molto o poco serva al Suono, mi rimetto a chi bene entrambi conosce.

Sono di tal natura la Cantilena, e il Suono, che vicendevolmente si svegliano. Davidde ad eccitare in sè lo spirito profetico, cantando i Salmi, toccava la Cetra. Così ad avvivare lo stesso spirito altri Profeti ricorrevano al Suono, siccome leggesi nel Primo dei Re, di quella truppa di Profeti, che al Suono del Salterio, Timpano, Tibia, e Cetra, profetavano (26); e così pure far suole presso noi chiunque si pone a verseggiare, come dicesi all'improvviso.

Quanto al Canto, che abbia questo forza di muoverci al Suono, è cosa popolare, e notissima; e quindi la Poesia, ridotta dal Metro al valore di Cantilena, se affatto non ci guida al Suono, almeno lo invita, e gli rende più facile la strada di ricorrere sopra i Versi.

Nè vale l'opporre l'uso, che abbiamo d'accompagnare il Canto Fermo de' Salmi d'oggi, nulla ristretti tra i cancelli del Metro. Primieramente il Canto, qualunque
 siasi,

(25) *Quintilian. lib. 9. cap. ult.* Poëma nemo dubitaverit imperito quodam initio fuisse, & aurium mensura & similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum, mox in eo repertos pedes. *Vide etiam Isaacum Vossium: De Poematum Cantu, & viribus Rhythmi; Scaligerum: De Arte Poetica; Ger. Jo. Vossium: De Natura Artium; Et alios, qui fuse tractant de hoc argumento.*

(26) *I. Reg. X. 5.* Obvium habebis gregem prophetarum descendentium de excelso, & ante eos psalterium, & tympanum, & tibiam, & citharam, ipsaque prophetantes.

fiasi, è un soletico, com'abbiam detto, che a se quasi chiama il Suono; poichè in fine, che altro è il Canto, senon se una Melodia di voci articolate? Secondariamente quì non si vuole, che il Metro Poetico obblighi al Suono, ne che il Suono senza Metro non possa accompagnare una Cantilena, ma solo si pretende, che il Metro muova alquanto, e come faciliti la strada al Suono.

Sembra adunque assai ragionevole, che il Metro poetico, di cui non fu priva la Gente Ebreica, servisse al comodo di quanto richiede il Suono, e la Melodia, allorchè s'abbia ad accoppiare al Canto, massime nelle pubbliche pompe, la cui dignità non permette trascurare qualunque cosa possa renderla più facilmente perfetta.

Ma cheche fosse di ciò rispetto agli Ebrei, egli è certa cosa, stante l'universale osservazione, ch'essi, oltre la Melodia, non mai si sono avanzati al Contrappunto, talchè i Salmi non si sa sieno mai stati da esso loro cantati a più parti differenti, come pure accompagnati da Melodia di Strumenti allo stesso tempo diversa. Ma di ciò più diffusamente in una Dissertazione. Prima d'uscire dall'affare dei Salmi composti la maggior parte da Davide, giudico assai confacente all'argomento nostro il riflettere, che non poteano a meno di non essere in uso appresso agli Ebrei certe Cantilene note e popolari, con cui questi Cantici all'improvviso, come sovente avvenne, composti, ad evitare ogni confusione si regolassero. Tali Cantilene le penso alle intonazioni dei nostri Salmi assai conformi, le quali otto di numero servono all'ampiezza di tutta la Salmodia; se non altro queste determinate Cantilene vengono approvate dal consenso degli Scrittori, che s'impiegarono alla interpretazione dei Salmi. Nè vale, che la Melodia determinata, o come si dice, l'Arie di queste Cantilene non sieno alla nostra notizia pervenute, il che fanno riflettere il Fleurì, Clario, Genebrardo [27] &c. altro essendo

G che

(27) Fleurì Ragionam: supra citat.; P. Calmet: Dissertaz. sopra Lamazeach traduzione di Lucca Tom. 3. pag. 503.; Clavius: Prefat. in Psalm.; Genebrardus in Psal. 4. 1.; Flaminius: Prefat. in Paraphr. Psalm.; Maldonatus; Estius; Mariana; Tirinus; Menochius; Malvenda; & alii in Psalm.

che queste Arie o Cantilene ci sieno note, ed altro che dagli Ebrei fossero usate secondo l'asserzione di tanti e tanti Espositori (28).

E' famoso nella Salmodia il vocabolo *Sela*, che trovasi interrompere sovente il Testo Ebraico, il quale corrisponde al Greco *Diapsalma*. E' assai incerto appresso tutti il vero significato di tal vocabolo, volendo alcuni con S. Agostino (29), che indicasse un riposo o sia *silenzio frapposto al Canto*; Svida e Teodoreto pensano, che fosse una mutazione di Tuono [30]; altri ch'ei sia un contrassegno d'un nuovo senso, o d'una nuova misura di versi; altri in fine un silenzio di voci, che desse luogo al suono degli Strumenti, oppure all'entrata degli stessi (31); giacchè: *i Salmi allora si cantavano colla Voce unita all'Organo* (32), cioè, stante l'uniforme interpretazione, al Concerto di più Strumenti [33]. E se qui vogliamo ascoltare i moderni, cui

(28) *Bartolocii. Biblioth. Magna Rabbinica P. 2. pag. 204.* Non satis liquet, quo modulamine, sive Tono fuerit concentus Psalmorum; sed certum est, eos iisdem Instrumentis jam enumeratis fuisse decantatos, secundum speciem soni appropriatam Instrumento ipsis Cantoribus eo tempore bene notam: ad nutum *Mentzèach Præcentoris*, sive Præfetti Musices, qui Psalmos aliis decantandos distribuebat, Psalmorum erat modulatio.... Ita vero Musica Instrumenta erant distincta secundum varias modulationes, & Tonos eis notos, ex quibusdam vocibus, quæ in titulis quorundam Psalmorum etiam hodie inveniuntur, ut advertit Kimchius, & numerat in titulo Psalmi quarti his verbis: *Et erant Instrumenta divisa secundum varias melodias apud illos notas. Ex his autem melodiis, seu variis pulsationibus Instrumentorum quadam vocabatur 1. Alamòth, quemadmodum scriptum est (1. Paralip. 15. 20). In Nabliis (cantabant) super Alamòth. Scriptum est etiam (Psal. 46. v. 1.) super Alamòth Canticum. Quadam alia vocatur 2. Negbinòth, & ad hanc (melodiam) dictus est (decantandus est) hic Psalmus. Alia appellabatur 3. Mascòll. Alia 4. Michtàm. Alia 5. Scigajòn. Alia 6. Nebilòth. Alia 7. Seghijonòth. Alia 8. Ghithòth. Hactenus Kimchius.*

[29] *S. August. in Psal. 4.* Diapsalma, interpositum in canendo silentium.

[30] *Theodoret. Erasat. in Psalm.* Diapsalma igitur videtur mihi innuere... cantus vicissitudinem.

[31] *Hieron. ad Marcell. de voce Diapsalma.* Quidam Diapsalma commutationem metri dixerunt esse: alii pausationem spiritus: nonnulli alterius sensus exordium.

[32] *Hieron. loc. cit.*

[33] *Expositores in Psalmos, sed præcipue Theodor. loc. cit.* Cum enim magnus David choro instituisset, Deoque hymnorum musicam attulisset, non illi quidem aliquem fructum quærens, sed utilitatem populo concilians; palam est, fecisse, ut cum aliqua harmonia & chori concinerent, & ij, qui instrumentis utebantur, vocem ederent consonantem. Quin etiam cantiones ipsæ multas habent modorum vices: lyræ quoque, & citharæ suas habent pulsuum varietates. Est etiam in tibiis multa hujus generis discrimina videre.

cui sempre l' antico non molto piacque, questo *Sela* o *Diapsalma* dovrà valere il medesimo, che l' *Euovae* posto al fine d' una Antifona per accennare il Canto del Salmo. Laonde lo fanno un Segnale della Musica Ebraica di valore non conosciuto (34).

Ma cheche siasi della giusta significazione di questa celebre parola, sembra assai convenevole il concludere, che avesse relazione a qualche Cantilena, imperciocchè se mostrava il tempo di far pausa al Canto, o di variare il Tuono, o di far qualunque segno agli Strumenti, gli è cosa naturalissima, che in verun modo ciò essere non dovesse con incomodo e noja degli ascoltanti, la quale senza dubbio farebbe accaduto se questo *Sela* avesse operato a capriccio, o non compiuta alcuna dicevole Melodia, la quale dicevole Melodia altro in fine non sarebbe stata, e non era, che una verissima Cantilena. Che se poi s' avesse a sentire coi nostri Moderni [35], siccome l' *Euovae* è sempre qualche parte di determinata Cantilena, che accenna il restante della suddetta determinata Cantilena, così la nostra presente controversia farebbe decisa, ed il *Sela* non solo, ma ogni Salmo farebbe stabilito in una fissa Melodia o Cantilena Ebraica.

Mi sia lecito avanzare un mio debil pensiero, che nel leggere l' Ecclesiastico mi forse in mente, quando m' incontrai là, dove dice di Davidde: *Che fece dolci i Modi* (36), altro questi modi non sono, se non certe forme, le quali, trattandosi quivi del Canto, saranno forme di Canto; e tali forme afferma l' Ecclesiastico esser state rendute

G 2

dol.

(34) Calmet dissert. loc. cit. & Dictionar. sacr. Script. voce Selah. Bossuet dissert. de Psalmis cap. VI. n. 32. Est quidem ea nota saepe intertexta Psalmis, interdum etiam in fine posita: quam vocem Septuaginta, & Theodotion, & Symmachus Diapsalma vertunt, eaque designari volunt canendi vices, aut flexus.

(35) Gejerus, Hammondus, Forster, Buxtorf. apud Calmet loc. cit.

(36) Ecclesiastic. cap. 47. 11. Cornel. a Lapide in loc. cit. hic exponit: Unde in sono eorum dulces fecit modos, tum quia sanxit, ut Cantores dulci vocum, & instrumentorum melodia psalmos canerent, tum quia dulces canendi modos, & tonos ipse per se, perque suos musicos praefectos adinvenit, & Cantoribus usurpandos praescripsit, uti in Ecclesia latina Cantum Ecclesiasticum ad certos modos, & tonos redegit S. Gregor. Pontif. Id David fecisse patet ex titulis Psalm. 4. 5. 6. 7. & aliorum in Hebraeo.

dolci per ordine ed invenzione di Davidde. Come può mai darsi, che questi rendesse dolci tali forme di Canto, senza ridurle ad una certa sorta di soave Melodia? Quindi io inclinava a favore dell' uso delle Cantilene nel Rito Ebraico, ma pure dubitando di me medesimo, nulla avrei mai con tal mio discorso concluso, se il Menochio non m' avesse animato coll' affermare anch' egli, che il Santo citato Re: *trovò i dolci modi di cantare, ed i Tuoni esso da se, e per mezzo de' suoi Musici, e prescrisse ai Cantori, che gli adopraßero* (35). E per vero dire, a vista di sì chiaro passo dell' Ecclesiastico, confesso sinceramente non ancora saper ben intendere, come tanto tempo si sia dubitato se gli Ebrei abbiano posta in opera la Musica artificiosa, determinando le sagre Melodie, tuttochè queste a noi sieno ignote.

Ma posta a parte la probabilità di queste Cantilene particolari e determinate, e seguir volendo la sola certezza, questa ci guida agli Strumenti, che nel Rito Ebraico servivano ai Salmi, i quali furono tra loro diversi, per modo che, quando più insieme, quando un solo, tra loro s' univa col Salmo; anzi ve n' erano tra questi Salmi alcuni, ad accompagnare i quali col Suono, era destinato un tale più tosto, che un tal' altro Strumento (36). Siamo, è vero, privi delle memorie, onde stabilire, anche a questi Salmi particolari il loro particolare Strumento, mentre ancor que' pochi Salmi, che nel loro Titolo portano alcun nome dello Strumento, lo portano involto in tante oscurità, che non lasciano trasparire sufficiente lume a chiaramente discernere or lo Strumento, ora la qualità dello stesso; pure abbiám fuori di dubbio alcuni di que-
gli

(35) Menoch. in loc. cit.

(36) S. Jo: Chrysoſtom. *Protectoria in Psalm. inter opera dubia ejusd. S. Patris Tom. 5. Ediz. Paris. pag. 539.* Suscitavit illis Deus regem (David) virtute præditum, justum, & prophetam, qui composuit librum Psalmorum CL. a Spiritu Sancto motus, metricæ secundum metrum linguæ suæ proprium; ipsosque canebat cum modulatione, cumque rythmo, instrumentisque diversis, choræis & cantionibus. Ipse namque citharam tenebat, diversosque regebat minorum prophetarum choros: ita enim vocabat eos, qui cum prophetis versabantur; sæpe quoque filios prophetarum nominavit; qui diversa tractabant instrumenta: alius cymbala, alius fistulas, alius tympana, alius tubas, alius psalterium & citharam.

gli Strumenti, che a tal uopo venivano adoperati. Nel secondo dei Re, e nel primo dei Paralipomeni molti, come s'è detto quì sopra, ne vengono citati, ma il Salmo centocinquantefimo altri ne porta; sicchè l'unione di questi Testi fa discernarli tutti. *Lodate il Signore* dice questo, *nel Suono della Tromba nel Salterio, e nella Cetra nel Timpano, e Coro nelle Corde, e nell'Organo nei Cembali ben risonanti nei Cembali di giubilazione* (37). Cioè nei Cembali di Suon più gentile, come erano i piccoli, che, percossi col doto, fonavano, e quei più grandi di metallo, che, battuti assieme con qualche ordigno, davan Suono più strepitoso (38).

Queste sono le poche memorie spettanti alla Musica, che il regno di Davidde ci somministra, e la maggior parte di queste avvolta in mille dubbj. Ma che ha a farsi? la gran lontananza dei primi tempi, e le vicende dell'età, che vennero, toglie e turba talmente la sicurezza dei monumenti, che mal sperar possiamo di trarci fuor d'incertezza.



Dal-

(37) *Psalms. 150. Malvenda in eundem Psalmum: Retulerat jam instrumenta entata, sive enchorda, quæ nervis intenduntur, ut Nablum, Cithara: deinde crusta, quæ pulsantur, ut Tympanum, Cymbalum: tandem subdit universa pneumatica, quæ spiritu & vento inflantur.*

(38) *Malvenda in I. Paralipom. cap. xv. 19. distinguit duplex hoc Cymbalorum genus his verbis: In Cymbalis æneis ad faciendum audire: ut significetur fuisse ea cymbala valde resonantia, ad differentiam Cymbalorum parvi Soni, quibus uti solent mulieres in choreis.*



*Della fabbrica del Tempio a tutto il Regno
di Salomone.*

C A P. V I I.

STanco del lungo Regno per l'avanzata di lui età, volle Davide sgravarsi d'un tanto peso, addossandolo al giovine suo figlio Salomone. Allora fu, ch' egli adunò gl' innumerabili preziosi materiali per la fabbrica dell' augusto gran Tempio, dissegnandone la struttura, ed assegnandovi i Ministerj [1]. L'ultimo, non v' ha dubbio, di questi non fu quello dei Cantori e dei Sonatori, non solo per la quantità loro, ma per la dignità e per l' eccellenza. Congregati tutti i Principi d' Israele, i Sacerdoti, ed i Leviti, scelsero dugento-ottantotto Professori, ed il rimanente Discepoli, in tutto quattromila [2]. Parte venne destinata a sonare in onore dell' Altissimo Dio i varj Strumenti

(1) I. Paralipom. cap. XXII. XXIII.

(2) I. Paralipom. cap. XXIII. 5. Porro quatuor millia janitores: & totidem Pfaltæ canentes Domino in organis, quæ fecerat ad canendum. Et cap. XXV. 7. Fuit autem numerus eorum cum fratribus suis, qui erudiebant canticum Domini, cuncti doctores, ducenti octoginta octo.

menti già per esso ordinati, parte, cioè i Leviti, furono assegnati Cantori a lodare la Maestà del loro Signore, non meno mattina e sera, che nell'offerta degli Olocaufti; nei Sabbati, ed alle Calende, e in ogni altra Solennità secondo il numero, e le Cerimonie ad ogni cosa prescritte (3). Erano a tal'opra distribuiti in ventiquattro Classi, che a vicenda si succedevano. Ogni classe s'impiegava una Settimana, a cui un'altra Classe sottentrava nel ministero. I Cantici erano stabiliti; i Sonatori toccavano i Cembali, i Salterj, e le Cetre, e gli altri Strumenti, stando al lato orientale dell'Altare, mentre con essi centoventi Sacerdoti davano fiato alle Trombe, movendo tant'alto la Voce, ed il Suono, che ampiamente diffuso a gran distanza udir potevasi.

Questa solenne pompa delle reali paterne prescrizioni fu con tal rispetto ricevuta, e con pari puntuale distinzione eseguita dal Sapiientissimo figlio Salomone, che specialmente nell'augusta Dedicazione del famoso di lui Tempio fabbricato alle glorie del Dio vivente, corrispose alla sagra maestosa funzione. Questo rito non solo per dovere fu sempre fatto osservare da Salomone, ma di buona ragione ancor non spiacevagli, facendolo il sagra Testo peritissimo nonchè di Poesia, sopra tutto di Musica, insin più saggio
d' Etan

(3) *I. Paralip. cap. xxiii. 30.* Levitæ vero, ut stent mane ad confitendum, & canendum Domino: similiterque ad vesperam tam in oblatione holocaustorum Domini, quam in sabbatis, & calendis, & solemnitatibus reliquis, juxta numerum, & cæremonias uniuscujusque rei, jugiter coram Domino. *Et cap. xxv. v. 1.* Igitur David, & magistratus exercitus segregaverunt in ministerium filios Asaph, & Heman, & Idithun: qui prophetarent in citharis, & psalteriis, & cymbalis secundum numerum suum dedicato sibi officio servientes. De filiis Asaph: Zacchur, & Joseph, & Nathania, & Asarela, filii Asaph, sub manu Asaph prophetantis juxta regem. Porro Idithun: filii Idithun, Godolias, Sori, Jeseias, & Hasabias, & Mathathias, sex, sub manu patris sui Idithun, qui in cithara prophetabat super confitentes & laudantes Dominum. Heman quoque: filii Heman, Bocciau, Mathaniau, Oziel, Subuel, & Jerimoth, Hananias, Hanani, Eliatha, Geddelthi, & Romemthiezer, & Jesbacassa, Melothi, Othir, Mahazioth: omnes isti filii Heman Videntis regis in sermonibus Dei, ut exaltaret cornu: deditque Deus Heman filios quatuordecim, & filias tres. Universi sub manu Patris sui ad cantandum in Templo Domini distributi erant in cymbalis, & psalteriis, & citharis, in ministeria domus Domini juxta regem; Asaph videlicet, & Idithun, & Heman.

d' Etan Ezraita, d' Omen, di Calcon, e di Dorda (4), i quali erano Cantori e compositori dei Cantici. Resta per ultimo da sapersi, che, siccome dal Tempio non erano escluse dal Rito Ebraico le Donne, così era loro permesso servire tra i Cantori e Sonatori alla Solennità delle divine lodi. *Diede Iddio*, si legge nel primo dei Paralipomeni, *ad Eman quattordici figlj e tre figlie*, ed in appresso: *tutti sotto il comando di suo Padre erano distribuiti a cantare nel Templo del Signore* (5). Cantavano dunque non meno i figlj, che le figliuole, e però ministravano col loro Canto nel Tempio le Donne. Ma qui chieder potresti, come si dovean ammettere le femmine all' officio dei Leviti, ad esse ragionevolmente impertinente, anzi come mai le Donne potean trovarsi nel Tempio cogli Uomini? Rispondo colla scorta della Divina Scrittura, e de' sacri Spositori, ch' era lecito alle femmine, massime de' Cantori, il cantare alla presenza del Signore, ne alle Donne era proibito l' ingresso nel sagra Tempio, nel quale anzi si trattenevano alcune, giorno, e notte ad orare.

Infatti Anna figlia di Fanuelle non dimorava mai sempre nel Tempio, dando opera ai digiuni, alle orazioni, ed ai sagri Cantici? ed essa fu, che cominciò a lodare il Signore, al vedere portato Cristo nel Tempio, e posto fra le braccia di Simeone (6). Ed in vero, che meraviglia hanno a fare le femmine, quando il Cantare non era ministero Sacerdotale, e quindi per nulla sagra? E poi l' essere profetesse non era officio maggiore? gli è chiaro; ma questo loro non veniva interdetto nell' antico Testamento, leg-

(4) III. Reg. cap. iv. vers. 31.

(5) I. Paralip. cap. xxv. v. 6. in hunc vers. sic exponit Menochius: Tam masculi quam foeminae cantabant in templo. Toftat. Abulensis quaest. xiv. in cap. 25. I. Paralip. . . . tam filii, quam filiae Heman canebant coram Domino, eo quod erant filiae ejus eruditae circa canticum Domini, sicut filii, & hoc littera significat: nam postquam dicit, quod Deus dedit Heman filios 14., & filias 3. sequitur. Universi sub manu Patris sui, ad cantandum in Templo Domini distributi erant: ergo tam filii quam filiae cantabant.

(6) Luc. c. 2. ad 36. 38. Et erat Anna prophetissa, filia Phanuel, de tribu Aser Et haec vidua usque ad annos octoginta quatuor: quae non discedebat de Templo, jejuniis & obsecrationibus serviens nocte ac die. Et haec, ipsa hora superveniens confitebatur Domino: & loquebatur de illo omnibus, qui expectabant redemptionem Israel.

leggendosi d'Anna madre di Samuelle, e di Olda sotto il regno d'Ozia, che amendue profetavano, svelando i gran segreti, e facendo a laude dell'Altissimo Cantici (7); anzi il Tostato ed il Menochio pongono nel Tempio i Cori delle fanciulle, che nelle maggiori solennità anch'esse cantassero (8). Se dunque v'erano questi Cori, se oravano nel Tempio, e se le figliuole d'Eman sotto il Padre nell'istesso Tempio servirono, senza fallo, al Canto, che non era ministero sagro, ogni ragion vuole, che noi pure, non ostante il sentimento contrario degli Ebrei, riferito, ed abbracciato dal P. Lamy (9), che noi, dissi, ne da tale impiego, ne dall'ingresso del Tempio escludiamo le Donne.



H

Dal

(7) *I. Reg. cap. 1. vers. 28. & cap. 2. vers. 1.* Et oravit Anna, & ait: Exultavit cor meum in Domino, & exaltatum est cornu meum in Deo meo: &c. *Et IV. Reg. cap. 22. v. 14. & 15.* Jerunt itaque Helcias sacerdos, & Ahicam, & Achobor, & Saphan, & Afaia ad Holdam prophetidem, uxorem Sellum, filii Thecuæ.... Et illa respondit eis: Hæc dicit Dominus Deus Israel &c.

(8) *Tostat. in I. Paralip. XXV. quest. 14. Menoch. ibidem. Paraphras. Chald. in Ecclesiastes cap. 2. 8. Grozius, Chatilon. in I. Paralip. cap. 15. 20.*

(9) Dum numeramus Cantores templi, quærendum an inter illos Scriptura recenset Cantatrices. Negant Judæi: sunt Christiani qui id credunt &c. *P. Bernar. Lamy. De Tabernac. Fœderis. Lib. 7. Sect. 1. pag. 1176.*



*Dal Regno di Salomone sino alla distruzione,
e rifacimento del Tempio.*

CAP. VIII.

D Alla dedicazione del Tempio passò un Secolo vuoto di qualunque monumento d'alcun rimarco per ordine alla Musica. Eliseo però segue a somministrarne uno degnissimo di particolar rimembranza. Pregato questi dai Re Joram, Giosafatto, e quello d'Idumea a volerli trar d'imbarazzo, poichè erano nel deserto di Moabbo senz'acqua e senza rimedio, sentì moverli ad ira alla vista di Joram nemico del vero Dio; a calmare la quale, e a rendersi disposto a ricevere l'impressione dello Spirito del Signore: *Guidatemi*, disse, *uu Sonatore*; il quale sonando, si stese sopra esso lui la mano del Signore (1), cioè il mentovato Spirito sceso incontanente sovra d'Eliseo, si diede a profetizzare. Ecco il primo esempio del costume, che tennero tal volta i Profeti per eccitare
in

(1) *IV. Reg. cap. 3. ver. 15. Nunc autem adducite mihi psaltem. Cumque caneret psaltes, facta est super eum manus Domini.*

in se medefimi il divin' eftro, onde le cofe avvenire manifeftafferò.

Anche i Cantori furono impiegati dal Dio delle vittorie ad ottenerne una fingolare fopra gli Ammoniti e i Moabiti a favore di Giofafatto. I fagri Cantori, difpofli giutta l'ordine, che teneano nel Tempio, fervivano nell' Efercito di Vanguardia co' loro musicali Strumenti; nè sì tofto i Leviti ebbero cominciato a Cantare, che lo fpavento occupando i Nemici, rivolte quefti contro fe medefimi l'arme, cominciarono ad ucciderfi, ponendo colla lor ftrage il fine alla guerra [2].

Così pure fi fervì l'Altiffimo dei Sacerdoti col mezzo delle fagre lor Trombe, il cui fuono empiedo di terrore l'armata di Geroboamo, diede in tal modo ad Abìa Re di Giuda una compiuta vittoria (3).

Ma fe fin' ad ora ci fiamo allegrati nell' aumento della Mufica, abbiamo a quì dolerci d' alcun fuo decremento; che grave certo dovette soffrirne, quando circa trecento fettant'anni dopo la vittoria d' Abìa colla diftruzione di Gerufalemme e del Tempio, cadde nelle mani del Tiranno Babilonefe (4). Non che, come vogliono alcuni, quefta nella Famiglia d' Afaffo cattiva, s' annientaffe, ma pure è forza, che alquanto languiffe (5). Non così però, che al parere di varj Scrittori molti Cantici non foftero, o compofli, o cantati intorno l' Eufrate, con cui deplorando le loro miferie, imploravano gli Ebrei [6] dall' Al-

H 2

tif.

(2) II. Paralipom. cap. xx. v. 21. & 22. Deditque confilium populo, & ftatuit Cantores Domini, ut laudarent eum in turmis fuis, & antecederent exercitum, ac voce confona dicerent: Confitemini Domino, quoniam in æternum misericordia ejus. Cumque cœpiffent laudes canere, vertit Dominus infidias eorum in femetipfos . . . & percuffi funt . . . v. 28. Ingressique funt in Jerufalem cum psalteriis, & citharis, & tubis in domum Domini.

(3) II. Paralipom. cap. xiii. v. 14. Respiciensque Judas vidit inflare bellum ex adverfo, & post tergum, & clamavit ad Dominum: ac Sacerdotes tubis canere cœperunt . . . v. 16. Fugeruntque filii Israel Judam, & tradidit eos Deus in manu eorum.

(4) IV. Reg. cap. 25.

[5] Pfal. 136. v. 1. Super flumina Babylonis, illic fedimus & flevimus: cum recordaremur Sion. v. 2. In falicibus, in medio ejus, suspendimus organa nostra.

[6] Vedi P. Calmet Pfaumes composez pendant la captivité riferiti nella Difsert. Sur la Poef. & la Mufiq. T. 1. p. 2. edit. Amfterd. 1723 in 12. p. 181.

tissimo il soccorso. Talchè, quando per divina ispirazione Ciro, ad essi finalmente renduta la libertà, concessegli ancora il rifacimento della Città e del Tempio (7), non vi rimanessero Cantori e Cantatrici, onde riordinare la fagra lor Musica colla pienezza dell'antica prima di lei solennità (8).

La felicità di questo avvenimento assicura la Musica della presenza, e dell'impiego delle Cantatrici nel divin Tempio, non solo nell'occasione di questo nuovo, ma ancora nel primiero di lui stabilimento, poichè null'altro quì si fece, se non se restituire le cose appartenenti al Sagro culto nell'antica lor forma.

Fu certa inoltre la disposizione de' Cori musicali l'uno dirimpetto all'altro, quasi appunto come oggidì veggiamo in alcuni Templi [9]. Così pure accerta il costume, che là v'era, di cantare a vicenda i versetti dei Canti, o pure framezzandovi lo stesso intercalare (10).



Del-

(7) I. Esdr. cap. 1. & seq.

[8] Ibid. cap. 2. 41. Cantores: filii Asaph, centumvigintiocto, & vers. 65. Cantores atque Cantatrices ducenti.

(9) II. Esdr. cap. 12. 31. Ascendere autem feci principes Juda super murum, & statui duos magnos choros laudantium.

(10) I. Esdr. cap. 3. v. 11. Et concinebant in hymnis & confessione Domino: Quoniam bonus, quoniam in æternum misericordia ejus super Israel; *quæ sic exponit Mariana*. Et concinebant. *Hebr.* Et respondebant: *Sic Septuag.* *quæ si dicat: Vicissim canebant, alternatim. Vide Bossuet. in Psal. 67. v. 26.*



**Della Musica Ebreica nei Conviti, nell' Esequie,
e nelle Vendemmie.**

CAP. IX.

LA possanza, che tiene la Musica su 'l cuore umano, si riconosce chiaramente dal servizio, ch' ella presta alle più forti ed opposte passioni, come l' allegrezza e la mestizia (1). Di questa servitù ne fa sicura fede l'uso antico, che tennero quasi tutte le Nazioni, sin le più barbare, nel volere feco la Musica ai Conviti (2), ed alle Esequie

(1) Finis [Musicæ] ut delectet, variosque in nobis moveat affectus, fieri autem possunt cantilenæ simul tristes & delectabiles, nec mirum tam diversa. *Ren. Cartes. Compend. Music. pag. 1. Plutar. Sympotiac. l. quest. 5.*

(2) delectari
Cantu & cithara, hæc enim ornamenta convivii. *Homer. Odif. 21. v. 430.*

Qui hymnos in festivitibus,
Et convivii & coenis
Invenerunt, vitæ jucundas auditu voluptates. *Euripidis Medea. Plutar. lib. 1. de Conv. Quintil. lib. 1. Institut. Jul. Cas. Bulenger. de conv. cap. 8. Isidor. l. 11. Orig. cap. 15. Andr. Baccius de conv. Antiquor. lib. 3. cap. 13. lib. 4. cap. 3. Joseph. Laurent. de conv. veter. cap. 1.*

quie (3). Il qual costume servarono certamente ancora gli Ebrei, benchè, con che modo, e con che rito, ci sia affatto ignoto. L'usarono nei Conviti, come ne accerta Isaia, dicendo: *La Cetra, e la Lira, e il Timpano, e la Tibia, ed il Vino nei Conviti vostri* (4), così pure l'Ecclesiastico: *e come la Musica nel Convito del Vino* (5), ed in oltre lo stesso: *ed il Concerto dei Musici nel Convito del Vino* (6). Uniti agli Strumenti esser pur vi dovevano Cantori almeno, se non Cantatrici, essendo in forza di tanto significare la parola Musici, i quali, sebbene assegnati quì sopra al Convito del Vino, nulladimeno è assai verisimile, che ad ogni convito venisser chiamati ad eccitarvi coll'armonia la conveniente allegrezza (7).

Ecco il luogo, che teneva la Musica nei Conviti: ma quale e quanto ne avesse ne' funerali procureremo al possibile di stabilirlo. Sappiamo da S. Matteo, che *essendo venuto Gesù Cristo in Casa del Principe, e veduti i Tibiani e la Turba tumultuante, diceva; andatevene, poichè non è morta*

(3) juxtaque collocarunt cantores

Luctus principes, hi flebile carmen,

Hi quidem lamentabantur *Homerus in funere Hectoris. Illiad. 24. v. 720.*

Cantabat moestis tibia funeribus. Ovid. fastor. lib. 6. Mortuos quoque ad sepulturam prosequi oportere cum cantu, plurimarum gentium, vel regionum instituta sanxerunt. Macrobius in somn. Scip. lib. 2. cap. 3. Alexand. Aprodif. lib. 1. Probl. 76. Sedulius lib. 2. Polydor. Virgil. De rerum inventorib. lib. 6. cap. 10.

(4) Cithara, & lyra, & tympanum, & tibia, & vinum in conviviis vestris. *Isai. cap. 5. v. 12. Et fiunt cum cithara & psalterio, & lyra, & organo, & vino convivia eorum. Paraph. Chald.*

(5) Et ut Musica in convivio vini. *Ecclesiastic. cap. 49. v. 2. Vulg. & Septuag. Et ut canticum in convivio vinoso. Syriac. & quam canticum inter potandum. Arab.*

(6) Comparatio Musicorum in convivio vini. *Ecclesiastic. cap. 32. v. 7. Idest, sic est melodia in convivio, quia sicut cibus reficit corpus, ita melodia sensus. Lyran.*

(7) Feci mihi cantores & cantatrices, & delicias filiorum hominum, scyphos, & urceos in ministerio ad vina fundenda. *Ecclesiastes c. 2. 8. quem locum sic exponunt Tremelius, & Junius, ac Buxtorfius, ut refert Malvenda: Symphoniam, & quidem omnimodam, idest musicam harmoniam quamque vocis, soni; aut utriusque, & omne genus melodiae, nam vox Hebraea, de qua tantopere Interpretes laborarunt, significat proprie vastationem: & quia est natura melodiae, ut vocibus paribus disparibus, itemque sonis similibus, & contrariis conficiatur ipsa, in quorum mixtura, & temperatione alterum ab altero ita frangitur, ac veluti vastatur, ut ex omnibus concinnum affurgat melos, concordiaeque discors [ut Ovidius loquitur], propterea huic musicae commoditati nomen vastationis inditum est.*

ta la fanciulla, ma dorme [8], e quindi si ricava il costume d' usare i Sonatori da Tibie nella pompa funerale (9). Sappiamo inoltre dai Rabini, che ad essi Sonatori si aggiungevano le lamentatrici. Dice R. Maimonide: *il Marito è obbligato seppellire la Consorte morta, ed i lamenti farle, ed il lutto secondo il costume di tutti i Paesi. Ed infino il più povero fra gl' Israeliti vi impiegherà non meno di due Tibie, e di una lamentatrice; che se sia il ricco, il tutto si faccia conforme alla dignità di lui* (10). Lo conferma il Talmud, ordinando ancora: *il più povero in Israele (morta la moglie) non impiegherà meno di due Tibie, ed una lamentatrice* (11). Il numero di queste Tibie si regolava dal grado, e dalle facoltà del Defunto, onde scrive di se medesimo Gioseffo Ebreo, che, sparsasi voce della sua morte, furono per gli suoi funerali a gran prezzo raunati molti Sonatori da Tibie, che dassero principio all' esequie (12). Che poi ne' funerali Ebraici si usasse anche il Canto, noi altrove (13) osservammo, che l' esequie di Giacobbe furono col Canto, e verisimilmente co' Strumenti celebrate. Ed ora ag-

giun-

(8) Cum venisset Jesus in domum principis, & vidisset tibicines, & turbam tumultuantem, dicebat: Recedite, non est enim mortua puella, sed dormit. *S. Matthæ. cap. 9. v. 23.* Talibus utebantur antiquitus in sepulturis magnarum personarum, ut provocaretur multitudo ad fletum: Et tales dicuntur hic tibicines, carmen scilicet lugubre cantantes. *Lycan.* In omnibus Veteris Testamenti libris nullum extat instrumentorum musicorum in funeribus usurpatorum vestigium; conductitiæ tantum deprehenduntur præficæ, & funebres næniæ; musicæ vero interdictum erat tamquam rei intemptivæ: Musica in luctu importuna narratio. *Ecli. 22. 6.* Novissimis autem Reipublicæ suæ temporibus Judæi a Græcis, vel a Romanis musicorum instrumentorum in funeribus consuetudinem sunt mutuati. Tertis est, neque obscure, Josephus de Bello l. 3. c. 15. Sic in loc. cit. *S. Matthæ. Calmet.*

[9] Funereosque modos cantu lacrymante ferebant

Tibicines, plangorque frequens confuderat ædes. *Sedulius lib. 3. Vide etiam Lightfoot. Hor. Hebr. in S. Mat. c. 9. 23. apud Spencerum de Legib. Hebr. T. 2. l. 4. c. 9. p. 1135. & Grotium Not. in S. Mat. loc. cit.*

(10) *R. Maimonides cap. 14. §. 23. apud Spencer. loc. cit. p. 1137.*

(11) *In Chethuboth, cap. 4. §. 6. apud Spencer. loc. cit. p. 1136.*

(12) Nam & Josephum in excidio occubuisse nunciatum est; id quod maximo luctu replevit Hierosolymam: & per singulas quidem domos itemque cognationes amissorum quisque lugebatur a suis; luctus vero ducis publicus erat: & hi quidem hospites, alii propinquos, amicos alii, nonnulli etiam fratres plorabant; Josephum autem universi, adeo ut per triginta dies fletus & lamentatio in civitate non cessarint; plurimosque conduxerint tibicines qui sibi lessu præirent. *Flav. Joseph. de Bello Judaic. lib. 3. cap. 9. n. 5. ex edit. Havercamp.*

(13) *Vedi il cap. 3. p. 27.*

giungiamo, che Davidde compose un Cantico lugubre (14), il quale, giusta il sentimento degl' Interpreti si cantò nella morte di Saulle, e di Gionata (15). Anzi nella morte del Re Giosia, come abbiamo dal secondo dei Paralipomeni: *Tutto Giuda e Gerusalemme piansero Giosia, e il Profeta Geremia compose in quell' occasione delle Lamentazioni, che furono cantate per gran tempo fra i Musici e le Cantatrici, e quest' uso era come passato per legge in Israello* (16).

Ma le vendemmie quelle erano, ove la Musica principalmente regnar dovea, occasioni d' allegrezza e di feste, e però non è maraviglia se molti savj Interpreti sieno di parere, che il Salmo ottavo, l' ottuagesimo, e l' ottuagesimoterzo (17), ove si rammentano i benefizj conferiti da Iddio al Popolo d' Israelle, fatti fossero da Davidde da cantarsi al tempo dei torchj, cioè delle vendemmie (18). La quale interpretazione s' uniforma a quanto le altre Nazioni più colte fatto hanno sempre, ed oggidì pur fanno nella suddetta occasione, rustica è vero, ma sempre piena di giubbilo (19).

So, che la parola *Githith* del Testo Ebreo, posta in ciascun titolo de' suddetti tre Salmi, ottavo, ottantesimo, e ottantesimoterzo, la quale nella Versione Vulgata è tradot-

[14] *II. Reg. c. 1. v. 17.* Planxit autem David planctum hujuscemodi super Saul, & super Jonathan filium ejus.

(15) *Mariana in loc. cit.* planctum &c. alii lamentationem vertunt. Sed significat ad modos flebiles cantilenam composuisse, quam nœniam latine vocamus, seu monodiam: ita *Malvenda, & Jos. Hebr. Antiq. l. 7. c. 1.* Præterea autem Nænias composuit & laudationes funebres in gratiam Sauli & Jonathæ, quæ etiamnum manent.

(16) Et universus Juda & Jerusalem luxerunt eum: Jeremias maxime: cujus omnes cantores atque cantatrices, usque in præsentem diem, lamentationes super Josiam replicant, & quasi lex obtinuit in Israel. *II. Paralipom. cap. 35. v. 24. 25.*

(17) *Titul. Psalm. 8. 80. 83. ex Vers. S. Hieron.* Victori pro Torcularibus &c.

(18) *Forsterius, Menochius, Gordonius, Bossuet.*

(19) Et Satyri quatientes in aere furiosam comam

Consimile exemplum docti Bacchi,

Maculosas circumfringentes in humeris pelles cervorum

Bacchias strepabant eadem lingua sonantis carmen Echus,

Pedibus saltationem amantibus conterentes vuam,

Evium canentes *Nonnius Dionysiacor. lib. 12. v. 351. ad 356.*

De la Cerda in Virg. Georgi. lib. 2. v. 5. Athenæus lib. 10. Petrus Castellanus
 ΔΙΟΝΙΣΙΑ *de Festis Græcor. Jos. Laurentius Varia Sacr. Gentil. cap. 18.*

dotta *pro Torcularibus*, so dissi, che variamente dagli Espositori è interpretata (20). La fanno alcuni significare quanto abbiám detto [21]. Altri vogliono, che dinoti uno strumento particolare di Musica inventato, ed usato in Get di Palestina (22). Vi sono pure, che pensano esser con esso indicato un certo genere di Melodia, secondo cui si cantavano i tre Salmi notati quì sopra [23]. V'hanno altri in fine, cui piace farla significare una spezie di Canzone particolare a quelli di Get [24]. Ma chechè di ciò siasi, ogni qualvolta colla scorta de' primi Padri, e Dottori di Santa Chiesa si ammettano come Testo della divina Scrittura i Titoli prefissi ai Salmi (25), sembra pur ragionevole l'unirsi al sentimento dei primi Interpreti, non tanto per la probabilità, che v'era d'un tal festoso tripudio nel tempo delle vendemmie, quanto ancora se stiamo alla forza, ed all'uso della parola *Torcular*, la quale non solo nella Versione Vulgata, ma ancora in quella di S. Girolamo peritissimo della lingua Ebraica fa il Titolo a tre sagri Cantici tutti sparsi d'allegrezza, che altra certo non poteva essere più convenevole al Titolo, se non quella delle vendemmie, cui perciò dovea presso gli Ebrei assaiissimo la nostra Musica, forse, e senza forse unita al contento de-

I gli

(20) *Vide Lyran. in Psal. 8. 80. 83. Jo: Lorin. Forsteruma Malvenda cit.*

(21) *Grotius. Pro torcularibus. In tempore vindemiæ cantandum. Mariana in Psal. 8. Centu canendus Psalmus, quo torcularia calcantes utebantur.*

(22) *Lyran. in Titul. Psal. octavi. Est nomen Hebraicum æquivocum ut dicunt Hebræi: quia uno modo est nomen cujusdam instrumenti musici sic vocati Hebraice, eo quod primo factum fuit in Geth civitate Philistinorum, & sic exponit Rab. Salomon prædictum titulum Psalmi David: est iste, supple, super gittith, idest aptus decantari in tali instrumento musico, eo quod diversi cantus diversis instrumentis appropriantur. Grotius loc. cit. Sed Chaldæus existimat esse instrumentum musicum petatum a Philistinis, quorum urbs Geth. Vatablus in Tit. hujus Psal. Chaldæus, ad citharam advectam e Geth. Gib. Genebrard. in eund. Psal. Tit.*

(23) *Vatablus in Psal. 4. Melodiæ genus fuit: quasi dicat, Psalmus decantandus juxta melodiam, quæ Githit dicebatur: Joan. Lorin. in Tit. Psal. 80. Vel de modulatione ad instar carminis ex his vocabulis *bhal ghitthim*.*

(24) *Jo: Druſii Comment. in Psal. 8. Alii scribunt; initium fuisse alicujus cantilenæ, ad cujus modulos hæc ode canenda fuerit. Jo: Marian. Montan. Thom. Malvenda in Psal. cit.*

(25) *S. Hilar. S. Hieron. S. August., & alii apud Bosuet. Calmet. Lorin. de Titul. Psalm.*

gli strumenti contribuire. Non deve però tralasciarsi anche su questo proposito il sentimento di molti Espositori, quali vogliono, che nella solennità celebrata dagli Ebrei nel settimo Mese, appresso di noi il Settembre, e chiamata giorno di strepito e suono di Trombe (26), e dei Tabernacoli (27), dopo che avevano radunati dall'Aja e dai Torcoli i frutti della Terra, i Leviti cantassero gli accennati Salmi [28], singolarmente l'ottantesimo (29), nel quale, dalle parole del terzo verso, secondo la Vulgata (30), e più chiaramente dalla Versione di S. Girolamo (31), ne ricaviamo, che il suddetto Salmo si cantava in tale occasione con l'accompagnamento degli Strumenti accennati (32), e, fra le altre cause in rendimento di grazie all'Altissimo per la raccolta dei frutti (33).

Del-

(26) *Numer. cap. 29. ver. 1.* Mensis etiam septimi prima dies venerabilis & sancta erit vobis: omne opus servile non facietis in ea, quia dies clangoris est & tubarum.

(27) *Deuter. cap. 16. ver. 13.* Solemnitatem quoque tabernaculorum celebrabis per septem dies, quando collegeris de area & torculari fruges tuas.

(28) *Malven. in Titul. Psal. 8.* In re vetustissima tutius est ignorantiam fateri: ac LXX. & Nostro inhærescere, pro torcularibus; quod tempore torcularium hî Psalmi canerentur, idest 8. 80. 83., ac præsertim in festo Tabernaculorum, ut Theophrastus in Joan. VII. observavit. *Vide Menoch. in eund. Titul.*

(29) *Lyræ. Sâ. Bstius. Mariana. Munster. Malvenda. Menoch. Tirinus. Bossuet in Psal. 80.*

(30) Buccinate in Neomenia tuba, in insigni die solemnitatis vestræ.

(31) Clangite in Neomenia buccina, & in medio mense, die solemnitatis nostræ.

(32) *Lyræ. in Titul. Psal. 80.* Sciendum, quod Psalmus iste specialiter erat decantandus in festo tubarum, ut magis videbitur prosequendo: quod incipiebat prima die Septembris, quæ apud Hebræos est in novitunio propinquiori æquinoctio autumnali, sive sit ante æquinoctium, sive post, sive in ipso æquinoctio: illo autem tempore communiter completæ sunt vindemiæ in terra promissionis, quæ calida est, & ideo de vino tunc expresso de torcularibus fiebant libamina Sacrificiorum in templo, propter quod Psalmus iste intitulatur à torcularibus, seu torculari. Item quia Levitæ cantabant Psalmum non solum vocibus humanis, sed etiam musicis instrumentis ut frequenter dictum est. *Vide etiam apud eund. Lyræ. Titul. Psal. 83.*

(33) *Lyræ. loc. cit.* His præmissis sciendum, quod una de causis quibus Psalmus iste cantabatur in festo tubarum, erat pro gratiarum actione de fructibus anni collectis: quorum collectio tunc erat completa.



*Della Musica dei Caldei, e degli altri
Popoli Orientali.*

CAP. X.

ORa lasciati a parte gli Ebrei, nel passare che noi facciamo a riconoscere la Musica, che nei Regni e nelle Nazioni ad essi di tempo, e di luogo circovicine fu in uso, non si lusinghi tal' uno, che possiamo vantarne non che piena, neppur sufficiente notizia. L' antichità, e le umane vicende le han di modo, come fogliano, distrutte, che a noi pochissime solo hanno potuto giugnere. Certamente presso genti date ad ogni lusso, e ad ogni magnificenza essa dovea trionfare, e però esser' arricchita di splendidi monumenti. Ma in vano ne deploriamo la perdita, talchè è meglio contentarsi di quei pochi, che or ora soggiungeremo. E prima d' ogni altra riferiremo quella, che ci viene suggerita dal Profeta Daniello, nel descriverci la famosa vanità del Re Nabuccodonosor, quando comandò, che fosse adorata la Statua d' oro in questa guisa: *Nell' ora in cui udirete il suono della Tromba, della Fistola,*

stola, della Cetra, della Sambuca, del Salterio, della Sinfonia, ed ogni specie di Musici, prostesi adorate la Statua d'oro (1). Fra tutti gli addotti Instrumenti due ve ne sono, i quali, poichè per la prima volta dal sacro Testo vengono nominati, meritano alcuna dichiarazione. Sono questi la Sambuca, e la Sinfonia.

Di questa vuole il Lirano debba quì intendersi essere uno Strumento Musicale di forma alquanto lunga, solito portarsi dai Ciechi, ed a toccarsi colle dita (2); il che più precisamente ci dichiara Cornelio a Lapide, descrivendolo per un Instrumento di Musica, che per mezzo di una rota di ferro col girare va ritoccando le corde, e rende un suono soave simile a quello, che a' nostri tempi i Ciechi poveri pellegrinando suonano (3); e questo variamente vien nominato da un certo Elia citato dal Drusio (4), dal P. Mersennio (5), dal Du Cange (6), dal P. Kirker [7], dal P. Calmet (8). Diversamente però vien spiegato da altri Autori. S. Isidoro lo vuole un legno cavo dall'una e l'altra parte coperto d'una pelle, quale con piccoli bastoncelli vien percosso (9), Grozio

ce

(1) *Daniel. cap. 3. vers. 4. 5.* Vobis dicitur populis, tribubus, & linguis: In hora, qua audieritis sonitum Tubæ, & Fistulæ, & Citharæ, Sambucæ, & Psalterii, & Symphonix, & universi generis musicorum, cadentes adorate statuam auream, quam constituit Nabuchodonosor Rex.

(2) Hic accipitur Symphonia pro instrumento determinato oblongo, quod solent portare Cæci, & digitis tangitur. *Liran. in loc. cit.*

(3) Symphonia . . . hic tamen videtur esse instrumentum musicum . . . quod ferro in orbem traducto agitatur, editque suavem concentum, quale est illud, quod hodie Cæci mendici circumagendo pulsant. *Cornel. a Lapide in hunc loc.*

(4) Elias in libro, ubi vocum Chaldaicarum sensa explicat = Nomen est instrumenti Musici, quod Italice vocatur Symphonia, & Germanice Zeir, idest Lyra. *Drusius in loc. cit.*

(5) *Harmonic. Instrum. lib. 4. pag. 167.* Lyra vel Symphonia. Et *Cogit. Phys. Mathem. Harmon. lib. 4. pag. 339.*

(6) *Glossar. Med. & inf. latinis.* Vitula, Vidula, Viella, Instrumentum musicum nostris Violle, & Violon dictum &c.

(7) Lyra mendicorum, Lyra vulgaris. *Musurg. lib. 6. pag. 486. 487.*

[8] P. Calmet *disput. sur les Instrum. de Musique des Hebreux*: On croit communement que c'est la Vielle (Viola): ma il traduttore italiano aggiunge: una specie di Viola, detta dai Francesi Vielle, dai Latini Vitula, o Rotata fids. *Sopra di che vedasi du Cange Rota, Rocta.*

(9) Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte: pelle extensa, quam virgulis hinc & inde musici feriunt: Fitque in ea ex concordia gravis, & acuti suavissimus cantus. *S. Isidor. Orig. lib. 2. cap. 21.*

ce lo descrive un *Flauto torto* (10), altri un *Sistro*, o *Tromba* [11], o una *Lira*, *Citara*, *Nabla*, o *Nablio*, o un' *Arpa* [12], in fine la Versione Arabica in luogo della *Sinfonia* pone la *Fistola* (13). E dopo tante diversità di sentimenti, col parere di S. Girolamo versatissimo nelle lingue Orientali, concludo, che in questo luogo deve intendersi la *Sinfonia* non un Instrumento particolare, ma più tosto l'unione degli altri accennati Strumenti citati nel suddetto Testo (14), non essendo inverisimile, che il Profeta, dopo aver nominati gli Strumenti della *Tromba*, *Cetra*, *Sambuca*, e del *Salterio*, volesse col nome di *Sinfonia* indicare l'unione degli altri strumenti; osservando in oltre, che la Versione dei Settanta non accenna questo nome di *Sinfonia*, che al vers. 15, quandochè gli altri Strumenti sono nominati al verso 5, 7, 10, e 15. E per maggior conferma di quanto fin' ora abbiam detto, trovasi questo nome di *Sinfonia* ancora in S. Luca, ove descrivendo la Parabola del figliuol Prodigio, dice che il di lui Fratello Seniore ritornando, ed approssimandosi alla Casa Paterna tutta in festa e giubbilo per il ravvedimento del Fratello minore, *udi la Sinfonia ed il Coro* (15), che la Versione Siriaca traduce: *la voce di un Concerto* [16], e l'Arabica *le voci Confone* (17). Dal che unendo il sentimento degli

(10) Est autem Symphonia tibia obliqua. Grotius in loc. cit.

(11) Glossa Isonis Magistri apud du Cange Glossar. &c. Systrum, tuba, genus Symphoniæ. Du Cange loc. cit. Symphonia, Tuba, ad istud Prudentii lib. 2. in Symm.

Fluctibus Actiacis signum Symphonia belli
Ægypto dederat, clangebat buccina contra.

(12) Ludov. Prætei Nota in Persum. Turneb. lib. 20. cap. 1. apud Præteum. Vitruv. Archit. lib. 6. cap. 1. cum notis Daniel. Babar. Claud. Perault nella sua Vers. di Vitruvio. Aggiunge nelle annotaz. al cap. indicato: & qu' autrement il est appellé pektis, magadis, & trigonos.

(13) Vers. Arab. Buccinæ, Tibiæ, Citharæ, Lyræ, Psalterii, Fistulæ, omniumque generum Musicorum.

(14) S. Hieronym. in Epist. ad Damasum P. P. Male autem quidam de Latinis Symphoniam putant esse genus organi; cum concursus in Dei laudibus concertus, hoc vocabulo significetur. Symphonia quippe consonantia exprimitur in latino.

[15] S. Luc. cap. 15. vers. 25. Erat autem filius ejus senior in agro: & cum veniret, & appropinquaret domui, audivit Symphoniam, & chorum:

(16) Audivit vocem concertus multorum.

(17) Et audisset voces consonas.

degli Espositori (18) di questo passo con molti altri del so. praccitato Danielle, a quello degli Autori profani (19), e dei Grammatici (20) possiamo conchiudere, che questo nome di *Sinfonia*, universalmente parlando, debba intendersi per l'unione di varj strumenti.

La *Sambuca* Instrumento Orientale, e singolarmente Siriaco (21), se stiamo alle varie opinioni, chi può mai sapere da chi inventato, e cosa fosse? Ateneo col testimonio di Semo Delio vuole, che fosse inventato da un certo Sambice, e che la prima Sibilla l'usasse (22); Svida, che fosse inventato da Ibico (23); e in quanto alla forma il nominato Ateneo coll' autorità di Massurio ce lo descrive un Instrumento d' acuto suono composto di quattro corde (24). Porfirio di forma triangolare con corde di diversa lunghezza (25), Papia per una spezie di *Cetra* rustica [26], Turnebio una *Lira*, *Citara*, *Nablo*, o sia *Nablio* (27); ma in fine, seguendo anche in ciò il sentimento di S. Girola.

(18) Nicol. Gorrani comment. in Evang. S. Luc. loc. cit. Symphonia enim est sonorum quorumcunque collatio. Menoch. in hunc loc. Symphoniam, Consonantiam concordem concentum.

(19) Horat. de Art. Poet. v. 374. Ut gratas inter mensas Symphonia discors ostendit. Scholiastes vetus ad Horat. in hunc loc. Symphonia est concentus multorum. Servius. Conjunctus cantus, Symphonia.

(20) συμφωνία, consonantia, & musicus concentus. Facciolat. in P. Ambros. Calepin. Athenis vero συναυλία quædam erat, concentus (συμφωνία) Tibicinum in Panathenæis concinentium. Jul. Polluc. lib. 4. cap. x. Segm. 83. & cap. xv. Segm. 107.

(21) *Causab. in Athen.* Certum est, vetustissimos Orientis populos eo organo esse usos: inde transit ad Græcos & res, & nomen. Idem *Causab. in Persi Sasyr.* 5. v. Græci & Latini Sambucam voce Syriaca . . . dixerunt.

[22] *Athen. lib. 14. cap. 15.* Semus Delius libro Deliadis primo contendit propterea quod in Delo primum ipsius cubitus facti fuerunt, Sambuca inquit primam Sibyllam usam fuisse, velut prædictus Scamnon: ac eam inventam nominatam ab inventore quodam ipsius Sambyce.

(23) Sambucæ, musica instrumenta triangula, ab Ibyco inventa. *Svida Hist. pag. mibi 832.*

(24) Cum postea quæstio de Sambuca nasceretur, Sambucam instrumentum esse musicum acuti soni dixit Massurius. *Athena. lib. 14. cap. 14. ex Edit. Natal. de Comitib.*

(25) Sambuca triangulum instrumentum est, quod ex inæqualibus longitudine, sicut crassitudine nervis efficitur. *Porphy. in Ptolem. Harmon.*

(26) *Du Cange Gloss. med. & inf. latin.* Papias: Sambuca, genus citharæ rusticæ.

(27) Latini Græcique Lyram, & Citharam, item Nablum, seu Nablium. *Turneb. lib. 20. cap. 1. apud Ludov. Prateum Notæ in Persium.*

rolamo (28) unito a quello di S. Isidoro [29], del Lirano [30], ed altri, conchiudo essere un Instrumento da fiato formato da un ramo d'un albero, specialmente di quello, che anche noi chiamiamo Sambuco (31), a guisa di *Flauto*, e che forma diversità di suono per mezzo di buchi.

Esposte le varie opinioni sopra dei due particolari strumenti indicati da Danielle, resta da esporre l'ultima parte del Testo mentovato, il quale secondo la Vulgata dice: *e d' ogni genere di Musici* (32); secondo il Testo Ebraico: *ed ogni specie di Canto* [33]; secondo la Siriaca Versione: *e tutti i generi di Concerto* [34]; in fine secondo l'Arabica: *ed ogni genere di Musica* (35). Da tutto ciò chiaramente se ne rileva non solo l'unione degli accennati strumenti, e secondo il sentimento del Lirano (36) di molti altri, ma ancora del Canto, ora solo, ed ora accompagnato dagli Strumenti. E di più, se vogliamo convenire con Teodoro (37), fino i tre Fanciulli Ebrei, Sidrac, Misac, e Ab.

(28) *S. Hieronym. Epist. ad Dardanum de diversis Gener. Musicor.* Sambuca itaque, quæ apud peritissimos Hebræorum ignota res est, antiquis temporibus apud Chaldæos fuisse reperitur. . . . Propterea autem apud eos Sambuca inscribitur, quia multi corticem arboris esse putant, & per soliditatem mollis venæ, ac mutabilitatem, quasi in modum tubæ de ramo arboris moveri potest: ideo Sambuca dicitur, quia æstatis tempore fieri potest, & usque ad frigoris tempus durare potest. Arescit enim secundum communem consuetudinem.

(29) *Isidor. lib. 2. Orig. cap. 20.* Sambuca in Musicis, species est Symphoniarum. Est enim genus ligni fragilis, unde & tibiæ componuntur.

(30) *Liran. in Daniel. cap. cit.* Sambucæ. Quæ fit de arundine perforata, & dicitur Sambuca à Sam, quod est Sol, & bucca quod est parva buccina: quia solum potest fieri in æstate.

(31) *Jul. Cas. Scaligeri Poet. lib. 1. cap. 20. Tibia.* Antiquissima è Sambuco emedulata. *Joan. Ray. Hist. Plantar. cap. 2. sect. 3. T. 2.* Sambucus à Sambuca musico instrumento, quod alii pestida, alii magadin vocant, dicta putatur.

(32) Et universi generis musicorum *vers. 5. 10.* & omnis generis musicorum *vers. 7. 15.*

(33) Et omnium spectierum Cantus. *vers. 5. 7. 10.*

(34) Omniaque concertus genera. *vers. 7.*

(35) Et omnigenæ musicæ *vers. 10.* omnisque generis musicæ. *vers. 15.*

(36) *Liran. in loc. cit.* Et universi generis &c. Hoc additur, quia multa ibi erant alia instrumenta, quæ non exponuntur hic. Talibus autem utebantur in adoratione statuæ ad incitandum homines, quia ex diversis melodis excitantur in hominibus diversæ passiones, ut patet ad sensum, & habetur 8. *Polit. Aristotel.*

(37) *Theodoret. in cap. sæpius cit. Danielis vers. 52.* Optimam suam symphoniam, & admirabilem hymnorum cantum ei concertui, qui statuæ adhibebatur, opposuit, sicut que ostendentes, quanto non adorasse præstantius; & ita hymnorum exordiuntur: *Benedictus es Domine Deus &c.*

Abdenago in faccia alla gigantesca Statua del superbo Nabucco dall'ardente fornace accompagnarono con improvviso Canto il celebre Inno di lode e di ringraziamento al divino loro liberatore (38). Se consideriamo un Popolo, ed un Re gonfio di tante vittorie, e ricchezze indi riportate, immerso in tante delizie, non v'è luogo alcuno di dubitare, che egli non avesse ancora una Musica molto splendida, e copiosa; e in fatti S. Giovanni nell'Apocalisse, prevedendo la distruzione di quella gran Città ci dà una prova molto chiara della di lei Musica: *la voce dei Cittaristi e dei Musici, con il Flauto, e la Tromba cantanti in te più non si udirà* (39).

E se fra le delizie della Babilonia ebbe un singolar luogo la Musica, ancora altre Nazioni Orientali vollero distinguersi, non solo nell'uso di essa, ma coll'invenzione di qualche Strumento particolare. I Fenicj inventarono un certo Strumento chiamato collo stesso nome degli inventori *Fenice* (40), così pure il *Nablio*, o *Nablo*, col quale Instrumento i Fenicj incitavano i Mimi alle danze, ed ai tripudj per celebrare le Feste di Bacco (41); usarono pur anche certi *Flauti* nei funerali, lunghi un palmo, che nella loro lingua sono chiamati *Gingre*, i quali formavano un suono stridente, e lugubre (42).

Anche i popoli della Siria, al riferire di Juba nel libro quarto dell'Istoria del Teatro, furono inventori d'un Instru-

(38) *Benedictus es Domine Deus patrum nostrorum &c. qua verba, quomodo in Hebraeo non habeantur, ex Theodotionis editione translata sunt.*

(39) *Apocalyps. cap. 18. vers. 21. Cum impetu projicietur Babylon urbs illa magna: nec amplius invenietur. Et vox citharædorum & musicorum, & tibia, atque tuba canentium non audietur in te amplius.*

(40) Ephorus ac Scamnon in libris de Inventis, id instrumentum Phœnicem vocant, quam appellationem consecutum est, quia à Phœnicibus fuit inventum. *Athen. lib. 14. cap. 15.*

(41) Naublium appellatur, quod Sopater parodus à Phœnicibus inventum esse scribit. *Athen. lib. 4. cap. 24. ex vers. Natal. de Comitibus. Causabon. Animadvers. in hunc loc. pag. 310.* Nablum esse Phœnicum, vel Hebræorum inventum, ipsum nomen indicio est.

(42) *Athen. loc. cit.* Gingriunt Phœnices, ut ait Xenophon, utebantur enim tibiis palmi mensuræ magnitudine, quæ stridulum, lugubremque sonum emittebant. Dicuntur autem tibiæ apud Phœnices gingri, ab his querimoniis quæ circa Adonim factæ fuerunt. *Jul. Polluc. lib. 4. c. 10. Jul. Cas. Scaliger. Poetic. lib. 1. cap. 20. pag. 31. Jo: Nicolai de Ritu Bacchanalior. cap. 17. & alii.*

Instrumento chiamato *Triangolo* (43), o *Trigono*, di forma triangolare (44). Dalla Siria furono condotti da Vero, al riferire di Capitolino dei Sonatori d'Instrumenti *da Corde*, e *da Fiato* (45); il che, coll'aggiungervi i *Timpani*, vien confermato da Giovenale (46); anzi certe Donne vili, e vagabonde si distinguevano col suono dei *Flauti*, ed erano appresso dei Sirj chiamate *Ambubaie*, o *Sonatrici Siriache di Flauto* (47).

Riferisce Polluce [48], che gli Assirj usarono un certo Strumento composto di tre corde chiamato *Pandura*, ritrovato però prima dagli Arabi col nome di *Tricordo* (49). Pitagora vuole, che la *Pandura* fosse invenzione dei Trogloditi, e fosse fabbricata dal Lauro che nasce nel Mare (50); dai quali popoli asserisce Clemente Alessandrino fosse

K

anco.

(43) Instrumentum illud, quod triangulum vocatur. *Athen. ex vers. Nat. de Comitib. lib. 4. cap. 24.*

(44) Instrumentum porro musicum, quod Trigonum (Triangulari figura, *Jacob. Dalecamp. in Adnotat.*) vocant, Juba libro quarto Historiæ Theatralis re-
pertum à Syris fuisse prodit. *Idem Athen. loc. cit. juxta vers. Dalecampii.*

(45) *Capitolinus in Vero.* Adduxerat secum & Fidicines, & Tibicines...
quorum Syria & Alexandria pascitur voluptate.

(46) *Juvenalis sat. 3. vers. 63.*

Jampridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes,
Et linguam & mores, & cum Tibicine chordas
Obliquas, nec non gentilia tympana secum
Vexit

Ubi observa, propriè tympana vocari gentilia, quippe vox est a tuppim Syria-
ca. *Ludov. Desprez Nota in Horat. serm. lib. 1. sat. 2.*

(47) *Papias in Onomast. apud Du Cange Gloss. Sveton. in Nerone cap. 27.*
Casp. Bartholin. de Tibiis Veter. lib. 3. cap. 1. Horatius lib. 1. Serm. sat. 2.

Ambubajarum collegia, pharmacopolæ,
Mendici, mimæ, balatrones, hoc genus omne

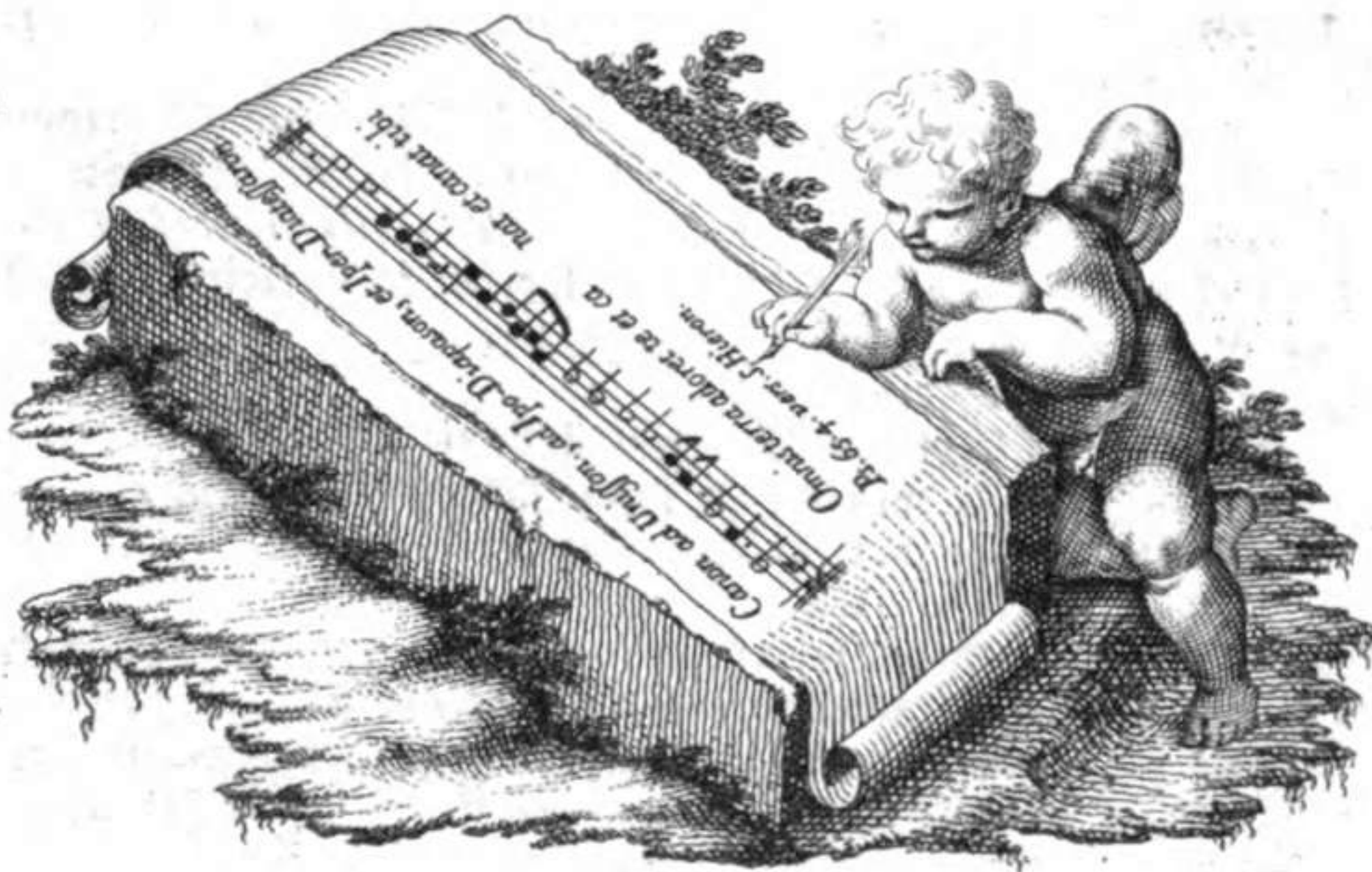
Ludov. Desprez in hunc Horat. loc. Multa nugantur multi de hujus vocis ety-
mologia. Syriacam agnosco sponte cum veteri Interprete, qui sic scribit: Ambu-
bajæ dicuntur mulieres tibicinæ lingua Syrorum. Etenim Syris Tibia, sive Sym-
phonia, Ambubaja dicitur.

(48) *Gothofr. Jungerman. in Jul. Polluc. loc. infra cit. Jul. Cas. Bulenger. de*
Theat. lib. 2. cap. 31. Casp. Bartholin. de Tibiis veter. lib. 3. cap. 6.

(49) *Jul. Pollu. lib. 4. c. 9. Seg. 60.* Trichordum vero, quod Assyrîi Pan-
duram vocant, etiam illorum inventum fuit. *Vincent. Galilei Dialog. della Mu-*
sica Ant. Moder. pag. 114.

(50) Pythagoras . . . Troglodytas, inquit, Panduram ex ea lauro, quæ in
mari gignitur, fabricare. *Athen. lib. 5. cap. 25. ex Vers. Dalecamp.*

ancora inventata la *Sambuca* (51). S. Isidoro, fondato sul detto di Virgilio, l'attribuisce a Pane, che i Gentili riconoscevano Dio de' Pastori, dal quale l'Instrumento prese il nome (52), e vuole che fosse una spezie di *Fistola*, o *Siringa*, della quale abbiamo parlato sopra al Capo secondo pag. 17. I *Sciti primi degli altri usarono il Pentacordo* [53], Instrumento di cinque Corde chiamato *Quinquechordium* (54). Che è quanto per ora di passaggio ci conviene accennare dei Caldei, ed altri popoli Orientali, riservandoci a discorrere degli accennati Strumenti più diffusamente nella Storia della Musica de' Greci, giacchè questi si attribuirono come cosa loro propria, non solo tutte le Scienze ed Arti apprese dagli Orientali, ma specialmente la Musica.



Del.

(51) *Clem. Alexandr. Strom. lib. 1.* Et qui vocantur Trogloditæ, Sambucam instrumentum invenerunt musicum.

(52) *S. Isidor. lib. 2. Orig. cap. 20.* Pandorium ab inventore vocatum, de quo Virgilius: Pan primus calamos cera conjungere plures instituit. Fuit enim apud Gentiles Deus pastoralis, qui primus dispartes calamos ad cantum aptavit, & studiosa arte composuit.

(53) *Vincenz. Galilei Dialog. della Musica Anti. Modern. loc. cit.*

(54) *Quinquechordium organum a Scythis repertum est. Jul. Polluc. loc. cit.*



Della Musica degli Egizj.

CAP. XI.

LA scarsa delle notizie, che ci ha accompagnati finora, non vuole neppure da noi dipartirsi, ancorchè entriamo in Egitto, che è quanto dire in mezzo a una Nazione piena di piaceri, e di lusso, cui nulla certamente dovea mancare di quanto suole fomentarli.

Pretende il P. Kircher, che gli Egizj, dopo il Diluvio universale, fossero i primi ristoratori della Musica perduta; e che da Cam, e Mefraimo di lui figliuolo fossero nella Musica instruiti (1). Alcuni, come con molt' altri [2] scrive il Zarlino, hanno avuto parere, che sia detta da *Mw* voce Egiziana, o Caldea, e da *ἕχος* voce Greca; che l'una vuol significare Acqua, e l'altro Suono; quasi per il suono delle acque ritrovata [3]: della quale opinione fu ancora Giovanni

K 2

Boc.

(1) P. Kircher. *Musurg.* lib. 2. cap. 1. pag. 44.

[2] P. Greg. Reisch. *Margar. Philos.* lib. 1. Tract. 1. de Musica cap. 3. P. Vanneus & in *Recan. de Musi. Aur.* lib. 1. cap. 2. D. Cerone *Melop.* lib. 2. cap. 16. & alii.

(3) Zarl. *Institut. Harmon.* Par. 1. cap. 10.

Boccaccio ne' libri della Genealogia degli Dei (4), e ne aggiunge il P. Kircher la ragione dicendo: *Perchè fu inventata, e ristorata in occasione, che essi colle cannuccie, delle quali sono abbondantissime le paludi del Nilo, si formarono i loro Flauti (5), o Strumenti da fiato.*

Per dare qualche idea della Musica de' Popoli Orientali, e singolarmente degli Egizj, i quali per sentimento comune furono i Maestri delle Scienze alle altre Nazioni (6), convien premettere, ch' essi, al dir d' Eusebio, sembra che fossero i primi a introdurre l' Idolatria nel Mondo (7): ch' ebbero grande sollecitudine delle Scienze (8), singolarmente delle Matematiche (9), talmentechè furono decorati col nome d' Eruditi (10): e che Mosè, come abbiain veduto sopra nel Cap. IV. pag. 28. col testimonio di Clemente Alessandrino, fu da essi instruito in ogni Scienza ed Arte, il che ci vien confermato ancora da Filone Ebreo (11). Di più convien presupporre, che i Maestri, e i Sapiienti della Grecia, per instruirsi nelle Scienze, e nell' Arti, singolarmente nella loro Teologia, e culto de' falsi Dei, si trasferirono nell' Egitto, come ci descrive Diodoro: *Circa a' costumi e leggi furono sì egregi, che molti Greci, ed altri a dottrine dati si transferirono là per imparare, benchè con gran pericolo. Li più antichi, e famosi furono Orfeo, ed Omero, di poi Pitagora di Samo, e Solone legislatore, e perchè li Egizj vogliono, che non solo le lettere, il corso delle stelle e geometria sia loro invento, ma tutte le leggi essere dalle loro (12).*

11

(4) Giov. Boccaccio Genealog. degli Dei trad. per Giuseppe Betussi. Lib. 10.

(5) P. Kircher. Musurg. & Prodrom. Copt. cap. 5.

(6) Macrob. Saturnal. lib. 1. cap. 15.

(7) Euseb. demonstr. Evangel. lib. 5. cap. 4.

(8) Ægyptii habuerunt magnam sollicitudinem circa scientias. Aristotel. 2. *Cal. com.* 60. Primo viguit in Ægypto humanæ sapientiæ studium. Lyran. in *Act. Apostol.* cap. 7. ver. 22.

(9) Aristotel. *Metaphys.* lib. 1. cap. 1. Circa Ægyptum Mathematicæ artes constitutæ sunt: illic enim gens Sacerdotum vacare permiffa est.

(10) Apulejus 1. Floridor. Ægyptios eruditos

(11) Philon. Jud. lib. 1. de Vita Mosis. Itaque numeros, & geometriam, universam musicam . . . accepit (Moyse) ab Ægyptiis Doctoribus.

(12) Diodoro Siculo delle Antiquæ Historiæ fabulose novamente fatto volgare. &c. Venet. per Gabr. Jolito 1542 lib. 2. pag. 27. terg.

Il che asserisce anche in altro luogo, accennando fra molti Platone (13).

Per venire al nostro proposito della Musica degli Egizj, su 'l bel principio si presenta una non piccola difficoltà, che ci convien sciogliere prima di proceder più oltre. Il citato Diodoro riferisce, che appresso gli Egizj *Nissuno si cura . . . di Musica come effeminatrice degli animi* (14). Al contrario Platone, che da tre Secoli fu anteriore a Diodoro, nel Dialogo secondo delle Leggi (15) volendo dimostrare di quanta importanza sia la disciplina nell'animo de' fanciulli, fa il Quesito, se *qualunque cosa diletta il Poeta col ritmo, o col canto, la medesima sia a lui lecito d' insegnarla?* e risponde: *Cotesto in tutte le Città, fuori che nell' Egitto è lecito farsi.* E di nuovo interrogando: *In che modo di tu, che sia questa Legge nell' Egitto ordinata?* di nuovo parimente risponde. *Ciò è cosa da udirsi maravigliosa: perciocchè essi conobbero questo già, come mi pare, cioè che convenisse a' giovani nella Città l' avvezzarsi nelle buone figure, e ne' canti buoni, il che ora abbiam detto. Ma che, e quali siano cose sì fatte se l' ordinano ne' sacrificj, e fuor di quelle, non era lecito nè a' dipintori, nè a' altri maestri di figure, o di qualunque artificio introdurr' alcuna cosa di nuovo, nè di pensar ancor ad altri, fuori che a quelle della Patria: nè oggidì egli è lecito far ciò o d' intorno a queste cose, o a tutta la musica; il che viene dal medemo Platone più chiaramente dimostrato nel Libro settimo delle Leggi. Onde per conciliare queste due opinioni tra loro sì contrarie, dobbiam conchiudere, aver gli Egizj bandita la Musica effeminata e molle, atta solamente a corrompere i buoni costumi, non già la virile e forte, che serviva a correggerli ed instruirli.*

Ora incominciando dal culto degli Idoli, di cui gli Egizj furono superstiziosissimi, abbiamo prove sicure, che lo accompagnarono con la Musica, e lo deducono i sagri Interpreti da quel passo dell' Esodo sopra nel Cap. IV.
pag.

[13] Diodor. loc. cit. pag. 24.

[14] Loc. cit. pag. 30. serg.

[15] Traduzione di Dardi Bembo Vol. III. Ediz. Ven. 1743. pag. 44.

pag. 32. 33. riferito, allorchè il Popolo Ebreo vedendo che tardava Mosè a discender dal monte, unito si presentò ad Aronne, e gli disse: alzati, e formaci dei Dei, che ci precedano &c. [16], e ritornando dal monte Mosè, vide il Vitello, ed i Cori (17). Or siccome gli Espositori convengono (18), anzi chiaramente l'attesta Ezechiello (19), che gl'Israeliti faceessero fabbricar il Vitello d'oro a similitudine d'uno degl'Idoli degli Egizj, appresso de' quali avevano per più secoli abitato (20), così è verisimile, che il Canto, il Suono, e le Danze, che gli Ebrei usarono in tal circostanza, da i popoli Egizj fossero usati nel culto de' loro Idoli.

Tra le favole degli Egizj, che Diodoro descrive, parlando di Osiri, riferisce la seguente: *Onorò costui molto Mercurio, come inventore di bellissime cose che primo osservò il corso delle stelle, et l'armonia del canto, et proporzione de' numeri. Oltre al fare allotta e la medicina, e la lira con le corde di nervi. Ma sol tre a imitazione de' tre tempi dell'anno; la voce acuta per la estate, la grave per lo inverno, la mezza per la primavera Osyri adunque . . . ripartito il regno uscì accompagnato dal fratello detto dalli Greci Apollo . . . Dilettavasi et del canto, onde musici assai il seguirono, tra' quali erano nove verginelle oltra il canto dotte in ogni facultà dalli Greci poi chiamate Muse, et perchè Apollo fu maestro loro a quelle è proposto, e musico appellato [21].* Tra le sagre cerimonie dagli Egizj praticate descrive Clemente Alessandrino la seguente: *Precede il primo un cantore, portando un certo Simbolo di Musica. Il quale essi dicono esser necessario ricevere due libri dai libri di Mercurio, dei quali uno contiene gli Inni dei Dei, l'altro le ragioni della vita regia (22).* Adoravano essi pure con tripudj, canti, e balli i loro Dei, particolarmente

(16) Exod. cap. 32. vers. 1.

(17) loc. cit. vers. 10.

(18) Basil. Hieron. Ambros. Theodoret. Tertul. & alii a Jo: Nicolai de Ritu Bacchanalior. cap. 17. citat.

(19) Ezechiel. cap. 20. vers. 7. 8. Et in idolis Ægypti nolite pollui nec idola Ægypti reliquerunt.

[20] Gen. cap. 15. vers. 13. & Act. Apost. cap. 7. vers. 6.

[21] Diodor. Sicul. lib. cit. pag. 9. terg.

[22] Clem. Alexandr. Stromat. lib. 6.

mente Api, e Serapi (23). Ai Padri sonatori di *Tromba* succedevano i figlij (24). S' applicavano i loro Sacerdoti a dar medicine, a sonar gli *Strumenti da Corde*, ad esercitare i sacri Misterj (25). Ognuno era inclinato, siccome ai Carmi, così a cantare le pubbliche Canzoni (26). Nelle loro Feste e Conviti usavano il *Trigono* (27), così pure il suono delle *Tobie*, e dei *Salterj*, accompagnati dai *Cori*, e dai balli, siccome raccogliesi da Clemente Alessandrino (28), il quale li detesta e condanna ne' conviti de' Cristiani. Cose tutte, che ci assicurano della pubblica attenzione rispetto alla Musica. V' era ancora presso di loro una Cantilena fatta nelle esequie di Lino, la quale ci descrive Erodoto ne' seguenti termini: *è singolare una cantilena chiamata Lino, che in Fenicia, ed in Cipro usasi, e altrove conforme le nazioni ha diverso nome; ed è lo stesso con quel Lino, che i Greci cantano, cosichè io come d' altre cose degli Egizj mi maraviglio, così fo di questo Lino, non sapendo onde il nome ebbe; e sembra, che sempre l' hanno cantato. Questo Lino in Egiziaco si chiama Manero. Dicono gli Egiziani, che questo Manero fu unico figliuolo del primo Re dell' Egitto, il quale morto intempestivamente fu con questi lamenti dagli Egizj onorato, ed essi ebbero questa Cantilena prima e sola* (29). V' erano poscia molti Strumenti di tutta loro invenzione: Fra questi deve annoverarsi per primo il *Sistro* (30), l' invenzione del quale viene comunemente attribuita ad Iside, e del quale i Sacerdoti Egizj se ne servivano nelle di lei Funzioni (31). Osiride trovò
una

[23] Jo: Nicolai de Ritu Bacchanalior. cap. 17. Plutar. de Iside, & Osiride.

[24] Herodot. Histor. lib. 6. num. 60. Cum Ægyptiis etiam Lacedæmonii in hoc congruunt, quod eorum præcones, & tibicines in paterna artificia succedunt.

(25) Lud. Cal. Rodig. lect. antiq. lib. 9. cap. 2. Apud Ægyptios Sacerdotes, eorundem traditur fuisse functio, remediis, fidibus, ac Mysteriis incubuisse.

(26) Flavius Vopiscus Ægyptios scribit esse verificatores, & epigrammatarios, & ad cantilenas publicas propensos. Cal. Rodig. loc. cit. lib. 16. cap. 3.

(27) Joseph. apud Thom. Galle, not. ad Jamblic. Vedi P. Calmet Dissert. sopra gli Strumenti di Mus. degli Ebrei.

(28) Clem. Alexandrin. Pedagog. lib. 2. cap. 4.

(29) Herodot. Histor. lib. 2. n. 19. tradot. dal Becelli.

(30) Vedi sopra al cap. V. pag. 40.

(31) Sistrum ab inventrice vocatum. Isis enim Ægyptiorum Regina id genus invenisse probatur. Juvenalis: Isis & irato feriat mea lumina Sistro. Inde & hoc mulieres percutiunt, quia inventrix hujus generis est mulier. S. Isidor. Orig. lib. 2. cap. 21. Apul. Metamor. lib. 11. Ovid. de Ponto.

una sorta di *Tromba* usata ne' Sacrificj (32), ed una specie di *Tibia* di molto suono, formata da una cannuccia d'oro (33), singolarmente un certo Strumento chiamato *Monaulo*, come per testimonio di Juba riferito da Ateneo [34], e di questo Strumento se ne servivano ne' Carmi nuziali [35]. La *Lira di sette corde* inventata da Mercurio, fu portata da Terpandro agli Egizj (36), ai quali viene anche attribuita la figura della *Lira triangolare*, o di tre corde (37), così pure d'un certo Canto pomposo usato, siccome da essi nelle pompe, e ne' Sacrificj, così da' Greci, dai Tirreni o Toscani, e dai Romani (38). Si servivano essi nelle Guerre del *Timpano* (39). In somma quest' antichissima real Nazione avea tanto, che basta per giudicarla amante ed esercitatissima nella Musica. E queste sono le notizie, che della Musica Egizia abbiain potuto dagli Scrittori raccogliere.



DIS-

(32) *Eustat. in Iliad. apud Casp. Barthol. de Tibiis Veter. lib. 3. cap. 7.*

(33) *Apud Ægyptios multifonans tibia, Osiridis inventum est, e calamo hordeaceo. Jul. Polluc. Onomast. lib. 4. cap. 10. segm. 77.*

[34] Juba in opere citato (*lib. 4. Histor. Theatr.*), Ægyptios scribit afferere; Monaulon ab Osiride inventum fuisse. *Athen. Can. Sap. lib. 4. ex edit. Dalecamp. pag. 175.*

(35) *Jul. Polluc. loc. cit. segm. 75.* Monaulus, Ægyptiorum inventum est. Meminit hujus in Thami Sophocles. Maxime vero nuptiale Carmen hac canitur.

(36) *Nicomach. Gerassen. Harmonic. Manual. lib. 2. pag. 20.*

(37) *Franc. Blanchini. De tribus generib. Instrument. Mus. veter. Organ. Dissert. pag. mibi 39.*

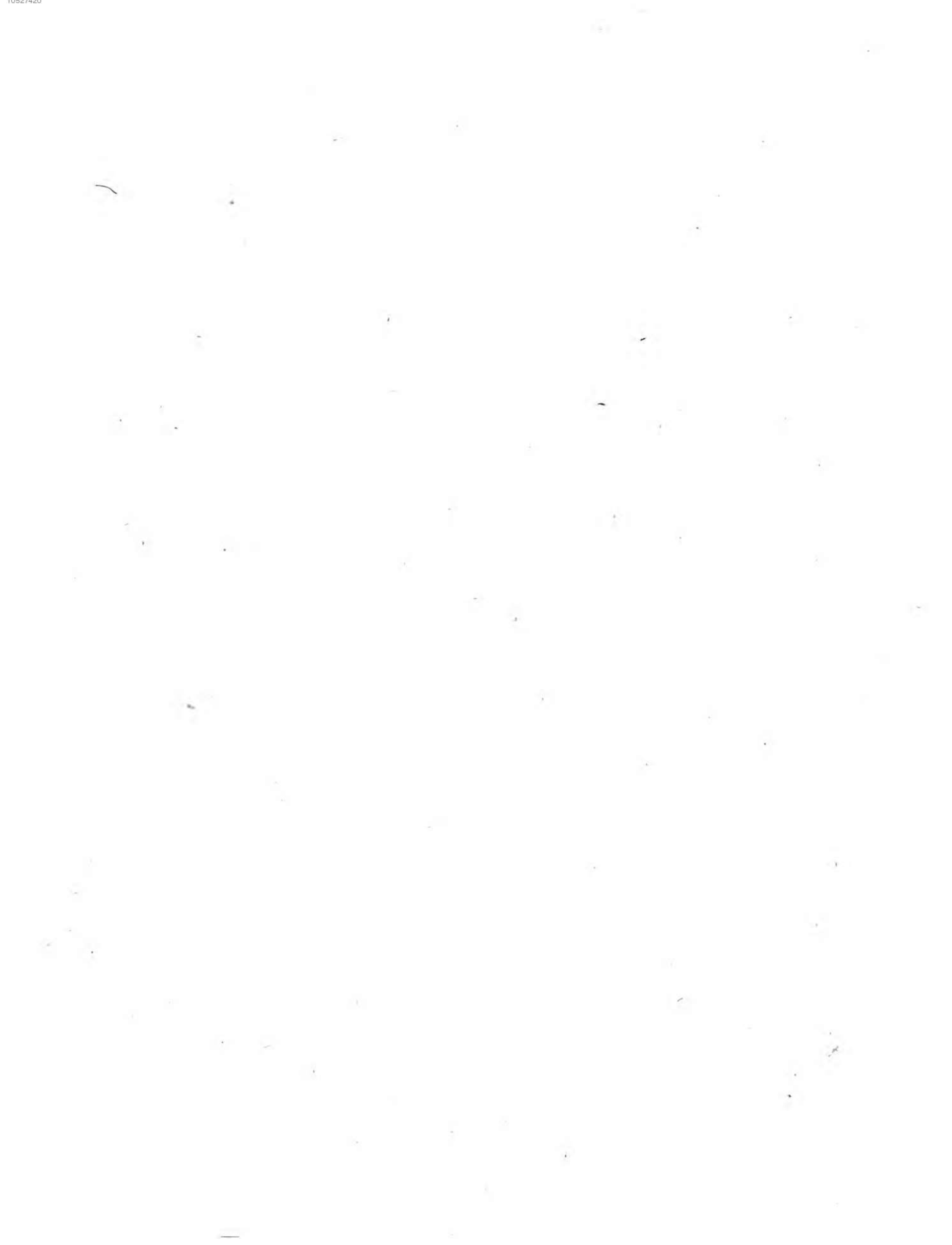
(38) Est & pompicus quidam cantus in pompis, & Sacer in Sacrificiis, quo Ægyptii, Græci, Tyrrheni, & Romani utuntur. *Jul. Pol. loc. cit. segm. 186.*

[39] In bellis itaque suis . . . utuntur . . . tympano Ægyptii. *Clem. Alexand. Pedag. lib. 2. cap. 4.*

DISSERTAZIONI.

L

DIS.





DISSERTAZIONE PRIMA.

Qual sia il Canto agli Uomini naturale.

Sonomi trattenuto sovente a meco stesso ricercar la cagione, per cui non pochi naturalmente inclinati, anzi innamorati del *Canto*, sieno poi anche naturalmente inetti, e incapaci ad eseguirlo; cosicchè di quanto inesplicabile diletto e piacere si ricolmano nell' udirlo, di altrettanta insuperabile inabilità, e impotenza si veggano annodati a formarlo. Certo è, che 'l corpo, e l' animo furono dal Creatore collegati assieme, acciocchè l' uno fosse all' altro di soccorso e di ajuto, non solo nelle esteriori operazioni, ma ancora nell' esecuzione delle brame interiori. Sarà dunque colpa, io dicea tra me, o del corpo, o dell' animo, se non possa taluno, cui si piace il *Canto*, alcuno produrne, che non gli spiaccia. Quanto all' animo gli è certo, che unico essendo in ogn' Uomo, nè potendo volere, e disvolere ciò, che veramente gli aggrada, nel determinarsi a produrre il *Canto*, si sforzerà

senza fallo di procacciarsi quello, che udito sommamente gli piacque. Quanto però al corpo, se di quegli stessi Strumenti si servisse a produrre il *Canto*, de' quali si serve ad udirlo, allora il *Canto* da se prodotto farebbe senza dubbio egualmente perfetto, e dilettevole, che il *Canto* da se udito; nè forse si troverebbe chi dilettrato dal *Canto*, dovesse, volendolo soave, moverlo disagiata. Ma la macchina corporea fu d'organi fabbricata varj tra loro per modo, che i ministri del senso, e del moto sono differentissimi nella struttura e nel modo d'agire. All'udito serve l'orecchia, che porta coi *Suoni* il *Canto* ancora a quella sede, ove l'anima lo sente ed intende; al muovere il *Canto* servono gli organi formatori della Voce, distanti dall'orecchia, e di costruzione da essa diversi; talmente che possono questi essere male acconci ad obbedire ai comandi dell'animo, che gli ordini il *Canto*, mentre l'orecchia perfettamente costrutta a trasmetterlo all'animo sia valentissima; o almeno può esser l'orecchia a sufficienza disposta per fargli sentire il piacere del *Canto*, quando soli gli organi della voce sieno disadatti a produrlo piacevole. Pure, comunque lo producano, nel fabbricarlo ebbe la natura singolar premura, che fossero nominatamente disposti ad una certa forma di *Canto* comune e facile ad ognuno, e proporzionato a quella inclinazione, che ella nell'animo di chiunque impressa volle.

Infatti, se stiamo ai monumenti di qualunque tempo e di qualunque Nazione, e se notiamo il *Canto* in cui senz'arte e senza studio esce ciascuno, l'ascoltiamo simil di forma o da essa poco diverso. Questa uniformità e costanza universale di *Canto spontaneo*, ci assicura d'una precisa volontà della Natura, o d'una legge fondata nella costruzione di noi medesimi ad un determinato metodo e forma di *Canto*, il quale quindi possiamo, anzi dobbiamo chiamar *naturale*.

A norma di questa legge ci provvede la natura di due facoltà o disposizioni dirette al *Canto*, tra le quali passa questo divario, che l'una tende a formare il *Canto naturale*, l'altra a perfezionarlo per mezzo dell'Arte.

L' Eser.

L'Esercizio d'amendue ci è affatto libero, non così la sorta del *Canto*. Gl'imperiti possono certamente, quando vogliono, muoversi al *Canto*, ma volendolo, non altro produr possono, che il *naturale*, a cui furono dalla natura obbligati, e lo muovono senza incomodo, e senza studio. Non così l'altro *Canto*, che senza industria, e senza studio, non può acquitarsi, l'acquisto però del quale è a noi arbitrario, nè vi si giunge se non per mezzo dell'Arte, la quale perciò dà a questo *Canto* la qualità, ed il nome d'*artificiale*, con cui rendiamo il primo elegante e perfetto.

Ma qui giova avvertire, che per nome d'Arte non vogliono intendere i soli Precetti, e il solo metodo d'esercitare chiunque brami esser perfezionato nel *Canto*. Suppona in tal'uno un'ottima naturale disposizione al *Canto*, può questi, come veggiamo tutto giorno accadere, dal lungo ascoltare i buoni Cantanti, e dal molto addestrarsi ad imitarli, può, disse, giungere in fine ove bramava, cioè fino a pareggiarli. La ragione di questo parmi essere, che i precetti e il metodo rendono più breve e più sicuro l'acquisto della pratica, ma il solo esercizio ne dà il vero possesso, in cui consiste il conseguimento del fine preteso dall'Arte. Poco dunque al pratico possesso di qualunque scienza importar deve, che quest'esercizio fatto siasi, seguendo i precetti spiegati, o imitando chi gli esercita; comunque un tal esercizio si faccia, si fa sempre dipendentemente dall'Arte, e coll'ajuto di quello studio, e di quella fatica, che perfeziona la prima disposizione naturale, e pone l'acquisto di questo *Canto* sotto il genere del *Canto artificiale* ottenuto senza insegnamenti col solo mezzo d'una felice imitazione.

Quest'ultima fatta di *Canto* non ha qui luogo a trattarne, volendo il buon ordine, che altrove si differisca. Si cerca presentemente quale sia in fine il *Canto naturale*, cioè quello che la natura ha posto in mano d'ognuno.

Fino ad ora abbiamo senza molta difficoltà dichiarato il termine di *Naturale*, ma non così è piano il significato di questo vocabolo *Canto*. Egli è uno di quelli più facili
a in-

a intendersi, che a spiegarsi. In fatti innumerabili sono gli Autori, che han favellato del *Canto*; pochi quei, che l'abbian preso a dichiarare; e pochissimi si trovano, che l'abbiano a sufficienza definito.

Anzi l'hanno più tosto in varie forme, e con tali e sì varj aggiunti descritto, che stimo meglio dalla loro varietà trarne quel tanto, che serva a comporne un'idea, la quale più chiaramente lo rappresenti. Potrà dunque dirsi il *Canto* altro non essere, che una serie di voci acute e gravi dirette a dilettere l'udito (1). In questo aspetto resta il *Canto* distinto dalla soavità dell'Orazione, e della Poesia, che la ricevono dalle parole, e non dalle voci. Si distinguerà ancora dalla soavità de' Suoni, che altro non hanno di voce, se non l'acutezza e la gravità. Si distingue in fine dalla soavità della loquela, che se ben voce, è però priva d'acuto e grave; non che per amendue essa non passi, ma con tale velocità e vibrazione momentanea vi passa, che l'udito sensibilmente non può determinarne il preciso valore, e discernerlo, laonde non ne potendo esser giudice, ella è per esso come priva di gravità, e d'acutezza (2).

Quanto alla voce, questa propriamente non è, che il suono prodotto dagli organi corporei, i quali dicemmo dati a noi dalla natura per uso della favella (3). Vale a dire
per

(1) Cantus est modulatio seu flexus, & transitus vocis à gravi in acutum, vel ab acuto ad grave per intervalla concinna, & harmonica, qui aptus est ad animi lætitiã, dolorem, aut alium effectum exprimendum, vel commovendum. P. Merfen. Harmonic. lib. 7. Prop. 2. p. 115.

(2) Aristox. Harmonicor. Elementor. lib. 1. pag. 18. ex Versione Meibomii. De cantu conandum nobis fuerit brevem designationem subjicere, quænam ejus sit natura. Vocis itaque motum in illo esse oportere intervallis distinctum, jam supra diximus. Ut hoc ipso cantus Musicus separatus sit ab illo, qui fit sermone. Dicitur enim & sermone aliquis fieri cantus, qui ex accentibus, quos in vocab'is habemus, componitur. Quippe naturale est, intendere ac remittere in sermocinando. Arist. & Quintilian. de Musi. lib. 1. pag. 7. Boeth. Musi. lib. 1. cap. 12.

(3) Franc. Salinas. De Musi. lib. 2. cap. 3. pag. 48. Possunt enim in artificialibus instrumentis voces canoræ in chordis, aut cannis ad similitudinem vocum humanarum, quibus canimus, inveniri. Unde non solum cantus hominum dicimus, sed cantus etiam tiliarum; & Horatius, Cithara canentem, dixit; & Ovidius, Pastor arundineo carmine mulcet oves. . . . Quamobrem chordas etiam instrumentorum voces vocamus, quoniam ad similitudinem vocum humanarum harmonicos conficiunt modos.

per ufo d' un mezzo con cui esprimiamo gli interni nostri sentimenti, i quali varj effendo, non potevano essere espressi colla voce, se fosse una fola. Deve dunque esser varia, e siccome ell' è un' entità di quelle, che non possono variare, se non per gradi, da ciò ne viene, che variando si distingue non già per generi differenti, ma solo per gli gradi diversi, i quali gradi, col loro ascendere e discendere, formano l' acutezza e la gravità. A confessarla con ogni sincerità noi non abbiamo termini, onde esprimere il valore di queste diversità della voce, se non li prendiamo da cose più note, e a modo di metafora li trasportiamo al caso nostro. I Greci, in vece d' *acuto* e *grave*, dissero *intenso* e *rimesso* (4), trattando le voci a foggia di qualità; con molta ragione, è vero, se stiamo al rigore fisico, poichè in fine i *Tuoni* variando per gradi, consiste la loro maggiore o minor grandezza nella *Intensione* e *Remissione*; ma se vogliansi seguire le leggi musicali, che assegnano una estensione, o *Intervallo* fra un *Tuono* e l' altro, il quale vien misurato per parti, sembrano più acconcie ad esprimere la grandezza di questi *Intervalli*, le voci d' *acuto* e *grave*; termini più confacenti alla vera grandezza (5).

Ma poichè l' udito perfettamente distingue queste varietà della voce, lasciando ad esso un tale discernimento, a noi qui bastar deve, che queste voci, or *gravi*, or *acute* possano congiungersi in un ordine e serie, che piaccia all' orec.

(4) *Aristoxen. Harmonicor. Element. lib. 1. pag. 10. ex Vers. Meibom.* Porro cum manifestum sit, vocem in modulando & intensiones, & remissiones facere occultas: tensiones vero ipsam edito sono manifestas constituere; siquidem intervalli locum, quem percurrit, cum modo remittitur, modo intenditur, latenter ipsam percurrere oportet... Est itaque intensio, vocis motus continuus ex graviore loco in acutiorem. Remissio verò, ex acutiore loco in graviorem. *Bacch. senior. Introductio Artis Musi. pag. 11. 12. Aristid. Quintil. pag. 8. Meibom. nota in Arist. Quintil. pag. 207. Gaudent. Philosoph. Harmon. Introduct. pag. 3.*

(5) *Aristox. loc. cit.* Porro Acumen, id quod fit intensione: ut Gravitatis, id quod fit remissione. *Gaudent. loc. cit.* Ex intensione autem fit acumen, & ex remissione gravitas... si movetur a gravi ad acutum, dicitur intendi; & illa actio nominatur intensio: Si vero ab acuto in grave, dicitur remitti; & illa actio vocatur remissio: ex intensione autem oritur acumen, & ex remissione gravitas, quæ sunt ab illis diversa. *Franc. Salina de Musica lib. 2. cap. 3. pag. 49.*

orecchio (6), per piacere al quale, bisogna che sufficientemente queste voci si fermino nel loro grado, altrimenti accade una confusione, che toglie ogni piacere del *Canto* (7).

Fa in oltre mestiere a generare tal compiacenza, che le voci si dispongano in una tal serie, che nei gradi per cui esse passano, sieno le medesime tra loro, come suol dirsi, concordi. Vale a dire sieno comodamente ricevuti dall' orecchio, mentre per prova costante sappiamo, che molte serie di voci, nel loro variare d'acutezza e gravità, gli sono talvolta di sommo incomodo, e così tra loro discordi in luogo di piacere gli recano dispiacimento [8].

Queste tali serie grate all' orecchio possono comporsi per successione di gradi prossimi, e di gradi distanti. Nel primo modo disposte si chiamano *Scale*, mentre ne imitano la successione dei gradi; nell' altro modo si chiamano *Melodie*, non che ancor la *Scala* mentovata non sia compresa tra le *Melodie*, ma perchè questa ne forma da se una spezie determinata e ristretta, laddove, fuori d' essa, le altre sono arbitrarie ed innumerabili.

Tre di queste *Scale*, ricevute al tempo dei Greci, hanno sempre nobilitata l'Arte Musicale; corrispondenti
ai

(6) *Gaudent. loc. cit. pag. 2. de Voce.* Proprium autem vocis intervallis discretæ est, aliud esse concinnum, aliud inconcinnum: quorum quod rationalibus utitur intervallis, & nec hilum deficit aut excedit, illud est concinnum; alterum, quod deficit aut superat parvo quodam definita intervalla, est inconcinnum. *P. Mersen. Harmonic. lib. 1. Propos. xxii. pag. 6. 7.* Harmonicus sonus, qui & *ἠµελῆς* dici potest, est propriè phtongus, idest sonus canorus in certo systematis loco, sive gradu positus: inconcinuus verò sonus dicitur *ἰµελῆς*, qualis est sonus, qui Musicam ingredi nequit.

(7) Talis enim est vocis species, in cantu locum habens, quæ omnes scientibus designet sonos, quantæ magnitudines singuli participant. Nisi enim ita quis ea utatur, non jam canere, sed loqui dicitur. *Nicomach. Harmonic. Manual. lib. 1. pag. 4.*

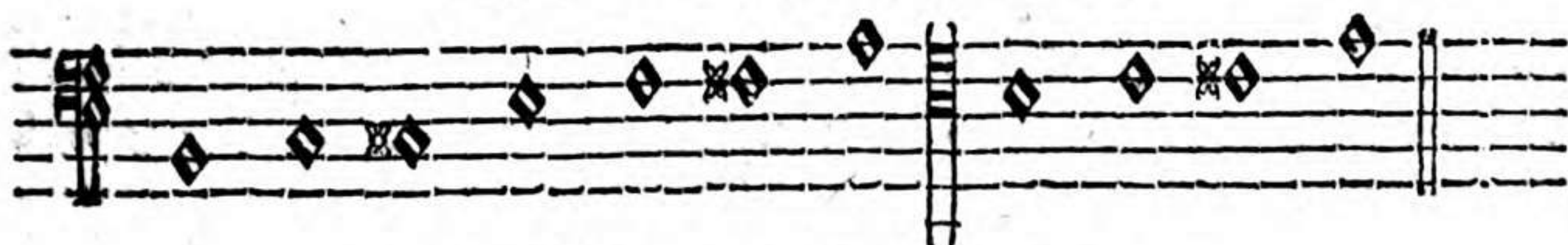
(8) *Ptolom. lib. 1. cap. 4. pag. 57. ex vers. Ant. Gogavini.* Sunt autem canoræ omnes; quæ connexæ invicem auribus gratæ sunt voces: inconditæ verò, & ineptæ cantui, quæ non ita se habent. *Ex vers. vero Wallis pag. 9.* Concinni vero (*seu cantui apti*) sunt, qui, invicem connexi, accidunt ad aures grati; inconcinni verò, qui non ita se habent. Consonos (*symphonos*) porro dicunt, a sonituum pulcherrimo, (*Phone* scilicet seu voce) nomen sumentes, qui similem perceptionem auribus inferunt; & dissonos, qui secus se habent.

ai tre famosi Generi del Canto, cioè al *Diatonico*, al *Cromatico*, ed all' *Enarmonico*.

Scala del Genere Diatonico.



Scala del Genere Cromatico.



Scala del Genere Enarmonico. (9)



Ogni *Scala*, considerata in se stessa, ascender può senza limite verso l'acuto, e verso il grave parimente discendere per gli suoi gradi; ma riferita al potere umano, è ristretta tra i limiti più o men ampj, secondo il valore, e la struttura degli organi, che forman la *Voce* (10). Bene è vero, che, ad indicarne il movimento, i primi Maestri dell' *Arte musicale* si servirono di quattro soli successivi gradi espressi per lo mezzo dei *Caratteri*, o delle *Figure*, che *Note* chiamiamo, i quali quattro gradi, presi assieme,

M com.

(9) Il segno X situato avanti alle Note del Genere Enarmonico, abbenchè da qualche moderno, poco instrutto del suo valore, venga adoprato impropriamente, son già circa due Secoli dacchè è stato usato a questo solo fine di indicare la divisione del Semituono, che passa tra le due Corde di B mi, e C sol fa ut, e tra le altre due di E la mi, e F fa ut. Vedi Vincenzio Lusitano *Introduz. di Canto fermo Figurato &c.* Gius. Zarlino *Instituz. Harmon. Par. 3. cap. 71.*, ed altri.

(10) *Aristoxen. Harmonic. Elementor. lib. 1. ex Vers. Meibom. pag. 14.* Omnis quippe vocis, tam organicæ, quam humanæ, locus quidam est definitus, quem modulans percurrit; maximus scilicet & minimus. Neque enim in magnitudine potest vox in infinitum augere gravis & acuti distensionem; nec in parvitatem contrahere; sed in utramque partem alicubi sistitur. *Nicom. loc. cit. pag. 4. 5.* *Joan. Wallis de veter. Harmon. ad hodiern. comparata Op. Matem. Vol. 3. pag. 154.*

compongono il famoso Greco *Tetracordo*, chiamato da noi *Quarta minore* composta di quattro *Suoni* (11), o *Voci*.



Qualunque *Tetracordo*, nell'ascendere, o nel discendere, unito al prossimo *Tetracordo*, costituisce in due modi una parte della *Scala* mentovata, la quale, colla successione non interrotta d'altri simili *Tetracordi*, si perfeziona. Primieramente, quando ogn'ultimo *Grado* d'un *Tetracordo* serve di primo al seguente.



Secondariamente, quando l'ultimo *Grado* del *Tetracordo*, ed il primo del seguente, sono tra loro diversi.



Nel primo caso i *Tetracordi* uniti per un *Grado* ad essi comune, giustamente si chiamano *Tetracordi congiunti* (12).
Nel

(11) *Martian. Capel. de Music. lib. 9. de Tonis.* Tetrachordum quippe est quatuor sonorum in ordine positorum congruens, fidaque concordia.

A*. *Termine comune, o sia congiunzione dei due Tetracordi.*

B*. *Intervallo, o sia, come dicono i Pratici, Tuono di disgiunzione.*

(12) *Euclid. Introduct. Harmon. ex Versf. Meibom. pag. 17.* Est verò conjunctio, duorum tetrachordorum, deinceps modulatorum, ac specie similium, sonitus communis.

Nel secondo caso, non si unendo per verun grado comune, ma per il solo Intervallo compreso tra due gradi, ne risulta, che i *Tetracordi* meritamente si devono chiamare *disgiunti* (13).

Ogni grado componente il *Tetracordo*, e la *Scala* ha, come abbiam detto, la sua estensione o grandezza, la quale può intendersi divisa in parti di qualsivisia numero, se la prendiamo secondo i Matematici per pura grandezza; ma se si prenda, come qui prendersi deve, secondo il comodo ed il fine musicale, fa mestieri intenderla divisa in parti all'udito sensibili. Presso i Professori dell'Arte nostra questa divisione ha sofferte molte vicende, le quali torna più omettere presentemente, che numerare, restringendoci alle divisioni utili al nostro scopo, perchè oggidì comunemente accettate. V' ha dunque chi vuol diviso il *Grado* in *Cinque* (14), chi in *Sette* (15), e chi in *Nove* parti (16), che nominano *Comme*, cioè parti o membri, di cui tutto il *Grado* viene costituito. Appunto come le ore del giorno, o i gradi del circolo, che s'intendono partiti ne' minuti,

M 2

onde

(13) *Euclid. loc. cit.* Hinc disjunctio est, duorum tetrachordorum, deinceps modulatorum ac specie similium, tonus intermedius.

(14) *Marchetto da Padova nel suo Tratt. scritto l' Anno 1274. intitol. Lucidar. in Arte Musi. Plan. cap. de Tono scrive così: Sciendum, quod Tonus habet quinque partes, & non plures, neque pauciores. Contro Marchetto scrisse circa l' Anno 1410. Profdocimo de Beldemandis da Padova; ma invano, mentre a favor della prima opinione si dichiararono Gio: Tinctoris Deffinitor. Musi., che fiorì l' Anno 1470; il P. Bonav. da Brescia nel suo *Trat. M. SS. intitol. Ventura Par. 1. l' Anno 1489, e nella Regula Musi. Plana cap. 17; il P. Pietro de Cannutiis Potentino Regul. Flor. Musi. cap. 42. l' Anno 1510, e similmente D. Nicola Vicentino nel 1555 nel suo libro: Antica Musica ridotta alla moderna Pratica, come riferisce ancora Gio: Battista Doni nel Compend. del Tratt. de Generi, e Modi 1635 pag. 4. Fabbio Colonna Napolit. nella Sambuca Lincea 1618. Francesco Nigetti, seguito dal suo discepolo il Sacerd. Giovammaria Casini ambidue Fiorentini, come notano Franc. Cionacci, Ant. Maria Salvini, il March. Scipione Maffei, il Co: Lorenzo Magalotti, Gio: Cinelli riferiti da Dom. Mar. Mani de Florentin. Inventis cap. 35. pag. 72.**

(15) *Histoire de l'Accadem. Royale de Sciens An. 1701 Systeme Général des Interval. de Sons &c. Par M. Sauveur. Section. 1. pag. 305.*

(16) *Boet. Musi. lib. 3. cap. 5. & ultra. Jacob. Faber Stapulens. Musi. lib. 2. Franchin. Gaffur. Theor. Musi. lib. 4. cap. 3., & alibi. Petr. Aaron. de Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio lib. 1. cap. 17. Zarlino Institut. Harmon. Par. 2. cap. 44. Dimostraz. Harmon. Ragionam. 3. Prop. 36. Luigi Dentice Dial. della Musi. I.*

onde si formano. Fra queste *Comme* la più notabile è sempre l'ultima, che perfezionando il *Grado* stabilisce il *Tuono*, cioè quel giusto *Suono*, al quale guidano le *Comme*, ed a cui se il *Sonatore*, o il *Cantore* non giunga, lo accusiamo di scordanza per difetto di *Voce*, o di *Suono*.

Ma qui giova avvertire, che sebbene le *Comme* sono tutte parti tra loro eguali, e sebbene di esse parti o *Cinque*, o *Sette*, o *Nove* si vollero composti i gradi, contuttociò si devono intendere così composti que' soli *Gradi*, che portano al *Tuono maggiore*. Imperocchè v'è ancora il *Tuono minore*, a cui non guidano se non o *Quattro*, o *Sei*, o *Otto* delle *Comme* suddette. Dal che ne viene, che tutti i *Gradi* o *Intervalli musicali* non sieno pari, se bene questa loro disparità non faccia altra differenza, che la qui notata del *Tuono maggiore e minore*, onde questo consta di *Otto*, e quello di *Nove Comme*, giusta l'ultima delle qui poste divisioni, la quale, come più antica, noi seguiremo in appresso.

Ne dobbiamo dubitare, che agli Antichi non fosse nota questa divisione, abbenchè solo presso Boezio se ne trovi fatta espressa menzione (17) là, dove questi introduce Filolao Pitagorico coetaneo di Platone a dividere il *Tuono* in due parti, l'una maggiore della metà nominata *Apotome*, e l'altra minore, chiamata *Diesis*; cioè la stessa, che noi diciamo *Semituono minore*. Imperocchè, se è vero, come è verissimo, che gli Antichi ammisero il *Tuono maggiore*, usando questo preciso vocabolo di *Maggiore*, ed assegnandone la *Proporzione*: necessariamente dovettero riconoscere anche il *Tuono minore*, che è correlativo del *maggiore*, altrimenti non si farebbero serviti dell'aggiunto comparativo *Maggiore*, ma semplicemente avrebbero detto il *Tuono*; e quindi per necessaria conseguenza ne risulta pur anche la divisione del *Semituono* in *maggiore*, ed in *minore* differenti tra loro secondo i *Pratici* per qualche *Comma*, e secondo i *Teorici*, per qualche ancora porzione di *Comma*, onde il *maggiore* forpassi il *minore*.

Que.

(17) Boet. Musi. lib. 3. a cap. 4. ed 16.

Questo premesso resta a noi piana l' intelligenza del *Semituono*, cioè di quel *Suono* preciso termine, o della metà, o di circa la metà del grado. Quando siamo nel *Tuono minore*, dovrebbe stare secondo la denominazione nella giusta di lui metà il *Semituono*, cioè, ascendendo, o discendendo, dovrebbe esser posto nel fine di quattro *Comme*, ma stanti le proporzioni Musicali v' ha qualche piccol divario. Non così accade nel *Tuono maggiore*, la cui giusta metà per ogni verso dovria esser posta nel fine di quattro *Comme* e mezza, il che non conviene, mentre la metà d'un *Comma* resta insensibile (18). Sono però stati assegnati al *Tuono maggiore* due *Semituoni*, un *Semituono minore*, ed un *Semituono maggiore*. A questo, che sta sempre verso la parte più grave della Scala, si assegnano cinque *Commi*, ed all' altro se ne assegnano quattro, ed in tal modo viene compiuta, quanto qui fa duopo, la divisione del *Grado*, o come altri dicono dell' *Intervallo*, che corre tra due prossimi *Tuoni* (19).

Ora è tempo di far ritorno alle tre *Scale* o *Generi* del *Canto Diatonico*, *Cromatico*, ed *Enarmonico*, non già a scorrele tutte, il che faria inutile, ma per servirci principalmente della prima, di cui penso, che la Natura ancora fer.

(18) *Marfil. Ficin. Comp. in Timæ. Plat. cap. 31.*

(19) *Resta così incerta appresso de' Greci la divisione del Tuono, che lasciò scritto il P. Kircher. Musurg. lib. 3. cap. 12. pag. 132. Magna inter Authores nullo non tempore de divisione toni fuit controversia, neque quisquam adhuc inventus est, qui litem prorsus deciderit; Boetius, Jordanus, Stapulensis id fieri posse negant: nonnulli vero ex Recentioribus id facili negotio fieri posse putant: Cid non ostante fra Greci sappiamo da Gaudenzio: Harmon. Introd. pag. 16, che il Tuono si divide in due Semituoni... itaut hemitoniorum alterum sit majus, alterum minus. Quorum minori utitur genus Diatonicum; Chromaticum vero utrisque, e più sotto: In quo etiam manifestum redditur, Chromaticum genus utrisque uti hemitonis, & minore & majore. Sappiamo ancora da Aristosseno Harmonic. Element. lib. 1. pag. 21. Est verò tonus, primarum consonantiarum per magnitudinem differentia. Porro tribus ille divisionibus dividatur, nimirum cantetur ipsius & dimidium, & tertia pars, & quarta... Pars verò minima vocetur diesis enarmonica minima: sequens, diesis chromatica minima: maxima, hemitonium. E il parere d'Aristosseno è abbracciato ancora da Euclide: Introd. Harmon. ex Vers. Meibom. pag. 10. 11. Ancorchè però le due opinioni di Gaudenzio, e di Aristosseno sieno tra loro contrarie, ciò non ostante seguendo noi nella presente Dissertazione il sentimento più comune degli Scrittori dei due passati Secoli, in altro luogo più opportuno tratteremo più diffusamente di questa ricerca.*

fervita in noi siasi, obbligandoci ad un *Canto Diatonico*, che per me farà quel *Canto* a tutti comune, e quindi come s'è detto da chiamarsi propriamente *Naturale* (20).

Dissi ad un *Canto Diatonico*, poichè molte e tra loro varie furono presso i Greci le Scale Diatoniche, che si riducono alle cinque, o dieci di Tolomeo ne' suoi Armonici; l'ottava delle quali intitolata da esso *Diatona diatonica* si è quella, che io prendo a mostrare comune a tutti, e veramente naturale (21).



La necessità sperimentale Armonica ha stabiliti i *Gradi* di questa *Scala* in una progressione, che vuole bensì ch'ogni *Tetracordo* consti sempre d'un *Semituono* e due *Tuoni*, ma non vuol sempre, che i *Tetracordi* sieno congiunti o disgiunti, anzi ne lascia alcuni liberi a congiungersi o a disgiungersi. Tal volontà e permissione si riscontrerà chiaramente riandando la progressione *Diatonica*, la quale ha il suo principio dalla corda più grave secondo i Greci

(20) Diatonica, in qua quodlibet quadrichordum per hemitonium minus procedit, & tonum atque tonum, quam tum sapientes alii, tum Plato vel maxime ante alias comprobant, TANQUAM MAXIME OMNIUM NATURALIEM, quandoquidem ab hemitonio minore quasi molli materia ritu naturæ procedit ad validiorem toni materiam, formamque habet simplicem, & mansuetam simul atque robustam. *Marsil. Ficin. Compend. in Timæum cap. 31.*

(21) È composta questa *Scala Diatonica*, procedendo dall'acuto al grave, di due *Tuoni* maggiori, e di un *Semituono minore*, secondo la mente di Tolomeo: *Harmonic. lib. 2. cap. 14. pag. 90. ex Vers. Jo: Wallis.* In ottava, secundum nos etiam, Diatonici diatoni; in rationibus sesquiottava, & sesquiottava, & Limmatis. E qui mi conviene avvertire il Lettore, che l'altra Versione di Tolomeo fatta da Antonio Gogavino 137. anni prima di quella del Wallis è troppo mancante e scorretta, forse per difetto dei Codici, de' quali si servì il Gogavino, il che è stato da me scoperto, oltre ciò, che ne dice il lodato Wallis, da un esemplare fortunatamente venutomi alle mani, corretto, e commentato dal mio Concittadino l'eruditissimo Cavaliere Ercole Bottrigari.

Greci *Hypate hypaton*, che da noi chiamasi *B mi grave*.

Se da questo *B mi* tu cominci ad ascendere per un *Semituono*, e due *Tuoni*, hai passato il primo *Tetracordo*.



Segue il secondo, ch'esser ti deve senza fallo congiunto.



Quindi se t' inoltri al terzo, far lo puoi ad arbitrio congiunto o disgiunto; a tal patto, che se lo disgiungi, replicando in *Ottava* il primo, ti farà duopo congiungere il quarto, che farà corrispondente al secondo in *Ottava*.



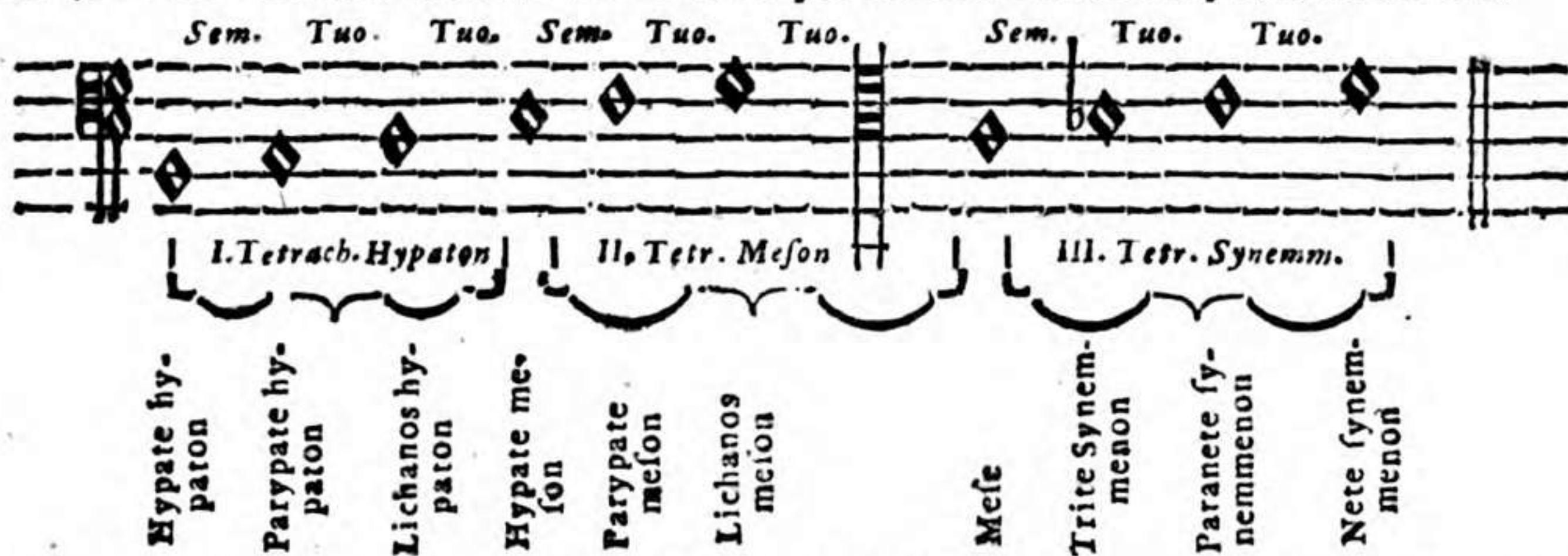
La dove, se fai congiunto il terzo, farai forzato a disgiungere il quarto corrispondente in *Ottava* al secondo.



Per queste, or libere, or necessarie congiunzioni e dis.

disgiunzioni, puoi avanzarti prolungando a talento tuo questa regolatissima progressione (22). Ecco

(22) *Gaudent. Harmon. Introduct. pag. 8.* Bina igitur fecere veteres Systemata perfecta; alterum vocantes per conjunctionem, alterum per disjunctionem. Cum itaque per conjunctionem illud systema faciebant, deinceps collocabant ipsi mese triten synemmenon, hemitonio à mese distantem. Post triten ordine Paraneten synemmenon, tono trite acutiorem. Post hanc, Neten Synemmenon, tono paranete acutiorem... Synemmenon autem, quod non distaret à tetracordo meson, sed conjunctum esset antecedenti tetracordo per communem sonum, scilicet mesen.



Porro cum systema per disjunctionem faciebant, post mesen deinceps Parameson collocabant, tono à mese semper distantem in omnibus generibus; quemadmodum & de Proslambanomeno, & hypaton hypate est dictum. Atque hunc tonum adpellabant disjunctionis. Cæterum a paramese initium faciebant tetrachordi neton diezeugmenon, atque eodem modo collocabant hemitonio quidem acutiorem quam paramese est, Triten neton diezeugmenon. Post hanc tono acutiorem trite, paraneten diezeugmenon. Deinde post hanc tono acutiorem, neten diezeugmenon: quam rursus principium faciebant tetrachordi hyperbolæon, ita ut finis existeret & acutissima tetrachordi diezeugmenon; principium verò & gravissima tetrachordi hyperbolæon. Post istam enim collocabant triten hyperbolæon, illa acutiorem hemitonio. Post hanc ponebant paraneten, tono distantem à trite. Deinde neten hyperbolæon, quæ tono quidem ab illa distabat in acutum; finis autem erat secundi systematis, quod per disjunctionem adpellatur.



Ecco la *Scala Diatonica*, ne' cui Gradi, se consideri i *Tuoni*, che seguono il *Semituono*, talvolta ne troverai due foli, e talvolta tre consecutivi posti in mezzo a due *Semituoni*. La necessità di questo progresso nasce tutta da un principio, ovvero legge posta in noi dalla Natura, che non ci permette più di tre *Tetracordi* congiunti, oltre i quali, se vuolsi la congiunzione, si esce dalla dritta *Scala Diatonica*, entrando in una *Alterata e Finta*, piena d' intoppi, e quindi lontana dal naturale.

E per vero dire doppio è l' incomodo, a cui s' espone chiunque, dilungandosi dalla *Scala Diatonica*, s' inoltra nell' *Alterata*. Perde questi il piacere, che proviene dalle *Quinte*, *Quarte*, ed *Ottave Diatoniche*, che a poco a poco scemando, alla finfine svaniscono, e lo perde per modo, che incontra l' alto spiacere e difficoltà dei *Semituoni partecipanti* di *Cromatico*, e dei *Tuoni alterati*, laboriosissimi a segno d' essere quasi a noi, come accenneremo, senza l' aiuto dell' arte impraticabili (23).

Non va però la *Scala Diatonica*, anche non *Alterata*, all' uso delle cose umane, esente da qualunque incomodo. Se non altro ci guidano i suoi *Gradi* a passare o per la

N

Quin.

(23) Fu costume degli Autori dei secoli passati, ogni qual volta usavano nella Musica gli Intervalli diversi, e fuori del Genere Diatonico, di chiamar una tal Musica: FALSA: Aliquando per falsam musicam facimus semitonium ubi non debet esse. M. Philippus de Vetri, seu Vitriaco cap. de Semiton., come da una copia del raro Codice graziosamente favoritami dall' Eccellentissima Casa Barberini. FINTA: Ficta musica est cantus præter regularem manus traditionem editus. Jo: Tinctor. Deffinitor. Musi. quia transferunt vocem de proprio loco, ad improprium locum. P. Petr. de Cannutiis Potentin. Regul. Flor. Musi. cap. 75. COLORATA: Fictas autem, seu coloratas contrapuncti species, quæ in monochordo chordulis ipsis singulos tonos dividendibus considerantur aliquantulum prosequamur. Hæ enim quæ chromatica dimensione ducuntur coloratas demonstrant cantilenas: quas & fictas dicunt. Franchin. Gaffori Prat. Musi. lib. 3. cap. 13. CONGIUNTA: Conjuncta est facere de Semitono tonum, & de tono Semitonium. Bartholom. Rami de Pareja hispan. Music. Pract. Alma urbis Bononia dum eam ibidem publice legeret Impressa An. Dom. 1482. ALTERATA. Cav. Ercole Bottrigari. Melone Armon. 1. pag. 23. parlando delle corde D la Sol re, e G sol re ut: Alterate col segno del Semituono minore \flat , e alla pag. 25. Perciocchè queste tai voci, o corde non sono, come ho detto di alcun genere Armonico, o di altra specie loro conosciuta, se non sono della specie nominata Musica finta; la quale non è di alcuna autorità maggiore della Musica vera; ch' ella va fingendo or con \flat molli: or con \natural : or con questi, e con quegli altri insieme.

Quinta falsa, o per il famoso *Tritono*, entrambi *Intervalli*, non meno a questa necessarj, che all' Orecchia alquanto spiacevoli (24), ma non mai tanto nojosi, ed ardui, quanto molesti ci riescono gli *Intervalli* della *Scala alterata*.

Ritorniamo all' esempio poc' anzi proposto, e fermiamoci nel fine del secondo *Tetracordo*. V' è quivi libertà di congiungere o disgiungere, nel proseguire, il terzo *Tetracordo*. Ma che? se fai il terzo *Tetracordo* congiunto, tu passi per l' Intervallo della *Quinta falsa*; se lo disgiungi, eccoti il *Tritono*, cioè *tre Tuoni consecutivi*. Uno di questi due *Intervalli* ti è necessario, ed ognuno ti farà non meno disgustoso, che libero. Ma pure infine ti converrà giungere al *Tritono*; imperocchè se tu scegli la *Quinta falsa*, forse a te meno incomoda, per congiungerlo al secondo, ti ridurrai al duro passo di dovere con la *Quarta maggiore*, *Intervallo* simile similissimo al *Tritono* (25), disgiungere il terzo *Tetracordo* dal quarto. Altrimenti se lo volessi congiunto al terzo con un' altra *Quinta falsa*, già entri negli accennati incomodi della *Scala alterata*.

Sca-

(24) *Guidon. Aretin. Formula Tonor. ex Cod. 48. Plut. 29. Biblioth. Medic. Laurent.* Illud autem de tono, & semitonio notandum est, quod semitonius numquam patitur, ut tres continui toni absque medietate jungantur... ubique post duos tonos semitonium vocis moderator occurrit, ne vel nimium repetiti toni fastidium generet, vel plures hiatus & extensiones vocum dissonantiam præstent. *Nicol. Burtii Music. Opusc. Tract. 1. cap. 21.* Tritonus... est quatuor vocum, ac trium tonorum longe discors aggregatio. *P. Bonav. de Brixia Regu. Music. Planæ cap. 16.* De septima specie Tritonus... questa è una specie dissonantissima in tutti li canti, & ob hanc causam è stato trovato el *b* molle: cioè per molificare la sua durezza, & asprezza. *Zarlino Instit. Harmon. Par. 3. cap. 30.* Semidiapente e Tritono... sono molto difficili da cantare, e fanno tristo effetto. *S. Bernard. Ab. Tract. de Cantu, seu Correct. Antiphon. num. 7. T. 1. pag. 706.* *Oper. S. Bernard. ex Edit. Maur. Paris. Vinc. Galilei Dial. della Mus. Anti. e Moder. pag. 14.* *P. Illumin. Aiguino Tesoro Illuminato lib. 1. cap. 10. pag. 3. terg.*

(25) *P. Scorpioni Rifles. Armon. lib. 2. Rifles. 15. pag. 115.* Sopra la *Quarta Superflua*, o *Tritono*... ordine di *Dissonanze*, assai più nojose delle prime (cioè la *Seconda*, la *Settima*, e per i Pratici la *Quarta*), e a pronunciarsi molto difficili. *Andre. Ornitoparchi. De Arte cantandi. Micrologus cap. 7.*

Scala de' Tetracordi congiunti.

A musical staff showing six tetrads (I. Tetrac. to VI. Tetrac.) connected by curved lines. The tetrads are labeled as follows: I. Tetrac., II. Tetrac., III. Tetrac., IV. Tetrac., V. Tetrac., VI. Tetrac. Above the staff, three curved lines are labeled "Quinta manc." and three are labeled "Quinta mancante". Below the staff, three curved lines are labeled "Ottava mancante". The staff contains notes with stems and flags, and a clef is visible on the right side.

Scala de' Tetracordi disgiunti.

A musical staff showing five disjoint tetrads (I. Tetrac. to V. Tetrac.). Above the staff, four curved lines are labeled "Quar. mag." and one is labeled "Quar. mag.". Below the staff, three curved lines are labeled "Ottava superflua". The staff contains notes with stems and flags, and a clef is visible on the right side.

Ma questi disturbi ci fanno capire, che la *Scala Diatonica*, ancorchè al nostro piacere destinata dalla natura, è non meno di noi medesimi anch' essa limitata, ne in questo v' è alcuna ripugnanza, che l' istinto, nel muoverci al *Canto*, ci porti alla *Scala Diatonica*, ma non ci permetta ad arbitrio scorrerla tutta colla quiete d' un pieno diletto.

Ogni senso è ristretto tra certi confini, i quali non gli è lecito oltrepassare. La cotidiana sperienza ci è pur troppo maestra di questa restrizione, ma la vista serba d' esempio attissimo al caso nostro. L' occhio è giudice dei colori, della distanza, e della mole apparente dei corpi. Questi tre di lui oggetti, essendo compresi in alcun modo sotto il genere di grandezza, siccome sono perciò capaci di più, e di meno, così possono costituire tre serie, di vivezza rispetto ai colori; di lunghezza rispetto alle distanze; in oltre di ampiezza rispetto alla mole. Se l' occhio abbia, o non abbia in ciascuna di queste serie un termine, di là dal quale non possa più fervir di mezzo all' animo, onde giudichi degli oggetti proposti, lo decidono infallibilmente i Microscopj, ed i Cannocchiali, senza cui faremmo, non meno che i nostri lontani Antenati, affatto privi di quante notizie coll' ajuto loro ci vennero ad arricchire la Fisica, la Prospettiva, e l' Astronomia.

Altro è dunque, che la natura abbia posto nell' Universo una serie interminabile di cose atte per se medesime a poter essere oggetto a ciascun senso, purchè dotato di sufficiente disposizione a riceverne le impressioni; ed altro è, che i sensi concessi agli Animali, e specialmente all' Uomo, abbiano una proporzionata serie di queste innumerabili disposizioni. Gli organi in noi del Senso ministri, non solo non hanno un valor molto esteso, ma ne pure l' hanno perfetto, quante varie Bestie, che nell' attività di qualche loro senso superano di gran lunga il valore dei nostri.

Che meraviglia poi, se la stessa natura, nell' affare dei *Suoni*, ci volle limitati, assegnando al nostro piacere del

del *Canto* spontaneo una serie, nella quale s'incontri qualche incomodo o di *Quinte false*, o di *Tritoni*, o di *Quarte maggiori*? Di là da questi non c'è permesso avanzarsi coll'intrapreso movimento, senza l'incomodo del *Tritono* motivato, o senza la noja di dover interrompere il corso al *Canto* intrapreso. A proseguir nel cominciato movimento con quiete dell'animo, fa duopo ridurre la cosa a segno, che questi si scordi in qualche modo il prossimo suono antecedente. Convien dunque, o cessare per alcun tempo affatto dal *Canto*, incominciando poscia una nuova *Scala*; ovvero fermarsi tanto nell'ultimo *Suono*, o *Voce* del terzo *Tetracordo* antecedente, che gli altri suoni prossimamente passati non più s'intendano (26). Ed ecco un riposo, che in qualche modo interrompe il corso per questa *Scala*.

Che questo necessario ripiego sia ancor sufficiente, affinchè l'animo non sgradisca il proseguimento per la *Scala Diatonica*, oltre i tre *Tetracordi* congiunti, lo mostra ad evidenza ciò, che accader gli dovrebbe, e pur non gli accade, nello scorrere i primi due *Tetracordi*. Passato il primo *Tetracordo* congiunto al secondo, tosto che l'animo sente la seconda *Voce* del secondo *Tetracordo*, dovrà sentire la noja della *Quinta falsa*, ch'altra in fatti non è, se non la *Voce*, che allora ei sente riferendola alla prima *Voce* del passato *Tetracordo*, e con questa *Quinta* provare l'incomodo, ed il disturbo, che il medesimo soffre da una tale molestissima *Dissonanza*. E pure chi cammina que-
sti

(26) Concinnus igitur & humanarum aurium judicio aptus cantus est, qui exorsus à certo quodam sono; ab eo per intervalla concinna tendit ad sonos consonos, & primo illi, & plerumque etiam inter se mutuo; dissona cursim pervolitans intervalla, in consonis vero immorans, seu mensura temporis, syllabarumque longitudine, seu crebro ad illos reditu, veluti duarum vocum inter se consonantiam affectans, unicæ vocis traductione a loco uno Systematis ad alium. *Kepleri Harmon. Mundi lib. 3. cap. 13. pag. 61.* Cum veteres per varia Tetrachorda progressi fuerint, inde factum est, ut statim post duos Tonos Semitonium sequatur, qui quidem progressus maximè naturalis, & humanæ voci accommodatissimus esse videtur, & constat ex rusticis, qui absque ulla arte, & solo impetu naturæ hisce gradibus, & isto graduum ordine in Cantilenis utuntur, ac si a Tritono naturaliter abhorrerent, quod ex tribus Tonis se se immediate consequentibus oritur. *P. Merseus Harmonic. lib. 6. Propos. 6. pag. 91.*

fi due *Tetracordi* col favore del *Canto Diatonico*, trapassa la detta *Quinta falsa*, quasi senza noja, e gran dispiacere. Onde mai questo? se non perchè le *Voci* frapposte alla prima ed alla quinta *Voce*, hanno alquanto distolto l'animo dall'avvertir vivamente la prima, di modo che, quando ascolta la quinta, gli è quasi quasi come se non avesse ascoltata la prima. Quindi riferisce questa più tosto alle prossime antecedenti, colle quali essa non può più fare l'ufficio di *Quinta*; il quale ufficio pur troppo fa allora, che dalla prima *Voce* per salto passa tosto alla *Quinta*. Se dunque le tre *Voci*, che nella *Scala Diatonica* si frappongono tra la prima e la quinta, fanno una spezie d'interrompimento, che basta a levare il disturbo dall'animo, nell'incontrar questa *Quinta*, dovrà similmente bastare a togliere l'incomodo del *Tritono*, dopo i tre *Tetracordi*, l'interrompere o il *Canto*, come abbiám detto, o il *Movimento*; poichè, siccome posto qualche interrompimento nel primo caso, la *Quinta* non ci è più sensibile, come *Quinta*; così nell'ultimo caso il *Tritono* non avrà più rispetto all'udito, tutta la forza e l'asprezza del *Tritono* (27).

E va-

(27)



Quinta falsa per Gradi, e per Salto. Trit. per Gr., e per Salto. Quar. mag. per Gr., e per Salto.

Non solo nel *Canto Diatonico*, che serve al *Canto Fermo*, ma ancora nel *Canto Figurato*, che serve al *Contrappunto*, vengono proibiti i Salti di *Quinta falsa*, di *Tritono*, di *Quarta maggiore*, come pure di *Ottava alterata*, o *diminuita*; anzi di più nel *Contrappunto*, o sia nell'*Armonia* vengono proibite le *Relazioni* di questi tali Intervalli, come si può vedere appresso *Andr. Ornitoparco De arte cantandi Microlog. lib. 4. cap. 4.* *D. Pedro Cerone Melopeo lib. 13. cap. 31. pag. 726. 727.* *P. Camil. Angleria Reg. di Contrap. cap. 10.* *Marc. Scacchii Cribrum Music. Examin. Psal. 33. Pars 2. Ang. Berardi Miscelan. Music. Par. 2. cap. 21. Reg. 14. pag. 109.* e singolarmente *Gioseffo Zarlino Instit.*

Harmon. Par. 3. cap. 30. che parlando delle Relazioni proibite si esprime ne' seguenti termini: Onde si de' sapere; che tanto è dire, che le Parti della Cantilena non abbiano tra loro Relazione Harmonica nelle loro voci; quanto a dire, che tra due Consonanze vicine l'una all'altra, che fanno cantando insieme due parti ascendendo, o discendendo; ovvero insieme ascendendo & discendendo; si venga a udire la Diapason superflua (o sia Ottava superflua), o la Semidiapente (o sia Quinta falsa), ovvero il Tritono. Il che si trova fatto nello incrociamento della prima Figura, o Nota di una Parte acuta, con la seconda Figura, o Nota di una Parte grave; ovvero tra la prima della Parte grave, & la seconda della Parte acuta. La onde tal Relatione si trova sempre tra quattro Figure, o Note, & non meno; cioè tra due poste nel grave, & due nell'acuto di due Consonanze; come qui si vedono

Esempio del Zarlino.

The musical notation consists of two staves. The upper staff contains diamond-shaped notes on a five-line staff, with letter labels 'F' and 'H' placed below the notes. The lower staff also contains diamond-shaped notes on a five-line staff, with letter labels 'F' and 'H' placed above the notes. The notes are arranged in a sequence that illustrates the relationship between different intervals.

Esempio del Cerone.

The musical notation consists of two staves. The upper staff contains diamond-shaped notes on a five-line staff, with various interval labels placed below the notes. The lower staff also contains diamond-shaped notes on a five-line staff, with various interval labels placed above the notes. The notes are arranged in a sequence that illustrates the relationship between different intervals.

Uniss. alterato. Uniss. dimin. Trit. o Qua. mag. Quinta falsa. Ottava dimin. Ottava alter.

E vaglia il vero, ha tal forza questo interrompere il *Movimento* nel *Canto figurato*, che in fatti toglie lo spiaccere delle accennate *Dissonanze*, frapponendo alle *Note dissonanti* un'altra *Nota* di maggior valore. Questo valore non è altro, se non il fermarsi più o meno che facciamo in una *Voce*, o in un *Tuono*, secondo il significato delle *Note*, che sono le *Figure*, onde al *Canto* ne è venuto il nome e la specie di *Figurato* (28); poichè il *Canto fermo* propriamente parlando non ha *Figure* di diverso valore (29). E però, bene usando di queste *Figure*, ove giungasi ad un Salto di *Quinta falsa*, o pur di *Tritono*, per evitarne la noja, basta, dopo la prima *Nota*, porre una *Figura* di tanto valore, che quindi passando all'altra *Dissonante*, l'udito abbia già perduta quasi la sensazione della prima. Il che conferma quanto possa l'interrompere il *Movimento*, o sia il fermarsi in un *Intervallo*, a correggere gli inevitabili spiacevoli gradi, che incontrar si dovrebbero nell'ordinario corso della *Scala Diatonica*.

Da tutto il detto fin ora che ne viene? S'io non erro, venir ne deve per legittima conseguenza, che se il *Canto naturale* camminar debba la *Scala Diatonica*, resterà compreso in una sola di lei non interrotta porzione, consistente in due, o al più in tre *Tetracordi*, per gli quali farà obbligata la *Voce* a muoversi successivamente da un *Semituono* a due *Tuoni*; oltre i quali *Tetracordi* non potendo più proseguire quietamente l'incominciato *Movimento*, le farà forza interromperlo.

Diffi

(28) Nicol. Listenius *Musica. cap. 1. Figuralis (Musica)*, quæ mensuram & notarum quantitatem variat, pro signorum ac figurarum inæqualitate... Hæc alio nomine MENSURALIS, alio NOVA appellatur, quod varias mensuras ac figuras admittat. Sebaldus Heyden *de Arte canendi lib. 1. pag. 2. de Musica figurata*: Ea est, in qua variæ Notulæ, secundum varias figuras..., aliam subinde quantitatem accipiunt. Freder. Beurbusius *Erotemat. Musica lib. 2. cap. 1. Cantus autem à figuris paribus Par & Choralis, ab imparibus Impar & Figuratus dicitur.*

(29) Petr. Aaron. *De Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio lib. 1. cap. 1. pag. 8. Cantus planus dicitur, cujus notæ æquali mensura, & pari tempore pronunciantur. M. Henric. Fabr. Compend. Musica. pag. 2. terg. Quid est Musica Choralis? Quæ simplicem & uniformem in suis notulis servat mensuram. Henric. Lorit. Glareani ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ lib. 1. cap. 1. pag. 1. Cantus duplex est, alter simplex ac uniformis, quo nunc vulgo in templis utuntur, & de hoc tractat musica plana, quam Gregorianam vocant: alter varius ac multiformis, de quo est musica, quam alii figuralem, alii mensuralem nunc vocant.*

Disse, esser obbligata la *Voce* a muoversi successivamente da un *Semituono* a due *Tuoni*, quando scorre la *Scala Dia-sonica*, mentre qui noi consideriamo il solo *Movimento*, ch' ella fa per i *Gradi*, e conseguentemente per gli corrispondenti loro ordinarij *Intervalli*.

A rischiarar questo luogo, s' hanno bene a distinguere i *Gradi* dai *Salti*, e gli *Intervalli* ordinarij dagli straordinarij, come li distinguiamo ancora nell' ascendere, o discendere le nostre *Scale* usuali, dalle quali la *Teorica Musicale* ha preso e trasferito il nome alle mentovate di lei *Scale*.

Le *Scale*, che a salire o scendere usiamo, come è noto, vengono composte di scaglioni o gradi, la cui altezza serve d' intervallo tra un grado, e l' altro. Quando ascendiamo, o discendiamo ordinariamente le *Scale*, lo facciamo per gli loro gradi successivi, passando per gli frapposti intervalli di ciascun grado. Questo ascendere, e discendere si dice fare la scala per gradi, e secondo gli intervalli ordinarij.

Talvolta però facciamo la scala a salto, portando il piede non da un grado al suo prossimo, ma a qualche rimoto, senza toccare i gradi frapposti. Per esempio ascendiamo o discendiamo da un grado al terzo, o al quarto di lui corrispondente, non toccando il secondo, ed oltre il secondo qualche volta ne pure il terzo. Questo muoversi dal primo immediatamente al terzo o al quarto, gli è ciò, che chiamiamo salto.

Nel che fare passiamo necessariamente per gli intervalli frapposti ai gradi, che in questi salti effettivamente tocchiamo. La somma delle altezze convenienti ad ogni grado, che non tocchiamo, costituisce l' intera grandezza dell' intervallo, che nel salto passiamo. Gli intervalli di quest' ultima fatta quelli sono, che dir si devono straordinarij, per distinguerli dagli intervalli competenti ad ogni successivo grado, che s' hanno a chiamare ordinarij.

Questa distinzione di movimento per *Gradi* e per *Salti* non ha di nuovo se non se i nomi. Per altro anche ai Greci, sebbene sotto altri termini, era notissi-

ma (30). Distinguevano essi i *Gradi* o gli *Intervalli* in *Composti* (31), ed in *Incomposti* (32). Questi erano i nostri *Straordinarj*, o per *Salti*; quelli erano i nostri *Ordinarj*, ovvero secondo la *Serie*. Ciò che noi diciamo movimento per *Gradi*, essi lo dicevano per *Intervalli composti*; ed essi pure chiamavano movimento per *Intervalli incomposti* quello, che noi chiamiamo per *Salti*.

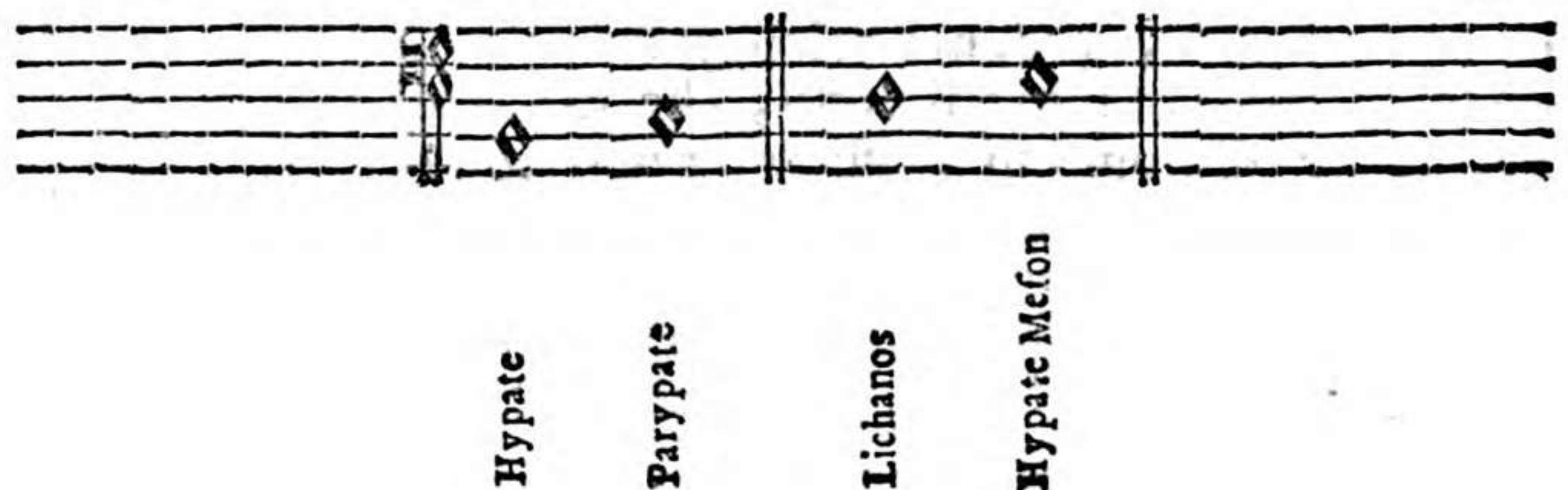
Fra gli *Intervalli incomposti* ve ne sono tre comuni ad ogni *Sistema* o *Genere*, cioè l' *Intervallo* di *Quarta*, di *Quin-*

(30) Daniel Barbarus in lib. 5. cap. 4. Vitruvii de Architect. Sed quoniam ab imo ad summum vox non effertur sine mediis, ideo dum iter ascensionis facit, plures vocis gradus intermedios tangat oportet, qui justis spatiis, & intervallis mutuam quandam habeant inter se comparisonem. Ordinatio igitur ascensionis vocis a Græcis SYSTEMA, a nostris SCALA nominatur.

(31) Composita (*Intervalla*) sunt, quæ à sonis non deinceps positis comprehenduntur: ut à mese & parypate, mese & nete, paramese & hypate. Euclid. Introduct. Harmon. ex Vers. Mar. Meibomii pag. 9.



(32) Incomposita itaque intervalla sunt, quæ à sonis deinceps positis continentur, ut est intervallum ab hypate & parypate comprehensum: item à lichano & hypate meson. Eadem ratio obtinet in reliquis intervallis. Euclid. loc. cit. pag. 8.



Quinta, e d' Ottava, che per essere gli stessi ovunque, nulla a noi servono, i quali cerchiamo la preferenza d' un Genere sopra gli altri, in ordine al Canto naturale (33).

Per la qual cosa restando nei soli Gradi successivi, rifletteremo come questi, ascendendo la Scala Diatonica, cominciano da un Semituono, ed indi passando a due Tuo- ni, la rendono differente dagli altri Generi (34). Poichè nel Cromatico la progressione si fa dal Semituono maggiore ad un Semituono minore, e quindi ad un Salto di terza minore (35). E nell' Enarmonico ella si fa, passando da una determinata parte del Semituono maggiore alla rimanente

O 2

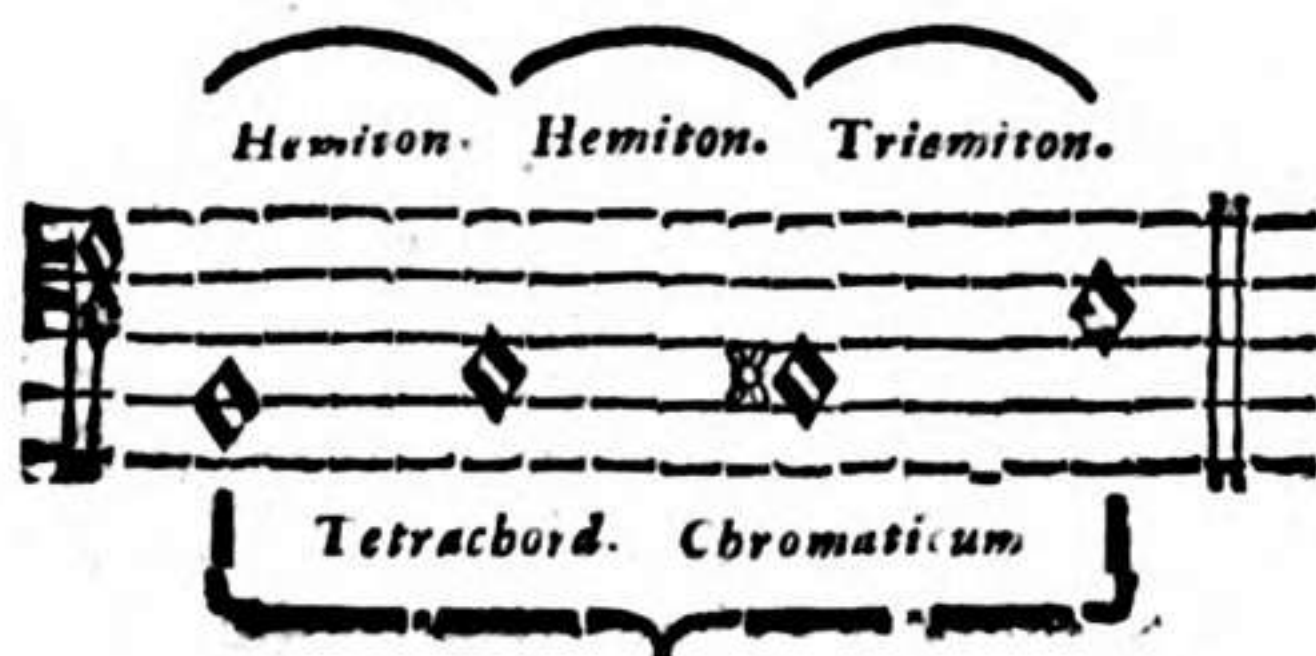
altra

(33) Giosef. Zarlino Dimostrat. Harmon. Rationam. 4. Propos. 24. 25. 26. Cav. Ercole Bottrigari Il Melone I. Discorso Armonico pag. 13.

(34) Nicomach. Harmonic. Manual. lib. 1. pag. 25. Diatonicum sic progreditur: Hemitonium, deinde tonus, deinde tonus. Tria intervalla in quatuor numeris, hoc est sonis.



(35) Nicom. loc. cit. pag. 26. Chromaticum verò ita progreditur: Hemitonium, deinde aliud hemitonium. Deinde insuper incompositum triemitonium.



altra parte dello stesso, e quindi ad un *Salto* di *Terza maggiore* (36).

Questa prima parte della *Scala* costituisce in ogni *Genere* un *Tetracordo*, il cui ultimo termine, riferito al primo, forma un *Salto* di *Quarta* stabile *Intervallo incomposto*, che a noi servirà di *Soggetto*, onde paragonare i diversi *Generi*, a fine di riscontrare in ognuno la rispettiva difficoltà ed incomodo nello scorrere la progressione; dalla quale difficoltà misureremo il merito d'ognuno, quindi la dovuta preferenza sopra gli altri di quello, che si accolti alla dignità di *Canto naturale*.

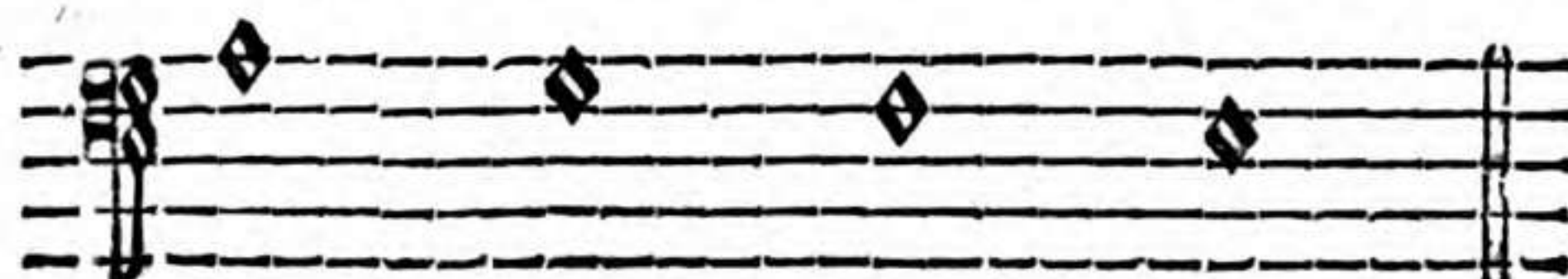
Ma prima di venire al motivato paragone parmi convenevole soddisfare a coloro, che qui possono chiedermi, onde io pur voglia stabilire il primo *Grado* dei *Tetracordi* in un *Semituono*, più tosto *minore*, che *maggiore*. Devo pur sapere, che molti, anzi tutti gli ultimi *Scrittori Teorici* hanno diversamente pensato, e stabilito. Lo so senza fallo, e so ancora ch'essi dovevano volerlo *maggiore*, altrimenti come ridur *consonanti* le *Terze* e le *Seste*? e come regolare i *Gradi* del *Sistema Participato*? Or sappiano anch'essi questi tali, ch'io amo meglio accostarmi al metodo degli *Antichi*, e nominatamente di *Pitagora*, e di *Platone*, i quali a quel *Diatonico* da loro riconosciuto per naturale, assegnano in primo *Grado* un *Semituono minore*, cui *Limma* dissero. Sappiano inoltre, ch'io assegno al *Cromatico* in primo *Grado* un *Semituono maggiore*, ed all'*Enarmonico* la quarta parte d'un *Tuono maggiore*; e sappiano in fine, che tutto questo non è da me capricciosamente

(36) *Nicom. loc. cit.* Enarmonium porro progressum naturaliter hujusmodi habet: Diesis, quod & hemitonii dimidium: & rursus alia Diesis, ambæ conjunctæ hemitonio æquales: & reliquum tetrachordi, integrum Ditonum incompositum.



mente voluto, ma permessomi dalla riguardevole autorità degli Antichi, la cui rispettata varietà di Sentenze mi fa lecito quella sciogliere, che più comodamente sembra fervire al mio intento, mentre tutte senza fallo potrebbero fervire al presente paragone.

Esse antiche Sentenze, quantunque molte, con tutto ciò a queste tre principali si riducono. L'una, che ho quì scelta da seguire, il cui primo *Grado* è un *Semituono minore*, detta *Diatonica d' Eratostene*, e *Diatona Diatonica* di Tolomeo (37).



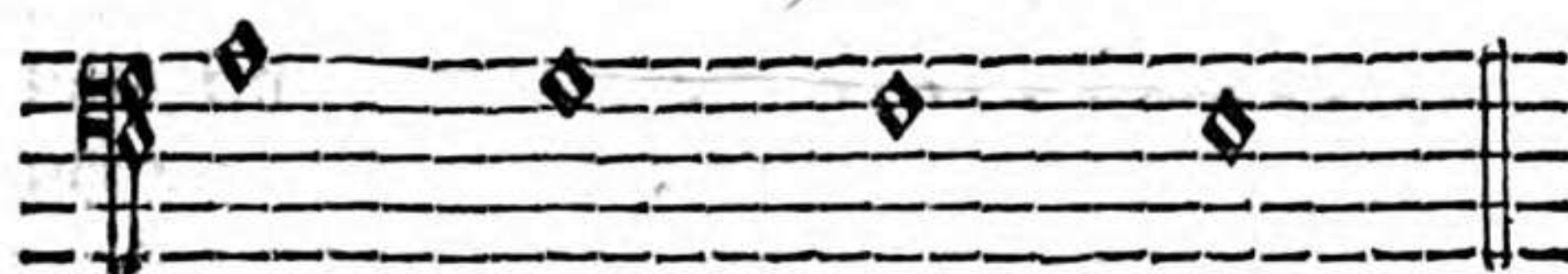
$$\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3}$$

L'altra, che lo fa un *Semituono maggiore* chiamata *Diatonica Intensa* di Tolomeo (38).



$$\frac{10}{9} \times \frac{9}{8} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$$

L'ultima, che lo vuole un *Semituono metà precisa d' un Tuono intero* nominata *Diatonica Intensa d' Aristosseno* (39).



$$12 + 12 + 6 = 30$$

Tale è la forza di questo primo *Grado*, che s'estende a tutto il *Tetracordo*, rendendo i *Tuoni*, che lo compongono
in

(37) Ptolem. Harmonicor. lib. 2. cap. 14. pag. 90. ex Verf. Wallis. In quarta, secundum Eratosthenem; in rationibus Sesquioctava, & Sesquioctava, & Limmatis. . . . In octava, secundum nos etiam, ditonici Diatoni; in rationibus Sesquioctava, & Sesquioctava, & Limmatis.

(38) Ptolem. loc. cit. In nona, secundum nos, intensi Diatoni; in rationibus Sesquimona, & Sesquioctava, & Sesquidecimaquinta.

(39) Ptolem. loc. cit. In tertia, secundum Aristoxenum, intensi Diatoni; in distantia partium 12, & 12, & 6.

in ogni sentenza diversi. Nella prima il *Semituono minore* vuole i due seguenti *Tuoni maggiori*. Nella seconda il *Semituono maggiore* richiede il prossimo *Tuono* seguente *maggiore*, l'altro *minore*. Nella terza il *Semituono* esige dopo sè due *Tuoni* tra loro eguali, ed ogn' uno d' esso lui precisamente il doppio.

Ciò posto volgiamoci allo scelto nostro *Diatonico*, il cui *Tetracordo*, che ci porta alla *Quarta*, consta di un *Semituono minore*, e di due *Tuoni*. Può quì taluno cercare d' onde mai derivi la necessità di questa progressione, nè a caso nata certamente, nè fatta a capriccio. Se si considera null' altro, che l' *Intervallo* di *Quarta*, potea senza dubbio formarsi con altri *Gradi* diversi di numero e di valore. Potea formarsi di puri *Semituoni*, di tre *Semituoni* ed un *Tuono*. Poteano dividerfi gli stessi *Semituoni*, ovvero *Tuoni* in varj altri modi, onde in fine dalla fondamentale si passasse alla *Quarta*, restando quest' *Intervallo*, posta qualunque divisione, o mescolanza di *Gradi* ineguali, sempre lo stesso.

Ma quì ogni quistione è decisa dalla costante sperienza, la quale non ci lascia senz' incomodo, e una quasi insuperabile difficoltà far passaggio da un *Semituono* d' una spezie ad un' altro di spezie diversa, additandoci in tal maniera la progressione, che naturalmente in noi ella vuole lontana da tali intoppi ed inciampi.

Quanta e quale sia questa difficoltà di cui parlo, il *Tetracordo Cromatico* ed *Enarmonico* abbastanza la fanno palese; a scorrere i quali, pochi *Cantori* v' erano tra i Greci, e niuno, ch' io sappia, tra noi vive a tanta impresa valente (40).

Ma

(40) *Plutar. de Musica*. Nostræ ætatis homines pulcherrimum illud genus (*idest Enarmonium*) cui ob majestatem antiqui maxime studuerunt, ita omnino repudiaverunt, ut plerique nullam harmonicorum intervallorum habeant rationem. Atque eo processum est ignaviæ, ut diæsin harmonicam putent nullum sui ne indicium quidem sensui præbere quidam, eamque è cantilenis exterminent, dicantque nugatos esse qui de ea aliquid senserint, aut istud musicæ genus probaverint. *Aristid. Quintil. de Mus. lib. 1. pag. 19.* Ex his naturalius est Diatonum; quippe omnibus, etiam indoctis omnino cani potest. Artificiosissimum, Chroma; soli enim docti illud modulantur. Accuratissimum est Enarmonium: quod peritissimis tantum Musicis est receptum. Multis autem est impossibile. *Gaudent. Harmon. Introduct. pag. 6.* Hoc enim solum (*idest Diatonicum*) ex tribus illis generibus est quod frequentissime cantatur. Reliquorum duorum usus parum abest quin obsoleverit. *Macrob. de somn. Scipion. lib. 2. cap. 4.* Primum quidem (*idest Enarmonium*) propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit.

Ma d'onde ella mai proveniva, se non se dal dover passare nel *Tetracordo Cromatico* da un *Semituono minore* ad un *maggiore*; e nell' *Enarmonico* dalla metà in circa d' un *Semituono* all' altra di lui rimanente?

Se vogliasi dunque comporre un *Tetracordo* lontano da alcuna di queste difficoltà, il quale però debba misurare l' *Intervallo* di *Quarta*, com' è necessario, per mantenere in qualunque *Scala armonica* le *Consonanze* immutabili, farà duopo allontanarsi al possibile dalla serie dei *Semituoni* di diverso *Genere*; poichè i *Semituoni* dello stesso *Genere* si scorrono con assai minore difficoltà, come ognun vede, nel formare i *Tuoni*, ond' essi vengon composti.

Molto più farà duopo schivare la serie, ov' entrino successive parti di *Semituoni*, come accade nell' *Enarmonico*, e però, ad evitare l' accennate difficoltà, saremo costretti nella formazione del *Tetracordo*, a dovere ridurci al solo *Diatonico*, in cui dal *Semituono minore* passiamo a due *Tuoni* dello stesso valore.

Queste sono le tre progressioni, o *Generi* semplici, e principali, in cui, dopo i Greci, chiunque ha preso a trattare il *Canto*, l' ha sempre diviso. Dalla varia regolata unione di questi tre *Generi* nati ne sono nel procedere del tempo altri due, uno de' quali vien detto *Misto*, e l' altro *Partecipato*.

Nel *Genere Misto* non v' ha una progressione certa e determinata, ma incerta, e varia secondo la varia *Mistura*, che può farsi dei *Generi* sopraddetti (41), con tale
 liber.

(41) *Euclid. Introduct. Harmon. pag. 9. 10. ex Vers. Meibom.* Omnis itaque cantus aut diatonicus erit, aut chromaticus, aut enarmonicus, aut communis, aut etiam ex hisce mistus Mistus, in quo duorum aut trium generum characteres cernuntur: exempli gratia diatoni & chromatis: aut diatoni & harmoniæ. *Nicoma. Harmon. Manual. lib. 1. pag. 27.* Commistis igitur in uno diagrammate tribus inter se generibus, nomina erunt talia Hypate hypaton (*prima corda immutabile del Tetracordo*). Parypaton hypaton enarmonios. Parypate hypaton chromatice, & diatonos. Enarmonios hypaton. Chromatice hypaton. Diatonos hypaton. Hypate meson, (*ultima corda immutabile del Tetracordo*). *Boet. Musi. lib. 1. cap. 21. Georg. Valla Expetend. & Fugiend. lib. 7. cap. 4. Jacob. Faber Stapulens. Elemen. Music. lib. 4. Zarlino instit. Harmon. Par. 2. cap. 38. Gio: Andr. Angelini Bontempi Histor. Musi. Par. 2. Teoric. Corol. 22. 23. pag. 117. 118.*

libertà, che non solo può unirsi il *Diatonico* al *Cromatico*,



<i>Diatonicum</i>	Hypate hypaton	Parypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson
<i>Chromaticum</i>	Hypate hypaton	Parypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson

o pure all' *Enarmonico*,



<i>Diatonicum</i>	Hypate hypaton	Parypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson
<i>Enarmonium</i>	Hypate hypaton	Parypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson

e non solo a questo il Cromatico,

<i>Chromaticum</i>	Hypate hypat.	Parypate hypat.	Lichanos hypat.	Hypate meson
<i>Enarmonium</i>	Hypate hypat.	Parypate hypat.	Lichanos hypat.	Hypate meson

ma tutti e tre possono insieme accoppiarsi ;

<i>Diatonicum</i>	Hypate hypat.	Parypate hypat.	Lichanos hypat.	Hypate meson
<i>Chromaticum</i>	Hypate hypat.	Parypate hypat.	Lichanos hypat.	Hypate meson
<i>Enarmonium</i>	Hypate hypat.	Parypate hypat.	Lichanos hypat.	Hypate meson

¶

anzi

anzi è lecito mutare una mistura in un'altra successivamente per modo cangiandola, che la progressione a *Gradi*, o a *Salti* passi per diverse mutazioni ed accoppiamenti, i quali tutti comunichino alla *Mistura* il carattere particolare dei *Generi* semplici, che la compongono.

Non così nel *Genere Partecipato*, il quale se vuolsi è anch'esso come una *Mistura* del *Diatonico* partecipante di *Cromatico*, ma una *Mistura* per altro determinata; laonde non essendo libero il variarla, questo solo distingue il *Partecipato* dal precedente *Misto Genere*.

Per altro questi ultimi due *Generi* non hanno assolutamente *Tetracordi*, mentre i *Tetracordi*, stante il significato Greco, non vogliono più di quattro *Corde*, o *Voci* consecutive, laddove il *Misto* talvolta ne ha cinque, talvolta sei, ed il *Partecipato* sempre di sei va composto. Pure si possono ad essi *Tetracordi* in qualche modo ridurre, se nella progressione di questi ultimi *Generi* si voglia porre mente alle estreme *Corde* dei veri *Tetracordi*, che compongono le progressioni dei tre *Generi* principali.

Hanno questi tre *Generi* fra se di comune, che le ultime corde d'ogni *Tetracordo* sono sempre le stesse, e però si chiamano immutabili, dette ancora a ragione *Corde* del *Genere Diatonico*, essendo questo il primiero in origine, da cui, come da loro sorgente sono gli altri due, cioè prima il *Cromatico*, poscia l'*Enarmonico* derivati.

Queste *Corde* immutabili si trovano colla stessa loro costante successione nella progressione tanto del *Genere misto*, quanto del *Genere partecipato*, con cui s'incontrano nelle *Scale Diatoniche*, *Cromatiche*, ed *Enarmoniche* a terminare quivi i veri *Tetracordi*; anzi non solo vi si trovano ovunque colla stessa costante successione, ma in oltre colla stessa tra loro costante distanza, *Intervallo*, ovvero estensione di *Gradi* frapposti, la quale estensione, se si prende dal *Genere Diatonico*, farà uguale ai tre *Intervalli* d'un *Semituono minore*, e di due *Tuoni*.

A questa precisa estensione, o distanza d'*Intervallo* tra le *Corde immutabili Diatoniche*, che mi farà permesso chiamare *distanza Diatonica*, resta affatto uguale la distanza
simile

simile *Cromatica*, ed *Enarmonica*, che passa in questi *Generi*, tra le suddette *Corde immutabili*. Imperocchè gli è vero, che nel *Cromatico* è composta d'un *Semituono minore*, poi d'un *maggiore*, e in fine d'un *Intervallo di terza minore*. Nell' *Enarmonico* è incirca composta d'un mezzo *Semituono*, poscia dell'altra di lui metà, finalmente d'un *Intervallo di Terza maggiore*, ma però la somma di questi loro rispettivi tre *Intervalli* o *Gradi* tanto nel *Cromatico*, quanto nell' *Enarmonico* eguaglia perfettamente l'estensione o *distanza Diatonica* (42).

La stessa stessissima distanza fra le menzionate *Corde immutabili* si trova anche nel *misto Genere*, e nel *Partecipato*, non ostante il maggior numero, com'abbiam detto di *Corde*, o di *Gradi* frapposti, essendo compensato il maggior lor numero dalla minore grandezza dei medesimi.

La mescolanza dei tre primi *Generi* costituisce il *Misto*, la quale come s'è detto può farsi or di due soli, or di tutti e tre i detti primi *Generi*, stanti sempre immutabili anche in questo *Genere* le sopraddette *Corde*. Quando la mistura si fa di due *Generi*, le *Corde* frapposte faranno tre, che aggiunte alle estreme, formeranno una serie di cinque *Corde*, e di quattro *Gradi*; ma quando la mistura faccia di tutti i tre *Generi*, le *Corde* frapposte faranno quattro, che unite alle estreme renderanno la serie di sei *Corde*, e di cinque *Gradi*.

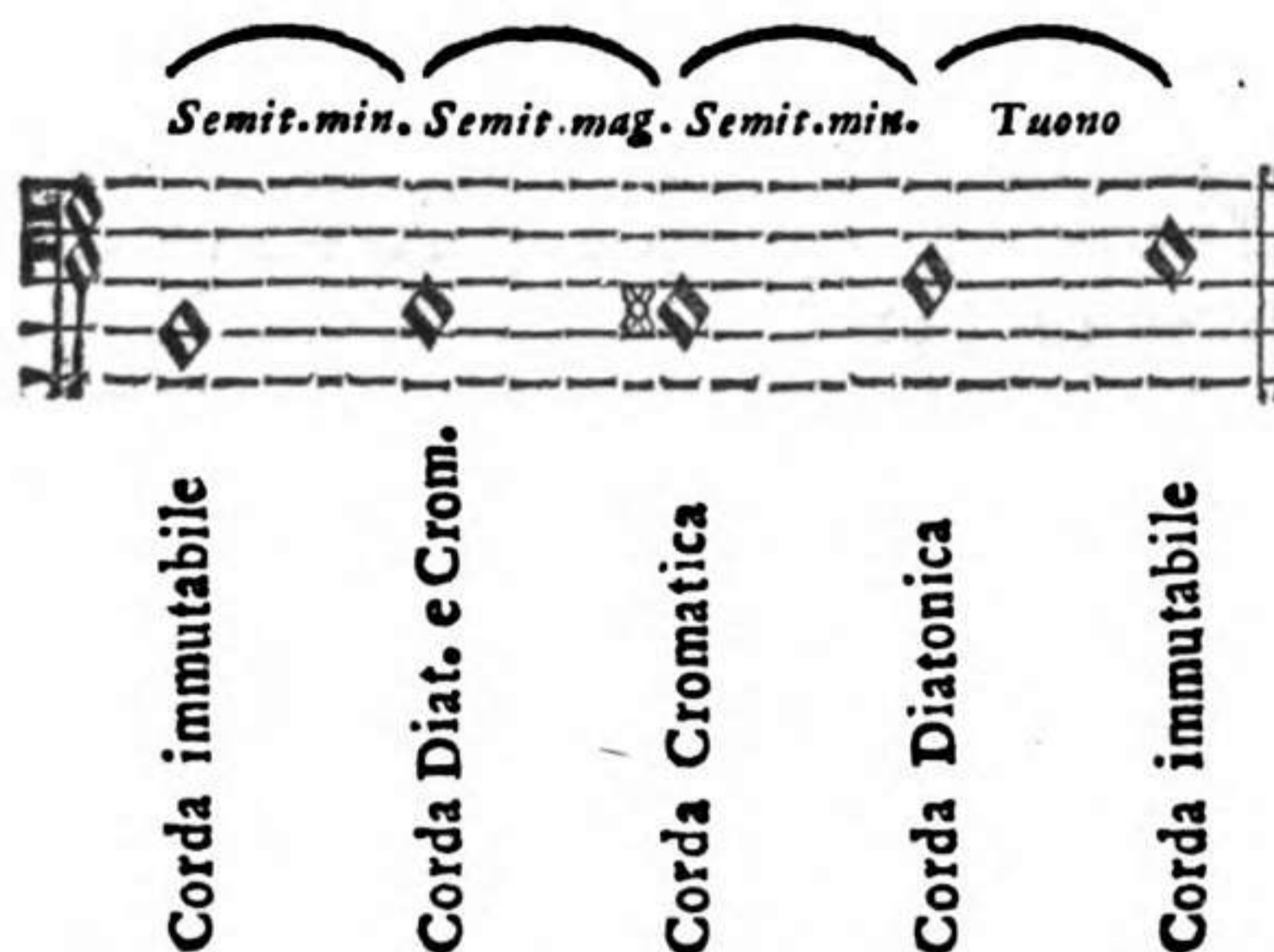
Tre sono i casi diversi, come abbiamo avvertito, che provengono dalla mistura di due dei motivati *Generi*. Primieramente si può mescolare il *Diatonico* al *Cromatico*; In secondo luogo lo stesso *Diatonico* all'*Enarmonico*. Per ultimo il *Cromatico* all'*Enarmonico*.

P 2

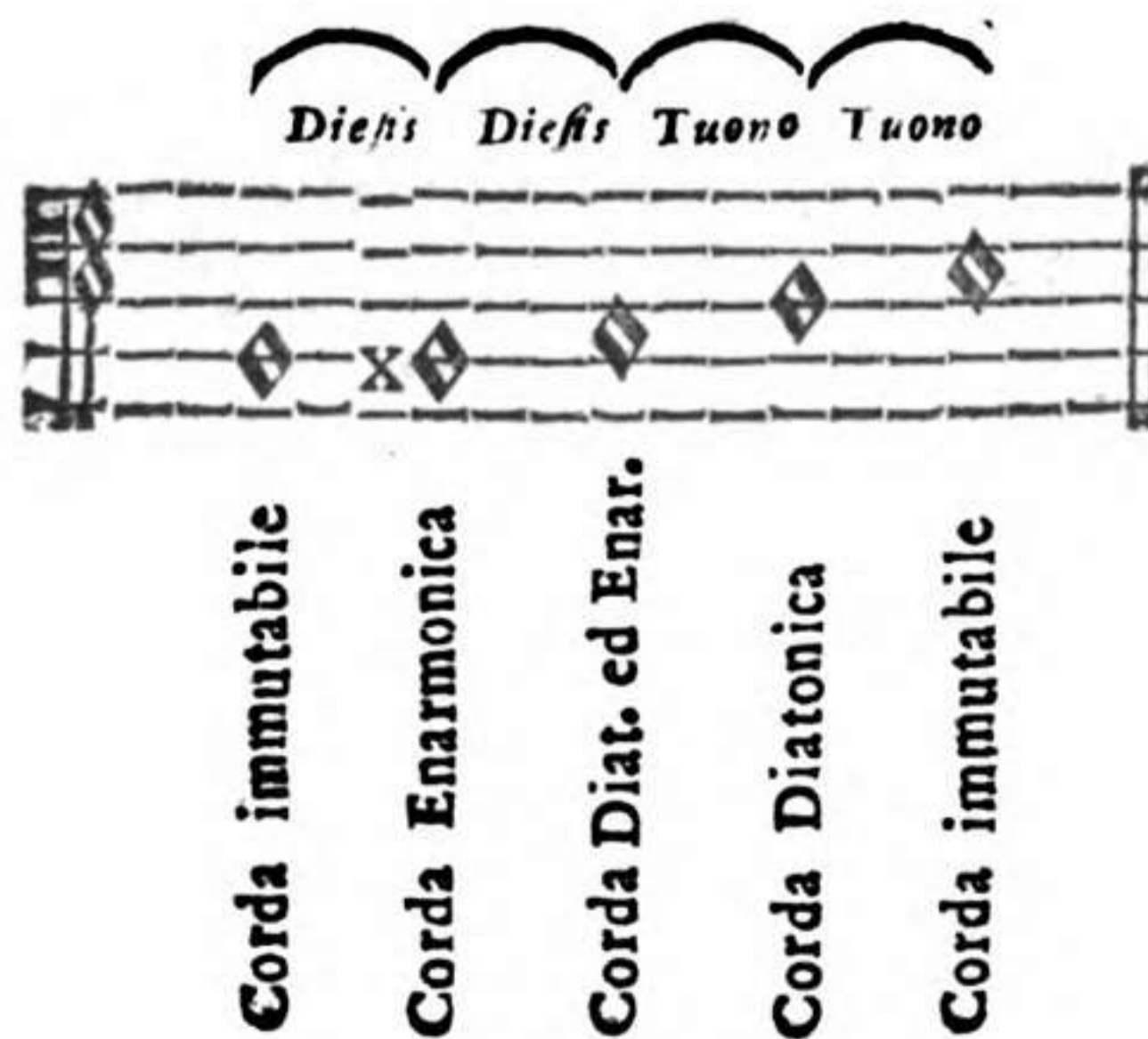
Ecco

(42) *Nicom. Harmon. Manual. lib. 1. pag. 25.* Etenim Diatonicum sic progreditur: Hemitonium, deinde tonus, deinde tonus . . . Chromaticum vero ita progreditur: Hemitonium, deinde aliud hemitonium; deinde insuper incompositum triemitonium. Ut & hoc, licet ex duobus tonis, & hemitonio ex adverso non constituatur; æqualia tamen habere appareat intervalla duobus tonis & hemitonio. Enarmonium porro progressum naturaliter hujusmodi habet: Diesis, quod & hemitonii dimidium, & rursus alia diesis; ambæ conjunctæ hemitonio æquales, & reliquum tetrachordi, integrum Ditonium incompositum. Ut & hoc duobus tonis, & hemitonio sit æquale . . . Itaque in tetrachordo extremi soni, stantes appellantur; neque enim variant in ullo generum, medii vero mobiles.

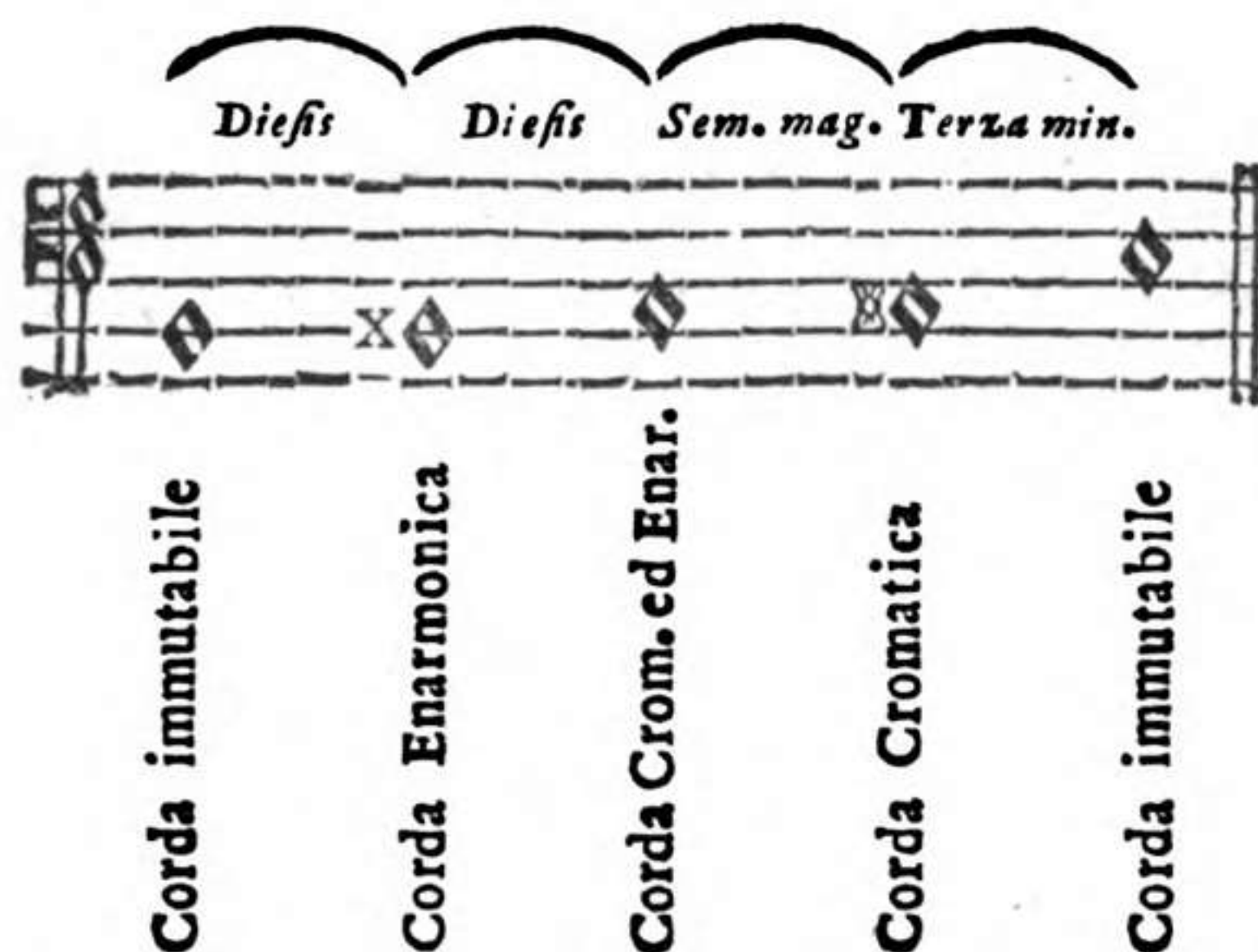
Ecco la serie, che ne viene dal primo caso. Si comincia da un *Semituono minore*; si passa ad un *Semituono maggiore*, che è la *Corda particolare Cromatica*; indi ad un altro *Semituono minore*; finalmente ad un *Tuono*, cioè alla *Corda immutabile*.



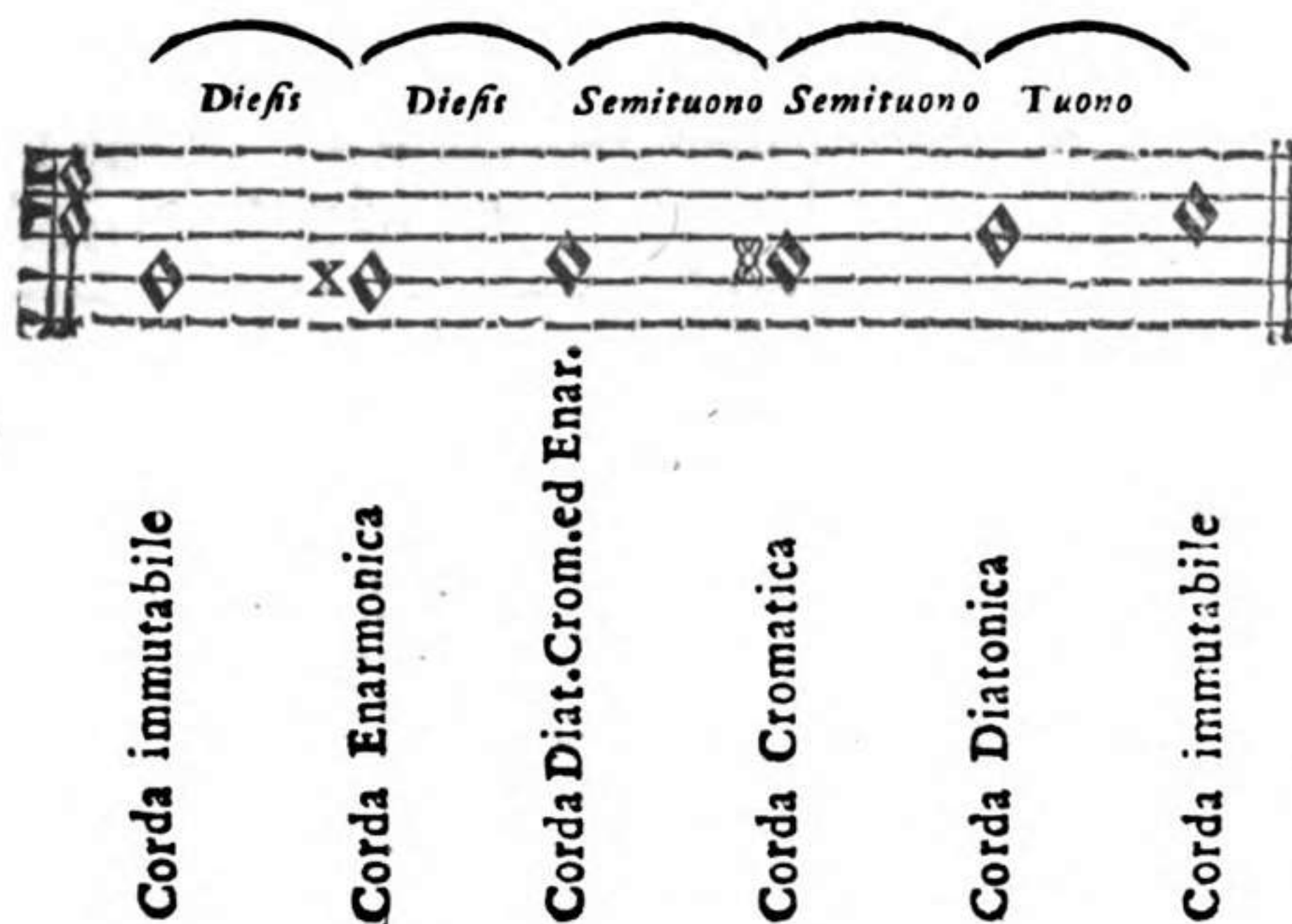
Nel secondo caso si genera la serie seguente. Ha questa principio dalla metà in circa d' un *Semituono*, chiamata dagli Antichi *Diesis*, il quale è la *Corda particolare Enarmonica*; indi si passa all' altra metà del *Semituono*, altro *Diesis*; poi ad un *Tuono*; finalmente ad un altro *Tuono*, cioè alla *Corda immutabile*.



La serie dell' ultimo caso principia in circa dalla metà d' un *Semituono*, corda particolare *Enarmonica*; quindi all' altra di lui metà; poscia ad un *Semituono maggiore*, il quale è la *Corda* particolare *Cromatica*; in fine ad un *Salto di Terza minore*, *Corda immutabile*.



Che se si mescolano assieme tutti i tre *Generi*, ne deriva una serie nascente da circa la metà d' un *Semituono*, *Corda Enarmonica*; di qui all' altra metà del medesimo *Semituono*, *Corda* comune al *Diatonico*, *Cromatico*, ed *Enarmonico*; poscia si passa ad un *Semituono*, *Corda Cromatica*; quindi ad un altro *Semituono*, *Corda Diatonica*; e per ultimo ad un *Tuono*, vale a dire alla *Corda immutabile*.



Passando al *Genere Partecipato*, in cui non v'ha alcuna varietà nel numero dei *Gradi*, e delle *Corde*, essendo sempre queste sei, e sempre quelli cinque, i quali ritengono costantemente un'ordine tra loro medesimi, si formerà la serie come segue.

Il primo *Grado* è un *Semituono*, *Corda* comune agli stabiliti tre *Generi* principali; il secondo *Grado* è un *Semituono*, *Corda* particolare del *Genere Cromatico* (43); il terzo *Grado* un altro *Semituono*, *Corda Diatonica*; il quarto un altro

(43) Si dice particolare del *Genere Cromatico* più tosto dal sito, ove questa *Corda* vien posta, il quale è proprio della *Corda Cromatica*, che dalla misura dell'Intervallo affatto distante dal giusto *Cromatico*. Quella d'Aristosseno chiamata *Tonico-Cromatica* si accosta più d'ogn'altra di tal fatta alla nostra particolare; mentre s'accosta ad un *Semituono* in circa, come lo mostrano le *Proporzioni de' Gradi componenti quel Tetracordo*. Non si creda però, che questo *Semituono* d'Aristosseno sia lo stesso *Semituono Partecipato*. Questi *Semituoni* non sono giusti, e la minuzia per cui s'allontanano differentemente dalla giustezza, opera talmente in ciascuno, che niuno giunge puntualmente al *Semituono*, e tra loro restano differenti. Quanto alle altre *Corde Cromatiche* simili alla precedente, notate parimente da Aristosseno, costitutive degli ultimi due *Gradi* del *Tetracordo*, sebbene sempre eguali tra loro, ognuna però è così distante dal *Semituono*, che diviene lontanissima dal nostro *Partecipato*. Le *Cromatiche* d'altri Autori molto più allontanandosi dalla nostra *Partecipata*, confermano anch'esse non doverse questa chiamare, se non dal sito, *Cromatica*. Le *Tavole* qui sottoposte, colle misure degli ultimi due *Gradi* del *Tetracordo*, faranno piena fede di tal verità.

<i>Archita Chromatica</i>	<i>Aristoxeni mollis Chromatica</i>	<i>Aristoxeni Sesquialterius Chromat.</i>	<i>Aristoxeni Tonici Chromatica</i>
$\frac{28}{27} \times \frac{243}{224} \times \frac{12}{27} = \frac{4}{3}$	$4 + 4 + 22 = 30$	$4\frac{1}{2} + 4\frac{1}{2} + 21 = 30$	$6 + 6 + 18 = 30$
<i>Eratoſthenis Chromatica</i>	<i>Didymi Chromatica</i>	<i>Noſtri (Ptolemei) mollis Chromatica</i>	<i>Noſtri (Ptolem.) insens Chromatica</i>
$\frac{20}{19} \times \frac{10}{18} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3}$	$\frac{16}{15} \times \frac{25}{24} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3}$	$\frac{28}{27} \times \frac{15}{14} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3}$	$\frac{22}{21} \times \frac{12}{11} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3}$

Aristoxen. Harmonic. Element. pag. 24. 25. ex vers. Meibom. Euclid. Introd. Harmon. pag. 10. ex Vers. ejusd. Meib. Claud. Ptolem. Harmon. lib. 2. cap. 14. pag. 91. ex Vers. Jo: Wallis. Appendix de Veter. Harmon. pag. 163. 164. 165. 166. ejusd. Wallis.

tro *Semituono*, *Corda particolare* di questo *Genere*; e in fine un altro *Semituono*, *Corda immutabile*. Dal che ne deriva, altro non essere il *Genere Partecipato*, che una serie determinata e costante di *Semituoni*.

La Tavola susseguente, prodotta già dal Bontempi (44) ti servirà di riscontro chiarissimo. Ad essa io ho aggiunte due Colonne esprimenti la serie delle *Note*, che dall'*Acuto* passano al *Grave*. Nella sinistra presso ad alcune vi troverai un *b* significante il *b molle*, e nella destra ad alcune altre vi troverai il notissimo segno del \sharp . Avverti, che quì seguitiamo l'uso e la libertà dello scrivere e *Cantare* corrente, la quale tollera la stessa *Nota* come *Diesis* dell'antecedente, e come *b molle* della susseguente. Sei pregato a volerla tu pure così tollerare. Per altro convengo anch'io con quelli, a' quali piace il rigore *musicale*, ch'essa non possa sostenere queste due veci; ed a ragione i nostri Maggiori, per miglior esattezza, vollero diviso ogni *Tasto nero* dei *Cembali*, delle *Spinette*, e degli *Organi* in due parti, l'una delle quali serviva al *b molle*, e l'altra al *Diesis* (45). Anzi tal'uno, ansioso di rinovare li perduti antichi *Generi*, giunse fino a moltiplicar gli ordini de' *Tasti*, onde non solo in tal sorta di *Strumenti* vi si trovassero gli accennati *Semituoni*, ma fino tutte le Voci corrispondenti agli *Intervalli* della *Musica Greca* in qualunque *Genere*, ed in ogni varietà di ciascun *Genere* (46). Ma il comodo de' *Sonatori* e degli *Artefici*, privando la *Musica* di sì rara prerogativa, e di sì bell'ornamento, diedero luogo all'assuefazione, che tolta in fine all'orecchio tanta delicatezza, introdusse la motivata tolleranza, ch'io sieguo, affine di non rendermi oscuro, nel voler essere troppo esatto.

Suo.

(44) Gio: Andrea Angelini Bontempi *Histor. Musi. Par. 1. Prat. Moder. Corol. 2. pag. 187.*

(45) Gio: Zarlini *Instit. Harmon. Par. 2. cap. 47. Il Desiderio de' Concerti di var. Strum. Musi. del Cav. Ercole Bottrigari pag. 31. P. Mersen. Harmon. Instrument. Lib. 1. Propos. 42. Lib. 3. Propos. 8. P. Kircher. Musurg. lib. 6. cap. 1. §. 3.*

(46) D. Nicol. Vicentino *L'Antica Musi. ridotta alla moderna pratica lib. 5. Fabio Colonna Sambuca Lincea pag. 72. Gio: Batista Doni Tratt. dei Generi, e dei Modi. Galeazzo Sabbatini, Nico. Ramarini riferiti dal P. Kircher loc. cit. Franc. Nigetti, e Giovan-maria Casini apud Dom. Mariam Nannium De Florent. Inventis pag. 72. 73. 74. 75.*

Suoni, o Corde del Sistema Partecipato.

<i>a</i>	<i>a</i>	Diatonico e Cromatico
<i>b</i>	<i>g</i>	Moderno
	<i>g</i>	Diatonico
<i>f</i>	<i>f</i>	Cromatico
	<i>f</i>	Diatonico e Cromatico
	<i>e</i>	Diatonico e Cromatico
<i>b</i>	<i>d</i>	Moderno
	<i>d</i>	Diatonico e Cromatico
<i>b</i>	<i>c</i>	Cromatico
	<i>c</i>	Diaton. e Crom. per la relaz. del Suono C nel grave
	<i>b</i>	Diatonico e Cromatico
	<i>b</i>	Diatonico e Cromatico
	<i>a</i>	Diatonico e Cromatico
<i>b</i>	<i>G</i>	Moderno
	<i>G</i>	Diatonico
<i>F</i>	<i>F</i>	Cromatico
	<i>F</i>	Diatonico e Cromatico
	<i>E</i>	Diatonico e Cromatico
<i>b</i>	<i>D</i>	Moderno
	<i>D</i>	Diaton. e Crom. per la relaz. del Suono d nell'acuto
<i>b</i>	<i>C</i>	Cromatico
	<i>C</i>	Diatonico e Cromatico
	<i>B</i>	Diatonico e Cromatico
	<i>B</i>	Diaton. e Crom. per la relaz. del Suono b nell'acuto
	<i>A</i>	Diatonico e Cromatico
<i>b</i>	<i>G</i>	Moderno
	<i>G</i>	Diatonico per la relazione del Suono G nell'acuto

Ora

Ora facendo ritorno alla nostra distanza *Diatonica*, che corre tra le *Corde immutabili*, resta questa sempre la stessa stessissima, misurata da una *Corda* immutabile all'altra, non solo ne' tre già detti *Generi* principali, ma ancora in questi due ultimi, cioè nel *Misto*, e nel *Partecipato*, mentre gli è vero, che negli accennati tre primi *Generi*, vi sono quattro sole *Corde*, e tre *Gradi* frapposti, là dove nel *Misto* talvolta vi son quattro *Gradi* frapposti, e talvolta ve ne son cinque; e sempre cinque ve ne sono nel *Partecipato*; ma s'avverta bene, che quanto più sono i *Gradi* in questi due ultimi *Generi*, tanto sono minori d'estensione, a segno, che la somma delle particolari estensioni costituisce un'intera estensione sempre eguale alla compresa intera estensione, che passa tra le *Corde immutabili* nei tre mentovati *Generi* principali, ogn'uno de' cui *Gradi* ha un'estensione proporzionalmente maggiore, onde in tre soli *Gradi* resti costante la fissata distanza *Diatonica* (47).

A vista di questa *Diatonica* stabil distanza o estensione di *Gradi* fra le *Corde immutabili*, v'è campo di assegnare in alcun modo al *Misto Genere*, ed al *Partecipato* i *Tetracordi*; non già riferendoli al numero, che si voglion di *Corde*, il quale eccede le sole quattro volute, come richiede il nome, dai *Tetracordi*; ma riferendoli alla distanza sopraddetta costantemente ancora negli accennati due ultimi *Generi* la stessa stessissima, che ritengono i veri *Tetracordi* degli altri tre primi *Generi*; la quale distanza, poichè sempre la medesima, perciò può esser bastevole a

Q

far

(47) *Marc. Meibom. nota in Aristox. pag. 81.* Dicebant Eratoclii, Diatessaron seu tetrachordum, quod duobus immobilibus seu stantibus sonis continetur, bifariam tantum secari posse cantando: sive ab acumine descendas ad gravitatem, sive contra à gravi ascendas in acutum. Postquam enim in genere Enarmonico in acumen modulatus fueris diesin atque diesin, idest, duas sectiones tetrachordi feceris, impossibile est aliam præterea in eodem tetrachordo facere sectionem. Itaque in superiorem stabilem sonum incidet. Quacunque igitur divisione secueris tetrachordum, nunquam plures intermedias facies sectiones quam duas: nec ullus ex Antiquis, qui tanto in melius mutandi studio generum divisiones sunt adgressi, plures legitur conatus facere. Recentiores tamen dictis suis hemitoniis aliud introduxerunt. Porro eadem est ratio, si ab acumine progrediaris ad gravitatem.

far sì, che i due *Generi Misto*, e *Partecipato* sappiano anch' essi alcuna cosa dei veri *Tetracordi*. Dal che resta giustificato il metodo di formare la progressione *Mista* e *Partecipata*, com' usano gli Autori di *Musica*, coi *Tetracordi*.

Ecco quanto basta a riconoscere quella diversità, che passa tra tutti i *Generi Musicali*, all' argomento nostro necessaria, la quale sola può farci vedere, come il *Diatonico* sia il *Canto* alla natura degli Uomini più confacente; facendo così ancora agli Antichi ragione, che tal *Canto* quasi concordemente dichiararono per *naturale* (48). La loro autorità certamente dee rispettarfi, ma sopra tutti la precedenza e l' antichità del *Diatonico*, nato a mio credere allo stesso tempo, che nacquer gli Uomini (49); poichè essi portati al *Canto*, dovettero quello aver praticato, che avanti il Regno di Filippo padre del gran Macedone fu in uso, cioè a dire, che per circa tre mila e seicento anni fu l' unico al Mondo.

Fra i primi, se non inventori, almeno promulgatori del Cromatico, fu secondo Svida (50), un tal' Agatone, vissuto ai tempi di Platone, e secondo il Vossio (51) un certo Timoteo Milesio, che fiorì sotto il Regno del predetto Greco Monarca. Genere di Canto, quanto difficile ad apprendersi, tanto lontano dall' istinto naturale (52). Più
diffi.

(48) Manuel. Bryen. Harmon. sect. 7. ex Vers. Jo: Wallis pag. 387. Ex his (idest Generibus) magis Naturale est Diatonon; ut quod est omnibus, etiam indoctis, cani aptum . . . Sciendum enim est, quod genus Diatonum, gravem, robustam & firmam indolem ostendat. Boet. Music. Lib. 1. cap. 21. Diatonicum quidem aliquanto durius & naturalius. Vedi le Annotaz. di Marc. Meibom. sopra Aristosseno pag. 92. col. 2.

(49) Aristoxen. Harmonic. Element. Lib. 1. pag. 19. ex Vers. Meibom. Primus itaque, & antiquissimus illorum ponendus est Diatonus. Primoque ipso prior natura hominis existit.

(50) Svida Historica pag. 11. P. Ambros. Calepin. cum not. Jo: Passerat. & P. Laur. Chifflet, & P. de la Cerda. Unde Chromaticum melos ab antiquis dicebatur una ex tribus Musicæ partibus, quæ ob nimiam molliem infamiam nota non caruit: quam tamen Agathon tibicen in primis amplexus fuisse traditur. Meibom. Nota in Aristoxen. pag. 92. Chromaticum autem molle ac femineum.

(51) De Poet. Græc. cap. 7. De Artium & Scientiar. Natura & constitut. Athena. lib. 14. pag. 637. ex Vers. Dalecamp. Causabon. in Athena. lib. 8. cap. 11. pag. 613. Zarlino Instit. Harmon. Par. 1. cap. 9.

(52) Manuel Bryen. loc. cit. Magis autem Artificiale est Chroma; quod a solis edoctis canitur . . . unde & Chroma nominatur, quod magis cultum sit & reformatum quam Diatonon.

difficile di questo Genere è l' Enarmonico, ritrovato, come per testimonio di Plutarco [53] narra Aristosseno, da un certo Olimpo, il quale dal lungo suo esercizio nel Canto Diatonico, e nel Cromatico apprese, e stabilì le misure convenienti all' Enarmonico laborioso a segno, che pochi in esso eccellenti riuscirono (54).

L' arduità, che incontrasi in questi due *Generi*, senza gran tempo, e senza molt' arte impossibile a superarsi, fa chiaramente conoscere la ripugnanza, che dee provare chiunque si ponga all' impresa di farsi possessore; dalla qual ripugnanza traluce la naturalezza del *Canto Diatonico* a seconda dell' istinto comune degli Uomini, che senz' altro artificio di verun' inventore concordemente lo praticarono, secondo la comune opinione dei Cronologi, almeno trentasei secoli interi.

Ma lasciata a parte l' antichissima precedenza favorevole sopra gli altri *Generi*, siccome al *Diatonico*, così al soggetto del nostro presente ragionamento, poniamoci di proposito a scandagliare la sola facilità, che s' incontra nella piana di lui progressione.

E vaglia il vero la facilità, ed il comodo, che sperimentiamo nel porci ad operare alcuna cosa, mostra senza fallo, ch' ella è a noi confacente, assicurandoci d' una acconcia disposizione a produrla. Per lo contrario la difficoltà ed incomodo, che proviamo nel volerla tentare diversamente, ci assicura d' alcuna contrarietà, e poca attitudine alla medesima. Seguendo questa doppia misura e sicurezza, giungeremo a scoprire ciò che bramiamo con quella certezza, che può somministrare la comune esperienza.

Q 2

A sco.

(53) Olympus, ut ait Aristoxenus, a musicis putatur enharmonii generis fuisse repertor. Nam ante ipsum omnia Diatona fuerunt, & Chromatica. *Plutarch. de Music. ex Vers. Guillel. Xilandri.*

(54) *Manuel Bryen. loc. cit.* Omnium Accuratissimum est Enarmonium; ut quod à solis eminentissimis in musica receptum obtinet, plerisque receptu impossibile. Unde est quod aliqui melodiam in hoc genere plane rejiciunt (propter suam ipsorum impotentiam), hoc genus existimantes modulationi plane ineptum... Artificiosum enim est, multaue indiget assuefactione, nec facile in usum reducitur. *Meibom. nota in Aristoxen. lib. 1. pag. 76.* Posterioribus sæculis, quin & Plutarchi, & Aristidis, genus enarmonium ob sui difficultatem pene exolevit.

A scoprire la disposizione di tal' uno a qualche Scienza ed Arte, non abbiamo altra guida infallibile, se non se lo sperimentare, con che facilità o difficoltà apprenda i principj, e si adatti ai primi esercizi. Fa una tale facilità, che lo dichiariamo, avere esso, come suol dirsi, buon naturale; e la difficoltà fa concluderci, non avere esso tal buon naturale rispetto a ciò, in che bramerebbe erudirsi. Questo buono o cattivo naturale, che altro è in fine, se non se una spezie di legge, o una determinazione particolare della natura, con cui ella voglia, o non voglia portato tal' uno ad apprendere alcun' Arte o Scienza?

Se dunque troveremo molta facilità in ogn' uno di noi al *Sistema Diatonico*, e molta difficoltà ad ogn' altro *Sistema* di Canto, non dovrem tosto inferire, che il *Canto Diatonico* sia lo scelto dalla Natura, e quasi infuso in ciascuno, e però il solo *Naturale* (55)?

La sperienza dunque unicamente può decidere di questa nostra universale facilità in ordine al *Genere Diatonico*, e della comune difficoltà in ordine ai rimanenti *Sistemi*.

A ben consultarla nulla più si ricerca, che attentamente ascoltare, quando tal' uno è in procinto d' avanzarsi al *Tritono*. Passati due *Tuoni*, per giungere al terzo, non può esprimersi con che stento ed inquietudine s' inoltri, e con quanto poca felicità eseguisca ciò, che pur brama. Talor sorpassa, talor non arriva al termine prefisso, nel che v' hanno due cose da notarsi, delle quali l' una infallibilmente, l' altra le più volte interviene.

O s' oltrepassi, o non si giunga puntualmente al terzo *Tuono*, se vuolsi proseguire nel *Canto*, sempre, e poi sempre si prosegue per la *Scala Diatonica*; ma per lo più accade, che non si giunga al terzo *Tuono*, onde la *Voce*, passati due *Tuoni*, nel tentare il terzo *Tuono*, si fermi nei confini del *Semituono*. Questi due casi sono famigliari a chi nel *Canto Fermo* s' accosti per accidente in vicinanza del

(55) *Vitruvius Lib. 5. cap. 4. Mons. Dan. Barbaro e M. Perrault sopra il cit. cap. di Vitru. Franchin. Gaffurius Oper. Angel. Lib. 1. cap. 10. Guillerm. de Podio Comment. Musi. Lib. 2. cap. 4. Zarlino Instit. Harmon. Par. 2. cap. 9. Salinas de Musi. Lib. 3. cap. 3.*

del *Tritono*, o per *Gradi* esso proceda, o per *Salto*.

Ma qualunque sbaglio accada in ogn' altro *Grado*, o sia per eccesso, o per difetto, posto lo sbaglio come primo grado, si prosegue infallibilmente secondo i nostri *Gradi* della *Scala Diatonica*. Questo proseguimento mostra pure ad evidenza la gran facilità, onde è portato ognuno al progresso *Diatonico*, siccome la gran difficoltà, che presso al *Tritono* ci agita e ci disturba, anzi ci trasporta fuori del dovere, mostra anch' essa quanta ripugnanza nudriamo in noi medesimi, oltre due *Tuoni*, a tentare il terzo. Nel qual tentativo, quel cadere, che spessissimo fatti presso il *Semituono*, è una conferma dell' inclinazione alla serie *Diatonica*, che appunto dopo due *Tuoni* richiede il *Semituono* (56).

Che altro dunque si ricerca per segno chiarissimo del *Canto*, a cui la Natura ci destinò, se non questa facilità a camminare per il corso *Diatonico*, e questa difficoltà a scostarsene? Saremo dunque composti con tale connessione d' organi, e d' animo, che là ci conducano, ove non incontreremo grave ripugnanza o scomodo; e se questo essere là condotti non sia un volere preciso, ed una legge sperimentale della Natura, non so vedere, nè intendere poscia, come distinguere, e riconoscere le leggi ed i voleri della medesima.

Su queste traccie, le più sicure a confermare la nostra asserzione, passando al *Sistema Cromatico*, non può negarsi, che non s' incontri sparso di molte difficoltà, nel volere per gli suoi *Gradi* condurre il *Canto*. Fermiamoci, come abbiám stabilito, dentro i limiti del primo di lui *Tetracordo*. Esso cammina da un *Semituono minore* ad un *maggiore*, e quindi ad una *Terza minore*, che termina il *Tetracordo*.

A ravvisare l' alta difficoltà, che incontra chiunque voglia porsi all' esercizio di questo *Sistema* di *Canto* basterebbe

(56) Franc. Maurolycus Opuscul. Mathemat. Musica Tradition. pag. 152. Admissio autem triplicati toni, & si ad perficiendum ubique diapason intervallum necessaria, dura tamen fuit canentibus. Unde, ad talem duritiem temperandam, artifices divisere tertium ex continuis illis tonum in semitonia.

rebbe senz'altro il riflettere, esser esso perduto affatto, non già nella mente degli Uomini, almeno più eruditi, che ne avranno sufficiente notizia, ma nella pratica, non meno dei *Cantori*, che degli stessi *Compositori*. Si posero unitamente fino nel Secolo Decimosesto all'impresa di ravvivare il *Cromatico* estinto: i *Compositori* cercando il come inferirlo nel *Contrapunto*, ed i *Cantori* procurando con ogni sforzo d'acquistarne il possesso. Ma gli uni e gli altri in fine abbandonarono l'assunto, i primi arrestati dall'evidente impossibilità dell'impresa; e gli ultimi atterriti dall'arduità d'un cimento ad essi insuperabile (57). Ma d'onde una tanta straordinaria difficoltà? Non ne sarà tanto oscura la sorgente a chiunque voglia riflettere alla doppia ripugnanza, che proviamo, sì nel passare da un *Semituono* d'una fatta all'altro d'un'altra, come nel passare dai due *Semituoni*, che nell'ascendere lo compongono, ad un Salto di *Terza minore*, che lo termina.

Se i due *Semituoni* fossero d'una sola misura, uno farebbe, per così dire, guida all'altro; ovvero, se fatto il primo *Semituono*, l'altro fosse arbitrario, farebbe tolto di mezzo un'alto impedimento; ma questo dover passare da un *Semituono* d'una natura ad un diverso *Semituono* determinato, gli è un tal vincolo, a cui non ci soggettiamo, se

(57) Giovanni Spataro Bolognese, insigne nella Musica sul fine del Secolo XV, il quale fu poi nel 1512 eletto Maestro di Capella nella nostra Basilica di S. Petronio, si pose a ravvivare il *Cromatico*, e l'*Enarmonico*, che al riferire di Pietro Aaron (*De Institut. Harmon. interprete Jo: Ant. Flaminio Lib. 2. cap. 9.*) fu ancora cantato dai Musici di quel tempo i più eccellenti. S'avverta, che questo *Cromatico* ed *Enarmonico* non era il vero antico Greco, ma il ridotto alla moderazione del Sistema Partecipato, onde non è poi meraviglia se fu regolato, ed eseguito armonicamente. Per altro s'ascolti il Sig. Apostolo Zeno nelle *Annotaz. alla Biblioteca dell'Eloquenza Italiana di Monsig. Giusto Fontanini Tom. 2. pag. 416. 417.* il quale ci fa sapere l'esito infelice, ch'ebbe il tentativo di D. Nicola Vicentino (*Antica Musi. ridot. alla moder. Prat.*) espostosi imprudentemente a tanta impresa. Esito più felice sortirono il nostro Cav. Ercole Bottrigari (*Melone Discorso Armon.*), e Gio: Battista Doni (*Compendio del Tratt. de' Generi, e de' Modi della Musica. Annotaz. sopra il Compend. de' Generi, e de' Modi*), camminando però amendue su l'orme del Sistema Partecipato, sfortunati in questo solo, che, o non trovarono chi i loro Componimenti eseguisse, o chi volesse in appresso soffrir la fatica d'imitare il comun loro valore. Dalchè in fine conchiuder si deve, che invano si tentò di voler ridurre il vero *Cromatico* ed *Enarmonico* alla Pratica Greca.

se non con grande stento, e fatica. Il lungo studio presso i Greci fece ad alcuni vincere ogni ostacolo. Ma questo studio, e questa vittoria degli ostacoli, che si opposero al conseguimento di quel loro *Canto Cromatico*, ci fa almen vedere, ch'esso non vanta il carattere di quella facilità, che possa dichiararlo naturale.

Che se quindi passiamo alle maggiori difficoltà, che in se contiene l'*Enarmonico*, ultimo dei tre celebri *Generi*, o *Sistemi della Musica Greca*, a scoprirle non altro parimenti vi vuole, che scorrere i *Gradi* d'un semplice di lui *Tetracordo*. Dalla voce fondamentale, il primo grado ci guida ad una parte in circa d'un *Semituono*; indi passiamo all'altra di lui parte; e finalmente ad una *Terza maggiore*. Oltre la difficoltà pari a quella, che s'incontra nell'ultimo grado del *Tetracordo Cromatico*, la massima nell'*Enarmonico* si trova a moverli nei due primi *Gradi*, composti ciascheduno secondo la mente d'Aristotleno, e di Euclide di tre dodicesime parti d'un *Tuono*, e questa difficoltà è tanta, che pochi v'eran tra i Greci, e tra noi veruno cred'io non v'è capace, dopo lungo studio, d'afficurarli a toccare il segno preciso di questi *Gradi*. Molto meno poscia, se si pretendesse un determinato *Canto Enarmonico* per una certa parte del *Semituono* genitore dei due primi gradi, la qual parte non era secondo le varie sentenze la stessa; massime essendo fissata a un certo numero di *Comme*, o particelle del *Semituono*.

Ne mi si dica, che meno intralciata sia per essere la strada del *Canto* nel *Genere*, o *Sistema Misto*, poichè la mistura s'ha a fare dei tre *Generi* mentovati, i quali concorrono a comporre il *Misto*, introducendovi necessariamente gl'incomodi, e quindi gli ostacoli, che seco indispensabilmente portano.

Anche minori intralciamenti s'incontrano nella strada del *Canto Partecipato*, come la speriienza di questo *Canto* presentemente in uso comune chiaramente dimostra. Con tutto ciò non va esente dalle sue difficoltà, siccome da un lungo studio, ed esercizio, ch'esso richiede in chi voglia farsene Padrone. Quel tanto dover dividere i *Tuoni*; quel doverli

doverli dividere in *Semituoni* di varie spezie, quel non avere quasi verun *Intervallo* fuori dell' *Ottava*, che sia giustamente misurato (58), non sono certamente altro che intoppi, incomodi, ed ostacoli, i quali in fine se si vincono, tal loro vittoria non altro prova, se non se la minore difficoltà, che ha il *Sistema Partecipato* rispetto ai precedenti *Sistemi*, eccettuato il *Diatonico*. In fatti, una *Cantilena* di questo *Genere*, sparsa di varj *Accidenti*, cioè, come dicesi, che spesso *moduli*, diafi ad eseguire all' improvviso a più d' uno anche de' nostri valorosi *Cantanti*, quanti farai per trovarne, i quali, senza l' accompagnamento di veruno *Strumento*, a dovere vi riescano a toccare, non uscendo di *Tuono*, giustamente il segno? Pochissimi certamente, e forse niuno.

Che se oltrepassato il primo *Tetracordo*, ascenderemo secondo la serie in ogni *Sistema* successivamente per gli altri *Tetracordi*, il paragone riuscirà così favorevole al *Diatonico*, che nulla più avremo, che ci trattenga dal riconoscerlo degno affatto di quel vanto, onde nel caso nostro si riconosca a tutti superiore.

Due sono i modi, con cui in qualunque *Sistema* camminar possiamo; o per *Serie*, secondo i *Gradi* successivi; o per *Salti* da un *Grado* a qualunque; e poichè ciò far si può o salendo, o scendendo per le *Scale Musicali*, perciò i Greci hanno ragionevolmente distinto il movimento del *Canto* in *Retto*, in *Ricorrente*, ed in *Circoncorrente*, (59) intendendo
sotto

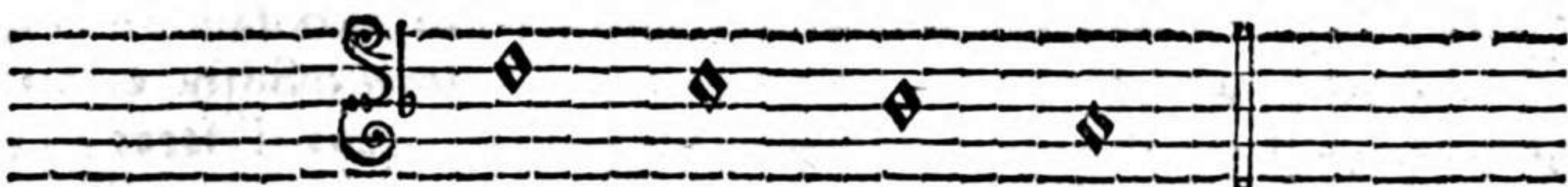
(58) *Zarlino Instit. Harmon. Par. 2. cap. 41. Vinc. Galilei. Dial. della Musi. Anti. Moder. pag. 31. Il Desiderio ovvero de' Concerti di varj Strum. Music. Dialogo di Alemanno Benelli (nome anagram. di Annib. Meloni, suo vero aut. però il Cav. Ercole Bottrigari), pag. 13. 14. Gio: Andr. Angelini Bontempi Histor. Musi. Par. 1. della Prat. Moder. Coroll. 2. pag. 186. Lemme Roffi Sistema Musi. cap. 6. n. 1. pag. 58.*

(59) *Aristid. Quintil. de Musi. Lib. 1. pag. 19. Modulatio alia RECTA vocatur; alia REVERTENS; alia CIRCUMCURRENS. RECTA, quæ à gravitate tendit in acutum; REVERTENS, quæ illi est contraria; CIRCUMCURRENS, quæ mutabilis, ut si quis tetrachordo per conjunctionem intento, idem remittat per disjunctionem. Euclid. Introd. Harmon. ex Vers. Wallis pag. 22. Quatuor verò sunt, quibus melopœia perficitur: DUCTUS, NEXUS, PETTIA, EXTENSIO. DUCTUS itaque est, cantilenæ via, per deinceps positos sonos confecta. NEXUS verò contra, via permutata, spaciorumque positio alterna. PETTIA est percussio in uno eodemque tono frequenter facta. EXTENSIO est diuturnior mora, quæ una vocis prolatione conficitur. Manuel. Brien. Harmon. lib. 3. sect. 10. pag. 502. 503. ex Vers. Wallis. Marc. Meibom. Nota in Euclid. Introd. Harmon. pag. 65.*

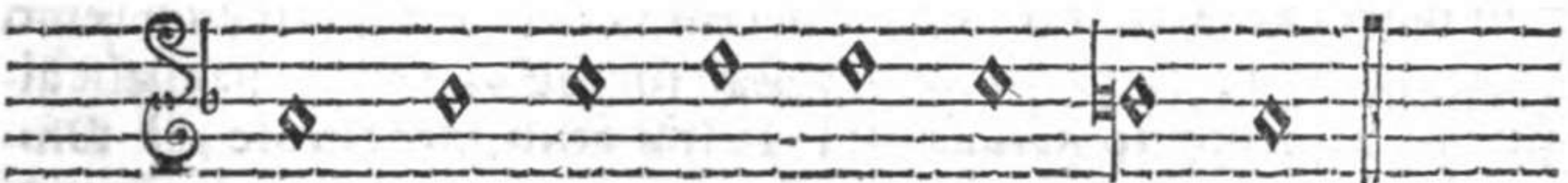
fotto il nome di *Retto* quel *Canto*, che dal grave passa secondo la ferie dei *Gradi* all' acuto .



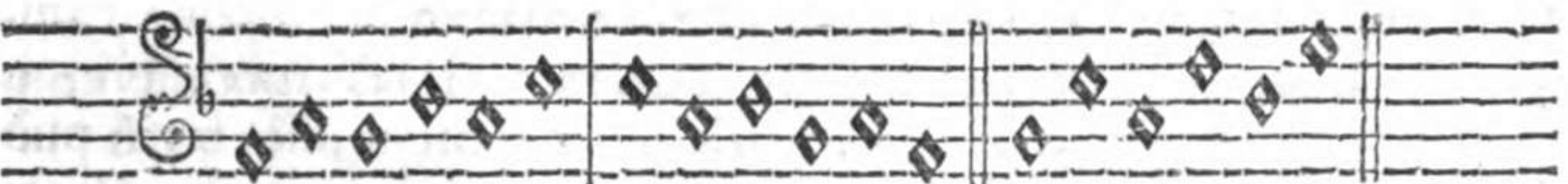
Sotto il nome di *Ricorrente* quello, che dall'Acuto secondo la ferie medesima ritorna al Grave .



Sotto il nome di *Circoncorrente* quello, che ascendendo per un *Tetracordo* congiunto, discende per un disgiunto .



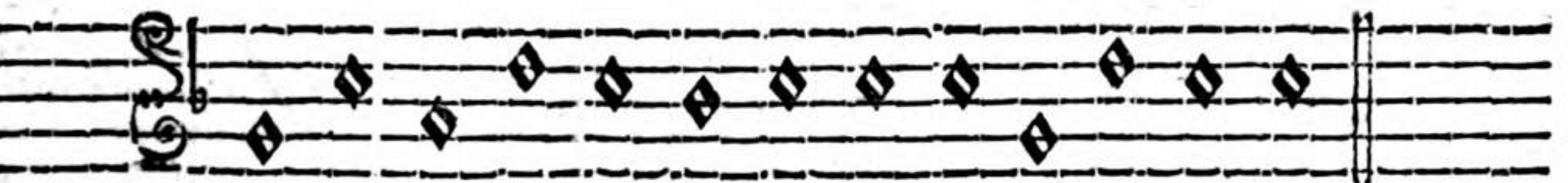
In oltre lo distinsero in *Nesso*, in *Estensione*, ed in *Pezia* .
Il *Nesso* erano *Salti* di *Canto* ordinatamente determinati.



L' *Estensione* era un certo fermarsi sopra alcun *Suono*, o alcuna *Voce* .



La *Pezia* erano *Salti* arbitrarj di *Canto* mescolati a proprio talento cogli altri modi accennati,



Onde in fine ci riduciamo a dover *Cantare*, o per *Serie*, o per *Salto* .

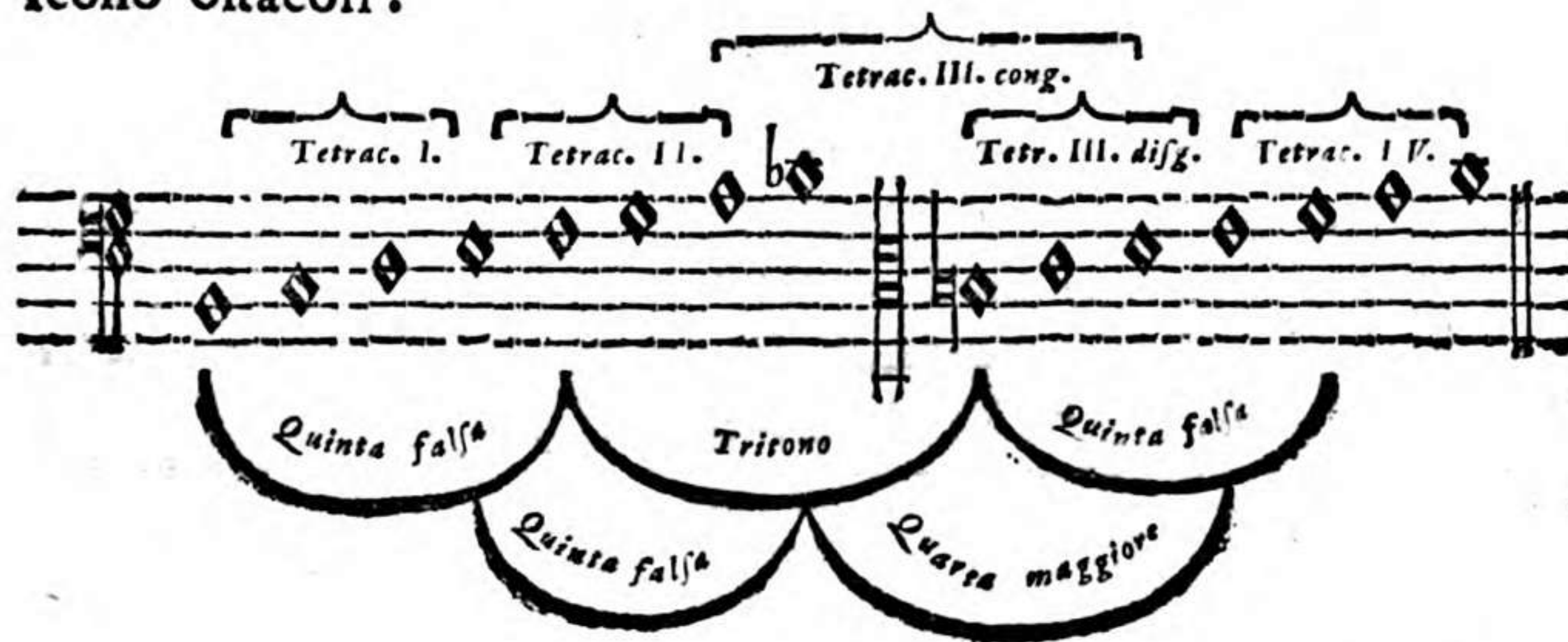
R

Vediam.

Vediam dunque quali e quante difficoltà s' incontrino in ogni *Scala* di qualunque *Genere*, allorchè prendiamo a moverci per essa col *Canto*. Queste difficoltà si riducono in fine alle sole *Dissonanze*; vale a dire a' due Suoni, o Voci, le quali la speriencia non solo ha rendute moleste e noiose all' udito, ma incomode, e difficili alla pratica per modo, che tal' una ci resta, quasi impossibile ad eseguirsi coll' ajuto degli Strumenti, e senza tal' ajuto affatto impossibile.

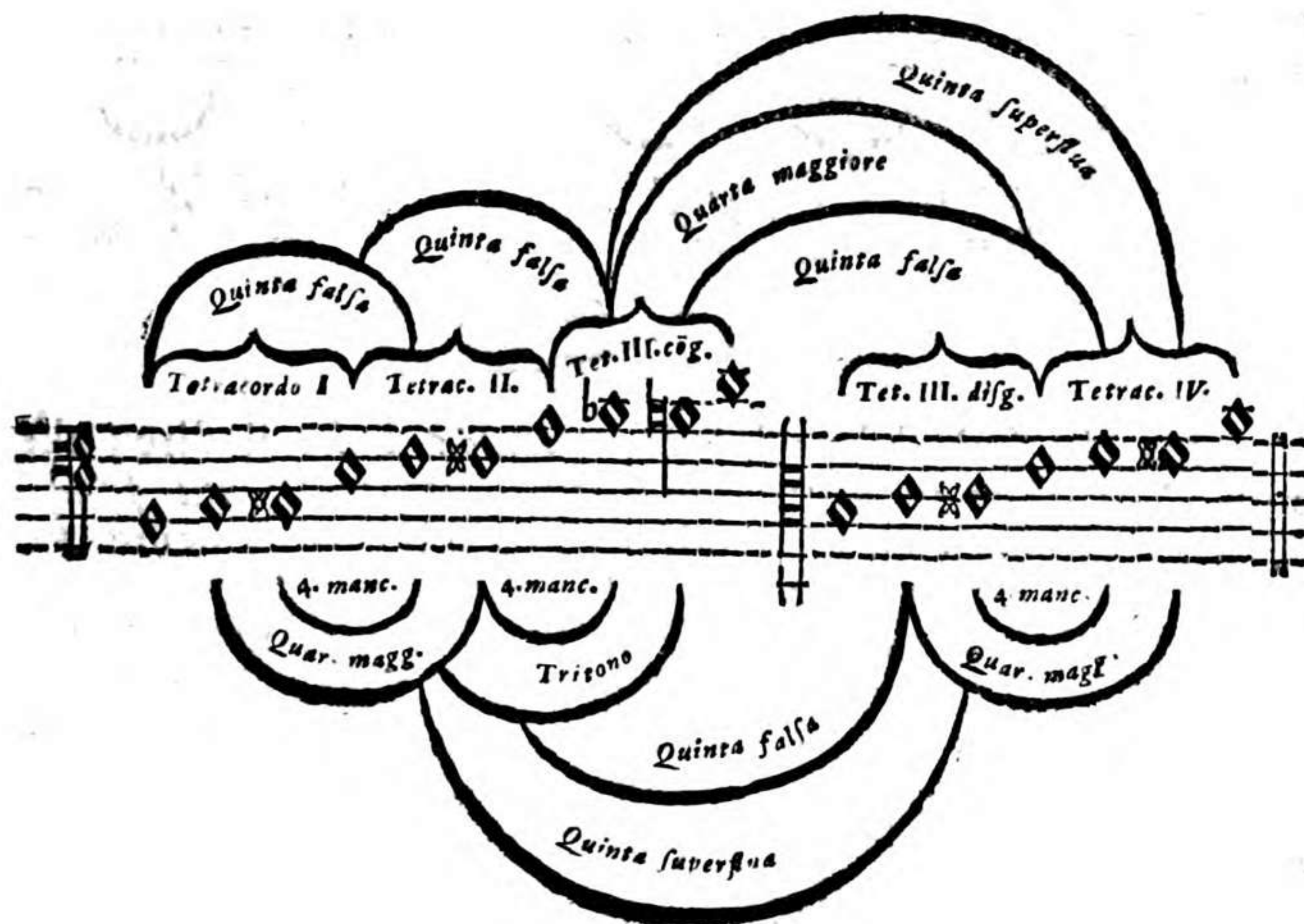
Io quì non vò sì preso dall' amore del mio *Diatonico*, che lo voglia esente da qualunque *Dissonanza*. Sarà cieco affatto, chi nella di lui *Scala* non vedesse quel *Tritono*, a cui si riduce la *Quarta maggiore*, amendue manifestissime del pari, e molestissime *Dissonanze*, che, se bene così ad una sola ridotte, con tutto ciò non tolgono dalla serie l' imperfezione di tal loro difficoltà. Vero è però, ch' ella è quella sola; imperocchè la *Quinta falsa*, ove intoppa chi giunge al secondo *Grado* del Tetracordo congiunto, è tanto dittante dalla *fondamentale*, quanto basta, acciocchè l' animo, perduto il necessario pratico paragone, non prenda tanta noja, e quindi molto non avverta la *Dissonanza*, onde può venire la difficoltà, che lo arresti.

Vi farà dunque nella serie *Diatonica* il *Tritono*, e con esso alcuna *Dissonanza*? Vi farà senza fallo, e però la *Scala Diatonica* non farà perfettissima; ma in tanto sarà meno imperfetta dell' altre tutte, che oltre al *Tritono*, vanno sparse di *Dissonanze* ulteriori, le quali loro accrescono ostacoli.

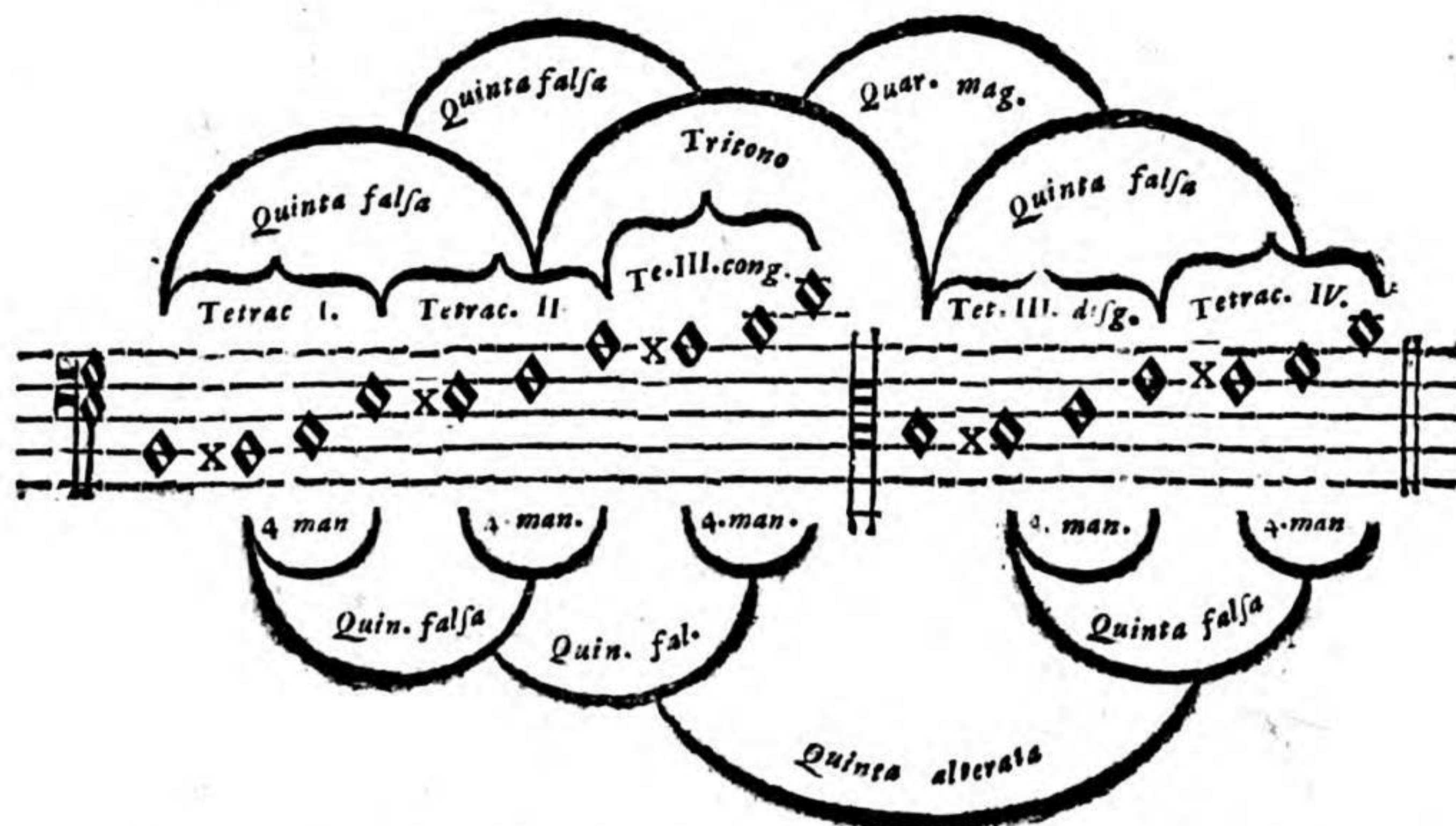


Venia-

Veniamo alla *Serie Cromatica* ascendente espressa qui sotto. Tra il primo ed il secondo *Tetracordo* s'incontrano due *Quinte*, *falsa* l'una, e l'altra *superflua*; sensibili *Dissonanze*, che in progresso replicate aumentano fuor di misura al *Cromatico* le difficoltà.



Passando all' *Enarmonico*, la cui serie s'esprime nella formola sottoposta, oltre i *Tritoni* più sensibili, e le *Quinte false*, moltiplica questo le *Quarte maggiori mancanti* a segno, che vi si affollano ad ogni passo le *Dissonanze*.

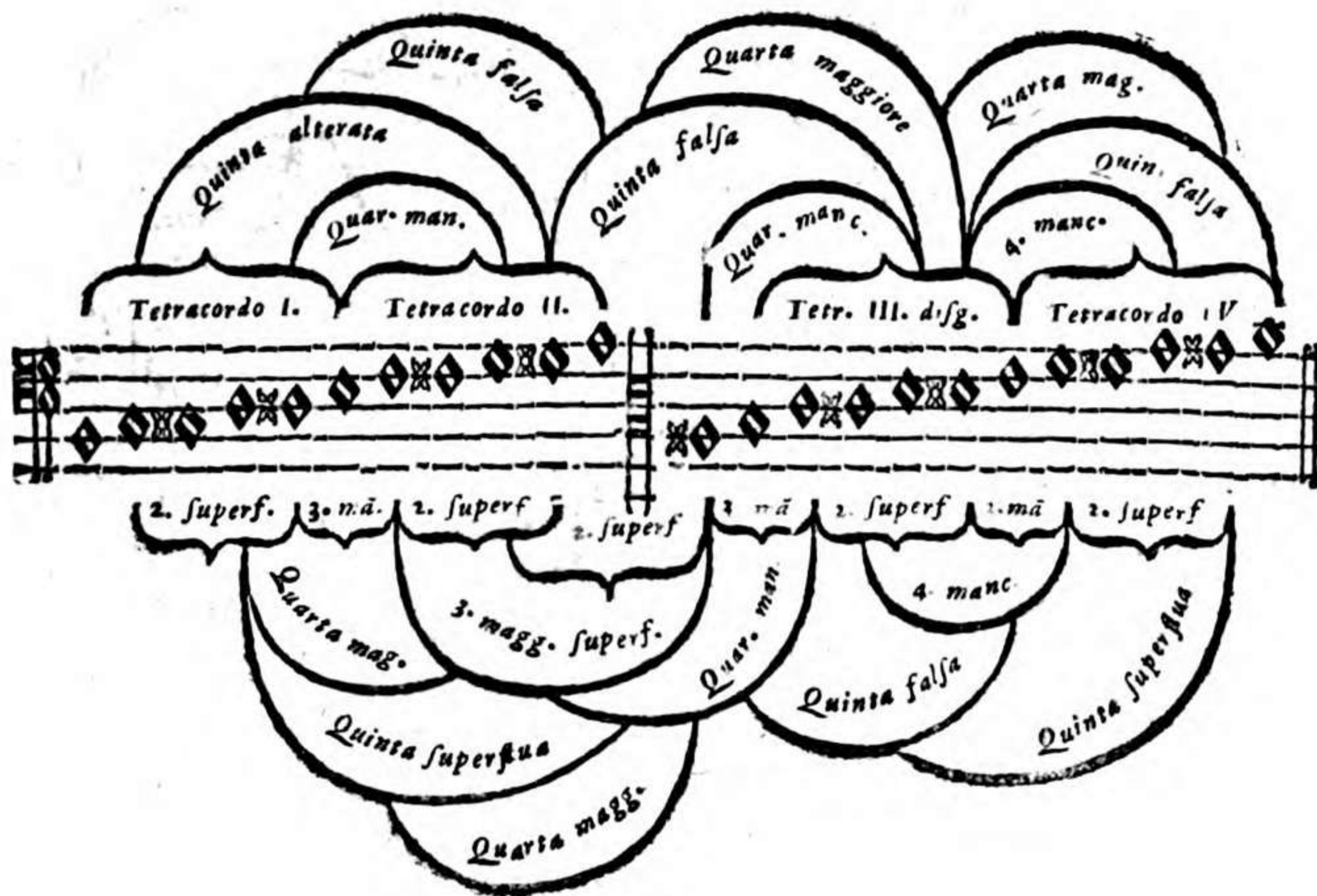


Ma che farà del nostro *Partecipato*? basta il dire, che non v' ha *Nota* della sua *Scala* non avente *Quinta falsa*, *Quarta maggiore*, ed altri tali *Intervalli* spiacevolmente *Alterati* (60); e poichè in ogni *Tetracordo* di questo *Genere* gl' *Intervalli* sono più numerosi, che negli altri proposti *Generi*, ed ogni *Intervallo* termina in una *Nota*, chi può mai figurarsi, come quì le *Dissonanze* s' affollino? Nel *Misto Genere* v' ha pari numero d' *Intervalli*, e pure non v' ha pari numero di *Dissonanze*. Di questo non ne facciamo parola, e non ne portiamo verun' esempio, le cui *Dissonanze* non eccedono quelle dei tre *Generi*, che mescolati lo formano. Ma ne pure tentiamo d' esprimere in figura tutte quelle del *Partecipato*, che, moltissime come sono, non dan comodo luogo a veruna chiara espressione; il qual luogo però procureremo vi resti alla maggior parte degl' *Intervalli per Salto*.

Scala

(60) Gli è vero, che ogn' *Intervallo* è sottoposto a qualche armonica *Alterazione*, ma non tutti allo stesso modo. Gl' *Intervalli* maggiori lo sono solo per eccesso; i minori solo per difetto; ed i rimanenti, che non hanno veruna ragione di minori, o maggiori, possono esserlo per eccesso e per difetto. Ma v' ha un altro svario, che porta nella *Musica pratica* l' *Alterazione*, degno di notevole riguardo. Qualunque *Intervallo* maggiore, se di naturale alterandolo, si estenda ad un semplice *Diefis*, sarà negli *Strumenti*, che il nostro *Cavaglier Bottrigari* chiama

Scala del Partecipato per Diesis.



Sca-

stabili (Desider. de Concerti di varj Strum. Music. del Cav. Eric. Bottrigari sotto nome di Alem. Benelli pag. 5), come il Cembalo, la Spinetta, e l'Organo, sarà d'essi la stessa Nota, che la superiore affetta del b molle; con tutto ciò non credere ti sia lecito usare a tuo talento i segni di tali Note l'uno per l'altro. La Terza maggiore di F fa ut naturale è Ala mi re, se alteri questo Ala mi re col X, gli corrisponde negli Strumenti stabili lo stesso Tasto, che al b fa, onde se non vi fossero gli alterabili a significare Ala mine alterato, ti sarebbe in libertà tanto a porvi il X, come lo scrivere, in vece di questo Ala mi re, il b fa; poichè in fine amendue questi segni additerebbero il medesimo Tasto. Ma non così negli altri Strumenti da Corde, da Fiato, e nominatamente in quello della Voce umana alterabili a segno di poter giungere alla precisa giustezza d'ogn' Intervallo, i quali perciò possono obbedire alla Natura, che vuole l'Ala mi re X diversissimo dal b fa. Ed in fatti questo Ala mi re X è per se medesimo così diverso dal b fa, che, se siamo alle misure da Lemme Rossi assegnate al Sistema Partecipato, (Sist. Mus. pag. 83) manca questo dal b fa d'un buon Comma, e così pure gli altri simili Intervalli nella Scala Partecipata. Ella è dunque una imperfezione degli Strumenti stabili, che darebbe occasione all'accennata libertà di scrivere per essi a nostro talento. Per altro rispetto agli altri Strumenti cadrebbe in gravissimo errore chiunque si facesse ciò lecito,

Scala del Partecipato per B molle.

The diagram illustrates the B-flat scale (B molle) on a single staff. The notes are grouped into four tetrads: Tetracordo I, Tetracordo II, Tetracordo III congiun., and Tetracordo IV. Various intervals are labeled with arcs above and below the staff, including 'Quinta alterata', 'Quinta falsa', 'Quinta alter.', 'Tercia alter.', '2. alteras', '3. ma', 'Quarta magg.', '4. manc.', '4. mancante', '2. alter.', '4. maggiore', 'Quinta alterata', 'Quinta falsa', and 'Quinta alterata'. The scale is written in a single line with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Che

privandoli così della particolar loro perfezione d' eseguire con puntualità tali differenti Intervalli. Nè vale què dire, che gli Organi, ed i Cembali, e Spinette, ne' quali i motivati Tasti sono alterati, non solo ti sono con tuttociò tollerabili, ma ancora graditi e dilettevoli; poichè oltre l' assuefazione, che in questo ha appreso noi molta possanza, ne hanno più, senza saperlo, gli Artefici, che nell' accordo delle Canne sonore, siccome agli altri simili Intervalli, così giungendo all' A la mi re \flat l' alterano tanto più del dovere, quant' è necessario, acciò si scosti meno dal b fa, talchè la differenza per l' una e per l' altra parte non ascenda al Comma, il che fa la scordanza quasi insensibile. Questo è quello, che il lodato Cav. Bottrigari (loc. cit. pag. 38.) chiama a tentone or tirare, ed ora allentare le Corde, finchè si conseguisca un mezzano Suono temperato. Il che però a molti più delicati, e troppo forse scrupolosi non piacendo, di què fu, che, nonchè ai Cembali, e Spinette, ma fino agli Organi divisero i Tasti ne' a ben distinguere i motivati Semituoni; or veggano quei, che s' avviano di poter segnare a capriccio loro l' A la mi re \flat , o il b fa, uno per l' altro, se a svantaggio dell' accordo, che negli Strumenti alterabili può averse perfetto, ragionevolmente far lo potrebbero.

Che dunque tra tante, e tante *Dissonanze* concludere del nostro *Diatonico*? Se non l'essere in fine manifestissimo, che la Natura, volendo procurare alcun diletto all'Udito, dovea solo a quest'ultima sorta d'*Armonica Scala* ragionevolmente obbligarlo.

Ma se abbandonata la ferie ci volgiamo ai *Salti*, che in quattro successivi *Tetracordi congiunti*, come sopra s'è detto, o *disgiunti* in ogn'uno de' tre mentovati *Generi* possono darfi, il paragone non può dirfi quanto rimanga più vantaggioso al nostro *Diatonico*; il qual paragone risplenderà a meraviglia nelle formole *Musicali*, che secondo l'ordine delle seguenti riflessioni noi disporremo.

Se consideriamo i *Salti Diatonici*, vi troveremo quattro *Intervalli Dissonanti*, ed incomodi. E notifi con attenzione; Primieramente, che non a caso chiamiamo qui gl'*Intervalli Discordanti*, ed *Incomodi*, mentre non tutte le *discordanze* hanno congiunto quell'incomodo, che le rende infossribili, ed impraticabili; Secondariamente, che tutte le *Dissonanze* ingrati e moleste nella *Melodia*, come il *Tritono*, o *Quarta maggiore*, la *Quinta falsa*, e le *Settime*, tali sono ancora nell'*Armonia*; ma non così al contrario, mentre il *Tuono*, ed il *Semituono discordanti*, senza fallo nell'*Armonia*, tali non sono per comune sperimento nella *Melodia*.

Three musical staves illustrating dissonant intervals. The first staff shows a false fifth (Quinte false) with a flat sign above the upper note. The second staff shows a tritone (Tritono) with a sharp sign above the upper note. The third staff shows a major fourth (Quarta maggiore) with a flat sign below the lower note.

Quanto al *Genere Cromatico* v'hanno i medesimi *Salti Dissonanti* e difficili, che nel *Diatonico*, ma di più altri d'equal involuppo ne contiene la formola sottoposta.

Two musical staves illustrating chromatic dissonant intervals. The first staff shows a major augmented second (a. magg. superflus) with a flat sign above the upper note and a sharp sign below the lower note. The second staff shows a minor fourth (Quarto minori) and a diminished fifth (mancanti) with a flat sign above the upper note.

(61) *Quarte maggiori.* *Quinta falsa.* *Quinte superflue.*

L' *Enarmonico* pure, oltre quei del *Diatonico*, ne ha quattro molestissimi e laboriosi. Anzi se stiamo alla seconda *Corda* d' ogni *Tetracordo*, che è la particolare *Enarmonica*, poichè questa non s' accorda con altra veruna, perciò gl' *Intervalli* a *Salto* in questo *Genere* *disonanti* e *spinosi*, riescono innumerabili. Sicchè se stiamo al paragone motivato, la preferenza a cui debbasi, cioè, se al *Diatonico*, è fuor di quistione.

Terze maggiori superflue. *Quarte mancanti.*

(62) *Quinte false.*

Fuori di quistione farà parimente rispetto al *Genere*, che chiamasi *Misto*; cioè fatto dalla mescolanza dei tre detti *Generi*, gli ultimi de' quali nel comporlo seco vi portano le loro molte, gravissime, particolari difficoltà, siccome nella serie, così nei *Salti*.

Resta

(61. 62) In queste due serie si sono tralasciati gl' *Intervalli* per *Salto* particolari al *Genere* *Diatonico*, essendo già abbastanza indicati dalla serie immediatamente superiore.

Resta il *Genere Partecipato* in uso oggidì, il quale per la frequente di lui divisione dei *Tuoni*, dà occasione alle *Dissonanze per Salto*, assai più numerose di quelle, che ingombrano il *Cromatico*, imperocchè in soli due *Tetracordi* tante e tante sono, che nulla più. Che farà poi nel rimanente, mentre se passi agli altri due *Tetracordi*, or *Congiunti*, or *Disgiunti*, molte più farai per incontrarne? Ecco l'esempio.

Salto del Partecipato per Diesis.



Seconde superflue.



Terze mancanti.



Terza mag. superf.



Quarte mancanti.



Quarte maggiori.



Quinte false.

S

Quin.



Quinte alterate.

Salti del Partecipato per B molle.



Seconde alterate.



Terze mancanti.



Terza alterata.



Quarte mancanti.



Quarte maggiori.

Quin-



Quinte

false.



Quinte

alterate.

Ma che più bramiamo, quando vogliasi por mente agl' *Intervalli Diminuiti*, ed *Alterati*, inefaste forgenti d' infinite *scordanze*? I *Diminuiti*, detti ancora *Mancanti*, o *Falsi* quei sono, che non giungono al giusto lor grado. Gli *Alterati* quei sono, che eccedono il giusto, detti perciò ancora *Superflui*. Questi tutti non accadono se non agli altri *Generi*, che non sono il *Diatonico*, il quale unicamente va esente dalla loro imperfezione. Tanto è vero, che egli è meno di tutti imperfetto, e difficoltoso, e che il proposto paragone, omai compiuto, pone in chiara vista quella minore di lui difficoltà, e per serie camminando, e per Salto, unico segno, a mio credere, e palese distintivo del *Canto*, che possa, e debba sciegliersi per *naturale*.

Io quì non nego, nè ai *Greci* il vanto, che hanno sopra noi, di que' molti tra loro, i quali erano in possesso del *Canto Cromatico* et *Enarmonico*, nè ai nostri il pieno possesso del *Sistema Partecipato* colla libertà di quelle licenze, che lo han fatto necessario al *Cantare* come dicesi in *Consonanza*. Non vo' sminuire i pregi di chi in qualunque *Genere* di *Canto* sia giunto alla meta d' una lodevole perfezione. Ma in tanto, quanto tempo a giungervi v' hanno impiegato? quanto studio e fatica v' han posto? quanta ripugnanza hanno avuto a superare? Il picciol numero fra tanti di que' loro, che si sono mossi alla difficile impresa,

da sè parla, per farci vedere ad evidenza aver essi, tuttochè pochi, e pochissimi, avuto bisogno d' ogni sforzo dell' *Arte*, a divenire in essa perfetti; il che ci dee confermare nel nostro proposito di non ricevere veruno di questi ardui *Sistemi per naturale*, cioè per tale, a cui gli Uomini da un' incognito istinto, sieno spontaneamente inclinati e condotti.

Per vero dire, come può mai aver voluto da noi la Natura ciò, verso cui non ci abbia ella portati, anzi ci abbia costituiti più tosto così lontani, che senza stento lunghissimo non vi possiamo pervenire? Al più potrà dirsi, che lo abbia voluto dipendentemente dall' industria e dall' *Arte*. Ma un volerlo in questo modo, è un preciso non averlo da noi voluto dentro i limiti della presente *Quistione*, la quale tutta si trattiene nel ricercare quella volontà della Natura, per cui gli Uomini abbiano una sorta di *Canto*, ad ottenere il quale nulla più si ricerchi, che l' essere formati, e costituiti nell' esser d' Uomini.

Nè mi si opponga, che se questa tale e tanta inclinazione, facilità, e prontezza, che quì si vanta aver noi fortiti dalla Natura al *Canto Diatonico* fosse un' indizio sicuro, ch' esso s' abbia a tenere per *naturale*, dovria poscia il medesimo non avere alcun bisogno dell' *Arte*, che ci ajutasse a conseguirlo. E pure vi ponevano grande studio, e lungo tempo i *Greci* (63); e dopo questi ve n' han posto moltissimo i nostri predecessori, e noi similmente tutto giorno v' impieghiamo molt' anni, e con tutto ciò pochi, anche tra noi, veggiamo, che arrivino ad ottenerlo con perfezione.

Tutto vero arciverissimo, se cerchiamo dall' *Arte* la
per-

(63) Deve quì prendersi il *Diatonico* nella sua totale estensione, che comprendeva le dieci di lui spezie, cioè la *Diatonica d' Archita*, la *Molle*, e l' *Intensa* o *Sintona d' Aristosseno*, quella d' *Eratostene*, e di *Didimo*, con altre cinque di *Tolomeo*, cioè la *Molle*, la *Toniaca*, *Diatona*, *Intensa* o *Sintona*, e l' *Equabile*, le quali in appresso esporremo. Una sola di queste è la *Naturale*; le rimanenti sono artificiali. A ben' apprenderle tutte, tempo, e studio, e perciò *Arte* ancor v' era duopo; se non che alla *Naturale* se ne richiedeva minore.

perfezione Diatonica, mentre osservasi, che la Natura, nel darci liberalmente alcune facoltà a qualche azione, in cui a vantaggio della società umana potessimo impiegare il corso dell'umana vita, non volle donarcela così perfetta, che non fossimo obbligati ad acquistarcela, camminando l'ardua strada della virtù.

Lasciate a parte le facoltà tutte di minor conto, di cui fummo per altro dotati, la sola facoltà di pensare, e di ordinatamente dedurre, all'Uomo necessarissima, ci serve presentemente d'esempio. Ognuno nasce con questa nobile facoltà, che ci porta alla cognizione ed alla ricerca del vero, ma nella maggior parte degli Uomini è così imperfetta, che senza l'arte della Dialettica non può innalzarsi a quella sicurezza, onde abbia la total dignità nell'uso delle scienze. E quindi suol distinguersi la facoltà di pensare, da quella di ben pensare. Pochi senza una seria applicazione, e senza il disagio d'una prolissa istruzione, che ricevano dall'*Arte*, arrivano a ben pensare, mentre tutti nascono dispostissimi a pensare, anzi tutti necessariamente pensano. Vi vuol dunque artificio a perfezionare la facoltà infusaci, e nata con noi medesimi, e quindi tanto naturale, quanto è a noi la ragione, la quale senza tal facoltà in niun modo sussiste. Laonde può stare colla facoltà naturale rimotamente disposta alla perfezion del suo fine, può darsi anche stare il bisogno dell'*Arte* a conseguirne la prossima disposizione ad un perfetto esercizio.

Vale lo stesso in ogni *Scienza*, ed in ogni *Arte*. Otteniamo dalla natura la prima disposizione, che ci fa atti ad alcun proporzionato esercizio, e dall'*Arte* otteniamo quell'ultima, per cui possiamo con perfezione esercitarci, senza che la necessità dell'*Arte* possa far sì, che la prima disposizione perda il pregio di facoltà naturale.

Questa facoltà o disposizione ricevuta col nascere dalla natura, ci porta ovunque ella è diretta e destinata, e però riducendosi a quella del *Canto*, ci porterà a questo, a cui faremo da essa inclinati e mossi, come in fatti tutti lo siamo, i quali senza maestro più o meno, secondo i gradi

di tal varia disposizione, ad arbitrio *cantiamo* (64). Ed è fuor di Quistione, che la maggior parte di noi fu guidata dalla menzionata disposizione al *Canto Diatonico*, cioè a quello, che dalla creazione del Mondo, ad esclusione di qualunque altro *Genere* per quella lunghissima serie d'anni, che sopra notammo, regnò il primo tra gli Uomini (65).

Ma poichè dobbiam esser limitati in qualunque genere di facoltà, perciò anche in questa siamo imperfetti. L'*Arte* sola, e l'esercizio continuato può levarci una parte di questa imperfezione. Dissi una parte, mentre non potendo l'*Arte* mai tanto, che ci renda totalmente perfetti, ne viene, ch'ella sol possa diminuire l'imperfezione. Onde vale lo stesso nel caso nostro *Cantare* perfettamente il *Diatonico*, che *Cantarlo* colla minore ad un Uomo possibile imperfezione.

Ecco dunque come s'accoppiano insieme la Natura a condurci al *Canto Diatonico*, e con tutto questo l'aver noi bisogno dell'*Arte* a vieppiù perfezionarlo. Ma qui giova riflettere ad uno sbaglio, che molti a prima vista dal detto fin' ora potrebbero facilmente prendere, concludendo, che anche gli altri *Canti* sieno per esser naturali, poichè l'arte ancora a questi guidare ci potrebbe, com'altri tanti guidò, i quali certamente avere perciò dovevano qualche naturale disposizione, e facoltà a que' *Canti*.

Nel qual luogo giova distinguere la Capacità dalla Facoltà rispetto ad una tale, o tal'altra operazione. La Capacità io chiamo quella rimotissima disposizione, o per meglio dire, una non ripugnanza a ricevere l'azione d'alcuna potenza, e ritenerla, affine di produrre alcun' effetto. E quindi ad introdurre per così dire nella Capacità d'alcuna cosa quanto conviene alla produzion dell'effetto. Passa dunque questo divario tra la Capacità e la Facoltà, che la
for-

(64) Sed neque gradus ulli possunt inveniri, in ullo systemate quocumque graduum, qui sint gradibus illis vel gratiores, vel faciliores, quibus in genere Diatonico utimur, nempe Tono, & Semitonio, ut experientia constat, & ratione. P. Mersen. Harmonic. lib. 6. Propos. 5. pag. 91.

(65) Vide sopra alla pag. 122.

forza produttrice dell' effetto è intrinseca alla Facoltà, che la comunica, ed è estrinseca alla Capacità, che la riceve, la quale Capacità, ricevuta che abbia dall' agente la forza, acquista l' ultima disposizione in ordine al produrre l' effetto.

Di quì è, che chiunque ha una Facoltà ad alcun' atto, ha in un tempo medesimo alcuna prontezza, e prossima disposizione, e facilità ad effettuarlo. Ma chi ne abbia solo la Capacità, ha sì poca disposizione a produr l' atto, che senza vincere la difficoltà, ricercata dall' acquisto dell' ultima disposizione o sia della Facoltà necessaria, non mai vi perviene. Per non iscoltarmi dal *Canto*, nostro principale argomento, abbiamo senza fallo la Capacità ad imitare il *Canto* degli Uccelli, ma l' abbiamo così rimota e così languida, che pochi si trovano, e questi pochi solamente dopo molta applicazione e molto tempo, i quali sien giunti a contraffare per esempio il Gallo, la Quaglia, &c.; anzi nessuno, che io sappia, ha mai potuto giungere con l' *Arte* ad eguagliare l' Ufignuolo, il Merlo, il Fanello, ed altri tali nel *Canto* di maggior perfezione. Onde in fine gli stessi Cacciatori sono costretti usare il fischiotto ad ingannare gli Uccelli.

Così appunto accade nel caso nostro, se ci venga in animo di addestrarci al *Sistema Cromatico*, ovvero *Enarmonico*. Può darsi, che ne otteniamo l' acquisto, poichè v' ha in noi pure, siccome ne' Greci, la Capacità ad alcun *Canto* di tal fatta, ma non v' essendo la Facoltà, e quindi non v' essendo una pronta disposizione, bisogna vincere quanto mai può crederfi d' arduità, talchè in fine superati gli ostacoli, possiamo vantarci d' essere tra que' pochi, che in tali *Sistemi* di *Canto* conseguirono alcuna lode; le quali arduità ed ostacoli, quanti mai fossero, e quanto difficili, lo mostra abbastanza la perdita, ch' abbiamo fatto di tai *Generi* di *Greca Melodia*.

Altro dunque non s' ha a concludere dal *Canto Cromatico*, ed *Enarmonico* usato tra i Greci, se non al più, che con immensa fatica e studio può vincersi la naturale difficoltà, che abbiamo ad apprenderlo, la quale ci fa vedere

dere, che tanto non vi siamo disposti, quanto propensi ed inclinati lo siamo al *Diatonico*, che perciò dee stimarsi il solo voluto dalla Natura, che lasciò all' *Arte* il pregio di renderlo, quando faccia mestiere, vieppiù pulito e compiuto.

Benchè non sempre v' ha poi bisogno dell' *Arte*, mentre alcuni l' ottengono dalla Natura totalmente perfetto. Anzi la maggior parte, al solo ascoltarlo, ne apprende, senza saperne il come, l' uso, e la prontezza ad esercitarlo con leggiadria. Tutto di se ne veggono di questi tali erudirsi appieno nel *Canto Fermo*, compreso senza fallo sotto il *Genere Diatonico* (66), ascoltando gli altri, e senza incomodo seguendoli con quella indicibile facilità, che può fare in esso loro sicura fede di quella disposizione, onde il *Diatonico* si riconosca e distingua per *naturale*.

Nè dee sorprenderci sì fatta legge, con cui la natura, nell' assegnare e concedere a noi un *Canto* determinato, ci abbia poi permesso l' acquistarcene per mezzo dell' arte alcun' altro. Imperocchè anche a' volatili la natura ha assegnato un *Canto* ad essi proprio, e particolare, vario bensì, e diverso secondo la varietà, e diversità delle lor spezie. Eppure l' arte coll' ajuto del *Flautino* può instruirne alcuni a segno, che ricorrano puntualmente su le di lui *Canzonette*.

E che?

(66) Egli è fuor d' ogni dubbio, che il *Canto Fermo* altro non è, che *Diatonico*, se lo prendiamo nella sua vera origine, e costituzione, trascurando quel misto di *Cromatico*, talvolta d' *Enarmonico*, e quasi sempre di *Partecipato*, che nel progresso dei tempi, secondo la sfortuna di quasi tutte le Professioni lo ha reso vizioso. Nato con noi il *Diatonico*, ottenne quello del *Canto Fermo* per opera del *Magno Gregorio* l' ecclesiastica perfezione, al dire di quel dotto *Guido Aretino* (*Formula Tonorum*) a cui sono i *Posterì* debitori della sicura strada, che ad esso *Canto* facilmente conduce. Sunt præterea & alia musicorum genera (*Cromat. & Enarmon.*) aliis mensuris aptata. Sed hoc genus musicæ, quod nos exposuimus, peritissimorum musicorum, scientissimorum virorum ratione suaviori, & veraciori, & naturali modulatione constat perfectum. Scientissimus namque *Gregorius*, cuius præcepta in omnibus studiosissime facta observat *Ecclesia*, hoc genere compositum mirabiliter *Antiphonarum Ecclesiæ* tradidit, suisque discipulis proprio labore insinuavit; cum nusquam legatur eum secundum carnalem scientiam hujus artis studium percepisse, quem certissime constat omnem plenitudinem sapientiæ divinitus habuisse. *Franchin. Gaffur. Pract. Music. Lib. I. cap. 1. & 2. P. Stephan. Vanneus Recanet. de Musi. Aure. Lib. 1. cap. 69. P. Domen. Scorpione Instruz. Corali cap. 1. pag. 3. cap. 5. pag. 27.*

E che? non vi sono volatili, come il Pappagallo, le Gazze, che ammaestrati, ci imitano favellando (67)? E chi mai da ciò concluderà, che essi abbiano la facoltà di favellare, perchè ammaestrati favellano? Meglio conchiuderà dicendo, che non ne sono incapaci. Così, perchè i Merli, le Allodole, i Fanelli, poichè colla guida del *Flautino* s' otono dopo molti mesi formare un' *Arietta* (68), chi perciò concluderà, che quest' *Arietta* loro sia naturale? Niuno certamente, perchè altro in essi non si riconosce, se non alcuna rimota disposizione a riceverne l'ammaestramento, ma non già a cantarla spontaneamente.

Resta quindi fuor d' ogni controversia, altro essere la facoltà, che ci porta ad operare da noi, altro la capacità di ricevere l' altrui ammaestramento, per modo che in fine possiamo da noi similmente operare. Altrimenti o dovranno crederfi i mentovati Volatili fatti dalla natura a fine di favellare e cantare *Ariette*, o noi senza fallo non dovremo crederci nati a qualunque altro *Canto*, fuorchè al *Diatonico*, purchè non ne siamo in tutto incapaci, quando vorremo soffrire la lunga noja dell' *Arte*, che a ciò ci renda in fine disposti.

Ecco perchè a' nostri giorni appena c' è noto il vero *Sistema Cromatico*, ed *Enarmonico*, ed ignotissimo chi lo *canti*, anzi chi vi si accosti dovutamente. Il *Misto* anch' esso per conseguenza è perduto, se i suoi componenti sono sconosciuti. Resta in uso il *Partecipato*, ma que' molti, che lo tentano, e que' pochissimi, che lo acquistano con perfezione, fanno abbastanza vedere quanti, e quali ostacoli da superarsi s' incontrino a chi s' incammini al di lui possesso. I quali ostacoli lo dichiarano sicuramente lontanissimo dalla inclinazione, e disposizione naturale.

T

In

(67) *Psittacus humanas depromit voce loquelas,
Atque suo Domino, χαῖρε, valeque sonat.
Pica loquax varias modulatur gutture voces,
Scurrili & strepitu quidquid inaudit, ait.*

In Philomela, Ovidio olim adscripta.

*Conrad. Gesner. Histor. Animal. Lib. 3. pag. 628. 653. Franc. Willughbeii de Middle-
ton Ornitholog. ex recens. Joa. Raji. Lib. 2. P. 1. sect. 3. pag. 71. P. 2. cap. 5. pag. 92.*

(68) *Cav. Ercole Bottrigari. Melone Secondo Consideraz. Music. pag. 10.*

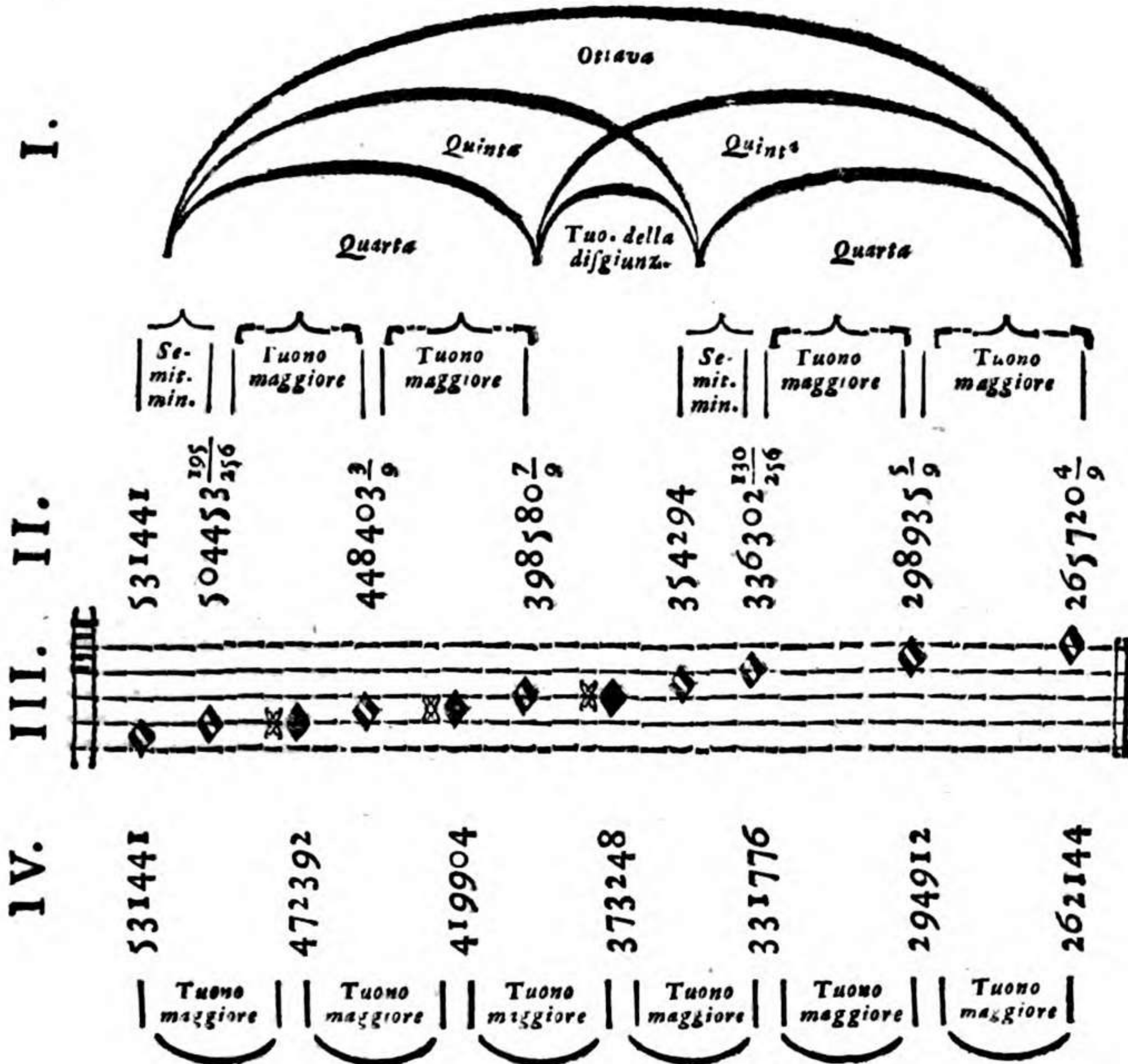
In fatti i *Cantanti* ancor più provetti stentano le più volte, senza l'accompagnamento o dell'*Organo*, o del *Cembalo*, o d'altro tale fondamentale *Strumento* ad eseguire i *Componimenti* di questo *Genere*. E questo stento sofferto in ciò, anche da *Cantanti* di merito, non è esso un chiaro segno dell'accennata straordinaria difficoltà naturale, che provasi nel *Canto Partecipato*?

Or dunque esclusi i *Generi* tutti compresi sotto gli accennati *Sistemi*, a stabilire il *Diatonico* nella dignità di Naturale, può sembrare a tal'uno necessario levar di mezzo due altre maniere, o *Scale* di *Canto* possibili da concepirsi all'animo, ma impossibili ad eseguirsi dagli organi. Una di queste *Scale* dovrebbe avere i suoi *Gradi* differenti d'un *Semituono*, formando sù, e giù una serie di successivi *Semituoni*. L'altra dovrebbe averli differenti d'un *Tuono*, costituendo una serie ascendente, o discendente per *Tuoni* successivi, i quali *Tuoni*, o *Semituoni* essere potendo *maggiori*, e *minori*, danno occasione alle seguenti sei *Tavole* contenenti i *Gradi* ad ogni serie secondo la varia supposizione dovuti; e formate a norma della serie dei *Tuoni maggiori* stabilita, e proposta per esemplare da Euclide nella *Sezione* del *Canone* della sua *Introduzione Armonica* al *Nono Teorema* (69).

Serie

(69) Sex intervalla superoctava, majora sunt uno intervallo duplo. Euclid. *Introduct. Harmon. ex Vers. Meibom. pag. 30.* Senario d'Intervalli laboriosi a chiunque, e perciò degno sperimento al valore dei *Cantanti* più eccellenti; pregati perciò a farne prova (senza l'ajuto di veruno *Strumento*) in conferma d'una verità, che può contestare la naturalezza dovuta alla *Progressione Diatonica*, da noi quindi preferita a qualunque altra.

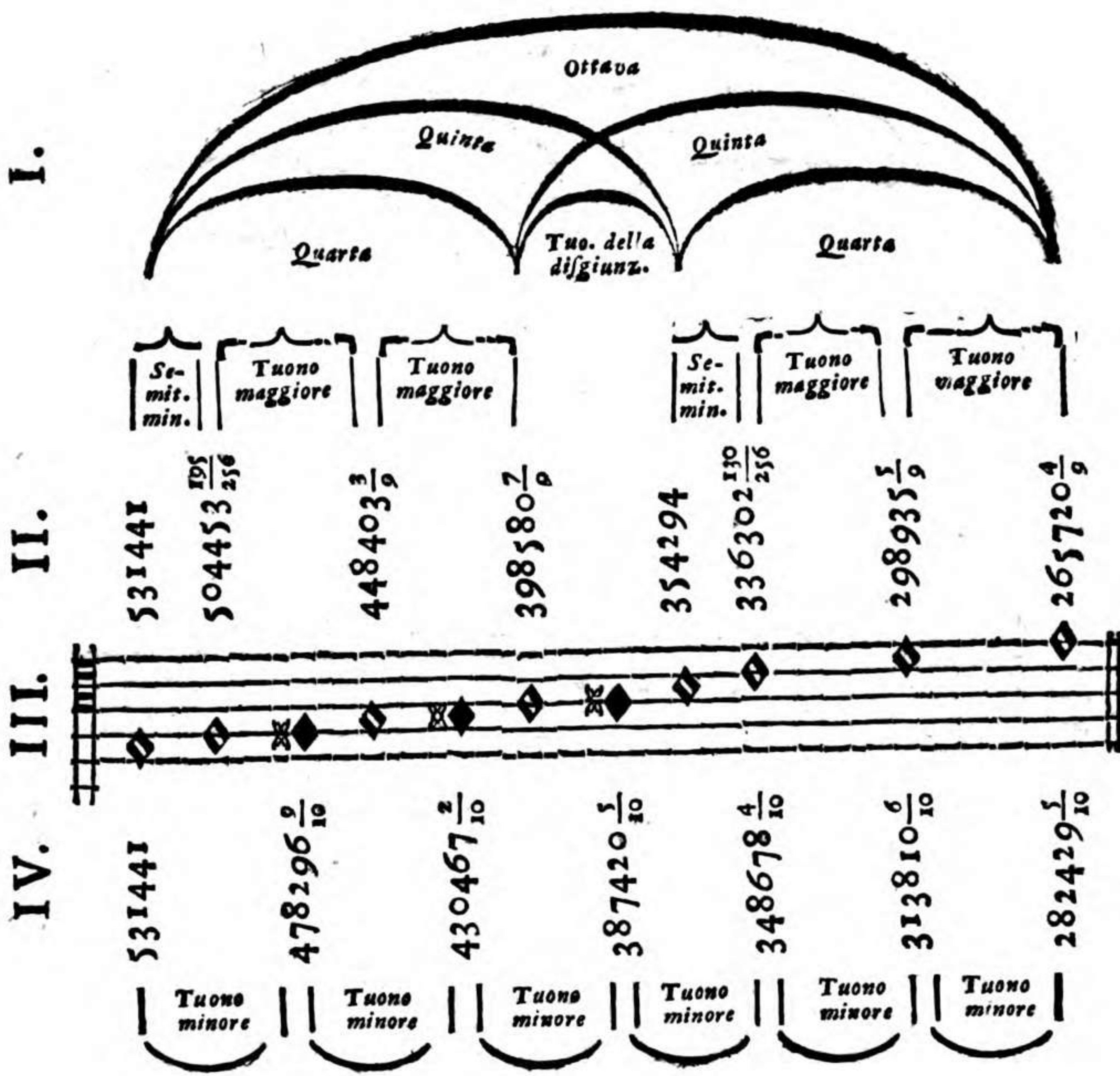
Serie di Tuoni maggiori in ragione
Sesquiottava.



T 2

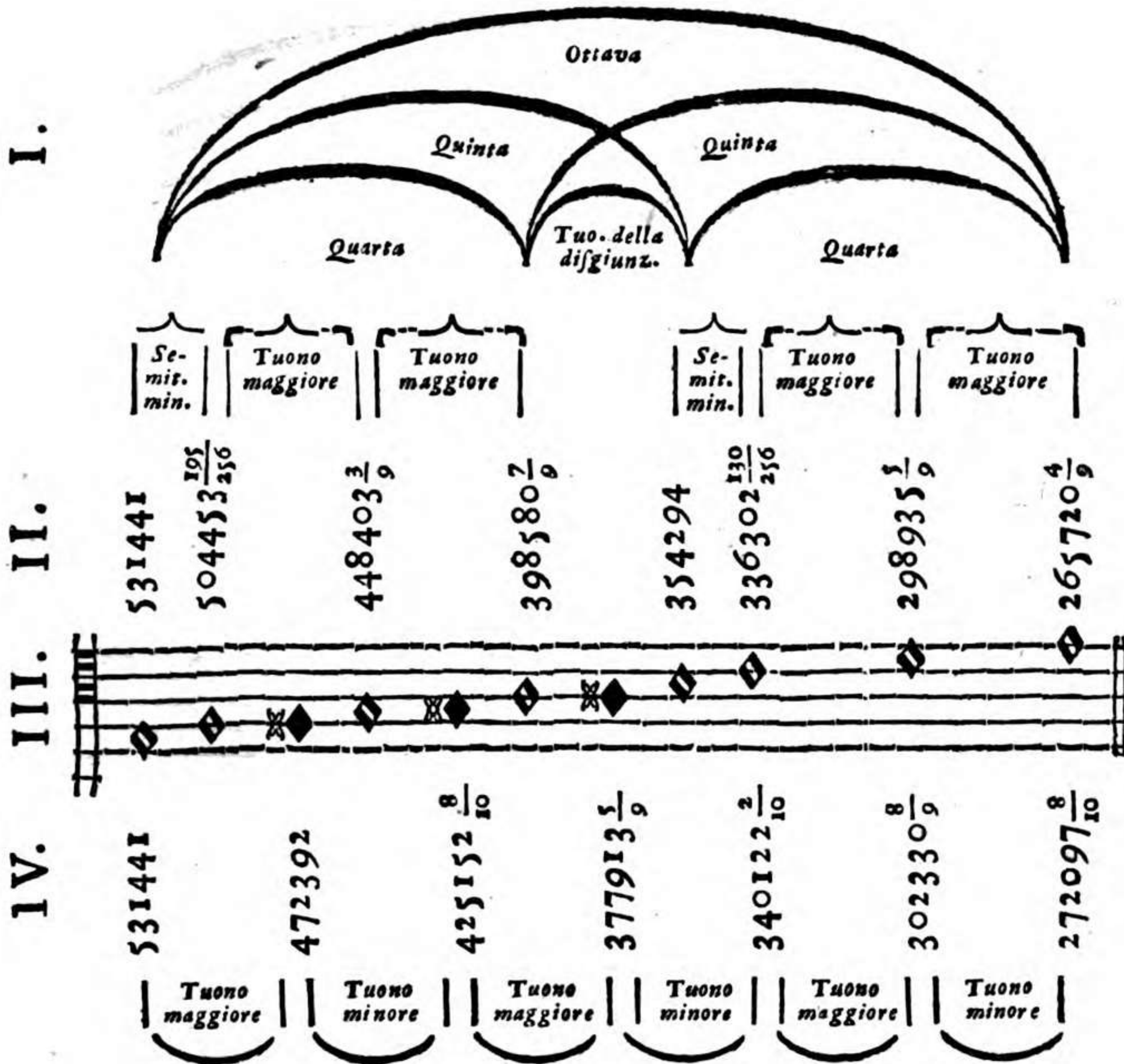
Serie

Serie di Tuoni minori in ragione Sefquinona.



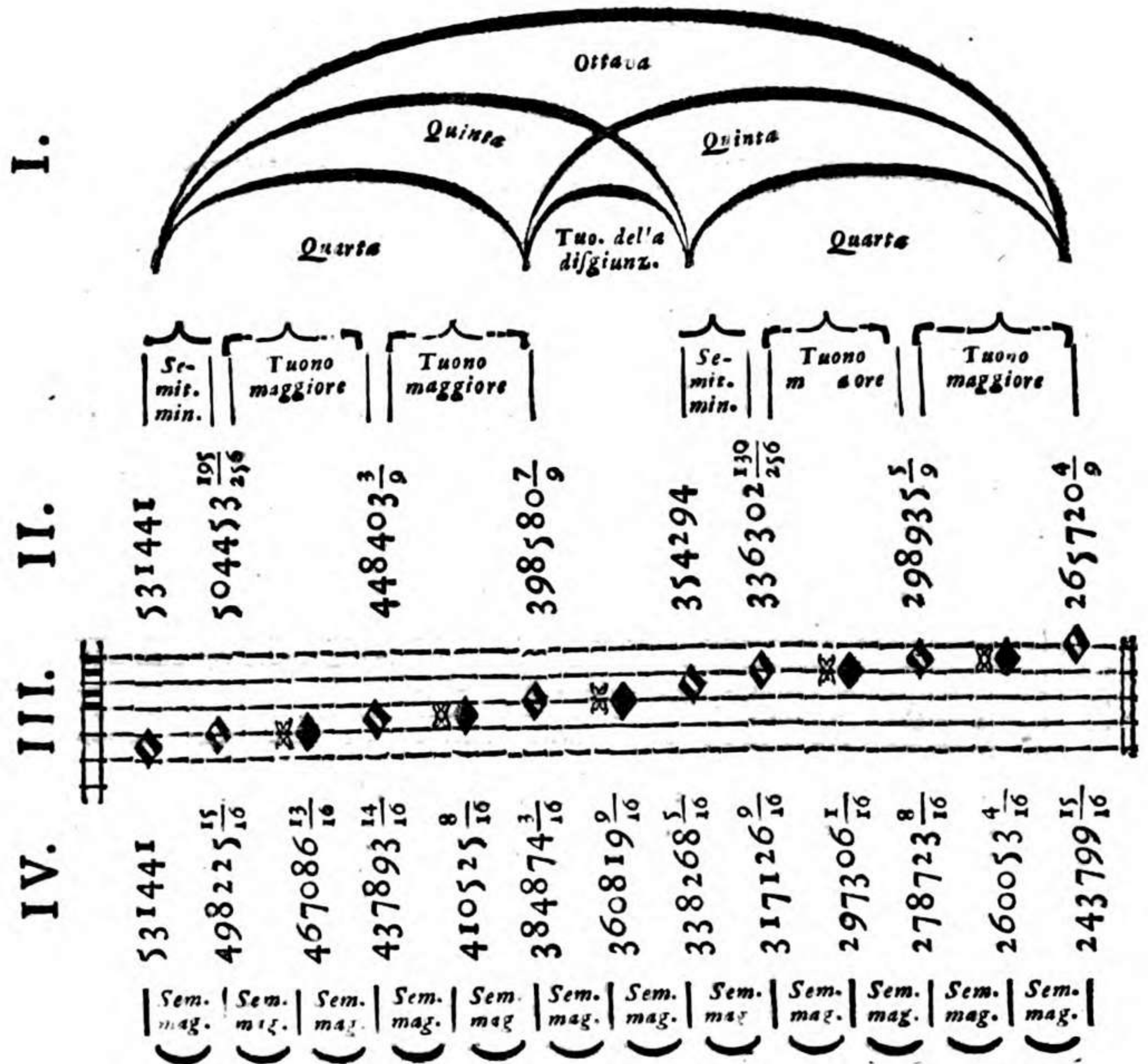
Serie

Serie di Tuoni maggiori, e minori in ragione Sesiottava, e Sesquinona.



Serie

Serie di *Semituoni maggiori* in ragione *Sesquiquintadecima.*



Serie

Serie di *Semituoni minori* in ragione di *supertrediciparzianteducentoquarantatré.*

I.

II.

Se- mit. min.	Tuono maggiore	Tuono maggiore	Se- mit. min.	Tuono maggiore	Tuono maggiore
531441	$504453 \frac{195}{256}$	$448403 \frac{3}{9}$	3985807	$336302 \frac{130}{256}$	$298935 \frac{5}{9}$

III.

IV.

531441	$504453 \frac{195}{256}$	$478836 \frac{247}{256}$	$454521 \frac{15}{256}$	$431439 \frac{223}{256}$	$409499 \frac{157}{256}$	$388704 \frac{179}{256}$	$368965 \frac{200}{256}$	$350229 \frac{58}{256}$	$332444 \frac{39}{256}$	$315563 \frac{138}{256}$	$299538 \frac{212}{256}$	$284327 \frac{226}{256}$
Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. in.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.	Sem. min.

Serie

Serie di Semituoni maggiori, e minori in ragione di Sesquiquintadecima, e di supertrediciparzianteducentoquarantatre.

I.

II.

531441	504453 $\frac{195}{256}$	448403 $\frac{3}{9}$	398580 $\frac{7}{9}$	354294	336302 $\frac{130}{256}$	298935 $\frac{5}{9}$	265720 $\frac{4}{9}$
--------	--------------------------	----------------------	----------------------	--------	--------------------------	----------------------	----------------------

III.

IV.

531441	498225 $\frac{15}{16}$	472812 $\frac{141}{256}$	443261 $\frac{12}{16}$	420752 $\frac{93}{256}$	394455 $\frac{5}{16}$	374424 $\frac{97}{256}$	351022 $\frac{14}{16}$	333197 $\frac{127}{256}$	312372 $\frac{10}{16}$	296509 $\frac{244}{256}$	277978 $\frac{1}{16}$	263861 $\frac{253}{256}$
Sem. mag.	Sem. min.	Sem. mag.	Sem. min.	Sem. mag.	Sem. min.	Sem. mag.	Sem. min.	Sem. mag.	Sem. min.	Sem. mag.	Sem. min.	Sem. mag.

Si notino con attenzione gli *Archi* ad ogni serie superiori ed inferiori. Altro questi inferiori non sono, che i *Gradi* ideati ad illustrazione del luogo, che qui trattiamo; e i superiori sono i veri *Gradi Diatonici*, qui posti come termine del paragone necessario a scoprire gl' inconvenienti, che siamo per additare, sulla misura a ciascun *Grado* convenevole, dai laterali rispettivi numeri significata. L' ufficio degli altri quattro numeri Romani ad ogni serie finistri è tale, che l' I. dinota le *Consonanze perfette*; il II. le *Proporzioni Diatoniche* colle giutte loro misure; il III. la *Scala Diatonica* interrotta dalle *Note nere* a compiervi la progressione dei *Tuoni* o *Semituoni*, secondo la varietà della serie; il IV. finalmente dinota le *Proporzioni* dei soli *Tuoni* o *Semituoni* con le misure in numeri a ciaschedun competenti (70).

Ecco lo specchio, in cui facilmente si riscontrano gli assurdi, che a queste *Scale* di falsa *Melodia* accader devono; l' uno comune a tutte le Serie; e l' altro particolare a quelle dei *Tuoni*. A prima vista si scopre esser questo particolare il tanto condannato *Tritono*, dalla successione de' *Tuoni* necessariamente occasionato. L' altro comune assurdo si ravvisa nella *Scordanza* di quasi tutti gl' *Intervalli*, massimamente *Consonanti*, che tolgono per difetto, o per eccesso

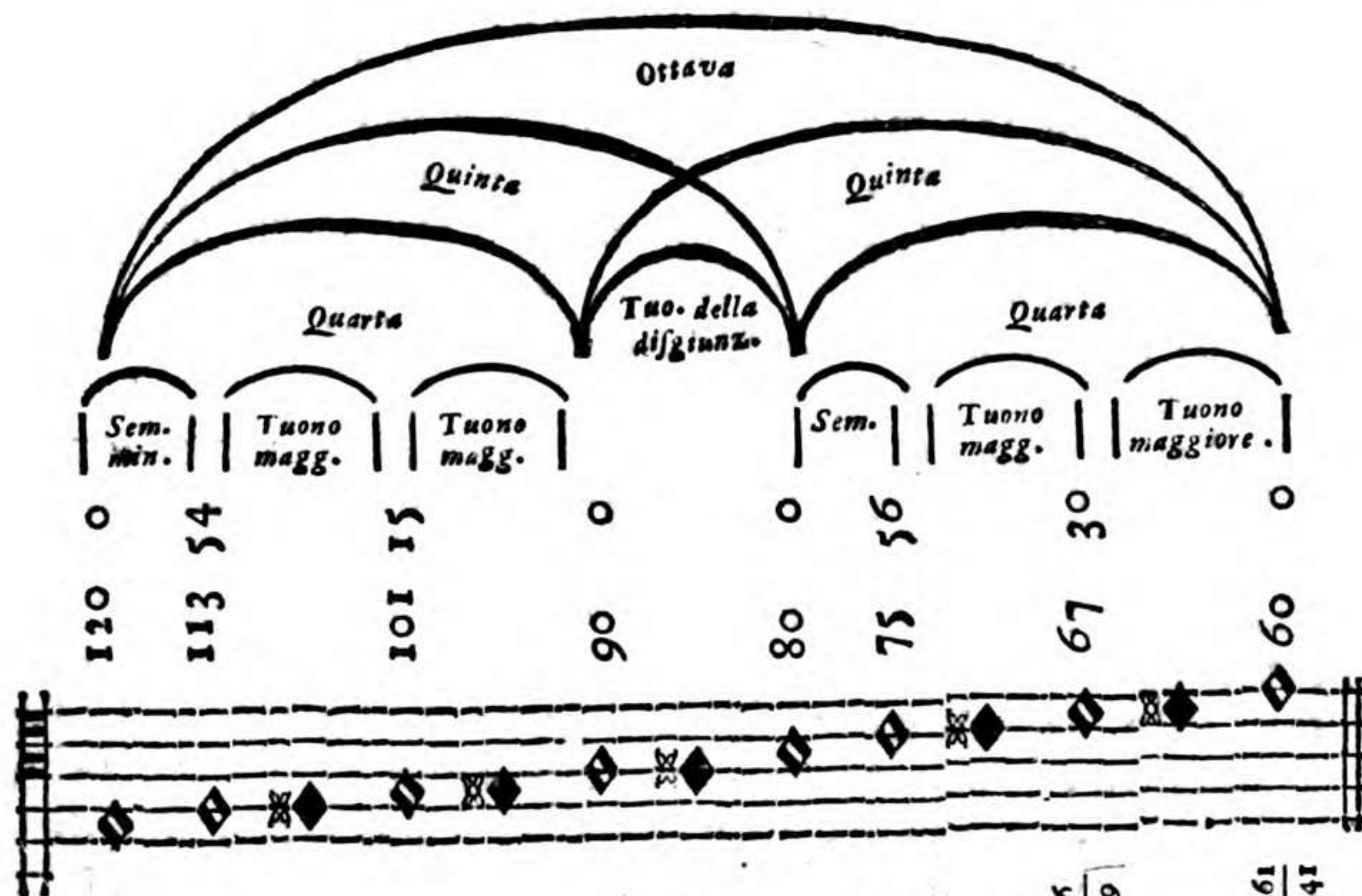
V

cesso

(70) Io qui non ho voluto essere scrupoloso più del bisogno, avendo anzi trascurate nei numeri certe piccole frazioni, le quali avrebbero recato più d' imbarazzo, che di chiarezza. Certamente chi avesse voluto procedere con rigor matematico, avrebbe potuto cercare un numero per primo termine, che nella Serie delle Proporzioni escludesse qualunque frazione, siccome ha fatto Euclide in quella dei Tuoni maggiori; ma finalmente non abbisognando egli, che di sette termini, i quali procedono tutti in ragione di 9 ad 8, bastava porre per primo termine la sesta potestà del 9, che è numero di sei figure; ma nell' altre Serie, singolarmente in quella composta della ragione di 256 a 245, sarebbe stato il primo termine di dieci figure, cioè 3869835264, e così tutti gli altri. Dall' altra parte, posto per primo termine un numero di poche figure, si sarebbero incontrate frazioni composte di numeri troppo grandi, da chi niente avesse voluto trascurare nei calcoli. La minutezza nelle cose superflue mai è da commendarsi. Io per tanto ho voluto valermi, per primo termine, di quel numero di cui si è servito Euclide nella sua Serie, piacendomi di seguire le formole istesse di un Autore tanto celebre, e che è stato maestro di tutti quelli, che si sono dopo applicati a questo studio; e sebbene io abbia trascurato l' accennate piccole frazioni, (il che però ho fatto con tutta quella avvertenza, che si dovea), pur non ostante basterà questa Serie a far vedere le proporzioni fra i termini competenti ad ognuna.

cesso la giusta misura all' *Ottava*. Nella prima serie, posti i *Tuoni maggiori*, riuscendo l'ultimo termine, indice dell' *Ottava* acuta, minore del giusto, rende, stanti le leggi *Accustiche*, quest' *Ottava* oltre il dovere eccessiva. Nell'altra serie, ove i *Tuoni* sono *minori*, l'ultimo numero maggiore del convenevole, fa l' *Ottava* difettuosa. Così pure accade alla terza serie, mista a vicenda d'amendue le fatta di *Tuoni*. Le tre serie composte di puri *Semituoni*, sono fuori anch'esse dai limiti dell' *Ottava*. Quella di *Semituoni maggiori*, avente l'ultimo termine mancante, ha l' *Ottava* eccedente. Nell'altra de' *Semituoni minori* l'ultimo suo termine, maggiore del ragionevole, costituisce l' *Ottava minore*. La terza serie in cui i *Semituoni maggiori* stanno misti alternativamente ai *minori*, per l'ultimo di lei termine, che non giunge al segno, porta l' *Ottava* di là dal dovuto.

In questo universal disordine s'avvolgono pur troppo anch'esse le *Quarte*, e le *Quinte*, ch'ora oltrepassano, ora non arrivano ai limiti loro dalla Natura prescritti, traendo in un totale rovescio ogni *Sistema* di *Musica*. Non isfuggì all'accortezza di Tolomeo un tanto inconveniente, del quale sebbene non propose alcun' esempio, il sommo rispetto, che noi dobbiamo alla giustizia a cui esso ridusse le *Proporzioni Armoniche*, ed alla comodità, che indi a noi venne, parmi che qui richiegga la replica delle stesse sei *Tavole* costrutte su i Numeri da esso saggiamente stabiliti.



Tuoni maggiori.	120		106 $\frac{6}{9}$		94 $\frac{66}{81}$		84 $\frac{204}{729}$		74 $\frac{6006}{6561}$		66 $\frac{24926}{59049}$		59 $\frac{102261}{531441}$
Tuoni minori.	120		108		97 $\frac{2}{10}$		87 $\frac{48}{100}$		78 $\frac{732}{1000}$		70 $\frac{8188}{10000}$		63 $\frac{77202}{100000}$
Tuo. magg. e min.	120		106 $\frac{6}{9}$		96		85 $\frac{3}{9}$		76 $\frac{8}{10}$		68 $\frac{24}{90}$		61 $\frac{44}{100}$
Semituoni maggiori.	120	$112 \frac{8}{16}$	105 $\frac{7}{16}$	$98 \frac{14}{16}$	92 $\frac{11}{16}$	$86 \frac{14}{16}$	81 $\frac{7}{16}$	76 $\frac{6}{16}$	71 $\frac{10}{16}$	67 $\frac{2}{16}$	62 $\frac{15}{16}$	59	55 $\frac{5}{16}$
Semituoni minori.	120	$113 \frac{212}{256}$	108 $\frac{11}{256}$	$102 \frac{161}{256}$	97 $\frac{107}{256}$	92 $\frac{121}{256}$	87 $\frac{199}{256}$	83 $\frac{82}{256}$	79 $\frac{23}{256}$	75 $\frac{19}{256}$	71 $\frac{57}{256}$	67 $\frac{155}{256}$	64 $\frac{44}{256}$
Sem. magg. e min.	120	$112 \frac{8}{16}$	$106 \frac{201}{256}$	$100 \frac{2}{16}$	$95 \frac{10}{256}$	$89 \frac{2}{16}$	$84 \frac{153}{256}$	79	$74 \frac{253}{256}$	$70 \frac{5}{16}$	$66 \frac{190}{256}$	$62 \frac{9}{16}$	$59 \frac{99}{256}$

V 2

ECCO

Ecco in fine ove ci traggono l' esposte serie; a distruggere quel buon' accordo, a cui l' istinto ci porta, facendosi in tal modo riconoscere come contrarie all' *Armonica* naturalezza. Che altro dunque di più si richiede a conchiudere, che le *Melodie* di tal sorta sieno affatto opposte alla propensione sortita da ognuno verso il *Canto*, e però lontanissime da quello, di cui fin' ora s' è cercato, qual' esser debba?

La Natura, quando da noi vuole alcuna cosa, provida e sapientissima com' ella è, suole unire in noi alla propensione anche una facilità di volgerci a quel verso, ov' ella ci drizza. In tale volontà riconosciamo una di quelle sue leggi men rigorose, a cui non ciascheduno di noi, ma solo la maggior parte viene obbligata. La facilità d' operare, quasi sempre ad essa congiunta, ne fa segno infallibile, la quale, se giunga ad esser tanto fievole, che appena appena si scopra, la consideriamo per nulla, prendendo per impotenza tal fievolezza. Di questa fatta è chiunque brami ardentemente di *Cantare* e *Sonare* con leggiadria, e come adiviene, nol possa. Non è in questi mancanza totale di facilità, manca solo di quel tanto, che all' uopo suo bisogna. Questa facilità, effetto dell' avvistata legge entro noi stabilita, è in un tempo medesimo segno sicuro, ed indizio chiarissimo di quanto vuole da noi la Natura. Che se ciò è vero, come è verissimo, niun *Canto* sarà naturale agli Uomini, se non se il *Diatonico*, a cui sono comunemente portati. Non che tutti lo *Cantino* ad un modo medesimo, e con una medesima prontezza e facilità; ma perchè qualunque differenza e varietà si trovi nel *Canto spontaneo*, e dall' Arte per nulla regolato, esso *Canto* in alcuna circostanza accidentale in diversi dissimile, nell' essenziale d' esser *Canto Diatonico* in quasi tutti è conforme, e simile.

Ad esporre in maggior chiarezza quello, che fin' ora abbiam detto, prendiamo un fatto sensibile. Certo è, che tutti gli Uomini hanno le membra per camminare, e per moverfi, hanno la lingua per favellare. Ma in tutto camminano e parlano tutti ad un modo stesso, e in una forma mede.

medesima? Quanta dissomiglianza, quanta varietà nell'atto di camminare, di moverli, di favellare? Questo prova, che la Natura ama in tutto alcuna varietà nell'accessorio, conservando la costanza nel sostanziale.

Anzi che più bramiamo? la stessa *Canzone*, la stessa *Melodia*, la stessa stessissima *Sonata* non si fa da diversi *Strumenti*, e da diversi *Cantori*, e colla stessa fatta di *Strumento* da differenti *Sonatori*? la quale *Canzone*, *Melodia*, e *Sonata*, se bene la medesima eseguita puntualmente da tutti su le stessissime *Note*, pure ha in se non so che, senza fallo d' accidentale, onde distinguiamo i differenti *Strumenti*, e i differenti *Sonatori* e *Cantori*. Che meraviglia però, se tutti gli Uomini con alcuna piccola dissimiglianza e diversità, sieno mossi e condotti dalla Natura ad un solo *Genere* e *Sistema* di *Canto*?

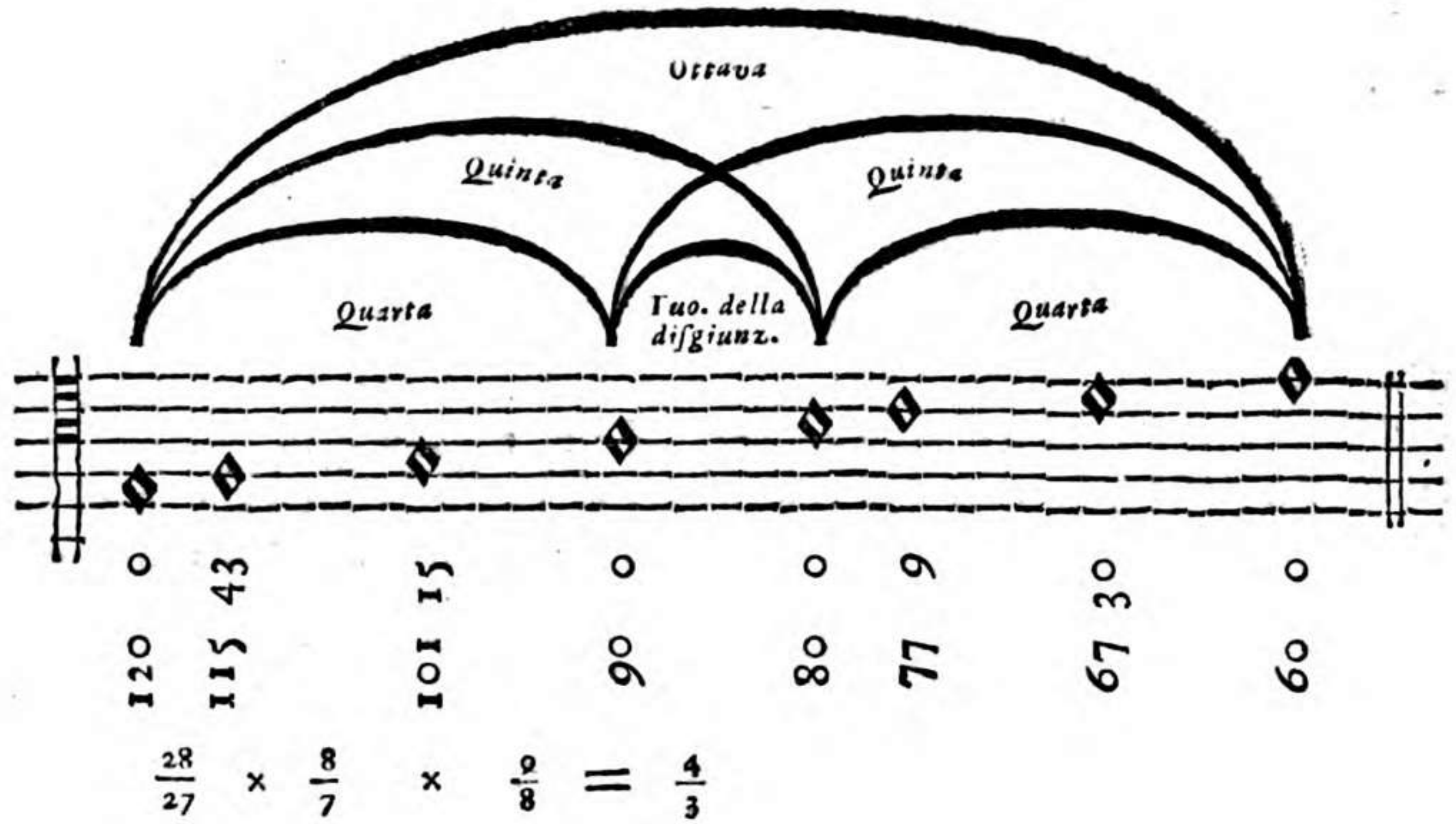
In fatti cinque secondo gli Antichi sono i *Generi* diversi del *Sistema Diatonico* rappresentati nelle formole qui sotto ordinatamente distinte coi nomi dei loro Autori (71).

V 3

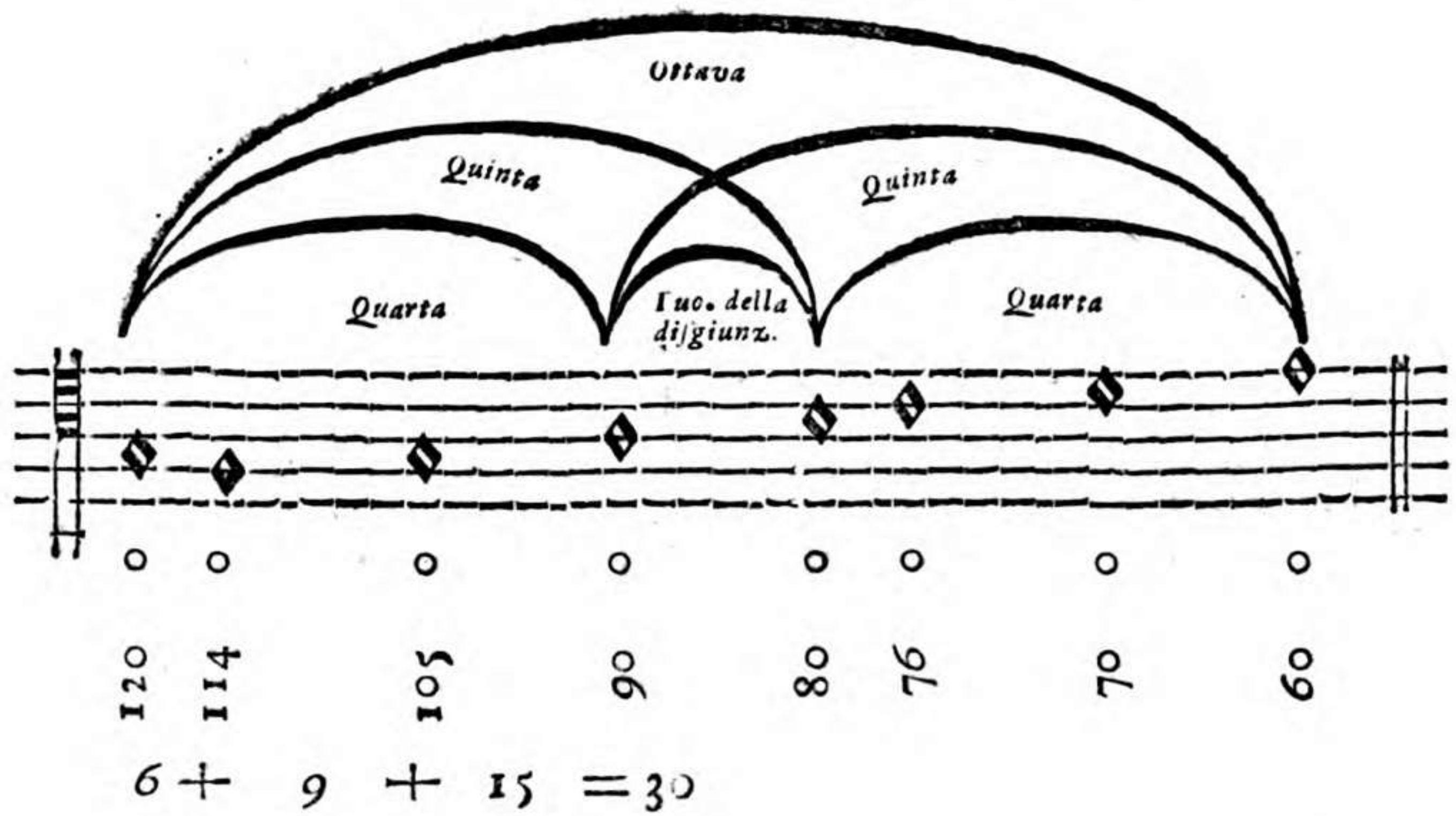
I.

(71) Claud. Ptolem. *Harmonicor. lib. 2. pag. 90. ex Vers. Meibom.* In I. quidem pagella, secundum ARCHYTAM; in rationibus sesquioctava, & sesquiseptima, & sesquivigesimaseptima: In II. vero, secundum ARISTOXENUM, MOLLIS DIATONI; in distantia partium 15, & 9, & 6: In III., secundum ARISTOXENUM, INTENSI DIATONI; in distantia partium 12, & 12, & 6: In IV., secundum ERATOSTENEM; in rationibus sesquioctava, & sesquioctava, & Limmatis: In V., secundum DIDYUMUM; in rationibus sesquioctava, & sesquinona, & sesquidecimaquinta.

I. *Diatonico d'Archita.*

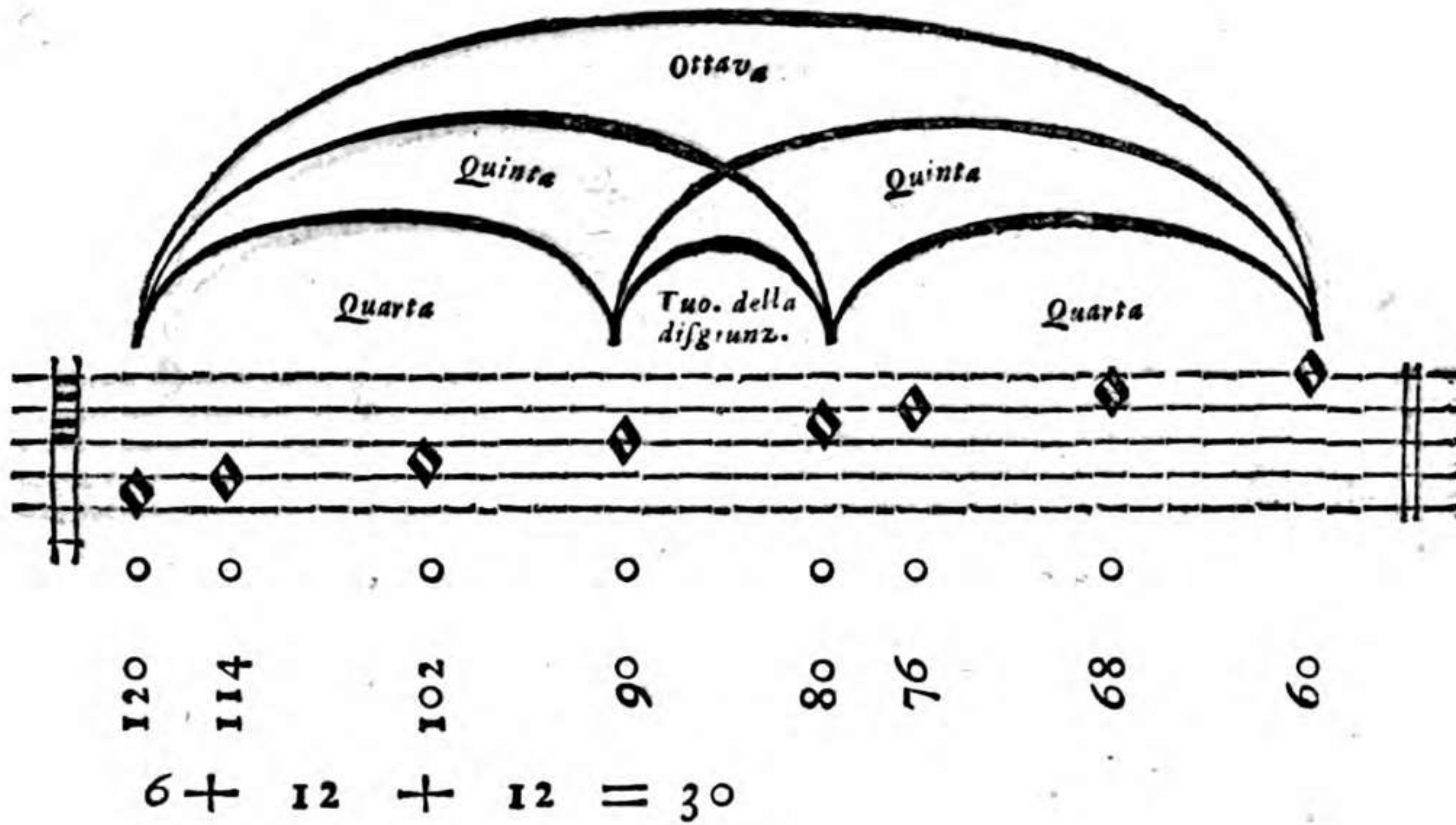


II. *Diatonico Molle d'Aristosseno.*

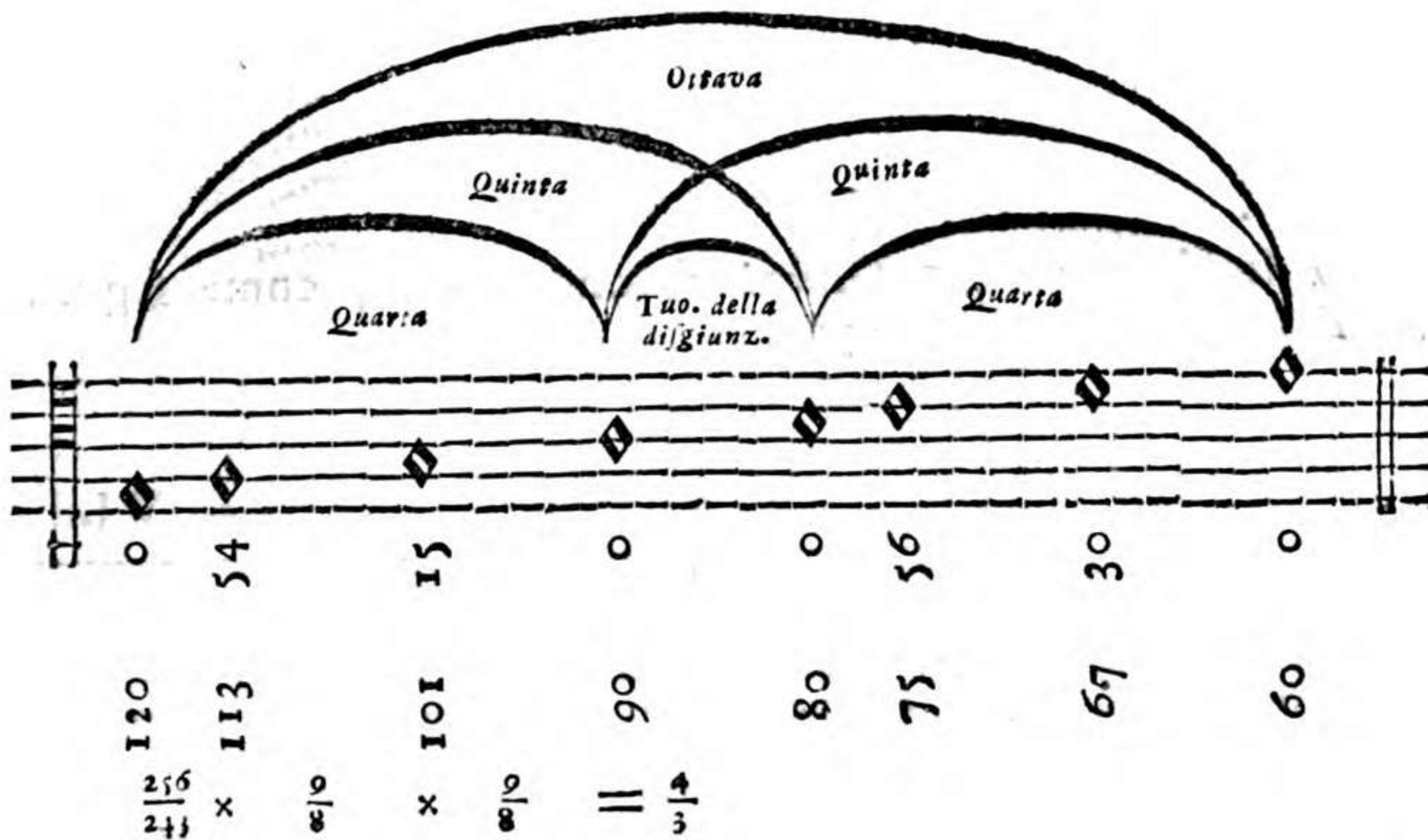


III.

III. *Diatonico Sintono o Intenso d'Aristosseno.*

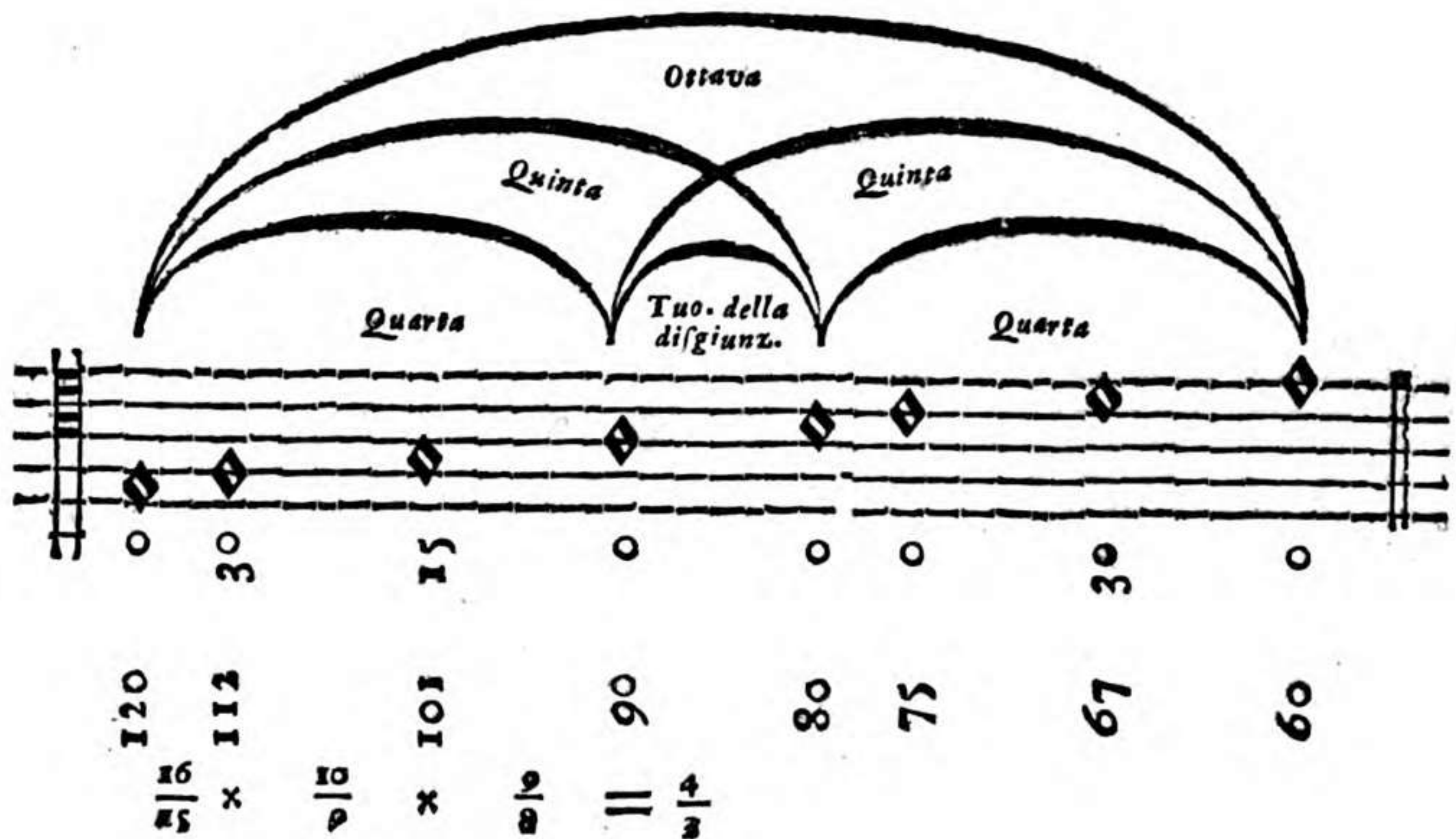


IV. *Diatonico d'Eratostene.*



V.

V. Diatonico di Didimo.

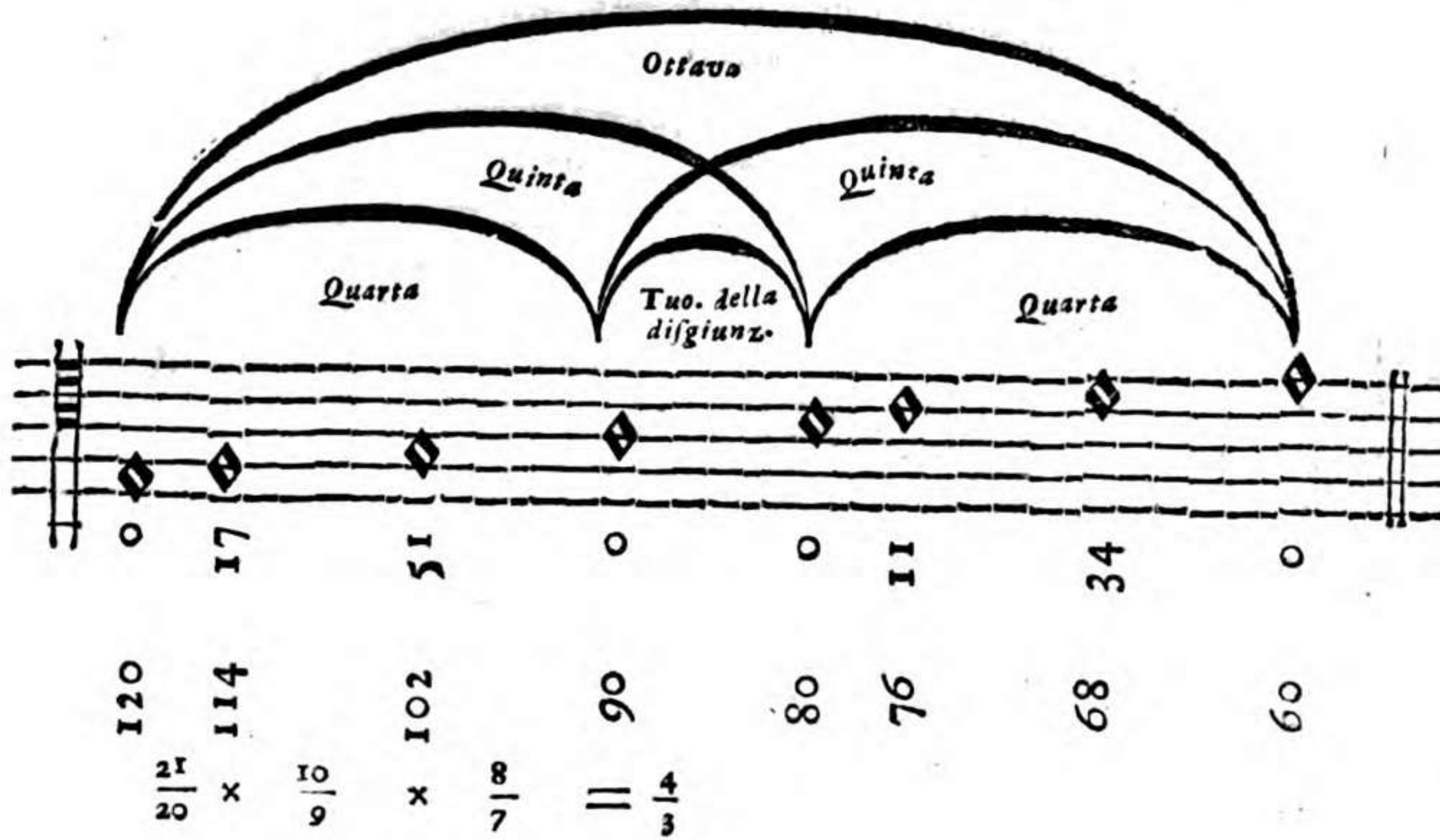


I suddetti cinque *Generi* furono poscia, come segue, da Tolomeo riformati (72).

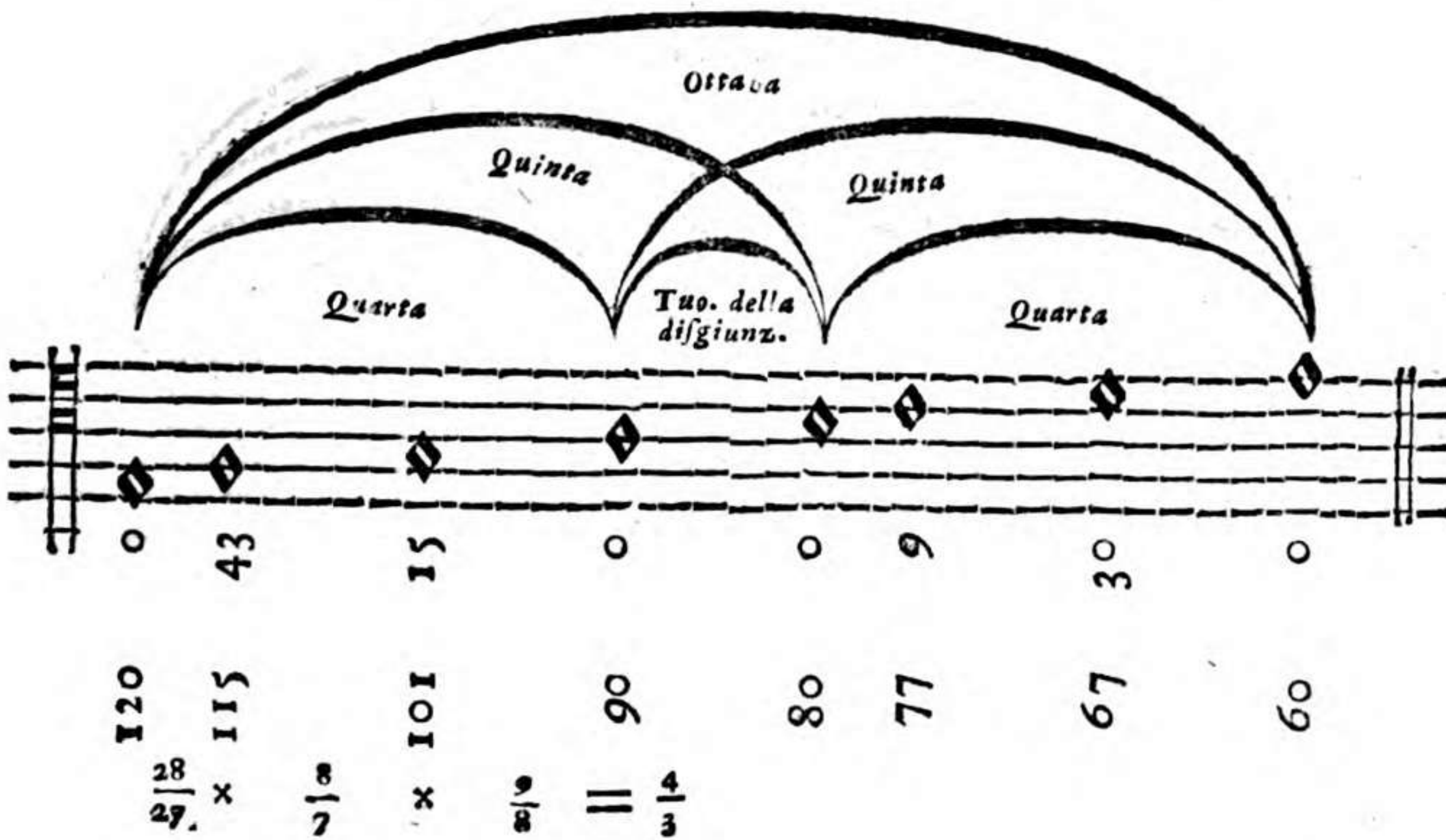
VI.

(72) Claud. Ptolem. Harmonicor. ut supra. In VI., secundum nos, **MOLLIS DIATONI**; in rationibus sesquiseptima, & sesquinona, & sesquivigesima: In VII., secundum nos itidem, **TONICI DIATONI**; in rationibus sesquioctava, & sesquiseptima, & sesquivigesimaseptima: In VIII., secundum nos etiam **DITONICI DIATONI**; in rationibus sesquioctava, & sesquioctava, & Limmatis: In VIV., secundum nos, **INTENSI DIATONI**; in rationibus sesquinona, & sesquioctava, & sesquidecimaquinta: In X. demum, secundum nos, **ÆQUABILIS DIATONI**; in rationibus sesquinona, & sesquidecima, & sesquiundecima.

VI. *Diatonico Molle di Tolomeo.*

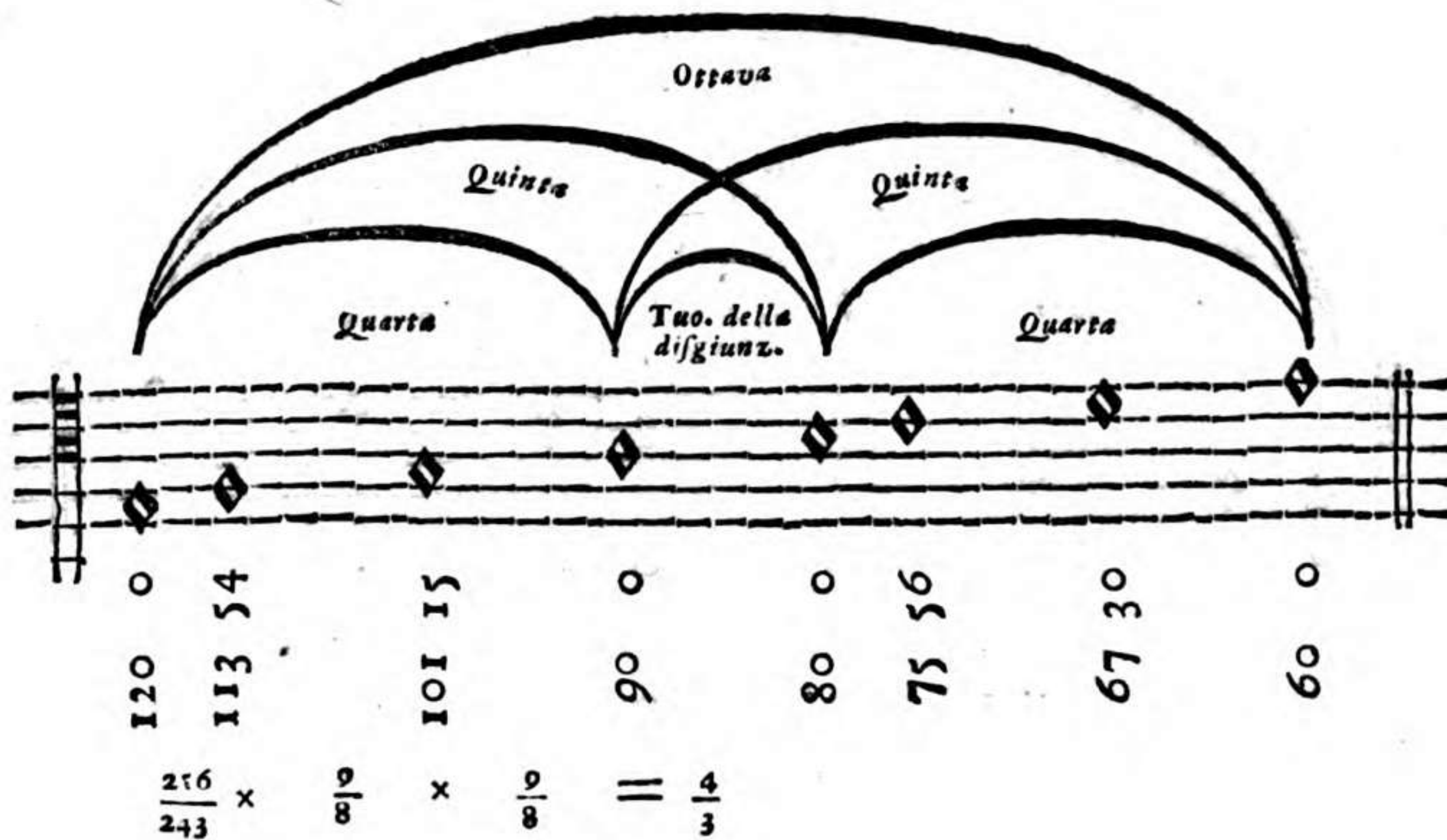


VII. *Diatonico Toniaco di Tolomeo.*

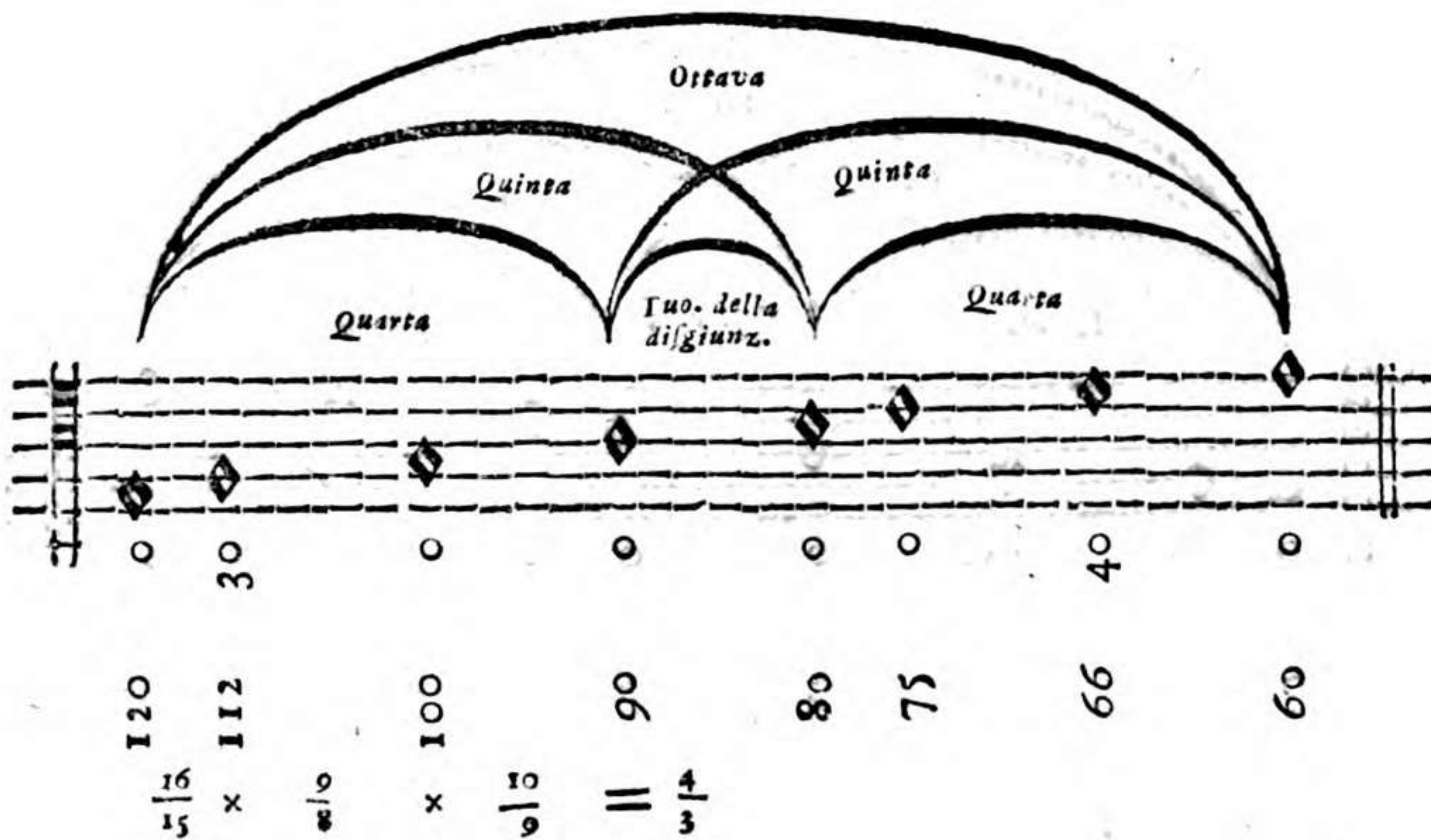


VIII.

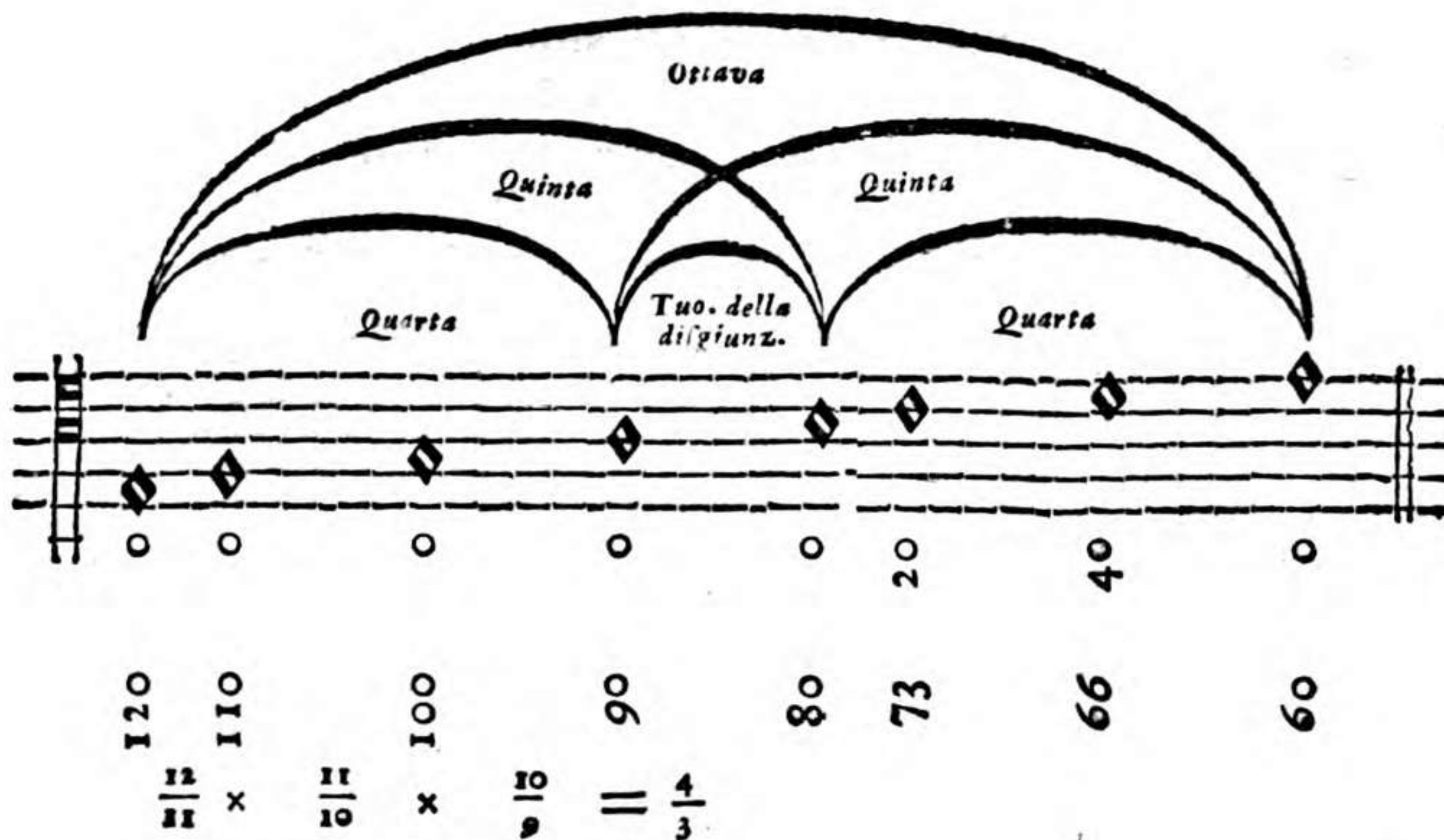
VIII. *Diatono Diatonico di Tolomeo.*



VIV. *Diatonico Intenso, o Sintono di Tolomeo.*



X. Diatonico Equabile di Didimo.



Ecco tutti i *Generi Diatonici*, i quali certamente hanno in se alcuna differenza, che loro però non toglie l'essere di *Diatonici*. Sarà essa dunque al *Diatonico* accidentale, e però l'istesso Genere, ammettendo in mano dell'Arte molta varietà, quanta mai ad esso lui può averle data la Natura ingegnossissima in tutto, ed immensa.

Ma egli farebbe un voler buttar tempo, stancando l'altrui tolleranza, se si volesse appianare qualunque difficoltà possa nascere nell'animo di chi più brama opporsi, che seguire il lume d'una verità dal fin qui detto a mio giudizio rischiarata a segno, d'essere libera da qualunque ombra, mentre non meno sembrami fuor d'ogni dubbio, che la Natura ci ha formati coll'inclinazione ad un *Canto*, di quello mi sembri, ch'ella stessa ci abbia destinati almeno principalmente al *Diatonico*, verso cui ha a ciascuno aperta quella strada pianissima e breve, che a nostro arbitrio tutto giorno batter possiamo.

I quali

I quali oppositori vengono intanto pregati a questo solo riflettere, che paruto m'è sempre degno d'ogni attenzione, cioè, che laddove gli altri *Generi* appena col soccorso d'un *Musicale accompagnamento cantar* si possono; ed all'improvviso, reggendosi nel *Tuono* preso, neppur si possono: per contrario il *Diatonico* facilmente si *Canta* senza verun'ajuto di *fondamentale Strumento*. La quale facilità, se non mostri ad evidenza la naturalezza del *Diatonico*, non vi farà, cred'io, cosa veruna, che possa con miglior mezzo umano riconoscersi per Naturale.





DISSERTAZIONE SECONDA.

*Qual Canto in Consonanza usassero
gli Antichi.*

HO meco stesso più volte pensato, da che provvenga, che gli Scrittori, nel qualificare il merito, e la virtù degli Antichi, sieno divisi in pareri apertamente contrarj. Chi li dice inventori di tutte le Arti, e di tutte le Scienze: Chi li vuol rozzi, o al più conoscenti di taluna di esse. Onde in fine regnano ancora sopra ciò quasi in ogni Facoltà controversie sì gravi ed aspre, che forse non giungeranno ad aver mai conclusione. Se non che troppo naturalmente amiamo noi stessi, e le cose nostre, per andare esenti da quella cecità, cagione perniciososa d' ogni più grave differenza, e litigio. S' accenda in tal' uno la brama di comparire inventore, tosto gli Antichi nulla sapevano di tale o tal' altra di lui scoperta; e tosto nei malevoli l' amor proprio, svegliando l' invidia, li spinge a combattere le moderne invenzioni, procurando a viva forza trarle dal seno della più cupa Antichità. E per-

ciocchè pochissime accertate memorie sono a noi pervenute superiori di tempo all' erudizione de' Greci, a questi perciò ricorrono, ed agli eruditi loro monumenti, operando a tutto potere, per trarre dall' oscurità d' un Idioma conosciuto da pochi, quanto può dare agli Antichi il bel pregio d' Inventori, affinchè vantar nol possa veruno dei nostri.

Esenti però dall' ardore d' una sì cieca passione io voglio credere que' valenti Professori della *Teorica Musicale*, i quali, nel concedere ai Greci il bel pregio del *Canto in Consonanza*, ne tolgono, senza avvedersene, ai nostri il raro vanto dell' Invenzione. Non che forse quegli Antichi, che dobbiamo venerare come primi Maestri della *facoltà Musicale* fossero affatto privi d' una tal sorta di *Canto*; ma che essi poscia fossero nella lor pratica giunti all' artificiosa tessitura delle *Consonanze*, che abbiamo presentemente in uso, gli è questo, di cui io dubito, e di cui più d' uno muove ragionevolmente quistione.

Più tosto una certa propensione, che ci porta al verisimile, farà stata quella, onde mossi concessero agli Antichi più di quanto meritavano, o non sappiamo di certo, che abbiano meritato. Se non vogliamo, che un zelo indiscreto gli abbia trasportati a favore ancora d' un' opinione non abbastanza fondata.

E per vero dire, non fa vedersi con qual ragione il Gaffurio (1), lo stesso Zarlino (2), Gio: Battista Doni (3), Isacco Vossio (4), P. Zaccaria Tevo (5), ed altri abbiano concesso ai Greci il vanto d' aver composto in *Consonanza*, come noi componiamo. Veramente l' autorità degli Uomini illustri va senza dubbio rispettata; ma ne avrei più volentieri rispettati i motivi, se ce ne avessero voluto far parte; così mi troverei fuori di que' dubbj, i quali non per anco fanno accettabile una tal loro sentenza.

Gli

(1) Franchin. Gaffur. Pract. Music. utriusque Cantus lib. 3. cap. 1.

(2) Giosef. Zarlino. Supplimenti Music. lib. 1. cap. 3. lib. 8. cap. 2.

(3) Gio: Battista Doni variamente in varj luoghi del Comp. del Trat. de' Generi e de' Modi della Musica. De Prastant. Musi. Veteris, e singolarmente nel Discorso sopra le Consonanze, come dalle Annotazioni sopra il Compend. de' Generi, e de' Modi.

(4) De Poemat. Cantus, & viribus Rythmi.

(5) P. Zaccaria Tevo Musico Testore Par. 1. cap. 17. pag. 19. 20.

Gli è un gran che l'essere passati circa dieciotto Se- coli, ne' quali non troviamo veruno, che parlando della *Musica Greca*, la faccia ornata del nostro *Canto in Conso- nanza*. S'ha a credere, che i nostri, i quali l'esercitarono dopo i Greci fino al Decimoquinto secolo dell' Epoca cor- rente, o fossero sì poco periti dell' antica Storia, che non vi conoscessero il pregio *Musicale*, di cui parliamo, o sì poco onesti, che riconosciutolo, non ne abbiano voluto far mai menzione? Sembra più tosto ragionevole il dire, che non v'abbiano scoperto barlume, onde ne pur sospet- tarne, mentre tal sospetto, prima del Gaffurio, non ri- scontrasi a veruno caduto in animo.

Quì forse io troppo m'innoltro, e m'ingolfo in un mare a me sconosciuto, come si è quello del Greco Idio- ma, senza la cui sufficiente notizia mal può trattarsi veruna cosa pertinente alla Storia di quella famosa Nazione. Nè vale, come anch' io pur troppo veggio, il soccorso dei Traduttori (6), i quali, tuttochè periti di quel difficile Idio- ma, pure mal periti della materia, di cui si trattava, sen- za volerlo, hanno talmente confuse le cose, che resta oscurissima or la sintassi, or la frase, ed ora le parole me- desime, e a dirla sinceramente, ne punto, ne poco so-

X 2

vente

(6) *La sola Lettera al Lettore di Marco Meibomio sopra la Versione dell' Introduzione Armonica d' Euclide mette in chiaro la confusione, che portano so- vente i Traduttori. Quam parum, dice questi di Giorgio Valla, traduttore per altro celebre, in Musicis intellexerit ex illa interpretatione est perspicuum: ut taceam, quoties Græci sermonis ignorantia peccavit. Della Versione di Giovan- ni Pena: In illa tamen, soggiugne, non paucos errores deprehendimus hic sæpius ingenii errore, interdum exemplaris vitio, corruerit, cioè la Traduzio- ne del Valla, di cui s'era servito. Lo stesso Meibomio, prima di fare la Tra- duzione (Harmonicorum Elementorum libri III.) d' Aristosseno, parla di quella d' Antonio Gogavino nel modo seguente. Quam versionem si hominis esse dicam, nulla Musices cognitione, & parva Græci sermonis tincti, qui nullo judicio in ea fuerit usus; id quod tota res clamat, & Notæ nostræ probant, fuero prolo- cutus. Che più? presso di me stanno i Libri (Harmonicorum, sive de Musica li- bri tres) di Tolomeo tradotti dallo stesso Gogavino, e spurgati dal nostro mento- vato Cavaglier Bottrigari con innumerabili correzioni, cancellamenti, e postille di propria mano, che giungono a deformare il Testo; come ce ne assicura quella posta nel Frontispizio, in cui così si esprime: & nunc demum summo studio, in- gentique labore, ac vigiliis mendis innumerabilibus, quibus scatent, & penitus fere deformati circumferuntur, expurgati ad legitimam formam sunt re- stituti, della quale restituzione ne rende sicura testimonianza la Versione di To- lomeo tant' anni dopo fatta dal Wallis, conforme a quella del Bottrigari.*

vente vale la qualunque loro Traduzione. Chiarissima prova di tutto questo sono le varie dizioni dello stesso stessissimo Testo, tra loro, le più volte differentissime, se non sconvenevoli.

Ma grazie a que' moderni Francesi, valorosissimi nell'intelligenza sì della Greca favella, sì della *Musica* d'ogni tempo, e sopra tutto, com'è necessario, nella Controversia verso cui ci avanziamo, eruditi nel metodo nostro di *Cantare in Consonanza*. Abbiamo almeno per mezzo loro ottenuto di potere tanto stabilire, quanto fa duopo, se non a svolgere il nodo, almeno a non perdere il tempo e l'opera, tentandone lo scioglimento.

Da che la Grecia ebbe la rara sorte di raccogliere, o ritrovare i Principj, e le Leggi d'ogni Scienza e Facoltà, dando loro quella forma e quel metodo, onde a noi poscia furono trasmesse, meritò giustamente d'essere dichiarata, e sempre in avanti riconosciuta per universale Maestra d'ogni bell'Arte, e perciò quindi ancora del valore *Armonico*; talmente poi sempre rispettata, e quasi temuta, che pochi Professori si sono trovati così animosi di pretendere il vanto d'alcuna Invenzione in tutto ad essa lei sconosciuta, proponendola più tosto come cosa ristorata, e riposta nella primiera luce, che novamente scoperta, o tratta dal nulla.

Di quì fu, che al forgere la forma del *Canto* corrente in *Consonanza*, detto volgarmente *Contrappunto*, sebbene sopra l'Undecimo secolo, per quanto io sappia, tra noi ignoto (7), tuttavolta niuno si trovò, che ardì dichiararlo

(7) Ecco quanto a questo proposito scrive il chiarissimo Sig. Muratori. *Antiq. Med. Ævi. Dissert. 24. T. 2. pag. 358.* Hoc unum ego adjiciam, Johan. Sarisberiensem circiter Annum MCLXX. lib. 1. cap. 6. *Policrat. de Musica loqui, ac dolere, quod mollis & luxurians modulatio aditum in Sacra invenerit.* „ Ipsum, inquit „ cultum Religionis incestat, quod ante conspectum Domini in ipsis penetralibus Sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione hic, muliebribus modis, notarum, articulorumque cæsuris stupentes animulas emollire nituntur. Quum præcinentium, canentium, & decinentium, intercinentium, & occinentium præmolles modulationes audieris: Sirenarum concentus credas esse &c. Ea siquidem est ascendendi, descendendique facilitas, ea sectio, vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, singularumque consolidatio, sic acuta vel acutissima, gravibus & subgravibus temperantur, ut auribus sui judicii fere subtrahatur auctoritas &c. „ An hæc Musicam figuratam, ut ap-

rarlo giunto o non giunto alla notizia dei Greci. Lo proposero come nuovo (8) a' suoi tempi, e lasciatane l'invenzione involta nella oscurità più tosto, che nell'incertezza degli antichi Monumenti; giudicarono tornar meglio tralasciare qualunque superiore ricerca.

Qual fosse poscia il motivo, onde tre o quattro Secoli dopo, portato il Gaffurio a favore de' Greci, volesse, non che alla notizia, ma sino alla pratica giunto tra i Greci il nostro *Contrappunto*, non abbastanza fa intendersi; mentre, nel definirlo, porta l'autorità di Bacchio seniore (9), ponendogli in bocca la definizione del *Contrappunto*, senza citare verun Codice noto, e quindi lasciando in dubbio col fatto la presunta notizia.

Tanto più che il Bontempi (10) sorpreso da tal citazione, dopo una lunga ricerca, confessa la perdita del tempo,

pellant, sive nostri ævi, designent, perpendent, qui hisce studiis oblectantur, & cum eis eruditionem conjungunt. *Sembranmi què degne di particolare osservazione quelle parole: Musicam Figuratam, ut appellant, sive nostri ævi, designent &c. che certamente non possono a mio giudizio intendersi se non se del vero Contrappunto, a que' tempi già in uso, nel quale tengono il primo posto le Note Figurate. Questo tal modo viene a maraviglia confermato da Marchetto da Padova, che il Muratori introduce a dichiarare Scopritore delle mentovate Figure Francone di Parigi, che scrisse probabilmente nel XI Secolo. Ma di questo altrove più opportunamente.*

(8) Nel fine d' un Trattato sopra la Musica pratica figurata di Filippo de Vetri (Codice esistente nella Biblioteca Barberina n. 841) si legge: *Explicit A R S N O V A Magistri Philippi de Vetri. Giovanni Tintore nel Trattato: Proportionale Musices, il quale, unito ad altri simili del medesimo Autore, conservasi M S. nella celebre Biblioteca de' Canonici Regolari del S S. Salvatore di questa Città, scrive: Quo fit, ut hac tempestate (Secolo XV.) facultas nostræ Musices, tam mirabile susceperit incrementum, quod A R S N O V A esse videatur. Tanto conferma pure Nicolò Listenio Musica cap. 1. ove dice: Figuralis (Musica), quæ mensuram, & notarum quantitatem variat, pro signorum ac figurarum inæqualitate, cum incremento, & decremento prolationis. Hæc alio nomine Mensuralis, alio N O V A appellatur. Così pure Giovanni Keplero dicendo. Harmon. Mundi lib. 3. cap. 16. pag. 80. N O V I T I U M enim inventum esse veteribus plane incognitum, Concentus plurium vocum in perpetua harmoniarum vicissitudine, id probatione multa non indiget.*

(9) Harmonici modulaminis Genus auctore Baccheo est mos universum quid subindicans diversas in se habens ideas, idest exemplaria, seu diversas cantilenæ compositiones: quod quidem contrapunctum vocamus, quasi concordem concentum extremorum sonorum invicem correspondentium contraposis notulis arte probatum. *Pract. Music. utriusque Cantus Franchin. Gaffuri lib. 3. cap. 1.*

(10) Gio: Andrea Angelini Bontempi *Histor. Musica Par. 1. della Prat. Antica Dimostr. 33. Corol. 13. Apologet. pag. 168, 169.*

po, e dell' opera fu 'l Trattato del Bacchio. Ma sebbene il Gaffurio, o ingannato forse da qualche apocrifo Manoscritto, o non molto versato nel Greco Idioma, non toccò il segno, che aveva in mira; contuttociò pose in campo questa d' indi in avanti sì ardua, ed oscura Quistione: Se pure ai Greci fosse in uso quello, che noi diciamo *Contrappunto moderno*.

Sorsero quindi e quindi molti favorevoli ad amendue le parti contrarie. Il mentovato Gaffurio (11), il Zarlino (12), Gio: Battista Doni (13), Isacco Vossio (14), ed il P. Zaccaria Tevo (15), vollero concesso ai Greci il *Contrappunto*, Glareano (16), Salina (17), Bottrigari (18) P. Artusi (19), Cerone (20), Keplero (21), P. Kirchero (22), Wallis (23), Bon-tem.

(11) Vedi sopra alla pag. 166. Annot. n. 1.

(12) pag. Ivi Annot. n. 2.

(13) pag. Ivi Annot. n. 3.

(14) pag. Ivi Annot. n. 4. (15) pag. Ivi Annot. n. 5.

(16) *Henr. Lorit. Glareanus Dodecachord. lib. 3. Proem. pag. 195.* Scio autem dubitari vehementer etiamnum hac ætate inter eximie doctos viros, fueritne apud veteres hujusmodi, quam nunc tradituri sumus, musicæ, (*aggiunge il Salina Cantus plurium vocum*) cum apud nullum, quod equidem sciam, auctorem veterem quicquam hujus cantus inveniatur. Multo minus etiam videtur quibusdam quatuor pluriumve vocum concentus olim in usu fuisse.

(17) *Franc. Salina de Musica lib. 5. cap. 25.* è dello stesso sentimento del citato Glareano, per modo, che ha trascritte le istesse precisissime parole.

(18) *Cav. Ercole Bottrigari in una sua Opera M. S. intitol. Il Trimerone de' Fondamenti Armonici Giorn. 3. pag. 140.* . . . Non avendo avuto i Musici antichi, anco Ecclesiastici la differenza del diverso valore delle varie Note, la importantia della misurata grande, o picciola quantità del Tempo di quelle; imperocchè altra Misura di Tempo non ho sin quì trovato, che avessero in cantando, nè gli Ebrei, i Greci, i primi Ecclesiastici, che quella della tarda, o veloce buona lor pronuncia: ne la diversità delle tante Aere in uno istanti medesimo, che tante sono, quante sono le Parti, di che la Cantilena è composta.

(19) *P. D. Gio: Maria Artusi. Arte del Contrappunto. Delle Conson. imperf. & Disson. pag. 29.* Ne' primi Secoli, nel nascere di questa scienza, non cantavano in consonanza, essendo che il cantare in Consonanza, è un moderno ritrovato.

(20) *D. Pedro Cerone. El Melopeo lib. 2. cap. 27. pag. 239.* Es menester advertir que la Musica de los antiguos no era con tantas diversidades de instrumentos Ni tampoco sus concentos eran compuestos de tantas partes, ni con tanta variedad de bozes hazian su Musica, como agora se haze.

(21) *Jo: Keplerus Harmon. Mundi lib. 3. cap. 16. pag. 80.*

(22) *P. Athanas. Kircherus Musurgia lib. 7. tom. 1. Erotem. 5. §. 3. pag. 547.*

[23] *Jo: Wallis Append. de veter. Harmon. ad hodiern. comparata.* Ea vero, quæ in hodierna Musica conspicitur, Partium (ut loquuntur), seu Vocum duarum, trium, quatuor, pluriumve inter se Consensio, (concontinentibus inter se, qui simul audiuntur, sonis,) veteribus erat [quantum ego video] ignota.

tempi (24), ed altri glielo negarono, e così or per l'una parte, or per l'altra altri molti; anzi il Galilei per amendue le parti, talora favorevole all'una, talora avversario [25].

Tanta incertezza, che chiaramente si scopre nella contrarietà di queste opinioni probabilmente può derivarsi da una doppia oscurità, sì dalla favella Greca, che è lontanissima dalla Latina, e dalla Toscana a noi usuali, sì da certe espressioni, di cui vanno sparsi i Codici antichi, le quali danno occasione agli equivoci, massimamente riferendole alle *Consonanze* fondamentali della Musica Greca. Ne molto sembra che vaglia la qualunque perizia, che noi vantare possiamo de' Codici antichi. Oltre tanto differenti versioni, che pur ci assicurano, ch'ella non può valer molto; le cotidiane contese di gravissimi Autori sopra il valore d'un medesimo Testo, ce ne fan piena fede, le quali servendo alle brame degli Eruditi, tolgono quasi ogni speranza ai dotti di mai giungere alla scoperta della verità, a cui unicamente aspiriamo (26).

Qui

[24] Gio: Andr. Angelini Bontempi loc. cit.

[25] Vinc. Galilei Dial. della Musi. Ant. Moder. pag. 80. 81. 82. 101. 104. 105. &c. Discorso intorno le Opere di M. Gio: Zarlino.

[26] Un passo di Longino illustrerà questo luogo. Questi nel suo Tratt. del Sublime, venendo alla Perifrasi (sect. 28) prende un' esempio dalla Musica, la cui Versione latina (edit. Veron. Tumerman. 1733. pag. 100) è del tenore seguente: Quemadmodum enim in Musica sonus ille, qui PRINCEPS dicitur, ab illis, quos PARAPHONOS vocant, multum accipit suavitatis: ita &c. Da questa non si scostano ne quella di Domen. Pizimenzio, e di Pietro Pagano (edit. Bonon. Manolesii 1644. p. 233.) ne molto tutte l'altre. Non così rispetto all'interpretazione. Che Paraphonos voglia accennare i Suoni, che s'accordano col principale, in ciò convengono; ma nello stabilire questi suoni non ben s'accordano. I Greci li stabilivano nella QUARTA sola, e nella sol QUINTA, partendo i Suoni Concinni in UNISONI, qui nec gravitate; nec acumine inter se differunt; in CONSONI, quibus simul percussis, aut tibia modulatis, semper cantus gravioris ad acutum, & acutioris ad gravitatem idem existit; ed in PARAPHONI, qui medii inter consonum & dissonum, in mixtione consoni adparent. (Gaudent. Harmon. Introduc. ex Vers. Meibom. pag. 11.) i quali medii essere non potevano, che le Quinte, e le Quarte. Alcuni tra' moderni (Jacob. Tollius in edit. Dion. Longini pag. 150. Adnot. n. 3. vers. Gallica Mons. Desperaux adnot. Boileau pag. 317. 318.) estendono questo Paraphonos a tutti i Suoni, che servono al Contrappunto d'oggi, quindi alle Terze, alle Sette, ed a tutte le Dissonanze, con una licenza, che a nulla serve, se non se a confermare, quanto dannosa sia a chi va in cerca del vero, la varietà delle opi-

Quì però non vo' negare la dovuta lode agli ultimi, che nel porsi a questa tant' ardua impresa, se non sono giunti ad appianarci la strada, l' hanno almeno resa meno intralciata. Parlo quì di quegli ultimi valenti Francesi, che se bene di parere discordi, hanno però concordemente presi di mira i principali passi, spezialmente dei Greci, d' onde alla controversia accennata non manchi quanto lume possa da' Professori bramarsi.

L' erudito Mons. l' Abbate Fraguier (27), portato a favorire la *Musica Greca*, da un passo celebre di Platone (28), cerca dedurne il *Contrappunto* in uso ai Greci, confermando il suo sentimento coll' autorità di Cicerone (29), e di Macrobio (30).

Se gli oppone dottamente Mons. Burette (31), il quale distrutta ogni di lui interpretazione, conclude non altro *Contrappunto* aver i Greci cantato, che all' *Unissono*, all'
Otta-

nioni. Manuel Bryennius Harmon. sect. 5. pag. 382. ex Vers. Wallis. Meibom. Nota in Gaudent. Introduct. Harmon. pag. 35. Theo Smyrnaus apud Meibom. loc. cit. Mich. Psellus de Musica Compend. ex Vers. Guil. Xylandri. Bacch. senior. Introd. Art. Musica ex Vers. Meibom. pag. 15. Gio: Battista Doni Annot. sopra il Compend. de' Generi, e de' Modi pag. 250. Ejusd. de Prastant. Music. Veter. pag. 58. M. Sebast. de Brossard Dictionaire de Musiq. Suoni Paraphoni.

(27) Examen d' un passage de Platon sur la Musique. Histo. de l' Académie des Inscip. & belles Lettr. T. 3. pag. 111.

(28) Diversitatem vero vanitatemque lyræ, cum alios fides modulòs reddant, alios poeta cantus ipsius auctor, ut spirititudinem præterea raritati, velocitatem tarditati, acumen gravitati, & omnino consonum simul, & dissonum præstet, rhythmorumque universa varietas lyræ vocibus accommodetur, afferre illis non licet, qui triennio utilitatem musicæ sunt facile percepturi. Contraria enim cum se invicem confundant, difficile discuntur. Oportet autem ut facile juvenes discant. Plato de legib. lib. 7. ex Vers. Marsil. Ficini.

(29) Ut in fidibus, ac tibiis, atque cantu ipso, ac vocibus, concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum ac discrepantem aures eruditæ ferre non possunt; isque concentus ex dissimilimarum vocum moderazione concors tamen efficitur, & congruens: sic ex summis, & mediis, & infimis interjectis ordinibus ut sonis, moderatam ratione civitatem, consensu dissimilimorum concinere: & quæ harmonia a musicis dicitur in cantu, eam esse in civitate concordiam. Cicer. lib. 2. de Repub. Fragm. pag. mihi 447. tom. 4.

[30] Vides quam multorum vocibus chorus constet, una tamen ex omnibus redditur. Aliqua est illic acuta, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminae. Interponitur fistula. Ita vires singulorum illic latent, voces omnium apparent, & fit concentus ex dissonis. Macrobi. Saturnalior. Proem.

(31) Dissert. su la Symphonie des Anciens. Par M. Burette pag. 116. tom. 4. des Memo. de litterat. tirez des Registr. de l' Acad. Royale des Inscriptions & belles Lettr.

Ottava, ed alla *Decimaquinta*, tanto in se men perfetto, quanto più lontano dal nostro corrente; se non che volle in oltre loro concedere il *Contrappunto* alla *Terza*, volgendolo con Mons. Perrault [32] al comune proposito un detto d'Ateneo [33], d'Orazio [34], e di Plutarco [35], e con l'Abbate de Chateaneuf un passo di Tolomeo (36). Ma i celebri Padre Bougeant (37), e P. Cerceau (38), contrasta tagli ogni spiegazione e conseguenza, tanto non gli permisero.

Nel che fare, dovendo essi tutti per necessità dipendere dalle memorie dell'Antica Storia, onde unicamente ne derivano le necessarie notizie ad una sì difficile discussione, non può abbastanza spiegarsi, come abbiano ventilato, e per così dire smidollato qualunque Testo più confacente al bisogno, onde ogni luogo resti spaziosamente appianato, talchè saria impresa senza fallo inutile e temeraria il porsi ad ulterior tentativo, come se Uomini tanto illuminati, e nel Greco Idioma valorosissimi, non avessero ancora penetrato al fondo di qualunque espressione e sentimento.

Il che a me poscia sarebbe affatto impossibile, cui è in tutto ignota la Greca favella, e se pur m'inoltro in questa Controversia, penso, senza taccia di troppo ardito, francamente poterlo, grazie a tali loro diligenze, che là sicuramente mi portano, ove abbondo di quanto all'uopo mio sia confacente e necessario.

Sta fuor d'ogni dubbio presso chiunque, massimamente al lume di questi ultimi accennati Commenti, che i Greci

Y

non

(32) Claud. Perrault. *Oeuvr. divers. de Phys. & de Mechaniq. de la Musiq. des Anciens* T. 1. pag. 294. &c.

(33) *Athen. lib. 14. cap. 9. pag. 635.* Pindarum in suo ad Hieronem Sclio Magadin appellasse cantum reciprocum, quod duplicis generis semper (Jac. Dalecamp. in hunc loc. *Διάπασων*: quidam harmoniam musicam hic interpretantur musicis omnibus notissimam, quam octavam vocant) concentus adesset, nempe virorum & puerorum.

[34] Q. Horat. Flacci ad Mæcenat. Od. 9.

Sonantem mitlum tibiis carmen Iyrâ,
Hac Dorium, illis Barbarum?

(35) Plutarch. de Musica Commentar. in princip.

(36) *Djalog. sur la Musiq. des Anciens* pag. 71.

(37) *Journ. de Trevoux* Avril, Octobre 1725.

(38) *Loc. cit.* Janvier, Février 1729.

non hanno conosciute, nè ricevute per vere *Consonanze*, se non se l'*Ottava*, la *Quarta*, e la *Quinta*, con le loro replicate (39), e liberalmente usando con Mons. Burette, al più al più ancor la *Terza* (40). Ciò essendo, parmi questo bastevole a contrastare a' Greci il vanto, e la notizia del *Contrappunto*, che noi abbiamo ora in possesso. Al che fare tanto più volentieri m'accingo, quant'io meno penso d'essere infruttuoso a chi pari a me nell'ignoranza del Greco brami, se non altro, almeno una semplice tintura di questa celebre Controversia.

Ad entrar nella quale con ogni chiarezza, gli è necessario bene convenire nei termini, dichiarando partitamente il valore di quanti in progresso ne verranno introdotti nel nostro discorso, ad evitare le liti, che inutilmente eccitano i nomi presi per equivoco in improprio significato; e poichè qui s'ha a trattare del *Contrappunto*, questo perciò deve essere il primo ad illustrarsi col ben stabilire, che intendiamo noi, e che debba intendersi per *Contrappunto*.

Molte e diverse, secondo la sventura dei nomi di maggior conto, furono le Definizioni date ad una tal voce (41), le quali però tendono tutte in fine a stabilire, nulla essere il *Contrappunto*, se non quell'Arte di disporre diverse *Parti cantanti* ad uno stesso tempo *Armoniche*, onde ne venga un tutto piacevole.

E va-

(39) *Euclid. Introduct. Harmon. ex Vers. Meibom. pag. 12. 13.* Consona vero systemata in immutabili systemate sunt sex, quorum minimum est DIATESSARON... Alterum est DIAPENTE... Tertium est DIAPASON... Quartum, DIAPASON & DIATESSARON, [ciòè l'Undecima]... Quintum, DIAPASON & DIAPENTE, (ciòè la Duodecima)... Sextum, BIS DIAPASON, (ciòè la Decimaquinta)... Dissona vero sunt, tum quæ minora sunt quam Diatessaron, tum, quæ inter dicta consona interjiciuntur, omnia. *Gaudent. Harmon. Introd. ex Vers. Meibom. p. 12. Baccb. senior. Introd. Art. Musi. ex Vers. Meibom. pag. 3. Aristid. Quintil. de Mus. ex Vers. Meibom. lib. I. p. 16. lib. 3. pag. 119. Ptolema. ex Vers. Wallis lib. I. cap. 30. Bryen. Harmon. lib. I. lect. 5. pag. 381. 382. ex Vers. Wallis.*

(40) *Dissertat. sur la Symphonie des Anciens. Des Inscript. & bell. Let. de l'Académ. Royale T. 4. p. 122. 123.*

(41) *Francin. Gaffurius Pract. Music. lib. 3. cap. 1. Giof. Zarlino Instit. Harmon. P. 3. cap. 1. P. Athanas. Kircher. Musurg. lib. 5. cap. 9. Tom. I. pag. 241. M. Rameau Traité de l'Harmon. pag. xi. xii. Joann. Joseph Fux Gradus ad Parnass. pag. 45.*

E vaglia il vero, se prender si voglia la cosa in una certa ampiezza, il *Contrappunto* finalmente altro non è, se non l'Arte di formare il *Canto*, che noi chiamiamo *Armonia*, la quale sol tanto si distingue dalla *Melodia*, perchè questa fa una sola *Cantilena* seguitamente piacevole, laddove quella fa diverse *Cantilene* unitamente piacevoli; differente quindi dall'altra, come il tutto dalle parti, che lo compongono.

La *Melodia* e l'*Armonia*, vocaboli, fra le varie vicende a cui soggiacque la *Musica* sempre famosi, hanno presso i moderni dovuto cangiare significato. Gli Antichi usavano l'*Armonia* a denotare la proporzione de' *Suoni*, o de' *Canti* disposti in una sola serie (42), e la *Melodia* a significare l'unione dell' *Orazione*, del *Canto*, e del *Ritmo* (43), vale a dire a significare una determinata *Cantilena* di *Poesia*. I Moderni chiamano *Melodia* ciò, che gli Antichi dicevano *Armonia* (44), usando poi questa voce a significare l'ultimo corrente *Contrappunto*, cioè a significare l'*accordo* contemporaneo di *Cantilene* diverse (45).

Quanto ai Greci; essi non erano privi d'alcun *Accordo* tra le *Parti armoniche*. Si fa certamente, che due tra loro o

Y 2

col

(42) Cicer. I. *Tuscul.* n. 34. Harmoniam autem ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio harmonias etiam efficit plures; *La qual proposizione non può intendersi in altro modo, se non che in quello con cui ella è spiegata da Aristosseno Harmonic. Elementor. lib. I. pag. 38. 39. ex Vers. Meibom.* Ex duobus enim hisce Musicæ intellectus constat, sensu scilicet & memoria, quandoquidem sentire oportet, quod fit; memoria vero retinere, quod est factum. Alio modo, ea quæ in Musica fiunt, consequi non licet, *alle quali parole aggiunge il Wallis Append. de Veter. Harmon. pag. 175.* Quippe ex collatione soni præteriti cum eo qui jam auditur, concentum persentiscimus, *che è quanto intendevano gli Antichi per Armonia, e chiaramente dichiara Giovanni Keplero Harmon. Mundi lib. 3. cap. 16. pag. 80.* Et si vox, Harmonia, veteribus usurpatur pro Cantu; non est tamen intelligenda sub hoc nomine, Modulatio per plures voces, harmonice consonantes. *M. Burette Dissertat. sur la Symph. des Anciens loc. cit. sur la Melopée de l'Ancienne Musiq. P. Bougeant Dissert. sur la Musiq. des Grec. & Latin. P. 1.*

(43) Plato *Dialog. 3. de Rep. vel de Justo pag. mibi 564.* Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, rythmo.

(44) *M. Burette loc. cit. Robert. Fludd. de natura Simia Tract. 2. Par. 2. lib. 5. pag. 209.* Melodia est sonorum continuata connexio, ita, ut alter post alterum fluxu continuo sonet, & proprie dicitur cantio unius vocis.

(45) *Zarlino Instit. Harmon. Par. 2. cap. 12.*

col *Suono*, o colla *Voce*, o assieme uniti, oltre l' *Uniffono*, si movevano ad uno stesso tempo per una stessa *Cantilena*, o sempre in *Ottava*, o verisimilmente or sempre in *Quinta*, ed or sempre in *Quarta*, il qual *Accordo* veniva senza dubbio chiamato *Sinfonia*. Potevano due parimenti nel corso del *Canto* e del *Suono* non rimanere nello stesso dei mentovati *Sinfoni Intervalli*, ma quando all' uno, quando all' altro a piacimento trapassare, e questo possibile *Accordo* doveva probabilmente chiamarsi ancor esso *Sinfonia* (46). Ne solo due *Parti* potevano ciò fare ad un tempo, ma più ancora, onde rendersi la *Sinfonia* più varia, e quindi più artificiosa e dilettevole.

La necessità dei tempi, e della *Quistione*, che abbiain per le mani, ci sforza a seguire i Moderni, usando in avanti del loro linguaggio; tanto più, che a chi ben penetra il valore e l'uso dei termini, transpira quindi un lume sufficiente a discernere, quanto gli Antichi erano lontani dal nostro *Contrappunto* moderno; non meno che vi erano ad esprimere i *Suoni musicali*.

Ad esprimere questi *Suoni*, dice il P. Merfennio (47), si fervirono gli Antichi, e specialmente i Greci (48) delle lettere dell'Alfabeto; il cui uso proseguì anche appresso de' Romani, i quali, siccome dai Greci appresero la *Musica*, così ritennero le lettere greche all' espressione delle *Voci*, e de' *Suoni* (49). S. Gregorio al riferire d' Antimo Libera-
ti

(46) Probabilmente, cioè sembra, che il metodo tenuto dagli Antichi nel significato da questa voce *Armonia* ci possa dare alcun lume di quanto volessero espresso col vocabolo *Συμφωνία* *Sinfonia*. Gli è certo, che l' *Armonia* esprimeva appo loro i suoni *Armonici* in una serie successiva disposti. Pare dunque, che la *Sinfonia* dovesse adoprarsi ad indicare i *Suoni Sinfoni* raccolti in unione contemporanea, altrimenti se questo vocabolo si fosse usato ad esprimere questi *Sinfoni* in serie, sarebbe stato il medesimo affatto inutile; necessario per altro, massimamente se avevano quel che dato gli abbiamo, semplice *Contrappunto*. In fatti, parlando dei *Consoni*, formati da due *Voci*, che insieme si prendano, si chiaman *Sinfoni*, i quali separatamente pigliati, avevano ognuno da se nomi particolari; di qui è, che il *Sinfono* greco dai Latini sempre vien detto *Consono*.

(47) *Harmonicor.* lib. 8. *Propos.* 3. pag. 164. 165. Vinc. Galilei *Dial. della Musi. Ant. e Moder.* pag. 36. P. Franc. Xaver. *Quadrio Storia della Poesia* Vol. 2. lib. I. dist. 3. cap. I. pag. 733.

(48) Nella *Lettera ai Lettori dell' eruditiss. Marco Meibomio* trovasi su questo particolare quanto può esser desiderabile. Tom. I. *Autor. sept. Music.*

(49) *Ex Boet. Music.* lib. 4. cap. 3.

ti (50) per sentimento comune null'altro fece, che ai Greci caratteri sostituire sette lettere latine, da lui dette Gregoriane, cioè A B C D E F G, le quali lettere si replicavano secondo il bisogno, ed accento de' Canti, ora majuscole per l'ordine grave, ed ora minuscole per l'ordine acuto, e si stendevano sino a quindici corde, conforme al Sistema Greco (51). Guido Aretino conferma in più luoghi del suo Micrologo il fin quì detto, nella forma seguente

dc ꝥ c de dc ꝥ a ꝥc d a GFGG

Sit nomen Domini benedictum in saecula (52)



Sit nomen Domini benedictum in saecula.

Sit

(50) Dalla mia Copia autentica del Codice Cbigiano.

(51) Se vale l'autorità sopra il numero degli Scrittori, dee porsi in dubbio se pur S. Gregorio fosse il primo, che portasse l'accennate sette lettere all'uso Musicale. Guillermo de Podio dopo aver detto, che Boezio si servì di lettere per la misura degl' Intervalli armonici, soggiugne: Qui autem post illum fuerunt musici & ante Gregorii Magni tempora, septem tantum esse: idest A B C D E F G Commentar. Music. lib. 5. cap. 7. Questa asserzione, anche senza documenti, ha il suo gran valore dall'erudizione d'un Autore nell'Antichità versatissimo. Il nostro Cav. Ercole Bottrigari nel suo Trimerone Giorn. 3. pag. 116. posto di proposito ad esaminar questa Controversia, conclude non avervi alcun sodo fondamento a stabilir S. Gregorio inventore della pratica delle proposte Lettere nel Canto Fermo, il qual Cavaliere dotto in molte facoltà, era poi nella nostra Musica, e nell'Antica dottissimo, e dottissimo critico d'ogni può dirsi maggior minutezza, che in questa facoltà cader possa, siccome apertamente dimostrano le di lui Opere, alcune delle quali si veggono pubblicate già colle stampe, altre in assai maggior numero si conservano Manoscritte presso il Nobil Uomo Signor Abate Odoardo Romano Bottrigari, dalla cui gentilezza mi sono state graziosamente comunicate.

(52) Da un Codice Mediceo-Laurenziano 48. Plut. 29., che si crede scritto nel XV. Secolo.

d h d^e d c c h a h^c a a a GGG
 Sit nomen Domini bene dictum in sacula (53)



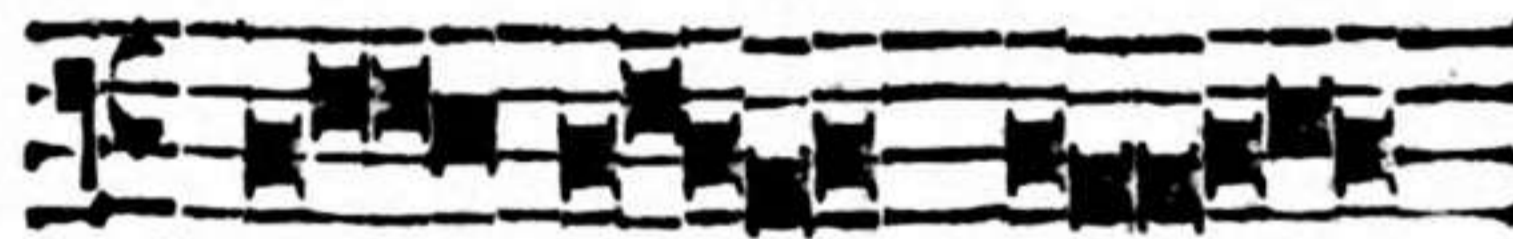
Sit nomen Do mi ni be ne dic tum in sa cu la

Ne solo queste lettere in uso *musicale* erano sciolte, ma talvolta legate, come ce ne assicura la Copia d'un Frammento di circa que' tempi, recentemente trovato dall'eruditissimo M. R. P. D. Anselmo Costadoni Monaco Camaldolese, ricevuta per lo stimatissimo mezzo del famoso Signor Dottore Bartolommeo Beccari, una parte della quale, che io qui sottopongo, ne farà chiara fede (54).

Q tol lis peccata mundi. Misere re no bis



Qui tol lis pec ca ta mun di. Mi se . re



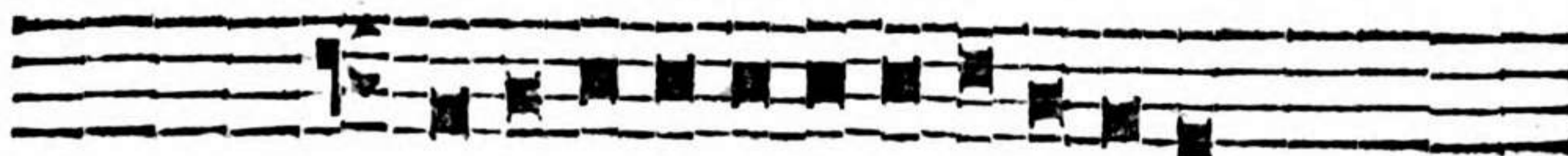
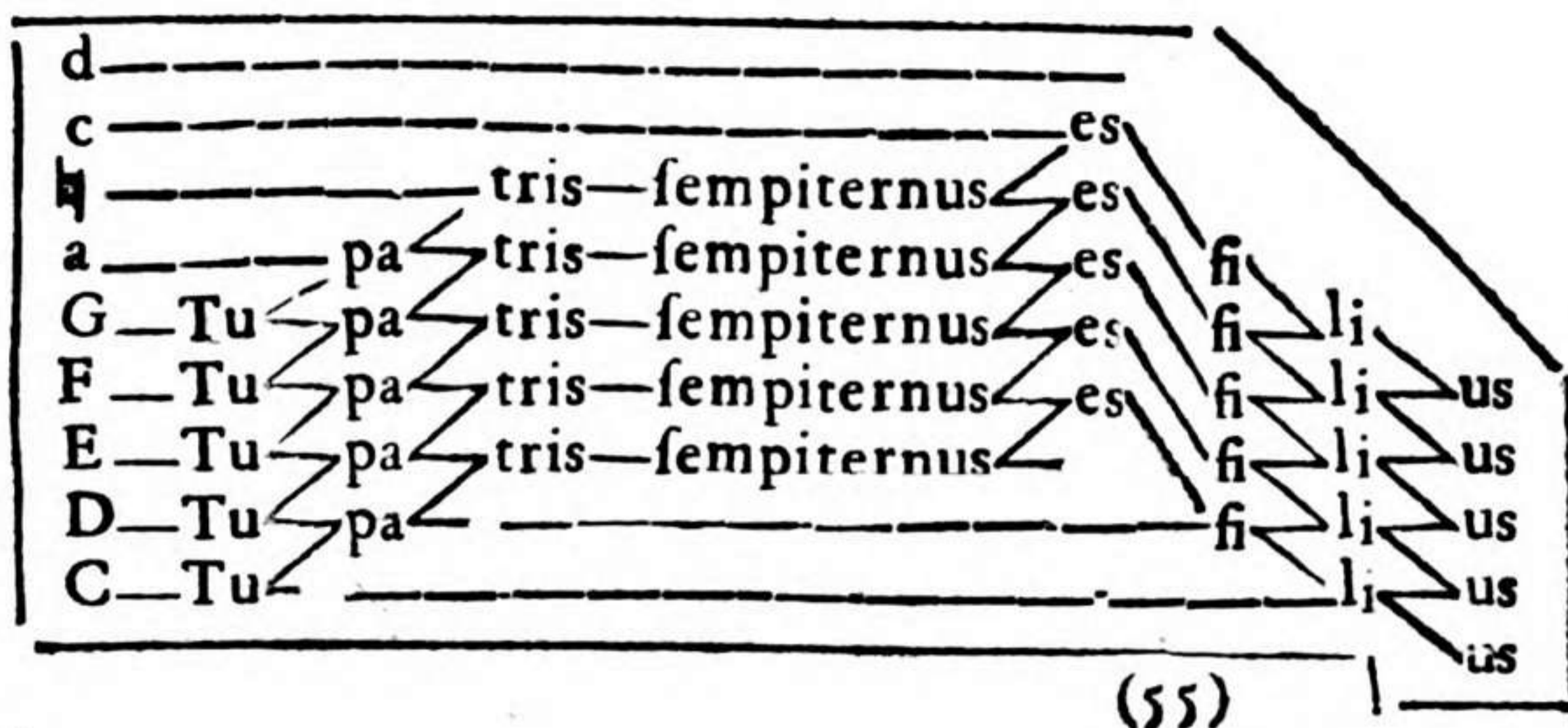
re no . bis.

Anzi ne pur dopo la piena invenzione delle Righe musicali, cessarono dall'uso loro mentovato le lettere introdotte

(53) Da un mio Codice del lodato Guido Aretino probabilmente scritto nel Secolo XVI.

(54) L'eruditissimo P. Mabillone *Annal. Beneditt.* T. 4. Append. n. 7. pag. 632. il tutto conferma: Ante saeculum nonum, ei dice, usitatae erant litterae alphabeticæ ad id designandum, cioè il Canto Fermo.

dotte fu d'esse, e negli spazj tra le medesime compresi a farvi l'offizio, e le veci, che vi tengono oggidì le volgari Note. Eccone varj riscontri.



Tu Patris sempiternus es fi li us



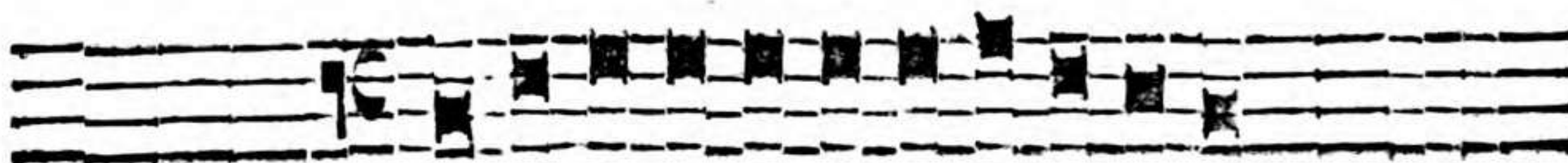
Tu Patris sempiternus es fi li us

Tu

(55) Ex Epistola ipsius Guidonis (Aretini) ad Michaellem Monachum Pomposianum, in Colice Mediceo Laurentiano. Le Righe sono nove, ed hanno a sinistra inferiormente cinque lettere majuscole per le Voci gravi, e superiormente quattro minori per le Voci acute. Ognuna di queste lettere indica un Tuono, onde la Cantilena, la stessa poi sempre, ha il suo principio, cominciando da C segno del C sol fa ut, che determina la Cantilena nel Tuono più basso. Il D la determina un Tuono più alto; Più ancora l'E, e similmente un semituono l'F, ed il G un Tuono. Due soli esempj colle Note da noi usate qui posti, cominciando dal C, e dal D facilmente potranno rischiarar questo luogo.

tu Patris sempiternus es fili us

(56)



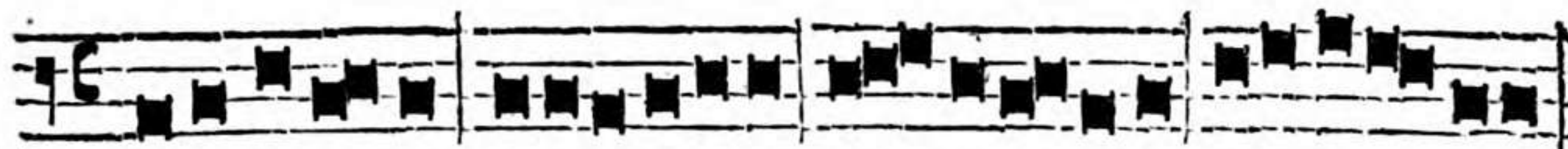
Tu Patris sempiternus es fili us.

F G a G F
 D D^E D DD D E E E D E D D DB
 C C C C C C C C C C C C C C C C
 Ut queant la xis Reso nare fi bris MI ra ges to rum FA muli tu orum
 G G a G a G a a G F E
 F D D D C D
 Sol ve poluti LA bii rea tum Sancte Joannes (57).

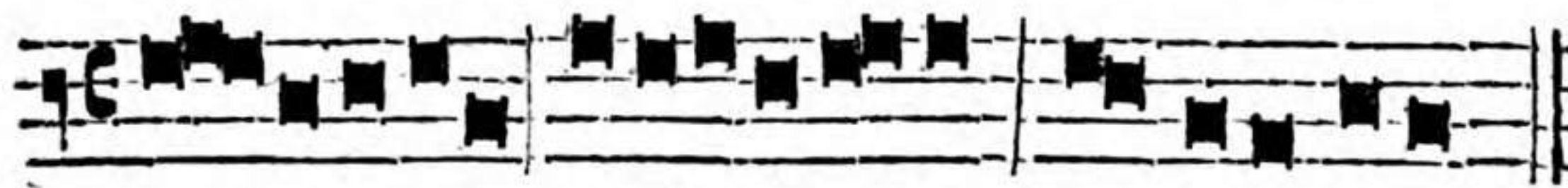
Ut

(56) Ex Enchiriade Oddonis Ab., che scrisse circa l' Anno 920. (Tribem. de Scriptorib. Eccles. n. 292.) come da un Codice nella Biblioteca Malatesta presso de' P. P. Minori Conventuali in Cesena. Questo esempio è diverso dal precedente in due sole cose. Le Righe qui sono otto, e sono le lettere, o più tosto le Cifre non già nelle righe, ma tra gli spazj delle medesime, e fra due parallele, che a perpendicolo tagliano le righe. Queste Cifre, ed il loro significato altrove più opportunamente si spiegherà.

(57) Dal Codice cit. al num. (53).



UT queant la xis REso na re fibris MI ra gestorum FA muli tu orum



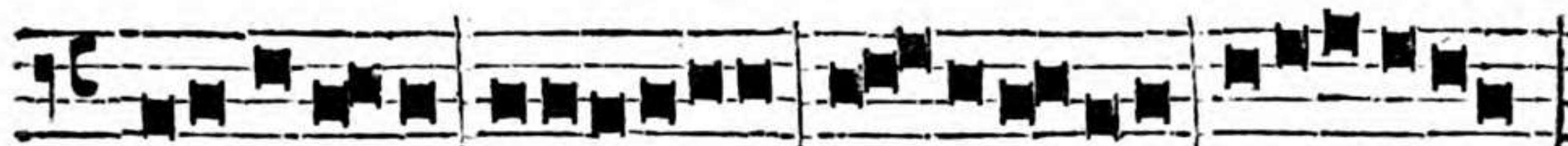
SOL ve polluti LA bii re a tum Sanc te Jo an nes.

		G		a	
F	F	F		G	G
	E	E	E	E	E
D	D	D	D	D	D
C		C		C	

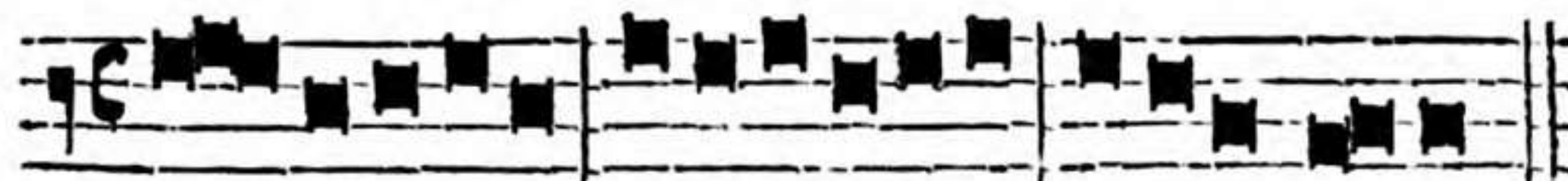
UT queant la xis RE so na re fibris MI ra gestorum FA muli tu orum

a		a		a	
G	G	G	G	G	
F	F	F	F	F	
	E	E			
				D	D
				C	

SOL ve polluti LA bii re a tum Sancte Jo an nes (58).



UT queant la xis REso na re fibris MI ra gestorum FA muli tu orum



SOL ve polluti LA bi i re atum Sancte Jo an nes.

Z

Fran-

(58) Nel Melopeo Tratt. de Musi. Theor. y Pratica lib. 2. cap. 44. pag. 271. de D. Pedro Cerone.

Franchino Gaffurio mutò le *Lettere* nelle *Sillabe*, come
 ñegue.

fa mi re-re-re RE-re-re MI fa mi mi re-re FA fa mi mi re-re

UT queant la xis RE fo na re fibris MI ra gesto rum FAMu li tuorum

la fol fol LA la la fol fol fol fa re-re ut

SOL ve polluti LA bii re atum Sanc te Jo an nes (59).

UT queant laxis RE fo na re fibris MI ra gesto rum FAMu li tuorum

SOL ve polluti LABi i re atum Sancte Joannes.

UT queant la xis RE fo na re fibris MI ra ges to rum FAMu li tu orum

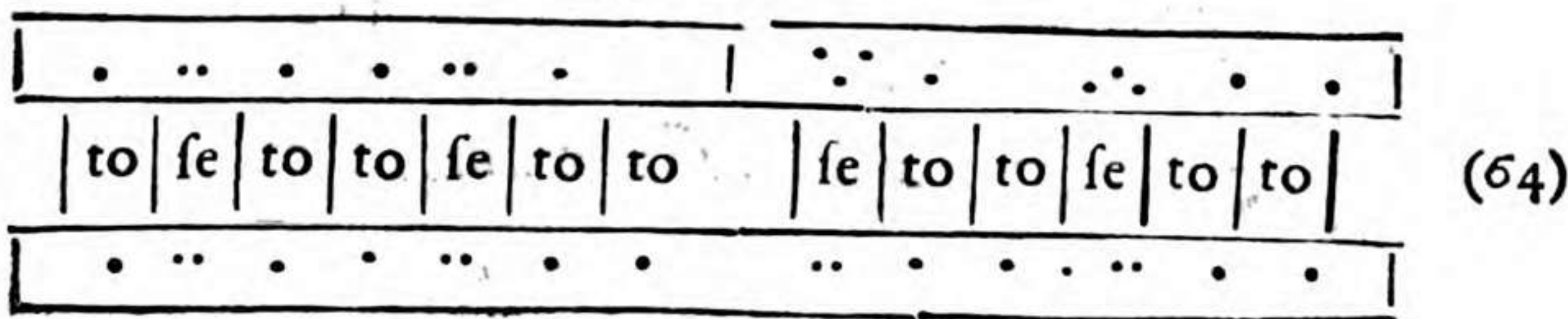
SOL ve polluti LABi i re a tum Sanc te Joannes (60).

Ven.

(59) Ex Franchin. Gaffur. Theor. Musi. lib. 9. cap. 6. Hujus quidem hymni concentum & modulationem, licet litteris primitus annotatum, ipsis sillabis imprimamus hoc modo.

(60) Guido Aretino nel Codice Mediceo-Laurenziano di Firenze collazionato con altri due Codici della Biblioteca Ambrosiana dall' erudito Sig. Dott. Baldassarre Oltrocchi Prefetto della medesima, mercè il favore di Sua Eccellenza Rma Monsig. Vitaliano Borromeo, insigne Promotore di questa mia opera.

Vennero poscia vicarj delle *Lettere* in campo i *Punti*, prima semplici, dopo talvolta caudati (61); e talvolta ancora colle code, quando unite, quando sciolte, e quando tortuose a forma di *geroglifici* (62); ora senza, or con una, o due, o tre *righe* (63), ora con tante *righe*, quanti erano i *Punti*, quando solo su d' esse posti, quando ancor negli *spazj* tra le medesime

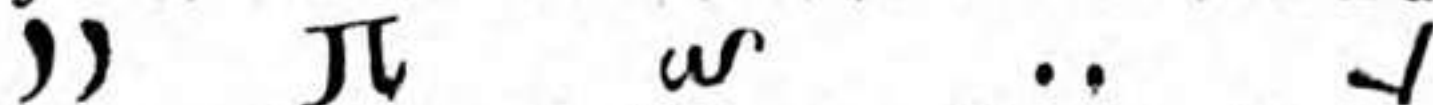


Z 2

Cæli

(61) P. Mabillon. *loc. cit.* Postmodum inventæ sunt notulæ caudatæ, sed absque lineolis.

(62) Due antichi Codici MSS. del medesimo Trattato di Musica trovansi, uno in Lipsia nella Biblioteca Paulina (Repositor. Theolog. I. series III. in fol. n. 10), che nel Catalogo impresso viene attribuito a Papa Giovanni: J hannis Papæ Musica ad Fulgentium Anglorum Antistitem, del quale tengo un' Esemplare intero esattissimo; e l' altro in Anversa nella celebre Casa Professa della Compagnia di Gesù, che nell' Indice de' Manoscritti ivi esistenti parimente stampato si attribuisce, e forse con più ragione, a Giovanni Cottone: Johannis Cottonis ad Fulgentium Episc. Anglorum de Musica; ed avendomi il dottissimo, e gentilissimo P. Giovanni Scotti Segretario Generale della lodata sempre venerabile Compagnia favorito di far collazionare col Codice d' Anversa quello di Lipsia, ho rilevato, contener l' uno, e l' altro l' istessissimo individuo Trattato, non di due diversi Autori, ma di un solo, che Giovanni appellavasi. Or da cotesti Codici si ricavano le seguenti forme de' varj accennati Punti. Tercius neumandi modus a

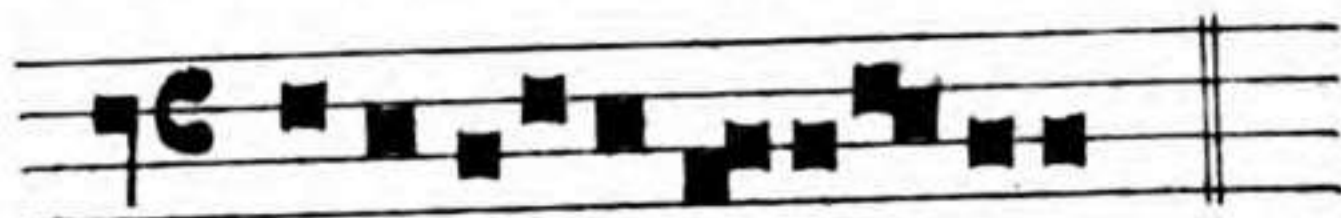


Guidone inventus. Hic sit per Virgas, Clines, Quilismata, Puncta, Podatus, ceterasque hujuscemodi notulas suo ordine dispositas.

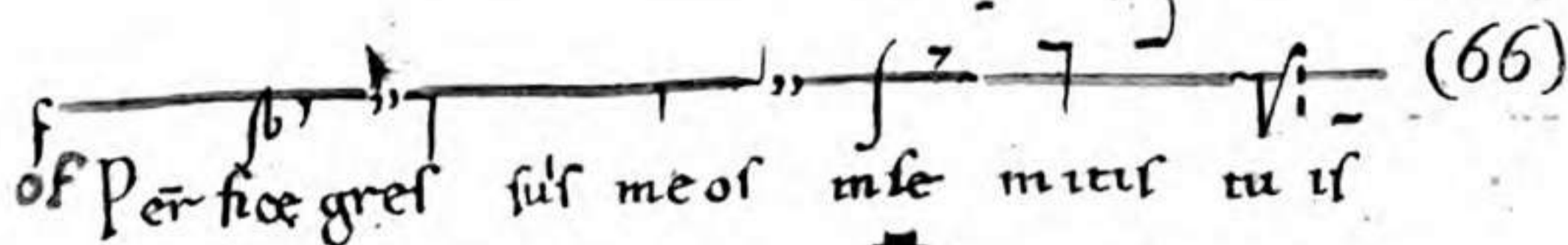
(63) P. Mabillon. *loc. cit.* Denique sæculo undecimo additis a Guidone Aretino lineolis inventi Rombi, quibus etiam nunc utimur.

(64) Ex libro Ubaldi (Monaci Elnonensis) peritissimi Musici. De Harmon. Institut. (floruit ut apud Trithem. de Scriptoribus Eccles. Anno Domini DCCCLXXX) Da un Codice esistente nella Biblioteca Malatesta presso i PP. Minori Conventuali in Cesena.

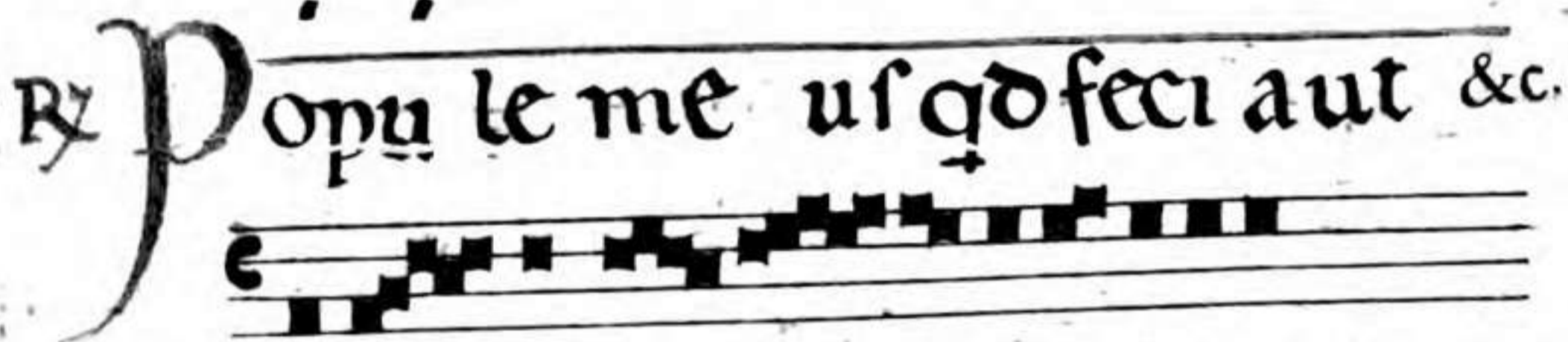
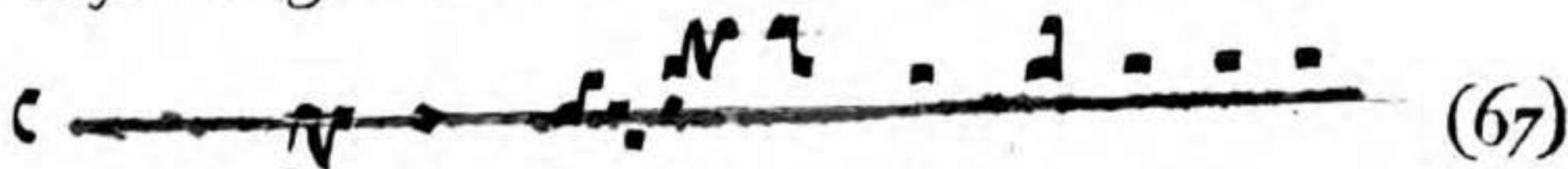
Celi cęlorū laudate deūm (65)



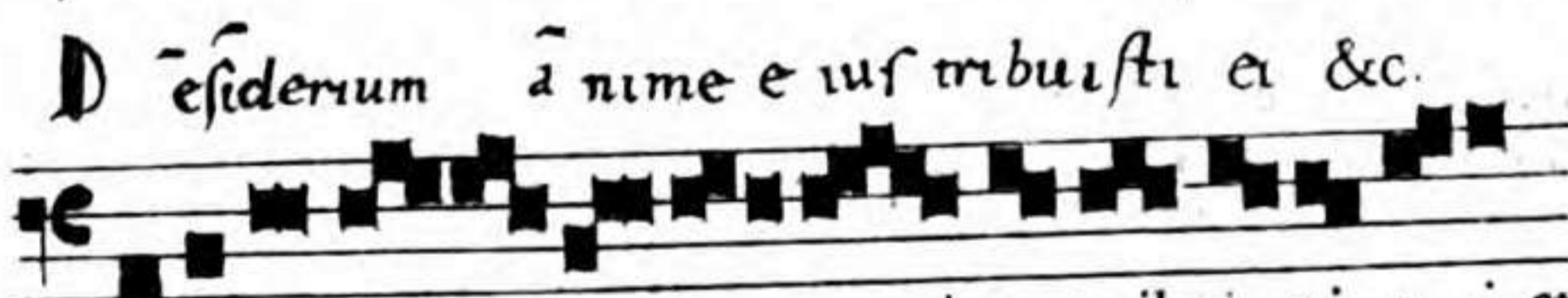
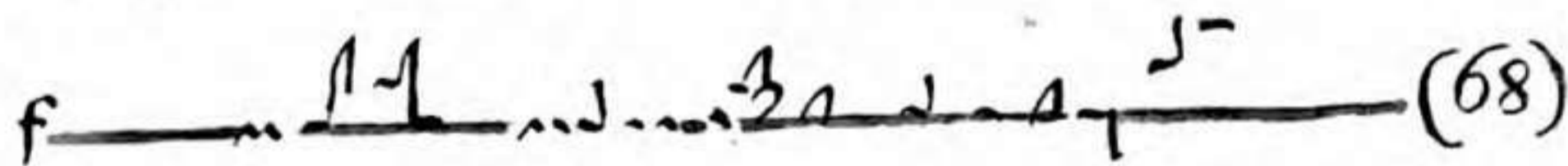
Cę li Cęlorū laudate deum



Perfi ce gres sus meos in se mi tis tu is



Po pu le me us quid fe ci aut et.



Desi de ri um a ni me e ius tribuis ti e i et.

(65) Da un Frammento presso me esistente d' un antico Breviario.

(66) Da una copia d' un Frammento d' antico Missale scritto circa l' Anno 900, il quale si conserva nell' Archivio della Cattedrale di Modona, favoritomi dal famosissimo Sig. Dottore Ludovico Muratori. Guido Aretino di queste linee, or rosse indicanti la Chiave di F fa ut, or gialle indicanti la Chiave di C sol fa ut, parla nel suo Micrologo come segue.

Quasdam lineas signamus variis coloribus
 Ut quo loco sit sonus mox discernat oculus
 Ordine tercię vocis splendens crocus radiat
 Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio.

(67) Da un mio Frammento d' antico Missale.

(68) Da un Frammento d' antico Missale ottenuto in dono dallo stimatissimo Padre Ercole Isolani quì Superiore de' Molto RR. PP. nella Congregazione dell' Oratorio.

(69)

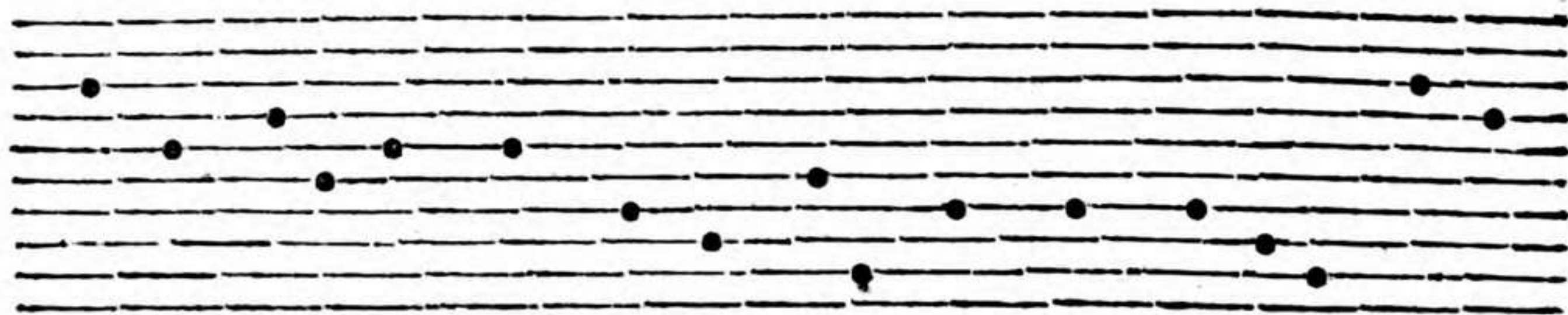
(70)

Z 3

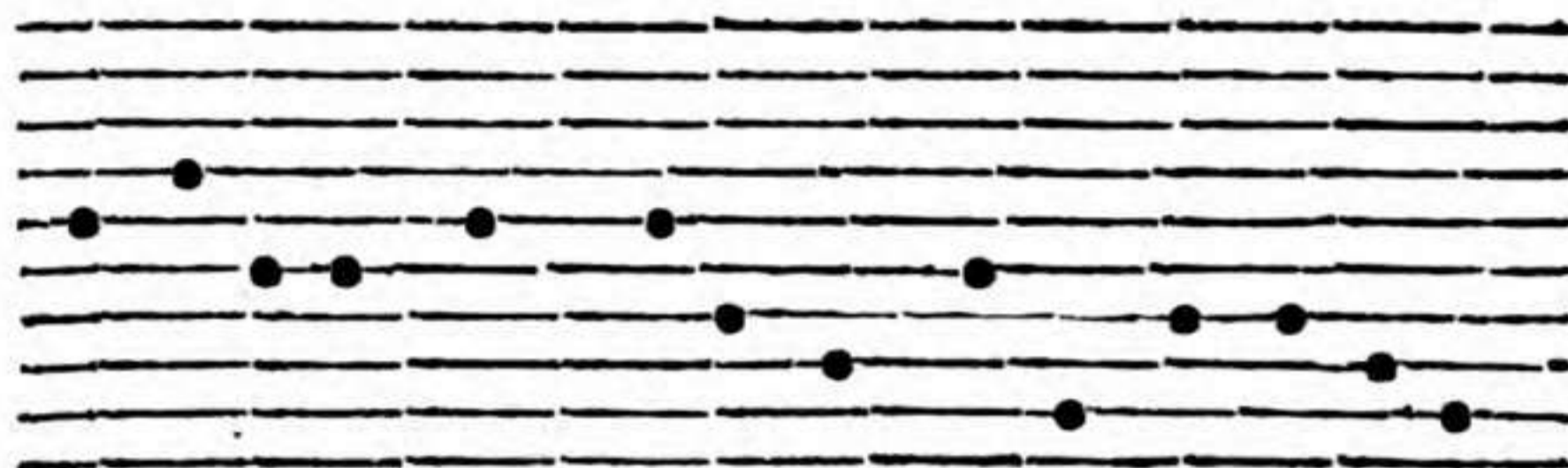
Clan-

(69) Vinc. Galilei Dial. della Musi. Anti., e Moder. pag. 36. Si servirono i Musici pratici, che furono poco avanti a' tempi di Guido Aretino, per significare le corde delle Cantilene loro degli istessi caratteri, che usavano già gli antichi Greci, e di quelli ancora de' Latini, segnandoli sopra sette linee in questa maniera; ad imitazione forse delle sette corde dell' antica Citara.

(70) Il Cav. Ercole Bottrigari (Trimerone de Fondam. Armon. Giorn. 3. pag. 111.) è di sentimento diverso, e dice: che questi Caratteri greci posti ne' Capi di ciascuna di esse linee abbiano da esser le sette loro vocali; che sono A, E, H, I, O, T, Ω, e non le da lui segnatevi lettere, cioè, Ω, Φ, T, Π, M, A, H: contrassegnate alle sette prime dello Abecedario de' Latini, e nostro, parte minuscole a, b, c, d, per le Corde superiori, e di suono acuto: parte majuscole E, F, G, per le inferiori, e di suono mezzano poste nell'altro Capo di ciascuna di esse linee, così comprendendo in se come si conosce per lo b, rotondo, i due Tetracordi congiunti insieme da Musici greci antichi nominati Meson, e Sinemmenon. Ciò per altro non conviene con quanto abbiamo da gli stessi Greci, i quali, come in appresso sono per accennare, si servivano de' loro Caratteri non solo per esprimere la serie delle Voci, e de' Suoni, ma in ciascun loro particolar Tuono; onde convien supporre, che il dimostrato esempio co' Caratteri greci, sia cosa particolare, e diversa da ciò, che era in uso comune appresso de' Greci.



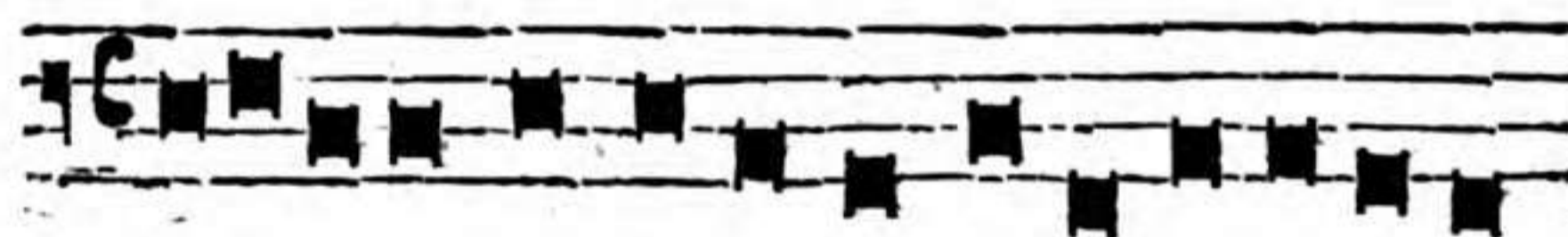
Clanget hodi e vox nostra melodum symphonia instant



annua jam quia praeclara solemnia &c. (71)



Clanget ho die vox nostra melodum symphoni a instant



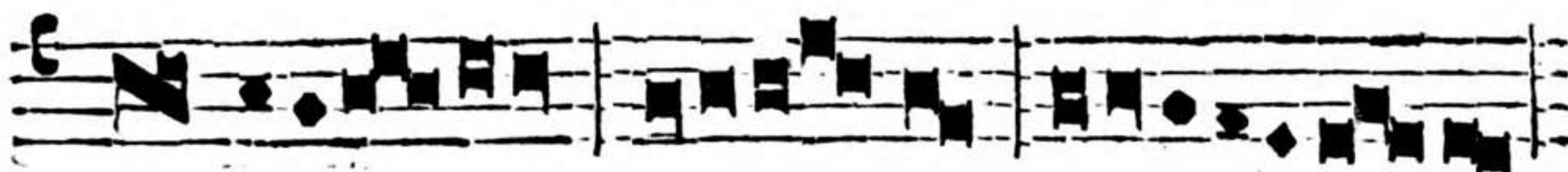
annua jam quia praeclara solemni a .

Al principio erano i *Punti* quasi rotondi; in progresso si ridussero a quadrati, d' ond' ebbero origine le nostre
Note

(71) Galilei nel luogo cit. pag. 37. Eccovi l' esempio d' una *Cantilena* tra le altre, che mi sono capitate in mano, la quale mi fu già da un Gentiluomo nostro Fiorentino donata, ritrovata da lui in un' antichissimo suo libro; ed è delle più intere, e meglio conservata d' altra che io abbia mai veduta. Questa *Cantilena*, secondo lo stesso Galilei p. 38. è del Tuono Mixolidio, il quale deve prendersi, come egli insegna pag. 96. tra *Alamire grave*, e tra *Alamire acuto*, seguendo l' opinione comune de' suoi tempi, diversa però affatto o da quella di Tolomeo, che soli sette Tuoni ammise, o degli altri Greci ad esso anteriori, che ne ammisero tredici, e sino a quindici.

Note correnti di *Canto Fermo*, e alcune anch' esse rotonde, altre quadrate; altre a rombo; o a romboide; unite alcune, alcune disgiunte; or aperte, ora chiuse; e la maggior parte variamente caudate, la varietà delle quali determinando nel *Canto Figurato* alle *Voci* la loro permanenza diversa, cioè il loro *musical Valore* in un *Tuono*, venne a stabilire le differenti *Figure Armoniche*, senza cui non può averli *Contrappunto* compiuto.


CANTO FERMO.




B. Ec ce appare bit Domi nus (72)

CAN.


(72) Estratto da uno de' Codici di pergamena in questo nostro Coro esistenti segnato A. pag. 57. probabilmente scritto su 'l fine del secolo XIII. Delle accennate Note di Canto Fermo così parla Francb. Gaffur. *Music. Action.* lib. 1. cap. 2. Fit igitur notularum triplex descriptio SIMPLEX, COMPOSITA, & MEDIOCRIS. SIMPLEX notula est quæ alteri notulæ non conjungitur, &

quadrato corpore figuratur hoc modo  quandoque item cum virgula in latere ejus dextro descendente describitur in modum longæ mensurabilis,

ut hic  COMPOSITA notula est quæ alteri notulæ consuitur, quæ tunc

diversam consequitur descriptionem . . .  MEDIOCRIS no-

tula est, quæ nec SIMPLICIUM, nec COMPOSITARUM figurarum formam sumit: sed in sui simplicitate obliquo corpore certa similitudine comparatur, neque sola describitur: sed duæ saltem aut plures in forma mensurabilis semi-

brevis descendentes plerumque pernotantur hoc modo .

CANTO FIGURATO.

Ky ri e le y fon

Ky ri e le y fon (73).

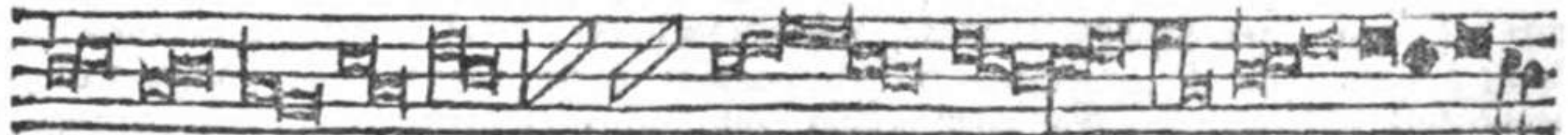
Ky ri ee lei son Ky rie e lei son.

Ky ri e e lei son Kyrie e le y fon.

Ap-

(73) Ricavato da un Codice Ferrarese in pergamena del 1473, e composto dal Maestro di Franchino Gaffurio P. Gioanni Bonadies, e per mezzo del P. Ferdinando Salvi favoritomi dal P. M. Gio: Batista Archetti, Religiosi tutti Carmelitani. A piena intelligenza di questo Kyrie, sarebbe d'uopo esporre la dottrina di Francone di Parigi, Marchetto di Padova, Gioanni Muris di Parigi, Gioanni Veruli d'Anagni, P. Gioanni Hotbobi Carmelitano, Prosdocimo de Belde- mandis di Padova, e di tanti altri antichi, che scrissero ne' secoli XIII. XIV. XV., ma la brevità d'una semplice Annotaz. non lo permettendo, basterà a mio credere l'esempio annesso

S.S. B.B. S.S. L.L. B.L. S.S. B.B. B. B.M.B.L. L.B.L.B.B.B.L.S.S.B.s. $1\frac{1}{2}$ $\frac{2}{2}$ s. $1\frac{1}{2}$ $\frac{4}{4}$



tratto da Nicolò Wollicio, Giovan Maria Lanfranco, Ottomaro Luscinio, Luca Loffo, Vincenzo Lusitano, Ermano Fineck, Federico Beurufio, Nicolò Listenio, Enrico Fabro, ed altri, con questa sola avvertenza, che la lettera M significa la Massima, L la Longa, B la Breve, S la Semibreve.

Appresso gli Antichi, qualch' arte d'alcun *Contrappunto* doveva pur esservi, che senza fallo anch' essi dovevano, fuori dell' *Unissono*, alcuna cosa *Cantare* in molti (74), come ascoltiamo da tanti e tanti pure tra noi, senz' *Arte*, portati dalla *Natura* ad un *Canto* concorde, seguendo certe leggi, da essa con ignoto istinto a noi prescritte; e poichè l' *Arte* non altro fa, che perfezionar la *Natura* immitandola, convien perciò dire, che anche in questo *Canto composto*, gli Antichi s' adoprassero a regolare su le pratiche osservazioni i *Precetti* d'alcun *Contrappunto*.

Ma questo artificial *Contrappunto*, di *Semplice*, che nacque, nel perfezionarsi, come accade ad ogni *Arte* e *Scienza*, divenendo a poco a poco *Composto*, aprì un vasto cam-

(74) La serie dei Registri, che costituiscono gli Organi de' nostri tempi, sembra propriamente fatta ad illustrar quest' Articolo. Dal Registro principale si passa ad uno in Ottava; quindi ad un altro in Decimaquinta col primo; poscia al quarto in Quinta col terzo; indi al Quinto in Quarta con questo quarto, ed in Ottava col terzo, e così in appresso, come nella Figura qui posta.

3. Registro | 2. Registro | 3. Registro | 4. Registro | 5. Registro | 6. Registro | 7. Registro

Principale | VIII. | XV. | XIX. | XXII. | XXVI. | XXIX.
 | 2. Ottava | 0 Quinta | 0 3. Ottava | 0 2. Quinta | 0 4. Ottava
 1. Quarta 2. Quarta

In cui ogni Registro, eccettuati i tre primi, stà coi rimanenti in Quinta, o in Quarta. (Vedi l' *Arte Organica* di Costanzo Antegnati). Talchè ogni Tasto di Ripieno toccato che sia (secondo il numero dei Registri), sveglia ad un tempo gli accordi del presupposto *Contrappunto Greco*, consistente in Quarta, Quinta, ed Ottava uniche loro Consonanze, povere, è vero, ma non prive affatto d'una sufficiente varietà, in quella *Contrapposizione* mal sofferta dai nostri *Compositori*, per l' incontro delle Ottave, e delle Quinte di seguito, che essi non poteano scansare, e che questi odiano all' estremo, figurando come nota Mons. Jean Joachim Quantz Musi. de la Chambre de Sa Majesté le Roi de Prusse (Essai d' une Method. pour apprendre à Jover de la Flute Traversi. &c. Introdutt. pag. 13.) nulla più essere all' *Arte* necessario, se non sapere evitare le Quinte e le Ottave proibite, come principale, e quasi unica Regola direttrice del *Contrappunto* moderno.

campo a differenti spezie di *Contrappunto*, le quali nulla quì tutte giova schierare, meno appartenenti al nostro intento, cui la notizia di poche sole fa duopo, le quali indicheremo, posciachè avremo abbastanza dichiarato, che sieno, e come si distinguano le *Figure*, e gli *Intervalli*, senza la quale dichiarazione mancherebbe al luogo presente il lume più necessario.

Siccome due sono i stati dei corpi, cioè il moto, e la quiete, così la *Voce*, ed il *Suono* enti corporei, anch'essi avranno questi due stati. Il moto li fa passare da un *Tuono* all'altro per quelli *Intervalli*, che sono fra essi *Tuoni* determinatamente frapposti; ma questo passaggio ai medesimi non è sempre necessario, talchè a nostro arbitrio può la *Voce*, ed il *Suono* più o meno fermarsi in un *Tuono*.

I *Compositori* di *Musica* nei loro *Componimenti* non altro fanno, che esprimere con metodo *armonico* questi movimenti, e queste fermate, ad avvisare le quali dicemmo, volervi segni noti ai *Cantori* e *Suonatori*, per mezzo de' quali lor vengono comunicate le intenzioni del *Compositore*.

Ai nostri giorni le volgari *Note musicali* colla varia lor forma, e col sito vario soddisfano ad amendue questi fini. La Forma è quella, che dai Pratici si chiama *Figura*, ed altro non è se non un segno, con cui si esprime la durata d'un *Tuono*, o sia il *Tempo*, in cui il *Cantante*, ed il *Suonatore* fermar si debba in una *Voce*, ovvero in un *Suono*, la qual durata suole ancor dirsi il *valor d'una Nota* (75).

A significare il *Tuono*, o il *Suono* individuale, che vuolsi determinatamente espresso, serve il sito, o sia la po-
situra

(75) *Sabaldus Heyden de Arte canendi lib. I. cap. 6. p. 42.* Notulæ sunt certi Characteres, secundum quos, voces sonive in cantibus formantur ac diriguntur.... Locus Notulæ monstrat, quantum vox produci aut corripitur debeat. *E sopra nel cap. 2. pag. 5.* Cui usui est linearum, & spatiorum observatio in Cantibus? Ut per ipsorum distantiam ascensus & descensus Notularum (quæ vocis ducendæ signa sunt) rectius ac expeditius depræhendantur. Nam si Notulæ superficiei, paralleles carenti, inscribantur, nemo certo scire poterit, quantum vocem intendi aut remitti oporteat. At si paralleli addantur, absque dubio primo statim intuitu, quid inter quasque Notulas distantia sit, percipitur.

situra di queste *Figure*, più tosto in una *Riga*, che in un' altra, o più tosto in uno, che in altro *spazio* tra le *Righe* compreso, (76) la qual positura riferita alla stabile situazione della *Chiave*, riduce la *Figura* ad indicare anche il *Tuono* medesimo.

Il sito dunque stabilisce, come è chiaro, i termini del movimento, che fanno nella *Musica* le *Voci*, ed i *Suoni*, non meno che la *Figura* le diverse loro posature o fermate in un sito; e poichè queste *Figure* non altro sono, che le *Note* correnti, queste a nulla più valere dovranno, se non se a significare la durata d'un *Tuono* indicato dal sito.

Nello stabilirsi dal sito i *Tuoni*, e quindi i termini all' accennato movimento *musicale*, si viene necessariamente a stabilire la precisa distanza, che passa fra un *Tuono*, e l' altro (77), la quale distanza ella è ciò, che chiamasi *Intervallo*. Quando i *Tuoni* ascendono, o discendono disposti nella loro serie ordinaria, che dicesi la *Scala Armonica*, gl' *Intervalli* si chiamano *Gradi*, consistenti ognuno in un numero di particelle, componenti la mentovata distanza, che *Comme* furono chiamate, secondo diversi Autori diverse di numero (78), ma però tutte sensibili, nulla servendo, siccome all' *Udito*, così alla *Musica* le insensibili. Che se discendano i *Tuoni*, o ascendano per *Salti* di più *Gradi*, qualunque distanza fra questi *Tuoni*, che sono i termini d' un particolare *musical movimento*, ritiene il semplice nome d' *Intervallo* misurato dal numero dei *Gradi* interposti.

La contrapposizione adunque delle *Voci*, e dei *Suoni* contemporaneamente mossi o fermati, espressa dal sito, e

A a

dal.

(76) *Prosdocimus de Beldemandis Tract. Plana Musi. Cod. MS. 1412. Figure, siue note musicales, sunt signa in libris reperta, per que debitam elevationem, uel depositionem uocum apprehendimus. . . . Ordinauerunt antiqui nostri predecessores quasdam lineas, per quas, & earum spatia note collocarentur.*

(77) *Gaudens. Harmon. Introduct. ex Vers. Meibom. pag. 4. Intervallum est, quod a duobus sonis continetur. Bacchius Senior. Introduct. Art. Musi. ex Vers. Meibom. pag. 2. Quid est intervallum? Differentia duorum Sonorum, acumine ac gravitate inæqualium. Aristid. Quintil. de Musi. lib. 1. pag. 13. Intervallum bifariam dicitur; communiter, & proprie. Et quidem communiter, omnis magnitudo, quæ a terminis quibusdam finitur: Proprie vero in Musica dicitur intervallum, magnitudo a duobus sonis circumscripta.*

(78) *Vedi la Dissertaz. I. pag. 91.*

dalla *Figura delle Note*, ella sola può essere, che costituisca il *musical Contrappunto* (79) formato da più classi, o *Parti di Cantanti*, e *Suonatori* ad un tempo, ma in modo differente *armonicamente* operanti.

Se nelle *Parti* d' un *Contrappunto* il sito solo, cioè il *Tuono* solo, e non la *Figura*, o il *Valore del Tuono* si varj, nasce un *Contrappunto*, tanto *Semplice semplicissimo*, che appena fa alquanto di dilettevole (80).

E S E M P I O .

Ond' or che ne son fuo . ri &c.

Ond' or che ne son fuo . ri &c.

Ond' or che ne son fuo . ri &c.

Ond' or che ne son fuo . ri &c. (81)

Deh

(79) *Profd. de Beldemand. de Contrap. Cod. MS. 1412.* Contrapunctus uero proprie siue stricte sumptus, est unius solius note contra aliquam aliam unicam solam notam in aliquo cantu positio ... cum hic uere contrapunctus nominari habeat ... que contrapositio uere est interpretatio istius termini contrapunctus. *Zarl. Inst. P. 3. cap. 1.* E perchè li Musici già (come vogliono alcuni) componevano i lor Contrappunti solamente con alcuni Punti: però lo chiamarono Contrappunto: perchè li ponevano l' uno contro l' altro: come facciamo al presente, che poniamo una Nota contra l' altra. *Jo: Tinctor de Arte Contrap. lib. 2. cap. 19. Franchin. Gaffurius Pract. Musi. lib. 3. cap. 10. Nicol. Wollicius Enchirid. Musi. lib. 6. cap. 1.*

(80) *Zarl. loc. cit.* Il semplice è quello, che ha le Modulazioni composte solamente di Consonanze, & de Figure eguali, siano quali si vogliono, l' una contra l' altra.

(81) *Nel terzo Madrigale del lib. 2. di Giom Pierluigi da Palestrina.*

Deh non mo . rir deh non mo . rir ancora &c.

Deh non mo . rir deh non mo . rir ancora &c.

Deh non mo . rir deh non mo . rir ancora &c.

Deh non mo . rir deh non mo . rir ancora &c.

(82) Deh non mo . rir ancora &c.

Che se nelle mentovate *Parti*, oltre al sito, abbiano alcuna varietà le *Figure*, da questa fortir possono due specie di *Contrappunto* sempre *Figurato*, ma più, o meno artificioso, e perfetto.

A a 2

Pos.

(82) Nel duodecimo Madrigale del lib. 1. del Principe di Venosa D. Carlo Gesualdo.

Possono queste *Figure* variar sito, e *Valore* in ogni *Parte*, o con questa restrizione, che le contrapposte, ritengano sempre lo stesso *Valore*, o con tal libertà, che le medesime tra loro lo cangino.

Nel primo caso, si rende il *Contrappunto semplicemente Figurato* (83), come è il notissimo rigoroso *Falso-bordone* (84).

E S E M.

(83) *Andr. Ornitoparchus de Arte cantandi Microlog. lib. 4. de Contrap. divis. Simplex est plurium cantilenæ partium per Notas speciei sibi similes concors ordinatio. Ut quum choralis contra choralem, brevis contra brevem, simpliciter ordinatur. Jo: Jos. Fux Grad. ad Parnas. Exerc. 1. lect. 1. pag. 45. Est duarum, vel plurium vocum, Notarumque valore æqualium simplicissima Compositio, meris Consonantiis constans. Nec interest, cujus qualitatis.*

(84) *Questa formola derivata dal Francese Faux-bourdon viene spiegata da Mons. Pierre Richelet (Diction. de la Langue Franc. Ancien. & Moder. T. 2. pag. 171.) Rudior harmonia. Sorte de Chant irrégulier. Chant qui n'est pas règle. E più distintamente dal P. Gio: Batista Roffi (Organo de' Cantori pag. 79.) e da Mons. Sebast. Brossard (Diction. de Musiq.) Musique simple de Note contre Note sur la quelle on chante souvent les Psalmes & les Cantiques de l'Office Divin. Diversamente però spiega Franchin. Gaffurio (Prat. Musi. lib. 3. cap. 5.) Quum tenor & cantus procedunt per unam, aut plures sextas: tunc vox media, scilicet contra tenor quartam semper sub cantu tenebit: tertiam semper ad tenorem observans in acutum: Hujusmodi autem contrapunctum cantores ad Faux-bourdon appellant: in quo quidem medius ipse contratenor sæpius notulas cantus subsequitur: Diatessaronica sub ipsis depressione procedens: quod in psalmodiarum modulationibus a musicis frequentius observatur; nel qual sentimento convengono Ottomaro Luscinio (Musurg. pag. 91.) Giovan-maria Lanfranco (Scintil. di Musi. P. 4. pag. 117.) Gio: Zarlino (Instit. P. 3. cap. 61.) aggiungendo questi... ancorachè tal maniera sia molto in uso, e che con difficoltà grande si potesse levare; dico, che non è lodevole. Considerati, e ben ponderati i Falsi bordoni di Jachet, Vincenzo Ruffo, P. D. Gio: Matteo Asula, Tom. Lodov. de Vittoria, Paolo Isnardi, Gio: Guidetti, Vittorio Orfino, P. D. Mauro Panormitano, Paolo Macri, P. D. Teodoro Clinger o Clinio, D. Gio: Bacilieri, P. Girolamo Barteo, P. Giulio Belli, Antonio Spalenza, D. Sebastiano Sario, Michel Comis, Gio: Batista Giudici, P. Lodov. Viadana, Franc. Severi, D. Bonifa. Graziani, D. Marzio Erculeo, e di tanti altri, non vi si riscontrò vestigio alcuno degli accompagnamenti accennati dal Gaffurio, Luscinio, Lanfranco, e Zarlino; talchè giova conchiuder, dovere interpretarsi la loro dottrina essere costume praticato in que' tempi simile in qualche modo al Contrappunto fatto sopra del Canto Fermo all'improvviso, che chiamano anche, alla mente, ad videndum. Nicol. Burtius Music. opusc. tract. 2. cap. 6. Vinc. Lusitano Introduz. di Canto pag. mihi 15. terg. Oratio Tigrini Compend. della Musica lib. 4. cap. 11. P. Lodov. Zacconi Prat. di Musi. p. 2. lib. 2. cap. 6.*

ESEMPIO.



o pur gio . is . ca Fai ch'amando Fai ch'amando ec.



o pur gio . is . ca Fai ch'amando Fai ch'amando ec.



o pur gio . is . ca Fai ch'amando Fai ch'amando ec.



o pur gio . is . ca Fai ch'amando Fai ch'amando ec.



o pur gio . is . ca Fai ch'amando Fai ch'amando ec.

(85)

Chiu.

(85) Nell'ottavo Madrig. del lib. 4. del Principe di Venosa D. Carlo Gesualdo.

ESEMPIO.



Chiudesti i lumi Armida Apri mi. se ra gli occhi ec.



Chiudesti i lumi Armida Apri mi. se ra gli occhi ec.



Chiudesti i lumi Armida Apri mi. se ra gli occhi ec.



Chiudesti i lumi Armida Apri mi. se ra gli occhi ec.



Chiudesti i lumi Armida Apri mi. se ra gli occhi ec.

(86)

L' al-

(86) Nel vigesimo de' Madrig. a 5. Voci, ed altri varj Concerti di Domenico Mazzocchi.

L'altro caso lo rende interamente *Figurato*, qual' è presso di noi l'odierno corrente *Contrappunto* (87), in cui per esempio quattro *Semiminime*, o due *Minime* si pongono contro una *Semibreve*; due *Crome*, ed una *Semiminima* contro una *Minima*, e così discorrendo dell'altre *Note e Figure*, le quali unitamente alla sobria varietà delle *Dissonanze*, escluse da ogn'altra sorta di *Contrappunto*, danno a quest'ultimo ogni più gradevole perfezione.

ESEM.

(87) Questa sorta di *Contrappunto*, secondo i varj di lui riguardi, ha sortito dagli Autori diversi nomi. DIMINUITO: quoniam in eo notarum integrarum quædam fit in diversas minutas partes divisio. Jo: Tinctor de Contrap. cap. 19. Zarlino Inst. Harmon. P. 3. cap. 1. P. Lodov. Zacconi Prat. di Musi. P. 2. lib. 2. cap. 21. pag. 72. Andr. Lorente El Porque de la Musi. lib. 3. cap. 52. pag. 298. D. Pedro Cerone Melop. lib. 9. cap. 17. pag. 574. FRATTO: Quandoque etiam organizantes ipsi Semibreves ac Minimas, atque reliquas diminutiores figuras notulis cantus plani commensurant. Francin. Gaffurius Pract. utriusq. cant. lib. 3. cap. 10. COMPOSTO di Figure diverse, contraposte in diversi modi, e che ammette, non solo le Consonanze, ma accidentalmente le Dissonanze. P. Domenico Scorpioni Rifless. Armon. lib. 2. pag. 96. P. D. Gio: Maria Artusi Arte del Contrap. pag. 12. Gio: Maria Bononcini Musico Prat. P. 2. cap. 8. pag. 77. COLORATO: est plurium cantilenæ partium discretis concordantiis, ac diversis figuris constitutio. Andr. Ornitoparchus de art. cantandi Microlog. lib. 4. cap. 1. FLORIDO: sic dictum, quia omnis generis ornatu, canendi gratia flexibili motuum facilitate, concinna figurarum varietate, ut hortus flosculis florere debet. Jo: Jos. Fux Grad. ad Parnas. pag. 76. Gio: And. Angelini Bontempi Histor. Musi. P. 2. Prat. Moder. Corol. 17. pag. 230. P. Stephan. Vanneus Recanet. de Musi. lib. 3. cap. 1. P. Athan. Kircherus Musurg. lib. 5. T. 1. pag. 242. Can. D. Ang. Berardi Miscel. Musi. P. 2. cap. 32. pag. 143. FIGURATO: conciossiachè li Musici usino descrivere, ovvero figurare variamente li concordanti Suoni del *Contrappunto*. P. Angelo da Piccione Fior. Angel. lib. 2. cap. 36. così detto dalla diversità delle figure cantabili. Vinc. Galilei Dial. della Musi. Ant. e Moder. pag. 78. MENSURABILE: Igitur *Contrapunctum* motus est quidam vocum figuris, quas appellamus notas, variarum per notarum ipsarum quantitatem, per consonantias, per intervalla celeria & tarda, qui propria, & convenienti appellatione mensurabilis cantus a nobis dicitur. Petrus Aaron de Institut. Harmon. interpr. Jo: Ant. Flaminio lib. 2. cap. 1. cap. 19.

ESEMPIO.

Deh perdona al bel volto ÷ e

Deh perdona al bel vol - to ÷

Deh perdona al bel vol to Deh perdona al bel vol -

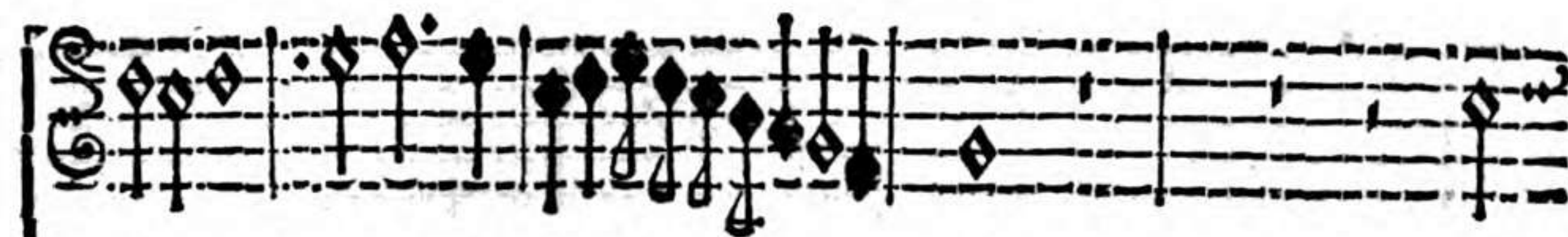
Deh perdona al bel volto al bel vol - to

Deh per dona al bel vol to

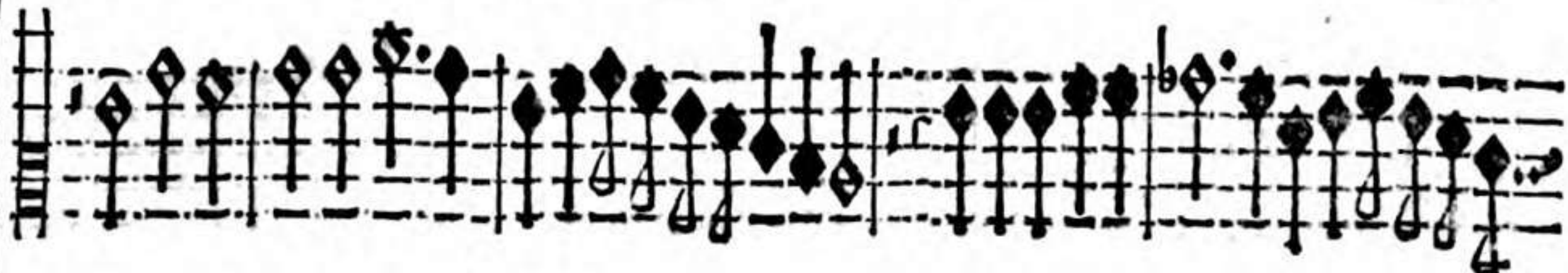
(88)

e fasia

(88) Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina detto anche Giannetto da Palestrina, come dal lib. 1. intitolato: *Li Amoros Ardori di diversi eccell. Musici a 5. raccolti da Cesare Corradi.*



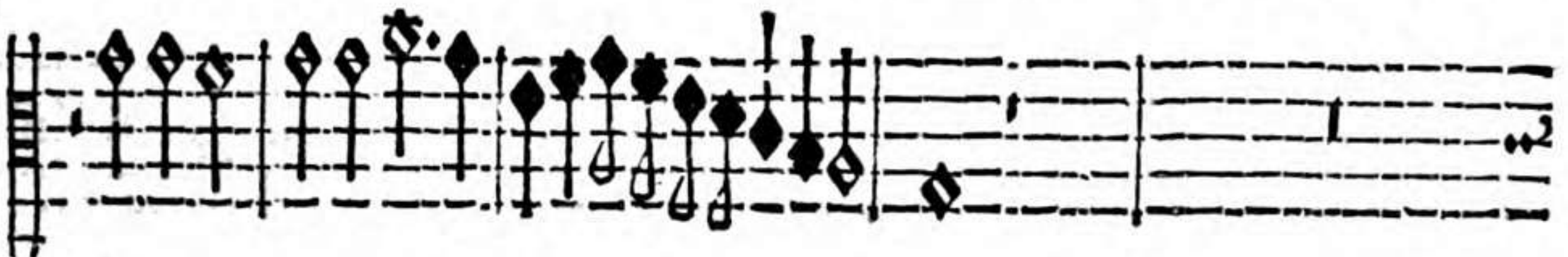
fatia in me crudel il tuo furo - re il



e fatia in me crudel il tuo furo re ÷



to e fatia in me crudel il tuo furo -



e fatia in me crudel il tuo furo - re



e fatia in me crudel il tuo furo -

B b

re

tuo furore Che se fia di quest'alma di quest'alma il nodo

• Che se fia di quest'alma Che se fia di quest'alma il

• re Che se fia di quest'alma ÷ il nodo

il tuo furore Che se fia di quest'alma il no do sciol

• re Che se fia di quest'al ma

fcio - l - to Per dar a lei &c.

no do fcio - l - to il no do sciolto Per dar a lei

fcio l to il no do sciolto Per dar a lei Per

- to il no do fcio - l - to Per dar a lei

il no do fcio l - to Per &c.

The musical score consists of six staves. The first staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'fcio - l - to Per dar a lei &c.'. The second staff is a piano accompaniment in treble clef with lyrics 'no do fcio - l - to il no do sciolto Per dar a lei'. The third staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics 'fcio l to il no do sciolto Per dar a lei Per'. The fourth staff is a vocal line in treble clef with lyrics '- to il no do fcio - l - to Per dar a lei'. The fifth staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics 'il no do fcio l - to Per &c.'. The music features various note values, rests, and dynamic markings like 'f'.

ESEMPIO.

Parto o non parto Par to o non par to

Parto o non par - to Parto o non par - to

Ahi Ahi Ahi Ahi

Ahi come re sto Ahi come

(89)

(89) Nel decimottavo Madrig. del lib. 9. di Luca Marenzio.

Parto o non par to Ahi come re sto &c.

÷ Ahi come ref - to &c.

Parto o non par - to Ahi come re sto &c.

Ahi come re sto

come ref to Ahi come ref - to &c.

Questa non solo dalla molteplicità delle *Parti* in tale artificioso modo fra se varie, acquitò il maggior pregio, ma da quello principalmente, che ogni *Parte* da se facendo una piacevole *Melodia*, s' unifica coll' altre, talmen-

mentecchè tutte formino una contemporanea soave *Armonia* (90).

Qual merito abbiano dunque nel *Contrappunto* le *Figure*, dal fin qui detto apertamente si scorge, senza le quali non può questo vantare alcuna grazia e perfezione, ma al più avrà qualche merito d'una lodevole semplicità, che non gli toglierà una certa languidezza, onde in fine divenga noioso; cioè tale, quale sopra l'Undecimo secolo poteva essere in uso, quando si vogliono ritrovati i primi Caratteri espressivi delle *Figure*. E che altro *Contrappunto* potea allora formarsi da que' Maestri della nostr'Arte, se non il *semplice semplicissimo*? Almeno non si sa, come altro ne abbiano potuto esprimere coi soli *Punti* atti a significare, non già la durata dei *Tuoni*, ma la sola loro variazione, e quindi la mera mutazione degl' *Intervalli* (91).

Ciò, che dei *Punti* usati prima dell'avvisato Secolo abbiamo poc' anzi detto, tutto affatto conviene alle *Lettere* dell'Alfabeto adoperate presso gli Antichi, e nominatamente presso ai Greci; le quali, se oltre al dichiarare le pure *Note*, avessero dovuto indicar alcun diverso *valore* delle medesime, cioè alcuna *musicale Figura*, facea mestieri,

(90) Quum harmonicum modulationis genus diversas in se habeat sive ideas, sive cantionum texturas, quod quidem recentioribus contrapunctum libuit appellare, quasi concordem concentum extremorum sonorum mutuo sibi invicem respondentium contraposis notulis ante probatum, atque hinc existat melodia, quæ ex vocibus constat, & intervallis, ob id &c. Joan. Paduanus Veron. Instit. ad divers. ex plur. Voc. harmon. cantil. &c. cap. 1. pag. 4. Francklin. Gaffurius Angel. ac divin. Op. Musi. tract. 4. cap. 1. Nicol. Burt. Musi. Opusc. tract. 2. Proem.

(91) Quanto abbiám detto dei *Punti*, e delle *Lettere* Greche, e Latine, altrettanto possiam dire dei *Numeri*, che Roberto Fludd (de Nat. sim. tract. 2. P. 2. lib. 5. cap. 5. 6. 7. 8.), il P. Mersenne (Harmonic. lib. 7. Prop. 18. pag. 147.), il P. Kircher (Musurg. lib. 8. Tqm. 2.), il Bontempi (Nova 4. Vocib. compon. Method.), il P. Gasparo Scotti (Organ. Mathem. lib. 9. Musi. T. 2.), o qualunque altro siasi, dall' *Aritmetica* trasportarono alla *Musica*, come nuovi segni delle *Figure*. Meritano però tutta la lode Mons. Sauveur (Syst. Gener. des Interv. &c. Histo. de l' Acad. Roy. de Scienc. An. 1701. pag. 297.), e Mons. Rousseau (Dissert. sur la Musiq. Moder.) ; questi, perchè ai *Numeri* aggiunse con ogni avvedutezza gli opportuni segni in luogo delle *Figure*, e quegli, perchè con minor numero di *Cifre* giudiziosamente supplì non solo alle *Figure*, ma ancora a qualunque altro necessario segno.

ri, ch' esse *Lettere* parimenti fossero cogli opportuni distintivi contrassegnate (92). E pure nei loro Monumenti a noi pervenuti, niun tal segno fin' ad ora incontrammo.

I Monumenti di tal fatta consistono parte in quelli, che contengono la serie de' *Suoni*, e delle *Voci* elementari proprie di qualunque greco *Tuono* o *Modo*, e parte in quelli, che portano poche reliquie di qualche greca *Composizione musicale*. Gli uni, e gli altri erano espressi in due righe, la prima superiore fatta pe' l' *Canto*, e la seconda inferiore pe' l' *Suono* (93), nelle quali a qualunque determinata *Voce*, o determinato *Suono*, in ciascun *Modo*, o *Tuono* era per indice assegnata una *Lettera* determinata, or' intera, or tronca, or varia, quando in positura, e quando in *Cifra* (94).

AB

(92) Veteres porrò utebantur nominibus ad notationem octodecim illorum sonorum, i quali nomi potranfi riscontrare nella *Dissertaz. I. pag. 96.* & literis, quæ Notæ Musicæ vocabantur. De quibus nunc est dicendum. Musicarum itaque notarum expositio fiebat in notatione sonorum, ut nomina juxta singulos scribere non esset opus; & una nota cognoscere quis possit & notare sonum. Quoniam vero soni diversa tentione moventur, nec in eodem omnino loco manent, hinc non una nota in singulis sonis; sed diversis fuit opus, ut & diversam ipsius tentionem significarent. In unoquoque enim *Modo*, aut *Tono*, differentes tentione omnes omnino soni fiunt. *Gaudent. Harmon. Introduct. ex Vers. Meibom. pag. 20. 21. Boetius Musi. lib. 4. cap. 3.*

(93) *Aristides Quintil. de Musi. lib. 1. pag. 26. ex Vers. Meibom.* Porro duplex nobis literarum facta est expositio, ut ex infra scripturarum notarum similitudine, superiorum consecutionem conspiciamus, atque ut inferioribus quidem cola, quique in canticis sunt, mesaulicos aut nudos pulsus; superioribus vero ipsa cantica notemus. *Meibom. Nota in hunc loc. pag. 241.* Hic locus habet insignem doctrinam de Antiquarum notarum usu; item cur duplices a veteribus sint adsumptæ: ubi inferiores notæ usurpentur. Quæ omnia hæcenus non tantum obscurissima fuere summis viris, sed ferme deplorata.

(94) Græcis enim literis in quamlibet partem imminutis, nunc etiam inflexis, tota hæc notarum descriptio constituta est. *Boetius loc. cit.* Duo tantum attingam vulgo non facile obvia, neque cognita satis multis, nempe Notarum Musicarum apud Græcos valde ingentem fuisse numerum, cum pro Notis uterentur ipsis literis modo rectis, modo inversis, modo obliquis, uno verbo multifariam locatis, & coaptatis. *Ang. Mar. Riccius Dissertat. Homerica Dissert. 24. T. 2. pag. 49. 50.*

A	B	Γ	Δ	E	Z	H	Θ	I	K	Λ	M	N	Ξ	O	Π	P	C	T	T	Φ	X	Ψ	Ω
V	R	L	Δ	Ϸ	7	H	ε	-	κ	V	W	И	Ⓜ	ϕ	Ⓛ	Ⓟ	Ⓠ	Ⓡ	Ⓢ	Ⓣ	Ⓤ	Ⓥ	Ⓦ
Λ	Τ	<	E	Ϸ		\	K	>	ρ					Ⓛ	Ⓡ	Ⓢ	Ⓣ	Ⓤ	Ⓥ	Ⓦ	*	Ⓦ	
Λ	F	V		Ϸ	/	Δ	ρ							Ⓛ	Ⓡ	Ⓢ	Ⓣ	Ⓤ	Ⓥ	*	Ⓦ	Ⓦ	
Λ	E			H		>	ρ							Ⓛ	Ⓡ								
	Ϸ													Ⓛ	Ⓡ								
	Ϸ													Ⓛ	Ⓡ								

(95)

Non sono a dir vero a noi giunti Monumenti, salvo che in ordine al *Canto*, ma se vale il consenso dell' Autorità, che in questo affare può unicamente valere, anche le *Composizioni*, o *Cantilene* in due righe venivano espresse, che distinguevano colla superiore la parte del *Cantante*, la quale a noi resta, e coll' inferiore l'altra del *Suonatore*, di cui manchiamo. E' però quivi costantemente notabile, che in ogni *Modo*, o *Tuono* diverso ad esprimere l'istessa *Voce*, o *Suono* vi stava la stessa stessissima lettera, cogli stessi stessissimi motivati suoi distintivi. A riscontrare un tal fatto, passiamo agli esempj.

Serie elementare delle *Voci*, e de' *Suoni* nel *Modo Lidio*.

(96)

Tetr. Synemmenon

Ζ Τ Ρ Φ C Ρ Μ Ι Θ Γ U Z E U Θ Ι Μ' Ι'
 Η Γ Λ F C O Π < V N Z Ⓛ Ⓟ Z η Ϸ Ϸ Δ

Tetr. Hypat. Tetr. Meson Tetr. Diezen. Tetr. Hyperbol.

Can-

(95) Pythagoræ literarum omnium expositiones in xv. modis, secundum tria genera. Quot enim figuris singulæ literæ notentur, hinc est perspicuum. *Aristid. Quintil. loc. cit. pag. 18.*

(96) *Alypius Introduc. Music. ex vers. Meibom. pag. 2.* Lydii Modi superiores notæ sunt dictionis; inferiores, percussionis. *Boetius loc. cit.* Erunt igitur priores, ac superiores notulæ dictionis, idest verborum; secundæ vero atque inferiores, percussionis.

Cantilena nel Modo Lidio.

Note del M S. della Bibl. Reg.
 Note de' M S S. d' Oxford
 e di Firenze.

C Z Z Φ Φ Φ C C
 C Z Z Φ Φ * C C

(97)

1. A - éi dé, Més - óá, moi phi lé
 A - éi dé, Mou - fa, moi phi lé

2. Mol - pès d'é més Ka - tar khou.

C c

3. Au-

(97) Per opera di Vincenzo Galilei comparve in luce colle stampe di Firenze la prima volta nel 1581 questa Cantilena greca unita a due altre parimenti greche, trovate nella Libreria del Cardinale S. Angiolo (Dialogo della Musi. Ant. e Moder. pag. 96. 97.), alcuni Versi della quale furono nel 1584 ristampati da Francesco Patricio (Poetica Dec. Istor. lib. 6. pag. 286), come pure nel 1602 ne furono illustrati i tre primi versi dal Cav. Ercole Bottrigari colle nostre Note correnti (Melone Discor. Armon. pag. 10. 11). Gio: Enrico Alstedio null' altro fece nel 1649, che nuovamente imprimerla a norma di quella del Galilei (Encycloped. scient. omn. lib. 20. cap. 10. pag. 629. tom. 2). Non così l'Autore che unilla alle greche Poesie di Arato impresse in Oxford nel 1672, il merito della qual' edizione si rileva appieno dal sentimento di Mons. Burette, ove dice: (ce Manuscritt précieux, trouvé en Irlande, parmi les papiers du fameux Usserius, après sa mort, fu acheté par Bernard, Professeur du Collège de Saint Jean Baptiste, qui l'a communiqué à l'Editeur, avec des remarques & des éclaircissements d' Edmond Chilmead, Chapelain de l' Eglise de Christ. Il paroît, par les notes de Musique, que le chant de ces hymnes a esté composé, sur le Mode Lydien, & dans le genre Diatonique (Dissert. sur la Melop. de l'ancien Musiq. Mémoir de Litter. de l' Acad. Roy. des Inscript. Tom. 5. pag. 183). Se non che maggior merito, e quindi più distinta lode è dovuta al medesimo Mons. Burette, il quale nell' anno 1720 avendo confrontate le due accennate edizioni di Firenze, e d' Oxford, con un Codice della Biblioteca Regia di Parigi, l' arricchì d' eruditissime osservazioni, riducendovi le Note greche alle nostre Note correnti. Ma una tale per altro sì lodevole riduzione intralcia talmente questo luogo, che a svilupparlo convenevolmente faria d' uopo gir troppo lontano dal nostro proposito, il che non dovendosi, nè dovendosi pure senza sufficiente lume oltrepassare, toccheremo alla sfuggita quel tanto, che sembra opportuno.

Z Z ZZN N I I Z Z Z Z N N I I
 Z Z Z Z E Z Z I I

g. Auré de Sòn ap' al Séòn ,

3. Au - ré de' Sòn ap' al - fé - òn ,

M Z N * Φ C P M Φ C
 M Z N I Φ C P M Φ C

4. E' - mas phré - nas do né i - tò .

5. Kal -

Due sole , che giunte sieno a mia notizia , sono le Sposizioni , ove l' accennata Cantilena venga espressa nelle Note correnti ; l' una imperfetta del Cav. Ercole Bottrigari ; e l' altra compiuta affatto di Mons. Burette , tra loro discordi al primo aspetto , ma in fine affatto concordi , massime se vogliasi star su l' orme della greca erudizione .

σ ζ ζ φ φ σ σ σ πόν ι φ μ μ Z Z Z E Z , Z i , i

Presso i Greci quattro erano i significati del vocabolo Tuono ; l' usavano ad indicare talvolta la voce semplice , o qualunque suono ; talvolta l' Intervallo , che nelle Scale armoniche passa da un Grado all' altro ; talvolta l' acutezza e la gravità dei Gradi ; talvolta certe Cantilene , ch' essi ancora chiamavano Modi , e che appo i nostri Ecclesiastici oggi pure ritengono il nome di Tuoni . (Euclid. Introd. Harm. pag. 19. ex Vers. Meibom. Man. Bryenn. Harm. pag. 389. ex Vers. Wall.

Preso il Tuono in quest' ultimo significato , il metodo greco ne faceva un genere distinto in più spezie differenti tra loro , non già per la serie dei Suoni , che le componevano sempre la stessa , ma per la situazione differente di questa serie . Di quì ne veniva , che siccome la situazione determinava il grave e l' acuto , così le spezie dei Tuoni , cioè i Tuoni medesimi variavano per la sola loro acutezza e gravità .

La serie veniva composta di quindici Suoni sempre nello stesso modo tra se ordinati ; e quindici parimenti dopo Aristosseno (Arist. Quintil. de Musi. lib. 1. pag. 23. ex vers. Meibom.) furono le varie situazioni di un tal ordine , le quali perciò facevano , che altrettanti fossero tra i Greci i Tuoni , che gradatamente disposti , avriano formata come una Scala , i cui Gradi sarebbero stati tra loro d' un Semituono distanti .

* P M * * Φ *
C P M P C Φ P

5. Kal - li - o pèi - a So - phá,

Γ R Φ

6. ti terpnon.

Φ N C C C C C Γ R Φ
Φ N C C C C * Z R Φ

6. Mousòn pro ca - taghé - ti ter - pnòn,

C c 2

7. Kai

Ipo- Ipo- Ipo- Ipo- Ipo- DO- JAS- FRI- EO- LI- Iper- Iper- Iper- Iper- Iper-
dorio. jastio. frigio. eolio. lidio. RIO. TIO GIO. LIO. DIO. dorio. iastio. frigio. eolio. lidio.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

La fabbrica di questa Scala, o sia l' espressione degli avvisati quindici Tuoni era facilissima ai Greci, avendo appo loro ogni Tuono le sue destinate Cifre, e particolari Caratteri, con cui la stessa serie di Suoni indicar potea il Tuono diverso; non così presso noi, ai quali le Note servono al solo significato dei Suoni, e le Righe, e gli Spazj servono, siccome a stabilire l'acutezza e la gravità, così anche ad accennare i Tuoni. E perciò siamo costretti, o trasportare, o distinguerli, la serie di Note a ciascun Tuono dovuta verso il grave e l'acuto nel modo seguente

IPO. DORIO

LIDIO



Kai So phé



7. Kai So - phé mu - sto - do - ta,



8. Déli - e Paï an,



8. Lá - tous go - né Dè - li - é Paï - an,



9. E'ü - mé - néis pa - réf - té moi.

Ora,

O ridurla per lo mezzo degli Accidenti a quella sorta di Musica, che Falsa, Finita, Alterata, &c. chiamammo (Dissert. I. n. 23 pag. 97) come qui sotto.



Nella sua Spofizione della Greca mentovata Cantilena si pensò meglio fatto dal Bottrigari adoperare il Trasporto, e da Mons. Burette adoperare gli Accidenti; questi per non supporre, come facea l'altro, il Trasporto, e quegli per non dilungarsi troppo dal rigor Diatonico; amendue degni di lode, avendo ognuno seguito l'uso musicale della loro età, mentre oggidì non è quasi in pratica quel trasporto, che ai tempi del Bottrigari stava in pieno commercio, non essendo presentemente più in uso, che nel solo Canto Fermo.

Ora, se in niun greco *musical* Monumento altro segno non incontrasi, se non se la medesima *Lettera*, o *Cifra* indice costante in ogni *Modo*, o *Tuono* della medesima *Nota*: ad esprimere poscia il supposto *Valore*, qual contrassegno, per altro necessarissimo, v'era mai aggiunto? Le *Lettere*, finchè erano le stesse, non potevano in veruna maniera additarlo. Or come, senz' altra aggiunta distinguerlo? Quando più tosto non vogliamo conchiudere, che la mancanza di questi contrassegni decida la presente *Questione*, mostrando ad evidenza il total difetto d' ogni valor delle *Note*; ovvero non vogliasi col Signor Burette, che quella semplice varia posatura, la quale serve nelle parole alla diversità degli *Accenti*, servisse ancora ad alcun valor delle *Note* (98), ristretto e misero, e però insufficiente nel caso nostro all' *Arte* pienamente dilettevole del *Contrappunto* (99).

Se non che, qualunque posatura nella pronunzia non oltre estesa, se non se alla brevità e lunghezza de' soli *Accenti*, non può, ne deve mai ridursi al vero *valor* delle *Note*, ed all' uso convenevole in *Musica* delle *Figure*. Il che essendo, come è certissimo, non so poscia vedere, nè intendere abbastanza, d' onde caduto sia in animo a tanti valent' Uomini nel moderno *Contrappunto*, il quale senza abbondante varietà di *Figure*, in niun modo può sussistere,
non

(98) *Monf. Burette loc. cit. pag. 198.* Le Rhythme ou la cadence de ces Hymnes, considéré par rapport aux différents pieds, qui les composent, n' est point uniforme: mais c' est un mélange du Rhythme égal & du Rhythme double. Je les ay réduits à nôtre mesure de deux & de trois temps, observant de marquer un repos ou une pause, après le chant de chaque vers. Ce mélange ou cette variété de Rhythme, qui suit par tout exactement la quantité des syllabes de la Poësie, contribue beaucoup à donner au chant plus d' ame & plus d' expression.

(99) Du reste, la modulation de ces Hymnes est d' un tour si peu propre à estre accompagné de plusieurs parties, qu' il seroit même assez difficile d' y faire une basse, qui fût supportable. C' est ce que j' ay reconnu par l' expérience, que j' en ay voulu tenter: & cette circonstance peut servir à persuader tout esprit exempt de prévention, que les Musiciens de l' antiquité, en composant leurs chants, n' avoient point en vûe de les rendre susceptibles d' un accompagnement, comme le nôtre; mais qu' ils pensoient seulement à les rendre expressifs & touchants, sans se mettre en peine, si l' on pourroit y ajuster un contrepoint, dont apparemment ils ne s' estoient jamais avisés, ou dont dont peut-estre ils faisoient peu de cas. *Monf. Burette loc. cit. pag. 197.*

non so, dissi, intendere, d'onde loro sia caduto in animo, che esso ai Greci fosse a notizia, anzi in uso. E come può mai essere, che i Greci, non che diligenti, minutissimi per così dire in ogni minuzia, non abbiano fatto parola, nè dato verun testimonio, nè pure in ombra di questi tali contrassegni, o *Figure*? Difusi, come furono, ne' *Suoni*, negli *Intervalli*, nei *Generi*, nei *Sistemi*, ne' *Tuoni*, nelle *Mutazioni*, e nella *Melopeja*, o sia *Composizione del Canto* (100), non tralasciando qualunque sottigliezza spettante alla *Voce modulata*, ricercando partitamente con una scrupolosa diligenza il valore d'ogni *Grado*, fin' a segno di non trascurare alcuna più sottile sottilissima *Proporzione* spettante ai più ricercati movimenti delle *Voci*, essi dico, sieno poi stati, nonchè negligenti, così trasandati, rispetto alla posatura, o dimora rispettiva, e quindi al *valore* d'ogni *Voce*, o *Suono*, che noi *Figura* chiamiamo, che nelle loro lunghissime Dissertazioni non ne abbiano ne fatta parola veruna, ne lasciato a noi un minimo sospetto?

E chi, attesi i Monumenti, che abbiamo, degli antichi Greci, non vede, che tale diversità di *Posature*, e varietà di *Figure* nella *Musica* loro non avea luogo? Essi dunque erano affatto pari ai nostri sopra l'Undecimo Secolo, i quali ad esprimersi nei *Canti*, e nei *Suoni*, non altro usavano, se non se i meri *Punti*, spogliati d'ogni caratteristica, che indicasse il *valore* delle *Figure*, anche a que' tempi sconosciute; ne' quali le dette caratteristiche, o si serbavano con tal segretezza, che non n'è potuto a noi giungere verun documento, o come è più ragionevole il nostro *Contrappunto* non era in uso.

Ma

(100) *Euclides Introd. Harm. ex Vers. Meibom. pag. 1.* Harmonice est scientia, quæ modulatae seriei naturam contemplatur, eamque effectui destinat. Modulata vero series est, quæ ex sonis & intervallis, certum quendam ordinem servantibus, componitur. Illius partes sunt septem. De Sonis. De Intervallis. De Generibus. De Systematis. De Tonis. De Commutatione. De Melopœja. *Alypius Introd. Musi. ex Vers. Meibom. pag. 1.* Septem sunt partes. Prima, de Sonis. De Intervallis, altera. Tertia, de Systematis. Quarta, de Generibus. Quinta, de Tonis. Sexta, de Commutationibus. Septima, de ipsa cantus Compositione. *Aristoxen. Harmonic. Elementor. lib. 1. pag. 34. 35. 36. 37. 38. ex Vers. Meibom. Gaudent. Harmon. Introd. pag. 1. ex Vers. Meibom. Martianus Capella de Musi. de Septem partibus Harmonia.*

Ma giova alla decisione delle controversie esser facile e liberale. Fosse pure dunque, come voglion taluni, notissimo agli Antichi alcun valor di *Figure*, ed alcun pratico maneggio delle medesime in ordine alla tessitura d'alcun *Contrappunto*. E quali esser queste potevano, fuori degli *Accenti* loro, che richiedevano alcuna diversa posatura di *Voce*, cioè fuori delle loro *Longhe*, e *Brevi*, queste d'un pò minore, e quelle d'un poco maggior durata (101)?

Gli *Accenti* Greci altri erano principali, altri accessorj. Tre erano i primi, *Acuto*, *Grave*, e *Circonflesso* composto degli altri due, il quale dall'*Acuto* scendeva al *Grave*, e tutti non altra differenza avevano, che l'intensità e la remissione delle *Vocali* nella pronunzia.

Molti erano gli accessorj, che servivano a varj accidenti; fra' quali se non se due s'incontrano, che importano alcun valore, o diversa durata delle *Vocali*, quello da loro chiamato *Diastole*, che facea *Longa* la *Vocale*, e quello detto *Sistole*, che *Breve* rendevala; di maniera che nella prolazione delle *Vocali*, due *Brevi* eguagliavano la durata d'una *Longa*, che è l'unico autorevol vestigio di quante *Figure*, si possano mai concedere alla *Musica Greca*.

Ecco dunque le *Figure*, che potevansi, posto ciò, insieme dai Greci contrapporre. Nel tempo, che cantavasi da una *Voce* una *Longa*, l'altra *Voce* potea cantare due *Brevi*, e ciò pure a proporzione eseguirsi dal *Suonatore*
pon.

(101) *Gaudentius Harmon. Introduct. pag. 3.* Tempus igitur est secundum quod longiores in majori tempore; & breviores in minori sonamus, ut & rhythmus locum hic habere videatur, secundum autem Tonorum tempus cantus rhythmum consequi debent. *Isaac. Vossius de Poemat. Cant., & virib. Rythmi pag. 90.* Frustra quoque & illud objicitur, quod in veterum notis musicis non contineantur tempora quibus singulæ exprimi debeant, quemadmodum in hodiernis fit notis, quarum mensuræ primo statim conspectu dignoscuntur. Atqui ex ipso carmine & pronuntiatione syllabarum palam fiebat quantum temporis unaquæque nota vel syllaba exigeret. Non musicis tantum, sed & cuivis è plebe notissimum erat quænam syllabæ longæ, quæ item breves essent. *Qui giova riflettere, avere anch' esso il Vossio preveduto quel rozzo Contrappunto, che dal valor vario delle Sillabe nella Greca pronunzia potea venirne, ma sia con sua pace, estesese troppo una tal previsione fino a segno di dedurne a favor degli Antichi ogni Contrappunto maestrevole, il che se possa tollerarsi dalla giusta Dialettica, di lui sia il giudicarne.*

puntuale seguace della *musicale* pronunzia; se pure anche questa, tuttochè piccola e passaggiera contrapposizione, potea soffrirsi dalla Greca delicatezza sensibile a qualunque menomo divario di *Voce*.

Ma un tale senza fallo miserabile *Contrappunto* farebbe mai giunto ov' egli è diretto a produrre negli ascoltanti, anzichè noja, piacere? Se talvolta anche nel nostro *Contrappunto*, poichè abbondantissimo di *Figure*, perciò ricchissimo di varietà, la sola frequente repetizione dello stesso *Passo*, o sia *musicale movimento* lo fa agli Uditori stucchevole (102).

Nè mi si dica, che in tanta povertà d'anguste *Figure*, la ben regolata distribuzione delle *Dissonanze* potea, del pari che il nostro, avvalorare il Greco artificio, onde nascesse un *Contrappunto* meno imperfetto, e più dilettevole.

Le *Scale greche* hanno come le nostre in ogni *Ottava* sette *Gradi* consistenti nella *Fondamentale*, o sia *Unissono*,
Secon-

(102) Dacchè è stabilita l'Arte del *Contrappunto*, varie delle accennate *Repetizioni* si sono introdotte, ora più, ora meno spiacevoli. Ne' Secoli XV, e XVI praticarono una certa *Ostinazione*, la quale secondo il sentimento del P. Artusi (*Arte del Contrap. pag. 38.*) induce, com' egli dice, mala grazia nelle *Cantilene*; perciò ella è biasimata e dannata, perchè non rende le *Cantilene* piacevoli e grate, ma dispettose, ed ingrata a tutti. Lascio a parte certa sorte di *Contrappunto chiamato*, alla *Zoppa*, alla *Dritta*, *Cancherizzato*, *Ostinato*, sopra certo numero di *Sillabe*, o di *Figure*, d'un sol *Passo*, di *Salto*, &c. *artificj più tosto atti ad accuire l'ingegno, che a dilettere, de' quali ne abbiamo molti esempj, e descrizioni appresso Gio: Maria Nanino 157. Contrappunti sopra del Canto Fermo di Costanzo Festa. Francesco Soriano 110. Canoni e Contrappunti sopra 'l Canto Fermo dell' Ave Maris stella, sopra la quale anche Gioan Pietro dal Buono compose altri Canoni et Obblighi. D. Pedro Cerone Melopeo Lib. 15. P. Lodov. Zacconi Prat. di Musi. P. 2. lib. 2. Canon. D. Ang. Berardi Docum. Armonici lib. 1. Non voglio però tralasciare un uso praticato nel XVII. Secolo, in cui un sol passo serviva a comporvi sopra Messe, e Salmi intieri. Il Cav. Tarquinio Merula volle distinguersi in questa sorte di Composizioni, e singolarmente in un *Confitebor* stabilito sopra d'un *Basso* ottantacinque volte replicato; se una tal replica atta sia, anzi che diletto, a render noja, lascio ad altri il pensarlo. Anche le *Fughe* entrano in questa serie di Composizioni, ma con diverso esito, dipendente però dalla maestria del Compositore, che con l'arte volgendo in diverse maniere il proposto Soggetto, lo conduce a dilettere l'udito. Non tutte dunque le *Repliche* saranno meritevoli di riprensione, ma quelle solo, che non saranno accoppiate con quanta varietà dall'Arte Armonica vien ricercata, e quindi null' altro pregio avranno, senonchè quello d'una *Replica insulsa*.*

Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima; ed Ottava, tutti ferventi nel movimento de' *Suoni*, e delle *Voci* a quel *Concerto*, che per ora poniamo permesso.

Tali *Gradi* anche appo i Greci si dividevano in *Consoni*, e in *Dissoni* (103), ognuno de' quali entrasse pure, ch' io nol contrasto, nel qualunque loro *Contrappunto*; rispetto ai *Consoni*, senza veruna eccezione; rispetto ai *Dissoni*, o colle stesse, o con restrizioni a quelle simili, senza cui il *Dissono* appo noi farebbe intollerabile.

Chiunque de' nostri introdusse le *Dissonanze* nell' *Armonia*, non altro fece sempre, che fraporle a due *Consonanze*, onde come dicono, la *Cattiva*, che è la *Dissonante*, passasse da una buona ad un' altra buona, cioè da una *Consonante* ad un' altra (104).

Questo passaggio, che non mai è permesso di *Salto* (105), fatti, o senza, o con *Legatura*, detta ancora *Sincope* (106). Quando non v' ha *Legatura*, si trova solo in fine di

D d

bat.

(103) *Aristoxenus Harmonicor. Elementor. lib. 2. pag. 45. ex Vers. Meibom. Euclides Introd. Harmon. p. 13. ex Vers. Meibom.*

(104) *Joan. Tinctor. de Contrap. lib. 2. cap. 31. Ordinatio autem cujuslibet discordantiæ hæc est, ut tam ascendendo, quam descendendo semper post aliquam concordantiarum ei proximarum collocetur, ut secunda post unissonum, aut tertiam, quarta post tertiam aut quintam, septima post quintam, aut octavam, & sic de aliis ec. cap. 31. Ornat enim cantus, quando fit ascensus, vel descensus ab una concordantia ad aliam per media compatible. Nicol. Bursius Musi. Opusc. Tract. 2. cap. 2.*

(105) *Gios. Zarlino Instit. Harmon. P. 3. cap. 42. Potrà anco alle volte il Contrappuntista porre scambievolmente due minime, delle quali l' una sia consonante, e l' altra dissonante; purchè la consonante caschi nel battere, e la dissonante nel levar la battuta; ma debbono procedere verso il grave, o verso l' acuto per molti gradi continvati senz' alcun salto. P. Lodov. Zacconi Pratica di Musica P. 2. lib. 2. cap. 29. Jo: Jcs. Fux Grad. ad Parnas. Exerc. 1. lect. 2. pag. 56. Canon. Angelo Berardi Miscel. Music. P. 2. cap. 29. pag. 135. P. Pablo Naffarre Fragment. Musicos Tract. 4. cap. 1. pag. 131.*

(106) *Christoph. Simpson Chelys Minurition. pag. 20. 21. Discordantiarum in Musica duplex est usus. Primo, in diminutione; cum videlicet binæ, trinæ, aut plures Notæ sibi invicem gradatim subnexæ, uni alterius Partis Notæ respondent. Providendum tamen, ut primitia Nota sit Concors... Secundò, Discordantiis locus est in Syncopsi ac Ligaturis; cum nimirum pars una nexu quodam ac colligatione duarum Notarum in eâdem statione detinetur, atque ab allisione alterius Partis, quæ interea progreditur, quasi conscindi videtur: habetque id plurimum elegantia, si non temerè, sed cum judicio fiat... & quamvis Discordantia initio alicujus Notæ in Basso applicatur, nihil interest, modò particula prior ligaturæ ei Concors sit, ac deinde Discordantiam emolliat Concordantia subsequens, quæ imperfecta plerumque esse debet. Ottomarus Luscinus Musurgia Commentar. 2. cap. 3. Stefano Bernardi Porta Music. cap. 3.*

battuta, o di qualunque sua parte, ascendendo o discendendo per *Gradi* con sì poca sensibilità della *Dissonanza*, che il suo passaggio volgarmente chiamasi *alla sfuggita* (107).

E S E M P I O.

The musical example consists of three systems, each with two staves. The top staff of each system shows a complex melodic line with many notes and rests, while the bottom staff shows a simpler line with fewer notes. The notation is in a historical style with diamond-shaped note heads.

(108)

Se

(107) *Zarlino loc. cit.* Quando si vorrà porre nel Contrappunto quattro Semiminime equivalenti a tal Semibreve, allora si osserverà, che quelle Semiminime, che cascheranno sopra 'l battere, & sopra il levare della Battuta siano consonanti. Per il che sarà di bisogno, che tali siano la Prima, & la Terza Semiminima; l'altre poi (com'è la seconda & la quarta) non è necessario, che siano in tal numero. *Orat. Tigrini Compend. della Musica lib. 2. cap. 10.* *P. Zacconi loc. cit. cap. 23.* *P. D. Adri. Banchieri Cartella Music. pag. 102.* *Bontempi Histor. Musi. P. 2. della Prat. Moder. Coroll. 17. pag. 231.*

(108) *P. Gir. Diruta Transil. Dial. sopra il vero modo di sonar Org. P. 2. lib. 1. p. 11.*

Se v' interviene la *Legatura*, la *Dissonanza* sempre incontrasi nel principio della *Battuta*, non mai può ascendere, ne per la sua sensibilità può mai passare all' altra *Consonante*, senza quel soccorso, che diciamo *Risoluzione* (109), il quale otteniamo col mezzo della previa *Preparazione e Percussione* (110).

La *Preparazione* consiste nell' unione di due *Suoni Consonanti* posti in fine della precedente *Battuta*, l' unione de' quali movendosi liberamente, mentre l' altro fermo resta per opera della *Legatura*, forma col suo movimento la *Dissonanza*, che chiamano *Percussione*; senonchè tosto slegatosi il fermo, e scendendo al prossimo *Tuono* o *Semituono*, si riduce col compagno in *Consonanza*, dando così compimento alla *Risoluzione*.

La *Percussione* adunque viene prodotta da quello de' due *Suoni*, che muovesi in *Dissonanza* coll' altro, cui la *Legatura* tien fermo; nel qual movimento si scorge la ragione, onde il mosso si chiama *Agente*, ed il legato (111)

Dd 2

Pa.

(109) Jo: Jos. Fux loc. cit. pag. 70. Quò modo dissonantiæ resolvendæ sint, juvat scire, Notas ligatas quasi vinculis constrictas haud aliud esse, quam Notæ sequentis retardationem, quæ postea tanquam servitute solutæ in libertatem exire videntur. Quam ob rem dissonantiæ semper in proximam Consonantiam gradatim descendendo se moventem resolvendæ sunt. *Giovanni dal Lago Introd. di Musi. Figur. Contrap. ad vidend. P. M. Angeli da Rivotorto Regole MSS. del Contrap. Dell' uso delle Disson. P. Athanas. Kircherus Musurg. lib. 5. T. 1. cap. 14. §. 6.*

(110) Zarlino *Instit. P. 3. cap. 42.* Si potrà nondimeno porre la Prima parte della battuta, che sia Dissonante, quando farà la seconda minima d' una Semibreve Sincopata del Contrappunto; perciocchè la prima parte di tale figura farà posta senza dubbio nel levar la battuta (che chiamasi anche *Preparazione*) & la seconda nel battere, & tal Dissonanza si potrà sopportare; perciocchè nel cantar la Semibreve sincopata si tiene salda la voce, & si ode quasi una sospensione, o taciturnità, che si trova nel mezzo della Percussione. P. Picerli *Specch. 2. di Musi. cap. 2. pag. 13.* Gio: Maria Bononcini *Musico Prat. P. 2. cap. 4. pag. 63.* P. Zaccar. *Levo Musi. Testore P. 3. cap. 13. pag. 175.* Jo: Jos. Fux *Grad. ad Parnas. Exerc. 1. lect. 4. pag. 70.*

(111) P. D. Gio: Maria Artusi *Arte del Contrap. delle Disson. pag. 40.* E' necessario, che uno stia, ne si movi, & quasi sospeso, anzi perso resti, e l' altro con vivacità hor quà hor là secondo la volontà dell' Artefice percuota di modo che in quella percossa l' udito ne venga alquanto offeso, se bene di poi ne piglia piacere. Però chiamerò quella parte che stà, & riceve la percossa, *Paciente*; & quella, che offende l' altra movendosi, o stando, *Agente*. Quella parte, lasciando tutte le regole da una parte, che farà *Paciente*, sempre dopo la percossa havuta discenderà per un grado, sia poi di tuono o semituono, che non importa. Gio: Maria Bononcini loc. cit.

Paziente. Ma guai se la *Dissonanza* prodotta, in breve non giunga alla *Risoluzione*: la dolcezza dell'*Armonia* ove n' andrebbe? A far che ella resti, v' hanno due strade, nella prima delle quali l'*Agente*, dopo la *Percussione* fermandosi, lascia al *Paziente* il carico di *risolvere* (112).

E S E M P I O.

(113)

Nell'altra, fatta che sia la *Percussione*, entrambi unitamente *risolvono*, movendosi in tal modo, che mentre la *Paziente* è costretta a *discendere*, può l'*Agente* con piena libertà sù e giù portarsi a quella *Consonanza*, che più le torni in acconcio (114).

Mal

(112) P. Picerli *loc. cit.* Le Dissonanze ... si risolvono o salvano con una consonanza imperfetta, e discendente a quelle più vicina, ma nella medesima parte, dove son poste le Dissonanze. Gio: Mar. Bononcini *loc. cit.* ... amando le Dissonanze passare alla consonanza imperfetta più a loro vicina. Franck. Gaffur. *Pract. Musi. lib. 3. cap. 4.* Ottomarus Luscinus *Comment. 2. cap. 3. pag. 89.* P. Vanneus *Recan. de Musi. lib. 3. cap. 15. 16.* Zarlino *loc. cit.* Vincenzo Lusitano *Introd. di Musi. Orat. Tigrini Compend. della Musi. Stefano Bernardi Porta Musi. cap. 3.* Pietro Pontio *Ragionam. di Musi. pag. 66. & seq.*

(113) P. M. Angeli da Rivotorto *loc. cit.* Dell' Uso delle Dissonanze.

(114) Jo: Jos. Fux *loc. cit. pag. 139.* Prius autem præmittendum est, extra Cantus firmi restrictionem, quasdam Dissonantiarum alio quoque modo resolvi posse: v. g. Nonam in sextam &c. D. Pietro Pontio *loc. cit. pag. 66. ad 88.* Berardi *Docum. Armon. lib. 3. pag. 136.* La Settima, Nona, Quarta, e Seconda si possono legare in diverse maniere &c. P. D. Adriano Banchieri *Cartel. Musi. pag. 99. 100.* D. Pedro Cerons *Melop. lib. 9. cap. 15. pag. 573.*

E S E M P I O .

(115).

Mal però qui s' avvisarebbe chiunque pensasse talmente aperte quelle due strade, che libero fosse batterle ad ogni talento. La prima sola è di tal fatta, anzi se all' autorità poniam mente, di rado è lecito batter l' altra, che al dire de' più assennati Scrittori è sol permessa, i quali comandando, che nel *risolvere* si fermi l' *Agente*, concedono come ripiego di *Contrappunto*, che anch' esso in un' angustia si muova (116).

Il che essendo, e vero essendo ch' ogni precetto, e *regola musicale* serve in fine a generare diietto, convien
con-

(115) *Regola per far Contrap. a mente* M. S. di Gioan Maria, e Gioan Bernardino Nanini.

(116) *P. Anglevia Reg. di Contrap. cap. 11. pag. 51.* La risoluzione della Seconda è la Terza, e l' Unissono; si può ancora reconcigliare (cioè risolvere) in Sesta, e pare grazioso, ma farà come una certa licenza, e non per regola &c. *Bernardi loc. cit. D. Pedro Cerone loc. cit.*

conchiudere, che la prima foggia di *Risoluzione* sia la più con-
faccente all' *Armonia*, e quindi la più naturale; Per lo con-
trario sia più da schivarsi l'altro modo di *risolvere*, come
o meno adatto al piacere, o più conducente alla noja.

Ma qui è d'avvertire un' Appendice, ovvero eccezio-
ne, che, sebbene rarissime volte, pure deve soffrirsi nel
passaggio or ora indicato, la quale in questo luogo merita
ogni attenzione. Dicemmo, dovere le *Dissonanti*, comun-
que passino, portarsi tosto da una *Consonante* ad un'altra,
da una *buona* ad un'altra *buona*; sicchè una sola *cattiva* si
trovi sempre frapposta a due prossime *Consonanti*. Vero,
verissimo, se camminiamo la strada battuta, dalla quale
però, giunti a qualche difficil' angustia, possiamo talvolta
uscirne, frapponendo due *Dissonanti* di seguito alle *Conso-*
nanti, a tal patto, che le *Dissonanti* vadan di grado ad
incontrar la convenevole lor *Consonante*.

Per la strada ordinaria sogliono talmente alternarsi le
Note buone con le *cattive*, che dalla *Consonante* si venga
alla *Dissonante*. Dovendo uscire da questa strada ordinaria,
cambiamo il sito all'ultime due *Note*, o alle due prime,
sicchè il cambiamento (117) unendo le *Dissonanti*, le stabi-
lisca interposte alle *Consonanti*.

Esem-

(117) *Berardi Miscel. Music. P. 2. cap. 31. pag. 142.* Nota cambiata altro non vuol dire, solo che si piglia la buona per la cattiva, cioè in cambio mettere una Semiminima consonante, se ne pone una Dissonante, e viceversa; ma però si deve avvertire, che la modulatione di detta Semiminima vadi per grado con osservare, che le parti camminino per moto contrario. Le Note cambiate sono di due sorti, cioè sciolte, e legate. *P. Artusi loc. cit. pag. 56.* Sogliono questi pratici fare per grado due Semiminime (*sciolte*) siano Dissonanti. *P. Camillo Angleria loc. cit. cap. 16. pag. 71.* *P. Pablo Nassarre Fragm. Musi. Trat. 4. cap. 2. pag. 142.* *P. Zaccaria Tevo Musi. Test. P. 3. cap. 19. pag. 209.* Si potranno (*con legatura*) fare due Dissonanze l'una dietro l'altra in tre modi. Il primo, dopo la Seconda si passerà alla Quinta falsa. Il secondo, dopo la Quarta si farà la Quinta falsa. Il terzo, dopo la Settima succederà parimente la Quinta falsa. *Zarlino Instit. P. 3. cap. 42.* Usaremo etiam la Quarta Sincopata, dopo la quale segua senza alcun mezzo la Semidiapente (*Quinta falsa*), & dopo questa immediatamente succeda la Terza maggiore; perciocchè la Semidiapente è posta in tal maniera, che fa buon effetto; essendochè tra le parti non si ode alcuna trista relatione. *Orat. Tigrini Compend. della Musi. Lib. 2. cap. 10. pag. 34.* *P. Picerli Specchio 2. di Musi. cap. 7. pag. 47.* *P. M. Angelo Furio Armon. Cultura P. 3. cap. 4. pag. 106.* *M S. originale favoristomi dal Sig. D. Girol. Cbiti Sanese erudito Maestro di Capella della Basilica Lateranense.*

Esempio delle due *Dissonanze sciolte*.

7 7 7 4 4 4 2 2 4 2

Esempio delle due *Dissonanze legate*.

2 sf. 4 sf. 7 sf. 9 7 2 4

(118)

Ma se mai altrove, quì fa duopo ben distinguere ciò, che passa tra il concesso ed il tollerato; quello è sempre a chiunque permesso; l'altro è permesso talvolta, e le più volte proibito, quando la licenza troppo frequente s'opponga al fine preteso. Il quale nell'affar *musicale* null'altro essendo, che il piacere dell'*Armonia*, o non vi farà mai lecita qualunque asprezza, o quivi solamente lecita sì di rado, che a modo di spiacevole macchia nel Sole, non mai adombri il chiarore del lume Armonico.

Quan-

(118) Gli accennati esempj sono sparsi nei nominati Autori.

Quando adunque vengano permesse queste due *Dissonanti* congiunte, è cosa nondimeno evidente, che rarissime volte ci faranno lecite, se colla frequente loro asprezza non vogliasi turbata affatto, e quindi distrutta ogni soavità dell' *Armonia* (119).

A questo principalmente dovevano aspirare nella loro *Musica* i Greci, sovr' altra Nazione delicatissimi, cioè a togliere dall' Udito qualunque asprezza, e massimamente ne' *Concerti*, ove questa per lo pratico paragone suol divenir più sensibile, come apparisce dall' *Esempio* seguente, in cui scorgeasi, che, oltre la *Dissonanza* formata tra una delle *Parti superiori*, e la *Fondamentale*, altra *Dissonanza* incontrasi pure tra la *Paziente*, ed una delle altre *Parti* (120).

Prote-

(119) P. Angleria *Regola di Contrap.* parlando delle due Falso al cap. 16. pag. 71. lasciò scritto: Si tollera, ma si ha da usar di raro per bisogno, & sotto a parole aspre in Scrittura son cattive, nell' Organo si tollerano . . . Buono per autorità, non già per regola.

(120) P. M. Egidio Maria Biffi Rego. per il *Contrap. MSS.* Del *Contrap.* a 3. Quando una delle parti più acute farà legatura di Settima con l' inferiore, l' altra parte farà Terza con la medesima parte inferiore, o pure Decima. E quando una delle parti più acute farà legatura di Quarta con la parte inferiore, l' altra terza parte farà una Quinta con la medesima parte inferiore. Francesco Gasparini *Armon. Prat. al Cimbalo* pag. 57. La Quarta vuole sopra di se unita la Quinta. pag. 58. La Quarta maggiore con la Seconda e Sesta maggiore. pag. 59. La Quinta falsa richiede la Sesta. pag. 62. La Settima non deve star mai senza Terza. pag. 67. La Nona vuole sempre la Terza, o Decima. P. Angleria *loc. cit.* pag. 92. D. Anton. Bruschi *Reg. per il Contrap.* pag. 20. P. M. Lorenzo Penna *Albori Musi. lib. 2. cap. 9.* Jo: Jos. Fux *Grad. ad Parnas.* pag. 131. Nunc explanandum restat, quasnam Concordantiarum comites in Quatricinio ligaturæ sibi adsciscant eas nempe concordantias, quas sublatâ ligaturâ petunt, sibi postulare . . . pag. 103. eandem tertiam (quarta &c.) parti tribui oportere concordantiam, quæ omiſsa Ligatura adhibenda fuisset . . . pag. 131. ob rationem ibi dictam, quod ligatura nil aliud sit, quam retardatio sequentis Notæ, quæ quoad concordantias nihil immutat.



Protexi fti me De us a con ven tu ma lignan ti-



animam me - am pro - te xi-



pro - te xi fti me De - - us



a - ni - mam me - am



animam meam pro te - xi fti me De - us a con-



animam meam pro - te xi fti me De - -

E e

um

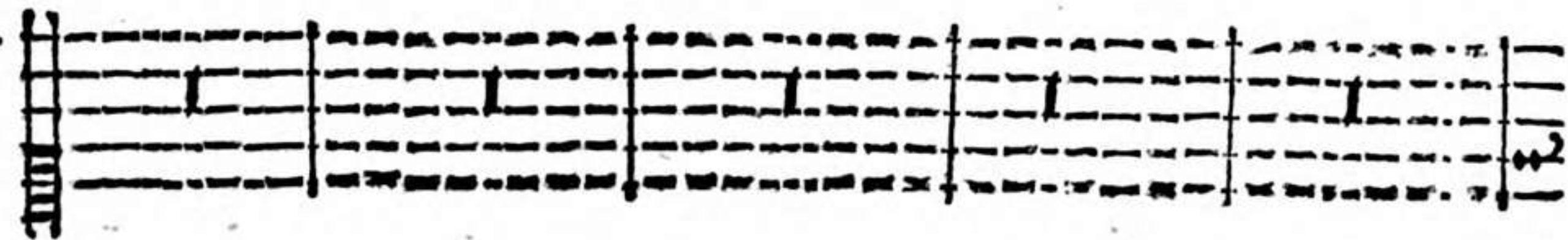
fti me De - us a con ven tu ma li gnan -

a con - ventu ma li - gnan ti - um a mul-

pro - te xi - - fti me De us a con ven-

ven - tu ma lignan - ti um a con ven tu

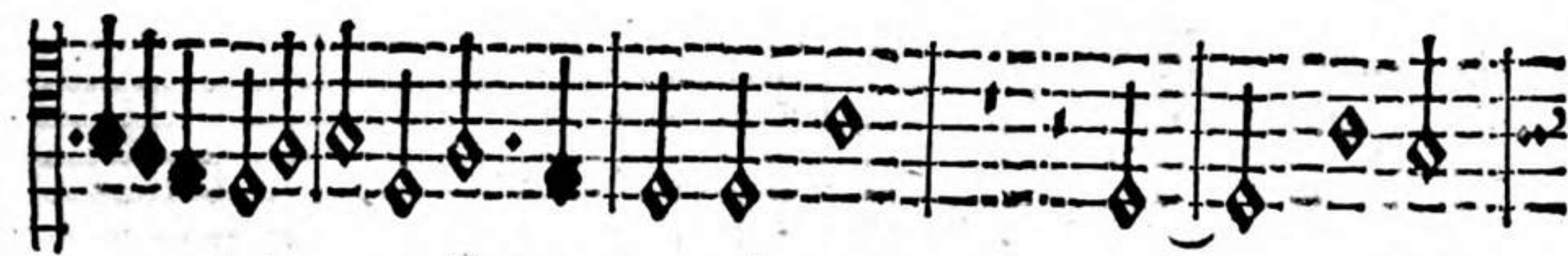
us a con ven tu ma - li gnan - ti - um



ti um a mul ti tu di ne o pe ran - ti um i-



ti tu - dine o pe ran - ti um i - ni qui ta - tem



- tu ma li gnan - ti um a mul ti-

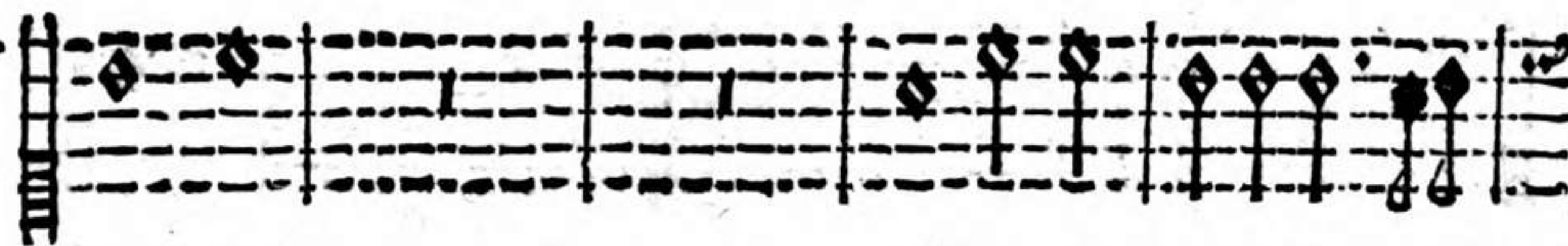


ma lignan - ti - um a mul ti tu - di ne



a mul - ti tu - di -

a multi tudine o pe ran - ti um iniqui-
 ni qui ta - tem qui -
 qui - a ex a - cu e -
 tu dine o - peran - ti um i - ni qui ta -
 o pe ran ti um i - ni qui ta - tem qui - a ex a -
 ne o pe ran - ti um i - ni qui ta - tem



ta - tem

qui a ex - a cu e - -

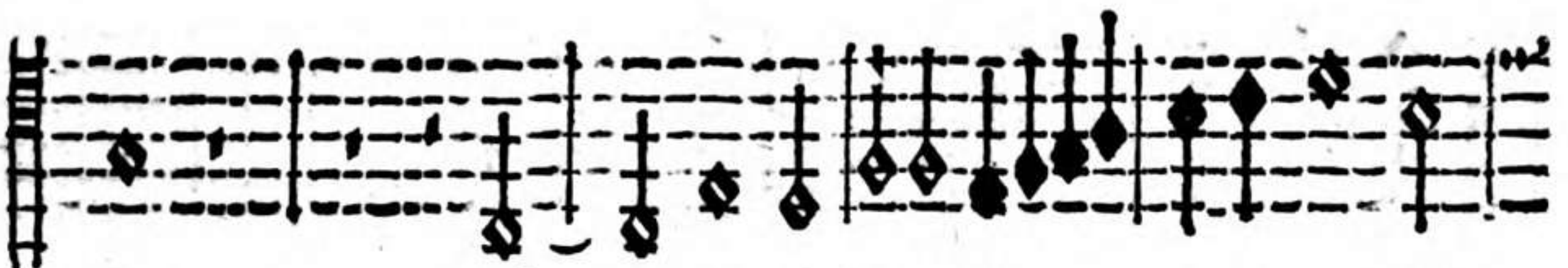


a ex a - cu erunt ut gla di um lin - - guas



erunt ut

gla di um linguas fu - - as

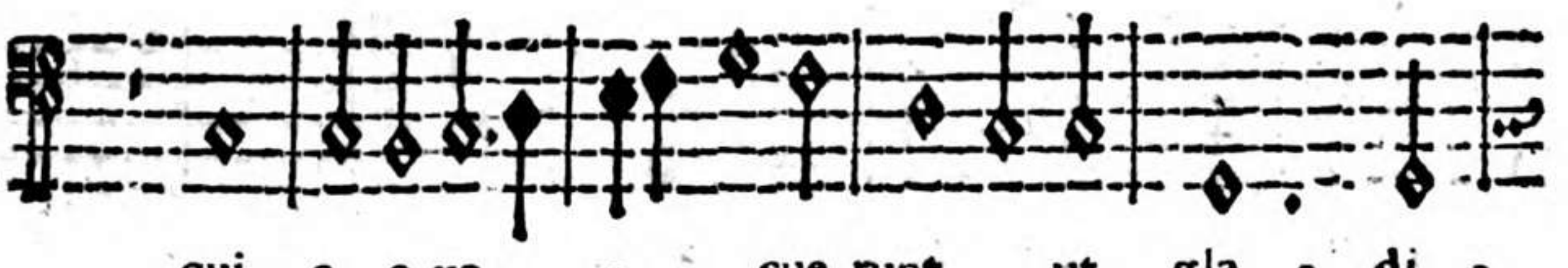


tem

qui - a e xa cu e - - runt



- cu e runt ut gla - dium lin - guas fu -



qui - a e xa - - cue runt ut gla - di -

runt ut gla di um lin guas fu - as intenderunt ec.

fu - as in ten de runt arcum rem ec.

in - ten de - runt ar - cum rem a ma ram ec.

ut gla di um lin - guas fu - as

as in tende - runt ar cum rem ama - ram ec.

um lin - guas fu - as

(121)

Ma

Ma come, posta la *Serie* de' loro *Intervalli*, poteasi dai Greci evitare la motivata frequentissima congiunzione delle *Dissonanze*, o alla *sfuggita* si movessero, o con *Legatura*?

Nello scorrere una loro *Ottava* passeremo, non v' ha dubbio, per li *Gradi Consoni*, e *Dissoni*, nel qual passaggio osserviamo, se pur mai essi potevano scansare lo spesso accoppiamento dei *Dissoni*.

In questa parte di *Scala* gli estremi *Gradi* sono la *Fondamentale*, e l' *Ottava*; le *Consonanze* di mezzo la *Quarta* e la *Quinta*, Fra la *Fondamentale* e la *Quarta* vi stavano *Seconda*, e *Terza Dissonanti* di seguito, così pure la *Sesta*, e la *Settima* tra la *Quinta*, e l' *Ottava* (122). Laonde in questo intero corso v'erano due coppie di proibite *Dissonanze*, che trapassar non potevansi dovutamente alla *sfuggita*, frapponendo a due *buone* una *cattiva*, mentre a due *buone*, forz' era due *cattive* frapporne inevitabili non meno di quella reiterata asprezza a noi pure insoffribile. La sola *Quinta falsa*, ed il solo *Tritono*, ambedue *Dissonanti*, potevano l' una, o l' altra praticarsi nell' accennato modo, perchè frapposte fra due *Consonanze*, cioè
fra

(121) *Ex Modulation. sex voc. Jos. Zarlini Clodiens. per Philip. Jusbertum music. Venet. collectis. Dal qual Esempio, siccome da tutti i Maestri dell' Arte del Contrappunto, rilevasi, che la Quarta accompagnata dalla Quinta forma Seconda; la Nona accompagnata dalla Terza forma Settima, e dalla Decima forma Seconda; e la Settima in molti casi, oltre la Terza, accompagnata dall' Ottava forma Seconda, come nota il Fux loc. cit. pag. 107. Septima cum Octava associata tolerari debet; onde una Dissonanza nel Contrappunto di tre, quattro, e più parti non va sola, ma accompagnata viene da un' altra Dissonanza.*

(122) *Aristox. Harmonicor. Elementor. lib. 2. pag. 45. ex Vers. Meibom. . . . Sint autem consonorum magnitudines octo. Minima, quæ diatessaron. Huic autem sua natura contingit esse minimam. Indicium est, quod multas modulemur magnitudines ipsa diatessaron minores; AT DISSONAS OMNES. Altera, diapente. Quæcumque autem inter has magnitudo fuerit, illam dicimus esse DISSONAM. Tertia, quæ ex dictis consonis constat, ipsa diapason. Quæ inter has fuerint, sunt DISSONÆ. ATQUE HÆC DICIMUS, QUÆ AB IIS, QUI ANTE NOS FUERE, ACCEPIMUS. Euclides Introduct. Harmon. pag. 8. ex Vers. Meibom. DISSONA verò, quæ diatessaron consonantia sunt minora, quæque inter consona interponuntur, omnia. Et quidem minora quam diatessaron sunt; diesis, hemitonium, tonus, TRIMITONIUM, DITONUM. Inter consona verò; tritonum, TETRA-TONUM, Pentatonum, & similia.*

fra la *Quinta*, e la *Quarta*, così pure la *Nona*, che immediatamente passa all' *Ottava*.

Nello stesso deplorabile scoglio urtano i Greci *Dissoni*, se vogliono regolatamente per *Legatura* condursi alla prossima discendente *Consonanza*. Avranno bensì la giusta lor *Percussione*, ma non mai la *Risoluzione*, che lor conviene, in un *Consono*. La *Settima* verrebbe risolta in *Sesta*, che è *Dissonante*. La *Terza* in *Seconda Dissonante* del pari, e però farebbero stati costretti i Greci, o ad essere meno delicati nell' *Armonia*, soffrendovi la frequente asprezza dei prossimi *Dissoni*, o a tralasciarne l' uso nei *Concerti*; lo stesso stessissimo, che non avere verun *Concerto*. Il seguente piccolo *Esempio* ci dimostrerà qual sorta di *Contrappunto* formar si potrebbe da chi volesse obbligarsi all' accennato rigor Greco.

Egli è dunque infallibile, che appresso i Greci fermo restando l' *Agente*, non potea giungere il *Paziente* senza disturbo dell' *Armonia* alla dovuta *Risoluzione*; ma ne pur
ciò

(123) Questo è un piccolo saggio del Contrappunto, che dai Greci co' loro Intervalli Consoni, e Dissoni, e colle loro Figure Brevi, e Longhe poteva formarsi, ogniqualvolta si voglia supporre appresso di essi alcun Contrappunto, oltre l' *Ottava*.

ciò potea coll' ajuto dell' *Agente* seco unito in *musicale movimento*. Non neghiamo, che la *Parte fondamentale* non possa coll' altre *Parti* portarsi all' avvisata *Risoluzione*. Vedemmo, che ciò gli è permesso, ma con tal riserva, che rade volte addivenga, altrimenti lo spesso farlo faria tanto nocivo al *Concerto*, quant' è all' udito spiacevole. E però l' orecchio greco sariafi sdegnato ad una sì frequente sorta di *Risoluzione*. Ma come evitarla, costretti nel *Contrappunto* a dovere in alcun modo risolvere le *Dissonanze*? Queste necessariamente esser dovevano spesse spessissime; se l' *Agente* fermavasi, erano, stante il detto quì sopra, impossibili le *Risoluzioni* in *Consonanza*; faceva dunque duopo, ch' esso ancora a tal fine spessissimo si movesse unitamente al *Paziente*: cioè faceva duopo moltiplicare oltr' ogni misura nel *Concerto* le molestie e gl' incomodi, i quali se fossero stati tollerabili ad un greco ascoltatore, mi rimetto a chiunque non ignori la squisitezza di quella *Musica*.

Ma fin' ad ora l' abbiám forse troppo fatta da parziali di coloro, cui è piacciuto dare con ogni facilità l' artificio del *Concerto* ai Greci, concedendo noi pure ad essi alcun vantaggio di *musicali Figure*, alcun uso di *Dissonanze*, alcuna *Risoluzione*, e fino alcun, benchè *semplice Contrappunto*. Tempo è oramai di ridurci al dovere, cautamente restringendoci dentro a' cancelli del corrente moderno *Contrappunto*, come quello, che noi vogliamo onninamente sconosciuto agli Antichi; anzi per vero dire ad essi affatto impossibile, se pure non mentiscono que' Monumenti, che portano la misura degli *Armonici* loro *Intervalli*.

Di tal nostra liberalità ci deve però sapere buon grado ogni loro fautore, se non altro potrà in essa riconoscere di quante difficoltà, ed incomodi vada sparso quel *Contrappunto* sì scarso, che puossi permettere, stante il rigore de' stabiliti loro *Intervalli*, totalmente opposto alla licenza degl' introdotti dal *Sistema Partecipato* odierno padrone e regolatore del *Contrappunto*.

Gl' *Intervalli* di questo nostro *Sistema* sono tali, che, eccettuata l' *Ottava*, gli altri tutti per un *Comma*, o più o meno

meno si scostano da quelli delle *Scale* greche; e pure senza queste alterazioni non può averfi oggidì maestrevole *Contrappunto*. Dal che tosto traspira quanto ci occorre nell'accostarci alla *Decisione* della *Controversia*, che *mostra* abbiamo.

Nel che fare, vuole la chiarezza del discorso, che si tolleri, oltre la recapitolazione d'alquante trascorse notizie, anche una breve digressione su 'l *Greco Sistema* dei *Tetracordi*, e sopra le *misure* dei *Gradi*, da cui vengon composti.

La *Scala* di *Voci*, o di *Suoni*, che i *Greci* dissero *Sistema perfetto* (124), e i nostri, *Massimo* (125), era composta, quando di *quindici* *Corde*, e chiamavasi da essi *Sistema perfetto disgiunto*, e quando di *diciotto*, e da essi dicevasi *Sistema perfetto congiunto*. Il *disgiunto* di *quindici* *Corde* era diviso in quattro successivi *Tetracordi*, con questo però, che la prima *Corda* non si contava fra quelle dei *Tetracordi*, chiamata quindi l' *Aggiunta* (126), acciocchè questa coll'ultima *Corda* del secondo *Tetracordo* corrispondesse in *Ottava*. I due *Tetracordi*, che a quest' *Aggiunta* seguì.

(124) Ptolem. Harmonic. lib. 2. cap. 4. pag. 56. ex Vers. Wallis De systemate perfecto; quodque solum Dis-diapason tale sit ... Huic enim soli insunt omnes Consonantiæ, cum earum expositis speciebus. Porphyrius Comment. in Ptolem. Harmon. lib. 2. cap. 5. pag. 343. ex Vers. Wallis. Dis-diapason systema perfectum est; tonum diazeueticum habens in medio tetrachordorum quatuor. Nimirum, acutiorem duobus tetrachordis gravioribus, & graviolem duobus acutioribus tetrachordis. Quod autem facit Proslambanomenos in duobus gravioribus tetrachordis; (nempe Tonum exhibet hic, ut constet Diapason usque ad Mese. Hoc ipsum facit Diazeueticus ille in reliquis duobus tetrachordis acutioribus; ut constet Diapason acutius a Mese ad Neten hyperbolæon.) Estque hoc Dis-diapason, Systema Disjunctum; sic dictum, propter tonum diazeueticum. Manuel. Briennius Harmon. lib. 2. sect. 1. pag. 395. lib. 3. sect. 9. pag. 499. ex Vers. Wallis.

(125) Zarlino Instit. Harmon. P. 2. cap. 28. . . . Dis-diapason; la quale i *Greci* chiamano *Sistema Massimo*. Bontempi Histor. Musi. pag. 75. *Sistema* *Dis-diapason*, il quale fu poi anche nominato *Immutabile*, *Diatonico*, *Pittagorico*, e *Massimo*.

(126) Boetius Musi. lib. 1. cap. 20. Sed quoniam rursus mese non erat loco media, sed magis hypatis accedebat; idcirco super hypaten hypaton addita est una chorda, quæ dicitur proslambanomenos: ab aliquibus autem prosmelodos dicitur, tono integro distans ab ea, quæ est hypate hypaton. Et ipsa quidem, idest proslambanomenos a mese octava est, resonans cum ea diapason symphoniam.

feguivano, erano tra loro *congiunti*, e perciò non aventi che sette *Corde*; così pure tra loro gli altri due successive, talmentechè l'intera *Scala*, o sia il *Sistema perfetto* coll' *Aggiunta* stava totalmente tra *quindici Corde* ristretto (127); purchè non fosse tornato in acconcio introdurvi il *Tetracordo della Congiunzione*.

Esempio del *Sistema perfetto disgiunto*.

The diagram shows a musical staff with 15 notes. Above the staff, two brackets labeled "Diapason" span the first eight notes and the last eight notes. Below the staff, four tetrachords are labeled: "I. Tetrac. Hypaton", "II. Tetr. Meson", "III. Tetr. Diezeugmenon", and "IV. Tetrac. Hyperbolaon". A "Tuono disgiunto" is indicated between the second and third tetrachords. Below the staff, 15 notes are listed with numbers 1 through 15. A bracket labeled "Dis-diapason" spans from note 1 to note 15.

| | | | | | | | | | | | | | | |
|------------------|----------------|------------------|------------------|--------------|----------------|----------------|------|----------|--------------------|-----------------------|-------------------|-------------------|----------------------|------------------|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. | 11. | 12. | 13. | 14. | 15. |
| Proslambanomenos | Hypate hypaton | Parypate hypaton | Lichanos hypaton | Hypate meson | Parypate meson | Lichanos meson | Mese | Paramese | Trite diezeugmenon | Paranete diezeugmenon | Nete diezeugmenon | Trite hyperbolaon | Paranete hyperbolaon | Nete hyperbolaon |

Quattro *Tetracordi* adunque, due *Gravi*, e due *Acuti*, componevano il *Sistema perfetto disgiunto*; e siccome il primo, e 'l secondo *Gravi* erano insieme *congiunti*: così parimente

F f 2

mente

(127) *Gaudent. Harmon. Introduct. pag. 9. ex Vers. Meibom.* In majori autem systemate, quod per disjunctionem vocatur, tetrachorda quidem sunt quatuor, nimirum; hypaton, meson, & bina nete (idest, nete diezeugmenon, & nete hyperbolaon): ex quibus hypaton & meson tetrachorda inter se conjuncta sunt per communem sonum, hypaten meson; disjuncta autem sunt a reliquis tono, qui a mese est ad paramesen. Reliqua duo tetrachorda necessario quidem a primis disjuncta sunt per eundem tonum; inter se vero conjuncta per communem sonum, neten diezeugmenon. Extrinsecus autem his quoque tetrachordis fita est proslambanomenos; ac colliguntur sonorum potestates numero XV.

mente insieme congiunti erano il Terzo, e 'l Quarto Acuti. Ma i due Gravi erano poi disgiunti dalli due Acuti per l'Intervallo d'un Tuono. Or questo Intervallo dava luogo al Tetracordo della congiunzione, ch'era congiunto colli due Gravi, ma disgiunto dalli due Acuti; perchè l'ultimo Grado del secondo Tetracordo Grave serviva bensì di primo Grado al Tetracordo di congiunzione: ma l'ultimo Grado del Tetracordo di congiunzione non poteva servire di primo Grado al Tetracordo susseguente. E questo da' Greci chiamavasi *Sistema perfetto congiunto*, nel quale il Tetracordo di congiunzione occupava il luogo del Terzo, e gli altri due Acuti susseguenti divenivano il Quarto, e 'l Quinto (128).

Esempio del *Sistema perfetto congiunto*.

The diagram illustrates the Greek 'Sistema perfetto congiunto' on a musical staff. It shows 18 notes, numbered 1 to 18, with various groupings and labels above and below. Above the staff, two 'Diapason' groups are indicated, each spanning four notes. The first Diapason covers notes 1-4 (labeled 'I. Tetrac. Hypaton') and notes 5-8 (labeled 'II. Tetrac. Mefon'). The second Diapason covers notes 9-12 (labeled 'III. Tetrac. Synemmenon') and notes 13-16 (labeled 'IV. Tetrac. Diezeugmenon') and notes 17-18 (labeled 'V. Tetrac. Hyperbolaon'). A 'Tuono disgiunto' is indicated between notes 8 and 9. Below the staff, the names of the notes are listed: 1. Proslambanomenos, 2. Hypate hypaton, 3. Parypate hypaton, 4. Lichanos hypaton, 5. Hypate mefon, 6. Parypate mefon, 7. Lichanos mefon, 8. Mese, 9. Trite synemmenon, 10. Paranete synemmenon, 11. Nete synemmenon, 12. Paramese, 13. Trite diezeugmenon, 14. Paranete diezeugmenon, 15. Nete diezeugmenon, 16. Trite hyperbolaon, 17. Paranete hyperbolaon, 18. Nete hyperbolaon. A 'Dis-diapason' is indicated between notes 8 and 12. The word 'Onde' is written at the bottom right of the diagram.

(128) *Gaudentius loc. cit. pag. 7.* Cæterum ab hac progrediendo (*idest a Mese*) interdum quidem adponebant Synemmenon tetrachordum, ipsam rursus mesen sequentis tetrachordi, quod Synemmenon vocatur, initium facientes,

Onde in fine la *Scala* mentovata veniva composta quando di *quindici Corde* in *quattro Tetracordi*, e quando di *dieciotto* (129) in *cinque Tetracordi*, riducendo in tal modo il *perfetto Sistema* ad essere nel primo caso, e doverfi chiamar *Disgiunto*, e nel secondo ad esser, e dover chiamarsi *Congiunto*.

Co-

atque hac de causa Synemmenon illud adpellantes: interdum vero tetrachordum diezeugmenon, quod non amplius initium habebat a mese; sed a chorda, quæ Paramese vocatur; quæ a mese semper aberat tono, hoc est, in omnibus melodiæ generibus. Bina igitur fecere veteres Systemata perfecta; alterum vocantes per conjunctionem, alterum per disjunctionem.

(129) *Gaudent. loc. cit. p. 10.* Quare reliquæ omnes sonorum potestates numero sunt octodecim, per quos omnia & voce, & tibia ac cithara canuntur, & generatim dicendo, modulationi subjiciuntur. E quæ fa duopo riflettere, come vario essendo il modo con cui può considerarsi l' accennata serie di Corde, vario è anche il lor numero dagli Scrittori stabilito. *Boezio (Mus. lib. 1. cap. 22)* diligentissimo nel raccorre quanto fu scritto da' Greci, non si scostò punto dal numero delle Corde da essi assegnato. Ma *Ubaldo Monaco (De Harm. Instit.)*, e *Oddone Abate (Enchirid.)*, dopo d' avere indicato il numero delle Corde de' Greci, vollero poscia, che fossero XIX, noverando la Corda Mese (appresso di noi a la mi re) due volte; l' una, come ultima Corda del secondo Tetracordo Mefon; l' altra, come prima Corda del Terzo Tetracordo Synemmenon. *Guido Aretino* per lo contrario non ne ammise, che XV, fossero quattro i Tetracordi, o cinque col Synemmenon; perchè, servendosi i Latini a lui anteriori delle lettere A B C ec. per indicar le Corde: le lettere, coll' ammettere il Tetracordo Mefon, non si mutano, variandosi soltanto la \sharp acuta di \sharp in \flat . Finalmente *Gioanni Froschio (Reg. Musi. Opusc. cap. 8.)*, il *Zarlino (Instit. Harmon. P. 2. cap. 28.)*, *Pietro Gassendo (Manud. ad Theor. Musi. cap. 3. Tom. 5. pag. 645.)*, *Lemme Rossi (Sist. Musi. cap. 3. n. 4.)*, ed altri sostengono esser XVI, perchè considerano l' accennata Corda \sharp come totalmente diversa dalla \flat particolare del Tetracordo Synemmenon. Tuttavia a me pare, che queste tre opinioni, fra molte altre le principali, possano agevolmente conciliarsi con quella de' Greci. Questi, assegnando un nome particolare e distinto a ciascuna Corda de' cinque Tetracordi, toltone le Congiunte, le quali ritengono l' istesso nome, ne assegnarono XVIII; e quelli per le ragioni accennate ne stabilirono, chi XIX, chi XV, e chi XVI; ed eccone la dimostrazione pratica.

| | |
|---|--|
| |  |
| | I. Tetrac. II. Tetr. IV. Tetr. V. Tetr. VI. Tetr. |
| <i>Sistema di Ubaldo, e di Oddone</i> | A B C D E F G a \sharp c d e f g. aa a \flat c d
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. |
| |  |
| | I. Tetrac. II. Tetr. III. Tetr. IV. Tetr. V. Tetr. |
| <i>Sistema di Guido Aretino</i> | A B C D E F G a b c d \sharp c d e f g. a
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. |
| <i>Sistema del Froschio, Zarlino, Gassendo, Rossi, ed altri</i> | A B C D E F G a b \sharp c d e f g aa
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. |

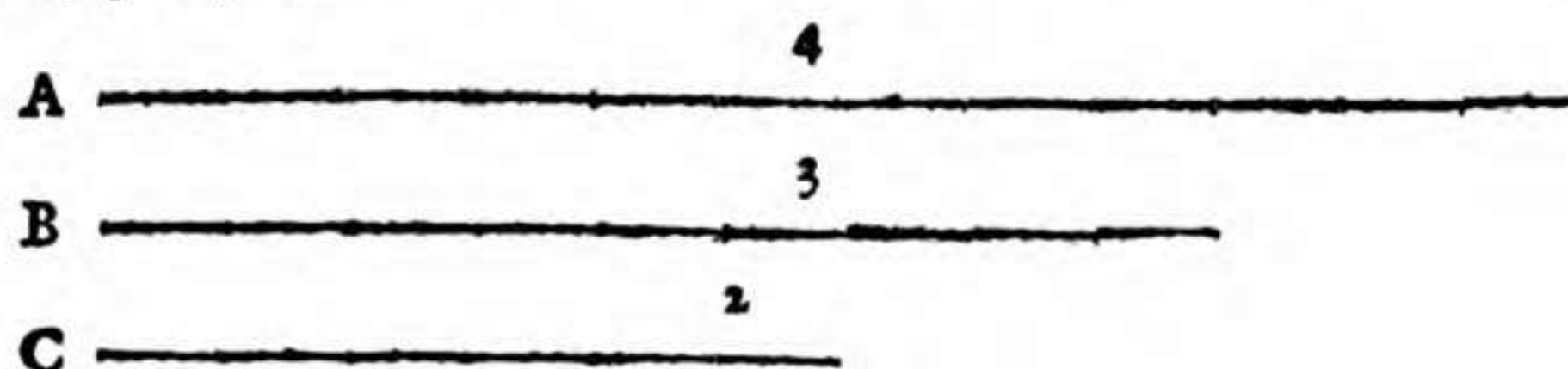
Comunque siasi, le *Corde* in questo *Sistema* null'altro fanno, salvochè determinare i *Gradi* di queste *Scale*, ovvero terminare gl' *Intervalli*, nel qual termine consiste la perfezione d'ogni *Tuono*, o *Suono musicale*.

I *Gradi*, o *Suoni* di questa *Scala* esser vedemmo parte *Consoni*, e parte *Dissoni*. I *Consoni* erano la *Quarta*, la *Quinta*, e l' *Ottava*, con le loro replicate, cioè l' *Undecima*, la *Duodecima*, e la *Decimaquinta*, d'una misura sempre ovunque sì stabile e fissa, che questi rispettivi *Intervalli* rimanevano immutabili, talmente però, che l' *Ottava* era uguale alla somma degl' *Intervalli* di *Quarta*, e *Quinta*, che la componevano (130); e quindi sottratta la *Quarta*, o la *Quinta* dall' *Ottava*, il rimanente rendeva l'altra componente *Consonanza* (131).

L' Un.

| | | | | | |
|-------|--------|-------------------------|---------------------------------|-------------------------|----------------------------------|
| (130) | 3 : 2 | <i>Quinta</i> | | | |
| | 4 : 3 | <i>Quarta</i> | | | |
| | 12 : 6 | <i>Ottava</i> | | | |
| 6 | } | 2 : 1 | <i>Ottava ne' primi termini</i> | | |
| (131) | 2 X 1 | <i>Ottava</i> | 2 X 1 | <i>Ottava</i> | |
| | 3 2 | <i>Quinta sottratta</i> | 4 X 3 | <i>Quarta sottratta</i> | |
| | 4 : 3 | <i>Quarta</i> | | | |
| | | | 2 | } | 6 : 4 |
| | | | | | 3 : 2 |
| | | | | | <i>Quarta ne' primi termini.</i> |

Per far vedere la corrispondenza di alcuni termini, de' quali noi ci serviamo, con quelli, che sono in uso appresso i Geometri, non sarà fuor di proposito l'avvertire, che quando da noi si dice, che dalla somma o differenza di certi Intervalli risulta la Proporzione di un certo Grado come dell' *Ottava*, o di altra voce, i Geometri si esprimono colle Ragioni composte, per le quali bisogna moltiplicare insieme gli Antecedenti, e i Conseguenti di due o più ragioni. Sieno tre linee A, B, C

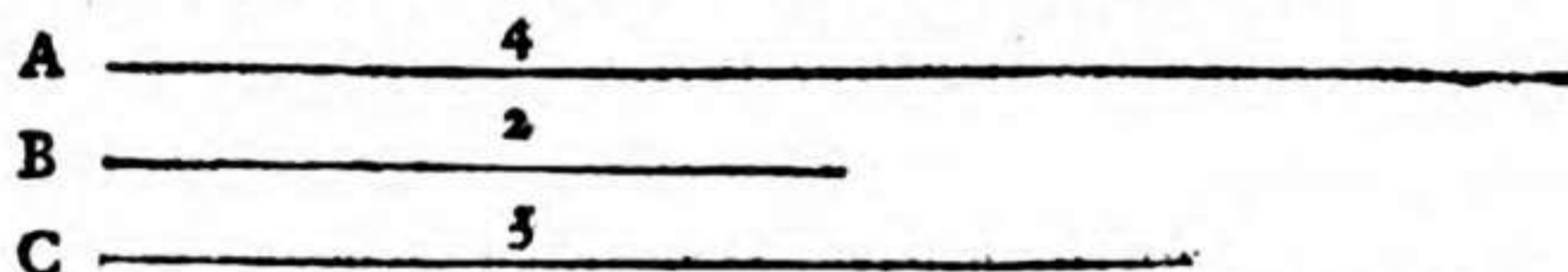


La Ragione della prima all'ultima si dice dai Geometri composta della Ragione di A : B, e di B : C. Sia A = 4, B = 3, C = 2; sarà dunque A : C nella composta di $\frac{4}{3} : \frac{3}{2}$, onde fatti i prodotti degli antecedenti, e dei conseguenti si avrà 12 : 6, la qual Ragione è la stessa di 4 : 2. Chi non vede, che diminuendosi la grandezza della linea A quanta è la differenza, che passa tra A e B, e quanta è la differenza, che passa tra B e C, si ottiene in ultimo la linea C; il perchè non sarà impropria la espressione di cui noi ci serviamo per le *Corde musicali*, riferendo le loro Proporzioni alle somme, o sottrazioni degli



L' Undecima, prima delle replicate, veniva composta dell' Ottava, e della Quarta (132); la Duodecima dell' Ottava,

Intervalli, che fra esse si trovano. Succede talvolta, che le differenze, o Intervalli non sieno tutti o in eccesso, o in difetto, ma uno per esempio in eccesso, e l' altro in difetto, allora i due Intervalli dovranno essere differentemente applicati; come per esempio se avremo tre linee A, B, C

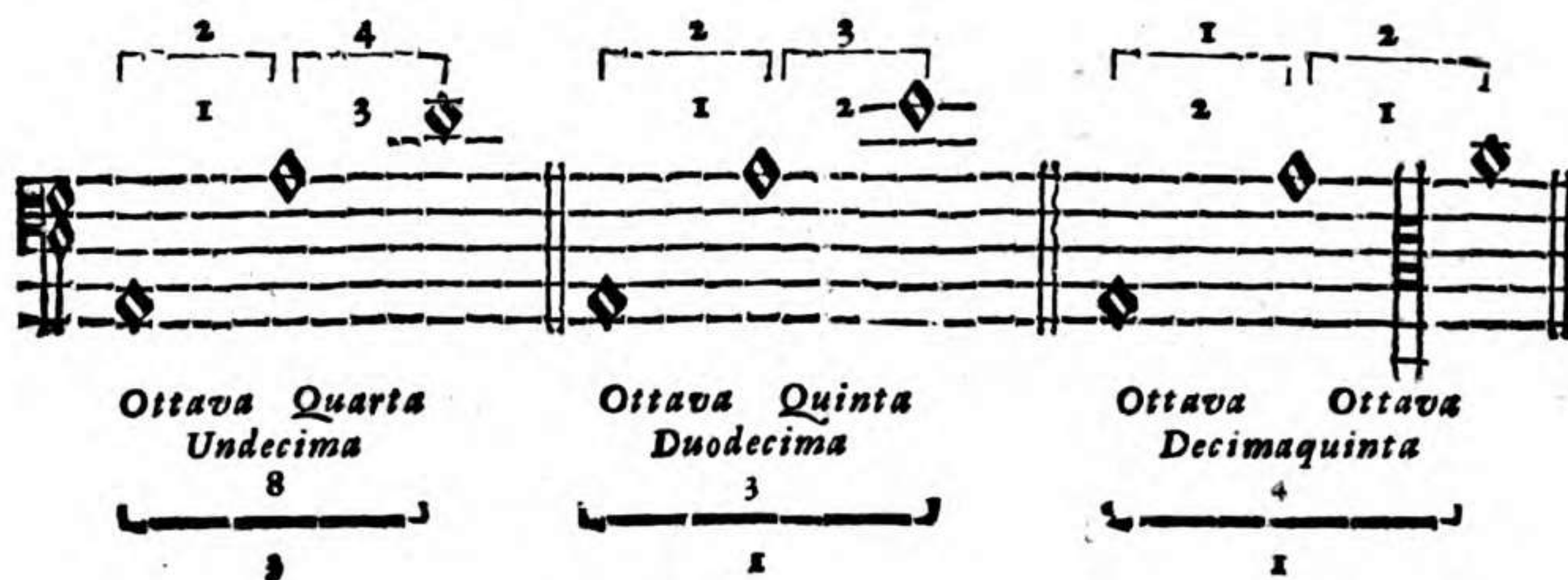


la prima 4, la seconda 2, la terza 3; nel qual caso levando dalla prima linea o corda la differenza, che passa tra A e B, e poi aggiungendo la differenza, che passa tra B e C, ci incontreremo nella linea C, e giacchè la Ragione di 4:2 dà l' Ottava, e di 2:3 dà la Quinta, concluderemo, che l' Intervallo della Ottava diminuito dell' Intervallo della Quinta forma una Quarta. Nel primo esempio l' Intervallo della Quarta si accresce dell' Intervallo della Quinta, e ne risulta l' Ottava. Per questo accrescere, o sminuire gl' Intervalli ne è derivata l' espressione, che facendo la somma di una Quarta, e di una Quinta, cioè accrescendo l' Intervallo di una Quarta di tanto quanto è l' Intervallo della Quinta, ne risulta l' Ottava, e per lo contrario, se si sminuisce l' Intervallo della Ottava di tanto quanto è l' Intervallo della Quinta, ne proviene la Quarta, oppure levando la Quarta dalla Ottava, ne proviene la Quinta, Perciò, che riguarda il secondo esempio, che abbiamo proposto, diranno i Geometri.

come prima, che la ragione di A: C è composta di $\frac{4:2}{2:3}$, dalle quali si raccoglie, fatti i prodotti come sopra, la Ragione di 8:6, che è quella di 4:3, cioè di A: C. Chi volesse mettere per antecedente di ciascuna ragione la quantità più grande, e scriverle a questo modo $\frac{4:2}{3:2}$, allora si dovrebbe fare la moltiplicazione in croce, e dire, che A sta a C nella composta della diretta di 4:2, e della reciproca di 3 a 2. Per la qual cosa ci formaremo questa regola, che procedendosi sempre verso l' acuto, o sempre verso il grave, le ragioni saranno tutte dirette, ma quando si faccia in senso contrario, ne verranno alcune Ragioni reciproche.

| | | |
|-------|-------|--------------------------------------|
| (132) | 2 : 1 | Ottava |
| | 4 : 3 | Quarta |
| | <hr/> | |
| | 8 : 3 | Undecima, o sia Diapason Diatesaron. |

tava, e della *Quinta* (133); e in fine due *Ottave* congiunte componevano la *Decimaquinta* (134), ultima delle *Consonanti replicate* (135).



L' *Ottava* però, che comprende tutti gl' *Intervalli musicali*, nell' essere composta della *Quarta*, e della *Quinta*, per la varia situazione di queste rispetto alla *Fondamentale*, diede occasione alle due famose di lei *divisioni*, cioè all' *Armonica*, ed all' *Aritmetica*. Imperocchè una tale composizione comprendendo due *Intervalli*, e tre termini, de' quali il primo è sempre la *Fondamentale*, se la *Quarta* è il secondo termine, la *Progressione* è *Aritmetica*; e se in luogo della *Quarta*, dopo la *Fondamentale*, vi sta la *Quinta*,

| | | | | | |
|-------|-------|-----------------------------------|------------------------------------|--|--|
| (133) | 2 : 1 | Ottava | | | |
| | 3 : 2 | Quinta | | | |
| | 2) | 6 : 2 | Duodecima, o sia Diapason Diapente | | |
| |) | 3 : 1 | Duodecima ne' primi termini. | | |
| (134) | 2 : 1 | Ottava | | | |
| | 2 : 1 | Ottava | | | |
| | 4 : 1 | Decimaquinta, o sia Dis-diapason. | | | |

(135) *Abbenchè i Greci convengano, essere sei le consonanze, le quali in se contengono la serie delle quindici Corde, a cui naturalmente può estendersi la voce umana; ciò non ostante, siccome Omni consono intervallo ad Diapason addito; & majore, & minore, & æquali, totum evadit consonum, come scrisse Aristosseno (Harmonicor. Element. lib. 1. pag. 20. ex Vers. Meibom.) così, unendo le voci virili con le puerili, gli strumenti gravi con gli acuti, si può, aggiungendo alla Dis-diapason altre Consonanze, accrescerne il numero; nel qual sentimento concorrono, oltre il citato Aristosseno, anche Euclide (Introduct. Harmon. pag. 12. 13. ex vers. Meibom.), Gaudenzio (Harmon. Introduct. pag. 12. ex Vers. ejusd. Meibomii), e Briennio (Harmon. lib. 2. pag. 394. ex Vers. Wallis).*

ta, la *Progressione* è *Armonica*; la quale però per una certa di lei forza e vivezza, che contenta l'udito a segno di quietarlo affatto, ottenne nella *musicale* provincia, sopra l'*Aritmetica*, la preminenza (136).

Dal che n'è venuto presso ai *Pratici* come Precetto, che se nella *divisione* dell'*Ottava*, la parte più corta, vale a dire la *Quarta*, segue tosto alla *Fondamentale*, la *divisione* sia *Aritmetica*, e se tosto vi segue la parte più lunga, cioè la *Quinta*, la *divisione* sia *Armonica*; e questo precetto non solo si estende ai mentovati *Intervalli*, mentre dividono l'*Ottava*, ma ancora agli altri, massime alle *Quinte*.

Divisione *Armonica* dell'*Ottava*.



(136) Di què fu, che i veri Maestri dell'Arte nostra ebbero sempre in mira l'*Armonica*, gelosi a tutto potere d'introdurla ne' primi Concerti, senza esclusione dell'altra, riserbandola come ripiego di qualche occorrenza. Ecco la ragione da molti bramata, per cui niun Componimento ne può aver principio, ne fine in *Quarta* e *Sesta*, o *Terza* e *Sesta*, ne terminare mai in *Terza minore*. Altrimenti operando rimarrebbe l'udito disgustato dal minor piacere, che seco porta la *Progressione Aritmetica*, la quale ne' suddetti casi dando principio all'*Armonia*, mal servirebbe all'intento dell'Arte, che vuole al possibile appagato l'orecchio. E se forzata dalla scelta de' Tuoni, abbia a cominciare e proseguire *Componimenti* in *Terza minore* totalmente di *Progressione Aritmetica*, vuole il dovere, e certamente ogni più classico esempio lo vuole, ch'essi dalla *Terza maggiore* di *Progressione Armonica* siano terminati. Vedi Adriano Wilaert, Cristoforo Morales, Francesco de Layolle, Giacomo Arcadelt, Gio: Pier-Luigi da Palestrina, Gioseffo Zarlino, Gio: Maria Nanino, Orlando Lasso, Francesco Soriano, P. Costanzo Porta, Lucca Marenzio, Principe di Venosa, Francesco Foggia, l'Abbate Stefani, Gio: Paolo Colonna, e tra gli Organisti M. Antonio Valente, Claudio Merulo, Andrea e Giovanni Gabrielli, Luzasco Luzaschi, P. Girolamo Diruta, Sperindio Bertoldo, Gio: Maria Trabaci, Girolamo Frescobaldi, Michel'Angiolo Rossi, Fabrizio Fontana, Gio: Maria Casini, Domenico Zipoli.

Divisione Aritmetica dell' Ottava.



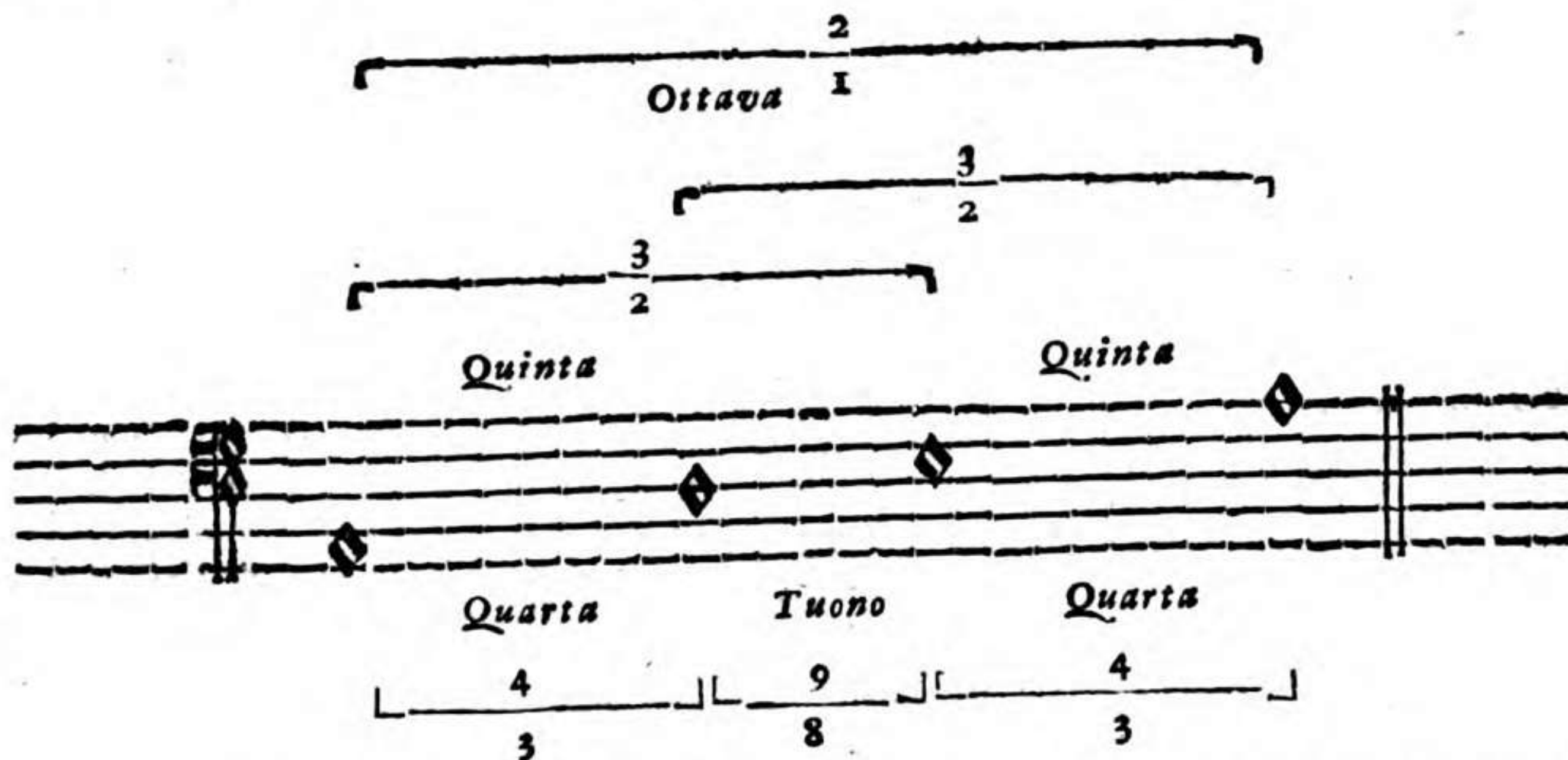
Or passando ai *Diffoni*, egli è certo, che restando *stabili* le *Corde estreme* di ciascuna delle accennate *Consonanze*, non solo erano *Dissoni* appresso i Greci le *medie* frappotte, che sono i *Semituoni*, i *Tuoni*, le *Terze*, le *Seste*, le *Settime*, il *Tritono*, e la *Semi-diapente*, secondo noi, *Quinta falsa*, ma molte *mutabili*, talmentechè tanto la diversità dei *Generi*, quanto la varietà in ogni *Genere* di greca *Musica*, dalla loro mutabilità venivan prodotte (137).



Tale adunque mutabilità di *corde medie* ritroverassi senza

(137) *Euclides Introd. Harmon. pag. 6. ex Vers. Meibom.* Horum verò, quos recensuimus, sonorum alii sunt stantes: alii mobiles. Stantes sunt, qui in diversis generibus loca non mutant, sed in una finitione consistunt. Mobiles verò, quibus contrarium accidit. In diversis enim generibus diversa habent loca, nec in una finitione consistunt. *Bacchius Senior Introd. Art. Musi. pag. 8. ex Vers. Meibom.* Ex his (sonis) quot sunt stantes? Octo Mobiles verò quot? Decem. *Gaudentius Harmon. Introd. pag. 18. ex Vers. Meibom.*

senza dubbio nelle due *Quarte*, che col *Tuono* frapposto, da cui son divise, compongon l'intera *Ottava* (138), dal qual *Tuono*, unito a qualunque delle dette *Quarte* vien prodotta in oltre la *Quinta* (139).



Queste *Quarte*, essendo fonti principali di quasi ogn' altro *Intervallo* in quistione, quelle perciò sono, ch' io quì prendo a svolgere, e massimamente le *Diatoniche*, come d' un *Genere* il più addatto a quel chiaro riscontro, che occorre al total nostro intento, non omettendo a pieno lor lume la dichiarazione degl' *Intervalli* quì sopra avvisati, aventi talvolta con esse *musical* connessione.

La *Quarta* di questo *Genere*, dicemmo altrove, constare di due *Tuoni*, e d' un *Semituono*, il quale, come ognun vede, variar potendo di sito nell' intero *Intervallo*,

G g 2

| | | |
|-------|----------|----------------------------------|
| (138) | 4 : 3 | <i>Quarta</i> |
| | 9 : 8 | <i>Tuono</i> |
| | 4 : 3 | <i>Quarta</i> |
| 72 | 144 : 72 | <i>Ottava</i> |
| } | 2 : 1 | <i>Ottava ne' primi termini.</i> |
| | | |
| (139) | 4 : 3 | <i>Quarta</i> |
| | 9 : 8 | <i>Tuono</i> |
| | 36 : 24 | <i>Quinta</i> |
| 12 | 3 : 2 | <i>Quinta ne' primi termini.</i> |

lo, cagiona le notissime tre Spezie, o Figure della Quarta (140).

Ma

(140) *Aristoxenus Harmonic. Elem. lib. 3. p. 74. ex Vers. Meibom.* Postea sciendum, quænam & qualis sit secundum speciem differentia. Nihil vero nobis differt, SPECIEM dicere aut FIGURAM. Ambo enim hæc nomina ad idem referimus. Fit autem, cum ejusdem magnitudinis, ex iisdem, magnitudine & numero, incompositis compositæ, ordo variationem accipit. Hoc vero ita determinato tres esse ipsius Diatessaron species, est monstrandum. Prima quidem, cujus spissum (idest Semitonium) in grave. Altera, cujus Dies (Semitonium) in utramque partem Ditoni est sita. Tertia, cujus spissum (Semitonium) in acutum Ditoni. Jam vero, fieri non posse, ut pluribus modis, quam his partes ipsius Diatessaron inter se varientur, facile conspicitur. *Euclides Introd. Harmon. pag. 14. ex Vers. Meibom. Aristides Quintilianus de Musi. lib. 1. pag. 17. ex Vers. Meibom. Gaudentius Harmon. Introd. pag. 18. ex Vers. Meibom. Bacchius senior Introd. Art. Musi. pag. 18. ex Vers. Meibom.* La disposizione di tre quantità in serie essere non può se non triplice, e quindi esser non possono, che altrettante le spezie, o sieno le disposizioni dei tre Intervalli componenti la Quarta. Questi Intervalli due Tuoni essendo, ed un Semituono, puoi, cominciando dal Semituono, porvi in appresso i due Tuoni, ed eccoti una spezie; puoi porre in mezzo ai Tuoni il Semituono, eccoti un' altra spezie; puoi in fine anteporre amendue i Tuoni al Semituono, ed eccoti la terza spezie. Tutti in questo cogli Antichi convengono; non così però, se sia Questione, a quale di queste tre spezie dar debbasi la preferenza. I Greci erano per il Semituono, che dasse principio alla Quarta, come dall' Esempio esposto. *Guido Aretino (Microlog.) volle il Semituono frapposto ai Tuoni; A B C D; B C D E; C D E F.*

1. spez. 2. spez. 3. spez.

Il Zarlino (Instit. Harmon. P. 3. cap. 14. Dimostraz. Harmon. Rationam. 2. Definiz. 10.) unendosi al sentimento d' altri di lui antecessori, pospose sempre ai Tuoni il Semituono Γ A B C; A B C D; B C D E. Quanto ai Greci, i cui

1. spez. 2. spez. 3. spez.

Tetracordi cominciavano dal Semituono Corda stabile, di quì pure doveva aver principio la loro Quarta, e quindi all' altre questa spezie anteporsi. *Guido Aretino avuti in vista i Tuoni Ecclesiastici, il più grave de' quali, cioè il secondo voleva la Quarta col Semituono fra i due Tuoni, così la volle anch' esso preferita ad ogn' altra, e con esso pure ciò vollero: Marchetto da Padova (Lucidar. in Arte Musica Plana cap. 63. Ex Cod. Vatic. 5322. ex Cod. Ambros. D. 5. in fol. Tract. 9. cap. 9.) Prosdocimo de' Beldemandis (Tract. Plana Musi.) Guillermo de Podio (Commentar. Musi. lib. 1. cap. 20.) Franc. Gaffurio (Pract. Musi. lib. 1. cap. 5. Angel. ac Divin. Op. Tract. 2. cap. 6. De Harmon. Instrum. lib. 1. cap. 11.) Franc. Tovar (Musi. Prat. lib. 1. cap. 29.) P. Bonav. da Brescia (Venturina cap. 14. Cod. M. S. Regula Musi. Plana cap. 15.) P. Simeone Zappa Aquilano (Reg. de Canto Fermo, e Figur. cap. 19.) Pietro Aron [De Instit. Harmon. lib. 1. cap. 21.] Giac. Fabro Stapulense (De Musi. lib. 4. n. 9.) Pier Maria Bonini (Observ. Musi. Tract. 1. cap. 7.) P. Angelo da Picitone (Fior Angel. lib. 1. cap. 38.) Henr. Lorito Glareano (Dedecachord. lib. 2. cap. 28.) Luigi Dentice (Dial. della Musi.) Gio: Maria Lanfranco (Scintille di Musica P. 3. pag. 113.) D. Nicola Vicentino (Antic. Musi. lib. 3. cap. 2.) P. Illuminato*

I. Spezie della Quarta
Semit. Tuo. Tuo.

II. Spezie della Quarta
Tuo. Tuo. Semit.

III. Spezie della Quarta
Tuo. Semit. Tuo.

Hypate hypaton

Hypate mefon

Parypate hypaton

Parypate mefon

Lichanos hypaton

Lichanos mefon

Ma prima di più inoltrarsi, ad evitare gli equivoci, conviene spiegarsi sopra il significato del *Semituono*, molto diverso nell'affare *musicale* da quanto rasmembra. A prima giunta pare, che il *Semituono* debba essere un *mezzo Tuono*, e pure nell' *Arte* nostra non più vale, che a dinotare o il *residuo*, che da due *Tuoni* manca alla *Quarta* (141), o ciò che

Aiguino (*Illumin. de Tuoni lib. I. cap. II. Tesoro Illumin. lib. I. cap. 9.*)
L'ultima spezie, che premette al *Semituono* i due *Tuoni*, poichè dà principio alla *Scala usuale del nostro Canto d' Esacordi composta*, perciò diede motivo al *Zarlino*, a *Gioanni Cottonio* (*Musi. ad Fulgent. Ep. Anglor. cap. 8.*) ad un *Anonimo della Vaticana* (*Libellus Musi. addisc. Cod. n. 5129. pag. 147. & seq.*) *Andr. Ornitoparco* (*De Arte Cant. Microlog. cap. 7.*) *Erman. Finech* (*Pract. Musi. de Interval.*) *Franc. Salina* (*De Musi. lib. 4. cap. 3. p. 181.*) *Cristof. Tom. Walliseri* [*Musi. Figur. Pracep. cap. 10. pag. 16.*] di dare convenevolmente a questa accennata spezie la preminenza.

$$\begin{array}{r}
 (141) \quad 9 : \quad 8 \\
 \quad \quad 9 : \quad 8 \\
 \hline
 \quad \quad 81 : \quad 64 \\
 \quad \quad 256 : \quad 243 \quad \text{Limma, o Semit. min., residuo che manca al compimento della} \\
 5184 \quad \left. \begin{array}{l} 20736 : 15552 \quad \text{Quarta} \\ 4 : \quad 3 \quad \text{Quarta ne' primi termini.} \end{array} \right\}
 \end{array}$$

Potiamo anche rilevare la *Proporzione dell' accennato Limma sottraendo i due Tuoni dalla Quarta*, come accenna *Boezio Musi. lib. 2. cap. 27. Cum enim ex Sesquitertia proportione, quæ Diatessaron est, duæ Sesquioctavæ habitudines, quæ Toni sunt, auferantur, relinquitur spatium: quod Semitonium vocatur.*

$$\begin{array}{r}
 81 \times 64 \quad \text{Due Tuoni maggiori detratti dalla} \\
 4 \quad \quad 3 \quad \text{Quarta} \\
 \hline
 256 : 243 \quad \text{Limma, o Semituono minore.}
 \end{array}$$

che manca da questo *residuo* al *compimento* del *Tuono*. Con tutto ciò comunque dinoti, non mai certo significa un *mezzo Tuono* (142).

Presso de' Greci il *Semituono* ebbe anche altri nomi ad indicare la varia di lui estensione, corrispondente alla diversa estensione dei *Tuoni*, che entravano a costituire la *Quarta*. Può questa comporsi, stante ciò che dicemmo, quando da due *Tuoni maggiori*, e da un *Semituono minore*; quando da un *Tuono maggiore*, da un *Tuono minore*, e da un *maggior Semituono* (143). Il *Semituono minore* nel primo caso fu dai Greci nominato *Limma*, il cui restante, per arrivare al *Tuono*, nominavano *Apotome* (144). Il secondo caso era quello, ove il *residuo*, non meno alla *Quarta*, che al *compimento* del *Tuono*, riteneva lo stesso nome di *Semituono*, non mai però giungendo ad essere la *metà* d'un *Tuono*.

Egli è vero, che Aristosseno pretese di farlo là giugnere,

(142) *Gaudentius Introd. Harm. pag. 15. ex Vers. Meibom. Cæterum quod hemitonium appellatur, non est accuratè hemitonium. Boetius loc. cit. Videntur enim Semitonia nuncupata, non quia vere tonorum sint medietates, sed quod sint non integri Toni, hujusque spatii quod nunc quidem Semitonium nuncupamus; apud antiquiores autem Limma vel Diesis vocabatur. Idem lib. 1. cap. 16. Nunc hoc tantum nosse sufficiat, quia nunquam Tonus in gemina æqua dividitur.*

(143) $9 : 8$ *Tuono maggiore*
 $10 : 9$ *Tuono minore*

$90 : 72$
 $16 : 15$

Semituono maggiore residuo che manca al compimento della

$360 \left\{ \begin{array}{l} 1440 : 1080 \\ 4 : 3 \end{array} \right.$

Quarta

Quarta ne' primi termini.

90×72 *Due Tuoni uno mag., l'altro min. detratti dalla*
 4×3 *Quarta*

$18 \left\{ \right.$

$288 : 270$ *Semituono maggiore*

$16 : 15$ *Semituono maggiore ne' primi termini*

Ptolemaus Harmonicor. lib. 1. cap. 16. ex Vers. Wallis. Porphyrius Comment. in 2. lib. Harmonicor. Ptolem. cap. 1. ex Vers. ejusd. Wallis Append. pag. 176.

(144) *Gaudentius loc. cit. Sed dicitur communiter hemitonium, proprie autem Limma . . . pag. 16. Quare minus est id quod hemitonium dicitur, quam ut vere sit hemitonium, atque ea de causa Limma est adpellatum, habetque rationem, quam 243 ad 256. Id autem, quod Limmati deest ad complendum Tonus, vocatur Apotome. Boetius lib. 3. cap. 5. Ex hoc igitur Philolaus duas efficit partes, unam, quæ dimidio sit major, eamque Apotomen vocat. Zarlino Instit. Harmon. P. 2. cap. 16. 28. Dimostr. Harmon. Ragionam. 2. Defin. 22. 23. Galilei Dial. della Musi. pag. 7.*

re, componendo la *Quarta* di trenta parti egualissime, dodici delle quali ne dava ad ognuno dei due di lei *Tuoni*, e sei al suo *Semituono* (145); ma in fatti non altro fece se non pretenderlo, talchè Euclide (146), seguitolo altrove, quà giunto, fugli forza abbandonarlo; ma di questo più diffusamente a suo tempo.

In tanto questo *Semituono*, per noi *Seconda minore*, veniva dagli Antichi così diviso, che l'uno era *maggiore*, e l'altro *minore* (147), la natura e differenza de' quali non può meglio esprimersi, se non all' uso loro col mezzo delle rispettive *Proporzioni* di ciascuno.

Il *Semituono* adunque *minore* chiamato *Limma*, si componeva dalla *Proporzion*e, come 256 a 243. Il maggiore chiamato *Apotome* si componeva dalla *Proporzion*e, come 2187 a 2048. La loro differenza consistente in una piccola parte, cioè nel *Comma* antico, si componeva dalla *Proporzion*e, come 531441 a 524288 (148).

Questi sono i *Semituoni* principali dei Greci nel *Genere Diatonico*, a cui ne furono poscia aggiunti altri quattro. Il primo detto anch' esso *minore*, conitava della *Ragione*
di

(145) *Aristoxenus Harmonicor. Element. lib. 1. pag. 25. & alibi ex Vers. Meibom. Ptolemaus Harmonic. lib. 1. cap. 12. ex Vers. Wallis, il qual Tolomeo si serve di Numeri il doppio maggiori, dando 24 parti a ciascun Tuono, e dodici al Semituono.*

(146) *Wallis Appendix de Veter. Harmon. pag. 169. Euclides ipse, cætera Aristoxenus, (qui per totam Introductionem Harmonicam Aristoxeni vestigiis presse insistit), in sectione Canonis, demonstrat Limma (quo Diatessaron superat Ditonum) minus esse quam Hemitonium.*

(147) *Gaudentius loc. cit. . . . itaut hemitoniorum alterum sit majus, alterum minus. Boetius Musi. lib. 1. cap. 16. Sed utraque Semitonia nuncupantur. Non quia omnino Semitonia ex æquo sint media, sed quod semum dici solet, quod ad integritatem usque non pervenit. Sed inter hæc unum majus Semitonium nuncupatur, aliud minus. Gaffurius Theoric. Musi. lib. 4. cap. 3. Semitonium minus rectum toni dimidium non attingit. Majus vero ipsius Toni dimidium excedit ea ipsa particula, qua minus Semitonium ab ipso Toni dimidio superatur. P. Gregor. Reisch in Margar. Philos. lib. 5. Tract. 1. cap. 11.*

| | | | | |
|-------|-----------------|---|------|--------------------------------------|
| (148) | 2187 | X | 2048 | <i>Apotome, o Semituono maggiore</i> |
| | 256 | | 243 | <i>Limma, o Semituono minore</i> |
| | 531441 : 524288 | | | <i>Comma antico.</i> |

di 25 a 24 (149); Il secondo detto *medio*, constava della *Ragione* di 135 a 128 (150); Il terzo detto esso pure *maggiore*, della *Ragione* di 16 a 15 (151); L'ultimo in fine detto il *Massimo*, della *Ragione* di 27 a 25.

Ecco le diversità del *Semituono*. Passiamo a veder quelle del *Tuono*, ovvero *Seconda maggiore*. Questo *Tuono* viene parimente diviso in *maggiore*, ed in *minore*. La *Ragione* di questo è quella di 10 a 9; l'altra di quello di 9 a 8. La differenza de' quali consistente in una piccola parte, cioè nel *Comma* moderno, si compone della *Proporzione* come 81 a 80 (152).

I *Semituoni* essendo ognuno circa una mezza parte del *Tuono*, due di questi per necessità verranno a comporlo, e quanto al *maggior Tuono* può accadere in tre modi; quando tu unisci l'*Apotome* al *Limma* (153); o il *Semituono*
mag-

(149) Il *Semituono* minore col *Comma* moderno forma il *Semituono* medio

25 : 24 *Semituono* minore
81 : 80 *Comma* moderno

15 } $\frac{2025 : 1920}{135 : 128}$ *Semituono* medio
Semituono medio ne' primi termini.

(150) Il *Semituono* medio col *Comma* moderno forma il *Semituono* maggior greco, o sia *Apotome*

135 : 128 *Semituono* medio
81 : 80 *Comma* moderno

5 } $\frac{10935 : 10240}{2187 : 2048}$ *Apotome*
Apotome ne' primi termini.

(151) Il *Semituono* maggiore col *Comma* moderno forma il *Semituono* massimo

16 : 15 *Semituono* maggiore
81 : 80 *Comma* moderno

48 } $\frac{1296 : 1200}{27 : 25}$ *Semituono* massimo
Semituono massimo ne' primi termini.

(152) $\frac{9 \times 8}{81 \times 80}$ *Tuono* maggiore $\frac{10 : 9}{81 : 80}$ *Tuono* minore
Comma detratto *Comma* aggiunto

72 } $\frac{720 : 648}{10 : 9}$ *Tuono* minore $\frac{810 : 720}{9 : 8}$ *Tuono* maggiore
Tuono minore ne' primi termini. *Tuono* maggiore ne' primi termini.

(153) $\frac{2187 : 2048}{256 : 243}$ *Apotome*
Limma

62208 } $\frac{559872 : 497664}{9 : 8}$ *Tuono* maggiore
Tuono maggiore ne' primi termini.

maggiore degli aggiunti al medio (154); o finalmente il Semituono massimo al minore degli aggiunti (155).

Quanto al *Tuono minore*, formato similmente di due *Semituoni*, può nascere in due modi; cioè quando unisci il *Limma* col *medio* (156); e quando unisci il *Semituono minore* degli *aggiunti* col *maggiore* (157) della stessa sorta, nelle quali operazioni giova avvertire, che l'unione, di cui parliamo è una pura *composizion di ragione*, secondo il far de' *Geometri* (158).

Dichiarati e divisi abbastanza i *Tuoni* e *Semituoni*, ecco in essi gli *Elementi* a formare la *Quarta Diatonica* necessarj, poichè, sebbene ancor la *Terza* serve a tal' uopo, sendo questa composta anch' essa di *Tuoni*, e *Semituoni*, ogni formazione si risolve finalmente negli accennati *Elementi*.

La *Terza* va ancor essa del pari col *Tuono* e col *Semituono* in questo, che ve n' ha di due forte, cioè l'una *maggiore*, e l'altra *minore*. In cinque modi può farsi la *composizion di questa Terza minore*; Il primo, quando al

H h

Semi-

(154) 135 : 128 *Semituono medio*
 16 : 15 *Semituono maggiore*
 —————
 240 } 2160 : 1920 *Tuono maggiore*
 9 : 8 *Tuono maggiore ne' primi termini.*

(155) 27 : 25 *Semituono massimo*
 25 : 24 *Semituono minore*
 —————
 75 } 675 : 600 *Tuono maggiore*
 9 : 8 *Tuono maggiore ne' primi termini.*

(156) 256 : 243 *Limma*
 135 : 128 *Semituono medio*
 —————
 3456 } 34560 : 31104 *Tuono minore*
 10 : 9 *Tuono minore ne' primi termini.*

(157) 25 : 24 *Semituono minore*
 16 : 15 *Semituono maggiore*
 —————
 40 } 400 : 360 *Tuono minore*
 10 : 9 *Tuono minore ne' primi termini.*

(158) *Vedi l'Annotazione (331) pag. 236.*

Semituono maggiore s' unisca il *Tuono minore* (159); L' altro quando s' uniscano il *Tuono*, ed il *Semituono* amendue maggiori (160); Il terzo lo fa il *Semituono minore* antico o sia *Limma* unito al *Tuono maggiore* (161; il quarto vien fatto dal *Tuono maggiore* col *Semituono minore* (162); e l' ul.

| | | |
|--------|---------------|---|
| (159) | 10 : 9 | <i>Tuono minore</i> |
| | 16 : 15 | <i>Semituono maggiore</i> |
| 5 } | 160 : 135 | <i>Terza minore Dissonante</i> |
| | 32 : 27 | <i>Terza minore Dissonante ne' primi termini</i> |
| | 81 : 80 | <i>Comma moderno aggiunto</i> |
| 432 } | 2592 : 2160 | <i>Terza minore consonante</i> |
| | 6 : 5 | <i>Terza minore consonante ne' primi termini.</i> |
| (160) | 9 : 8 | <i>Tuono maggiore</i> |
| | 16 : 15 | <i>Semituono maggiore</i> |
| 24 } | 144 : 120 | <i>Terza minore consonante</i> |
| | 6 : 5 | <i>Terza minore consonante ne' primi termini.</i> |
| (161) | 256 : 243 | <i>Limma</i> |
| | 9 : 8 | <i>Tuono maggiore</i> |
| 72 } | 2304 : 1944 | <i>Terza minore dissonante</i> |
| | 32 : 27 | <i>Terza minore dissonante ne' primi termini</i> |
| | 81 : 80 | <i>Comma aggiunto</i> |
| 432 } | 2592 : 2160 | <i>Terza minore consonante</i> |
| | 6 : 5 | <i>Terza minore consonante ne' primi termini.</i> |
| (162) | 9 : 8 | <i>Tuono maggiore</i> |
| | 25 : 24 | <i>Semituono minore</i> |
| | 225 : 192 | <i>Terza minore dissonante</i> |
| | 128 : 125 | <i>Diesis Enarmonico moderno aggiunto</i> |
| 4800 } | 28800 : 24000 | <i>Terza minore consonante</i> |
| | 6 : 5 | <i>Terza minore consonante ne' primi termini.</i> |

Questo Intervallo da Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei, Lemme Roffi, e da altri vien chiamato *Diesis Enarmonico*, cui assegnano la Proporzione di 128 : 125, ed è l' eccello onde il *Semituono maggiore* in ragione di 16 : 15 supera il minore in ragione di 25 : 24

| | | | | |
|-----|-----|---|-----|--|
| | 16 | X | 15 | <i>Semituono maggiore</i> |
| | 25 | | 24 | <i>Semituono minore detratto</i> |
| 3 } | 384 | : | 375 | <i>Diesis Enarmonico moderno</i> |
| | 128 | : | 125 | <i>Diesis Enarm. moder. ne' primi termini.</i> |

Come questo Intervallo possa dirsi *Diesis Enarmonico* altrove il vedremo. Per ora basterà avvertire, non aver esso veruna Proporzione di quelle, che Archita, Aristosseno, Eratostene, Didimo, e Tolomeo assegnarono all' *Enarmonico*; e in tanto su ciò ora non mi estendo, parte per esser fuori del nostro proposito, e parte per averlo poscia diffusamente a trattare.

l'ultimo dal Tuono minore col Semituono massimo (163).

Quanto alla Terza maggiore in tre maniere si compone, cioè: dalla congiunzione di due Tuoni maggiori (164) da quella di un Tuono maggiore, ed un minore (165); e dall'altra di due Tuoni minori (166).

Queste tante combinazioni, nel secondare che fanno la varietà ricercata dall'affar musicale, non possono sempre affatto servire a quella giustezza di Proporzione, che richiederebbe nel suo rigore la Consonanza delle Terze. La divisione della Quinta ci guida a questa giustezza, formando sempre due Terze, una maggiore, e l'altra minore, in modochè la giustezza di questa consiste nella Proporzione di 6 a 5, e dell'altra in quella di 5 a 4; onde ne viene una Proporzionalità Aritmetica, che porta la Terza maggiore verso l'acuto, e la minore verso il grave. Da questa Proporzionalità si passa facilmente all'altra notissima Armonica, che produce anch'essa le stesse due Terze, ma situate al contrario, cioè la minore verso l'acuto, e la maggiore verso il grave.

Hh 2

Di-

| | | | | | |
|-------|-----------|---|--|--|--|
| (163) | 10 : 9 | Tuono minore | | | |
| | 27 : 25 | Semituono massimo | | | |
| | 270 : 225 | Terza minore | | | |
| 45 | } | 6 : 5 | Terza minore ne' primi termini. | | |
| | | | | | |
| (164) | 9 : 8 | Tuono maggiore | | | |
| | 9 : 8 | Tuono maggiore | | | |
| | 81 | 64 | Terza maggiore dissonante ne' primi termini | | |
| | 81 | 80 | Comma detratto | | |
| 1296 | } | 6480 : 5184 | Terza maggiore consonante | | |
| | | 5 : 4 | Terza maggiore consonante ne' primi termini. | | |
| | | | | | |
| (165) | 9 : 8 | Tuono maggiore | | | |
| | 10 : 9 | Tuono minore | | | |
| 18 | } | 90 : 72 | Terza maggiore | | |
| | | 5 : 4 | Terza maggiore ne' primi termini. | | |
| | | | | | |
| (166) | 10 : 9 | Tuono minore | | | |
| | 10 : 9 | Tuono minore | | | |
| | 100 : 81 | Terza maggiore dissonante ne' primi termini | | | |
| | 81 : 80 | Comma aggiunto | | | |
| 1620 | } | 8100 : 6480 | Terza maggiore consonante | | |
| | | 5 : 4 | Terza maggiore consonante ne' primi termini. | | |

Divisione *Aritmetica* della *Quinta*.Divisione *Armonica* della *Quinta*.

Qualunque altra combinazione di *Tuoni* e *Semituoni* ci porta fuori dell' accennata giustezza, rendendo le *Terze* prodotte alquanto dal dovere *eccedenti* o *mancanti*, e quindi difettuose dall'esser di *Consona*; erano però, se ben *Dissona*, usuali, non certamente in *Concerto*, ma nella sola antica *Armonia*, massimamente ordinate per *grado*.

Quanto alle *Seste*, sono anch' esse *maggiori* e *minori* costituite sempre dall' unione *Geometrica* d' una *Quarta*, e d'

e d'una *Terza*; con questo, che la *Sesta* segue sempre la condizione della *Terza*; vale a dire, non solo se la *Terza* è *maggiore*, o *minore*, farà similmente *maggiore*, o *minore* la *Sesta*, ma in oltre, secondo che la *Terza* sia *Consonante*, o *Dissonante*, farà del pari *Consonante*, o *Dissonante* la *Sesta*. Ora le *Consonanti*, che principalmente servono al caso nostro si formano talmente, che la maggiore tiene la *Proporzione* di 3 a 5 (167), e la minore di 5 a 8 (168).

La *divisione*, o *Proporzionalità Aritmetica*, e *Armonica* operano nella *Sesta maggiore*, come abbiám detto rispetto alle *Ottave*, ed alle *Quinte*, cioè l'*Aritmetica* produce la *Terza* verso il grave, la *Quarta* verso l'*acuto*; e la *divisione Armonica* al roverscio, porta la *Quarta* al grave, e la *Terza* all'*acuto*.

Divisione Aritmetica.



-
- (167) $4 : 3$ *Quarta*
 $5 : 4$ *Terza maggiore*
 4 } $20 : 12$ *Sesta maggiore*
 $5 : 3$ *Sesta maggiore ne' primi termini.*
- (168) $4 : 3$ *Quarta*
 $6 : 5$ *Terza minore*
 3 } $24 : 15$ *Sesta minore*
 $8 : 5$ *Sesta minore ne' primi termini.*

Divisione Armonica.



Non così nella *Sesta minore*, la cui *divisione* nè *Aritmetica* può essere, nè *Armonica*, come i numeri, che la esprimono, fanno affai chiaro, e tanto le accade, o la *Quarta* stia presso il *grave*, o presso l'*acuto* (169).

Se-

(169) V' ha un altro modo ad alcuni più comodo a formarle, sottraendo dall'*Ottava* ora la *Terza maggiore* a ricavare la *Sesta minore*

$$\begin{array}{r} 2 \times 4 \text{ Ottava} \\ 5 \times 4 \text{ Terza maggiore sottratta} \\ \hline 8 : 5 \text{ Sesta minore} \end{array}$$

ed ora la *Terza minore* a ricavarne la maggior *Sesta*

$$\begin{array}{r} 2 \times 5 \text{ Ottava} \\ 6 \times 5 \text{ Terza minore} \\ \hline 10 : 6 \text{ Sesta maggiore} \\ 2 \left. \begin{array}{l} 10 : 6 \\ 5 : 3 \end{array} \right\} \text{ Sesta maggiore ne' primi termini.} \end{array}$$

Sesta minore.



Sesta minore.



Passiamo alle *Settime* anch' esse maggiori, e minori composte di *Quinte*, e di *Terze*. Da quelle *Terze* maggiori o minori dipende l'esser maggiore, o minore la *Settima*. Sarà la *Settima* de' Moderni, qualora la *Terza* sia consonante (170):
Che

(170) $3:2$ *Quinta*
 $5:4$ *Terza maggiore consonante*
 $15:8$ *Settima maggiore moderna.*

$3:2$ *Quinta*
 $6:5$ *Terza minore consonante*
 $18:10$ *Settima minore moderna*
 2) $9:5$ *Settima suddetta ne' primi termini.*

254 *Dissertazione Seconda.*

Che se questa fosse *Dissonante*, allora farà la *Settima* degli Antichi (171).

$\frac{15}{8}$ $\frac{243}{128}$
Settima mag. moderna *Settima mag. greca*
 $\frac{3}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{81}{64}$
15. *Quinta* 10. *Terza mag. conson.* 8. 243. *Quinta* 162. *Terza mag. disson.* 128.
 $\frac{9}{5}$ $\frac{96}{54}$
Settima min. moderna *Settima min. greca*
 $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{32}{27}$
9. *Quinta* 6. *Terza min. conson.* 5. 96. *Quinta* 64. *Terza min. disson.* 54.

Che cosa sia il *Tritono*, e di che venga composto, il suo nome abbastanza lo addita. Se non che, se i tre *Tuoni*, che lo formano, saranno *maggiori*, farà il *Tritono antico* (172); se un *minore* sia frapposto a due *maggiori*, il *Tritono* farà *moderno* (173).

Tri-

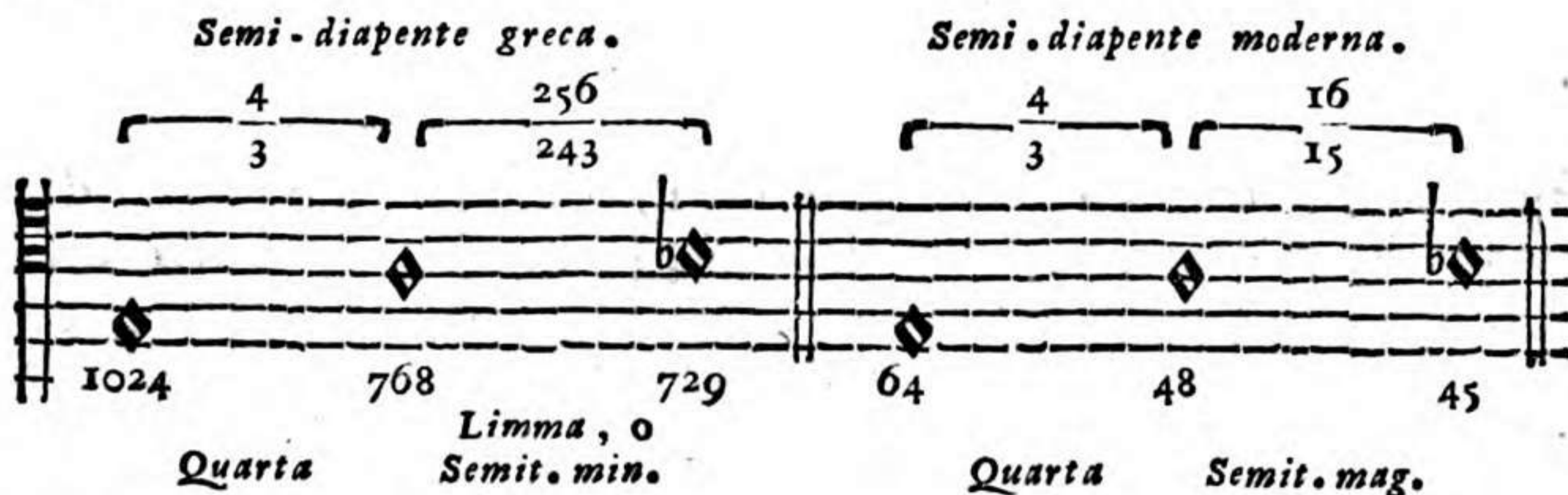
| | |
|---|---|
| <p>(171) $3:2$ <i>Quinta</i>
 $\frac{81}{64}$ <i>Terza maggiore dissonante</i>
 $\frac{243}{128}$ <i>Settima maggiore greca.</i></p> | <p>$3:2$ <i>Quinta</i>
 $\frac{32}{27}$ <i>Terza minore dissonante</i>
 $\frac{96}{54}$ <i>Settima minore greca.</i></p> |
|---|---|

(172) $\left. \begin{array}{l} 9:8 \\ 9:8 \\ 9:8 \end{array} \right\}$ *Tre Tuoni maggiori*
 $\frac{729}{512}$ *Tritono greco.*

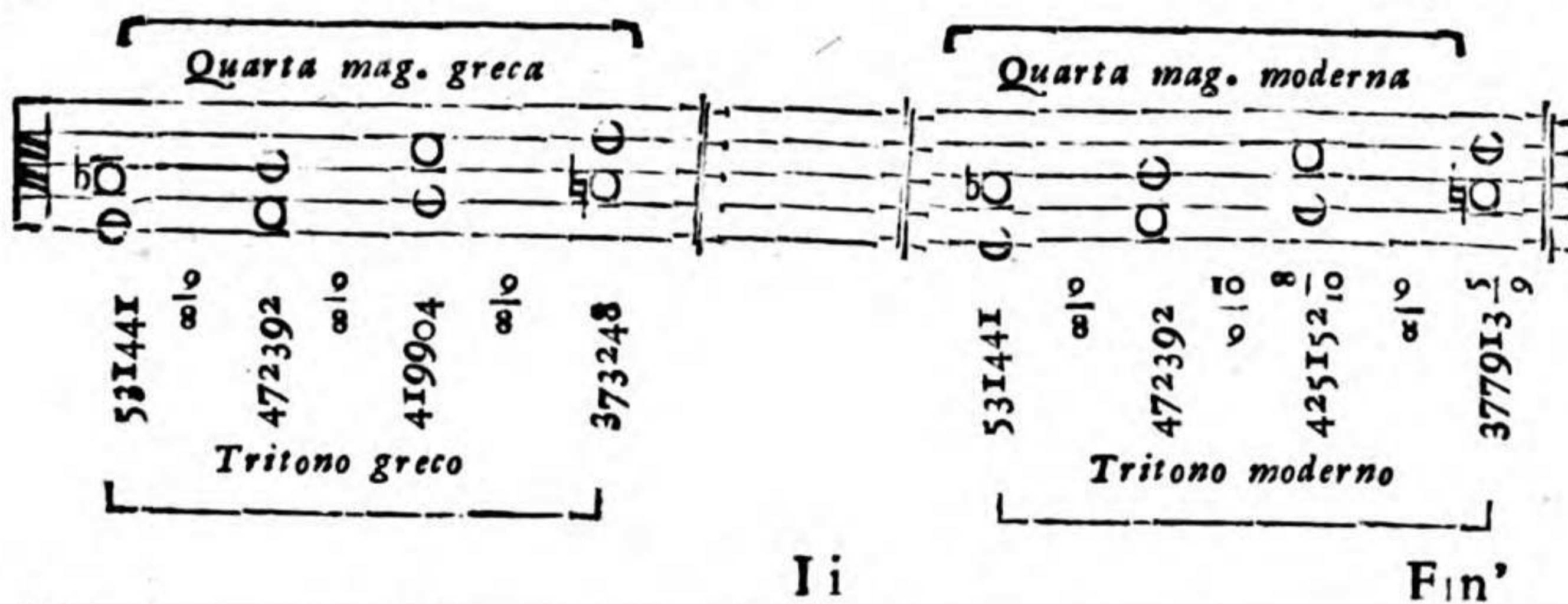
(173) $\left. \begin{array}{l} 9:8 \text{ Tuono maggiore} \\ 10:9 \text{ Tuono minore} \\ 9:8 \text{ Tuono maggiore} \end{array} \right\}$
 $\frac{810}{45:32}$ *Tritono moderno*
Tritono suddetto ne' primi termini.



Rispetto alla *Semi-diapente* o *Quinta falsa*, vuole questa all' uso greco una *Quarta*, ed un *Semituono minore* (174); all' uso nostro una *Quarta* col *Semituono maggiore* (175).



Della *Quarta maggiore Diatonica* non faccio menzione, perchè già ho parlato del *Tritono*, a cui si riduce (176).



I i

Fin'

| | |
|--|---|
| <p>(174) $4:3$ <i>Quarta</i>
 $256:243$ <i>Lima o Semituono maggiore</i>
 $1024:729$ <i>Semi-diapente greca.</i></p> | <p>(175) $4:3$ <i>Quarta</i>
 $16:15$ <i>Semituono maggiore</i>
 $64:45$ <i>Semi-diapente greca.</i></p> |
| <p>(176) $4:3$ <i>Quarta</i>
 $2187:2048$ <i>Apotome</i>
 $8748:6144$ <i>Quarta magg. greca</i>
 $729:512$ <i>Quarta mag. ne' primi termini.</i></p> | <p>$4:3$ <i>Quarta</i>
 $135:128$ <i>Semituono medio</i>
 $540:384$ <i>Quarta magg. moderna</i>
 $45:32$ <i>Quarta magg. ne' primi termini.</i></p> |

Fin' ad ora abbiám parlato dei *Tuoni*, e *Semituoni* come elementi d' altri *Intervalli*; presentemente fa duopo con maggior accuratezza vederli più presso, non bastando al luogo, in cui siamo, le poche notizie, che d' essi demmo nella *Dissertazione superiore* (177); anzi è necessario più minutamente trattarne l' origine a pieno lor lume.

I *Tuoni* di sua natura, fa ognuno, esser *Dissoni*, e però nascenti da due *Suoni* diversi, che ad un tempo stesso, o in due tempi, poco tra loro distanti, s' ascoltino. Potiam dunque, a concepirli, pensar a due *Corde*, disposte come conviene, le quali mosse a dar suono, li produrranno. La loro disposizione, se sieno uniformi rispetto alla materia, alla grossezza, ed alla tensione, dipenderà unicamente, stanti le leggi *acustiche*, dalla differente lunghezza.

Or quanto al *Tuono maggiore*, figuriamoci due *Corde* uniformi, l' una divisa in nove parti, di cui l' altra ne abbia otto sole: se *suoneranno* tutte ad un tempo, daranno due *Suoni*, entro i quali stà l' *Intervallo*, che dicesi *maggior Tuono*.

Passando al *Tuono minore*, prendi la prima *Corda*, che fervì al *Tuono* predetto, e non più in nove parti, ma in dieci la dividi; poi presane un' altra uniforme lunga nove di queste parti, falle *suonare* ad un tempo amendue, avrai due *Suoni*, tra i quali stà l' *Intervallo* del *minor Tuono*.

Dalla diversa lunghezza di queste *corde* in ogni specie di *Tuono* è nata la *Proporzione* notissima, nella quale dicono consistere i *Tuoni*. Quella dunque del *Tuono maggiore* sarà di 9 ad 8; e l' altra del *minore* di 10 a 9.

Ma questi *Tuoni* sono *Intervalli* di *Suono*, cioè un' estensione di *Suono* in *acutezza*, o in *gravità*, la quale ricercava nella *Musica* la sua misura necessaria anche a giudicare gli altri *Intervalli* aventi anch' essi la loro particolar estensione; e questa misura essere doveva costante, altrimenti il paragone sarà riuscito incomodo assai ed oscuro, non esente da laboriose riduzioni.

La

La necessità di qualche comune misura la videro fino i Greci Maestri dell'Arte nostra, almeno in ordine alla differenza dei loro *Semituoni maggiori*, e *minori*, la quale misura chiamarono *Comma*, vale a dire membro, come parte dell'*Intervallo* misurato, e quindi di *Commi* composto.

Gli altri, che poscia, secondo la successione de' tempi, vennero a perfezionare la *Musica*, variandone, e moltiplicandone opportunamente gl'*Intervalli*, mutarono ancora la grandezza di questa misura, ritenuto però sempre ad esprimerla il nome di *Comma*.

I Greci più antichi, e primi a memoria nostra regolatori della *Musica*, non ebbero, come poc' anzi s' è detto, che una sola specie di *Tuono*, due de' quali componevano il *Tetracordo* uniti ad un *minor Semituono*, a null' altro presso loro servendo il *Semituono maggiore*, salvo che a compiere il *Tuono*. Venne Didimo, che bramoso di sempre più render varia la loro *Armonia*, accrebbe la misura del *Semituono minore* nel *Tetracordo*, e quindi, per ritenere l' immutabil grandezza della *Quarta*, gli convenne diminuire l' estensione d' un *Tuono*, riducendolo ad esser *minore* (178). Questa riduzione, non solo aumentò gl'*Intervalli* d' un' altra specie di *Tuono*, ma fece sì, che il più antico, siccome di maggior estensione, così divenisse il *maggiore*.

La grandezza di questo restò, com' era, di circa *nove Commi*, *cinque* de' quali toccavano al suo *Semituono maggiore*, e *quattro* all' altro di lui *Semituono* (179).

La grandezza del *Tuono minore* introdotto da Didimo fu di circa *otto Commi*, diviso anch' esso in due *Semituoni*, ma disuguali, che lo formavano.

I i 2

Fu-

(178) *Ptolemaus Harmonicor. lib. 2. cap. 13. pag. 86. ex Vers. Wallis*

16 : 15 *Semituono maggiore*

9 : 8 *Tuono maggiore*

10 : 9 *Tuono minore*

360 } $\frac{1440}{4} : \frac{1080}{3}$ *Quarta*
4 : 3 *Quarta ne' primi termini.*

(179) *Seguaci di questa sentenza furono: Nicol. Wollicius Enchirid. Musi. P. 2. cap. 7. Petrus Aron de Instit. Harmon. lib. 1. cap. 17. P. Stephan. Vanner Recanet. de Musi. lib. 1. cap. 29. P. Angelo da Picitono Fior Angel. di*

Furono i suddetti due *Tuoni* in uso fino all'età di Porfirio, et indi è forza soffrirono anch'essi i danni dell'altre scienze, restando oppresso nel loro sconvolgimento il *Tuono minore* posto in non cale per ben dieci secoli. Riforme in fine per opera di Briennio, il quale ritornò a far d'esso menzione. Ricaduto poscia, fu rialzato da Georgio Valla, dal Gaffurio, e da altri; sodamente in fine stabilito dal Fogliani, Zarlino, Galilei, e Salina, per opera dei quali si vide ridotto a quello splendore, ove noi lo troviamo, ma sempre ristretto tra i suoi *otto Commi*, e sempre legato nella primiera *Proporzione* col *maggior Tuono*.

Or se bene quanto al numero dei *Commi*, onde si misurano gli accennati *Tuoni*, non v'ha molta discrepanza fra Noi ed i Greci, nulladimeno rispetto alla lunghezza o sia estensione di tali *Intervalli*, non conveniamo con essi, essendo il *Comma greco* alquanto maggiore del nostro *Comma moderno* (180). Il divario, sebbene non è moltissimo, influisce però di tal modo nella giustezza dei *Tuoni*, che rigorosamente non stanno affatto ristretti entro di quella, che loro assegnammo (181). Per non discostarci dalla comune opinione de' Pratici, abbiám dato fin'ora nove *Commi*

Musi. lib. 1. cap. 35. Vincent. Lusitano Introd. di Canto Fermo e Figur. P. Illumin. Aiguino La Illumin. de' Tuoni di Canto Fermo lib. 1. cap. 9. D. Pedro Cerone Melop. lib. 2. cap. 51. 52. P. Lodov. Zacconi Prat. di Musi. P. 2. Lib. 2. cap. 31. Berardi Miscel. Musi. P. 2. cap. 11. P. Tevo Musico Testore P. 2. cap. 8., ed altri.

(180) P. Gio: Maria Artusi Imperf. della moderna Musi. Ragionam. 1. pag. 22. terg. . . . il Comma (*antico*) è maggiore del Moderno, come potete vedere in questa demonstratione, & di quanto

| | | |
|---|---------------------|--------|
| ┌──────────┐ ┌──────────────────────────┐ | | |
| 81 | Comma moderno | 80 |
| Differenza | $530841\frac{3}{5}$ | 524288 |
| 531441 | | 524288 |
| | Comma antico | |
| └──────────────────────────┘ | | |

(181) *Dissertaz. I. Pag. 91. 92.*

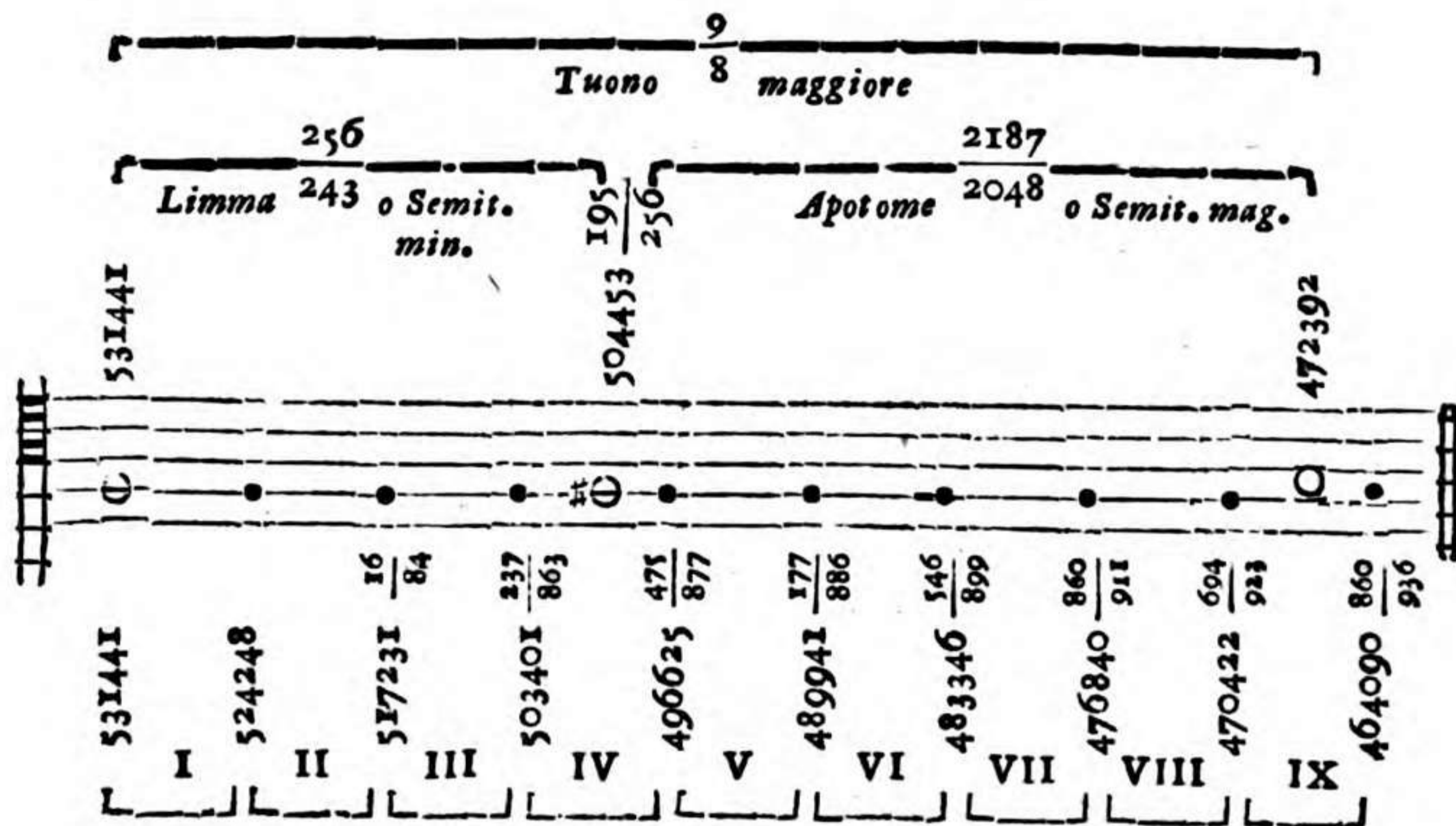
mi al Tuono maggiore, ed otto al minore (182): Non avendo voluto computare le frazioni richieste dalla precisa misura del Comma greco, e del nostro, le quali per maggior chiarezza, e minor incomodo di dottrina giudicammo allora fu l'altrui esempio di dover trascurare.

Siam però giunti ove nè si possono, nè si devono trafandare; poichè in fine queste frazioni, nella maggior estensione del Comma antico, e nella minore del corrente, riducono il Tuono maggiore a non giungere ai nove Commi greci, et ad oltrepassare i nove moderni. Non che sia varia la lunghezza dell'Intervallo, sempre immutabile, ma sol variano in lunghezza i Commi di lui parti, la quale anticamente maggiore, ed oggidì minore, fa che lo stesso Intervallo composto appo noi di più parti, fosse composto di meno appo i Greci.

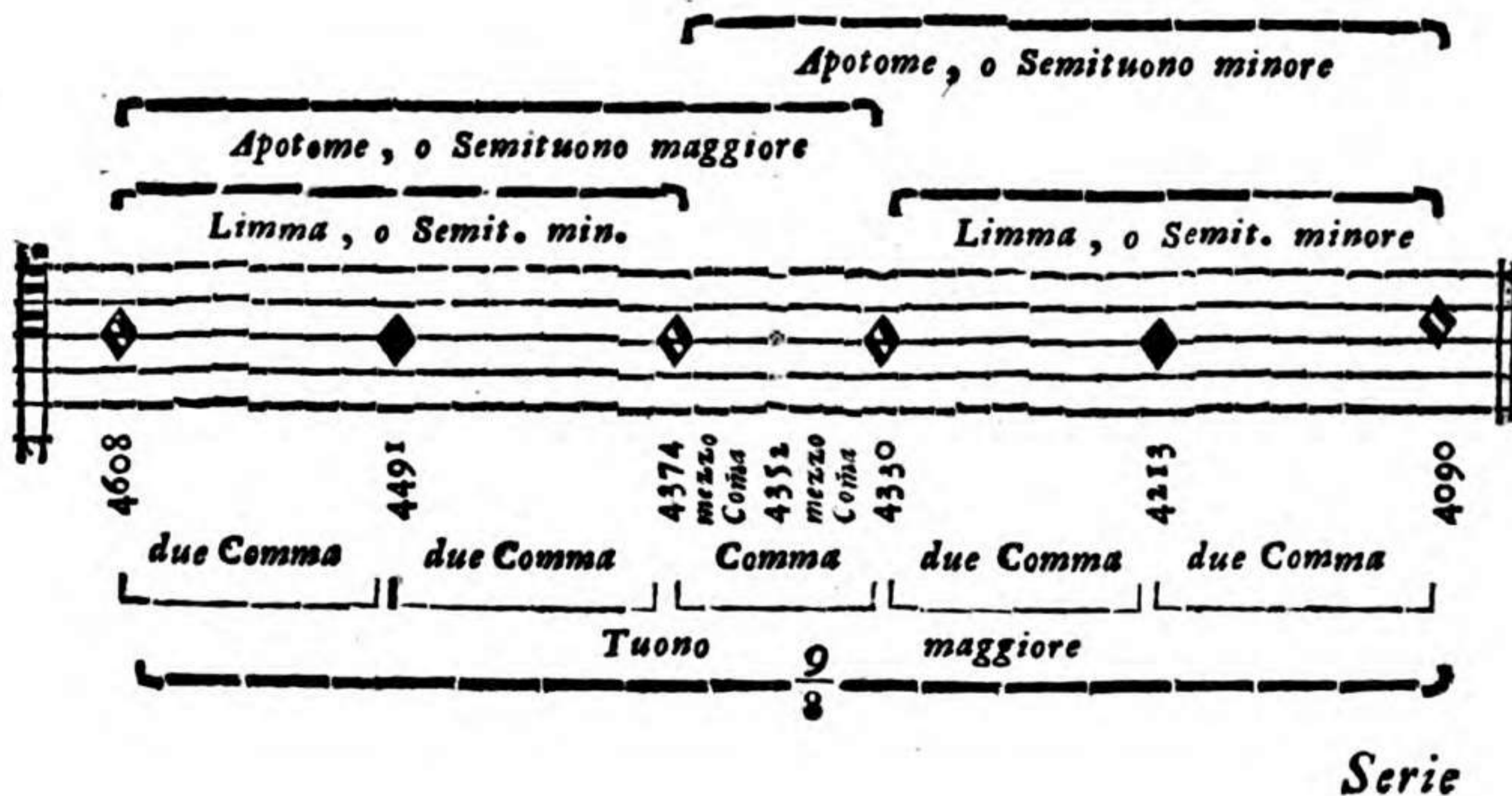
Serie

(182) *Zarlino Instit. Harmon. P. 2. cap. 46. Ediz. dell' Anno 1589.* Credo, che la forma di questo segno X fusse introdotta da alcuni, che si sognarono, che 'l Tuono fusse, o si componesse di nove Comma; over che si potesse dividere almeno in tante parti; perciocche volevano, che 'l Semituono maggiore fusse de cinque, & il minore de quattro; & per questo, quando procedevano dalle chorde Diatoniche alle Chromatiche, nel modo c'ho detto, per lo spazio d'un Semituono ponevano tal segno, per dinotarci questo Intervallo; perc' ebbero opinione: come hanno anche molti de i Moderni; che tale Intervallo fusse il Semituono minore, & fusse de quattro Comma, onde segnavano lo spacio con quattro virgolette incrociate, che sono le quattro poste in tal segno; conciossiache seguivano l'ordine delle chorde, il numero & le proportioni Pitagoriche, mostrate di sopra. Ma quanto costoro s'ingannino, facilmente si può comprender da quello, che detto & veduto habiamo, & da quello che si è dimostrato nella 20. Prop. del 2. delle Dimostrazioni, & nelle tre sequenti; simigliantemente da quello, che dice Boetio nel Cap. 15. del 3. Lib. della Musica; mostrando che 'l Tuono di proportionione Sesquiottava è maggiore di otto, & minore di nove dei suoi Comma. Et nel Cap. 14: dice, che 'l Semituono minore è maggiore di tre Comma, & minore di quattro. Però adunque se 'l Tuono è maggiore di otto, & minor di nove Comma, & non si può haver certezz' alcuna della sua quantità, per essere irrationale; parmi certamente grande arroganza il volere affermare determinatamente una cosa, che la Scienza pone in dubbio & indeterminata. Onde se quest' Intervallo non si può denominar con una quantità determinata, minormente si potranno denominar quelli che sono minori, come sono il Semituono maggiore, & il minore & gli altri simili. *P. Mersennius Harmonic. Lib. 5. Propos. 39. Corol. 2. pag. 87.* Cum multi Practici credant Tonum majorem constare novem Commatibus, octo verò Tonum minorem, quippe qui Commate superatur a Tono majore, operæ pretium censui si hunc errorem abstergerem &c.

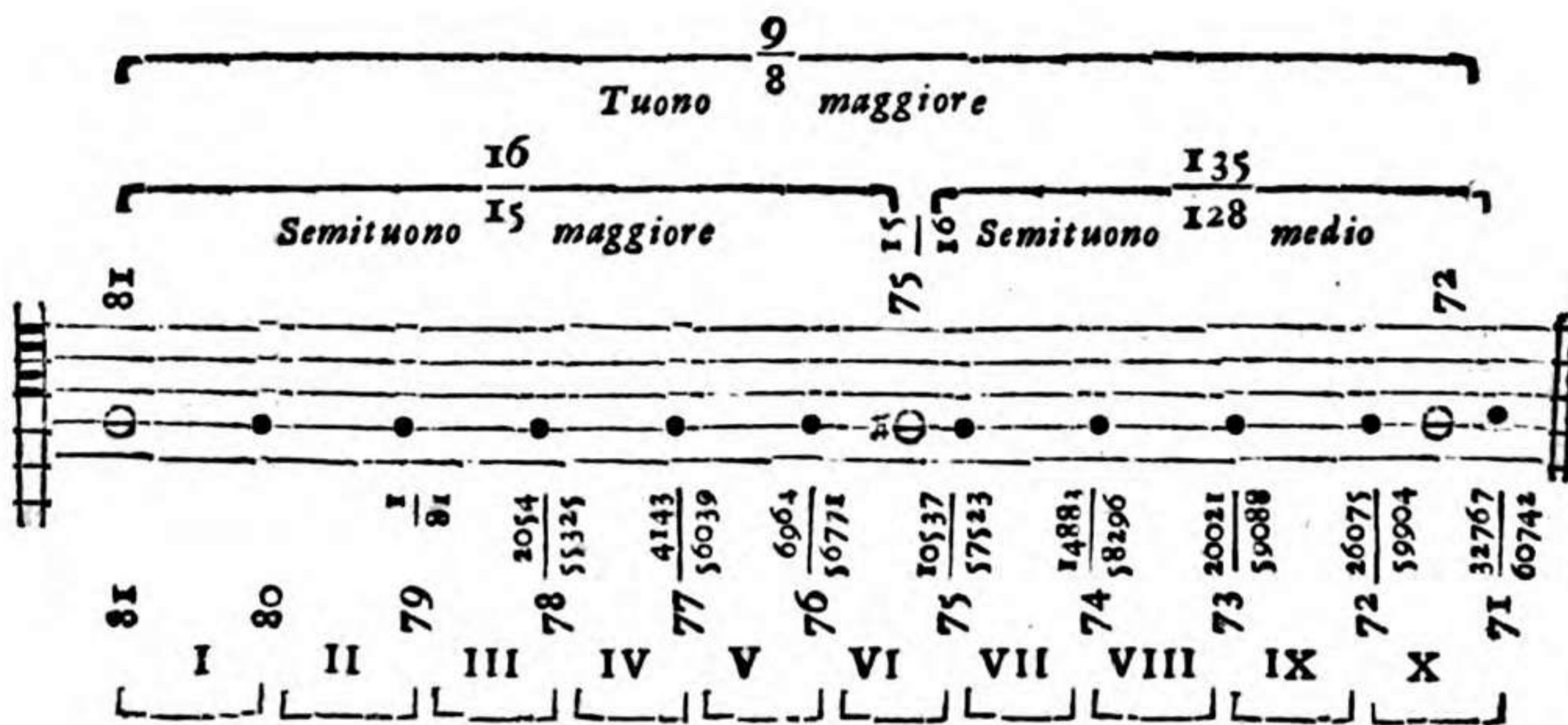
*Serie del Tuono maggiore calcolata coi Logaritmi (183)
fu 'l Comma antico (184).*



*Serie del Tuono maggiore supposto di nove
Commi (185).*



Serie del Tuono maggiore calcolata coi Logaritmi fu 'l Comma moderno (186).



Serie

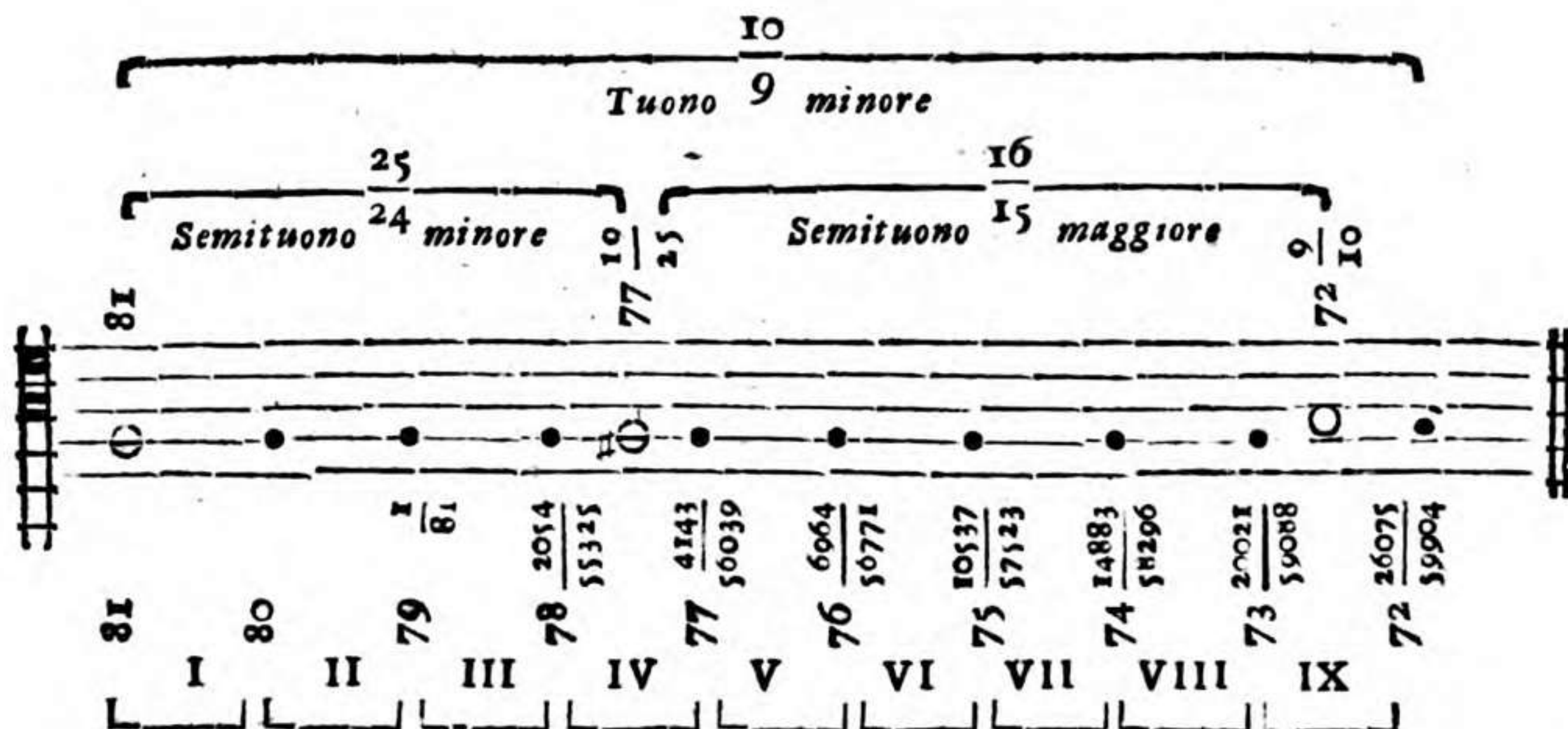
(183) Si sono qui posti in opera i Logaritmi sufficientissimi all' uopo nostro, ad evitare l'incomodo delle operazioni Aritmetiche, che ci portano ad espressioni numeriche, le quali ne possono ben comprenderfi dall' umana mente, ne ben ridursi all'esattezza di sperimento veruno. Tanto più, che lo Stapulense (Mus. lib. 2. n. 35. 26.), il Zarlino (Dimostr. Harmon. Ragionam. 2. Propos. 21. 22. 23. 24. Instit. Harmon. P. 2. cap. 46.), il P. Mersennio (Harmonicor. lib. 5. loc. cit.) hanno essi soddisfatto a quanto possono bramare gli esattori d'un computo più preciso.

(184) Boetius Musica lib. 3. cap. 14. Semitonium minus, majus quidem esse tribus commatibus, minus vero quatuor: Cap. 15. Apotome, majorem esse quam quatuor Commata, minorem quam quinque, Tonum, majorem quam octo, minorem quam novem. Jacob. Faber Stapulensis loc. cit.

(185) Il Tuono maggiore qui s' intende, come vollero alcuni (vedi l'Annotazione (181) pag. 259.), diviso in nove parti, che impropriamente dissero Comma, formando con esso una Serie, che serva di termine ad un paragone, onde si conosca l'eccesso del Tuono maggiore secondo il Comma antico, ed il difetto del medesimo secondo il Comma moderno. P. Stephan. Vanneus Recanet. de Mus. Aur. Lib. 1. cap. 29. Henrich. Glarean. Dodecachord. Lib. 1. cap. 10. pag. 28. P. Ang. da Picit. Fior Angel. di Mus. Lib. 1. cap. 35. P. Athanas. Kircherus Musurg. Univers. T. 1. Lib. 3. cap. 12. pag. 134. P. Zaccar. Tevo Mus. Testore P. 2. cap. 8. pag. 61.

(186) Zarlino Dimostrat. Harmon. Ragionam. 2. Propos. 21. Il Tuono Sefquottavo è maggiore di nove (Comma), & minore di dieci. Propos. 23. Il Semituono maggiore sopr'avanza la quantità di cinque Comma, & è minore di quella di sei. P. Mersennio loc. cit.

Serie del Tuono minore calcolata coi Logaritmi
fu 'l Comma moderno (187).



Ma questo *Comma*, per ogni tempo nella *Musica* si rinomato, è esso in fine all' orecchio *sensibile*? A prima vista la risposta sembra essere tanto in pronto, quanto la proposta fuori di controversia. E come mai dubitare, se una parte del *Tuono*, il quale è una estensione *sonora*, possa essere lontana dal senso, cui è destinata? Con tutto ciò trattiamola da seria *Questione*, prima presso de' Greci, poscia de' nostri.

E che mai era il *Comma* appo i Greci, se non se la pura differenza per cui il loro *Apotome*, o *Semituono maggiore* eccedeva il *Limma*, loro *Semituono minore*? (188) Vogliam dire, che questo eccesso o differenza dei *Semituoni* coll' *Udito* non si distinguesse? Saria lo stesso, che il togliere amendue i *Semituoni* della *Musica* greca, facendoli, a modo degli *Uniffoni*, due *Intervalli* eguali affatto. Converrà dunque, che questo *Comma* loro differenza nell' affare dei

(187) *Zarlino loc. cit. Propos. 22.* Il Tuono minore è maggiore di otto (*Comma*), e minore di nove. *Propos. 24.* Il Semituono minore è maggiore di tre *Comma*, & minore di quattro.

(188) *Vedi l' Annotazione (148) pag. 245.*

dei *Suoni* si possa dall' orecchio discernere (189), e però che ai Greci non fosse *insensibile*.

In fatti le tre notissime *Consonanze* per lo divario d' un solo *Comma* non si viziavano, passando in dannevoli *Dissonanze*? L' *Ottava* composta di sei *Tuoni maggiori*, dall' eccesso d' un *Comma* non veniva ad essere *Dissonante* (190)? Per un pari eccesso non era pur *Dissonante* la *Quinta*, formata di tre *Tuoni maggiori*, e da un *maggior Semituono*? E la *Quarta*, costituita, oltre i due *Tuoni maggiori*, da un *Semituono maggiore*, non era similmente viziata? Come può dunque dubitarsi, che un tal *Comma*, cagione d' un sì grave *musicale* sconvolgimento, fosse *insensibile* (191)?

K k

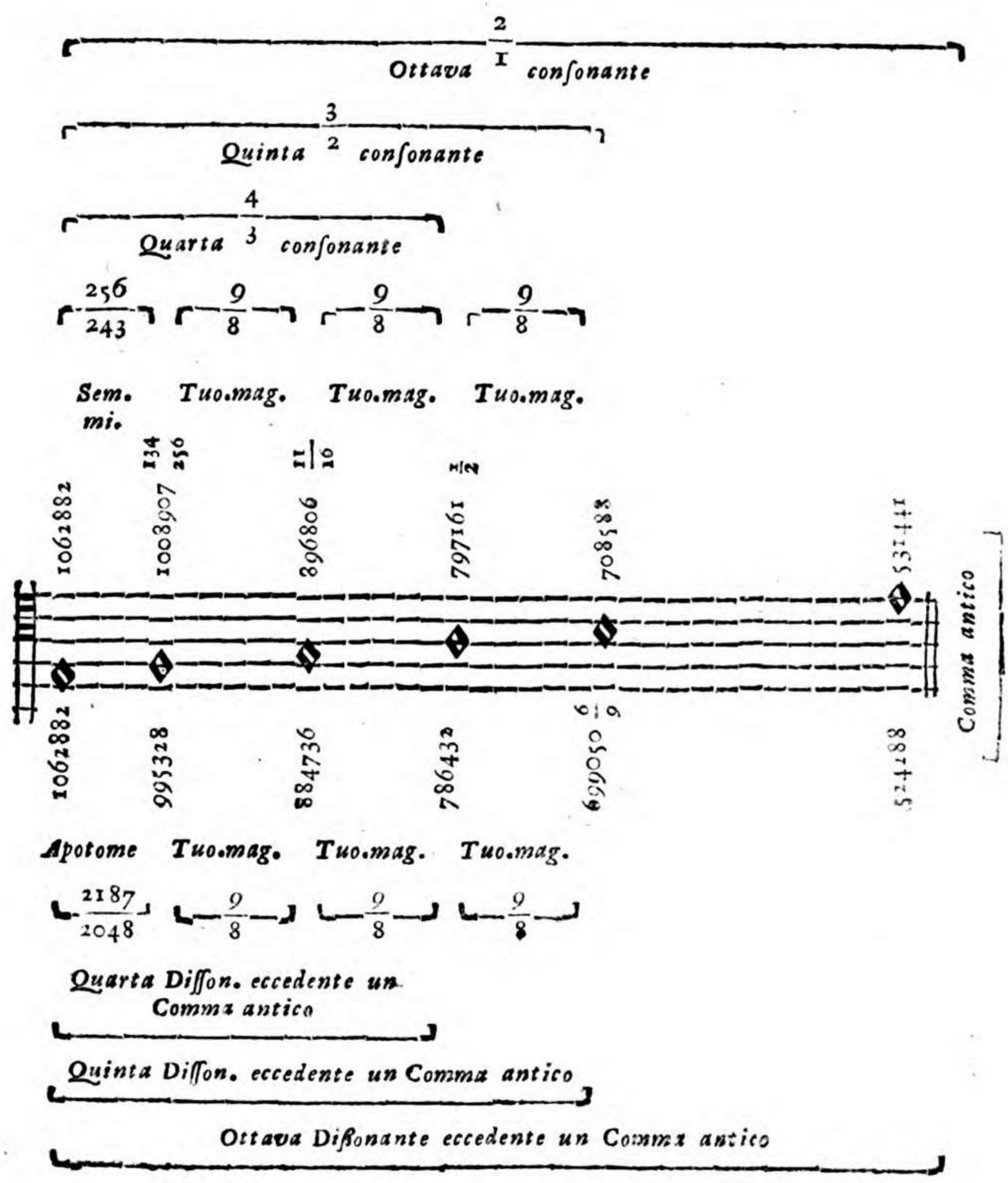
Nel

(189) *Boetius Musi. Lib. 3. cap. 10.* Est enim Comma quod ultimum comprehendere possit auditus.

(190) *Franchin. Gaffurius Theor. Musi. Lib. 4. cap. 4.* Diapason consonantiam ex ipsis (idest Diatess. & Diap.) deductam, quinque tonos ac duo minora semitonia continere naturalis ratio videtur concludere. At cum illa duo semitonia (ut precedenti ascribitur capitulo) tonum non impleant, sed toni ipsius dimidium excedant: Diapason consonantia nullo modo sex tonos comprehendere potest: quippe quæ a sex tonis comatis distantia intervalloque recedit. Verum superpositum coma duobus ipsis minoribus semitoniis tonum implebit: fieretque hoc modo Diapason de sex tonis. Non igitur sex tonos continet Diapason consonantia. *Zarlino Dimostraz. Harmon. Ragionam. 5. pag. 266.* La Diapason non si può alterare, accrescendola, o minuendola più, o meno della sua forma naturale, che è la Dupla proportionione senza offesa dell'vdito: sia in quale accordo, o temperamento, o participatione si voglia. *Franc. Salina de Musi. Lib. 3. cap. 26.* *Alemanno Benelli, (o sia il Cav. Ercole Bottrigari) Il desiderio, ovvero de' Concerti di varij Strum. Music. Dial. pag. 13.* *P. D. Gio: Maria Artusi Arte del Contrap. pag. 32.*

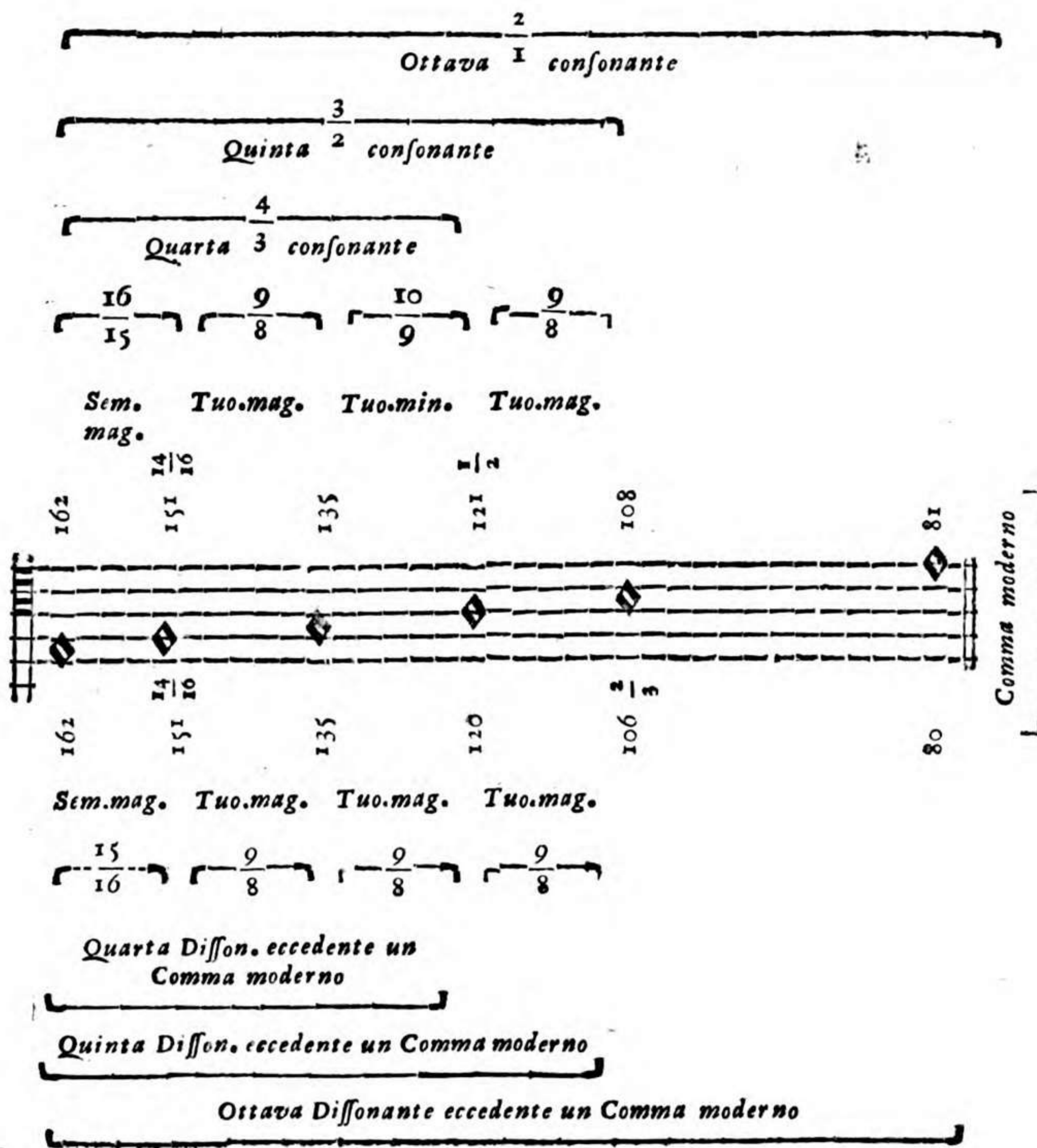
(191) *Scrupoloso fu sempre nelle misure degli Intervalli il greco vigore, ma in quelle spettanti alle Consonanze lo fu in sommo grado, ne pure permettendone mai veruna Alterazione. Sino Aristosseno, che volle diviso il Tuono egualmente, supponendone al contrario d' ogn' altro, il Semituono una precisa di lui metà, non pensò mai ad alterare, nonche l' Ottava, ne meno la Quinta, e le Quarte principali, come chiaro apparisce dalla Diatonica Sintona di lui spezie riferita da Tolomeo, e da noi nella Dissertazione antecedente accennata pag. 159. E se il nostro Sistema Participato è giunto a Temperare le Quarte, e le Quinte negli Strumenti stabili, lo fa a modo di chi forzato le alteri quanto manco si possa per un divario sempre minore d' un mezzo Comma, anzi le più volte d' una menoma di lui parte.*

Nel Sistema del Comma antico.



Nel

Nel Sistema del Comma moderno.



è, che gli organi vocali non sieno disposti ad un minor *Intervallo* dell' accennato *Diesis* da *cantarfi* colla franchezza necessaria ad un *Musico*, ed altro è, che l' *Udito*, se uno de' due *Musici* nella stessa *Cantilena* manchi dalla giustezza del medesimo *Diesis*, *cantando* all' *Ottava*, e massime all' *Unissono* con l' altro, anche per una parte di *Comma*, non possa distinguerne il mancamento. Quando la *Scordanza* è presso all' *Unissono* (194), non v' ha quasi minuzia, che non offenda l' orecchio, che niuna offesa ne avrebbe, se tal minuzia non gli riuscisse *sensibile*. Il fatto è certissimo, ma arcicertissimo è pure, che non potremo tal minuzia colla *Voce* eseguire, non solo a nostro talento, ma ne pure in niun modo (195). L' im-

(194) D. Nicola Vicentino *Antica Musi*. Lib. 5. cap. 61. parlando dei Tuoni maggiore e minore, soggiunge: Avvenga che fra questi due sia qualche differenza, che uno sia di proportione sesquioctava, & l'altro sesquinona, nondimeno questa poca differenza di uno, & del altro non si può sentir cantando, ne sonando; ma nell' accordare gli Strumenti si perviene alla cognizione di sì poca differenza. L' accordo degli Strumenti si fa per lo mezzo delle Consonanze, massime dell' *Ottava*, nell' appressarsi alla quale allor è, che chiaramente distinguiamo il divario d' ogni scordanza. Lontano da queste Consonanze, e nominatamente negli *Intervalli* dissoni, sentiamo è vero la scordanza, ma non ben potiam distinguerla e stabilirla. Di qui è, che il *Comma* in questa lontananza può dirsi in alcun modo insensibile, poichè non ben si ravvisa se non presso le Consonanze. Che meraviglia dunque, se il *Zarlino* può parere a chi su l' esempio del *Galilei* (*Dial. dell' Ant. Mus.* pag. 29.) non fa riflessione a questa varia distanza dalle Consonanze in occasione degli *Accordi*, può darsi parere contraddirsi, quando scrive (*Dimostr. Harmon. Ragion. 2. Defin. 23.*): Queste minutie non sono al nostro proposito, perchè dal senso non sono comprese. (*Ragion. 5. Defin. 8.*) Non importa, che io non faccia cotale differenza: purchè la sappiate dalle mie *Institutioni*, che mi havete allegato: tanto più, per esser tale differenza incognita al senso: mentre altrove (come in appresso pag. 269 N. (199) si noterà) insegnò esser, non che l' intero, sino il mezzo *Comma* sensibile. Egli quì prende l' accordo in vicinanza delle Consonanze, e sopra lo prende in distanza, ove ogni *Pratico* non discerne, e quindi non può definire verun *Comma* sensibile.

(195) Il P. Mersenne anch' esso conviene con noi, che le *Scordanze* presso l' *Ottava*, ed all' *Unissono*, ancorchè piccolissime, nondimeno si rendano all' *Orecchio* sensibili. Certamente se le differenze dal giusto fossero come di 2000 a 2001 (*P. Mersen. Harmonicor. Lib. 4. Prop. 4. Corol. 2.*), e molto più di 99999 a 100000 (*idem loc. cit. Coroll. 3.*), i Suoni sembrerebbero *Unisoni*; ma però se il divario sonoro dalla giustezza della *Corda* fondamentale, che s' intendesse divisa in 1000, fosse di quattro o cinque millesime parti, quì la *Scordanza* comincierebbe forse a farsi notabile. E se noi, per conodo di dottrina supponessimo la medesima *Corda* fondamentale di 900 particelle, cento delle quali si darrebbero nell' espressione del Tuono maggiore al *Comma*, allora cinque di loro, alquanto maggiori delle predette, e però più manifeste, cinque dico di loro rispetto al *Comma* non ne farebbero la vigesima parte, e questa secondo il Mersenne probabilmente sensibile. Che sarà dunque del *Comma*, se non se affatto sensibilissimo?

L' impotenza dunque a formarsi un *Canto* minore del *Diesis quadrantale* nulla ha che fare nella nostra *Questione*, che tutta verte su la facoltà dell' *Udito*, organo delicatissimo, e perciò adatto a discernere i *Suoni* anche menomi, e le differenze loro, non che il *Comma* avente un estensione notevole.

Nè vale quì il restringere la *Questione* al *Comma moderno*, che più picciolo dell' *antico*, potrebbe esso sfuggire all' *Udito*, da cui l' altro, maggiore essendo, non fosse a forte sfuggito (196). S' altra qualità non avesse questo *Comma*, se non se la grandezza, la difficoltà faria un po più rispettabile; ma anch' esso può far cangiare faccia ai *Consoni* ed ai *Dissoni*, che vicendevolmente per esso *Comma* mutino spezie, e qualità (197); anche una sola di lui particella in vicinanza dell' *Unisono* resta *sensibile*, anche in fine nell' occorrenza in cui siamo, è somigliantissimo in tutto all' *antico*. E se ha nulla di singolare, gli è questo singolarissimo, che acconciamente levato, o aggiunto alle *Terze*, ed alle *Seste* del *Diatonico Pitagorico*, le toglie dall' essere *Dissonanti* (198). E chi può tanto, vogliam dire
non

(196)



(197) *Francesco Salina parlando del Comma moderno dice: ... nos experti sumus in eo instrumento Musico, quod Romæ faciendum curavimus, in quo uterque tonus auditur, & eorum differentia evidenter auribus percipi, & judicari potest; nam quod ex consono dissonum reddit, aut contra, nequit omnino esse insensibile. De Musi. lib. 2, cap. 23.*

(198) *Zarlino Instit. Harmon. P. 2. cap. 31. P. 3. cap. 18. Franc. Salina loc. cit. cap. 10. Vinc. Galilei Dial. della Musi. Ant. e Moder. pag. 34. Discorso intorno all' Opere di M. Gio. Zarlino pag. 45. Jo. Wallis. Appendix pag. 178. P. Artusi Imperf. della Moder. Musi. Ragionam. 1. pag. 15.*

non fosse infallibilmente *Sensibile* (199)? Ma questo faria non volervi vedere in pieno meriggio.

Ma noi veggiamo, sento quì replicarmi, noi veggiamo, che i più rinomati *Teorici* e *Pratici* sopra l'età del Zarlino, del Salina, e del Galilei, se non vogliam dire del Fogliani, e di pochi altri, tutti certamente Boeziani, e però Pitagorici, dichiarano il loro *Comma* affatto *insensibile* (200). E come, non giungevano a sentire le *scordanze* sin' or

(199) *Zarlino loc. cit. cap. 43.* Sono stati alcuni, c' hanno havuto parere, che l'Intervallo del Comma mostrato di sopra si dovesse distribuire tra quelli due Intervalli, che sono a lui più propinqui, posti nella parte acuta & nella grave, facendo di esso due parti eguali; accrescendo l'uno, & l'altro Intervallo di tanta quantità, quanta è la metà di esso Comma; lasciando poi gli altri Intervalli nelle loro forme naturali; ma in vero à me pare, che molto s' ingannino per molte ragioni; prima perche quelli due Intervalli, che sono al Comma vicini, verrebbero soli à participar delle parti del Comma, & non alcuno degli altri, & l'Instrumento verrebbe ad esser proportionato inegualmente; conciosiache si udirebbe in esso la Diapente & la Diatessaron con due Intervalli l'uno maggior dell'altro; dopoi, perche quelli Intervalli, ne i quali si facesse questa distribuzione, verrebbero ad esser **DISSONANTI**, per la molta distanza, c' havrebbero dalle lor forme vere; & li Tuoni, i quali sono vicini à tal Comma, & partecipano di una delle sue parti, farebbono contenuti da tale proportion, che non si potrebbero aggiungere ne alla Diapente, ne alla Diatessaron, ne al Semiditono per formare alcuna Consonanza. *Vinc. Galilei Dial. della Musi. ant. pag. 33.* . . Dal che si può fare argomento, quanto s' ingannino quelli che dicano il Comma non esser sensibile. *Gio: Battista Doni Annotaz. sopra il Compend. de Generi, e de' Modi della Musi. pag. 269.* L'Ottave, le quinte, & le quarte per poco che s'alterino, nel più, ò nel meno, di consonanti diventano dissonanti; & benchè, se l'alterazione farà poca, come negl' odierni instrumenti, si potrà sopportare, & l'orecchie appagarsene; tuttavia se farà alquanto notabile, come d'un Comma, ò mezzo Comma, troppo spiacevole si sentirà.

(200) *Quì fa duopo ben distinguere tra i seguaci di Pitagora, quei ch' hanno parlato del Canto fermo, dagli altri ch' hanno scritto di Contrapunto. I primi, come Ubaldo Monaco, Aureliano Chierico, Oddone Abbate, Guido Aretino, ed altri, in verun modo non hanno curato del Comma, fosse questo sensibile, ovvero insensibile, il quale nel loro Canto non può cagionare alcuna vicenda. Gli altri poi, Professori di Contrappunto, doveano curarne, essendo il Comma moderno quell' eccesso, o quel difetto, onde le Terze e le Sette Pitagoriche son dissonanti. I più tra questi non asseriscono, è vero, il Comma insensibile, ma tacitamente lo fanno tale, mentre introducendo col Sistema Boeziano nel Contrappunto le Sette, e le Terze, come Consonanti, quando a cagione del mentovato Comma peccante, non lo possono essere, vengono senza fallo a giudicarlo affatto insensibile, cioè tal quale alquanti pochi tra loro espressamente lo affermano. Ma poscia non si vede, se pur credevano quanto pensarono e scrissero, non si vede il perchè, ad evitar le scordanze, temperassero le Sette, e le Terze ne Strumenti stabili; gli è questo un manifesto disdirsi in pratica, di quanto vollero col Sistema nella loro Teorica.*

or condannate? impiegavano pur anch' essi le *Terze*, le *Seste*, tuttochè, come quì si declama sempre *scordanti* nell' *Armonia*? forz' è dunque confessare, che s' esse *scordavano* per difetto, o per eccesso d' un *Comma*, un tale divario non giungesse col senso a distinguersi, altrimenti il loro *Concerto*, non già gustosa *Armonia*, ma riuscito sarebbe rincrescevole confusione.

Or questi Boeziani, tali certamente più che di nome, sapere almen dovevano quel celebre avvertimento del loro Maestro (201), che per un solo *Comma antico*, l' *Ottava* di sei *Tuoni* composta, cadeva in *Dissonanza*; e quindi dedurne, che siccome la *Dissonanza* era senza fallo *sensibile*, così pure il *Comma* di lei cagione, non poteva non essere anch' esso *sensibile*. Ma sento replicarmi, che quì si parla del *Comma moderno* alquanto più corto dell' altro. Già intendendo, il quale potrà quindi essere più facilmente *insensibile*. Ma non intendo, come chi usa il *Comma moderno*, sia, o dire si possa in realtà Boeziano.

Ma sien quel che si vogliano, fa senza fallo duopo render ad essi ragione dell' operato: cioè del *Temperare*, ch' essi fecero gli *Strumenti stabili*, acciò fossero adatti al *Contrappunto* (202). Ha questo bisogno delle *Terze*, e *Seste*, ma non *scordanti*, come sono, attese le misure degl' *Intervalli* di Boezio. Facea dunque mestiere all' uso del *Contrappunto* mutarle, *temperandone* l' eccesso, o il difetto, ond' erano fuori d' *accordo*.

Questa moderazione o *Temperamento* potea farsi in due modi, o al lume delle *Proporzioni*, giuste regolatrici d' ogni *Intervallo*, o al barlume della *Pratica* guida incerta degli *Accordatori*.
Ma

(201) Boetius Musica lib. 2. cap. 30. Lib. 3. cap. 3. 4.

(202) Due nella Teoria musicale sono stati cotesti Temperamenti; antico l' uno, l' altro moderno. L' antico fu un ritrovato specialmente di Tolomeo, il quale avendo nel Tetracordo mutato in maggiore il Semituono, che prima era minore, e quindi a proporzione diminuito il secondo Tuono, venne testo a temperare le *Terze*, e le *Seste* ridotte così ad essere *Consonanti*; e di questo preciso Temperamento intendiamo quì favellare. Il moderno fu opera del *Contrappunto*, che ci obbligò a ridurre gli *Strumenti stabili* in un sistema, onde non solo le *Terze*, e le *Seste*, ma ogn' altro *Intervallo*, eccettuata l' *Ottava*, si temperasse a segno di potere sufficientemente servire all' uopo del *Contrappunto*. Ma di questo altrove.

Ma se fatto l'avessero colle *Proporzioni*, e con quali? con quelle del *Sistema* adottato, cioè colle Pitagoriche? Nulla meno, perchè queste hanno le *Seste* e le *Terze scordanti*. Dunque con altre; ma non ne troviamo da loro assegnate, ed assegnandole, fariano usciti fuori dei cancelli del mentovato loro *Sistema*?

Altro non resta, se non che tentassero il *Temperamento* negli *Strumenti stabili* nell'ultimo modo, cioè, secondo il Cavalier Ercole Bottrigari a *tentone* (203), e per un pratico accostamento, non conducendo è vero, come si dovrebbe la *Teoria* alla *Pratica*, ma riducendo almeno questa nel doveroso uffizio di servire al *Concerto*.

Se non che un tale di lei servizio smentisce chiunque pretenda non distinguerfi col senso il *Comma moderno*; il che, se mai fosse, a che poscia tornerebbe il *Temperamento*? Questo non consiste esso totalmente o in una *aggiunta* all'*Intervallo*, che manca, o in una *sottrazione* da quello che eccede? Senza fallo. Or questa *aggiunta*, o *sottrazione* sorpassa mai un *Comma*? Non mai lo sorpassa: anzi talvolta ne pure lo eguaglia.

Ciò posto, così la discorro: o questo *Comma* è *sensibile* all'orecchio, o non gli è *sensibile*. Se non lo vuoi *sensibile*, ogni *Temperamento* è vano, che si farebbe per un'aggiunta, o sottrazione di grandezza *insensibile*, vale a dire, rispetto all'orecchio, in verun modo non si farebbe, come chiaro chiarissimo. Che se poscia sia il *Comma* *sensibile*, già vedi ove sei ridotto, e teco chiunque lo voglia *insensibile*, cioè a doverti disdire, e contentarti d'esser un Boeziano in *Sistema*, ed in *Pratica* un altro

L I

(204)

(203) Il *Desiderio*, ovvero de' *Concerti di varj Strum. Music.* sotto nome di *Alem. Benelli* pag. 38. Cominciarono à tentone hora à tirare, & hora ad allentare le altre corde di esso Clavacembalo, & à così variare spesse volte esse fraposte consonantie, sinche venne lor fatto di conseguire un mezano suono temperato in guisa, che conforme all'armonia, si compatissero scambievolmente insieme, cioè, che l'una non si accostasse tanto alla sua perfezione, che l'altra restasse di maniera imperfetta, che ella fusse insopportabile alle orecchie: ma fusse così partecipata egualmente la imperfettione trà loro, che nel modo sposto tutte si rendessero non solamente supportabili, ma dilettevoli all'udito. *Zarlino Instit. Harmon. P. 2. cap. 41. Dimostrat. Harmon. Ragionam. 4. Prop. 1. Vinc. Galilei Dial. della Musi. Ant. e Mod. pag. 33.*

(204), al cui udito il *Comma* divenga notabile.

Che se mi chiedi conto in ciò degli Autori più degni, ove forse non trovi espressamente questo *Comma* detto *sensibile*, che pensi da ciò ritrarne, quando in essi vi trovi esser le *Terze*, e le *Seste scordanti*, se non levi da uno dei due *Tuoni* nel *Tetracordo* alquanta di lui parte, e l'aggiunga al *Semituono*, conformemente al divisato quì sopra? E non è ciò lo stesso, che il dichiarare questa parte, o *aggiunta*, o *sottratta* cadente sotto il discernimento dell' Udito?

Una tale necessaria avvertenza si riscontra ovunque negli Scritti dei più scienziati, e nominatamente in quelli del celebre Spagnuolo Bartolomeo Rami pubblico Professore di *Teoria musicale* in Salamanca (205), e nella nostra Università circa lo scadere del secolo Quintodecimo (206), il primo, per quant'io sappia, a pubblicare l'avvisata necessità
d' un

(204) Di questi tali ostinati in Teorica, e forzati in Pratica, molti ve n' ebbero, fra quali i più riguardevoli furono Marchetto da Padova, Prosdociamo de Beldemandis, Giovanni Tintore, Nicolò Burzio, Guillermo de Podio, Francesco Tovar, Carolo Valgulio, Nicolò Vollicio, D. Pietro Aron, P. Stefano Vanneo, Enrico Glareano, e nominatamente il Gaffurio, ora seguace di Pitagora, condannando con le sue *Terze* e *Seste Tolomeo*, ed ora seguace di questo ammettendole, come nota l'autorevole Francesco Salina, la dove di lui dice (*Musi. lib. 4. capo 30.*): Sed nunc huc, nunc illuc fertur, ut ex eo nihil certi, nihil firmi possit haberi; aliquando enim, ut Boëtio, & Pythagoræis fa-veat, dicit se mirari eo in libro, quem de Musica Italo sermone composuit (*Angelic. ac Divin. Opus Musi. Tract. 1. cap. 17.*), Ptolemæi (ut ipse vocat) inadvertentiam, qui Diapason & Diatessaron consonantiam esse dixerit; cum nec multiplices, nec superparticulari proportioni respondeat; paulo post in eodem libro assumit sesquiquartam, & sesquiquintam Ptolemæi ad constituendas ex eis tertiam majorem, & minorem contra Boëtium, & omnes Pythagoræos. Et in secundo de Harmonia instrumentali cap. 34. reprehendit quendam Bartholomæum Ramis Hispanum, qui tertiam majorem in sesquiquarta, & minorem in sesquiquinta constituit, & sextam majorem in superbipartiente tertias, & minorem in supertripartiente quintas: quia tertia, & sexta majores in his proportionibus constitutæ deficiunt ab his, que ex Boëtij doctrina elici possunt una sesquioctagesima.

(205) Bartolom. Rami Musi. Pract. Tract. 2. P. 1. cap. 6. parlando d' un certo Maestro Osmano Spagnuolo, lasciò scritto: Cum in studio legeremus Salamantino presente & coram eo redarguimus, & in tractatu, quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus &c.

(206) Vedi la Dissert. I. Annotaz. (23) pag. 97.

d' un *Temperamento*, onde s' introducessero le *Terze* e le *Seste* all' opera dei *Concerti* (207).

Il nostro Giovanni Spadaro, che dalla Scuola del Rami uscì Maestro famoso di Musica in questa insigne Collegiata di S. Petronio, riconobbe, come dottissimo ch' egli era, sì gran bisogno dell' *Arte*, e per modo convinse due oppositori del suo Maestro, il Gaffurio (208), ed il Burzio (209), che sebbene essi ne' loro scritti non ammettessero l' avvisato *Temperamento*, in fatti nondimeno, ed in *Pratica* non puotero non confessare il *Comma sensibile*.

Nella sentenza medesima si unirono poscia Lodovico Fogliani (210), D. Nicola Vicentino (211), Vincenzo Galilei

L 1 2

(207) E' necessario avvertire, come il Rami loc. cit. *Tract.* 3. P. 3. cap. 3. nel pensare ad un *Temperamento*, pare che avesse in mente quello di Didimo. Certamente le Proporzioni degli Intervalli ridotti vi si appressano, col seguente artificio, che mostra maggior moderazione.

| | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|-----------------|----------------|---------------|-----------------|----------------|-----------------|---------------|-----------------|----------------|-----------------|----------------|----------------|------------------|
| $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{8}$ |
| A | B | C | D | E | F | G | a | b | c | d | e | f | g aa |
| 24 | $21\frac{1}{3}$ | 20 | 19 | 16 | 15 | $13\frac{1}{2}$ | 12 | $10\frac{2}{3}$ | 10 | 9 | 8 | $7\frac{1}{2}$ | $6\frac{2}{3}$ 6 |

(208) Errori de Franchino Gaffurio da Lodi: da Maestro Joanne Spataro Musico Bolognese: in sua defensione: & del suo preceptore Maestro Bartolomeo Ramis Hispano: subtilmente demonstrati. Error 22. P. 4. pag. 22. Se adonca da Bartholomeo Ramis e stato tractato in practica de quelli spatii: che usano li modulanti, lui non merita essere inculpato de errore. In la predicta mia undecima epistola te ho demonstrato, che la proportione cadente tra 81. ad 80. la quale è la differentia cadente tra li pythagorici intervalli: & li intervalli da li modulanti usitati è sensibile: & non insensibile come nel predicto tuo capitolo (*De Harmon. Musico. Instrum. lib. 2. cap. 34.*) hai concluso. Perche non essendo sensibile: el duro monochordo pythagorico, non seria reducto in molle al senso de lo audito.

(209) Johan. Spadarri in Musica humilimi professoris ejusd. musices ac Bartholom. Rami pareie ejus precept. honesta defensio In Nicolai Burtii parmensis Opusculum. P. 2. Correct. 2. Nel primo seguente capitolo tu dici cussi ... Le concordantie in musica sonno nove: cioè unisonus: tertia: quinta: sexta: octava: decima: duodecima: tertiadecima: e quintadecima: e da li un poco tu dici emelles sonno benche non siano consonone nientedimeno sonno applicate allo contrapuncto: come ditono Semiditono diapenthe cum tono & diapason cum ditono: e dici che queste da alcuni son dicte dissonantie compassibile.

(210) Ludov. Foglianus *Musica Theorica sect. 2. cap. 1.*

(211) D. Nicol. Vicentino *L'Antica Musi. ridotta alla Moder. Prat. lib. 1. cap. 25. pag. 22. ed altrove.*

lilei (212), e Francesco Salina Lettor Teorico anch' esso di Musica in Salamanca (213); ma sopra tutti il celebratissimo Gioseffo Zarlino (214), da cui ogni sua perfezione conseguì, e riconosce il mentovato *Temperamento*, col quale vengono tutti a dichiarare manifesto all' Udito quel *Comma* mezzo principale d' ogni artificio in questa oggidì sì rinomata indispensabile *Riduzione*.

Ma, e che diremo all' Autorità d' Aristosseno, a cui, siccome a Greco, era il *Comma maggiore* del nostro, e pure dichiarò il *Diesis quadrantale* l' ultimo di quanti Intervalli cadesero sotto l' Udito, il quale *Diesis* formato viene almeno da un doppio *Comma*. Imperocchè, dic' egli (215): *la Voce non può distintamente proferire un Intervallo minore del Diesis minimo (cioè quadrantale), nè l' Udito determinarla a segno di concepire, che parte sia, se d' un Diesis, o d' altro tale dei noti Intervalli.* S' io quì, favorendo la sensibilità del *Comma*, pretendessi inoltre, che l' Udito potesse all' occorrenza riconoscerlo, e praticamente determinarne, come talvolta faria duopo, sino le parti, mi spiaccerebbe al sommo la dottrina quì oppostami. Ma tanto è lontana dal mio assunto, quant' io da Aristosseno. Pongo il *Comma sensibile*, ed esso dice, che meno del *Diesis quadrantale* non possa coll' Udito determinarsi. Queste due Proposizioni tanto non s' oppongono, quanto il dire: que' due oggetti li veggo disuguali, ma non so la lor differenza; così per appunto il *Comma* può essermi *sensibile* per un divario totalmente ignoto. E chi può arrogarsi nelle *scordanze musicali* ancor maggiori del *Comma*, anzi dello stesso *Diesis quadrantale*, distinguerne coll' Udito i divarij, a se-

(212) Vinc. Galilei Dial. della Musi. Anti. e Moder. pag. 33. ed altrove Fronimo Dial. pag. 57.

(213) Franc. Salina in Academia Salmanticensi Musicae Professor. Musi. lib. 2. cap. 11.

(214) Zarlino Instit. Harmon. P. 2. cap. 39., ed in molti altri luoghi delle di lui Opere.

(215) Aristoxenus Harmonicor. Element. Lib. 1. pag. 14. ex Vers. Meibom. Neque enim vox diesi minimâ minus adhuc intervallum distinctè proferre potest, nec auditus dijudicare, ut nimirum percipiat, quænam pars sit, num dieseos, an alterius cujusdam notorum intervallorum. Vinc. Galilei Dial. della Musi. Ant. e Moder. pag. 112.

a segno di fìsarne la giusta misura? Accordiamo dunque con Aristosseno tanto esser difficile, e quasi impossibile all' Udito discernere praticamente la quantità delle *scordanze* (216), massimamente minori del *Diesis quadrantale*, quanto al medesimo è facile sentirne tutto giorno anche assai minori d' un *Comma*.

Ma abbiám fatto troppo onore ad una Questione rispettabile solo per il merito degli Autori, che la proteggono, ed è tempo in fine, lasciati a parte per ora i Greci, di volgerci ai nostri Moderni, per seco riconoscere i loro *Consoni*, e *Dissoni*; anzi più tosto solo questi ultimi, non avendo essi, fuori dell' Ottava, alcun altro *Consono perfetto*, se tal perfezione vogliasi scandagliata su 'l rigor greco.

Hanno anch' essi i Moderni la *Quarta* e la *Quinta* antiche, come vedemmo, *Consonanze perfette*, ma non tanto precise ed esatte. Mancano del giusto, gli è vero, di poco pochissimo, però talmentechè non possono tutta tutta vantare la dovuta giustezza; onde le chiamino *perfette*, che non viene loro interdetto, purchè sappiano ciò eller loro concesso per pura *approssimazione*.

La *Quinta* è dal dovere difettuosa, ed eccedente la *Quarta*, ma d' un eccesso, e d' un difetto in tutto eguale, cioè di quanto la *Quarta* oltrepassa il convenevole, d' altrettanto manca la *Quinta* (217). Il divario però d' ognuno

(216) *Franc. Salina loc. cit. cap. 4.* Nos autem priùs de similibus interval-
lis, hoc est de consonantijs, quam de dissimilibus, hoc est, de dissonantijs,
agendum esse censemus ut ab his, quæ meliùs, ac faciliùs sensu perci-
piuntur, ad ea, quæ non ita facilè percipi possunt, fiat progressus; quandoqui-
dem consonantiæ multò faciliùs sensu percipiuntur, quàm reliqua intervalla mi-
nora. *P. Mersennus Harmonicor. Lib. 4. Propos. 2.* Consonantiæ sunt nobis gra-
tiores Dissonantis, quia illæ faciliùs ab imaginatione, quàm istæ comprehen-
duntur.

(217) *Abbiamo da Lemme Roffi [Sistema Musico cap. 6. pag. 58.], che: Il*
Temperamento può essere di più maniere, le quali hanno origine dall' altera-
zioni insensibili, che le *Quarte*, e *Quinte* sono capaci di ricevere; potendosi
queste tirar fuori della vera, e perfetta lor forma un terzo di *Comma*, un
quarto, un quinto, due settimi, due noni, e simili, senza che l' Udito ne
rimanga offeso. *Ma questa libertà di Temperamento non toglie, che di quanto*
s' accresce la Quarta, non si debba d' altrettanto diminuire la Quinta, come
saviamente avverte il Zarlino (Instit. Harmon. P. 2. cap. 42. Demonstrat. Harmon.

no dal giusto, per se medesimo assai picciolo essendo, ha sì potuto, che l'uso l'abbia quasi praticamente ridotto al nulla, facendo in tal modo lecito ai Moderni il prendere questi *Intervalli* come *perfetti* (218).

E qui chieggo scusa a que' *Pratici*, che maltrattando la povera *Quarta*, la vogliono severamente esclusa dal numero delle *Consonanze*. Poveri Greci, almen' essi la mantennero sempre nell'onore, di cui era degna, anzi, a giudicar rettamente, in cui credo ancora ch'esser debba tuttavia, cioè in quello di *perfetta Consonanza* (219).

Gran che, se dividiamo l'*Ottava* in *Quarta* e *Quinta* per modo che la *Quarta* stia presso l'*Ottava*, ognuno l'accetta per *Consonante*; ma s'ella stia presso la *Fondamentale*, la vogliono i *Moderni* nel *Contrappunto* decaduta sfortunatamente in *Dissonanza* (220). Or l'*Intervallo* per se

Ragionam. 5. Definit. 1.): quel che si leva da una, bisogna necessariamente dare all'altra, acciocchè aggiungendosi insieme, negli estremi si oda la Diapason perfetta.

(218) *Zarlino loc. cit.* Et quantunque questi Intervalli siano per tal maniera hora cresciuti, & hora diminuiti; non per questo l'Udito (come ho detto) aborrisce tale distribuzione; conciossiache essendo minima & quasi insensibile la quantità, che a loro si leva, o si aggiunge; & essendo non molto lontani dalle lor vere forme; il senso si accheta. *Giovan Maria Lanfranco Scintille di Musica P. 4. pag. 132. 133.* Le Quinte vanno partecipate così: che lo estremo acuto tenga del Basso: ovvero che 'l grave si faccia più presso allo acuto: Per il che esse Quinte debbono essere tirate in guisa che la orecchia non bene di loro si contenti la *Quarta* si accorda per lo contrario, perciocchè lo suo estremo acuto va tirato in alto: per quanto si può contentare la orecchia Et e ben ragione: perciocchè se la *Quinta*: & la *Quarta* insieme aggiunte fanno la *Ottava*, quello che alla *Quinta* si toglie, alla *Quarta* si lascia. *Vinc. Galilei Dial. pag. 55. Cav. Bottrigari Il Desiderio pag. 36.*

(219) *Andr. Papius de Conson. Praefat. pag. 5.* Reperi ingentem quidem totius quasi consonantiarum administrationis dissimilitudinem: praecipue verò rem unam intolerabilem, ut laudatissima una veterum consonantiarum Diatessaron, nunc *Quartam* dicimus, miserrimam prorsus conditionem hoc tempore ferret. Etenim, tamquam ob crimen nobis iniusta, sic dedititia manere, neque ullo modo ad veram libertatem, aliarum consonantiarum more, aspirare jubetur: ut, aut sola prodire, aut, in aliarum societate, vocum infimæ (quam Bassum, severo sanè, & magistratum sonanti nomine indignant) occurrere non audeat. *Gio. Bat. Doni Annotaz. sopra il Compend. de Generi, e de Modi pag. 258.*

(220) *Zarlino Instit. Harmon. P. 3. cap. 5.* Parerà forse ad alcuno cosa nova, ch'io habbia posto la *Quarta* nel numero delle *Consonanze*, poiche fin hora dai Musici pratici sia stata collocata tra le *Dissonanze* . . . Et se pure alcuno vorrà dire, che ella sia *Dissonante*, questo averrà, perche seguirà l'uso de' *Pratici*; i quali non sapendo addurre ragione alcuna à gran torto così la chiamano, & la separano dal numero delle *Consonanze*. *D. Pietro Pontio Ragionam. di Musi.*

se è pur lo stesso stessissimo; e i Greci oculatissimi in sommo non l'hanno così dittinta, nè mai così condannata; e per quelli, che gli hanno concesso il *Contrappunto* a questa condizione glie l'hanno concesso, che usassero a ciò fare le *Consonanze*, tra le quali certamente vi stava la *Quarta*.

Tutto bene, sento dirmi, benissimo, ma pure la *Prattica* odierna è sì rispettabile, che la *Quarta* presso la *Fondamentale*, a capriccio niuno la vorrà *Dissonante* (221); Quivi perciò in essa forz'è vi sia un non so che, onde cangi natura.

Gli è questo appunto, ch'io non so ben intendere, ch'ella quivi cangi natura; che un *Intervallo*, finchè restano gli estremi di lui gli stessi, e nella stessa distanza, non rimanga lo stesso, nella qual rimanenza la di lui natura consiste (222).

Per

pag. 73. Io pongo questa *Quarta* fra le *dissonantie* (ancora che d'alcuni antichi, e moderni scrittori ella sia posta fra le *consonantie*) perch'io non ho mai veduto esser posta dai Musici pratici nelle loro compositioni come *consonantia*, come si pone la *Quinta*, la *Terza*, & l'*Ottava*. P. Silverio Picerdi *Specchio secondo di Musi. pag. 5.* I Musici pratici dicono, che la *quarta minore* è *dissonanza*, massimamente sola col *Basso*, che però la risolvono come l'altre *dissonanze* con una *consonanza imperfetta* ad essa più vicina.

(221) Joan. Tinctor de Arte Contrap. lib. 1. cap. 5. De diateffaron, licet apud veteres prima omnium concordantiarum ponatur: simpliciter tamen concordantia non est, immo per se emissa apud aures eruditas intolerabiliter discordat; unde fit ut a contrapuncto rejiciatur, nisi quando plures sunt super librum cantantes, unus eorum sub aliqua tenoris nota, quod frequenter penultima fit, quintam assumat; tunc alius super eandem notam quartam accipere poterit. Andr. Ornithoparchus de Arte cantandi Microlog. lib. 4. cap. 4. *Quarta*, & si simpliciter ducta, dissona fit: conjuncta tamen concordanti commixtioni, concordem cum extremis efficit medietatem. P. Steph. Vanneus Recan. de Musi. lib. 3. cap. 4. pag. 72. In hoc numero (*Consonantiar.*) secluditur *Quarta*. Nam etsi sola dissonet, supposita tamen *Tertia*, vel & suavius *Quinta*, optimam Symphoniam emittet. Henr. Lorit. Glareanus Dodechachord. lib. 1. cap. 9. P. M. Egidio Mar. Biffi Regol. per il Contrap. della *Quarta*. P. M. Lorenzo Penna Albor. Music. lib. 2. cap. 1.

(222) Franc. Salina de Musi. lib. 2. cap. 9. Quod Diateffaron præter rationem à Musicis Practicis inter dissonantias collocetur Si dixerint, eam, nisi à Diapente, aut alia consonantia in gravi fulciatur, seorsum, & per se poni non posse; id non satis est ad hoc, ut sit dissonantia. Illud enim intervallum, quod cum aliis consonare percipitur, sumptum per se, non potest non esse consonum: sed Diateffaron, cum diapente in grave conjuncta, suavissimum reddit concentum: non poterit ergo per se posita dissona judicari: Consequentia probatur: nam *Tonus*, *Heptachordum*, atque aliæ dissonantiæ numquam in compa-

Per vero dire ho sempre pensato questo luogo confuso a cagione d'alcun sbaglio di vocabolo. Ho pensato, che la *Quarta* presso la *fondamentale*, in vece di *Dissonante*, abbia a dirsi *meno grata*. Allora ella serve alla *Progressione Aritmetica* meno dell'altra piacevole; e quindi forz'è, che un pò ne senta d'imperfezione; laddove, fervendo all'*Armonica*, come fa in vicinanza dell'*Ottava*, ottiene la perfezione d'una *Progressione gratissima* (223).

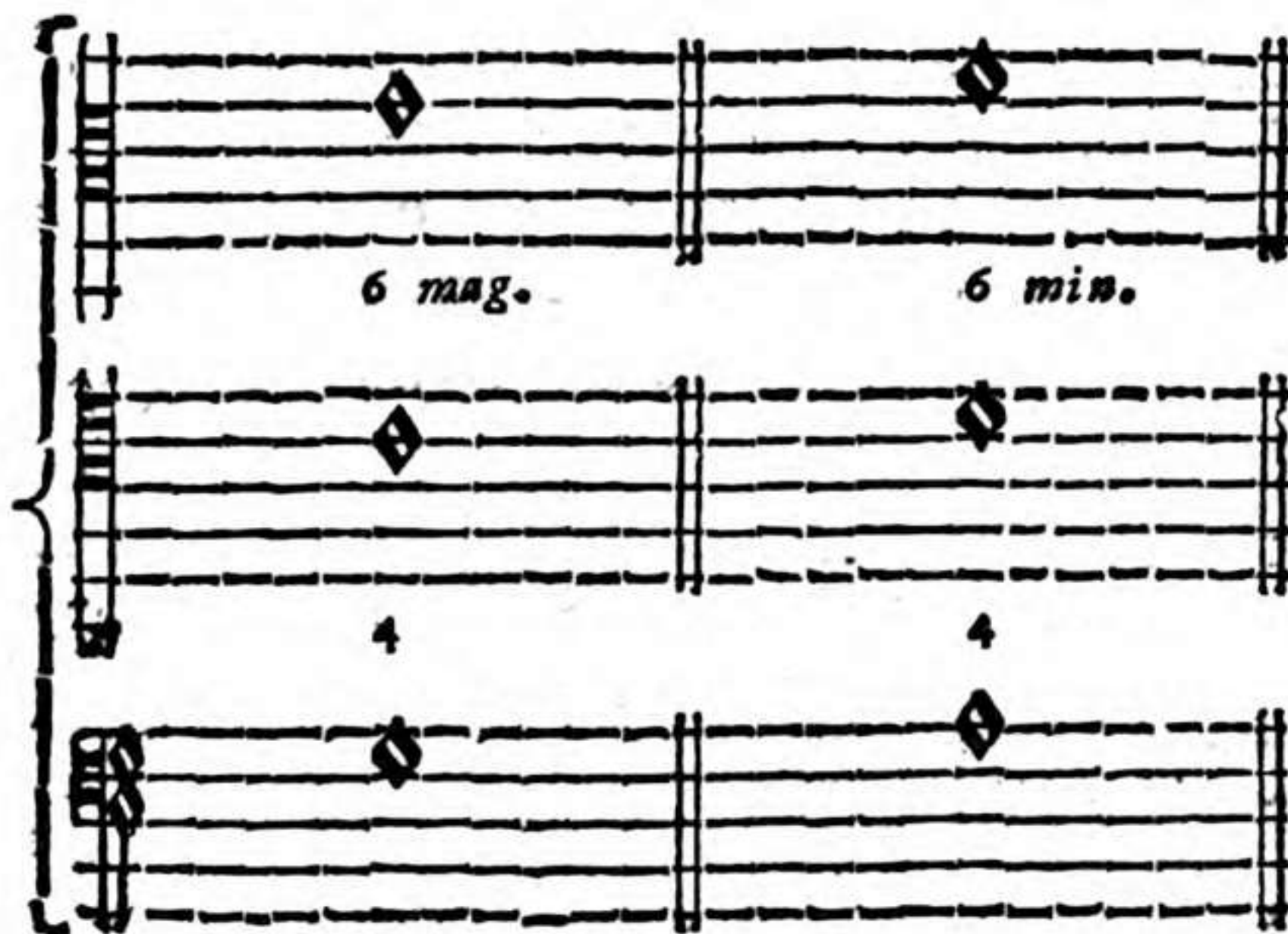
Per altro chi fa dirmi onde venga, che stando questa *Quarta* così combattuta presso la *Fondamentale*, *da se sola*, e come dicono, stando *nuda* (224) la vogliono
Dis-

sitione cum aliis consonare deprehenduntur. Nec desunt ad hoc confirmandum exempla: nam in multis Musicis instrumentis [ut in Psalterio] in gravi sub Diapente posita solet audiri: & in his, quæ ab Halieutica forma nomen habent, & Leuta, aut Violæ vulgò vocantur, in quibus omnes ferè chordæ inter se ad Diatessaron temperatæ reperiuntur. & nemo sanæ mentis eam, quæ dicitur prima, non dixerit cum secunda suavem reddere concentum, & secundam cum tertia; quod de prima cum tertia dicere non poterit, quæ ad Heptachordum temperatæ sunt: nam prima, & secunda cum sexta suavissime consonant, & prima, & tertia cum sexta vehementissime dissonant. *Zarlino Instit. harmon. P. 3. cap. 5. Galilei Dial. della Musi. ant. e moder. Discorso intorno all'opere del Zarlino. Gio: Battista Doni Annotaz. sopra il Compend. de' Generi, e de' Modi della Musi. pag. 257. ad 262.*

(223) *Gio: Battista Doni loc. cit. pag. 259.* Nè vale a dire, che posta la quarta sotto la quinta faccia tristo effetto, & non contenti l'orecchie, perchè altro è dire, che un'intervallo sia consonante, o dissonante; altro, che sia posto, ò non posto al suo luogo: sì come non è l'istesso *συμφωνία*, & *ευσυμφωνία*. La quarta posta sotto la quinta non fa buon effetto, perchè non è collocata al suo luogo, e secondo la ragione de' numeri harmonici; come dottamente prova il Zarlino; mostrando, che alle consonanze primarie, & più perfette, conviene rispettivamente il luogo più grave; conforme all'ordine, che tengono i numeri naturalmente collocati. Nè ciò segue perchè la quarta non possa mai stare nel grave, anzi debba essere sempre sostenuta, per così dire (i pratici impropriamente dicono coperta) da un'altra consonanza.... maravigliandomi certamente, come i nostri Praticci, che deferiscono tanto all'udito, & 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 facciano scrupolo ne' concerti vocali d'adoprare la quarta nel grave. *Zarlino loco cit. Dimostr. Harm. ragion. 2. def. 10. Sopplimenti Musici. Lib. 3. cap. 5. Franc. Salina loc. cit.*

(224) *Joan. Tinctor. loc. cit.* Diatessaron simpliciter tamen concordantia non est; immo per se emissa apud aures eruditas... intolerabiliter discordat. *P. Vanneus loc. cit. Lib. 3. cap. 4.* In hoc numero (Consonantiar.) secluditur Quarta. Nam & si sola dissonet, supposita tamen tertia, vel ut suavius Quinta, optimam Symphoniam emittet. *P. Zaccar. Tevo Musi. Test. P. 3. cap. 15. P. Piccerli Specb. 2. di Musi. cap. 1. pag. 5.*

Dissonanza? ma che poi vestita, accompagnata, cioè con la *Sesta maggiore*, o *minore* (225), si trasformi tosto in *Consonanza* per una mutazione ad *elsa* in tutto *estrinseca* (226)?



M m

Non

(225) *Zarlino Instit. Harmon. P. 3. cap. 60. Franc. Salina loc. cit. Gio: Battista Doni loc. cit. De Praestant. Music. Veter. Lib. 1. pag. 19. D. Pedro Cerone Melopeo Lib. 2. cap. 75. pag. 321.*

(226) *Zarlino Dimostr. Harmon. Ragion. 2. Def. 10.* Quando si muta alcuno degli estremi di qual si voglia intervallo, sia consonante, ò dissonante: facendolo di acuto grave; o per contrario di grave acuto per una Diapason: si ha uno corrispondente intervallo nell' acuto, ò nel grave: il quale è della istessa natura del primo, di maniera che ogni *Consonanza perfetta si converte in un'altra perfetta; così pure ogni imperfetta in una parimente imperfetta.* Nello stesso modo le *Dissonanze anch' esse si convertono in Dissonanze.*



■ *Questi cambiamenti sono quelli, che il celebre Mons. Rameau chiama ROVERSCIO d'ARMONIA. Trait. de l' Harmon. Livr. 1. Chap. 3. Art. 5. Generat. Harmon. cap. 5. ... toutes les Consonances consistent dans la Quinte, la Tierce majeure & la mineure, d'où derivent, par RENVERSEMENT, la Quarte, la Sixte majeure, & la mineure: il y en a trois directes, & trois renversées. Nouveau Syst. de Musiq. Theor. pag. 7. Ces différentes Combinaisons de l'ordre des Sons dans un Accord, y changent l'espece des Intervalles; par exemple, la Tierce d'Ut à Mi, s'y change en une Sixte de Mi à Ut, ainsi des autres;*

Non così in fine la maltrattarono i celebri Gasendo (227), Cartesio (228), e P. Merfennio (229), dichiarandola la *meno grata* tra tutte le *Consonanze* antiche, e moderne, non mai però condannandola all' infelice condizione di *Dissonanza*; anzi se la prendiamo *nuda*, cioè *da se sola*, la vediamo collocata da Vitruvio (230) nel numero dilettevole delle *Consonanze*, quando tra i vasi eccheggianti ne' Teatri ad avvalorare i *Suoni*, ed il *Canto* degli Attori, sempre ve ne volle alcuni d' accordo in *Quarta*. Dio buono, quivi non

ce qui se reconnoît dans la pratique sous le nom de *Renversement*, parce qu' il ne s' y agit, en effet, que du renversement de l' ordre de deux Sons, come *Ut Ré*, & *Rè Ut*, de-là une *Tierce* devient *Sixte*, une *Quinte* devient *Quarte*, une *Septième* devient *Seconde*, ou cellecy devient *Septieme*, &c.

Accordo perfetto di Terza maggiore Suo rovescio Accordo perfetto di Terza minore Suo rovescio

(227) *Petr. Gassendus Manuduct. ad Theor. Musi. cap. 2. pag. 643. T. 5.* Si duabus chordis Diapason creantibus interaddatur media, quæ heinc Diapente, heinc Diatessaron faciat, longè gratior erit harmonia, si Diapente inferiùs, sive versus chordam unam, & Diatessaron versus summam, quam si opposito modo adhibeantur. Ratio autem esse potest, quòd priore modo intervalla consonantiarum se habeant, juxta hosce treis numeros 6. 4. 3., qui in proportione, mediocritateve harmonica sunt; posteriore autem juxta hosce treis 4. 3. 2. qui in Arithmetica solum.

(228) *Ren. Cartesii Compend. Musi. pag. 19. de Quarta.* Hæc infœlicissima est consonantiarum omnium, nec unquam in cantilenis adtribuetur nisi per accidens & cum aliarum adjumento, non quidem quod magis imperfecta sit quam tertia minor, aut sexta, sed quia tam vicina est quintæ, ut coram hujus suavitate tota illius gratia evanescat: ad quod intelligendum, advertendum est nunquam in Musica quintam audiri, quin etiam quarta acutior quodammodo advertatur, quod sequitur ex eo quod diximus in unisono, octavam acutiorem sonum quodammodo resonare.

(229) *P. Merfennus Harmonicor. Lib. 4. Propos. 8. pag. 54.* Quamvis à junioribus disputatum sit num Quarta debeat collocari inter Consonantias, quòd videretur inepta compositioni duarum partium, hæc tamen veritas clarior est quàm ut probatione indigeat, quoties enim Quintæ superponitur, gratissima est, & compositiones, trium, quatuor, & plurium vocum, imò & duarum ingreditur, & *Propos. 23. pag. 63.* Quarta contra Bassum est omnium ingratiissima.

(230) *Vitruvius de Architect. Lib. 5. cap. 5.* Fiunt vasa ærea pro ratione magnitudinis theatri, eaque ita fabricentur, ut cum tanguntur sonitum facere possint inter se, Diatessaron, Diapente, ex ordine ad Diidiapason.

non s'aveva a destar voce, se non se piacevole, e piacevole esser non puote la *Dissonanza*, è forza dunque conchiudere, che questa *Quarta*, non che appo i Greci, ne pure appo i Latini, altro per se non fosse, salvo, che vera verissima *Consonanza*.

Nè vale il quì soggiungere, che questa *Quarta* unita alla *Quinta*, ciascuna verso il *grave*, riesce infallibilmente ingrattissima, e porta seco tutte le condizioni, come *Dissonante*, cioè di *Preparazione*, *Percussione*, e *Risoluzione*. Che meraviglia? Ella allora ha due faccie, coll'una delle quali risguarda la *Fondamentale*, e seco fa *Consonanza*, e coll'altra risguarda la prossima *Quinta*, con cui dissona a segno di non esser tollerata dall'Udito, se non se *risolta*; vale a dire, stante quest'ultimo risguardo, ell'è una *Seconda* in tutto spiacevolissima (231); il quale svantaggio proveniente dalla *Quinta*, non puole torle il pregio dell'esser suo *Consonante*.

M m 2

An.

(231) *Giovanfrancesco Becattelli Fiorentino in un suo Trat. M. S. intitolato: Spiegazione sopra alcune cose, che si trovano nella Lettera Critico-Musica dello stesso Becattelli stampata nel Terzo Tomo de' Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia pag. 1. dimostrò con evidentissime ragioni, che la Quarta è Consonanza perfetta, e al nostro proposito lasciò scritto: La forza che spigne li estremi acuti di qualunque intervallo, ò per meglio dire, qualunque Suono, à scendere di grado nel modo, che vien chiamato risoluzione, quand' anche di sua natura non inchinasse à scendere, non è cagionata dall'esser egli dissonante, ma dalla Corda, ò dicasi dal Suono, che in tempo buono, sopra gli vien po-*

Anche la *Quinta* (232), e l'*Ottava*, tuttochè *perfettissime Consonanze* si riducono, per la ragione accennata, all'essere di *Dissonanze*; ma poichè a renderci illuminati, ebbero sempre maggior forza gli *Esempj*, eccone perciò d'alcuni valentuomini nell'*Arte nostra*, che abbiam per le mani.

D. Anton. Theod. Ortells (233)

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are diamond-shaped and connected by horizontal lines. The lyrics are written below the staves.

Staff 1: De fru - ctæ

Staff 2: De fru - ctæ

Staff 3: Def - tru - ctæ

Staff 4: Def - tru - ctæ

Monf.

to, che con esso forma una *Seconda*. Questo è quello dirò così, che urta, e spigne il sottoposto Suono, e sia di che natura si vuole, à scender di grado, che vale à dire a risolversi La *Quarta* per esser minore di sua natura inclina posarsi sù la *Terza*, ma quando è urtata dalla *Quinta* allora non solo inclina, ma viene sforzata eziandio essendo maggiore a scender di grado.

(232) *Giovanfranc. Becattelli loc. cit.* Così la *Quinta* quando è urtata dalla *Sesta*, e lo stesso succederebbe della *Sesta*, se questa avesse un superiore consonante Suono, che l'urtasse. Ma contuttochè la *Sesta* abbia per superior Suono un Suono dissonante, pure si può dare tal movimento, che torni bene, e faccia buon effetto eziandio la *Sesta* benchè maggiore urtata dalla *Settima minore*: così ancora la *Terza* maggiore urtata dalla *Quarta*.

(233) *Respuesta del licenciado Franc. Valls, Presbyt. Maestro de Capilla en*

Monf. Rameau (234).

Célébrons ces Hé - ros d'éternel - le mémoire, Qui fonderent ces

murs,

La Iglesia Cathedr. de Barcelona, a la Censura de D. Joach. Martinez Organ. de la S. Iglesia de Palencia contra la Defensa de la Entrada de el Tiple segundo en el Miserere nobis de la Misa Scala Aretina pag. 5.

(234) Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents Liriques, Ballet mis en Musique par M. Rameau pag. 102.

The musical score consists of five staves. The first two staves are for the voice, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is for the piano, with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics 'murs, qui dictèrent nos loix' are written below the piano staff. The fourth and fifth staves are for the piano, with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

murs, qui dictèrent nos loix

Johann Sebaft. Bach (235).

Georg. Feder. Handel (236).

Nob.

(235) *Terza Parte delle Opere* Pag. 30.

(236) *Suites de Pièces pour le Clavécin* Vol. 1. Piéc. 2. *Alleg. 2.*

Nob. Uom. Benedetto Marcello (237).

fi cuopriranno sacra ti al ta - ri fi cuo pri ran - no i tuoi sacra ti al -

fi scuopriranno sacra ti al ta - ri i tuoi sa cra ti

i tuoi sacra - ti al - ta

ta-

(237) *Esro Poetico - Armon. Parafr. sopra Salmi: Poes. di Gir. Asc. Giustiniani, Musi. di Bened. Marcello Patrizj Veneti. Salmo 50. V. 20. pag. 179. 180. T. 8.*

The musical score consists of six staves. The first four staves are for the voice, with lyrics written below the notes. The fifth and sixth staves are for the piano accompaniment. The music is in a minor key, indicated by a flat sign (B-flat) at the beginning of the first staff. The lyrics are: "ta - ri i tuoi fa - cra - ti al - ta - ri. al - ta ri si cuo pri ran no i tuoi fa cra - ti al - ta - ri."

N n

Gia,

Giacomo Antonio Perti (238).

eleifon Chi ri e e le . . . i fon.

Chiri e e . . . le i fon.

e - - le i fon Chi ri e e . . . le i fon.

e . . lei fon Chi ri e e le i fon Chi ri e e le i fon.

Chi ri e e . . . lei . . . fon.

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

Re.

(238) Ultimo Chirie della Messa & 5. Voci Concert. con Strum., e Rip.

Restino dunque le *Quarte*, e le *Quinte* in mano ai Moderni nella dignità almeno di pratiche *Consonanze*: frattanto passiamo alle *Terze*, e quindi alle *Seste*, che la natura sieguono delle *Terze*, cercando il come di *Dissonanze*, che furono avanti Didimo, passassero dopo, ed ottenessero a poco a poco il bel pregio di *Consonanze*. Fu Didimo il primo, che diede principio a questa loro fortuna, al quale però non hanno esse, quasi direi, verun'obbligo, sì perchè assai poche furono le da lui ridotte a *Consonanza*, sì ancora, anzi principalmente perchè egli, a tutt'altro pensando, fuorchè al loro vantaggio, a tal perfezione le ridusse.

Già dicemmo, che mosso questi dalla brama di maggiore varietà nel *Tetracordo*, tentò, nell'ingrandire il *Semituono*, qual mutazione si cagionasse alla *Quarta*, di sua natura immutabile (239). Gli convenne diminuire un *Tuono*, e questo riuscitogli senza veruna turbazione dell'Udito, quì si fermò, contento del suo ritrovamento. Se non che tosto alcune *Terze* e *Seste* da tal mutazione, rese già s'erano, anche nel *Diatonico*, per necessità *Consonanti*. Dal che può conchiudersi, che s'egli non ebbe in animo di ridurre le *Terze*, diede però occasione, che cominciassero ad esser meglio ridotte.

Un tal cangiamento proseguì senza contrasto, ch'io sappia, fino a Tolomeo, il quale vi trovò che ridire, non già nell'ingrandimento fatto al *Semituono*, e nella diminuzione d'un *Tuono*, ma nella situazione di questo, posto da Didimo presso al *Semituono*.

Gl' *Intervalli consoni*, (fuori dell'*Ottava*, che è del *Genere moltiplice*) sono del *Genere superparticolare*, ma, sebbene poco, pure ineguali tra loro, non potendosi veruno d'essi in due parti eguali dividere (240).

In fatti l'*Ottava*, stante il metodo *musicale*, resta tosto divisa nei due primi *superparticolari*, cioè nella *sesquialtera* 3 : 2, che è la *Quinta*; poscia nella *sesquiterza*

N n 2

4 : 3,

(239) Vedi sopra alla pag. 257.

(240) *Euclides Introd. Harmon. Theorema 3. pag. 25. ex Vers. Meibom. Boetius Musi. lib. 1. cap. 33. lib. 4. cap. 2. Jacob. Faber Stapul. Musi. lib. 3. num. 23. Zarlino Instit. P. 1. cap. 37. Dimostr. Ragion. 1. Prop. 9.*

4 : 3, che è la *Quarta*, *Intervalli* diversi d'una sola *unità* nella *serie* de' *Numeri*, e nella *Musica* d'un sol *Tuono*, vale a dire tra loro non molto differenti.

Seguendo la *Serie numerica* de' *superparticolari*, dopo la *Quarta* 4 : 3, ne vengono le *Proporzioni* di 5 : 4, 6 : 5, e 7 : 6. Questi *Intervalli* quei furono scelti da Tolomeo a scoprire, se a similitudine dell'*Ottava*, composta dei due primi *superparticolari*, cioè della *Quinta* e *Quarta*, potesse questa di due puri *superparticolari* anch' essa comporsi, prendendo ognuno dei tre ultimamente accennati *Intervalli*, e tentando se il rimanente alla *Quarta* fosse un *superparticolare*, con cui unitamente formarla (241).

Cominciò dalla *Proporzione* di 5 : 4, e trovò mancarvi alla *Quarta* la *Proporzione* di 16 : 15 (242). Passò all'altra di 6 : 5, e trovò distante la *Quarta* della *Proporzione* di 10 : 9 (243). Finalmente notò la *Proporzione* di 7 : 6 essere difettuosa della *Quarta* di 8 : 7 (244).

Serie

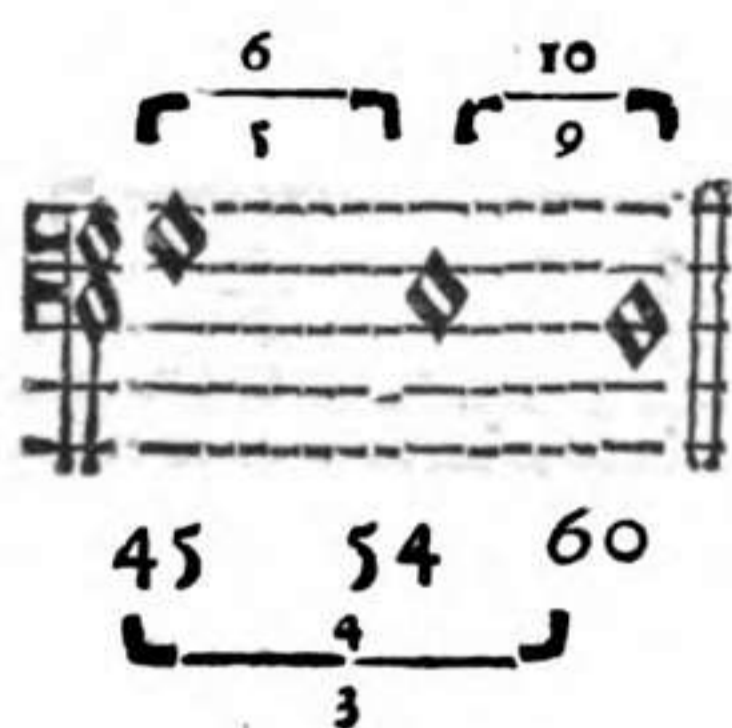
(241) Ptolemaeus Harmonic. lib. 1. cap. 15. pag. 35. ex Vers. Wallis. Dividemus primum rationem sesquiterciam, (quæ est consonantiæ Diatessaron), quoties licet, in rationes duas superparticulares. Quod ter duntaxat fieri potest. Atque hoc, sumptis quæ illam continve sequuntur tribus superparticularibus; sesquiquarta, sesquiquinta, & sesquisepta. Sesquiterciam enim complet, adjuncta sesquiquarta, sesquidecimaquinta; sesquiquintæ vero, sesquinona; & sesquisepta, sesquiseptima. Post has autem, non aliis duabus superparticularibus compositam reperiemus sesquiterciam. Porphyrius Comment. in cap. 15. lib. 1. Ptolem. pag. 317. & seq. ex Vers. Wallis. Manuel. Bryennius Harmon. Lib. 2. Sect. 8. ex Vers. ejusd. Wallis.

| | | | |
|-------|--|--|------|
| (242) | $\begin{array}{r} 4 \times 3 \text{ Quarta} \\ 5 \times 4 \text{ Terza maggiore detratta} \\ \hline 16 : 15 \text{ Semituono maggiore.} \end{array}$ | $\begin{array}{r} 5 : 4 \text{ Terza maggiore} \\ 16 : 15 \text{ Semituono maggiore} \\ \hline 80 : 60 \text{ Quarta} \\ 4 : 3 \text{ Quarta ne' primi termini.} \end{array}$ | 20 } |
| (243) | $\begin{array}{r} 4 \times 3 \text{ Quarta} \\ 6 \times 5 \text{ Terza minore detratta} \\ \hline 20 : 18 \text{ Tuono minore} \\ 10 : 9 \text{ Tuono minore ne' primi termini} \end{array}$ | $\begin{array}{r} 6 : 5 \text{ Terza minore} \\ 10 : 9 \text{ Tuono minore} \\ \hline 60 : 45 \text{ Quarta} \\ 4 : 3 \text{ Quarta ne' primi termini.} \end{array}$ | 15 } |
| (244) | $\begin{array}{r} 4 \times 3 \text{ Quarta} \\ 7 \times 6 \text{ Terza minore mancante} \\ \hline 24 : 21 \text{ Tuono maggiore eccedente} \\ 8 : 7 \text{ Tuono mag. ecced. ne' primi termini} \end{array}$ | $\begin{array}{r} 7 : 6 \text{ Terza minore mancante} \\ 8 : 7 \text{ Tuono maggiore eccedente} \\ \hline 56 : 42 \text{ Quarta} \\ 4 : 3 \text{ Quarta ne' primi termini.} \end{array}$ | 14 } |

Serie A



Serie B



Serie C



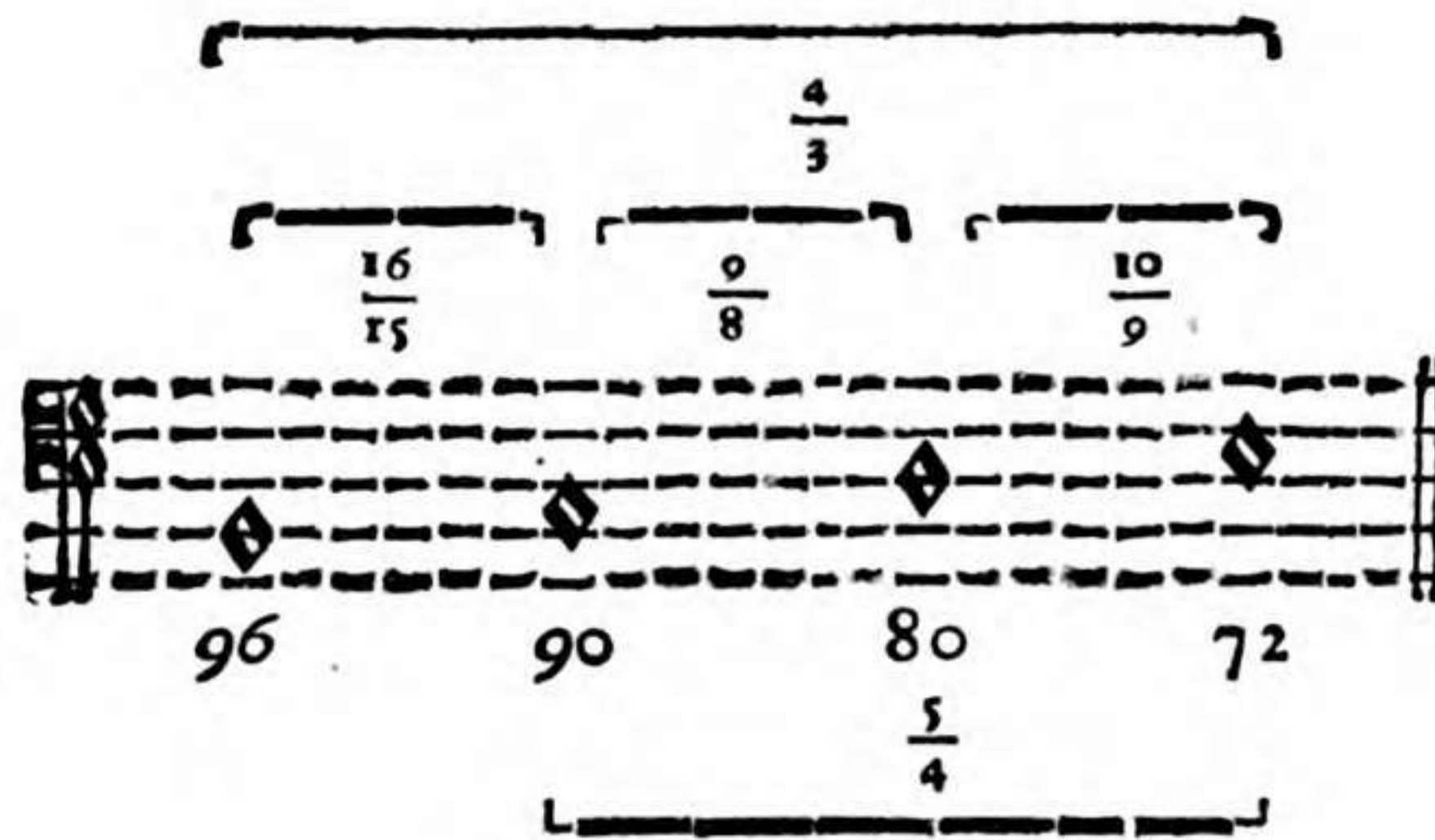
Con queste tre divisioni secondò Tolomeo la *Concinnità*, ed i *Fenomeni armonici* (245). Ma tanto non era sufficiente a formare la *Quarta*, che, non contenta di due *Intervalli*, richiede in ogni *Genere* il terzo.

All'invenzione di questo non potea giugnersi, se non dividendo alcuna delle due parti in ognuna delle dette divisioni; e la maggiore di queste essendo la più adatta a tal'uopo, fu essa nel *Genere Diatonico* da Tolomeo la scelta a partirsi, onde ne vennero le *Quarte* composte ciascuna dei tre seguenti *Intervalli superparticolari*.

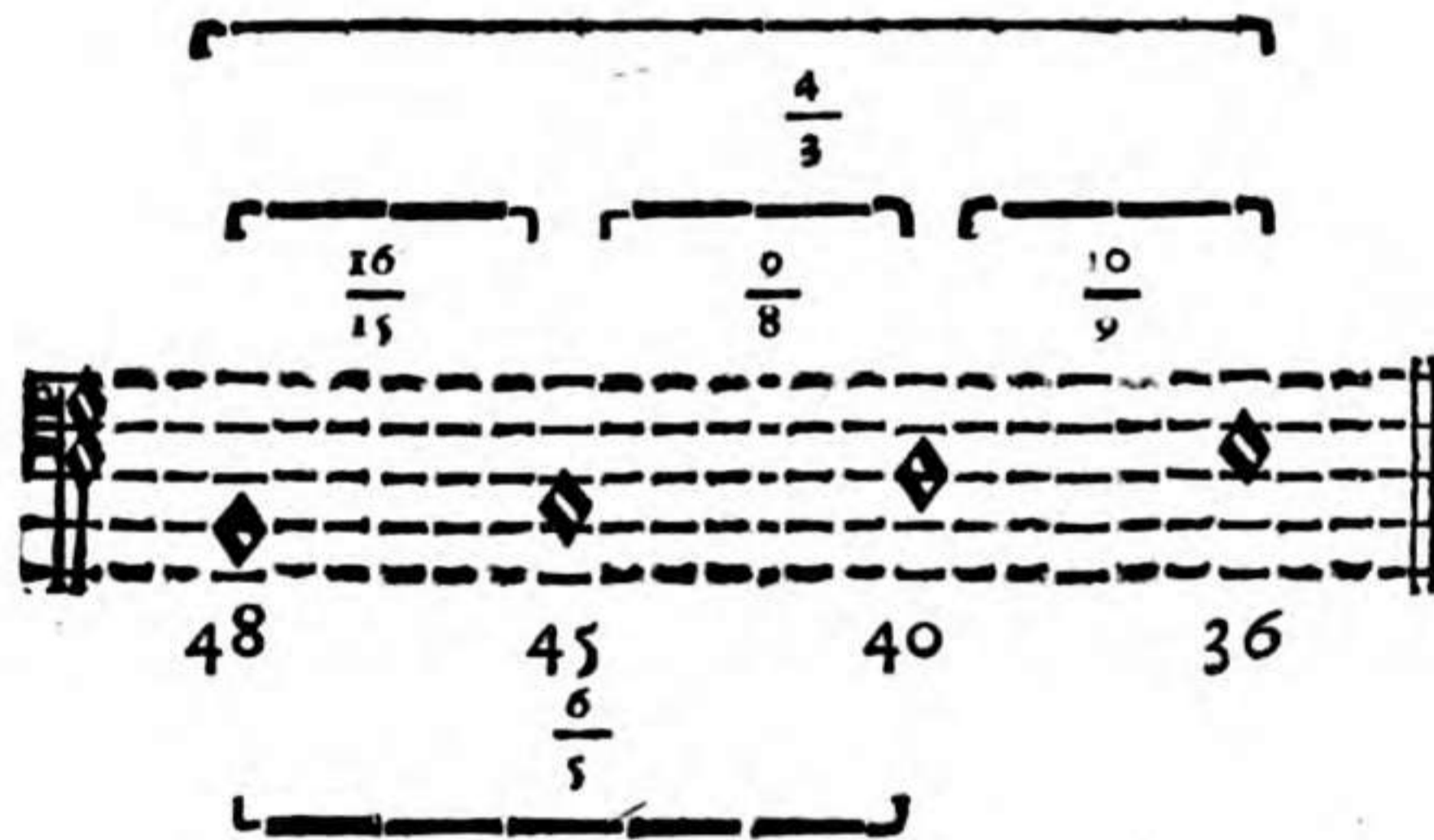
Serie

(245) Ptolemaeus Harmonicor. Lib. 1. cap. 15. pag. 34. ex Vers. Wallis Porphyrius in eund. Ptolem. Comment. pag. 317. ex Vers. ejusd. Wal... Conatur etiam hic conservare, tum id quod consentaneum sit concinnitatum hypothesis, (in positione & ordine rationum super-particularium;) tum id quod, per phaenomena modorum in melodis receptorum, est in confesso: quodque consentaneum sit primis, & divisionum naturæ congruis, suggestionibus; quas adhibet ad saniozem Rationum in Consonantiis determinationem. Assumit autem (ut Lemma,) ad positiones & ordines quantitatum, (hoc est, Phthongorum;) tum ex Hypotesi primitus posita, (quam ipse de Consonantijs ante proposuerat,) tum Ratione; hoc omnium Generum commune: Nimirum, quod soni, etiam in tetrachordis continue positi, rationes semper inter se faciant super-particulares; quæ nempe spectant ad totius sectiones sive in duas rationes prope-æquales, sive in tres prope-æquales; (cum fieri non possit, ut in æqualia dividatur ratio vel super-particularis, vel dupla; sed in prope-æqualia: Ut Dia-pafon (in ratione dupla consistens) dividitur in prope-æqualia, Dia-pente & Dia-tessaron; & in ratione sesqui-altera, & sesqui-tertia; tribus ibi factis excessibus.

Serie D corrispondente all' A (246).



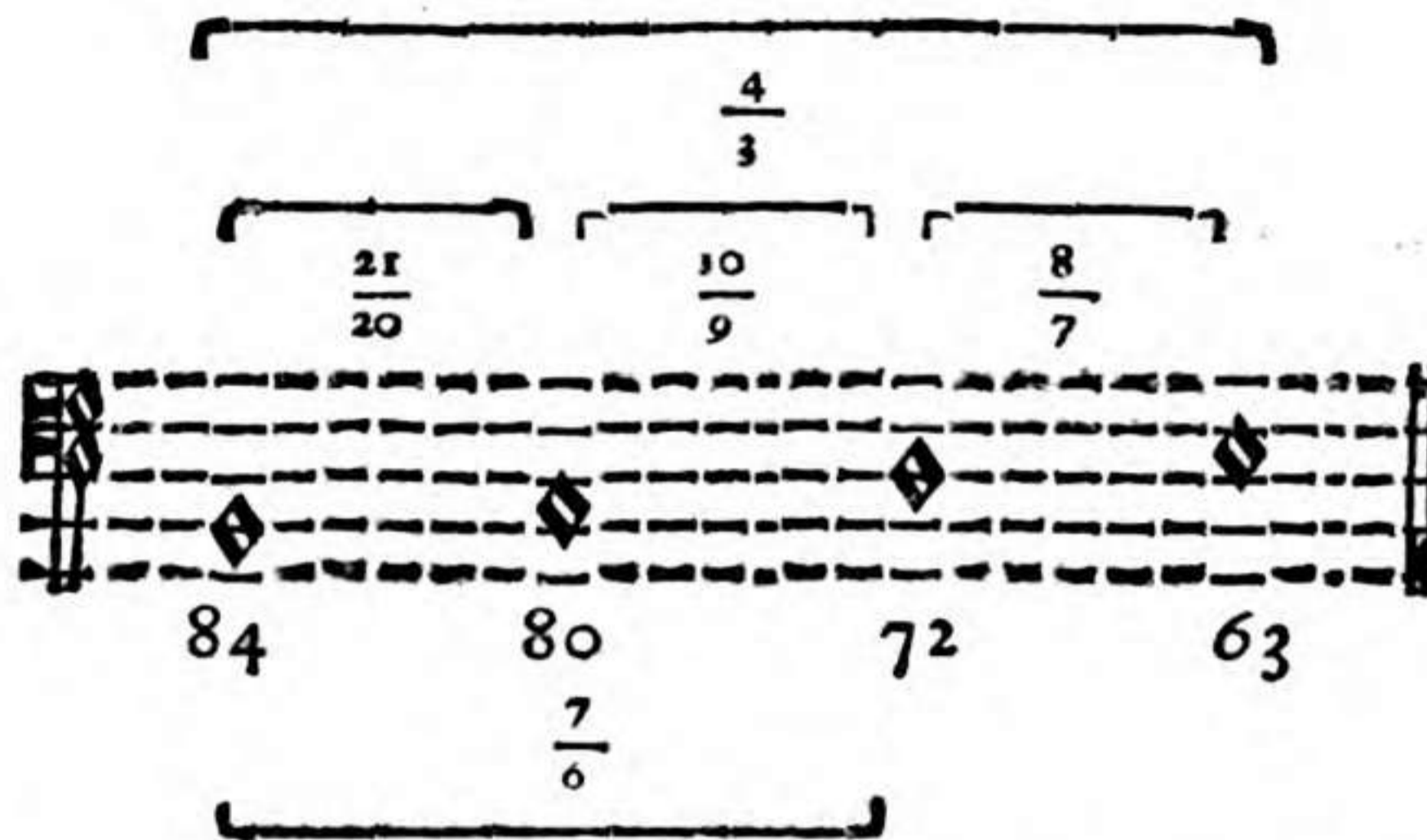
Serie E corrispondente alla B (247).



Serie

| | | |
|-------|-----------|-----------------------------------|
| (246) | 9 : 8 | Tuono maggiore |
| | 10 : 9 | Tuono minore |
| 18 } | 90 : 72 | Terza maggiore |
| } | 5 : 4 | Terza maggiore ne' primi termini. |
| (247) | 16 : 15 | Semituono maggiore |
| | 9 : 8 | Tuono maggiore |
| 24 } | 144 : 120 | Terza minore |
| } | 6 : 5 | Terza minore ne' primi termini. |

Serie F corrispondente alla D (248).



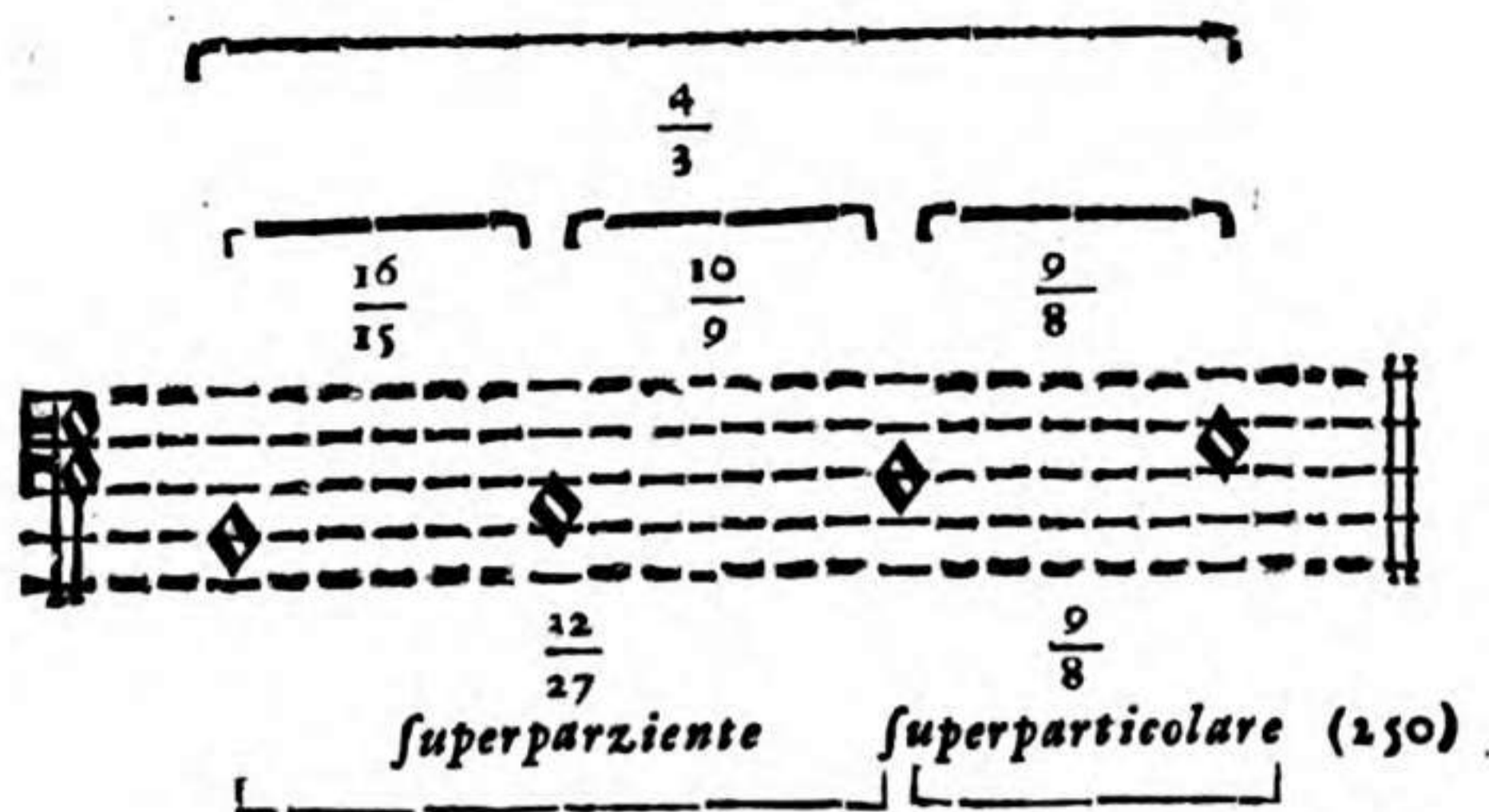
Dal fin qui detto si raccoglie, che a salvare la *Concinnità* fa duopo, stanti le dimostrazioni di Tolomeo, che ognuno dei tre ottenuti *Intervalli* sia *superparticolare*, e disposto in una tal *serie*, onde componendosi due *Intervalli* in un solo, questo col terzo riconduca la *Quarta* a due soli *Intervalli superparticolari*.

Or poichè cerchiamo, rispetto al primo *Intervallo grave* del *Tetracordo*, ove s'abbia a porre il *Tuono minore*, se presso al medesimo, o no; basti riflettere, che postovi presso, manca tosto alla serie ogni *concinnità*. Gl' *Intervalli* faranno *superparticolari*, ma la *serie* non avrà l'ultima dote, nascente dalla dovuta composizione di due *Intervalli* in un solo *superparticolare*; mentre unendo il *Semituono* col *minor Tuono*, ne deriva un *superparziente*, e quindi la *Quarta* composta non più di due *superparticolari*, ma d'un *superparziente*, e d'un *superparticolare* (249).

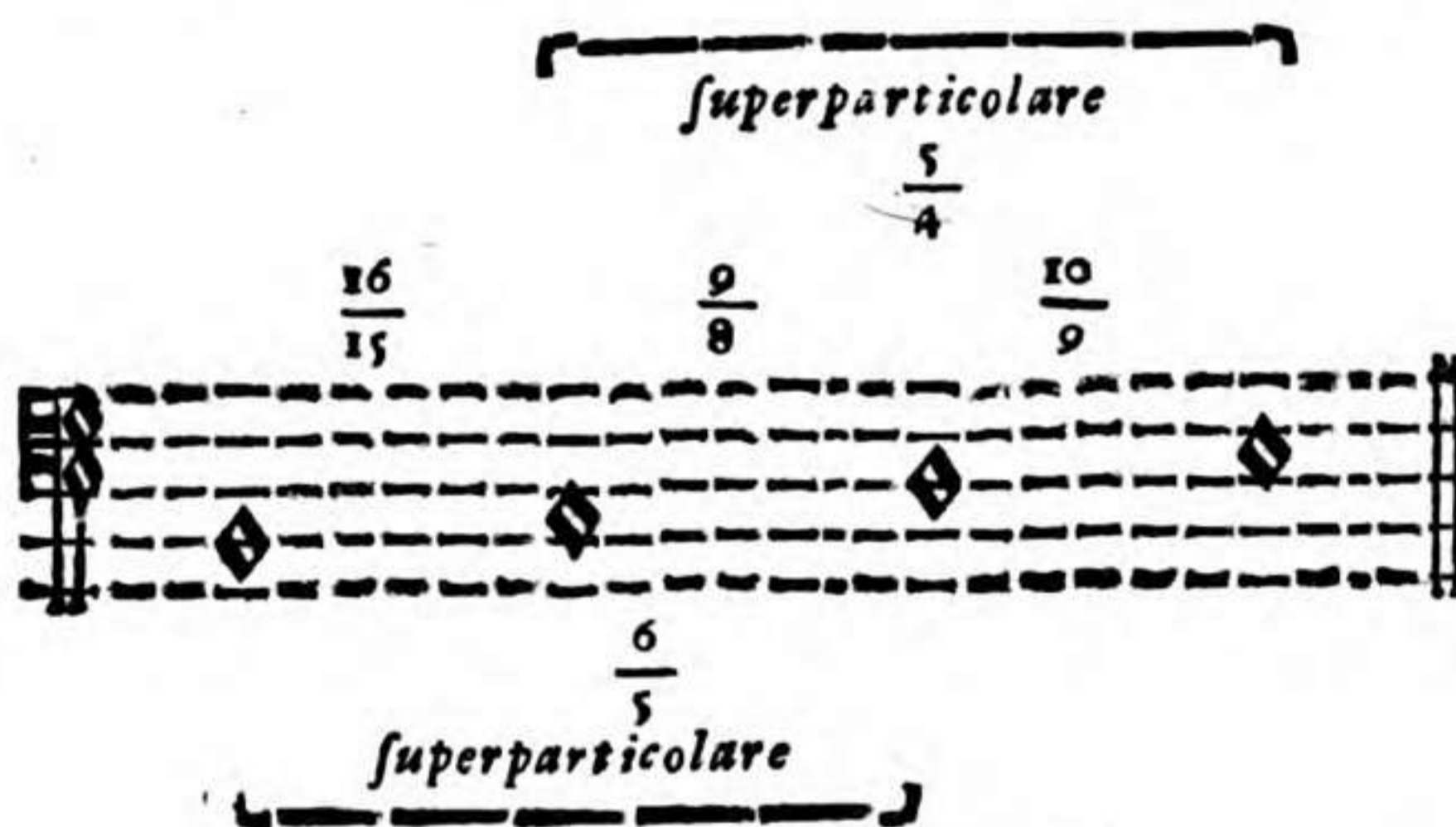
A que-

| | | |
|-------|-----------|---|
| (248) | 21 : 20 | <i>Semituono minore</i> |
| | 10 : 9 | <i>Tuono minore</i> |
| | 210 : 180 | <i>Terza minore mancante</i> |
| 30 | 7 : 6 | <i>Terza minore mancante ne' primi termini.</i> |

(249) Ptolem. *Harmonicor. Lib. 1. cap. 15. pag. 39. ex Vers. Meibom. Vetus* ante hæc omnia, ratio sesquioctava per se comperta fuit continere Tonum; (ex duarum primarum Consonantiarum excessu;) quam quidem oporteat (tum ut rationi congruum tum necessarium) præcedentem itidem locum obtinere, conjunctis ipsi quæ proximæ adjacent; quandoquidem superparticularium nulla cum ipsa complebit sesquitertiam: & quidem sesquinona, jam ante eidem conjuncta est, in divisione modo exposita.



A questa necessaria dote non si giugne, se non quando il *maggior Tuono* è presso del *Semituono*; onde, ne proviene un composto *superparticolare*, o il *Tetracordo* si cominci dall' *acuto*, o si cominci dal *grave*, il motivato composto, secondo la *serie* di Tolomeo, farà sempre *superparticolare*:



Laddove secondo la *serie* di Didimo egli è un *superparziente* dannoso alla soavità *musicale*, e perciò non meno che la *serie*, da cui deriva, sol degno da riprovarsi.

A ben

| | | | | |
|-------|---------|------|---|-----------------------|
| (250) | 16 : | 15 | <i>Semituono maggiore</i> | |
| | 10 : | 9 | <i>Tuono minore</i> | |
| 5 | } 160 : | 135 | <i>Interv. superparziente, o Terza minore mancante</i> | |
| | } 32 : | 27 | <i>Interv. superparz., o Terza min. manc. ne' primi termini</i> | |
| | | 81 : | 80 | <i>Comma aggiunto</i> |
| | 2592 : | 2160 | <i>Terza minore</i> | |
| 432 | } 6 : | 5 | <i>Terza minore ne' primi termini.</i> | |

A ben dunque conchiudere la nostra Quistione, che tutta si riduce ai tre *Intervalli* della *serie D*, ed *E* aventi il *minor Tuono*, ed il *maggiore*, porta la progressione, e vuol la natura in esse il *maggior Tuono* presso al *Semituono*, l'altra *serie F* nulla entrando nella nostra ricerca, come priva del *maggior Tuono*, dal che riluce la necessità non meno dell'operato da Tolomeo nel correggere Didimo, che nel dover noi in tal correzione seguirlo.

Ma fosse questi, o non fosse il motivo, che guidò Tolomeo alla mentovata *riduzione* del *Tetracordo*, questa senza fallo favorì le nostre e *Terze*, e *Seste*, riducendole, con altre molte, all'essere di *Consonanti*, col vantaggio di quel *Contrappunto*, che presso noi, molti secoli dopo, sortì il felice suo nascimento. Questo *Contrappunto* gli è quello, che qui stiamo in procinto di porre in chiara mostra, a cui riferendo ogni *Sistema* de' Greci ad esso più simile, si veggia in fine, se l'abbiano questi potuto mai avere.

Che intendersi debba, o almeno da noi s'intenda per *Contrappunto*, fino allor lo vedemmo, quando fu definito (251): un'artificiosa disposizione di varie *Parti* allo stesso tempo *armoniche*, onde ne risulti un tutto piacevole. Ed in fatti, se ben si rifletta, sembrerà non altro poter essere il *Contrappunto*. Ora poichè ogn'Arte aver deve i *Principj*, su cui venga stabilito qualunque di lei artificio, a ben ravvisarli nel *Contrappunto*, fa mestiere scandagliarne gli *Elementi*, che ad esso fervon di base.

Ed a che altro si riducono questi *Elementi*, se non se ai puri *Intervalli musicali*, che non solo nell'*Armonia*, o sia nel *Concerto*, ma nella stessa *Melodia*, ovvero nelle semplici *Cantilene*, fanno le veci di *Componenti* (252)? Tali

O o

Com-

(251) Pag. 174. 175.

(252) Questi componenti Intervalli non solo detti furono Elementi, com'io li nomino, ma inoltre da tal'uno Specie, e da altri Combinazioni. Il Galilei Fronimo Dial. pag. 58. P. Zacconi Prat. di Musi. P. 2. Lib. 2. cap. 7. Orat. Tigrini Compend. della Musi. Lib. 1. cap. 7. pag. 4. Berardi Miscel. Musi. P. 2. cap. 9. P. Artusi Arte del Contrap. pag. 12. meco sentendo li dissero Elementi. Elemento si chiama quello, del quale ogni individuo si compone, & perchè ogni Cantilena si compone di consonanze, e dissonanze, vengono perciò chiamati Elementi, e sono ... Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, Ottava, &c. Barthol. Rami de Musi. Tract. 1. P. 2. cap. 1. Guilermo de Podio

Componenti, quantità essendo, hanno ovunque una necessaria correlazione o corrispondenza d'estensione, per cui, accadendo grati all'orecchio, sono e si chiamano *Consonanti*, ed ingrati accadendo, sono e si chiamano *Dissonanti*; anzi tal'uno giunge ad essergli tanto insoffribile, che onninamente nella *Musica* è sconvenevole, nominato perciò dai Greci *Inconcinno* (253).

Ma giova quì stare ben cauti, non dovendosi intendere per *Intervalli*, nè quelli, che tal'uno prenda a capriccio, nè quelli, che talvolta s'ascoltano nel Suono di certi *Strumenti* fuori di regola (254), o nel *Canto* degli Uccel.

Commentar. Musi. Lib. 6. cap. 2. D. Vinc. Lusitano Introd. di Canto Fer. e Figur. del Contrap. Pier Maria Bonini Acutif. Observat. Musi. Tract. 2. cap. 23. li chiamarono Specie. Contrapunti species, ovvero consonantie. Perfecte Unifonus, 5, 8, 12, 15, &c. Imperfecte. Terza, 6, 10, &c. Dissonantie. Seconda, 4, 7, 9, 11, &c. Secondo Francb. Gaffurio Pract. Musi. Lib. 3. cap. 1. 2. P. Ang. da Picitono Fior Angel. Lib. 2. cap. 34. Zarlino Inst. Harm. P. 3. cap. 3. (stante la Notazione del Cerone Melop. Lib. 9. cap. 5.) e Specie, ed Elementi li nominarono. Seguendo adunque il costume delli Pratici diremo, che gli Elementi semplici, ovvero (come dicono) le Specie semplici del Contrapunto sono sette, & non più; lassando fuori l'Unifono: perciocchè non è consonanza, ne Intervallo, come a suo luogo vedremo; siccome è la Seconda, la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta, la Settima, & la Ottava. Prosdocimo de Beldemandis de Contrap. Combinazioni li disse: Combinationes vocum in hac arte nominari solitæ ab omnibus nostris prædecessoribus quam plures esse recitantur, scilicet Unifonus, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, & Octava.

(253) *Manuel Bryennius Harmon. Lib. 1. sect. 4. pag. 380. ex Vers. Wallis. Eos autem (sonos) qui sunt auribus tantum non ingrati, Concinnos vocant: Qui vero & similitudinis aliquid participant, Consonos; Qui vero identitatis aliquid, Unifonos aut etiam Antiphonos (contra-sonantes). Si quis igitur est Unifonus, idem omnino Consonus est, & Concinnus. Si quis Consonus est, est & Concinnus, at non statim est omnino Unifonus. Qui vero Concinnus est, neque statim erit Consonus aut Unifonus: & vice versa. Qui sunt Inconcinni, omnino excluduntur ex hac distributione. Qui sunt dissoni, non sunt omnes & inconcinni; quamvis, si simul pulsentur, oriatur alterius quædam cantus peculiaritas. Qui enim sunt tantum concinni (neque consoni, neque unifoni,) sunt dissoni: non autem & inconcinni. Sunt igitur Inconcinni, omnino & Dissoni; Dissoni autem non statim & Inconcinni, seu cantui inepti.*

(254) *La volgare Siringa usata da Fanciulli per loro trastullo, e descritta da noi alla pag. 17. può quì servirci d'illustre esempio. Le Cannucce, di cui ella si compone, unite a caso, producono è vero un vario suono, grato sì per ciò che concerne la dolcezza delle Voci, ma ingrato per lo più in ordine alla serie de' Tuoni, Semituoni, e specialmente delle Quarte, Quinte, ed Ottave. Intervalli la maggior parte fuori della misura naturale, che, rendendo Suoni affatto sconvenevoli, furono dai Greci giustamente chiamati Inconcinni.*

Uccelli d' una varietà sconosciuta (255); ma quelli solamente, che l' *Arte* fin' ora scelse a combinarli maestrevolmente secondo i dettami d' una castigata sperienza.

La loro combinazione in una *serie* di *Suoni* successivi costituisce la *Melodia*, e molte *Melodie*, o *serie* di tal fatta, poste l' una contro dell' altra, costituiscono l' *Armonia*, cioè il *Concerto*, che altro in fine non è, se non se il *Contrappunto* (256). Da ciò ne deriva, che gl' *Intervalli* nella *Melodia*, non hanno tante *correlazioni* tra loro, quante gli stessi ne avranno nel *Contrappunto*; poichè in

O o 2

que.

(255) *Franc. Salina de Musi. Lib. 1. cap. 1. pag. 1. Musica . . . quæ sensum tantum movet, solo auditu percipitur, neque ab intellectu consideratur; cujusmodi sunt cantus avium, qui audiuntur quidem cum voluptate, sed quoniam à nullo mentis sensu proficiscuntur, non harmonica ratione constant, per quam ab intellectu valeant considerari. Unde nullas consonantias, aut dissonantias efficiunt, verùm innata quadam vocum suavitate, delectant. Quod si in eis aliquando harmonica intervalla deprehenduntur, id casu potius, aut ex aptitudine ad imitandum sibi naturaliter insita, provenire censendum est, per quam assuetæ discunt cantus hominum imitari.*

(256) *Questa contemporanea corrispondenza di Serie armoniche componente il Concerto, secondo il variare degli Autori e de' tempi, sortì anch' essa varj nomi. Il più antico a memoria nostra fu quello di Diaphonia, con cui la chiamò Guido Aretino (Microl. in Musi. cap. 18.), che secondo Giovanni Cottonio vale appo noi lo stesso, che Organo. De Musi. ad Fulgent. Anglor. Episc. cap. 23. ex Cod. Lipsiens. & Antwerp. Dyaphonia congrua vocum dissonantia, quæ ad minus per duos cantantes agitur; ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente alter per alienos sonos apte circueat, & in singulis respirationibus ambo in eadem voce, vel Dyapason convenient. Qui canendi modus vulgabitur (i. d. vulgariter) Organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod Organum vocatur. Interpretatur autem Diaphonia dualis vox, sive dissonantia. Organo viene ancor nominata nel Cod. Vatic. n. 5129. Sequitur Regula Organi . . . Dicitur esse Organi Cantus factus, & ordinatus ad rectam mensuram, videlicet quod unus punctus sit divisus ab alio. Derivò quindi il verbo Organizzare, stante l' autorità di Franchino Gaffurio Pract. Musi. Lib. 3. cap. 10. & alibi. Quandoque etiam organizantes ipsi semibreves ac minimas atque reliquas diminutiones figuras notulis cantus plani commensurant: has in mensura semibrevisum disponentes, quem fractum ac floridum contrapunctum vocant Quandoque singulis tribus minimis duas seminimas postponentes contrapunctum notulis cantus plani regulari ordine ascribunt Rursus diversis figurarum numerositatibus organizantes super notulas cantus plani contrapunctum diversimode modulatur. Vi fu anche Francone di Parigi (Ars Cant. mensurab. cap. de Disc. & ejus specieb. ex Cod. Ambros. D. 5.), che la nominò: Discantus; massime stante il parere di Marchetto da Padova (Pomer. in Arte Musi. Lib. 3. de Musi. Mensur. ex Cod. Vaticana. num. 5322.) Discantus secundum Magistrum Franconem est diversorum cantuum Consonantia. Vedi da Gange Glossar. med. & infima Latinit. T. 2. pag. 127.*

questo, oltre quelle, che tengono fra loro in ogni *serie*, o sia *Parte musicale*, tante tolto ne acquistano, quanti sono gl'*Intervalli* dell'altre *Serie*, o *Parti musicali*, a cui l'Udito praticamente può paragonarli.

Queste due sorta di *Relazioni*, affinchè in avanti, come potrebbe facilmente accadere, non partoriscono equivoci, mi sia permesso il distinguerle dal loro genere, nominando *Melodica* quella *Relazione*, che gl'*Intervalli* vicendevolmente tengono nella *Melodia*, ed *Armonica* l'altra, che gli stessi tengono nell'*Armonia*.

Quest'ultima ristretta al più artificioso, compiuto *Contrappunto* moderno, oltre le *Consonanze perfette*, vuole indispensabilmente le *Seconde*, le *Terze*, le *Seste*, e le *Settime maggiori e minori*, e la *Quarta maggiore*, e la *Quinta falsa*, *Intervalli*, per la maggior parte sconosciuti alla *Musica greca*, e que' pochi, ch'ella conosceva, non uniti in veruno de' tre di lei *Generi*, ma sparsi raramente in essi loro.

Tanti e tali *Intervalli* servono, è vero, al *Contrappunto* moderno ad accrescerne la necessaria varietà, sorgente d'ogni dilettazione alla *Musica*. Ma questo loro servizio non è il principale. Servono sopra tutto ad evitare il grave disordine, che turberebbe il *Concerto*, quando gl'*Intervalli* tra loro non conservassero la puntuale *Relazione Armonica*. Senza il soccorso di tutti gli accennati *Intervalli*, n'andrebbe questa a soquadro, e con essa la *Riduzione* di quelle *Dissonanze*, le più inevitabili, che ottengono da essi la convenevole *Risoluzione*, di cui già parlammo (257), e quindi quella sufficiente giustizia, ond'è in uno sì varia, e sì dilettevole l'*Armonica Composizione*.

Qui non parlo d'un'altro vantaggio, ch'essi dovrebbero pure apportare, e che apportano in fatti a chiunque vanti maestria nella nostr' *Arte*: cioè d'eccitare gli affetti, or teneri, gentili, compassionevoli, come possono gl'*Intervalli minori*; ora di svegliare le passioni vivaci, liete, e fe.

e feroci, come possono i maggiori (258). Sono questi artificj, o conosciuti poco, o poco al dì d'oggi curati; benemeriti contuttociò di chiunque volga la *Musica*, ove più si dovria, avvalorando nel *Contrappunto* l'espressioni di que' sentimenti dell'animo, de' quali esso esser pure dovrebbe artificioso ministro.

La varietà dunque, tanto dalla natura in ogni di lei opra, come veggiamo, richiesta, deve in primo luogo certamente procurarsi massimamente negli affari, che appartengono al piacere dei sensi, facilissimi a concepire disgusto e noja, ancor in mezzo agli stessi solazzi; e l'Udito fra d'essi loro sembra, a dir vero, il più schizzinoso, alla cui quiete e diletto non basta le più volte, nè la differenza degli *Strumenti*, e delle *Voci*, nè la piacevolezza delle *Cantilene*, se ovunque non giungasi ad un soave, perfetto cangiamento.

A tanto ottenere, che pensassero, e facessero i Greci, (poichè non abbiamo più antichi riscontri), parte fu sopra notato, parte si deve con distinzione presentemente avvertire. Il perfetto loro sistema veniva composto di cinque *Tetracordi* ordinati in una *Serie* determinata, ed i *Tetracordi* eran composti d'*Intervalli* ordinati anch'essi in *Serie* determinata. La *acutezza* e *gravità* del *Sistema* costituiva
la

(258) *Zarlino Instit. Par. 4. cap. 32.* Et debbe avvertire di accompagnare quanto potrà in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, & altre cose simili, l'Harmonia sia simile a lei; cioè alquanto dura & aspra; di maniera però che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, & altre cose simili; che l'Harmonia sia piena di mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando usará di porre le parti della cantilena, che procedino per alcuni movimenti senza il Semituono, come sono quelli del Tuono, & quelli del Ditono; facendo udire la Sesta, ovvero la Terzadecima maggiori, che per loro natura sono alquanto aspre sopra la chorda più grave del concerto; accompagnandole anco con la sincopa di Quarta, o con quella della Undecima sopra tal parte, con movimenti alquanto tardi, tra i quali si potrà usare etiandio la sincopa della Settima. Ma quando vorrà esprimere li secondi effetti, allora usará (secondo l'osservanza delle Regole date) li movimenti, che procedono per il Semituono & per quelli del Semiditono, & altri simili; usando spesso le Sette, ovvero le Terzedecime minori sopra la chorda più grave della cantilena, che sono per natura loro dolci & soavi; massimamente quando sono accompagnate con i debiti modi, & con discretione & giudizio.

la varietà de' *Tuoni*, o *Modi*. La determinata varia successione degl' *Intervalli* in ogni *Tetracordo* costituiva i tre famosi *Generi*, ne' quali, essendovi *Intervalli stabili e mobili*, la mobilità di questi formava in ogni *Genere* le varie *specie* (259). Queste varietà, ch' io quì chiamo *Semplici*, erano ai Greci come *Elementi* a formare la maggior varietà, che alla loro *Musica* conciliava ogni vezzo e piacere, il che ottenevano, ora passando artificialmente da *Sistema a Sistema*, da *Tuono a Tuono*, da *Genere a Genere*, e da *Specie a Specie* (260); ed ora passando in ogni *Specie* da *Intervallo ad Intervallo* di *Genere* differente (261).

Benchè questi due *Passaggi* (262) non altro fossero, che *Mutazioni*, nulla di meno non dissero *Mutazione*, se non

(259) *Sistema perfetto* pag. 233. *Tetracordi* pag. 90. *Tuoni, e Modi* pag. 208. *Generi* pag. 89. *Intervalli stabili, e mobili* pag. 240. *Specie* pag. 157.

(260) *Ai tempi d' Euclide il quarto passaggio non si faceva, come io quì pongo di Specie in Specie, ma come esso avvisa, per Melopeja, vale a dire per una combinazione dei tre altri passaggi ordinata all' espressione degli affetti, in questo luogo, perciò da omettersi, che nulla serve al proposito, tornandovi meglio quella di Specie in Specie introdotta poscia nella Musica greca da Tolomeo. Euclides Introd. Harmon. pag. 20. ex Vers. Meibom. Mutatio quatuor modis dicitur: per genus, per systema, per tonum, & per melopœjam. Per genus fit mutatio, cum ex diatono in chroma, aut harmoniam: aut ex chromate, aut harmonia in reliquorum generum aliquod fit transitus. Per systema vero, cum ex conjunctione in disjunctionem, aut vice versa, fit mutatio. Per tonum, cum ex Doriis cantilenis in Phrygias, aut ex Phrygiis in Lydias, aut Hypermixolydias, aut Hypodorias; aut in universum, cum ex tredecim tonorum aliquo in reliquorum aliquem, mutationem instituimus.... Denique per melopœjam fit mutatio, cum ex distendente more in contrahentem, aut quietum; aut ex quieto in reliquorum aliquem fit transitus.*

(261) *Esposto il Diatonico eguale, Tolomeo soggiugne (Harmonicor. Lib. 1. cap. 16. pag. 43. ex Vers. Wallis:) Cætera vero, per se quidem, haud absque violentia coaptantur; possunt autem, in mixtione cum dicto Diatonico, admitti; quando nimirum quæ sunt illo molliora, ad ea quidem tetrachorda sumuntur, quæ sunt Disjunctionibus graviora; intensiora vero, ad ea quæ acutiora. (ut in Tabellis cap. 15. Lib. 2.) Vocetur igitur genus hoc (ab hoc ejus accidente) Diatonum Æquabile. Aliorum vero (& consuetorum) generum ut discretionem faciamus; Diatonorum quidem Medium, (quod & Tonicum,) quando per se & pure consideratur; congruit, tum, in Lyra, solidis; tum, in Cithara, Tritarum & Hypertroporum aptationibus; Dicta vero Diatoni Chromatici cum ipso admittio, in Lyra quidem, Mollibus; in Cithara, Tropicis; Diatonici autem mollis cum Tonico mixtio, in Lyra, modis Mutabilibus; in Cithara, Parypatis; Diatonici intensi cum Tonico mixtio, modis mutabilibus, quos vocant Citharœdi Lydios & Iastios (i. e. Jonios.)*

(262) *Jo: Wallis Annot. in cap. 15. Lib. 2. Harmon. Ptolem. pag. 117.*

non se il primo, nominando l'altro *Mistione* (263); i quali *Passaggi* tutti si facevano talmentechè non mai tra loro, o le *Parti*, o gl' *Intervalli*, fuori delle *Consonanze*, venissero contrapposti.

D'ogni *Mutazione*, o *Mistione* antica può dirsi anche la nostra *Musica* doviziosa, se vogliansi trascurare alcune menome differenze. Il tutto però tra i Cancelli ristretto delle sole due *specie* di *Canto* greco, *Diatonica Intensa* di Tolomeo, e *Cromatica* di Didimo, che noi adottammo. Questa ristrettissima adozione, a prima giunta, dà agli Antichi tanto maggior varietà di *Musica*, quante sono moltissime le di lei *specie*, che noi escludemo. Ma se ci volgiamo agl' *Intervalli* loro, ed al nostro *Contrappunto*, non può crederli quanto, e come in tale prerogativa li superiamo.

Qualunque siasi la varietà *musicale*, ch'essi vantavano a favore d'un copioso diletto, questa regnava nella pura loro *Armonia* fondata su la sola *Relazione melodica*; ma non mai avvanzar si poteva a vantaggio ed ornamento della *Sinfonia* stabilita su la *Relazione Armonica* d' *Intervalli*, e di *Parti* contemporanee; ne mai, senza aggravio dell' *Udito* era lor lecito contrappor *Sistema* a *Sistema*, *Tuono* a *Tuono*, *Genere* a *Genere*, ne *Specie* a *Specie*.

A tanto vi bisognavano *Intervalli* d'altra misura, e *Tetracordi* men rigorosi dei loro; anzi vi volevano alquanti *Intervalli* ad essi affatto sconosciuti.

Laonde, se bene la nostra *Melodia* resta vinta in ricchezza di varietà dalla greca, questa però ceder deve alla moderna *Armonia*, quanto più varietà ci apporta il *Sistema partecipato* colla differenza e novità de' suoi acconci *Intervalli*; ben veggendo, che qualunque loro ricchezza di *Mutazione*, e *Mistione*, ne punto, ne poco ha che fare nella provincia del *Contrappunto* a dotarla di quella *Armonica* varietà, che sola può darle pregio.

E vaglia il vero, ancora negli *Intervalli* giova distinguere il genere dalla specie, cioè ogni *Seconda*, *Terza*,
Sesta

(263) Vedi sopra alla pag. III.

Sesta ec. presa come genere; e più fatta di *Seconde*, di *Terze*, di *Seste* ec. specie diverse d'ogni genere. I Greci vantavano molte specie in ciascuno di questi generi, di cui noi non ne ritenemmo se non alquante sole (264). Onde, se stiamo agl' *Intervalli* della seconda fatta, essi sopra di noi ne andavan ricchissimi. Ma riducendo l'affare al *Contrappunto*, andiamo in ricchezza del pari, che fuori delle ritenute specie, le altre tutte nel contrapporsi, per la loro *Scordanza*, lo distruggevano.

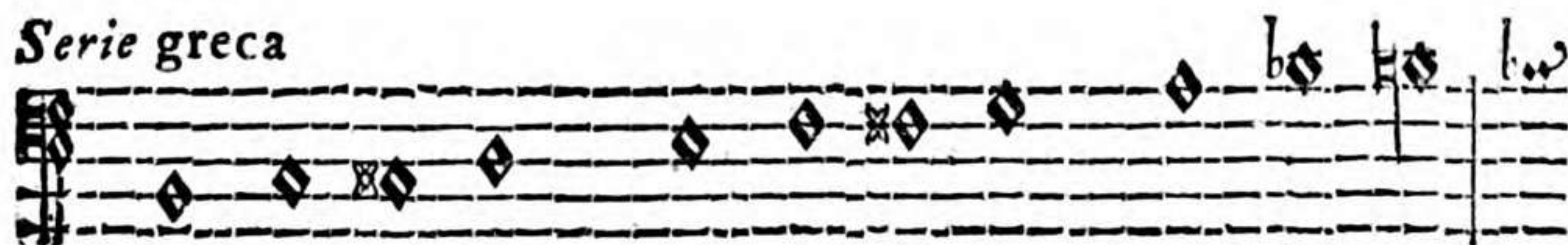
Non così nosco possono stare i Greci del pari in ordine ad altri *Intervalli*, che in progresso l'industria moderna

(264) La nostra Musica d'ogni genere di greco Intervallo non ritenne, che due sole specie, maggiore l'una, l'altra minore, fuori delle *Seconde*, in cui v' hanno due sorta di *Seconde* maggiori, e quattro sorta di minori. Le *Seconde* altro non sono, che i *Tuoni*, ed i *Semituoni*. I *Tuoni* si chiamano *Seconde* maggiori, i *Semituoni* *Seconde* minori. V' hanno due misure di *Tuoni*, e perciò due specie di *Seconde* della prima sorta, l'una maggiore, l'altra minore. Ognuna di queste si divide variamente in due parti, ciascuna di diversa misura, e quindi ognuna in due *Semituoni*, l'uno maggiore, l'altro minore; dalle quali due paia di *Semituoni*, necessariamente ne vengono quattro specie di *Seconde* minori, le cui Proporzioni partitamente si fissarono alla pag. 246. 247., che nella *Tavola* qui sottoposta si riscontrano.

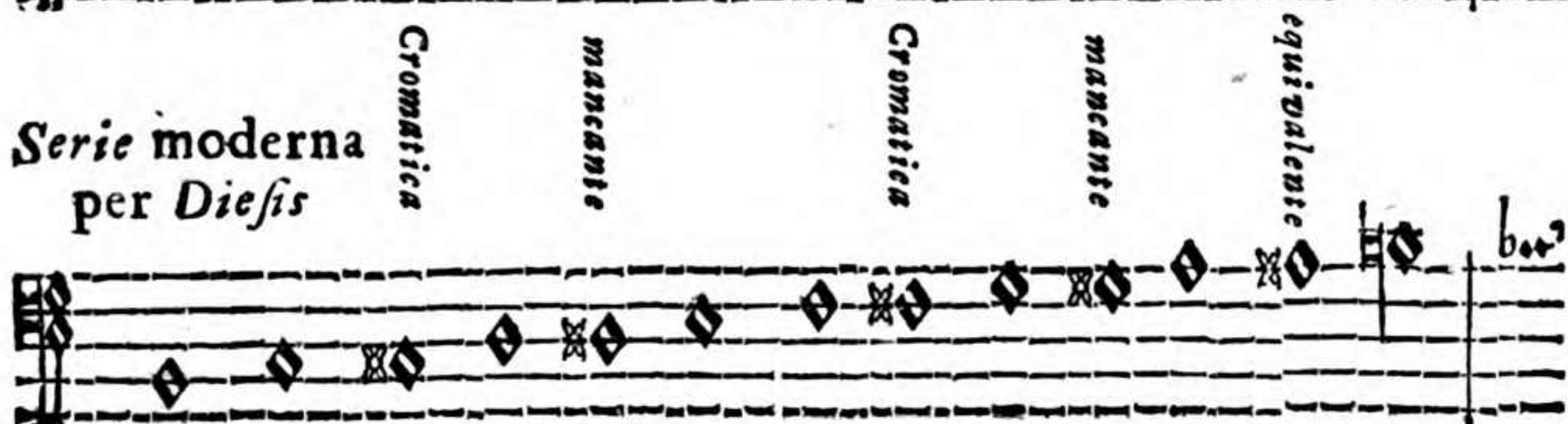
| | | | |
|---|---|---|---|
| <p style="margin: 0;">Tuono maggiore</p> $\frac{9}{8}$ | <p style="margin: 0;">Tuono minore</p> $\frac{10}{9}$ | | |
|  |  | | |
| <p>prima specie di <i>Seconda</i> maggiore.</p> | <p>seconda specie di <i>Seconda</i> maggiore.</p> | | |
| <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p style="margin: 0;">Tuono maggiore</p> $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15} \quad \frac{135}{128}$ </div> <div style="text-align: center;"> <p style="margin: 0;">Tuono minore</p> $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15} \quad \frac{25}{24}$ </div> </div> | | | |
|  |  |  |  |
| <p>1. specie di <i>Seconda</i> min.</p> | <p>2. specie di <i>Seconda</i> min.</p> | <p>3. specie di <i>Seconda</i> min.</p> | <p>4. specie di <i>Seconda</i> min.</p> |

na introdusse nell' opera del *Contrappunto* all' *Arte* greca del tutto ignoti. V' hanno tra noi due *Seconde*, *Terze*, *Seste*, e *Settime minori*; v' hanno due *Terze*, e *Settime maggiori*; una *Quarta*, una *Quinta giusta*, altra *falsa*, una *Sesta maggiore*, ed altre, ch'essi certamente non mai conobbero, ne potevan conoscere, a ravvisare le quali, non più si richiede, che un volger d'occhio maestrevole alle annesse due *Serie*.

Serie greca



Serie moderna per Diesis



Serie greca



Serie moderna per B molle



Queste due *Serie*, e specchio a noi sono d'alcuni pochi

chi de' mentovati *Intervalli*, e fonte dei rimanenti, che nella seguente si manifestano (265).

Seconde min. Terze min. Seste min. Settime min. Terze mag. Seste mag.

Settime mag. Quarta. Quinta. Quinta falsa.

E se la brevità, e la chiarezza non ci togliesse l'aggiungervi sì gli *alterati*, ed i *diminuiti*, avvisati alla pag. 132 &c., sì que', che diconsi *accidentali*, prodotti dalle *Voci e Suoni fondamentali* aventi il \sharp , o il \flat , ognun vedrebbe a che gran cumulo ascendano gl' *Intervalli armonici* sconosciuti alla Grecia.

Or egli è tempo, ch' entrino in campo i fautori del vantato *Contrappunto antico*, affinchè pur veggano, se le tante

(265) La *Missione*, cioè quel passaggio, che in ogni specie musicale, facevano i Greci da Intervallo ad Intervallo di Genere differente, non ammetteva, egli è vero, fuori delle *Consonanze*, nè le *Parti*, nè gl' *Intervalli contraposti*; ma noi in questo *Esempio* ne *contraponiamo*, non ad illustrare la greca *Musica*, che tale *contrapposizione* non conosceva, ma a rischiarare il luogo, in cui siamo, col più vivo lume ad una comoda brevità necessario.

tante *specie* dei greci *Intervalli*, che noi escludemmo, esser possano; e se gli altri *Intervalli*, che noi v'aggiungemmo, esser debbano di lui *Elementi*.

Ad una soda conclusione mezzo a mio credere non v'ha più valevole della *Scordanza*, e dell' *Accordo*, unici criterj di quanto s'abbia a lasciare, o ad ammettere nel *Contrappunto*. Se consultiamo la *Scordanza*, essa non poteva permettere ai Greci l'uso degli esclusi *Intervalli*; e l'*Accordo* onninamente vuole l'impiego di que' nostri aggiuntivi, senza cui non starebbe il dovuto *Temperamento* (266) dell'indispensabile *Riduzion musicale* (267).

Quanto spetta agl' *Intervalli* di greca *Relazione melodica* sconvenevoli per le *Scordanze* loro alla perfezion dell' *Armonica*, a procedere con distinzione, nulla giova più, che scorrere i rinomati *Sistemi* dei Greci, e que' specialmente meno distanti dall'artificio del *Contrappunto moderno*. Il *Pitagorico* a noi più naturale (268); l'altro d'Archita; il *Molle* e l'*Intenso* d'Aristosseno; quello di Didimo; il *Molle*, l'*Equabile*, il *Sintono* di Tolomeo. Questi faranno i *Sistemi*, che di passaggio noi qui scorreremo, indicando partitamente gl' *Intervalli* d'ognuno, poichè all' *Accordo*, perciò al *Concerto* pregiudiziali.

Nel che fare cautamente, due condizioni s'avvertano: prendersi qui i *Sistemi* nel puro *Genere Diatonico*; e qui pure niun'altro *Intervallo* paragonarsi, se non se tra loro i controversi, ben sapendo, che paragonati colle *Consonanze perfette*, specialmente ne' *Suoni stabili*, restano con esse onninamente in concordia.

Il sensibile eccesso o difetto degl' *Intervalli* dalla giustezza della particolare loro misura, se tolga o no la dilettevol concordia, non s'ha in dubbio a porre da chiunque rammenti ciò, che diffusamente sopra spiegammo, e nominatamente, come, non che un *Comma*, ma la sola di lui metà spiacevolmente la turbi (269).

Similmente da chi bene rammenti la disposizione degl'

P p 2

Inter.

(266) pag. 118. 119. 132.

(267) pag. 118. 132.

(268) *Dissert. I.*

(269) *Pag. 262. & seq.*

Intervalli melodici nella serie dei *Tetracordi*, non si porrà in dubbio ridursi alle *Terze*, ed alle *Seste* tutti i quì controversi, mentre i *Semituoni*, ed i *Tuoni*, che rettano di tal fatta, ad esse, come di lor componenti, s'hanno in fine a restringere.

Siccome Tolomeo ebbe il primo la sorte di stabilire per mezzo del di lui *Sintono* nella dovuta estensione le *Terze* e le *Seste*, così le misure da questi loro assegnate, quelle a noi faranno di termine fisso al necessario paragone de' nostri *Intervalli* in ogn' altro *Sistema*, talchè ne ritulti comodamente l'evidente svario nocivo, se non alla *Melodia*, senza fallo ai *Concerti*.

In ciascuna *Specie* di *Genere Diatonico* espressi verranno gl' *Intervalli* dalle *Note* in convenevol *Serie* disposte colle *Proporzioni* sovra e sotto d'ognuna segnate in *numeri*. I superiori mostreranno le giuste di Tolomeo. Gl' inferiori le difettuose nelle altre *Specie*. Ad esprimere le stesse *Proporzioni* secondo il *Sintono* di Tolomeo non ci siam serviti degli stessi numeri: divario, che nulla turbando la giustezza de' *termini geometrici*, ci rende più chiaro il paragone. Abbiamo anche uniti i due *Tetracordi* divisi dal *Tuono* della *disgiunzione* (270), sempre in qualunque *Genere* o *Specie Sesiottavo*, per formare il riscontro non tanto delle *Terze*, quanto delle *Seste*, le quali necessariamente richiedono il corso d' un' *Ottava*.

La seguente *Serie Diatona* di Pitagora paragonata con la *Sintona* di Tolomeo ci dà le *Terze* e *Seste maggiori* eccedenti d' un *Comma*, e d' altrettanto mancanti le *minori* (271).

Si-

(270) Pag. 232. 233. 234.

(271) Bryennius Harmonic. Lib. 2. sect. 15. pag. 460. ex Vers. Wallis.

| <i>Terze minori</i> | <i>Terze mag.</i> | <i>Sesta min.</i> |
|-------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| E G | F a | E c |
| 512 : 432 | 486 : 384 | 512 : 324 manc. d'un Comma. |
| a c | G H | <i>Seste mag.</i> |
| 384 : 324 | 432 : 341 $\frac{2}{3}$ | F d |
| H d | c e | 486 : 288 } eccedenti |
| 341 $\frac{2}{3}$: 288 | 324 : 256 | G e } d' un |
| | | 432 : 256 } Comma. |

| | | | | | | | | |
|--|-------------------|---------------|------------------|---------------|-------------------|---------------|------------------|-----|
| | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | |
| Sistema di Tolomeo. | 512 | 480 | $426\frac{2}{3}$ | 384 | $341\frac{1}{3}$ | 320 | $284\frac{4}{9}$ | 256 |
| Diatono di Pitagora,
e di Eratostene. | 512 | 486 | 432 | 384 | $341\frac{1}{3}$ | 324 | 288 | 256 |
| | $\frac{256}{243}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{256}{243}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{8}$ | |

Ineguale è il divario della *Diatonica* d'Archita, eccedendo le *maggiori* ora d'un *Comma*, ed ora di due, e mancando nell' iteffo modo le *minori* (272).

| | | | | | | | | |
|----------------------|-----------------|---------------|------------------|---------------|------------------|---------------|------------------|-----|
| | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | |
| Sintono di Tolomeo. | 224 | 210 | $186\frac{2}{3}$ | 168 | $149\frac{1}{3}$ | 140 | $124\frac{4}{9}$ | 112 |
| Diatonico d'Archita. | 224 | 216 | 189 | 168 | $149\frac{1}{3}$ | 144 | 126 | 112 |
| | $\frac{28}{27}$ | $\frac{8}{7}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{28}{27}$ | $\frac{8}{7}$ | $\frac{9}{8}$ | |

Sov.

(272) Ptolem. Harmonicor. Lib. 1. cap. 15. pag. 39. ex Verf. Wallis.

Terze minori.

E G
224 : 189 manca d' un Comma.

a c
168 : 144 manca più di due Comma.

h d
 $149\frac{1}{3}$: 126 manca d' un Comma.

Sesta min.

E c
224 : 144 manca di due Comma.

Terze maggiori.

F a
216 : 168 eccede più di due Comma.

G h
189 : $149\frac{1}{3}$ eccede un Comma.

c e
144 : 112 eccede più di due Comma.

Sesta maggiori.

F d
216 : 126 eccede più di due Comma.

G e
189 : 112 eccede un Comma.

Sovrabbondante è la diminuzione, o accrescimento delle *Terze* e *Seste* del *Molle* d'Aristosseno, giugnendo talvolta fino al numero di quasi quattro *Comma* (273).

| | | | | | | | | |
|-----------------------------|-----------------|---------------|----------------|---------------|-----------------|---------------|----------------|----|
| | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | |
| <i>Sintono di Tolomeo.</i> | 120 | 112½ | 100 | 90 | 80 | 75 | 66⅔ | 60 |
| <i>Molle d'Aristosseno.</i> | 120 | 114 | 105 | 90 | 80 | 76 | 70 | 60 |
| | | 6 | 9 | 15 | 10 | 4 | 6 | 10 |

Non così grande è lo svario nel *Sintono* dello stesso Aristosseno: non consistendo che in un *Comma*, e qualche cosa di più (274).

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|-----------------|---------------|----------------|---------------|-----------------|---------------|----------------|----|
| | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | |
| <i>Sintono di Tolomeo.</i> | 120 | 112½ | 100 | 90 | 80 | 75 | 66⅔ | 60 |
| <i>Sintono d'Aristosseno.</i> | 120 | 114 | 102 | 90 | 80 | 76 | 68 | 60 |
| | | 6 | 12 | 12 | 10 | 4 | 8 | 8 |

La

(273) Ptolem. Lib. 2. cap. 14. pag. 92.

Terze minori.

E G
120 : 105 manca quasi quattro *Comma*.

a c
90 : 76 manca di un *Comma* e più.

h d
80 : 70 manca quasi quat. *Comma*.

Sesta min.

E c
120 : 76 manca più di un *Comma*.

Terze maggiori

F a
114 : 90 eccede più di un *Comma*.

G h
105 : 80 eccede di quat. *Comma* in circa.

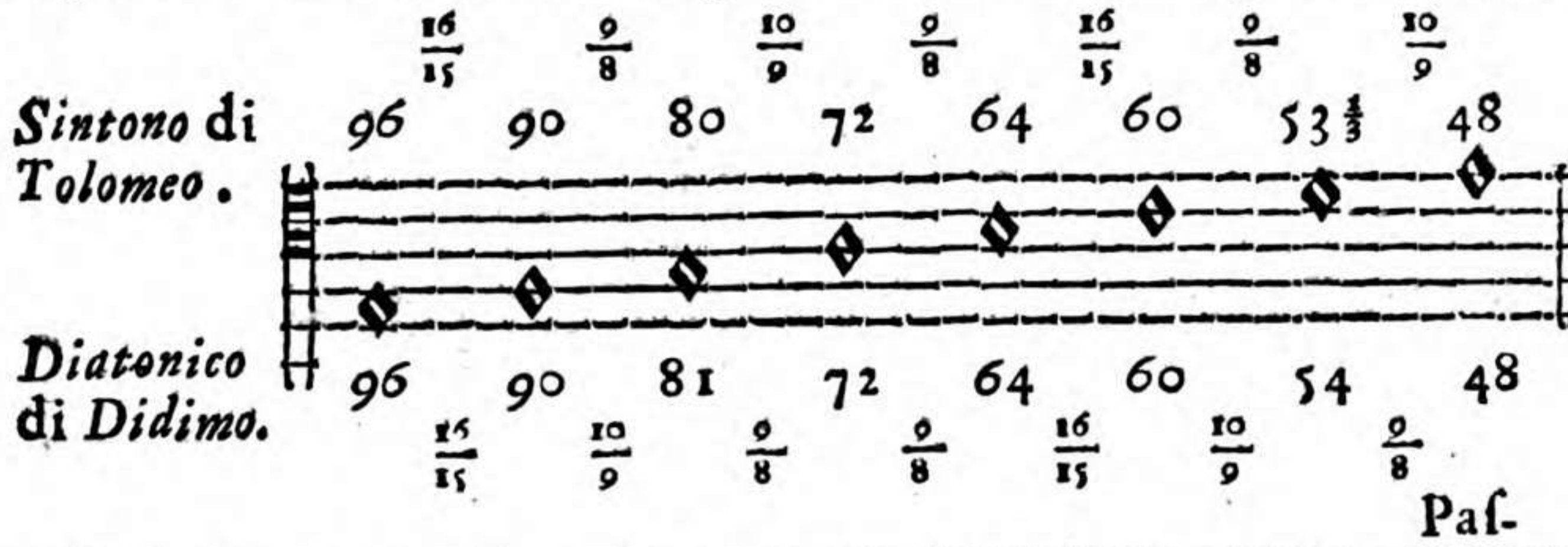
c e
76 : 60 eccede più di un *Comma*.

Seste maggiori.

F d
114 : 70 manca quasi due *Comma*.

G e
105 : 60 eccede quasi quattro *Comma*.

La *Diatonica* di Didimo ha alcune *Terze* e *Seste* *consonanti*, ed altre mancanti o superflue d'un *Comma* preciso (275).



(274) Ptolem. loc. cit.

Terze minori.

E G

110 : 102 manca più di un Comma.

a c

90 : 76 manca più di un Comma.

h d

80 : 68 manca più di un Comma e mez.

Sesta minore.

E c

110 : 76 manca più di un Comma.

Terze maggiori.

F a

114 : 90 eccede più di un Comma.

G h

102 : 80 eccede più di un Comma.

c e

76 : 60 eccede più di un Comma.

Seste maggiori.

F d

114 : 68 eccede un mez. Comma in cir.

G e

102 : 60 eccede più di un Comma e mez.

(275) Ptolem. loc. cit.

Terze minori.

E G

90 : 81 manca un Comma.

a c

72 : 60 giusta.

h d

64 : 54 manca un Comma.

Sesta minore.

E c

96 : 60 giusta.

Terze maggiori.

F a

90 : 72 giusta.

G h

81 : 64 eccede un Comma.

c e

60 : 48 giusta.

Seste maggiori.

F d

90 : 54 giusta.

G e

81 : 48 eccede un Comma.

Passando ora alle *Specie* di Tolomeo è certo, che gli accennati *Intervalli maggiori* del di lui *Molle* eccedono più di un *Comma* o di due, ed i *minori* nell' istesso modo sono mancanti (276).

| | | | | | | | | |
|---------------------|----|-----------------|----------------|----------------|---------------|-----------------|-----------------|----------------|
| | | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ |
| Sintono di Tolomeo. | 84 | $78\frac{3}{4}$ | 70 | 63 | 56 | $52\frac{1}{2}$ | $46\frac{2}{3}$ | 42 |
| | | | | | | | | |
| Molle di Tolomeo. | 84 | 80 | 72 | 63 | 56 | $53\frac{1}{3}$ | 48 | 42 |
| | | $\frac{21}{20}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{8}{7}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{21}{20}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{8}{7}$ |

Nell' *Equabile* poi alcune *Terze e Seste minori* eccedono quasi due *Comma*, e le *maggiori* sono parimenti di quasi due *Comma* mancanti (277).

| | | | | | | | | |
|---------------------|----|-----------------|-----------------|----------------|---------------|-----------------|-----------------|----------------|
| | | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{10}{9}$ |
| Sintono di Tolomeo. | 36 | $33\frac{3}{4}$ | 30 | 27 | 24 | $22\frac{1}{2}$ | 20 | 18 |
| | | | | | | | | |
| Equabile di Tolom. | 36 | 33 | 30 | 27 | 24 | 22 | 20 | 18 |
| | | $\frac{12}{11}$ | $\frac{11}{10}$ | $\frac{10}{9}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{12}{11}$ | $\frac{11}{10}$ | $\frac{10}{9}$ |

Sin

(276) Ptolem. Lib. 1. cap. 15. pag. 38. Bryen. lib. 2. sect. 1. pag. 399.

Terze minori.

E G
84 : 72 manca più di due *Comma*.

a c
63 : $53\frac{1}{3}$ manca più di un *Comma*.

h d
56 : 48 manca più di due *Comma*.

Sesta minore.

E c
84 : $53\frac{1}{3}$ manca di un *Comma* e più.

Terze maggiori.

F a
89 : 63 eccede più di un *Comma*.

G h
72 : 56 eccede più di due *Comma*.

c e
 $53\frac{1}{3}$: 42 eccede più di un *Comma*.

Seste maggiori.

F d
80 : 48 giusta.

G e
72 : 42 eccede più di due *Comma*.

Sin quì lasciammo in pace il *Sintono* di Tolomeo, a cui, men dal giusto distante, dobbiamo i riscontri d'ogn' altro *Sistema*; e più gli dovremmo, se tutti senza colpa gl' *Intervalli* avesse; ma una *Terza minore*, che scarpeggia d'un *Comma*, ed una *Sesta maggiore*, che d'altrettanto lufureggia, lo rendono colpevole (278).

L'estensione d'una doppia *Ottava* pone in mostra ogni sua colpa.



Ma quì siamo leciti uscire dai limiti dell'esame fin ora tenuto. Convien esser rigidi con un *Sistema*, quale è il *Qq* *Sin.*

(277) Ptolem. Lib. 2. cap. 14. pag. 92. Bryen. Lib. 3. sect. 8. pag. 499.

Terze minori.

E G

36 : 30 giusta.

a c

27 : 22 eccede quasi due Comma.

h d

24 : 20 giusta.

Sesta minore.

E c

36 : 22 eccede quasi due Comma.

Terze maggiori.

F a

33 : 27 manca quasi due Comma.

G h

30 : 24 giusta.

c e

22 : 18 manca quasi due Comma.

Seste maggiori.

F d

33 : 20 manca quasi un Comma.

G e

30 : 18 giusta.

(278) Ptolom. Lib. 2. cap. 15. pag. 39.

Terza minore.

d f

53 1/3 : 45 manca un Comma.

Sesta maggiore.

F d

90 : 53 1/3 eccede un Comma.

Sintono, la cui vicinanza col nostro *Temperato* potria per poco eccitar confusione.

Esciti dalle *Terze* e *Seste*, allo scorrere questo *Sintono*, urtiamo tosto in una *Quarta* e *Quinta* gravemente viziose (279). Ne vale il dire, che ciò una volta sola accada nel

(279) Vinc. Galilei *Dial. della Musi. Ant. e Moder.* pag. 30.

a d d a
72 : 53 $\frac{2}{3}$ *Quarta eccede un Comma.* 53 $\frac{2}{3}$: 36 *Quinta manca un Comma.*

L'ordine d' un certo numero di Corde compone, come avvisossi pag. 224. 235. ogni Sistema, ed in esso i Tetracordi, e le varie Proporzioni delle medesime componono ogni di lui Intervallo. Tra queste Corde ve n' hanno delle Stabili, e delle Mobili. Le Medie in ogni Tetracordo sono Mobili, l' estreme Stabili (Pag. 240). Queste estreme nella Serie di due Tetracordi, siano congiunti o disgiunti, null' altro costituiscono, che *Quarte*, *Quinte*, ed *Ottave* vicendevolmente nella sua costante Consonanza, immutabili. Non così le medie in ogni Genere, e Specie, che sono mutabili, e quindi mutabili le rispettive *Quinte* e *Quarte* nascenti da ognuna, ma per modo, che non sempre ritengono la dicevole Consonanza; anzi nella maggior parte dei Sistemi Diatonici quì sopra accennati, non ne ritengono. Tali sono, sì il Molle ed il Sintono d' Aristosseno; sì il Molle e l' Equabile di Tolomeo. Ne' Diatonici d' Archita e di Didimo, e nel Sintono di Tolomeo non avvi di Consonante, che una *Quarta* ed una *Quinta*. Unico privilegio del Diatono d' Eratostene o di Pitagora è averle tutte, e quindi privilegio di questo sarà stato l' averlo gli Antichi potuto, (se fuori dell' Ottava o Decimaquinta avevano alcun Concerto), quivi usarlo liberamente; poichè i Sistemi aventi una *Quinta*, e *Quarta* consonanti, se non se con molta restrizione potevano colà intrudersi.

Quarte, d' Archita.

G c
189 : 144 manca d' un Comma.

del Molle d' Aristosseno.

G c
105 : 76 eccede tre Comma.

a d
90 : 70 manca tre Comma.

del Sintono d' Aristosseno.

G c
102 : 76 eccede mezzo Comma.

a d
90 : 68 manca $\frac{3}{5}$ di un Comma.

Quarte, di Didimo.

G c
81 : 60 cresce di un Comma.

del Molle di Tolomeo.

G c
72 : 53 $\frac{2}{3}$ eccede $\frac{4}{5}$ di un Comma.

a d
63 : 48 manca un Comma, ed $\frac{1}{4}$.

dell' Equabile di Tolomeo.

G c
30 : 22 eccede un Comma, e $\frac{4}{5}$.

a d
27 : 20 eccede un Comma.

Le *Quinte* alle *Quarte* non solo in ciò si conformano, che la misura dello svario dal giusto è in esse tutte invariabilmente la stessa; ma in questo ancora, che ad ognuna di loro, mancante, o eccedente, corrisponde sempre l'altra, per lo contrario eccessiva, o mancante.

nel lungo corso d'una doppia *Ottava*, che un tal vizio, piccolo a prima giunta, non può dirsi, quanto e come sconvolga frequentemente le *Proporzioni*, e quindi disturbi la piacevolezza degl' *Intervalli* nella *Relazione armonica*.

Ecco le molte *Specie* degli antichi *Intervalli* da noi escluse, come ripugnanti al *musicale* artificio dei *Concerti*: ed ecco in uno il dritto d'una tale esclusione; a vista del quale non ricusino i nostri contraddittori attentamente seguirmi, mentre m' inoltro negli altri *Intervalli* moderatamente introdotti nel *Contrappunto*, a meco riconoscere se in esso ritengano la dignità d' *Elementi*.

E' forza quà richiamare la greca *Mistione* e *Mutazione*, quel passaggio cioè, ch' essi in *Melodia* facevano da un *Genere* ad un' altro, nel variare, o i semplici *Suoni*, o alquanta *Serie* di questi *Suoni* (280). Passavano per esempio da una *Corda* del *Diatonico* ad una del *Cromatico*; da questa ad un' altra dell' *Enarmonico*: indi tornavano a tal' una, or del primo, or del secondo *Genere*, frammischian-dole opportunamente all' intento. Passavano inoltre da una *Serie Diatonica* ad una *Cromatica*, ovvero *Enarmonica*, quando senza far ritorno alla prima, quando tornandovi. Il primo passaggio, dicemmo chiamarsi *Mistione*; l' altro *Mutazione*; i quali, nè mai si trovarono, nè mai trovar si potevano nei qualunque loro *Concerti*.

Possono ben trovarsi, anzi si trovano nei nostri, tra il solo però *Diatonico* e *Cromatico* ristretti, rispetto alla *Mistione* più comodamente, rispetto alla *Mutazione*, con tanto incomodo, quanto sperimentarono que' pochissimi, che rade volte tentarono l' impresa (281).

Qq 2

I Gre.

(280) Pag. 300. 301.

(281) Fra tutti coloro, che tentarono sì difficile impresa, le Opere de' quali ho sotto gli occhi, penso di non ingannarmi dicendo, che sopra tutti porta il vanto il Cav. Ercole Bottrigari nella sua musical Composizione a 4 Voci sopra i due Quadernarj del Sonetto del Petrarca, Il cantar novo (Melone I. Discorso Armon. pag. 39), la quale nella Melodia di ciascuna Parte tutta è nel puro e semplice Genere Cromatico di Didimo. E quì sarebbe opportuno l' esporre la Quistione, che l' Anno 1551 nacque tra D. Nicola Vicentino Musico del Cardinale Ippolito d' Este, e D. Vincenzo Lusitano. Sosteneva quegli essere la nostra Musica mista dei Generi Cromatico, ed Enarmonico; e questi al contrario pretendeva, che fosse precisamente Diatonica. (L' Ant. musi. rid. alla moder.

I Greci, nei *Tetracordi Diatonici*, non dividevano, che il primo *Tuono*: noi dividiamo anche il secondo; anzi nei *Disgiunti* fino il *Tuono* della *Disgiunzione* (282), la qual nostra divisione tanto può, che, non solo l' *Ottava* viene partita in tanti *Semituoni*, ma ne nasce sì dalla divisione del primo *Tuono* la vera *Mistione* col *Cromatico*, appunto come accadeva agli Antichi, sì da quella dell' altro *Tuono* la *Musica*, che *Finta*, *Falsa*, *Alterata*, *Congiunta*, e *Colorata* chiamiamo (283).

Ne qui si fermano gl' *Intervalli*, che servono alla *Serie* usuale dei moderni *Tetracordi*. Colla partizione fin' ora fatta dei *Tuoni* in *Semituoni* abbiamo ridotti due *Tetracordi congiunti* in una *Settima* formata da undici *Semituoni*, e due *disgiunti* in un' *Ottava* composta di dodici. Ma tal riduzione non ci dà nè tutte le specie dei *Semituoni*, nè tutti gl' *Intervalli* bisognevoli al moderno lavoro del *Contrappunto*.

La varia misura dei *Semituoni* fa, che ne abbiamo di sei specie nascenti come in appresso. Se tu segui *Didimo*, che partiva in due disuguali il suo *minor Tuono*, primo

Prat. lib. 4. cap. 43. di D. Nic. Vicentino). Ebbero le due opinioni partigiani valenti: poichè i Professori più celebri di quel tempo e in voce, e in iscritto padrocinarono, chi l' una, e chi l' altra. Ma da quello, che abbiamo fin' ora esposto, e nel proseguimento della presente *Dissertazione* tuttavìa esporremo, potrà chi che sia di leggieri decidere, a quale delle due si convenga la ragione, e a quale il torto; rimettendo noi intanto il Lettore alla nostra *Annotazione* (57) della *Prima Dissertazione*, pag. 126.

(282) Fa duopo rammentarsi quanto esponemmo alla pag. 95. 96, cioè; che in ogni *Sistema Perfetto* o *Massimo*, abbenchè si congiunga alle volte il secondo *Tetracordo* col terzo, dimanierachè anche l' istesso *Tuono* della *Disgiunzione* venga diviso, restavi però nel corso del *Sistema* un altro *Tuono* di *Disgiunzione*, che è quello frapposto tra il terzo ed il quarto *Tetracordo*, e che in tal caso può a ragione chiamarsi *Tuono* della *Disgiunzione*; e questo tal *Tuono* resta disgiunto non solo nel *Genere Diatonico* di *Tuoni* composto, ma anche negli altrè due, *Cromatico*, ed *Enarmonico*: *Generi*, i quali sebbene non ammettano alcun *Tuono Incomposto*, ammettono però necessariamente il *Tuono* della *Disgiunzione*, o sia nel primo, o nel secondo caso, sempre *Incomposto*. *Boetius Musi. Lib. 1. cap. 25. & alibi. Zarlino Instit. Harmon. Par. 2. cap. 25. Vinc. Galilei Dial. della Musi. Ant. e Moder. pag. 121. 122. Ercole Bottrigari Melone 1. Discor. Armon. pag. 16.*

(283) Pag. 97.

mo nel *Tetracordo*, ecco due sorta di *Semituoni*, l'uno *maggiore*, l'altro *minore* (284).

Se lasciato Didimo ti volgi a Tolomeo, a dividere nel suo *Tetracordo* il primo *Tuono*, il quale è *maggiore*, ecco quì pure due *Semituoni*, *maggiore* l'uno, l'altro chiamato *medio*. Ma così *maggiore*, che eguale essendo al *maggiore* di Didimo, non altro ci porta, se non se nel *medio* la terza sorta di *Semituono* (285).

Fin' ora alle mentovate partizioni usammo in primo luogo il *Semituono maggiore*. Ci è lecito a talento nostro usare in sua vece il *minore*. Se con questo si tenti la divisione di Didimo, niun nuovo *Semituono*, come ognun vede, ne può derivare; ne vien questo solo, che i predetti *Semituoni* cambiano sito.

Non così se operi con Tolomeo, seco partendo il suo *maggiore Tuono* col *Semituono minore*, poichè il *Semituono* rimanente, alquanto maggiore d' un *maggiore Semituono*, produce tosto la quarta sorta di *Semituono*, che dall' antecedente di lui misura è *massimo* a ragion nominato (286).

Ma l' uopo *musicale* voleva due altre sorta di *Semituono*: voleva, che tanto del *minor Tuono*, quanto del *maggiore*, se ne facesser tre parti, dividendoli amendue per mezzo del *Semituono minore*, dal che ne nascono tre *Intervalli*, due in ciascuno, fra se, ed al *minor Semituono* affatto eguali, tra quali sta sempre interposto il *terzo*.

Que-

| | | |
|----------|---------|--|
| (284) | 16 : 15 | <i>Semituono maggiore.</i> |
| | 25 : 24 | <i>Semituono minore.</i> |
| 40 } 400 | : 360 | <i>Tuono minore.</i> |
| 10 | : 9 | <i>Tuono minore ne' primi termini.</i> |

| | | |
|------------|-----------|--|
| (285) | 16 : 15 | <i>Semituono maggiore.</i> |
| | 135 : 128 | <i>Semituono medio.</i> |
| 240 } 2160 | : 1920 | <i>Tuono maggiore.</i> |
| 9 | : 8 | <i>Tuono maggiore ne' primi termini.</i> |

| | | |
|----------|---------|--|
| (286) | 25 : 24 | <i>Semituono minore.</i> |
| | 27 : 25 | <i>Semituono massimo.</i> |
| 75 } 675 | : 600 | <i>Tuono maggiore.</i> |
| 9 | : 8 | <i>Tuono maggiore ne' primi termini.</i> |

Questo è l'avanzo al compimento del suo *Tuono*, che or *minore* essendo, ed ora *maggiore*, tale fa in ognuno d'essi l'avanzo, cioè rispettivamente minore e maggiore d'un *Comma*. Nel che ne provengono le due rimanenti sorta di *Semituono*. L'avanzo da questa divisione del *minor Tuono* costituisce la quinta sorta, chiamata comunemente *Diesis Enarmonico moderno* (287); l'altro avanzo la sesta sorta, detta *Semituono minimo* (288).

Per

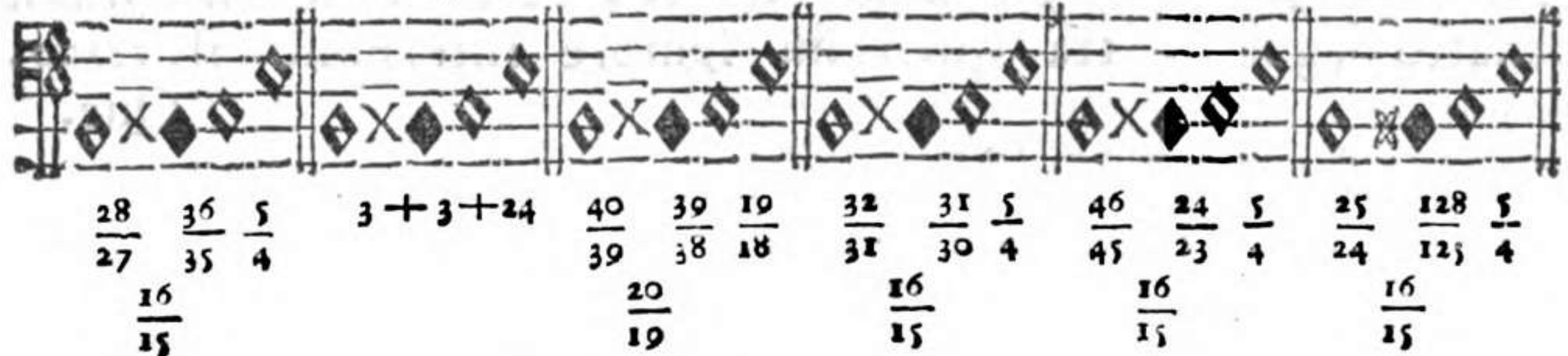
(287) Lemme Roffi Sist. Musi. cap. 8. pag. 104.

25 : 24 *Semituono minore.*128 : 125 *Semituono o sia Diesis Enarmonico moderno.*25 : 24 *Semituono minore.*80000 : 71000 *Tuono minore.*8000 } 10 : 9 *Tuono minore ne' primi termini.*

Che sia dunque ciò da chiamarsi oggidì *Diesis Enarmonico*, accennato alla pag. 248, resta omzi fuor di dubbio, cioè l'avanzo da questa divisione del *Tuono minore* per giungere al di lui compimento. Il *Diesis Enarmonico* degli Antichi, prescindendo da quello d'Aristosseno e di Eratostene, era una delle due parti, nelle quali partivano il *Semituono maggiore*; ma però d'una misura, non solo varia, ma diversa affatto da quella del nostro, la quale la stessa essendo, che l'eccesso, onde avvisammo all'Annotazione (162) superarsi il minore dal maggiore *Semituono*, totalmente eguale all'avanzo di cui parliamo, ragion vuole, che entrambi e sieno, e si dicano *Diesis Enarmonico moderno*: Ecco il tutto nella Tavola sottoposta.

Enarmonico

d'Archita, d'Aristosseno, d'Eratostene, di Didimo, di Tolomeo, moderno.



(288) P. Mercennius Harmonicor. lib. 5. Propos. 13. pag. 72.

128 : 125 *Diesis Enarmonico moderno.*81 : 80 *Comma aggiunto.*10368 : 10000 *Semituono minimo.*16 } 648 : 625 *Semituono minimo ne' primi termini.*25 : 24 *Semituono minore.*648 : 625 *Semituono minimo.*25 : 24 *Semituono minore.*45000 } 405000 : 360000 *Tuono maggiore.*9 : 8 *Tuono maggiore ne' primi termini.*

Per gl' *Intervalli* poi ulteriori, che il *Contrappunto* all' uopo nostro richiede, basti questo riflettere, che ogni *Corda* nel moderno *Sistema*, oltre la sua *Quinta falsa*, vuole infallibilmente le *Seconde*, le *Terze*, *Quarte*, *Seste*, e *Settime*, sì *maggiori*, che *minori*, le quali, sebbene dagli *Strumenti stabili* non si possono ottenere precise, tali nondimeno le rendono industriosamente i *mobili*, e sopra tutto la pieghevollissima umana *Voce* (289), onde ne manchi alla *Teorica*, ne quanto sia possibile alla *Pratica*, la misura convenevole alla perfezione di qualunque *Intervallo* (190).

Siste-

(289) *Franc. Salina de Musica Lib. 3. cap. 13. pag. 139.* Scire oportet, instrumenta Musica in duplici consistere differentia. Nam primùm aut sunt naturalia, aut artificialia. Naturalia quidem, ut voces humanæ, quæ naturali facultate ad canendum aptæ sunt: Artificialia verò, ut Organa, & Citharæ, atque alia id genus, quæ ad vocum humanarum similitudinem ab hominibus inventa sunt. Sed voces humanæ facile flecti possunt, quoniam & ratione duce propter harmoniæ vim sibi naturaliter insitam semper eligunt, quod perfectum est, & ubicumque volunt, valent consistere: & omnes consonantias, atque omnia minora intervalla in suis legitimis proportionibus juxta numerorum harmonicorum naturam in cantu custodiunt; nisi aliquod interveniat impedimentum, propter quod id facere non possint, ut cum artificialibus applicantur instrumentis, tunc enim eorum imperfectas consonantias, atque intervalla sequi coguntur, a quibus cum recedunt, ad vera & sibi naturalia redeunt intervalla. *Cav. Ercole Bottrigari Melone 2. pag. 25. . . .* tra gli Strumenti musicali alcuno non è; che sia più acconcio a proferir giustamente qualsivoglia Intervallo, che la voce humana; come quello; che senza naturale impedimento alcuno scorre, & si stende in infinito così verso il grave, come verso l'acuto; alla cui somiglianza sono stati fabricati dall'Arte gli Strumenti liberi, & alterabili da corde e da fiato Voce humana più di ogni altro Strumento musicale, esser acconcia a proferir giustamente qual si voglia Intervallo armonico.

(290) *V' hanno ancora gli Strumenti, che il Zarlino (Soplim. Musc. lib. 4. cap. 33.) il Bottrigari (Desider. Dial. pag. 5.) ed il P. Artusi (Imperfet. della Moder. Musc. Ragionam. 1. pag. 8. 9.) chiamarono Alterabili, come il Leuto, la Tiorba, il Flauto, l'Oboè, &c. di Stabile e di Mobile partecipanti, i cui Tasti, o Fori, benchè per la fissa loro situazione Stabili, possono, o dal dito, rispetto ai Tasti, o dal dito e dal fiato, rispetto ai Fori, così acconciamente alterarsi, che il Suono in essi presso la giustezza si riduca dei Mobili. Talmente Alterabile fu tempo fa tutta la serie delle Viole (Silvestro Ganassi dal Fontego, Regola . . . de Viola d'Arco tastada:) Aurelio Virgiliano (Dolcimelo lib. 3. M. S.) a cagione dei Tasti, di cui furono da prima arredate, le quali d'essi poscia spogliate, passarono felicemente, come ai dì nostri, all'essere di Strumenti mobili, servendo così meglio alla puntualità degli Accordi.*

(291) Sistema perfetto o Sintono di Lemme Rossi per gli Strumenti mobili.

Sistema imperfetto o Partecipato di Lemme Rossi per gli Strumenti stabili.

Riduzione di questo Sistema Partecipato per gli Strumenti ordinarmente stabili.

| I. II. III. IV. V. VI. VII. | | VIII. VIV. X. | XI. XII. |
|---|--|--|--|
| <p><i>Tuono della Disgia.</i> <i>Tetracordo primo.</i> <i>Tetracordo secondo congiunto.</i></p> | | <p>20736</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 21667</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 22187</p> <p>$\frac{2}{2}$ Comma 23184</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 24225</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 24806</p> <p>25920</p> <p>26542</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 27734</p> <p>$\frac{13}{27}$ del Comma 28980</p> <p>$\frac{2}{2}$ Comma 29676</p> <p>$\frac{10}{27}$ del Comma 31008</p> <p>32400</p> <p>33178</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 34668</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 35499</p> <p>$\frac{2}{2}$ Comma 37095</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 38760</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 39690</p> <p>41472</p> | <p>20736</p> <p>21890</p> <p>23184</p> <p>24607</p> <p>25920</p> <p>27734</p> <p>29279</p> <p>31008</p> <p>32818</p> <p>34668</p> <p>37095</p> <p>39732</p> <p>41472</p> |
| <p><i>Tuono della Disgia.</i> <i>Tetracordo primo.</i> <i>Tetracordo secondo congiunto.</i></p> | | <p>20736</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 21667</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 22187</p> <p>$\frac{2}{2}$ Comma 23184</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 24225</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 24806</p> <p>25920</p> <p>26542</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 27734</p> <p>$\frac{13}{27}$ del Comma 28980</p> <p>$\frac{2}{2}$ Comma 29676</p> <p>$\frac{10}{27}$ del Comma 31008</p> <p>32400</p> <p>33178</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 34668</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 35499</p> <p>$\frac{2}{2}$ Comma 37095</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 38760</p> <p>$\frac{7}{27}$ del Comma 39690</p> <p>41472</p> | <p>20736</p> <p>21890</p> <p>23184</p> <p>24607</p> <p>25920</p> <p>27734</p> <p>29279</p> <p>31008</p> <p>32818</p> <p>34668</p> <p>37095</p> <p>39732</p> <p>41472</p> |

Tolo.

Estensione del *Sistema perfetto* o *S* a

XIV.

20736 19440 18432 17280 16589 15552

XIII.

22118 — 20736 19661 + 18432 17695 + 16589

II.

38880 35450 34560 32400 31104 29184

I.

41472 38880 36864 34560 33178 + 31104

FONDAMENTALE. *Seconda min.* *Sec. mag.* *Terza min.* *Terza mag.* *Quarta*

| | | | | |
|-----------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| $\frac{16}{15}$ | $\frac{9}{8}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{4}{3}$ |
|-----------------|---------------|---------------|---------------|---------------|

Eccovi in un solo prospetto il compiuto *Sistema* di Lemme Rossi contenuto pag. 318, abbiám stimato pregio dell' opera il dover quì pur riprovervalli in questa prima Colonna disposti, vengono riferiti ad *Ala Fondamentale* alla sua corrispondente Colonna, accompagnato ivi a notandovi i numeri aritmetici, esprimenti il valore di ognuna. Le note la metà del denominatore, le abbiám valutate per un' intero di più. Le Cifre algebriche —, e + la rispettiva loro manchevolezza,



(191) Tolomeo, come sopra vedemmo, fu l'inventore di questo Sintono, che presentemente perciò dicesi di Lemme Roffi, perchè questi giunse ad essere, se non l'unico, certamente il più diligente amplificatore del medesimo (Sistema Musi. cap. 7. pag. 83), illustrandolo non solo colla più possibile precisione delle dovute Proporzioni, ma inoltre con la necessaria aggiunta di quegli Intervalli, che lo fanno adatto all'artificio del Contrappunto corrente.

Ha questo il suo principio coi Greci dal Proslambanomenos a, o sia Alamire grave, d'onde cominciava verso l'acuto il Tuono della Disgiunzione, che finiva in e, loro Hypate hypaton, e nostro \square . Sebbene essi non divisero in verun modo questo Proslambanomenos, nulladimeno il moderno Concerto forzò Lemme Roffi a dividerlo nelle quattro parti, da cui ne risultano i primi quattro Intervalli a b, b c, c d, e d e, che a noi serviranno d'esempio e di norma a riconoscere chiaramente i susseguenti, che alla perfezion del Sistema concorrono, dopochè avremo per maggior chiarezza spiegate ad una ad una le parti componenti l'annessa Tavola.

Colonna Prima.

I. L'Ottava divisa, giusta il Sintono di Tolomeo, in due congiunti Tetracordi col suo Tuono della Disgiunzione. II. Serie de' Tuoni, e Semituoni giusta il Sintono di Tolomeo. III. Questi Tuoni e Semituoni espressi dalle Note moderne in tre sorta di Figure. La Breve esprimente gl'Intervalli del Sintono; la Semibreve bianca gl'Intervalli dei Semituoni aggiunti; e la nera l'Intervallo del Comma. IV. Le Lettere dell'Alfabeto segnano le misure dei mentovati Intervalli. V. Misure di questi Intervalli espresse in Numeri, secondo Lemme Roffi di cinque Cifre l'uno, ad evitare le Frazioni per la loro minutezza al caso nostro incomode. VI. Frazioni aritmetiche, che a queste misure si frappongono ad esprimere le Geometriche Proporzioni. VII. Frazioni esprimenti ogni Tuono diviso nei due di lui Semituoni.

Colonna Seconda.

VIII. Svario del Sintono Partecipato dal Perfetto in ordine agl'Intervalli. IX. Numeri esprimenti le Proporzioni di questi Intervalli, massimamente negli Strumenti dal Tasto nero in due parti diviso. X. Svarj de' Tuoni e Semituoni del Sintono Partecipato dal Perfetto espressi in Commi.

Colonna Terza.

XI. Lettere significanti i Tasti neri, che negli Strumenti stabili fanno da Diesis, rispetto al prossimo Tasto grave, e da \flat molle, rispetto al prossimo Tasto acuto. XII. Numeri esprimenti gl'Intervalli significati da questi Tasti neri, con i Numeri ad essi loro frapposti esprimenti i Tasti bianchi, onde si rilevino le rispettive Proporzioni.

Appianata dunque la strada, ritorniamo al Tuono della Disgiunzione nella prima Colonna al Numero III., dove a Fondamentale fa da Sesta maggiore con r. Questo r nel Contrappunto corrente richiedeva la sua Sesta minore, questa gliela produce b primo Intervallo, che fa da Semituono minore colla Fondamentale. c secondo Intervallo, che fa da Seconda minore colla Fondamentale, produce la Quinta a q. Il d terzo Intervallo, nel fare colla Fondamentale una Seconda maggiore mancante, produce la Terza minore a k. Ed e, quarto Intervallo eguale ad un Comma, dando compimento al Tuono della Disgiunzione, dà pure ad o la sua Quarta minore Consonanza perfetta.

Proseguendo su questa Colonna composta di due Tetracordi, s'incontrano i loro Tuoni e Semituoni divisi e suddivisi in minori Intervalli. Questi Intervalli non altro operano se non se produrre ad ogni Corda i necessarj Accompagnamenti facili a riconoscersi da chiunque non sia affatto digiuno, nè del maneggio aritmetico, nè delle Proporzioni musicali.

Nel nostro proseguimento, giunti ad r, conviene avvertire, come questo con

R r

t ren.

Non si creda però, che nella Tavola or or descritta, benchè ricca di molti *Intervalli*, quei tutti tutti vi sieno utili e necessarij al nostro *Musicale Concerto*. La più ampia, che chiude questo Volume, lo farà manifesto, paragonati che sieno gradatamente i suoi *Intervalli* con quelli della presente nella *Colonna prima* al numero V.

Ma intanto sì gran turba e sì folta selva degli accennati *Intervalli*, ed *Accompagnamenti*, che niuno forse condannerà come inutili, era poi in fine indispensabilmente necessaria a quel *Contrappunto*, che, come affatto nostro, neghiamo agli Antichi? Se questa necessità vuoi riferita all'esser di *Contrappunto*, confesso anch' io la superfluità degli aggiunti nostri *Intervalli*; ma se mai vogliasi alla perfezione di lui riferita, tanto non la stimo superflua, quantochè la varietà, unico fonte d'una tal perfezione, la dichiara indispensabilmente richiesta.

Dicemmo, la sorgente d'ogni dilettazione nella *Musica*, non altronde, che dalla pura varietà derivare (292). Dicemmo, voluta questa in ogni affare pertinente ai sensi facilissimi, specialmente l' Udito a presto annojarsi (293). Dicemmo, essa ad ogni potere cercata pure dai Greci colle continue *Mutazioni* di *Genere*, di *Specie*, e di *Modi*, ed ottenuta perfettamente da essi nella loro *Armonia* nostra *Melodia*, ma desiderata più tosto, che ottenuta nella loro *Sinfonia* nostr' *Armonia* (294).

E che altro in fatti procurò mai di conseguire Didimo, diminuendo nel *Tetracordo* il primo *Tuono*, e Tolomeo diminuendovi il secondo, se non se aumentare gl' *Intervalli* a pro d'una varietà più profittevole alla
Musi.

t vende un *Diesis Enarmonico* moderno usuale alla perfezione di qualche essenziale *Accompagnamento*. Qui però, ad un simile scopo forz' è in s partirlo, permodochè l' *Intervallo* r s sia un *Comma*, ed s t sia il restante al *Diesis Enarmonico*, *Intervallo* minore d' un *Comma*, detto quindi *Comma minore* (P. Mersen. *Harmonic. lib. 5. Propos. 13. Cogit. Phys. Mathem. T. I. Harmon. lib. 4. Prop. 4. pag. 347.*) L' *Ufficio* d' s è assai riguardevole, perciocchè dà esso la *Quinta* ad e, la *Terza* mag. ad l, la *minore* ad m, la *Quarta* maggiore a g, ed uscendo dall' *Ottava*, dà altri *Accompagnamenti* manifesti a chiunque non si annoj del *Calcolo*,

(292) Pag. 298.

(293) Pag. 299.

(294) Pag. 300.

Musica, perciocchè all' Udito più dilettevole? il qual diletto, siccome fu da questi due procacciato colla giunta di nuovi *Intervalli*, così fu l' orme loro tutti in avanti colla successiva moltiplicazione d' altri *Intervalli*, si studiarono d' accrescerla mai sempre, ed introdurla al fine con la possibile maggior dovizia nella maestria del *Contrappunto*, a vantaggio delle *Relazioni Armoniche*, che degnamente lo costituiscono.

E che una tale, e tanta varietà renda perfetti i nostri *Concerti*, non solo la cotidiana sperienza bastevolmente lo mostra, ma l' autorevole consenso de' più classici Autori pienamente ce ne assicura; e tra questi molti, con maggior precisione Zarlino, Cerone, Keplero, e Merfeno. Udiamoli partitamente.

... E' da avvertire che, quella *Composizione* si può chiamare, dice il primo (295) *Perfetta*, nella quale in ogni *mutazione di chorda*, tanto verso 'l grave, quanto verso l' acuto, sempre si odono tutte quelle *Consonanze*, che fanno varietà di *Suono nei loro estremi*. Et quella è veramente *Harmonia perfetta*; ch' in essa si ode tali *Consonanze*.

Ma più chiaramente in tal modo il secondo (296): *Perchè l' Armonia non può nascere, se non da cose diverse, variate, e contrarie, e non da quelle, che in tutto sono conformi e simili, mentre una tal simiglianza, non cagiona alcuna varietà di concerto; ne viene che la perfetta Armonia consista nella varietà dei movimenti, e delle Modulazioni*.

Così dunque, insegna il terzo (297) a nostro parere si definisca il *Concerto Harmonico*, che sieno due, tre, quattro, o più *Voci*, o *Melodie eleganti ed acconcie*, quali descrivemmo al *Cap. XIII.*, tutte dello stesso *Genere*, e stesso *Modo* (o sia *Tuono*), o dei *Modi corrispondenti*, le quali talmente insieme procedano, che rendano gli accordi, o puri, o di brevissime *Dissonanze mescolati*; ma questi, ne sempre d' un perpetuo tenore identici, ne sempre successivamente gli stessi, ma per la vicenda delle *Successioni variati*, acciocchè la varietà loro cagioni diletto.

R 1 2

11

(295) Zarlino *Instit. Harmon.* P. 3. cap. 59.

(296) D. Pedro Cerone *Melopeo Lib.* 11. cap. 2. pag. 600.

(297) Joan. Keplerus *Harmon. Mundi Lib.* 3. cap. 16. pag. 80.

Il che vien confermato dal P. Merfенno nell' avvertirne (298): *Le Composizioni armoniche sono tanto più eleganti, quanto le sue Parti da maggiore, e più frequente opposizione di Voci vengono composte.* Nella quale opposizione, siccome riluce la più gran frequenza di *Relazioni armoniche*, così in questa risplende la varietà, singolar vanto dell' odierno *Concerto*.

A dilatare talmente questo luogo, onde con distinzione la proposta necessità de' tanti moderni *Intervalli* venga in pieno lume, fa duopo più minutamente trattare il *Concerto*, consistente, come sappiamo, nelle quattro famose *Parti*, *Soprano*, *Contralto*, *Tenore*, e *Basso* (299), fra le quali devono sempre sussistere tre *Relazioni Armoniche*.

Queste *Relazioni Armoniche* si riferiscono alla *Parte più grave*, come a lor *fondamento*, ma s' hanno ancora a riferire fra loro, sicchè i vicendevoli *Accordi* convengano col *Principale*.

In queste *Relazioni* consiste la sostanza, e la perfezione del *Concerto*, che siami lecito chiamare il meno artificioso, mentre, siccome noi possiamo accrescer le *Parti*, e col loro accrescimento moltiplicare le *Relazioni*, il cui moltiplicamento aggiunge difficoltà da non superarsi, se non se con maggior artificio, così ne viene, che alla giunta di più *Parti*, esso pure divenga più artificioso; le quali potendo ascendere fino a *ventiquattro*, che colla sola *Fondamentale* comprendono *ventitrè Relazioni Armoniche*, questo in fine, poichè di massima fatica, giunga perciò al massimo pregio del maggior artificio (300).

Ma

(298) P. Merfennus Harmonicor. Lib. 8. Propos. 5. pag. 167.

(299) Joan. Alstedius scientiar. omn. Encyclopæd. Lib. 20. Musi. cap. 8. T. 2. pag. 624. Sicut enim ex quatuor elementis corpus mixtum, ex quatuor humoribus temperamentum existit: ita ex quatuor melodiis simplicibus oritur omnis *ωλυφωνία* harmonica. Ex iis duæ sunt extremæ, gravissima, *Bassus*; acutissima, *Discantus*, (che chiamasi anche *Canto*, o *Soprano*): & duæ intermediæ, una vicinior *Basso*, *Tenor*; altera *Discanto*, *Altus*, juxta *διὰθεσιν* quatuor elementorum, terræ, aquæ, aëris, & ignis: è quibus duo sunt extrema, & totidem mediana.... Atque hæc est *Tetras Musica*, in qua melodia *Bassi* est fundamentalis, unde ipsi nomen vel à basi, vel basso, idest profundo: *Tenoris* & *Discanti* (quorum elegans vicissitudo) est principalis seu regalis; *Alti* denique explementalis.

Ma in questo artificio vuolſi a dovere diſtinto un tal falſo accreſcimento dal vero. V' ha chi ſ' avvifa comporre a più *Parti*, o come volgarmente a più *Cori*, ora repli- cando la ſteſſa ſteſſiſſima *Cantilena* in *Unifono*, ora traſpor- tandola, quando nell' *Acuto*, quando nel *Grave*, ne' quali ſi deſidera quell' artificio, che loro manca; cioè, ſi deſide- ra, che varijno le *Parti*, non a conto di numero, ne di una qualità, com' è l' *Acutezza* e la *Gravità* in *Ottava*, che da ſe ſola non diverſifica le *Relazioni Armoniche*, ma varijno talmente di qualità, che la miſura dei riſpettivi *Intervalli*, porti alle *Parti* nell' *Armonia Relazion* diffe- rente (301).

Sie-

(300) Ma dirà qui tal' uno: v' ha pure un tal Giovanni Okekem, o Oken- heim famoſo maetro del famoſiſſimo Gioſquino del Prato, che al riferire di An- drea Ornitoparco (*de Arte Cant. Microlog. Lib. 4. cap. 1.*) e di Enrico Glareano (*Dodechachord. Lib. 3. cap. 26. pag. 454.*) ſeppe raccogliere ſino trentateſi *Parti* in un ſolo *Mottetto*. Anzi quanti *Canoni*, ſpecialmente di Pier Francesco Va- lentini, abbiamo a maggiore, e maggior numero di *Parti* teſuti? Vero, veriſſi- mo; ma queſti *Canoni* a leggi particolari ſtanno tra l' anguſtie di poca eſtenſione riſtretti, ed il celebre *Mottetto* dell' Okenheim, per quanto è noto, tutt' or ſi deſidera; talche niun' altro *Componimento* di *Contrappunto* ſciolto ed ampio ri- maſto eſſendoci, oltre i rinomatiffimi a ſei *Cori*, vale a dire a ventiquattro *Parti*, maſſime d' Orazio Benevoli (*Lettera di Antimo Liberati ad Ovid. Perſa- peggi pag. 28. 29.*) a queſti, ſiccome ai più luminoſi eſemplari, vogliam riferi- ta ogni noſtra *Propoſizione*.

(301) Da queſta legge ſperimentale ne deriva la neceſſità notoriamente pra- tica di evitare le *Quinte*, e le *Ottave*, e gli *Unifoni* di ſeguito. Aſcoltiamo ſopra ciò la proibizione degli *Antichi* confermata coi *Precetti* del *Zarlino* *Inſtit. Harmon. P. 3. cap. 29.*, che così avverte: Vietavano ancora gli *Antichi* compo- ſitori il porre due *Conſonanze* perfette d' un' iſteſſo genere, ò ſpecie, contenute ne i loro eſtremi da una proportione iſteſſa, l' una dopo l' altra; movendoli le *modulationi* per uno, ò per più gradi; come pure due, ò più *Unifoni*; over due, ò più *Ottave*; ò veramente due, ò più *Quinte*, & altre ſimili.... Con- cioſiache molto ben ſapevano, che l' *Harmonia* non può naſcere, ſe non da coſe tra loro diverſe, diſcordanti, & contrarie; & non da quelle, ch' in ogni coſa convengono; Laonde ſe da tal varietà naſce l' *Harmonia*; farà di biſogno, che nella *Muſica*, non ſolo le *Parti* della *cantilena* ſiano diſtanti l' una dall' altra per il *grave* & per l' *acuto*; ma etiandio che le lor *modulationi* ſiano differenti nei movimenti; & che contenghino varie *Conſonanze*, contenute da diverſe proportioni. Et tanto più potremo allora giudicar, che quella *cantile- na* ſia *harmonioſa*, quanto più ſi ritroverà nella *compoſitione* delle ſue *parti*, diverſe diſtanze tra l' una & l' altra per il *grave* & per l' *acuto*; diverſi mo- vimenti, & diverſe proportioni. Videro forſe gli *Antichi*, che le *Conſonanze* poſte inſieme in altra maniera, di quella, ch' io hò detto; ancorache fuſſero alle volte varie nei loro eſtremi per il *grave* & per l' *acuto*; erano ſimili nel procedere, & ſimili di forma nelle loro proportioni; però conoſcendo, che

Sieno due o cento gli *Strumenti* e le *Voci* all' *Unissono*, rendono forse diversa *Armonia*? I *Violini* colle *Viole*, ed i *Flauti* coi *Flautini* in *Ottava* si possono dire uniti in *Armonioso Concerto*? No certamente; e poi vorremo, che più *Cori* similmente a se rispondenti, più servir possano artificialmente al *Concerto*? Gli serviranno, come suol dirsi, materialmente, ma non formalmente, rispetto a cui ogni accrescimento sarà solo apparente, e l'artificio falso quindi, e non vero (302).

Che se in ogni *Coro* varijno tra se per modo le *Relazioni Armoniche* d'ogni *Parte*, che quante queste sono, tante sieno le *Melodie* d'ognuna fra loro diverse, distribuite queste a quattro a quattro in più *Cori*, verranno con un reale accrescimento *armonioso* ad aumentare il vero artificio, ma con tale e tanto impegno, che pochissimi vedem-

tale simiglianza non generava alcuna varietà di concerto, & giudicando (com'era vero) che la perfetta *Harmonia* consistesse nella varietà, non tanto dei Siti, & Distanze delle parti della cantilena, quanto nella varietà dei Movimenti, delle Modulationi, & delle Proportioni; giudicarono, che 'l per due Consonanze l'una dopo l'altra simili di proportioni, variavano se non il luogo di grave in acuto, o per il contrario; senza fare alcuna buona *Harmonia*; ancorache i loro estremi fossero variati l'uno dall'altro. Però non vollero, che due, o più Consonanze perfette contenute da un'istessa proportionione, ascendenti insieme, & discendenti le parti, si potessero porre nelle Compositioni l'una dopo l'altra, senz'alcun'altro mezzano intervallo.

(302) *Non sai, sento oppormi, non sai il consiglio del Zarlino (Instit. Harmon. P. 2. cap. 66.) ove ci esorta: Lodarei però, ne avrei per inconveniente que lo, che molte fiato hò fatto anch'io; che quando si passasse il numero de due Chori, & anco nell'istessi due Chori, che i Bassi d'un Choro cantasse anco la parte dell'altro; perciocchè ne seguitarebbe, che 'l Canto tutto & l'Harmonia tutta, haverebbe una base, & un fondamento dirò così, che la sustentarebbe di maniera, che la farebbe comparere altra tanto; essendochè quella parte che è raddoppiata si viene più a udire, che se la si cantasse semplicemente da una voce. Sò benissimo un tal consiglio, ma ne sò parimente il grave abuso, giunto ormai all'eccesso. Il Zarlino permette i Bassi unisoni talvolta; oggidì si sentono quasi sempre Unisoni. Egli non concede tale licenza alle altre Parti, e noi le vogliamo nei Cori quasi tutte o in Ottava, o in Unissono. E sso ha per fine, raddoppiando i Bassi, di dar loro vigore, e noi, che potiam procurarglielo cogli Strumenti, uniti dappoi ai Cantanti, amiam meglio di servire al comodo del Concerto, che a quella lodevole varietà, che i Bassi anch'essi varii le conciliarebbero. Non così fece Orazio Benevoli prototipo forse unico della vera Armonia a più Cori. Cerchi pure, chiunque volge l'Autorità del Zarlino a propria difesa, cerchi ne' Componimenti del Benevoli sino a sei Cori, alcun Basso in Ottava o in Unissono; e non trovandolo, vegga poi, se l'uniformità dei Bassi, permessa qualibe volta dal Zarlino a loro rinforzo nei Cori, servir possa di lodevole artificio in essi anche a' dì nostri.*

demmo, i quali, oltre a sei Cori, l'abbiano potuto, fra le *musiche leggi*, a dovere tener ristretto.

Ma nè pure di tanto artificio, ad ovviare la stucchevolezza, era contento il *Contrappunto*, se, oltre la variamente successiva combinazione di *Parti* contemporanee, non giungeva a potere sovente cambiare anche il *Tuono*, il che nominiamo *Modulazione* (303).

La varietà nella *Musica*, come notammo, necessariissima a cagionare diletto, avvivò in ogni tempo la comune accuratezza alla ricerca di que' cambiamenti, in cui ella principalmente consiste. Quindi gli Antichi la coltivarono per modo, che se non giunsero alla perfezione de' nostri, vinse o certamente quella de' trapassati.

Fra questi loro cambiamenti *musicali*, uno de' più riguardevoli era il movimento da *Suono* a *Suono* per i varj *Intervalli*, che stabilivano una *Cantilena*, il quale per essi chiamavasi *Modulazione* (304), e per noi non altro che *Andamento di Cantilena*.

Ebbero però un altro cambiamento, che dissero *Mutazione di Tuono* (305), cioè un movimento del *Perfetto* o *Massimo* loro *Sistema*, ovvero di tutta la *Serie* delle *Corde* dovute a ciascun *Tuono* (306); ogn'una delle quali riferivasi

(303) *Franc. Gasparini Armon. Prat. al Cimbalo cap. 8. M. Rameau Trait. de l' Harmon. Liv. 3. chap. 23. pag. 248. Generat. Harmon. cap. 18. pag. 169. M. Marpourg. Trait. de la Fugue & du Contrep. P. 1. chap. 4. art. 1. pag. 41.*

(304) *Bacchius Senior Introd. Art. Musi. pag. 11. 12. ex Vers. Meibom. Affectiones modulationis quot esse dicimus? Quatuor. Quasnam? Has: Remissionem, Intensionem, Mansionem, Stationem. Quid est remissio? Motus modulationis ab acutiore sono ad graviorem. Quid verò intensio? Motus cantilenæ ab graviore sono ad acutiorem. Mansio quid est? Cum ad eundem sonum plura verba canuntur. Quid est Statio? Subsistentia concinni soni. Vedi Dissert. 1. pag. 128. 129. Zarlino Inst. Harmon. P. 2. cap. 14. E' però la Modulazione un Movimento fatto da un suono all'altro per diversi Intervalli. P. Artusi Arte del Contrap. pag. 23. Imperfet. della Moder. Musi. P. 2. pag. 23.*

(305) *Euclides Introd. Harmon. pag. 20. ex Vers. Meibom. Per tonum, (Mutatio fit), cum ex Dorii cantilenis in Phrygias, aut ex Phrygiis in Lydias, aut Hypermixolydias, aut Hypodorias; aut in universum, cum ex tredecim tonorum aliquo in reliquorum aliquem, mutationem instituiamus. Atque hæ mutationes à diefeso intervallo ad diapason procedunt.*

(306) *Joan. Wallis Append. de Veter. Harmon. pag. 172. col. 1. Modus itaque seu Tonus, prout hic sumitur, denotat vocis Locum, non quo una vox, sed quo tota vocum series seu systema canitur; acutiorem puta gravioremve.*

vasi al *Proslambanomenos* (*Alamire grave*) come a stabile *Corda Fondamentale*, e primo loro fislo termine, costante regolatrice d'ogni *musical Cantilena* (307).

La stabilità di questo termine, e de' *Tetracordi*, e del *Tuono* della *Disgiunzione*, siccome non permetteva alcuna variazione alle *Corde* essenziali, così non lasciava altro luogo al variar *Tuono*, salvochè nel cangiamento d'*acutezza* e *gravità*; quindi il variar *Tuono* era lo stesso per essi, che la traslazione del loro intero *Sistema*, quando verso il *grave*, quando verso l'*acuto* (308).

Ma non tale presso noi è stabilito il termine regolatore del *Sistema*. Quante *Corde* v'hanno in un'*Ottava diatonica*, tante v'hanno di queste regolatrici, e quante di queste regolatrici, tanti v'hanno pur *Tuoni*. Abbiamo stabile la *Serie delle Corde Diatoniche*, ma la *fondamentale* è a talento nostro mutabile, ovunque s'abbia la *Quinta* e la *Quarta perfette*, e perciò (fuori del *B mi*) in ogni *Corda* (309).

Il *Canto fermo* ne ritenne quattro, e le stesse ha pure il *Canto figurato*, colla giunta d'altre due, in tutto sei. L'una e l'altra *Setta*, rispetto alle sue *Corde*, raddoppia i *Tuoni*, traendone *Otto* la prima da quattro *Corde* (310),
e la

(307) *Dissert. corrente Annot.* (97) pag. 208. 209.

(308) *Vinc. Galilei. Dial. della Musi. Ant. e Moder.* pag. 77.... gli antichi Musici nella variazione de' Tuoni loro mutavano non solo &c.... ma il *Sistema* tutto di grave in acuto, o per il contrario d'acuto in grave. *Gio: Battista Doni Compend. del Tratt. de' Generi, e de' Modi della Musi. cap. 2. pag. 8.* Del Mei (*Girolamo Gentiluomo Fiorent.*) si legge un trattato Latino *de Modis* indirizzato a P. Vettori suo Maestro nelle lettere humane; nel quale sottilmente va mostrando come i Modi, o Tuoni antichi in questo massimamente differivano da nostri, che quelli consistevano in una totale trasportatione del *Sistema* più sù, o più giù verso l'*acuto*, o il *grave*.

(309) *Zarlino Instit. Harm. P. 4. cap. 11. delle due prime Edizioni 1558. 1562.* Laffaremo hora da parte la Seconda specie della Diapason posta tra h & h h , perciocchè non si può mediare harmonicamente. *Henr. Glareanus Dodechachord. Lib. 2. cap. 28. p. 139.* At hæc communio (*idest B mi*) longe differens est ab alijs modis. Semidiapente enim communem habent in medio pro diapente, pro diatessaron vero Tritonum.

(310) *Guido Aretinus Microlog. De divisi. quatuor Modor. in octo cap. 12. finales voces statuerunt D, E, F, G,* Pro autentico Proto & plagis Proti Primus & Secundus. Pro autentico Deutero & plagis Deuteri Tertius & Quartus. Pro autentico Tritico, & plagis Triti Quintus & Sextus. Pro autentico Tetrardo & plagis Tetrardi Septimus & Octavus. Igitur octo sunt Modi ut octo partes orationis & octo forme beatitudinis per quos omnis cantilena discurrens, octo dissimilibus qualitatibus variatur,

e la seconda dalle sue sei, traendone *Dodici* (311); la metà de' quali amendue chiamano *Tuoni Autentici*, e l'altra metà, *Plagali*.

Ogni *Corda*, secondo la dottrina anzi detta, farà dunque, in queste due sorte di *Canto*, da *Fondamentale*, coll'estensione alle altre *Corde* estese fino all'*Ottava*, che vuoi si divisa in una *Quinta*, ed in una *Quarta*, da prendersi quando sopra la *Quinta*, quando sotto la *Fondamentale*. Se sopra, il *Tuono* è *Autentico*; se sotto, esso è *Plagale*. Quindi *quattro Tuoni Autentici*, e *quattro Plagali* nel *Canto Fermo* (312), e *sei d'amendue le sorte* nel *Figurato* (313).

S s

Tuo.

(311) Jo: Wallis *loc. cit.* pag. 173. Glareanus tamen iusto volumine, quod *Ἀωδέαχορδον* vocat, pro Modis Duodecim contendit. *Henr. Loritus Glareanus loc. cit. Lib. 2. cap. 6. pag. 75.* Necessè est quatuor reliquos Modos, Nonum, Decimum, Undecimum, & Duodecimum, quos nos ita nominamus, etiam in Modorum numerum admittere.

(312) *Aurelianus Tonarius Regul. cap. 8. ex Cod. Mediceo-Laurent. (forè l'Anno 900. secondo Tritemio de Scriptorib. Eccles. cap. 294.)* Tonus est tocus constitutionis armonice duricia & quantitas. que in vocis accentu sive tenore consistit. Nomina autem eorum apud nos usitata ex autoritate atq. ordine sumpsere principia. Nam quod quatuor eorum autentici uocantur. ad precipuum eorum sonum refertur. eo quod aliis quatuor quasi quidam ducatus & magistrum ab eis prebeatur. Vnde & primi altiores. secundi inferiores. Autenticum greca lingua. auctorem sive magistrum dicimus vel exemplar. Vnde & libros antiquissimos atq. firmos autenticos uocamus. utpote qui pro sui firmitate aliis possint auctoritatem magistrumq. prebere. Primus autem eorum protus uocatur. quod nomen apud nos primum significat. Vnde & prothomartirem Abel in lege ueteri. in noua autem Stephanum dicimus primos martires. Secundus autem deuterus. idest secundum. Deutorosis enim eadem greca lingua secundacio sive recapitulacio uocatur. Inde & deuteronomium. idest secunda lex. vel legislacio nominatur. Tercius tritus dicitur. qui similiter. eo quod tercius sit in ordine triti nuncupatur nomine. Quartus tetrarchus. qui eodem quo & ceteri modo ab ordine sui uocabulum sumpsit. quia uidelicet quartum principatus locum obtinuerit. Tetra enim apud grecos quatuor dicuntur. Vnde & nomen Dei tetragrammaton. eo quod quatuor litteris scribitur. Inde & tetrarchia. idest quarta pars regni. Plagi autem eis conjuncti dicuntur omnes IIIJ. or quod nomen significare dicitur latus vel pars. Siue inferiores eorum. Quia scilicet. quasi quidam latus. vel quedam partes sunt eorum dum ab eis ex toto non recedunt. et inferiores quia sonus eorum pressior quam superiorum deprehenditur. Quod autem octo sint celestes motus uidentur imitari.

(313) *P. Mersennus Harmonicar. lib. 6. Propos. 23. pag. 107.* Non jam disputo de Modis Antiquorum, deque illorum numero, nomine, & ordine, sed tantum eos explico, quibus Practici nostrates, & alij Musici ubique terrarum utuntur. Sunt autem numero duodecim, sex nempe primarij, atque præcipui, quos Authenticos & dominos, atque Reges; & sex secundarij, quos Plagales, ministros, subiugalesque uocant: Nihilque sunt aliud, quam prædictæ species Octauæ, quarum varia diuisio producit Modum Authenticum, ejusque Plagalem.

Tuoni del Canto Fermo, e Figurato.

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



Primo Autentico. Sec. Plag. Terzo Autem. Quar. Plag. Quin. Autem. Sesto Plag. Sett. Autem. Ottavo Plag. Nono Autem. Deci. Plag. Undec. Autem. Duod. Plagale. (314)

Ecco in che consista la moderna Modulazione (315), secondo gli Antichi Mutazione di Tuono (316), la quale così può

(314) E' degna di tal rispetto l'Autorità del Zarlino, ch'io non debbo trascurare di esporre il perchè quì mi scostò dall'ultimo suo parere; dico ultimo, mentre ognun sa, che nelle *Instit. Harmon.* (P. 4. cap. 10. Ediz. 1558. 1562.) fissate le Fondamentali dei Tuoni, giusta lo stile Ecclesiastico, ov'io pure le fissa; cangiò poscia sentenza nelle *Dimostrat. Harmon.* (Ragion. 5. Def. 8.) e così pure nella ristampa delle *Instit. Harmon.* loc. cit. (1573. 1589. 1602.) mutando le Specie della Quarta, Quinta, e Ottava, e conseguentemente altrove ponendo le Fondamentali, ov'io non le pongo, non già che m'opponga al motivo di simile mutazione addotto da Orazio Tigrini (*Compend. della Musi. Lib. 3. cap. 3.*), dal P. Artusi (*Arte del Contrap. pag. 73.*), dal P. Merfeno (*Harmonicor. Lib. 6. Prop. 22. 23. pag. 106. 107.*), e da Mons. de la Voye (*Traité de Musiq. P. 2. chap. 18.*) di quella maggiore comodità, che nel Solfeggio essa ci porta, cui veggio anch'io, e meco tutti poscia avranno veduto, i quali però, trattone pochi, a fronte di tanta comodità, non s'allontanarono dal Metodo primo, ritenendo l'Ecclesiastiche Fondamentali dei Tuoni. E come diversamente? Se le più volte siam costretti condurre il Canto Figurato su l'orme del Canto Fermo, che non ammette le Fondamentali dell'altro Metodo. Ma in luogo sì oscuro, e dalle varie specie d'Ottava, Quinta, e Quarta (*Differ. corrente pag. 242.*), che guidano a variar sentenza, intralciato (P. Athanas. Kircherus *Musurg. Lib. 5. cap. 7. §. 1. pag. 228. T. 1.*) Tanta est de Tonorum numero & qualitate inter Authores dissensio, ut cui subscribas vix dispicere possis; mi sarà, se non altro, almen permesso unirmi ai molti seguaci della Pratica, lasciando liberalmente ai fautori della Teorica, qualunque altra scelta.

(315) Di questa scrissero con eccellenza M. Sebast. Broßard (*Diction. de Musiq. Modulat.*) M. Marpourg. (*Traité de la Fug. & du Contrep. P. 1. chap. 4. Art. 1. §. 1. pag. 41.*) specialmente M. Rameau (*Traité de l'Harmon. Liv. 3. chap. 23.*) e tra i nostri il Gasparini (*Armon. Prat. al Cimb. cap. 8.*) il P. Lor. Penna (*Albori Music. Lib. 3. cap. 10.*) D. Anton. Filip. Bruschi (*Regol. per il Contrap. pag. 36. 80.*), ma compiutamente in un esatto M. S. l'egregio fiorentino Gio: Franc. Beccattelli, il quale a ragione nominolla Circolazione, mentre in fine, che altro è Modulare, salvochè un condurre la Melodia e l'Armonia, come in giro, per varie Corde, le quali servendo di Fondamentali a differenti Tuoni, la fanno fra d'essi dilettevolmente circolare?

(316) Di questa Mutazione, detta ancora da tal'uno greca Mistione, oppor-

può presso noi, che da essa, come da *Radice armonica* si diramano le più pregiabili variazioni (317). Nel cangiare, che essa fa all' uso nostro il *Tuono*, fa in uno, che si cangino gli *Accompagnamenti* alla *Fondamentale*, vale a dire le *Consonanze* di lei *perfette*, ed *imperfette*, e fino le *Dissonanze*, che agli occhi d' ogni giusto estimatore del valor *musicale*, offrono vasta schiera de' più graditi *Intervalli*.

Ma nell' opera di questi *Accompagnamenti* v' ha molto che fare in uno colla *Fondamentale* la *Terza* (318). La *Fon-*

SS 2

damen-

tunamente Plutarco (De Musi. pag. mibi 1134.) Cum ergo de sententia Polymnesti & Sacadae tria sint tonorum genera, Dorium, Phrygium, Lydium: ferunt Sacadam in unoquoque horum fecisse stropham, docuisseque chorum canere Doricè primam, Phrygicè secundam, tertiam Lydio tono, atque hunc nomen fuisse ob mutationem dictum tripartitum. (Sic enim Trimeres interpretemur). *Il Canto Fermo ne pur esso esclude la Modulazione, che qui trattiamo, il quale nelle Cantilene più stese, non solo passa dall' Autentico al suo Plagale, e da questo a quello, ma da una fatta ad un'altra d' Autentico. Quest' ultimo passaggio, vera Modulazione, gli è quello, che chiamarono Tonus commixtus, ovvero Commistione. Laddove nominarono il primo Tonus mixtus, ovvero Mistione. In confermazione del tutto, attendiamo primieramente a Marchetto da Padova (Lucidar. in Arte Musi. Plana Tract. 10. cap. 2. ex Cod. Ambros. D. 5. fol.)* Tonus commixtus dicitur ille, qui cum alio quam cum suo Plagali. Si autem Autenticus est, vel cum alio, quam cum suo Autentico. Si Plagalis est, misceri videtur, ut de speciebus ipsorum inferius ostendetur. *Poscia al Zarlino (Instit. Harmon. Lib. 4. cap. 14. Ediz. 1558. 1562.)*, che ci fa osservare l' Introito Spiritus Domini replevit orbem terrarum, che si canta nella Messa della Solennità delle Pentecoste; il quale è stato composto dell' Ottavo modo, & hà nel suo principio la Prima specie della Diapente, che serve al Primo modo; & replica molte volte nel mezzo la Terza specie, che serve solamente al Quinto, & anco al Sesto; come in esso si può vedere. *Ecco quanto alla Mistione, come vien definita da Biagio Rossetti (Libel. de Rudim. Musi. de Format. Primi Toni):* Tonus mistus est ille qui facit mistionem cum suo socio. scil. primus cum secundo, tertius cum quarto, quintus cum sexto, septimus cum octavo, & e contrario &c. *Ma più chiaramente il P. Simeone Zappa (Rego. de Canto Fermo &c. cap. 10.)* De mixtione tonorum. Nota quod tonus autenticus mixtus est ille qui ultra suum finem, descendit tetracordum: sui placalis tangens descensum. Item nota quod tonus placalis est ille qui ultra sextam vocem ad septimam sive octavam sui autentici: tangens summitatem. Item nota quod tonus autenticus dicitur mixtus a parte infra, placalis vero a parte supra.

(317) *M. Masson. Nouv. Trait. de Reg. pour la Compos. de la Musique pag. mibi 139.* La Variété des Modes, pour relever & animer une Pièce; car non-seulement il est permis dans un Ouvrage d'étendue, de passer du béquarre au bémol, c'est-à-dire du Mode majeur au Mode mineur; Mais il est encore nécessaire d'en user ainsi, parce qu'il se reconte quelquefois des Paroles qui ne peuvent être bien exprimées, qu'en changeant tout d'un coup de Mode.

(318) *Gio: Franc. Beccattelli loc. cit.* I Tuoni Musicali, secondo la nostra moderna Modulazione, non son più che due, tra quali altra distinzione non vi

damentale genitrice del Tuono stabilisce la *Seconda*, e la *Settima* costantemente maggiori (319). La *Terza*, poichè alterabile

è, che di avere per accompagnatura, ò la Terza maggiore, o la minore, onde si dice, che il Tuono o è di Terza maggiore, o è di Terza minore, altra diversità, che questa ne Tuoni della moderna Musica non si trova. S'offerì con ogni attenzione venir quì distinti i Tuoni dal Beccattelli, non secondo la loro origine dal Canto Fermo, ma secondo il loro progresso nella moderna Dottrina. Il Canto Fermo poco di sua natura curante di Terze e Seste, non dovea loro fidare la differenza dei Tuoni, ne quindi altronde ricavarla poteva, come è chiaro, se non dalle Corde fondamentali. Tosto però, che questi Tuoni s'anzarono nella nostr' Armonia, cui ben servire non potevano senza i musici loro Accompagnamenti, dalla Terza principalmente regolati, di quì fu, che trascuratane l'origine, nel distinguerli, siam soliti valerci della Terza, che, poichè Maggiore, e Minore, ristringe i Tuoni a lei simili in due specie, cioè Maggiori, e Minori, riducendoli così ad esser due soli. D. Filip. Ant. Bruschi (loc. cit. pag. 79.) illustrando opportunamente questo luogo, leva noi d'impaccio, i quali poco fa dividemmo i Tuoni su l'orme del Canto Fermo, a norma delle Fondamentali. Udiamolo: Tuono, dice egli, si chiama quella Sede, ò determinazione di corda, sulla quale è fondata l'armonia di quella Cantilena, ò Sonata, che s'intraprende d'accompagnare. V. G. si trova una Sinfonia in D la sol re. Una Cantata in C sol fa ut &c. questo si chiama Tuono. Dunque tutto ciò, che si suona, o si canta, è fondato su i Tuoni. Per maneggiar ben questo Tuono diremo prima, che il Tuono può esser Maggiore, e Minore. Maggiore si chiama quello, la di cui Terza è Maggiore; all'incontro Minore sarà quello, la di cui Terza è Minore. Dal che vien tolta di mezzo ogni apparente contraddizione, lasciando libera la divisione de Tuoni a chiunque più tosto dal maneggio prender la voglia, che dall'origine; poichè in fine ogni Sentenza conviene in ciò, che la Corda decide del Tuono, detta ancora da M. Rameau (loc. cit. Liv. 3. chap. 8. pag. 198.) perciò Tonica, e come nota M. Marpourg. (loc. cit. §. 2. pag. 42.) decide della maggiorezza o minoranza del Tuono.

(319) M. Rameau. *Nouv. Syst. de Musiq. Theor. chap. 6. pag. 49. 50.* Supposant ici une personne sans expérience, & nullement préoccupée des Chants ordinaires; il est presque certain qu'elle entonnera toujours un premier son comme *Principal*, ou du moins comme *Quinte* de ce *Principal*; d'où si elle l'entonne comme *Principal*, & que sa voix se porte à des inflexions de *Tierce* ou de *Quinte*, elle les suivra en montant; au lieu qu'elle les suivra en descendant, si ce premier Son ne l'a frappée que comme *Quinte* du *Principal*. Et par-là le *Principal* ira chercher sa *Quinte*, ou celle-ci retournera au *Principal* sous-entendu; quoique ce-la se fasse sans connoissance & sans expérience.... Si cette même personne suit pour lors les degrés successifs de sa voix, elle entonnera toujours le *Ton* au-dessus du premier Son donné (c'est la *seconda maggiore*), au lieu qu'elle entonnera plus souvent le *Semi-ton* au-dessous (c'est la *Settima maggiore*) que le *Ton* (*Settima minore*), le tout, parce qu'étant frappée de l'Harmonie de ce premier Son, si sa voix ne suit pas les inflexions dictées par cette Harmonie, elle se dirige du moins su celle du Son qu'elle devroit entonner naturellement après le premier: Car le *Ton* au-dessus du premier Son & le *Semi-ton* au-dessous font justement la *Quinte* & la *Tierce majeure* de la *Quinte* de ce premier Son; au lieu que le *Ton* au-dessous du premier Son ne fait que la *Tierce mineure* de la *Quinte*, la quelle *Tierce*

rabile in *maggiore e minore*, perciò stabilisce la *Sesta* all'alterazione di lei proporzionata (320), ed amendue stabiliscono e denominano il *Componimento*, per cagione d'esempio in *C sol fa ut terza maggiore*, o in *De la sol re Terza minore* (321).

Una tale alterazione però dei generati *Intervalli*, per necessità ne trasporta alquanto oltre il confine *Diatonico*, ma vantaggiosamente all'artificio del variar *musicale*, guidandoci a quello, che comunemente chiaman *Trasporto* (322), una quasi finzione d'altro *Genere* nel *Diatonico* (323), dal che ne vengono talvolta anche le *Fondamentali non Diatoniche*, e quindi i suoi *Accompagnamenti*, essi pure quando in parte, quando in tutto non *Diatonici*, accrescendo d'un fonte, nascosto ai Greci, la gran forgente di

mineure est moins naturelle que la Majeure. Tutto verissimo, fuorchè ove il minor Tuono sia discendente, il quale altra Settima non permette se non se minore.

(320) Gio: Franc. Beccattelli *loc. cit.* Nel Tuono di Terza maggiore, eziandio la *Sesta* si deve praticar maggiore, così nel Tuono di Terza minore medesimamente la *Sesta* si deve praticar minore. M. Rameau *Trait. de l'Harmon. Liv. 2. chap. 21. pag. 144.* Eccettuandone però il minore Tuono ascendente, che richiede la *Sesta maggiore*. *Idem loc. cit. Liv. 4. chap. 16. pag. 417.*

(321) M. de Saint Lambert *Nouv. Trait. de l'Accompagnem. du Clavecemb. chap. 4.* Tout Air ou Piece de Musique est composée sur un certain Ton, & dans un certain Mode. Le Ton d'un Air est la note sur la quelle il se termine; & cette note s'appelle aussi la finale. Si la finale d'un Air est un Ut, on dit que l'Air est composé en C sol ut (c'est le terme) Si elle est un Ré, il est en D la ré &c... Le Mode est la détermination du chemin que doit tenir le chant d'un Air, & celui de ses parties, quand il en a, le tout par rapport à la note finale. Il rapportare, che noi facciamo questo tutto alla Nota Fondamentale, niente turba l'identità della Dottrina, la Fondamentale stessissima essendo, che la Finale. Il Componimento musico esser dicemmo una Circolazione armonica, che parte da un Tuono, e passando per altri Tuoni ad esso corrispondenti, ritorna al Tuono primiero. Gli è dunque come nel Circolo quello stesso punto a noi principio e termine del giro, che far volemmo. Nel Circolo, un solo; e nel Componimento, duplicato, come esige fisicamente la successione delle cose, e musicalmente l'Equisonanza dell'Ottava; ma ovunque, il termine sempre lo stesso. Di què viene il dritto, che noi abbiamo di stabilire la specie del Componimento, quando volgendoci più tosto alla Fondamentale a comodo degli Accompagnamenti nel Canto Figurato, che alla Finale a comodo di tosto distinguerla nel Canto Fermo.

(322) Zarlino *Instit. Harmon. Parte 4. cap. 17.* Sogliono trasportare i Modi verso l'acuto, ovvero verso il grave per un Tuono, o per altro Intervallo, adoperando non solamente le Chorde cromatiche, ma anco le Enharmoniche, per poter commodamente, quando li fa di bisogno, trasportare à i loro luoghi i Tuoni, & li Semituoni secondo la propria forma del Modo.

(323) Ecco què motivata quella sorta di Musica, Falsa, Finta, Colorata, Congiunta, Alterata, che all'Annotaz. (23) *Dissert. 1. pag. 97. spiegammo.*

di quelle variazioni indispensabili del pari alla *Musica* e commendevoli (324).

Ecco dunque negl' *Intervalli*, nella *Modulazione*, e nel *Trasporto* le tre doviziose sorgenti di quella dilettevole varietà, lungi dalla quale niuna *Armonia* può lungamente tener pago l'animo bramoso di ottener dall' Udito un giocondo trattenimento.

Che se lodevole fu lo studio degli Antichi, mentre condussero queste sorgenti ad avvivare massimamente la *Melodia*; quanta sarà finalmente pregiabile l'industria de' nostri, i quali modernamente le ridussero a perfezionare nel *Contrappunto* l' *Armonia* per modo, che destarebbe nei Greci istessi, se riviveffero, meraviglia in uno e piacere?

E vaglia il vero, vedrebbero nell' artificioso congiungimento di più differenti *Melodie* sì la sconvenienza di tanti loro *Intervalli*, e la convenevolezza degli altri nostri, sì
la

(324) *Zarlino loc. cit.* Tali *Trasportationi* non sono utili solamente, ma somamente necessarie anco ad ogni perito Organista, che serve alle Musiche choriste . . . Et tali *Trasportationi* sono hora in uso appresso i Musici moderni; come furono anche appresso gli Antichi Ocheghen, & il suo discepolo Giosequino, & infiniti altri; come nelle loro compositioni si può vedere. *Ocheghen visse nel XV Secolo, il che serve d' avviso a coloro, che fanno il Trasporto in-venzione moderna, se pure non vogliono, rispettivamente ai Trasporti, esser àntesi parlare in ordine all' uso corrente dei medesimi, il quale, non solo concede una totale di loro frequenza, ma giunge sino a far sentire i Semituoni volgarmente Cromatici da Fondamentali, il che non mai, o rarissimamente fu nei Secoli al nostro superiori adoperato, fuorchè negl'Organi (Pietro Aron Lucidar. in Musi. Lib. 4. cap. 5. 6. P. D. Adri. Bancbieri Orga. Sonar. Reg. 2. pag. 43. Ediz. in 4. 1605. P. Diruta Transil. Dial. P. 2. lib. 3. pag. 4. ; In conferma di quanto dico, attendiamo a M. Campione (Traité d' Accompagnem. & de Composi. Oeuvre 2. pag. mibi 5. 6.) Aujourd'huy que les Cantates & les Sonates sont venuës à la mode, & que l'on a outre-paisé l' ancienne methode bornée, à l' imitation des Italiens, qui nous en ont, sans contredit, donné l' idée; nous avons pris l' effort, dans l' esperance d' une connoissance generale: & c' est pour y parvenir que j' entreprends icy d' en donner les principes. Pour parvenir à ce dessein, il faut considerer le tout en general, c' est-à-dire, toutes les Nottes par Semi-tons, qui sont;*

ut ut \sharp re mi \flat mi fa fa \sharp sol sol \sharp la si \flat si
C, c \sharp , D, e \flat , E, F, f \sharp , G, g \sharp , A, b, H.

Par cet arrangement, il y a douze Semi-tons, sur lesquels la Musique est possible. Sur chacun de ces Semi-tons on établit un mode mineur & un mode majeur; par consequent il y a dans la Musique vingt-quatre modes, ou octaves. Sçavoir, douze mineurs, & douze majeurs &c.

la doppia necessità di mutare nello stesso *Tuono* le *Fondamentali*, ed oltrepassare i confini dei tre loro famosi *Generi*.

Ma come ciò, senza i *moderni Intervalli*, che compongono l'*Ottave*, e senza i *Semituoni*, che le dividono, suppletibile all'*Armonico Accordo* tanto per noi necessaria, quanto per essi impossibile? Come senza la molteplicità degli *Accompagnamenti*, tanto dalla moderna *Modulazione* variamente variati, quanto lontani alle misure dall'antico rigore permesse? E come in fine senza *trasportarsi* tal volta entro un *Genere* tanto alla *greca Musica* sconosciuto, quanto alla delicatezza greca intollerabile?

E le tante nostre *Figure*, di cui essi eran mancanti, le quali colla diversa loro durata tolgono dal *Contrappunto* l'alta stucchevolezza, che ne verrebbe al *Suono*, ed al *Canto*, replicando continuamente ora la stessa *Nota*, ora la stessa *Sillaba*? E la nostra industria nel risolvere le *Dissonanze*, non già com'essi in altre *Dissonanze*, ma tosto in *Consonanza*? E l'ingegnoso nostro maneggio, non continuando com'essi due *Dissonanze*, ma alternandole col frapparvi sempre la *Consonanza*? E la dovizia di tant'altri vezzi, di cui noi soli abbondiamo, la quale non solo arricchisce, ma rende immuni da più d'un difetto gli odierni *Concerti*?

Ma tempo è omai di por fine alla *Dissertazione*. A conchiuder pertanto, io discorro in tal guisa. O i *moderni Intervalli*, la *Modulazione*, e 'l *Trasporto* sono gli *Ornamenti*, anzi gli *Elementi* indispensabili del nostro *Contrappunto*, o no 'l sono. Che in realtà sieno tali, penso d'averlo sovrabbondantemente ad evidenza fin qui dimostrato. Come adunque la *Greca Musica*, alla quale essi furono sempre mai, parte ripugnanti, e parte ignoti, avrà potuto godere il possesso di un tale artificio? E se goduto non l'ha, ne goder potealo: saravvi chi negar voglia, che l'*Armonia* nostra non solamente sia più perfetta di quella de' Greci, ma ancora da essa in ciò, che concerne le parti artificiali, che la compongono, totalmente diversa?

Ognun vede, che se questi artificj non sono da me
con-

conceduti agli Antichi, colpa è di que' Monumenti, che forse a noi non pervennero. Ben so, che quanto cadde in man nostra, poteva pure in quella di chiunque cadere; ma so del pari, non volersi nel parteggiare, se non se seguire la probabilità, nè questa aver luogo, se non se dove una sufficiente ragione la scorga. Dietro il chiaro lume di questa, lusingomi, che venir anche debbano coloro, i quali da me dissentissero; sicurissimi, che ad un semplice barlume di disinganno, godrò nel cangiare opinione, di seco loro pienamente sentire, purch' essi si degnino comunicarmi, non già mere speculazioni, o ingegnose interpretazioni di testi, ma quelle dovute notizie, le quali dalle vicende de' tempi, che al valor degli Antichi esser potrebbero favorevoli, colla scoperta d' irrefragabili sinceri Monumenti portate sieno in quella viva luce, che ad essi desidero.





DISSERTAZIONE TERZA.

*Del Canto, e degli Strumenti musicali degli Ebrei
nel Tempio.*

Benchè ogni Nazione, non solo Egizia, e Caldea, della cui Musica abbiamo finora tessuta la Storia, ma Greca ancora, e Latina fin dagli antichi secoli abbia mai sempre verso le sue false divinità atti esteriori, e pubblici di religione esercitati: niuna però giammai giunse ad agguagliare l'Ebrei nel grandioso culto, ch'ella al suo Signore, e vero Dio pubblicamente rendeva. Non parlo io qui della magnificenza del Tempio di Gerusalemma, non della eccellenza della stupenda sua struttura, non della rara vaghezza degli ornamenti, non della copia e preziosità de' sacri vasi, ed arredi; e nemmeno della somma dignità del venerabile Sacerdozio, nè della varia gerarchia del ministero inferiore. Unicamente mi fermo a considerare l'armoniosa unione de' *Canti*, e de' *Suoni*, la gravissima soavità de' quali, avvalorando la poetica dolcezza de' *Cantici*, de' *Inni*, e de' *Salmi* Profetici, eccitava negli animi venerazio-

T t

ne,

ne, e vestiva di maestà la solenne pompa de' Sacrifizj. E qual popolo potè mai darsi vanto di avere ne' suoi delubri un *musicale* apparato, non dico più splendido, ma nemmeno tale, che agguagliasse quello del popolo Ebreo, o si consideri la regolata distribuzione delle *Cantilene*, o la gioconda successione de' *Ritmi*, o l'esatta alternazione de' *Cori*, o l'incredibile moltitudine, e varietà degli *Strumenti*, e de' *Cantori*?

Tale fu senza dubbio la grandiosità di cotesto *musicale* apparato, che non solamente ne restò a' tempi di Salomone fuor de' sensi rapita per lo stupore la celebratissima Regina di Saba (1); ma ne' secoli ancora assai posteriori i Monarchi stessi della Siria, e dell'Asia, nudriti, ed allevati tra le magnificenze della gran Roma, si fecero gloria d'impiegare le rendite delle Città, e delle Provincie a se soggette, e gran parte de' tesori del regio errario nella pompa de' Sacrifizj, che in quel Tempio si offrivano (2), l'oblazione de' quali era sempre accompagnata dall'*armoniosa concerto* de' *Suoni*, e de' *Canti*. Per la qual cosa ben faremmo degni di riprensione, se della *Musica Ebreica*, che a se trasse l'ammirazione de i Re, de i Principi, e delle Nazioni più colte (3), noi non facessimo distinta, e speciale menzione. Benchè, a dir vero, ci converrà camminare a tentone, e palpar nelle tenebre, poichè ovunque siam per ri-
vol-

(1) *III. Reg. cap. 10. v. 4. & 5.* Videns autem Regina Saba omnem Sapientiam Salomonis . . . & holocausta, quæ offerebat in domo Domini, non habebat ultra spiritum. *E nel secondo de' Paralipomeni, cap. 9. v. 3. e 4.* Quæ postquam vidit, sapientiam scilicet Salomonis . . . & victimas, quas immolabat in domo Domini, non erat præ stupore ultra in ea spiritus.

(2) *II. Machab. cap. 3. v. 3.* Ut Seleucus Asiæ rex de redditibus suis præstaret omnes sumptus ad ministerium sacrificiorum pertinentes. *E Demetrio di lui figliuolo, il quale exiit ab urbe Roma, come leggesi nel Primo de' Maccabei cap. 7. v. 1., e fu Re della Siria, nella lettera, che inviò agli Ebrei, registrata lui al cap. 10. così scrive, vers. 39. & 40.* Ptolemaidam, & confines ejus, quas dedi donum sanctis, qui sunt in Jerusalem, ad necessarios sumptus Sanctorum. Et ego de singulis annis quindecim millia siclorum argenti de rationibus regis, quæ me contingunt.

(3) *P. Calmet Commentar. in Psal. 136. v. 3.* Judæi, ac præsertim Levitæ cantu suo erant celeberrimi. Musica erat solum ferme negotium plurimarum familiarum, quæ Templi, ac nationis sumptibus alebantur . . . Fidei consonum est, illos a patribus suis edoctos, cum Musicæ tantum vacarent, in ea maxime floruisse. Omnis Oriens profecto noverat, Levitas hæc in arte excelluisse.

volgerci, non troviamo, che oscurità senza un menomo spiraglio di chiara luce, che ci faccia scuoprir la fonte, onde trarne i documenti sicuri per non errare.

Di somma importanza del *Canto Ebreo* sarebbe determinarne sì il *Genere*, le *Melodie*, il *Concerto*; sì gli *Strumenti*, e la forma loro, la grandezza, il numero, le specie, e le più riguardevoli qualità. Ma come? e d'onde? Se dai divini Libri, unica guida in quest' arduo cammino, non altro, che risguardi il sagro *Canto*, se non men certi indizj ne abbiamo, e leggieri vestigj? Sappiamo, che a solennizzare il trasporto dell' Arca, la precedevano esultando nei *Canti*, nelle *Cetre*, *Salterj*, *Timpani*, *Cembali*, e *Trombe* (4); Sappiamo, che nel cospetto di lei stavano continuamente con varie lodi celebrando l' adorabile Maestà dell' Altissimo (5); sappiamo essere stati gli scelti al grand' uopo quattro mila tra *Cantori* e *Sonatori*, dugentottantotto *Professori*, e il rimanente *Discepoli*, tutti *Leviti* (6), eccettuati i *Trombettieri*, che furono *Sacerdoti* (7). Sappiamo, che s' impiegavano in più *Cori* riscontro l' un l' altro, operando a vicenda (8); che erano stabiliti i

T t 2

Can-

(4) II. Reg. cap. 6. v. 5. & 15. I. Paralip. cap. 13. v. 8. & cap. 15. v. 28. Vedi al Cap. 6. della presente Storia pag. 42. 43.

(5) I. Paralip. cap. 23. v. 29. & ultra. Levitæ vero, ut stent mane ad confiterdum & cærendum Domino: Similiterque ad vesperam tam in oblatione holocaustorum Domini, quam in Sabbathis, & Calerdis, & solemnitatibus reliquis; juxta numerum, & cæremonias uniuscujusque rei, jugiter coram Domino.

(6) Loc. cit. v. 5. Porro quatuor millia janitores: & totidem psaltæ canentes Domino in organis, quæ fecerat ad canendum. Cap. 25. v. 7. Fuit autem numerus eorum cum fratribus suis, qui erudiebant canticum Domini, cuncti Doctores, ducenti octoginta octo.

(7) Numer. cap. 10. v. 8. Filii autem Aaron Sacerdotes clangent tubis: eritque hoc legitimum sempiternum in generationibus vestris. II. Paralip. cap. 5. v. 12. Et cum eis Sacerdotes centum viginti canentes tubis.

(8) P. Calmet Diction. sacr. Script. l. 1. pag. 232. Plures Levitarum ordine Divinis laudibus concinendis, & musicis instrumentis ante Altare canendo in Templo Hierosolymitano destinabantur. Davide regnante 4000. ex iis numerabantur, suis Ducibus & Præfectis subjecti (I. Paralip. cap. 23. v. 5. & cap. 25.) Asaph, Heman, & Idithum Musicæ sub Davide, & Salomone præerant. Horum primo quatuor erant filii; secundo quatuordecim; postremo vero sex, qui viginti quatuor Cantorum choris duces electi sunt, singuli singulis. Sub iis Ducibus alii erant Præfecti, inferiores undecim, pro quolibet Choro, aliis Cantoribus instruendis destinati. Familia Caath medium Templi tenebat; Meraritz si-

Canti, ed i *Suoni*, il tempo loro, il luogo, l'ordine, il Ritmo (9). Ma da tutto ciò, che finalmente sappiamo concernente alla nostra ricerca? Se fin que' molti, che poscia vi s'impiegarono con ogni studio, ed industria, appena appena son giunti a darci un languido lume d'alcune *Cantilene*, e dei *musicali Accenti*, presso le Sinagoghe poco dai nostri tempi discoste usitati (10).

Che fosse presso di essi, non capricciosamente variabile, ma stabilmente determinato, e fisso il metodo delle *Cantilene*, mi lusingo di averlo nel Capo sesto della presente Storia (11) abbastanza dimostrato colla scorta de' meglio avvisati Spositori, i quali concordemente ammettono lo stabilimento di tal metodo, degnissimo ancora dell'alta gravità da osservarsi in qualunque ministero del Tempio, facilissima a turbarfi da un *Canto* incerto, e massimamente di que' Salmi, in alquanti de' cui versi v'hanno determinate repliche spettanti al Popolo (12). Che confusione, senza *Cantilene* note e prefisse?

E' cre-

nistram; Gersonitæ tandem dextram. Neque ex familia tantum, sed ex genere instrumentorum distincti fuisse videntur; cum filii Idithum *Cinnor*, seu *Cythara* canerent, filii Asaph *Nabal*, seu *Psalterio*, filii Heman *Mizlothaim*, *Tinnabuli* quodam genere.

(9) *Petr. Dan. Huetius Demonstr. Evang. prop. 4. de lib. Psalm.* Ipse potissimum David in veterum Hymnis recognoscendis, ac digerendis, suis adjungendis, choris symphonicorum instruendis, melodiæ, ac concentuum temporibus determinandis, cantoribus ipsis deligendis, omnique apparatu musico comparando, egregiam operam navavit. Quod & a Salomone deinde factum est.

(10) *Scriffero di questi Accenti, e delle Cantilene Ebraiche Gio: Reuclino (de Accent. & Orthograph.) Gio: Vallense (Scefer Thob cit. dal Bottrig.) Sebast. Munstero (R. Eliæ Levitæ de Accent. Hebrai. ex vers. Latina Munst.) il Cav. Erc. Bottrigari (Trimerone Giorn. 3. pag. 90. 91) il P. Atanas. Kirchero (Musurg. lib. 2. cap. 5. tom. 1.) il P. D. Giulio Bartolucci (Bibliot. Rabin. P. 4. pag. 427.) Mich. Bech. (Dissert. de Accent. usu & abusu Musico Hermeneut.) il N. U. Bened. Marcello (Esiro Poet. Armon. T. 2. &c.)* Convengono però quasi tutti gli Eruditi, che l'uso di tali Accenti Musici sia cosa recente, non conosciuta, ne praticata ai tempi di David, Salomone, ed Esdra. *P. Nat. Alexandri Histor. Eccles. Vet. Testam. T. 3. Dissert. 4. Art. 2.*

(11) pag. 49.

(12) *Allorchè il Re David fece il solenne trasporto dell'Arca di Dio dalla Casa di Obededom al luogo preparatole nella sua Reggia, stabilì, come racconta la sacra Storia (I. Paralip. cap. 16. v. 4.), che i Leviti Cantori ramemorassero perpetuamente al popolo i benefizi di Dio, e glie ne rendessero lode, e gloria: volle inoltre, che Asaffo, e i di lui fratelli (Ibid. v. 7.) cantassero il Cantico di confessione, cioè di lode al Signore: ordinò finalmente,*

E' credibile ancora, che regolassero i varj Tuoni, o Modi all' uopo de' varj affetti, non già col trasporto del massimo musicale Sistema, seguendo la traccia dei Greci, ma imprimendo quell' orme, che poi furon battute dai Ristoratori del Canto Ecclesiastico, i quali fecero gl' Intervalli servire di Fondamentali al cangiamento de' Tuoni (13), per lo cui mezzo si risvegliasse negli animi de' supplicanti, quando la mestizia, quando l' allegrezza, il timore, la speranza, il coraggio, ed altre somiglianti affezioni. Così appo i Greci il Modo o Tuono Jonico portava al giubbilo; il Frigio eccitava l' estro divino; il Lidio rapiva al furore; ed il Dorio guidava alla serietà (14).

In

che tutto il popolo rispondesse Amen, e dicesse l' Inno al Signore (Ibid. v. 36.) Et dicat omnis populus: Amen, & hymnum Domino. Avendo poscia dalle mani stesse di Dio, siccome egli attestò (Ibid. cap. 28. v. 19.) ricevuta la Pianta, e 'l disegno del Tempio, e di tutti quanti gli edifizj del portico, delle Celle, e degli Atrij, è assai verisimile, che a fine di eccitare alle divine laudi il popolo, che doveva adunarsi nell' atrio esteriore, componesse il Salmo novantesimonono, poichè in esso al ver. 2. si legge: Introite in conspectu ejus in exultatione; ed al vers. 4. Populus ejus, & oves pascuæ ejus, introite portas ejus in confessione, atria ejus in hymnis: confitemini illi. E qui sono degni d' osservazione i due vocaboli di Confessione, e di Inno, usati costantemente dalle divine Scritture a significare le laudi, che dagli Ebrei si rendevano a Dio nel Tempio. Da tutto questo ricavasi, che nelle solennità di letizia cantavansi principalmente i Salmi centesimoquarto, centesimoquinto, e centesimosesto, ognun de' quali comincia, Confitemini Domino, quoniam bonus: quoniam in sæculum misericordia ejus; ed il Salmo centesimotrentesimoquinto, Confitemini Domino, quoniam bonus: quoniam in æternum misericordia ejus; perchè in essi, e fatti distinta e special menzione di tutti i benefizj fatti da Dio a quel popolo, e sono vi alcuni intercalari, che dal popolo istesso, alternando il canto de' Leviti, si dovean ripetere. Certo è, che nel Salmo centesimosesto quattro volte interpolatamente si replica, Confiteantur Domino misericordix ejus, & mirabilia ejus filiis hominum, e nel centesimo trentesimoquinto, che contiene ventisette versetti, ciascuno di questi termina colle parole, quoniam in æternum misericordia ejus; segno manifesto, dicono gli Espositori Genebrardus, Menochius &c., che tale emistichio intercalare si cantava dal popolo esistente nell' atrio esteriore. Infatti non mai forse nelle divine Scritture si legge, aver gli Ebrei celebrata una Festa, com' esse dicono, in gaudio, che immediatamente non leggansi queste formole, o somiglianti: Et confitebantur, ovvero, Et concinebant in hymnis Domino, quoniam bonus, quoniam in æternum misericordia ejus.

(13) Disert. II. pag. 326. 327

(14) Lucianus Samosat. Harmonid. Vinc. Obsopæo interpr. Harmonides tibi cen quodam tempore Timotheum magistrum suum interrogavit. Dic mihi, inquit, o Timothee, quomodo mea arte possum evadere clarus & nobilis? Aut quid faciendum mihi existimas, ex quo in universæ Græciæ cognitionem venturus sum? Nam alia quidem omni me studio & benevolentia jam edocuiisti, nem-

In fatti, chiunque con occhio attento scorrer voglia il Salterio, non può a meno, che eccitare non sentasi or' a tristezza, or' a letizia, or' a compunzione, or' a fiducia da que' varj, ed efficaci movimenti d' affetto, de' quali i Salmi sparsi ovunque sono, e ripieni (15).

Penso assai verisimile, che il puro *Diatonico* fosse lo scelto all' uso del Tempio, poichè il più naturale, il più facile, e il più degno della Maestà d' un luogo sì venerabile (16). La naturalezza lo rendeva comodo alle Turbe tal' or vicendevolmente rispondenti ai *Cantori*; la facilità lo rendeva comodo a questi, la più parte, come accennammo, Discepoli; cui l' *Enarmonico*, possibile tra' Greci a pochissimi (17), faria stato impraticabile: la mollezza poi del *Cromatico* stata faria disdicevole alla gravità dei Sacrificj, e delle Preci, e Lodi sagrate (18). Che più? Gli

Stru.

pe exquisitum tibiæ & accomodum usum, mox lingulam tenui & modulati spiritu insufflare, infra autem digitos apte adhibitos crebrò sustollere ac deprimere, deinde ad numeros ingredi, & modos facere concinnos, chordæque congruos, postremò conservare singulorum concentuum proprietates, quiddam in Phrygio attonitum, in Lydio turbulentum, gravitatem in Dorico, in Ionico suavitatem.

(15) *S. Augustinus in Psal. 30. Enarrat. 4.* Si orat Psalmus, orate: & si gemit, gemite: & si gratulatur, gaudete: & si sperat, sperate: & si timet, timete. Omnia enim quæ hic conscripta sunt, speculum nostrum sunt. *S. Nicetius de Psalm. bono. cap. 1. . . .* Psalmus tristes consolatur, lætos temperat, iratos mitigat, pauperes recreat, divites, ut se agnoscant ammonet, & ne superbiant increpat, omnibus omnino suscipientibus se aptam medicinam contribuit psalmus, nec peccatores despicit; sed remedium eis per pœnitentiam lacrymosam salubriter ingerit.

(16) *P. Lamy. de Templo Hierosolym. Lib. 7. sect. 6. pag. 1199. 1200* Quod genus modulationum veteres Hebræi sectati fuerint, difficile est statuere. Naturam ut plurimum ducem s'quebantur, & ideo sæpius Diatonicum genus. Quandoque autem Chromaticum, cum coloribus quodammodo exornatus cantus; & Enharmonicum si exhilarandus esset. Ingentes in Deum affectus, inspirabant verba & modos. Nunc arte utebantur, ut per semitonos & dieses vox ascenderet & descenderet per minora aut majora intervalla, prout erant afficiendæ aures; quæ magis commoventur, cum protinus vox ascendit ad remotum intervallum, aut descendit: delectantur vero magis cum per hemitorium & diesim transit; quod a viris qui in id omne studium conferebant, facile advertebatur. *Non dobbiamo quì supporre praticati i due Generi Cromatico, ed Enarmonico nella precisa loro esattezza, ma solamente di raro in qualche loro Intervallo, cioè, o mescolando accidentalmente qualche Semituono, o Diesis Cromatico, siccome da qualche tempo si è introdotto nel nostro Canto Ecclesiastico, ovvero usando il Semiditono, e 'l Ditono incomposti, non mai, secondo il Bottrigari (Melone Disc. Armon.) il Sigonio (Disc. intorno a' Madrig. & a' Libri dell' Antica Musi.), ed altri, ammessi dai Greci nel semplice Diatonico.*

(17) *Dissert. 1. pag. 123. Annot. (54).*

Strumenti Ebraici, costretti ad accordarsi col *Canto*, con sì poche loro *e Corde*, e *Canne*, e *Fori*, come mai poter seguirlo a seconda della tanta numerosità degl' *Intervallè Cromatici*, ed *Enarmonici*? Se non che questo *Cromatico*, ed *Enarmonico* quanto mai posteriormente alla celebrità del Tempio Santo s' accollè all' *Arte musicale* ad introdurvi la pluralità dei *Generi armonici*? Anzi la stessa *specificà* diversità del rimanente *Diatonico*, che nato un solo cogli Uomini, trentasette secoli unico regnò fra i medesimi, una tal differenza prima di Eratostene non vedutasi, assicura sino la *Specie* del *Diatonico* antico, poichè unica, perciò necessaria ai *Cantori* del Tempio.

Per modo però necessaria, che non si voglia derivata dallo splendore dimostrativo, cui caligine non offuschi di dubbierà, ma dedotta solo da quel chiarore, che difonda la probabilità, luce a noi unica a stenebrare l' oscura provincia, che qui prendemmo a trascorrere. Ragionevole cosa adunque gli è pensare, che al *Diatonico* toccasse il vanto di servire al divin ministero del Tempio; e se vagono a nulla que' leggieri vestigi di *Canto* Ecclesiastico, che l' iniquità de' tempi ci ha nella Storia lasciati, sembra del pari ragionevole pensare, che alquante *Cantilene* colà praticate, o le stesse sieno, o poco da quelle differenti costantemente usuali anche oggidì all' Ecclesiastico *Canto Fermo*.

E' dunque assai verisimile, che il sagro *Canto Ebraico*, contenuto fra i limiti del *Diatonico*, non ammettesse se non se *Cantilene* e determinate, e convenevoli alla divina gravità del Tempio (19), dal che abbiám luogo di credere,

(18) *Clemens Alexandrinus Pædagog. Lib. 2. cap. 4.* Fractorum enim cartuum, & flebilium Caricæ Musicæ modorum varia veneficia, intemperanti & pravo musicæ artificio mores corrumpunt, ad hujus comensationis perturbationem trahentes... Est enim psalmus numerosa & modesta laudatio, Canticum spiritale psalmum dixit Apollolus (*ad Coloss. 3.*) sunt enim admittendæ modestæ & pudicæ harmoniæ: contra à forti & nervosa nostra cogitatione vere molles, & engrves harmoniæ amandandæ quam longissime, quæ im robo flexuum vocis artificio, ad delicatam & ignavam vitæ agendæ rationem deducunt. Graves autem & quæ ad temperantiam pertinent modulationes ebrietati, ac proterviæ nunciium remittunt. Chromaticæ igitur harmoniæ, impudenti in uno proterviæ, floribusque redimitæ, & meretriciæ Musicæ, sunt relinquendæ. *Bee-*

re, che la più parte esser potessero *Doriche*, cioè di *Tuono*, o *Modo*, come ognun sa, il più serio, e severo (20), non escludendo però gli altri *Modi*, o *Tuoni*, il *Frigio*, il *Lidio*, *Mistolidio*, ed altri simili dalla motivata varietà degli affetti talor richiesti.

E poichè alle sole conghietture dobbiamo affidarci, non sarà disdicevole raccoglierne opportunamente dai sagri Volumi, e loro Interpreti quante possano esserci scorta men dubbia ad assicurare un assunto a prima giunta un pò troppo arrischiato. E per vero dire, sembrerà troppo ardito il carico, che qui prendiamo d'inalzare l'odierno *Canto Ecclesiastico* della *Salmodia* alla dignità d'antichissimo fino a segno, che in alcuna parte possa essersi conservato lo stesso, il quale, nato da Davide, si stabilì sotto Salomone nella prima Dedicazione del magnifico Tempio, ch'egli aveva edificato.

Fecero certamente molto a nostro vantaggio cotesti Reali Institutori di que' primieri sagrosanti Riti, e massimamente per rapporto al *Canto*, che lo vollero, siccome nei Ministri, e nell'ordine, così nelle *Cantilene* immutabile; la quale immutabilità, sebbene non toglie per le vicende umane qualche

tius Musi. Lib. 1. cap. 21. Chroma vero est, jam quasi ab illa naturali intentione descendens, & in mollius decidens.

(19) *S. Augustinus epist. 131. ad Memorium Episc. Quibus numeris consistant versus Davidici non scripsi, quia nescio.... Amavit enim vir Sanctus Musicam piam, & in ea studia nos magis ipse quam ullus alius author accendit. Clemens Alexandrinus Strom. Lib. 6. Propterea exemplum Musicae simul psallens, & prophetans ponatur David, Deum concinne & numerose laudans. Doricae autem harmoniae maxime convenit genus *εναρμῶνιον*, idest, concinnum, & Phrygiae *διατρονον*, quod est vehemens & acutum, ut ait Aristoxenus. Barbari itaque Psalterii harmonia, modorum ostendens honestatem & gravitatem, cum sit antiquissima, maxime fuit exemplo Terpandro ad Doricam harmoniam, Jovem laudanti.... Est autem supervacanea respuenda Musica, quae frangit animos & varie afficit, ut quae sit aliquando quidem lugubris, aliquando vero impudica & incitans ad libidinem, aliquando autem limphata, & insana.*

(20) *Plato Laches, vel de fortitud. pag. mihi 296. Nam quoties de virtute vel de sapientia quadam aliquem audio disputantem revera virum dignumque sermonibus ipsis, mira quadam afficior voluptate, contemplans dicentem simul ac dicta quam congrua inter se, & consona sint. Atque hic profecto vir musicus esse mihi videtur, harmoniam suavissimam modulatus, non lyram, neque jocularia quaedam instrumenta, sed vitam revera contemperans concordia verborum & operum, concinentem secundum Doricam videlicet me-*

che accidentale variazione delle cose, questa però non fuol mai giungere a turbarne la sostanziale loro durata, sicchè le prime *Cantilene*, almen più riguardevoli, da principio stabilite a celebrare le maggiori solennità, non debbano crederfi perseverate nel lor vigore fino alla schiavitù di Nabucco, che portò la prima distruzione del Tempio, e quindi la dissipazione d'ogni venerabile di lui celebrità (21).

Anzi quelle reliquie del Tempio, che sole, come è chiaro, rimanere allora potevano, i *Cantici*, le *Cantilene*, e le *Melodie de' Suoni Ebraici*, neppure in tanta desolazione andarono in obblivione.

Solamente l'uso loro solenne, e pubblico possiam dire che cessasse (22). Ciò almeno allo scorrere il Salmo centesimotrentesimosesto sembra assai probabile. In esso così leggiamo. *Colà sopra i fiumi di Babilonia sedemmo, e piangemmo al rammentare Sionne. Là in mezzo sospendemmo ai Salici gli strumenti nostri. Là pure, poichè quei, che ci guidarono schiavi, ci interrogarono delle parole de' nostri Cantici, e quei che seco ci traſsero. Cantateci, dissero, un Inno dei Cantici di Sionne, perciò rispondemmo: e come cantare il Cantico del Signore in terra aliena? Or sì fatte espressioni, o uscissero con profetico spirito, come gravissimi Spositori (23) sostengono, dalla bocca di Davidde presso a cinque secoli prima della schiavitù, o, come altri (24) vogliono,*

V u

fof-

Iodiam, non Jonicam, aut Phrygiam, aut Lydiam, sed eam certe quæ sola græca est harmonia. *Julius Scaliger Poet. Lib. 1. cap. 19.* Dorica vetus magna, sublimis, gravis, contenta, nihil habuit fufum, nihil solutum, nihil hilare, nihil molle: sed plenum, vehemens, paucis, modicisque flexibus.

(21) *IV. Reg. cap. 24., & 25. II. Paralip. cap. 36.*

(22) *P. Calmet Commentar. in Psal. 136. v. 5.* Non vetabat Deus, laudes suas in terra aliena cantari. Eas sæpius captivi, *gli Ebrei in Babilonia*, illic cecinerant, sæpius laudum Cantica elucubrati fuerant, immo & instrumenta suæ pulsaverant, ut exilij sui tædium imminuerent, atque ad confidendum in Domino se se excitarent. Verum hoc inter se, & clam peragebant, cum prophætorum præsentia nequaquam objiciebat divina Cantica ludibrijs, irrisionibus, & fortasse etiam blasphemijs Babyloniorum.

(23) *S. Ambrosius in Psal. 1. S. Philastrius Hæres. 79. S. Jo: Chrysostomus in Ps. 50. Euthymius Præf. in Psal. & alii apud P. Calmet Dissert. in Auct. Psal. & argum. in Psal. 136. Gordonius, Lorinus, Menochius, le Blanc in tit. hujus. Psa.*

(24) *S. Hilarius Præf. in Psal. 131. S. Hieronymus epist. 134. ad Sophron. & ep. 139. ad Cyprian. Prolog. in Ps. sub nomine Athanasij. Eusebius Præfat. in Psal. & alii apud P. Calmet loc. cit.*

fossero uno sfogo degli addolorati Ebrei nella loro attuale cattività: certo è, che ci somministrano un' argomento convincentissimo pel nostro intento. Imperciocchè, se nella schiavitù restarono agli Ebrei i loro *musicali Strumenti*, e se essi afflitti, e mesti a' loro Conquistatori risposero, non già di essersi dimenticati de' *Cantici* di Sionne, ma di non aver coraggio di *cantarli* in terra straniera, forz' è conchiudere, che cotesti *Cantici* fossero que' medesimi, ch' erano fin da principio stabiliti per le sacre funzioni del Tempio di Gerosolima; e quindi ancora, che nei settant' anni (25) di sì lagrimevole cattività gli stessi costantemente perseverassero.

Usciti poscia da questa schiavitù, si accinsero tosto a riedificare il Tempio (26), e poi anche le mura della Città (27), riordinandovi col culto antico, e coll' antica pompa de' Sacrifizj, il quotidiano, e solenne rito de' *musicali Concerti*. Di cotesta riordinazione quale testimonianza possiamo noi bramare più certa di quella, che ce ne rendono Neemia, ed Esdra nel distinto ragguaglio di quanto essi avevano e con gli occhj proprj veduto, e col loro zelo promosso? Descrive quegli (28) il preciso numero degl' Israeliti, che dalla schiavitù nell' anno primo dell' Imperio di Ciro, sotto la condotta di Zorobabele ritornarono liberi nella Giudea; e tra questi espressamente afferma, che v' erano *centoquarantotto Cantori discendenti di Asaffo* (29): tra i loro servi poi, ed ancelle, altri *dugentoquarantacinque Cantori, e Cantatrici* (30); i principali Capi, e Direttori de' quali sono da lui descritti col proprio lor nome (31).

Testi-

(25) *Jeremias cap. 25. v. 29. II. Paralip. cap. 36.*

(26) *I. Esdrae cap. 2. v. 68. Et de principibus patrum, cum ingrederentur templum Domini, quod est in Jerusalem, sponte obtulerunt in domum Dei ad extruendam eam in loco suo.*

(27) *II. Esdrae cap. 2. v. 17. Et dixi eis. Vos nostis afflictionem in qua sumus; quia Jerusalem deserta est, & portæ ejus consumptæ sunt igni: venite, & ædificemus muros Jerusalem, & non simus ultra opprobrium.*

(28) *Ibid. cap. 7.*

(29) *Ibid. v. 45. Cantores: Filii Asaph centum quadraginta octo.*

(30) *Ibid. v. 67. Et inter eos, cantores, & cantatrices ducenti quadraginta quinque.*

(31) *Ibid. cap. 12. v. 1. v. 8. Hi sunt autem Sacerdotes, & Levitæ, qui*

Testimonianza è questa, la quale anche sola sovrabbondantemente dimostra ciò, che or' ora dicemmo, l' uso cioè de' Sacri lor *Canti*, se non pubblico, privato almeno, non essere stato presso gli Ebrei per tutto il tempo della Babilonica cattività interrotto. Passa di poi Neemia a narrare la grande solennità, con cui nell' anno ventesimo dell' Imperio di Artaserse fu celebrata la Dedicazione della nuova Città, e delle mura di Gerusalemme; e premettendo il nome di coloro, che tra i Leviti erano allora i principi, e direttori del *Canto*, dice (32): *Ed i principi dei Leviti Asebia, Serebia, e Giosue figlio di Cedmiello: ed i loro fratelli, affinchè a vicenda lodassero, e confessassero, giusta il precetto di Davidde Uomo di Dio ... nella Dedicazione però del Muro di Gerusalemme chiamarono da tutti i luoghi i Leviti, acciocchè venissero a Gerusalemme per fare la dedicazione, e la festa nel rendimento di grazie e col Cantico, e con i Cembali, e con i Salterj, e colle Cetre. Si congregarono perciò i figlj dei Cantori dai campi d' intorno Gerusalemme ... feci però salire i Principi di Giuda sopra il muro, e vi disposi due gran Cori di lodatori ... nei vasi del Cantico di Davidde uomo di Dio ... ed il Coro secondo di coloro, che grazie rendevano, andava dall' altra parte ... e stettero due Cori dei lodatori nella casa di Dio ... e chiaramente cantarono i Cantori e Jezraia direttore ... e custodirono l' osservanza del loro Iddio, e l' osservanza dell' espiatione, ed i Cantori, ed i Custodi delle porte, giusta*

V u 2

il

ascenderunt cum Zorobabel... Porro Levitæ, Jesua, Bennui, Cedmihel, Serebia, Juda, Mathanias, super hymnos ipsi, & fratres eorum.

(32) *Ibid.* v. 24. Et principes Levitarum, Hasebia, Serebia, et Josue filius Cedmihel: et fratres eorum per vices suas, ut laudarent et confiterentur juxta præceptum David viri Dei... v. 27. In dedicatione autem muri Jerusalem requisierunt Levitas de omnibus locis suis ut adducerent eos in Jerusalem, et facerent dedicationem et lætitiã in actione gratiarum, et cantico, et in cymbalis, et psalteriis, et citharis. v. 28. Congregati sunt autem filii cantorum de campestribus circa Jerusalem... v. 31. Ascendere autem feci principes Juda super murum, et statui duos magnos choros laudantium... v. 35. in vasis cantici David viri Dei... v. 37. Et chorus secundus gratias referentium ibat ex adverso... v. 39. Steteruntque duo chori laudantium in domo Dei... v. 41. Et clare cecinerunt cantores, et Jezraia præpositus... v. 44. 45. Et custodierunt observationem Dei sui, et observationem expiationis, et cantores, et janitores juxta præceptum David, et Salomonis filii ejus, quia in diebus David et Asaph ab exordio erant principes constituti cantorum in carmine laudantium, et confitentium Deo.

il precetto di Davide, e Salomone di lui figlio, perchè ai giorni di Davide, e di Asaffo erano costituiti i Principi dei Cantori nella Salmodia di quei, che lodavano, e confessavano Iddio. Che se tanto osservarono nella dedicazione del Muro, vogliam poi dire, che nella rinnovazione e sagrosanta amministrazione del Tempio i Cantori non riassumessero il metodo delle Cantilene dai mentovati primi institutori ordinate?

Noi sappiamo da Esdra testimonio oculare, che nel secondo anno (33) del ritorno degli Israeliti a Gerusalemma, dopo d'aver gittate le fondamenta del nuovo Tempio (34) *stettero i Sacerdoti vestiti de' loro ornamenti colle trombe: e i Leviti figliuoli di Asaffo ne' cembali, affine di lodar Dio per le mani di Davide Re d'Israello; cioè, come spiega la Glossa ordinaria (35), col metodo da quel Re stabilito, e ordinato. Siegue poscia lo Scrittore Sacro (36): E cantavano negl'inni, e nella confessione al Signore: Poichè buono, poichè in eterno la misericordia di Lui sopra Israello. Anche tutto il popolo alzava con veemenza grande la voce in lodando il Signore, perchè era fondato il suo Tempio . . . e la voce sentivasi di lontano. E non è questa l'istessissima festiva pompa, con cui quattro secoli addietro era stata già celebrata da Salomone la dedicazione del primiero suo magnifico Tempio? Eccone la relazione esattissima nel secondo libro de' Paralipomeni (37): Stavano i Sacerdoti ne' loro*
uffi-

(33) *I. Esdra cap. 3. v. 8.* Anno autem secundo adventus eorum ad templum Dei in Jerusalem mense secundo, cœperunt Zorobabel filius Salathiel, et Josue filius Josedec, et reliqui de fratribus eorum Sacerdotes, et Levitæ, et omnes qui venerant de captivitate in Jerusalem, et constituerunt Levitas a viginti annis et supra, ut urgerent opus Domini.

(34) *Ibid. v. 10.* Fundato igitur a cæmentariis templo Domini, steterunt Sacerdotes in ornatu suo cum tubis: et Levitæ filii Asaph in cymbalis, ut laudarent Deum per manus David regis Israel.

(35) *Gloss. ord. in hunc locum:* Merito hic, cum filii Asaph laudarent, et confiterentur Domino per manum David, juxta dispositionem ejus hoc fecisse intelligendi sunt.

(36) *I. Esdra cap. 3. v. 11. & 13.* Et concinebant in hymnis, et confessione Domino: Quoniam bonus, quoniam in æternum misericordia ejus super Israel. Omnis quoque populus vociferabatur clamore magno in laudando Dominum, eo quod fundatum esset templum Domini . . . et vox audiebatur procul.

(37) *II. Paralip. cap. 7. v. 6.* Sacerdotes autem stabant in officiis suis: et

uffizj, e i Leviti negl' organi de' carmi del Signore, che 'l Re David aveva composti, acciocchè lodato fosse il Signore: poichè in eterno la sua misericordia, cantando gl' Inni di Davide, siccome aveva egli ordinato: e i Sacerdoti colle trombe precedevano il canto; e altrove (38): Adunque tutti egualmente e colle trombe, e colla voce, e co' cembali, e con gli organi, e con altri generi di musicali strumenti cantando, e sollevando in alto la voce, da lungi se ne udiva il suono. Confrontisi questo testo de' Paralipomeni con quello sovra-citato di Esdra; e vedrassi l' istesso rito, la Salmodia istessa, la pompa, e le cerimonie medesime nell' una, e nell' altra celebrità osservate.

Nella dedicazione poscia del nuovo Tempio, ch' ebbe il suo compimento l' anno festo del regno di Dario (39), vero è, che Esdra non fa espressa menzione de' Canti, e de' Suoni, null' altro narrandoci, se non che (40) *i figliuoli d' Israello, i Sacerdoti, e i Leviti, e tutti coloro, ch' erano usciti di schiavitù, fecero la Dedicazione della Casa di Dio in allegrezza, ed in gaudio; ed immolarono per la Dedicazione cento vitelli, dugento arieti, e quattrocento agnelli, e per le colpe di tutto Israello dodici capretti, giusta 'l numero delle Tribù Israelitiche.* Ma oltrechè in vigor della legge dal Re Davide già promulgata (41), non si immolavano vittime a Dio senza l' armonioso accompagnamento della Salmodia, e del Canto: il secondo libro de' Maccabei là, dove tratta
di

Levitæ in organis carminum Domini, quæ fecit David rex ad laudandum Dominum: Quoniam in æternum misericordia ejus, hymnos David canentes per manus suas: porro Sacerdotes canebant tubis ante eos, cunctusque Israel stabat.

(38) *Ibid. cap. 5. v. 13.* Igitur cunctis pariter, et tubis, et voce, et cymbalis, et organis, et diversi generis musicorum concinentibus, et vocem in sublime tollentibus; longe sonitus audiebatur.

(39) *I. Esdræ cap. 6. v. 15.* Et compleverunt domum Dei istam, usque ad diem tertium mensis Adar, qui est annus sextus regni Darii regis. *Tirinus in hunc loc.* Mensis Adar est duodecimus et ultimus mensium anni Hebræorum, respondetque nostro partim Februario, partim Martio

(40) *Ibid. v. 16. & 17.* Fecerunt autem filii Israel Sacerdotes et Levitæ, et reliqui filiorum transmigrationis, dedicationem domus Dei in gaudio. Et obtulerunt in dedicationem domus Dei vitulos centum, arietes ducentos, agnos quadringentos, hircos caprarum pro peccato totius Israel duodecim, juxta numerum tribuum Israel.

(41) *I. Paralip. cap. 23. v. 30. & 31.*

di questa Dedicazione (42), ci assicura, che per tutto il tempo de' sagrifizj vi fu in essa il *Canto de' Salmi* [43], e ci descrive anche il nome del primo *Cantore*, che gli intonò, cioè Gionata [44], seguito poscia dal *Canto* degli altri. Sappiamo inoltre, che dopo questa riedificazione, e Dedicazione, a tutti i Sacerdoti, e Leviti furono assegnati i rispettivi lor ministerj pel servizio del Tempio [45] nella maniera, che praticavasi innanzi la schiavitù; e tra questi ministerj l'ultimo certamente non era quello de' *Cantori*, i quali anzi egualmente che i Sacerdoti, pel regio editto di Artaserse, pubblicato (46) l'anno settimo del suo regno, furono espressamente dichiarati (47) esenti, ed immuni da qualsivoglia imposizione, e tributo.

Colla medesima solennità ne' secoli posteriori ad Esdra, e a Neemia fu celebrata da Giuda Maccabeo la dedicazione del nuovo Altare, che questo glorioso Eroe dell' Ebreana nazione, dopo d'aver purgato il Tempio da tutte le profanazioni introdottevi dal Re Antioco, fece innalzare ad onore del vero Iddio. Il racconto, che ne fa il sacro Testamento, è degno di essere qui riferito. *Prima che spuntasse il Sole*, così nel primo libro de' Maccabei (48), *del ventesimo*

mo

(42) *II. Machab. cap. 1. v. 18.* Quando Nehemias, ædificato templo, et altari, obtulit Sacrificia.

(43) *Ibid. v. 30.* Sacerdotes autem psallebant hymnos, usquequo consumptum esset Sacrificium.

(44) *Ibid. v. 23.* Jonatha inchoante, cæteris autem respondentibus.

(45) *I. Esdræ cap. 6. v. 18.* Et statuerunt Sacerdotes in ordinibus suis, et Levitas in vicibus suis super opera Dei in Jerusalem, sicut scriptum est in libro Moyse. *Numer. cap. 3. v. 6. 8. & 9. I. Paralip. cap. 24. 25. 26.*

(46) *Ibid. cap. 7. v. 7. 8. & 13.* Et ascenderunt de filiis Israel, et de filiis Sacerdotum, et de filiis Levitarum, et de cantoribus, et de janitoribus, et de Nathinæis in Jerusalem anno septimo Artaxerxis regis. Et venerunt in Jerusalem mense quinto, ipse est annus septimus regis.... A me decretum est, ut cuicumque placuerit in regno meo de populo Israel, et de Sacerdotibus ejus, et de Levitis ire in Jerusalem, tecum vadant.

(47) *Ibid. v. 24.* Vobis quoque notum facimus de universis Sacerdotibus, et Levitis, et cantoribus, et janitoribus, Nathinæis, et ministris domus Dei hujus, ut vestigal, et tributum, et annonas non habeatis potestatem imponendi super eos.

(48) *Cap. 4. v. 52. ad 56.* Ante matutinum surrexerunt quinta et vigesima die mensis noni (hic est mensis Casleu) centesimi quadragesimi octavi anni: et obtulerunt sacrificium secundum legem super altare holocaustorum novum, quod fecerunt. Secundum tempus et secundum diem, in qua contaminaverunt

mo quinto giorno del nono mese, che è il mese Casleu, il quale corrisponde in parte al nostro Novembre, ed in parte al Dicembre, dell' anno centesimo quarantesimo ottavo del regno de' Greci, sorsero, e offerirono il Sacrificio secondo la legge sopra il nuovo altare degli olocausti, che avevano fabbricato. In quel tempo, e in quel giorno, in cui da' Gentili era stato, tre anni addietro, contaminato, in quel medesimo fu rinnovato co' i cantici, colle cetre, colle cinnare, e co' i cembali. E tutto il popolo gittossi colla faccia a terra, indi alzolla al cielo, e adorarono, e diedero benedizioni a quel Signore, che aveali prosperati. E fecero la dedicazione dell' altare per otto giorni, e offerirono gli olocausti con allegrezza, e 'l sacrificio di salute e di lode; cioè, come spiega la Glossa ordinaria (49) colle lodi, e co' i Salmi glorificavano Dio, e co' i vicendevoli canti si recavano l' un l' altro piacere, e diletto. Colla medesima pompa, giusta lo stabilimento allora fatto, e da tutta la nazione accettato [50], proseguirono poscia a celebrare ogni Anno nella ricorrenza degli stessi giorni questa solennità, la quale anche da Gesù Cristo nostro Signore nell' ultimo anno della temporale preziosa sua vita fu onorata, come attesta l' Evangelista San Giovanni (51) colla

illud gentes, in ipsa renovatum est in canticis, et citharis, et cinyris, et in cymbalis. Et cecidit omnis populus in faciem, et adoraverunt, et benedixerunt in cælum eum, qui prosperavit eis. Et fecerunt dedicationem altaris diebus octo, et obtulerunt holocausta cum lætitia, et sacrificium salutaris, et laudis.

(49) *Gloss. ord.* Deum autem laudibus, & psalmis glorificabant, seseque mutuo cantibus delectabant.

(50) *I. Machab. cap. 4. v. 59.* Et statuit Judas, & fratres ejus, & universa ecclesia Israel ut agatur dies dedicationis altaris in temporibus suis ab anno in annum per dies octo a quinta & vigesima die mensis Casleu, cum lætitia & gaudio. *Gloss. ord.* Hanc quidem solemnitatem ipse Salvator in Evangelio prædicatione sua legitur decorasse. *Jo: cap. 10.*

(51) *Cap. 10. vers. 22. & 23.* Facta sunt autem Encænna in Jerosolymis: & hyems erat: & ambulabat Jesus in templo, in porticu Salomonis. *Nicol. de Lyra.* Sciendum tamen, quod festum non erat primæ dedicationis, quæ facta est a Salomone: quia facta est 10. die septembris in autumno, ut habetur *III. Reg. 8.* Nec etiam secundæ dedicationis, quæ facta est sub Zorobabel templo reedificato: quia illa facta est in Martio tempore vernali. Sed fuit festum illius dedicationis seu innovationis, quæ facta est sub Juda Machabeo quando purificatum fuit templum ab Antioco Epiphane prophanatum, ut habetur *I. Machab. 4.* quæ purificatio facta fuit 28. die noni mensis apud Judæos.... qui pro maiore parte communiter concurrunt cum decembri apud nos.

colla sua divina presenza, e fino all'ultima distruzione del Tempio, col medesimo solenne rito, siccome nelle sue giudaiche antichità ne rende testimonianza Gioseffo Ebreo (52), costantemente continuata. Ed ecco il *Canto Ebreo* della Salmodia, fin da' tempi di David, e di Salomone successivamente tramandato di Padre in figliuolo, oltrepassare la metà del primo secolo della Chiesa (53).

Che se il metodo del *Canto*, e delle *formole musicali* stabilito da Davidde pervenne tant'oltre, se non del tutto, almeno sostanzialmente non variato nella nazione Ebraica: qual ragione potrà persuaderci, che gli Apostoli, i quali erano soliti a frequentare il Tempio, e ad esercitarvisi nell'orazione, e nelle divine lodi, l'istesso metodo non ritenessero? Essi infatti, Ebrei essendo, e quindi allevati, ed affuefatti alle costumanze di lor nazione, allorchè alle ore prefisse colla moltitudine del popolo adunavansi nel Tempio ad orare (54), quali *Cantilene* avranno usate, se non quelle medesime, con cui le turbe rispondevano ai Cantori Leviti? E poichè le *Cantilene* de' Salmi, dal Re Davidde già stabilite, non potevano, come fu sopra notato, non essere determinate, e fisse; e d'altra parte la Nazione Ebraica, anche
a' tem-

(52) *Lib. 12. cap. 7. num. 7. in edit. Havercampi.* Et ex eo tempore, cioè da' tempi di Giuda Maccabeo, in hodiernum usque diem celebramus id solemne.

(53) *La distruzione del Tempio Gerosolimitano, e la dispersione della nazione giudaica seguì l'anno settantesimo di Gesù Cristo; e più anni dopo furono da Gioseffo Ebreo scritti i libri delle sue antichità.*

(54) *Luca cap. 24. v. 53.* Et erant semper in templo, laudantes & benedicentes Deum. *Gloss. ordin.* Lucas, qui Sacerdotium Christi cæteris amplius exponendum suscepit, & ideo evangelium suum a ministerio templi per Sacerdotium Zachariæ cepit, pulchre hoc in templi devotione complevit: cum Apostolos ibi, ministros scilicet novi Sacerdotii futuros, non in victimarum sanguine, sed in laude Dei & benedictione concludit. *Act. Apostol. cap. 2. v. 46.* Quotidie quoque perdurantes unanimiter in templo &c. *Lyran.* Ubi erat locus orationis quoad omnes, & prædicationis quoad Apostolos *cap. 3. v. 1.* Petrus autem & Joannes ascendebant in templum ad horam orationis nonam. *Cornel. a Lap. Commentar. in hunc locum.* Apud Judæos primariæ orationis horæ erant duæ, nimirum prima, & nona, ob duplex jure Sacrificium agni, quod iis offerebant, nempe matutinum, quod mane hora prima; & vespertinum, quod hora nona immolabant. Initium ergo diei, æque ac finem Judæi dabant Deo, per solemnem adorationem, & sacrificium; il qual sacrificio era sempre accompagnato dal *Canto de' Salmi*, giusta l'ordinazione di Davidde, come abbiamo detto.

o almeno i Principi della Sinagoga, gli Scribi, i Pontefici, i Farisei, e gli altri Capi del popolo, benchè a' tempi del Redentore alle vane, e fallaci Tradizioni de' lor maggiori posponeffero senza ribrezzo l' osservanza de' divini comandamenti (55), zelantissimi nondimeno si dimostravano di custodire illibati tutti i riti, e le cerimonie esteriori: ogni ragion perciò vuole, che le *Cantilene* de' Salmi, le quali computavansi tra le sacre cerimonie al Divino culto ordinate dal Reale Salmista (56), e negli estremi della sua vita con tanta efficacia a Salomone suo figlio raccomandate (57), anche a' tempi del Redentore nella primiera forma si conservassero.

Di cotesto *Canto* scrive S. Agostino, che noi abbiamo l' insegnamento, l' esempio, e l' precetto del medesimo Signor nostro, e de' suoi Appostoli (58). In fatti nell' ultima Cena, dopo d' aver il Redentor nostro istituito l' augustissimo Sacramento, e colle divine sue Carni, e preziosissimo Sangue pasciuti i suoi amati Discepoli: tutti unitamente, dice

X x

l' Evan-

(55) *Matth. cap. 15. v. 1. 2. & 3.* Tunc accesserunt ad eum ab Jerosolymis Scribæ, & Pharisei, dicentes: Quare discipuli tui transgrediuntur traditionem seniorum? Non enim lavant manus suas cum panem manducant. Ipse autem respondens ait illis: quare & vos transgredimini mandatum Dei propter traditionem vestram? *Cornel. a Lapide.* Traditiones vestræ non sunt institutæ a Deo, nec a sanctis priscisque Patriarchis, & Prophetis, sed nuper a crassis Scribis & Phariseis antecessoribus vestris adinventæ, quas vos tueri vultis, non illorum amore & reverentia, sed qui in illorum locum succeditis, ut similes traditiones novas faciendi potestatem, & auctoritatem vobis arrogetis. Divinæ vero & Patriarchales traditiones sunt, ideoque omnino observandæ; libros Moïsis, Isaïæ, Jeremiæ, ceterorumque Prophetarum esse canonicos.

(56) *I. Paralip. cap. 23. v. 17. ad 31.* Juxta præcepta quoque David novissima, supputabitur numerus filiorum Levi a viginti annis & supra. Et erunt sub manu filiorum Aaron in cultum domus Domini... Sacerdotes autem super panes propositionis... Levitæ vero, ut stent mane ad confitendum, & canendum Domino: similiterque ad vesperam, tam in oblatione holocaustorum Domini, quam in Sabbatis & Calendis, & solemnitatibus reliquis juxta numerum, & cæremonias uniuscujusque rei, jugiter coram Domino.

(57) *III. Reg. cap. 1. v. 1. 2. 3.* Appropinquaverunt autem dies David ut moreretur, præcepitque Salomoni filio suo, dicens: Ego ingredior viam universæ terræ: contortare, & esto vir. Et observa custodias Domini Dei tui, ut ambules in viis ejus, ut custodias cæremonias ejus, & præcepta ejus, & judicia, & testimonia.

(58) *Ad Januarium:* De Hymnis, & Psalmis canendis, cum & ipsius Domini, & Apostolorum habeamus documenta, & exempla, & præcepta.

l' Evangelista San Matteo (59), *hymno dicto, exierunt in montem oliueti*. Ora il lodato Santo Agostino apertamente definisce, gl' *Inni* esser laudi, che si rendono a Dio col *Canto*. Gl' *Inni*, dice il Santo Dottore (60), *altro non sono, che Canti, i quali contengono la lode di Dio. Se fosse una lode, e non di Dio, non sarebbe Inno: Se fosse lode di Dio, e non si cantasse, non sarebbe Inno. Acciocchè adunque sia Inno, è necessario, che tre cose insieme si uniscano; cioè, la lode, la lode di Dio, ed il Canto*. Perciò la Glossa ordinaria sopra il riferito Testo di San Matteo, espressamente afferma, che 'l Redentor nostro *cantò all' Eterno suo Padre Inno di ringraziamento* (61). Anzi la Versione Greca non lascia luogo a dubitarne; perchè dove la nostra Volgata esprime, *detto l' Inno*, ella legge, *cantato l' Inno* (62). Qual fosse cotesto Inno, che dal Redentore, e dagli Apostoli fu in tal circostanza di tempo cantato, non è manifesto. Il Cardinal Baronio attesta ne' suoi Annali (63) d'aver rilevato dall' antico Rituale degli Ebrei, che nella cena de' giorni loro solenni avendo essi in costume di dir varj Salmi adattati alla solennità, che celebravano: nella Cena Pasquale erano soliti dire il Salmo centesimo decimo terzo, che comincia, *In exitu Israel de Ægypto*, con altri Salmi più brevi. Osserva nondimeno Paolo Burgense, che quel popolo, dopo d'aver mangiato l' Agnello pasquale, aveva in uso di cantare sei Salmi, cioè il centesimo dodicesimo con gli altri cinque immediatamente seguenti; la quale

(59) Cap. 26. v. 30.

(60) *Enarrat. in Psal. 72.* Hymni, laudes sunt Dei cum cantico: hymni, cantus sunt continentes laudem Dei. Si sit laus, & non sit Dei, non est hymnus: Si sit laus, & Dei laus, & non cantetur, non est hymnus. Oportet ergo, ut si sit hymnus, habeat hæc tria, & laudem, & Dei, & canticum.

(61) *Glossa ord. in cap. 26. v. 30. Matth.* Hymnum Patri gratias agens cantabat.

(62) *Versio Græca ὑμνήσαντες*, quod proprie cantum significat, *Estius.* Cum cecinissent, *Menochius.*

(63) *Ad An. Christi 34. num. 65. Edit. Lucen.* Quisnam hymnus ille fuerit, quem Judæi post esum Paschæ dicere consueverint, ex antiquo eorum Rituali libro, ubi ipsorum cærimoniarum habentur descriptæ, proditur: nimirum moris fuisse in aliorum solemnium cœnis alios ac diversos dicere psalmos ad mysterium ejus diei accommodatos, in Paschali autem cœna recitari solitum psalmum 113, qui incipit, *In exitu Israel de Ægypto* &c. & alios perbreves.

quale osservazione se è vera, sembra assai verisimile, che Gesù Cristo, il quale niuna ragionevole e pia costumanza della sua nazione giammai ommise, terminata la Cena, questi medesimi Salmi co' suoi Appostoli in rendimento di grazie *cantasse*: essendo giustissima la riflessione del Tirino (64), che se in alcun tempo mai, nella circostanza certamente della nuova, e sorprendente istituzione del massimo de' Sacramenti si dovevano a Dio amplissimi ringraziamenti; la qual cosa era stata in brevi parole precedentemente già detta dal nostro Lirano nella Spofizione dell' istesso Testo evangelico (65).

Ma chechè siasi di ciò, e quali si fossero i Salmi, o uno solo, o più, che gli Appostoli col Divino loro Maestro fecero in quel Sacro Cenacolo risonare: a niuno certamente potrà cader in animo di sostenere, che un nuovo *Canto* fosse allora estemporaneamente inventato. Ognuno senza fallo farà di parere, che in quel rendimento solenne di grazie s'ensi usate, siccome le parole istesse precise de' Salmi dal Santo Re David composti, così le *Cantilene* medesime dall' istesso Re in onor di Dio ordinate, e dal popolo Ebreo successivamente per tanti secoli mantenute. Che se il Divino Maestro, prima di salire al Cielo, comunicò agli Appostoli un lume chiarissimo, per cui pervennero alla perfettissima intelligenza delle Scritture (66), acciocchè e a' lor discepoli le insegnassero, e a' posteri con successione non interrotta le trasmettessero (67):

X x 2

chi

(64) *Tirinus in Evang. Matth. cap. 26. v. 30.* Notat Paulus Burgenfis, post esum agni paschalis solitos Judæos canere, vel legere Psalmum 112. *Laudate pueri Dominum, cum quinque sequentibus, In exitu Israel, Dilexi, Credidi, Laudate Dominum omnes gentes, Confitemini Domino, quoniam bonus.* Et vero si unquam, certe jam sumpto corpore, & sanguine Dominico, debebantur eximie gratie Deo.

(65) *Nicolaus de Lyra in eundem locum:* Hymno, idest, cantico divinæ laudis dicto pro Sacramenti institutione.

(66) *Luca cap. 24. v. 45.* Tunc aperuit illis sensum, ut intelligerent Scripturas. *Cornel. a Lapide Proemio ad Pentat. sect. 1. n. 33.* Ut & ipsi suos eas docerent discipulos, & ad posteros continua, & per manus accepta derivatione transmitterent. Sic eas sibi traditas docent S. Dionysius Apostoli Pauli, & Clemens Petri discipuli.

(67) *S. Dionysius Areopag. de celesti Hierarchia cap. 1. ex versione Cordesii:* Ad sacratissimorum a Patribus traditas eloquiorum illustrationes pro viribus

chi può dubitare, che alle Chiese per tutto il Mondo (68) da essi fondate i divini Codici non consegnassero, e nell' antico *Sacro Canto* de' Salmi, per contrapporlo ai profani lascivi *Cantici* de' Gentili (69) i nuovi Fedeli non istruissero; quando l' Appostolo San Paolo agli Efesi (70), e a i Colossensi (71), e a i Corinti (72) scrivendo, esortolli a dar lodi all' Altissimo Iddio co' i *Salmi* con gl' *Inni*, e co' i *Cantici*; quando il medesimo Santo Appostolo, e 'l suo coadjutore Silla nella Città di Filippi in Macedonia, pria flagellati, poi stretti in oscura prigione, fecero sulla mezza notte risonar quelle carceri (73) di *Sacri Canti*; e quan-

suspiciamus. *S. Augustinus lib. 13. contra Faustum Manichæum cap. 5.* Nostrorum porro librorum authoritas, tot gentium consensione per successiones Apostolorum, Episcoporum, Conciliorumque roborata, vobis adversa est. *S. Cyrillus Hierosolym. Catechesi 4. n. 35. edit. Maur. Paris.* Eos solos, *Scripturarum libros*, studiose meditare & versa, quos etiam in Ecclesia cum certa fiducia legimus. Multo prudentiores & religiosiores te erant Apostoli, & veteres Episcopi Ecclesie rectores, qui eos tradidere.

(68) *Psal. 18. v. 5.* In omnem terram exivit sonus eorum, & in fines orbis terræ verba eorum, e *S. Paolo nell' Epistola ai Romani cap. 10. v. 18. applica questo versetto del Salmo alla predicazione degli Appostoli.*

(69) *S. Joannes Chrysostr. Homilia in Psal. 41.* Ne dæmones lasciva, & meretricia cantica introducentes omnia everterent, *Psalms Deus opposuit, ut ea ex re simul caperetur voluptas, & utilitas.*

(70) *Cap. 5. v. 19.* Loquentes vobismetipsis in *Psalms*, & hymnis, & canticis spiritualibus. *Haymo in glossa:* Tunc nobismetipsis loquimur in *psalms*, quando alternatim canimus *psalms*.

(71) *Cap. 3. v. 16.* Componentes vosmetipsos *psalms*, hymnis, & canticis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Deo. *S. Jo: Chrysostr. Homil. in Psal. 41.* Quid est in cordibus vestris? Cum intelligentia, inquit. Ut non os quidem, inquit, verba loquatur, mens autem extra versetur undique vagans: sed ut lingua ab anima audiatur.

(72) *I. ad Corint. cap. 14. v. 20.* Cum convenitis, unusquisque vestrum *psalmum*, habet. *Versio Syriaca:* Quicumque ex vobis canticum habet. *Lyranus:* Per *psalmum* vero intelligitur canticum ad laudandum Deum. *Estius:* Canticum aliquod spirituale, quo Deum laudet. *Menochius:* Gratiam *psallendi*, qua hymnum, aut *psalmum* dicet, aut cantet. *Card Baronius ad annum 57. num. 163. Edit. Lucen.* A *Psalmorem* enim cantu inchoari dictos, qui in Ecclesia celebrantur conventus, omnes norunt.

(73) *Act. Apost. cap. 16. v. 25.* Media autem nocte, Paulus & Silas orantes, laudabant Deum, & audiebant eos, qui in custodia erant. *Lyranus:* secundum illud *Psalmi*, Media nocte surgebam ad contendendum tibi. *S. Joann. Chrysostr. Homil. in Psal. 41.* Si enim Paulus, cui intolerabilia flagella imminebant, cum ligno alligatus in carcere habitaret, media nocte, quando est omnibus somnus jucundissimus, cum Sila Deum perpetuo laudabat, & nec locus, nec tempus, nec sollicitudines, nec somni tyrannis, nec illi labores, nec dolores, nec quidquam aliud eum coegit modulationem illam intermittere:

quando finalmente l' Appostolo S. Jacopo consiglia ciascun Fedele, cui sia conceduta la quiete dell' animo, a *cantar* Salmi in rendimento di grazie all' Altissimo (74)? Inopportune senza dubbio state farebbero coteste Apostoliche esortazioni, inutile l' esempio, e vano il consiglio, ogni qualvolta da' medesimi Appostoli non avessero i Fedeli ricevuto e i *Salmi*, che *cantar* dovevano, e 'l metodo delle sacre lor *Cantilene*.

Fortunatissime *Cantilene*, che dalla vostra nascita a' tempi di Davide fino agli Appostoli, come dal fin qui detto sembra più che probabile, immutate perveniste, e dalla riprovata Sinagoga alla Chiesa nascente passaste! Voi schivato avete l' ultimo terribile eccidio di Gerusalemme, il quale, traendo seco la distruzione del Tempio, del Sacerdozio, e di qualunque divin Culto (75), vi avrebbe altamente sconvolte, anzi nella dispersione Giudaica annichilate.

In fatti lo sterminio della una volta Santa, ma poi perfida e ostinata Città, l' abbominazione del Santuario, e la dispersione perpetua di quel popolo miscredente, profetiz-

multo magis nos, qui jucunde vivimus, & Dei bonis fruimur, hymnos, quibus Deo gratiæ aguntur, oportet emittere. *Menochius*: Et alii, qui in proximo carcere tenebantur, Paulum & Silam audiebant psallentes per noctis silentium.

(74) *Epist. Catholica cap. 5. v. 13.* Tristatur aliquis vestrum? oret: *Æquo* animo est? psallat. *Estius*: Ut Dei benignitate fruentibus, laus & gratiarum actio, quæ Psalmorum cantu reddi solet. *Menochius*: Cantet Deo laudes, & gratias agat pro acceptis beneficiis, & prosperis rerum suarum successibus. *Tirinus*. Seraphinos imitetur, qui perpetuo Dei laudes concinunt, *Ijaia c. 6. v. 3.* inquit *Cyrillus*: atque insuper læta psalmodia fideles alios præsentis excitet ad similem lætitiã, amorem, & laudem Dei. Et hæc est causa, cur in templa, & in Conventus Sacros inducta sit psalmodia, teste S. Athanasio, Chrysofomo, & aliis Patribus.

(75) S. *Justinus Mart. Dialog. cum Tryphon. Jud. num. 40.* Agnum Paschæ Deus alibi immolari non sinit, quam in loco, in quo invocatum est nomen ejus: cum sciret venturos post Christi passionem dies, quibus Urbs Jerusalem hostibus vestris traderetur, & omnes prorsus oblationes fieri desinerent. *Prudentius in Apotheosi contra Judæos*:

----- extirpata per omnes
Terrarum, pelagique plagas tua membra feruntur.
Exiliis vagus huc illuc fluitantibus errat
Judæus, postquam patria de sede revulsus,
Supplicium pro cæde luit, Christi que negati
Sanguine reipersus commissa piacuna solvit.
En quo priscorum virtus defluxit avorum!

fetizzata già da Daniele (76), e minacciata da Gesù Cristo (77) omai imminente, scompose tosto ogni Legge, ed ogni Rito, ch'indi in poi tra le sparse reliquie d'un'avvilta Nazione ovunque depressa, non vi restano, se non incerti ed oscuri vestigj d'una confusa forma di Davidico ministero sagrato. Senza Tempio, senza Gerarchia, senz'Ara, costoro nelle Sinagoghe non altro poscia fecero, e tuttavia fanno, se non se orare, esporre i Sagri Libri, e Salmeggiare; e nè pur quest'ultimo, che solo sembrar potrebbe unico residuo di culto antico, neppur questo conserva quella uniformità, onde si ravvisi per desso.

Ed era ben giusto, che la perfida Sinagoga, in pena dell'orribile deicidio, e dell'ostinato dispregio dell'evangelica predicazione (78), da Dio ripudiata, restasse anche priva del Davidico sacro *Canto*, acciocchè la Chiesa Cattolica, prescelta da Gesù Cristo in isposa (79), dovesse ella sola (80) far pompa di un'ornamento, al culto legittimo del vero Dio da quel Santo Re consecrato. E che ciò avesse infallibilmente a seguire, egli stesso il Reale Profeta,

(76) *Danielis cap. 9. v. 26.* Et post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus: & non erit ejus populus, qui eum negaturus est. Et Civitatem, & Sanctuarium dissipabit populus cum duce venturo: & finis ejus vastitas, & post finem belli statuta desolatio. Et in dimidio hebdomadis deficient hostia, & sacrificium: Et erit in templo abominatio desolationis: & usque ad consummationem & finem perseverabit desolatio.

(77) *Matthæi cap. 24. v. 1. 2.* Et egressus Jesus de Templo, ibat. Et accesserunt discipuli ejus, ut ostenderent ei ædificationem templi. Ipse autem respondens dixit illis: Videtis hæc omnia? Amen dico vobis, non relinquetur hic lapis super lapidem, qui non destruat. *v. 15.* Cum ergo videritis abominationem desolationis, quæ dicta est a Daniele profeta &c. *Luca cap. 19. v. 41.* Et ut appropinquavit, videns civitatem flevit super illam, dicens: Quia si cognovisses & tu, & quidem in hac die tua, quæ ad pacem tibi, nunc autem abscondita sunt ab oculis tuis. Quia venient dies in te: Et circumdabunt te inimici tui vallo, & circumdabunt te: & coangustabunt te undique: & ad terram prosternent te, & filios tuos, qui in te sunt, & non relinquent in te lapidem super lapidem: eo quod non cognoveris tempus visitationis tuæ.

(78) *Matth. cap. 21. v. 43.* Auferetur a vobis regnum Dei, & dabitur genti facienti fructus ejus. *Act. Apost. cap. 13. v. 46.* Vobis oportebat primum loqui verbum Dei: sed quoniam repellitis illud, & indignos vos judicatis æternæ vitæ, ecce convertimur ad Gentes.

(79) *Ephes. cap. 5. v. 27.* Ut exhiberet ipse sibi gloriosam Ecclesiam, non habentem maculam, aut rugam, aut aliquid hujusmodi.

(80) *E' cosa degna di osservazione, che la sola Chiesa Cattolica Greca, e Latina ha conservate intatte le Cantilene de' Salmi; laddove gli Ebrei, e tutte le Sette dalla vera Chiesa separate, le hanno mutate e lor capriccio.*

feta, non una fiata sola, ma molte in diversi Salmi (81) l'aveva predetto, e specialmente nel cinquantesimo sesto, e nel centesimo settimo (82), ne' quali sotto l'allegoria del Salterio, e della Cetra replicatamente con profetico spirito prenunciando il glorioso Risorgimento del Redentore (83), ardentemente bramava, che fosse sollecito, non per altra ragione, se non perchè egli allora, non più nel solo Tempio di Gerusalemme, o nella sola Palestina, ma in tutta l'ampiezza della terra, in tutte le genti, in tutti i popoli, in tutte le nazioni avrebbe *cantate* le lodi al Signore (84). E nel Salmo sessantesimo rivolgendosi pieno di gioja all'Altissimo, dissegli: *In questa guisa, o Signore, dirò Salmi, o come legge l'Ebreo, canterò al vostro nome sino al finire de' secoli, affine di rendere soddisfatte le accese*
bra-

(81) *Psal.* 17. v. 50. *Psal.* 21. v. 26. *Psal.* 34. v. 18. *Psal.* 65. v. 2. & 4. *Psal.* 67. v. 33. *Psal.* 95. v. 1. *Psal.* 97. v. 5. & 6. & alibi saepius.

(82) *Psal.* 56. v. 9. Exurge gloria mea, exurge psalterium & cithara: Exurgam diluculo. *Psal.* 107. v. 3. Exurge gloria mea, exurge psalterium, & cithara: Exurgam diluculo.

(83) *S. Augustinus Enarrat. in Psal.* 56. *Exsurge gloria mea: glorificetur Jesus post passionem. Exsurge psalterium, & cithara. Quid vocat, ut surgat? Duo organa video, corpus autem Christi unum video: una caro resurrexit, & duo organa surrexerunt Exsurge. Jam diximus, una caro Domini resurrexit Quid ergo duo hæc organa nobis figurant? Excitat enim Christus Dominus Deus noster psalterium suum & citharam suam; & dicit, Exurgam diluculo. Puto quia hic jam agnoscitis Dominum resurgentem.*

(84) *Psal.* 56. v. 10. Conntebor tibi in populis, Domine, & psalmum dicam tibi in gentibus. *Hebr.* Canam te in gentibus. *Versio Syriaca:* Conntebor tibi inter gentes Deus, & nomini tuo canam inter populos. *Theodoretus:* Non solum nunc, ait, has laudes tibi afferam, verum etiam vera luce exorta, & optato diluculo apparente, omnium gentium & populorum magister chori ero, & veluti quibusdam chordis, illorum labiis utens, gratas tibi laudes canam. *Cassiodorius:* Quod ait: Psalmum dicam tibi inter Gentes, cælestem significat astum universalis Ecclesiæ, quæ per omnes Gentes linguis variis psalmodiam Domino devota mente persolvit. *Lyranus:* Prævidit enim David in spiritu, quod laudes divinæ ab eo compositæ cantandæ erant in futuro in diversis populis & gentibus, sicut adimpletum videmus. *Psal.* 107. v. 3. & 4. Exurge psalterium & cithara. *Lyranus.* Quia David psalmos suos cantabat voce propria, & musicis instrumentis. Conntebor tibi confessione laudis; In populis: Prævidit enim in spiritu, quod Psalmi sui forent in futuris gentibus decantandi, sicut videmus impletum in Ecclesia. *Vulg.* Conntebor tibi in populis, Domine, & psallam tibi in nationibus. *Hebr.* & canam tibi in nationibus. *Theodoretus:* Ex illo enim (*Dominicæ resurrectionis diluculo*) veritatis lux illuxit; ex illo, inquam, per totum terrarum orbem in omnium hominum linguis beatus David canit, divinaque benedicta laudibus celebrat.

brame, che ho di sempre lodarvi ogni giorno (85); dove è degna di osservazione l'espressione Ebraica, Sic canam, in cotal guisa io canterò; la qual'espressione sembra significare, che farebbonfi cotidianamente fino alla fine del Mondo rendute lodi a Dio, non solamente col Canto de' Salmi dal Re David composti, ma ancora nella guisa istessa, cioè colle Cantilene medesime, ch'egli aveva istituite.

Ed in vero, che dagli Appostoli, i quali e coll'esempio, e col consiglio, e con replicate esortazioni, come abbiám detto, al Canto degl'Inni, e de' Salmi, i primi Fedeli sollecitavano, anzi stimolavano, le Cantilene medesime del Tempio di Gerusalemma, e non già altre diverse da essi nuovamente inventate, nella nascente Chiesa introdotte fossero, pare assai verisimile. Imperciocchè il dono della scienza dallo Spirito Santo nella Pentecoste in essi infuso, come è mai credibile, che al Canto, ed alle di lui leggi ancor si estendesse, quando fu loro dato in riguardo precisamente al bene universale delle Genti, ed alla felice propagazion della Chiesa (86)? *Poveri pescatori, com'erano, dice Santo Agostino (87), niente periti nell'arti liberali, affatto all'oscuro delle regole a tali arti appartenenti, avran senza dubbio tali ritenute le Cantilene, quali apprese, e ricevute le avevano da i loro predecessori, vale a dire, l'Ebraiche del Tempio, le quali perciò annoverare si possono tra quelle giudaiche consuetudini, che*

(85) *Psal. 60. v. 9. Sic psalmum dicam nomini tuo in sæculum sæculi, ut reddam vota mea de die in diem. Hebr. Sic canam nomini tuo in perpetuum ad reddendum me vota mea de die in diem. Lyranus: In sæculum sæculi, idest usque ad finem mundi, quia Psalmi ab ipso David facti cantabuntur semper in Ecclesia Dei. De die in diem, idest per singulos dies.*

(86) *Franc. Card. Toletus Commentar. in Joan. cap. 14. v. 26. pag. 130. Illud verbum, docebit vos omnia; referendum esse ad ea, quæ ad mysteria adventus Christi, & doctrinam ejus pertinent, & quæ ad Ecclesiæ instructionem, & erectionem necessaria erant: quorum nihil ignorarunt Apostoli post adventum Spiritus Sancti. Cornel. a Lapide loc. cit. Quæ scilicet ad mysteria mei adventus, & incarnationis pertinent, omnia, quæ ad Ecclesiæ instructionem, fundationem, stabilitatem, sunt necessaria.*

(87) *De Civit. Dei lib. 12. cap. 5. Ineruditos liberalibus disciplinis, & omnino quantum ad istarum artium doctrinas impolitos, non peritos grammatica, non armatos dialectica, non rethorica inflatos, piscatores Christus cum retibus fidei ad mare hujus sæculi paucissimos misit.*

che sono divenute, come dice il gran Pontefice e Dottor della Chiesa San Lione, *osservanze Cristiane* (88).

Che se non v'ha cosa alla nostra Cristiana credenza più sconvenevole, che 'l dubitare, se la dottrina dagli Apostoli predicata, e la disciplina da essi nella Chiesa istituita, fosse dagl' immediati lor Successori o corrotta, o in qualsivoglia maniera variata: chi potrà non ammettere, che 'l *Canto de' Salmi* ne' susseguenti secoli illibato e incorrotto conservato siasi nell' istesso primiero metodo da' medesimi Apostoli introdotto? Ed acciocchè a veruna dubitazione alcun' adito non resti aperto, passiamo ora dagli Apostoli ai loro immediati Successori, per quindi poscia a grado a grado discendere fino a' nostri tempi; e colla testimonianza di scrittori Greci, e Latini, che in ciascun secolo hanno fiorito, manifesta, ed evidente rendiamo la nostra asserzione.

Plinio il giovane, Proconsole della Bitinia, nella lettera, che all' Imperador Trajano l' anno di Cristo CXI, come pensa il Signor Muratori (89), o come dimostra il P. Pagi, CVII (90), egli scrisse, apertamente attesta di non avere dopo esattissime perquisizioni, oltre alla costanza, ch' egli chiama ostinazione di non far sacrificio agl' Idoli, rilevata ne' Cristiani altra cosa, se non che *adunavansi ne' dì prefissi prima dello spuntar della luce a cantare seco stessi a vicenda Inni a Cristo, come a Dio* (91). Luciano nel Filopatro col medesimo Principe congratulandosi

Y y

del-

(88) *Sermo 7. De Jejuniis sept. mensis. Edit. Rom. Tom. 1. pag. 264.* Apostolica institutio, dilectissimi, quæ Dominum Jesum Christum ad hoc venisse in hunc mundum noverat, ut legem non solveret, ita veteris Testamenti Sacramenta distinxit, ut quædam ex eis, sicut erant condita, Evangelicæ eruditioni profutura decerperet; & quæ dudum fuerant consuetudinis Judaicæ, fierent observantiæ Christianæ.

(89) *Annali d' Italia Tom. 1. P. 2. Ediz. Rom.*

(90) *Crit. Baron. ad an. 104. num. 6. Edit. Lucen.*

(91) *Apud Cotelerium T. 2. pag. 178.* Quod essent soliti stato die ante lucem convenire, carmenque Christo, quasi Deo dicere secum invicem. E Tertulliano nell' *Apologetico*, cap. 2. pag. 3. Ediz. Ven. 1744. Plinius secundus, cum provinciam regeret, damnatis quibusdam Christianis, quibusdam gradu pulsatis, ipsa tamen multitudine perturbatus, quid de cetero ageret consuluit tunc Trajanum Imperatorem, allegans, præter obstinationem non sacrificandi, nihil aliud se de Sacramentis eorum comperisse, quam cætus antelucanos ad canendum Christo, ut Deo.

della conquista di tutto l' Oriente l' anno di Cristo CXV (92) soggiogato al suo Impero, deride, è vero, i Cristiani, perchè talun d' essi precedentemente luttuosi disastri, ed eccidj avea presagiti, e di lor beffandosi, come di visionarj, gl' introduce a parlare in tal guisa: (93) *Noi fiam capaci di perseverar dieci giorni senza prender veruna sorta di cibo; e poi vegliando tutta la notte a cantar inni, tali cose sogniamo.* Siccome però le predizioni di que' Fedeli non furono sogni, essendosi pur troppo avverate, parte nell' anno istesso coll' orribile terremoto d' Antiochia (94), e parte negli altri due susseguenti colla sanguinosissima ribellione di presso che tutto il medesimo conquistato Oriente, noverandosi perite nella sola Isola di Cipro dugento quaranta mille persone (95): così la testimonianza di cotessto Epicureo è un monumento chiarissimo, non tanto della sua contumace perfidia, quanto della disciplina Apostolica del *Canto* non variata. Ma lasciamo i ciechi idolatri, e veggiamo, se, e come del *Canto* Ecclesiastico de' Salmi ne parlino i Padri, e gli Scrittori più celebri della Chiesa.

Dai loro Scritti certamente noi rileviamo, non solamente l' uso continuato del *Canto*, ma ancora la di lui qualità, la quale nella Chiesa orientale non meno, che nella occidentale costantemente ritenuta vedesi, ne mai variata. In fatti il grande Areopagita S. Dionigi (96) del
Sagri-

(92) Muratori, *Annali d' Italia* loc. cit.

(93) Pag. 862. Edit. Lugdun. 1549. Dicebant enim: Soles decem jejuni & abique cibo perseverabimus; & ad hymnos tota nocte decantandos vigilantes, talia somniamus.

(94) Muratori, *Annali d' Ital.* an. 115.

(95) Muratori loc. cit. an. 117.

(96) Benchè non Lutero solo, e Calvino co' i lor seguaci, ma varj ancora moderni Critici abbiano giudicato, non esser parti di S. Dionigi Areopagita le Opere, che in fronte portano il di lui nome: a noi basta nondimeno, che legittime e genuine di quell' Apostolico Padre fossero riconosciute da S. Dionigi Vescovo di Alessandria, che fiorì nel terzo secolo, e che per testimonianza di S. Massimo Monaco di Costantinopoli commentolle: Magnus ille Dionysius Alexandriae Episcopus & Orator in scholiis a se in B. Dionysium sibi cognominem concinnatis, notat: così quel S. Monaco e Martire in scholijs ad cap. 5. de caelesti Hierarchia, pag. 70. Oper. S. Dionysii Areopag. Edit. Antwerp. Corderii; Che genuine fossero riconosciute nel quinto secolo da Andrea Arcivescovo Cesariense ne' suoi Commentarj sopra l' Apocalisse: Quatuor hæc animalia, ut magno Dionysio visum est (Biblioth. PP. Edit. Lugdun. T. 5. pag. 597.); E altrove: Idque

Sagrifizio solenne della Messa le cerimonie ed i riti descrivendo minutamente (97), dopo di aver riferito, che 'l Vescovo comincia la sacra melodia de' Salmi, i quali poi si proseguiscono parimente col Canto da tutto il Clero (98); e che cotesta sacra modulazione de' Salmi in qualsivoglia funzione ecclesiastica, o non mai, o di rado si ommette, essendo ella presso che sostanzialmente ad esse unita; onde molto meno da questa, che di tutte l'altre è la più santa, in veruna maniera si dee disgiugnere (99): passa di poi a dire, che allora quando la modulazione degl'inni, gli affetti dell'anima nostra, e i Sacramenti, che di li a poco celebrare si debbono, ha secondo il costume preparati e disposti, e col concerto delle divine poesie, le affezioni di ognuno ha unite, come in una concorde danza, e alle cose divine, e a se stesso, ed al prossimo: allora &c. (100). Or chi ne' vocaboli di Melodia, e di Modulazione da questo insigne discepolo di San Paolo adoperati non ravvisa espresso il Canto unisono, da una semplice inflession della Voce regolato? giacchè questo solo, e non altro è di que' due vocaboli il vero significato (101). E chi non vede, che dal concerto della Salmodia il Santo

Y y 2

Padre

contentanee ad ea, quæ beatus Dionysius de Angelorum inter se ordine & illuminatione scribit (Ibid. pag. 607.); E di nuovo: Hoc secundum magnum Dionysium significat (Ibid. pag. 616); E che finalmente nel sesto, e nel settimo secolo genuine fossero riconosciute dagli Ortodossi non meno, che dagli Eretici: a convincere i quali e S. Anastasio Sinaita Vescovo di Antiochia (Ibid. Tom. 9. pag. 841. 857., e 891); e Leonzio Bizantino (Ibid. p. 693) i quali fiorirono nel sesto secolo; e 'l Concilio Lateranense di 105. Vescovi sotto S. Martino primo Papa, e Martire l'anno 649 (Collect. Concilior. Edit. Venet. 1729 Tom. 7. pag. 178, 182, 186, 187, 190, 191, 194, e 198); e parimente la sesta Sinodo Generale tenuta in Costantinopoli l'anno 680 (Ibid. p. 683, 794, e 911) da queste Opere medesime del celebratissimo, com'essi dicono, egregio, ed Apostolico S. Dionigi trassero gli argomenti invincibili.

(97) De cælesti Hierarchia cap. 3. Edit. Antwerp. Corderii 1634.

(98) Ibid. pag. 283. Pontifex . . . sacrum infit melos, omni ordine ecclesiastico sacram ipsi psalmodiam succinente.

(99) Psalmorum porro sacra modulatio, quæ mysteriis hierarchicis fere omnibus quasi substantialis conjungitur, ab omnium sanctissimo nequaquam erat divellenda. Ibid. pag. 287.

(100) Ubi ergo illa, quæ res quasque sacras complectitur, hymnorum modulatio animæ nostræ affectiones, & ea sacra, quæ paullo post celebranda sunt, rite disposuit, divinorumque carminum concentu cum ad res divinas, tum ad semetipsas, mutuamque consensionem, ceu unica concordique chorea sacrorum coaptavit: ea &c. Ibid. pag. 288.

(101) Dissertaz. seconda pag. 175.

Padre dimostra, qual debba essere la concordia, che ognuno aver debbe con Dio, e col Prossimo, e con se stesso (102)? La qual dimostrazione al certo legittima non sarebbe, se diverse, in quel primo secolo della Chiesa state fossero del *Canto* le *Voci*, e varia la *modulazione*.

A persuader parimente l'uniformità, e l'unione delle menti, e de' cuori ne' primitivi Fedeli, anche l'altro Apostolico Padre, l'insigne Vescovo e Martire S. Ignazio, dagli stessi Apostoli educato, e di tutte le opere loro, e dottrine partecipe (103), non d'altra allegorica espressione si serve, che della *Melodia*, o vogliam dire, del *Canto unisono*: Indizio evidente, che questo solo continuava ad essere in uso anche nel secondo secolo della Chiesa. Imperciocchè nel viaggio, ch'ei fece dalla Città d'Antiochia, di cui era Vescovo, per essere d'ordine dell'Imperador Trajano martirizzato in Roma (104), giunto alle Smirne, più lettere scrisse, tra le quali una agli Efesini, l'altra a i Romani. Esorta i primi a non dilungarsi giammai dal parere del loro Vescovo; e prega gli altri a voler convenire nel di lui proprio sentimento di non impedirgli il desiderato martirio. Ecco però in qual guisa esprima egli le sue esortazioni, e preghiere. *Conviene*, così a quei d'Efeso scrive (105), *che voi concorriate nella sentenza del vostro*
Vesco-

(102) Nota, Psalmodyæ concentum esse disciplinæ concordiam cum Deo, ac semetipso. S. Massimo in scholijs ad cap. 3. de Eccles. Hier. S. Dion. Areop. Edit. cit. pag. 308. È Giorgio Pachimera nella Parafrafi del medesimo cap. (Ibid. p. 319): Dicit hic etiam, quid consona Psalmodya significet; e alla pag. 320: Quin etiam Psalmodyæ concentum accipe, ad eam, quæ cum Deo, & ad invicem, & cum semetipso est, concordiam edocendam.

(103) Cum Apostolis strenue versatus est, & fluentia hausit spiritualia. Qualem igitur eum esse par fuit, qui cum illis educatus est, & ubique vixit, & omnium, quæ ab illis vel dicta, vel non dicta sunt, particeps fuit, & tanto principatu dignus ab ipsis est judicatus? S. Jo: Chrysoft. Homil. in S. Ignatium Deiferum. Tom. 2. Edit. Maur. Paris. pag. 573.

(104) Il Martirio del Santo seguì secondo S. Girolamo l'anno undecimo di Trajano, il centesimo ottavo di Gesùcristo, e secondo il Signor Muratori l'anno 16 di quell'Imperatore, 113 di Cristo. Comunque ciò sia, certo è, che seguì nel secondo secolo della Chiesa.

(105) Decet vos in Episcopi sententiam concurrere: quod & facitis. Nam memorabile vestrum Presbyterium, dignum Deo, ita coaptatum est Episcopo, ut chordæ citharæ. Propter hoc in consensu vestro & concordia charitate Jesus Christus canitur. Sed et vos singuli chorus este; ut consoni per concordiam,

Vescovo; e questo già da voi si eseguisce. Imperocchè il vostro memorevole Presbitero al Vescovo è così adattato, come le corde alla cetra. Per la qual cosa nel vostro consenso, e concorde amore Gesù Cristo si canta. Ma ciascun di voi eziandio dev' essere egli stesso un coro solo; acciocchè per la consonante concordia ricevendo la melodia del Signore nell' unità, cantiate con voce unisona per Gesù Cristo a Dio Padre. Così agli Efesi. Ed a' Romani: Il maggior beneficio, dice (106), che prestar mi possiate, è di lasciare, ch' io sia qual vittima a Dio immolato or che preparato è l' altare: acciocchè voi un coro in carità uniti formando, possiate cantare a Dio Padre in Gesù Cristo, che degnato siasi di far ritrovare nell' Occidente il Vescovo della Siria, fatto venir dall' Oriente. Da questo parlar figurato di Melodia, e di Coro uno, che 'l Santo egualmente adopra co' Fedeli tanto della Chiesa occidentale, quanto dell' orientale, assai chiaro comprendesi, niun' altro Canto in tutta la Cattolica Chiesa essere allora in uso, se non quello dagli Apostoli introdotto, cioè l' unisono.

Ma forse che ne' secoli susseguenti andò poscia in difuso? Non già. Origene in Oriente circa l' anno di Cristo 231 commentò i Salmi; ed osservando, che alcuni di essi hanno il titolo, *Pro torcularibus*, pe' i torcolari: *Questi Salmi*, scrisse (107), pare a me, che significhino la congregazione della Chiesa, e la moltitudine delle cristiane adunanze:
imper.

melos Dei recipientes in unitate, cantetis voce una per Jesum Christum Patri.
Apud Cotelerium, Tom. 2. Edit. Antwerp. pag. 12. num. 4.

(106) Plus autem mihi tribuere non potestis, quam ut immoler Deo, dum adhuc altare paratum est: ut in charitate chorum constituentes, canatis Patri in Christo Jesu, quod Episcopum Syriæ dignatus fuerit Deus in occidente inveniri, ab oriente acceritum. *Ibid. pag. 17. num. 2.*

(107) Psalmi pro torcularibus inscribi, qui tres sunt . . . videntur mihi congregationem Ecclesiæ, & multitudinem conventuum, cætuumque significare: siquidem ex multis unam orationem, uamque canticorum modulationem in Ecclesiis Deo offerri contingit; quemadmodum in torcularibus, ex multis ac diversis vitibus una vini mixtio conficitur. Olim quidem in uno Jerosolymæ loco unum erat torcular, ubi coacti preces emittebant, cujus meminit Esaias his verbis cap. 5. vers. 2. Et ædificavit turrim, & protorcular fodit in illa. Turris vero Templum significat: protorcular autem Altare. Verum quoniam illa se destrueturum comminatus est, & revera destruxit, pro uno postea multa constituit torcularia, Ecclesias nempe per totum orbem conditas. *Tom. 2. Edit. Maur. Ven. 1743. pag. 390.*

imperciocchè, siccome da molte e diverse viti si fa ne' torchj una meschianza sola di vino; così da tutta la moltitudine di Fedeli si offerisce a Dio nelle Chiese una sola preghiera, e una modulazione sola di cantici. Anticamente nell' unico luogo di Gerusalemme, unico era il torchio, in cui adunati oravano, di cui fa menzione Esaia con quelle parole (cap. 5. v. 2): Ed edificò la torre, e vi cavò il torchio. Or la torre significa il Tempio, e 'l torchio l' Altare. Ma poichè Iddio minacciato avea di distruggere l' uno, e l' altro, ed in fatti il distrusse; in vece di un torchio solo, n' ha poi fatti molti, che sono le Chiese fondate per tutto il mondo: in ciascuna perciò delle quali doveva anche a' tempi di Origene sussistere l' istituto Apostolico della modulazione unisona de' Salmi, e de' Cantici. In Occidente poi il rinomatissimo Vescovo, e Martire S. Cipriano nell' aureo libro, che sopra l' orazione domenicale l' anno di Cristo 252 egli scrisse: Allora quando co' fratelli, dice (108), noi ci aduniamo, e col Sacerdote di Dio celebriamo i Divini Sacrifizj, dobbiamo ricordarci della verecondia, e della disciplina, e non in qualunque maniera gittar all' aria le nostre preghiere con voci disordinate. E discorrendo quì il Santo delle adunanze cristiane all' incruento Sacrificio, poichè il rito in tali adunanze dagli Apostoli introdotto, era di premettere al Sacrificio il Canto de' Salmi (109), ben' a ragione il Santo zelante Vescovo inculca, non la modestia sola, al tempo, al luogo, e a' divini Misterj dovuta, ma l' osservanza ancora esattissima della disciplina apostolica nel Canto medesimo, nel quale condannando egli come contraria alla medesima disciplina la varietà delle voci fuor d' ordine, dà chiaro a conoscere, che unisone furono dagli Apostoli introdotte, e unisone dalla Chiesa Occidentale conservar tuttavia voleansi le Cantilene de' Salmi,

Illu.

(108) Et quando in unum cum fratribus convenimus, & sacrificia divina cum Dei Sacerdote celebramus, verecundiæ, & disciplinæ memores esse debemus, non passim ventilare preces nostras inconditis vocibus. Edit. Maur. Ven. 1728. pag. 415.

(109) In Ecclesia primæva hic erat ritus, & ordo Sacrorum in sacris Christianorum conventibus, ut patet ex Justino Apolog. 2. (nunc I. in Edit. Maur.) ad Antoninum in fine, & Tertulliano in Apologetico cap. 39, & aliis, a Paulo, & Apostolis institutus. Primo, canebant Psalmos, etiam populus. Cornel. a Lap. in I. ad Corinth. cap. 14. vers. 26.

Illustrarono il quarto secolo co' raggi chiarissimi di singolar dottrina, e santità due grandi luminari della Greca, e Latina Chiesa, Basilio di Cesarea, ed Ambrogio Arcivescovo di Milano; e da essi pure abbiamo gravissime testimonianze della continuata successione dell' *unifono Canto de' Salmi*. Scrisse il Magno Basilio circa l'anno 370 un' ampia Omelia su 'l primo Salmo; e laddove l' unione delle menti e de' cuori ne' Fedeli fu già dai lodati Padri Apostolici (110) paragonata al *Canto unifono* della Salmodia: effetto del medesimo *Canto unifono* da questo Santo Arcivescovo è detta l' unione degli animi, e la concordia. Il *massimo*, dic' egli (111), *di tutti i beni, che è la carità, riconosce la sua conservazione dal canto de' Salmi, il quale serve del concerto, come di un vincolo per unire i cuori in concordia, e aduna il popolo alla Sinfonia di un coro unifono*. Pochi anni appresso, cioè circa 'l 381 fu il medesimo sentimento adottato parimente dal Santo Arcivescovo Ambrogio, il quale nel Proemio alla sposizione, che fece del primo Salmo, dopo d' aver' i pregi della Salmodia eloquentemente esposti, e detto, esser' ella comune a qualsivoglia genere di persone d' ogni età, d' ogni condizion, d' ogni sesso, agl' Imperadori stessi egualmente, ed ai popoli, esclama (112): *Grande vincolo invero di unità, radunarsi la moltitudine di tutta la plebe in coro unifono!*

Anche nel quinto secolo, che in tutta la Chiesa Cattolica perseverasse costantemente *unifona* la Salmodia, testimonj ne abbiamo due eloquentissimi, e santissimi Padri,
Gio.

(110) Veggansi alle pag. 361. 362. 363. gli addotti Testi di S. Dionigi Areopagita, e del Martire S. Ignazio.

(111) Honorum maximum charitatem conciliat Psalmorum cantus, qui concentum ceu quoddam vinculum ad concordiam ineundam adinvenit, populumque ad chori unius symphoniam congregat. Tom. I. Edit. Maur. Paris. 1721. pag. 90. num. 2.

(112) Psalmus benedictio populi est, Dei laus, plebis laudatio, plausus omnium, fermo universonum, vox Ecclesiae, fidei canora confessio Mulieres Apostolus (I. Cor. 14. v. 34.) in Ecclesia tacere jubet: psalmum etiam bene clamant: hic omni dulcis ærati, hic utrique aptus est sexui . . . Psalmus cantatur ab Imperatoribus, jubilatur a populis . . . Magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire! Tom. II. Edit. Maur. Ven. 1748. pag. 6. num. 9.

Giovanni il Grisoftomo, e Leone il Magno. Quegli al suo popolo di Costantinopoli fermoneggiando, apertamente afferì, che 'l Cantor del Salmo (113) canta solo: e allorchè tutti cantando rispondono, esce la voce come da una bocca sola; ed altrove: Ecco, disse (114), il Salmo, che abbiám cantato, ha ridotte in una tutte le voci, ed ha fatto, che armonioso alzato siasi, ed unisono il cantico. Giovani e vecchi, ricchi e poveri, donne ed uomini, servi e liberi, tutti melodia unisona abbiám formata. Il Magno San Leone poi, ricorrendo il giorno anniversario della sua asunzione al supremo Ponteficato, a cui fu assunto l'anno di Cristo 440: Dilettissimi, disse nel Sermone secondo (115), non già a gloria nostra, ma ad onor di Cristo nostro Signore abbiám il Davidico Salmo con suono uniforme di voce cantato; ed altra volta nel dì della Cattedra di S. Pietro esortando i Romani a degnamente festeggiarlo, gli ammonisce a far sì, che alla soave consonanza del Canto (116) corrisponda l'unità degli animi, e l'uniformità de' costumi.

Che unione parimente nel sesto secolo fossero della Salmodia sacra le *Cantilene*, gli Statuti de' venerabili Institutori degli Ordini Monacali evidentemente il dimostrano. Certo è, che 'l beatissimo Patriarca, e della disciplina monastica nell'Occidente ristoratore S. Benedetto espressamente ordinò, che tutti (117) dovessero *Salmeggiare col medesimo suono di voce, e che que' soli intonaßero il Canto de'*

(113) Is, qui psallit, solus psallit: & si omnes respondendo resonent, vox fertur tamquam ex uno ore. *Homil. 36. in I. ad Corint. Tom. 10. Edit. Maur. Paris. 1732. pag. 342.*

(114) Ecce ingressus Psalmus voces miscuit, & ut unum cum harmonia canticum efferretur effecit. Juvenes & senes, divites & pauperes, mulieres & viri, servi & liberi, melos unum omnes emisimus. *Homil. 5. ex hætenus ineditis. Tom. 12. Edit. cit. pag. 349.*

(115) Davidicum Psalmum, dilectissimi, non ad nostram elationem, sed ad Christi Domini gloriam consona voce cantavimus. *Parte I. pag. 4. Edit. Rom. 1753.*

(116) Hinc ergo suaviter modulantium symphonizæ resonent: illinc concordés animorum motus alternent... Nihil dissonum deprehendatur in vocibus; nihil discordabile reperiatur in moribus. *Ibid. pag. 286.*

(117) Quando in choro ad psallendum stant, consona voce & corde psallant, & illi incipiant versum, qui præ cæteris utilius possint, ut ad primam, vel secundam syllabam cæteri convenire possint juvenculi pronunciantes voce. *Opus. S. Benedicti, Tom. 9. Biblioth. PP. Edit. Lugdun. 1677. pag. 648.*

de' Salmi, alla voce de' quali unir si potesse la voce degli altri Monaci, e de' giovanetti; la qual' ordinazione, essendo già stata ai Monaci dell' Oriente precedentemente prescritta dai celebri loro Legislatori Paolo e Stefano (118), anche in questo secolo, come accuratamente notò l' eruditissimo Padre Martene, presso de' lor successori nella sua piena osservanza si conservava. Due lustri, pria che spirasse il festo Secolo, restavano anche a volgersi, allora quando alla suprema Pontificale Sede fu assunto il Magno Gregorio (119), cui la gloria meritamente si attribuisce di aver ridotto a metodo più decente non la sacra Liturgia, e le canoniche Preci soltanto (120), ma ancora il Canto Ecclesiastico, il quale *Gregoriano* appellasi, non già perchè primo inventore ne fosse il santo Pontefice, ma perchè, come or' ora diremo, funne l' egregio ristoratore.

Prima nondimeno di proceder più oltre a scoprire. fu qual parte del Canto Ecclesiastico la Pontificia di lui sollecitudine si estendesse, giova qui il riflettere, che siccome ne altra divina lode, ne altro sacro Canto presso gli Ebrei fu in uso, se non che quello solo de' Salmi: così

Z z

nel.

(118) *Regula Pauli & Stephani cap. 5.* Initium versuum psallentium in choro priores, qui in eis stant, incipiant; aut si eis adversatur infirmitas, hi incipiant, quibus iusserit Pater; quibus incipientibus, mox omnes, si potest fieri, in prima aut secunda Syllaba pariter unanimiter, & uno ore subjungant: ut non sit dissonantia cantantium, quæ maxime ab inordinato initio, & quodammodo contentiosa varietate solet accidere. *Apud P. Martene de Antiq. Eccles. Ritib. Tom. 4. Edit. Antwerp. 1738. pag. 27.*

(119) *S. Gregorio Magno fu consecrato sommo Pontefice il dì 3. Settembre l' anno di Cristo 590.*

(120) *Vener. Jos. Maria Card. Thomafius sub nomine Jos. M. Cari Responsor. & Antiphonar. Roman. Eccles. Præf. pag. 44. 45.* Pro indubio haberi debet, aliquam olim fuisse ante Sancti Gregorii tempora Antiphonarum & Responsoriorum collectionem, quæ usui esset Ecclesiæ Cantoribus. Ut enim antiquior est Sancto Gregorio Antiphonarum & Responsoriorum usus in Ecclesia Romana, ita par est credere, ante illum libros extitisse Responsoriales & Antiphonarios. Idem porro Sanctus Pontifex sicut vetustum Codicem Sacramentorum (quem Gelasianum postea appellaverunt) in unum librum abbreviavit ad usum præcipue publicarum Stationum Ecclesiæ Romanæ, qui Sacramentarium Gregorianum passim est vocatus, ita & libros Antiphonarios & Responsoriales recensuit, ac ordine meliore disposuit. *P. Pagi Brev. Pontif. T. 1. in Vita S. Gregor. M. n. 67. pag. 372.* Antiphonarium Sancto Gregorio pariter tribuit Joannes Diaconus in ejus Vita lib. 2. cap. 6. quod non ita intelligendum est, quasi Antiphona composuerit omnia, quæ in eo leguntur, sed quod ea recensuerit, distinxerit, ordinaverit, novaque veteribus addiderit.

nelle sole *Cantilene*, o sia *Intonazioni* (121) de' Salmi ritrignesi la presente nostra *Dissertazione*. E queste *Intonazioni*, o *Cantilene* son quelle appunto, ch'io penso, e chiamo costanti, invariate, provenienti da Davide, passate agli Ebrei, da essi agli Apostoli, e da questi con successione continuata fra le innumerabili vicende di tanti e tanti secoli verisimilmente fino a noi pervenute, sempre immuni da qualunque notevole cambiamento. Che se alcuno rilevante

(121) *Varj nomi ha sortito presso gli Autori il sacro Canto de' Salmi: Salmodia dicesi da Dante (Purgat. Can. 33.) Formulæ Tonorum da Guido Aretino Microlog. Cod. Ambrosian. Andrea Ornitoparco (de Arte Cant. Microlog. lib. 1. cap. 12.) Forme delle otto Salmodie dal Zarlino (Instit. Harmon. P. 4. cap. 15.) Maneries da Prosdocimo de Beldemandis (Tract. Plane Musice M. S. an. 1412.) Tropi da Luca Loffio (Erotem. Musi. Pract. lib. 1. cap. 7.) da Pietro Aron (de Instit. Harmon. lib. 1. cap. 34. Compendiolo del Canto fermo, cap. 20.) Tenores da Andr. Ornitoparco (loc. cit.) Zarlino (loc. cit.) Arie, o Aeri da Salmeggiare dal Zarlino (loc. cit.) P. Lodov. Zacconi (Prat. di Musi. P. 1. cap. 34. pag. 211. P. Vallara Scuol. Corale P. 3. cap. 21. pag. 126.) Modulationes (Psalterium, Cantica, & Hymni Ritu Ambrosia. pag. 353.) ed altri; e finalmente Intonationes, Familiaris Clericor. liber pag. 8. Processionar. Ord. Prædicator. pag. 178. Edit. Ven. 1560. & pag. 467. Edit. Rom. 1736. Ordinar. Cartusienf. cap. 19. pag. 143. Herman. Fineck Pract. Musi. lib. 4. de Tonis. Nicol. Listenius Musica cap. 10. Quest' ultimo vocabolo, sebbene in generale significhi il Canto de' Salmi: ha nondimeno un' altro significato particolare accennato dal du Cange (Glossar. med. & infimæ latinit.) Intonare, In tonum, seu cantum ponere, cantum imponere, Gall. Entonner. Liber Ordin. S. Victoris Parisienf. MS. cap. 29. = Ad eos, qui Invitatorium cantant, pertinet Psalmos intonare = e dal P. Pietro de Cannutiis (Reg. Flor. Musi. Dessin. cap. 9. pag. mibi 121.) e Giovanni Tintore Defnitor. Musi. Debita Cantus Intonatio, seu inchoatio; e più precisamente espresso da un Cod. MS. Monast. S. Galli in Helvetiis cista v. n. 89. intitol. Instit. Patr. de modo Psallendi pubblicato sotto nome di Giuseppe Caro dal Ven. Card. Tommasi (Responsor. & Antiphon. Rom. Eccl. pag. 445.) Quicumque imponit Antiphonam, vel Responsorium, Psalmum aut Hymnum, Introitum aut Graduale, Tractum, sive Alleluja, seu quidquid incipit; duas vel tres syllabas an unam syllabam, & duas aut tres notulas imponat solus tractim, aliis tacentibus, & ab eo loco quo intonans dimisit, cæteri inchoent, subsequentes, non repetendo quod ille præcinivit. Similiter observetur, cum Cantor imponit aliquid vel reincipit, seu quemcumque cantum pronuntiat; Chorus concordi melo subsequatur voce unanimi. Sicchè il dar principio, cominciare, o imporre il Canto del Salmo proseguendolo come nota Ordinar. Cartusienf. cap. 9. usque ad pausam debitam, o sia asterisco*, è ciò, che intender si deve per Intonazione, il che ci viene specialmente indicato dal lodato Ven. Card. Tommasi loc. cit. Præfat. pag. 39. Itaque animadvertimus Antiphonarum (e si può anche aggiungere Psalmorum) inchoationem, sive ut antiqui loquebantur, impositionem, ad Clericos Cantores semper pertinere. Noi què presentemente prendiamo il vocabolo d' Intonazione nel significato suo generale, esprime il Canto di tutto l' intero versetto del Salmo.*

vante sofferto ne avessero, e come poter questo sfuggire la severa sagacità di que' molti oculatissimi critici, i quali, non a caso ed incidentemente, ma a bella posta, e di proposito ne andarono sì lungamente in traccia?

Parlo quì specialmente di que' chiari lumi, onde abbiamo sì felicemente illustrata la Storia Ecclesiastica in uno e la Monastica: di que' famosi Mabillonj (122), Martenj (123), d' Achery (124), Montfoconj (125), Jumilachij (126), ed altri loro seguaci sì celebri, i quali con indefesso studio e fatica incredibile, scorsa avendo per via d' antiche Scritture, e de' più reconditi Monumenti una lunga serie di secoli, hanno con sì lodevole loro erudizione, ed indicibile nostro vantaggio tratte a piena luce tante cose per l' addietro oscure ed ignote; avverati tanti fatti fino allora sì incerti; tante arduità appianate; tanti inviluppi disciolti; tanti errori dissipati; e tante in fine controversie a termine certo condotte.

Possibile, che nel riandare sì distintamente i Secoli Benedettini, nell' esaminare sì minutamente i Riti Monastici, e massimamente nel notomizzare sì compiutamente il Canto Ecclesiastico, se taluna mutazione essenziale alle *Intonazioni* accaduta mai fosse, dotti, ed onesti, com'erano, non l' avessero o scoperta con acutezza, o scopertala, con ingenuità pubblicata? Chi vorrà fare sì gran torto ad una tanta loro autorità, ch' altrimenti andrebbe tutta a soquadro, specialmente trattandosi d' un' impegno tanto importante ad un Monaco, quanto è al medesimo la *Salmodia*,

Z z 2

modia,

(122) P. D. Joan. Mabillon. *Acta Sanctior. Ord. S. Benedicti. Vetera Anallecta. De Liturg. Gallicana. Musaeum Italic.*

(123) P. D. Edmond. Martene *De antiq. Eccles. Ritib. De antiq. Monachor. Ritib.*

(124) P. D. Luc. d' Achery. *Acta Sanctior. Ord. S. Benedicti. Spicilegium, sive Collect. veter. aliquot Scriptor.*

(125) P. D. Bernard. de Montfaucon nella Prefazione alle Opere di S. Anastasio, fra le altre cose, come riferisce il P. D. Filip. le Cerf (*Biblioteq. Histor. & Critiq. de la Congregat. de S. Maur. pag. 366.*) Il remarque ensuite qu' on passoit la nuit en prières dans les Eglises, & il en décrit la manière: l' Evêque étoit assis sur un trône, le Diacre par son ordre entonoit un Pseaume qu' il continuoit jusqu' au milieu, le Peuple répondoit au Diacre & poursuivoit le Pseaume jusqu' à la fin: c' étoit la coutume d' étendre le mains en priant.

(126) P. D. Pierre-Benoit de Jumillac. *La science & la pratique du plein Chant.*

modia, se non unica, certo sagra di lui principale occupazione? E pure, viva la verità, parlano essi di mille variazioni, e notano mille riforme, ma non mai in ordine a quella parte del *Canto*, che comprende le *Intonazioni*, o vogliam dire le *Cantilene* de' Salmi; le quali, quelle medesime essendo, che anche oggi dalla Romana Chiesa si usano, e che dai fantissimi loro Institutori furono da prima usate (127), ne da essi riconoscendo la loro origine, forz' è conchiudere, che quelle stesse elle pur sieno, che furono dagli Apostoli nella Chiesa nascente introdotte; e che 'l *Canto* della Salmodia, da' Padri de' primi secoli detto *unifono*, o *consono*, quel medesimo sia, che da noi dicesi *Canto Fermo*, oppure *Gregoriano*.

In fatti nella Monastica Salmodia il principal luogo teneva il *Canto* (128) espressamente dal Santo Patriarca prescritto nella sua Regola (129). Or se contemporanea-

men-

(127) Il celebre Mons. Giovanni Caramuele nella sua *Teologia Regolare*, e precisamente nel *Commentario sopra la Regola di S. Benedetto*, al num. 1327 propone questo *Questio*: An *Communitas*, parla di qualsivoglia *Communità Religiosa*, teneatur cantare *Horas Canonicas*? E risponde: Cantare ille dicitur, qui psallit in Tono convenienti Antiphonis secundum punctorum variationem regulariter determinatam. Canunt secundum normam Gregorianam, qui sine diminutione intervallorum præcinenti unifonant, aut æquifonant. Canunt vero enarmonice, qui consonant in diversis distantis. Ille in directum legit, qui in eodem puncto cantat; qui canendi modus ab Hispanis vocatur, *entonar*, intonare. Tandem ille legit simpliciter, qui eadem voce, qua communiter loquimur, nempe voce, cui nulla possit aut consonare, aut dissonare. *Esponde poscia varie risoluzioni per decidere il Questio; delle quali la Prima è questa*: Standum est Religionis, & Monasterii consuetudini. Religionis quidem: nam *Discalceati Canonicas Horas intonant*; similiter fit in aliquibus parvis Monasteriis aliorum Ordinum. *La seconda è*: Nulla *Communitas Religiosa tenetur Horas armonice perfolvere*. Patet, quia sufficit sequi dispositionem Gregorianam. Hic cantus enarmonicus multum displicuit Cassinensibus, a quibus proscribitur in expositione Capitis XIX. *La Quinta è*: Nulla magna *Communitas*, quæ parla di tutte le *Congregazioni Benedettine*, intuitu disciplinæ severioris, & sublimioris perfectionis potest, Cantu Gregoriano intermisso, *Canonicas Horas intonare*. Patet; quia Cantus indicitur ex præcepto Regulæ, cui satisfacere melius est, quam non satisfacere. Hæc conclusio ponitur contra nonnullos reformationis studiosos, qui & ipsi reformatione egerent, nam & indiscretione laborant. Carnes proscribendas ingeminant, & laudo, modo cum ipsis etiam pisces pretiosi, & extraordinariis aromatibus conditi proscribantur. At Cantum Gregorianum cur? Sic cecinerunt Patres nostri ante S. Gregorii tempora, tamen ab illo nomen habeat.

(128) P. D. Edmundus Martene de *Monachorum Ritibus* lib. 1. per totum.

(129) Joan. Caramuel hoc. cit. Cantus indicitur ex præcepto Regulæ.

mente, o anche posteriormente alla promulgazione di essa, una nuova specie di *Cantilene*, per l'addietro nella Chiesa Cattolica non mai usate, prodotta se fosse, qualche notizia di ciò se ne avrebbe alcuno, o dalla medesima Regola del santissimo Legislatore, o da alcuna delle diffuse Istorie degli eruditissimi di lui Figliuoli. Ma poichè ne in quella (130), ne in queste neppure un semplice vestigio ritrovasi di tale innovazione, forz'è dire, che quali in tutta la Chiesa pe' l corso de' primi cinque Secoli furono in uso le *Intonazioni* de' Salmi, tali al principio ancora del sesto Secolo dalla veneratissima Religione Benedettina ricevute nel suo nascimento fossero, e costantemente dipoi ritenute. Questo argomento, negativo com'è, riceve dalla somma autorità di chi per conto veruno tacer non doveva, tal forza e peso, che parmi omai lecito lo stabilire la medesimezza del nostro odierno *Salmodico Canto* colla primitiva, non solo Benedettina, ma eziandio Ecclesiastica *Salmodia*. Che se tale medesimezza sino a' nostri giorni dal fin qui detto rilevare concludentemente non puossi: manifesto almeno farà, lo che all'intento mio per ora basta, delle *Cantilene* Davidiche sino al fine del sesto Secolo, allora quando, come accennammo, a più decente e migliore ordinanza fu dal Magno Gregorio la Liturgia ridotta (131), l'invariabile proseguimento.

Non è però, ch'io qui pretenda di così sostenere la totale immutabilità delle *Intonazioni*, che l'immenso tratto di tanti secoli non le abbia turbate di veruna alterazio-

zio-

(130) S. Benedetto nella sua Regola dal capo ottavo sino al decimonono minutissimamente prescrive a' suoi Monaci il metodo esattissimo dell' Uffizio Divino, il numero preciso de' Salmi, che in ciascun giorno, e in ciascun' ora canonica debbon' essi cantare, e l'ordine invariabile, con cui ne' giorni, e nelle ore prescritte hanno a distribuire tutto il Salterio Davidico; il qual metodo, e ordine è diverso da quello, che anche allora era in uso nella Chiesa Romana, siccome egli stesso ivi attesta. Ma delle *Cantilene*, o sia *Intonazioni* de' Salmi non fa parola. Nel cap. 19. in cui tratta De disciplina psallendi, altro non dice, se non che, sic itemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostræ.

(131) P. D. Hugo Menardus in epist. dedicat. ad Sacram. pag. viii. Opera S. Gregor. M. Tom. 3. Si partem suæ magnitudinis Gregorius invenit in cultu divino, & cæremoniis Christianam Religionem illustrantibus, quas dignitate extulit, concinnitate decoravit, sanctione firmavit: Tu &c.

zione. V' ha in ciascuna delle cose umane quell' essenziale, senza cui non sussistono, e quell' accidentale, che non ne danneggia la sussistenza. Così pure nel *Canto*, e quindi in ogni *Cantilena*, o secondo il volgo in ogni *Aria musicale*, la quale null' altro essendo, che una successione di *Note* varie di *natura*, e di *valore*, in questa varietà dee ciò trovarsi, che le conservi sempre le medesime, e farà il loro *essenziale*; e ciò pure, che alquanto le diversifichi, salva la medesimezza, e farà il loro *accidentale*.

Nel giro di tale successione determinata di *Note*, giova rilevare con attenzione que' tratti, o particelle, volgarmente *Passi musicali*, nella combinazione delle quali consiste l' *idea*, o il *soggetto* della *Cantilena*. Finchè queste rimangono nella dovuta loro situazione, seco stà pure il motivato *soggetto*, forma sostanziale della *Cantilena*, le quali perciò le sono essenziali. L' altre particelle frappostevi, o non vi sieno, o essendovi, si mutino, poichè alterare perciò la possono, ma non toglierle l' esser suo, perciò ragionevolmente si dicono, e sono alla *Cantilena* accidentali.

Parlo quì di quegli *andamenti*, che le rendono grazia e vaghezza, di quegli ornamenti, che le danno eleganza, (132), e del cambiamento del *Tuono*, onde tal' ora si alza tutta la *Cantilena* in acuto, o tutta in grave si ab-

bassa

(132) Secondo la diversità de' tempi, e delle nazioni, varj nomi sortirono gli accennati Ornamenti nel *Canto figurato*, espressi da tal' uno coi termini di Diminuire, cantar di Garganta, di Gorga o Gorgia, Accentuare, Fiorizare; da altri chiamati Glossa, Punti, Clausole, Vaghezze, Gropetti, Fioretti; e da altri Variazioni, Passaggi, Cadenze, Mordenti, Appoggiature, Portamenti di Voce &c. Fra li avvertimenti dati nella pratica di tali Ornamenti da Silvestro dal Fontego, D. Diego Ortiz, Gio: Camillo Maffei, Gio: Batista Bovicelli, Andrea Angelini Bontempi, P. Lodovico Zacconi, D. Pietro Cerone, P. D. Adriano Banchieri, Francesco Severi, le Sr. L' Affillard, le Chanon. J. Millet, Mons. de Saint Lambert, M. Loulie, M. Sebast. de Brossard, le Sieur Hotteterre, Mons. Jean Joachim Quantz, ed altri, meritano d' esser singolarmente notati i seguenti di Pier Francesco Tosi (Opin. de' Cantori Ant. e Moder. pag. 81.) Che il buon gusto non risiede nella velocità continua d' una voce errante senza guida, e senza fondamento, ma nel cantabile, nella dolcezza del Portamento (di voce), nelle Appoggiature, nell' Arte, e nell' Intelligenza de' Passi, andando da una nota all' altra con singolari, e inaspettati inganni con rubamento di Tempo, e sul moto de' Bassi; Evitando però, quanto per ironia lasciò scritto l' Autore del Teatro alla Moda pag. 27. . . . cambierà tutta l' Aria a suo modo, e quantunque il Cambiamento non abbia punto che fare col Basso, o con li Violini, e convenga alterare il Tempo, ciò non importa.

bassa (133), senza pregiudizio di quell' idea, o forma che non la priva della medesimezza.

Eccettuata la *variazione* del Tuono, esclusa dal *Canto Fermo* (134), ammette anch' esso in ogni di lui *Intonazione*

(133) Vedi nella Dissert. 2. dalla pag. 328. sino alla 332. quanto abbiain detto sotto nome di *Trasporto*, *Modulazione*, o *Mutazione* di Tuono.

(134) Escludendo presentemente la *Variatione* del Tuono nel *Canto fermo*, ciò non si oppone a quanto dicemmo nella II. Dissert. alla pag. 328. 329. Annotaz. (316) sotto i termini di *Missione*, e *Commisione* di Tuono. Dimostrassi allora il passaggio da un Tuono ad un altro, e presentemente escludesi il cambiar la Nota Fondamentale d' un Tuono in quella d' altro diverso Tuono; il qual Cambiamento, praticandosi nel *Canto figurato* per lo mezzo delle *Corde* o *Voci accidentali*, e queste escluse essendo affatto dal *Canto fermo*, acciò resti invariabile la *successiva serie Diatonica* dei rispettivi *Gradi* ad ogni *Fondamentale*, esclusa perciò resta ancora nel medesimo *Canto* l' accennata *Variatione* del Tuono. Tale non è però questa esclusione, che ristretta tra certi limiti, non possa praticarsi, trasportando alla *Quarta*, alla *Quinta*, (oltre l' *Ottava*, nella quale ogni trasporto resta intatto) così verso il *Grave*, come verso l' *Acuto* ogni *Cantilena*. Il che praticare facilmente potremo, secondo i *Greci*, trasportando il *Canto* da un *Tetracordo* ad un altro, congiunto sia, o disgiunto; e secondo *Guido Aretino* (*Microlog. de Affinitate Vocum cap. 7.*) trasportando da una delle tre *Proprietà* ad un' altra qualunque *Cantilena*, come dall' *Esempio* seguente si scorge

1. Tetrac. congi. 2. Tetr. cong. 3. Tetr. disgiu. 4. Tetr. disg.
3. Tetr. congiun.

Proprietà grave di C Ut Re Mi Fa Sol La *Proprietà acuta* di *Natura* Ut Re Mi Fa Sol La
Proprietà grave di Natura Ut Re Mi Fa Sol La
Proprietà di F Ut Re Mi a Sol La
Proprietà acuta di C Ut Re Mi Fa Sol La

Ogniqua volta dunque, che nel commutare un *Tetracordo* in altro, o una *Proprietà* in altra non si esca dai limiti degl' *Intervalli Diatonici*, sarà permesso il *Trasporto*, o *Variatione* di Tuono, come vedesi nel *Canto* dell' *Inno*: *O Gloriosa Virginum &c.* che essendo del secondo Tuono, viene trasportato alla *Quarta* sopra, (*P. Giul. Ces. Marinelli Via Retta della Voce Corale P. 4. pag. 209.*) ed in altre *Cantilene* di *Quinto* Tuono trasportate alla *Quarta* sotto (*Pietro Aron Tratt. della Natu. e cogniz. de' Tuoni cap. 6.*) Le dovute circostanze al *Trasporto*, e gli *Esempi* ad esso più opportuni ci vengono pienamente indicati da *Andrea Ornitorparco* (*de Arte cantandi Microlog. cap. 11.*), da *Andr. Lorene* (*Porque de la Musica Arte de Canto Llano lib. 1. cap. 43. pag. 72. 73. 74.*) e da *D. Pietro Cerone* (*Melopeo lib. 5. cap. 93. 94. 95.*)

zione i suoi *andamenti* ed ornamenti, obbligati però sempre nella *Salmodia*, e non sciolti, unico privilegio della *libertà musicale*, i quali nel darli leggiadria, vi stanno come parti accidentali, la cui diversità a nulla serve, se non se a distinguere nella stessa *Intonazione* il *Canto Feriale* dal *Festivo*, ed amendue dal *Solenne*, e da quello dei *Cantici*. Vi stanno però talmente, che non mai offuscano la chiarezza di quell' *Idea*, che stabilisce la *Cantilena*, vale a dire non mai giungono a turbare la simetria delle parti all' *Intonazione* essenziali (135).

A ben riconoscerle, come qui fa duopo, e ben discernere dalle accidentali, convien riflettere, in ciascuna *Intonazione*, o sia *Cantilena* de' Salmi esservi tre *Passi*, o vogliamo dire *Tratti di Note*, l' uno de' quali regola le prime *Sillabe* del versetto, e dicesi *Principio d' Intonazione* (136);
l' al-

(135) *Zarlino Instit. Harm. P. 4. cap. 15. Ediz. del 1558., e 1562.* Gli Ecclesiastici hanno due sorti di Salmodie; cioè *Festive*, & *Feriali*; & ciò avviene: perche altra maniera, & più breve tengono nel cantare li Salmi feriali, di quello, che fanno li festivi; ancora che si trovi poca differenza tra l' una, & l' altra. Ne si trova differenza alcuna tra li Modi tanto festivi, quanto feriali, con i quali cantano i Cantici evangelici, da quelli, che cantano li Salmi; se non, che nelli festivi del Canto evangelico: *Magnificat anima mea Dominum*: sogliono variare alquanto i principij di alcuni Modi, come sono quelli del Secondo, del Settimo, & dell' Ottavo; come si può vedere nel libro Primo della Pratica di Franchino Gaffuro al cap. 8. infino al fine di tal libro; & nel Recanetto di Musica nel cap. 59., & nel 60.; ove si può etiam vedere, in quante maniere usino gli Ecclesiastici di finire cotali loro Modi. Et benchè nelli Modi, con li quali cantano li Versi dei Salmi ne gli Introiti delle Messe, & il loro Gloria Patri; si trovino alcune forme, o Tenori alquanto variati da quelli, che si cantano ne i Salmi del Vespro, e delle altre Hore canoniche, come si può vedere nel nominato Recanetto; tuttavia anche loro si cantano sempre sotto un Tenore senza alcuna variatione. *Jo: Guidetti Direct. Chori. De Tonis Psalm. Toni Psalmorum sunt Duplices, Festivi, & Feriales, inter quos non est alia differentia, nisi quod habeant principia diversa. P. Claudius le Vol Philomela Gregoriana cap. 30. pag. 43. Diximus cap. 28., quod diversimode intonantur sive inchoantur Psalmi à Canticis; hoc non est intelligendum universaliter, sed tantum particulariter; nam Canticum si sit Primi toni, Tertii, Quinti, & Sexti, intonantur eodem modo quo Psalmus in intonatione festiva, sicut etiam versus seu Psalmi Introituum, nam omnes versus Introituum inchoantur, sicut cantica cujuslibet sint Toni, præter Sexti Toni.*

(136) *Il Cav. Ercole Bottrigari (Trimerone Giorn. 2. pag. 57.)*, dopo d' avere esposto il Principio d' Intonazione di ciascun Tuono, soggiugne: E questa Regola troverete esser data da tutti gli Scrittori di essi Tuoni Ecclesiastici in un Tetraffico latino, talquale comportavano quei tempi più della facile brevità, che della politezza del dire amatori: e sopra tutto in que-

l' altro le ultime sillabe della metà del versetto prima dell' asterisco, e dicesi *Cadenza media* (137); il terzo le ultime sillabe nel fine del versetto medesimo, e dicesi *Ca-*

A a a

den-

ste cose Scolastiche appartenenti a' precetti delle Arti e delle Scienze.

Primus habet tonus Fa sol la, Sextus & idem:
 Ut re fa Octavus: sit Tertius, atque Secundus:
 La sol la Quartus: dant Ut mi sol tibi Quintum:
 Septimus at tonus Fa mi fa sol tibi monstrat.

Ma siccome resta dubbio in quale delle tre Proprietà poco fa accennate (pag. 373 Annot. 134) prender si debbano le esposte sillabe, giusta il Sistema di Guido Aretino, nè convengono, se non che in parte, col Sistema de' Franzesi posteriormente introdotto al riferito Tetrastico, coll' esempio seguente dilucidassi ogni difficoltà.

I. VI. Tuono. II. Tuono. IV. Tuono. III. VIII. Tuono. V. Tuono. VII. Tuono.



Sistema, o Scala di Guido. Fa sol la. Ut re fa. La sol la. Ut re fa. Ut mi sol. Fa mi fa sol.

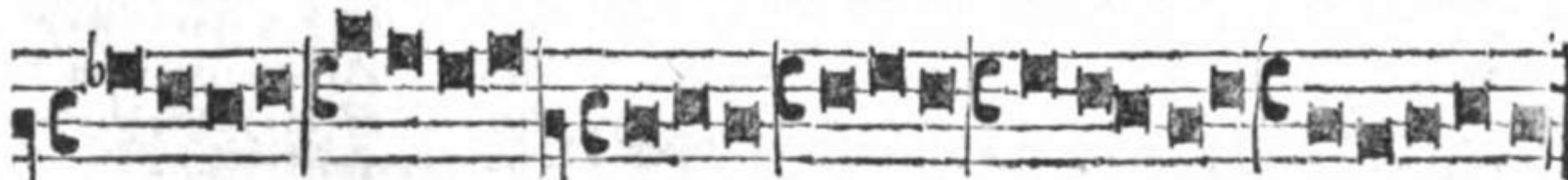
Sistema, o Gama de' Franzesi. Fa sol la. Ut re fa. La sol la. Sol la ut. Ut mi sol. Ut si ut re.

Gli accennati Versi, ed altri consimili, esprimenti non solo il Principio d' Intonazione, ma ancora la Cadenza media, e 'l principio della Finale d' ogni Tuono, sono riferiti da varj Autori, ma specialmente da un' Anonimo: Libellus Musicæ addiscendæ; e da Pietro Talanderio: Incipit lectura, tam super Cantu mensurab. quam immensurab., l' uno, e l' altro nel Codice Vaticano n. 5129; da Prosdocimo de Beldemandis: Tract. Musi. Plane MS. 1412; dal P. Bonav. da Brescia: Venturina, i. Brevis collectio art. Musi. MS. 1498. e a dir breve da tutti gli altri ad essi posteriori.

(137) P. Stephan. Vanneus Recan. de Musi. Aur. lib. 1. cap. 59. . . . Subiit psalmodiæ mediatio, idest modus media versiculi verba modulandi, seu intonandi, ut sunt verba Domino meo, in primo psalmi versiculo, Dixit Dominus. Hæc igitur psalmodiæ mediatio multifariam fit . . . quæ omnia his carminibus compendiose describuntur.

Septimus & Sextus, dant Fa mi re mi quoque Primus.
 Quintus & Octavus, dant Fa sol fa sicq. Secundus.
 Sol fa mi re fa Tertius, Re ut re mi reque Quartus.

I. VI. Tuono. VII. Tuono. II. Tuono. V. VIII. Tuono. III. Tuono. IV. Tuono.



di Guido. Fa mi re mi. Fa mi re mi. Fa sol fa. Fa sol fa. Sol fa mi re fa. Re ut re mi re

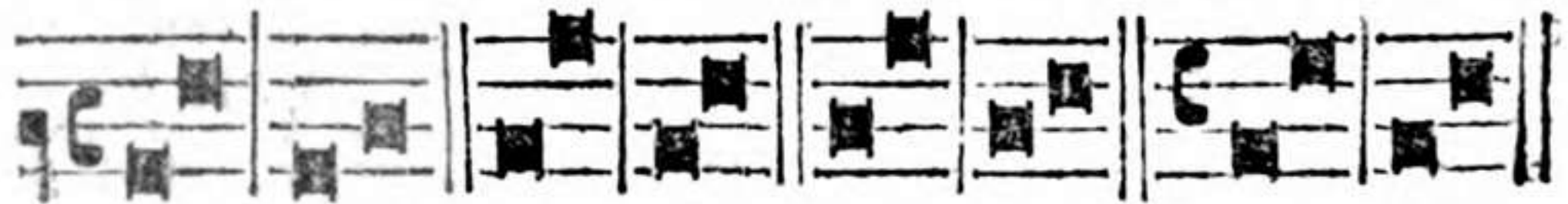
de' Franz. Fa mi re mi. Fa mi re mi. Fa sol fa. Ut re ut. Re ut si la ut. La sol la si la

denza finale (138), o con altro usitato vocabolo *EUOUAE*, *SECUlorUM AMEN* (139). Questi sono i tre *Passi* nella dottrina musicale tanto famosi, anticamente distinti colle notissime formole: *Sic incipit; sic mediatur; sic finitur* (140).
 Evvi

(138) P. Bonaventura de Brixia Venturina: al. *Collectio Art. Musi. cap. 18. De terminis tonor. &c. Notare debetis. quod omnis cantus finem in D. gravi collocans. & seculor. vel euouae ejus est in A. lamire acutum, dicimus esse primus tonus. Item omnis cantus finem in D. gravi collocans. & seculor. vel euouae ejus est in F. gravi. tunc dicimus esse secundus tonus. Item quando cantus finem in E. gravi collocans. & seculorum ejus est in C. acuto, dicimus esse tertius tonus. Item quando cantus finem in E. gravi collocans. & seculorum ejus est in A. acuto, tunc dicimus esse quartus tonus. Item quando cantus finem in F. gravi collocans, & seculorum ejus est in C. acuto, dicimus esse quintus tonus. Item omnis cantus finem in F. gravi collocans. & seculorum ejus est in A. acuto dicimus esse sextus tonus. Item omnis cantus finem in G. secundo gravi collocans. & seculorum ejus erit in D. acuto, dicimus esse septimus tonus. Item omnis cantus finem in G. secundo gravi collocans. & seculorum ejus erit in C. acuto, tunc dicimus esse octavus tonus. I sequenti Versi ci dimostrano brevemente, quanto occorre alla Cadenza Finale.*

Primus cum Quarto dant Ala mi re, quoque Sextus
 Ffa ut Secundus: Csol fa ut Tertius tibi notat,
 Cum eo Quintus, Octavusque signat ibidem:
 Septimus in Dlà fol re suum ponit Euouae.

I. Tuono. II. Tuono. III. Tuono. IV. Tuono. V. Tuono. VI. Tuono. VII. Tuono. VIII. Tuono.



Sistema, o Scala di Guido. Re la. Re fa. Mi fa. Mi la. Fa fa. Fa la. Ut sol. Ut fa.
Sistema, o Scala de' Franz. Re la. Re fa. Mi ut. Mi la. Fa ut. Fa la. Sol re. Sol ut.

(139) Franchin. Gaffurius *Pract. Musi. lib. 1. cap. 8.* Nihil enim representat EUOUAE: nisi SECUlorUM AMEN: sunt enim omnes ejus vocales causa brevitatis in unum collectae: la qual formola trovasti in tal modo notata, non solo nei moderni, ma anche negli antichi Antifonarj dei Secoli X. XI. e XII.; nel qual proposito soggiugne il Cav. Ercole Bottrigari (loc. cit. pag. 59.): il che si vede anco in un'altra voce simile a questa, che è AEUIA; alla quale aggiunti i tre suoi l, detratti da lei, rilieva ALLELUIA: come dimostra Oddo nel cap. ex his postea del suo Enchirid. Armon.

(140) Espressè tali Formole ritrovansi dai due Autori del Cod. Vatic. n. 5129. sopra riferiti alla pag. 375. Annotaz. (136), da Prosdocimo de Belde-
 mandi (loc. cit.), Franchin. Gaffurio (*Pract. Musi.*), P. Bonaventura da Brescia (loc. cit.), P. Angelo da Picitono (*Fior. Angeli. di Musi.*), Biagio Rossetti (*Rudim. Musi.*); ed in oltre nei Cantorini Romani stampati nel 1513. 1550. 1566.; nel Cantorino Cassinense; nell'Antiphonar. abbreviat. Ord. Carthusiens.; nel Processionar. Ord. Predicator.; dal P. Stefano Vanneo (*Recande Musi. Aur.*); nella Regola del Canto Fermo Ambros.

Evvi inoltre in ogni *Intonazione* una *Nota*, che noi diremo *Principale*, o *Caratteristica* (141), la quale regola tutte le altre sillabe, che precedono l'una e l'altra *Cadenza*, la *media* cioè, e la *finale*; e poichè alla moltiplicazione di tali sillabe, questa sola *Nota* si moltiplica, e non verun' altra: perciò ella è, che caratterizza la *Cantilena*, o sia il *Tuono*, e dagli altri *Tuoni* il distingue; benchè non da per se sola, a dir vero, ma congiunta con ciascuno delli tre *Passi* accennati, co' quali stabilmente conserva inseparabile relazione. Or essendo in qualsivoglia *Tuono*, o *Cantilena* sempre mai invariabili la *Nota caratteristica*, e la *Cadenza media*: queste si danno a conoscere per elementi essenziali

A a a 2

a tut-

(141) Tra i vari vocaboli, co' quali indicata venne questa Nota Caratteristica, merita spezial menzione quello, con cui Guido Aretino (*Microlog. cap. 12*) chiama Tenore. Tenor vero, idest mora ultimæ vocis, qui in sillaba quantuliscumque est amplior. L' esatta spofizione di una tal dottrina abbiamo da Gicanni Cottonio (*de Musica cap. 11*) Sicut autem octo sunt toni, ita & octo eorundem sunt tenores. Tenor autem a teneo, sic nitor a niteo, & a splendo splendor. Etiam tenores quidem in musica vocamus ubi prima sillaba seculorum amen cujuslibet toni incipitur. Quasi enim claves modulationis tenent, & ad cantum cognoscendum nobis aditum dant. Scilicet & moram ultimæ vocis Wido tenorem vocat. Notandum autem quod sicut fines octo tonorum in quatuor notis, quæ ob id & finales dicuntur, dispositæ sunt, sic octo tenoribus videlicet tonorum aptitudinibus notæ quatuor adtributæ sunt, scilicet diverso modo. Semper enim duorum troporum finis ad unam respicit, itemque duorum ad unam & sic per cetera. In tenoribus vero non ita est. Nam nunc quidem unus in una, nunc vero tres in una considerantur. Est autem in F. tenor secundæ toni. In A. acuta, primi, quarti, sexti. In C. (acuta) tertii, quinti, octavi. In D. (acuta) septimi. Ciò non ostante, se in luogo di Tenore, ci siam serviti della voce Caratteristica per contraddistinguere questa tal Nota, ciò è stato per levare ogni equivoco, giacchè il nome di Tenore, fra i varij significati, che egli ha, (il che s' incontra in molti altri Vocaboli), si distingue singolarmente, come è noto, per una delle quattro Parti principali della Musica figurata, che giocosamente espresso venne dal P. D. Teofilo Folengo sotto nome di Merlino Coccajo (*Macaronea 20.*) coi seguenti versi:

Plus auscultantum Sopranus captat orecchias
Sed Tenor est vocum rector, vel guida Tonorum
Altus Apollineum carmen depingit, & ornat,
Bassus alit voces ingrassat, firmat, & auget.

Servir potranno i seguenti versi, non solo per indicar il Principio di ogni *Euouæ*, ma per riconoscere spezialmente la Nota da noi chiamata Caratteristica, sempre la stessa, sì nel principio, che nel fine d' ogni *Intonazione*

Re la Primus habet: Re fa, datur inde Secundo:
Terno ad Sextam, Mi fa: at Mi la Quartus habebit:
Fa fa fert Quintus: Fa la concedito Sexto:
Septime vis Ut sol: Ut fa, postreme requiris.

a tutta l' *Intonazione*; laddove il *Principio* della medesima *Intonazione*, e la *Cadenza finale*, essendo variabili, ne sono parti soltanto accidentali.

Nulla trovo più adatto alla piena intelligenza del fin qui detto, che l' *Intonazione* offertaci del secondo *Tuono*. La Rubrica delle *Salmodie* esigendo quattro modi di celebrarle col ministero della stessa *Intonazione*, ha stabilite a ciascuna altrettante formole, l'una destinata al *Rito festivo*, sia *Doppio*, sia *Semidoppio*; la seconda al *Feriale*, o *Semplice*; l'altra alli due *Cantici Evangelici*; la quarta al *Salmo degli Introiti*, che chiameremo *Solenne*. In ciascun modo è da notarsi la *Cadenza media*, e la *Nota caratteristica* dell' *Intonazione*, amendue, stante la presente dottrina, ovunque inalterabili. Si osservino adunque le quattro formole distinte I. II. III. IV. esprimenti partitamente i rispettivi lor modi.

I. Festivo.

Sic incipit.
A
Sic mediatur.
B
Et sic finitur.
C

D
E
D

Dixit Dominus Domino meo: * se de a dextris meis.

II. Feriale.

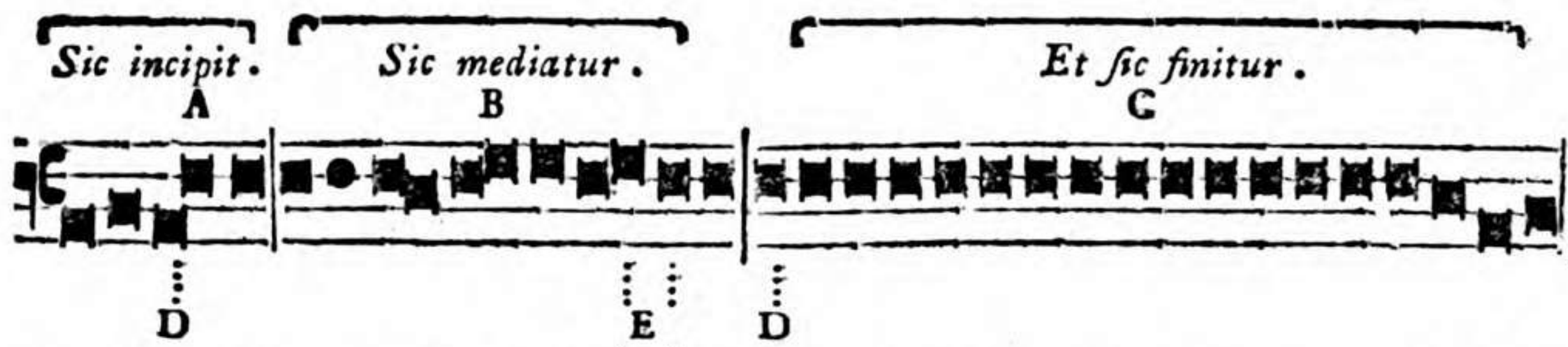
Sic incipit.
A
Sic mediatur.
B
Et sic finitur.
C

D
E
D

Dixit Dominus Domino meo: * se de a dextris meis.

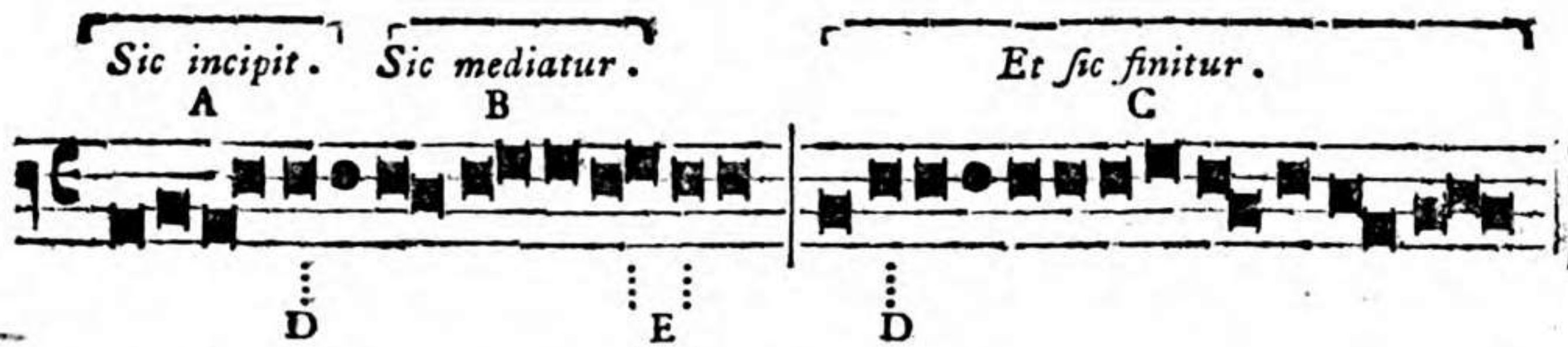
III.

III. Canto.



Benedictus Domini nus De us If ra el: * Quia visi tavit et fecit redemptionem plebis suæ,

IV. Solenne o Introito.



Deus iu di ci um tu um re gi da: * Et iusti ti am tuam fi li o re gis.

Queste quattro formole hanno di comune superiormente tre curve segnate A *sic incipit*, B *sic mediat'ur*, C *et sic finitur*, che sono i tre *Passi* d' ogni *Intonazione* o *Cantilena* colle rette sottoposte all' unione delle curve intersecanti le *Righe*, e divisorie d' ogni elemento nel *Canto fermo*, chiamate *Pause*, *Neume*, o *Stanghette* (142). Hanno infe-

(142) *Franchin. Gaffurius Musi. Pract. lib. 1. cap. 8.* Neuma enim est vocum, seu notarum unica respirazione congrue pronunciandarum aggregatio. Neuma græce: latine nutus solet interpretari. Describunt enim notatores in Antiphonis & Nocturnis, Responsoriis atque Gradualibus ipsam certam lineam in modum pause cantilenas terminantis omnia linearum intervalla complectente: dividente distinctiones: qua quidem innuunt vocis ipsius respiracionem. *Marchet. de Padua Lucidar. Musi. Planæ Cod. Ambros. an. 1274. Tract. 13. cap. 1.* *Prosdocimus de Beldemandis loc. cit. Nicol. Vollicius Enchirid. Musi. lib. 3. cap. 4.* *Zarlino Inst. Harmon. P. 3. cap. 53.* Nell' accennato senso non ebbe luogo questo vocabolo Neuma, se nonchè dopo l' XI. secolo, in cui Guido Arezino, come alla pag. 184. *Dissert. I. Annot. (66)* riferito abbiamo, inventò le *Righe* per frapponvi i *Punti* caudati. Se ne servirono per esprimere ora la *Sequenza* solita cantarsi nella Messa: Post Alleluja, quedam melodia neumatam cantatur, quod sequentiam quidam appellant (*Uldaricus lib. 1. Consuet. Cluniac. cap. 11.*); Ora il *Canto* su' fine dell' *Antifona*: In quovis tono est neuma proprium, & dicitur illa melodia, quæ fit in caudis Antiphonarum.

inferiormente a sinistra un D, e a destra un E. Questo colla curva soggetta lega le Note formative della *Cadenza media*, segnate per lo mezzo di linee punteggiate; e quello colla linea punteggiata dimostra la *Nota caratteristica*; ed amendue D ed E costituiscono le parti nelle *Intonazioni* immutabili, e di quì essenziali. Le Note poi, ed i tratti rimanenti, che a nulla servono se non se alla varia dignità del Rito, come riempiture, ed abbigliamenti dell' *Intonazione* esser devono, e sono nelle Formole I. II. III. IV., siccome quà e là, e più e meno mutabili, così alla medesima *Intonazione* accidentali. Da questa spiegazione spettante al *Secondo Tuono*, riceveranno gli altri sette quanto lume

(Gregorian. Psalmod. Enchirid.) ; ed ora il Canto, che segue l' Alleluia moris enim fuit, ut post Alleluia cantaretur Neuma. Nominabatur autem Neuma cantus, qui sequebatur Alleluia (Belethus de Divin. Offic. cap. 121.) ; ed altri significati, che riferiti vengono dal D. Cange (Glossar. Med. & Inf. Lat.) da Monsignor Gulielm. Durando (Rational. Divin. Offic. lib. 5. cap. 2. num. 32.) da D. Pietro Cerone (Melopeo lib. 2. cap. 41. 42.) e da Monsignor Domenico Giorgi (De Liturg. Rom. Pont. Tom. 2. lib. 3. Dissert. IV. num. xviii.) che ci dà una speciale spiegazione della Neuma dopo l' Alleluia in questi termini. Mos erat Cantorum, ut ad postremum Alleluia in Gradali longam notam super litteram A. modulatione protraherent, quam modulationem prætermittabant, si cantanda esset sequentia; più precisamente ce la dimostra Guillermo de Podio (Commentar. Music. lib. 5. cap. 35. pag. 46. terg.) : Notularum autem ligatarum acervos: neumam musici appellare consueverunt. Fu ritenuto un tale vocabolo unicamente nel Graduale de' Moraci Cartusiani Ediz. Paris. 1578. Consuetudo Majoris Cartusie pro Neumate. Neuma sive Jubilus quod aliquando est in fine versus de Alleluia in die sua propria tantum cantatur, & non alias. Soggiugne in oltre il Du Cange: Neumæ, præterea in Musica dicuntur Notæ, quas musicales dicimus: unde Neumare est notas verbis musice decantandis superaddere. Il che riscontrasi in Guido Aretino (Epist. ipsius Guidonis ad Michaelem Monachum Pomposianum ex Cod. Ambros.) Si quam ergo vocem, vel neumam vis ita memoriæ commendare, & ubicunque velis, vel in quoque cantu, quem scias, vel nescias tibi mox illum & indubitanter possis enuntiare; debes ipsam vocem, vel ipsam neumam in capite alicujus notissimæ symphonie notare. Confermasi pur anche coll' autorità di Giovanni Cottonio (Musica ad Fulgent. Anglor. Antist. cap. XXI.) Quid utilitatis afferant neume a Guidone invente. Resta dunque a' giorni nostri solamente in uso nel Canto fermo il vocabolo Neuma, che esprime la Pausa, chiamata anche Virgola, Sbarra, Respiro, Distinzione, e Stanghetta. Vedi la Regola del Canto fermo Ambros. cap. 20. p. 32. Marco Dionigi Introd. di Canto fermo cap. 10. P. Giovanni d'Avella Reg. di Musi. cap. 85. P. Andr. di Modona Canto Harmon. P. 1. cap. 12. P. M. Lorenzo Penna Dirett. del Canto fermo Direz. 6. pag. 25. P. Giul. Marinelli Via Retta P. 1. Osserv. 5. P. M. Giof. Frezza Cantore Eccles. P. 1. Lez. 9. P. Dom. Scorpione Ijiruz. Corali cap. 16. P. Franc. Mar. Vallara Scuola Corale cap. 16. D. Matteo Cofferati Reg. del Canto Corale lib. 3. C. 34. D. Carlo Ant. Porta Ferrari Cant. Fer. Eccles. cap. 6.



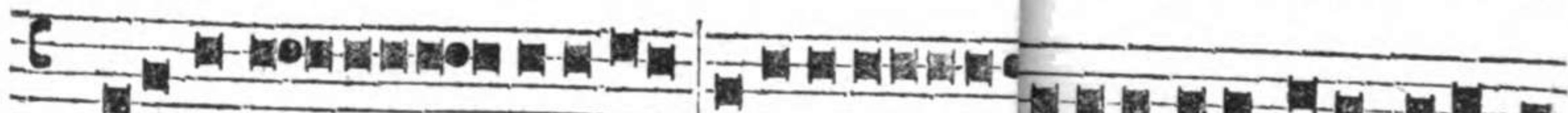


♮. *Dia sol re. Dorianus. Protuga. ♯. Plag.*
НОУАНОЕАНЕ. Psalmi.

Festiv.



Magni fi cat
Be ne di ctus Do minus De us I fra el, * qui a vi si ta vit, re dempti o nem ple bis su a.
Introit.



Pf. 12. Usquequo Doñe oblivisceris me in finem? * Usquequo avertis faciem te confido, non erubescant



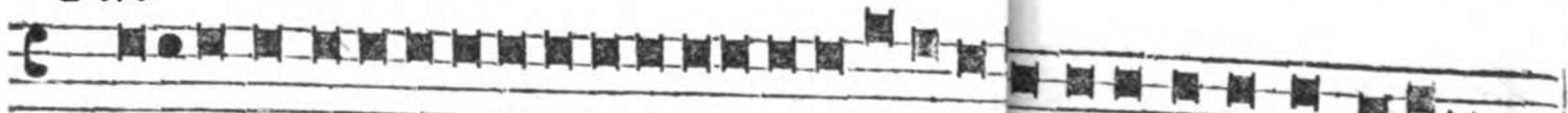
♮. *Gsolreut. Mixolydius. Tetra Plaga. E. Plag.*
НОУОЕАНЕ. Psalmi. Toni.

Fest.



Pf. 116. Lau da te Dominū omnes Gen tes: * lau da te e um omni a ni ma me a Doñum.
Magni fi ca tus es ve he men ter.

Fer.




Pf. 42. Ju di ca me De us, et di scerne causā me ā de gente non sāc i nostri, in monte sancto e jus.

Cantic.



Magni fi cat
Be ne dictus Dominus De us I fra el, * qui a vi si ta vit, re dempti o nem ple bis su a.
Introit.



Pf. 26. Do mi nus il lu mi na ti o me a, * et sa lus in omni a ni ma me a Doñum.
com mo ra bitur. 2. Finalis.

me fa mestieri a riscontrare in ciascuno la *Caratteristica*, la *Cadenza media*, e gli *Ornamenti* (143).

Una tal forma di Salmeggiare fu nella Chiesa mai sempre sì cautamente osservata, e dai prischi Padri nostri sì scrupolosamente voluta, che quante volte osaron gli Eretici di variarla, altrettante oppugnati essi furono, e fin con gli anatemi fulminati (144). Così di Paolo Samofate-

no

(143) *Sembra, che le Intonazioni de' Salmi, il Canto de' quali fin dal principio della nascente Chiesa fu sempre in uso, e precedette senza dubbio qualsivoglia altra Cantilena posteriormente introdotta di Antifone, Responsorij, Introiti etc., avrebbero dovuto con alcune Cifre, o Note regolatrici della Voce essere fin d'allora contrassegnate. Eppure; o sia perchè a noi pervenuti non sieno gli antichissimi Codici; o sia perchè siccome nella Sinagoga di Padre in Figlio il sacro Canto per tradizione passava, così nella Chiesa Cattolica l'istesso metodo si sia parimente per il corso di molti secoli ritenuto: l'ultima cosa praticamente a noi dimostrata sono appunto, per quanto io sappia, le Intonazioni de' Salmi. Di tutte l'altre Cantilene Ecclesiastiche, ed anche delle Cadenze finali del Canto de' Salmi, dette Euouae, sian bensì debitori agli antichi amanuensi del Gregoriano Antifonario, i quali distintamente ne' loro Codici le hanno a noi tramandate: ma del Principio, e della Cadenza media delle Salmodiche Intonazioni, ne in essi, ne in tutta l'antecedente antichità non è facile rinvenirne in iscritto un vestigio. Certo è, che dopo d'aver io usata la più esatta, e possibile diligenza, non m'è riuscito di scuoprir Autore, che praticamente abbia in alcun modo contrassegnate le Intonazioni, più vetusto di Giovanni Cottonio, il quale verisimilmente fiorì nel XII. Secolo. Ma poichè da lui non abbiamo, se non che il Principio, e le Cadenze finali, m'è convenuto, per supplire alle sue mancanze delle Cadenze medie non solo, ma ancora della varietà de' Riti, ricorrere alli due lodati Anonimi del Codice Vaticano n. 5129, a Prosdocimo de Beldemandis, e a Giovanni Guidetti Bolognese Capellano di Gregorio Papa XIII. e beneficiato di S. Pietro in Vaticano, la diligenza del quale nel raccogliere e pubblicare colle stampe fra le Cantilene sagre, che servono all'Offizio divino, anche le Intonazioni de' Salmi, da esso medesimo ci viene descritta (Director. Chori ad usum Sacros. Basilic. Vatic. Epist. ad Capitul.) in questi termini: Licet in Musicis notis collocandis, conjungendis, separandis, augendis, expungendis, cum vetustis Vaticanæ nostræ Basilicæ, tum recentioribus Antiphonarijs, ac Psalterijs usus fuerim, nequaquam tamen, aut illis, aut judicio meo fidere volui, sed viro Musicæ artis facile principi Joanni Petro Aloisio Prænestino capellæ nostræ magistro, opus totum inspiciendum, ac corrigendum tradidi, quod ille pro ingenita sibi humanitate efficere non gravatus, me in eam opinionem adduxit, ut credam librum hunc pro emendatissimo, atque absolutissimo in hoc opere haberi posse. Essendosi per altro la sua diligenza soltanto estesa alle Intonazioni Feriali, e Festiche, ed avendo ommesse quelle de' due Cantici, e degl'Introiti; queste ho dovuto rilevare da Franchin Gaffurio, dal P. Stefano Vanneo, dal Cantorino ad uso de' Canonici Regol. di S. Salvatore, e dai libri in pergamena di questa nostra Chiesa probabilmente scritti verso il fine del Secolo XIII. Vedi la Tav. II.*

(144) *Execratur pariter Catholica Ecclesia modos illos musicos, atque cantus, qui a Gentilibus suis ipsorum ritibus adhiberi consueverunt; sed & il-*

no leggiamo, che nel secondo Concilio d' Antiochia circa l'anno di Cristo 270. fu condannato, non tanto per gli ereticali dommi, che sosteneva, quanto per la temerità (145) d'aver banditi da quella Chiesa, di cui era Vescovo, i consueti *Salmi*, e *Canti* Davidici, e sostituite in lor vece *Cantilene* sciocche in di lui propria lode. Così i Donatisti, i quali, al riferire di S. Agostino (146), la vetusta *Salmodia Ecclesiastica* riprovando, nuovi *Salmi* inventarono, e nuova foggia di *Canto*, nel Sinodo di Roma dal Pontefice S. Melchiade l'anno 313. condannati furono, e in quello d'Arles l'anno seguente nel Ponteficato di San Silvestro. Contro de' Meleziani, condannati l'anno 325. nel sacrosanto primo Concilio di Nicea, armossi il zelo dell'invitto S. Atanagio, e perpetua guerra per testimonianza di Teodoreto (147) lor mosse, non per altra cagione, se non perchè indecentemente, e in un certo modo ridicolo *cantavano* i *Salmi*, accompagnando il sacro *Canto* collo sbattimento delle mani, e co' salti, e col *Suono* di molte campanelle appese a una fune. Collegatifi poscia costoro con Ario, quest'empio Eresiarca, gl'indecenti lor balli nella sua Setta introducendo, nuovi *Cantici*, su i metri di Sotade, Poeta antico dissolutissimo (148), e nuove

los, qui relictis Davidicis Psalmis, concinerent proprio ingenio hymnos excogitatos, ad novosque compositos modulos. *Card. Baronio all'anno di Cristo 60, num. 34.*

(145) *Nell'Epistola Sinodica de' Padri di quel Concilio a S. Dionigi Sommo Pontefice, tra l'altre cose si legge: Porro quid vobis in memoriam revocemus, quæ decantari solent, tanquam recentiores, & a viris recentioris memorie editos exploserit (Paolo Samosateno), & in media Ecclesia solenni Paschatis die, mulieres, quæ inanes cantilenas, quas si quispiam audiret, plane exhorresceret, in ipsius laudem funderent, paravit? Nella Collezione de' Concilij della Edizione Veneta 1728 Tom. 1. pag. 912.*

(146) *Ut Donatistæ nos reprehendant, quod sobrie psallimus in Ecclesia divina Cantica Prophetarum, cum ipsi ebrietates suas ad canticum psalmodiarum humano ingenio compositorum, quasi ad tubas exhortationis inflamment. Libro 2. siue Epist. 2. ad Januarium, quæ est 55. in ordine, Tomo 2. Edit. Maur. Antwerp. pag. 107.*

(147) *Tanquam liberi, & sui juris, illa quoque ridicula excogitaverunt (Meletiani), cum plausu manuum, & quadam saltatione hymnos concinere, & multa tintinnabula funi appensa movere, & alia his similia. Quæ de causa magnus ille Athanasius perpetuo cum eis bellum gessit. Libro 4. Hæreticar. Fabular. Tom. 2. Edit. Colon. 1567. pag. 438.*

(148) *Jul. Cæs. Scaliger. Poet. lib. 1. Cap. 55. Sunt & alia poemata minus se-*

ve *modulazioni* composte, formandone un volume, e furrogandole a quelle de' Salmi (149); il qual libro nel predetto Generale Niceno Concilio fu solennemente proscritto (150), anzi dall' Imperiale Editto del Magno Costantino, sotto pena di morte a chiunque osasse di ritenerfelo, condannato alle fiamme (151). Per la qual cosa meritamente il grande Atanagio ebbe a dire, che Ario avea preteso di emulare non solamente Sotade, Poeta scostumattissimo, abbominato da' suoi stessi Gentili, ma ancora l' indegna ballerina figlia di Erodiade (152), la quale in premio degli sconci suoi falti dimandò, ed ottenne il Capo venerabile del Precursore (153). Anche gli Apollinaristi, inventori di *Salmi*, e di *Canti* diversi da quelli, ch' erano in uso nella Chiesa Cattolica (154) l' anno 373. da S. Da-

B b b

maso

vera: quædam etiam impudica, ut Jonica, & Sotadica, & quæ fescenina dicebamus, scia Hymenæorum. Jonicus cantus in poemate quidem turpis, omnes molles. Iccirco ille etiam Cinædicus appellatus à nefanda turpitudine: & Sotadicus, propterea quod Sotades Maronites in eo plurimum excelluit.

(149) Fozio nel *Compendio della Storia Ecclesiastica di Filostorgio*, pag. 470. n. 2. dell' Edizione Moguntina d' Arrigo Valesio 1679. riferisce, che cotesto storico Ariano ait, Arium, cum ab Ecclesia recessisset, cantica nautica, & molendinaria, ac viatoria conscripsisse, aliaque ejusmodi composuisse, quæ certis modulationibus aptavit, prout unicuique cantico convenire existimabat: atque ita imperitorum animos suavitate cantus ad impietatem suam sensim abduxisse.

(150) Porro sciendum est, Arium de opinione sua librum quendam composuisse, quem Thalias inscripsit: Est autem dicendi genus molle, ac dissolutum, Sotadicis carminibus non ab simile. Quem quidem librum nunc temporis etiam Synodus (Nicæna) condemnavit. *Socrates Hist. Eccles. lib. I. cap. 9. pag. 26. Edit. Reg. Taurin. 1747.*

(151) Si quis forte liber ab Ario conscriptus reperiatur, flammis eum absumi præcipimus: ut non solum prava illius doctrina funditus aboleatur, sed ne monumentum quidem ejus ullum posteritati relinquatur. Illud etiam denuntio, quod si quis librum ab Ario compositum occultasse deprehensus sit, nec eum statim oblatum igne combusserit, mortis pœnam subibit. Simul atque enim in hoc facinore fuerit deprehensus, capitali supplicio ferietur. *Epist. Constantini ad Episcopos & Plebes apud eundem, ibid. pag. 27.*

(152) *Marci cap. 6. vers. 22.*

(153) Enim vero pro Christo Arius illis est, uti Manichæis Manichæus. Similiter pro Moyse, aliisve viris sanctis, nescio quem Sotadem, qui ipsis Gentilibus ludibrio est, & filiam Herodiadis reperiunt. Namque & illius fractos effeminasque mores Arius, Thalias quoque ipse scribendo, imitatus est, & hujus Saltatricis saltationem suis in Dominum maledictis saltando & ludendo est æmulatus. *S. Athanasius Oratione I. (al. II.) contra Arianos Edit. Maur. Paris T. I. P. I. pag. 406.*

(154) In aliis quoque civitatibus separatim conventus agere ceperunt sub E-

maso nel Concilio Romano, e poi l'anno 381. da' Padri del Secondo Generale Concilio furono condannati.

Era già a tutti costoro gran tempo innanzi precorso quel Valentino, il quale con *somma impudenza*, per usar le parole di Tertulliano (155), ripudiò i Salmi di David, consarcinandone con *Canto* proporzionato altri diversi, *Apostata, ed Eretico, e Platonico* da Tertulliano medesimo (156) perciò nominato. *Ecco i famosi Autori*, dice il celebre Pamelio (157), *che sono stati imitati da' nostri moderni Cantori, e Cantatrici de' Salmi di Marot (158) piuttosto, che di Cristo, i quali poi anche con si fatto mug-*

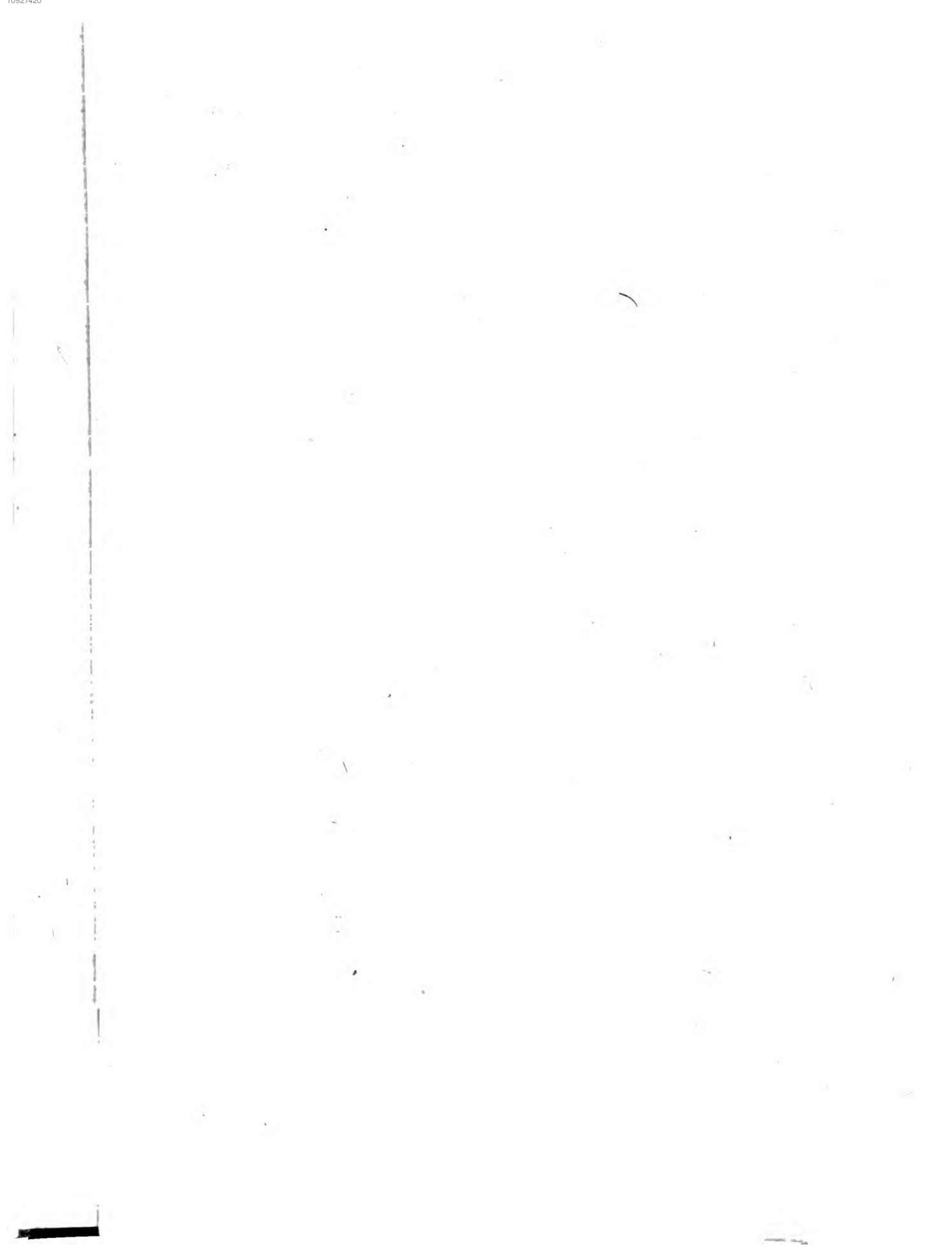
piscopis suæ festæ, & ritibus usi sunt ab Ecclesia Catholica alienis, præter sacros Hymnos, qui in Ecclesia cani solent, cantica quædam numeris adstricta psallentes, quæ ab Apollinare erant excogitata. Namque hic præter reliquam eruditionem, Poeticæ quoque, & omnis generis carminum gnarus, multis ejusmodi oblectamento captis, ut ipsi adhærent, persuasit. Denique viri in conviviis, & dum opus facerent; mulieres vero inter texendum, cantica ejus psallebant. Etenim pro labore, atque otio, pro diebus festis, ac reliquis omnibus brevia quædam composuerat carmina, cuncta ad laudem divini nominis spectantia. Primus autem Damasus Episcopus urbis Romæ, & una cum illo Petrus Alexandrinus Antistes, cum hanc hæresim latius serpere intellexissent, Concilio Romæ congregato, eam ab Ecclesia Catholica alienam esse decreverunt. *Sozomen. Hist. Eccles. lib. VI. cap. 25. pag. 230. Edit. Reg. Taur. 1747.*

(155) Sed remisso Alexandro cum suis syllogismis, quos in argumentationibus torquet, etiam cum Psalmis Valentini, quos magna impudentia quasi idonei alicujus auctoris interferit. *De Carne Christi num. 17. pag. 320. Edit. Rigaltii & Havercampi, Libro de Tertulliano, prima della sua caduta composto l'anno 208, come nella di lui vita osserva il Pamelio. Ivi, pag. xxviii.*

(156) Nobis quoque ad hanc speciem Psalmi patrocinauntur, non quidem apostatæ, & hæretici, & Platonici Valentini; sed sanctissimi, & receptissimi Prophetæ David. Ille apud nos canit Christum, per quem se cecinit ipse Christus. *Idem ibid. num. 20. pag. 322.*

(157) Agnoscant, quos auctores imitentur nostri moderni Maroticorum potius, quam Christi Psalmorum cantores & cantatrices, idque tali cum boatu, ut animus audientium perhorrescat. *Pamelius in Notis ad textum Tertulliani loc. cit. pag. 320.*

(158) Riferisce nel suo Dizionario il Bayle, che Clemente Marot discepolo di Calvino tradusse il primo in lingua Franzeese cinquanta Salmi, e che gli altri cento nella istessa lingua tradotti furono da Teodoro Beza, il quale in una sua lettera delli 2. Novembre 1552 asserisce, che Guglielmo Franc fu l'autore del Canto unisono de' medesimi. Così il Bayle. Or coteſta traduzione coll' accennato Canto è di nuovo uscita dalle stampe di Ginevra per opera di que' Ministri l'anno 1723. I Luterani per altro ritennero per più anni la Salmodia, e l' Canto antico della Chiesa, come si riconosce dal libro intitolato: *Psalmodia, hoc est Cantica sacra veteris Ecclesiæ selecta, per Lucam Loffium collecta, cum Præfatione Philippi Melanthonis. Witebergæ 1561.* Ma in progresso di tempo ripudiarono anch' essi il Canto Ecclesiastico, attestandoci

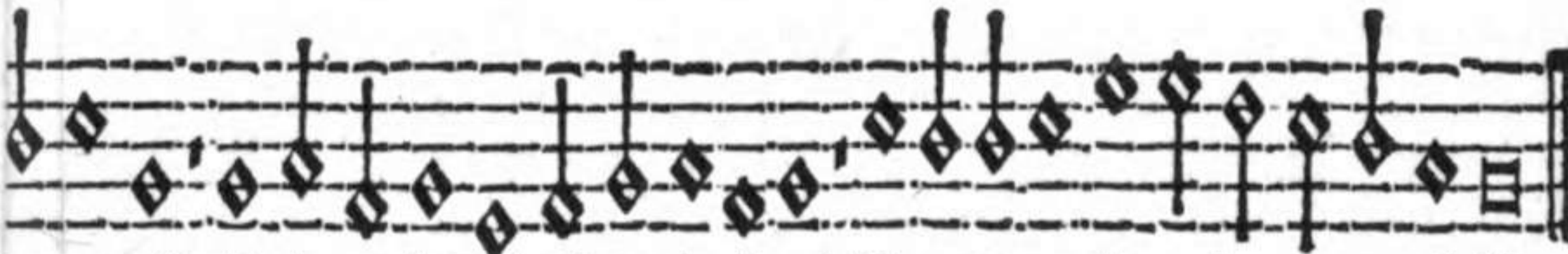


ssi .

Tavola Terza pag. 385



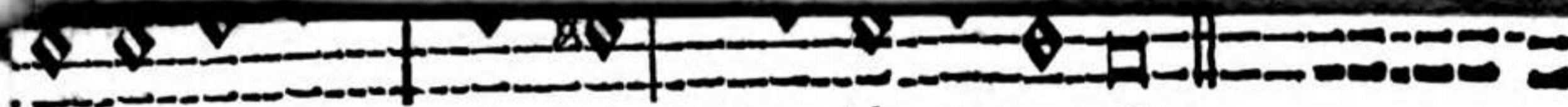
& en est de si reux: Cer tai nement ce lui-là est desireux.



é mouvaife. Et du peché qui m'arendu si ord, Menettoyer d'eau de gracete plaife



ye qui le presse, Car to vois comment il s'a baiffe.



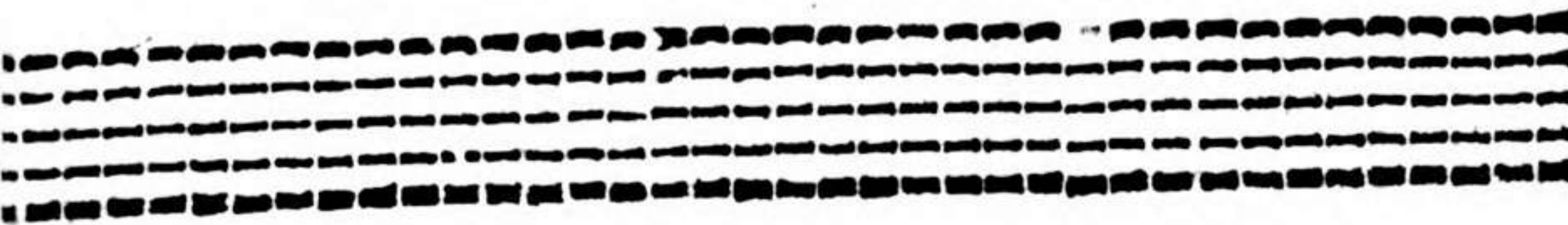
And let thine eares aye be prest, unto this pra yer mine.



e non m'in vo li in ratto, Ne'da tem po mi venga alcun rif cat to.



pa laz zo l'a do ra te.



mugito cantano, che gli animi degli ascoltanti ne prendono orrore. Benchè non è solo il Pamelio cattolico Scrittore, che li rimproveri. Anche l'Autore delle Memorie della Casa di Brandeburgo, comunque i Luterani, e Calvinisti del Regio suo Padrocinio si pregino, erudito nondimeno qual'è, non può ammeno di non deriderli con questi precisi sentimenti (159) Luigi il Grande, che rinvocando l'Editto di Nantes diede motivo a 200,000 persone d'abbandonar la patria, ed i beni loro, per odio de' Cattolici, per ricevere sotto altro cielo la Comunione alla loro foggia, e per male intonare in altri Templi i vecchi Salmi di Clemente Marot.

Ma che vuol farsi? Abbiamo già altrove accennato (160), ed ora con piena ragione replicar possiamo, che uno degli esteriori ornamenti più maestosi della vera Chiesa di Dio è il Canto Salmodico, in essa introdottovi dagli Appostoli. Qual meraviglia adunque, che di cotesto Canto, siccome nella Sinagoga a Dio ribelle, così nell'altre Sette dalla Chiesa Cattolica separate non possa rinvenirne verun vestigio? sia, perchè scellerate ed empie il rigettarono, come nella primitiva Chiesa, de' Nicolaiti, e de' Gnostici

Bbb 2

narra

nella sua Biblioteca Teologica (Tom. II. pag. 575. Ediz. di Francfort 1685) il Lipenio, che l'anno 1621 Cornelio Beckers stampò in Lipsia il Salterio di David in lingua Tedesca colle Cantilene secondo la melodia della Chiesa Luterana; e susseguentemente, che Ambrogio Lobwasser diede in luce i Salmi di David tradotti in versi Tedeschi, secondo la melodia Franzese, cioè Calviniana del Franc, stampati in Leyden l'anno 1636, e ristampati in Basilea l'anno 1659. Gli Inglesi pure tradussero i Salmi nel loro idioma con un Canto unisono affatto diverso da quello del Franc, e ne fecero l'Edizione con questo titolo: The Whole Booke of Psalmes collected into English etc. London 1612. Finalmente Giovanni Diodati Lucchese in linguaggio Italiano tradusse i Salmi con Canto parimente unisono, da tutti gli altri finora accennati diverso, stampati alla macchia l'anno 1664. Traduzioni tutte, e Cantilene son queste, ragionevolmente proscritte dalla Chiesa Cattolica. E acciocchè veggasi, quanto lontane elle sieno dalla gravità, e maestà, che nel Canto Salmodico della vera Chiesa risplende, e che dalle divine laudi, giusta 'l detto del Salmista, in populo gravi laudabo te (Psal. 34. v. 18.) non dee disgiugnersi, stimo pregio dell'Opera l' esporre in una Tavola sotto gli occhi di ognuno tutte le accennate Cantilene Eterodosse, mettendole in confronto di quelle della Chiesa Cattolica. Veggasi perciò in fine del Tomo la Tavola III.

(159) Memorie per servire alla Storia della Casa di Brandeburgo. Ediz. di Lucca. 1757. pag. 143. 144.

(160) Vedi l'Annotazione (80) (84) pag. 356. 357.

narra Filastro (161), e nel secolo dodicesimo de' Petrobustiani, e de' Valdesi riferisce la Storia Ecclesiastica (162); sia perchè superbe, e contumaci di lor capriccio il variarono, come de' Settarij or or nominati i monumenti finora adottati ne rendono irrefragabile testimonianza. La sola Chiesa Cattolica, Sposa unica di Gesù Cristo, ella sola ha il pregio d'aver custodita con gelosia, e conservata intatta questa nobile eredità lasciatale da' suoi Padri; cosicchè neppure a i tempi del Magno Gregorio, quantunque ristoratore, e se vogliasi, correttore del *Canto Ecclesiastico*, ebbe ella necessità di emenda veruna.

Quà giunti, ove questo venerabil *Canto* trasse, e poscia ritenne sempre il celebre nome di *Gregoriano*, fa mestieri un po' appressarsi, a ben distinguerne la correzione, ed in essa nominatamente il cangiamento, che ad esso accadde, affine di più sicuramente trarci fuor di que' scogli, ove s'ascondono gli equivochi.

A tanto, nulla meglio torna in acconcio, che il prender lume da quanto ci lasciò scritto su tal proposito Giovanni Diacono; anzi se mai altrove, qui fa duopo diligentemente ascoltarlo, allorchè giunto alle più memorabili gesta di sì gran Pontefice, così scrive (163): *Tutte le consuetudini, che contro l'antica Tradizione Apostolica avea conosciuto pullular nuovamente; cioè de' Ministri, de' Cantori, de' Laici famigliarmente aderenti al Pontefice . . . da tutto il Corpo della S. Chiesa universale segregò, e sotto l'interposizione*

(161) Videtur Valentinus una cum Nicolaitis, & Gnosticis, quibus eum errorem adscribit Philastrius, non agnovisse Psalmos David. *Pamelius in Notis ad Tertullianum loc. cit. pag. 320.*

(162) Il P. Francesco Van-Ranst dell'Ordine de' Predicatori, nella sua Storia dell'Eresie, e degli Eretici, Ediz. Veneta 1735. al dodicesimo secolo, pag. 201. così scrive: Henricus patria Tolosanus, Religiosus Apostata, addidit Petrobrusianæ Hæresi, Deum irideri cantibus Ecclesiasticis; e alla pag. 207. nominando gli errori de' Valdesi, dice, che il nono di essi era questo: Frustra tempus teritur in cantibus Ecclesiasticis.

(163) Omnes consuetudines, quas contra priscam Traditionem Apostolicam noviter pullulasse cognoverat, videlicet de Ministris, de Cantoribus, de Laicis Pontifici familiariter adhærentibus . . . a totius Sanctæ universalis Ecclesiæ corpore segregavit, eaque sub interpositione terribilis anathematis, tam generaliter quam perpetualiter condemnavit. *Joannes Diaconus in Vita S. Gregorii lib. 2. cap. 1. num. 5. ap. Bolland. Acta Sancti. die 12. Martii.*

zione d' una terribil Scomunica, tanto generalmente, quanto perpetuamente condannò (164). Scrive inoltre (165): Nella Casa poscia del Signore ad imitazione del sapientissimo Salomone, affine di eccitare colla musicale dolcezza la compunzione, favoreggiatore, com' era, amorevolissimo dei Cantori, utilmente compilò il Centone Antifonario, e stabilì la loro Scuola, che tuttavìa per gli stessi insegnamenti del Canto nella Santa Romana Chiesa si pratica.

E allora fu, che l' attenzione di questo Santo, e dotto Pontefice applicossi a riformare anche il Codice Gelasiano, acciocchè nella celebrazione dell' incruento Sacrificio nulla di superfluo, nulla d' incongruo o la maeltà della sacrosanta azione deturpasse, o la santità ne offendesse (166). Or siccome di cotesto Codice, che *Sacramentario* appellasi, e *Libro de' Sacramenti* (167), non fu primo au-
tore

(164) S. Gregorio il Magno nel Concilio Romano, tenuto il dì 5. Luglio, l' anno 13 dell' Impero di Maurizio, che cadde nell' anno di Cristo 595, promulgò varj Canonì, de' quali il primo è il seguente: In Sancta Romana Ecclesia, cui divina dispensatio præesse me voluit, dudum consuetudo est valde reprehensibilis exorta, ut quidam ad sacri altaris ministerium Cantores eligantur, & in Diaconatus Ordine constituti, modulationi vocis inserviant, quos ad prædicationis officium, eleemosynarumque studium vacare congruebat. Unde fit plerumque, ut ad sacrum ministerium dum blanda vox quæritur, quæri congrua vita negligatur, & Cantor minister Deum moribus stimulet, cum populum vocibus delectat. Qua in re præsentì decreto constituo, ut in hac Sede sacri altaris ministri cantare non debeant, solumque Evangelicæ lectionis officium inter Missarum solemnias exsolvant. Psalmos vero, ac reliquas lectiones censeo per Subdiaconos, vel si necessitas fuerit, per minores Ordines exhiberi. Si quis autem contra hoc Decretum meum venire tentaverit, anathema sit. Et omnes responderunt: Anathema sit. Tomo III. Oper. S. Greg. Edit. Maur. Paris. 1705 pag. 1288.

(165) Deinde in Domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicæ compunctionem dulcedinis, antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit, Scholamque cantorum, quæ hætenus eisdem constitutionibus in Sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit. Joan. Diac. loc. cit. num. 6.

(166) Sed & Gelasianum Codicem de Missarum solemnias, multa subtrahens, pauca convertens, nonnulla adjiciens, pro exponendis evangelicis lectionibus, in unius libri volumine coarctavit. Joan. Diac. loc. cit. cap. 2. num. 17. Gelasius Papa, tam a se, quam ab aliis compositas preces dicitur ordinasse... Et quia tam incertis auctoribus multa videbantur inserta, & sensus integritatem non habentia, curavit beatus Gregorius rationabilia quæque coadunare, & seculis iis quæ vel nimia, vel inconcinna videbantur, composuit librum, qui dicitur Sacramentorum. Walafridus Strabo lib. 2. de divinis Officiis cap. 22.

(167) Sacramentarium, liber Sacramentorum promittue dicitur liber Ec-

tore il Santo Pontefice, ma emendatore soltanto, e riformatore; così in egual modo riformatore pur' anche fu egli del libro, che dicesi Antifonario (168); il quale dal Diacono Scrittore della di lui vita vien perciò assai ragionevolmente nominato *Centone*, non tanto in riguardo alla prosa, ingegnosamente raccolta da' varj precedenti Autori, forse Romani Pontefici, come giudicano gli eruditi Editori delle sue Opere (169); quanto ancora in riguardo al *Canto*, che fu opera di molti egregj compositori, siccome attestano i celebratissimi Bollandisti (170), i quali hanno per mallevadore del lor detto l' accurato nomenclatore degli Scrittori Ecclesiastici, e delle lor opere Sigeberto (171). Ne può dirsi diversamente. Imperocchè se lo studio, che nella riforma del *Sacramentario* fu dal Santo Pontefice per testimonianza di gravissimi Scrittori (172) adoperato, quel medesimo usò egli pure nella correzione dell' *Antifonario*, molte cose dall' uno, e dall' altro riscando, alcune mu-

tan-

clesiasticus, in quo sacrae Liturgiae ad Sacramentum conficiendum continentur. *Cangius in Gloss. med. & inf. Latinit. verbo, Sacramentarium. E Monfig. Domenico Giorgi De Liturgia Romani Pontificis Lib. 3. Dissert. II. cap. 2. Tom. 2. pag. CXLIX.* Ex ipsa sacratissimae Eucharistiae confessione, quae ob excellentiam Sacramentum appellatur, Codices illi, quibus ea perficiebatur, Sacramentorum libri, Sacramentaria, & Sacramentoria sunt vocati.

(168) Quod de Sacramentorum libro jam diximus, ipsius videlicet collectorem, & correctorem potius S. Gregorium extitisse, quam auctorem, id quoque de libro Antiphonario, qui nomen ejus praefert, est intelligendum. *In Praefat. ad Antiphonar. Tom. III. Oper. S. Gregor. edit. Maur. Paris. 1705. pag. 649.*

(169) Cum Centonem vocat antiphonarium Gregoriarum vitae Scriptor, eundemque simul compilatum asserit, satis innuit, non unum ipsius esse parentem; sed plurimorum, qui praecesserant, fortasse Romanorum Pontificum, partim esse factum. *Ibidem. E in questo senso l' ha preso anche il du Cange nel citato suo Glossario, dove dice, che Centonizzare significa More centonario ex variis libris describere, excerptare; aggiugnendo, che in questo medesimo significato l' hanno pur ricevuto Rupertus Tuitiensis lib. 2. de Divin. Offic. cap. 21. Chron. Keichesperg. an. 591., & Radulphus de Diceto in Abbrev. Hist. i quali tutti concordemente scrivono, che S. Gregorio il Magno Antiphonarium regulariter centonizavit.*

(170) Antiphonarium centonizans (S. Gregorius), idest ex plurium egregiorum musicorum compositionibus in unum colligens, Cantorum constituit Scholam. *Aet. Sanctor. Adnot. (b) ad Vitam B. Notkeri die 6. Aprilis pag. 583. Edit. Antwerp.*

(171) Antiphonarium regulari musicae modulatione centonizavit, & Scholas Cantorum in Romana Ecclesia constituit. *Sigebertus de Scriptoribus Ecclesiast. verbo S. Gregorius.*

(172) Vedi l' *Annotazione (166).*

tando, e non poche altre aggiugnendovi: per necessità convien dire, che le antiche lor *Cantilene* altresì riformasse, altre abbreviandone, altre ampliandone, ed altre ancora intieramente variandone (173).

A rilevar nondimeno, per quanto sia possibile, tutta del Magno Gregorio nella riforma del *Canto Ecclesiastico* la diligenza, e l'industria, gli è duopo riflettere, che *Antifonario* anticamente appellavasi il libro destinato alla celebrazione della Messa, in cui tutto ciò contenevasi, che noi ora chiamiamo *Introito, Graduale, Tratto, Offertorio, e Comunione* (174); ed *Antifonario* parimente quel libro dicevasi, che al *Canto* delle Antifone de' Salmi per la recitazione dell' Ore Canoniche nelle Ecclesiastiche adunanze serviva. Infatti l' Ordine Romano Primo là, dove tratta degli Ufizj delle tenebre, apertamente prescrive, che, ommesse tutte le preci consuete, si dia principio al Divino Ufizio dall' Antifona sopra i Salmi, siccome, dice, *contiensì nell' Antifonario* (175); il quale chiamavasi pur' anche *Re-*
spon-

(173) Sicut sapientissimus Papa Gregorius librum Sacramentorum diligentissime ad veritatis lineam correxit, ita musicæ quoque modulationis harmoniam satis utiliter composuit, ac ordinavit. *Berno Ab. Augiensis. Biblioth. PP. edit. Lugdun. Tom. 18. pag. 57.* Sicut Sanctum Gregorium (quicumque has, vel has Cantilenas composuisset) libri Sacramentorum, & Antiphonarum, ita & beatum Hieronymum credimus ordinatorem Lektionarii. *Idem ibid. pag. 56.* E prima di lui *Walafrido Strabone*, che morì l' anno 849. nel suo libro *De Rebus Ecclesiasticis* (*Biblioth. PP. cit. Tom. 15. cap. 22. pag. 192*) aveva scritto: Traditur denique, beatum Gregorium, sicut ordinationem Missarum & Consecrationum, ita etiam Cantilenæ disciplinam maxima ex parte in eam, quæ hætenus quasi decentissima observatur, dispositionem perduxisse, sicut & in Capite Antiphonarii commemoratur; alludendo senza dubbio al titolo, che negli antichi Codici MS. dell' *Antifonario* si legge: Gregorius Præsul meritis & nomine dignus, summum conscendens honorem, renovavit monumenta Patrum priorum, & composuit hunc libellum, musicæ artis, scholæ cantorum per anni circulum.

(174) *Monfig. Domen. Giorgi nel Tomo II. de Liturgia Rom. Pontif. Disert. 2. cap. 4. circa, che cosa sia l' Antifonario; e risponde (pag. clxxxiv.) che sotto questo vocabolo, veniunt Antiphonæ ad Introitum, ut plurimum ex Psalmis Davidicis excerptæ, Versiculi duo ex iisdem Psalmis; deinde Graduale, Tractus, Offertorium, & Versiculi post Communionem.*

(175) Liber etiam modulationis, quo Ecclesiæ utebantur in cantandis Antiphonis Psalmorum ad Divina Officia persolvenda, Antiphonarius, seu Antiphonarium appellabatur. Nam Ordo Romanus primus num. 29. pag. 19., ubi agit de Officiis tenebrarum, aperte id ostendit: „Et more solito Deus in adiutorium meum non dicant, nec Gloriam, nec Invitatorium, sed Cantor inci-

sponsoriale (176), perchè in esso, oltre alle Antifone, descritti eranvi ancora i Responsorj del Divino Ufizio per tutto l'anno. Di questo Antifonario, e specialmente del posteriore, che le Antifone, e i Responsorj unitamente comprende al Divino Ufizio appartenenti, parlò verso la metà del nono Secolo l'Arcivescovo di Lione Agobardo, allorchè scrisse = *Sono stato costretto a diligentemente raccogliere in un libro, che comunemente chiamano Antifonario, tutta la serie de' Sacri Ufizj, che nelle Ecclesiastiche radunanze per l'intero corso dell' Anno si cantano, siccome vien praticato in questa mia Chiesa medesima* (177); e ch' Egli specialmente quì parli dell'Antifonario per le Ore Canoniche, rendesi manifesto da quello, che poco appresso ivi soggiugne, cioè: *Siccome il giorno alla Messa non cantansi generalmente, se non che divine parole, cioè Testi estratti dalla divina Scrittura: così assai ragionevole sembra, che la medesima legge si osservi anche la notte nelle sacre vigilie, cioè nell' Ufizio notturno, che a Dio offeriamo* (178). Altrove poi lo chiama *Libro Ufiziale*, comechè ordinato alla recitazione del Divino Ufizio, o sia dell' Ore Canoniche: *Siccome, dic' egli, nella celebrazione della Messa ha la Chiesa il libro de' Misterj, cioè il Sacramentario, con fede purissima, e con brevità conveniente disposto; ha inoltre il libro delle Lezioni, cioè delle Epistole, e degli Evangelj, dai divini libri con ragionevolezza congrua prescelte: così è convenevole, che abbia.*

„ pit in Psalmis Antiphonam, sicuti in Antiphonario continetur. „ *Monfig. Giorgi loc. cit. pag. clxxxix.*

(176) Notandum est, Volumen, quod nos vocamus Antiphonarium, tria habere nomina apud Romanos. Quod dicimus Graduale, illi vocant Cantatorium sequentem partem dividunt in duobus nominibus. Pars, quæ continet Responsorios, vocatur Responsoriale: Et pars, quæ continet Antiphoras, vocatur Antiphonarius. *Amalarius Fortunatus in Prologo De ordine Antiphonarii. Biblioth. PP. Edit. Lugdun. Tom. 14. pag. 1033.*

(177) Necessè fuit, omnem sacrorum Officiorum seriem, quæ solito Cantorum ministerio per totum anni circulum in Ecclesiasticis conventibus exhibetur, sicut in eadem Ecclesia (Lugdunensi) favente Dei gratia custoditur, diligentius & plenius in libello, quem usitato vocabulo Antiphonarium nuncupant, colligere, atque digerere. *Agobard. De Divina Psalmodia. Biblioth. FP. cit. Tom. 14. pag. 321.*

(178) Sicut in diebus ad Missas nonnisi Divina generaliter eloquia decantantur, ita & in noctibus ad sacras Deo vigilias exhibendas eadem procul dubio lex debeat observari. *Idem ibidem.*

abbiamo ancora questo terzo libro Ufiziale, che è l'Antifonario, da tutte le umane invenzioni, e bugie purgato, e dalle parole della Sacra Scrittura purissime estratto, e per tutto il corso dell'anno sufficientissimamente ordinato; cosicchè a norma dell'approvatissima regola della Fede, e della venerabile disciplina della paterna autorità, una sola, e la stessa formola da noi osservata di preghiere, di lezioni, e di modulazioni ecclesiastiche (179).

Da coteste certissime testimonianze appieno rilevasi tutta l'industria, la diligenza, e lo studio, che nella riforma de' libri, e delle *Cantilene* ecclesiastiche adoperò il Magno Gregorio. Riformò egli il Sacramentario, dove purgandolo dalle cose incongrue, e superflue (180), dove restituendovi le antiche ed apostoliche, e dove altre aggiungendovene al sacrosanto ministero giudicate utili, e convenevoli (181). Quindi anche il *Canto* non potè a meno di non riformare, o nuove *Cantilene* introducendo, o le antiche studiosamente adattando alla *Litania* (182), all' Inno

Ccc

Ange-

(179) Sicut ad celebranda Missarum solemnities habet Ecclesia librum mysteriorum fide purissima, & concinna brevitate digestum; habet & librum lectionum ex divinis libris congrua ratione collectum: ita etiam & hunc tertium Officiale Libellum, idest Antiphonarium habeamus omnibus humanis figmentis, & mendaciis expurgatum, & per totum anni circulum ex purissimis Sanctæ Scripturæ verbis sufficientissime ordinatum; quatenus in sacris officiis peragendis, juxta probatissimam fidei regulam, & paternæ auctoritatis venerabilem disciplinam, una a nobis, atque eadem custodiatur forma orationum, forma lectionum, & forma ecclesiasticarum modulationum. *De Correctione Antiphonarii* cap. 19. *Biblioth. PP. loc. cit. pag. 324.*

(180) Vedi l'Annotazione (168) pag. 388.

(181) Aut veteres nostras reparavimus, aut novas & utiles constituimus. *S. Greg. Epist. ad Joan. Syrac. Tom. 2. Oper. Edit. Maur. Paris. pag. 939.*

(182) Così presso gli antichi appellavasi il *Kyrie eleison*, che nel divino Ufficio si dice, e nella Messa. *Supplicatio Litaniarum*, idest *Kyrie eleison*, leggesi nella Regola di S. Benedetto, cap. 9. e *Walfrido Strabone de reb. Eccles. cap. 22. Bibli. PP. Tom. 15. pag. 191. scrive: Litaniarum autem, quæ sequuntur, idest, Kyrie eleison, Christe eleison, a Græcorum usu sumptæ creduntur; la quale credulità per altro il Pontefice S. Gregorio nella citata Epistola apertamente attesta esser falsa: Kyrie eleison autem, dic' Egli, nos neque diximus, neque dicimus sicut a Græcis dicitur: quia in Græcis simul omnes dicunt, apud nos autem a Clericis dicitur, & a populo respondetur; & totidem vicibus etiam Christe eleison dicitur, quod apud Græcos nullo modo dicitur... Kyrie eleison, & Christe eleison dicimus, ut in his deprecationis vocibus paulo diutius occupemur.*

Angelico (183), alle Collette (184), alle Prefazioni, all' Inno Epinicio, cioè trionfale (185), alla Domenicale orazione, all' *Agnus Dei*, e all' *Ite, Missa est*; cose tutte nel Sacramentario descritte, dalle quali nella solenne celebrazione del Sacrificio non mai era il *Canto*, siccome neppure al presente, separato, e disgiunto. Avendo oltre a ciò riformato, e corretto l' uno, e l' altro Antifonario, non puossi rievocare in dubbio, che alla medesima correzione, e riforma non soggiacevano le *Cantilene*, non solamente di tutti gl' Introiti, Graduali, Alleluja, Trattati, Offertorj, e Versetti, che ne' libri liturgici *Comunioni* si appellano, ma

(183) Post Kyrie sequitur hymnus Gloria in excelsis, qui etiam Salutatio & laus Angelica, laus Angelorum, & Hymnus Angelicus dicitur, quod ejus initium Angeli, nato Domino, decantarint. *Monf. Giorgi de Liturg. Rom. Pont. Tom. 2. cap. 13. pag. 85.* Cumque Pontifex incepturus est hymnum Angelicum. *Ordo Romanus XIV. cap. 47.* Et manibus sic elevatis incipiat, Gloria in excelsis, si dies requirat; & cum dixerit Deo, jungat manus ante pectus, & ipsum Hymnum Angelicum prosequatur. *Ibid. cap. 53.*

(184) Sequitur Oratio, quam Collectam dicunt. *Micrologus de Eccles. observat. cap. 3. Guliel. Durandus Rational. Divin. Offic. l. 4. cap. 15. n. 31.* Quare orationes, quæ circa principium Missæ dicuntur, Collectæ vocentur. Et quidem in eo, quia Sacerdos, qui fungitur legatione ad Deum pro populo, in eis petitiones omnium concludit, ut eas ad Dominum referat, proprie tamen dicuntur Collectæ, quæ super collectum populum dicuntur.

(185) Hic Hymnus (cioè, Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth, con quel che segue prima del Canone) in Liturgiis appellatur *ἐπιθινικός*, (*epinicius*), idest, victorialis. Quapropter hunc hymnum quidam male confundunt cum Trifagio, quod est hujusmodi, Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus immortalis. Siquidem in Liturgiis distinguuntur: caniturque Trifagium ut primum accedit Sacerdos ad altare, ut testatur Jobius *lib. 15. cap. 6. (deest leggere, lib. 6. cap. 25.)* apud Photium *num. 222. . . .* At Hymnus Victorialis canitur post Præfationem; quæ omnia videre est in Liturgiis. *P. D. Hugo Menardus Nota 21. in Sacramentarium. Tom. III. Oper. S. Greg. pag. 281. Edit. Maur. Paris. Dicefi anche Inno Angelico dall' Ordine Romano I. num. 16. Incipiunt dicere hymnum Angelicum, idest Sanctus; e dall' Ordine Romano II. num. 10. Finita Præfatione, incipiant hymnum Angelicum, idest Sanctus. Guliel. Durandus Ration. Divin. Offic. lib. 4. c. 34. num. 2.* Notandum autem est, quod hymnus iste partim Angelorum, & partim hominum verba complectitur. Prima enim pars laudem continet Angelorum, ultima hominum. Legitur enim *Esa. vi. v. 3.* quod Seraphim clamabant alter ad alterum, & dicebant, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus exercituum, plena est omnis terra gloria ejus. Legitur quoque in Evangelio *Matth. xxi. v. 9. & Marci xi. v. 9.* quod qui præibant, & qui sequebantur, clamabant dicentes, Osanna filio David, benedictus, qui venit in nomine Domini. Siquidem vox Angelorum, scilicet Osanna in altissimis, Trinitatis & unitatis in Deo commendat arcanum; vox hominum, scilicet, Osanna filio David, divinitatis & humanitatis in Christo personat Sacramentum.

ma quelle ancora di tutti gl' Invitatorj, di tutte le Antifone, e dei Responsorj tutti, alle Funzioni ecclesiastiche della Messa, e delle Ore Canoniche nell' intero corso dell' Anno prescritti.

A questa immensa fatica accoppiò anche il Santo Pontefice la singolare industria di rendere men difficile nella Chiesa Latina l' uso e la pratica di tutte coteste *Cantilene*; permutando nelle lettere dell' Alfabeto Romano tutte le Cifre, o vogliam dir *Note*, sovrapposte alle parole del *Canto*, che in tutti i Codici Antifonarj, e Sacramentarj erano delineate co' i caratteri del Greco Alfabeto (186). Di tanto ci assicura il Monaco di Engolisma, il quale nella Vita di Carlo Magno (187), dopo di aver narrata la controversia nelle Feste Pasquali insorta in Roma l' anno DCCLXXXVII. tra i *Cantori* Francesi, e Romani sulla preferenza del *Canto* Ecclesiastico, soggiugne, che quel Sovrano domandò, ed

Ccc 2

otten.

(186) Ciò viene comprovato, non solo dalla voce comune, secondo l' asserzione di Antimo Liberati nella II. Dissertaz. riferita pag. 177 Annotaz. (51), ma dall' autorità ancora del Monaco di Engolisma Scrittore della Vita di Carlo Magno, che in appresso all' Annotaz. (188) riferiremo. Che se sotto gli occhi del Cav. Ercole Bottrigari venuti fossero tali Monumenti, posto in dubbio non avrebbe se S. Gregorio, in luogo delle Greche lettere, segnasse l' Antifonario colle Latine, poichè le parole del suddetto Monaco, *Tribuitque Antiphonarios S. Gregorii, quos ipse notaverat NOTA ROMANA*, in niun' altro senso pare interpretar si debbano, che delle lettere Latine. E se dall' esatta diligenza del Meibomio non fosse stata scoperta l' aggiunta d' una parola inserita nel Trattato di Musica di Boezio, potremmo in qualche modo asserire, che anche al di lui tempo, cioè 64 anni prima del Ponteficato di S. Gregorio, alle Greche le Latine lettere fossero state sostituite. Leggesi al lib. 4. nel titolo del cap. 3. dello stesso Boezio Ediz. di Venez. 1492., di Basil. 1570., e nel Codice della *Bibliot. Malatesta di S. Francesco in Cesena. Musicae per Græcas ac LATINAS LITERAS notarum nuncupatio. Avendo però il lodato Meibomio confrontato questo testo con un antico Codice di Giovanni Seldeno, lasciò scritto (Alypii Introd. Harmon. ex Vers. Meibomii pag. 7.) Capitis inscriptio recte abest à Codice Seldeni. Falsa autem hæc est, dum additur, AC LATINAS. Quippe Græcarum tantum mentionem facit ipse Boetius; e in fatti leggesi nel citato Capitolo: Sane si quando dispositionem notarum, Græcarum literarum nuncupatione descripsero, lector nulla novitate turbetur. Græcis enim litteris in quamlibet partem imminutis, nunc etiam inflexis, tota hæc notarum descriptio constituta est. Nos vero cavemus aliquid ab antiquitatis auctoritate transvertere. In oltre, siccome per esprimere gl' Intervalli de' Suoni, e delle Voci, e per dimostrare le loro Proporzioni su 'l Monocordo si servì Boezio delle lettere latine, così delle medesime jarebbesi egli pur anche servito per esprimere i Suoni, o Voci delle Cantilene, se l' uso di esse al suo tempo fosse stato introdotto.*

(187) Apud du-Chejne Histor. Francor. Tom. II. pag. 75.

ottenne dal Sommo Pontefice Adriano Primo (188) *due Cantori peritissimi, che riformassero il Canto Franzese, e assieme con essi gli Antifonarj di S. Gregorio, che 'l medesimo Santo segnati avea colla NOTA ROMANA: a norma de' quali tutti gli*

(188) Mox petiit dominus Rex Carolus ab Hadriano Papa Cantores, qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum Romanæ Ecclesiæ doctissimos Cantores, qui a S. Gregorio eruditi fuerant, cioè *addottrinati nella Scuola del Canto instituita da S. Gregorio*, tribuitque Antiphonarios S. Gregorii, quos ipse notaverat Nota Romana Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro arbitrio suo vitiauerat, addens, vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt Notam Romanam, quam nunc vocant Notam Franciscam. *Non sia però chi pensi, che allora solamente fosse introdotto in Francia nella celebrazione dell' Ore Canoniche il Rito, e 'l Canto Romano; essendo cosa certissima, che antecedentemente, cioè l'anno 754, in cui Stefano II. Sommo Pontefice colà dimorò, fuvi introdotto ad istanza del Re Pippino Padre di Carlo Magno. Così riferisce Walfrido Strabone de reb. Eccles. cap. 25. (Biblioth. PP. Edit. Lugd. Tom. 15. pag. 196)* Cantilenæ perfectiorem scientiam, quam pene jam tota Francia diligit, Stephanus Papa, cum ad Pipinum patrem Caroli Magni Imperatoris in Franciam pro justitia S. Petri a Longobardis expetenda venisset, per suos Clericos, petente eodem Pipino, invexit, indeque usus ejus longe lateque convaluit. *Infatti Carlo Magno istesso nel primo de' quattro libri, che in difesa delle sacre Immagini egli scrisse contra 'l Pseudo-Sinodo de' Greci, apertamente l'attesta, e ci disciela ancor la cagione, per cui gli Antifonarj erano stati corrotti. Dice egli dunque, che sebbene molte Chiese separate si fossero dalla Romana, la Gallicana però non mai, la quale anzi, dum a primis fidei temporibus cum ea perstaret in Religionis sacrae unione, & ab ea paullo distaret, quod tamen contra fidem non est, in officiorum celebratione, venerandæ memoriæ genitoris nostri illustrissimi Pippini Regis cura, & industria sive adventu in Gallias reverentissimi & sanctissimi viri Stephani Romanæ urbis antistitis, est ei etiam in psallendi ordine copulata; ut non esset dispar ordo psallendi quibus erat compar ardor credendi; & quæ unitæ erant unius sanctæ legis sacra lectione, essent etiam unitæ unius modulationis veneranda traditione, nec sejungeret officiorum varia celebratio, quas conjunxerat unice fidei pia devotio. (Ecco il Romano Rito, e Canto dal Re Pippino, e da Stefano Papa II. nella Francia introdotto.)* Quod quidem & nos collato nobis a Deo Italiæ regno fecimus, Sanctæ Romanæ Ecclesiæ fastidium sublimare cupientes, reverentissimi Papæ Adriani salutaribus exhortationibus parere nitentes; scilicet ut plures illius partis Ecclesiæ quæ quondam Apostolicæ Sedis traditionem in psallendo suscipere recusabant (*ed ecco il perchè erano poi stati corrotti gli Antifonarj di S. Gregorio, da Stefano II., e da Pippino Re nella Francia introdotti*), nunc eam cum omni diligentia amplectantur, & cui adhæserant fidei munere, adhæreant quoque psallendi ordine. Quod non solum omnium Galliarum Provinciæ, & Germania, sive Italia, sed etiam Saxones, & quædam aquilonaris plagæ gentes per nos, Deo annuente, ad veræ fidei rudimenta conversæ facere noscuntur. *Fin qui (presso il Baluzio Capitular. Reg. Francor. Edit. Paris. 1677 Tom. II. col. 711.) Carlo Magno, il quale nella sua Costituzione De emendatione Librorum, & Officiorum Ecclesiasticorum, data l'Anno 788. (loc. cit. Tom. I. col. 203.) di nuovo ripete: Accensi præterea memoriæ venerandæ Pippini genitoris nostri exemplis, qui totas Galliarum*

gli Antifonarj Franzesi, ch' erano stati precedentemente con arbitrarie aggiunte, o diminuzioni corrotti, furono emendati; onde per tutta la Francia i Cantori appresero la NOTA ROMANA, che ora appellasi Nota Franzese.

Ecco

Ecclesias Romanæ traditionis suo studio cantibus decoravit; e nel Capitolare di Aquisgrana l'anno 789. (loc. cit. col. 239.) Ut cantum Romanum pleniter et ordinabiliter per nocturnale, vel gradale officium peragant, secundum quod bonæ memoriæ genitor noster Pippinus Rex decertavit ut fieret, quando Gallicanum cantum tulit ob unanimitatem Apostolicæ Sedis, & Sanctæ Dei Ecclesiæ pacificam concordiam. Suffiste tuttavia una Lettera di S. Paolo Papa I. al Re Pippino, dalla quale chiaramente rilevasi la sollecitudine di quel Re, e del di lui fratello S. Remigio, o sia Remedio Vescovo di Roano, acciocchè gli Ecclesiastici del suo Regno apprendessero perfettamente il Canto Romano. Susceptis in præsentis, così il S. Pontefice l'anno 767 (apud Bolland. 19. Januar. in Vita S. Remigii, sive Remedii Episc. Rotomag. num. 5.) scrive a Pippino, a Deo protectæ Excellentiæ vestræ Syllabis . . . , protinus cuncta, quæ ferebantur in illis, libenter adimplevimus. In eis siquidem comperimus exaratum, quod præsentis Deo amabilis Remedii germani vestri monachos Simeoni Scholæ Cantorum Priori contradere deberemus ad instruendum eos in Psalmodiæ modulatione, quam ab eo adprehendere tempore, quo illic in vestris regionibus extitit, nequiverant, pro quo valde ipsum vestrum asseritis germanum tristem effectum, in eo quod non ejus perfecte instruxisset monachos. Et quidem benignissime Rex satisfacimus Christianitati tuæ; quod nisi Georgius, qui eidem Scholæ præfuit, de hac migrasset luce, nequaquam eundem Simeonem a vestri germani servitio, abstrahere niteremur. Sed defuncto præfato Georgio, & in ejus idem Simeon, utpote sequens illius, accedens locum, ideo pro doctrina Scholæ eum ad nos accersuimus Præfatos vestri germani monachos sæpe dicto contradidimus Simeoni, eosque optime collocantes, solerti industria eandem psalmodiæ modulationem instrui præcepimus, & crebro in eadem, donec perfecte eruditi efficiantur, pro amplissima vestræ Excellentiæ, atque nobilissimi germani vestri dilectione, Ecclesiasticæ doctrinæ cantilena disposuimus efficaci cura permanere. Per quanto però fosse grande la premura del Re Pippino, non ebbe universalmente, come si è detto, l'effetto desiderato, se non sotto l'impero di Carlo Magno di lui figliuolo; non già perchè questi a ricevere il Rito, e 'l Canto Romano colle minacce, e co' i supplizj violentasse il Clero, come senza alcun fondamento scrive Monsig. Guglielmo Durando nel suo Razonale lib. 5. cap. 2. Carolus Imperator omnes clericos minis & suppliciis per diversas provincias coegit; attestando per contrario lo Scrittore della sua Vita, che ne fu testimonio oculato, ch' egli per omne vitæ suæ tempus ita cum summo omnium amore, atque favore & domi, & foris conversatus est, ut numquam ei vel minima injustæ severitatis nota a quoquam fuisset objecta (Apud Bolland. 28. Januarii Vita S. Caroli Magni cap. 7. n. 26.); Ma perchè colle pubbliche replicate leggi ordinò, che nel Canto si osservasse la consuetudine, e 'l Rito della Romana Chiesa: Ut Cantus discatur, & secundum ordinem, & morem Romanæ Ecclesiæ fiat. (Capitulare I. anno 805. ap. Baluz. T. I. col. 421); perchè a ciascheduna Città e Monastero inviò Visitatori incaricati di far diligente perquisizione, se i libri Corali fossero emendati e corretti a tenore delle sue medesime leggi: Ut prædicti Missi per singulas civitates & monasteria virorum & puellarum prævideant quomodo emendatum habeant quod jussimus de eorum lectione, &

Ecco tutto quello, che nella riforma del *Canto Ecclesiastico* operò il Magno Gregorio. Riformò, e corresse, e probabilmente anche in parte inventò le *Cantilene* del *Sacramentario*, e delli due *Antifonarj*, ma di quelle de' *Salmi*, e de' *Cantici* ch' egli fosse o inventore, o ristoratore, niun monumento vetusto il dimostra, niun' antico Scrittore ne fa parola (189). Sappiamo soltanto da *Walfrido Strabone*, che il Santo Pontefice altro non fece, se non se distribuire, e disporre con quell' ordine congruentissimo, che nelle *Ore Canoniche* osservasi, le *Intonazioni* de' *Salmi* (190) per modo, che a ciaschedun *Tuono*, e ad ogni *Cantilena* dell' *Antifona* precedente, corrispondesse la *Cantile-*

cantu, ceterisque disciplinis, & ecclesiasticæ regulæ pertinentibus. (*Capitulare V. anno 806. ap. Baluz. loc. cit. col. 453.*); e perchè finalmente Egli stesso interveniva sollecito alle *Ore Canoniche* diurne, e notturne, accompagnando, sebbene con voce sommessa, il *Canto Ecclesiastico*: Ecclesiam mane & vespere, nocturnis item horis, & sacrificii tempore, quoad eum valetudo permiserat, impigre frequentabat, curabatque magnopere, ut omnia, quæ in ea gerebantur, cum maxima fierent honestate.... Legendi atque psallendi disciplinam diligentissime emendavit; erat enim utriusque admodum eruditus, quamquam ipse nec publice legeret, nec nisi submissim, & in commune cantaret. Così il lodato Scrittore della sua *Vita Eginardo*, presso il *Bollando cit. cap. 8. num. 31. pag. 885.*

(189) Se non havvi monumento, che ci dimostri *S. Gregorio* inventore delle *Cantilene* della *Salmodia*, molto meno se ne potrà rinvenir veruno, che ci comprovi quel tanto, che del Santo Pontefice *Leone II.*, posteriore quasi d' un Secolo al *Magno Gregorio*, scrisse il *Zarlino* (*Inst. Harmon. P. 4. c. 4. Ediz. 1558. 1562. 1573.*) cioè, ch' egli perito nella musica compose il canto de' *Salmi*; cioè ritrovò le loro *Intonazioni*, et il modo che si cantano, o come poco diversamente leggesi nelle *Ediz. 1589. 1602.* ritrovò le loro *Salmodie* o *Intonazioni*. Appoggiato il *Zarlino* assieme col *Ciacconio* (*Vit. Pont. Rom. ad an. 683. T. 1. col. 477.*), col *P. Girol. Ragusa* (*Elog. Siculor. p. 172.*), e con altri a quanto lasciò scritto il *Platina* dello stesso *S. Leone*, non fecero essi che riferire o tradurre le precise seguenti sue parole: Præterea vero adeo *Mufices* peritus est habitus; ut *psalmodiam* composuerit (*Bapt. al. Barthol. Platina Vitæ Summor. Pontif. de Leone II.*). Se però da fonte più chiaro, e sicuro, le prove ricerchiamo d' una tal asserzione, diversamente descritta ci viene da *Anastasio Bibliotecario* diligentissimo raccoglitore e scrittore delle *Vite de' Sommi Pontefici*, il quale esponendoci del lodato *S. Leone* le gesta (*De Vitis Romanor. Pontific. cum Notis varior. Edit. Rom. Vatic. T. 4 pag. 103.*) scrisse, che: *Cantilena* ac *psalmodia* præcipuus & in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus; le quali parole ci dimostrano, non già inventore, come vuole il *Platina*, *S. Leone*, ma bensì peritissimo ed esercitatissimo nel *Canto della Salmodia*.

(190) Ordinem autem *Cantilenæ* diurnis seu nocturnis horis dicendæ *B. Gregorius* plenaria creditur ordinatione distribuisse; sicut & supra de *Sacramentorum* diximus libro. *De reb. Ecclesiast. cap. 25. Biblioth. PP. Edit. Lugdun. Tom. 15. pag. 195.*

inavvertenza, o 'l capriccio de' Cantori variar non potesse ne il Tuono, ne la Formola delle medesime Salmodiche Intonazioni (192); e quindi le maggiori, e le minori solennità,

dell' Ενοιαε, ebbe varij nomi. Da alcuni fu detta Definizione; da altri Differenza. Il sappiamo da Guido Aretino (ex Cod. Ambros. prope finem): Ipsas vero differentias quidam definitiones vocant. In quo providendum ne, dum quis verbum definitionis audierit, eo sensu accipiat, quo sapientes diffinierunt definitionem dictam esse orationem, quæ id, quod diffinit, explicat quid sit. Sed hic definitionem nichil aliud quam differentiam intelligat, qua incia cantus, vel seculorum amen a sono principalis toni sive in extensione, sive in remissione (sive in fine), sive etiam eodem loco incipiendo suavi, ac concordiali quadam differtur diversitate, quam nos rectius differentias quam definitiones dici debere arbitremur. Maxime cum non aliquid ibi quid sit definiamus perorando; sed varie seculorum amen canendo, alterque melum ordiendo sonum discernamus a sono. Anche Giovanni Cottonio (de Mus. cap. xi.) ci descrive un modo particolare, con cui da taluni si distinguevano i Tuoni, e le lor differenze. Sciri præterea convenit, quod apud quosdam Ptongi, idest Toni vocalibus tonorum, aut differentiarum, quas quidem abusive definitiones vocant, consonantibus signantur hoc modo. Primus Tonus A notatur. Secundus E. Tertius I. Quartus O. Quintus U. Sextus H grecum. Septimus Y. Octavus ω. Primam autem cujuslibet Toni differentiam b. indicat; secundam c.; tertiam d.; quartam g.; & ita mitte per ordinem. Ma in qual confusione, ed imbroglio non si troverebbe chiunque stabilir volesse il numero certo di queste Differenze, o sia Cadenze finali? Se noi dagli Scrittori ne ricerchiamo in ciascun degli otto Tuoni la somma: Reginone ne' numera 24, il lodato Cottonio 31, Pietro Talanderio 21, Prodocimo de Beldemandis 42, Glareano 44, Lucca Loffio col Beurusio 29, il P. Potentino 30, Cerone 39, Lorente 19, &c. Ubaldo Monaco, il quale fiorì verso 'l fine del nono Secolo, fu il primo a lasciarci la notizia di questa esorbitante quantità di Cadenze finali; la maggior parte delle quali dal cit. Cottonio (cap. xxii.) furono riconosciute, o non necessarie, o non competenti, e perciò superflue. Est sciendum, dic' egli, quod differentiarum, quæ Tonis subscribuntur, aliæ sunt competentes & necessariae; aliæ etsi competentes, non tamen necessariae; aliæ neque necessariae, neque competentes, imo nullæ. L' esorbitanza istessa del loro numero, e molto più la superfluità loro, sono argomenti convincentissimi a far comprendere, non essere coteste Cadenze ne per impulso dello Spirito Santo dal Re David composte, ne dal Tempio di Gerusalemme uscite. Furono invenzioni umane, a tutto il Cristianesimo de' primi sette o otto Secoli affatto ignote, e probabilmente su' l principio, o verso la metà del nono in alcuna Chiesa particolare introdotte, ma non giammai dalla Chiesa Romana, e universale abbracciate. Nella Tavola Seconda noi quelle esposte abbiamo, che sempre mai furono, e tuttavia anche sono in tutta la Chiesa Cattolica in uso. Nella Quinta daremo un saggio di queste posteriori colla delineazione fedele delle lor Note, acciocchè possano gli Eruditi formar giudizio della età de' Codici, da' quali le abbiamo esattamente trascritte. Merita d' esser letto il cap. XIII. del S.^r Nivers nella sua Dissertation sur le Chant Gregorien pag. 122, in cui tratta con ispeziale esattezza tal materia.

(192) Tutte le premure e diligenze del Re Pippino, e del di lui figliuolo Carlo Magno assistiti dai Sommi Pontefici Stefano II., Paolo I., e Adriano I., acciocchè gli Antifonarj Franzesi corretti fossero a norma del Gregoriano, non ebbero un effetto sì compiuto, che non restasse in qualche luogo, o non ripullu-

1870

1870

1870

1870

1870



folo colla maggiore, o minore splendidezza e pompa degli apparati, ma ancora col *Canto* delle Antifone, e de' Salmi più, o meno armonioso, ed ornato si distinguessero. Infatti essendo quattro, come abbiamo accennato (193) d'ogni *Tuono* le *Formole*, non per altro varie tra loro, se non se per gli limiti delle *Corde*, a cui si estendono, e per la molteplicità de' movimenti vocali, delle quali la prima (194), che è semplicissima, e senza ornamenti, restringesi tra cinque *Corde*, (195) l'altra alquanto ornata (196) giugne talvolta fino alle sette, la terza (197) negli ornamenti, e nell'*armonia* a queste due assai superiore, e l'ultima (198) non tanto nella estension delle *Corde*, quanto nel movimento delle *Voci* molto in esso, e molto più *circoncorrenti*, (199) le altre tre di gran lunga sorpassa: che fece l'illuminatissimo Magno Gregorio? Ecco che fece. Alle Antifone dell'Ore Canoniche diurne e notturne nelle Domeniche fra l'Anno, e ne' giorni feriali adattò la Formola semplicissima, che noi già dicemmo *Feriale*; nelle Festività del Signore, della Gran Vergine, e de' Santi, la ornata, che noi chiamammo *Festiva*; alle Antifone poi delli due Evangelici Cantici, co' quali due volte ogni giorno rendiamo a Dio lodi pe' l'Mistero ineffabile, e a noi lietissimo della Incarnazione del Verbo, la più armoniosa ed

(193) Vedi la pag. 378. 379., e la Tavola seconda.

(194) Cioè la *Feriale*.

(195) Serve l'esempio seguente come specchio avanti degli occhi per riscontrare in ciascuna delle otto Intonazioni Feriali l'estensione delle *Corde*, contrassegnando quella, altrove (pag. 377.) chiamata Principale, o Caratteristica, con una Nota quadrata, col frapparvi sotto e sopra le rotonde, per dimostrare l'estensione in ciascun Tuono.

I. Tuono. II. Tuono. III. V. Tuono. IV. Tuono. V. Tuono. VII. Tuono. VIII. Tuono.



(196) Cioè la *Festiva*.

(197) Quella de' Cantici.

(198) Quella degli Introiti.

(199) Vedi nella *Dissert. I.* pag. 128. 129. il significato di questo vocabolo greco, il quale in questo luogo deve prendersi in un senso più esteso, cioè di più *Tetracordi misti*.

poichè al *Tuono*, e alla *Formola* del *Canto* dell' Antifona non può senza notabile dissonanza non corrispondere il *Tuono*, e la *Formola* del *Canto* del Salmo; quindi ne viene, che le *Intonazioni* Salmodiche ragionevolmente eseguir non si possono, se non se nel medesimo *Tuono*, e nella *Formola* istessa, con cui il *Canto* delle Antifone fu disposto. Questa è la distribuzione delle *Cantilene* Ecclesiastiche stabilmente fissata dal Magno Gregorio, il quale neppure in ciò veruna novità, o novella istituzione nella Chiesa introdusse, ma solamente invariabile, ed usata volle rendere la pratica osservanza delle antiche istituzioni de' Padri, che nel *Canto* delle Ore Canoniche diurne, e notturne Tre *Formole* di *melodia* distinguevano, altra nelle principali Solennità, altra nelle Domeniche, ed altre Feste fra l'anno, ed altra ne' giorni privati (202). E questa cotanto congrua, e ragionevole distribuzione, mantenutasi nella Chiesa Romana sempre mai inviolata, ella fu che obbligò, al dir di Vallafredo (203), presso che tutte le Chiese Latine ad accettare il Gregoriano Antifonario, ed a prescriverne fin coi Decreti Conciliari l' esattissima osservanza; essendo tra gli altri celebre il Concilio di Clisf, o sia Cllovesho in Inghilterra celebrato l'anno 747, il quale in due Canonì decretò, che le massime solennità si celebrassero col metodo della *Cantilena* descritta nell' Antifonario Romano, le Feste de' Santi colla Salmodia, e *Cantilena* loro assegnata, e le Sette Canoniche Ore colla Salmodia.

(202) Tres ordines melodiæ in tribus distinctionibus temporum habeamus, verbi gratia, in præcipuis solemnitatibus, toto corde & ore, omnique affectu devotionis; in Dominicis diebus, & maioribus festivitibus, sive natalitiis Sanctorum, in quibus plebes laborant partim, vel totaliter, multo remissus; privatis autem diebus ita psalmodia moduletur nocturnis horis, & cantus de die, ut omnes possint devote psallere, & intente cantare sine strepitu vocis, cum affectu absque defectu. *Instituta Patrum de modo Psallendi, sive cantandi, ap. Ven. Card. Tomasum loc. cit. pag. 442.*)

(203) Privilegio Romanæ Sedis observato, & congruentia rationabili dispositionum apud eam factarum persuadente, factum est, ut in omnibus pene Latinorum Ecclesiis consuetudo & magisterium ejusdem Sedis prævaleret: quia non est alia traditio æque sequenda, vel in fidei regula, vel in observationum doctrina. *Walfridus Strabo de Reb. Ecclesiast. cap. 25.*

Feste semplici del Sabato, e delle Calende. Acciocchè pertanto sì fatta indecente incongruenza non avesse a succedere, prescrisse il Regio Salmitta ai *Cantori*, non solamente il numero de' Salmi, e de' Cantici (207), ma ancora le *cerimonie di ciascuna cosa*, e loro ordinò, profegue il *Sacro Testò, che custodissero le osservanze del tabernacolo, e 'l rito del Santuario* (208), cioè il *Rito*, e le *Formole del Canto*, adattate, e convenienti ad ognuna in particolare delle sacre, più, o meno solenni Funzioni (209). Nè in altro senso, a dir vero, sembra che interpretar si debbano le Scritturali parole di *cerimonie*, e di *rito* riguardo ai *Cantori*; poichè essi nel *Canto* niun' altra cerimonia, e niun' altro *Rito*, a i giorni privati, al *Sabato*, alle *Calende*, e alle *altre Feste* conveniente osservar potevano, se non se usando in occasione di maggiore, o minore solennità, maggiore ancora, o minore l' *armonia*, e l' ornamento, e 'l movimento della voce; le quali cose, costituiscono appunto, e distinguono le quattro da noi descritte *Formole delle Intonazioni de' Salmi*. Questa varietà di *Formole* più e meno *armoniose* fu quella, che decorose rendette le funzioni del Tempio, ed ornamento aggiunse alle solennità, dicendo l' Ecclesiastico nell' elogio di David, ch' egli le *modulazioni soavi inventò, e con ciò recò decoro alle celebrazioni, ed ornò i tempi* (210), cioè i giorni festivi (211), i quali nessun ornamento sopra i giorni privati avrebbero ricevuto dal *Canto*, se dalle cotidiane e usuali non fossero state diverse delle *Intonazioni Salmodiche le Formole festive*.

Or

(207) *Juxta numerum, Canticorum scilicet, quæ canenda præscribebantur. Menochius in loc. cit.*

(208) *Et custodiant observationes tabernaculi fœderis, & ritum Sanctuarij. I. Paralip. cap. 23. vers. 32.*

(209) *Sententia est, debuisse Levitas ritus sacros ad unguem servare, tam in custodia templi, & atriorum, quam in canendi tempore, & modo. Menochius in hunc locum.*

(210) *Dulces fecit modos, & dedit in celebrationibus decus, & ornavit tempora. Eccli. cap. 47. vers. 11., & 12.*

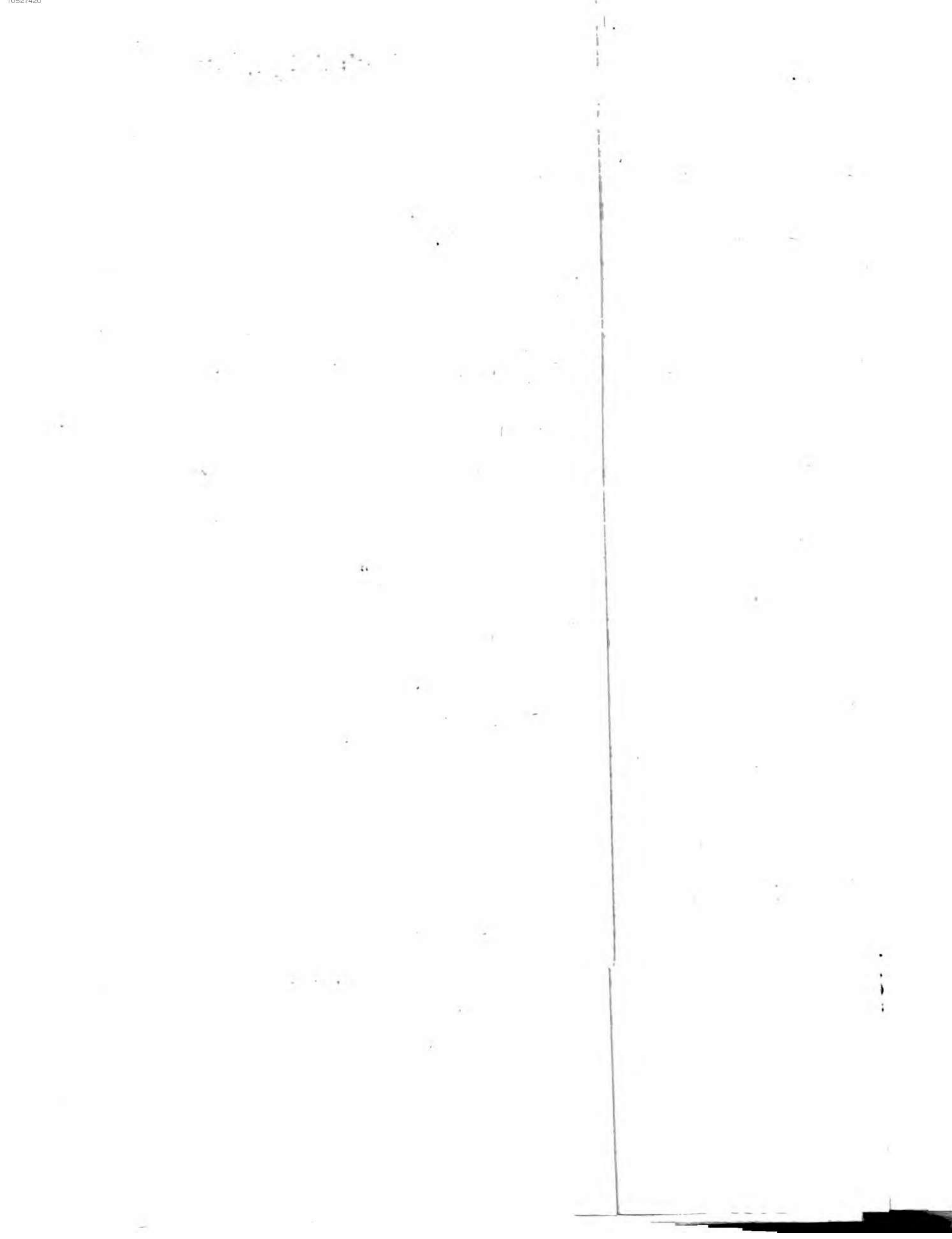
(211) *Tempora, & dies festivos hilaritate musices decoravit. Menochius in hunc locum. Id est, effecit, ut quam decentissime celebrarentur festivitates per annum recurrentes. Tirinus in hunc loc.*

te (214) S. Agostino, che qualora un uso, di cui non trovisi in verun Concilio la istituzione, si veda universalmente, e costantemente osservato da tutta la Chiesa, si ha giusto fondamen-

men.

tus, e Tetrardus, introdotti da i Cantori Ecclesiastici, verisimilmente per allontanarsi dai Profani, che usavano i vocaboli di Dorio, Frigio, Lidio, e Mistolidio, &c. usurpavansi principalmente per indicare il Tuono delle Antifone, de' Graduali, e delle altre Cantilene Ecclesiastiche, benchè negli antichi Antifonarj per sovrabbondanza si veggano anche uniti alli sopradetti ad indicare con maggior chiarezza quello de' Salmi. Gli uni, e gli altri sono da noi esposti nella Tavola II, che è delle Intonazioni Salmidiche; e poichè nelle lettere di que' vocaboli, che nulla significano, ci si è presentata ne' Manuscritti, che abbiain delle Opere de' nominati Autori, o per trascuratezza, o per imperizia degli Amanuensi, alcuna varietà, noi per isfuggire, per quanto ci è possibile ogni errore, gli abbiain scelti da que' Codici, che ci sono sembrati più esatti. Nella medesima Tavola esposte abbiain anche le quattro Cifre, delle quali su' l' principio del X. secolo si servì Oddone Ab. per indicare non solamente le Note, come fu accennato sopra alla pag. 180. della II. Dissertazione, ma ancora le Finali dei quattro Principali ed Autentici Tuoni, il che fu da esso Oddone nel principio del suo Enchiridio (de Musi. hoc est Armonica Institut.) espresso ne' seguenti termini. Primus qui est gravissimus grece Protos vel Arcos. dicitur α . (D la sol re). Secundus Deuterus tono distans a Proto β . (Elami). Tertius Tritos semitono distans a Deutero γ . (F fa ut). Quartus Tetrardus Tono distans a Trito δ . (G sol reut). Altre Cifre abbiain anche poste nella stessa Tavola dopo i nomi de' Tuoni, Protus, Deuterus &c. le quali sono un' abbreviatura di questi vocaboli, e furono usate da Otkero Monaco di Ratisbona nel suo frammento (Mensura Quadripartita Figuræ ex Cod. Benedicto Burano sec. XII.) pubblicato dal P. Pezio (Anecd. Nov. T. VI. P. I. pag. 226. 227.), che si esprime ne' seguenti termini: Summæ parti, quæ est Tetrardi (G sol re ut), da nomen Γ . Ante penultimæ parti (F fa ut) da nomen β . Penultimæ parti (E la mi) da nomen α . Ultimæ parti (D la sol re) da nomen δ .

(214) Noi qui parliamo delle Intonazioni abbracciate dalla Chiesa universale, e non già di quelle, che furono posteriormente inventate, e ricevute da qualche Chiesa particolare, le quali in alcuni libri di Canto Fermo notate si veggono, e da' due Scrittori colla notizia del tempo, in cui introdotte furono, ampiamente descritte sono bensì, ma non già approvate. Il primo di questi due Scrittori è Reginone (loc. cit.), che su' l' fine del nono secolo così scrisse: Volunt autem quidam ut supra meminimus tonos tantummodo live differentias esse xij... Sunt autem numero xij cum interpretationibus suis; e ne espone per ordine tutta la serie, che da noi sarà esposta nella Tavola Quarta, co' proprij Vocaboli, e colle Antifone a ciascuna Intonazione corrispondenti. Indi soggiugne: Sunt ergo secundum supra comprehensum modum Toni octo, & medii quattuor, quos Paracteres, idest circum æquales appellant, per quos omne genus modulationis regitur, & gubernatur. Hæc secundum græcos nec non etiam quosdam nostros dicta sunt, verum nos nec octonarium numerum in tonorum varietate excedimus, nec aliquid subtraendum ratum esse arbitramur. L'altro Scrittore è Aureliano, che su' l' principio del Decimo secolo indirizzò il suo Trattato de Regulis modulationis ad Bernardum Archicantorem, che fu



Patriarca San Benedetto propagata nell' Occidente ; avendo noi già dimostrato, che questi due santissimi, e zelantissimi promotori dell' onore, e del culto divino, nulla nel *Canto* della Salmodia innovarono, ma quel medesimo religiosamente ritennero, che precedentemente da tutta la Chiesa era stato già ricevuto. Trovifi dunque in uno de' cinque anteriori secoli, e specialmente in quelli, ne' quali dopo la sconfitta della idolatria germogliando il pestifero contagioso loglio delle Eresie, fu necessario, come dice *Walafrido*, che negli Ecclesiastici Ufizj il culto della Religione al sommo della perfezione, della decenza, e della maestà pervenisse (216): trovifi, non dirò un Canone di Concilio, o un Decreto di alcun sommo Pontefice, ma una semplice testimonianza di qualsivoglia Scrittore di que' tempi, che ci dimostri fresco allora, e recente delle *Formole*, e *Intonazioni* Salmodiche il ritrovamento. Noi sì tra le Opere al Martire S. Giustino una volta attribuite veggiamo le cento quarantasei *Quistioni* agli Ortodossi, l' Autore delle quali, che tra 'l quarto, e 'l quinto secolo verisimilmente fiorì (217), paragonando nella *Quistione* centesima settima gli antichi Israeliti a i Fanciulli, ed i Cristiani agli adulti, muove il seguente *Quesito*. *Se i Cristiani, dic' egli, hanno ricevuto istituti diversi dalle costumanze ebraiche, come poi nella Chiesa usano il Canto di que' fanciulli, che erano alla mosaica legge soggetti? Ed al Quesito immediatamente rispondendo, soggiunge, che a i fanciulli non conviene già il semplice Canto, ma bensì il Canto accompagnato dagli Strumenti di suono, e dai salti, e dalle nacchere: laddove di tali strumenti, e delle altre cose*

con-

(216) *Plenarius officiorum ordo, qui nunc per Romanum orbem servatur, post antiquitatem multis temporibus evolutam institutus, & ad omnem eminentiam Sanctæ Religionis est dilatatus. Crescente enim fidelium numero, & hæresum pestilentia multiplicius pacem maculante catholicam, necesse erat augeri cultum veræ observationis: ut & clarior religio accedentium ad fidem animos invitaret, & auctior cultus veritatis constantiam Catholicorum adversus inimicos ostenderet. De rebus Ecclesiast. cap. 25. Bibliot. PP. Edit. Lugd. Tom. XV. pag. 195.*

(217) *Quæ etiam ab Authore harum Quæstionum scribuntur, arguunt Scriptorem sæculo quarto supparem, vel recentiorum. Oudin. de Scriptor. Eccl. Tom. I. p. 202. Scriptorem vixisse quinto sæculo, idque in Syria, non obscuris notis dijudicatur.... Neque etiam eodem sæculo quinto recentior est. Monach. S. Mauri in E. lit. Ven. Oper. S. Justini pag. 466.*

affermare, che queste Salmodiche *modulazioni* sono *parola di*

ce, e lontano da ogni fasto o artificio. S. Basilio (Sermo de legendis lib. Gentil. Tom. 2. Edit. Maur. Paris p. 182), dopo aver dimostrato il danno spirituale della musica profana, soggiugne: Sed musica altera quæ & melior existit, & ad melius perducit, confestanda nobis est: qua usus David sacrorum carminum auctor; ed altrove (Epist. 46. ad Virg. lapsam T. 3. p. 136.) Recordare dierum tranquillorum, & noctium illuminatarum, & cantilenarum spiritualium, & psalmodiæ sonoræ, precum sanctarum. E S. Agostino (Epist. 131. ad Memorium Episc.) Amavit enim vir ille Sanctus David musicam piam, & in ea studia nos magis ipse quam ullus alius auctor accendit, il qual' effetto Egli attesta d' averlo sperimentato in se stesso (Confess. lib. 9. c. 6.) Quantum flevi in hymnis & canticis tuis, suave sonantis ecclesiæ tuæ vocibus commotus acriter? Voces illæ influebant auribus meis, & eliquabatur veritas tua in cor meum: & exæstuabat inde affectus pietatis, & currebant lachrymæ, & bene mihi erat cum eis. Indicabile perciò sempre fu la premura della Chiesa, che il Canto si conservasse incorrotto e lontano da ogni errore, come lo Spirito Santo per bocca di Davide ai Cantori Ecclesiastici espressamente prescrive (Psal. 46. vers. 8.) Psallite sapienter; le quali parole in tal guisa furono dal Ven. Card. Bellarmino interpretate: Psallite sapienter, idest, considerate, ut nulla in re fiat error. Cantores autem sunt, qui Dei laudatores, repræsentant Prædicatores; alios ad Dei laudes excitantes. Eorum namque symphonia plebem admonet in unitate cultus unius Dei perseverare: Quindi i Sommi Pontefici (Innocenzo III. de Sacrif. Missæ) Giovanni XXII. (Cap. Doctrina Sanctior. Parzum) Benedetto XII. (apud Raynald. ad ann. 1336. n. 66.) e sopra tutti il nostro regnante Sommo Pontefice Benedetto XIV. nella sua eruditissima Epist. Encycl. (de An. Jubil. 1749. cum commentar. Petr. Pompil. Rodotà); i Concilij di Trento, di Milano, di Avignone, di Molines, vietarono l'introdur nel Canto alcuna novità, e molto più certe voci, passaggi, e affettazioni del Genere Cromatico molle e dissoluto, proprie bensì pe' l' Canto figurato, ma al Canto Ecclesiastico disconvenientissime, il quale, come già nella Dissert. I. pag. 144. Annotaz. (66) accennammo, non ha ammesso giammai, che il semplice, e puro diatonico. Ben' ebbe ragione per tanto l'erudito Mons. Nivers (Dissertation sur le Chant Gregorien Chap. VII. pag. 51. ad 33.) di acerbamente condannare certi abusi nel Canto Ecclesiastico da taluno introdotti. Pour bien chanter le Pleinchant de l'Eglise, il n'y faut rien changer, ajoûter, ou diminuer; mais simplement chanter ce qui est dans le Livre. Cette vérité se prouve par l'authorité suivante. (Rodulphus de Rivo Decan. Tungrens. de Canon. observant. Propos. 7. T. XXVI. Biblioth. PP.) Traditur in regula Canonicorum: Nolite cantare, nisi quod legitis esse cantandum. Quod autem non ita scriptum est, ut cantetur, non cantetur. Nolite, imperativus sermo est, cadens sub præcepto. Quod igitur præcipitur, imperatur; quod imperatur, necesse est fieri. Si non fiat, pœnam habet. Ubi consilium datur, offerentis arbitrium est: Ubi præceptum, necessitas servientis, secundum beatum Gregorium. Sequitur: Nisi quod legitis in scripturis approbatis. (Et ponitur dist. 41. q. 1.) De reprobis enim non loquitur Sanctus Doctor. Sequitur: Quod autem non ita scriptum est: istud videtur superfluum, cum prius quæ scripta non sunt, nec per consequens legi possunt; prohibuit decantanda. Sed prius de ipsis canendis, hic vero de modo canendi præcipit. Ut ea quæ cantanda sunt, non aliter, nec alio modo, quam secundum quod scripta sunt, decantentur. Deuteronomij duodecimo in fine: Quod præcipio tibi, hoc tantum facito Domino, nec addas quicquam, nec mi-

nerazione difficilmente guidar poteasi a coltivar la virtù, e che dalla sua inclinazione tratta al piacere dispregiava la retta via, che fece? Accoppiò agli insegnamenti la dolcezza dell'armonia, acciocchè noi il vantaggio, e l'utile delle dottrine, colla soavità del Canto senza avvedercene apprendessimo: non altrimenti che saggio, ed accorto medico al nauseante infermo la salutifera amara bevanda in un vaso, tutto intorno all'orlo di soave liquore asperso, fa porgere. Fin quì il Magno Basilio; e 'l di lui coetaneo l'Arcivescovo di Milano S. Ambrogio (222): Che è mai il Salmo, dice, se non che un'organo delle virtù, che toccato dal venerabile Profeta col plectro dello Spirito Santo ha fatto, che sulla terra la dolcezza risuoni della celeste armonia?

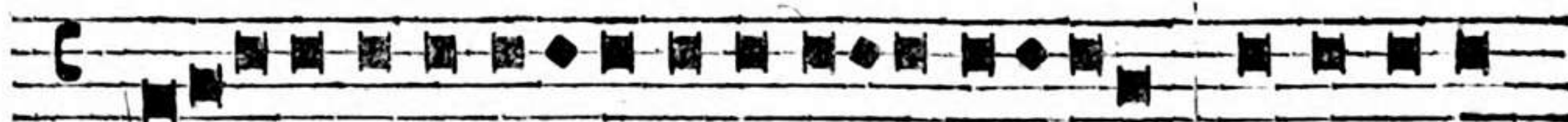
Per questa ragione la Chiesa Romana, regolata, e diretta dal divino Spirito, dimostrossi mai sempre a conservare nella primiera lor purità le *Cantilene* de' Salmi così intenta, e sollecita, che gli stessi di lei Avversarij, benchè i sacri suoi Riti, e Cerimonie con dispregio deridano, e irragionevolmente vilipendano, costretti nondimeno dalla evidenza del fatto, non possono non commendare l'attenzione, lo studio, la diligenza d'aver serbata incorrotta, ed intatta l'antichissima Salmodia. Ascoltisi per tutti Gian-Cristoforo Aremberg Accademico letterato di Lipsia, che nell'Opuscolo della *Musica antica* in cotal guisa discorre. *Ciascun verso delle Poesie antichissime degli Ebrei contiene una Sentenza, per lo più divisa in due parti. Alla metà della Sentenza alcun poco fermavansi, e al fine prendevano fiato. Che se alquanto più del consueto fosse talvolta il sentimento prolisso, allora, affinchè il respiro non avesse impedimento, in due particelle dividevano la prima parte Le Chiese Cristiane*

tutem adduci vix posse, & a nobis ob nostram in voluptatem propensionem viam rectam contemni, quid egit? Dogmatis immiscuit harmoniæ dulcedinem, ut rerum auditarum jucunditate ac dulcedine eloquiorum utilitatem nescientes perciperemus: haud aliter atque sapientes medici, qui nauseantibus potioem amariorum daturi, sæpius calicem melle circumliniunt. *Homil. in I. Pjal. Tom. I. Edit. Maur. Paris. pag. 90.*

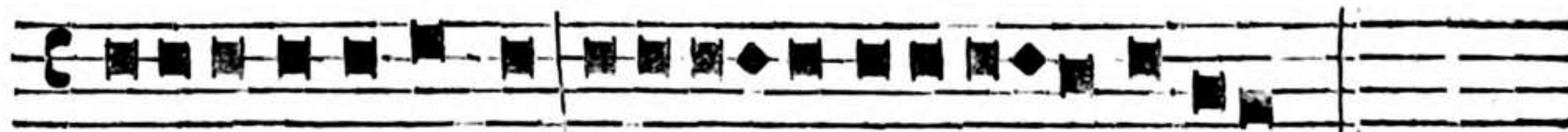
(222) Quid igitur Psalmus, nisi virtutum est organum, quod Sancti Spiritus plectro pangens Propheta venerabilis, cælestis sonitus fecit in terris dulcedinem resultare? *Prefat. Exposit. in I. Pjal. Tom. II. Edit. Maur. Venet. 1748 pag. 7. num. 11.*

ste *Formole*, e *Intonazioni* Salmidiche una ve n' ha, della quale non abbiamo ancor fatta menzione, ancorchè sopra tutte meritasse forse i nostri più speciali riflessi. Ella è quella del *Tuono Misto*, che appellasi *Irregolare* (224); ed è così
pro.

tonazioni festive de' Salmi, ce ne dà l' esempio pratico per tutti gli otto Tuoni, che brevemente riducesi in teorica a questa Regola, cioè, che l' inflession della voce fissar si deve in quella Nota, la quale immediatamente precede la Caratteristica di quel Tuono, che attualmente vien modulato; ed eccone l' esempio pratico



Psal. 1. Be atus vir, qui non abiit in consiliis impiorum, & in via

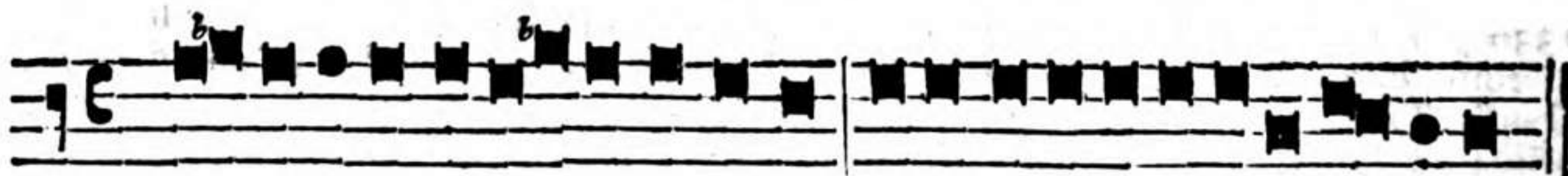


peccatorum non stetit: * Et in cathedra pestilentium non sedit.

(224) D. Pietro Fabbrizio (Reg. di Canto Fer. Edit. 3. p. 47.) seguito dai più recenti Scrittori di Canto Fermo dice, che il Tuono del Salmo In exitu si chiama Misto, perchè nel principio piglia del quarto tuono, nel mezzo del sesto, e nel fine del terzo, come dice Franchino Gafforio, il qual Franchino (Pract. Mus. lib. 1. cap. 14.) lo specifica in genere del settimo Tuono: Extat & altera septimi toni psalmodia, quam Gregoriani observant super Antiphonam: Nos qui vivimus &c. Anche il P. Andrea di Modona il denomina Tuono Misto, ma vuole, che sia partecipante di quattro Tuoni. Dicesi ancor Tuon misto, così egli scrive (Canto Harmon. P. 4. c. 10. p. 191.), massime perchè partecipa di quattro Tuoni; nel principio coincide col quarto, nel mezzo col sesto irregolare, e nel fine col terzo, & ancora partecipa del primo, posciachè termina coll' Evovae nel a la mi re: Al P. Orazio da Caposele questa denominazione di Misto non piacque; ed eccone la sua ragione; (Prat. di Canto Piano lib. 3. pag. 61.) Alcuni dicono, che sia tono misto, e questo mi pare sia detto con poca considerazione, che tono è quello, che è misto con il suo collaterale, cioè, che 'l tono autentico sia misto con il suo placale, conchiudendo poscia assieme col P. Gio: Battista Rossi (Organo de' Cantori p. 7.) che l'intonatione è del sesto tono, & il fine del primo tono, & a questo modo è irregolare, è commisto il primo tono con il sesto. Antecedentemente a questi Scrittori, da Pietro Talandero (de Cantu mensura. & immensur. ex Cod. Vatic. n. 5129.) era stato già definito Octavus Tonus irregularis; e con questo preciso nome d' Irregolare leggesi qualificato dai Cantorini Romani del Liechtenstein 1549, e del Giunta 1513. 1550. 1566, dal Cantorino Cassinense 1524; dal Salterio Rom. Edit. Lugdun. 1672; e dagli Spagnuoli, come asserisce D. Pietro Cerone (Melopeo lib. 3. cap. 41. p. 354.) Adviertan que ay otro Tono para servicio del Psalmo In exitu llamado Tono mixto; y de los escriptores Espannoles, Octavo Irregular. Il P. Bonaventura da Brescia (Collect. Artis Mus. alias Venturina MS. an. 1489. cap. 18.) lasciò scritto che In exitu qui est irregularis secundum Joan. de Muris (che per testimonianza del Fabrizio



Ant. Nos qui vi vi mus be ne di ci mus Do mi no .



Pf. 113. In e xi tu I frael de Ae gyp to * Domus Jacob de popu lo bar ba ro .

(226)

nelle predette solennità precedono il Salmo In exitu, è modulato rispettivamente in ottavo, in settimo, ed in quinto Tuono; perciò nel corrispondente Tuono si canta il Salmo. Quindi nel Rituale stampato in Venezia nel Pontificato di Adriano VI. l'anno 1523. con questo titolo: Liber Sacerdotalis auctoritate SS. D. N. Leonis X. approbatus anno 1520 per Ven. P. F. Albertum de Castello Venetum Ord. Prædicator. composit. & ordinat. leggesi alla pag. 278. terg. In die Sancto Paschæ fit processio ad fontes post Vesperas &c. e alla pag. 279. terg. Tunc incipiatur Antiphona: Respondens autem Angelus &c. completa antiphona incipiatur Pf. In exitu, e' l di lui Canto è in ottavo Tuono, siccome l'Antiphona a lui precedente. Ma quando è preceduto dall'Antifona Nos qui vivimus, come nelle Domeniche fra l'Anno, sempre si canta nel Tuono suo proprio, e particolare, che Misto, o Irregolare vien detto. Il medesimo si pratica negli altri Riti, Ambrosiano, Monastico, Domenicano, e Carmelitano, con questo solo divario, che l'Ambrosiano, e' l Monastico trasferiscono il Salmo In exitu colla sua Antifona ai Vespri della Feria seconda, come si vede nel Breviario Ambrosiano riformato da S. Carlo l'anno 1582, e nel Monastico riformato e approvato da Paolo V. l'anno 1612. Che più? nel libro intitolato: Psalmodia, hoc est Cantica sacra veteris Ecclesiæ &c. Vittebergæ 1561. l'Intonazione del Salmo In exitu è nel Tuono Misto, o Irregolare. Il solo Rito Cerzofino, egli solo, ch'io sappia, nell'Antifona, Nos qui vivimus, usa una modulazione alquanto diversa dalla Romana, e canta il Salmo In exitu in ottavo Tuono, come vedesi nel suo Antifonario dell'Edizion di Pavia 1612. Parte Jemale pag. 80. terg. e Parte Estiva pag. 68. e nell'Antifonario abbreviato dell'Ediz. di Lione 1630. pag. 86. E' cosa per altro degna di osservazione, che la Cantilena del Tuono Misto, o Irregolare, che tuttavia è in uso nella Chiesa Romana, e che per testimonianza de' medesimi Luterani era parimente in uso presso l'antica Chiesa, non è mai stata adattata a verun altro Salmo, fuorchè all' In exitu, il quale ammette bensì le Intonazioni comuni agli altri, ma la sua propria a verun' altro giammai non concede.

(226) Abbiamo già detto (Annotazione (225) pag. 415), che il Salmo In exitu allora solamente nella sua propria, e particolare modulazione a niun' altro Salmo comune si canta, quando è preceduto dall'Antifona, Nos qui vivimus; e dopo d'aver riferite (Annot. 224.) le molte, e tutte diverse opinioni degli Scrittori nello stabilimento del Tuono di tale modulazione, abbiám lasciato sospeso il Lettore, quale di esse abbracciar debbasi, e quale rigettare. Affine di sciogliere questo dubbio, è necessario sapere, che taluno degli Scrittori suddetti parla specialmente della sola Antifona, Nos, qui vivimus; e taluno della sola Intonazione del Salmo, In exitu. Alcuni vogliono, che tanto l'Antifona, quanto il Salmo sieno nella Chiave di F fa ut, ed altri in quella di C sol fa ut una quinta più sopra. Altri finalmente, secondo che riferisce, e decide il Zarlino

esso con vivissime espressioni descritta la liberazione del popolo eletto dall' Egitto, il prodigioso passaggio pe' l' Mar rosso, e pe' l' fiume Giordano, e l' suo glorioso ingresso nella terra promessa. Se il pensiero portisi al tempo negli Ufizj divini dalla Chiesa assegnato alla sua recitazione, sono tutte le Domeniche dell' Anno, e le tre Ottave dell' Epifania, della Pasqua, e della Pentecoste, giorni, ne' quali della umana Redenzione (227), del Battesimo di Cristo, e della

Da questo esempio rilevasi, che gl' Intervalli delle Confinali del I. e II., del III. e IV., del V. e VI. sono simili a quelli delle Finali, non così nel VII., ed VIII. Tuono, imperocchè la Finale ha sopra di se due Tuoni di seguito, e la Confinale un Tuono ed un Semituono, come la lodata Correzione ci fa sapere: G ergo excluditur, quod in naturali ordine litterarum, & ubi prius ponitur, & unde reperitur, nequaquam per tonum & semitonium, sed per duos tonos directe ascendit. Tutto ciò presuppuesto, conchiudo, che l' Antifona Nos qui vivimus, e conseguentemente l' Intonazione del Salmo In exitu, poichè il Canto del Salmo discordar mai non deve da quello dell' Antifona, non sono ne di settimo, ne di ottavo Tuono, e ne tampoco Miste, o Commiste, o Partecipanti del primo, terzo, quarto, quinto, sesto, nono, o undecimo, ma determinatamente sono del secondo Tuono. Di questo mio parere ho malevadori gli Autori eruditissimi della lodata Correzione Cisterciense, e l' S. Abate Bernardo, che approvolla. Similiter, dicono essi, hanc antiphonam Nos qui vivimus, secundum quod fere ubique cantatur, cum principaliter ac proprie terminari habeat in D & sit secundi toni, notant eam iniqui prævaricatores in G per B rot. & Sacramento asserunt eam esse octavi toni, licet apud eosdem G per B rot. potius primæ, quam quartæ maneræ cantus terminet. Quis obsecro musicus patienter ferat, ut cantus qui propriam & naturalem habet finalem D, ottavo tono attribuat? Infatti se le spezie degl' Intervalli della Quarta e Quinta diversificano, come è notissimo, un Tuono dall' altro; e se la spezie della Quarta e Quinta, le quali procedendo dal grave all' acuto hanno il Semituono nel secondo Grado, è propria soltanto del primo e del secondo Tuono: la Cantilena per conseguenza tanto dell' Antifona Nos qui vivimus, quanto del Salmo In exitu, la Quarta e la Quinta della quale nel procedere dal grave all' acuto, hanno il Semituono nel secondo Grado, necessariamente debb' essere, o del primo, o del secondo Tuono. Non può esser del primo, perchè il di lui carattere non vi si scorge. Dunque è del secondo; sì perchè nelle prime Note dell' Antifona ognun vede l' Intonazione del secondo Tuono, sì perchè del secondo Tuono sono pur anche, e le due ultime Note della Cadenza media del Salmo, e l' ultima Nota della Cadenza finale del Salmo medesimo, e dell' Antifona. Questo è il mio parere, corroborato dalla addotta autorità della Correzione Cisterciense, e da quella pur anche di Reginone scrittore del Nono secolo, il quale siccome abbiám accennato alla pag. 407. oltre alli otto Tuoni comuni, riferendone altri quattro, colloca l' Antifona Nos qui vivimus col Salmo In exitu immediatamente dopo il secondo Tuono, e prima del Terzo comune, con queste precise parole II. Plagi Protus, idest obliquus primus..... III. Paracter, idest circum equalis. Anannoæos. Antiph. Nos qui vivimus.

(227) Non nella sola Pasqua, ma in ciascuna Domenica rinnovasi la memoria della nostra riparazione, siccome nell' Inno Ecclesiastico Matutinale di

Tempio di Gerusalemme nella Chiesa nascente, assieme colle altre Salmodiche *Intonazioni*, giudichiamo da i Santi Appostoli trasportata (230).

Ne alcuno siavi, che al fin quì detto opporre voglia il sentimento celebre di S. Isidoro, che *nella Chiesa primitiva salmeggiavasi precisamente con una picciola inflession della voce, alla pronuncia più simile, e più vicina, che non al Canto* (231); e quindi inferir pretenda, l' Ecclesiastiche nostre *Cantilene* Salmodiche non esser quelle medesime dal Re David per le sacre Funzioni del Tempio istituite, e nella Chiesa nascente dagli Appostoli introdotte. Imperciocchè, siccome prima di noi l' accurato Scrittore de' Sacri Riti, il rinomato Padre Gavanto osservò (232), S. Isidoro trascrisse il sentimento da S. Agostino, estendendo per altro a tutta la primitiva Chiesa un' uso, che solamente nel quarto Secolo, e nella sola Chiesa di Alessandria riferisce il Santo Vescovo d' Ippona essere stato da S. Atanagio introdotto. Ecco le parole del grande Agostino: *Rammentami d' aver udito più volte a raccontarmisi, che il Vescovo Alessandrino Atanagio voleva, che 'l lettore del Salmo risonasse con una inflessione di voce così leggiera, che più si accostasse a chi pronuncia, che non a chi canta* (233). E senza dubbio ragione-
volis-

(230) Prosdocimo de Beldemandis nel 1412., ed il P. Giovanni d'Avella nel 1657. qualificano questa Intonazione come affatto recente, ne mai usata, scrivendo questi (Regole di Musi. Trat. I. cap. 19. pag. 31.): Se bene questo tuono non ha regola antica, perchè allora non si cantava; e quegli (Tract. Planæ Musicae MS.): Alius modus novus octavi Toni..... nova maneries. S' ella sia una spezie, o maniera di ottavo Tuono, l'abbiamo veduto nell'Annotaz. (226). In tanto diciamo, che nel secolo XV., e molto più nel XVII., non poteva essere nuova e recente; poichè non solo di essa ne parlano gli Scrittori degli anteriori secoli IX. X. e XI., ma ella medesima descritta si vede ne' Codici dell' Antifonario di San Gregorio, da noi riferiti nell'Annotaz. (214) pag. 406. 407.

(231) Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare: ita ut pronuncianti vicinior esset, quam psallenti. Lib. de Officiis cap. 7. relat. ab Auctore Operis, cui titulus, Benedictio Dei, apud Canisium Tom. III. Part. II. pag. 38.

(232) Cantus autem primitivæ Ecclesiæ, modico flexu vocis, pronuncianti Psalmos, quam canenti, vicinior erat, ex Isidoro loc. cit., quod accepit ab Augustino lib. 10. Confess. cap. 33., ubi facit auctorem hujus moderati cantus Athanasium. Thesaur. sacror. Rit. sect. V. cap. 8.

(233) De Alexandrino Episcopo Athanasio sæpe mihi dictum commemini, qui tam modico flexu vocis, ecco le parole precise, che S. Isidoro poscia tras-

tati, e all' intento loro giovevolissimi. Questi nelle pubbliche vie all' *armonia* vivace di *Canti* popolari bestemmiatori di Cristo ne oppose un' altra di *Cantilene* Cattoliche, popolare anch' essa, ma assai più spiritosa, e più viva; e quegli nella Casa di Dio alla scostumatezza di *modulazioni* profane eccitatrici della dissolutezza fece fronte colle moderate *Intonazioni*, alla gravità della *Salmodia*, e delle sacre Funzioni convenevoli, e della pietà, e compunzione Cristiana fomentatrici.

Ma che che siasi di ciò, o la *Salmodia* Alessandrina per comandamento di S. Atanasio si eseguisse col *Canto Feriale*, o in qualunque altra grave, e moderata maniera: oltre che a tutta la Chiesa universale attribuir non debbesi un' uso posteriormente introdotto in una Chiesa particolare: noi non possiamo persuaderci, che S. Isidoro abbia avuto in pensiero di escludere dalla primitiva Chiesa in qualsivoglia giorno, eziandio solenne, e solennissimo quelle *Formole* di *Canto*, che noi abbiam nominate *Festiva*, *Solenne*, e de' *Cantici*. Conciossiacchè, se gli Appostoli, e i primi Fedeli con distinto culto solennizzavano, com' è certissimo, le annue memorie della Risurrezione del Redentore, della sua Nascita, o Manifestazione a i Gentili, del suo glorioso trionfo nell' Ascensione, e della Venuta dello Spirito Santo nella Pentecoste (237): non è credibile, che in giorni di ricordanza sì lieta usassero le meste *Formole* del *Canto Feriale*, e non le *armoniose*, e brillanti, colle quali nel Tempio di Gerusalemma le primarie solennità, che delle accennate non erano più che ombra, e figura, si celebravano.

(237) *Epist. Vigilii Papæ ad Profutur. Episc. Bracarenf. scripta an. DXXXVIII. apud Ballutium nova Collect. Concilior. pag. 1470. Edit. Paris. 1707. Ordinem quoque precum in celebritate Missarum nullo nos tempore, nulla festivitate significamus habere diversum, sed semper eodem tenore oblata Deo munera consecrare. Quotiens vero Paschæ aut Ascensionis Domini, vel Pentecosten & Epiphania, sanctorumque Dei fuerit agenda festivitas, singula capitula diebus apta subjungimus, quibus commemorationem sanctæ solemnitatis, vel eorum facimus quorum natalitia celebramus; cetera vero ordine consueto prosequimur. Qua propter & ipsius canonicæ precis textum direximus subter adjectum, quem Deo propitio ex Apostolica traditione suscepimus. Et ut caritas tua cognoscat quibus locis aliqua festivitibus apta connectimus, paschalis diei preces simul adjecimus.*

che in virtù di questi Inni si potessero e le ferite della mente sanare, e la grazia singolare della Divinità conseguire (240). Effetti sono cotesti, che dalla nostra Salmodia Ecclesiastica provenir non potrebbero, s'ella non fosse quella medesima, che al Santo Re David unitamente co' i Salmi fu da Dio ispirata, dal popolo eletto custodita religiosamente, e dagli Appostoli qual preziosa eredità della vera Sposa di Cristo alla Chiesa Cattolica trasferita (241). Per tutte le non dispregevoli fin' ora addotte ragioni, e testimonianze d' insigni Padri e Dottori noi siam di parere, che gli Ebrei nel loro Tempio non usassero altro *Canto*, che quel medesimo nella Salmodia della Chiesa Cattolica sino a' nostri giorni sempre mai praticato; e quindi non possiamo non sottoscriverci al fondatissimo sentimento del celeberrimo Commentatore Cornelio a Lapide, che *Iddio* cioè (242) per mezzo di David compose i Salmi, e le loro modulazioni, le quali non la sola Sinagoga Giudaica, ma ancora la Chiesa Cattolica in qualsivoglia luogo, e nazione per tutti i secoli ritener dovesse e frequentare. Resta ora, che all' altra parte della Dissertazione passiamo, investigando, quanti, e quali fossero i *Musicali Strumenti*, che 'l *Canto* Ebraico del sacro Tempio accompagnavano.

In

(240) Loquamur de illo lapso è cœlo Psalterio, quod vir toto orbe cantabilis ita modulatum pro animæ sospitate composuit, ut his hymnis & mentis vulnera sanarentur, & divinitatis singularis gratia conquiratur. *Variar. lib. 2. Epist. 40. Tom. I. pag. 36. Edit. Maur. Venet. 1719.*

(241) Non neghiamo, che dagli Ebrei nelle lor Sinagoghe non si usi anche presentemente il *Canto dei Salmi*: ma affermiamo, cotesto lor *Canto* non esser quello, che fu istituito dal Re Davidde, e che tra essi perseverò sino all' ultimo eccidio del Tempio. In fatti basta soltanto osservare le *Cantilene*, che nelle Spagne, allora quando ivi erano tollerati, adopravano, e quelle altresì, che praticano ancor oggi nella Germania, e nella Italia; e veggendo quelle d' una Nazione discordi e diverse da quelle dell' altra, ognuno di leggieri sarà persuaso, non poter esse vantare per autore il Divino Spirito disceso nella mente, e nella lingua del Santo Salmista, ma solamente l' umano, e Rabbini-co. Che se fossero le medesime del Tempio di Gerosolima, le medesime pure in ciascuna Sinagoga per tutto il Mondo sarebbero, e non diverse. Un saggio ne diamo nella Tavola VI, affinchè rilevisi, se a fronte delle Ecclesiastiche non meritino piuttosto il nome di *Nenie*, che di modulazioni degne del culto divino.

(242) Deus ergo per Davidem composuit Psalmos, Modumque psallendi, quem non tantum Synagoga Judæorum, sed & Ecclesia Christianorum ubivis locorum, & gentium, per omnia sæcula usurparet, & sequeretur. *Commentar. in cap. 47. vers. 11. Eccli.*

non
no.
ndi,
bivis
nar.

(248): l' Ebreo, la Greca, l' Arabica, e la Samaritana leggono *Tromba* (249). Nel primo libro nondimeno de' Paralipomeni la *Tromba*, e la *Buccina*, tanto nel Testo Ebreo, quanto nella Volgata si veggono espressamente descritte, come due *Strumenti*, l' uno dall' altro distinti; perchè ivi narrandosi il solenne trasporto dell' Arca dalla Casa di Obededom a quella di David, si dice, che *tutto Israello trasportava l' Arca del patto del Signore con giubbilo, e col suono della Buccina, e colle Trombe* (250). Che sebbene la Versione Siriaca usi in questo luogo il solo vocabolo di *Buccine*, e l' Arabica quello solo di *Trombe*: per tal maniera non per tanto le circoscrivono, che apertamente si vede, la *Buccina* essere *Strumento* dalla *Tromba* distinto. Adunque David, dice la Versione Siriaca, e *tutti gl' Israeliti trasportavano l' Arca, in cui eravi il patto del Signore, co' i cantici, e col suono delle Buccine rette, e curve* (251); e l' Arabica: *Così trasportava David, e tutti gl' Israeliti l' Arca del patto del Signore con cantici, e colle voci delle Trombe piane, e piegate* (252).

In fatti, chiaminsi *Buccine*, oppur *Trombe*, certo è, che la *Tromba*, o sia *Buccina* piana, e retta, anche presso gli Ebrei

(248) *Levitici cap. 25. vers. 9. Vulg.* Et clanges buccina mense septimo, decima die mensis, propitiationis tempore in universa terra vestra. *Syr.* Et clangite buccina sonora in decimo die mensis septimi: in die indulgentiæ clangite buccina in tota terra vestra. *Paraph. Chald.* Et transire facies clangorem buccinæ per universam terram tuam, in mense septimo in decima die mensis, in die expiationum.

(249) *Hebr.* Et transire facies tubam jubilationis in mense septimo, in decima mensis, in die expiationum: transire facietis tubam in universa terra vestra. *Græc.* Annuntiabitur tubæ voce in omni terra vestra in mense septimo, decima mensis. Die propitiationis annuntiabitur tuba in omni terra vestra. *Arab.* Et clangite tuba crepitante in die decima mensis septimi, nempe die remissionis: clangite in ipsa tubis in tota regione vestra. *Samar.* Tunc transire facies tubam clangoris mense septimo, decima mensis; in die expiationum transire facietis tubam per omnem terram vestram.

(250) *L. Paral. cap. 15. vers. 28.* Universusque Israel deducebant arcam fœderis Domini in júbilo, & sonitu Buccinæ, & Tubis.

(251) *Ibid. Versio Syriaca.* Itaque David, & omnes Israelitæ deducebant arcam, in qua erat fœdus Domini, cum canticis, & sonitu Buccinarum rectarum, & inflexarum.

(252) *Ibid. Versio Arabica.* Sic deducebat David, omnesque Israelitæ arcam fœderis Domini cum canticis, & vocibus Tubarum planarum, & inflexarum.

L' annessa Tavola rappresentaci disegnata al numero I. la *Tromba* degli Ebrei (259), simile a quella de' Romani num. II. (260); e al III. (261), e IV. (262) la *Buccina*. Abbiam poi giudicato di aggiugnervi delineata al num. V. la *Tromba ripiegata*, ed al VI. il *Trombone amovibile*; perchè sebbene questi due *Strumenti* all' antico popolo Ebreo probabilmente fossero ignoti: ciò non ostante per mezzo di essi possiamo aprirci la via a stabilire i *Suoni*, o *Voci* della *Tromba* retta, e della curva, o sia *Buccina*; insegnandoci l' esperienza, che qualunque *corpo sonoro da fiato*, quanto più in lunghezza e larghezza estendesi il di lui tubo,

& buccinis ex cornu, essendo certo, commenta il Lirano, che gli Ebrei aliquando utebantur instrumentis de cornibus animalium factis.

(259) Monsi Bianchini loc. cit. Argenteas Tubas duas in deserto constructas, mandante Moyse, distas . . . Chazeroth, Numerorum cap. 10. vidimus dicto num. 19. Eisdem Josephus describit, indicata etiam mensura, & forma, Antiquitatum Judaicarum lib. 3. cap. 11. Romæ vero in Arcu Titi, cum fuisset earundem figura ibidem sculpta, una cum candelabro, & mensa, aliisque Sanctuarii vasis, dum ea omnia in Judaico triumpho inferrentur in Templum Pacis, inde curavi desumere exemplum (quod retulit etiam Relandus in Antiquit. Hebraicis.)

(260) Casp. Bartholinus loc. cit. Fuerunt autem Tubæ in summa parte amplæ & concavæ, in infima vero arctæ. Pars illa latior Tubæ καδων dicta est Græcis, uti Svidæ. In quam formam laminæ ad Tubas ductæ atque effictæ sint, abunde docet Josephus lib. 3. Antiquit. cap. 11. de Moyse: Reperit etiam formam buccinæ ex argento factæ: est autem talis, longitudinem quidem habet paulo minus cubitalem, crassitudine autem est Tibiæ paulo crassior; cujus os tantum patebat, quantum ad inflandum sufficeret: desinebat in extremitate campanulæ similis; quemadmodum tuba, quæ Asofra vocatur apud Hebræos. Ex quibus Josephi verbis Scacchius Myroth. 3. cap. 55. statuit Tubam Hebræorum ejusdem omnino formæ fuisse cum Tuba Romanorum, quam ex lapidibus & nummis talem tradit, qualis hic videri potest.

(261) P. Bartolucci loc. cit. Sciophâr Buccina erat cornu recurvum, vulgò Kèren Cornu, quia ex Cornu arietis fieri solebat, & hodie nonnulli ex Cornu Arietino, ex Rabbiorum præcepto illud efficiunt, quod promiscue, & Sciophar, & Kèren vocant ex præscripto Miscnæ Codice c. 2. num. 2. Dixit R. Jose: Et nonne omnes Buccinæ vocantur Cornu?

(262) Monsi Bianchini loc. cit. n. 15. Hebræorum . . . Keren, cornu hac in figura mihi expressum, protulit ante P. Kircherius Musurgia lib. 2. cap. 4. §. 3. pag. 54. auctoritate veteris Codicis Vaticani, unde a se desumptam imaginem asseverat. In Vitris antiquis Cometeriorum SS. Martyrum, ubi arca, seu armarium exhibetur, cum voluminibus Legis, necnon candelabrum septilyche, & alia Sanctuarii instrumenta, visitur etiam . . . Keren seu cornea tuba Sacerdotalis, adhibita ad indicandos dies Festos. Videri possunt figuræ in erudito Commentario a Senatore Philippo Bonarota Florentiæ edito paucos ante annos, ubi eadem vitra mirifice illustrantur, præsertim Tab. II. num. 5., & Tab. III. num. 2.



pra questo *Strumento*, ci descrive, come, essendo *amovibile*, col mezzo dell' abbreviare o allungare la parte inferiore dello stesso, si forma una *Serie* di quindici *Voci* (266), la quale nell' *Esempio* seguente esponiamo, supponendo il di lui *Suono* più grave in *C sol faut gravissimo* (267).



Descritte le qualità e quantità de' *Suoni* o *Voci* del *Trombone*, facilmente rilevanfi quelle della *Tromba ripiegata*, le quali *Voci* secondo l' esatta ricerca fattane dal lodato P. Merfennio, riduconsi ad esser simili a quelle del *Trombone amovibile*, con questo divario, che alla *Tromba ripiegata*, non essendo ella per se stessa *amovibile*, mancano i frapposti

(266) Merita d' esser notata una qualità singolare di questo *Strumento* accennata dal P. Artusi (*Imperfet. della Moder. Musi. Ragion. I. pag. 7.*) ne' seguenti termini. Il *Trombone* per incominciare da questo capo, è un' *Instrumento* libero, et per la sua libertà può sonare la specie syntona di Tolomeo, che ha li Tuoni che sono ineguali, et li Semituoni altresì ineguali: la Syntona di Aristosseno, che ha li Tuoni, che sono eguali, et li Semituoni loro ancora eguali: quella di Didimo, che tiene gran parte con quella di Tolomeo; et può anzi imitar la natura, et la voce humana, più d'ogn'altro *Instrumento* da fiato; secondo però la perfettione, et imperfettione del *Sonatore*. Soggiugne inoltre il Cav. Eric. Bottrigari (*Desiderio de' Concerti di var. Strum. Music. sotto nome di Alem. Benelli, o Annib. Melone pag. 6.*) Gli *Strumenti* al tutto alterabili; che sono i *Tromboni*, et *Ribecchini* possono sonare, non solamente tutti e tre i generi Armonici: ma ogni et qualunque specie di quei generi, i quali sono fino al numero di ventiquattro, cioè sei specie di Enarmonici, otto specie di Cromatici, et dieci di Diatonici, come più distintamente si vede nelle *Tavole* particolari descritte da Tolomeo ne' suoi Armonici, et oltre ciò la specie Enarmonica nostra moderna, et ciascun'altra, che potesse esser già stata, o fusse di nuovo inventata.

(267) Si è stabilita nell' esposto *Esempio* per voce più grave di questo *Strumento* il *C sol faut gravissimo*, come più comune singolarmente agli *Organi* de' nostri tempi, abbenchè sia in libertà del *Sonatore* lo stabilirla in qualunque altra voce, aggiungendo o levando i *Scapi* o *Canali* segnati H H G; in fatti Aurelio Virgiliano nel suo MS. intitolato *Dolcimele* al lib. 3. ove espone una Nuova Intavolatura di *Tromboni* per *Sonarli* in Concerto, fra le varie *Scale* da esso dimostrate, le quali danno principio or da una, or da un'altra delle voci gravissime, ne espone una, che comincia dall' Elami gravissimo, e proseguendo verso l' acuto, non solo alle quindici voci, come dimostra il P. Merfennio, ma s' estende sino alle diciotto.

Ciò premesso, più facile ci si rende lo stabilire i *Suoni* della *Tromba retta* degli Ebrei, che già fu descritta al Capo IV. pag. 35. con l'autorità di Gioseffo Ebreo, esser ella di lunghezza circa un cubito ebraico, e col tubo poco più largo d'una *Tibia*, o *Flauto* ordinario, talchè riducesi ad esser simile alla *Tromba ritorta*, col solo divario, che il tubo di questa è di lunghezza tale, che ripiegasi in tre giri, e quella degli Ebrei d'un solo tubo retto lungo quasi quanto uno dei tre giri della *Tromba ripiegata*. Dal che ne viene, per le ragioni già sopra accennate, che il *Suono* più grave della *Tromba* degli Ebrei, essendo ella più corta, si rende anche più acuto di quello sia il *Suono* più grave della *Tromba ripiegata*, e quindi proporzionatamente anche tutti gli altri *Suoni* verso l'acuto. Descritti i *Suoni* delle varie forte di *Tromba*, restan' anche descritti quelli della *Buccina*, la quale, a proporzione della varia grandezza, forma gli stessi *Suoni*, che il *Trombone ferrato*, o la *Tromba ritorta* (270), onde senz'altra ricerca faremo passaggio agli *Strumenti* della seconda spezie.

Gli *Strumenti da Corda* usati dagli Ebrei nel Tempio sono il *Salterio*, che anche *Nablo*, o *Naulo* vien nominato,

fono, quo solent uti Tubicines... Sit igitur primus illius sonus in *C fa ut*, certum est proximè sequentem versus acutum fore in *G re sol*, quippe qui Diapente facit cum primo graviore, adeout nequeas sonos intermedios *re, mi, fa* ullâ inspiratione efficere. Deinde tertius sonus ascendit ad *C fa ut*, acutius, ut contra *G sol* Diatesaron audiatur: aliique soni deinceps eo quo vides ordine sequuntur... Intervalla hæc omnia diligenter observanda sunt, quippèquæ sequuntur naturalem numerorum seriem, enimvero octo primi soni respondent accuratè istis octo numeris, à binario graviorem referente sonum *C ut fa* incipientibus, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, ut facilè concluditur ex libro de Consonantiis... cum Tuba per Diapente, Diatesaron, Ditonum, & Semiditonum progressa est, non tonum, aut Sesquifextam tono paulò maiorem, quæque in eadem numerorum serie Sesquiquintam immediatè sequitur, sed Diatesaron facit, & iterat, ac si natura Sesquifextam, atque Sesquiseptimam perosa ab his intervallis abhorreret: quapropter eas transgreditur, eligitque Diatesaron totius Harmoniæ basim, ut Disdiapason à primo *C ut* ad secundum *C fa* perficiat; quo peracto ludit in tonis, minoribusque intervallis seu gradibus versus Trisdiapason contendit.

(270) P. Mersennius loc. cit. Propos. 17. pag. 102. Porrò sunt qui hisce Cornubus (che egli chiama ancora *Buccine*) Tubam aded perfectè mentiantur, vix ut quispiam discrimen ullum agnoscat, iidem nempe saltibus, seu intervallis vehementior inspiratio progreditur, enimvero lituus quilibet ab eo sono, quem profert mollissimè inflatus, hoc est à gravissimo tono ad Diapente, hincque ad Diatesaron transilit, neque alia potest efficere intervalla minora.

come il pino, ma assai più bianco, e molto risplendente; e da un certo libro delle proprietà delle cose, riferito dal nostro Lirano (275), siamo assicurati, ch'era un legno sì bianco, e sì terso, che a guisa di specchio riceveva in se stesso l'immagine di quanto mai gli si presentasse davanti. Dieci Corde numerava l'uno, e l'altro Strumento (276), ancorchè siavi chi pretenda, che qualche Cetra di sole otto Corde fosse composta (277). Ma la lor forma da chi potrà esser descritta? Se il P. Merfennio, della Cetra parlando: *Chi l'ha veduta*, dice, o chi halla descritta (278)? Altra notizia da Gioseffo Ebreo non abbiamo (279), se non che la Cinira, o sia Cetra percuotevasi col Plettro (280), e il Nablo colle dita.

Sic-

(275) *In cap. x. Ill. Reg.* In libro de proprietatibus rerum dicitur, quod sunt ligna valde alba, & polita, ita quod imagines ibi resultant.

(276) P. Merfennius *Quaest. & Comment. in Genes. cap. 4. v. 21. pag. 1518.* Psalterij vero epithetum esse decachordum, adeo ut sint, qui contendunt abesse debere coniunctionem, &, ab eo psalmi 91. & 143. loco, in quo legitur, in Psalterio decachordo, quod ex Psalmo 32. confirmant. In Psalterio decem chordarum psallite illi. At in Hebræo in Psal. 91. qui apud eos est 92. vers. 4. ponitur coniunctio . . . ve, quæ nostræ, &, æquivalet, . . . hasor vabale nabel, licet in Psal. 143. conjunctionem abesse fatear. Quod ad Psal. 32. attinet abest coniunctio, ubi eadem dictiones, quas supra, habes, sed hinc Nabel præcedit hasor &c.

(277) *I Paralip. cap. 15. v. 21. . . .* in citharis pro octava canebant epinicion. *Lyranus.* In Hebræo vero habetur sic: super octavam . . . Quod sic exponunt Hebræi, super octavam, idest, super instrumentum octo chordarum, in quo canebant laudes. Et est modus loquendi Hebræorum, super octavam, quasi dicat, instrumento musico octo chordarum. *Toftat. Avulensis. Quaest. xxv. in hunc loc. p. 291.* Aliter potest dici, & melius secundum literam, & melius secundum Hebraicam, quod in Hebræo habetur, hic canebant in citharis . . . pro octava, idest, in instrumento facto de octo chordis, sicut aliquando canebant in psalterio decem chordarum, ut patet Psal. 42. (*apud Vulg. 43.*), & 142. (*apud Vulg. 143.*) Et aliquando in aliis instrumentis. Ideo contingebat, quod aliquando Psalmus cantaretur in instrumento octo chordarum. Et sic dicebatur Psalmus in octava, vel pro octava. *Psal. 6. 1.* In finem in carminibus. Psalmus David, pro octava. *Mariana. Hebr. Super octavam;* hic Hieronymus. *Chald. Super citharam octo chordarum.* Ergo octava erat musicum instrumentum octo chordarum, de quo *I. Paral. xv.* cum quo hic Psalm. canebatur. *Psal. 11. 1.* In finem pro octava, Psalmus David. *Emmanuel Sa. Pro octava. Chald. Super citharam octo chordarum.*

(278) P. Merfennius *loc. cit.* Qua verò ratione, quæve figura Davidis cithara fabricata esset, à nobis dici nequit, quis enim illam aut vidit, aut similem descripsit?

(279) *Joseph Antiq. lib. 7. cap. 12.* Cinyra (idest Cithara) quidem, decem intensa chordis, plectro percutitur: Nabra vero (id. Psalterium) duodecim sonos habens, digitis pulsatur.

(280) *Facciolati in Calep. Sept. linguar. verbo Plectrum.* Instrumentum

genza furono dagli Eruditi raccolte. Il numero I. dimostra il *Salterio* triangolare delineato secondo la mente del P. Calmet (283). Il II. e III. altri due *Salterj* secondo Mons. Bianchini (284). La *Cetra* del P. Calmet (285) è segnata al num. IV., l'altra al num. V. di Monsignor Bianchini (286), e al num. VI. secondo il P. Mersennio (287).

Dimostrate le varie forme del *Salterio* e della *Cetra*, che più s'accostano alle scarse descrizioni lasciateci dagli antichi Scrittori, tenteremo di stabilire le *Voci* o *Suoni* di questi due

(283) P. Calmet *Dissert. sopra gli Strum. di Musica degli Ebrei trad. in Tosc. T. 2. pag. 293. Fig. I.* Nebel, o Nablo, o Salterio antico era presso a poco della figura d'un Δ , col ventre voto nell'alto. Sonavasi con due mani, oppure con una spezie di plectro, percuotendosi le corde verso il suo fondo.

(284) *Loc. cit. pag. 35. n. 12.* Pfalterium decachordon, Hebræis... Nebel, feu... Nebel Nassor, unde Græci derivarunt Ναβλιον , & Latini Nablium, feu Naublium, & Nablum, organi genus est, quod à Sidoniis acceptum ex Sopatre apud Athenæum lib. 4. cap. 24.

..... Neque Sidonii Naublîi

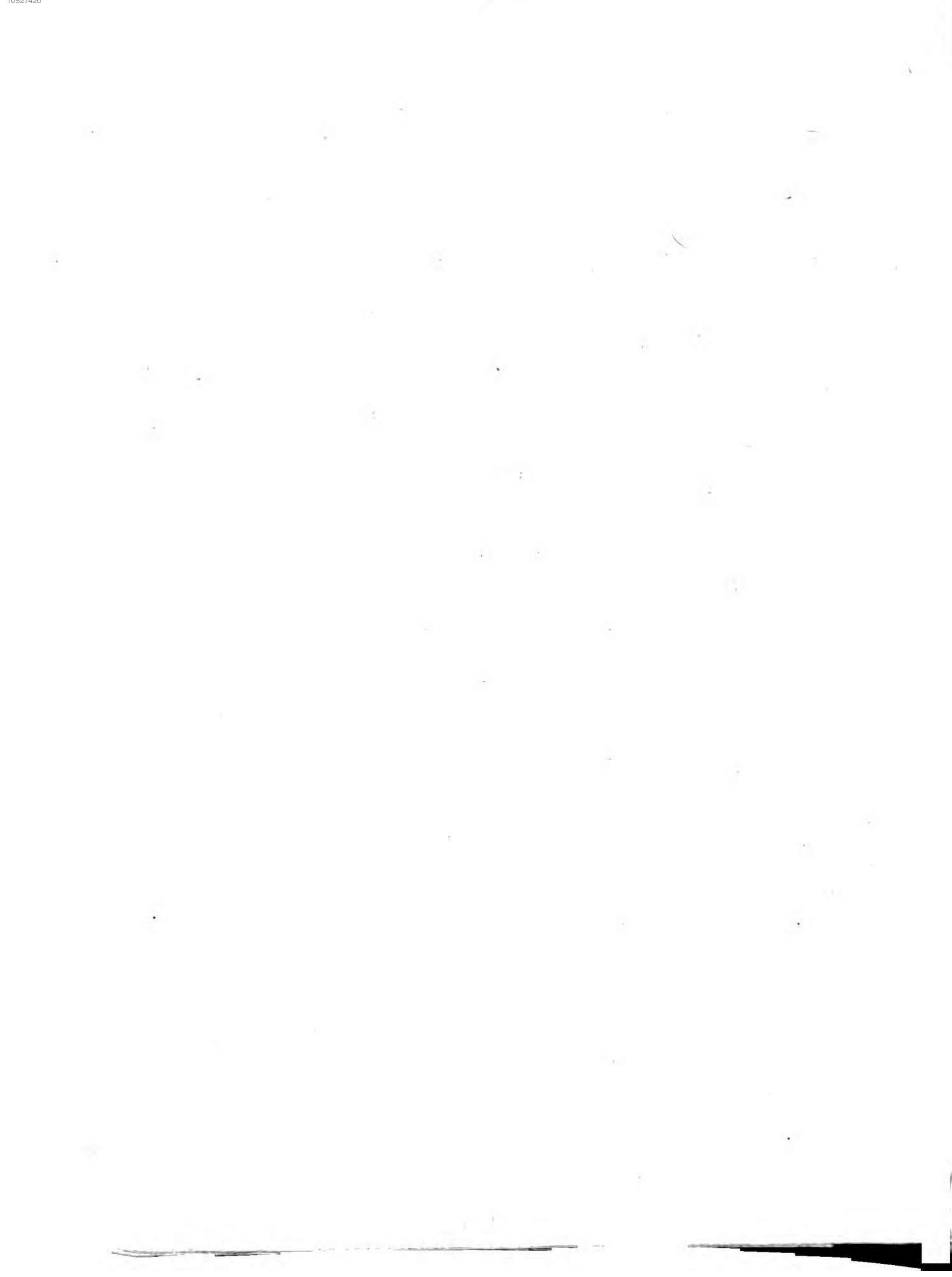
Crocitans chordis tensa est forma &c.

Adiectam fuisse Nablo unam, & alteram chordam, supra decem illas à Davide numeratas in suo Pfalterio, cognoscimus ex Josepho Hebræo lib. 7. Antiquit. cap. 10. Citharæ non admodum dissimile fuisse Pfalterium, docemur ex observatione S. Basilii relata à Jacobo Benigno Bossuet Episcopo Meldensi in notis ad Psalmos, ut in ejus præfatione n. 34. ... Quadratam Pfalterii formam hoc 12. chordarum numero expressimus ex simili in æneo vase antiquo apud Bellorium, edito per Nicolaum Causseum in Musæo Romano sect. 5. art. 1. num. 3. ubi decem tantum chordas cælator incidit pag. 40. *loc. cit. n. 15.* In anaglypho Mediceo Horri Pinciani numeravi chordas duodecim marmoris incisas, licet non nihil detrita marmoris superficies injuria temporum easdem obliterari alicubi ostendat. Quapropter accedit proxime hoc instrumentum ad Josephi Nablium duodecim chordis instructum, & ad figuram trigoram eidem organo, citharæ seu pfalterio tributam ab Auctore Epistolæ de generibus Musicorum, quæ sub Hieronymi nomine circumfertur, indicante etiam Sponio Miscell. sect. 1. art. 7. pag. 23. in tab. 48. qua in epistola dicitur Delta litteræ id organum assimilari.

(285) P. Calmet *loc. cit. Fig. 4.* La Cetra antica, o l' *Hazur*, e lo Strumento a dieci corde, era un dipresso la stessa cosa, che la nostra Arpa, di figura triangolare, col ventre incavato nel basso. Ella sonavasi con le dita, ovvero con l'archetto.

(286) *Loc. cit. pag. 29. Tab. V. n. 9.* Istam figuram in anaglypho Solis apud Matthæjos, explicavit Commentario eruditissimo Aleander pag. 7.

(287) *Harmonicor. Instrum. Propos. 6. p. 7.* Tra le varie figure d'Instrumenti antichi, che egli ci presenta delineate, cinque sono le Live, o Cetre di varie forme la prima delle quali è la esposta in questa Tavola al num. VI. Di questa, siccome degli altri Strumenti ci fa noto di dove egli gli abbia estratti (pag. 6.) Cum ad me diversis temporibus varia instrumenta ab eruditissimis Viris Jacobo Gaffaretto & Gabr. Naudæo missa fuerint ex Italia, sumpta partim ex Illustrissimi Rosini antiquis nummis & marmoribus, eaque typis exprimenta.



qualche tempo cambiò il nome di *Timpano* in quello di *Cembalo*, come già fu detto al Capo quarto. Quello, che a' nostri tempi vien chiamato *Cembalo* rustico (291), era presso gli Antichi il *Timpano*, come rilevasi da varj luoghi del sagro Testo (292), in cui leggesi usato per lo più dalle Donne, come ad esse più adatto. Noi pertanto, dovendo quì parlare dei *Timpani*, e dei *Cembali*, li considereremo nel significato, inteso dalla Sacra Scrittura, e dagli antichi profani Scrittori, e non già dall' error popolare. Cominciando adunque dal *Timpano*: questo ci vien rappresentato in due forme; una delle quali è simile ad un *Cri-
vello*

co & Hispanico, quod est Instrumentum, ut describit Cajetan. in 1. Corinth. 13. quo puella utuntur choreas ducentes gestantes sinistra manu cymbalum, & dextra percutiendo illud: ejus sonus proprie est tinnitus multorum circularum æreorum qui in circumferentia lignea cymbali filis ferreis sustentantur. Tympanum antiquorum ea forma erat. Falluntur etiam ii, qui putant Sorum edidisse malleo partem convexam pulsante, & concavam ad aerem allidente; nec enim malleolo percutiebantur, sed inter se collidebantur. Gregor. Nissen. c. 9. in Psalms. Hoc enim ostendit cymbali cum cymbalo collisio. August. in Psalm. cxxx. Cymbala invicem se tangunt ut sonent, ideo à quibusdam labiis nostris comparata sunt.

(291) P. Calmet *Dictionar. Sacr. Script. T. 1. pag. 367.* Tympanum Musicum instrumentum, cujus sæpe usus in Sacra Scriptura... Genus fuisse cymbalorum videtur, sive tympanorum, quæ Cybeli matri Deorum appinguntur. Tympana habet Cybele: sunt & mihi tympana cribri (*Catul. 63. 29.*) P. Hieron. *Vitali Lexic. Mathem. Edit. Rom. pag. 205.* Cymbalum vocale instrumentum est, vulgo notum, quodque jugiter puellarum, & saltantium manibus teritur. Formam habet tympani dimidiati ex asserula in orbem acta, & membrana in inferiori parte fortiter tensa; atque ad sonitus obtusitatem temperandam, circum bracteis æreis, & parvis tintinnabulis resonantibus constitutis. Hoc in choreis, & cantionibus, leniter ad numeros, digitorum extremitatibus tunditur, & mirum est, quam bellè ad saltationem & cantum accommodetur. *Monf. Bianchini loc. cit. pag. 48. parlando dei Timpani antichi:* Cymbalum audit apud nostros populares ejusmodi organum; ubi observant Eruditissimi Viri Pignorius de Servis, & Senator Bonaroti pag. 86. in expositione Achatis versicoloris Musæi Carpinei, Bacchi currum exhibentis, quam edidit post observationes ad Numismata maximi moduli ejusdem Musæi pag. 36. Figuram Tympani lamellis instructi, quam heic attulimus, nobis ministravit anaglyphum vetus a Bellorio editum inter admiranda Urbis Romæ fol. 17. n. 2.

(292) *Exodi cap. 15. v. 20.* Sumpsit ergo Maria prophetissa, soror Aaron, tympanum in manu sua. *Juic. cap. 11. v. 34.* Revertente autem Jephthe in Mapha domum suam, occurrit ei unigenita filia sua cum tympanis & choris. *II. Reg. cap. 18. v. 6.* Egressæ sunt mulieres de universis urbibus Israel, cantantes, chorosque ducentes in occursum Saul regis in tympanis lætitiæ, & in fistris. *Psal. 67. v. 26.* Prævenierunt principes conjuncti psallentibus in medio juvenularum tympanistiarum.

rame a guisa di catini, che assieme percossi formavano un *Suono* molto forte e penetrante. Le varie lor forme nella presente Tavola vengono dimostrate secondo il P. Merfennio (298), e P. Calmet (299) al Num. V. e VII.; e al Num. VI. secondo Mons. Bianchini (300). Al Num. VIII. poi, giusta la delineazione dello stesso Mons. Bianchini, si vede il *Sistro*, che dalla Vulgata ed Arabica una volta sola vien nominato (301), e due volte dalla Siriaca (302).

Dalla esposta descrizione del *Timpano* e del *Cembalo* resta chiaro, che questi due *Strumenti* non potevano produrre, che un *Suono* solo, il quale nei *Cembali*, a proporzione della lor grandezza rendevasi o *grave*, o *acuto*: ma nei *Timpani*, ne' quali dalla materia, di cui eran composti, e dall' impeto della percussione riconosceva la sua origine, non poteva non essere indeterminato, e difficilissimo a distinguersi. Che sebbene alcuni *Timpani* guerniti fossero di piccole lamine di metallo, atta ognuna a produrre il particolare suo *Suono*: lo strepito nondimeno della percussione impediva lo stabilimento, e la determinazione precisa della di lui qualità.

Altri *Strumenti*, oltre a quelli, che abbiain finora descritti, noverar potremmo colla scorta di alcuni Spositori, i quali vogliono, che varj altri fossero dagli Ebrei usati nel Tempio per la ragione, che 'l Regio Salmista invita i popoli a lodar Dio non solamente col *suono* della *Tromba*,
del

runt. III. illorum, quæ constabant ex forma quadam consimili cruci. Et illud minùs erat commodum, quinimo minùs usitatum, per la qual cosa abbiain trascurato di esporla nella presente Tavola. *Lampe de Cymbalis Veter. c. 3.* Musicum quendam sonum, atque concinnum cymbalis qui efficere volebant, ea, cum essent bina, in concavitate secum invicem confligebant... Ita conflictâ singularem sonum, eumque acutum, atque argutum edebant. Ille sonus tinnitus, & cymbala tinnire dicebantur.

(298) *Loc. cit.*

(299) *Loc. cit.*

(300) *Loc. cit.*

(301) *II. Reg. cap. 6. v. 5. Vulg.* David autem & omnis Israel ludebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis, & citharis, & lyris, & tympanis, & sistris, & cymbalis. *E l' Arabica nel Salmo 150. vers. 4.* Laudate eum in tympano & sistro.

(302) *II. Reg. cap. 6. vers. 5. Syr.* David autem, & omnes Israelitæ ludebant coram Domino lignis cedrinis & abiegnis, nablis, citharis, tympanis, sistris, ac cymbalis; e nel Salmo 150. v. 4. dove la Vulgata coll' Ebreo, e colle altre Versioni legge, Laudate eum in tympano, & choro, la Siriaca di nuovo legge, Laudate eum tympanis, & sistris.



com'è indubitato, nelle *Intonazioni* da noi descritte; estendendosi queste dal *grave* all' *acuto* in maggior numero di *voci* di quello si estenda il *Suono* degli *Strumenti*: non giudichiamo cosa superflua il rilevare, se sia possibile, le maniere, e i mezzi, con cui questo *Suono* a quel *Canto* unir si potesse.

Egli è evidente, come osservò il P. Merfennio (305), che ciascuna particolare *Intonazione* in ogni Rito non si estende, e non oltrepassa il numero di sei *Voci*, eccettuate però alcune poche degli *Introiti*, le quali, siccome più ornate, a sette (306), ed otto *Voci* (307) pervengono. E' certo parimente, che alcune di queste *Intonazioni* sono nell'ordine *grave*, ed altre nell' *acuto*: quelle, che più discendono verso il *grave*, sono del *Secondo*, e del *Primo Tuono* negli *Introiti*, e queste discendono al *C sol faut grave*; al contrario quella del *Settimo Tuono*, che s' estende più verso l' *acuto*, ascende fino al *F faut acuto*. Or prendendo la *Voce* più *grave* di *C sol faut*, e proseguendo per la *Serie de' Gradi Diatonici*, frammettendoci anche il *b.* di *B fa acuto*, fino al *F faut acuto*, se ne forma la seguente *Serie* di dodici *Voci*,



alla qual *Serie* corrisponde per l' appunto il *Salterio*, che da Gioseffo Ebreo ci vien descritto composto di altrettante *Corde*. Non così la *Cetra*, e 'l *Salterio* dal Reale Profeta descrittici, che di dieci *Corde* eran composti, e molto meno la *Cetra* di sole otto, secondo alcuni, guernita. Per
uni.

(305) *Harmonicor. lib. VI. Propos. 26. Corol. 3. pag. 112.* Notandum est autem hos Tonos plurimum à Modis differre, sed in eo præsertim quod non consent Quintæ, & Quartæ integris, vix enim Sextæ majoris terminos prætergrediuntur, ut patet ex clausulis, quarum patentiores seu majores Sexta terminantur.

(306) Il *Sesto* ed il *Settimo Tuono* si estendono negli *Introiti* alle sette *Voci*, il *Sesto* dal *D. grave* fino al *c. acuto*; ed il *Settimo* dal *G.* fino al *f. acuto*, usando la prima *Cadenza finale*.

(307) Il *Primo Tuono* nell' *Introito* con la prima *Cadenza finale* s' estende dal *C. grave* fino al *c. acuto*.

essere accompagnate dal Suono; e se composti erano di dieci voci di *Sistema acuto*,



le *Intonazioni* d'ordine *acuto*, indubitatamente dal *Suono* potevano essere accompagnate.

Anche nel *Canto* usar poteasi diversità d'acutezza e gravità nel *Sistema* col mezzo del *Trasporto*, come fu già accennato sopra alla pag. 373. sicchè l'*Intonazione* del *Settimo Tuono* composta in parte della *Proprietà acuta* di *Natura*, e in parte di *♯ acuta*, trasportandosi alle altre due *Proprietà* di *b*, e di *Natura grave*, talchè venga una *Quinta* più grave (310), e conseguentemente il numero delle dodici *Corde*, a cui s'estendono tutte le *Intonazioni*, restringendosi a sole dieci, facilissimo rendevasi il mezzo di uni-

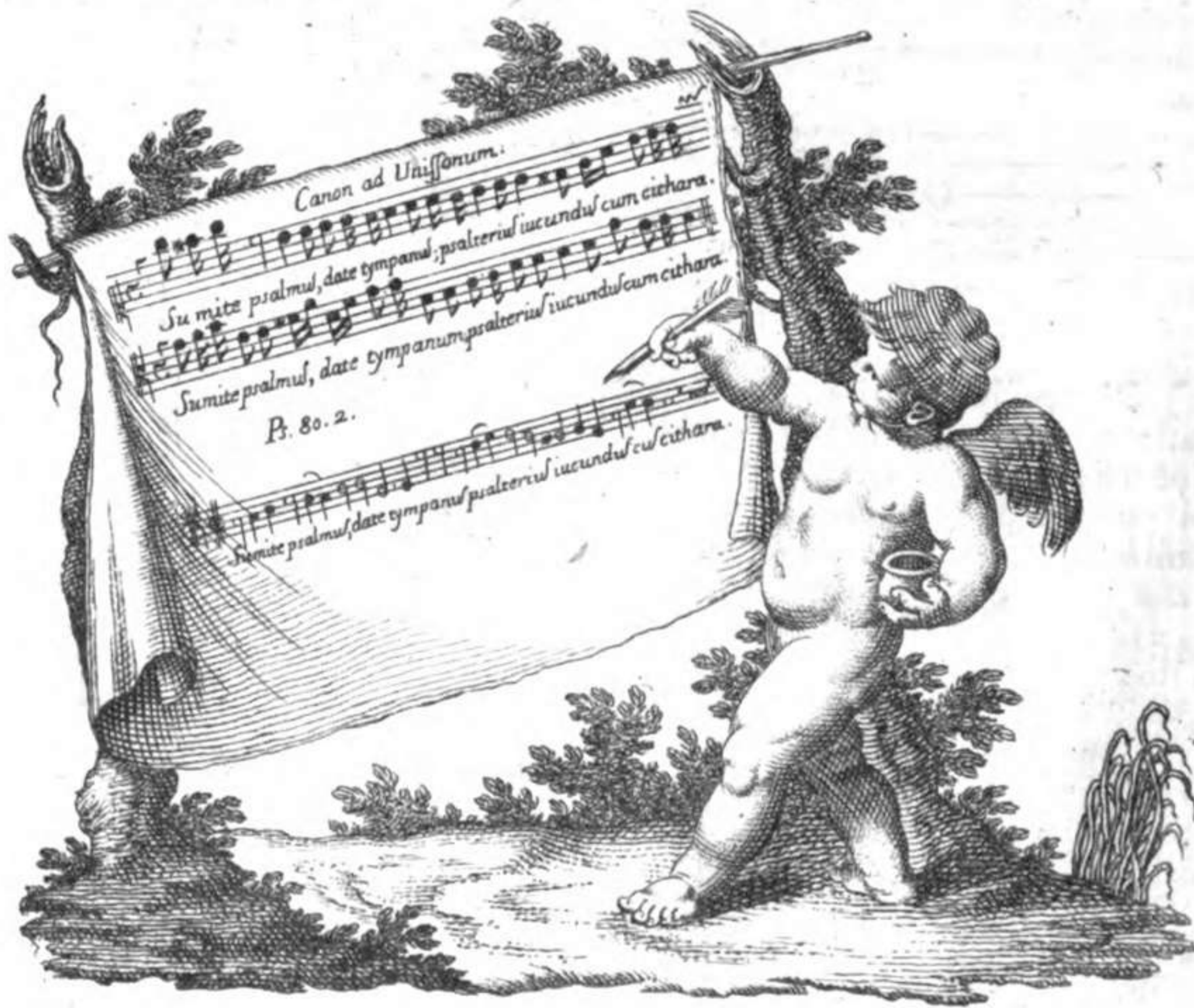
re

e *Bassi*; e questi distinguevansi non tanto dalla grandezza della forma, quanto dall'accordo, come riscontrasi da vari Scrittori dei due Secoli passati, fra quali Silvestro Ganassi dal Fontego (Reg. Rubertina de Viola d'arco tastada), P. Lodov. Zacconi (Prat. di Musi. lib. 4. cap. 49. seq.), Scipion Cereto (Prat. Musi. lib. 4. cap. 11.), P. D. Adriano Banchieri (Concluj. dell'Org. Append.), i quali dimostrano in ciascuna specie degli accennati Strumenti, alcuni gravi nel *Sistema*, ed altri acuti.

(310) Franchin. Gaffurius Pract. Musi. lib. 1. cap. 8. Potest insuper unusquisque tonus in introductorio concipi ubicunque ejus latera seu species noscuntur extendi: quem extra naturalem ac primariam ejus dispositionem ductum: possumus fictum vel acquisitum appellare. Averte il Zarlino, parlando della *Trasportatione* dei *Modi* (Instit. Harm. P. 4. cap. 17.): Tali *Trasportationi* non sono utili solamente, ma sommamente necessarie anco ad ogni perito Organista, che serve alle Musiche choriste; non solo nelle Messe, & nei Vesperi; ma anco nell'altre Hore canoniche & ad altri Senatori similmente, che sonano altre forti d'Instrumenti, & che non sono così bene instrutti, come dovrebbero essere; per accomodare il Suono de' quelli alle Voci, le quali alle volte non possono ascendere ò discendere tanto, quanto ricercano i luoghi proprij dei *Modi* accomodati sopra i detti Istrumenti... Quando dunque accascherà, che per necessità, o per qualunque altr' accidente farà di bisogno di trasportare il *Modo* contenuto in alcuna cantilena; sopra ogn'altra cosa bisognerà avvertire, d'accomodarlo in tal maniera & in tal luogo, che si possa ascendendo & discendendo avere tutte quelle chorde, che sono necessarie alla constitutione di tal *Modo*; cioè, che diano gli intervalli dei Tuoni, & Semituoni necessarj al suo esser' essenziale; osservando in oltre con Orazio Tigrini (Compend. della Musi. lib. 3. cap. 30.) che i *Modi* si possono trasportare in tutti quei luoghi, dove si trovano la loro Diapente, & la Diatesaron,

Un' altro modo evvi pure, col quale, senza mutazione o *Trasporto* del *Canto*, e senza accrescere il numero delle *Corde* negli *Strumenti* avrebbe potuto il *Suono* di questi unirsi al *Canto*. Egli è, se gli *Ebrei Sonatori* mutato avessero di tratto in tratto l' *accordo* delle *Cetre* e dei *Salterj*, *Strumenti* per se stessi *mobili*, ora stirando le *Corde* per le *Intonazioni acute*, ora allentandole per le *gravi*, come infatti nel *Canto Figurato* si pratica, riducendo agli *Strumenti stabili* gli *Strumenti mobili*.

E qui pongasi fine alla presente *Dissertazione*, e al *Primo Volume* della *Musicale Storia*, al felice proseguimento, e consumazione della quale imploriamo la *Divina assistenza*, sottomettendo noi stessi, e l' *Opera nostra* alla discreta, e amorevole censura degli *Eruditi*, e molto più all' incorrotto giudizio della *Santa Romana Cattolica Chiesa*, della quale abbiamo il pregio di professarci in vita, ed in morte ubbidientissimi, ed ossequiosissimi figli.



- Apuleius Lucius Madaurensis**. Opera interpret., & notis illustr. a Juliano Florido in usum Delphini. Paris. 1688.
- Archadelt Giacbes o Giacomo**. Il primo libro de Madrigali a 4. Voci. Venet. 1541., ristamp. nel 1545. 1550. 1551. 1552. 1556. 1560. 1568. 1603. 1606. 1617. Roma 1642. Bracciano 1643. Madrig. a 3. Voci. Venet. 1559.
- Aristotelis Stagiritæ**. Opera Venet. 1552. De Obiecto Auditus, five Audibilibus Francisco Patricio Interpr. M.S. Dell' Oggetto dell' Udito trad. in lingua Italiana dal Caval. Hercole Bottrigaro M.S. 1606. Verf. Latin. apud Gogavinum.
- Aristoxeni Musici Antiquif. Harmonicor. Elementor. libri III.** apud Anton. Gogavinum cum Adnotat. M.S. Herc. Buttrigarii, & apud Marc. Meibomium Græc. Latin.
- Artusi P. D. Gio: Maria Bolognese Canon. della Congreg. del Salvatore.** L'Arte del Contrapunto ridotta in Tavole Parte I. Venet. 1586. Parte II. 1589. Novamente ristampata con aggiunte 1592. L'Artusi delle Imperfettioni della moderna Musica Parte I. Venet. 1600. Parte II. 1603. Considerationi Musicali Venet. 16..
- Asula D. Gio: Matteo Veronese**. Falti Bordoni sopra gli otto Tuoni Ecclesiastici, et alcuni di M. Vinc. Ruffo. Venet. 1575. 1582. 1584. Mediol. 1587. Canto Fermo sopra Messe, Hinni, et altre cose Ecclesiastiche appartenenti a Sonatori d' Organo per rispondere al Choro. Venet. 1596. 1602. 1615.
- s. Athanasius Archiep. Alexandrin.** Opera Græc. Latin. Edit. Maurin. Paris. 1698.
- Athenæus**. Dipnosophtarum five Coenæ Sapientum libri XV. Verf. Latin. Natal. de Comitibus. Venet., & Lugduni 1556. Græc. Latin. cum Notis Dalechampii & Caufaboni. Lugd. 1657.
- Avella P. Giovanni Min. Offeru.** Regole di Musica. Roma 1657. Annotazioni M.S. sopra le suddette Regole di Giovan Francesco Beccatelli.
- s. Augustinus Aurelius Episc. Hippon.** Opera Edit. Maurin. Antuerpiæ 1700.
- Aurelianus Clericus Remensis.** Musica ex Cod. M.S. n. 48. Biblioth. Mediceo-Laurentianæ.
- Bach Johan. Sebastianus**. Dritter Theil der Clavier Übung &c. Verlebung 17..
- Bacchinus P. D. Benedictus Abb. Cassinens.** De Sistris eorumq. Figuris, ac different. cum Dissert. & Not. Jacobi Tollii. Trajecti ad Rhenum 1696.
- Bacchius Senior.** Introductio Artis Musicæ Græc. Lat. apud Marc. Meibomium. Et Græc. apud P. Mersenn. Quæstion. in Genesim.
- Baccilerius D. Joannes.** Lamentationes, Benedictus, & Evangel. Dom. Palmar. & Fer. VI. 5. Voc. Op. 1. Venet. 1607.
- Baccius Andreas Elpidianus.** De Conviviis Antiquor. ext. Tom. IX. Theaur. Græc. Antiq. Jac. Gronovij.
- Baluzius Stephanus Tutelensis.** Capitularia Regum Francorum. Paris. 1677. Nova Collect. Concilior. Paris. 1707.
- Banchieri P. D. Adriano Bolognese Mon. Olivet.** Cartella Musicale del Can-

- to Figurato, Fermo, & Contrap. terza impress. ampliata Venet. 1614.
 Conclusioni nel Suono dell' Organo Op. 20. Bologna 1609. Organo
 Suonarino Op. 13. Ven. 1605. seconda impress. ampliata Op. 25. Venet.
 1611. terza impress. Venet. 1628. Direttorio Monastico di Canto Fer-
 mo per uso della Congreg. Olivetana. Bologna 1615. Cartellina del
 Canto Fermo Gregor. Bologna 1614. Cantorino Oliv. Bologna 1622.
- Barbaro Danielle Patriarca d' Aquileia.** Della Musica, Trattato M S. in
 lingua Italiana probabilmente Autografo.
- Baronius Cæsar S. R. E. Cardin.** Annales Ecclesiast. cum Critica P. Ant.
 Pagi Min. Conv. Lucæ 1738.
- Bartheus P. Hieronym. Aretinus Augustinianus.** Responsor. Fer. 5. 6. & Sab.
 Major. Hebdom. 4. parib. Voc. Venet. 1607.
- Bartholinus Casparus Thom. Fil.** De Tibijs Veterum. Romæ 1677. edit.
 altera Figuris auctior. Amstelædami 1679.
- Bartoloccius P. D. Julius de Celleno Ab. Cisterc.** Biblioth. Rabinica. Romæ
 1675. Pars IV. post ejus Obitum absol. & aucta a P. D. Car. Jos.
 Imbonato ejusd. Ord. Romæ 1693.
- s. Basilius Magnus Episc. Cæsar. Cappal.** Opera Edit. Maurin. Paris. 1721.
- Bayle Mr. Pierre.** Dictionaire Historique & Critique, 4. edit. augmen-
 tée par Monf. de Maizeaux. Amsterdam 1730.
- Beccatelli Giovanfrancesco Fiorentino, Maestro di Capella di Prato.** Lette-
 ra Critico—Musica sopra due difficoltà nella facoltà Musica. Vedi
 Supplim. al Giorn. de' Letterati d' Italia Tomo 3. Venez. 1726. Spie-
 gazione M S. sopra alcune cose, che si trovano nell' accen. Lettera.
 Documenti, e Regole M S. per imparare a suonare il Basso contin-
 vo. Spofizione delle Musiche Dottrine degli antichi Musici Greci, e
 Latini M S. Divisioni del Monocordo secondo Pittagora, e Tolomeo
 dei Generi Diaton., Cromat., & Enarmon. M S.
- Beck M. Michael.** Dissertat. de Accentuum usu & abusu Musico Herme-
 neutico, ext. in Thesau. Theolog. Philolog. &c. Amstelæd. 1701.
- Beda Venerab. Presbit. Anglo—Sax.** Opera Colonix Agrip. 1688.
- Bellarminus Robertus Soc. Jesu Card. S. R. E.** Explanat. in Psal. Ven. 1726.
- de Beldemandis Profdocimus Patavinus.** Compend. Tract. Praticæ Cantus
 mensurab. M S. 1408. Opuscul. contra Theoricam partem sive Specu-
 lativ. Lucidarij Marchetti Patavini M S. 1410. Cantus mensurab. ad
 modum Ytalicorum M S. 1412. Tract. Plane musice in gratiam Mag.
 Antonii de Pontevico Brixian. M S. 1412. de Contrapuncto M S. 1412.
- Belli P. Giulio da Longiano Min. Conv.** Compieta, Motteti, Letanie a 8.
 Voci, Falsi Bordoni a dui Chori spezzati. Venet. 1605.
- s. Benedictus Ab.** Regula Monachorum ext. Tomo IX. Biblioth. PP.
- BENEDICTUS Papa XIV.** Epist. Encyclica ad omnes Episc. Dition. Ec-
 clesiast. cum Comment. Petri Pompilii Rodotà. Romæ 1749.
- Berardi D. Angelo da S. Agata Canon. di Viterbo.** Ragionamenti Musicali.
 Bologna 1681. Documenti Armonici. Bologna 1687. Miscellanea
 Musicale. Bologna 1689. Arcani Musicali, Dialogo. Bologna 1690.
 Il Perchè Musicale. Bologna 1693.

- s. Bernardus *Ab. Claræ-Vall.* Opera, cum Notis P. D. Johan. Mabil-
lon. Paris. 1719.
- Bernardi Stefano *Maestro di Capella di Verona.* Porta Musicale. Verona
1615. Venet. 1639.
- Berno *Ab. Augiensis.* De Officio Missæ ext. Tom. XVIII. Biblioth. PP.
Prologus in Tonarium, seu Librum de Musica. ext. T. IV. P. I.
Thes. Anecd. D. Bern. Pezii.
- Bertoldo *Sperindio.* Toccate, Ricercarj, e Canzoni Francesi. Intavolat.
per l'Organo. Venet. 1591.
- Beurhusius *Fredericus Menertzbagensis.* Erotematum Musicæ libri duo.
Noribergæ 1585.
- Blanchini *Francisci Veronensis Utriusq. Signat. Refer., & Prælat. Domest.*
De Tribus Generibus Instrumentorum Musicæ Veter. Organicæ Dis-
sertatio. Romæ 1742.
- Biblia *Sacra Vulg. Edit. cum Commentar.* Jo: Gagnei, Jo: Maldonati, Em-
manuel. Sà, Guiliel. Estii, Jo: Marianæ, Petri Lanselii, Thom. Mal-
vendæ, Jo: Steph. Tirini, Jac. Gordoni, & Iac. Benigni Bolsuet.
Acced. Roman. Correct., ac Lect. Variet. Franc. Luc. Burgenfis.
Venet. 1745.
- Bibliotheca Maxima Veterum Patrum, & Antiquor. Scriptor. Ecclesiasti-
cor. Lugduni 1677.
- Biffi P. M. *Egidio Maria Minor. Conv.* Regole per il Contrapunto MS.
le Blanc P. *Thomas Soc. Jesu.* Psalmor. Davidicor. Analytis cum Com-
mentar. Colonia Agripinæ 1697.
- Boccaccio Giovanni. Della Genealogia degli Dei trad. per Giuseppe Be-
tussi. Venet. 1644.
- Boetius *Anitius Manilius Severinus.* Opera Venet. 1492. cum Comment.
Io: Murmelii, Rodulphi Agricolæ, Gilb. Porretæ, Henr. Loriti Gla-
reani. Basileæ 1570. I cinque libri di Musica di Anit. Manl. Sever.
Boethio dallo Illustre Sig. Caval. Hercole Bottrigaro trad. in parlare
Italiano MS. 1597.
- Bona *Joannes Ord. Cisterc. S. R. E. Cardin.* Psallentis Ecclesiæ Harmonia.
Romæ 1653.
- da Brescia P. *Bonaventura Minor Conv.* Brevis Collectio Artis Musi-
cæ, quæ dicitur Venturina MS. 1489. Breviloquium Musicale
1497. etiam Venet. 1511. 1523.
- Bonet *Monsieur.* Histoire de la Musique. Paris. 1715. Amsterdam 1725.
- Bonini *Pier Marie Florentini.* Acutissime observationes nobiliss. disci-
plinar. omnium Musices. Firenze 1520.
- Bonizo *Episc. Sutrinus.* De Sacramentis ad Gualterium Monachum ext.
Tom. III. Antiq. Italicar. Medij Ævi Lud. Ant. Muratori.
- Bononcini *Gioan Maria Modanese.* Musico Pratico Op. 8. Bologna 1673.
- Bontempi *Gio: Andrea Angelini Perugino.* Historia Musica. Perugia 1695.
- Bolsuet *Jacob. Benignus Episc. Meldensis.* Lib. Psalmor. cum Notis. Ven. 1733.
- Bottrigarj. *Hercole Cavaglier Bolognese.* Il Patritio, overo de Tetracordi
Armonici di Aristoffeno. Bologna 1593. Il Desiderio: de Concerti
di

- Capitolinus *Julius* extat cum Svetonio &c. ex recognit. Erasmi Roterda-
mi. Basileæ 1518.
- Caposele *P. Horatio de Minori Convent.* Pratica del Canto Piano, o Can-
to Fermo. Napoli 1625.
- Caramuel *P. D. Joannes Lubkowitz Ab. Melrosæ.* Theologia Regularis.
Venet. 1651.
- Cartesius, *sive Des-Cartes Renatus.* Musicæ Compendium Amstelodami 1656.
- Casali *D. Lodovico Modanese.* Grandezze, e Maraviglie della Musica.
Modana 1629.
- Casini *D. Giovammaria Fiorentino.* Moduli 4. Vocib. Oper. 1. Romæ 1706.
Penfieri per l' Organo in Partitura Op. 3. Firenze 1714.
- Cassiodorus *M. Aurelius Senat. V. C.* Opera Paris. 1600. Edit. Maurin. Ve-
net. 1729. De Musica Libellus MS. 1596.
- Castellanus *Petrus Gerardimontensis.* De Festis Græcorum Syntagma ext.
Tomo VII. Thef. Græc. Antiq. Gronovii.
- de Castello *P. Albertus Ordin. Prædicat.* Liber Sacerdotalis. Venet. 1523.
Processionarium Ord. Prædic. Ven. 1517. Denuo revisum, castigat. &
emendat. per P. Thom. Spiliatum Florentin. ejusd. Ordin. Ven. 1560.
- du Cerceau *Pere de la Compagn. de Jesus.* Response a une objection qu'on
lui fait dans le Journal des Scavans du Mois de Maj. 1728. Memoir
pour l' Hist. des Scienc. & des beaux Arts, Trevoux Nov. 1728. Art.
114. Jan. 1729. Art. 5. Febr. Art. 19.
- de la Cerda *P. Joan. Ludovicus Soc. Jesu.* P. Virgilij Maron. Not. illu-
str. Lugduni 1612.
- le Cerf *P. D. Filipe de la Vieville Benedi&ct. Maur.* Biblioteq. Histor. & Cri-
tiq. des Auteurs de la Congregat. de S. Maur. A la Haye 1726.
- Cerreto *Scipione Napolitano.* Della Prattica Musicale vocale, & strumen-
tale. Napoli 1601.
- Cerone *D. Pietro Bergamasco.* Regole per il Canto Fermo. Napoli 1609.
El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica theorica y pratica.
Napoles 1613.
- de Chateaneuf *Abbe.* Dialogue sur la Musique des Anciens. Paris 1725.
- Chrysothomus *S. Joannes Archiep. Constantinopol.* Opera. Edit. Maurin.
Paris. 1718.
- Ciacconius *P. Alphonsus Ord. Prædicator.* Vitæ & res gestæ Pontif. Roman.
& S. R. E. Cardinal. ab August. Oldoino Soc. Jesu recogn. Romæ 1677.
- Cicero *M. Tullius.* Opera Paris. 1555.
- Cinciarino *P. Pietro dell' Ord. del B. Pietro da Pisa.* Introduttorio abbrev.
di Musica piana, o Canto Fermo. Venet. 1755.
- Cionacci *Francesco Sacerd. Fiorentino.* Dell' origine, e progressi del Can-
to Ecclesiastico discorso I. &c. Bologna 1685.
- Clemens *Alexandrinus.* Opera Gentiano Herveto Aureliano interpr. Basi-
leæ 1566. Græc. latin. Colonix 1688.
- Clinius, *vel Clinger P. D. Theodorus Venetus Canon. Regul. S. Salvatoris.*
Falsi Bordoni 8. Vocib. MS.
- Codex *Barberinus MS. n. 841. contin. Tract. de Musica Joan. Veruli de*
Ana-

- Anania**, Imberti de Francia, Jo: de Muris, Philip. de Vetri, Isidor. Hispalens., Theodorici de Campo, M. Nicolai de Lauduno.
- Codex Ferrariensis MS. sec. XV.** in Pergam. contin. *Joan. Muris* Ars pract. mensurab. Cantus. Ars Contrap. Ars Cantus Plani. *Philippi de Caserta* de diversis Figuris. *Jo: Ciconia Leodiens.* Canon. Paduæ de Proport. *Mag. Franconis* de Modis. *P. Jo: Hotbobi Carmelit.* de Proport. & Cantu Figur. de Contrap. de Monochordo. *P. Nycafi Weyts Carmel.* Reg. Cant. mensurab. *P. Jacobi de Regio Carmel.* de Proport. *P. Joan. Bonadies Carmel.* *Jo: de Erfordia.* *Bernardi Ycart.* Compos. Music.
- Codex Mediceo-Laurentian. MS. n. 48. Plat. xxviiiij.** Tractatus de nominibus Vocum secundum Boetium incerto Auctori adscriptus.
- Codex Palat. Vaticanus MS. n. 1346. sæc. XI.** De laude Musicæ disciplinæ Anonymi auctoris.
- Codex Vaticanus MS. n. 5129.** Libellus musicæ addisc. Principia tonorum. Ad habend. Artem Contrapunctice Organi, & Prolationis. Regula Organi. Regula Contrapuncti.
- Codex Venetus MS. n. 625. Biblioth. SS. Joan. & Pauli Ord. Prædicator.** contin. Tract. musicæ planæ, & de modo bene Organizandi.
- Coferati D. Matteo Fiorentino.** Cantore addottrinato, Regole del Canto Corale. Firenze 1682. terza Ediz. accresciuta. Firenze 1708.
- Colonna Fabio Napolitano.** Sambuca Lincea, ovvero dell' Instrumento musico perfetto. Napoli 1618.
- Colonna Gio: Paolo Bolognese Maestro di Cap. nella Basil. di S. Petronio.** Salmi a 8. Op. 1. Bologna 1681. Motteti a Voce sola op. 2. Bol. 1681. Motti a 2. 3. Bol. op. 3. 1681. Litan. e Antif. finali a 8. op. 4. Bol. 1682. Messe a 8. op. 5. Bol. 1684. Messa, Salmi Resp. per li Defonti a 8. op. 6. Bol. 1685. Salmi a 8. lib. 2. op. 7. Bol. 1686. Compieta e Sequenze a 8. op. 8. Bol. 1689. Lamentaz. a voce sola op. 9. Bol. 1689. Messa, Salmi a 3. 4. 5. op. 10. Bol. 1691. Pfal. 8. Voc. lib. 3. op. 11. Bon. 1694. Pfal. 3. 4. 5. Voc. op. 12. Bon. 1694.
- Commestor Petrus.** Historia Scholastica. Lugduni 1534.
- Conciliarum Collectio.** Edit. Venet. 1729.
- Corradi Cesare.** Li amorosi Ardori, Madrig. di diversi eccel. Autori a 5. voci lib. 1. Venet. 1583.
- Cotelerius Joan. Baptista Theol. Sorbon.** SS. Patrum qui temporib. Apostolicis floruerunt, Barnabæ, Clementis, Hermæ, Ignatii, Polycarpi Opera &c. una cum Clementis, Ignatii, Polycarpi, Actis atque Martyriis. Antuerpiæ 1689.
- Cottonius Joannes.** Musica ad Fulgentium Episc. Anglor. Cod. MS. Biblioth. Antwerp. Soc. Jesu; & Biblioth. Lipsiens. sub nomine Ioannis P P. XXII.
- Cuperus Gisbertus.** Et Otto Sperlingius. Dissertat. five Epist. mutux. Ext. Tom. IV. Supplem. in Grævium & Gronov. March. Poleni.
- s. Cyprianus Cæcil. Episc. Carthagin. & Mart.** Opera edit. Maur. Venet. 1728.

1. *Cyrillus Hierosolym. Archiep.* Opera edit. Maur. Paris. 1720.

Dante con l' espositione di Cristoforo Landino e di Alessandro Vellutello .
Venet. 1564.

Dentice *Luigi Gentil' Uomo Napolit.* Duo Dialoghi della Musica. Roma 1553.
s. *Dionysius Areopagita.* Opera cum Schol. S. Maximi, & Paraph. Pachy-
meræ a P. Baldass. Corderio Soc. Jesu latin. interpr. Antuerpiæ 1634.

Dionigi *D. Marco Dott. da Poli.* Primi Tuoni, Introdutione nel Canto
Fermo. Parma 1648. Con aggiunta Parma 1667.

Directorium Chori cum Procession. Frat. de Monte Carmeli per P. Ar-
chang. Paulium Florentinum ejusd. Ord. Romæ 1699.

Diruta *P. Girolamo Perugino Min. Conv.* Transilvano Dialogo sopra il vero
modo di Sonar Organi, &c. Venet. 1625. Seconda Parte del Tran-
silvano. Venet. 1622.

Diodoro *Siculo.* Delle Antiquæ Historie fabulose. Venet. 1542.

Doni *Gio: Battista Fiorentino.* Compendio del Trattato de Generi, e de
Modi della Musica. Roma 1635. Annotazioni sopra il Compend.
de Gen. e de Modi. Roma 1640. De Præstantia Musicæ veteris.
Florentiæ 1647.

Durandus *Gulielmus Episc. Mimatensis.* Rationale divinar. Offitiorum cum
Ration. Jo: Beleti, Venet. 1572. 1581.

Diodati *Giovanni Lucchese.* I sacri Salmi di David messi in Rime volgari
italiane, & composti in Musica da A. G. Haërlemme 1664.

Eginardus *Ab. Gandensis.* Vita S. Caroli Magni Imper., extat in Act. San-
ctor. die 28. Januar. P. Jo: Bollandi Soc. Jesu. Antuerpiæ 1643.

Engolismensis *Monachus.* Vita ejusd. Imp. ext. T. 2. Histor. Francor. Scrip-
tor. Andr. du Chesne. Lut. Paris. 1636.

Erculeo *D. Marzio Modanese.* Canto Ecclesiastico. Modena 1686. Cantus
omnes Ecclesiast. Hebdom. Major. Mutinæ 1688.

de Escobar *P. Antonius Soc. Jesu.* Commentar. Litter. & Mor. in Vet. ac
Nov. Testam. Lugduni 1667.

Eftius *Gulielmus.* Annotationes in præcipua ac difficil. sacrae Script. loca.
Edit. 5. Paris. 1684.

Euclides. Introductio Harmonica sub nomine Cleonidis, Georg. Valla Pla-
centino interpr. Venet. 1497. & Venet. 1603. a P. Anton. Poisevino
Soc. Jesu edit. in Tomo 2. Biblioth. selectæ. & Paris. 1557. a Jo-
anne Pena interpr. & Amstelodami 1652. cum Notis Marc. Meibomii.

Eusebius *Pamphili Cæsareæ Palestinæ Episc.* Demonstr. Evangelica Gr. Lat.
Coloniz 1688. Histor. Eccles. libri X. Gr. Lat. cum Vers. & Adnot.
Henr. Valesii. Paris. 1659. Augustæ Taurinor. 1746.

Faber *Jacobus Stapulensis.* Elementa musicalia. Paris. 1496. & 1551.

Fabrus *Henricus.* Compendiolum musicæ. Norimbergæ 1594.

Fabritii *D. Pietro Fiorentino.* Regole gener. di Canto Fermo terza im-
press. Roma 1678.

1584. Psalmi Penitent. 6. Voci. Venet. 1583. Canzoni alla Franzese per l'Organo. Ven. 1605.
- Gabrielli *Andr.*, e *Gioanni Organista di S. Marco in Venezia*. Concerti music. di Chiesa, e Madrig. a 6. 7. 8. 10. 12. 16. Voci lib. 1. e 2. voci. Ven. 1587. Intonationi d'Organo lib. 1. Ven. 1593. Ricercarj lib. 2. Venet. 1595. Ricercarj lib. 3. Ven. 1595.
- Gaffurius, sive *Gafforus*, vel *Gaforius Franchinus Laudensis*. Theoricum opus armonice discipline. Neapolis 1480. Auct. & emendat. Mediol. 1492. Practica musicae utriusq. Cantus. Mediolani 1496. Brixie 1497. Venet. 1512. Angelicum ac divinum opus musice materna lingua script. Mediolani 1508. De Harmonia musicor. instrument. Mediol. 1518. cum Notis MS. Hercul. Bottrigari.
- Galilei *Vincentio Nobile Fiorentino*. Fronimo sopra l'arte del bene Intavolare la Musica. Vineggia 1584. Dialogo della musica antica, e moderna. Fiorenza 1581. con alcune Postille MS. del Cav. Bottrigari. Discorso intorno all' Opere del Zarlino. Fiorenza 1589. postillate dal suddetto Bottrigari MS.
- Ganassi *Silvestro del Fontego*. Opera intitul. Fontegara, la quale insegna di sonare di Flauto &c. Venet. 1535. Regola Rubertina, che insegna sonare de Viola d' arco tastada. Venet. 1543.
- Gasparini *Francesco Lucchese*. L'Armonico Pratico al Cimbalo. Venez. 1708.
- Gassendus *Petrus Diniensis Eccles. Præposit.* Manuctio ad Theoriam musicæ. Ext. Tom. 5. Oper. ejusd. Lugduni 1658.
- Gattula *P. D. Erasmus Ab. Bened.* Historia Abbatia Cassinensis per sæculorum seriem distributa. Venet. 1733.
- Gavantus *P. D. Bartolomæus Mediolanensis Cler. Reg. S. Pauli*. Thesaurus Sacr. Rituum editio tertia. Venet. 1634. Cum Addit. P. D. Cajetani Mariæ Merati. Romæ 1736.
- Gaudentius *Philosophus*. Introductio Harmonica Gr. Lat. Marc. Meibomius Primus latine vertit, ac Notis illustr. inter antiq. musicæ Auct. 7. ejusd. Meibom. Alia versio latina ejusd. Gaudentii incerti Auct. MS. sub finem sæc. XVI.
- Genebrardus *Gilbertus*. In Psalmos Commentarii. Venet. 1606.
- Gesnerus *Conradus Tigurinus*. Historia Animalium lib. III. de Avium natura. Francofurti 1617.
- Giorgi *Dominicus Rhodiginus*. De liturgia Romani Pontificis in solemni celebratione Missar. Romæ 1731.
- Glareanus *Henricus Loritus Claronensis* apud Helvetios ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ. Basileæ 1547. cum adnot. MS. Herc. Buttrigarii.
- Gogavinus *Antonius Graviensis*. Aristoxeni mus. antiquis. Harmonic. Elementor. libri III. Claudii Ptolemæi Harmonic. lib. III. Aristotelis de obiecto Auditus fragment. ex Porphyrii Commentar. omnia nunc primum latine conscripta, & edita. Venet. 1562. cum Not. MS. Herc. Buttrigarii, & præcipue in Ptolem. Harmonic. nunc demum summo studio, ingentiq. labore, ac vigiliis ab Herc. Buttrigario Eq. S. L. A. Aur. mendis innumerabilibus, quibus scatent, & penitus fere deformati

- la Flute traversiere, d'Alemagne, a bec, douce, & du Haut-bois. Amsterdam 17.. Grond-Beginselen Over de Behandeling van de Dwars-Fluit &c. Overgezet door Abraham Moubach. Amsterd. 1728.
- Hubaldus, *alias* Hugbaldus. De armonica institutione Cod. Biblioth. Malateltæ Conv. S. Franc. Cefenæ.
- Huetius Petrus Daniel Episc. Abricens. Demonstratio Evangelica. Octava ed. Ven. 1733.
- Jachet Mantuanus. Orationes complures ad Offic. Hebdom. Sanctæ pertinentes 4. 5. voc. Ven. 1567.
- Jansenius Cornelius Episc. Iprensis. Pentateuchus, sive Commentar. in quinque libros Moyfis. Paris. 1661.
- Instruction pour comprendre en bref les Precepts & Fondements de la Musique. troisieme edit. Paris. 1666.
- Joannes Diaconus. Vita S. Gregorii Magni Pont. Rom. ext. T. 2. Martii Acta Sanctor. Antuerpiæ 1668.
- Joseph Flavius. De antiquitatibus ac de bello Judaico de Græco in Latin. trad. per Præsb. Ruffinum Aquileiens. Venet. 1499. Opera omnia Gr. Lat. cum Notis, & nova Verf. Hudsoni edit. Sigeberti Havercampi. Amstelod. &c. 1726.
- s. Isidorus Hispalensis Episc. Originum sive Etymologiar. libri XX. ext. inter Auct. lat. linguæ cum Notis Dionys. Gothofredi. Colonie Allobrog. 1622. Benedictio Dei, hoc est Commentariol. quomodo Deus &c. sit laudandus ex Cassiodoro, & Isidoro ext. T. 2. Canitii.
- Isnardi Paulus Ferraviensis. Psalmi Vespert. & Compositiones Falsi Bordoni vulgo appellatæ, cum 5. voc. Vineg. 1579.
- s. Justinus Philof. & Mart. Opera edit. Maurin. Venet. 1747.
- Juvenalis D. Junius, & A. Persius Flaccus. Satiræ interpret. & Notis Ludovici Pratei in usum Delfini. Paris. 1684.
- Keplerus Ioannes. Harmonices mundi libri quinque. Lincii Austriæ 1619.
- Kircherus P. Athanasius Fuldenfis Soc. Iesu. Musurgia universalis. Romæ 1650. Phonurgia nova. Campidonæ 1673.
- del Lago D. Gio: Venet. Breve Introductione di musica misurata. Ven. 1540.
- Lambert Mons. de Saint. Les principes du Clavecin. Amsterd. 17.. Nouveau Traité de l'Accompagn. du Clavec. & de l'Orgue. Amsterd. 17..
- Lamy P. Bernardus Congreg. Oratorii Præsb. De Tabernaculo Fœderis, &c. Paris. 1720.
- Lanfranco Giov. Maria da Terentio Parmeg. Scintille di musica. Brescia 1533.
- a Lapide P. Cornelii Soc. Iesu. Commentar. in Pentateuc. Mosis. Antuerp. 1697. In Ecclesiasticum. Antuerp. 1687. In Quatuor Evang. Antuerp. 1695. In omnes D. Pauli Epist. Antuerp. 1692.
- Lasso Orlando Maestro di Cap. dell' Elett. di Baviera. Undici libri di Motti a 2. 3. 5. 6. 8. voci. Venet. 1545. 1569. 1579. 1584. 1586. 1589. 1593. 1599. Decem Missæ cum 4. voc. Venet. 1588. Sacr. Lectiones pro Defun-

- Macrobius *Ambros. Aurel. Theodos.* Interpretat. in somnium Scipionis lib. II. Saturnālior. lib. VII. Venet. 1521. Patavii 1736. Della musica mondana tradutto in lingua italiana dal Caval. Ercole Bottrigaro con alcune esercitazioni, & considerationi MS. 1610.
- Macer, *sive Macri Paulus Bononiensis.* Lamentationes 5. voc. Benedictus, Miserere &c. 8. 9. 10. 13. voc. Venet. 1597.
- Maffei *Gio: Camillo da Solofra.* Discorso Filosof. &c. della voce, e del modo d'imparar di cantar di Garganta raccolte da D. Valerio de Paoli da Limosinano. Napoli 1563.
- Magaglianus *P. Cosmas Soc. Iesu.* In Cantica Moyfis, & Benedict. Patriarc. Comment. Lugduni 1619.
- Malvenda *P. Thomas Ord. Prædicator.* Biblia latina ex Hebræo de verbo ad verbum interpret. cum Commentar. Lugduni 1650.
- Manni *Dominicus Maria Florentin.* De Florentinis inventis Commentarium. Ferrariæ 1731.
- Marcello *Benedetto Patriz. Venez.* Estro poet. armon. Parafrafi sopra li primi 50. Salmi Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani Patriz. Venez. musica del suddetto Marcello. Venez. 1724.
- Marchettus *de Padua.* Cod. Ambros. MS. D. 5. in fol. Lucidarium in arte musice plane &c. sic fnitur 1274. Explicit lucidar. Marchetti de Padua, in arte musice plane, inchoatum Cesene, perfectumque Verone. Cod. MS. Vaticanus N. 5322. Lucidar. in arte musice planæ. Item Pomerium, de musica mensurata.
- Marenzio *Lucca Cantore della Capella Pontificia.* Nove libri di madrigali a 5. voci. Ven. 1580. 1581. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1591. 1595. Ristampati in corpo da Pietro Phalesio. Anversa 1593. Sei libri di madrig. a 6. voci. Ven. 1582. 1584. 1585. 1587. 1591. 1609. Un libro di madrig. a 4. voci. Ven. 1608. Motteti a 4. Voci 1588. 1592.
- Mariana *P. Ioannes Soc. Iesu.* Scholia in vetus & novum Testamentum. Parisiis 1620.
- Marinelli *P. Giulio Cesare da monte Cicardo Servita.* Via retta della voce Corale, osservationi del Canto Fermo. Bologna 1671.
- Marot *Clement, & Theodore de Beze.* Les CL. Psaumes de David mis en rime Françoise. Le Notes de musique sont mises sur une Clef. Amsterdam 1659. A la Haye 1664. à Charenton 1671.
- Marpourg *Monf.* Traité de la Fugue, & du Contrepoint divise en deux parties. Berlin 1756.
- Martene. De antiquis Ecclesiæ, & Monachor. ritibus Antwerp. 1736. 1738.
- Maffon *C.* Nouveau Traité des Regles pour la Composition de la musique. Amsterdam 17..
- Maurolycus *D. Franciscus Ab. Messanensis.* Opuscula mathemat. Ven. 1573.
- Mazzochi *Domenico.* Partitura de madrigali a cinque voci. Roma 1638.
- Merbomius *Marcus.* Antiquæ musicæ Auctores septem Græce, & latine restitu., ac Notis explicavit. I. Aristoxeni Harmonicor. Elementor. libri tres. II. Euclidis Introductio Harmon. III. Nicomachi Geraseni Pythagorici Harmonices manuale. IV. Alypii Introduct. music.

- Nicephorus *Callistus Xantbopul.* Ecclesiasticæ Historiæ libri X. e Græco in latin. translati a Joanne Lango. Paris. 1573.
- Nicolai *Joannes.* De ritu antiquo, & hodierno Bacchanaliorum Commentatio ext. Tomo VII. Thesaur. Græc. antiq. Jac. Gronovii.
- Nicomachus *Gerasenus Pitbagoricus* Harmonices manuale ext. in Marco Meibomio Antiq. musicæ Auct. septem.
- de Nivers *Sr.* Dissertation sur le Chant Gregorien. Paris 1683. Traité de la Composition de musique, & traduit en Flamand par E. Roger. Amsterdam 1697.
- Nonnius *Panopolita.* Dionysiacorum libri 48. ext. Collect. Poetar. Græcor. Jacobi Lectij. Colonix Allobrog. 1606.
- Notkerus *Vita.* Ext. cum adnot. Acta Sanctor. die 6. April.
- Nouvelle Methode pour apprendre le Plain-chant par F. D. V. Lyon 1700.
- Oddo *Ab. Cluniacens.* Libellus Enchiriadis Codex MS. Bibliothecæ Malatestæ in Conventu S. Francisci Minor. Convent. Cefenæ.
- Ordo *Romanus* I. II. XIV. extat apud Domin. Giorgi de liturg. Rom. Pontif.
- Orfino *Vittorio musico del Sereniss. di Ferrara.* Lamentationi a 5. voci &c. lib. 1. Ferrara 1589.
- Origenes. Opera omnia. Edit. Maurin. Venet. 1743.
- Ornitoparchus *Andr. Meyningensis.* De arte cantandi Micrologus. Colon. 1533.
- Ortiz *Diego Toletano.* El I. libro, nel qual si tratta delle Glose sopra le cadenze & altre forte de punti. Roma 1553.
- Otkerus *Ratisbonensis Monachus.* Mensura quadripartitæ figuræ. Ex Cod. Benedictoburano sæc. XII. ext. Thes. Anecd. P. Peziz T. 6. P. I.
- Ovdinus *Casimirus.* Commentarius de Scriptor. Ecclesiæ antiq. Lipsiæ 1722.
- Ovidius *Publius Naso.* Opera cum interpret. & notis Danielis Crispini Helvetii in usum Delphini. Lugduni 1689.
- Paduanus *Joannes Veronensis.* Institutiones ad diversas ex plurium voc. cantilenas fingendas. Verone 1578.
- Pagi *P. Franciscus Ord. Min. Conv.* Breviarium Pontificum. Antwerp. 1717.
- Palestrina *Gioanni Pierluigi Maestro di Cap. in S. Pietro di Roma.* Dodici libri di Messe a 4. 5. 6. 8. voci stamp. in Roma, ed in Venet. 1554-1567. 1570. 1572. 1582. 1585. 1590. 1591. 1594. 1599. 1600. 1601. Due libri d' Offertorij a 5. Ven. 1594. Due libri di Motti a 4. Ven. 1571. 1606. Quattro libri di Motti a 5. 6. 7. 8. voci. Ven. 1575. 1580. 1584. 1586. Magnificat 8. Tonum. Romæ 1591. Hymni totius anni 4. voc. Romæ, & Ven. 1589. Due libri di Madrig. a 4. voci. Ven. 1586. 1605. Due libri di Madrig. a 5. voci Ven. 1581. Roma 1594. Litanie a 4. Ven. 1600.
- Panormitanus *P. D. Maurus Mon. Cassin.* Lamentationes, ac Responc. Hebdom. Sanctæ 4. voc. Venet. 1597.
- Papius *Andreas Gandensis.* De Consonantijs, seu pro Diatessaron libri duo. Antuerpiæ 1581. cum Notis MS. Herculis Buttrigarii.
- Patrici *Francesco.* Della poetica, deca istoriale, deca disputata. Ferrara 1586.

- Pellatis P. Angelo da Seravalle Minor Convent.** Compendio per imparare le regole del Canto fermo. Venet. 1667.
- Penna P. M. Lorenzo Bolognese Carmel.** Li primi Albori musicali I. libro Bologna 1674. II. libro Venet. 1678. Terza edit. divisa in tre libri Bologna 1679. Direttorio del Canto fermo. Modena 1689.
- Perault Claud.** De la musique des anciens. Ouvres diverses de physique, & de mechanic de Mrs C. & P. Perault. A Leide 1721.
- Pezius P. D. Bernardus Mon. Benedictin.** Thesaurus Anecdotorum novissim. Augustæ vindelicor. 1721.
- s. Philastrius Brixienf. Episc.** De hæresibus ext. Tomo IV. Biblioth. P P.
- Philo Judæus.** Opera ex græco in lat. versa per Sigism. Gelenium. Basileæ 1561.
- Photius.** Bibliotheca è greco latinè reddita, scholiisque illustrata, opera P. Andr. Schoti Antwerp. Soc. Jesu. Augustæ vindelicor. 1606.
- Piverli P. Silverio Minore Osservante Riform.** Specchio I. di musica. Napoli 1630. Specchio II. Napoli 1631.
- da Picitono P. Angelo Minor Conv.** Fior angelico di musica. Vinegia 1547.
- Pitiscus Samuel.** Lexicon Antiquit. Romanar. Venet. 1719.
- Platina Baptista, alias Bartholom.** De vita Christi, ac Summorum Pontif. . . . 1485. & Venet. 1562.
- Plato.** Opera latinè reddita à Marsilio Ficino, emendata & ad græc. codicem collata à Simone Grygneo. Basileæ 1539. Opere di Platone tradotte da Dardi Bembo Gentiluomo Venez. cogli argomenti, e note del Serano. Venez. 1742.
- Plutarchus Cberoneus.** Opera omnia gr. lat. Lutet. Paris. 1624. Moralia Guillelmo Xilandro interprete. Paris. 1570. Opuscula Basileæ 1530. & Venet. 1532. Commentarius musices ab Hermano Cruferio latin. donatus M S. 1598. Del Commento di Plutarco sopra la Procreatione dell' Anima descritta da Platone nel suo Timeo, quella parte, che si appartiene alla Musica mondana trad. in Italiano dal Caval. Hercole Bottrigaro con esercitationi, o considerat. M S. 1610.
- de Podio Guillermus Presbyter.** Ars musicorum, sive Commentar. musicæ facultatis. Valentiniæ 1495. cum adnot. M S. lingua hisp. incerti Auctoris.
- Polenus Joannes.** Utriusque thesauri antiq. Romanarum græcarum nova supplementa. Venet. 1737.
- Polidorus Vergilius Urbinates.** De rerum inventoribus libri octo. Lugd. 1546.
- Pollux Julius.** Onomasticum gr. lat. Amstelædami 1706.
- Pontio D. Pietro Parmegiano.** Ragionamenti di musica. Parma 1588. Dialogo della teorica, e pratica di musica. Parma 1595.
- Porphirius.** In Harmonica Ptolemæi. Commentar. gr. & lat. editus ext. apud Johan. Wallis Vol. 3. Oper. Mathematic.
- Porta P. Costantio Cremonese Min. Conv.** Istruzioni di Contrapunto M S. Lamentationes 5. voc. M S. Madrig. a 4. voci M S. Cinque libri di Motetti a 4. 5. 6. 7. 8. voci. Venet. 1555. 1559. 1571. 1580. 1585. Misar. 4. 5. 6. voc. lib. 1. Ven. 1578. due libri d' Introiti a 5. voci. Ven. 1566. 1588. tre libri di Madrig. a 4. 5. voci Ven. 1555. 1573. 1586.

- Portaferrari *D. Carlo Antonio Bolognese*. Regole pel Cantofermo Ecclesiastico. Modena 1732.
- Prudentius *Aurelius*. Apotheos. contra Judæos ext. in Choro Poetar. Paris. 1687.
- Pfalterium Romanum. Venet. 1551. Lugduni 1672.
- Pfalterium Ritu Ambrosiano Federici Card. Archiepiscopi jussu edit. Mediolani 1618.
- Pfellus *Michael*. Arithmetica, Musica, & Geometria Elia Vineto Santone interpr. Turnoni 1592. Compendium Mathematicum: Quadrivium id. Arithmet., Musica, Geometria, & Astronomia Gulielmo Xylandro interpr. Lugd. Barav. 1647.
- Ptolemæus *Claudius*. Harmonicor. libri tres ext. apud Antonium Gogavinum, & apud Johannem Wallis.
- Quadrio *P. Francesco Saverio della Compagnia di Gesù*. Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia. Bologna 1739.
- Quantz *Jean Joachim Musicien de la Chambre de Sa Majesté le Roi de Prusse*. Essai d'une methode pour apprendre a jouer de la Flute Traversiere. Berlin 1752.
- Quintilianus *M. Fabius*. Institut. orat. libri XII. cum adnot. Petri Mossellani, Joach. Camerarii, & Ant. Pini. Paris. 1538.
- Quintilianus *Aristides*. De musica libri tres gr. & lat. apud Marc. Meibom.
- Ragusa *P. Hieron. Siculus Motycensis Soc. Jesu*. Elogia Siculor. Avenione 1690.
- Rameau *Monsieur*. Traite de l'Harmonie. Paris 1722. Nouveau système de musiq. Theoriq. Paris 1726. Generation Harmoniq. Paris 1737. Démonstration du principe de l'Harmonie. Paris 1750. Nouvelles reflexions sur la demonstration &c. Paris 1752. Le fetes d'Hébee, ou les Talenos Liriques, Ballet mis en Musique. Paris 1739.
- Rami *Bartbolomeus de Pareia Hispan*. De musica tractatus, sive musica practica. Bononie, dum eam ibid. publice legeret, impressa xi. Maij 1482. cum adnot. MS. incerti Auctoris, & Herc. Buttrigarj. Editio altera aliquantul. mutata Bononiæ die 5. Junij 1482.
- Ray *Joannes*. Historia Plantarum. Londini 1686.
- Raynaldus *P. Otoricus Congr. Oratorii Presb.* Annales Ecclesiast. cum Notis P. Jo: Dom. Mansi. Lucæ 1747.
- Regola del Canto fermo Ambrosiano composta già per ordine di S. Carlo dal Sacerdote Camillo Perego. Milano 1622.
- Regino *Mon. postea Ab. Prumiensis*. De Harmonica Institutione. Cod. MS. Biblioth. Paulinæ Lipsienf.
- Reisch *P. Gregorius Mon. Cartustanus*. Margarita philosophica cum addit. tertia edit. Basileæ 1508. Tradotta in Italiano da Giovan Paolo Galucci Salodiano con aggiunta. Venet. 1600.
- Riccus *Angel. Maria græc. literar. Prof.* Dissertat. Homericæ. Florent. 1740.
- Richelet *Pierre*. Dictionnaire de la langue Françoise. Lyon 1728.
- de Rivo *Rodulphus Decanus Tungrensis*. De Canonum observantia. Ext. Tomo XXVI. Biblioth. PP.

- Rodiginus Ludov. Cælius**. *Lectiones antiquæ libri 30.* Francofurti 1666.
- Rodio Roeco**. *Regole di musica, aggiuntovi un tratt. di proporzioni da D. Gio: Battista Olifante.* Napoli 1626.
- Rossi P. D. Gio: Battista Genovese Cbier. Reg. Somasco**. *Organo de Cantori.* Venet. 1618.
- Rossi Lemme Perugino**. *Sistema musico, ovvero musica speculativa.* Perug. 1666.
- Rossi Michelangelo**. *Intavolatura d'Organo, e Cimbalo.* Roma 1657.
- Roswick Michael Art. & Philof. Magr.** *Compendiaria musicæ.* Lipsi. 1516.
- Rossetti Blasius**. *Libellus de rudimentis musices.* Veronæ 1529.
- Rouffeau Mr.** *Dissertation sur la Musique moderne.* Paris 1743.
- de la Rue Felice*. *Varij modi di cantare le Litanie in falso bordone MS.* 1573.
- Sabbatini Galeazzo**. *Regola per il Basso continuo.* Roma 1669.
- Sabbatini Pietro Paolo**. *Toni Ecclesiastici all'uso Romano.* Roma 1650.
- Sacchi P. Giulio Ferrarese Min. Conv.** *Regole del Canto fermo MS.* 1675.
- Salina Franciscus Burgenfis Ab. S. Pancratii in Acad. Salmatic.** *Musicæ Profess.* *De musica libri VII. Salmanticæ* 1592.
- Sanfovino M. Francesco**. *Antichità di Beroso, ed altri Scrittori tradotte.* Venet. 1583.
- Sauveur Mr. de l'Accad. Royale des Sciences**. *Application des sons Harmonique à la composit. des Jeux d'Orgues.* Paris 17.. *Système général des Intervalles des Sons, & son application à tous les Systemes & à tous les Instrum. de musique.* *Histoire de l'Accadémie Royale de Sciences An. 1701. II. Edit.* Paris 1743.
- Scacchius Marcus Romanus Magr. Cap. Regis Polon.** *Cribrum musicum examinatio Pfalmor. Pauli Sifert Dantisc.* Venet. 1643.
- Scaletta Oratio**. *Scala di musica.* Milano 1599. Ven. 1600. 1608. 1656. Roma 1666. *Primo scalino della scala di Contrappunto.* Milano 1622.
- Scaliger Julius Cæsar**. *Poetices libri VII. . . .* 1561.
- Scorpioni P. Domenico da Rossano Minor Conv.** *Riflessioni Armoniche.* Napoli 1701. *Istruzioni Corali.* Benevento 1702.
- Schotti P. Gaspar Soc. Jesu.** *Organum mathematicum libris IX. explicat.* Herbipoli 1668.
- Severi Francesco Cantore della Cap. Pontif.** *Salmi passaggiati nella maniera che si cantano in Roma sopra Falsi bordoni.* Roma 1615.
- Sigebertus Monachus Gemblacensis**. *De scriptoribus Ecclesiasticis ext. in Bibliotheca Ecclesiastic.* Joan. Alb. Fabricij.
- Sigonius Carolus**. *De Republica Hebræorum libri VII. cum Notis Laur. Maffei ext. Tom. IV. Oper. Sigonii.* Mediol. 1734. *cum Notis Jo: Nicolai ext. Tom. IV. Thes. antiq. sacr. Blasij Ugolini.* Venet. 1745.
- Simpson Christophorus**. *Chelis Minuritionum.* London 1667.
- Sixtus P. Senensis Ord. Prædicator.** *Biblia Sancta adaucta & illustrata a P. Pio Thoma Milante ejusd. Ordin.* Neapoli 1742.
- Socrates Scholasticus, & Hermias.** *Sozomenus Hitor. Ecclesiast. gr. lat. cum vers. & adnot. Henr. Valesij.* Moguntia 1677. & Augusta Taurin. 1747.
- Soziano Francesco Romano Maes. di Cap. di S. Pietro in Vaticano.** *Canon*

- & oblihi di 110. forte sopra l'Ave Maris Stella a 3. 4. 5. 6. 7. 8. voci. Roma 1610. Resolutioni & Partiture dei suddetti 110. Canoni, con le confiderationi in fine del P. Lodovico Zacconi da Pesaro Agostiniano MS. 1625.
- Spadarius *Joannes Bononiensis*. Musices ac Bartolomei Rami Pareie ejus preceptoris honesta defensio in Nicol. Burtij Parmens. Opusculum Bologna 1491. Errori de Franchino Gafurio da Lodi in sua defensione, & del suo preceptore Mro. Bartolom. Ramis Hispano subtilmente demonstrati Bononiæ 1521. con le Annotaz. MS. d'incerto Autore, e del Cav. Bottrigari. Tractato di Musica. Vinegia 1531.
- Spencerus *Jobannes*. De legibus Hebræor. Ritualibus. Tubingæ 1732.
- Stefani *Augustinus Ab. Lepfing*. Psalmidia Vespert. 8. voc. Romæ 1674. Sacer Janus Quadrifrons (*Mottecta*) 3. voc. Monachij 1685. Quanta certezza abbia da suoi principij la musica. Amsterdam 1695.
- Stella *P. Giuseppe Maria Min. Offerv.* Breve Istruzione per il Canto fermo. Roma 1665.
- Strabo *Walafridus*. De divinis Officiis extat Tom. XV. Biblioth. P P.
- Svetonius *Tranquillus*. De XII. Imperatoribus cum Beroaldo & Sabellico. Venet. 1500. cum Erasmo & alijs. Basileæ 1518.
- Svidas. Historica in latin. conversa a Hieronymo Wolfio. Basileæ 1581.
- Talanderius *Petrus*. Lectura tam super Cantu mensurabil., quam super immensurab. Cod. MS. Vaticanus 5120.
- Teatro alla moda o sia metodo per ben comporre & eseguire l'Opere Italiane in musica all'uso moderno (*Venez. 1720.*) rist. (*Milano*).
- Tertulianus *Q. Septim. Florens Carthagin.* Opera cum Notis Nicol. Rigaltij, Phil. Priorij, Jac. Pamelij, Jureti, & Sigeb. Havercampi. Ven. 1744.
- Tetamanzi *P. Fabricio da Milano Minor Offerv.* Breve metodo di Canto fermo. Milano 1636.
- Tevo *P. Zaccaria Minor Conv.* Musico Testore. Venezia 1706.
- Theodoretus *Episcop. Cyrenensis*. Opera. Colonia Agrippinæ 1567.
- s. Thomas *Aquin. Doct. Ord. Prædicator.* Opera. Romæ 1570. Lugdu. 1588.
- Thomasius *Vener. Joseph Maria S. R. E. Cardin.* Responsorial. & Antiphonar. Rom. Eccles. a S. Gregorio M. disposita (*sub nomine*) Jos. M. Cari. Romæ 1686. Opera omnia cum Notis P. Ant. Franc. Vezzosi Cler. Regul. Romæ 1747.
- Tigrini *Oratio Canon. Aretino*. Compendio della musica. Venet. 1588.
- Tirinus *P. Jacobus Antwerp. Soc. Jesu.* Commentar. in vetus, & novum Testam. Lugduni 1678.
- Tinctor *Joannes Capel. & Cantor Regis Sicil.* Cod. MS. continens Tract. musices. Explanat. manus. De Tonor. natura ac propriet. De Notis ac pausis. De regul. valore, imperfect. & alterat. Notar. De Arte Contrap. Definitor. musicæ. Proportionale musices.
- Toletus *Franciscus Soc. Jesu S. R. E. Cardin.* Comment. in Evang. S. Joannis. Colonia Agrip. 1599.
- Tosi *Pierfrancesco*. Opinioni de' Cantori antichi, e moderni, o sieno Offer-

- Offervazioni sopra il Canto figurato. Bologna 1723. con molte mutazioni M S. fatte dall' Autore.
- Toftatus *Alphonsus Hispanus Episc. Abulensis*. Opera. Venet. 1615.
- Tovar *Francisco*. Libro de musica pratica compuesto. Barçelona 1510.
- Trabacci *Gio: Maria Organista e Maestro della Real Cap. in Napoli*. Ricercate per l' Organo lib. 1. Napoli 1603. il secondo libro Napoli 1615.
- Traité de la Mufette. Lyon 1672.
- Trois methodes faciles pour apprendre le plein—Chant, avec les divers Tons ou Intonnations des Chants communs de l' Eglise. A Lyon 1700.
- Trithemius *Joan. Ab. Spanbemensis*. De Ecclesiast. Scriptoribus ext. cum Notis Jo: Alb. Fabricij in sua Biblioth. Ecclesiast.
- Trombelli *Giovan—grisostomo Ab. Visit. de' Canon. del Salvat*. Arte di conoscere l' età de' Codici Latini, e Italiani. Bologna 1756.
- Valente *M. Antonio Cieco*. Versi spirituali sopra tutte le Note, con diversi Capricci per sonar negli Organi. Napoli 1580.
- Valentini *Pier Francesco Romano*. Canone: *Illos tuos misericordes oculos ad nos converte* con le sue Resolutioni in più di 2000. modi a 2. 3. 4. 5. voci. Roma 1629. Canone nel Nodo di Salomone a 96. voci. Roma 1631. Canon 4. composit. subiectis, & 20. voc. Romæ 1645. Canones 6. 10. 20. voc. Romæ 1645.
- Valgulius *Carolus*. In Plutarchi Musicam, ad Titum Pyrrhinum. Ext. in Opusc. Plutarchi. Venet. 1532.
- Valla *Georgius Placentinus*. De musica libri V. ext. de expet. & fugiend. reb. Op. Venet. 1501.
- Vallara *P. Francisco Maria Carmel. da Parma*. Scuola Corale. Modena 1707.
- Valls *Franc. Presb. Mro. de Capilla en la Catedr. de Barcelona*. Respuesta a la Censura de D. Joachin Martinez Org. de Palencia. Barcellona 1716.
- Vanneus *P. Stephanus Recinensis Augustinianus*. Recanetum de musica Vinc. Rossato Veron. interprete. Romæ
- Van—Ranst *P. Franciscus Ord. Prædicat. Histor. Hæreticor. & Hæresum*. Venet.
- Vatablus *Franciscus*. Annotata in libros Canon. veteris, & novi Testam. extat in Crit. Sacr.
- di Venosa *D. Carlo Gesualdo Princepe*. Cinque libri di Madrig. a 5. voci. Venet. 1611. 1616. 1617. Un libro di Madrig. a 6. voci. Napoli 1626. Partiture delli sei libri de Madrig. a 5. voci, fatica di Simone Molinaro Maestro di Cap. in Genova del Duomo. Genova 1613.
- Vesperæ Dominicales & Festivæ totius Anni. Lugduni 1702.
- Viadana *P. Ludovico Min* Offerv. Falsi bordoni a 4. & 8. voci. Roma 1612.
- Vicentini *D. Nicola*. L' antica musica ridotta alla moderna prattica. Roma 1555. con le Annotazioni M S. del Cav. Bottrigari. Descrizione dell' Arciorgano, nel quale si possono eseguire i tre Generi della Musica Diatonica, Cromatica, & Enarmonica. Venet. 1561.
- Virgiliano *Aurelio*. Il Dolcimelo M S. dove si contengono variati Passaggi e di-

e diminutioni per Voci , e per Instrumenti musicali , con loro Accordi e modi di sonare .

- Vitali P. Hieronymus Cler. Regul. Tbeatinus. Lexicon Mathematicum . Parisiis 1668. Romæ 1690.
- de Vittoria Thomas Ludov. Abulensis . Offitium Hebdom. Sanctæ . Rom. 1585.
- Vitruvius Polio . De Architectura cum Annotat. Philandri . Lugduni 1512. cum Commentar. Danielis Barbari . Venet. 1567. Tradotta , e comment. da Daniele Barbaro . Venet. 1556.
- de Ulloa P. Pedro de la Compañia de Jesus . Musica Universal , o Principios universales de la Musica . Madrid 1717.
- le Vol P. Claudius Gallus Min. Observ. Philomela Gregoriana . Venet. 1669.
- Vossius Gerardus Joan. Opera Amstelodami . 1701.
- Vossius Isaacus . De Poematum cantu , & viribus Rythmi . Oxonii 1673.
- de la Voye Sieur . Traité de Musique . Paris 1659.
- Wallis Jobannes Geometr. Profes. Oxon. Claudii Ptolemæi , Porphyrii , Manuelis Bryennii Harmonica gr. lat. cum Notis . Appendix de veter. Harmonica ad hodiernam comparata ejusdem Vallis . Ext. Oper. Mathematicor. Vol. III. Oxoniæ 1699.
- Walliferus Christophor. Thomas Argentin. Music. figuralis. Argentorati 1611.
- Villaert Adriano . Musica nova Motteti a 5. 6. 7. voci . Madrig. a 5. 6. 7. voci . Venet. 1559. Hymni a 4. voci . Venet. 1550. Adriano e Jachet Salmi Vesp. a uno e due Cori . Venet. 1550.
- Willughbeius Franciscus de Middleton . Ornithologiæ libri tres , cum Supplement. Jo: Raii . Londini 1676.
- Vollicius Nicolaus Barroductensis . Enchiridion musices . Paris 1512.
- Zacconi P. Lodovico da Pesaro Agostiniano . Pratica di musica Parte I. Venet. 1592. 1596. Parte II. Venet. 1622.
- Zapata P. D. Maurizio Parmigiano Mon. Cassin. Breve discorso sopra le regole di Canto fermo . Parma 1682.
- Zappa P. Simone Minor Conv. Regolette del Canto fermo & figurato . Venet. . . .
- Zarlino M. Gioseffo da Chioggia Maes. di Capella in S. Marco di Venez. Istituzioni Harmoniche . Venet. 1558. con le Annotaz. MS. del Caval. Bottrigari . Venet. 1562. 1573. 1589. 1602. Dimostrazioni Harmon. Venet. 1571. con le Annotaz. MS. del Cav. Bottrigari . Venet. 1589. Sopplimenti musicali . Venet. 1582. Impresa dichiarata dal P. D. Gio: Maria Artusi . Bologna 1604. Tratt. MS. che la Quarta e la Quinta sono mezane tra le Conson. perfette & imperfette . Modulationes 6. voc. per Philip. Usbertum editæ . Venet. 1566. Spartito di una Messa a 4. voci MS.
- Zipoli Domenico . Sonate d' Intavolatura per Organo e Cimbalo Op. 1. (Roma) 1716.

I N D I C E

DELLE MATERIE.

- A**ron (D. Pietro) seguace di Boezio, non ammise che il Tuono maggiore pag. 272.
- Abia ottiene la vittoria, ed empie di terrore l'armata di Geroboamo col suono delle sagre Trombe. 59.
- Accenti degli Ebrei, Autori che ne scrissero. 338.
- Accenti de' Greci servivano loro di Figure. 211. loro restrizione al valore di Brevi e Longhe. 213.
- Accidenti di $\&$, e $\#$. niun vestigio di essi ritrovarsi ne' Codici e Libri di Canto Ecclesiastico dei Secoli IX. X. XI. XII. XIII. 411. non sono, secondo il Bottrigari, di alcun genere Armonico, o di altra Specie, ma della Musica nominata Finta. 97.
- Accordatori pratici degl' Instrumenti stabili da' Tasti, e loro regola. 132.
- Acquisto, uno de' vocaboli esprimenti l'Intonazione dell' *In exitu*. 415.
- Acuto, e Grave, loro significato. 87.
- Adamo con la Scienza infusa di tutte le cose, ebbe anche quella della Musica. 14.
- Agatone, secondo Svida, inventore o promulgatore del Genere Cromatico. 122.
- Agobardo Arcivescovo di Lione sua diligenza in correggere l'Antifonario, perciò che riguarda le Parole, ed il Canto. 390.
- S. Agostino asserisce, che del Canto degl' Inni, e dei Salmi noi abbiamo l'insegnamento, l'esempio, e l' precetto del medesimo Signor nostro, e de' suoi Apostoli. 351. Sua regola nel giudicare delle cose antiche della Chiesa. 406. Sua descrizione del Canto introdotto da S. Atanasio. 420. 421.
- Alterata Musica quale sia. 97. 120. Sua descrizione e proprietà. 132. 133. vedi Musica Falsa, Finta, Colorata, Congiunta.
- Altare dedicato da Giuda Maccabeo col Canto de' Salmi, e l' Suono degli Strumenti. 348.
- S. Ambrogio, sua asserzione, quanto sia grato a Dio il sagro Canto. 23. suo elogio al Canto de' Salmi. 365. 412.
- Ambubaje, nome con cui furono chiamate certe Sonatrici Siriache di Flauto. 73.
- Anna figlia di Fanuelle consagrata a Dio nel Tempio co' digiuni, orazioni, e sagri Cantici. 56.
- Andamento di Cantilene, e Modulazione, loro significato. 325.
- Antifona *Nos qui vivimus*, suo Canto. 416. descritta 417.
- Antifone e loro Canto posteriore al Canto de' Salmi. 381. suo principio uniforme al fine dell' *Evovae*. 397. Loro corrispondenza. 402.
- Antifonario chiamato Centone. 388. distinto con tre vocaboli. 390. perchè

- chè chiamato Gregoriano. 388. raccolto e corretto da S. Gregorio *ibid.*
 Prima notato colle lettere Greche, poscia da S. Gregorio con le lettere
 Romane. 393. spedito da Adriano Papa in Francia a Carlo Magno. 394.
- Antifonarj corrotti fu 'l fine del IX. secolo, e perchè. 399. corretti da
 Reginone, Gio: Cottonio, S. Bernardo, nei Monasterj Fiscmanen-
 se, Trudonense, e Cassinense. *ibid.*
- Apostoli frequentando il Tempio, e il Canto de' Salmi, lo tramandarono
 ai Fedeli. 350. 351. ad essi, fra i doni dello Spirito Santo nella
 Pentecoste non fu data alcuna notizia di nuovo Canto, onde
 quello solo nel Tempio appreso comunicarono ai Fedeli. 358. tal
 Canto passò agl' immediati loro Successori. 359.
- Appolinaristi inventori di Salmi e di Canti diversi da quelli, che erano
 in uso nella Chiesa Cattolica, perciò condannati l' anno 373. da
 S. Damaso nel Concilio Romano, e l' anno 381. da' PP. del II.
 Concilio Generale. 383. 384.
- Apotome, vocabolo Greco esprimente il loro semituono maggiore. 92.
 sua Proporzione. 245. quanto sia maggiore del Limma loro Semi-
 tuono minore. *ibid.*
- Arca del Signore, suo primo trasporto dalla casa di Aminadabbo a quella
 d' Obededom col Canto, e col Suono degli Strumenti. 42. 43. Se-
 condo trasporto alla casa del Re David. 43. 44. 337.
- Archita, suo Genere Diatonico. 158. Cromatico. 118. Enarmonico. 316.
- Aria della Salmodia indizio del Tuono. 397.
- Ariani cantavano Inni contra la Divinità del Verbo, a' quali si oppose
 S. Gio: Grisostomo col Canto d' altri Inni in onore della stessa Di-
 vinità. 421.
- Ario introdusse nuovi Cantici dissoluti, ed empj, e Modulazioni col
 ballo. 382. 383.
- Aristide, suo giudizio dei due Generi Cromatico, ed Enarmonico. 110.
- Aristosseno, suo Genere Diatonico Intenso. 109. Diatonico Molle. 158.
 Intenso, o Sintono. 159. suo Cromatico Molle, Sesquialtero, Toni-
 co. 118. Enarmonico. 316. volle diviso il Tuono in due parti
 uguali. 245. Diesis quadrantale, secondo esso, Intervallo più picco-
 lo, che cada sotto il senso, come debba intendersi. 274.
- Armonia, nome generico attribuito dagli Antichi a tutte le cose propor-
 zionate. 8. 9. Armonia e Melodia, loro diverso significato presso gli
 Antichi, e presso i Moderni. 175. Armonia de' Moderni, Composto
 di più Melodie. 297.
- Armonica ed Aritmetica divisione, loro proprietà, e proporzione. 238.
 239. L' Armonica usata di frequente, di raro l' Aritmetica. *ibid.*
- Arpa, che alcuni vogliono simile al Salterio. 39. viene anche interpre-
 tata per l' Instrumento detto Sinfonia. 69. Sua forma difficile a di-
 stinguersi dal Salterio, Cetra, Lira, Testudine. 435.
- Artusi (P. Gio: Maria) nega il nostro Contrappunto ai Greci. 170. de-
 scrive i suoni del Trombone 430. la differenza e proporzione del
 Comma antico dal moderno. 258.

- Afofa**, nome Ebraico secondo Gioseffo Ebreo esprimente la Tromba. pag. 35.
- s. Atanagio** Vescovo d'Alessandria, Canto da esso introdotto per testimonio di Teodoreto contro il Canto dissoluto, e lascivo dei Meleziani. 382. descritto da S. Agostino, e da S. Isidoro essere un Canto semplice, o sia Feriale. 420.
- Atteneo**, suo passo, sopra cui viene accordato agli Antichi il nostro Contrappunto. 173.
- Autentico**, suo significato ed estensione. 327. vien' anche chiamato Autore, Maestro principale, Signore, e Re. *ibid.*
- Babilonesi**, ricercano gli Ebrei loro schiavi, acciò cantino i Salmi soliti a cantare nel Tempio. 343. Strumenti particolari di questa Nazione 67. loro spiegazione. 68.
- Bach** (*Gio. Sebastiano*), suo esempio pratico della Quarta come sia Diffonante. 285.
- s. Basil.o** Vescovo di Cesarea, suo sentimento sopra il Canto de' Salmi. 365. 411. 412.
- da Battere** Strumenti, quali sieno. 16. quali dagli Ebrei usati nel Tempio. 437.
- Beccattelli** (*Giovanfrancesco*), suo retto sentimento, come la Quarta sia Diffonanza. 281.
- de Beldemandis** (*Profdocimo*) seguace di Boezio non ammise, che il Tuono maggiore. 272. suo particolar sentimento sopra l' Intonazione dell' *In exitu*. 420.
- B mi**, sua Corda, perchè non abbia Tuono. 326.
- B molle** di B fa, sua necessità, e perchè ritrovato. 98. comune a tutti i Generi. Vedi Tetracordo Congiunto.
- s. Benedetto**, sua ordinazione sopra il Canto de' Salmi. 366. 367.
- Benevoli** (*Orazio*) raro e insigne compositore a più Cori. 323.
- s. Bernardo**, Correzione fatta per suo comando all'Antifonario Cisterciense. 399.
- Beza** (*Toloto*), sua Traduzione assieme con Clemente Marot fatta dei Salmi in lingua Francese. 384.
- Boezio** non ammise, che il Tuono maggiore. 272. a qual numero riduca le Corde del Sistema Massimo. 235. suo Testo corrotto. 393.
- Bennet** (*Monsieur*) scrisse la Storia della Musica. 2.
- Bontempi** (*Gio. Andrea Angelini*) scrisse la Storia della Musica. 2. si oppone al Gaffurio. 169. nega agli Antichi il Contrappunto. 170.
- Bottrigari** (*Cavaglier Ercole*) tentò d'introdurre il puro Cromatico. 126. Madrigale da esso composto colla Musica del Genere Cromatico, e quale. 313. Espose colle nostre Figure una Cantilena Greca del Modo Lidio diversamente da Mons. Burette. 208. nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170. sua correzione della versione latina di Tolomeo fatta da Antonio Gogavino. 167. suo sentimento circa il Trombone, ed altri Strumenti al tutto alterabili. 430.

- Bougeant** (*Padre*) non concede ai Greci, che il solo Contrappunto all' Ottava, o Decimaquinta. pag. 173.
- Buccina** di qual materia composta. 33. sua forma. 425. 427. delineata. 428. suoni da essa formati. 432. Buccina o Tromba vocaboli usati indifferentemente. 425. alle volte distinti. 426. fonata dai Sacerdoti Ebrei. 425.
- Burette** (*Pier-Jean*) si oppone all' Ab. Fraguier non concedendo ai Greci, che il Contrappunto all' Unifono, Ottava, Decimaquinta, e inoltre alla Terza. 172. 173. espone colle nostre Figure una Cantilena Greca del Modo Lidio diversamente dal Bottrigari. 208. tal diversa esposizione come s' uniformi. 210.
- Burzio** (*Nicolò*) seguace di Boezio non ammise, che il Tuono maggiore. 272. scrisse in difesa di Guido Aretino contro Bartolomeo Rami. 273. gli si oppose Giovanni Spadaro. *ibid.*
- Cadenza finale**, alcuni Versi, che l' esprimono in ogni Tuono. 376. Notata negli Antifonarij con le vocali *Evovae*. *ibid.*
- Cadenze finali**, chiamate *Termini Tonorum*. 376. sono variabili. 378. espresse: *sic finitur*. 376. 379. distinte con alcune lettere consonanti. 398., loro ultime voci chiamate *Definizioni*, *Differenze* *ibid.* antiche espresse nella Tavola II., loro incerto numero. 398. riconosciute o non necessarie, o non competenti, o superflue. *ibid.* di alcune Chiese particolari espresse nella Tavola V.
- Caldei**, loro Musica. 67. e Strumenti. 71.
- Calvinisti e Luterani**, loro Canto de' Salmi deriso dall' Autore delle Memorie della Casa di Brandeburgo. 385. espresso nella Tavola Terza.
- Cambiata**, vedi Nota.
- Cancherizzato**, sorta di Contrappunto, 214.
- Canna**, Strumento pastorale. 17.
- Canoro**, vedi Voci.
- Cantatorium**, vocabolo usato per esprimere il libro, che contiene il Canto de' Graduali. 390.
- Cantici**. 378. 379. loro Canto. 400. 401. espresso nella Tavola Seconda.
- Cantico da Mosè** composto dopo il passaggio del Mar rosso, come fosse cantato, e con quali strumenti accompagnato. 29. *et seq.*
- Cantico-Salmo**, quale sia. 30.
- Cantilena Egizia**, chiamata Lino o Manero. 79. Greca del Modo Lidio, e da chi pubblicata. 207. suoi Espositori. 208. loro diversa esposizione come conciliati. 209. 210.
- Cantilene Ebraiche** de' Salmi nate ed ordinate dal S. Re David. 342. 423. stabilite nel Tempio da Salomone. *ibid.* determinate e stabili. 341. di Genere Diatonico. *ibid.* la più parte Doriche. 342. conservate anche nella distruzione del Tempio fatta da Nabucco. 343. 345. ristabilite nella riedificazione del Tempio. 344. 345. passavano di Padre in Figlio. 381. loro bellezza, gravità naturale, e semplicità per sentimento di S. Basilio. 409. 410. di S. Ambrogio. 411. di S. Ildoro, e

- Cassiodoro**. pag. 423. di Cornelio a Lapide. 424. passarono per mezzo degli Apostoli dal Tempio alla Chiesa. 350. 351. loro Canto espresso nella Tavola Seconda, perdute dagli Ebrei nell'ultima distruzione del Tempio. 356.
- Cantilene Ecclesiastiche de' Salmi**, l'istesse dagli Ebrei usate nel Tempio. 342. da questo passarono alla Chiesa. 405 da questa sempre conservate, ma perdute dagli Ebrei. 354. contrapposte ai lascivi Canti de' Gentili. 353. possono aver sofferta qualche piccola variazione accidentale. 372. sono anteriori a qualunque altro Ecclesiastico Canto, specialmente delle Antifone. 381. passavano ne' primi secoli della Chiesa di Padre in Figlio, secondo il costume degli Ebrei. *ibid.* non si trova di esse il principio, ne Esempio alcuno pratico prima del secolo XII. *ibid.* ne alcuna mutazione, o correzione in esse fatta. pag. 399.
- Cantilene da S. Gregorio** introdotte. 391. 392.
- Cantilene de' Salmi**, loro estensione. 442. facile Trasporto, e questo alcuna volta necessario. 444. 445.
- Cantilene e Versioni de' Salmi** presso gli Eterodossi. 385. esposte nella Tavola Terza.
- Canto**, sua descrizione. 86. naturale quale sia. 83. 84. 85. 94. & *seq.* sua differenza dal Canto Artificiale. 85. de' tre Fanciulli Ebrei nella fornace di Babilonia. 71. 72. degli Ebrei moderni esposto nella Tavola VI. 424. Canto e Suono, l'uno eccita l'altro. 48.
- Canto Fermo**, suo Esempio. 187. detto Gregoriano, perchè. 367. suo Trasporto. 373. come facile al Trasporto, e con quali condizioni. 444. 445.
- Canto Figurato**. 188. semplice semplicissimo. 192. suo Esempio. *ibid.* & 193. semplicemente figurato. 194. suo Esempio. 195. Figurato composto. 197. suo Esempio. 198. & *seq.* suo Trasporto. 210. 373.
- Cantori e Sonatori di Strumenti**, loro numero presso gli Ebrei stabilito dal Re David. 45. 46. loro Principi, e Capi Eman, Asaf, et Etan. 45. ristabilito nella riedificazione del Tempio. 344. & *seq.*
- Canto Romano** introdotto in Francia sotto Pipino. 394. sotto Carlo Magno. *ibid.*
- Cantum imponere**, ciò che significa. 368.
- Capacità, e Facoltà**, loro differenza. 142. 143.
- Caratteri per esprimere le Voci, e i Suoni** usati dai Greci. 205. 206. da S. Gregorio. 177. da Oddone Ab. 180.
- Caratteristica**, vedi Nota.
- Carlo Magno** interviene alle Ore Canoniche, accompagnando il sagro Canto con voce sommessa. 396. riceve da Adriano Papa due Cantori, Teodoro e Benedetto. 394. l'Antifonario. *ibid.* sue diligenze, perchè incorrotto si conservasse. 395.
- Casini (Giovan-maria)**, sua Tattatura per levare le imperfezioni degli strumenti stabili. 119.
- Cembalo antico**, di che composto. 20. rustico. 31. usato da Maria Sorella

- rella di Aronne assieme con le Donne dopo il passaggio del Mar rosso. pag. 32. fu cambiato il di lui nome col Timpano. 438. produceva un sol Suono. 440. varie di lui forme delineate. *ibid.*
- Centonizzare, suo significato. 388.
- P. Cerceau, nega il nostro Contrappunto ai Greci. 173.
- Cerone (*D. Pietro*), suo Esempio delle Lettere dell' Alfabeto frapposte alle linee. pag. 181. nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170.
- Cetra, suo primo inventore Jubal. 15. di che composta. 433. alle volte chiamata Cinira. *ibid.* di lei Forma. 436. numero delle Corde. 434. Voci, o Suoni da essa formati. 442. per stabilirla convien ricorrere ai Scrittori profani. 435. sua distinzione fra la Lira, Testudine, ed Arpa. *ibid.* delineata in varie forme. 436.
- Chiavi doppie, quando, e perchè usate. 417.
- Chiesa Greca, praticò le medesime Intonazioni de' Salmi della Chiesa Latina. 405.
- Chiesa Romana intenta e sollecita a conservare intatte le antiche Cantilene de' Salmi anche per testimonio de' suoi avversarj. 412.
- Chiesa universale, Sommi Pontefici, Concilj, loro premura, acciò intatto, ed incorrotto si conservasse il Canto Ecclesiastico. 410.
- Cinira, vedi Cetra.
- Circolazione, vedi Modulazione.
- Circoncorrente, sorta di Canto presso de' Greci qual fosse. 128.
- Clines, vedi Punti caudati.
- Codici, vedi Antifonario.
- Collette, suo significato. 392.
- Colonna (*Fabio*), sua Tastatura per ridurre a perfezione gli Strumenti stabili. 119.
- Colorato, vedi Contrappunto.
- Combinazioni, vedi Elementi del Contrappunto.
- Comma, suo significato. 91. una delle parti uguali fra di loro, che tante volte in genere misura i Tuoni, e Semituoni. 92. rigorosamente non è misura precisa. 259. presa in due modi, e perchè. *ibid.* se sia, o non sia sensibile. 262. 263.
- Comma Greco, o antico, sua Proporzione. 245. sua differenza col moderno. 258.
- Comma minore, quale sia. 320. sua Proporzione. 318.
- Comma moderno, sua Proporzione. 246. quanto minore del Greco. 258. è la differenza, che passa tra il Tuono maggiore e minore. 246. tra il Semituono maggiore e minore. *ibid.* se sia sensibile e come. 265. benchè più piccolo dell' antico, si rende sensibile. 268. quante volte precisamente misuri il Tuono maggiore. 261. il Tuono minore. 262. suo svaro nelle Consonanze le rende dissonanze. 265.
- Commisto, suo significato. 329. 414.
- Composizioni a più Cori, differenza tra le apparenti, e le vere. 323. artificio di queste, *ibid.* in esse quanto fosse raro e insigne Compositore Orazio Benevoli. *ibid.*

- Composto, ed Incomposto, loro significato. pag. 106. 419.
 Composto, vedi Contrappunto.
 Concesso, e Tollerato nel Contrappunto, ciò che debba intendersi. 221.
 Concinnò, vedi Voci.
 Confinale, vedi Corde.
 Congiunto, vedi Tetracordo.
 Congiunzione, e Disgiunzione, quale sia. 90. 91. loro necessità. 95. 96. 97. difficoltà, che in esse occorrono. 98.
 Consonanze presso de' Greci sono la Quarta, Quinta, e Ottava. 174. con le loro replicate. 238. sono del Genere superparticolare. 289. 290. eccettuata l'Ottava, che è del Genere moltiplice. *ibid.* negli Strumenti stabili, che ammettono il Temperamento, si dicono perfette per approssimazione. 275.
 Confono, vedi Voci.
 Contrappunto, sua descrizione. 174. 175. accordato ai Greci dal Gaffurio, Zarlino, Doni, Vossio, e P. Tevo. 170. negato dal Glareano, Salina, Bottrigari, P. Artusi, Cerone, Keplero, P. Kircher, Wallis, e Bontempi. *ibid.* dai PP. Bougeant e Cerceau. 173. accordato alla Terza da M. Burette, Perault, e dall' Ab. d' Chateaneuf. *ibid.* accordato universalmente all' Ottava. 176. e verisimilmente alla Quinta, e Quarta. *ibid.*
 Contrappunto moderno chiamato *Diafonia*, *Dualis vox*, *Organum*, *Organizare*, *Discantus*. 297. *Musica nova*, *Ars nova*, *Figuralis Musica*, *Novitium inventum*. 169. Semplice, e suo esempio. 192. 193. Figurato in due modi. 193. 194. meno artificioso. 196. più artificioso con l' uso delle Dissonanze. 198. & *seq.* suoi varj vocaboli, Diminuito, Fratto, Composto, Colorato, Florido, Figurato, Mensurabile. 197. chiamato anche alla Zoppa, Dritta, Cancherizzato, Ostinato. 214. non fu in uso presso gli Ebrei. 49. ne presso i Greci. 333. 334. anzi a questi affatto impossibile. 231. Esempio d' un supposto Contrappunto de' Greci. 230.
 Controversia inforta tra i Cantori Romani e Franzesi. 393.
 Corde del Sistema massimo diversamente numerate da Boezio, Ubaldo, Oddone, Guido Aretino, Froschio, Zarlino, Gaisendo, Lemme Rossi. 235. alcune stabili, alcune mobili. 240. Fondamentali sopra le quali sono stabiliti i Tuoni del Canto Fermo, e Figurato. 328. mutate dal Zarlino, e perchè. *ibid.* Finali, e Confinali in ciascun Tuono, quali sieno. 417. loro numero nelle Cetre, o Cinire degli Ebrei. 434. nei Salterj. *ibid.* Corde e Coro se sieno Strumenti. 15. 16. 441. da Corde, quali Strumenti. 16. 432.
 Cornamusa strumento, qual sia, e suoi altri vocaboli. 32.
 Corno, strumento espresso in luogo della Buccina. 426. esprime la materia delle Buccine. 427. delle Trombe. *ibid.*
 Cori instituiti da Davide, in cui erano distribuiti i Cantori, e Sonatori. 50.
 Coro, nome che ha due significati. 31. vien considerato per la Cornamusa,

- musa, Piva, secondo il Franzese Mufette, o per il Sifiro. pag. 32. 441. universalmente vien preso per l'unione di Cantori, Ballerine, e Sonatrici di varj Strumenti. 32. 441.
- Corrispondenza di alcuni Termini esprimenti le Proporzioni degli Intervalli con i Termini, che sono in uso appresso i Geometri. 236. 237.
- Costantino Magno con Imperiale Editto condannò sotto pena di morte chi osasse di ritenere presso di se un libro empio di Cantici composto da Ario. 382. 383.
- Cottonio (*Giovanni*) descrive con varj vocaboli la diversità dei Punti caudati. 183. suo sentimento sopra le Cadenze finali. 398.
- Cromatico, suo Inventore. 122. sua Scala. 89. suoi Intervalli. 107. non usato dagli Ebrei. 340. Sistema Cromatico d'Archita; Molle, Sequialtero, Tonico d'Aristosseno; d'Eratostene; Didimo; Molle; e Intenso di Tolomeo. 118. Intervalli dissonanti e difficili di questo Genere. 135. 136. sue difficoltà. 110. 122. 125. 131. fu tentato d'introdurlo nel nostro Contrappunto, e da chi. 126. Madrigale fu questo Genere composto dal Cav. Bottrigari. 313.
- Davide, ucciso il Gigante Filisteo, fu incontrato dalle Donne Ebreo cantando e danzando coi Timpani, e Sifiri. 40. introdusse nel Divino culto altri Strumenti oltre le Trombe. 42. danzava avanti l'Arca del Signore, perciò deriso da Michol sua Moglie. 45. stabilì la Musica al culto di Dio, destinando a tal ufficio i Leviti. 45. 46. per sentimento dell'Ecclesiastico compose soavi Modi di canto. 51. 52. ordinò a Salomone la fabbrica del Tempio col Canto de' Salmi, e Suono degli Strumenti, stabilendo a tal uopo i Leviti divisi in varie famiglie. 54. 55. 56. in varj Cori determinò le Cantilene di ciascun Salmo. 342. e la diversità del Rito. 403. 404. i Capi e Principi della Musica. 45. fece varie prescrizioni sopra il Canto de' Salmi, e Suono degli Strumenti. 404.
- Debora e Barac cantarono un Cantico in rendimento di grazie al Signore dopo sconfitto Sisara. 37.
- Dedicazione del Tempio fatta da Salomone col Canto, e col Suono, e prescrizione dei Leviti a tal fine destinati. 54. 55. 56. seconda Dedicazione del Tempio riedificato sotto Dario coll'accompagnamento del Canto, e del Suono, secondo il prescritto da Davide. 346. 347.
- Dedicazione del nuovo Altare fatta da Giuda Maccabeo col Canto de' Salmi, e Suono degli Strumenti, giusta il prescritto di David. 347. 348. annualmente solennizzata dagli Ebrei, e condecorata dalla divina presenza del nostro Redentore. 349. 350.
- Delta, lettera Greca, fu la cui forma erano composte le Cetre, ed i Salterj. 39. 436.
- Diapsalma, vocabolo Greco, suo significato. 50. 51.
- Diatonico, sua Scala, o Serie di voci. 89. più estesa. 233. è il solo natura-

- turale, per tale riconosciuto da Pitagora, da Platone. pag. 108. da Emmanuele Briennio. 122. è nato con l'Uomo. *ibid.* fu il solo usato dagli Ebrei nel Tempio. 340. benchè naturale, non esente però da qualche difficoltà. 130. e da qualche Intervallo spiacevole, ed incomodo. 100. modo di levare tale incomodo. 101. 102. suoi Intervalli. 107. secondo Boezio, benchè naturale, alquanto però duro. 122.
- Diatonico**, cinque di lui Specie 157., e dieci secondo Tolomeo. 160. d'Archita. 158. d'Eratostene. 159. di Didimo. 160. Molle d'Aristosseno. 158. Sintona o Intensa d'Aristosseno. 159. la Molle, Toniaca, Diatona, Intensa o Sintona, e la Equabile di Tolomeo. 161. 162. 163.
- Diazeutico**, vocabolo Greco esprimente il Tuono della Disgiunzione, appreso di noi alamire, e \sharp mi. 232.
- Didimo**, suo Cromatico. 118. Diatonico. 160. diminuì l'estensione del Tuono, di maggiore facendolo minore; ed accrebbe il Semituono, di minore facendolo maggiore. 257. qual vantaggio da esso ne sia perciò venuto al nostro Contrappunto. 320.
- Diesis**, vocabolo usato dai Greci per esprimere il Semituono minore, chiamato anche Limma. 92. per esprimere anche la quarta parte del Tuono, chiamato perciò Quadrantale. 266. sua Proporzione. *ibid.* se sia sensibile, e come. 267. Enarmonico antico qual sia, secondo Archita, Aristosseno, Eratostene, Didimo, e Tolomeo. 316. Moderno Enarmonico espresso con questo segno X, suo vero significato e uso. 89. sua Proporzione. 248. differenza tra esso e l'antico. 316.
- Diesis \sharp** , parere del Zarlino sopra questo segno. 259. suoi diversi effetti. 132. 133.
- Diminuito**, vedi Contrappunto, suoi varj vocaboli.
- Diocle**, secondo Svida, rilevò le Proporzioni degl' Intervalli Musicali. 22.
- Disgiunto**, vedi Diazeutico.
- Disgiunzione**, divisione di due Tetracordi, prima congiunti. 90. 91. 95. 96. 97.
- Dissonanze**, o Intervalli dissonanti dei tre Generi. 130. 131. 132. del Partecipato. 133.
- Dissonanze de' Greci** quali fossero. 229. loro Terze e Seste dissonanti. *ibid.* o senza, o con legatura, la dissonanza presso d'essi era forzata a passare ad un'altra dissonanza. 229. 230. 231.
- Dissonanze de' Moderni**, loro uso esser deve sobrio. 197. frapposte fra due consonanze. 215. usate o con legatura, o senza. *ibid.* nel secondo modo, sue condizioni, ed esempio. 216. nel primo modo richieggono nel paziente, Preparazione, Percussione, e Risoluzione, loro condizioni. 217. Esempio. 218. nell'Agente, o restando fermo, o movendosi, quali condizioni richiedansi, esempio. 218. 219. 220. Due dissonanze di seguito, o sciolte, o legate, con quali prescrizioni possono usarsi, loro esempio. 220. 221. di raro però. 222. esempio, in cui rilevasi, che la Dissonanza si forma non solo con la parte fondamentale, ma ancora con un'altra delle superiori.

- ri. pag. 223. & seq. muta alcuna volta il luogo, perciò chiamasi Nota cambiata. 220.
- D**istruzione del Tempio di Gerofolima fatta da Nabucco non distrusse il Canto de' Salmi, ne il Suono degli Strumenti Ebraici. 343. nella distruzione seguita sotto Tito perdettero gli Ebrei il Canto de' Salmi, e l'uso degli Strumenti. 356.
- D**ivisione Armonica, ed Aritmetica, quale sia. 238. 239. l'Armonica più perfetta, e più grata; i Compositori, e gli Organisti praticarono sempre più questa, che l'Aritmetica. 239. dell'Ottava. *ibid.* 240. della Quinta. 250. della Sesta maggiore. 251. 252. Sesta minore non ammette ne l'una ne l'altra. 252. 253.
- D**onatisti riprovarono l'antico Canto de' Salmi, e nuovi Salmi e Canto inventarono, perciò condannati dai due Pontefici S. Melchiade, e S. Silvestro. 382.
- D**oni (Gio: Batista) concesse ai Greci il nostro Contrappunto. 166. 170. sua Tastatura per rinnovare, e perfezionare i Generi. 119.
- D**onne, se cantassero nel Tempio. 56.
- D**orico, Tuono o Modo praticato più degli altri nel Canto de' Salmi dagli Ebrei. 342.
- D**uodecima, di che composta, e sua Proporzione. 237. 238. è una delle Consonanze replicate. 238.
- D**urando (Monsignor Guglielmo), suo sentimento contrario allo Scrittore della Vita di Carlo Magno. 395.
- E**brei, superiori a tutte le Nazioni nel sagro Canto e Suono de' loro Strumenti. 335. loro Musica trasse a se l'ammirazione di tutte le Nazioni. 336. conservarono il loro Canto e Suono anche nella distruzione del Tempio fatta da Nabucco come dal Salmo CXXXVI. 343. loro Musica usata ne' Conviti, e nelle Essequie, 61. 62. e nelle Vendemmie. 64. con Canto de' Salmi. 66. Cantilene de' Salmi perdute nell'ultima distruzione del Tempio. 356. loro Cantilene moderne di varie Nazioni esposte nella Tav. VI.
- E**ccedenti, Intervalli maggiori, come eccedono. 304.
- E**gizia, vedi Cantilena Egizia.
- E**gizj, instruiro Mosè nella Musica. 17. 28. primi ristoratori della Musica dopo il Diluvio. 75. da essi dispregiata come effeminatrice degli animi. 77. ne' Sagrafizj usata tra le loro Cerimonie. 78. il loro Osiri ritrovò l'Armonia del Canto, la Lira con tre Corde, e dilettavasi del Canto accompagnato dalle Muse. *ibid.* inventò anche la Tromba. 80. nelle loro Feste, e Conviti usavano il Trigono. 79. le Tibie, ed i Salterj accompagnati dai Cori, e dai Balli. *ibid.* Sistro inventato da Ifide, usato dagli Egizj. 79. inventarono il Monaulo, la Lira di sette corde, il Timpano nella Guerra. 80.
- E**lementi del Contrappunto, quali sieno, chiamati anche Specie, e Combinazioni. 295. si dividono in Cononanti, Dissonanti, ed Inconcinni. *ibid.* alcuni Intervalli presi a capriccio, così quelli formati

mati dagli Uccelli non entrano negli Elementi del Contrappunto.
pag. 296. 297.

Elifeo profetizza al Suono d' un Instrumento. 58.

Enarmonico inventato, secondo Aristosseno, da Olimpo. 123. sua Scala o Gradi. 89. suo Tetracordo. 90. Specie Enarmonica d' Archita, Aristosseno, Eratostene, Didimo, Tolomeo, e Moderna. 316. ai tempi di Plutarco, di Macrobio perduto, e dispregiato come cosa ideale. 110. Artifiziosissimo, perciò praticato solo dai dotti, e peritissimi. *ibid.* a molti impossibile. *ibid.* sue difficoltà. 127. suoi Intervalli Diffonanti. 132. 136. suo segno presso i moderni, vedi Diesis.

Enos, fu il primo, che cominciò ad invocare il nome di Dio probabilmente col Canto. 22. 23.

Equabile una delle cinque spezie del Diatonico di Tolomeo. 160. 163.

Eratostene, suo Diatonico. 159. Cromatico. 118. Enarmonico. 316.

Eretici osaron di variare il Canto de' Salmi usato, e costantemente ritenuto dalla Chiesa. 381. & *seq.* loro dogmi empj contro del Canto Ecclesiastico. 386.

Esdra, vedi Neemia.

Esequie di Giacobbe accompagnate col Canto lugubre. 26. con qual Rito. 27. verisimilmente cogli Strumenti. *ibid.* & 63. tal' uso praticato anche dagli Ebrei. 62. con quali Strumenti. 63. Cantico composto da David nella morte di Saul, e di Gionata. 64. da Geremia nella morte di Giosia. *ibid.*

Estensione, sorta di Canto presso de' Greci, qual fosse. 129.

Estensione, vedi Cantilene de' Salmi.

Euclide, sua divisione del Tuono in due parti l' una maggiore dell' altra 245. seguace in tutto d' Aristosseno, fuorchè nella divisione del Tuono. *ibid.*

Evovae, vocali frapposte al *Sæculorum Amen*. 376. notate negli Antifonarj moderni, e negli Antichi dei secoli X. XI. e XII. 376. indicanti la Cadenza finale d' ogni Intonazione. *ibid.* suoi varj vocaboli. *ibid.* interpretate le suddette vocali per la voce Ebraica *Sela*, e Greca *Diapsalma*. 50. 51. altre di lei qualità, vedi Cadenza finale.

Facoltà, vedi Capacità.

Falsa, vedi Musica.

Falso-Bordone, formola derivata dal francese Faux-bordon, detta anche, *Rudior Armonia*, Chant irregulier, Musique simple de Note contre Note. 194. diversamente spiegato, e praticato dagli Autori. *ibid.*

Fanciulli, in qual sorta di Musica volle Platone fossero instruiti. 77.

Fermo, Canto fermo, di lui Note o Figure. 187. non usa, che il solo Genere Diatonico. 102. di lui Tuoni, o Modi. 327. 328. ogni sua Cantilena contiene qualche Andamento, o Aria della Salmodia del proprio Tuono. 397.

Fenici inventori d' uno Strumento chiamato Fenice, e del Nablo, o

- Nablo. pag. 72. usarono nei Funerali certi Flauti chiamati Gingre. *ibid.*
- Feriale, o Semplice, Canto de' Salmi meno ornato praticato dalla Chiesa. 374. 378. sua restrizione, e descrizione. 400. 401. quale differenza tra esso, e 'l Festivo. *ibid.* Intonazioni Feriali per gli otto Tuoni esposte nella Tavola seconda.
- Festivo, Canto de' Salmi più ornato, praticato dalla Chiesa. 378. descrizione, ed ornamenti di esso. 400. 401. sua estensione. 442. Intonazione per ciascuno degli otto Tuoni nella Tavola seconda.
- da Fiato, Strumenti, quali sieno. 16. 17. quali dagli Ebrei usati nel Tempio. 425. *seq.*
- Figurato, Canto figurato, di lui esempio e Figure. 183.
- Figure, segno esprimente il tempo e la durata d'un Tuono, o Voce. 187. 190. chiamansi Figure per la diversità della Forma, e Note per la diversità del sito, *ibid.* & 191. Sono l'ornamento principale del nostro Contrappunto. 197. 203. verisimilmente sono posteriori al secolo XI. 204. loro diversità incognita ai Greci, quanta varietà produca nel nostro Contrappunto. 333. niun vestigio d'esse, o altro equivalente segno trovasi presso de' Greci. 212. fuori che le loro Sillabe lunghe, e brevi. *ibid.* & 213. 214.
- Figure, vedi Spezie degli Intervalli Consonanti.
- Filolao, coetaneo di Platone, fu il primo, secondo Boezio, che divise il Tuono in due parti, l'una chiamata Apotome, o Semituono maggiore, l'altra minore chiamata Diesis, o Semituono minore. 92.
- Finale, vocabolo, che serve per esprimere il fine delle Cantilene de' Salmi, vedi Cadenza finale. Esprime anche la Corda, o Voce di ciascun Tuono, vedi Corda finale.
- Finta, vedi Musica.
- Fiscannense Monastero, correzione fatta al di lui Antifonario. 399.
- Fisica, Musica Teorica, che considera le cagioni naturali del Suono e del Canto. 11. 12. col mezzo dei Numeri, chiamasi Aritmetica, e con le leggi della Natura, chiamasi Fisica, o Acustica. *ibid.*
- Fistola, Strumento usato dai Caldei. 67. sua descrizione. 68. 69. 74.
- Flauti, loro descrizione ed uso. 71. 72. sonati dalle Donne Siriache, chiamate Ambubaie. 73. Flauto torto, vedi Sinfonia.
- Florido, vedi Contrappunto moderno.
- Fogliani (Lodovico) Modonese, riconobbe sensibile il Comma, e la necessità del Temperamento. 273.
- Fondamentale, vocabolo esprimente la Parte più grave del nostro Contrappunto, che serve di base e fondamento a tutte l'altre. 322.
- Forme, o Formole di Canto, vedi Intonazioni de' Salmi.
- Fraguier (Abbate) per alcuni passi di Platone, Cicerone, e Macrobio, attribuisce il nostro Contrappunto ai Greci. 172.
- Franc (Guglielmo) compose il Canto dei Salmi tradotti da Clemente Marot, e Teodoro Beza. 384.
- Francesi, controversia insorta tra i loro Cantori, ed i Romani. 393. lo-

ro Canto, e Antifonarj riformati. 394. 395. loro ricerche, se i Greci usassero il nostro Contrappunto. 172. 173. 174. versatissimi nella Musica moderna, e antica, particolarmente Greca. 168.

Fratto, vedi Contrappunto.

Frazioni qualche volta trascurate per maggior chiarezza, e facilità. 153.

Froschio (*Gioanni*) a qual numero riduca le Corde del Sistema Massimo, o Perfetto. 235.

Gaffurio (*Francbino*) accorda ai Greci il nostro Contrappunto. 166. 170. fu l' autorità supposta di Bacchio Seniore. 169. la quale vien negata dal Bontempi. *ibid.* Lettere esprimenti le Voci, dal Gaffurio mutate nelle Sillabe. 182. opposizioni ad esso fatte da Francesco Salina. 272. e da Giovanni Spadario. 273.

Galland (*Monsieur*), suo sentimento sopra la Tromba di Mosè. 34.

Galilei (*Vincenzo*) asserisce essere in uso, poco avanti di Guido Aretino, le Lettere Greche e Latine. 185. come debba intendersi, dichiarando egli essere insensibile il Comma. 267. lo dimostra sensibile. 269. 273. riferisce varie opinioni degli Scrittori Greci, e Latini sopra il Temperamento della Lira di Mercurio. 443. descrive il Plettro degli Antichi. 435. tal' ora concede, tal' ora nega ai Greci il nostro Contrappunto. 171.

Gaffendo (*Pietro*) dimostra, assieme con Renato Cartesio, e 'l P. Merfennio, perchè la Quarta, Consonanza perfetta, sia più grata verso l' acuto, che verso il grave. 280. a qual numero riduca le Corde del Sistema Massimo Perfetto. 235.

Gentili, loro costume di lodare i suoi Dei col Canto e col Suono, come attesta Macrobio. 23. loro profani lascivi Cantici, ai quali fu dagli Apostoli contrapposto l' antico saggio Canto de' Salmi. 354.

Geometri, vedi Corrispondenza.

Generi, furono appresso de' Greci tre, Diatonico, Cromatico, ed Enarmonico. 89. loro Scale. *ibid.* Intervalli consoni di Ottava, Quinta, e Quarta comuni ad ogni Genere. 106. 107. loro varia unione, vedi Mistione. Corde in essi alcune Stabili, ed altre Mobili, quali sieno. 240.

Geroboamo, di lui armata atterrita col Suono delle sagre Trombe. 59.

Gerofolima; di lei distruzione profetizzata da Danielle, e minacciata da Gesù Cristo. 356. seguita l' anno di Gesù Cristo settantefimo. 350.

Gesù Cristo nostro Redentore nell' ultima Cena, cantò all' Eterno suo Padre Inno di ringraziamento. 352. qual fosse, varie opinioni degli Espositori. *ibid.* & 353.

Giacobbe, di lui Essequie accompagnate col Canto lugubre. 27.

Gingre, sorta di Flauti lunghi un palmo usati dai Fenici nei Funerali. 72.

Giosafatto, vittoria da esso ottenuta sopra gli Ammoniti, e i Moabiti col saggio Canto. 59.

Gioseffo Ebreo asserisce, che i Figli di Set eressero due Colonne, in cui

- incifero le notizie delle Arti fin' a quel tempo conosciute . pag. 23. secondo alcuni Scrittori anche le notizie della Musica. 24. tal fatto giudicato apocrifo dai migliori Critici. *ibid.* Tromba degli Ebrei descritta dallo stesso Gioseffo. 35. asserisce la Cinira, o Cetra, esser composta di dieci corde, e 'l Salterio o Nablo di dodici. 434. ed ambidue questi Strumenti formati di Elettro. 433. la Cinira percossa col Plettro, e il Nablo colle dita. 434.
- Githit**, vocabolo Ebreo posto nei Titoli dei Salmi **VIII. lxxx. lxxxiii.** tradotto nella Vulgata pro *Torcularibus*. 64. 65. variamente interpretato dagli Espositori. 65. ora per uno Strumento inventato in Get Città de' Filistei. *ibid.* o per una Cantilena particolare usata nella stessa Città. *ibid.* universalmente viene interpretato per le Vendemmie. *ibid.* & 66. esposizione di Origene. 363. 364.
- Giuda Maccabeo** celebra la Dedicazione del nuovo Altare col Canto de' Salmi, e 'l Suono degli Strumenti. 348. fu profeguita questa solennità, e fu condecorata colla divina Presenza di Gesù Cristo nostro Signore. 349. 350.
- Giosquino** del Prato discepolo di Giovanni Okekem, o Okenheim. 323.
- Glareano** (*Enrico Lorito*) nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170. seguace di Boezio non ammise, che il Tuono maggiore. 272. estesse il numero degli otto Tuoni fino ai dodici. 327.
- Gnostici Eretici**, i quali, secondo Filastrio, rigettarono il Canto antico de' Salmi. 385. 386.
- Gradi**; loro significato. 88. 91. 191. di quattro soli appresso de' Greci è composta la Quarta. 89. 90. ogni Grado come divideasi; vedi Tuono. Differenza tra i Gradi, ed i Salti. 105. prendesi nell' istesso senso il nome di Grado, che d' Intervallo, e di Corde. 191. 236. di quanti Gradi sieno composte le Scale Greche. 214. 215.
- Graduale**, o sia Antifona, che cantasi nei Divini Offizj della Messa dopo l' Epistola. 389. chiamato anche *Cantatorium*. 390. correzione ad esso fatta da S. Gregorio. 391.
- Grave**, e **Acuto**, loro significato. 87.
- Greci Maestri** di tutte le Arti, e Scienze, e quindi della Musica. 5. 6. 168. usarono le loro Lettere dell' Alfabeto in luogo delle Note, o Figure. 176. 185. tali lettere, or intere, or tronche, or varie, quando in positura, e quando in cifra. 205. 206. niun contrassegno avevano di varietà, di valore. 204. servirono in luogo di Figure le loro sillabe brevi, o lunghe. 211. 212. 213. di sette Parti era composta la loro Musica. 212. Cantilena Greca del modo Lidio, come ritrovata, da chi pubblicata, di lei Espositori. 207. Esempio d' un supposto loro Contrappunto Greco. 230. loro Sistemi lontani dal nostro Contrappunto. 305. & *seq.* non dividevano nel Tetracordo, che il primo Tuono usando il Genere Cromatico. 314. Qualità particolari della nostra Musica mancanti ai Greci, senza le quali non potevano avere il nostro Contrappunto. 333. Scrittori, che glielo accordarono. 166. 172. altri, che glielo negarono. 170. loro Contrappunto qual fosse. 172. 173.
- s. Gre-

s. Gregorio Magno, Canoni da esso stabiliti nel Concilio Romano sopra del Canto Ecclesiastico, e dei Cantori. pag. 386. 387. Antifonario chiamato Centone, da esso raccolto, e corretto. 388. notato da esso con le Lettere Romane in luogo delle Greche. 393. & seq. stabilì le diversità di Rito nel Canto Ecclesiastico. 400. & seq. Non inventò, ma corresse, e ridusse a metodo più decente l' Ecclesiastico Canto, e quindi fu chiamato Canto Gregoriano. 367. ciò che in esso fece. 389. & seq.

Guido Aretico Monaco Bened. nel secolo XI. ridusse la Musica, e specialmente il Canto, a maggior chiarezza e facilità. 7. frappose i Punti caudati tra due linee, colorate una col minio, l'altra col giallo, per indicare le due Chiavi di F fa ut, e di C sol fa ut. 184. ritenne però anche l' uso delle lettere Romane, come da varj esempj. 177. 178. 179. a qual numero riducesse le Corde del Sistema Massimo. 235. accenna la divisione di quattro Tuoni, o Modi in otto. 326.

Handel (Georgio Federico), suo Esempio pratico della Quarta come sia Diffonante. 285.

Hazur spiegato dal P. Calmet per la Cetra antica. 435.

Huggab, nome Ebraico esprimente l' Organo antico composto di varie piccole cannuccie, chiamato ancor Fittola. 17. 18.

s. Jacopo Appostolo consiglia ciascun Fedele a cantar Salmi in rendimento di grazie all' Altissimo. 355.

Immutabile, vedi Sistema.

Incomposto, vedi Composto.

Inconcinno, vedi Suono.

In exitu Salmo CXIII. solito cantarsi dagli Ebrei dopo la Cena dell' Agnello pasquale. 352. quando usato dalla Chiesa. 418. sua Intonazione notata nell' Antifonario di S. Gregorio. 407. da Aureliano vien posta fra le quattro Intonazioni aggiunte alle otto antiche. *ibid.* il Canto di detto Salmo ad esso solamente vien concesso, ne mai a verun' altro. 415. sua Intonazione vien chiamata con varj vocaboli: Mistà, Irregolare, Committa, Peregrina, Trasportata, Acquisita. 414., secondo diversi Autori, giudicata di varj Tuoni. *ibid.* Si conchiude, coll' appoggio all' autorità di S. Bernardo, essere, non del Settimo, ma del Secondo Tuono. 416. 417. Esempio della di lei Intonazione. 416.

Inflection di voce leggiera e picciola, vocabolo usato da S. Agostino, e da S. Isidoro per esprimere il Canto Semplice, o Feriale introdotto nella Chiesa d' Alessandria da S. Atanagio. 420. 421.

Inno, secondo S. Agostino, laude, che si rende a Dio col Canto. 352. quale dal nostro Redentore fosse dopo la Cena cantato, varie opinioni degli Espositori. *ibid.*, & 353.

Inno Angelico: *Gloria in excelsis*, chiamato anche *Salutatio* & *laus Angelica*, *laus Angelorum*, *Hymnus Angelicus*. 391. 392.

••••• Inno

- Inno Epinicio, cioè Trionfale: *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth* &c. di lui esposizione. 392. non deve confonderfi con l'altro Inno: *Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus immortalis*, chiamato Trifagio. *ibid.*
- Intenso, Rimesso, cioè Acuto, e Grave. 87.
- Intenso, o Sintono, vocabolo ufato da Aristoffeno, e da Tolomeo per esprimere l'estensione degl' Intervalli medj della Quarta in alcuna spezie dei Generi Diatonico, e Cromatico. 118. 157. 159. 160. 162.
- Intercalare, Spezie di Cantico inventato dagli Israeliti, nello scoprire, che fece Iddio a Mosè un Pozzo miracoloso. 36.
- Interpunzione, o sia Pausa praticata alla metà d' ogni versetto dei Salmi, con molta premura raccomandata dai Sommi Pontefici, e Concilj. 413. distinta nel Canto da qualche Chiesa con alcune voci particolari. 414.
- Intervalli, loro descrizione. 87. altri Ordinarij, altri Straordinarij. 105. Composti, ed Incomposti. 106. 419. quali Comuni, e Immutabili in ogni Genere, o Sistema. 106. 107. 108. 111. Diffoni dei Greci. 215. 240. proibiti, e dispiacevoli come moderati. 104. quelli del nostro Contrappunto si scostano da quelli dei Greci. 305. 232. di quali erano privi i Greci. 300. 301. 313. svario dei maggiori per eccesso, e dei minori per mancanza. 132. 139. loro quantità necessaria al nostro Contrappunto. 320. presi a capriccio, non entrano negli Elementi, che compongono il Contrappunto. 296. 297. loro Serie successiva costituìse la Melodia. 297. proprietà dei maggiori, e dei minori. 298. 299. possono praticarsi i perfetti, e precisi dalla Voce umana, e dagli Strumenti mobili, o alterabili, non già dagli stabili. 317.
- Intonazioni, vocabolo, col quale viene indicato il Canto intero del Versetto d' ogni Salmo, o il solo principio. 368. vengono espresse queste Intonazioni, *Formulae Tonorum*, Forme delle otto Salmodie, *Maneries, Tropi, Modulationes, Cantum imponere. ibid.* viene in esse distinto il Principio, il Mezzo, e il Fine: *sic incipit, sic mediatur, sic finitur.* 376. Versi, che esprimono il Principio. 375. il Mezzo, chiamato anche Cadenza media. *ibid.* il Fine, chiamato Cadenza Finale, o *Evovae.* 376. Nota in ogni Intonazione, chiamata Principale, o Caratteristica espressa con alcuni Versi. 377. Principio, e Fine variabili secondo la diversità dei Riti. 378. Formole, o parole nulla per se esprimenti, che le sole Intonazioni. 405. altri termini, o caratteri, che indicano le Intonazioni. 406. alcune particolari introdotte dopo S. Gregorio. *ibid.* & 407.
- Introito, Antifona da S. Gregorio introdotta, e anteposta ai Salmi soliti cantarsi avanti del sacrificio della Messa. 401. prescrive un solo Salmo col Canto più solenne, ed esteso per dar tempo all' ingresso del Popolo nella Chiesa. *ibid.*
- Invitatorio, di lui Canto corretto da S. Gregorio. 393.
- Ipocritica, parte della Musica giudice d' ogni pratica musicale. 11. 12.
- Jubal, secondo il sacro Testo, Padre di quei, che cantavano colla **Cetra,**

- tra, e coll' Organo; varietà delle Versioni, e degli Espositori. pag. 15. 16. & seq.
- de Jumilac (P. D. Pietro Benedetto della Congregazione di San Mauro), vedi Monaci.
- Keplero (Giovanni) nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170., sua definizione dello stesso Contrappunto. 321.
- Kirchero (P. Atanagio della Compagnia di Gesù) espone la controversia nata fra alcuni Scrittori, come sia divisibile il Tuono. 93. nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170.
- Kyrie eleison, detto anche *Litania*, che cantasi nel sacrificio della Messa tanto dalla Chiesa Latina, che dalla Greca. 391. San Gregorio dimostra la differenza nell' uso, che passa tra l' una e l' altra Chiesa. *ibid.*
- Labano rimprovera Giacobbe, per esser da esso occultamente fuggito con le Mogli Lia, e Rachele, desiderando d' accompagnarlo coi Cantici, e i Timpani, e colle Cetre. 26.
- Legatura, detta ancora Sincopa, con cui vengono praticate le Diffonanze. 215. con quali avvertenze. 217. Esempio. 218. 219. Appendice, o eccezione di due Diffonanze frapposte a due Consonanze. 220.
- s. Leone Magno asserisce alcune consuetudini Giudaiche esser divenute osservanze Cristiane, fra le quali se ne rileva il Canto Ebraico de' Salmi. 358. 359. suo sentimento, che ce lo comprova. 366.
- s. Leone II. per sentimento d' alcuni Scrittori viene creduto autore del Canto de' Salmi, 396. tal' asserzione distrutta con l' autorità d' altri più antichi Scrittori. *ibid.*
- Lettere Greche, or intere, or tronche, or varie, quando in positura, e quando in cifra usate in due linee, l' una superiore esprimente le Voci de' Cantanti, l' altra inferiore il Suono degli Strumenti. 205. Esempio delle accennate Lettere proposte da Aristide Quintiliano variamente usate dai Greci nei loro Tuoni, o Modi. 206. Serie elementare delle Voci, e Suoni nel Modo Lidio. *ibid.*
- Lettere Romane esprimenti le Voci dei Cantanti sostituite alle Greche da S. Gregorio. 393. 394. 395. segnate per linea retta, alcune majuscule e grandi indicanti le voci gravi, altre piccole, le voci acute. 177. segnate or sopra, or sotto, secondo la diversità d' acutezza, e di gravità. 178. erano anche in uso, al riferire del P. Mabillone, avanti del IX. secolo. *ibid.* secondo D. Pietro Cerone furono frapposte fra le linee, ed i spazj. 181.
- Leviti stabiliti da David Cantori cogli Strumenti, per servire al culto di Dio, costituendo come loro Principi e Direttori Asaf, Eman, & Etan. 45. 46. furono distribuiti in tante classi, e loro prescritte le leggi da osservarsi coridianamente nel Tempio. 54. 55.
- Lidio, vocabolo esprimente uno dei Tuoni, o Modi de' Greci. 206. Caratteri Greci esprimenti le Voci, e Suoni particolari di questo Modo

- do, o Tuono. *ibid.* Cantilena dello stesso Modo, e da chi pubblicata. pag. 207. suoi Espositori diversi nell' esporla. 208. 209. 210.
- Linee due introdotte da Guido Aretino, fra le quali frappose i Punti caudati, l' una colorata col minio, segnata sul principio alcuna volta con un F. indizio della Chiave di F fa ut, l' altra colorata col giallo fu 'l principio alcuna volta distinta con un C. indizio della Chiave di C sol fa ut. 184. ridotte le suddette linee al numero di quattro nel secolo XIII. 399.
- Lira, che in luogo di Cetra, o Cinira vien chiamata dal sagro Testo. 433. di che composta, e numero delle di lei Corde, vedi Cetra. Lira di tre Corde attribuita agli Egizj, e di sette inventata da Mercurio, fu da Terpandro portata ai medesimi Egizj. 80. non efferci lumi sufficienti per distinguere la di lei forma da quella del Salterio, Cetra, Testudine, Liuto o Arpa, ma solamente si raccoglie dall' autorità di Scaligero, esser composta la Lira del teschio d' una Testudine, e la Cetra di legno. 435. *Lyra mendicorum*, vedi Sinfonia.
- Litania*, vedi *Kyrie eleison*.
- Longino Scrittore Greco, Suoni Parafoni da esso accennati, variamente interpretati, quali sieno. 171.
- Luciano Gentile deride i Cristiani della primitiva Chiesa per il loro digiuno di più giorni, ed il vegliare tutta la notte, cantando Inni (o fian Salmi). 359. 360.
- Mabillon (P. D. Giovanni Monaco della Congregazione di San Mauro), vedi Monaci.
- Macrobio, di lui testo, da cui l' Ab. Fraguier rileva, che appresso i Greci fosse in uso il nostro Contrappunto. 172.
- Madrigale posto in Musica dal Cav. Ercole Bottrigari, usando il Genere Cromatico di Didimo. 313.
- Maneries*, vocabolo esprimente le Intonazioni de' Salmi. 368. 420.
- Manero, vedi Cantilena Egizia.
- Mansio*, vocabolo, di cui si servirono i Greci per indicare il Canto di varie parole fu d' una stessa Voce, o Suono. 325.
- Marcello (Benedetto Nobile Uomo Veneziano), suo Esempio pratico della Quarta come sia Diffonante. 286.
- Marchetto da Padova volle diviso il Tuono in cinque parti, nel qual sentimento fu poscia seguito da Giovanni Tinctoris, P. Bonaventura da Brescia, P. Pietro de Canutiis, Fabbio Colonna, Francesco Nigetti, e da D. Giovammaria Casini. 91. scrisse contro a Marchetto Prosdocimo de Beldemandis da Padova. *ibid.* fu seguace di Boezio, non ammettendo che il Tuono maggiore. 272.
- Maria profetessa Sorella di Aronne, dopo il passaggio del Mar rosso, assieme con tutte le Donne Ebree accompagnò il Cantico di Mosè coi Strumenti. 29. con qual Rito, e quali si fossero tali Strumenti. *ibid.* & 30.

- Marot (Clemente)**, tradusse assieme con Teodoro Beza i Salmi in lingua Franzese, il Canto de' quali fu composto da Guglielmo Franc. pag. 384.
- Martene (P. D. Edmondo della Congregazione di S. Mauro)**, vedi Monaci.
- Meleziani Eretici** condannati nel primo Concilio di Nicea, perchè indecentemente accompagnavano il sagro Canto de' Salmi collo sbattimento delle mani, e co' falti, e col suono di molte campanelle appese ad una fune. 382. a quali si oppose S. Atanagio, come attesta Teodoreto. *ibid.* introducendo nella sua Chiesa d' Alessandria un Canto grave, e moderato, cioè il Feriale. 421.
- Melodia**, qual sia. 88. come sia differente dall' Armonia presso gli Antichi, e presso i Moderni. 175. ogni Parte da se deve fare una piacevole Melodia nel nostro Contrappunto. 203. 204. più Melodie compongono l' Armonia de' Moderni. 297.
- Melopeia**, o sia Facoltà di comporre il Canto. 11. 12. una delle sette parti della Musica Greca. 212.
- Mensurabile**, vocabolo ufato per esprimere il nostro Contrappunto composto di Figure di vario valore. 197.
- Merula (Cav. Tarquinio)**, sua composizione Musicale d' un *Confitebor*, il di cui Basso continuo, o sia Organo, replica ottantacinque volte l' istessa Aria. 214.
- Mersennio (P. Marino dell' Ordine de' Minimi di S. Francesco di Paola)** dimostra come la Quarta, Consonanza perfetta, sia più grata verso l' acuto, che verso il grave. 280. come le Composizioni armoniche sono più eleganti, quanto le sue Parti sono maggiori di numero. 322. descrive il numero de' Suoni formati dal Trombone. 429. 430. e dalla Tromba. 431. 432. suo sentimento sopra il Salterio degli Ebrei. 434. sopra la Cetra, e la Lira. *ibid.* & 345.
- Metrica**, spezie di Musica, qual sia. 11. 12.
- Mezilothaim**, vocabolo Ebraico esprimente certi campanelli, di cui eran forniti i Timpani degli Antichi. 31.
- Mistione**, o Mistura, unione dei Generi. 111. del Genere Diatonico col Cromatico. 112. del Diatonico coll' Enarmonico. *ibid.* del Cromatico coll' Enarmonico. 113. di tutti tre i Generi. *ibid.* come fosse praticata. 114. & *seq.* difficoltà, che occorrono nella Mistione. 127. differenza, che passa tra la Mistione, e la Mutazione. 300. 301. 313.
- Misto**, o sia unione del Tuono Autentico col suo Plagale. 329. vocabolo col quale fu anche indicata spezialmente l' Intonazione del Salmo *In exitu*. 414. 415.
- Mobili**, o Alterabili diconsi que' Strumenti, il Suono de' quali può, ad arbitrio del Sonatore, renderfi più acuto, o più grave. 317.
- Mobili**, Suoni medij del Tetracordo, descritti da Euclide, a differenza degli estremi, che sono stabili. 240.
- Modi**, vedi Tuoni.
- Modulazione**, appresso gli Antichi, secondo il Zarlino, era il Movimento, che si faceva da un Suono all' altro per diversi Intervalli,

- e appresso i Moderni è il passaggio, o cambiamento, che si fa da un Tuono ad un altro, detta perciò Circolazione, che gli Antichi chiamarono Mutazione di Tuono. pag. 325. 328.
- Molle, spezie dei Generi Diatonico, e Cromatico secondo Aristosseno. 118. 158. e secondo Tolomeo. 118. 161.
- Monaci d' Oriente, e d' Occidente, loro leggi prescritte sopra il Canto de' Salmi. 366. 367. niuna innovazione di tal Canto ritrovasi fatta da essi, ma sempre lo stesso dalla primitiva Chiesa praticato, e che dopo S. Gregorio prese il nome di Gregoriano, conservarono costantemente, come lo dimostra Monsignor Giovanni Caramuele. 370. 371. sopra tutti, i dottissimi, ed eruditissimi P. P. D. D. Mabillon, Martene, d' Achery, Montfaucon, de Jumillac Monaci della Congregazione di San Mauro, nel riandare i secoli Benedittini, nell' esaminare i Riti Monastici, e il Canto Ecclesiastico, niuna menzione di mutazione nel Canto Salmidico, asseriscono aver ritrovata. 369. 370. alcune Intonazioni, chiamate Monastiche, esposte nella Tavola IV. devono noverarsi tra le posteriori a S. Gregorio. 406. 407.
- Monaulo, Strumento dal quale, per testimonio di Juba riferito da Ate-
neo se ne servivano gli Egizj ne' Carmi nuziali. 80.
- Mondana, vedi Musica.
- Montfaucon (P. D. Bernardo della Congregazione di S. Mauro), vedi Monaci.
- Mosè fu instruito dagli Egizj nell' Aritmetica, Geometria, Ritmica, Medicina, e nella Musica. 28. dopo il passaggio del Mar rosso cantò assieme con gli Ebrei il celebre Cantico in lode, e ringraziamento a Dio: *Cantemus Domino*, &c. seguito da Maria profetessa capo del Coro femminile. 29. qual Rito fosse da essi praticato, e con quali Strumenti fosse accompagnato questo Cantico. *ibid.* & 30.
- Muse descritte da Diodoro di Sicilia, parlando di Osiri, quali fossero presso gli Egizj. 78.
- Mufette, vedi Cornamusa.
- Musica, presso gli Antichi, era l'Armonia, che nasce dalla proporzione delle cose tutte create. 8. varie sue divisioni. 9. & seq.
- Musica Colorata, spezie di Musica trasportata fuori del Genere Diatonico col mezzo del \sharp , o del b . detta anche Musica Alterata, Falsa, Finta, o Congiunta. 97.
- Musica ne' Conviti, qual fosse presso gli Ebrei. 61. 62.
- Musica nelle Esequie, qual fosse presso gli Ebrei. 63. 64.
- Musica Greca, sette di lei parti, i Suoni, gl' Intervalli, i Generi, i Sistemi, i Tuoni, le Mutazioni, la Melopeia, o sia composizione del Canto. 212.
- Musica Mondana, ravvisata dai Greci nel movimento dei Cieli, nell' unione degli Elementi, e nella varietà de' Tempi. 9.
- Musica Pratica, che Attiva ancor chiamasi, è quella, che eseguendo
con

- con artificio i precetti della Teorica, giunge a dilettere. pag. 11. dividefi in Ufuale, e Narrativa. *ibid.*
- Mufica Strumentale**, confifte nella grata combinazione delle Voci, e nel Concerto degli Strumenti. 9. vien partita da Francesco Salina in tre Spezie, cioè in Mufica, che move, ed alletta col mezzo de' noftri Senfi, che alletta, e move l'Intelletto, e che l'uno e l'altro move ed alletta, loro spiegazione. *ibid.* & 10.
- Mufica Teorica**, o fia Speculativa, contempla i principj, le cagioni, le proprietà, e gli effetti di qualunque Armonia dilettevole. 11. dividefi in Fifica, ed Artificiale. *ibid.*
- Mufica Umana** confidera il confenfo perfetto delle potenze dell' Anima, dei Senfi, e delle parti del Corpo; l'ordine di tutte le Scienze ed Arti, e la convenienza delle Leggi d'ogni Repubblica, e Regno. 9.
- Nablo**, Nablo, Nauto, Nebel, vocaboli efprimenti il Salterio degli Ebrei, di lui invenzione attribuita da alcuni Efpofitori a Jubal. 16. 17. 18. attribuita anche ai Fenici. 72. era composto il Nablo di dieci Corde, e fecondo G. ofeffo Ebreo di dodici, e percotevafi colle dita. 434. 435. varie di lui forme delineate. 436.
- Neemia** affieme con Efdra, fotto la condotta di Zorobabele, ritorna dopo la fchiavitù nella Giudea per riedificare il Tempio, e le mura di Gerofolima col culto antico, e folenne rito de' Muficali Concerti. 344. 345.
- Neffo**, forta di Canto preffo i Greci, qual foſſe. 129.
- Neuma**, chiamata ancora Pauſa, Virgola, Sbarra, Reſpiro, Diſtinzione, e Stanghetta; ella è una linea frappoſta ad un qualche numero di Note, che taglia le quattro linee parallele del Canto, in eſſo introdotta dopo l' XI. fecolo, per indicare al Cantante la pauſa, o reſpiro, e dividere i ſenſi delle parole. 379. 380. fu anche chiamata Neuma la Sequenza ſolita cantarſi nella Meſſa dopo l' Epiftola, o il Canto fu' l' fine dell' Antifona, o un certo tratto di Note, che ſegue l' Alleluja. *ibid.*
- Nicolaiti**, Eretici, i quali rigettarono l' antico Eccleſiaſtico Canto de' Salmi. 385.
- Nota Caratteriftica**, o Principale, che nelle Intonazioni de' Salmi regola tutte le Sillabe, le quali precedono la Cadenza media, e la Finale. 377. Nota Romana, o fian lettere con le quali San Gregorio notò l' Antifonario da eſſo corretto. 393. 394. 395.
- Note del Canto Fermo** o Figurato, ebbero origine dai Punti quaſi rotondi, che in progresso li riduſſero ad eſſer quadrati. 186. 187. varia loro poſizione, indizio dell' acutezza o gravità, varia loro forma indizio della diverſità del valore. 190. 191.
- Nova Maneries**, *Novus Motus*, vocabolo uſato per eſprimere l' Intonazione dell' *In exitu*. 420.
- Novità introdotte nel Canto Fermo**, condannate da' Sommi Pontefici, e Concilj. 410. 411.

- Numeri ufati in luogo delle Note, o Figure, come appreffo Roberto Flud, P. Merfennio, P. Kircher, Gio: Andr. Angelini Bontempi, P. Gasparo Scotti, e fingolarmente Monf. Rouffeau. pag. 204.**
- Oddone (Abbate Cluniacense) introdusse alcune lettere, o fian cifre per indicare le Voci. pag. 180. a qual numero riduceffe le Corde del Sistema Massimo. 235.**
- Odica, Spezie di Musica pratica, che riguarda il Ballo, e i varj movimenti del Canto, e del Suono. 11. 12.**
- Offertorio, di lui Canto corretto da S. Gregorio. 392.**
- Olimpo, fecondo Aristoffeno riferito da Plutarco, ritrovò il Genere Enarmonico. 123.**
- Orazio Poeta, di lui detto, dal quale Monf. Burette concede ai Greci il Contrappunto alla Terza. 172. 173.**
- Ordini di Melodia. 402. vedi Rito del Canto de' Salmi.**
- Organica, una delle parti della Musica Pratica. 11. vien descritta effere l'efecuzione degli Organi naturali, o degli Strumenti artificiali. 12.**
- Organifti, effere loro neceffario l' ufo del Trasporto, come dimostra il Zarlino, per comodo del Canto Fermo. 332.**
- Organizzare, vocabolo antico ufato per esprimere il Contrappunto. 297.**
- Organo, qual foffe preffo gli Antichi. 17. chiamato preffo gli Ebrei Huggab. 18. non deve intenderfi il perfetto Organo Idraulico, o il Pneumatico de' noftri tempi, ma la femplice unione di varie cannuccie di differente lunghezza. *ibid.***
- Ornamenti, detti anche Passaggi, proprj del Canto Figurato, come difconvenienti nel Canto Fermo, vietati dai Sommi Pontefici, e dai Concilj. 410. alcuni descritti da Monf. Nivers. 411.**
- Ortells (D. Antonio Teodoro Maestro di Capella nella Metropolitana di Valenza), di lui efempio pratico della Quarta come fia Diffonante. 282.**
- Oftinato, vedi Contrappunto.**
- Ottava la prima fra le Confonanze perfette. 174. non foffre alcuna Alterazione, o piccolo fvario, nè preffo de' Greci in veruno de' loro Sistemi; nè preffo de' Moderni nel Sistema Partecipato. 231. 267. 269. composta della Quinta, e della Quarta, fua Proporzione. 236. 237. è del Genere moltiplice. 289. di lei divisione Armonica, ed Aritmetica. 239. 240. qualunque Intervallo Confono, o Diffono ad effa aggiunto, resta dell' iffelfa Spezie. 238. composta di fei Tuoni maggiori diviene Diffonante. 263. ed eccedente un Comma antico. 264. un Comma moderno. 265. nel Contrappunto moderno vien divifa in dodici Semituoni. 314.**
- Ottava doppia, chiamata Didiapafon, è del numero delle Confonanze perfette, replicate. 232. 236. fua Proporzione. 238.**
- Ottave, e Quinte di fequito, perchè proibite nel noftro Contrappunto, ce lo avverte il Zarlino. 323. Monf. Joachim Quantz fogggiunge effere a' noftri giorni quasi l' unica Regola direttrice del moderno Contrappunto. 189.**

- Pandura**, Strumento, secondo Pitagora, inventato dai Troglotidi, e fabbricato dal Lauro, che nasce nel Mare. pag. 73. S. Isidoro però, fondato sul detto di Virgilio l'attribuisce a Pane, che i Gentili riconoscevano Dio de' Pastori, e vuole, che fosse una spezie di Fistola, o Siringa. 74.
- s. Paolo** Appostolo esortò gli Efesi, i Colossensi, ed i Corinti a dar lodi all' Altissimo Iddio coi Salmi, con gl' Inni, e coi Cantici. 354. lo stesso Appostolo assieme con Silla, nella Città di Filippi in Macedonia, fecero sulla mezza notte risonar quelle Carceri di sagri Canti. *ibid.*
- Paracter**, vedi Tuoni aggiunti.
- Parafoni Suoni**, quali siano. 171.
- Partecipato**, è una mistura del Genere Diatonico col Cromatico, e d'alcun altro intervallo necessario al nostro Contrappunto. 114. in ogni di lui Tetracordo le Corde sono sei, e cinque sono i Gradi, o Intervalli, loro descrizione. 118. alcune di lui Corde nominate Cromatiche più tosto dal sito, che dalla misura dell' Intervallo. *ibid.* Suoni, o Corde del Partecipato, sono negli Strumenti stabili lontani dal giusto, quanto può soffrir l' Udito. 120. Scala del Partecipato per \sharp , e per b , ove sono accennati gli Intervalli Dissonanti per serie. 132. 133. 134. per Salto. 137. 138. tutti gli Intervalli di questo Genere, fuori dell' Ottava, si scostano necessariamente negli Strumenti stabili per un Comma, o più o meno dagli Intervalli de' Greci. 231. 232. Riduzione del Partecipato per gli Strumenti accennati. 318.
- Parti**, che compongono il nostro Contrappunto, cioè Soprano, Contralto, Tenore, e Basso, quanto è maggiore il loro numero, altrettanto accrescono l'artificio. 322. proprietà di ciascuna. *ibid.* & 377. certo accrescimento di Parti, non accresce l'artificio. 323.
- Pausa**, vedi Neuma, o Interpunzione.
- Pentacordo**, detto anche *Quinquechordium*, Instrumento usato dai Sciti. 74.
- Percussione**, vedi Dissonanze de' Moderni.
- Perrault** (*Monf. Claudio*) assieme con Monf. Burette sopra un detto d'Ateneo, d' Orazio, e di Plutarco, accordano ai Greci il Contrappunto alla Terza. 173.
- Perti** (*Giacomo Antonio*), suo Esempio pratico, come la Quarta sia Dissonante. 288.
- Petrobrutiani** Eretici condannarono il Canto Ecclesiastico de' Salmi. 386.
- Pezia**, sorta di Canto presso de' Greci, qual fosse. 128. 129.
- Pbtongus**, vocabolo latino esprimente uno degli otto Tuoni. 398.
- Pipino** Re di Francia, sua sollecitudine assieme col di lui Fratello San Remigio, o sia Remedio Vescovo di Roano, acciò i Francesi apprendessero perfettamente il Canto Romano. 395.
- Pitagora**, se sia stato il primo a stabilire le Proporzioni degli Intervalli Musicali. 21.
- Platone**, in qual sorta di Musica, secondo gli Egizj, volle fossero instruiti

- struiti i Fanciulli. pag. 77. passo dello stesso Platone, dal quale l'Abate Fraguier cerca dedurne il Contrappunto in uso ai Greci. 172.
- Plagale, vocabolo esprimente uno dei quattro Tuoni collaterali ai quattro Autentici. 327.
- Plettro, col quale, secondo Gioseffo Ebreo, percotevasi la Cetra, Cini-
ra, o Lira, il che vien negato da Monsignore Bossuet. 435.
- Plinio, il giovane, scrisse all'Imperatore Trajano, che i primi Cristia-
ni adunavansi prima della luce a cantar Inni a vicenda. 359.
- Plutarco, di lui detto, dal quale Monf. Burette, e Monf. Perrault con-
cedono ai Greci il Contrappunto alla Terza. 173. asserisce essere
perduto ai suoi tempi il Genere Enarmonico. 110.
- Poesia compagna della Musica. 4. qual fosse presso gli Ebrei. 47. 48.
- Poetica, o sia facoltà di far Poesie, una delle parti della Musica Prati-
ca usuale presso i Greci. 11. 12.
- de Podio (*Guillermo*), seguace di Boezio non ammise, che il Tuono
maggiore. 272.
- Prefazioni, loro Canto corretto da S. Gregorio. 392.
- Protus*, vocabolo esprimente il primo dei Tuoni Ecclesiastici. 327.
- Principio d'Intonazione de' Salmi, versi esprimenti il loro Canto in
ogni Tuono. 374. 375.
- Pfallam*, come variamente dagli Espositori interpretato. 37. 38. 46. 47.
- Punti esprimenti le Voci del Canto, introdotti dopo l'uso delle lettere,
prima semplici, dopo talvolta caudati, e talvolta ancora colle co-
de, quando unite, quando sciolte, e quando tortuose a forma di
geroglifici. 183. loro esempio. 184. diversa lor forma espressa con
varj vocaboli, cioè: *Virgas, Clines, Quilismata, Puneta, Polatus*.
183. frapposti da Guido Aretino a due linee, una gialla indicante
la Chiave di C sol fa ut, l'altra col minio la Chiave di F fa ut.
184. distinti i Punti con altrettante linee, quante sono le voci da
essi indicate, ognuna delle quali linee è segnata su 'l principio con
una lettera dell'Alfabetto Greco, o Latino. 185. Esempio d'una Can-
tilena antica del Tuono Mixolidio segnata con i Punti. 186.
- Quarta, una delle Consonanze perfette de' Greci. 174. e de' Moderni.
277. & seq. detta Tetracordo, perchè composta di quattro Corde, o
Suoni. 90. di lei Proporzione. 237. nella divisione Armonica dell'
Ottava è collocata la Quarta nella parte acuta sopra della Quinta.
239. nella divisione Aritmetica nella parte grave sotto della Quin-
ta. 240. di lei Figure, o Spezie, perchè sieno tre. 242. Esempio
di ciascuna Spezie, o Figura. 243. di quanti e quali Intervalli sia
composta nel Genere Diatonico. 244. eccedente un Comma antico,
e moderno diviene Dissonante. 264. 265. di lei Temperamento ne-
gli Strumenti stabili del Sistema Partecipato. 263. viene nel Tem-
peramento degli Strumenti stabili accresciuta d'una parte del Com-
ma, di cui viene diminuita la Quinta. 275. 276., perchè sia po-
sta nel numero delle Dissonanze dai Moderni. 276. usq. ad. 281.
Esem-

- Esempj pratici, come la Quarta sia Dissonante. pag. 282. & seq.
 Quarta maggiore Greca, sua Proporzione simile al Tritono de' Greci. 255. de' Moderni, sua Proporzione simile al nostro Tritono. *ibid.*
 Quinquecordo, vedi Pentacordo.
 Quinta, una delle Consonanze perfette tanto presso de' Greci, che de' Moderni. 174. di lei Proporzione. 237. divisa Armonicamente in due Terze, la maggiore verso il grave, e la minore verso l'acuto. 249. 250. Aritmeticamente la Terza minore verso il grave, e la maggiore verso l'acuto. *ibid.* di lei Temperamento negli Strumenti stabili del Sistema Partecipato. 263. per l'eccesso d'un Comma antico, o moderno diviene Dissonante. 264. 265. viene diminuita d'una parte del Comma, di cui viene accretciuta la Quarta. 267. 275.
 Quinta falsa de' Greci, sua Proporzione. 255. de' Moderni. *ibid.*
 Quinte di seguito, perchè proibite, vedi Ottave.
 Quintadecima, vedi Ottava doppia.
- Rameau** (*Monsieur*) celebre Scrittore di Musica Teorica, e Pratica de' nostri giorni, sua descrizione del Rovescio d'Armonia, o sia, secondo il Zarlino, Cambiamento delle Parti nel nostro Contrappunto. 279. suo Esempio pratico, come la Quarta sia Dissonante. 283.
Rami (*Bartolomeo*) fu il primo a pubblicare la necessità del Temperamento. 272. contro di esso scrisse Nicolò Burzio, al quale si oppose Giovanni Spadario. 273.
Reginone (*Abbate Prumiense*), sua Correzione fatta all'Antifonario fu l'fine del IX. secolo. 399. di lui esposizione delle Formole antiche delle Intonazioni de' Salmi. 405.
Registri dell'Organo, loro Suoni formano una serie d'Ottave, alcuna delle quali sono tramezzate dalle Quinte. 189.
Relazione Armonica, e Melodica, quali siano. 297. 298. 301. Relazione, che hanno le Parti del nostro Contrappunto con la più grave, o Fondamentale, e fra di loro. 322.
Relazione Armonica nel Contrappunto, descritta dal Zarlino, quale sia, e con quali avvertenze debba praticarsi. 102. 103. Esempio del Zarlino, e del Cerone. *ibid.*
s. Remigio, o sia Remedio (*Vescovo di Roano*), vedi Pippino.
Remissio, o Rimesso, movimento della Voce, che dall'acuto discende al grave. 325. vedi Intenso.
Responsorj, loro Canto corretto da S. Gregorio. 391.
Retto, e Ricorrente, spezie di Canto presso de' Greci, quali fossero. 129.
Risoluzione, vedi Dissonanze de' Moderni.
Rito, nel Canto de' Salmi da Davide stabilito. 403. 404. dalla Chiesa diviso in Festivo, Feriale, Cantico, e Solenne, o Introito. 378. 379. diligenze usate da S. Gregorio per il perfetto stabilimento del Rito. 398. & seq.
Rossi (*Lemme*), a qual numero riducesse le Corde del Sistema Massimo.

- mo. pag. 235. di lui Serie degl' Intervalli del Sistema perfetto, o Sintono per gli Strumenti mobili, e del Sistema imperfetto, o Partecipato per gli Strumenti stabili. 318. esposizione della suddetta Serie. 319. 320.
- Rovescio d' Armonia**, o sia Cambiamento delle Parti del Contrappunto descritto dal Zarlino, e da Monf. Rameau. 279.
- Sacerdoti Ebrei** destinati da Mosè per il Suono delle sagre Trombe. 34.
- Sacerdoti Egizj**, si servivano nelle Funzioni d' Ifide del Sistro. 79.
- Sagrifizj de' Gentili** celebrati, secondo Macrobio, con i Suoni Musicali, appresso varj colla Lira, e con la Cetra, appresso alcuni colle Tibie, e con altri Musicali Strumenti. 23.
- Salina (Francesco)**, sua divisione della Musica, vedi Musica Strumentale. Nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170. condanna il Gaffurio, perchè ora seguace di Pitagora, e di Boezio, ed ora di Tolomeo. 272.
- Salmi**, e loro Canto predetto dal Santo Re David doverli conservare, non solo nel Tempio di Gerusalemma, ma nella Chiesa da tutte le Genti, e Popoli della Terra fino al finire de' secoli. 356. 357. 358.
- Salmo semplice**, di lui proprietà, secondo S. Ilario, d' esser cantato coll' accompagnamento di qualche Strumento. 30. Salmo—Cantico, al quale precede il Suono degli Strumenti, e Cantico—Salmo, nel quale il Suono segue al Canto. *ibid.*
- Salomone** dichiarato dal saggio Testo peritissimo nella Poesia, e nella Musica. 55. eseguì gli ordini paterni prescritti dal Santo Re David stabilendo nel Tempio i Cantori, e Sonatori. *ibid.*
- Salterio**, detto anche Nablo, di lui invenzione attribuita, secondo alcune Versioni, ed Espositori a Jubal. 15. & *seq.* da alcuni vien descritto simile all' Arpa. 39. dieci erano le di lui Corde, secondo il saggio Testo, e dodici secondo Gioseffo Ebreo. 434. era al di sopra il di lui corpo concavo, e traforato, da cui rendeva il Suono. 39. 435. Varie di lui forme delineate. 436.
- Salti**, quali siano, e come differiscono dai Gradi. 105. quali vengono proibiti nel Canto Fermo, e nel Figurato. 102. Esempio dei proibiti nei Generi Diatonico, Cromatico, ed Enarmonico. 135. 136. nel Partecipato per \sharp , e per b . 137. 138. 139.
- Sambuca**, Strumento Orientale, che passò ai Greci, inventata secondo Ateneo da Sambice, e secondo Svida da Ibico. 70. Clemente Alessandrino attribuisce la di lei invenzione ai Troglotidi. 73. 74. Porfirio, Papia, e Turnebio la descrissero per Strumento da Corde di forma triangolare. 70. e S. Girolamo, S. Ilidoro, il Lirano, ed altri per Strumento da fiato, a guisa di Flauto, composta di un ramo dell' albero Sambuco. 71.
- Scala**, quale sia nella Musica, e di che composta. 88. detta Sistema dai Greci. 106. del Genere Diatonico, Cromatico, ed Enarmonico. 89.
- Schophar**, vocabolo appresso gli Ebrei esprime la Tromba. 425.

- Sciti**, furono i primi, i quali usarono un certo Strumento chiamato Pentacordo, detto anche *Quinquecordium*. pag. 74.
- Seconda**, uno degli Elementi del nostro Contrappunto, si divide in maggiore, ed in minore. 302. la Seconda Maggiore, che dicesi anche Tuono, è di due forta, loro Proporzione. *ibid.* la Minore, detta Semituono, è di quattro forta, loro Proporzione. *ibid.* la Seconda del Contrappunto moderno, è sempre Maggiore. 330. Specchio, o sia Esempio delle seconde Maggiori, e Minori in ogni Tuono per tutto il corso d' un' Ottava nel Sistema perfetto, o Sintono. Vedi la Tavola prima.
- Sela**, vocabolo, che trovasi sovente frapposto nel Testo Ebraico dei Salmi, il quale corrisponde al Greco Diapfalma, varie di lui interpretazioni degli Espositori. 50. 51.
- Semidiapente** de' Greci, e de' Moderni, loro Proporzione. 255.
- Semituono**, o vocabolo appresso de' Greci, che non esprime un mezzo Tuono, ma il residuo, che da due Tuoni maggiori manca alla Quarta, e chiamasi Limma, o Semituono minore, di lui Proporzione. 243. il restante del Limma per compimento del Tuono maggiore, forma un Semituono maggiore chiamato Apotome. Sua Proporzione, 245. La differenza, che passa dal Semituono maggiore al minore forma il Comma de' Greci, di lui Proporzione. *ibid.*
- Semituono moderno**, varie di lui spezie, Massimo, e sua Proporzione. 246. Maggiore, e sua Proporzione. *ibid.* Medio, di lui Proporzione. *ibid.* Minore, di lui Proporzione. *ibid.* Semituono detto comunemente Diesis Enarmonico moderno, di lui Proporzione. 316. Minimo, di lui Proporzione. *ibid.*
- Serie** dei Suoni, e delle Voci, dette ancor Scale, o Sistema. 106. alcune concordi, e grate all' Udito, vedi Suoni Concinni; altre discordi, ed ingrate all' Udito, perciò aliene dalla Musica, vedi Suoni Inconcinni. Serie di Tuoni maggiori. 147. di Tuoni minori. 148. di Tuoni maggiori, e minori. 149. di Semitoni maggiori. 150. di minori. 151. di Semitoni maggiori, e minori. 152. tutte le suddette Serie ridotte in una, da cui rilevanfi in ciascuna i difetti degl' Intervalli di Quarta, e di Quinta, e specialmente dell' Ottava, ed il riscontro del Sistema di Tolomeo. 153. 154. 155. Serie degl' Intervalli Greci paragonata con la Serie degl' Intervalli per $\frac{8}{5}$, e per $\frac{6}{5}$. necessarj al nostro Contrappunto, ove si rileva di quali fossero privi i Greci. 303.
- Sesta** costituita dall' unione Geometrica della Quarta, e della Terza, dividefi in Maggiore, ed in Minore. 250. la Maggiore composta d' una Quarta, e d' una Terza maggiore, di lei Proporzione, e divisione Aritmetica. 251. Proporzione, e divisione Armonica della stessa. 252. La Sesta Minore, composta d' una Quarta, e d' una Terza minore, non ammette divisione Armonica, nè Aritmetica. *ibid.* di lei Proporzione, o sia la Terza minore verso il grave, o verso l' acuto, 253.

- Sette** nel nostro Contrappunto seguono la natura delle Terze. pag. 289. 330. 331. di Diffonanti, che erano presso gli Antichi, come divennero Consonanti. 289.
- Settima** composta della Quinta, e della Terza, dividefi in maggiore, ed in minore. 253. la Maggiore è composta della Terza maggiore, e la Settima minore della Terza minore. *ibid.* se le Terze, o maggiori, o minori faranno Diffonanti, diconfi Settime Greche, loro Proporzione. 254. se le Terze suddette faranno Consonanti, diconfi Settime moderne, loro Proporzione. *ibid.* il nostro Contrappunto richiede la Settima maggiore. 330.
- Sillabe**, di cui si servì il Gaffurio in luogo delle Note, per indicare il Canto dell' Inno di S. Giovanni Battista. *UT queant laxis, RESonare fibris, Mira gestorum, &c.* 182.
- Sinfonia**, vocabolo presso de' Greci esprimente la Consonanza. 68. 176. descritta anche per uno Strumento musicale di forma alquanto lunga, solito portarsi dai Ciechi, ed a toccarsi colle dita, o per mezzo di una Rota di ferro, che col girare va ritocando la Corda, detta perciò *Lyra mendicorum*. 68. altri diversi vocaboli, ed opinioni de' Scrittori. *ibid.* universalmente però viene interpretata la Sinfonia per l' unione di varj Strumenti. 69. 70.
- Sintono**, vedi Intenso. Sintono di Tolomeo paragonato col Diatono di Pitagora, e col Diatonico d'Archita 307. col Molle, e col Sintono d'Aristosseno. 308. e col Diatonico di Didimo. 309. col Molle, e coll' Equabile dello stesso Tolomeo. 310.
- Sirj** furono inventori d' un Instrumento chiamato Triangolo, o Trigono, e dalla Siria furono condotti da Vero, al riferire di Capitolino, de' Sonatori d' Instrumenti da Corde, e da Fiato. 72 73.
- Siringa**, Strumento, dal quale ha avuto origine l' Organo 17.
- Sistema**, una delle sette parti della Musica Greca. 212. col nome di Sistema chiamavano i Greci qualunque Serie d' Intervalli, ma specialmente la Quarta, la Quinta, l' Ottava, e loro Composte. 174. l' Intervallo di Doppia-Ottava veniva chiamato da essi Sistema perfetto, e dai nostri Scrittori Massimo. 96. 232. dividevasi dai Greci in Disgiunto, di lui Esempio composto di quindici Corde. 233. ed in Congiunto composto di diciotto Corde, di lui Esempio. 234. Ubaldo, e Oddone vogliono composto il congiunto di diecinove Corde, Guido Aretino di quindici, e l' Froschio, Zarlino, Gassendo, e Lemme Rossi di sedici. 235. Sistema perfetto, o Sintono di Lemme Rossi per gli Strumenti Mobili. 318. Sistema perfetto, o Partecipato dello stesso per gli Strumenti Stabili. *ibid.* Riduzione del suddetto Sistema Partecipato per gli Strumenti odiernamente stabili. *ibid.* Esame de' suddetti tre Sistemi. 319. 320. Suoni, o Corde del Sistema Partecipato. 120.
- Sistro**, Strumento usato nell' Egitto, sua descrizione. 40. sua invenzione comunemente attribuita ad Iside, e del quale i Sacerdoti Egizj se ne servivano nelle di lei funzioni. 79. non disadatto alle femine, perciò da

da Maria Sorella d'Aronne, nel passaggio del Mar rosso, forse fu usato accompagnando colle Donne il Cantico di Mosè. pag. 32. di lui forma delineata. 440.

Solenne, vedi Introito.

Spataro, o Spadaro (*Giovanni*) fu 'l fine del Secolo XV. si pose a ravvivare i Generi Cromatico, ed Enarmonico, ridotti però alla moderazione del Sistema Partecipato. 126. scrisse in difesa del suo Maestro Bartolomeo Rami contro il Gaffurio, ed il Burzio. 273.

Stabili, Suoni estremi del Tetracordo, descritti da Euclide, a differenza dei medj, che sono Mobili. 240.

Strumenti di tre Generi. 16. da Fiato. *ibid.* da Corde. 17. 18. da Battere. 19. 20. con quali fosse accompagnata l'Arca dagli Ebrei nei due trasporti. 42. & *seq.* quali usati nel Tempio. 424. particolar descrizione di ciascuno. 425. & *seq.* Perché usati nel Tempio, e non dalla Chiesa ne' primi secoli. 408. 409. Suoni particolari de' Strumenti Ebraici descritti. 442. & *seq.*

Strumenti de' Moderni, alcuni Stabili, quali sieno. 133. come, e perchè in essi fosse introdotto il Temperamento. 270. 271. 275. 276. loro Quarte, e Quinte come temperate. 263. 275. Strumenti Alterabili, quali sieno. 133. 317. Stabili alterabili, o Mobili, quali sieno. 317.

Suoni Concinni, Inconcinni, Consoni, Dissoni, Antifoni, Unisoni, Parafoni, quali fossero presso de' Greci. 171. 296.

Suoni della Tromba retta degli Ebrei, quali fossero. 428. & *seq.* del Trombone descritti dal Zarlino, e dal P. Merfennio. 429. della Tromba amovibile, e ripiegata. 430. 431. della Tromba degli Ebrei. 432. del Salterio, e della Cetra. 436. 437.

Tamburo, vedi Timpano.

Tastatura degli Strumenti stabili nel Sistema Partecipato, i di cui Tasti neri servono per \sharp dell' antecedente, e per b . del susseguente: servono principalmente per dividere i Tuoni dei Tasti bianchi in due Semituoni. 119. loro imperfezione, e svaro. *ibid.* & 317. diligenze usate da D. Nicola Vicentino, Fabbio Colonna, Gio: Batista Doni, Galeazzo Sabatini, Nicolò Ramarini, Francesco Nigetti, e D. Giovan Maria Casini per levare tale imperfezione, e per introdurre in tali Strumenti i Generi, Cromatico, ed Enarmonico. 119.

Temperamento necessario per ridurre Consonanti le Terze, e Seste, che erano appresso gli Antichi Dissonanti. 268. 269. 273. Due furono i Temperamenti introdotti l' uno antico, col mutare al lume certo delle Proporzioni uno dei due Tuoni maggiori in minore, l' altro moderno al barlume incerto della Pratica. 270. 271. 272. Scrittori, che riconobbero necessario il Temperamento, ed affaticarono per ridurlo alla possibile perfezione. 273. 274. varj modi per introdurre il Temperamento. 275.

Tempio eretto per comando di Davide da Salomone, destinandovi i Cantori, e Sonatori a lodare la Maestà del Signore, non meno

- mattina e sera, che nell'offerta degli Olocausti, nei Sabbati, ed alle Calende, e in ogni altra Solennità. 54. 55. nuova riedificazione del Tempio nell'anno primo di Ciro col culto antico, e solenne Rito dei Musicali Concerti. pag. 344. 345.
- Tenore**, vocabolo esprimente una delle Parti del Contrappunto. 377. varj di lui significati. *ibid.*
- Teorica Musica**, o sia Musica speculativa, varie di lei divisioni. 11. 12.
- Terze**, e Sette erano Dissonanti appresso de' Greci. 289. per opera di Didimo, e di Tolomeo alcune di esse divennero Consonanti. *ibid.* & 295. ne restarono però Dissonanti non poche nel Diatonico di Didimo. 309. nel Sintono, e Molle d'Aristosseno. 308. nel Molle, ed Equabile di Tolomeo. 310. furono ridotte tutte le Terze, e Sette, sì maggiori, che minori all'essere di Consonanti, per mezzo del Temperamento. 268. 269. la divisione Armonica, ed Aritmetica della Quinta ci dimostra le Terze e Sette maggiori, e minori Consonanti. 249. 250. La Terza distingue, e denomina a' nostri giorni il Componimento musicale. 331. la Sesta segue la natura della Terza. *ibid.*
- Testudine**, vedi Lira.
- Tetracordo**, Serie di quattro Suoni, Voci, o Corde, detto appresso di noi Quarta minore. 90. 114. la prima, ed ultima Corda del Tetracordo immutabile. 116. le Corde medie mutabili secondo la diversità dei Generi. 114. 116. nella mistione di due Generi le Corde sono cinque, e di tre Generi sono sei. 114. nel Partecipato sono costantemente sei. *ibid.* & 118. Tetracordi, altri sono congiunti, altri disgiunti. 90. 91. di quattro Tetracordi è composto il Sistema perfetto disgiunto. 233. di cinque il Sistema perfetto congiunto. 234. quando l'ultima, e più acuta Corda d'un Tetracordo serve per prima, ed è la più grave del seguente Tetracordo, si dicono due Tetracordi Congiunti. 90. quando fra l'uno e l'altro Tetracordo trovasi frapposto un Tuono, diconsi Tetracordi Disgiunti. *ibid.* & 91. Didimo mutò nel Tetracordo il primo Tuono di maggiore in minore, e Tolomeo mutò il secondo Tuono di maggiore in minore. 289.
- Tetrardus**, o **Tetrarcibus**, vocabolo col quale esprimevano il Quarto Tuono Autentico assieme col suo Plagale, la di cui Corda finale è G sol re ut, e che corrisponde al Settimo, ed Ottavo Tuono Ecclesiastico. 327.
- Tevo** (P. Zaccaria Min. Conv.) accorda ai Greci il nostro Contrappunto. 166. 170.
- Tibia**, uno de' Strumenti col quale fu incontrato Saule da una schiera di Profeti. 38. 48. di essa se ne servirono gli Ebrei ne' Conviti, come attesta il Profeta Isaia. 62. e ne' Funerali, come descrive l'Evangelista San Matteo. *ibid.* & 63. fu usata anche la Tibia dagli Egizj nelle loro Feste, e Conviti assieme col Trigono, ed i Salterj, accompagnati dai Cori, e dai Balli. 79. così pure dai Gentili nel lodare i loro Dei col Canto, e col Suono. 23.
- Timballi**, Strumenti moderni simili in qualche modo, come vuole il P. Calmet, ai Timpani antichi. 20.

- Timoteo Milefio**, fu l' inventore del Genere Cromatico. 122.
- Timpano**, Strumento antico, come rendeva il Suono. pag. 437. era presso gli Antichi quello, che a' nostri tempi vien chiamato Cembalo rustico. 31. 438. vien descritto il Timpano, in varie forme. 31. 439. delineate alcune secondo il P. Calmet, Mons. Bianchini, ed il Pignorio. 439. l' usarono in guerra gli Egizj. 80. fu uno de' Strumenti col quale, assieme colle Donne Ebee, accompagnò Maria Sorella d'Aronne il Cantico di Mosè, dopo il passaggio del Mar rosso. 31.
- Tintinnaboli**, spezie di Campanelli, che con altri Strumenti, secondo la Versione Arabica, fu accompagnato il trasporto dell' Arca dalla Casa di Aminadabbo a quella d' Obededom. 43.
- Tintore (Gianni)** seguace di Boezio, non ammise, che il Tuono maggiore. 272.
- Tollerato**, vedi Concesso.
- Tolomeo**, di lui passo, da cui l' Ab. de Chateaufneuf concede ai Greci il Contrappunto alla Terza. 173. divise Tolomeo in tre modi la Quarta, dividendola per ciascun modo in due soli Intervalli superparticolari. 290. 291. di nuovo divise la Quarta in tre modi, formandone in ciascun modo tre Intervalli superparticolari. 292. & seq. perchè Tolomeo mutasse di maggiore in minore più tosto il secondo Tuono del Tetracordo, che il primo. 293. 321. da questa mutazione divennero Consonanti alcune Terze, e Sette. 289. riformò le cinque spezie di Genere Diatonico de' Greci di lui antecessori. 160. così pure il Cromatico Molle, l' Intenso. 118. e l' Enarmonico. 316.
- Tovar (Francesco)** seguace di Boezio, non ammise, che il Tuono maggiore. 272.
- Traduzioni de' Scrittori Greci** tra loro varie, e incerte. 167. 168.
- Trasporto d' una Cantilena Greca del Modo Lidio** diversamente praticato dal Cav. Ercole Bottrigari, e da Mons. Burette, come conciliasi. 209. 210. modo di praticar il Trasporto fuori del Genere Diatonico descritto dal Zarlino. 331. dicesi tal Trasporto Musica Falsa, Finta, Colorata, Congiunta, e Alterata. 97. 331. necessità del Trasporto. 332. come debba praticarsi, e con quali prescrizioni nel Canto Fermo. 373. 444. 445.
- Tratto**, e di lui Canto da S. Gregorio corretto. 392.
- Triangolo, o Trigono**, Strumento inventato nella Siria. 73. fu usato dagli Egizj nelle loro Feste, e ne' Conviti. 79.
- Tritono**, Intervallo composto di tre Tuoni disposti per Serie, difficoltà, e repugnanza del Cantante nell' eseguirlo, sia per Serie, che per Salto. 124. 125. nasce dalla Disgiunzione dei due Tetracordi medj del Sistema perfetto. 98. Proporzione del Tritono Greco, e moderno. 254. 255.
- Tritus**, vocabolo esprimente il terzo Autentico Tuono col suo Plagale, la di cui Corda finale è F fa ut, corrispondente al Quinto, e Sesto Tuono Ecclesiastico. 327.
- Tromba**, dagli Ebrei chiamata Asofra. 35. di lei invenzione attribuita all'

- all' Egiziano Ofiri. 34. è da crederfi, che gli Ebrei la prendessero dagli Egizj. *ibid.* sentimento di Monf. Galland sopra la di lei invenzione, e forma. *ibid.* Mosè per comando di Dio ne fece fabbricare due d' Argento, acciò i Sacerdoti col loro suono potessero convocare il Popolo nel muovere gli alloggiamenti, ne' Conviti, ne' giorni Festivi, e nelle Calende. 33. 66. fu accresciuto il loro numero. 34. e descritta la loro forma da Gioseffo Ebreo. 35. 428. col loro Suono fu atterrita l' armata di Geroboamo, ottenendo la vittoria Abìa Re di Giuda. 59. fu chiamata or Tromba, or Buccina. 425. ora l'una dall' altra distinte, essendo la Tromba di forma retta, e la Buccina curva. 426. 427. la Tromba retta degli Ebrei simile a quella de' Romani, e la ripiegata ambedue delineate. 428. Voci, o Suoni delle accennate Trombe. 431. 432. non essendo esse amovibili, la Serie dei loro Suoni è limitata. 430. 431.
- Trombone, sua descrizione del Zarlino, e del P. Merfennio. 429. essendo amovibile, forma la Serie di quindici Voci. 430. ed essendo alterabile, può formare qualunque Genere, o Spezie. *ibid.*
- Tropus, vocabolo esprimente gli otto Tuoni Ecclesiastici. 368.
- Trudonense Monastero, correzione fatta al di lui Antifonario. 399.
- Tuono, vocabolo, che aveva quattro significati presso de' Greci. I. di Voce semplice, o di qualunque Suono; II. d' Intervallo, che passa da un Grado ad un altro; III. l' acutezza, e gravità dei Gradi; IV. certe Cantilene, che essi ancora chiamarono Modi. 208.
- Tuono, cioè l' Intervallo, che passa da un Grado ad un altro, fu diviso in maggiore, ed in minore. 92. loro Proporzione. 256. diviso sì l' uno, che l' altro in due Semituoni di varie misure. 245. & seq. varie opinioni nella divisione del Tuono accennate dal P. Kircher. 93. varie divisioni di Aristosseno. 266. lo volle egli diviso in due Parti uguali. 244. Euclide fu seguace di Aristosseno in tutto, fuorchè nella divisione del Tuono. 245.
- Tuono maggiore diviso in cinque, in sette, e in nove Parti. 91. generalmente si dice composto di nove Commi. 92. precisamente però è composto più di otto, e meno di nove Commi antichi. 260. e più di nove, e meno di dieci Commi moderni. 261.
- Tuono minore, introdotto da Didimo, fu diviso in quattro, o sei, o otto Parti. 92. è composto precisamente più di otto, e meno di nove Commi moderni. 262.
- Tuono, spezie di Cantilena chiamata ancora Modo, una delle sette parti della Musica Greca. 212. qual differenza passi tra questi due vocaboli di Tuono, e Modo. 442. ciascuno dei Tuoni Greci era composto di quindici Voci, o Suoni disposti per Serie. 208. questa Serie, sempre la stessa, trasportata or verso il grave, or verso l' acuto, formava la diversità dei Tuoni Greci, *ibid.* tre soli furono presso gli antichi Greci i Tuoni. 329. a questi tre ne furono aggiunti altri due, onde divennero cinque, che furono poscia considerati come Primarij, e Principali. 209. asserisse Euclide, a suoi tempi essere cresciuti fino al

numero di tredici . pag. 208. ai quali furono aggiunti altri due, e restò stabilito il numero di quindici Tuoni, o Modi. 209. distinguendo i cinque Primarij, e Principali con vocaboli particolari di Dorio, Jastio, Frigio, Eolio, e Lidio; ed altri cinque al di sotto, e cinque al di sopra, distinti questi colla particola *Iper*, e quelli colla particola *Ipo*. *ibid.* alcuni frapposero fra essi il Mistolidio. 406. ognuno dei quindici Tuoni aveva il suo particolar Carattere, o Cifra, con cui la stessa Serie di Suoni indicar potea il Tuono diverso. 208. Proprietà de' Tuoni appresso de' Greci descritta da Luciano Samosateno. 339. Mutazione di Tuono, come praticata dai Greci. 325. 326.

Tuono del Canto Fermo, detto Modo. 325. 331. differenza fra questi due Vocaboli. 331. 442. vien detto il Tuono *Pbtongus*. 398. è una Serie di Voci, che si estende per il corso d'un' Ottava, ed ha per Finale, o Fondamentale una determinata Corda, la quale stabilisce, e determina il Tuono. 327. quattro sono le Corde accennate, cioè D la sol re, E la mi, F fa ut, e G sol re ut, che servono per Finali de' Tuoni. 326. i Cantori Ecclesiastici diedero a ciascuna di queste quattro Corde un nome particolare, alla prima D. *Protus*, o *Arcos*; alla seconda E. *Deuterus*, alla terza F. *Tritus*, alla quarta G. *Tetrardus*, corrispondenti ai nomi de' Tuoni Greci, Dorio, Frigio, Lidio, Mistolidio. 406. 407. ad ognuna delle quattro Corde fu aggiunto un altro Tuono, onde di quattro divennero otto Tuoni, chiamando i primi Autentici, cioè Principali, o Maestri, e gli altri quattro Plagali, cioè Collaterali, o Inferiori. 326. 327. 328. essendo composti gli accennati Tuoni d'un' Ottava divisa in una Quinta, e in una Quarta; se questa resta al di sopra della Quinta, dicesi il Tuono Autentico, se al di sotto dicesi Plagale. 327. Misto vien chiamato il Tuono, quando all' Autentico stà unito il proprio Plagale. 329. dicesi Commisto, quando la Spezie d'un Autentico, o Plagale si mescola con altra Spezie diversa. 329.

Tuono del Canto Figurato, simile in tutte le qualità a quello del Canto Fermo, col solo divario, che agli Otto accennati ne furono aggiunti altri quattro, due de' quali stabiliti furono nella Corda Fondamentale A la mi re, ed altri due in C sol fa ut, tralasciando la Corda di B mi, per esser mancante della Quinta. 326. 327.

Tuono del Contrappunto, o Composizione Musicale appresso i Moderni, oltre l'essere stabilito sopra una delle accennate sei Corde, viene anche stabilito sopra qualunque altra Corda Trasportata, o Finta. 332. la Corda determina il Tuono, e la Terza il Modo, talchè dalla diversità della Terza si denomina esser la Composizione di Terza maggiore, o minore. 331. la Terza richiede la Sesta a lei consimile. *ibid.* la Seconda, e la Settima nel Tuono de' Moderni Compositori ambedue sono sempre maggiori. 330. 331.

Valentini (Pier Francesco) compositore raro di Canonj, sorta di Composizioni Musicali artificiose. 323.

Valen-

- Valentino, Apostata, ed Eretico, ripudiò i Salmi di David, confarcinandone con Canto proporzionato altri diversi. pag. 384.
- Wallis (*Gioanni Inglese*) nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170.
- Vanneo (*P. Stefano Agostiniano*) seguace di Boezio, non ammise, che il Tuono maggiore. 272. descrive la varietà del Rito nelle Intonazioni de' Salmi. 401.
- Variazione del Tuono, come praticata nel Canto Fermo, e nel Canto Figurato. 373.
- Varietà nella Musica, sorgente d'ogni dilettazione. 298. 320. 321. 325.
- Ubaldo (*Monaco Elnonense*), suo Esempio de' Punti esprimenti il Canto delle Voci. 183. a qual numero riducesse le Corde del Sistema Massimo. 235.
- Uccelli, loro Canto difficile da imitarsi. 143. & seq.
- Vescovo d'Antiochia Paolo Samosateno Eretico condannato nel secondo Concilio d'Antiochia, singolarmente per aver banditi da quella Chiesa i consueti Salmi, e Canti Davidici, e sostituite in lor vece Cantilene sciocche in di lui propria lode. 381. 382.
- Vendemmie, qual Musica in esse praticassero gli Ebrei. 64. 65. 66.
- Vicentino (*D. Nicola*), riconobbe sensibile il Comma, e la necessità del Temperamento. 273. tentò d'introdurre i Generi negli Strumenti Stabili. 119. specialmente il Cromatico, e l'Enarmonico. 126. sua controversia con Vincenzo Lusitano. 313.
- Vitruvio, collocò tra le Consonanze la Quarta, e introdusse ne' Teatri alcuni Vasi di metallo, che risonavano fra di loro Intervalli consonanti. 280.
- Undecima, detta Diapason—Diateffaron, una delle Consonanze perfette, sua Proporzione. 237.
- Voci Concinne, ed Inconcinne, vedi Suoni.
- Voci Confone, e Diffone presso de' Greci, quali fossero. 174. 229.
- Zarlino (*M. Gioseffo*) concede ai Greci il nostro Contrappunto. 166. 170. suo Esempio, col quale dimostra, che qualunque Diffonanza formasi, non solo colla Parte Fondamentale, ma ancora con una delle superiori. 222. & seq. a qual numero riducesse le Corde del Sistema Massimo. 235. suo giudizio come sia sensibile il Comma. 267. 268. 269. ridusse a perfezione il Temperamento. 274. descrive il Cambiamento degl' Intervalli, detto Rovesciamento d'Armonia da Mons. Rameau. 279. descrive il Zarlino qual sia la Composizione musicale perfetta. 321. sua opinione nel comporre le Parti del Basso a più Cori. 324. muta le Corde, e l'Ordine de' Tuoni Ecclesiastici. 328. dimostra quanto sia utile l'uso del Trasporto agli Organisti. 332. sua opinione di qual Tuono sia l'Intonazione dell' *In exitu*. 416. 417. descrive i Suoni del Trombone. 429.

INDICE

DE' PIÙ USUALI VOCABOLI

Antichi coi loro corrispondenti Moderni.

| | | |
|-------------------------------------|-----------------------|---|
| A | EVIA - - - - - | Vocali nell' <i>Alleluja</i> . |
| | Acquistato - - - - - | Tuono disgiunto collocato al di sotto del I. Tetracordo. |
| | Alterato - - - - - | Intervallo di misura alquanto alterata. |
| | Antifoni - - - - - | Suoni dell' istess' identità. |
| Apotome - - - - - | | Semituono maggiore de' Greci. |
| Ascendente - - - - - | | Canto, o Suono dal grave all' acuto. |
| Autentico - - - - - | | Tuono Principale. |
| Cantatorium - - - - - | | Libro delle Cantilene Ecclesiastiche. |
| Caratteristica - - - - - | | Corde principale, o regolatrice delle Sillabe da replicarsi nella Salmodia. |
| Centone - - - - - | | Adunanza di Cantilene Ecclesiastiche. |
| Circolazione - - - - - | | Modulazione, o passaggio nel moderno Contrappunto di Tuono in Tuono. |
| Circoncorrente - - - - - | | Canto ascendente per un Tetracordo congiunto, e discendente per un disgiunto. |
| Comma - - - - - | | Particella componente l' estensione dell' Intervallo armonico. |
| Commisto - - - - - | | Mescolanza di Tuoni. |
| Composto - - - - - | | Intervallo qualunque coi frapposti medij, o sia Intervallo per Serie. |
| Concinni - - - - - | | Suoni, o Voci adattate al Canto. |
| Consoni - - - - - | | Suoni, o Voci contemporanee grate all' Udito. |
| Definizione, o Differenza - - - - - | | Per alcuni indice della Cadenza finale nel Canto de' Salmi. |
| Deuterus - - - - - | | Segno dell' Autentico, e Plagale in E l' mi, cioè Terzo, e Quarto Tuono. |
| Diapason - - - - - | | Intervallo d' Ottava. |
| Diapason-Diapente - - - - - | | Intervallo di Duodecima. |
| Diapason-Diateffaron - - - - - | | Intervallo di Undecima. |
| Diapason-Ditono - - - - - | | Intervallo di Decima maggiore. |
| Diapente - - - - - | | Intervallo di Quinta. |
| Diateffaron - - - - - | | Intervallo di Quarta. |
| Diazeuxis - - - - - | | Divisione dei Tetracordi. |
| Diatono - - - - - | | Composto di Tuoni. |
| Diezeugmenon - - - - - | | Terzo Tetracordo disgiunto, le di cui Corde sono h. c. d. e. |

504 *Indice de' più usuali Vocaboli.*

| | |
|--|--|
| Diminuito - - - - - | Intervallo alquanto mancante dalla giusta estensione. |
| Discendente - - - - - | Canto, o Suono dall'acuto al grave. |
| Dif-Diapafon, o. Bif-Diapafon - - | Vocabolo esprimente, ora l'Intervallo di Decimaquinta, ora il Sistema Perfetto, o Massimo disgiunto. |
| Disgiunzione - - - - - | Tuono, che divide il secondo dal Terzo Tetracordo, ed il Terzo dal Quarto. |
| Diffoni - - - - - | Suoni, o Voci contemporanee dispiacevoli all'Udito. |
| Ditono - - - - - | Intervallo di Terza maggiore. |
| Dorio - - - - - | Genere di Canto inventato dai Dorj. |
| Eolio - - - - - | Genere di Canto inventato dagli Eolj. |
| Eptacordo - - - - - | Intervallo di Settima. |
| Equabile - - - - - | Eguaglianza dei tre Intervalli nel Tetracordo tra loro pochissimo nell'estensione differenti. |
| Equifono - - - - - | Intervallo di Ottava, e di Decimaquinta. |
| Esacordo - - - - - | Intervallo di Sesta. |
| Estensione - - - - - | Un'alquanto lunga dimora in una Voce o in un Suono. |
| Evovae - - - - - | Vocali nel <i>Saeculorum Amen</i> . |
| Expansum - - - - - | Intervallo dal grave all'acuto. |
| Falso-bordone - - - - - | Contrappunto rozzo, e poco maestrevole. |
| Finta - - - - - | Musica trasportata fuori del Genere Diatonico. |
| Figurato } - - - - - | Contrappunto vario di Figure musicali. |
| Florido } | |
| Fratto } | |
| Frigio - - - - - | Genere di Canto inventato dai Frigj. |
| Formulae - - - - - | Intonazioni de' Tuoni Ecclesiastici. |
| Genere - - - - - | Varia divisione degli Intervalli componenti il Tetracordo, o sia la Quarta. |
| Homophonus - - - - - | Unifono. |
| Hypate hypaton - - - - - | ¶ mi grave. |
| Hypate meson - - - - - | ¶ la mi grave. |
| Hypaton - - - - - | Tetracordo I. genere di Canto, le cui Corde sono ¶. C. D. E. |
| Hyperbolæon - - - - - | Tetracordo IV. genere di Canto, le cui Corde sono e. f. g. aa. |
| Jastio - - - - - | Genere di Canto inventato dagli Jastj. |
| Idraulico - - - - - | Vocabolo esprimente ogni Strumento famoso per l'Aria compressa dall'Acqua. |
| Incomposto - - - - - | Intervallo senza i medj, de' quali è composto, o sia Intervallo per Salto. |

Incon-

Indice de' più usuali Vocaboli. 505

| | |
|--|---|
| Inconcinno - - - - - | Suono, o Voce disadatta al Canto. |
| Intenso - - - - - | Passaggio dal grave all'acuto nella Cantilena. |
| Intervallo - - - - - | Spazio fra due Voci, o Suoni. |
| Intonazioni - - - - - | Vocabolo esprimente, ora il solo principio delle Cantilene Ecclesiastiche, e dei Salmi, ora l'intera Cantilena di questi. |
| Lichanos hypaton - - - - - | D la sol re grave. |
| Lichanos meson - - - - - | G sol re ut grave. |
| Lidio - - - - - | Genere di Canto inventato dai Lidj. |
| Limma - - - - - | Greco Semituono minore. |
| Maneries - - - - - | Vocabolo determinativo delle Corde Finali ne' Tuoni Ecclesiastici, e delle Intonazioni de' Salmi. |
| Manso - - - - - | Vocabolo esprimente il cantarsi di più Parole nella stessa Voce musicale. |
| Mensurabile - - - - - | Contrappunto vario di valore nelle Figure, e nel Tempo musicale. |
| Mese - - - - - | a la mi re acuto. |
| Meson - - - - - | Tetracordo II. genere di Canto, le cui Corde sono E. F. G. a. |
| Mistolidio - - - - - | Varia estensione del Canto inventato dai Lidj. |
| Misto } - - - - - | Mescolamento dei varj Generi Musicali, e dei Tuoni Ecclesiastici. |
| Missione } | |
| Mobili - - - - - | |
| Mobili Intervalli - - - - - | Strumenti musicali, ne' quali gl' Intervalli possono variarsi regolandoli a dovere. |
| Molle - - - - - | Sono i medij del Tetracordo, o sia Quarta. |
| Mutazione per Genere - - - - - | Difuguaglianza dei tre Intervalli nel Tetracordo, la Melodia de' quali è per se languida, ed effeminata. |
| Mutazione per Sistema - - - - - | Passaggio da un Genere in un'altro. |
| Mutazione per Tuono, o Modo - - - - - | Passaggio da un Sistema in un'altro. |
| Nesso - - - - - | Passaggio da un Tuono, o Modo in un'altro. |
| Nete Diezeugmenon - - - - - | Vocabolo esprimente in Musica una Serie di Voci, o Suoni per Salto. |
| Nete hyperbolæon - - - - - | e la mi acuto. |
| Nete Synemmenon - - - - - | a a la mi re sopracuto. |
| Neuma - - - - - | d la sol re acuto. |
| | Vocabolo esprimente quando la Pausa, Fermata, o Respiro; quando l'estensione del Canto fu 'l fine dell'Antifona, o dell'Alleluja; e quando la Sequenza. |

506 *Indice de' più usuali Vocaboli.*

| | |
|---|--|
| <i>Paraeter, sive Circumaqualis</i> - - - - - | Tuono aggiunto, o mezzano fra l' Autentico, ed il Plagale. |
| Parafoni - - - - - | Intervalli Consoni, di Quarta, di Quinta, e loro replicate. |
| Paramefe - - - - - | ♯ mi acuto. |
| Paranete diezeugmenon - - - - - | d la sol re acuto. |
| Paranete hyperbolæon - - - - - | g sol re ut acuto. |
| Paranete fynemmenon - - - - - | c sol fa ut acuto. |
| Partecipato - - - - - | Rispettiva diminuzione, ed accrescimento degl' Intervalli musicali. |
| Parypate hypaton - - - - - | C sol fa ut grave. |
| Parypate meson - - - - - | F fa ut grave. |
| Pentacordo - - - - - | Intervallo di Quinta, o Strumento di cinque Corde. |
| Pentatonum - - - - - | Intervallo di Settima minore. |
| Pente - - - - - | Distanza di cinque Voci, o Suoni. |
| Pezia - - - - - | Vocabolo esprimente in Musica i Salti della Voce, o del Suono, frapposti alle repliche in una Voce, o in un Suono. |
| <i>Phtongus</i> - - - - - | Tuono. |
| <i>Plagijs</i> - - - - - | Plagale, o Subalterno dell' Autentico. |
| Pneumatico - - - - - | Vocabolo esprimente ogni Strumento sonoro per l' Aria compressa da un corpo solido. |
| Proslambanomenos - - - - - | A la mi re grave. |
| <i>Protus, o Arcos</i> - - - - - | Segno dell' Autentico, e Plagale in D la sol re. |
| Quadrantale - - - - - | Quarta Parte del Tuono. |
| Registro - - - - - | Ciascuna delle varie Serie de' Suoni in Ottava, ed in Quinta, le quali compongono gli Organi Pneumatici. |
| <i>Remissio</i> - - - - - | Passaggio dall' acuto al grave. |
| Retto - - - - - | Serie dei Suoni, e delle Voci dal grave all' acuto. |
| Ricorrente - - - - - | Serie dei Suoni, e delle Voci dall' acuto al grave. |
| Semidiapente - - - - - | Intervallo di Quinta falsa, o mancante d' un Semituono. |
| Semiditono - - - - - | Intervallo di Terza minore. |
| Sintono - - - - - | Intenso. |
| Sistema - - - - - | Serie d' Intervalli componenti un Intervallo maggiore, specialmente la Quarta, Quinta, e Ottava. |
| Sistema Perfetto, o Massimo - - - - - | Serie degl' Intervalli componenti la Doppia-Ottava. |
| Sistema Perfetto Congiunto. | Serie composta di cinque Tetracordi. |
| Sistema Perfetto Disgiunto. | Serie composta di quattro Tetracordi. |

Siste-

| | |
|--|--|
| Spezie, o Differenza - - - - | Varia positura del Semituono in qualunque Consonanza. |
| Stabile - - - - - | Strumento musicale di Suoni invariabili. |
| Stabili Suoni - - - - - | Suoni, o Corde estreme del Tetracordo, o sia Quarta. |
| Synemmenon - - - - - | Tetracordo I I I. congiunto, genere di Canto, le cui Corde sono a. b. c. d. |
| Temperamento - - - - - | Diminuzione, o Accrescimento degli Intervalli. |
| Tenor - - - - - | Vocabolo esprimente ora le Intonazioni de' Salmi, ora la Parte musicale regolatrice del Tuono. |
| Termini Tonorum - - - - - | Cadenze finali nella Salmodia. |
| Tessera - - - - - | Distanza di quattro Voci, o Suoni. |
| Trite diezeugmenon - - - - - | c sol fa ut acuto. |
| Trite hyperbolæon - - - - - | f fa ut acuto. |
| Trite synemmenon - - - - - | b fa |
| Tetracordo - - - - - | Serie di quattro Corde, delle quali è composta la Quarta. |
| Tetrardus, o Tetrarchus - - - - | Segno or dell' Autentico, or del Plagale in G sol re ut. |
| Tetratonum - - - - - | Intervallo di Sesta minore. |
| Triemitonium - - - - - | Intervallo di Terza minore. |
| Trientale - - - - - | Terza Parte del Tuono. |
| Tritono - - - - - | Serie di tre Tuoni. |
| Tritus - - - - - | Segno or dell' Autentico, or del Plagale in F fa ut. |
| Tropi - - - - - | Vocabolo esprimente, ora le Intonazioni Salmodiche, ora le Cantilene Ecclesiastiche. |
| Unifoni - - - - - | Suoni consimili. |

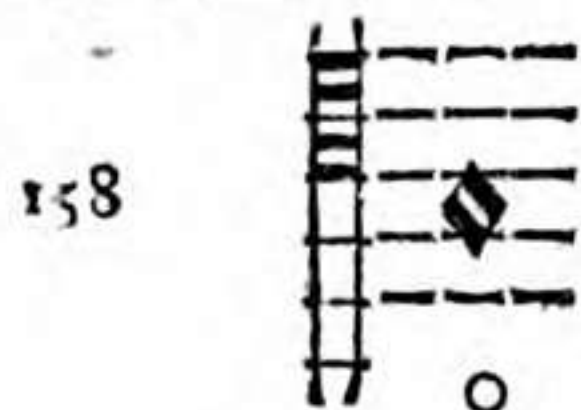
Nel corso di questa Storia s' incontreranno le greche preposizioni Iper, o Epi, ed Ipo aggiunte ai vocaboli esprimenti quando gl' Intervalli, e quando i Tuoni. S' avverta valere l' Iper, o Epi lo stesso, che Sopra, e l' Ipo lo stesso, che Sotto; e quindi determinare l' Intervallo, e la Cantilena da prendersi ora all' Acuto, ed ora al Grave. Per esempio l' Iper-Diateffaron, o Epi-diateffaron vale lo stesso, che la Quarta verso l' Acuto; e l' Ipo-Diateffaron, lo stesso, che la Quarta verso il Grave. Così pure l' Iper-Dorio indica la Cantilena Doria verso l' Acuto, e l' Ipo-Dorio verso il Grave. E se in vece dell' Ipo greco vi si trovasse sostituito il latino Sub, amendue questi vocaboli vagliono, ed oprano nell' affare musicale lo stesso.

Errori

Correzioni

| pag. | lin. | |
|------|-----------|---------------------|
| 21 | Annot. 6 | Bucherus |
| 62 | 17 | Tibiani |
| 113 | 3 | Chromaticum |
| | 4 | Enarmonicum |
| 119 | Annot. 10 | Dom. Mariam Nannium |
| 128 | Annot. 11 | ex Verf. Wallis |
| 157 | Annot. 1 | ex Verf. Meibom. |

Bruckerus
Tibicini
Enarmonicum
Chromaticum
Dom. Mariam Mannium
ex Verf. Meibomii
ex Verf. Wallis



120

120

| | | |
|-----|-----------|--------------|
| 163 | 1 | di Didimo |
| 172 | Annot. 9 | vanitatemque |
| 194 | Annot. 27 | Bacilieri |

di Tolomeo
varietatemque
Bacilero

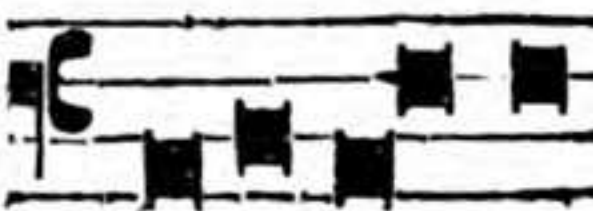


15

15

| | | |
|-----|-----------|------------------------------|
| 255 | Annot. 2 | Limma, o Semituono maggiore. |
| | 3 | 64 : 45 Semi-diapente greca. |
| 277 | Annot. 4 | Picerdi |
| 293 | Annot. 5 | Verf. Meibom. |
| 338 | Annot. 15 | Mich. Bech. |
| 350 | 21 | anche a' tem- |
| 373 | Annot. 20 | 4. Tetra. disfg. |
| | Annot. 35 | Andr. Lorene |

Limma, o Semituono minore.
64 : 45. Semi-diapente moderna ;
Picerli
ex Verf. Wallis
Mich. Beck.
queste parole si levino
4. Tetra. congiun.
Andr. Lorente.



D

D

| | | |
|-----|-----------|----------------------------|
| 431 | Annot. 25 | Ducis Crequylij |
| 432 | Annot. 9 | 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 |
| 452 | 18 | aggiungasi |

Ducis Crequysij
2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10,
Catullus C. Valer., Alb. Tibullus,
& Sext. Aurel. Propertius Ope-
ra cum Not. Philip. Silvii ad
usum Delphini. Paris. 1655.

| | | |
|-----|--------|---------------------|
| 456 | 16 | postillate |
| 458 | 4 | Cod. Bibliot. |
| 459 | 36 | Luscinius |
| 463 | 15 | Piverli |
| 464 | 25, 26 | Taleno |
| 467 | 31 | Venet. |
| 469 | 15 | Acquisto |
| 491 | 38 | Petrobrusiani |
| 496 | 17 | ritoccando la Corda |

postillato
Cod. MS. Bibliot.
Luscinius
Picerli
Talents
Venet. 1735.
Acquisto
Petrobrusiani
ritoccando le Corde







