STORIA
DELLA MUSICA.

R 96 (1)

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.

SACRA REALE
CATTOLICA MAESTÀ.

Vendo io conceputo il penſiero di conſagrare a V. M. la Storia della Muſica, da me compoſta, parvemi da principio, non poterſi da me in alcun modo fuggire la taccia di proſontuoſo, 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 proseguir 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

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 artificj. 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 paſſeggiero, come ſpera dal magnanimo ſuo cuore chi con profondiſſimo oſſequio ſi dichiara

Di V. R. C. M.

Umiliſſimo, oſſequioſiſſimo, ed obbligatiſſimo Servitore
F. Giambatiſta Martini Minor Conventuale.

IN-

INDICE
DE' TITOLI.

PRefazione. 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 riffacimento del Tempio. Cap. VIII. pag. 58
Della Musica Ebrea 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 degli 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 recognoverint, & 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. Paulli, & 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 Religioni, aut bonis moribus adverſum offenderim, imo omnigenam in eo eruditionem cum ſolida doctrina conjunctam ubique ſuſpexerim, opus clariſſimo Auctore dignum ut typis mandetur, e Republica literaria eſſe cenſeo.

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

Fr. Cæſar Antoninus Velaſti Ord. Prædicator. Sac. Theol. Magiſter.

Attenta ſuprapoſita atteſtatione

IMPRIMATUR.

Inquiſitor Sancti Officii Bononiæ.

PRE-

PREFAZIONE.

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 dimoſtraſi 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 maraviglia però, ſe queſta ſia ſtata per ogni età in gran pregio preſſo tutte le Nazioni e le Genti? Strana maraviglia 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

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 Monsr. 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 credersi, 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'accortezza 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 vocabatur, quia imprimis se Musicis exerceret. Nominis sui memoriam consecratum ibat Rythmicor. Commentarior. lib. 24; & Histor. Musicor. libris 26; in quibus Tibicinum, Citharœdorum, & 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 depuis 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 di venture 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

(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.* Muſicæ quippe conſanguineam eſſe Poeticam palam eſt omnibus. —— *Plutarch. Sympoſiac. quæſt. 14. p. 747. ex Verſ. Guiliel. Xylandri Edit. Pariſ.* Poeticam Muſicæ 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 sagro Testo ci sarà, 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 inse-

gna-

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 ſarà 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 inviluppo 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 ſino 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, ſino 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-

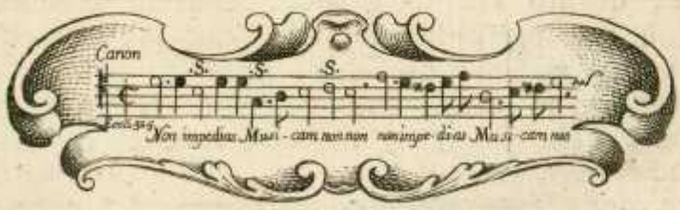
(11) . . . . . Et quidquid Græcia mendax
Audet in hiſtoria . . . . . *Juvenal. Satira X. v.* 174. 175. —— Portentoſa Græciæ mendacia. *Plin. l.* 5. *cap.* 1.

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

principio del nono ſecolo Carlo Magno le fe' rinaſcere, parte la diligenza de' Monaci, i quali con l'eſercizio, e cogli ſcritti tra i tumulti delle guerre le conſervarono intatte, e particolarmente la noſtra Muſica; parte Guido Monaco Aretino nel Secolo XI, nel ridurre la Muſica tutta, e ſpezialmente il Canto a maggior chiarezza e facilità, così unitamente fecero, che non v' ha ſecolo ſino 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 potrebbe inviluppar lo tra quiſtioni lontaniſſime dal noſtro inſtituto. Tanto più che i fatti Storici appartenenti alla Muſica non ſono nè sì frequenti, nè sì tra loro conneſſi, onde io poſſa puntualmente ſeguirlo.

La ſucceſſione dunque dei tempi, in cui eſſi ſono accaduti, e non la ſerie degli anni, ſarà 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 dichiarazione, ſtimo meglio fatto, affinchè eſſi men convenevolmente non ci trattengano, toccarli di paſſaggio brevemente accennandoli; rimettendoli in appreſſo a varie Diſſertazioni, da cui ricevano quanto luſtro eſſi biſognino, onde non abbia a mancare, nè ad eſſi la perfezione neceſſaria, nè alla materia, ch' eſſi contengono, la dovuta eſtenſione, da cui ne derivi ad amendue una perfettiſſima intelligenza.

STO-

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 eſeguire, 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 Armonìa, 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 ſo lecito chiamare irrazionale.

(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) *Boëtius de Muſica lib. 1. cap. 2.*

(4) *Franciſci Salinæ de Muſica lib. 1. c. 1.*

Per lo contrario giudice della ſeconda fatta di Muſica è il ſolo intelletto; l' armonìa 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 movere l' animo inſieme ed i ſenſi, cioè l' orecchio colla ſoavità naturale delle voci e dei ſuoni, e l' animo colla giuſta armonica proporzione degl' 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 ſarà meſtiere alquanto deviare dalla noſtra alla *Muſica Mondana* ed *Umana*, colle quali ella non laſcia d' avere commerzio. Ma queſto deviamento ſarà 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 ſarebbe 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 ſarebbe, che opporre. Eccola nel proſpetto della ſeguente Tavola, ove la riduce il Meibomio (5).

Mu-

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

- Musica
  - Una è la Parte *Teorica*, che in due Parti si divide
    - In *Fisica*, che si divide, in
      - *Aritmetica*,
      - e rigorosa *Fisica*.
    - ed in *Artificiale*, che si divide in
      - *Armonica*.
      - *Ritmica*.
      - *Metrica*.
  - L' altra è la *Pratica*, di cui parimente ve ne sono due parti.
    - *Usuale*, che si divide in
      - *Melopeja*.
      - *Ritmopeja*.
      - *Poetica*.
    - e *Narrativa*, che si divide in
      - *Organica*.
      - *Odica*.
      - *Ipocritica*.

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 chichesia 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 armonìa 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 inquirit. *Aristid. Quintil. de Musi. lib. 1. pag. 7. 8.*

eſeguendo con artifizio i precetti della Teorica giunge a dilettare (7).

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

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'*Artifiziale* 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 artifiziali; altra

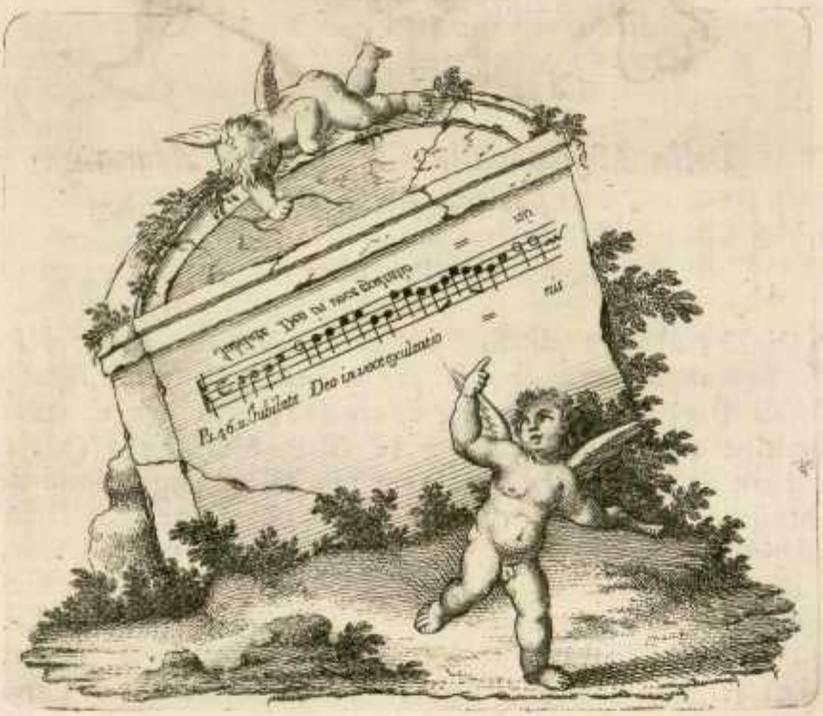
Odica, miniſtra del Ballo, e dei varj movimenti nel Canto e nel Suono; altra in fine

Ipocritica, giudice d' ogni pratica muſicale.

A viſta di sì proliſſa partizione laſcierò a chi abbia maggior ozio ed erudizione di me, il grave uficio 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 ſaranno ſembrate forſe vane ed oſcure.



Della

Della Muſica dalla Creazione d' Adamo ſino al Diluvio.

CAP. 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 ſegue, come nota il P. Merſennio (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. quaſt. 94. art. 3.*

(2) *Comment. in Geneſim cap. 2. v. 20. quæſt. 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 ſagro Teſto.

In eſſo leggeſi, che *Jubal fu il Padre di quei, che cantavano colla Cetra e coll' Organo* (4), e ſecondo la Paraſraſi 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 ſpezialmente della Muſica inſtrumentale, o artifiziale, che conſiſte nel ſuono degli Strumenti dall'arte fabbricati. Se poſcia noi prendiamo le parole dell'altre Verſioni del ſagro 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 artifiziale poſteriore degli ſtrumenti (15), e perciò meritaſſe d'eſſer dal ſagro Iſtorico chiamato col nome di Padre, Maeſtro, e primo Inventore della Muſica.

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

raphraſtes Chaldæus indicat, qui Pſalmo nonageſimo primo hunc titulum præfixit: 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 tum Muſica fuerit, quæ manuum indiget miniſterio; non antea ea obtinuiſſe, quæ ore exercetur? Eſt enim hæc 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: *Lodatelo 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 ſagro 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 ſagro Iſtorico Mosè, eſſendo per ſentimento di S. Clemente Aleſſandrino ſtato inſtruito dagli Egizj, non ſolamente nell'Aritmetica, Geometria, Ritmica, e Medicina, ma anche nella Muſi-

ca

(16) *Malvenda in Pſal. 150. Boſſuet Diſſert. de Pſalm. cap. 6. n. 34. Kircherus Muſurg. lib. 6. in Præfat. Sed Bellarmin. in expoſit. Pſalmi 150. v. 3. aſſerit, tria Muſicorum Inſtrument. genera fuiſſe* Vocem, Flatum, *&* Pulſum. *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 augentur.

(19) *Cap. 4. Geneſ. quæſt. 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*

(20) *S. Clem. Alexandr. lib. 1. ſtrom.* Cum autem (*Moyſes*) 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' intettini de' quali, col decorſo del tempo ſeccati, e ſtirati, percotendoſi produ. cono 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 un*

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

(22) *Diſſertaz. ſopra gli Strumenti di Muſica degli Ebrei trad. in Toſcano ediz. di Lucca Tom.* 1. *pag.* 175.

(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). Checchè 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 mo-

(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 poët. 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 Ὀρφεύς. Λῖνος. 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, ſarebbe ora di ſcoprire col mezzo di molti Autori, giacchè il ſagro Teſto non ce ne dà alcuna diſtinta notizia, qual foſſe il modo, con cui Jubal ritrovaſſe la Muſica, il che ſarebbe facilmente ſcoperto, ogniqualvolta ſenz' altra ricerca noi approvaſſimo ciò, che ci laſciarono ſcritto varj Autori. Il Sanſovino (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 ſagro Iſtorico, 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 Muſ. 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) *Riflеſſ. Armon. lib. 1. riſl. 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 aſcriverſi a Jubal, parlando di Tubalcain, *il quale trovò il primo l' arte ferraria.....nel mezzo del cui lavoro Jubal, di cui abbiam parlato, nel dilettarſi 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. mihi* 452.
(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.* 2. *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 vaſellajo, 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 vaſſellajo 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 ſagro 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 ſagro 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 adunanze degli*

(41) *Svida Hiſtorica pag. mihi* 145. 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. quæſt. & com. in Geneſ. c.* 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 Sagrificj, 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 giubbilo 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' Sagrifizj 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 abbiam 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) *Præfat. 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. 22.*

(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); ſoggiungendo che ſtante la ſuppoſta predizione d' Adamo del doppio diluvio d' acqua, e di fuoco, ergeſſero 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 Poſteri (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 ſarà 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. Haverecampi.*

(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 extructis, una quidem ex latere, altera vero ex lapidibus, inventa *ſua* utrique inſcripſerunt. Ut ſi eveniret lateritiam everſam 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. Ceſ. Marinelli Oſſervaz. del Canto Fermo P.* 3. *cap.* 2. *pag.* 243. *ed altri.*

(54) *Guillerm. de Podio Commentar. Muſic. lib.* 1. *c.* 2.

Dal Diluvio fino 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 Sagrifizio d' animali mondi; e perciò abbiamo luogo di ſupporre, che un tal ſagrifizio ſu 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 Genealogìa 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 ſagro Storico a deſcriverci dal capo decimo fino al trenteſimo della Geneſi varj fatti, che nul-

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 fiaſi conſervata la notizia e l' uſo degli ſteſſi Strumenti di Muſica, de' quali vien riconoſciuto inventore dal ſagro 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, eſigeva nei funerali: *primieramente il digiuno fino a ſera; poſcia il pianto pubblico; in terzo luogo la narrativa, e le lodi delle virtù del defonto; 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 popolar perfezione, è forza il dire, che in queſta ſolenne e pubblica pompa aveſſero luogo gli Strumenti, talchè poſſiam conchiudere, che ancor molto prima preſſo quelle nazioni il Canto ed il Suono foſſero in uſo.

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

Dalla naſcita di Mosè ſino 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 ſpezialmente nella Muſica: *quando*, dice, *Mosè era nell' età più avanzato, 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.*

conſtituito 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 Cavagliere 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 ſeguendola 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 ſagro Legislatore. Con tutto ciò ſembra più veriſimile, che Mosè inſpirato 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. Judaus lib.* 1. *de Vita Moſis. Oleaſter, Mariana, Menochius, Malvenda, Janſenius, Boſſuet in cap.* 15. *Exodi, ſed præcipue Magagliano in Moſis Cantica l.* 1.

Se ſtiamo al ſagro 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 ſagro Teſto, che non fa menzione degli Strumenti muſicali, ſe non dopo aver deſcritto tutto il Cantico: anzi, ſecondo il ſenſo rigoroſo del ſagro Teſto iſteſſo, 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. Epiſt. 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 exſultat. *Canticum* autem *pſalmi* eſt, cum organo præcinente ſubſequens & æmula organi vox chori cantantis auditur, modum pſalterii modulis vocis imitata. *Pſalmus* vero *cantici* eſt, cum choro ante cantante, humanæ cantationis hymno ars organi conſonantis aptatur; vociſque modulis præcinentis pari pſalterium ſuavitate modulatur. His ergo quatuor muſicæ artis generibus, competentes ſingulis quibuſque pſalmis ſuperſcriptiones ſunt coaptatæ.

(10) *Magagliani loc. cit. n.* 10. Moſes enim prior quemlibet verſum hujus Cantici præcinebat: deinde populus eundem verſum repetebat, citharis forte & Organis vocem attemperans: qui mos ſolemnis 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 teſavi, 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 vaſta 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 ſarebbero 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. 149. 150. S. Auguſt. in Pſal. 150.* De corio quippe fit tympanum exſiccato atque firmato.

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

(13) Rationabiliterque illud ſe habet, quod Antiqui de Tibiis fabulantur. Aiunt 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 ſagro Teſto ha avuta, non ſo ſe la ſorte o la ſventura, d' eſſere troppo commentato, cioè con tanta diverſità interpretato, che mal può averſi 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 comincierà 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 conſtrutta, 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 ſagrificò, 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*

(19) *Exod. c.* 32. 17. Audiens autem Joſue tumultum populi vociferantis, dixit ad Moyſen: Ululatus pugnæ 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 præcipue Abul. quæſt.* XI. *p.* 188. Dicitur clangor buccinæ, 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 buccinæ quadam arte naturali. Simplices quidem Judæi 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 movere 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 ſu l' aſſerzione d' Euſtazio l' attribuiſſe all' Egiziano Oſiri, che l' aſſegnò alla pompa dei Sagrifizj (24). Nella lunga loro cattività d' Egitto è da crederſi, 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 Sagrifiçj, 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. 2. 10. (24) *Caſp. Barthol. de Tibiis veter. l.* 3. *c.* 7.

(25) *Hiſtoire de l' Académie Royal. des Inſcript. & bellet 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 Ebree 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' Sagrifizj, e nel traſporto del Tabernacolo.

Ma troppo forſe abbiam detto di queſte Trombe, onde

(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. Bartbol. 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 & rappréſentée 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) *Joſeph. lib.* 3. *antiq. cap.* 12. *n.* 6. Primus autem (*Moyſes*) & 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 Cantico 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 intercalaribus modulis fuiſſe cantatum; vel Iſraelitas tum viros, tum mulieres pluribus illud choris ceciniſſe.

(32) *Deuteronom. cap.* 32. Audite cæli quæ loquor, audiat terra verba oris mei, &c.

Dalla morte di Mosè ſino al Regno di David.

CAP. V.

LA ſcarſezza delle notizie di qualche rilievo appartenenti alla Muſica fa, che noi velocemente traſcorriamo il lungo giro di circa quattrocent' anni dalla morte di Mosè ſino 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 *Pſallam*. Può quì 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: Queſt.* 2. Canere eſt in Voce, Pſallere 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 conchiusione 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 parallella 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 percutitur: Nabla 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 percutientis, & 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 intereſt inter Pſalterium & Citharam.

(9) *Vien chiamato* Archetto *dal P. Calmet Diſſert. ſopra gli Strum. di Muſica degli Ebrei; e dagl' 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* Fruſtulum ligni, o Arcus; *e ſi adopra ſonando le noſtre Cetre, e Viole.*

(10) *Vedi Calmet loc. cit.* Joan. Nicolai ſupra cit. *Oſſerva però il P. Bernardo de Montfaucon. Antiquité expliqué 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 translucidum eſt, ut in Harpa, quæ pingi ſolet in manibus 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 Sistri (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 su 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 quì 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, choroscque 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 Nazione adoperato: tanto più, che i Periti di lingua Ebrea, anzi gl' iſteſſi Rabini nella interpretazione de' vocaboli tra ſe non convengono; onde inutile, e piuttoſto pregiudiciale al mio ſcopo ſarebbe tale ricerca, la quale, ſe non altro, potrebbe allontanarmi dalla diritta ſtrada, che io preſi a battere, baſtar ſolo dovendomi, che qualunque Verſione, o Interpretazione m' apra il campo a riconoſcere, e deſcrivere quanto m' occorre.

Dal Regno di Davidde fino a quello di Salomone.

CAP. VI.

MA già siamo a Davidde, cui deve l'arte nostra due ragguardevoli onori; cioè d' essere stata la prima volta destinata al divin ministero dei Sagrificj, ed al culto della Sant' Arca (1); e la prima volta pure esercitata da un Re, ottenendosi così un' Epoca per lei gloriosissima. Allorchè Davidde 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 Israelle 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 Davidde, ed il Popolo d' Israelle giubbilavano 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.* 1102.

(2) *II. Reg. cap. VI. vers.* 5. Ludebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis, & 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, Cimbali, 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;*

(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 chinaris, & 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 jubilo, & in clangore buccinæ.

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

(10) Et David pulſabat ἐν ὀργάνοις ἡρμοσμένοις, *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 jubilo, & cum voce Tubæ.

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

(12) Cœpitque [*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 jubilo, & 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 fœderis Domini in jubilo, & ſonitu buccinæ, & tubis, & cymbalis, & nablis, & citharis concrepantes.

e i Cantori; e che tutto *Iſraelle 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 ſin' 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 ſervigio 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) *Verſio Syriaca*: Itaque David, & omnes Iſraelitæ deducebant arcam ... cum canticis, & ſonitu buccinarum rectarum, & inflexarum, vocem attollentes in cælum uſque. *Verſio Arabica*: ſic deducebat David, omneſque Iſraelitæ arcam fœderis Domini cum canticis, & vocibus tubarum planarum, & inflexarum, & attollebant voces ſuas ad excelſum 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, lætitiam cordis indicans, & gloriam Domini celebrans.

ſu i Nabli gli arcani. Mattatìa, et Elifalu ec. ſu le Cetre d' otto corde, ſe dir non vogliaſi all' ottava alta, *cantavano i Cantici di vittoria. Ma Chonenìa il primo tra i Leviti preſiedeva alla profezìa, cioè al Canto intonando la melodìa, poichè era molto perito..... Ora Sebenìa 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 poſata 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. Conſtituerunt que..... *verſ.* 19. Porro cantores, Heman, Aſaph, & Ethan; in cymbalis æneis concrepantes. *verſ.* 20. Zacharias autem, & Ozial &c.... in nablis arcana 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 jubilo, & ſonitu buccinæ, & tubis, & cymbalis, & nablis, & citharis concrepantes.

(19) *I. Paralip. cap. XVI. verſ.* 4. 5. 6. Conſtituitque... Jehiel ſuper organa pſalterii, & lyras: Aſaph 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 ſatta di Poeſia, cui mirabilmente s' adatta il Suono. E' la Poeſia una unione di parole, o naturale o artifizioſa, 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 maraviglia, 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 Ebrea, 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 uſcir 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 aſſentiatur. *Plutarc. de Homero lib.*

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

(24) *L' Ab. Fleury, ed il P. Calm. nelle loro Differt. 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 Melodìa (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'oggidì, nulla riſtretti tra i cancelli del Metro. Primieramente il Canto, qualunque ſiaſi,

(25) *Quintilian. lib. 9. cap. ult.* Poëma nemo dubitaverit imperito quodam initio fuſum, & aurium menſura & ſimiliter decurrentium ſpatiorum obſervatione eſſe generatum, mox in eo repertos pedes. *Vide etiam Iſaacum Voſſium: De Poematum Cantu, & viribus Rythmi; Scaligerum: De Arte Poetica; Ger. Joa 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, ipſoſque prophetantes.

siasi, 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 Ebrea, servisse al comodo di quanto richiede il Suono, e la Melodìa, 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 checche fosse di ciò rispetto agli Ebrei, egli è certa cosa, stante l' universale osservazione, ch' essi, oltre la Melodìa, 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 Melodìa 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 Davidde, giudico assai confaccente 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 Salmodìa; se non altro queste determinate Cantilene vengono approvate dal consenso degli Scrittori, che s' impiegarono alla interpretazione dei Salmi. Nè vale, che la Melodìa 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

(27) *Fleuri Ragionam. supra citat.; P. Calmet: Dissertaz. sopra* Lamnazeach *traduzione di Lucca Tom. 3. pag. 503.; Clarius: Præfat. in Psalm.; Genebrardus in Psal. 4. 1.; Flaminius: Præfat. 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 Salmodìa 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 quì 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 benè notam: ad nutum *Menatzèach Præcentoris*, ſive Præfecti Muſices, qui Pſalmos aliis decantandos diſtribuebat, Pſalmorum erat modulatio.... Iſta 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 quædam 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. *Quædam alia vocatur* 2. *Neghinòth, & ad hanc* (melodiam) *diffus eſt* (decantandus eſt) *hic Pſalmus. Alia appellabatur* 3. *Maſchìl. Alia* 4. *Michtàm. Alia* 5. *Scigaiòn. Alia* 6. *Nechilòth. Alia* 7. *Seghiſonòth. Alia* 8. *Ghitthìth.* Hactenus Kimchius.

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

(30) *Theodoret. Præfat. in Pſalm.* Diapſalma igitur videtur mihi innuere... cantus viciſſitudinem.

(31) *Hieron. ad Marcel. 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 choros 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 Ebrea 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 ſarebbe accaduto ſe queſto *Sela* aveſſe operato a capriccio, o non compiuta alcuna dicevole Melodìa, la quale dicevole Melodìa 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 ſarebbe deciſa, ed il *Sela* non ſolo, ma ogni Salmo ſarebbe ſtabilito in una fiſſa Melodìa o Cantilena Ebraica.

Mi ſia lecito avanzare un mio debol penſiere, che nel leggere l' Eccleſiaſtico mi ſorſe 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

(34) *Calmet differt. loc. cit. & Dictionar. ſacr. Script. voce* Selah. *Boſſuet differt. de Pſalmis cap. VI. n.* 32. Eſt quidem ea nota ſæpe 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 præfectos adinvenit, & Cantoribus uſurpandos præſcripſit, 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 Hebræo.*

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 Melodìa? 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 artifizioſa, determinando le ſagre Melodìe, tuttochè queſte a noi ſieno ignote.

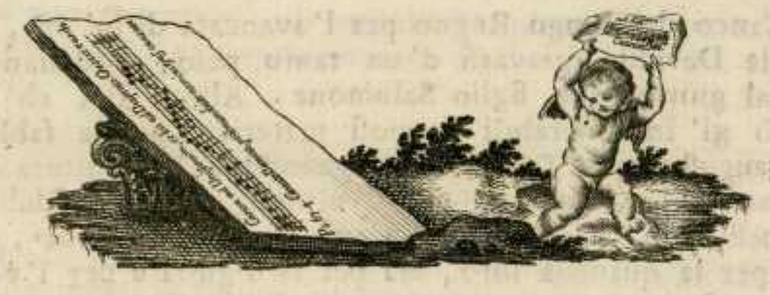
Ma poſta a parte la probabilità di queſte Cantilene particolari e determinate, e ſeguir volendo la ſola certezza, queſta ci guida agli Strumenti, che nel Rito Ebraico ſervivano ai Salmi, i quali furono tra loro diverſi, per modo che, quando più inſieme, quando un ſolo, tra loro s' univa col Salmo; anzi 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 abbiam fuori di dubbio alcuni di quegli

(35) *Menoch. in loc. cit.*

(36) *S. Joi Chryſoſtom. Protheoria 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, metrice 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 centocinquanteſimo altri ne porta; ſicchè l' unione di queſti Teſti fa diſcernerli 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 riſſonanti* .... *nei Cembali di giubbilazione* (37). Cioè nei Cembali di Suon più gentile, come erano i piccoli, che, percoſſi col deto, ſonavano, 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) *Pſalm.* 150. *Malvenda in eundem Pſalmum*: Retulerat jam inſtrumenta entata, ſive enchorda, quæ nervis intenduntur, ut Nablium, 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.

CAP. VII.

STanco del lungo Regno per l'avanzata di lui età, volle Davidde 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' Iſraelle, 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 Pſaltæ 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 Olocausti; 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 Sapientissimo figlio Salomone, che spezialmente 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 sagro Testo peritissimo nonchè di Poesia, sopra tutto di Musica, infin 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, Jesaias, & Hasabias, & Mathathias, sex, sub manu patris sui Idithun, qui in cithara prophetabat super confitentes & laudantes Dominum. Heman quoque: filii Heman, Boccias, 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, & Idithum, & 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 quì chieder potraſſi, come ſi dovean ammettere le femmine all' offizio 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 ſagro 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 ſagro? E poi l' eſſere profeteſſe non era offizio maggiore? gli è chiaro; ma queſto loro non veniva interdetto nell' antico Teſtamento,

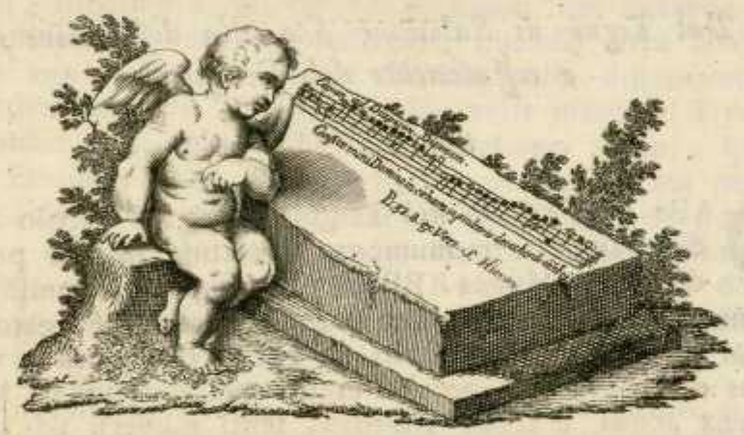
leg-

(4) *III. Reg. cap.* IV. *verſ.* 31.

(5) *I. Paralip. cap.* XXV. *v.* 6. *in hunc verſ. ſic exponit Menochius*: Tam maſculi quam fœminæ cantabant in templo. *Toſtat. Abulenſis quæſt.* XIV. *in cap.* 25. *I. Paralip.* . . . . tam filii, quam filiæ Heman canebant coram Domino, eo quod erant filiæ ejus eruditæ 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 filiæ cantabant.

(6) *Luc. c.* 2. *ad* 36. 38. Et erat Anna prophetiſſa, filia Phanuel, de tribu Aſer . . . . . Et hæc vidua uſque ad annos octoginta quatuor: quæ non diſcedebat de Templo, jejuniis & obſecrationibus ſerviens nocte ac die. Et hæc, 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.



(7) *1. 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, & Aſaia ad Holdam prophetidem, uxorem Sellum, filii Thecuæ .... Et illa reſpondit eis: Hæc dicit Dominus Deus Iſrael &c.

(8) *Toſtat. in 1. Paralip. XXV. quæſt. 14. Menoch. ibidem. Paraphraſ. Chald. in Eccleſiaſtes cap. 2. 8. Grozius, Chatilon. in 1. Paralip. cap. 15. 20.*

(9) Dum numeramus Cantores templi, quærendum an inter illos Scriptura recenſeat 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 riffacimento del Tempio.

CAP. VIII.

DAlla 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 moverſi 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, *un 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 medeſimi il divin' eſtro, onde le coſe avvenire manifeſtaſſero.

Anche i Cantori furono impiegati dal Dio delle vittorie ad ottenerne una ſingolare ſopra gli Ammoniti e i Moabiti a favore di Gioſafatto. I ſagri Cantori, diſpoſti giuſta l'ordine, che teneano nel Tempio, ſervivano nell' Eſercito di Vanguardia co' loro muſicali Strumenti; nè sì toſto i Leviti ebbero cominciato a Cantare, che lo ſpavento occupando i Nemici, rivolte queſti contro ſe medeſimi l'arme, cominciarono ad uccideſi, ponendo colla lor ſtrage il fine alla guerra [2].

Così pure ſi ſervì l'Altiſſimo dei Sacerdoti col mezzo delle ſagre lor Trombe, il cui ſuono empiendo di terrore l'armata di Geroboamo, diede in tal modo ad Abìa Re di Giuda una compiuta vittoria (3).

Ma ſe fin' ad ora ci ſiamo allegrati nell' aumento della Muſica, abbiamo a quì dolerci d' alcun ſuo decremento; che grave certo dovette ſoffrirne, quando circa trecento ſettant' anni dopo la vittoria d' Abìa colla diſtruzione di Geruſalemme e del Tempio, cadde nelle mani del Tiranno Babiloneſe (4). Non che, come vogliono alcuni, queſta nella Famiglia d' Aſaffo cattiva, s' annientaſſe, ma pure è forza, che alquanto languiſſe (5). Non così però, che al parere di varj Scrittori molti Cantici non foſſero, o compoſti, o cantati intorno l' Eufrate, con cui deplorando le loro miſerie, imploravano gli Ebrei [6] dall' Al-

(2) *II. Paralipom. cap.* XX. *v.* 21. *&* 22. Deditque conſilium populo, & ſtatuit Cantores Domini, ut laudarent eum in turmis ſuis, & antecederent exercitum, ac voce conſona dicerent: Confitemini Domino, quoniam in æternum miſericordia ejus. Cumque cœpiſſent laudes canere, vertit Dominus inſidias eorum in ſemetipſos .... & percuſſi ſunt .... *v.* 28. Ingreſſique ſunt in Jeruſalem cum pſalteriis, & citharis, & tubis in domum Domini.

(3) *II. Paralipom. cap.* XIII. *v.* 14. Reſpicienſque Judas vidit inſtare bellum ex adverſo, & 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) *Pſal.* 136. *v.* 1. Super flumina Babylonis, illic ſedimus & flevimus: cum recordaremur Sion. *v.* 2. In ſalicibus, in medio ejus, ſuſpendimus organa noſtra.

(6) *Vedi* P. *Calmet* Pſaumes compoſez pendant la captivité *riferiti nella Diſſert.* Sur la Poeſ. & la Muſiq. *T.* I. *p.* 2. *edit. Amſterd.* 1723 *in* 12. *p.* 181.

tiſſimo il ſoccorſo. Talchè, quando per divina iſpirazione Ciro, ad eſſi finalmente renduta la libertà, conceſſegli ancora il riſſacimento della Città e del Tempio (7), non vi rimaneſſero Cantori e Cantatrici, onde riordinare la ſagra 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. Eſd. 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.* quaſi dicat: Viciſſim canebant, alternatim. *Vide Boſſuet. in Pſal.* 67. *v.* 26.

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

CAP. IX.

LA possanza, che tiene la Musica su 'l cuore umano, si riconosce chiaramente dal servigio, 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, fin le più barbare, nel volere seco 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. Sympoſiac. l. quæſt.* 5.

(2) . . . . . delectari
Cantu & cithara, hæc enim ornamenta convivii. *Homer. Odiſ.* 21. *v.* 430.
Qui hymnos in feſtivitatibus,
Et conviviis & cœnis
Invenerunt, vitæ jucundas auditu voluptates. *Euripidis Medea. Plutarc. 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' armonìa 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 Prencipe, 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 mœſtis tibia funeribus. *Ovid. faſtor. lib. 6.* Mortuos quoque ad ſepulturam proſequi oportere cum cantu, plurimarum gentium, vel regionum inſtituta ſanxerunt. *Macrob. in ſomn. Scip. lib. 2. cap. 3. Alexand. Aprodiſ. lib. 1. Probl. 76. Sedulius lib. 3. 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, & delitias 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 melodiæ, nam vox Hebræa, de qua tantopere Interpretes laborarunt, ſignificat proprie vaſtationem: & quia eſt natura melodiæ, 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 aſſurgat melos, concordiaque diſcors [ut Ovidius loquitur], propterea huic muſicæ 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 insino 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 Israelle* (*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 aggiun-

(8) Cum veniſſet Jeſus in domum principis, & vidiſſet tibicines, & turbam tumultuantem, dicebat: Recedite, non eſt enim mortua puella, ſed dormit. *S. Matth. 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. *Lyran.* 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 intempeſtivæ: Muſica in luctu importuna narratio. *Eccli. 22. 6.* Noviſſimis autem Reipublicæ ſuæ temporibus Judæi a Græcis, vel a Romanis muſicorum inſtrumentorum in funeribus conſuetudinem ſunt mutuati. Teſtis eſt, neque obſcure, Joſephus de Bello *l. 3. c. 15. Sic in loc. cit. S. Matth. 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 Chethubboth, 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 Giosìa, come abbiamo dal ſecondo dei Paralipomeni: *Tutto Giuda e Geruſalemme pianſero Giosìa, 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 næniam 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.* 4. 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 circumſtringentes in humeris pelles cervorum
Bacchias ſtrepebant 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 abbiam 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 checchè 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 aſſaiſſimo la noſtra Muſica, forſe, e ſenza forſe unita al concento de-

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

(21) *Grotius. Pro torcularibus.* In tempore vindemiæ cantandum. *Mariana in Pſal.* 8. Concentu 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 petitum 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 *bbal 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 Boſſuet. 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) *Malvend. in Titul. Pſal. 8.* In re vetuſtiſſima tutius eſt ignorantiam fateri: ac LXX. & Noſtro inhæreſcere, pro torcularibus; quod tempore torcularium hi Pſalmi canerentur, *ideſt* 8. 80. 83., ac præſertim in feſto Tabernaculorum, ut Theophilactus in Joan. VII. obſervavit. *Vide Menoch. in eund. Titul.*

(29) *Lyran. S3. Eſtius. 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) *Lyran. 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 novilunio 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. Lyran. Titul. Pſal. 83.*

(33) *Lyran. 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 circonvicine 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 ſoglio-no, 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 Fi-*

stola, della Cetra, della Sambuca, del Salterio, della Sinfonia, ed ogni spezie 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 vengonci 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, & Symphoniæ, & 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. *Lyran. 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 Leir, 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. latinit.* 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 spezie di Viola, detta dai Francesi Vielle, dai Latini Vitula, o Rotata fidis. *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*, *Nablo*, 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 Sinfonìa indicare l'unione degli altri strumenti; osservando in oltre, che la Versione dei Settanta non accenna questo nome di *Sinfonìa*, che al vers. 15, quandochè gli altri Strumenti sono nominati al verso 5, 7, 10, e 15. E per maggior conferma di quanto sin' ora abbiam detto, trovasi questo nome di *Sinfonia* ancora in S. Luca, ove descrivendo la Parabola del figliuol Prodigo, dice che il di lui Fratello Seniore ritornando, ed approssimandosi alla Casa Paterna tutta in festa e giubbilo per il ravvedimento del Fratello minore, *udì la Sinfonia ed il Coro* (15), che la Versione Siriaca traduce: *la voce di un Concento* [16], e l'Arabica *le voci Consone* (17). Dal che unendo il sentimento degli

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

(11) *Glossæ Isonis Magistri apud du Cange Gloss. &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. Pratei Notæ in Persium. Turneb. lib. 20. cap. 1. apud Pratum. Vitruv. Architt. 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 appelié *pectis*, *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 concors in Dei laudibus concentus, 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 concentus multorum.

(17) Et audisset voces consonas.

degli Eſpoſitori (18) di queſto paſſo con molti altri del ſopraccitato 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* Inſtromento 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. Pollux. lib.* 4. *cap.* x. *Segm.* 83. *& cap.* xv. *Segm.* 107.

(21) *Cauſab. in Athen.* Certum eſt, vetuſtiſſimos Orientis populos eo organo eſſe uſos: inde tranſiit ad Græcos & res, & nomen. *Idem Cauſab. in Perſii Satyr.* 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 Hiſtor. pag. mihi* 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. *Porphyr. 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 ſpezie di Canto* [33]; ſecondo la Siriaca Verſione: *e tutti i generi di Concento* [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 Teodoreto (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) *Lyran. 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. Tibiæ.* Antiquiſſima è Sambuco emedulata. *Joan. Ray. Hiſtor. Plantar. cap. 2. ſect. 3. T. 2.* Sambucus à Sambuca muſico inſtrumento, quod alii pectida, alii magadin vocant, dicta putatur.

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

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

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

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

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

(37) *Theodoret. in cap. ſapius cit. Danielis verſ.* 52. Optimam ſuam ſymphoniam, & admirabilem hymnorum cantum ei concentui, qui ſtatuæ adhibebatur, opponentes, ſimulque oſtendentes, quanto non adoraſſe præſtantius; & ita hymnum 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 Citariſti 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. *quæ verba, quamvis in Hebræo 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.* 14. *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 iis querimoniis quæ circa Adonim factæ fuerunt. *Jul. Pollux. 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 Troglodíti, e foſſe fabbricata dal Lauro che naſce nel Mare (50); dai quali popoli aſſeriſce Clemente Aleſſandrino foſſe

---

(43) Inſtrumentum illud, quod triangulum vocatur. *Athen. ex verſ. Nat. de Comitib. lib. 4. cap. 14.*

(44) Inſtrumentum porrò muſicum, quod Trigonum (Triangulari figura, *Jacob. Dalecamp. in Adnotat.*) vocant, Juba libro quarto Hiſtoriæ Theatralis repertum 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. 62.*

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 tuppin Syriaca. *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 huius vocis etymologia. Syriacam agnoſco ſponte cum veteri Interprete, qui ſic ſcribit: Ambubajæ dicuntur mulieres tibicinæ lingua Syrorum. Etenim Syris Tibia, ſive Symphonia, Ambubaja dicitur.

(48) *Gothofr. Jungerman. in Jul. Polluc. loc. infra cit. Jul. Caſ. Bulenger. de Theat. lib. 1. cap. 31. Caſp. Bartholin. de Tibiis veter. lib. 3. cap. 6.*

(49) *Jul. Pollu. lib. 4. c. 9. Seg. 60.* Trichordum vero, quod Aſſyrii Panduram vocant, etiam illorum inventum fuit. *Vincent. Galilei Dialog. della Muſica 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.*

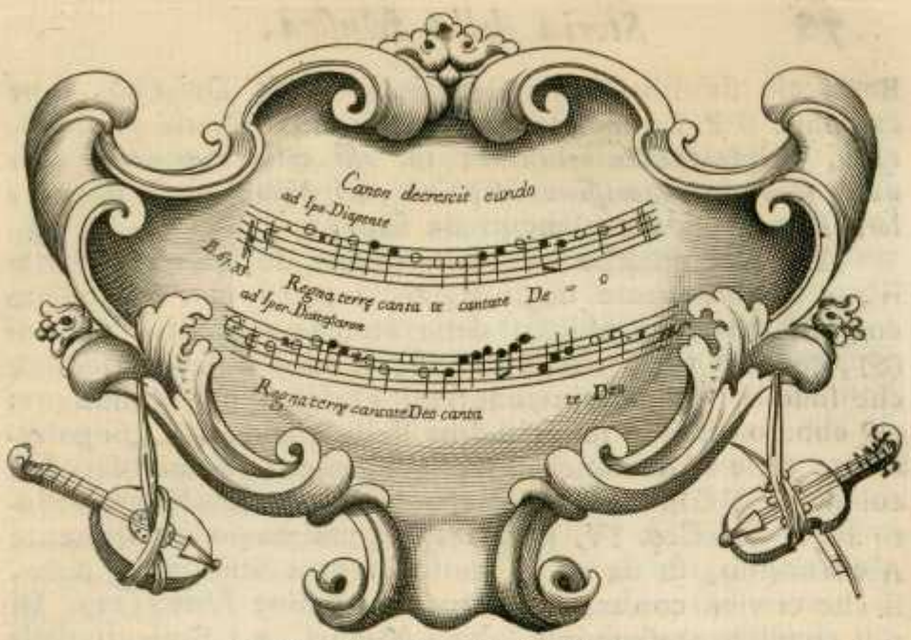
ancora inventata la *Sambuca* (51). S. Iſidoro, fondato ſul detto di Virgilio, l'attribuiſce a Pane, che i Gentili riconoſcevano Dio de' Paſtori, dal quale l'Inſtrumento preſe il nome (52), e vuole che foſſe una ſpezie di *Fiſtola*, o *Siringa*, della quale abbiamo parlato ſopra al Capo ſecondo pag. 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, riſerbandoci 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 ſpezialmente la Muſica.

Del.

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

(52) *S. Iſidor. lib.* 1. *Orig. cap.* 10. Pandorium ab inventore vocatum, de quo Virgilius: Pan primus calamos cera conjungere plures inſtituit. Fuit enim apud Gentiles Deus paſtoralis, qui primus diſpares calamos ad cantum aptavit, & ſtudioſa arte compoſuit.

(53) *Vincent. 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 ſcarſezza 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 Meſraimo di lui figliuolo foſſero nella Muſica inſtruiti (1). *Alcuni*, come con molt' altri [2] ſcrive il Zarlino, *hanno avuto parere, che ſia detta da* Μωὺ *voce Egizia, o Caldea, e da* ἦχος *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

(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 Muſ. 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 Genealogìa 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 abbiam 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 Sapienti della Grecia, per inſtruirſi nelle Scienze, e nell' Arti, ſingolarmente nella loro Teologìa, 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).

Il

(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 permiſſa eſt.

(10) *Apulejus* 1. *Floridor.* Ægyptios eruditos.....

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

(12) *Diodoro Siculo delle Antique Hiſtorie fabuloſe novamente fatto volgar. &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 dilletti 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 dì 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' ordinarono ne' sagrificj, e fuor di quelle, non era lecito nè a' dipintori, nè ad 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. *terg.*
[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 faceſſero 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 ſeguitorono, 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 figlj (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 *Tibie*, 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 meraviglio, così ſo 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. Rodigin. loc. cit. lib. 16. cap. 3.*

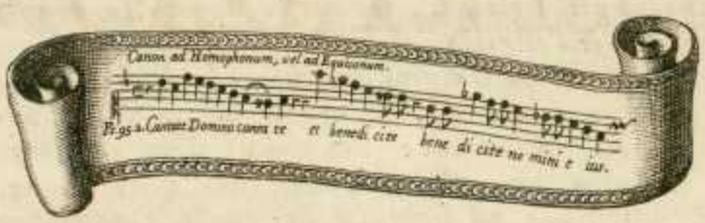
(27) *Joſeph. apud Thom. Galle, not. ad Jamblic. Vedi P. Calmet Diſſert. ſopra gli Strumenti di Muſ. degli Ebrei.*

(28) *Clem. Alexandrin. Pedageg. lib. 2. cap. 4.*

(29) *Herodot. Hiſtor. lib. 2. n. 79. tradot. dal Becelli.*

(30) *Vedi ſopra al cap. V. pag. 40.*

(31) Syſtrum 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. 22. Apul. Metamorf. lib. 11. Ovid. de Ponto.*

una ſorta di *Tromba* uſata ne' Sacrificj (32), ed una ſpezie di *Tibia* di molto ſuono, formata da una cannuccia d'orzo (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' Sagrificj, 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 abbiam potuto dagli Scrittori raccogliere.

DIS-

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

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

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

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

(36) *Nicomach. Geraſſen. Harmonic. Manual. lib. 2. pag. 19.*

(37) *Franc. Blanchini. De tribus generib. Inſtrument. Muſ. veter. Organ. Diſſert. pag. mihi 30.*

(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.

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 sì 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 sarebbe senza dubbio egualmente perfetto, e dilettevole, che il *Canto* da se udito; nè forse si troverebbe chi dilettato dal *Canto*, dovesse, volendolo soave, moverlo disaggradevole. 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 movere 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 provvide 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 acquistarsi, 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'*artifiziale*, con cui rendiamo il primo elegante e perfetto.

Ma quì giova avvertire, che per nome d'Arte non voglionsi intendere i soli Precetti, e il solo metodo d'esercitare chiunque brami esser perfezionato nel *Canto*. Supposta 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, dissi, 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 artifiziale* ottenuto senza insegnamenti col solo mezzo d'una felice imitazione.

Quest'ultima fatta di *Canto* non ha quì 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 dilettare 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 lætitiam, dolorem, aut alium effectum exprimendum, vel commovendum. *P. Merſen. 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 vocabulis habemus, componitur. Quippe naturale eſt, intendere ac remittere in ſermocinando. *Ariſt. & Quintilian. de Muſ. lib. 1. pag. 7. Boeth. Muſ. lib. 1. cap. 12.*

(3) *Franc. Salinas. De Muſ. 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 tibiarum; & 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 uſo d' un mezzo con cui eſprimiamo gli interni noſtri ſentimenti, i quali varj eſſendo, non potevano eſſere eſpreſſi colla voce, ſe foſſe una ſola. 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 confaccenti alla vera grandezza (5).

Ma poichè l' udito perfettamente diſtingue queſte varietà della voce, laſciando ad eſſo un tale diſcernimento, a noi quì 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 Muſ. pag.* 11. 12. *Ariſtid. Quintil. pag.* 8. *Meibom. not. in Ariſt. Quintil. pag.* 207. *Gaudent. Philoſoph. Harmon. Introduct. pag.* 3.

(5) *Ariſtox. loc. cit.* Porro Acumen, id quod fit intenſione: ut Gravitas, 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 immitano 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

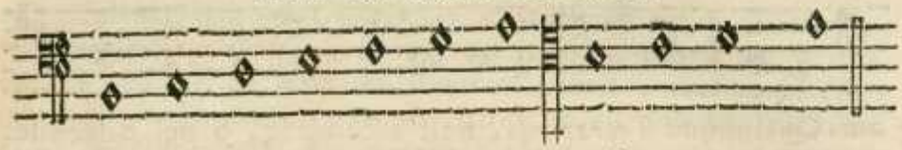
(6) *Gaudent. loc. cit. pag. 2. de Voce.* Proprium autem vocis intervallis discretæ est, aliud esse concinnum, aliud inconcinnum: quorum quod rationalibus utitur intervallis, & nec hilum deficit aut excedit, illud est concinnum; alterum, quod deficit aut superat parvo quodam definita intervalla, est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

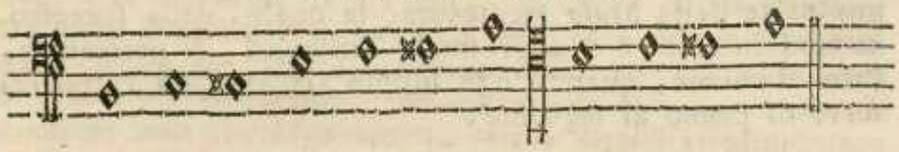
(7) Talis enim est vocis species, in cantu locum habens, quæ omnes scientibus designet sonos, quantæ magnitudines singuli participent. Nisi enim ita quis ea utatur, non jam canere, sed loqui dicitur. *Nicomach. Harmonic. Manual. lib. 1. pag.* 4.

(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.

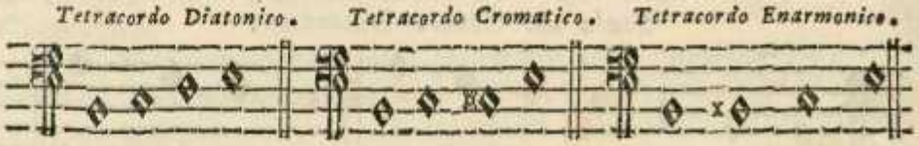
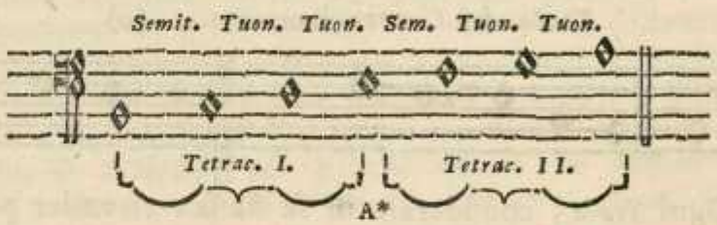
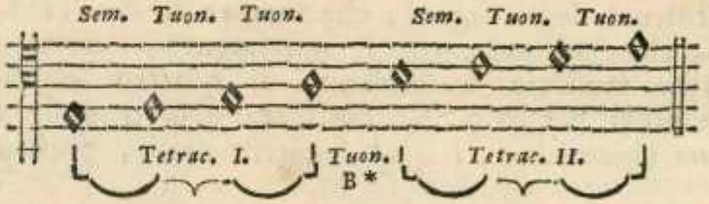


Scala del Genere Cromatico.

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,

(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 ferma 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*, constituisce 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, sidaque 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 Vers. 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 qualsisia numero, se la prendiamo secondo i Matematici per pura grandezza; ma se si prenda, come quì 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, ristringendoci 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,

(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. *Prosdocimo de Beldemandis da Padova; ma invano, mentre a favor della prima opinione si dichiararono Gio: Tinctoris Definitor. Musie., che fiorì l' Anno* 1470; *il P. Bonav. da Brescia nel suo Trat. M. SS. intitol. Venturina Par.* I. *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.* 31. *pag.* 72.

(15) *Histoire de l' decadem. Royale de Scienz An.* 1701 Système Général des Interval. de Sons &c. *Par M. Sauveur. Section. I. 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 Instit. Harmon. Par.* 2. *cap.* 44. *Dimostraz. Harmon. Ragionam.* 3. *Prop.* 36. *Luigi Denti-ce 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 quì 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 quì notata del *Tuono maggiore* e *minore*, onde questo consta di *Otto*, e quello di *Nove Comme*, giusta l' ultima delle quì 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 sarebbero 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* sorpassi il *minore*.

Que-

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

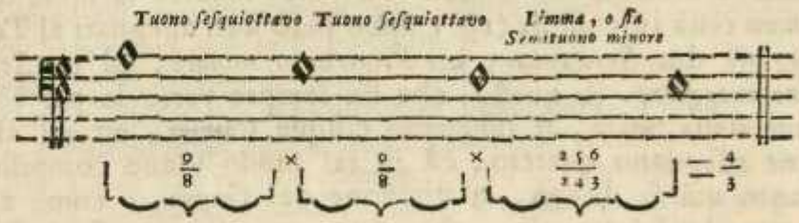
Questo premesso resta a noi piana l' intelligenza del *Semituono*, cioè di quel *Suono* precisо termine, o della metà, o di circa la metà del grado. Quando siamo nel *Tuono minore*, dovrebbe stare secondo la denominazione nella giusta di lui metà il *Semituono*, cioè, ascendendo, o discendendo, dovrebbe 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 quì 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 scorrerle tutte, il che sarìa inutile, ma per servirci principalmente della prima, di cui penso, che la Natura ancora ser-

(18) *Marsil. Ficin. Comp. in Tima. 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: *Ciò 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 hemitoniis, & minore & majore. *Sappiamo ancora da Aristosseno Harmonic. Element. lib.* 1. *pag.* 11. 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: Introduct. 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.*

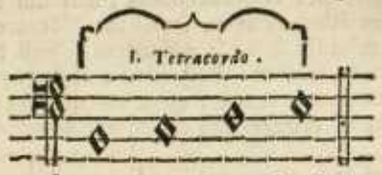
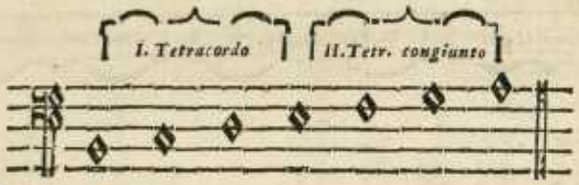
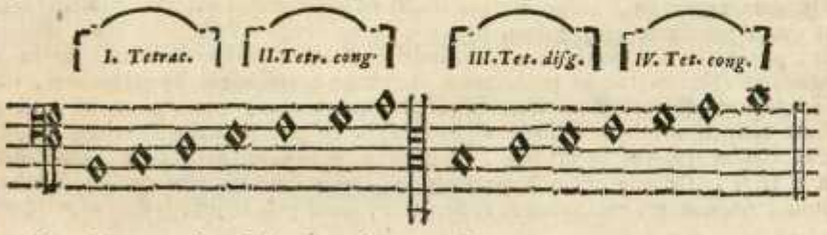
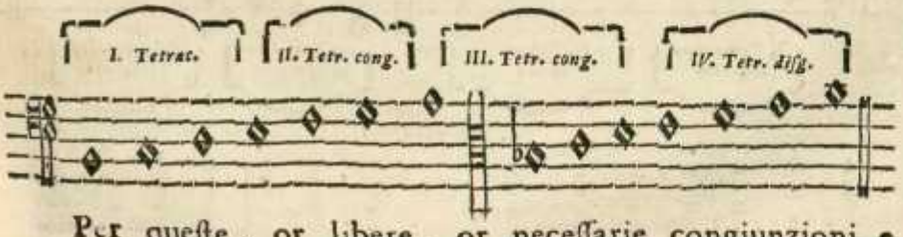
ſervita in noi ſiaſi, obbligandoci ad un *Canto Diatonico*, che per me ſarà quel *Canto* a tutti comune, e quindi come s' è detto da chiamarſi propriamente *Naturale* (20).

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 notutti, 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 NATURALEM, 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.

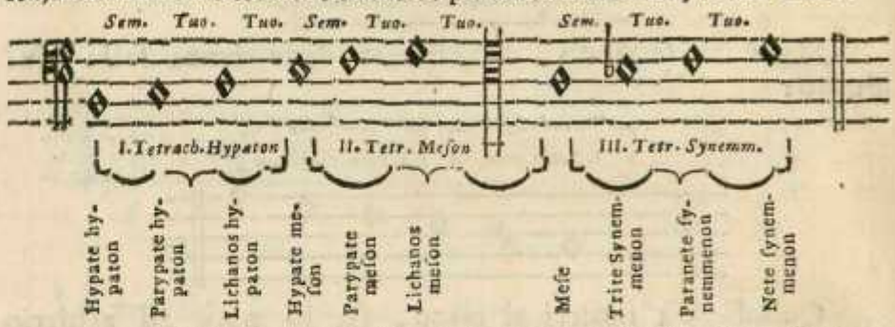
(21) *E' compoſta queſta Scala Diatona Diatonica, procedendo dall' acuto al grave, di due Tuoni maggiori, e di un Semituono minore, ſecondo la mente di Tolomeo: Harmonic. lib.* 2. *cap.* 14. *pag.* 90. *ex Verſ. Jo:* Wallis. In octava, ſecundum nos etiam, Diatonici diatoni; in rationibus ſeſquioctava, & ſeſquioctava, & Limmatis. *E quì 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.

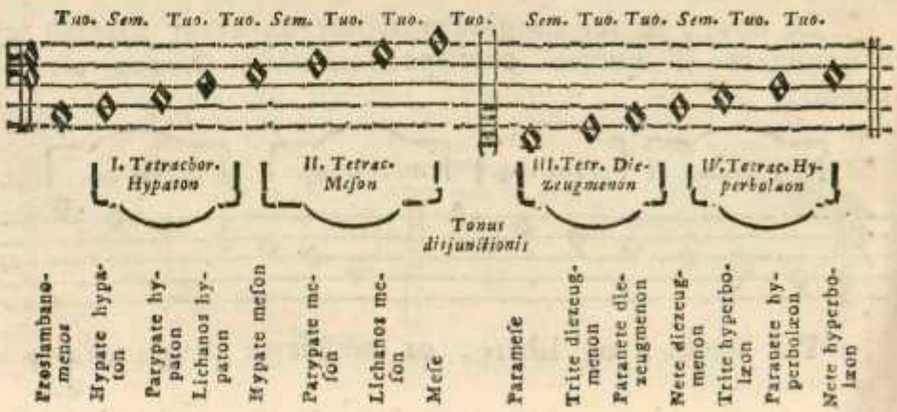
Se da queſto *B mi* tu cominci ad aſcendere per un *Semituono*, e due *Tuoni*, hai paſſato il primo *Tetracordo*.

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 ſarà duopo congiungere il quarto, che ſarà corriſpondente al ſecondo in *Ottava*.

La dove, ſe fai congiunto il terzo, ſarai 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 fecére 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 tetrachordo per communem sonum, scilicet mesen.



Porro cum systema per disjunctionem faciebant, post mesen deinceps Parameſen 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 soli, e talvolta tre consecutivi posti in mezzo a due *Semituovi*. 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 diritta *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 participanti* di *Cromatico*, e dei *Tuoni alterati*, laboriosissimi a segno d' essere quasi a noi, come accenneremo, senza l' ajuto 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

(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 Petentin. Regul. Flor. Musi. cap. 75.* COLORATA: Fictas autem, seu coloratas contrapuncti species, quæ in monochordo chordulis ipsis singulos tonos dividentibus 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 Semitonio tonum, & de tono Semitonium. *Bartholom. Rami de Pareja hispan. Music. Pract. Almæ urbis Bononiæ dum eam ibidem publice legeret Impressa An. Dom. 1482.* ALTERATA. *Cav. Ercole Bottrigari. Melone Armon. I. pag. 23. parlando delle corde D la Sol re, e G sol re ut:* Alterate col segno del Semituono minore ♯, *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 ♭ molli: or con ♯: 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*.

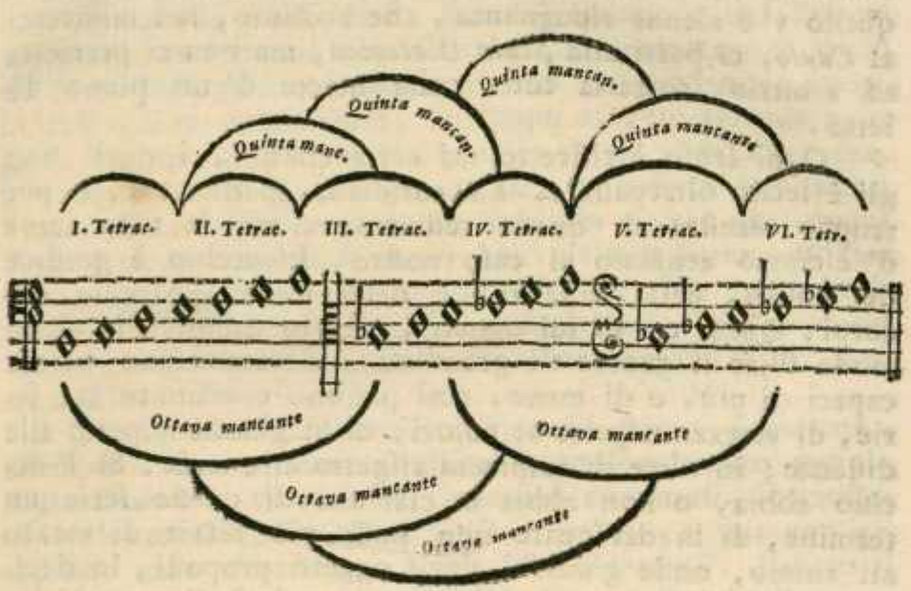
Ritorniamo all' esempio poc' anzi proposto, e fermiamoci nel fine del secondo *Tetracordo*. V' è quivi libertà di congiungere o disgiungere, nel proseguire, il terzo *Tetracordo*. Ma che? se fai il terzo *Tetracordo* congiunto, tu passi per l' Intervallo della *Quinta falsa*; se lo disgiungi, eccoti 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-

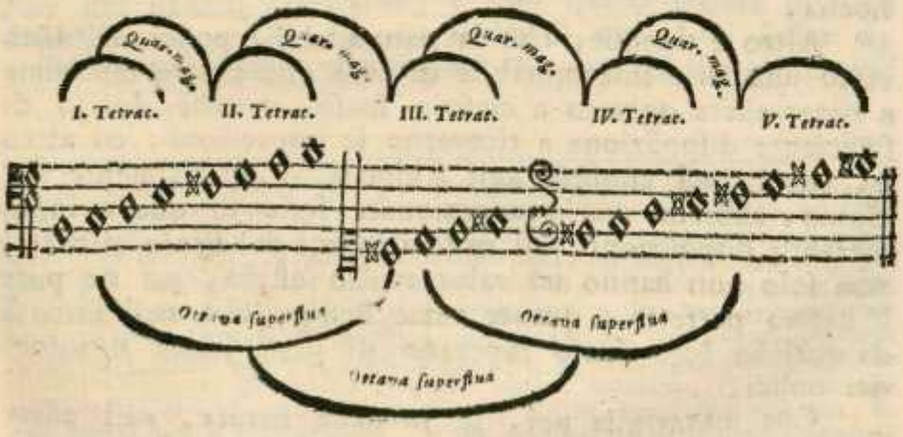
(24) *Guidon. Aretin. Formulæ Tonor. ex Cod.* 48. *Plut.* 29. *Biblioth. Medic. Laurent.* Illud autem de tono, & semitonio notandum est, quod semitonius numquam patitur, ut tres continui toni absque medietate jungantur.... ubique post duos tonos semitonium vocis moderator occurrit, ne vel nimium repetiti toni fastidium generet, vel plures hiatus & extensiones vocum dissonantiam præbeant. *Nicol. Burtii Music. Opusc. Tract.* 1. *cap.* 21. Tritonus... est quatuor vocum, ac trium tonorum longe discors aggregatio. *P. Bonav. de Brixia Regu. Musicæ 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 Musi. Anti. e Moder. pag.* 14. *P. Illumin. Aiguino Tesoro Illuminato lib.* 1. *cap.* 10. *pag.* 3. *terg.*

(25) *P. Scorpioni Riflet. Armon. lib.* 2. *Riflet.* 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.



Scala de' Tetracordi disgiunti.



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 serva 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 constituire 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 servir di mezzo all' animo, onde giudichi degli oggetti proposti, lo decidono infallibilmente i Microscopj, ed i Cannocchiali, senza cui saremmo, 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 spezialmente 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 maraviglia poi, se la stessa natura, nell' affare dei *Suoni*, ci volle limitati, assegnando al nostro piacere

del

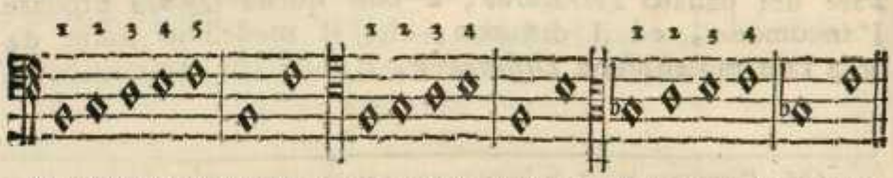
del *Canto* spontaneo una serie, nella quale s' incontri qualche incomodo o di *Quinte false*, o di *Tritoni*, o di *Quarte maggiori?* Di là da questi non c' è permesso avanzarsi coll' intrapreso movimento, senza l' incomodo del *Tritono* motivato, o senza la noja di dover interrompere il corso al *Canto* 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*, dovrìa 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 questi

(*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. Mersen. Harmonic. lib. 6. Propos. 6. pag. 91.*

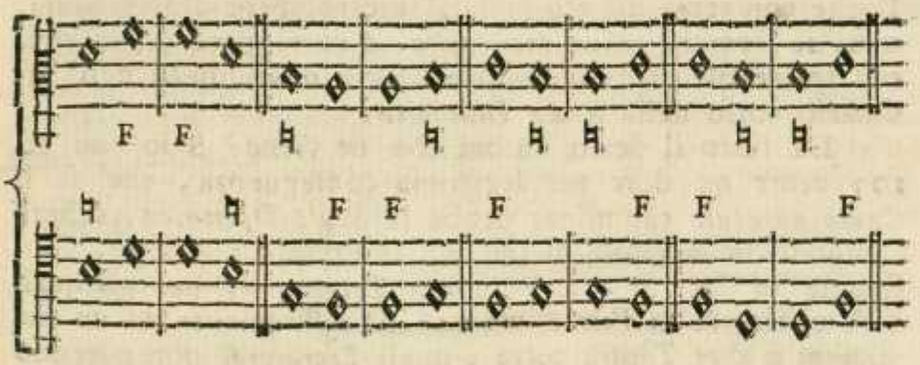
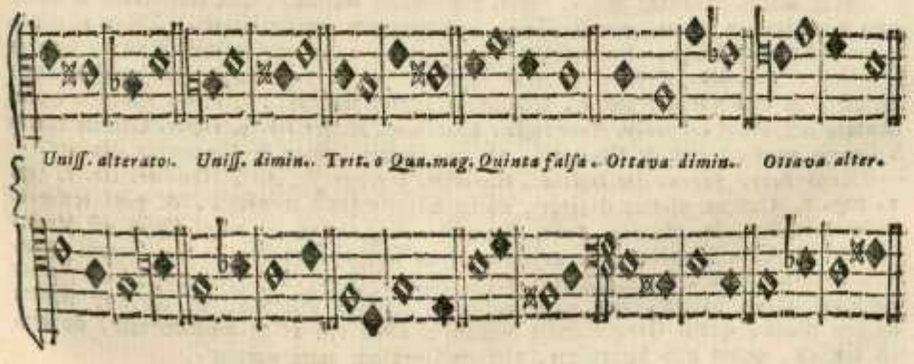
sti due *Tetracordi* col favore del *Canto Diatonico*, trapassa la detta *Quinta falsa*, quasi senza noja, e gran dispiacere. Onde mai questo? se non perchè le *Voci* frapposte alla prima ed alla quinta *Voce*, hanno alquanto distolto l' animo dall' avvertir vivamente la prima, di modo che, quando ascolta 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' uffizio di *Quinta;* il quale uffizio 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 abbiam 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' Armonìa vengono proibite le Relazioni di questi tali Intervalli, come si può vedere appresso Andr. Ornitoparco De arte cantandi Micrologi. lib. 4. cap. 4. D. Pedro Cerone Melopeo lib. 13. cap. 31. pag. 716. 727. P. Camil. Angleria Reg. di Contrap. cap. 10. Marc. Scacchii Cribrum Music. Examin. Psal. 33. Pars 1. Ang. Berardi Miscelan. Music. Part. 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.

Esempio del Cerone.

E vaglia il vero, ha tal forza questo interrompere il *Movimento* nel *Canto figurato*, che in fatti toglie lo spiacere 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 spezie di *Figurato* (28); poichè il *Canto fermo* propiamente 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 sensazion 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 sarà obbligata la *Voce* a moversi successivamente da un *Semituono* a due *Tuoni*; oltre i quali *Tetracordi* non potendo più proseguire quietamente l' incominciato *Movimento*, le sarà forza interromperlo. Diffi

(28) *Nicol. Listenius Music. 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. Beurhusius 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.* 2. *pag.* 8. Cantus planus dicitur, cujus notæ æquali mensura, & pari tempore pronunciantur. *M. Henric. Fabr. Compend. Music. 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.

Diſſi, eſſer obbligata la *Voce* a muoverſi ſucceſſivamente da un *Semituono* a due *Tuoni*, quando ſcorre la *Scala Diatonica*, mentre quì noi conſideriamo il ſolo *Movimento*, ch' ella fa per i *Gradi*, e conſeguentemente per gli corriſpondenti loro ordinarj *Intervalli*.

A riſchiarar queſto luogo, s' hanno bene a diſtinguere i *Gradi* dai *Salti*, e gli *Intervalli* ordinarj dagli ſtraordinarj, 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 ordinarj.

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, conſtituiſce l' intera grandezza dell' intervallo, che nel ſalto paſſiamo. Gli intervalli di queſt' ultima fatta quelli ſono, che dir ſi devono ſtraordinarj, per diſtinguerli dagli intervalli competenti ad ogni ſucceſſivo grado, che s' hanno a chiamare ordinarj.

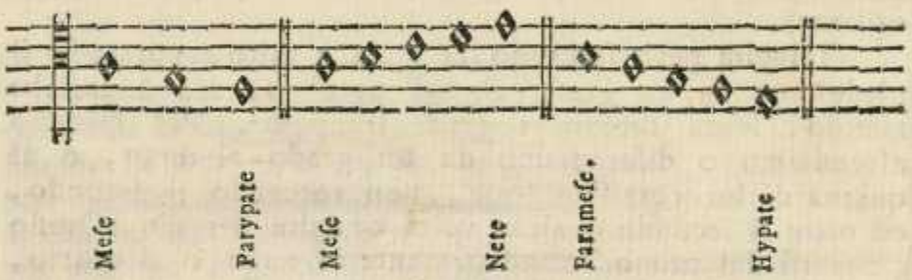
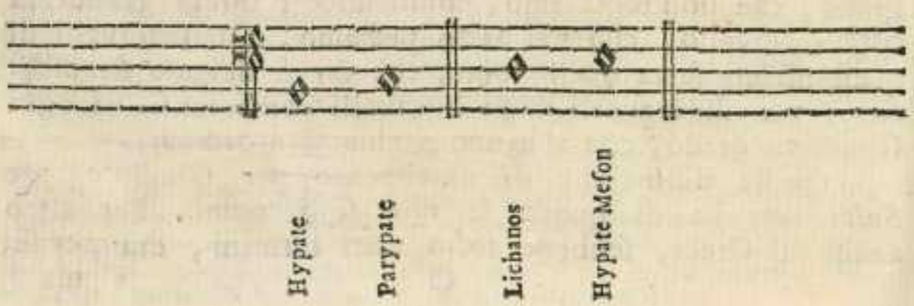
Queſta diſtinzione di movimento per *Gradi* e per *Salti* non ha di nuovo ſe non ſe i nomi. Per altro anche ai Greci, ſebbene ſotto altri termini, era notiſſi-

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-*

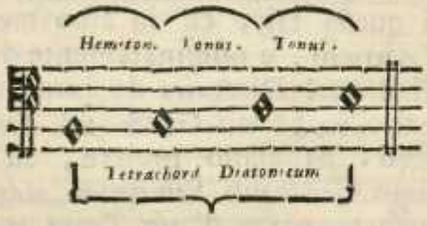
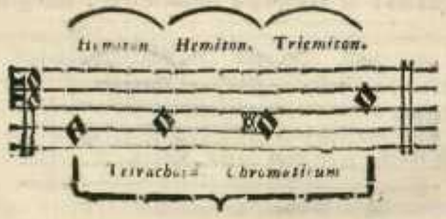
---

(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 comparationem. 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).

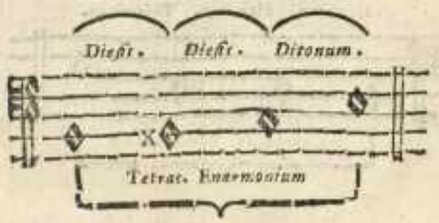
Per la qual cosa restando nei soli *Gradi successivi*, rifletteremo come questi, ascendendo la *Scala Diatonica*, cominciano da un *Semituono*, ed indi passando a due *Tuoni*, la rendono differente dagli altri Generi (34). Poichè nel *Cromatico* la progressione si fa dal *Semituono maggiore* ad un *Semituono 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

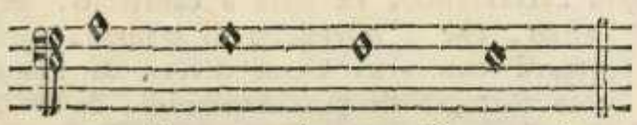
(33) *Gioseff. Zarlino Dimostrat. Harmon. Ragionam.* 4. *Propos.* 24. 25. 26. *Cav. Ercole Bottrigari Il Melone I. Discorso Armonico pag.* 15.

(34) *Nicomach. Harmonic. Manual. lib.* 1. *pag.* 21. 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).

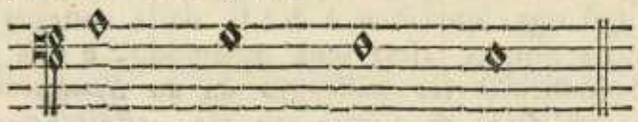
Questa prima parte della *Scala* constituisce in ogni *Genere* un *Tetracordo*, il cui ultimo termine, riferito al primo, forma un *Salto* di *Quarta* stabile *Intervallo incomposto*, che a noi servirà di Soggetto, onde paragonare i diversi *Generi*, a fine di riscontrare in ognuno la rispettiva difficoltà 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 accosti alla dignità di *Canto naturale*.

Ma prima di venire al motivato paragone parmi convenevole soddisfare a coloro, che quì 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

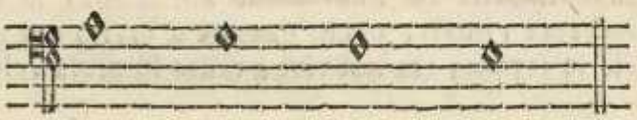
(36) *Nicom. loc. cit.* Enarmonium porro progressum naturaliter hujusmodi habet: Diesis, quod & hemitonii dimidium: & rursus alia Diesis, ambæ conjunctæ hemitonio æquales: & reliquum tetrachordi, integrum Ditonum incompositum.

mente voluto, ma permessomi dalla riguardevole autorità degli Antichi, la cui rispettata varietà di Sentenze mi fa lecito quella sciegliere, che più comodamente sembra servire al mio intento, mentre tutte senza fallo potrebbero servire 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 Vers. 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 Sesquinona, & 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 dividerſi gli ſteſſi *Semituoni*, ovvero *Tuoni* in varj altri modi, onde in fine dalla ſondamentale ſi paſſaſſe alla *Quarta*, reſtando quell'*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 dieſin harmonicam putent nullum ſui ne indicium quidem ſenſui præbere quidam, eamque è cantilenis exterminent, dicantque rugatos 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 provveniva, 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.

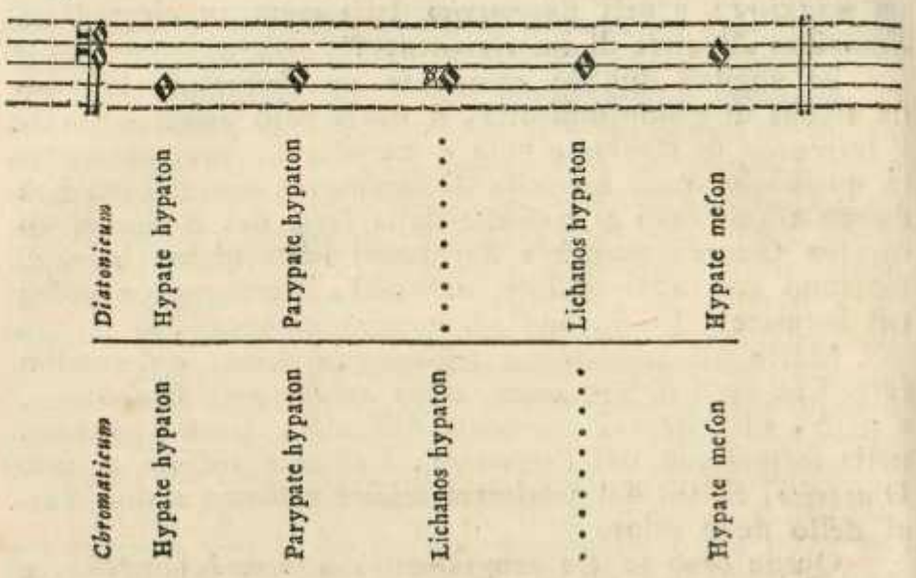
Molto più farà duopo ſchivare la ſerie, ov' entrino ſucceſſive parti di *Semituoni*, come accade nell' *Enarmonico*, e però, ad evitare l' accennate difficoltà, ſaremo coſtretti nella formazione del *Tetracordo*, a dovere ridurci al ſolo *Diatonico*, in cui dal *Semituono minore* paſſiamo a due *Tuoni*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

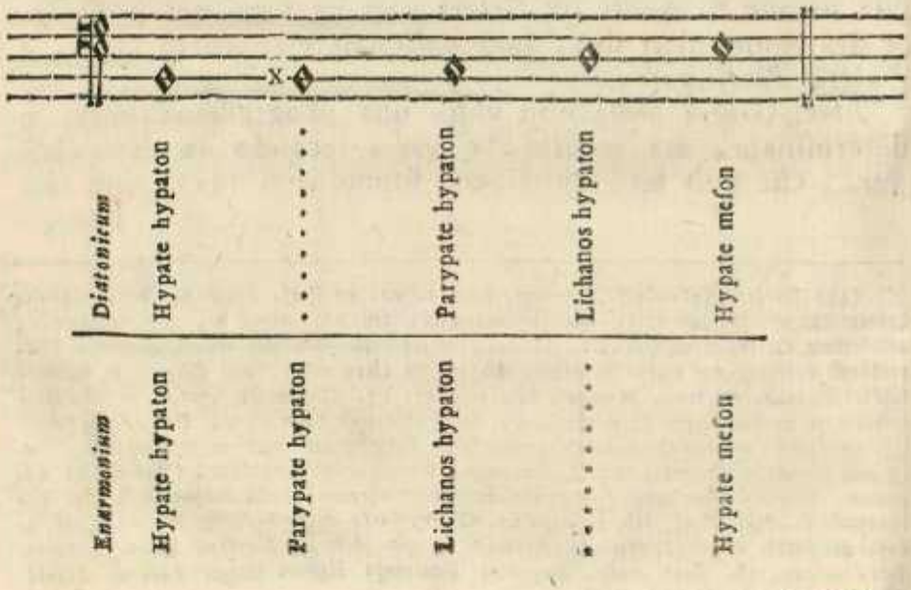
Queſte ſono le tre progreſſioni, o *Generi* ſemplici, e principali, in cui, dopo i Greci, chiunque ha preſo a trattare il *Canto*, l' ha ſempre diviſo. Dalla varia regolata unione di queſti tre *Generi* nati ne ſono nel procedere del tempo altri due, uno de' quali vien detto *Miſto*, e l' altro *Participato*.

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-

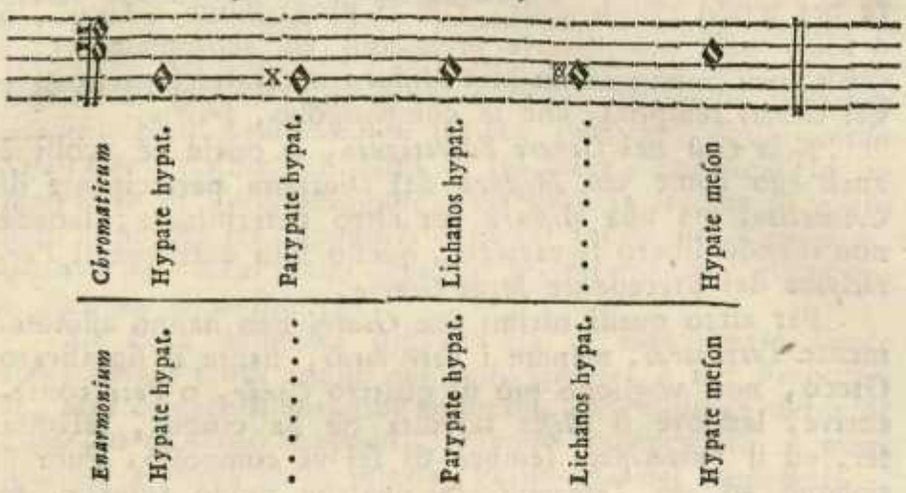
(41) *Euclid. Introduct. Harmon. pag.* 9. 10. *ex Verſ. Meibom.* Omnis itaque cantus aut diatonicus erit, aut chromaticus, aut enarmonicus, aut communis, aut etiam ex hiſce miſtus .... Miſtus, in quo duorum aut trium generum characteres cernuntur: exempli gratia diatoni & chromatis: aut diatoni & harmoniæ. *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.* 1. *cap.* 38. *Gio: Andr. Angelini Bontempi Hiſtor. Muſi. Par.* 2. *Teoric. Coroll.* 22. 23. *pag.* 117. 118.

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

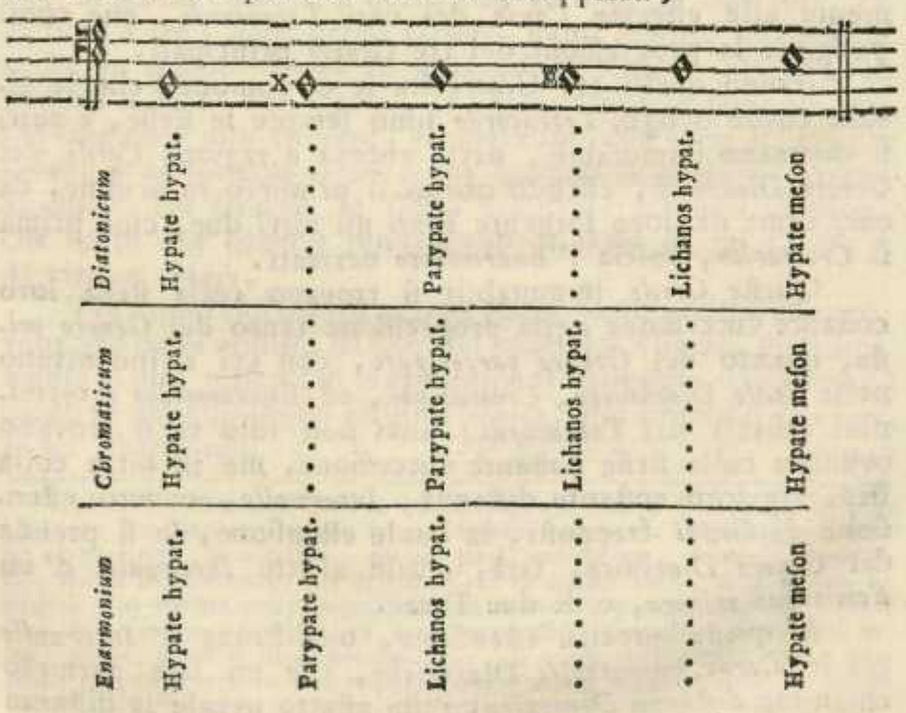


o pure all' *Enarmonico*,

e non

e non solo a questo il *Cromatico*,



ma tutti e tre possono insieme accoppiarsi;



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 por 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*, sarà 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 sarà permesso chiamare *distanza Diatonica*, resta affatto uguale la distanza

simile

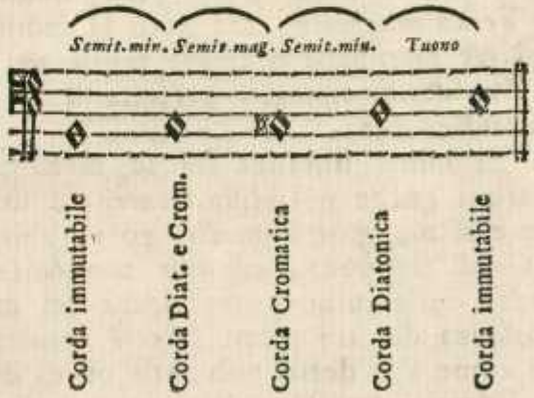
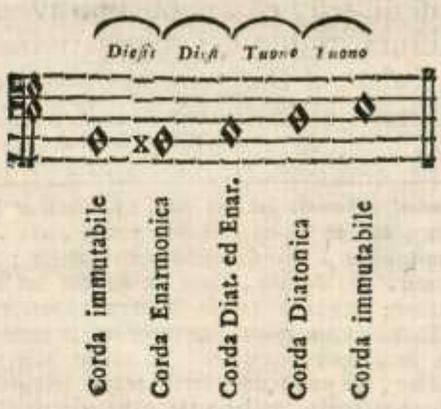
simile *Cromatica*, ed *Enarmonica*, che passa in questi *Generi*, tra le suddette *Corde immutabili*. Imperocchè gli è vero, che nel *Cromatico* è composta d' un *Semituono minore*, poi d' un *maggiore*, e in fine d' un *Intervallo* di *terza minore*. Nell' *Enarmonico* è incirca composta d' un mezzo *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.

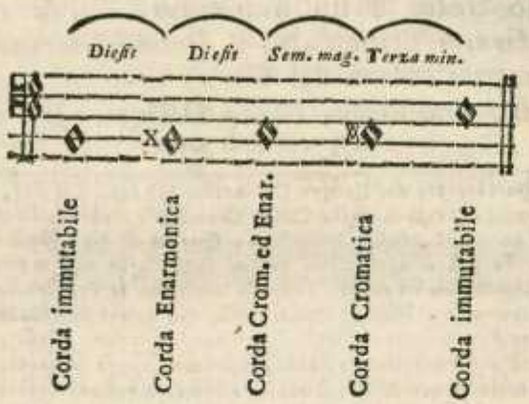
La mescolanza dei tre primi *Generi* constituisce il *Misto*, la quale come s' è detto può farsi or di due soli, or di tutti e tre i detti primi *Generi*, stanti sempre immutabili anche in questo *Genere* le sopraddette *Corde*. Quando la mistura si fa di due *Generi*, le *Corde* frapposte saranno tre,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

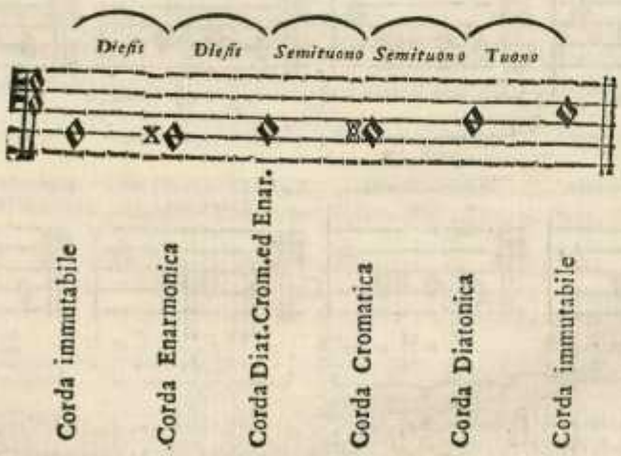
Tre sono i casi diversi, come abbiamo avvertito, che provengono dalla mistura di due dei motivati *Generi*. Primieramente si può mescolare il *Diatonico* al *Cromatico*; In secondo luogo lo stesso *Diatonico* all'*Enarmonico*. Per ultimo il *Cromatico* all' *Enarmonico*.

(42) *Nicom. Harmon. Manual. lib.* 1. *pag.* 25. Etenim Diatonicum sic progreditur: Hemitonium, deinde tonus, deinde tonus .... Chromaticum verò 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 Ditonum 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

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*.

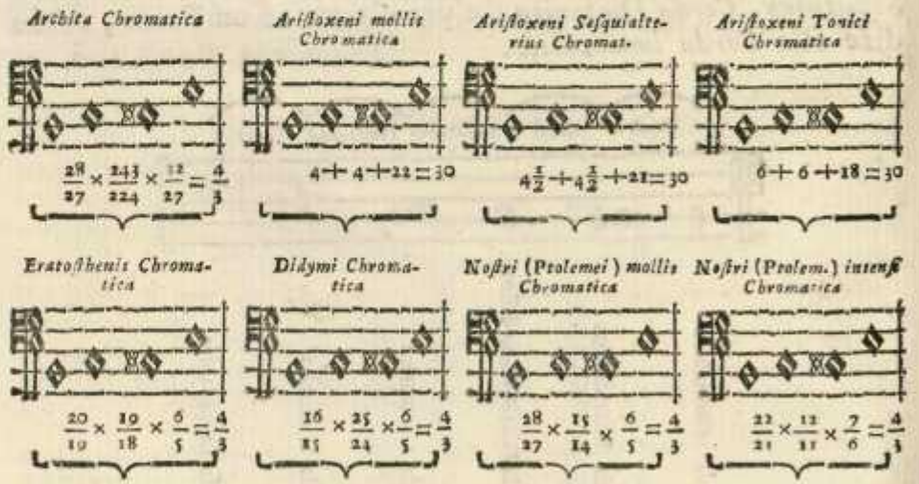


Che se si mescolano assieme tutti i tre *Generi*, ne deriva una serie nascente da circa la metà d' un *Semituono*, *Corda Enarmonica*; di quì all' altra metà del medesimo *Semituono*, *Corda* comune al *Diatonico*, *Cromatico*, ed *Enarmonico*; poscia si passa ad un *Semituono*, *Corda Cromatica*; quindi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

Pas-

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, constitutive 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 doversi 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.*



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 ♮. Avverti, che quì seguitiamo l'uso e la libertà dello scrivere e *Cantare* corrente, la quale tollera la stessa *Nota* come *Diesis* dell'antecedente, o 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 seguo, affine di non rendermi oscuro, nel voler essere troppo esatto.

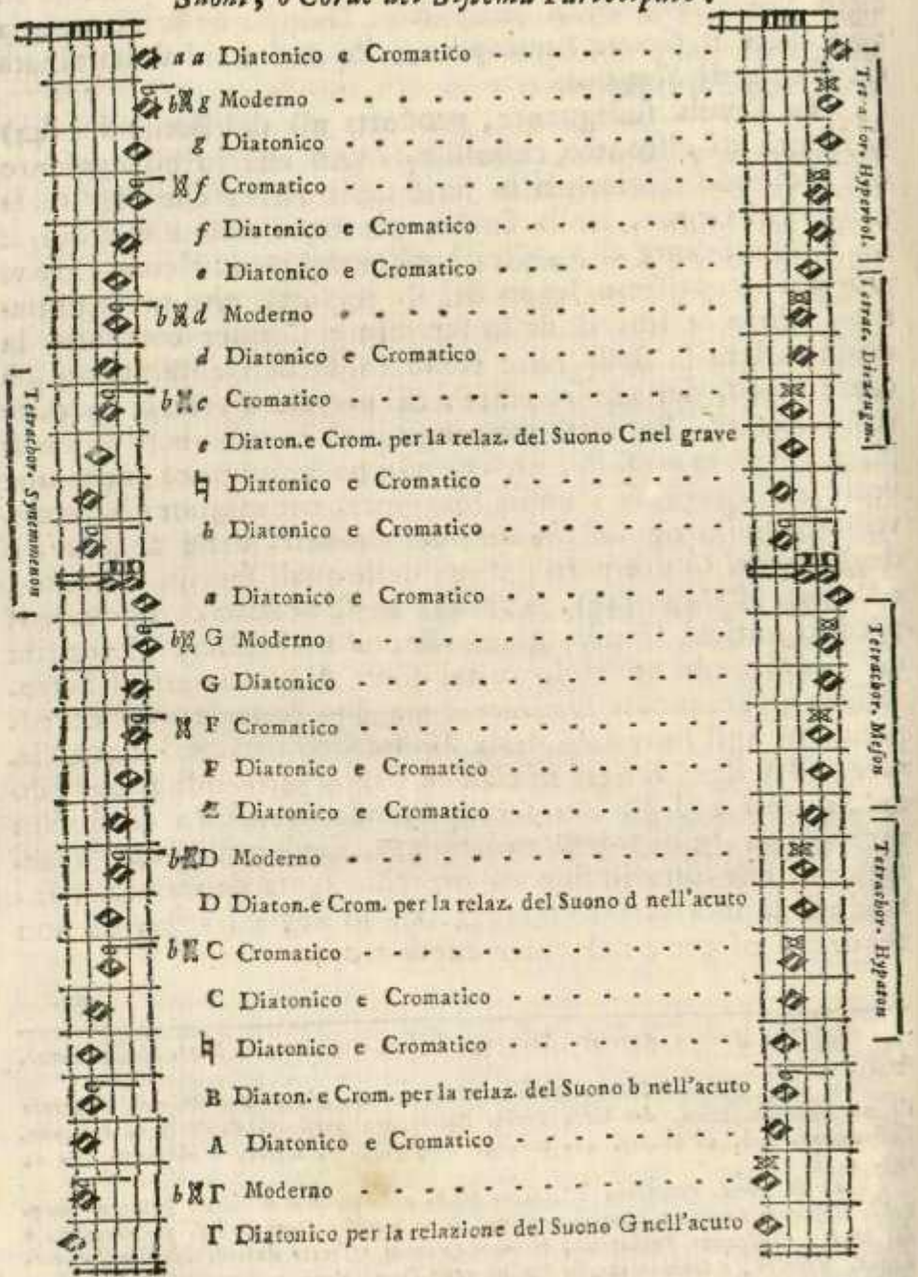
Suo-

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

(45) *Gios. 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.



a a Diatonico e Cromatico

♭ *g* Moderno

g Diatonico

♯ *f* Cromatico

f Diatonico e Cromatico

e Diatonico e Cromatico

♭ ♯ *d* Moderno

d Diatonico e Cromatico

♭ ♯ *c* Cromatico

e Diaton.e Crom. per la relaz. del Suono C nel grave

♮ Diatonico e Cromatico

b Diatonico e Cromatico

a Diatonico e Cromatico

♭ ♯ G Moderno

G Diatonico

♯ F Cromatico

F Diatonico e Cromatico

E Diatonico e Cromatico

♭ ♯ D Moderno

D Diaton.e Crom. per la relaz. del Suono d nell'acuto

♭ ♯ C Cromatico

C Diatonico e Cromatico

♮ Diatonico e Cromatico

B Diaton. e Crom. per la relaz. del Suono b nell'acuto

A Diatonico e Cromatico

♭ ♯ Γ Moderno

Γ 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 constituisce 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

(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 incides. 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 rispettarsi, 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 ostentat. *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) *Suida 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 mollitiem infamiæ 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. I. cap.* 9.

(52) *Manuel Bryen. loc. cit.* Magis autem Artificiale est Chroma; quod a solis eruditis 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 farſene poſſeſſore; dalla qual ripugnanza traluce la naturalezza del *Canto Diatonico* a ſeconda dell' iſtinto comune degli Uomini, che ſenz' altro artifizio di verun' inventore concordemente lo pratica. rono, 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 ſperienza.

(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, multaque 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 esercizj. 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' innoltri, 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. Monf. 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. 1. cap. 4. Zarlino Inslit. 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 proseguisce 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 fassi 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 abbiam 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.* 151. Admisso 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 inserirlo 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 sarebbe, per così dire, guida all' altro; ovvero, se fatto il primo *Semituono*, l' altro fosse arbitrario, saria 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 Mastro 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.) esposto 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 moversi nei due primi *Gradi*, composti ciascheduno secondo la mente d' Aristosseno, 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' assicurarsi 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 sperienza 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

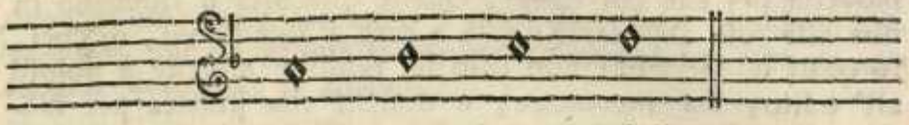
doverli dividere in *Semituoni* di varie spezie, quel non avere quasi verun *Intervallo* fuori dell' *Ottava*, che sia giustamente misurato (58), non sono certamente altro che intoppi, incomodi, ed ostacoli, i quali in fine se si vincono, tal loro vittoria non altro prova, se non se la minore difficoltà, 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*, diasi ad eseguire all' improvviso a più d' uno anche de' nostri valorosi *Cantanti*, quanti sarai 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.

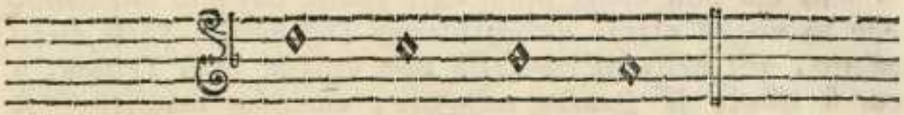
Che se oltrepassato il primo *Tetracordo*, ascenderemo secondo la serie in ogni *Sistema* successivamente per gli altri *Tetracordi*, il paragone riuscirà così favorevole al *Diatonico*, che nulla più avremo, che ci trattenga dal riconoscerlo degno affatto di quel vanto, onde nel caso nostro si riconosca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

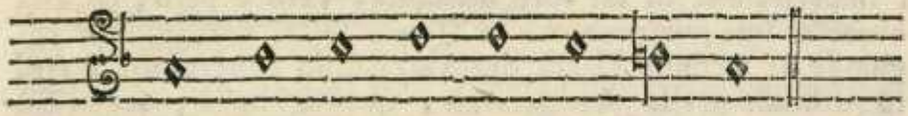
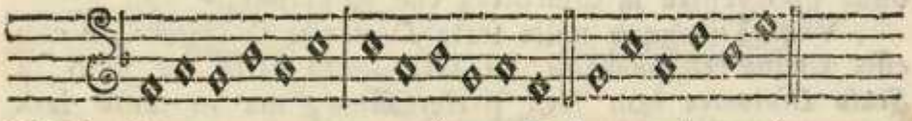
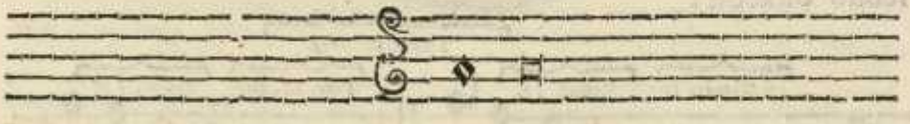
Due sono i modi, con cui in qualunque *Sistema* camminar possiamo; o per *Serie*, secondo i *Gradi* successivi; o per *Salti* da un *Grado* a qualunque; e poichè ciò far si può o salendo, o scendendo per le *Scale Musicali*, perciò i Greci hanno ragionevolmente distinto il movimento del *Canto* in *Retto*,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

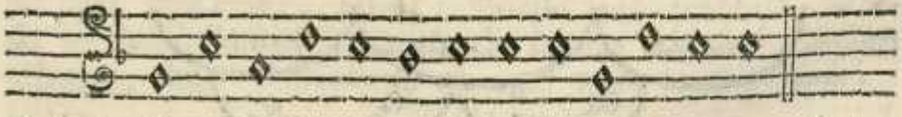
(58) *Zarlino Instit. Harmon. Par. 2. cap. 41. Vinc. Galilei. Dial. della Musi. Anti. Moder. pag. 31. Il Desiderio ovvero de' Concerti di varj Strum. Music. Dialogo di Alemanno Benelli (nome anagram. di Annib. Meloni, suo vero aut. però il Cav. Ercole Bottrigari), pag. 13. 14. Gio: Andr. Angelini Bontempi Histor. Musi. Par. 1. della Prat. Moder. Coroll. 2. pag. 186. Lemme Rossi 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. 2. sect. 10. pag. 502. 503. ex Vers. Wallis. Marc. Meibom. Nota in Euclid. Introd. Harmon. pag. 63.*

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

Sotto il nome di *Ricorrente* quello, che dall'Acuto secondo la serie 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,

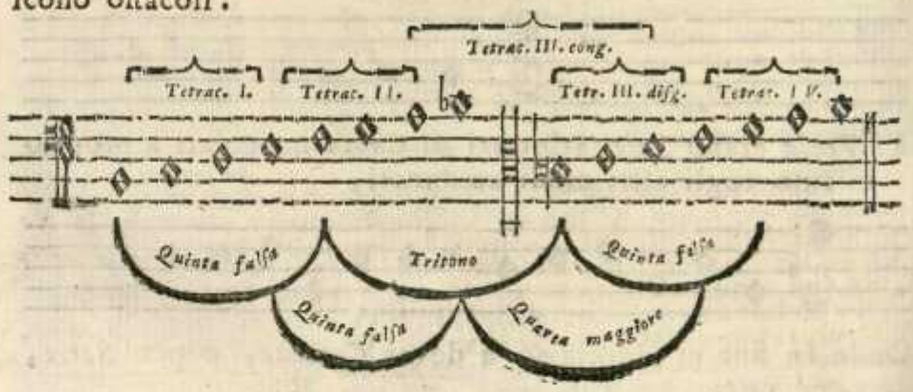


Onde in fine ci riduciamo a dover *Cantare*, o per *Serie*, o per *Salto*.

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 sperienza non solo ha rendute moleste e nojose 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.

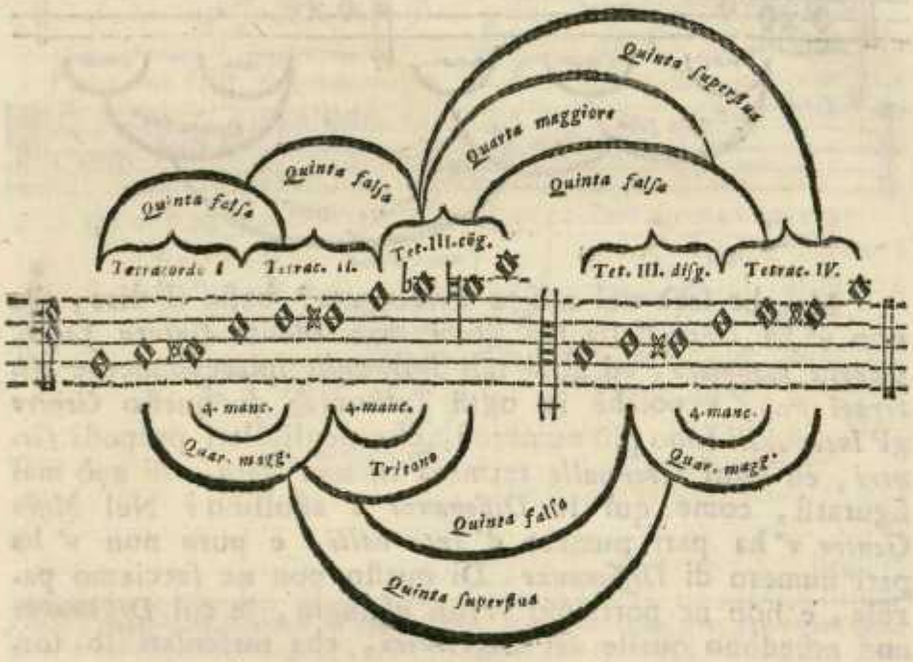
Io quì non vò sì preso dall' amore del mio *Diatonico*, che lo voglia esente da qualunque *Dissonanza*. Sarìa cieco affatto, chi nella di lui *Scala* non vedesse quel *Tritono*, a cui si riduce la *Quarta maggiore*, amendue manifestissime del pari, e molestissime *Dissonanze*, che, se bene così ad una sola ridotte, con tutto ciò non tolgono dalla serie l' imperfezione di tal loro difficoltà. Vero è però, ch' ella è questa sola; imperocchè la *Quinta falsa*, ove intoppa chi giunge al secondo *Grado* del Tetracordo congiunto, è tanto distante 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 sarà dunque nella serie *Diatonica* il *Tritono*, e con esso alcuna *Dissonanza*? Vi sarà senza fallo, e però la *Scala Diatonica* non sarà perfettissima; ma in tanto sarà meno imperfetta dell' altre tutte, che oltre al *Tritono*, vanno sparse di *Dissonanze* ulteriori, le quali loro accrescono ostacoli.

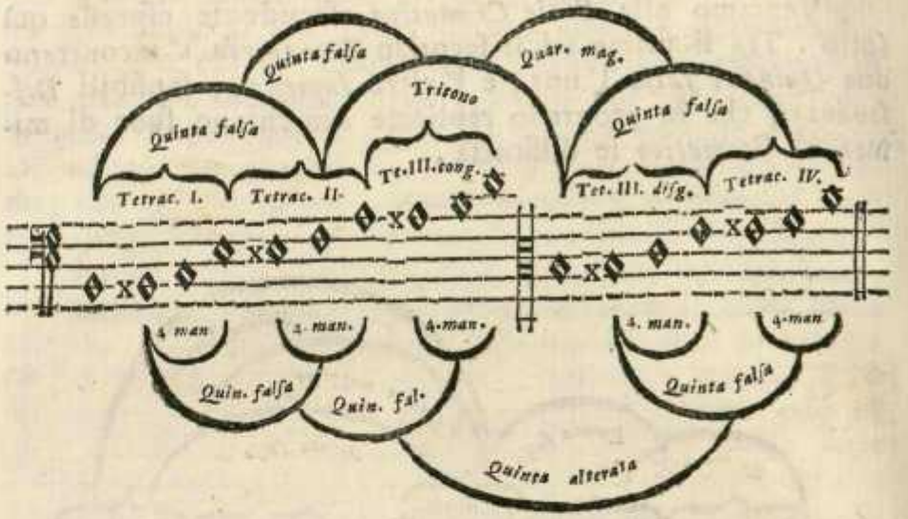


Venia-

Veniamo alla *Serie Cromatica* aſcendente eſpreſſa quì 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*.

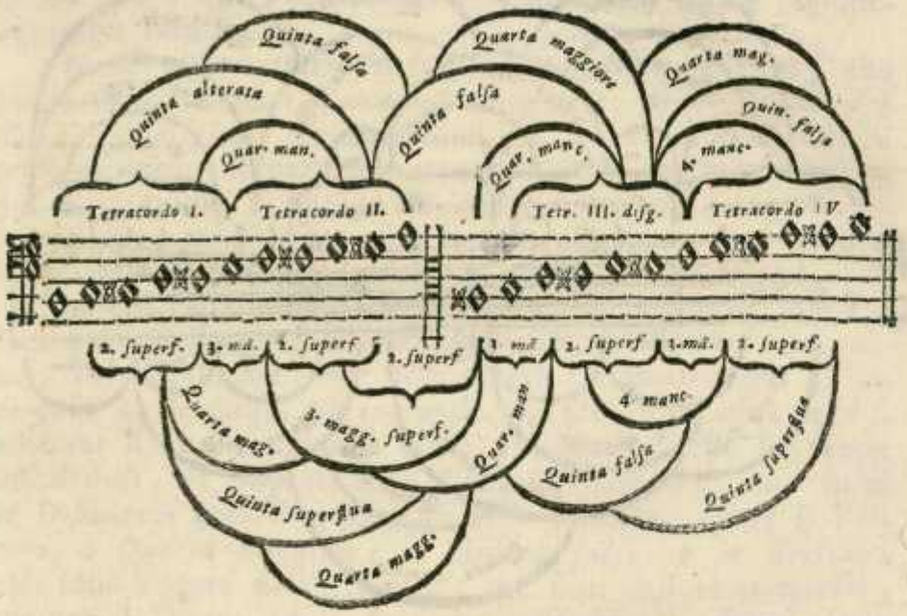


Ma che sarà del nostro *Partecipato*? basta il dire, che non v' ha *Nota* della sua *Scala* non avente *Quinta falsa*, *Quarta maggiore*, ed altri tali *Intervalli* spiacevolmente *Alterati* (60); e poichè in ogni *Tetracordo* di questo *Genere* gl' *Intervalli* sono più numerosi, che negli altri proposti *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 notabile riguardo. Qualunque Intervallo maggiore, se di naturale alterandolo, si estenda ad un semplice Diesis, sarà negli Strumenti, che il nostro Cavaglier Bottrigari chiama*

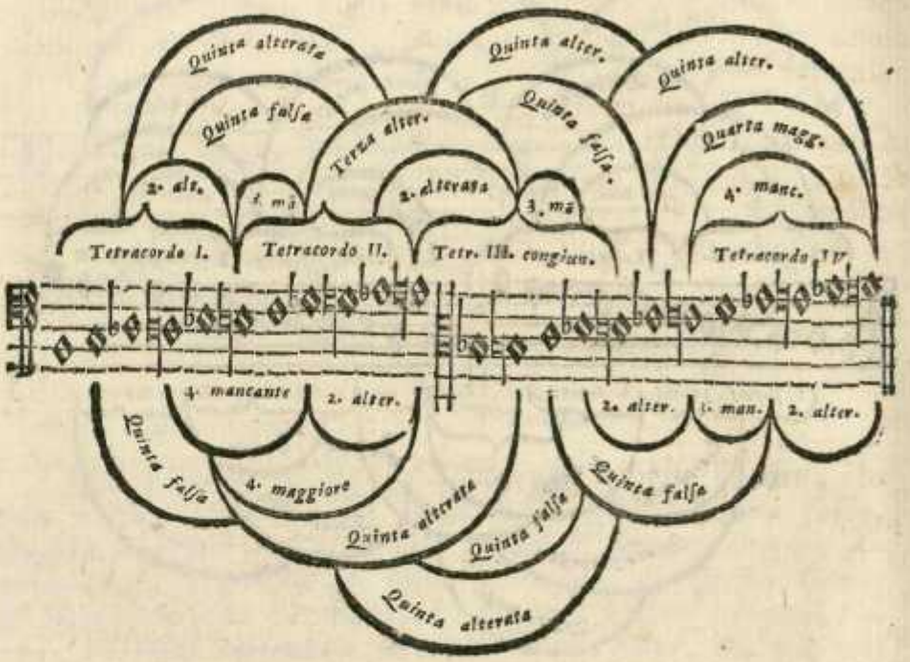
Scala del *Partecipato* per *Diesis*.



Sca-

stabili (Desider. de Concerti di varj Strum. Music. del Cav. Ere. Bottrigari sotto nome di Alem. Benelli pag. 5), come il Cembalo, la Spinetta, e l' Organo, sarà dire 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 A la mi re, se alteri questo A la mi re col ♮, gli corrisponde negli Strumenti stabili lo stesso Tasto, che al b fa, onde se non vi fossero gli alterabili a significare A la mi re alterato, ti sarebbe in libertà tanto a porvi il ♮, come lo scrivere, in vece di questo A la mi re, il b fa; poichè in fine amendue questi segni additarebbero 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' A la mi re ♮ diversissimo dal b fa. Ed in fatti questo A la mi re ♮ è per se medesimo così diverso dal b fa, che, se stiamo 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.*



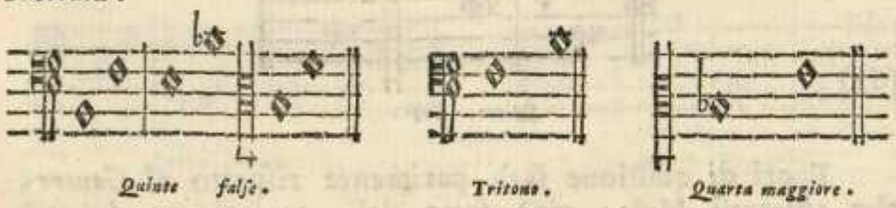
Che

privandoli così della particolar loro perfezione d' eseguire con puntualità tali differenti Intervalli. Nè vale quì 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 appresso 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 ♯ l' alterano tanto più del dovere, quant' è necessario, acciò si scostì 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 quì fu, che, nonchè ai Cembali, e Spinette, ma fino agli Organi divisero i Tasti neri a ben distinguere i motivati Semituoni; or veggano quei, che s' avvisano di poter segnare a capriccio loro l' A la mi re ♯, o il b fa, uno per l' altro a se a svantaggio dell' accordo, che negli Strumenti alterabili può aversi 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.

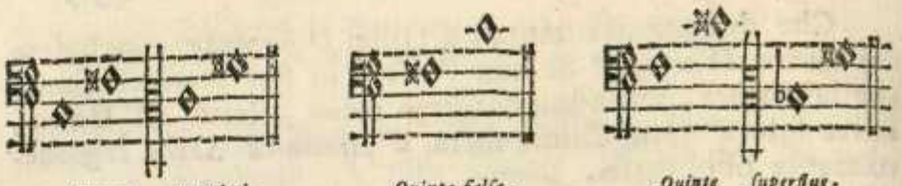
Ma se abbandonata la serie ci volgiamo ai *Salti*, che in quattro successivi *Tetracordi congiunti*, come sopra s'è detto, o *disgiunti* in ogn'uno de' tre mentovati *Generi* possono darsi, il paragone non può dirsi quanto rimanga più vantaggioso al nostro *Diatonico;* il qual paragone risplenderà a 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 notisi con attenzione; Primieramente, che non a caso chiamiamo quì gl'*Intervalli Discordanti*, ed *Incomodi*, mentre non tutte le *discordanze* hanno congiunto quell'incomodo, che le rende insoffribili, ed impraticabili; Secondariamente, che tutte le *Dissonanze* ingrate e moleste nella *Melodia*, come il *Tritono*, o *Quarta maggiore*, la *Quinta falsa*, e le *Settime*, tali sono ancora nell'Armonìa; ma non così al contrario, mentre il *Tuono*, ed il *Semituono discordanti*, senza fallo nell'*Armonìa*, tali non sono per comune sperimento nella *Melodia*.



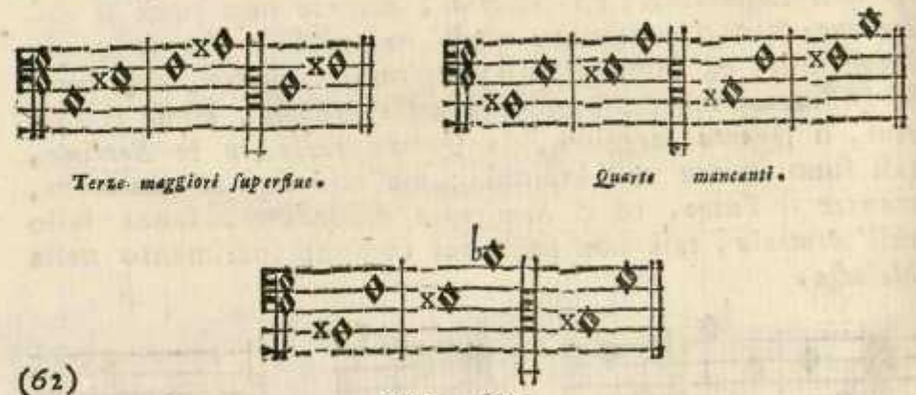
Quinte false. *Tritono.* *Quarta maggiore.*

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

2. magg. superflua. *Quarte minori mancanti.*

Quarte maggiori. *Quinta falsa.* *Quinte superflue.*

(61)

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 diſſonanti* e *ſpinoſi*, rieſcono innumerabili. Sicchè ſe ſtiamo al paragone motivato, la preferenza a cui debbaſi, cicè, ſe al *Diatonico*, è fuor di quiſtione.



Terze maggiori ſuperflue. *Quarte mancanti.*

Quinte falſe.

(62)

Fuori di quiſtione ſarà 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*.

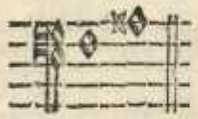
Reſta

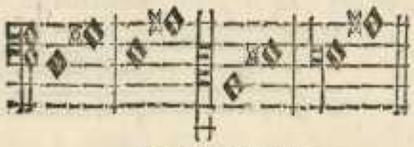
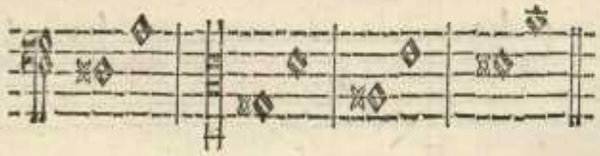
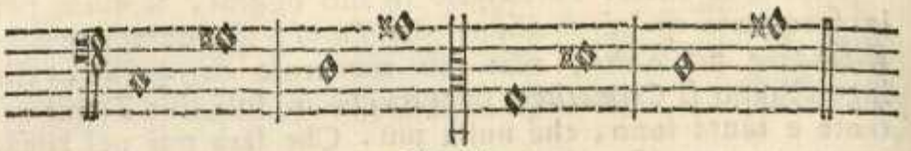
(61. 62) *In queſte due ſerie ſi ſono tralaſciati gl' Intervalli per Salto particolari al Genere Diatonico, eſſendo già abbaſtanza indicati dalla ſerie immediatamente ſuperiore.*

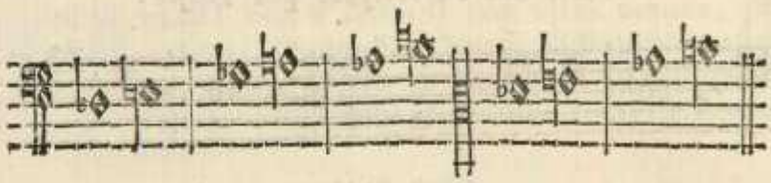
Reſta il *Genere Partecipato* in uſo oggidì, il quale per la frequente di lui diviſione dei *Tuoni*, dà occaſione alle *Diſſonanze* per *Salto*, aſſai più numeroſe di quelle, che ingombrano il *Cromatico*, imperocchè in ſoli due *Tetracordi* tante e tante ſono, che nulla più. Che farà poi nel rimanente,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

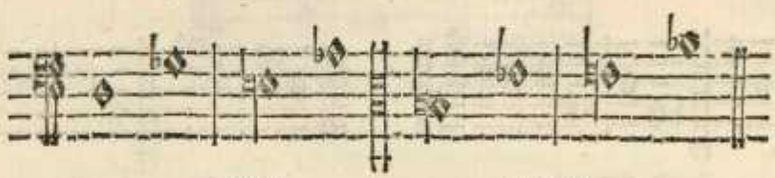
Salti del *Partecipato* per *Dieſis*.

Seconde ſuperflue.

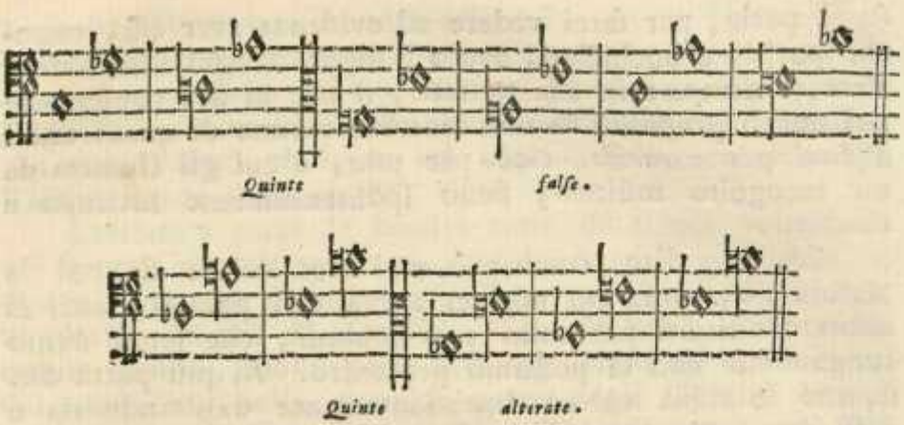
Terze mancanti.

Terza mag. ſuperf.

Quarte mancanti.

Quarte maggiori.

Quinte falſe.

Quinte alterate.

Salti del *Partecipato* per *B molle.*

Seconde alterate.

Terze mancanti. *Terza alterata.*

Quarte mancanti.

Quarte maggiori.

Quin.

Ma che più bramiamo, quando vogliaſi por mente agl' *Intervalli Diminuiti*, ed *Alterati*, ineſauſte ſorgenti 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 inſtinto, 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 conſtituiti 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 conſtituiti nell' eſſer d' Uomini.

Nè mi ſi opponga, che ſe queſta tale e tanta inclinazione, facilità, e prontezza, che quì ſi vanta aver noi ſortiti dalla Natura al *Canto Diatonico* foſſe un' indizio ſicuro, ch' eſſo s' abbia a tenere per *naturale*, dovrìa 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 neceſſarjſſima, ci ſerva 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 inſtruzione, che ricevan dall' *Arte*, arrivano a ben penſare, mentre tutti naſcono diſpoſtiſſimi a penſare, anzi tutti neceſſariamente penſano. Vi vuol dunque artifizio 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 diſſi 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 ſaremo da eſſa inclinati e moſſi, come in fatti tutti lo ſiamo, i quali ſenza maeſtro più o meno, ſecondo i gradi

di

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 quì 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 quotcumque 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 iſcoſtarmi 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' Uſignuolo, il Merlo, il Fanello, ed altri tali nel Canto di maggior perfezione. Onde in fine gli ſteſſi Cacciatori ſono coltretti uſare il fiſchietto 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 crederſi 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 Melodìa*.

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 ve-

dere

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 dì 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 constituzione, 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 dal Magno Gregorio l' ecclesiastica perfezione, al dire di quel dotto Guido Aretino* (Formulæ Tonorum) *a cui sono i Posteri 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, cujus præcepta in omnibus studiosissime facta observat Ecclesia, hoc genere compositum mirabiliter Antiphonarium 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' odono 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 crederci 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 disposizion naturale.

(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 Middleton Ornithleg. ex recens. Joh. Raji. Lib. 2. P. 1. sect. 3. pag. 71. P. 2. cap. 5. pag. 92.

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

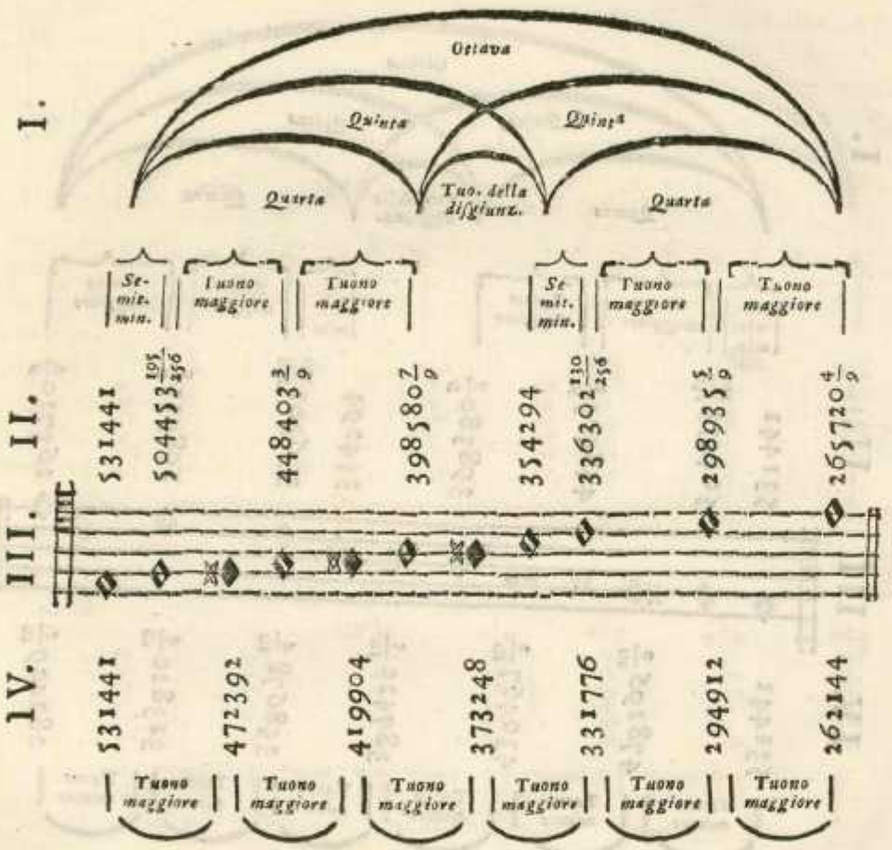
In fatti i *Cantanti* ancor più provetti ſtentano le più volte, ſenza l' accompagnamento o dell' *Organo*, o del *Cembalo*, o d' altro tale fondamentale *Strumento* ad eſeguire i *Componimenti* di queſto *Genere*. E queſto ſtento ſofferto in ciò, anche da *Cantanti* di merito, non è eſſo un chiaro ſegno 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*, conſtituendo 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).

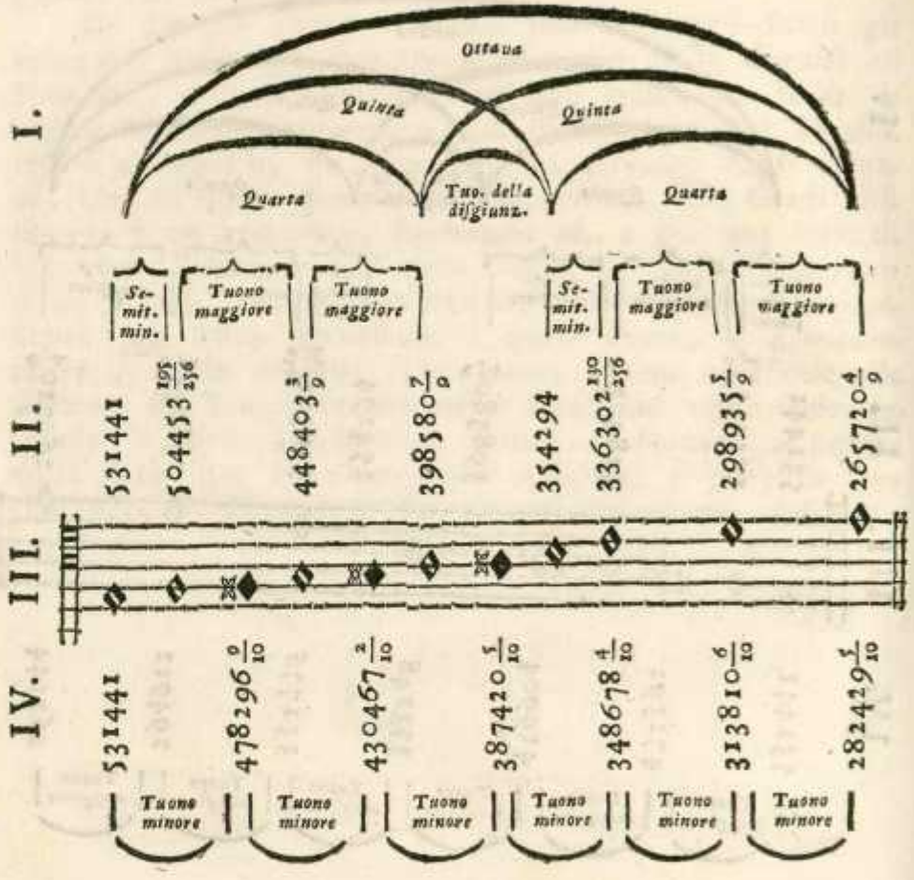
Serie

(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 i pregati perciò a farne prova (ſenza l' ajuto di veruno Strumento) in conferma d' una verità, che può conteſtare la naturalezza dovuta alla Progreſſion Diatonica, da noi quindi preferita a qualunque altra.*

Serie di *Tuoni maggiori* in ragione *Sesquiottava*.



Serie di *Tuoni minori* in ragione *Sesquinona*.



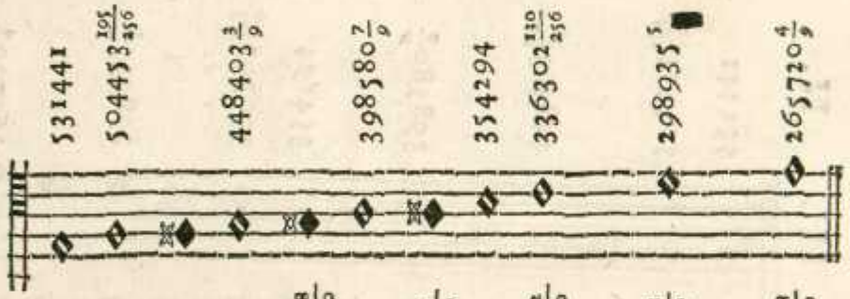
Serie

Serie di *Tuoni maggiori*, e *minori* in ragione *Sesquiottava*, e *Sesquinona*.

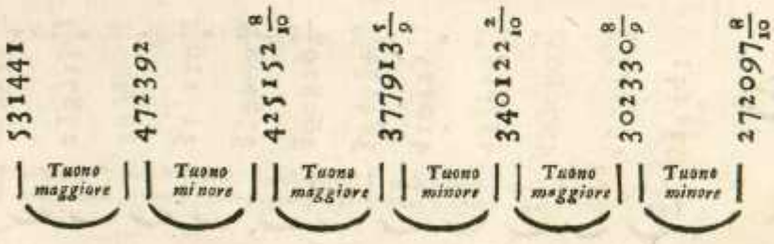
I.

II.

III.

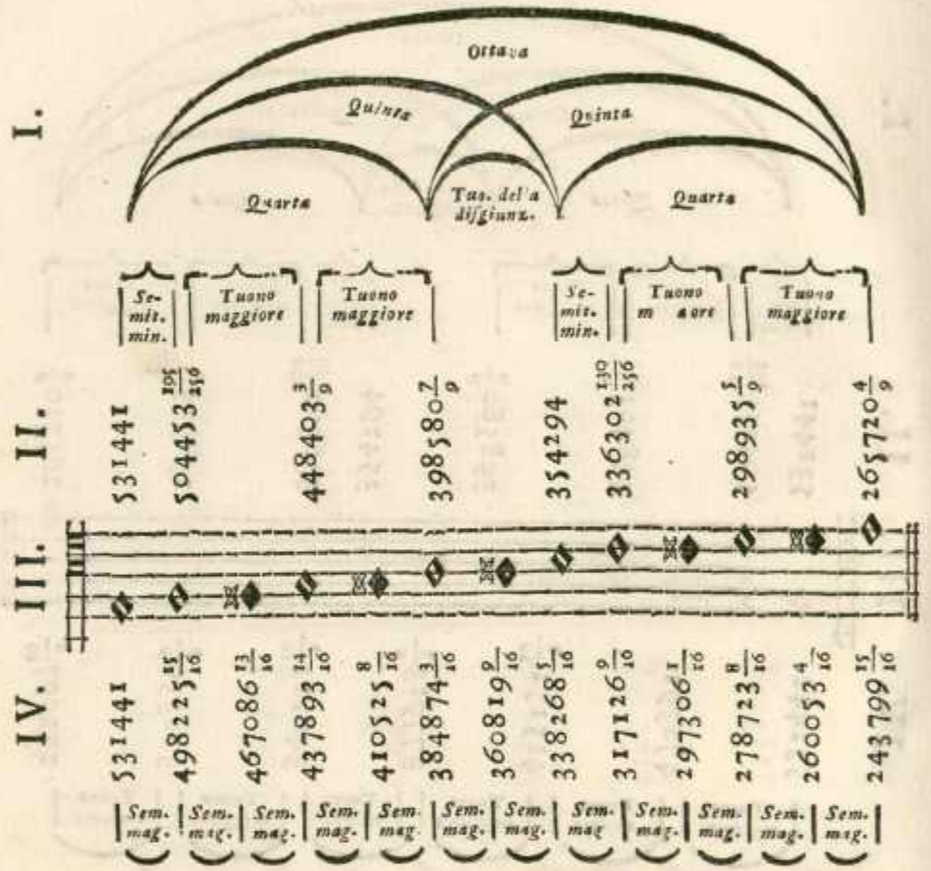


IV.



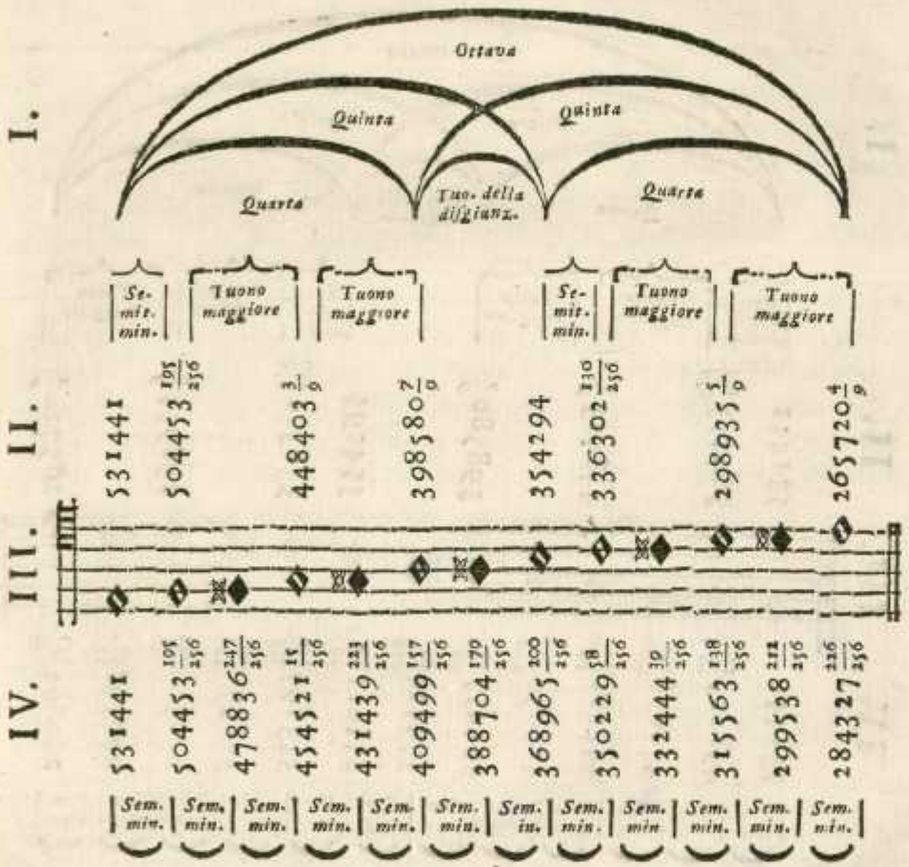
Serie

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



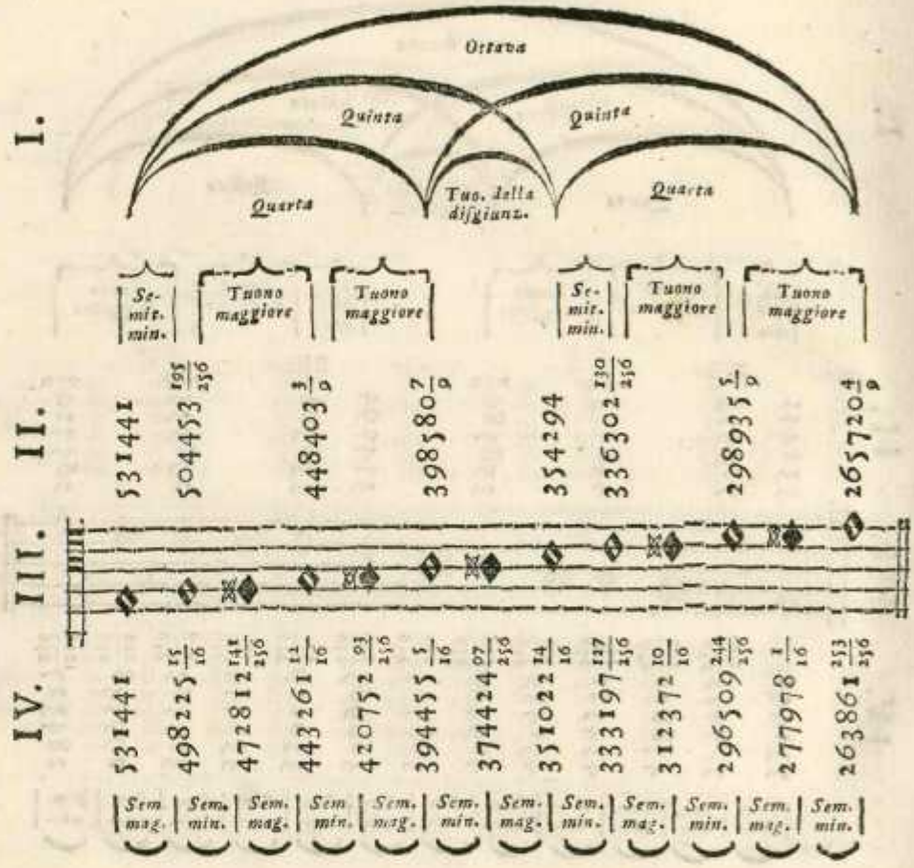
Serie

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



Serie

Serie di *Semituoni maggiori*, e *minori* in ragione di *Sesquiquintadecima*, e di *supertrediciparzienteducentoquarantatrè.*



Si

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 quì trattiamo; e i ſuperiori ſono i veri *Gradi Diatonici*, quì 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' uffizio degli altri quattro numeri Romani ad ogni ſerie ſiniſtri è tale, che l' I. dinota le *Conſonanze perfette*; il II. le *Proporzioni Diatoniche* colle giuſte 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 ec-

(70) *Io quì 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 243, ſarebbe ſtato il primo termine di dieci figure, cioè 3809835264, 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 eccefſiva. 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, conſtituiſce 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 dovutole.

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 giuſtezza a cui eſſo riduſſe le *Proporzioni Armoniche*, ed alla comodità, che indi a noi venne, parmi che quì richiegga la replica delle ſteſſe ſei Tavole coſtrutte ſu i Numeri da eſſo ſaggiamente ſtabiliti.

Ottava
Quinta
Quinta
Quarta
Tuo. della disgiunz.
Quarta
Sem. min.
Tuono magg.
Tuono magg.
Sem.
Tuono magg.
Tuono maggiore.

| | | |

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' avviſata 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 moverſi, hanno la lingua per favellare. Ma in tutto camminano e parlano tutti ad un modo ſteſſo, e in una forma

mede-

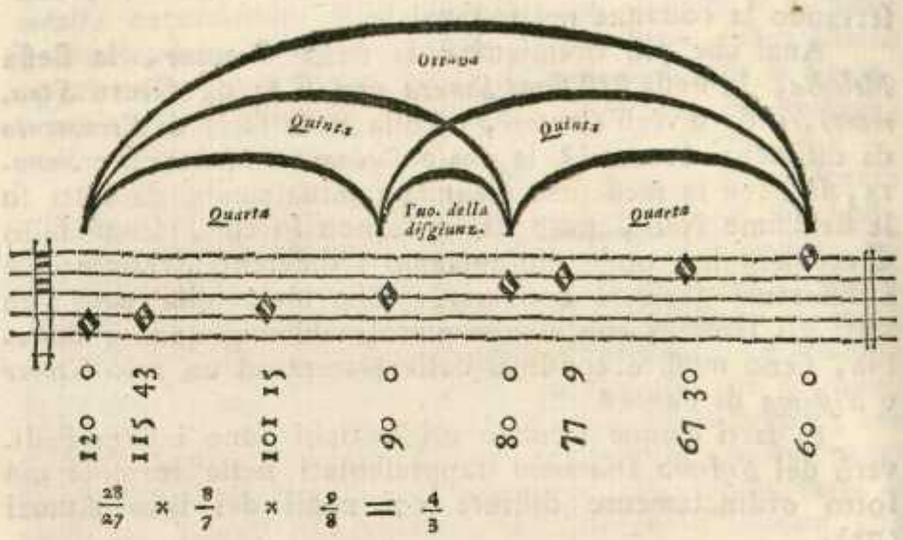
medesima? Quanta dissomiglianza, quanta varietà nell' atto di camminare, di moversi, di favellare? Questo prova, che la Natura ama in tutto alcuna varietà nell' accessorio, conservando la costanza nel sostanziale.

Anzi che più bramiamo? la stessa *Canzone*, la stessa *Melodìa*, 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*, *Melodìa*, e *Sonata*, se bene la medesima eseguita pontualmente 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*?

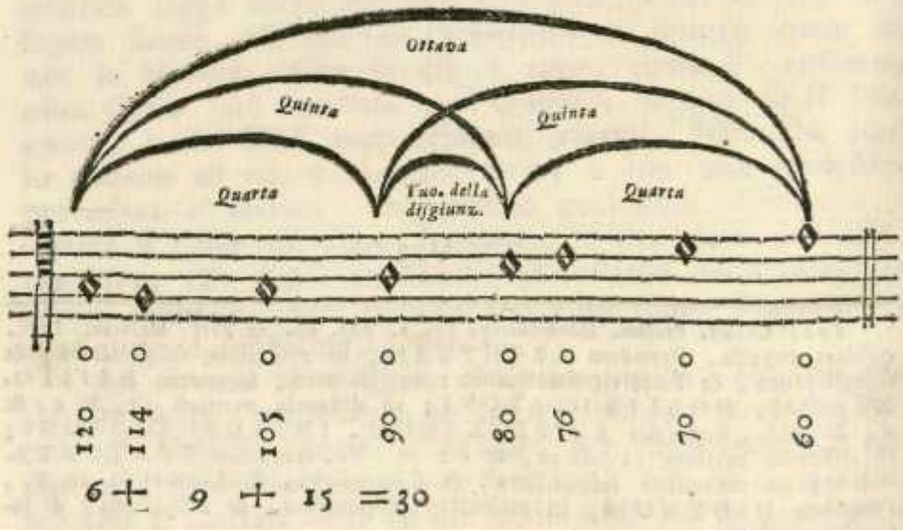
In fatti cinque secondo gli Antichi sono i *Generi* diversi del *Sistema Diatonico* rappresentati nelle formole quì sotto ordinatamente distinte coi nomi dei loro Autori (71).

(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 DIDYMUM; in rationibus sesquioctava, & sesquinona, & sesquidecimaquinta.

I. *Diatonico* d'Archita.

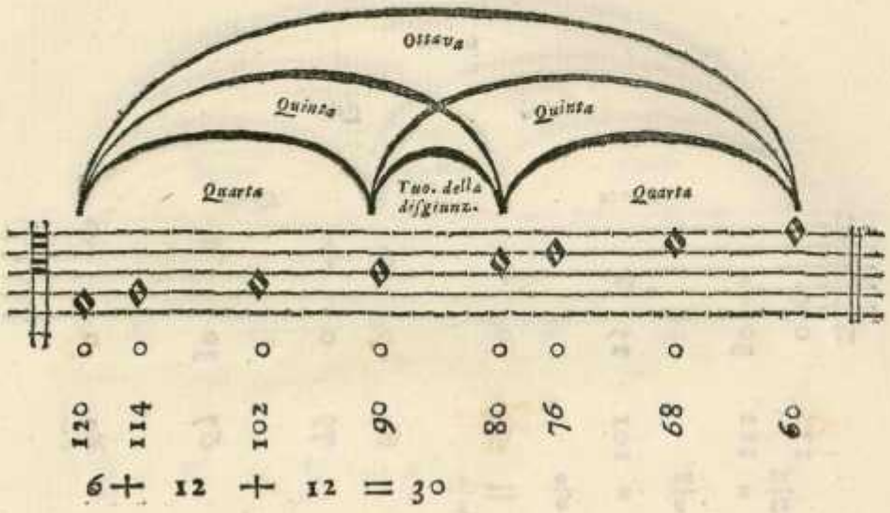


II. *Diatonico Molle* d'Ariſtoſſeno.

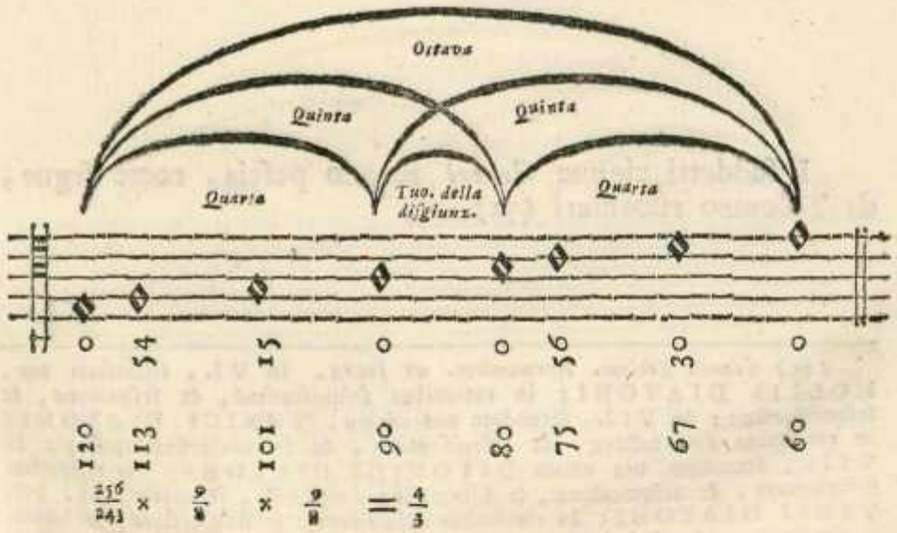


III.

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

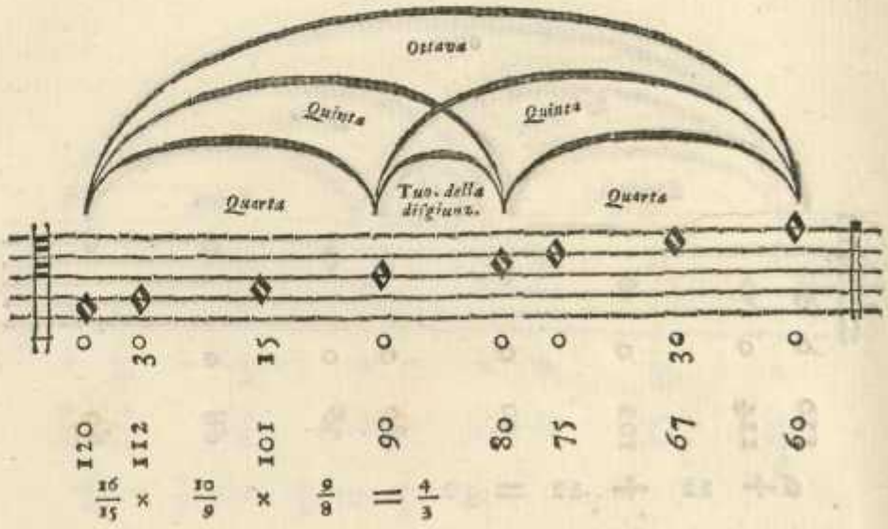


IV. *Diatonico* d'Eratostene.



V.

V. *Diatonico* di Didimo.

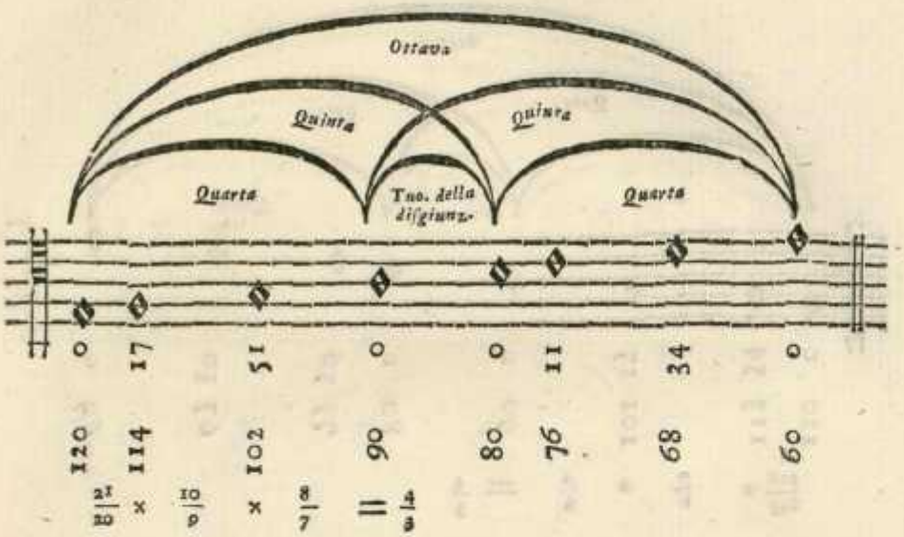


I ſuddetti cinque *Generi* furono poſcia, come ſegue, da Tolomeo riformati (72).

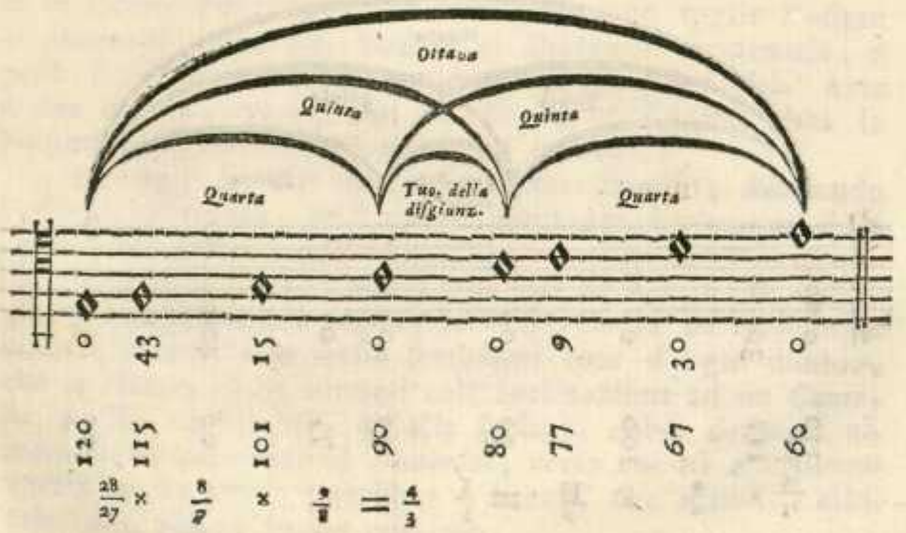
VI.

(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.

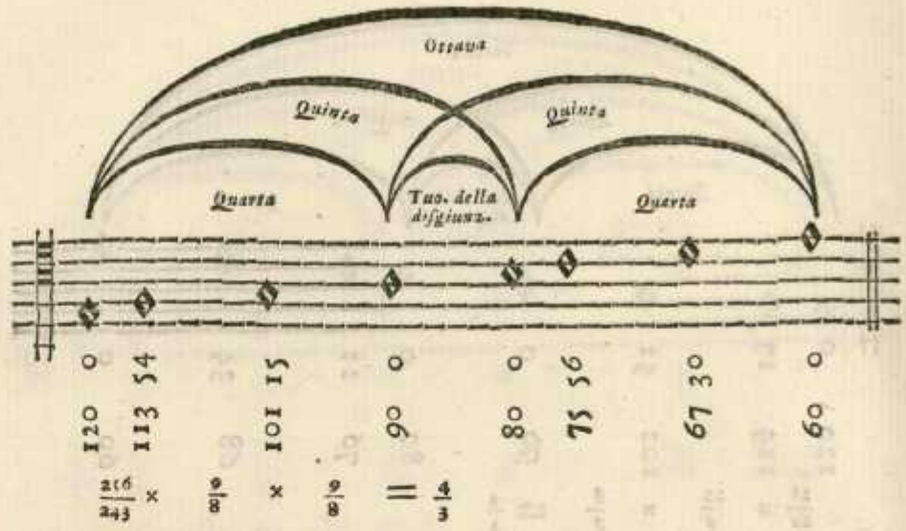


VII. *Diatonico Toniaco* di Tolomeo.

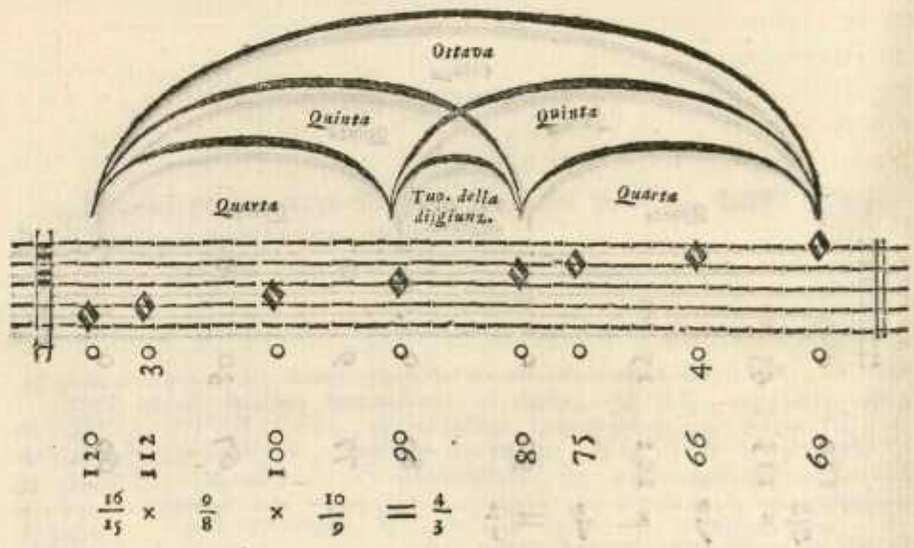


VIII.

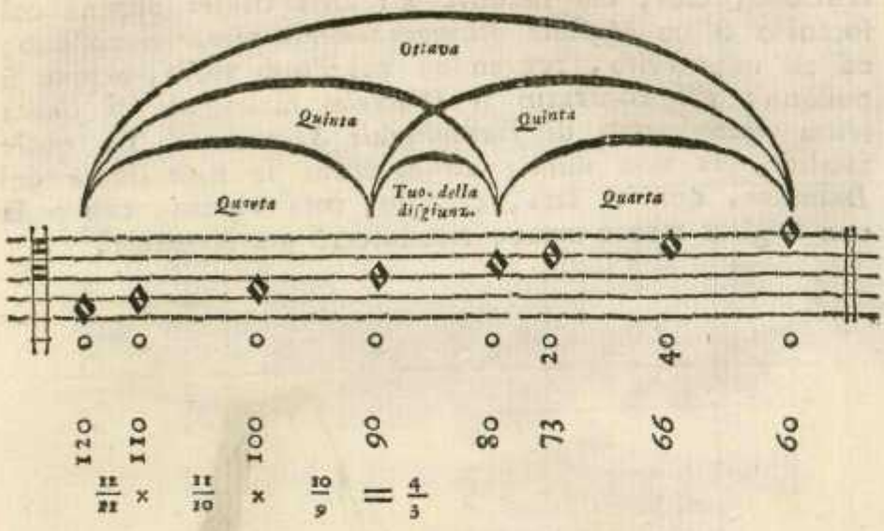
VIII. *Diatono Diatonico* di Tolomeo.



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 ingegnosissima in tutto, ed immensa.

Ma egli sarebbe 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 quì 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 sarà, cred' io, cosa veruna, che possa con miglior mezzo umano riconoscersi per Naturale.

DIS.

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 conoſcitori 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 pernicioſa 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, sarà 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 sa 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 volontieri 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 Praestant. 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 Tesore Par. 1. cap. 17. pag. 19. 20.*

Gli è un gran che l' eſſere paſſati circa dieciotto Secoli, ne' quali non troviamo veruno, che parlando della *Muſica Greca*, la faccia ornata del noſtro *Canto* in *Conſonanza*. S' ha a credere, che i noſtri, i quali l' eſercitarono dopo i Greci ſino al Decimoquinto ſecolo dell' Epoca corrente, 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 ſoſpettarne, mentre tal ſoſpetto, prima del Gaffurio, non riſcontraſi 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 Idioma, 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 Idioma, pure mal periti della materia, di cui ſi trattava, ſenza volerlo, hanno talmente confuſe le coſe, che reſta oſcuriſſima or la ſintaſſi, or la fraſe, ed ora le parole medeſime, e a dirla ſinceramente, ne punto, ne poco ſo-

(6) *La ſola Lettera al Lettore di Marco Meibomio ſopra la Verſione dell' Introduzione Armonica d' Euclide mette in chiaro la confuſione, che portano ſovente 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 Giovanni Pena:* In illa tamen, *ſoggiugne*, non paucos errores deprehendimus .... hic ſæpius ingenii errore, interdum exemplaris vitio, corruperit, *cioè la Traduzione del Valla, di cui s' era ſervito. Lo ſteſſo Meibomio, prima di fare la Traduzione* (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 prolocutus. *Che più? preſſo di me ſtanno i Libri* (Harmonicorum, ſive de Muſica libri tres) *di Tolomeo tradotti dallo ſteſſo Gogavino, e ſpurgati dal noſtro mentovato 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, ingentique labore, ac vigiliis ..... mendis innumerabilibus, quibus ſcatent, & penitus fere deformati circumferuntur, expurgati ad legitimam formam ſunt reſtituti, *della quale reſtituzione ne rende ſicura teſtimonianza la Verſione di Tolomeo 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 sorgere 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 ardisse dichiararlo

(7) *Ecco quanto a questo proposito scrive il chiarissimo Sig. Muratori. Antiq. Med. Ævi. Dissert.* 24. *T.* 1. *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 poicia il motivo, onde tre o quattro Secoli dopo, portato il Gaffurio a favore de' Greci, voleſſe, non che alla notizia, ma fino alla pratica giunto tra i Greci il noſtro *Contrappunto*, non abbaſtanza ſa 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 quì 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 Frantone 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 ARS NOVA Magiſtri Philippi de Vetri. *Giovanni Tintore nel Trattato:* Proportionale Muſices, *il quale, unito ad altri ſimili del medeſimo Autore, conſervaſi MS. nella celebre Biblioteca de' Canonici Regolari del SS. Salvatore di queſta Città, ſcrive:* Quo fit, ut hac tempeſtate (*Secolo XV.*) facultas noſtræ Muſices tam mirabile ſuſceperit incrementum, quod ARS NOVA eſſe videatur. *Tanto conferma pure Nicolò Liſſenio 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 NOVA appellatur. *Così pure Giovanni Keplero dicendo. Harmon. Mundi lib. 3. cap. 16. pag. 80.* NOVITIUM 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 contrapoſitis 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 su '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 quinci 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), Bontem-

(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, fuerintne apud veteres hujusmodi, quam nunc tradituri sumus, musicæ, (*aggiunge il Salina* Cantus plurium vocum) cum apud nullum, quod equidem sciam, authorem 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 prononcia: ne la diversità delle tante Aere in uno istanti medemo, 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, (concinentibus 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 vantar 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).

Quì

---

[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. Gios. 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. 160) *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 exilatis, semper cantus gravioris ad acutum, & acutioris ad gravitatem idem existit; *ed in* PARAPHONI, qui medii inter consonum & dissonum, in mistione consoni adparent. (*Gaudent. Harmon. Introduct. 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 Monf. Desperaux adnot. Boileau pag.* 317. 318.) *estendono questo* Paraphonos *a tutti i Suoni, che servono al Contrappunto d' oggi, quindi alle Terze, alle Seste, 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 Monf. 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 Monf. Burette (31), il quale distrutta ogni di lui interpretazione, conclude non altro *Contrappunto* aver i Greci *cantato*, che all' *Unisono*, all' Otta-

---

nioni. Manuel Bryennius Harmon. sect. 5. pag. 382. ex Vers. Wallis. Meibom. Notæ in Gaudent. Introduct. Harmon. pag. 35. Theo Smyrnæus apud Meibom. loc. cit. Mich. Psellus de Musica Compend. ex Vers. Guil. Xylandri. Bacch. senior. Introd. Art. Musicæ ex Vers. Meibom. pag. 15. Gio: Battista Doni Annot. sopra il Compend. de' Generi, e de' Modi pag. 250. Ejusd. de Præstant. 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 Inscrip. & belles Lettr. T. 3. pag. 111.*

(28) Diversitatem vero vanitatemque lyræ, cum alios fides modulos reddant, alios poeta cantus ipsius auctor, ut spissitudinem 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 moderatione 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 feminæ. Interponitur fistula. Ita vires singulorum illic latent, voces omnium apparent, & fit concentus ex dissonis. *Macrob. Saturnalior. Proem.*

(31) *Dissert. su la Symphonie des Anciens. Par M. Burette pag. 116. tom. 4. des Memo. de litterat. tirez des Regist. 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*, volgendo con Monsr. Perrault [32] al comune proposito un detto d'Ateneo [33], d' Orazio [34], e di Plutarco [35], e con l'Abbate de Chateauneuf un passo di Tolomeo (36). Ma i celebri Padre Bougeant (37), e P. Cerceau (38), contrastatagli 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 sarìa 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

(32) *Claud. Perrault. Oeuver. diverſ. de Phyſ. & de Mechaniq. de la Muſiq. des Anciens T. 1. pag. 194. &c.*

(33) *Athen. lib. 14. cap. 9. pag. 635.* Pindarum in ſuo ad Hieronem Scolio Magadin appellaſſe cantum reciprocum, quod duplicis generis ſemper (*Jac. Dalecamp. in hunc loc.* Διὰπασῶν: quidam harmoniam muſicam hic interpretantur muſicis omnibus notiſſimam, quam octavam vocant) concentus adeſſet, nempe virorum & puerorum.

(34) Q. *Horat. Flacci ad Mœcenat. Od. 9.*

Sonantem miſtum tibiis carmen lyrâ,
Hac Dorium, illis Barbarum?

(35) *Plutarch. de Muſica Commentar. in princip.*

(36) *Dialog. 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 Monsr. 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 volontieri 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 quì 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, [*cioè l' Undecima*] .... Quintum, DIAPASON & DIAPENTE, (*cioè la Duodecima*) .... Sextum, BIS DIAPASON, (*cioè 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. *Bacch. senior. Introd. Art. Musi. ex Vers. Meibom. pag.* 3. *Aristid. Quintil. de Mus. ex Vers. Meibom. lib.* 1. *p.* 16. *lib.* 3. *pag.* 119. *Ptolem. ex Vers. Wallis lib.* 1. *cap.* 5. *Bryen. Harmon. lib.* 1. *sect.* 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.* 112. 113.

(41) *Franchin. Gaffurius Pract. Music. lib.* 3. *cap.* 1. *Gios. Zarlino Instit. Harmon. P.* 3. *cap.* 1. *P. Athanas. Kircher. Musurg. lib.* 5. *cap.* 9. *Tom.* 1. *pag.* 241. *M. Rameau Traité de l' Harmon. pag.* XI. XII. *Joan. Josepb 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 *Armonìa*, la quale sol tanto si distingue dalla *Melodìa*, 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 *Melodìa* e l'*Armonìa*, vocaboli, fra le varie vicende a cui soggiacque la *Musica* sempre famosi, hanno presso i moderni dovuto cangiare significato. Gli Antichi usavano l'*Armonìa* a denotare la proporzione de' *Suoni*, o de' *Canti* disposti in una sola serie (42), e la *Melodìa* 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 *Melodìa* ciò, che gli Antichi dicevano *Armonìa* (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 sa certamente, che due tra loro o

(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 Armonìa, e chiaramente dichiara Gioanni 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. mihi* 564. Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, rythmo.

(44) *M. Burette loc. cit. Robert. Fludd. de natura Simia Tract.* 2. *Par.* 2. *lib.* 3. *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'*Unisono*, 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 abbiam 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. Mersennio (47), si servirono gli Antichi, e spezialmente 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 Liberati

(46) Probabilmente, *cioè sembra, che il metodo tenuto dagli Antichi nel significato da questa voce* Armonìa *ci possa dare alcun lume di quanto volessero esprimere col vocabolo* Συμφωνία Sinfonìa. *Gli è certo, che l'*Armonìa *esprimeva appo loro i suoni* Armonici *in una serie successiva disposti. Pare dunque, che la* Sinfonìa *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. 1. dis. 3. cap. 1. pag. 733.*

(48) *Nella Lettera ai Lettori dell'eruditiss. Marco Meibomio trovasi su questo particolare quanto può esser desiderabile. Tom. 1. Auctor. sept. Music.*

(49) *Ex Buet. 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 fino 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 ♮ c de d c ♮ a♮c d a GFGG

Sit nomen Domini benedictum in sæ cula (52)

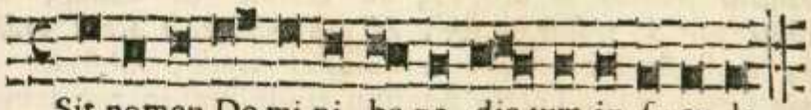
Sit nomen Do mi ni bene dic tum in sæ cu la.

Sit

(50) *Dalla mia Copia autentica del Codice Chigiano.*

(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 fuere musici & ante Gregorii Magni tempora, septem tantum esse: ideft 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 communicate.*

(52) *Da un Codice Mediceo-Laurenziano 48. Plut. 29, che si crede scritto nel XV. Secolo.*

d ♮ d^e d c c♮ a ♮^c a a a GGG
Sit nomen Domini be ne dic tum in ſæcula (53)

Sit nomen Do mi ni be ne dic tum in ſæ 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 quì ſottopongo, ne farà chiara fede (54).

Qui tol lis pec ca ta mun di. Mi ſe . re

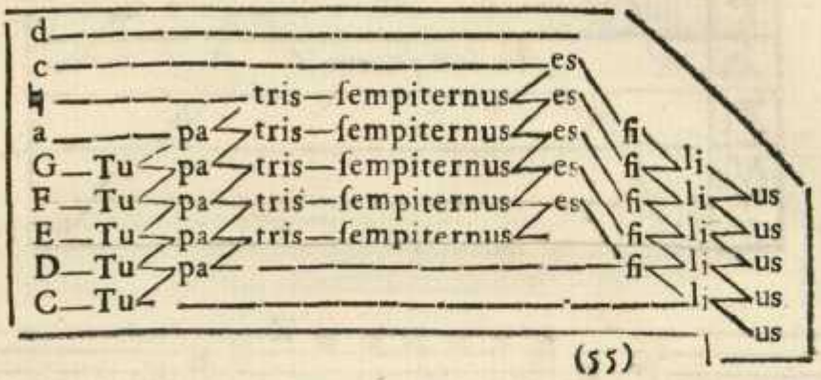
re no . bis.

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. Benedict. T. 4. Append. n. 7. pag. 632. il tutto conferma*: Ante ſæculum nonum, *ei dice*, uſitatæ erant litteræ alphabeticæ ad id deſignandum, *cioè il Canto Fermo.*

dotte ſu 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.

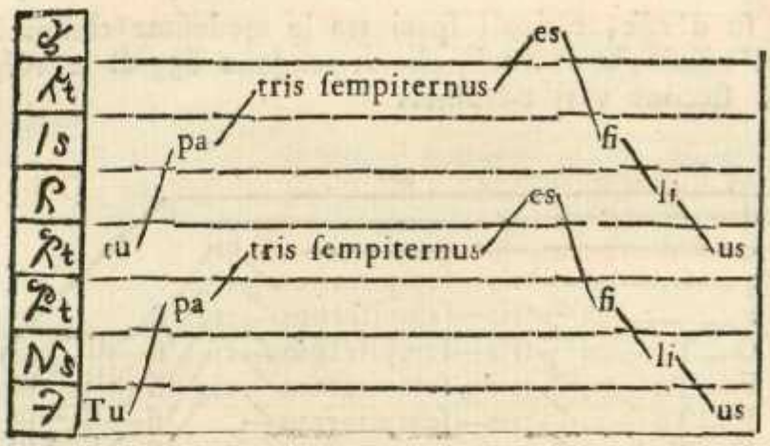


Tu Patris ſempiternus es fi li us

Tu Patris ſempiternus es fi li us

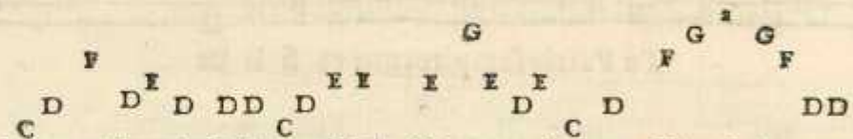
Tu

(55) *Ex* Epiſtola ipſius Guidonis (*Aretini*) ad Michaelem Monachum Pomposianum, *in Codice 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 quì poſti, cominciando dal* C, *e dal* D *facilmente potranno riſchiarar queſto luogo.*

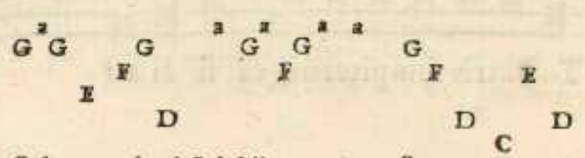


(56)

Tu Patris sempiternus es fi li us.



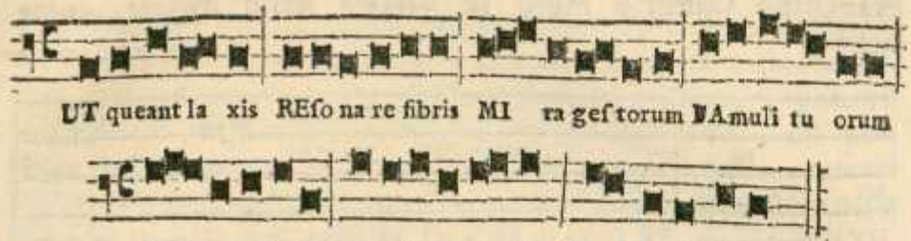
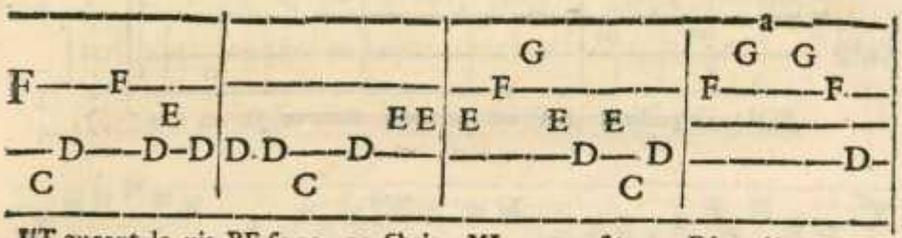
Ut queant la xis Reso nare fi bris MI ra gesto rum FAmuli tu orum

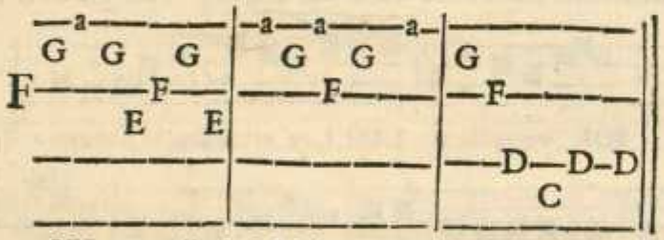
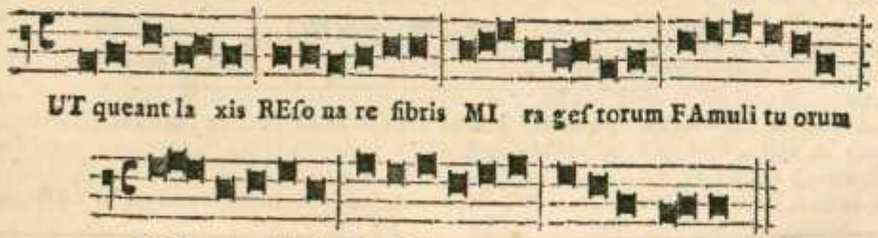


Sol ve polu ti LA bii rea tum Sanc te Joannes (57).

Ut

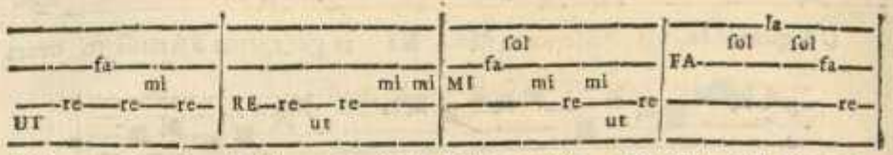
(56) *Ex Enchiriade Oddonis Ab., che scrisse circa l' Anno 910. (Trithem. de Scriptorib. Eccles. n. 191.) come da un Codice nella Biblioteca Malatestia presso de' P P. Minori Conventuali in Cesena. Questo esempio è diverso dal precedente in due sole cose. Le Righe quì sono otto, e sono le lettere, o più tosto le Cifre non già nelle righe, ma tra gli spazj delle medesime, e fra due parallelle, che a perpendicolo tagliano le righe. Queste Cifre, ed il loro significato altrove più opportunamente si spiegherà.*

(57) *Dal Codice cit. al num.* (53).



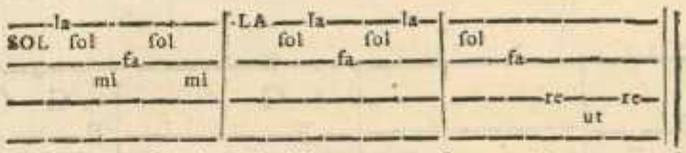


(58) *Nel Melopeo Tratt. de Muſ. Theor. y Pratica lib. 2. cap. 44. pag. 271. de D. Pedro Cerone.*

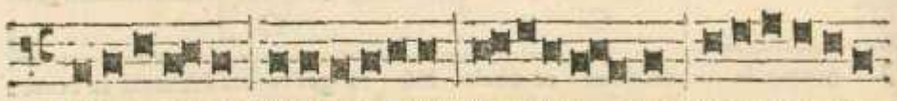
Franchino Gaffurio mutò le *Lettere* nelle *Sillabe*, come siegue.



UT queant la xis RE so na re fibris MI ra gesto rum FAmu li tuorum



SOL ve pollu ti LA bii re atum Sanc te Jo an nes (59).



UT queant laxis RE so na re fibris MI ra gesto rum FAmu li tuorum

SOL ve pollu ti LAbi i re atum Sancte Joannes.

UT queant la xis RE so na re fibris MI ra ges to rum FAmuli tu orum

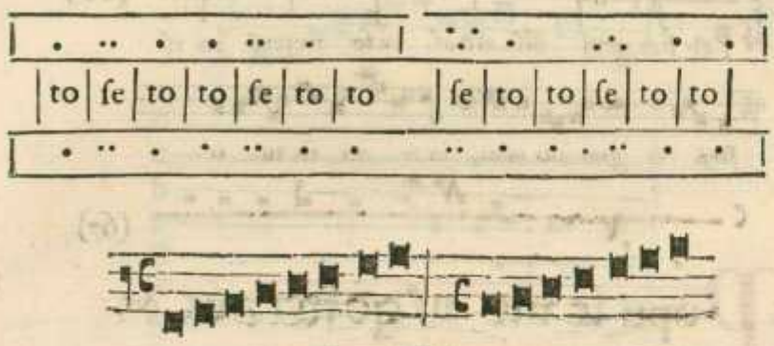
SOL ve pollu ti LA bi i re a tum Sanc te Joannes (60).

Ven-

(59) *Ex Franchin. Gaffur. Theor. Musi. lib. 5. cap. 6.* Hujus quidem hymni concentum & modulationem, licet litteris primitus annotatum, ipsis fillabis 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.*

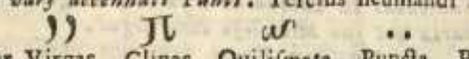
Vennero poscia vicarj delle *Lettere* in campo i *Punti*, prima semplici, dopo talvolta caudati (61); e talvolta ancora colle code, quando unite, quando sciolte, e quando tortuose a forma di *geroglifici* (62); ora senza, or con una, o due, o tre *righe* (63), ora con tante *righe*, quanti erano i *Punti*, quando solo su d' esse posti, quando ancor negli *spazj* tra le medesime



(64)

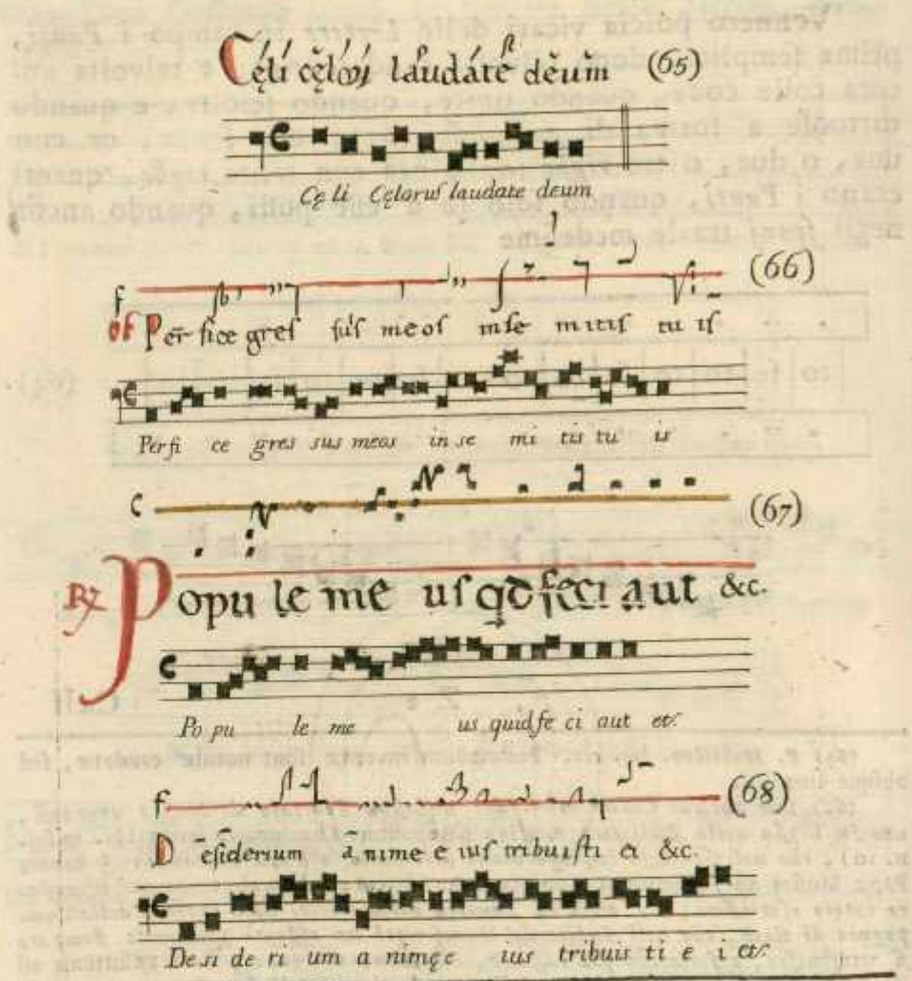
(61) *P. Mabillon. loc. cit.* Postmodum inventæ sunt notulæ caudatæ, sed absque lineolis.

(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*: Johannis 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 fit per Virgas, Clines, Quilismata, Puncta, Podatus, ceteraque 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.*

(65) *Da un Frammento presso me esistente d' un antico Breviario.*

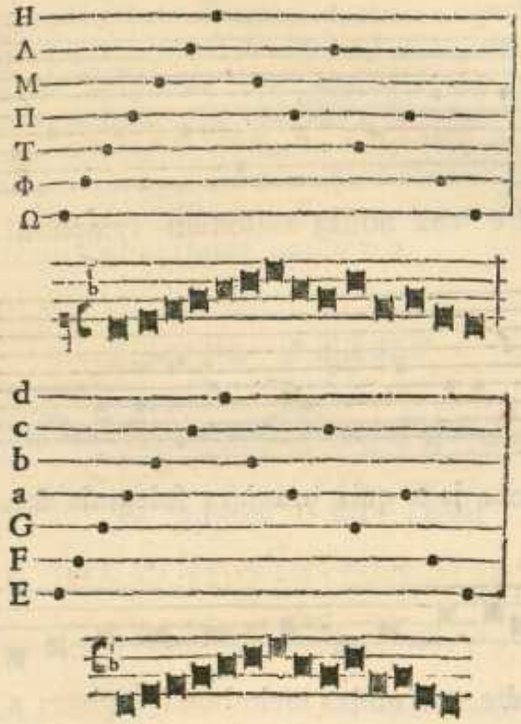
(66) *Da una copia d' un Frammento d' antico Missale scritto circa l' Anno 900, il quale si conserva nell' Archivio della Cattedrale di Modona, favoritomi dal famosissimo Sig. Dottore Ludovico Muratori. Guido Aretino di queste linee, or rosse indicanti la Chiave di F fa ut, or gialle indicanti la Chiave 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 terciæ 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)

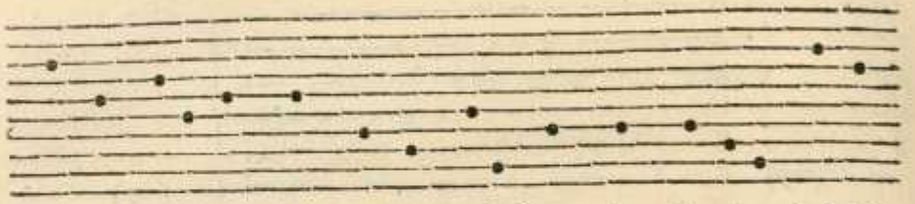


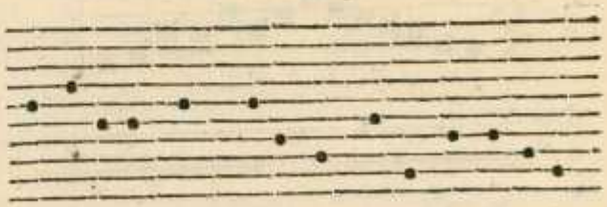
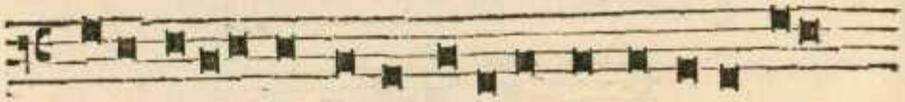
(70)

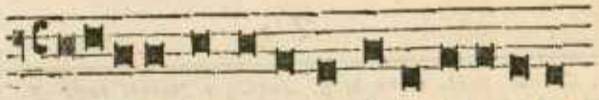
Z 3 Clan-

(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 Abcedario 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 ſymphoni a inſtant

annua jam quia præclara ſolemnia &c. (71)

Clanget ho die vox noſtra melodum ſymphoni a inſtant



annua jam quia præclara 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.*

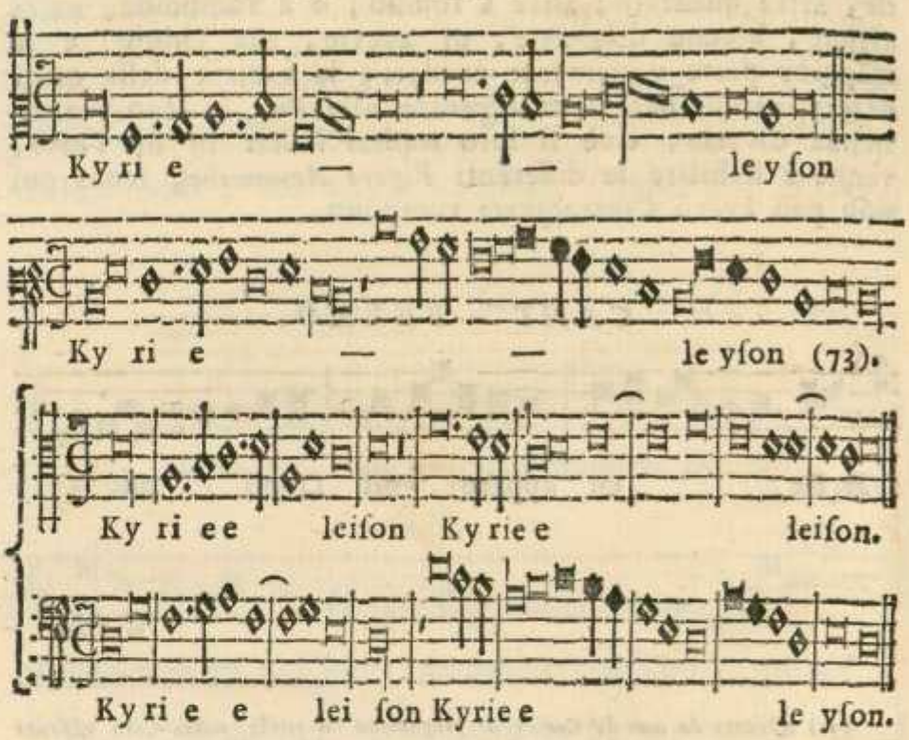
Note correnti di *Canto Fermo*, e alcune anch' esse rotonde, altre quadrate; altre a rombo; o a romboide; unite alcune, alcune disgiunte; or aperte, ora chiuse; e la maggior parte variamente caudate, la varietà delle quali determinando nel *Canto Figurato* alle *Voci* la loro permanenza diversa, cioè il loro *musical Valore* in un *Tuono*, venne a stabilire le differenti *Figure Armoniche*, senza cui non può aversi *Contrappunto* compiuto.

CANTO FERMO.

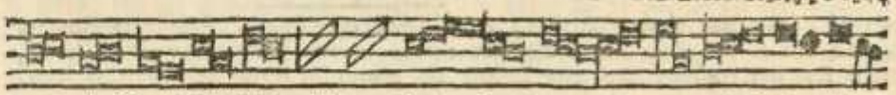
℟. Ec ce appare bit Domi nus (72)

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 Franch. 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 notula est, quæ nec SIMPLICIUM, nec COMPOSITARUM figurarum formam sumit: sed in sui simplicitate obliquo corpori certa similitudine comparatur, neque sola describitur: sed duæ saltem aut plures in forma mensurabilis semibrevis descendentes plerumque pernotantur hoc modo .

CANTO FIGURATO.

Ap-

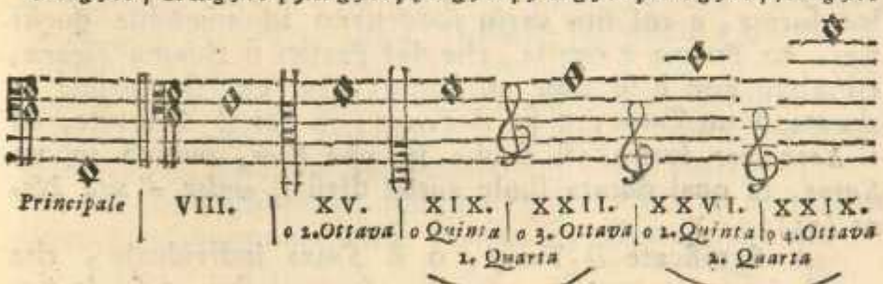
(73) *Ricavato da un Codice Ferrarese in pergamena del 1473, e compoſto dal Maeſtro di Franchino Gaffurio P. Gioanni Bonadies, e per mezzo del P. Ferdinando Salvi favoritomi dal P. M. Gio: Batiſta Archetti, Religioſi tutti Carmelitani. A piena intelligenza di queſto* Kyrie, *ſarebbe d'uopo eſporre la dottrina di Franſone di Parigi, Marchetto di Padova, Gioanni Muris di Parigi, Gioanni Veruli d'Anagni, P. Gioanni Hothobi Carmelitano, Proſdocimo de Beldemandis 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. $1\frac{3}{2}\frac{6}{2}$ S. $1\frac{3}{2}\frac{6}{4}\frac{3}{4}$

tratto da Nicolò Wollicio, Giovan Maria Lanfranco, Ottomaro Luſcinio, Luca Loſſio, Vincenzo Luſitano, Ermano Fineck, Federico Beuruſio, 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' *Unisono*, 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 constituiscono gli Organi de' nostri tempi, sembra propiamente 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 quì posta.*

In cui ogni Registro, eccettuati i tre primi, stà coi rimanenti in Quinta, o in Quarta. (Vedi l' Arte Organicæ 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 Monsr. Jean Joachim Quantz Musi. de la Chambre de Sa Majesté le Roi de Prusse (Essai d' une Method. pour apprendre à jouer de la Flute Traversi. &c. Introduct. 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 positura

(75) *Sabaldus Heyden de Arte canendi lib. 1. cap. 6. p. 42.* Notulæ sunt certi Characteres, secundum quos, voces fonive in cantibus formantur ac diriguntur.... Locus Notulæ monstrat, quantum vox produci aut corripi 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 deprehendantur. 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 distantiæ 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 durazione 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

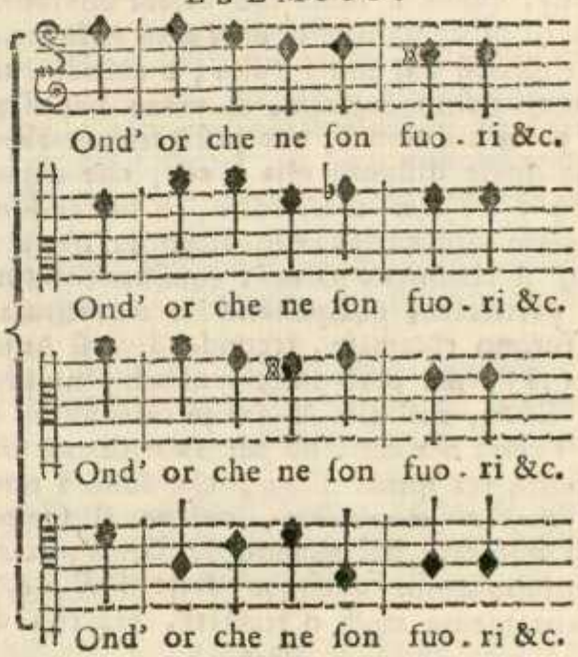
(76) *Prosdocimus de Beldemandis Tract. Planæ Musi. Cod. MS.* 1412. Figure, siue note musicales, sunt signa in libris reperta, per que debitam ellevationem, uel depositionem uocum aprehendimus.... Ordinauerunt antiqui nostri predecessores quasdam lineas, per quas, & earum spatia note collocarentur.

(77) *Gaudent. 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 constituisca il *musical Contrappunto* (79) formato da più classi, o *Parti* di *Cantanti*, e *Suonatori* ad un tempo, ma in modo differente *armonicamente* operanti.

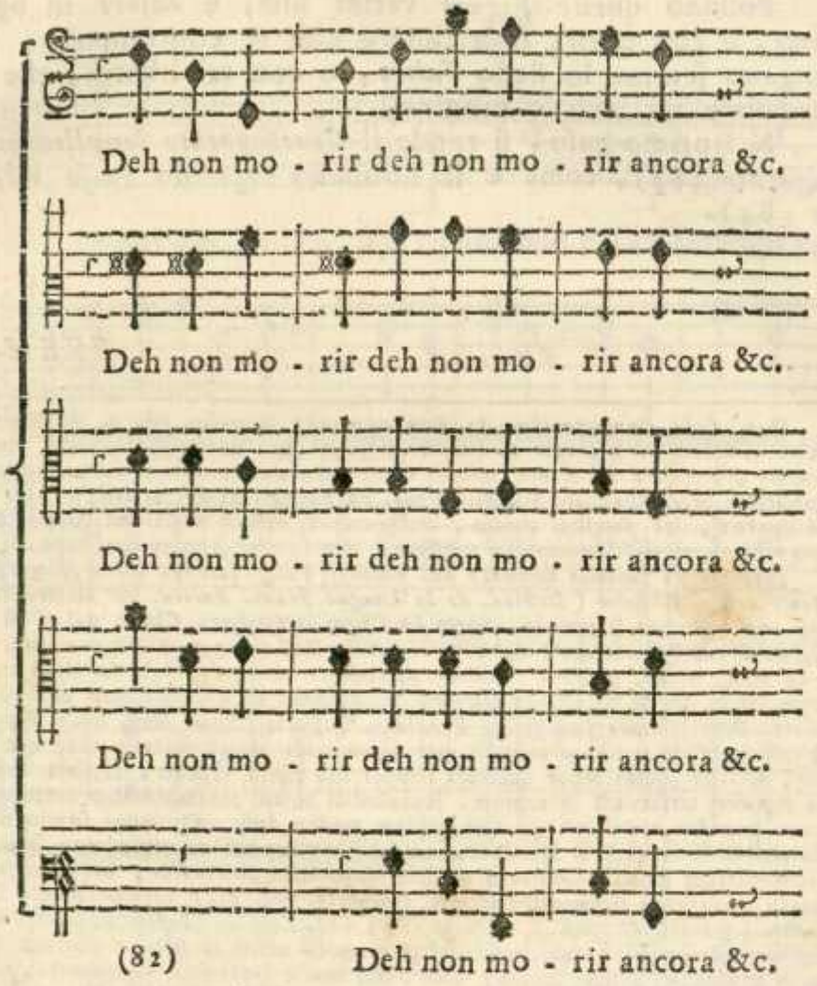
Se nelle *Parti* d' un *Contrappunto* il sito solo, cioè il *Tuono* solo, e non la *Figura*, o il *Valore* del *Tuono* si varj, nasce un *Contrappunto*, tanto *Semplice sempliciſſimo*, che appena sa alquanto di dilettevole (80).

ESEMPIO.

(81)

Deh

(79) *Prosd. 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 con trapositio 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.* 1. *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 Gioan Pierluigi da Palestina.*

(82)

Che ſe nelle mentovate *Parti*, oltre al ſito, abbiano alcuna varietà le *Figure*, da queſta ſortir poſſono due ſpezie di *Contrappunto* ſempre *Figurato*, ma più, o meno artifizioſo, e perfetto.

(82) *Nel duodecimo Madrigale del lib. 1. del Prencipe di Venoſa D. Carlo Geſualdo.*

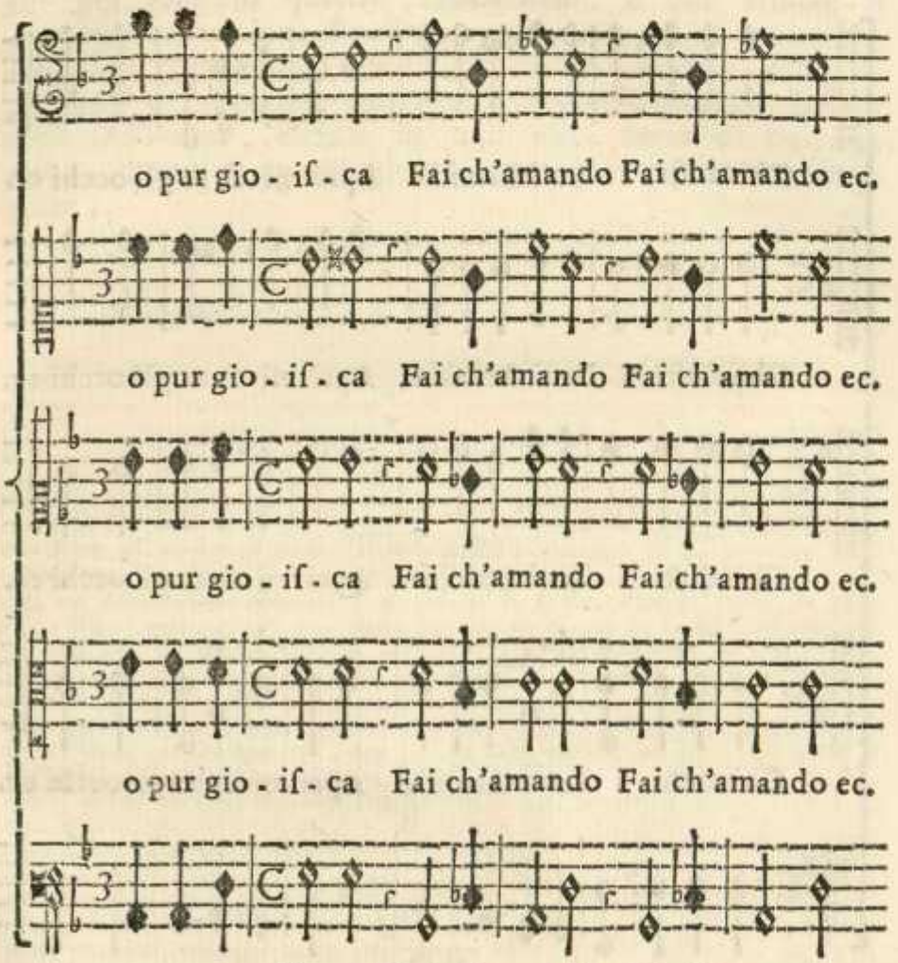
Possono queste *Figure* variar sito, e *Valore* in ogni *Parte*, o con questa restrizione, che le contrapposte, ritengano sempre lo stesso *Valore*, o con tal libertà, che le medesime tra loro lo cangino.

Nel primo caso, si rende il *Contrappunto semplicemente Figurato* (83), come è il notissimo rigoroso *Falso-bordone* (84).

ESEM-

(83) *Andr. Ornitoparchus de Arte cantandi Micrologus. 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.

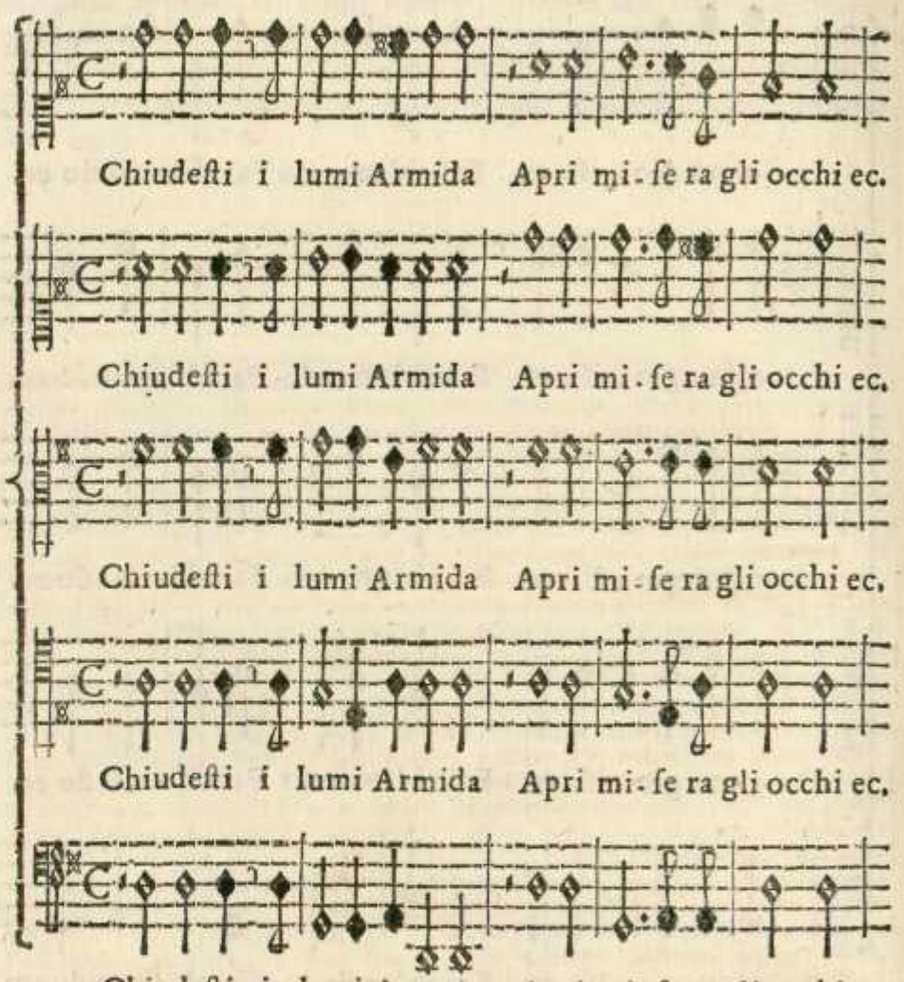
(84) *Questa formola derivata dal Francese Faux-bourdon viene spiegata da Monsr. Pierre Richelet (Diction. de la Langue Franc. Ancien. & Moder. T. 2. pag. 171.)* Rudior harmonia. Sorte de Chant irrégulier. Chant qui n'est pas régle. *E più distintamente dal P. Gio: Batista Rossi (Organo de' Cantori pag. 79.) e da Monsr. Sebast. Brossard (Diction. de Musiq.)* Musique simple de Note contre Note sur la quelle on chante souvent les Psaumes & 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.) Gios. Zarlino (Instit. P. 3. cap. 61.) aggiungendo questi* . . . ancorachè tal maniera sia molto in uso, e che con difficultà 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 Orsino, P. D. Mauro Panormitano, Paolo Matri, P. D. Teodoro Clinger o Clinio, D. Gio: Bacilieri, P. Girolamo Barteo, P. Giulio Belli, Antonio Spalenza, D. Sebastiano Saria, Michel Comit, Gio: Batista Giudici, P. Lodov. Viadana, Franc. Severi, D. Bonifa. Graziani, D. Marzio Erculeo, e di tanti altri, non vi si riscontra 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.

(85)

Chiu-

(85) *Nell' ottavo Madrig. del lib. 4. del Prencipe di Venosa D. Carlo Gesualdo.*

ESEMPIO.



(86)

L' al-

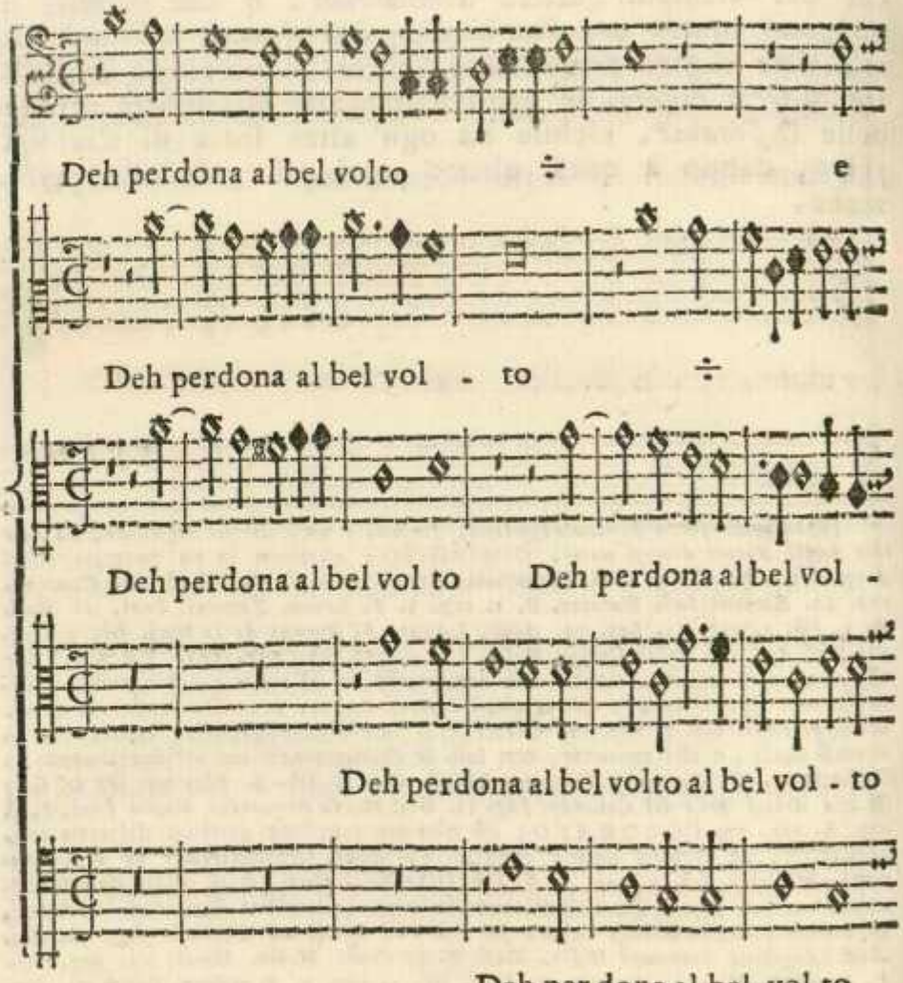
(86) *Nel vigesimo de' Madrig. a 5. Voci, ed altri varj Concerti di Domenico Mazzocchi.*

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-

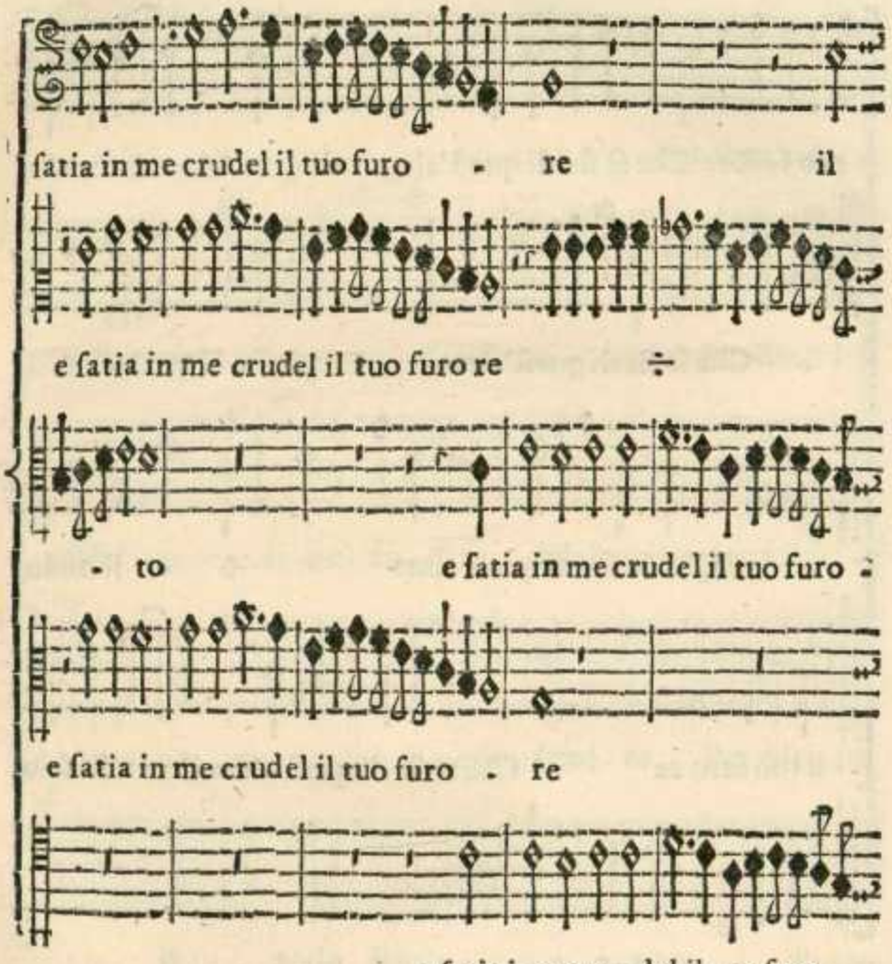
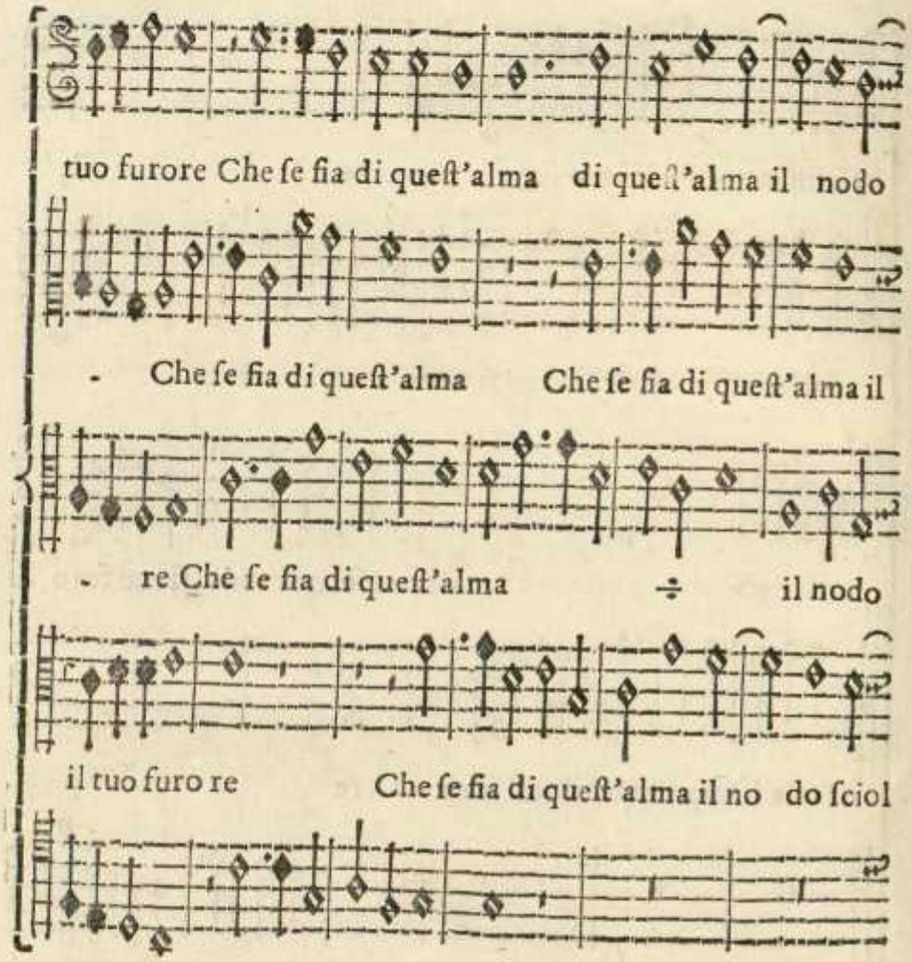
(87) *Questa sorta di Contrappunto, secondo i varj di lui riguardi, ha sortito dagli Autori diversi nomi.* DIMINUITO: quoniam in eo notarum integrarum quædam fit in diversas minutas partes divisio. *Jo: Tinctor de Contrap. cap.* 19. *Zarlino Inst. Harmon. P.* 3. *cap.* 1. *P. Lodov. Zacconi Prat. di Musi. P.* 1. *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. *Franchin. 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 floscul is 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.* 142. *Can. D. Ang. Berardi Miscel. Musi. P.* 2. *cap.* 32. *pag.* 143. FIGURATO: concioffiachè li Musici usino descrivere, ovvero figurare variamente li concordanti Suoni del Contrappunto. *P. Angelo da Picitone 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, variatarum 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.

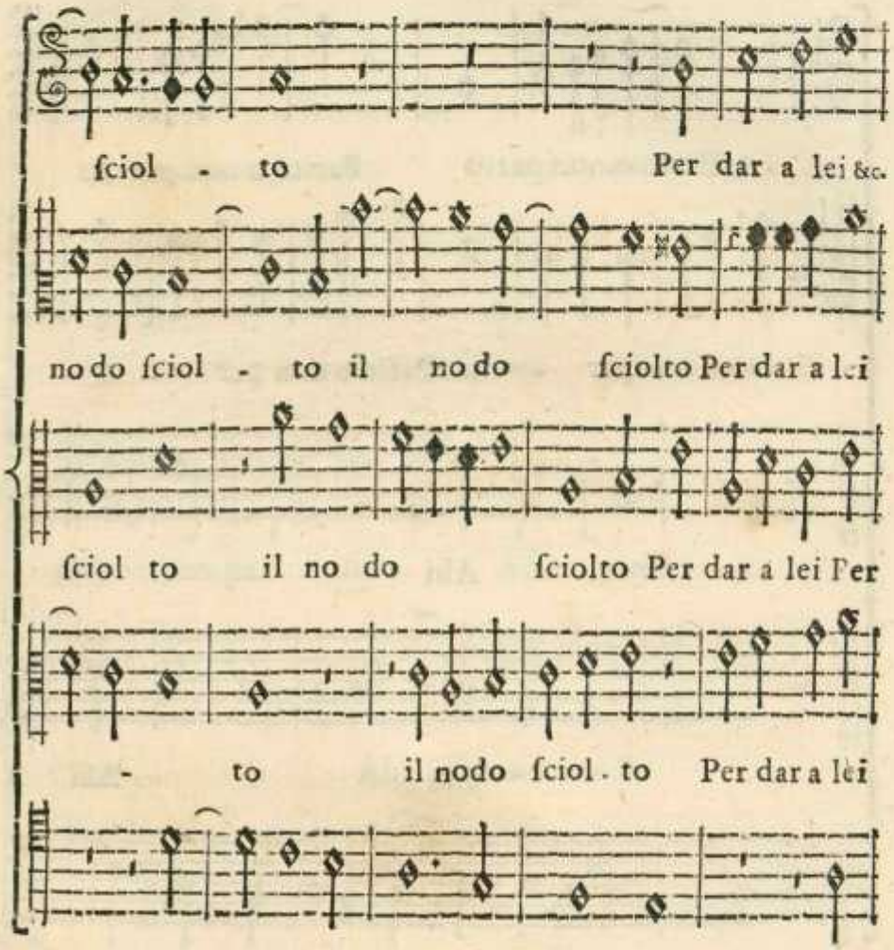
ESEMPIO.

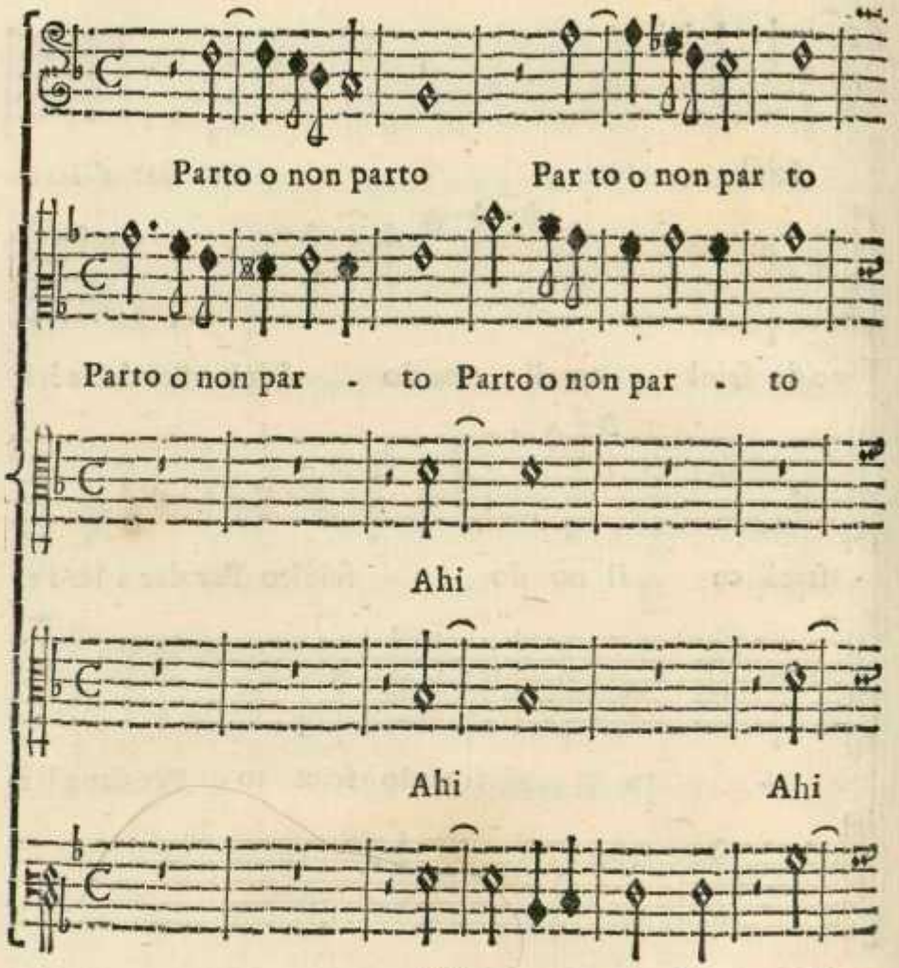


(88)

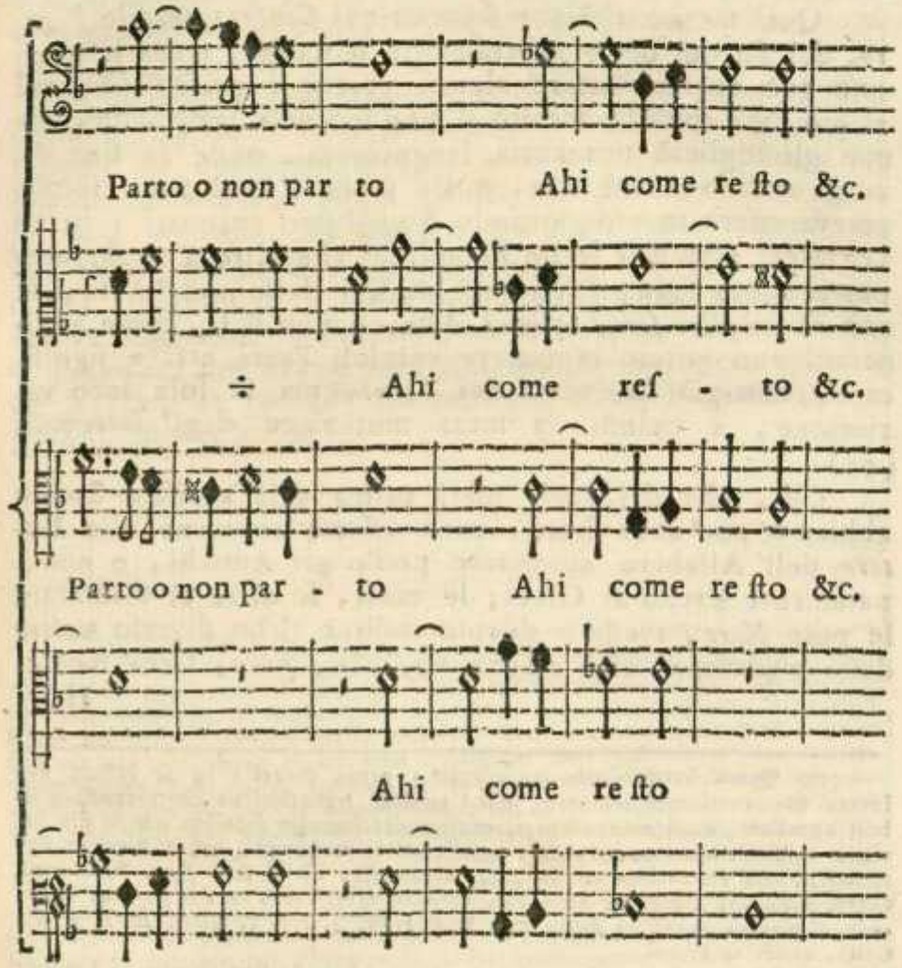
e fazia

(88) *Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina detto anche Gianetto da Palestrina, come dal lib. 1. intitolato: Li Amorosi Ardori di diversi eccell. Musici a 5. raccolti da Cesare Corradi.*

ſatia in me crudel il tuo furo - re il
e ſatia in me crudel il tuo furo re ÷
- to e ſatia in me crudel il tuo furo -
e ſatia in me crudel il tuo furo - re
e ſatia in me crudel il tuo furo -

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 furo re Che se fia di quest'alma il no do sciol
- re Che se fia di quest'al ma

il

ſciol - to Per dar a lei &c.
no do ſciol - to il no do ſciolto Per dar a lei
ſciol to il no do ſciolto Per dar a lei Per
- to il nodo ſciol . to Per dar a lei
il nodo ſciol - to Per &c.

ESEMPIO.

(89)

come

(89) *Nel decimottavo Madrig. del lib. 9. di Luca Marenzio.*

Queſta non ſolo dalla moltiplicità delle *Parti* in tale artifizioſo modo fra ſe varie, acquistò il maggior pregio, ma da queſto principalmente, che ogni *Parte* da ſe facendo una piacevole *Melodìa*, s' unisca coll' altre, talmen-

mentecchè tutte formino una contemporanea soave *Armonia* (90).

Qual merito abbiano dunque nel *Contrappunto* le *Figure*, dal fin quì 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 nojoso; 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 contrapositis notulis ante probatum, atque hinc existat melodia, quæ ex vocibus constat, & intervallis, ob id &c. *Joan. Paduanius Veron. Instit. ad diversi. ex plur. Voc. harmon. cantil. &c. cap. 1. pag. 4. Franchin. Gaffurius Angel. ac divin. Op. Musi. tract. 4. cap. 1. Nicol. Burt. Music. Opusc. tract. 2. Proem.*

(91) *Quanto abbiam 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. Mersenno (Harmonic. lib 7. Prop. 18. pag. 147.), il P. Kircher (Musurg. lib. 8. Tom. 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 Monsi. Sauveur (Syst. Gener. des Interv. &c. Histo. de l' Acad. Roy. de Scienc. An.* 1701. *pag.* 207.), *e Monsi. Rousseau (Dicter. 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.

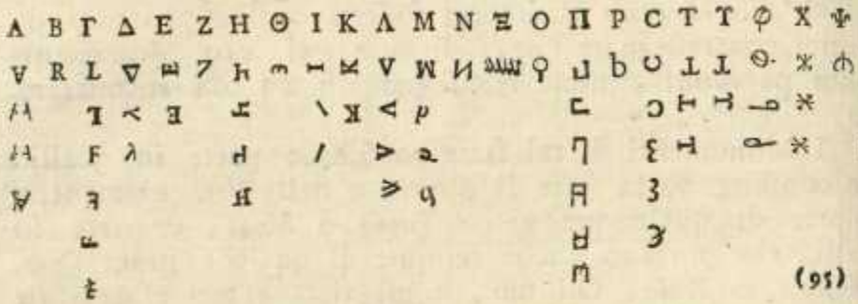
ri, ch' esse *Lettere* parimenti fossero cogli opportuni distintivi contrassegnate (92). E pure nei loro Monumenti a noi pervenuti, niun tal segno fin' ad ora incontrammo.

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).

(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 tensionem significarent. In unoquoque enim Modo, aut Tono, differentes tensione omnes omnino soni fiunt. *Gaudent. Harmon. Introduct. ex Vers. Meibom. pag.* 10. 11. *Boetius Musi. lib.* 4. *cap.* 2.

(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. Notæ in hunc loc. pag.* 241. Hic locus habet insignem doctrinam de Antiquarum notarum usu: item cur duplices a veteribus fiat adsumptæ: ubi inferiores notæ usurpentur. Quæ omnia hactenus 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. Ricciut Dissertat. Homericæ Dissert.* 24. T. 2. *pag.* 49. 50.

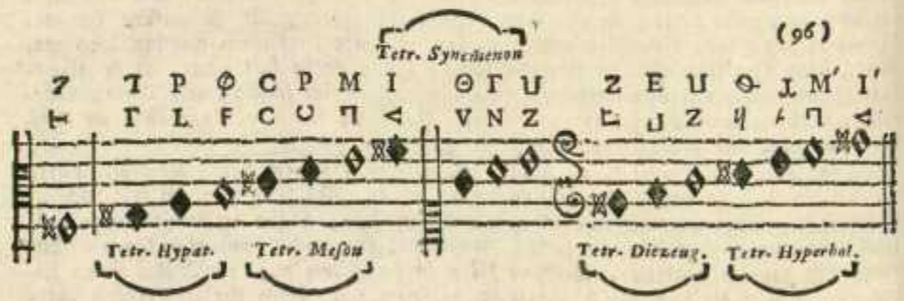


(95)

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)



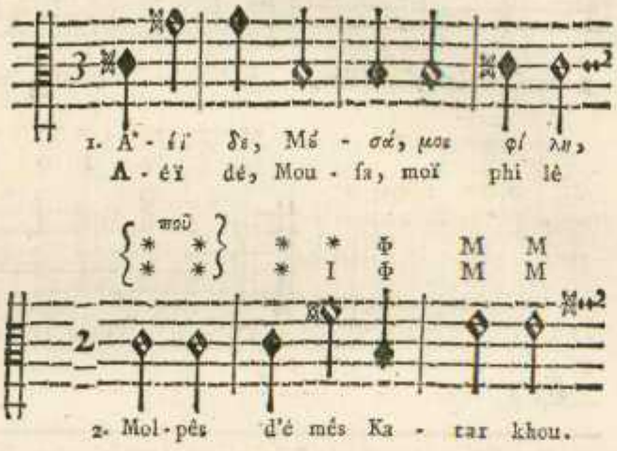
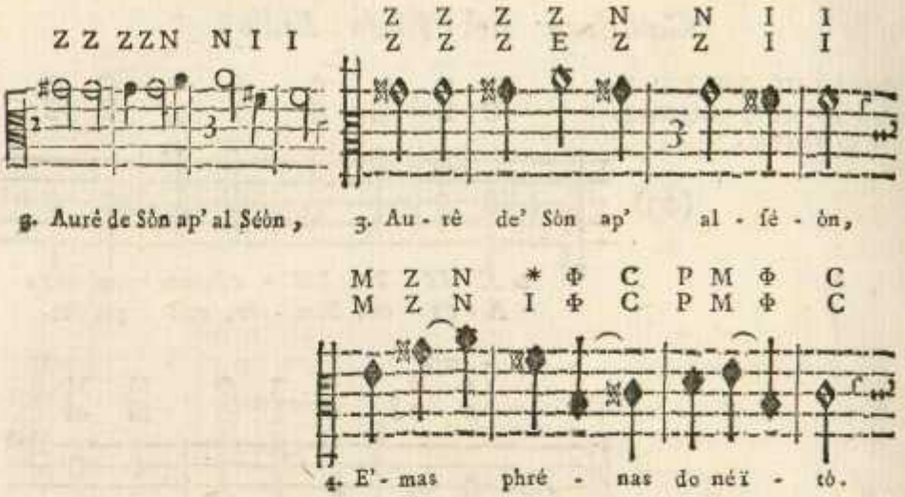
Can-

(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.* 28.

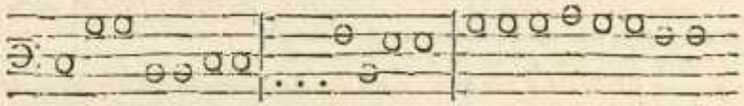
(96) *Alypius Introduct. Muſic. ex verſ. Meibom. pag.* 2. Lydii Modi ſuperiores notæ ſunt dictionis; inferiores, percuſſionis. *Boetius loc. cit.* Erunt igitur priores, ac ſuperiores notulæ dictionis, ideſt verborum; ſecundæ vero atque inferiores, percuſſionis.

Cantilena nel *Modo Lidio.*

Note del MS. della Bibl. Reg. C Z Z Φ Φ Φ C C
Note de' MSS. d' Oxford, e di Firenze. C Z Z Φ Φ * C C

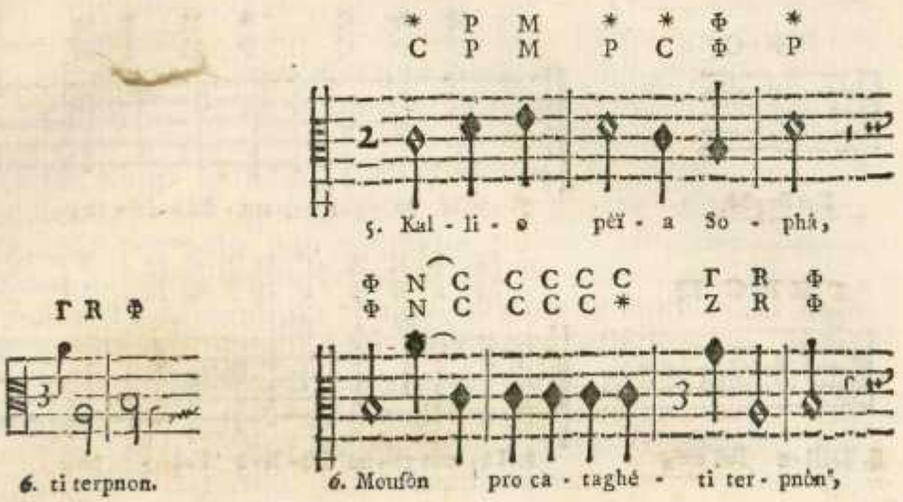
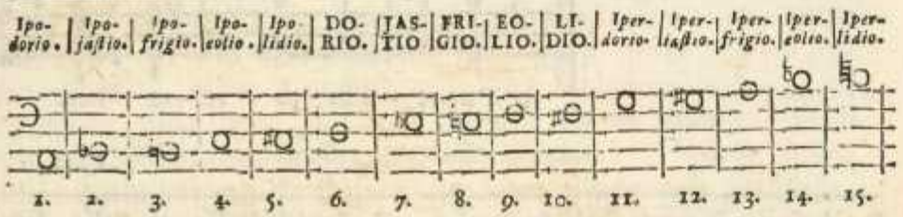
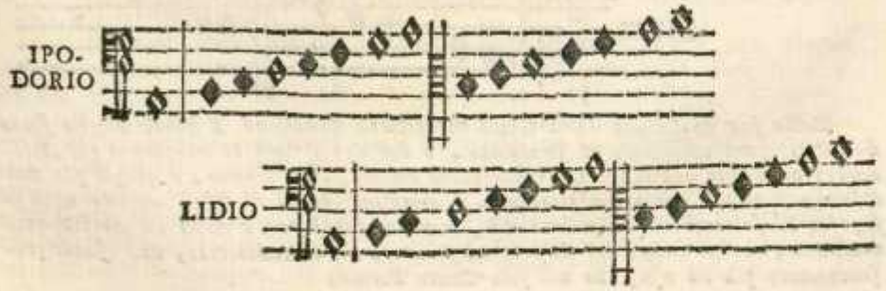
(97)

(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 Libraria 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.* 10. *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, aprés ſa mort, fu acheté par Bernard, Profeſſeur du Collége 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 farìa d' uopo gir troppo lontano dal noſtro propoſito, il che non dovendoſi, nè dovendoſi pure ſenza ſufficiente lume oltrepaſſare, toccaremo alla sfuggita quel tanto, che ſembra opportuno.*

5. Kal-

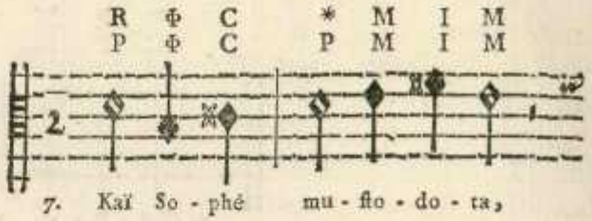
Due sole, che giunte sieno a mia notizia, sono le Sposizioni, ove l' accennata Cantilena venga espressa nelle Note correnti; l' una imperfetta del Cav. Ercole Bottrigari; e l' altra compiuta affatto di Mons. Burette, tra loro discordi al primo aspetto, ma in fine affatto concordi, massime se vogliasi star su l'orme della greca erudizione.

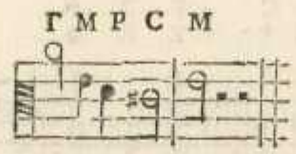
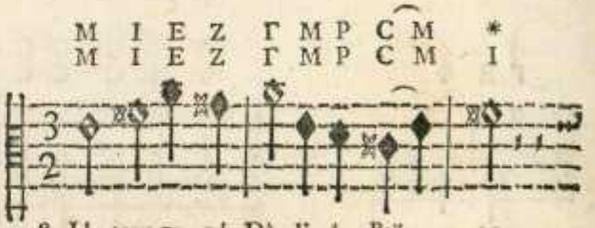
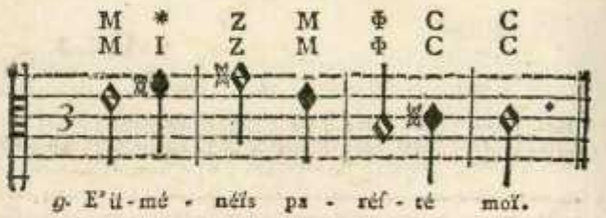


Presso i Greci quattro erano i significati del vocabolo Tuono; l' usavano ad indicare talvolta la voce semplice, o qualunque suono; talvolta l' Intervallo, che nelle Scale armoniche passa da un Grado all' altro; talvolta l' acutezza e la gravità dei Gradi; talvolta certe Cantilene, ch' essi ancora chiamavano 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. 380. ex Vers. Wall.

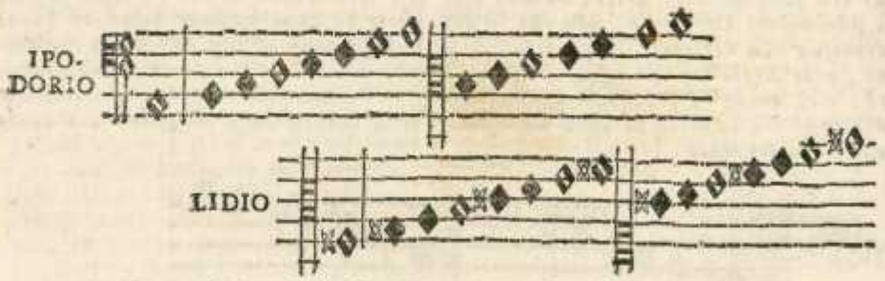
Preso il Tuono in quest' ultimo significato, il metodo greco ne faceva un genere distinto in più spezie differenti tra loro, non già per la serie dei Suoni, che le componevano sempre la stessa, ma per la situazione differente di questa serie. Di quì ne veniva, che siccome la situazione determinava il 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.

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, a distinguerli, la serie di Note a ciascun Tuono dovuta verso il grave e l' acuto nel modo seguente

Kaï So phé



7. Kaï So - phé mu - ſi - co - ta,

8. Dèli - e Paï an,

8. Lá - tous go - né Dè - li - é Paï - an,

9. E'il - mé - néis pa - réſ - té moï.

Ora,

O ridurla per lo mezzo degli Accidenti a quella ſorta di Muſica, che Falſa, Finta, Alterata, &c. chiamammo (Diſſert. I. n. 23 pag. 97) come quì ſotto.

Nella ſua Spoſizione 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 necessarjssimo, 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 messange du Rhythme égal & du Rhythme double. Je les ay réduits à nôtre mésure de deux & de trois temps, observant de marquer un repos ou une pause, après le chant de chaque vers. Ce messange ou cette variété de Rhythme, qui suit par tout éxactement la quantité des syllabes de la Poësie, contribuë beaucoup à donner au chant plus d' ame & plus d' expréssion.

(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 éxempt de prévention, que les Musiciens de l' antiquité, en composant leurs chants, n' avoient point en vûë 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 avisez, 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*, negl' *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, atteso 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 modulatæ 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 Harmoniæ.*

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.* 5. Tempus igitur est secundum quod longiores in majori tempore; & breviores in minori sonamus, ut & rhythmus locum hic habere videatur, secundum autem sonorum 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 vezzo Contrappunto, che dal valor vario delle Sillabe nella Greca pronunzia potea venirne, ma sia con sua pace, estese 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.*

pontuale 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* sarebbe 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 ingrate a tutti. Lascio a parte certa sorte di *Contrappunto chiamato*, alla Zoppa, alla Dritta, Cancherizato, 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 dilettare, 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 maestrìa del Compositore, che con l' arte volgendo in diverse maniere il proposto Soggetto, lo conduce a dilettare 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, fenonchè quello d'una Replica insulsa.*

Seconda, *Terza*, *Quarta*, *Quinta*, *Seſta*, *Settima*, ed *Ottava*, tutti ſerventi 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 ſarebbe intollerabile.

Chiunque de' noſtri introduſſe le *Diſſonanze* nell'*Armonia*, non altro fece ſempre, che frapporle 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), faſſi, o ſenza, o con *Legatura*, detta ancora *Sincope* (106). Quando non v'ha *Legatura*, ſi trova ſolo in fine di

(103) *Ariſtoxenus Harmonicor. Elementor. lib.* 2. *pag.* 45. *ex Verſ. Meibom. Euclides Introd. Harmon. p.* 13. *ex Verſ. Meibom.*

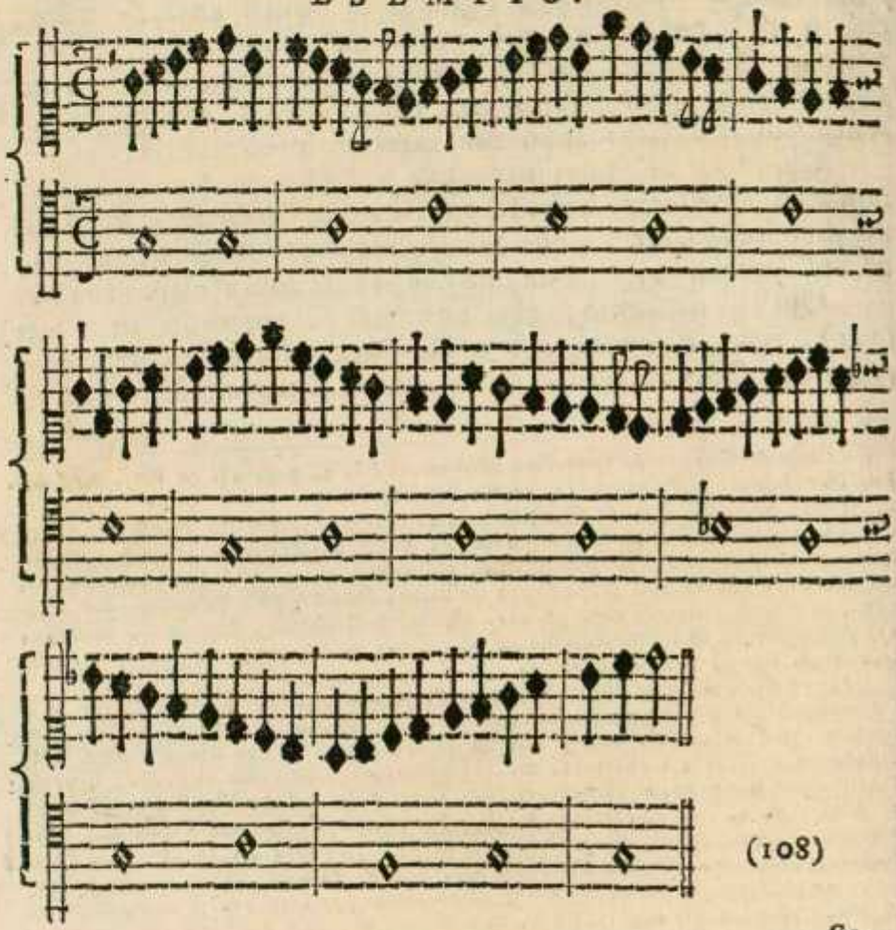
(104) *Joan. Tinctor. de Contrap. lib.* 2. *cap.* 32. Ordinatio autem cujuslibet diſcordantiæ hæc eſt, ut tam aſcendendo, quam deſcendendo ſemper poſt aliquam concordantiarum ei proximarum collocetur, ut ſecunda poſt uniſonum, aut tertiam, quarta poſt tertiam aut quintam, ſeptima poſt quintam, aut octavam, & ſic de aliis cc. *cap.* 31..... Ornat enim cantus, quando fit aſcenſus, vel deſcenſus ab una concordantia ad aliam per media compatibilia. *Nicol. Burtius 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 continuati ſenz'alcun ſalto. *P. Lodov. Zacconi Pratica di Muſica P.* 2. *lib.* 2. *cap.* 29. *Joſ. Fux Grad. ad Parnaſ. Exerc.* 1. *lect.* 2. *pag.* 56. *Canon. Angelo Berardi Miſcel. Muſic. P.* 2. *cap.* 29. *pag.* 155. *P. Pablo Naſſarre 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 elegantiæ, 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 Luſcinius 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).

ESEMPIO.



(108)

Se

(107) *Zarlino loc. cit.* Quando si vorrà porre nel Contrappunto quattro Semiminime equivalenti a tal Semibreve, allora si osservarà, che quelle Semiminime, che cascheranno sopra 'l battere, & sopra il levare della Battuta siano consonanzi. 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 Hister. 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*.

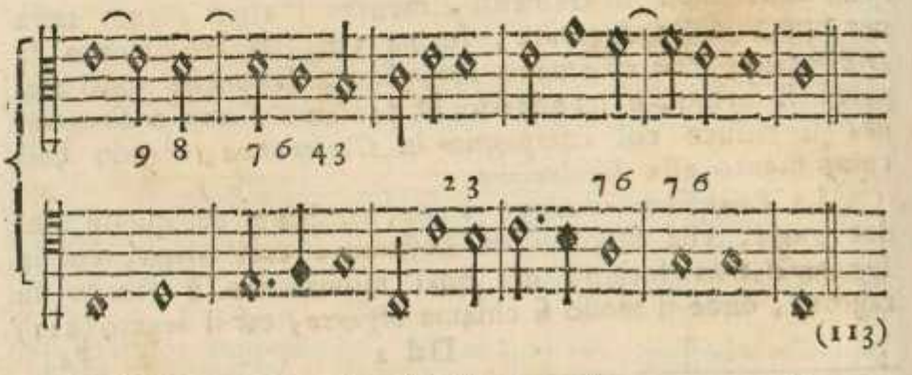
La *Percussione* adunque viene prodotta da quello de' due *Suoni*, che muovesi in *Dissonanza* coll' altro, cui la *Legatura* tien fermo; nel qual movimento si scorge la ragione, onde il mosso si chiama *Agente*, ed il legato (111)

(109) *Jo: Jos. Fux loc. cit. pag.* 70. Quô 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 sarà la seconda minima d' una Semibreve Sincopata del Contrappunto; perciocchè la prima parte di tale figura sarà 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. Teyo Musi. Teßore 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, Patiente; & quella, che offende l' altra movendosi, o stando, Agente. Quella parte, lasciando tutte le regole da una parte, che sarà Patiente, 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).

ESEMPIO.

(113)

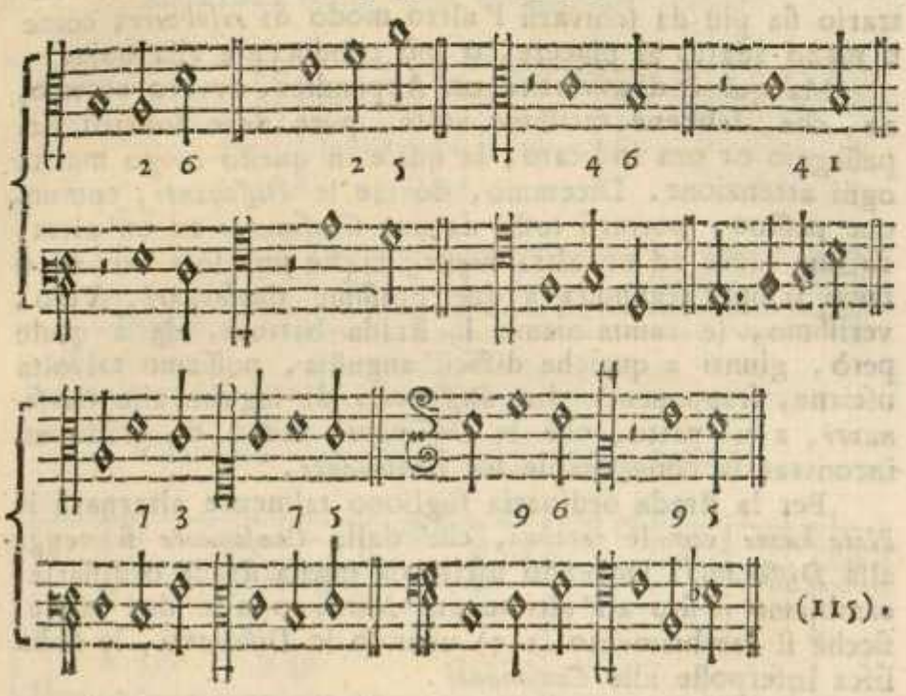
Nell'altra, fatta che sia la *Percussione*, entrambi unitamente *risolvono*, movendosi in tal modo, che mentre la *Paziente* è costretta a *discendere*, può l'*Agente* con piena libertà sù e giù portarsi a quella *Consonanza*, che più le torni in acconcio (114).

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. *Franch. Gaffur. Pract. Musi. lib. 3. cap. 4. Ottomarus Luscinius 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 Dorum. 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 Cerone Melop. lib. 9. cap. 15. pag.* 573.

ESEMPIO.

(115).

Mal però quì s' avviſarebbe chiunque penſaſſe talmente aperte queſte 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 diletto, convien con-

(115) *Regola per far Contrap. a mente MS. di Gioan Maria, e Gioan Bernardino Nanini.*

(116) P. *Angleria Reg. di Contrap. cap.* 11. *pag.* 51. La reſoluzione della Seconda è la Terza, e l' Uniſſono; ſi può ancora riconcigliare (*cioè riſolvere*) in Seſta, e pare grazioſo, ma farà come una certa licenza, e non per regola &c. *Berardi loc. cit. D. Pedro Cerone loc. cit.*

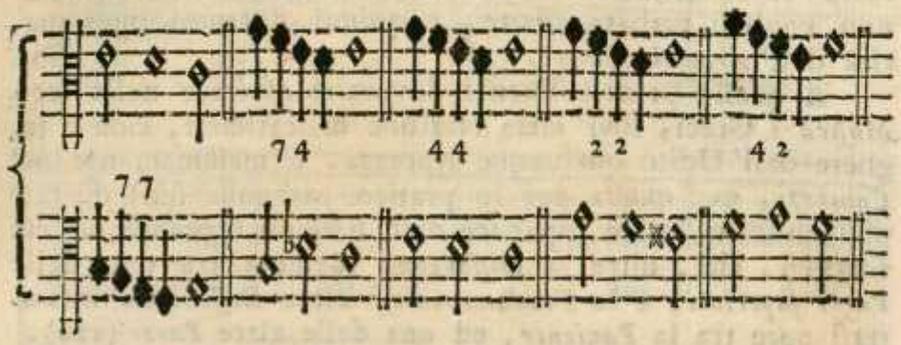
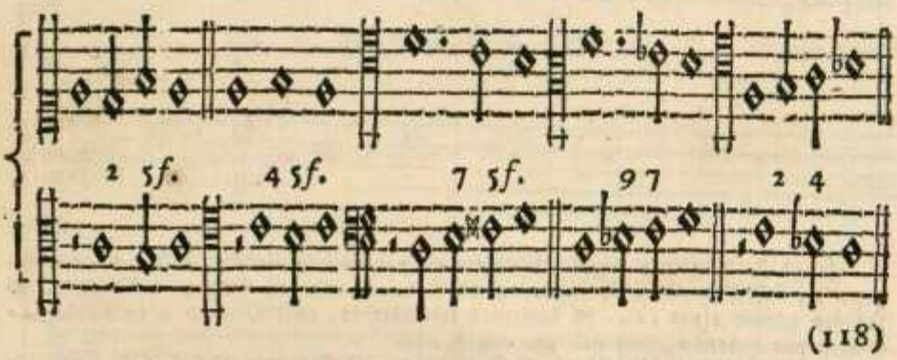
conchiudere, che la prima foggia di *Riſoluzione* ſia la più confaccente all'*Armonia*, e quindi la più naturale; Per lo contrario ſia più da ſchivarſi l'altro modo di *riſolvere*, come o meno adatto al piacere, o più conducente alla noja.

Ma quì è d'avvertire un'Appendice, ovvero eccezione, che, ſebbene rariſſime volte, pure deve ſoffrirſi nel paſſaggio or ora indicato, la quale in queſto luogo merita ogni attenzione. Dicemmo, dovere le *Diſſonanti*, comunque 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 *Conſonanti*, 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 ſtabiliſca 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 etiandio la Quarta Sincopata, dopo la quale ſegua ſenza alcun mezo la Semidiapente (*Quinta falſa*), & dopo queſta immediatamente ſucceda la Terza maggiore; percioccchè 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 favoritomi dal Sig. D. Girol. Chiti Saneſe erudito Maeſtro di Capella della Baſilica Lateranenſe.*

Eſempio delle due *Diſſonanze ſciolte.*

Eſempio delle due *Diſſonanze legate.*

(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'*Armonìa*, o non vi ſarà 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-

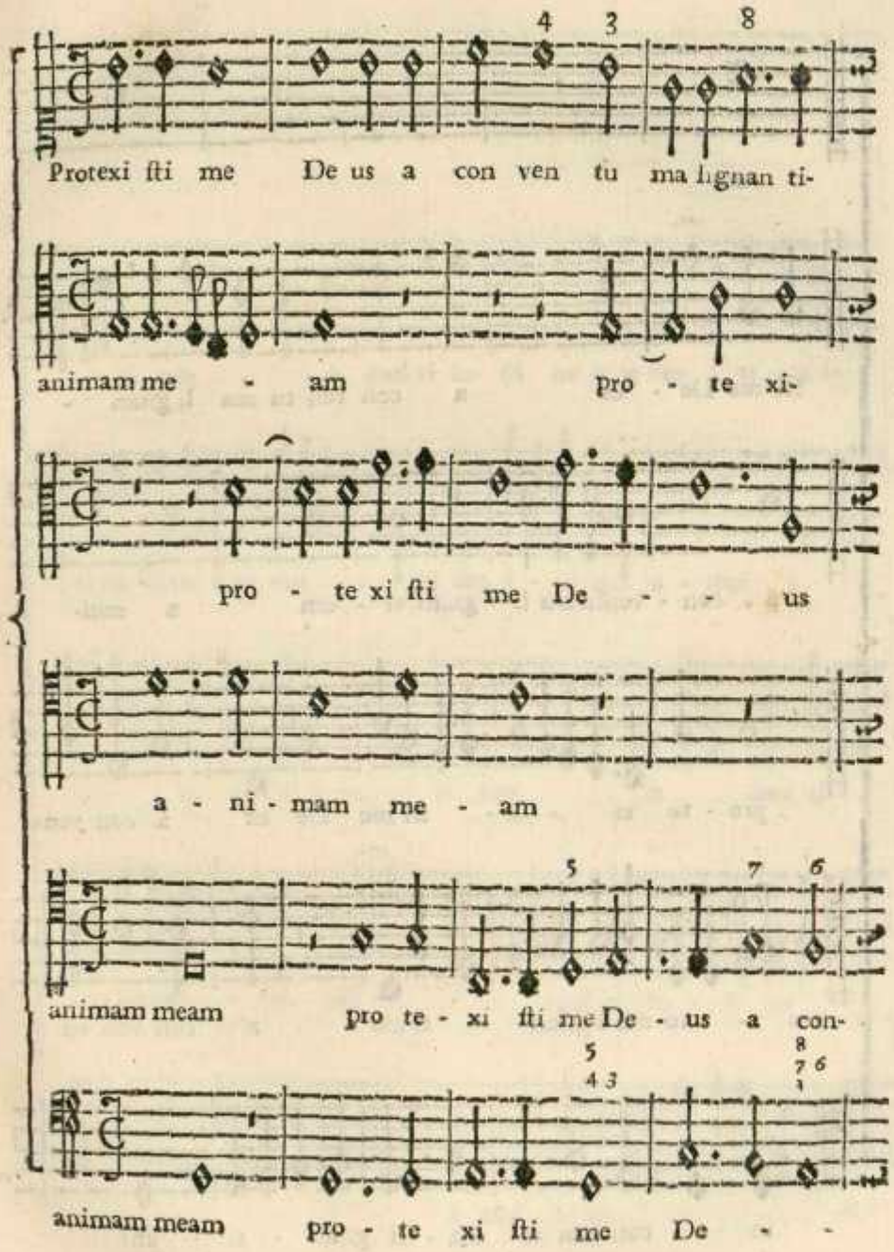
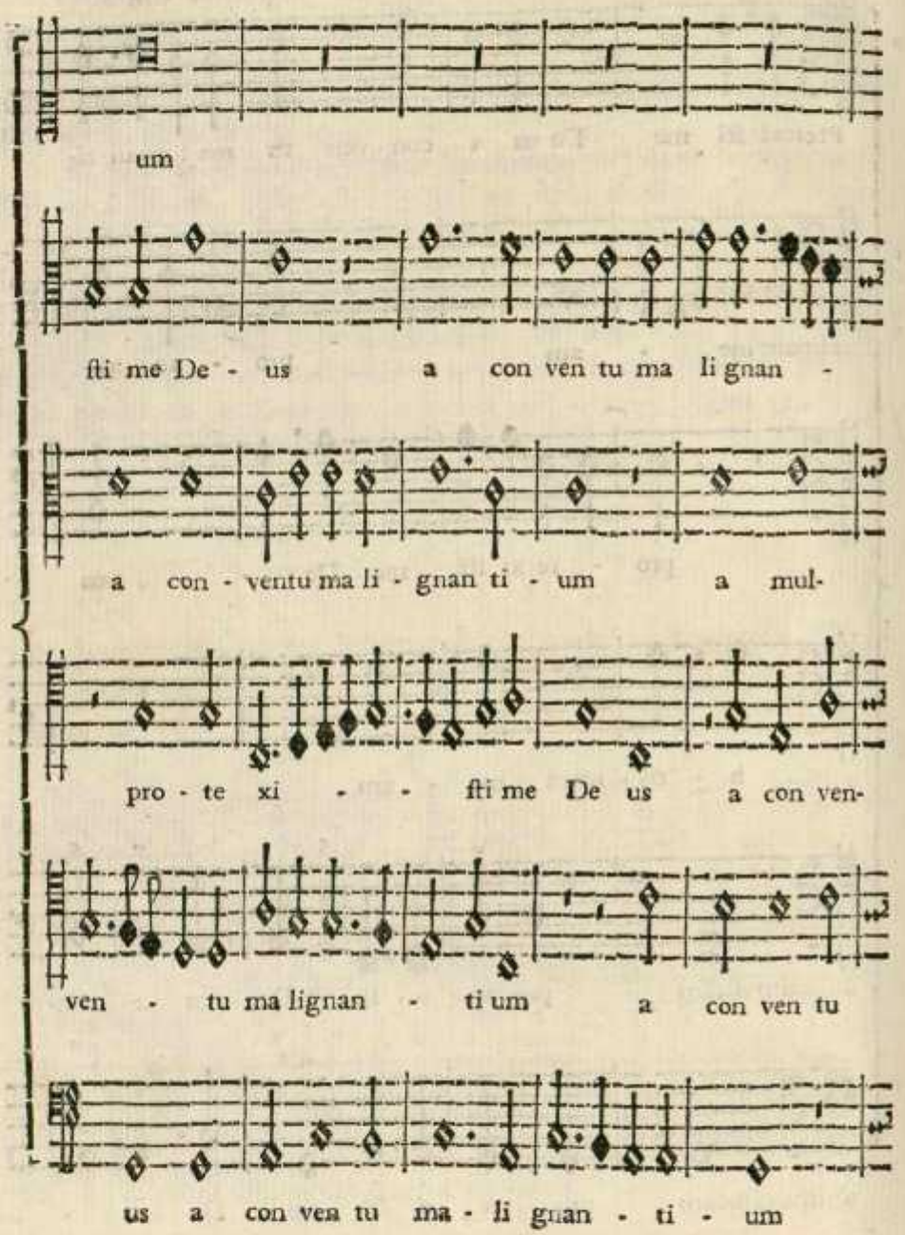
(118) *Gli accennati eſempj ſono ſparſi nei nominati Autori.*

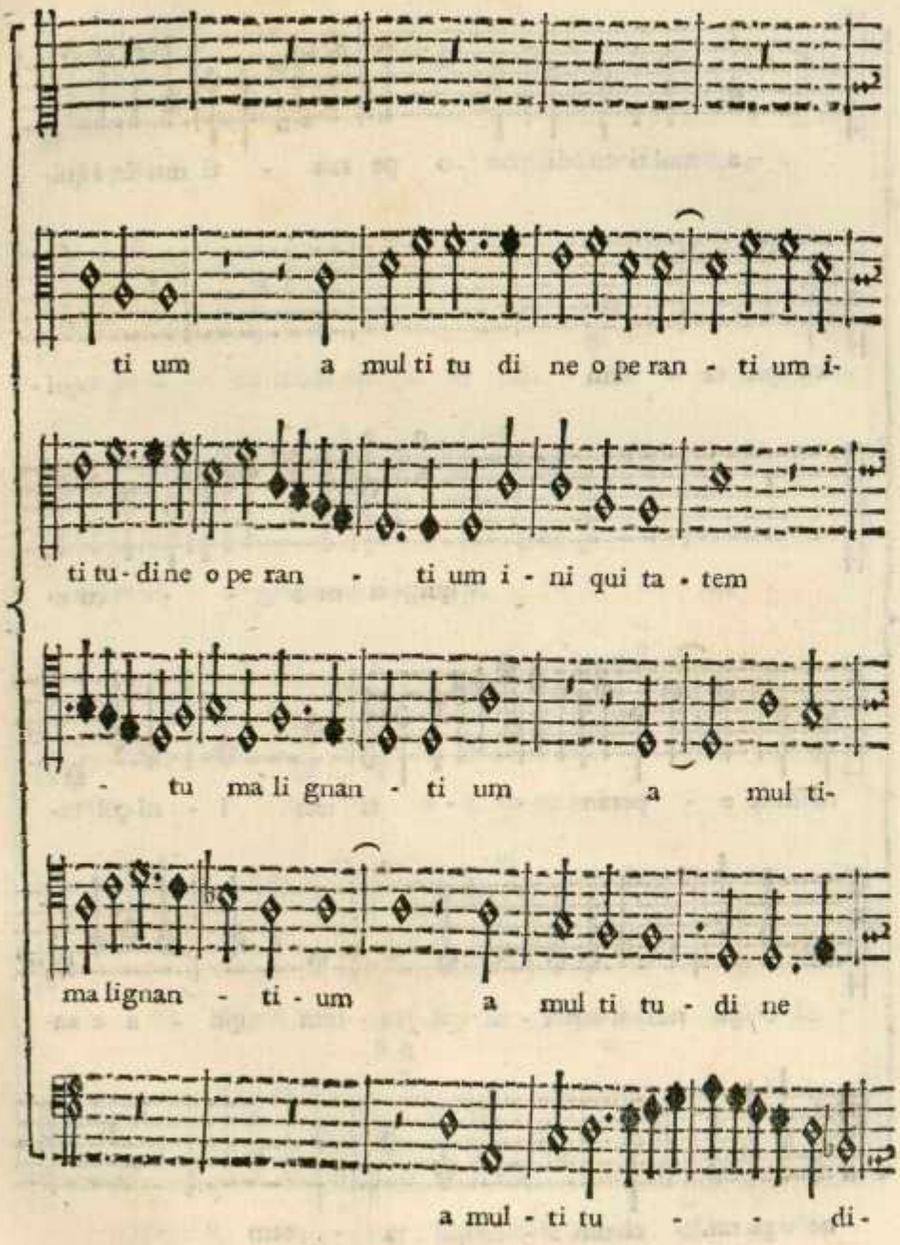
Quando adunque vengano permeſſe queſte due *Diſſonanti* congiunte, è coſa nondimeno evidente, che rariſſime volte ci ſaranno lecite, ſe colla frequente loro aſprezza non vogliaſi turbata affatto, e quindi diſtrutta ogni ſoavità dell' *Armonia* (119).

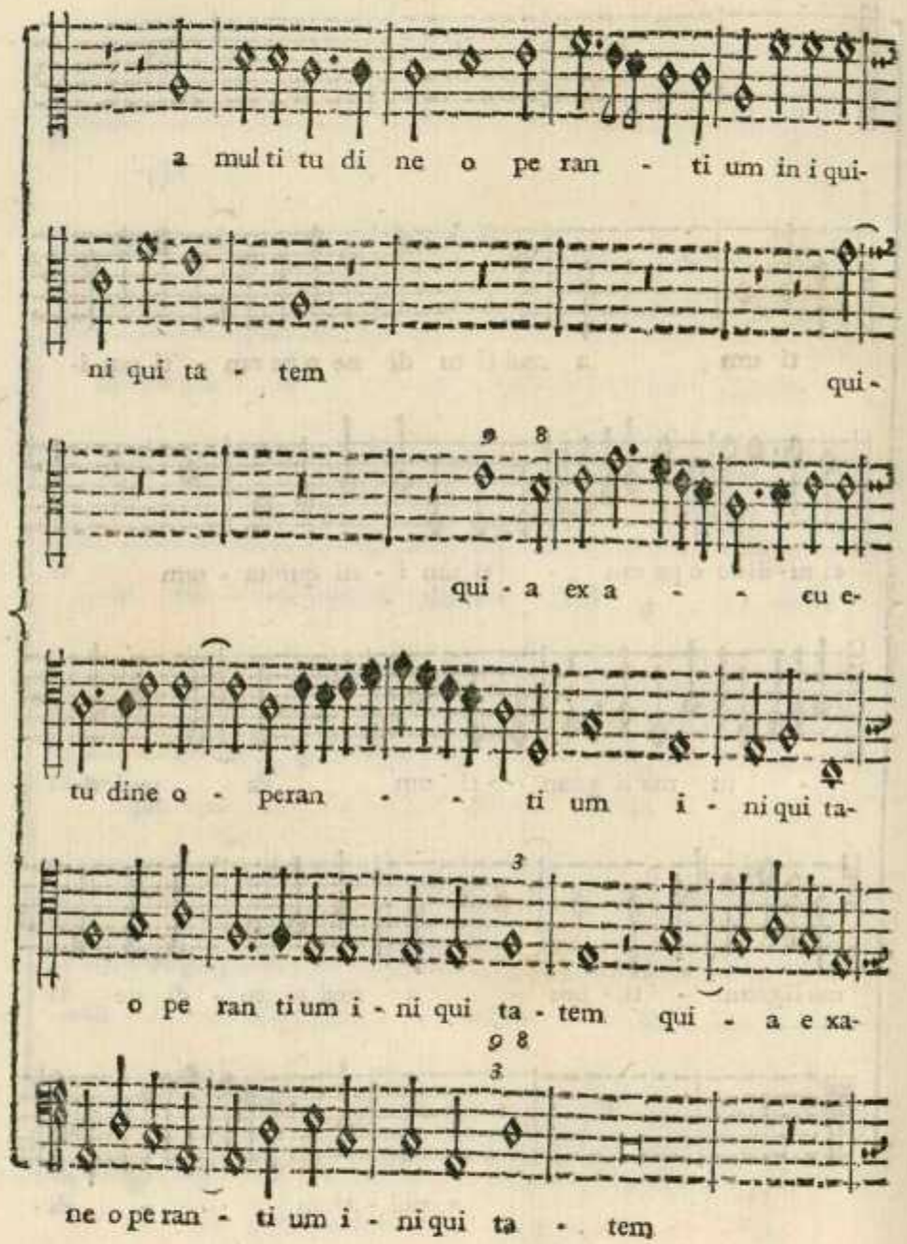
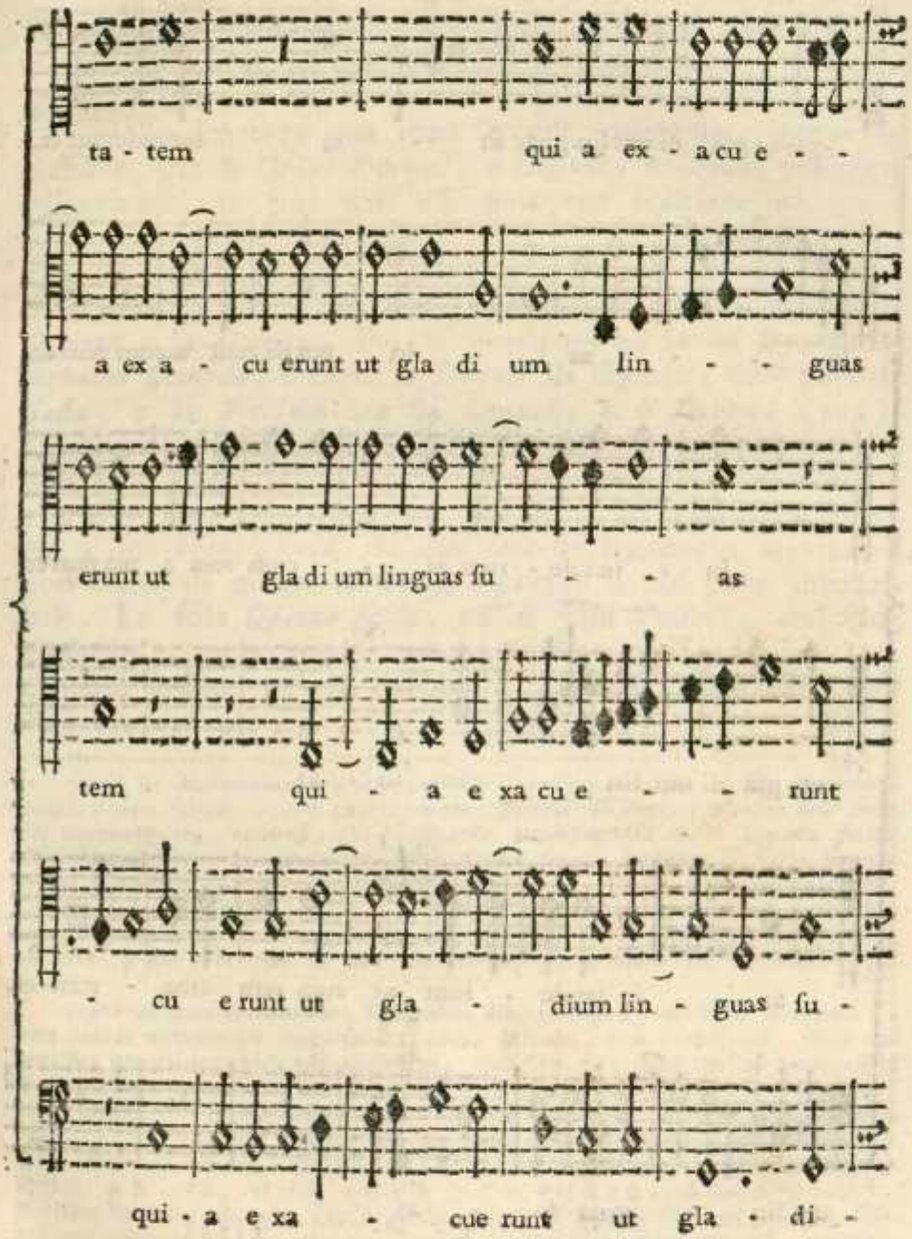
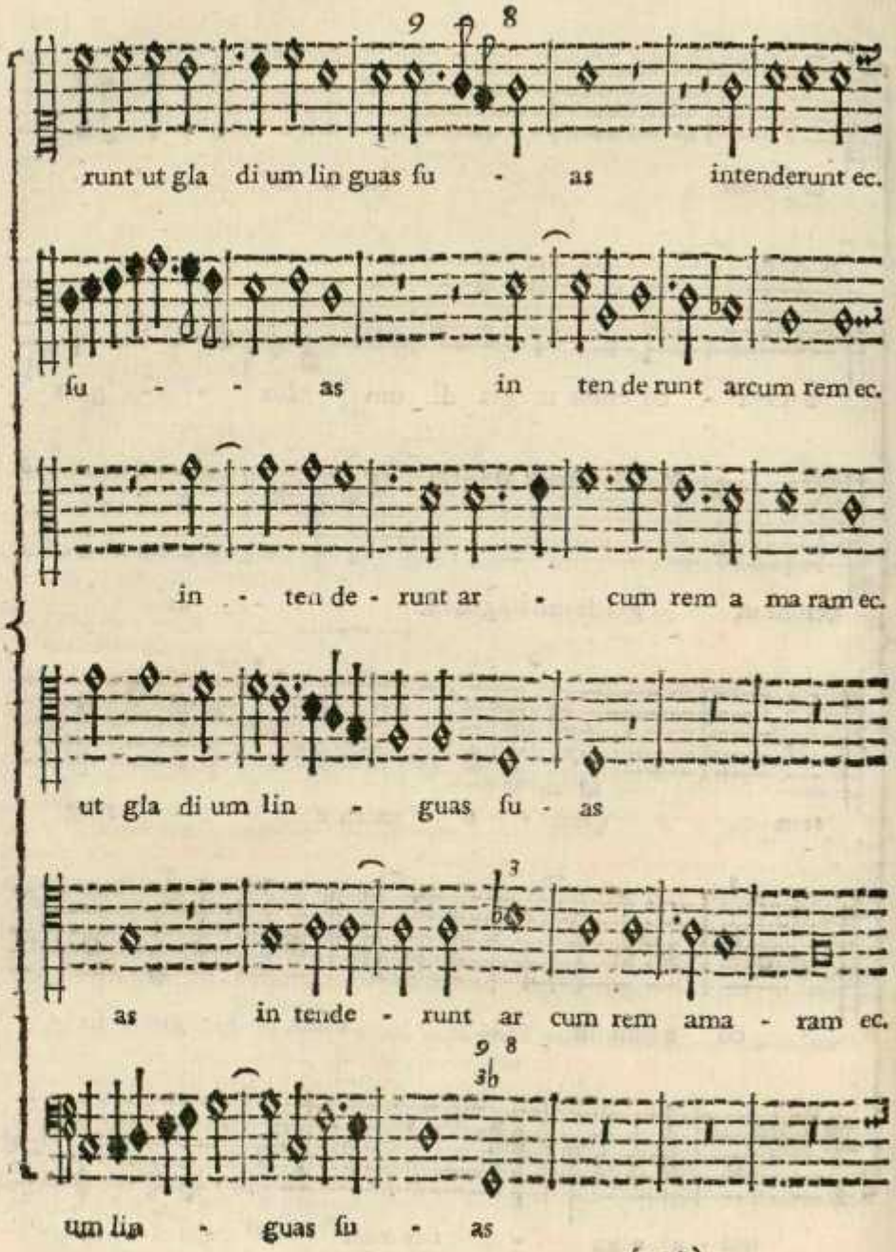
A queſto principalmente dovevano aſpirare nella loro *Muſica* i Greci, ſovr' altra Nazione delicatiſſimi, cioè a togliere dall' Udito qualunque aſprezza, e maſſimamente ne' *Concerti*, ove queſta per lo pratico paragone ſuol divenir più ſenſibile, come appariſce dall' *Eſempio* ſeguente, in cui ſcorgeſi, 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 Falſe *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 Biſſi Rego. per il Contrap. M S S.* 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 tertiæ (*quartæ &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 - -

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 - di ne 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 tu di ne o pe ran - ti um in i qui-
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 e xa-
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

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?*

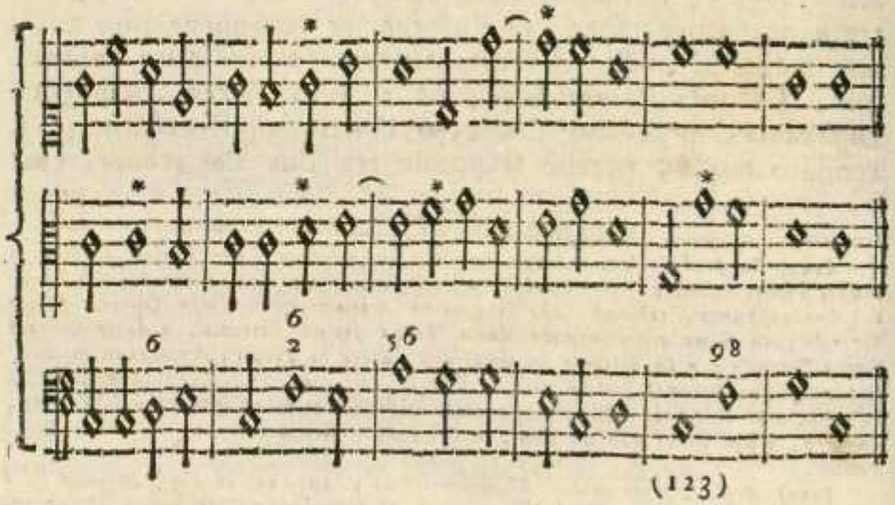
Nello scorrere una loro *Ottava* passeremo, non v' ha dubbio, per li *Gradi Consoni*, e *Dissoni*, nel qual passaggio osserviamo, se pur mai essi potevano scansare lo spesso accoppiamento dei *Dissoni*.

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, TRIEMITONIUM, DITONUM. Inter consona verò; tritonum, TETRATONUM, 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 vogliano 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 risoluta in *Sesta*, che è *Dissonante*. La *Terza* in *Seconda Dissonante* del pari, e però sarebbero 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.

(123)

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 ſarìa tanto nocivo al *Concerto*, quant' è all' udito ſpiacevole. E però l' orecchio greco ſariaſi 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' abbiam 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 Participato* 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 si scostano da quelli delle *Scale* greche; e pure senza queste alterazioni non può aversi oggidì maestrevole *Contrappunto*. Dal che tosto traspira quanto ci occorre nell' accostarci alla Decisione della Controversia, che mossa 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* segui-

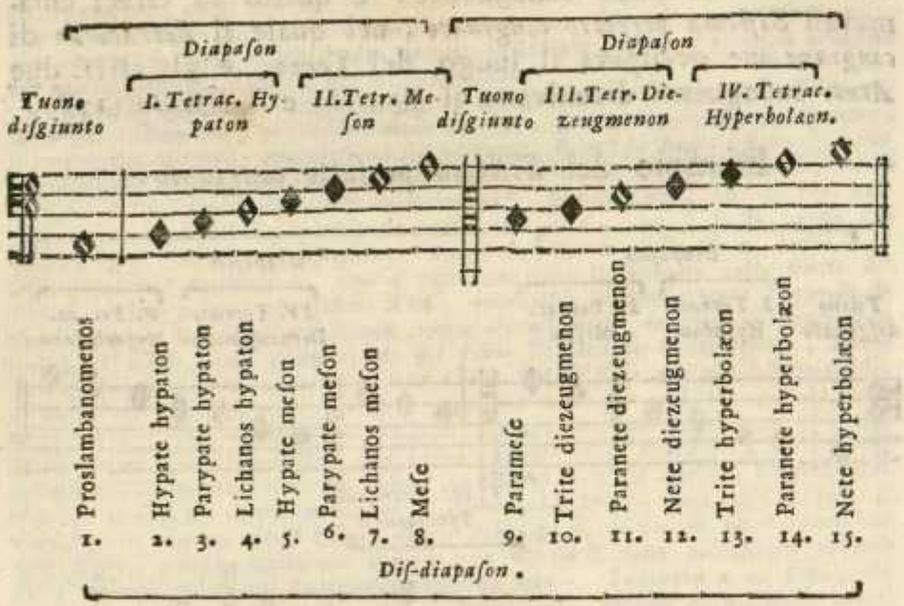
(124) *Ptolem. Harmonic. lib.* 2. *cap.* 4. *pag.* 56. *ex Vers. Wallis* De systemate perfecto; quodque solum Dis-diapason tale sit ... Huic enim soli insunt omnes Consonantiæ, cum earum expositis speciebus. *Porphyrius Comment. in Ptolem. Harmon. lib.* 2. *cap.* 5. *pag.* 343. *ex Vers. Wallis.* Dis-diapason systema perfectum est; tonum diazeucticum habens in medio tetrachordorum quatuor. Nimirum, acutiorem duobus tetrachordis gravioribus, & graviorem duobus acutioribus tetrachordis. Quod autem facit Proslambanomenos in duobus gravioribus tetrachordis; (nempe Tonum exhibet hic, ut constet Diapason usque ad Mesen. Hoc ipsum facit Diazeucticus 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 diazeucticum. *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 hyparen 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.

seguivano, erano tra loro *congiunti*, e perciò non aventi che sette *Corde;* così pure tra loro gli altri due susseguenti, 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*.

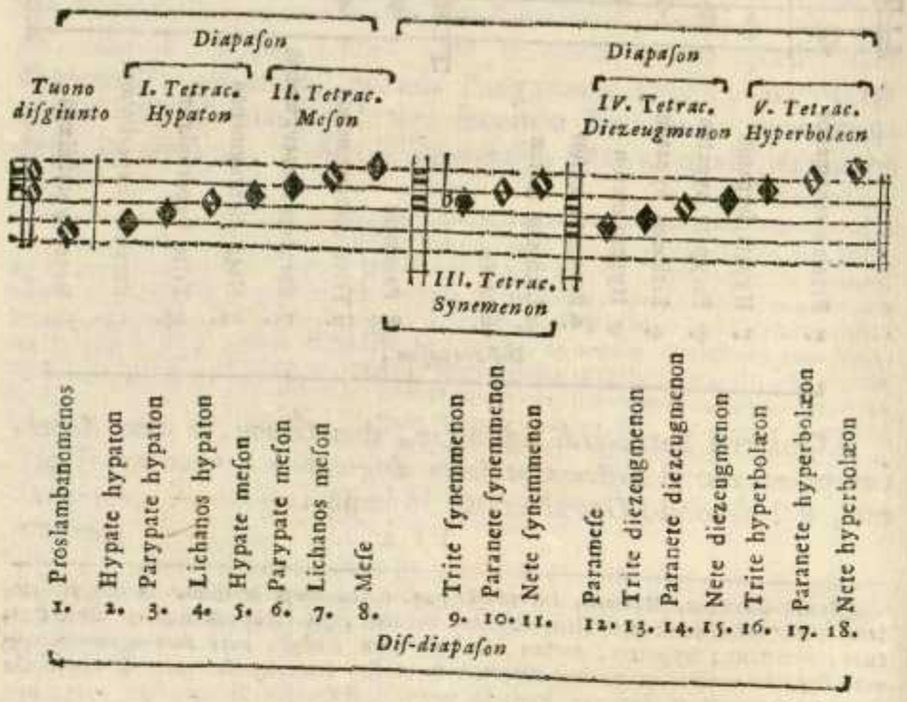


Quattro *Tetracordi* adunque, due *Gravi*, e due *Acuti*, componevano il *Sistema perfetto disgiunto;* e siccome il primo, e 'l secondo *Gravi* erano insieme *congiunti:* così parimente

(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 hyperbolæon*): ex quibus hypaton & meson tetrachorda inter se conjuncta sunt per communem sonum, hypaten meton; 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 sita 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.*



Onde

(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,

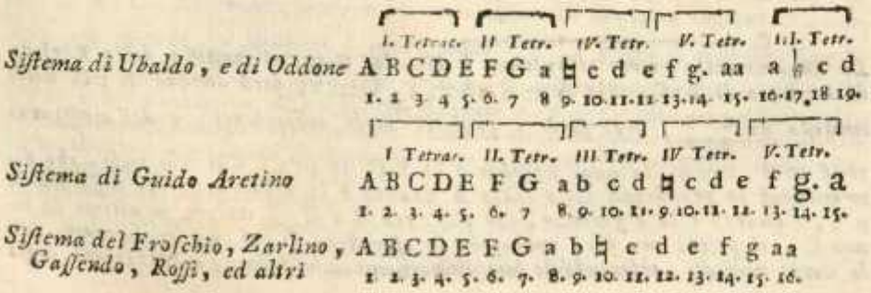
Onde in fine la *Scala* mentovata veniva composta quando di *quindici Corde* in *quattro Tetracordi*, e quando di *diciotto* (129) in *cinque Tetracordi*, riducendo in tal modo il *perfetto Sistema* ad essere nel primo caso, e doversi chiamar *Disgiunto*, e nel secondo ad esser, e dover chiamarsi *Congiunto*.

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 fecére 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 quì 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 (Musi. 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 Meſon; *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 Meſon, *non si mutano, variandosi soltanto la* ♮ *acuta di* ♮ *in* ♭. *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* ♮ *come totalmente diversa dalla b 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.*



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).

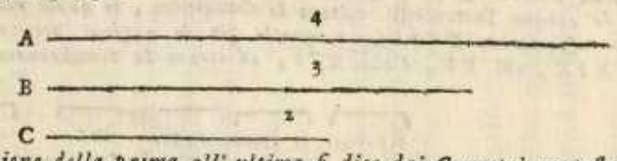
L' *Un-*

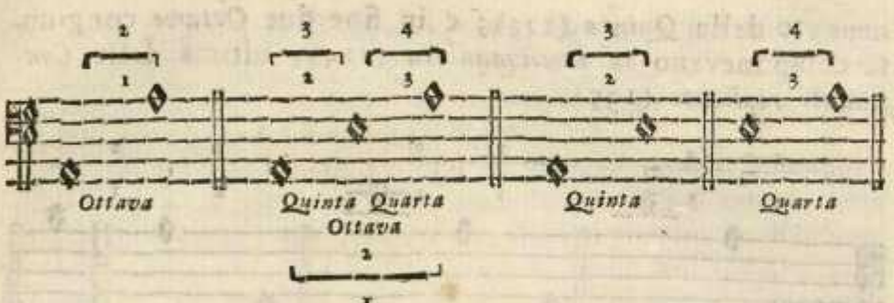
---

(130) 3 : 2 *Quinta*
4 : 3 *Quarta*
12 : 6 *Ottava*
6) 2 : 1 *Ottava ne' primi termini*

(131) 2 × 1 *Ottava* — 3 2 *Quinta sottratta* — 4 : 3 *Quarta*
2 × 1 *Ottava* — 4 3 *Quarta sottratta* — 2) 6 : 4 *Quarta* —) 3 : 2 *Quarta ne' primi termini.*

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



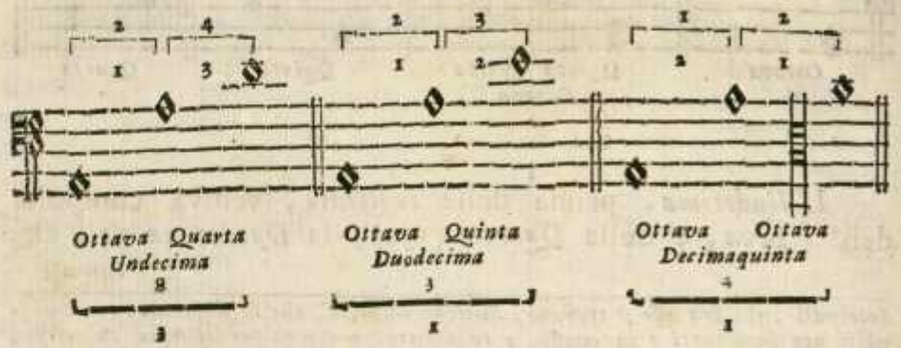
La Ragione della prima all' ultima si dice dai Geometri composta della Ragione di A : B, *e di* B : C. *Sia* A = 4, B = 3, C = 2; *sarà dunque* A : C *nella composta di* $\frac{4 : 3}{3 : 2}$, *onde fatti i prodotti degli antecedenti, e dei conseguenti si avrà* 12 : 6, *la qual Ragione è la stessa di* 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

A — 4
B — 2
C — 3

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*
8 : 3 *Undecima, o sia Diapason Diatessaron.*

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*,

---

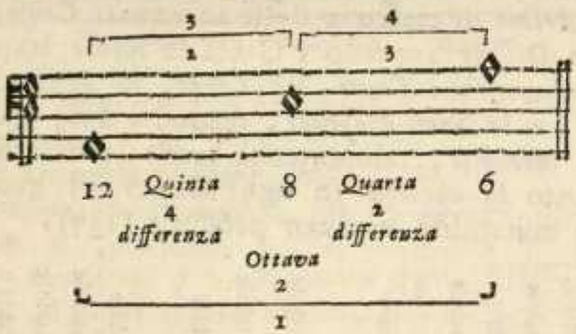
(133) 2 : 1 *Ottava*
3 : 2 *Quinta*
2) 6 : 2 *Duodecima, o sia Diapason Diapente*
3 : 1 *Duodecima ne' primi termini.*

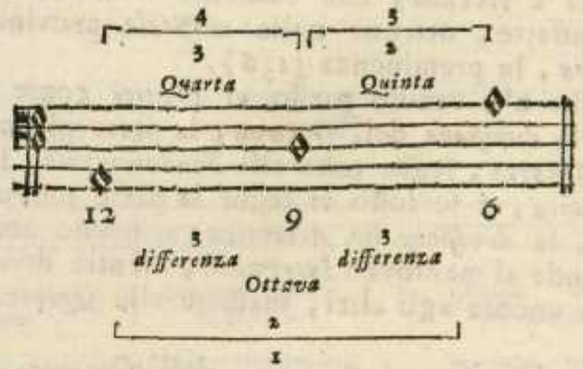
(134) 2 : 1 *Ottava*
2 : 1 *Ottava*
4 : 1 *Decimaquinta, o sia Dis-diapason.*

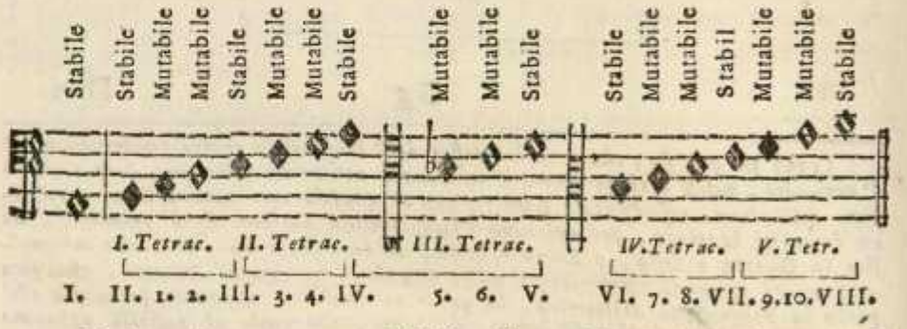
(135) *Abbenchè i Greci convengano, essere sei le consonanze, le quali in se contengono la serie delle quindici Corde, a cui naturalmente può estendersi la voce umana; ciò non ostante, siccome* Omni consono intervallo ad Diapason addito; & majore, & minore, & æquali, totum evadit consonum, *come scrisse 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 quì 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' Armonìa, mal ſervirebbe all' intento dell'Arte, che vuole al poſſibile appagato l' orecchio. E ſe forzata dalla ſcielta 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, Prencipe di Venoſa, Franceſco Foggia, l' Abbate Stefani, Gio: Paolo Colonna, e tra gli Organiſti M. Antonio Valente, Claudio Merulo, Andrea e Gioanni Gabrielli, Luzaſco Luzaſchi, P. Girolamo Diruta, Sperindio Bertoldo, Gio: Maria Trabaci, Girolamo Freſcobaldi, Michel' Angiolo Roſſi, Fabrizio Fontana, Gio: Maria Caſini, Domenico Zipoli.*

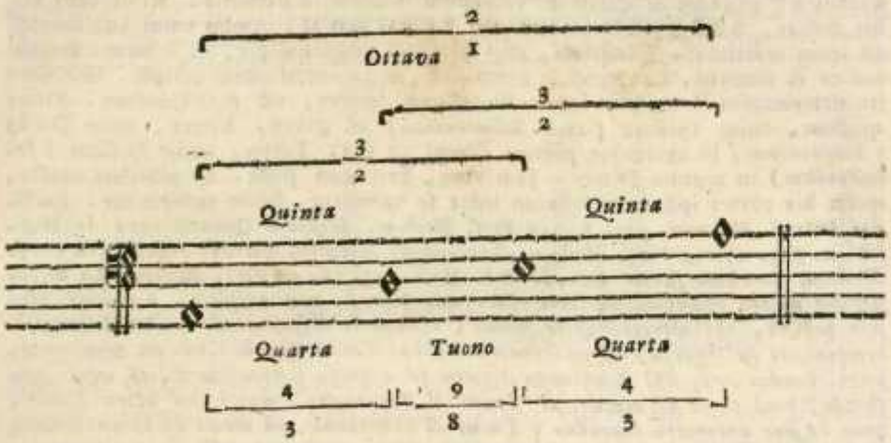
Divisione *Aritmetica* dell' *Ottava*.

Or passando ai *Dissoni*, egli è certo, che restando *stabili* le *Corde estreme* di ciascuna delle accennate *Consonanze*, non solo erano *Dissone* appresso i Greci le *medie* frapposte, 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* frappostо, 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*,

(138) 4 : 3 *Quarta*
9 : 8 *Tuono*
4 : 3 *Quarta*
72 } 144 : 72 *Ottava*
} 2 : 1 *Ottava ne' primi termini.*

(139) 4 : 3 *Quarta*
9 : 8 *Tuono*
12 } 36 : 24 *Quinta*
} 3 : 2 *Quinta ne' primi termini.*

lo, cagiona le notissime tre *Spezie*, o *Figure* della *Quarta* (140).

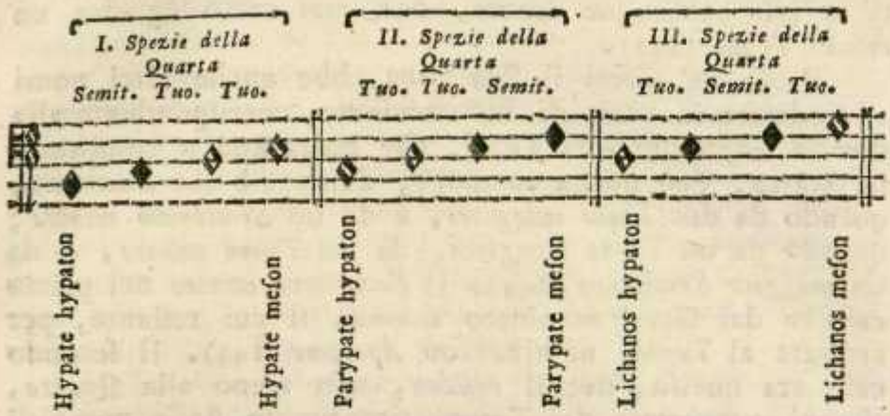
Ma

(140) *Aristoxenus Harmonic. Elem. lib. 3. p. 74. ex Vers. Meibom.* Posteà 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 Diesis (*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 desse principio alla Quarta, come dall' Esempio esposto. Guido Aretino (Micrelog.) volle il Semituono frapposto ai Tuoni;* A♮CD; ♮CDE; CDEF.

1. spez. 2 spez. 3. spez.

Il Zarlino (Instit. Harmon. P. 3. cap. 14. Dimostraz. Harmon. Ragionam. 2. Definiz. 10.) unendosi al sentimento d' altri di lui antecessori, pospose sempre ai Tuoni il Semituono ΓA♮C; A♮CD; ♮CDE. *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. 5321. 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.) Franchin. 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 (Osserv. Musi. Tract. 1. cap. 7.) P. Angelo da Picitone (Fior Angel. lib. 1. cap. 28.) Henr. Lorito Glareano (Dodecachord. lib. 2. cap. 18.) 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

Ma prima di più inoltrarsi, ad evitare gli equivoci, conviene spiegarsi sopra il significato del *Semituono*, molto diverso nell'affare *musicale* da quanto rassembra. 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. 1. cap. 11. Tesoro Illumin. lib. 1. 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.) Crisost. Tom. Williferi [Musi. Figur. Præcep. cap. 10. pag. 16.] di dare convenevolmente a questa accennata spezie la preminenza.

(141) 9 : 8 } *Due Tuoni maggiori*
9 : 8 }

81 : 64
256 : 243 *Limma, o Semit. min., residuo che manca al compimento della*

5184 } 20736 : 15552 *Quarta*
4 : 3 *Quarta ne' primi termini.*

Potiamo anche rilevare la Proporzione dell accennato Limma sottraendo i due Tuoni dalla Quarta, come accenna Boezio Musi. lib. 1. cap. 17. Cum enim ex Sesquitertia proportione, quæ Diatessaron est, duæ Sesquioctavæ habitudines, quæ Toni sunt, auferantur, relinquitur spatium: quod Semitonium vocatur.

81 X 64 *Due Tuoni maggiori detratti dalla*
4 3 *Quarta*

256 : 243 *Limma, o Semituono minore.*

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 constituire 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, huiusque 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	1440 :	1080	*Quarta*
	4 :	3	*Quarta ne' primi termini.*
	90 ×	72	*Due Tuoni uno mag., l'altro min. detratti dalla*
	4 ×	3	*Quarta*
18	288 :	270	*Semituono maggiore*
	16 :	15	*Semituono maggiore ne' primi termini*

Ptolemæus Harmonicor. lib. 1. cap. 16. ex Vers. Wallis. Porphirius 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 Tonum, 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. 18. 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 *Proporzione*, come 256 a 243. Il maggiore chiamato *Apotome* ſi componeva dalla *Proporzione*, come 2187 a 2048. La loro differenza conſiſtente in una piccola parte, cioè nel *Comma* antico, ſi componeva dalla *Proporzione*, 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*, conſtava della *Ragione* di

---

(145) *Ariſtoxenus Harmonicor. Element. lib.* 1. *pag.* 25. *& alibi ex Verſ. Meibom. Ptolemæus 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 Muſ. 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. Muſ. 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 × 2048 *Apotome, o Semituono maggiore*
256 × 243 *Limma, o Semituono minore*
531441 : 524288 *Comma antico.*

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 } 2025 : 1910 *Semituono medio*
} 135 : 128 *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 } 10935 : 10140 *Apotome*
} 2187 : 2048 *Apotome ne' primi termini.*

(151) *Il Semituono maggiore col Comma moderno forma il Semituono massimo*

16 : 15 *Semituono maggiore*
81 : 80 *Comma moderno*

48 } 1296 : 1200 *Semituono massimo*
} 27 : 25 *Semituono massimo ne' primi termini.*

(152) 9 X 8 *Tuono maggiore*
81 80 *Comma detratto*

72 } 720 : 648 *Tuono minore*
} 10 : 9 *Tuono minore ne' primi termini.*

10 : 9 *Tuono minore*
81 : 80 *Comma aggiunto*

90 } 810 : 710 *Tuono maggiore*
} 9 : 8 *Tuono maggiore ne' primi termini.*

(153) 2187 : 2048 *Apotome*
256 : 243 *Limma*

61208 } 559872 : 497664 *Tuono maggiore*
} 9 : 8 *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 sorte, cioè l'una *maggiore*, e l'altra *minore*. In cinque modi può farsi la composizione di questa *Terza minore*; Il primo, quando al

(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' unischino 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 *Tuono minore*
16 : 15 *Semituono maggiore*

5 } 160 : 135 *Terza minore Dissonante*
} 32 : 27 *Terza minore Dissonante ne' primi termini*
81 : 80 *Comma moderno aggiunto*

432 } 2592 : 2160 *Terza minore consonante*
} 6 : 5 *Terza minore consonante ne' primi termini.*

(160) 9 : 8 *Tuono maggiore*
16 : 15 *Semituono maggiore*

24 } 144 : 120 *Terza minore consonante*
} 6 : 5 *Terza minore consonante ne' primi termini.*

(161) 256 : 243 *Limma*
9 : 8 *Tuono maggiore*

2304 : 1944 *Terza minore dissonante*
72 } 32 : 27 *Terza minore dissonante ne' primi termini*
} 81 : 80 *Comma aggiunto*

432 } 2592 : 2160 *Terza minore consonante*
} 6 : 5 *Terza minore consonante ne' primi termini.*

(162) 9 : 8 *Tuono maggiore*
25 : 24 *Semituono minore*

225 : 192 *Terza minore dissonante*
128 : 125 *Diesis Enarmonico moderno aggiunto*

4800 } 28800 : 24000 *Terza minore consonante*
} 6 : 5 *Terza minore consonante ne' primi termini.*

Questo Intervallo da Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei, Lemme Rossi, e da altri vien chiamato Diesis Enarmonico, cui assegnano la Proporzione di 128 : 125, ed è l' eccesso onde il Semituono maggiore in ragione di 16 : 15 supera il minore in ragione di 25 : 24

16 X 15 *Semituono maggiore*
25 24 *Semituono minore detratto*

3 } 384 : 375 *Diesis Enarmonico moderno*
} 128 : 125 *Diesis Enarm. moder. ne' primi termini.*

Come questo Intervallo possa dirsi Diesis Enarmonico altrove il vedremo. Per ora basterà avvertire, non aver esso veruna Proporzione di quelle, che Archita, Aristosseno, Eratosstene, 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*.

(163) 10 : 9 *Tuono minore*
27 : 25 *Semituono massimo*

45 } 270 : 225 *Terza minore*
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*

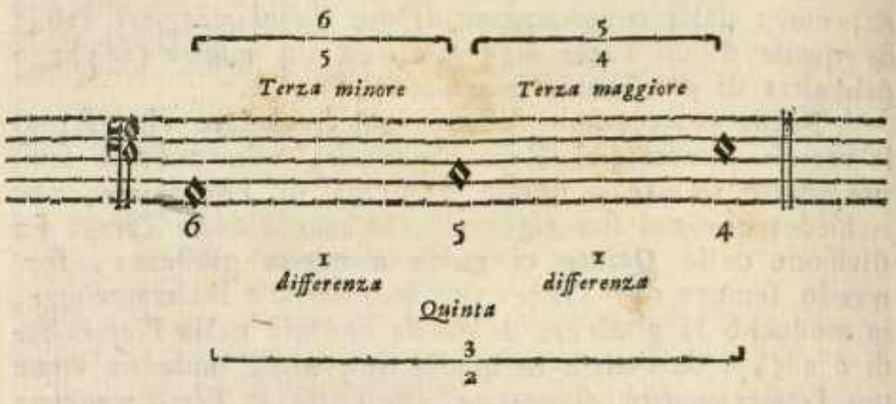
28 } 90 : 72 *Terza maggiore*
5 : 4 *Terza maggiore ne' primi termini.*

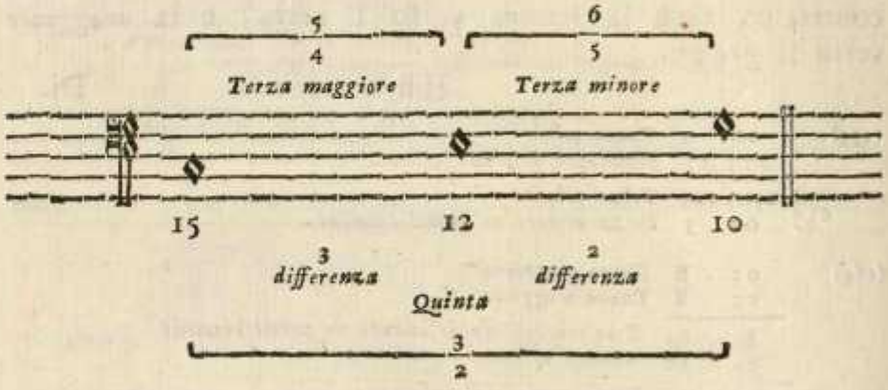
(166) 10 : 9 *Tuono minore*
10 : 9 *Tuono minore*

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*.

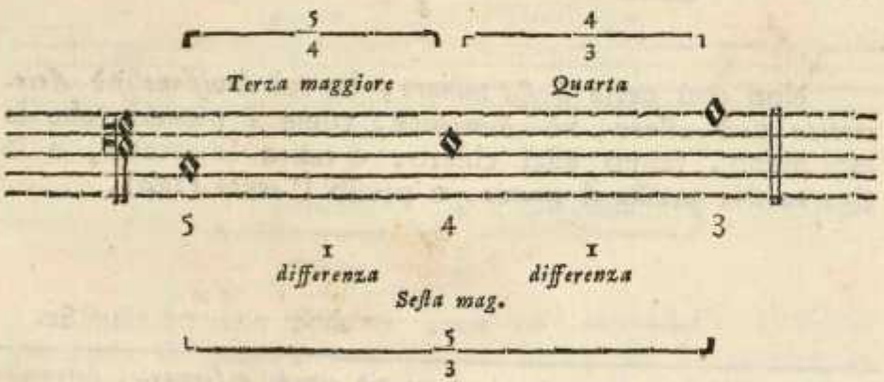


Diviſione *Armonica* della *Quinta*.

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 *Conſone;* erano però, ſe ben *Diſſone*, uſuali, non certamente in *Concerto*, ma nella ſola antica *Armonia*, maſſimamente ordinate per *grado*.

Quanto alle *Seſte*, ſono anch' eſſe *maggiori* e *minori* conſtituite ſempre dall' unione *Geometrica* d' una *Quarta*, e d'

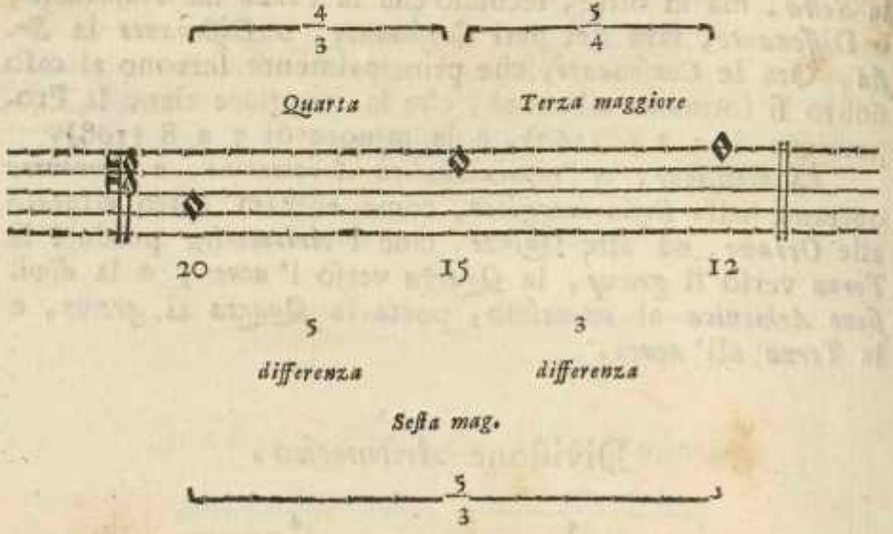
e d'una *Terza;* con questo, che la *Sesta* segue sempre la condizione della *Terza;* vale a dire, non solo se la *Terza* è *maggiore*, o *minore*, sarà similmente *maggiore*, o *minore* la *Sesta*, ma in oltre, secondo che la *Terza* sia *Consonante*, o *Dissonante*, sarà del pari *Consonante*, o *Dissonante* 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 abbiam 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*.

Divi-

(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 assai chiaro, e tanto le accade, o la *Quarta* stia presso il *grave*, o presso l'*acuto* (169).

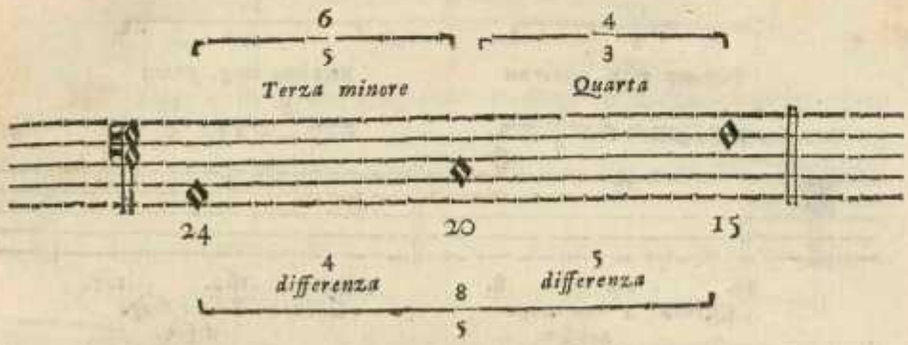
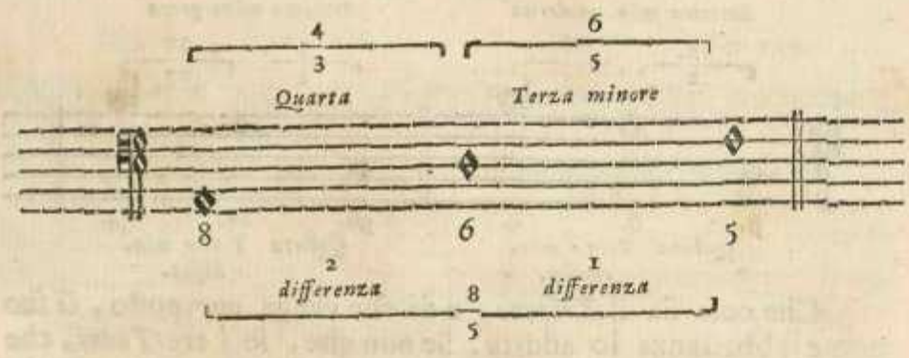
Se-

(169) *V' ha un altro modo ad alcuni più comodo a formarle, sottraendo dall'Ottava ora la Terza maggiore a ricavare la Sesta minore*

$$\begin{array}{rl} 2 \times 1 & \textit{Ottava} \\ 5 \times 4 & \textit{Terza maggiore sottratta} \\ \hline 8 : 5 & \textit{Sesta minore} \end{array}$$

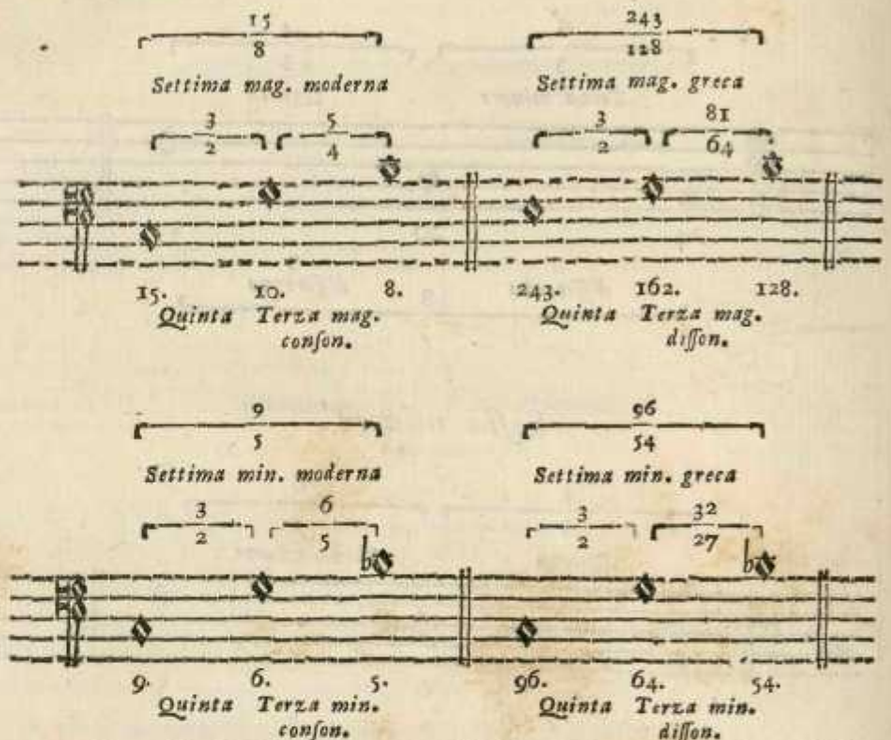
ed ora la Terza minore a ricavarne la maggior Sesta

$$\begin{array}{rl} 2 \times 1 & \textit{Ottava} \\ 6 \times 5 & \textit{Terza minore} \\ \hline 10 : 6 & \textit{Sesta maggiore} \\ 5 : 3 & \textit{Sesta maggiore ne' primi termini.} \end{array}$$

Sesta minore.

Sesta minore.

Passiamo alle *Settime* anch' esse *maggiori*, e *minori* composte di *Quinte*, e di *Terze*. Da queste *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*
2) 18 : 10 *Settima minore moderna*
9 : 5 *Settima suddetta ne' primi termini.*

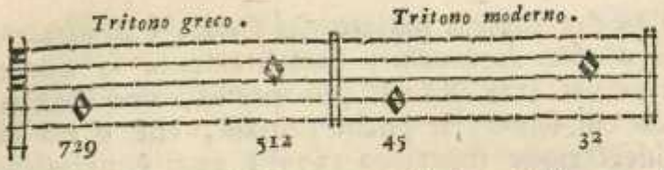
Che se questa fosse *Dissonante*, allora sarà la *Settima* degli Antichi (171).

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*, sarà il *Tritono antico* (172); se un *minore* sia frapposto a due *maggiori*, il *Tritono* sarà *moderno* (173).

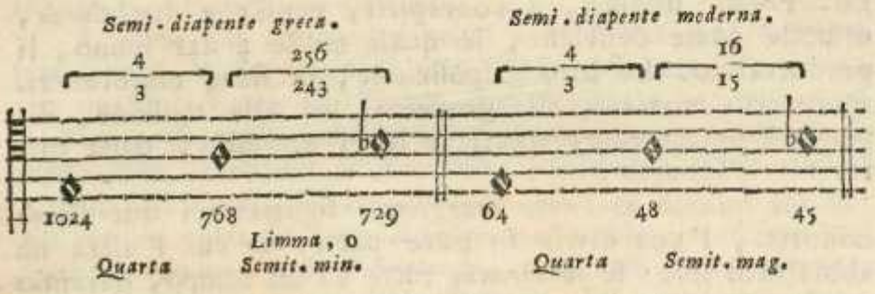
Tri-

(171) 3 : 2 *Quinta*
81 : 64 *Terza maggiore dissonante*
243 : 128 *Settima maggiore greca.*

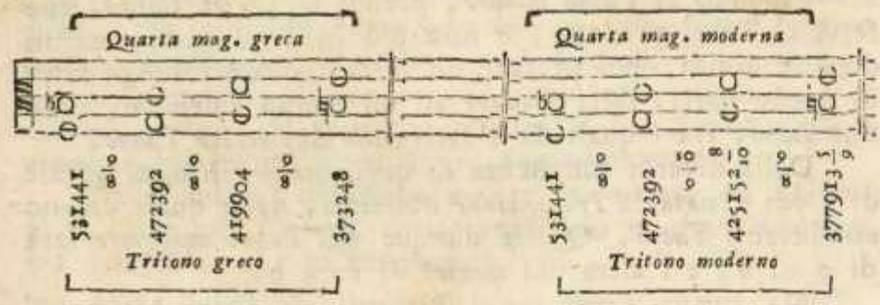
3 : 2 *Quinta*
32 : 27 *Terza minore dissonante*
96 : 54 *Settima minore greca.*

(172) 9 : 8, 9 : 8, 9 : 8 } *Tre Tuoni maggiori*
729 : 512 *Tritono greco.*

(173) 9 : 8 *Tuono maggiore*
10 : 9 *Tuono minore*
9 : 8 *Tuono maggiore*
18 } 810 : 576 *Tritono moderno*
45 : 32 *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).



Ii Fin'

(174) 4 : 3 *Quarta*
256 : 243 *Limma o Semituono maggiore*
1024 : 729 *Semi-diapente greca.*

(175) 4 : 3 *Quarta*
16 : 15 *Semituono maggiore*
64 : 45 *Semi-diapente greca.*

(176) 4 : 3 *Quarta*
2187 : 2048 *Apotome*
2 { 8748 : 6144 *Quarta magg. greca*
{ 729 : 512 *Quarta mag. ne' primi termini.*

4 : 3 *Quarta*
135 : 128 *Semituono medio*
2 { 540 : 384 *Quarta magg. moderna*
{ 45 : 32 *Quarta magg. ne' primi termini.*

Fin' ad ora abbiam 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, sa 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 *accustiche*, 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 servì al *Tuono* predetto, e non più in nove parti, ma in dieci la dividi; poi prefane 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 spezie 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 sarìa riuscito incomodo assai ed oscuro, non esente da laboriose riduzioni.

La

(177) *Dissertazione I. pag. 91 seg.*

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 multiplicandone 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 ſpezie 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 *Armonìa*, 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 ſpezie 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.

(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	1440 :	1080	*Quarta*
	4 :	3	*Quarta ne' primi termini.*

(179) *Seguaci di queſta ſentenza furono: Nicol. Wallicius Enchirid. Muſ. P.* 2. *cap.* 7. *Petrus Aron de Inſtit. Harmon. lib.* 1. *cap.* 17. *P. Stephan. Vanneus Recanet. de Muſ. lib.* 2. *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 soffrissero anch'essi i danni dell'altre scienze, restando oppresso nel loro sconvolgimento il *Tuono minore* posto in non cale per ben dieci secoli. Risorse 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, abbiam 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.*

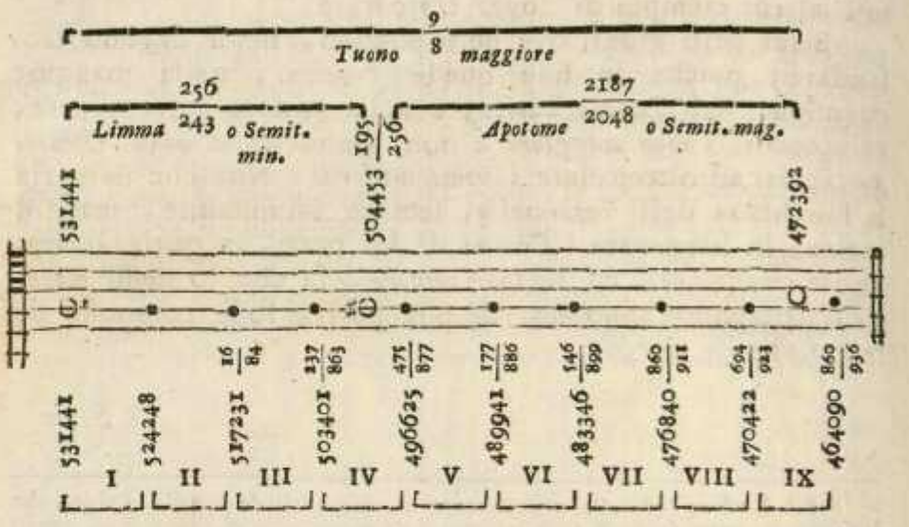
mi al *Tuono maggiore*, ed *otto* al *minore* (182): Non avendo voluto computare le *frazioni* richieste dalla precisa misura del *Comma* greco, e del nostro, le quali per maggior chiarezza, e minor incomodo di dottrina giudicammo allora su l' altrui esempio di dover trascurare.

Siam però giunti ove nè si possono, nè si devono trasandare; 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.

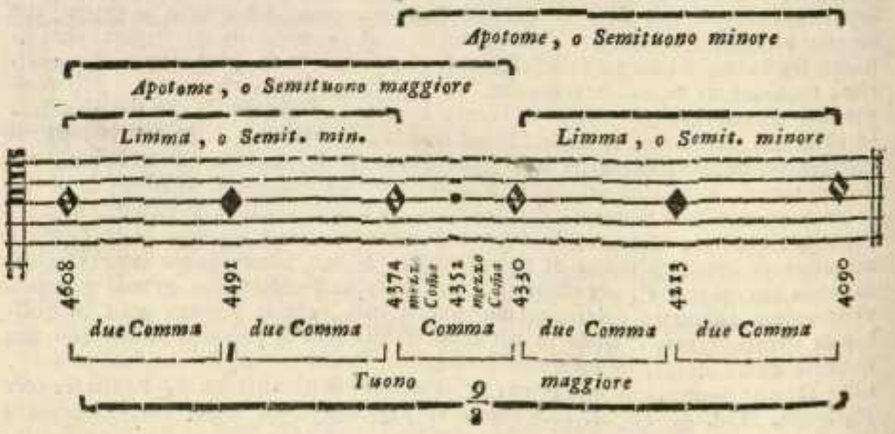
Serie

(182) *Zarlino Instit. Harmon. P. 2. cap. 46. Ediz. dell' Anno 1589.* Credo, che la forma di questo segno ⨉ 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; percioche 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' hebbero 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 incrocciate, che sono le quattro poste in tal segno; conciosiache 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 Dimostrationi, & nelle tre seguenti; similgiantemente da quello, che dice Boetio nel Cap. 15. del 3. Lib. della Musica; mostrando che 'l Tuono di proportione 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.

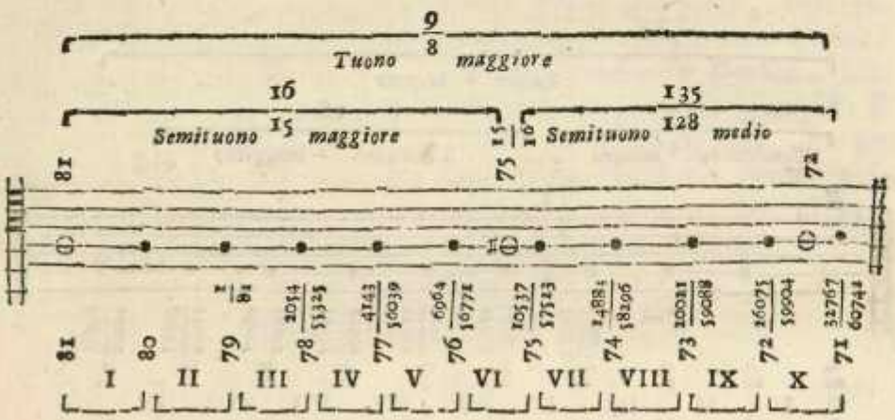
Serie del *Tuono maggiore* calcolata coi *Logaritmi* (183) su 'l *Comma antico* (184).



Serie del *Tuono maggiore* supposto di nove *Commi* (185).



Serie

Serie del *Tuono maggiore* calcolata coi *Logaritmi* su 'l *Comma moderno* (186).

Serie

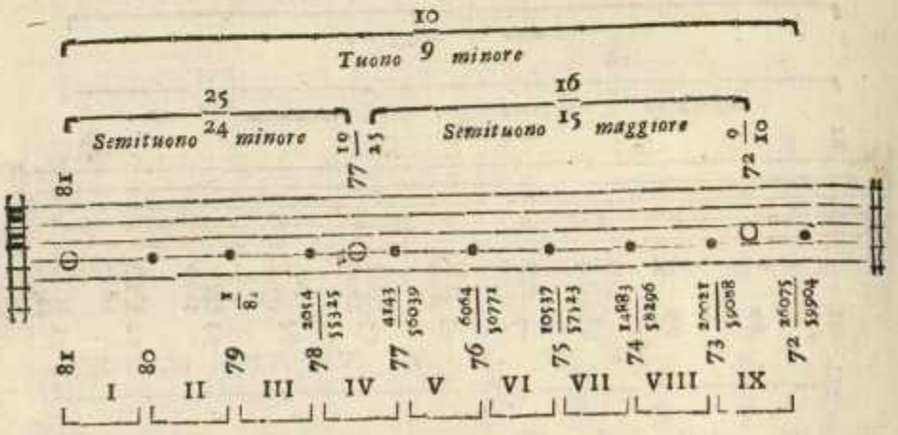
(183) *Si sono quì posti in opera i Logaritmi sufficientissimi all' uopo nostro, ad evitare l' incomodo delle operazioni Aritmetiche, che ci portano ad espressioni numeriche, le quali ne possono ben comprendersi dall' umana mente, ne ben ridursi all' esattezza di sperimento veruno. Tanto più, che lo Stapulense (Musi. lib. 2. n. 35. 36.), 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 quì 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 Musi. Aur. Lib. 1. cap. 29. Henrich. Glarean. Dodecachord. Lib. 1. cap. 10. pag. 28. P. Ang. da Picit. Fior Angel. di Musi. Lib. 1. cap. 35. P. Athanas. Kircherus Musurg. Univers. T. 1. Lib. 3. cap. 12. pag. 134. P. Zaccar. Tevo Musi. Testore P. 2. cap. 8. pag. 61.*

(186) *Zarlino Dimostrat. Harmon. Ragionam. 2. Propos. 21.* Il Tuono Sesquiottavo 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* su 'l *Comma moderno* (187).



Ma questo *Comma*, per ogni tempo nella *Musica* sì 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? Sarìa lo stesso, che il togliere amendue i *Semituoni* della *Musica* greca, facendoli, a modo degli *Unissoni*, 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*.

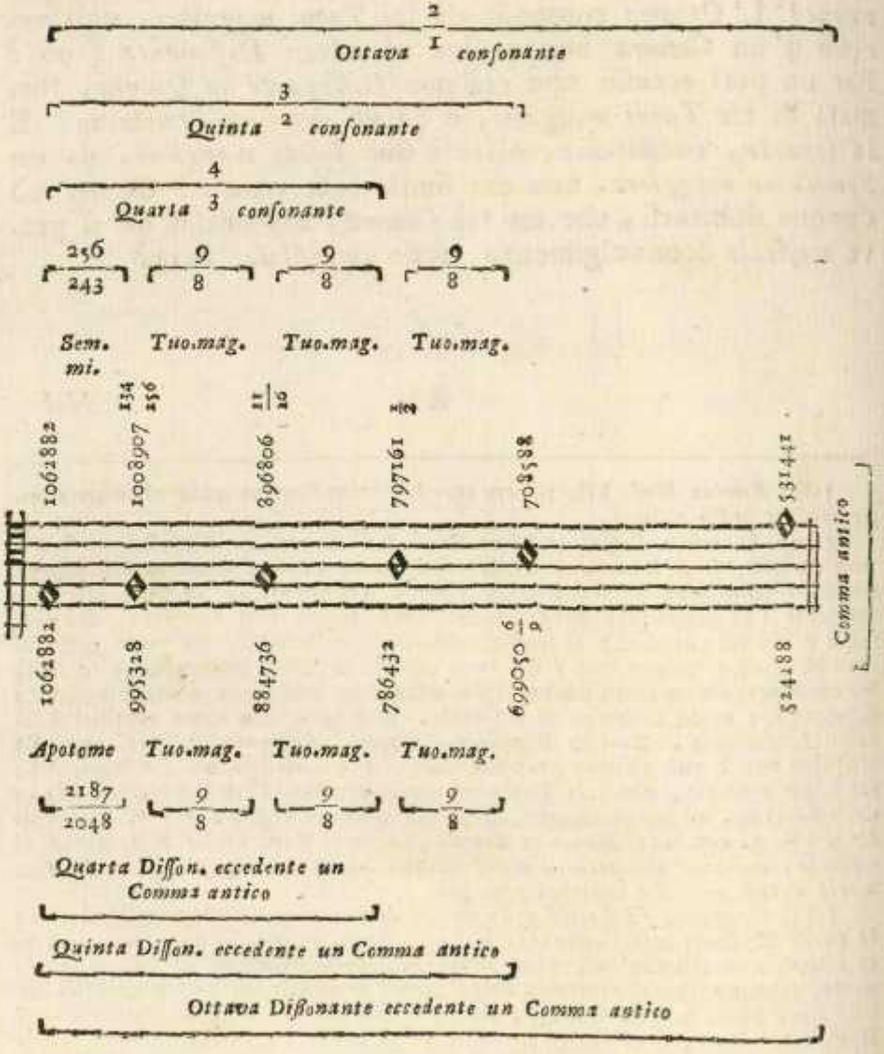
In fatti le tre notissime *Consonanze* per lo divario d' un solo *Comma* non si viziavano, passando in dannevoli *Dissonanze?* L' *Ottava* composta di sei *Tuoni maggiori*, dall' eccesso d' un *Comma* non veniva ad essere *Dissonante* (190)? Per un pari eccesso non era pur *Dissonante* la *Quinta*, formata di tre *Tuoni maggiori*, e da un *maggior Semituono?* E la *Quarta*, constituita, oltre i due *Tuoni maggiori*, da un *Semituono maggiore*, non era similmente viziosa? Come può dunque dubitarsi, che un tal *Comma*, cagione d' un sì grave *musicale* sconvolgimento, fosse *insensibile* (191)?

(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. 166.* La Diapason non si può alterare, accrescendola, o minuendola più, o meno della sua forma naturale, che è la Dupla proportione 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, overo de' Concerti di varij Strum. Music. Dial. pag. 13. P. D. Gio: Maria Artusi Arte del Contrap. pag. 32.*

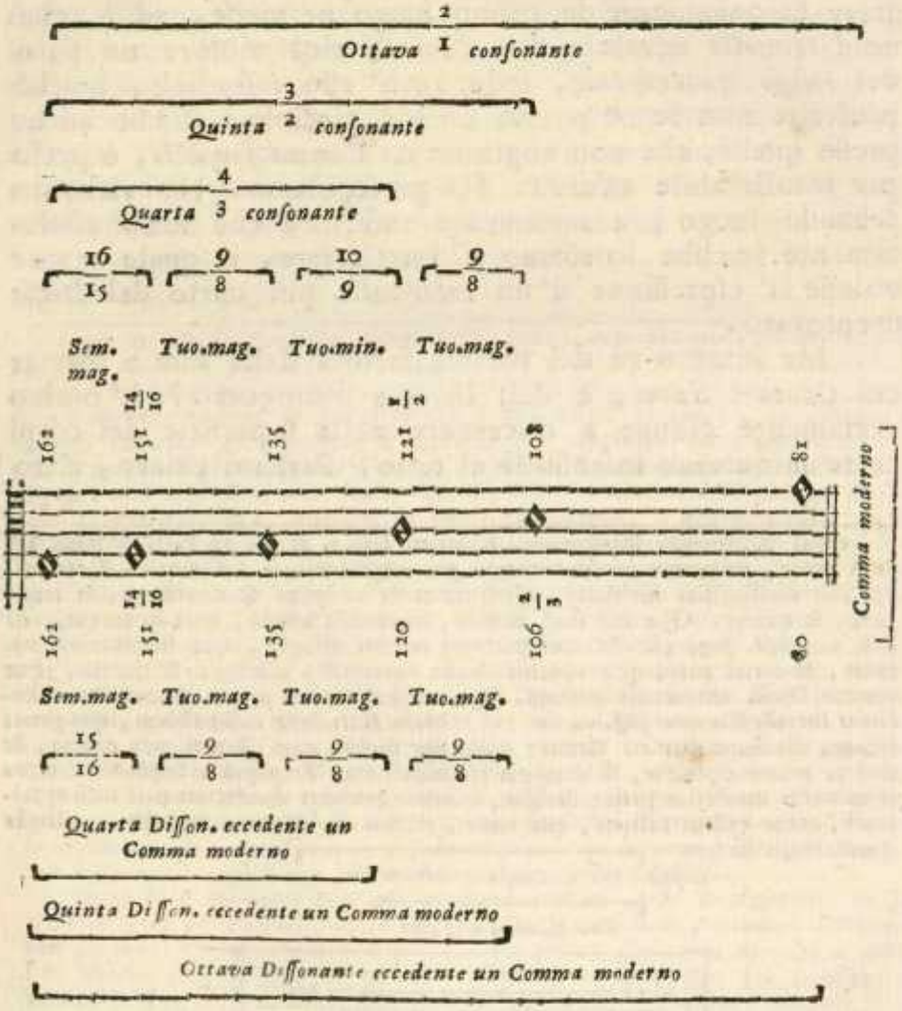
(191) *Scrupoloso fu sempre nelle misure degli Intervalli il greco rigore, ma in quelle spettanti alle Consonanze lo fu in sommo grado, ne pure permettendone mai veruna Alterazione. Sino Aristosseno, che volle diviso il Tuono egualmente, supponendone al contrario d' ogn' altro, il Semituono una precisa 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 Tolemeo, e da noi nella Dissertazione antecedente accennata pag. 150. 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

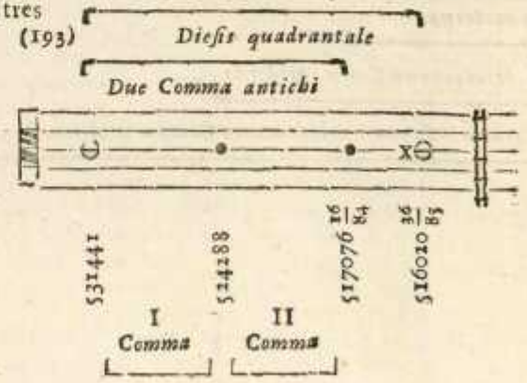
Nel *Sistema* del *Comma moderno*.



Ma quì sento dirmi essere stato il *Diesis quadrantale* ai *Musici* greci il più picciolo *Intervallo* a *cantarsi* possibile (192), il quale era la quarta parte d' un *Tuono*, appena eccedente due *Commi* (193). E di quì che ne viene? Un grave inconveniente in primo luogo ne viene, ed è, che un *Intervallo* eguale a due *Commi*, cioè minore un poco del *Diesis quadrantale*, fosse anch' esso *insensibile*, poichè proferire non se ne poteva un più picciolo, il che ancor presso quelli, che non vogliono un *Comma sensibile*, è preso per intollerabile assurdo. Ma proseguiamo. Ne viene in secondo luogo, a rettamente inferire, che vano assolutamente sarebbe lo sforzo d' un *Cantore*, il quale tentar volesse l' espressione d' un *Intervallo* più corto del *Diesis* mentovato.

Ma intanto va del pari la facoltà della *Voce* a formar col *Canto* i *Suoni*, e dell' *Udito* a distinguerli? L' occhio certamente giunge a discernere nella superficie dei corpi certe minutezze insensibili al tatto. Parliam chiaro, altro è,

(192) *Aristoxenus Harmonicor. Element. Lib.* 1. *p.* 21. *ex Vers. Meibom.* Est verò tonus, primarum consonantiarum per magnitudinem differentia. Porro tribus ille divisionibus dividatur, nimirum cantetur ipsius & dimidium, & tertia pars, & quarta. Quæ his sunt minora, intervalla omnia, cani nequeant. *Et Lib.* 2. *ejusd. pag.* 46. Ex toni partibus canitur dimidia, quæ hemitonium vocatur, & tertia pars, quæ vocatur Diesis chromatica minima, & quarta, quæ vocatur Diesis enarmonia minima. Quo nullum canitur minus intervallum. *Euclides Introd. Harmon. pag.* 10. *ex Vers. Meibom.* Harmoniæ color eâdem, qua genus ipsum, divisione utitur. Canitur enim per diesin, quæ est toni pars quarta, & diesin, priori æqualem, & ditonum incompositum; *Et pag.* 11. Supponitur tonus in minimas duodecim partes divisus, quarum quælibet duodecima pars toni appellatur, atque eadem ratione, qua tonus, reliqua dividuntur intervalla... Diesis quadrantalis in tres

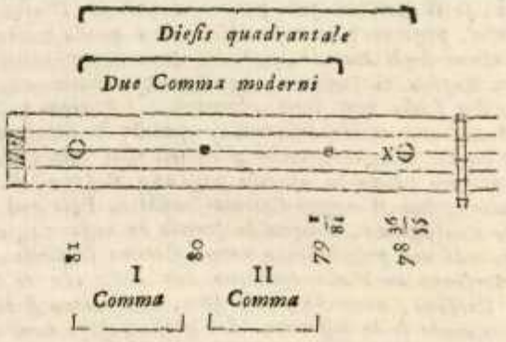
(193)

è, che gli organi vocali non ſieno diſpoſti ad un minor *Intervallo* dell' accennato *Dieſis* da *cantarſi* 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 ſeſquiottava, & 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 riflеſſione a queſta varia diſtanza dalle Conſonanze in occaſione degli Accordi, può diſſi parere contradirſi, quando ſcriſſe (Dimoſtr. Harmon. Ragion. 2. Defin. 23.):* Queſte minutie non ſono al noſtro propoſito, perche dal ſenſo non ſono compreſe. (*Ragion. 5. Defin. 8.*) Non importa, che io non faccia cotale differenza: purche 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, fino 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. Merſenno anch' eſſo conviene con noi, che le Scordanze preſſo l' Ottava, ed all' Uniſſono, ancorche piccoliſſime, nondimeno ſi rendano all' Orecchio ſenſibili. Certamente ſe le differenze dal giuſto foſſero come di 1000 a 1001 (P. Merſen. Harmonicor. Lib. 4. Prop. 4. Corol. 2.), e molto più di 90099 a 100000 (idem loc. cit. Coroll. 3.), i Suoni ſembrarebbero Uniſſoni; ma pero 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 comodo di dottrina ſupponeſſimo la medeſima Corda fondamentale di 900 particelle, cento delle quali ſi darebbero 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 ſarebbero la vigeſima parte, e queſta ſecondo il Merſenno 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 notabile.

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 sorte sfuggito (196). S' altra qualità non avesse questo *Comma*, se non se la grandezza, la difficoltà sarìa 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. Gios. 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 sarìa non volervi vedere in pieno merigio.

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, verrebbono 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 distributione, verrebbono ad esser DISSONANTI, per la molta distanza, c' havrebbono dalle lor forme vere; & li Tuoni, i quali sono vicini à tal Comma, & participano di una delle sue parti, sarebbono contenuti da tale proportione, che non si potrebbono 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; & benche, se l' alterazione sarà poca, come negl' odierni instrumenti, si potrà sopportare, & l' orecchie appagarsene; tuttavia se sarà 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, overo 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 Seste 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 Seste, 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 perche, ad evitar le scordanze, temperassero le Seste, 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 intendo, 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. 1. 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 spezialmente 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 tosto 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* addottato, 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, sariano 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 servigio smentisce chiunque pretenda non distinguersi 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

(103) *Il Desiderio, ovvero de' Concerti di varj Strum. Music. sotto nome di Alem. Benelli pag.* 18. Cominciarono à tentone hora à tirare, & hora ad allentare le altre corde di esso Clavacembalo, & à così variare spesse volte esse fraposte consonantie, finche 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 perfettione, che l'altra restasse di maniera imperfetta, che ella fusse insopportabile alle orecchie: ma fusse così participata 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, Prosdocimo 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 hûc, nunc illûc fertur, ut ex eo nihil certi, nihil firmi possit haberi; aliquando enim, ut Boëtio, & Pythagoræis faveat, 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 multiplici, 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, quæ ex Boëtij doctrina elici possunt una sesquioctuagesima.

(205) *Bartholom. Rami Musi. Pract. Tract.* 2. *P.* 1. *cap.* 6. *parlando d' un certo Maestro Osmeno Spagnuolo, lasciò scritto:* Cum in studio legeremus Salmantino 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 Ga-

(207) *E' neceſſario avvertire, come il Rami loc. cit. Tract. 5. 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.*

(208) *Errori de Franchino Gafurio da Lodi: da Maeſtro Joanne Spatario 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 capitulo (*De Harmon. Muſicor. Inſtrum. lib.* 2. *cap.* 34.) hai concluſo. Perche non eſſendo ſenſibile: el duro monochordo pythagorico, non ſeria riducto in molle al ſenſo de lo audito.

(209) *Joban. Spadarii in Muſica humilimi profeſſorit ejuſd. muſices ac Bartholom. Rami pareie ejus precept. honeſta defenſio In Nicolai Burtii parmenſis Opuſculum. P.* 2. *Correct.* 2. Nel primo ſeguente capitulo tu dici cuſſi ... Le concordantie in muſica ſonno nove: cioe uniſonus: tertia: quinta: ſexta: octava: decima: duodecima: tertiadecima: e quintadecima: e da li un poco tu dici emelles ſonno benche non ſiano conſone 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. Folianus 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 cadessero 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 sarìa duopo, fino le parti, mi spiacerebbe 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 esermi *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 divarj, 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 Musicæ 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 diesεos, an alterius cujusdam notorum intervallorum. *Vinc. Galilei Dial. della Musi. Ant. e Moder. pag.* 112.

a segno di fissarne la giusta misura? Accordiamo dunque con Aristoseno 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 abbiam 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 esser 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 intervallis, hoc est de consonantijs, quam de dissimilibus, hoc est, de dissonantijs, agendum esse censemus .... ut ab his, quæ meliùs, ac faciliùs sensu percipiuntur, ad ea, quæ non ita facilè percipi possunt, fiat progressus; quandoquidem consonantiæ multò faciliùs sensu percipiuntur, quàm reliqua intervalla minora. *P. Mersennus Harmonicor. Lib.* 4. *Propos.* 2. Consonantiæ sunt nobis gratiores Dissonantijs, quia illæ faciliùs ab imaginatione, quàm illæ comprehenduntur.

(217) *Abbiamo da Lemme Rossi* [*Sistema Musico cap.* 6. *pag.* 58.], *che*: Il Temperamento può essere di più maniere, le quali hanno origine dall' alterazioni 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. *Dimostrat. 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 quì 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) abhorrisce tale distributione; conciosiache 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 participate così: che lo estremo acuto tenga del Basso: overo 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, percioche lo suo estremo acuto va tirato in alto: per quanto si può contentare la orecchia.... Et e ben ragione: percioche 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. Prafat. pag.* 5. Reperi ingentem quidem totius quasi consonantiarum administrationis dissimilitudinem: præcipuè verò rem unam intolerabilem, ut laudatissima una veterum consonantiarum Diatessaron, nunc Quartam dicimus, miserrimam prorsus conditionem hoc tempore ferret. Etenim, tamquam ob crimen nobis inusta, 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 indigitant) 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 prattici sia stata collocata tra le Dissonanze ... Et se pure alcuno vorrà dire, che ella sia Dissonante, questo averrà, perche seguirà l' uso de' Prattici; i quali non sapendo addure 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 distinta, 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 *Pratica* 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 prattici 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 prattici 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 diatessaron, 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 eamdem notam quartam accipere poterit. *Andr. Ornitoparchus de Arte cantandi Micrologi. lib.* 4. *cap.* 4. Quarta, & si simpliciter ducta, dissona sit: conjuncta tamen concordi 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 Diatessaron præter rationem à Musicis Practicis inter dissonantias collocetur .... Si dixerint, eam, nisi à Diapente, aut alia consonantia in gravi fulciatur, seorsùm, & 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 Diatessaron, 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 compo-

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, ſervendo all' *Armonica*, come fa in vicinanza dell' *Ottava*, ottiene la perfezione d' una *Progreſſione gratiſſima* (223).

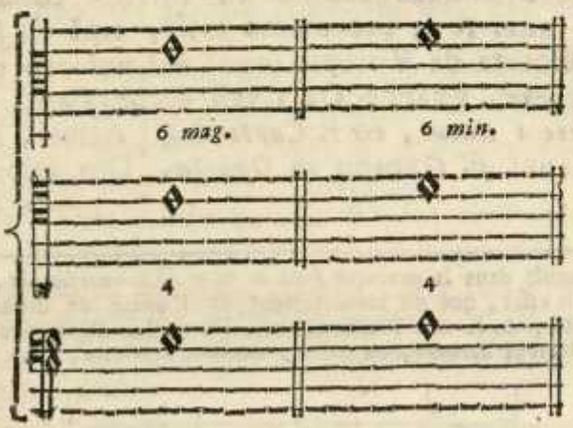
Per altro chi ſa dirmi onde venga, che ſtando queſta *Quarta* così combattuta preſso la *Fondamentale*, *da ſe ſola*, e come dicono, ſtando *nuda* (224) la vogliono

Diſ-

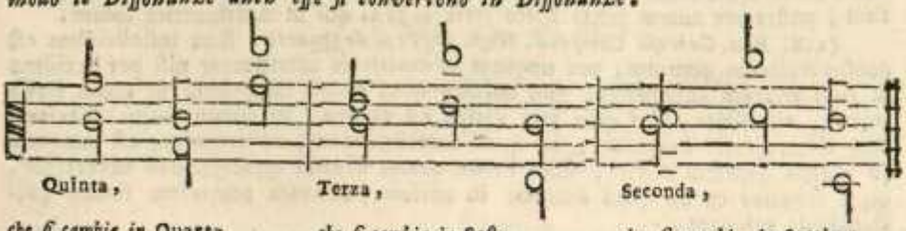
ſitione cum aliis conſonare deprehenduntur. Nec deſunt ad hoc confirmandum exempla: nam in multis Muſicis inſtrumentis [ut in Pſalterio] in gravi ſub Diapente poſita ſolet audiri: & in his, quæ ab Halieutica forma nomen habent, & Leuta, aut Violæ vulgò vocantur, in quibus omnes ferè chordæ inter ſe ad 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 Muſ. ant. e moder. Diſcorſo intorno all' opere del Zarlino. Gio: Battiſta Doni Annotaz. ſopra il Compend. de' Generi, e de' Modi della Muſ. pag. 237. ad 262.*

(223) *Gio: Battiſta Doni loc. cit. pag.* 250. 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: ſi come non è l' iſteſſo *συμφωνία*, & *Ευσυμφωνία*. La quarta poſta ſotto la quinta non fa buon effetto, perche 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 reſpettivamente 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 ſoſtentata, per così dire (i pratici impropriamente dicono coperta) da un' altra conſonanza .... maravigliandomi certamente, come i noſtri Prattici, 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 faccino ſcrupolo ne' concenti vocali d' adoprare la quarta nel grave. *Zarlino loco cit. Dimoſtr. Harm. ragion.* 2. *def.* 10. *Sopplimenti Muſic. 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. Teſo Muſi. Teſt. P.* 3. *cap.* 15. *P. Piceli Spech.* 2. *di Muſ. cap.* 2. *pag.* 5.

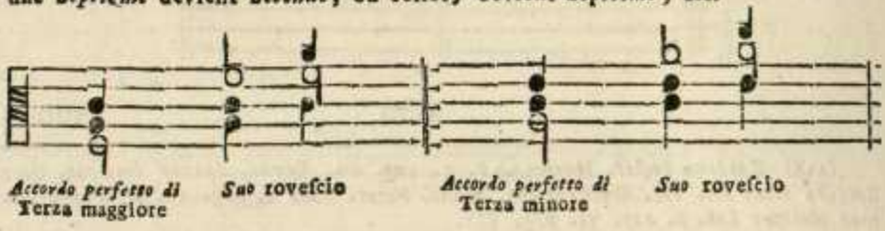
Diſſonanza? ma che poi veſtita, accompagnata, cioè con la *Seſta maggiore*, o *minore* (225), ſi trasformi toſto in *Conſonanza* per una mutazione ad eſsa in tutto eſtrinſeca (226)?

M m Non

(225) *Zarlino Inſtit. Harmon. P. 3. cap. 60. Franc. Salina loc. cit. Gio: Battiſta Doni loc. cit. De Præſtant. 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.*

E queſti cambiamenti ſono quelli, che il celebre Monſ. Rameau chiama ROVESCIO d'ARMONIA. *Trait. de l' Harmon. Livr. 1. Chap. 3. Art. 5. Generat. Harmon. cap. 5.* ... toutes les Conſonnances 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 Intervales; 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. Mersennio (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

---

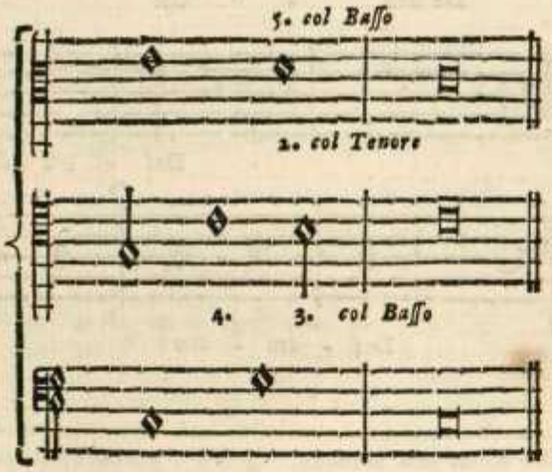
ce qui se reconnoît dans la pratique sous le nom de *Renversement*, parce qu' il ne s' y agit, en effet, que du renversement de l' ordre de deux Sons, come *Ut Ré*, & *Ré Ut*, de-là une *Tierce* devient *Sixte*, une *Quinte* devient *Quarte*, une *Septiéme* devient *Seconde*, ou cellecy devient *Septieme*, &c.

(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 oppositio 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.

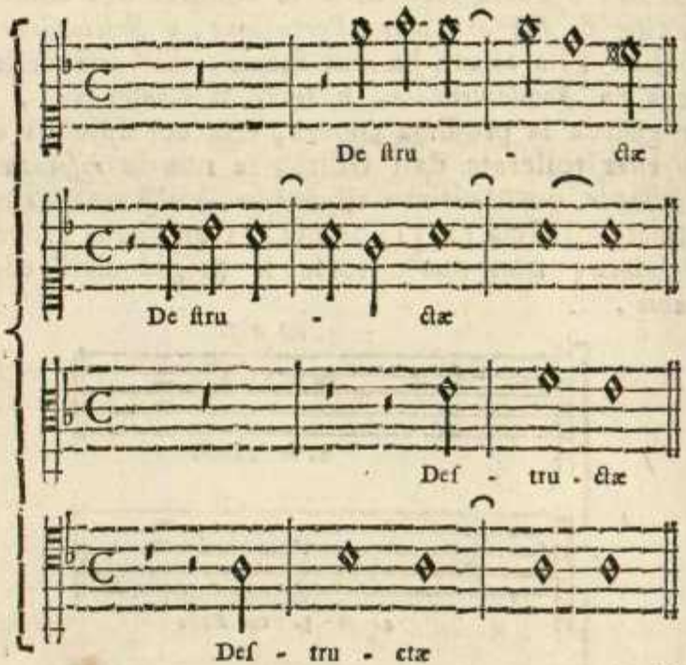
(229) *P. Mersennus Harmonicor. Lib. 4. Propos. 8. pag. 54.* Quamvis à junioribus disputatum sit num Quarta debeat collocari inter Consonantias, quòd videretur inepta compositioni duarum partium, hæc tamen veritas clarior est quàm ut probatione indigeat, quoties enim Quintæ superponitur, gratissima est, & compositiones, trium, quatuor, & plurium vocum, imò & duarum ingreditur, *& Propos. 23. pag. 63.* Quarta contra Bassum est omnium ingratissima.

(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 Disdiapason.

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 ingratissima, 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 dissuona a segno di non esser tollerata dall'Udito, se non se *risoluta;* 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*.

(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 resoluzione, 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-

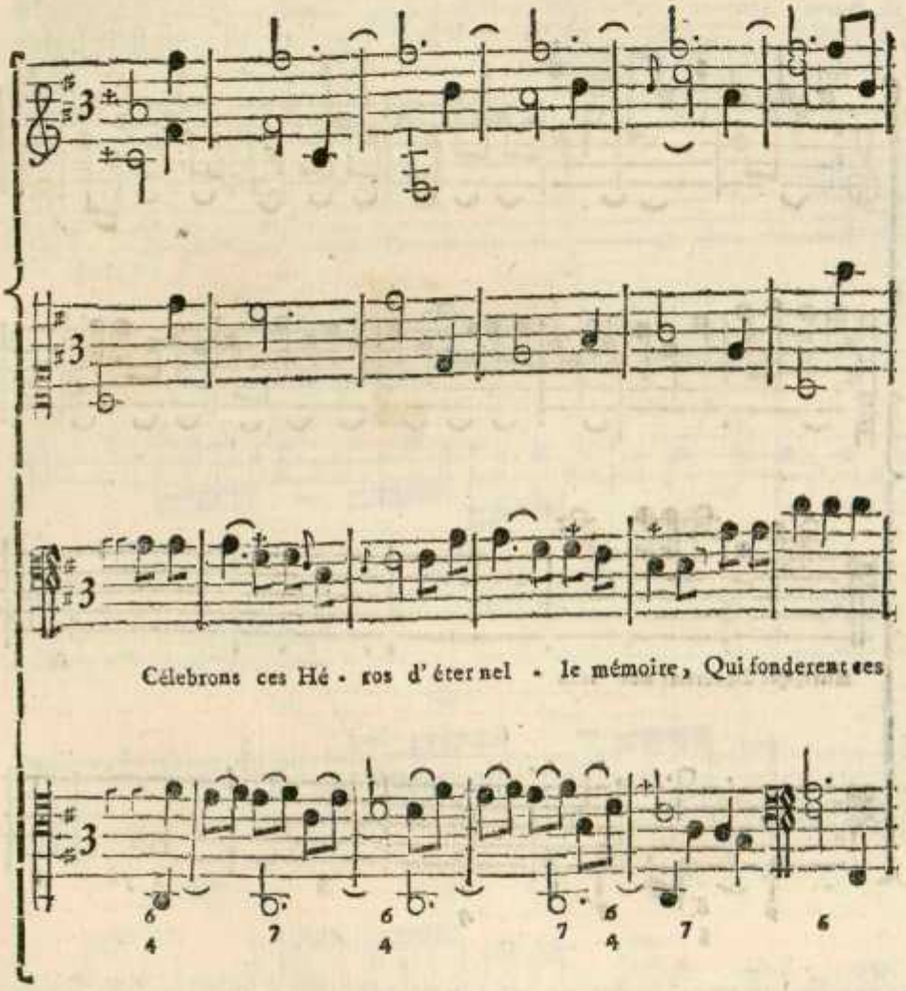
Anche la *Quinta* (232), e l'*Ottava*, tuttochè *perfettissime Consonanze* si riducono, per la ragione accennata, all'essere di *Dissonanze;* ma poichè a renderci illuminati, ebbero sempre maggior forza gli Esempj, eccone perciò d'alcuni valentuomini nell'*Arte nostra*, che abbiam per le mani.

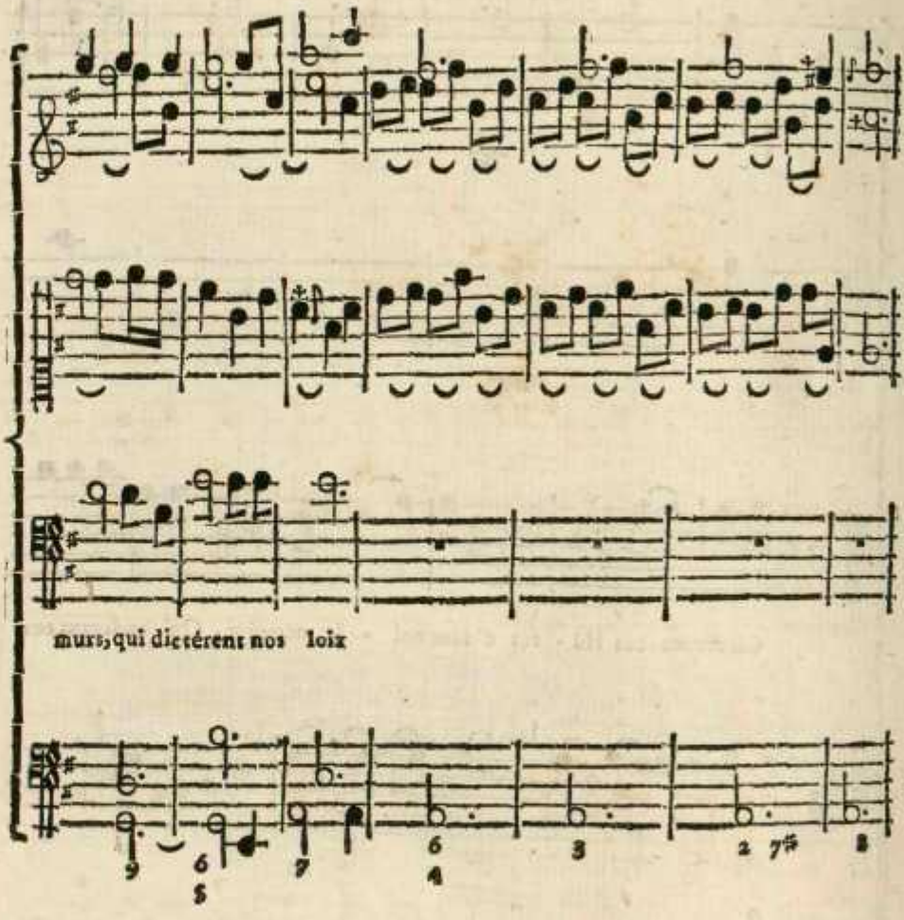
D. Anton. Theod. Ortells (233)

Monſ.

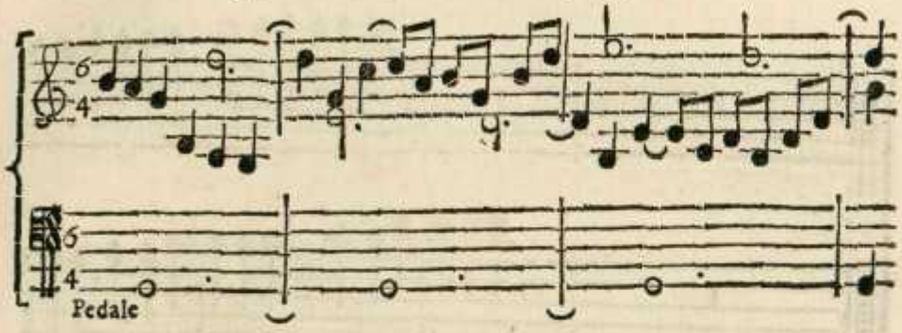
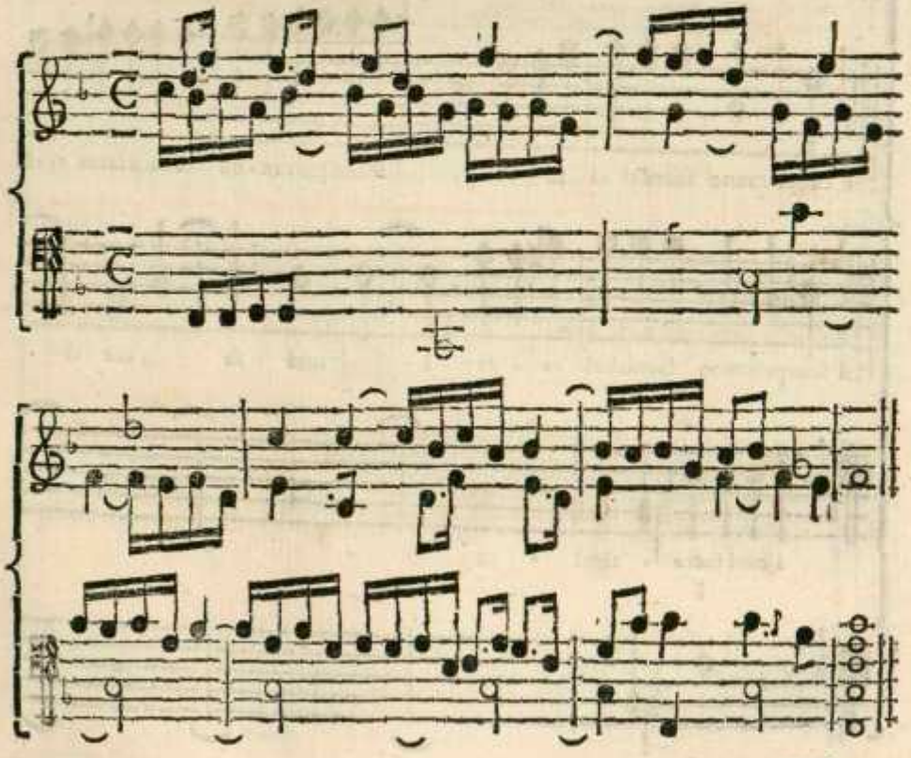
sto, che con esso forma una Seconda. Questo è quello dirò così, che urta, e spigne il sottoposto Suono, e sia di che natura si vuole, à scender di grado, che vale à dire a risolversi .... La Quarta per esser minore di sua natura inclina posarsi sù la Terza, ma quando è urtata dalla Quinta allora non solo inclina, ma viene sforzata eziamdio 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 eziamdio la Sesta benche maggiore urtata dalla Settima minore: così ancora la Terza maggiore urtata dalla Quarta.

(233) *Respuesta del licenciado Franc. Valls, Presbyt. Maestro de Capilla en*

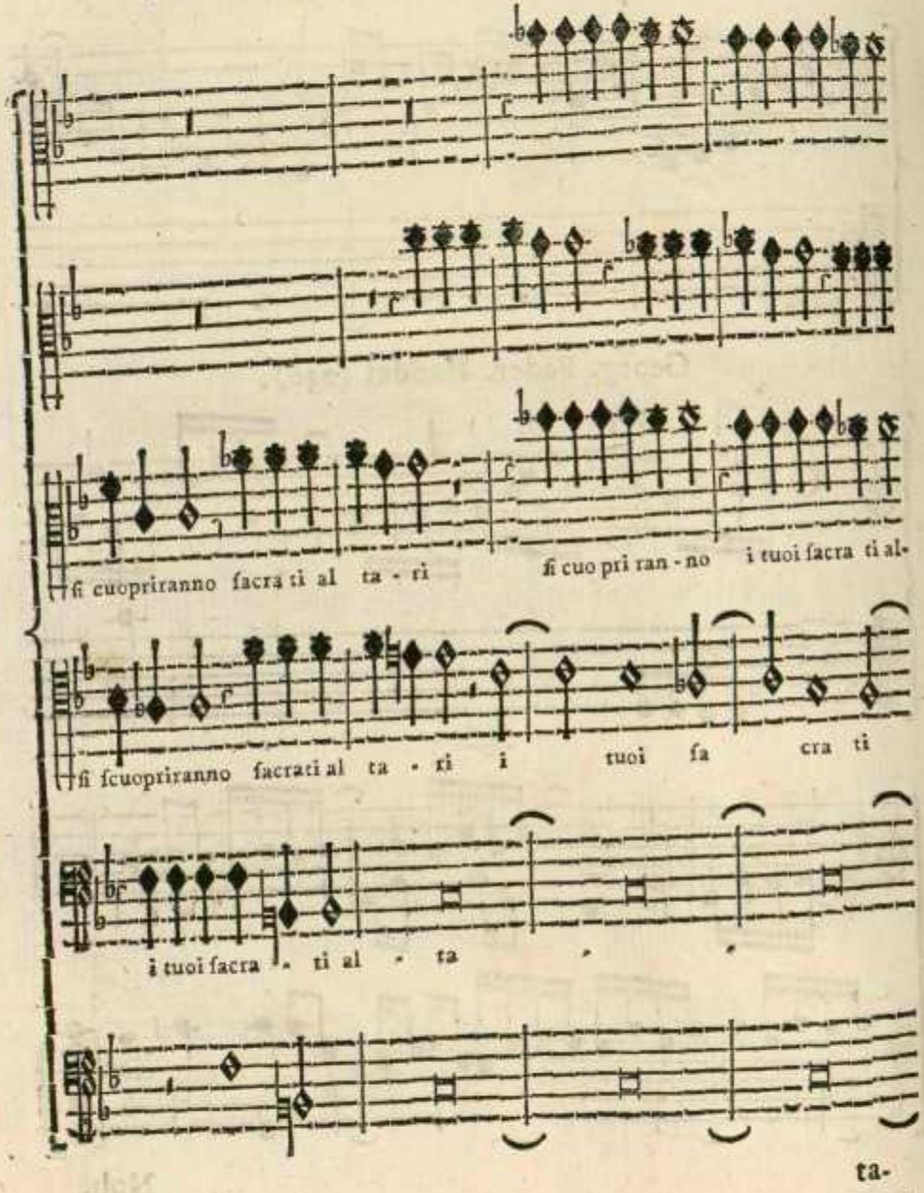
Monſ. Rameau (234).

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 Miſſa* Scala Aretina *pag.* 5.

(234) *Les Fêtes d' Hébé, ou les Talents Liriques, Ballet mis en Muſique par M. Rameau pag.* 102.

Jo:

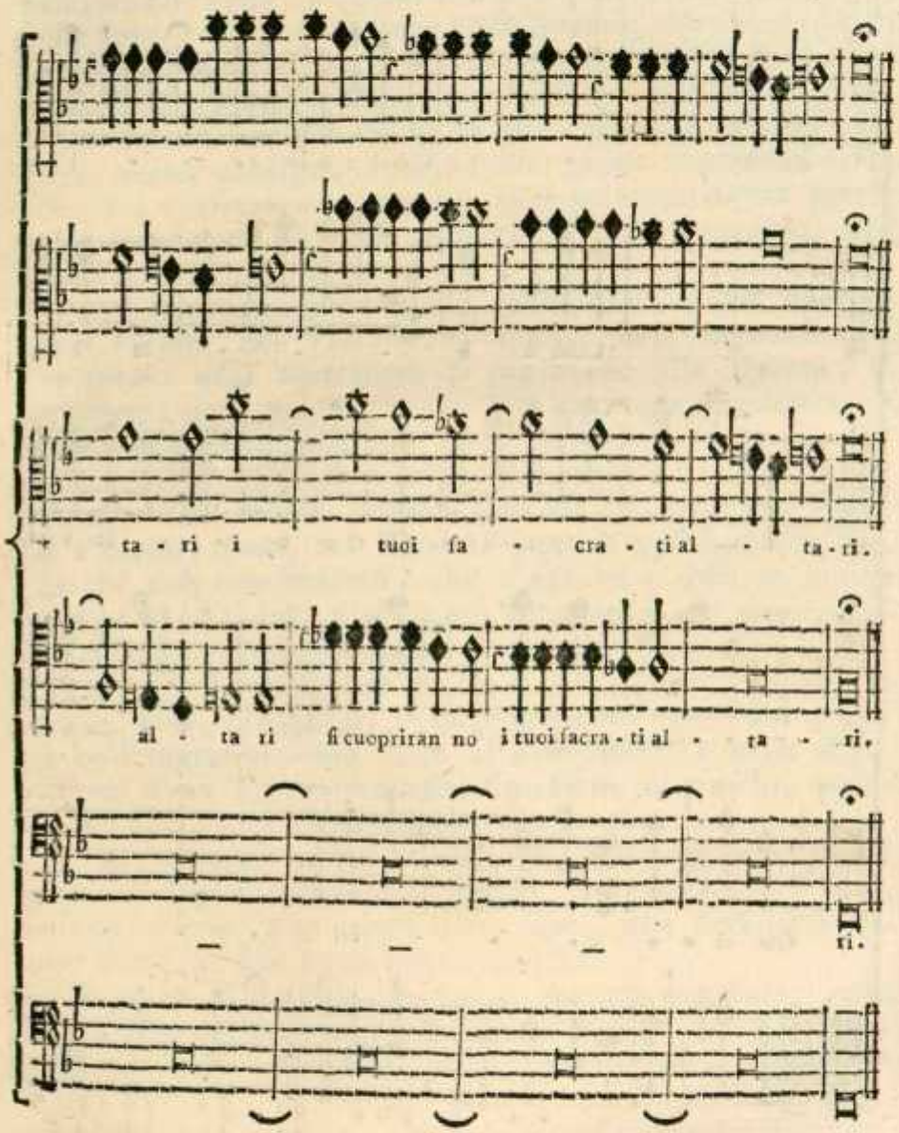
Johann Sebast. Bach (235).

Georg. Feder. Handel (236).

Nob.

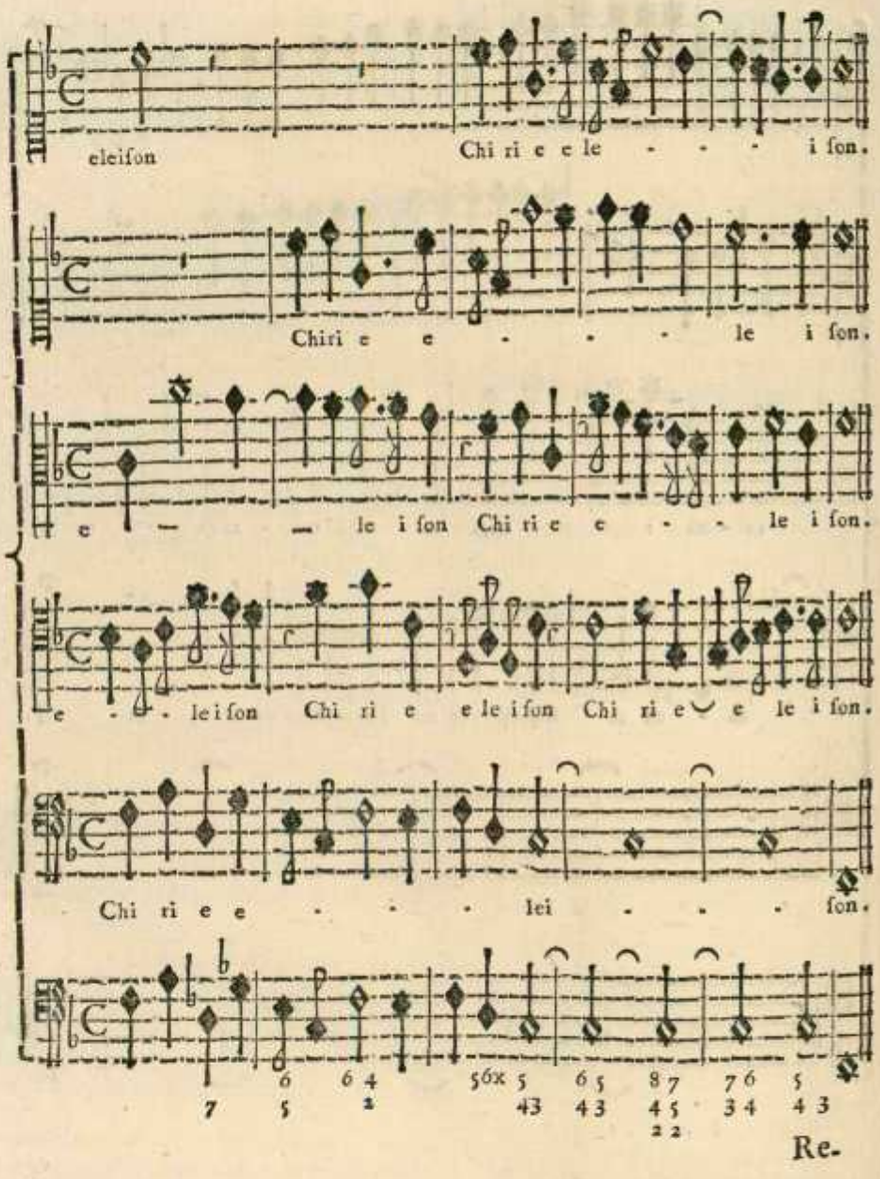
(235) *Terza Parte delle Opere Pag.* 30.
(236) *Suites de Piéces pour le Clavécin Vol.* 1. *Piec.* 2. *Alleg.* 2.

Nob. Uom. Benedetto Marcello (237).



(237) *Estro Poetico - Armon. Parafr. sopra Salmi: Poes. di Gir. Asc. Giustiniani, Musi. di Bened. Marcello Patrizj Veneti. Salmo* 50. ℣. 20. *pag.* 179. 180. T. 8.


ta - ri i tuoi fa - cra - ti al - ta - ri.
al - ta ri ſi cuopriran no i tuoi ſacra - ti al - ta - ri.
ri.

Giacomo Antonio Perti (238).

Re-

(238) *Ultimo Chirie della Meſſa a 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 seguono 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* 4 : 3,

(239) *Vedi sopra alla pag.* 257.

(240) *Euclides Introd. Harmon. Theorema* 3. *pag.* 25. *ex Vers. Meibom. Boetius Mus. lib.* 1. *cap.* 33. *lib.* 4. *cap.* 2. *Jacob. Faber Stapul. Mus. 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' ella 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) *Ptolemeus Harmonic. lib. 1. cap. 15. pag. 35. ex Vers. Wallis.* Dividemus primum rationem sesquitertiam, (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, & sesquisexta. Sesquitertiam enim complet, adjuncta sesquiquartæ, sesquidecimaquinta; sesquiquintæ vero, sesquinona; & sesquisextæ, sesquiseptima. Post has autem, non aliis duabus superparticularibus compositam reperiemus sesquitertiam. *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) 4 × 3 *Quarta*
5 4 *Terza maggiore detratta*
16 : 15 *Semituono maggiore.*

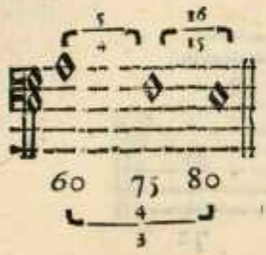
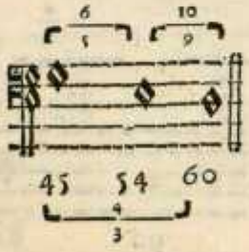
5 : 4 *Terza maggiore*
16 : 15 *Semituono maggiore*
20 { 80 : 60 *Quarta*
4 : 3 *Quarta ne' primi termini.*

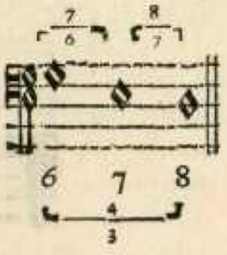
(243) 4 × 3 *Quarta*
6 5 *Terza minore detratta*
2 { 20 : 18 *Tuono minore*
10 : 9 *Tuono minore ne' primi termini*

6 : 5 *Terza minore*
10 : 9 *Tuono minore*
15 { 60 : 45 *Quarta*
4 : 3 *Quarta ne' primi termini.*

(244) 4 × 3 *Quarta*
7 6 *Terza minore mancante*
3 { 24 : 21 *Tuono maggiore eccedente*
8 : 7 *Tuono mag. ecced. ne' primi termini*

7 : 6 *Terza minore mancante*
8 : 7 *Tuono maggiore eccedente*
14 { 56 : 42 *Quarta*
4 : 3 *Quarta ne' primi termini.*

Serie A

Serie B

Serie C



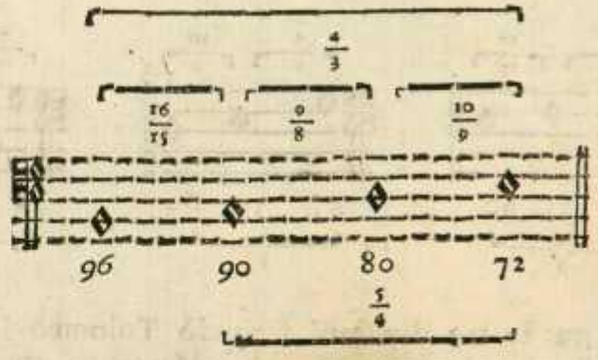
Con queste tre divisioni secondò Tolomeo la *Concinnità*, ed i *Fenomeni armonici* (245). Ma tanto non era sufficiente a formare la *Quarta*, che, non contenta di due *Intervalli*, richiede in ogni *Genere* il terzo.

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*.

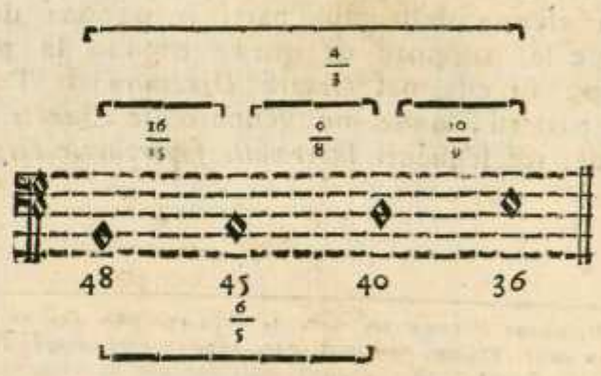
Serie

(245) *Ptolemæus 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 hypothesibus, (in positione & ordine rationum super-particularium;) tum id quod, per phænomena modorum in melodiis receptorum, est in confesso: quodque consentaneum sit primis, & divisionum naturæ congruis, suggestionibus; quas adhibet ad finiorem Rationum in Consonantiis determinationem. Assumit autem (*ut Lemma*,) ad positiones & ordines quantitatum, (hoc est, Phthongorum;) tum ex Hypothesi 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 superparticulares: 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-pason (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

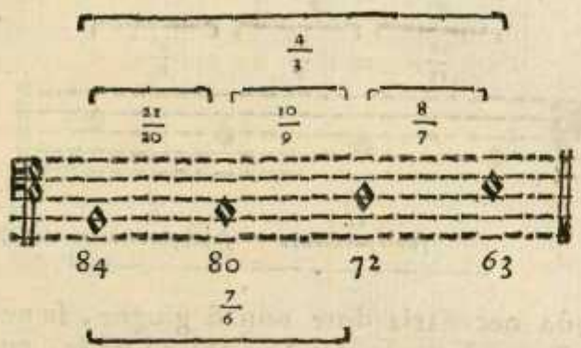
(246) 9 : 8 *Tuono maggiore*
10 : 9 *Tuono minore*

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 quì 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*.

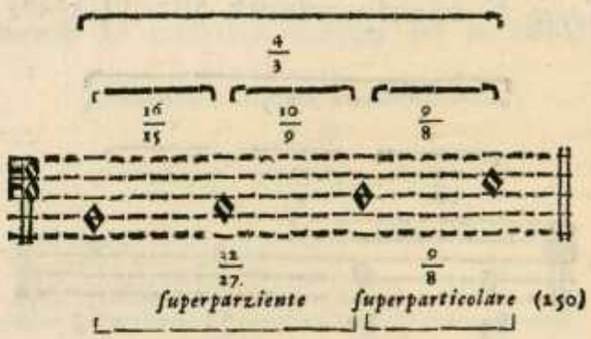
Or poichè cerchiamo, rispetto al primo *Intervallo grave* del *Tetracordo*, ove s' abbia a porre il *Tuono minore*, se presso al medesimo, o no; basti riflettere, che postovi presso, manca tosto alla serie ogni *concinnità*. Gl' *Intervalli* saranno *superparticolari*, ma la *serie* non avrà l' ultima 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-

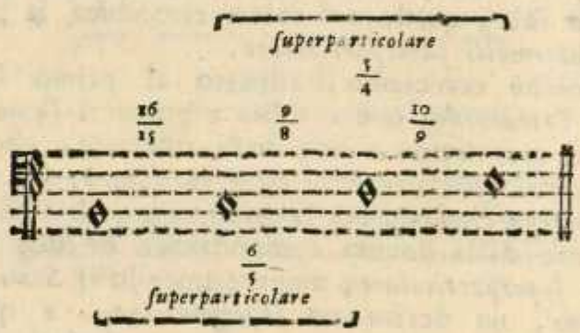
(248) 21 : 10 *Semituono minore*
10 : 9 *Tuono minore*

210 : 180 *Terza minore mancante*
30 7 : 6 *Terza minore mancante ne' primi termini.*

(249) *Ptolem. Harmonicor. Lib.* 1. *cap.* 15. *pag.* 39. *ex Vers. Meibom.* Verum 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, ſarà 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 *Semituono maggiore*
10 : 9 *Tuono minore*

5 } 160 : 135 *Interv. ſuperparziente, o Terza minore mancante*
} 32 : 27 *Interv. ſuperparz., o Terza min. manc. ne' primi termini*
81 : 80 *Comma aggiunto*

2592 : 2160 *Terza minore*
432 } 6 : 5 *Terza minore ne' primi termini.*
}

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 quì 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 servon di base.

Ed a che altro si riducono questi *Elementi*, se non se ai puri *Intervalli muscali*, che non solo nell'*Armonia*, o sia nel *Concerto*, ma nella stessa *Melodia*, ovvero nelle semplici *Cantilene*, fanno le veci di *Componenti* (252)? Tali

(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 differo* 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 Acutis. Observat. Musi. Tract. 1. cap. 23. li chiamarono Specie. Contrapunti species, overo consonantie. Perfecte Unisonus, 5, 8, 12, 15, &c. Imperfecte. Terza, 6, 10, &c. Dissonantie. Seconda, 4, 7, 9, 11, &c. *Secondo Franch. 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, overo (come dicono) le Specie semplici del Contrapunto sono sette, & non più; lassando fuori l' Unisono: 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 Unissonus, 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, Unisonos aut etiam Antiphonos (*contra-sonantes*). Si quis igitur est Unisonus, idem omnino Consonus est, & Concinnus. Si quis Consonus est, est & Concinnus, at non statim est omnino Unisonus. Qui vero Concinnus est, neque statim erit Consonus aut Unisonus: & 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 unisoni,) sunt dissoni: non autem & inconcinni. Sunto 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 Cannuccie, 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 spezialmente 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 constituisce la *Melodia*, e molte *Melodie*, o *serie* di tal fatta, poste l' una contro dell' altra, constituiscono 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

(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 potiùs, aut ex aptitudine ad imitandum sibi naturaliter insita, provenire censendum est, per quam assuefactæ 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* Diaphonía, *con cui la chiamò Guido Aretino (Mercl. in Musi. cap. 18.), che secondo Gioanni Cottonio vale appo noi lo stesso, che* Organo. *De Musi. ad Fulgent. Anglor. Episc. cap. 22. ex Cod. Lipsiens. & Antuerp.* Dyaphonía 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 conveniant. Qui canendi modus vulgabitur (*i. d. vulgariter*) Organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod Organum vocatur. Interpretatur autem Diaphonía 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 Organizare, stante l' autorità di Franchino Gaffurio Pract. Musi. Lib. 3. cap. 10. & alibi.* Quandoque etiam organizantes ipsi semibreves ac minimas atque reliquas diminutiores figuras notulis cantus plani commensurant: has in mensura semibrevium 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 modulantur. *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. Vatica. num. 5322.)* Discantus secundum Magistrum Franconem est diversorum cantuum Consonantia. *Vedi du Cange Gloss. med. & infimæ Latinit. T. 2. pag. 127.*

questo, oltre quelle, che tengono fra loro in ogni *serie*, o sia *Parte musicale*, tante tosto 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 partoriscano equivoci, mi sia permesso il distinguerle dal loro genere, nominando *Melodica* quella *Relazione*, che gl'*Intervalli* vicendevolmente tengono nella *Melodìa*, 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 servigio 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 giustezza, 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 maestrìa 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-

---

(257) *pag.* 218. *Annot.* n. (112)

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 dovrìa, 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* constituiva la

(258) *Zarlino Instit. Par. 4. cap. 32.* Et debbe avertire 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 dimostrarà 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 usarà 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, overo la Terzadecima maggiori, che per loro natura sono alquanto aspre sopra la chorda più grave del concento; 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 usarà (secondo l'osservanza delle Regole date) li movimenti, che procedono per il Semituono & per quelli del Semiditono, & altri simili; usando spesso le Seste, overo 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 & giudicio.

la varietà de' *Tuoni*, o *Modi*. La determinata varia succeſſione degl' *Intervalli* in ogni *Tetracordo* conſtituiva 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 artificioſamente 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.* 133. *Tetracordi pag.* 90. *Tuoni, e Modi pag.* 208. *Generi pag.* 89. *Intervalli ſtabili, e mobili pag.* 140. *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; Diatonicorum 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 admiſtio, in Lyra quidem, Mollibus; in Cithara, Tropicis: Diatonici autem mollis cum Toniæo mixtio, *in Lyra*, modis Mutabilibus; in Cithara, Parypatis: Diatonici intenſi cum oniæo 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 adottazione, 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 crederſi 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 *Armonìa* fondata ſu la ſola *Relazione melodica*; ma non mai avanzar ſi poteva a vantaggio ed ornamento della *Sinfonìa* 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 *Melodìa* reſta vinta in ricchezza di varietà dalla greca, queſta però ceder deve alla moderna *Armonìa*, quanto più varietà ci apporta il *Siſtema participato* 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.

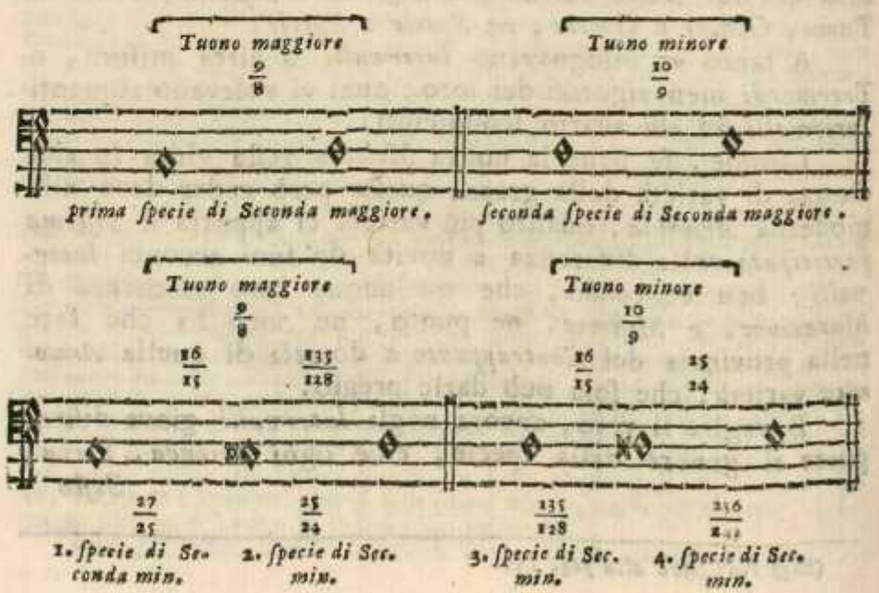
E vaglia il vero, ancora negli *Intervalli* giova diſtinguere il genere dalla ſpecie, cioè ogni *Seconda*, *Terza*, *Seſta*

(263) *Vedi ſopra alla pag.* 111.

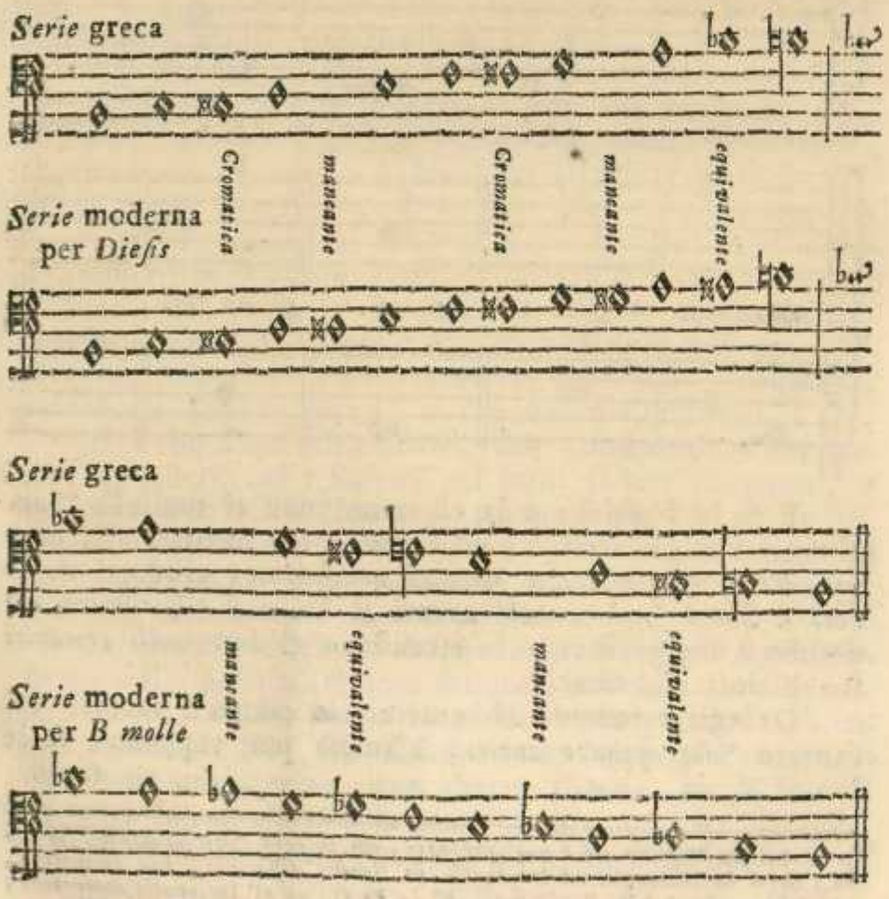
Seſta ec. preſa come genere; e più fatta di *Seconde*, di *Terze*, di *Seſte* ec. ſpecie diverſe d'ogni genere. I Greci vantavano molte ſpecie in ciaſcuno di queſti generi, di cui noi non ne ritenemmo ſe non alquante ſole (264). Onde, ſe ſtiamo agl' *Intervalli* della ſeconda fatta, eſſi ſopra di noi 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

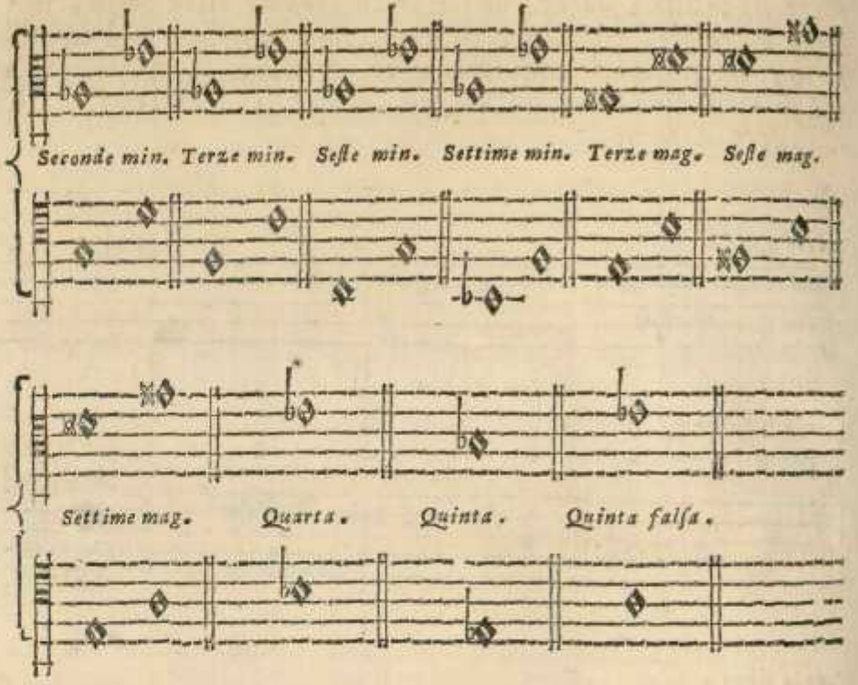
(264) *La noſtra Muſica d'ogni genere di greco Intervallo non ritenne, che due ſole ſpecie, maggiore l'una, l'altra minore, fuori delle Seconde, in cui v'hanno due ſorta di Seconde maggiori, e quattro ſorta di minori. Le Seconde altro non ſono, che i Tuoni, ed i Semituoni. I Tuoni ſi chiamano Seconde 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 paja di Semituoni, neceſſariamente ne vengono quattro ſpecie di Seconde minori, le cui Proporzioni partitamente ſi fiſſarono alla pag. 246. 247., che nella Tavola quì ſottopoſta ſi riſcontrano.*



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*.



Queste due *Serie*, e specchio a noi sono d' alcuni po-

chi de' mentovati *Intervalli*, e fonte dei rimanenti, che nella seguente si manifestano (265).

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 ♮, o il ♭, 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 Mistione, 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 contrapposti i ma noi in questo Esempio ne contraponiamo, non ad illustrare la greca Musica, che tale contrapposizione non conoscea, 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 ſaranno i *Siſtemi*, che di paſſaggio noi quì ſcorreremo, indicando partitamente gl' *Intervalli* d' ognuno, poichè all' *Accordo*, perciò al *Concerto* pregiudiciali.

Nel che fare cautamente, due condizioni s' avvertano: prenderſi quì i *Siſtemi* nel puro *Genere Diatonico*; e quì 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'

(266) *pag.* 118. 119. 131.
(267) *pag.* 118. 132.
(268) *Diſſert. I.*
(269) *Pag.* 161. *& 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 restano 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 saranno di termine fisso al necessario paragone de' nostri *Intervalli* in ogn' altro *Sistema*, talchè ne risulti 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 Sesquiottavo*, 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.* 231. 233. 234.

(271) *Bryennius Harmonic. Lib.* 2. *sect.* 15. *pag.* 460. *ex Vers. Wallis.*

Terze minori

E	G	
512	432	*mancanti d' un Comma.*
a	c	
384	314	
♮	d	
341⅓	288	

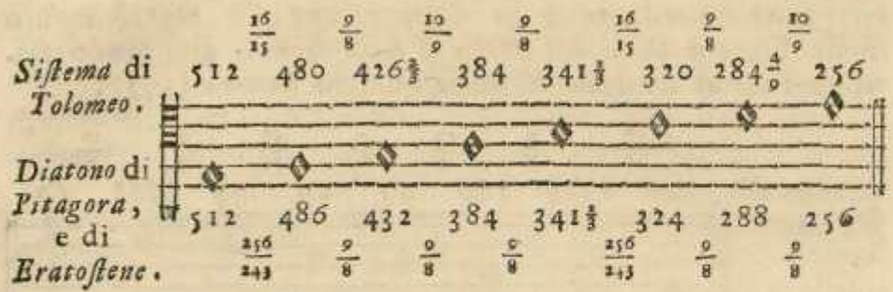
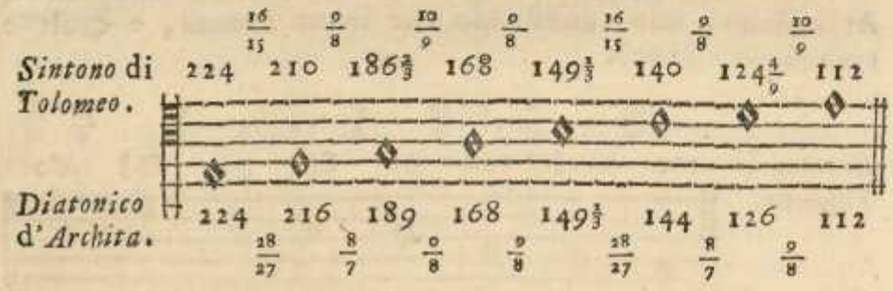
Terze mag.

F	a	
486	384	*eccedenti d' un Comma.*
G	♮	
432	341⅓	
c	c	
324	256	

Sesta min.

E	c	
512	324	*mane. d' un Comma.*

Sesta mag.

F	d	
486	288	*eccedenti d' un Comma.*
G	e	
432	256	

Ineguale è il divario della *Diatonica* d'Archita, eccedendo le *maggiori* ora d'un *Comma*, ed ora di due, e mancando nell'istesso modo le *minori* (272).

Sov-

(272) *Ptolem. Harmonicor. Lib. 1. cap. 15. pag. 39. ex Verf. Wallis.*

Terze minori.

E G
824 : 189 *manca d'un Comma.*

a c
168 : 144 *manca più di due Comma.*

♮ d
149⅓ : 126 *manca d'un Comma.*

Seste min.

E c
224 : 144 *manca di due Comma.*

Terze maggiori.

F a
216 : 168 *eccede più di due Comma.*

G ♮
189 : 149⅓ *eccede un Comma.*

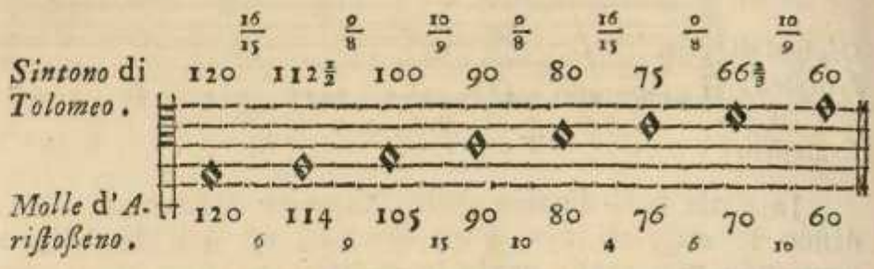
c e
144 : 112 *eccede più di due Comma.*

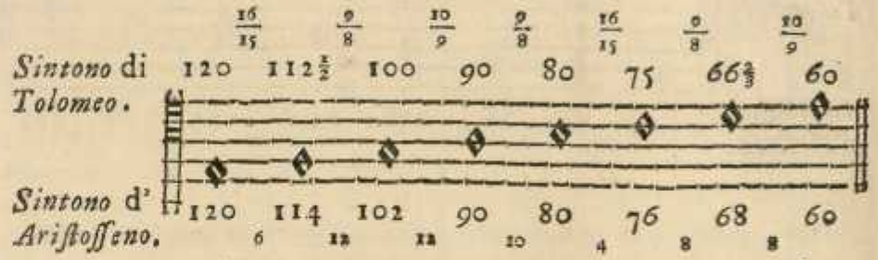
Seste maggiori.

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 tal. volta fino al numero di quasi quattro *Comma* (273).



Non così grande è lo svario nel *Sintono* dello stesso Aristosseno: non consistendo che in un *Comma*, e qualche cosa di più (274).

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.*

♮ 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.*

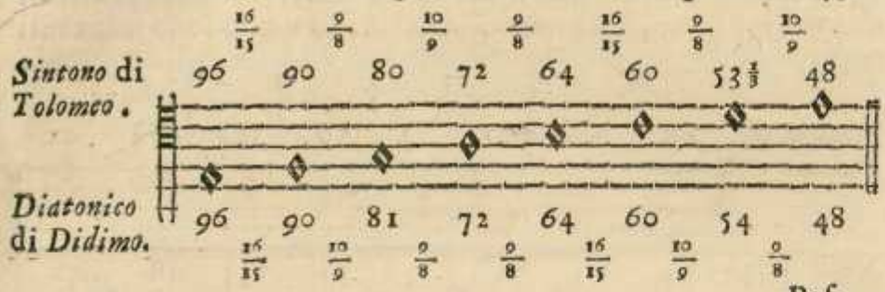
G ♮
105 : 80 *eccede di quat. Comma in circa.*

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).

Paſ-

(274) *Ptolem. loc. cit.*

Terze minori.

E G
120 : 102 *manca più di un Comma.*

a c
90 : 76 *manca più di un Comma.*

♮ d
80 : 68 *manca più di un Coma e mez.*

Seſta minore.

E c
120 : 76 *manca più di un Comma.*

Terze maggiori.

F a
114 : 90 *eccede più di un Comma.*

G ♮
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
96 : 81 *manca un Comma.*

a c
72 : 60 *giuſta.*

♮ d
64 : 54 *manca un Comma.*

Seſta minore.

E c
96 : 60 *giuſta.*

Terze maggiori.

F a
90 : 72 *giuſta.*

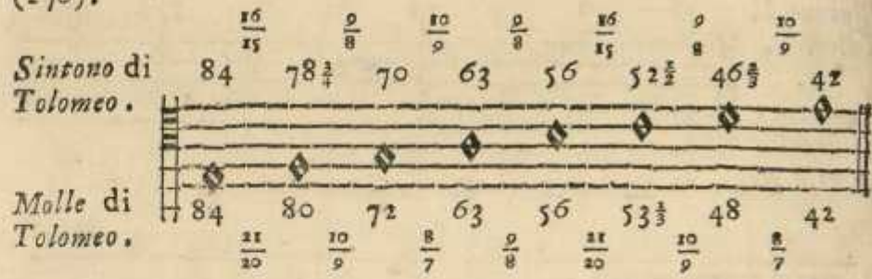
G ♮
81 : 64 *eccede un Comma.*

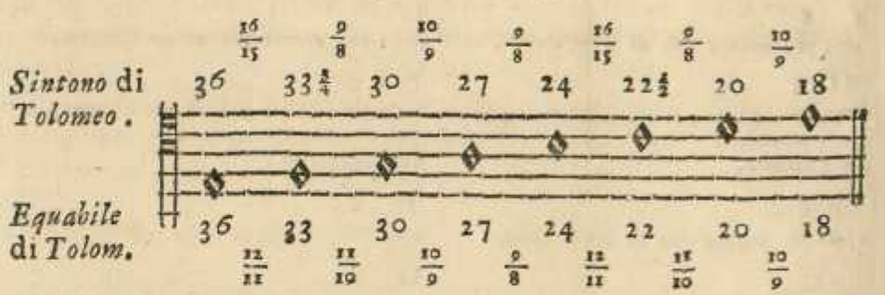
c e
60 : 48 *giuſta.*

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).

Nell' *Equabile* poi alcune *Terze* e *Seste minori* eccedono quasi due *Comma*, e le *maggiori* sono parimenti di quasi due *Comma* mancanti (277).



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 : 53⅓ *manca più di un Comma.*

♮ d
56 : 48 *manca più di due Comma.*

Sesta minore.

E c
84 : 53⅓ *manca di un Comma e più.*

Terze maggiori.

F a
80 : 63 *eccede più di un Comma.*

G ♮
72 : 56 *eccede più di due Comma.*

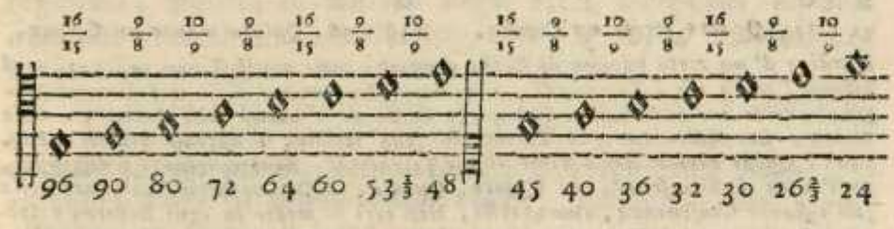
c e
53⅓ : 42 *eccede più di un Comma.*

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 scarseggia d'un *Comma*, ed una *Sesta maggiore*, che d'altrettanto lussureggia, lo rendon colpevole (278).

L'estensione d'una doppia *Ottava* pone in mostra ogni sua colpa.

Ma quì siami lecito uscire dai limiti dell' esame fin ora tenuto. Convien esser rigidi con un *Sistema*, quale è il

(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.*

♮ 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 ♮
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. 1. cap. 15. pag. 39.*

Terza minore.

d f
53⅓ : 45 *manca un Comma.*

Sesta maggiore.

F d
90 : 53⅓ *eccede un Comma.*

Sintono, la cui vicinanza col noſtro *Temperato* potrìa 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 — 72 : 53⅓ *Quarta eccede un Comma.*

d a — 53⅓ : 36 *Quinta manca un Comma.*

L'ordine d' un certo numero di Corde compone, come avviſoſſi pag. 234. 235. ogni Siſtema, ed in eſſo i Tetracordi, e le varie Proporzioni delle medeſime compongono 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 conſtituiſcono, 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 ⅗ di un Comma.*

Quarte, di Didimo.

G c — 81 : 60 *creſce di un Comma.*

del Molle di Tolomeo.

G c — 72 : 53⅓ *eccede ⅘ di un Comma.*

a d — 63 : 48 *manca un Comma, ed ¼.*

dell' Equabile di Tolomeo.

G c — 30 : 22 *eccede un Comma, e ⅔.*

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 eccediva, 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* modernamente 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*, frammischiandole 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 tentaron l' impresa (281).

(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 quì 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 tuttavia 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 rammemorarsi 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 altri 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. Zirlino 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*, *maggior* l' uno, l' altro chiamato *medio*. Ma così *maggiore*, che eguale essendo al *maggior* 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 *maggior Tuono* col *Semituono minore*, poichè il *Semituono* rimanente, alquanto maggiore d' un *maggior Semituono*, produce tosto la quarta sorta di *Semituono*, che dall' antecedente di lui misura è *massimo* a ragion nominato (286).

Ma l' uopo *muficale* voleva due altre sorta di *Semituono*: volea, 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-

---

(184) 16 : 15 *Semituono maggiore.*
25 : 24 *Semituono minore.*

400 : 360 *Tuono minore.*
40 } 10 : 9 *Tuono minore ne' primi termini.*

(185) 16 : 15 *Semituono maggiore.*
135 : 128 *Semituono medio.*

2160 : 1910 *Tuono maggiore.*
240 } 9 : 8 *Tuono maggiore ne' primi termini.*

(186) 25 : 24 *Semituono minore.*
27 : 25 *Semituono massimo.*

675 : 600 *Tuono maggiore.*
75 } 9 : 8 *Tuono maggiore ne' primi termini.*

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 respettivamente minore e maggiore d' un *Comma*. Nel che ne provengono le due rimanenti sorta di *Semituono*. L' avanzo da questa divisione del *minor Tuono* constituisce la quinta sorta, chiamata comunemente *Diesis Enarmonico moderno* (287); l' altro avanzo la sesta sorta, detta *Semituono minimo* (288).

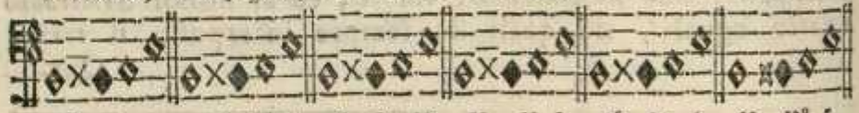
Per

(287) *Lemme Rossi Sist. Musi. cap. 8. pag. 104.*

25 : 24 *Semituono minore.*
128 : 125 *Semituono o sia Diesis Enarmonico moderno.*
25 : 24 *Semituono minore.*

80000 : 72000 *Tuono minore.*
8000 { 10 : 9 *Tuono minore ne' primi termini.*

Che sia dunque ciò da chiamarsi oggidì Diesis Enarmonico, accennato alla pag. 248, resta omai 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.

$\frac{28}{27}\ \frac{36}{35}\ \frac{5}{4}$ $3+3+24$ $\frac{40}{39}\ \frac{39}{38}\ \frac{10}{38}$ $\frac{32}{31}\ \frac{31}{30}\ \frac{5}{4}$ $\frac{46}{45}\ \frac{24}{23}\ \frac{5}{4}$ $\frac{25}{24}\ \frac{128}{125}\ \frac{5}{4}$

$\frac{16}{15}$ $\frac{20}{19}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{16}{15}$

(288) *P. Mersennius Harmonicor. lib. 5. Propos. 23. 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.*

405000 : 360000 *Tuono maggiore.*
45000 { 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 pieghevolissima umana *Voce* (289), onde ne manchi alla *Teorica*, ne quanto sia possibile alla *Pratica*, la misura convenevole alla perfezione di qualunque *Intervallo* (290).

Siste-

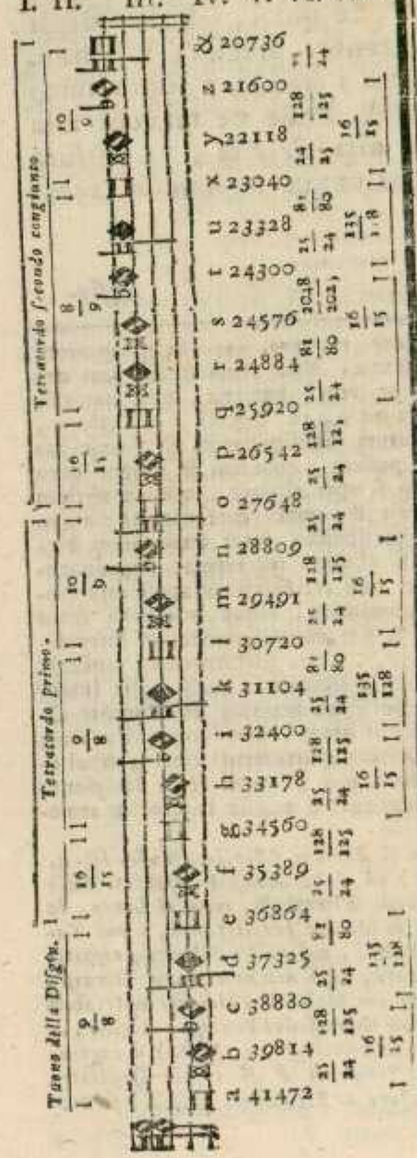
(289) *Franc. Salina de Musica Lib.* 3. *cap.* 13. *pag.* 139. Scire oportet, instrumenta Musica in duplici consistere differentia. Nam primùm aut sunt naturalia, aut artificialia. Naturalia quidem, ut voces humanæ, quæ naturali facultate ad canendum aptæ sunt: Artificialia verò, ut Organa, & Citharæ, 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 cùm 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 Stromenti liberi, & alterabili da corde e da fiato . . . . Voce humana più di ogni altro Stromento musicale, esser acconcia a proferir giustamente qual si voglia Intervallo armonico.

(290) *V' hanno ancora gli Strumenti, che il Zarlino (Soplim. Music. lib.* 4. *cap.* 33.) *il Bottrigari (Desider. Dial. pag.* 5.) *ed il P. Artusi (Imperfet. della Moder. Musi. Ragionam.* 1. *pag.* 8. 9.) *chiamarono* Alterabili, *come il Leuto, la Tiorba, il Flauto, l'Oboè, &c. di* Stabile *e di* Mobile *participanti, i cui Tasti, o Fori, benche 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 ferie 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.*

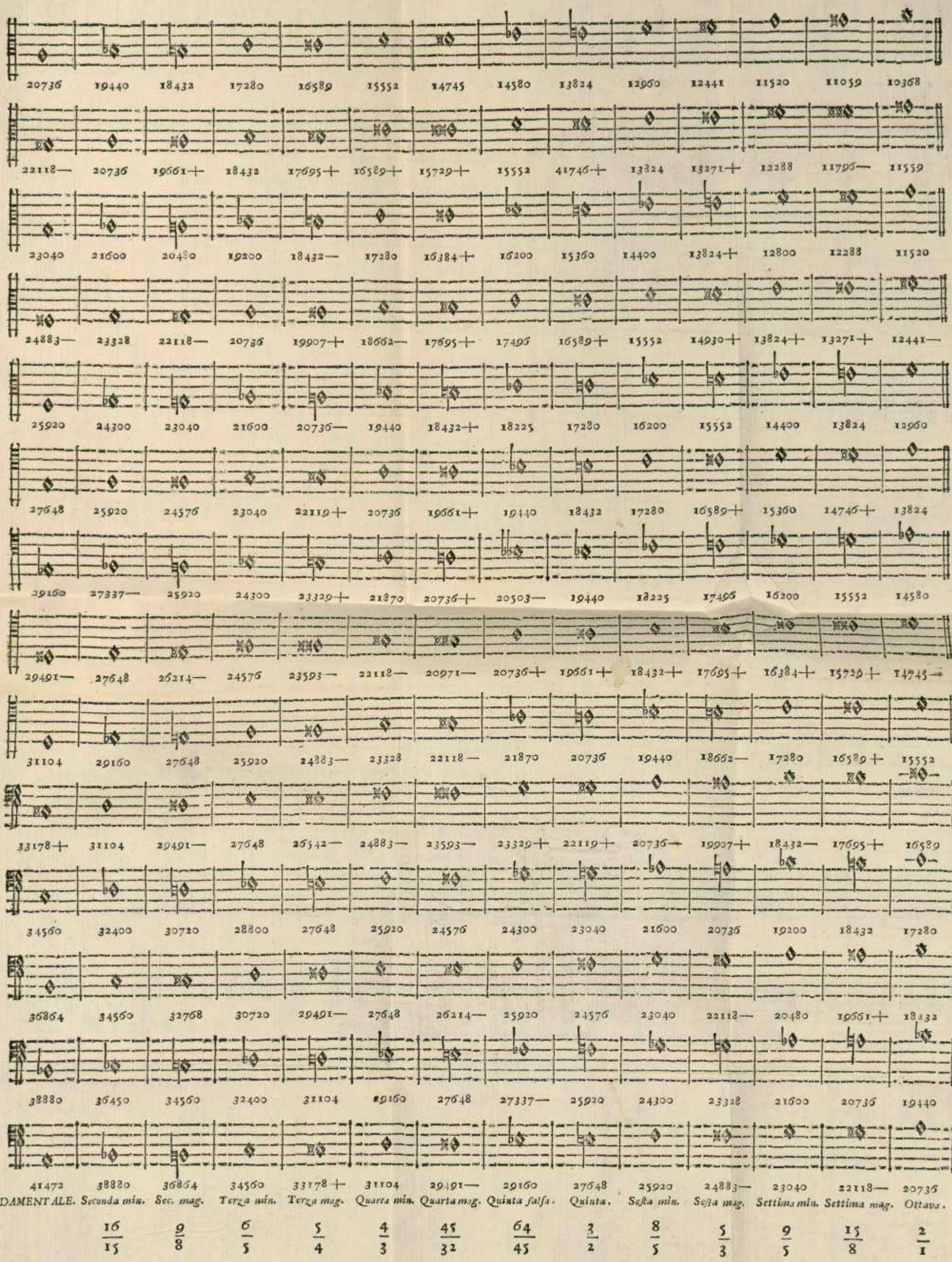
(291) *Sistema perfetto o Sintono di Lemme Rossi per gli Strumenti mobili.*

Sistema imperfetto o Participato di Lemme Rossi per gli Strumenti stabili.

Riduzione di questo Sistema Participato per gli Strumenti odiernamente stabili.



Eſtenſione del *Siſtema perfetto* o *Sintono* di Lemme Roſſi per gli *Strumenti mobili* a tutta l' *Ottava*.



Eccovi in un ſolo proſpetto il compiuto *Siſtema* di Lemme Roſſi contenuto in quattordici ſucceſſive Colonne, la prima delle quali, benchè da noi già prodotta alla pag. 318, abbiam ſtimato pregio dell' opera il dover quì pur riprodurre, omettendo però tutti que' *Gradi*, che al noſtro intento eran ſuperflui. Tutti gl' *Intervalli* in queſta prima Colonna diſpoſti, vengono riferiti ad *Alamire grave*, come a loro *Fondamentale*; e ciaſcuno di eſſi ſerve ſucceſſivamente in appreſſo di *Fondamentale* alla ſua corriſpondente Colonna, accompagnato ivi anch' eſſo da' ſuoi riſpettivi *Intervalli*, che abbiamo eſpreſſi colle *Note* a noi uſitate, ſottoponendovi i numeri aritmetici, eſprimenti il valore di ognuna. Le minutiſſime frazioni inevitabili ſono ſtate da noi quì regolate per modo, che, dove eccedono la metà del denominatore, le abbiam valutate per un' intero di più; e per un' intero di meno, dove la metà predetta non oltrepaſſano, indicando colle ſolite Cifre algebraiche —, e + la riſpettiva loro manchevolezza, ed eccesſo.

(101) *Tolomeo, come sopra vedemmo, fu l' inventore di questo Sintono, che presentemente perciò dicesi di Lemme Rossi, 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* c, *loro Hypate hypaton, e nostro* ♮. *Sebbene essi non divisero in verun modo questo Proslambanomenos, nulladimeno il moderno Concerto forzò Lemme Rossi 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 Rossi 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 Participato 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 Participato 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* ♭ *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 subdivisi 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*

Non si creda però, che nella Tavola or or descritta, benchè ricca di molti *Intervalli*, quei tutti tutti vi sieno utili e necessarj 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 vuolsi 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 *rende un Diesis Enarmonico moderno usuale alla perfezione di qualche essenziale Accompagnamento. Quì 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.* 1. *Harmon. lib.* 4. *Prop.* 4. *pag.* 147.) *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.* 198.
(293) *Pag.* 209.
(294) *Pag.* 300.

Musica, perciocchè all'Udito più dilettevole? il qual diletto, siccome fu da questi due procacciato colla giunta di nuovi *Intervalli*, così su 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 constituiscono.

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 Mersenno. Udiamoli partitamente.

... *E' da avertire che, quella Composizione si può chiamare*, dice il primo (295) *Perfetta, nella quale in ogni mutatione 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 concento; 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.*

(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. Mersenno nell'avvertirne (298): *Le Composizioni armoniche sono tanto più eleganti, quanto le sue Parti da maggiore, e più frequente opposizione di Voci vengon 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. *Mersennus 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 πολυφωνία 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 διάθεσιν 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' avviſa comporre a più *Parti*, o come volgarmente *a più Cori*, ora replicando la ſteſſa ſteſſiſſima *Cantilena* in *Uniſsono*, ora traſportandola, quando nell' *Acuto*, quando nel *Grave*, ne' quali ſi deſidera quell' artificio, che loro manca; cioè, ſi deſidera, 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' *Armonìa Relazion* differente (301).

Sie-

(300) *Ma dirà qui tal' uno: v' ha pure un tal Giovanni Okekem, o Okenheim famoſo maeſtro del famoſiſſimo Gioſquino del Prato, che al riferire di Andrea Ornitoparco (de Arte Cant. Microlog. Lib. 4. cap. 1.) e di Enrico Glareano (Dodechachord. Lib. 3. cap. 26. pag. 454.) ſeppe raccogliere fino trentaſei Parti in un ſolo Mottetto. Anzi quanti Canoni, ſpecialmente di Pier Franceſco Valentini, abbiamo a maggiore, e maggior numero di Parti teſſuti? Vero, veriſſimo; 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 rimaſto eſſendoci, oltre i rinomatiſſimi a ſei Cori, vale a dire a ventiquattro Parti, maſſime d' Orazio Benevoli (Lettera di Antimo Liberati ad Ovid. Perſapeggi pag. 18. 19.) a queſti, ſiccome ai più luminoſi eſemplari, vogliam riferita ogni noſtra Propoſizione.*

(301) *Da queſta legge ſperimentale ne deriva la neceſſità notoriamente pratica di evitare le Quinte, e le Ottave, e gli Uniſſoni di ſeguito. Aſcoltiamo ſopra ciò la proibizione degli Antichi confermata coi Precetti del Zarlino Inſtit. Harmon. P. 3. cap. 29., che così averte:* Vietavano ancora gli Antichi compoſitori 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; movendoſi le modulationi per uno, ò per più gradi; come pure due, ò più Vniſſoni; over due, ò più Ottave; ò veramente due, ò più Quinte, & altre ſimili.... Conciofiache molto ben ſapevano, che l' Harmonìa 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' Harmonìa; ſarà 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 cantilena 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 movimenti, & 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' *Unisono*, rendono forse diversa *Armonia?* I *Violini* colle *Viole*, ed i *Flauti* coi *Flautini* in *Ottava* si possono dire uniti in *Armonioso Concento?* No certamente; e poi vorremo, che più *Cori* similmente a se rispondenti, più servir possano artificiosamente 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 ve-

dem-

tale similianza non generava alcuna varietà di concento, & giudicando (com'era vero) che la perfetta Harmonia consistesse nella varietà, non tanto dei Siti, ò Distanze delle parti della cantilena, quanto nella varietà dei Movimenti, delle Modulationi, & delle Proportioni; giudicarono, che 'l por 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 fussero variati l'uno dall'altro. Però non volsero, che due, o più Consonanze perfette contenute da un'istessa proportione, ascendenti insieme, ò discendenti le parti, si potessero porre nelle Compositioni l'una dopo l'altra, senz'alcun'altro mezano intervallo.

(302) *Non sai, sonto oppormi, non sai il consiglio del Zarlino (Instit. Harmon. P. 2. cap. 66.) ove ci esorta*: Lodarei però, ne avrei per inconveniente quello, che molte fiate 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; perciochè 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 unissoni talvolta; oggidì si sentono quasi sempre Unissoni. Egli non concede tale licenza alle altre Parti, e noi le vogliamo nei Cori quasi tutte o in Ottava, o in Unisono. Esso 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 fino a sei Cori, alcun Basso in Ottava o in Unissono; e non trovandolo, vegga poi, se l'uniformità dei Bassi, permessa qualche 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 stuchevolezza, 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, necessarissima 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, vinle 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 differo *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.* 148. *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.* Adfectiones 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.* 118. 119. *Zarlino Inst. Harmon. P.* 2. *cap.* 14. E' però la Modulatione 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 Dorius 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. Atque hæ mutationes à dieseos 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 fisso 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* esenziali, 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) *Differt. corrente Annot.* (97) *pag.* 108. 109.

(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 Systema 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* indrizzato 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. Lassaremo hora da parte la Seconda specie della Diapason posta tra ♮ & ♮♮, percioche 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 Micrologus. De divisi. quatuor Modor. in octo cap.* 12.... finales voces statuerunt D, E, F, G,.... Pro autento Proto & plagis Proti Primus & Secundus. Pro autento Deutero & plagis Deuteri Tertius & Quartus. Pro autento Trito, & plagis Triti Quintus & Sextus. Pro autento 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 vuolſi 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).

Ss *Tuo-*

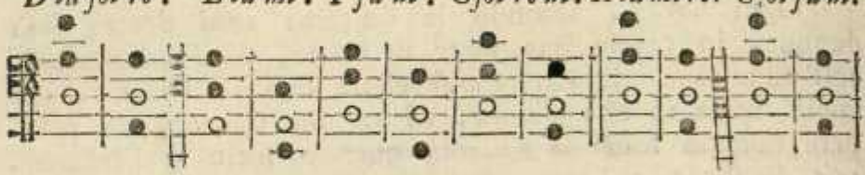
(311) *Jo: Wallis loc. cit. pag.* 173. Glareanus ſamen juſto volumine, quod Δωδεκαχορδον vocat, pro Modis Duodecim contendit. *Henr. Leritus Glareanus loc. cit. Lib.* 2. *cap.* 6. *pag.* 75. Neceſſe eſt quatuor reliquos Modos, Nonum, Decimum, Undecimum, & Duodecimum, quos nos ita nominamus, etiam in Modorum numerum admittere.

(312) *Aurelianus Tonarius Regul. cap.* 8. *ex Cod. Mediceo-Laurent.* (*ſior*) *l'Anno* 900. *ſecondo Tritemio de Scriptorib. Eccleſ. cap.* 294.) Tonus eſt tocius conſtitucionis armonice duricia & quantitas. que in vocis accentu ſive tenore conſiſtit. Nomina autem eorum apud nos uſitata ex authoritate atq. ordine ſumpſere principia. Nam quod quatuor eorum autentici uocantur. ad precipuum eorum ſonum refertur. eo quod aliis quatuor quaſi quidam ducatus & magiſterium 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 magiſterium q. prebere. Primus autem eorum protus vocatur. 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 vocabulum 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 videntur imitari.

(313) *P. Merſennus Harmonicor. lib.* 6. *Propoſ.* 23. *pag.* 107. Non jam diſputo de Modis Antiquorum, déque illorum numero, nomine, & ordine, ſed tantùm 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 vocant: Nihilque ſunt aliud, quàm prædictæ ſpecies Octavæ, quarum varia diviſio 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 mi re. C sol fa ut.



Primo Autentico.	*Sec. Plag.*	*Terzo Auten.*	*Quar. Plag.*	*Quin. Auten.*	*Sesto Plag.*	*Sett. Auten.*	*Ottavo Plag.*	*Nono Auten.*	*Deci. Plag.*	*Undec. Auten.*	*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 scostì dall'ultimo suo parere; dico ultimo, mentre egnun 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 fisso; 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. Mersenno* (*Harmonicor. Lib.* 6. *Prop.* 22. 23. *pag.* 106. 107.), *e da Monsr. 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.* 241.), *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 scielta.*

(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.) *spezialmente 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. Baccattelli, il quale a ragione nominolla* Circolazione, *mentre in fine, che altro è* Modulare, *fuorchè un condurre la Melodìa e l' Armonìa, 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, *oppur-*

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 *Fondamen-*

tunamente Plutarco (De Musi. pag. mihi 1134.) Cum ergo de sententia Polymnesti & Sacadæ 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 nomum fuisse ob mutationem dictum tripartitum. (Sic enim Trimeres interpretemur). *Il Canto Fermo ne pur esso esclude la* Modulazione, *che quì trattiamo, il quale nelle Cantilene più flesse, 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, *overo* Mistione. *In confermazione del tutto, attendiamo primieramente a Marchetto da Padova (Lucidar. in Arte Music. 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 mezo 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. Music. 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 sumitatem. 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. mihi* 139. La Variété des Modes, pour relever & animer une Piéce; car non-seulement il est permis dans un Ouvrage d'étenduë, de passer du béquarre au bémol, c'est-a-dire du Mode majeur au Mode mineur; Mais il est encore necessaire d'en user ainsi, parce qu'il se recontre 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' oſſervi 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' avanzarono nella noſtr' Armonìa, cui ben ſervire non potevano ſenza i muſici loro Accompagnamenti, dalla Terza principalmente regolati, di quì fu, che traſcuratane l' origine, nel diſtinguerli, fiam 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' armonìa di quella Cantilena, ò Sonata, che s' intraprende d' accompagnare. V. G. ſi trova una Sinfonìa 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 contradizione, laſciando libera la diviſione de Tuoni a chiunque più toſto dal maneggio prender la voglia, che dall' origine; poiche 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 experience, & nullement préoccupée des Chants ordinaires; il eſt preſque certain qu' elle entonnera toûjours un premier ſon comme *Principal*, ou du moins comme *Quinte* de ce *Principal*; d' où ſi elle l' entonne come *Principal*, & que ſa voix ſe porte à des infléxions 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 come *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 experience.... Si cette même perſonne ſuit pour lors les dégrez ſucceſſifs de ſa voix, elle entonnera toûjours le *Ton* au-deſſus du premier Son donné (*cioè la ſeconda maggiore*), au lieu qu' elle entonnera plus ſouvent le *Semi-ton* au-deſſous (*cioè 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 infléxions dictées par cette Harmonie, elle ſe dirige du moins ſu celle du Son qu' elle devroit entonner naturellement après le prémier: Car le *Ton* au-deſſus du premier Son & le *Semi-ton* au-deſſous ſont juſtement la *Quinte* & la *Tierce majeure* de la *Quinte* de ce prémier Son; au lieu que le *Ton* au-deſſous du premier Son ne fait que la *Tierce mineure* de ſa *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 alquanti 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 sorgente di

---

mineure est moins naturelle que la *Majeure*. *Tutto verissimo, fuorche ove il minor Tuono sia discendente, il quale altra Settima non permette se non se minore.*

(320) *Gio: Franc. Baccattelli 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 determination 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 succession delle cose, e musicalmente l' Equisonanza dell' Ottava; ma ovunque, il termine sempre lo stesso. Di quì 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 testo distinguerla nel Canto* Fermo.

(322) *Zarlino Instit. Harmon. Parte 4. cap. 17.* Sogliono trasportare i Modi verso l' acuto, overo verso il grave per un Tuono, ò per altro Intervallo, adoperando non solamente le Chorde chromatiche, 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 quì 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 riviveſſero, 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 ſommamente 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 Gioſquino, & infiniti altri; come nelle loro compoſitioni ſi può vedere. *Ocheghen viſſe nel XV Secolo, il che ſerva d' aviſo a coloro, che fanno il* Traſporto *invenzione moderna, ſe pure non vogliono, riſpettivamente ai* Traſporti, *eſſer inteſi 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, fuorche negl'Organi (Pietro Aron Lucidar. in Muſ. Lib. 4. cap. 5. 6. P. D. Adri. Banchieri Orga. Sonar. Reg. 1. 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 Compoſit. Oeuvre 2. pag. mihi 5. 6.)* Aujourd'huy que les Cantates & les Sonates ſont venuës à la mode, & que l'on a outre-paſſé l' ancienne methode bornée, à l' imitation des Italiens, qui nous en ont, ſans contredit, donné l' idée; nous avons pris l' eſſort, dans l' eſperance d' une connoiſſance generale: & c'eſt pour y parvenir que j' entreprens icy d' en donner les principes. Pour parvenir à ce deſſein, il faut conſiderer le tout en general, c'eſt-à-dire, toutes les Notes par Semi-tons, qui ſont;

ut ut♯ re mi♭ mi fa fa♯ ſol ſol♯ la ſi♭ ſi
C, c♯, D, e♭, E, F, f♯, G, g♯, A, b♭, ♮.

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 compongon l'*Ottave*, e ſenza i *Semituoni*, che le dividono, ſuppelletile all' *Armonico Accordo* tanto per noi neceſſaria, quanto per eſſi impoſſibile? Come ſenza la moltiplicità 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 ſtuchevolezza, 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 continvando com' eſſi due *Diſſonanze*, ma alternandole col frapporvi 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 ſin quì 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.

DIS-

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 ſin 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' Ebrea nel grandioſo culto, ch' ella al ſuo Signore, e vero Dio pubblicamente rendeva. Non parlo io quì della magnificenza del Tempio di Geroſolima, 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 gerarchìa 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*, degl' *Inni*, e de' *Salmi* Profetici, eccitava negli animi venerazio-

ne, e vestiva di maestà la solenne pompa de' Sagrifizj. E qual popolo potè mai darsi vanto di avere ne' suoi delubri un *musicale* apparato, non dico più splendido, ma nemmen 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' Sagrifizj, che in quel Tempio si offrivano (2), l'obblazione de' quali era sempre accompagnata dall' *armonioso concento* de' *Suoni*, e de' *Canti*. Per la qual cosa ben saremmo degni di riprensione, se della *Musica Ebrea*, 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 rivol-

(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 ivi 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 hac 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 *Melodìe*, 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

(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 confitendum & canendum Domino: Similiterque ad vesperam tam in oblatione holocaustorum Domini, quam in Sabbathis, & Calendis, & 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 octogintaocto.

(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. T. 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; Meraritæ 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 turbarſi 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 tantùm, ſed ex genere inſtrumentorum diſtincti fuiſſe videntur; cum filii Idithum *Cinnor*, ſeu *Cythara* canerent, filii Aſaph *Nabal*, ſeù *Pſalterio*, filii Heman *Mizlothaim*, Tintinnabuli 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 ſymphoniacorum inſtruendis, melodiæ, ac concentuum temporibus determinandis, cantoribus ipſis deligendis, omnique apparatu muſico comparando, egregiam operam navavit. Quod & a Salomone deinde factum eſt.

(10) *Scriſſero di queſti Accenti, e delle Cantilene Ebraiche Gio: Reuclino* (*de Accent. & Ortograph.*) *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 Bartolocci* (*Bibliot. Rabin. P.* 4. *pag.* 427.) *Mich. Beeh.* (*Diſſert. de Accent. uſu & abuſu Muſico Hermeneut.*) *il N. U. Bened. Marcello* (*Eſtro 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* (1. Paralip. cap. 16. v. 4.), *che i Leviti Cantori rammemoraſſero perpetuamente al popolo i beneficj 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 attesto* (*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 quì 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 fassi distinta e special menzione di tutti i benefizj fatti da Dio a quel popolo, e sonovi 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 misericordiæ 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) *Dissert. II. pag.* 326. 327.

(14) *Lucianus Samosat. Harmonid. Vinc. Obsopæo interpr.* Harmonides tibicen 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 sim? Nam alia quidem omni me studio & benevolentia jam edocuisti, 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), sarìa stato impraticabile: la mollezza poi del *Cromatico* stata sarìa disdicevole alla gravità dei Sagrificj, e delle Preci, e Laudi 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, choròque congruos, postremò conservare singulorum concentuum proprietates, quiddam in Phrygio atonitum, in Lydio turbulentum, gravitatem in Dorico, in Jonico 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 Psalmod. bono. cap.* 1. ... Psalmus tristes consolatur, lætos temperat, iratos mitigat, patperes 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 sequebantur, & ideo sæpius Diatonicum genus. Quandoque autem Chromaticum, cum coloribus quodammodo exornandus 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 hemitonium & 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. I. 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' *Intervalli Cromatici*, ed *Enarmonici*? Se non che questo *Cromatico*, ed *Enarmonico* quanto mai posteriormente alla celebrità del Tempio Santo s' accostò all' *Arte musicale* ad introdurvi la pluralità dei *Generi armonici*? Anzi la stessa *specifica* 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, afficura fino 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 dubbietà, ma dedotta solo da quel chiarore, che difonda la probabilità, luce a noi unica a stenebrare l' oscura provincia, che quì prendemmo a trascorrere. Ragionevole cosa adunque gli è pensare, che al *Diatonico* toccasse il vanto di servire al divin ministero del Tempio; e se vagliono a nulla que' leggieri vestigj 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 abbiam luogo di crede-

re,

(18) *Clemens Alexandrinus Pædagog. Lib. 2. cap. 4.* Fractorum enim cantuum, & flebilium Caricæ Musicæ modorum varia veneficia, intemperanti & pravo musicæ artificio mores corrumpunt, ad hujus comessationis perturbationem trahentes... Est enim psalmus numerosa & modesta laudatio. Canticum spirituale psalmum dixit Apostolus (*ad Colos. 3.*) sunt enim admittendæ modestæ & pudicæ harmoniæ: contra à forti & nervosa nostra cogitatione vere molles, & enerves harmoniæ amandandæ quam longissime, quæ improbo flexuum vocis artificio, ad delicatam & ignavam vitæ agendæ rationem deducunt. Graves autem & quæ ad temperantiam pertinent modulationes ebrietati, ac proterviæ nuncium remittunt. Chromaticæ igitur harmoniæ, impudenti in uno proterviæ, floribusque redimitæ, & meritriciæ Musicæ, sunt relinquendæ. *Boe-*

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 quì 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 Muſicæ ſimul pſallens, & prophetans ponatur David, Deum concinne & numeroſe laudans. Doricæ autem harmoniæ maxime convenit genus ἐναρμόνιον, ideſt, concinnum, & Phrygiæ διάτονον, 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, quæ frangit animos & varie afficit, ut quæ 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 quàm congrua inter ſe, & conſona ſint. Atque hic profecto vir muſicus eſſe mihi videtur, harmoniam ſuaviſſimam modulatus, non lyram, neque jocularia quædam inſtrumenta, ſed vitam revera contemperans concordia verborum & operum, concinentem ſecundum Doricam videlicet me-

che accidentale variazione delle cose, questa però non suol 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 credersi 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,

lodiam, non Jonicam, aut Phrygiam, aut Lydiam, sed eam certe quæ sola græca est harmonia. *Julius Scaliger Poet. Lib. 1. cap. 19.* Dorica vetus magnifica, sublimis, gravis, contenta, nihil habuit fusum, 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 sua pulsaverant, ut exilij sui tædium imminuerent, atque ad confidendum in Domino se se excitarent. Verum hoc inter se, & clam peragebant, cum prophanorum præsentia nequaquam obsciebat 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 Athanas. 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' Sagrifizj, il cotidiano, e solenne rito de' *musicali Concerti*. Di cotesta riordinazione quale testimonianza possiamo noi bramare più certa di quella, che ce ne rendono Neemìa, 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. & 29. *II. Paralip. cap.* 36.

(26) *I. Esdræ 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. Esdræ 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. & 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 Neemìa 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 Gerosolima; 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 Giosuè 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 Gerosolima 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'espiazione, ed i Cantori, ed i Custodi delle porte, giusta*

ascenderunt cum Zorobabel... Porro Levitæ, Jesua, Bennui, Cedmihel, Sarèbia, 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 lætitiam 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 Davidde, e Salomone di lui figlio, perchè ai giorni di Davidde, e di Asaffo erano constituiti 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 Gerosolima, 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 Davidde 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. Esdræ 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. Esdræ 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 Davidde, 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 sovracitato di Esdra; e vedrassi l' istesso rito, la Salmodìa 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 sesto 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 Davidde già promulgata (41), non si immolavano vittime a Dio senza l' *armonioso* accompagnamento della *Salmodìa*, 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 Israël 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 ſervigio 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 Neemìa fu celebrata da Giuda Maccabeo la dedicazione del nuovo Altare, che queſto glorioſo Eroe dell' Ebrea 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 Teſto, è degno di eſſere quì riferito. *Prima che ſpuntaſſe il Sole*, così nel primo libro de' Maccabei (48), *del ventesimo*

(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 Moyſi. *Numer. cap.* 3. *v.* 6. 8. *&* 9. *I. Paralip. cap.* 24. 25. 26.

(46) *Ibid. cap.* 7. *v.* 7. 8. *&* 13. Et aſcenderunt de filijs Iſrael, et de filijs Sacerdotum, et de filijs Levitarum, et de cantoribus, et de janitoribus, et de Nathinæis in Jeruſalem anno ſeptimo Artaxerſis 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 offrirono 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 rinovato 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 offrirono gli olocausti con allegrezza, e 'l sacrifizio 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. Macbab. 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 Encænia 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 reædificato: 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 majore parte communiter concurrit 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 Giosseffo Ebreo (52), costantemente continuata. Ed ecco il *Canto Ebreo* della Salmodìa, 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 Ebrea: 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 assuefatti 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 Ebrea, 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 Giosseffo Ebreo scritti i libri delle sue antichità.*

(54) *Lucæ 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 cœpit, 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 juge 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 sacrifizio era sempre accompagnato dal Canto de' Salmi, giusta l' ordinazione di Davidde, come abbiam 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 posponessero 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

(55) *Matth. cap.* 15. *v.* 1. 2. & 3. Tunc accesserunt ad eum ab Jerosolymis Scribæ, & Pharisæi, 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 & Pharisæis 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 Mosis, Isaiæ, Jeremiæ, ceterorumque Prophetarum esse canonicos.

(56) *I. Paralip. cap.* 23. *v.* 27. *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.* 2. *v.* 1. 2. 3. Appropinquaverunt autem dies David ut moreretur, præcepitque Salomoni filio suo, dicens: Ego ingredior viam universæ terræ: confortare, & 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 oliveti*. 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 cærimoniæ 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 Apostoli 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 Sposizione dell' istesso Testo evangelico (65).

Ma checchè siasi di ciò, e quali si fossero i Salmi, o uno solo, o più, che gli Apostoli 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 sarà di parere, che in quel rendimento solenne di grazie fiensi 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 Apostoli 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):

(64) *Tirinus in Evang. Matth. cap.* 26. *v.* 30. Notat Paulus Burgensis, 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 eximiæ gratiæ Deo.

(65) *Nicolaus de Lyra in eundem locum:* Hymno, idest, cantico divinæ Laudis dicto pro Sacramenti institutione.

(66) *Lucæ cap.* 24. *v.* 45. Tunc aperuit illis sensum, ut intelligerent Scripturas. *Cornel. a Lapide Proœmio 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 cælesti Hierarchia cap.* 1. *ex versione Corderii:* 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 istruisse-ro; 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 mez-za 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. Catheches 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 Eccle-siæ rectores, qui eos tradidere.

(68) *Psal. 18. v. 5.* In omnem terram exivit sonus eorum, & in fines or-bis 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 Chrysostom. Homilia in Psal. 41.* Ne dæmones lasciva, & meretricia cantica introducentes omnia everterent, Psalmos Deus oppossuit, ut ea ex re simul caperetur voluptas, & utilitas.

(70) *Cap. 5. v. 19.* Loquentes vobismetipsis in Psalmis, & hymnis, & canticis spiritualibus. *Haymo in glossa:* Tunc nobismetipsis loquimur in psal-mis, quando alternatim canimus psalmos.

(71) *Cap. 3. v. 16.* Commonentes vosmetipsos psalmis, hymnis, & canti-cis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Deo. *S. Jo: Chrysost. Homil. in Psal. 41.* Quid est in cordibus vestris? Cum intelligentia, inquit. Ut non os quidem, inquit, verba loquatur, mens autem extra vertetur undi-que vagans: sed ut lingua ab anima audiatur.

(72) *1. ad Corint. cap. 14. v. 10.* Cum convenitis, unusquisque vestrum psalmum habet. *Versio Syriaca:* Quicumque ex vobis canticum habet. *Lyra-nus:* Per psalmum vero intelligitur canticum ad laudandum Deum. *Estius:* Canticum aliquod spirituale, quo Deum laudet. *Menochius:* Gratiam psallen-di, qua hymnum, aut psalmum dictet, aut cantet. *Card. Baronius ad annum 57. num. 163. Edit. Lucen.* A Psalmorum enim cantu inchoari dictos, qui in Ecclesia celebrantur conventus, omnes norunt.

(73) *Act. Apost. cap. 16. v. 25.* Media autem nocte, Paulus & Silas oran-tes, laudabant Deum, & audiebant eos, qui in custodia erant. *Lyranus:* Se-cundum illud Psalmi, Media nocte surgebam ad confitendum tibi. *S. Joann. Chrysostomus Homil. in Psal. 41.* Si enim Paulus, cui intolerabilia flagella im-minebant, cum ligno alligatus in carcere habitaret, media nocte, quando est omnibus somnus jucundissimus, cum Sila Deum perpetuo laudabat, & nec lo-cus, nec tempus, nec solicitudines, nec somni tyrannis, nec illi labores, nec dolores, nec quidquam aliud cum 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 sarebbero cotette 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 Davidde fino agli Appostoli, come dal fin quì 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, *Isaiæ c. 6. v.* 3. inquit Cyrillus: atque insuper læta psalmodia fideles alios præsentes excitet ad similem lætitiam, amorem, & laudem Dei. Et hæc est causa, cur in templa, & in Conventus Sacros inducta sit psalmodia, teste S. Athanasio, Chrysostomo, & aliis Patribus.

(75) *S. Justinus Mart. Dialog. cum Tryphon. Jud. num.* 40. Agnum Paschæ Deus alibi immolari non finit, 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, Christique negati
Sanguine respersus commissa piacula 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' avvilita Nazione ovunque depressa, non vi restano, se non incerti ed oscuri vestigj d' una confusa forma di Davidico ministero sagrato. Senza Tempio, senza Gerarchìa, 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 deficiet 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 destruatur. *v. 15.* Cum ergo videritis abominationem desolationis, quæ dicta est a Daniele profeta &c. *Lucæ 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 separatesi, le hanno mutate a 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, disse: *In questa guisa, o Signore, dirò Salmi*, o come legge l'Ebreo, *canterò al vostro nome fino 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 sæpius*.

(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, *Exsurgam diluculo.* Puto quia hic jam agnoscitis Dominum resurgentem.

(84) *Psal.* 56. *v.* 10. Confitebor tibi in populis, Domine, & psalmum dicam tibi in gentibus. *Hebr.* Canam te in gentibus. *Versio Syriaca:* Confitebor 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. *Cassiodorus:* Quod ait: Psalmum dicam tibi inter Gentes, cælestem significat actum 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. Confitebor tibi confessione laudis; in populis: Prævidit enim in spiritu, quod Psalmi sui forent in futuris gentibus decantandi, sicut videmus impletum in Ecclesia. *Vulg.* Confitebor 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 beneficia 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 sarebbonsi 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 instituite.

Ed in vero, che dagli Appostoli, i quali e coll'esempio, e col consiglio, e con replicate esortazioni, come abbiam detto, al *Canto* degl' *Inni*, e de' *Salmi*, i primi Fedeli sollecitavano, anzi stimolavano, le *Cantilene* medesime del Tempio di Gerosolima, 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 institutionem, & 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 institutionem, fundationem, stabilitatem, sunt necessaria.

(87) *De Civit. Dei lib.* 22. *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 sagrifizio 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

(88) *Sermo 7. De Jejunio 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 statu 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 pulsis, 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 cœtus 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 siam 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 tremuoto 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 Cipri dugento quaranta mila persone (95): così la testimonianza di cotesto 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 & absque 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 Alexandriæ 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 cælesti Hierarchia, pag. 70. Oper. S. Dionysii Areopag. Edit. Antuerp. 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 lì a poco celebrare si debbono, ha secondo il costume preparati e disposti, e col concento 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 *concento della Salmodia* il Santo

consentanee 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, 181, 186, 187, 190, 191, 194, e 198); *e parimente la sesta Sinodo Generale tenutasi 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 cœlesti Hierarchia cap.* 3. *Edit. Antuerp. 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 ai 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, Psalmodiæ 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. *E Giorgio Pachimera nella Parafrasi del medesimo cap.* (Ibid. p. 319): Dicit hic etiam, quid consona Psalmodia significet; *e alla pag.* 320: Quin etiam Psalmodiæ concentum accipe, ad eam, quæ cum Deo, & ad invicem, & cum semetipso est, concordiam edocendam.

(103) Cum Apostolis strenue versatus est, & fluenta 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: Chrysost. 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 Gesucristo, 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 & concordi 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 Gesùcristo a Dio Padre. Così agli Efesi. Ed a' Romani: *Il maggior benefizio*, 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 Gesùcristo, 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 disuso? 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 congregazion 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. Antuerp. 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 accersitum. *Ibid. pag. 17. num. 2.*

(107) Psalmi pro torcularibus inscripti, qui tres sunt .... videntur mihi congregationem Ecclesiæ, & multitudinem conventuum, cœtuumque significare: siquidem ex multis unam orationem, unamque 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 destructurum commiserat est, & revera destruxit, pro ea 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' instituto 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 Sagrifizj, 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 Sagrifizio, poichè il rito in tali adunanze dagli Apostoli introdotto, era di premettere al Sagrifizio 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 continvata successione dell' *unisono Canto* de' Salmi. Scrisse il Magno Basilio circa l'anno 370 un' ampia Omelìa 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 unisono* della Salmodìa: effetto del medesimo *Canto unisono* 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 servesi del concento, come di un vincolo per unire i cuori in concordia, e aduna il popolo alla Sinfonia di un coro unisono.* 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 Salmodìa eloquentemente esposti, e detto, esser' ella comune a qualsivoglia genere di persone d' ogni età, d' ogni condizion, d' ogni sesso, agl' Imperadori istessi egualmente, ed ai popoli, esclama (112): *Grande vincolo invero di unità, radunarsi la moltitudine di tutta la plebe in coro unisono!*

Anche nel quinto secolo, che in tutta la Chiesa Cattolica perseverasse costantemente *unisona* la Salmodìa, 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) Bonorum 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, sermo universorum, vox Ecclesiæ, fidei canora confessio .... Mulieres Apostolus (I. Cor. 14. v. 34.) in Ecclesia tacere jubet: psalmum et am bene clamant: hic omni dulcis ætati, 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 Grisostomo, e Leone il Magno. Quegli al suo popolo di Costantinopoli sermoneggiando, apertamente asserì, 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 abbiam 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 abbiam formata.* Il Magno San Leone poi, ricorrendo il giorno anniversario della sua assunzione 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 abbiamo 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 unisone parimente nel sesto secolo fossero della Salmodìa 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 1. 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 hactenus 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 symphoniæ resonent: illinc concordes 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 vocem. *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 sesto 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 discoprire, su qual parte del *Canto* Ecclesiastico la Pontificia di lui sollecitudine si estendesse, giova quì 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

(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 jusserit 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. Antuerp.* 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. Thomasius 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 ri. strigneſi 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 ſino a noi pervenute, ſempre immuni da qualunque notabile cambiamento. Che ſe alcuno rile-

vante

(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 Micrologus. Cod. Ambroſian. Andrea Ornitoparco* (*de Arte Cant. Micrologus. 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 Loſſio* (*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. Cartuſienſ. 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 Pariſienſ. MS. cap. 29. = Ad eos, qui Invitatorium cantant, pertinet Pſalmos intonare = *e dal P. Pietro de Cannutiis* (*Reg. Flor. Muſi. Deffin. cap.* 9. *pag. mihi* 121.) *e Giovanni Tintore Definitor. 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.) Quicunque 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. Cartuſienſ. 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 quì preſentemente prendiamo il vocabolo d'* Intonazione *nel ſignificato ſuo generale, eſprimente 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 notomizare sì compiutamente il *Canto* Ecclesiastico, se taluna mutazione esenziale 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 Sal-

(122) *P. D. Joan. Mabillon. Acta Sanctor. Ord. S. Benedicti. Vetera Analecta. De Liturg. Gallicana. Musæum Italic.*

(123) *P. D. Edmond. Martene De antiq. Eccles. Ritib. De antiq. Monachor. Ritib.*

(124) *P. D. Luc. d'Achery. Acta Sanct. Ord. S. Benedicti. Spicilegium, sive Collect. veter. aliquot Scriptor.*

(125) *P. D. Bernard. de Montfaucon nella Prefazione alle Opere di S. Atanasio, 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.*

modìa, 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 ſantiſſimi 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 Salmodìa, da' Padri de' primi ſecoli detto *uniſono*, o *conſono*, quel medeſimo ſia, che da noi diceſi *Canto Fermo*, oppur *Gregoriano*.

In fatti nella Monaſtica Salmodìa il principal luogo teneva il *Canto* (128) eſpreſſamente dal Santo Patriarca preſcritto nella ſua Regola (129). Or ſe contemporaneamen-

(127) *Il celebre Monſ. Giovanni Caramuele nella ſua Teologia Regolare, e preciſamente nel Commentario ſopra la Regola di S. Benedetto al num.* 1317 *propone queſto Queſito:* 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 unìſonant, aut æquiſonant. Canunt vero enarmonice, qui conſonant in diverſis diſtantiis. 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. *Eſpone poſcia varie riſoluzioni per decidere il Queſito; 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 perſolvere. 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, *quà 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, tametſi ab illo nomen habeat.

(128) *P. D. Edmundus Martene de Monachorum Ritibus lib.* 1. *per totum.*

(129) *Joan. Caramuel loc. cit.* Cantus indicitur ex præcepto Regulæ.

mente, o anche posteriormente alla promulgazione di essa, una nuova spezie di *Cantilene*, per l'addietro nella Chiesa Cattolica non mai usate, prodotta si fosse, qualche notizia di ciò se ne avrebbe alcerto, o dalla medesima Regola del santissimo Legislatore, o da alcuna delle difuse 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 fino a' nostri giorni dal fin quì detto rilevare concludentemente non puossi: manifesto almeno sarà, lo che all'intento mio per ora basta, delle *Cantilene* Davidiche fino 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 quì pretenda di così sostenere la totale immutabilità delle *Intonazioni*, che l'immenso tratto di tanti secoli non le abbia turbate di veruna alterazio-

(130) *S. Benedetto nella sua Regola dal capo ottavo fino al decimonono minutissimamente prescrive a' suoi Monaci il metodo esattissimo dell' Ufizio 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. *Oper. 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' eſenziale, 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 ſarà il loro *eſenziale*; e ciò pure, che alquanto le diverſifichi, ſalva la medeſimezza, e ſarà 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 eſenziali. 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.

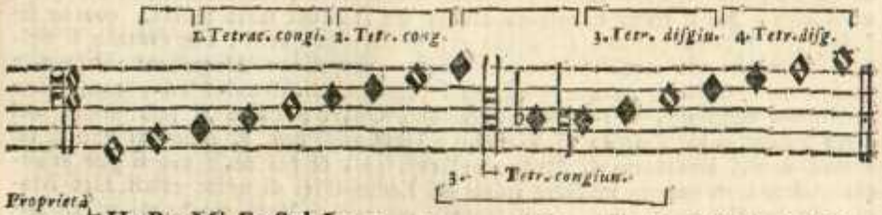
Parlo quì di quegli *andamenti*, che le rendon grazia e vaghezza, di quegli ornamenti, che le danno eleganza, (132), e del cambiamento del *Tuono*, onde tal' ora ſi alza tutta la *Cantilena* in acuto, o tutta in grave ſi abbaſſa

(132) *Secondo la diverſità de' tempi, e delle nazioni, varj nomi ſortirono gli accennati Ornamenti nel Canto figurato, eſſendoſi da tal' uno coi termini di* Diminuire, cantar di Garganta, *di* Gorga o Gorgia, Accentuare, Fiorizare; *da altri chiamati* Gloſſe, 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' Aſſillard, 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 continva 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 ironìa 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.

Eccettuatane 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. fino alla 332. quanto abbiam detto sotto nome di Trasporto, Modulazione, o Mutazione di Tuono.*

(134) *Escludendo presentemente la* Variazione 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* Mistione, e Commistione di Tuono. *Dimostrossi 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* Variazione 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 (Micrologus de Affinitate Vocum cap. 7.) trasportando da una delle tre Proprietà ad un'altra qualunque Cantilena, come dall'Esempio seguente si scorge*

Proprietà grave di ♮ 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 ♭ Ut Re Mi Fa Sol La

Proprietà acuta di ♮ Ut Re Mi Fa Sol La

Ogniqualvolta 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 Variazione 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 Esempj ad esso più opportuni ci vengono pienamente indicati da Andrea Ornitoparco (de Arte cantandi Micrologus 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 leggiadrìa, 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 simetrìa delle parti all' *Intonazione* essenziali (135).

A ben riconoscerle, come quì fa duopo, e ben discernerle dalle accidentali, convien riflettere, in ciascuna *Intonazione*, o sia *Cantilena* de' Salmi esservi tre *Passi*, o vogliam dire Tratti di *Note*, l' uno de' quali regola le prime Sillabe del versetto, e dicesi *Principio* d' *Intonazione* (136); l' al-

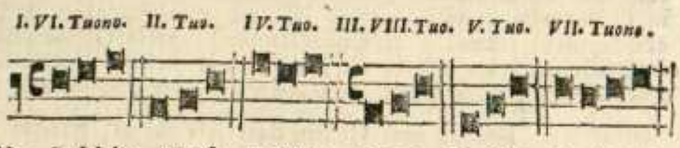
(135) *Zarlino Instit. Harm. P. 4. cap. 15. Ediz. del* 1558., *e* 1562. Gli Ecclesiastici hanno due sorti di Salmodie; cioè Festive, & Feriali; & ciò avviene: perche altra maniera, & più breve tengono nel cantare li Salmi feriali, di quello, che fanno li festivi; ancora che si trovi poca differenza tra 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 principii di alcuni Modi, come sono quelli del Secondo, del Settimo, & dell' Ottavo; come si può vedere nel libro Primo della Prattica di Franchino Gaffuro al cap. 8. infino al fine di tal libro; & nel Recanetto di Musica nel cap. 59., & nel 60.; ove si può etiandio vedere, in quante maniere usino gli Ecclesiastici di finire cotali loro Motetti 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 trovarete esser data da tutti gli Scrittori di essi Tuoni Ecclesiastici in un Tetrastico 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-*

ſte coſe Scolaſtiche appartenenti a' precetti delle Arti e delle Scientie.

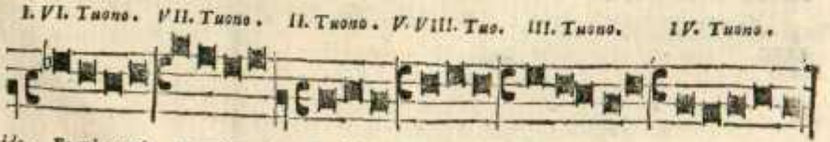
Primus habet tonus Fa ſol la, Sextus & idem:
Ut re fa Octavus: ſit Tertius, atque Secundus:
La ſol la Quartus: dant Ut mi ſol tibi Quintum:
Septimus at tonus Fa mi fa ſol tibi monſtrat.

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' Franceſi poſteriormente introdotto al riferito Tetraſtico, coll' eſempio ſeguente dilucideraſſi ogni difficoltà.*

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 Gamma de' Franceſi. 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.*

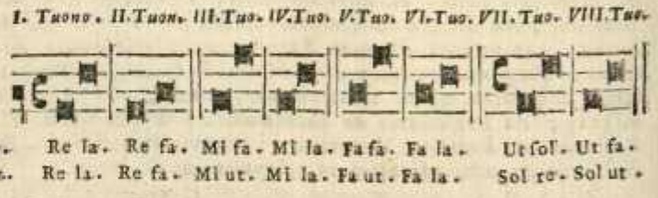
(137) *P. Stephan. Vanneus Recan. de Muſi. Aur. lib.* 1. *cap.* 59. . . . . Subiit pſalmodiæ mediatio, ideſt modus media verſiculi verba modulandi, ſeu intonandi, ut ſunt verba Domino meo, in primo pſalmi verſiculo, Dixit Dominus. Hæc igitur pſalmodiæ mediatio multifariam fit . . . . quæ omnia his carminibus 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.

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).

(138) *P. Bonaventura de Brixia Venturina:* al. *Collectio Art. Muſ. 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 ſeguenti 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 ſol re ſuum ponit Euouae.

Siſtema, o Scala di Guido.	Re la.	Re fa.	Mi fa.	Mi la.	Fa fa.	Fa la.	Ut ſol. Ut fa.
Siſtema, o Gama de' Franz.	Re la.	Re fa.	Mi ut.	Mi la.	Fa ut.	Fa la.	Sol re. Sol ut.

(139) *Franchin. Gaffurius Pract. Muſ. lib.* 1. *cap.* 8. Nihil enim repreſentat EUOUAE: niſi sEcUlOrUm AmEn: ſunt enim omnes ejus vocales causa brevitatis in unum collectæ: *la qual formola trovaſi 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 I, detratti da lei, rilieva ALLELUIA: come dimoſtra Oddo nel cap. ex his poſtea del ſuo Enchirid. Armon.

(140) *Eſpreſſe tali Formole ritrovanſi dai due Autori del Cod. Vatic. n.* 5129. *ſopra riferiti alla pag.* 375. *Annotaz.* (136), *da Prosdocimo de Beldemandis (loc. cit.), Franchin. Gaffurio (Pract. Muſ.), P. Bonaventura da Breſcia (loc. cit.), P. Angelo da Picitono (Fior. Angeli. di Muſ.), Biagio Roſſetti (Rudim. Muſ.); ed in oltre nei Cantorini Romani ſtampati nel* 1513. 1550. 1566.; *nel Cantorino Caſſinenſe; nel Antiphonar. abbreviat. Ord. Cartuſienſ.; nel Proceſſionar. Ord. Prædicator.; dal P. Stefano Vanneo (Recanda Muſ. 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 eſenziali

(141) *Tra i varj vocaboli, co' quali indicata venne queſta* Nota Caratteriſtica, *merita ſpezial menzione quello, con cui Guido Aretino* (*Micrologus. cap.* 12) *chiamolla* Tenore. Tenor vero, ideſt mora ultimæ vocis, qui in ſillaba quantuluſcumque eſt amplior. *L' eſatta ſpoſizione di una tal dottrina abbiamo da Giovanni Cottonio* (*de Muſica cap.* 11.) Sicut autem octo ſunt toni, ita & octo eorundem ſunt tenores. Tenor autem a teneo, ſic nitor a niteo, & a ſplendeo 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 ſecundi 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 contradiſtinguere 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:*

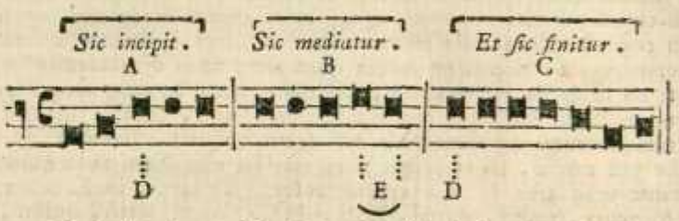
Plus auſcultantum Sopranus captat orecchias
Sed Tenor eſt vocum rector, vel guida Tonorum
Altus Apollineum carmen depingit & ornat,
Baſſus alit voces ingraſſat, firmat, & auget.

Servir potranno i ſeguenti verſi, non ſolo per indicar il Principio *di ogni* Euouae, *ma per riconoſcere ſpezialmente la* Nota *da noi chiamata* Caratteriſtica, *ſempre la ſteſſa, sì nel principio, che nel fine d' ogni* Intonazione

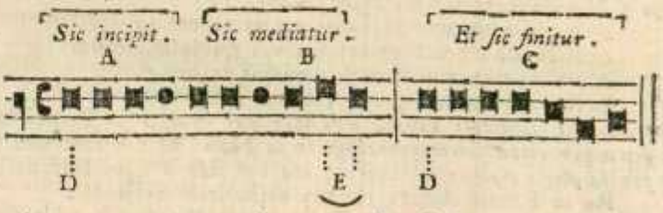
Re la Primus habet: Re ſa, datur inde Secundo:
Terno ad Sextam, Mi ſa: at Mi la Quartus habebit:
Fa ſa fert Quintus: Fa la concedito Sexto:
Septime vis Ut ſol: Ut ſa, poſtreme requiris.

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 quì detto, che l' *Intonazione* offertaci del secondo *Tuono*. La Rubrica delle Salmodìe 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.

Dixit Dominus Domino meo: * sede a dextris meis.

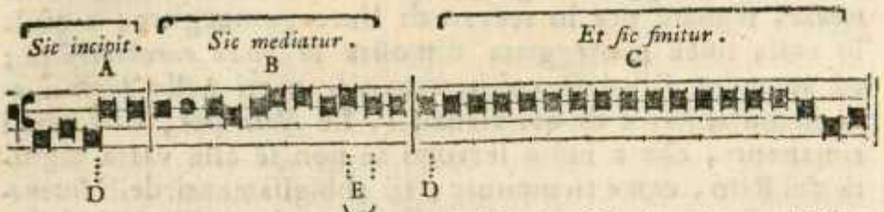
II. Feriale.



Dixit Dominus Domino meo: * sede a dextris meis.

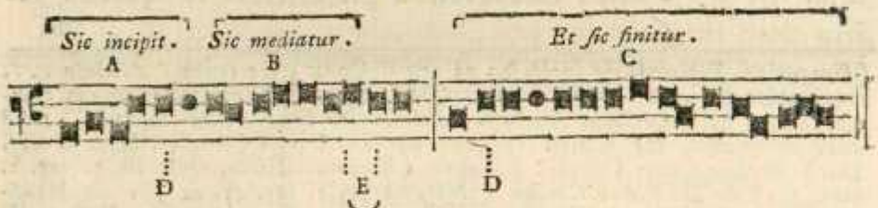
III.

III. Cantico.



Benedictus Domi nus De us Is ra el:* Quia visi tavit et fecit redemptionem plebis suæ.

IV. Solenne o Introito.



Deus iu di cī um tu um re gi da:* Et iu sti ti am tuam fi li o re gis.

Queste quattro formole hanno di comune superiormente tre curve segnate A *sic incipit*, B *sic mediatur*, 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 notularum unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio. Neuma græce: latine nutus solet interpretari. Describunt enim notatores in Antiphonis & Nocturnis, Responsoriis atque Gradualibus ipsam certa linea in modum pausæ cantilenas terminantis omnia linearum intervalla complectente: dividentem distinctiones: qua quidem innuunt vocis ipsius respirationem. *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 Aretino, come alla pag.* 184. *Dissert. I. Annot.* (66) *riferito abbiamo, inventò le* Righe *per frapporvi i* Punti caudati. *Se ne servirono per esprimere ora la Sequenza solita cantarsi nella Messa:* Post Alleluja, quedam melodia neumatum cantatur, quod sequentiam quidam appellant (*Uldaricus lib.* 1. *Consuet. Cluniac. cap.* 11.); *Ora il Canto su' l 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 esenziali. 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 Alleluya cantaretur Neuma. Nominabatur autem Neuma cantus, qui sequebatur Alleluya (*Belethus de Divin. Offic. cap.* 121.); *ed altri significati, che riferiti vengono dal Du 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 prætermittebant, si cantanda esset sequentia; *più precisamente ce la dimostra Guillermo de Podio* (*Commentar. Music. lib.* 5. *cap.* 35. *pag.* 46. *terg.*): Notularum autem ligaturarum acervos: neumam musici appellare consueverunt. *Fu ritenuto un tale vocabolo unicamente nel Gradiale de Moraci Certosiani Ediz. Paris.* 1578. Consuetudo Majoris Cartusiæ 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 simphoniæ notare. *Confermasi pur anche coll' autorità di Gioanni 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.* 20. *P. Giovanni d'Avella Reg. di Musi. cap.* 85. *P. Andr. di Modona Canto Harmon. P.* 1. *cap.* 12. *P. M. Lorenzo Penna Direct. del Canto fermo Direz.* 6. *pag.* 25. *P. Giul. Marinelli Via Retta P.* 1. *Osserv.* 5. *P. M. Gios. Frezza Cantore Eccles. P.* 1. *Lez.* 9. *P. Dom. Scorpione Istruz. Corali cap.* 16. *P. Franc. Mar. Vallara Scuola Corale cap.* 16. *D. Matteo Cafferati Reg. del Canto Corale lib.* 3. *C.* 34. *D. Carlo Ant. Porta Ferrari Cant. Fer. Eccles. cap.* 6.

Tavola di tutte le Intonazioni de' Salmi.

Tavola Seconda pag. 381

Dla ſol re. Dorius. Protus Autenticus. Aut.
HOHAHOEAHE. *Pſalmod. I. Toni.*

Feſtiv.

*Pſ.*44. Eru ctavit cor meum verbum bo num: * dico e go o pe ra mea re gi. 2. *Finalis.* 3. *Fin.*

Fer.

*Pſ.*114. Dilexi, quoniã ex au di et Dominus * vocem o ra ti o nis me æ. 5. *Finalis.* 6. *Fin.*

Cantic.

Magni ficat anima me a Dominũ. 8. *Finalis.*
Be ne dictus Doñus De us I ſra el, * Quia vi ſi tavit, et fecit redẽpti onẽ plebis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*18. Cæli enarrãt glo ri ã De i, * et o pera manuũ ejus anunti at firmamentũ. 2. *Finalis.* 3. *Fin.*

Dlaſolre. Hypodorius. Proti Plaga. Plag.
NOHAGIS. *Pſalmod. II. Toni.*

Feſtiv.

Pſ. 2. Qua re fre mu e runt Gen tes, * et po pu li me di ta ti ſunt i na ni a.

Fer.

Pſ. 127. Be a ti om nes qui ti ment Do mi num, * qui am bu lant in vi is e jus.

Cantic.

Magni fi cat a ni ma me a Doñum
Be ne di ctus Dominus De us I ſra el, * qui a vi ſi tavit, et fe cit redem pti o nem ple bis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*92. Dominus regnavit, de co rem indutus eſt: * indutus eſt Doñus fortitu dinem, et precinxit ſe. 2. *Finalis.*

Elami. Phrygius. Deuterus Autenticus. Aut.
OPEANEOEAGIS. *Pſalmod. III. Toni.*

Feſt.

*Pſ.*109. Di xit Dominus Domino me o, * Se de a dex tris me is. 2. *Finalis.*

Fer.

*Pſ.*81. Non ne De o ſub jec ta e rit a ni ma me a? * ab ip ſo e nim ſa lu ta re me um.

Cantic.

Ma gni fi cat a ni ma me a Dominum.
Be ne dictus Dominus De us I ſra el, * qui a vi ſi ta vit, et fe cit re demptio nem ple bis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*118. Be a ti immacu la ti in vi a: * qui am bulant in le ge Domi ni. 2. *Finalis.*

Elami. Hypophrygius. Deuteri Plaga. Plag.
NOJOPdNe. *Pſalmod. IV. Toni.*

Feſt.

*Pſ.*129. De pro fun dis clama vi ad te Domine: * Do mi ne ex audi vocem me am. 2. *Finalis.*

Fer.

*Pſ.*121. Læ ta tus ſum in his quæ dic ta ſunt mi hi: * in do mum Do mi ni i bi mus.

Cantic.

Ma gni fi cat a ni ma me a Dominum.
Be ne di ctus Dominus De us I ſra el, * qui a vi ſi ta vit, et fe cit re dempti o nem ple bis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*65. Ju bi late De o omnis ter ra, * pſalmũ dicite nomini ejus: date gloriã la udis ejus. 2. *Finalis.*

Ffaut. Lydius. Tritus Autenticus. Aut.
NOIOEANE. *Pſalmod. V. Toni.*

Feſt.

Pſ. 16. Ex au di Do mi ne juſ ti ti am me am: * in ten de de pre ca ti o nem me am.

Fer.

*Pſ.*77. Atten di te po pu le me us legem meam: * in cli na te au rem veſtram in ver ba o ris me i.

Cantic.

Magni fi cat a ni ma me a Dominum.
Be ne di ctus Do minus De us I ſra el, * qui a vi ſi ta vit, et fe cit re dempti onem ple bis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*12. Uſquequo Doñe obliviſceris me in finem? * Uſquequo avertis fa ci ẽ tuam a me? 2. *Finalis.* 3. *Fin.*

lFaut. Hypolydius. Triti Plaga. Plag.
ANNES. *Pſalmod. VI. Toni.*

Feſt.

*Pſ.*96. Do mi nus re gna vit ex ul tet ter ra: * læ ten tur in ſu læ mul tæ.

Fer.

*Pſ.*84. Be ne di xiſ ti Do mi ne ter ram tu am: * a ver tiſ ti cap ti vi ta tem Ja cob.

Cantic.

Ma gni fi cat a ni ma me a Doñum.
Be ne di ctus Dominus De us I ſra el, * qui a vi ſi ta vit, et fe cit re dempti onem ple bis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*24. Ad te Do mi ne le va vi a nimam me am: * De us me us in te confi do, non e ru beſcam.

Gſolreut. Mixolydius. Tetrardus Autenticus. E. Aut.
NOEOEANE. *Pſalmod. VII. Toni.*

Feſt.

*Pſ.*116. La uda te Dominũ omnes Gen tes: * lau da te e um omnes popu li. 2. *Finalis.* 3. *Fin.*

Fer.

*Pſ.*42. Ju di ca me De us, et di ſcerne cauſã me ã de gente non ſãcta, * ab homine in i quo et do lo ſo e ru e me.

Cantic.

Ma gni fi cat a ni ma me a Do minũ,
Be ne dictus Dominus De us I ſra el, * qui a vi ſi ta vit, et fe cit redempti onem plebis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*26. Do mi nus il lu mi na ti o me a, * et ſa lus me a quem ti me bo? 2. *Finalis.*

Gſol reut. Hypomixolydius. Tetrardi Plaga. E. Plag.
NOEANE. *Pſalmod. VIII. Toni.*

Feſt.

*Pſ.*103. Be ne dic a ni ma me a Do mi no: * Do mi ne De us me us magni fi ca tus es ve he men ter.

Fer.

*Pſ.*47. Magnus Do mi nus, et lau da bi lis ni mis, * in ci vi ta te De i noſtri, in mon te ſancto e jus.

Cantic.

Ma gni fi cat a ni ma me a Doñum.
Be ne di ctus Dominus De us I ſra el, * qui a vi ſi ta vit, et fe cit redempti onem ple bis ſu æ.

Introit.

*Pſ.*90. Qui ha bitat in adju to ri o Al ti ſſi mi, * in protecti one De i cœ li commo 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 Samosate-

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, Responsorii, 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 siasi parimente pe 'l 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, *siam 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' avere 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 Sacrosanct. Basilic. Vatic. Episc. 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 inficiendum, 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* Festive, *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 'l 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 condennato, 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. condennati furono, e in quello d' Arles l' anno seguente nel Ponteficato di San Silvestro. Contro de' Meleziani, condennati l' anno 325. nel sagrosanto 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. Collegatisi 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 nuo-

ve

---

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 memoriæ editos exploserit (*Paolo Samosateno*), & in media Ecclesia solenni Paschatis die, mulieres, quæ inanes cantilenas, quas si quispiam audiret, plane exhorresceret, in ipsius laudem funderent, pararit? *Nella Collezione de' Concilj della Edizione Veneta* 1728 *Tom. I. pag.* 912.

(146) Ut Donatistæ nos reprehendant, quod sobrie psallimus in Ecclesia divina Cantica Prophetarum, cum ipsi ebrietates suas ad canticum psalmorum humano ingenio compositorum, quasi ad tubas exhortationis inflamment. *Libro* 2. *sive Epist.* 2. *ad Januarium, quæ est* 55. *in ordine, Tomo* 2. *Edit. Maur. Antuerp. 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. Qua 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* compose, formandone un volume, e surrogandole 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 ritenerselo, condennato alle fiamme (151). Per la qual cosa meritamente il grande Atanagio ebbe a dire, che Ario avea preteso di emulare non solamente Sotade, Poeta scostumatissimo, abbominato da' suoi stessi Gentili, ma ancora l' indegna ballerina figlia di Erodiade (152), la quale in premio degli sconci suoi salti 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-

vera: quædam etiam impudica, ut Jonica, & Sotadica, & quæ fescenina dicebamus, socia 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 imperitiorum animos suavitate cantus ad impietatem suam sensim abduxisse.

(150) Porro sciendum est, Arium de opinione sua librum quendam composuisse, quem Thaliam inscripsit: Est autem dicendi genus molle, ac dissolutum, Sotadicis carminibus non absimile. 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 repererunt. Namque & illius fractos effœminatosque 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.* 1. *P.* 1. *pag.* 406.

(154) In aliis quoque civitatibus separatim conventus agere cœperunt sub E-

maso nel Concilio Romano, e poi l'anno 381. da' Padri del Secondo Generale Concilio furono condennati.

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 sì fatto mugi-*

piscopis suæ sectæ, & 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, Poetices quoque, & omnis generis carminum gnarus, multis ejusmodi oblectamento captis, ut ipsi adhærerent, 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.

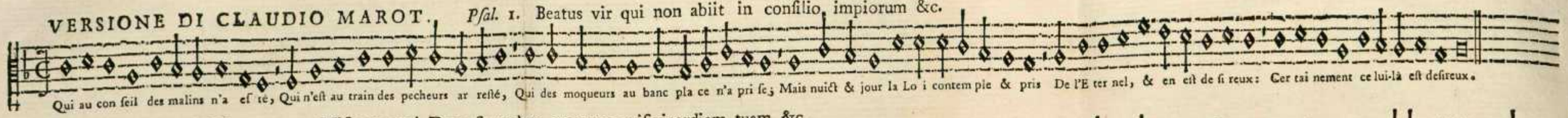
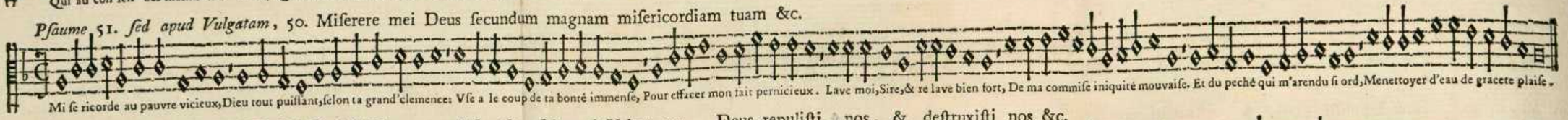
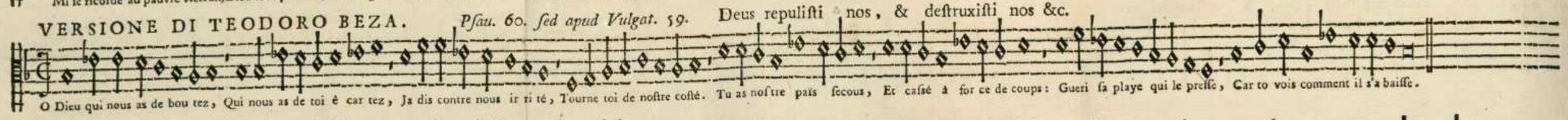
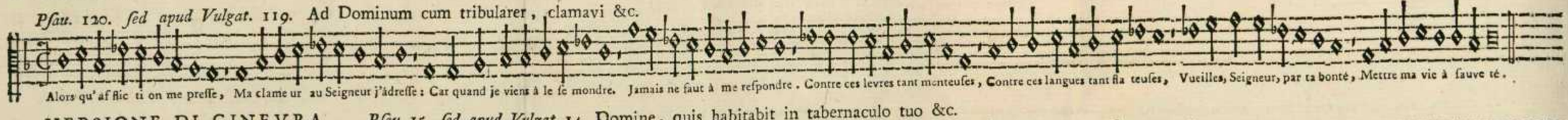
(155) Sed remisso Alexandro cum suis syllogismis, quos in argumentationibus torquet, etiam cum Psalmis Valentini, quos magna impudentia quasi idonei alicujus auctoris interserit. *De Carne Christi num.* 17. *pag.* 320. *Edit. Rigaltii & Havercampj*, *Libro da Tertulliano, prima della sua caduta composto l' anno* 208, *come nella di lui vita osserva il Pamelio. Ivi, pag.* XXVIII.

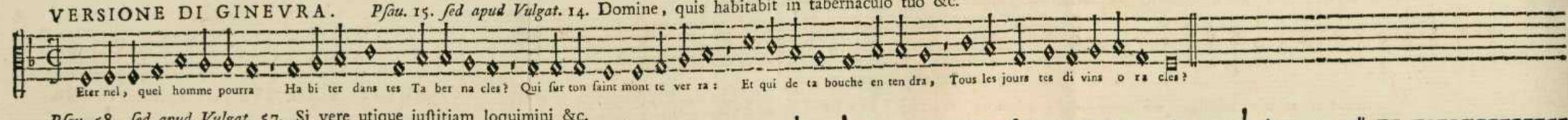
(156) Nobis quoque ad hanc speciem Psalmi patrocinabuntur, non quidem apostatæ, & hæretici, & Platonici Valentini; sed sanctissimi, & receptissimi Prophetæ David. Ille apud nos canit Christum, per quem se cecinit ipse Christus. *Idem ibid. num.* 20. *pag.* 322.

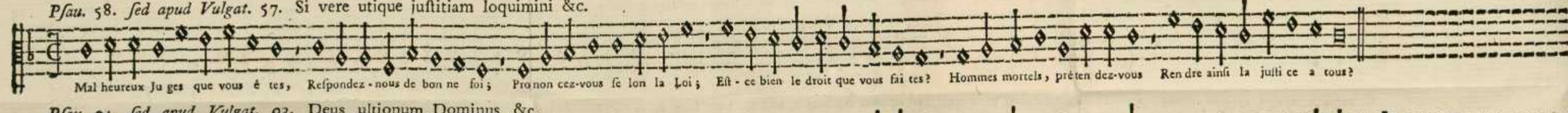
(157) Agnoscant, quos auctores imitentur nostri moderni Maroticorum potius, quam Christi Psalmorum cantores & cantatrices, idque tali cum boatu, ut animus audientium perhorrescat. *Pamelius in Notis ad textum Tertulliani loc. cit. pag.* 320.

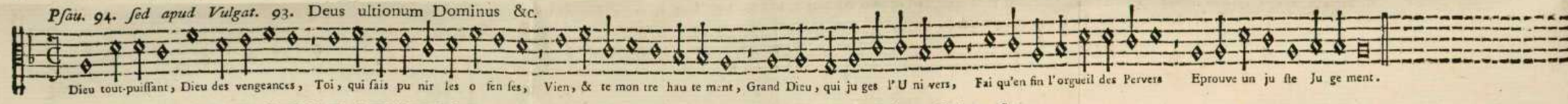
(158) *Riferisce nel suo Dizionario il Bayle, che* Clemente Marot *discepolo di Calvino tradusse il primo in lingua Franzese cinquanta Salmi, e che gli altri cento nella istessa lingua tradotti furono da* Teodoro Beza, *il quale in una sua lettera delli* 2. *Novembre* 1552 *asserisce, che* Guglielmo 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* 1713. *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 Lossium collecta, cum Præfatione Philippi Melanthonis. Witebergæ 1561. *Ma in progresso di tempo ripudiarono anch' essi il* Canto Ecclesiastico, *attestandoci*

Cantilene, e Verſioni de' Salmi preſſo gli Eterodoſſi.

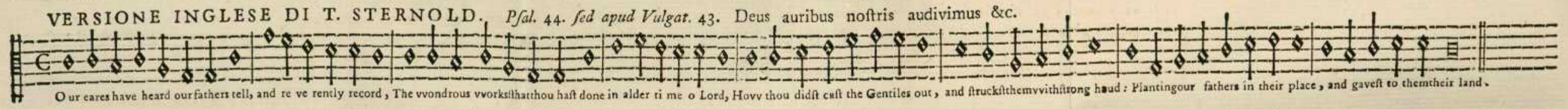
VERSIONE DI CLAUDIO MAROT. *Pſal.* 1. Beatus vir qui non abiit in conſilio impiorum &c.

Pſaume 51. *ſed apud Vulgatam*, 50. Miſerere mei Deus ſecundum magnam miſericordiam tuam &c.

VERSIONE DI TEODORO BEZA. *Pſau.* 60. *ſed apud Vulgat.* 59. Deus repuliſti nos, & deſtruxiſti nos &c.

Pſau. 120. *ſed apud Vulgat.* 119. Ad Dominum cum tribularer, clamavi &c.

VERSIONE DI GINEVRA. *Pſau.* 15. *ſed apud Vulgat.* 14. Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo &c.

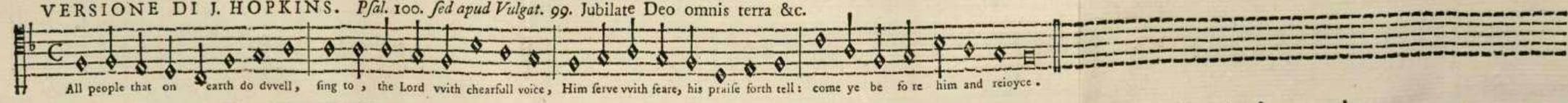


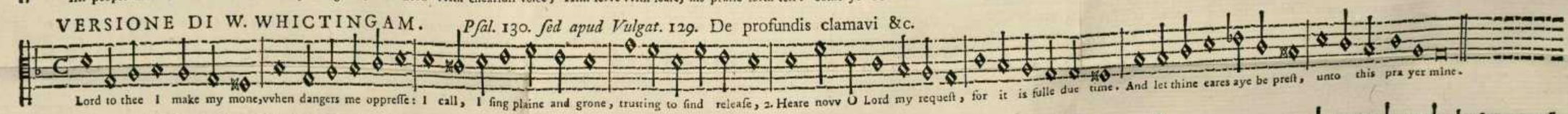
Pſau. 58. *ſed apud Vulgat.* 57. Si vere utique juſtitiam loquimini &c.

Pſau. 94. *ſed apud Vulgat.* 93. Deus ultionum Dominus &c.

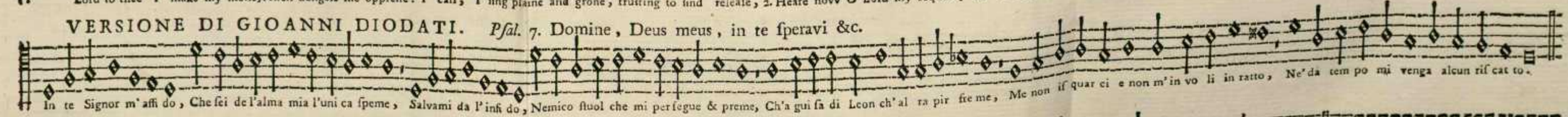
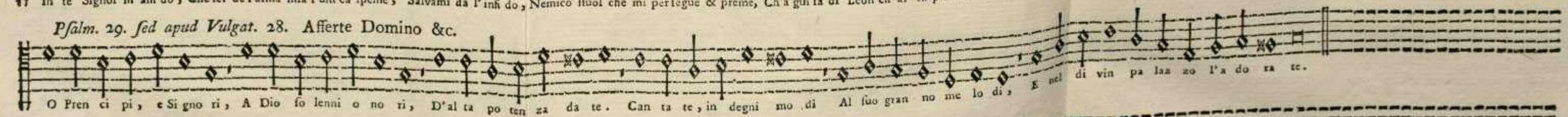
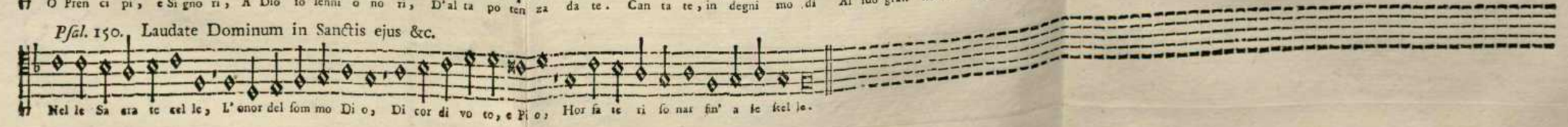


VERSIONE INGLESE DI T. STERNOLD. *Pſal.* 44. *ſed apud Vulgat.* 43. Deus auribus noſtris audivimus &c.



VERSIONE DI J. HOPKINS. *Pſal.* 100. *ſed apud Vulgat.* 99. Jubilate Deo omnis terra &c.

VERSIONE DI W. WHICTINGAM. *Pſal.* 130. *ſed apud Vulgat.* 129. De profundis clamavi &c.



VERSIONE DI GIOANNI DIODATI. *Pſal.* 7. Domine, Deus meus, in te ſperavi &c.

Pſalm. 29. *ſed apud Vulgat.* 28. Afferte Domino &c.

Pſal. 150. Laudate Dominum in Sanctis ejus &c.

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 Brandemburgo*, 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 rivocando 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 intuonare 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 maraviglia adunque, che di cotesto *Canto*, siccome nella Sinagoga a Dio ribelle, così nell' altre Sette dalla Chiesa Cattolica separatesi non possa rinvenirsene verun vestigio? sia, perchè scellerate ed empie il rigettarono, come nella primitiva Chiesa, de' Nicolaiti, e de' Gnostici

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 Filastrio (161), e nel secolo dodicesimo de' Petrobusiani, e de' Valdesi riferisce la Storia Ecclesiastica (162); sia perchè superbe, e contumaci di lor capriccio il variarono, come de' Settarj or or nominati i monumenti finora addotti 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, Edizione Veneta* 1735. *al dodicesimo secolo, pag.* 201. *così scrive:* Henricus patria Tolosanus, Religiosus Apostata, addidit Petrobrusianæ Hæresi, Deum irrideri cantibus Ecclesiasticis; *e alla pag.* 207. *noverando gli errori de' Valdesi, dice, che il nono di essi era questo:* Frustra terminus 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 Sanct. die 12. Martii.*

zione d' una terribil Scomunica, tanto generalmente, quanto perpetuamente condennò (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 tuttavia 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 Sacrifizio nulla di superfluo, nulla d' incongruo o la maestà 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 autore

(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 vari Canoni, 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 præsenti decreto constituo, ut in hac Sede sacri altaris ministri cantare non debeant, solumque Evangelicæ lectionis officium inter Missarum solemnia 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. Parisi.* 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 hactenus eisdem constitutionibus in Sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit. *Joan. Diac. loc. cit. num. 6.*

(166) Sed & Gelasianum Codicem de Missarum solemniis, 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, & seclusis 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 promiscue dicitur liber Ec-

tore il Santo Pontefice, ma emendatore soltanto, e ristoratore; 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 risecando, alcune mutan-

---

clesiasticus, in quo sacræ Liturgiæ ad Sacramentum conficiendum continentur. *Cangius in Gloss. med. & inf. Latinit. verbo*, Sacramentarium. *E Monsig. Domenico Giorgi* De Liturgia Romani Pontificis *Lib. 3. Dissert. II. cap. 2. Tom. 2. pag. CXLIX.* Ex ipsa sacratissimæ Eucharistiæ confectione, quæ 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 præfert, est intelligendum. *In Præfat. ad Antiphonar. Tom. III. Oper. S. Gregor. edit. Maur. Paris. 1705. pag. 649.*

(169) Cum Centonem vocat antiphonarium Gregorianæ vitæ Scriptor, eundemque simul compilatum asserit, satis innuit, non unum ipsius esse parentem; sed plurimorum, qui præcesserant, 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* Centonizare *significa* More centonario ex variis libris describere, excerpere; *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. *Act. Sanctor. Adnot.* (b) *ad Vitam B. Notkeri die 6. Aprilis pag. 583. Edit. Antuerp.*

(171) Antiphonarium regulari musicæ 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 fia 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 celebrazion 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, *contiensi nell' Antifonario* (175); il quale chiamavasi pur' anche *Respon-*

(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 Lectionarii. *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 hactenus 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 monimenta Patrum priorum, & composuit hunc libellum, musicæ artis, scholæ cantorum per anni circulum.

(174) *Monsig. Domen. Giorgi nel Tomo II. de Liturgia Rom. Pontif. Dissert.* 1. *cap.* 4. *cerca, 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 adjutorium 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. „ *Monsig. 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 Antiphonas, vocatur Antiphonarius. *Amalarius Fortunatus in Prologo* De ordine Antiphonarii. *Biblioth. PP. Edit. Lugdun. Tom.* 14. *pag.* 1033.

(177) Necesse 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. PP. 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 Uffiziale, 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 ormola da noi osservisi 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 appostoliche, 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

(179) Sicut ad celebranda Missarum solemnia habet Ecclesia librum mysteriorum fide purissima, & concinna brevitate digestum; habet & librum lectionum ex divinis libris congrua ratione collectum: ita etiam & hunc tertium Officialem 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 Uffizio si dice, e nella Messa.* Supplicatio Litaniæ, idest Kyrie eleison, *leggesi nella Regola di S. Benedetto, cap. 9. e Walfrido Strabone de reb. Eccles. cap.* 22. *Bibl. PP. Tom.* 15. *pag.* 191. *scrive:* Litaniæ 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 Sagrifizio 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 rivocare in dubbio, che alla medeſima correzione, e riforma non ſoggiaceſſero le *Cantilene*, non ſolamente di tutti gl' Introiti, Graduali, Alleluja, Tratti, 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. *Monſ. 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 ſiegue prima del Canone*) in Liturgiis appellatur ἐπινίκιος, (*epinicius*), ideſt, victorialis. Quapropter hunc hymnum quidam male confundunt cum Triſagio, quod eſt hujuſmodi, Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus immortalis. Siquidem in Liturgiis diſtinguuntur: caniturque Triſagium ut primum accedit Sacerdos ad altare, ut teſtatur Jobius *lib. 15. cap. 6.* (*deeſi 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. Matur. Paris. Diceſi 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*, ſovrapoſte 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

(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, potreſſimo in qualche modo aſſerire, che anche al di lui tempo, cioè 64 anni prima del Pontificato 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.* Mulicarum per Græcas ac LATINAS LITERAS notarum nuncupatio. *Avendo però il lodato Meibomio confrontato queſto teſto con un antico Codice di Gioanni Seldeno, laſciò ſcritto (Alypii Introduct. Harmon. ex Verſ. Meibomii pag. 7.)* Capitis inſcriptio reſte 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 deſcripſere, 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 ſarebbeſi 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-Cheſne Hiſtor. Francor. Tom. II. pag. 75.*

ottenne dal Sommo Pontefice Adriano Primo (188) *due Cantori peritissimi, che riformassero il Canto Franzese, e assiem 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 vitiaverat, addens, vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt Notam Romanam, quam nunc vocant Notam Francisca. *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, fuvvi 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 disvela 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 sacræ 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 unicæ 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 fastigium 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 convertæ facere noscuntur. *Fin qui (presso il Baluzio Capitular. Reg. Francor. Edit. Paris. 1677 Tom. II. col. 721.) Carlo Magno, il quale nella sua Constituzione* 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. *Suſſiſte 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 præſenti, *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 ſerebantur in illis, libenter adimplevimus. In eis ſiquidem comperimus exaratum, quod præſentes 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 prædicto Georgio, & in ejus idem Simeon, utpote ſequens illius, accedens locum, ideo pro doctrina Scholæ eum ad nos accerſuimus.... Prædictos 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' ſupplizi violentaſſe il Clero, come ſenza alcun fondamento ſcrive Monſig. Guglielmo Durando nel ſuo Razionale 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 conjuetudine, 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-*

tile.

---

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 & vesperi, 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 Salmodìa, 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 Intonationi, et il modo che si cantano, *o come poco diversamente leggesi nelle Ediz.* 1589. 1602. ritrovò le loro Salmodie o Intonationi. *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 Musices 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 Salmodìa.*

(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.

tilena, ed il *Tuono* del Salmo ſuſſeguente (191), onde la inav-

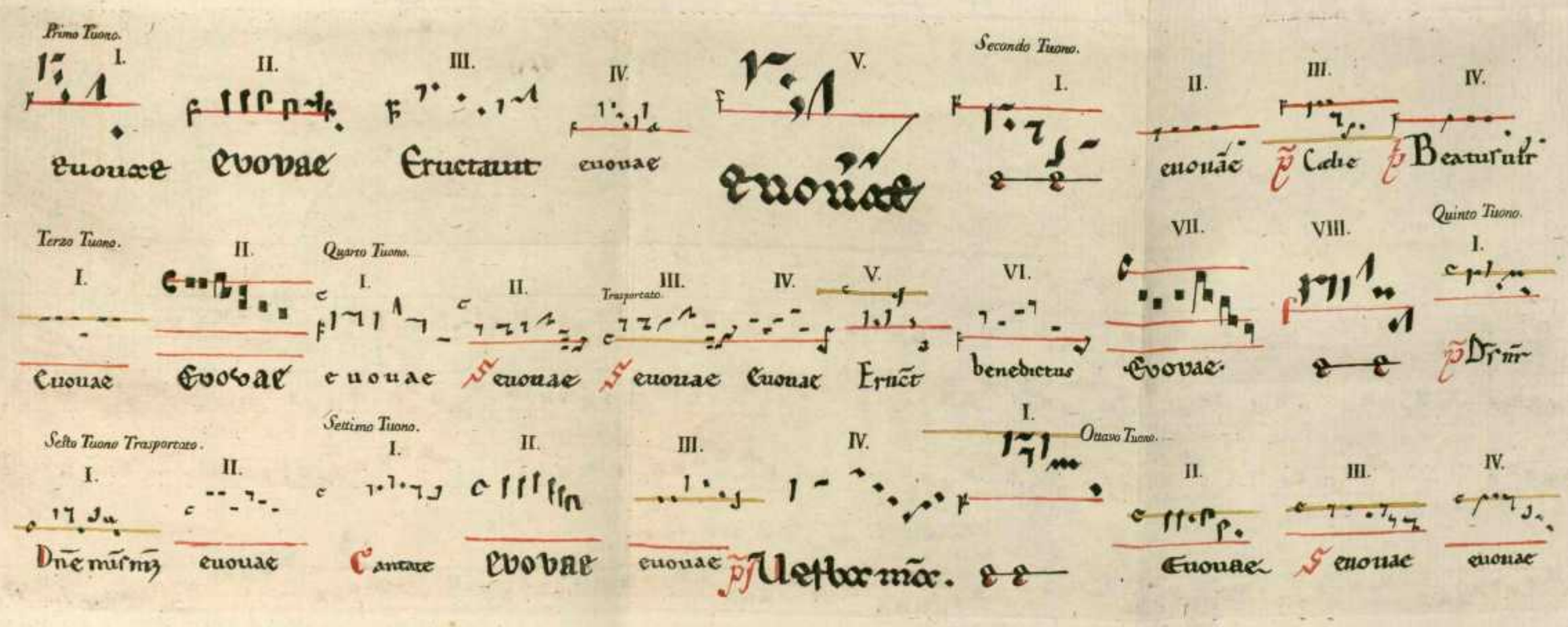
(191) *Eſſendo otto le Intonazioni de' Salmi, i Compoſitori di tutte l' altre Cantilene Eccleſiaſtiche aſſegnarono a ciaſcuna di queſte una modulazione, che foſſe propria e ſpecifica d' alcuna delle medeſime Intonazioni, per modo che non ſolo nelle Antifone, ma ancora nei Reſponſorj, Graduali, Offertorj etc. per lo più ritrovaſi, o in tutto, o in parte, ſparſa l' Aria di alcuna determinata Salmodica modulazione. In fatti diamo, che una Cantilena di Canto Fermo ſia di* Tuono Miſto, *o* Commiſto, *o* Imperfetto, *oppure termini nella* Corda confinale, *che è la* Quinta ſuperiore *alla* Finale, *o anche le manchi* l' Evovae, *naſce talora il dubbio, di qual Tuono preciſo ella ſia; e in tal caſo per venirne in chiaro, e ſtabilire il ſuo Tuono, gli Scrittori pratici, tra gli altri avvertimenti ci danno queſto:* Serà un Canto el qual començerà en D ſol re, y acabarà en la meſma cuerda; de modoque por fuerça viene à ſer Primero ò Segundo Tono. Mas no teniendo eſte canto eſpecie mayor encompueſta y ligada del Segundo, quieren que sea Primero, aunque tenga mayor baxada que ſubida: todas vezes pero, *que tuviere* en aquellas pocas notas cerradas con la primera pauſa larga (y ſon las que de ordinario un ſolo canta) *la entonacion de ſu Pſalmo feſtivo*, que dize; *Fa ſol la;* deſde F fa ut à Ala mi re; ò la tuviere en los primeros puntos con los quales ſubintra el Choro. Advertiendo que mayor autoridad y mayor fuerça tiene quando todo el Choro Lleno (deſpues de haver entonado el Canto) entra à cantar con la dicha entonacion, que quando entre los primeros puntos, eſta cerrada con la primera virgula ò pauſa. Maſno *tuviendo* el dicho Canto la dicha entonacion en uno de los dos lugares; y ſiendo conforme las reglas muſicales, Secundo Tono, quieren que tal ſea, y que por tal ſea nombrado. (*D. Pedro Cerone Melopeo lib. 5. cap. 62. p. 449.*). *Ci inſegnano anche di oſſervare:* Se in eſſo Canto vi ſono le Note dell' Intonazione de' Salmi, che da queſte ancora ſi deduce la cognizione del Tuono (*P. Marinelli Via retta della Voce Corale P. 3. Oſſerv. 4. p. 111.*) Si conoſcono anche dalle Intonazioni de' Salmi, e dalle cadenze dell' Evovae, le quali tutte ſi ttovano ſparſe non ſolo ne' medeſimi Canti etc. (*P. Vallara Scuola Corale P. 3. cap. 18. p. 114.*) *La tutto ciò chiaro appariſce la corriſpondenza, che paſſa tra un' Antifona, e una Intonazione del medeſimo Tuono, ed oltre a ciò l' antichità, ed il pregio delle Salmodie, la modulazione delle quali non il ſolo Pontefice S. Gregorio, ma gli antichi Padri ancora, che prima di Lui introduſſero nella Chieſa l' uſo delle Antifone, de' Reſponſorii etc., coſtantemente vollero, che in queſte, e in tutte le altre Cantilene Eccleſiaſtiche riluceſſe. Che poi* dalle Cadenze *ancora* dell' Evovae, *come inſegna il P. Vallara, ſi poſſa conoſcere il Tuono d' una Cantilena, l' atteſtano gli altri Scrittori di Canto Fermo. Il P. Angelo da Picitone (Fior Angelico di Muſica, lib. 1. cap. 59.)* La differenza, *dice*, dal fine delle Antifone ſi conoſce per le due qui aſſerte diſtioni, cioè, ſeculorum amen, che diverſamente ſi proferiſcono: impercioccchè li Canti ſono molto differenti, & variati nel fine di queſta dictione, amen, non per altro, che per la diverſità delli principj di ciaſcun Canto. *Così egli.* Non a tutti è noto, *ſoggiunge il P. Andrea di Modona* (*Canto Harmon. P. 4. cap. 12.*) dover corriſpondere all' Intuonazioni dell'Antifone li Finali, o Evovae delli Tuoni, e non già porli a caſo, come penſali da alcuno. *Avvertentemente pertanto i primi Padri, e ſopra tutti S. Gregorio nello ſtabilire il Canto delle Antifone, fiſſarono il principio d' ognuna di eſſe in varie Corde di ciaſcun Tuono, che aveſſero corriſpondenza, e conformità colla varietà delle Cadenze finali. Queſta varietà di Corde, tanto nel principio dell' Antifona, quanto nel fine*

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,

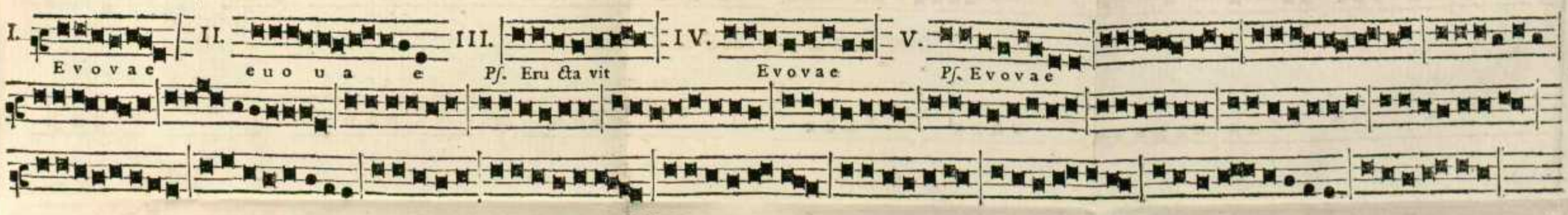
dell' Evovae, *ebbe varij nomi. Da alcuni fu detta* Definizione; *da altri* Differenza. *Il sappiamo da Guido Aretino* (*ex Cod. Ambros. prope finem*): Ipsas vero differentias quidam difinitiones vocant. In quo providendum ne, dum quis verbum diffinitionis audierit, eo sensu accipiat, quo sapientes diffinierunt diffinitionem dictam esse orationem, quæ id, quod diffinit, explicat quid sit. Sed hic diffinitionem nichil aliud quam differentiam intelligat, qua inicia 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 diffinitiones dici debere arbitremur. Maxime cum non aliquid ibi quid sit diffiniamus 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 Tori vocalibus tonorum, aut differentiæ, quas quidem abusive diffinitiones 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 diferentiam 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, *Prosdocimo de Beldemandis* 42, *Glareano* 44, *Lucca Loffio col Beurisio* 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 & necessariæ; aliæ etsi competentes, non tamen necessariæ; aliæ neque necessariæ, 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 Gerosolima 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 esattissimamente trascritte. Merita d' esser letto il cap.* XIII. *del S.r Nivers nella sua Dissertation sur le Chant Gregorien pag.* 111, *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-*

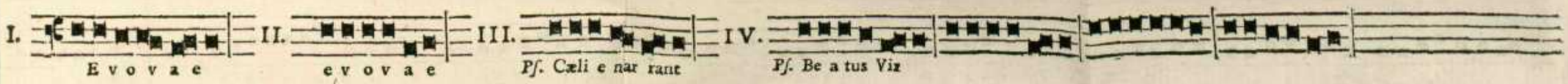
Cadenze Finali di Chiese particolari.

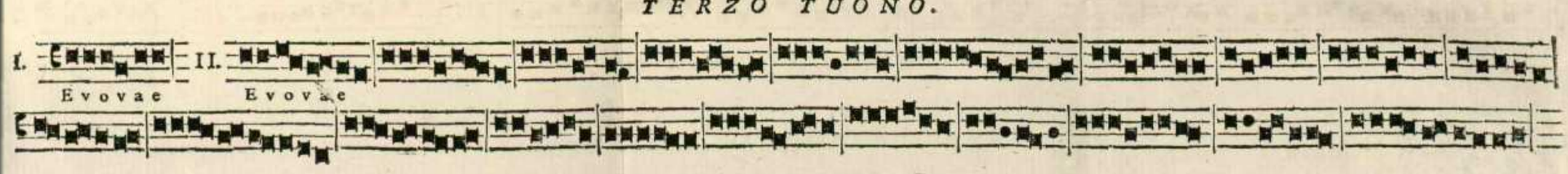
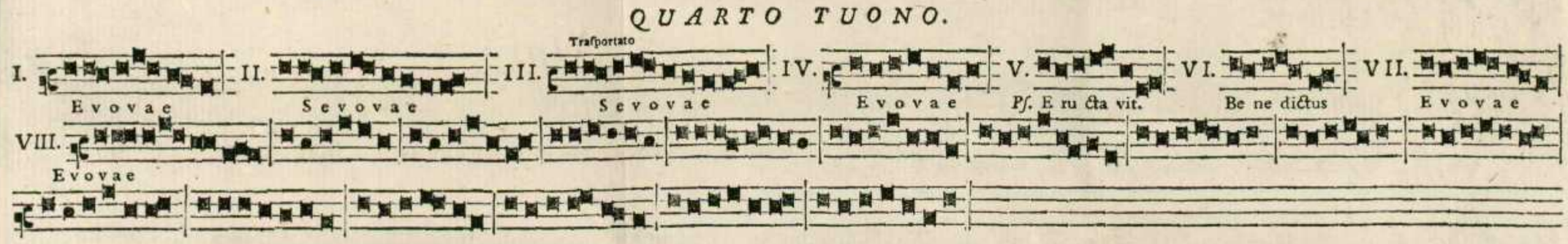


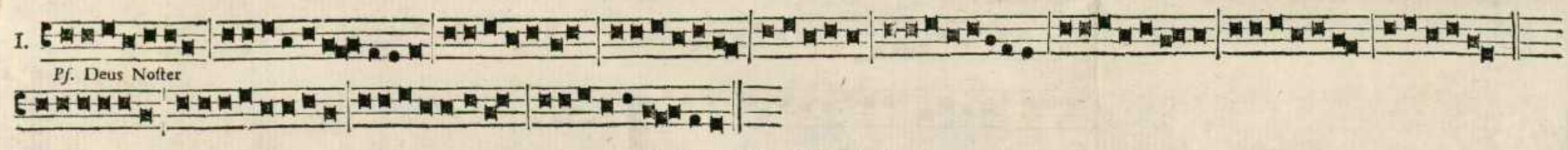
PRIMO TUONO.



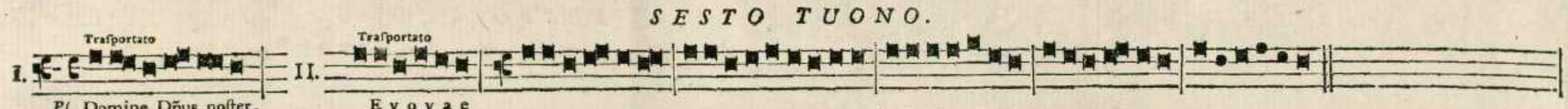
SECONDO TUONO.



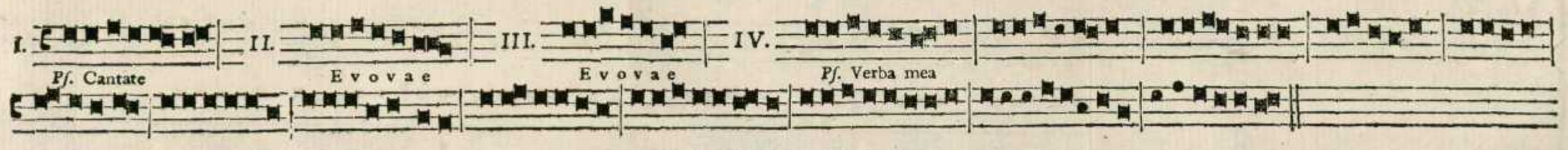
TERZO TUONO.

QUARTO TUONO.

QUINTO TUONO.



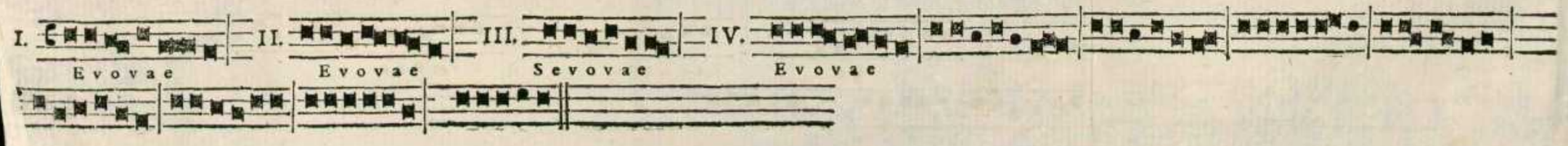
SESTO TUONO.



SETTIMO TUONO.



OTTAVO TUONO.



nità, le Feste comuni fra l'anno, ed i giorni feriali, non

 solo

lasse alcun' errore, e varietà: quindi è, che nei secoli susseguenti ebbero pur bisogno di correzione, affinchè le Cantilene ecclesiastiche si riducessero ad una perfetta uniformità. Tra tutti quelli però, che faticarono in questa lodevole impresa, Reginone Abbate, che fiorì sul fine del nono secolo (Jo: Alb. Fabricius Bibliot. Lat. Med. & infimæ Ætat. Edit. Patav. T. 6. lib. 17. pag. 62.), nella lettera all' Arcivescovo di Treveri Ratbodo prefissa al Tratt. de Harmon. Inst. (Cod. Lipsi.) lasciò scritto: Cum frequenter in Ecclesia vestræ Diœcesis chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus propter dissonantiam toni & pro hujuscemodi re vestram venerationem sepe commotam vidissem. Arripui antiphonarium & eum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens Antiphonas quas in illo adnotatas reperi propriis ut reor distribui tonis; Divisiones etiam tonorum ideſt differentias (*scilicet Evovae*) quæ in extrema silliba in versu solent fieri ut decens est & conveniens fiat concinentia, sicut a majoribus nostris traditæ sunt, & sicut ipsa armonicæ disciplinæ experientia nos instruit distinctis ordinibus inserere curavi. *Una delle cause particolari, per cui gli Esemplari del Gregoriano Antifonario per varj secoli si videro d' errori sparsi, credo potesse essere l' uso delle lettere Romane, che servivano di Note indicatrici del Canto; il qual' uso, abbenchè già introdotti fossero i Punti caudati, ciò non ostante si conservò in varj luoghi fino al XI. Secolo, come ce ne assicura Guido Aretino (De divis. Monochor. secund. Boetium ex Cod. Medic. Laurent.), che, parlando delle Note di Oddone Ab. da noi indicate (Dissert. 2. pag. 180.) dice:* His utimur litteris vel notis secundum Henchiridion, Litteras autem secundum communem usum; *essendo manifesto, come osservò l' eruditissimo P. Ab. Trombelli (Arte di conoscere l' età de Codici Lat. et Ital. cap. 13. pag. 77.):* Che ogni secolo, siccome nelle altre cose tutte, così ancora nello scrivere cangia costume. *Per questa ragione non è inverisimile, che l' imperizia, o la disattenzione de' posteriori Amanuensi, variando le lettere, spargessero d' errori gli Antifonarj. Allorchè poi introdotti furono i Punti caudati, non è difficile il comprendere di quanti errori cagion fossero, come ce lo dimostrò Giovanni Cottonio (Musi. ad Fulg. Anglor. Epis. cap. 21.) di essi parlando sotto nome di Neume:* Qualiter autem istæ irregulares neumæ errorem pocius quam scientiam generent, in virgulis & clinibus, atque podatis considerari perfacile est: quandoquidem & equaliter omnes disponuntur & nullus elevationis vel depositionis modus per eas exprimitur. Unde fit ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, & ubi tu Semitonium vel Dyatessaron sonas, alius ibidem Ditonum vel Diapente faciat. *Ecco un' altra delle principali cagioni degli errori sparsi negli Antifonarj, quali affatto distrutti non furono, senonchè dopo, frapposti fra due linee i Punti da Guido Aretino (Dissert. II. Annot. (86) p. 184.), e finalmente nel XIII. secolo stabilite quattro linee o righe, restò anche stabilito, e più lontano dagli errori il Canto Ecclesiastico. E' degno però d' osservazione, che non ostante le mutazioni e correzioni accennate dall' Ab. Reginone, e da Gio: Cottonio, siccome quelle pur anche fatte per ordine di S. Bernardo all' Antifonario Cistertiense (Op. S. Bernardi Opusc. XIII. T. 2.); nel Monistero Fiscamnense e Trudonense (P. Mabillon. Annal. Bened. T. IV. p. 633. T. V. p. 493.) e per ordine del Pontefice Stefano IX. nel Monistero Cassinense (Mabil loc. cit. & P. Erasm. Gattula Histor. Cassin. T. I. p. 169.) niuna menzione si fa di mutazione nelle Intonazioni de' Salmi; la qual cosa sempre più ci conferma, che queste restate sieno sempre costanti, e lontane da ogni considerabile alterazione.*

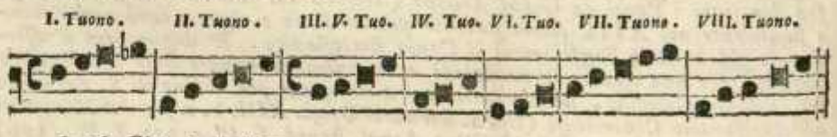
solo colla maggiore, o minore splendidezza e pompa degli apparati, ma ancora col *Canto* delle Antifone, e de' Salmi più, o meno armonioso, ed ornato si distinguessero. Infatti essendo quattro, come abbiamo accennato (193) d'ogni *Tuono* le *Formole*, non per altro varie tra loro, se non se per gli limiti delle *Corde*, a cui si estendono, e per la moltiplicità de' movimenti vocali, delle quali la prima (194), che è sempliciſſima, e senza ornamenti, ristrigneſi 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 frapporvi sotto e sopra le rotonde, per dimostrare l'estensione in ciascun Tuono.*



(196) *Cioè la* Festiva.

(197) *Quella de'* Cantici.

(198) *Quella degli* Introiti.

(199) *Vedi nella Dissert. I. pag.* 118. 119. *il significato di questo vocabolo greco, il quale in questo luogo deve prendersi in un senso più esteso, cioè di più Tetracordi misto.*

ed ornata, che noi appellammo de' *Cantici* (200); e a quelle dell' Introito della Messa, in cui all'Altissimo solennemente si offre il Sagrifizio incruento, l' *armoniosissima*, ed ornatissima, che da noi fu nominata *Solenne* (201). E

(200) *Blasius Rossettus libel. de Rudim. Music. pag.* 42. Hic tamen admonendum censeo multum distare solennia à solenniis, majora videlicet præstare minoribus, minora simplicibus, simplicia feriatis, atque secundum hæc extendenda est psalmodiæ aliorumque sacrorum modulatio. Nec enim convenire putaverim in majoribus solenniis æque rotunde ut in feriis (quas diximus) psalmodiam aliaque id genus officia transcurrere, sed longiore tractu concinenda contenderim. Etenim si decens & quodammodo religiosum censemus in his solenniis vestibus ornatioribus incedere, habitu cultiore divina tractare: Quare non æque decere asseremus in eis ampliore fervore officia protrahi, prolixioribus notulis concini debere. *P. Steph. Vanneus Recan. de Musi. lib.* 1. *cap.* 58. *pag.* 36. Hæc igitur Psalmodia, seu Psalmos intonandi modus, æque bipartita est, atque psalmorum genus, nam ex cunctis psalmis quidam majores vel Cantici, quidam minores dicuntur. Majores item Evangelici cognominantur, quod hi in Evangeliis sæpe inserti leguntur, ut est Beatæ Virginis Canticum Magnificat. Item Zachariæ vaticinantis Benedictus, senioriſque Symeonis, Nunc dimittis.... At minores psalmi habentur, quorum auctorem David constat extitisse, ut sunt Dixit Dominus, Confitebor, Beatus, & hujusmodi, quorum primi versiculi solenni intonatione, proferendi essent, reliquorum vero singulorum dimidia plano progressu etc. *Et cap.* 60. *pag.* 38. *terg.* Reliquum est alteram psalmodiæ Majorum minorumque psalmorum divisionis partem, diebus utique Majoribus & Minoribus, Semiduplicibus & Ferialibus observandam prosequi. Quæ profecto intonationis pars, a solenni ordine (*da noi chiamato Festivo*) non discrepat, præter principium, est enim inchoandum a prima Sevovæ notula unisona (*cioè la Nota che chiamammo Caratteristica*) procedendo voce usque ad mediationem, quæ profecto solennem ritum imitatur. *Dobbiamo in oltre avvertire con Andrea Ornitoparco* (*De Arte cantandi Micrologus. cap.* 12. *de divis. Psalmor.*), *che il Cantico* Nunc dimittis *solito cantarsi, secondo il Romano Rito alla Compieta* in quibusdam Dyocesibus pro majore in quibusdam pro minore Psalmo reputatur, ut ipse orbem terrarum lustrando expertus sum.

(201) *Bonizo Episc. Sutrinus ext. in Antiq. Ital. Med. ævi T.* 3. *p.* 604. Beatus vero Gregorius primus in Romana Ecclesia instituit, ut antiphona, quæ vocatur Introitus, ad mulcendum audientium animos decantaretur. *Durandus lib.* 4. *c.* 5. *n.* 1. *Ration. Divin. Offic.* Chorus igitur psallentium clericorum... introitum in jubilo cantat &c. *Aurelianus Musica cap.* XX. *ex Cod. Mediceo-Laurent. Florent.* Missarum vero Officium constat in Antiphonis quæ introitus dicuntur. Quæ ideo vocantur, quia introeunte populo in basilicam decantentur, & eo usque cantio ejus protendatur quousque inperturbato ordine tam pontifex quam ceteri ecclesiastici ordines secundum suam quisque dignitatem ingrediantur ecclesiam & congruam suscipiant stationem; *e questa, io penso, fosse una delle cagioni, per cui il Canto degli Introiti dal Pontefice S. Gregorio fu cotanto protratto, ed esteso, scrivendo Monsi. Dom. Giorgi* (*Liturg. Rom. Pontif.* T. 2. *c.* 7. *p.* 43.) Post antiphonam (*Introit.*) sequebatur *Psalmus*, qui olim integer non dicebatur, sed protrahebatur, quoutque Pontifex innueret Priori Scholæ Cantorum, ut *Gloria Patri* diceret. Ita Thomasius (*Disquisitio de Antiphona ad Introitum pag.* XVI.)

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 Vallafrido (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 Canoni decretò, che le maſſime ſolennità ſi celebraſſero col metodo della *Cantilena* deſcritta nell'Antifonario Romano, le Feſte de' Santi colla Salmodìa, e *Cantilena* loro aſſegnata, e le Sette Canoniche Ore colla Salmo-

(202) Tres ordines melodiæ in tribus diſtinctionibus temporum habeamus, verbi gratia, in præcipuis ſolemnitatibus, toto corde & ore, omnique affectu devotionis; in Dominicis diebus, & majoribus feſtivitatibus, ſive natalitiis Sanctorum, in quibus plebes laborant partim, vel totaliter, multo remiſſius; 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. Tomaſium 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.

modìa parimente, e *Cantilena* a ciaſcheduna di eſſe preſcritta (204).

Ma chi intanto non vede, che coteſte Salmodiche *Cantilene*, le quali nella Chieſa Cattolica tuttavia ſuſſiſtono, e ſono in uſo, d'altronde l'origine loro, e quanto ai *Tuoni*, e quanto alle varie lor *Formole* non poſſono riconoſcere, ſe non ſe dal Re David? Richiamiſi alla memoria ciò, che al principio della preſente Diſſertazione colle parole preciſe del Sacro Teſto abbiam detto, cioè, che 'l Santo Re non ſolamente compoſe i Salmi, ma ben' anche *le loro modulazioni* (205); ed oltre a ciò volle, e pubblicò il comando, *che ogni giorno in perpetuo mattina, e ſera, tanto nella obblazione degli olocauſti, quanto in ciaſcun Sabbato, in ciaſcuna Calenda, e in ognuna delle altre ſolennità i Leviti nel Tempio cantaſſero i Salmi al Signore in quel numero, e con quel Rito, che a ciaſcuna ſacra Funzione egli aveva preſcritto* (206). Altro *Rito* del *Canto* fu adunque da lui inſtituito pe' i Sagrifizj cotidiani, altro pe' i giorni feſtivi del Sabbato, e delle Calende, altro per le minori, ed altro per le maggiori ſolennità; inverìſimile coſa eſſendo, per non dire indecente, ed incongrua, che nella Paſqua, con iſtraordinaria pompa dagli Ebrei ſolennizzata, la medeſima *Formola* di *modulazione* uſar ſi doveſſe, che ne' giorni privati; e nella Feſta de' Tabernacoli alquanto minore, la *Formola* iſteſſa del *Canto*, che nelle Feſte

(204) *Concil. Cloveſhovienſe Can.* 13. Ut uno eodemque modo Dominicæ diſpenſationis in carne Sacroſanctæ feſtivitates in omnibus ad eas rite competentibus rebus, ideſt, in Baptiſmi officio, in Miſſarum celebratione, in Cantilenæ modo celebrentur, juxta exemplar videlicet, quod ſcriptum de Romana habemus Eccleſia. Itemque, ut per gyrum totius anni natalitia Sanctorum uno eodemque die, juxta Martyrologium ejuſdem Romanæ Eccleſiæ, cum ſua convenienti pſalmodia, ſeu cantilena venerentur. *Et Can.* 15. Ut ſeptem canonicæ orationum diei & noctis horæ diligenti cura cum Pſalmodia & cantilena ſibimet convenienti obſerventur. *Tom.* 8. *Collect. Concil. Edit. Ven.* 1729. *pag.* 324., 325.

(205) Et ſtare fecit cantores contra altare, & in ſono eorum dulces fecit modos. *Eccli. cap.* 47. *verſ.* 11.

(206) Juxta præcepta quoque David noviſſima .... 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. *I. Paralip. cap.* 23. *verſ.* 27, 30, & 31.

Feſte ſemplici del Sabbato, e delle Calende. Acciocchè pertanto sì fatta indecente incongruenza non aveſſe a ſuccedere, preſcriſſe il Regio Salmiſta ai *Cantori*, non ſolamente *il numero* de' Salmi, e de' Cantici (207), ma ancora *le cerimonie di ciaſcuna coſa*, e loro ordinò, proſegue il Sacro Teſto, *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 *Sabbato*, 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 Sanctuarii. *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.* Ideſt, effecit, ut quam decentiſſime celebrarentur feſtivitates per annum recurrentes. *Tirinus in hunc loc.*

Or queſte *Intonazioni*, e queſte lor *Formole* quelle ſono, che a me ſembra poter affermare, eſſer ſtate per mezzo degli Apoſtoli dal Geroſolimitano Tempio trasferite nella Chieſa naſcente, e per continua non mai interrotta ſucceſſione a noi pervenute. Imperciocchè, s' io ricerco, da chi, e in qual tempo nelle pubbliche Funzioni Eccleſiaſtiche introdotte furono le noſtre Salmodiche *Cantilene*: mi riſponde S. Iſidoro, *tutto ciò, che negli Eccleſiaſtici Uffizj ſi celebra, tutto eſſere ſtabilito, parte dall' autorità delle Divine Scritture, parte dalla Tradizione Apoſtolica, e parte dalla conſuetudine della Chieſa univerſale* (212). Che ſe proſeguiſſi a chiedere, donde, e quando nella Chieſa ſparſa e difuſa in tutte le Nazioni, in tutti i Regni, in tutti gl' Imperj abbia avuto e principio, ed origine l' univerſale conſuetudine di uſar nel *Canto* de' Salmi queſte preciſe *modulazioni* (213), e non altre: riſponderebbemi francamente

---

(212) Ea, quæ in Officiis Eccleſiaſticis celebrantur, partim ſanctarum Scripturarum auctoritate, partim Apoſtolica Traditione, vel conſuetudine univerſalis Eccleſiæ ſtatuta reperiuntur. *De Officiis cap.* 1. *relat. ab Auctore Operis*, Benedictio Dei, *ap. Henricum Caniſium Tom. II. Parte II. pag.* 38. *Edit. Antuerp.* 1725.

(213) *Anche la Chieſa Greca, benchè uſaſſe Riti diverſi dalla Latina, nel Canto nondimeno della Salmodia praticava, come rilevaſi dagli Scrittori del IX, X, e XI ſecolo le medeſime Intonazioni; e per diſtinguere l' una dall' altra, fu aſſegnata a ciaſcheduna di eſſe una certa determinata parola, nulla affatto ſignificante, come riferiſce Reginone Ab.* (*loc. cit.*) Quæritur a nonnullis quid ſignificent illa verba per quæ tonorum ſonoritatem in naturali muſica diſcernimus? ideſt NONANNOEANE, & NOEAIS, & NOIOEANE, & his ſimilia, & utrum interpretari eorum ſenſus poſſit. Ad quod reſpondendum, quod omnino nullam recipiunt interpretationem; Neque enim quicquam ſignificant, ſed ad hoc ſunt tantum a grecis reperta, ut per eorum diverſos ac diſſimiles ſonos tonorum admiranda varietas aure ſimul & mente poſſet comprehendi; *aggiungendo inoltre Aureliano* (*loc. cit. cap.* VIIII): Veterum nomina quæ ipſis inſcribuntur tonis, ut eſt in primo tono NONANEANE, & ſecundo NOEANE & cetera queque moveri ſolet animus quid in ſe contineant ſignificationis. Etenim quemdam interrogavi grecum in latina quid interpretarentur lingua, reſpondit ſe nichil interpretari, ſed eſſe apud eos letantis adverbia.... Eſtque tonorum in ſe continens modulationem. *Queſte parole, che nulla ſignificano, ſi leggono in Ubaldo, in Odone, in Guido Aretino, in un Codice Palatino Vaticano N.* 1346 *di Autore Anonimo del XI ſecolo, ed in un Codice del X, o XI ſecolo, ch' era un' Antifonario del Monaſtero di S. Gallo, riferito dal Ven. Card. Tommaſi* (*Reſponſ. & Antiphon. Rom. Eccleſ. pag.* 386), *e furono inventate per regolare unicamente la Salmodia, acciocchè il Cantore del Salmo non prendeſſe abbaglio, ma l' intonaſſe nel Tuono preciſo dell' Antifona precedente; laddove gli altri vocaboli*, Protus, Deuterus, Tri-

te (214) S. Agostino, che *qualora un uso, di cui non trovisi in verun Concilio la instituzione, si veda universalmente, e costantemente osservato da tutta la Chiesa, si ha giusto fondamen-*

tus, e Tetrardus, *introdotti da i Cantori Ecclesiastici, verisimilmente per allontanarsi dai Profani, che usavano i vocaboli di Dorio, Frigio, Lidio, e Misolidio, &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 Salmodiche; e poichè nelle lettere di que' vocaboli, che nulla significano, ci si è presentata ne' Manoscritti, che abbiam 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 abbiamo scelti da que' Codici, che ci sono sembrati più esatti. Nella medesima Tavola esposte abbiamo 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 ⅄. (*D la sol re*). Secundus Deuterus tono distans a Proto ⅃. (*Elami*). Tertius Tritos semitonio distans a Deutero ⅂. (*F fa ut*). Quartus Tetrardus Tono distans a Trito ⅄ (*G sol reut*). *Altre Cifre abbiam 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 Quadripartitæ 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 Ⅎ. Ante penultimæ parti (*F fa ut*) da nomen Ⅎ. Penultimæ parti (*E la mi*) da nomen Ⅎ. Ultimæ parti (*D la sol re*) da nomen Ⅎ.

(214) *Noi quì 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 sive differentias esse xi) ... 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*

Intonazioni di alcune Chiefe particolari.

Tavola IV. pag. 406.

Intonazioni riferite da Reginone.

I. Authenticus protus. ideſt antiquus ſive autoralis primus.
NONANOEANE. Añ. Ecce nomen Domini.
Queſto è il Primo Tuono della Chieſa Romana.

II. Plagi protus. ideſt obliquus primus.
NOEANE. Añ. Iuſte & pie vivamus.
Queſto è il Secondo.

III. Paraćter. ideſt circum aequalis. ANANNEAOS. Añ. Nos qui vivimus.
Queſto è l' Irregolare dell' In exitu.

IIII. Authenticus deuterus. ideſt antiquus emendatus.
NOIOEANE. Añ. Ecce Dominus noſter.
Queſto è il Terzo.

V. Plagi deuterus. ideſt obliquus emendatus.
NOEANE. Añ. Ecce veniet propheta magnus.
Queſto è il Quarto.

VI. Paraćter. id. circú aequalis. ANANNEOIES. Añ. Crucem tuam adoramus Dñe.

VII. Authenticus tritus. id. antiquus particularis.
NOIOEANE. Añ. Ecce Dñs veniet ut ſedeat.
Queſto è il Quinto.

VIII. Plagi tritus. id. obliquus particularis.
NOEANE. Añ. O quam gloriosú eſt regnú.
Queſto è il Seſto.

VIIII. Paraćter. id. circum aequalis. AIAEOIES. Añ. Et reſpicientes viderunt.

X. Authenticus tetrardi. Antiquus quartus.
NOIOEANE. Añ. Omnes ſitientes.
Queſto è il Settimo.

XI. Plagi tetrardi. Obliquus quartus.
NOEANE. Añ. Jocundare filia ſion.
Queſto è l' Ottavo.

XII. Paraćter. id. circum aequalis. ANOAIS. Añ. O mors ero mors tua.

Intonazioni dette Irregolari *eſtratte dai Cantorini ſtampati nel* 1513. 1549., *e da un MS. in pergamena del Sec. XV.*

Primus
Di xit Do mi nus Do mi no me o: ſe de a dextris me is.

Secundus
Di xit Dominus Domi no me o: ſe de a dextris me is.

Tertius
Di xit Dominus Domi no me o: ſe de a dextris me is.

Quartus
In ex i tu Iſra el de Ægyp to: domus Jacob de po pulo barbaro.

Intonazioni Ambroſiane. *Pſalt. Cantica, &c. Ritu Ambroſiano pag.* 359. *Franchin. Gaffurius Pract. Muſ. lib.* 1. *cap.* 15.

Antiphona terminante in R E, reſpondent Primo,
Di xit Do minus Do mi no me o: ſe de à dextris me is.

& Secundo.
Di xit Dominus Do mi no me o: ſe de à dex tris me is.

Antiphona terminante in *M I*, reſpondent Tertio,
Di xit Do mi nus Do mi no me o: ſe de à dextris me is.

& Quarto.
Di xit Domi nus Do mi no me o: ſe de à dextris me is.

Antiphona terminante in *F A*, reſpondent Quinto,
Di xit Do minus Do mi no me o: ſe de à dextris me is.

& Sexto.
Di xit Dominus Domi no me o: ſe de à dex tris meis.

Antiphona terminante in *V T*, reſpondent Septimo,
Di xit Do mi nus Domi no me o: ſe de à dextris me is.

& Octavo.
Di xit Domi nus Do mi no me o: ſe de à dextris me is.

Intonazioni Monaſtiche Caſſinenſi. *Cantorinus & Proceſſionar. ſecund. ritum Congregation. Caſſin. ed. an.* 1523.

Tonus *Benedicite*.
Di xit Dominus Do mi no me o: ſe de à dextris me is.

Tonus *Voce mea*.
Be a tus vir qui timet Dominum: in mandatis ejus volet ni mis.

Tonus *In exitu*.
Confitebor tibi Domine in toto corde me o: in cõſilio &c. cõgregatione.

Tonus *Benedictus*.
Lau da te pu e ri Do minum: lauda te nomen Do mi ni.

Intonazioni Monaſtiche Olivetane. *Direttor. Monaſt. della Congregaz. Olivet. P.* 2. *pag.* 186.

Alla Compieta Ottavo Tuono.
Ecce nunc be ne di ci te Dominum omnes ſer vi Do mi ni.

Moderna.
Lau da te pu e ri Do mi num: lau da te nomen Domi ni.

Intonaz. Monaſtica Cartuſiana. *Antiphonar. abbreviat. pro Ordine Cartuſ. pag.* 465.

I. Tonus.
Primus to nus ſic in ci pi tur et ſic medi a tur fæ cu lorum. Amen.

Inton. riferita dal P. Cianciarino Introd. abbrev. di Muſica pag. 12. *verſ.*
Tono il quale non l'uſa altri che certi Padri chiamati Azurini ... et è chiamato Tono Giorgiano.
Lau da te pu e ri Do minum: laudate no men Do mi ni.

Intonazioni del P. Merſennio. Harmonic. lib. 6. Propoſ. 26. Corol. 3. pag. 112.

IX. Modus.
Principium. Medium. Finis.
In ex i tu Iſ ra el de Ægypto do mus Ja cob de populo barba ro.

X. Modus.
Principium. Medium. Finis.
Lau da te pu e ri Do minum: laudate nomen Do mi ni.

XI. Modus.
Principium. Medium. Finis.
Lauda Je ru ſa lem Dominum: lauda Deum tuum Si on.

XII. Modus.
Principium. Medium. Finis.
Ju bi la te De o omnis terra: ſer vite Domino in læ ti ti a.

mento di credere, essere stato cotesto uso stabilito dall' autorità Apostolica (215). Le *modulazioni* de' Salmi, le quali in tutta la Chiesa Cattolica sono in uso, certo è, che alla luce non vennero nel Ponteficato del Magno Gregorio al principio del settimo Secolo, e nemmeno allo spuntare del sesto nella istituzione della Vita Monastica dal celebratissimo

poi Vescovo, e delle nuove aggiunte Intonazioni più difusamente parlò (cap. 8) in questi termini: Extitere etenim nonnulli cantores, qui quasdam esse antiphonas que nulle earum regule possent aptari asseruerunt; Unde pius augustus avus vester Carolus paterque tocius orbis IIII.or augere jussit, quorum hic vocabula supter tenentur inserta: ANANNO. NOEANE. NONANNOEANE. NOEANE. Et quia gloriabantur greci suo ingenio octo indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum. Tunc demum greci possent ut nobis esse communes, & eorum habere contubernium philosophiacum latinorum, & ne forte inferiores invenirentur gradu, itidemque quatuor ediderunt tonos. Quorum hic prescribere censui litteraturam. NENO. TENEANO NONEANO ANNOANNES. Qui tamen toni modernis temporibus inventi, tam latinorum quam grecorum, licet litteraturam inequalem habeant, tamen semper ad priores octo eorum revertitur modulatio. Et sicuti quit nemo VIII. partes grammatice adimplere discipline ut ampliores addat partes, ita nec quisquam tonorum valet ampliare magnitudinem, quia nisi quis alterius fecerit generis modulationem, prorsus nec tonorum poterit reddere magnitudinem. Quamobrem non necesse est priorum monimenta linquere patrum, & illius incurrere sermonis: Ne trasgrediaris terminos antiquos, quos posuerunt patres tui (*Prov. c. 22. 28.*); maxime cum usque ad hoc tempus quo hij reperti sunt, omnis ordo tam romane quam grece Ecclesie in antiphonis, responsoriis, offerendis, communionibus, per hos priores decucurrerit tonos. *Rilevasi da tutto ciò, che l' Invenzione di queste, ed altre particolari Intonazioni è assai posteriore a S. Gregorio; che il motivo di tale invenzione furono alcune Antifone, le quali terminando non nella Corda finale, ma nella Quinta superiore, che dicesi* Confinale, *diedero ansa d' introdurre altre Intonazioni a tali Corde uniformi; e che finalmente sì fatte Intonazioni mai non furono dalla Chiesa universale, ne Latina, ne Greca abbracciate. Strano per altro a noi sembra il comando da Aureliano quì riferito, di Carlo Magno, che si aggiugnessero quattro altri Tuoni agli otto già consueti; essendo affatto inverisimile, che quel grande Imperadore, il quale tanto operò, acciocchè tutta la Germania, e tutta la Francia nel Rito, e nel Canto si uniformassero appuntino colla Chiesa Romana, volesse poi, che diformi fossero nella Salmodia. Aggiungasi, che tra le quattro Intonazioni, che questo Scrittore dice accresciute da Carlo, vi novera quella del Salmo* 113, In exitu, *la quale nell' Antifonario di S. Gregorio (Respons. & Antiphon. edit. a Ven. Card. Thomasio sub nomine Jos. Mar. Cari pag. 58) cent' anni prima di Carlo Magno, era già a quel Salmo fissata colla sua Antifona,* Nos qui vivimus, *ne' Vespri della Domenica. Ma di questa Intonazione avremo altrove ampio campo di favellare diffusamente. Intanto è certo, che da niun altro Scrittore, sia del VII., o del VIII. secolo, in cui fiorì Carlo Magno, sia del IX., giammai è stata di cotesti quattro Tuoni l' Istituzione a lui ascritta. Convien perciò condonar questo sbaglio a uno Scrittore del X. secolo.*

(215) Quod universa tenet Ecclesia, nec Conciliis institutum, sed semper retentum est, nonnisi auctoritate Apostolica traditum rectissime creditur. *De Baptismo contra Donatistas lib. 4. cap. 24. num. 31. Tom. IX. Oper. Edit. Maur. Antuerp. pag. 94.*

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 Salmodìa innovarono, ma quel medesimo religiosamente ritennero, che precedentemente da tutta la Chiesa era stato già ricevuto. Trovisi 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): trovisi, 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. *Biblior. PP. Edit. Lugd. Tom. XV. pag.* 195.

(217) Quæ etiam ab Authore harum Quæstionum scribuntur, arguunt Scriptorem sæculo quarto supparem, vel recentiorem. *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 Edit. Ven. Oper. S. Justini pag.* 466.

convenienti a i fanciulli avendo la Chiesa ripudiato l' uso, ha solamente ritenuto il semplice Canto.... Imperciocchè, prosiegue, *anche questo Canto medesimo è parola di Dio, la quale e meditata, e cantata, e udita ha virtù di scacciare i Demonj; e quelle cose, che a perfezionar l' anima nelle virtù della pietà proprie conducono, col Canto Ecclesiastico dagli Uomini pij si conseguiscono* (218).

Ed ecco finalmente svelato l' arcano: Ecco renduto manifesto qual fosse il *Canto* degli Ebrei nel Tempio. Era quel medesimo, che nella Salmodìa de' nostri Cori Ecclesiastici nella Cattolica Chiesa risuona. Le *Cantilene* istesse, le istesse precise *Formole*, dal Santo Re David ad onor di Dio composte, e da Salomone suo figlio nel Tempio Gerosolomitano introdotte, per mezzo degli Apostoli assiem colla Fede, con gli Evangelj, e con gli altri sacri divini libri a noi passarono; con questo solo divario, che laddove in quel Tempio per allettare al Culto divino gli animi rozzi d' un popolo duro, e carnale facevano la lor comparsa col fastoso esteriore accompagnamento de' *musicali Strumenti* (219): nelle nostre Chiese altra mostra non fanno, che della sola bellezza, e gravità naturale delle loro *modulazioni*, nelle quali tanto sfavilla più vaga, e più ammirabile la maestà, quanto ella si dà a vedere più schietta, e più semplice, e senza fasto (220). Ben' ebbe ragione il lodato Scrittore di

(218) Si ab infidelibus ad seductionem inventa carmina, iis autem, qui sub lege fuerunt, ob animi imbecillitatem concessa; qui sub gratia sunt, & perfecta, atque ab iis, quos dixi, moribus aliena accepere instituta, quomodo in Ecclesiis, more eorum, qui sub lege fuerunt, parvulorum, canticis utuntur? Resp. Non canere simpliciter parvulis convenit, sed cum inanimis instrumentis canere, & cum saltatione, & crotalis: quare in Ecclesiis refecatur ex canticis usus ejusmodi instrumentorum, atque aliorum parvulis convenientium, ac simplex relictus est cantus... Verbum enim Dei est, quod & cogitatum, & cantatum, & auditum vim habet pellendorum dæmonum; & quæ ad animam in virtutibus pietatis propriis perficiendam conducunt, ex canticis ecclesiasticis pii consequuntur. *In Append. I. Oper. S. Justini, Edit. Maur. Ven.* 1747. *pag.* 502.

(219) *S. Jo: Chrysostom. in Psalm.* 150. *Tom. V. Edit. Maur. Paris. pag.* 502. Illa autem instrumenta tunc illis permissa fuerant, & propter eorum imbecillitatem, & quod eos in charitate & concordia contemperarent, & mentem eorum excitarent, ut lubenter facerent quæ eis erant utilia: & quod per talem animi delectationem vellet eos ad majus studium adducere.

(220) *E' comune sentimento de Santi Padri e Dottori, che il Canto de' Salmi da Davidde instituito, sia per se stesso Pio, Grave, Naturale, Sempli-*

affermare, che queſte Salmodiche *modulazioni* ſono *parola*

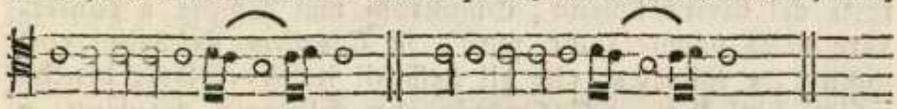
di

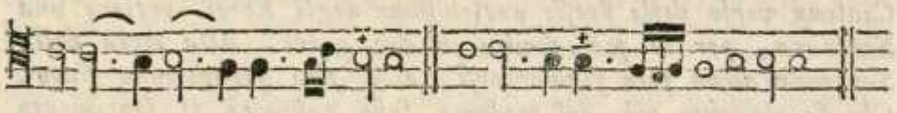
---

ce, e lontano da ogni faſto o artifizio. 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, conſectanda 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. *Indicibile 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 Davidde 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. Docta Sanctor. Patrum) 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 Concilj 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. Niveri (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-

di Dio; poichè i due grandi Arciveſcovi, e della Chieſa Greca, e Latina Dottori, Baſilio, ed Ambrogio, avevano già precedentemente atteſtato, che 'l *Canto* de' Salmi altro Autore non riconoſce, ſe non ſe quel medeſimo Santo Spirito, il quale degli ſteſſi Salmi iſpirò, e dettò le parole. *Allorchè vide lo Spirito Santo*, queſto è il ſentimento belliſſimo del S. Arciveſcovo di Ceſarea (221), *che l' umana generazione*

---

nuas. Tria ergo præcipit regula; ut quæ ſcripta ſunt obſerventur; non ſcripta abjiciantur; nec ſcripta aliter quam ſcripta ſunt decantentur. Cette maniére de chanter autrement qu' il eſt noté, ſe fait ordinairement par ceux qui veulen predonner ſur le Pleinchant (ce qui eſt inſupportable, particulairement à l'Autel) parce que non ſeulemente ils ne gardent pas la-bien-ſeance & la gravité que requiert le ſervice divin, mais encore il détruiſent l' éſſence du Pleinchant, qui doit eſtre ſimple & uny. Comme font ceux qui en chantant l' Evangile, ont toûjours le meſme frédon à tous les points, ſans en oublier un ſeul, ainſi,

Et pluſieurs autres choſes ſemblables, ou paſſages, qui ne ſont point du Pleinchant. Cette maniere illicite ſe remarque encore plus précifement, quand on employe à la Préface des manieres de chanter qui ne ſont propres qu' aux plus fines pieces de Muſique, & ſeulement à quelques endroits, & tres-rares: comme certains accens, certaines langueurs, que l' on ne peut pas noter, & qui ne ſe peuvent exprimer qu' en chantant; neantmoins qui ſe marquent ainſi quelquefois dans la Note de Muſique.



Et d' autres manieres ſemblables, & peu convenables à la gravité Eccleſiaſtique. C' eſt apparemment de ces nouveautez profanes de voix dont parle l'Apoſtre, & qu' il faut éviter, (*1. ad Timot. Cap. 6. v.* 20.) Devitans profanas vocum novitates. *Ivi per altro ſoggiugne:* Ce n' eſt pas que l' on ne puiſſe fort bien faire quelques ports de voix, pourveu que ce la ſe faſſe naturellement & ſans affectation; & quelques diéſes en Cadence, leſquels ſont meſme neceſſaires, comme à la penultiéme Note de l' Hymne de S. Jean, & en pluſieurs endroits ou la voix ſe porte naturellement, & que l' on fait meſme ſans y penſer. *Ma queſte novità paſſarono nel Canto fermo, dopo che fu introdotto il Canto figurato. In tutti i Codici, Frammenti, e Libri di Canto Eccleſiaſtico dei Secoli IX. X. XI. XII. XIII. da me veduti, ne pur l' ombra di alcun accidente di ♯. b. e ♮. ritrovaſi, eccettuatone il b. molle neceſſario, che chiamaſi Proprietà di b.*

(221) Ubi Spiritus Sanctus genus hominum perſpexit ad excolendam virtu-

verazione 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 plettro 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 Avversarj, 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' avere serbata incorrotta, ed intatta l' antichissima Salmodìa. 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 potionem amariorem daturi, sæpius calicem melle circumliniunt. *Homil. in I. Psal. Tom. I. Edit. Maur. Paris. pag. 90.*

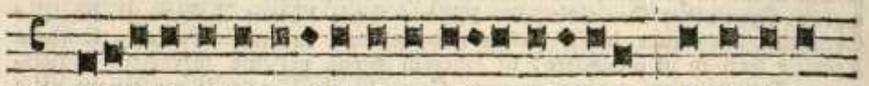
(222) Quid igitur Psalmus, nisi virtutum est organum, quod Sancti Spiritus plectro pangens Propheta venerabilis, cælestis soritus fecit in terris dulcedinem resultare? *Præfat. Expos. in I. Psal. Tom. II. Edit. Maur. Venet. 1748 pag. 7. num. 11.*

stiane fin dalla nascita per tutto risonarono de' Salmi di David. I Romani Pontefici sopra ogni cosa con tutto lo studio si adoperarono, che intatte, e lontane dall' offender gli orecchi, le prische Formole del Canto si conservassero (223). Tra queste

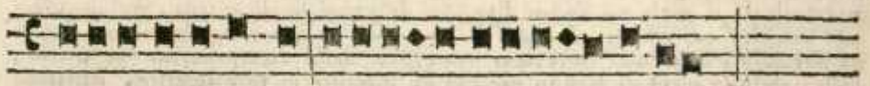
(223) *Miscellanea Lipsien. nova. Volum. IX. p.* 214. *Lipsiæ* 1752. Carmina ipsorum (Hebræorum) antiquissima constant sententiis, quæ ex duabus plerumque constant partibus. In medio sententiæ ipsi acquieverunt paululum; *ecco la cadenza media;* ac in fine respirarunt; *ecco la Cadenza finale d' ogni versetto de' Salmi, diviso in due parti.* Si sententia esset solito longior, priorem ipsi partem denuo in particulas duas secuerunt, ne respirationi obiceretur difficultas.... Carminibus Davidicis, seu Psalmis sacris Veteris Testamenti Ecclesiæ Christianæ sub earum initiis passim resonuerunt. In primis Proceres Ecclesiæ Romanæ sacri in id incubuere, ut cantandi genus priscum servaretur inviolatum, offensionibusque aurium careret. *Certo è, che 'l zelo di conservare nella Salmodia Ecclesiastica interamente in ogni parte anche menoma le Davidiche modulazioni, il quale ne' Sommi Pontefici de' primi secoli ardeva, ne' successori loro non si è mai estinto. In fatti Urbano VIII., nella ricognizione del Romano Breviario, oltre alla correzione esattissima della interpunzione de Salmi, volle, che alla metà di ciascun versetto un' asterisco vi fosse inserito, acciocchè indicasse ai Cantori il luogo preciso della* Cadenza media, *la quale a cagione della interpunzione recentemente scorretta eseguivasi disordinatamente a capriccio di ciascheduno, siccome io stesso ho riscontrato in diversi antichi libri di Canto Ecclesiastico, specialmente ne i Salmi dell' Introito.* In postrema Breviarii recognitione visum est asterisco interpungere Psalmorum versus, ut eorundem lectio, etiam quoad puncta, & commata, esset eadem quæ in vulgata editione sacrorum Bibliorum, emendatione Vaticana ultima, Anni 1598. *Così il P. Gavanto (Thesaur. Sacr. Rit. Tom. II. sect. V. cap. VIII. num. 11. della seconda Edizione); e Urbano VIII. istesso nella Bolla prefissa al Breviario emendato:* Restituta in Psalmis & Canticis interpunctio editionis vulgatæ, & canentium commoditati, ob quam eadem interpunctio immutata interdum fuerat, additis Asteriscis consultum. *In seguito di che alla Rubrica XXII.* (De Psalmis num. 8.) *fuvvi aggiunta la seguente istruzione:* Ut sacræ Vulgatæ editionis puritas inconfusa, & illibata servetur, etiam quoad interpunctiones in sacris Bibliis appositas, additus est Asteriscus *, ut sit nota musicæ partitionis in medio versu. *Per quello poi che appartiene alla divisione, che in due particelle dagli Ebrei facea si della prima parte del versetto, allorchè troppo estesa fosse, e prolissa, noi abbiamo osservato nelle antiche Intonazioni de' Salmi, pubblicate da Giovanni Guidetti (Cantus Ecclesiast. Major. Hebdom. Romæ* 1587), *che in tale occorrenza evvi una linea, o come dicesi, stanghetta, indizio di pausa, e respiro. Nella* Regola di Canto fermo, *d' ordine di S. Carlo composta, e data in luce per la sua Diocesi di Milano dal Cardinale Federico Borromeo, al Tratt.* II. *cap.* 22. *pag.* 36. *si legge, che nella Salmodia chi canta, stia avvertito,* avanti che pervenga al punto mediano, *cioè alla metà del versetto dove ora è l' asterisco,* antivedere se ci fosse il semipunto, qual vien chiamato punctus inflexionis, e si suole segnare con una sola virgola, ovvero comma.... & ivi alquanto col suo accento respirare. Questo punto vien causato per il senso delle parole, ovver per la prolissità del Versetto Salmidico. *Fra gli Autori, che accennano questa Inflession di voce, D. Matteo Cafferati (Regole del Canto Corale lib.* 4. *cap.* 3. *pag.* 164. 165.*, ove tratta del* Modo di fare il mezzo punto, o virgola avanti la pausa principale dell' In

ste *Formole*, e *Intonazioni* Salmodiche 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 a bi it in con si li o impi o rum, & in vi a



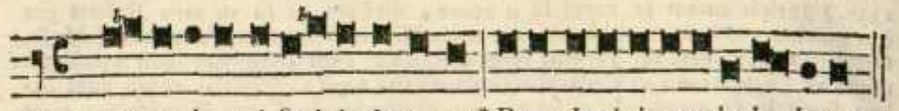
pec ca torum non stetit: * Et in cathedra pestilen ti æ non sedit.

(224) *D. Pietro Fabbritii* (*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 Gaffurio, *il qual Franchino* (*Pract. Musi. 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 Capofele 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, *concludendo 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, ò commisto il primo tono con il sesto. *Antecedentemente a questi Scrittori, da Pietro Talanderio* (*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.* 1671; *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 Lamado Tono mixto; y de los escriptores Espannoles, Octavo Irregular. *Il P. Bonaventura da Brescia* (*Collect. Artis Musi. alias Venturina MS. an.* 1489. *cap.* 18.) *lasciò scritto che* In exitu qui est irregularis secundum Joan. de Muris (*che per testimonianza del Fabrizio*

propria del Salmo centesimo decimoterzo, che a lui solo vien conceduta, a verun' altro non mai (225).

Bibliot. Med. & infimæ Latinit. lib. 9. T. IV. pag. 107. *Edit. Patav. fiorì nel* 1330.) Incipit autem In exitu in *a* acuto, dicendo *mi fa mi mi*, scilicet per *b* rotundum. Nam proculdubio, ut dicit Nicolaus Burtius Parmensis (*Music. Opusc. Tract.* 1. *cap.* 25.), quia hæc antiphona cum fine suo non consurgat usque ad Diatessaron, erit plagalis & de octavo tono; maxime etiam cum habeat finem in G gravi. *Ad altri piacque di nominarlo* Tonus Peregrinus, *come rilevasi dal Psalter. Cantica &c. ritt. Ambros.; dalla Regola del Canto Ambros.; dal P. Gregor. Reisk Margar. Philosoph.; da Andrea Ornitoparco de Arte Cant. Microlog.; da Ermanno Fineck Pract. Mus.; da Lucca Lossio Psalmod. Cantica Veter. Eccles.; dal P. Atanas. Kircher; e come nota Michele Roswick* (*Compendiar. Music.*) Sic dictus, quia raro in usu sit, vel cum ab aliis differentia octavi, ab aliis vero differentia primi asseritur, longe a natura eorum procedit. *Il Glareano per altro* (*Dodecachord. lib.* 2. *cap.* 17. *p.* 108.) *ingenuamente confessa di non saper la ragione per la quale cotesto Tuono dicasi Peregrino:* Quem cur ita vocatum putem, non hercules habeo quod dicam, sed eam appellationem hujus esse Modi à vulgo usurpatam non dubito, quippe qui hunc ignoraret Modum, cujus vestigium tamen videret prorsus obliteratum. *Scipion Cereto* (*Prattica Musi. lib.* 2. *cap.* 14. *pag.* 140. *la chiama* Intonatione, cioè Aria Trasportata, ò ver Acquisita del Settimo Modo, ò ver Tuono Trasportato, ò ver Acquisito. *In fine il Glareano* (*loc. cit.*) *avendo accresciuto il numero degli otto Tuoni fino ai dodici, come accennammo nella II. Dissertaz. p.* 327. *Annotaz.* (311), *dichiarò questa Intonazione del Modo Eolio, cioè del Nono Tuono, nel che fu poscia seguito dal Zarlino* (*Instit. Harmon. lib.* 4. *c.* 10. 11. *delle due prime Edizioni*) *dal P. Diruta* (*Transilvano P.* 2. *lib.* 4. *p.* 20.) *da Rocco Rodio* (*Regole di Musi. con l' aggiunta di D. Gio: Battista Olifante pag.* 59.) *da Gio: Maria Bononcini* (*Musico Prat. P.* 2. *c.* 21.); *e siccome il Zarlino mutò di poi il Sistema de' Tuoni* (*loc. cit. Ediz. terza*), *così dichiarò questa Intonazione dell' Undecimo Modo; nel qual sentimento convenne anche il P. Ludov. Zacconi* (*Prat. di Musi. P.* 2. *lib.* 1. *cap.* 48.). *In tanta confusione, e varietà d' opinioni, qual sia il nostro parere, l' esporremo in appresso.*

(225) *Tale è il costume della Chiesa Romana, la quale non pratica questa particolare Intonazione, che nelle sole Domeniche, nelle quali si canta l'Antifona* Nos qui vivimus, *e benchè in altre solenni occasioni questo Salmo si canti, come nota il P. Lorino* (*Expositi. in Psal. T.* 3. *p.* 311. *in Ps.* 113.) Canitur hic Psalmus non tantum ad Vesperas diei Dominicæ, Paschatis, Pentecostes, Trinitatis, verum etiam quando celebratur solemnis Baptismus in solemnitate Paschali, & reditur a Fonte ad navem Ecclesiæ, *e come riscontrasi nel Respensoriale di S. Gregorio pubblicato dai PP. Maurini* (*T.* 3. *Oper. pag.* 785.); *ciò non ostante vogliono il P. Penna* (*Direttor. del Canto Fermo Direz.* XI. *p.* 41.) *il P. Andrea di Modona* (*Canto Harmon. P.* 4. *c.* 10. *p.* 191.) *il P. Frezza* (*Cantore Ecclesiast. P.* 2. *p.* 75.) *il P. Vallara* (*Scuola Corale p.* 119.) *ed il Dott. Marco Dionigi* (*Introduz. di Canto Fermo cap.* 22. *p.* 26.), *che serva solo per l'* In exitu, cantando però l' Antifona, Nos qui vivimus, perchè se fosse di altro Modo, si dovrà cantare conforme la mostra dell' Evovae, *e questa infatti è la ragione, per cui la Chiesa Romana nelle solennità della Pasqua di Risurrezione, e della Pentecoste canta questo Salmo in ottavo Tuono, in quella dell' Epifania in settimo, e in quella della Santissima Trinità in quinto. La ragione è la corrispondenza che deve avere l' Intonazione del Salmo alla modulazione dell' Antifona, che 'l precede: e poichè il Canto delle Antifone, che*

Ant. Nos qui vi vi mus be ne di ci mus Do mi no.

Ps. 113. In e xi tu I srael de Ae gyp to * Domus Jacob de popu lo bar ba ro.

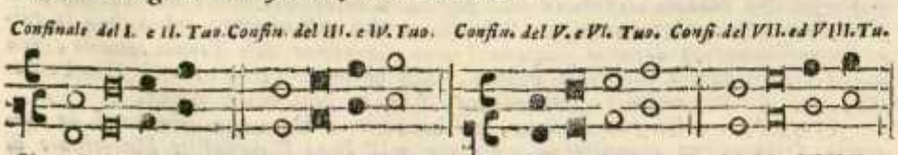
(226)

---

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. compositi. & 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 Ps. 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 Certosino, 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, abbiam 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 Zarline*

Se alle parole di queſto Salmo facciaſi rifleſſione, vedeſi in

(*Inſt. Harm.* P. 4. *cap.* 28), non hanno detto male, quando giudicarono che l' Intonazione o Salmodia del Salmo In exitu &c., foſſe la Nona, perciochè vogliono, che la Antifona, Nos qui vivimus, benedicimus Dominum, *ſia* ſtata guaſta, & traſportata fuori del ſuo luogo da alcun Scrittore, che abbia voluto moſtrarſi più ſaggio degli altri, ficcome hanno fatto dell' altre. *Or quegli Scrittori, che vollero queſta Antifona nella Chiave di F fa ut, poichè per eſſi termina in G ſol re ut Corda Finale, comune tanto al ſettimo, quanto all' ottavo Tuono, e ſenza dubbio diſcende ſotto la Quarta, qualità diſtintiva del Plagale, la dichiararono dell' ottavo Tuono; e quelli per contrario, che fiſſata la diſſero nella Chiave di C ſol fa ut, poichè ſecondo eſſi, e termina in D la ſol re, Corda confinale sì del ſettimo, che dell' ottavo Tuono, ed aſcende ſopra la Quinta, qualità diſtintiva dell' Autentico, la ſtabilirono del ſettimo Tuono. A' noſtri giorni, benchè alcuni Graduali, Tratti, Offertorij &c. in una delle Corde confinali vegganſi terminare, nelle Antifone de' Salmi però non mai ciò rilevaſi, altrimenti ſarebbe falſa la Regola accennata alla pag. 377. Annotaz.* (141) Re la primus &c. *Ma anticamente che fuſſevi l' uſo di terminar le Antifone anche nelle Corde Confinali, apertamente raccoglieſi dalla Correzione dell' Antifonario Ciſtercienſe fatta per ordine di S. Bernardo, da Guido Aretino, da Ubaldo Monaco, e da altri di età anteriori a S. Bernardo, ſpecialmente dal Ven. Beda in un picciolo frammento* De Numerorum Conſonantia *tra le ſue Opere* (*Tom. I. pag.* 112. *Edit. Colon.* 1678.) *anneſſo al Trattato* De Ratione Calculi; *le cui parole, come che aſſai giovevoli al noſtro intento, noi quì riferiamo:* Finales ergo, *dice il Santo*, ſunt Lychanos hypaton, hypate meſon, parypate meſon, hircanos (lychanos) meſon. Omnis ergo pars & ſubjugalis ejus, ideſt primi ac ſecundi, tota melodia lychanos hypaton (*D la ſol re*) authore regitur & finitur. Secundi vero & ſubjugalis ejus, ideſt, tertii ac quarti, hypate meſon (*E la mi*) regitur & finitur. Tertii cum ſuo ſubjugali, i. e. quinti ac ſexti, parypate meſon (*F fa ut*) regitur ac finitur. Quarti cum ſuo ſubjugali ideſt, ſeptimi ac octavi, Lychanos meſon (*G ſol re ut*) regitur ac finitur. Et hæc eſt regula inchoandi ad quodlibet medium, ut nec ſupra quintum ſuperiorem locum, nec infra quintum inferiorem aliquando incipiant, ſed inter eas octo voces, vel aliquando novem, initia ſua cohibeant. Notandum vero eſt, quod quinto ſemper loco ſuperioribus cum inferioribus finalibus quædam talis eſt concordia, ut aliqua &c., *e quì termina il Teſto, deſiderandoſi nella Edizione il rimanente. Ecco, come fin dal ſecolo ottavo, in cui fiorì il Ven. Beda, qualſivoglia Cantilena Eccleſiaſtica terminavaſi anche nella Confinale de' Tuoni, purchè i Gradi collaterali, ficcome avvertiſce la citata Correzione Ciſtercienſe, foſſero ſimili a quelli della Finale; ed eccone l' eſempio, che per dilucidazione ancora di quanto aſſeriſcono i ſurriferiti Autori delle due contrarie opinioni, ſi propone da noi colle due Chiavi di F fa ut, e di C ſol fa ut; la qual coſa nel Canto Fermo ſe non è in uſo, nel Figurato ſenza dubbio coſtumaſi nelle Compoſizioni, che diconſi a Canone, come può oſſervarſi in Gio: Pier-Luigi da Paleſtrina, e in altri molti.*

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' Epifanìa, 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 presupposto, 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* Participanti *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 Cistercense, e 'l S. Abate Bernardo, che approvolla.* Similiter, *dicon' essi*, hanc antiphonam Nos qui vivimus, secundum quod fere ubique cantatur, cum primi aliter 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 maneriæ cantus terminet. Quis obsecro musicus patienter ferat, ut cantus qui propriam & naturalem habet finalem D, octavo tono attribuatur? *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 Cistercense, e da quella pur anche di Reginone scrittore del Nono secolo, il quale siccome abbiam 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. Anannocaos. 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*

della Venuta dello Spirito Santo per introdurci nel regno eterno la fausta memoria si celebra. Se poi volgasi la considerazione all' orditura, e alla disposizione delle *Note*, che compongono la sua *Intonazione*, ella è di tal brio, di tal vaghezza, di tale *armonia*, che supera tutte l' altre (228), ed è convenientissima e alle parole del Salmo, e alla circostanza de' misterj, in onor de' quali esso vien recitato. Cantavasi dagli antichi Ebrei nella massima loro solennità della Pasqua (229), allora quando colla immolazione di un' agnello purissimo, e col pane azimo festeggiavano l'antica loro liberazione, e premettevano una figura, ed un simbolo di ciò, che nella pienezza de' tempi doveva succedere. Ora in tal circostanza a chi mai potrà inverisimil cosa sembrare, che 'l Reale Profeta una *Cantilena* inventasse adattatissima ad eccitar negli animi degli Ebrei non meno, che de' futuri Cristiani quel sacro gaudio, e quella grata riconoscenza, che all' uno, e all' altro segnalatissimo benefizio ben' era dovuta? E poichè di cotesta vaghissima *Intonazione* non è possibile rinvenire nella Chiesa Cattolica il primo Inventore, chi potrà altresì ragionevolmente rimproverarci, se anche questa al Santo Re ascriviamo, e dal Tem-

---

quel giorno apertamente vien espresso:

Primo die, quo Trinitas
Beata mundum condidit,
Vel quo resurgens Conditor
Nos morte vista liberat.

(228) *Non è dovere, che ommettansi alcune particolarità, le quali distinta rendono sopra ciascun' altra la presente Intonazione. Già dicemmo* (*pag.* 377.), *in ciascuna Intonazione esservi una Nota, da noi detta* Particolare, o Caratteristica, *la quale non mai variata regola tutte le sillabe d' ogni versetto del Salmo, che precedono tanto la* Cadenza media, *quanto la* Finale. *Ma in questa Intonazione la* Caratteristica, *che precede la* Cadenza finale *è diversa, ed in un Tuono più grave di quella, che precede la* Media. *Oltre a ciò nelle Domeniche fra l'Anno le Intonazioni degli altri Salmi si cantano secondo il* Rito Semidoppio, o Feriale; *laddove questa si canta sempre a norma del* Rito doppio, o Festivo. *Finalmente nella* Cadenza media *di questa Intonazione formasi, discendendo, una* Quarta Composta, *che ha il Semituono nel Grado acuto, per cui specificamente è diversa dall' altra* Quarta Incomposta, *o sia di* Salto, *che è nella* Cadenza finale *su 'l fine della* Nota Caratteristica, *e che ha il Semituono nel Grado di mezzo. Da cotesta particolarità a niun' altra salmodica Intonazione comuni riceve questa quel risalto singolare, che sopra tutte la rende oltremodo brillante, e vezzosa.*

(229) *Vedasi l'Annotazione* (63) *in questa Dissertaz. pag.* 352.

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 Musicæ 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-*

volissima fu cotesta ordinazione di S. Atanasio. Combatteva egli contra l'Eresia dei Meleziani, che nella Salmodìa delle loro adunanze introdotto aveano, siccome dicemmo (234) un *Canto* dissoluto, e lascivo, accompagnato da' *Suoni* ridicoli, e da sconci salti. Qual maraviglia pertanto, che a sì empia dissolutezza, il grave, e moderato *Canto*, cioè il *Feriale* (235) nella sua Chiesa Cattolica il Santo zelantissimo Vescovo contrapponesse? Dagli Scrittori della Storia Ecclesiastica (236) noi sappiamo, che allora quando l'empietà degli Ariani, intenta a sovvertire l'immenso popolo di Costantinopoli, Inni armoniosi e sonori contra la Divinità del Verbo per le strade, e per le piazze sfrontatamente *cantava*: il ferventissimo zelo di S. Gian-Grisostomo al veleno tostamente apprestò l'opportuno antidoto, eccitando la pietà de' Cattolici a fare, che quelle contrade medesime di *concenti* assai più *armoniosi*, e brillanti rimbombassero con Inni d'onore, e di gloria alla Divinità dell'eterno Verbo empiamente oltraggiata. Certo è, che l'uno, e l'altro di questi due gloriosissimi difensori della Cattolica Fede a così operare dallo stesso motivo indotti furono, e da un medesimo fine. Scelsero mezzi diversi, è vero, ma alle circostanze del luogo, e delle persone adattati

---

erisse, faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuncianti vicinior esset, quam canenti. *Lib.* 10. *Confess. cap.* 33. *Tomo I. Oper. Edit. Maur. Antuer. pag.* 141.

(234) *Pag.* 382.

(235) *Noi pensiamo di non errare, attribuendo alla salmodia della Chiesa Alessandrina a' tempi di S. Atanasio la* Formola *del* Canto Feriale, *perchè la descrizione fattane da S. Agostino egregiamente conviene a questa* Formola, *la quale appunto ammette sol tanto una leggiera, e semplice inflessione di voce, come dimostrato abbiamo alla pag.* 400. *Annotaz.* (195), *nel rimanente si accosta più alla pronuncia, che non al* Canto. *Oltre di che, non dice S. Agostino, che S. Atanasio inventasse una nuova* Formola, *e maniera di salmeggiare, non mai fino allora usata nella Chiesa; ma dice solamente, che* tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset, quam canenti; *le quali parole non possono secondo me avere altro senso, se non che, Quegli, cui toccava di dar principio al Salmo, doveva d'ordine di S. Atanasio lasciare le altre* Formole, *come più spiritose, e vivaci, e precisamente intonar la* Feriale, *la quale, non estendendosi che una o due Corde al più sotto o sopra la* Nota Caratteristica, *si rende più semplice, e da quelle de i Meleziani totalmente lontana.*

(236) *Socrat. Histor. Eccles. lib.* 6. *cap.* 8. *Sozomen. lib.* 8. *cap.* 8. *Cassiod. Hist. Tripart. lib.* 10. *cap.* 8. *Nicephor. Hist. Eccles. lib.* 13. *cap.* 8.

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 eccitattrici 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 Gerosolima le primarie solennità, che delle accennate non erano più che ombra, e figura, si celebravano.

(237) *Epist. Vigilii Papæ ad Profutur. Episc. Bracarens. 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 festivitatibus apta connectimus, paschalis diei preces simul adjecimus.

vano. Ma perciocchè pochiſſimi, oltre alle Domeniche, erano i giorni, che ne' primi Secoli della Chieſa con pompa ſi feſteggiaſſero, ebbe ragione S. Iſidoro di generalmente affermare, che la Salmodìa di que' tempi in tal maniera preciſamente riſonava, ch' *era più vicina alla pronuncia ſemplice, che non al Canto;* indicando con ciò, che nella maggior parte dell' Anno non conſagrata a particolare Feſtività, uſavaſi quel grave e moderato *Canto*, che da noi ſi è appellato *Feriale*. Del rimanente, ch' egli dalla Salmodìa della primitiva Chieſa le altre *armonioſe Formole* non abbia eſcluſe, è tanto certo, quanto che eſpreſſamente aſſeriſce, che *David fu ſpecialmente ſcelto da Dio a comporre i Salmi, e i loro Canti, e che la Chieſa Cattolica perciò frequenta il di lui Salterio colla melodìa delle ſoavi Cantilene, perchè gli animi più facilmente ſi muovano a compunzione* (238).

E a qual fine vogliam noi credere, che dal Santo Padre, e Dottore foſſe quì uſato il vocabolo di *Cantilene ſoavi*, ſe non ſe a ſignificare, che 'l *Canto* de' Salmi dalla Chieſa frequentato, è quel medeſimo già compoſto da David, di cui l' Eccleſiaſtico atteſta, che *ſoavi modulazioni compoſe* (239)? E come avrebb' egli a queſte noſtre *Cantilene* Salmodiche la virtù attribuita di muover *gli animi a compunzione*, virtù, che alle divine parole conviene, ſe non aveſſe e queſta, e quelle riconoſciute dal medeſimo Santo Spirito nel Regio Salmiſta e Cantore egualmente derivate, e ſucceſſivamente dalla Sinagoga alla Chieſa trasferite? La medeſima celeſte origine, e la virtù iſteſſa nelle *Intonazioni* della Salmodìa Cattolica precedentemente a S. Iſidoro aveva già ravviſata Caſſiodoro il Magno, allora quando nella Lettera a Boezio Patrizio, dopo di avere i pregi della *Muſica* con erudito encomio deſcritti: *Parliamo*, ſoggiunſe, *di quel Salterio dal Cielo diſceſo, e da un' Uomo in tutto il Mondo cantabile per ſalute dell' anima con tali modulazioni compoſto*,

(238) Pſalmis uſum eſſe primum poſt Moyſen, David Prophetam, in magno myſterio prodit Eccleſia. Hic enim a pueritia in hoc munus a Deo ſpecialiter electus, & cantorum princeps, pſalmorumque theſaurus eſſe promeruit. Cujus pſalterium idcirco cum melodia cantilenarum ſuavium ab Eccleſia frequentatur: quo facilius animi ad compunctionem flectantur. *S. Iſid. loc. cit.*

(239) Dulces fecit modos. *Eccli: cap.* 47. *verſ.* 11.

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 Salmodìa Ecclesiastica provenir non potrebbono, 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 Salmodìa della Chiesa Cattolica fino 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 fino 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 vantar per autore il Divino Spirito discejo nella mente, e nella lingua del Santo Salmista, ma solamente l' umano, e Rabbinico. 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.*

Canto de' Salmi degli Ebrei ſecondo varie Nazioni (1)

Intonazione degli Ebrei Tedeſchi ſopra il Salmo 10. In Domino confido; quomodo dicitis animæ meæ &c.

Intonazione degli Ebrei Spagnuoli ſopra il Salmo 9. Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo: narrabo omnia mirabilia tua.

Intonazione degli Ebrei Spagnuoli ſopra il Salmo 14. Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo? &c.

Intonazione degli Ebrei Tedeſchi ſopra il Salmo 15. Conſerva me, Domine, quoniam ſperavi in te &c.

Intonazione degli Ebrei Spagnuoli ſopra il Salmo 16. Exaudi, Domine, juſtitiam meam &c.

Intonazione degli Ebrei Spagnuoli ſopra il Salmo 17. Diligam te, Domine, &c.

Intonazione degli Ebrei Tedeſchi ſopra il ſuddetto Salmo 17.

Intonazione degli Ebrei Spagnuoli ſopra del Salmo 18. Cæli enarrant gloriam Dei &c.

Intonazione degli Ebrei Tedeſchi ſopra il Salmo 19. Exaudiat te Dominus in die tribulationis &c.

Intonazione degli Ebrei Tedeſchi ſopra il Salmo 21. Deus Deus meus, reſpice in me &c.

Canto degli Ebrei Spagnuoli ſopra il Titolo del Salmo 51. (*apud Vulg.* 50.) Miſerere mei Deus. (2)

David le Mizmor Lamnatzeac

Intonazione degli Ebrei Tedeſchi ſopra il Salmo 22. Dominus regit me.

(1) Can. Ercole Bottrigari *Trimerone de' Fondamenti Armon. Dial. MS. Giorn. III. pag.* 96 Nel Canto ſono molto differenti nelle Sinagoghe de' Giudei ſecondo le Nazioni loro o Franzeſi, o Spagnuole, o Todeſche, od Italiane, o Levantine, od altre. E queſto non vi dico io ſolamente per quello, che ne ſcrivono il Reuclino, e Vallenſe: Ma per quello, che io iſteſſo ne inteſi già da qualcuno hebreo in Ferrara, dove, ſiccome in Mantova ſono hebrei di tutte queſte Nazioni dimandatine da me. *Noi qui riportiamo le undici Intonazioni Ebraiche, quali furono prodotte dal N. U. Benedetto Marcello: Eſtro Poetico-Armonico Tom. II. III. IV.; alla pag.* 1. *del Tomo II. avverte:* Muſica ſcritta però appreſſo gli Ebrei non ſi trova, non ſi cantando da loro, che gl' Inni, Cantici, e Salmi ſecondo quelle cantilene le quali per tradizione ſi tramandano alla poſterità .... *pag.* 2. E ſiccome per la parte oppoſta è il modo di ſcrivere degli Ebrei, così parimente le cantilene ſopra i caratteri loro dovrannoſi rilevare all' oppoſto.

(2) *Bottrigari loc. cit.* Ne pigliai in iſcritto da un principal Rabì della Sinagoga Spagnuola tutta l' aere del Salmo 51 ... cioè *Miſerere mei Deus:* col movimento armonico della Intitolatione del quale, che è ... Lamnatzeac mizmor le David; cioè nel fine Salmo di David; e lo tengo anco beniſſimo a memoria, io vi darò qualche ſaggio, et eſempio di queſto lor cantare: &c.;

Accenti Ebraici del Reuclino, e del Vallenſe (3).

Accenti Ebraici Tedeſchi, e Italiani (4).

Accenti Ebraici Spagnuoli (5).

Altri Accenti Ebraici Spagnuoli. (6)

Accenti Ebraici Italiani (7).

Altri Accenti Ebraici Italiani.

(3) *Bottrigari loc. cit. pag.* 95. Queſto è il movimento del Zarca, ſi come e di Iui, e di tutti gli altri caratteri muſicali, che qui ſecondo l' ordine incominciato vi dipingerò lo uno dietro allo altro ſono del Reuclino e dal Vallenſe confermamente per lo più dimoſtrati, principiando dalla deſtra, e ſeguendo alla ſiniſtra qual' è la uſanza degli hebrei. *Gli ſteſſi accenti Muſicali rapportati nella Biblioth. Magna Rabin. del P. D. Giul. Bartolocci (Pars IV. poſt ejus obit. abſol. & auctа a P. Car. Jo: Imbonato), e nel fine della Diſſert. (de Accent. & uſu, & abuſu Muſico Hermeneut.) di Michele Beck.* (4) *P. Athanaſ. Kircherius Muſurg. Univ. Lib. II. cap.* 5. §. 6. *pag.* 64. Ut Moderni Muſici Pſalmos, aliaſque lectiones in Synagogis melius peragant, certis accentibus muſicis utuntur, quos integro volumine inſcripſit R. Colonymus, quem vide; ... hoc loco ſpecimen duntaxat quoddam exhibebimus accentuum notis Muſicis expreſſorum, quibus ... ſive Hebræi Germani & ex parte Itali ſuis in Synagogis utuntur. (5) *P. Bartoloccius loc. cit.* Accentuum Muſicalium, quibus Judæi Hiſpani ... utuntur. (6) *Loc. cit.* In Paraſcior utuntur ſequenti Melodia. (7) *Loc. cit.* Accentus Muſicorum, quibus Judæi Itali in omnibus Prophetarum libris utuntur Melos. (8) In Paraſcioth canunt tantummodo hos quinque accentus ... Hos accentus ab Hæbraïs Hiſpanis & Italis uſurpatos, propriis auribus ab ipſis canere audivi, qui a quodam artis Muſicæ perito quanta fieri potuit proportione noſtris notis *ut re mi fa* &c. adaptati ſunt ſupraſcripto tenoris.

In tre Classi dividonsi tutti gli *Strumenti* sonori, che al divino Culto nel Gerosolimitano Tempio furono consecrati. Altri, per valerci degli usitati nostri vocaboli, eran da *Fiato*, altri da *Corde*, ed altri da *battere*.

Gli *Strumenti da Fiato* chiamavansi ora *Tromba*, ora *Buccina*; cosicchè sembra, che questi fossero presso gli Ebrei due nomi sinonimi, ordinati a significare lo stesso preciso *Strumento* (243), siccome infatti da varj luoghi rilevasi del sagro Testo, che indifferentemente usa il vocabolo di *Tromba*, e di *Buccina*, massimamente nel racconto della rovina di Gerico, ivi leggendosi: *I Sacerdoti prendano sette Buccine* (244); e immediatamente: *Allorchè nelle vostre orecchie risonerà la voce della Tromba* (245); indi: *Sonandosi dai Sacerdoti le Buccine* (246); e poco dopo: *Gridando tutto il popolo, e risonando le Trombe* (247), caddero le mura di quella Città. Altrove pure, dove la Volgata nostra colla Versione Siriaca, e la Parafrasi Caldaica legge *Buccina*

(243) *P. Mersennius Harmonicor. Instrument. lib.* 2. *Prop.* 18. *pag.* 104. Quæ vero σαλπιγξ Græcis .... Sophar Hebræis, Latinis Tuba, à tubo, seu canali, dicitur: quamquam Tuba classica ... Chatsar appellatur ... Adde triplex nomen Tubicinis, Cornicinis, & Buccinatoris, quod à voce seu cantu bou, bou Varro, ut Isidorus Buccinam à voce, quasi Vociram appellat: alii melius a bucca, vel Βυκανη: quod Gramaticis ulterius inquirendum permitto. *P. Bartolocci Biblioth. Magna Rabbin.* P. 2. *pag.* 184. Tempore quo Sacra Ædes Jerosolymitana extabat, in omnibus solemnitatibus, & sacris Cantionibus Tubis utebantur, uti nobilioribus, & præstantioribus Instrumentis. Everso autem Dei quondam Sanctuario, loco Tubarum successerunt Buccinæ ex Rabbinorum decreto, quia humiliores, & viliores Tubis; hinc hodie pro Tubis utuntur Hebræi Arietinis cornibus, Bovinis rejectis, quæ vulgo Tubæ vocantur, & pro Tubis habentur. De tali substitutione legitur in Cod. Sciabàth c. 2. pag. 36. lin. 5. Dixit Rau Chasdà; Tria vocabula mutata sunt, ex quo domus sanctuarii eversa est, Tubæ (vocabulum) in Buccinam, Buccinæ in Tubam. *Casp. Bartholinus de Tibiis Veter. lib.* 3. *cap.* 7. Non pauci sine ullo discrimine de Tuba, Tibia, Buccina &c. dixere, quas tamen omnes reapse distinctas apud Veteres fuisse constat. Ut diversa organa illa tractat Apulejus lib. 3. Florid. Siquidem, inquit, vox hominis, & tuba rudiore torvior, & Tibia quæstu delectabilior, & fistula susurro jucundior, & buccina significatu longinquior.

(244) *Josue cap.* 6. *vers.* 4. Septimo autem die Sacerdotes tollant septem Buccinas.

(245) *Ibid. vers.* 5. Cumque insonuerit vox tubæ longior, atque concisior, & in auribus vestris increpuerit.

(246) *Ibid. vers.* 16. Cumque septimo circuitu clangerent buccinis Sacerdotes.

(247) *Ibid. vers.* 20. Igitur omni populo vociferante, & clangentibus tubis ... muri illico corruerunt.

(248): l'Ebrea, 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 circonscrivono, 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.* Annuntiabitis tubæ voce in omni terra vestra in mense septimo, decima mensis. Die propitiationis annuntiabitis tuba in omni terra vestra. *Arab.* Et clange 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) *I. Paral. cap.* 15. *vers.* 28. Universusque Israel deducebant arcam fœderis Domini in jubilo, & 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.

Ebrei era *Strumento* diſtinto dalla *Buccina*, o ſia *Tromba* curva, e piegata; concorrendo a diſtinguerle, non tanto la forma loro (253), quanto ancor la materia, perchè le piane e rette formate eran d'argento (254), o di altro metallo (255); laddove di Corno d'Ariete, o di Buffalo, o di Bue (256) eran le curve e piegate. Quindi dalla ſola diverſità della materia il Regio Salmiſta eſpreſſamente diſtinſe quelle da queſte, allorchè invitò tutto il Mondo a *cantar* Salmi a Dio, e ad unire al *Canto* il *Suono* delle *Trombe tirate a martello* (257), e della *Tromba* di corno (258).

L'an-

(253) P. *Hieron. Vitali Lexic. Mathem. Edit. Rom.* 1690. *pag.* 121. 122. *num.* 47. Buccina militare Inſtrumentum... Differt a Tuba, quod hæc, inquit Veget. lib. 3. cap. 5. directa eſt; *Buccina*, quæ in ſemetipſam aereo circulo flectitur, & *pag.* 981. *num.* 114. Tuba.... differt à Buccina, tum forma, tum munere, nam Buccina omnino recurva eſt, & in circulum abiens, ab initio exilis, & ſenſim dilatatur ad uſque extremum orificium: Tuba directa, & eodem ſemper tenore procedens, &c.

(254) *Numer. cap.* 10. *verſ.* 2. Locutuſque eſt Dominus ad Moyſen dicens: Fac tibi duas tubas argenteas duſtiles, quibus convocare poſſis multitudinem, quando movenda ſunt caſtra: *Gisbertus Cuperus epiſt. ad Otton. Sperlingium* (*apud March. Polenum ſupplem. in Græv.*, & *Gronovium T.* 4. *pag.* 296. *epiſt.* 92.) Hæc vetuſtiſſima tubarum origo, ita ut profanorum Scriptorum ſententia de Thyrrenis, inventoribus tubarum primis, hinc facile deſtruatur.

(255) *Monſ. Franc. Bianchini De tribus generibus Inſtrum. Muſic. veter. cap.* 1. *n.* 21. Tuba communis, ſeu recta .... unico ductu ex eodem metallo continvatam poſteri adhibuerunt, æream, vel argenteam.

(256) *P. Emmanuel Sa in cap.* 6. *v.* 4. *Joſue*. Buccinas, ſcilicet ex cornibus arietis, ut eſt Hebr. & Chald. *P. Malvenda:* Quidam reddunt, buccinas arietum, ſive arietinas: nimirum ex cornu arietino excavatas. *Samuel Pitiſcus Lexicon Antiq. Romanar. T.* 1. *pag.* 300. Buccina erat cornu bubulum initio, & inſtrumentum, quod bubus canebat, aut quod boves canit & vocat. Prop. IV. 11. 79. *Nunc intra muros paſtoris buccina lenti*
Cantat
Colum VI. 23. *Ad ſonum buccinæ pecus ſepta repetere conſuevit*. Et nunc nihil diſcriminis erat inter *buccinam* & cornu: poſtea fuit, & cornua illa ex ære facta, grandiora, & magis reflexa in lapidibus apparent. *Hiſtoi. de l'Académ. Royale des Inſcrip. & Bel. Let.* T. 1. De l'Origine, & de l'uſage de la Trompette chez les Anciens. *pag.* 108. Du temps de Végéce, qui vivoit ſous Valentinien le jeune, les Romains ſe ſervirent d'une quatriéme ſorte de Trompette. Ce fut de la corne de ces bœufs ſauvages appellez *Uri*, & fréquents alors en Allemagne. Cette corne garnie d'argent par ſon embouchûre, rendoit, dit cet auteur, un ſon auſſi diſtinct & auſſi éclatant que celuy d'aucune autre ſorte de Trompette.

(257) *Pſal. 97. verſ.* 6. In tubis duſtilibus, *cioè*, *come ſpiega S. Girolamo preſſo la Gloſſa ordinaria*, argenteis more Judæorum; *il Lirano*, ideſt cum martello factis; *il Menochio*, metallicis, ex laminis malleo ductis; *e il Tirino*, ideſt, è ducto, fuſoque metallo confectis.

(258) *Pſal. Ibid.* Et voce tubæ corneæ; *cioè*, *come ſpiega il Menocchio*,

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,

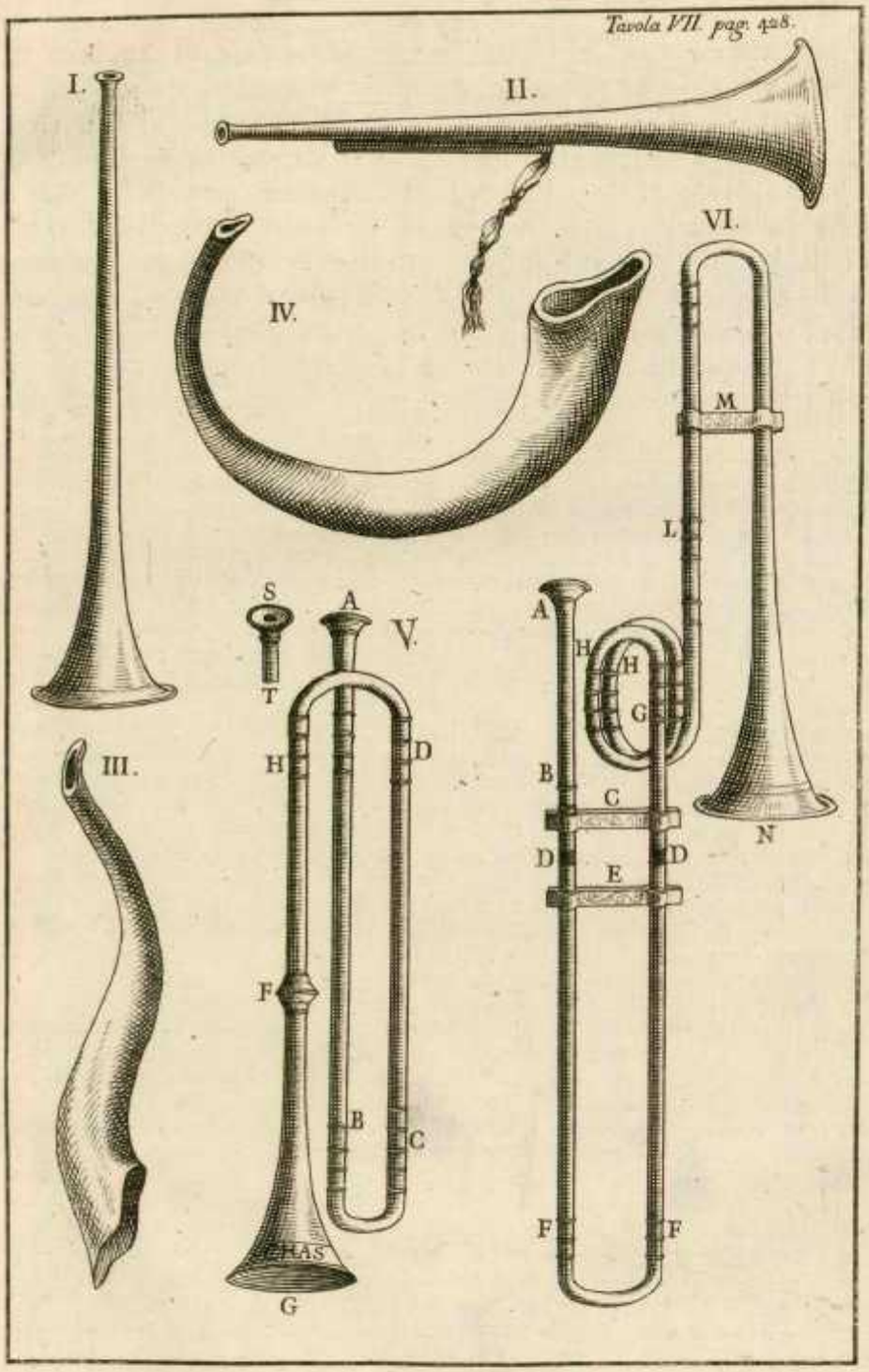
& buccinis ex cornu, *eſſendo certo, commenta il Lirano, che gli Ebrei* aliquando utebantur inſtrumentis de cornibus animalium factis.

(259) *Monſ. Bianchini loc. cit.* Argenteas Tubas duas in deſerto conſtructas, mandante Moyſe, dictas .... Chazozeroth, Numerorum cap. 10. vidimus dicto num. 19. Eaſdem Joſephus deſcribit, indicata etiam menſura, & forma, Antiquitatum Judaicarum lib. 3. cap. 11. Romæ vero in Arcu Titi, cum ſuperſit 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 κώδων dicta eſt Græcis, uti Svidæ. In quam formam laminæ ad Tubas ductæ atque effictæ ſint, abſurde 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. *Bartalocci loc. cit.* Sciophar Buccina erat cornu recurvum, vulgò Kéren Cornu, quia ex Cornu arietis fieri ſolebat, & hodie nonnisi ex Cornu Arietino, ex Rabbinorum 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) *Monſ. Bianchini loc. cit. n.* 15. Hebræorum ... Keren, cornu hac in figura mihi expreſſum, protulit ante P. Kircherius Muſurgiæ lib. 2. cap. 4. §. 3. pag. 54 auctoritate veteris Codicis Vaticani, unde a ſe deſumptam imaginem aſſeverat. In Vitris antiquis Cœmeteriorum SS. Martyrum, ubi arca, ſeu armarium exhibetur, cum voluminibus Legis, necnon candelabrum ſeptilychne, & 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.


I.
II.
III.
IV.
V.
VI.
S
T
A
H
D
F
B
C
G
CHAS
M
L
N
E

bo, più grave il *Suono* produce, ed al contrario quanto più ristrigneſi in lunghezza e larghezza, più acuto il *Suono* produce (263).

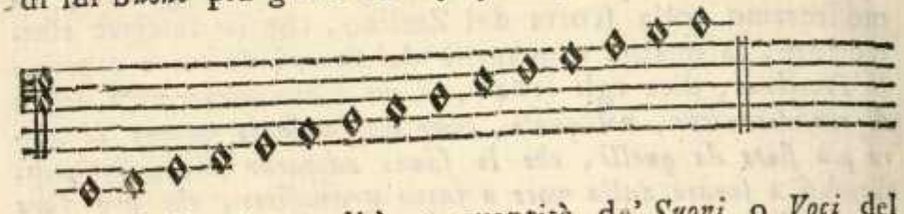
A diſcorrer per tanto in primo luogo del *Trombone amovibile*, come più eſteſo in lunghezza e larghezza, dimoſtreremo colla ſcorta del Zarlino, che lo deſcrive eſattamente, la qualità e quantità de' *Suoni*, di cui è capace. *Il Trombone*, dice egli (264), *il che è veramente coſa degna di conſiderazione, nel quale, come mi fu fatto vedere et udire più fiate da quelli, che lo ſanno adoperar bene, incominciandoſi a ſonare dalla voce o ſuono graviſſimo, che può fare cotale iſtrumento; eſſendo (come dicono) tutto ſerrato, ſenza punto alterarlo; non ſi può ſalire all' acuto per ordine et per altri gradi, che per quelli che poco fa ho dimoſtrato. Perciocchè prima ſalendo verſo l' acuto, non ſi può formare altro Intervallo, che ſia minore della Diapaſon, dopoi, formato queſto, ſalendo pure a tal modo; quello della Diapente; ne da queſto ſi può paſſare ad altro più vicino, che a quello della Diateſſaron: ſimilmente dopo la Diateſſaron non ſi può formare ſe non il Ditono: dopo il quale, ſenz' alcun mezzo ſi forma il Semiditono; et ultimamente gli è conceſſo di formare il Grado o Intervallo del Tuono. Volendo poi paſſare più oltra, et formare altri Intervalli: fa biſogno di alterare, muovere et aprire (come dicono) l' Iſtrumento; altramente il tutto tornarebbe vano.* Il P. Merſennio (265), proſeguendo le ricerche ſopra

(263) P. *Merſennius Harmonicor. lib.* 1. *Propoſ.* 8. *pag.* 4. Conſtat enim experientia majora corpora graviorem, minora acutiorem ſonum producere.

(264) *Supplimenti Muſicali lib.* 3. *cap.* 5.

(265) *Harmonicor. Inſtrumentor. lib.* 2. *Prop.* 21. *pag.* 110. Hanc Tubam Harmonicam appellamus, quod Harmoniis, concentibuſque adhibeatur: traſtilem vero, ſeu mobilem, quod dimidia pars DDFF tantumdem infra manu dextra deducatur, atque trahatur, quantum diſtat D ab F: tubus enim inferior, vel ſcapus BD inditur in tubulum exteriorem DF, in quo velut enſis in vagina reconditur. Laminæ tranſverſæ M, DD, & E committunt, continentque brachia ne diſpeſcantur: tubulus BA inſtruitur oſcillo A, per quod tuba inſpiratur, ventus enim, vel aër intromiſſus totum ſpatium ABFDGH uſque ad extremum codonis N conficit, hoc eſt 15 pedes, antequam egrediatur, enimvero ſcapi ſeu canales educti cum ſpiris HHG explicatis ſunt 15 pedum; quanquam hæ complicantur, nec umquam evoluuntur, quamdiu quis hoc Inſtrumento canit.... ubi notandum eſt laminas tranſverſas MC & E, quemadmodum ſcapos ſingulos, facile diſſolvi, atque nodis conjungi, quibus inſeruntur, ut hæc Tuba in plures partes diviſa feratur commodiùs.

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).

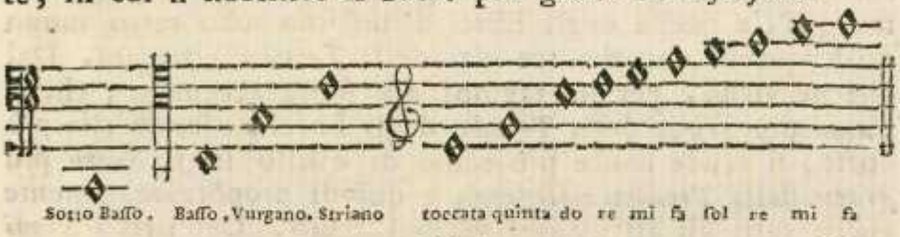


Descritte le qualità e quantità de' *Suoni* o *Voci* del *Trombone*, facilmente rilevansi quelle della *Tromba ripiegata*, le quali *Voci* secondo l' esatta ricerca fattane dal lodato P. Mersennio, riduconsi ad esser simili a quelle del *Trombone amovibile*, con questo divario, che alla *Tromba ripiegata*, non essendo ella per se stessa *amovibile*, mancano i frappo-

sti

(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' Instromento 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 riene gran parte con quella di Tolomeo; et può anzi imitar la natura, et la voce humana, più d' ogn' altro Instromento da fiato; secondo però la perfettione, et imperfettione del Sonatore. *Soggiugne inoltre il Cav. Erc. 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 oltra 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 Suonatore lo stabilirla in qualunque altra voce, aggiungendo o levando i Scapi o Canali segnati HHG; in fatti Aurelio Virgiliano nel suo MS. intitolato* Dolcimelo *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. Mersennio, ma s' estende fino alle diciotto.*

sti all' *Ottava*, alla *Quinta*, alla *Quarta*, alle due *Terze maggiore* e *minore*, ed alla *Quarta acuta*, dopo la quale forma la serie de' *Tuoni* e *Semituoni Diatonici* per il corso di otto *Voci*, talchè si estende in tutto fino al numero di tredici *Voci* (268), secondo l' uso comune dei Suonatori (269); la qual *Serie* espressa viene nell' esempio seguente, in cui si stabilisce il *Suono* più *grave* in *C sol faut*.

(268) P. *Mersennius loc. cit. pag.* 108. . . . Notari debet vera Tubæ forma A G, cujus Codon F G in extremis oris dictione C H A S, hoc est *Charitas* inscriptus, cùm soleant opifices eidem loco suum nomen inscribere. A vel S T refert oscillum argenteum, vel ex alia materia confectum, quod facilè coniungitur, dissolviturque, adeout nullus Tuba canere possit absque illius ope. A B est primus scapus, C D secundus, & H F tertius, quibus Tubæ longitudo constat, si junxeris duos semicirculos, seu internodia B C, & D H, quæ tres scapos prædictos quatuor nodis seu bullis B, C, D, H connectunt, ita tamen ut plerúmque dissolvi queant ad Tubicinum peregre proficiscentium laborem, atque ipsius Tubæ conservationem . . . . His positis, dico Systema superius 13. notis constans vulgarem Tubæ extensionem complecti, quanquam plerique ad undecimam solummodo pertingant, ut antea dictum est. Hoc autem Systema tres Octavas, hoc est Vigesimam secundam continet, adeout Tubicen solis octo notis acutioribus contentus &c. *Non contento l' esattissimo P. Mersennio di avere dimostrate le voci ordinarie prodotte dalla* Tromba ripiegata, *proseguendo egli le sue ricerche, s' inoltra a dimostrarci altre Voci, che con l' arte ed industria dell' eccellente Suonator di Tromba possono formarsi, loc. cit.* Suspicor eruditissimos Tubicines spiritum ita moderari posse, ut singulos tonos à tertia, vel à quinta nota versus acutum efficiant, hoc est per gradus ascendant: quæ suspicio litteris Domini Bourdelotii Medici doctissimi ad me Roma missis vehementer augetur, quibus asserit se ab Hieronymo Fantino Tubicine totius Italiæ excellentissimo audivisse, quòd tonos omnes sua tubâ caneret, eosque sonis Organi Cardinalis Burghesij iunxisse, quo Hieronymus Fresco-Baldi, Ducis Hetruriæ, & Ecclesiæ Romanæ D. Petri Organista concinnè ludebat: quanquam Tubicines Ducis Crequylij, qui tunc extraordinariâ pro Rege nostro Christianissimo Ludovico XIII. legatione fungebatur, asseruerint tonos prædicti tibicinis spurios, confusos, & penitus inordinatos fuisse; *su l' asserzione perciò del lodato Girol. Fantini (Modo per imparare a sonare di Tromba pag. 7.) ho aggiunto il C sol fa ut gravissimo, sottoponendo alle Note dell' esposto Esempio i nomi particolari usati dai Suonatori per esprimerle.*

(269) P. *Mersennius loc. cit. pag.* 104. Nunc enim mirificum Tubæ systema cum numeris tum notis exhibendum: quod quidem incipiemus à graviore

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 Giosesso 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 sorte di *Tromba*, restan' anche descritti quelli della *Buccina*, la quale, a proporzione della varia grandezza, forma gli stessi *Suoni*, che il *Trombone serrato*, 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 nomina-

to,

---

sono, 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* Diatessaron audiatur: aliisque soni deinceps eo quo vides ordine sequuntur... Intervalla hæc omnia diligenter observanda sunt, quippéquæ 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... cùm Tuba per Diapente, Diatessaron, Ditonum, & Semiditonum progressa est, non tonum, aut Sesquisextam tono paulò maiorem, quæque in eadem numerorum serie Sesquiquintam immediatè sequitur, sed Diatessaron facit, & iterat, ac si natura Sesquisextam, atque Sesquiseptimam perosa ab his intervallis abhorreret: quapropter eas transgreditur, eligitque Diatessaron totius Harmoniæ basim, ut Disdiapason à primo *C ut* ad secundum *C fa* perficiat; quo peracto ludit in tonis, minoribùsque 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 adeò perfectè mentiantur, vix ut quispiam discrimen ullum agnoscat, iisdem nempe saltibus, seu intervallis vehementior inspiratio progreditur, enimvero lituus quilibet ab eo sono, quem profert mollissimè inflatus, hoc est à gravissimo tono ad Diapente, hinc que ad Diatessaron transilit, neque alia potest efficere intervalla minora.

to, e la *Cetra*, che *Cinira*, o *Lira* appellaſi parimente dal Sacro Teſto. Furono queſti *Strumenti* ai tempi di David fabbricati di legno (271); per ordine poſcia di Salomone, altri ſimili ne furono lavorati d' una certa ſpezie di legno, ſino a quel tempo non mai vedutaſi nella Paleſtina (272), ed ora a noi ignotiſſima, perciocchè sì varie ſono le opinioni degli Eſpoſitori nel deſcrivercene la qualità (273), che nulla di certo ſi può ſtabilire. Solamente dalla Gloſſa interlineare (274) ſappiamo, ch' era una ſpezie di legno *rotondo*,

(271) *II. Reg. cap. 6. v. 5.* David autem & omnis Iſrael ludebant coram Domino, in omnibus lignis fabrefactis, & cytharis, & lyris & ſiſtris & cymbalis. *P. Malvenda in hunc loc.* Hebr. *in omnibus lignis .... beroſchim.* Notant ... *beroſch* eſse cedri ſpeciem, ex qua haſtæ, tela, ciſtæ, & inſtrumenta muſica vetuſtas conficiebat. Arbitrantur eſse arborem, quam Latini mutato ab Hebræis nomine, *fraxinum vocant*, de quo vide Plinium lib. XVI. cap. XIII. Noſter *abietem* vertere ſolet: non deſunt, qui *buxum* putent. Ergo hic exponunt: *in omnibus inſtrumentis fraxinorum*; ideſt, in omnibus inſtrumentis muſicis fabrefactis ex *fraxino*, vel *abiete*, vel *buxo*.

(272) *III Reg. cap.* 10. *v* 11. 12. Sed & claſſis Hiram, quæ portabat aurum de Ophir, attulit ex Ophir ligna thyina multa nimis, & gemmas pretioſas. Fecitque rex de lignis thyinis fulcra domus Domini, & domus regiæ, & citharas, lyraſque cantoribus. *Et II. Paralip. cap. 9. v.* 11. .... numquam viſa ſunt in Terra Juda ligna talia.

(273) *Tirinus in cap.* 10. *v.* 11. *III. Reg.* Ligna Thyina, ideſt odorata, & ad ſuave ſuffimentum idonea, à verbo Græco θύω, quod *ſuffire* ſignificat: talia enim ligna etiam hodie ex orientali India a Lusitanis plurima comportantur. Ribera (in Apocal XVIII.) vult ex arbore thya, quæ incorrupta & ſimilis eſt cypreſſo, nomen hoc derivatum: Chaldæus cum Rabbinis vertit *corallium*: Septuaginta *pinum*, uti eſt Joſephus (Lib. VIII. Antiq. cap. 11.) alii *ebenum* putant: quidam ex Hebræis, *lignum Braſilium* ebeno ſplendidius. Unde nihil hic certi, niſi hoc unum citharas inde & pſalteria ſeu nablia, & graduum inveſtitiones confectas fuiſſe: quod corallio non convenit. Certum item, non fuiſſe lignum Judæis antea ſeu viſum, ſeu notum: nam, ut eſt in *II. Paralip. IX. 11. numq am viſa ſunt in terra Juda ligna talia*. Et hoc de pino affirmari non poteſt. *Gioſeffo Ebreo (Antiq. lib. 8. c. 3.) ce li deſcrive altramente, dice egli* .... inſtrumenta muſica etiam in hymnorum cantum inventa, quæ Nablæ & cinyræ vocantur, ex electro confecit quadragies mille. *P. Calmet Diction. Sacr. Script. T. 2. p.* 188. Nabla Templi Jeroſolymitani ex electro conſtructa narrat Joſephus Antiq. l. 8. c. 2.; ſed ex *almugim* ignoto ligno compoſita à Salomone liquidò in S. Scriptura proditur 3 Reg. 10. 12. & 2. Paralip. 9. 11. *Soggiugne il lodato P. Calmet (Differt. ſur les Inſtrum. de Muſiq. Inſtrum. à Cordes Fig. I.)*: Joſeph dit que les Nables du Temple de Jéruſalem étoient d' *Electrum*, qui eſt une eſpéce de métal précieux. Cela peut être de ceux de ſon temps: mais les Livres des Rois, (III. Reg. X. 12.) & des Paralipoménes, (II. Par. IX. 11.) marquent expreſſément, que Salomon les fit de bois d' *Almugim*.

(274) *In cap.* IX. *II. Paralip.* Hæc rotunda quaſi ligna pinea, ſed multò candidiora, & valde fulgentia.

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. Mersennio, della *Cetra* parlando: *Chi l' ha veduta, o chi halla* descritta (278)? Altra notizia da Giuseffo 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. *III. Reg.* In libro de proprietatibus rerum dicitur, quòd sunt ligna valde alba, & polita, ita quod imagines ibi resultant.

(276) P. *Mersennius Quæst. & Comment. in Genes. cap.* 4. *v.* 21. *pag.* 1518. Psalterij vero epithetum esse decachordum, adeo ut sint, qui contendant 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 vahale nabel*, licet in Psal. 143. conjunctionem abesse fatear. Quod ad Psal. 32. attinet abest coniunctio, ubi easdem dictiones, quas supra, habes, sed hîc *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. *Tostat. Abulensis. Quæst.* 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 hic 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. *Mersennius loc. cit.* Qua verò ratione, quâve 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: Nabla vero (*id. Psalterium*) duodecim sonos habens, digitis pulsatur.

(280) *Facciolati in Calep. Sept. linguar. verbo* Plectrum. Instrumentum

Sicchè per ſtabilire a un di preſſo la forma, convien ricorrere alle conghietture, ed ai monumenti profani dell'Antichità. Oſſerva l'eruditiſſimo Monſignor Franceſco Bianchini (281) con l'autorità di Scaligero, eſſer differente la *Lira* dalla *Cetra*, perchè queſta era formata di legno, e quella del teſchio d'una *Teſtudine*. Abbiamo già accennato al Capo quinto pag. 39, che il corpo concavo e traforato, da cui rendevaſi il *Suono*, nel *Salterio* era al di ſopra, e nella *Cetra* al di ſotto: ma non abbiamo lumi ſufficienti per diſtinguere la forma del *Salterio* da quella della *Cetra*, ne queſta dalla *Lira* (282), dalla *Teſtudine*, o dall'*Arpa*. Onde nella Tavola quì anneſſa diamo delineate varie ſorte di *Salterio* e di *Cetra*, ſcelte da quante con diligen-

---

citharædi, quo ab illo fides, ſive chordæ percutiuntur. *Che queſto Plettro nella Tavola ſegnato* AB *rilevato da Vincenzo Galilei, dal P. Merſennio, dæ Monſ. Bianchini, foſſe uſato dagli Ebrei, ne abbiamo il teſtimonio di Gioſeffo Ebreo* (*loc. cit.*) *al quale però ſi oppone Monſ. Boſſuet* (*Diſſert. de Pſalmis cap. 6. n.* 34.): Pulſabant autem digitis, non plectro ut videtur, de quo nulla mentio in Scripturis. *Checchè di cio ſia, ci deſcrive queſto Plettro Vinc. Galilei* (*Dial. della Muſica Ant. e Moder. pag.* 130.) *ne' ſeguenti termini*. Il Plettro degli Antichi, era uno ſtrumento lungo un palmo, o un quarto di braccio in circa, della forma che quì vedete il diſegno; di che (per quello ne ſente Svida) fu autrice Saffo; la qual coſa non ſo come poſſa ſtare, avvengachè Homero che attribuiſce l'inventione a Mercurio, fu avanti a Saffo del Mixolydio inventrice. Il quale ſtrumento s'impugnava con la deſtra, et con la ſiniſtra ſi reggeva quella parte della Lira dove erano accomodati i bicheri: & l'altra dove erano attaccate le corde, che era come veduto havete alquanto più larga, ſi appoggiava al petto, à quella parte però che apportava comodità maggiore.

(281) *De Trib. generib. Inſtrum. Muſ. veter. p.* 29. Has vero Citharas appellari, adeoque diſtinctas eſſe à Lyra, & teſtudine Mercurii, colliges ex Scaligero in Manilium, pag. 380. *P. Merſennius Harmonic. Inſtrum. lib.* 1. *Propoſ. 6. pag.* 8. Magna eſt autem inter auctores controverſia, num Lyra, cujus parens Mercurius, ſeu Chelys diſtingueretur à Cithara vel Teſtudine: cujus faciunt Apollinem inventorem .... Illam vero controverſiam ita componendam arbitror, ut prædicta nomina ſtatim Lyris quæ hic cernuntur, & aliis noſtræ Harpæ ſimilibus inderentur, ſtatim etiam citharis quas *leut*, ſeu *laud*, & *lauto* appellant, quas in uſu fuiſſe apud antiquos, teſtes ſunt figuræ plurimæ, quæ in Xenodochio Lateranenſi, in ædibus Farnehanis, & in aliis locis Romæ cernuntur.

(282) *Nella Vulgata alcuna volta trovaſi fatta menzione della* Lira *in luogo della* Cetra, *come I. Paralip. cap.* 15. *v.* 16. Dixitque David principibus Levitarum, ut conſtituerent de fratribus ſuis cantores in organis muſicorum, nablis videlicet, & lyris, & cymbalis, ut reſonaret in excelſis ſonitus lætitiæ: *ed altrove in luogo del Salterio II. Reg. cap. 6. v.* 5. David autem & omnis Iſrael ludebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis, & cytharis, & lyris, &c.

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 Differt. 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 plettro, percuotendoſi le corde verſo il ſuo fondo.

(284) *Loc. cit. pag. 35. n. 12.* Pſalterium decachordon, Hebræis... Nebel, ſeu... Nebel Naſſor, unde Græci derivarunt Ναβλον, & Latini Nablium, ſeu Naublium, & Nablam, organi genus eſt, quod à Sidoniis acceptum ex Sopatre apud Athenæum lib. 4. cap. 24.

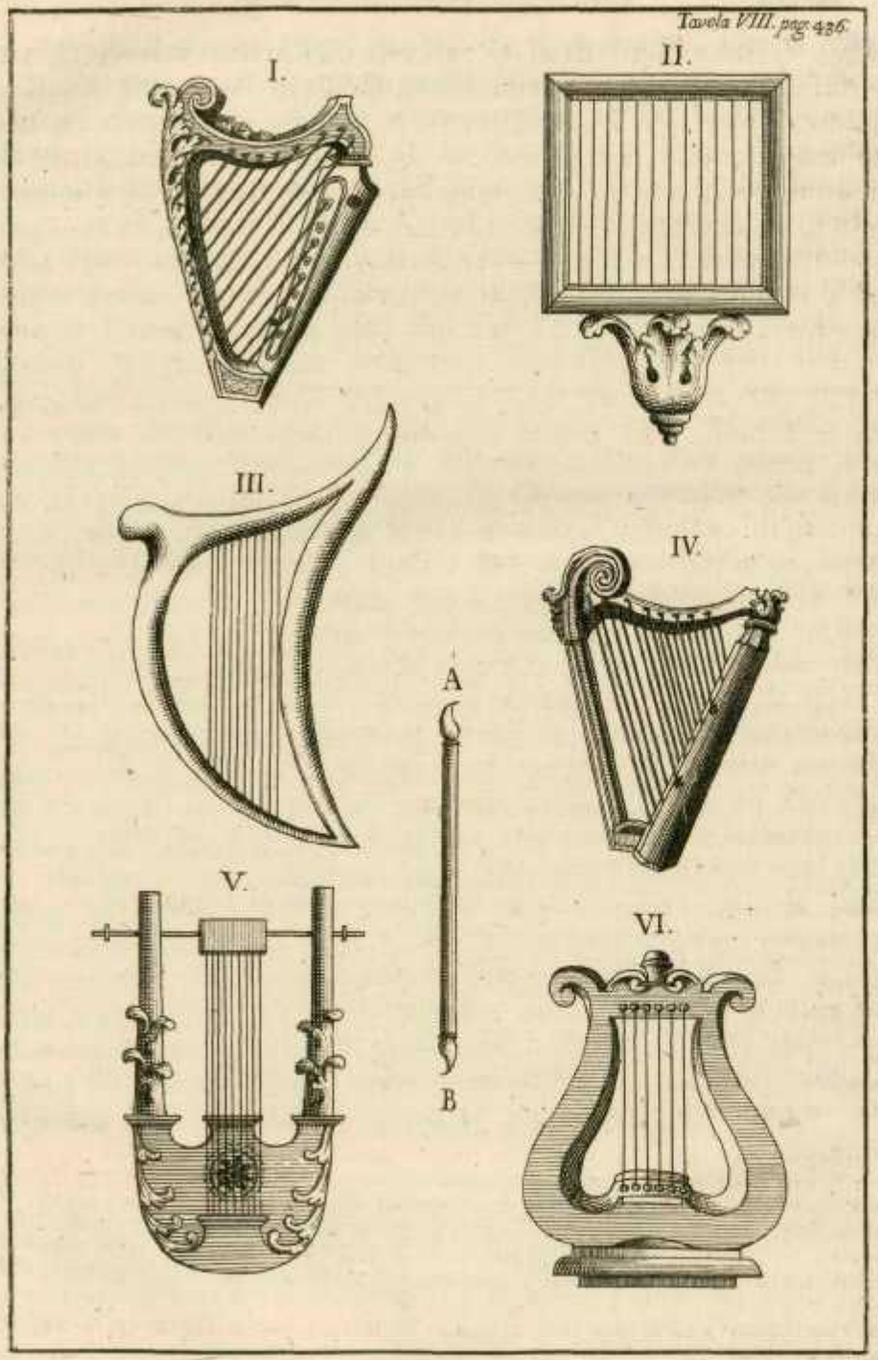
. . . . . *Neque Sidonii Naublii*
Crocitans chordis tenſa eſt forma &c.

Adjectam fuiſſe Nablio unam, & alteram chordam, ſupra decem illas à Davide numeratas in ſuo Pſalterio, cognoſcimus ex Joſepho Hebræo lib. 7. Antiquit. cap. 10. Citharæ non admodum diſſimile fuiſſe Pſalterium, docemur ex obſervatione S. Baſilii relata à Jacobo Benigno Boſſuet Epiſcopo Meldenſi in notis ad Pſalmos, ut in ejus præfatione n. 34. ... Quadratam Pſalterii 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 tantùm chordas cælator incidit *pag. 40. loc. cit. n. 15.* In anaglypho Mediceo Horti Pinciani numeravi chordas duodecim marmori 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 trigonam eidem organo, citharæ ſeu pſalterio 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 Deltæ 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, ovver 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 Lire, 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 exprimenda.


I.
II.
III.
IV.
A
B
V.
VI.

due *Strumenti*. Al Capo quarto fu dimostrato, che il *Suono* degli *Strumenti* accompagnava il *Canto*, o precedendo, o rispondendo, o assieme accompagnando lo stesso *Canto*; sicchè ognun vede, che il *Suono* delle *Corde* degli *Strumenti* doveva uniformarsi per necessità o in *Unisono*, o in *Ottava* acuta al *Canto*. Il qual *Canto*, considerandolo formato dalla *Voce* umana virile, si dovrà stabilire in un *Sistema*, volgarmente detto *Coristà*, tale che riesca comodo a qualunque Uomo, tanto più che i destinati fra gli Ebrei al *Canto*, erano in gran numero. Quindi io penso che il *C sol faut grave*, che è sotto la *Chiave* di *F faut* una quarta, possa stabilirsi per la *voce* più *grave* atta ad essere da qualsisia Uomo sonoramente formata. La *Voce acuta* poi nel *D la sol re*, un *Tuono* sopra la *Chiave* comune di *C sol faut*, a me sembra, che senza sforzo, e senza incomodo da chi che sia formar si possa. Ed ecco una *Serie* di dieci *Voci*, tramezzate per altro dal *b molle* di *B fa* per le ragioni, che nella seconda Dissertazione abbiamo già addotte; la qual *Serie* corrisponde appunto alle dieci *Corde* della *Cetra*, e del *Salterio*, qualora l'uno e l'altro di questi due *Strumenti* sieno composti di *Corde* proporzionatamente tese, o in grossezza e lunghezza *unisone* alla *voce* umana virile, o in sottigliezza e brevità *equisone*, cioè in *Ottava acuta*, alla *voce* virile, ed *unisone* alla puerile, e femminile.

Dalla seconda spezie degli *Strumenti* passiamo ora alla terza, che comprende il *Cembalo* ed il *Timpano* per se stessi atti a produr *Suono* (288), ma in diverso modo; imperocchè percosso da una parte il *Timpano* rendeva dall'altra parte come una spezie di mugito, ed il *Cembalo* ripercosso risonava (289). Prima d'inoltrarci a descrivere gli accennati due *Strumenti*, uopo è ben distinguere l'uno dall'altro, e sgombrar dalla mente l'error popolare (290), che da qua-

(288) *Seneca Nat. quæst.* II. 29. Ita tympana & cymbala sonant: quia illa repugnantem ex ulteriore parte Spiritum pulsant, hæc ad ipsum aerem acta, nisi concavo, non tinniunt.

(289) *Catullus de Bere. & Atis carm.* 64. Leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant.

(290) *Sam. Pitiscus Lexic. Antiq. Roman. T.* I. *pag.* 623. Unde patet errare eos, qui scribunt *cymbala* antiquorum haud absimilia fuisse *cymbalo*, Itali-

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 puellæ utuntur choreas ducentes geſtantes ſiniſtra manu cymbalum, & dextra percutiendo illud: ejus ſonus proprie eſt tinnitus multorum circulorum æreorum qui in circumferentia lignea cymbali filis ferreis ſuſtentantur.* Tympanum antiquorum ea forma erat. Falluntur etiam ii, qui putant Sonum edidiſſe malleo partem convexam pulſante, & concavam ad aerem allidente; nec enim malleolo percutiebantur, ſed inter ſe collidebantur. Gregor. Niſſen. c. 9. in Pſalmos. 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. *Monſ. 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 hèic 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. *Judic. cap.* 11. *v.* 34. Revertente autem Jephte in Maſpha domum ſuam, occurrit ei unigenita filia ſua cum tympanis & choris. *III. Reg. cap.* 18. *v.* 6. Egreſſæ ſunt mulieres de univerſis urbibus Iſrael, cantantes, choroſque ducentes in occurſum Saul regis in tympanis lætitiæ, & in ſiſtris. *Pſal.* 67. *v.* 26 Prævenerunt principes conjuncti pſallentibus in medio juvencularum tympaniſtriarum.

vello delineato nell' anneſſa Tavola al numero I. ſecondo il P. Calmet (293), e ſecondo Monſ. Bianchini al II. (294); l' altra forma raſſomigliaſi ad un piccolo *Tamburo* al num. III. del Padre Calmet (295), ed al IV. del Pignorio (296). Diverſe eran pur anche le forme dei *Cembali* antichi (297), lavorati ſempre di metallo, e ſpezialmente di

(293) *Differt. ſopra gli Strum. di Muſ. degli Ebrei T. 2. Ediz. di Lucca Fig. XIII.* Il Timpano, o Tamburo antico era un' Iſtrumento di feſta quaſi ſimile ai noſtri Cembali, avendo da una ſol parte una pelle a guiſa d' un vaglio. I Pagani ſe ne ſervivano nelle feſte di Cibele.

(294) *Loc. cit. pag. 47. Tab. VII. n. 6.* Tympanum leve. Levia tympana diſtinguunt ſcite a gravibus, ex carmine Catulli, tam Pignorius, quam Sponius pag. 84. Pignorius adhibet etiam complures authoritates ejuſdem Catulli, Ovidii, Svetonii, S. Auguſtini, & Iſidori, quibus evidens eſt, præter ænea tympana gravia jam deſcripta, & infra exhibenda numero ſequenti, aliud fuiſſe genus commune tympanorum figura orbiculari, conteſtum pelle, vel corio ſuperinducto: quæ aliquando virgula percutiebantur, ut in bellicis tympanis fieri conſuevit; aliquando manu impellebantur; qua ratione ad choreas paſſim adhibent noſtrates ruſtici.

(295) *Loc. cit. Fig. XIV.* L' antico Timballo raſſomigliante a i moderni Timballi, ma molto più piccolo; effigiato ſu 'l modello di quelli, che Pignorio fece ſcolpire pag. 93. de Servis, e che trovanſi ancora nell' Armonia del P. Merſennio.

(296) *Laur. Pignorius de Servis apud March. Polenum T. 3. Supplem. ad Grev. & Gronov. pag. 1186. parlando dei Timpani, laſciò ſcritto:* Eſt vero notandum, organum illud, cujus orbis bracteolis, ut orbiculis inſignitur, à noſtratibus cymbalum vocari eadem prope licentia, qua Antonius Auguſtinus (Dial. 2. & 5.) tympanum crotali nomine, & Vincentius Cartarius (in Imag. Deor.) ſiſtrum cymbali appellatione deſignarunt. *Et pag. 1185.* Eximie deſcripſit Plinius de margaritis ſcribens (*9. 35.*) *quibus una tantum eſt facies, & ab ea rotunditas averſis planicies, ob id tympana nominantur.* Quæ imitatus Iſidorus (lib. 3 Orig. cap. 21.) *tympanum autem dictum, quod medium eſt: unde & margaritum medium tympanum dicitur.* Erant autem ut ſcribit idem (loc. cit.) Iſidorus pelle, vel corio ſuperinduſta ... Hæc autem virgula percutiebantur aliquando ... Porro forma tympani hæc fuit, quam exhibemus.

(297) *Sam. Pitiſcus loc. cit. pag. 621.* Cymbalum erat inſtrumentum muſicum. Paull. 1. Corinth. c. 13. n. 1. *Eſſem cymbalum tinniens.* Omnes ferè ſacri & profani Scriptores *cymbala* in plurali efferunt. Materia fuit ex ære. Arnob. VII. pag. 237. Etiamne æris tinnientibus, quaſsationibus cymbalorum? *e in fatti leggeſi nel 1. de' Paralip. cap. 15. v. 19. ...* in cymbalis æneis concrepantes. *Malvenda in hunc loc.* Hebr. In *metziltbaiim* æris ad faciendum audire, vel ad reſonandum; *idem in I. Paral. c. 13. metziltaiim* formam dualis refert. Hebræi ajunt fuiſſe duo Inſtrumenta ærea, quæ ſe invicem percutientia, ſeu collidentia ſonum edebant, ac proinde exprimi forma dualis, quod bina, ſeu gemina fuerint. *Pitiſcus loc. cit. pag. 623.* Manubria illorum in marmoribus triplicia mihi occurrerunt. Genus I. fuit, quæ in convexitate acuminabantur, atque ita tota manu comprehenſa concutiebantur. Hoc incommodum vi ſum, quia obſtit ſummæ inſtigendis cymbalis celeritati, atque agilitati. II. illorum, quæ anſata erant, atque ita ſolo pollice contineri poterant. Et illa frequentiſſimè occur-

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. Mersennio (298), e P. Calmet (299) al Num. V. e VII.; e al Num. VI. secondo Monsr. Bianchini (300). Al Num. VIII. poi, giusta la delineazione dello stesso Monsr. 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 riconoscева 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 abbiam 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 abbiam 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 conflicta singularem sonum, eumque acutum, atque argutum edebant. Ille sonus tinnitus, & cymbala tinnire dicebantur.

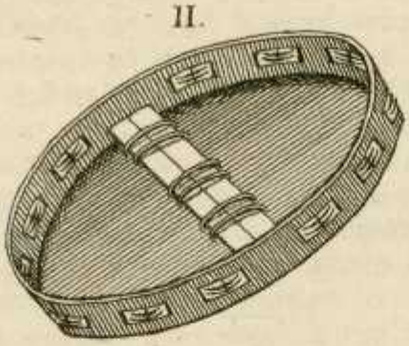
(298) *Loc. cit.* (299) *Loc. cit.* (300) *Loc. cit.*

(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.

I.

II.

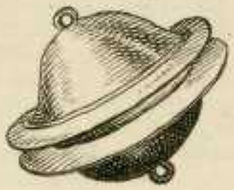


III.

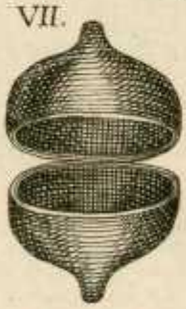
IV.

V.

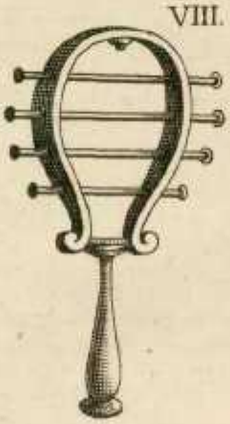
VI.



VII.



VIII.



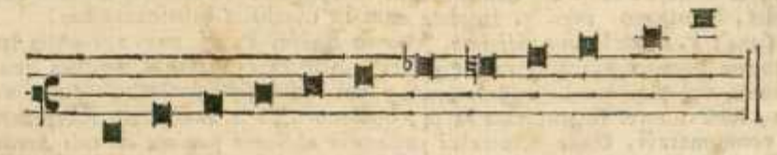
del *Salterio*, della *Cetra*, dei *Timpani*, e dei *Cembali*, ma ancora del *Coro*, delle *Corde*, e dell' *Organo* (303). Ma poichè il celebre P. Bartolocci nella Lingua, e nei Riti Ebraici peritiſſimo, ſenza dubitazione ci aſſicura, che coteſti vocaboli eran comuni, o a tutti, o a molti *ſonori Strumenti:* che ſe alcun particolare *Strumento* ſignificavano, era eſſo volgare, e non ſacro, e non ammeſſo con gli altri per uſo del Santuario (304); anzi poichè niuna menzione di queſti da Gioſeffo, di Nazione Ebreo, e di grado Sacerdotale, nemmeno faſſi allorchè egli il catalogo ci eſibiſce, e la deſcrizione de' ſacri *muſicali Strumenti* di ſua nazione: perciò noi, che limitati ci ſiamo a trattare degli *Strumenti* ſoli al culto Divino nel Tempio Geroſolimitano conſecrati, avendo già di queſti ſufficiente notizia renduta, è omai tempo, che paſſiam' oltre a dimoſtrare in qual maniera il ſacro lor *Canto* accompagnaſſero gli Ebrei col *Suono* degli *Strumenti*. E certamente, ſe il *Canto* de' Salmi fiſſato era,

(303) *Pſal.* 150. *verſ.* 3. Laudate eum in ſono tubæ: laudate eum in pſalterio, & cithara. *verſ.* 4. Laudate eum in tympano & choro: laudate eum in chordis, & organo *verſ.* 5. Laudate eum in cymbalis beneſonantibus.

(304) P. *Bartoloccius Biblioth. Magna Rabin. P. II. pag.* 192. Alia Inſtrumentorum nomina habentur ex Scriptura. Sed quia vel ſunt nomina generica omnium, vel plurium Inſtrumentorum, vel quia ſunt Inſtrumentorum vulgarium, ideò ea inter Inſtrumenta Sacra, quorum uſus in Sanctuario receptus erat, non connumeravi. *Onde ſiccome di paſſaggio abbiamo parlato di tali Strumenti ne' Capi di queſta Storia, rimettiamo il Lettore a quanto ne laſciarono ſcritto molti Commentatori, e quelli ſopra tutti, che ſpezialmente ne trattarono, fra quali il citato P. Bartolocci (loc. cit.) il P. Merſennio (Quæſt. & Comment. in Geneſim cap. IV. v.* 21. *Queſt.* 56. *il P. Calmet Diſſert. ſopra gli Strum. di Muſ. degli Ebrei), Gio: Criſtof. Arenbergio (Comment. de Re Muſ. vetuſtiſ. ext. Vol.* 9. *P. I. Miſcel. Lipſienſ. nova), e Monſig. Franc. Bianchini (de trib. Generib. Inſtrum. Muſ. veter. Organ. Diſſert.) Lyranus in Pſal.* 150. *v.* 4. Dicunt aliqui, quod chorus eſt Inſtrumentum de corio factum: & habet duas fiſtulas de ligno, unam per quam inflatur, & aliam per quam emittit ſonum, & vocatur gallice *cheurette, o come abbiamo al Capo IV. deſcritto coi nomi di* Cornamuſa, Piva, o Muſette: *Segue il Lirano:* Credo tamen magis, quod hic accipiatur chorus pro laudantium ſocietate. *Laudate eum in chordis &c.* Ideſt, in inſtrumentis habentibus chordas de ære ſeu inteſtinis. P. *Merſennius loc. cit. pag.* 1519. De Chordis, & Organo non eſt quod plura dicamus, quandoquidem chordæ generaliter pro quolibet inſtrumento ſonum per chordas emittente, ſicut & organum pro quolibet alio inſtrumento muſico ponitur. *Iſidor. Orig. lib.* 3. Organum eſt vocabulum generale vaſorum omnium muſicorum. Hoc autem, cui folles adhibentur, alio Græci nomine appellant: ut autem Organum dicatur, magis ea vulgaris eſt conſuetudo Græcorum.

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 fia possibile, le maniere, e i mezzi, con cui questo *Suono* a quel *Canto* unir si potesse.

Egli è evidente, come osservò il P. Mersennio (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 ♭. 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 Giosseffo 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 constent Quinta, & Quarta 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.*

unire adunque il *Suono* al *Canto*, uopo era, che usassero alcuna diversità di *Sistema*, o per gli *Strumenti*, o per il *Canto*. Quindi, siccome non solo presso i Greci (308), ma ancora a' nostri tempi (309), alcuni *Strumenti* dell' istessa spezie sono di *Sistema grave*, ed altri di *Sistema acuto*: così dell' istesso *Sistema* convien dire, che fossero anche presso gli Ebrei le *Cetre*, ed i *Salterj*, onde senza accrescere il numero delle *Corde*, potessero uniformarsi al loro *Canto*. Per la qual cosa, se gli accennati loro *Strumenti* erano composti col seguente ordine di dieci *Voci* di *Sistema grave*,

tutte le *Intonazioni* d' ordine *grave* potevano senza dubbio esse-

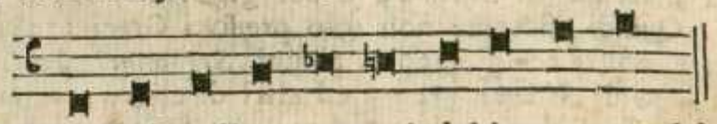
(308) *Vincenzo Galilei* (*Dial. della Musi. Ant. e Moder.*) *riferisce le varie opinioni degli Scrittori si Greci, che Latini sopra il Temperamento della Lira di Mercurio, tra le quali abbiam scelta la seguente* (*pag.* 113), *come la più breve, e sufficiente al nostro intento.*

Esempio della Lira di Mercurio, temperata secondo diversi pareri.

		6		c		a. e. 3072.		a. 4608		1 Hypate	
Diapason	Diapente	Quarta	8	secondo	G.	secondo F.	4. 4096	secondo G.	5184	secondo	2 Parhypate
		Tuono	9	la mente	F.	il	D. a. 4608	Plutar-	F. 5832	Brien-	3 Lychanos
		Quarta	12	di Boezio	C.	Zarlino	A. E. 6144	co.	F. 6144	nio.	4 Mese.

Anche nelle Tibie praticarono varietà di Temperamento, come da Gasp. Bartolino (*de Tibiis veter. cap. 6. pag. 89. ex Edit. Amstel.*) *vien riferito*. Ex Aldo Manutio Pauli F. lib. 3. de Quest. per Epist. 4. Dextræ Tibiæ erant, quæ dextra histriones spectabant, sinistra scilicet spectatores; Sinistræ contra, quæ sinistra histriones, dextra spectatores. De utrisque eundem differentem huc advocabo „ Opinor, inquit, sinistras gravem sonum reddidisse, dextras acutum. „ Sinistræ enim ex ea arundinis parte fiebant, quæ proxima terræ nascitur, „ quæ cum crassior sit & foramen latius habeat, quam quæ longinquior à radice est, graviorem sonum reddat necesse est: dextræ autem ex superiore „ arundinis parte fiebant. Testis Plinius lib. 16. c. 36. Hinc legas, Acta est „ tibiis dextris & sinistris, idest sono acuto & gravi, tibiis utrinque con„ stitutis &c.

(309) *Qualunque spezie d' Instrumento, come Viole da Gamba, da Braccio, Violini, Cornetti, Flauti, ed altri, hanno avuto per lo passato, e ne hanno in parte al presente una particolar serie distinta in Soprani, Contralti, Tenori,*

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*, riſtrignendoſi 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 varj 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 (Concluſ. dell'Org. Append.), i quali dimoſtrano in ciaſcuna ſpezie degli accennati Strumenti, alcuni gravi nel Siſtema, ed altri acuti.

(310) *Franchin. Gaffurius Pract. Muſic. 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 Sonatori ſimilmente, che ſonano altre ſorti d' Inſtrumenti, & che non ſono così bene inſtrutti, come dovrebbono 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 accaſcarà, che per neceſſità, o per qualunque altr' accidente farà di biſogno di traſportare il Modo contenuto in alcuna cantilena; ſopra ogn' altra coſa biſognarà avvertire, d' accomodarlo in tal maniera & in tal luogo, che ſi poſſa aſcendendo & diſcendendo havere tutte quelle chorde, che ſono neceſſarie alla conſtitutione di tal Modo; cioè, che diano gli intervalli dei Tuoni, & Semituoni neceſſarij al ſuo eſſer' eſſentiale; *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 Diateſſaron,

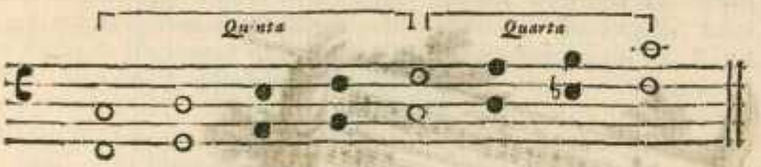
re il *Canto* de' *Salmi* al *Suono* degli *Strumenti*, ſenza che queſti foſſero ſottopoſti ad alcuna mutazione di *Siſtema*. E queſta è la maniera, ch' io giudico più veriſimile, ogni qualvolta rifletto, che l' *Intonazione* del *Settimo Tuono* per ſe ſteſſa *acuta*, non ſenza grave incomodo ſi può praticare, maſſimamente da un grande numero di *Voci virili*; non potendo per lungo tempo la *Voce umana* fermarſi ſu le *Voci acute*; onde è facile il perſuaderſi, che ſiccome praticaſi nel noſtro *Canto Fermo* (311), così anche nel *Canto Ebraico* ſi praticaſſe il *Traſporto* con le condizioni di già accennate; nel qual caſo anche le *Cetre* di ſole otto *Corde* uniformarſi potevano al *Canto*.

Un'

---

ne i quali il più delle volte ſono dai Muſici traſportati, *come chiaramente dimoſtra il ſeguente*

Eſempio del Settimo Tuono nelle ſue Corde.

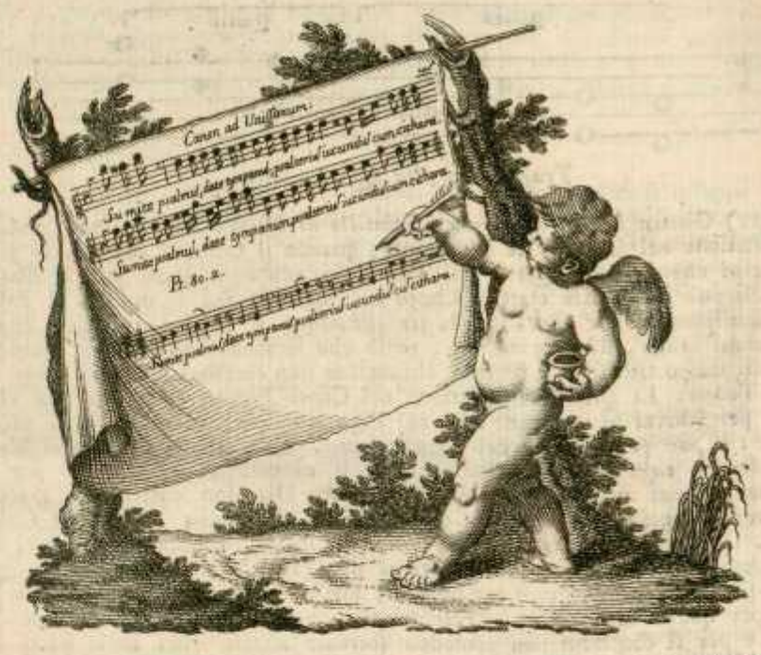


Traſportato alla Quinta ſotto.

(311) *Giovan Maria Lanfranco Scintille di Muſica Par. 3. pag.* 108. La Traſportatione nel Canto ſi fa per quinta; quando il Canto è formato di poche note: cioè che ſopra la Quarta del Tuono in acuto di poco paſſa. Ma per Quarta ſi può traſportare ciaſcun Canto col ſoccorſo del *b* molle, & dove ſi vuole ſimilmente, pur che dopo la traſportatione il Semituon minor non ſia rimoſſo dal luogo, dove prima era, acciò che le medeſime note co' medeſimi intervalli traſportate ſiano: Perchè altramente non ſarebbe traſportar: ma ruinar il Tuono: La qual Traſportatione nel Canto Fermo non ſi fa per altro: ſe non per ſchivar le voci ſitte: Et nel Figurato, per haver più ſpatio di conſonanze: o pur per arbitrio del Componente. *Cav. Ercole Bottrigari Melone Diſc. Armon. pag.* 27. . . . i Canti Fermi ſi cantano non ſolamente per una Diapente, & per una Diateſsaron: ma per una Diapaſon così verſo l'acuto, come verſo il grave. *P. Giulio Ceſ. Marinelli. Via retta della Voce Corale. Par. 1. Offerv. 8. pag.* 81. . . . alle volte occorreva formarſi alcune voci nelle parti gravi, che nelle ſemplici Poſitioni di Guido Aretino della parte grave non ſi potevano formare così facilmente, ma ben ciò potevaſi nelle parti acute; e per queſto alcuni Canti Eccleſiaſtici ſono traſferiti dalle parti gravi all' acute: e per il contrario non potendoſi formare alcune voci nelle parti acute come richiedeva la melodia, ſono alcuni altri Canti traſferiti dalle parti acute alle gravi &c.

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 quì 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 figlj.



INDI-

INDICE
DEGLI AUTORI.

AAron *Pietro Fiorentino del Ordine Hieroſolimitano et Canonico in Rimini*. Libri tres de Inſtitutione Harmonica interpr. Jo: Antonio Flaminio Foro Cornelitæ. Bononiæ 1516. Trattato della natura e cognitione di tutti gli Tuoni di Canto figurato. Vinegia 1525. Lucidario in Muſica di alcune Oppenioni antiche, et moderne. Vinegia 1545. Toſcanello de la Muſica. Vinegia 1523. 1529. novamente ſtampato con la gionta 1539. Compendiolo di molti dubbj, ſegreti et ſentenze intorno al Canto Fermo, et Figurato. Milano 15..

d'Achery *P. D. Lucas Congreg. S. Mauri*. Spicilegium, ſive Collectio Veter. aliquot Scriptor. Nova Edit. Pariſ. 1723. Acta Sanctorum Ord. S. Benedicti cum notis, & obſervat. P.D. Jo: Mabillonii. Venet. 1733.

l'Affillard *Michel Ordinaire de la Muſiq. du Roy*. Principes très-faciles pour bien apprendre la Muſique. Amſterd. 17.. cinquiéme & ſeiziéme Edit.

Agobardus *Archiep. Lugdunenſ.* Opera ext. Biblioth. PP. Tom. XIV.

Alexander *P. Natalis Ordin. Prædicator.* Hiſtoria Eccleſiaſtica. Pariſ. 1714. cum notis, & animadverſionib. P. Conſtantini Roncaglia. Lucæ 1734.

Alſtedius *Joan. Henricus*. Scientiarum omnium Encyclopedia. Lugd. 1649.

Alypius. Introduct. Muſica Græ. Latin. apud Marc. Meibomium. Muſica Introductio è Græco transl. MS. ſub finem ſæc. XVI.

Amalarius *Fortunatus Metenſis Diacon.* De Ordine Antiphonarij ext. Biblioth. PP. Tom. XIV.

s. Ambroſius *Mediolan. Epiſc.* Opera Edit. Maur. Venet. 1748.

s. Anaſtaſius *Sinayta Patriarc. Antioch.* Ὁδηγός, hoc eſt Viæ Dux. Ext. Biblioth. PP. Tom. IX.

Andreas *Archiep. Cæſar. Cappadociæ*. In D. Joannis Apoſt. Apocalypſ. Comment. ext. Biblioth. PP. Tom. V.

Andrea *P. di Modana Min. Oſſerv.* Canto Harmonico o Canto Fermo. Modana 1690.

Angeli *P. M. Franc. Maria da Rivotorto Minor Conv.* Sommario del Contrapunto MS. 1691.

Angleria *P. Camillo da Cremona del Terz' Ordine di S. Franceſco*. Regola del Contrapunto. Milano 1622.

Antegnati *Coſtanzo Organiſta del Duomo di Breſcia*. L' Arte Organica Op. XVJ. Breſcia 1608.

Antiphonarium Romanæ Eccleſiæ. Venet. 1554.

Antiphonarium *pro Ordine Cartuſienſi*. Papiæ 1612. Antiphonar. abbreviatum ejuſd. Ord. Lugduni 1630.

Aphrodiſeus *Alexander*. Problemata ab Angelo Politiano in Lat. converſa. Baſilcæ 1553.

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, ſive Audibilibus Franciſco Patricio Interpr. MS. Dell' Oggetto dell' Udito trad. in lingua Italiana dal Caval. Hercole Bottrigaro MS. 1606. Verſ. Latin. apud Gogavinum.

Ariſtoxeni *Muſici Antiquiſ.* Harmonicor. Elementor. libri III. apud Anton. Gogavinum cum Adnotat. MS. 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*. Falſi Bordoni ſopra gli otto Tuoni Eccleſiaſtici, et alcuni di M. Vinc. Ruſſo. 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. Dipnoſophiſtarum ſive Cœnæ Sapientum libri XV. Verſ. Latin. Natal. de Comitibus. Venet., & Lugduni 1556. Græc. Latin. cum Notis Dalechampii & Cauſaboni. Lugd. 1657.

Avella *P. Giovanni Min. Oſſerv.* Regole di Muſica. Roma 1657. Annotazioni MS. ſopra le ſuddette Regole di Giovan Franceſco Beccatelli.

s. Auguſtinus *Aurelius Epiſc. Hippon.* Opera Edit. Maurin. Antuerpiæ 1700.

Aurelianus *Clericus Remenſis*. Muſica ex Cod. MS. 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. Theſaur. 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 Canto

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 Fermo 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 MS. 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. Cappad.* Opera Edit. Maurin. Pariſ. 1721.

Bayle *Mr. Pierre*. Dictionaire Hiſtorique & Critique, 4. edit. augmentée par Monſ. de Maizeaux. Amſterdam 1730.

Beccatelli *Giovanfranceſco Fiorentino, Maeſtro di Capella di Prato*. Lettera Critico—Muſica ſopra due difficultà nella facoltà Muſica. *Vedi* Supplim. al Giorn. de' Letterati d' Italia Tomo 3. Venez. 1726. Spiegazione MS. ſopra alcune coſe, che ſi trovano nell' accen. Lettera. Documenti, e Regole MS. per imparare a ſuonare il Baſſo continvo. Spoſizione delle Muſiche Dottrine degli antichi Muſici Greci, e Latini MS. Diviſioni del Monocordo ſecondo Pittagora, e Tolomeo dei Generi Diaton., Cromat., & Enarmon. MS.

Beck *M. Michael*. Diſſertat. de Accentuum uſu & abuſu Muſico Hermeneutico, ext. in Theſau. Theolog. Philolog. &c. Amſtelæd. 1701.

Beda *Venerab. Presbit. Anglo—Sax.* Opera Coloniæ Agrip. 1688.

Bellarminus *Robertus Soc. Jeſu Card. S. R. E.* Explanat. in Pſal. Ven. 1726.

de Beldemandis *Proſdocimus Patavinus*. Compend. Tract. Pratice Cantus menſurab. MS. 1408. Opuſcul. contra Theoricam partem ſive Speculativ. Lucidarij Marchetti Patavini MS. 1410. Cantus menſurab. ad modum Ytalicorum MS. 1412. Tract. Plane muſice in gratiam Mag. Antonii de Pontevico Brixian. MS. 1412. de Contrapuncto MS. 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. Eccleſiaſt. 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. Mabillon. 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 Menertzhagenſis*. Erotematum Muſicæ libri duo. Noribergæ 1585.

Blanchini *Franciſci Veronenſis Utriuſq. Signat. Refer., & Prælat. Domeſt.* De Tribus Generibus Inſtrumentorum Muſicæ Veter. Organicæ Diſſertatio. Romæ 1742.

Biblia *Sacra Vulg. Edit. cum Commentar.* Jo: Gagnei, Jo: Maldonati, Emmanuel. Sà, Guiliel. Eſtii, Jo: Marianæ, Petri Lanſelii, Thom. Malvendæ, Jo: Steph. Tirini, Jac. Gordoni, & Iac. Benigni Boſſuet. Acced. Roman. Correct., ac Lect. Variet. Franc. Luc. Burgenſis. Venet. 1745.

Bibliotheca Maxima Veterum Patrum, & Antiquor. Scriptor. Eccleſiaſticor. Lugduni 1677.

Biffi *P. M. Egidio Maria Minor. Conv.* Regole per il Contrapunto MS.

le Blanc *P. Thomas Soc. Jeſu*. Pſalmor. Davidicor. Analyſis cum Commentar. Coloniæ Agripinæ 1697.

Boccaccio *Giovanni*. Della Genealogia degli Dei trad. per Giuſeppe Betuſſi. Venet. 1644.

Boetius *Anitius Manilius Severinus*. Opera Venet. 1492. cum Comment. Io: Murmelii, Rodulphi Agricolæ, Gilb. Porretæ, Henr. Loriti Glareani. 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 Muſicæ, 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. diſciplinar. 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.

Boſſuet *Jacob. Benignus Epiſc. Meldenſis*. Lib. Pſalmor. cum Notis. Ven. 1733.

Bottrigarj. *Hercole Cavaglier Bologneſe*. Il Patritio, overo de Tetracordi Armonici di Ariſtoſſeno. Bologna 1593. Il Deſiderio: de Concerti

di

di varij Strum. Mufic. Dialogo di Alemanno Benelli, nome Anagrammat. di Annibale Meloni. Venet. 1594. riftamp. poſcia dal Bottrigari col ſuo nome. Bologna 1599. Il Melone Diſcorſo Armon., & il Melone ſecondo ſopra un Diſcorſo di M. Gandolfo Sigonio. Ferrara 1602. Il Trimerone de' Fondamenti Armonici MS. l'Anno 1599.

Bougeant *Pere de la Comp. de Jeſus.* Diſſertat. ſur la Muſique des Grecs & des Latins Artic. 91. Octob. 1725. Memoir pour l' Hiſtoir. des Scienc. & beaux Art. Trevoux.

Breviarium *Ambroſianum* Mediol. 1605. Monaſticum Venet. 1678. Cartuſianum. Lugduni 1643. Prædicat. Romæ 1694. Carmelitar. Venet. 1668.

Broſſart *Sebaſtien.* Dictionaire de Muſique terza edit. Amſterdam 17..

Bruckerus *Jacobus Reg. Societ. Berolin.* Hiſtoria Critica Philoſophiæ. Lipſiæ 1742.

Bulengerus P. *Julius Cæſar Soc. Jeſu.* De convivijs libri 4. Ext. Theſ. Roman. Antiq. Grævii Tom. XII.

dal Buono *Gio: Pietro.* Canoni, Oblighi &c. ſopra l'Ave Maris Stella a 3. 4. 5. 6. 7. 8. Voci Palermo 1641. La ſteſs' Opera ſpartita MS.

Burette *Pier-Jean Prof. Roy. en Medec.* Varie Diſſertaz. ſopra la Muſica degli Antichi eſiſt. nelle Memoires de Litterature de l' Accademie Royale des Inſcriptions & Belles Lettres Tom. 4. 5. 8.

Burtius *Nicolaus Parmenſis.* Muſices Opuſculum cum defenſ. Guidonis Aretini adverſus quendam Hiſpanum veritatis prævaricator. Bonon. 1487. cum Adnot. MS. incerti Auct.

Calcidius. Luculenta Timæi Platonis traductio, & ejuſd. Argutiſſim. explanatio .... 1520.

Calmet P. *D. Auguſtinus Ord. S. Bened.* Commentar. literale in omnes Veter. & Novi Teſtam. Libros e Gallico in Latin. translat. Ven. 1730. Dictionarium Sacræ Scripturæ e Gall. in Latin. transl. a P. Jo: Domin. Manſi Venet. 1726. Treſor d'Antiquitez Sacr. & Prof. tirées des Commentar. ſur l' Ecriture Sainte. Amſterdam 1723. recate in Toſcano. Luca 1729.

Campion *Sieur Ordinaire de l'Accad. Roy. de Muſiq.* Traité d'Accompagnement & de Compoſit. Amſterdam 17..

du Cange *Caroli du Freſne Dñi.* Gloſſarium ad Scriptores Med. & Inf. Latinit. Francofurti ad Moenum 1710.

Caniſius *Henricus.* Theſaur. Monumentor. Eccleſiaſtic. & Hiſtoric. cum Animadverſ. Jac. Baſnage. Antuerpiæ 1725.

de Cannutiis P. *Petrus Potentinus Min. Conv.* Regule Florum Muſice. Florentie 1510.

Cantorinus *Romanus MS. in pergam. Sæc. XV.* Cantorin. Rom. Edit. Ven. 1513. 1549. 1550. 1566. Cantorin. Canonicor. Regular. S. Salvatoris. Venet. 1615. Cantorin. Caſſinenſ. Ven. 1524.

Capella *Martian. Mineus Felix Africartagin.* De Nuptiis Philologiæ Vicentiæ 1499. Lugduni 1539. De Muſica liber IX. cum Notis apud Marc. Meibom. Tom. 2.

Capi-

Capitolinus *Julius* extat cum Svetonio &c. ex recognit. Eraſmi Roterdami. Baſileæ 1518.
Capoſele *P. Horatio de Minori Convent.* Pratica del Canto Piano, o Canto 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. Penſieri per l' Organo in Partitura Op. 3. Firenze 1714.
Caſſiodorus *M. Aurelius Senat. V. C.* Opera Paris. 1600. Edit. Maurin. Venet. 1729. De Muſica Libellus MS. 1596.
Caſtellanus *Petrus Gerardimontenſis.* De Feſtis Græcorum Syntagma ext. Tomo VII. Theſ. 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. illuſtr. Lugduni 1612.
le Cerf *P. D. Filipe de la Vieville Benedict. Maur.* Biblioteq. Hiſtor. & Critiq. des Auteurs de la Congregat. de S. Maur. A la Haye 1726.
Cerreto *Scipione Napolitano.* Della Prattica Muſicale vocale, & ſtrumentale. 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 Chateauneuf *Abbe.* Dialogue ſur la Muſique des Anciens. Paris 1725.
Chryſoſtomus *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 Canto Eccleſiaſtico diſcorſo I. &c. Bologna 1685.
Clemens *Alexandrinus.* Opera Gentiano Herveto Aureliano interpr. Baſileæ 1566. Græc. latin. Coloniæ 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. Nycaſii 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. Plut. xxviiij.* 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 Contrapuntice 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, overo dell' Inſtromento 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 Deſonti 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. Pſal. 8. Voc. lib. 3. op. 11. Bon. 1694. Pſal. 3. 4. 5. Voc. op. 12. Bon. 1694.

Commeſtor *Petrus.* Hiſtoria Scholaſtica. Lugduni 1534.

Conciliorum *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. Antuerp. Soc. Jeſu; & Biblioth. Lipſienſ. ſub nomine Ioannis P P. XXII.

Cuperus *Gisbertus.* Et *Otto* Sperlingius. Diſſertat. ſive Epiſt. mutuæ. Ext. Tom. IV. Supplem. in Grævium & Gronov. March. Poleni.

s. Cyprianus *Cæcil. Epiſc. Carthagin. & Mart.* Opera edit. Maur. Venet. 1728.

s. Cy-

s. Cyrillus *Hierosolym. Archiep.* Opera edit. Maur. Parif. 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. Pachymeræ 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 Processione. Fratr. de Monte Carmeli per P. Archang. 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 Transilvano. Venet. 1622.
Diodoro *Siculo*. Delle Antique 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 divinor. Officiorum cum Ration. Jo: Belethi. 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. Sanctor. die 28. Januar. P. Jo: Bollandi Soc. Jesu. Antuerpiæ 1643.
Engolismensis *Monachus*. Vita ejusd. Imp. ext. T. 2. Histor. Francor. Scriptor. Andr. du Chesne. Lut. Parif. 1636.
Erculeo *D. Marzio Modanese*. Canto Ecclesiastico. Modana 1686. Cantus omnes Ecclesiast. Hebdom. Major. Mutinæ 1688.
de Escobar *P. Antonius Soc. Jesu*. Commentar. Litter. & Mor. in Vet. ac Nov. Testam. Lugduni 1667.
Estius *Gulielmus*. Annotationes in præcipua ac difficil. sacræ Script. loca. Edit. 5. Parif. 1684.
Euclides. Introductio Harmonica sub nomine Cleonidis, Georg. Valla Placentino interpr. Venet. 1497. & Venet. 1603. a P. Anton. Possevino Soc. Jesu edit. in Tomo 2. Biblioth. selectæ. & Parif. 1557. a Joanne Pena interpr. & Amstelodami 1652. cum Notis Marc. Meibomii.
Eusebius *Pamphili Cæsareæ Palestinæ Episc.* Demonstr. Evangelica Gr. Lat. Coloniæ 1688. Histor. Eccles. libri X. Gr. Lat. cum Vers. & Adnot. Henr. Valesii. Parif. 1659. Augustæ Taurinor. 1746.

Faber *Jacobus Stapulensis*. Elementa musicalia. Parif. 1496. & 1551.
Fabrus *Henricus*. Compendiolum musicæ. Norimbergæ 1594.
Fabritii *D. Pietro Fiorentino*. Regole gener. di Canto Fermo terza impress. Roma 1678.

Fa-

Fabricius *Jo: Albertus Lipſienſ.* Bibliotheca Eccleſiaſt. Hamburgi 1718. Biblioth. latina Med., & Infimæ latinit. cum Supplem. Chriſt. Schoettgenii. Edit. 1. Ital. P. Jo: Domin. Manſi Paravii 1754.

Facciolatus *Jacob.* Septem linguar. Calepinus in uſum Semin. Patav. 1746.

Falſi Bordoni omnium Tonorum a diverſis excel. Auctoribus modulati 4. 5. 6. Voc. & duobus Choris. Venet. 1601.

Falſi Bordoni MS. del Sec. XVI. di Pier'Ant. Spalenza Breſc., D. Sebaſtiano Sario, Michiel Comis, Gio: Battiſta Giudici Genov., Vincenzo Ruffo, D. Vincenzo Oſtiano, Gio: Florio a 4. 5. Voci.

Familiaris *Clericorum*. Venetiis 1560.

Fineck *Hermanus*. Muſica Vitebergæ 1556.

Flaminius *Antonius*. Paraphraſis in 32. Pſalmos. Venet. 1538.

Flud *Robertus*. Utriuſque Coſmi Maioris ſcilicet & Minoris Metaphiſ., Phiſi. atque Technica &c. Oppenhemii 1617.

Folengus *P. D. Theophilus Mon. Bened.* Opus Merlini Cocaii Poetæ Mantuani. Amſtelodami 1692.

Folianus *Ludovicus Mutinenſis*. Muſica Theorica. Venet. 1529.

Foggia *Franceſco Romano*. Cinque libri di Motetti a più Voci. Roma 1645. 1650. 1652. 1661. 1665. Due libri d'Offertorij a più Voci. Roma 1673. 1681. Tre libri di Meſſe a 3. 4. 5. 8. 9. Voci. Roma 1663. 1672. 1675. Due libri di Salmi a 4. 5. Roma 1660. 1667. Litanie a 3. 4. 5. 6. Voci. Roma 1672.

Fontana *Fabritio Torineſe Organiſta di S. Pietro in Vaticano*. Ricercarj per l'Organo. Roma 1677.

Fontanini *Giuſto*. Biblioteca dell'Eloquenza Italiana colle Annotazioni di Appoſtolo Zeno. Venezia 1753.

Fraguiere *Ab. Claude-François*. Examen d'un paſſage de Platon ſur la Muſique. Tom. III. Hiſt. de l'Accad. des Inſcript., & belles Lett.

Franconus *Pariſienſis*. Ars Cantus menſurabilis. Codex Ambroſianus ſignat. D. 5. in fol.

Freſcobaldi *Girolamo Ferrareſe Organiſta in S. Pietro di Roma*. Il 1. libro Fantaſie. Milano 1608. Toccate e Partite d'Intavolatura lib. 1. Roma 1615. 1657. Libro II. Roma 1616. 1637. Capricci ſopra diverſi ſoggetti. Roma 1624. Venet. 1626. Il I. Libro delle Canzoni. Roma 1628. riſtamp. in Partitura da Bartolom. Graſſi Organ. in S. Maria in Aquirio. Roma 1628. Ven. 1634. Il I. Libro Arie muſic. Firenze 1630. Fiori muſic. di diverſe Compoſit. per Sonatori d'Organo. Roma 1635.

Frezza *P. M. Gioſeppe dalle Grotte Minor Convent.* Il Cantore Eccleſiaſtico. Padova 1698.

Froſchius *Joannes*. Rerum muſicalium Opuſculum. Argentorati 1535.

Furio *P. M. Angelo da Todi Minor Conv.* Armonica Cultura MS. Originale.

Fux *Joan. Joſeph Styrus*. Gradus ad Parnaſſum, ſive Manuductio ad Compoſit. Muſicæ. Viennæ Auſtriæ 1725.

Gabrielli *Andrea*. Miſſar. 6. Voc. lib. 1. Ven. 1570. Tre libri di Madrig. a 3. 6. Voci. Ven. 1580. 1582. 1583. Mottecta 5. Voci lib. 1. Venet. 1584.

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 *Gaſſorus*, 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.* Manuductio ad Theoriam muſices. Ext. Tom. 5. Oper. ejuſd. Lugduni 1658.

Gattula *P. D. Eraſmus Ab. Bened.* Hiſtoria Abbatiæ 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 Porphirii 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

mati circumferuntur, expurgati ad legitimam formam ſunt reſtituti.
Goranus *P. Nicol. Ord. Prædicat.* Comment. in IV. Evang. Coloniæ 1537.
Graduale Ordinis Cartuſienſis. Pariſ. 1578.
Graduale ſecundum morem Sancte Romane Eccleſie: in quo Dominicale: Sanctuarium: Commune: & Cantorinum ſive Kyriale continetur. Taurini 1524.
s. Gregorius Magnus. Opera edit. Maurin. Paris. 1705.
Gratiani *D. Bonifatio da Marino Maeſtro di Capella del Gesù e Seminario Romano*. Tre libri di Salmi a 5. Voci, e due Cori. Roma 1652. 1653. 1670. Meſſe a 4. 5. Roma 1671. Sei libri di Motti a 1. 2. 3. 4 5. 6. Voci. Roma 1652. 1655. 1657. 1668. 1669. 1673. Antifone della B. V. M. a 4. 5. 6. Roma 1665. Reſponſ. della Settim. Santa a 4. Roma 1663. Litanie a 3. 4. 5. 8. Roma 1675. Muſiche ſacre, e mor. a 1. 2. 3. 4. Roma 1678.
Grevius *Joannes Georgius*. Theſaurus Antiquitatum Romanar. Venet. 1732.
Gronovius. *Jacobus*. Theſaurus Græcarum Antiquitatum. Venet. 1732.
Grozius *Ugo*. Annot. in Vetus, & Novum Teſtam. & in Decalog. ext. Crit. Sacr. ſive annotata doctiſ. Viror. in Vetus, ac Nov. Teſtam. Amſtelæd. 1698.
Guidetti *D. Joannes Bononienſis Cleric. Benef. Baſil. Vatic. & Gregorij PP. XIII. Capellanus*. Directorium Chori ad uſum ſacræ Baſilicæ Vaticanæ Romæ 1582. & ad uſum omnium Eccleſiar. Romæ 1589. 1624., & edit. per Jo: Franc. Maſſanum Præsb. Romæ 1604. a Canon. Florido de Sylveſtris à Barbarano emend. Romæ 1642. a Nicolao Stamigna Baſil. S. Mar. Major. de Urbe Præfec. Muſic. auctum. Romæ 1665.
Guido *Aretinus Monac. Benedict.* De muſica. Codex MS. Ambroſ. ſæc. circiter XII. Codex alius Ambroſ. MS. recentior. Codex MS. Piſtorienſis Archiv. Capituli Canonicor. Codex MS. XXXXVIII. Plut. XXVIIII. Biblioth. Medic. Laurent. MS. An. MDXIIIJ. xxi. Semptembr. Eiuſd. Guidonis Aretini epiſt. ad Michaelem (*Monacum Pompoſianum*) de artificio Novi Cantus ex Cod. MS. Emmerammenſi Ratisbon. edita a P. Pezio T. VI. P. I. Theſ. Anecd. Nov. Menſura (*Monochordi*) Guidonis ex Cod. MS. Benedictoburano apud P. Pez. loc. cit.

de la Haye *P. Joannes Ord. Minorum Obſerv.* Biblia Maxima. Pariſ. 1660.
Handel *Georg. Feder.* Suites de Pieces pour le Clavecin. Vol. 1.
Harenbergius *Joan. Chriſtophor.* Commentatio de Re muſica vetuſtiſſ. Extat in Miſcel. Lipſienſ. nova Vol. IX. P. 2. Lipſiæ 1752.
Herodoto tradotto da *Giulio Ceſare Beccelli*. Verona 1733.
Heyden *Sebaldus*. De arte canendi. Norimberge 1540.
s. Hieronymus *Euſebius Stridonenſ. Præsbit.* Opera edit. Domin. Vallarſij Præsb. Veronæ 1734.
s. Hilarius *Pictavor. Epiſc.* Opera edit. Maurin. Pariſiis 1693.
Homerus Opera Gr. Lat. cum verſ. Jo: Spondani. Baſileæ 1606.
Horatius *Quinctus Flaccus Venuſin.* Opera cum Comment. XL. Baſileæ 1580. cum interpret. & notis Ludov. Deſprez ad uſum Delphini. Paris. 1691.
Hotteterre *Sieur le Romain, ordinaire de la Muſique du Roy*. Principes de

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. Malateſtæ Conv. S. Franc. Ceſenæ.

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 Moyſis. 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 Verſ. 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 Alobrog. 1622. Benedictio Dei, hoc eſt Commentariol. quomodo Deus &c. ſit laudandus ex Caſſiodoro, & Iſidoro ext. T. 2. Canſii.

Iſnardi *Paulus Ferrarienſis*. Pſalmi Veſpert. & Compoſitiones Falſi Bordoni vulgo appellatæ, cum 5. voc. Vineg. 1579.

s. Juſtinus *Philoſ. & 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 Fuldenſis Soc. Ieſu*. Muſurgia univerſalis. Romæ 1650. Phonurgia nova. Campidonæ 1673.

del Lago *D. Gio: Venet.* Breve Introdutione 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-

functis 4. voc. Ven. 1565. Sei libri di Madrig. a 4. 5. voci. Ven. 1566. 1567. 1587. 1588.

Laurentius *Joſeph Lucenſis*. Varia ſacra Gentilium ext. To. VII. Theſaur. Antiq. Gronovii.

de Layolle *Franciſcus*. Liber decem Miſſar. a præclar. muſic. context. Petri Moulu, Franc. de Layolle, Richafort, Jo: Muton, Guillaumi, Prevoſt, Gardanni, Lupi, Janequin, Joan. Sarton. Lugduni 1532.

s. Leo *Magnus PP. I.* Opera omnia edit. R. P. Petri Thomæ Cacciari Carmel. Romæ 1753.

Leontius *Byzantinus Monachus*. Libri tres contra Euthychianos & Neſtorianos. Interpr. P. Franc. Turriano Soc. Jeſu ext. Tom. IX. Biblioth. PP.

Liberati *Antimo da Foligno Cantore della Cap. Pontif.* Epitome della muſica. MS. n. 1797. della Libr. Chigiana. Lettera ſcritta ad Ovidio Perſapeggi per il Concorſo alla Cappella del Duomo di Milano li 18. Agoſto 1684. Roma 1685.

Lipenius *M. Martinus*. Bibliotheca Realis Theologica. Francofurti ad Mœnum 1685.

Liſtenius *Nicolaus*. Muſica denuo recognita. Norimbergæ 1583.

Longinus *Dionyſius Capius Græc. Rhet.* De Sublimi genere dicendi libel. &c. Triplici in lat. expoſit. „ Gabrielis de Petra, Dominici Pizimenzii, Petri Pagani. Bononiæ 1644. Commentar. Jacobi Tollii emend. Trajecti ad Rhenum 1694. ex edit. Oxoniæ MDCCX., volgariz. dall'*Ab. Anton Franc. Gorri*, trad. in Franzeſe da Monſ. Boileau. Verone 1733.

Lorinus *P. Ioannes Soc. Ieſu*. Commentar. in librum Pſalmor. Mogunt. 1678.

Lorente *Andres*. El porque de la muſica &c. Canto Llano, Canto de Organo, Contrap., y Compoſicion. Alcalà 1672.

Loſſius *Lucas Luneburgenſis*. Erotemata muſicæ pract. Noribergæ 1563. cum adnotat. MS. anonymi Auct., & Herc. Buttrigarii. Pſalmodia, hoc eſt Cantica ſacra veter. Eccleſ. cum Præfat. Philippi Melanchonis. Witebergæ 1561.

Loulié *Monſieur*. Elements, ou principes de muſique. Amſterdam 1698.

Lucianus *Samoſatenſis* Opera. Lugduni 1549.

Luſitano *Vincentio*. Introdutione facilisima & novisima di Canto, Fermo, Figurato, &c. Roma 1553. Venet. 1558. 1561.

Luſcinicus *Ottomarus Argentinus*. Muſurgia ſeu praxis muſicæ. Argentorati 1536.

Luzzaſchi *Luzzaſco*. Quattro libri di Madrigali a 5. voci ſtampati in Venet. 1576. 1582. Ferrara 1594. Napoli 1613.

Lyranus *P. M. Nicolaus Min. Convent.* Biblia ſacra cum Gloſſis &c. Burgenſis addit. & Thoringi Replicæ. Venetiis 1588.

Mabillonius P. D. *Ioban. Congr. S. Mauri*. De Liturgia Gallicana. Paris. 1685. Vetera Analecta nova edit. Pariſ. 1723. Annales Ordin. S. Benedicti edit. 1. Italica. Lucæ 1739. Muſeum Italicum ſeu collect. veter. Scriptor. Lutet. Pariſ. 1724.

Ma-

Macrobius *Ambroſ. Aurel. Theodoſ.* Interpretat. in ſomnium Scipionis lib. II. Saturnalior. lib. VII. Venet. 1521. Patavii 1736. Della muſica mondana tradutto in lingua italiana dal Caval. Ercole Bottrigaro con alcune eſercitationi, ò 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 Moyſis, & 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. Parafraſi 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 finitur* 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. 1594. 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 ſut une Clef. Amſterdam 1659. A la Haye 1664. à Charenton 1671.

Marpourg *Monſ.* Traité de la Fugue, & du Contrepoint diviſe en deux parties. Berlin 1756.

Martene. De antiquis Eccleſiæ, & Monachor. ritibus. Antuerp. 1736. 1738.

Maſſon C. Nouveau Traité des Regles pour la Compoſition de la muſique. Amſterdam 17..

Maurolycus *D. Franciſcus Ab. Meſſanenſis*. Opuſcula mathemat. Ven. 1575.

Mazzochi *Domenico*. Partitura de madrigali a cinque voci. Roma 1638.

Meibomius *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.

ſic. V. Gaudentii Philoſophi Introductio Harmon. VI. Bacchii ſenioris Introductio artis muſicæ. VII. Ariſtidis Quintiliani de muſica lib. 3. & Martiani Capellæ de muſica lib. 9. Amſtelodami 1652.

Memorie della Caſa di Brandeburgo continvate fino a tutto l'Anno 1756. Lucca 1757.

Menardus *P. D. Hugo Congreg. S. Mauri*. Notæ & obſervat. in librum Sacramentor. S. Gregorij PP. ext. Tom. 3. oper. ejuſd. S. Gregor.

Menochius *P. Ioannes Stephanus Soc. Ieſu*. Commentarii totius ſacr. Scripturæ Lutet. Pariſ. 1719.

Merſennus *P. Marinus Ord. Minimor. S. Franc. de Paula*. Quæſtiones celeber. in Geneſim &c. Græcor. & Hebræor. muſica inſtauratur. Lutet. Pariſior. 1623. Harmonicor. libri Lutet. Pariſ. 1636. Harmonic. Inſtrumentor. libri IV. Pariſ. 1636. Harmonicæ Theoreticæ, Practicæ, & Inſtrumentalis libri IV. extat, Cogitata Phyſico-mathematica. Pariſ. 1644.

Merula *Cavaliere Tarquinio Accad. Filomuſo di Bologna*. Pegaſo op. XI., che contiene Salmi, Motetti &c. a 2. 3. 4. 5. voci lib. 3. Ven. 1640.

Merulo *Claudio da Correggio Organiſta in S. Marco di Venet.* Due libri di Motetti a 5. voci. Venet. 1578. due libri a 6. voci. Ven. 1593. 1595. Madrigali a 3. Ven. 1580. a 4. Ven. 1579. a 5. Ven. 1604. Miſſæ, Litan. 8. 12. voci. Ven. 1609. Ricercari d' Intavolat. d' Organo. Ven. 1605. due libri di Ricercari a 4. voci. Ven. 1607. 1608.

Methode facile pour apprendre a Chanter la Muſique par un Maiſtre celebre de Paris 1666.

Millet *Iean, Chanoine Jur—Chantre du Beſançon*. La belle methode, ou l' Art de bien chanter. Lyon 1666.

Montanos *Franciſco*. Arte de Canto Llano, aument. por D Joſeph de Torres. Madrid 1728.

de Montfaucon *P. D. Bernardus*. l'Antiquité expliquée & repréſentée en figure 2. edit. Paris. 1722. Supplement au livre de l'Antiq. Paris. 1724.

Morales *Chriſtophorus Hiſpanus*. Mottecta 4. voc. Venet. 1543. 1546. Magnif. 4. voc 1542. 1562. 1575. 1614. Miſſar. 4. 5. voc. Rom. 1544.

Muratori *Ludovicus Anton.* Antiquitates Italicæ medii ævi. Mediol. 1738. Annali d' Italia. Milano 1744. colle Prefazioni critiche di Giuſeppe Catalani Prete dell' Oratorio di S. Girolamo della Carita. Roma 1752.

de Muris *Mag. Joan. de Normandia, alias Pariſienſis*. Practica menſurabilis cantus, cum expoſit. Proſdocimi de Beldemandis Patav. MS. an. 1404.

Nanino *Gio: Maria da Vallerano Cantore della Cap. Pontificia, e Maeſtro di Cap. di S. Maria Maggiore di Roma*. Centocinquantaſette Contrapunti e Canoni a 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 11. voci ſopra del Cantofermo intitolato la Baſe di Coſtanzo Feſta MS. Trattato MS. di Contrap. con la regola per far Contrappunto a mente di Gio: Maria, e Bernardino Nanini ſuo nipote.

Naſſarre *P. Pablo de la Obſervantia de S. Franciſco*. Fragmentos muſicos repartidos en 4. tratados, aument. por D. Joſ. de Torres, Madrid 1700.

Nice-

Nicephorus *Callisti Xanthopul.* Ecclesiasticæ Historiæ libri X. e Græco in latin. translati a Joanne Lango. Parif. 1573.
Nicolai *Joannes*. De ritu antiquo, & hodierno Baccanaliorum Commentatio ext. Tomo VII. Thesaur. Græc. antiq. Jac. Gronovii.
Nicomacus *Gerasenus Pithagoricus* 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. Coloniæ 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. Cesenæ.
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 sorte de punti. Roma 1553.
Otkerus *Ratisbonensis Monachus*. Mensura quadripartitæ figuræ. Ex Cod. Benedictoburano sæc. XII. ext. Thes. Anecd. P. Pezij 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.

Paduanius *Joannes Veronensis*. Institutiones ad diversas ex plurium voc. cantilenas fingendas. Verone 1578.
Pagi *P. Franciscus Ord. Min. Conv.* Breviarium Pontificum. Antuerp. 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 Respons. 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.

Pel-

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. Modana *1689.*

Perault *Claud.* De la muſique des anciens. Ouvres diverſes de phyſique, & de mechanique de Mrs C. & P. Perault. A Leide *1721.*

Pezius P. D. *Bernardus Mon. Benedictin.* Theſaurus Anecdotorum noviſſim. Auguſtæ vindelicor. *1721.*

s. Philaſtrius *Brixienſ. Epiſc.* De hæreſibus ext. Tomo IV. Biblioth. PP.

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 Antuerp. Soc. Jeſu. Auguſtæ vindelicor. *1606.*

Piverli P. *Silverio Minore Oſſervante Rifform.* 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 Grygneio. Baſileæ *1539.* Opere di Platone tradotte da Dardi Bembo Gentiluomo Venez. cogli argomenti, e note del Serano. Venez. *1742.*

Plutarchus *Cheroneus.* Opera omnia gr. lat. Lutet. Pariſ. *1624.* Moralia Guillelmo Xilandro interprete. Paris. *1570.* Opuſcula Baſileæ *1530.* & Venet. *1532.* Commentarius muſices ab Hermano Cruſerio latin. donatus MS. *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. MS. *1610.*

de Podio *Guillermus Presbyter.* Ars muſicorum, ſive Commentar. muſicæ facultatis. Valentinæ *1495.* cum adnot. MS. 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 prattica di muſica. Parma *1595.*

Porphirius. In Harmonica Ptolemæi. Commentar. gr. & lat. editus ext. apud Johan. Wallis Vol. 3 Oper. Mathematic.

Porta P. *Coſtantio Cremonenſe Min. Conv.* Inſtrutioni di Contrapunto MS. Lamentationes 5. voc. MS. Madrig. a 4. voci MS. Cinque libri di Motetti a 4. 5. 6. 7. 8. voci. Venet. *1555. 1559. 1571. 1580. 1585.* Miſſar. 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.
Psalterium Romanum. Venet. 1551. Lugduni 1672.
Psalterium Ritu Ambrosiano Federici Card. Archiepiscopi jussu edit. Mediolani 1618.
Psellus *Michael*. Arithmetica, Musica, & Geometria Elia Vineto Santone interpr. Turnoni 1592. Compendium Mathematicum: Quadrivium id. Arithmet., Musica, Geometria, & Astronomia Gulielmo Xylandro interpr. Lugd. Batav. 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 Mosellani, 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 169..
Rameau *Monsieur*. Traité de l'Harmonie. Paris 1722. Nouveau systême 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'Hebee, ou les Talenos Liriques, Ballet mis en Musique. Paris 1739.
Rami *Bartholomeus 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. Odoricus 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 Liptiens.
Reisch *P. Gregorius Mon. Cartusianus*. Margarita philosophica cum addit. tertia edit. Basileæ 1508. Tradotta in Italiano da Giovan Paolo Gallucci Salodiano con aggiunta. Venet. 1600.
Riccius *Angel. Maria græc. literar. Prof.* Dissertat. Homericæ. Florent. 1740.
Richelet *Pierre*. Dictionaire de la langue Francoise. 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 *Rocco*. Regole di muſica, aggiuntovi un tratt. di proportioni da D. Gio: Battiſta Olifante. Napoli *1626*.
Roſſi *P. D. Gio: Battiſta Genoveſe Chier. Reg. Somaſco*. Organo de Cantori. Venet. *1618*.
Roſſi *Lemme Perugino*. Siſtema muſico, overo muſica ſpeculativa. Perug. *1666*.
Roſſi *Michelangelo*. Intavolatura d' Organo, e Cimbalo. Roma *1657*.
Roſwick *Michael Art. & Philoſ. Magr.* Compendiaria muſicæ. Lipſi. *1516*.
Roſſetti *Blaſius*. Libellus de rudimentis muſices. Veronæ *1529*.
Rouſſeau *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 continvo. Roma *1669*.
Sabbatini *Pietro Paolo*. Toni Eccleſiaſtici all' uſo Romano. Roma *1650*.
Sacchi *P Giulio Ferraveſe Min. Conv.* Regole del Canto fermo MS. *1675*.
Salina *Franciſcus Burgenſis Ab. S. Paneratii in Acad. Salmatic. Muſicæ Profeſſ.* De muſica libri VII. Salmanticæ *1592*.
Sanſovino *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.. Syſteme général des Intervalles des Sons, & ſon application à tous les Syſtemes & à tous les Inſtrum. de muſique. Hiſtoire de l' Académie Royale de Sciences An. 1701. II. Edit. Paris *1743*.
Scacchius *Marcus Romanus Magr. Cap. Regis Polon.* Cribrum muſicum examinatio Pſalmor. 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*. Inſtruzioni 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. Biaſij 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 Hiſtor. Eccleſiaſt. gr. lat. cum verſ. & adnot. Henr. Valeſij. Moguntiæ *1677*. & Auguſtæ Taurin. *1747*.
Soriano *Franceſco Romano Maeſ. di Cap. di S. Pietro in Vaticano*. Canoni

& oblighi di 110. sorte sopra l'Ave Maris Stella a 3. 4. 5. 6. 7. 8. voci. Roma 1610. Resolutioni & Partiture dei suddetti 110. Canoni, con le considerationi 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 deffensione, & 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 *Johannes*. De legibus Hebræor. Ritualibus. Tubingæ 1732.

Stefani *Augustinus Ab. Lepsing*. Psalmodia Vespert. 8 voc. Romæ 1674. Sacer Janus Quadrifrons (*Motteta*) 3. voc. Monachij 1685. Quanta certezza abbia da suoi principij la musica. Amsterdam 1695.

Stella *P. Giosseppe Maria Min. Osserv.* Breve Instruzione per il Canto fermo. Roma 1665.

Strabo *Walafridus*. De divinis Officiis extat Tom. XV. Biblioth. PP.

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 5129.

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 Cartbagin.* Opera cum Notis Nicol. Rigaltij, Phil. Priorij, Jac. Pamelij, Jureti, & Sigeb. Havercampi. Ven. 1744.

Tetamanzi *P. Fabricio da Milano Minor Osserv.* Breve metodo di Canto fermo. Milano 1636.

Tevo *P. Zaccaria Minor Conv.* Musico Testore. Venezia 1706.

Theodoretus *Episcop. Cyrenensis*. Opera. Coloniæ 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 Antuerp. 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. Coloniæ Agrip. 1599.

Tosi *Pierfrancesco*. Opinioni de' Cantori antichi, e moderni, o sieno Osser-

Oſſervazioni ſopra il Canto figurato. Bologna 1723. con molte mutazioni MS. fatte dall' Autore.

Toſtatus *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 Muſette. 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. Spanhemenſis*. 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. Franceſco 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. Roſſeto 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 Prencipe*. 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 Mia Oſſerv.* Falſi bordoni a 4. & 8. voci. Roma 1612.

Vicentini *D. Nicola*. L' antica muſica ridotta alla moderna prattica. Roma 1555. con le Annotazioni MS. 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 MS. 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. Theatinus.* 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 *Johannes 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.*

Walliſerus *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 Supplem. Jo: Raii. Londini *1676.*

Vollicius *Nicolaus Barroducenſis.* 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.* Inſtituzioni Harmoniche. Venet. 1558. con le Annotaz. MS. del Caval. Bottrigari. Venet. 1562. 1573. 1589. *1602.* Dimoſtrationi Harmon. Venet. 1571. con le Annotaz. MS. del Cav. Bottrigari. Venet. 1589. Sopplimenti muſicali. Venet. 1588. 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.*

IN-

INDICE
DELLE MATERIE.

AAron (*D. Pietro*) ſeguace di Boezio, non ammiſe che il Tuono maggiore pag. 272.

Abìa 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 su 'l fine del IX. secolo, e perchè. 399. corretti da Reginone, Gio: Cottonio, S. Bernardo, nei Monasterj Fiscmanense, 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 Semituono 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. Secondo trasporto alla casa del Re David. 43. 44. 337.

Archita, suo Genere Diatonico. 158. Cromatico. 118. Enarmonico. 316.

Aria della Salmodìa 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 Divinità. 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, Tonico. 118. Enarmonico. 316. volle diviso il Tuono in due parti uguali. 245. Diesis quadrantale, secondo esso, Intervallo più piccolo, che cada sotto il senso, come debba intendersi. 274.

Armonìa, nome generico attribuito dagli Antichi a tutte le cose proporzionate. 8. 9. Armonìa e Melodìa, loro diverso significato presso gli Antichi, e presso i Moderni. 175. Armonìa 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 interpretata per l' Instrumento detto Sinfonìa. 69. Sua forma difficile a distinguersi dal Salterio, Cetra, Lira, Testudine. 435.

Artusi (*P. Gio: Maria*) nega il nostro Contrappunto ai Greci. 170. descrive i suoni del Trombone 430. la differenza e proporzione del Comma antico dal moderno. 258.

Aso-

Asofra, nome Ebraico secondo Giosesso 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 Dissonante. 285.

s. Basilio 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 Dissonanza. 281.

de Beldemandis (*Prosdocimo*) 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 Cistercense. 399.

Beza (*Teodoro*), 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.

Bonnet (*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 Monf. 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.* ſonata dai Sacerdoti Ebrei. 425.
Burette (*Pier-Jean*) ſi oppone all' Ab. Fraguier non concedendo ai Greci, che il Contrappunto all' Uniſono, Ottava, Decimaquinta, e inoltre alla Terza. 172. 173. eſpoſe 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 Antifonarj 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 Deffinizioni, 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.
Cancherizato, 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. & 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 conciliaſi. *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. Iſidoro, e

Caſ-

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, ſpezialmente 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 So-

rella di Aronne affieme 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.*
Centonizare, 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.
Cliues, 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 ſvario 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.
Concinno, 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.
Conſono, 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'Chateauneuf. *ibid.* accordato univerſalmente all'Ottava. 176. e veriſimilmente alla Quinta, e Quarta. *ibid.*
Contrappunto moderno chiamato *Diafonìa*, *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 artifizioſo. 196. più artifizioſo con l'uſo delle Diſſonanze. 198. *& ſeq.* ſuoi varj vocaboli, Diminuito, Fratto, Compoſto, Colorato, Florido, Figurato, Menſurabile. 197. chiamato anche alla Zoppa, Dritta, Cancherizato, 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 inſorta tra i Cantori Romani e Franzeſi. 393.
Corde del Siſtema maſſimo diverſamente numerate da Boezio, Ubaldo, Oddone, Guido Aretino, Froſchio, Zarlino, Gaſſendo, 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. eſprimente 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 Musette, o per il Sistro. 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, Sesquialtero, 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 su questo Genere composto dal Cav. Bottrigari. 313.

Davide, ucciso il Gigante Filisteo, fu incontrato dalle Donne Ebree cantando e danzando coi Timpani, e Sistri. 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 Davidde. 346. 347.

Dedicazione del nuovo Altare fatta da Giuda Maccabeo col Canto de' Salmi, e Suono degli Strumenti, giusta l prescritto di David. 347. 348. annualmente solennizzata dagli Ebrei, e condecorata dalla divina presenza del nostro Redentore. 349. 350.

Delta, lettera Greca, su 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, appreſſo di noi alamire, e ♮ 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 𝄪, 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 ſuperio-

ri. pag. 223. *& ſeq.* muta alcuna volta il luogo, perciò chiamaſi Nota cambiata. 220.

Diſtruzione del Tempio di Geroſolima fatta da Nabucco non diſtruſſe il Canto de' Salmi, ne il Suono degli Strumenti Ebraici. 343. nella diſtruzione ſeguita ſotto Tito perderono gli Ebrei il Canto de' Salmi, e l' uſo degli Strumenti. 356.

Diviſione 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.

Donatiſti riprovarono l' antico Canto de' Salmi, e nuovi Salmi e Canto inventarono, perciò condannati dai due Pontefici S. Melchiade, e S. Silveſtro. 382.

Doni (*Gio: Batiſta*) conceſſe ai Greci il noſtro Contrappunto. 166. 170. ſua Taſtatura per rinovare, e perfezionare i Generi. 119.

Donne, ſe cantaſſero nel Tempio. 56.

Dorico, Tuono o Modo praticato più degli altri nel Canto de' Salmi dagli Ebrei. 342.

Duodecima, di che compoſta, e ſua Proporzione. 237. 238. è una delle Conſonanze replicate. 238.

Durando (*Monſignor Guglielmo*), ſuo ſentimento contrario allo Scrittore della Vita di Carlo Magno. 395.

Ebrei, 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 Eſequie, 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.

Eccedenti, Intervalli maggiori, come eccedono. 304.

Egizia, vedi Cantilena Egizia.

Egizj, inſtruirono Mosè nella Muſica. 17. 28. primi riſtoratori della Muſica dopo il Diluvio. 75. da eſſi diſpregiata come effeminatrice degli animi. 77. ne' Sagrifizj 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 Iſide, uſato dagli Egizj. 79. inventarono il Monaulo, la Lira di ſette corde, il Timpano nella Guerra. 80.

Elementi del Contrappunto, quali ſieno, chiamati anche Specie, e Combinazioni. 295. ſi dividono in Conſonanti, Diſſonanti, ed Inconcinni. *ibid.* alcuni Intervalli preſi a capriccio, così quelli formati

mati dagli Uccelli non entrano negli Elementi del Contrappunto. pag. *296. 297.*

Eliſeo 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 Diſſonanti. 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 Neemìa.

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 Geremìa nella morte di Giosìa. *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, fuorichè 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 Salmodìa del proprio Tuono. *397.*

Fenici inventori d' uno Strumento chiamato Fenice, e del Nablio, 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. 188.

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 longhe, 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.

Fiſcamnenſe 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. loro

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 (*Giovanni*) a qual numero riduca le Corde del Sistema Massimo, o Perfetto. 235.

Gaffurio (*Franchino*) accorda ai Greci il nostro Contrappunto. 166. 170. su 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 Gioanni 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. riferisse 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.
Gassendo (*Pietro*) dimostra, assieme con Renato Cartesio, e 'l P. Mersennio, 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 Appostoli contrapposto l' antico sagro Canto de' Salmi. 354.
Geometri, vedi Corrispondenza.
Generi, furono presso 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.
Gerosolima; di lei distruzione profetizzata da Danielle, e minacciata da Gesù Cristo. 356. seguita l' anno di Gesù Cristo settantesimo. 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 Esequie 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 sagro Canto. 59.
Giosesso Ebreo asserisce, che i Figli di Set eressero due Colonne, in cui inci-

incisero 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 Giosseffo. 35. asserisce la Cinira, o Cetra, esser composta di dieci corde, e 'l Salterio o Nablio di dodici. 434., ed ambidue questi Strumenti formati di Elettro. 433. la Cinira percossa col Plettro, e il Nablio 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. espozizione di Origene. 363. 364.

Giuda Maccabeo celebra la Dedicazione del nuovo Altare col Canto de' Salmi, e 'l Suono degli Strumenti. 348. fu proseguita questa solennità, e fu condecorata colla divina Presenza di Gesù Cristo nostro Signore. 349. 350.

Giosquino del Prato discepolo di Gioanni Okekem, o Okenheim. 323.

Glareano (*Enrico Lorito*) nega ai Greci il nostro Contrappunto. 170. seguace di Boezio non ammise, che il Tuono maggiore. 272. estese 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 dividasi; vedi Tuono. Differenza tra i Gradi, ed i Salti. 105. prendeli nell' istesso senso il nome di Grado, che d' Intervallo, e di Corde. 191. 235. 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 longhe. 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 glie lo negarono. 170. loro Contrappunto qual fosse. 172. 173.

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 spezialmente 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 Dissonante. 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 Fistola. 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 conceduto, ne mai a verun'altro. 415. sua Intonazione vien chiamata con varj vocaboli: Mista, Irregolare, Commista, 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.

Inflession 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 Esposítori. *ibid.*, & 353.

Inno Angelico: *Gloria in excelsis*, chiamato anche *Salutatio & laus Angelica*, *laus Angelorum*, *Hymnus Angelicus*. 391. 392.

Inno Epinicio, cioè Trionfale: *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth* &c. di lui espofizione. *392.* non deve confonderfi con l' altro Inno: *Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus immortalis*, chiamato Trifagio. *ibid.*

Intenfo, Rimeffo, cioè Acuto, e Grave. *87.*

Intenfo, o Sintono, vocabolo ufato da Ariftoffeno, e da Tolomeo per efprimere l' eftenfione degl' Intervalli medj della Quarta in alcuna fpezie dei Generi Diatonico, e Cromatico. *118. 157. 159. 160. 162.*

Intercalare, Spezie di Cantico inventato dagli Ifraeliti, nello fcoprire, che fece Iddio a Mosè un Pozzo miracolofo. *36.*

Interpunzione, o fia Pauſa praticata alla metà d' ogni verfetto dei Salmi, con molta premura raccomandata dai Sommi Pontefici, e Concilj. *413.* diftinta nel Canto da qualche Chiefa con alcune voci particolari. *414.*

Intervalli, loro defcrizione. *87.* altri Ordinarj, altri Straordinarj. *105.* Compofti, ed Incompofti. *106. 419.* quali Comuni, e Immutabili in ogni Genere, o Siftema. *106. 107. 108. 111.* Diffoni dei Greci. *215. 240.* proibiti, e difpiacevoli come moderati. *104.* quelli del noftro Contrappunto fi fcoftano da quelli dei Greci. *305. 232.* di quali erano privi i Greci. *300. 301. 313.* fvario dei maggiori per eccefſo, e dei minori per mancanza. *132. 139.* loro quantità neceffaria al noftro Contrappunto. *320.* prefi a capriccio, non entrano negli Elementi, che compongono il Contrappunto. *296. 297.* loro Serie fucceffiva conftituiſce la Melodia. *297.* proprietà dei maggiori, e dei minori. *298. 299.* poſſono praticarfi i perfetti, e precifi dalla Voce umana, e dagli Strumenti mobili, o alterabili, non già dagli ftabili. *317.*

Intonazioni, vocabolo, col quale viene indicato il Canto intero del Verfetto d' ogni Salmo, o il folo principio. *368.* vengono efpreſſe queſte Intonazioni, *Formulæ Tonorum*, Forme delle otto Salmodie, *Maneries, Tropi, Modulationes, Cantum imponere. ibid.* viene in effe diftinto il Principio, il Mezzo, e il Fine: *fic incipit, fic mediatur, fic finitur. 376.* Verfi, che efprimono 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 Caratteriftica efpreſſa con alcuni Verfi. *377.* Principio, e Fine variabili fecondo la diverſità dei Riti. *378.* Formole, o parole nulla per fe efprimenti, che le fole 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 foliti cantarfi avanti del ſagrifizio della Meſſa. *401.* preſcriſſe 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 ſagro 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 deſſinizione 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 ſagrifizio 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 Diſſonanze. 215. con quali avvertenze. 217. Eſempio. 218. 219. Appendice, o eccezione di due Diſſonanze 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 troncate, 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, conſtituendo come loro Principi e Direttori Aſaf, Eman, & Etan. 45. 46. furono diſtribuiti in tante claſſi, e loro preſcritte le leggi da oſſervarſi cotidianamente 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 ſu '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 eſſerci 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 Sinfonìa.

Litania, vedi *Kyrie eleiſon*.

Longino Scrittor Greco, Suoni Paraſoni 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 ſian Salmi). 359. 360.

Mabillon (*P. D. Gioanni 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 ſu d' una ſteſſa Voce, o Suono. 325.

Marcello (*Benedetto Nobil' Uomo Veneziano*), ſuo Eſempio pratico della Quarta come ſia Diſſonante. 286.

Marchetto da Padova volle diviſo il Tuono in cinque parti, nel qual ſentimento fu poſcia ſeguito da Gioanni Tinctoris, P. Bonaventura da Breſcia, P. Pietro de Cannutiis, 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' ſalti, 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.

Melodìa, qual ſia. 88. come ſia differente dall'Armonìa preſſo gli Antichi, e preſſo i Moderni. 175. ogni Parte da ſe deve fare una piacevole Melodìa nel noſtro Contrappunto. 203. 204. più Melodìe compongono l'Armonìa de' Moderni. 297.

Melopeia, o ſia Facoltà di comporre il Canto. 11. 12. una delle ſette parti della Muſica Greca. 212.

Menſurabile, vocabolo uſato per eſprimere il noſtro Contrappunto compoſto di Figure di vario valore. 197.

Merula (*Cav. Tarquinio*), ſua compoſizion 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, renderſi 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 PP. DD. 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 Salmodico, 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 Ateneo 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.

Muſette, vedi Cornamuſa.

Muſica, preſſo gli Antichi, era l'Armonìa, 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 ♯, o del ♭. 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 chiamati, è quella, che eſeguendo con

con artifizio i precetti della Teorica, giunge a dilettare. pag. 11. divideſi in Uſuale, e Narrativa. *ibid.*

Muſica Strumentale, conſiſte nella grata combinazione delle Voci, e nel Concerto degli Strumenti. 9. vien partita da Franceſco Salina in tre Spezie, cioè in Muſica, che move, ed alletta col mezzo de' noſtri Senſi, che alletta, e move l' Intelletto, e che l' uno e l' altro move ed alletta, loro ſpiegazione. *ibid.* & 10.

Muſica Teorica, o ſia Speculativa, contempla i principj, le cagioni, le proprietà, e gli effetti di qualunque Armonìa dilettevole. 11. divideſi in Fiſica, ed Artificiale. *ibid.*

Muſica Umana conſidera il conſenſo perfetto delle potenze dell' Anima, dei Senſi, 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, Nablio, Naulo, Nebel, vocaboli eſprimenti il Salterio degli Ebrei, di lui invenzione attribuita da alcuni Eſpoſitori a Jubal. 16. 17. 18. attribuita anche ai Fenici. 72. era compoſto il Nablo di dieci Corde, e ſecondo Gioſeffo Ebreo di dodici, e percotevaſi colle dita. 434. 435. varie di lui forme delineate. 436.

Neemìa aſſieme con Eſdra, ſotto la condotta di Zorobabele, ritorna dopo la ſchiavitù nella Giudea per riedificare il Tempio, e le mura di Geroſolima col culto antico, e ſolenne rito de' Muſicali Concerti. 344. 345.

Neſſo, ſorta di Canto preſſo 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 paralelle del Canto, in eſſo introdotta dopo l' XI. ſecolo, 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' Epiſtola, o il Canto ſu '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 Caratteriſtica, o Principale, che nelle Intonazioni de' Salmi regola tutte le Sillabe, le quali precedono la Cadenza media, e la Finale. 377. Nota Romana, o ſian 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 ſi 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 Modus*, vocabolo uſato per eſprimere l' Intonazione dell' *In exitu*. 420.

Novità introdotte nel Canto Fermo, condannate da' Sommi Pontefici, e Concilj. 410. 411.

Numeri usati in luogo delle Note, o Figure, come appresso Roberto Flud, P. Mersennio, P. Kircher, Gio: Andr. Angelini Bontempi, P. Gasparo Scotti, e singolarmente Monf. Rouſſeau. pag. 204.

Oddone (*Abbate Cluniacenſe*) introduſſe alcune lettere, o ſian cifre per indicare le Voci. pag. 180. a qual numero riduceſſe 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, ſecondo Ariſtoſſeno 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 Melodìa. 402. vedi Rito del Canto de' Salmi.

Organica, una delle parti della Muſica Pratica. 11. vien deſcritta eſſere l'eſecuzione degli Organi naturali, o degli Strumenti artifiziali. 12.

Organiſti, eſſere loro neceſſario l'uſo del Traſporto, come dimoſtra il Zarlino, per comodo del Canto Fermo. 332.

Organizare, vocabolo antico uſato per eſprimere il Contrappunto. 297.

Organo, qual foſſe preſſo gli Antichi. 17. chiamato preſſo gli Ebrei Huggab. 18. non deve intenderſi il perfetto Organo Idraulico, o il Pneumatico de' noſtri tempi, ma la ſemplice unione di varie cannuccie di differente lunghezza. *ibid.*

Ornamenti, detti anche Paſſaggi, proprj del Canto Figurato, come diſconvenienti 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 eſempio pratico della Quarta come ſia Diſſonante. 282.

Oſtinato, vedi Contrappunto.

Ottava la prima fra le Conſonanze perfette. 174. non ſoffre alcuna Alterazione, o piccolo ſvario, nè preſſo de' Greci in veruno de' loro Siſtemi, nè preſſo de' Moderni nel Siſtema Partecipato. 231. 267. 269. compoſta della Quinta, e della Quarta, ſua Proporzione. 236. 237. è del Genere moltiplice. 289. di lei diviſione Armonica, ed Aritmetica. 239. 240. qualunque Intervallo Conſono, o Diſſono ad eſſa aggiunto, reſta dell'iſteſſa Spezie. 238. compoſta di ſei Tuoni maggiori diviene Diſſonante. 263. ed eccedente un Comma antico. 264. un Comma moderno. 265. nel Contrappunto moderno vien diviſa in dodici Semituoni. 314.

Ottava doppia, chiamata Diſdiapaſon, è del numero delle Conſonanze perfette, replicate. 232. 236. ſua Proporzione. 238.

Ottave, e Quinte di ſeguito, perchè proibite nel noſtro Contrappunto, ce lo avverte il Zarlino. 323. Monf. Joachim Quantz ſoggiunge eſſere a' noſtri giorni quaſi l'unica Regola direttrice del moderno Contrappunto. 189.

Pan-

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 ♮., 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' artifizio. 323.

Pauſa, vedi Neuma, o Interpunzione.

Pentacordo, detto anche *Quinquechordium*, Inſtrumento uſato dai Sciti. 74.

Percuſſione, vedi Diſſonanze de' Moderni.

Perrault (*Monſ. Claudio*) aſſieme con Monſ. 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.

Petrobruſiani Eretici condannarono il Canto Eccleſiaſtico de' Salmi. 386.

Pezia, ſorta di Canto preſſo de' Greci, qual foſſe. 128. 129.

Phthongus, 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, Cinira, o Lira, il che vien negato da Monſignore Boſſuet. 435.
Plinio, il giovane, ſcriſſe all' Imperatore Trajano, che i primi Criſtiani adunavanſi prima della luce a cantar Inni a vicenda. 359.
Plutarco, di lui detto, dal quale Monſ. Burette, e Monſ. Perrault concedono 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 Pratica 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.
Pſallam, 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 code, 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*, *Puncta*, *Podatus*. 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 Cantilena 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 Quinta. 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 negli Strumenti ſtabili del Siſtema Partecipato. 263. viene nel Temperamento degli Strumenti ſtabili accreſciuta d'una parte del Comma, di cui viene diminuita la Quinta. 275. 276., perche ſia poſta 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' eccelſo d' un Comma antico, o moderno diviene Diſſonante. 264. 265. viene diminuita d' una parte del Comma, di cui viene accreſciuta 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 ſu '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 Zerlino, 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. 393. *& 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'Armonìa, o ſia Cambiamento delle Parti del Contrappunto deſcritto dal Zarlino, e da Monſ. Rameau. 279.

Sacerdoti Ebrei deſtinati da Mosè per il Suono delle ſagre Trombe. 34.

Sacerdoti Egizj, ſi ſervivano nelle Funzioni d'Iſide 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 doverſi conſervare, non ſolo nel Tempio di Geroſolima, 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 ſagro 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 ſagro 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 ♮, 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. Iſidoro, 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.

Sçhophar, vocabolo appreſſo gli Ebrei eſprimente la Tromba. 425.

Sci-

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 sorta, loro Proporzione. *ibid.* la Minore, detta Semituono, è di quattro sorta, 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 Diapsalma, 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 Semituoni maggiori. 150. di minori. 151. di Semituoni maggiori, e minori. 152. tutte le suddette Serie ridotte in una, da cui rilevansi in ciascuna i difetti degl' Intervalli di Quarta, e di Quinta, e spezialmente dell' Ottava, ed il riscontro del Sistema di Tolomeo. 153. 154. 155. Serie degl' Intervalli Greci paragonata con la Serie degl' Intervalli per ♮, e per *b*. necessarj al nostro Contrappunto, ove si rileva di quali fossero privi i Greci. 303.

Sesta constituita dall' unione Geometrica della Quarta, e della Terza, divideli 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.

Seſte nel noſtro Contrappunto ſeguono la natura delle Terze. pag. 289. 330. 331. di Diſſonanti, che erano preſſo gli Antichi, come diveniſſero Conſonanti. 289.

Settima compoſta della Quinta, e della Terza, dividesi 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 ſaranno Diſſonanti, diconſi Settime Greche, loro Proporzione. 254. ſe le Terze ſuddette ſaranno Conſonanti, diconſi 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. Gioanni 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 ritoccando 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, dei 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 ſpezialmente 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, Gaſendo, 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 Participato 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*) ſu '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.* Perchè 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, Unifoni, 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. Merſennio. 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 Participato, i di cui Taſti neri ſervono per ♯ dell' antecedente, e per *b.* del ſuſſeguente: ſervono principalmente per dividere i Tuoni dei Taſti bianchi in due Semituoni. 119. loro imperfezione, e ſvario. *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 Davidde 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 Seſte 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 Seſte, 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 Seſte 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 *Tetrarchus*, 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 Saulle 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 Milesio, 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, Monf. Bianchini, ed il Pignorio. 439. l' usarono in guerra gli Egizj. 80. fu uno de' Strumenti col quale, assieme colle Donne Ebree, 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 (*Gioanni*) seguace di Boezio, non ammise, che il Tuono maggiore. 272.
Tollerato, vedi Concesso.
Tolomeo, di lui passo, da cui l'Ab. de Chateauneuf 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 Seste. 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 Monf. 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 Oſiri. 34. è da crederſi, che gli Ebrei la prendeſſero dagli Egizj. *ibid.* ſentimento di Monſ. 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. Merſennio. 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, fuorichè 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 Primarj, e Principali. 209. aſſeriſſe Euclide, a ſuoi tempi eſſere creſciuti ſino al numero

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 Primarj, 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 i 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 *Phrongus*. 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 sta 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 Composizion 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 Canoni, sorta di Composizioni Musicali artificiose. 323.

Valen-

Valentino, Apoſtata, ed Eretico, ripudiò i Salmi di David, conſarcinandone 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 condennato 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. ſpezialmente 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–Diateſſaron, una delle Conſonanze perfette, ſua Proporzione. 237.
Voci Concinne, ed Inconcinne, vedi Suoni.
Voci Conſone, e Diſſone 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 Diſſonanza 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'Armonìa 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.

AEVIA	Vocali nell' *Alleluja*.
Acquisfato	Tuono disgiunto collocato al di sotto del 1. 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	Corda 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 medj, 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 la mi, cioè Terzo, e Quarto Tuono.
Diapason	Intervallo d' Ottava.
Diapason-Diapente	Intervallo di Duodecima.
Diapason-Diatessaron	Intervallo di Undecima.
Diapason-Ditono	Intervallo di Decima maggiore.
Diapente	Intervallo di Quinta.
Diatessaron	Intervallo di Quarta.
Diazeuxis	Divisione dei Tetracordi.
Diatono	Composto di Tuoni.
Diezeugmenon	Terzo Tetracordo disgiunto, le di cui Corde sono ♮. c. d. e.

Diminuito - - - - - - - - - Intervallo alquanto mancante dalla giuſta eſtenſione.

Diſcendente - - - - - - - - - Canto, o Suono dall' acuto al grave.
Diſ-Diapaſon, o Biſ-Diapaſon - - 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.

Diſſoni - - - - - - - - - - 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.

Equiſono - - - - - - - - - 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 *Sæculorum Amen*.
Expanſum - - - - - - - - - Intervallo dal grave all' acuto.

Falſo-bordone - - - - - - - - Contrappunto rozzo, e poco maeſtrevole.

Finta - - - - - - - - - - Muſica traſportata fuori del Genere Diatonico.

Figurato
Florido } - - - - - - - - - Contrappunto vario di Figure muſicali.
Fratto
Frigio - - - - - - - - - - Genere di Canto inventato dai Frigj.
Formulæ - - - - - - - - - Intonazioni de' Tuoni Eccleſiaſtici.

Genere - - - - - - - - - - Varia diviſione degl' Intervalli componenti il Tetracordo, o ſia la Quarta.

Homophonzis - - - - - - - - Uniſono.
Hypate hypaton - - - - - - - ♮ mi grave.
Hypate meſon - - - - - - - - E 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 dagl' Jaſtj.
Idraulico - - - - - - - - - - Vocabolo eſprimente ogni Strumento ſonoro per l'Aria compreſſa dall'Acqua.

Incompoſto - - - - - - - - - Intervallo ſenza i medj, de' quali è compoſto, o ſia Intervallo per Salto.

Incon-

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.
Manſio	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 Miſtione	Meſcolamento dei varj Generi Muſicali, e dei Tuoni Eccleſiaſtici.
Mobili	Strumenti muſicali, ne' quali gl' Intervalli poſſono variarſi regolandoli a dovere.
Mobili Intervalli	Sono i medij del Tetracordo, o ſia Quarta.
Molle	Diſuguaglianza dei tre Intervalli nel Tetracordo, la Melodia de' quali è per ſe languida, ed effemminata.
Mutazione per Genere	Paſſaggio da un Genere in un' altro.
Mutazione per Siſtema	Paſſaggio da un Siſtema in un' altro.
Mutazione per Tuono, o Modo	Paſſaggio da un Tuono, o Modo in un' altro.
Neſſo	Vocabolo eſprimente in Muſica una Serie di Voci, o Suoni per Salto.
Nete Diezeugmenon	e la mi acuto.
Nete hyperbolæon	a a la mi re ſopracuto.
Nete Synemmenon	d la ſol re acuto.
Neuma	Vocabolo eſprimente quando la Pauſa, Fermata, o Reſpiro; quando l'eſtenſione del Canto ſu 'l fine dell'Antifona, o dell' Alleluja; e quando la Sequenza.

Paraclter, ſive Circumæqualis - - Tuono aggiunto, o mezzano fra l' Autentico, ed il Plagale.

Parafoni - - - - - - - - - - Intervalli Conſoni, di Quarta, di Quinta, e loro replicate.

Parameſe - - - - - - - - - - ♮ mi acuto.
Paranete diezeugmenon - - - - d la ſol re acuto.
Paranete hyperbolæon - - - - g ſol re ut acuto.
Paranete ſynemmenon - - - - 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.

Phongus - - - - - - - - - - Tuono.
Plagius - - - - - - - - - - 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.
Protus, o *Arcos* - - - - - - 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.

Remiſſio - - - - - - - - - - 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, ſpezialmente 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 degl' 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.

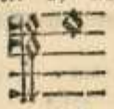
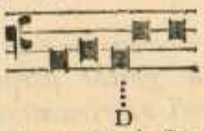
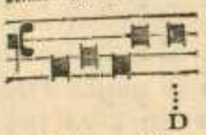
Tritono - - - - - - - - - - Serie di tre Tuoni.

Tritus - - - - - - - - - - - Segno or dell' Autentico, or del Plagale in F fa ut.

Tropi - - - - - - - - - - Vocabolo esprimente, ora le Intonazioni Salmodiche, ora le Cantilene Ecclesiastiche.

Unisoni - - - - - - - - - - Suoni consimili.

Nel corso di questa Storia s' incontreranno le greche prepositioni 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-Diatessaron, *o* Epi-diatessaron *vale lo stesso, che la* Quarta *verso l'* Acuto; *e l'* Ipo-Diatessaron, *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.*

pag.		lin.	Errori	Correzioni
21	*Annot.*	6	*Bucherus*	*Bruckerus*
62		17	*Tibiani*	*Tibicini*
113		3	*Chromaticum*	*Enarmonicum*
		4	*Enarmonicum*	*Cromaticum*
119	*Annot.*	10	*Dom. Mariam Nanniuni*	*Dom. Mariam Mannium*
128	*Annot.*	11	*ex Verſ. Wallis*	*ex Verſ. Meibomii*
157	*Annot.*	1	*ex Verſ. Meibom.*	*ex Verſ. Wallis*
158				
			120	120
163		1	di Didimo	di Tolomeo
172	*Annot.*	9	vanitatemque	varietatemque
194	*Annot.*	27	*Bacilieri*	*Bacilerio*
252				
			15	15
255	*Annot.*	2	*Limma, o Semituono maggiore.*	*Limma, o Semituono minore.*
		3	64 : 45 *Semi-diapente greca.*	64 : 45. *Semi-diapente moderna.*
277	*Annot.*	4	*Picerdi*	*Picerli*
293	*Annot.*	5	*Verſ. Meibom.*	*ex Verſ. Wallis*
338	*Annot.*	15	*Mich. Bech.*	*Mich. Beck.*
350		21	anche a' tem-	*queſte parole ſi levino*
373	*Annot.*	20	4. *Tetra. diſg.*	4. *Tetra. congiun.*
	Annot.	35	*Andr. Lorens*	*Andr. Lorente.*
379				
			D	D
431	*Annot.*	25	Ducis Crequyſij	Ducis Crequyſij
432	*Annot.*	9	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10	2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, Catullus C. Valer., Alb. Tibullus, & Sext. Aurel. Propertius Opera cum Not. Philip. Silvii ad uſum Delphini. Pariſ. 1655.
452		18	*aggiungaſi*	
456		16	poſtillate	poſtillato
458		4	Cod. Bibliot.	Cod. MS. Bibliot.
459		36	Luſcinicus	Luſcinius
463		15	Piverli	Picerli
464		25. 26	Talenos	Talents
467		31	Venet.	Venet. 1735.
469		15	Acquiſto	Acquiſito
491		38	Petrobruſiani	Petrobuſiani
496		17	ritoccando la Corda	ritoccando le Corde