



26416

5 plts.

with 2 loose leaf

2/18-10-0

THE LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE  
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC  
SOCIETIES

---

V783.5  
A556c

MUSIC LIB.

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

---

--	--	--



Digitized by the Internet Archive  
in 2013

<http://archive.org/details/cantoharmonicoin00andr>

CANTO  
HARMONICO.

DEL PADRE

F. ANDREA DI MODONA  
MINORE OSSERVANTE DI SAN FRANCESCO.

CANTO  
HARMONICO

DE LA

F. ANDREA DE MONTANA

MILANO PRESSO LA BIBLIOTECA

CANTO

HARMONICO

IN CINQUE PARTI DIVISO,

Col quale si può arriurare alla perfetta  
cognitione del

CANTO FERMO,

DEL

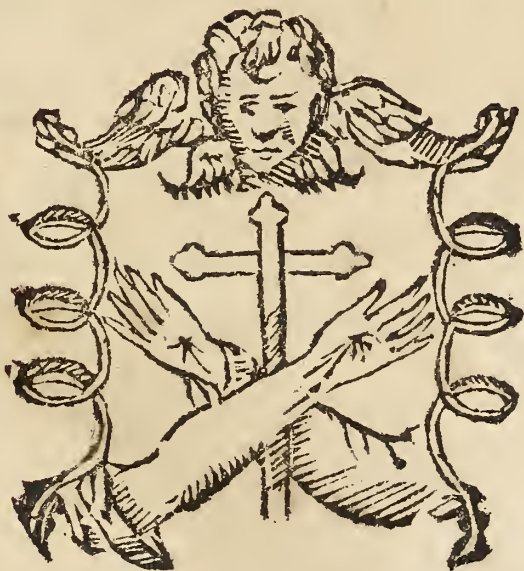
P. F. ANDREA DI MODONA

MIN. OSSERVANTE DI S. FRANCESCO.

*Al Molto Reuerendo Padre*

FRANCESCO SPILIMBERTI

Predicator Generale, Lettore Giubilato, e Ministro  
Prouinciale de Min. Offer. di S. Francesco.



IN MODANA;

---

Per gli Eredi Cassiani Stampatori Episcopali M. DC. LXXX.  
CON LICENZA DE SUPERIORI.

*Levy 1791*

*Lanati*

*9*

*Thesing 1791*

MARK MOYCO

TO WHOM THESE PRESENTS SHALL COME  
GREETING WHEREAS

CANTO FERMO

BY THE VIRTUE OF THESE PRESENTS  
WE HAVE GIVEN FULL POWER AND AUTHORITY  
TO OUR TRUSTY AND WELL BELoved

FRANCISCO DE MENDOZA

TO GOVERN AND REIGN IN OUR NAME  
AND BY HIS AUTHORITY TO DO ALL SUCH THINGS  
AS HE SHALL THINK FIT

of

Spain

Francisco de Mendosa

IN WITNESS WHEREOF

WE HAVE HEREunto set our hand and the seal of our said Kingdom  
at the City of Madrid the first day of the month of August



# MOLTO REVERENDO PADRE



Mbisce questo mio **CANTO HARMONICO** nuouamente dato alle Stampe, portar in fronte il nome di V. P., per rendersi di maggior preggio nel concetto delli di lui Professori. Certo è,

che niente più vago all'occhio vi è, che la Rosa, ad'ogni modo lei punge: niente più fruttifero all'huomo, che l'Ape, e pure hà l'aculeo: niente più candido della neve, mà però troppo fredda: il fuoco risplende bensì, mà incenerisce: non si dà fiamma senza fumo, ne meno il Sole senza ombra: niuna cosa creata finalmente vi è, qual non sia all'imperfettione sottoposta, e perciò è ben di douere, che questo mio **CANTO HARMONICO** alla Paternità Vostra sia ap-

A 3 poggia-

poggiato, mercè che da suoi gloriosissimi freggile di lui imperfettioni faranno sopite. Supplico adunque la Paternità Vostra, ad aggradire con lieta fronte questo attestato del mio ossequio, quale abenche al riscontro delle di lei gloriose virtù, quasi appresso al nulla s'accosta, ad'ogni modo però seruirà à me, per poter comparire al godimento de favori della sua gratia, e benignità; mentre bacciandogli le sacre mani, mi protesto qual sempre

Di Vostra Paternità Molto Reuerenda.

*Devotissimo, & Ossequiosissimo Seruo*

F. Andrea di Modena Minore Offeruante.



Vando io mi pensauo, che questo mio CANTO HARMONICO douesse semplicemente seruire à mio uso, per arriuare con qualche facilità, ad'acquistare la Theorica, e Pratica vera del CANTO FERMO, eccomi all'improuiso son esortato, anzi costretto à darlo alla Luce, accioche ad'altri ancora possa aprire la strada, per incaminarsi all'acquisto di detto Canto. Repugnanza grande inuero hò, ad'obedire in questo, massime perche non mancarono ingegni eleuati, quali lasciarono Volumi dottissimi, per dar saggio à posterì del loro alto sapere; mà giàche il comando costringe, volentieri lo consegno alle Stampe, non pretendendo già, di dar fama al mio nome, sapendo benissimo, che per una sol volta, che una cieca Notuola, come à punto son io, araisca, di suolazzar alla luce, non merita per questo, d'essere arrolata fra gl'Angelì, à quali è permesso, rimirare il Sole; ma bensì per un fine sincero, d'apportar giouamento, e sollieuo à Giouani, che in tal Canto come Ciechi sen stanno, acciò da esso vengano ad'essere illuminati; pregoti però, ò Lettore, à gradirlo, e se in lui scuoprìrai difetto alcuno, considera, che da chi trà MINORI è il minimo non possono aspettarci cose perfette, e di alto sapere, ma se per il contrario ritrouarai in lui qualche cosa di buono, sia à gloria, & honore del Donator di tutti i beni.

**F** Rater Carolus Franciscus de Varese Ordinis  
 Minorum Strictioris Observantiæ S. P. N.  
 Francisci Supremæ, ac Vniuersalis Sanctissimæ  
 Inquisitionis Qualificator, & in tota Cilimonta-  
 na familia, tam Observantium, quam Refor-  
 matorum Commissarius Generalis, & Seruus.  
 Dilecto nobis in Christo P. F. Andreae de Muti-  
 na Prouinciæ nostræ Observantis Bononiæ Con-  
 cionatori, ac Lectori salutem in Domino, &c.

---

**C** Vm iuxta Apostolicas, & Ordinis nostri Con-  
 stitutiones reuisum, & approbatum fuerit à  
 duobus Theologis nostræ Religionis Opus à te  
 compositū, cui titulus est CANTO HARMO-  
 NICO, &c. vt illud seruatis seruandis Typis  
 mandare possis, vigore præsentium facultatem  
 concedimus, & impertimur. Vale nostri tuis in  
 orationibus memor, &c.

Datum Romæ in Conuentu Aracælitano die 19. Aprilis 1690.

Frater Carolus Franciscus de Varese Commis. Gen.

Locus  Sigilli.

*De mandato Paternitatis Sæ Reuerendissimæ*

Frater Ioannes Iacobus de Roma Secret. Gen.

Registrata titulo Prouinciæ.

PARTE



# PARTE PRIMA

DE' PRINCIPII

DEL CANTO.



Er dar principio à questa Operetta del Canto, non hò saputo meglio principiare altronde, che da principij medemi, essendo quelli, senza dè quali nel bramato fine non può alcuno fermarsi. Che se il principio è la fonte del principiato, farà ancora la fonte del Canto Fermo il principiare d' onde nacque il Canto, e poscia la di lui essenza descriuere, lasciando ad' altra parte il restringere gl' accessorij. In questa prima parte adunque distribuita in se-

dicci capitolarò de principij del Canto, l'vno de quali farà l'Origine, l'altro l'essenza, à cui farò compagno il fine. Quindi passerò à gl'ordini di lui, all'introduzione della mano, le di cui diuisioni non son per tacere, come quelle, che sono le Basi del ben cantare, senza derogare alle dilei diuisioni, benche dopò le proprietà siano per essere collocate, Vagliami il vero, che vnico mezzo per aprirmi la strada all'intiera cognitione del Canto, vnica farà la cognitione delle Chiaui, & vnica Scala, per giungere al fine, sarà l'Essacordo di Guido, con esporre, secondo il mio intendimento, ciò, che dire si voglia quel verso *Vt, Re, Mi, scandunt, Fa, Sol, La, quoque descendunt*; dal che potrò facilmente poscia introdurmi alla cognitione del valor delle Note, delle Mostre, delle Pause, e delle Mutationi, sù le quali, come più frequenti, & à mio giudicio più difficultose, alquanto estenderomi, non per altro, che per giungere all' infallibile saper leggere le Note, vnico termine di questa mia prima Parte.

## Cap. I.

*Dell' Origine del Canto.*

**N**on fù così chiara la cognitione dell' Origine del Canto, che potesse senza torbido, correre per tutti i Secoli, e farsi incontrastabile per tutta la duratione del Mondo. Hebbe questa la diuersità delle opinioni (come tutte l'altre facoltà) altrettanto confusa, quanto antica. Vollerò i Poeti, che Apollo, e Mercurio fossero gl' Inuentori della Musica, mà sicome questi non hanno altra diuinità, che sognata, così à quelli non si deue altra fede, che fauolosa. Vuole il Testore nella sua Officina Historica, che Aristoxeno fosse il primo, à dare in luce le Ragioni della Musica, dopo di cui ne vennero Ptolomeo, Niceforo, e Gregora, Auttori illustri, e nell' antichità famosi. Non voglio però tacere quel tanto, che ritrouo, hauer scritto il Garzone, cioè che i Greci habbino creduto Dionisio Inuentore del Canto, appoggiati all' auctorità d' Eusebio nel cap. 11. *de preparatione Euangelica*. Benè vero, che leggendosi Eusebio *in fonte*, dice, fossero Inuentori del Canto Zetho, & Anfione fratelli nel tempo di Cadmo Rè della Fenicia. Riferisce pure Atheneo nel lib. 9. de Dipnosofisti, che Camaleone Pontico vuole, che gl' huomini habbino imparato il Canto da gl' Vccelli, e questi dalla natura. Diodoro, Filostrato, e Gregorio Giraldo vogliono, che Mercurio veramente fosse il vero Inuentore della Musica, fondati sopra quello si legge, che egli fosse il primo, ad' offeruare il corso delle Stelle, e l' Harmonia del Canto, e le proportioni de' numeri.

2. Vagliami il vero, queste, & altre molte opinioni circa l' Origine del Canto, che tralcorsi, non hanno hauuto luogo di verità in me medemo, fondato sopra d'vn Principio infallibile, ed' Irrefragabile. Il mio Fondamento si è, che il Canto habbia hauuta la sua Origine da Iubal figlio di Lamech della stirpe di Caino prima del Diluuiò vniuersale. Inproua di che, se non fossero credute le interpretationi di Mosè, Giuseppe, e Beroso Caldeo, leggasi pure la Sacra Genesi nel quarto de' suoi Capi, ed' iui apertamente vedrassi, chi fosse Padre del Canto. Benè vero, che sommerso nell' acque dell' Vniuersale Diluuiò fù poscia generato di nuouo da Pitagora, col mezo della percussione di quattro Martelli sopra vn' Incudine, come attestano Isidoro, Boetio, e leggesi nel Zarlino nel primo Capo della seconda Parte delle sue Istitutioni Harmoniche.

3 Pitagora adunque sentendo l' harmonia, che faceuano quattro martelli, all' hor che percoteano l' incudine, giudicò, che non altronde deriuasse quell' harmonia, se non dal peso di loro, e però postoli sù la bilancia, trouò il primo di dodeci libre, il secondo di noue, il terzo di otto, & il quarto di sei.

Quindi

Quindi filosofando trouò, che dal 12. al 6. formasi la porportione dupla, con la quale si forma l'ottaua; dal 12. al 8. formasi la porportione sesquialtera ricercata alla formatione del Diapente; dal 12. al 9. vien formata la porportione sesquiterza douuta alla formatione del Diatesaron; dal 9. al 8. formasi la porportione sesquiottaua ricercata à formare il Tuono, delle quali porportioni tratteremo nella seconda Parte al Cap. 5. Questo poscia fù il Lume, con cui scuoperse quelle sette Voci, quali distinte, e segnò con sette lettere Greche (delle quali al Cap. 8. della presente Parte) e quivalenti alle Latine A. B. C. D. E. F. G. Dalla percussione, dico, de' martelli aritmeticamente misurati nel peso trouò Pitagora sette Voci, e da queste sette Voci se ne dedussero sette Harmonie, alle quali Tolomeo Rè d' Egitto ne aggiunse l'ottaua, per il che vien detto Inuentore dell'ottauo Tuono, ò Modo, come diremo nella terza Parte, Cap. 10. num. 1.

4. Formato questo Monochordo, furono erette due celebri Accademie, vna delle quali diceuasi Platonica, l'altra Peripatetica. Offeruaua la prima l'Ordine delle sette lettere inuentate da Pitagora, l'altra così le segnaua B. C. D. E. F. G. A. Queste due Accademie accrebbero il numero delle lettere, multiplicando le prime sette sino al numero di quattordici, quali riteneuano il medesimo nome, e solo differiuano nel suono, essendo le seconde più acute delle prime. Benè vero, che per differenziare le seconde dalle prime, furono queste scritte con caratteri grandi, e quelle con caratteri piccioli, come per gratia d'Essempio così
- |                           |                              |
|---------------------------|------------------------------|
| A. B. C. D. E. F. G.      | a. b. c. d. e. f. g.         |
| <small>PLATONICO.</small> | <small>PERIPATETICO.</small> |
- B. C. D. E. F. G. A. b. c. d. e. f. g. a. Quindi poscia n'auenne, che le prime destinate à soggiacere alle seconde furono chiamate Graui, e le seconde destinate à soprastare alle prime, furono dette Acute. Auerto però, che ogni Scuola offeruaua il suo ordine, principiando dall'Ai Platonici, dal Bi Peripatetici. Dopo questi vennero altri più capricciosi, e per formare vn Monochordo di quindici Corde, vnirono li duoi sopra accennati nella seguente forma.

Monochordo Platonico. A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g.

Monocordo Peripatetico. B. C. D. E. F. G. A. b. c. d. e. f. g. a.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

poscia leuando vna parte delle somiglianti, vennero, à cavarne il loro intento, cioè di due B ne leuarono vno, e così delle susseguenti, lasciando, che il Platonico incominciasse appresso di loro, volero anche similmente, che terminasse il Peripatetico; sopra del qual Monochordo furono formati quattro Tuoni, ò Modi, de' quali tratteremo nella terza Parte. Cap. 2. num. 1. il qual Monochordo serui di lume à Guido per formare il suo, del quale si dirà nella Parte 1. Cap. 4.

5. Formatili Tuoni, ò modi, cominciarono sopra del suddetto Monochordo à can-

cantare con forme, e modi trà di loro molto diuersi, mercè che altri si serui-  
uano frequentemente dè Semituoni Diatonici, altri dè Semituoni Cromati-  
ci, altri di semituoni Enarmonici, ouero dè Salti di terza, quarta, e quinta,  
& altri Salti; onde era deforme il sentire come quella Chiesa, che è vna se-  
la, fosse all' hora con la differenza del cantare in tante parti diuisa; però Gre-  
gorio il Magno senza abbollire alcuni dè sopradetti modi, in vn solo li rac-  
colse, e chiamolo *HARMONICO*, quale in memoria dell' Inuentore al pre-  
sente vien detto Gregoriano. In questo si vedono apertamente racchiusi li  
trè primi sopracitati modi, trouandosi alle volte Cantilene con alcuni Semi-  
tuoni Diatonici, altre volte con Semituoni Cromatici, & altre con Semitua-  
ni Enarmonici; onde ne viene quella coranto apprezzabile harmonia, con  
cui ne vengono espressi sensi, e le parole in lode del Sommo Fattore, che  
con tanta liberalità insegnò al Santo Pontefice il *CANTO HARMO-  
NICO*.

## Cap. II.

*Che cosa sia Canto, e qual sia il suo fine.*

**L**A Diffinitione, dice il Filosofo, è quella, per mezo della quale si vie-  
ne à scuoprire l' essenza di quella cosa, che prima occultauasi al nostro  
intendimento; e però ritrouato d' onde habbia hauuto la sua origine il Can-  
to, e ch' ne sia stato l' Autore, qual sia la sua essenza, hora quiui per mezo  
della diffinitione son per scuoprire. Non è però mia intentione di diffinire il  
Canto in commune con quello, che disse, *essere vna certa flessione di voce,*  
*mediante la quale formansi diuerse Harmonie*, ouero con quell' altro, che  
vuole, essere il Canto *vnacerta harmonica percussione dell' Aria uscita dal*  
*petto per mezo della lingua, denti, e labra, con la quale formasi melodia all' orec-*  
*chie de gl' Ascoltanti*; mà b'esi voglio scuoprire l' essenza del *CANTO FERMO*  
con vna diffinitione, che sia sua propria. Dico adunque col dottissimo  
Zarlino nella Parte prima al Capo ottauo delle sue Istitutioni harmoniche,  
che il *CANTO FERMO* è *quella harmonia, che nasce da vna semplice, &*  
*vgual prolatione nella Cantilena, la quale si fa senza varietà alcuna di tempo,*  
*dimostrato con alcune Note, & Figure semplici, le quali ne si accrescono, ne si di-*  
*minuiscono dalla loro valuta*. Questa è la migliore à mio giudicio di quante  
diffinitioni del *CANTO FERMO* hò potuto, e vedere, e riconoscere con  
la debolezza del mio intendimento, posciache questa onninamente spiega  
del *CANTO FERMO* l' essenza.

2 Mostrata l' Essenza del Canto fermo, parmi non fuor di proposito, anche li  
varij nomi di questo Canto quiui descriuere, acciò non resti occulta cosa ve-  
runa,



runa, che possi appartenere à questa picciola Operetta. Dirò adunque, che da Guido Aretino vien detto assolutamente *CANTO DIVINO*, pigliato-  
ne forse il motiuo dall'esser stato diuinamente imparato da Gregorio il San-  
to, come sopra dicemo. Altrilo dicono *CANTO ANGELICO* secondo  
quello, che dicono, hauer gl'Angeli cantato in questa forma, all'hor che col  
nascere di GIESV' hebbe i suoi natali la nostra Redentione. Non manca-  
rono quelli, che lo nomassero *CANTO PIANO*, per esser questo con gra-  
uità sonoro, & alla deuotione diretto. Communemente dicesi *CANTO*  
*FERMO*, perche ricerca l'vniformità delle Voci ne Cantori, come pure,  
perche tutti assieme devono fermare la lor Voce sopra la medesima Nota.  
Dicesimo chiamarsi *CANTO HARMONICO*, perche racchiude le trè  
diuersità di modi sopr'accennati nel primo Capo di questa prima Parte nel  
numero quinto; Dicesi finalmente *CANTO ECCLESIASTICO*, *CANTO*  
*CHORALE*, perche di lui non se ne ferue, che nelle Chiese, e delle Chie-  
se ne i Chori per lodare il Sommo Facitore nelle sue fatture.

3 Questo Canto adunque non per altro fù inuentato, che per diletta-  
re, e solle-  
uare quegli'animi, che sonnolenti, e pigri si stancano nelle Lodi di Dio. Ben  
è vtro, che il diletta-  
re non è fine proprio del *CANTO FERMO*, mà solo è  
il lodare Iddio, come egli per bocca del RealCitaredo c'insinua nel Salmo  
centesimo quarantesimo nono, oue dice: *Cantate Domino cantuum nouum,*  
*laus eius in Ecclesia Sanctorum*, e nel Salmo vigesimo: *Laudate eum in tym-*  
*pans, & choro, laudate eum in psalterio, & cythara.* Non niego però, che il  
diletta-  
re non sia come vna conditione, senza della quale, à mio parere, non  
porrebbe già mai il Cantore, solleuare dalla loro pigrizia, ò tedio quegli-  
Animi sonnacchiosi, che troppo facilmente adheriscono alle suggestioni di  
quel Demone, quale inuidioso del nostro bene, non potendo alle volte, in-  
durci positiuamente al male, procura almeno il distraherci dal bene. Auerta  
però il Cantore alle Dissonanze, & errori, acciò con questi non serua di me-  
zo al Tentatore, per conseguire più facilmente il Diabolico suo fine.

## Cap. III.

### *Delle Specie, ò Ordini del Canto Fermo.*

**E'** Comune l'Assioma, esser necessario l'ordine in tutte le cose, e tanto  
più oculato, quanto la cosa è di maggior rillieuo, che però non essen-  
do di poco momento l'arte del Canto, parmi senza eccezione il douere of-  
seruare quiui l'ordine inapuntabile. Che però hauendo io nel Capitolo an-  
tecedente mostrata l'essenza del Canto, come n'appare dalla di lui diffinitio-  
ne, deuo quiui, soggiungere le di lui specie, come che seguono immediata-  
mente

mente il genere, quale fù descritto nella diffinitione del Canto. Ben è vero, che queste specie vengono comunemente chiamate Ordini del Canto Fermo, mà perche questo à mio giudicio parmi più tosto vn disordine, che vn ordine, hò voluto chiamarle specie, e non ordine; e la ragione si è, che con questo termine *ORDINE* del Canto Fermo veniamo à confondere le specie di lui con gl' Ordini di *H* quadro giacente, Ordine di *b* molle nascosto, & Ordine retto di Guido, de quali diremo più à basso; onde per leuare questo disordine, hò stimato meglio il chiamare quelli, che altri dicono Ordini del Canto, col nome di specie di Canto (benche accidentali) che Ordini. Ad'ogni modo conuerro con loro nel nome, e diroli Ordini, benche poscia vogli differire da loro nel significato del nome.

- 2 Il primo Ordine del Canto Fermo adunque vien detto *ORDINE DIFFERENTE*, quale viene concesso à tutte quelle Cantilene, le quali hanno la loro perfettione, quale consiste nell'hauere il proprio Diapason, ouero Ottaua, non altro significando questa parola greca *Diapason*, di cui particolarmente trattarò nella 2. Parte al Cap. 15.
- 3 Il lecondo Ordine del Canto Fermo chiamasi *ORDINE INDIFFERENTE*, quale vien concesso à tutte quelle Cantilene, che non racchiudono in se stesse la propria perfettione, quale pure, come sopra diceuo, si è la loro Ottaua, ò Diapason.
- 4 Il Terzo si chiama *ORDINE* di Prosa, quale fù assegnato, & hora mantiene il proprio posto in quelle Cantilene Sacre, quali contengono multiplicità di Note sopra d'vna sillaba sola, ò sia vna sola Vocale, come farebbe per gratia d'Essempio li Introiti, Graduali, Tratti, Alleluia, Offertorij, e simili, dal che ne siegue, che non à caso, mà bensì con particolar mistero da S. Gregorio sono state assegnate molte Note ad'vna sillaba sola. E per non parere, che ciò sia stato à caso, scuopro il mistero con dire, che quel Santo Pastore vuole con quella multiplicità di Note, trattener il Fedele, ò del Fedele la mente nella consideratione del senso, & efficacia di quelle parole, acciò d'indine nasca la contemplatione della Maestà d'vn Dio; e di questo medemo parere è il P. Illuminato di Brescia nella sua Opera del Canto Fermo al libro primo, e Capo vigesimo primo; adunque non è senza mistero, come vogliono alcuni, che quelle Cantilene siano cotanto copiose, & abbondanti di Note.
- 5 Il Quarto Ordine del Canto fermo si chiama *ORDINE METRICO*, & è destinato à gl'Inni, & altre Compositioni in Versi, che forsi gli diedero il nome, dal chiamarsi comunemente la Compositione di Versi *Metrica Compositione*.
- 6 Il Quinto finalmente dicesi *ORDINE COMUNE*, quale similmente viene attribuito à quelle Cantilene, che sono comuni si all' Autentico, come al Placale, cioè che contengono si la perfettione del Tuono Autentico, come quella

quella del Placale, ò pure in vna sola parola, si concede alli Tuoni misti, de quali diremo nella terza Parte al Cap. 13. che è quanto m'occorre per hora circa gl' Ordini del Canto.

## Cap. IV.

### *Della Introduttione, e Diuisione della Mano.*

**N**on può sussistere quella Fabrica, quale trouasi fondata su l'instabilità delle Basi, come n' insegna la Sapienza Diuina; onde acciò non ruini quello, che son per errigere, con le ruine dell' antichità, voglio quiui con i fondamenti di lei stabilire i miei proprij principij. Questi non sono, che la mano detta di Guido Arezino, come quello, che l' Anno 1024. delle di lei sillabe fù l' Inuentore. Questa chiamerola ruina de' fondamenti antichi, e moderna antichità delle mie regole, posciache sicome negl' anni antecedenti haueano quei Cantori da Ponti le regole, e da quei Ponti ne nacquero le sillabe della mano; così io con i Ponti della mano fabricarò i Ponti alla Fabrica di questa mia Operetta. È commune il Verso *Disce manum tantum, si vis bene discere Cantum*, con cui concorda il detto del Brunelli nel Cap. 1. delle sue Regole di Musica, che: *Chi canta senza la mano, canta per pratica, e non per ragione*. Seruirà adunque per prima ragione del mio scriuere, il delineare quiui la mano di Guido con l' ordine delle lettere, sillabe, e Note, come à punto nell' Originale le trouo.

2 Secondo il computo di ciascheduna delle Corde, ò Positioni ( dico Corde, ò Positioni, come che questi due Nomi sono sinonimi ) sono venti, e non più, benche possino multiplicarsi, come diremo al numero sesto del presente Capicolo. Queste si diuidono in trè parti, la prima delle quali chiamasi *GRAUE*, la seconda *ACUTA*, e la terza *SOPRACUTA*, alla maggior chiarezza di che pongo quiui vn Specchio, in cui distintamente impresse si veggono.

### *Parti della Mano.*

| Graue. |         | Acuta. |            | Sopracuta. |            |
|--------|---------|--------|------------|------------|------------|
| Gamina | ut,     | g      | sol re ut. | gg         | sol re ut. |
| A      | re.     | a      | la mi re,  | aa         | la mi re.  |
| B H    | mi.     | b      | fa H mi.   | bb         | fa H mi.   |
| C      | fa ut.  | c      | sol fa ut. | cc         | sol fa,    |
| D      | sol re. | d      | la sol re. | dd         | la sol.    |
| E      | la mi.  | e      | la mi.     | ee         | la.        |
| F      | fa ut.  | f      | fa ut.     |            |            |

- 3 Non mancarono però Auttori, quali benchè ponessero la sopra descritta diuisione della mano, non però nella forma, che quiui si vede, mentre principauano la Parte acuta in *alamire* primo, e la Sopracuta in *aalamire* secondo. Di questo ne ritrouo il rincontro citato dal P. R. Bonauentura di Brescia nel suo libretto intitolato *Breuiiloquium Musicale* al Cap. 3. dal P. Adriano Banchieri nella sua Cartellina del Canto Fermo al Documento nono, e decimo, e da altri Auttori; mà ciò quanto sia lontano dal vero, e dalla retta diuisione, ben si può comprendere dal douer hauere si la Parte acuta, come la sopracuta il proprio principio dalla Corda fondamentale della sua Proprietà, ò vogliam dire Deduttione, quale si è il *g sol re ut*, e non dalla seconda Corda di detta Proprietà, quale si è l' *alamire*. Questa medema ragione, come anchel' Autorialità di tutti li Moderni, come Antichi Scrittori del Canto serue, per comprouare si la mia opinione, come la verità della ragione.
- 4 Questa diuisione mi dà mottiui, di quiui aggiungere l'espositione de i trè Nomi, & assieme della natura delle Parti, quale non è di ordinaria necessitā. Dico adunque, che la prima Parte della sopra posta diuisione, quale incomincia dal *Gammaut* sino al *F fa ut* graue *inclusiue*, vien detta Parte Graue, mercè che le Voci di questa Parte deuonsi formare nel Petto, cioè (come dicono gl' Anatomici) in quella concauità, che formano le Cartillagini Cricoide, & Aritenoide dell' aspera Arteria, e ne escono con vn suono maestoso, pieno, e profondo, dal che pigliano il nome di *Graui*. La seconda, che principia dal *g sol re ut* acuto sino al *f fa ut* acuto *inclusiue*, dicesi Acuta, perche le di lei Voci si formano nel gutturale, & assottigliata l' aria iui ripercossa forma le Voci più pungenti, e più acute delle prime. La terza Parte, quale hà il suo principio nel *gg sol re ut* sopracuto sino alla Positione *eela* *inclusiue*, dicesi Parte sopracuta, perche le Voci di lei si formano nella parte suprema della Gola, onde sia necessariamente che premuto il respiro, l'aria risuoni più penetrante, cioè più acuta delle antecedenti, che si formauano nel Gutturale sopra citato.
- 5 Mà per ritornare alla diuisione della mano, dico, che potrebbesi diuidere in sei Parti, come à capriccio d'alcuni l' hò veduta diuisa nel primo della Venturina al Capo de *Litteris grauibus*. I nomi delle Parti diuidenti sono, della prima Subgraue, della seconda Graue, della terza Finale, della quarta Confinale, della quinta Acuta, della sesta Eccellente, & Eccellentissima. Ben è vero, che à mio giudicio questa diuisione non è essenziale, mà più tosto capriccio, che però tralascio il più discorrerne. Non deuo tacere, ne posso, quella diuisione, con cui si diuidono le sopraposte venti Positioni in due Parti, vna delle quali pone dieci Positioni in Riga, e l'altra Parte l'altre dieci in spatio, non però in forma tale, che le prime dieci si ponghino in Riga, e l'altre dieci in spatio, mà bensì alternatiuamente. Cominciasi adunque dalla prima Positione, ò Corda, quale dicesi *Gammaut*, e questa ponesi in Riga, la secon-

la seconda, quale dicesi *Are*, si pone in spatio, e così susseguentemente sino alla fine, cioè sino all'*eela*, come si può da ciascuno vedere nella qui sottoposta

T A V O L A.

|    |       |               |              |    |  |
|----|-------|---------------|--------------|----|--|
|    |       |               | ce la,       | 10 |  |
| 10 | ————— | dd la sol.    | —————        |    |  |
|    |       |               | cc sol fa.   | 9  |  |
| 9  | ————— | bb fa H mi.   | —————        |    |  |
|    |       |               | aa la mire.  | 8  |  |
| 8  | ————— | gg sol re ut. | —————        |    |  |
|    |       |               | f. fa ut.    | 7  |  |
| 7  | ————— | c la mi,      | —————        |    |  |
|    |       |               | d la sol re. | 6  |  |
| 6  | ————— | c sol fa ut.  | —————        |    |  |
|    |       |               | b fa H mi.   | 5  |  |
| 5  | ————— | a la mire.    | —————        |    |  |
|    |       |               | g sol re ut. | 4  |  |
| 4  | ————— | F fa ut.      | —————        |    |  |
|    |       |               | E la mi.     | 3  |  |
| 3  | ————— | D sol re.     | —————        |    |  |
|    |       |               | C fa ut.     | 2  |  |
| 2  | ————— | B H mi.       | —————        |    |  |
|    |       |               | A re.        | 1  |  |
| 1  | ————— | Gammaut.      | —————        |    |  |

Righe.

Spatij.

6 Non è però, che questa sia l'unica diuisione, con cui possi diuidersi la soprannomata mano, essendo che questa potrebbesi multiplicare si nella parte graue, come nella sopra-cuta; in quella col dire *D la sol re* in *D sol re*, *C sol fa ut* in *C fa ut*, *B fa H mi* in *B H mi*, *A la mire* in *Are*, *G sol re ut* in *Gammaut*, col discendere di vantaggio secondo che l'occasione ne porgesse il mottiuo. Ne altrimenti ostarebbe il potersi ciò fare nella Parte intesa, ò dir vogliamo superiore di detta Mano. che tanto vale, quanto che dire nella Parte sopra-cuta, dicendosi *cc sol fa ut* in *cc sol fa*, *dd la sol re* in *dd la sol*, & *ee la mi* in *eela*, sempre più ascendendo, quanto più la necessita lo comprouasse. Non è però, che sia mio capriccio, essendo ciò vsitato da Cantori del Canto Figurato nelle loro Musiche. Ben'è vero, che non trouandosi Cantilena nel Canto Fermo, quale ecceda le estri emità della Mano di Guido, però la sopra accennata diuisione per noi non è a proposito; E che ne sia il vero, vedansi qualsiuoglia de Canti Ecclesiastici, e quelli ritrouaransi di non più di dodeci, ò tredici Note composti.

- 7 Parmi non douer tralasciarsi il dire, che ciascuna parte della sopradetta diuisione venghi dall'altre differentemente segnata, però parue bene all' Aretino di loro Inuentore, indicare la parte graue con lettere grandi, per denotare, esser lei la Base fondamentale dell' Armonia, e l' Acuta con lettere picciole, dimostrando, douer soprastare alla Graue; per poi differentiare la Sopracuta da cialcheduna di quelle, la notò con lettere picciole bensì, mà duplicate, del che può vederfi il rincontro al numero secondo del presente Capitolo.

## Cap. V.

### Delle Proprietà, ò Deduttioni.

- 1 **V**Engan diuise le sopradette venti Positioni, ò Corde in sette Proprietà, ò Deduttioni, così dette dal verbo *deduco*, *deducis*, quale altro non significa, che portar seco qualche cosa, imperciocche ciascuna delle sopradette proprietà seco conduce sei Voci, quali altre non sono, che *Vt*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *sol*, *La*; in qualunque luogo adunque della Mano, ò Monochordo trouasi la Voce *Vt*, iui hà il suo principio vna Proprietà, ò Deduttione, e perche la Voce *Vt* è Base dell'altre à lei seguenti, perciò à lei conuiene il chiamarsi Proprietà, stante quel detto, che *omne deriuatiuum habet principium sui primitiui*.
- 2 Sette adunque sono le Proprietà, cinque delle quali vengono dette naturali, e due accidentali; le prime trè diconsi Graui, per esser tutte collocate nella Parte Graue, la prima delle quali hà il suo principio dal *Gammaut* fino all'*Elami* graue, la seconda principiando dal *Cfaut* graue ascende all'*alamire* acuto, e la terza partendosi dal *Ffaut* graue, si porta ascendendo al *dla solre* acuto.
- L'altre trè à loro seguenti deouono esser chiamate Acute, hauendo la sua sede nella Parte Acuta, la prima delle quali principiando in *g solrent* acuto portasi all'*elami* acuto, la seconda dal *c solfant* hà la sua origine, ascendendo poi all'*alamire* acuto, e la Terza hauendo il suo principio nel *ffaut* acuto inalzasi al *ddla sol*.
- La settima, & vltima Proprietà, ò Deduttione incominciando dal *gg solrent* sopracuto, ascende all'*eela*, e vien detta sopracuta, per essere collocata nella parte sopracuta.
- 3 Non è da tacerfi il dire, (stante che al numero antecedente si è detto, che cinque delle sopradette Proprietà sono naturali, e due Accidentali) che le naturali sono la prima, seconda, quarta, quinta, e settima, e le accidentali sono la terza, e la sesta; quelle vengono così dette, perche da se iole ad'ascendere, e camminare tutto il Monochordo sono basteuoli; queste diconsi accidentali,

dentali, per esserui state collocate da Guido solo per isfugire le durezza, & asprezze, che alle volte potrebbono accadere nelle Cantilene, le quali farebbero per riuscire non troppo facili al Cantore, e poco grate à gl' Ascoltanti, quali tutte, accioche meglio da ciascuno possino esser comprese, non mi rincresce, l'assegnare la qui congiunta Tauola.

- 4 Auertasi, che le sopradette sette proprietà deuno esser cantate, ò per  $\text{H}$  quadro, ò per natura, ouero per  $\text{b}$  molle, ò dir vogliamo  $\text{b}$  tondo, ò pure  $\text{b}$  dolce; onde ogni nota, che deriuarà dalla Voce *Vt* posta nella lettera C, che è dire dal *Cfaut*, e *csolfaut* dourà cantarsi per natura, conducendo seco cinque Voci, che sono *Re, Mi, Fa, Sol, La*, & ogni Nota, che prouenirà dalla Voce *Vt* collocata nella lettera G, che è dire, dal *Gammaut, gsolreut*, e *gg solreut* si cantarà per  $\text{H}$  quadro, come parimente ogni Nota, che haurà la sua deriuatione dalla Voce *Vt* situata nella lettera F, cioè dal *Ffaut, Ffa ut, & Ffa ut* dourà cantarsi per  $\text{b}$  molle, il che tutto vien contenuto nelli seguenti Versi.

*Natura modum per C cantare solemus,*

*F b molle notat, sed G quadrum ostendit.*

Non si tralasci però l'auertire, che il  $\text{H}$  quadro ricerca esser cantato con voce aspra, dura, e sdegnosa, per cagione della Terza maggiore, per la quale ben spesso pasleggia; il  $\text{b}$  molle con voce affettuosa, dolce, e soaue, per causa delli *Fa*, che ben spesso per quarta v'è toccando, & il cantar per natura richiede la voce mezzana frà l'alpro, el dolce, seruendosi spesse volte del *Mi*, e del *Fa*, come lasciò scritto l'Auella al Cap. 8. delle sue Regole di Canto. Quali siano le proprietà da catarfi per natura, quali per  $\text{H}$  quadro, e quali per  $\text{b}$  molle, possono da ciascuno vedersi nella sopraposta Tauola collocate.

## Cap. VI.

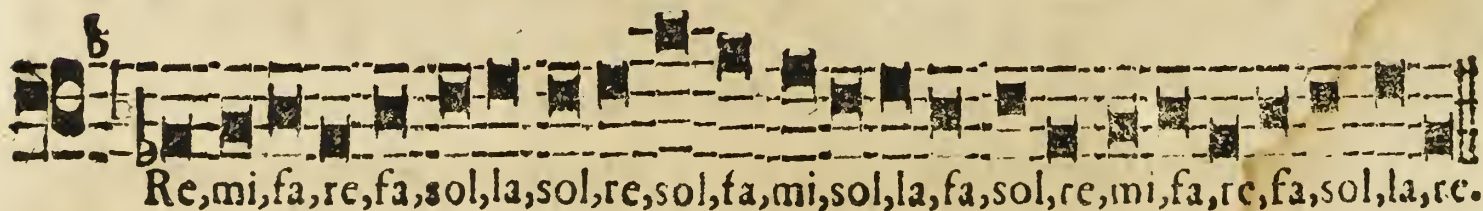
### *Delli Ordini indiretti della Mano.*

**F**Acilmente nel precipitio sen' cade, chi all' oscuro camina, e chi per indiretto sentiero s' inoltra ben spesso si perde; à tutti è facile la via battuta, mà non già l'indiretta, e disastrosa; perciò accioche da niuno possi io essere tassato per indiscreto, non assegnando i laberinti, ne quali ciascun principiante può restarne inuolto, non hò voluto procedere auanti, prima, di mostrare il filo, con cui sicuramente ciascuno possi inoltrarsi, per poscia vscirne con gloria, & honore. Essendosi già sin hora trattato, e veduto, qual sia la Mano di Guido, & in quante parti diuidasi, è necessario il dire, che per causa delli accidenti, quali ben spesso vedansi ne i Canti, bisogna variarsi l'ordine retto della Mano di Guido da chi brama isfugire, e scansare i disordini nel Canto; impercioche il più delle volte mediante qualche accidente bisogna

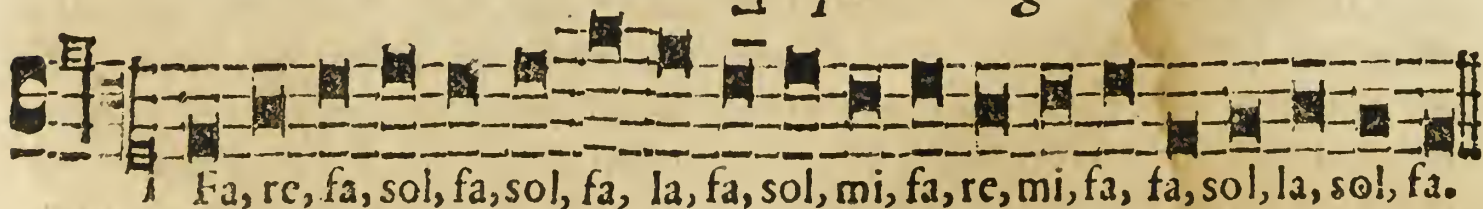
uscire dal retto, e commune sentiero della sopradetta Mano, onde.

- E da sapersi, che oltre l'ordine commune insegnatoci da Guido, trouansi altri duoi Modi, ò Ordini assegnati da Boetio, però virtualmente contenuti nel sopradetto, il primo de quali vien detto Ordine di  $\text{H}$  quadro giacente, l'altro chiamasi di  $\text{b}$  molle nascosto; quello hà il suo principio in *Are*, con la Voce *Vt*, col qual ordine si viene à dire *Mi*, nel luogo del *Fa*, per tutto il Monochordo; questo incomincia con la Voce *Vt* nel *Ffaut* acquisito, qual stà collocato sotto il *Gammant*, circa à questo vedasi il numero sesto del quarto Capitolo della prima Parte, col qual Ordine dicesi *Fa* nel luogo del *Mi* per tutto il Monochordo; onde per vietare, e star lontano dalla prolissità, dico, che l'ordine di  $\text{H}$  quadro giacente non fà altro, che trasportare il Monochordo vna voce più alta, e quello di  $\text{b}$  molle nascosto trasportarlo ancor lui, mà vna Voce più à basso, del che ne addurrò qui gl'Essempij; Cantandosi, per gratia d'esempio, per  $\text{H}$  quadro giacente, nella Positione, ò Corda di *Ffaut*, in vece di dire *Fa*, dourà leggerli *Mi*, stante il detto di sopra, che trasporta il Monochordo vna Voce più alta; e cantandosi per  $\text{b}$  molle nascosto, nella Positione, ò Corda d'*Elami*, dourà dirli *Fa*, in vece di *Mi*, perche il di lui officio, come dissi, è di trasportare il Monochordo vna Voce à basso, il che accioche meglio intendasi, assegnerò quiui d'ambi l'Essempio.

*Primo Tuono trasportato vna voce à basso, mediante l'Ordine di b molle nascosto.*



*Quinto Tuono trasportato vna voce più alta, mediante l'Ordine di H quadro giacente.*



A ciascuno è palese, che nel primo de sopraposti Essempij in *Elami*, nel quale secondo la Mano di Guido dourebbe si dire *Mi*, leggesi *Fa*, perche (come diceuo) l'Ordine di  $\text{b}$  molle nascosto trasporta il Monochordo vna voce più à basso, e nel secondo doue nel *ffaut*, direbbe si *Fa*, stante l'ordine retto di Guido,



Guido, dicesi *Mi*, per causa del  $\text{H}$  quadro giacente, il di cui officio (come dissi) è di trasportare il Monochordo vna voce più alta, li quali duoi Ordini indiretti di Boetio seruono solo, per poter trasportare li Canti, come ben spesso vedesi ne Libri Choralis, ne quali abenche non appaiono li detti accidenti, quali altri non sono, che il  $\flat$  molle, & il  $\text{H}$  quadro, deuono però dal Cantore esser praticati, qualunque volta il bisogno costringe, massime quando li Canti saranno trasportati fuori delle loro Corde naturali ad'altre, che secondo l'ordine della Mano di Guido non includono Voci alle naturali del Tuono corrispondenti, come apunto nelli duoi sopra accennati Essempij n'appare; quali duoi Ordini il più delle volte vengono da Musici praticati ne Tuoni trasportati, abenche da questi vsasi porre li  $\text{X}$  in vece de  $\text{H}$ , come ne sottoposti Essempij appare, stante che sì il  $\text{X}$ , come il  $\text{H}$  sono del medesimo valore, come si dirà nella seconda Parte al numero 15. dell'Ottauo Capitolo.

Essempij.

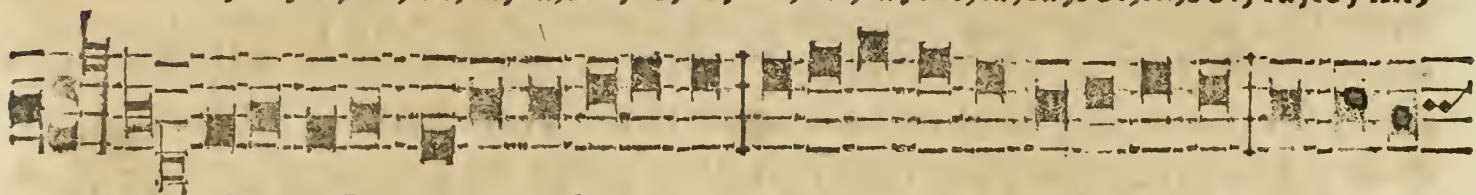
Do, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, Do, re, mi, fa, sol, re, mi.

Do, re, mi, fa, sol, re, mi. Do, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la.

3 Restane l'auertire, che dell'Ordine di  $\text{E}$  quadro giacente seruesi alle volte nelli Canti di terzo Tuono, e quasi sempre in quelli di quarto Tuono, à causa de Tritoni composti, ò incomposti (de quali si dirà nella seconda Parte all'ottauo Capitolo) ò pure delle di loro relationi, quali formarebbonsi dal *mi* di  $b\ fa\ \text{H}\ mi$  al  $F\ fa\ ut$  graue, stante il douersi dire *mi* nel detto  $b\ fa\ \text{H}\ mi$ , per cagione delli Diapenti à detti Tuoni douuti, de quali diffusamente si è per trattare al numero ottauo, e decimo dell'ottauo Capitolo della seconda Parte, come ancora alli Capitoli quinti, e sesti della terza Parte. Non mi rincresce però l'assegnare vn' Essempio per ciascuno di loro: acciò da quelli ciascuno impari il modo di cantare detti Tuoni, quando però la necessità lo richiede.

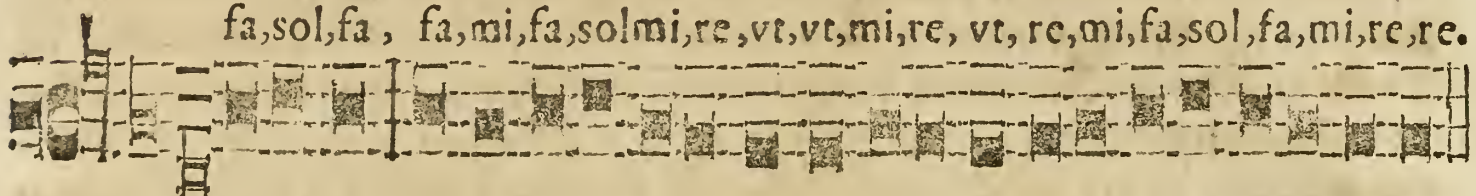
*Essempio di terzo Tuono.*

re, mi, re, mi, vt; fa, fa, sol, re, re, re, mi, fa, mi, la, fa, sol, la, sol, fa, fa, mi,



Hæc est, quæ nesci- uit tho- rû in delic- to, habebit

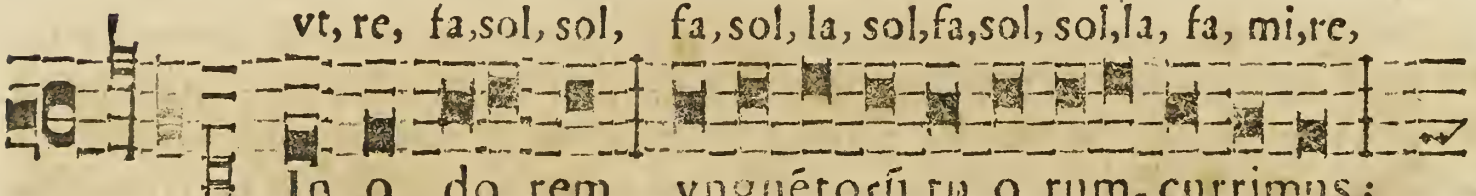
fa, sol, fa, fa, mi, fa, sol, mi, re, vt, vt, mi, re, vt, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, re.



fructum, in respec- ti- one, a- ni ma- rum- san- ctarû.

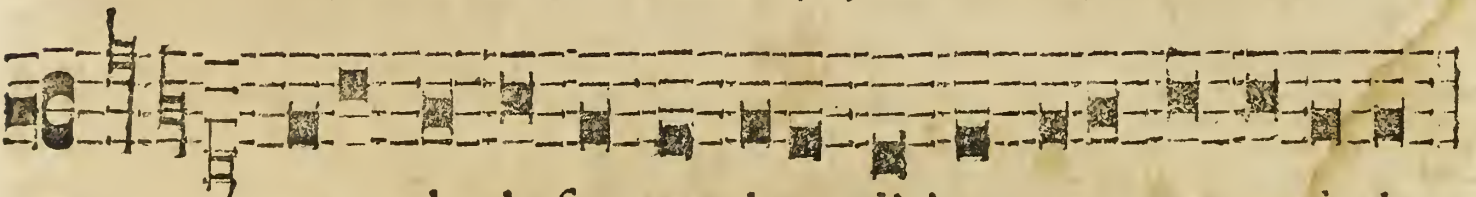
*Essempio di quarto Tuono.*

vt, re, fa, sol, sol, fa, sol, la, sol, fa, sol, sol, la, fa, mi, re,



In o do rem vnguëtorû tu o rum- currimus;

re, sol, mi, fa, sol, fa, sol, fa, mi fa, re, mi, fa, fa, re, re.

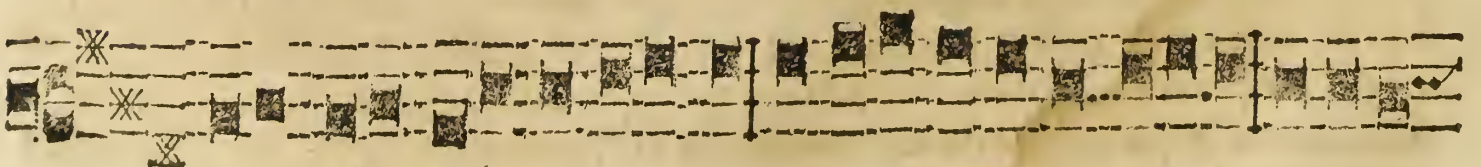


a- do le scen tu læ- di le- xe- runt te nimis.

In caso riesca difficile il solfeggiare per  $\text{H}$  quadro giacête, potrassi seruire dell'Ordine retto di Guido, ma però col porre il  $\text{X}$  ne luoghi del  $\text{H}$  quadro giacente; posciache farà il medemo, che il solfeggiare per  $\text{H}$  quadro giacente, & acciò questo intendasi meglio, assegnerò quiui le due sopraposte Cantilene non già col  $\text{H}$  quadro giacente, mà bensì col  $\text{X}$  maggiore, del quale si dirà al numero ottauo del quarto Capitolo della seconda Parte.

*Essempio di terzo Tuono.*

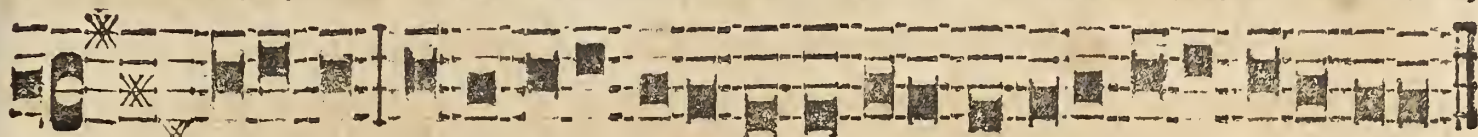
mi, fa, mi, fa, re, sol, sol, re, mi, mi, mi, fa, sol, fa, mi, vt, re, mi, la, sol, sol, fa,



Hæc est, quæ ne sci- uit tho- rum in delic- to habebit

Fructum

sol, la, sol, sol, fa, sol, la, fa, mi, re, re, fa, mi, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, mi, mi,



fruc-tum in respec-ti-o-ne a-ni-ma-rum- san-ctarum.

*Essempio di quarto Tuono.*

re, mi, sol, la, la, sol, re, mi, re, vt, re, re, mi, sol, fa, mi, mi, la,



In o-do-rem vnguētorū tu o rum- currimus a-

fa, sol, mi, re, mi, re vt, re; mi, fa, sol, sol, mi, mi,



do le scentu læ- di le xe- runt te nimis.

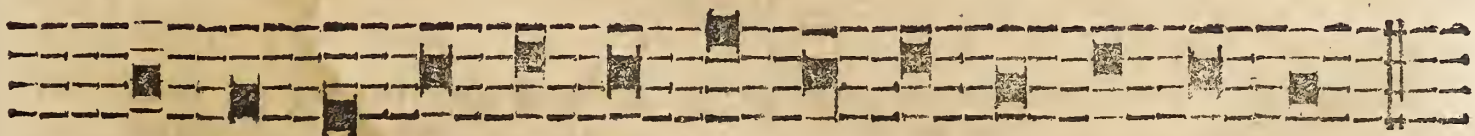
L'Ordine di  $\flat$  molle nascosto adoprasì per il più nelle Cantilene di quinto, e se-  
sto Tuono à causa de Tritoni, del quale ne tralascio gl' Essempij, mercè che  
gl'assegnati per il  $\natural$  quadro giacente possono seruire di lume basteuole all'  
intelligenza di questo; siche (come dissi al numero secondo del presente Ca-  
pitolo) seruesi del  $\natural$  quadro giacente per trasportare più alto vna Cantile-  
na, e del  $\flat$  molle nascosto per trasportarla bensì, mà più à basso; onde essen-  
dosi sufficientemente trattato di questi duoi Ordini indiretti del Canto, farà  
bene inoltrarsi à cognitioni maggiori, e però.

Cap. VII.

*Che cosa sia Chiaue, e della di lei diuisione.*









**P**ER Chiaue del Canto altro non intendesi, al dire del P. Illuminato libro  
primo, capitolo terzo, che *vna dimostrazione di tutte le Corde, e Note del  
Canto, remossa la qual Chiaue, ne restano le Note senza gouerno, come apunto  
può conoscersi dal qui sotto notato.*

*Essempio.*

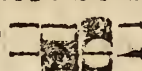

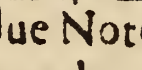
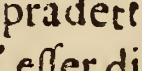


2 Quanto necessaria sia la cognitione della Chiaue, può comprendersi da che  
lasciarono scritto il Zarlino al Capitolo secondo della terza Parte delle sue

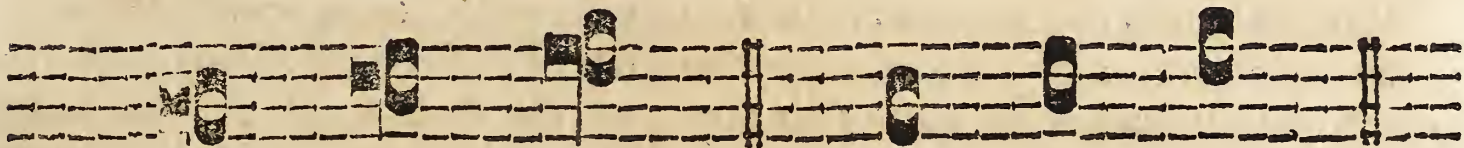
Istitutioni Harmoniche, & il Lanfranco nel libro delle Scintille Musicali, la Chiaue del Canto esser simile ad' vna Chiaue di ferro, mediante la quale aperto vn Palazzo di luogo in luogo sicuramente camina si, così per appunto fa la Chiaue del Canto collocata al principio d'ogni Quadrigata, stante che per mezo di lei con ogni sicurezza per tutte le modulationi si procede, apre similmente al Cantore, se il Canto sia per natura, per  $\flat$  molle, ò per  $\sharp$  quadro.


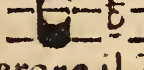
Vedutosi già quello, che sia la Chiaue, hormai parmi tempo, di far passaggio alla di lei diuisione; prima però d'assegnare la vera, e germana, non voglio tralasciare il dire, che non mancarono Auttori, come vedesi nel *Breui- loquium Musicale* del P. Bonauentura di Brescia Cap. 6. da quali furono assegnate quattro specie di Chiaui, quali altre non sono, che Vniuersale, Regolare, Principale, e Capitale. Le Chiaui vniuersali (dicono questi) sono venti, essendo venti le Corde, ò Positioni del Monochordo di Guido, che è dire, che ciascuna delle predette Positioni dicesi Chiaue Vniuersale, massime perche mediante la lettera, si viene in notizia del nome della Nota ad' essa lettera sottoposta; mà quanto ciò sia distante dal vero, parmi poterli da ciascuno conoscere, anzi sette solamente dourebbero dirsi, essendo solo sette le lettere del Monochordo, quali altre non sono, che A. B. C. D. E. F. G. abenche poi venghino poco meno, che triplicate, come in mia difesa dottamente insegnarono Nicolao Vuolico Baroducense, Giouanni Spadaro, e Pietro Aron, seguitati dal Padre Illuminato al terzo Capitolo del primo libro. La chiaue adunque Vniuersale, al parere di Giouanni Tintore nel suo Compendio Definitorio altro non è, che vna dimostrazione di Linea, ouero Spatio. Passando poi al secondo membro della Diuisione da questi assegnata, dico, le Chiaui regolari esser sette, quali altre non sono, che le Positioni, ò Corde includenti la Voce *Fa*, e vengono così dette, perche à loro appartiene, regolare le sopradette venti lettere componenti il Monochordo. Le Chiaui principali, al parere di questi, sono trè, cioè *F* *fa* *ut* graue, *b* *fa* *acuto*, e *c* *sol* *fa* *ut*, la prima dicesi Natura graue, e vien notata con trè Note, come qui appare  ò pure segnasi con due sole, come vedesi ne i libri antichi, mà al ro-  uerscio, cioè : la secon-  da vien detta  $\flat$  molle acuto, quale notasi col seguëte  carattere . La Terza Chiaue principale vien nominata  $\sharp$  quadro acuto e segna  si nel seguëte modo . Le Chiaui Capitali sono due, cioè Natura graue, e  $\sharp$  quadro acuto, quali vengono con tal nome chiamate, essendo lor sole le Chiaui naturali del Canto, dal qual nome escludesi quella di  $\flat$  molle acuto, massime per esser collocata nel Canto solo per accidente; abenche però da alcuni fosse ancor lei detta naturale, mà questo à mio giudicio è da tenerli capriccio, stante che, come dissi, solo per accidente nel Monochordo di Guido fù collocata, e poi ancora perche trà le naturali, & accidentali differenza alcuna non potrebbe trouarsi; onde vedesi benissimo, che la pluralità de Chiaui alle:

ui assegnata solo inferue, per confondere qualunque principiante, e perciò parmi bene il passare alla vera, e germana diuisione dalla Comune Scuola Musicale accettata.

- 4 La Chiaue adunque in generale pigliata diuidesi in trè specie, la prima delle quali vien detta Chiaue di proprietà di natura graue situata in *F fa ut* graue, quale (come diceuo al numero terzo) componesi con trè Note, ò Figure, come quì siegue  la secõda vien nominata Chiaue di proprietà di *H* quadro acuto col-  locata in *c sol fa ut*, quale componesi, ò per dir meglio segnasi con due Note nel modo leguente . Resta d'auertirsi, che ciascuna delle sopradette due Chiaui tiene il  suo posto in riga, e mai in spacio, con l'esser distante l'vna dall'altra vna quinta, ne meno col mutare la positura delle righe, variano la Positione nella Mano, massime per esser sèpre l'istesse, ancorche siano in righe diuerse collocatae, come quì siegue.

### Essempio.



- 5 Oltre le predette due Chiaui dimostrasì vna Figura *b*, e chiamasi congiunta di *b* mole detta da Greci *Menon*, altro non significando che cosa accidentale, dal che cauasi, douersi dire Chiaue accidentale posta in *b fa H mi* acuto assieme con quella della proprietà di *H* quadro  acuto collocata in *c sol fa ut*, il che vedesi nel leguente Essempio  La predetta Chiaue di *b* molle fù da Greci trouata solo per moderare il Tritono al dire di Guido: *inuentum est à Grecis b rotundum ad temperantiam Tritoni, ut ubi necessarium fuerit, apponatur*; del quale Tritono diffusamente si dirà nel Capitolo ottauo della seconda Parte; onde dal sopradetto benissimo si conolce, che il *b* molle è accidentale, essendo naturale il *mi* del Tritono, stante che l'vno opponesi diametralmente all'altro; si che concordasi con l'opinione di quelli, che chiamarono le trè predette Chiaui (come diceuo al numero terzo) Chiaui principali, abenche però da medemi si differisca, chiamandosi da noi quella di *b* molle accidentale, da loro detta naturale, del che vedasi nel numero terzo del presente Cap. e da quì faremo passaggio all'Essacordo di Guido.

## Cap. VIII.

*Delle sei sillabe, ò note dette Essacordo di Guido.*

**L**E voci inuentate da Guido, per facilitare à Latini il cantarle, riuscendogli troppo difficile il pronunciarle quelle de Greci, quali sono *F. a. b. c. d. e.* cioè

cioè *Gamma, Alpha, Vita, Kappa, Delta, Epsylon*, sono le seguenti *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La*; quali dal detto Guido dalla prima Stroffa dell' Hino *Vt queant laxys, &c.* da Paolo Diacono composto furono cauate, il che appare nella qui sottoposta.

T A V O L A.

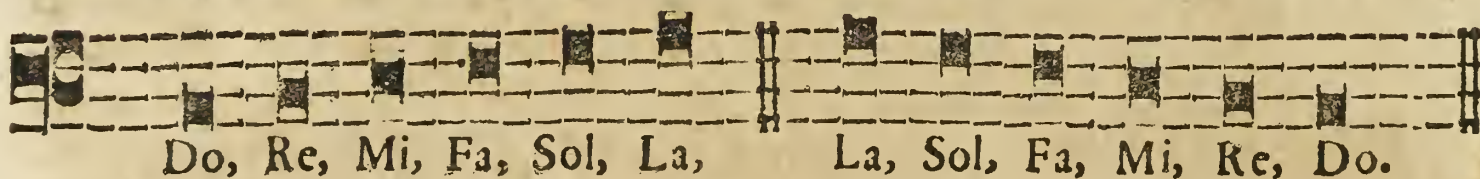
|      |    |                   |
|------|----|-------------------|
| Vt.  | 1. | Vt queant laxis   |
| Re.  | 2. | Resonare fibris   |
| Mi.  | 3. | Mira gestorum     |
| Fa.  | 4. | Famuli tuorum     |
| Sol. | 5. | Solue polluti     |
| La.  | 6. | Labij reatum, &c. |

Al presente però nel luogo dell' *Vt*, v'asi adoprare la sillaba *Do*, per essere più risuonante, e ripiena, come qui appare.

Scala.

*Ascendente.*

*Descendente.*



Prima d' inoltrarmi nelle regole da assegnarsi per adoprare il sopradetto Essacordo, quale vulgarmente dicesi *SCALA* del Canto, m' accingerò à discorrere del Verso *Vt, Re, Mi scandunt, Fa, Sol, La quoque descendunt*, pretendendo solo di dimostrare, non essere errato.

Cap. IX.

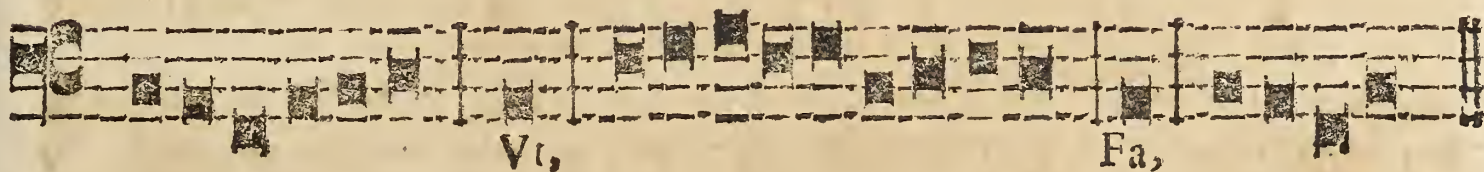
*Spiegatione del Verso Vt, re, mi scandunt, Fa, sol, la quoque descendunt.*

**A** Benche appresso ad' alcuni seguitati da Giouanni Lanfranco nelle sue Scintille Musicali, e dal Padre Stella al Capitolo quarto delle sue Regole di Canto il Verso inuentato da Guido *Vt, re, mi scandunt, fa, sol, la quoque descendunt*, paia esser errato, mà che debba dire *Vt, re, mi scandunt, La, sol, fa quoque descendunt*, ciò è lontano dal vero. Già à ciascuno è noto, che le Voci *La, sol, Fa* descendono, e perciò non era necessario, l' assegnarsi da Guido il predetto Verso, quando che solo hauesse voluto significare, che le dette

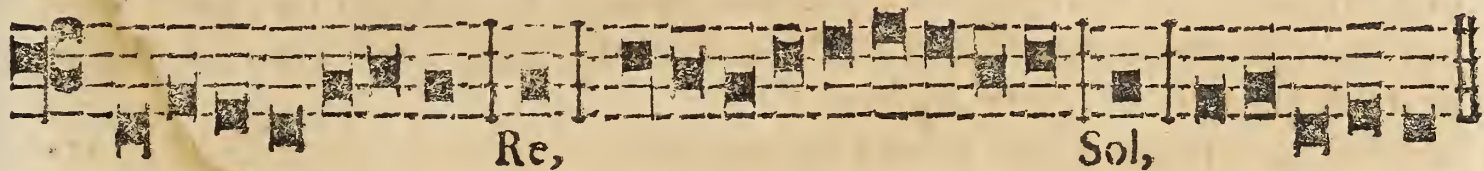
le dette Voci descendessero, mà volendo assegnare vna regola indicante il luogo da farsi ciascuna mutatione, lasciò scritto il sopradetto Verso, e perciò non è da dirsi, che sia errato, quasi che Guido, quale à tutti aperse il retto sentiero, per inoltrarsi all'acquisto del Canto, in ciò errasse.

- 2 Il sopradetto Verso adunque altro non vuol dire, che qualunque volta le mutationi terminano in alcuna di queste Voci *Vt, Re, mi*, sempre ascendono, e quando termineranno in quest'altre *Fa, Sol, La*, descenderanno, come appunto dottamente insegnarono Pietro Aron libro primo *de institutione harmonica*, cap. 10. Giouanni Spadaro, & il P. Illuminato lib. 1. Cap. 6. come pure il P. Bouauentura di Brescia al Capitolo ottauo del suo *Breuiologium Musicale*.
- 3 Accioche però meglio da tutti intendasi la sopra data spiegatione, non mi rincresce, il dilongarmi alquanto coll'assegnarne gl'Essempij.

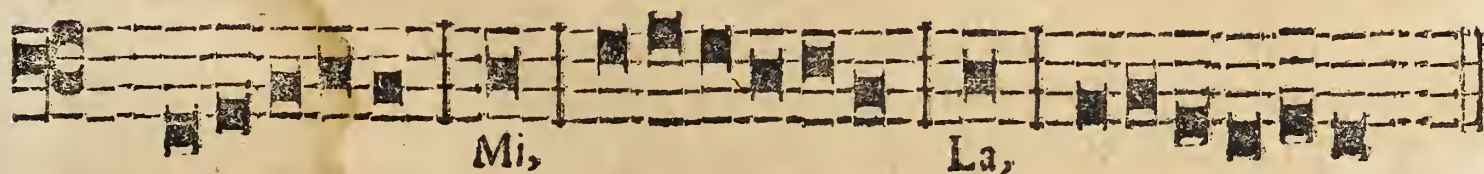
*Essempio, che l' Vt ascende, & il Fa descende.*



*Essempio, che il Re ascende, & il Sol descende.*



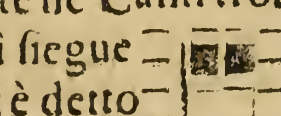
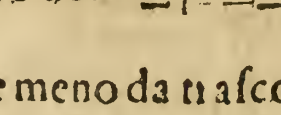

*Essempio, che il Mi ascende, & il La descende.*




Credo, esser sufficienti gl'Essempij addotti, per comprouare, non esser errato il sopradetto Verso di Guido, mà bensì essere fallace l'opinione de Contrarij. Sapiasi però, che tal modo di fare le mutationi riesce à principianti non poco difficile, perciò si assegnerà al Cap. 15. della presente Parte modo assai più facile per praticarle.



## Cap. X.

## Del valore delle Note.

- 1 **L**A diuersità delle Figure, ò vogliamo dire Note è stato ad'alcuni sufficiente motiuo, di credere diuerso il di loro valore, come apunto crederono il P. Adriano Banchieri al Documento settimo della sua Cartellina, & il R. D. Marco Dionigi nella prima Parte della sua Introdutione del Canto Fermo al Cap. 9. In quanto à me spalleggiato dal P. Stella Cap. 30. e dal dottissimo Zarlino Parte prima Cap. 8. parmi non douersi concedere tal'ineguaglià di Figure nel Canto Fermo, mercè che dall'Ethimologia istessa del Canto Fermo, ò Musica piana, come da altri viene chiamato, chiaramente appare, douersi pianamente, & egualmente cantare, e non già con valore diuerso; oltre che considerata ben bene la di lui definizione dalla commune Scuola Musicale accettata, assegnatafi al Capitolo secondo della presente Parte, si venirà in chiaro, se ricerca l'ineguaglià del valore.
- 2 E ben vero però, che incominciandosi vna Cantilena, accioche meglio possa formarsi la voce, e dalli altri vnitamente senza dissonanza veruna ripigliarsi, deue sostentarsi la prima Nota almeno al valore di due, & il medemo praticarsi nella penultima, & vltima Nota della Cantilena, per indicare, che iui termina il Canto, il che parimente deue offeruarsi nelle Cadenze medie regolari, & irregolari, de quali si dirà nella quarta Parte Cap. 16. num. 8. cioè sostentare la penultima Figura, ò Nota delle dette Cadenze, per la ragione da assegnarsi al sopracitato luogo.
- 3 Il più delle volte in alcune Cantilene trouansi due Figure assieme vnite, quali deouono sostentarsi, per dare maggior forza, & affetto all'Canto, ricercandolo il senso delle parole. Non resta però, che non vi siano stati alcuni di contraria opinione, cioè di douersi cantare ambidue le Note, come che fossero disvnite, coll'auertire, di sostentare la prima, e fuggire la seconda, mà perche pare non assai facile à tutti il cantarle in guisa tale, massime ne salti, giudicarei bene, il sostentarle vnitamente ambidue, del qual parere è il Padre Stella al Cap. 30. con li sopracitati.
- 4 Parimente ne Canti trouansi alle volte certe Figure da ambe le parti codate, come qui siegue  dette *Quillisme*, quali deouono esser cantate, come apunto si è detto  delle due vnite, cioè sostentarle al valore di due Figure.
- 5 Non è ne meno da trascurarsi il dire, che nel Canto Fermo concedesi la Semibreue nera, quale formasi col seguente carattere  solo però per pronunciare le sillabe breui, coll'auertire, di sostentare l'antecedente vna




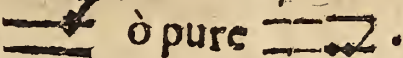
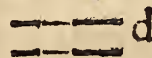
meza battuta di più, che è dire, deue accrescersi alla Nota antecedente la Semibreue il spatio di tempo, che leuasi à pronunciare la detta Semibreue, e questo (come dissi) è solo permesso, per dar più gratia alla parola, & accompagnare il di lei accento, quando poi nelle Cantilene trouansi più Semibreui susseguenti, in tal caso deuno tutte cantarsi al valore della Breue, quale segnasi col seguente carattere .

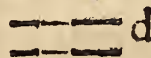
6 Trouansi parimente Figure  della seguente forma  quali dicòsi *Oblique*, e deuonsi cantare con misura, e valore eguale all'altre, con questa auertenza però, che includono solo due Note, vna per estremo, come pure nel sopraposto Essempio appare, che l'estremo superiore denota il *Sol*, e l'inferiore *Ut*, del che à sufficienza sia detto.

7 Essendosi introdotto il Canto Fratto si dal Fermo, come dal Figurato diuerso, la ragione di che si assegnerà nella Parte quinta al Capitolo primo, doue di lui diffusamente si è per trattare, da alcuni vien detto, e tenuto per Canto Fermo, col biasimarlo, dicendo, non essersi mai sognato S. Gregorio tal Canto, mà non si auedono questi, che dimostrano esser poco pratici della natura del Canto Fermo, mentre in questo non vsasi la misura, & inegualità di Figure come costumasi nel Fratto, e Figurato? al certo se sapessero, cosa fosse il Canto Fermo, e qual il Canto Fratto, non caderebbero in sproposito, & errore sì grande, ne meno io pretendo, che sia Canto Fermo, ne inuentato da S. Gregorio, perche il Canto Gregoriano non amette misura, & inegualità di Figure, mà bensì il Fratto, come si dirà al sopracitato luogo, e perciò questi tali sono degni di riprensione, posciache senza veruna ragione vogliono biasimare il sopradetto Canto, imperciocche s'ingannano di gran lunga, perche qualunque volta vn Canto è composto di Figure, ò Note di valore ineguale (leuate le dette di sopra) non deue già dirsi Fermo, mà bensì Canto Fratto, ò Figurato, ricercando questi per sua natura l'inegualità di Figure.

## Cap. X I.

### *Delle Mostre.*

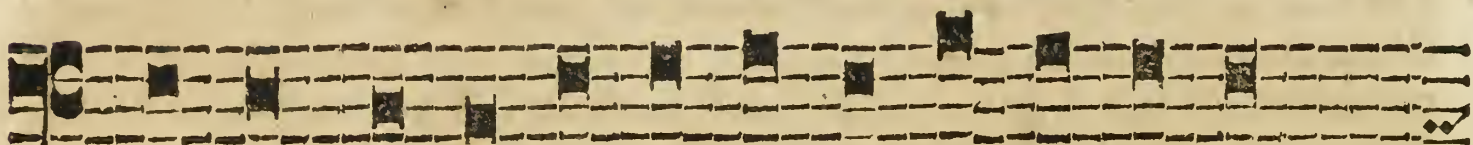
1 **P**Rima d'inoltrarmi di vantaggio, non voglio tacere, il dire, & assegnare quello voglia significarsi con questa parola *Mostra*, & in quante specie diuidasi. La Mostra adunque è vna *Virgoletta* posta alle volte in fine d'vna *Quadrigata*, & altre sparsa per la *Cantilena*  per di mostrare la Nota seguente. Segnasi la Mostra col seguente carattere,  ò pure .

2 Di queste Mostre due specie si trouano, la prima  delle quali dicesi *Finale*, quale stà collocata nel fine della *Quadrigata*, il di cui ufficio è il denotare la prima Fig. ò Nota della *Quadrigata* seguente; l'altra vien chiamata

*Indistiale,*

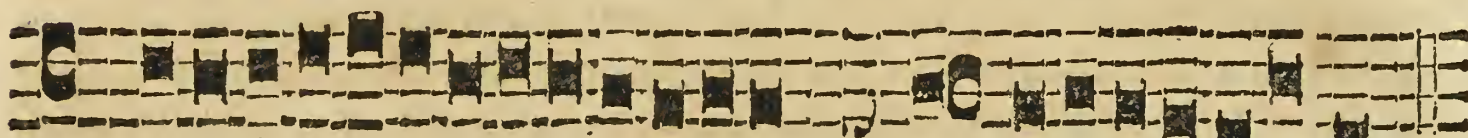
*Inditiale*, quale stà sparsa per il Canto, perche indica, e segna, che la Cantilena ascēde, ò descende fuori della Quadrigata non sufficiēte à cōtenere tal ascēsa, ò discesa, e perciò indica, che trasportansi le Figure seguenti ad'altro luogo della Quadrigata, ciascuna delle quali Mistre può vederse ne quì sottoposti Essempij.

*Essempio della Finale,*



*Mostra Fi-  
nale.*

*Essempio dell' Inditiale.*



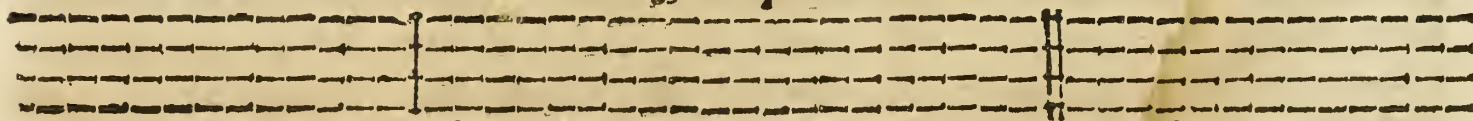
*Inditiale.*

Cap. XII.

*Delle Pause.*

**P**ER Pausa nel Canto Fermo altro non intendesi, che quella *Virgola*, ò sia *Linea perpendicolare*, che sparsamente per le Cantilene trauesà le *Quadrigate*. Di questa trouansi due specie, l'vna costa d'vna linea sola, l'altra formasi con due; quella denota il douersi respirare, e ripigliare il fiato, questa indica, che iui termina il Canto, ouero vn Choro, se la Cantilena sia à duoi Chori; la prima chiamasi *Pausa di respiro*, la seconda dicesi *Pausa Finale*, d'ambidue specie quì ne addurrò l'Essempio, senza dilungarmi di vantaggio, non apparendone il bisogno.

*Essempio.*



*Pausa di Respiro.*

*Pausa Finale.*

Cap. XIII.

*Che cosa sia, & in quanti luoghi si può fare la Mutatione.*

**L**A Mutatione non è altro, che vna *variatione* d'vna Nota in vn' altra, in vn' istesso luogo, e suono, ò sia in riga, ò pure in spatio, per passare di proprietà

prietà in proprietà. Dalla data definizione cauasi, che in quattordecì Positioni, ò Corde del Monochordo solamente può farsi alcuna Mutatione, imperciocche in *Gammant*, *Are*, *B $\text{H}$ mi*, *bfa $\text{H}$ mi* acuto, e sopracuto, & eela in modo alcuno non vi si può fare mutatione veruna stante che in ciascuna di dette Corde vna sol Nota vi si troua.

- 2 Sò, che potrebbe dirsi da alcuno, douersi nel *bfa $\text{H}$ mi* fare mutatione, posciacche contiene due Note, *Fa*, e *Mi*, al che risponderesi, che se rifletterà questi alla Definizione data di sopra, verrà in cognitione, iui non potersi fare mutatione alcuna, stante che iui si è detto, douersi fare la mutatione da vna Nota in vn'altra dell'istesso luogo, e suono, perloche non essendo queste due Voci *Fa*, e *Mi* dell'istesso suono, mentre che trà le dette due Voci formasi il Semituono Minore, del quale si dirà nella seconda Parte, Cap. 5. necessariamente ne siegue, non potersi fare iui mutatione veruna; oltre di che per denotare, che queste due Voci *Fa*, e *Mi* sono di suono ineguale, il *Fa* notasi col *b* rotondo, ch' altro non significa, che dolce, e molle, & il *Mi* col  $\text{H}$  quadro, per indicare, che è duro, & aspro, il che si contiene nel Verso seguente.

## Versus.

*Mi durè datur, & Fa mollificatur.*

Adunque non si accordano assieme, dunque non sono di suono eguale.

- 3 Escluse le predette sei Corde dal fargli mutatione alcuna, necessariamente ne siegue, che in quattordecì Corde solamente vi si può fare, per essere solo venti le Positioni nell' Monochordo di Guido racchiuse. Sappiasi adunque, che nelle predette quattordecì Corde vi si fanno 52. mutationi, coll' auertire, che nelle Corde continenti due Note vi sono due mutationi, e che le Corde composte con trè Note sono sottoposte à sei mutationi, mà seruendo solo questa pluralità di mutationi, per confondere qual si voglia principiante, giudico bene tralasciare il discorrerne, stante che ogni curioso può vederle nella prima Parte dell' Introductione del Canto Fermo del R. D. Marco Dionigi al Cap. 13. e più diffusamente nel P. Illuminato al Capitolo ottauo del primo libro.

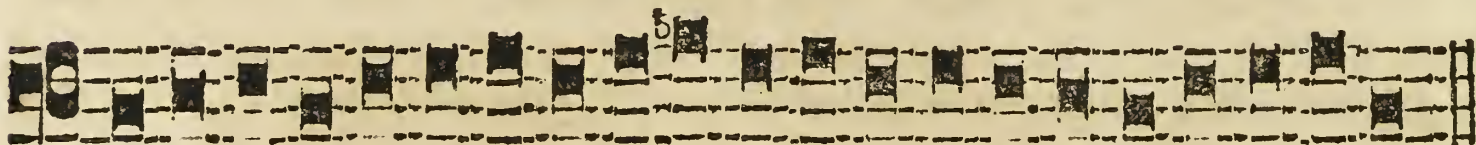
- 4 Il P. Bonauentura di Brescia nel suo *Breuiiloquium Musicale* al Cap. 8. adduce trè specie di mutationi, cioè perfettissima, perfetta, & imperfetta. La perfettissima (dice questi) è, quando mutasi di  $\text{H}$  quadro in natura, e di natura in  $\text{H}$  quadro, mà però solo in ascendere, perche nel descendere dicesi perfetta. La mutatione perfetta è quando mutasi di natura in  $\text{h}$  molle, e di  $\text{h}$  molle in natura. La mutatione poi imperfetta dicesi, quando si muta di  $\text{h}$  molle in  $\text{H}$  quadro, e di  $\text{H}$  quadro in  $\text{h}$  molle, mà perche dal detto sin' hora intorno le

mutationi, e sue specie alcuno principiante non può venire in cognitione del praticarle, nel 15. Capitolo s'addurrà vna regola breue, e facile da praticarsi da tutti.

## Cap. XIV.

*Regola per conoscere, quando deue farsi la Mutatione, e per leggere le Note, mà non ascendenti più d' vna Nota sopra l'Essacordo.*

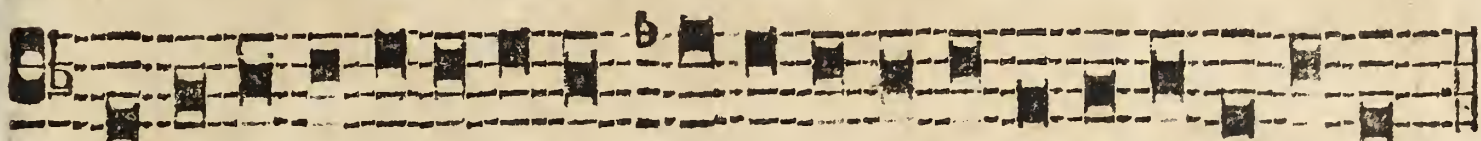
**L** A Mutatione non douassi mai fare in modo alcuno, se non quando il Canto ascende più d' vna Nota, ò vna sol Nota (secondo la natura della Cantilena) sopra il La, ò pure quando descenda vna sola, ò più Note sotto la voce Ut. Dalla sopradata regola cauasi, che vna Cantilena può ascendere vna Nota, (quando la natura della detta Cantilena non ricerca il contrario) sopra la voce La, senza fare mutatione alcuna; onde in tal caso la Nota eccedente l'Essacordo, ò Scala si dirà Fa, il che vedesi nel qui sotto notato Essemplio.



Re, mi, fa, re, fa, sol, la, fa, la, fa, sol, la, fa, sol, fa, mi, re, fa, sol, la, re.

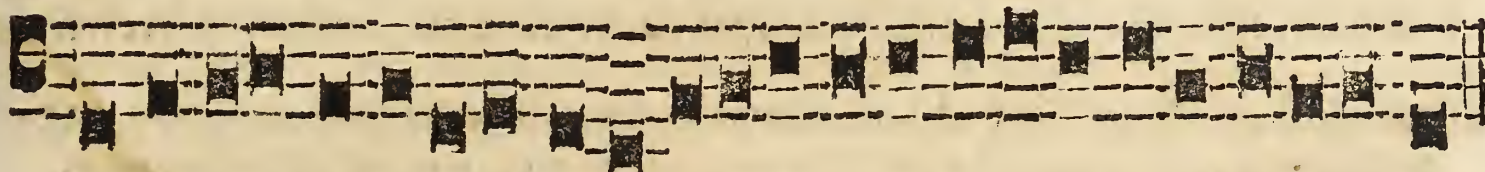
- Notasi, che il più delle volte il detto Fa vien indicato con vn *b*, accioche più facilmente il Cantore sij cauto dal cantarlo con la voce *Mi*, come a punto appare nel sopraposto Essemplio; in oltre è da dirsi, che da alcuni il sopradetto Fa vien detto Fa finto, il che è falso, anzi più tosto è da dirsi Fa naturale *large sumptum*, mercè che nella Corda di *bfaH mi* non si finge, mà naturalmente vi stà collocato. Dissi *naturale large sumptum*, posciache in rigore il Fa in *bfaH mi* è accidentale per trè capi, prima per esser parte della proprietà graue accidentale, poi per esser stato trouato da Greci, (come si disse al Capitolo settimo della presente Parte num 5.) per leuare il *Mi*, che è naturale, à causa d'isfugire il Tritono; & ancora per essere fuori dell'ordine retto dell'Essacordo, ò Scala; alle volte però il detto Fa può dirsi finto, (fuori però della Corda di *bfaH mi*, e dell'altre includenti la voce Fa,) stante che si finge in quella Positione, non essendoui naturalmente, come a punto costumasi il più delle volte nel Canto Figurato, nel Canto Fermo però solamente accade alle volte nelle Cantilene di Quinto Tuono per *H* molle, cioè nell'*e la mi* acuto, e ciò è concesso à fine di vietare il Tritono, che formarebbesi dal *bfaH mi* acuto, (mentre in questa si direbbe Fa, essendo il Canto per *H* molle) alla Positione di *e la mi* acuto; per vietare adunque detto Tritono (del quale

quale al Capitolo ottauo della seconda Parte ) dourà leggerfi *Fa* in *e la mi* acuto, quale dourà dirfi *Fa* finto, mercè che naturalmente in detta Corda *e la mi* non si troua, del che vedasi quì l'Essempio.



Vt, mi, fa, sol, la, sol, la, fa, fa, la, sol, fa, sol, re. mi, fa, vt, sol, vt.

3 Dissi al numero primo del presente Capitolo, come pure nella Regola iui assegnatafi, che sopra il *La* di *a la mi re*, essendoui vna sol Nota, dourà leggerfi *Fa*, quando la natura della Cantilena non ricerca il contrario, perche alle volte deuesi leggere *Mi* in luogo del *Fa*, abenche non ascenda di più il Canto, e ciò per due ragioni, prima per causa de Diapenti (che cosa sia Diapente vedasi il Capitolo decimo della seconda Parte) il che accade nelli Tuoni terzo, e quarto, formandosi li di loro Diapenti da *E la mi* graue à *b fa*  $\sharp$  *mi* acuto, e da *b fa*  $\sharp$  *mi* acuto ad' *E la mi* graue, come si dirà nella terza Parte, Capitolo quinto, e sesto, posciache dicendosi *Fa* in *b fa*  $\sharp$  *mi*, si venirebbe à formare vn Semidiapente, e direbbesi Quinta falsa, mentre che gli mancherebbe vn Semituono Minore, del che più diffusamente nella seconda Parte, Cap. 8. num. 8. si dirà; quì però addurrò vn'Essempio, nel quale per causa del Diapente sopra il *La* necessariamente deuesi leggere *Mi*.



Mi, sol, re, mi, sol, la, mi, fa, mi, re, sol, re, fa, mi, fa, sol, la, fa, sol, re, mi, sol, la, mi,

Già si vede nel sopra notato Essempio, che per essere la Cantilena di terzo Tuono, quale forma il suo Diapente da *E la mi* graue à *b fa*  $\sharp$  *mi* acuto, sopra il *La* dell' *a la mi re* deuesi leggere *Mi*, e non *Fa* per la ragione assegnatafi di sopra, & il simile parimente accade nelle Cantilene di quarto Tuono. Sapiasi però, come si dirà nel Capitolo ottauo della seconda Parte al numero ottauo, che alle volte anco ne Canti di terzo, e quarto Tuono deuesi leggere *Fa* sopra il *La* in luogo del *Mi*, per isfugire li Tritoni, che ben spesso v'occorrono, come quì si vede.



Mi, sol, la, fa, mi, fa, mi, re, fa, sol, la, sol, fa, la, sol, la, mi.

Nel sopraposto Essempio, abenche di quarto Tuono, chiaramente si vede, douersi leggere *Fa* in luogo del *Mi* sopra il *La*, per causa di vietare il Tritono, che

che formarebbersi descendendo dal *bfa*  $\frac{H}{mi}$  acuto al *Ffa ut* graue ; che cosa sia Tritono , e del modo di fuggirlo, nella seconda Parte al Capitolo ottauo si dichiarerà , per hora è bastato il toccarlo , per dare pienamente la regola, da saper leggere la Nota eccedente il *La* .

- 4 La seconda ragione, per la quale non sempre deuesi dire *Fa* nella Nota eccedente il *La* di *al mire*, è, per non variare la Terza maggiore douuta à quel Tuono, ( cosa sia Terza maggiore vedasi nella seconda Parte il Capitolo sesto) quando la richiede, e ciò accade ne Canti di settimo, & ottauo Tuono in caso, che la Cantilena passando al *Ffa ut* graue prima d'ascèdere al *c sol fa ut* habbia sopra l'*a la mire* vna sol Nota, perche ( come dissi, e come più diffusamente si dirà al Capitolo ottauo della seconda Parte, num. 12) detti Tuoni ricercano la Terza maggiore, alle volte però per causa de Tritoni farà necessario il dire *Fa*, e non *Mi* sopra l'*a la mire*, in caso però non possino scansarsi col porre il Diesis (del quale nella seconda Parte al Capitolo quarto num. 8.) nel *Ffa ut* graue ; accioche però meglio intendasi il detto sin' hora intorno al settimo, & ottauo Tuono , addurrò qui sotto gl'Essempij.

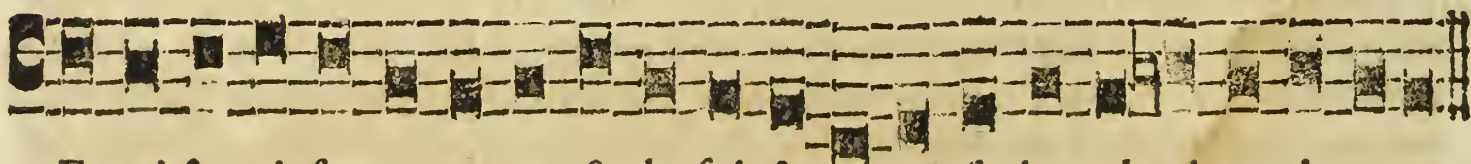
### Settimo Tuono.



Vt, fa, mi, fa, sol, fa, mi, fa, re, fa, sol, la, fa, sol, la, mi, fa, la, sol, la, fa, re, mi, re, vt.

Il sopraposto Essempio essendo di settimo Tuono, ricerca hauere la Terza maggiore, e perciò sopra il *La* dell'*a la mire* deuesi leggere *Mi*, e non già *Fa*.

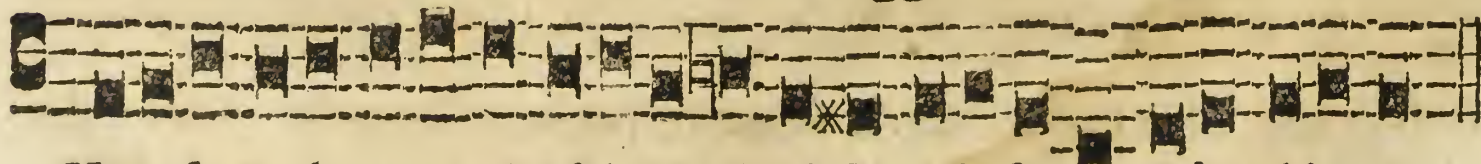
### Ottauo Tuono.



Fa, mi, fa, sol; fa, re, vt, re, fa, la, sol, fa, re, mi, fa, la, sol, mi, re, mi, re, vt,

Per essere d'ottauo Tuono il sopraposto Essempio, se gli deue la Terza maggiore, dal che ne siegue, che sopra il *La* d'*a la mire* deuesi dire *Mi*, e non *Fa*.

Ottauo Tuono col Tritono fuggito col  $\frac{\text{X}}{\text{—}}$  per causa della Terza maggiore.



Vt, re, fa, mi, fa, sol, la, sol, mi, fa, re, mi, sol, fa, sol, la, fa, re, mi, fa, sol, la, sol,

Ottauo

Ottavo Tuono col Tritono fuggito col b molle.



Vt, vt, fa, la sol, la, fa, re, mi fa, sol, la, fa, sol, re, fa, mi, fa sol, mi, fa, la, fa, fa, la, fa, la, sol.

Parmi hormai tempo di terminare questo Capitolo, per passare alle Mutationi, già che sin' hora più volte s'è seruito di questa parola *Mutatione*, per poscia terminare questa prima Parte.

Cap. X V.

Regola per praticare con facilità le Mutationi, e sua diuisione.

**V** Edutosi già cosa sia *Mutatione*, e quando debba farsi, restane l'assegnare vna Regola, per poter praticare qualsiuoglia mutatione, & ancora dire in quante specie diuidasi. Due specie adunque trouansi di mutatione, la prima dicesi mutatione di Quinta, l'altra mutatione di Quarta. La mutatione di Quinta viene così chiamata, perche dal *Fa* d'vna Proprietà, ò Deduttione al *Fa* della seguente vi si trouano cinque positioni, inclusi però quelle d'ambili *Fa*, come per essemplio accade dal *Fa* del *F fa ut* graue al *Fa* del *c sol fa ut*, imperciocche dal primo *Fa* al secondo, (ambi inclusi) vi si computano cinque Positioni, che sono *F fa ut*, *g sol re ut*, *a la mi re*, *b fa mi*, e *c sol fa ut*.

2 Quando adunque dourà praticarsi detta mutatione di Quinta, sopra il *Fa* della proprietà inferiore (se il Canto ascende) si dirà *Sol*, e col proseguire al *La*, nel luogo del *La* vi si dourà leggere *Re*, dicendo *Fa, Sol, Re, Mi, Fa*, dal che vedesi, che dal primo *Fa* al secondo (ambi inclusi) vi si numerano cinque Positioni, il che appare nel qui sotto notato Essemplio. Auerto, che nell'addurre gl'Essemplij di ciascuna mutatione, la Nota, nella quale si dourà fare la mutatione, sarà segnata con vna Semibreue nera, quale segnasi col seguente carattere  $\blacksquare$ , accioche meglio le dette Mutationi vengano intese.

Mutatione di quinta ascendente.



Vt, re, fa, sol, mi fa, re, fa, sol, re, mi, fa, sol, fa, mi, fa, re mi, fa, sol, fa.

Nell'apportato Essempio chiaramente si vede, che in *a la mi re*, doue si direbbe *La*, se il Canto non ascendesse di vantaggio, dicessi *Re*, mercè che il Canto passa dal *Fa* della proprietà di natura graue al *Fa* della proprietà di  $\text{H}$  quadro acuto.

3 Sep o il Canto descende, sotto il *Fa* della proprietà superiore dicessi *Mi*, e descendèdo al *Re* in luogo del *Re* dourà leggerfi *La*, col dire *Fa, Mi, La, Sol, Fa*, il che à punto si vede nel seguente Essempio.

### Mutatione di Quinta descendente.



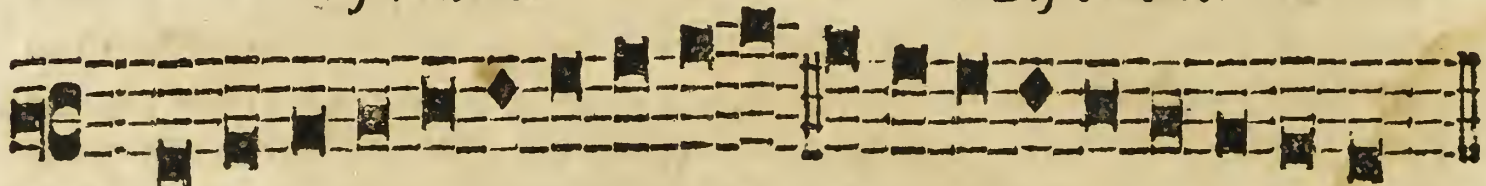
Fa, mi, fa, sol, fa, sol, la, fa, mi, la, sol, fa, re, fa, sol, la, fa, sol, la, sol,

Hor vedesi, che doue in *a la mi re*, se il Canto non descende fuori dell'Esaccordo, direbbesi *Re*, si legge *La*, stante che partendosi la Cantilena dal *Fa* della Proprietà di  $\text{H}$  quadro acuto, descende al *Fa* di natura graue; ma accioche vedasi, quante mutationi di Quinta si danno nel Canto Fermo, camminando per tutto il Monochordo, non mi rincresce il dimostrarle quì sotto.

### Mutatione di Quinta sopra la Chiaue di *F fa ut*.

*Ascendente.*

*Descendente.*

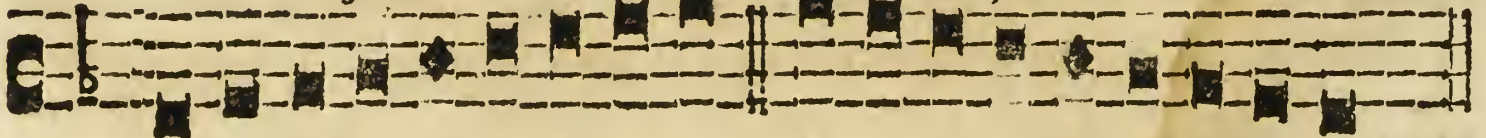


Vt, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re, vt.

### Mutat. di Quinta per accid. sopra la Chiaue di *c sol fa ut*.

*Ascendente.*

*Descendente.*



Re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re.

### Mutatione di Quinta sopra la Chiaue di *c sol fa ut*.

*Ascendente.*

*Descendente.*



Vt, re, mi, fa, sol, re, mi, fa,

fa, mi, la, sol, fa, mi, re, vt.



Trè adunque sono le mutationi di Quinta da farsi per tutto il Monochordo, abenche però la seconda assegnata per causa della di lei altezza non costumasi nelle Cantilene di Canto Fermo, stante che (come si disse altroue) non trouansi Cantilene, che caminano più di dodeci, ò quattordeci Positioni.

4 Essendosi detto al Cap. 10. num. 7. della presente Parte, videri il Canto Fratto, nel quale costumasi multiplicare il Monochordo nella parte remissa, ò vogliamo dire inferiore, come mostrai nel Cap. 4. num. 6. della presente Parte, è necessario il dire trouarsi vn' altra mutatione di Quinta descendendo dalla Chiaue di *F faut*, abenche accidentale, come qui appare.

### Mutatione di Quinta per accidente sotto la Chiaue di *F faut* per il Canto Fratto.

Ascendente. Descendente.

Mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi,

Chiaramente si vede, che doue in *B H mi* direbbesi *Mi*, non trouandosi in detta Positione altra Nota, col leggerui però *B fa H mi*, deuesi dire *Fa*, essendo mutatione di Quinta, mentre però il Canto sia per *b molle*, perche essendo per *H* quadro in vece di *Fa* dicesi *Mi*, dal che ne siegue, che per vietare il Tritono, che alle volte nasce dal *Fa* di detto *B fa H mi* all' *E la mi* graue, दौरà dirsi *Fa* in *E la mi*, del che più diffusamente al Cap. 8. della seconda Parte son per trattare, però per hora addurrò quiui vn' Essempio includente la mutatione di Quinta sopradetta assieme col detto Tritono, mà scansato col *b molle*.

Fa, sol; la, fa, mi, la, sol, fa, la, sol, fa, fa, sol, la, fa, sol, fa.

Nel Canto Fermo però non ricercasi tal mutatione di Quinta, stante che non trouasi Cantilena, ch' esca fuori della Mano di Guido, mà solo serue per il Canto Fratto, e Figurato.

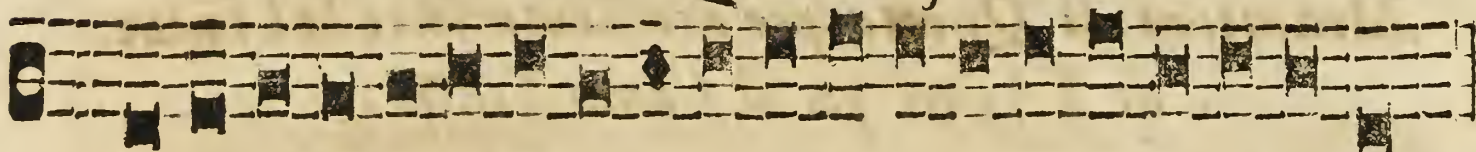
### Della Mutatione di Quarta.

5 L'altra specie di mutatione dicesi di Quarta, posciache dal *Fa* d'vna Proprietà al *Fa* della seguente vi si computano quattro Corde, ò Positioni, coll'includerui però quelle d'ambili *Fa*, come per Essempio accade dal *Fa* di *F faut*

graue al *Fa* di *C fa ut*, imperciocche dal primo al secondo *Fa* (ambi inclusi) vi si trouano quattro Positioni, quali altre non sono, che *F fa ut*, *E la mi*, *D sol re*, e *C fa ut*.

- 6 Hauendosi da praticare detta mutatione di Quarta, sopra il *Fa* della proprietà inferiore (se il Canto ascende) in vece di dire *Sol*, si leggerà *Re*, col dire *Fa, Re, Mi, Fa*; onde vedesi chiaramente, che dal *Fa* della proprietà inferiore à quello della superiore vi si trouano quattro Positioni (inclusi però ambi *Fa*) come qui si vede.

### Mutatione di Quarta ascendente.

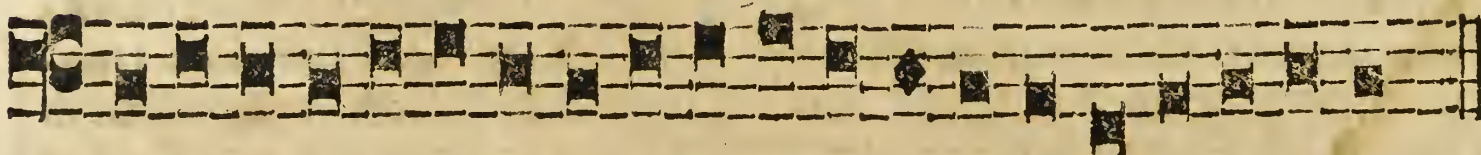


Vt, re, fa, mi, fa, sol, la, fa, re, mi, fa, sol, fa, mi, fa, sol, sol, la, sol, vt.

Già nel sopraposto Essempio si vede, che doue direbbesi *Sol* in *d la sol re*, leggesi *Re*, mercè che il Canto passa dal *Fa* della proprietà di  $\text{H}$  quadro acuto, à quello della proprietà di natura acuta.

- 7 Se poi il Canto descende, e che debba farsi la mutatione di Quarta, sotto il *Fa* della proprietà superiore in vece di dire *Mi*, dourà leggerfi *La*, dicendo *Fa, La, Sol, Fa*, il che vedesi nel qui sotto notato Essempio.

### Mutatione di Quarta descendente.



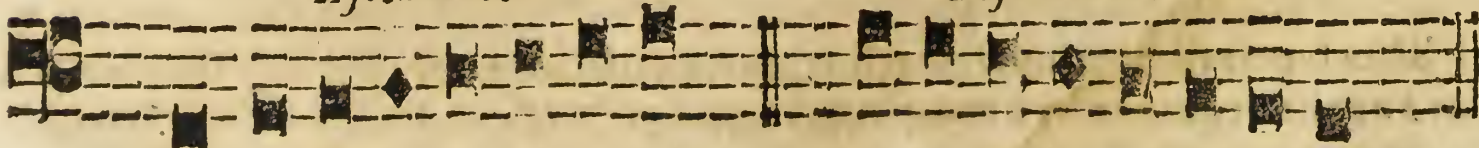
Re, fa, mi re, fa, sol, mi, re, fa, sol, la, fa, la. sol, fa, re, fa, sol, la, sol.

Senza dubbio alcuno nel sopranotato Essempio appare, che nell' *E la mi*, doue direbbesi *Mi*, leggesi *La*, stante che il Canto partendosi dal *Fa* della proprietà di natura graue descende al *Fa* della proprietà di  $\text{H}$  quadro graue. Vedutosi già il modo di fare la mutatione di Quarta sì in ascendere, come in descendere, parmi bene l'assegnare qui sotto in quanti luoghi del Monochordo può farsi detta mutatione, però.

### Mutatione di Quarta sotto la Chiaue di F fa ut.

Ascendente.

Descendente.



Re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la,

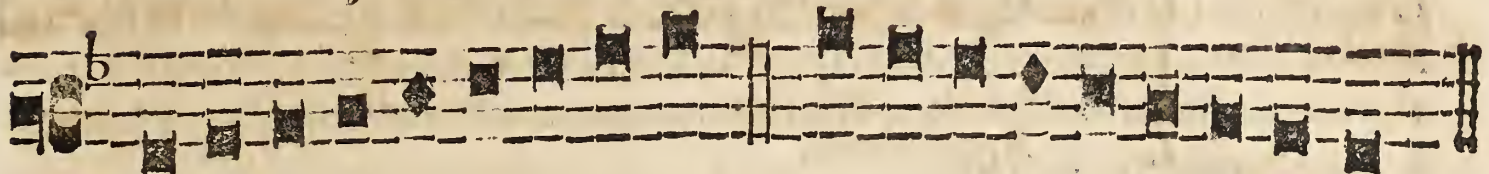
la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re,

Mutations

*Mutatione di Quarta sopra la Chiaue di F fa ut.*

*Ascendente.*

*Descendente.*

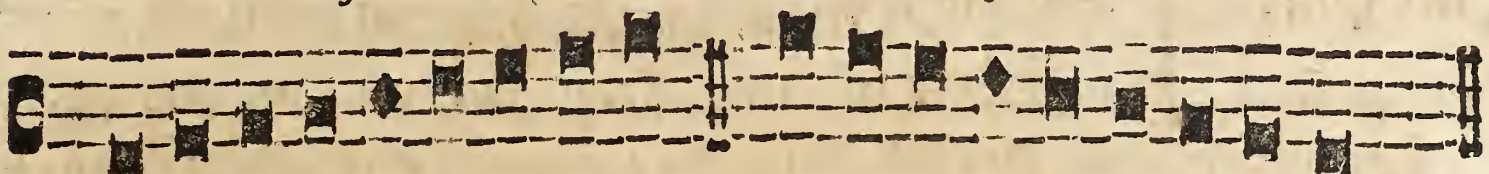


Vt, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la,      la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re, vt,

*Mutatione di Quarta sopra la Chiaue di c sol fa ut.*

*Ascendente.*

*Descendente.*

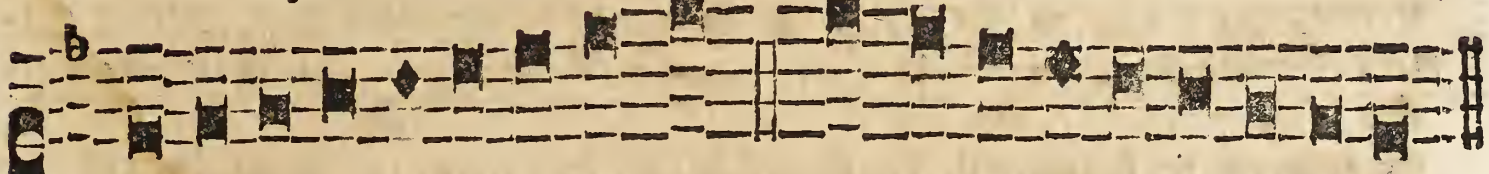


Vt, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la,      la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re, vt.

*Mutatione di Quarta per accidente sopra la Chiaue di c sol fa ut.*

*Ascendente.*

*Descendente.*



Vt, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la,      la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re, vt.

Da sopraposti Elsempij si viene in chiaro, che in tutta la Mano Aretina solamente quattro mutationi di Quarta possono farsi, abenche però la quarta, & vltima assegnata nel Canto Fermo non costumasi, non trouandosi Cantilene, che ascendino tante voci, serue però per il Canto Figurato, nel quale molte altre mutationi si di Quarta, come di Quinta mediante gl' accidenti si trouano, delle quali non seruendosene nel Canto Fermo, ne tralascio il discorrerne.

8 Si che è necessario, che il Principiante bramoso di praticarsi nelle mutationi riducafi à memoria le dette due specie di mutationi si ascendenti, come descendenti, cioè la mutatione di Quarta ascendente, che dice *Fa, re, mi, fa*, e descendente, che formasi con le seguenti voci *fa, la, sol, fa*, & ancora la mutatione di Quinta ascendente, qual dice *Fa, sol re, mi, fa*, e descendente, che dice *fa, mi, la, sol, fa*; il che tutto vedesi nelle qui sottoposte due Tauole.

*Ascendente.* ouero. *Descendente.*  
 Fa, re, mi, fa, fa, la, sol, fa,  
*Descendente.* *Ascendente.*  
 Fa, la, sol, fa, fa, re, mi, fa.

*Ascendente.* ouero. *Descendente.*  
 Fa, sol, re, mi, fa, fa, mi, la, sol, fa.

*Descendente.* *Ascendente.*  
 Fa, mi, la, sol, fa, fa, sol, re, mi, fa.

Mutatione di Quarta.

Mutatione di Quinta.

9 Accioche sappiasi quante mutationi si fanno per ciascuna delle due Chiaue, parmi bene il prolongarmi alquanto col dire, che in ciascuna di loro quattro mutationi si fanno, due per ascendere sopra la Chiaue, e due per descendere sotto la Chiaue; onde volendo ascendere sopra la Chiaue di *F fa ut*, quando il Canto è per  $\text{H}$  quadro, deuesi seruire della mutatione di quinta ascendente, qual dice *Fa, sol, re, mi, fa*; mà douendosi ascendere sopra la detta Chiaue, quando il Canto è per  $\text{b}$  molle, si seruirà della mutatione di Quarta ascendente, quale è *fa, re, mi, fa*, in caso poi debbasi scendere dalla detta Chiaue, essendo il Canto per  $\text{H}$  quadro, come sempre costumasi nel Canto Fermo, s'adoprarà la mutatione di Quarta descendente, qual dice *Fa, la, sol, fa*, mà se per forte si dourà descendere dalla detta Chiaue, e che il Canto sia per  $\text{b}$  molle, come il più delle volte costumasi nel Canto Fratto, e Figurato) bisognerà seruirsi della mutatione di Quinta descendente, quale è *fa, mi, la, sol, fa*, le quali quattro mutationi da vsarsi nella Chiaue di *F fa ut* appaiono tutte nel qui sottoposto Essempio.

*Mutatione di Quinta ascend.* *Mutatione di Quarta per accidente ascend.*  
 Fa, sol, re, mi, fa, fa, re, mi, fa, sol,  
*Mut. di Quarta descend.* *Mut. di Quinta per accid. desc. per il Canto Fratto.*  
 Fa, la, sol, fa, mi, fa, mi, la, sol, fa,  
 Resta

Resta l'assegnare le mutationi si ascendenti, come descendentì da praticarsi nella Chiaue di *c sol fa ut*, e però.

10 Nella Chiaue di *c sol fa ut* sogliansi usare quattro mutationi al pari di quella di *F fa ut*; onde sappiasi, che douèdo ascendere sopra la Chiaue di *c sol fa ut*, e che il Canto sia per  $\text{H}$  quadro, s'adoprarà la mutatione di Quarta ascendente, quale è *fa, re, mi, fa*; mà se il Canto sarà per  $\text{b}$  molle, si seruirà della mutatione di quinta ascendente, principiando col *fa* nel *b fa H mi* acuto, dicendo *fa, sol, re, mi, fa*, se poi bisognerà scendere dalla detta Chiaue, e che il Canto sia per  $\text{H}$  quadro, intal caso si seruirà della mutatione di Quinta descendente, dicendo *fa, mi, la, sol, fa*; in caso poi che il Canto sia per  $\text{b}$  molle, s'adoprarà la mutatione di Quarta descendente, principiando però nel *c sol fa ut* col *sol*, e col passare al *b fa H mi* con il *fa*, si descenderà, dicendo *fa, la, sol, fa*, quali mutationi vedonsi nel qui sotto notato Essempio.

*Mutatione di Quarta ascend.*

*Mutatione di Quinta per accid. ascend.*

Fa, re, mi, fa, sol,      fa, sol, re, mi, fa.

*Mutatione di Quinta descend.*

*Mutatione di Quarta per accid. descend.*

Fa, mi, la, sol, fa,      sol, fa, la, sol, fa.

Si che in questi duoi numeri 9. e 10. imparasi il modo, di fare qualsiuoglia mutatione per ciascuna Chiaue, cantandosi ò per  $\text{b}$  molle, ò per  $\text{H}$  quadro, quali però tutte assieme vedansi nelle seguenti due Tauole.

*Mutatione di Quarta ascend.*

*Mutatione di Quinta ascend.*

Fa, re, mi, fa, sol,

fa, sol, re, mi, fa,

Fa, mi, la, sol, fa,

fa, la, sol, fa, mi.

*Mutatione di Quinta descend.*

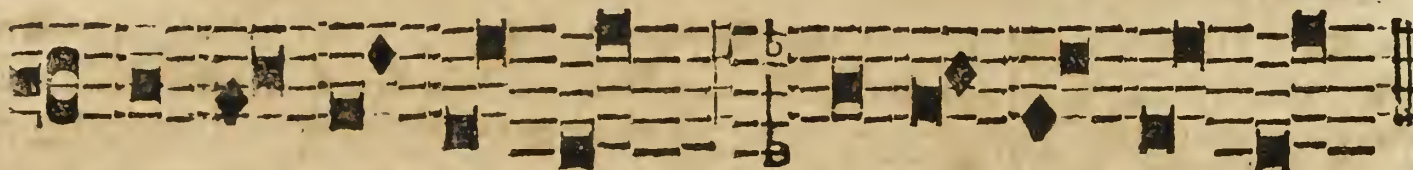
*Mutatione di Quarta descend.*

*Mutazione di Quinta ascend.*

Fa, sol, re, mi, fa,

*Mutazione di Quarta ascend.*

fa, re, mi, fa, sol.



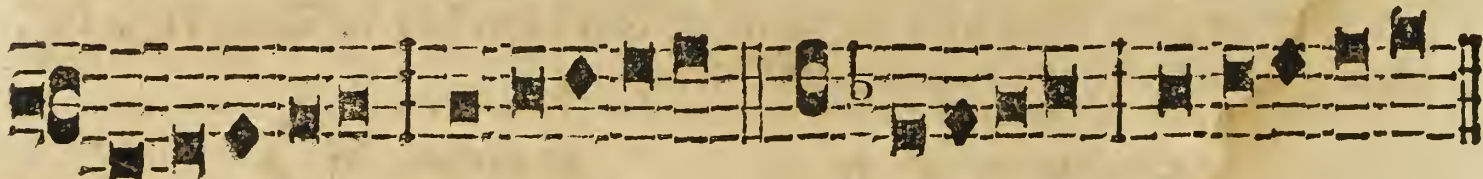
Fa, la, sol, fa, mi,

*Mutazione di Quarta descend.*

fa, mi, la, sol, fa.

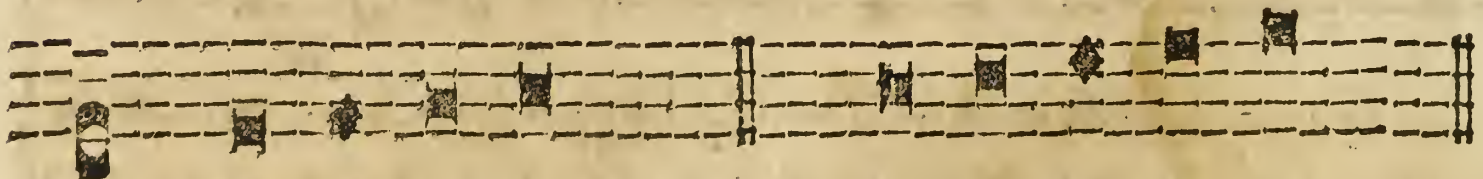
*Mutazione di Quinta descend.*

11 Non voglio tralasciare il dire, che ad' vna mutatione ne sieguel' altra contraria, cioè à dire, alla mutatione di Quinta succede quella di Quarta, e questa à quella, sí in ascendere, come in descendere; siche qualunque volta ascenderà, ò descenderà il Canto fuori dell'Essacordo, ò Scala, dourassi offeruare, se dal *fa* della proprietá, nella quale è la Chiaue, al *fa* della proprietá seguente, alla quale procede il Canto, vi si computano quattro, ouero cinque Positioni; se li detti *Fa* saranno distanti quattro Corde, ò Positioni, si partirà dall'a Chiaue con la mutatione di Quarta, coll' arriuare al *fa* della proprietá seguente, dal quale poi si proseguirà con la mutatione di Quinta, se il bisogno costringe, stante la regola data si, che la mutatione di quinta succede à quella di Quarta, il che abenche vedasi nelle sopraposte due Tauole, ne addurrò ancora quí gl'Essempij più chiari.

*Mutazione di 4.**Mutazione di 5.**Mutazione di 4.**Mutazione di 5.*

Mi, fa, re, mi, fa, fa, sol, re, mi, fa,

fa, re, mi, fa, fa, sol, re, mi, fa.

*Mutazione di 4.**Mutazione di 5.*

Fa, re, mi, fa,

fa, sol, re, mi, fa.

In caso poi, che dal *fa* della Chiaue al *fa* della proprietá seguente, al quale arriua il Canto, vi siano cinque Positioni, ò Corde, dourassi partire dal *fa* della Chiaue con la mutatione di Quinta, per poi passare al *fa* della proprietá seguente, dal quale poi si proseguirà, ( se si ricerca inoltrarsi di vantaggio ) con la muta-

la mutatione di Quarta, stante la Regola sopradetta, che alla mutatione di Quinta ne siegue quella di Quarta, il che vedesi ne seguenti Essempij.

*Mutatione di 5. Mutatione di 4. Mutatione di 5. Mutatione di 4.*

Fa, sol, re, mi, fa, fa, re, mi, fa, sol, fa, sol, re, mi, fa, fa, re, mi, fa, sol.

*Mutatione di 5. Mutatione di 4.*

Fa, sol, re, mi, fa, fa, re, mi, fa.

Da sopraposti Essempij cauasi, che alla mutatione di Quinta succede quella di Quarta; sappiasi però, che il primo Essempio della mutatione di Quinta, quale formasi nella parte graue, solo serue nel Canto Fratto per le ragioni dette di sopra al numero quarto del presente Capitolo, e che nel Canto Fermo sempre per descendere sotto la Chiaue di *F fa ut* vsasi la mutatione di Quarta, stante il detto di sopra al numero quarto di questo Capitolo.

12 Sò, che da qualche capriccioso potrebbesi dire, dūque la regola data di sopra, che vna mutatione succede all'altra, non è generale, posciache potrebbesi dare vna Cantilena (parlando del Canto Fermo) che fosse di festo Tuono per *b* molle, e che descendesse sotto il *C fa ut*, dal che ne seguirebbe (mentre che nel Canto Fermo non vsasi la mutatione di Quinta sotto la Chiaue di *F fa ut*) che alla mutatione di Quarta ne succederebbe vn'altra di Quarta, come può vedersi nel qui sottoposto Essempio.

*Mutatione di 4. Mutatione di 4.*

Fa, sol, la, fa, mi, fa, re, fa, sol, la, sol, fa, sol, la, fa, la, sol, la, fa, re, re, fa, sol, fa.

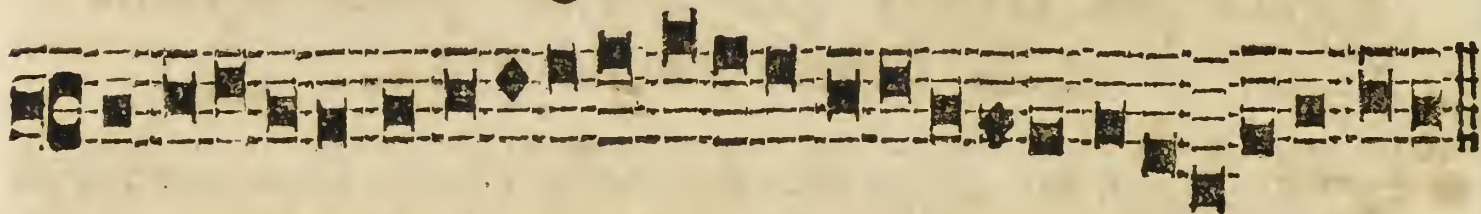
Fa, sol, la, fa, mi, fa, re, fa, sol, la, sol, fa, sol, la, fa, la, sol, la, fa, re, re, fa, sol, fa.

Al che rispondo, che se ciò potesse darsi, farebbe vero, che alla mutatione di Quarta ne seguirebbe pure vn'altra di Quarta, mà Essempio simile al sopraposto non trouarassi mai in tutti i libri Choralì, massime per *b* molle, può ben darsi per *C* quadro, mà in tal caso non seguirebbe alla mutatione di Quarta vn'altra simile, posciache leggendosi per *C* quadro, si formarebbe sopra la Chiaue la mutatione di Quinta, e descendendo dalla Chiaue, s'adoprarebbe quella.

quella di Quarta, come si può vedere dal sottoposto Essempio dissimile dall'apportato di sopra solo per H quadro.

*Mutatione di Quinta.*

*Mutatione di 4.*



Fa, sol, la, fa, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, fa, mi, sol, la, fa, la, sol, la, fa, re, re, fa, sol, fa.

La ragione, perche non può darsi Essempio simile al sopraposto, è, perche dal *fa* del *bfa* *mi* acuto al *mi* del *B* *mi* graue non si formerebbe vn Diapason, ò Ottava perfetta, mà bensì vn Semidiapason, posciache gli mancherebbe vn Semituono minore, del quale si dirà al Capitolo quinto della seconda Parte, dal che vedesi chiaramente, essere generale la sopradata regola, e restarne da tal replica intatta.

*Ristretto.*

13 Si che postosi à memoria il Principiante le due specie di mutationi si ascendenti, come descendenti con questa Regola, che vna mutatione succede all'altra, facilmente potrà procedere per qualsiuoglia modulatione, anzi per tutto il Monochordo, cioè quando saprà, che la mutatione di Quinta per ascendere dice *Fa, sol, re, mi, fa*, e per descendere *fa, mi, la, sol, fa*, come parimente ancora, che la mutatione di Quarta ascendente dice, *fa, re, mi, fa*, e descendente *fa, la, sol, fa*, e che alla mutatione di Quinta succede quella di Quarta, e questa à quella, potrà (come dissi) sicuramente per tutto il Monochordo procedere.

14 E' da notarsi finalmente, esser due le Figure, ò Note, con le quali incominciansi à fare le mutationi, cioè *Re*, e *La*, col il *Re* ad' ascendere con il *La* à descendere. Dissi al Capitolo nono numero primo della presente Parte, esser stato da Guido ritrouato il Verso *Vt, re, mi scandunt, &c.* per denotare, che con trè Figure incominciuausi ad' ascendere, e con altre trè à descendere per fare le mutationi, posciache lui assegnò Regola per fare le mutationi al sai più difficile dell'assegnata di sopra, mà riuscendo quella difficile à principianti, hò giudicato bene, l'apportare la sopra assegnata (abbracciata da molti) per esser facile à tutti il praticarla, e perciò la Regola data di sopra, che in due Note sole incominciasi à fare qualunque mutatione non è contraria al Verso di Guido, & è concernente alla regola delle due specie di mutatione di sopra assegnata; onde parmi hormai tempo di far passaggio alla pratica di dette mutationi, essendomi alquanto prolungato per iscoprire gl'intoppi, ne quali inauedutamente ciascuno haurebbe forsi inciampato.



# Cap. XVI.

*Regola per leggere qualsivoglia Nota distante dalla Chiaue, ò per salto.*

**T**rouandosi alle volte assai distante dalla Chiaue la prima Nota, ò Figura del Canto, douerassi in tal caso principiare a leggere dalla Chiaue (supponendosi nella mente esserui le Note dalla Chiaue alla prima Nota del Canto) con la mutatione, che adoprafi per ascendere, se la prima Nota del Canto farà sopra la Chiaue, ouero con la mutatione descendentè, se la prima Nota, ò Figura farà collocata sotto la Chiaue, profeguendosi con detta mutatione tanto, che giungasi alla detta prima Nota, come à punto si vede nel quí sottonotato Essempio.

Primo Essempio.

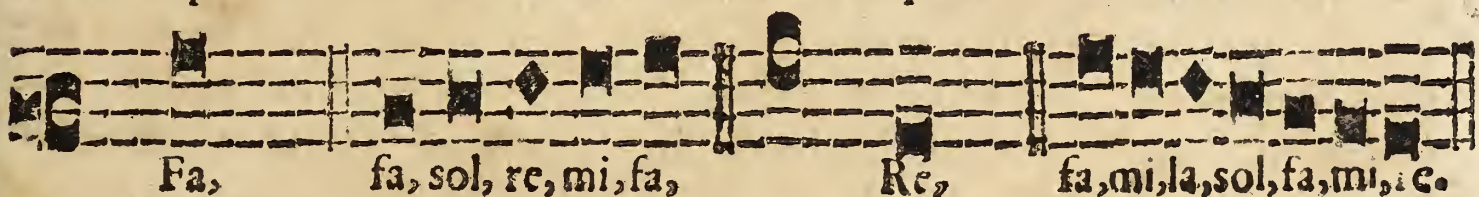
Secondo Essempio.

*Principio.*

*Ricerca.*

*Principio.*

*Ricerca.*



Nel primo Essempio, essendo la prima Nota sopra la Chiaue, si parte dalla detta Chiaue con la mutatione di quinta ascendente, stante che il Canto è per  $\text{H}$  quadro, e nel secondo per esser la prima Nota sotto la Chiaue, principiasi dalla Chiaue con la mutatione di Quinta descendentè, e ciò, che dicesi de' li duoi apportati Essempij, seruirà per tutti gl'altri principij, che ciascuna Cantilena può hauere.

La predetta Regola di supporfi le Note nella mente, per trouare la prima Nota del Canto, serue ancora, quando nella medema proprietá della Chiaue incomincia il Canto, come pure per trouare le Note per salto, del che quí ne siegue l'Essempio.

Primo Essempio.

Secondo Essempio.

*Principio.*

*Ricerca.*

*Principio.*

*Ricerca.*



Ne duoi sopraposti Essempij appare, che per trouare la Nota, con la quale incomincia

comincia il Canto, è necessario il dar principio dalla Chiaue ascendendo, ò descendendo, secondo porta il bisogno, sin tanto, che s'arriui alla Nota, dalla quale principia il Canto, la qual Regola serue ancora per trouare qualsiuoglia Nota per salto, come qui sotto si vede.

### *Essempio de Salti.*



### *Ricerca de sopraposti Salti.*



Senza dubio veruno vedesi, che con facilità grande trouansi le Note per salto, col fingersi nella mente, esserui le Note medie frà li salti, come si può vedere nel sopraposto Essempio, nel quale le Note, che fingonsi esserui, sono notate con Semibreui nere segnate col seguente carattere  $\blacklozenge$

3 Trouansi parimente cò la medema Regola le Note tanto distanti per salto, ch'escono fuori della proprietà della Chiaue, bastarà solo ascendere, ò descendere (conforme il bisogno) con le mutationi ricercate per arriuare alla Nota collocata fuori della proprietà della Chiaue, del che, abenche la necessità non costringa, ne addurrò vn'Essempio.

### *Essempio de Salti.*



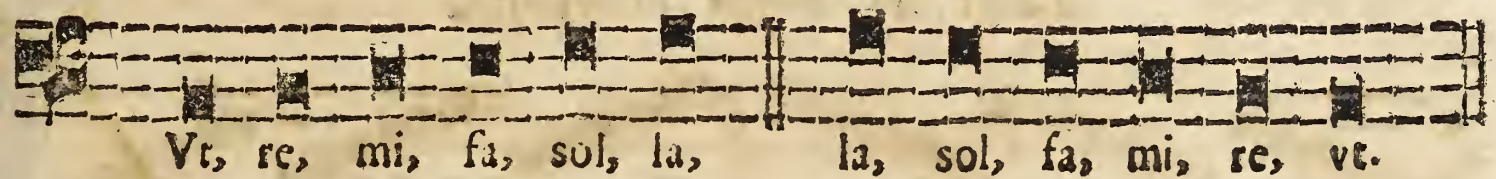
### *Ricerca de sopraposti Salti.*



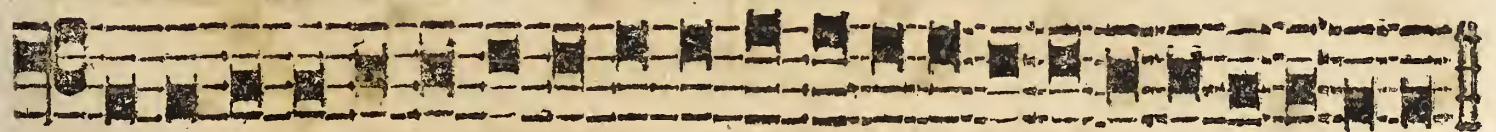
Già si vede, che per ricercare li Salti del sopraposto Essempio è necessario seruirsi d'ambe le mutationi si ascendenti, come descendenti, il che deue seruire di sufficiente Essempio, per ricercare li Salti in qualsiuoglia Canto, cioè adoprando le mutationi douute alle proprietà, per le quali camina il Canto.

4 Dopo l'hauer appreso il Principiante le sopradate Regole, di fare le mutationi, e leggere qualsiuoglia figura, ricercasi il praticare li Salti di Terza, Quarta, Quinta, Sesta, & Ottava, non essendo necessario nel Canto Fermo l'essercitare li Salti di Settima, mercè che non ve se trouano ne libri Choralì, abenche però farà bene ancora in quelli rendersi pratico, assegnarò dico, li detti Salti, accioche con sicurezza possi cantare qualsiuoglia Canto. Hò giudicato bene, apportare quì sotto non solo l'Essacordo, ò Scala di Guido, ma ancora li Salti di qualsiuoglia specie (fuori che della Settima, per la sopradata ragione) da praticarsi ne Canti, quali però prima d'assegnarli incomposti, cioè con li soli estremi, gli apporterò composti, che è dire, con le Note medie, accioche il Principiante più facilmente possi della voce giusta impossessarsi, basterà solo, che cantando vn Salto composto, offerui bene con la mente la voce d'ambi gl'estremi del Salto, e poi dourà cantarlo incomposto, come per gratia d'Essempio, douendo cantare il Salto di Terza *Vt, mi*, prima locantarà composto con la Voce media, dicendo *Vt, re, mi*, di poitenendo bene à memoria la voce d'ambi gl'estremi *Vt, mi*, lo cantarà incomposto, col dire *Vt, mi*, & il medemo modo di cantare il Salto di Terza dourà praticarsi nelli altri da assegnarsi, quali tutti quì sotto appaiono.

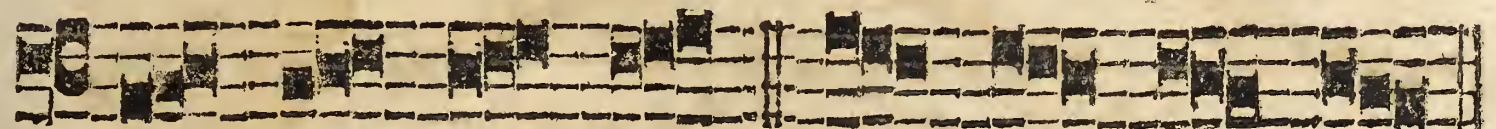
*Essacordo, ò Scala.*



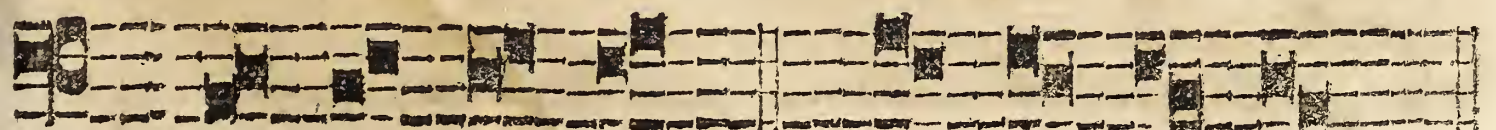
*Vnisoni.*

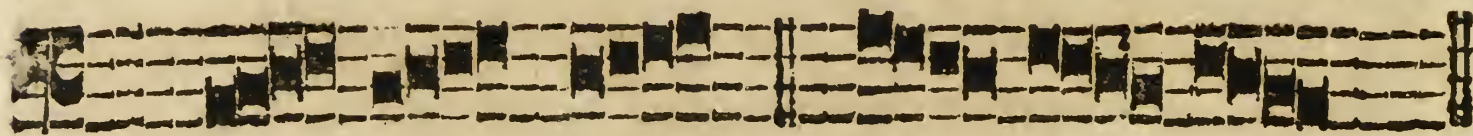
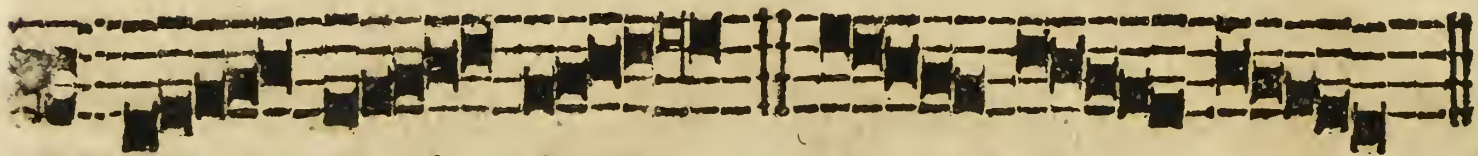
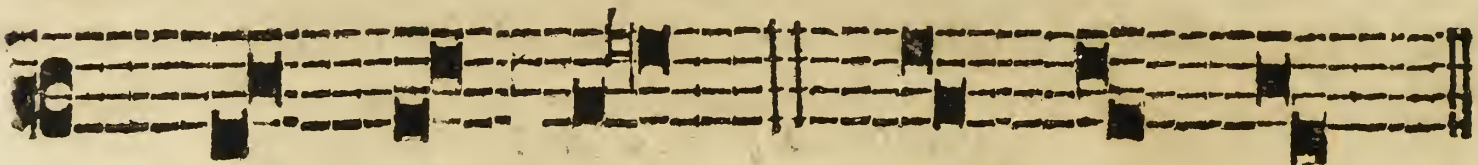
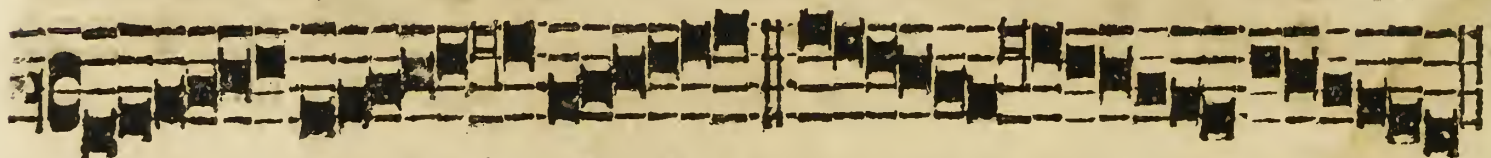
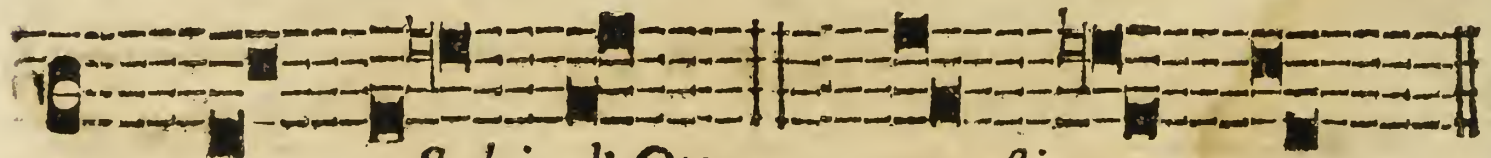
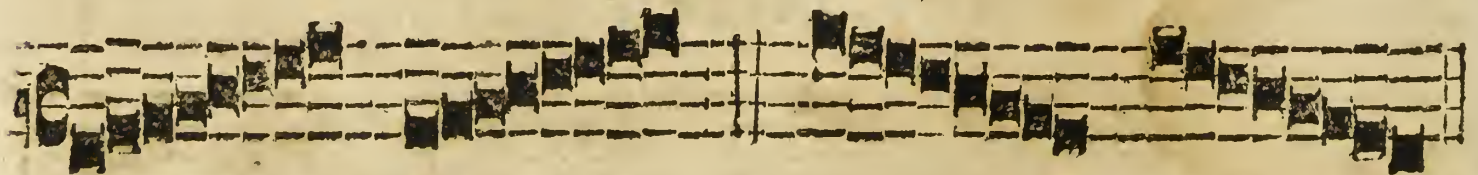
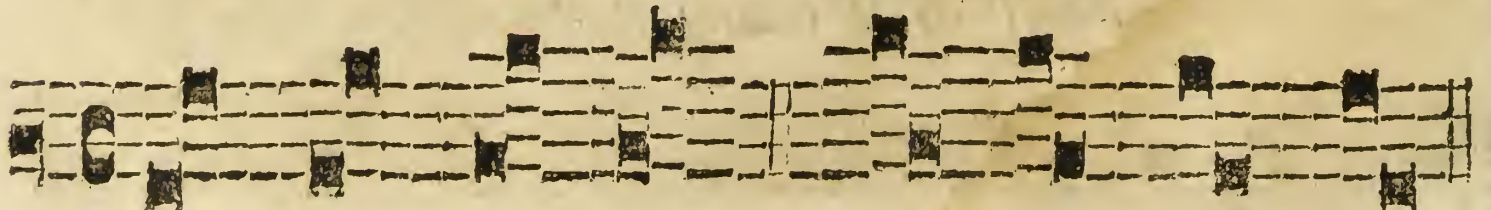


*Salti di Terza composti.*



*Salti di Terza incomposti.*



*Salti di Quarta composti.**Salti di Quarta incomposti.**Salti di Quinta composti.**Salti di Quinta incomposti.**Salti di Sesta composti.**Salti di Sesta incomposti.**Salti d'Ottava composti.**Salti d'Ottava incomposti.*

Accioche ancora ciascuno possi praticarsi in tutti li Salti, dopò hauerli imparati con franchezza ad' vno, ad' vno, dourà cantare Cantilene copiose de Salti, perche ciò facendo, diloro s'impossessará con prestezza, col auertire ancora, di cantare Cantilene si per  $\text{H}$  quadro, come per  $\text{h}$  molle. Non mi rincresce, quì sotto assegnare vna Ricercata di tutti li sopraposti Salti, come ancora delle Cadenze di tutti li Tuoni, de quali nella terza Parte diffusamente si è per trattare.

*Ricercata de Salti.*

The musical score consists of ten staves of music. Each staff begins with a clef (C-clef, F-clef, or G-clef) and contains a sequence of square notes connected by stems. The notes are arranged in a way that demonstrates various intervals and leaps. The first staff has a 'b' (flat) symbol above it. The second staff has a 'b' (flat) symbol below it. The third staff has a 'b' (flat) symbol above it. The fourth staff has a 'b' (flat) symbol below it. The fifth staff has a 'b' (flat) symbol above it. The sixth staff has a 'b' (flat) symbol below it. The seventh staff has a 'b' (flat) symbol above it. The eighth staff has a 'b' (flat) symbol below it. The ninth staff has a 'b' (flat) symbol above it. The tenth staff has a 'b' (flat) symbol below it. The music concludes with a decorative flourish.

Hora per metter fine à questa prima Parte, dico, che quello, che sin' hora si è detto, potrà seruire di lume bastante per arriuare à saper leggere qualsiuoglia Canto con sicurezza, e prattica grande, douendosi hormai passare alla seconda Parte, per essere assai più necessaria à chi brama fare acquisto di questa sciēza, & arriuare ad' vn perfetto fine.





# PARTE SECONDA DELLE CONGIUNZIONI DEL CANTO.



Stendosi nell'antecedente Parte aperto à Principianti il sentiero, per inoltrarsi all'acquisto dell'arte del ben cantare, coll'hauergli dimostrato il lume d'euidenti, e ben fondati principij, quale potrà gli seruire di filo sicuro, per uscire ben tosto da intricati laberinti, che ben spesso si rappresenterebbero al loro intelletto inesperto, hora sarà conueneuole col medemo lume auanzarsi à più alte dottrine, e necessarie cognitioni, e però in questa seconda Parte in quindici Capi diuisa tratterò delle Congiuntioni del Canto, sù le quali penso prolongarmi alquanto, solo però per arriuare alla perfetta, e ben fondata Theorica del Canto Fermo, puro, e semplicissimo fine di questa seconda Parte.

## Cap. I.

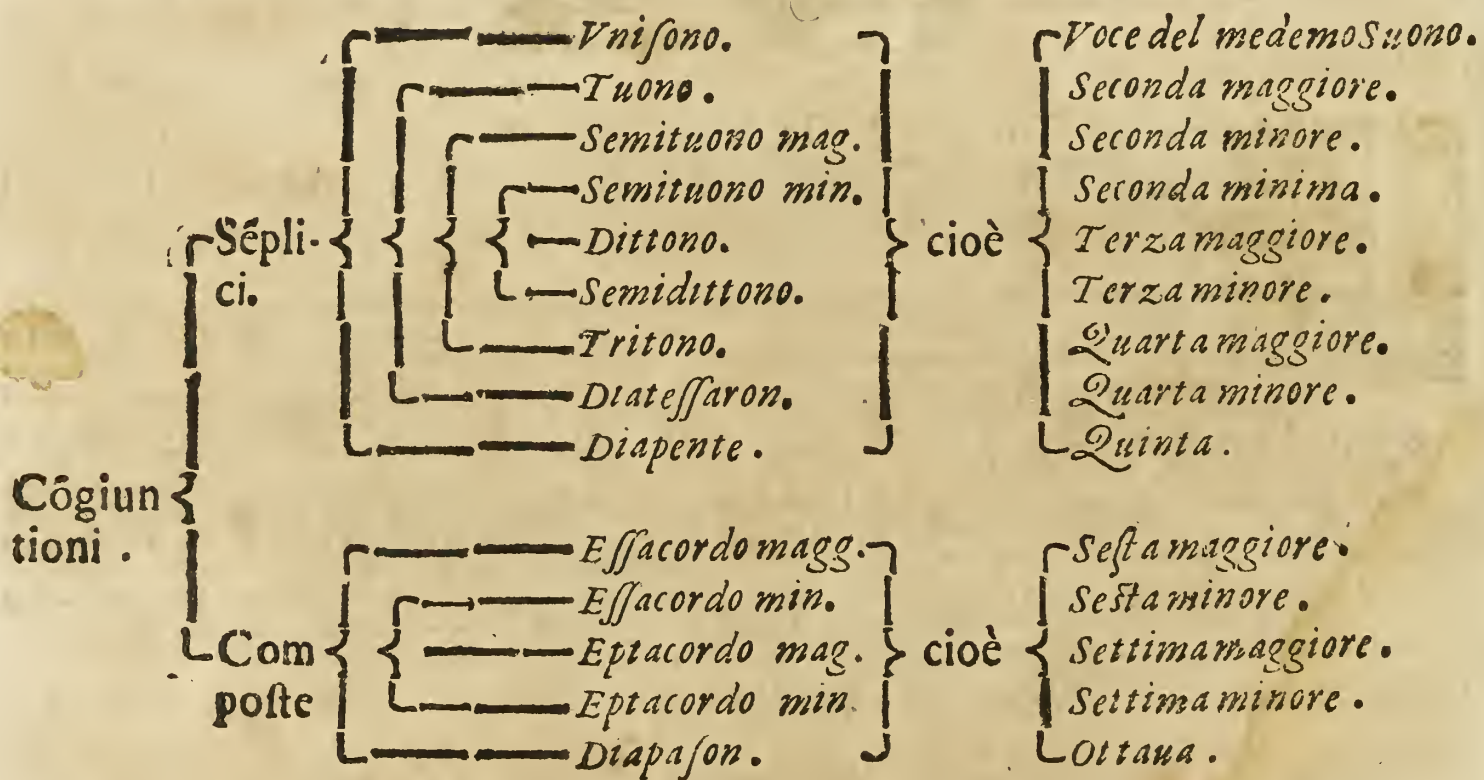
*Che cosa, e quante siano le Congiuntioni del Canto Fermo.*

**L**E Congiuntioni del Canto Fermo altro non significano, che *Aggregazioni di voci contenute ne numeri cantabili, quali altri non sono, che* 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Diconsi Congiuntioni à differenza degl'Elementi del Canto Figurato distribuiti in Consonanze, e Dissonanze, posciache le Congiuntioni non ricercano, esser vditiambi li di loro estremi nell'istesso tempo, come richiedono gl'Elementi del Canto Figurato, dal che ne siegue, non douer ne meno esser chiamate Consonanze, e Dissonanze, mercè che altro non odesi di ciascuna di loro nell'istesso tempo, che vn'estremo solo,

quale da se stesso non può formare harmonia , ò Consonanza veruna , è ben vero però , che differiscono frà di loro solo nel nome .

- 2 Quattordecì sono le Congiuntioni del Canto Fermo , incluse però tutte ne numeri cantabili , e vengano diuise in due specie , in Semplici , & in Composte , quelle sono *Vnisono* , *Tuono* , *Semituono maggiore* , *Semituono minore* , *Dittono* , *Semidittono* , *Tritono* , *Diateffaron* , e *Diapente* , queste sono *Essacordo maggiore* , *Essacordo minore* , *Eptacordo maggiore* , *Eptacordo minore* , e *Diapason* ; quelle diconsi Semplici , perche ciascuna di loro formasi da se sola , queste Composte , mercè che ciascuna di loro componesi , ò formasi con due Semplici , come si vedrà nella di loro spiegatione , accioche però meglio intendansi i loro nomi , assegnerò il seguente Arbore .

### Arbore .



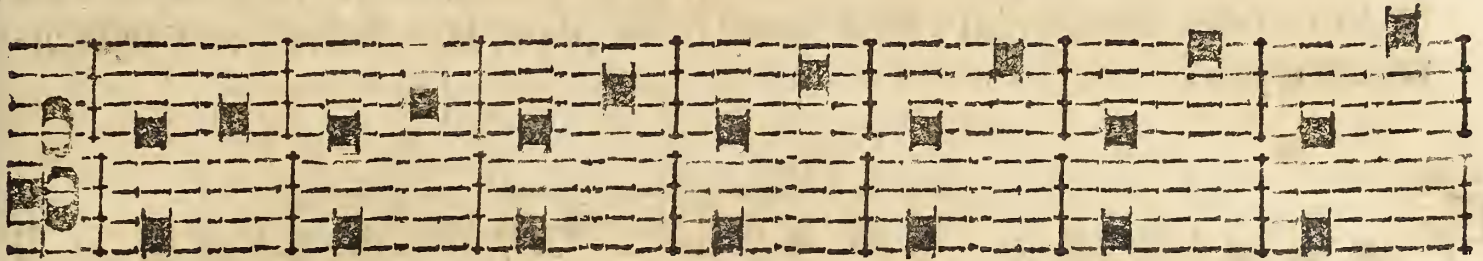
- 3 Le sopra assegnate Congiuntioni del Canto possono moltiplicarsi , mercè che alle volte trouansi Salti ( nel Canto Fermo però non si trouano , ma dicasi solo per chi di loro se ne serue ) eccedenti il Diapason , però sappiasi , esser sempre le medeme Congiuntioni , con questa differenza , che si dicono composte , come per Essempio , trouasi vna Congiuntione di dieci voci , questa si dirà Congiuntione d'vn Diapason con vn Dittono , ò Semidittono secondo le Note , che arriuanò alla Decima , cioè farà vn Salto d'Ottava congiunto ad' vna Terza maggiore , ò minore conforme le Figure componenti detta Terza ; parimente ancora può darli vn' Ottava ricomposta , cioè vna Congiuntione di ventidue Voci , quale altro non sarà , che vn' Ottava ricomposta , ò triplicata , e quello diceasi dell' Ottava deuesi parimente intendere dell' -



dell'altre Congiuntioni composte, ò ricomposte, impercioche altro non sono, che le prime Congiuntioni assegnatesi di sopra assieme congiunte, mà trasportate vn'Ottava, ò due, e di vantaggio ancora, se il bisogno costringe, del che ne assegneràò quiui vn'Essempio.

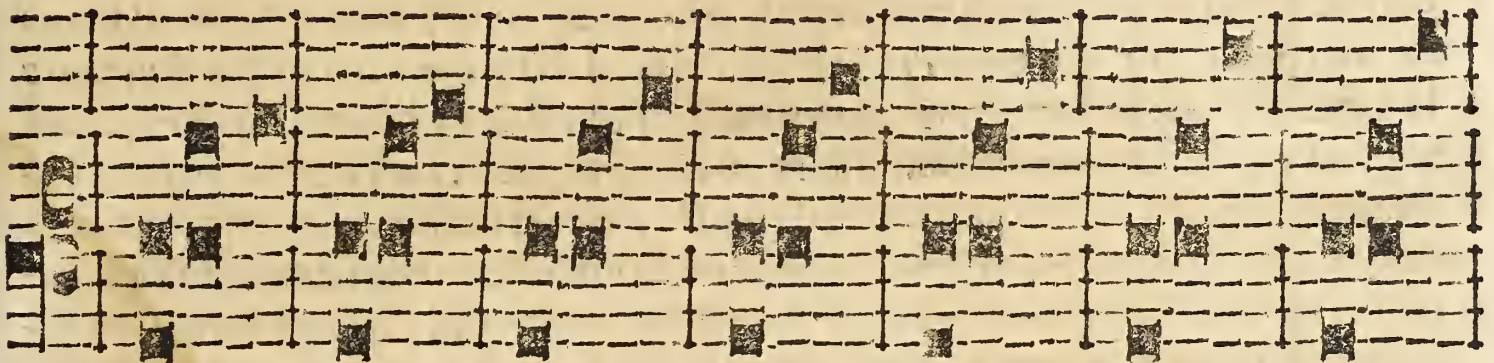
*Essempio.*

IX. cioè X. XI. XII. XIII. XIII. XV.  
 2. Comp. 3. Comp. 4. Comp. 5. Comp. 6. Comp. 7. Comp. 8. Comp.



Ottava con 2. con 3. con 4. con 5. con 6. con 7. con 8.

XVI. cioè XVII. XVIII. XIX. XX. XXI. XXII.  
 2. Ricomp. 3. Ricomp. 4. Ric. 5. Ricomp. 6. Ric. 7. Ricomp. 8. Ric.



Ott. Comp. con 2. con 3. con 4. con 5. con 6. con 7. con 8.

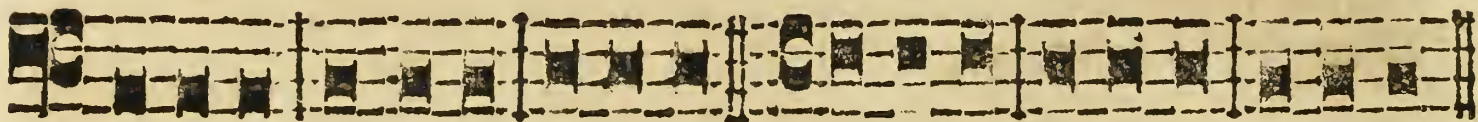
Nè sopraposti Essempij vedesi, esser sempre le medeme Congiuntioni, mà trasportate vn' Ottava sopra, ò più; il medesimo intender si deue per discesa; onde perche le dette Congiuntioni composte, e ricomposte ( come dissi ) non appartengono al Canto Fermo, trala sciarò il discorrerne di vantaggio, e semplicemente discorreremo di ciascuna di loro semplice, e non composta, e però.

Cap. II.

*Dell' Vnisono.*

**P** Er Vnisono altro non intendesi, che vna aggregatione di due, ò più voci uguali, che non fanno interuallo alcuno, mà sono contenute in vna medesima

ma Positione, ò Corda, e trouasi nella proportione dell' Egualità trà 1. & 1. ouero trà 2. e 2. & altre simili, della quale proportione, come ancora dell' altre còtenute nelle altre Cògiuntioni da assegnarsi si discorrerà nella presente Parte, al numero 4. 6. del 5. Capitolo. L'effetto di detta Congiuntione è, fare, che cantando alcuni assieme, vno non supera l'altro ò con altezza, ò bassezza, imperciocche tutti con voce vnisonante assieme cantano; fà ancora, che quello, che da se solo canta per Vnisono, non deue in modo alcuno variare, ò in altezza, ò in bassezza il Canto, posciache più non direbbesi Vnisono, consistendo questo in più Note di suono eguale nella medema Positione, ò Spatio, come nella di lui Definizione si disse, il che sarà chiaro con il seguente Essempio.



Vnisono.      Vnisono.      Vnisono.      Vnisono.      Vnisono.      Vnisono.

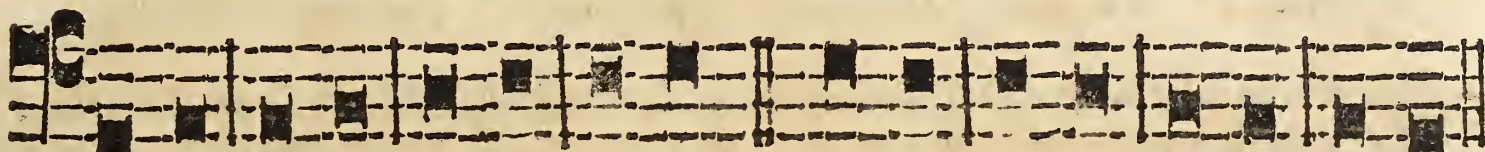
- 2 L' *Vnisono* non deue dirsi Consonanza, ne interuallo, al riferire del Zarlino al Capitolo vndecimo della seconda Parte delle sue Istitutioni harmoniche, perche tanto è l' *Vnisono* appresso il Musico, quanto è il *Punto* appresso il Geometra, polciache sicome il *Punto* è principio della Linea, mà non è Linea, ne la Linea è composta di Punti, non hauendo questi longhezza, larghezza, ne altezza veruna di potersi continuare, ò congiungere con vn' altro *Punto*, così parimente l' *Vnisono* non è Consonanza, ò Interuallo, mà bensì principio della Consonanza, e dell' Interuallo, oltre che viene formata ogni Consonanza trà due Voci per il graue, e per l'acuto distanti, da quali formasi vn Interuallo, il che non essendo concesso all' *Vnisono*, ne siegue non douersi in modo alcuno chiamar Consonanza, ne Interuallo, come appunto dicesi dal P. Bonauentura di Brescia nel suo *Breuisloquium Musicale*, dal P. Marinelli nella sua *Via retta*, e da' altri.
- 3 Potrebbe si dire, che in alcune maniere diuerle può dar si l' *Vnisono*, cioè quando alcuno da se solo canta in Choro qualche Lettione, come ancora può chiamarsi *Vnisono*, cantandosi qualche Cantilena da alcuni assieme, stante che tutti d' accordo mutano la voce coll' ascendere, e descendere vnitamente; parimente può dirsi *Vnisono* il salmeggiare in Choro senza Canto, recitandosi da tutti assieme li Salmi nella voce medema; mà perche tutte queste maniere d' *Vnisono* assegnate dal P. Marinelli nella sua *Via retta* all' Offer. 2. del quinto Capitolo della prima Parte riducansi alla sopradata definizione dell' *Vnisono*, posciache in cialcuna delle dette maniere verificasi il cantare con voce eguale, per non esser prolisso, intorno à queste non mi estendo più oltre.

## Cap. III.

## Del Tuono, e sua diuisione.

**I**L Tuono, secondo Guido, non è altro, che un Spatio, ò sia Intervallo di due Voci continuate ( in qual proportione cada il Tuono vedasi al numero terzo del presente Capitolo) il che accade qualunque volta partesi dall' *Vt* per passare al *Re*, e dal *Re* al *Mi*, dal *Fa* al *Sol*, e dal *Sol* al *La*, & il medemo ancora descendendo con le sopradette Voci. Non visi è posto l'intervallo, che formasi trà il *Mi*, & il *Fa*, e dal *Fa* al *Mi*, per la ragione d'assegnarsi nel seguente Capitolo, si che otto Spatij, ò Intervalli solamente possono dirsi Tuono, quattro per ascesa, & altri quattro per discesa, come dal quì sotto notato Essempio può vedersi.

Tuono. Tuono. Tuono. Tuono. Tuono. Tuono. Tuono. Tuono.



Vt, re, re, mi, fa, sol, sol, la, la, sol, sol, fa, mi, re, re, vt.

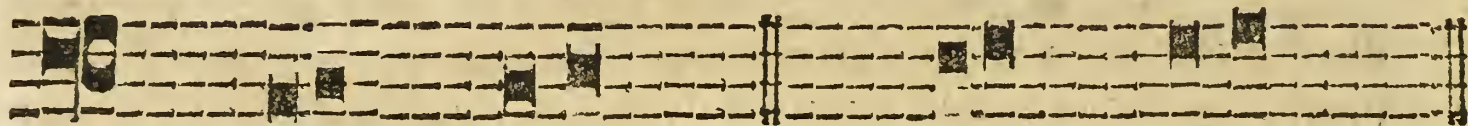
2. Dissi, otto solamete esser li spatij, ò intervalli da chiamarsi Tuono, non intendendo ascerire, che solamente otto in tutto il Monochordo di Guido siano li Tuoni, mà ciò intender si deue, che qualunque volta passasi dalla Voce *Vt* alla voce *Re*, deuesi detto spatio chiamarsi Tuono, che poi il detto *Vt* deriuui dalla Positione, ò Corda di *Gammaut*, ò dal *C fa ut*, ò dal *g sol re ut*, e così discorrendo dell' altre Positioni includenti la Voce *Vt*, poco, ò nulla importa, basta solo il formarsi detto Intervallo, ò spatio dalla Voce *Vt* à quella del *Re*, per poter dirsi Tuono, e quello dicesi del spatio *Vt Re*, parimente ancora deuesi intendere dell' altri spatij nel sopraposto Essempio assegnati.
3. Il Tuono in noue parti eguali diuidesi, quali da Musici vengono dette *Coma*, ciascuno de quali altro non è, che la più minima parte, nella quale possi diuidersi il Tuono, come apunto nell' *Arithmetica* costumasi pigliare l' *Vnità* per la minor diuisione del numero; appresso però il *Zarlino* al Cap. 18. della terza Parte delle sue *Istituzioni harmoniche* due specie di Tuono si trouano, l'vno maggiore, l'altro minore, quello formasi con noue *Coma*, questo con otto; quello cade nella proportione *sesquioctaua* trà il 9. e l' 8. questo nella proportione *sesquinona* trà il 10. e il 9. abenche però il detto *Zarlino* al Cap. 46. della seconda Parte dica, che (secondo *Boetio* nel Cap. 15. del 3. libro della *Musica*) il Tuono è minore di noue *Coma*, e maggiore di otto, mà perche è distanza insensibile, in questo può conuenirsi con la commune Scuola *Musica*.

le col dire, che il Tuono sesquiottauo, cioè maggiore contiene noue Coma, & il sesquinono, cioè minore ne contiene solamente otto. Il maggiore tro- uasi nelle Corde al Semituono maggiore succedenti (del quale nel seguente Capitolo) & ancora trà le Corde A, H, & a H, come pure trà aa H H senza alcun mezo. Il Tuono minore segue sempre il Tuono maggiore verio l'acu- to, il che si vede nel sottoposto Essemplio, come ancora nella prima Parte al numero terzo del quinto Capitolo nella Tauola iui assegnata.

### Tuoni maggiori.



### Tuoni minori.



Tuono Maggiore.    Tuono Minore.                  Tuono Magg.    Tuono Min.

Mà perche questa diuisione è di poco rilieuo, come dice il Bononcini nel suo Musico Pratico al Capitolo secondo della seconda Parte, parmi bene il dire solamente (come dissi di sopra al numero presente) che il Tuono componesi con noue Coma, secondo la commune Scuola Musicale, dal che ne siegue, che volendosi diuidere le dette noue Coma in due Parti senza rotto alcuno, l'vna restarà maggiore dell'altra d'vn Coma, dal che ne nascono due specie di Semituono, de quali quí appresso; Il Tuono dicesi ancora seconda mag- giore, perche contiene noue Coma, à differenza della minore, quale dicesi Semituono maggiore, che ne include cinque, e della seconda minima detta Semituono minore, quale ne contiene solamente quattro, quale sia la secon- da minore, e quale la minima, si dirà nel seguente Capitolo. In oltre il Tuo- no dicesi seconda, perche formasi, ò contiene due Voci, ò Suoni in Positioni contigue collocate.

## Cap. I V.

### Del Semituono, e sua diuisione.

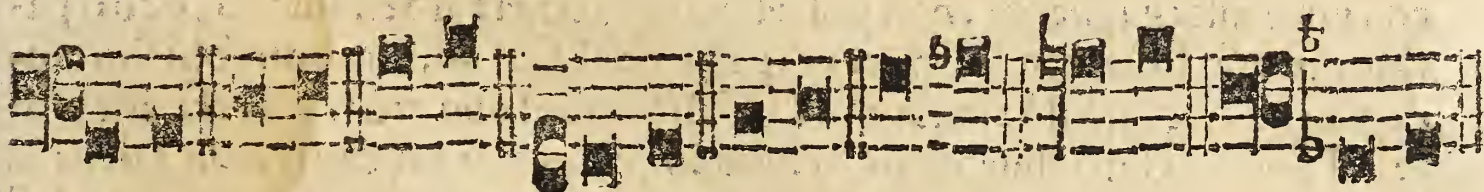
**I**L Semituono altro non è, che vn Tuono imperfetto, cioè vn Tuono, qual non contiene le Coma ricercate al Tuono per dirsi perfetto. Non vi mancarono però,

però, che pensarono, detta parola Semituono volesse dire mezo Tuono, la qual opinione è assai lontana dal vero, imperciocche la parola *Semi* (al parer di Boetio) non già deriuu da *Semis* parola Latina, qual significa *mezo*, mà bensì da *Semius*, quale altro non significa, che imperfetto, come dice il Zarlino Parte terza Cap. 16. in oltre se la parola *Semi* denotasse mezo Tuono, ne seguirebbe, non darsi differenza alcuna dalla proportione *Seſquiquintadecima*, nella quale cade il Semituono maggiore, alla proportione *Seſquinigeſimaquarta* douuta al Semituono minore, dal che chiaramente si deduce, altro non voler significare la parola Semituono, che Tuono imperfetto, e non già mezo Tuono.

2 Dal sopradetto cauasi, due esser le specie del Semituono, ò Tuono imperfetto, cioè Semituono maggiore, e Semituono minore, quello costa di cinque Coma (secondo la commune Scuola Musicale) e questo di quattro, abenche Boetio al Capitolo 14. del terzo libro della Musica dica, esser il Semituono minore maggiore di tre Coma, e minore di quattro.

3 Il *Semituono maggiore* è vna distanza di due suoni, ò voci per seconda, cioè di due voci di Positioni, ò Corde diuerſe, quale trouasi dalla Voce *Mi* alla voce *Fa* per seconda, come da *B<sup>H</sup> mi* à *C fa ut*, da *E la mi* al *F fa ut*, e dall' *alamire* à *bfa*, & al contrario da *bfa* all' *alamire*, e così discorrèdo con queste voci *Mi, fa, e fa, mi*. Dicesi maggiore à differenza del minore, quale contiene solamente quattro Coma, doue il sopradetto ne include cinque. Dissi ancora, che formasi dalla voce *Mi* alla voce *Fa per seconda*, cioè incluse le dette due voci in diuerſe Corde, mà contigue, à differenza del minore, quale (come si dirà nel seguente Capitolo) formasi con due voci in vna sola Positione collocate, cioè in *bfa<sup>H</sup> mi*, come dissi di sopra, ò in qualunque altra Positione, mediante però qualche accidente. Quello, che si è detto delli Semitوني maggiori posti nella parte graue, intendesi ancora degl' altri collocati nelle Parti acuta, e sopracuta, come si può qui sotto vedere.

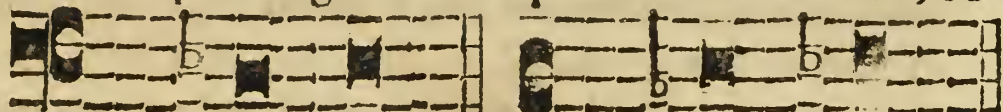
### Semituono Maggiore.



Mi, fa, mi, fa, Mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, fa, per il Canto Fratto.

Nel sopraposto Esempio vedonsi tutti li Semitوني maggiori, che contengonoſi nella Mano di Guido per ascesa, & il medemo è da intendersi per discesa; l'ultimo

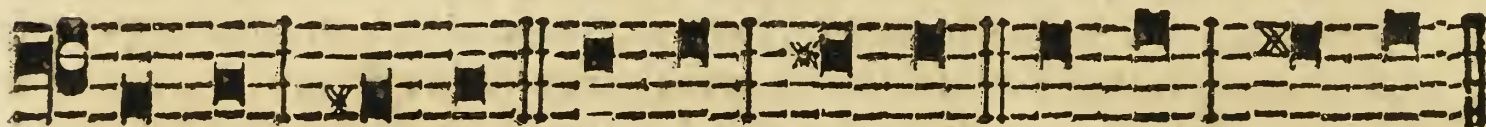
ultimo Semituono però delli sopra assegnati serue per il Canto Fratto, come ancora li seguenti



mi, fa,  
ò la, fa,  
la, fa,  
ò mi, fa,

l'ultimo de quali serue ancora nel Canto Fermo, per vietare il Tritono, che alle volte accade nelle Compositioni di Quinto Tuono per  $\flat$  molle, nel Canto Fratto però molti altri per causa delli accidenti, possono accadere; sicche qualunque volta si passa dal *La* al *fa*, ò *mi fa* per seconda ascendendo, e dal *fa* al *mi*, ò dal *fa* al *la* per seconda descendendo, quello dourà dirsi Semituono maggiore, come ancora alle volte per causa delli  $\times$  Diesis (*se così possono chiamarsi*) de quali al numero ottauo del presente Capitolo, li Tuoni perfetti diuentano Semituoni maggiori, come si può vedere nel sottoposto Essemplio.

Tuono. Semit. magg. Tuono. Semit. magg. Tuono. Semit. magg.



Vt, re, vt, re, fa sol, fa, sol, sol, la, sol, la,

Dal qual si vede, che doue *Vt, re* era Tuono, hora per causa del  $\times$  diuenta Semituono maggiore, e così discorrendo de gl'altri Tuoni del sopraposto Essemplio, e quello dicefi delle sopraposte Positioni, deuesi intendere parimente dell'altre Positioni del Monochordo soggette à tali accidenti, e per hora à bastanza siasi detto de gl'effetti del  $\times$ , riserbandomi il discorrerne al numero quinto del presente Capitolo.

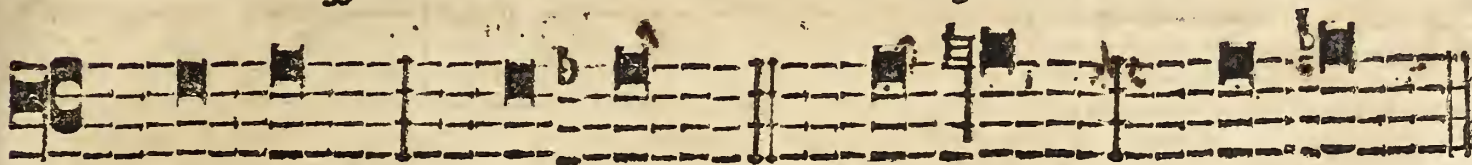
4 Non è da trascorrere l'auertire, che douendosi passare dal *Mi* al *Fa*, ò dal *La* al *fa* per seconda, vi si deue passare con voce mediocre, mà douendo fare il passaggio dal *Fa* al *mi*, ò dal *Fa* al *La* per seconda, è necessario sostentare il *Mi*, ò il *La*, accioche meglio discernisi il Semituono, perche col passare dal *Mi* al *fa* con voce assai gagliarda, non potrebbesi discernere il Semituono, e così parimente non sostentandosi il *Mi* nel passare dal *fa* al *mi*, non potrebbesi in modo alcuno spiccarsi il Semituono. Dissi di sopra al numero terzo, che alle volte li Tuoni perfetti diuentano Semituoni maggiori per causa delli Diesis  $\times$  se così possono chiamarsi, e per qual causa dissì *se così possono chiamarsi* vedasi nel presente Capitolo al numero ottauo. E' da notarsi, che il Semituono maggiore dicefi seconda minore à differenza della minima, quale include solamente quattro Coma, doue la minore ne contiene cinque. Essendosi detto di sopra, che per causa delli accidenti alle volte mutasi vn Tuono in vn Semi-

tuono maggiore, & vn Semituono maggiore in vn Tuono, perciò parmi bene il discorrere di tali accidenti, e però.

### Effetti del b ♯ e ✕

5 L'effetto del b molle, ò b tondo, ò dolce è mutare il Tuono in Semituono maggiore, & il Semituono maggiore in Tuono. Muta il Tuono in semituono maggiore, qualunque volta le Figure, ò Note componenti il Tuono ascendono, e muta parimente in Tuono il Semituono maggiore, quando le Figure, ò Note, che formano il Semituono descendono, come qui sotto appare.

#### Effetto del b molle in ascendere.



Tuono.

Semit. magg.

Tuono.

Semit. magg.

#### Effetti del b molle in descendere.



Semit. magg.

Tuono.

Semituono magg.

Tuono.

Dal primo de sopraposti Essempij vedesi, che doue dal *g sol re ut* acuto all' *alamire* formauasi vn Tuono, hora per causa del b molle formasi vn Semituono maggiore, posciache doue prima l'interuallo trà le dette due Positioni includeua noue Coma, hora à causa del b molle solo cinque ne contiene, e così discorrendo dell'altro Tuono formato dall' *alamire* al *b fa ♯ mi*, come ancora de gl'altri da formarfi per tutto il Monochordo; dal secondo poi de sopranotati Essempij si conofce, che doue dal *F fa ut* graue all' *Elami graue* formauasi vn Semituono maggiore, hora per causa del b molle formasi vn Tuono, impercioche doue prima l' interuallo trà le dette due positioni conteneua cinque Coma, hora ne include noue, & il simile è da discorrersi de gl'altri da trouarsi per tutta la Mano Aretina.

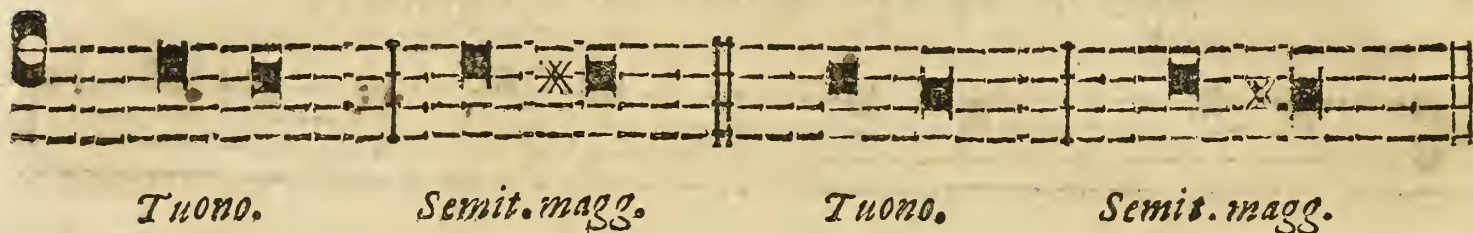
6 Parimente ancora con la presente figura ✕ mutasi vn Tuono in Semituono maggiore, & vn Semituono maggiore in Tuono, mà però al contrario del b molle, posciache ascendendo le Figure, ò Note componenti il Semituono maggiore, la predetta Figura muta in Tuono il Semituono maggiore, e descen-

descendendo le Figure, che formano il Tuono, la predetta Figura muta il Tuono in Semituono maggiore, come vedesi ne quì sottoposti Essempij.

*Effetto del X in ascendere.*



*Effetto del X in descendere.*

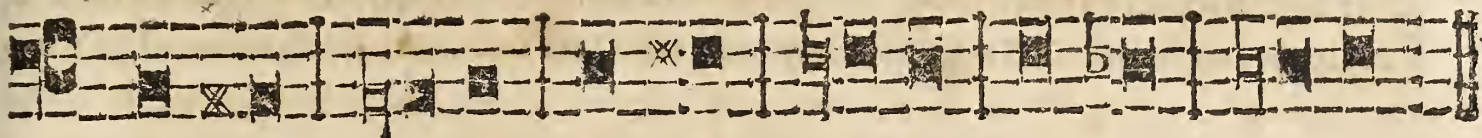


Nel primo de sopraposti Essempij appare, che doue trà le Positioni *bfa*  $\text{H}$  *mi*, e *c solfa* formauasi vn Semituono maggiore, hora mediante la predetta Figura formasi vn Tuono, perche doue prima l'Interuallo trà le dette due Positioni cõteneua cinque Coma, hora ne include noue, & il simile è da dirsi degl'altri, che possono accadere per tutto il Monochordo. Nel secondo Essempio appare, che doue trà le Positioni di *bfa*  $\text{H}$  *mi*, & *a la mi re* acuto formauasi vn Tuono, hora mediante il Diesis formasi vn Semituono maggiore, imperciocche doue prima l'Interuallo collocato trà le dette due Positioni includeua noue Coma, hora ne contiene solamente cinque, e parimente è da dirsi degl'altri da trouarsi per tutta la Mano di Guido.

Si che vedesi, che gl'effetti si del  $\flat$  molle, come del Diesis  $\sharp$  è di aggiungere, ò di leuare dal Tuono vn Semituono minore, cioè quattro Coma. Il  $\flat$  molle le aggiunge in descendere, e le leua in ascendere, oue per il contrario il  $\sharp$  le aggiunge in ascendere, e le leua in descendere, come può vederli nelli sopraposti Essempij d'ambe le predette Figure.

7 Il  $\text{H}$  quadro non solamente fà il medemo effetto, che fà la predetta figura  $\sharp$  (quale però è da collocarsi ne luoghi à lui proprij, come si dirà nella presente Parte al numero 15. del ottauo Capitolo) mà alle volte ancora ponesi il  $\text{H}$  quadro, per denotare, che il Canto, ò qualche Figura, che per l'auanti si è cantata con qualche accidente, torna al suo naturale, come si dirà al sopracitato luogo, onde in tal caso il  $\text{H}$  quadro leua, ò aggiunge si in ascendere, come in descendere quattro Coma, il che può vederli nel quì sottoposto Essempio.





*Semit. magg. Tuono. Tuono. Sem. magg. Tuono. Sem. magg.*

Dal sopraposto Essempio costa, che doue trà il *D sol re*, e *C fa ut* mediante il  $\Sigma$  vi si conteneuano cinque Coma, hora per causa del  $\mathbb{H}$  quadro ve se ne numerano noue, posciache doue prima trà le dette due Positioni vi era vn Semituono maggiore, hora à causa del detto  $\mathbb{H}$  quadro diuiene vn Tuono, e così discorrere si deue si delli altri apportati nel sopraposto Essempio, come di tutti quelli, che possono accadere per tutto il Monochordo.

8 Essendosi detto di sopra al numero terzo, che alle volte li Tuoni diuentano Semituoni maggiori per causa delli  $\Sigma$ , se così possono chiamarsi, hora è necessario auertire, che intorno alla presente figura  $\Sigma$  diuerse sono l'opinioni; imperciocche Pietro Aron, e Giouanni Spadaro seguitati dal Padre Illuminato lib. 3. cap. 24. chiamano la sopradetta figura Congiunta di  $\mathbb{H}$  quadro giacente, e non già Diesis, posciache ( dicono questi ) il Diesis valutasi duoi Coma, e non quattro, come la predetta Figura, fondati sù quello, che alla formatione d'vn Tuono perfetto, ò maggiore ricercansi quattro Diesis con vn Coma. Da altri la predetta figura  $\Sigma$  dicefi Diesis, circa le quali opinioni dico, consistere la controuersia ne i Termini, imperciocche quelli discorrono del Diesis Enarmonico, quale formasi col seguente carattere  $\mathbb{X}$  del valore solamente di duoi Coma, e perciò alla formatione d'vn Tuono perfetto se ne ricercano quattro vniti ad'vn Coma, e questi parlano del Diesis Cromatico, quale segnasi con la seguente figura  $\Sigma$ , & è del valore di quattro Coma al pari della Congiunta di  $\mathbb{H}$  quadro giacente; si che la sopradetta figura può chiamarsi Congiunta di  $\mathbb{H}$  quadro giacente, ouero Diesis Cromatico, cioè maggiore, stante che include duoi Coma di più del minore, quale è l'Enarmonico, onde per l'auuenire da me sarà detto Diesis maggiore, non facendo torto veruno à quelli della contraria opinione, mentre còcordiamo tutti in vno, valutandosi ( come dissi ) si l'vno, come l'altro quattro Coma.

## Cap. V.

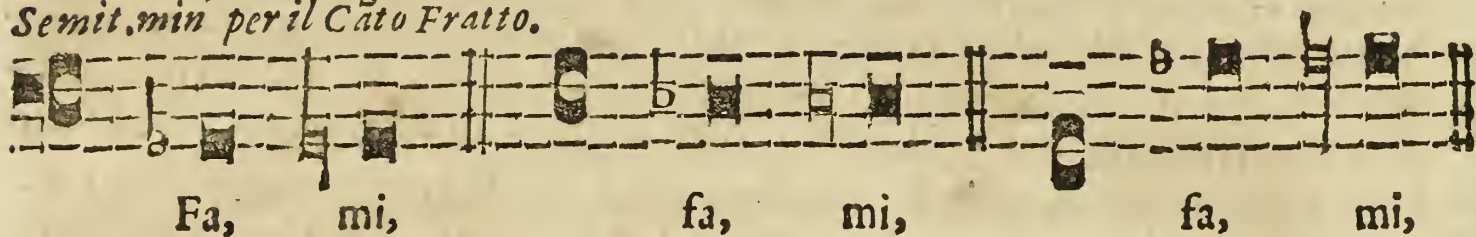
### Del Semituono Minore.

**I**L Semituono minore altro non è, che vn' Intervallo, ò spatio, che trouasi trà il *fa*, & il *mi* della Positione di *b fa*  $\mathbb{H}$  *mi* si acuto, come sopracuto, & ancora per il Canto Fratto trouasi nel *B*  $\mathbb{H}$  *mi*, mentre iui si legge *B fa*  $\mathbb{H}$  *mi*, come si disse nella prima Parte al numero sesto del Capitolo quarto, e perciò iui si dà il

dà il Semituono minore, quali tutti appaiono nel sotto-notato *Essempio*. Il detto Semituono minore dicesi seconda minima, mercè che (come dissi) secondo la commune opinione include quattro Coma, doue la minore ne contiene cinque.

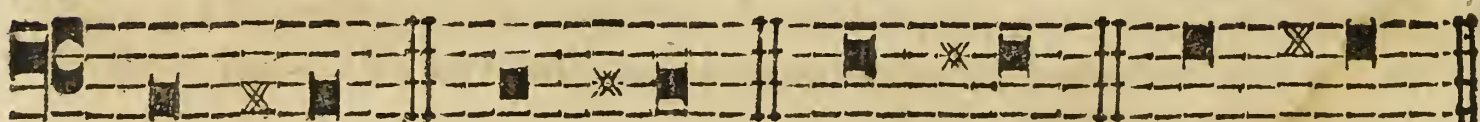
### *Essempio di Semituoni minori.*

*Semit. min per il Cato Fratto.*



- 2 E' da sapersi, che li soprannotati Semituoni minori, quali (come dissi) trouansi collocati trà il  $\flat$ , e  $\sharp$ , sono naturali, massime perche naturalmente trouansi frà dette Corde, e perciò dissi, esser solamente frà le dette due Corde, e non altroue per tutto il Monochordo, dal che però non deuesi inferire, non poterli trouare altri Semituoni minori per il Monochordo, posciache infiniti (per così dire) ne possono darli, quali però diconsi accidentali, mercè che formansi mediante qualche accidente, alcuni de quali, acciò meglio intendasi il sopradetto, ne addurrò nel seguente *Essempio*.

### *Semituoni Minori accidentali.*



Nel quale vedesi, che trà il primo *Vt* collocato in *C fa ut*, & il secondo formasi vn Semituono minore, stante che il segno accidentale iui posto aggiunge al secondo *Vt* quattro Coma, cioè vn Semituono minore, e perciò l'Interuallo posto trà il primo *vt*, & il secondo deue chiamarsi Semituono minore, mà accidentale, posciache formasi mediante il Diesis segno accidentale, e così deuesi discorrere non solo de gl' altri apportati nel soprannotato *Essempio*, mà parimente ancora di tutti gl' altri, che trouar si possono per tutto il Monochordo non solo col  $\sharp$ , mà ancora col  $\flat$  molle, e  $\sharp$  quadro.

- 3 Non vi mancarono però Autori ancora Classici, quali in detti Semituoni errassero, posciache da questi maggiore dicesi il minore, e minore il maggiore, col dire che il maggiore formasi trà le Corde  $\flat$ , e  $\sharp$ , & il minore trà il *Mi*, & il *fa*, ò trà il *fa*, & il *mi* per seconda, cioè posti (come dissi nel precedente Capitolo) in diuerse Corde, ò Positioni, però contigue; mà quanto distanti siano questi tali dalla verità, ad'ogn'vno può esser palese, mercè che (come dissi nell'

nell'antecedente Capitolo) il Semituono, che trouasi trà il  $\frac{1}{2}$ , e  $\frac{1}{4}$ , cade nella proportione *sesquigeſimaquarta*, con la quale formasi il Semituono minore, & il Semituono formato tra il *mi fa*, e *fa mi* posti in diuerſe Positioni contigue cade nella proportione *Sesquiquintadecima*, con la quale vien formato il Semituono maggiore; onde abenche le dette proportioni poſſino vederſi appreſſo il Zarlino al Cap. 15. della prima Parte delle ſue Iſtitutioni harmoniche, non mi rincreſce il porle quì in pratica aſſieme con l' altre appartenenti all' altre Congiuntioni, accioche ad' ogn' vno ſij paleſe, che il Semituono detto da altri maggiore è minore, e che il minore è maggiore, e perciò.

4 Sapiasi, che il *Coma*, quale (come diſſi) è la più minima parte, nella quale poſſi diuiderſi il Tuono, cade nella proportione *Sesquiotteſima*, cioè trà l' 81. e 80. onde è da notarſi, altro non voler ſignificare la parola *Sesqui* (ſecondo il Criuellati al Capitolo ſecondo delli ſuoi diſcorſi Muſicali) che *Tutto*, che è dire, che il *Coma* formasi con ottanta parti del *Tutto* diuiſo in 81. parti.

Per il *Tutto* intendefi vna Linea, ò Corda retta di longhezza à proprio arbitrio, quale per trouarſi il detto *Coma*, dourà diuiderſi in 81. parti eguali, dalle quali leuatane vna, reſtarà la ricercata proportione.

Il *Semituono minore* cade nella proportione *Sesquigeſimaquarta*, cioè trà il 25. & il 24. perciò bramandoſi trouare detta proportione ſi diuiderà il *Tutto* in 25. parti eguali, da quali leuatane vna, ne remanerà la detta proportione.

Il *Semituono maggiore* cade nella proportione *Sesquiquintadecima*, cioè trà il 16. & il 15. onde per trouare detta proportione, douraſſi diuidere il *Tutto* in 16. parti eguali, da quali leuatane vna, ne reſtarà la bramata proportione.

Il *Tuono minore* cade nella proportione *Sesquinona*, cioè trà il 10. & il 9. e perciò diuiſo il *Tutto* in dieci parti eguali, col leuarne vna, le remanenti formeranno il *Tuono minore*.

Il *Tuono maggiore* cade nella proportione *Sesquiottava*, cioè trà il 9. & 8. onde per hauer tal proportione, ſi diuiderà il *Tutto* in noue parti eguali, dalle quali leuatane vna, ne remanerà la detta proportione.

Il *Semitritono* cade nella proportione *Sesquiquinta* contenuta trà il 6. & il 5. onde per trouare detta proportione, còuerà diuiderſi il *Tutto* in ſei parti eguali, da quali leuata ne vna, s'haurà la detta proportione.

Il *Dittono* cade nella proportione *Sesquiquarta* contenuta trà il 5. & il 4. perciò bramandoſi, hauere tal proportione, farà neceſſario, diuidere il *Tutto* in cinque parti eguali, da quali leuatane vna, ne reſtarà la proportione *ſesquiquarta*.

Il *Diateſſaron* cade nella proportione *Sesquiterza* contenuta trà il 4. & il 3. e perciò per hauere detta proportione, douraſſi diuidere il *Tutto* in quattro parti eguali, da quali leuatane vna, ne reſtarà la detta proportione.

Il *Tritono* cade nella proportione *ſupertredecipartientetrentadue* contenuta trà il 45.

il 45. e 32. onde per hauere detta proportione, bisognerà diuidere il *Tutto* in 45. parti eguali, dalle quali leuatane 13. s' haurá la desiata proportione; per qual causa dicasi *superpatiente*, e non *Sesqui*, come nelle sopradate Proportioni, e sotto qual Genere contengasi la data proportione, vedasi il numero quinto del presente Capitolo.

Il *Diapente* cade nella proportione *Sesquialtera* contenuta trà il 3. & il 2. onde diuidendosi il *Tutto* in trè parti eguali, douerassi poi leuarne vna, acciò resti la detta proportione.

Le sopradette proportioni ( leuatone il Tritono ) contengono nel genere *Superparticolare*, e perciò prima d' inoltrarsi nelle proportioni seguenti è da sapersi, che.

5 La proportione d'inegualità, quale non è altro, che vna comparatione d' vn numero maggiore ad' vn' altro minore, come sarebbe 2. ad 1, 3. à 2, e così discorrendo, diuidesi in più parti dette Generi, de quali addurrò solamente gl' vsitati da Musici, posciache contengono le forme delle Consonanze, e Dissonanze Musicali, ò vogliamo dire Congiuntioni del Canto Fermo, de quali Generi il primo dicesi *moltiplice*, nel quale il numero maggiore include più volte il minore, senza auanzo veruno, come 2. ad 1, 4. à 2, e dicesi proportione *dupla*, ò pure 3. ad 1, ò 6. à 2, e vien detta proportione *Tripla*, e così discorrendo.

Il secondo genere dicesi *Superparticolare*, nel quale il numero maggiore include vna volta sola il minore, & vna parte di più, come sarebbe 3. à 2, qual proportione dicesi *Sesquialtera*, ouero 4. à 3, e vien detta *Sesquiterza*, e così discorrendo dell'altre, dal che vedesi, che le proportioni assegnate al numero quarto, leuatone il Tritono, contengono nel genere *Superparticolare*.

Il terzo genere chiamasi *Superpartiente*, nel quale il numero maggiore include vna sol volta il numero minore, e di più alcune sue parti, come sarebbe 5 à 3. qual proportione dicesi *Superbipartienteterza*, posciache il 5. include tutto il numero minore, cioè il 3. e di più due parti di detto 3, o pure 7 à 4, quale proportione chiamasi *Supertripartientequarta*, perche il numero maggiore, cioè il 7, contiene tutto il minore, quale è il 4. e di più trè parti, e così discorrendo di qualsiuoglia altra proportione inclusa sotto il genere *Superpatiente*, nel qual genere non solo s' include il Tritono assegnatosi al numero 4, qual dicesi proportione *Supertredicipartientetrentadue*, perche il numero maggiore, quale è il 45, include tutto il minore, cioè il 32, e di più tredici parti, mà vi s' includono ancora l'altre Congiuntioni da assegnarsi qui sotto, e però.

6 Il *Semidiapente* cade nella proportione *Superdiciinouepartientequarantacinque* contenuta trà il 64. e 45, onde bramandosi hauere la detta proportione, douerassi diuidere il *Tutto* in 64. parti eguali, da quali leuatene diecinoue, ne resta la detta proportione.

L' *Essacordo minore* cade nella proportione *Supertripartientequinta*, cioè trà l' 8. & il 5.

& il 5. onde volendo cauare dal *Tutto* questa proportione, bisognerà diuiderlo in otto parti eguali, dalle quali leuatene 3. s'haurà la detta proportione.

L' *Essacordo maggiore* cade nella proportione *Superbipartienteterza* contenuta trà il 5. & il 3. onde per hauere detta proportione, si diuiderà il *Tutto* in 5. parti eguali, dalle quali leuatene due, restarà la desinata proportione.

L' *Eptacordo minore* cade nella proportione *Superquadripartientequinta*, cioè trà il 9. & il 5, onde bramandosi hauere detta proportione, dourassi diuidere il *Tutto* in 9. parti eguali, da quali leuatene 4. ne restarà la detta proportione.

L' *Eptacordo maggiore* cade nella proportione *Supersettepartientcottana*, cioè trà il 15. e l'8, e perciò diuidendosi il *Tutto* in 15. parti eguali, col leuarne poi sette, s'haurà la cercata proportione.

Il *Diapason* cade nella proportione *dupla* contenuta nel genere *Moltiplice*, quale formasi trà 2. & 1, onde per hauere detta proportione, si diuiderà il *Tutto* in due parti eguali, da quali leuatane vna, ne restarà la desinata proportione.

7 Essendosi già sin' hora mostrato, & insegnato il modo per trouare le proportioni di tutte le Consonanze, e Dissonanze Musicali, ò dicansi Congiuntioni del Canto Fermo, è conuenueuole ancora l' addurre la regola da praticarsi, per duplicare, triplicare, e di più se occorre, le dette proportioni, e perciò.

Notasi, che per duplicare le dette proportioni, dourassi duplicare il numero maggiore di ciascuna di loro, e in tante parti, quante vnità includerà il detto numero maggiore duplicato, si diuiderà il *Tutto*, dalle quali leuatane tante vnità, ò parti, che ne resti il numero minore della proportione, che bramasi trouare, s'haurà detta proportione, mà perche l'Intelletto muouesi più all'intelligenza con gl'Essempij, che con le parole, ne addurrò vno, quale per l'ume sufficiente all'intendimēto di ciascuna proportione da duplicarsi potrà seruire; onde volendosi duplicare il *Diapason*, qual cade nella proportione *dupla*, si pigliarāno li termini di detta proportione, quali sono, (come si disse) 1. e 2, ciò fatto, si duplicarà il di lei numero maggiore, quale è 2. che ne darà 4, onde diuidendosi il *Tutto* in 4. parti eguali, col leuargliene poi tante parti, ò vnità, che ne resti il numero minore. che è 1, s'haurà il *Diapason* duplicato, cioè dourānosileuare dal *Tutto* trè parti, ò vnità, che restandone vna, s'haurà la proportione duplicata. Hauendosi poi da triplicare il detto *Diapason*, bisogna parimente duplicare il numero maggiore del *Diapason* già duplicato, che è 4, quale darà 8, sì che diuiso il *Tutto* in otto parti eguali, col leuarne poi sette, stante che restar solamente deue il di lei numero minore, che è 1, s'haurà il *Diapason* triplicato, con la qual regola non solo si replicarà di più (se occorre) il detto *Diapason*, mà ancora l'altre proportioni. Vedutosi già il modo, e regola di replicare qualsiuoglia proportione, restane l'assegnare quiui vna *Tauola* includente qualsiuoglia proportione, accioche meglio intendasi il detto sin' hora, nella quale vi saranno collocate tutte le dette proportioni duplicate solamente, posciache di vantaggio posso-

no replicarsi, se lo ricerca il bisogno, ciascuna delle quali proportioni sarà segnata con tutte le parti, ò vnità incluse nel di lei numero maggiore, nella qual Tauola parimente apparirà, che il Semituono formato trà  $\flat$ , e  $\sharp$  non è maggiore, come dicono alcuni sopracitati al numero terzo del presente Capitolo, mà bensì minore, posciache iui si vedrà, costare di 4. Coma, e non di 5, cioè che trà l'estremo superiore del  $\flat$ , e l'estremo superiore del  $\sharp$  vi si contengono quattro Coma, e non cinque, come parimente ancora, che il Semituono formato fra due Positioni contigue non è minore, mà bensì maggiore, contenendo cinque Coma, dal che ciascuno dourà arguire, che li sopracitati hanno errato, insegnandoci la Prattica il contrario.

8 Chì poi bramasse vdire tutte le predette proportioni, pigliarà due Corde di eguale lunghezza, e grossezza, mà corrispondenti alla lunghezza del Tutto, cioè della Linea, sopra la quale già si sono trouate tutte le proportioni, alle quali due Corde si sottoporranno duoi scannelli di eguale altezza, vno per ogni Capo, mà con quest'auertenza, che trà li duoi scannelli includasi la lunghezza del Tutto, come può vederli nella Tauola da assegnarsi, ciò fatto, & accordate le dette due Corde per Vnisono, che è dire con voce di suono eguale, ad'vna di loro si sottoporrà vn' altro scannello alquanto più alto delli primi, mà mobile, quale si andarà collocando sopra ciascuna proportioni, che bramasi vdire, che così facendo, col toccare poi ambe le Corde, si discernerà la proportioni ricercata, del che non ne apporto Essempio veruno, non aparendone il bisogno.

9 Non è da tralasciare l'auertire, che la regola data si per trouare tutte le proportioni può seruire per formare Monochordi, Arpichordi, & altri Instrumenti Musicali da Tasto, col replicare, quanto bisognerà, le dette proportioni, & ancora per cauare le proportioni trà diuersi Pesi, e perciò vedesi, che non è stato frustaneo ( abenche non appartengasi in rigore al Canto Fermo il saper trouare dette proportioni ) l'assegnare il modo, per porre in prattica qualsiuoglia proportioni Musicale. In oltre è d'auertirsi, che abenche nel Zarlino al Cap. 30. della seconda Parte nella Tauola iui collocata intitolata *Introduttorio di Guido* vedasi, che il Semituono formato trà  $\flat$  e  $\sharp$  stà notato con le parole *Semituono maggiore*, & il Semituono formato per seconda è denotato con le parole *Semituono minore*, ciò deuesi giudicare errore d'inauertenza, ò trascorso di Stampa, posciache non è da crederli, che vn tanto Maestro, quale ad'altri hà insegnato con diligenza grãde le proportioni, sia caduto in vn tanto errore, oltre di che in Theorica in più luoghi dice il contrario, e perciò concludasi, che il Semituono formato trà  $\flat$ , e  $\sharp$  sia minore, & il formato per seconda sia maggiore; onde ponendo termine al Semituono (essendo stato necessario il prolongarmi nella di lui spiegatione, per dimostrare qual sia il luogo del Semituono maggiore, e qual del minore) passerò al discorrere del Dittono, quale è il Quinto in ordine alle Congiuntioni del Canto Fermo.

# Cap. VI.

## Del Dittono.

**I**L *Dittono* ò Terza maggiore, quale tiene il quinto luogo frà le *Congiunzioni*, deriua da *Dya*, che altro non significa, che *duoi*, e cade (come dissi) nella proportione contenuta trà questi duoi termini 5. e 4. onde significando la detta parola *Dya duoi*, ne siegue, esser il *Dittono* una distanza di tre *Voci* continuate in se continenti duoi *Tuoni* perfetti, si che qualunque volta si trouaranno nel *Monochordo*, ò vogliamo dire nella *Mano* consecutiuaamente duoi *Interualli* in se continenti duoi *Tuoni* perfetti, tali *Interualli* douranno chiamarsi *Dittono*, quale dicefi ancora Terza maggiore à differenza della minore, che in se non contiene altro, che vn *Tuono* perfetto con vn *Semituono* maggiore, della quale nel seguente *Capitolo* si dirà. Il *Dittono* adunque formasi dalla *Voce* *Vt* alla voce *mi* per salto, ò pure col mediarui il *Re*, & ancora dalla voce *fa* alla voce *La* per salto, ouero col trouarsi frà tali estremi la voce *Sol*, parimente ancora formasi detto *Dittono* descédendo dal *La* al *fa*, e dal *mi* al *Vt*.

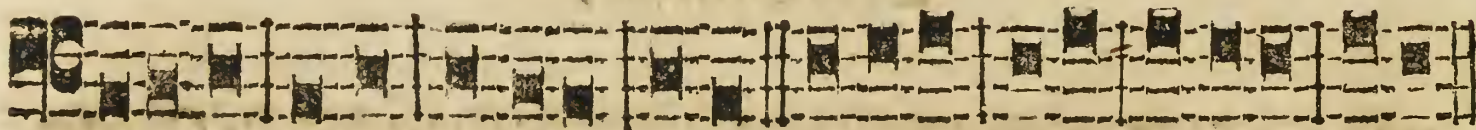
Adunque tengasi per regola generale, che in qualunque luogo della *mano* trouasi *Vt, re, mi*, ò *vt, mi*, ouero *Mi, re, vt*, ò pure *Mi, vt*, quello dourà dirsi *Dittono*, ò Terza maggiore, come parimente ancora, quando si trouaranno queste *Voci* *fa, sol, la*, ò *fa, la*, ouero *la, sol, fa*, ò pure *La, fa*, dourà giudicarsi per *Dittono*. Ne il variare delle *Sillabe*, cioè *Vt, re, mi*, e *Fa, sol, la* importa, ò denota, darsi due specie di *Dittono*, mà bensì vna sola, imperciocche abenche varianfi le *sillabe*, ad' ogni modo però tanto l' *Vt, re, mi*, quanto il *fa, sol, la* includono duoi *Interualli* in se continenti duoi *Tuoni* perfetti, come col praticarli, si proua; mà accioche il tutto meglio da ogn'vno sia intelo, assegnarò quí sotto il di loro *Essemplio*.

### Essemplio Primo.

| Comp.       | Inc.    | Comp.       | Inc.    | Comp.        | Inc.    | Comp.        | Inc.    |
|-------------|---------|-------------|---------|--------------|---------|--------------|---------|
|             |         |             |         |              |         |              |         |
| Vt, re, mi, | vt, mi, | mi, re, vt, | mi, vt, | fa, sol, la, | fa, la, | la, sol, fa, | la, fa. |

## Essempio Secondo.

Comp. Inc. Comp. Inc. Comp. Inc. Comp. Inc.



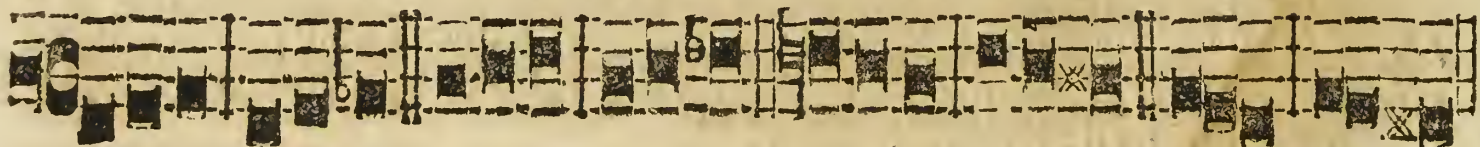
Vt, re, mi, vt, mi, mi, re, vt, mi, vt, fa, sol, la, fa, la, la, sol, ta, la, fa.

Da sopraposti Essempij non solo vedesi la formatione de Dittoni tanto ascendenti, quanto descendent, si composti, come incomposti, quali trouansi in molti luoghi del Monochordo, mà per breuità li tralascio, vedesi ancora però (come dissi di sopra) essere d'vna sola specie, e non di due, posciache doue nel primo Essepio nelle Positioni di *C faut, D sol re, & E la mi* leggesi *fa, sol, la*, stante che non si esce fuori della proprietà di  $\text{H}$  quadro graue, nel secondo Essempio nelle medeme Positioni dicessi *Vt, re, mi*, imperciocche iui si passa dalla proprietà di  $\text{H}$  quadro graue à quella di natura graue. Còcludasi adunque, che il variare delle sillabe, seco non apporta la variatione, ò diuersità della specie.

3 E' da notarsi, che li Dittoni (mediante qualche segno accidentale) possono diuenire Semidittoni accidentali, come pure li Semidittoni diuenire Dittoni accidentali al pari del detto per il Semituono, come quì appare.

### Semidittoni accidentali.

Dittoni. Semid. Dittoni. Semid. Dittoni. Semid. Ditt. Semid.



### Dittoni accidentali.



Semid. Dittoni. Semid. Dittoni. Semid. Dittoni. Semid. Ditt.

Li sopranotati Essempij possono seruire di lume per tutti gl'altri Dittoni, e Semidittoni accidentali da trouarsi per il Monochordo; e già che si è nominato il Semidittono, farà bene di lui discorrerne, e però.



## Cap. VII.

## Del Semidittono.

**P**er sesta Congiuntione assegnasi il *Semidittono*, ò Terza minorè, quale non altro significa, che vn *Dittono* imperfetto, imperciocche la parola *Semi* denota imperfetto, e non mezo, come si disse del *Semituono*. Il *Semidittono*, quale cade (come dissi) nella proportionone contenuta frà li duoi estremi 6. e 5, altro non è, che una distanza di trè Voci continuate in se continenti vn *Tuono* perfetto con vn *Semituono* maggiore; onde dal variar si l'interuallo dal *Semituono* maggiore, deuesi inferire la varietà della specie. Trouandosi adunque il *Semituono* maggiore hora nell'interuallo superiore al *Tuono*, & hora nell'inferiore, ne siegue, due essere le specie del *Semidittono*; qualunque volta adunque si trouaranno nel *Monochordo* queste voci *Re, mi, fa*, ouero *fa, mi, re*, ò pure incomposte, cioè *re, fa*, e *fa, re*, dourà dirsi *Semidittono* della prima specie, quale include il *Semituono* maggiore *mi, fa*, ò *fa, mi* nell'interuallo, ò spatio superiore al *Tuono*, cioè al *Re, mi*, ò *mi, re*, parimente ancora trouandosi quest'altre voci *mi, fa, sol*, ò *sol, fa, mi*, ò pure se faranno incomposte, cioè *mi, sol*, e *sol, mi*, douranno dirsi *Semidittono* della seconda specie, imperciocche vedesi chiaramente, che il *Semituono* maggiore *mi, fa*, ò *fa, mi* trouasi nell'interuallo, ò spatio inferiore al *Tuono*, cioè al *fa, sol*, ò *sol, fa*.

- 2 Dicesi ancora detto *Semidittono* Terza minore, à differenza della maggiore, perche in vece d'includere duoi *Tuoni* perfetti, ne contiene semplicemente vno con vn *Semituono* maggiore, come dissi di sopra, qual Terza rielce più commoda al Cantore, per essere le Voci più propinque di quelle della maggiore, il tutto però vedrassi nel sottoposto *Essempio*, quale però non includerà tutti li *Semidittoni*, che trouansi nel *Monochordo*, per non essere prolisso, basta solo auertire, che qualunque volta si trouaranno tali distanze includenti vn *Tuono* con vn *Semituono* maggiore, ò che il *Semituono* sia inferiore al *Tuono*, ò superiore, tali distanze (dico) douranno chiamarsi *Semidittono*, ò Terza minore, che è dire, che qualunque volta si trouaranno nel *Monochordo* (come di sopra) queste voci, *re, mi, fa*, e *mi, fa, sol*, ouero descendenti, cioè *sol, fa, mi*, e *fa, mi, re*, tali voci costituiranno vn *Semidittono*, ò Terza minore. Auertasi, che nel sottoposto *Essempio*, come ancora ne dà assegnarsi per le Congiuntioni seguenti, si segnerà il *Semituono* maggiore con *Semibreui* nere, quale (come si è detto altre volte) notasi col seguente carattere ♯.

—  
—

## Essempio.

Prima Specie.

Seconda Specie,

Comp.

Inc.

Comp.

Inc.

Comp.

Inc.

Comp.

Inc.



Re, mi, fa, re, fa, fa, mi, re, fa, re, mi, fa, sol, mi, sol, sol, fa, mi, sol, mi.

Dal considerare il sopranotato Essempio, si viene in chiaro, due essere le specie del Semidittono, posciache nel primo cioè *re, mi, fa, e fa, mi, re* il Semitono maggiore, *mi, fa, e fa, mi* è superiore al Tuono, e nel secondo Semidittono apportato nel sopraposto Essempio, cioè *mi, fa, sol, e sol, fa, mi* include si il Semitono maggiore *mi, fa, e fa, mi* nell'intervallo inferiore al Tuono, del che siasi à sufficienza detto, basta solo l'auertire (come si disse al numero terzo dell'antecedente Capitolo) infiniti, per così dire, poter si dare per tutto il Monochordo Semidittoni, mediante qualche accidente, come ancora (come iui si dimostrò) che li Semidittoni possono diuenire Dittoni, mà accidentali.

## Cap. VIII.

## Del Tritono.

**I**L Tritono, quale tiene il settimo luogo frà le Congiuntioni, e che cade (come si disse) nella proportionone contenuta frà questi termini 45. e 32, deriua dalla parola Greca *Tris*, che altro non vuol dire, che *trè*, & *Tonus Tuono*, cioè à dire, è vna Congiuntione di quattro voci continuate includenti in se *trè Tuoni*, col non contenere Semitono alcuno, e questa è vna Congiuntione assai dissonante nel Canto, per causa della gran durezza, & asprezza, che apporta all'orecchio, come ancora per il scommodo grande, che recca al Cantore nel pronunciarla, e perciò da Musici non dicesi Consonanza, mà bensì Dissonanza, ò Congiuntione di *trè Tuoni* continuati, quale naturalmente trouasi dalla Corda, ò Positione di *F fa ut* si graue, come acuto al *mi* del *b fa*  $\sharp$  *mi* acuto, e sopracuto, e dal *mi* del detto *b fa*  $\sharp$  *mi* al *fa* del *F fa ut*; accidentalmente poi trouasi dal *fa* della Positione di *b fa*  $\sharp$  *mi* acuto all' *el mi* acuto, & il medemo nella parte sopracuta, & ancora accade nella parte graue per il Canto Fratto, quando leggesi *B fa*  $\sharp$  *mi* in *B*  $\sharp$  *mi*. Il Tritono adunque formasi con queste voci *fa, sol, re, mi* ascendendo, e descendendo con le voci

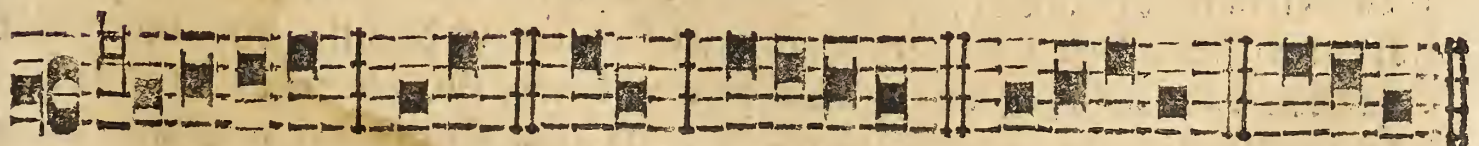
voci *mi, la, sol, fa*, ò pure incomposte, cioè *Fa, mi*, ouero *mi, fa* descen-  
dendo, sì che qualunque volta si trouarà il *fa* contro il *mi* per quarta, cioè  
che dal *fa* al *mi*, ò dal *mi* al *fa* ambi inclusi vi si numerano quattro Positioni, ò  
voci, in tal caso dourà chiamarsi Tritono, quale dicefi ancora Quarta mag-  
giore, à differenza della minore, perche include quattro Coma, ò vogliam  
dire vn Semituono minore di più della quarta minore.

2 Per poter adunque cantare detto Tritono, ò Quarta maggiore senza durezza,  
& asprezza alcuna, farà necessario seruirsi del  $\flat$  molle, quale à quest'ef-  
fetto solamente, e non per altro (come si disse nella prima Parte al numero  
quinto del settimo Capitolo) fù trouato da Greci, da quali dicefi *menon*, cioè  
cosa accidentale, posciache volendosi distruggere vna cosa naturale, fà di-  
mestieri seruirsi d'vna accidentale. Il  $\flat$  molle adunque semplicemente è sta-  
to trouato, per vietare, e moderare il Tritono, al dire di Pietro Aron, e  
Giouanni Spadaro seguitati dal Padre Illuminato al Cap. 22. del terzo libro,  
come ancora da Guido, qual lasciò scritto, che *Inuentum est à Grecis b rotun-  
dum ad temperantiam Tritoni, vt, vbi necessarium fuerit, apponatur*: dal che  
costa chiaramente, che à tale effetto semplicemente è stato ritrouato. Det-  
to  $\flat$  molle dicefi accidentale, perche (come dice il sopracitato Illuminato li-  
bro primo, Capitolo terzo) *mouetur ad tempus, & potest adesse, vel abesse absq;  
subiecti corruptione*.

3 Per moderare, e scansare il detto Tritono, dourassi porre il  $\flat$  molle (quando  
la natura del Cârò nõ ricerca il contrario) nella voce *mi* col leggere *fa* in vece  
di *mi*, che così facendo si verrà à ridurre il Tritono alla terza specie del *Dia-  
tessaron*, ò Quarta minore (della quale si dirà nel seguente Capitolo) sì che in  
vece di leggere *fa, sol, re, mi*, ò pure col descendere *mi, la, sol, fa*, dourà dirsi  
*fa, sol, la, fa*, ò pure descendendo *Fa, la, sol, fa*, dal che chiaramente si vede,  
che doue prima quelle quattro voci includeuano trè Tuoni perfetti, hora à  
causa del  $\flat$  molle, ne contengono solamente duoi con vn Semituono mag-  
giore, il che tutto può chiaramente vedersi nelli sottoposti Essempij.

### Tritoni naturali.

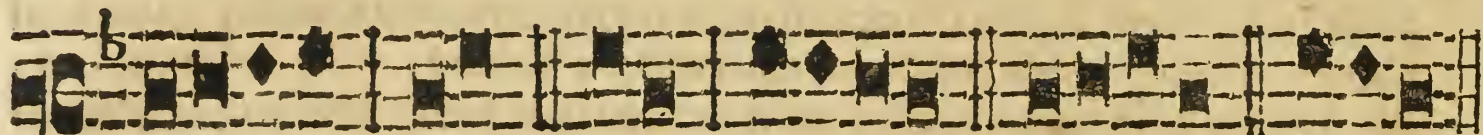
Comp. Inc. Inc. Comp. Comp. Imperf. Comp. Imp.



Fa, sol, re, mi, fa, mi, mi, fa, mi, la, sol, fa, fa, sol, mi, fa, mi, la, fa.

## Tritoni naturali ridotti alla terza specie del Diatessaron.

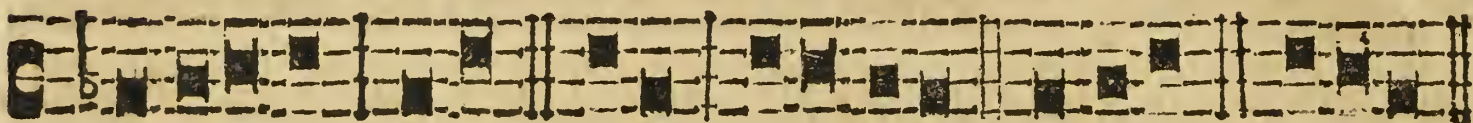
Comp. Inc. Inc. Comp. Comp. imperf. Comp. imperf.



Fa, sol, la, fa, fa, fa, fa, fa, sol, fa, fa, sol, fa, fa, la, fa.

## Tritoni accidentali.

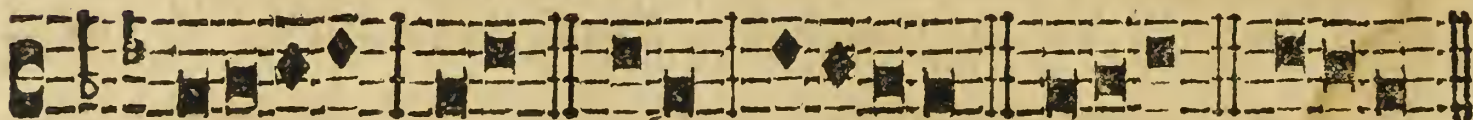
Comp. Inc. Inc. Comp. Comp. imp. Comp. imp.



fa, sol, re, mi, fa, mi, mi, fa, mi, la, sol, fa, fa, sol, mi, mi, la, fa.

## Tritoni accidentali ridotti alla terza specie del Diatessaron.

Comp. Inc. Inc. Comp. Comp. imp. Comp. imp.



fa, sol, la, fa, fa, fa, fa, fa, la, sol, fa, fa, sol, fa, fa, la, fa.

Nel primo, e terzo delli sopranotati Essempij appaiono li Tritoni naturali, & accidentali collocati nella mano di Guido, da quali però si viene in cognitione degl'altri alla sua ottava si nella parte intensa, come remissa, cioè e coll'ascendere vn'ottava sopra alli già notati, e descendere vn'ottava sotto; nel secondo, e quarto Essempij vedansi gl'istessi Tritoni ridotti alla terza specie del Diatessaron, quali riescono più facili al Cātore, e con nō a sprezza alcuna, imperciocche col porre il  $\flat$  molle nella voce *mi*, ne restano duoi Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore, mentre vi si leua vn Semituono minore, cioè quattro Coma, imperciocche doue prima l'Interuallo, che trouauasi dalla voce *Re* alla voce *mi*, e dal *mi* al *Re* conteneua noue Coma, hora col dire *fa* nel luogo del *mi*, ne include semplicemente cinque, e perciò non dourassi più dire Tritono, ò quarta maggiore, mà bensì Diatessaron, ò Quarta minore.

4 E' d'auertirsi, che qualunque volta si trouarà il segno di  $\flat$  molle, da quello si dourà

dourà incominciare, à cantare per accidente, cioè per  $\flat$  molle, col proseguire fin tanto, che il Canto arriui al suo naturale, il che sarà notato col segno al detto  $\flat$  molle opposto, cioè sarà segnato con il  $\natural$  quadro, abenche però in molti libri Choralì non appaiono tali segni naturali, & accidentali, ò almeno di raro, onde in tal caso deuesi regolare il Cantore secondo la natura del Canto, mentre vedesi, che non seguitano più Tritoni, e che riesce commodo, e senza durezza alcuna il Canto, col cantarlo per  $\natural$  quadro; come appunto lasciò scritto Guido nel suo Compendio: *nullum in Cantu plano cantetur per  $\flat$  molle, nisi in temperamento Tritoni, & aliquando in Quinto, & Sexto Tono, & quando Cantus ad suam naturam reuerterit, statim debet auferri signum  $\flat$  mollis*; il che meglio potrà esser inteso, mediante il seguente Essempio.

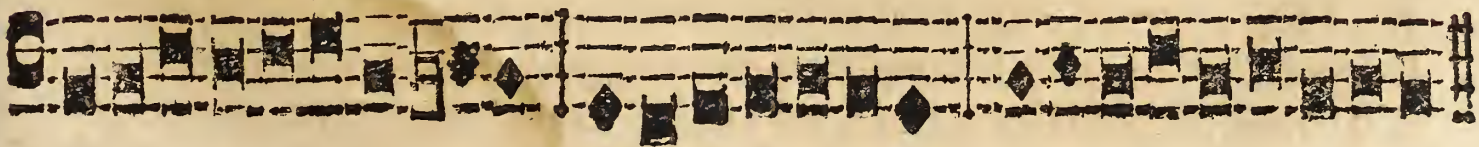


Nel quale appare, che nel principio seruesi del  $\flat$  molle per vietare il Tritono; onde stante la regola data si, e da proseguirsi, à leggere il Canto per accidente fino al segno contrario, cioè fino al  $\natural$  quadro, doue il Canto ripiglia la sua natura.

5 E' d'auertirsi, che dopo l'esser entrato con il  $\flat$  molle in vna proprietà, ò deductione, è da proseguirsi quella proprietà fin tanto, che si può, prima che si faccia la mutatione, imperciocche (secondo Guido) *non fit mutatio, nisi necessitate cogente*, il che appunto si vede nel sopra assegnato Essempio, mentre si prosegue con il  $\flat$  molle fin, doue termina la proprietà graue accidentale, dalla quale poi, col fare la mutatione, si passa alla proprietà di  $\natural$  quadro acuto.

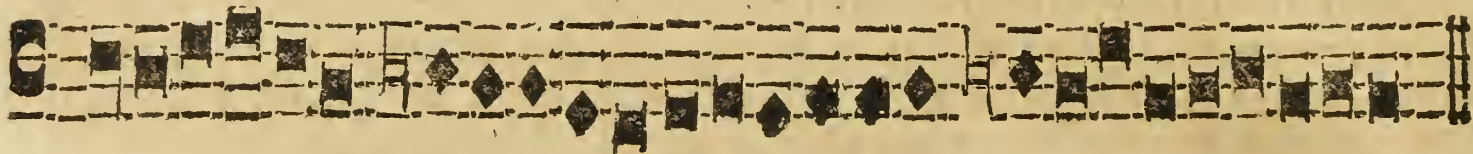
6 E' necessario l'offeruare, che non tutti li Tritoni deueno ridursi alla Quarta minore, imperciocche mediante qualche pausa, ò pure per causa d'alcune Figure replicate nel mezo alli duoi estremi del Tritono, non fà di mestieri, seguirsi del  $\flat$  molle. Dissi *mediante qualche Pausa*, cioè se dal partirsi dal *mi*, per andare al *Fa*, ò dal *fa* al *mi*, vi si trouarà vna Pausa, ò vogliamo dire vna stanghetta, ò Virgolone, non sarà necessario per vietare il Tritono, apporui il  $\flat$  molle, posciache arriuandosi alla Pausa, iui deuesi fermar con la voce, e di poi proseguendo al *fa* si seguitarà la Cantilena, e così facendo, si verrà à scansare il Tritono con quell'interrompimento di voce, come qui si vede.

*Tritoni comportabili per la Pausa.*



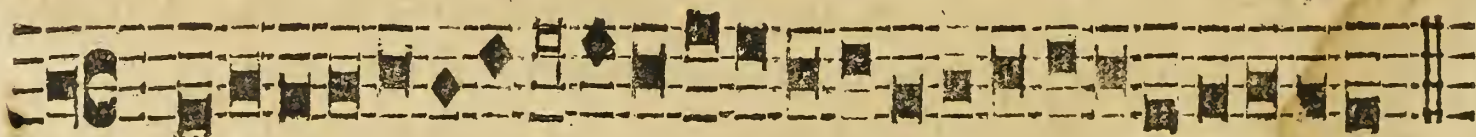
Dissi ancora, poter si sfuggire il Tritono mediante qualche Figura duplicata posta frà li duoi estremi *Fa*, e *mi*, mercè che quel duplicare le figure toglie la durezza del Tritono, al parere dell' Auella al Cap. 37, e ciò si è detto sin' hora circa il Tritono, deuesi intendere si delli naturali, come delli accidentali, del che eccone l'Essempio.

*Tritoni comportabili à causa delle Note duplicate.*



7 Sapiasi però, che alle volte trouansi alcuni Tritoni, quali abenche non contenghino frà li duoi estremi la Pausa, ò qualche Nota replicata, sono comportabili, e ciò auiene, per accompagnare con la durezza del Canto l'asprezza delle parole. Parimente ancora trouansi altri Tritoni, che riescono comportabili, nell'ascendere però solamente alla proprietà di  $\text{H}$  quadro acuto, perche nel descendere non sono in modo alcuno concessi; concedansi nell'ascendere, posciache meglio sostentasi la voce, e più facilmente si discerne il passaggio dalla proprietà di natura graue à quella di  $\text{H}$  quadro acuto, de quali Tritoni ne assegnerò quiui vn' Essempio.

*Tritono comportabile à causa della parte acuta.*



8 Alle volte ancora deuesi necessariamente commettere il Tritono, massime nel fine della Compositione à causa de Diapenti (de quali al Cap. 10. della presente Parte) come trouasi accadere nelle Compositioni di Terzo, e Quarto Tuono, formandosi idi loro Diapenti (come si dirà alli Cap. 5. 6. della terza Parte) da *El mi* graue al *bfa*  $\text{H}$  *mi* acuto, e da *bfa*  $\text{H}$  *mi* acuto all' *El mi* graue; onde se nella Positione di *bfa*  $\text{H}$  *mi* si dicesse *Fa* in vece di *mi*, si leuerebbe dal Diapente vn Semituono minore, ò vogliam dire quattro Coma. Accade però alle volte nelle Compositioni di terzo, e quarto Tuono, douersi porre il  $\text{b}$  molle in *Bfa*  $\text{H}$  *mi*, per vietare il Tritono posto per il mezzo della Cantilena, mentre non possa scarsi, col porre nel *Ffa* ut graue il Diesis maggiore, come si dirà al numero decimo, e di tutto questo ne addurrò quiui gl'Essempij.

*Tritono comportabile à causa del Diapente.*



*Tritono da fuggirsi  
col b molle.*

*Tritono comportabile à  
causa del Diapente.*



- 9 Auertasi ancora , che ascendendo il Canto , ò descendendo più di quattro voci continue , e che le dette voci includano il Tritono , in tal caso deuonsi leggere naturalmente le predette voci , non essendo necessario il porui accidente alcuno , cioè ò il  $\flat$  molle ouero il  $\sharp$  , massime perche le dette voci deuonsi dire Aggregatione , ò Congiuntione di cinque , ò sei voci , secondo il di loro numero , e non già Tritono , altrimenti seguirebbe , non douersi dare la terza specie del Diapente , qual dice *fa, sol, re, mi fa* , è ben vero però , che se si può fuggire la durezza del Tritono incluso nelle dette cinque , ò sei voci , ò col porre il  $\flat$  molle nel *mi* , ò il Diesis maggiore nel *fa* ( mentre vi sia il comodo ) sarà cosa lodeuole il farlo , quando poi non si potesse in modo alcuno scansarlo senza mutare la natura della detta Congiuntione delle cinque , ò sei voci , non farà degno di biasimo il commettere il Tritono , perche ( come dissi ) deuesi chiamare Congiuntione di Quinta , ò di Sesta , e non Tritono , mà accioche meglio intendasi il tutto , addurrò ambi gl' Essempij .

*Quinta col Tritono concesso.*



*Quinta col Tritono commodo à fuggirsi col  $\sharp$ .*

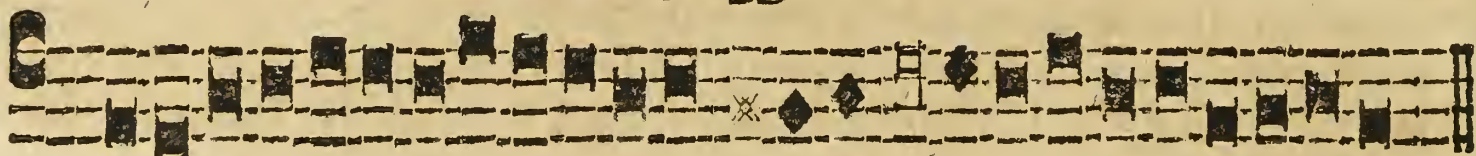


- 10 Dissi al numero ottauo , e nono , alle volte douersi fuggire il Tritono non già col porre nel *mi* il  $\flat$  molle , mà bensì collocando nel *fa* il Diesis maggiore , e ciò deuesi fare per non variare la natura del Tuono , e formare vn Semidia-  
pente , quando però sia permesso il farlo , e ciò accade nelle Cantilene di Ter-

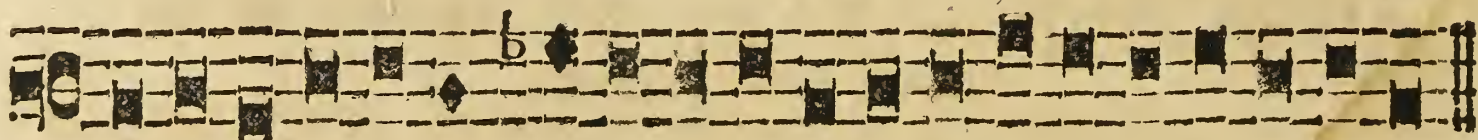
zo, e Quarto Tuono, come ancora di Settimo, & Ottauo Tuono, in quelli per non rendere imperfetto il loro Diapente, che formasi dal *Elami graue* al *b fa*  $\sharp$  *mi* acuto, e dal *b fa*  $\sharp$  *mi* acuto all' *Elami graue*, come accaderebbe, se per vietare il Tritono, si ponesse in *b fa*  $\sharp$  *mi* il  $\flat$  molle, polciache si leuerebbe dal loro Diapente vn Semituono minore, per il che direbbesi Semidia-  
pente, cioè Quinta, ò Diapente imperfetto, in questi cioè nel Settimo, & Ottauo Tuono per la ragione da dirsi al num. 12. del presente Capitolo.

11 Si disse al numero ottauo, alle volte ancora nelle Compositioni di Terzo, e Quarto Tuono douersi seruire del  $\flat$  molle, per vietare il Tritono, e ciò deuesi intendere del Tritono incomposto, che è dire, non douer contenere altro, che li duoi estremi *fa, mi*, ò *mi, fa*, in caso però, non si possi fuggire col porre il Diesis maggiore nel *fa*. Dissi *Tritono incomposto*, perche li composti il più delle volte sono concessi al terzo, e quarto Tuono à causa de loro Diapenti, massime (come dissi al numero ottauo) nel fine della Compositione, del che, acciò meglio intendasi da tutti, ne addurrò qui sotto gl' *Essempij*.

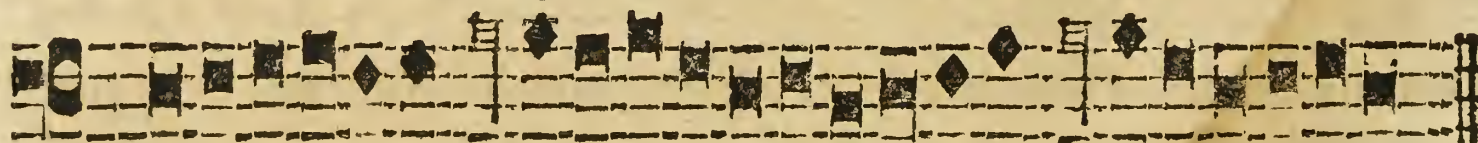
*Tritono fuggito col  $\sharp$ .*



*Tritono incomposto fuggito col  $\flat$  molle.*



*Tritoni composti concessi per il Diapente.*



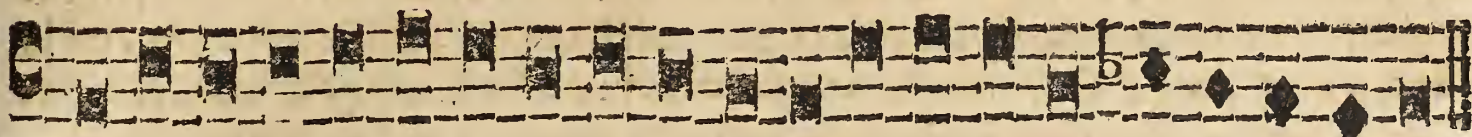
12 Nelli Tuoni Settimo, & ottauo accadendo ben spesso il Tritono, massime nel fine della Cantilena, non è da vietarsi col  $\flat$  molle, mà bensì col Diesis maggiore, imperciocche adoprandosi il  $\flat$  molle nel *b fa*  $\sharp$  *mi*, mutarebbesi la quarta specie del Diapente (del quale nel decimo Capitolo della presente Parte) à loro destinata nella prima douuta al primo, e secondo Tuono, oltre di che doue ricercano nella sua formatione (come si vedrà al Capitolo nono, & decimo della terza Parte) la terza maggiore, haurebbero la terza minore, cioè in vece di terminare col *mi, re, ut*, ò *mi, ut* incomposto, direbbesi *fa, mi, re*, ò *fa, re*, con che causarebbesi vn grandissimo errore, nel quale però quasi sempre s' incorre da molti poco cauti, per non dire poco pratici della

natura



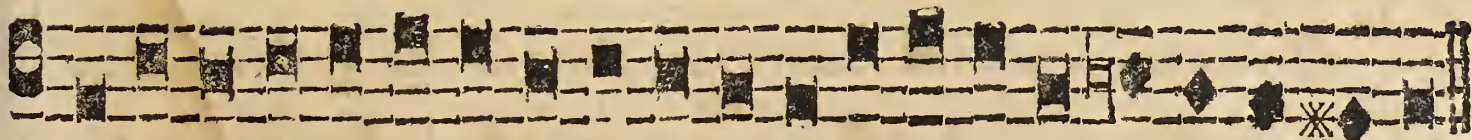
natura di detti Tuoni. Per stare adunque lontano da vn error così grande (quale accade ben spesso nelli Versi delli *Alleluia*, e *Responsorij* di Settimo, & Ottauo Tuono) dourà porsi il  $\text{X}$  nel *fa* del *F faut* graue, che così facendo, si scansarà il Tritono, senza variare il naturale del Tuono. Sappiasi, non solo nella terminatione del Canto douersi offeruare il detto fin' hora, mà ancora nel Processo del Canto, e così facendo, doue col  $\text{b}$  molle riduceuasi il Tritono alla terza specie del Diatesaron, hora col  $\text{X}$  riducesi alla seconda, del che ne appaiono quiui gl'Essempij.

*Tritono fuggito col b molle, quale varia la natura del Tuono.*



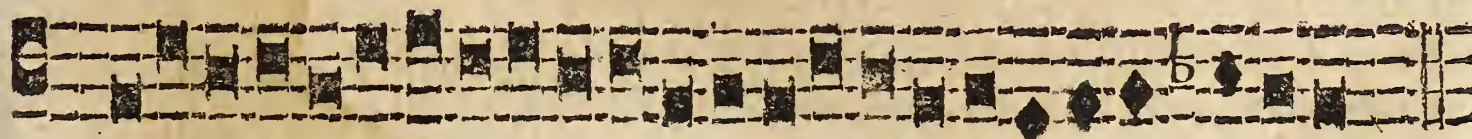
Nel sopraposto Essempio appare l'errore, nel quale molti incorrono per vietare il Tritono, col porre il  $\text{b}$  molle nel *b fa*  $\text{H}$  *mi*, posciache doue il Tuono ricerca la terza maggiore, viene à terminare mediante il  $\text{b}$  molle per terza minore; onde (come dissi) si dourà porre il  $\text{X}$  nel *fa* del *F faut* graue, che così facendo s'isfuggisse il Tritono, col non variare la natura del Tuono, come qui si vede.

*Tritono fuggito col X, per non variare la natura del Tuono.*



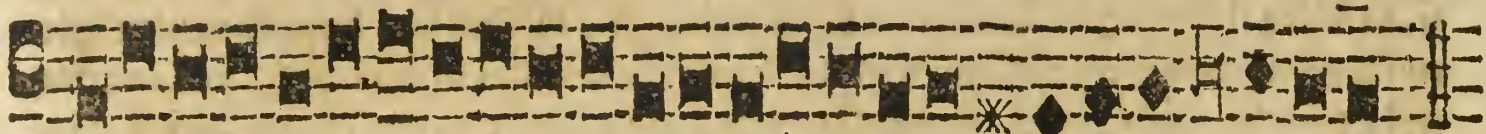
Non mi rincresce, l'assegnare vn'altro Essempio includente il medesimo errore, quale qui siegue.

*Tritono fuggito col b molle, quale varia la natura del Tuono.*



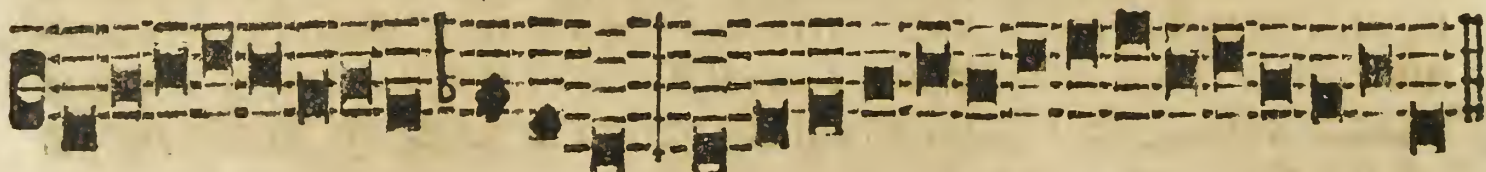
Perche si vede, che nel sopraposto Essempio col seruirsi del  $\text{b}$  molle, variafi la natura del Tuono, ne addurrò qui il medemo col Tritono fuggito col  $\text{X}$ , mediante il quale non mutafi la natura del Tuono, e si vieta il Tritono.

*Tritono del sopraposto Essempio fuggito col ♯.*



13 La regola sopra data per li Tuoni settimo, & ottauo non è tanto rigorosa, che costringa al sempre offeruarla, imperciocche anche nel settimo, & ottauo Tuono alle volte accade non potersi isfuggire il Tritono col ♯ nel *F fa ut*, mà necessariamēte deuesi collocare il ♭ molle in *b fa mi*, il che però è solo concesso nel mezzo della Cantilena, mà se il detto Tritono sarà nella terminatione del Canto, e che non possa scansarsi col ♯, è concesso il commetterlo à fine, di non variare la natura, ò specie del Tuono, e di terminare con la terza maggiore il Canto à lui douuta, del che ne seguono gl'Essempij.

*Settimo Tuono col Tritono fuggito col b molle.*



*Ottauo Tuono col Tritono concesso à causa della Terza maggiore.*

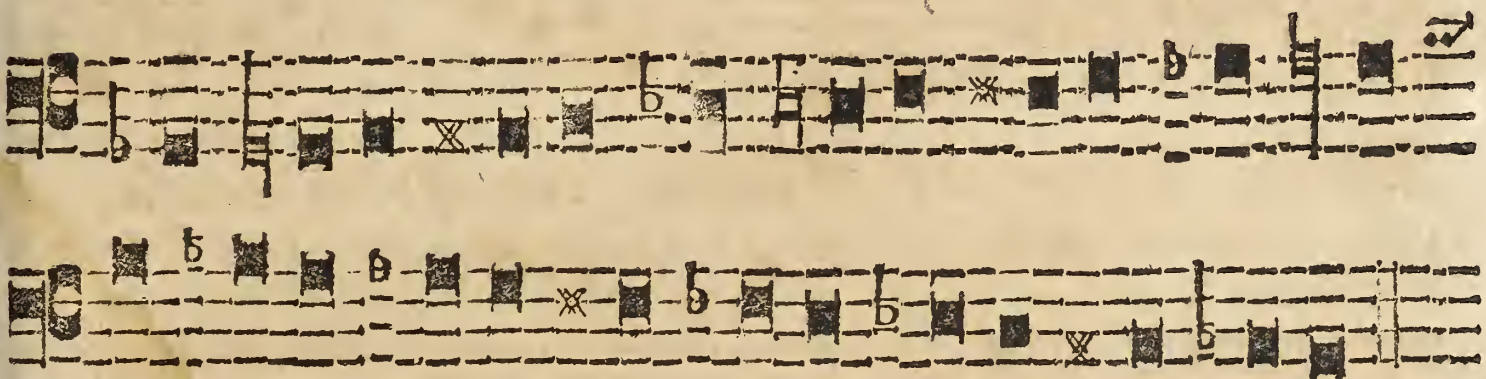


Nel primo de sopraposti Essempij vedesi, che per fuggire il Tritono, è necessario seruirsi del ♭ molle, mercè che il Canto forma la Pausa nel *F fa ut* graue, e perciò è concesso il vietarlo col ♭ molle; nel secondo Essempio appare il Tritono concesso, per esser nella terminatione del Canto, ricercando esser finito per terza maggiore, secondo richiede la di lui natura.

14 Sò, che da alcuno potrebbesi replicarmi col dire, non insegnarsi dalla Scuola Musicale il ridurre il Tritono (quando il bisogno costringe) alla seconda specie del Diatessaron, mà bensì alla terza, il che anch'io concedo, mà è ben però vero, ch'ogni Regola vuole qualche eccezione, come dottamente insegna il Padre Illuminato al Cap. 24. del terzo libro, e perciò è meglio ridurlo ancora alla seconda specie, quando lo ricerca il Tuono, che il variare la natura del Canto; oltre di che vedesi praticare ben spesso da gl' Autori Moderni.

15 Molti incautamente, ò forsi per essere poco fondati, nelle Cantilene per  $\flat$  molle, volendo accrescere vn Semituono minore al *fa* del  $\flat$   $\text{fa} \text{H} \text{mi}$ , vi pongono il  $\text{X}$ , il che è lontano dall'operare rettamente, imperciocche (come dissi al numero secondo del presente Capitolo) per leuare l'accidentale, richiedesi il naturale; onde essendo accidentale il  $\flat$  molle, come ancora il  $\text{X}$ , ne siegue, non douersi seruire del  $\text{X}$  mà bensì del  $\text{H}$  quadro, per essere naturale, e per essere il suo proprio luogo. Dissi *naturale*, posciacche naturalmente trouasi in detta Positione, fuori però di quella il  $\text{H}$  quadro dicesi accidentale, essendo stato trouato (al dire del Bonòcini nel suo *Musico Prattico* al Cap. 11. della prima Parte) per distruggere il  $\flat$  molle, E'ben vero, che tanto aggiunge vn Semituono minore alla Nota à lui annessa il  $\text{H}$  quadro, quanto fà il  $\text{X}$ , dal che però non ne siegue il rettamente procedere, pouendo il  $\text{X}$  nel luogo del  $\text{H}$  quadro, ò il  $\text{H}$  quadro nel luogo del  $\text{X}$ , e ciò viene affermato dal Zarlino al Cap. 25. della terza Parte delle sue Institutioni harmoniche, e però farà bene procedere secondo il naturale, e proprio luogo de detti segni, il che qui sotto appare.

Proprio procedere col  $\text{H}$ .  $\text{b}$ .  $\text{X}$ .



Si che il proprio luogo del  $\flat$  molle sono le Positioni, ò Corde, ne quali naturalmente entra il *mi* per mutarlo in *fa*, come in  $\flat$   $\text{fa} \text{H} \text{mi}$ , *Elami*, *alamire*.

Il luogo proprio del  $\text{H}$  quadro sono le Positioni, ò Corde, nelle quali trouasi il *mi* naturalmente, del quale seruesi, quando antecedentemente nelle medeme Positioni si è detto *fa*, per mutarlo in *mi*, quali Positioni sono  $\text{B} \text{H} \text{mi}$ , *Elami*, *alamire*.

Il proprio luogo del  $\text{X}$  sono tutte quelle Positioni, che naturalmente includono il *fa*, nelle quali seruesi del  $\text{X}$ , per mutare il detto *fa* in *mi*, quali sono *C fa ut*, & *F fa ut*, dal che però non ne siegue, non potersi seruire nell'altre Positioni del Monochordo de detti segni accidentali, mà semplicemente siasi detto, per denotare il lor proprio luogo, acciò che non pongasi vn segno in luogo d'vn altro.

16 Resta solo auertire, che il  $\text{H}$  quadro non sempre aggiunge alla Nota à lui annessa vn Semituono minore, la ragione vedasi di sopra al numero settimo del Capitolo quarto della presente Parte, come ancora è d'auertirsi, non solamente

lamente trouarsi per tutta la mano di Guido li Tritoni assegnati nel principio di questo Capitolo, mà molti altri, impercioche mediante li segni accidentali possono darli Tritoni accidétali senza numero per tutto il Monochordo, e perciò basta il sapere, che qualunque volta si trouarà il *mi* contro il *fa*, ouero il *fa* contro il *mi* per Quarta, ouero vna Congiuntione di quattro Positioni includenti trè Tuoni perfetti, quella dourà chiamarsi Tritono, e per scansarlo, sarà necessario seruirsi ò del  $\flat$  molle nel *mi*, ò del  $\sharp$  nel *fa*, cioè ò del  $\flat$  molle nell'estremo superiore, ouero del  $\sharp$  nell'estremo inferiore, secondo ricercherà la natura del Canto; onde hauendo detto à sufficienza, anzi con qualche prolissità, ricercando così la poca cautella d'alcuni Cantori, parmi bene il discorrere del Diatessaron, col por fine al Tritono, e però.

## Cap. IX.

### Del Diatessaron.

**L**'Ottäuo luogo frà le Congiuntioni viene concesso al *Diatessaron*, cioè di-  
re Quarta minore, quale deriua dalla voce Greca *Dia*, che altro non significa, che *Per*, ò *De*, e dal *Tessaron*, cioè *Quattuor*, impercioche da questo si viene in chiaro, non altro essere il *Diatessaron*, ch'vna Congiuntione di quattro voci composte, ò incomposte in se continenti duoi Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore, quale cade (come si disse) nella proportione contenuta trà questi duoi estremi 4. e 3, mà perche il Semituono contenuto nel *Diatessaron* trouasi, col caminarsi per il Monochordo, in diuersi interualli, ne siegue la diuersità delle specie di detto *Diatessaron*; onde trouandosi detto Semituono in trè diuersi interualli, trè saranno le di lui specie, la prima delle quali sarà quella, che contiene il Semituono *mi, fa*, e *fa, mi* nel secondo interuallo, ò spatio, quale formasi con queste voci *Re, mi, fa, sol*, ouero incomposte *Re, sol*, come pure descendendo col dire *sol, fa, mi, re*, ouero incomposte *sol, re*.

La specie seconda del *Diatessaron* è quella, che include il Semituono maggiore nel primo interuallo, ò spatio, contenendo queste Voci *mi, fa, sol, la*, ouero incomposte *mi, la*, come ancora descendendo, col dire *La, sol, fa, mi*, ò pure incomposte *La, mi*.

La Terza specie contiene il Semituono maggiore nel terzo interuallo, ò spatio formata con queste Voci *Vt, re, mi, fa*, ouero incomposte *vt, fa*, come pure col descendere, dicendo *fa, mi, re, vt*, ò incomposte *fa, vt*.

Auerto, che la prima specie formasi dall' *A re* al *D sol re*, la seconda dà *B H mi* all' *Elami* graue, e la terza da *C faut* al *F faut* graue, il che deuesi intendere per tutto il Monochordo, doue saranno le Positioni simili alle sopradette, cioè dall' *a la mi re* acuto al *d la sol re*, dal *b fa H mi* acuto all' *e la mi* acuto, dal  
*c sol faut*

e *sol fa ut* acuto al *ffa ut* acuto, e così proseguendo nelle parti sopra cuto.

- 2 Tal'vno potrebbe dirmi, per qual causa non formasi la prima specie del Diatessaron da *Gammant* al *C fa ut*, mentre queste due Positioni includano la terza specie del Diatessaron assegnata di sopra, in vece d'incominciare dall'*Are*, che così facendo, si procederebbe con l'Ordine dell'Essacordo, ò Scala di Guido, che è dire, che la prima specie principiarebbe in *ut*, la seconda in *re*, e la terza in *mi*?

Al che primieramente rispondo, che incominciasi da *Are*; posciache l'*A* (come si disse nella prima Parte al Capitolo primo numero terzo) è la prima Positione, ò lettera della mano Greca, e perciò Guido per assegnare il suo Monochordo volle incominciare dal *Gamma* lettera Greca, cioè dal *G* per denotare, esser statili Greci gl'Inuentori del Canto. Secondariamente rispondo, incominciarsi dall'*Are*, mercè che li Diatessaron degl'otto Tuoni del Canto Fermo contengono tutti frà la Positione di *Are*, e la Positione di *gg sol re ut* sopracuto; imperciocche il Diatessaron del primo Tuono formasi dall'*a la mi re* acuto al *d la sol re* acuto, e quello del secondo Tuono dal *D sol re* all'*Are*. Il Diatessaron del Terzo Tuono formasi dal *b fa H mi* acuto all'*elami* acuto, e quello del quarto Tuono formasi dall'*Elami* graue arriuando al *B H mi*. Il Diatessaron del quinto Tuono vien formato dal *c sol fa ut* al *ffa ut* acuto, e quello del sesto Tuono dal *F fa ut* graue al *C fa ut*. Il Diatessaron del settimo Tuono formasi dal *d la sol re* al *gg sol re ut* sopracuto, e quello dell'ottavo Tuono dal *g sol re ut* acuto al *D sol re*, sì che chiaramente si vede, che nella formatione delli otto Tuoni del Canto Fermo non si serue del Diatessaron, che formasi dal *G* al *C*, e perciò la prima specie del Diatessaron non deuesi formare dal *Gammant* al *C fa ut*, mà bensì dall'*Are* al *D sol re*.

Potrebbe si replicarmi col dire, che dandosi dodeci Tuoni, ò Modi nel Canto Figurato (secondo la più commune, e vera opinione) formansi li Diatessaron dell'vndecimo, e duodecimo Tuono dalla lettera *G* alla lettera *C*, e dal *C* al *G*; imperciocche il Diatessaron dell'vndecimo formasi dalla Positione di *gg sol re ut* sopracuto al *cc sol fa ut* sopracuto, e quello del Duodecimo dal *c sol fa ut* acuto al *g sol re ut* acuto, adunque potrebbe si ancora incominciare la prima specie del Diatessaron dal *Gammant* al *C fa ut*, e non dall'*Are* al *D sol re*, & in tal caso quella, che hora dicesi terza, sarebbe prima.

Al che rispondesi, esser vero, che nella formatione di detti Tuoni formansi li di loro Diatessaron dalla lettera *G*. alla lettera *C*, mà però come terza specie, e non come prima, come sarebbe, se s'incominciassero à numerare le specie del Diatessaron dal *Gammant*, imperciocche la prima diuerrebbe seconda, e la seconda direbbe si terza, con che si confonderebbe la natura de Tuoni, e si preuertirebbe l'Ordine di tutta la mano.

Dal detto sin'hora non deuesi inferire da alcuno, darsi solamente li precisi Diatessaron assegnatili di sopra al numero primo per la formatione de gl'otto

Tuoni Gregoriani, mà solo siasi detto, per dimostrare, per qual ragione la prima specie del Diatessaron formisi dall' *A re* al *D sol re*, e non dal *Gammaut* al *C fa ut*, polciache nel Monochordo di Guido molti possono formarli si naturali, come accidentali, quali però riducansi alle trè specie di sopra assegnate.

- 3 Sappiasi, esserui alcuni, che scriuendo la parola *Diatessaron* per formare la sillaba *Dia*, seruonsi dell' *y*, e non del *i*, il che deue fuggirsi, polciache *Dya* scritto coll' *y* significa *duo* (come si disse al numero primo del sesto Capitolo della presente Parte) e scritto con *i* significa *De*, vel *Per*, come si è detto di sopra, dunque se il Diatessaron è vna Consonanza di quattro Voci, ò per quattro Voci, deuesi scriuere con *i*, e non con *y*, abenche però potrebbesi saluare il *Dya* scritto coll' *y*, dicendo, che il *Dya* scritto con *y* denota *duo*, e la parola *Tessaron quattuor*, che per ciò detta parola *Dyatessaron* vuol dire vn Consonanza di due Note distanti l' vna dall' altra per quattro Voci, ouero che è vna Consonanza, quale frà le due estremità include quattro Voci, meglio però è il scriuerlo con l' *i*, e non coll' *y*, per vniformarsi con tutti, abenche però sia cosa di poco rilieuo.

Resta hora l' addurre l' Essempio delle trè specie del Diatessaron, quali qui sotto appaiono.

### Prima Specie .

|                  |                    |                  |                    |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|
| <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> | <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|

Re, mi, fa, sol,      re, sol,      sol, fa, mi, re,      sol, re.

### Seconda Specie .

|                  |                    |                  |                    |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|
| <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> | <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|

Mi, fa, sol, la,      mi, la,      la, sol, fa, mi,      la, mi,

### Terza Specie .

|                  |                    |                  |                    |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|
| <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> | <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|

Vt, re, mi, fa,      vt, fa,      fa, mi, re, vt,      fa, vt.

Nel

Nel sopraposto Essempio appaiono le trè specie del Diatessaron, quali formansi per tutto il Monochordo, ouunque si leggerà *re, mi, fa, sol*, ouero *mi, fa, sol, la*, ò pure *ut, re, mi, fa*, come ancora descendentì, siano composte, ò incomposte; coll' auertire ancora essere infiniti (per così dire) li Diatessaron, quali possono darli in tutta la Mano, mediante li segni accidentali, quali però riduconsi alle trè specie assegnate.

Detto Diatessaron dicesi Quarta minore: à differenza della maggiore, quale (come si disse) si forma con trè Tuoni perfetti, e non già di duoi con vn Semituono maggiore, come la minore.

## Cap. X.

### Del Diapente, e sua diuisione.

**P**ER proseguire l'Ordine delle Congiuntioni è necessario il discorrere nel presente Capitolo del *Diapente*, quale non da altro deriva, che da *Dia* greco, che (come dissi di sopra al numero primo del Capitolo nono) altro non significa, che *De*, vel *Per*, e da *Pente*, cioè *quinque*, che è dire, è una *Consonanza perfetta composta di cinque Voci*, ò *Suoni continuati*, che in se contengono trè Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore; mà prima d' inoltrarsi è da auertirsi, trè specie di Diapente ritrouarsi, Diapente perfetto, Semidiapente, ò Diapente imperfetto, ouero diminuito, e Diapente superfluo, de quali tutti nel presente Capitolo si dirà; onde sappiasi, che la sopradata definizione conuiene solamente al Diapente perfetto, quale (come si disse) cade nella proportione contenuta trà questi termini radicali 3. e 2, onde perche il Semituono maggiore in quattro modi può variare l'Interuallo, da ciò ne siegue, quattro douer essere le specie del Diapente perfetto, la prima delle quali formasi dalla Positione, ò Corda *D sol re* all' *a la mi re* acuto con queste Voci *Re, mi, fa, sol, la* ascendendo, come ancora descendendo dall' *a la mi re* col dire *la, sol, fa, mi, re*, ouero incomposte *re, la*, ouero *la, re*.

La seconda specie del detto Diapente formasi dall' *E la mi* graue al *b fa*  $\text{H}$  *mi* acuto con le seguenti voci *mi, fa, sol, re, mi*, ò pure descendendo dal *b f.*  $\text{H}$  *mi* col dire *mi, la, sol, fa, mi*, ouero incomposte *mi, mi*.

La terza specie del Diapente principia dalla Positione di *F fa ut* graue coll'arriuare al *c sol fa ut* con queste voci *fa, sol, re, mi, fa*, ò pure col descendere dal *c sol fa ut*, dicendo *fa, mi, la, sol, fa*, ouero incomposte, col dire *fa, fa*.

La Quarta, & vltima specie del Diapente dà principio alla sua formatione dal *g sol re ut* acuto coll'ascēdere al *d la sol re* con le seguenti voci *ut, re, mi, fa, sol*, ouero descendendo dal *d la sol re* con dire *sol, fa, mi, re, ut*, ò pure incomposte *ut, sol*, ouero *sol, ut*; si che considerandosi bene il Semituono maggiore incluso nelle dette quattro specie, vedrassi chiaramente, variarsi in ciascuna di

dette specie dal Semituono maggiore l'interuallo, posciache nella prima stà collocato nel secondo interuallo, nella seconda nel primo, nella terza trouasi nel quarto interuallo, e nella quarta finalmente vedesi essere nel terzo interuallo.

- 2 In questo Capitolo potrebbesi fare vna replica simile all'apportata al numero secondo dell' antecedente Capitolo circa il Diatessaron, cioè per qual causa non incominciasi à numerare la prima specie del Diapente dal *C fa ut*, in vece del *D sol re*, alla quale repplica non voglio rispondere à fine, di non essere troppo prolisso, stante che dalla risoluzione data si à quella del Diatessaron può sufficientemente cauarsi la risposta quiditativa si à questa del Diapente, come ancora all'altre, da potersi fare nelle Congiuntioni seguenti, e perciò parmi bene inoltrarmi nel presente Capitolo, coll'assegnare gl'Essempij del detto sin'hora, e però.

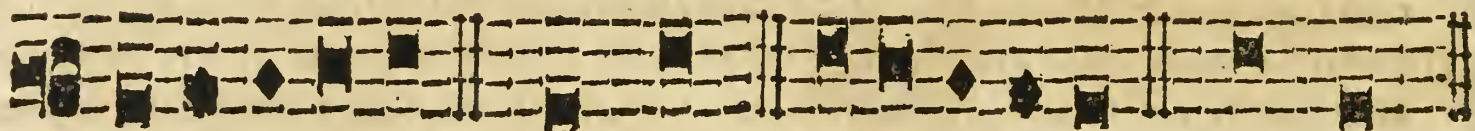
### Prima Specie .

*composta.*

*incomposta.*

*composta.*

*incomposta.*



Re, mi, fa, sol, la,

re, la,

la, sol, fa, mi, re,

la, re.

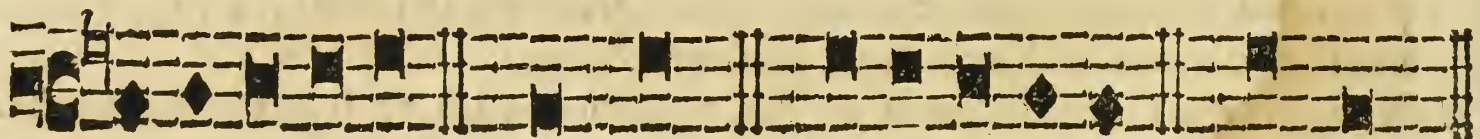
### Seconda Specie .

*composta.*

*incomposta.*

*composta.*

*incomposta.*



Mi, fa, sol, re, mi,

Mi, mi,

mi, la, sol, fa, mi,

mi, mi.

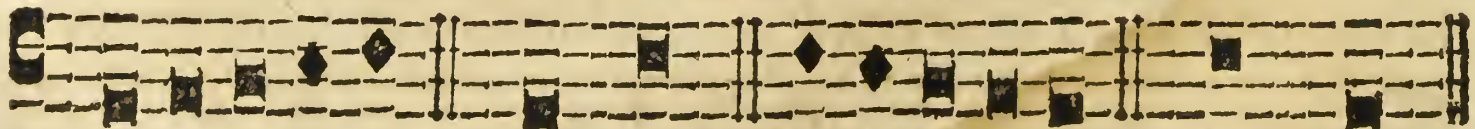
### Terza Specie .

*composta.*

*incomposta.*

*composta.*

*incomposta.*



Fa, sol, re, mi, fa,

fa, fa,

fa, mi, la, sol, fa,

fa, fa.

Quarta



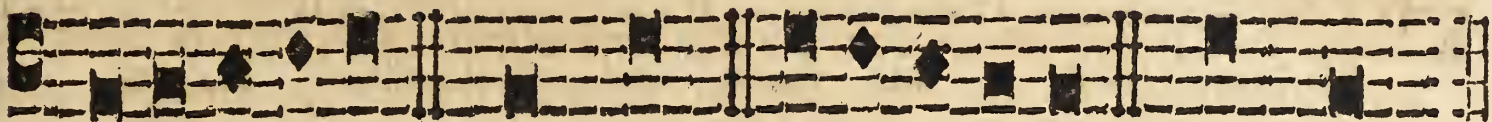
Quarta Specie.

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



Vt, re, mi, fa, sol,

vt. sol,

sol, fa, mi, re, vt,

sol. vt.

Del Semidiapente.

3 Il *Semidiapente*, ò vogliamo dire imperfetto, ò diminuto al pari del perfetto formasi ancor lui con cinque voci, con questa differenza però, che doue il perfetto include trè Tuoni con vn Semituono maggiore, questo contiene semplicemente duoi Tuoni con duoi Semitoni maggiori, dal che si vede contenere il perfetto vn Semituono minore di più dell' Imperfetto, e perciò non includendo il detto Semituono minore, dicesi Diapente imperfetto, ò diminuto, ouero Semidiapente, ò pure Quinta falsa, quale (come si disse) cade nella proportionone contenuta trà questi duoi termini radicali 64, e 45.

Il detto Semidiapente formasi dalla Positione di *B*  $\text{H}$  *mi* graue al *F* *fa* *ut* graue con queste voci *mi, fa, re, mi, fa*, ouero *mi, fa, sol, la, fa*, ò pure descendendo dal *F* *fa* *ut* graue col dire *fa, la, sol, fa, mi*, ouero incomposte *mi, fa, e fa, mi*. Trouasi parimente il detto Semidiapente dall' *El* *mi* graue al *fa* del *b* *fa*  $\text{H}$  *mi* acuto con queste voci *mi, fa, sol, la, fa*, ouero *mi, fa, re, mi, fa*, ò pure descendendo dal *b* *fa*  $\text{H}$  *mi* acuto col leggere *fa, la, sol, fa, mi*, ouero incomposte *mi, fa, e fa, mi*. Sapiasi però, esser concesso alle volte nelle Cantilene di terzo, e quarto Tuono il detto Semidiapente à fine, di scansare il Tritono, non potendosi isfugire col  $\text{X}$  nel *F* *fa* *ut* graue, come diffusamente si disse alli num. 8. 10. del ottauo Capitolo della presente Parte.

4 Non è da tralasciarsi l' auertire, che mediante qualche segno accidentale, possono darsi per tutto il Monochordo senza li sopradetti, e con le loro ottaue, moltissimi Semidiapenti, e perciò basterà l' auertire, che qualunque volta si trouarà vn Diapente includente duoi Tuoni, e duoi Semitoni maggiori, quello dourà dirsi Semidiapente, ò Quinta falsa, il che tutto meglio s' intende- rà da seguenti Essempij.

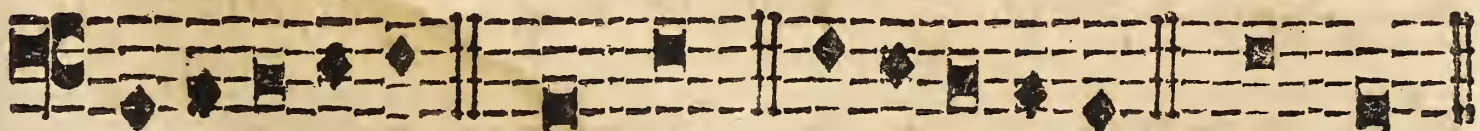
Semidiapenti naturali.

composto.

incomposto.

composto.

incomposto.



Mi, fa, re, mi, fa,

mi, fa,

fa, la, sol, fa, mi,

fa, mi.

F 3

composto.

composto.

incomposto.

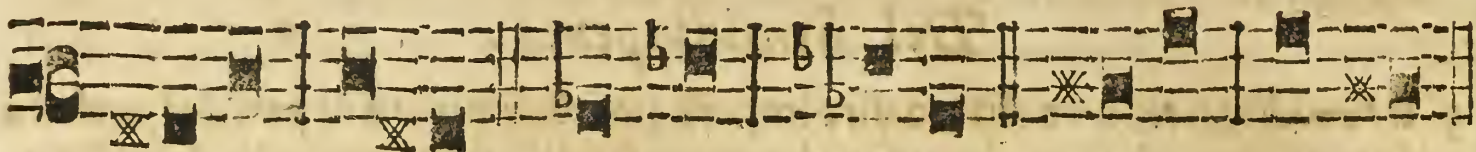
composto.

incomposto.



Mi, fa, sol, la, fa, mi, fa, fa, la, sol, fa, mi, fa, mi.

*Semidiapenti accidentali.*



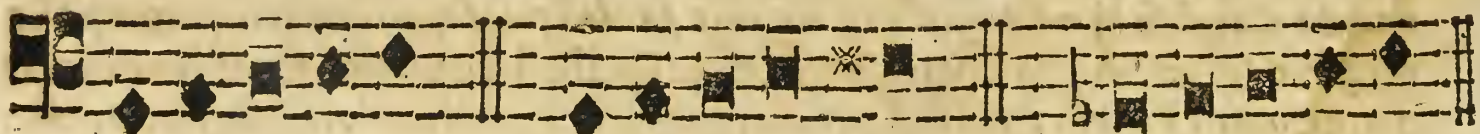
Nè sopraposti Essempij non solo contengono i Semidiapenti collocati naturalmente nel Monochordo, coll'intendersi il medesimo delle sue ottaue, mà parimente ancora ve ne sono alcuni accidentali, quali potranno seruire d'Essempio per quelli, che possono trouarsi mediante tali accidenti.

5 Di più è da notarsi, che per vietare detti Semidiapenti, è necessario seruirsi de' segni accidentali, mediante alcuno de quali, riduconsi ad' includere tre Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore, come apunto vedonsi li Diapenti imperfetti apportati di sopra nelli seguenti Essempij ridotti alle specie delli Diapenti perfetti, mediante detti segni.

*Semidiapente.*

*perfetto col X.*

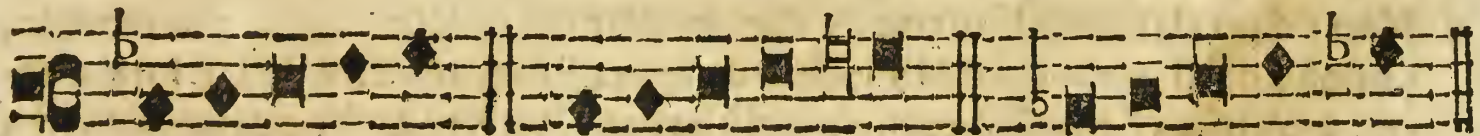
*perfetto col b.*



*Semidiapente.*

*perfetto col H.*

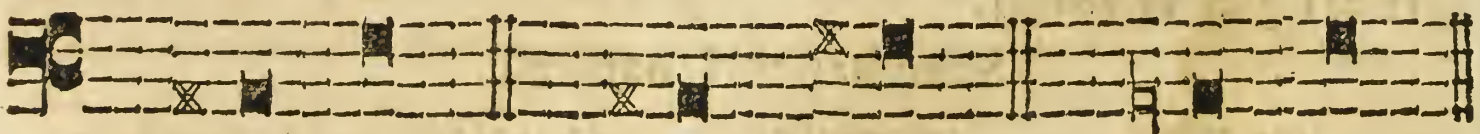
*perfetto col b.*



*Semidiapente.*

*perfetto col X.*

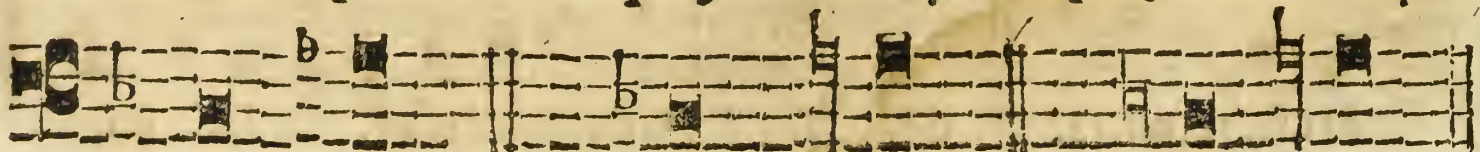
*perfetto col H.*



*Semidiapente.*

*perfetto col H.*

*perfetto col H.*

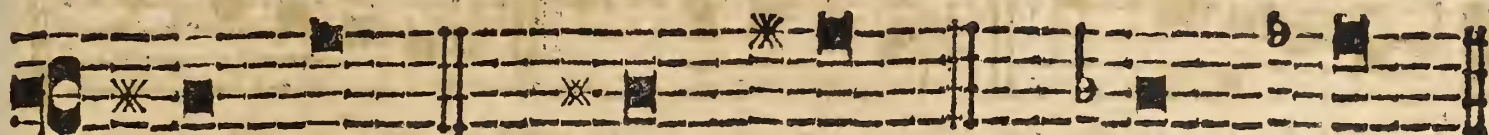


*Semidia-*

*Semidiapente.*

*perfetto col ♯.*

*perfetto col ♭.*

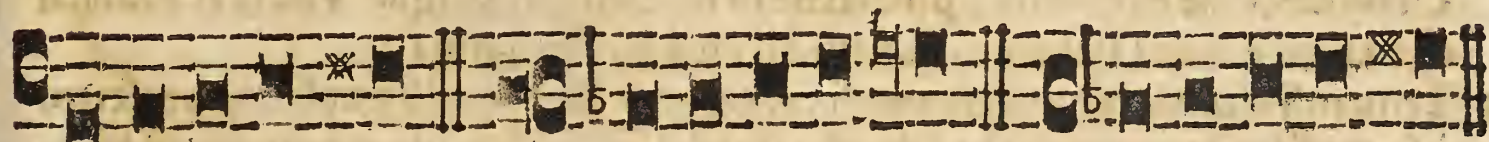


Nè sopraposti Essempij vedonsi li Semidiapenti del numero quarto ridotti alli Diapenti perfetti per mezzo de segni accidentali, imperciocche si vede, che ciascun di loro può vietarsi in duoi modi, de quali à sufficienza.

*Diapente superfluo.*

6 Il *Diapente superfluo* è parimente ancor lui vna Congiuntione di cinque voci continuate, quale à differenza del perfetto, & imperfetto include quattro Tuoni, senza contenere Semituono alcuno, e dicesi superfluo, perche supera il perfetto d'vn Semituono minore, e questo non può darsi, se non mediante vn qualche segno accidentale, e perciò riesce duro, e quasi incantabile, come nel seguente Essempio si vede.

*Diapenti superflui per causa de gli accidenti.*



Già si vede, riuscire assai duri li sopranotati Diapenti; onde per adolcirli, e renderli cantabili, è necessario, (come si disse de gl'imperfetti) seruirsi de segni accidentali, il che appare ne leguenti Essempij.

*Superfluo.*

*Perfetto col ♯.*

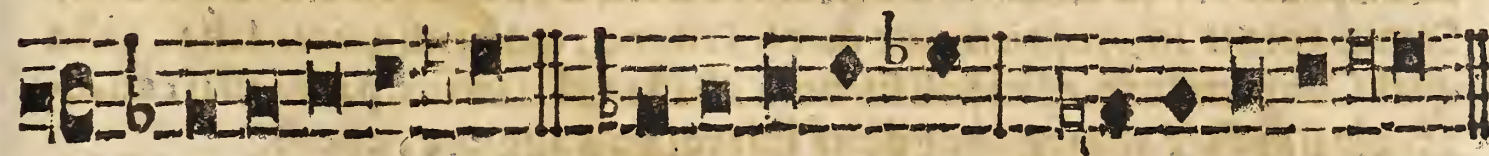
*Perfetto col ♭.*



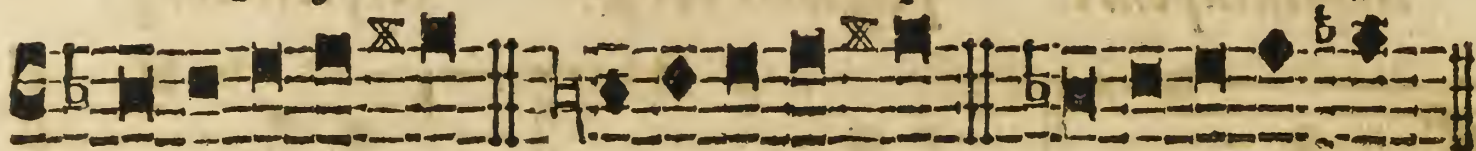
*Superfluo.*

*Perfetto col ♭.*

*Perfetto col ♯.*



Superfluo.

Perfetto col  $\text{H}$ .Perfetto col  $\text{b}$ .

- 7 Sappiasi, che il  $\text{H}$  quadro (come si disse nella presente Parte al numero settimo del quarto Capitolo) non sempre accresce alla Nota à lui annessa vn Semituono minore, ò quattro Coma, mà alle volte ancora denota, che la Nota à lui vnita mutata già da qualche segno accidentale, torna al suo naturale; posciache doue prima per esempio si era cantata per  $\text{b}$  molle, ò per  $\text{X}$ , per causa poi del  $\text{H}$  quadro dourà cantarsi per sua natura, cioè senza il  $\text{b}$  molle, ò senza il  $\text{X}$ , e perciò non dourassi da alcuno giudicare errore, l'hauer posto il  $\text{H}$  quadro in alcuni dè sopraposti Diapenti, mentre iui denota, che (accioche il Diapente si imperfetto, come superfluo riducasi al perfetto) quella Voce, ò Nota, à cui sta congiunto il  $\text{H}$  quadro, deuesi cantare con la sua voce naturale, che è dire, deuesi cantare senza il segno accidentale postogli auanti.
- 8 Alle volte però sono concessi si li Diapēti imperfetti, come ancora li superflui, ricercando così il significato delle parole, ò per apportare più affettione, ò per denotare più asprezza; però in qualunque modo sia, dourà sempre giudicarsi Congiuntione aspra, e quasi incantabile.
- Il Diapente si perfetto, come imperfetto, e superfluo dicesi Aggregatione, ò Congiuntione di Quinta, posciache in se contiene cinque Voci, ò Suoni; si che tanto è dire Diapente, quanto è il chiamarlo Quinta.
- 9 Trouansi alcuni, da quali chiamasi col nome di Tritono il Diapēte imperfetto, ò Semidiapente, posciache (dicono questi) coll' vnire i duoi Semituoni assieme, si viene à formare vn Tuono perfetto, quale poscia vnito à gl' altri duoi Tuoni inclusi nel detto Semidiapente, formano vn Tritono, mà non s'accorgano questi, che è errore l' ascerire tal cosa, mercè che (come si disse al numero terzo del terzo Capitolo della presente Parte) il Tuono costa di duoi Semituoni, vno maggiore, e l'altro minore, non potendosi diuidere il Tuono in parti eguali, mentre contiene noue Coma, e perciò non farà mai vero, che coll' vnire i duoi Semituoni contenuti nel Semidiapēte formisi vn Tuono, posciache li duoi Semituoni vniti, per essere maggiori, includono dieci Coma; ondene siegue, che oltre vn Tuono perfetto contengono vn Coma di più, come si può vedere nella Tauola apportata al numero settimo del Capitolo quinto della seconda Parte, posciache iui vedesi, che trà il Tritono, & il Semidiapente vi è vn Coma di differenza, dal che si viene in chiaro, che il detto Semidiapente impropriamente dicesi Tritono, mà bensì quinta falsa, della qual Congiuntione, essendosi sin' hora à bastanza trattato, parmi assai conuenue il passare alla seguente detta Essacordo maggiore, e però.

Cap. XI.

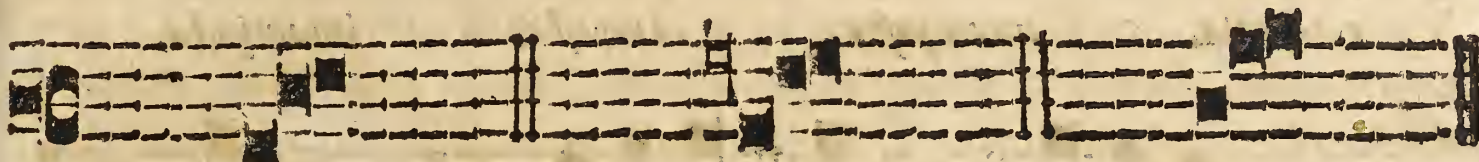
Dell' Effacordo Maggiore.

**A**L Diapente succede l' Effacordo maggiore, quale trahe la sua origine da *Exa* greco, che da Latini viene interpretato *Sex*, e dalla parola *Cordum*, che altro non significa, che *Voces*, che è dire, l' Effacordo maggiore è una distanza, ò una Congiunzione di sei Voci, ò Suoni continenti in se quattro Tuoni perfetti, & un Semituono maggiore, quale (come si disse) cade nella proportionatura contenuta trà questi termini 5. e 3; onde da Latini Cantori vien detto *Tonus cum Diapente*, cioè è vn Tuono vnito al Diapente, come qui si vede.

Prima specie.

seconda specie.

terza specie.



Vt, sol, la,

re, re, mi,

fa, fa, sol.

Da che si conosce, essere Congiunzione composta, come si dimostrò al Capitolo primo, numero secondo della presente Parte, e non già semplice.

2 Perche in trè modi può variarfi l' Interuallo dal Semituono maggiore contenuto in detta Congiunzione, ne siegue, essere trè le di lei specie, la prima delle quali formasi da *Gammaut* ad' *Elami* graue con queste voci *Vt, re, mi, fa, sol, la*, ò pure descendendo dal detto *Elami* col dire *la, sol, fa, mi, re vt*, come ancora incomposte *vt, la, ò la, vt*.

La seconda specie deriuua dal *D sol re* al *b fa*  $\text{H}$  *mi* con le seguenti voci, *re, mi, fa, sol, re, mi*, ò pure descendendo dal *b fa*  $\text{H}$  *mi* col dire *mi, la, sol, fa, mi, re*, ouero incomposte *re, mi, ò mi, re*.

La terza specie incomincia dalla Positione di *F fa ut* graue coll' ascendere al *d la sol re* con queste voci *fa, sol, re, mi, fa, sol*, ouero descendendo dal *d la sol re* con le seguenti *sol, fa, mi, la, sol, fa*; ò pure incomposte *fa, sol, ò sol, fa*; delle quali trè specie qui ne appaiono gl' Effempj.

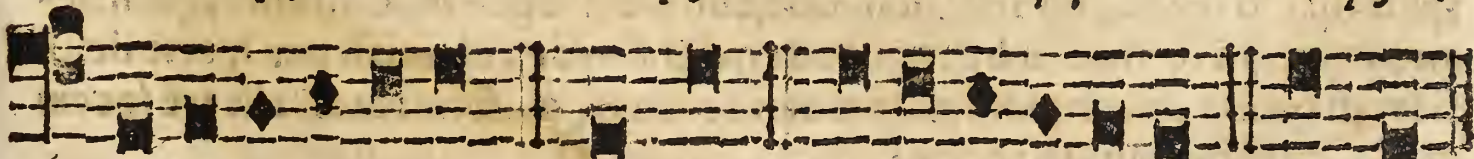
Prima Specie.

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



Vt, re, mi, fa, sol, la,

vt, la,

la, sol, fa, mi, re, vt,

la, vt.

Seconda

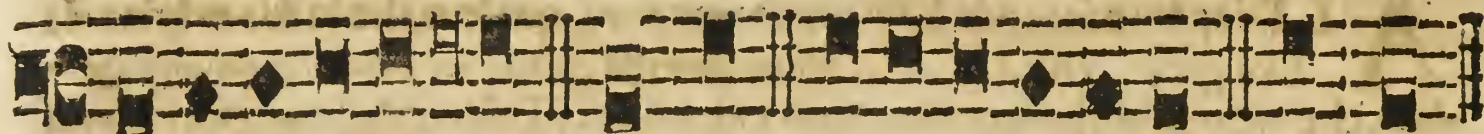
## Seconda Specie.

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



Re, mi, fa, sol, re, mi, re, mi, mi, la, sol, fa, mi, re, mi, re.

## Terza Specie.

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



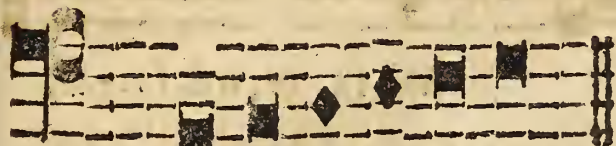
Fa, sol, re, mi, fa, sol, fa, sol, sol, fa, mi, la, sol, fa, sol, fa.

Dalli apportati Esempij chiaramente si vede, variarsi per ciascuna specie l'intervallo dal Semituono maggiore, posciache nella prima stà nel terzo intervallo, nella seconda occupa il secondo, e nella terza, & vltima specie tiene il quarto intervallo, dal che deuesi adunque inferire, essere trè le specie dell'Essacordo maggiore, e non vna, come à punto errò nel suo *Breuisloquium Musicale* al Capitolo decimo ottauo il P. Bonauentura di Brescia, mercè che qualunque volta variafi dal Semituono maggiore l'intervallo, mutafi parimente la specie.

- 3 L'Essacordo maggiore viene chiamato col nome di sesta maggiore à differenza della minore (della quale qui appresso) stante che contiene vn Semituono minore, cioè quattro Coma di più della minore; de quali Essacordi maggiori, mediante li segni accidentali, molti (oltre li sopra notati) possono trouarsi nel Monochordo, posciache li maggiori diuengono minori, e li minori maggiori; questi si vedranno nel numero quarto del seguente Capitolo, quelli seguono nè qui sottoposti Esempij, da quali si vede, che ciascuna specie dell'Essacordo maggiore riducesi per mezzo de segni accidentali alle trè specie dell'Essacordo minore; e però,

*Prima specie dell' Effacordo maggiore ridotta alle trè del Minore.*

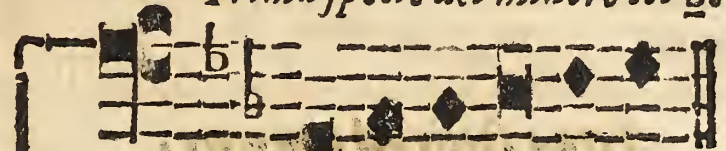
*Prima specie del maggiore.*



Vt, re, mi, fa, sol, la,

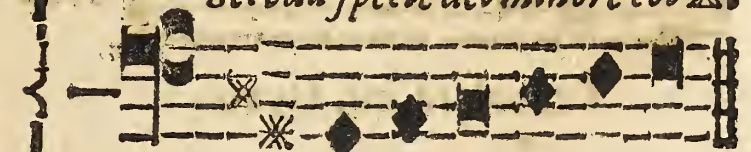
Alla

*Prima specie del minore col b.*



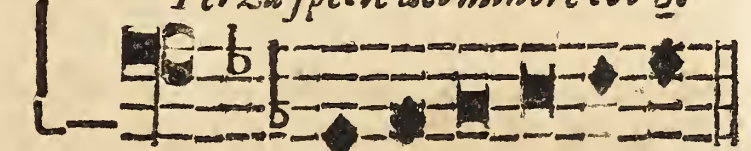
Re, mi, fa, sol, la, fa,

*Secõda specie del minore col X.*



Mi, fa, re, mi, fa, sol.

*Terza specie del minore col b.*



Mi, fa, sol, re, mi, fa,

Vedesi, che col mezzo del X, e b molle la prima specie dell' Effacordo maggiore riducesi alle trè del minore; quì sotto si vedrà la leconda del maggiore ridotta ancor lei alle trè specie dell' Effacordo minore.

*Seconda specie dell' Effacordo maggiore ridotta alle trè del Minore.*

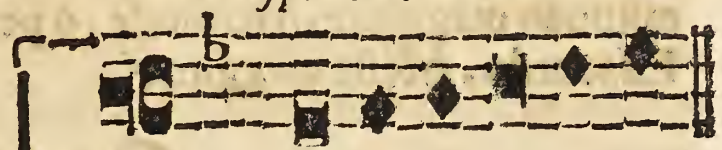
*Seconda specie del maggiore.*



Re, mi, fa, sol, re, mi,

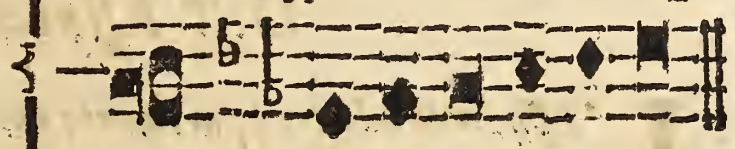
Alla

*Prima specie del minore col b.*



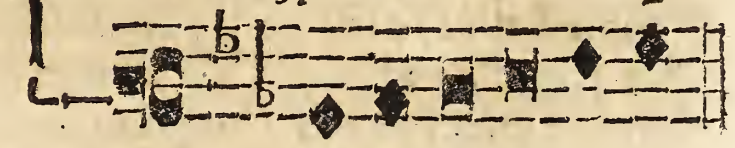
Re, mi, fa, sol, la, fa,

*Seconda specie del minore col b.*



Mi, fa, re, mi, fa, sol,

*Terza specie del minore col b.*

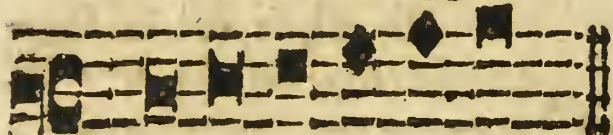


Mi, fa, sol, re, mi, fa.

Terza

## Terza del Maggiore ridotta alle trè del Minore.

Terza specie del maggiore.



Fa, sol, re, mi, fa, sol.

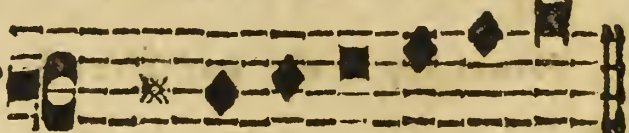
Alla

Prima specie del minore col  $\flat$ .



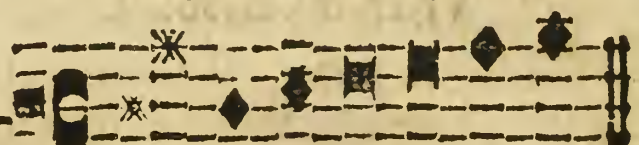
Re, mi, fa, sol, la, fa,

Seconda del minore col  $\times$ .



Mi, fa, re, mi, fa, sol,

Terza specie del minore col  $\times$ .



Mi, fa, sol, re, mi, fa.

Da sopraposti Essempij, si conosce, che li segni accidentali variano, e mutano gl' Essacordi maggiori in minori, dal che (come dissi) ne siegue, molti altri Essacordi maggiori potersi trouare, col caminare per tutto il Monochordo, oltre li sopra notati con le loro ottaue al numero secondo, mediante alcuno de detti segni accidentali, posciache (come si vedrà nel seguente Capitolo) gl' Essacordi minori per mezzo de gl' accidenti diuentano maggiori; onde seruirà per regola generale, che qualunque volta si trouarà vna distanza, ò Congiuntione di sei voci in se continenti quattro Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore, ò naturale, ò per qualche legno accidentale, dourà dirsi Essacordo, ò festa maggiore.

## Cap. XII.

### Dell' Essacordo minore.

**L'** Essacordo minore è parimente ancor lui vna distanza, ò Congiuntione di sei voci, ò Suoni continenti in se non già quattro Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore; mà ben si trè Tuoni perfetti con duoi Semitoni maggiori, quale (come si disse) cade nella proportione contenuta trà questi termini radicali 8. e 5, quale da Latini Cantori vien detta *Semitonus cum Diapente*, cioè l'Essacordo minore è vna Congiuntione d'vn Semituono maggiore con vn Diapente, il che vedesi nel qui sottoposto Essempio.



Prima specie. Seconda specie. Terza specie.



2 Si come l'Essacordo maggiore trouasi hauere trè specie differēti à causa della variatione, che fà il Semituono maggiore in diuersi interualli, per la medema ragione dicesi, ancora il minore hauere trè specie diuerse, la prima delle quali nasce dalla Positione, ò Corda dell' *A*re coll' arriuare al *F* fa ut graue con queste voci *re, mi, fa, sol, la, fa*, ò pure descendendo dal *F* fa ut graue con le seguenti *fa, la, sol, fa, mi, re*, ouero incomposte *re, fa*, ò *fa, re*.

La seconda i specie incominciando dal *B*  $\sharp$  *mi* ascende al *g* sol re ut acuto con le seguenti voci *mi, fa, re, mi, fa, sol*, ouero descendendo dal detto *g* sol re ut col dire *sol, fa, la, sol, fa, mi*, ò pure incomposte *mi, sol*, ò *sol, mi*.

La terza specie hà la sua origine dall' *E* *mi* graue coll' ascēdere al *c* sol fa ut con queste voci *mi, fa, sol, re, mi, fa*, ò descendendo dal *c* sol fa ut con le seguenti *fa, mi, la, sol, fa, mi*, ò pure incomposte *mi, fa*, ò *fa, mi*.

3 Dissi, trè essere le specie dell' Essacordo minore, perche li Semituoni maggiori in lui inclusi variano in trè modi gl' interualli, impercioche nella prima li Semituoni maggiori stanno nel secondo, e quinto Interuallo; nella seconda sono collocati nel primo, e quarto interuallo, e nella terza, & vltima specie risiedono nel primo, e quinto interuallo, il che più apertamente si vedrà nè seguenti Essempij.

Prima Specie.

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



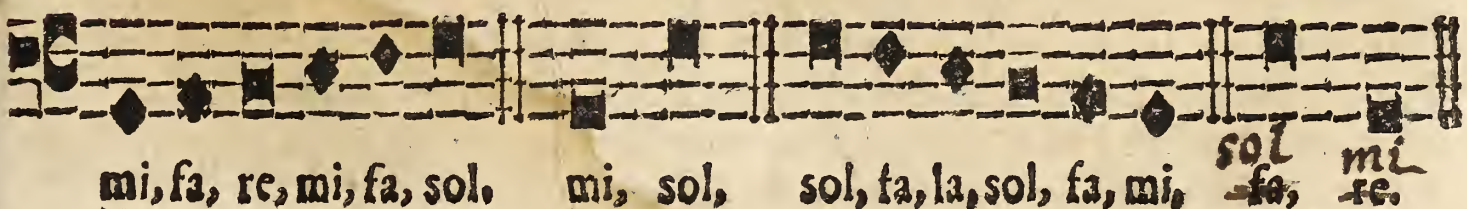
Seconda Specie.

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



Terza

## Terza Specie.

|                  |                    |                  |                    |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|
| <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> | <i>composta.</i> | <i>incomposta.</i> |
|------------------|--------------------|------------------|--------------------|

Mi, fa, sol, re, mi, fa,    mi, fa,    fa, mi, la, sol, fa, mi,    fa, mi,

- 4 Il detto Essacordo minore dicesi ancora Sesta minore, posciache gli m̄ca vn Semituono minore, cioè quattro Coma, per arriuate alla sesta maggiore, si che tanto è dire Essacordo minore, quanto è Sesta minore. E da notarfi, che oltre li predetti Essacordi minori assieme con le loro ottaue, per causa de segni accidentali possono darfi col caminare per il Monochordo molti altri Essacordi minori, come si vide al numero terzo dell'antecedente Capitolo, si che serua per regola generale, che qualunque volta trouasi vna distanza, ò Congiuntione di sei voci in se continenti trè Tuoni perfetti con duoi Semituoni maggiori, quella dourà chiamarsi Essacordo, ò Sesta minore, e che sia naturale, ò accidentale, poco importa, acciò dicasi Essacordo minore; non mi rincresce però l'assegnare quì sotto le specie dell'Essacordo minore ridotte à quelle del maggiore per mezo de segni accidentali; e però.

*Prima specie del minore ridotta alle trè del maggiore.*

*Prima specie del minore.*

Re, mi, fa, sol, la, fa.

Alla

*Prima specie del maggiore col X.*

Ut, re, mi, fa, sol, la.

*Seconda specie del maggiore col X.*

Re, mi, fa, sol, re, mi.

*Terza specie del maggiore col b.*

Fa, sol, re, mi, fa, sol.

*Seconda*

*Seconda del minore ridotta alle trè del maggiore.*

*Prima del maggiore col b̄.*



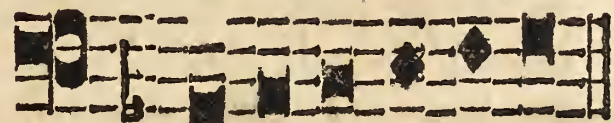
Vt, re, mi, fa, sol, la.

*Seconda del maggiore col X.*



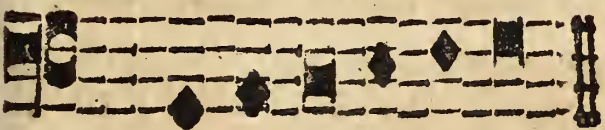
Re, mi, fa, sol, re, mi.

*Terza del maggiore col b̄.*



Fa, sol, re, mi, fa, sol.

*Seconda specie del minore.*

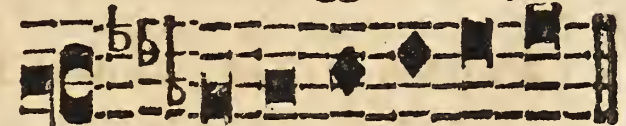


Mi, fa, re, mi, fa, sol,

Alla

*Terza del minore ridotta alle trè del maggiore.*

*Prima del maggiore col b̄.*



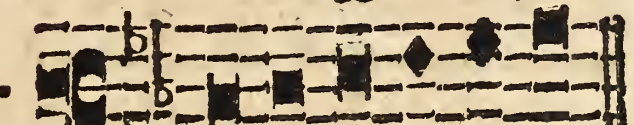
Vt, re, mi, fa, sol, la.

*Seconda del maggiore col X.*



Re, mi, fa, sol, re, mi.

*Terza del maggiore col b̄.*



Fa, sol, re, mi, fa, sol.

*Terza specie del minore.*



Mi, fa, sol, re, mi, fa.

Alla

Da soprastiti Esemplij vedesi apertamente, che gl'Essacordi minori, mediante alcuno de segni accidentali, riducansi alli maggiori, dal che ne siegue ( come dissi di sopra) che oltre li assegnati di sopra al numero secondo con le loro ottaue, possono darsi molti altri con l' aiuto de segni accidentali, come si vede nel

nel precedente Capitolo al numero terzo, dalla quale Congiuntione farà bene passare alla seguente; e però.

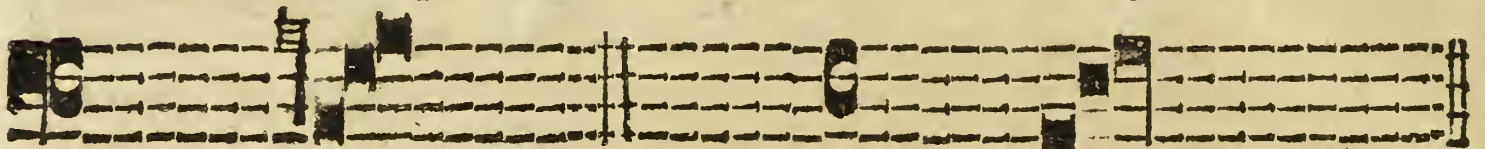
## Cap. XIII.

### Dell' Eptacordo maggiore.

**L'** Eptacordo maggiore derriua dalla parola Greca *Epta*, che da Latini viene interpretata per *septem*, e da *Cordum*, cioè *Voces*, che è dire, l' Eptacordo maggiore è una distanza, o Congiuntione di sette Voci, o Suoni in se continenti cinque Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore, quale (come si disse) cade nella proportione contenuta trà questi duoi estremi 15. e 8. Il detto Eptacordo maggiore da Cantori Latini diceasi *Dittonus cum Diapente*, che altro non significa, che è vn Dittono, o vogliamo dire vna Terza maggiore vnita ad'vn Diapente, il che si contiene nel qui sotto apportato Esemplio.

*Prima specie.*

*Seconda specie.*



Ut, sol, mi,

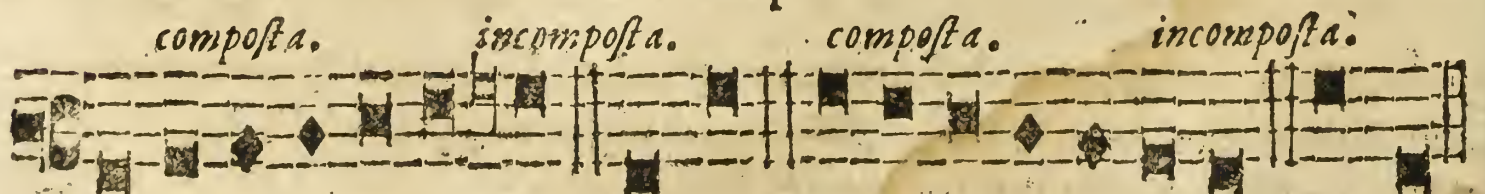
Fa, fa, la.

Dal quale si vede, che coll' aggiungere al Diapente vn Dittono, formasi l' Eptacordo maggiore.

È da notarsi, che variandosi dal Semituono maggiore contenuto in detta Congiuntione in duoi modil' Interuallo, ciò denota, due dover essere le di lei specie, la prima delle quali principiando dal *C fa ut* col proseguire al *b fa*  $\text{H}$  *mi* acuto contiene le seguenti voci *ut, re, mi, fa, sol, re, mi*, o pure col discendere dal detto *b fa*  $\text{H}$  *mi* include le seguenti *mi, la, sol, fa, mi, re, ut*, ouero incomposte *ut, mi, o mi, ut*.

La seconda specie del detto Eptacordo maggiore formasi dal *F fa ut* graue all' *e la mi* acuto con queste Voci *fa, sol, re, mi, fa, sol, la*, ouero discendendo dal detto *e la mi* con le seguenti *la, sol, fa, mi, la, sol, fa*, o pure incomposte *fa, la, o la, fa*; Considerate ben bene le dette due specie, si verrà in chiaro, che il Semituono maggiore varia in ciascuna di lorol' interuallo, imperciocche doue nella prima stà collocato nel terzo interuallo, nella seconda poi vedesi nel quarto interuallo, del che qui n' appare l' Esemplio.

Prima Specie.



Ut, re, mi, fa, sol, re, mi, ut, mi, mi, la, sol, fa, mi, re, ut, mi, ut.

Seconda

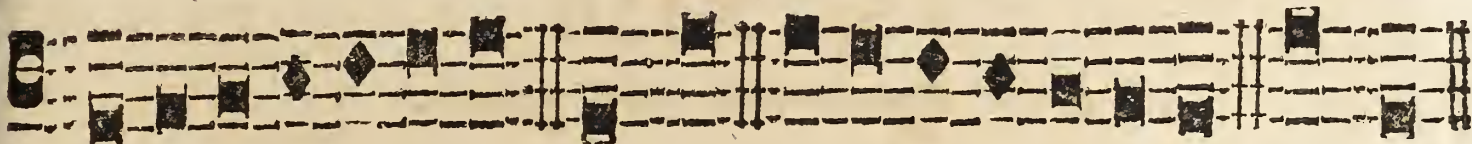
Seconda Specie.

*composta.*

*incomposta.*

*composta.*

*incomposta.*



Fa, sol, re, mi, fa, sol, la, fa, la, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, la, fa,

3 Non solamente per tutto il Monochordo trouansi le dette due specie con le loro ottaue, mà molti altri mediante li segni accidentali possono darli, quali però tutti riduconsi alle predette due specie; imperciocche serua per regola generale, qualunque volta si trouarà vna distanza, ò Congiuntione di sette Voci in se continenti cinque Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore, dourassi dire Eptacordo maggiore. Notasi, che ciascuna delle dette due specie può ridursi alle da assegnarsi nel seguente Capitolo dell'Eptacordo minore, mediante però qualche segno accidentale, mà desideroso della breuità, stante che gl'Essempij assegnati per l'Esacordo maggiore possono seruire di lume sufficiente per questi, ne tralasciò l'assegnarne gl'Essempij. Auertasi finalmente, che detto Eptacordo maggiore dicesi ancora settima maggiore, per essere vna distanza, ò Congiuntione di sette Voci, e dicesi maggiore à differenza della minore, posciache include vn Semituono minore, ò quattro Coma di più della minore, della quale qui appresso, e però.

Cap. XIV.

*Dell' Eptacordo minore.*

1 L' Eptacordo minore parimente ancor lui è vna distanza, ò Congiuntione di sette Voci, ò Suoni, come si disse del maggiore, con questa differenza però, che doue il maggiore contiene cinque Tuoni perfetti con vn Semituono maggiore, questo ne include solamente quattro con duoi Semitoni maggiori, quale cade (come si disse) nella proportione contenuta trà questi termini radicali 9. e 5; onde da Latini dicesi *Semidittonus cum Diapente*, ch'altro non vuol dire che l'Eptacordo minore è vn Semidittono, ò Terza minore vnita ad'vn Diapente, il che apertamente si vede nel seguente Essempio.

*Prima specie. Seconda specie Terza specie. Quarta specie Quinta specie.*



Vi, re, fa, re, mi, sol, re, re, fa, mi, re, la. mi, sol, mi.

Dal quale si viene in cognitione, altro non essere l'Eptacordo minore, che vn Semidittono, ò Terza minore vnita al Diapente.

2 Variandosi in cinque modi nell' Eptacordo minore gl' interualli dalli Semituoni maggiori, si deduce, cinque douer essere le di lui specie, la prima delle quali partendosi dal *Gammant* arriua al *F fa ut* graue con queste voci *ut, re, mi, fa, sol, la, fa*, ouero descendendo dal detto *F fa ut* con le seguenti *fa, la, sol, fa, mi, re, ut*, ò pure incomposte *ut, fa, ò fa, ut*.

La seconda trahè la sua origine dal *A re* col giungere alla Positione di *g sol re ut* acuto con le voci seguenti *re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, ouero descendendo dal *g sol re ut* acuto con le voci *sol, fa, la, sol, fa, mi, re*, ò pure incomposte *re, sol, ouero sol, re*.

La terza specie incominciando dal *D sol re s'* inalza al *c sol fa ut* con queste voci *re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, ouero descendendo dal *c sol fa ut* con le seguenti, *fa, mi, la, sol, fa, mi, re*, ò pure incomposte *re, fa, ò fa, re*.

La quarta hà il suo principio dalla Positione *B H mi* coll' ascendere all' *a la mi re* acuto con queste voci, *mi, fa, re, mi, fa, sol, la*, ò pure descendendo dal detto *a la mi re* con le voci seguenti, *la, sol, fa, la, sol, fa, mi*, ouero incomposte, *mi, la, ò la, mi*.

La quinta, & vltima specie dell' Eptacordo minore coll' incominciare dall' *E la mi* graue si porta al *d la sol re* con le seguenti voci, *mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*, ouero descendendo dal *d la sol re* con queste, *sol, fa, mi, la, sol, fa, mi*, ò pure incomposte *mi, sol, ò sol, mi*.

Se si considerano bene le predette cinque specie, si vedrà benissimo, variarsi gl' interualli dalli Semituoni maggiori, posciache nella prima specie li Semituoni maggiori in lui inclusi stanno nel terzo, e sesto interuallo, nella seconda vedonsi nel secondo, e quinto interuallo; nella terza sono situati nel secondo, e sesto interuallo, nella quarta risiedono nel primo, e quarto interuallo, e nella quinta, & vltima specie sono posti, e collocati nel primo, e quinto interuallo; mà accioche meglio intendasi il tutto, qui ne assegnerò gl' Essempij.

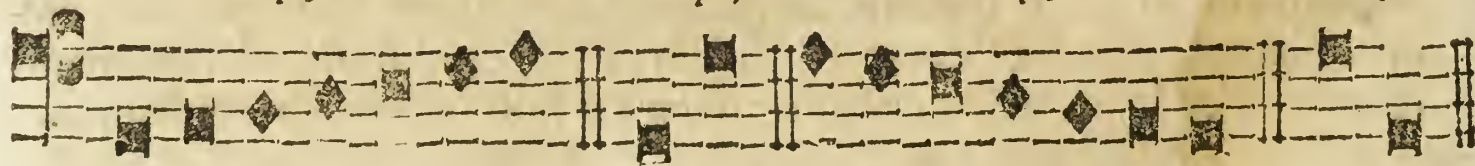
Prima Specie .

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



Vt, re, mi, fa, sol, la, fa,

ut, fa, fa, la, sol, fa, mi, re, ut,

fa, ut,

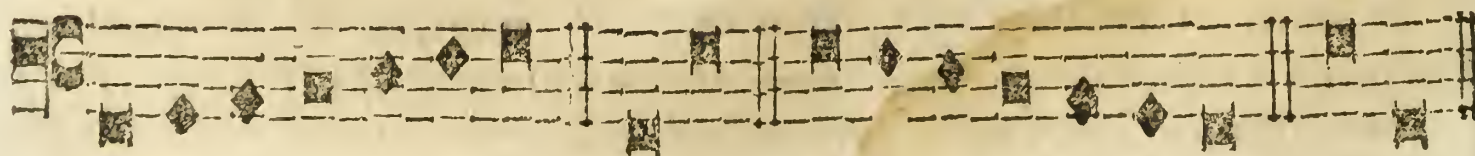
Seconda Specie .

composta.

incomposta.

composta.

incomposta.



Re, mi, fa, re, mi, fa, sol,

re, sol. sol, fa, la, sol, fa mi, re,

sol, re.

Terza

Terza Specie.

*composta.*

*in composta.*

*composta.*

*incomposta.*



Re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, fa, fa, mi, la, sol, fa, mi, re, fa, re.

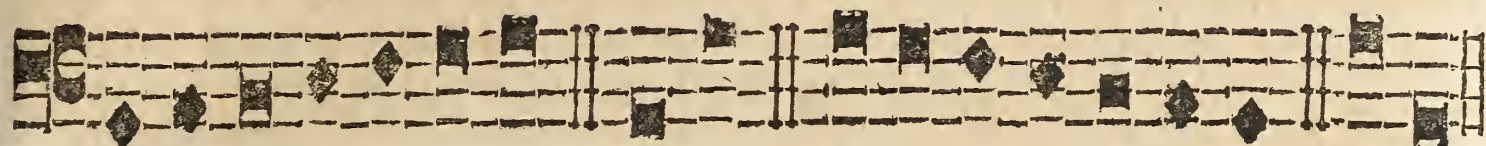
Quarta Specie.

*composta.*

*incomposta.*

*composta.*

*incomposta.*



Mi, fa, re, mi, fa, sol, la, mi, la, la, sol, fa, la, sol, fa, mi, la, mi.

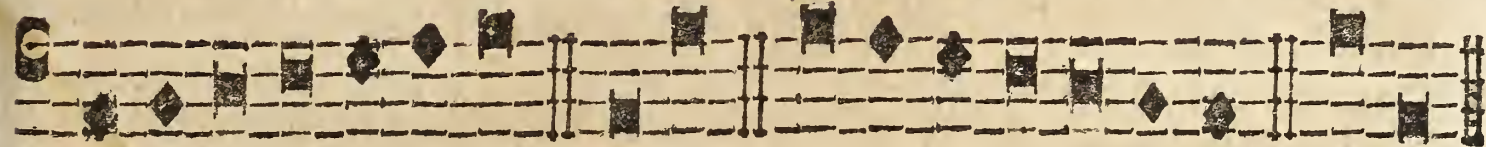
Quinta Specie.

*composta.*

*incomposta.*

*composta.*

*incomposta.*



Mi, fa, sol, re, mi, fa, sol. mi, sol, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, sol, mi.

3 Auertasi, non solamente darsi per tutta la Mano di Guido li sopranotati Eptacordi minori, e con le loro ottaue, mà molti altri ancora per mezzo de segni accidentali possono ritrouarsi, abenche però tutti riduconsi alle sopra assegnate specie, e perciò dourà notarsi, che qualunque volta si trouarà vna distanza, ò Congiuntione di sette voci continenti in se quattro Tuoni perfetti con duoi Semituoni maggiori, quella dourà dirsi Eptacordo minore.

In oltre è da saperfi, che tanto è dire Eptacordo minore, quanto Settima minore, così detta, mercè che include sette Voci, ò Suoni, e dicesi minore à differenza della maggiore, posciache gli manca vn Semituono minore, ad' arriuare alla maggiore.

Notasi finalmente, che mediante li segni accidentali non solo possono darsi altri Eptacordi minori oltre li sopranotati, mà li medemi possono diuenire maggiori, de quali ne tralascio gl'Essempij, potendo seruire d'Essempio gl'apportati per l'Esacordo minore; al qual Eptacordo ponendo fine, è bene inoltrarsi al.

## Cap. XV.

## Del Diapason.

**D**ouendosi discorrere dell'ultima Congiuntione chiamata *Diapason*, dico, derriuare dalla parola *Dia* Greca, quale altro non significa (come si è detto altre volte) che *De*, ouero *Per*, e da *Pason*, che da Latini viene interpretato per *Totum*, ouero *Omne*, che è dire, il *Diapason* è una *Consonanza* perfettissima, ò *Congiuntione*, che in se racchiude tutte l'altre assegnate si sin' hora, quale formasi con otto *Voci*, ò *Suoni* continenti in se cinque *Tuoni* perfetti con duoi *Semituoni* maggiori, e dicesi da Cantori Latini *Diapente cum Diatessaron*, il che vuol significare, altro non essere il *Diapason*, che vn *Diapente* perfetto congiunto ad vn *Diatessaron*, con quest'auertenza, che l'ultima del *Diapente* serue per prima del *Diatessaron*, si che ambi assieme vniti formano vn *Diapason* perfetto, il che si vedrà alli numeri 2, e 3. Detta *Congiuntione* è contenuta (come dissi) dalla proportione *Dupla* nel genere *Moltiplice* trà questi termini radicali 2, & 1, onde meritamente da Musici viene chiamata *Genitrice*, *Madre*, *Fonte*, *Origine*, *Principio*, *Luogo*, *Ricetto*, e *Soggetto vniuersale* d'ogni *Consonanza*, ò *Congiuntione*, e d'ogni interuallo quantunque minimo, per essere in lei racchiuse tutte l'altre *Consonanze*, e *Dissonanze*, ò *Congiuntioni*.

2 Considerandosi il *Diapason* come *Congiuntione*, ò *Aggregatione* d'otto *Voci*, ò *Suoni* diuisi diatonicamente in *Tuoni*, e *Semituoni* maggiori, trouasi, hauere solamente sette specie differenti, per essere sette le lettere, abenche replicate del *Monochordo*, mà, considerandolo, come *Consonanza*, ò *Congiuntione* includente frà li suoi duoi estremi le formationi de gl'otto *Tuoni*, ò *Modi* (de quali nella seguente Parte) trouasi hauere otto specie diuerse per causa de *Diapenti*, e *Diatessaron* di detti *Tuoni*, ò *Modi*, formati ciascun di loro frà diuerse *Positioni*, ò *Corde*, dal che ne siegue, otto douer essere le specie del *Diapason* considerato nel secondo de sopradetti modi, dentro delle quali contengono le sette assegnate dalla commune scuola Musicale, posciache la quarta specie da assegnarsi da noi (considerate le *Positioni*) non differisce punto dalla quarta data dalla Scuola Musicale, quale sarà la Quinta in ordine alle da notarsi, mercè che tanto l'vna, quanto l'altra formasi trà le *Positioni* *D sol re*, e *d la sol re*, mà considerandosi il *Diapente*, e *Diatessaron* frà dette *Positioni* inclusi destinati alla formatione dell'ottauo *Tuono*, trouansi in *Positioni* diuerse da quelle, nelle quali formasi il *Diapente*, e *Diatessaron* del primo *Tuono*; impercioche doue il *Diapente* di quello formasi dal *d la sol re* al *g sol re vt* acuto, di questo formasi dal *D sol re* all'*a la mi re* acuto, e doue il *Diatessaron* di quello formasi dal *g sol re vt* acuto al *D sol re*, di questo for-



Sto formasi dall'*a la mi re* acuto al *d la sol re*; oltre di ciò vedesi parimente, mutarsi gl' Interualli di ciascuno di detti duoi Tuoni, ò Modi, il che potrà ciascuno benissimo, e chiaramente conoscere dalle sottoposte otto specie, onde per non fare torto alcuno all'ottauo Tuono, parmi bene, l'ascerire, darli le dette otto specie di Diapason, massime includendo ciascuna di loro la formatione d'vno de gl'otto Tuoni, ò Modi del Canto Fermo.

La prima delle quali formasi dalla Positione di *a la mi re* acuto col descendere all'*A re*, con queste voci *La, sol, fa, la, sol, fa, mi, re*, ouero incomposte *La, re*, la qual specie (come si dirà al Capitolo quarto della seguente Parte) serue per la formatione del secondo Tuono.

La seconda specie del Diapason principia dal *b fa H mi* acuto col descendere al *B H mi* graue con queste voci *mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi*, ò pure incomposte *mi, mi*, della quale seruesi (come si vedrà al Capitolo sesto della seguente Parte) per formare il quarto Modo, ò Tuono.

La terza ha il suo principio nel *c sol fa vt* col descēdere al *C fa vt* con le seguenti voci *fa, mi, la, sol, fa, mi, re, vt*, ouero incomposte *fa, vt*, con la quale formasi, (del che al Capitolo ottauo della seguente Parte) il sesto Tuono.

La quarta specie del Diapason trahe la sua Origine dal *d la sol re* col camminare descendendo al *D sol re* per mezzo delle seguenti voci *sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re*; ò pure incomposte *sol, re*, quale serue, per formare l'ottauo Tuono, del quale si dirà al Capitolo decimo della seguente Parte.

La quinta specie del Diapason, quale (come dissi) è la quarta in ordine alle assegnate dalla cōmune Scuola Musicale, hà il suo principio nel *D sol re*, & ascende al *d la sol re* con queste voci, *re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*; ouero incomposte *re, sol*, con la quale formasi (come si dirà al Capitolo terzo della seguente Parte) il Primo Tuono.

La sesta specie del Diapason coll'incominciare nell'*E la mi* graue portasi all'*e la mi* acuto mediante le seguenti voci, *mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la*; ouero incomposte *mi, la*, della quale seruesi, per formare il Terzo Tuono, del quale al Capitolo quinto della seguente Parte si dirà.

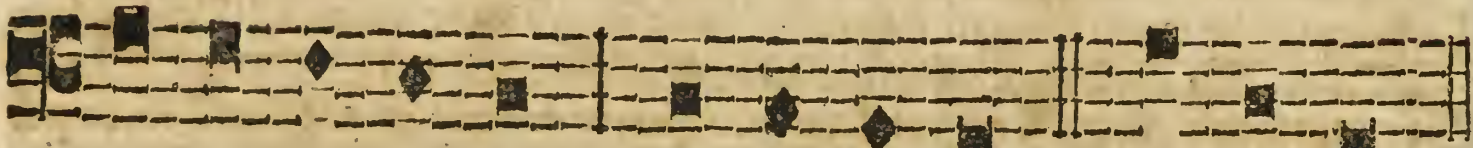
La settima specie principiando nel *F fa vt* graue inoltrasi ascendendo al *f fa vt* acuto con le seguenti voci *fa, sol, re, mi, fa, sol, la, fa*; ò pure incomposte *fa, fa*, quale serue per la formatione del Quinto Tuono, come si dirà al Capitolo settimo della seguente Parte.

L'ottaua, & vltima specie del Diapason partendosi dal *g sol re vt* acuto, arriua al *g g sol re vt* sopracuto con queste voci, *vt, re, mi, fa, re, mi, fa, sol*, ouero incomposte *Vt, sol*; della quale seruesi, per formare il settimo Tuono (come si vedrà al Capitolo nono della seguente Parte) delle quali otto specie eccone gl' Esemplij.

# Prima specie per il secondo Tuono.

Diapason.

Diapente. Diatessaron. Incompsta.

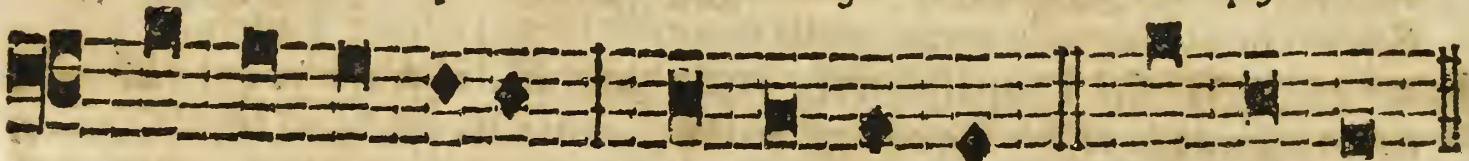


La, sol, fa, mi, re, sol, fa, mi, re. la, sol, re,

# Seconda specie per il quarto Tuono.

Diapason.

Diapente. Diatessaron. Incompsta.

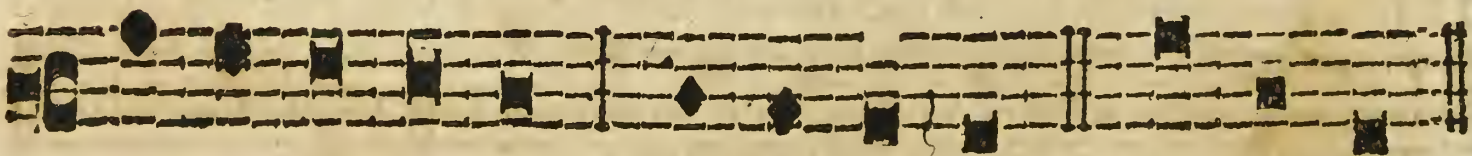


Mi, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi. mi, la, mi.

# Terza specie per il sesto Tuono.

Diapason.

Diapente. Diatessaron. Incompsta.

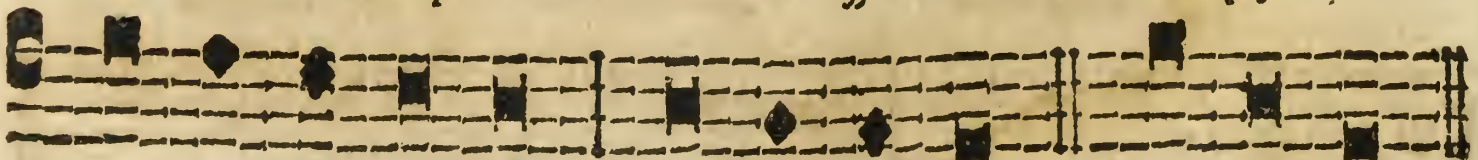


Fa, mi, la, sol, fa, fa, mi, re, vt, fa, fa, vt.

# Quarta specie per l'ottavo Tuono.

Diapason.

Diapente. Diatessaron. Incompsta.



Sol, fa, mi, re, vt, sol, fa, mi, re, sol, sol, re.

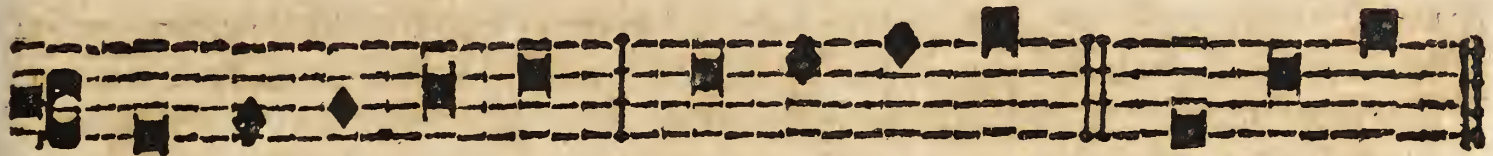
### Quinta specie per il primo Tuono.

Diapason.

Diapente.

Diateffaron.

Incompsta.



Re, mi, fa, sol, la, re, mi, fa, sol, re, re, sol.

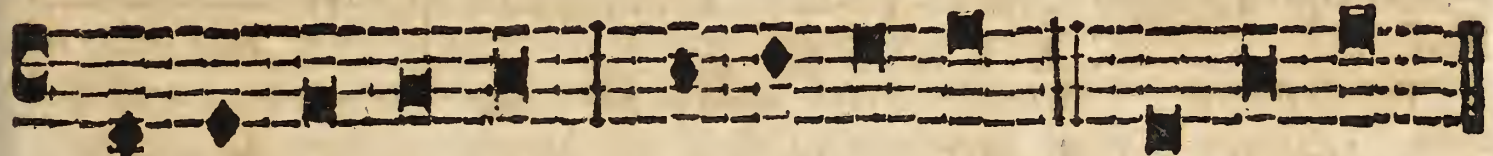
### Sesta specie per il terzo Tuono.

Diapason.

Diapente.

Diateffaron.

Incompsta.



Mi, fa, sol, re, mi, mi, fa, sol, la, mi, mi, la.

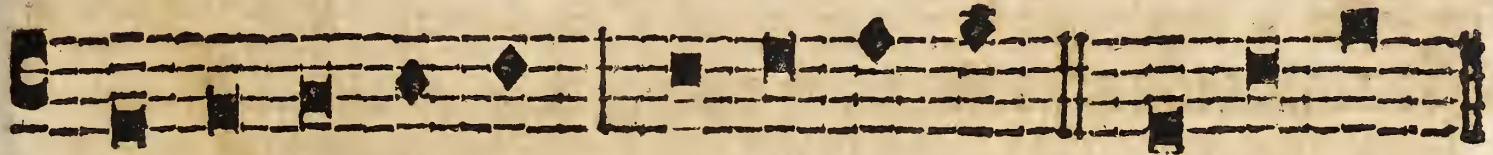
### Settima specie per il quinto Tuono.

Diapason.

Diapente.

Diateffaron.

Incompsta.



Fa, sol, re, mi, fa, vt, re, mi, fa. fa, fa, fa.

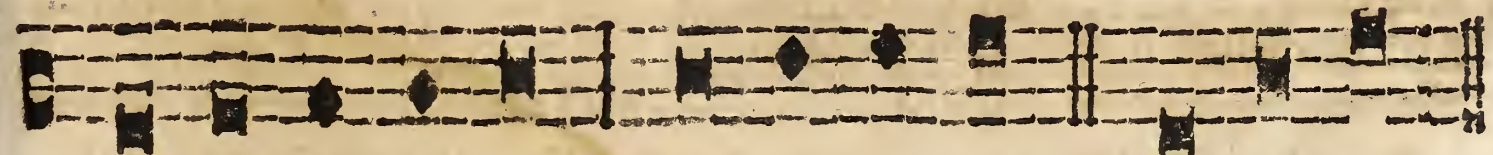
### Ottava specie per il settimo Tuono.

Diapason.

Diapente.

Diateffaron.

Incompsta.



Vt, re, mi, fa, sol. re, mi, fa, sol, vt, re, sol,

Dal considerare le predette otto specie assegnatesi di sopra si viene in chiaro, che li di loro Semituoni maggiori variano gl' Interualli, impercioche nella prima specie trouansi nel terzo, e sesto interuallo, nella seconda risiedono nel quarto, e settimo interuallo, nella terza sono collocati nel primo, e quinto interuallo, nella quarta sono posti nel secondo, e sesto interuallo, nella quinta stanno nel secondo, e sesto interuallo, mà però al rouerscio della quarta specie, cioè ascendendo, nella sesta sono nel primo, e quinto interuallo, nella settima sono posti nel quarto, e settimo interuallo, e nell' ottaua, & vltima specie vedonsi nel terzo, e sesto interuallo.

3 Nelli sopraposti Essempij non solamente vedonsi le specie del Diapason, mà ancora che il Diapason non è altro, che *Diapente cum Diatessaron*, come si disse al numero primo, il che è da offeruarsi con non ordinaria attentione, po- sciate dalle predette otto specie così ordinate con la distinctione del Diapē- te, e Diatessaron formansi gl' otto Tuoni del Canto Fermo, de quali nella se- guente Parte diffusamente si dirà; Abenche nelle apportate specie vedasi, non essere altro il Diapason, che vn Diapente vnito al Diatessaron, ad'ogni modo quì n'assegnarò vn' Essempio più distinto, e più chiaro;

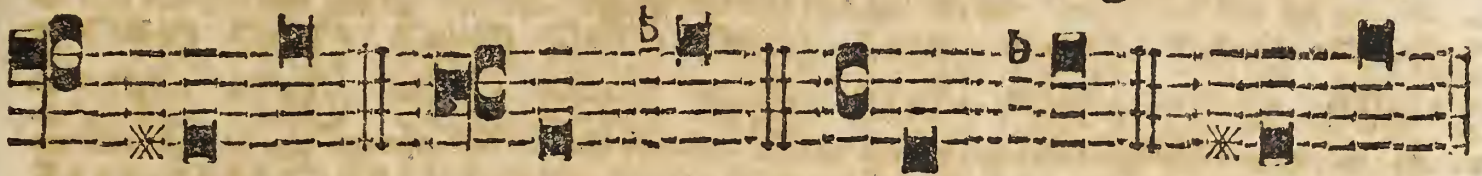
*Prima specie.      Seconda specie.      Terza specie.      Quarta specie.*

*Quinta specie.      Sesta specie.      Settima specie.      Ottava specie.*

Non è da tralasciarsi il dire, che (come si disse dell'altre Congiuntioni) oltre le sopranotate specie non solamente intendesi dare le loro ottaua, mà molti altri Diapason à causa de segni accidentali, mercè che vna specie può mutarsi in vn'altra per mezo de segni, quali però riducansi alle predette specie; del che m'astengo, l'assegnarne gl'Essempij, non aparendone il bisogno.

### *Semidiapason.*

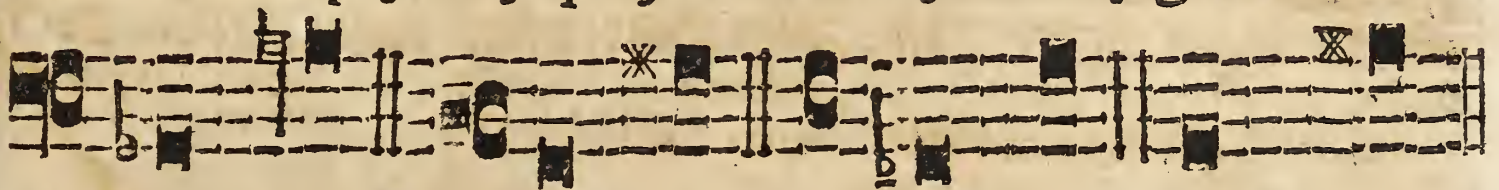
4 Alle volte à causa de segni accidentali li Diapason perfetti diuentano imper- fetti, quali diconsi *Semidiapason*, mentre vi si leuano quattro Coma, ò vo- gliam dire vn Semituono minore, ò col porre il ♭ molle nell'estremo, ò nota superiore, ouero ponendo il ♯ nell'estremo, ò nota inferiore, come quì si vede.

*Semidiapason per causa de segni.*

Chiaramente si vede, li sopraposti Diapason per causa de segni accidentali doverfi dire imperfetti, posciache gli mancano quattro Coma, per arriuare alla sua perfettione; imperciocche doue il perfetto deue contenere cinque Tuoni perfetti con duoi Semituoni maggiori, questi ne includono solamente quattro con trè Semituoni maggiori, e perciò diconsi imperfetti.

*Diapason superflui.*

5 Notasi finalmente, che per causa de detti segni accidentali non solamente li Diapason diuentano imperfetti, mà alle volte ancora diconsi, e sono superflui, cioè eccedenti la sua perfettione, e questo accade, ò col porre il ♭ molle nell'estremo, ò Nota inferiore, ouero il ✕ nella Nota, ò estremo superiore, de quali alcuni ne appaiono nel seguente Essempio.

*Diapason superflui à causa de segni.*

Nel quale si vede, essere congiunto alli sopraposti Diapason vn Semituono minore, quale eccede la loro perfettione, imperciocche in vece di racchiudere in se cinque Tuoni con duoi Semituoni maggiori, contengono sei Tuoni perfetti con vn solo Semituono maggiore, e perciò deuonsi dire Diapason superflui, ò eccedenti la sua perfettione. Essendosi già diffusamente trattato delle Congiuntioni del Canto Fermo, col porre fine à queste, sarà bene passare alla terza Parte, nella quale si praticarà il detto sin'hora, coll'arriuare alla vera Cognitione del Canto.





# PARTE TERZA

DELLA FORMATIONE

DE GL' OTTO TUONI, E LORO GIUDICIO



Chì bramoso sen'viue, d'arriuare all'intendimento di questa terza Parte è di douere l'essere ben fondato nell'antecedenti, se non pretende, ingolfarsi in vn Mar tempestoso senza Pilota sicuro, ouero inoltrarsi in intricato laberinto senza la guida certa d'vn filo infrangibile, ò pur caminare alla cieca per l'oscurità d'

vna notte senza il lume d'vna perfetta intelligenza. In questa terza Parte adunque intrenta Capi diuisa trattarò dell'origine, formatione, e natura de gl'otto Tuoni Gregoriani, per poscia passare si al conoscimento delli Tuoni perfetti, imperfetti, irregolari, misti, e cōmisti, come ancora al di loro giudicio, per arriuare al perfetto intendimento, e vera cognitione del Canto, vnico fine di questa terza Parte, e però.

## Cap. I.

*Che cosa sia Tuono.*

**G**l'ia nella seconda Parte al numero primo del terzo Capitolo si disse, li Tuono vocale altro non essere, che vn spatio, ò interuallo di due voci continuate continente in se noue Coma, mà di questo non deuesi al presente discorrere, ne meno del Tuono formato con vna semplice voce, senza considerare interuallo alcuno con la voce seguente, posciache questo impropriamente vien chiamato con tal nome; mà bensì del Tuono, quale in se racchiude molte voci, che formano, ò contengono molte delle predette Congiuntioni, come per gratia d'Essempio, il Tuono, Semituono, Dittono, e Diatessaron, come ancora il Diapente, e Diapason; di questi adunque deue essere il discorso, quale altro non significa, che *Tropo*, ò *Modo* del Canto, mercè che al dire di Guido *Tropus est modus cantionis, qui & Modus dictus est*, ò pure al parere del Padre Illuminato al quinto decimo Capitolo del primo libro il

bro il Tuono altro non è, che vna Compositione d'vn ottava, cioè d' otto voci, ò Suoni, quali importano sette interualli includenti cinque Tuoni, e duoi Semituoni maggiori; si che il Tuono altro non è, che vna Compositione d'vn Diapason perfetto, quale (come si vide al Cap. 15. dell'antecedente Parte) formasi con vn Diapente, & vn Diatesaron, mà prima di discorrere della diuersità, che accade nella di lui formatione, è conueniente, prima trattare delle di lui specie.

## Cap. II.

### Dell' origine de' Tuoni, e sua diuisione.

**L**I Greci furono gl' Inuentori della diuersità de' Tuoni, ò Modi, da quali quattro solamente furono assegnati, il primo de quali da loro fù detto *Protus*, il secondo *Deuterus*, il terzo *Tritus*, & il quarto, & vltimo *Tetrardus*, quali parole altro non significano, che *primo*, *secondo*, *terzo*, e *quarto*, come può vederfi nel Capitolo quinto decimo della Venturina; mà perche ciascuno di detti Modi, ò Tuoni includendo almeno vndeci voci riusciano non poco scomodi al Cantore, come ancora (à causa del troppo ascendere, e descendere) non troppo grati all'orrecchie de gl'Ascoltanti, perciò per rimediare ad' vn tanto disordine, mentre in vece d' incitare alla deuotione chi ascoltaua, si commouea più tosto al riso, determinò Guido, di quattro formarne otto, dal che ne uscì il seguente Verso.

*Nunc sunt octoni, olim fuere quaterni.*

- 2 Determinò adunque il detto Guido, otto per l'auuenire douer essere li Tuoni, e nō più quattro, coll'assegnare alli primi vsati da Greci l'acuità, e la depressione à gl' aggiunti, imperciocche questi li chiamò per *Placali* (così detti à *placando*, per tendere alla bassezza, e depressione) e quelli per *Autentici*, così detti *ab augendo*, posciache ascendono sopra il lor fine vn Diapason; quelli appetiscono cose giouiali, & allegre, questi placali, e flebili. Determinò, dico, che li destinati per l'acuità, cioè gl' Autentici douessero hauere vn totale dominio sopra li Placali, imperciocche si come è proprio del Seruo à soggiacere al Padrone, così apunto douessero fare li Placali, coll' essere destinati alla depressione, cioè à soggiacere à gl' Autentici: alli primi assegnò il Diatesaron sopra il Diapente, & à gl' vltimi il douerlo hauere sotto il Diapente, il che più chiaramente si vedrà, nell'assegnare le di loro formationi.
- 3 Diuise adunque li primi quattro Tuoni, ò Modi in otto, coll'assegnare à ciascuno delli detti quattro vn'altro Tuono suo combinato, ò compagno, e perciò al primo Autentico assegnò il primo Placale, al secondo Autentico il secondo Placale, al terzo Autentico il terzo Placale, & al quarto Autentico il quarto Placale, dal che si vede, che ciascun di loro hà mutato il nome nume-

rico, mercè che il secondo delli primi quattro chiamasi terzo, il terzo dicefi quinto, & il quarto hà il nome di settimo, il che parimente è da dirsi delli quattro Placali, onde si viene in chiaro, che combinò assieme li detti otto Tuoni, cioè il primo col secondo, il terzo col quarto, il quinto col sesto, & il settimo coll'ottauo, dal che chiaramente si vede, che ciascun di loro (come dissi) hà mutato il nome numerico, e che gl' Autentici sono di numero disuguale, e li Placali di numero vguale; hor veniamo alle di loro formationi.

## Cap. III.

### Della formatione del primo Tuono.

**F** Ssendosi nell'antecedente Parte veduto cosa sia Diapente, e Diatessaron, e quante siano le di loro specie, perciò douendo discorrere delle formationi de gl' otto Tuoni, bramoso della breuità tralasciarò il specificare le specie; onde dico, che il Primo Tuono, quale è Autentico, e che da Greci dicefi *Dorio*, per essere deriuato à *Dorjs Grecia populis*, formasi della prima specie del Diapente, quale principia dal *D sol re* all' *a la mi re* acuto, e della prima del Diatessaron, quale hà il suo principio dall' *alamire* acuto, coll' ascendere al *d la sol re*, si che il Diapason del primo Tuono, ò Modo vien formato dalla Positione di *D sol re* alla Corda *d la sol re*, come a punto appare nel qui sotto-notato Essempio.

Diapason.

|                  |                     |                    |               |
|------------------|---------------------|--------------------|---------------|
| <i>Diapente.</i> | <i>Diatessaron.</i> | <i>Incomposto.</i> | <i>Ouero.</i> |
|------------------|---------------------|--------------------|---------------|

Re, mi, fa, sol, la, re, mi, fa, sol. re, la, re, sol, re, sol,

Dal quale si vede, che vnito il Diapente al Diatessaron formasi il Diapason perfetto (come disse Boetio *Diapente, & Diatessaron faciunt Diapason*) che è dire, vnita vna Quinta perfetta ad' vna Quarta minore, formasi vn' ottaua perfetta, con questa auertenza però (come si vede nel sopraposto Essempio) che l' estremo superiore della quinta serua per estremo inferiore alla quarta minore, quando il Diatessaron sarà collocato sopra il Diapente, come richiedono li Tuoni Autentici, mà quando il detto Diatessaron risiederà sotto il Diapente, secondo ricercano li Tuoni Placali, in tal caso l' estremo inferiore della quinta seruirà per estremo superiore alla quarta minore, altrimenti non direbbesi *Diapason*, ò ottaua, mà bensì nona, e questo serua d' auertimento per l'altre formationi da assegnarsi appartenenti à gl'altri Tuoni. Dal  
sopra-



sopradetto cauasi, formarfi il primo Tuono della quinta specie del Diapason, il quale deue regolarmente terminare nel *D sol re*, per essere la di lui Cadenza finale. Le Cadenze regolari del primo Tuono sono *D sol re*, *F fa vt*, *a la mi re*, e *d la sol re*, delle quali si dirà al num. 8. del 16. Cap. della seg. Parte.

## Cap. I V.

### *Della formatione del secondo Tuono.*

**I**L secondo Tuono, quale è Placale, detto da Greci *Hyppodorio*, cioè subordinato al Dorio, formarfi ancor lui della prima specie del Diapente, e del Diatessaron, come il primo, con questa differenza però, che doue nel primo si pone il Diatessaron sopra il Diapente, in questo (come ancora ne gl'altri Placali) deuesi collocare sotto il Diapente, dal che ne siegue, formarfi il di lui Diapente dall' *a la mi re* acuto al *D sol re*, & il Diatessaron dal *D sol re* all' *A re*, quali assieme vniti formano il Diapason perfetto dall' *a la mi re* all' *A re*; si che può dirsi, contenere il secondo Tuono, ò formarfi con la prima specie del Diapason, quale deue (regolarmente parlando) terminare nella Positione, ò Corda di *D sol re*, la di cui formatione appare quì sotto.

Diapason.

Diapente.                      Diatessaron.                      Incomposto.                      Ouero.



La, sol, fa, mi, re.      sol, fa, mi, re.      la, re, sol, re, la. re.

2 Auerto, non trouarsi solamente il secondo Tuono, mà bensì ancora gl'altri trasportati, e formati fuori delle lor Corde (del che al Capitolo sesto decimo della presente Parte), e perciò dissi, che *regolarmente* deue il secondo Tuono terminare in *D sol re*, come pure il Primo, mà per non confondere per hora li principianti, mi riserbo il discorrerne al sopracitato luogo.

3 Non tralasciasi l'auertire, che il Diapente, e Diatessaron di tutti li Tuoni Placali deono collocarsi al contrario delli suoi Autentici, e ciò à fine, che si dia differenza frà di loro; posciache se li Placali deono soggiacere (come si disse al numero secondo del secondo Capitolo di questa Parte) à gl'Autentici, necessariamente ne siegue, douersi porre al contrario le di loro specie, e ciò non è mia opinione, mà bensì di Pietro Aron nel primo libro *de Institutione armonica* al Cap. 31, di Marchetto Padoano al Capitolo terzo del Trattato decimo, del Padre Illuminato al Capitolo sesto decimo del primo libro, e dal Zarlino al Capitolo decimo nono della quarta Parte delle sue *Institio-*

ni har-

ni harmoniche, è di molti altri Autori; onde nel soprapposto Essempio si vede, non solamente esser collocate le specie del Diapente, e Diatessaron al contrario di quelle del primo Tuono, mà ancora essere sottoposto al Diapente il Diatessaron, e gl'interualli essere variati da quelli del primo, e perciò ne siegue, esser differenti li Placali da gl' Autentici, e douersi formare al rouerscio, mercè che ciò non facendo, differenza alcuna non darebbersi frà di loro, oltre di che se li Placali tendono alla depressione, è conueniente ancora, formarli col descendere, à differenza de gl' Autentici, quali vanno sempre all'intensione. Le Cadenze regolari del Secondo Tuono sono le seguenti *D sol re, F fa ut, a la mi re, & A re*, delle quali Cadenze, come ancora de gl'altri Tuoni più diffusamente si dirà al numero ottauo del 16. Cap. della seguente Parte.

## Cap. V.

### *Della formatione del terzo Tuono.*

**I**L terzo Tuono, che è Autentico, e che da Greci dicesi *Frigio*, per esser stato trouato à *Phrygijs Grecia Populis*, formasi della seconda specie del Diapente, incominciando dall' *E la mi graue*, coll'arriuare al *b fa*  $\text{H}$  *mi acuto*, & anco della seconda del Diatessaron, principiando pure dal detto *b fa*  $\text{H}$  *mi* coll'ascendere all' *e la mi acuto*, e così si viene à formare il Diapason perfetto da *E la mi graue* all' *e la mi acuto*, e perciò può dirsi, che il terzo Tuono formasi della sesta specie del Diapason, quale regolarmente termina in *E la mi graue*, le di cui Cadenze regolari sono *E la mi graue, g sol re ut acuto, b fa*  $\text{H}$  *mi acuto, & e la mi acuto*. La sua formatione vedesi nel seguente Essempio.

Diapason.

|           |              |             |        |
|-----------|--------------|-------------|--------|
| Diapente. | Diatessaron. | Incomposto. | Ouero. |
|-----------|--------------|-------------|--------|

Mi, fa, sol, re, mi,    mi, fa, sol, la,    mi, mi; mi, la,    mi, la.

## Cap. VI.

### *Della formatione del quarto Tuono.*

**I**L quarto Tuono, quale è il secondo in ordine alli Placali, dicesi *Hypofrigio*, per essere subordinato al Frigio, e formasi parimente ancor lui della seconda spe-

da specie del Diapente, principiando dalla Positione di *bfaH mi* acuto col descendere all' *E la mi* graue, e della seconda del Diatessaron coll' incominciare dal detto *E la mi*, e descendere al *BH mi*, onde si vede, formarsi il quarto Tuono con la seconda specie del Diapason, quale deue regolarmente terminare in *E la mi* graue. Le di lui Cadenze regolari sono *bfaH mi* acuto, *g sol re vt* acuto, *E la mi* graue, e *BH mi*; del qual quarto Tuono qui n'appare la formatione.

Diapason.

Diapente.      Diatessaron.      Incomposto.      Ouero.

Mi, la, sol, fa, mi,    la, sol, fa, mi,    mi,    mi,    la,    mi;    mi, mi.

## Cap. VII.

### Della formatione del quinto Tuono.

**I** L quinto Tuono, che è Autentico, dicesi *Lydio*, essendo stato inuentato à *Lydijs populis*, e vien formato della terza specie del Diapente, coll' incominciare dal *F fa vt* graue, arriuando al *c sol fa vt*, & ancora della terza specie del Diatessaron, partendosi dal detto *c sol fa vt*, coll' ascendere al *ffa vt* acuto, perciò può dirsi, che detto quinto Tuono formasi con la settima specie del Diapason, & ordinariamente, e regolarmente parlando, deue terminare in *F fa vt* graue, le di cui Cadenze regolari sono *F fa vt* graue, *ala mi re* acuto, *c sol fa vt*, & *ffa vt* acuto; del quale qui si vede la formatione.

Diapason.

Diapente.      Diatessaron.      Incomposto.      Ouero.

Fa, sol, re, mi, fa,    vt, re, mi, fa,    fa,    fa,    fa,    fa,    fa, fa,

**2** Auertasi però, che alle volte bisogna cantare il detto Tuono, non già per *H* quadro, mà bensì per *h* molle à causa de Tritoni, che il più delle volte si trouano, onde ne siegue, che in tal caso non formasi della terza specie del Diapente.

pentente, mà bensì della quarta, dal che però non deuesi inferire, dirsi più tosto settimo, che quinto, per essere formato della quarta specie, con la quale formasi il settimo, posciache in tal caso è accidentale il seruirsi della quarta specie, perciò deuesi considerare il naturale, cioè le Positioni, frà le quali formasi, e non l' accidentale, mercè che di questo seruesi solamente, per scansare le durezza, che potrebbero, ò farebbero cagionate da Tritoni, mà non già per variare la di lui natura; anzi se ciò fosse, molte volte li Tuoni mutarebbero il proprio, e naturale nome in vn' altro, mentre non poche volte nelle di loro formationi dè segni accidentali si serue, dà che ne siegue, non douersi considerare le formationi accidentali, essendo queste solo, ò per vietare i Tritoni, ò per dare più asprezza, e dolcezza al Canto, ricercandolo il senso delle parole, e non già per mutare la di loro natura. Al proposito nostro adunque il più delle volte nel quinto, come ancora nel sesto Tuono seruisi del  $\flat$  molle, per il detto di sopra, del che quì n' appare l'Essempio.

Diapason.

Diapente.      Diatessaron.      Incomposto.      Ouero.

Vt, re, mi, fa, sol, vt, re, mi, fa, vt, sol, vt, fa, vt, fa.

Dal quale costa, il mutarsi la terza specie del Diapente nella quarta, solo per vietare il Tritono, come si disse, anzi deuesi auertire, che in tal caso per giudicare il Tuono, non deuesi considerare la specie, quale è accidentale, mà bensì la Corda, per essere naturale al Tuono.

## Cap. VIII.

### *Della Formatione del sesto Tuono.*

**I**L sesto Tuono, quale è il terzo in ordine alli Placali, dicesi *Hyppolydio*, che è dire, subordinato al Lydio, e formasi della terza specie del Diapente, coll' incominciare dalla Positione di *c sol fa vt*, arriuando al *F fa vt* graue, & anco della terza del Diatessaron partèdo dal *F fa vt* graue col portarsi al *C fa vt*, si che formasi il suo Diapason da *c sol fa vt* al *C fa vt*; onde si può dire, che formasi della terza specie del Diapason, quale regolarmente termina in *F fa vt* graue, le di cui Cadenze regolari sono *c sol fa vt*, *a la mi re* acuto, *F fa vt* graue, e *C fa vt*; e la sua formatione quì sotto appare.

Diapason.

Diapente. Diatessaron. Incomposta. Ouero.

Fa, mi, la, sol, fa, fa, mi, re, vt. fa, fa. fa, vt, fa, vt.

Deuesi alle volte ancora nel sesto Tuono praticarsi quel tanto si disse del suo Autentico, cioè cantarlo per  $\flat$  molle per le medeme ragioni apportate per il quinto, col ridurlo, ò formarlo della quarta specie del Diapète, come si vede.

Diapason.

Diapente. Diatessaron. Incomposta. Ouero.

Sol, fa, mi, re, vt, fa, mi, re, vt. sol, vt, fa, vt, sol, vt.

Cap. IX.

Della formatione del settimo Tuono.

IL settimo Tuono, che è Autentico, dicesi Mistolydio, stante l'esser stato inuentato à *Græcis populis huius nominis*, e formasi della quarta specie del Diapente, col principiare dal *g sol re vt* acuto, arriuando al *d la sol re*, e della prima specie del Diatessaron, incominciando dal detto *d la sol re*, coll'ascendere al *gg sol re vt* sopracuto, dà che ne siegue il dire, che formasi dell'ottaua specie del Diapason; quale regolarmente nel *g sol re vt* hà la sua terminatione, le di cui Cadenze regolari sono *g sol re vt* acuto, *b fa H mi* acuto, *d la sol re*, e *gg sol re vt* sopracuto, e la sua formatione si vede nel seguente Essépio.

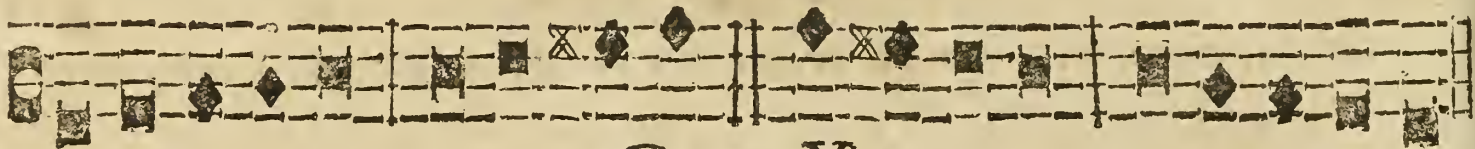
Diapason.

Diapente. Diatessaron. Incomposta. Ouero.

Vt, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, vt, sol, re, sol, vt, sol.  
H 2 E'da

- 2 E' da sapersi, che il settimo Tuono deuesi sempre cantare per  $\text{H}$  quadro,  $\text{C}$  mai per  $\text{b}$  molle, posciache diuerebbe primo, come si disse al num. 12. del 8. Cap. dell' antecedente Parte, oue diffusamente di questo settimo Tuono si discorse, iui ancora si vede, che se bisognerà vietare il Tritono, sarà necessario seruirsi non già del  $\text{b}$  molle nel  $\text{bfaH}$   $\text{mi}$ , mà bensì del  $\text{X}$  nel  $\text{Ffa vt}$  graue, quando però è concesso il farlo, circa che vedasi il numero duodecimo del sopracitato luogo.
- 3 Vvasi da alcuni Cantori poco cauti, per non dire poco pratici nelle Cantilene di settimo Tuono, porre il  $\text{X}$  nel  $\text{ffa vt}$  acuto, il che cagiona vn grandissimo errore, posciache così facendo, leuano il naturale del Tuono, per porui (senza fondamento alcuno) l' accidentale, mercè che ponendo il  $\text{X}$  nella predetta Positione di  $\text{ffa vt}$  acuto, mutano la prima specie del Diatessaron douuta al settimo Tuono nella terza specie ricercata al quinto Tuono, si che vedesi, che ponendoui detto  $\text{X}$  col variare la specie, mutano la di lui natura, e di questo quì ne siegue l' Essempio.

*Essempio da fuggirsi.*

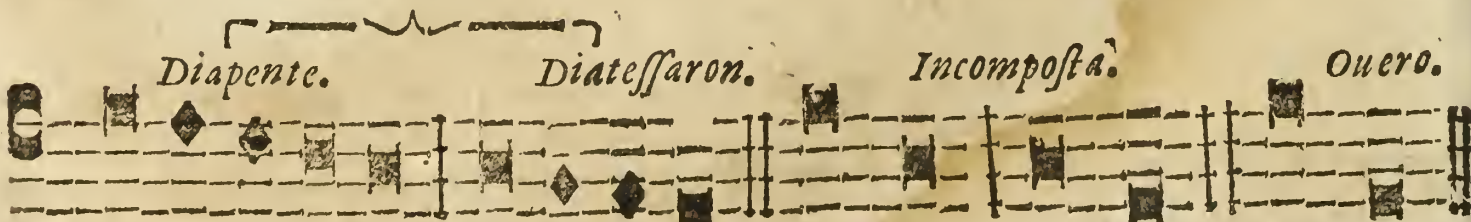


Cap. X.

*Della formatione dell' ottauo Tuono.*

1 L' Ottauo Tuono, quale tiene il quarto luogo in ordine alli Placali, diceasi *Hypermistolidio*, cioè subordinato al *Mistolidio*, l' Inuentore del quale fù Tolomeo, e formasi ancor lui à guisa del Settimo della quarta specie del Diapente, e della prima del Diatessaron, mà descendenti à guisa de gl' altri Placali, cioè principiando il Diapente dal  $\text{d la sol re}$  col descèdere al  $\text{g sol re vt}$  acuto, e partendosi il Diatessaron dal detto  $\text{g sol re vt}$ , col descendere al  $\text{D sol re}$ , si che formasi il Diapason dal  $\text{d la sol re}$  al  $\text{D sol re}$ , dal che ne siegue, formarisi della quarta specie del Diapason, quale regolarmente termina nel  $\text{g sol re vt}$  acuto, le di cui Cadenze regolari sono  $\text{d la sol re}$ ,  $\text{bfaH}$   $\text{mi}$  acuto,  $\text{g sol re vt}$  acuto, e  $\text{D sol re}$ , e la sua formatione quì sotto appare.

Diapason.



Sol, fa, mi, re, vt,

sol, fa, mi, re,

sol, vt,

sol, re,

sol, re.

2 Acca-

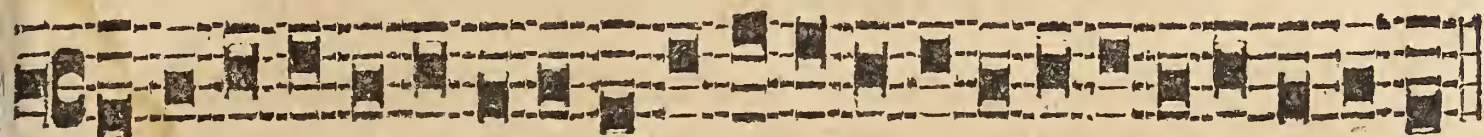
2 Accadendo alcune volte nelle Compositioni d'ottauo Tuono li Tritoni, sarà necessario per scansarli, il seruirsi del  $\times$  nel *F fa ut* graue, e non già del  $\flat$  molle nel *b fa mi*, ricercando per sua natura, esser cantato per  $\sharp$  quadro, altrimenti diuerrebbe secondo Tuono per la ragione data si al numero duodecimo del Capitolo ottauo dell' antecedente Parte, alle volte però si è costretto seruirsi del  $\flat$  molle, del che ne tralascio quiui la ragione, potendosi vedere nel sopracitato luogo.

## Cap. XI.

### *Delli Tuoni imperfetti.*

1 **D** Al detto sin' hora cauasi, che accioche vn Tuono dicasi perfetto, deue caminare da vn estremo all' altro del suo Diapason, ò ottaua, che è dire, deue passeggiare per il spatio d' otto voci, siano poi composte, ò incomposte ciò non derroga punto alla sua perfettione, basta solo, che con ambi gl' estremi includi vn' ottaua, dal che si deduce, che non includendo le otto Positioni douute al suo Diapason, dourà dirsi imperfetto, mà accioche questo meglio intendasi, s' assegnerà quiui vn Essempio di primo Tuono imperfetto, e però.

#### *Primo Tuono imperfetto d' vn Tuono.*



2 E' però vero che possono darsi Tuoni più imperfetti, e meno imperfetti dell' assegnatosi di sopra, posciache possono trouarsi Tuoni, à quali per arriuare alla loro perfettione, gli manchino più Tuoni, & ancora che gli manchi solamente vn Semituono maggiore, de quali ne addurrò quiui gl' Essempij.

#### *Primo Tuono imperfetto di duoi Tuoni.*



#### *Quarto Tuono imperfetto d' vn Semituono maggiore.*

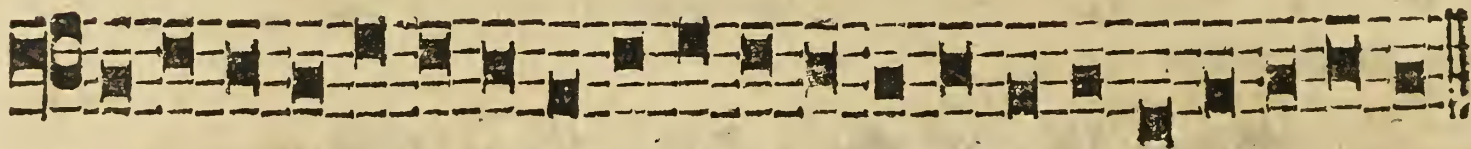


Il primo de sopraposti Esempij dicesi più imperfetto del sopraposto al numero primo, mercè che quello dicesi manco, ò imperfetto d'vn Tuono, e questo imperfetto di duoi Tuoni.

Il secondo Esempio dicesi più perfetto dell'assegnato al numero primo, stante che gli manca semplicemente, per arriuare alla sua perfettione, vn Semituono maggiore, doue à quello se gli dourebbe vn Tuono perfetto, e ciò deuesi intendere de gl' altri Tuoni, de quali per non essere prolisso, ne tralascio gl' Esempij.

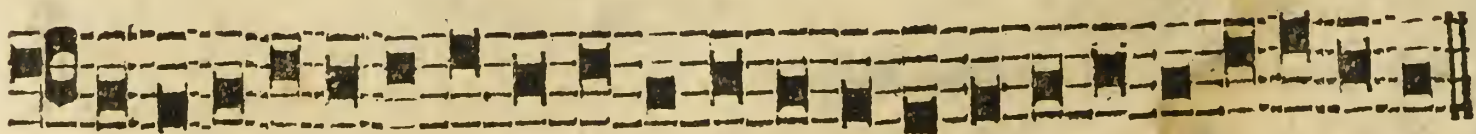
3 Auerto, che li Tuoni Autentici non possono in modo alcuno, essere imperfetti dalla parte remissa, ò inferiore, à causa della sua finale, ricercando il suo Diapason sopra la nota finale, mà bensì dalla parte intensa, ò superiore. Per il contrario li Placali possono rendersi imperfetti sì dalla parte remissa, come ancora dall' intensa, perche il loro finale nel mezo del loro Diapason stà collocato, come può vederli nel quì sotto apportato Esempio.

*Secondo Tuono imperfetto d' vn Tuono nella parte intensa.*



Quale dicesi imperfetto nella parte superiore d'vn Tuono, posciache richiederebbe, arriuare all' *al mire* acuto estremo superiore del suo Diapason, e quello dicesi del secondo Tuono, è da intendersi parimente de gl' altri Placali, quali ancor loro ad' imitatione delli suoi Autentici possono essere più imperfetti, col potergli mancare duoi, ò trè Tuoni, per arriuare alla sua perfettione, del che quiui s'assegnarà vn' Esempio includente l'imperfettione sì nella parte intensa, come remissa.

*Secondo Tuono imperfetto d' vn Tuono sì nell' intensa, come nella remissa parte.*



Nel quale appare, che il secondo Tuono iui apportato dicesi manco d'vn Tuono nella parte superiore, non ascendendo all' *al mire* acuto, e parimente dicesi imperfetto nella parte inferiore, stante che non descende all' *Are*, e ciò è da intendersi de gl' altri Tuoni Placali.

3 Tuoni Placali più imperfetti de gl' assegnati possono trouarsi, mentre possono man-

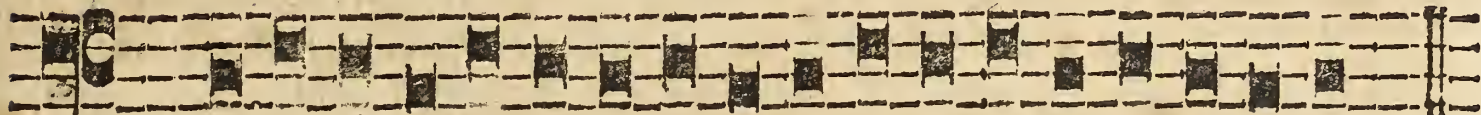


mancargli più Tuoni di quelli mancano alli sopraposti Essempij, de quali come ancora de gl'altri Tuoni Placali, & Autentici ne tralasciol' Essempio, essendo sufficienti gl' apportati di sopra, per far conoscere l'imperfettione maggiore, e minore de' Canti.

*De Canti includenti da estremo ad' estremo quattro Positioni.*

5 Non è da trascorrersi l'auertire (contro l'opinione d'alcuni) che quando da vn estremo d'vna Cantilena all'altro vi si numerano quattro Positioni, ò Corde, detta Cantilena deua si chiamare *Tuono*, posciache contenendo quattro voci, ò Corde da estremo ad' estremo, viene ad' includere, & ad' essere composta d' vna specie di Diatessaron, con la quale componesi vn Tuono, e ciò dico spalleggiato dal Padre Illuminato al Cap. 16. del secondo libro, del che qui n'appare l'Essempio.

*Secondo Tuono imperfetto, per non includere da estremo ad estremo il Diatessaron del primo.*



Quale dourà dirsi di secondo Tuono, stante che non include frà li duoi estremi la specie del Diatessaron douuta al primo Tuono, e perciò è da notarsi, che qualunque volta le Cantilene includenti da estremo ad' estremo quattro Positioni, non hauranno in seracchiusa la specie del Diatessaron douuta all'Autentico, douranno giudicarsi di Tuono Placale, come à punto accade nel sopraposto Essempio.

*De Canti includenti da estremo ad estremo vn Dittono, ò Semidittono.*

6 Trouansi alle volte ancora certe Cantilene, che da estremo ad' estremo solamente contengono vn Dittono, ò Semidittono, cioè vna terza maggiore, ouero vna Terza minore, quali non già deuan chiamarsi Tuoni, per non haueere alcuna delle specie componenti il Tuono, mà bensì dire si deuno Canti composti per Dittono, ò per Semidittono, ouero *Buona sonorità*, affirmato da Pietro Aron al Cap. 30. del primo libro de *Institutione harmonica*, e dal Padre Illuminato lib. 2. Cap. 17, del che qui si vede l'Essempio.

*Composizione di Dittono. Composizione di Semiditt.*



Parmi hauer à sufficienza trattato delli Tuoni imperfetti, e perciò farò passaggio al

**Cap. XII.**

*Delli Tuoni da alcuni detti più che perfetti.*

- 1 **V**ien concesso da alcuni alli Tuoni Autentici il descēdere vna Nota sotto la sua finale, & alli Placali l'ascenderne vna sopra il suo Diapente, senza incorrere in mistione alcuna, il che viene egregiamente confutato dal Padre Illuminato Capitolo settimo libro secondo, e rinforzato dal Franchino al Capitolo vndecimo del secondo Trattato del libro chiamato Angelico, e Diuino, posciache se così fosse, non darebbersi differenza alcuna dalli Autentici alli Placali, il che non è da concedersi, mentre questi sono subordinati à quelli, oltre di che se li Placali potessero ascendere vna sol nota sopra il suo Diapente, intrarebbero nelle specie minori, cioè nel Diatessaron de gl' Autentici, dal che ne seguirebbe, non darsi differenza veruna (come dissi) da gl' Autentici alli Placali, e conseguentemente è da concedersi alli Autentici qualche cosa di più delli Placali.
- 2 E però vero, che da sopracitati è concesso à gl' Autentici, per dimostrare il dominio, & autorità loro sopra li Placali, il poter descendere sotto la sua finale vna sol nota, senza entrare in mistione alcuna, e ciò gli vien concesso (al dire delli sopracitati) non già per autorità musicale, mà bensì Ecclesiastica; E però d'auertirsi, che descendendo gl' Autentici più d'vna nota sotto la sua finale, diconsi misti, e ciò non se gli concede, acciò non rompino le specie minori delli Placali. Sò, che da alcuno potrebbesi replicarmi, col dire, che se alli Placali non se gli concedel' ascendere vna sol nota sopra il suo Diapente, à fine non entrino, ò rompino li Diatessaron de gl' Autentici, parimente ancora per la medema ragione non deuesi concedere à gl' Autentici il scenderne vna sotto la sua finale, mentre col descenderla, entrano nel Diatessaron del Placale.
- Alche rispondo, ciò essergli concesso, per dimostrare il loro dominio sopra li Placali à loro subordinati, e perciò si disse di sopra, ciò essergli concesso non già per autorità Musicale, mà bensì Ecclesiastica. Auerto però, che tal' autorità gli vien concessa solamente, quando hanno la loro perfettione, cioè quando contengono il loro Diapaton, dal che ne siegue, che qualunque volta gl'

ta gl' Autentici trouansi imperfetti, restano da tal concessione esclusi.

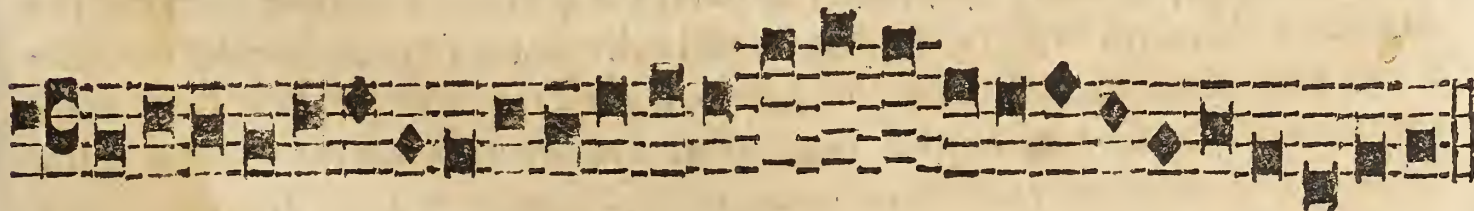
3 Dal detto sin'hora si deduce, che ascendendo li Tuoni Autentici vna nota, ò due sopra la loro perfeitione, quale è il Diapalon, e descendendone li Placali vna, ò due sotto la sua perfeitione, deouono dirsi Commisti, e non già più che perfetti (come dicono alcuni), posciache (come dice l'Illuminato libro terzo, Capitolo primo) secondo il Filosofo *ultra perfectum nihil datur*; ne meno le note eccedenti la perfeitione del Tuono (secondo l'opinione d'Altri) deouonsi chiamare note superflue, mà bensì note, ò Figure di Commistione, posciache da loro ne nasce la compositione perfetta, della quale si dirà al Capitolo quarto decimo di questa Parte.

### Cap. XIII.

#### *Della Mistione de Tuoni perfetta, & imperfetta.*

1 E Ssendosi già trattato della perfeitione, & imperfettione de Tuoni, parmi bene il fare passaggio alla di loro mistione, quale non è altro, che gl' Autentici partecipano delli Diatessaron delli Placali, e per contrario che questi entrino nelli Diatessaron di quelli; sì che qualunque volta gl' Autentici scenderanno più di vna nota sotto la sua finale (mentre se gli concede il scenderla, senza incorrere in mistione alcuna) douranno dirsi Misti col suo Placale, e per il contrario ogni volta, che li Placali ascenderanno vna sol nota sopra il suo Diapente (non essendogli concesso l'ascenderla per la ragione assegnata si al numero primo dell'antecedente Capitolo) douranno chiamarsi misti col suo Autentico, del che ne darò vn semplice Essemplio, quale potrà seruire di lume bastante per l'altri, che possono darsi.

#### *Secondo Tuono misto perfetto col Primo suo combinato.*



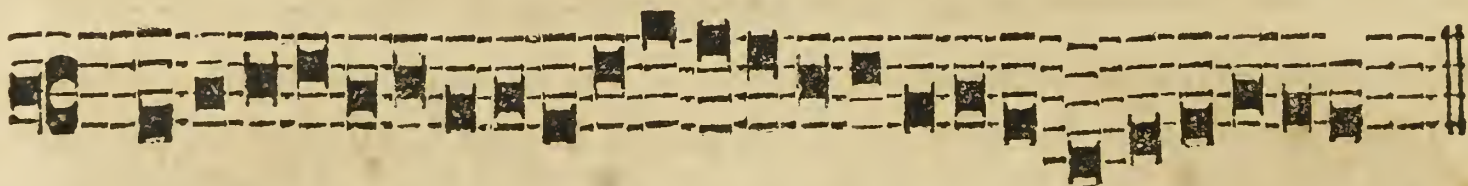
Il sopraposto Essemplio, quale è di secondo Tuono misto perfetto con il primo suo Autentico, perche include il Diapente *la, fa, re*, & il Diatessaron *sol, re* douuti al secondo Tuono, dicesi misto perfetto col primo, mercè che include tutto il Diatessaron del primo, dal quale può ciascuno venire in cognitione della mistione perfetta de gl'altri Tuoni, de quali tralascio gl'Essemplij.

2 Dal sopradetto si deduce, che la mistione diuidesi in perfetta, & in imperfetta; la perfetta dicesi quella, che include tutto il Diatessaron del Tuono à lui combinato, che è dire, l' Autentico sarà misto perfetto col Placale, qualunque

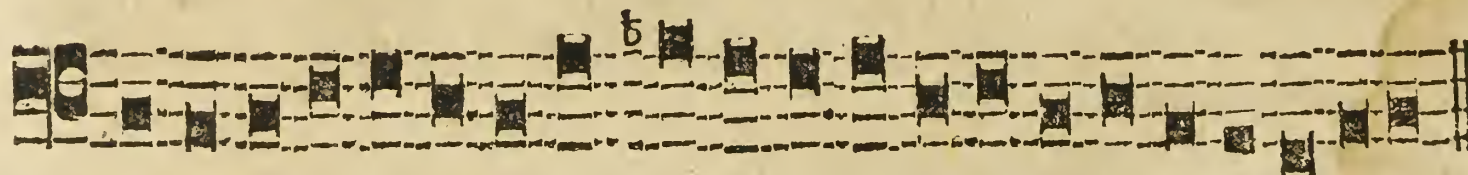
volta descenderà tutto il Diatessaron del suo combinato, cioè del suo Placale, come per il contrario il Placale dourà dirsi misto perfetto col suo Autentico, ogni volta, che ascenderà tutto il Diatessaron dell' Autentico, il che vedesi nel sopraposto Essempio, posciache ascende al *d la sol re*, quale è l' estremo superiore del Diatessaron del primo Tuono, e perciò dicesi secondo Tuono misto perfetto col primo, il che parimente è da dirsi de gl' altri Tuoni.

La mistione imperfetta dicesi quella, che non include tutto il Diatessaron del Tuono congiunto, ò combinato, mà bensì qualche parte, coll' auertire (come dissi di sopra) chel' Autentico, acciò dicasi misto col Placale, deue descendere più d' vna nota sotto la sua finale, e per il contrario al Placale, acciò dicasi misto coll' Autentico, basterà l' ascendere vna sol nota sopra il suo Diapente, le quali mistioni douranno dirsi imperfette, mercè che non includono la perfettione del suo combinato, che è dire, non contengono tutto il Diapason del suo congiunto, della qual mistione imperfetta ne assegnerò quiui gl' Essempij.

*Primo Tuono misto imperfetto col secondo.*



*Secondo Tuono misto imperfetto col primo.*



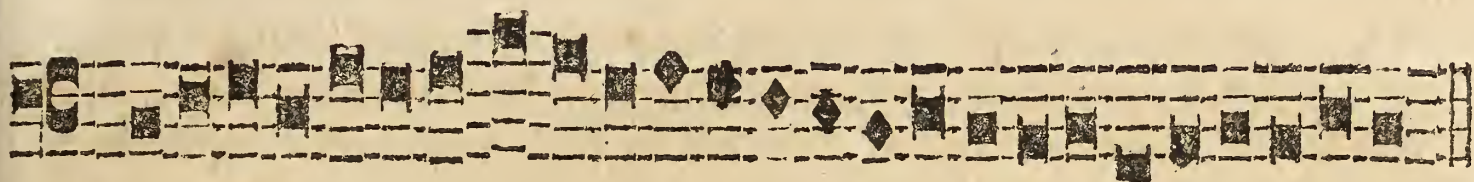
Il primo dè sopraposti Essempij dicesi di primo Tuono misto imperfetto col secondo; misto, perche oltre la nota concessagli à poter descendere, ne descende vn' altra, cioè vn Semituono maggiore; dicesi imperfetto, posciache non camina tutto il Diatessaron del secondo, il di cui estremo inferiore è *A re*.

Il secondo Essempio è di secondo Tuono misto imperfetto col primo; misto, mercè che ascende vna nota, ò diciamo vn Semituono maggiore sopra il suo Diapente (stante il detto al numero primo del Capitolo antecedente); dicesi imperfetto, perche non ascende, ò camina tutto il Diatessaron del suo Autentico, il di cui estremo superiore è il *d la sol re*.

3 Auerto, non potersi dare Tuoni Autentici misti col suo Placale meno imperfetti dell' assegnatosi di sopra per la sopradata ragione, cioè perche se l' Autentico descendesse vna sol nota sotto la sua finale, non direbbesi misto, per essergli concesso il descenderla. Per il contrario possono darli Tuoni Placali

cali meno imperfetti dell'apportato di sopra, imperciocche senza arriuare alla perfettione dell'Autentico, cioè ad' vltimare il di lui Diatessaron, possono ascendere due note sopra il suo Diapente, acciò dican si misti imperfetti, e di questi quiui se ne vede vn'Essempio.

*Secondo Tuono misto meno imperfetto col primo.*



4 In oltre è da sapersi, che possono darsi Tuoni imperfetti, e che siano misti perfetti, ò imperfetti col suo congiunto, come qui può vedersi.

*Primo Tuono imperfetto misto perfetto col secondo.*



Il sopraposto Essempio vedesi apertamente, essere di primo Tuono imperfetto misto perfetto col secondo; dicesi di primo Tuono à causa del Diapente *re, fa, la* specie douuta al primo; imperfetto, per essere manco d'vn Tuono, douendo ascendere, per hauere la sua perfettione al *d la sol re*; dicesi misto perfetto, mercè che descende tutto il Diatessaron del suo combinato; hora reita asegnare vn'altro Essempio di Primo Tuono imperfetto misto imperfetto col secondo.

*Primo Tuono imperfetto misto imperfetto col secondo.*



Il sopranotato Essempio dicesi di primo Tuono imperfetto misto imperfetto col secondo, dicesi imperfetto, per non arriuare al *D la sol re* estremo superiore del di lui Diapason; misto imperfetto col secondo, perche non descende tutto il Diatessaron del secondo, mentre gli manca vn Tuono, per arriuare all' *A re* estremo inferiore del Diatessaron douuto al secondo Tuono, e quello dicesi del primo col secondo, intendasi parimente di tutti gl' altri Tuoni Gregoriani.

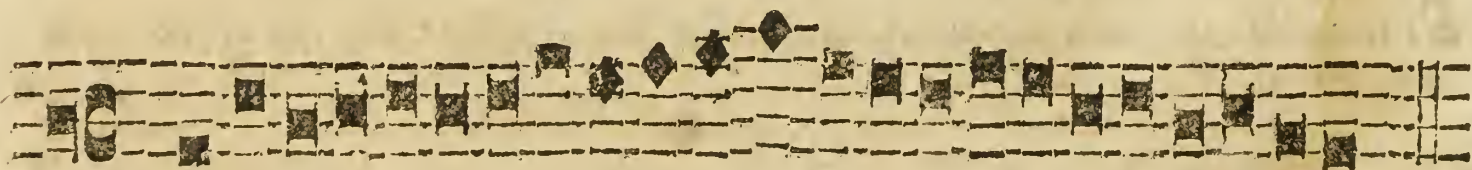
Gl'Essempij apportati sin' hora possono à sufficienza seruire, per conoscere la commistione perfetta, & imperfetta di ciascun Tuono, e perciò sarà bene il discorrere.

## Cap. XIV.

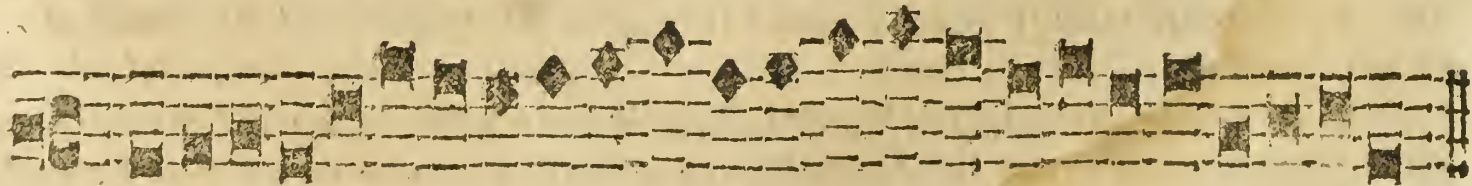
### *Della commistione delli Tuoni, e sua diuisione.*

**P**rima di deffinire la Cómistione, è necessario il dire, che diuidesi in perfetta, & in imperfetta, e questa in maggiore, & in minore; hora al presente tratteremo della commistione perfetta, riserbādomi il discorrere dell' imperfetta nel seguente Capitolo. La Commistione perfetta adunque altro non è, che l' Autentico passi con vna sol nota, ò più il suo Diapason dalla parte intensa, ò vogliamo dire superiore, e che il Placale passi parimente con vna sol nota, ò più dalla parte remissa, ò inferiore il suo Diapason; la qual deffinitione è contraria all' opinione di quelli, che dicono, che quando vn Tuono Autentico passa con vna nota, ò più il suo Diapason nella parte intensa, debba dirsi non già commisto, mà bensì più che perfetto, come ancora quando il Placale descende dal suo Diapason vna nota, ò più, sia da giudicarsi per più, che perfetto, e non già per commisto, il che non è da concedersi per la ragione apportata al numero terzo del Capitolo duodecimo, mà bensì douranno dirsi Tuoni commisti di commistione perfetta, posciache col passare à qualche nota fuori del suo Diapason, entrano nella formatione ad' altro Tuono douuta; mà perche l'assegnare gl'Essempij di tutti i Tuoni ricerca vna prolissità grande, perciò ne addurrò solamente alcuni, mediante li quali ogni vno potrà conoscere la commistione perfetta di ciascun Tuono.

#### *Primo Tuono commisto di commistione perfetta col terzo.*



#### *Primo Tuono commisto di commistione perfetta col terzo, e quinto.*

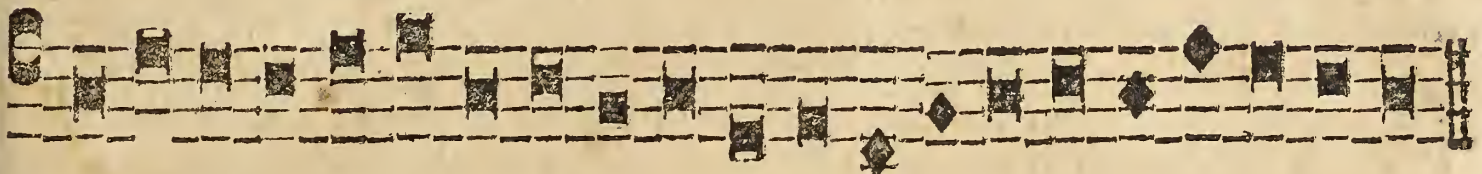


Dal primo de' sopraposti Essempij chiaramente si vede, che arriuando il Canto alla *Posizione d' e la mi* acuto, estremo superiore della formatione douuta al terzo

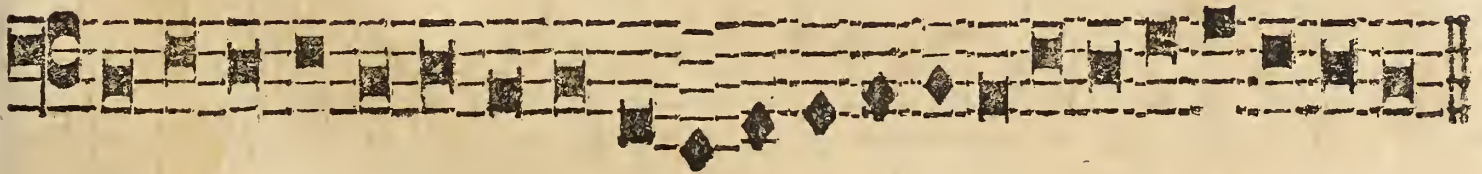
terzo Tuono, deue dirsi di primo Tuono commisto di commistione perfetta col terzo, e non già più che perfetto, secondo l'altrui opinione, come ancora perche include la seconda specie del Diatessaron *mi, fa, sol, la* douuta al terzo, mediante la quale però dicesi (oltre la commistione perfetta) commisto di Commistione minore imperfetta, della quale nel seguente Capitolo si dirà.

Il secondo de sopraposti Essempij dicesi parimente per la medema ragione di primo Tuono commisto di commistione perfetta col terzo, perche ascende all'*e la mi* acuto, come ancora à causa del Diatessaron *mi, fa, sol, la* douuto al terzo, dicesi parimente commisto di commistione perfetta col quinto coll'arriuare, che fa al *ffa vt* acuto estremo superiore del Diapason douuto al quinto Tuono, come ancora perche contiene il Diatessaron *vt, re, mi, fa* appartenente al quinto Tuono, da quali Essempij, senza addurne altri Autentici commisti, si può conoscere la commistione perfetta de gl'altri Tuoni Autentici; perciò resta assegnarne alcuni delli Tuoni Placali commisti con la commistione perfetta.

*Ottauo Tuono commisto di commistione perfetta col quinto irregolare.*



*Secondo Tuono commisto di commistione perfetta col settimo.*



2 Il primo de sopraposti Essempij dicesi d'ottauo Tuono commisto col quinto irregolare di commistione perfetta, posciache descende al *C fa vt* estremo inferiore del Diapason douuto al quinto Tuono irregolare, cioè trasportato vna quarta più à basso, e poi ancora à causa delli Diatessaron *vt, fa* douuti al quinto Tuono.

Il secondo Essempio deue dirsi di secondo Tuono commisto di commistione perfetta col settimo, à causa della descendenza, che fa al *Gammant* corrispōdente al *g sol re vt* acuto estremo inferiore della formatione del settimo Tuono, & à causa ancora del Diapente composto, formato dal *Gammant* al *D sol re*  
proprio

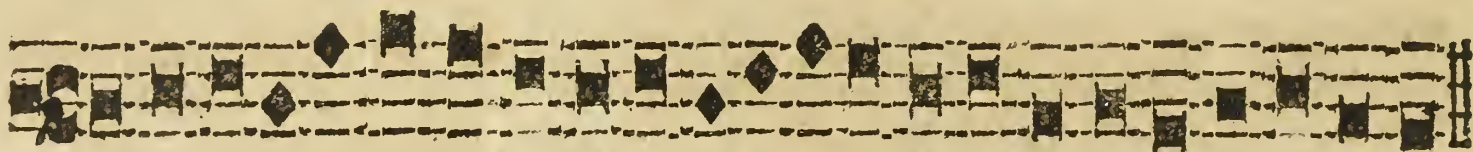
proprio del Settimo, quali duoi Essempij, senza addurne altri (essendo amante della breuità) sono bastevoli, à far conoscere, & imparare il modo di giudicare le Cantilene di tutti i Tuoni Placali commisti con altri di commistione perfetta, e però.

## Cap. XV.

### *Della commistione imperfetta, e sua diuisione.*

**L**A Commistione imperfetta diuidesi in maggiore, & in minore, la maggiore è quella, la quale trouasi in vna Cantilena includente duoi Diapentisi d'vn'istessa specie, non pertinenti à quel Tuono; della quale ne addurrò qui vn semplice Essempio, per esser sufficiente alla cognitione de gl'altri Tuoni.

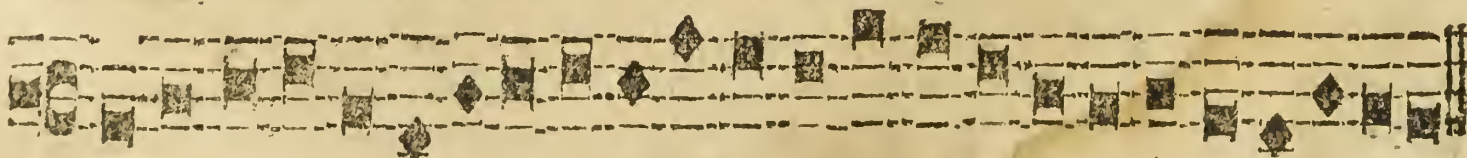
### *Primo Tuono commisto di commistione maggiore imperfetta col quinto à causa delli duoi Diapenti.*



Il sopraposto Essempio dicesi di primo Tuono perfetto, mà commisto di commistione maggiore imperfetta col quinto à causa delli duoi Diapenti, vno incomposto, el' altro composto imperfetto, formati ambidui dalla Positione di *F fa ut graue* al *c sol fa ut*.

**2** La commistione minore imperfetta è quella, la quale trouasi in vna Cantilena includente trè Diatessaron d'vna medesima specie, mà non appartenenti à quel Tuono; e perciò la Cantilena includente li detti trè Diatessaron dirassi commista di commistione minore imperfetta col Tuono, che formasi con la specie, della quale sono li trè Diatessaron. Auertasi però, non esser necessario nella Commistione minore imperfetta, che li trè Diatessaron siano nel suo proprio luogo, ne meno che tutti siano frà le medesime Positioni, posciache basta, che tutti siano della medema specie, del che qui n'appare l'Essempio.

### *Primo Tuono commisto di commistione minore imperfetta col quinto.*



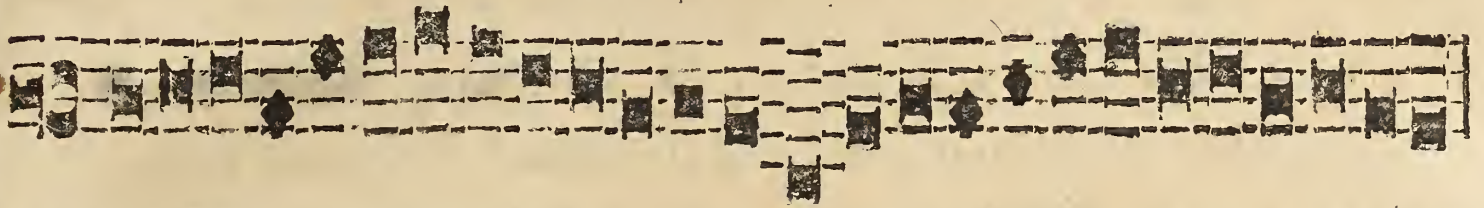
Quale deue dirsi di primo Tuono perfetto, mà commisto di commistione minore imperfetta col quinto Tuono, à causa delli trè Diatessaron *ut, fa* douuti alla for-



La formatione del quinto Tuono. Vedesi nel sopraposto Essempio, variarfi il luogo delli detti Diatesaron, & ancora essere fuori del suo proprio luogo, il che (come dissi) non apporta pregiudicio alcuno, posciache basta, che siano tutti trè della medema specie.

- 3 Trouansi alle volte alcuni Canti misti perfetti, & assieme commisti di commistione maggiore imperfetta, quali altro non sono, che Canti includenti il Diatesaron del suo Congiunto, & assieme duoi Diapenti d'vna medema specie appartenenti ad'altro Tuono, come quì appare.

*Primo Tuono misto perfetto col secondo, e commisto di commistione maggiore imperfetta col terzo.*

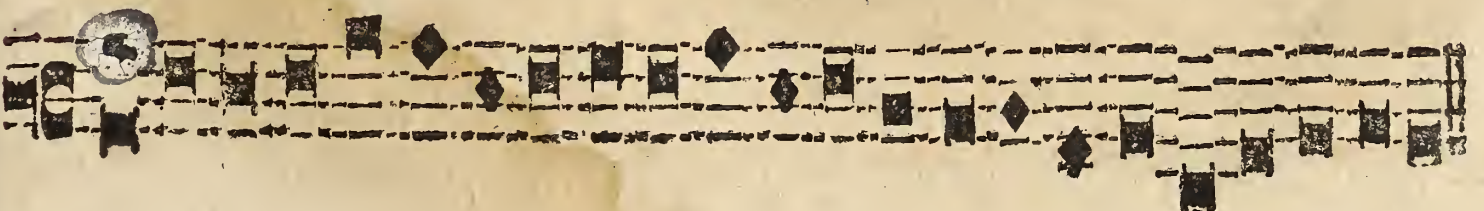


La Cantilena del sopraposto Essempio deuesi dire di primo Tuono misto perfetto col suo Placale, & ancora commisto di commistione maggiore imperfetta col terzo; misto perfetto col suo combinato, perche include il Diatesaron douuto al secondo Tuono; commisto di commistione maggiore imperfetta, mercè che contiene li duoi Diapenti vno incomposto, l'altro composto imperfetto douuti alla formatione del terzo Tuono, qual Essempio seruirà per conoscere ciascun'altro Tuono misto, e commisto di commistione maggiore imperfetta, de quali ne tralascio gl'Essepj per appigliarmi alla breuità.

Parimente ancora possono darsi alle volte Tuoni misti, e commisti di commistione maggiore imperfetta, mà misti imperfetti, cioè non includenti tutto il Diatesaron del suo congiunto, ò compagno, posciache possono caminare solamente due, ò trè note del detto Diatesaron, e di questi m'astengo, l'assegnarne l'Essempio, non aparendone il bilogno.

- 4 Notasi parimente potersi dare Tuoni misti perfetti, e commisti di commistione minore imperfetta, cioè includenti il Diatesaron del suo compagno, & ancora continenti li trè Diatesaron d'vna medema specie douuti ad'vn'altro Tuono, del che quì si vede l'Essempio.

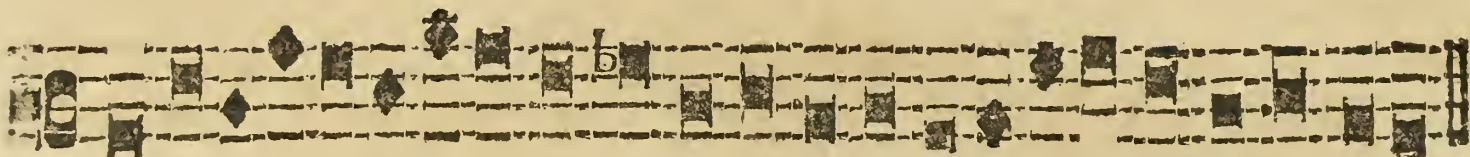
*Primo Tuono misto perfetto col secondo, e commisto di commistione minore imperfetta col sesto.*



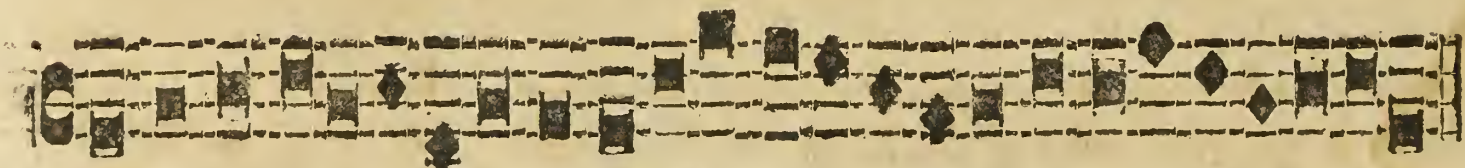
Quale dicesi di primo Tuono perfetto misto perfetto col secondo, e commisto di commistione minore imperfetta col sesto; dicesi misto perfetto col secondo, mercè che descende all' *A re* estremo inferiore del Diatesaron douuto al secondo Tuono; commisto di commistione minore imperfetta col sesto, perche include li trè Diatesaron *fa, ut* della terza specie ricercata alla formatione del sesto Tuono. Possono parimente darsi Tuoni misti, e commisti di commistione minore imperfetta, mà misti imperfetti, posciache non includeranno tutto il Diatesaron del Compagno, mà di questi ne tralascio gl' Essempij, essendosi di questi detto à sufficienza.

Finalmente è da auertirsi, che si può dare vn Tuono Autentico commisto con tutti gl'altri Autentici, ouero commisto con gl'altri Placali, per ciascuno dè quali quiuis' assegnerà vn' Essempio.

*Primo Tuono commisto col quinto, settimo, e terzo Autentici.*



*Primo Tuono commisto con l'ottauo, quarto, e sesto Placali.*



può darsi parimente vn Tuon Placale commisto con tutti gl' Autentici, ò con tutti li Placali, come ancora possono trouarsi Canti commisti si con tutti gl' Autentici, come Placali; mà perche l'assegnarne di tutti gl' Essempij sarebbe non poca fatica, oltre che gl' assegnati fin' hora sono bastevoli, à dar lume per tutti gl'altri, che possono trouarsi, perciò col por fine à questo Capitolo, farà bene, inoltrarsi nella spiegatione delli Tuoni irregolari.

## Cap. XVI.

### *Delli Tuoni irregolari.*

**P**ER Tuoni irregolari intendonsi quelli, che hanno la loro terminatione in Positioni ordinariamēte non destinate alla formatione del loro Diapason, vna quinta sopra, ouero vna quarta sotto la di loro Corda finale ordinaria, e naturale. Di questi sei solamente si trouano, quali sono primo, e secondo, terzo, e quarto, quinta,

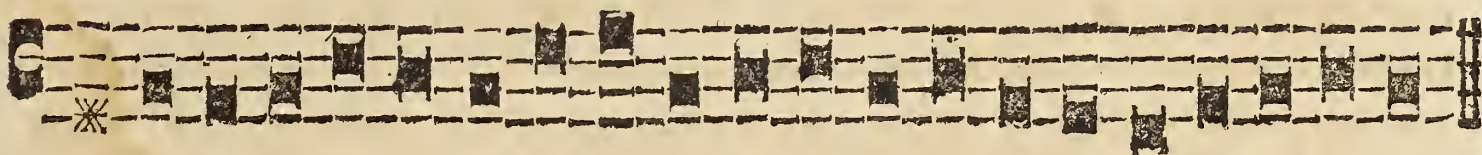
to, quinto, e sesto, restandone esclusi da tal'irregolarità (contro l'opinione di molti) il secôdo, & ottauo de quali al numero quinto del presente Cap. si dirà. Le Corde, nelle quali terminano i Cãti irregolari, altre non sono, che *a la mi re*, *b fa H mi* acuti, e *c sol fa ut*, & ancora le loro ottauæ graui, che è dire, *A re*, *B H mi*, e *C fa ut*; nella prima hanno la loro terminatione irregolare il Primo, e secondo Tuono; nella seconda finiscono irregolarmente il terzo, e quarto Tuono; nella terza, & vltima delle trè sopradette Corde irregolari risiede la Corda finale del Quinto, e Sesto Tuono irregolari.

2 Qualunque volta adunque trouasi vna Cãtilena, quale termini nell' *a la mi re* acuto, dourassi dire di primo, ò secondo Tuono, secondo sarà la di lei formatione, de quali quì se n'apportano gl' Elsempij.

*Primo Tuono irregolare trasportato vna quinta sopra la sua finale naturale.*

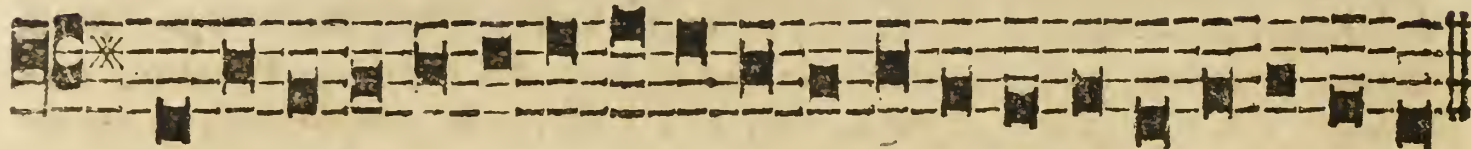


*Secondo Tuono irregolare trasportato vna quinta sopra la sua finale naturale.*

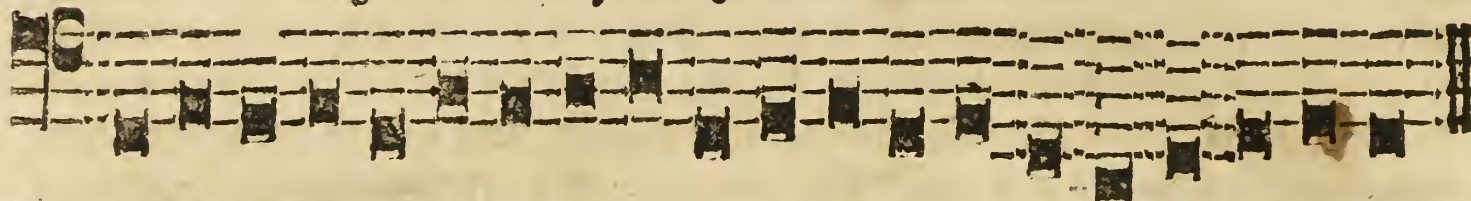


Auerto in alcuni de detti Tuoni irregolari, ò trasportati variarfi la specie del di loro Diatesaron, & in alcuni altri quella del di loro Diapente, perciò per ridurre alle specie destinate alla formatione naturale del Tuono li detti Diapenti, e Diatesaron, sarà necessario, il seruirsi del  $\times$  col collocarlo nel *F fa ut* si graue, come ancora acuto, secondo ricercherà la specie si del Diapente, come del Diatesaron destinata al Tuono, del che si dirá, nell' assegnarsi gl' Elsempij di ciascun Tuono irregolare. Non tralasciasi l' auertire, che possono darfi li Tuoni irregolari, ò trasportati non solamente vna quinta sopra la loro terminatione naturale, mà ancora vna quarta sotto la detta terminatione (come si disse nella di loro Deffinitione) nelli quali trouasi parimente la medema difficultà del Diapente, e Diatesaron, e perciò quiui assegnarò altri Elsempij del primo, e secondo Tuono, mà trasportati vna quarta sotto la loro terminatione naturale, quale è il *D sol re*.

*Primo Tuono irregolare trasportato vna quarta sotto la sua finale naturale.*



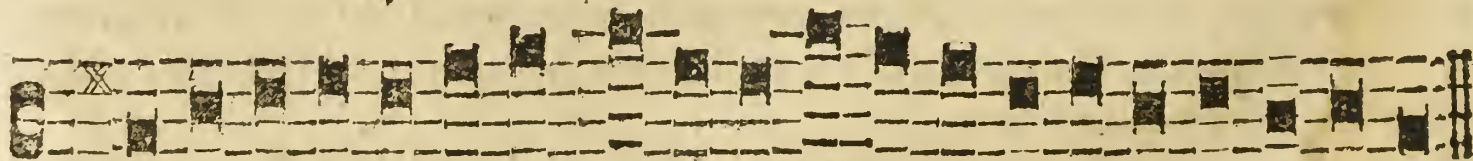
*Secondo Tuono irregolare trasportato vna quarta sotto la sua finale naturale.*



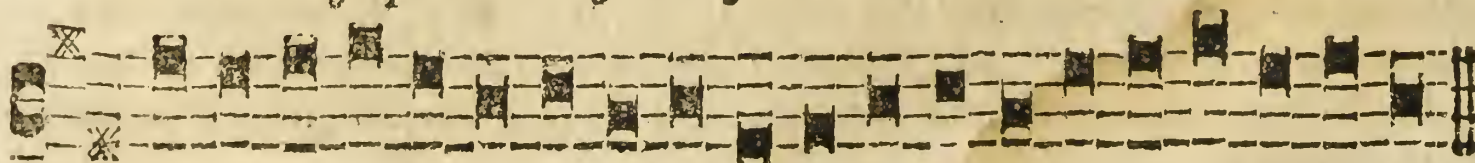
Nel secondo Tuono irregolare trasportato vna quarta sotto la sua terminatione naturale è necessario il seruirsi delle Positioni acquisite nella parte remissa fuori della Mano di Guido, delle quali già si disse al numero sesto del Capitolo quarto della prima Parte, dal che ne siegue, non darsi Cantilena di Canto Fermo, quale sia di secondo Tuono irregolare trasportato vna quarta sotto la sua finale naturale, massime per non darsi Canto alcuno, che esca fuori del Monochordo di Guido.

- 3 Terminando vn Canto nel *bfa*  $\text{H}$  *mi* acuto, dourà dirsi di terzo, ò quarto Tuono irregolare, cioè trasportato vna quinta sopra la finale della sua perfectione naturale, secondo ch' haurà la sua formatione, posciache ascenderà al *ffa vt* acuto, col descendere ancora al *Ffa vt* graue (supponendosi, che includa il suo Diapason perfetto) dourà dirsi di quarto Tuono, oue per il contrario, se partendosi dal *bfa*  $\text{H}$  *mi* acuto ascenderà all' altro sopracuto, nel quale termina la formatione irregolare del terzo, dourà giudicarsi di terzo Tuono irregolare, de quali qui ne siegue l'Essempio.

*Terzo Tuono irregolare trasportato vna quinta sopra la sua finale naturale.*



*Quarto Tuono irregolare trasportato vna quinta sopra la sua finale naturale.*



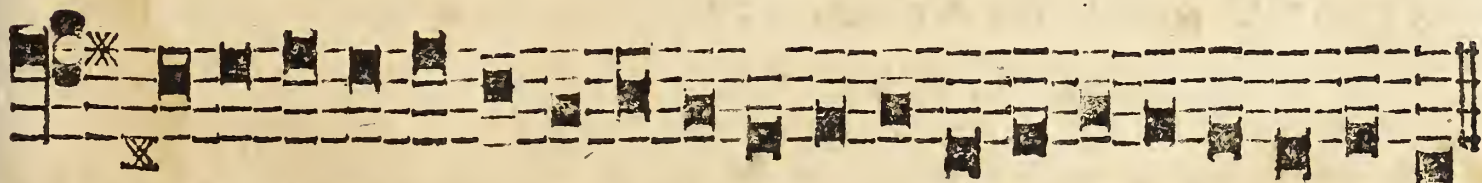
Nelli duo: sopraposti Essempij di Terzo, e Quarto Tuono trasportati vna quinta sopra l' *E la mi* graue terminatione sua regolare, accade la variatione della specie del diloro Diatessaron, e Diapente, perciò si dourà seruire del  $\times$  nel *F fa vt* graue, & acuto, mercè che ciò facendo, non solo rendonsi perfetti li di loro Diapenti, e Diatessaron, mà vietasi ancora il Tritono, che formareb-  
besi dal *F fa vt* si graue, come acuto al *b fa*  $\dagger$  *mi* acuto, e sopracuto, e così ri-  
ducefi alla seconda specie del Diatessaron douuta alla formatione del terzo,  
e quarto Tuono.

Possono ancora trasportarsi li detti duo: Tuoni alla quarta sotto la sua finale na-  
turale (abenche però non trouansi Cantilene di Cãto Fermo, trasportate vna  
quarta sotto, quali siano di quarto Tuono, massime perche è necessario vsci-  
re dalla parte remissa si ori della Mano di Guido) mà con la medema offer-  
uatione di collocare il  $\times$  nel *F fa vt* graue, come ancora nell'acquisito, per le  
ragioni di sopra apportate, de quali quì ne sieguono gl'Essempij.

*Terzo Tuono irregolare trasportato vna quarta  
sotto la sua finale naturale.*



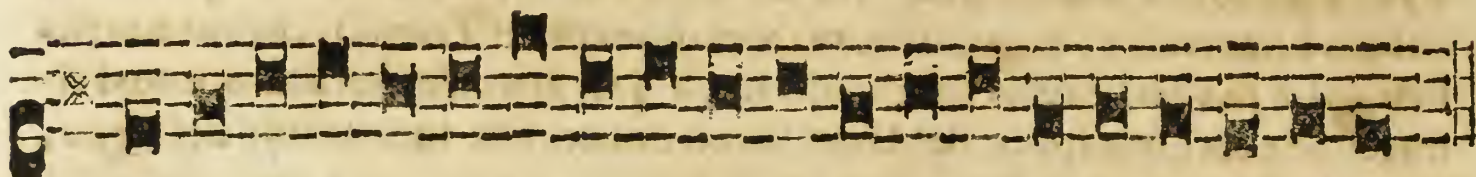
*Quarto Tuono irregolare trasportato vna quarta  
sotto la sua finale naturale.*



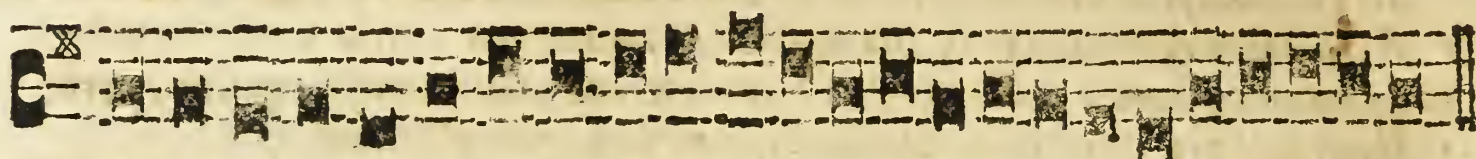
Ne sopraposti Essempij vedesi, che per formare il Diapente del Terzo, e quello  
del quarto col Diatessaron, è stato necessario il porre il  $\times$  nel *F fa vt* si gra-  
ue, come acquisito, & ancora per fugire il Tritono, quale si formerebbe dal  
*B*  $\dagger$  *mi* al *F fa vt* acquisito.

4 Ogni volta, che vn Canto terminarà nel *c sol fa vt* dourà dirsi di quinto, ò  
sesto Tuono (secondo che sarà la di lui formatione) irregolare, ò trasportato  
vna quinta sopra la sua finale naturale; ne quali duo: Tuoni trasportati, ò ir-  
regolari bisogna, porre nel *F fa vt* acuto il  $\times$ , per ridurre il Diapente, che  
vien formato dal *c sol fa vt* al *g g sol re vt* alla terza specie douuta, e destina-  
ta alla formatione naturale del quinto, e sesto Tuono, de quali quì n'appaio-  
no gl'Essempij.

Quinto Tuono irregolare trasportato una quinta sopra la sua finale naturale.



Sesto Tuono irregolare trasportato una quinta sopra la sua finale naturale.



Possono parimente trouarsi Cantilene di quinto, ò sesto Tuono irregolari trasportate vna quarta sotto la loro finale naturale, nelle quali parimènte deuesi feruire del  $\times$  nel *F fa vt* graue, per la medema ragione assegnata si di sopra, come quì si vede,

Quinto Tuono irregolare trasportato vna quarta sotto la sua finale naturale.



Sesto Tuono irregolare trasportato vna quarta sotto la sua finale naturale.



Dal sopradetto vedesi, che le Corde irregolari (come dissi al numero primo del presente Capitolo) sono *ala mi re* destinata al primo, e secondo Tuono, *b fa H mi* douuta al terzo, e quarto, e *c sol fa vt* assegnata al quinto, e sesto, & il simile delle sue corrispondenti nella parte graue; onde ne resta il discorrere del settimo, & ottauo Tuono, e però.

- 5 Il settimo, & ottauo Tuono adunque restano esclusi dal poter essere irregolari, massime perche (se ciò gli fosse concesso) douerebbero hauere la loro terminatione irregolare nel *d la sol re*, stante l'ordine delle Positioni della Mano destinate alli Tuoni irregolari; mà ciò non se gli deue concedere, polciache

che in vece d'essere settimo, & ottauo Tuono, diuerrebbero primo, e secondo, mentre farebbero formati li suoi Diapenti della prima specie destinata al primo, e secondo Tuono, e non della quarta douuta alla loro formatione naturale; mercè che dal *d la sol re* all' *a a la mi re* sopracuto vi si trouano queste voci *re, mi, fa, sol, la*, quali formano la prima specie del Diapente, e non già queste *ut, re, mi, fa, sol*, da quali nasce la quarta specie del Diapente destinata al settimo, & ottauo Tuono.

Potrebbe si repplicare, che si come per ridurre li Diapenti, e Diatesaron de gl' altri Tuoni irregolari alle loro specie naturali seruesi del  $\Sigma$  nel *F fa vt*, così parimente potrebbe farsi nel Diapente formato dal *d la sol re* all' *a a la mi re* sopracuto, che così facendo, di prima diuerrebbe quarta specie douuta alla formatione del settimo, & ottauo Tuono, al che.

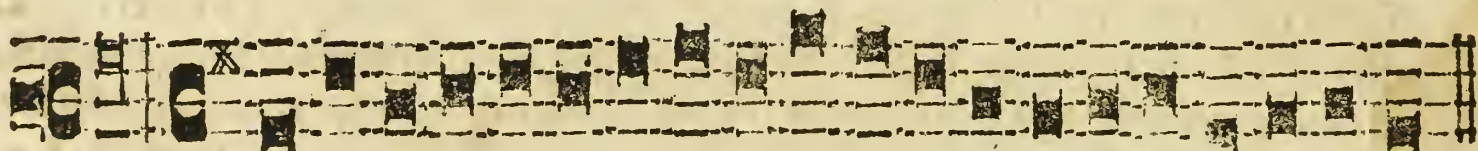
Rispondo, ciò non douersi fare, per non derogare in modo alcuno al primo, e secondo Tuono, stante che la di loro Corda finale naturale è il D, cioè il *D sol re* corrispondente al *d la sol re*, dal che ne siegue, che ancorche nel *ffa vt* acuto si ponesse il  $\Sigma$  per ridurre il Diapente alla quarta specie douuta al settimo, & ottauo Tuono, si derogarebbe (come dissi) al primo, e secondo Tuono, hauendo questi in detta Corda *d la sol re* il ius naturale, di formarui la sua terminatione; oltre di che (come dice il Padre Illuminato al Capitolo sesto del terzo libro) bisognarebbe, assegnare nella Mano di Guido otto, e non sette lettere, se douesse esserui il luogo per l'irregolarità del settimo, & ottauo Tuono, posciache le prime quattro, che sono D, E, F, g, sono destinate alli otto Tuoni regolari, e l'altre tre cioè a, b, c. sono concesse alli irregolari, si che concedendo la lettera *a* al primo, e secondo Tuono, il *b* al terzo, quarto, & il *c* al quinto, e sesto (come si disse al numero quarto) ne restano esclusi il settimo, & ottauo, imperciocche col proleguire più auanti nelle lettere del Monochordo, tornasi da capo vn'altra volta dal *d* destinato alla formatione naturale del primo, e secondo Tuono; adunque per ogni ragione il settimo, & ottauo Tuono non possono hauere dominio alcuno per la sua irregolarità nel *d la sol re*, contro l'opinione di quelli, che à detti Tuoni l'assegnarono, e per consequenza deouon essere dall'irregolarità esclusi.

6 Restane l'osseruare, il poter si ridurre li sopradetti Tuoni irregolari alla sua natural formatione, col trasportarli ò vna quinta sotto, ouero vna quarta sopra la terminatione irregolare, che è dire, essendo formato il Tuono irregolare vna quinta sopra la sua naturale terminatione, sarà necessario, per ridurlo alla regolarità, trasportarlo vna quinta à basso, oue per il contrario, quando l'Irregolare haurà la sua formatione vna quarta sotto la sua terminatione naturale, dourà, acciò riducati alla sua regolarità, trasportarsi vna quarta sopra; si che in ristretto li Tuoni irregolari, per ridurli alla sua formatione regolare, douranno essere trasportati alla sua terminatione naturale, come per gratia d'Essempio, il Primo, ò Secondo Tuono irregolare, ò che

fia formato vna quinta sopra la sua finale naturale, che è il *D sol re*, cioè che fia formato in *a la mi re* acuto, ò pure habbia la sua formatione irregolare vna quarta sotto la sua naturale, cioè fia formato in *A re*, per ridurlo alla regolarità sua, dourà esser trasportato al *D sol re*, quale è la sua regolare, e naturale terminatione, & in guisa tale parimente deuesi operare, per ridurre gl'altri quattro Tuoni irregolari alla loro naturale terminatione, del che ne tralascio gl'Essempij, non conoscendoui il bisogno.

- 7 Riuscendo il più delle volte assai difficile al Cantore il cantare detti Tuoni irregolari col  $\text{X}$  nel *F fa vt* si graue, come acuto, quando vi si ricerca, per ridurre le specie maggiori, e minori, cioè il Diapente, e Diatessarón, come dissi di sopra, gli basterà solamente il raffigurarsi nella mente, che la Chiaue iui assegnata sia la Chiaue opposta, che così facendo potrà con sicurezza grande cantare qualsiuoglia Canto irregolare, senza seruirsi del  $\text{X}$ ; la qual regola però seruirà solo per le Cantilene trasportate vna quinta sopra la loro terminatione naturale, e non già per le trasportate vna quarta sotto, come si può vedere nelli sopraposti Essempij trasportati vna quinta sotto. Sappiasi però, che Cantilene di Canto Fermo trasportate vna quarta sotto rare volte si trouano, mà per lo più vna quinta sopra; però accioche il detto meglio intendasi, ne addurrò vn'Essempio.

*Primo Tuono irregolare trasportato vna quinta sopra la sua finale naturale.*



Quale vedesi. essere di primo Tuono trasportato vna quinta sopra, nel quale ricercasi, collocare il  $\text{X}$  nel *ffa vt* acuto, acciò riducasi il di lui Diatessarón alla prima specie à lui destinata, doue senza il detto  $\text{X}$  sarebbe della seconda specie douuta al Terzo Tuono; onde per facilitarli il cantarlo, basterà (come dissi) raffigurarsi nella mente, che la Chiaue di *c sol fa vt* sia quella di *F fa vt*, come vedesi nel sopraposto Essempio, che così potrà cantarsi detto Canto senza difficoltà veruna à spiccare il  $\text{X}$  posto nel *ffa vt* acuto, posciache in tal caso, sembrarà, che l'*f fa vt* sia *b fa H mi* acuto, il che chiaramente dal sopraposto Essempio si conosce, la qual regola potrà seruire per l'altre Cantilene irregolari trasportate alla quinta sopra, de quali ne tralascio gl'Essempij, essendo sufficiente il sopraposto, per far venire in cognitione, come ciascuna di loro debbasi cantare, e da quì sarà bene il passare al giudicio di qualsiuoglia Canto.



## Cap. XVII.

*Del giudicio de' Canti, e prima de' semplici perfetti non segnati dall'Euouae.*

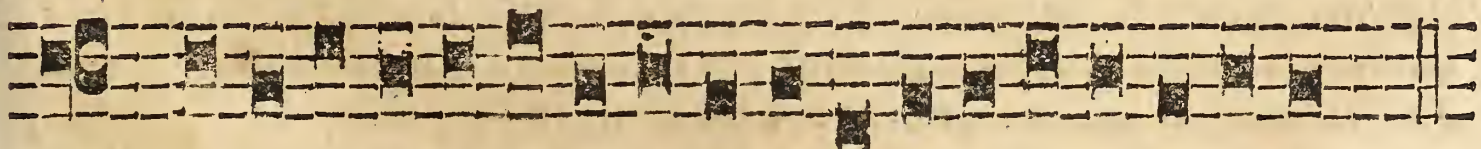
**V** Edutosi già sin' hora, qual sia la formatione di ciascuno Tuono, e di qual specie di Diapente, e Diatessaron debbasi comporre, come ancora qual sia la di lui terminatione naturale, fà-di mestieri ne seguenti Capitoli parlare al giudicio di ciascun Canto, acciò fondamentalmente, di che Tuono egli sia, possi giudicarsi, e perciò prima discorrerò de' Canti semplici perfetti, che è dire, de' Canti continenti semplicemente la di loro perfettione, ò Diapason, e perciò.

**2** Asegnasi per regola generale, per conoscere li Tuoni semplici, che se il Canto arriuarà con la sua ascesa al Diapason, ò ottava corrispondente alla nota finale, dourà dirsi Autentico perfetto, e se per il contrario il Canto scende vna quarta sotto la sua finale, coll'ascendere parimente vna quinta sopra, si dourà giudicare Placale perfetto; in caso poi, che li Canti non includessero il suo Diapason, ò ottava continente la di loro perfettione, douranno essere esaminati, e giudicati per via delle regole da assegnarsi ne seguenti Capitoli.

*Primo Tuono perfetto.*



*Secondo Tuono perfetto.*



Il primo de' sopraposti Essempij dicesi di primo Tuono perfetto massime, perchè ascende all'ottava corrispondente alla sua nota finale, cioè al *ala sol re* estremo superiore del Diapason destinato alla formatione del primo Tuono. Il secondo è da giudicarsi di secondo Tuono perfetto, posciache ascende vna quinta sopra la sua finale, e scende vna quarta sotto alla detta finale, cioè ascende all' *ala mi re*, e scende all' *Are* estremi del Diapason douuto alla formatione del secondo Tuono.

**3** E' però d'auertirsi, che alle volte i Canti, abenche includino la perfettione ò dell'Autentico, ò del Placale, à causa delle specie maggiori, e minori, come

ancora delli Dittoni giudiciali (de quali à suo luogo) in loro inclusi diconsi, anzi deuonsi giudicare del loro Combinato; posciache può darfi vn Canto per essemplio includente la perfettione del primo Tuono, quale à causa delle dette specie in lui racchiuse, à lui non appartenenti, mà bensì al secondo, douerà dirsi di secondo Tuono misto imperfetto col Primo, e perciò nell'assegnare la sopradata regola, *diffi generale*, cioè non rigorosa, mercè che il più delle volte è fallace, e perciò prima di giudicare vn Canto non segnato dall'*Euouae* sarà necessario il seruirsi delle regole dà assegnarsi ne seg. Capitoli. Il giudicare però per ascensa, e discesa serue per conoscere, se il Tuono è perfetto, ò imperfetto, e non per altro.

Disse nel titolo del Capitolo, come ancora di sopra *non segnati dall'Euouae*, posciache li Canti segnati dall'*Euouae* deuonsi giudicare di quel Tuono, quale denota l'*Euouae* (che cosa significa l'*Euouae* si dirà al Cap. 26. della presente Parte, come ancora del modo di conoscere li Canti segnati dall'*Euouae* al Cap. 27. della presente Parte) perche molte volte li detti Canti sono (mediante l'*Euouae*) destinati, e segnati d'vn Tuono, del quale in rigore non sono, per causa delle specie maggiori, e minori, &c. in loro incluse al suo Combinato destinate, li quali Canti diconsi essere di quel Tuono non già per autorità Musicale, mà bensì Ecclesiastica.

## Cap. XVIII.

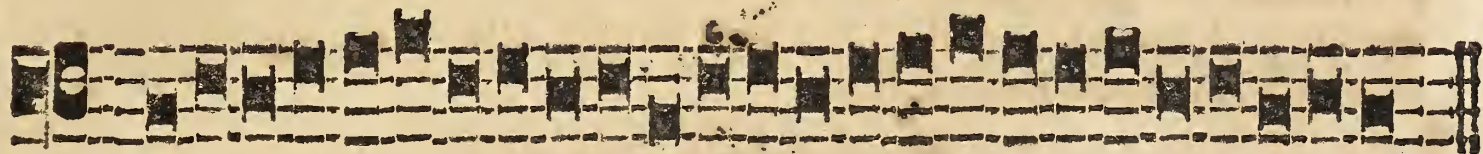
### *Del giudicare li Canti imperfetti non segnati dall'Euouae.*

**I** Douendosi in più modi giudicare vn Canto imperfetto, cioè non includente tutto il suo Diapason, è di douere, il dire, che si può, ò deue fare il di lui giudicio, ò mediante la Corda giudiciale, ouero per via delle di lui specie maggiori, e minori, ò pure coll'aiuto de Dittoni, come ancora alle volte per spatio, & altre col mezo de Diapenti Congiunti, & altre ancora per il valore delle Neume, ò vogliamo dire Note; dal che ne siegue, non esser così facile il venire ad' vn determinato giudicio, e consequentemente ricercarsi vn'esato Esame in giudicarlo.

**2** Assegnasi da molti per regola generale il douer giudicare li Canti imperfetti per Corda giudiciale, quale è, che se il numero delle note superiori alla Corda giudiciale eccede, ò supera di quantità il numero delle Note inferiori alla detta Corda giudiciale, il Canto includente tali Note douerà dirsi Autentico, e se per il contrario il numero delle Note inferiori alla Corda giudiciale supera il numero delle Note superiori alla detta Corda giudiciale, in tal caso il Canto douerassi giudicare per Placale; la qual regola (come dissi) vien tenuta, e stimata da molti per infallibile, mà quanto sia il più delle volte fallace si vedrà nel Processo di questa Parte. Prima adunque d'inoltrarsi, è da notarsi, che

che la Corda giudiciale d'vn Tuono è la mezana del Diapente à lui destinato; si che la giudiciale Corda del Primo, e Secondo Tuono sarà l' *F fa ut* graue, posciache questo stà collocato nel mezo del di loro Diapente; quella del Terzo, e Quarto Tuono sarà il *g sol re ut* acuto; e quella del Quinto, e Sesto sarà l' *a la mi re* acuto, come parimente il *b fa mi* acuto seruirà di Corda giudiciale al Settimo, & Ottauo Tuono. Auertasi però, che nel numerare le figure, ò note si superiori, come inferiori alla Corda giudiciale, non deuonsi connumerare quelle, che saranno collocate nella Corda giudiciale, posciache sono indifferenti si alla superiore, come all' inferior Parte; in caso poi, che tanto le superiori note, quanto inferiori fossero d'vn medemo, & vguale numero dourà giudicarsi il Canto per Autentico, e non per Placale del che si addurrà la ragione al numero terzo del seguēte Capitolo; mà accioche meglio intendasi la sopradata regola, del giudicare per Corda, quiui n' assegnarò vn' Essempio.

### Tuono da giudicarsi per Corda.



Quale dourà dirsi di primo Tuono, mercè che sopra la Corda Giudiciale, quale è l' *F fa ut*, (come dissi di sopra) include vndeci note, e sotto alla detta Corda ne contiene solamente noue, e perciò, come dissi, dourà dirsi di primo, e non di secondo Tuono. Sappiasi, che la data regola (quando di lei se ne deue seruire) serue ancora per li Canti misti, mediante la quale si può conoscere, se sono dell' Autentico misto col Placale, ò pure del Placale misto coll' Autentico, del che non ne assegno Essempio alcuno, non costringendo à questo la necessitā.

Dissi quando di lei se ne deue seruire, stante che è vna regola da praticarsi doppo qualsiuoglia altro modo di giudicare, e perciò è bene inoltrarsi, ad'assegnare l'altre di lei maggiori.

## Cap. XIX.

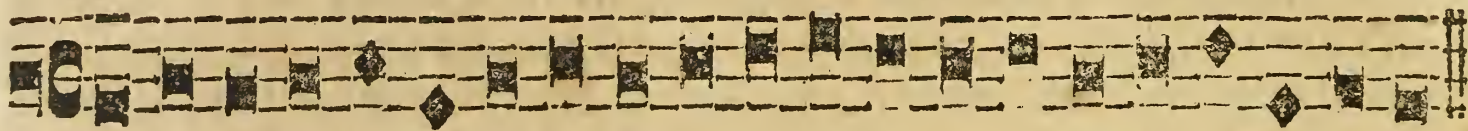
### Del giudicare li Canti per le Specie maggiori, e minori.

**N**on deuesi già tenere per Infallibile, e generale la sopradata regola del giudicare per Corda, posciache se così fosse (come dice l' Illuminato al Capitolo decimo, & vndecimo del secondo libro) verrebbe si, ad' escludere il valore delle specie maggiori, e minori, che è dire, delli Diapenti, e Diatessaron, il che non è concesso dalla Scuola Musicale, impercioche la Corda Giudiciale non diuide egualmente il Diapente, mentre alle volte includerà

il Dittono , ò terza maggiore nella Parte superiore , & alle volte nell' inferiore alla Corda giudiciale ; oltre di che li Diatessaron non possono sempre vguualmente mancare d' interualli , la qual cosa alle volte potrebbe essere di pregiuditio à gl' Autentici , & altre alli Placali ; da che ne siegue , il douersi concludere , non essere generale , & infallibile la regola data si d' esaminare li Canti per Corda giudiciale , stante che ( come dissi ) si pregiudicarebbe alle specie maggiori , e minori , per esser queste superiori alla Corda giudiciale , mentre li Tuoni non vengono composti dalle Corde , mà bensì dalle specie , altrimenti non occorrerebbe assegnarsi la diuersità delle specie si maggiori , come minori .

- 2 E' necessario adunque prima di giudicare vn Canto , esaminare , se contiene qualche Diapente , ò Diatessaron douuto alla formatione d' vno delli Combinati , de quali è propria , e naturale la nota finale del Canto , posciache il Canto sarà da giudicarsi di quel Tuono , al quale sono destinate quelle specie maggiori , ò minori , quali in lui stanno racchiuse ; del che , acciò meglio intendasi , quiui n' appare vn' Esempio .

*Secondo Tuono giudicato per le specie maggiori , e minori .*



Se il sopraposto Esempio si giudicasse per Corda giudiciale , douerebbsi dire di primo , e non già di secondo Tuono , perche le note superiori eccedono in numero le inferiori alla Corda Giudiciale , quale è l' *F fa vt* graue ; mà chiaramente si vede , essere il contrario , impercioche contiene le specie maggiori , e minori del secondo , e non del primo Tuono , poiche include il Diapente *La , re* , & il Diatessaron *sol , re* destinati al secondo , da che si conosce , che giudicandosi per Corda , si verrebbe à pregiudicare al secondo Tuono ; onde ne siegue , non essere vniuersale , & infallibile la regola data si del giudicare li Canti per Corda , mà bensì particolare .

- 3 Assegnasi parimente da medemi vn' altra regola generale , già data si al numero secondo dell' antecedente Capitolo , ancor lei il più delle volte fallace , qual è , che essendo le note superiori di vguale numero all' inferiori alla Corda giudiciale , deuesi giudicare il Canto di Tuono Autentico , e non già di Placale , stante il dominio grande , che hanno quelli sopra questi , il che per il più è lontano dal vero per la medema ragione delle specie maggiori , e minori assegnata si di sopra al numero primo del presente Capitolo , adunque ne meno questa deuesi tenere per regola generale ; non intendo però , escludere ambidue , mà bensì dico ,

dico, douersi moderare col porui qualche clausula non escludente le specie maggiori, e minori, come ancora li Dittoni (de quali nel seguente Capitolo) & ancora Diapenti congiunti, ò che non possi giudicarsi per spatio, del che alli Cap. 22. 23. col dire, che *Qualunque volta si trouarà vn Canto perfetto, ò imperfetto, misto, ò non misto includente le note superiori, & inferiori alla Corda giudiciale di numero inuguale, ò uguale, purchè non contenga le specie maggiori, minori, e Dittoni, Diapenti congiunti, ò che non possi giudicarsi per spatio, in tal caso debbasie saminare per Corda giudiciale; perche così dicendo non si pregiudica punto ne alle specie maggiori, e minori, ne meno alli Dittoni, &c. e di questo ne leguel' Essempio.*

*Secondo Tuono giudicato per le Specie maggiori, e minori.*



Il quale dir si deue di secondo Tuono, mercè che include il Diapente *la, re, e la, sol, fa, mi, re,* & il Diatessaron *sol, re* destinati al secondo, quale se si giudicasse per Corda, essendo le note superiori, & inferiori alla Corda giudiciale di numero uguale, stante la sopradata regola, douerebbesi dire di primo, e non di secondo Tuono, con che si derogarebbe al secondo; dal che si deduce, che l'ultima delle sopradate due regole, da praticarsi, quando le figure superiori, & inferiori alla Corda giudiciale sono di numero uguale, non è generale, mà bensì fallace il più delle volte, e perciò da posporli ancor lei si alla data del giudicare per le specie maggiori, e minori, come ancora alle da assegnarsi nelli cinque seguenti Capitoli.

Cap. XX.

*Del giudicare li Canti per Dittono.*

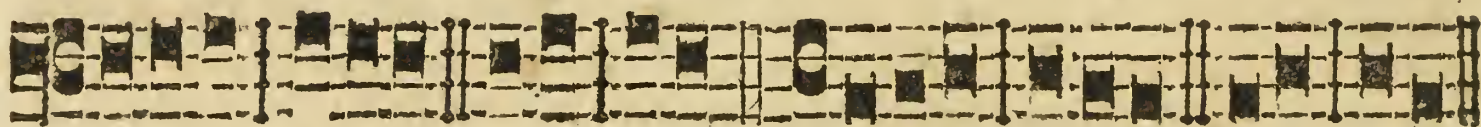
**T**Rouandosi alle volte Cantilene non includeti alcuna delle specie maggiori, e minori destinata ò all'Aurentico, ouero al Placale, non douerassi già seruire della Corda giudiciale, mà bensì del Dittono, ò Terza maggiore destinata, & assegnata ad'vno delli Combinati, ò congiunti, quali hanno per loro terminatione regolare, e naturale la nota finale di quella Cantilena; onde se in detto Canto vi saranno alcuni Dittoni proprij d'vno delli combinati destinati alla terminatione di quel Canto, la Cantilena dourà giudicarsi di quel Tuono, che hà dominio sopra quel Dittono; in caso poi detta

Canti-

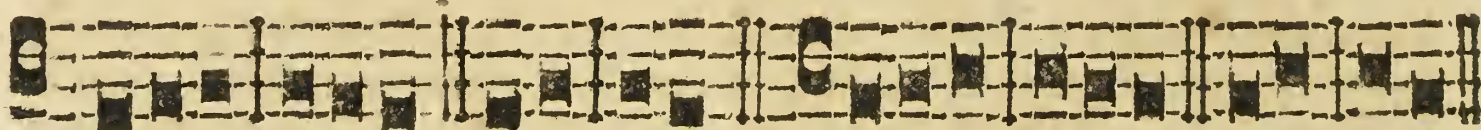
Cantilena non includesse le lspecie si maggiori, come minori, ne meno Dittoni destinati à quel Tuono, in tal caso dourà esaminarsi, se conciene Diapenti congiunti, del che si dirà al Cap. 23. della presente Parte, e se non includerà Diapenti congiunti, dourà giudicarsi per spatio, come si dirà al Cap. 22. della presente Parte, e non potendosi per spatio, all' hora poi si giudicará per Corda giudiciale, dal che si conosce, che della Corda giudiciale seruesi solamente in caso, nõ possino praticarsi tutti questi altri modi di giudicare li Cantati, adunque non è infallibile, e generale; prima però d'assegnare vn'Essempio includente alcun Dittono giudiciale, parmi bene l'addurre li Dittoni giudiciali delli Tuoni, e perciò.

- 2 Sappiasi quattro solamente essere li Tuoni continenti il Dittono giudiciale, quali sono *primo, terzo, sesto, & ottauo*, in quali Positioni poi della Mano formansi detti Dittoni giudiciali, si può vedere nel sotto-notato Essempio.

*Dittono del 1. composto. incomposto.      Dittono del 8. composto. incomposto.*

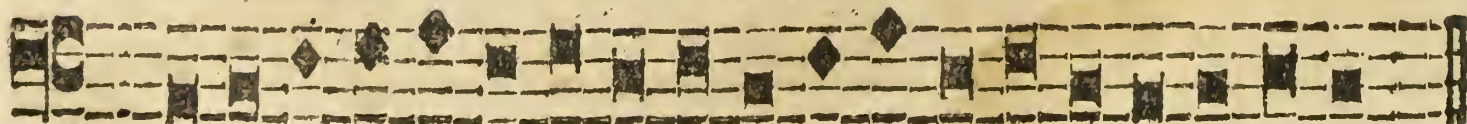


*Dittono del 6. composto. incomposto.      Dittono del 3. composto. incomposto.*



Dissi di sopra *Dittono giudiciale*, polciache ciascuno de gl'otto Tuoni include il Dittono ordinario nel suo Diapente, mà li Dittoni destinati, per giudicare li Cantati sono concessi solo à quattro Tuoni, perche diuidendosi il Diapente di ciascun Tuono in due parti, vna ne resta maggiore, e l'altra minore à causa del Semituono maggiore, del quale già si disse al Capitolo quinto della seconda Parte, perciò è da notarsi, che à gl'Autentici è destinata la parte superiore del Diapente, & alli Placali l'inferiore; onde perche il Dittono non sempre può essere nella parte superiore per causa della variatione dell'interuallo, che si fa dal Semituono maggiore, ne siegue, che detti Dittoni giudiciali non possono essere destinati tutti quattro à gl'Autentici, e perciò vedesi ne soprapposti Essempij delli Dittoni giudiciali, duoi di loro essere destinati à duoi Autentici, e duoi altri à duoi Placali. Veniamo hora all'Essempio da giudicarsi per Dittono giudiciale.

*Primo Tuono giudicato per Dittono.*



Il sopra-

Il soprapposto Essempio, se si giudicasse per Corda, dourebbe si dire di secondo Tuono, e pure è di Primo per causa delli Dittoni *fa, sol, la, e fa, la*, quali sono proprij del primo, e non del secondo, mercè che sono collocati nella parte superiore del Diapente douuta (come dissi) all' Autentico; si che chiaramente si vede, non essere generale la regola di giudicare per Corda, mà bensì solamente d'essa deuesi seruire in mancanza delle specie maggiori, e minori, delli Dittoni, e dell'altre regole d'assegnarsi ne seguenti Capitoli.

## Cap. XXI.

### *Del giudicare li Canti includenti le Specie d'ambi li Combinati.*

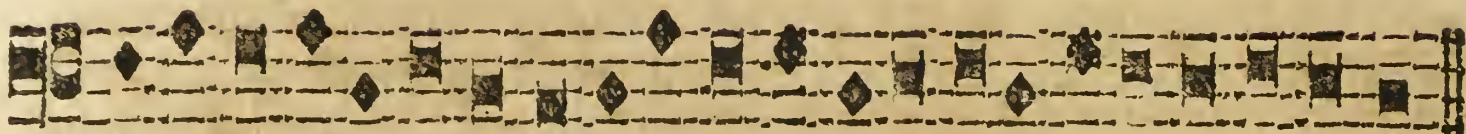
**P**Vò accadere alle volte, che in vna Cantilena trouansi le Specie, ò maggiori, ò minori si dell' Autentico, come del Placale destinati alla terminatione di quel Canto, hora in tal caso dourà giudicarsi di quel Tuono, del quale vi saranno più specie di numero, e di valore, come per Essempio può darsi vn Canto, che termini in *D sol re*, quale è commune si al primo, come al secondo, continente in se alcuni Diapenti, ò Diatessaron del Primo, & ancora alcuni Diapenti, ò Diatessaron del secondo, perciò deuesi considerare, se le specie si maggiori, come minori del primo Tuono siano di maggiore, ò minore numero, e valore di quelle del secondo; se le specie del primo eccedono in numero, e valore quelle del secondo, il Canto dourà essere giudicato per primo, mà se per il contrario le specie del secondo superano in numero, e valore quelle del primo, dourà dirsi di secondo Tuono; se poi per forte ambe le specie, cioè si del primo, come del secondo faranno di egual numero, e valore, in tal caso si dourà esaminare, se il Canto includa qualche Dittono giudiciale proprio del primo Tuono (stante che il secondo non hà Dittono giudiciale, come si disse al numero secondo del precedente Capitolo) poiche se il detto Canto includerà qualche Dittono douuto al primo Tuono, dourà tenerli, e giudicarsi per primo, mà se à caso non includesse Dittono alcuno douuto al primo Tuono, dourassi giudicare non già per Corda giudiciale, mà bensì per le regole da assegnarsi ne trè seguenti Capitoli, in mancanza poi delle quali si giudicherà per Corda giudiciale, del che ne addurrò quiui gli Essempij.

### *Secondo Tuono per causa del Diatessaron.*



*Primo*

*Primo Tuono à causa del Dittono.*



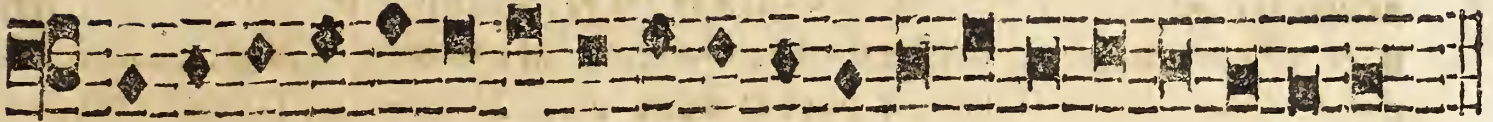
Il primo de sopraposti Essempij deue dirsi di secondo Tuono, poiche include il Diapente *la, re,* & il Diatessaron *sol, re* destinati al secondo, e non già di primo Tuono, abenche contenga il Diapente *re, la* proprio del primo, posciache oltre il Diapente del secondo contiene ancora il di lui Diatessaron, e perciò eccedédo il primo d'vn Diatessaron, deue dirsi di secondo Tuono.

La Cantilena apportata nel secondo de sopraposti Essempij è di primo Tuono, perche eccede il secondo d'vn Dittono, mentre non v'è troua altro, che il Diapente *la, re,* & il Diatessaron *sol, re* destinati al secondo Tuono, doue per il contrario oltre il Diapente *re, la,* & il Diatessaron *re, sol* pertinenti al primo, contiene ancora il Dittono *fa, la* douuto al primo Tuono, e perciò deuesi giudicare di primo Tuono, e non già di secondo; & in guisa tale de uonsi giudicare li Canti de gl'altri Tuoni includenti le specie d'ambili combinati, de quali, per non essere prolisso, ne tralascio l'assegnare gl'Essempij.

2. *Disti più specie di numero, e di valore,* che è dire, deuesi considerare non solo il numero delle specie, maggiori, e minori, mà ancora il di loro valore, posciache può darsi vn Canto, che includa le specie d'ambili Combinati di vguale numero, mà di diuerso valore, stante che può trouarsi vn Canto, che per Essempio includa il Diapente d'vno delli Congiunti, & il Diatessaron dell'altro, ò pure che contenga duoi Diapenti d'vno delli Combinati, e duoi Diatessaron dell'altro, e così discorrendo, in tal caso deuesi giudicare di quel Tuono, à cui sono assegnati li detti Diapenti, e non già giudicarsi indifferente si all'vno, come all'altro, mercè che il Diapente è più nobile del Diatessaron, per essere Consonanza perfetta, doue questo è consonanza meno perfetta; anzi al parere de' Praticci il Diatessaron vien posto frà le Dissonanze, contro l'opinione de' Theorici, quali lo giudicano per Consonanza perfetta; oltre di che il Diapente include il Dittono, e Semidittono, doue il Diatessaron non può contenere se non vn di loro; anzi al parere del Zarlino al Capitolo settimo della terza Parte delle sue Istitutioni harmoniche il Diapente dicesi Consonanza perfetta, & il Diatessaron (stante l'opinione de' Theorici) meno perfetta, massime perche la proportionione di questo è più lontana dalla proportionione dupla, che non è quella del Diapente, adunque dalle sopradate ragioni ne siegue, essere il Diapente più nobile, e di maggior valore del Diatessaron, e per conseguenza il Canto deuesi giudicare di quel Tuono, del quale è il Diapente, e non di quello, à cui è proprio, & assegnato il Diatessaron, il che si pratica nel seguente Essempio.



*Primo Tuono per causa del Diapente.*



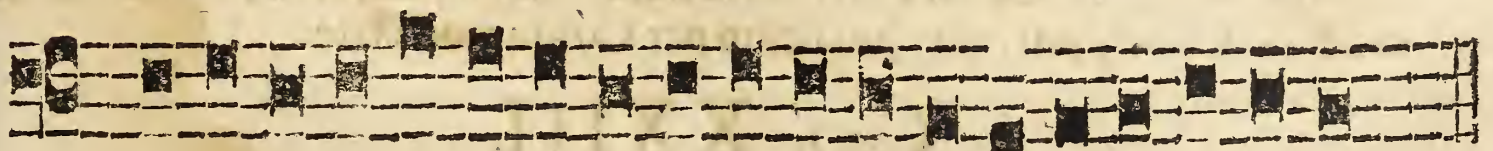
Quale deuesi dire di primo Tuono, per la ragione assegnata di sopra, mentre include il di lui Diapente, e non già del secondo, abenche contenga il di lui Diatesaron, per essere questo inferiore al Diapente, come si è prouato di sopra; se poi per sorte il Canto includesse vn solo Diapente d'vn Tuono, e duoi Diatesaron d'vn'altro, in tal caso dourà giudicarsi di quello, à cui sono destinati li duoi Diatesaron, posciache questi assieme vniti contengono più interualli di quelli del Diapente, del che ne tralascio l'Essempio, non apparendone il bisogno.

Cap. XXII.

*Del giudicare li Canti misti imperfetti per Spatio.*

**T**Rouandosi alle volte alcuni Canti misti imperfetti non includenti alcuna delle specie maggiori, ò minori di dell'Autentico, come del Placale, e ne meno il Dittono ad'vno di loro destinato, per formare il di loro giudicio, sarà necessario, il giudicarli per Spatio, che è dire, esaminare quanti spatij, ò interualli mancano per arriuare alla formatione del Diapason dell'Autentico, & ancora quanti se ne ricercano, per arriuare alla formatione perfetta del Placale; onde se mancano più spatij, ò interualli, per arriuare alla formatione dell'Autentico, che à quella del Placale, in tal caso quel Canto dourà dirsi Placale misto coll' Autentico, e se per il contrario mancano più spatij, ò interualli, per arriuare alla formatione perfetta del Placale, che à quella dell'Autentico, bisognerà giudicarlo Autentico misto col Placale, del che qui si vede l'Essempio.

*Secondo Tuono giudicato per Spatio.*



Abenche il sopraposto Essempio paia à prima vista di primo Tuono misto col secondo, deue dirsi però di secondo misto col primo, posciache coll' esaminarlo per Spatio, ò interuallo, vedesi, che per arriuare alla formatione perfetta del Diapason del primo, gli mancano duoi interualli, doue per arriuare alla formatione

Quarto
 matione perfetta del secondo, ne manca vn solo, impercioche per arriuare alla formatione del primo, vi si ricercano li spatij, ò interualli dal *b fa* *H mi* acuto al *c sol fa ut*, e dal *c sol fa ut* al *d la sol re*, doue per il contrario per arriuare alla formatione del secondo, mancaui solamente il spatio, ò interuallo dal *B H mi* graue all' *A re*, e perciò deue dirsi di secondo Tuono misto col primo.

- 2 Auerto, che nel giudicare per spatio deuonsi considerare li spatij, ò interualli maggiori, e minori, li maggiori sono quelli, che contengono noue Coma, cioè vn Tuono perfetto, e li minori diconsi quelli, che si formano con cinque Coma, cioè con vn Semituono maggiore; onde nel giudicare (dico) li Canti per spatio, deuesi considerare, quanti spatij, ò interualli maggiori, e minori mancano alla formatione perfetta dell' Autentico, e quanti à quella del Placale; se al Placale mancaranno spatij di minor numero, e valore di quelli dell' Autentico, il Canto dourà dirsi del Tuono Placale misto coll' Autentico, e se per il contrario all' Autentico mancaranno spatij, ò interualli di minor numero, e valore di quelli del Placale, in tal caso il Canto dourà giudicarsi per Autentico misto col Placale, come qui si vede.

*Quarto Tuono misto col terzo giudicato per Spatio.*



Il sopraposto Essemplio non includendo specie alcuna si del terzo, come del quarto Tuono, ne meno il Dittono giudiciale deuesi giudicare per spatio, ò interuallo; onde perche per arriuare alla formatione del terzo, gli manca vn spatio di noue Coma, cioè vn Tuono vocale perfetto, e per arriuare alla formatione del quarto, gli manca vn interuallo di cinque Coma, cioè vn Semituono maggiore, perciò deue dirsi di quarto Tuono misto col terzo, posciache gli manca minor spatio al quarto, che al terzo, per arriuare alla loro formatione perfetta.

Auerto, che se li spatij dell' Autentico, come del Placale saranno di numero, e valore uguale, dourà giudicarsi il Canto non già per Corda giudiciale, mà bensì per le regole da assegnarsi nelli duoi seguenti Capitoli, in mancanza delle quali dourà poi, esser giudicato per Corda giudiciale.

Cap. XXIII.

*Del giudicare i Canti per mezzo de Diapenti congiunti.*

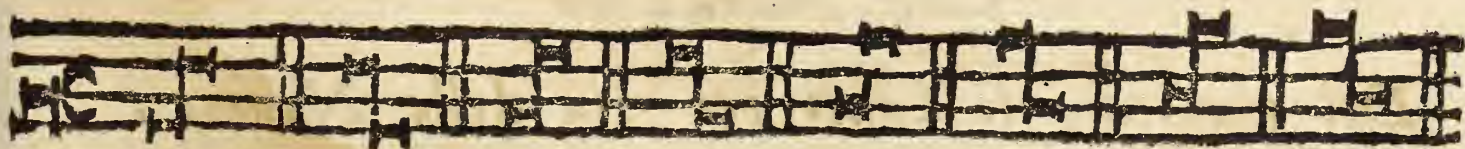
**P** Vò darsi alle volte vn Canto, qual contenga duoi Diapenti congiunti non pertinenti à quel Tuono, al quale mediante la sua perfettione, ouero le

ro le Specie maggiori, e minori, come ancora à causa de Dittoni, ò pure per ragione de spatij dourebbeſi concedere il dominio ſopra il detto Canto; onde per il gran valore, ch'hanno li duoi Diapenti congiunti, douraffi giudicare il Canto di quel Tuono, alla di cui formatione ſono douuti, e deſtinati li detti duoi Diapenti congiunti, e non del ſuo Combinato, abenche includa la ſua perfezzione, e ſpecie maggiori, e minori, Dittoni, come ancora il valore de gl'intervalli.

- 2 Auertaſi però, che detti duoi Diapenti congiunti, accioche habbino tal valore, de uono eſſere d'vno delli duoi combinati, à quali de ueſi, ò appartiene la terminatione del Canto; poſciache ſe foſſero proprij d'vn'altro Tuono fuori delli duoi Combinati, non farebbero d'alcunò valore, mà ſolo cauſarebbero la comiſtione maggiore imperfetta; come per Eſempio farebbe, ſe in vn Canto, quale terminaſſe in *D ſol re* finale douuto al primo, e ſecondo Tuono, vi foſſero incluſi duoi Diapenti della ſeconda ſpecie deſtinata al terzo, e quarto Tuono; detti Diapenti non già variarebbero il Tuono, che è dire, mutarlo di primo, ò ſecondo in terzo, ò quarto, mà ſolamente indicarebbero la comiſtione maggiore imperfetta; ſi che li duoi Diapenti Congiunti incluſi nel Canto, che termina in *D ſol re* (accioche habbino il valore di mutare il Tuono) de uono eſſere della prima ſpecie deſtinata al primo, e ſecondo Tuono, e non d'altra ſpecie, altrimenti (come diſſi) non haurebbero il detto valore, e ciò viene corroborato da Pietro Aron al Cap. 31. del primo libro de *Inſtitutione harmonica*; da Marchetto Padoano al Capitolo terzo del decimo Trattato, e dal Padre Illuminato libro terzo, Capitolo decimo ottauo.
- 3 Prima d'afſegnarne vn' Eſempio, parmi neceſſario il dire, che coſa ſono, e quali ſono li Diapenti congiunti di ciaſcun Tuono. Li Diapenti congiunti adunque ſono quelli, quali non includono altre note, ò figure, che gl'extremi della ſpecie, della quale ſono formati, che è dire, li Diapenti congiunti diſconſi quelli, che ſi formano incompoſti, ouero per ſalto, ſenza mediarui nota alcuna trà ambi gl'extremi; onde qui appreſſo addurrò li Diapenti congiunti di ciaſcun Tuono, e però.

*Diapente congiunto del*

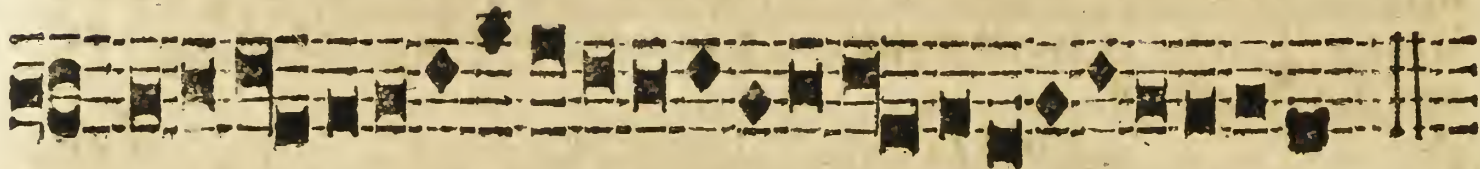
*P.<sup>mo</sup> Tuono. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.*



Nel ſoprapoſto Eſempio vedonſi tutti li Diapenti congiunti di ciaſcun Tuono ſi Autentico, come Placale; hora reſta ſolo l'afſegnare vn' Eſempio d'vn Canto

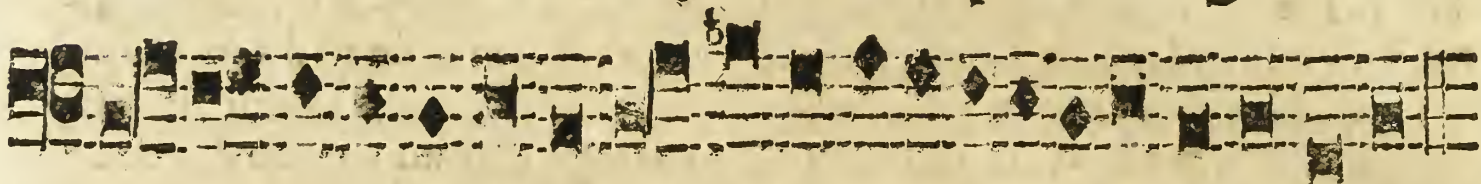
Canto includente duoi Diapenti congiunti di Tuono diuerso da quello, di cui sembra essere la Cantilena.

*Secondo Tuono à causa de Diapenti congiunti.*



Abenche il sopraposto Essempio habbia la formatione perfetta del primo Tuono, & imperfetta quella del secondo, & oltre la detta formatione perfetta includa ancora il Diatessaron, e Dittono destinati al primo, con tutto ciò stante li duoi Diapenti congiunti, dourà dirsi di secondo imperfetto misto col primo perfetto. Per il contrario può darsi vn'altro Canto, che sembra essere di secondo Tuono perfetto misto col primo imperfetto, quale mediante li duoi Diapenti congiunti in se racchiusi destinati al primo, dourassi giudicare di Primo imperfetto misto col secondo perfetto, come qui appare.

*Primo Tuono à causa de Diapenti congiunti.*



Se poi per sorte ciascuno de cōbinati (abēche rare volte possi accadere) hauesse li duoi Diapēti congiūti, in tal caso si dourà offeruare, chi di loro haurà qualche altra specie di più, ò di Diapēte, ò di Diatessaron, ò qualche Dittono à lui appartenēte, perche all'ora dourà giudicarsi, essere il Cāto di quel Tuono, che oltre li detti Diapenti include altre specie, e se accadebbe, che ambi li combinati (che è quasi impossibile) fossero in tutto eguali, douranno essere giudicati per Spatio, e per la regola da assegnarsi nel seguente Capitolo; in mancanza poi delle quali, si seruirà della regola di giudicare per Corda giudiciale; onde essendosi à sufficienza trattato de Diapenti congiunti, è bene inoltrarsi nel giudicio de Canti da farsi ancora (quando occorre) con la regola del seguente Capitolo.

Cap. XXIV.

*Del giudicare li Canti per via delle Neume.*

**E** Ssendosi già sin' hora trattato del modo, di giudicare qual si uoglia Canto non segnato dall' *Enonae* mediante le specie maggiori, e minori, Dittono, Spatio, e Diapenti congiunti, restane l'assegnare l'ultima regola, *abenchè*

che particolare, quale è, giudicare li Canti per via delle *Neume*, ò Note auanti la prima Pausa di cialcun Canto; il valore delle quali è tale, che mediante loro varia il Tuono, abenche nel Canto vi fossero le specie maggiori, e minori, Dittoni, ò Diapenti congiunti appartenenti ad'vno delli Combinati, e ciò non è già mia opinione, mà bensì di D. Pietro Aron al Cap. 34. del primo libro de *Institutione harmonica*, e del Padre Illuminato libro terzo Capitolo decimo nono.

Disse, che è regola *abenche particolare*, posciache serue solo per l'ottauo Tuono concessagli dalla Scuola Musicale, per esser stato l'ultimo inuentato, il di cui Inuentore (come si disse al numero primo del decimo Capitolo della terza Parte) fù Tolomeo Rè d'Egitto, abenche il Zarlino al Capitolo settimo della quarta Parte delle sue Istitutioni harmoniche sia di parere contrario.

E' però da notarli, che il detto priuilegio concesso all'ottauo Tuono è limitato, posciache solo gli è permesso, quando la Cantilena principia in *g sol re vt* acuto, col formare la prima Pausa auanti d'ascendere al *d la sol re*, perche ciò non facendo, restane escluso da tal concessione; si che acciò l'ottauo Tuono goda questo priuilegio, ricercasi, che incominci in *g sol re vt* acuto, e che non ascenda al *d la sol re* auanti, di formare la prima Pausa, e qualunque volta haurà il suo principio nella predetta forma, abenche il Canto ascendesse al Diapason perfetto del settimo Tuono, coll' includere ancora le di lui specie maggiori, e minori, & ancora i duoi Diapenti congiunti al settimo Tuono appartenenti, ciò non ostante dourà dirsi di ottauo Tuono, e non di settimo per la sopradetta concessione fattagli dalla Scuola Musicale; in conferma di che vedasi l'Antifona di San Lorenzo *Beatus Laurentius dum in craticula*, &c, quale abenche includa li duoi Diapenti congiunti del settimo Tuono, come ancora l'Antifona *Hic vir despiciens Mundum*, &c, & altre, quali stante le regole sopradate dourebbero essere di settimo Tuono, nulladimeno, perche incominciando nel *g sol re vt* acuto, prima d'ascendere al *d la sol re*, formano la prima Pausa, deuonsi dire (stante il sopradetto priuilegio) di ottauo, e non di settimo Tuono, e perche possono vedersi ne libri Choralì le sopracitate Antifone, non ne assegno Essempio veruno.

2 Dal detto sia'hora si nel presente, come nelli antecedenti Capitoli si deduce, che la regola da alcuni assegnata per generale, & infallibile del giudicare per Corda è l'infima frà l'altre, e che di essa solo se ne serue in caso, che dell'altre sopra assegnate non vi sia il bisogno, si che douendosi giudicare vn Canto, prima si esaminarà per le specie maggiori, e minori, poi in mancanza di queste per Dittono, di poi non vi essendo Dittono alcuno concernente ad'vno delli Combinati destinati alla terminatione del Canto si seruirà del giudicare per spatij, e se di queste non se ne potrà seruire à causa dell'essere vguale, si adoprarà la regola del giudicare col mezo de Diapenti congiunti, ò pure se il Canto sarà sottoposto al settimo, & ottauo Tuono, col lasciare da

parte tutte l'altre Regole, si dourà giudicare (se vi farà il commodo) per le Neume, in mancanza delle quali come ancora deli'altre regole precedenti s'adoprarà la regola del giudicare per Corda, stante che questa è l'infima frà tutte l'altre regole sopra assegnate; e se per sorte accadese (che è quasi impossibile) che ne meno per Corda giudiciale si potesse formarne il giudicio, à causa che potrebbe darli il numero vguale delle figure si superiori, come inferiori alla Corda giudiciale, in tal caso dourassi giudicare per Autentico, per la ragione assegnata al numero terzo del 19. Capitolo della presente Parte, ò pure si dourà formare il giudicio secondo il senso delle parole concernente alla natura d'vno de Combinati; qual sia la natura di ciascun Tuono, si dirà al Capitolo duodecimo della seguente Parte.

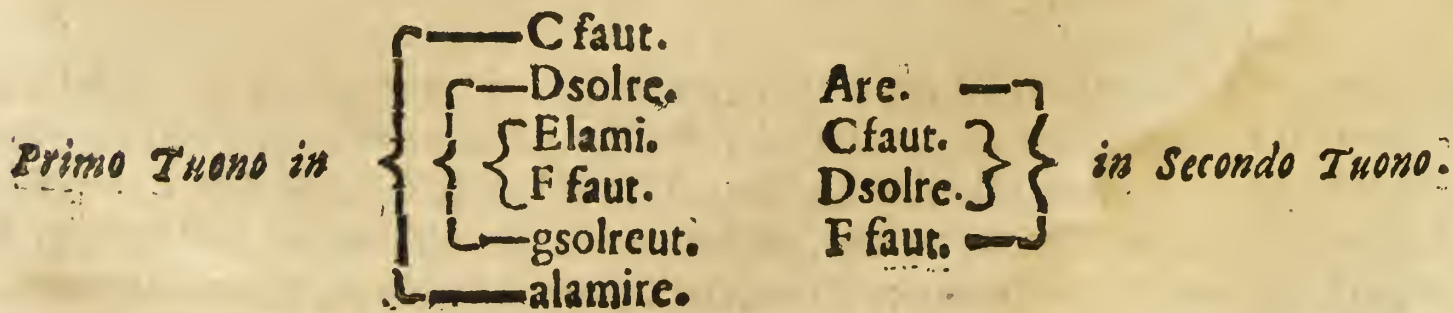
## Cap. XXV.

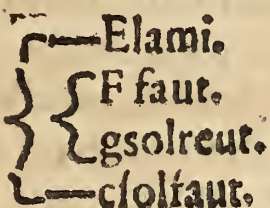
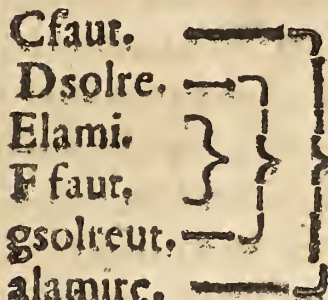
*Contro chi pretende conoscere li Canti mediante il di loro principio.*

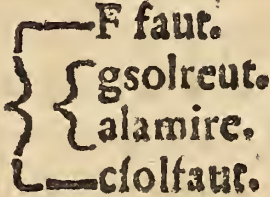
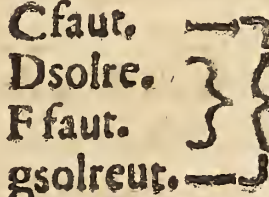
**S**I pensano alcuni dal vedere le prime Figure d'vn Canto, poter conoscere, di che Tuono egli sia, il che è assai fallace, è ben vero, che in molti Canti (mediante però vna lunga pratica) si può venire in cognitione, mà il più delle volte se ne resta deluso, à causa, che ogni Tuono hà diuersi principij; si che dalla diuersità de principij, chi non hà (come disse) vna gran pratica ne i Canti, e nelle di loro formationi, specie, & irregolarità, può restarne ben spesso ingannato; perciò accioche ciascuno possi nelli di loro principij diuersi rendersi pratico, non m'aggraua il prolongarmi alquanto, coll'assegnarli tutti, dalla cognitione de quali potrà ciascuno con sicurezza maggiore (abēche non sempre) conoscere li Canti ancora dalli loro principij, e però.

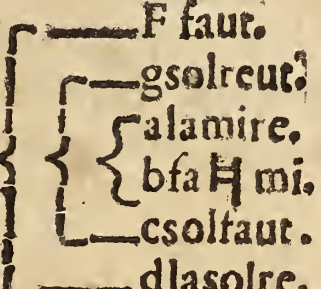
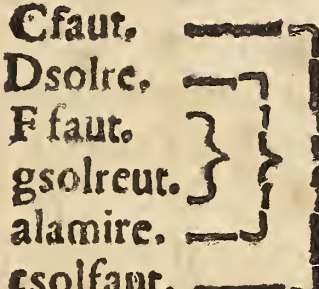
### *Principij di ciascun Tuono.*

Pretendo semplicemente assegnare la prima Corda, ò Positione, nella quale può principiare ciascuno Tuono, e non già gl'Essempij, mercè che si ricercarebbe vna prolissità grāde, oltre che ciascuno li può trouare ne libri Choralis.



Terzo Tuono in   in Quarto Tuono.

Quinto Tuono in   in Sesto Tuono.

Settimo Tuono in   in Ottavo Tuono.

## Cap. XXVI.

*Che cosa significa la parola Euouae?*

**P**rima di discorrere del modo, e regola, per conoscere le Antifone, che hāno il suo *Euouae*, parmi bene il dire, qual sia il significato dell' *Euouae*. L' *Euouae* adunque altro non significa, che *Seculorum Amen*; mà perche le dette parole *seculorum amen* vn spatio grande ricercano, perciò gl' Inuentori del Canto determinarono, apporre sotto le Note del Finale di ciascun Tuono solamente le Vocali delle dette due parole, coll' escludere, e tralasciare tutte le Consonanze, onde considerate bene le Vocali delle dette parole, vedesi, che formano la parola *Euouae*, come qui sotto appare.

Sæ cu lo rum a men .

E V O V A E .

**A**uerto, che ne libri Choralì fatti con diligenza, e regola la detta parola *Euouae* trouasi solamente in fine dell' Antifone comuni à diuersi Salmi, impercioche costumasi (almeno ne libri Antichi) sotto il finale de Canti destinati ad' vn determinato Salmo, in vece della parola *Euouae*, l'assegnarui il principio del Salmo, oue per il contrario sotto il Finale de Canti comuni,

e destinati à diuersi Salmi in vece del principio del Salmo, vi si colloca la parola *Euouae*; si che la detta parola non solamente denota il *saeculorum amen*, cioè il finale dell' Antifona, mà significa ancora, che quel Canto serue à Salmi diuersi, il che più delle volte si vede ne libri Choralì, posciache seruendo vn' Antifona al *Benedictus*, & al *Magnificat*, in vece del principio del Salmo vi si pone la parola *Euouae*, imperciocche se vi si collocasse in vece dell' *Euouae* il principio del Salmo, si denoterebbe, che la detta Antifona non seruisse ad' ambi li sopradetti Salmi, del che à sufficienza siasi detto,

## Cap. XXVII.

### *Del giudicare li Canti per mezzo dell' Euouae.*

**Q**ualsiuoglia Antifona per l'ordinario tiene doppo di se l'*Euouae*, ò diciamo il Finale, mediante il quale si viene in chiaro di che Tuono sia l' Antifona anteredente all' *Euouae*, ò per dir meglio à lui congiunta; onde volendosi sapere da alcuno, di qual Tuono sia vn' Antifona, deue considerare la Nota finale, cioè quella, nella quale forma la sua terminatione l' Antifona, & ancora la prima dell' *Euouae*, dalle quali due Note, stante la regola seguente, saprà benissimo di che Tuono sarà l' Antifona, e però.

**E'** da saperli, come si disse nella formatione de gl' otto Tuoni, che le Corde finali regolari sono quattro, cioè *D sol re*, *E la mi*, *F fa ut*, e *g sol re ut* acuto; si che qualsiuoglia Antifona dourà regolarmente terminare in alcuna delle dette Corde finali, posciache in *D sol re* termina il Primo, e Secondo, in *E la mi* terzo, e quarto; in *F fa ut* quinto, e sesto, & in *g sol re ut* settimo, & ottauo; onde.

Qualunque volta l' Antifona terminerà in *D sol re*, & il principio dell' *Euouae* sarà in *a la mi re* acuto, dourà dirsi di Primo Tuono; mà se l' Antifona haurà la sua terminatione in *D sol re*, e l' *Euouae* principiarà nel *F fa ut*, in tal caso dourà giudicarsi non già di primo, mà bensì di secondo Tuono.

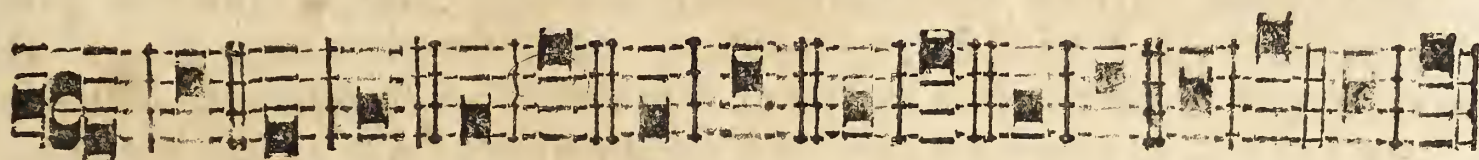
Quando poi l' Antifona terminerà in *E la mi* graue, e l' *Euouae* haurà il suo principio in *c sol fa ut*, sarà di terzo Tuono; mà quando l' Antifona terminerà in *E la mi*, e l' *Euouae* principiarà nell' *a la mi re* acuto, all' hora dourà dirsi di quarto Tuono.

Terminando il Canto in *F fa ut*, col principiare il suo *Euouae* in *c sol fa ut*, dourà esser giudicato di quinto Tuono, e quando il Canto finisce in *F fa ut*, e che il suo *Euouae* principia in *a la mi re*, sarà di sesto Tuono.

Hauendo il Canto la sua nota finale in *g sol re ut* acuto, & il suo *Euouae* principij in *d la sol re*, si dirà di settimo Tuono, mà quando terminerà il Canto in *g sol re ut*, e che l' *Euouae* incomincij in *c sol fa ut*, dourà dirsi d' ottauo Tuono, il che tutto si vede in figura.



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

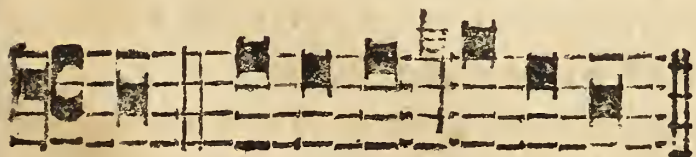


Re, la, re, fa, mi fa, mi, re, ò la, fa, fa, fa, la, vt, sol, vt, fa.

Nel sopraposto Essemplio vedonsi non solamente li finali delli Canti, mà ancora li principij dell' *Euouae* di ciascun Tuono, perciò sarà bene l'imparare à memoria la terminatione di ciascun Tuono col principio dell' *Euouae*, acciò rendasi facile, conoscere il Tuono di qualsiuoglia Antifona, e però qui sotto assegnerò vna regola posta nella seguente Tauola facile da impararsi, quale seruirà, per conoscere qualsiuoglia Tuono regolato dall' *Euouae*.

2 Nel sopraposto Essemplio per dimostrare la nota finale, & il principio dell' *Euouae* del quarto Tuono sotto la nota collocata nell' *a la mi re*, cioè sotto il principio dell' *Euouae* apposi queste sillabe *re, ò la*, mercè che in rigore nell' *a la mi re* deuesi dire *re*, e non *la*, mentre l'Intuonatione del quarto Tuono (della quale al Capitolo quinto della seguente Parte) si canta per  $\text{H}$  quadro, e non per  $\text{b}$  molle à causa del suo Diapente, del quale dissi al Capitolo sesto della presente Parte, mà perche l'uso è dire *mi, la, v'* assegnai quelle sillabe *re, ò la*, abenche però potrebbesi saluare il *mi, la*, col dire, che la mutatione si fa nella seconda nota situata in *a la mi re*, come si vede nel primo de' sottoposti Essemplij; mà essendo separato l' *Euouae* dal fine dell' Antifona, è necessario, principiare nella prima Nota, ò Figura collocata nell' *a la mi re* del detto *Euouae* con la voce *re*, e non *la*, come si vedrà nel secondo de' sottoposti Essemplij.

Primo Essemplio.



Mi, la, sol, re, mi, sol, mi.

Secondo Essemplio.



Mi, re, vt, re, mi, sol, mi.

Prima d'assegnare la seguente Tauola auerto, che li Canti deouonsi giudicare di quel Tuono, quale viene dimostrato dall' *Euouae*, posciachè se si giudicaranno col mezo delle regole assegnate ne precedenti Capitoli, il più delle volte si trouaranno, essere di Tuono diuerso, e però deuesi regolare coll' *Euouae*, e giudicarli di quel Tuono; quali Canti in tal caso diconsi essere del Tuono dimostrato, e segnato dall' *Euouae* per autorità Ecclesiastica, e non già Musicale.

|                 |            |                      |
|-----------------|------------|----------------------|
| in Dsolre. Re   | { La       | Primus ad quintam.   |
|                 | { Fa       | Secundus ad tertiam. |
| in Elami. Mi    | { Fa       | Tertius ad sextam.   |
|                 | { Re, ò la | Quartus ad quartam.  |
| in F faut. Fa   | { Fa       | Quintus ad quintam.  |
|                 | { La       | Sextus ad tertiam.   |
| in gsolreut. Vt | { Sol      | Septimus ad quintam. |
|                 | { Fa       | Octauus ad quartam.  |

3 La sopraposta Tauola non solamente denota in qual Corda termini ciascun Tuono, come ancora il principio dell' *Euonae* di ciascun di loro, mà dimostra ancora la distanza delle Positioni, che trouasi trà la nota finale, & il principio dell' *Euonae* di ciascun Tuono, come per Essemplio vedesi, che la terminatione del primo Tuono, che è in *D sol re*, deue essere distante vna quinta, cioè cinque Positioni (inclusoui però il *D sol re*) dal principio del suo *Euonae*; quella del secondo Tuono ricerca la distanza d' vna terza, cioè di trè Positioni, e così discorrendo de gl' altri Tuoni, de quali, non v'essendo il bisogno, ne tralascio le spiegatione; resta ancora l'assegnare vna regola, per conoscere li Tuoni de Responsorij, stante che doppo la di loro terminatione non hanno l' *Euonae*, mà bensì il suo Verso proprio, e però ancor di questi sarà bene il discorrerne.

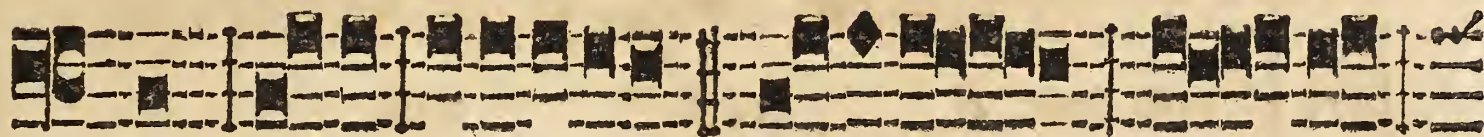
## Cap. XXVIII.

*Del giudicare li Responsorij per mezzo de loro Versi.*

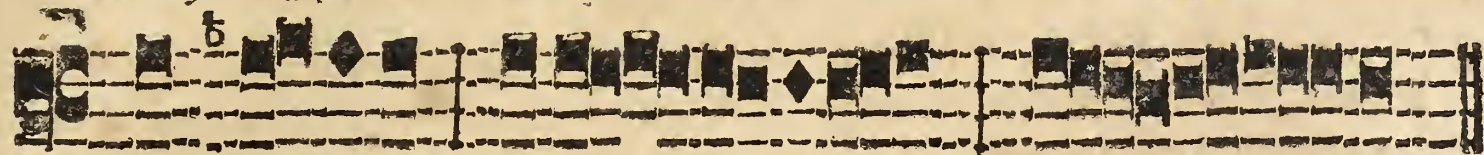
1 S Tante, che alli Responsorij non ne siegue l' *Euonae*, per poter conoscere, di che Tuono elli siano, perciò ancora per questi sarà conueniente l'assegnare vn' altra regola differente dall'apportata nel Capitolo precedente; onde prima d' inoltrarsi è da sapersi, non douersi già considerate la nota finale del Verso del Responsorio, mà bensì quella del Responsorio, e perche alle volte il Responsorio non include la perfettione del Tuono, ne meno le di lui specie maggiori, minori, e Dittoni, perciò bisognerà regularsi col principio del Verso, dal quale si verrà benissimo in chiaro, di che Tuono sarà il Responsorio; onde accioche da ogn' vno possi formarli vn' esatto Giudicio di qualsiuoglia Responsorio, addurrò quiui li principij delli Versi di ciascun Tuono.

2 Hauendo il Responsorio la sua terminatione nel *D sol re*, e che il Verso incomincij nel detto *D sol re* cō queste Voci *re, la, la*, ouero in *a la mi re*, dicēdo *la, la, la, sol fa*, dourà dirsi di Primo Tuono, del che quì sotto n'appare l'Essempio, e perche alle volte occorre cantare li Responsorij col *Gloria Patri*, quale deuesi cantare sopra le Note del Verso, il che à tutti non rendesi facile, perciò oltre il principio del Verso assegnarò ancora il *Gloria Patri* di ciascun Tuono.

*Essempio del Primo Tuono.*



*Fine del R. V. Ouero. Glo- ri a Pa- tri,*



*& Fi- li o, & Spi- ri- tu i San- cto,*

3 Li Respōsorij del secondo Tuono regolarmēte deuono terminare in *D sol re*, & il loro Verso incominciare in *C fa ut* con queste Voci *Vt, re, fa*, ò pure in *D sol re*, dicendo *re, vt, re*, come quì sotto appare, e quello dicesi del Verso intendesi parimente del *Gloria Patri*.

*Essempio del secondo Tuono.*



*Fine del R. V. Ouero. Glo- ri a Pa- tri & Fi-*



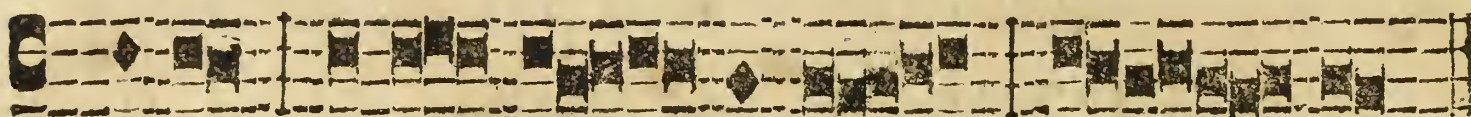
*- li o, & Spi- ri- tu i San- cto.*

4 Qualunque volta il Responsorio terminarà in *E la mi*, e che il Verso habbia il suo principio in *c sol fa ut* con queste voci *fa, sol, fa, re, mi, fa*, dourà dirsi di terzo Tuono, del quale ne segue l'Essempio.

### Essempio del terzo Tuono.



Fine del R. V. Glo- ri a Pa- tri, & Fi-



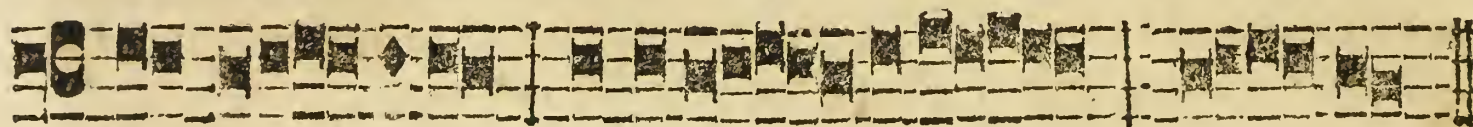
li o, & Spi- ri tu i San- cto.

5 Terminando il Responsorio in *E la mi* graue, e che il Verso principia in *a la mi re* acuto con le voci *la, sol, la, sol, fa*, dourà giudicarsi di quarto Tuono, come quì si vede.

### Essempio del quarto Tuono.



Fine del R. V. Glo ria Pa- tri,



& Fi- li o, & Spiri- tu i San- cto.

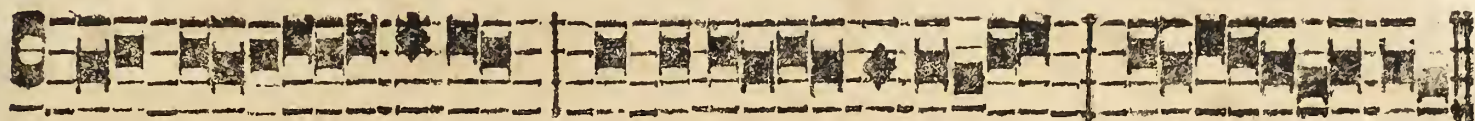
6 Li Responsorij di quinto Tuono deuono terminare in *F fa ut* graue, & il loro Verso deue hauere il suo principio in *c sol fa ut*, dicendo *fa, fa, sol, fa*, ò pure principiare nel medemo *F fa ut* graue con queste Voci *fa, re, fa*, il che però rare volte accade.

### Essempio del quinto Tuono.



Fine del R. V. Ouero. Glo ria Pa- tri,

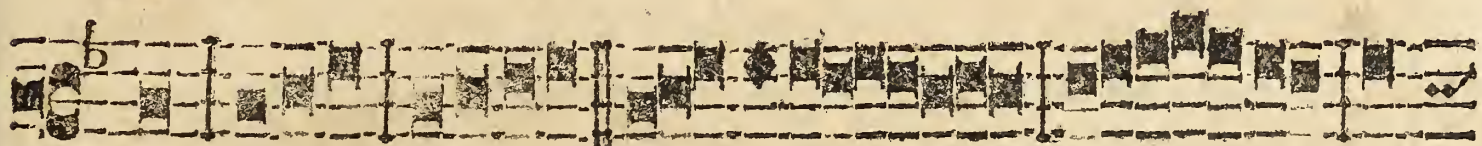
& Fi-



& Fi- li o, & Spiri- tu i San- cto.

7 Quando il Responsorio terminerà in *F fa ut* graue, e che il suo Verso incominci in medemo *F fa ut* con queste voci *ut, re, fa*, dourà dirsi di sesto Tuono, il che qui sotto appare.

**S** *Essempio del sesto Tuono.*



*Fine del R. V. Ouero. Glo- ri a Pa- tri, &*



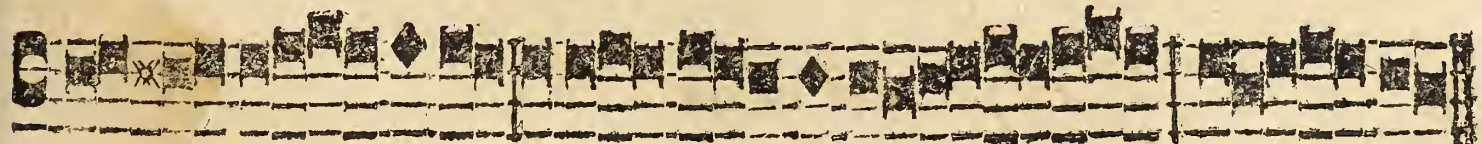
Fi- li o, & Spiri tu i San- cto.

8 Hauendo li Responsorij la loro terminatione nel *g sol re ut* acuto, e che il Verso habbia il suo principio in *d la sol re* con queste voci *re, mi, fa, mi, re*, ouero *sol, la, fa, la, sol*; ò pure che il Verso principiando nel medemo *g sol re ut* col mezo d'alcune note torni à descendere al *g sol re ut*, douranno giudicarsi di settimo Tuono, il che si vede nel seguente Essempio.

*Essempio del settimo Tuono.*



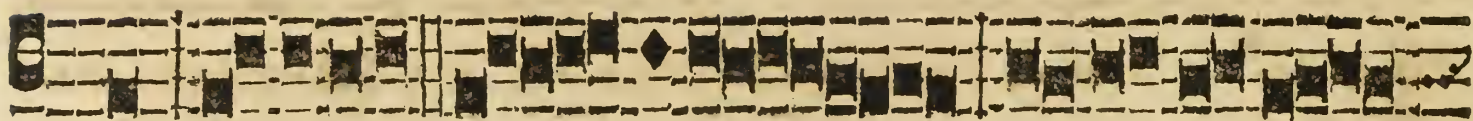
*Fine del R. V. Ouero. Glo- ri a Pa-*



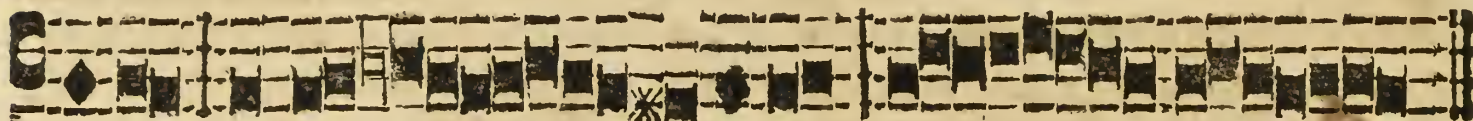
tri, & Fi- li o, & Spi- ri- tu i San- cto.

9 Li Responsorij d'ottauo Tuono sono quelli, che terminano nel *g sol re ut* acuto, & il di loro Verso principia nel medemo *g sol re ut*, col dire *ut, fa, fa, mi, fa*, come qui si vede.

## Essempio dell'ottavo Tuono.



*Fine del R.* V. Glo- ri a Pa- tri, &- Fi-



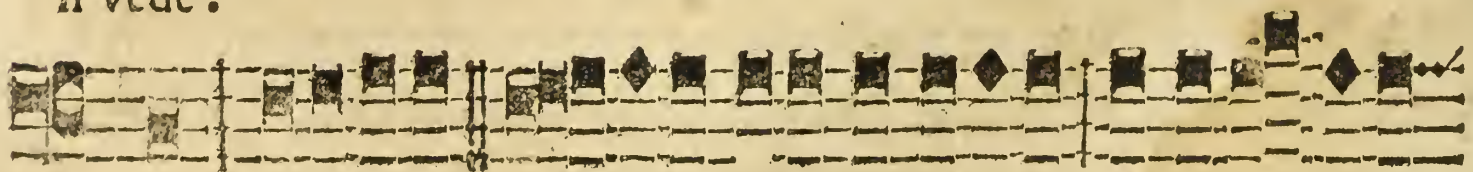
li o, & Spi- ri- tu i San- to.

Dal sopradetto si può benissimo da ogn'vno conoscere, di che Tuono sia ciascun Responsorio, imperciocche basterà offeruare la nota finale, & il principio del Verso di ciascun Responsorio, che così facendo, si verrà in chiaro, di che Tuono sarà ciascun di loro. Restane l'assegnare il modo, per conoscere di che Tuono sia ciascun Introito, stante, che hanno l'intuonazione del Salmo differente dal principio delli Versi de Responsorij, e perciò è necessario l'assegnarsi per questi vna regola particolare, di ciascuno de quali si assegnerà il *Gloria Patri*, accioche ad'ogn'vno con più frâchezza rendasi facile il cantarlo.

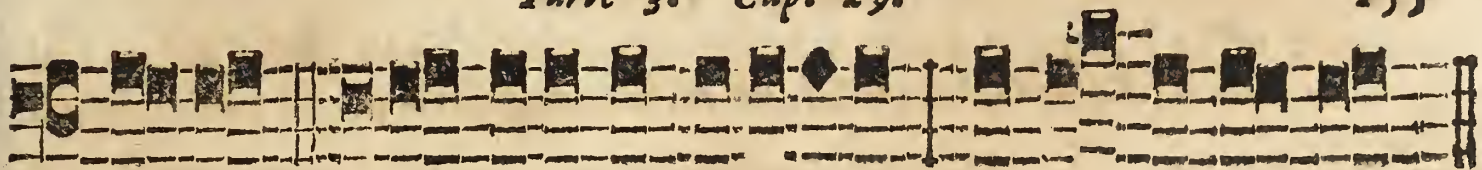
## Cap. XXIX.

### *Del giudicare gl'Introiti per mezzo de loro Salmi.*

1. **E**ssendo differente dal principio delli Versi de Responsorij l'intuonazione de Salmi de gl'Introiti, ne siegue, esser necessario, quiui l'assegnare l'intuonazione de Salmi delli Introiti per ciascun Tuono, mediante la quale, e la nota finale dell'Introito, si potrà giudicare, di che Tuono sarà ciascun di loro; oltre però l'intuonazione de Salmi, assegnarò ancora il *Gloria Patri* di ciascun Tuono, quale abenche debba cantarsi sopra le note del Salmo, ad'ogni modo però non rendesi facile à tutti, posciache il più delle volte il Salmo include, ò più, ò meno sillabe del *Gloria Patri*, e però.
2. Qualunque volta l'Introito terminerà nel *D sol re*, e che il Salmo incomincij in *F fa ut* con queste voci *Fa, sol, la*, douerà dirsi di primo Tuono, come qui si vede.



*Fine del Int. Salmo.* Glo- ri a Patri, & Fi li o & Spi ri- tu i San-



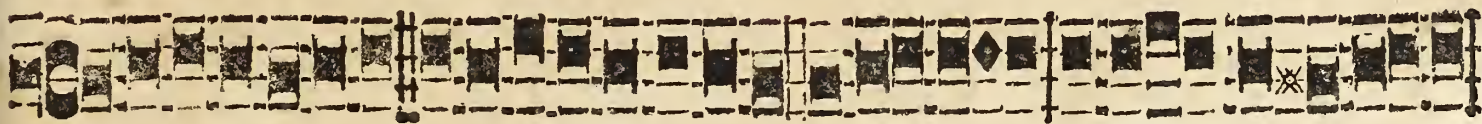
San-cto Sicut e rat in principi o, & nunc & sem-per

Essendo diuersi li finali douuti al primo Tuono, auerto, che oltre le Intuonationi del *Gloria Patri* assegnarò ancora tutti li finali di ciascun Tuono, de quali non deuesi seruire à proprio capriccio, mà bensì secondo ricerca l'Intuonatione dell' Introito, e però è da sapersi, che qualunque volta vna Cantilena di primo Tuono haurà il suo principio in *D sol re*, e coll' ascendere all' *a la mi re* acuto per salto, ò pure per relatione, formi la prima Pausa nel detto *a la mi re*, richiede il seguente finale.



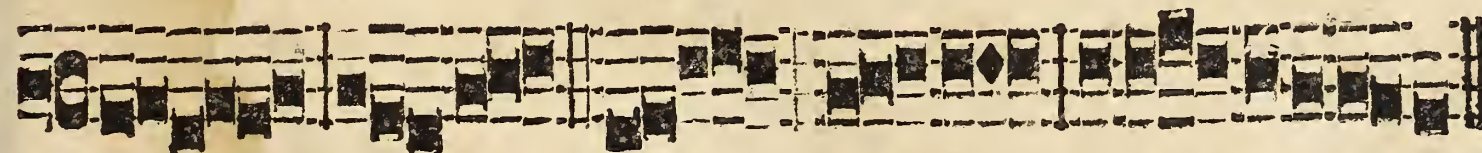
Intuo. dell' Int. & in sæ cu la sæ cu- lo rum. A men.

Quando poi l'Introito incomincià nel *F fa vt* graue, e giocando con alcune note ascenderà all' *a la mi re*, col formarui la prima Pausa, ouero per il contrario incominciando nell' *a la mi re* descenderà à formare la prima pausa nel *F fa vt*,, ricercarà il seguente finale.



Intuo. dell' Int. Ouero. & in sæcula sæ cu- lorum. A. m̃.

Se poi l'Introito haurà il suo principio nel *D sol re*, e mediante altre note formerà la prima pausa nel *F fa vt*, ouero incominciando nel *F fa vt* descenderà al *C fa vt*, coll' ascendere poi à formare la prima pausa nell' *a la mi re*; ò pure incominciando nel *C fa vt*, proleguirà al *D sol re*, coll' ascendere poi per salto all' *a la mi re*, per iui formare la prima pausa, bisognerà, assegnarui il seguente finale.

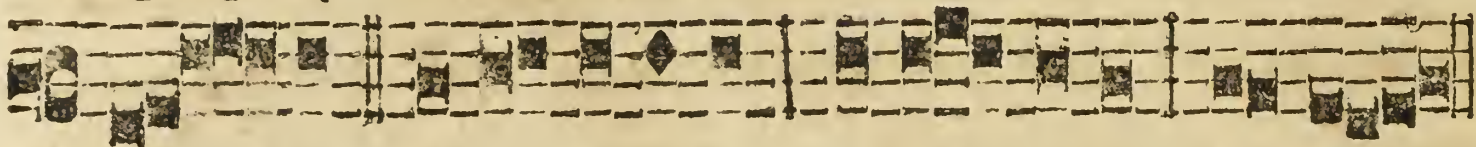


Intuo. dell' Int. Ouero. Ouero. Et in sæcula, sæ cu- lorū. A. men.

Auerto però, che all'ultimo delli quì sopraposti principij vi si assegna il più delle volte il sottoposto finale, e però.

Qualun-

Qualunque volta l'Introito haurà il suo principio nel *C fa ut*, e col passare al *D sol re*, ascenderà per salto all' *a la mi re*, formandoui la prima pausa, deue si assegnargli il qui sottoposto finale.



*Intuo. dell' Int.* Et in sae cu la sae cu- lo- rum. A- men.

Essendosi assegnata l'Intuonatione, e *Gloria Patri* assieme con li finali del primo Tuono, fa di mestieri l'addurre il modo, per conoscere l'Introiti di secondo Tuono, e però.

Ogni volta, che l'Introito haurà la sua terminatione nel *D sol re*, e che l'Intuonatione del Salmo incominci in *C fa ut* con queste voci *ut, re, ut, fa*, douerà dirsi di secondo Tuono, come nel sottoposto Essempio si vede, nel quale oltre l'Intuonatione si del Salmo, come del *Gloria Patri* vi starà annesso ancora il di lui finale, coll' auertire però, che al secondo Tuono gli viene assegnato vn sol finale.



*Fine dell' Int. Salmo.* Glo- ri a Patri, & Fi li o, & Spi-



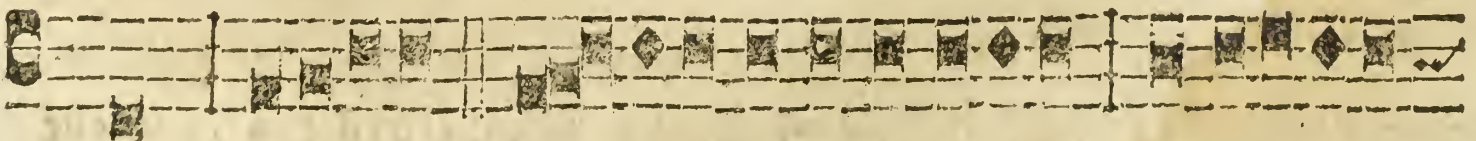
ri- tu i San-cto; Sicut e- rat in princi pi o, &- nunc, &



sem- per, & in sae cu la sae cu lo- rum A- men.

Notasi, che il secondo Tuono hà solamente (come dissi) il sopraposto finale, quale serue ad'ogni Intuonatione d'Introiti di secondo Tuono, e perciò quiui non assegno i di lui principij.

4 Terminando l'Introito in *E la mi graue*, & hauendo il suo principio il Salmo nel *G sol re ut* acuto con queste voci *ut, re, fa*, douerà tenerli per terzo Tuono, il che si vede nel seguente Essempio.



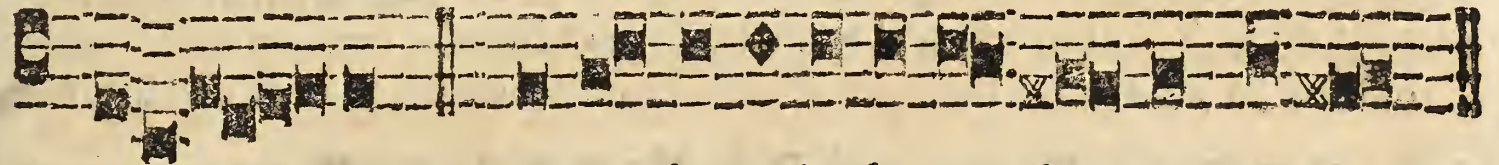
*Fine dell' Int. Salmo.* Glo- ri a Patri, & Fi li o, & Spiri tu i  
San-





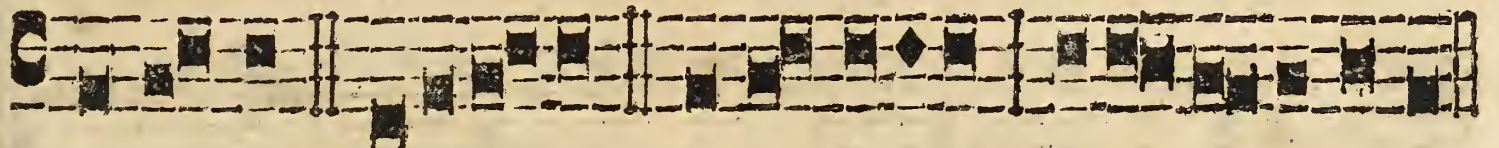
San-cto, Sicut erat in principio, & nunc, & sem-per.

Stante che il terzo Tuono hà diversi finali, è da notarsi, che se principiãdo l'Introito in *F fa ut*, descenderà al *D sol re*, coll'ascendere poi al *g sol re ut* acuto, per formarui la prima pausa, ricercherà il seguente finale.



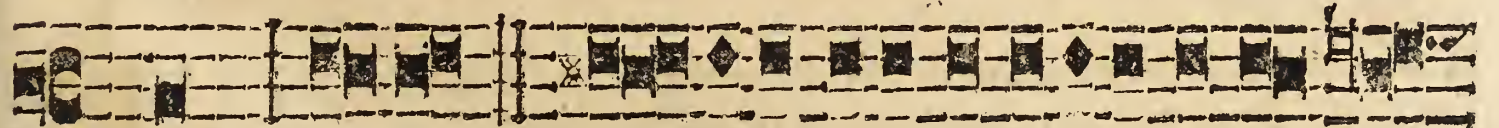
Intuo. dell' Int. Et in sæ cu la sæ cu- lo- rum. A men?

Quando poi l' Introito principiarà in *g sol re ut*, & ascendendo al *c sol fa ut*, iuì formarà la prima pausa, ouero incominciãdo nell' *E la mi*, passerà al *g sol re ut*, coll'ascendere poi mediatamente al *c sol fa ut*, formandoui la prima pausa, bisognerà, assegnarui il seguente finale; sapiasi però, che all' vltimo de detti principij serue ancora il sopranotato finale.

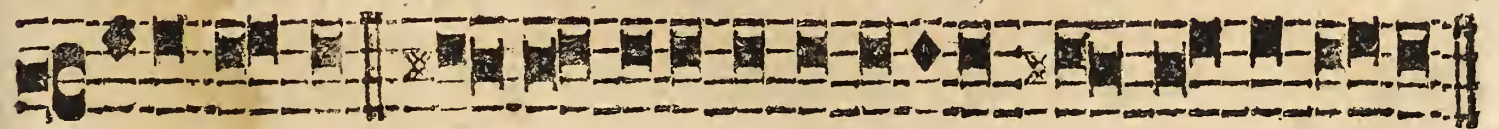


Intuo. dell' Int. Ouero. Et in sæcula sæcu- lo- rum. Amen:

5 Terminando l'Introito in *E la mi*, & il Salmo habbia il suo principio in *a la mi re* con queste voci *re, ut, ut, re*, dourà giudicarsi per quarto Tuono, del quale qui ne segue l'Essempio. Dissire, *ut, ut, re*, e non *la, sol, sol, la*, per la ragione dettasi al numero secondo del Cap. 27. di questa Parte.



Fine dell' Int. Salmo. Glo- ri a Patri, & Fili o, & Spi- ri-



tu i San-cto; Si- cut erat in principi o, & nunc, & semper.

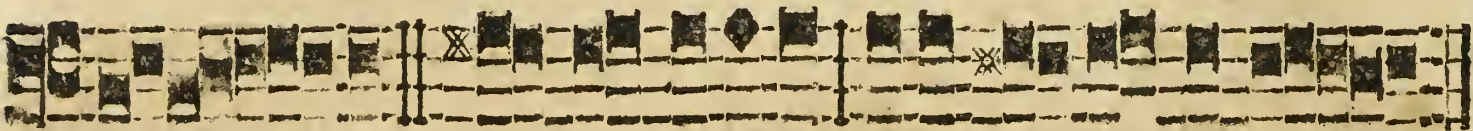
Prima d'assegnare il finale del quarto Tuono è da dirsi, che trè finali assegnansi al quarto Tuono, e però ogni volta, che l' Introito di quarto Tuono principiarà

piarà in *D sol re*, e col passeggiare con diuerse note ascenderà al *g sol re ut* acuto, per formarui la prima pausa, ò pure dopol' ascesa al *g sol re ut* descenderà all' *E la mi* graue, richiederà il seguente finale.



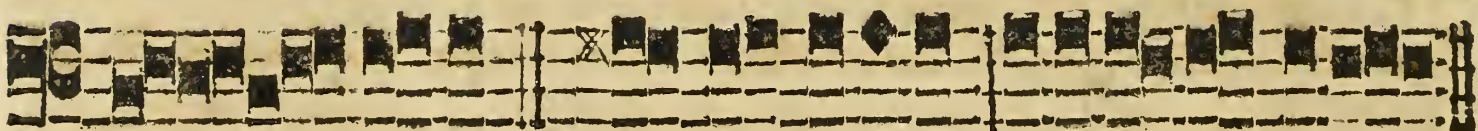
*Intuo. dell' Int. Ouero. Et in sæcula sæcu lo-rum. Amen*

Se poi l'Introito haurà il suo principio in *D sol re*, e col passeggiare con diuerse note ascenderà al *F fa ut*, col formarui la prima pausa, ricercherà il seguente finale, è però da notarfi, che alle volte ancora richiede li duoi seguente finali,



*Intuo. dell' Int. Et in sæcula sæcu lo-rum. A men.*

Mà se per forte l'Introito incominciando nel *D sol re*, andarà passeggiando con diuerse note coll' ascendere all' *a la mi re*, formandoui la prima pausa, si dourà assegnargli il seguente Essempio.

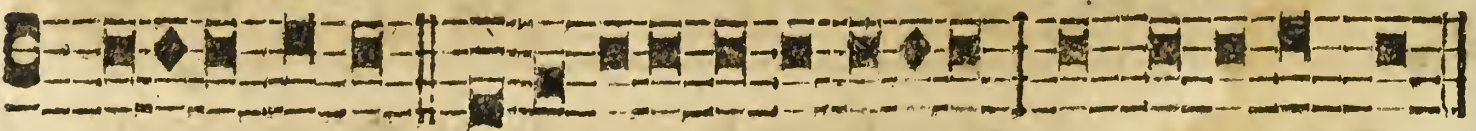


*Intuo. dell' Int. Et in sæcula sæculo- rū. Amen.*

6 Ogni volta, che l'Introito haurà la sua terminatione in *F fa ut* graue, e che l'Intuonatione del Salmo principij nel medemo *F fa ut* con queste voci *fa, re, fa*, ouero *ut, mi, sol* à causa del cantarlo per  $\flat$  molle, dourà dirsi di quinto Tuono; come qui si vede.



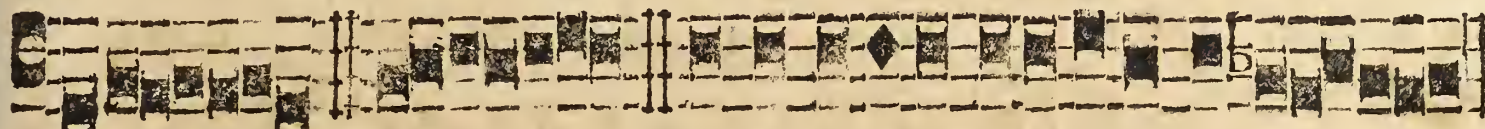
*Fine dell' Int. Salmo. Ouero. Glo- ri a Patri, & Fili o, & Spi-*



*ri tu i Sancto; Si cut erat in principi o, & nunc, & sem per.*

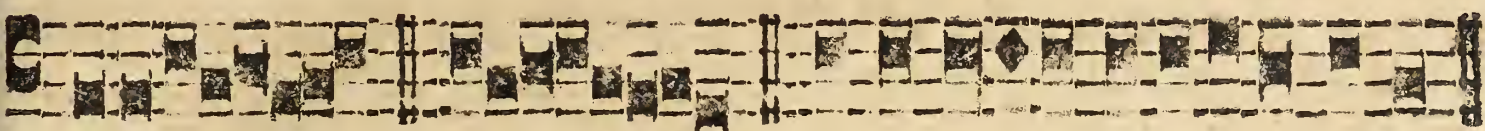
Notasi, che al quinto Tuono assegnansi duoi finali, e però è da sapersi, che hauendo il suo principio l'Introito nel *F fa ut*, e col giuocare con diuerse note tornerà

tornarà à formare la prima pausa nel medemo *F fa vt*, ouero incominciando nell'*a la mi re*, andarà à formare la prima pausa nel *c sol fa vt*, bisognerà, assegnarui il seguente finale.



*Intuo. dell' Int. Ouero. Et in sæcula sæculorum. A men.*

Se poi l'Introito haurà il suo principio nel *g sol re vt* acuto, e col passeggiare ascenderà, à formare la prima pausa nel *c sol fa vt*, ouero incominciando nel *c sol fa vt*. descenderà con alcune note, à formare la prima pausa nel *F fa vt*, ricercherà il finale seguente.



*Intuo. dell' Int. Ouero. Et in sæcula sæculorum. Amen.*

Notasi però, che all'ultimo delli principij assegnati al primo finale vi si concede ancora il qui sopra posto, mà però rare volte.

7 In caso poi, che l'Introito habbia la sua terminatione in *F fa vt* graue, e che l'Intuonazione del Salmo incomincij parimente nel medemo *F fa vt* con queste voci *fa, sol, sol, fa, sol, la*, dourà dirsi di sesto Tuono, al quale vi si assegna vn sol finale, quale si vedrà nel seguente Essempio, e perciò non assegnarò li di lui principij.



*Fine dell' Int. Salmo. Glo- ri a Pa tri, & Fi li o,*



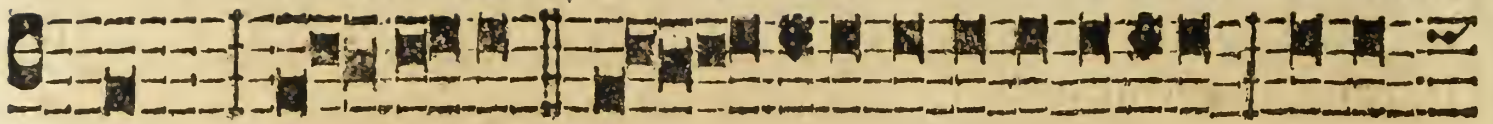
*& Spi ri tu i Sancto; Sicut erat in principi o, & nunc,*



*& semper, & in sæ- cu la sæ cu lo- rum. Amen.*

8 Se l'Introito terminarà in *g sol re vt* acuto, e che il principio del Salmo sia nel medemo *g sol re vt* con queste voci *vt, fa, mi, fa, sol*, deuesi giudicare di settimo Tuono, come qui si vede.

*Fine*

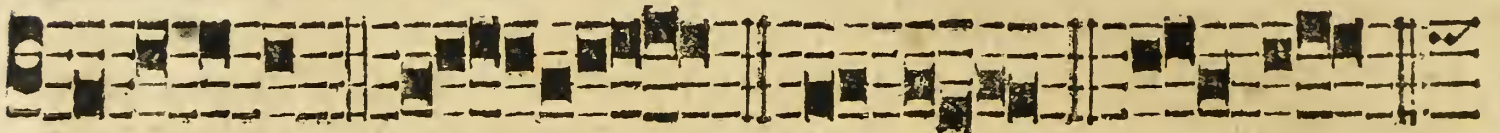


*Fine dell' Int. Salmo.*      Glo-      ri a Patri, & Fi li o,      & Spi-

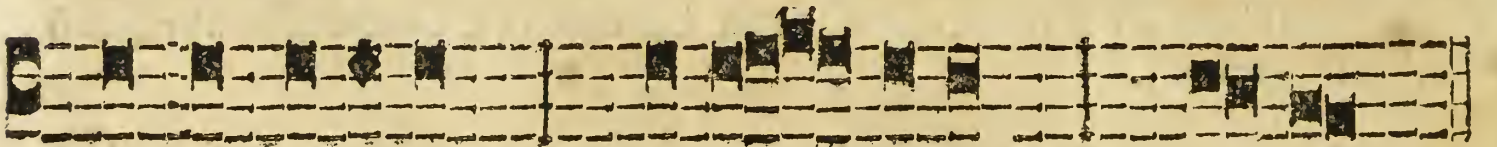


ri-      tu i San-cto. Si-      cut erat in principi o, & nunc, & semper,

Al settimo Tuono vengono assegnati duoi finali, il primo de quali cōuiene à gl' Introiti, quali hanno il loro principio nel *g sol re ut* acuto, & ascendendo al *c sol fa ut*, iui formano la prima pausa, ouero principiando nel *g sol re ut*, con alcune note, fanno la prima pausa nella medema Positione; ò pure incominciando nell' *a la mi re*, ascendono, giuocando con alcune note al *d la sol re*, per iui formarui la prima pausa; ouero col principiare nel *c sol fa ut*, passeggiando con diuerse note, la formano nel *d la sol re*, quali principij si vedono nel sottoposto Essempio.



*Intuo. dell' Int.*      Ouero,      Ouero.      Ouero.



Et in sae cu la      sae cu-      lorum.      A-      men.

Mà se l' Introito principiarà in *g sol re ut*, & ascendendo per salto al *d la sol re* col passeggiare con alcune note, vi formarà la prima pausa, ricercherà il seguente finale; abenche però alle volte vi si conceda il sopraposto; come ancora alcune volte à gl' Introiti, ch' hanno il primo de principij destinati al soprannotato finale, cioè à quelli, che incominciando nel *g sol re ut* ascendono, à fare la prima pausa nel *c sol fa ut*, gli vien concesso il qui sottoposto finale.

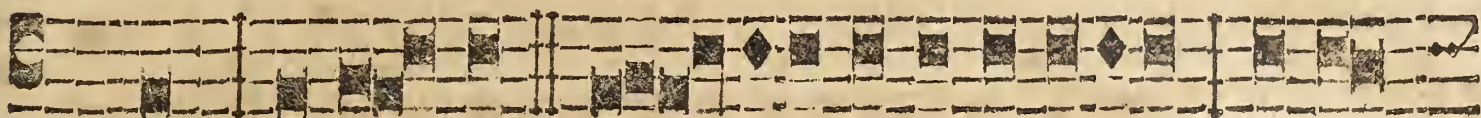


*Intuo. dell' Int.*      Ouero.      Et in sae cu la sae cu-      lo rum. Amen.

9 Qualunque volta vn' Introito haurà la sua terminatione nel *g sol re ut* acuto, e che il Salmo incomincij parimente nella medema Positione con queste voci

ut, re,

Vi, re, vi, fa, dourà dirsi d'ottauo Tuono, al quale assegnasi vn solo finale, quale stá nel sotto-notato Essempio, e perciò non assegnarò i di lui principij, essendo tutti sottoposti al detto finale.



Fine dell'Int. Salmo. Glo- ria Patri, & Fi li o, & Spi-



ri- tu i San-cto: Si cut e-rat in principi o, & nunc, &



sem per, & in sæ cu la sæ cu- lo- rum. Amen.

Essendosi veduto sin'hora non solo il modo di conoscere, di che Tuono sia vn' Introito, mà ancora come debba cantarsi il *Gloria Patri* di ciascun Tuono, parmi bene, il fare passaggio al modo di conoscere di che Tuono siano li Graduali, Alleluia, Tratti, Offertorij, e Commun; accioche da ogni vno possi, formarli il di loro giudicio certo, e però.

## Cap. XXX.

*Del giudicare li Graduali, Alleluia, Trattati, Offertorij, e Communioni.*

**P**rima d'inoltrarsi in questo Capitolo è da notarsi, il douersi considerare si nelli *Graduali*, come nelli *Alleluia*, e *Tratti* la di loro nota finale, e non già l'ultima del loro Verso; posciache al Verso è concesso il terminare in diuerse Corde, come ancora si vide nelli Salmi de gl' Introiti, mà non già al *Graduale*, *Alleluia*, e *Tratto*, mercè che regolarmente deuono, terminare nelle di loro Corde finali; ciò notato.

Dico, alle volte potersi giudicare li *Graduali*, e *Tratti* di che Tuono siano, senza considerare le specie maggiori, e minori, Dittoni, &c. mediante la di loro nota finale, & il principio del Verso nella guisa, che si disse, per conoscere li *Responsorij*, e perciò tralascio l'addurre li principij de loro Versi stante, che sono in parte vniformi à quelli de *Responsorij*.

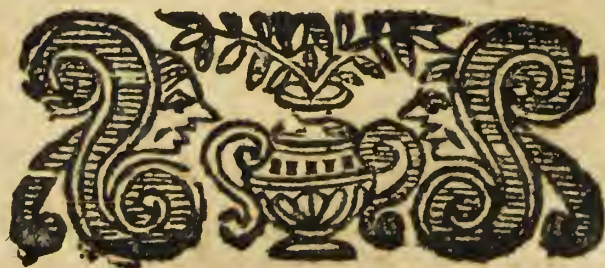
**D**issi alle volte, posciache non sempre è permesso il conoscere di che Tuono siano per mezo delli principij de loro Versi, mentre alle volte questi hanno vn principio totalmente diuerso dall'assegnato al Tuono, e però in tal caso, col considerare la Corda finale, douranno essere giudicati per le specie maggiori, e minori, ò Dittoni, e per mezo dell'altre regole assegnatesi ne precedenti Capitoli, in mancanza delle quali si giudicaranno per Corda giudiciale.

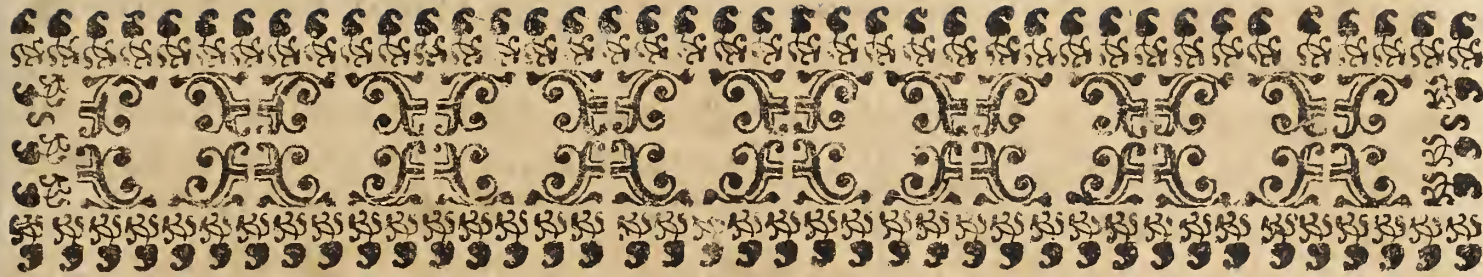
**A**uerto, non rare volte trouarsi li Graduali, e Trattati, hauere la loro terminatione fuori delle Corde finali regolari, e perciò in tal caso saranno detti irregolari, de quali Tuoni irregolari diffusamente si disse al Cap. 16. della presente Parte; acciò poi conosca, di che Tuono siano, deuesi seruire delle Regole assegnatesi nelli Capitoli 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. mediante le quali potrà ciascuno con fermo giudicio, conoscere di che Tuono sia ciascuno di loro.

2 Deuonsi parimente giudicare gl' *Alleluia* non già dalla loro nota finale, e dal principio del Verso, massime perche questo può principiare in diuersi modi, mà bensì dalle specie maggiori, e minori, Dittoni, Spatij, Diapenti congiunti, Neume, e Corda giudiciale inclusi nelle Figure, ò Note sopraposte alla parola *Alleluia*, e non già à quelle del Verso, per la ragione addotta al numero primo del presente Capitolo; da che si deduce, non douersi in modo alcuno giudicare per ascesa, e discesa, al parere d'alcuni, la ragione di che tralascio quiui assegnare, atteso che può vederli al numero terzo del 17. Capitolo della presente Parte.

3 Gl'Offertorij, e Communioni non essendo regolati da Verso, ò Finale alcuno, necessariamente douranno giudicarsi ancor loro per le specie maggiori, e minori, Dittoni, &c. e non già per ascesa, e discesa, per la ragione addotta al sopracitato luogo.

**A**uerto, che ancor questi al pari delli sopradetti Canti sono sottoposti, ad'essere irregolari; mà essendosi già à sufficienza detto delli Tuoni Irregolari al Capitolo 16. della presente Parte, giudico bene, per non essere prolisso, il tacerne nel presente Capitolo. Resta il discorrere, & addurre il modo d'intuonare li Salmi con li suoi Finali per ciascun Tuono, de quali diffusamente si tratterà della seguente Parte, nella quale si mostrerà il modo di praticare si questa, come ancora le antecedenti.





# PARTE QVARTA

## DELLA PRATTICA

### DEL CANTO.



Non è buon quel Pittore , da cui adopransi vagamente i Colori , se dell'Opera fatta non sà renderne la ragione; ne meno è da tenerli per prudente, chi per vn spinoso Deserto trà il buio della notte pretende liberamente trascorrere. L'inoltrarsi nella seguente Parte senza vn'intelligenza perfetta degl'antecedenti, è vn correre spontaneamente ne precipitij; il voler (dico) arrivare

all'acquisto della Pratica del Canto senza l'aiuto della di lui Theorica, è vn'accingerli alla battaglia senz'armi con la sicurezza, di restarne abbattuto. Necessaria adunque all'intelligenza della presente Parte è la cognitione delle antecedenti; posciache la Pratica richiede, esser congiunta alla Theorica, mercè che senza quella restane nuda, e peregrina. In questa quarta Parte adunque in sedici Capi diuisa tratterò della Pratica del Canto appartenente à ciascun Tuono, che è dire, addurrò il modo, e formola, d'intuonare qualsiuoglia Canto, secondo ricerca la di lui natura, per poscia passare al modo, d'intuonarli con voce Chorale, come ancora all'ufficio douuto si al Chorista, come all'Organista, col non tacere diuersi errori, ne quali ben spesso s'incorre; accioche ogn'vno possi, perfettamente praticarsi, senza timore d'errare, nel Canto Fermo, fine principale di questa Parte.

## Cap. I.

### *Delle Intuonazioni de Salmi.*

**E** Ssendosi già nelle antecedenti Parti dimostrate tutte le Regole appartenenti alla Theorica del Canto Fermo; hora in questa sarà necessario, l'assegnare il modo, per praticarle in ciascun Tuono, e perciò si addurrà la

formola d'intuonare qualsuoglia Salmo per ciascun Tuono, coll'apporui ancora non solo tutti li di loro Finali, mà ancora li principij delle Cantilene per ciascun Tuono à loro corrispondenti, e però prima d'assegnare le dette Intuonationi, è da auertirsi, che essendo due le specie delle Intuonationi, cioè Festiua, e Feriale, ancor duoi deuon essere gl'Essempij per ciascun Tuono.

- 2 Accioche da ogn'vno si possi con più facilità intuonare qualsuoglia Salmo per ciascun Tuono, è necessario il formare vna memoria locale alle di loro Intuonationi, e per facilitarli à questo, dourà ciascuno ridursi à memoria li seguenti Versi includenti le Intuonationi di qualsuoglia Tuono, quali però seruono solamente per le Intuonationi Festiue.

## Versus.

Primus cum Sexto *Fa, Sol, La* semper habeto.  
 Tertius, & Octauus *Vt, Re, Fa*, atque Secundus.  
*Re, Vt, Re* Quartus. *Fa, Re, Fa* sit tibi Quintus.  
 Septimus *Fa, Mi, Fa, Sol*: sic omnes incipe Tonos.

Disse, seruire li sopraposti Versi solamente per l'Intuonationi festiue, posciache le feriali hanno il suo principio nella medema voce, doue risiede tutta l'Intuonatione, ò per dir meglio, nella medema voce, nella quale hà il suo principio il finale destinato à quella Intuonatione; sì che per formare la memoria locale ancora di queste, potranno seruire li sopraposti Versi, col mutare però le prime Note, ò Voci di ciascun Intuonatione, come si vede quì sotto.

## Versus.

Primus cum Sexto *La, La, La*, semper habeto.  
 Tertius, & Octauus *Fa, Fa, Fa*, atque Secundus.  
*Re, Re, Re* Quartus, *Fa, Fa, Fa* sit tibi Quintus.  
 Septimus *Sol, Sol, Sol*: sic omnes incipe Tonos.

- 3 Oltre li sopradetti Versi parimente ricercasi, il sapere, in quali Corde incomincino le sopradette Intuonationi, acciò con facilità maggiore ciascuno possi incominciarle con voce Chorale corrispondente alla nota finale dell'Antifona, e però è necessario il ridursi à memoria le quì sotto notate Tauole, la prima delle quali serue per le Intuonationi festiue, e l'altra per le feriali, escludansi però dalla prima Tauola l'Intuonationi festiue delli Cantici *Magnificat*, e *Benedictus*, de quali più à basso.



## Per l'Intuonationi festiue :

|                          |       |                             |
|--------------------------|-------|-----------------------------|
| Primus ad tertiam ,      | idest | <i>Fa , Sol , La .</i>      |
| Secundus ad inferiorem , |       | <i>Vt , Re , Fa .</i>       |
| Tertius ad tertiam ,     |       | <i>Vt , Re , Fa .</i>       |
| Quartus ad quartam ,     |       | <i>Re , Vt , Re .</i>       |
| Quintus ad æqualem ,     |       | <i>Fa , Re , Fa .</i>       |
| Sextus ad æqualem ,      |       | <i>Fa , Sol , La .</i>      |
| Septimus ad quartam ,    |       | <i>Fa , Mi , Fa , Sol .</i> |
| Octauus ad æqualem .     |       | <i>Vt , Re , Fa .</i>       |

Disse, restarne escluse dalla sopradetta Tauola le Intuonationi festiue delli Cantici *Magnificat*, e *Benedictus*, imperciocche alcune di queste ricercano più note nel di loro principio, perche doue il secondo, & ottauo Tuono delli Salmi hanno la loro intuonatione con queste Voci *vt, re, fa*, questi s'intuonano con le seguenti *vt, re, vt, fa*, e doue l'Intuonatione delli Salmi di settimo Tuono incomincia con queste voci *fa, mi, fa, sol*, questi hanno il principio della loro intuonatione con le seguenti *vt, fa, mi, fa, sol*, si che trè solamente delle Intuonationi festiue delli Cantici *Magnificat*, e *Benedictus* sono diuerse da quelle delli Salmi, e perciò per questi sarà bene l'assegnare la qui sottopostata Tauoletta .

|                          |                                  |
|--------------------------|----------------------------------|
| Secundus ad inferiorem , | <i>Vt , Re , Vt , Fa .</i>       |
| Septimus ad æqualem ,    | <i>Vt , Fa , Mi , Fa , Sol .</i> |
| Octauus ad æqualem ,     | <i>Vt , Re , Vt , Fa .</i>       |

Si che la Tauola assegnata si per l'Intuonationi festiue delli Salmi, eccettuate le trè sopraproposte Intuonationi serue ancora per li Cantici *Magnificat*, e *Benedictus* .

4 Ricercandosi dalli Tuoni feriali l'Intuonationi diuerse da quelle delli Festiui, è bene, ancora assegnare per loro la sottoposta Tauola commune si all'intuonationi delli Salmi, come ancora à quelli delli Cantici *Magnificat*, e *Benedictus* .

|                       |       |                          |
|-----------------------|-------|--------------------------|
| Primus ad quintam ,   | idest | <i>La , La , La .</i>    |
| Secundus ad tertiam , |       | <i>Fa , Fa , Fa ,</i>    |
| Tertius ad sextam ,   |       | <i>Fa , Fa , Fa .</i>    |
| Quartus ad quartam ,  |       | <i>Re , Re , Re ,</i>    |
| Quintus ad quintam ,  |       | <i>Fa , Fa , Fa .</i>    |
| Sextus ad tertiam ,   |       | <i>La , La , La .</i>    |
| Septimus ad quintam , |       | <i>Sol , Sol , Sol .</i> |
| Octauus ad quartam ,  |       | <i>Fa , Fa , Fa .</i>    |

Le sopraposte Tauole si porranno in pratica per ciascun Tuono, imperciocchè auanti il principio delle Intuonazioni de Salmi per ciascun Tuono si festiuo, come feriale si assegnerà la nota finale dell' Antifona, mediante la quale si vedrà la distanza douuta dal fine dell' Antifona al principio dell' Intuonatione del Salmo.

Auerto, che in alcuni Tuoni, per isfuggire il stridore, ò bassezza, che formerebbersi, col cantarli nelle sue voci naturali, è di douere, trasportare più basso, ò più alto le di loro Intuonazioni, il che diffusamente si dimostrara al numero terzo del terzo decimo Capitolo della presente Parte.

5 Nelle Intuonazioni festiue di quarto Tuono dissi, *re, ut, re*, in vece di *la, sol, la*, e nelle feriali *re, re, re* in luogo del *la, la, la* per la ragione assegnata al numero secondo del 27. Capitolo della terza Parte, e perciò hora la tralascio.

Pariimente è da notarli, alle volte nel quinto Tuono in vece di *fa, re, fa*, o di *fa, fa, fa* douersi leggere *ut, mi, sol*, ò pure *sol, sol, sol*, à causa del  $\flat$  molle; abenche il Padre Illuminato al Cap 15. del terzo libro dica, douersi cantare la detta Intuonatione di quinto Tuono per  $\natural$  quadro, e non già per  $\flat$  molle, posciache così facendo, mutasi la specie del Diapente destinata al quinto in quella, che viene assegnata al settimo; mà vagliami il vero, col seguitare la di lui opinione, incorresi in errore maggiore; posciache il cantar per  $\flat$  molle l' Antifona, e poi il Salmo per  $\natural$  quadro, s'oppongono diametralmente; si che ò douerassi, concedere il cātare il Salmo col suo finale per  $\flat$  molle (quando occorre per vniformarlo all' Antifona,) ò pure negare il  $\flat$  molle al quinto Tuono; mà essendogli questo stato concesso dalla Scuola Musicale, per vietare il Tritono, che in lui ben spesso occorre, si douerà, concludere, il douerlo cantare per  $\flat$  molle, qualunque volta però l' Antifona sarà per  $\flat$  molle; è ben vero però, che l' Antifona douerassi sempre cantare per  $\natural$  quadro, ancorche include l' vn Tritono, ò duoi, potendosi istuggire col dire *fa* in *bfa*  $\natural$  *mi*, mà in caso, che l' Antifona ricercasse da per tutto il  $\flat$  molle, à causa delle relationi de Tritoni, in tal caso si douerà, cantarla assieme coll' Intuonatione del Salmo per  $\flat$  molle, per vniformarli assieme.

Ne meno mi piace il dire del sopracitato, non douersi cantare il Salmo per  $\flat$  molle, à fine di non leuare il naturale, per collocarui l' accidentale, posciache se si canta (quando lo ricerca il bisogno) per accidente l' Antifona, per qual causa poi non deuesi cantare ancora il Salmo, essendo sottoposto all' Antifona? dal che ne insorge la difficoltà, se in tal caso, cioè, se cantandosi l' Antifona per  $\flat$  molle, debba dirsi di quinto, ò pure di settimo Tuono, à causa, che include il Diapente della quarta specie destinata al settimo, & ancora perche il Canto finisce in *ut*, e l' *Exouae* principia in *sol*, secondo la sopradata Regola, *ut, sol septimus*.

Alche rispondesi, douersi dire di quinto Tuono, e non già di settimo, mercè che deuesi considerare il di lui naturale (come dissi al numero secondo del

settimo Capitolo della terza Parte), & ancora le Positioni, nelle quali formasi il quinto Tuono, e non l'accidentale.

- 6 Non è da tralasciarsi il dire, che occorrendo nel fine delle Intuonazioni del Salmo qualche monosillabo, come *me, te, sum,* & altre, ouero qualche parola hebraica, come sarebbe *Dauid, Israel, Sion,* & altre, nelle Intuonazioni di secondo, quarto, quinto, & ottauo Tuono deuonsi cantare col sospenderele vna voce sopra la residenza, ò Tenore dell'Intuonatione, ò per dir meglio, vna voce più alta della prima nota dell'*Euouae*, quali sospese si vedranno à suo luogo, come ancora per ciascun Tuono il modo, di formare le pause, ò mezzi punti infraposti nelle Intuonazioni de Salmi, e però.

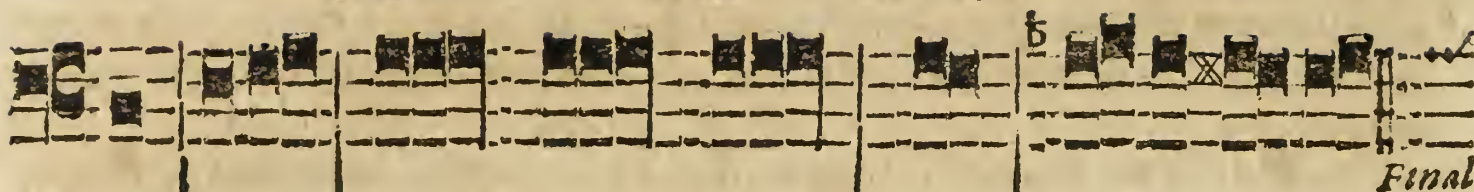
## Cap. II.

### Dell' Intuonatione del primo Tuono.

L'Intuonatione adunque del primo Tuono festiuo incomincia vna terza sopra la nota finale dell'Antifona, cioè in *F fact*, secondo la regola data si *Primus ad tertiam*, con queste voci *fa, sol, la*; mà l'Intuonatione feriale hà il suo principio, doue fa la sua residenza il Tuono, ò doue è il suo Tenore, cioè in *a la mi re* acuto, quali formano la sua pausa media, ò vogliamo dire mezo punto nel *g sol re vt* acuto, col lasciare poi l'Intuonatione nell'*a la mi re* acuto, per terminare il finale, ò *Euouae* in vna delle leguenti Corde, cioè *D sol re, F fact, g sol re vt, a la mi re*, al quale assegnansi sei principij, come si disse nella terza Parte al Capitolo vigesimo quinto, il che tutto qui sotto si vede.



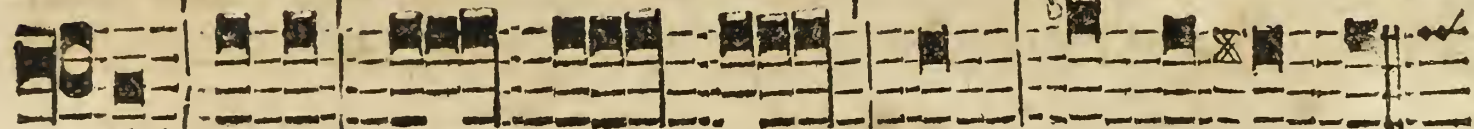
## Primo Tuono Festiuo.



*Fine del  
Antif.*

Pri. Tuono Feriale *Mezzo  
Punto.*

*Final*



*Fine del  
Antif.*

|                |                |       |     |                   |
|----------------|----------------|-------|-----|-------------------|
| Dixit          | Domi-          | -     | nus | Domino meo.       |
| Confitebor     | tibi Domine    | in to | to  | cor de me o.      |
| Beatus         | vir            | -     | qui | timet Dominum.    |
| Lauda          | -              | -     | te  | pu eri Dominum.   |
| Lauda          | te Domi-       | -     | num | omnes gentes.     |
| Deprofundis    | clama-         | -     | ui  | ad te Domine.     |
| Cre didi,      | prop-          | -     | ter | quod locutus sum. |
| In conuertendo | Dominus capti- | -     | ui  | tatem Sion.       |
| Do mine        | probasti me    | -     | &   | co gnouisti me.   |
| Memoratus      | sum in his,    | -     | to  | Domine Daud.      |
| Nisi           | Dominus adi-   | -     | quæ | dicta sunt mihi.  |
| Lauda          | -              | -     | fi  | ca uerit domum.   |
| Beati          | omnes          | -     | le  | rusalem Dominum.  |
| In exitu       | Isra-          | -     | qui | timent Dominum.   |
| -              | -              | -     | el  | de Ægypto.        |

2 Perche non à tutti è noto, douer corrispondere all'Intuonationi dell'Antifone li Finali, ò *Euouae* delli Tuoni, e non già porsi à caso, come pensasi da alcuni, asegnarò non solamente li Finali deputati à ciascun Tuono, mà ancora li principij delle Antifone corrispondenti à ciascuno di detti Finali, e però notasi, che.

Qualunque volta vn'Antifona di primo Tuono haurà il suo principio in *D sol re*, & ascenderà per salto all' *a la mi re*, ricercherà il seguente Finale.



*Intuon. dell' Antifona.*

E V O V A E.

Se poi l'Antifona principiando in *D sol re*, descenderà al *C fa ut*, coll'ascendere poi col mezzo d'alcune note all' *a la mi re*, ouero coll'hauer il suo principio nel *D sol re*, ascenderà al *F fa ut*, col tornare, à descendere al *C fa ut*, per iui portarsi mediante altre note all' *a la mi re*, bisognerà, asegnargli il seguente Finale.

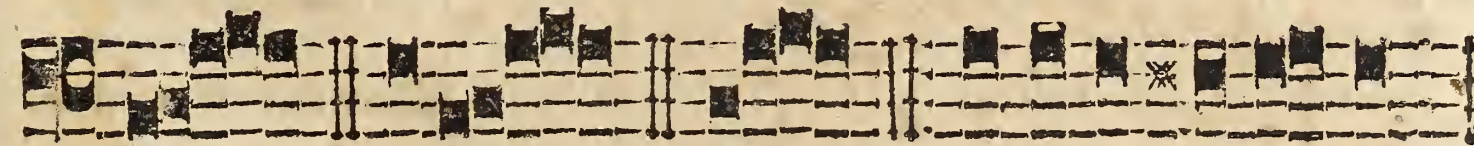


*Intuon. dell' Antifona.*

*Ouero.*

E V O V A E.

Hauendo il suo principio l'Antifona nel *C fa ut*, e col passare al *D sol re*, ascenderà per salto all' *a la mi re*, ouero principiando in *g sol re ut*, descenderà immediatamente al *C fa ut*, e coll'ascendere al *D sol re*, si porterà per salto all' *a la mi re*, ò pure incominciando in *D sol re*, ascenderà per salto all' *a la mi re*, col poscia toccare il *b fa mi*, se gli deue il seguente Finale.



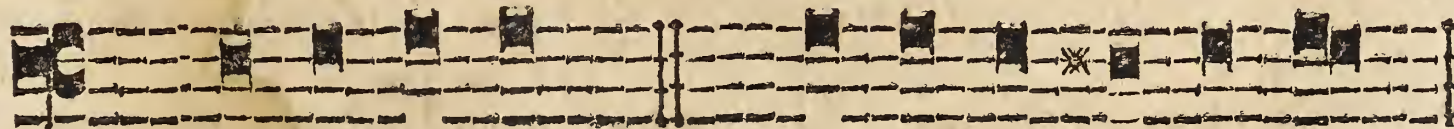
*Intuon. dell' Ant.*

*Ouero.*

*Ouero.*

E V O V A E.

Quando l'Antifona cominciando in *F fa ut*, gradatamente ascenderà all' *a la mi re*, se gli conuiene il seguente Finale.

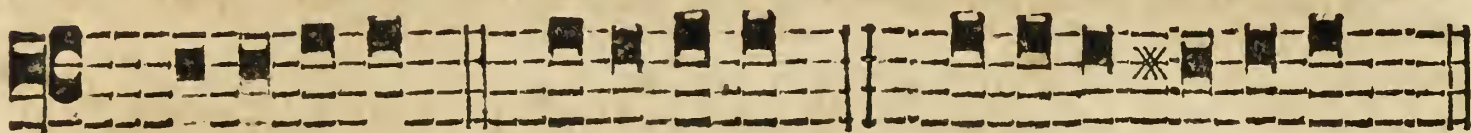


*Intuon. dell' Antif.*

E V O V A E.

Sel-

Se l' Antifona haurà il suo principio in *F fa vt*, & immediatamente per salto ascenderà all' *a la mi re*, ò pure se incomincerà nel medemo *a la mi re*, ricercherà il seguente Finale.

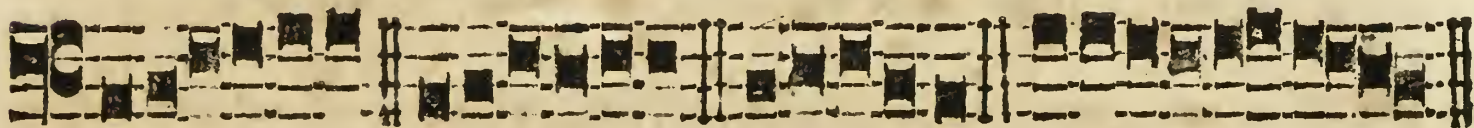


*Intuon. dell' Antif.*

*Ouero.*

**E V O V A E.**

Qualunque volta poi l' Antifona principiando nel *C fa vt*, per mezzo d' alcune note ascenderà all' *a la mi re*, ouero incomincerà nel *C fa vt*, senza ascendere all' *a la mi re*, ò pure incominciando nel *D sol re*, si porterà mediatamente al *F fa vt*, col poscia descendere al *C fa vt*, si dourà, assegnargli il seguente Finale.



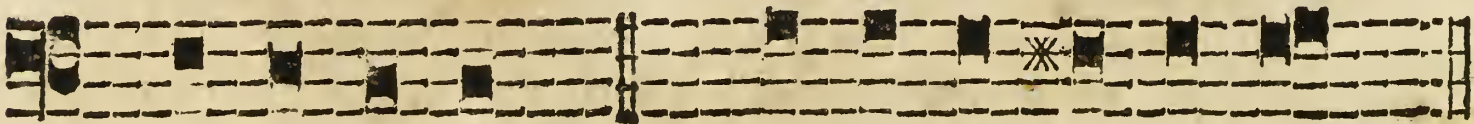
*Intuon. dell' Antif.*

*Ouero.*

*Ouero.*

**E V O V A E.**

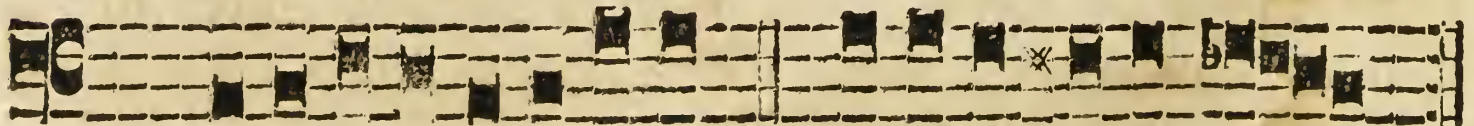
Tutte quelle Antifone di primo Tuono, che incominciando nel *F fa vt*, descenderanno gradatamente al *D sol re*, vogliono il seguente Finale.



*Intuonatione dell' Antifona.*

**E V O V A E.**

Se poi l' Antifona principiando in *C fa vt*, ascenderà al *F fa vt* mediatamente, ò immediatamente, col poscia descendere al *C fa vt*, per passare al *D sol re*, per poi portarsi al Diapente, cioè all' *a la mi re* per salto, richiederà il seguente Finale.



*Intuonatione dell' Antifona,*

**E V O V A E.**

Quando poi l' Antifona principiando in *F fa vt*, descenderà al *C fa vt*, coll' ascendere di nuouo al *F fa vt*, per poi portarsi all' *a la mi re*, se gli assegnerà il seguente Finale.



*Intuonazione dell' Antifona.*

E V O V A E.

Già vedutesi non solamente le Intuonazioni festiua, e feriale del primo Tuono, mà ancora tutti li di lui Finali corrispondenti alli principij delle Antifone, fà di mestieri, l'addurre ambe le Intuonazioni con suoi Finali del secondo Tuono, e perciò.

### Cap. III.

#### *Dell' Intuonazione del secondo Tuono.*

**L'**Intuonazione festiua del secondo Tuono hà il suo principio vna nota sotto la finale dell' Antitona, cioè in *C fa vt*, secondo la regola data si *secundus ad inferiorem*, con le voci *vt, re, fa*; doue per il contrario l'Intuonazione feriale principia vna terza sopra la detta finale, cioè in *F fa vt*, secondo la regola *secundus ad tertiam*, con le voci *fa, fa, fa*, quali Intuonazioni si festiua, come feriale formano il mezzo punto, ò paula media nel *D sol re*, e termina l'intuonazione nel *F fa vt*, per lasciare il Finale sempre nel *D sol re*, & hanno la loro sospesa nel *g sol re vt* per le parole monosillabe, & hebraiche, come si segue.



# Secondo Tuono Festiuo:

|                             |                        |                           |                                    |  |                 |
|-----------------------------|------------------------|---------------------------|------------------------------------|--|-----------------|
|                             |                        |                           |                                    |  |                 |
| <i>Fine del' Antif.</i>     | <b>Sec. Tuono Fer.</b> |                           | <i>Mezo più to quando occorre.</i> | <i>Final Sopeja per li Monosilabi.</i> |                 |
|                             |                        |                           |                                    |  |                 |
| <i>Fine dell' Antifona.</i> | Dixit Do-              | minus Domi-               | <i>tu a.</i>                       | no meo.                                | <i>Si on.</i>   |
|                             | Confite-               | bor tibi Dñe in toto cor- | <i>eius;</i>                       | de meo                                 |                 |
|                             | Beatus                 | vir, qui ti-              | <i>comodat.</i>                    | mei Dñum.                              |                 |
|                             | Laudate                | pue-                      | <i>noster.</i>                     | ri Dominū.                             |                 |
|                             | Laudate                | Dominum om-               |                                    | nes gentes,                            |                 |
|                             | De profū-              | dis clamaui ad            |                                    | te Domine                              | <i>est.</i>     |
|                             | Credidi                | propter quod locu-        | <i>reddam.</i>                     |  | <i>tus lum.</i> |
|                             | Inconuer-              | tendo Dñus captiuitatem   |                                    |  | <i>Si on.</i>   |
|                             | Domine                 | probasti me, & cognouisti | <i>à te</i>                        |  | <i>me.</i>      |
|                             | Memēro                 | Domine                    | <i>meis.</i>                       |  | <i>Dauid.</i>   |
|                             | Lætatus                | sum in his, quæ dicta     |                                    | sunt mihi.                             |                 |
|                             | Nisi Do-               | minus ædificaue           |                                    | rit domum.                             |                 |
|                             | Lauda Ie-              | rusa-                     |                                    | lem Dominū                             | <i>Iacob.</i>   |
|                             | Beati                  | omnes, qui ti-            |                                    | mēt Dominū                             | <i>Si on.</i>   |
|                             | In exi-                | tu Israel de-             | <i>palpabunt</i>                   | Ægypto,                                | <i>Irael.</i>   |
|                             |                        |                           |                                    |  | <i>2 Aben-</i>  |



2 Abenche il secondo Tuono habbia (come si disse al Cap. 25. della terza Parte) quattro principij, se gl' assegnano, però solamente duoi Finali, quali seruono, e corrispondono à tutti quattro li detti principij.



E V O V A E. E V O V A E.


Non si sono assegnati gl' Essempij delli principij delle Antifone di secondo Tuono nel sopraposto Essempio, mentre ambidui li detti Finali indifferente seruono à detti principij.

### Cap. IV.

#### Dell' Intuonatione del terzo Tuono.

**I**L terzo Tuono hà il principio della sua Intuonatione festiua vna terza sopra il fine dell' Antifona, cioè nel *g sol re vt* acuto, con queste voci *vt, re, fa*, doue la di lui Intuonatione feriale incomincia vna festa sopra la detta finale, cioè in *c sol fa vt*, col dire *fa, fa, fa*, quali formano il mezzo punto nell' *a la mi re*, e restano sospese nel *c sol fa vt*, col terminare il loro Finale in vna delle seguenti

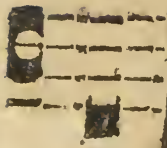

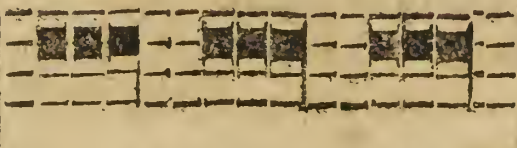
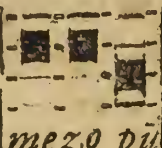

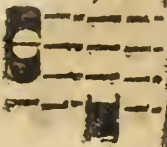

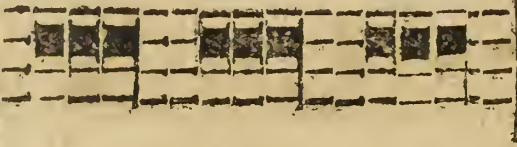

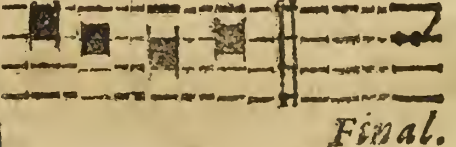
Corde, *g sol re vt*,

*a la mi re*, 

*b fa mi*.



## Terzo Tuono Festiuo.

|   |   |   |  |   |
|---|---|---|--|---|
|  |  |  |  |  |
| <i>Fine del' Antif.</i>   | <b>Terzo Tuono Fer.</b>   |   | <i>mezo pu<br/>to quādo<br/>occorre.</i>   | <i>Final.</i>   |
|  |  |  |  |  |
| <i>Fine del' Antif.</i>   | Dixit Dominus   | - -   | <i>tu a</i>  | Dño me o. <i>essen</i>  |
|   | Confitebor tibi Domine in toto  |   | <i>eius</i>  | corde meo.  |
|   | Beatus vir, qui   | -   | <i>cōmodat</i>   | timet Dominum.  |
|   | Lauda te  | - -   | <i>noſter</i>  | pueri Dominum.  |
|   | Lauda te Dominum  | -   |  | omnes gentes.   |
|   | Deprofundis clamaui   | -   |  | ad te Domine.   |
|   | Creddidi, propter   | -   | <i>reddam</i>  | quod locutus sum.   |
|   | In conuertendo Dominus captiui-   |   |  | tatem Sion.   |
|   | Domine probasti me, &   | -   | <i>à te</i>  | cognouisti me.  |
|   | Mememento   | - - -   | <i>me is</i>   | Domine Dauid.   |
|   | Lætatus sum in his, quæ   | -   |  | dicta sunt mihi.  |
|   | Nisi Dominus ædifi-   | -   |  | cauerit domum.  |
|   | Lauda Ie-   | - -   |  | rusalem Dominum.  |
|   | Beati omnes, qui  | - -   |  | timent Dominum.   |
|   | In exitu Israel   | - -   | <i>palpabūt</i>  | de Egypto.  |

2 Al detto terzo Tuono gli vengono assegnati quattro principij, come appare al Capitolo vigesimo quinto della terza Parte, corrispondenti à sei Finali, quattro de quali corrispondono à duoi delli detti quattro principij, quali tutti appaiono qui sotto.

Ogni Antifona di terzo Tuono, che incominciando in *E la mi*, si porterà per mezzo d'alcune note, à formare la prima pausa uel *c sol fa ut*, ricercherà il seguente Finale.



Intuon. dell' Antifona.

E V O V A E.

Se poi l' Antifona col principiare in *g sol re ut* ascenderà mediatamente, ò pure immediatamente al *c sol fa ut*, ouero che incominci in nel medesimo *c sol fa ut*, ò che habbia il suo principio nel *F fa ut*, bisognerà assegnargli il seguente Finale.



Int. dell' Int.

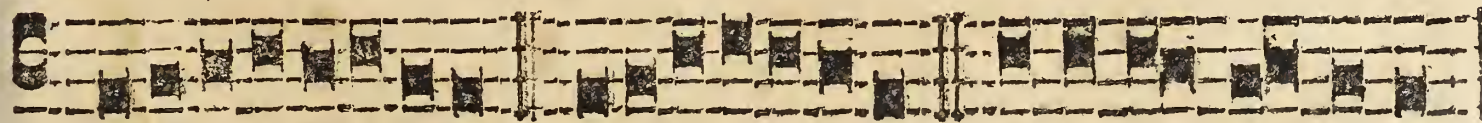
Ouero.

Ouero.

Ouero.

E V O V A E.

Ogni volta, che l' Antifona incominciando nel *g sol re ut*, ascenderà gradatamente al *c sol fa ut*, ò ancora al *d la sol re*, col tornare à descendere in *g sol re ut*, richiede il seguente Finale.



Intuo. dell' Antifona.

Ouero,

E V O V A E.

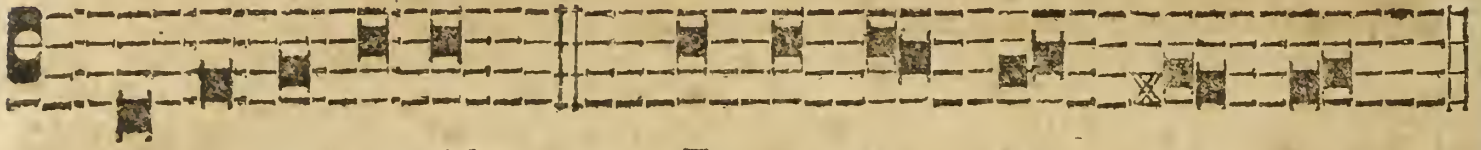
Se l' Antifona coll' incominciare nel *g sol re ut*, ascenderà per salto al *c sol fa ut*, per fermarsi nel *b fa la mi*, vorrà il seguente Finale.



Intuo. dell' Antifona.

E V O V A E.

Trouasi ancora il seguente Finale douuto alle Antifone, che hanno il principio assegnatosi al primo de sopraposti Finali.



*Intuo. dell' Antif.*

E V O V A E.

Parimente ancora trouasi il quì sottotonato Finale, quale ancor lui serue alle Antifone, ch'hanno il di loro principio simile all' assegnatosi di sopra per il terzo de sopraposti Finali.



*Intuo. dell' Antifona.*

E V O V A E.

Vedutesi già le Intuonationi festiue, e feriali appartenenti al terzo Tuono, assieme con i di loro Finali corrispondenti alli principij delle Antifone, è bene inoltrarsi, ad'assegnare quelle del quarto Tuono.

## Cap. V.

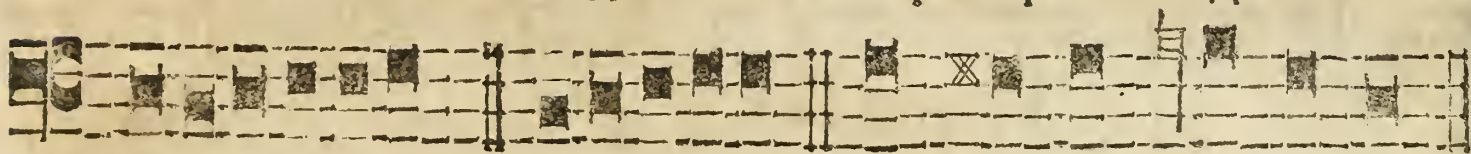
### *Dell' Intuonatione del quarto Tuono.*

L'Intuonatione festiua appartenente al quarto Tuono hà il suo principio vna quarta sopra la Nota finale dell' Antifona, cioè nell' *ala mi re*, con queste voci *re, vt, re*, e la feriale pure ancora incomincia nell' *ala mi re*, mà con le voci seguenti *re, re, re*, quali formano la pausa media, ò mezo punto nel *g sol re vt*, col lasciare l'Intuonatione nel medemo *ala mi re*, per poscia terminare il suo Finale in vna delle seguenti Corde, ò vogliamo dire Positioni *E la mi*, *F fa vt*, *g sol re vt*, & *ala mi re*, & hanno la loro sospesa per li monosillabi, e parole hebraiche nel *b fa h mi*, alle quali vengono assegnati sei principij, quali possono vederli nel Cap. 25. della terza Parte, corrispondenti à sei Finali, li duoi vltimi de quali si riducono alli principij del primo, e terzo Finale da assegnarsi, le quali Intuonationi quì sotto appaiono.

# Quarto Tuono Festiuo.

|                        |                      |                              |                                    |                                       |
|------------------------|----------------------|------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Fine del Antif.</i> | <b>4. Tuono Fer.</b> |                              | <i>Mezo puz to quando occorre.</i> | <i>Final. Sospefa per le Monofil.</i> |
| <i>Fine del Antif.</i> | Di xit               | Dominus -                    | <i>tu e</i>                        | Domino meo. <i>Final.</i>             |
|                        | Con fi               | tebor tibi Dñe in to-        | <i>e ius</i>                       | to corde meo.                         |
|                        | Be a                 | tus vir, - -                 | <i>cōmodas.</i>                    | qui timet Dñm.                        |
|                        | Lau da               | te - - -                     | <i>noster</i>                      | pueri Dñm.                            |
|                        | Lau da               | te Domi- -                   |                                    | nū omnes gētes.                       |
|                        | Depro                | fundis clama- -              |                                    | ui ad te Dñe. <i>est</i>              |
|                        | Cre                  | tididi, propter quod locu    | <i>reddam</i>                      | - - tus sum.                          |
|                        | In con-              | uertēdo Dñs captiuitatē      |                                    | - - Sion.                             |
|                        | Do                   | mine probasti me, & cognouit | <i>à te</i>                        | - - ti me.                            |
|                        | Memen                | to Domine -                  | <i>me is</i>                       | - - David.                            |
|                        | Læ ta                | tus sum in his, quæ          |                                    | dicta sunt mihi                       |
|                        | Ni si                | Dominus ædifi-               |                                    | cauerit domum.                        |
|                        | Lau da               | le- - -                      |                                    | rusalem Dñm. <i>Iacob</i>             |
|                        | Be a                 | ti omnes, -                  |                                    | qui timēt Dñm. <i>Sion</i>            |
|                        | In e-                | xitu Isra- -                 | <i>palpabunt</i>                   | el de Ægypto. <i>Israel.</i>          |
|                        |                      |                              | <b>M</b>                           | <b>2 Al</b>                           |

2 Al quarto Tuono (come dissi) assegnansi quattro Finali, il primo de quali serue à quelle Antifone, quali incominciando nell' *E la mi*, si portano, à formare la prima pausa nel *g sol re vt*, ouero hauendo il suo principio in *D sol re*, ascendono gradatamente al *g sol re vt* acuto, quale quí sotto appare.



Intuo. dell' Antifona.

Ouero.

E V O V A E.

A' ciascuna Antifona di quarto Tuono, quale incominciando nel *D sol re*, per mezo d'alcune note ascenderà al *g sol re vt* acuto, ouero all' *a la mi re* acuto, corrisponde il quí sotto notato Finale.



Int. dell' Antif.

Ouero.

E V O V A E.

Mà se l' Antifona coll' incominciare nel *F fa vt*, descenderà al *D sol re*, per poi ascendere all' *E la mi*, ò più alto, ò pure principiando in *F fa vt*, ascenderà con alcune note più, ò meno alto, ricercherà il seguente Finale.

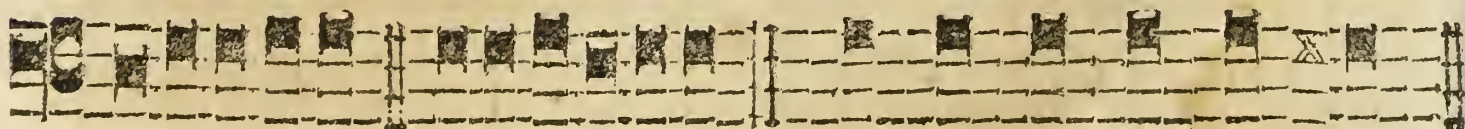


Intuo. dell' Ant.

Ouero.

E V O V A E.

Quando poi l' Antifona haurà il suo principio nell' *E la mi*, e col passare per salto al *g sol re vt*, formerà la prima pausa nell' *a la mi re*, ouero incominciando nel *g sol re vt*, col passaggio d'alcune note iui formerà la prima pausa, si dourà, assegnargli il seguente Finale.



Intuo. dell' Antif.

Ouero.

E V O V A E.

Ogni volta, che l' Antifona principiando nell' *a la mi re*, descenderà all' *E la mi*,

*E la mi*, col di nuouo ascendere all' *a la mi re*, ò pure incominciando nell' *a la mi re*, ascenderà al *c sol fa vt*, ricercherà il leguente Finale.



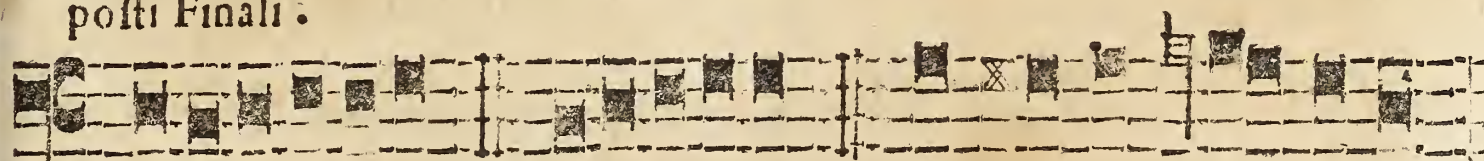
Intuo. dell' Antif. Ouero. E V O V A E.

Trouasi ancora il quì sottototato Finale, quale serue all' Antifone, ch' hanno li principij assegnatifi di sopra, corrispondenti al terzo de sopraposti Finali.



Intuo. dell' Antifona. Ouero. E V O V A E.

Parimente ancora trouasi il seguente Finale douuto alle Antifone, quali hanno alcuno delli principij assegnati di sopra, corrispondenti al primo de sopraposti Finali.



Intuo. dell' Antifona. Ouero. E V O V A E.

## Cap. VI.

### Dell' Intuonatione del quinto Tuono.

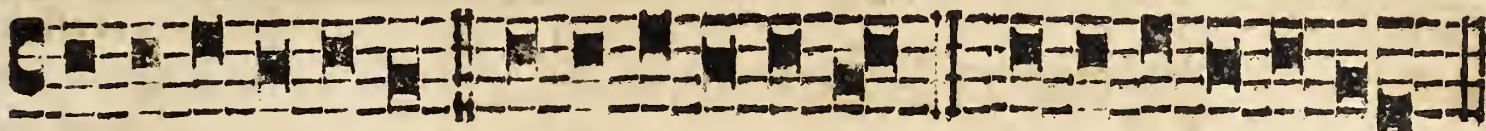
**L'** Intuonatione festiua del quinto Tuono hà il suo principio nella medesima voce del Finale dell' Antifona, cioè in *F fa vt* con dire *fa, re, fa*, ouero se l' Antifona sarà per *b* molle, l' intuonatione del Salmo sarà ancor lei per *b* molle, con le voci *vt, mi, sol*. (circa à questo vedasi il numero quinto del primo Capitolo di questa Parte); l' Intuonatione poscia feriale incomincia vna quinta sopra la nota finale dell' Antifona, cioè in *c sol fa vt* con le voci *fa, fa, fa*, ouero (se sarà per *b* molle) *sol, sol, sol*; le quali Intuonationi formano il mezo punto, ò pausa media nell' *a la mi re*, e terminano nel *c sol fa vt*, e la di loro sospesa per li monosillabi, & parole hebraiche formasi nel *d la sol re*, col lasciare il suo *Enouae* in vna delle trè Corde seguenti, cioè *F fa vt*, *a la mi re*, e *c sol fa vt*, al qual quinto Tuono vengono assegnati quattro principij, quali possono vederfi al Capitolo vigesimo quinto della terza Parte, cialcuno de quali corrisponde alli trè quì sottoposti Finali.

# Quinto Tuono Festiuo.

|                               |   |  |   |  |  |
|-------------------------------|---|--|---|--|--|
| <p><i>Fine dell' Ant.</i></p> | <h2>Quinto Tuono Fer.</h2>  |  |   | <p><i>mezo più to quando occorre.</i></p> <p><i>Finale Sospesa per li Monosyllabi.</i></p>   |  |
| <p><i>Fine dell' Ant.</i></p> | <p>Dixit Dominus Dominus<br/>         Confitebor tibi Dñe in toto corde<br/>         Beatus vir, qui timuit<br/>         Laudate pueri<br/>         Laudate Dominum omnes<br/>         De profundis clamaui ad te Domine<br/>         Credidi, propter quod locutus sum<br/>         In conuertendo Dñus captiuitatem<br/>         Domine probasti me, &amp; cognouisti me<br/>         Memero Domine<br/>         Lætatus sum in his, quæ dicta sunt mihi.<br/>         Nisi Dominus ædificauerit domum<br/>         Lauda Ierusalem Dominum<br/>         Beati omnes, qui timuerunt<br/>         In exitu Israel de</p> | <p>minus Domi- - -<br/>         bor tibi Dñe in toto cor-<br/>         vir, qui ti- - -<br/>         pue- - -<br/>         Dominum om- - -<br/>         dis clamaui ad<br/>         didi, propter quod locu-<br/>         tendo Dñus captiuitatem<br/>         mine probasti me, &amp; cognouif-<br/>         Domine - - -<br/>         sum in his, quæ dicta<br/>         minus ædificaue-<br/>         rusa- - -<br/>         omnes, qui ti- - -<br/>         tu Israel de</p> | <p>tu a<br/>         eius<br/>         comodat.<br/>         noster<br/>         reddam<br/>         à te<br/>         meis.<br/>         sunt mihi.<br/>         rit domum.<br/>         lem Dominum<br/>         met Dominum<br/>         palpabunt</p> | <p>no meo.<br/>         de meo<br/>         met Dñum.<br/>         ri Dominum.<br/>         nes gentes.<br/>         te Domine<br/>         tus sum.<br/>         Si on.<br/>         ti me.<br/>         Da uid.<br/>         sunt mihi.<br/>         rit domum.<br/>         lem Dominum<br/>         met Dominum<br/>         Ægypto.</p> | <p><i>Final</i><br/> <i>Si on.</i><br/> <i>Si on.</i><br/> <i>Da uid.</i><br/> <i>Iacob.</i><br/> <i>Si on.</i><br/> <i>Israel.</i><br/> <i>Già li</i></p> |



Già si disse di sopra; che alli quattro principij destinati al quinto Tuono indifferentemente corrispondono li trè seguenti Finali; li duoi vltimi de quali sono inusitati, mà accioche trouandosi ne libri Choralì, non paiano errati, li assegnerò ancor loro qui sotto.



EVOVAE, EVOVAE, EVOVAE.

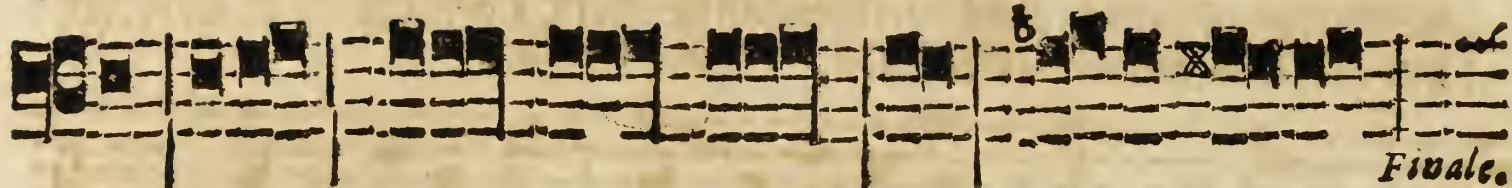
## Cap. VII.

### *Dell' Intuonatione del sesto Tuono.*

**I**L sesto Tuono hà il principio della sua Intuonatione festiua nella medesima voce della nota finale dell' Antifona, col dire *fa, sol, la*, & il principio della Feriale vna terza sopra la nota finale dell' Antifona, cioè in *ala mire* con queste voci *la, la, la*, quali formano il suo mezzo punto, ò pausa media nel *g sol re ut*, col terminare ambe le Intuonationi nell' *ala mire*, lasciando il suo Finale, ò *Euouae* sempre in *F fa ut*, al qual sesto Tuono sono destinati quattro principij, come si disse al Cap. 25. della 3. Parte, corrispondenti ad'vn solo Finale, come qui sie-

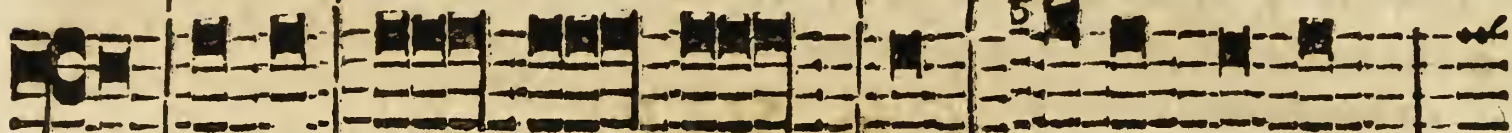


## Sesto Tuono Festiuo.



*Fine del  
Antif.*

Sesto Tuono Fer. *mezo  
punte*

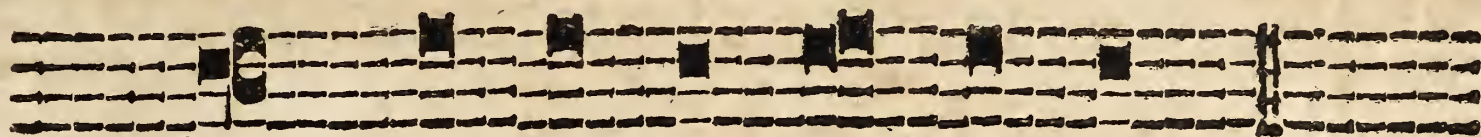


*Fine del  
Antif.*

Di xit Domi- - - nus Domino me o .  
 Confi- tebor tibi Domine in to- to corde meo .  
 Be a- tus vir , - - qui timet Dominum .  
 Lauda - - - te pueri Dominum .  
 Lauda te Domi- - - num omnes gentes .  
 De pro- fundis clama- - - ui ad te Domine .  
 Cre- didi , prop- - - ter quod locutus sum .  
 In con- uertendo Dominus capti- ui- tatem Sion .  
 Do- mine probasti me , - - & cognouisti me .  
 Memen- - - to Domine Dauid .  
 Laeta- tus sum in his , - - quæ dicta sunt mihi .  
 Ni si Dominus ædi- - - fi- cauerit domum .  
 Lauda - - - le- rusalem Dominum .  
 Be a- ti omnes , - - qui timent Dominum .  
 In ex- itu Isra- - - el de Egypto .

Essen-

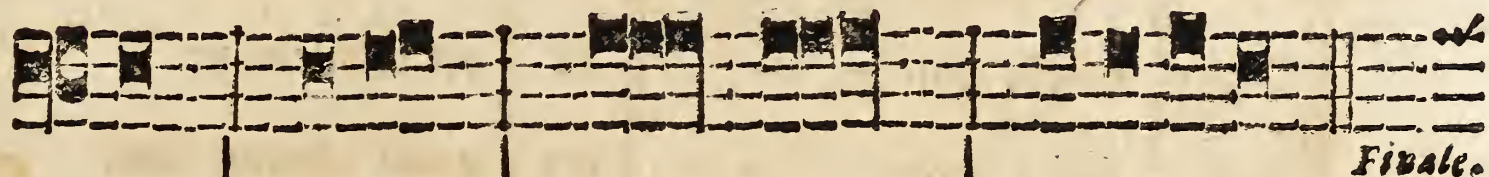
Essendosi detto di sopra, che al sesto Tuono gli è concesso vn sol Finale corrispondente alli quattro principij destinati al detto sesto Tuono, nel seguente Essempio addurrò il detto Finale senza alcun principio delle Antifone, per essere indifferente, e commune à tutti quattro.



E V O V A E.

2 Appresso ad'alcuni l'Intuonatione si festiua, come feriale del sesto Tuono costumasi differente dalla soprannotata, quale però à me pare, non essere conueniente, posciache dalla di lei terminatione à quella del Finale non si dà differenza alcuna, mentre si l'Intuonatione, come il Finale terminano nella Positione di *F fact* Cadenza finale del sesto Tuono; onde parmi meglio (come costumasi nella mia Religione) il fare l'Intuonatione sopraposta, mercè che non lascia nella Cadenza finale, mà bensì media del sesto Tuono, che così facendo, si viene à fare la differenza dall'Intuonatione alla Finale; onde accioche ad'ogn'vno sia nota l'Intuonatione (sia con pace di tutti) da non accettarsi, giudico bene, l'assegnarla quì sotto.

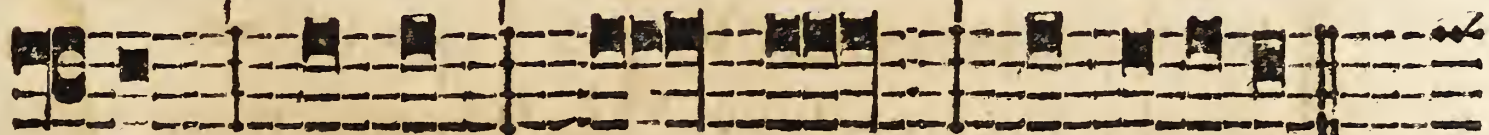
Festiuo.



Fine dell' Antifona

Finale.

Feriale.



Fine dell' Antifona.

Di xit

Dominus

Domino meo.

Finale.

Cap. VIII.

Dell' Intuonatione del settimo Tuono.

L'Intuonatione festiua del settimo Tuono hà il suo principio vna quarta sopra la finale dell'Antifona, secondo la regola data *seprimus ad quartam*, cioè in *c sol fact*, con queste voci *fa, mi, fa, sol*, doue la feriale incomincia vna quinta sopra la detta finale dell'Antifona, cioè in *d la sol re*, col dire *sol,*

M 4

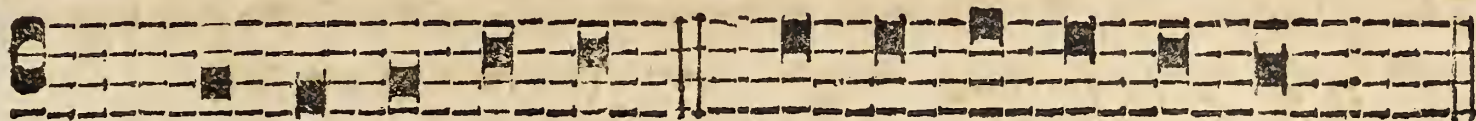
*sol, sol,*

*sol, sol*, quali formano il di loro mezo punto, ò pausa media ne *e sol fa ut*, col terminare l'Intuonatione nell'*e la mi* acuto, lasciando il di loro *Euouae* in vna delle seguenti Corde, *a la mi re*, *b fa H mi*, *c sol fa ut*, e *d la sol re*, al qual settimo Tuono vègono assegnati sei principij (come si disse al Cap 25. della terza Parte corrispondenti à sei Finali, da vederli qui sotto, e però.

## Settimo Tuono Festiuo.

|                          |                                |           |                 |                                   |               |
|--------------------------|--------------------------------|-----------|-----------------|-----------------------------------|---------------|
|                          |                                |           |                 |                                   |               |
| <i>Fine dell' Antif.</i> | <b>7. Tuono Fer.</b>           |           |                 | <i>Mezo punto quando occorre.</i> | <i>Final.</i> |
|                          |                                |           |                 |                                   |               |
| <i>Fine dell' Antif.</i> | Dixit                          | Dominus - | <i>tu a</i>     | Domino meo.                       | <i>Final.</i> |
|                          | Confitebor tibi Domine in toto |           | <i>e ius</i>    | cor de me o.                      |               |
|                          | Beatus vir, qui -              |           | <i>comodat</i>  | timet Dominum.                    |               |
|                          | Lauda te - -                   |           | <i>noſter</i>   | pu eri Dominum.                   |               |
|                          | Lauda te Dominum -             |           |                 | omnes gentes.                     |               |
|                          | Deprofundis clamaui -          |           |                 | ad te Domine.                     |               |
|                          | Credidi, propter -             |           | <i>reddam</i>   | quod locutus sum.                 |               |
|                          | In conuertendo Dñs captiuum    |           |                 | tatem Sion.                       |               |
|                          | Domine probasti me, &          |           | <i>a te</i>     | co gnouisti me.                   |               |
|                          | Memento - -                    |           | <i>me is</i>    | Domine Dauid.                     |               |
|                          | Laetatus sum in his, quæ dic-  |           |                 | ta sunt mihi.                     |               |
|                          | Nisi Dominus ædifi-            |           |                 | ca uerit domum.                   |               |
|                          | Lauda Ie- - -                  |           |                 | rusalem Dominum.                  |               |
|                          | Beati omnes, qui -             |           |                 | timent Dominum.                   |               |
|                          | In exitu Israel -              |           | <i>palpabit</i> | de Ægypto.                        |               |
|                          |                                |           |                 | Qualun-                           |               |

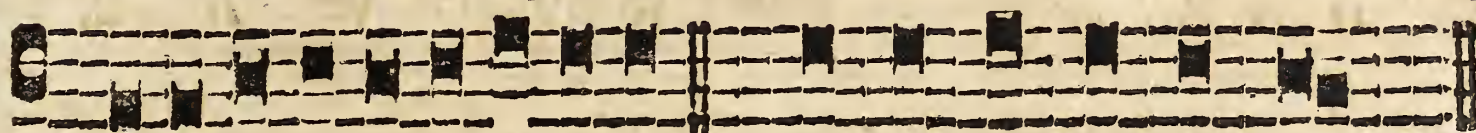
2 Qualunque volta vn' Antifona di settimo Tuono haurà il suo principio nell' *ala mire*, ricercherà il seguente finale.



*Intuonazione dell' Antifona.*

E V O V A E.

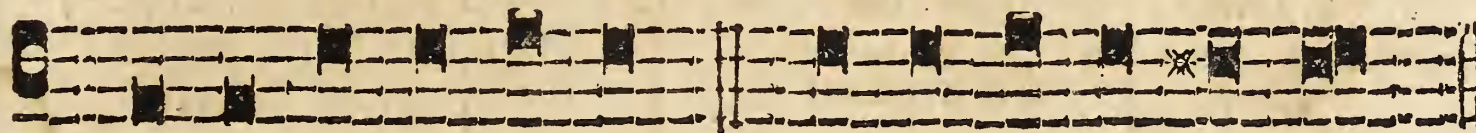
Se poi l' Antifona incominciando nel *g sol re ut*, col mezo d'alcune note si porterà al *d la sol re*, per iui formare la prima pausa, douressi assegnargli il seguente Finale.



*Intuo. dell' Antifona,*

E V O V A E.

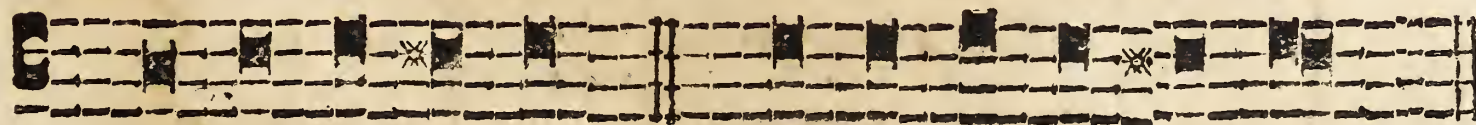
Quando l' Antifona hauendo il suo principio nel *g sol re ut*, ascenderà per salto al *d la sol re*, richiederà il seguente Finale.



*Intuonazione dell' Antifona.*

E V O V A E.

Principiando l' Antifona nel *b fa mi*, col portarsi gradatamente, à far la prima pausa nel *d la sol re*, vuole il seguente Finale.



*Intuonazione dell' Antifona.*

E V O V A E.

Tutte le Antifone di settimo Tuono, quali incominciano nel *d la sol re*, & iui ancora formaranno la prima pausa, riceraranno il seguente Finale.

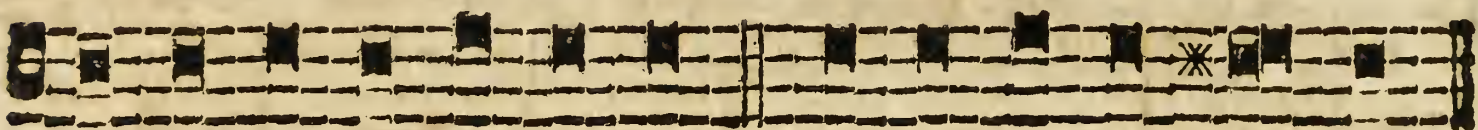
*Intuon.*



*Intuo. dell' Antifona.*

**E V O V A E.**

Se l' Antifona principiando in *c sol fa ut*, col mezo d'alcune note formerà la prima pausa nel *ala sol re*, ricercherà il seguente Finale.



*Intuon. dell' Antifona.*

**E V O V A E.**

## Cap. IX.

### *Dell' Intuonatione dell' ottavo Tuono.*

**L'** Ottavo Tuono hà il suo principio della sua Intuonatione festiva nella medema voce della terminatione dell' Antifona, con queste voci *ut, re, fa*, e della feriale vna quarta sopra la detta terminatione, cioè in *c sol fa ut*, dicendo *fa, fa, fa*, quale forma la sua pausa media, ò mezo punto nell' *ala mi re*, col restare la sua Intuonatione nel *c sol fa ut*, per terminare col suo *Enouae* in vna delle seguèti Corde *g sol re ut*, e *c sol fa ut*, la sospesa delle quali per li monosillabi, e parole hebraiche formasi nel *ala sol re*. Al detto ottavo Tuono assegnansi sei principij, quali possono vedersi al Cap. 25. della 3. Parte, corrispondenti à duoi Finali,

e di tutto questo si vede l'Essempio.



# Ottavo Tuono Festiuo.



*Fine  
dell' An  
tis.*

## 8. Tuono Fer.

*Mezo pū-  
to, quando  
occorre.*

*Sospesa  
per li Mono  
sillabi.*

*Fino*



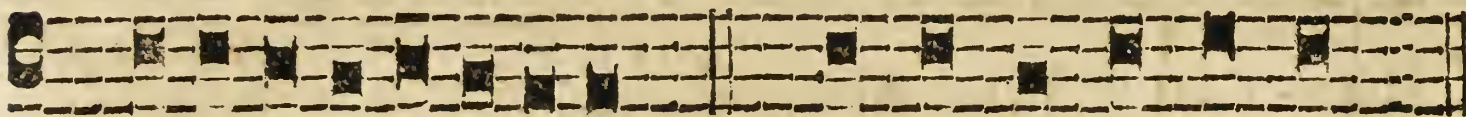
*Fine  
dell' An  
tis.*

|           |                          |   |           |             |                |
|-----------|--------------------------|---|-----------|-------------|----------------|
| Dixit Do  | minus Domi-              | - | sua       | no meo.     | <i>Si or</i>   |
| Confite   | bor tibi Dñe in toto cor |   | eius      | de me o.    |                |
| Beatus    | vir, qui ti-             | - | commodat  | met Dominū. |                |
| Laudate   | pue-                     | - | noſter    | ri Dominū.  |                |
| Laudate   | Dominum om-              |   |           | nes gentes. |                |
| De profū  | dis clamaui ad           |   |           | te Domine   | <i>est</i>     |
| Credidi,  | propter quod locu-       |   | reddam    | -           | tus sum.       |
| In conuer | tēdo Dñs captiuitatē     |   |           | -           | <i>Si or</i>   |
| Domine    | probasti me, & cognoui   |   | à te      | -           | ti me          |
| Memēto    | Domine -                 | - | me is     | -           | Dauid.         |
| Lætatus   | sum in his, quæ dicta    |   |           | sunt mihi.  |                |
| Nisi Do   | minus ædificaue-         |   |           | rit domum.  |                |
| Lauda le  | rusa-                    | - |           | lem Dominū. | <i>Ja cob</i>  |
| Beati     | omnes, qui ti-           |   |           | met Dominū. | <i>Si or</i>   |
| In exi    | tu Israel de             | - | palpabūt. | Ægypto      | <i>Is rael</i> |

*Fino*

*Essen-*

Essendosi detto di sopra, che all'ottavo Tuono assegnansi duoi Finali, perciò è da notarsi, che qualunque volta l'Antifona principiarà in *c sol fa ut*, col poscia descendere per mezzo d'alcune note, à formare la prima pausa nel *g sol re ut*, ricercherà il seguente Finale.



*Intuo. dell' Antif.*

E V O V A E.

Gl' altri cinque principij destinati all'ottavo Tuono corrispondono al seguente Finale, e perciò senza assegnarli, si addurrà semplicemente il Finale.



E V O V A E.

## Cap. X.

### *Dell' Intuonatione delli Cantici, & In exitu.*

**V** Edutesi già le Intuonazioni si Festiue, come Feriali delli Salmi per ciascun Tuono, parmi conueniente l'addurre ancora le Intuonazioni festiue delli Cantici *Magnificat*, e *Benedictus*, per la ragione dettasi al numero terzo del primo Capitolo della presente Parte, quali s'assegnaranno senza li di loro Finali, mercè che per ciascun Tuono sono sottoposte alli finali corrispondenti alli principij assegnatifi sin'horà; delle Feriali ancora ne addurrò l'Essempio, abenche siano vniformi alle Feriali de gl'altri Salmi, e però.

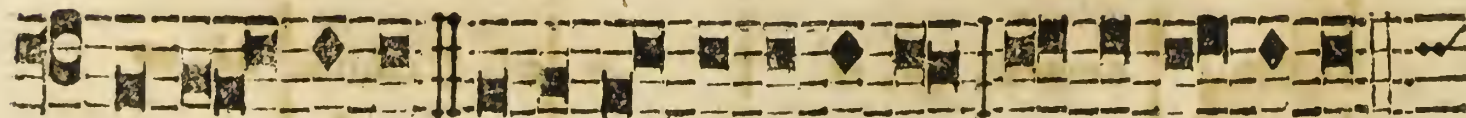
#### *Primo Tuono festiuo.*



Finale.

Ma gni- si cat. Be ne- di ctus Domi nus De- us Is- ra el.

#### *Secondo Tuono festiuo.*



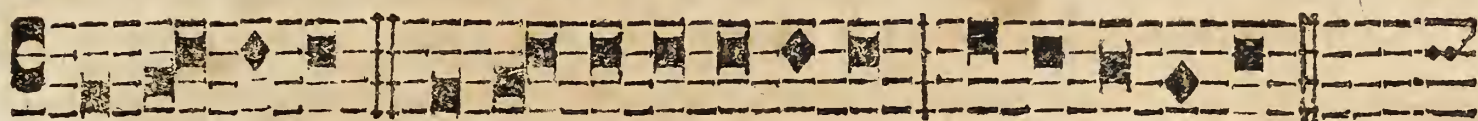
Finale.

Ma gni- si cat. Be ne di- ctus Dominus De- us Is- ra el.

Terzo



*Terzo Tuono festivo.*



Finale.

Magni- fi cat. Be ne- di ctus Dominus De us If ra el.

*Quarto Tuono festivo.*



Finale.

Ma gni- fi cat. Be ne- di ctus Dominus Deus If ra el.

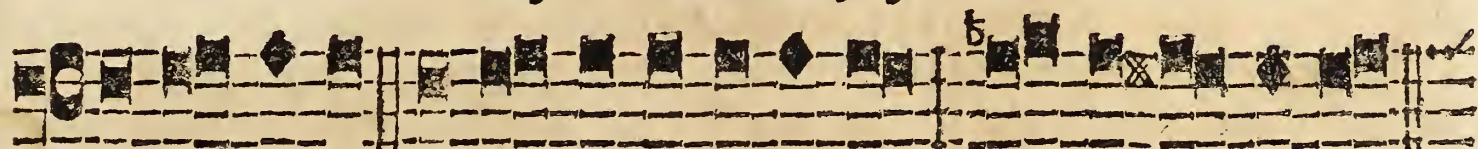
*Quinto Tuono festivo.*



Finale.

Ma- gni fi cat. Be ne di ctus Dominus De us If ra el.

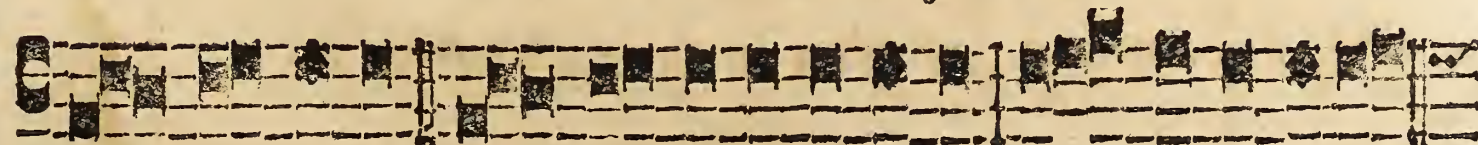
*Sesto Tuono festivo.*



Finale.

Magni- fi cat. Be ne- di ctus Dominus De- us If- ra el.

*Settimo Tuono festivo.*



Finale.

Ma- gni fi cat. Be- ne- di ctus Dominus De- us If ra el.

*Ottavo Tuono festivo.*

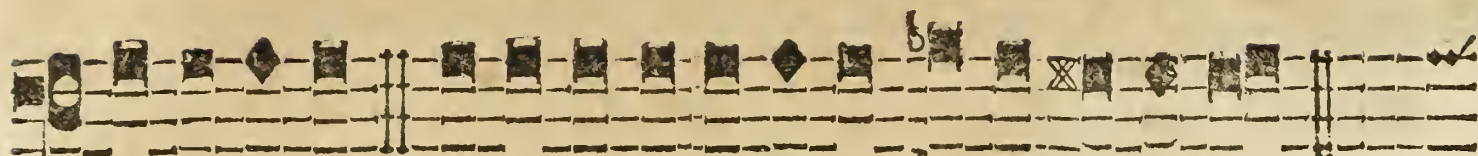


Finale.

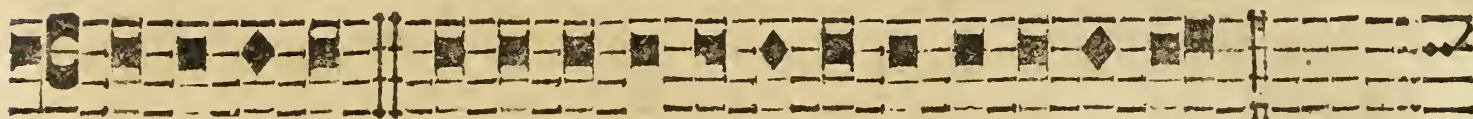
Magni- fi cat. Be ne di- ctus Dominus De us If- ra el.

Intuo-

## Intuonationi Feriali de Cantici.

*Primo Tuono.*

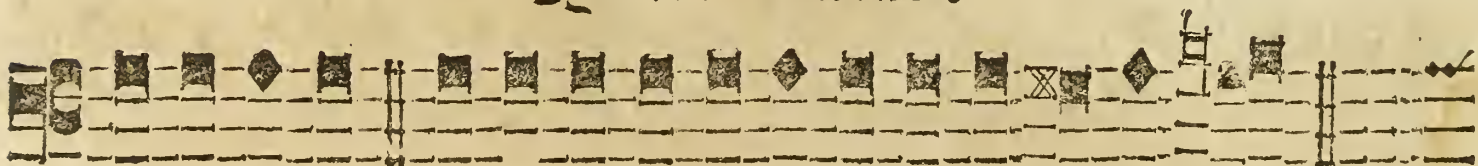
Magni fi cat. Be ne di ctus Dominus Deus If ra el.

*Secondo Tuono.*

Ma gni fi cat. Bene di ctus Dominus Deus If ra el.

*Terzo Tuono.*

Ma gni fi cat, Be ne di ctus Dominus Deus If ra el.

*Quarto Tuono.*

Magni fi cat. Be ne di ctus Dominus Deus If ra el.

*Quinto Tuono.*

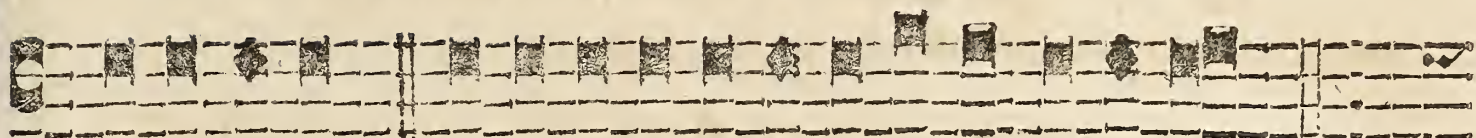
Magni fi cat. Be ne di ctus Dominus Deus If ra el.

*Sesto Tuono.*

Magni fi cat. Be ne di ctus Dominus Deus If ra el.

*Settimo*

Settimo Tuono.



Finale.

Magni fi cat. Be ne di ctus Dominus De us Il ra el.

Ottavo Tuono.



Finale.

Magni fi cat. Be ne di ctus Dominus De us Il ra el.

- 2 Resta solo l'assegnare l'Intuonazione del Salmo *In exitu*, col suo finale, quale dice si del primo Tuono Irregolare, del quale si disse al Cap. 16. della terza Parte; dice si ancora Tuon misto, massime perche partecipa di quattro Tuoni; nel principio coincide col quarto, nel mezzo col sesto irregolare, e nel fine col terzo, & ancora partecipa del primo, posciache termina coll' *Enouae* nell' *a la mi re* Corda douuta al primo Tuono irregolare; Auerto però, detta Intuonazione seruir solamente al Salmo *In exitu*, quando è sottoposto all' Antifona *Nos qui viuimus*, fuori della quale deuesi intuonare, secondo ricercarà l'Antifona à lui congiunta.

Intuonazione dell' *In Exitu*.



In e xi tu Mezo punto. Il rael de Ægypto. Sospesa. Final.



do mus Iacob de po pu lo bar ba ro.

La detta Intuonazione da alcuni segnasi con la Chiaue di *F fa vt*, il che non è da farsi in modo alcuno, mercè che non più farebbe irregolare, mà bensì regolare.

Terminate già le Intuonazioni de Salmi per ciascun Tuono, parmi assai necessario per li Principianti, l'assegnare ancora le Intuonazioni delli Hinni, sotto le qua-

le quali faranno collocati alcuni altri Hinni , per non hauere Intuonatione particolare, intendo però delli Hinni composti di Versi Iambici Dimetri, po- scia che gli altri, per essere di diuerso Metro, non sono soggetti à quelle, mà bensì ad' altre Intuonationi.

## Cap. XI.

# DELLE INTUONATIONI DEGL' HINN J

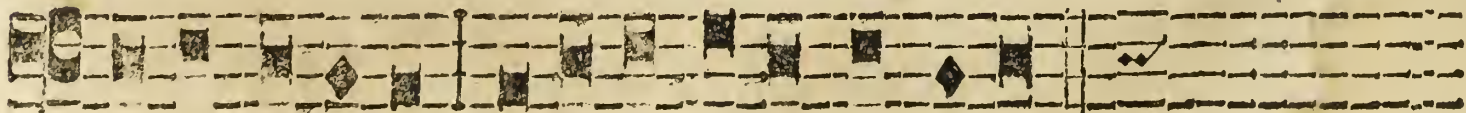
Occorrenti frà l' Anno , da seruirsi non solo  
alli Vespri , mà ancora à Matutino,  
Laudi, & Hore.

**E** Ssendo (come dissi) necessario per li Principianti, l'assegnare le Intuonatio- ni degl' Hinni, apporterò ancora tutto il Tuono intiero di ciascun di loro, accioche à chi di loro non hà la pratica, possino seruire, e questo, acciò meglio venghi lodato, e con maggior deuotione seruito il Sommo Facitore.

### I. Dell' Auuento.

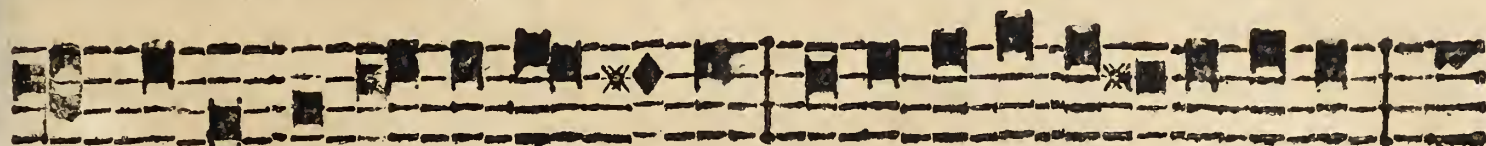


1 Cre a tor al me si derum æ ter na lux credē ti um le su re-  
2 lam lucis or to si de re, Deum pre cemur supplices, vt in di-  
3 Nūc Sāc te nobis Spi ritus, vnum Pa tri cum Fi li o, dignare  
4 Te lucis an te ter mi num rerum Cre a tor pos ci mus, vt pro tu-

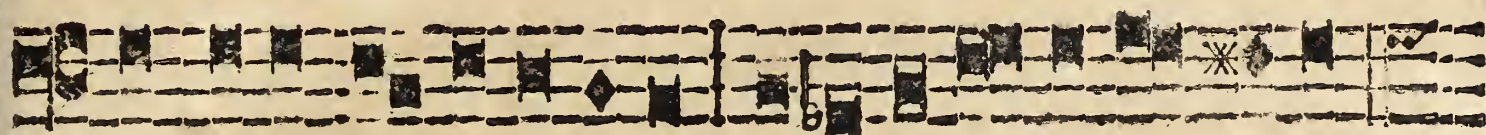


1 dēptor omnium intende votis supplicum.  
2 urnis actibus nos seruet á no cea tibus.  
3 prōptus in ge ri nostro re fu sus pe cto ri.  
4 a cle men ti a sis præ sul, & cu ro di a.

II. Altro per l'Avvento.



1 Verbū su per-nū pro- diens è Patris æ ter- ni si nu,  
 2 Iam lucis or- to si- de re Deum pre cemur supplices,  
 3 Nūc Sāc te no- bis Spi- ri tus, vnum Patri cum Fi li o,  
 4 Te lucis an- te ter- minum rerū Crea tor po scimus

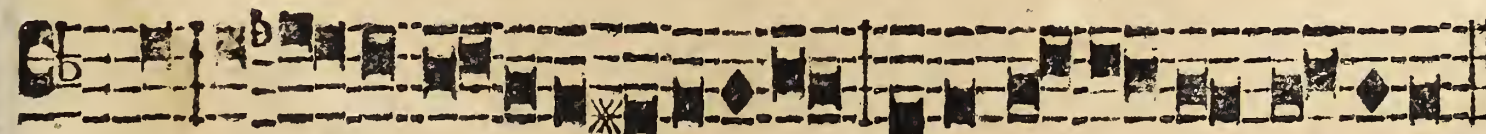


1 qui natus or- bi subuenis labente cur- su tem- po ris.  
 2 vt in di ur- nis acti bus nos seruet à nocen- ti bus.  
 3 di gna re p̄t̄optus ingeri, nostro re fu- sus pec- to ri.  
 4 vt pro tu a clemē ti a sis Præsul, & cus to- di a.

III. Della Natiuità del Signore, e di tutti li Santi.

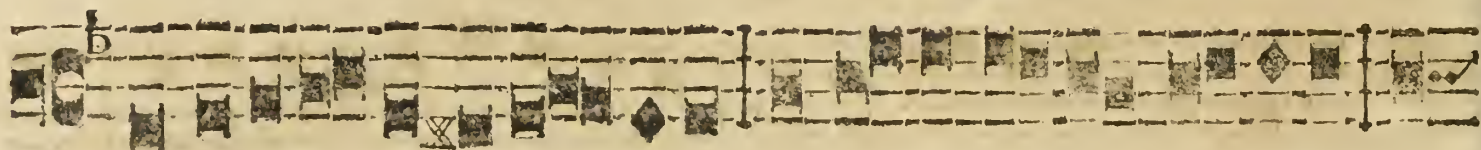


1 Ie su Re- dēptor om- nium, quē lucis ante o ri- gi-  
 2 Iam lucis or- to si- de re De- ū pre cemur sup- pli-  
 3 Nūc Sāc te no- bis Spi- ri tus, v- num Patri cū Fi- li-  
 4 Te lucis an- te ter- minum re- rum Crea tor po- sci-



1 nem Pa- rem Paternę gloriæ Pater su- pre- mus e- didit.  
 2 ces, vt in di- urnis acti bus nos seruet à no- cen- ti, bus.  
 3 o, di- gnare p̄t̄optus ingeri nostro re- fu- sus pec- to ri.  
 4 mus, vt pro tu- a cle- menti a sis Præsul, & cus- to- di a.

## IV. Del Santissimo Natale à Matutino.



- 1 A solisor- tus car- dine ad vs- que ter- ræ li- mitê, Chri-  
 2 Iam lucis or to si de re Deum pre ce- mur sup- plices, vt  
 3 Nũc sãcte nobis Spi- ritus v num Patri cũ Fi- li o di-  
 4 Te lucis an te ter- minum rerũ Crea tor po- scimus, vt

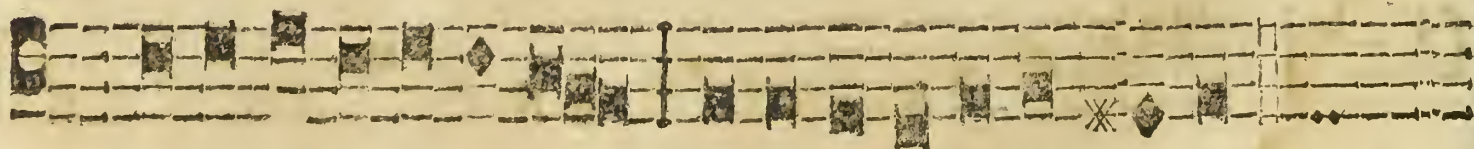


- 1 stum cana- mus Prin- cipem, natum Mari- a Vir- gine.  
 2 in diur- nis ac- ti bus nos seruet à no cen- tibus.  
 3 gna- re prõptus in- geri nõstro refu- sus pec to ri-  
 4 pro tua cle- men- tia sis præful, & custo- di a.

## V. Dell' Epifania.



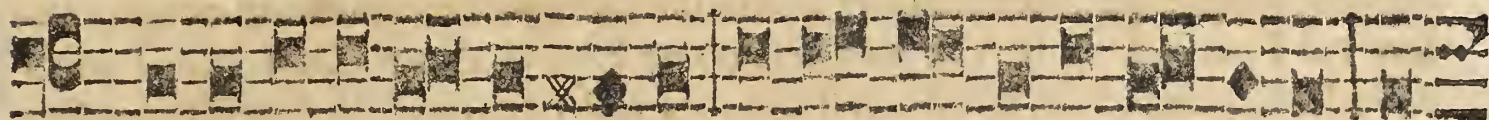
- 1 Cru delis He rodes Deum Regê ve ni re quid times? non  
 2 Iam lucis or to si de re Deũ pre cemur sup plices, vt  
 3 Nũc San cte nobis Spi ri tus, vnum Patri cũ Fi li o, di-  
 4 Te lu cis an te ter minum rerum Crea tor po scimus, vt



- 1 e ri pit mortali a, qui regna dat cęles ti a.  
 2 in di urnis ac ti bus nos seruet à nocē ti bus.  
 3 gnare prõptus ingeri nõstro re fusus pec to ri.  
 4 pro tu a clemē ti a sis Præful, & custo di a.

*VI.*

*Della Quaresima.*



1 Audi benigne Cō ditor, nostras preces cū fle- tibus, in  
 2 lam lucis orto si de re Deum pre cemur sup- plices, vt  
 3 Nūc Sācte nobis Spi ritus, v num Pa- tri cū Fi- li o, di-  
 4 Te lucis ante ter minum rerum Cre- a tor po scimus, vt



1 hoc sacro ie iu ni o fu- sas quadragena- ri o.  
 2 in di ur nis ac tibus, nos ser- uet à no cen- ti bus.  
 3 gnare prōptus in ge ri nos- tro re fu sus pec- to ri.  
 4 pro tu a clemē ti a sis Præ sul, & cus to- di a.

*VII.*

*Della Passione.*



1 Vexil la Re- gis pro- de ūt, fulget crucis mis- te- rium,  
 2 lam lucis or- to si- dere De ū pre ce- mur sup- plices,  
 3 Nūc Sācte no- bis Spi- ritus, va ū Pa tri cū Fi- li o,  
 4 Te lu- cis an- te ter- mi ū rerum Crea- tor po- scimus,

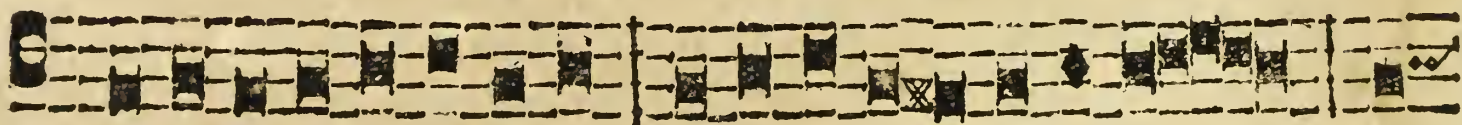


1 qua vita mor- tē per- tu lit, & mor- te vi- tā pro- tulit.  
 2 vt in di ur- nis ac- ti bus nos seruet à no cen- tibus.  
 3 dignare prōptus in ge ri nos- tro re fu- sus pec- to ri.  
 4 vt pro tu a clemen ti a sis Præ sul, & cus to- di a.

Della sopraposta Cantilena seruesi solamente nel Tempo di Passione, posciache nella Festa dell'Inuentione della Santa Croce cantasi il *Vexilla* col Tuono Pasquale, massime perche occorre in tal Tempo, e per non hauere Intuonatione propria per tal Solennità; mà nella Festa dell'Essaltatione deuesi cantare col Tuono della B. V. e non già (come vsasi in alcuni Chori) col Tuono di Passione, mercè che (come disse) il sopraposto Tuono solo deue seruire per il Tempo di Passione; oltre di che se nell'altre Feste occorrenti frà qualche ottaua costumasi cantare gl'Inni col Tuono dell'ottaua (ogni volta che la Festa non habbia Intuonatione propria) per qual cagione nella sopradetta Solennità non si cantarà il *Vexilla* col Tuono della Beata Vergine, mentre cade nella di lei ottaua?

In oltre il cantare il sopradetto Hinno col Tuono della Passione non è proprio, anzi è contrario alla Festa dell'Essaltatione, posciache abenche sia di primo Tuono à causa del Dittono giudiciale *la, sol, fa*, ad'ogni modo però è misto col secondo trasportato vna quarta sopra, atteso che quasi sempre camina per il *Fa* di *bfaH mi*, formando la terza minore col *g sol re vt*; anzi incomincia con l'Intuonatione *fa, sol, fa, fa*, corrispondente al *vt, re, fa, fa*, douuta al detto secondo Tuono trasportato vna quarta sopra, il quale (come si disse al Capitolo vndecimo di questa Parte) è destinato al pianto, e mestitia, e perciò la sopradetta Cantilena è contraria alla sudetta Solennità, nella quale per essere giorno d'allegrezza in modo alcuno non deuesi cantare, mà bensì il Tuono della Beata Vergine, si per la sopradata ragione, come ancora per essere d'ottauo Tuono, Tuono dedito al giubilo; il che siasi detto solo per sodisfare à chi si è degnato comandarmi, e non già per costringere alcuno alla di lui offeruanza.

### VIII. Della Pasqua di Resurrectione.



1 Ad regias Agni dapes; stolis a micti can di dis post  
 3 lam lucis orto si de re De ū precemur supplices, vt  
 3 Nūc sãcte nobis Spi ritus, vnum Patri cū Fi li o di-  
 3 Te lucis ante terminum rerum Creator posci mus, vt



1 transitum maris rubri Christo canamus Principi.  
 2 in di urnis ac tibus nos seruet à nocen tibus.  
 3 gnare prōptus in geri nostro re fu sus pe ãtori.  
 4 pro tu a clemē ti a sis Prẽsul, & cus to di a.

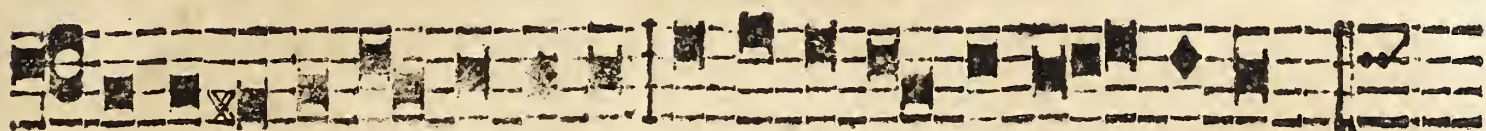


**IX.**

*Dell' Ascensione.*



1 Sa lu- tis hu manæ Sator, Iesu volup- tas cordium,  
 2 Iam lu- cis or- to si- de re Deum prece- mur supplices,  
 3 Nūc sã- ãte no- bis Spi- ritus, vnum Pa tri cum Fili o,  
 4 Telu- cis an- te ter- minum re rum Crea- tor poscimus,



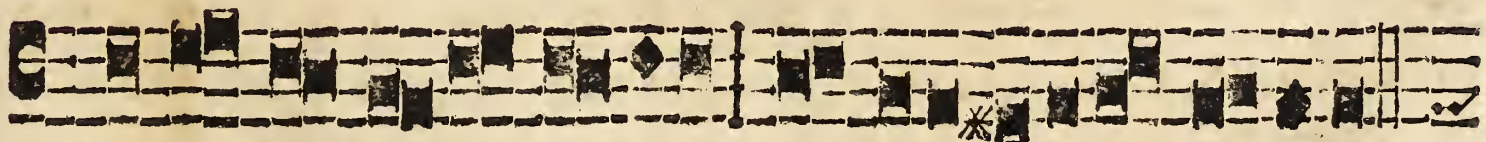
1 or bis re dē pti Conditor, & casta lux a man- ti um.  
 2 vt in di ur nis ac tibus nos seruet à no cen- ti bus.  
 3 dignare prōptus in ge ri nostro re fu- sus pec- to ri.  
 4 vt pro tua cle- menti a sis Præsul, & custo- di a.

**X.**

*Della Pentecoste.*

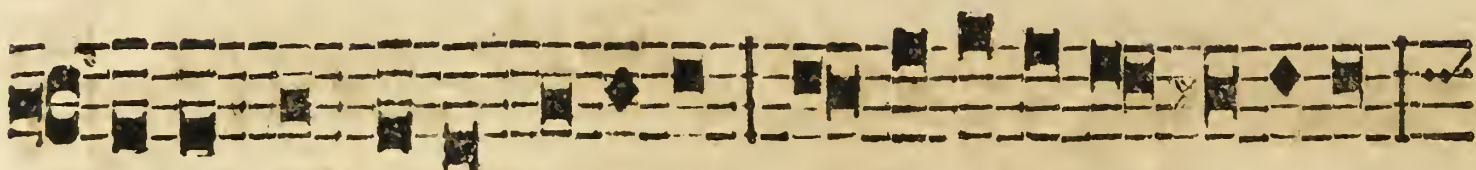


Veni Cre- a tor Spi- ritus mentes tu o rum vi- si ta

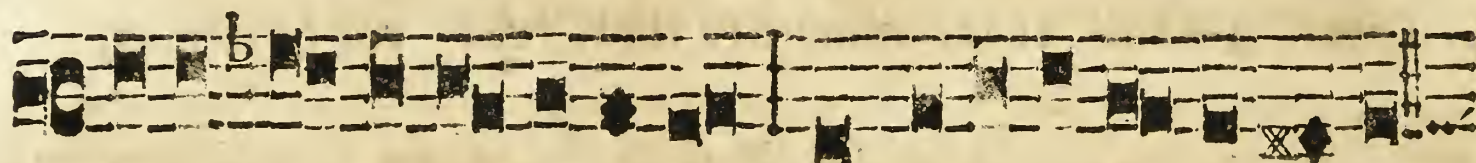


imple su- per- na gra ti a, quæ tu cre- a sti pec to ra.

## XI. Altro della Pentecoste per il Matutino, & Hore.



1 Iam Christus astra ascenderat, re- uersus unde ve nerat,  
 2 Iam lu cis or to si de re De-um prece mur sup plices,  
 3 Nūc san cte nobis Spi ritus, v- num Pa tric um Fi li o,  
 4 Telu cis an te ter minum re- rum Cre a tor po scimus,

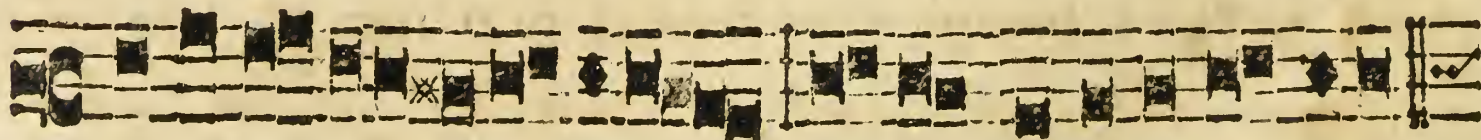


1 Patris fru- endum mune re San cto da tu rus Spi ritum.  
 2 vt in di- urnis ac tibus nos seruet à no- cen tibus.  
 3 digna re prōptus in ge ri nostro re fu sus pec to ri.  
 4 vt pro tu- a cle- menti a sis Præ sul, & cus- to di a.

## XII. Della Santissima Trinità.



1 Iam Sol re cedit i- gne us, tu lux perennis v- nitas,  
 2 Iam lu- cis or to si- de re De-um precemur sup plices,  
 3 Nunc san cte nobis Spi- ri tus, v- num Pa tri, cum Fi- li o,  
 4 Te lu- cis an te ter- minum re- rum Cre a tor po- scimus,

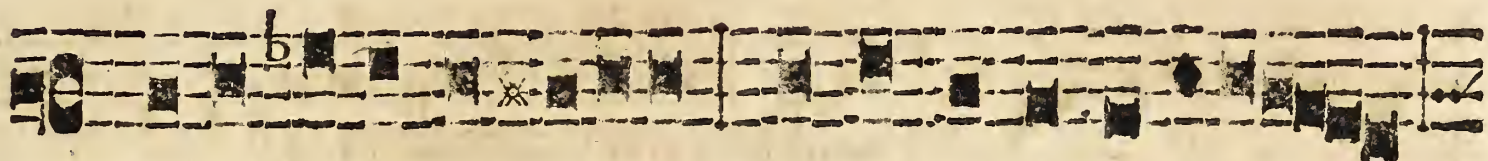


1 nostris, Be- a ta Tri- nitas, in- fun de amorē cor- dibus.  
 2 vt in di- ur nis ac- tibus nos ser uet à nocen- tibus.  
 3 dignare prōptus in- geri nostro re fu sus pec to ri  
 4 vt pro tu- a cle- menti a sis Præ sul, & cus- to- di a.

XIII. Del Corpo di nostro Signore.



Pange lingua gloriosi corporis mysterium,

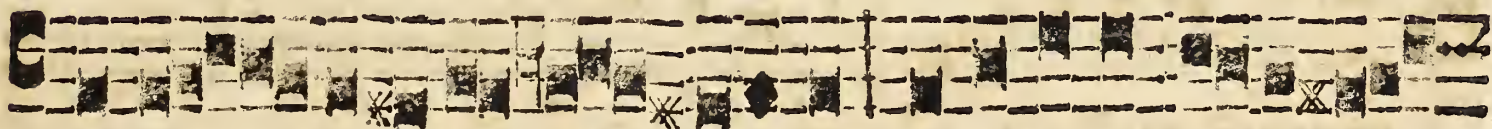


Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium



fructus ventris generosi, Rex effudit gentium.

XIV. Per le Landi, & Hore seruesi del secondo Tuono assegnato per l' Auuento, ouero del segu.

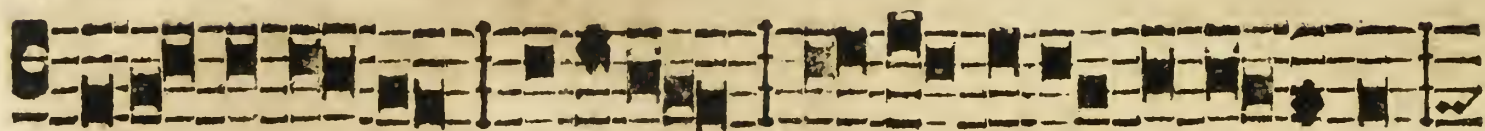


1 Verbum su- per- num prodiens, nec Patris liquēs dex-  
 2 iam lu- cis or- to si de re Deum precemur sup-  
 3 Nūc san- cte no- bis Spiritus, vnum Patri cum Fi-  
 4 Te lu- cis an- te terminū rerum Crea tor po-



1 teram ad opus suum ex- iens venit ad vi- tæ vesperā.  
 2 plices, vt in di- ur nis ac- tibus nos ser- uet à nocen- tibus.  
 3 li o, dignare prōptus in- geri nostro re- fu- sus pec- tori.  
 4 scimus, vt pro tu- a cle- men- tia sis Prę- sul, & cul- to- di a.

*XV. Delle Domeniche frà l' Anno al Vesprou.*



Lucis Crea- tor optime, lu- cem die- rú pro-ferens,



primor-di is lu- cis nouæ, mun di parás o ri- gi nem.

*XVI. Delle Domeniche frà l' Anno à Terza.*

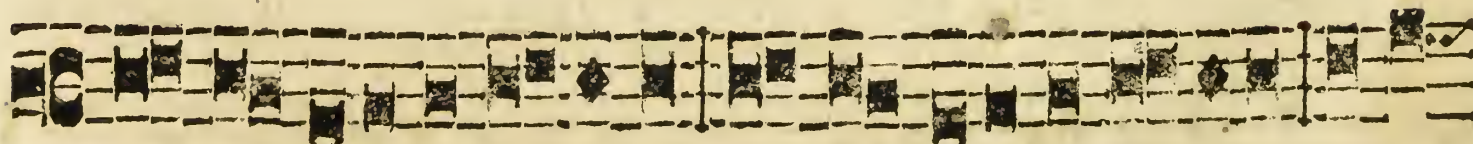


Nunc sãcte nobis Spiritus, v num Patri cù Fili o, digna-

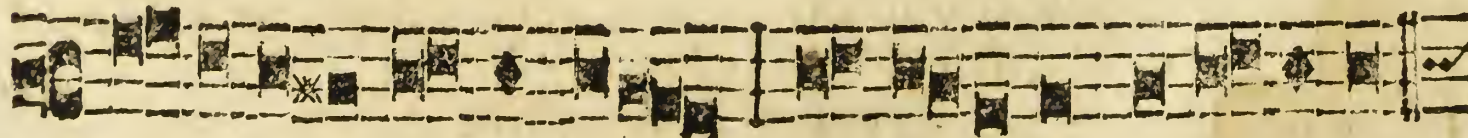


re prõptus in ge ri nostro re fu sus, pec to ri.

*XVII. Delli Sabbati frà l' Anno al Vesprou.*

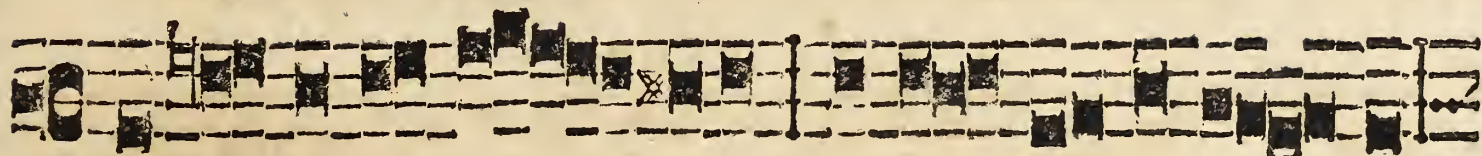


Iam Sol re cedit i- gneus, tu lux perennis V- nitas, nostris,

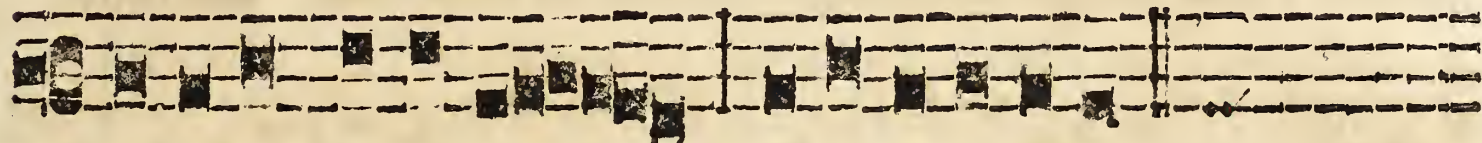


Be- a ta Tri- ni tas, in- fun de lumen cor- dibus.

*XVIII. Della Beatissima Vergine.*

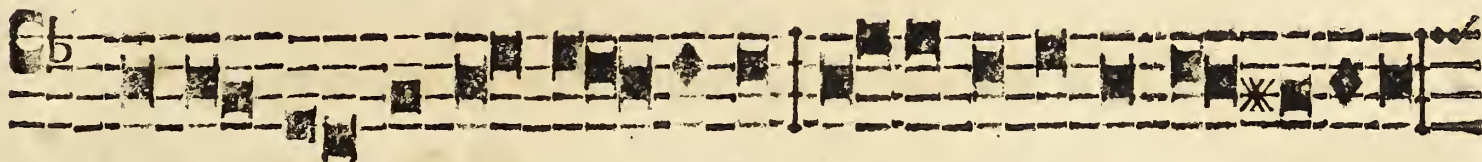


A ue ma ris stel. la, De i ma-ter al- ma,

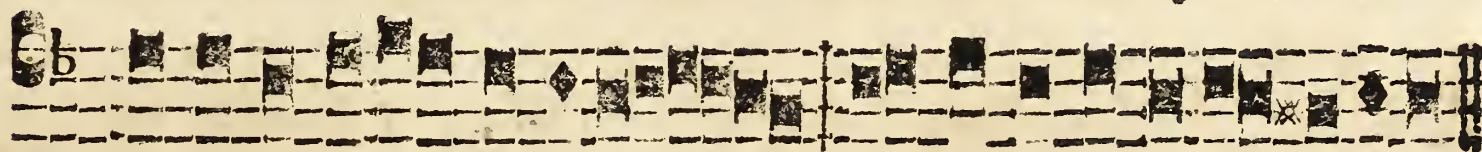


atque se per virgo, fe lix cae li porta.

*XIX. Per le Laudi, & Hore.*

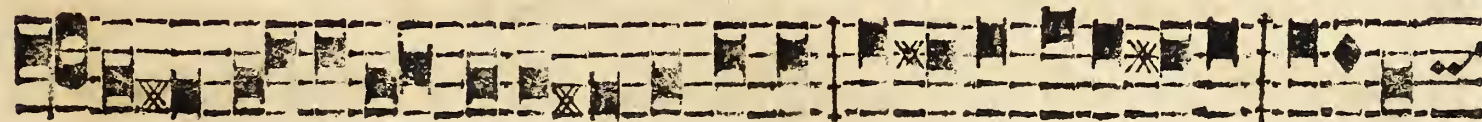


1 O Glo-ri-o sa Vir-ginū, sub limis inter si- de ra:  
 2 Iam lu- cis or to si- de re De-um precemur sup- plices,  
 3 Nūc sā- cte nobis Spi- ritus v-num Patri cum Fi- li o,  
 4 Te lu- cis an te ter- minum re-rum Creator po- scimus,



1 qui te crea uit paruum lum lac- ten te nutris v- bere.  
 2 vt in diurnis a cibus nos seruet à nocen- tibus.  
 3 di gnare prōptus ingeri nos- tro re fu sus pec- to ri.  
 4 vt pro tu a cle- menti a sis prae sul, & custo- di a.

*XX. Di San Giovanni Battista.*

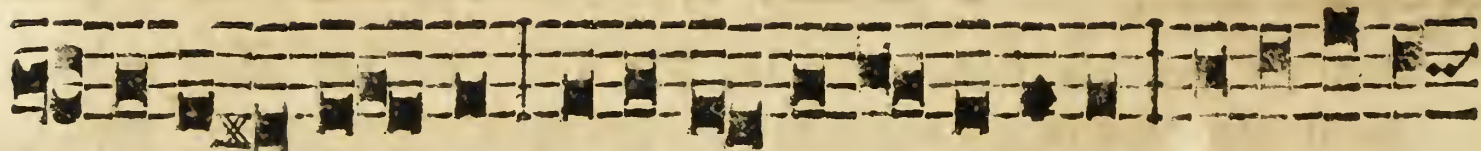


Ut queat la xis re so na re fi bris mi- ra gesto- rū famuli



tuorum, sol- ue polluti labij re, a- tum, Sāc te Io an- nes.

*XXI. De SS. Pietro', e Paolo, e Conuerfione  
di San Paulo.*



1 De co- ra lux æter ni- ta tis, auream diem be a-  
2 E gre- gi e Doct or Paule mores instru e, & nostrate-

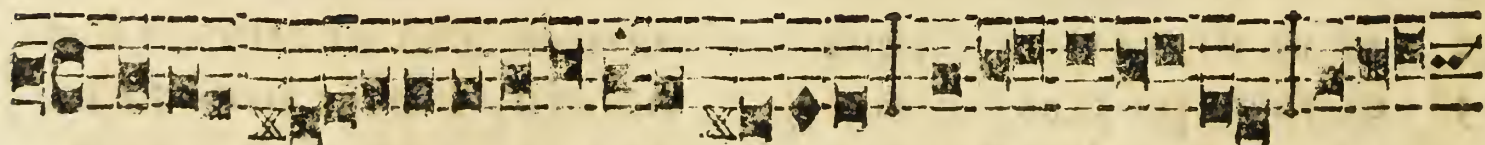


1 tis ir ri- ga uit ignibus, A- pos to- lo rum, que coro-  
2 cum pectora in cę-lum trahe: ve- la ta dū me- ri diem

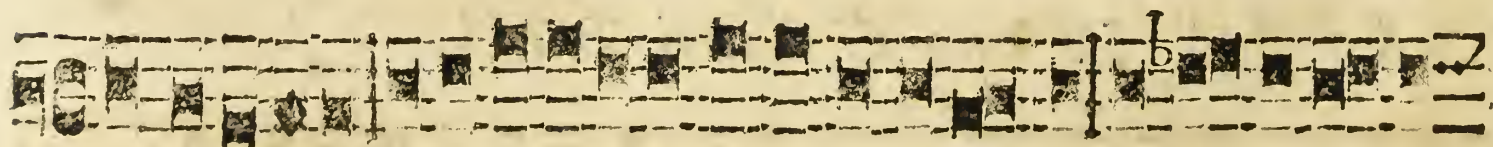


1 nat Prin- ci pes, re- is- que in astra li be- ram pādīt viam.  
2 cer- nat fides, & so- lis in- star so la re- gnet Cha ritas.

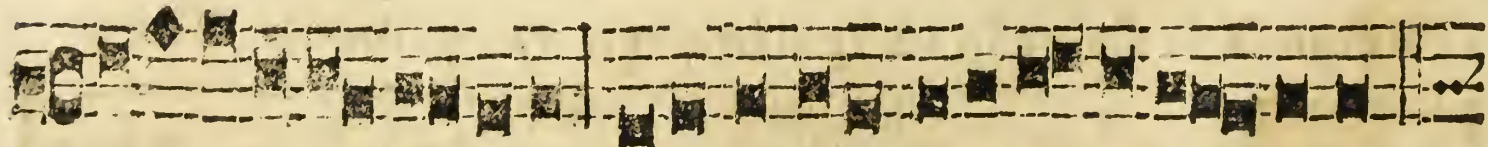
*XXII. Di San Pietro in Vincola, e Cath.*



Mi ris mo- dis repēte liber ferrea, Christo iuben- te, vincla

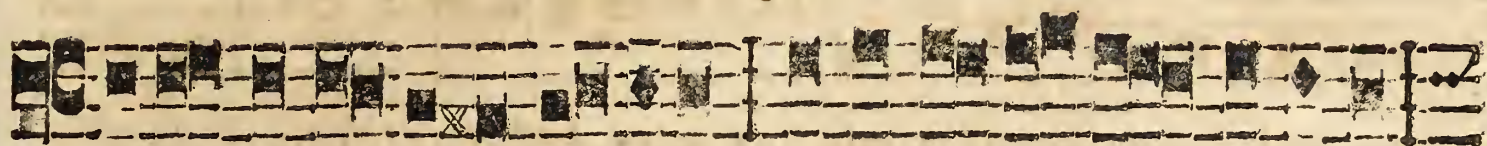


Princeps exuit, ouis ille Pastor, & rector gregis vitę recludit

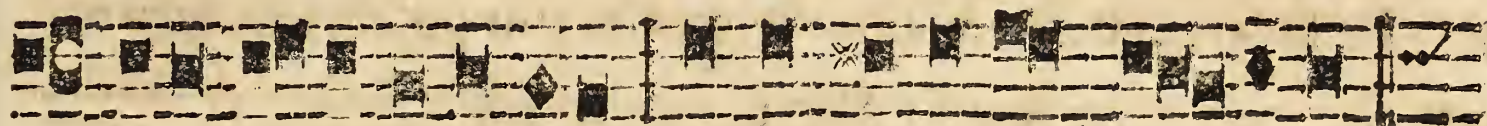


pascua, & fon- tes sacros, oues q; seruat creditas arcet lupos.

**XXIII. De gl' Apostoli alli Vesperi, e Laudi.**



Exul-tet or-bis gau-dijs: cælum re-sul-tet laudibus



Apostolorum gloriam tel lus, & Astra con-cinunt.

Per le Hore nelle Feste degl' Apostoli, si suole adoprare il Tuono del Matutino, e però parmi bene l'assegnarlo qui sotto, acciò da tutti possi praticarsi.

**XXIV. Altro per li Apostoli alle Hore.**



|                        |  |
|------------------------|--|
| 1 Æterna Christi mu-   | nera, Apostolorum gloriam, palmas, &   |
| 2 lã lucis orto si-    | dere Deũ precemur supplices, vt in di- |
| 3 Nũc sãcte nobis Spi- | ritus, vnũ Patricũ Fi li o, digna re   |
| 4 Te lucis an teter-   | minũ rerũ Creator poscimus, vt pro tu- |



|              |                              |        |
|--------------|------------------------------|--------|
| 1 hymnos de- | bitos læ tis ca- namus men-  | tibus. |
| 2 urnis ac-  | tibus, nos seruet à no cen-  | tibus. |
| 3 prõptus in | geri nostro re- fu sus, pec- | tori.  |
| 4 a clemen-  | ti a sis præful, & cus to-   | dia.   |

## XXV.

## Di San Michele Archangelo.

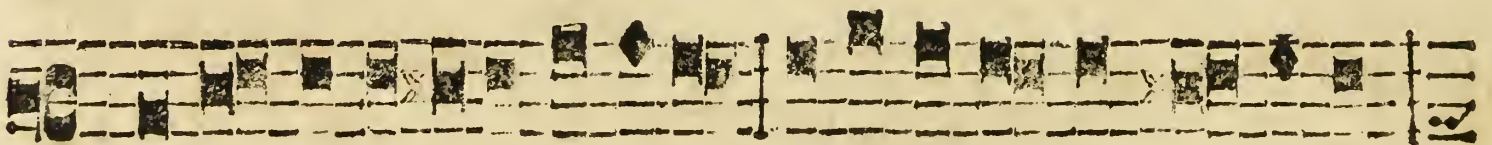


1 Te Splendor, & virtus Patris, te vita, Iesu cordium, ab o-  
 2 lam lucis orto si de re Deum precemur supplices, vt in  
 3 Nunc sancte nobis Spiritus, vnum Patri cum Fi li o, digna-  
 4 Telucis ante terminum rerum Creator poscimus, vt pro

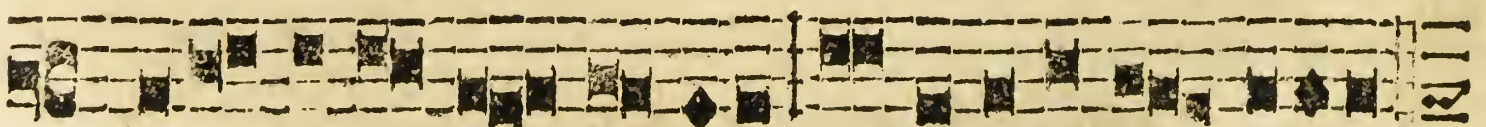


1 requi pendet tu o, lau-damus inter An-gelos.  
 2 di ur nis ac tibus nos seruet à no-cen-ti bus.  
 3 re pròptus in geri no-stro re-fu sus pec-to ri.  
 4 tu a clemen ti a sis præsul, & custo-di a.

## XXVI.

Del Padre San Francesco al primo  
Vespri, & alle Hore.

1 Proles de cæ-lo pro di jt, nouis v tens pro di- gi js,  
 2 lam lu-cis or- to si de re Deum prece-mur sup-plices,  
 3 Nunc san-cte no- bis Spi ritus, vnum Patri cum Fi- li o,  
 4 Telu- cis an- te terminum rerû Cre a- tor pos- cimus,



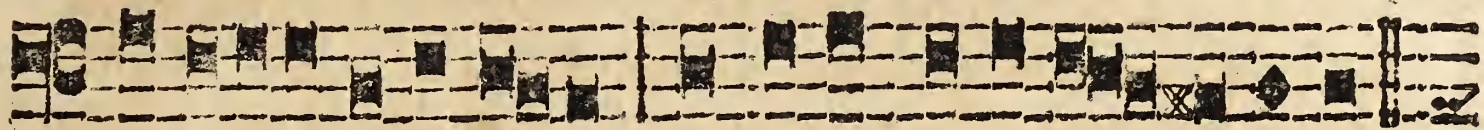
1 cælum cæcis a- pe- ruit, sic-cis mare ves- tigi js.  
 2 vt in di ur- nis ac- tibus nos seruet à no- cen tibus.  
 3 digna-re pròptus in- geri no-stro re fu sus peçtori.  
 4 vt pro tu a cle- men ti a sis Præsul, & cus- to di a.



*XXVII. Del Padre S. Francesco al secondo Vespro.*

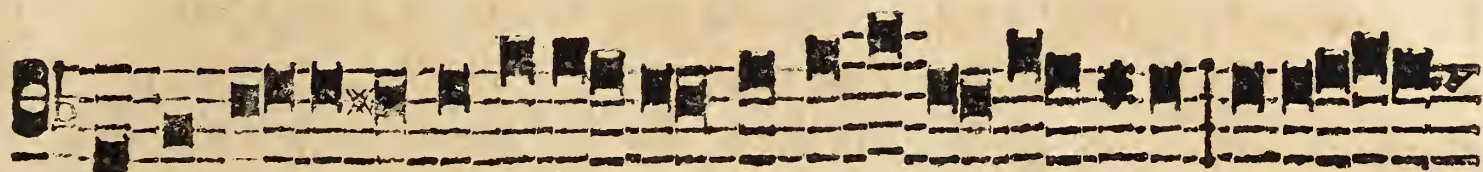


Deus morum dux Minorum Franciscus tenens bravi um,



in te ritè, datur vitæ, Christe Redemptor omnium.

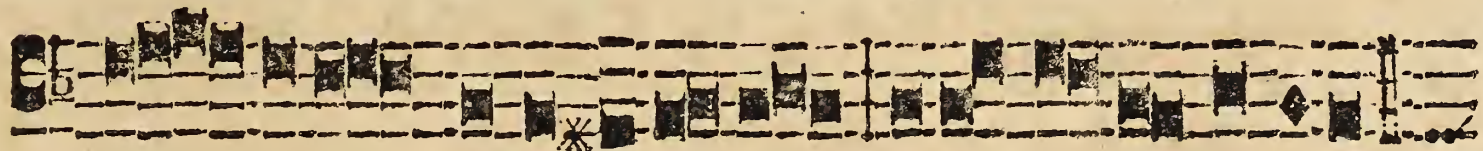
*XXVIII. Delle Stimmate del Serafico Padre.*



Crucis Christi mors Alvernae recuset mysteria, vbi

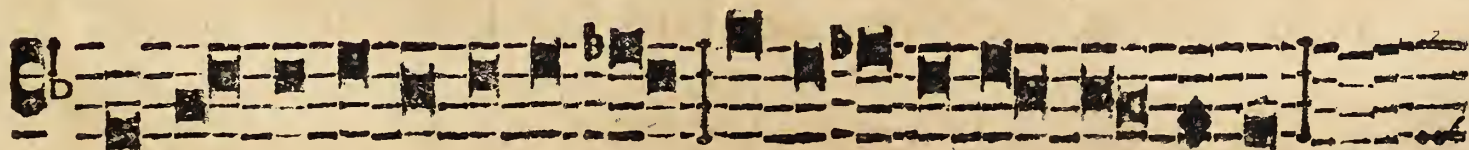


salutis æternæ dantur privilegia: dum

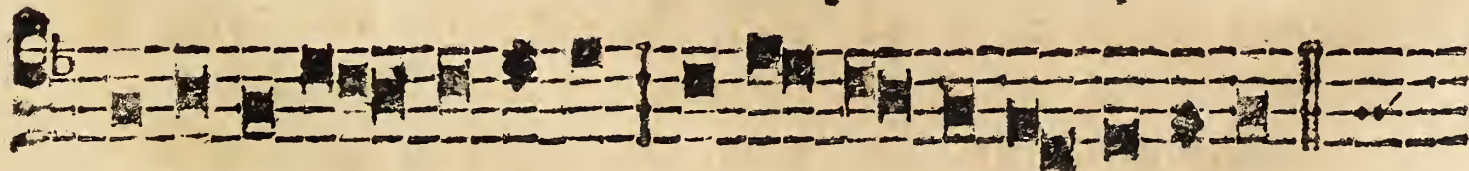


Franciscus dat lucerna Crucis sua studia.

*XXIX. De Santi dell' Ordine Serafico.*



Iam lucis orto sidera Deum precemur supplices, ut



in diurnis actibus nos servet à nocentibus.

Cantan-

Cantando alcuni la sopraposta Cantilena, nella Posizione d' *e la mi* acuto dicono *mi*, e non *fa*, il che non è da farsi in verun modo, à causa che commetterebbesi il Tritono (Dissonanza da fuggirsi) dal *fa di b fa*  $\text{H}$  *mi* al *mi* del detto *e la mi*, circa che vedasi il numero primo del ottauo Capitolo della seconda Parte, & il Cap. 14. della prima Parte al numero secondo; ò pure se vogliono questi, dire *mi* nel detto *e la mi*, deuono cantare la sopranotata Cantilena per  $\text{H}$  quadro, il che però non è da farsi, atteso che farebbe pieno di relationi false di Tritono, quali, per essere sparse per la Cantilena, ricercano, che sia cantata per *b* molle, e non già per  $\text{H}$  quadro; in oltre il dire, non douersi leggere *fa*, perche nell' *e la mi* non vi si troua, è propositione, da farsi conoscere lontani dalle vere Regole del Canto; ancor io concedo, non vi si trouare il *fa*, mà da ciò non ne siegue, non poterli leggere *fa* nel detto *e la mi*, e perciò il detto *fa* dicesi accidentale, come dissi al numero secondo del Cap. 14. della prima Parte, e poi se nel secondo *e la mi* acuto posto nella sopranotata Cantilena da questi leggesi *fa*, per qual cagione non lo possono dire ancora nel primo?

Di più replicasi da questi, che cantandosi *fa* in detto *e la mi*, si verrebbe à leggere *sol* nel *ffa vt* acuto, e che ad'vna mutatione di quarta ne seguirebbe vn'altra, il che è contrario alla regola assegnata al numero vndecimo del Cap. 15. della terza Parte.

Replica ridicola in vero, per risposta alla quale assegnarò la sopraposta Cantilena col modo di solfeggiarla, dal quale si dedurrà, se debbasi dire *sol* nel *ffa vt* acuto, e parimente se ad'vna mutatione di quarta glie ne siegua vn'altra.



Vt, mi, sol, sol, la, fa, sol, la, fa, sol, re, mi, fa, la, fa, sol, la, sol, fa, la, sol, fa,



re, fa, sol, fa, re, mi, fa, mi, re, mi, fa, sol, mi, sol, fa, la, sol, fa, mi, vt, re, mi, fa.

Dal sopranotato modo di solfeggiare la sudetta Cantilena vedesi, esser necessario fuggire il Tritono col *b* molle nell' *e la mi* acuto, e non leggerli già *sol* nel *ffa vt* acuto, come ne meno ad'vna mutatione di quarta seguirne vn'altra; anzi acciò meglio conosca la mutatione di quinta, hò assegnato il *re, mi*, qual supponesi per passare al *fa* del *ffa vt* acuto.

Non era già mia intentione il fermarmi, à discorrere sopra la sudetta Cantilena, mercè che dal detto alli sopracitati luoghi, può dedursi, come debbasi cantare, mà per aderire à chi si è degnato, farmi l'istanza, hò stimato l'apportare

portare le sopraposte ragioni, abenche però odasi da ciascuno, quanta durezza arrecchi all'orecchie il cantarla col *mi* nel detto *e la mi*, il che seruirà ancora, per comprouare la mia opinione.

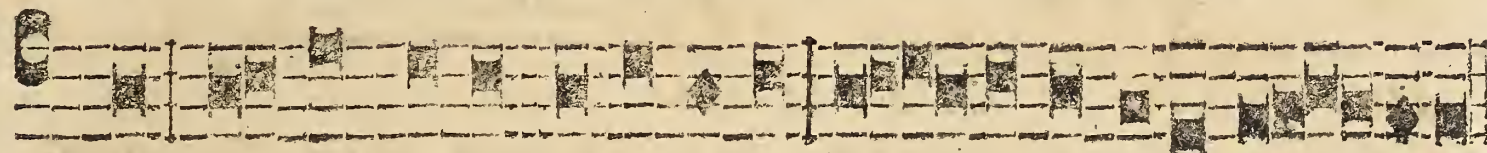
L'Hinno dell'Inuentione della Santa Croce cantasi nel Tuono Pasquale, circa che vedasi l'annotatione postasi sotto l'Hinno *Vexilla*, &c. à carte 195.

XXX.

*D' un Martire.*



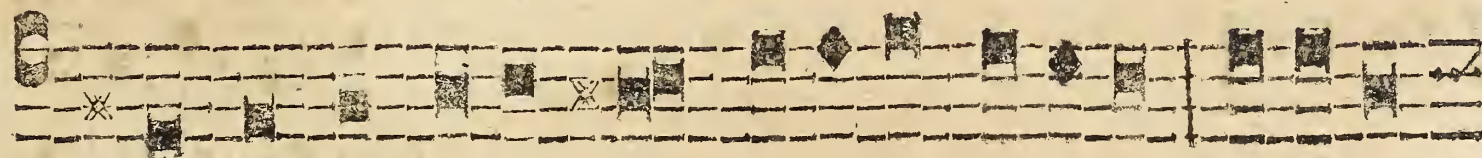
1 De<sup>s</sup>us tu- o rû mi litum sors, & coro na præ- mi.  
 2 Iam lu cis orto si dere De um precemur sup- pli-  
 3 Nunc san<sup>cte</sup> nobis Spi ri tus, vnum Patri cum Fi- li-  
 4 Te lu cis ante terminum rerum Creator po- sci-



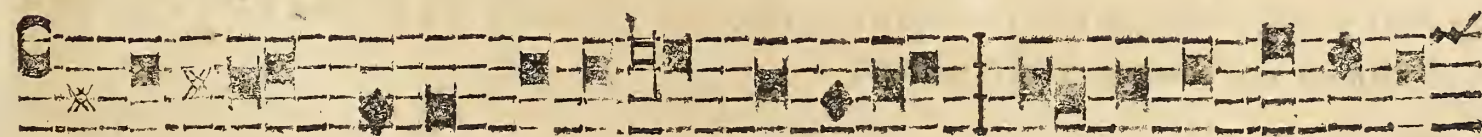
1 um, lau des canentes martyris ab- solue nexu cri- minis.  
 2 ces, vt in di ur nis ac tibus nos seruet à no cen- tibus.  
 3 o, di- gna re prôptus in geri no- stro re fu sus pe- ctori.  
 4 mus, vt pro tu a clemen ti a sis præsul, & custo- di a.

XXXI.

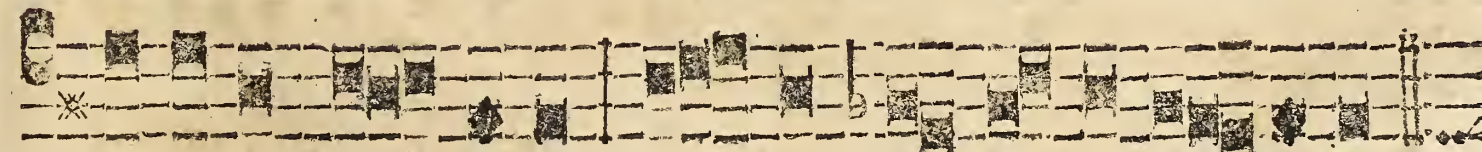
*Di più Martiri al Vespro.*



San cto rum me ri tis in cly ta gaudi a pangamus



so ci j, ges- ta que forti a; gliscés fert a nimus

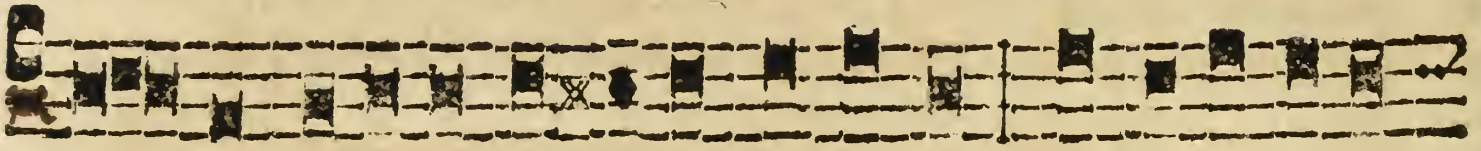


promere can- ti bus vi- cto rum ge- nus op- timum.

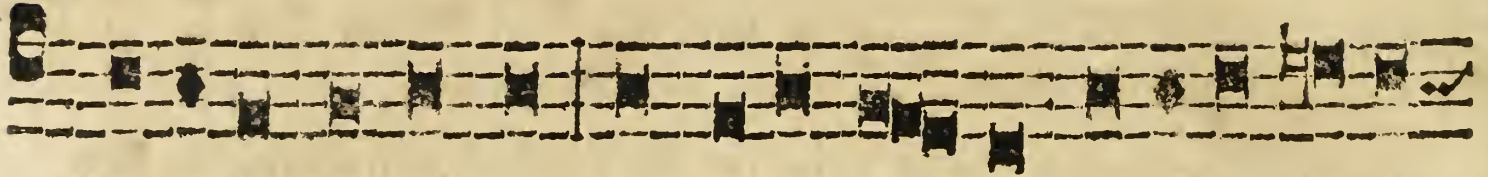
Alle

Alle Laudi, & Hore vsasi, seruire del Tuono assegnato per il Matutino nelle Feste degl' Apostoli.

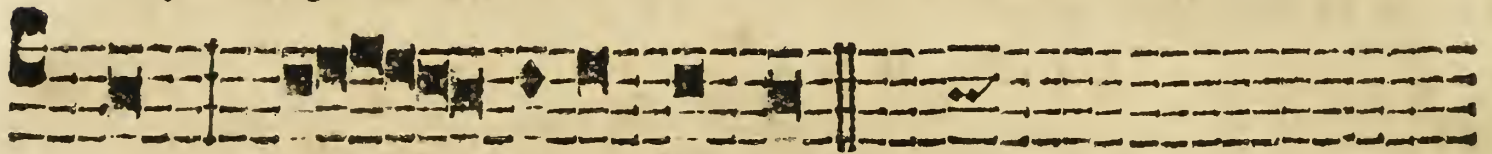
*XXXII. Delli Confessori al Vespro.*



Iste confessor Domini colentes, quem piè laudat



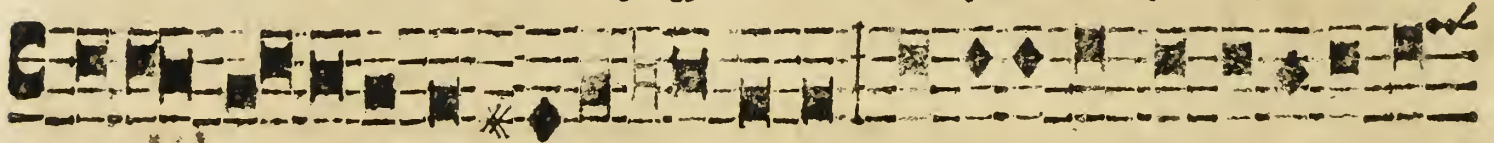
Populi per orbem: hac die latus meruit bea-



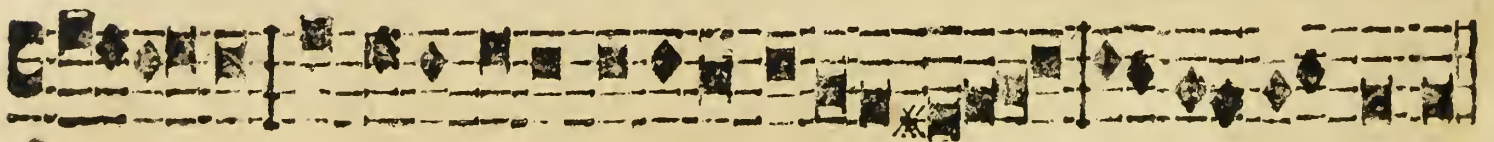
tatas scandere sedes.

Alle Laudi, & Hore seruefi del Tuono delle Vergini, come à suo luogo?

*XXXIII. Delli Confessori nel tempo di Quaresima.*



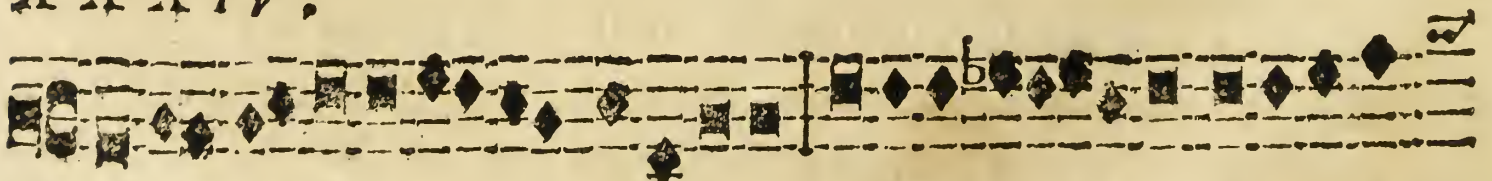
Iste Cō-fessor Domini colentes, quem piè laudat populi per



orbem: hac die latus meruit beatas scandere sedes.

Si può ancora cantare in ciascuno delli sottoposti Tuoni soliti à cantarsi nella Festa di San Pietro d' Alcantara .

*XXXIV.*



1 Petre Sol terris oriens Iberis, lucis ut spargas radios

2 Iste Cō-fessor Domini, colètes quem piè laudat populi

1 per



1 per orbē quastuo lati canimus triumpho, suscipe laudes.  
 2 per orbem, hac die latus meruit beatas scandere sedes.

*XXXV. Altro per la medema Sollelnità.*



1 Petre Sol terris oriens Ibe ris, lucis ut spargas radios per  
 2 Iste Cōfessor Domini, colētes, quē pi è lau-dāt populi per



1 orbem, quastuo laticanimus triumpho, suscipe lau-des.  
 2 orbem. hac die latus meruit be a tas scādere se-des.

*XXXVI. Delle Vergini, e Vedoue.*



1 Ie su co. rona Virginū, quē mater illa con ci pit, que  
 2 Iam lucis orto si de re De ū pre cemur supplices, ut  
 3 Nunc sãctenobis Spiritus, vnum Patri cum Fi li o, di-  
 4 Te lucis ante terminum rerum Cre a tor po scimus, ut



1 so la Vir go parturit, hæc vo ta clemēs ac ci pe.  
 2 in di- ur nis actibus nos seruet à no- cen ti bus.  
 3 gnare promptus ingeri nostro re fu sus pe ão ri.  
 4 pro tu- a cle- menti a sis præsul, & cus. to di a,

Per la Dedicazione della Chiesa usasi adoprare, ò seruirsi del Tuono del *Pange lingua* per li Vespri, e per l'hore di quello della Madonna, il che è ad' arbitrio de Cantori; onde essendo già dimostrati tutti li Tuoni delli Hinni, è bene inoltrarsi al seguente Capitolo.

## Cap. XII.

*Per intuonare qualsiuoglia Tuono secondo la di lui natura.*

- V** Edutesi le Intuonationi si festiue, come feriali delli Salmi, e Cantici, con li suoi finali per ciascun Tuono, come ancora le Intuonationi delli Hinni per ciascuna Festa si mobile, come immobile, è di douere l'assegnare vna Regola, per intuonarli come ancora qualsiuoglia altro Canto con Voce corrispondente alla di loro natura, e però è da saperli, che.
- Il primo Tuono deuesi cantare con voce soaue, & allegra, per essere atto alle parole, ch'habbiano del graue, & allegro.
  - Il secondo rappresentando mestitia, miseria, e calamità, appetisce, d'esser cantato con voce graue, e mesta.
  - Il terzo essendo atto alle parole choleriche, e piene di sdegno, bisognerà cantarlo con voce non poco seuera, & aspra.
  - Il quarto essendo atto alle parole amorose, e di piacere, deuesi cantare con voce allegra, & armoniosa.
  - Il quinto atto alla modestia, & alla solleuatione de gl'animi noiosi, ricerca esser cantato maestoso, & allegro.
  - Il sesto appetendo la pietà, e deuotione, per essere alquanto inclinato al lagrimare, dourà cantarsi con voce assai deuota, però non senza qualche poco d'allegrezza, à differenza del secondo atto solamente al pianto.
  - Il settimo inclinando assai alle minaccie, e lamenti, si cantará con voce non già allegra, e piena di giubilo, mà bensì lamenteuole, e minacciante.
  - L'ottauo Tuono ricerca dolcezza, e soauità grande, essendo di lui proprio il solleuare l'animo dell'Vditore, e perciò si cantará con soauità, e spirito, accompagnandolo col graue; onde accioche ogn'vno possi più facilmente, raccordarsi la proprietá, e natura di qualsiuoglia Tuono, qui sotto si addurranno alcuni Versi esprimenti le qualità, e nature delli detti otto Tuoni.

## Versus.

*Primum Tonum hilarem suauiter tange,  
Secundum febilem, ac arumnosum,  
Tertium acerrimum, & seuerum,*

*Quartum amorosum, & blandum;*

*Quintum incundum, & delectabilem;*

*Sextum pium, & deuotum,*

*Septimum quarimoniosum,*

*Octauum magnanimum, & felicem.*

Si che riducendosi à memoria da ciascuno li sopradetti Versi, senza errore alcuno si potrà con ogni sicurezza, secondo la di lui natura, e proprietá cantar ciascun Tuono.

2 Auerto, che li *Responsorij*, per essere destinati à svegliare li sonnolenti, dovranno cantarsi con voce viua, & allegra, che così facendo, s'incitaranno li dormigliosi, à lodare con maggior deuotione il Sommo Iddio.

Le *Antifone* ricercano, esser cantate con voce soaue, e piena di dolcezza, per incitare gl'Animi de gl'Ascoltanti alla deuotione.

Douendosi cantare l'*Introito*, di cui è proprio l'incitare i Popoli al Diuino culto, bisognerà, intuonarlo con voce preconica, e maestosa.

Gl'*Alleluia*, quali per sua natura indicano allegrezza, e giubilo, dovranno, esser cantati con voce allegra, e spiritosa.

Li *Tratti*, e *Graduali* atti solamente alla mestitia, e pianto ricercano, esser cantati con voce morigerata, e graue.

Negl'*Offertorij*, e *Communioni* deuesi procedere con voce moderata, per quanto sia possibile, posciache con questi deuesi supplicare il Grand' Iddio, ad' accettare le nostre oblationi; onde coll' eseguire le regole date si in questo Capitolo, non solamente si lodarà con ogni diligenza possibile il supremo Iddio, mà ancora si captiuaranno, & incitaranno i Fedeli á maggior deuotione, e culto Diuino.

## Cap. XIII.

### *Dell' intuonare i Canti con Voce Chorale.*

1 **A**ccadendo il più delle volte, l'incominciarsi da Cantori, ad'intuonare vn Canto à caso, e senza riguardo alcuno all' ascesa, e discesa di detto Canto, il che cagiona non poco disordine, & alsai riso à gl'Ascoltanti, à causa ò della troppa discesa, ouero ascesa, perciò è da osseruarsi da ciascuno, che.

Per intuonare vn Canto con voce Chorista commoda à tutti, deuesi prima d'intuonarlo, misurare la di lui ascesa, e discesa, gouernandosi con vna delle trè Voci Choriste, cioè *D sol re*, *F fa ut*, *a la mi re*, quali deouonsi ben spesso pigliare dalle voci dell'Organo, accioche meglio nella mente restino impresses; onde se il Cantore, col misurare il Canto con vna delle dette voci Choriste,

conosce, sia per riuscire si l'ascesa, come discesa assai commoda à tutti, potrà, con le sue voci naturali intuonarlo, mà se per il contrario fosse per riuscire assai scommodo, ò per l'ascesa, ò per la discesa, in tal caso, dourà, trasportare la di lui Intuonatione ò più alta, ò più bassa della voce naturale, secondo ricercarà la di lui ascesa, ò discesa; come per gratia d'Essempio, douendo intuonare vn Canto di primo Tuono perfetto, prima d'intuonarlo, dourà pigliare la voce Chorista *D sol re* estremo inferiore di detto Tuono, e se conosce, che per arriuare al *d la sol re* estremo superiore di detto Tuono, sia commoda la voce Chorista, dourà intuonarlo nella voce naturale del *D sol re*; mà se per sorte ascendesse il Canto sopra il *d la sol re* due, ò trè Note (il che à tutti riuscirebbe assai scommodo per il troppo ascendere) bisognerà, trasportare l'Intuonatione più bassa della sua voce naturale, il che è da farsi, regolandosi dalla voce Chorista; perciò per renderlo à tutti commodo, e senza stidore alcuno, sarà meglio intuonarlo nella voce di *C fa vt*, ouero di *BH mi* (secondo ricercarà l'ascesa), col raffigurarsi, esser la voce di *C fa vt*, ouero *BH mi* quella del *D sol re*, perche così facendo, l'estremo superiore di detto Canto non passerà la voce naturale di *d la sol re*, ouero *e la mi* acuto, riuscendo queste ordinariamente alquanto commode à tutti.

Se poi per il contrario il Canto descendesse quattro, ò cinque note sotto il *D sol re*, sarà necessario, trasportare l'Intuonatione di detto *D sol re* più alto, che è dire, all'*E la mi* graue, ouero al *F fa vt* (secondo richiederà la discesa), col raffigurarsi, nella mente, che detto *E la mi*, ò *F fa vt* sia la voce di *D sol re*, posciache col trasportarlo alle dette Positioni, riuscirà assai commoda la di lui discesa.

2 Auerto, douersi praticare la medema regola, per intuonare li Canti di qualsiuoglia Tuono; si che in ristretto, per intuonare con voce commoda, e grata à gl'Ascoltanti qualsiuoglia Canto, è di douere, prima d'intuonarlo, misurare, mediante alcuna delle sopradette voci Choriste, la di lui ascesa, e discesa; è vero però, ricercarsi ancora alcune altre osseruationi, delle quali, appartenendo più tosto al Chorista, che al Cantore, per essere quello ordinariamente più pratico nel Canto di questo, me ne riferbo il discorrerne al Cap. 14. della presente Parte.

3 Non è da tralasciarsi il dire, che non tutti li Tuoni si delle Antifone, e Canti, come delli Salmi si cantano nelle voci naturali delle sue Positioni, mà bensì trasportati, ch'è più, e ch'è meno, per il che quiui s'alsegnerà vna Regola, per trasportare li Canti per ciascun Tuono, quale seruirà per li Canti non eccedenti il suo Diapason, ouero ottaua, posciache eccedendo, deuesi seruire della regola data si di sopra al numero primo; onde notasi, che delli Tuoni de Salmi altri non vi sono, che il primo, quarto, e sesto, quali cantansi nelle sue voci naturali, mà gl'altri tutti deouonsi trasportare, imperciocche l'Intuonatione del secondo, abenche incomincij nel *C fa vt*, trasportasi al *D sol re*, per



renderlo più spiritoso, col raffigurarsi nella mente, essere il *D sol re* la voce di *C fa ut*;

Quella del Terzo Tuono trasportasi vna terza à basso; onde doue douerebbe cantare con la voce di *g sol re ut*, cantasi con quella dell' *E la mi* graue, col prefigersi, essere l' *E la mi* la voce di *g sol re ut*.

Il quinto Tuono cantasi trasportato vna quarta sotto, cioè in *C fa ut*, supponedo, che sia la voce di *F fa ut*.

Il settimo parimente trasportasi vna quinta sotto, cioè in *F fa ut* graue, raffigurandosi, essere questo la voce naturale del *c sol fa ut*.

L'ottauo finalmente cantasi trasportato vna terza sotto, che è dire, in *E la mi* graue, prefigendosi, essere il detto *E la mi* la voce naturale del *g sol re ut*, il che è concesso, à farlo, per ridurre si questo, come gl'altri Tuoni d' vna voce Chorista commoda alle voci di tutti, imperciocche sarebbe difficilissimo, e non senza stridore grande il cantarli nelle sue voci naturali.

Non resta però, che da alcuni trasportasi al *D sol re* l'ottauo Tuono, al pari del secondo, il che (con pace di tutti) parmi totalmente contrario alla natura del detto Tuono, po sciache l'ottauo Tuono (come si disse al Capitolo duodecimo della presente Parte) deue, esser cantato con soauità, e dolcezza grande, per essere destinato, à solleuare l'animo dell' Vditore, doue per il contrario il secondo atto al pianto cantasi con voce mesta, e lagrimeuole; oltre di che, se l'ottauo Tuono douesse cantarsi nella medema voce del secondo, non occorrerebbe, formarlo con la Chiaue di *c sol fa ut* destinata alla parte acuta, mà bensì con quella di *F fa ut* douuta alla parte graue, nella quale formasi il secondo Tuono; adunque se l'ottauo Tuono formasi nella parte acuta à differenza del secondo, perche cantarlo nella medema Voce del secondo? dunque il trasportarlo al *D sol re* non è cosa lodeuole da farsi, e conseguentemente meglio sarà, trasportarlo all' *E la mi* per terza maggiore, col toccare il  $\times$  del *F fa ut* douendosi cantare con più allegrezza, di quello si fa il secondo; qualunque volta però la voce dell' Organo sarà più alta della Chorista, si trasportarà al *D sol re* per terza maggiore, & il secondo Tuono al *C fa ut* per terza minore.

4 Nelle Antifone, & altre Cantilene non è da osservarsi la sopradata Regola per li Salmi, mercè che quelle ricercano, esser trasportate più, ò meno di questi, leuati però il primo, secondo, terzo, quarto, e sesto Tuono (abeneche meglio sarebbe, cantare il Terzo trasportato al *D sol re*, & il secondo all' *E la mi*, acciò restassero più commodi al Cantore, e più grati à gl'Ascoltanti) e questo deuesi praticare in riguardo della di loro asceta; onde per cantare senza stridore il quinto Tuono, deuesi (come dissi di sopra delli Salmi) trasportare vna quarta sotto, cioè al *C fa ut*, col prefigersi nella mente, essere il detto *C fa ut* la voce naturale del *F fa ut* Cadenza finale delli Canti di quinto Tuono.

Il settimo deuesi trasportare vna quinta sotto, cioè al *C fa vt* raffigurandosi, che il detto *C fa vt* sia il *g sol re vt* Cadenza finale del settimo Tuono.

Li Canti finalmente d'ottauo Tuono, sarà bene, il trasportarli vna terza sotto, cioè in *E la mi*, col supporre, che il detto *E la mi* sia la voce naturale del *g sol re vt* Cadenza finale delli Canti d'ottauo Tuono; si che non solo nel presente Capitolo si è insegnato il modo d'intuonare li Canti continenti solamente la sua perfezione, & eccedenti, mà ancora li Salmi con la voce Chorista commoda si alla voce del Cantore, come anco grata all'orecchio dell'Ascoltante.

## Cap. XIV.

### *Dell' Officio del Chorista.*

1 **C**ostumandosi, in qualsiuoglia Choro destinare vn Direttore, ò Chorista del Choro (se si brama, isfuggire le confusioni), parmi bene, l'assegnare alcune offeruationi, da praticarsi da qualsisia Chorista, se brama, non insorghino nel Choro disordini, e dissonanze, con le quali in vece d'incitare i Fedeli alla deuotione, si prouocano al riso, e però.

Il Chorista bramoso, di regere il Choro con vniformità, & vnione di voci, deue regolare qualsiuoglia Canto con voce assai commoda si alli Cantanti, come ancora grata all'orecchie de gl'Ascoltanti, e perciò fa di mestieri, misurare il Canto con li seguenti trè Punti.

2 Prima è di douere, hauer riguardo al corpo matteriale del Choro, posciache se il detto Choro sarà rissuonante, deuesi intuonare il Canto con voce mediocre; mà se per il contrario il Choro sarà occupato di voce, sarà d'vuopo, principiare il Canto con voce sonora, e spiritosa, per supplire col Canto all'imperfezione del Choro.

Il secondo Punto è, douersi misurare il Canto con le voci de Cantanti; impercioche hauendo questi voci di testa, alte, e stridenti, dourà, incominciarsi il Canto con voce assai spiritosa; mà se per il contrario hauranno voci di petto, gutturali, e basse, per isfuggire il stridore à questi non concesso, deuesi intuonare il Canto con voce assai graue; se poi le voci de Cantanti fossero di numero quasi vguale si in altezza, come in bassezza, sarà bene il cantare con voce mediocre commoda à tutti; onde in ristretto, deuesi intuonare il Canto con voce commoda à quella parte de Cantanti, che eccede l'altra in quantità, e qualità di voce, posciache così facendo, questi sostentaranno il Canto, coll'assupplire all'inabilità de gl'altri.

Auerta ancora il Chorista, che non hauendo Cantanti pratici, e sicuri nel Canto, in tal caso deue, regolare il Canto, e misurarlo con l'abilità della sua propria voce, per poter ben sostentare, e guidare si il Canto, come ancora li Cantanti.

Il terzo Punto da osseuarfi dal Chorista è, l'hauer riguardo all'altezza, e bassezza delle voci dell' Organo, quando occorre, cantar qualche Canto, col framezarui il Suono, imperciòche già si sà benissimo, trouarsi Organi vn più alto dell'altro; onde se la voce dell'Organo sarà più alta della voce Chorista, sarà necessario, trasportare li Canti vn Tuono, ò duoi (secondo il bisogno) più à basso, e se per il contrario la voce dell'Organo sarà più bassa della Chorista, si trasportaranno li detti Canti vna voce, ò due (secondo ricercarà la di loro ascesa, e discesa) più alta; il Chorista adunque, se brama, rendere il Canto commodo alli Cantanti, e grato à gl' Ascoltanti, dourà considerate, & offeruare li detti trè punti, da quali assieme vniti pigliarà vna voce commoda à tutti, il che però ricerca vna pratica grande nel Canto, e perciò nell'antecedente Capitolo, dissi, riserbarmi il discorrere delli detti trè Punti in questo Capitolo, come che il Chorista per l'ordinario deue, esser più pratico in questo delli Cantanti.

3 Haurasi dal Chorista la consideratione nel misurare la voce, per intuonare vn Canto, ricercasi ancora l'auertire altri Punti, se viue desideroso, di vietar li disordini; onde parmi bene, che douendosi dalli Cantori destinati, ad'intuonare li Canti, principiare qualche intuonatione (stante che ordinariamente non sono così Pratici nel Canto, come il Chorista) da questo se gli dia la voce della prima nota della Cantilena, che è da principiarsi, posciache così facendo, non occorrerà, alzare, ò abbassare la di loro intuonatione, ne meno s'incorrerà nel pericolo, nel quale pur troppo alle volte si cade, che vn Cantore non ceda all'altro, dal che ne nascono ben spesso dissonanze grandissime.

Ciò fatto, non dourà in alcun modo il Chorista, partirsi con l'occhio dal libro, acciòche se li Cantori poco pratici sbagliassero dalle voci del Canto, senza commettere dissonanza alcuna possi suggerirgli la voce della nota seguente.

4 Intuonandosi vn Canto da vn solo, e che per disgratia lo intuoni, ò più alto, ò più basso di quello ricercasi, ò pure con voci false, non deuesi ripigliar dal Chorista il Canto, mentre l'altro profeguisce l'Intuonatione con voci false, mà bensì aspettare, che il Cantore sia arriuato alla prima pausa, & all' hora poi ripigliarlo nella voce Chorista, perche così facendo, starà lontano dalle dissonanze, nelle quali incorrerebbe, à ripigliarlo, mentre l'altro l'intuona.

5 Se per sorte vn Canto richiedesse, esser cantato per  $\text{♩}$  molle, ouero per  $\text{♩}$  quadro, e che il Choro, ò Cantori diuersamente dalla sua natura lo cantassero, purchè non insorgano dissonanze, e disordini, sarà meglio, il lasciar profeguire nel modo incominciato, che il volerlo ridurre al suo naturale, mentre potrebbero causarfi disordini; mà se poi il Chorista conosce, poter facilmente con la sua voce guidare il Choro, e ridurre il Canto al suo naturale, sarà cosa lodeuole il farlo.

6 Incaricasi il Chorista, à far offeruare vn'esatto silentio in Choro, acciò pron-

ramente rispondasi senza fallo veruno si all' Hebdomadario ( quando occorre ) come ancora alli Cantori, e perche ancora è di douere, che ciascuno senza astrazione, ò diuagatione di mente reciti con la maggior deuotione, che sia possibile l' Officio, come insinua Bernardo libro quarto Cap. octauo. *Cum ad psallendum, siue orandum in Ecclesiam intraueris, fluctuantium cogitationum tumultus exterius relinque*; parimente è costretto, à far salmeggiare in voce commoda à tutti senza stridore, ouero sommissione alcuna di voce, col formare il suo mezzo punto, e lasciar terminare vn Verso, prima d' incominciare il seguente, posciache così facendo si adempirà l' obbligo, ch' hà ciascuno, dell' Officio Diuino, e ne sarà lodato con maggior honore il Sommo Facitore, & al Popolo si arrecherà maggior deuotione; oltre di che ricordasi ciascuno del detto di Girolamo Santo *in psal. Quod enim faciunt Angeli in Caelis, hoc Monachi faciunt in terris*, e se li Angeli auanti la tremenda Maestà dell' Altissimo temono, e tremano, di che rimprouero faranno degni quelli, che con tanta fretta, e confusione recitano l' Officio Diuino? il che forse non farebbero, se si ricordassero della sentenza fulminatagli dal detto Girolamo: *maledictus homo, qui facit opus Dei negligenter*; di più col salmeggiare pausatamente, non così presto stancasi ciascuno, e più facilmente sostentasi la voce, impercioche pur troppo alle volte ( per non dire ben spesso ) sentesi in alcuni Chori, salmeggiare con tanta fretta, e confusione de Versi, che non già sembrasi vn Choro, mà bensì ( à dirla ) vna Sinagoga, con che cagionasi non solamente riso, e scandolo al Secolo, mà ancora obligatione à salmeggianti, di ridire l' Officio, mentre col non lasciare, terminare vn verso, prima d' incominciare l' altro, si viene à tralasciare alle volte in tutto il corso dell' Officio Diuino la quantità di due, ò trè Salmi almeno.

7 Deuesi ancora dal Chorista offeruare, di vniformare, e misurare il tempo del Canto secondo le Sollennità, e Feste, impercioche deuesi fare differenza da vna Festa di prima Classe ad vna di seconda, come pure da vn Doppio al Semidoppio, e Feria, il che pur troppo in alcuni Chori offeruasi poco, impercioche ò che sembra, esser giorno feriale, e sarà solenne, ò pure festiuo, e sarà feriale, con che non già induce si l' Ascoltante alla deuotione, mà bensì al scandalizarsi, oltre che di questo ne sarà sempre incolpato il Chorista, aspettandosi à lui l' ordinare il Choro.

8 Offerui il Chorista ( quando occorre, cantare con la corrispondenza dell' Organo ) il non alzare, ò abbassare l' Intuonatione de Salmi, ò Hinni fattasi dalli Cantori, mà bensì proseguire il primo Verso del Salmo, ò strofa dell' Hinnno nella di loro voce, per isfuggire le confusioni; impercioche alle volte, anzi ben spesso li Cantanti prima di lasciar ripigliare l' Intuonatione dal Chorista, incominciano, à proseguire il Canto, dal che ne nascono dissonanze grandissime; dopo hauer poi ripigliata la detta Intuonatione, potrà vniformare il secondo verso del Salmo, ò strofa dell' Hinnno alla voce del Organo, e così

così vietarà le confusioni, e ne meno farà palese à gl' Ascoltanti la poca pratica de Cantori; però perche dal regularsi nel sopradetto modo ne nasce qualche dissonanza, sarà bene per vietarla à fatto, darsi dal Chorista la voce dell' Intuonazione del Salmo, ò Hinno corrispondente alla voce dell' Organo alli Cantori, prima d'incominciarla, che così facendo, non occorrerà alzare, ò abbassare il secondo Verso del Salmo, ò strofa dell' Hinno, ne meno si manifesterà al Popolo l' inhabilità de Cantori.

9 Auerta il Chorista, quando intuonasi da alcuno vn Canto, abenche fuori della Voce Chorista (perche non rendasi difficile, ò per l' ascesa, ò per la discesa il profeguirlo nella medema voce) sarà cosa lodeuole, seguirlo nella medema voce, posciache così facendo, al Popolo non si manifesterà l' errore del Cantore, e lui gliene douerà restare obligato; terminato poi che sarà il Canto (se douerà regolare Verso, ò Salmo) potrà, anzi douerà, dare la voce alli Cantori, per l' intuonazione del Verso, ò Salmo nella voce Chorale.

10 Per vltimo è da notarsi dal Chorista, il non permettere ad'alcuno, ripigliare prima di lui li Canti, mercè che bisognerà, seguirlo la di lui voce, per vietare le Dissonanze, ò pure che lui ripigliando con voce diuersa, dimostri à gl' Ascoltanti la poca pratica di quello nel Canto, dal che ne nascerebbe e dissonanza, e riso, oltre di che andrebbe à pericolo, col seguirlo la ripiglia del primo, di cadere in qualche stridore, ouero in sommissione di voce non à tutti concessa.

Per essere molte le offeruationi da hauerfi dal Chorista, giudico bene, per non essere prolisso, tralasciarne alcune, delle quali col mezo d' vna lunga pratica ne potrà venire in cognitione.

## Cap. X V.

### *Dell' Officio dell' Organista.*

**P**ER regolare li Canti, non solamente al Chorista ricercasi l' hauer cognitione, e pratica grande nelle voci dell' Organo, mà è di douere ancora, che l' Organista sia pratico nel Canto, acciò possi senza dissonanza veruna suonare, e lasciare in Tuono qualsiuoglia Canto; onde perche alle volte trouansi Organisti pratici bensì, e ben fondati nel Canto Figurato, mà per il contrario senza cognitione del Canto Fermo, sarà bene, esserui sempre trà l' Organista, e Chorista vna reciproca corrispondenza, quale seruirà, per vietare i disordini, e scansare le dissonanze, posciache ciò non facendosi, il più delle volte l' Organista restane deluso, mentre molti Canti, massime nelle Mes-

se Cantate, terminano il primo Verso in Cadenze medie, ò irregolari, quali non permettono, il conoscere di che Tuono siano detti Canti, & in qual Corda deuno, terminarsi con l'Organo; oltre di che ben spesso trasportansi detti Canti, à fine di renderli più commodi à Cantori; perciò sarà bene (come dissi) esserui trà di loro vna reciproca corrispondenza.

- 2 Prima d'incominciarsi à cantare, deuesi dal Chorista assegnarsi nelle mani dell'Organista vna nota di tutto quello deuesi cantare, ò pure dargliela in voce, coll'assegnargli, in qual Corda debba terminare qualsiuoglia Canto, posciache con questa vietarà le confusioni, che spesse volte potrebbero inforge-re, massime perche ben spesso li Cantori intuonano li Canti con voce più alta, ò più bassa, ouero in qualche Semituono, il che non solo è difficile, da ripigliarsi dall'Organista, mà cagiona ancora qualche difficoltà, à ripigliare in Choro il secondo Verso, e perciò abenche li detti Cantori intuonino con voce fuori della Chorale, ò con voce falsa, dourà l'Organista non già regularsi dalla di loro intuonatione, mà bensì secondo la nota datagli dal Chorista, che così facendo, senza confusione alcuna si profeguirà il Canto, col non rec-care al Popolo ammiratione alcuna, mentre che ciascuno degl' Ascoltanti, per poco pratico che sia si del Canto, come del Suono, discerne benissimo le Dissonanze, & ancora il non vniformarsi il Suono al Canto.
- 3 Se per sorte, ò per dimenticanza dell' Chorista, ò per la scarsezza del tempo non fosse all' Organista consegnata ò in voce, ò in carta la terminatione di ciascun Canto, dourà terminare la suonata da farsi dopo l'Introito in vna delle seguenti Corde *de la sol re, F fa ut, & ala mire*, tutte trè voci Choriste, dalla qual terminatione dourà poscia il Chorista regularsi, per incominciare l'Intuonatione delli *Chirie*, & il simile ancora dourà praticarsi auanti l'Intuonatione del *Credo* (se occorre) e di tutti gl' altri Canti Metrici, in caso che l'Organista non sia stato auisato, in qual Corda debba terminare per ciascun Canto; quale però dourà procurare subito, che gli venghi consegnata la suddetta nota, per poter proseguire con più sicurezza in lasciare la voce per la ripiglia del Choro, stante che (come dissi di sopra) il più delle volte li primi Versi si delli *Chirie*, come *Gloria, Credo*, & altri Canti Metrici terminano in Cadenze medie, ò irregolari.
- 4 Auerti l'Organista, qualunque volta haurà, da sonare dopo il fine di ciascun Salmo, ripigliare la Cadenza finale del Salmo già cantato con la suonata da farsi, posciache così facendo, corrisponderà alla voce Chorale, coll'vniformare ancora il Suono al Canto, il che sarà non poco grato all' orecchio de Circostanti.
- 5 Non vi mancano Auttori, quali hanno insegnato, in qual Corda debbasi suonare ciascun Canto, mà per essere questo assai difficile da praticarsi, hò giudicato bene il tralasciarlo; impercioche per guidare, e regolare con voce comoda à tutti va Choro, è necessario, hauer riguardo alli trè punti assegnati

nel precedente Capitolo, imperciòche alle volte in vn Choro dourà lasciarsi vn Canto in vna Corda, quale in altro Choro non potrà cantarfi nella medema voce, ò per l'altezza, ò bafsezza dell'Organo, ouero per la qualità delle voci de Cantanti, ò pure per il rifuono, ò occupatione del corpo matheriale del Choro, si che rimettesi il far lasciar li Canti dall'Organista al giudicio, e pratica del Chorista, quale coll'osseruare li sopradetti trè punti, non potrà punto sbagliare, e regularà con commodità grande alle voci de Cantori qual si sia Canto.

## Cap. XVI.

*D'alcuni errori, ne quali alle volte s'incorre.*

**T**Rouansi ben spesso alcuni, che pretendono, essere stimati per Maestri, & à pena sono Scuolari, quali douendo cantare vn salto di terza, ò di quarta, & altri, v' infrapongono le note da vn' estremo all' altro, come per gratia d'Elsempio, douendo cantare il salto di terza *re, fa*, in vece di cantarlo incomposto, che è dire, senza nota alcuna frà li duoi estremi, vi pongono il *mi*, col dire *re, mi, fa*; similmente hauendo da cantare vn salto di quarta, come farebbe, *ut, fa*, vi pongono il *re, mi* frà li duoi estremi *ut, fa*, con dire, che rende più delicatezza all' orrecchio dell' Ascoltante; mà non conoscono questi poco accorti, per non dire poco pratici, che distrugono il salto, imperciòche non deuesi dire più salto, mà bensì terza, ò quarta composta, quale se li Compositori del Canto hauessero voluto comporre, cioè infraporui le note medie, non haurebbero formato il salto, oltre di che mostrano voler correggere il Compositore forsi forsi più pratico nella Theorica del Canto di loro; in conclusione qualsiuoglia salto deuesi cantare puro, e schierato, cioè spiccare semplicemente li di lui duoi estremi, il che non solo non deroga al Compositore, mà ancora fà conoscere per ben pratico, e sicuro il Cantore, quale però deuesi spiccare non con empeto, mà delicatezza, e gratia.

**T**rouansi altri ancora, quali vogliono, che le note del Canto Fermo siano battute, quasi con viti, posciache dicono questi, è proprio al Canto Fermo il batterle, e spiccarle con tanta forza, la qual cosa è degna di biasimo, ne mai sognata da gl'Inuentori del Canto Fermo, è ben vero, che ciascuna nota deuesi spiccare, e non strascinarsi, come fanno altri, mà però con gratia, e non con tant' empeto, e forza, quasi che vogliono virtare con la voce; ne dall' Ethimologia istessa del Canto Fermo siegue, douersi fare, mà solamente de-

nota, douerfi cantare con granità, e deuotione, e con misura vguale di tempo à differenza del Figurato, contro l'opinione falsa d'alcuni, quali nel Canto Fermo ammettono l'inugualità di tempo, il che non è da concedersi, posciache non darebbersi differenza alcuna da questo al Figurato, del che veda si al Capitolo decimo della prima Parte, oue diffusamente si disse.

3 Altri ancora si trouano persuasi da quattro regole di Canto superficialmente à memoria imparate, saper ben cantare, mà da loro non vengono considerati gl'accidenti occulti, quali ben spesso trouansi nel Canto Fermo, come accade il più delle volte ne Tritoni, alcuni de quali deuono scansarsi col  $\text{♩}$  molle, altri col  $\text{♩}$ , secondo ricerca la natura del Tuono, nel quale stanno racchiusi, del che diffusamente si disse al Capitolo ottauo della seconda Parte; come ancora accade nelli Tuoni trasportati, ò per causa di qualche Diapente, ò Diatesaron imperfetto, ò superfluo ricercato dal senso delle parole, quali accidenti non soglionfi assegnare ne libri Choralis, mà ricercasi bensì vn'esatta osseruatione acquisita da vna lunga pratica, e da studio non ordinario da farsi da chiunque brama, saper ben cantare; si che al Cantore, oltre l'hauere buoni fondamenti nella Theorica accompagnati da vna gran pratica nel Canto, ricercasi ancora, l'hauere vna esatta osseruatione non solo alla natura del Tuono, mà ancora al senso, affetto, & effetto delle parole, mediante la quale farà sicuro, non solo di saper ben cantare, mà ancora di star lontano dalle dissonanze, e durezze improprie, e non concesse alla natura del Tuono, & al senso delle parole.

4 Vlasti da alcuni nel tempo, che Chiesa Santa proibisce il cantare l' *Alleluia*, quando deuesi cantare vna Cantilena continente nella terminatione la parola *Alleluia*, dire *In aeternum*, ouero *Dicit Dominus*, il che in modo alcuno non è da praticarsi nel Canto Fermo, come dice l'Illuminato al Cap. 21. del terzo libro, abenche ciò sia concesso alle volte nel Canto Figurato, per terminare l'Harmonie, e Cantilene, quali nella parola *Alleluia* contengono per lo più quantità grande di note à causa de gl' Intrezzi, Fughe, Risposte, Imitationi, e Cadenze finali del Tuono nella detta parola *Alleluia* còtenute, mà bensì quelle note, che dourebbero cantarsi con la parola *Alleluia*, si cantaranno con l'ultima sillaba del Canto, in caso però, che l'ultima sillaba della Cantilena non resti, e termini nella Corda finale del Tuono; imperciocche in tal caso iui deuesi terminare, senza cantare alcuna delle note sopraposte alla parola *Alleluia*; è ben vero però, che se alla detta parola saranno assegnate solamente quattro note, per essere quattro le di lei sillabe, abenche l'ultima sillaba del Canto resti, e termini nella Cadenza finale del Tuono, potranno cantarsi con l'ultima sillaba del detto Canto.

5 Parimente ancora vlasti da alcuni, cantare, col muouere il Capo, le mani, e piedi, in somma tutto il corpo, quasi vogliano cantare con qualsiuoglia parte del corpo, ouero con la bocca fanno moti sì sgarbati, che muouono ciascuno



de circostanti al riso, ò pure con voce tanto strepitosa, e sforzata, quasi che vogliano con la lor propria voce superare quelle de gl'altri Cantanti, dal che cagionasi non solo crudezza grande all'orecchie de circostanti, mà ancora non poco fastidio, e disturbo à gl'altri Cantanti; imperciocche col sforzare la voce, accrescono, ò diminuiscono le voci, ò note del Canto, dal che nascono grandi dissonanze, mercè che danno il  $\text{H}$  quadro, doue ricercasi il  $\text{b}$  molle, & il  $\text{b}$  molle, oue si richiede il  $\text{H}$  quadro; in somma mutasi da questi tali in tante crudesse, e dissonanze la natura del Canto. Auerta perciò ciascuno, cantare senza mouimento alcuno del corpo, senza sforzo di voce, e senza mori sgarbati della bocca, perche ciò facendo, qualsisia Cantilena farà per riuscire assai diletteuole, dolce, e soaue, & à gl'Ascoltanti apportarà grato, e dolce piacere.

6 Bramandosi cantare senza dissonanza veruna, deuesi da ciascuno auertire, di proferire le sillabe con accenti proprij, e naturali, perche ben spesso trouansi alcuni, quali douendo proferire vna Vocale, la mutano in vn'altra, come sarebbe, se douendo spiccare l'A, dicessero E, ò pure in luogo dell'I proferissero l'O, ouero V, il che cagiona riso à gl'Ascoltanti; Altri parimente si trouano, quali pretendendo abbellire, & adornare il Canto, non si vniformano con gl'altri Cantanti, in proferire le sillabe, mà bensì le antepongono, ò postpongono, dal che ne nasce qualche poco di dissonanza, mentre vno cantarà per essemplio con la Vocale O, e l'altro con V, il che non deuesi in modo alcuno praticarsi, mà bensì vniformarsi si col tempo, come ancora con le parole. Alle volte aneora, anzi ben spesso sentesi, da alcuni replicare la parola, già per l'auanti pronunciata, nel qual errore questi tali incorrono, ogni volta che sopra vna sillaba d'vna parola vi si trouano assai note, come per Essemplio cantandosi l'Antifona *Hec dies, quam fecit Dominus, &c.* sotto l'ultime note della Cantilena replicano di nuouo in e già pronunciate per l'auanti, come nel fine della *Regina Cali* nel terminare l'*Alleluia*, replicano *Alleluia*, circa à che tralascio, l'apportare altri Canti, ne quali questi nuouo Correttori del Canto cadono in simil errore, quale deuesi isfuggire da tutti, se bramano star lontani da qualsiuoglia Dissonanza, che pur troppo formasi, col replicare il Canto in guisa tale, stante che da vno cantasi con vna sillaba, e da gl'altri con diuersa.

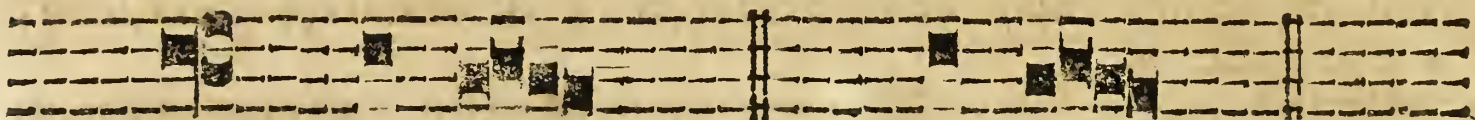
7 Cantandosi in alcuni Chori l'Antifona *Aue Regina Celorum*, (quale è di quinto Tuono imperfetto à causa delli duoi Diatessaron ascendenti *ut, re, fa*, formati dal *C fa ut* al *F fa ut*, mà però misto perfetto col Sesto) mutasi la terza specie del Diatessaron à loro douuta nella prima; imperciocche nella nota posta in *E la mi* graue sopra la parola *Ex qua*, come ancora sopra la seguente *Super* in vece di dire *Mi*, dicesi *Fa*, come si vede nel qui sotto notato Essemplio.



Ex qua.

su per.

Il che non è da farsi in modo alcuno, mercè che mutasi (come dissi) la terza specie del Diatessaron nella prima, mà deuesi leggere, e cantare *Mi* nelli detti *E la mi*, perche così dicendo, non variasi punto la detta terza specie, ne meno si muta la natura del Tuono, il che appare nel sottoposto Essempio.



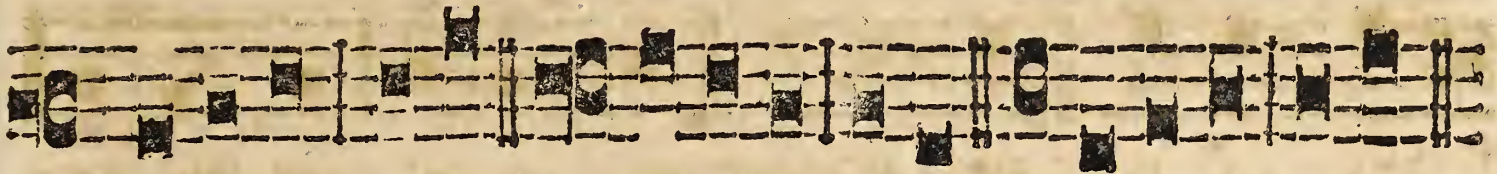
Ex qua.

su per.

Dal sopradetto potrà ciascuno, conoscere, come deuesi regolare nel cantare altre Cantilene, cioè considerare le specie ricercate alla di loro formatione; impercioche ancora nel cantare l' *Asperges*, (& altre Cantilene di settimo Tuono includenti il Diapason à loro destinato) nel *ffa ut* acuto posto sopra la parola *Domine* pongono alcuni il  $\times$ , e così facendo, mutano il di lui Diatessaron, impercioche in vece di cantarlo della prima specie, lo mutano nella terza, il che non è da farsi in modo alcuno, mà di questo basti, seruendo il detto *sin' hora* di lume sufficiente, per scansare tali errori.

- 8 Trouansi alcuni, quali nel cantare le Cantilene, non fanno distintione veruna dalle Cadenze regolari, & irregolari sparse per le Cantilene all' altre Note, ò Figure de detti Canti, quasi che (come pur troppo è vero) cantino alla cieca, e non con altro fine, che di terminare, il che non è da farsi, mà bensì hauer riguardo grande alle dette Cadenze, con auertire (come si disse al numero secondo del decimo Capitolo della prima Parte) di sostentare al doppio dell' altre la penultima figura, ò nota delle dette Cadenze, per poscia formare la pausa douuta doppo dette Cadenze, e ciò serue non solo per denotare le dette Cadenze, mà per dare ancora maggior forza, e gratia al Canto, e non fare come alcuni, fermarsi semplicemente alla pausa, senza dar segno veruno di Cadenza, il che non di lode, mà bensì di biasimo è degno, impercioche pare, che iui si fermino semplicemente per respirare, mà non già per formare le Cadenze; accioche però ciascuno possi con facilità grande, conoscere tutte le Cadenze regolari de gl' otto Tuoni, giudico bene, il dire, che le Cadenze regolari di ciascun Tuono sono quattro, cioè vna per estremo del Diapente, la terza stà collocata nel mezzo di detto Diapente, e la quarta diceasi quella, quale trouasi nell' ultimo estremo del Diatessaron corrispondente al primo del Diapente, il che quì sotto appare.

I 2 3 3 4                      I 2 3 3 4                      I 2 3 3 4



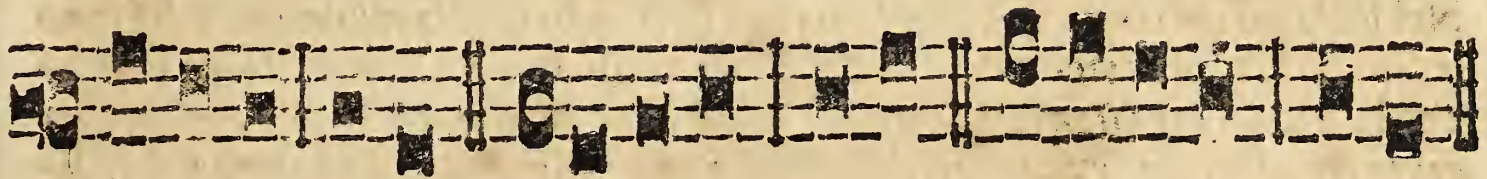
*Cadenze del Primo Tuono.                      Del Secondo.                      Del Terzo.*

I 2 3 3 4                      I 2 3 3 4



*Del Quarto.                      Del Quinto.*

I 2 3 3 4                      I 2 3 3 4                      I 2 3 3 4



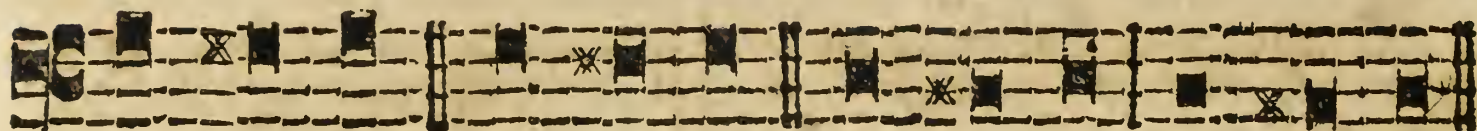
*Del Sesto.                      Del Settimo.                      Dell' Ottavo.*

Vedutesi già le Cadenze regolari de gl'otto Tuoni, resta il discorrere delle irregolari, quali altre non sono, che le Cadéze destinate ad'vn Tuono collocate in vn'altro, come sarebbe, se in vna Cantilena di primo Tuono vi fossero alcune Cadenze del terzo, del quarto, e quinto, e così discorrendo, queste si direbbero irregolari, mercè che regolarméte non si ricercano alla formatione del primo Tuono.

Già che si discorre delle Cadenze, trouo necessario il dire, che alle volte, anzi ben spesso nella penultima figura, ò nota di dette Cadenze ricercasi il X, il che però è da intendersi delle Cadenze in seconda, che è dire, delle Cadenze, le figure delle quali sono in Positioni contigue, come si vedrà nel sottoposto Essempio.

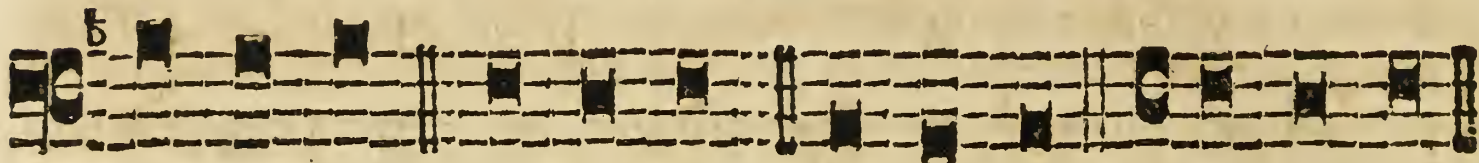
Disse alle volte, anzi ben spesso, perche le Cadenze, che per penultima nota tengono il mi, non richiedono il detto X, essendoui già naturalmente il H quadro equiualete al detto X; si che tutte l'altre Cadenze in seconda, eccettuata la sopradetta, ricercano nella penultima nota il X, come si vede nelli sottoposti Essempij.

## Cadenze , che ricercano il X.



La, sol, la, sol, fa, sol, mi, re, mi, re, vt, re,

## Cadenze , che non richiedono il X.

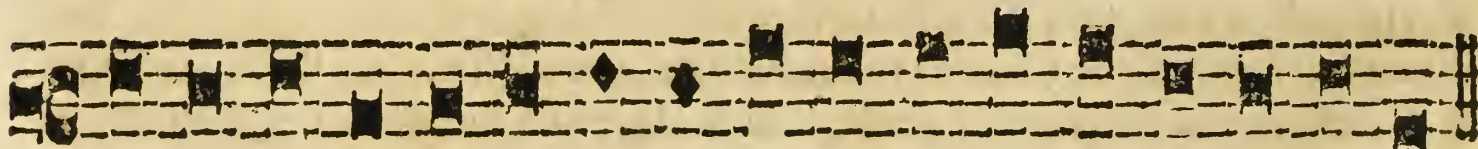


Fa, mi, fa, fa, mi, fa, fa, mi, fa, fa, mi, fa,

Auerto, che quello dicesi delle sopraposte Cadenze, intendesi ancora dell'altre collocate in Positioni diuerse dalle sopranotate; si che in ristretto tutte le Cadenze in seconda ricercano nella penultima figura, ò nota il X, leuatane la Cadenza *fa, mi, fa*, ouero *fa, la, fa*, come di sopra.

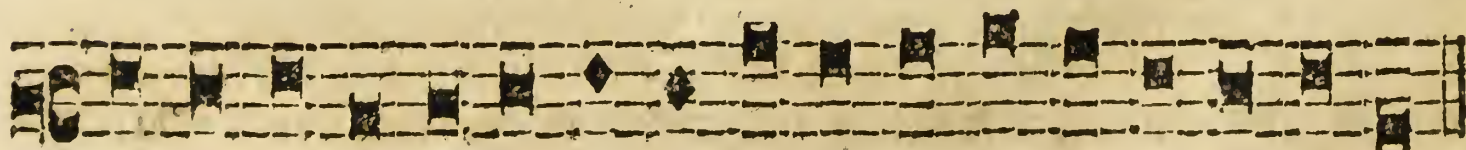
6 Nel solfeggiare trouansi alcuni, quali occorrendo fare la mutatione, si fanno lecito farla fuori di tempo, il che in alcun modo non è da concedersi; poscia che la mutatione (stante il detto di Guido, *non fit mutatio, nisi necessitate cogente*) deuesi fare in mancanza delle note dell'Essacordo, ò Scala, impercio che qualunque volta la Scala è sufficiente, non è da farsi la mutatione, occorrendo poi farla, deuesi fare nell'ultime note, ò estremi della Scala, dopo le quali il Canto eccede, ò trapassa l'Essacordo, e se occorre farla ancor per salto, farà bene, e non già incominciarla, prima che il Canto esca fuori dell'Essacordo; accioche però il detto meglio intendasi, addurrò quiui vn'Essempio, dal quale s'impararà à scanfare tal'errore.

## Solfeggiamento cattiuo.



La, sol, la, mi, fa, sol, re, vt, fa, mi, fa, sol, fa, la, sol, la, re.

## Solfeggiamento buono.

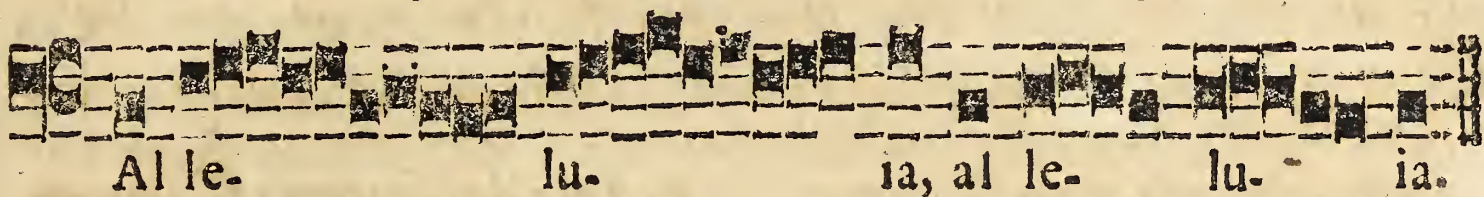


La, sol, la, mi, fa, sol, la, sol, fa, mi, fa, sol, fa, la, sol, la, re.

10 Non è da trascorrersi l'auertire, che ciascuno nel cantare deue andar guardando, da non spezzare il senso delle parole, posciache alcuni per respirare fuori di tempo, si fanno lecito à proprio capriccio formare le pause, doue à lor piace, e non già doue si deue, con che si rompe il senso delle parole, errore, nel quale ben spesso s'incorre, e massime ne Salmi, ne quali alle volte non formansi i mezi punti, e pause, oue si ricercano.

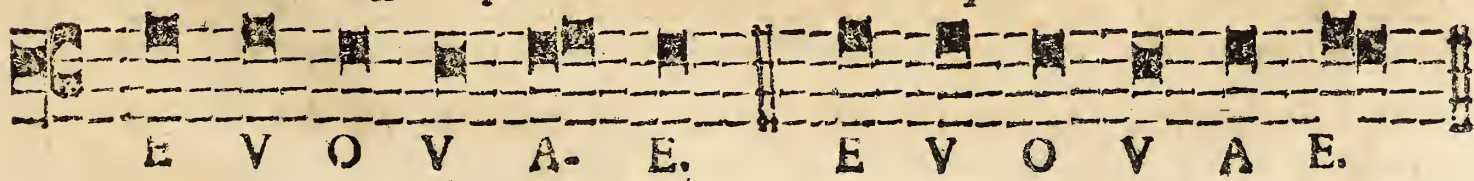
11 Resta ancora per vltimo di dire, che ricercasi, hauer riguardo alle note legate, ò vogliamo dire, Neume, quali denotano, essere sopraposte tutte ad'vna sillaba sola, e non già à sillabe diuerse, dal che si deduce, douersi sempre cantare con la medema sillaba, sinche le Figure, ò Note sono legate, e ciò praticasi ne Libri fatti secondo le vere Regole; ma per essere meglio da tutti inteso, addurrò il quiui sottotonato.

*Essempio.*



Dal quale vedesi, che la sillaba *le* ricerca esser cantata con le dieci sopraposte, note, per essere tutte legate, e non già à proprio capriccio deuesi sottoporre alle sudette Note ancora la sillaba seguente, il che similmente è da dirsi dell'altre Neume, ò Note legate susseguenti; al che se ciascuno haurà particolar'attenzione, non ne insorgeranno confusioni, che alle volte pur troppo s'odono, cioè che da vno cantasi con vna sillaba diuersa da quella del Compagno, il che cagiona dissonanza grandissima. Il sudetto auertimento mi dà motiuo, di riprendere certi vni, quali per non essere pratici delle dette Neume, confondono alcuni *Finali*, ò *Evouae* delli Tuoni, e ne distruggono altri, quali con arte sono stati da gl'Inuentori del Canto Fermo composti; quelli, che da questi tali vengono confusi, sono duoi destinati al primo Tuono, col porre vno in luogo dell'altro, senza hauer riguardo all'Intuonatione dell'Antifona, come si disse al numero secondo del secondo Capitolo della presente Parte, quali vedòsi nel primo de sottoposti *Essempij*; ne cōfondono altri duoi destinati al quarto Tuono con l'vltimo delli da assegnarsi nel secòdo sottotonato *Essempio*, mercè che in luogo de primi sempre cantano l'vltimo de sudetti; parimente ancora ne confondono vno del Settimo col secondo de gl'apportati al terzo sottoposto *Essempio*, cantando il primo in luogo del secondo, e questo in luogo di quello, il che non è da farsi in modo alcuno, per non pregiudicare alle di loro Intuonationi.

*Primo Essempio con Finali del primo Tuono.*



*Secondo*

*Secondo Essemplio con Finali del quarto Tuono.*



E V O V A E. E V O V A- E. E V O V A E.

*Terzo Essemplio con Finali del Settimo Tuono.*



E V O V A E. E V O V A E.

Li *Finali*, ò *Euouae*, che da questi sono distrutti, per non hauer riguardo alle Neume, ò Note legate, sono vno del terzo Tuono, e l'altro del settimo, quali vedonsi nel seguente Essemplio.

*Finale del terzo Tuono.*

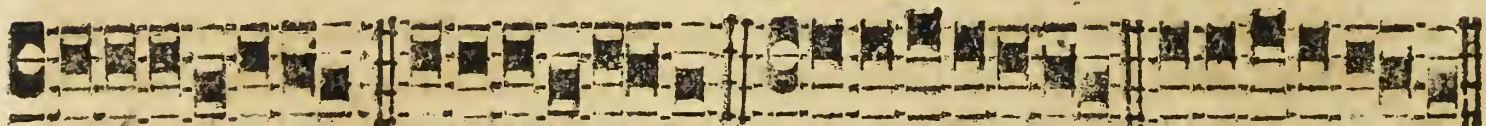
*Finale del settimo Tuono.*

Buono.

Cattiuo.

Buono.

Cattiuo.



E V O V A E. E V O V A- E. E V O V A E. E V O V A- E.

Vedesi adunque, non essere cosa di poco rillieuo, l'hauer apportato la soprapposta annotatione, mercè che dal non offeruarsi le Neume ne nascono duoi inconuenienti, vno è il disuonare, l'altro il confondere, e distruggere i Finali de Tuoni, e perciò è di douerel'andar oculato ancora in questo da chi brama, star lontano dalle Dissonanze, e praticare le più perfette Regole del Canto Fermo.

Hò giudicato bene, l'assegnare li soprapposti errori, accioche da ogni vno possino isfuggirsi, massime perche possi arriuare al perfetto acquisto del Canto Fermo, al quale col mezzo di queste quattro Parti, credo, anzi tengo per certo, che possi arriuarli; restarà solo assegnare alcune altre annotationi, appartenenti al Canto Fratto; posciache moltissimi sono gl'errori, & abusi, che in detto Canto si commettono, atteso che da alcuni Compositori (mà à pena Scolari) non vi si pongono li segni del Tempo, alle Pause non si concede il di loro valore, & altri notabili errori, e perciò parmi assai necessario il discorrere specialmente di detto Canto, acciò compongasi, e cantasi secondo le vere Regole del Canto Figurato, e non già (come si suol dire) alla cieca, e perciò di questo mi riserbo il discorrerne nella seguente Parte, essendosi già à sufficienza, & à pieno trattato del Canto Fermo.

*Doppio Maggiore.*



Benedicamus Do-

mino.

*Doppio Minore.*



Benedica- mus Do-

mino.

*Semidoppio Maggiore.*

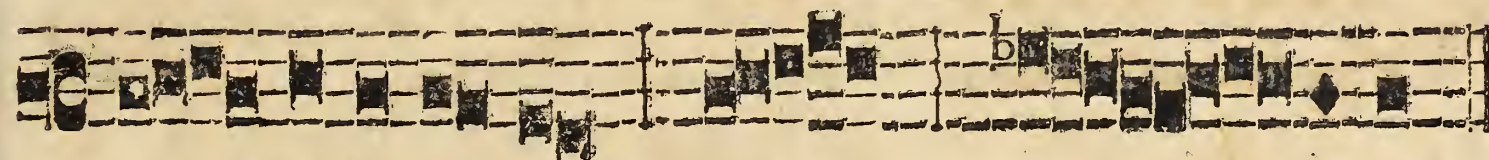


Benedi- ca-

mus Do-

mino.

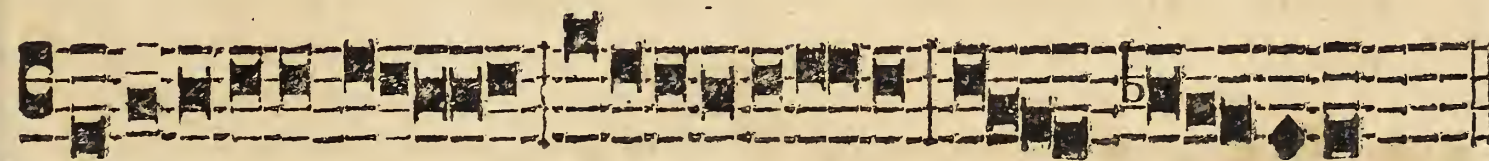
*Semidoppio Minore dell' Auuento, e Quaresima.*



Be- ne di ca- mus Do-

mi no.

*Delli Angeli.*



Benedicamus Do-

mino.

*Del Nome di Giesù.*



Be- ne- dicamus Do-

mi-

*Della Madonna.*



no.

Be- ne dica-mus Do-

mino.

*De San-*

*De Santi dell' Ordine Serafico.*

Bene- di ca- mus Do- mi no.

*Del Padre San Francesco.*

Be ne di ca mus Do- mi no.

*Altro dell' Auuento, e Quaresima.*

Be ne di ca- mus Do- mi no.

*Pasquale.*

Benedicamus Domino, Al le lu ia., al le- lu- ia.

*Del Sabato.*

Be ne di ca- mus Do- mi no.

*Della Domenica.*

Be- ne di camus Do- mi no.

*De Semplici.*

Be- ne di camus Do- mi no.

*Della Feria.*

Be ne dica- mus Do- mi no.

*Il fine della Quarta Parte*

DEL CANTO FERMO.

PARTE QUINTA



PARTE QUINTA  
DEL  
CANTO  
FRATTO.

DEL PADRE

F. ANDREA DI MODONA  
MINORE OSSERVANTE DI SAN FRANCESCO.

PAUL GUNN

REVISED EDITION

THE

...


...

...

...

...

...



# PARTE QVINTA

D E L

## CANTO FRATTO.

**N**on è già da pensarsi, di poter arriuare alla pratica vera della seguente Parte senza il perfetto intendimento delle Antecedenti; posciache sarebbe vn pretendere, d'arriuare all'impossibile, o pure di caminar si à le tenebre senza la scorta d'vn Lume inestinguibile, ouero di solcare vn Mar borascoso senza la guida d'vn ben ammaestrato Nocchiero. Nuda per se stessa è la seguente

Parte, e perciò à guisa d'vna gran mole, senza fondamenti non può sussistere, necessaria adunque è la cognitione delle Parti antecedenti à chì bramoso sen' viue, della seguente impossessarsi, nella quale in otto Capi diuisa del *CANTO FRATTO* son per trattare, e perciò coll'incominciare dalla di lui Diffinitione, e Divisione, farò passaggio al Tempo; mà non già al diffinito dal Filosofo per numero, o misura di successiuo mouimento, mà bensì al Tempo, quale altro non denota, che vna certa, e determinata quantità di Figure minori racchiusa, e considerata in vna maggiore, per poscia passare al discorrere della Battuta, & anco delle Figure da vsarsi nel Canto Fratto, col non tacere il diloro valore, per inoltrarmi à trattare delle Pause, Punti, Sincope, e Triple vsate in detto Canto, accioche ad'ogn'vno rendasi facile, l'impossessarsi con fondamenti veri del Canto Fratto, vnico fine di quest'vltima Parte.

### Cap. I.

*Che cosa sia, & in quante specie diuidasi il Canto Fratto.*

**P**Er non deuiare dal buon ordine tenuto si da gl'Antichi, da quali voleuasi, che ogni discorso di qualunque cosa, quale ragioneuolmente si faccia, habbia il suo principio dalla diffinitione, accioche da ogn'vno intendasi quello, si è per discorrere, dirò altro non essere il Canto Fratto, che vn' *Harmonia*, qual nasce da vna *Variat a prolatione di tempo nella Cantilena*, dimostrato per alcuni caratteri, o *Figure semplici*, quali da *Pratici diconsi Note*, cia-

4  
 alcuna delle quali di nome, essenza, forma, quantità, e qualità differisce dall'altre, ne meno si accrescono, ne si diminuiscono, mà bensì si cantano con misura di tempo, secondo che segnate si trouano. Dalla data diffinitione ben si conosce, essere differente dal Canto Fermo il detto Canto, mercè che ammette inugualità di figure, e misura di tempo, come ancora dal Figurato, (il che è da intendersi del Canto Fratto alla Breue, del quale più à basso) posciache in detto Canto le Figure, ò Note sempre valutansi la metà del loro valore, il che non sempre vsasi nel Figurato; Prima d'inoltrarmi giudico bene il passare alla di lui Diuisione, quale due parti diuerse racchiude. Il Canto Fratto adunque diuidesi in Canto Fratto alla Breue, & in Canto Fratto alla Semibreue; quello dicesi alla Breue, stante che (come dissi) le di lui Figure valutansi per metà del suo valore, del che più diffusamente si dira al Cap. 4. della presente Parte, e dicesi parimente alla Breue, mercè che in lui la Breue valutasi vna sola Battuta, doue per sua natura è del valore di due; questo dicesi alla Semibreue, imperciocche in lui valutasi la Semibreue vna battuta, e l'altre Figure secondo il suo proprio, e naturale valore, e perciò questo non differisce per altro dal Figurato, che in lui non seruesi di tutte le figure vsate nel Figurato. Quiui non discorrerò delle Chiaui vsate in detto Canto, per essere le medeme del Canto Fermo dimostrate nella prima parte al Cap. 7. e perciò qui le tralascio. Dal sopradetto vedesi, esser necessario nel Canto Fratto il Tempo, abenche però non mancarono Auttori, che ascerirono, non essere nel Canto Fratto necessaria la Battua, mercè che in questo (dicono loro) non seruesi del valor delle Note, compartirle, e del sincoparle, e che per questo dal Figurato differisce; mà quanto lontana dal vero sia di questi l'opinione, à ciascuno è palese, atteso che qualunque volta nel Canto si dà la diuersità delle Figure, necessario è il seruirsi del loro valore, e conseguentemente vengono sottoposte alla Battuta, & alle Sincope, altrimenti frustra-neo farebbe il seruirsi in detto Canto di figure diuerse. Ne vale il fondarsi sù quello praticasi in alcuni Chori, cioè à dire, cantare il Canto Fratto senza misura di tempo, posciache ciò deuesi attribuire ò all' inhabilità de Cantori, ò all' abuso introdotto, e non già alla natura di detto Canto, quale non per altro differisce dal Figurato, che per la ragione assegnata di sopra nel presente Capitolo. Essendo adunque in detto Canto necessario il Tempo, à questo faremo il passaggio.

## Cap. II.

### Del Tempo.

**P**ER Tempo quiui altro non intendesi, che vna certa, e determinata quantità di figure minori, contenute, e considerate nella Breue; quale diuidesi in perfetto, & imperfetto; del primo non son già per discorrerne (non vlandosi

dosi nel Canto Fratto, e rarissime volte nel Figurato, ) quale segnasi col seguente carattere  $\bigcirc$  cioè col circolo, col quale denotasi, esser perfetta la Breue, che è dire, esser equiuale a tre Semibreui, ò pure tre semibreui ad vna Breue; ne meno del Tempo perfetto segnato col circolo tagliato nella seguente forma  $\bigcirc$  quale altro non significa, che le Figure, ò Note à lui sottoposte valutansi per metà del suo proprio valore; mà bensì son per trattare del — Tépo imperfetto, quale viene segnato col Semicircolo, come quì appare  $\bigcirc$  denotando, che la Breue ponesi imperfetta, che è dire in luogo di due Semibreui, ouero due Semibreui in vece d' vna Breue; il qual Tempo imperfetto diuidesi in maggiore, & in minore, il minore intendesi per il denotato col Semicircolo,  $\bigcirc$  & il — maggiore col Semicircolo parimete, mà tagliato, come quì si segue  $\bigcirc$  il primo dicesi Tempo ordinario, ò alla Semibreue, posciache ad vna battuta  $\bigcirc$  tutta ricercasi il valore d' vna Semibreue; il secondo vien detto Tempo alla Breue, mercè che ad vna battuta ricercasi il valore d' vna Breue, sotto del quale tutte le Figure cantansi per metà del loro proprio valore, che è dire, doue sotto il Tempo minore la Breue valutauasi due battute, sotto il maggiore resta del valore d' vna sola battuta, e così dell' altre figure è da intendersi.

2 Auerto, sotto il Tempo maggiore non poterli, ò per dir meglio non douersi collocare Crome, e Semicrome, imperciòche à causa della di lui velocità renderebbonli quasi incantabili, alle volte però vi si concedono alcune Crome, mà poche, posciache non potrebbero spiccarsi, & vdirsi con facilità. Trouansi alcuni, da quali sotto il Tempo maggiore si battono, ò per dir meglio valutansi le Figure, come che fossero sottoposte al Tempo minore, posciache collocano vna minima in battere, & vn'altra in leuare della mano; il che è assai lontano dal rettamente operare; imperciòche seguirebbe non darsi differenza veruna dal Tempo maggiore al minore, oltre che superflua sarebbe tal diuisione.

3 Del Tempo imperfetto adunque si maggiore, come minore seruesi nel Canto Fratto; di quello nel Canto Fratto alla Breue, e di questo nel Canto Fratto alla Semibreue, mercè che in questo adopransi le Crome, e Semicrome, e nel Canto Fratto alla Breue in duoi modi adopransi le figure, in vno collocansi le figure bianche, e nell' altro nere; nel Canto Fratto alla Breue con le figure bianche, seruesi della Breue, Semibreue, Minima, e Semiminima, e nel Canto Fratto alla Breue con le Figure nere adopransi solamente la Breue, Semibreue, e Minima, quale abenche sia simile alla Semiminima nel colore, valutasi però solamente vn quarto di Battuta; imperciòche da gl' Antichi nel Canto alla Breue (al riferire del Zarlino al Cap. 67. della terza Parte delle sue Istituzioni harmoniche) vsauasi, oscurare la Minima, solo per renderla veloce, imperciòche non erano per anche state ritrouate l' altre Figure di lei minori, e non già per mutargli il suo proprio nome. Restane l'

auertire,

uertire, che il Canto Fratto alla Breue con le figure nere non per altro differisce dall'altro con le figure bianche, che lui deuesi battere con più velocità dell'altro. Del detto sin'hora quiui n'appare l'Essempio.

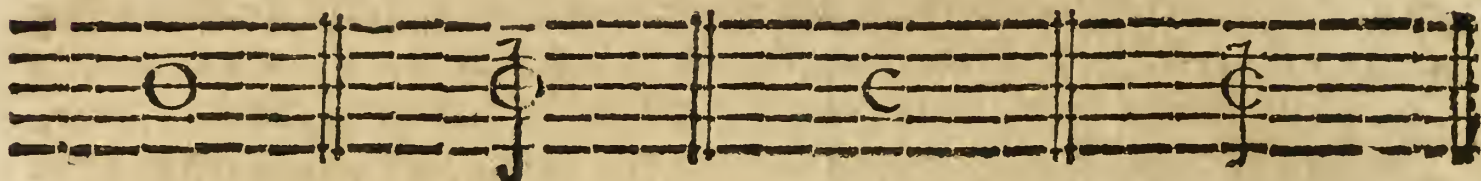
### Tempo.

*Da non v sarsi.*

*Da non v sarsi.*

*Vsato.*

*Vsato.*



*Perfetto.*

*Perfetto tagliato.*

*Imperfetto.*

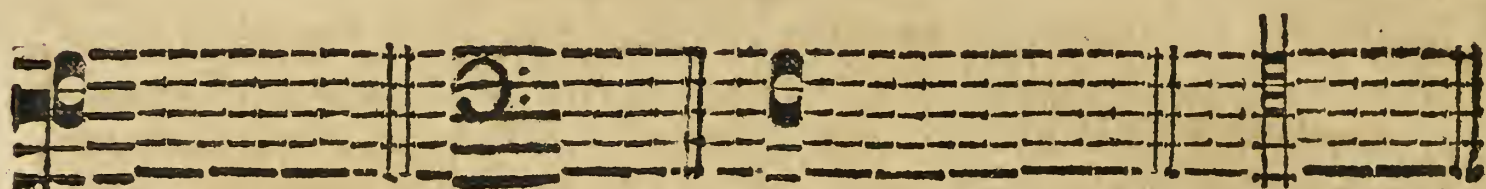
*Imperfetto tagliato.*

Chiaue di F. fa ut .

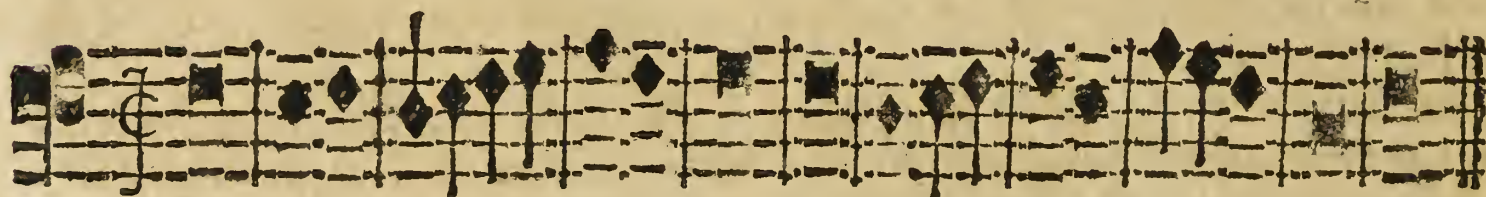
ouero

Chiaue di C. sol fa ut .

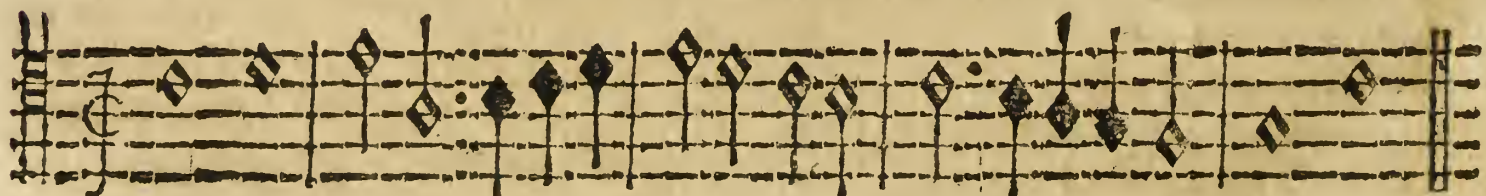
ouero



### Canto Fratto alla Breue con Figure nere.



### Canto Fratto alla Breue con Figure bianche.



### Canto Fratto alla Semibreue.



## Cap. III.

## Della Battuta.

**H**Auendo più volte vsato questa voce *Battuta*, è di douere, prima d' inoltrarmi nella presente Parte, discorrere del di lei significato. La Battuta adunque altro non è, che vn'abbassare, & vn'leuare di mano, al parere di Agostino Pisa nel suo Trattato di questa al Cap. 4. quale da altri viene detta *Tatto*, ò *Tempo sonoro*, e da Agostino S. al Cap. 10. del 2. Libro della Musica dicesi con voce Latina *Plauso*, quale trahe la sua origine da *Plaudo*, che altro non significa (al dire del Zarlino al Cap. 48. della terza Parte delle sue Istitutioni Harmoniche) che Battimento di mani; la qual battuta è stata ritrouata à causa della diuersità delle Figure, ò Note, che si cantano, poscia che senza questa troppo difficile à Cantori riuscirebbe il praticare ordinatamente dette Figure, come apunto lasciò scritto Stefano Vaneo nel suo *Recaneto*, e Gio: Battista Rossi nel suo *Organo de' Cantori*.

La Battuta adunque è stata ritrouata, à fine di misurare le Figure, ò Note, quali in due specie diuidesi, che è dire, in vguale, & in inuguale; l'vguale è quella della quale seruesi nel Tempo maggiore, e minore, cioè alla Breue, & alla Semibreue, e dicesi vguale, mercè che diuidesi in due Parti vguali, vna in abbassare, e l'altra in leuare della mano, alle quali due Parti assegnansi quattro Tempi, il primo in abbassare la mano, il secondo in fermarla nel medesimo abbassamento, il terzo in alzare la mano, & il quarto in fermare in sù la detta mano.

La Battuta inuguale, quale serue alla Tripola, viene così detta, perche in se contiene due Parti inuguali, vna in abbassare la mano di doppio tempo dell'altra in leuare, che è dire, la Battuta inuguale trè tempi contiene, vno in abbassare la mano, l'altro in fermarla, & il terzo in leuare la detta mano, ò pure il primo tempo in abbassare la mano, il secondo in leuarla ondeggiando, & il terzo in fermarla in aria. La detta Battuta inuguale vsasi solamente (come dissi) nella Tripola, e perciò nell'assegnare le specie della Tripola ancora di lei se ne discorrerà, secondo ne ricercarà il bisogno.

## Cap. I V.

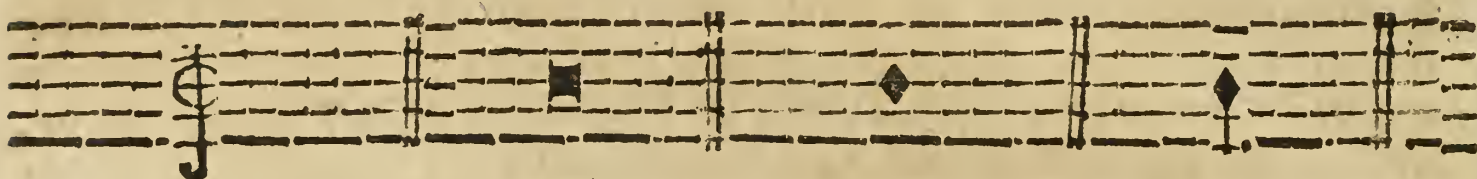
## Delle Figure usate nel Canto Fratto.

**E**Stendosi già veduto, qual sia il Tempo da vsarsi nel Canto Fratto, come ancora cosa sia la Battuta, & in quante specie diuidasi, è necessario al presente, discorrere delle Figure, delle quali si serue nel Canto Fratto, e perciò

perciò è da saperli ( come si disse al num. 3. del 2. Capitolo della presente Parte ), che nel Canto Fratto alla Breue seruesi solamente della Breue, Semibreue, Minima, e Semiminima, e queste in due modi, cioè bianche, e nere, come diffusamente si dirà più à basso, e nel Canto Fratto alla Semibreue oltre le sopradette adopransi ancora le Crome, e Semicrome, da che ne siegue, douersi hauere di ciascun di loro particolare discorso.

Nel Canto Fratto alla Breue adunque di quattro Figure solamente si serue, qualunque volta adopransi bianche, in caso poi si serua delle nere, delle prime trè solamente n'è l'vso, e di queste hora son per discorrere. Il Canto Fratto alla Breue con le Figure oscurate ricerca solamente la Breue, quale valuta si vna sola Battuta, la Semibreue, che è del valore d'vna meza battuta, e la Minima, che valuta si vn quarto di battuta, mercè che nel tempo alla Breue le figure perdono la metà del suo proprio valore; del che eccone l'Essempio.

Tempo maggiore. Breue. Semibreue. Minima.

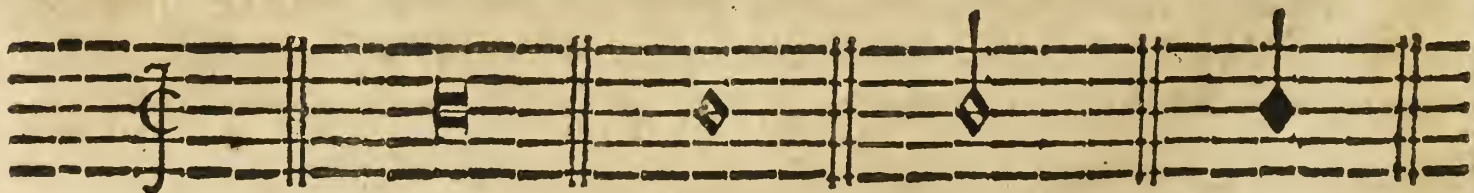


*Vna Battuta. Meza Battuta. Vn quarto di Batt.*

Non giudicasi già errore l'hauer posto la Minima con la forma della Semiminima, posciache come dissi al num. 3. del 2. Capitolo di questa Parte, da gl'Antichi vsauasi oscurarla sotto il Tempo alla Breue, stante che da loro non praticauansi l'altre Figure di lei minori.

2 Le Figure bianche vsate nel Canto Fratto alla Breue sono le seguenti, Breue, Semibreue, Minima, Semiminima, la Breue sotto il detto Tempo valuta si vna sola battuta, la Semibreue è del valore di meza battuta, la Minima d'vn quarto di Battuta, e la Semiminima vale vn'ottauo di battuta, quali tutte assieme vedonsi nel sottoposto Essempio.

Tempo magg. Breue. Semibreue. Minima. Semiminima.



*Vna Batt. meza Batt. quarto di Batt. ottauo di Batt.*

Vedutesi già le Figure da vsarsi nel Canto Fratto alla Breue, si bianche, come nere, e qual sia il di loro valore, restane l'assegnare le vsate nel Canto Fratto alla Semibreue, e però.



3 Le figure, delle quali si serue nel Canto Fratto alle Semibreue sono le seguenti; Breue, Semibreue, Minima, Semiminima, Croma, e Semicroma; onde vedesi restarne escluse dal detto Canto la *Massima*, il di cui valore è d'otto battute, la *Lunga*, quale valutasi quattro battute, la *Fusea*, che tiene il valore d'un quarto d'ottauo di Battuta, e pariméte nel detto Canto non seruesi della *Semifusea*, che vale vn'ottauo d'ottauo di battuta, mà bensì solamente adopransi le sopranotate, quali nel detto Canto alla Semibreue cantansi, e valutansi secondo il suo proprio valore, che è dire, il valor della *Breue* sono due battute; quello della *Semibreue* vna sola battuta; alla *Minima* assegnasi meza battuta, alla *Semiminima* vn quarto di battuta: la *Croma* valutasi vn'ottauo di battuta, e la *Semicroma* vn mezzo ottauo di battuta; sicche ad'vna battuta ricercansi due Minime, quattro Semiminime, otto Crome, e sedeci Semicrome, auertasi però, che il detto valore delle sopraposte Figure serue solamente nel tempo imperfetto segnato col Semicircolo C, imperciocche nel Tempo perfetto segnato col circolo O richiede si valore diuerso dall'assegnatosi, come si disse nel secondo Capitolo di questa Parte; quale tralascio, per non vsarsi in detto Canto, potendosi vedere nel Bononcini al Capitolo ottauo della prima Parte del suo Musico Pratico, e nel Zarlino al Cap. 67. della terza Parte delle sue Istitutioni harmoniche.

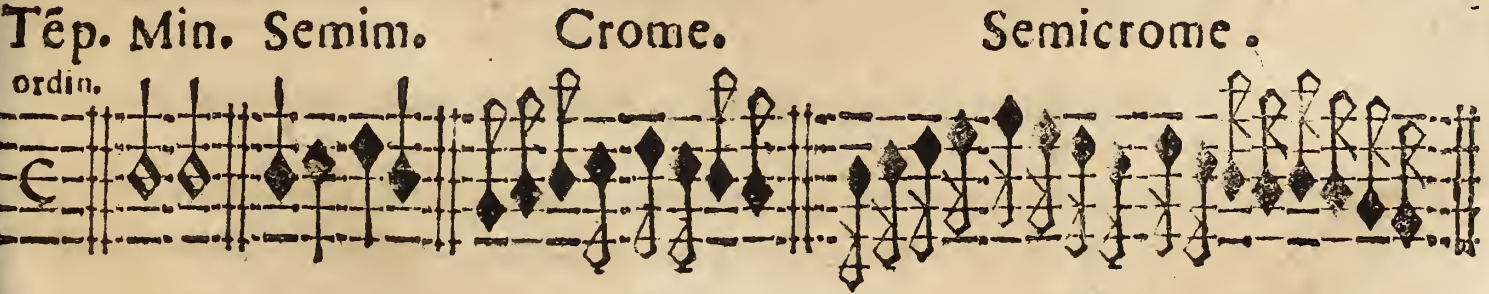
Figure del Canto Fratto alla Semibreue.

2. batt. 1. batt. meza. quarto. ottauo. mezo 8. sesto. mezo 6.



Temp. min. Breue. Semib. Min. Semim. Crom. Semicr. Crom. Semicr.

Nel sopraposto Essempio non solamente vedesi il nome di ciascuna Figura ricercata, & usata nel Canto Fratto alla Semibreue, mà parimente ancora discer- nesi il valore di ciascuna di loro; nel seguente Essempio si vedrà, quante di loro ricercansi à formare vna battuta, dal qual Essempio saranno escluse la Bre- ue, posciache da se sola forma due battute, e la Semibreue, perche in se stessa contiene il valore d'vna battuta, come ancora le Crome, e Semicrome bian- che, atteso che di loro si dirà al num. 10. del 8. Cap. della presente Parte.



Batt. vna. vna. vna. vna.

## Cap V.

## Delle Pause, e suo valore.

**S** come le Note della Cantilena sono Figure, ò Segni Positiui rappresentantile Voci, ò Suoni, così le Paule diconsi figure priuatiue, imperciocche sono segno, & inditio di silentio, e respiro. Le Paule adunque sono segni destinati dalla Scuola Musicale formatt con alcune linee perpendicolarmente cadenti sopra vna, ò più delle linee, sopra le quali pongansi le Figure, ò Note; le quali Paule in tante specie diuidansi, quante sono le Figure, ò Note cantabili, quali tutte si vedranno ne qui sottoposti Essempij, nel primo de quali saranno segnate le Paule secondo il loro proprio valore, quali seruono nel Canto Fratto, come pure nel Figurato alla Semibreue, e nel secondo de detti Essempij saranno notate le Paule per metà del loro proprio valore, de quali seruesi nel Canto Fratto, e Figurato, mà alla Breue.

## Pause per il Canto Fratto alla Semibreue.

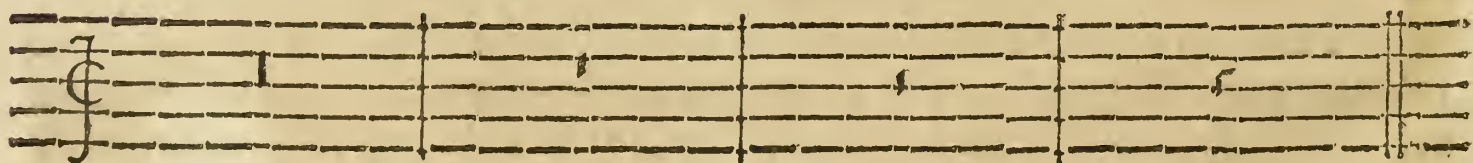
*Di lunga. Di Breue. Di Semib. Di Minima. Di Semim. Di Crom. Di Semic.*



*4. batt. 2. batt. 1. batt. meza batt. 4. di batt. 8. di batt. mezo 8. di batt.*

## Pause per il Canto Fratto alla Breue.

*Di Breue. Di Semibreue. Di Minima. Di Semimin.*



*Vna batt. meza batt. 4. di batt. 8. di batt.*

Nel primo de sopraposti Essempij non vi si è posta la Pauza corrispondente alla *Massima*, quale vale otto battute, posciache questa segnasi con la Pauza della *Lunga* repplicata, ne meno della *Fusea*, e *Semifusea*, mentre di queste nel Canto Fratto alla Semibreue non sene serue, parimente ancora in detto Canto non adoprasì la *Lunga*, mà solamente vi si è posta, accioche di quella habbiasi qualche cognitione.

**2** Auerto, che il valore assegnato à ciascuna delle sopraposte Paule d' ambiglit.

gl' Essempij serue solo per il Tempo vguale , che è dire per il Tempo imperfetto maggiore , e minore , cioè si alla Breue , come alla Semibreue , mercè che nella Tripola mutasi di ciascuna il valore , come si dirà nell' assegnare le specie della Tripola , nelle quali ella diuidesi .

## Cap. VI.

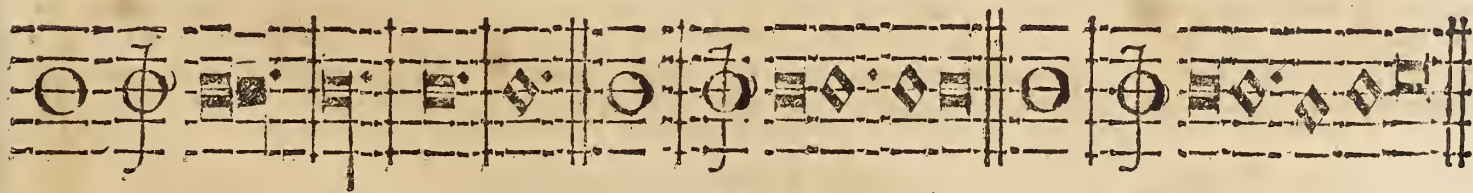
### Del Punto , e suo effetto .

**N**on già son per discorrere della quadripartita diuisione del *Punto* dalla Scuola Musicale assegnata , cioè del *Punto di Perfezione* , quale pone si immediatamente dopo la Figura , ò Nota , che si può fare , ouero può esser perfetta solamente ne segni di perfezione , e ciò si fa , per conseruare la perfezione di tal Figura : le figure sottoposte alla perfezione sono la Massima , Lunga , Breue , e Semibreue ; ne meno del *Punto di diuisione* , quale si pone trà due figure simili minori , e propinque collocate trà due maggiori ne segni di perfezione ; l' officio del quale è , di diuidere , e di render perfetta l' vna , e l' altra delle figure maggiori , la prima dalla parte doppo , e l' altra dalla parte avanti ; le figure sottoposte alla diuisione sono la Lunga , Breue , Semibreue , e Minima ; ne meno son per trattare del *Punto d' alteratione* , quale vien posto auanti due figure minori collocate auanti vna maggiore propinqua , & è proprio di detto Punto il raddoppiare la seconda figura minore doppo lui posta , e che stà collocata auanti la maggiore , e ciò si fa , accioche conosca si il Tempo perfetto trà le dette due figure minori : le figure sottoposte all' alteratione sono le sottoposte alla Diuisione , de quali trè punti qui ne siegue l' Essempio .

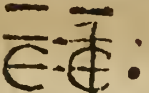
*Punto di perfezione .*

*Punto di diuisione .*

*Punto d' alteratione .*



Non ne discorro adunque di detti trè Punti , stante che nel Canto Fratto si alla Breue , come alla Semib. non costumasi il di lor' vso , de quali può veder si nel Zarlino al Cap. 70. della 3. Parte delle sue Istitut harm. ma benti del *Punto d' augmentatione* , ò accrescimento , quale vien posto senza alcun mezzo dopo la Figura , ò Nota , che non può essere , ne meno farsi perfetta per alcun modo , il che intendosi per le figure collocate sotto li segni d' imperfettione , e nelli segni sottoposti alla perfezione per quelle figure , che sono di minor valore della Semibreue . Le figure sottoposte all' augmentatione sono tutte quelle , delle quali seruesi nel Canto Figurato , mà con questo , che sia-

no poste sotto i segni d' imperfettione , quali sono li seguenti  :

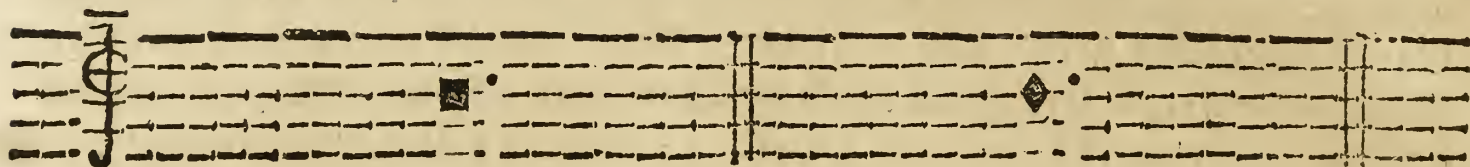
L' effetto di tal Punto è , d' accrescere alla Nota , ò Figura , alla quale stà congiunto, la metà del valore della detta figura , come sarebbe nel la Semibreue ( parlando si però del Canto Fratto alla Semibreue ) quale vale in detto Canto vna battuta , che aggiuntogli il Punto d' augmentatione , ne vale vna , e meza , posciache ( come dissi ) il detto Punto aggiunge alla figura à lui annessa la metà del di lei valore .

- 2 Auerto , che il detto Punto d' augmentatione collocasi sempre nel mezo del lato destro della Figura , come pure , che detto Punto tanto opera nelle figure legate , quanto nelle sciolte , il che può veder si ne qui sotto notati Esempij ; nel primo , e secondo dè quali si poneranno le figure del Canto Fratto alla Breue con li punti , nel quale le dette Figure , e Punti valutansi per metà del suo valore ; mà nel terzo Esempio vi saranno collocate le Figure , e Punti del Canto Fratto alla Semibreue , nel quale dette Figure , e Punti tengono il suo proprio valore , quale gli viene assegnato ne i segni d' imperfettione , cioè nel Tempo imperfetto minore .

Punto d' accresc. per il Canto Fratto alla Breue con le Figure nere .

*Vna battuta , e meza .*

*Trè quarti di battuta .*

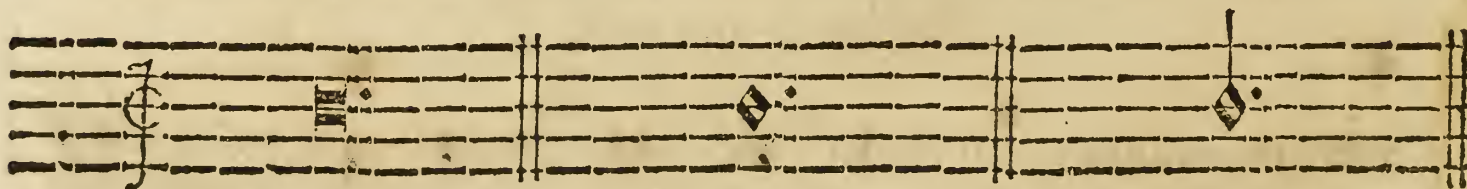


*Breue .*

*Semibreue .*

Punto d' accrescimento per il Canto Fratto alla Breue con le Figure bianche .

*Vna battuta , e meza . Trè quarti di battuta . Vn quarto , e mezo .*



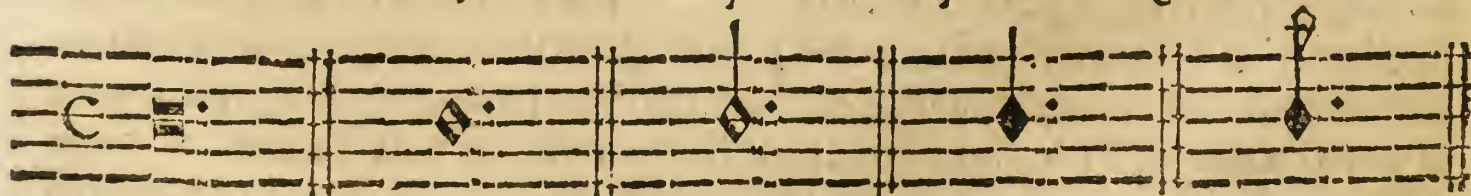
*Breue .*

*Semibreue .*

*Minima .*

Punto d' accrescimento per il Canto Fratto alla Semibreue .

*Trè battute . Vna , e meza . Trè quarti . Vn quarto , e mezo . Vn ott. e mezo .*



*Breue .*

*Semibreue .*

*Minima .*

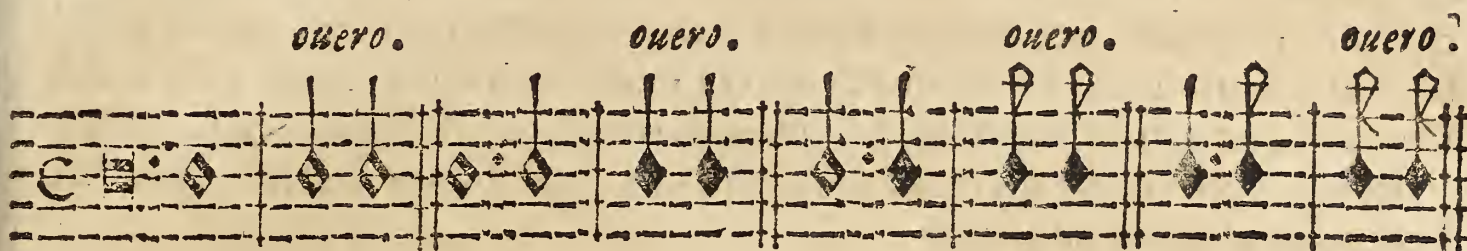
*Semiminima .*

*Croma .*

Nel

Nel primo de' sopraposti Essempij non vi hò posta la Minima nera col punto, mercè che dopo di lei non si da altra fig. min. in detto Canto, e nel secondo ne meno vi hò notata la Semimin. col pūto, per la medesima ragione, come ancora nel terzo de' sopraposti Essempij non vi hò segnato la Semictoma col punto; posciache ancor lei non hà dopo di se altra figura di lei minore (il che è da intendersi per il Canto Fratto, e non per il Figurato) e la ragione di questo si è, perche la Nota col punto ricerca dopo di se vna Figura del valore del Punto, ò pure due, ò più, quali assieme vnite formino, e contenghino il valore del detto punto, come si può vedere nel qui sotto notato Essempio.

Figure, quali deuono seguire dopo il Punto.



E' da auertirsi, che il valore del Punto di ciascuna Figura, ò Nota assegnatosi di sopra intendesi, quando si canta fuori di Tripola nel Canto Fratto alla Semibreue (dal qual Essempio si può venire in cognitione per li Punti vsati nel Canto Fratto alla Breue) impercioche il Punto nella Tripola muta il valore assegnato, e perciò serua per regola generale, che il Punto d'augmentatione sempre vale la metà del valore assegnato alla Figura à lui congiunta, ò che detta Figura sia fuori di Tripola, ò nella Tripola, il Punto à lei annesso sempre vale (come dissi) la metà del di lei valore.

## Cap. VII.

### Della Sincopa.

**P**er Sincopa altro non intendesi, che vna *Transportatione*, ò *Riduttione* di qualche Figura, ò Nota cantabile, quale serue solo, per finire il numero della misura del suo Tempo; la quale non solamente occorre, e trouasi nel Tempo perfetto notato col Circolo O, ò pure tagliato  $\Phi$ , quale si termina per il num. Ternario; mà trouasi ancora nel Tempo imperfetto segnato col semicircolo C, ò pure tagliato  $\Phi$  terminato nel numero Binario; onde quella Nota, ò Figura dicesi Sincopata, quale principia in leuare di Mano, e termina in abbassare detta Mano, ne mai può cadere sotto la positione, ò abbassamento della Mano, fin tanto che non ritroui vna Figura, ò Nota di lei minore, ò pure altre Note vguali à questa di valore, coll'accompagnarsi alle quali, ritorni, doue la Battuta hebbe il suo principio; perciò seruirà per

Regola

Regola generale, che qualunque volta nel Tempo perfetto, come ancora nell'imperfetto alla Semibreue si trouarà vna Semibreue principiare in leuar di Mano, dourà dirsi Sincopa, ouer sincopata, e qualūque volta nel Tempo imperfetto alla Breue, cioè nel Tempo imperfetto segnato col semicircolo tagliato, si trouarà vna Breue principiare in leuar di Mano, tal Figura dourà dirsi, e chiamarsi Sincopa, ò pure sincopata, del che ne siegue l'Esépio.

### Tempo imperfetto alla Semibreue con la Sincopa.

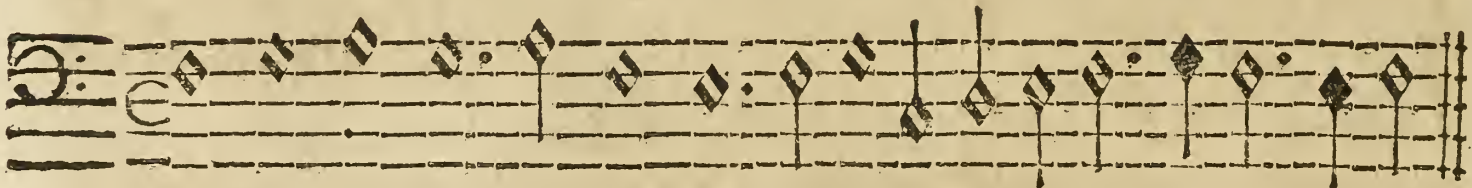


### Tempo imperfetto alla Breue con la Sincopa.



2 Non è da tralasciarsi il dire, che le Note puntate poste nel leuar di Mano, possono dirsi sincopate, mà però impropriamente, del che ne siegue l'Esépio.

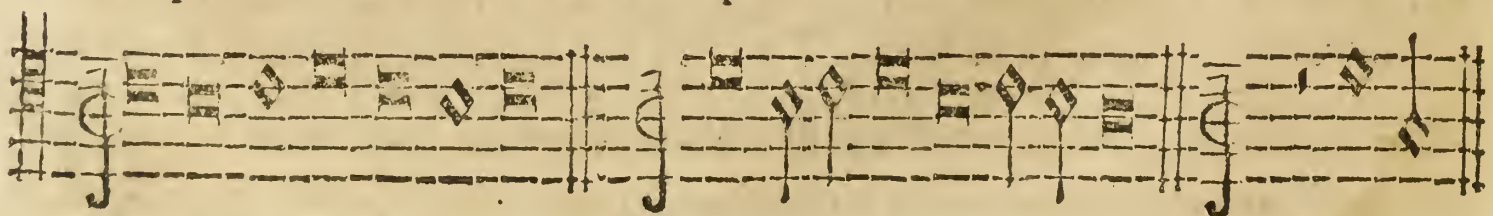
### Sincope à causa del Punto.



La Sincopa adunque formasi da vna Figura, ò Nota posta auanti la Nota sincopata, quale habbia la metà del valore destinato alla Nota sincopata; ò pure si fa parimente la Sincopa, quando auanti la detta Nota sincopata vi faranno collocate due, ò più figure, il valor delle quali assieme vnite corrisponda alla metà del valore della Figura sincopata.

3 Può darsi parimente la Sincopa cagionata da qualche Pausa (il che però è da biasimarsi al parere del Zarlino al Cap. 49. della terza Parte delle sue Istituzioni harmoniche) posta auanti la Nota sincopata, quale sia del valore della metà di quello della Nota sincopata, il che tutto si vede nel sottototato Esépio.

### Sincopata dalla Semib. Sincopata dalle due Min. Dalla Pausa.



Quí non discorro del Valore delle Legature antiche, e moderne, mercè che queste non vñansi in alcuno de detti Canti Fratti, perciò se ti aggrada, vedi il Bononcini al Cap. 14. della prima Parte del suo Musico Pratico; & il Zarlinò nella Parte quarta al Cap. 34. delle sue Istitutioni harmoniche.

Essendosi già trattato del Tempo douuto al Canto Fratto, si alla Breue, come alla Semibreue, come ancora della Battuta, Punti, Sincope, e Pause, farà conueneuole addurre le specie di Tripola vsate nel Canto Fratto, e però.

## Cap. VIII.

### *Della Tripola, e sua diuisione.*

**D**ouendosi discorrere della Tripola, prima d'assegnare la di lei diuisione, è necessario il dire, che Tripola non altro significa, che proportion d'ingualità, che è dire, comparatione d'vn numero maggiore ad'vn'altro minore, come farebbe  $\frac{3}{2}$  e così discorrendo; da che si vede, che la Tripola

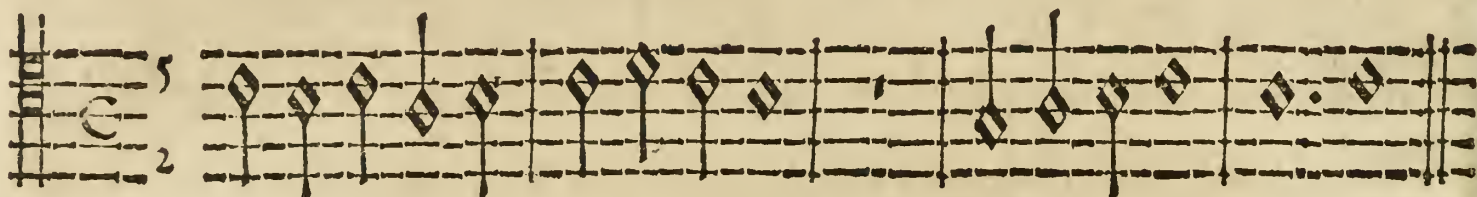
è composta di duoi numeri trà di loro disuguali, quali altro non denotano, che la quantità delle Figure, che si ricercano nella Tripola ad' vna battuta, e la quantità delle medeme nel Tempo perfetto, ò imperfetto, maggiore, oüero minore; cioè il numero superiore indica quante figure si ricercano ad'vna battuta nella Tripola, e l'inferiore, quante delle medeme figure doueuansi ad'vna battuta nel Tempo perfetto, come pure nell'imperfetto; come per gratia d'Essempio, nella Tripola segnata con li seguenti numeri  $\frac{3}{2}$  sotto il Tempo minore imperfetto non altro denotano li detti numeri, che doue ad'vna battuta nel Tempo ordinario ricercauansi due Minime, hora nella Tripola trè se ne ricerca no, per formare vna sola battuta. Veniamo hora alla di lei diuisione.

**2** Douendosi discorrere delle specie, nelle quali diuidesi la Tripola, vsate nel Canto Fratto, si alla Breue, come alla Semibreue, parmi bene prima d'assegnarle, auerture, non vñarsi in detto Canto alcune specie di Tripola, la prima delle quali da alcuni segna si con li numeri 2, e 5 nel seguente modo  $\frac{5}{2}$  col comporla di Minime, dimostrando con detti numeri, ricercarsi ad'vna battuta cinque Minime, coll'auertire, dicantarne trè in battere, e due in leuare. Altri hanno assegnato vn'altra specie di Tripola notata con li numeri 2, e 7 nel seguente modo  $\frac{7}{2}$  col comporla di Minime, denotando con detti numeri, che sette Minime ricercansi à formare vna battuta, con quest'auertenza di porne

porne quattro in battere, e trè in leuare; di queste due Tripole quiuin'appaiono gl' Essempij.

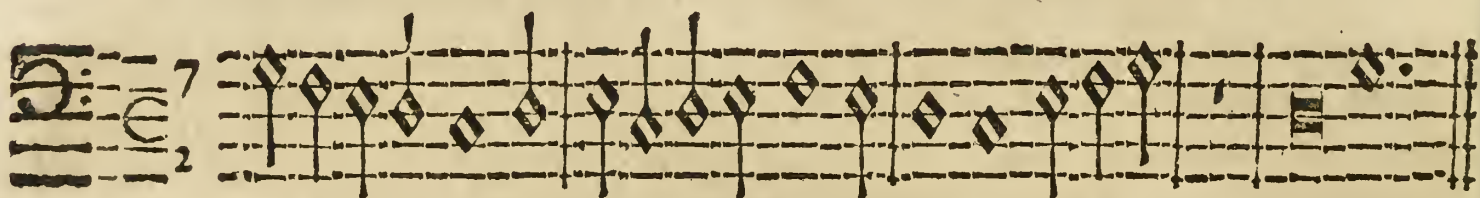
### Quintupla di Minime.

vna



### Settupla di Minime.

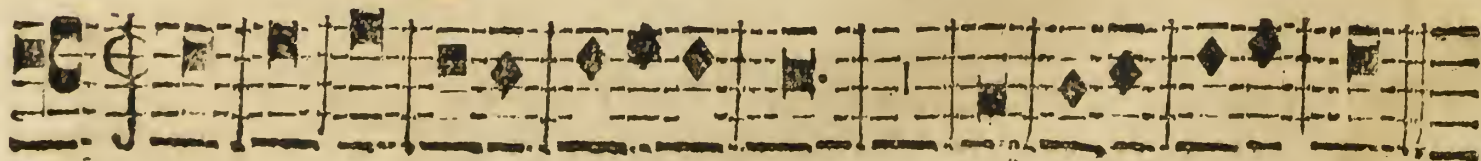
vna



- 3 Ne meno in detto Canto costumansi le seguenti Tripole vsate da gl' Antichi, la prima delle quali dicesi *Hemiola maggiore* formandosi di Breui, e Semibreui nere, cioè componendosi vna battuta con trè Semibreui nere, due in battere, & vna in leuare di mano, ò pure d'vna Breue con vna Semibreue, quale non differisce per altro dalla Sesquialt. maggiore imperfetta, della quale si dirà nel Capitolo presente al numero ottauo, che nel colore delle Figure, e che auanti detta Hemiola maggiore non vi si pone il segno del Tempo, ne meno li numeri, e di questa Hemiola maggiore non seruesi nel Canto Fratto; l'altra dicesi *Hemiola minore*, quale formasi con Minime, e Semibreui nere, cioè ricercanse, à formare vna battuta, trè Minime nere, due in battere, & vna in leuare di mano, ò pure d'vna Semibreue con vna Minima, quale non differisce per altro dalla Sesquialtera minore imperfetta, della quale si dirà al numero decimo dell'ottauo Capitolo, che per il detto di sopra del Hemiola maggiore, e di questa Hemiola minore non si serue in modo alcuno nel Canto Fratto. Nelle dette due *Hemiole* si contano le Pause di Battuta, come costumasi nel Tempo, d'ambe le quali qui ne sieguono gl' Essempij.

### Hemiola maggiore.

vna. vna vna. vna.



Hemiola



Hemiola minore.

vna. vna. vna. vna. due.



4 Ne meno nel Canto Fratto le seguenti specie di Tripola, cioè Nonupla di Semiminime, Nonupla di Crome, Nonupla di Semicrome, Dofdupla di Crome, Dofdupla di Semicrome si viano.

La Nonupla di Semiminime viene segnata con il 4. e 9. nel modo seguente  $\frac{9}{4}$  quale componesi di Semiminime, e Minime, posciache noue Semiminime formano vna battuta, coll'auertire, di porne sei in battere, e trè in leuare, ò pure di trè Minime puhtate. Le Battute in detta Tripola si contano come nel Tempo, eccetto le meze battute, quali valutansi per vn Terzo l'vna, e li Sospiro tengono il valore d'vna nona parte della battuta, della qual Nonupla ne siegue l'Essempio.

Nonupla di Semiminime.

vna



La Nonupla di Crome, quale componesi di Crome, e Semiminime, vien segnata con il 9 & 8 nel modo seguente  $\frac{9}{8}$  quali altro non denotano, che à formare vna battuta ricercansi noue Crome, col porne sei in battere, e trè in leuare, ò pure trè Semiminime, ciascuna di loro col punto d'augmentatione. In detta Nonupla parimente le battute tengono il valore, come nel Tempo, mà li Sospiro valutansi vn terzo di battuta, come può vedersi nel sotto-notato Essempio.

Nonupla di Crome.

vna.



C

La Nonu-

La *Nonupla di Semicrome*, quale formasi con Semicrome, e Crome, stà segnata con il 9. e 16. nel modo seguente  $\frac{9}{16}$  denotando, che doue nel Têpo ad'vna battuta ricercauansi sedici Semicrome, hora in detta Nonupla se ne richiedono noue, coll'auertenza di collocarne sei in battere, e trè in leuare; ò pure trè Crome, ciascuna di loro puntata; nella quale le battute tengono il valore, come nel Tempo; mà li mezi Sospiri seruono per vn terzo di battuta, come quì sotto si vede.

### Nonupla di Semicrome.

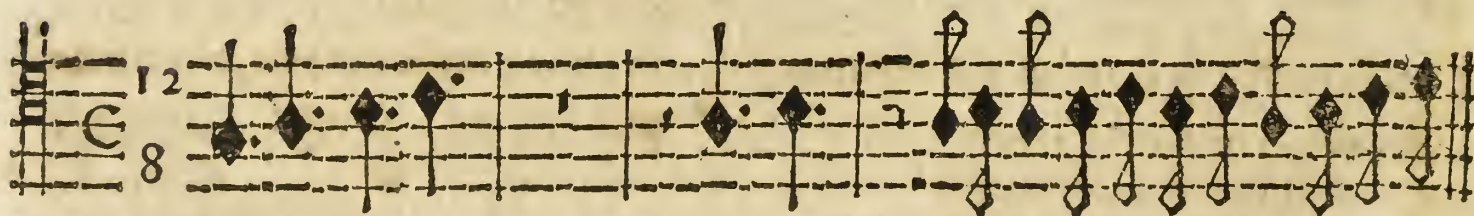
*vna.*



La *Dofdupla di Crome*, quale formasi di Crome, e Semimin. si legna col 12. & 8. nel seguente modo  $\frac{12}{8}$  posciache ad'vna battuta ricercansi dodeci Crome, sei nel battere, e sei nel leuare; ò pure quattro Semiminime puntate. In detta Dofdupla la battuta valutasi come nel Tempo, e la meza battuta ancor lei parimente; mà li Sospiri duoi Dodefini l'vno, e li mezi Sospiri vn Dodefino l'vno, quali altro non sono, che la duodecima parte d'vna battuta; della quale quì n'appare l'Essempio.

### Dofdupla di Crome.

*vna.*



La *Dofdupla di Semicrome*, quale formasi con Semicrome, e Crome, vien segnata col 12 e 16 nel modo seguente  $\frac{12}{16}$  denotando, che ad'vna battuta ricercansi dodeci Semicrome, doue nel Tempo ordinario se ne richiedeuano sedeci, coll'auertire, di collocarne sei in battere, e sei in leuare, ouero quattro Crome puntate. Nella detta Dofdupla le battute valutansi come nel Tempo ordinario, le meze battute parimente ancor loro; mà li quarti de Sospiri sono del valore della duodecima parte d'vna battuta, come vedesi nel sottoposto Essempio.

Dofdupla di Semicrome.



5 Trouasi ancora l'Ottupla, e Dofdupla di Crome, quale ne meno v'fasi in detto Canto, la quale cantasi con la misura del Tempo minore imperfetto segnato col Semicircolo, assegnando dodeci Crome per battuta, col porne trè per ciascun tempo, notando, ò collocando vn 3. sopra ogni trè Crome, per dimostrare, che trè Crome corrispondono ad'vna Semiminima; il che meglio può intendersi col mezo del seguente Essempio.

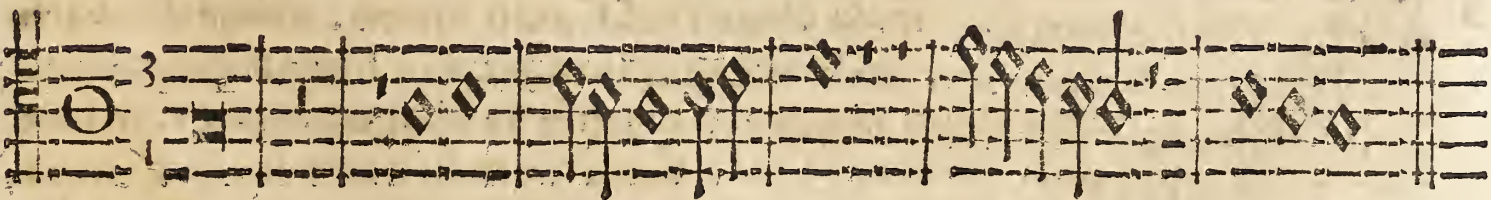
Ottupla, e Dofdupla.



6 Ne meno v'fansi in detto Canto le seguenti, cioè Tripola maggiore perfetta, e Sesquialtera maggiore perfetta. La Tripola maggiore perfetta è quella, la quale sotto il Circolo O viene segnata con vn 3, & nel modo seguente  $\frac{3}{1}$  e componesi di Semibreui, ò Breui, cioè ò di trè Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare, ò pure d'vna Breue, quale per essere sotto il Tempo perfetto segnato col Circolo corrisponde à trè Semibreui, come si disse nel secondo Capitolo della presente Parte. Nella detta Tripola le Pause, che nel Tempo perfetto denotauano due battute, indicano vna sola battuta, e quelle, che nel Tempo dimostrauano vna battuta, in questa segnano vn terzo di battuta, come ancora le Pause di meza battuta nel Tempo, in detta Tripola denotano la sesta parte d'vna battuta; come si può vedere nel sottoposto Essempio.

Tripola maggiore perfetta.

vna,



La *Sesquialtera maggiore perfetta* è quella, che sotto il Circolo tagliato  $\text{Ⓢ}$  segnasi con vn 3, & vn 2 nel modo leguente  $\frac{3}{2}$ , componendosi di trè  $\text{Ⓢ}$  Semibreui per battuta, due in battere, & vna in leuare, ò pure d'vna Breue equiualeute alle trè Semibreui, nella quale le Pause valutansi come nella Tripola maggiore perfetta apportata di sopra, e per ò iui vedasi, della qual sesquialtera maggiore perfetta quiui n'appare l'Essempio.

### Sesquialtera maggiore perfetta.

UNA.



7 Auerto, che nella Tripola, e Sesquialtera maggiore perfetta, come ancora nelle Tripole, e Sesquialtere da assegnarsi, alle volte trouansi alcune Breui, e Semibreui nere, quali deuonsi cantare col medemo valore, come che fossero bianche; impercioche si oscurano, ò per dir meglio si formano nere, per vietare l'alteratione, ò pure (al parere d'alcuni) per denotare la sincopatione. Parimente è da notarsi nella Tripola maggiore, e Sesquialtera maggiore imperfetta da assegnarsi, che seguitando molte Breui vna dopo l'altra, abenche in detta Tripola, e Sesquialtera maggiore imperfette valutasi duoi terzi di battuta ciascuna di loro, intal caso però deuonsi valutare vna battuta intiera, eccettuatane però l'ultima Breue, alla quale siegue vna Semibreue, ò pure due Minime, ouero vna Pausa del valore d vn terzo di battuta, & il simile è da offeruarsi nelle Pause intiere, quali abenche in dette Tripole valutansi per duoi terzi, quando però ne sieguono molte, ciascuna di loro farà del valore d'vna battuta, eccettuatane però l'ultima Pausa, alla quale succede vn terzo di battuta, ouero vna Semibreue, ò pure due Minime, perche intal caso si l'ultima Breue, come l'ultima Pausa di battuta valutansi solamente per duoi terzi, il che qui sotto appare.

Battute. UNA. UNA. UNA. UNA. UNA. UNA. UNA. UNA. UNA. UNA.



8 Vedutesi già le specie di Tripola escluse dal Canto Fratto, è bene inoltrarsi nel presente Capitolo, col dire darsi in detto Canto la Tripola maggiore imperfetta, la Sesquialtera maggiore imperfetta Sesquialtera, e minore imperfetta, la Tripola piccola, ò Quadrupla, ouero Semiminore, la Sestupla maggiore, e minore, e la Tripola di Crome, delle quali quiui appresso si darà la Spiegatione.

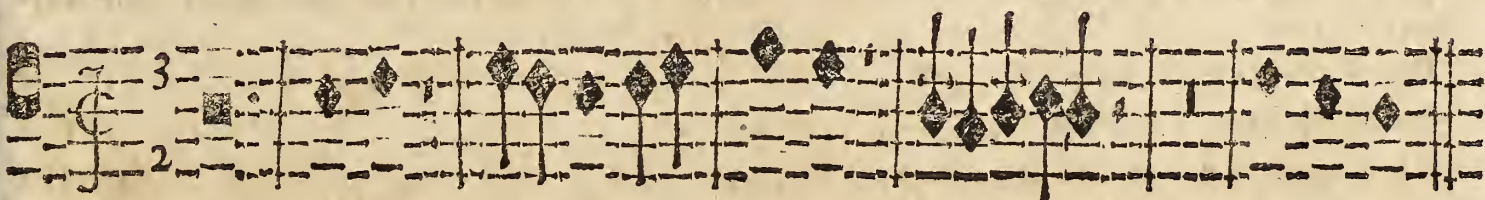
Prima

Prima d'assegnare, ò spiegare le Tripole usate nel Canto Fratto alla Semibreue, giudico bene, addurre la Tripola, della quale si serue nel Canto Fratto alla Breue, e però. Auerto usarsi nel Canto Fratto alla Breue si con le figure nere, come bianche la *Sesquialtera maggiore imperfetta*, con questa differenza solamente, che nel Canto Fratto alla Breue con le figure nere la detta *Sesquialtera* segnasi parimente ancor lei con le figure nere ( quale segnata in tal guisa non differisce dall'*Hemiola maggiore*) e nel Canto Fratto con le figure bianche questa ancor lei notasi con le figure bianche.

La *Sesquialtera maggiore imperfetta* adunque usata nel Canto Fratto alla Breue segnasi sotto il Semicircolo tagliato  $\text{C}$  con vn 3, & vn 2 nel modo seguente  $\text{C}$  posciache ad'vna battuta ricercansi trè Semibreui, doue fuori di Tripola due sole erano sufficienti, ò pure vna Breue con vna Semibreue, ouero vna Breue puntata per battuta, coll'auertire di collocare due delle dette Semibreui in battere, & vna in leuare della mano. In detta *Sesquialtera* le Pause intiere valutansi solamente per metà del loro proprio valore, che è dire, le Pause di due battute nel Tempo, in questa sono del valore d'vna sola battuta; quelle d'vna battuta nel Tempo, in questa valutansi vn terzo di battuta; quelle di meza battuta nel Tempo, in questa indicano vn sesto di battuta, della qual *Sesquialtera maggiore imperfetta* quiui n'appaiono gl'Essemplj.

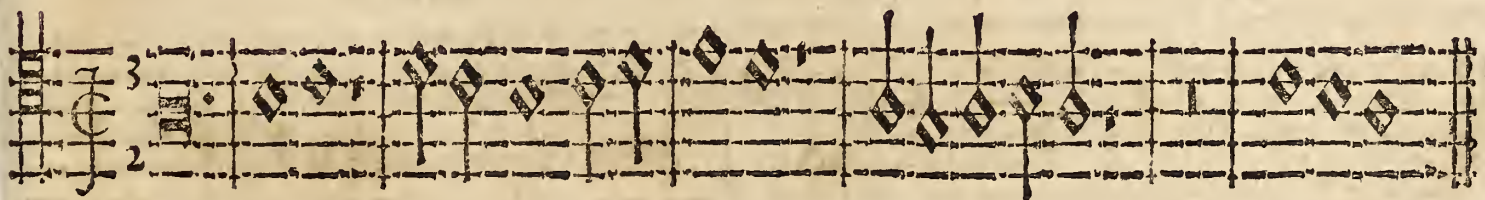
Sesquialtera maggiore imperfetta per il Canto Fratto alla Breue.

vna.



ouero.

vna.



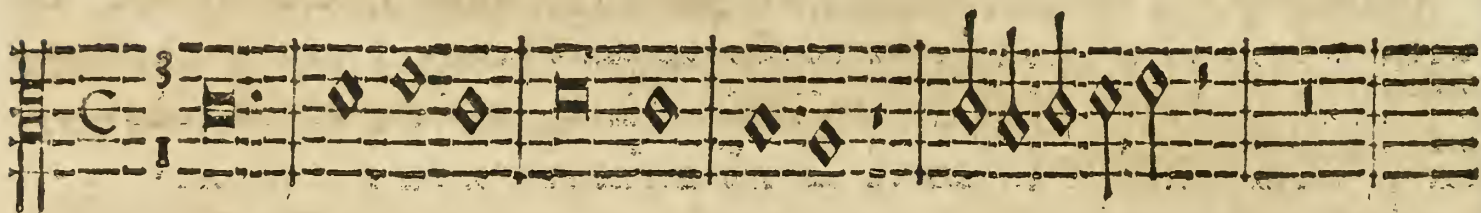
Nel Canto Fratto alla Breue adunque d'altre Tripole non si serue, che della sopradetta *Sesquialtera maggiore imperfetta* nelli duoi modi assegnati, e perciò di questo non son più per discorrerne, mà bensì del Fratto alla Semibreue, nel quale costumasi, seruirsi delle seguenti.

9 La *Tripola maggiore imperfetta* usata nel Canto Fratto alla Semibreue, la quale

quale sotto il tempo imperfetto minore, cioè sotto il Semicircolo C segnasi con vn 3, & 1 nel modo seguente  $\frac{3}{1}$  si compone di Semibreui, e Breui, cioè ò di trè Semibreui per battuta, col collocarne due in battere, & vna in leuare, ò pure d'vna Breue con vna Semibreue, ouero d'vna Breue puntata per ciascuna battuta. In detta Tripola maggiore imperfetta le Pause intiere valutansi per meta del loro proprio valore, come dissi al numero ottauo delle Pause della Sesquialtera maggiore imperfetta; mà le spezzate, cioè le Pause di battuta nel Tempo, in questa valutansi per terzi di battuta, e le meze battute nel Tempo, in questa indicano la sesta parte d'vna battuta. Nella detta Tripola è da offeruarsi il detto nel numero settimo, della quale qui si vede l'Essempio.

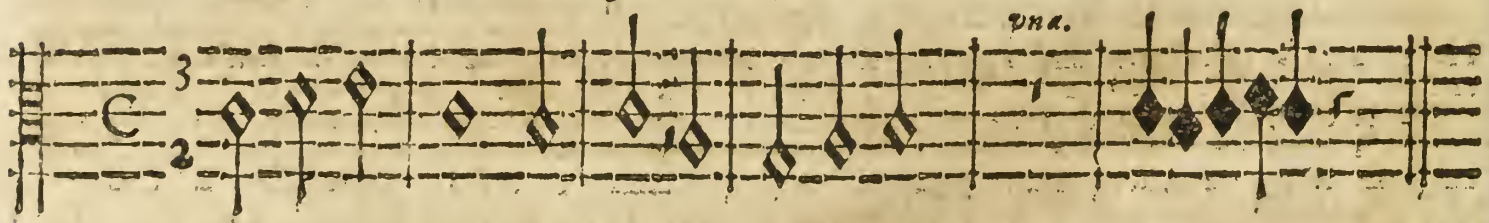
### Tripola maggiore imperfetta.

vna.



10 La Tripola minore imperfetta, ò vogliam dire, Sesquialtera minore imperfetta vlata nel Canto Fratto alla Semibreue, si compone di Minime, e Semibreui, e segnasi sotto il tempo minore imperfetto, cioè sotto il Semicircolo C con vn 3, & vn 2 nel seguente modo  $\frac{3}{2}$  per denotare, che doue due Minime ricercauansi ad'vna battuta nel Tempo imperfetto, in questa trè se ne richiedono, due in battere, & vna in leuare, ò pure ad'vna battuta si ricerca vna Semibreue con vna Minima, ouero vna Semibreue puntata. In detta Tripola, ò Sesquialtera le Pause di battuta valutansi come nel Tempo ordinario, mà le meze battute sono del valore d'vn terzo, e li Sospiri diuentano vna sesta Parte di battuta, come quiui si vede.

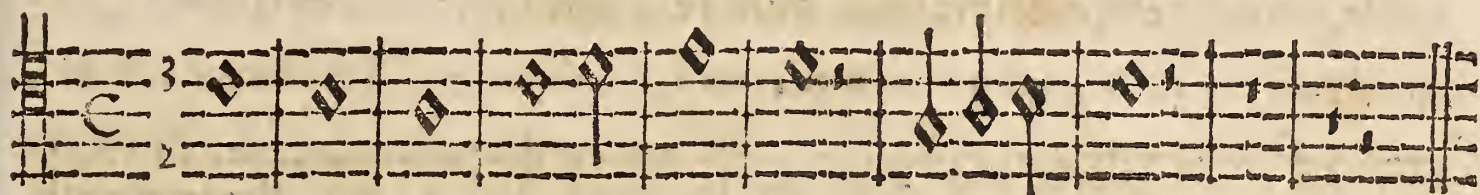
### Tripola, ò Sesquialtera minore imperfetta.



Auerto, che nella sopradetta Sesquialtera deuesi offeruare quel tanto, che si disse al numero settimo del presente Capitolo; del che qui n'appare l'Essempio.

batt.

batt. una. una. una. una. una. una. una. una. una. una.



Non è da tralasciarsi il dire, che in detta Sesquialtera vsasi da Moderni porre Crome bianche in luogo delle Semiminime, e Semicrome bianche in vece di Crome nere; quelle valutansi vn festo di battuta, e queste mezo festo, delle quali qui non s'aggiunge l'Essempio, non apparendone il bisogno.

11 La Tripola piccola vsata nel Canto Fratto alla Semibreue, quale dice si ancora *Quadrupla*, mercè che si compone di quarti di battuta, ouero *Semiminore*, per essere minore della Tripola minore assegnata si al numero decimo, ò pure *Sesquiterza*, posciache cade nella proporzione Sesquiterza, della quale diffusamente si disse al numero 4, e 5 del quinto Capitolo della seconda Parte; segnasi sotto il Tèpo minore imperfetto notato col Semicircolo C con li numeri 3, e 4 nel modo seguente  $\frac{3}{4}$  quale si compone di Semiminime, e Minime, cioè ò dirè Semiminime per battuta, due in battere, & vna in leuare, ò pure ò vna Minima con vna Semiminima, ouero d'vna Minima puntata, ò finalmente di sei Crome per ciascuna battuta.

In questa Tripola parimente le battute valutansi come nel Tempo minore imperfetto, mà li Sospiri denotano, ò importano vn terzo di battuta, e li mezi Sospiri sono del valore d'vna festa parte di battuta, il che tutto si vede nel seguente Essempio.

Quadrupla.

una.



E' da notarsi, che quando in detta Tripola trouansi più Minime consecutiua-mente, ciascuna di loro valutasi vna battuta, eccettuatane l'ultima, alla quale siegue vna Semiminima, ò due Crome, ò pure vn Terzo, posciache valutasi solamente duoi terzi, e non già vna battuta, il che vedesi nel sottoposto Essempio.

batt. una. una. una. una.

una.



Essempio

## Essempio per le Pause.

una. una.



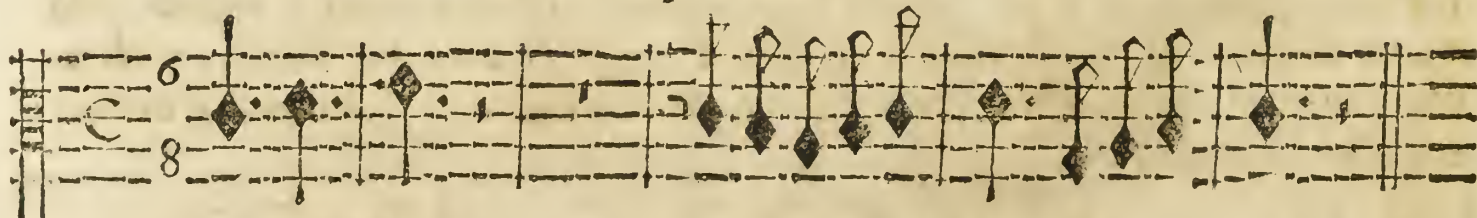
- 12 La *Sestupla maggiore* formasi sotto il segno del Tempo minore imperfetto con vn 6, & vn 4 nel modo seguente  $\frac{6}{4}$  per denotare, che doue nel Tempo ordinario ricercauâsi quattro Semiminime, per formare vna battuta, in questa se ne richiedono sei, trè in battere, e trè in leuare. Detta *Sestupla* formasi con Semiminime, e Minime, che è dire, ò con sei Semiminime, ò pure con due Minime puntate, ouero con vna Minima puntata, e trè Semiminime. In detta *Sestupla* le battute intiere, e le meze valutansi come nel Tempo; mà li Sospiri diuentano festi di Battuta, il che nel seguente Essempio si vede.

## Sestupla Maggiore.



- 13 La *Sestupla minore* segnasi sotto il Tempo minore imperfetto con li numeri 6, & 8 nel modo seguente  $\frac{6}{8}$  per denotare, che doue nel Tempo otto Crome formauano vna battuta, in questa sei se ne ricercano, trè in battere, e trè in leuare. Per formare detta *Sestupla* seruesi di Crome, e Semiminime, cioè ò di sei Crome, ò pure di due Semiminime puntate, ouero d'vna Semiminima puntata, e di trè Crome. In questa *Sestupla* parimente le Pause di battuta, e meza battuta valutansi come nel Tempo; mà li mezi Sospiri sono del valore d'vna sesta parte di battuta, il che vedesi nel seguente Essempio.

## Sestupla Minore.



- 14 In detto Canto Fratto alla Semibreue seruesi ancora della *Tripola di Crome*, quale sotto il Tempo minore imperfetto segnasi con li numeri 3, & 8 nel modo seguente  $\frac{3}{8}$  per denotare, che doue nel Tempo si richiedeuano otto Crome, per formare vna battuta, in detta *Tripola* solo trè se ne ricercano, due in battere, & vna in leuare. Componch detta *Tripola di Crome*, e Se-



25

miminime, che è dire, ò con trè Crome, ò pure con' vna Semiminima, & vna Croma, ouero con vna Semiminima puntata. In detta Tripola le Pause, che nel Tempo minore imperfetto valutauansi per vna battuta, sono del medesimo valore; mà li mezi Sospiri tengono il valore di terzi, il che appare nel sottoposto Essempio.

### Tripola di Crome.



### Auertimento per tutte le specie di Tripola.

15 Douendosi vscire fuori di Tripola nel Processo del Canto, à causa di qualche accidente, sarà necessario, seruirsi del segno contrario à quello della Tripola, posciache si come pongansi li numeri, acciò il Cantore conosca, che si esce fuori della misura del Tempo ordinario, per entrare nella Tripola, così parimente sarà conuenevole, assegnare qualche segno, quale denoti, l'vscire di Tripola, & entrare di nuouo sotto la misura del Tempo ordinario; perciò sappiasi, che dal Compositore ò saranno posti li numeri al rouerscio di quello ricerca la Tripola, ò pure sarà collocato il segno del Tempo, ò maggiore, ò minore imperfetto, in caso non sij posto auanti li numeri nel principio della Tripola (il che però viene da Valerio Bona nelle sue Regole di Musica assai biasimato, posciache al di lui parere, l'addurre i segni di proportionione, senza segnare il Tempo, è, come mettere nel Campo li Soldati senza Capitano) ouero si leuarãno li numeri, col lasciarui semplicemente il segno del Tempo, supposto, che nel principio della Tripola vi fossero e il segno del Tempo, e li numeri, come deuesi fare da chiunque brama, operar rettamente, del che quiui ne stà segnato l'Essempio.

### Segni, che denotano l'vscire di Tripola.

*Quadrupla. fuori di Tripola. ouero.*





Nel quale vedesi, che in duoi modi si conosce, vscire il Canto fuori di Tripola; prima dalli numeri posti al rouerscio, cioè il 4 sopra il 3, doue per denotare la Tripola, il 3 collocauasi sopra il 4; secondariamente dal segno del Tempo minore imperfetto, cioè dal Semicircolo, per non esserui con lui vni-

ti linumeri, segno di Tripola, e quello dicesi del sopraposto Essempio di Quadrupla, intendesi parimente di tutte l'altre specie di Tripola di sopra assegnate.

### Ristretto.

Nel Canto Fratto adunque seruesi solamente della Sesquialtera maggiore imperfetta, e di questa nel Canto Fratto alla Breue, mà nell' altro cioè alla Semibreue adopransi, ò vsansi le seguenti. Tripola maggiore imperfetta, Tripola minore, ò Sesquialtera minore imperfetta, Tripola piccola, ò Quadrupla, Sestupla magg. Sestupla minore, come pure la Tripola di Crome.

16 Auerto finalmente, vsarsi in detto Canto Fratto  si alla Breue, come alla Semibreue cinque righe, come quì si vede  e non già quattro, come nel Canto Fermo, solo per vietare la pluralità delle Chiaui, quale accaderebbe ben spesso, se solamente quattro fossero le dette Righe, posciache le Cantilene di Canto Fratto spesse volte eccedono il Diapason douuto al Tuono, ò con la mistione perfetta, ouero con la commistione perfetta, quali note non possono in modo alcuno star collocate dentro le quattro Righe, e perciò necessariamente douerebbsi ben spesso trasportare, ò mutare la Chiaue, per il che il Cantore correrebbe pericolo, di sbagliare, massime ne palsaggi, non hauendo tempo, di conoscere si presto la trasportatione più bassa, ò più alta della Chiaue, e perciò dico, vsarsi le cinque Righe, per essere capaci della mistione, ò commistione delli Tuoni.

Parmi hormai tempo, di terminare questa Operetta, nella quale hò procurato con ogni studio dichiarare, e facilitare quelle cose, quali potrebbonsi à Principianti rendersi oscure, e difficili, acciò da ogn'vno si possi con fondamenti veri praticare, e cantare il Canto Fermo, à fine di star lontano da qualsisia Dissonanza, e Confusione, accioche meglio, e con più deuotione, & affetto lodasi, e cantansi Hinni al Dispensatore di tutti i beni.

# IL FINE.





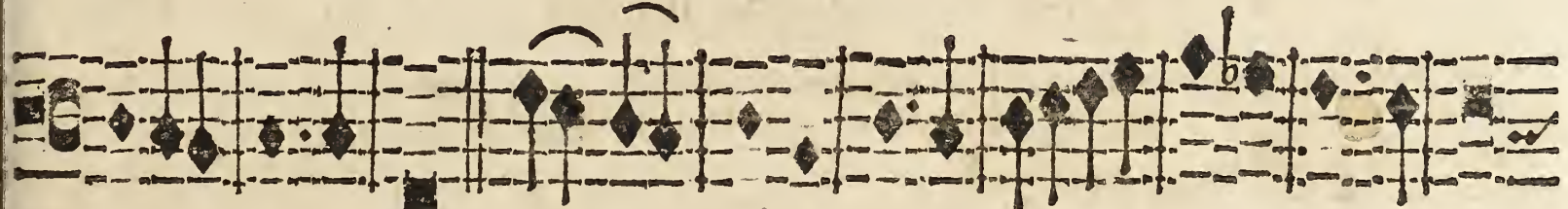
Hi ri e e le.



i son. **C**Hi ri e e.



le i son. e.



le i son. **C**Hriste Chriſte e.

le i son

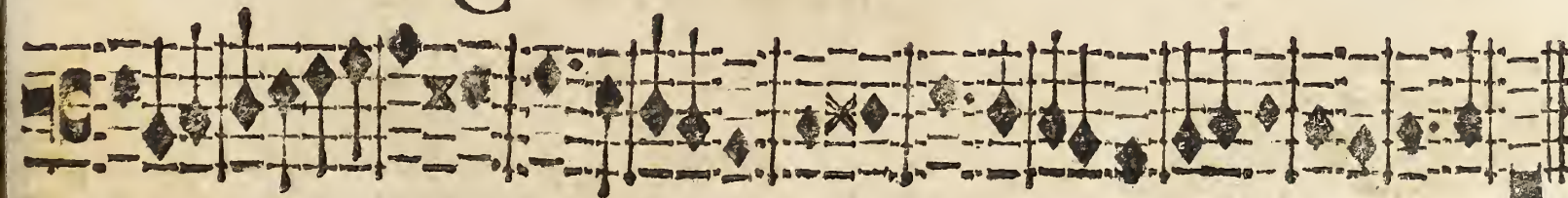


e le.



i son. **C**Hriste Chriſte e !e.

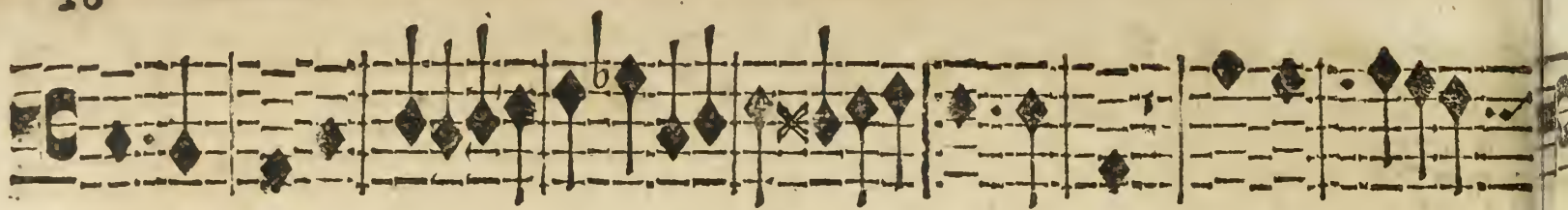
i son.



e -

le i son.

Chi-

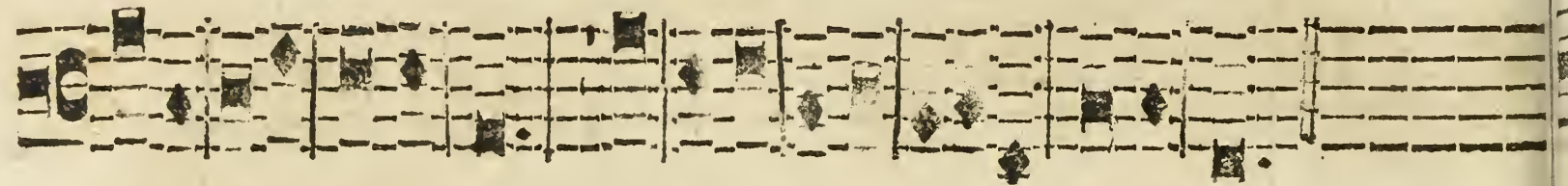


Chi ri e e le-

i son, e le-

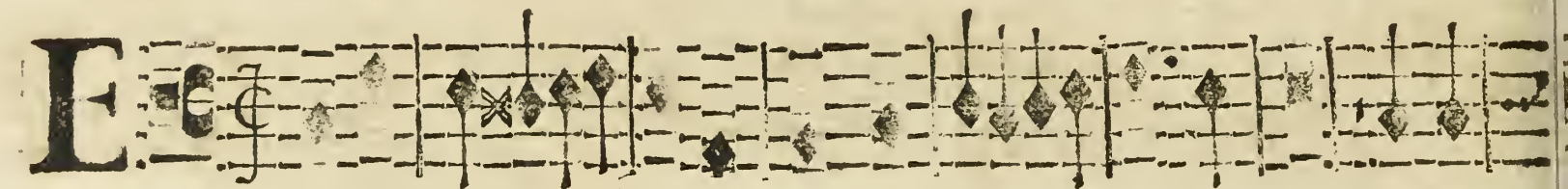


i son. Chi ri e e-



le i son, e-

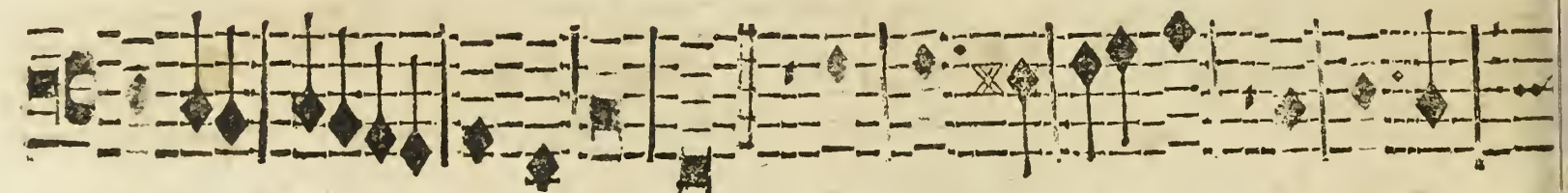
le i son.



T in Ter-

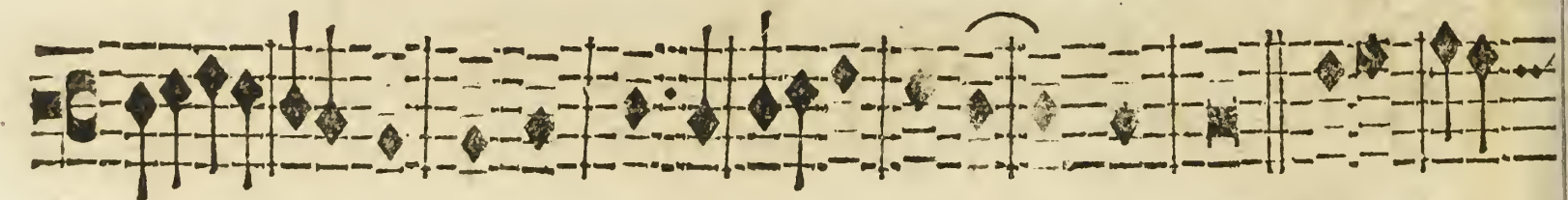
ra pax ho mi-

ni bus bonę



volun- ta-

tis. Lau da-



mus lau da-

mus te. Be- ne-



dicimuste. A do ra-



mus te. Glo- ri fi ca-



mus te. Gra ti as. a gi mus.



ti bi pro pter ma. gnam glo.

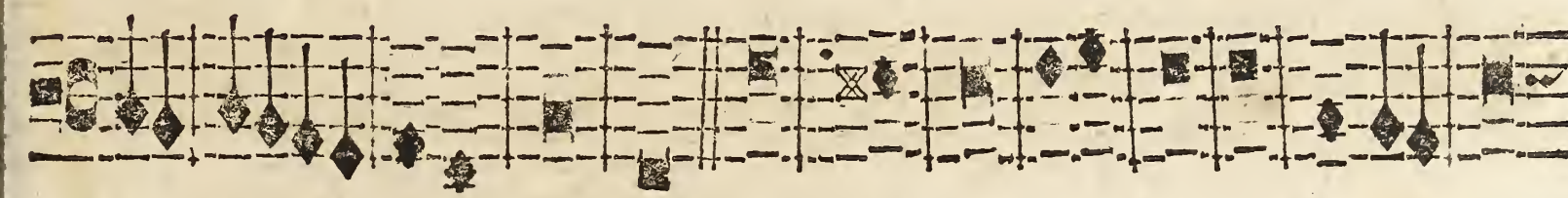


riam tu am. Do mi ne. Deus Rex cae.

stis, Deus Pater om ni potens. Do mi ne Fi li



v ni ge. ni te le.



fu. le. su Chri ste. Do mi ne Deus Agnus De.



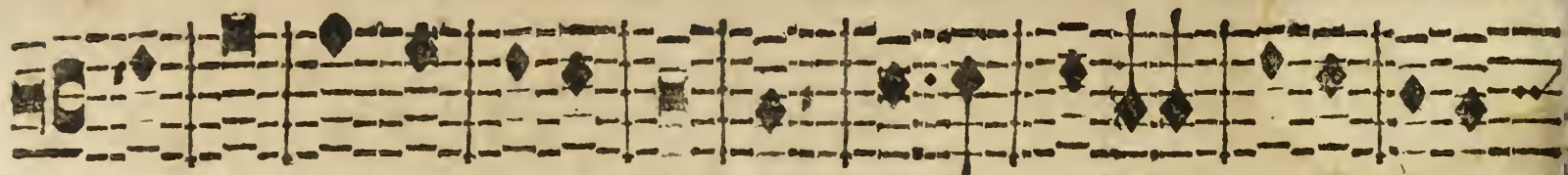
Graue.

i Fi. lius Pa. tris. Qui tollis peccata mun.



di, mi se re re mi se re re, mi. se re. re no bis.

Qui



Qui tol lis pec ca ta mundi su sci pe de pre ca ti onem



no-

stram. Qui se des ad dex-



teram Pa tris, mi se re re, mi se re re no-



bis. Quoni am tu so-

lus



sanctus. Tu solus Do-

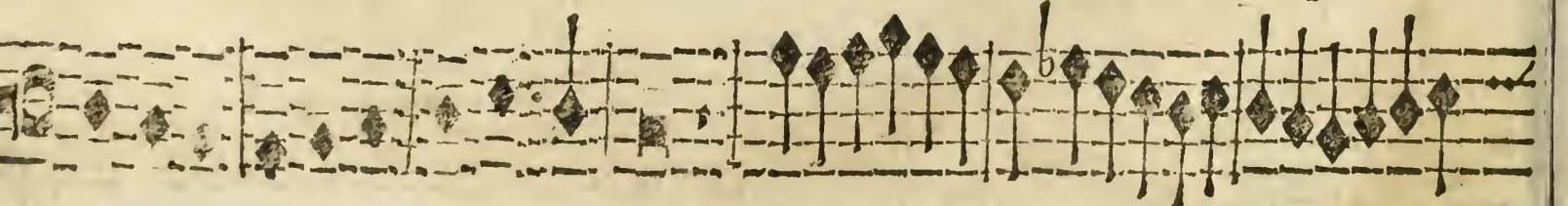


minus. Tu so lus Al tis si mus Je-



su Chri-

ste, Cum Sancto Spi ri tu



in glo-

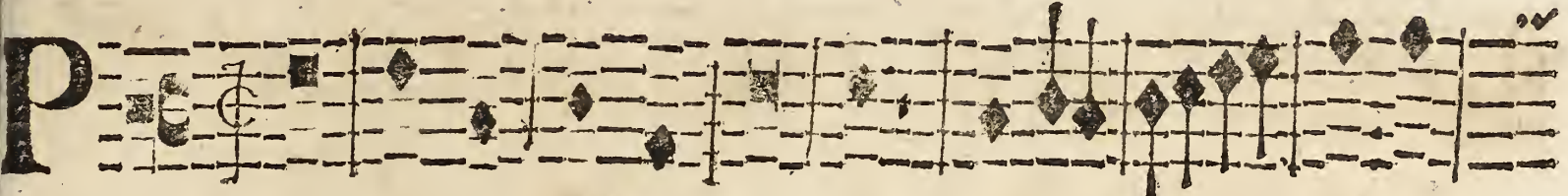
ri a De-



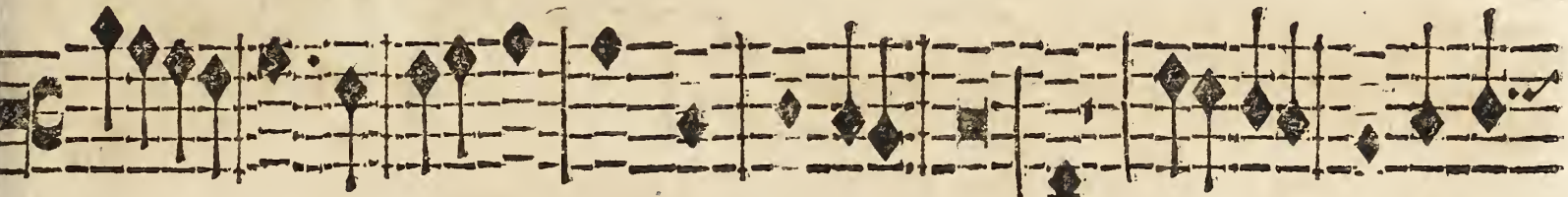
i Patris A men. A- men. A-



men. A men.



Atrem om ni po ten tem facto- rem



Cæ- li, & Ter- ræ, vi- si- bi li um



om- ni um, &



in vi- si bi li um. Et in vnum Do mi num



Iesum Christum Fi- lium De i v ni ge-



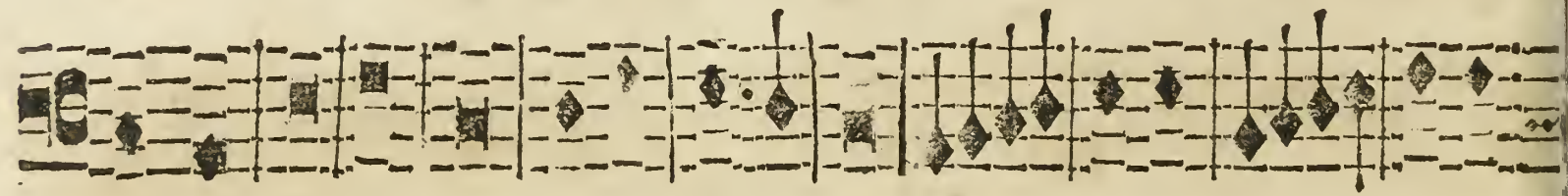
ni tum. Et ex Pa- tre



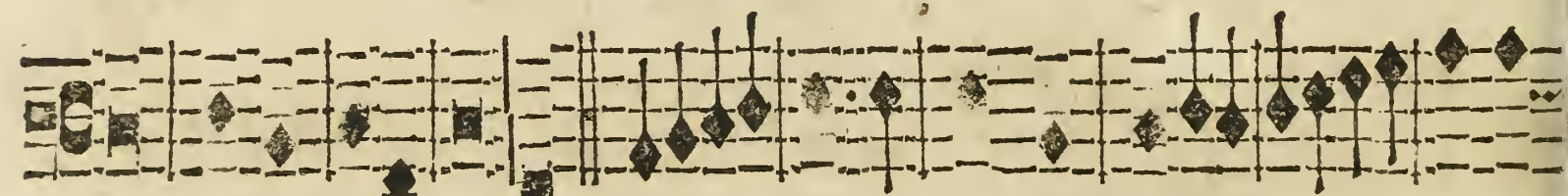
na- tum an te om- ni a



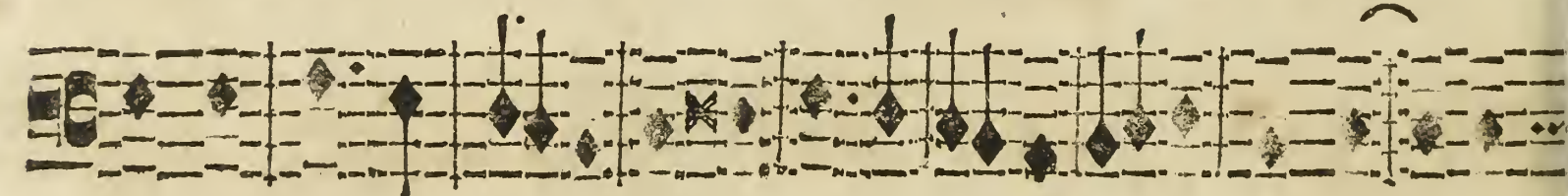
fa- cu la. De-



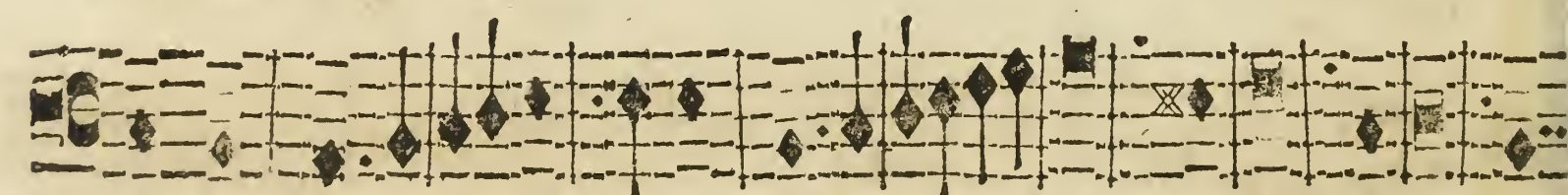
um de De o lumen de lu mi ne De- um ve- rum



de De o ve- ro. Ge- ni tum non fa- ctum



con sub stan ti a- lem Pa- tri,

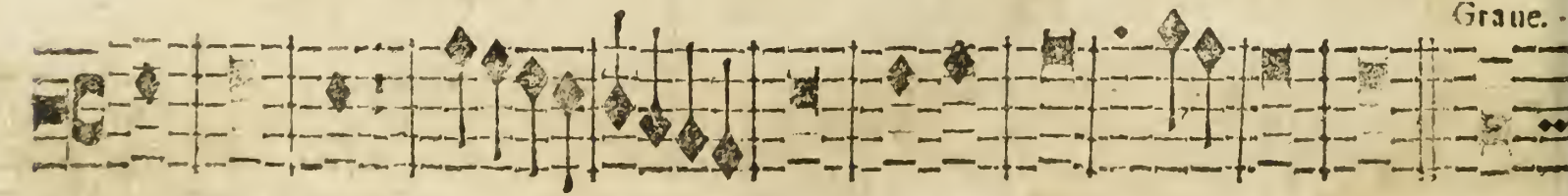


per quē om- nia fa-



cta sunt. Qui propter nos ho mi nes, & propter no- stram

Grave.



fa lu tem de- scendit de Cæ- lis. Et



Grave.



in car na- tus est de Spi ri tu San cto



ex Ma ri a Vir gine & Ho mo fac -

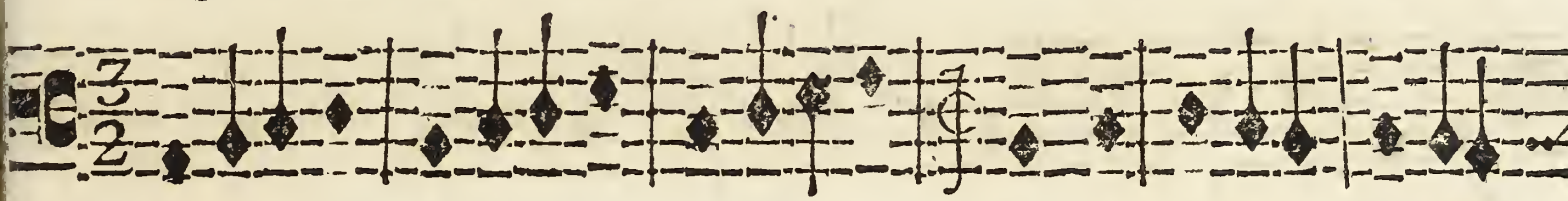
Adagio.



tus est. Cru ci fi xus e ti-



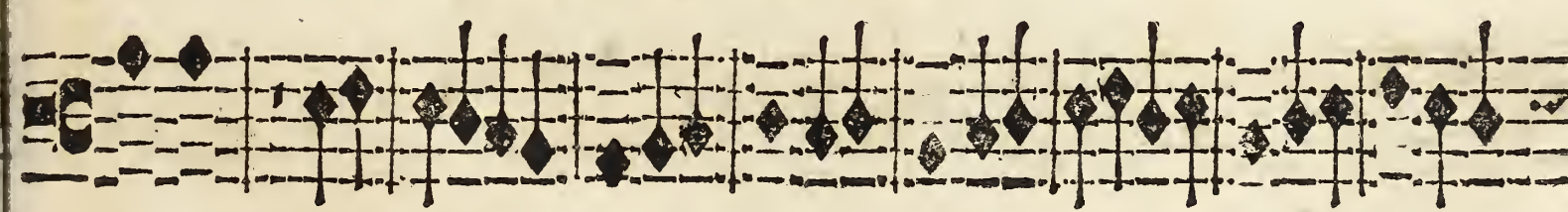
am pro- no- bis sub Pon ti o Pi- la to



pas- sus, & se- pul-



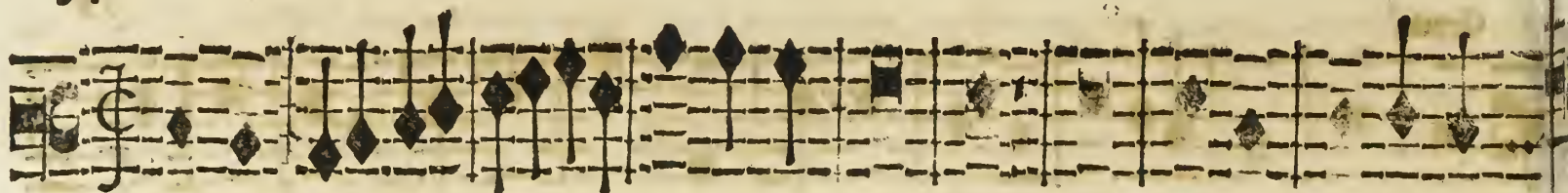
tus est. Et res sure-



- xit ter- ti a



di e se- cundū scriptu- ras.



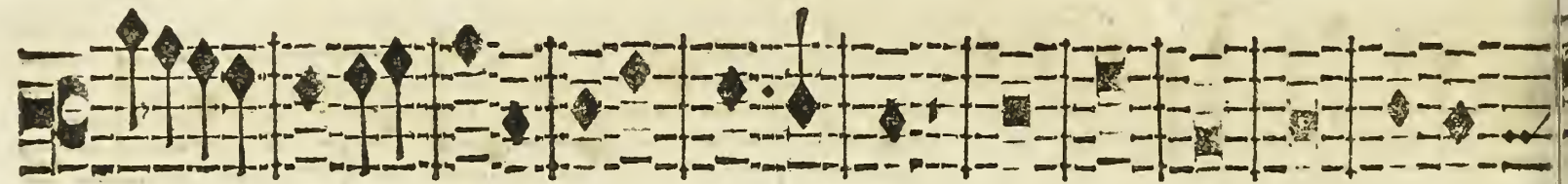
Et af cen- dit in Cælum, se det ad dexte ram



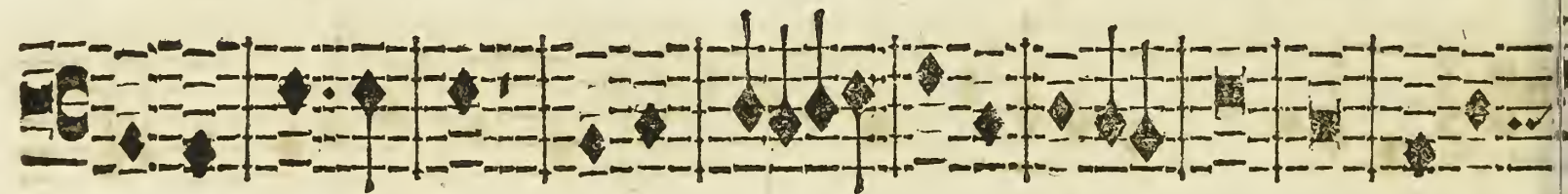
Pa-



tris. Et i te rum ven turus est. cum glo-



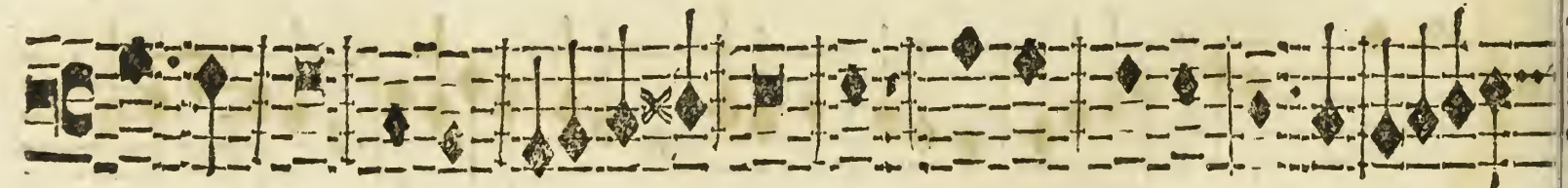
ri a iu di ca re vi-



uos, & mor tu os, cuius re- gni non e-



rit fi nis. Et in Spi ritum San-ctū Do-



minum, & vi ui- fi- cantem, qui ex Patre, Fi li o-



que pro- ce-

dit.

Qui cum Pa tre, & Fi- li o si mul a-

do ra tur, & con glo ri fi ca-

tur, qui lo cu- tus- est per Pro phæ-

tas. Et vnam

san- ctam Ca tho licam, & A po sto- licam Ec-

si am. Con- fi te or

v- num bap- tis ma in re missi o- nem pec ca-

to-

rum. Et ex- pecto



resu rec ti o- nem mor tu o rum.



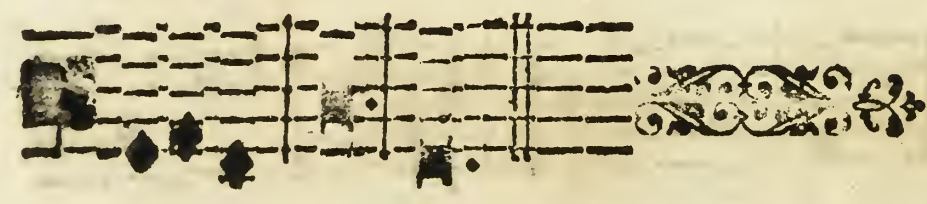
Et vi- tam vé tu ri sã-



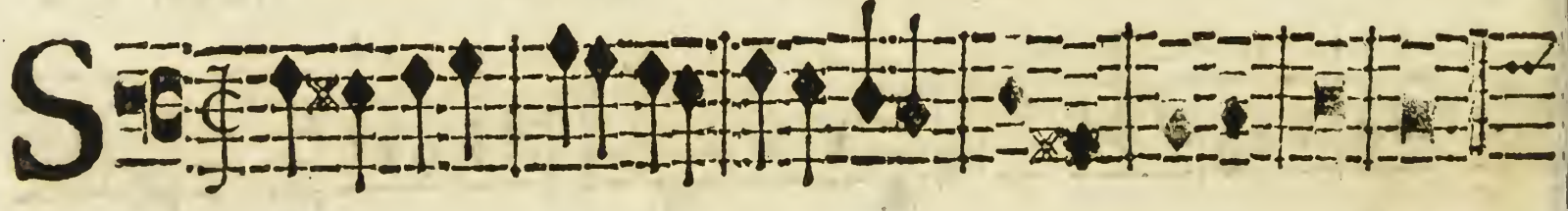
cu li. A-



- men. A- men. A-



men.



An-

cus.



S An-

cus. S An-



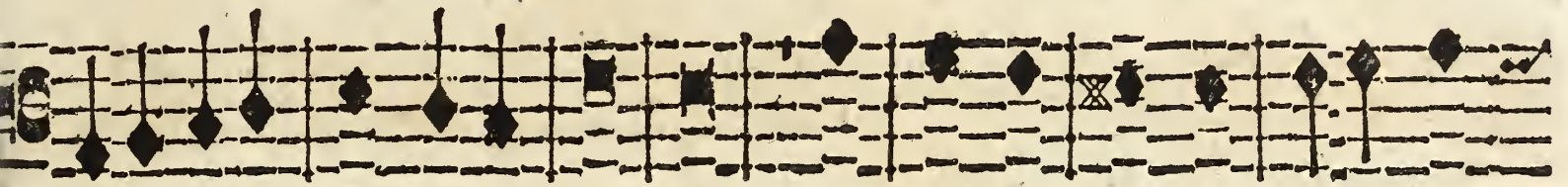
cus. Dominus De us Sa-

ba oth.

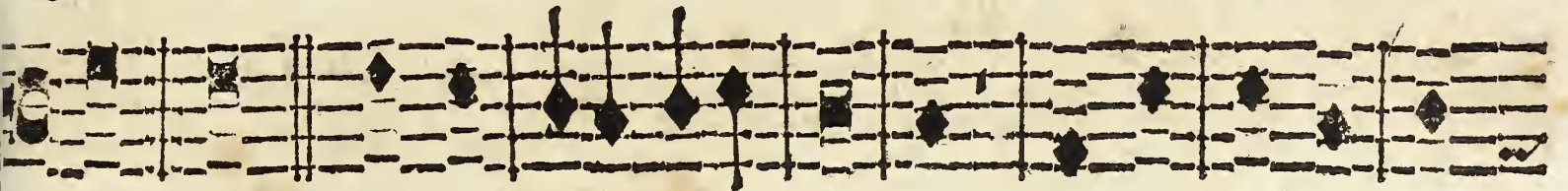
Pleni



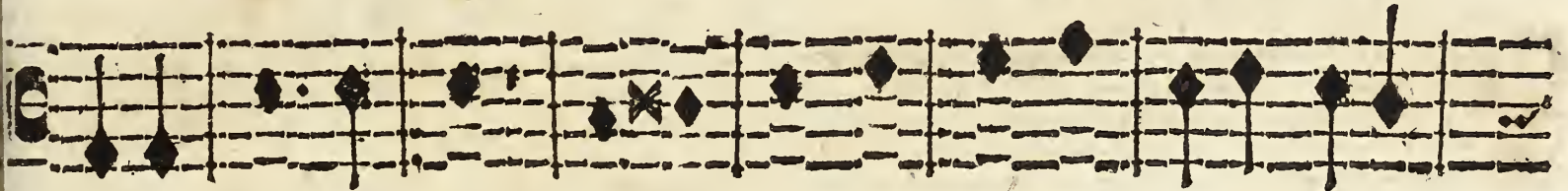
Ple- ni sunt Cæ- li, & Ter ra



glo- ri a tu a ho fanna in ex cel-



sis. Be- ne- di ctus qui ve nit in no-



mine Do mi ni, ho fan na in ex cel-



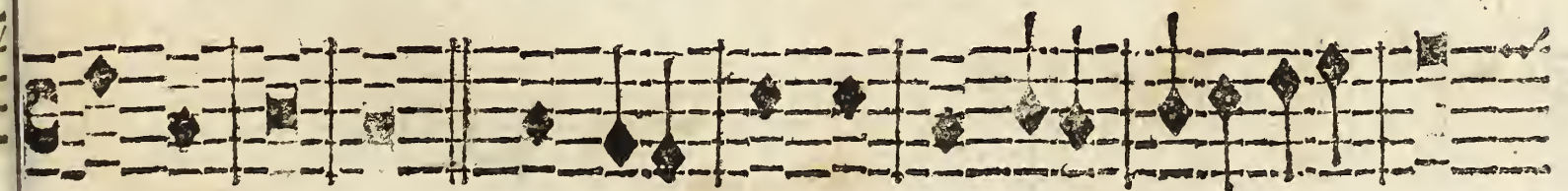
sis.



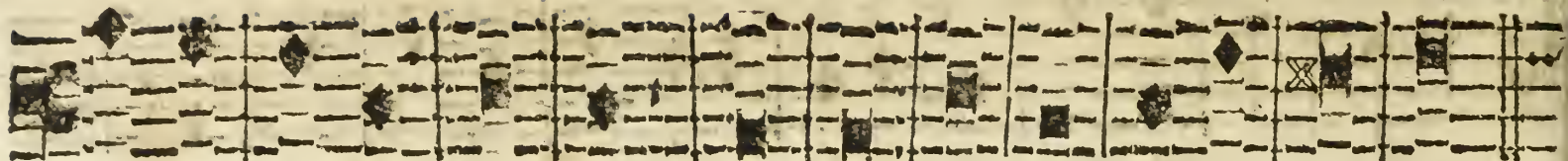
Gnus De i qui tol lis pec ca



ta mun di, mi fe re- re mi- se re-



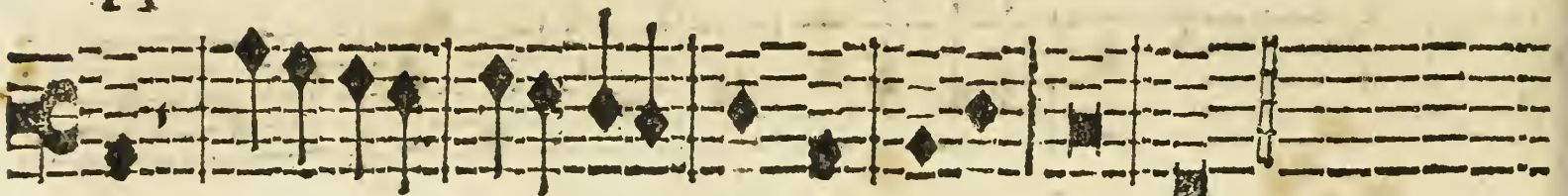
re no- bis. A Gnus-De i, qui tol-



lis pec ca ta mun di, mi se re re no- bis.

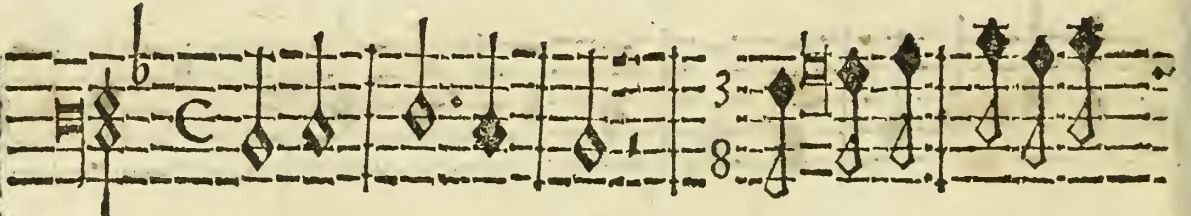


A -Gnus De i, qui tol lis pec ca- ta mun-



di do- na no. bis- pa cem.

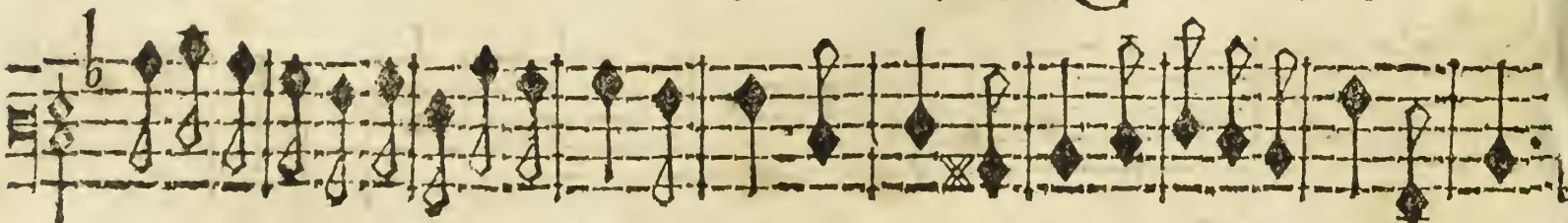
*MESSA di Canto Fratto alla Semibreue.*



Hi- ri e e lei- son,

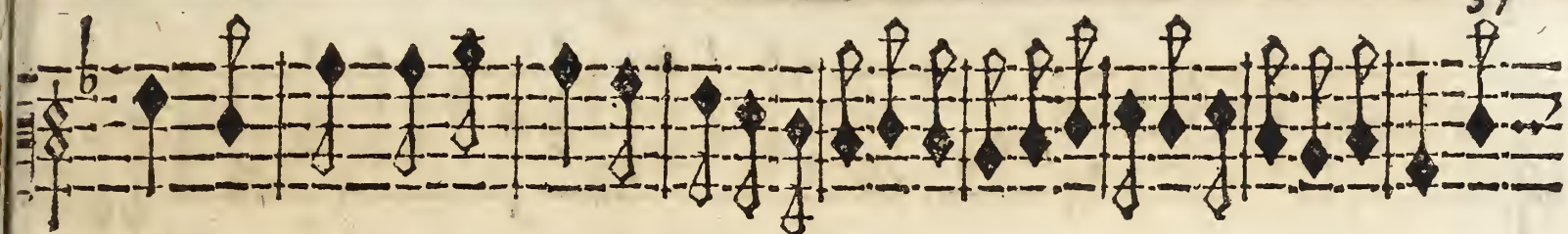


e- le i son. C Hiri e e-



le i son, e-

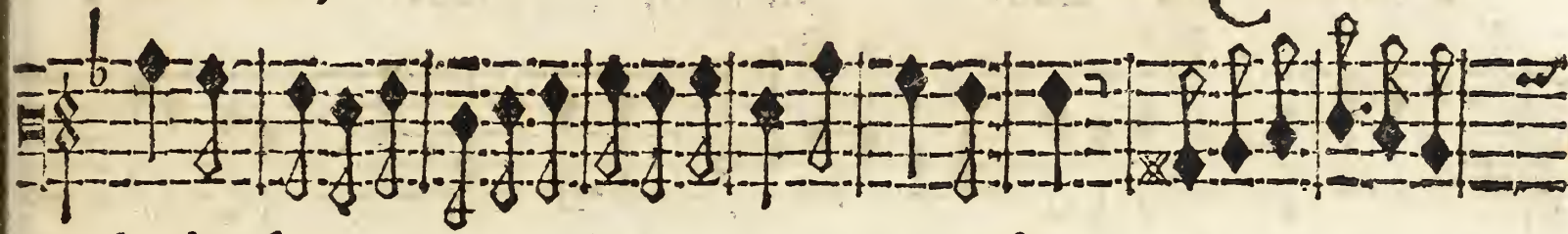
le i son.



**C**hriste Christe e le i son, e-



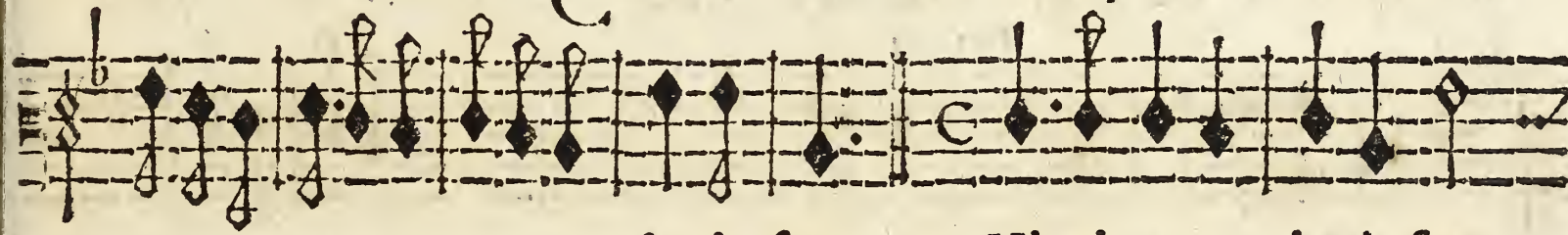
le i son, e- le i son. **C**hriste e-



le i son, e le i son, e-



le i son. **C**hi ri e e le i son, e-



le i son. **C**hi ri e e le i son,



Chi ri e e le i son, e-



le i son.

*Gloria in Excelsis  
Deo.*



T in ter ra in ter ra pax  
homi-

homi ni bus bo- nae volun ta-

tis. Lau- da mus, lau-

damus te. Be- ne-

di ci mus be- ne- dicimus be-

di- cimus te. A do- ra mus, a dora-

mus te. Clo- ri fi- ca-

- mus te. Gra- ti as a- gi- mus ti- bi

mus te. Gra- ti as a- gi- mus ti- bi



A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

propter magnā glo-

A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature (C). It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

riam tu- am- Do- mine

A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

Do mine Deus, Rex cæ le stis Deus Pa- ter omni-

A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

potens. Do- mine Fi li v- ni- ge- ni- te

A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

Ie- fu-

A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

Chri- ste. Do- mine Deus, Agnus Dei,

A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

Filius Pa- tris. Qui- tol-

A musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and some with diamond-shaped ornaments above them.

lis pec- ca- ta mundi mi se re-

First musical staff with notes and rests.

re

Second musical staff with notes and rests, including a 'Graue.' marking.

no bis. Qui tol lis pec ca ta mun di, su sci-

Third musical staff with notes and rests.

pe de pre ca ti onem de pre ca ti o- nem no- rā.

Fourth musical staff with notes and rests, including a '3' marking.

Qui se- des ad

Fifth musical staff with notes and rests.

dexteram Pa-

Sixth musical staff with notes and rests.

tris mi se re- re

Seventh musical staff with notes and rests, including a 'C' marking.

no bis. Quo- ni am tu so- lus tu so lus

Eighth musical staff with notes and rests, including '3' and '8' markings.

San- ctus. Tu so-



- lus Do-



- mi nus. Tu- so lus Al- tis si mus Ie-



- su, Ie- su Chri- ste. Cum



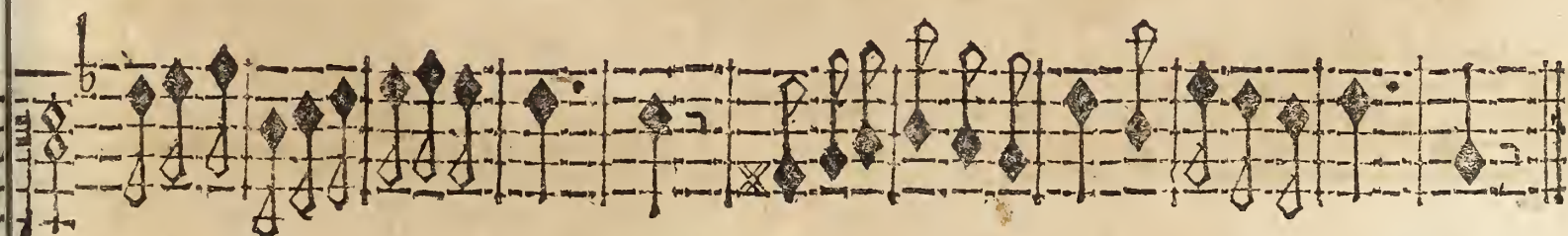
Sancto Spi- ri tu in glo-



ri a De i



Pa tris A- men, A-

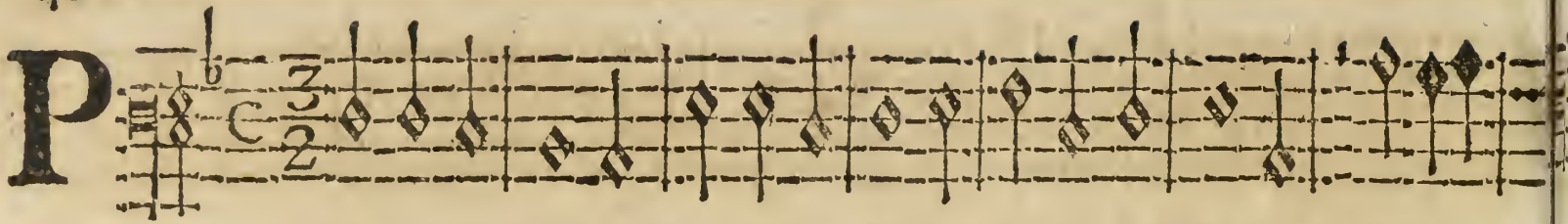


men, A-

men.

F

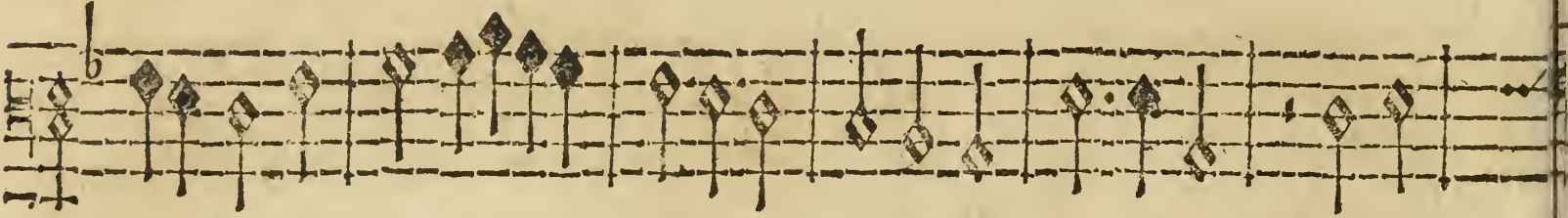
Patrem



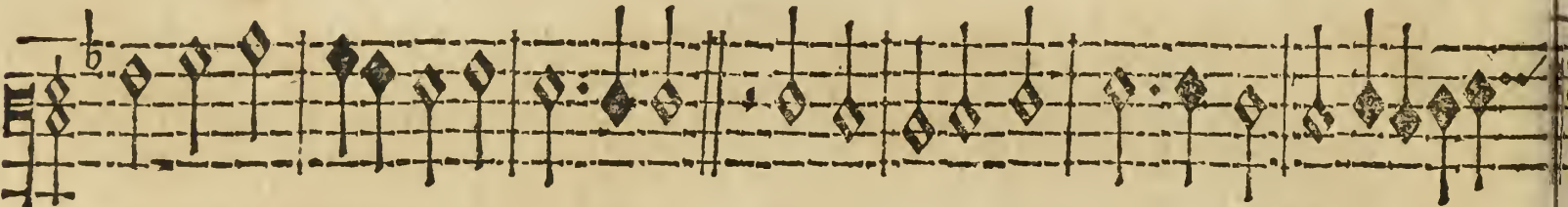
Patrem omnipotentem factorem Cæli, & terræ, visi-



biliū om-



nium, & in-



uisi-

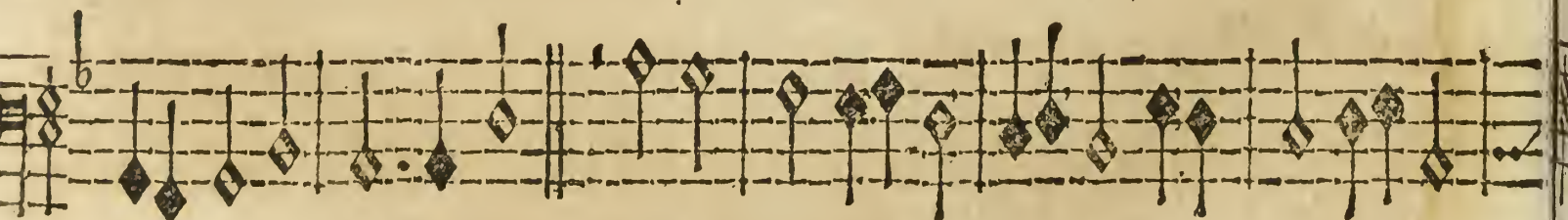
bilium. Et in unum Dominū Ie-



sum Christū Filium De-



ivni-



ge- nitum. Et ex Patre na-



tum  
ante



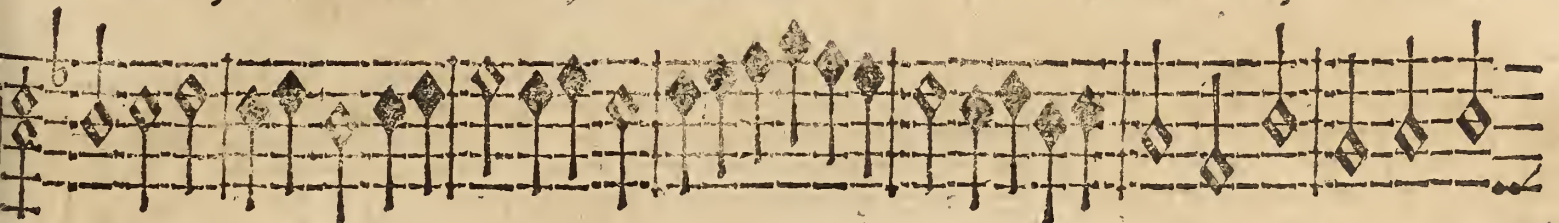
an te omni-



nia sæcula. De ũ de



De o, Deum de De o, lumen de lu mi ne, Deum



ve-

rũ de De- o



ve ro. Ge ni tum nõ fac-



tum cõsubstanti a lem



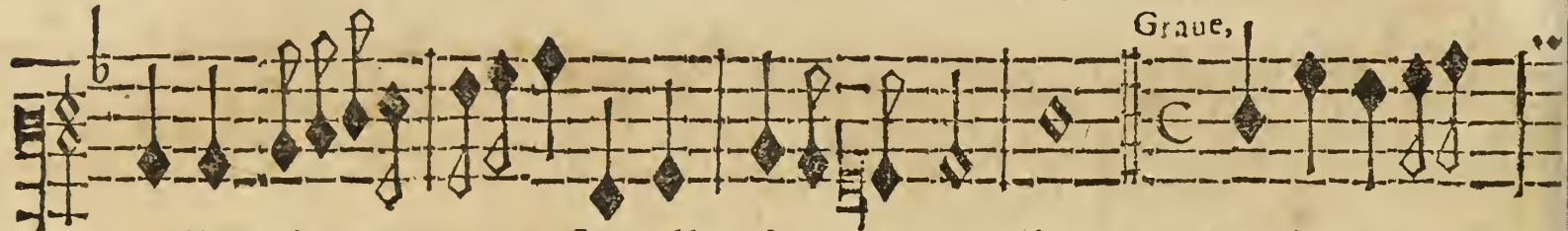
Pa- tri, per quẽ om ni a fac-



ta sunt. Qui prop- ter nos ho mi nes, & propter nos-



nostram salu tem descen- dit, descen-



dit, de. scendit de. Cæ lis. Et incar-



na. tus est de. Spiritu San- cto ex.



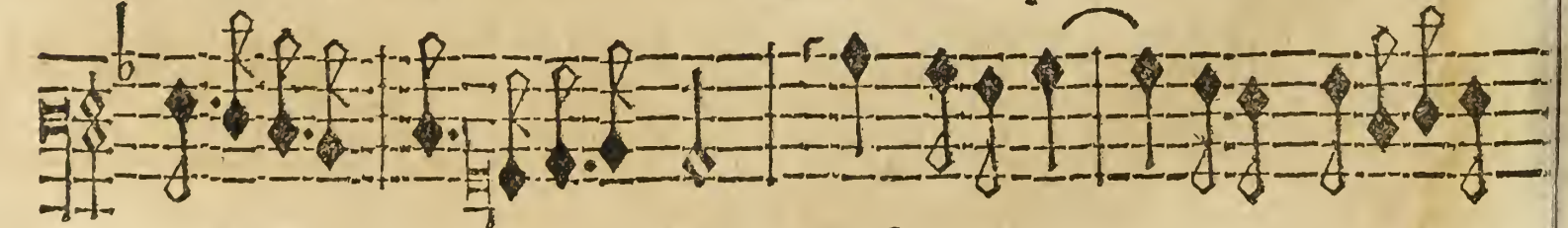
Ma- ri- a- Virgi ne, & Homo, &



Homo. fac-



tus est. Cru- ci- fi- xus etiam pro- no bis subPōti-



o Pila- to pas-



sus, & se- pul- tus est.



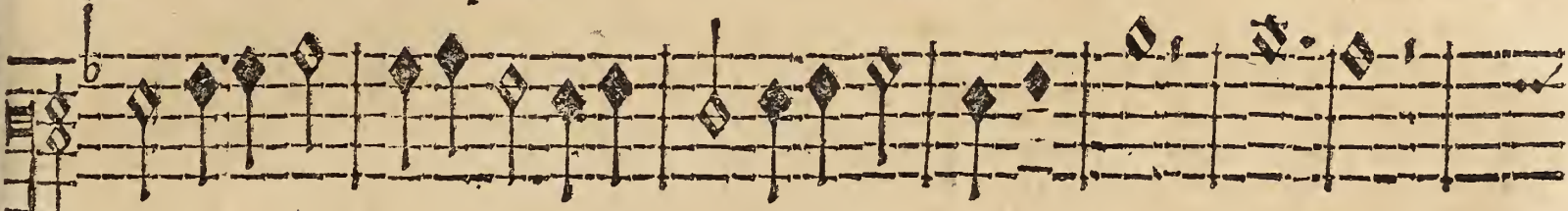
Et res sur- re-



xit ter ti a die se-



cun- dū scrip tu ras. Et a scendit in Ca-



lum se det



ad dexteram Pa-

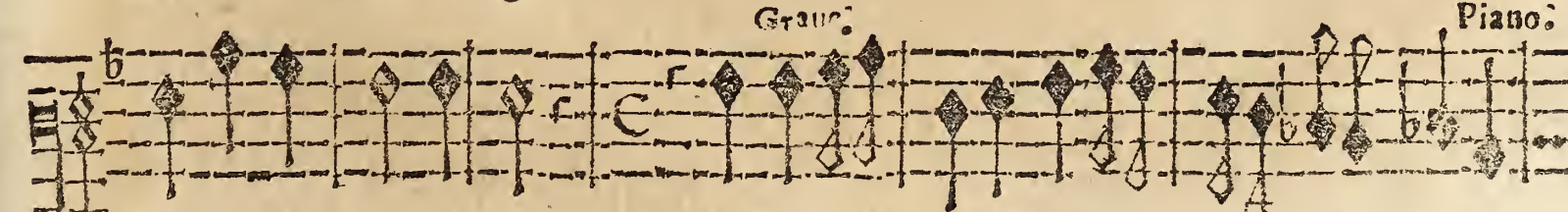
tris.



Et i- te rum vē tu- rus est, Et i- terum ven-



tu- rus est cum glo-



Grave:

Piano:

ri a iu di- ca- re vi- uos, & mor-

tuos



tu os, cuius regni non e-



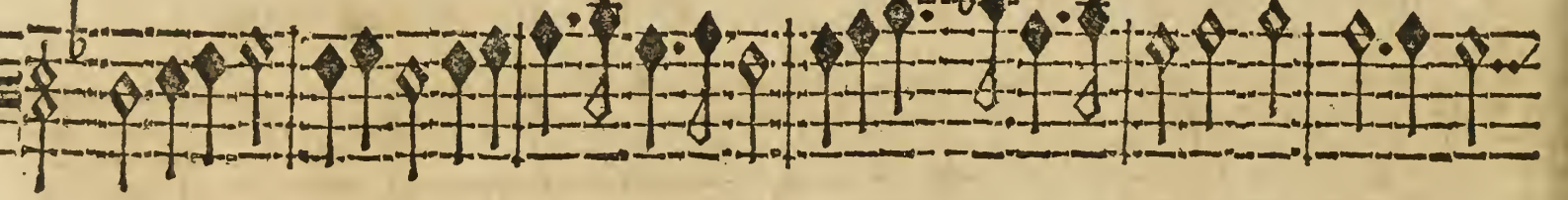
rit fi nis. Et in Spiritum San-ctum



Do-minū, & vi ui fi can tem, qui ex Pa tre, Fi-li-



o que pro- ce- dit Qui cum



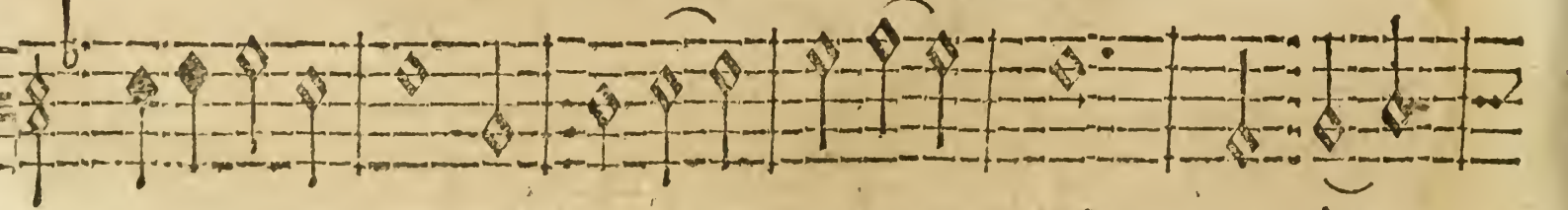
Pa- tre & Fili o



fi mul- a do- ra-



tur, & conglo- ri fi- ca-



tur, qui lo- cutus est, qui lo-

cu-



cu tus est per Prophæ tas. Et vnam Sanctam

Ca. tho. licam & A. pos. to.

li cam Ec cle. si am.

Con. fi te or, con. fi te or vnum bap.

tisma in re. missi o nem in re. missi onem pec.

ca to.

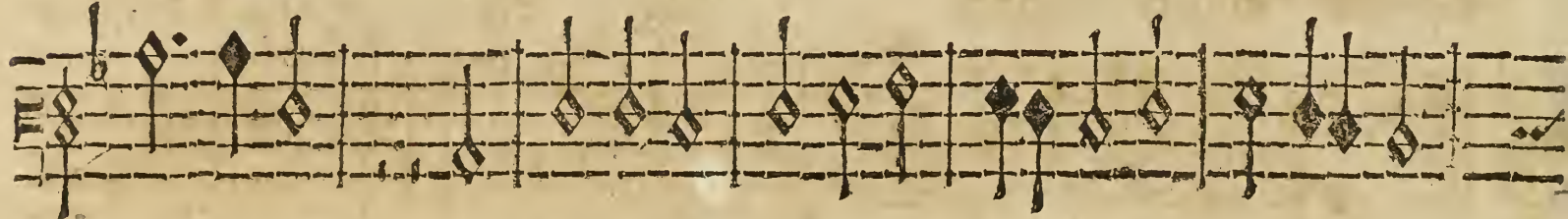
rum. Et ex. pec. to resur rec ti o.

né mor. tu. o. rum.

Viuacē.



Et vitam ven tu ri sæ-



cu li Et vitam ven tu ri sæ



cu li. A-



men, A-

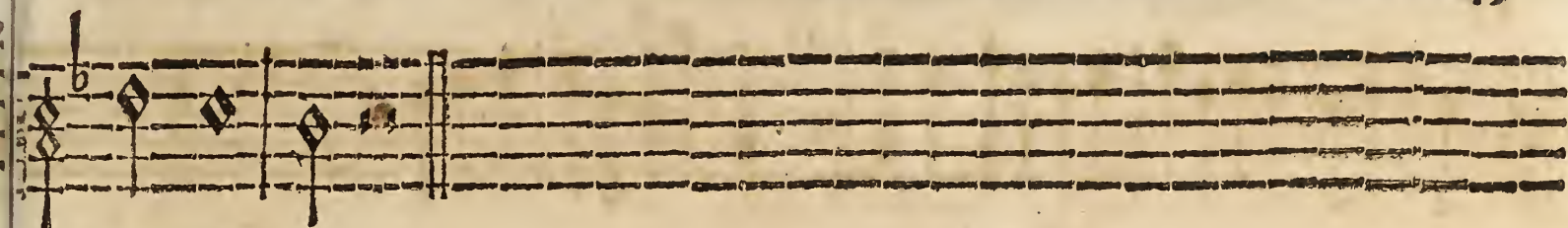


men, A-



men, A-





men, Amen.



An-



ctus. S An-



ctus. S An- ctus, Do mi-nus De- us Sabaoth.



Pleni sunt Cæ- li, & Terra glo-



ria tu a hosanna in ex- cel-



sis. Bene di ctus qui ve-



- nit in no- mine Domi ni hosanna in excel-



lis.

**A**



Gnus De i, qui tollis pecca- ta mundi,



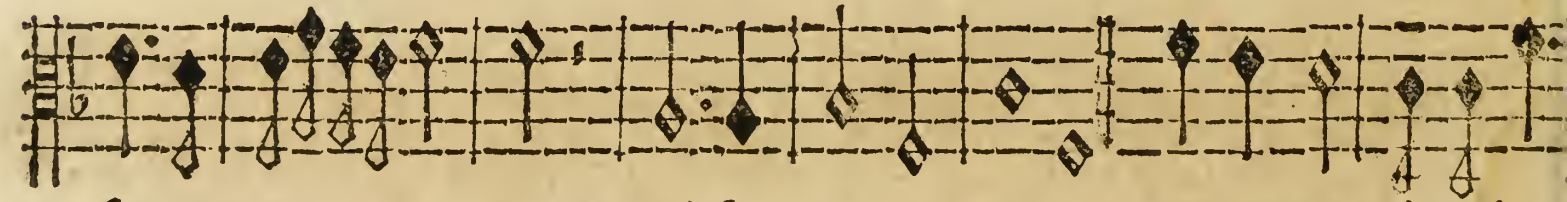
mi se re re, mi se re re, mi se re re nobis.



**A** Gnus De i, qui tol-



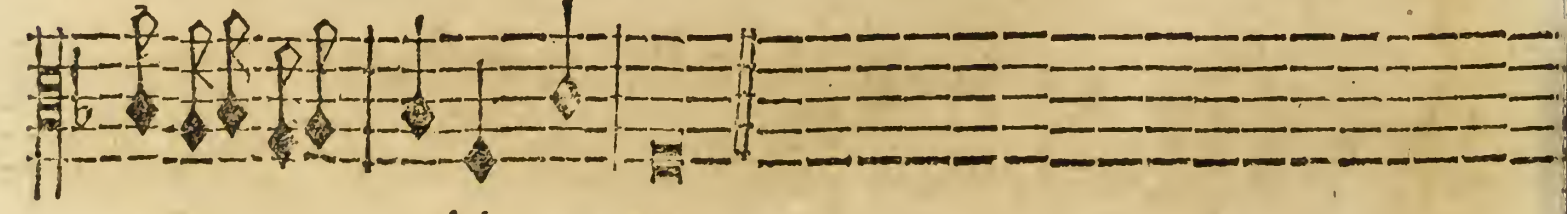
lis pec ca- ta mundi, mi se- re re, mi-



se- re- re, mi se re re nobis **A** Gnus De i, qui to



lis pec ca- ta mundi, do- na no.



bis pacem.

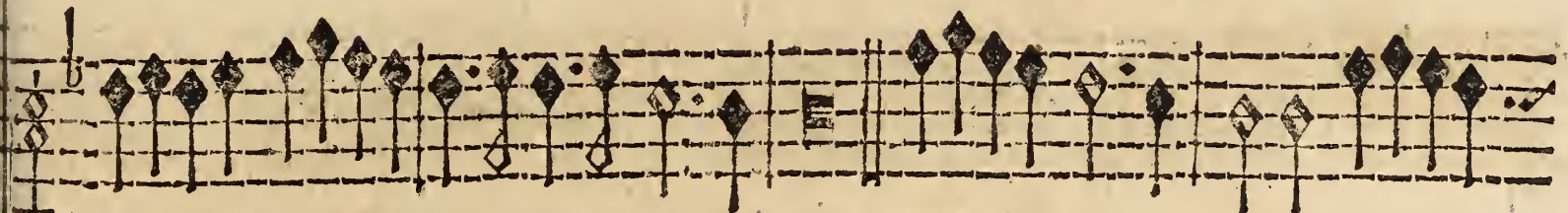


Hi. ri. e

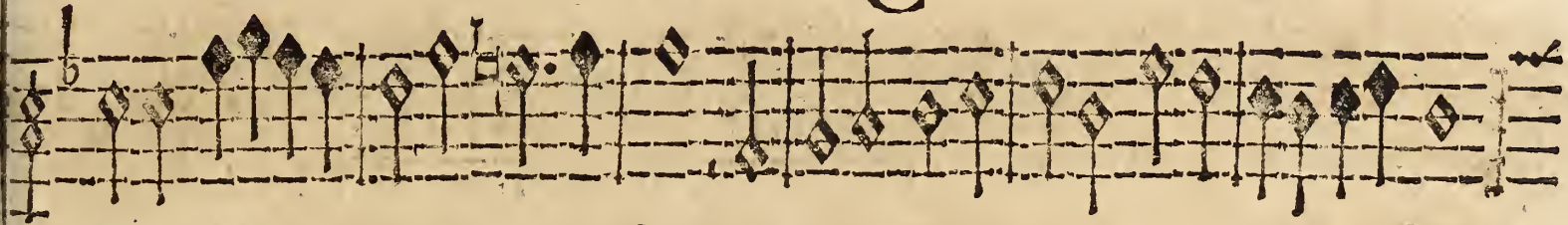
e.



le i son, e.

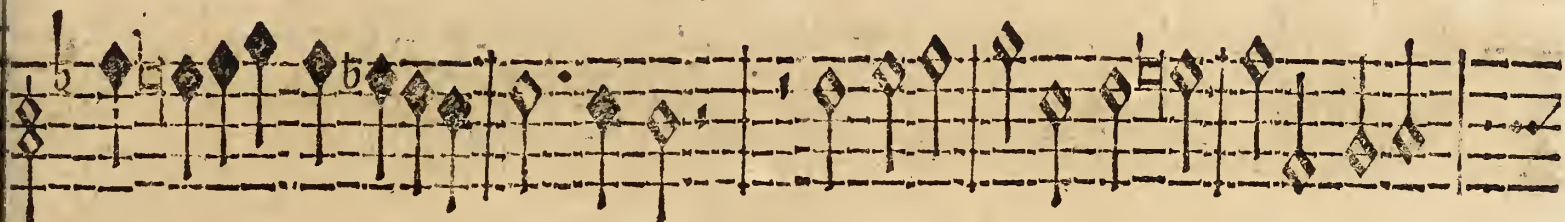


le i son. C Hi. ri e e le.



i son, e.

le. i- son.



Hris.

te

e.



le i son. C Hris te,



Chris- te

e.

le i son, e.



le i son,

le i son. **C** Hi-ri. e e-

e-

le i son. **C** Hi-ri. e e-

le i son, e le- i son, e-

le i son, e le-

i son, e-

le i son. **C** Hi-ri e e- le i son,

le i son. **C** Hi-ri e e-

le i son,

e- le i son.

e-

le i son.

**E** T in ter- ra pax ho mi ni bus bo- ne vo-lun-

**E** T in ter- ra pax ho mi ni bus bo- ne vo-lun-

ta- tis. Lau- damus

ta-

tis. Lau-

damus

lauda mus, lau- da- mus te. Be-

lauda

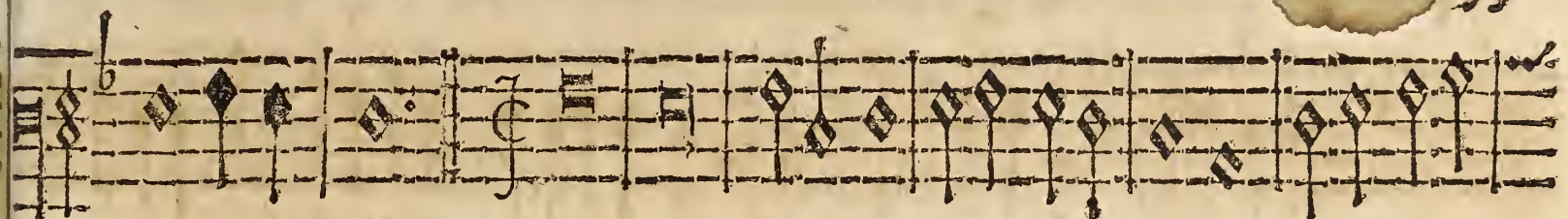
mus, lau- da-

mus te. Be-

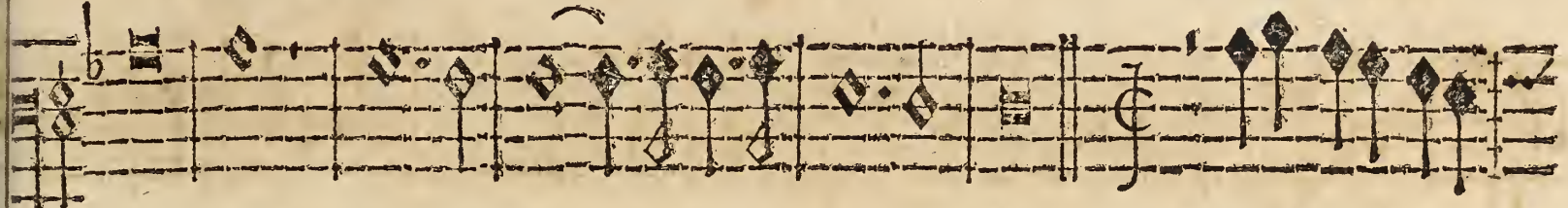
- ne- di cimus be ne di cimus bene di-

- ne- di cimus be

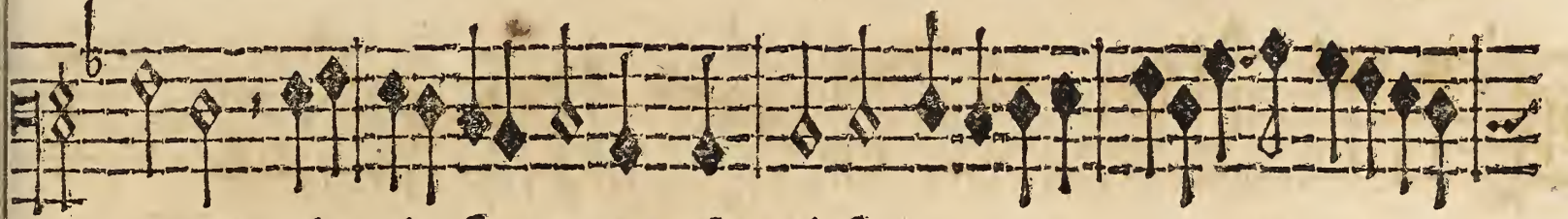
ne di cimus bene di-



- cimus te. A do ra- mus, a. do-



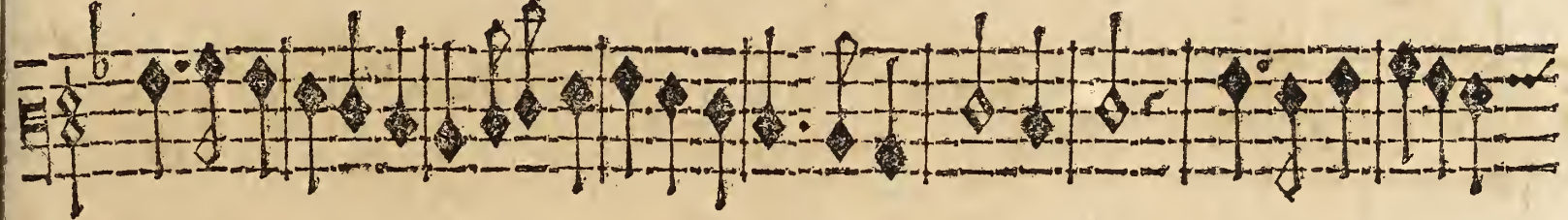
ramus, a do ra- mus te. Glo- ri- fi-



camus, glo- ri- fi- camus, glo ri fi ca.



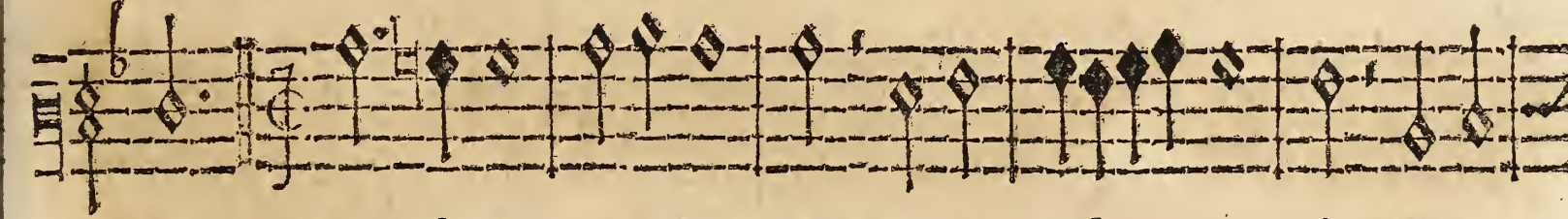
- mus te. Gra- ti as



a- gimus ti- bi prop-



- ter magnam glo- riam tu.



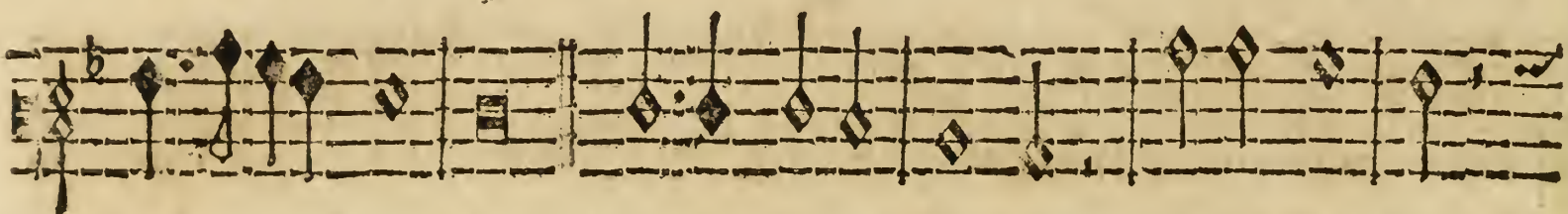
am. Do mine De us Rex ce les- tis, Deus



Pa- ter om ni potens. Do- mi ne



Fili v- ni- ge ni te le- fu

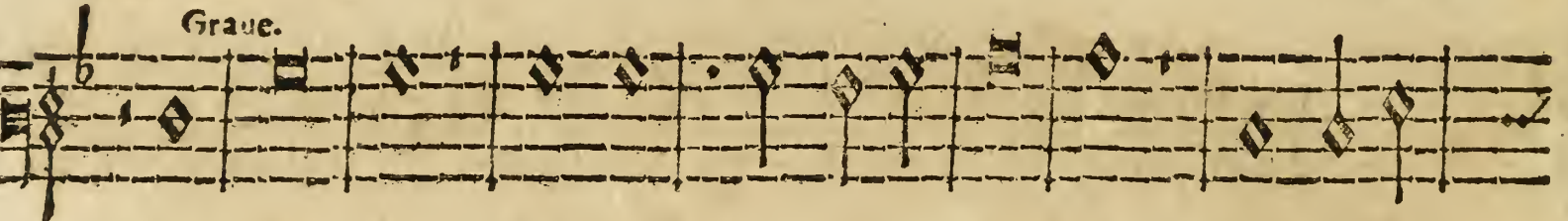


Chris- ste. Domi ne Deus agnus De i

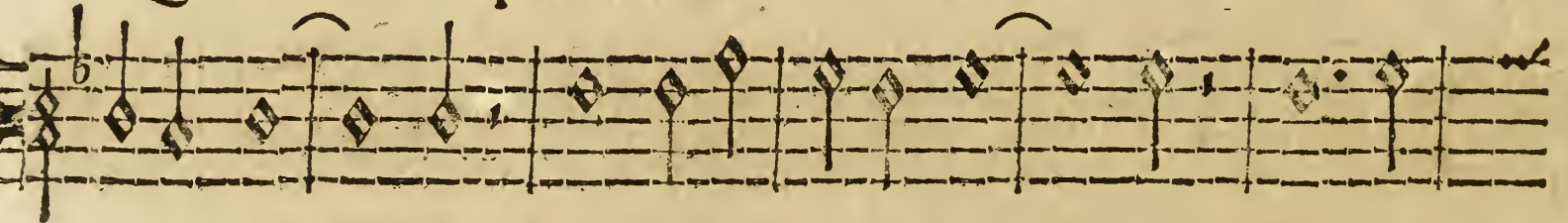


Fi- lius Pa- tris.

*Graue.*



Qui tol lis pec ca ta mun di mi se-



re- re, mi se. re- re, mi se.



re- re nobis. Qui tol lis pec ca ta- mun- di



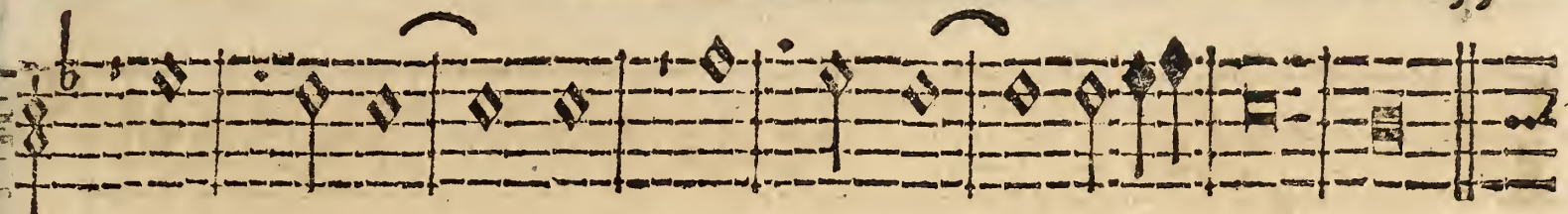
falsci pe de- pre ca- ti- o- nem nostram. Qui



se- des ad dex- teram Pa- tris mi se re- re, mi-

mi-

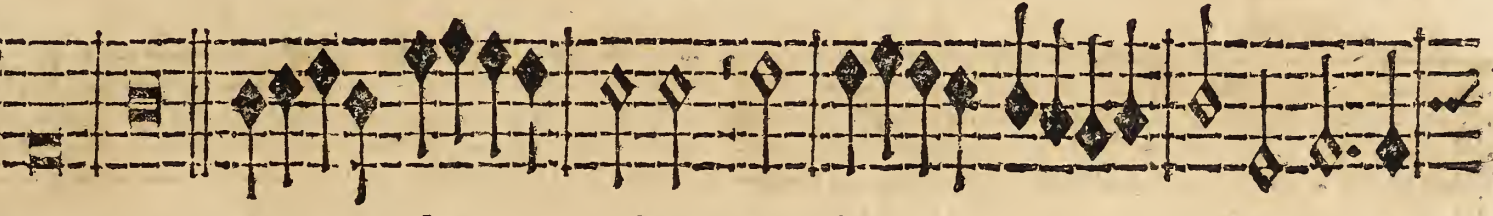




mi se re- re, mi se re- re no bis.



Quo ni am tu so- lus fan-



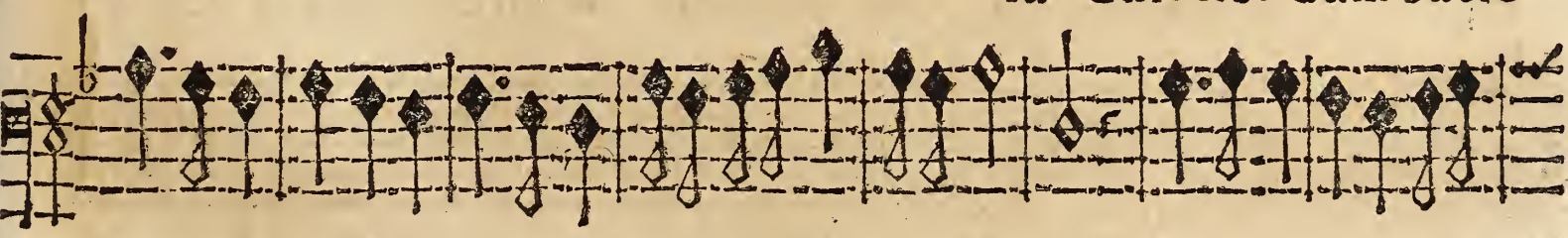
- tus. Tu- so- lus, tu so- lus Domi-



nus. Tu solus Al tis si mus, tu solus Al tis si mus Je-



su Chri ste. Cum Sãcto



Spi ritu in glo- ri a De- i Pa tris Amen. A-



men. A-

men. A-

men.

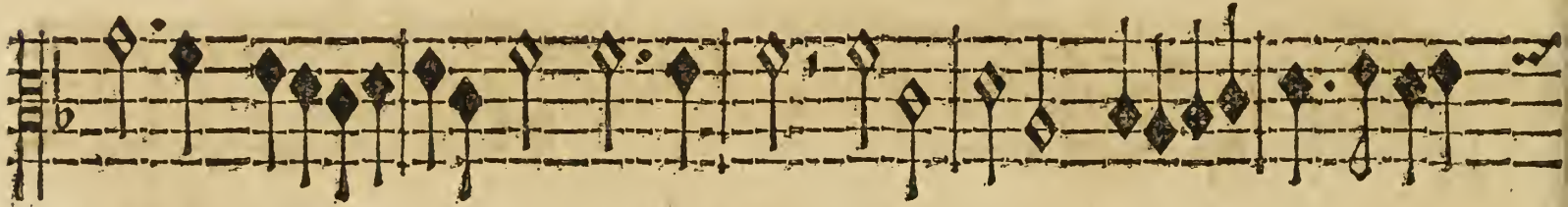
Patrem



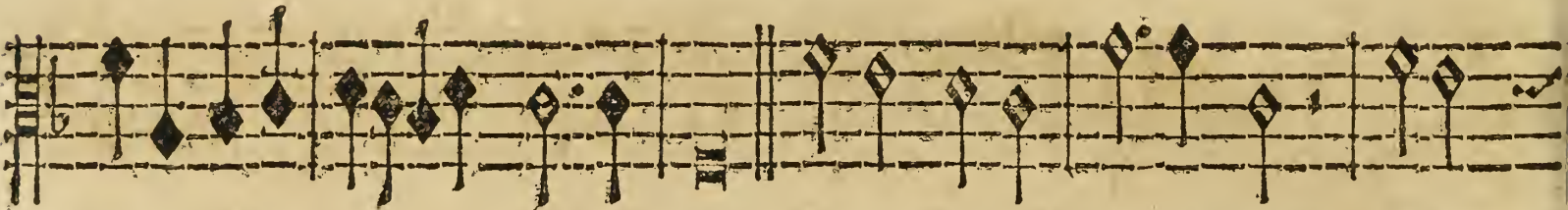
A. tré omnipo- tenté fac torem Cæ-



- li, & Ter- ræ vi si bi li um



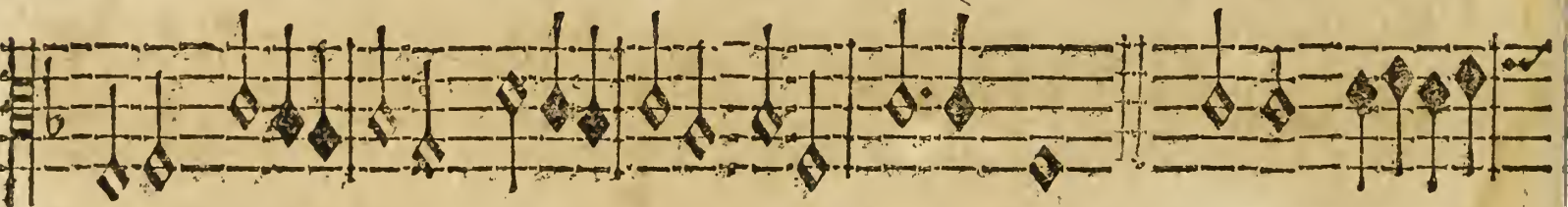
om- ni um, &



- in uis bi- li um. Et in vnum Dominum Ie-



- sum Christum Fi lium De- i v- ni-



ge- nitum. Et ex Pa-



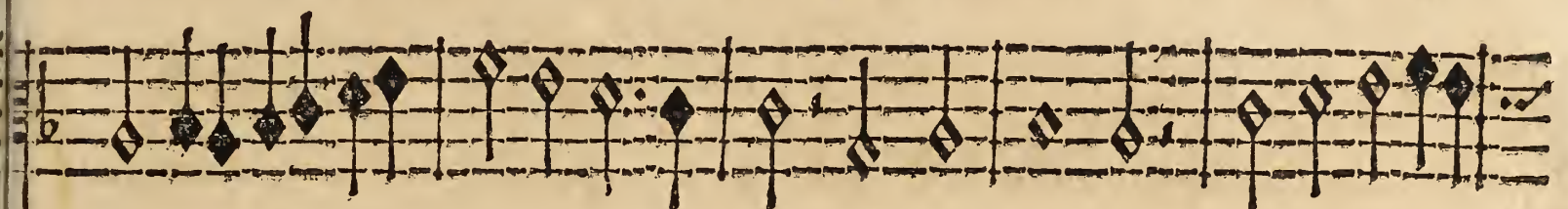
tre natum, & ex Pa- tre natum ante om- ni a



læ-



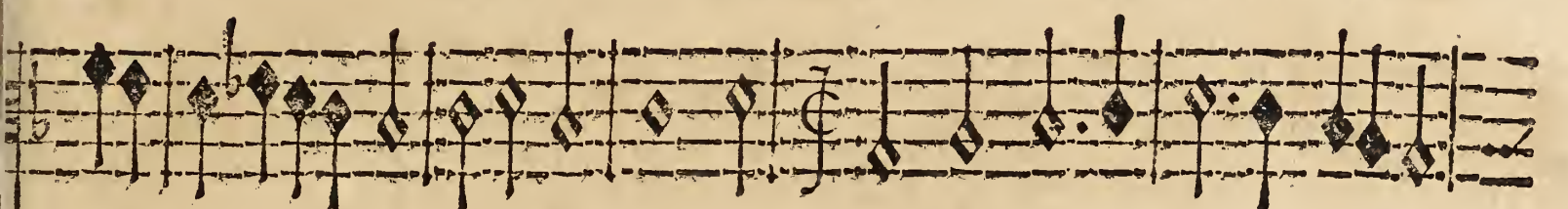
cu la. De-um de Deo, De- um de De o



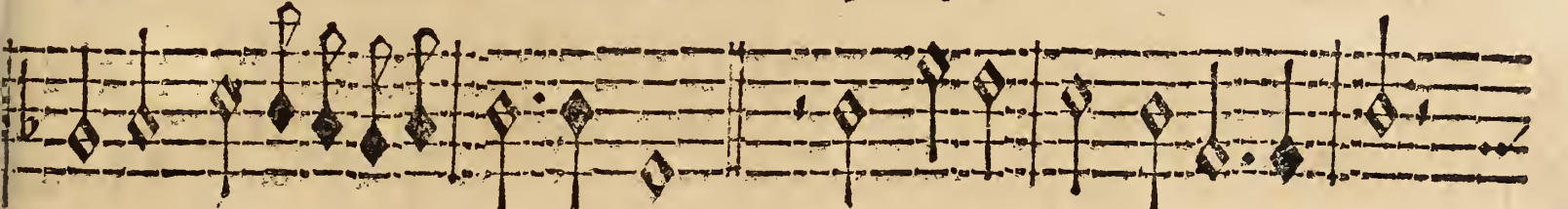
lumen de lumi ne, Deum ve rum de Deo ve-



ro. Genitum non factum consubstāti-



a- lem Pa tri, per quē omni a



fac- ta sunt. Qui prop-ter nos homi nes,



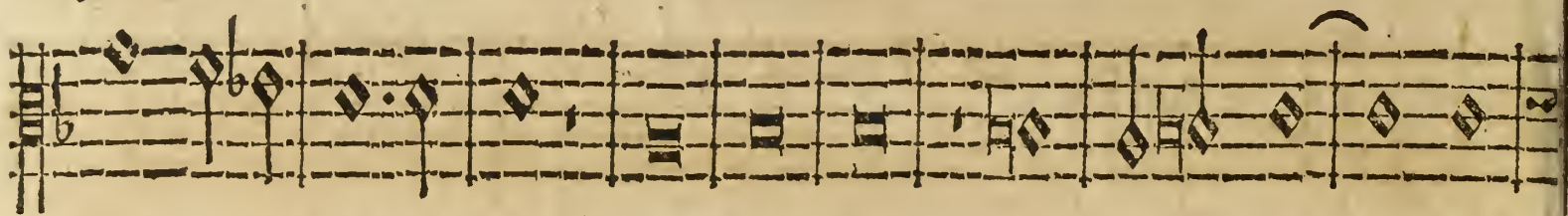
& prop-ter nos-tram sa- lutem descendit, descēdit de



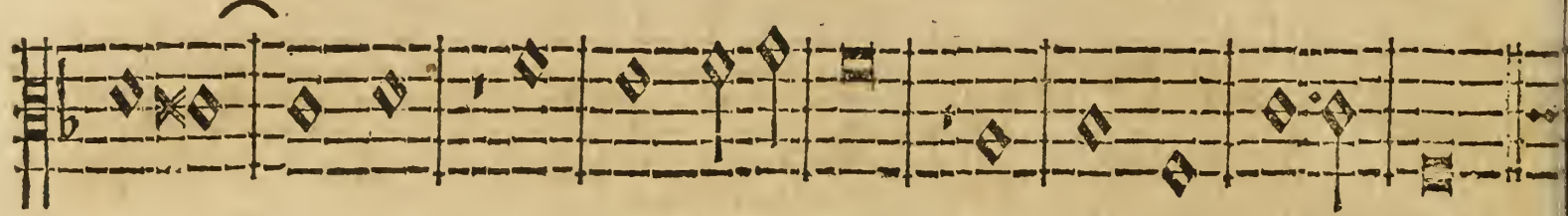
Cæ- lis. Et in- car na- tus



est de Spi ri tu San- cto ex Mari-



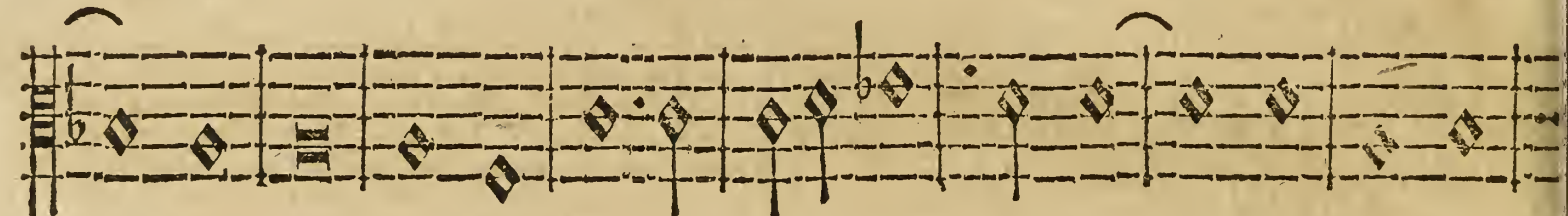
a Vir gi ne, & Ho mo, & Ho- mo



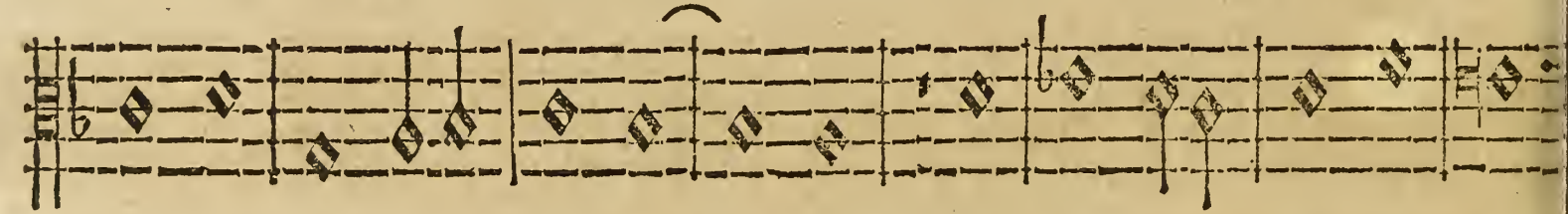
factus est, & Ho. mo, & Homo factus est.



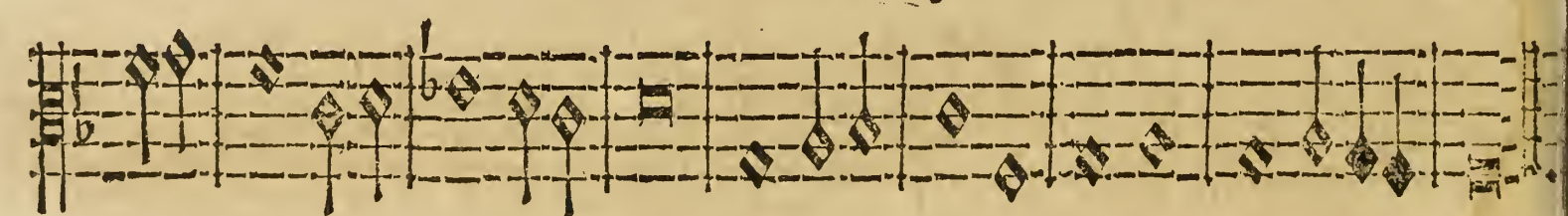
Cru ci fi- xus, cru ci- fi xus e ti am



pro no bis sub Pon ti o Pi la- to pas-



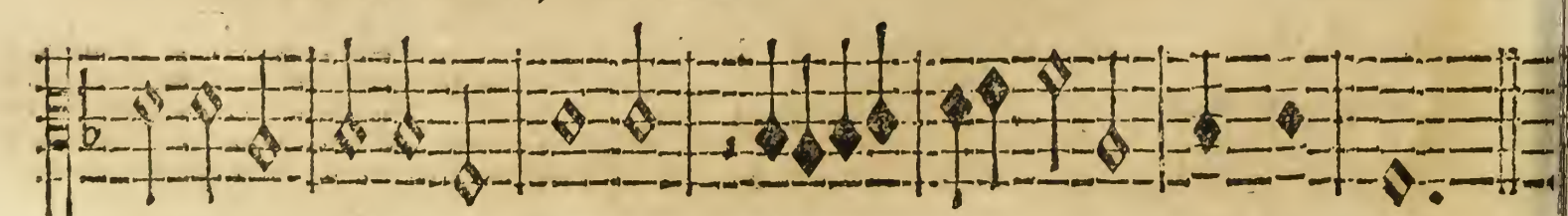
- fus, pas- sus, & se-



- pul- tus, se- pul- tus est.



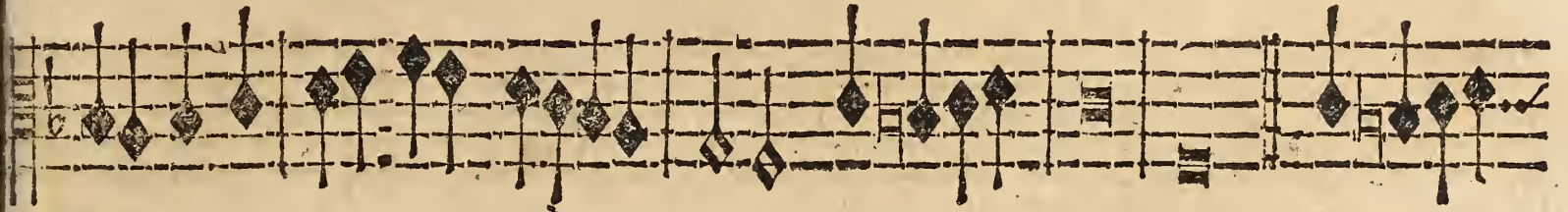
Et ressur re xit, ressurre- xit tertia



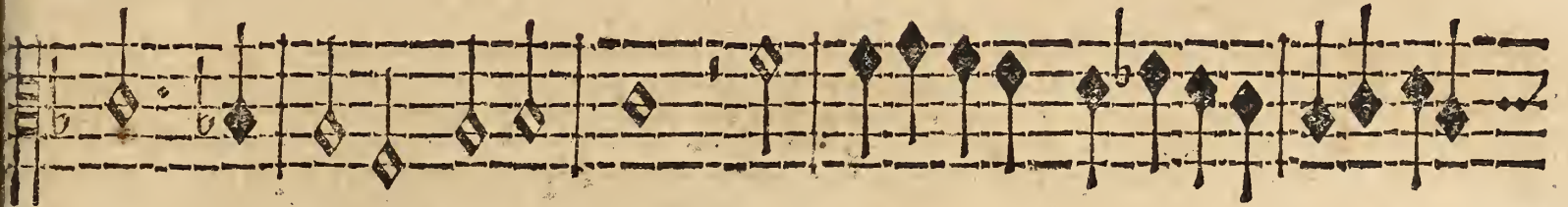
die secundū scripturas, se- cundū scriptu ras.



Et a- scen- dit in Cæ- lum, se det ad



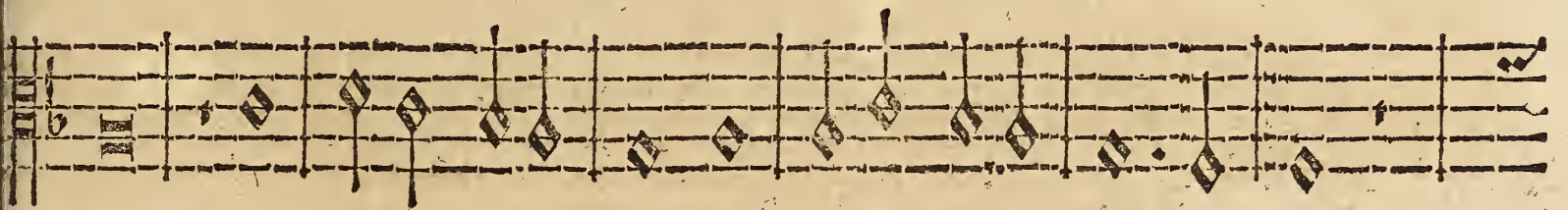
dex-terā Pa- tris. Et



i te rū venturus est cum glo-



ri a iu di ca-



re vi uos, & mor- tu os,



cuius regni non erit fi- nis, non e-



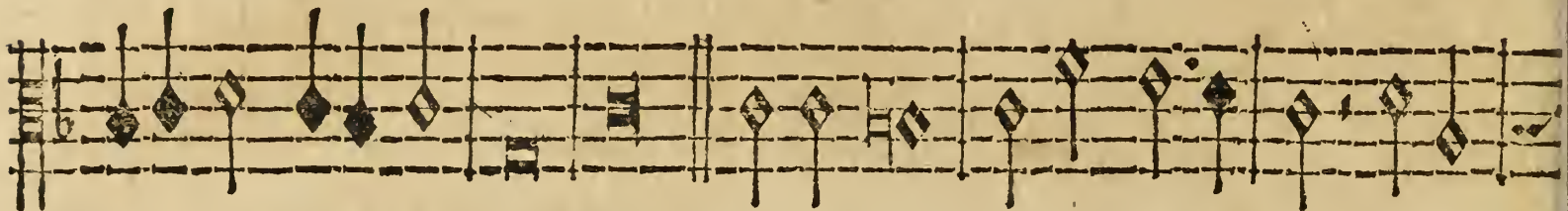
rit fi nis. Et in Spiritum Sanctum Domi-



num, & viui- fi- can- tem,



qui ex Pa tre Fi. li. o- que pro ce.



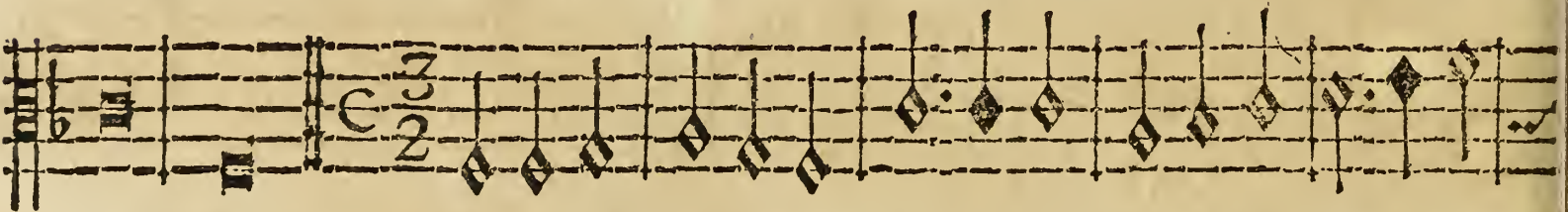
dit. Qui cum Pa tre, & Fi li o simul



a do- ratur, & con glori fi ca- tur, qui lo-



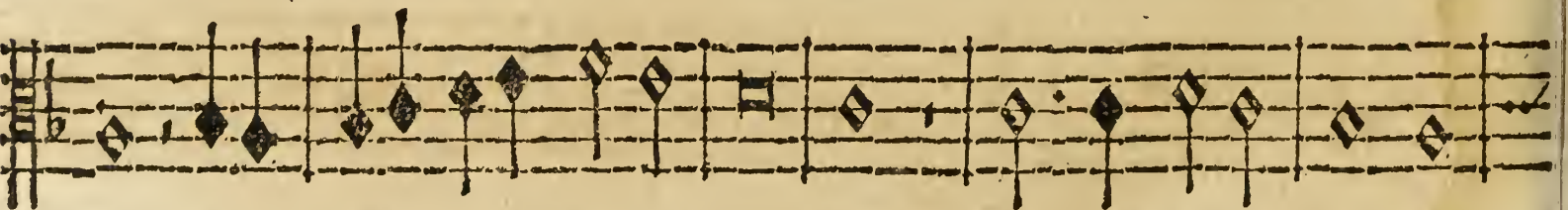
cu- tus est per Prophe- ras, per Pro-



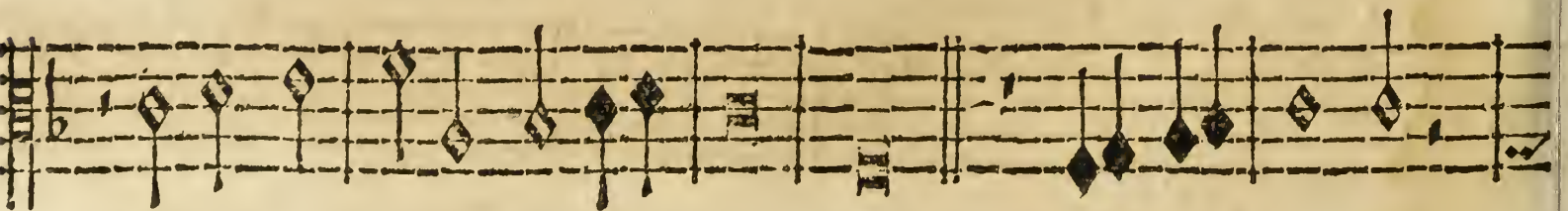
phæ tas. Et vnam Sanctã Catholicam, & Aposto licam



Eccle si am. Con. fi te or, con- fi te



or v- num bap- tis- ma in re missi o nem



pec- ca to- rum. Et. ex- pec to

& ex-



& ex pec to res - su - recti o - nē mortu o -



rum. Et vi tam vētu ri sæ -



cu li. A - men. A - mē, A - men A -



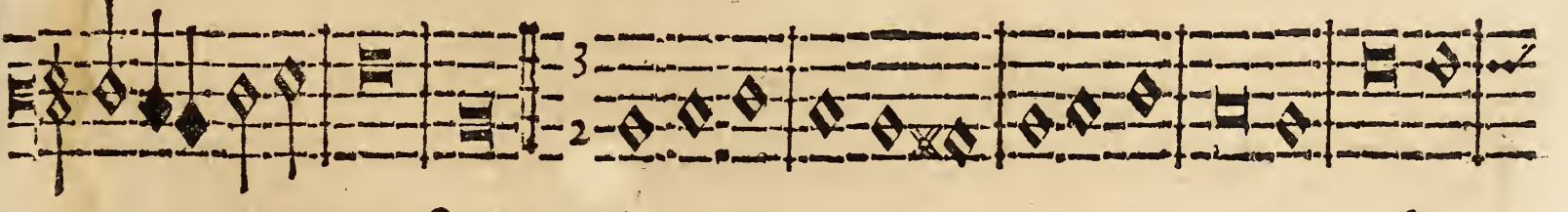
men.



An

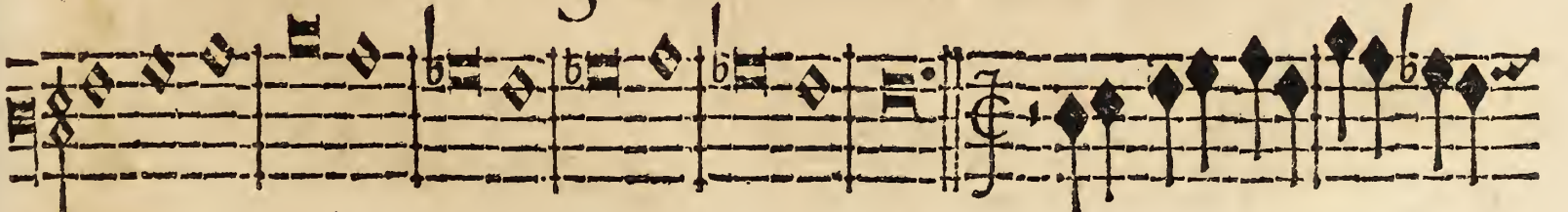


aus. S An.



aus. S An.

aus

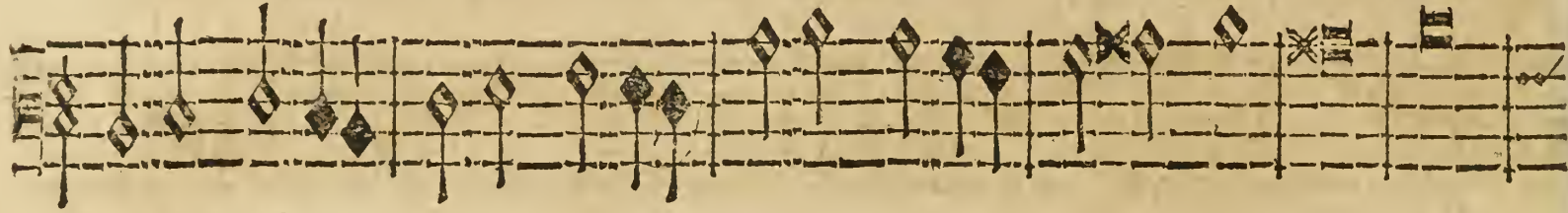


Dominus Deus sa - baoth. Ple - ni sunt Cæ -

li, &



li, & Terra glo- ri a tu a ho san na

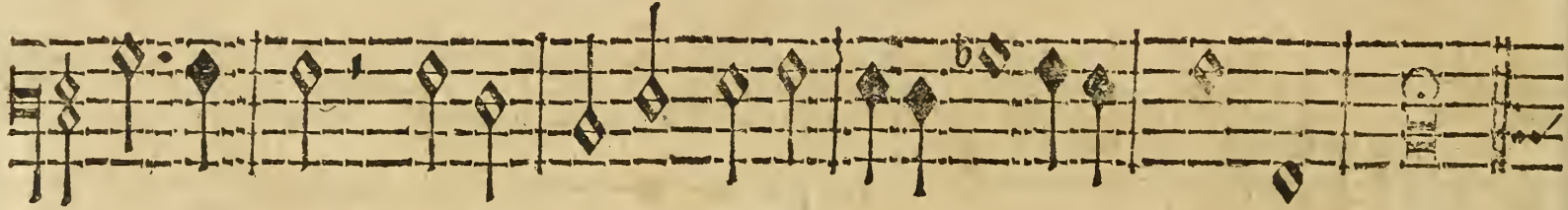


in ex cel-

sis.



Be ne dic tus, qui ve- nit in no- mine Do-

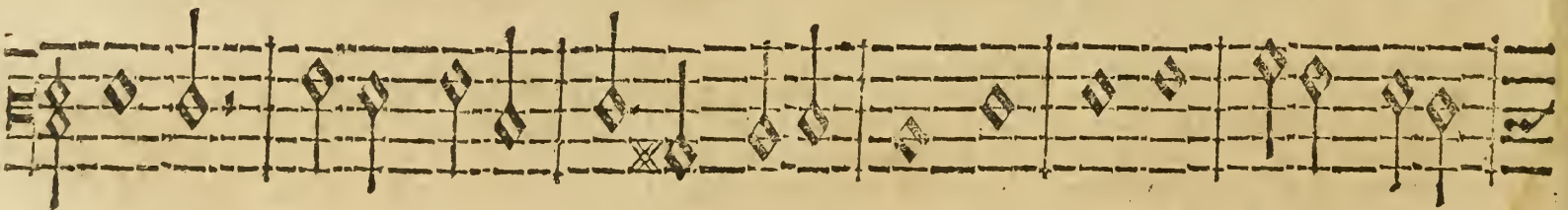


mi ni, ho san na in excel-

sis.



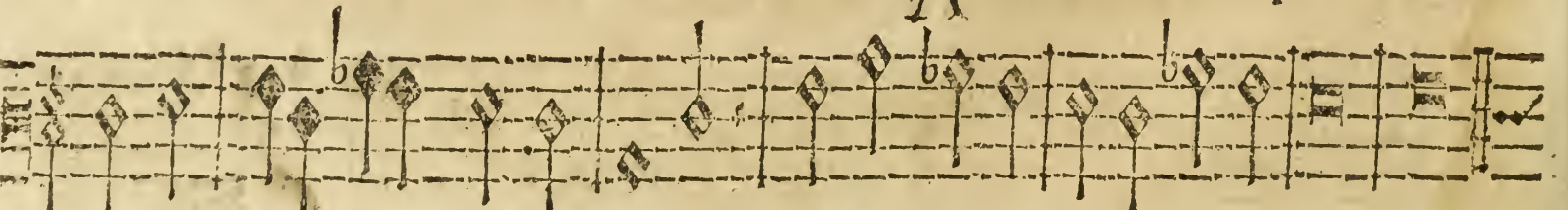
**A** gnus Dei, qui tol- lis pec ca- ta



mundi mi- se- re- re no-



bis. **A** gnus De i, qui tol-



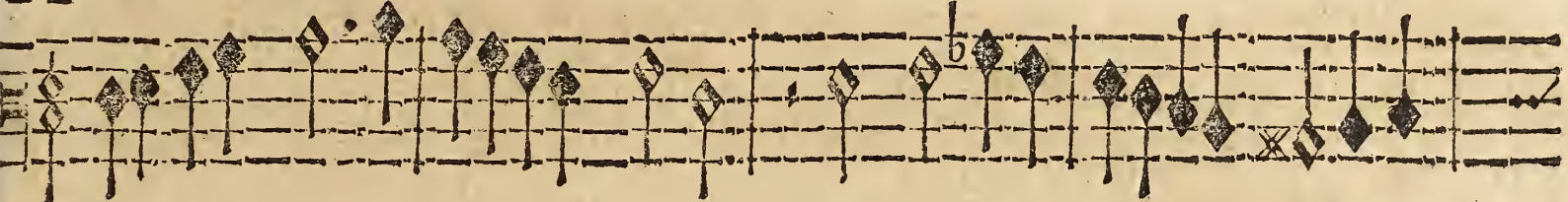
lis pec ca- ta mundi, mi se re. re no bis.

Agnus

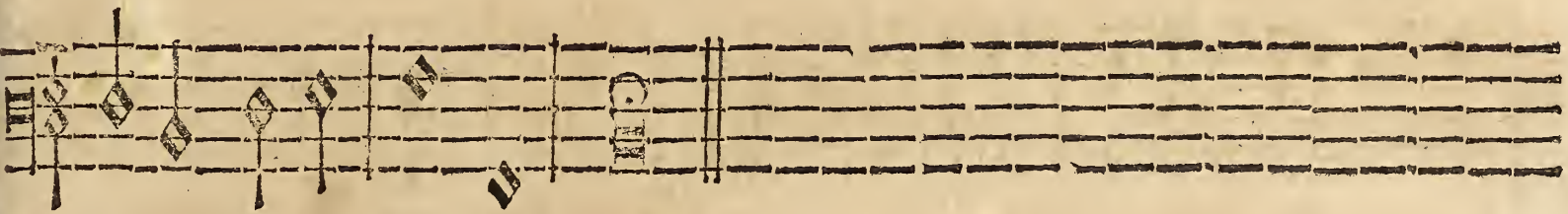




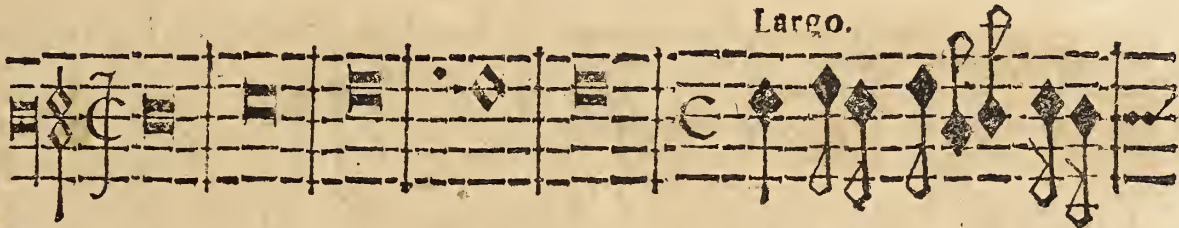
A G nus De i, qui tollis pec ca ta mun di,



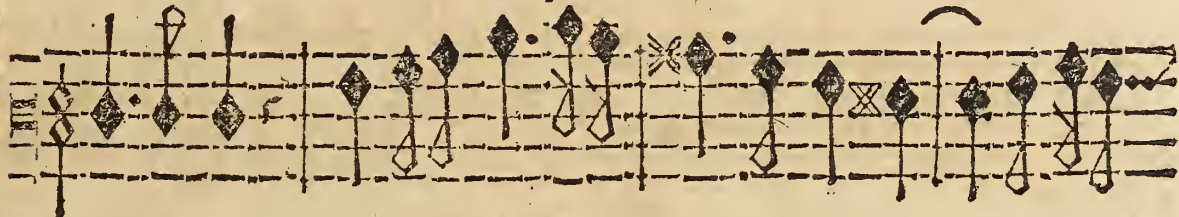
do- na, do na no- bis



pa- cem.



N. ci pit O ra-



ti o Iere- mi- æ Pro-



phæ- tæ. Recordare



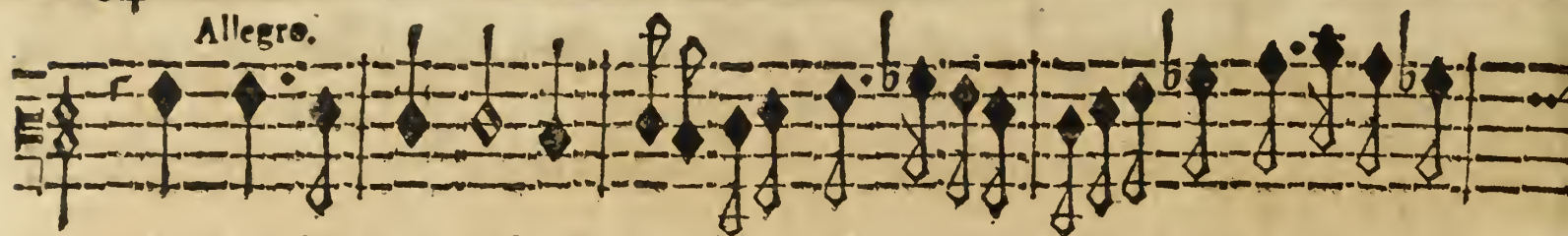
Domine quid acciderit nobis, in tu e re, & respice oppro-



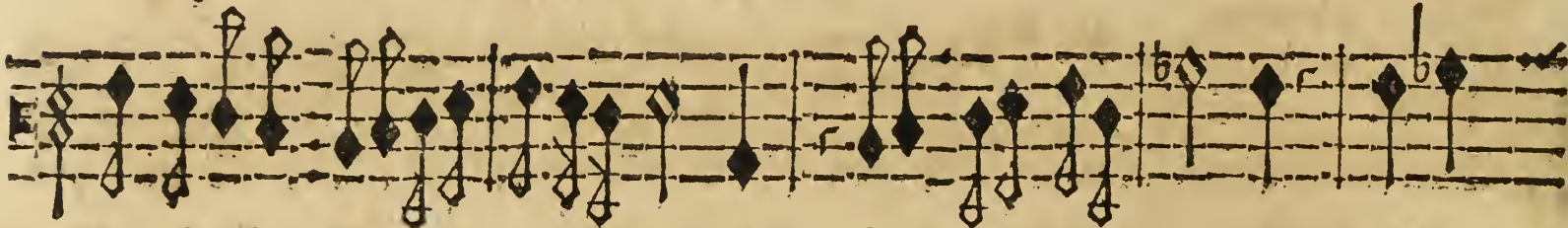
briú nos.

Arú.  
He-

Allegro.



He-re di-tas no-stra ver-sa est



ad a-li-c nos, do-mus nos. tre ad ex-

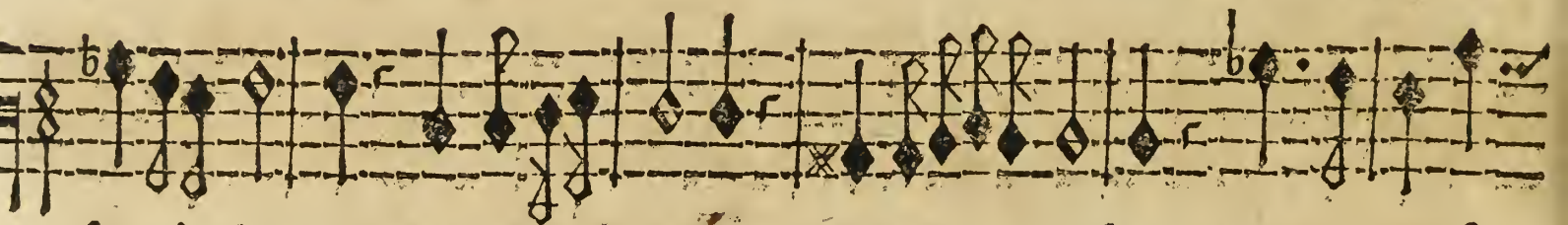


tra-



Grave.

ne os. Pu pilli



fa-cti sumus absque Patre, Matres nostræ qua-si

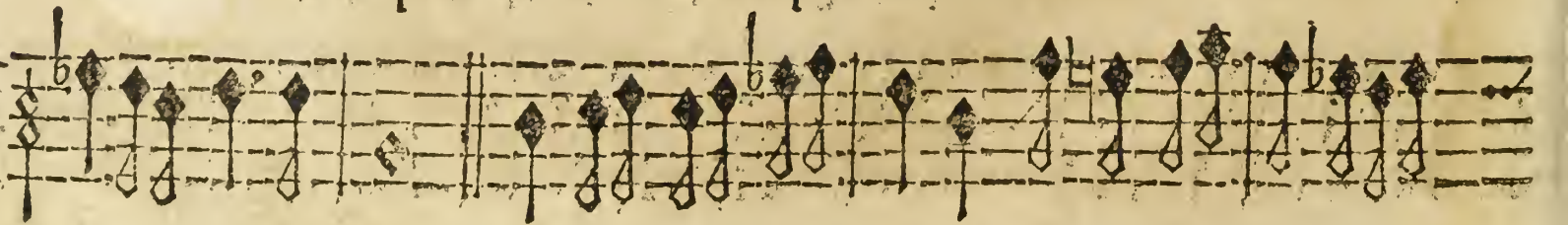


Vivace.

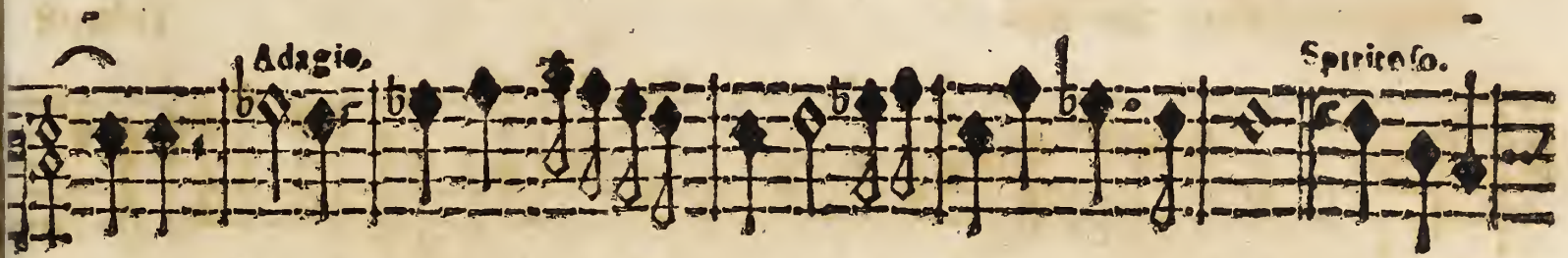
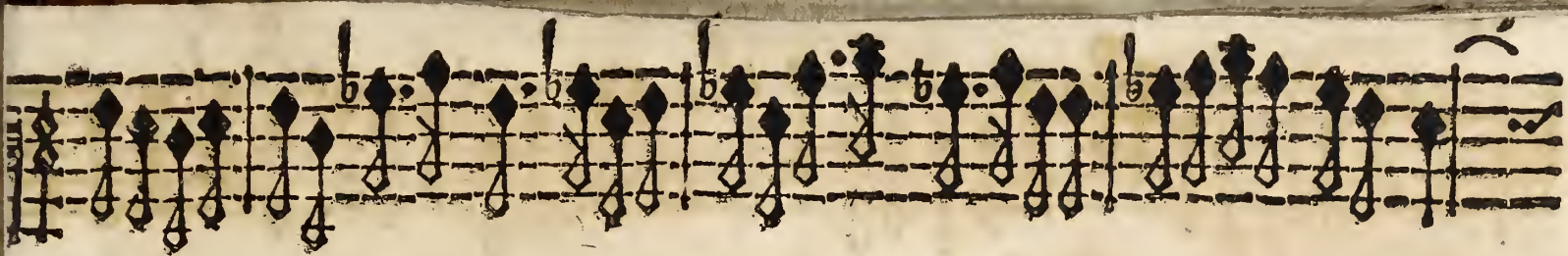
Vi-du æ. Aquã nostrã pe-cu-nia bi-bimus, ligna nos-



tra-pre-ti-o co-pa-ra,



ui-mus. Cerui-ci-bus nostris mi-na-ba-



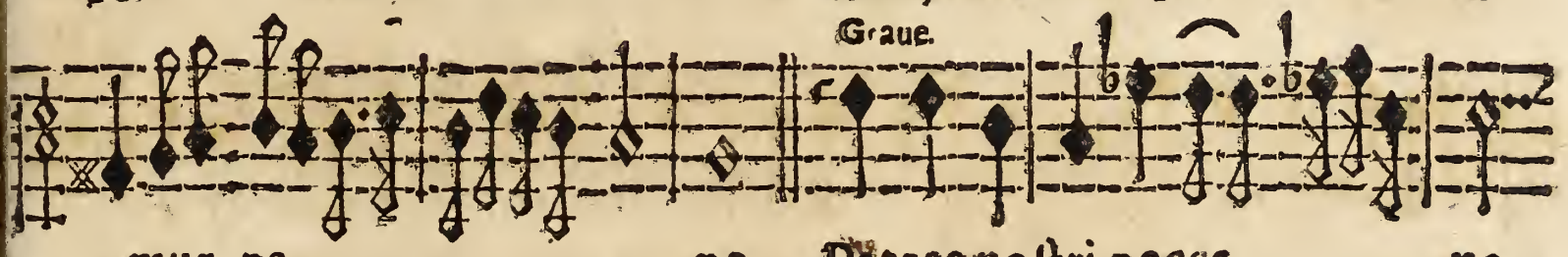
mur, lassus nondaba- tur re- quies. Ægypto



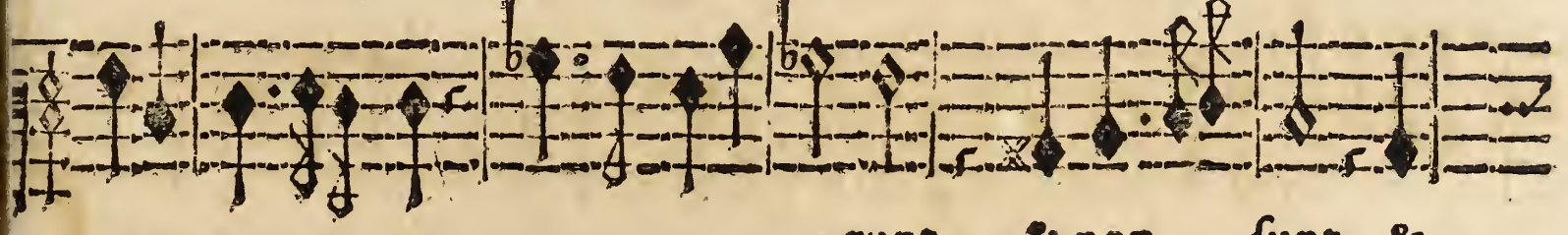
dedimus manū & Assy- rijs, ut sa tu- ra.



re- mur, sa tu ra re-



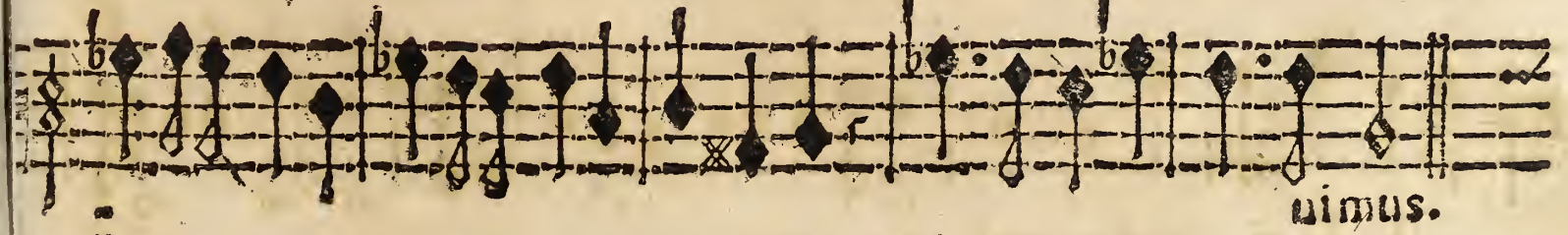
mur pa- ne. Patres nostri pecca- ne-



runt, & non sunt, &



nos i ni- qui- ta tes e o rum porta-



uimus.

Ser. ui do. mi na- ti sunt

nostri, nō fu it, qui re. di. me ret de ma- nu e- o

rum. In a- ni-

mabus nostris affe rebamus panem no bis à fa.

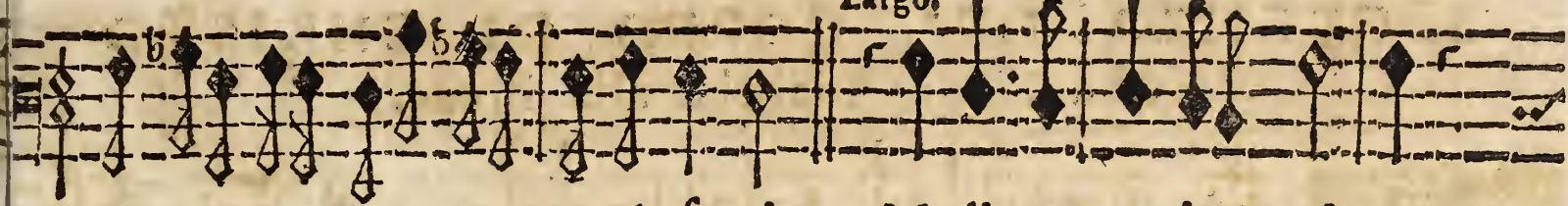
ci e gla.

di j in de ser to.

Pellis nostra qua si cli banus ex usta est

à faci e tempes ta.

Largo.



tū famis. Multi e res in Si on



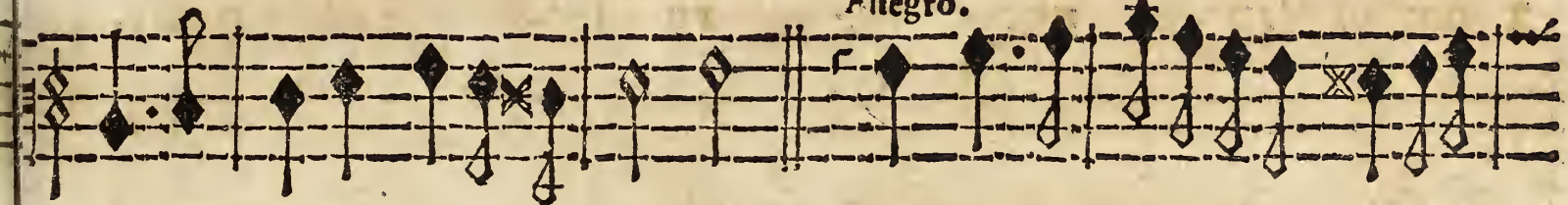
hu- mi- li a ve- runt,

Viuace.

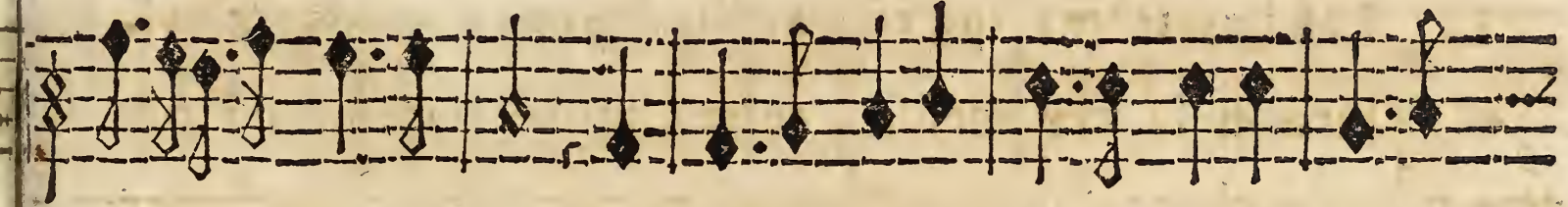


& Virgines in ci ui- ta-

Allegro.



ti bus Iu- da. Ie ru sa lem, Ie-



ru sa lem con uer te re ad Do mi num, Ie ru sa.



lem con uer te re ad Do- minum De-



um tu- um.

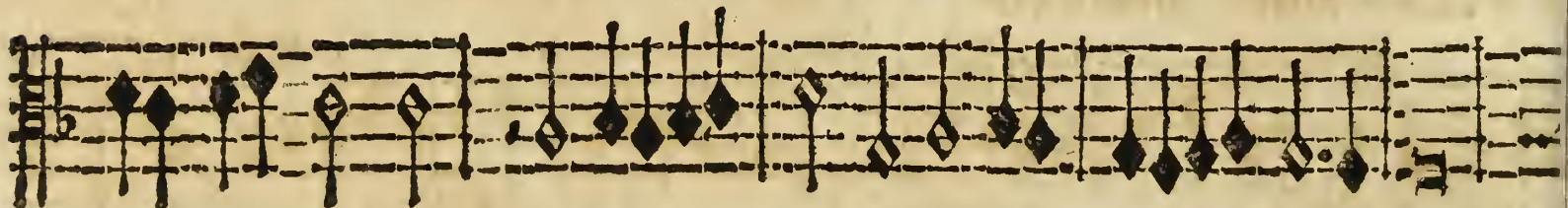
# SEQVENZA DEL CORPO DI CHRISTO

Con Figure Bianche alla Breue.



1 Au-da Si on Sal-ua- torem, lauda ducem,

2 Quan-tum potes, tan-tum aude; quia maior



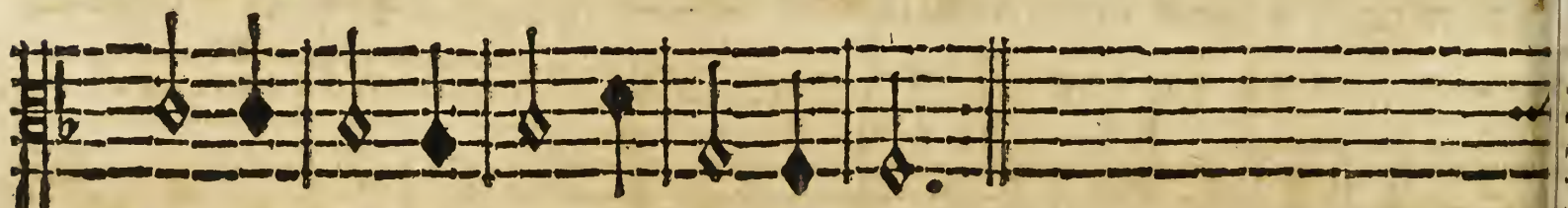
1 & pas-to rem in hym- nis, & can- ti cis.

2 om-ni lau de, ne lau da- re suf- fi cis.



3 Laudis thema spe ci a lis, panis viuus, & vi-

4 Quem in fa cræ mensa cenæ turbæ fratrum du o-

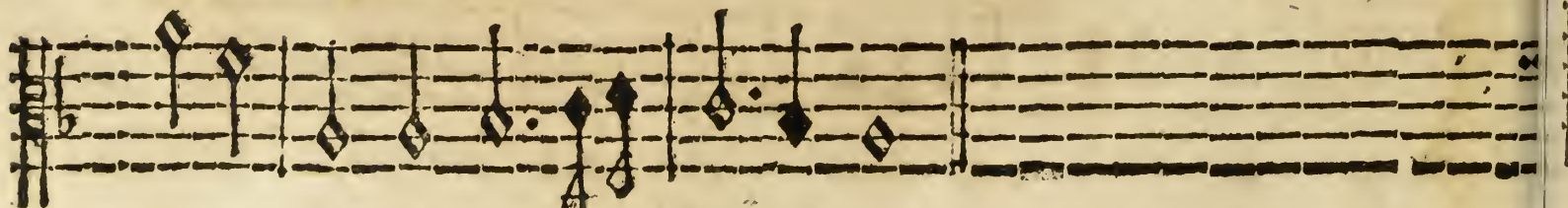


3 ta lis ho di e pro po ni tur.

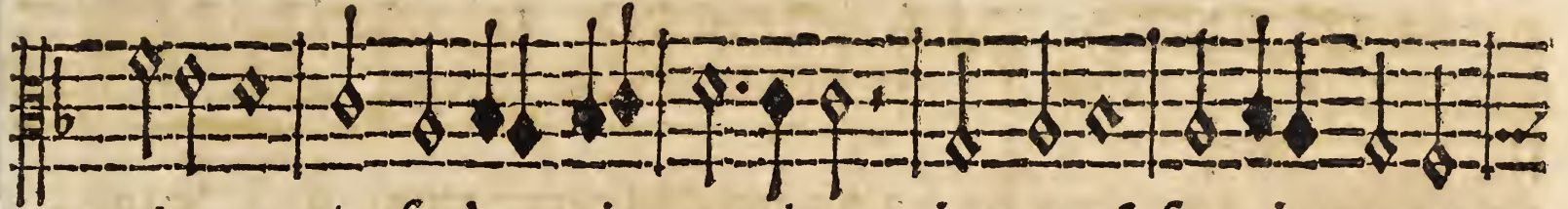
4 de næ datum non am bi gi tur.



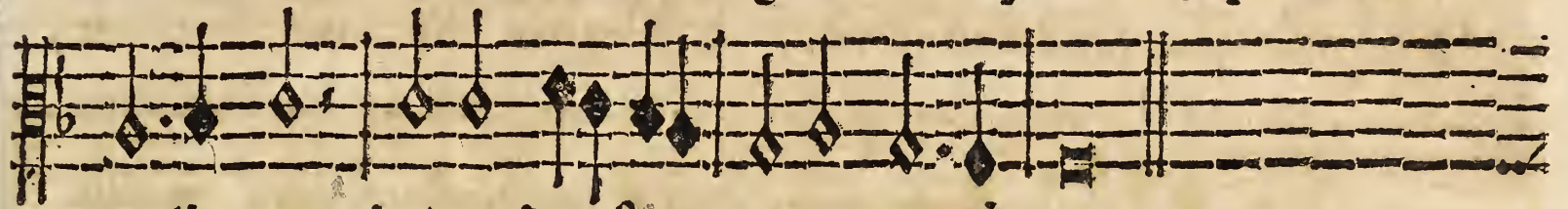
5 Sit laus plena sit so- nora, sit iu- cunda, sit de-



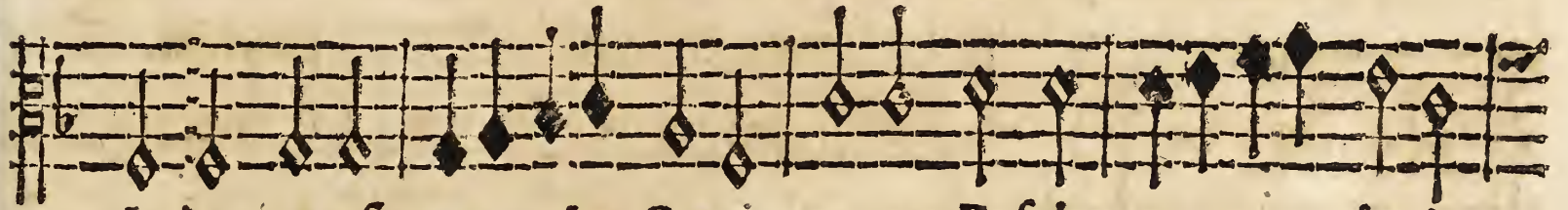
5 co ra mentis iu bi- la ti o.



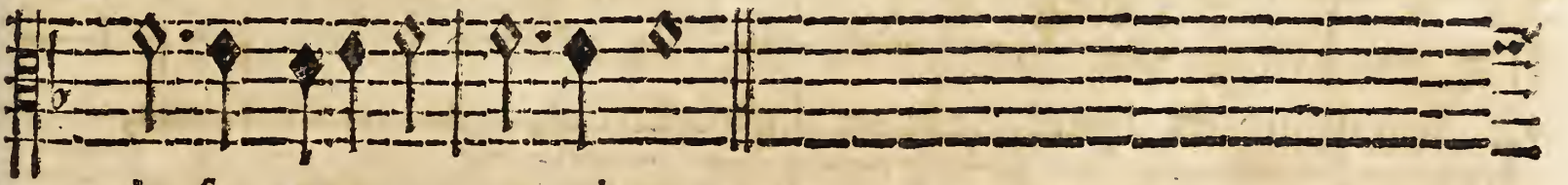
6 Dies enim solem-nis a-gitur: in qua me se pri-ma re-



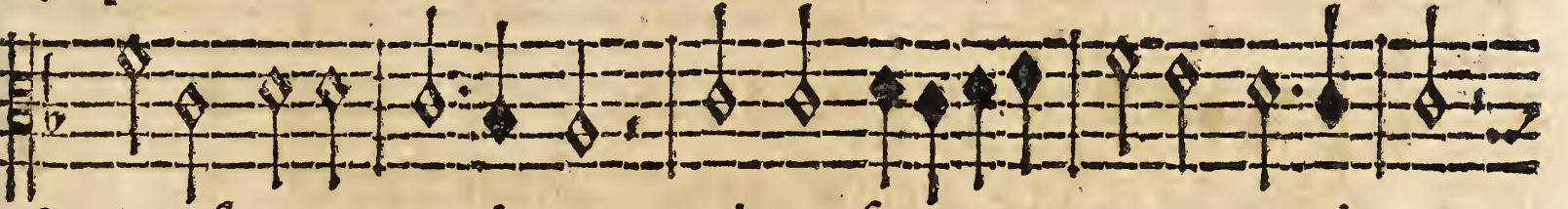
6 co-li-tur huius in-sti-tu-ti o.



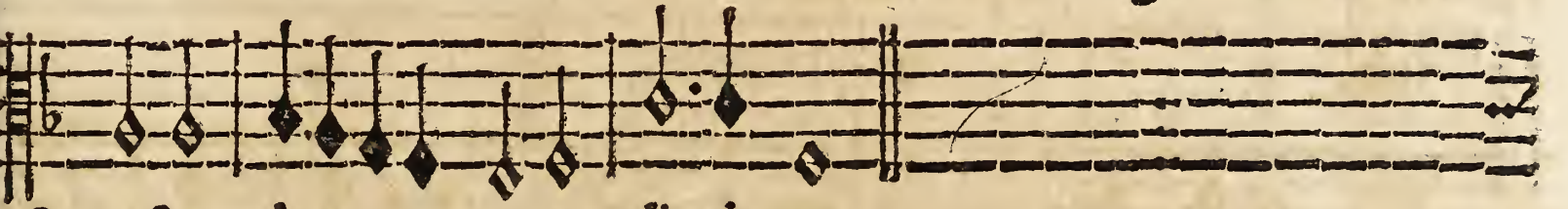
7 In hac mensa no- ui Regis, nouum Pascha no- uae legis



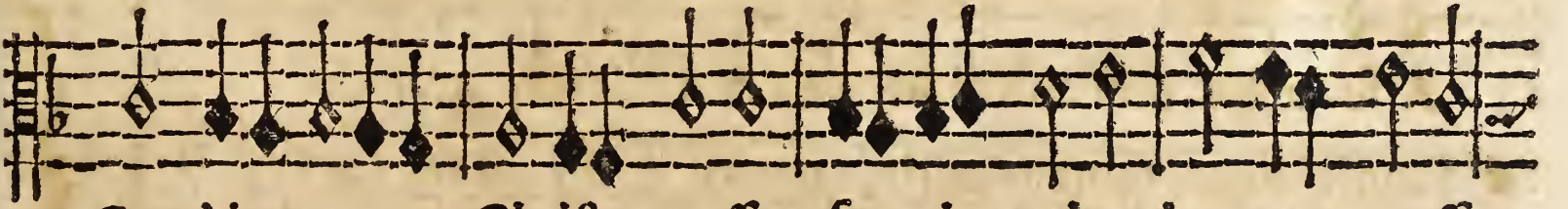
7 pha-se ue- tus terminat.



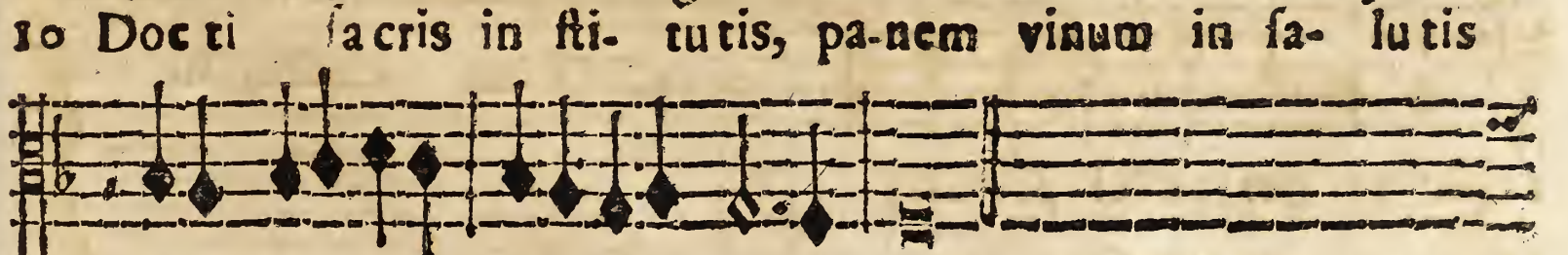
8 Vetus tatem no- ui tas, umbram fu- gat ve- ri tas,



8 noctem lux e- limi- nat.



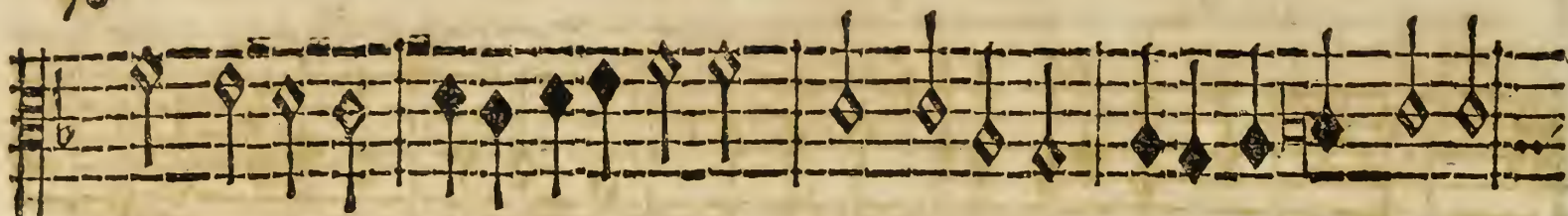
9 Quod in ce-na Christus gessit, fa- ci- endum hoc ex- pressit



10 Docti sacris in- sti- tutis, pa- nem vi- num in fa- lutis

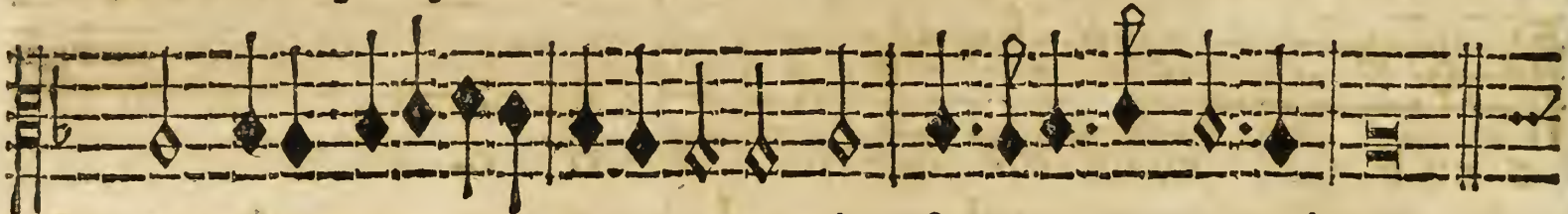
9 in- su- i me- mo- ri- am.

10 con- se- cra- mus ho- sti- am.



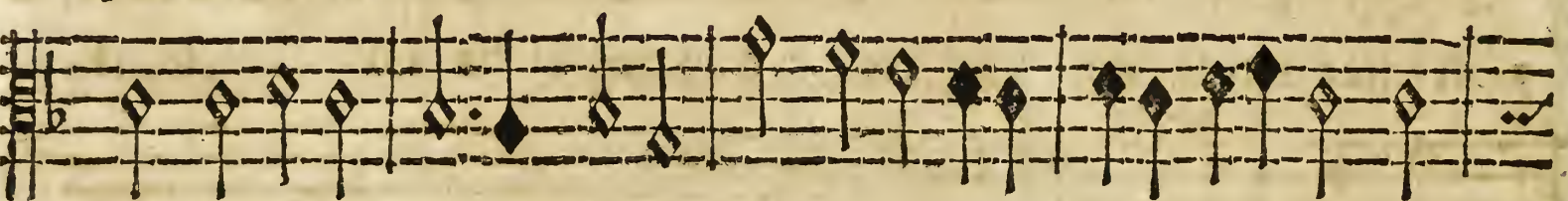
11 Dogma datur Chris ti- a nis, quod in carnē tran sit panis,

12 Quod nō capis, quod non vides, a ni mos a fir- mat fides,



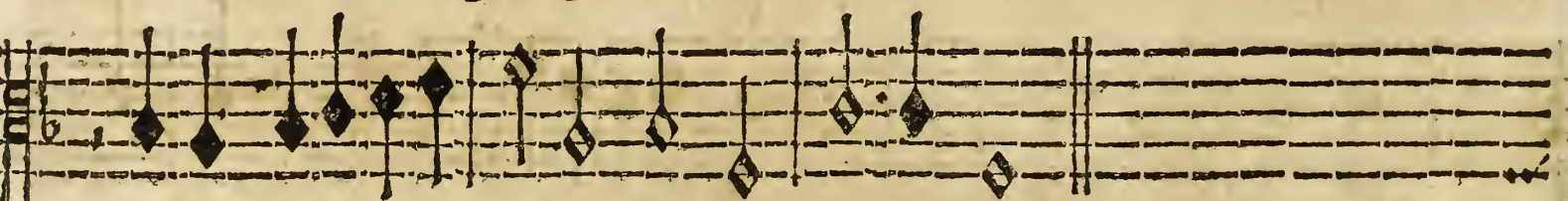
11 & vi- num in fan- guinem.

12 præ ter re rum or di nem.



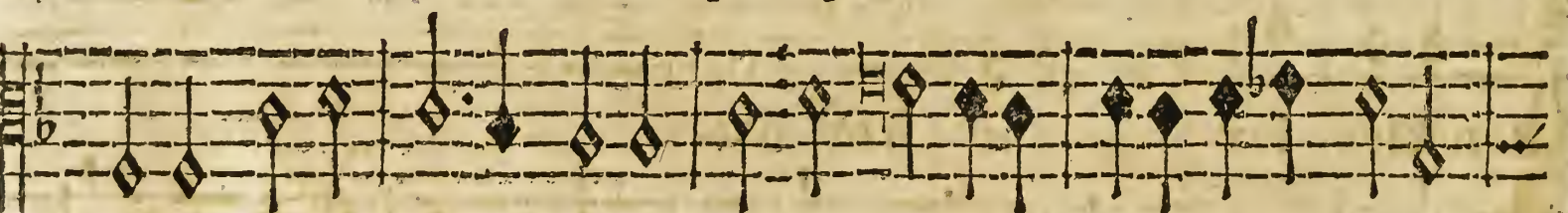
13 Sub di uersis speci ebus: signi stā tum, & non rebus,

14 Ca ro ci bus, san guis po tus, ma net Chris tus ta- men to tus



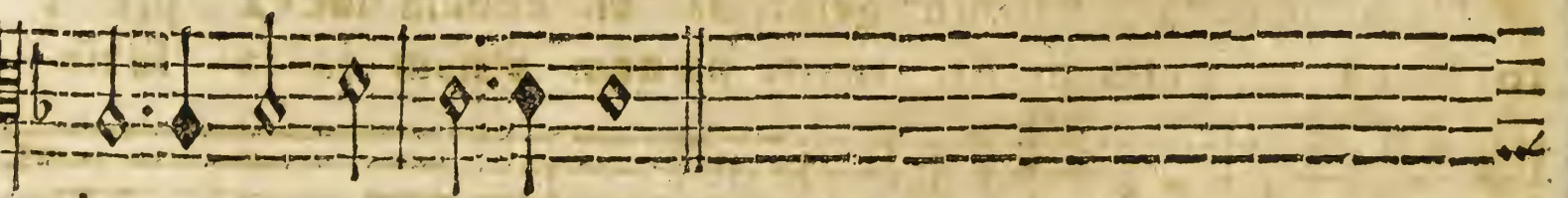
13 la- tent re ex i mi æ.

14 sub v tra que speci e.



15 A su mēte non con ci sus, non con frac tus, non di- uisus:

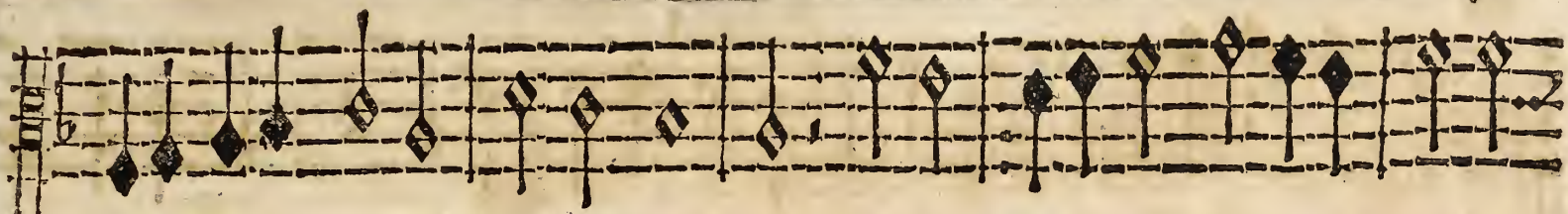
16 Su mit vus, sumunt mille, quan tū i sti, tan- tum il le



15 ia te ger ac ci pi tur.

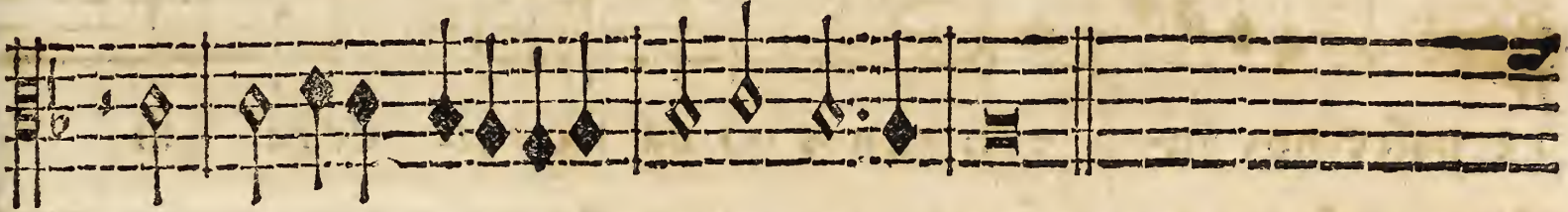
16 nec sūptus con su mi tur.





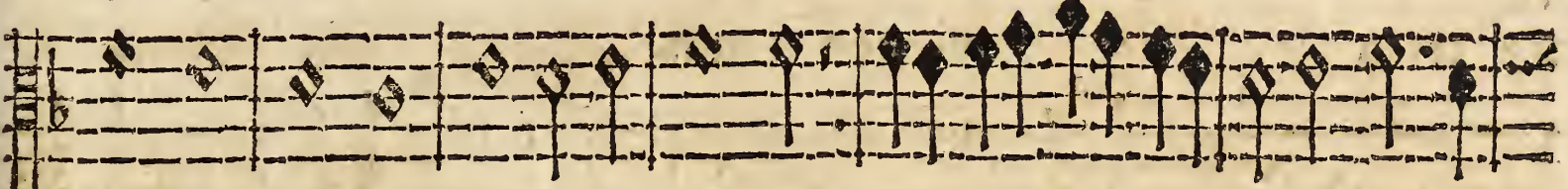
17 Su-munt boni, su mūt ma li: sorte ta-men inæ- qua li,

18 Mors est malis, vita bo nis, vide pa ris sum-pti onis,



17 vi tæ,vel in te ri tus.

18 quam fit dif- par e xitus.



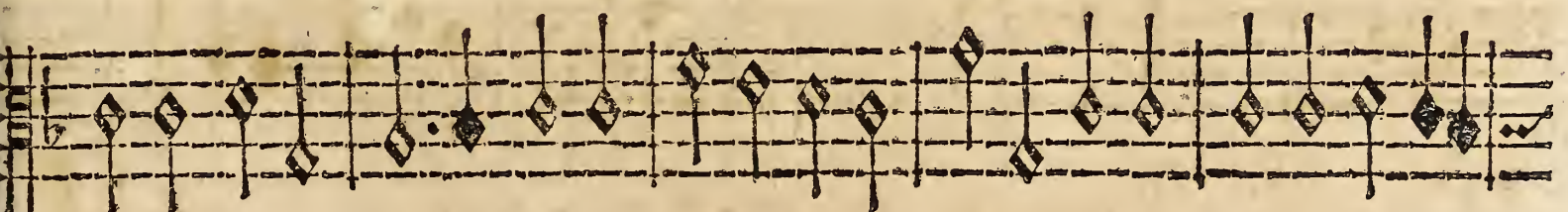
19 Fracto demum Sacra- men to: ne va- cil- les, se d me-

20 Nulla re i fit scif- su ra: si-gai tan- tum fit frac-



19 mēto, tātum el- se sub frag mēto, quātum to- to te gi tur.

20 tura, qua nec sta tus, nec sta tu ra signa ti mi nu i tur.



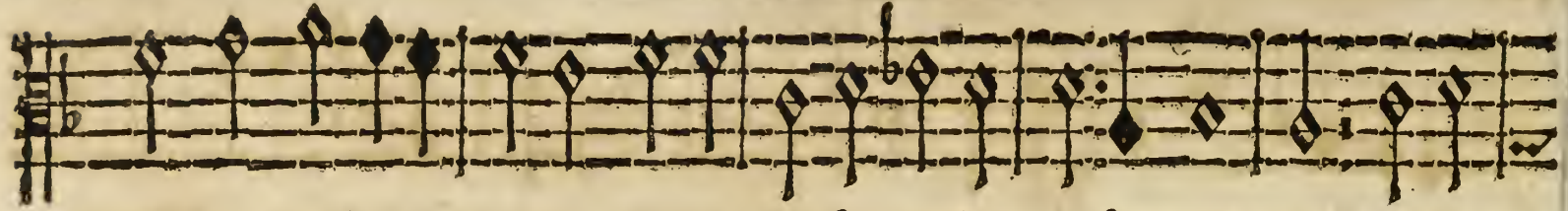
21 Ecce panis Ange lorū factus cibus vi a torum, verè panis

22 Infi guris præ signatur cum Isaac immo latur; Agn<sup>o</sup> pasche

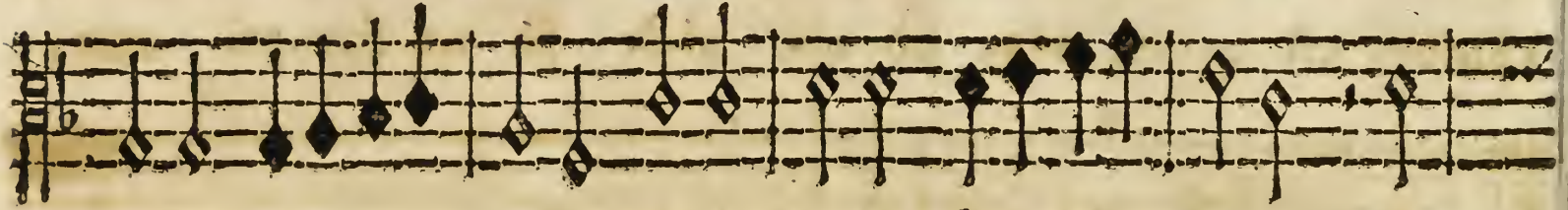


21 fi- li- orum non mittendus ca- nibus.

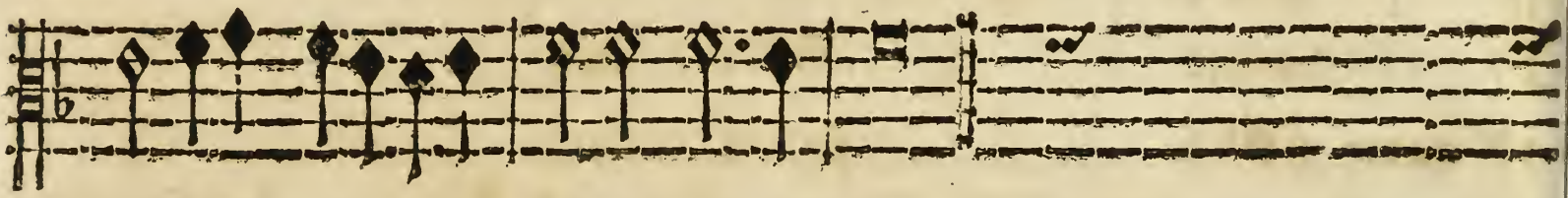
22 de- pu- tatur, da- tur manna Pa- tri bus.



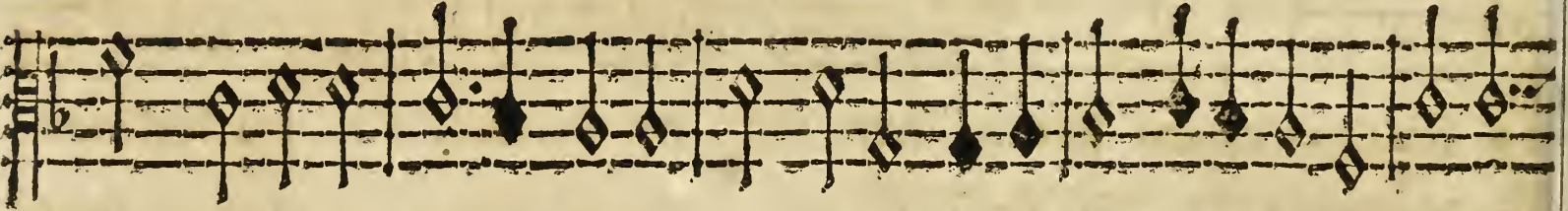
23 Bo ne Pa stor, pa nis ve re, Je su nos tri mi se re re, tu nos



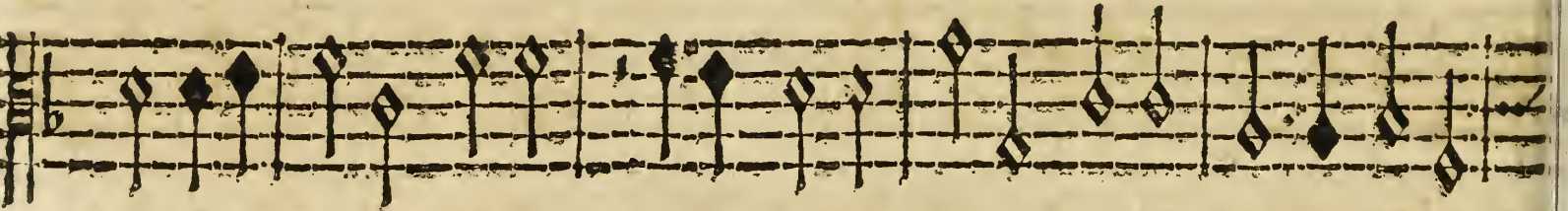
23 pas ce, nos tu- ere; tu nos bo na fac vi- dere in



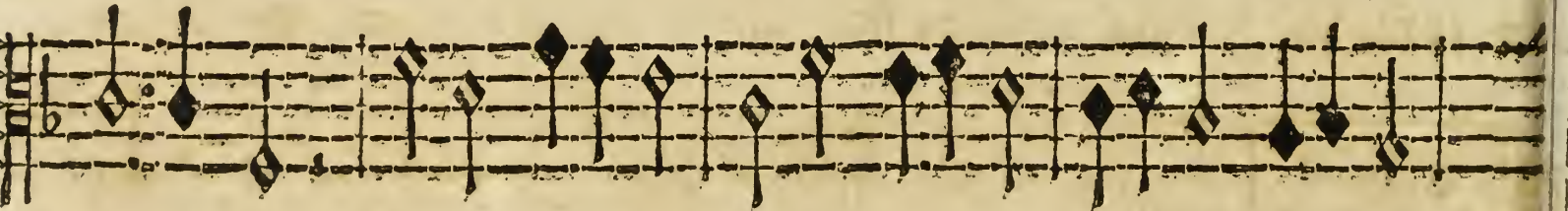
23 terra vi uen ti um.



24 Tu qui eūc ta scis, & uales, qui nos pas cis hic mor- ta les; tu os



24 i bi cōmen sa les, co hæ re des, & so da les fac san cto rum



24 ci ui um. A-



24 - men. Al- le lu ia.

L A V S D E O.

INDI.

# J N D I C E

Molto esatto delle materie contenute nella presente OPERA in cinque Parti diuisa.

*Auertendo, che il primo numero indica la Parte, il secondo il Capitolo, & il terzo il Numero.*

## A

**A**ccidenti douersi considerare nel Canto Fermo, e perche.

Arbore delle Congiuntioni del Canto.

Aue Regina Cælorum, &c. di che Tuono sia.

## B

Battuta cosa sia.

Battuta à che fine sia stata trouata.

Battuta in quante specie diuidasi.

Battuta vguale qual sia, e perche.

Battuta vguale quanti tempi contiene.

Battuta inuguale qual sia, e perche.

Battuta inuguale quanti tempi contiene.

Battuta necessaria nel Canto Fratto, e perche.

**b** molle, qual sia il suo fine, e di lui Inuentori.

**b** molle, qual sia il suo proprio luogo.

**b** molle, qual sia il suo effetto.

**H** quadro, qual sia il suo effetto.

**H** quadro, qual sia il suo proprio luogo.

Benedicamus Domino per tutte le Feste.

Breui, perche si oscurano.

Breui consecutiue nella Tripola quanto valutansi.

## C

Cadenze Regolari del primo, e secondo Tuono.

Cadenze regolari del terzo Tuono.

Cadenze regolari del quarto Tuono.

Cadenze regolari del quinto Tuono.

Cadenze regolari del sesto Tuono.

Per. Cap. num.

|   |    |    |
|---|----|----|
| 4 | 16 | 3  |
| 2 | 1  | 2  |
| 4 | 16 | 7  |
| 5 | 3  | 1  |
| 5 | 3  | 1  |
| 5 | 3  | 2  |
| 5 | 3  | 2  |
| 5 | 3  | 2  |
| 5 | 3  | 2  |
| 5 | 3  | 2  |
| 5 | 1  | 0  |
| 1 | 7  | 5  |
| 2 | 8  | 15 |
| 2 | 4  | 5  |
| 2 | 4  | 7  |
| 2 | 8  | 15 |
| 4 | 16 | 11 |
| 5 | 8  | 7  |
| 5 | 8  | 7  |
| 3 | 4  | 3  |
| 3 | 5  | 0  |
| 3 | 6  | 0  |
| 3 | 7  | 1  |
| 3 | 8  | 0  |

## K

Caden-

|   |   |    |    |
|---|---|----|----|
| Cadenze regolari del settimo Tuono.   | 3 | 9  | 1  |
| Cadenze regolari dell'ottauo Tuono.   | 3 | 10 | 1  |
| Cadenze sparse per il Canto douersi sostentare.   | 4 | 16 | 8  |
| Cadenze regolari di ciascun Tuono quali siano.  | 4 | 16 | 8  |
| Cadenze irregolari quali siano.   | 4 | 16 | 8  |
| Cadenze, che ricercano il X nella penultima figura, quali siano.  | 4 | 16 | 8  |
| Cantar si deue senza moti del corpo, e perche.  | 4 | 16 | 5  |
| Canti, che caminano quattro Corde, come si chiamano.  | 3 | 11 | 5  |
| Canti, che paseggiano per trè Corde, qual il di loro nome.  | 3 | 11 | 6  |
| Canti segnati dall' <i>Euouae</i> di qual Tuono siano da dirsi.   | 3 | 17 | 3  |
| Canti non poterli conoscere dal lor principio.  | 3 | 25 | 0  |
| Canti segnati dall' <i>Euouae</i> di che Tuono deuonsi giudicare.                                       | 3 | 27 | 2  |
| Cantilene includenti nel di loro fine l' <i>Alleluia</i> , come deuonsi cantare nel Tempo di Quaresima. | 4 | 16 | 4  |
| Canto da chi inuentato.   | 1 | 1  | 2  |
| Canto Fermo cosa sia.   | 1 | 2  | 1  |
| Canto Fermo quanti nomi habbia.   | 1 | 2  | 2  |
| Canto Gregoriano di qual' Anno fù trouato.  | 1 | 4  | 1  |
| Canto Fermo, qual sia il di lui fine.   | 1 | 2  | 3  |
| Canto Gregoriano da chi inuentato.  | 1 | 4  | 1  |
| Canto Gregoriano includente diuersi modi di cantare de Greci.   | 1 | 1  | 5  |
| Canto Fratto non deuesi dire Canto Fermo.   | 1 | 10 | 7  |
| Canto Fermo, per esser ben cantato, ricerca oltre la Theorica, e Pratica altre obseruationi.            | 4 | 16 | 3  |
| Canto Fratto cosa sia, & in quante specie diuidasi.   | 5 | 1  | 0  |
| Canto Fratto differente dal Fermo, e perche.  | 5 | 1  | 0  |
| Canto Fratto alla breue differente dal Figurato, e perche.  | 5 | 1  | 0  |
| Canto Fratto alla breue, perche dicasi alla breue.  | 5 | 1  | 0  |
| Canto Fratto alla Semibreue perche dicasi alla Semibreue.   | 5 | 1  | 0  |
| Canto Fratto alla Semibreue differente dal Figurato, e perche.  | 5 | 1  | 0  |
| Canto Fratto ricerca cinque righe, e perche.  | 5 | 8  | 16 |
| Chiaui del Canto Fermo, quali, e quante, e cosa siano.  | 1 | 7  | 14 |
| Chiaui quante sono, secondo l'opinione d'alcuni.  | 1 | 7  | 3  |
| Chorista, qual sia il suo officio.  | 4 | 14 | 0  |
| Chorista douer dare la prima voce à Cantori, e perche.  | 4 | 14 | 3  |
| Chorista, cosa debba fare, quando intuonasi vn Canto da vn solo.  | 4 | 14 | 4  |
| Chorista douer far offeruare il silenzio in Choro, e perche.  | 4 | 14 | 6  |
| Chorista douer vniformare il Canto alla Sollemnità.   | 4 | 14 | 7  |
| Chorista, cosa debba offeruare, quando cantasi alternatiuamente con l'Organo.                           | 4 | 14 | 8  |

Par. Cap. num.

Chorista non douer permettere , che alcuno ripiglij li Canti prima di lui , e perche .  
 Coma cosa sia .  
 Commistione delli Tuoni in quante specie diuidasi .  
 Commistione perfetta qual sia .  
 Commistione imperfetta in quante specie diuidasi .  
 Commistione maggiore imperfetta qual sia .  
 Commistione minore imperfetta qual sia .  
 Congiuntioni del Canto cosa siano , e quante .  
 Congiuntioni moltiplicate cosa siano .  
 Corda finale del primo , e secondo Tuono irregolare qual sia .  
 Corda finale del terzo , e quarto Tuono irregolari qual sia .  
 Corda finale del quinto , e sesto Tuono irregolari qual sia .  
 Corda giudiciale di ciascun Tuono qual sia .  
 Corda finale del sesto Tuono qual sia .  
 Corde , ò Positioni della Mano quante siano .  
 Corde della Mano , quante di loro possono contenersi in vna Cantilena di Canto Fermo .  
 Corde finali regolari delli Tuoni , quali , e quante siano .  
 Corde finali del primo Tuono quali siano .  
 Corde finali del secondo Tuono quali siano .  
 Corde finali del terzo Tuono quali siano .  
 Corde finali del quarto Tuono quali siano .  
 Corde finali del quinto Tuono quali siano .  
 Corde finali del settimo Tuono quali siano .  
 Corde finali dell'ottauo Tuono quali siano .

|   |    |     |
|---|----|-----|
| 4 | 14 | 10  |
| 2 | 3  | 3   |
| 3 | 14 | 1   |
| 3 | 14 | 1   |
| 3 | 15 | 1   |
| 3 | 15 | 1   |
| 3 | 15 | 2   |
| 2 | 1  | 2   |
| 2 | 1  | 3   |
| 3 | 16 | 1   |
| 3 | 16 | 1   |
| 3 | 16 | 1   |
| 3 | 18 | 2   |
| 4 | 7  | 1   |
| 1 | 4  | 2   |
| 1 | 4  | 6   |
| 3 | 27 | 1   |
| 4 | 2  | 1   |
| 4 | 3  | 2   |
| 4 | 4  | 1   |
| 4 | 5  | 1   |
| 4 | 6  | 0   |
| 4 | 8  | 1   |
| 4 | 9  | 0   |
| 2 | 15 | 1   |
| 2 | 15 | 1,3 |
| 2 | 15 | 2   |
| 2 | 15 | 5   |
| 2 | 15 | 4   |
| 2 | 10 | 1   |
| 2 | 10 | 6   |
| 2 | 10 | 6   |
| 2 | 10 | 3   |
| 2 | 10 | 5   |
| 2 | 10 | 9   |

D

Diapason cosa sia .  
 Diapason detto *Diapente cum Diatessaron* .  
 Diapason in quante specie diuidasi .  
 Diapason superfluo qual sia .  
 Diapason imperfetto qual sia .  
 Diapente cosa sia , & in quante specie diuidasi .  
 Diapente superfluo cosa sia .  
 Diapente superfluo come può fuggirsi .  
 Diapente imperfetto qual sia .  
 Diapente imperfetto come può fuggirsi .  
 Diapente imperfetto non douerli dire Tritono .

|   |   |    |    |
|---|---|----|----|
| Diapente esser più nobile del Diatessaron, e perche .   | 3 | 21 | 2  |
| Diapente, e Diatessaron delli Placali douersi collocare al rouerscio di quelli de gl' Autentici, e perche . | 3 | 4  | 3  |
| Diapenti, e Diatessaron delli Tuoni irregolari douersi ridurre col $\times$ , e perche .                    | 3 | 16 | 2  |
| Diapenti congiunti cosa siano, e quali.   | 3 | 23 | 0  |
| Diatessaron cosa sia, & in quante specie diuidasi .   | 2 | 9  | 1  |
| Diatessaron perche non forma la sua prima specie nel Gammaut.   | 2 | 9  | 2  |
| Diatessaron non douersi scriuere coll'y, e perche .   | 2 | 9  | 3  |
| Diatessaron, perche dicesi quinta minore.   | 2 | 9  | 3  |
| Diatessaron se sia Consonanza, ò Dissonanza.  | 3 | 21 | 2  |
| Diesis, qual sia il suo proprio luogo.  | 2 | 8  | 15 |
| Diesis, qual sia il suo effetto .   | 2 | 4  | 6  |
| Diesis, se debba chiamarsi con tal nome .   | 2 | 4  | 8  |
| Diesis Enarmonico qual sia ;  | 2 | 4  | 8  |
| Diesis Cromatico qual sia .   | 2 | 4  | 8  |
| Dittono cosa sia .  | 2 | 6  | 1  |
| Dittoni giudiciali quali, e quanti siano .  | 3 | 20 | 2  |
| Doldupla di Crome come segnasi .  | 5 | 8  | 4  |
| Doldupla di Semicrome come segnasi .  | 5 | 8  | 4  |

## E

|  |   |    |    |
|--|---|----|----|
| Eptacordo maggiore cosa sia .  | 2 | 13 | 1  |
| Eptacordo maggiore dicesi <i>Dittonus cum Diapente</i> .                     | 2 | 13 | 1  |
| Eptacordo maggiore, perche dicasi settima maggiore .                         | 2 | 13 | 3  |
| Eptacordo maggiore in quante specie diuidasi .                               | 2 | 13 | 2  |
| Eptacordo minore cosa sia .  | 2 | 14 | 1  |
| Eptacordo minore dicesi <i>Semidittonus cum Diapente</i> .                   | 2 | 14 | 1  |
| Eptacordo minore in quante specie diuidasi .                                 | 2 | 14 | 2  |
| Eptacordo minore, perche dicasi settima minore .                             | 2 | 14 | 3  |
| Errore d'alcuni nel diuidere le Parti della mano .                           | 1 | 4  | 3  |
| Errore, nel qual s'incorre da alcuni nel settimo Tuono .                     | 3 | 9  | 3  |
| Errore, nel quale da alcuni s'incorre .                                      | 4 | 16 | 1  |
| Errore, nel qual s'incorre nel cantare l' <i>Aue Regina Calorum, &amp;c.</i> | 4 | 16 | 7  |
| Errore, nel qual s'incorre, nel cantare l' <i>Asperges</i> .                 | 4 | 16 | 7  |
| Errore, nel qual s'incorre nel solfeggiare .                                 | 4 | 16 | 9  |
| Errore commesso nell' Hino de Santi dell' Ordine Serafico .                  | 4 | 11 | 29 |
| Errore, nel quale incorrono alcuni nel battere il Tempo alla breue.          | 5 | 2  | 2  |
| Espositione delli nomi delle Parti della Mano .                              | 1 | 4  | 4  |

Essacordo maggiore cosa sia , e quante specie contenga .  
 Essacordo maggiore detto *Tonus cum Diapente* .  
 Essacordo maggiore non hauere vna sola specie .  
 Essacordo maggiore , perche dicasi sesta maggiore .  
 Essacordo maggiore come si può ridurre al minore .  
 Essacordo minore cosa sia .  
 Essacordo minore detto *Semitonus cum Diapente* .  
 Essacordo minore quante specie contenga .  
 Essacordo minore , perche dicasi sesta minore .  
 Essacordo minore , come possa ridursi al maggiore .  
 Euouae cosa significa .  
 Euouae à che fine pongasi nel fine dell' Antifone .  
 Euouae del primo Tuono , quali , e quanti siano .  
 Euouae del secondo Tuono quali , e quanti siano .  
 Euouae del terzo Tuono quali , e quanti siano .  
 Euouae del quarto Tuono quali , e quanti siano .  
 Euouae del quinto Tuono quali , e quanti siano .  
 Euouae del sexto Tuono qual sia .  
 Euouae del settimo Tuono quali , e quanti siano .  
 Euouae dell'ottauo Tuono quali , e quanti siano .

|   |    |     |
|---|----|-----|
| 2 | 11 | 1.2 |
| 2 | 11 | 1   |
| 2 | 11 | 2   |
| 2 | 11 | 3   |
| 2 | 11 | 3   |
| 2 | 12 | 1   |
| 2 | 12 | 1   |
| 2 | 12 | 2   |
| 2 | 12 | 4   |
| 2 | 12 | 4   |
| 3 | 26 | 1   |
| 3 | 26 | 2   |
| 4 | 2  | 2   |
| 4 | 3  | 2   |
| 4 | 4  | 2   |
| 4 | 5  | 2   |
| 4 | 6  | 0   |
| 4 | 7  | 1   |
| 4 | 8  | 1   |
| 4 | 9  | 0   |

F

*Fa* sopra il *La* non sempre è da dirsi *fa* finto .  
 Figure , nelle quali si fa la mutatione , quante siano .  
 Finali de gl' Introiti per ciascun Tuono .  
 Formatione del primo Tuono .  
 Formatione del secondo Tuono .  
 Formatione del terzo Tuono .  
 Formatione del quarto Tuono .  
 Formatione del quinto Tuono .  
 Formatione del sexto Tuono .  
 Formatione del settimo Tuono .  
 Formatione del ottauo Tuono .

|   |    |    |
|---|----|----|
| 1 | 14 | 2  |
| 1 | 15 | 14 |
| 3 | 29 | 0  |
| 3 | 3  | 0  |
| 3 | 4  | 1  |
| 3 | 5  | 0  |
| 3 | 6  | 0  |
| 3 | 7  | 1  |
| 3 | 8  | 0  |
| 3 | 9  | 1  |
| 3 | 10 | 1  |

G

Genere moltiplice .  
 Genere superparticolare .  
 Genere superpartiente .

|   |   |   |
|---|---|---|
| 2 | 5 | 5 |
| 2 | 5 | 5 |
| 2 | 5 | 5 |

|   | Par. | Cap. | num. |
|---|------|------|------|
| Giudicio de Canti semplici perfetti.                              | 3    | 17   | I    |
| Giudicio de Canti per ascesa, e discesa esser fallace.            | 3    | 17   | 3    |
| Giudicio de Canti imperfetti non segnati dall'Euouae.             | 3    | 18   | I    |
| Giudicio de Canti per Corda giudiciale, e qual sia.               | 3    | 18   | 2    |
| Giudicio per Corda giudiciale ben spesso fallace, e perche.       | 3    | 19   | I    |
| Giudicio de Canti per le Specie maggiori, e minori.               | 3    | 19   | I    |
| Giudicio de Canti per Dittono.                                    | 3    | 20   | I    |
| Giudicio de Canti includenti le Specie d'ambli Combinati.         | 3    | 21   | I    |
| Giudicio de Canti misti imperfetti per Spatio.                    | 3    | 22   | I    |
| Giudicio de Canti per li Diapenti congiunti.                      | 3    | 23   | O    |
| Giudicio de Canti per le Neume.                                   | 3    | 24   | I    |
| Giudicio de Canti dal senso delle Parole.                         | 3    | 24   | 2    |
| Giudicio de Canti per l'Euouae.                                   | 3    | 27   | I    |
| Giudicio de Responsorij per mezo del loro Verso.                  | 3    | 28   | I    |
| Giudicio de gl'Introiti per mezo del loro Salmo.                  | 3    | 29   | I    |
| Giudicio de Graduali, Alleluia, Trattj, Offertorij, e Communioni. | 3    | 30   | O    |
| <i>Gloria Patri</i> de Responsorij.                               | 3    | 28   | O    |
| <i>Gloria Patri</i> delli Salmi de gl'Introiti.                   | 3    | 29   | O    |

## H

|   |   |    |    |
|---|---|----|----|
| Hemiola maggiore come segnasi.  | 5 | 8  | 3  |
| Hemiola maggiore differente dalla Sesquialtera maggiore imperfetta, e perche. | 5 | 8  | 3  |
| Hemiola minore come segnasi.  | 5 | 8  | 3  |
| Hemiola minore differente dalla Sesquialtera minore imperfetta.               | 5 | 8  | 3  |
| Hinno dell' Auuento.  | 4 | 11 | I  |
| Altro per l' Auuento.   | 4 | 11 | 2  |
| Hinno della Natiuità del Signore, e di tutti li Santi.                        | 4 | 11 | 3  |
| Altro del Santissimo Natale à Matutino.                                       | 4 | 11 | 4  |
| Hinno dell' Epifania.   | 4 | 11 | 5  |
| Hinno della Quaresima.  | 4 | 11 | 6  |
| Hinno della Passione.   | 4 | 11 | 7  |
| Hinno della Pasqua di Resurrettione.  | 4 | 11 | 8  |
| Hinno dell' Ascensione.   | 4 | 11 | 9  |
| Hinno della Pentecoste.   | 4 | 11 | 10 |
| Altro della Pentecoste à Matutino, & Hore.                                    | 4 | 11 | 11 |
| Hinno della Santissima Trinità.   | 4 | 11 | 12 |
| Hinno del Corpo di Nostro Signore.  | 4 | 11 | 13 |
| Altro per le Laudi, & Hore.   | 4 | 11 | 14 |

Hinno



|  |   |    |    |
|--|---|----|----|
| Hinno delle Domeniche frà l'Anno à Vespro .                  | 4 | 11 | 15 |
| Altro delle Domeniche frà l'Anno à Terza .                   | 4 | 11 | 16 |
| Hinno delli Sabbati frà l'Anno al Vespro .                   | 4 | 11 | 17 |
| Hinno della Beata Vergine .                                  | 4 | 11 | 18 |
| Altro della Beata Vergine per le Laudi , & Hore .            | 4 | 11 | 19 |
| Hinno di San Giouanni Battista .                             | 4 | 11 | 20 |
| Hinno de Santi Pietro, e Paolo , e Conuerfione di S. Paolo . | 4 | 11 | 21 |
| Hinno di San Pietro in Vincola, e Cathedra .                 | 4 | 11 | 22 |
| Hinno degl' Apostoli alli Vespri, e Laudi .                  | 4 | 11 | 23 |
| Altro degl' Apostoli per le Hore .                           | 4 | 11 | 24 |
| Hinno di San Michele Archangelo .                            | 4 | 11 | 25 |
| Hinno del Padre S. Francesco al primo Vespro, & Hore .       | 4 | 11 | 26 |
| Altro del Padre S. Francesco al secondo Vespro .             | 4 | 11 | 27 |
| Hinno delle Stimate del Serafico Padre .                     | 4 | 11 | 28 |
| Hinno de Santi dell'Ordine Serafico .                        | 4 | 11 | 29 |
| Hinno d'vn Martire .   | 4 | 11 | 30 |
| Hinno di più Martiri al Vespro .                             | 4 | 11 | 31 |
| Hinno delli Confessori al Vespro .                           | 4 | 11 | 32 |
| Altri delli Confessori nel tempo di Quaresima .              | 4 | 11 | 33 |
| Hinno di S. Pietro d'Alcantara alli Vespri .                 | 4 | 11 | 34 |
| Altro di S. Pietro d'Alcantara alli Vespri .                 | 4 | 11 | 35 |
| Hinno delle Vergini, e Vedoue .                              | 4 | 11 | 36 |

## I

|  |   |    |   |
|--|---|----|---|
| Introdutorio di Guido apportato dal Zarlino essere errato .  | 2 | 5  | 9 |
| Intuonatione de Salmi in quante specie diuidasi .  | 4 | 1  | 1 |
| Intuonatione de Salmi del quinto Tuono douersi alle volte cantar<br>per le molle , quando , e perche . | 4 | 1  | 5 |
| Intuonatione festiua , e feriale del primo Tuono .   | 4 | 2  | 1 |
| Intuonatione festiua , e feriale del secondo Tuono .   | 4 | 3  | 1 |
| Intuonatione festiua , e feriale del terzo Tuono .   | 4 | 4  | 1 |
| Intuonatione festiua , e feriale del quarto Tuono .  | 4 | 5  | 1 |
| Intuonatione festiua , e feriale del quinto Tuono .  | 4 | 6  | 0 |
| Intuonatione festiua , e feriale del sexto Tuono .   | 4 | 7  | 1 |
| Intuonatione festiua , e feriale del sexto Tuono da non accettarsi<br>qual sia , e perche .            | 4 | 7  | 2 |
| Intuonatione festiua , e feriale del settimo Tuono .   | 4 | 8  | 1 |
| Intuonatione festiua , e feriale dell'ottauo Tuono .   | 4 | 9  | 0 |
| Intuonatione fest dell'8. Tuono non douersi trasportare al <i>D sol re</i> .                           | 4 | 13 | 3 |

Intuonatione irregolare dell'*In exitu*, e quando di lei si serue.  
 Intuonatione festiua, e feriale de gli Hinni per tutto l'Anno,  
 Intuonationi festiue, e feriali delli Cantici.

Par. Cap. num.

|   |    |   |
|---|----|---|
| 4 | 10 | 2 |
| 4 | 11 | 0 |
| 4 | 10 | 1 |

## L

Lettere dell'Essacordo, ò Scala de Greci, quali siano.

|   |   |   |
|---|---|---|
| 1 | 8 | 1 |
|---|---|---|

## M

Minima à che fine oscurauasi da gl'Antichi.

Mistione de Canti cosa sia, & in quante specie diuidasi.

Mistione perfetta qual sia.

Mistione imperfetta qual sia.

Modo di multiplicare il Monochordo.

Monochordo Pitagorico, ò Platonico qual sia.

Monochordo Peripatetico qual sia.

Monochordo Platonico Peripatetico qual sia.

Monochordo, ò Mano di Guido Aretino.

Monosillabi, e parole hebraiche nel fine delle Intuonationi in quali Tuoni deuonfi sospendere.

Mostra cosa sia, & in quante specie diuidasi.

Mutatione cosa sia.

Mutatione alcuna non darsi in *bfa* **H** *mi*, e perche.

Mutatione quando deuesi fare.

Mutatione in quante specie diuidasi.

Mutatione di quinta qual sia, e perche.

Mutatione di quarta qual sia, e perche.

Mutationi di quinta quante siano.

Mutationi di quarta quante siano.

Vna Mutatione seguita l'altra.

|   |    |     |
|---|----|-----|
| 5 | 2  | 3   |
| 3 | 13 | 1.2 |
| 3 | 13 | 2   |
| 3 | 13 | 2   |
| 1 | 4  | 6   |
| 1 | 1  | 4   |
| 1 | 1  | 4   |
| 1 | 1  | 4   |
| 1 | 4  | 1   |
| 4 | 1  | 6   |
| 1 | 11 | 0   |
| 1 | 13 | 1   |
| 1 | 13 | 2   |
| 1 | 14 | 1   |
| 1 | 15 | 1   |
| 1 | 15 | 1   |
| 1 | 15 | 5   |
| 1 | 15 | 3.4 |
| 1 | 15 | 7   |
| 1 | 15 | 11  |

## N

Natura del **H**, e **b**.

Natura, e proprietà di ciascun Tuono.

Natura, e proprietà de Responsorij, Antifone, Introiti, Alleluia, Tratti, Graduali, Offertorij, e Communioni.

Neume cosa siano, e quale il di loro valore.

|   |    |   |
|---|----|---|
| 1 | 5  | 4 |
| 4 | 12 | 1 |
| 4 | 12 | 2 |
| 3 | 24 | 1 |

Neume

|  |   |    |     |
|--|---|----|-----|
| Neume, ò Note legste douersi offeruare, e perche.                    | 4 | 16 | 11  |
| Nonupla di Semiminime come segnasi.                                  | 5 | 8  | 4   |
| Nonupla di Crome come segnasi.                                       | 5 | 8  | 4   |
| Nonupla di Semicrome come segnasi.                                   | 5 | 8  | 4   |
| Note del Canto fermo qual sia il di loro valore.                     | 1 | 10 | 0   |
| Note non douersi cantare con vrti, mà spiccarle.                     | 4 | 16 | 2   |
| Note sottoposte al Tempo perfetto tagliato quanto valutansi.         | 5 | 2  | 1   |
| Note sottoposte al tempo imperfetto quanto valutansi.                | 5 | 2  | 1   |
| Note sottoposte al Tempo imperfetto tagliato quanto valutansi.       | 5 | 2  | 1   |
| Note da vsarsi nel Tempo alla breue quali siano.                     | 5 | 2  | 2.3 |
| Note sottoposte al Tempo alla breue come si battono.                 | 5 | 2  | 2   |
| Note vlate nel Canto Fratto alla breue in quanti modi si segnano.    | 5 | 2  | 3   |
| Note vsate nel Canto Fratto alla breue quali siano.                  | 5 | 4  | 1   |
| Note vsate nel Canto Fratto alla Semibreue quali siano.              | 5 | 4  | 1.3 |
| Note vsate nel Canto Fratto alla breue quanto valutansi.             | 5 | 4  | 1.2 |
| Note vsate nel Canto Fratto alla Semibreue quanto valutansi.         | 5 | 4  | 3   |
| Note sottoposte alla perfettione quali, e quante siano.              | 5 | 6  | 1   |
| Note sottoposte alla diuisione quali, e quante siano.                | 5 | 6  | 1   |
| Note sottoposte all' Alteratione quali, e quante siano.              | 5 | 6  | 1   |
| Note sottoposte all' Augmentatione, quali, e quante siano.           | 5 | 6  | 1   |
| Note del Canto Fratto non sottoposte all' augmentatione quali siano. | 5 | 6  | 2   |
| Note da sincoparsi quali siano.                                      | 5 | 7  | 1   |
| Note puntate poterfi dire Sincopate, mà impropriamente.              | 5 | 7  | 2   |
| Numeri della Tripola cosa significano.                               | 5 | 8  | 1   |

## O

|   |   |    |   |
|---|---|----|---|
| Ordine di $\text{H}$ quadro giacente, e $\text{h}$ molle nascosto, qual sia il di loro effetto. | 1 | 6  | 2 |
| Ordine da offeruarsi nel giudicare li Canti qual sia.   | 3 | 24 | 2 |
| Ordini indiretti della Mano, quali, e quanti.   | 2 | 6  | 2 |
| Ordini indiretti della Mano, qual sia il loro fine.   | 1 | 6  | 2 |
| Organista qual sia il suo officio.  | 4 | 15 | 1 |
| Organista douersi intendere col Chorista, e perche.   | 4 | 15 | 1 |
| Organista cosa debba offeruare, in caso nõ siasi inteso col Chorista.                           | 4 | 15 | 3 |
| Organista cosa debba offeruare dopò il fine de Salmi.   | 4 | 15 | 4 |
| Ottupla, e Doudupla di Crome come segnasi.  | 5 | 8  | 5 |

## L

## P

|  |   |    |     |
|--|---|----|-----|
| Parole non douersi repplicare nel Canto Fermo .                          | 4 | 16 | 6   |
| Parti della Mano quante siano .  | 1 | 4  | 2   |
| Parti della Mano come si segnano .                                       | 1 | 4  | 7   |
| Pausa nel Canto Fermo cosa sia , & in quante specie diuidasi .           | 1 | 12 | 0   |
| Pause vsate nel Canto Fratto cosa siano .                                | 5 | 5  | 1   |
| Pause vsate nel Canto Fratto in quante specie diuidansi .                | 5 | 5  | 1   |
| Pause nel Canto Fratto alla Semibreue quanto valutansi .                 | 5 | 5  | 1   |
| Pause nel Canto Fratto alla breue quanto valutansi .                     | 5 | 5  | 1   |
| Pause intiere consecutiue nella Tripola quanto valutansi .               | 5 | 8  | 7   |
| Pelo de Martelli, per mezo de quali Pitagora ritrouò il Cato, qual sia . | 1 | 1  | 3   |
| Pitagora secondo Inuentore del Canto .                                   | 1 | 1  | 2   |
| Preuilegio particolare concesso all'ottauo Tuono , qual sia .            | 3 | 24 | 0   |
| Principij de Canti per ciascun Tuono quali , e quanti .                  | 3 | 25 | 0   |
| Procedere proprio del $\flat$ , $\sharp$ , e $\times$ .                  | 2 | 8  | 15  |
| Proportione del Coma , qual sia .  | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Semituono minore qual sia .                              | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Semituono maggiore qual sia .                            | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Tuono minore qual sia .                                  | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Tuono maggiore qual sia .                                | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Semidittono qual sia .                                   | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Dittono qual sia .                                       | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Diatessaron qual sia .                                   | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Tritono qual sia .                                       | 2 | 5  | 4   |
| Proportione del Diapente qual sia .                                      | 2 | 5  | 4   |
| Proportione d'inegualità cosa sia .                                      | 2 | 5  | 5   |
| Proportione del Semidiapente qual sia .                                  | 2 | 5  | 6   |
| Proportione dell'Essacordo minore qual sia .                             | 2 | 5  | 6   |
| Proportione dell'Essacordo maggiore qual sia .                           | 2 | 5  | 6   |
| Proportione dell'Eptacordo minore qual sia .                             | 2 | 5  | 6   |
| Proportione dell'Eptacordo maggiore qual sia .                           | 2 | 5  | 6   |
| Proportione del Diapason qual sia .                                      | 2 | 5  | 6   |
| Proprietà del Canto quante siano .                                       | 1 | 5  | 1   |
| Proprietà naturali del Canto quali , quante , e perche .                 | 1 | 5  | 2.3 |
| Proprietà accidentali del Canto quali , quante , e perche .              | 1 | 5  | 2.3 |
| Proprietà del Canto in quanti modi si cantino .                          | 1 | 5  | 4   |
| Punti seruiuano à gl' Anichi in luogo delle Note .                       | 1 | 4  | 1   |
| Punti da offeruari si dal Chorista per reggere il Choro .                | 4 | 14 | 2   |

- Punto in quante specie diuidasi.
- Punto di perfettione qual sia, e qual il suo officio.
- Punto di diuisione qual sia, e qual il suo officio.
- Punto d'alteratione qual sia, e qual il suo officio.
- Punto d'augmentatione qual sia, e qual il suo officio.
- Punto d'augmentatione qual sia il suo luogo.

|   |   |   |
|---|---|---|
| 5 | 6 | 1 |
| 5 | 6 | 1 |
| 5 | 6 | 1 |
| 5 | 6 | 1 |
| 5 | 6 | 1 |
| 5 | 6 | 2 |

**Q**

- Quadrupla come segnasi.
- Quintupla come segnasi.

|   |   |    |
|---|---|----|
| 5 | 8 | 11 |
| 5 | 8 | 2  |

**R**

- Regola per leggere le Note distanti dalla Chiaue.
- Regola per leggere li Salti.
- Regola per cantare le Vocimi, fa.
- Regola per multiplicar e le Congiuntioni, ò Elementi del Canto.
- Regola per vdir e ciascuna Congiuntione.
- Regola per ridurre li Tuoni irregolari alli regolari.
- Regola per cantare con facilità li Tuoni Irregolari.
- Regola per conoscere li Tuoni semplici.
- Regola per giudicare li Canti per Corda giudiciale corretta.
- Regola del giudicare li Canti per Corda giudiciale esser l'infima delle altre.
- Regola per giudicare li Canti per l'Euouae.
- Regola per le Intuonationi festiue de Salmi.
- Regola per le Intuonationi feriali de Salmi.
- Regola per sapere il principio delle Intuonationi festiue.
- Regola per sapere il principio delle Intuonationi feriali de Salmi, e Cantici.
- Regola per sapere il principio delle Intuonationi festiue delli Cantici.
- Regola per intuonare ciascun Canto secondo la di lui natura.
- Regola per intuonare i Canti con voce Chorale.
- Regola per conoscere, quando deuesi vscire di Tripola.

|   |    |      |
|---|----|------|
| 1 | 16 | 1    |
| 1 | 16 | 2    |
| 2 | 4  | 4    |
| 2 | 5  | 7    |
| 2 | 5  | 8    |
| 3 | 16 | 6    |
| 3 | 16 | 7    |
| 3 | 17 | 2    |
| 3 | 19 | 3    |
| 3 | 24 | 2    |
| 3 | 27 | 1    |
| 4 | 1  | 2    |
| 4 | 1  | 2    |
| 4 | 1  | 3    |
| 4 | 1  | 4    |
| 4 | 1  | 3    |
| 4 | 12 | 1, 2 |
| 4 | 13 | 1    |
| 5 | 8  | 15   |

**S**

- Salti douersi cantare incomposti, e non composti, e perche.
- Semibreui perche alle volte si oscurano.

|   |    |   |
|---|----|---|
| 4 | 16 | 1 |
| 5 | 8  | 7 |

|   |   |    |     |
|---|---|----|-----|
| Semidiapason qual sia.  | 2 | 15 | 4   |
| Semidiapente cosa sia.  | 2 | 10 | 3   |
| Semidiapenti come possono fuggirsi.   | 2 | 10 | 5   |
| Semidiapente non douersi dire Tritono, e perche.                                    | 2 | 10 | 9   |
| Semidittono cosa sia, & in quante specie diuidasi.                                  | 2 | 7  | 1   |
| Semituono cosa sia, & in quante specie diuidasi.                                    | 2 | 4  | 1.2 |
| Semituono maggiore cosa sia, e perche.  | 2 | 4  | 3   |
| Semituono maggiore perche dicasi seconda minore.                                    | 2 | 4  | 4   |
| Semituono minore cosa sia, e perche.  | 2 | 5  | 1   |
| Semituono minore perche dicasi seconda minima.                                      | 2 | 5  | 1   |
| Semituono da altri detto maggiore è minore, e perche.                               | 2 | 5  | 3   |
| Senso delle parole non douersi spezzare nel cantare.                                | 4 | 16 | 10  |
| Sesquialtera maggiore perfetta come segnasi.  | 5 | 8  | 6   |
| Sesquialtera maggiore imperfetta come segnasi.                                      | 5 | 8  | 8   |
| Sesquialtera maggiore imperfetta non differisce dall' Hemiola maggiore.             | 5 | 8  | 8   |
| Sesquialtera minore imperfetta come segnasi.  | 5 | 8  | 10  |
| Sesquialtera minore imperfetta ammette le Crome, e Semicrome bianche.               | 5 | 8  | 10  |
| Sestupla maggiore come segnasi.   | 5 | 8  | 12  |
| Sestupla minore come segnasi.   | 5 | 8  | 13  |
| Settupla come segnasi.  | 5 | 8  | 2   |
| Sillabe del Monochordo di Guido quali siano.  | 1 | 8  | 1   |
| Sillabe douersi proferire giuste, e non alterate.                                   | 4 | 16 | 6   |
| Sincopa cosa sia.   | 5 | 7  | 1   |
| Sincopa causata da Pausa douersi fuggire.   | 5 | 7  | 3   |
| Sopra il <i>La</i> non sempre dicasi <i>Fa</i> , e perche.                          | 1 | 14 | 3.4 |
| Specie, ò Ordini del Canto Fermo quanti, & à quali Canti assegnasi ciascun di loro. | 1 | 3  | 2   |
| Spiegatione del Verso <i>Vt, re, mi scandunt, &amp;c.</i>                           | 1 | 9  | 2   |

## T

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| Tauola, ò Monochordo delle Proprietà.                   | 1 | 5 | 3 |
| Tempo vsato nel Canto cosa sia.                         | 5 | 2 | 1 |
| Tempo perfetto quale sia, & in quante specie diuidasi.  | 5 | 2 | 1 |
| Tempo perfetto tagliato cosa significa.                 | 5 | 2 | 1 |
| Tempo imperfetto qual sia, & in quante specie diuidasi. | 5 | 2 | 1 |
| Tempo alla Breue qual sia, e perche.                    | 5 | 2 | 1 |
| Tempo alla Semibreue qual sia, e perche.                | 5 | 2 | 1 |

Tempo

|   |   |    |        |
|---|---|----|--------|
| Tempo da vsarsi nel Canto Fratto qual sia.  | 5 | 2  | 3      |
| Tripola cosa sia.   | 5 | 8  | 1      |
| Tripola maggiore perfetta come segnasi.   | 5 | 8  | 6      |
| Tripola maggiore imperfetta come segnasi.   | 5 | 8  | 9      |
| Tripola minore imperfetta come segnasi.   | 5 | 8  | 10     |
| Tripola piccola come segnasi.   | 5 | 8  | 11     |
| Tripola di Crome come segnasi.  | 5 | 8  | 14     |
| Tripola non douersi porre senza il segno del Tempo, e perche.                     | 5 | 8  | 15     |
| Tritoni naturali, & accidentali quali siano.                                      | 2 | 8  | 1      |
| Tritoni quando siano concessi.  | 2 | 8  | 6.7.8. |
| Tritono cosa sia.   | 2 | 8  | 1      |
| Tritono come debbasi fuggire.   | 2 | 8  | 2.3    |
| Tritono, quando debbasi fuggire col $\flat$ molle.                                | 2 | 8  | 3      |
| Tritono, quando debbasi fuggire col $\natural$ .                                  | 2 | 8  | 6      |
| Tritono composto, & incomposto cosa sia.  | 2 | 8  | 12     |
| Tritono ridotto alla seconda specie del Diatessarion esser concesso.              | 2 | 8  | 14     |
| Tuoni, ò Tropi, ouero Modi, da chi hebbero l'origine.                             | 3 | 2  | 1      |
| Tuoni de Greci quanti siano.  | 3 | 2  | 1      |
| Tuoni de Latini, ò di Guido quanti siano.   | 3 | 2  | 1      |
| Tuoni in quante specie diuidansi.   | 3 | 2  | 2      |
| Tuoni Autentici quali siano, e perche così detti.                                 | 3 | 2  | 2      |
| Tuoni Placali quali siano, e perche così detti.                                   | 3 | 2  | 2      |
| Tuoni imperfetti quali siano.   | 3 | 11 | 1      |
| Tuoni da alcuni detti più che perfetti qual sia il di loro nome.                  | 3 | 12 | 3      |
| Tuoni Placali non possono ascendere vna sol Nota sopra il suo Diapason, e perche. | 3 | 12 | 1      |
| Tuoni Irregolari quali, e quanti siano.   | 3 | 16 | 1      |
| Tuoni semplici da non giudicarsi sempre per il Diapason.                          | 3 | 17 | 3      |
| Tuoni da trasportarsi, per cantarli commodamente, quali siano.                    | 4 | 13 | 3.4    |
| Tuoni dell' Hino dell' Essaltatione, & Inuentione della Croce, quali siano.       | 4 | 11 | 7      |
| Tuono primo qual sia il suo nome, e da chi inuentato.                             | 3 | 3  | 0      |
| Tuono secondo qual sia il suo nome.   | 3 | 4  | 1      |
| Tuono terzo qual sia il suo nome, e da chi inuentato.                             | 3 | 5  | 0      |
| Tuono quarto qual sia il suo nome.  | 3 | 6  | 0      |
| Tuono quinto qual sia il suo nome, e da chi inuentato.                            | 3 | 7  | 1      |
| Tuono quinto ricerca alle volte esser cantato per $\flat$ , e perche.             | 3 | 7  | 2      |
| Tuono quinto per $\flat$ molle non douersi dire settimo Tuono, e perche.          | 3 | 7  | 2      |
| Tuono quinto per $\flat$ molle nõ douersi dire settimo Tuono, e perche.           | 4 | 1  | 5      |

- Tuono sesto qual sia il suo nome.
- Tuono sesto da cantarsi alle volte per *b*, e perche.
- Tuono settimo qual sia il di lui nome, e li di lui Inuentori.
- Tuono Settimo sempre deuesi cantar per *H*, e non per *b*, e perche.
- Tuono ottauo qual sia il di lui nome, & il di lui Inuentore.
- Tuono ottauo douersi cantar sempre per *H*, e mai per *b*, e perche.
- Tuono secondo irregolare alla quarta sotto non potersi dare, e perche.
- Tuono quarto irregolare alla quarta sotto non darsi, e perche.
- Tuono settimo, & ottauo non possono essere irregolari, e perche.
- Tuono quarto ricerca dirsi *re* nell'*alamire*, e non *la*, e perche.
- Tuono cosa sia, & in quante specie diuidasi.
- Tuono di quanti Coma costa.
- Tuono maggiore qual sia, e perche.
- Tuono minore qual sia, e perche.

|   |    |     |
|---|----|-----|
| 3 | 8  | 0   |
| 3 | 8  | 0   |
| 3 | 9  | 1   |
| 3 | 9  | 2   |
| 3 | 10 | 1   |
| 3 | 10 | 2   |
| 3 | 16 | 2   |
| 3 | 16 | 3   |
| 3 | 16 | 5   |
| 3 | 27 | 2   |
| 2 | 3  | 1.3 |
| 2 | 3  | 3   |
| 2 | 3  | 3   |
| 2 | 3  | 3   |
| 2 | 2  | 1   |
| 2 | 2  | 2   |
| 2 | 2  | 3   |
| 4 | 13 | 1   |

V

- Vnifono cosa sia.
- Vnifono non è da dirsi Consonanza, e perche.
- Vnifono in quante specie diuidasi.
- Voci Choriste quali, e quante siano.

I L F I N E  
D E L L' I N D I C E.





# TAVOLA

Delle Parti, e Capitoli in questo Libro contenuti.

## PARTE PRIMA

*De principij del Canto.*

|  |           |
|--|-----------|
| <b>C</b> ap. 1. dell' Origine del Canto.   | Carte 16. |
| Cap. 2. Che cosa sia Canto, e qual sia il suo fine.  | 12.       |
| Cap. 3. Delle Specie, ò Ordini del Canto Fermo.  | 13.       |
| Cap. 4. Dell' Introduzzione, e Diuisione della Mano.   | 15.       |
| Cap. 5. Delle Proprietà, ò Deduizioni.   | 18.       |
| Cap. 6. De gl' Ordini indiretti della Mano.  | 19.       |
| Cap. 7. Che cosa sia Chiane, e della di lei diuisione.   | 23.       |
| Cap. 8. Delle sei Sillabe, ò Note dette Effacordo di Guido.  | 25.       |
| Cap. 9. Spiegatione del Verso Ut, re, mi scandunt, fa, sol, la quoq; descendunt.   | 26.       |
| Cap. 10. Del valor delle Note.   | 28.       |
| Cap. 11. Delle Mostre.   | 29.       |
| Cap. 12. Delle Pause.  | 30.       |
| Cap. 13. Che cosa sia, & in quanti luoghi si può fare la mutatione.  | 30.       |
| Cap. 14. Regola per conoscere, quando deue farsi la mutatione, e per leggere le Note, mà non ascendenti più d'una Nota sopra l' Effacordo. | 32.       |
| Cap. 15. Regola per praticare con facilità le mutationi, e sua Diuisione.  | 35.       |
| Cap. 16. Regola per leggere qual si uoglia Nota distãte dalla Chiane, ò per Salto.   | 45.       |

## PARTE SECONDA

*Delle Congiuntioni del Canto.*

|   |     |
|---|-----|
| <b>C</b> ap. 1. Che cosa, e quante siano le Congiuntioni del Canto Fermo. | 51. |
| Cap. 2. Dell' Vnisono.  | 53. |
| Cap. 3. Del Tuono, e sua diuisione.                                       | 55. |
| Cap. 4. Del Semituono, e sua diuisione.                                   | 56. |
| Cap. 5. Del Semituono minore.   | 61. |
| Cap. 6. Del Dittono.  | 67. |
| Cap. 7. Del Semidittono.  | 69. |
| Cap. 8. Del Tritono.  | 70. |
| Cap. 9. Del Diatessaron.  | 80. |
| Cap. 10. Del Diapente, e sua diuisione.                                   | 83. |
| Cap. 11.  |     |

|                                    |           |
|------------------------------------|-----------|
| Cap. 11. Dell' Effacordo maggiore. | Carte 89. |
| Cap. 12. Dell' Effacordo minore.   | 92.       |
| Cap. 13. Dell' Eptacordo maggiore. | 96.       |
| Cap. 14. Dell' Eptacordo minore.   | 97.       |
| Cap. 15. Del Diapason.             | 100.      |

## P A R T E T E R Z A

### Della formatione de gl' otto Tuoni Gregoriani.

|  |      |
|--|------|
| Cap. 1. Che cosa sia Tuono.  | 106. |
| Cap. 2. Dell' Origine de Tuoni, e sua diuisione.                                       | 107. |
| Cap. 3. Della formatione del Primo Tuono.  | 108. |
| Cap. 4. Della formatione del Secondo Tuono.  | 109. |
| Cap. 5. Della formatione del Terzo Tuono.  | 110. |
| Cap. 6. Della formatione del Quarto Tuono.   | 110. |
| Cap. 7. Della formatione del quinto Tuono.   | 111. |
| Cap. 8. Della formatione del Sesto Tuono.  | 112. |
| Cap. 9. Della formatione del Settimo Tuono.  | 113. |
| Cap. 10. Della formatione dell' Ottauo Tuono.  | 114. |
| Cap. 11. Delli Tuoni imperfetti.   | 115. |
| Cap. 12. Delli Tuoni da alcuni detti più che perfetti.                                 | 118. |
| Cap. 13. Della mistione de Tuoni perfetta, & imperfetta.                               | 119. |
| Cap. 14. Della commistione de Tuoni, e sua diuisione.                                  | 122. |
| Cap. 15. Della commistione imperfetta, e sua diuisione.                                | 124. |
| Cap. 16. Delli Tuoni irregolari.   | 126. |
| Cap. 17. Del giudicio de Canti, e prima de semplici perfetti non segnati dall' Euouae. | 133. |
| Cap. 18. Del giudicare li Canti perfetti non segnati dall' Euouae.                     | 134. |
| Cap. 19. Del giudicare li Canti per le specie maggiori, e minori.                      | 135. |
| Cap. 20. Del giudicare li Canti per Dittono.   | 137. |
| Cap. 21. Del giudicare li Canti includenti le Specie d' ambi li Combinati.             | 139. |
| Cap. 22. Del giudicare li Cantimisti imperfetti per Spatio.                            | 141. |
| Cap. 23. Del giudicare i Canti per mezzo de Diapenti congiunti.                        | 142. |
| Cap. 24. Del giudicare li Canti per via delle Neume.                                   | 144. |
| Cap. 25. Contro chi pretende conoscere li Canti mediante il di loro principio.         | 146. |
| Cap. 26. Che cosa significa la parola Euouae.  | 147. |
| Cap. 27. Del giudicare li Canti per mezzo dell' Euouae.                                | 148. |
| Cap. 28. Del giudicare li Responsorij per mezzo de loro Versi.                         | 150. |
| Cap. 29. Del giudicare gl' Introiti per mezzo de loro Salmi.                           | 154. |
| Cap. 30. Del giudicare li Graduali, Alleluia, Trattii, Offensorij, e Comm.             | 161. |

# P A R T E Q V A R T A

## Della Prattica del Canto .

|  |      |
|--|------|
| Cap. 1. Delle Intuonationi de Salmi .                                  | 163. |
| Cap. 2. Dell' Intuonatione del Primo Tuono .                           | 167. |
| Cap. 3. Dell' Intuonatione del Secondo Tuono .                         | 171. |
| Cap. 4. Dell' Intuonatione del Terzo Tuono .                           | 173. |
| Cap. 5. Dell' Intuonatione del Quarto Tuono .                          | 176. |
| Cap. 6. Dell' Intuonatione del Quinto Tuono .                          | 179. |
| Cap. 7. Dell' Intuonatione del Sesto Tuono .                           | 181. |
| Cap. 8. Dell' Intuonatione del Settimo Tuono .                         | 183. |
| Cap. 9. Dell' Intuonatione dell' Ottavo Tuono .                        | 186. |
| Cap. 10. Dell' Intuonatione delli Cantici , & In exitu .               | 188. |
| Cap. 11. Delle Intuonationi degl' Hinni .                              | 192. |
| Cap. 12. Per intuonare qual si uoglia Tuono secondo la di lui natura . | 210. |
| Cap. 13. Dell' Intuonare i Canti con voce Chorale .                    | 211. |
| Cap. 14. Dell' Ufficio del Chorista .                                  | 214. |
| Cap. 15. Dell' Ufficio dell' Organista .                               | 217. |
| Cap. 16. D' alcuni errori , ne quali alle volte s' incorre .           | 219. |

# P A R T E Q V I N T A

## Del Canto Fratto .



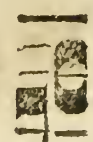
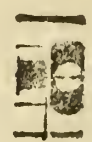
|  |     |
|--|-----|
| Cap. 1. Che cosa sia , & in quante specie diuidasi il Canto Fratto . | 30. |
| Cap. 2. Del Tempo .  | 4.  |
| Cap. 3. Della Battuta .  | 7.  |
| Cap. 4. Delle Figure usate nel Canto Fratto .                        | 7.  |
| Cap. 5. Delle Pause , e suo valore .                                 | 10. |
| Cap. 6. Del Punto , e suo effetto .                                  | 11. |
| Cap. 7. Della Sincopa .  | 13. |
| Cap. 8. Della Tripola , e sua diuisione .                            | 15. |
| Messa di Canto Fratto alla Breue con figure nere .                   | 27. |
| Messa di Canto Fratto alla Semibreue .                               | 38. |
| Messa di Canto Fratto alla Breue con figure bianche .                | 51. |
| Oratione di Geremia alla Semibreue .                                 | 57. |
| Sequenza del Corpo di Christo alla Breue .                           | 68. |

IL FINE DELLA TAVOLA.

SCVSA

# S C V S A .

**E** Ssendo trascorsi non già per inauertenza, mà bensì per mancanza di tempo nella presente OPERA alcuni errori, però di poco rilieuo, non hò voluto mancare, d'annotarli quì sotto, acciò à tutti sia palese la brama grande, che hò hauuto, di renderla meno imperfetta di quello, che alla mia debolezza viene concesso, sperando però, che da chi legge, col considerare, che ancor io son mortale, farò compatito.

| <i>Carte.</i>          | <i>Righe.</i>  | <i>Errori.</i>   | <i>Correttione.</i>   |
|------------------------|--|--|---|
| 22                     | 12   | giaeente   | giacente  |
| 24                     | 6  | similmente   | similmente  |
| 25                     | 11   | spacio   | spatio  |
| 25                     | 16   | mole   | molle   |
| 26                     | 3  | laxijs   | laxis   |
| 30                     | 4  | Mistre   | Mostre  |
| 40                     | 9  | Chiaue.  | Chiaui  |
| 59                     | 13   |  |  |
| 64                     | 3  | Superpatiente  | Superpartiete   |
| 64                     | 32   | Superpatiente  | Superpartiete   |
| 93                     | 26 <small>nel fine.</small>                          | <i>fa, re.</i>   | <i>sol, mi,</i>   |
| 97                     | <small>sotto la</small> 29 <small>v. Specie.</small> | <i>mi, sol, mi,</i>  | <i>mi, mi, sol,</i>   |
| 117                    | 9  | deuasi   | deuesi  |
| 119                    | 9  | compositione   | commistione   |
| 134                    | 29   | esato  | esatto  |
| 149                    | 6  | qualsiuoglia   | qualsiuoglia  |
| 162                    | 32   | della  | nella   |
| 165                    | 24   | soprapraposte  | sopraposte  |
| 168                    | 11   | probaiſti  | probasti  |
| 182                    | 17   | Egypto   | Ægypto  |
| 218                    | 31   | altti  | altri.  |
| <i>Nella V. Parte.</i> |  |  |  |
| 32                     | 7  |  |   |



J M P R I M A T V R

**F** R. Philippus Maria Grossi Lector Ordinis  
Prædicatorum ex Commissione Reuerendis-  
simi Patris Inquisitoris Mutinæ.

V I D I T

Ioseph Sogarius.



# REGISTRO

P E R

## IL CANTO FERMO.

A B C D E F G H I K L M N O

**T** Vtte sono di duoi foglij, eccetto l'O, ch'è di due, e mezo;

E P E R

## IL CANTO FRATTO

A B C D E F G H I K L

**T** Vtte sono d'vn foglio solo eccetto l'L, ch'è d'vn foglio, e mezo, e nella Segnatura E vā posta nel mezo la facciata 37 legnata con\*, e con la Segnatura E 3.



I N M O D A N A .

Per gl' Eredi Cassiani Stampatori Episcopali M. DC. LXXX.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.







45-

45-

Dep. G.

bas-

