LEZIONI

DI

CANTO FERMO

DI

GIOVANNI MATTEI

Di Garfagnana

PARMA

TIPOGRAFIA DI P. FIACCADORI

1838.

LEZIONI
DI CANTO FERMO

DI

GIOVANNI MATTEI

DI GARFAGNANA

CAPPELLANO

DEL S. A. I. ORDINE COSTANTINIANO

DI SAN GIORGIO

E MAESTRO DI CANTO

DELLA CHIESA MAGISTRALE DELLA STECCATA

IN PARMA

PARMA

TIPOGRAFIA DI PIETRO FIACCADORI

1838.

Concinant lætantes chori, et alternantibus modulis dulcisona carmina misceantur.

S. Agostino.

ALL' ILLUSTRISSIMO E REVERENDISSIMO SIGNORE

IL SIGNOR

DON PIETRO RAIMONDO FOCHI

CAVALIERE

DEL S. A. I. ORDINE COSTANTINIANO

DI S. GIORGIO

PREFETTO DEL CORO E SAGRISTA

NELLA CHIESA MAGISTRALE

DELLA STECCATA

Se altri mai furono talora sospesi di animo in trovare a chi più meritamente, e più convenientemente offerir potessero i frutti delle proprie fatiche; io, per dir vero, disponendomi a dare in luce le presenti mie Lezioni di Canto

Fermo, *non esitai punto di rivolger tosto i miei desiderii, e le mie intenzioni alla degnissima persona Vostra, Cavaliere Illustrissimo, e Reverendissimo Sagrista. A Voi, dico, che fra le doti pregevoli, le quali adornano il Vostro spirito, possedete ancora una non comune cognizione, e perizia di quel canto, che per la sua gravità, e natura nato fatto a rendere decorosi, e solenni i divini uffizii, solo si addice alle funzioni di Chiesa, e perciò Canto Ecclesiastico si appella. A Voi ripeto, che, destinato a presiedere come Prefetto nel coro, e come Sagrista nel governo della Chiesa Magistrale della Steccata, siete continuo, e chiarissimo esempio di singolar zelo per l' onore, e pel culto della Casa di Dio; dovendosi a vostra cura indefessa principalmente ascrivere e lo splendore del tempio, e l' esatta osservanza dei riti sacri, e delle funzioni sacre il ben ordinato andamento.*

La stima pertanto assai grande, che da molto tempo ho presa di Voi, dacchè fui amorevol-

mente accolto nel numero dei M.° RR. Sig.i Cappellani e Residenti di detta Chiesa Magistrale, sempre in Voi scorgendo quanto fosse retto il giudizio, colto l' animo, benigno ed umano, essa stima fu ch' io volessi a Voi medesimo più che ad altri offerire le povere fatiche della mia presente opera, da me novellamente composta a pro di quei giovani Ecclesiastici, che da natura sortito avendo sufficienti disposizioni, desiderano d' applicarsi con qualche vantaggio allo studio, tanto lodevole in un Sacerdote, del Canto Gregoriano. Prima però di dar mano alle stampe, io Vi presentai a leggere il saggio mio con intenzione pur di vedere, se, a ciò che ne aveste pronunziato, io potessi concepire fiducia, che, fatto poi come vostro in dono, non l' avreste disaggradito. Voi vi degnaste di approvare con molta soddisfazione gli sforzi del mio meschino ingegno, e così ora con più di coraggio Vi presento l' opera già uscita alla luce. Voi adunque l' accettate con quello stesso

animo benigno con cui approvaste lo scritto, mentre che, senza più altro aggiugnere, intendo che questa mia offerta sia un segno manifesto dell' alta stima e considerazione, colla quale ho l' onore di protestarmi

Della Sig.a V.a Ill.ma e Rev.ma

Parma, 29 *Luglio* 1838

Umilissimo ed Ossequiosissimo Servitore
Giovanni Mattei.

LEZIONE I.

Disposizioni naturali necessarie per apprendere il Canto fermo, e sua definizione.

D. Quali sono le necessarie disposizioni per apprendere il Canto fermo?

R. Buon orecchio, buona voce, e sufficiente memoria. Chi non ha *orecchio* perde il tempo se applicasi allo studio del canto; nè può essere quieto in coscienza se s' impone obblighi corali, essendo impossibilitato a disimpegnarli; sarà anzi la rovina di quel Coro, che avrà la trista sorte di possederlo, mentre uno solo che stuoni guasta quanto di bene ponno fare otto o dieci buoni cantori. Per *buona voce* non intendo già che tutti debbano averla robusta e sonora, che troppo si restringerebbe il numero dei cantori, ma almeno che sia intuonata quella poca che hanno, nè crescente cioè, nè calante a dismisura, che in tal caso entrerebbero nella categoria di coloro, che non hanno orecchio..... « Per la » qual cosa, » dicea l' insigne Vescovo e Martire S. Ignazio a quei d' Efeso « nel vostro consenso, e concorde amore » Gesù Cristo si canta: ma ciascun di voi eziandio dev' es» sere egli stesso un coro solo; acciocchè per la consonante » concordia ricevendo la melodia del Signore nell' unità, » CANTIATE CON VOCE UNISONA per Gesù Cristo a » Dio Padre: » *Propter hoc in consensu vestro et concordi charitate Jesus Christus canitur: sed et vos singuli chorus este; ut consoni per concordiam melos Dei recipientes in unitate, CANTETIS VOCE UNA per Jesum Christum Patri.* (Apud Cotelerium, Tom. 2. Edit. Antuerp. pag. 12. n. 4.) Lungi adunque dal coro coloro, che sono privi d' orecchio, o che hanno pessima voce; imperocchè le dissonanze loro sarebbero in opposizione colle parole del santo Vescovo, e diverrebbono, come pur troppo l' esperienza lo prova, l' obbrobrio degli Ecclesiastici cori. *Sufficiente memoria,* per ri-

tenere quelle regole che nella scuola s' insegnano, e specialmente tuttociò che havvi di positivo nella teoria del canto Ecclesiastico; essendo cosa assai disdicevole il vedere un Corista col libro in mano allorchè deve intuonare un *Benedicamus Domino*, un Salmo ecc.

D. Quanto tempo v' abbisogna per apprendere il Canto fermo?

R. Coloro, i quali hanno le qualità sovra indicate, e che si attengono ai precetti di Guido Aretino, lo imparano in un anno, o al più in due; e notate che ciò può farsi senza scapito delle altre scienze, mentre serve questo di solo sollievo e divertimento.

D. Se il Canto fermo s' impara con facilità, e molti si applicano a tale studio, perchè dunque così pochi lo conoscono perfettamente?

R. I motivi sono molti; altri compariranno alla scuola una volta o due la settimana, e le perdute lezioni gl' impediscono di comprendere anche quelle in cui sono presenti; essendo disposte in modo che le une danno luce alle altre, e ne rendono facile e dilettevole la cognizione. Altri, sebbene presenti a tutte le lezioni, vi pongono sì poca attenzione e sono così distratti, che gli potete interrogare venti volte sullo stesso soggetto, e mai vi risponderanno a proposito. Altri si contentano di una mezzana istruzione, che è peggiore dell' ignoranza stessa. Altri non curano il solfeggio e vogliono cantare la parola su i libri corali, e questi non profitteranno mai, perchè il solfeggio è la base principale del canto. Altri reputano inutile affatto la teoria e credono di addivenire eccellenti cantori colla semplice pratica; nè giova loro inculcare che la teoria è quella che dà forza e vigore onde addivenire ben presto di quest' arte ottimo conoscitore. Altri, per finirla, si mostrano premurosi e zelanti, ma l' evento poi fa conoscere che non erano mossi dall' obbligo che corre ad ogni Ecclesiastico d' imparare il canto corale come impone il Sinodo di Tommaso Saladini: *Ideoque monemus Subdiaconos, Diaconos, et Presbyteros, ut cantum Gregorianum ediscere studeant, ad rite Antiphonas,*

Psalmos, Missam, et Divina Officia canenda; non enim ad altiores ordines admittentur sine attestatione magistri dicti cantus. (De chori discip., et ritu celeb. Div. Officia pag. 162. VIII.); nè pel fine principale qual' è di lodare Iddio, secondo il detto del Reale Profeta nel Salmo 149: *Cantate Domino canticum novum: laus ejus in Ecclesia sanctorum:* che anzi alcuni vi si applicano per fini secondarii, per ottenere cioè un qualche posto; di modo che o appena ottenuto, oppure frustrate le speranze loro, danno un solenne addio allo studio del canto.

Al sin qui detto si potrebbe aggiugnere la mancanza di un libro elementare scritto con sistematica e regolare cognizione degli elementi teorici, con buon metodo sì necessario per istruire la gioventù nella parte scientifica delle belle arti, e con quel vero amore di comunicare ad altri le proprie cognizioni. Si scelga anche la meno imperfetta tra tutte le opere che trattano dal Canto fermo, altro non vi si scorge, dirò con Eustachio Cattaneo, che un ammasso di materie senz' ordine, definizioni oscure, idee estranee e confuse, atte solo ad estinguere nei giovani l' amore pel canto Ecclesiastico. In tutte le arti belle si sono studiati i mezzi per renderne facile l' apprendimento, solo in questa sembra che si facciano dei passi retrogradi; e perchè? Perchè molti dei Maestri si allontanano dai precetti di Guido, e perchè le dottrine non vengono tratte dai libri corali, ma da supposizioni fantastiche, e capricciose. Che se gli scolari faticano tanto per rendersi abili a cantare i libri corali, e per qual ragione dovranno le teorie di detti libri venir escluse dalle scuole di Canto? Si potrebbe aggiugnere la storta massima di quei Maestri, che per non gravar troppo lo scolaro e confonderlo, com' essi dicono, ma forse pel basso timore d' esserne superati, fanno consistere la loro teoria in cinque o sei pagine di roba, che si riduce alle finali, quarte e quinte dei modi, specie maggiore e minore, ed a pochi e brevi solfeggi; il resto deve apprendersi dallo scolaro materialmente, ossia deve andare come una macchina senza sapere nè il come, nè il perchè si muove in una maniera

piuttostochè in un' altra. In tal guisa il morale dello scolaro non riceve spinta veruna, nè può trovarvi diletto o piacere, anzi sola noja e disgusto. Nulla dico poi dell' incoraggiamento che far si dovrebbe ai giovani di qualche valore nel canto, perchè di troppo mi diffonderei.

D. Che cosa è il *Canto fermo?*

R. È una maniera di modulare la voce senza precisa misura di tempo.

D. Perchè dicesi *senza precisa misura di tempo?*

R. Perchè non esige quella giustezza propria del contrappunto, cioè non si misura colla battuta; tutte le note però si cantano con tempo eguale e posato, secondo il significato della parola stessa *Canto fermo.*

D. V' è niente da eccettuarsi?

R. Si eccettua la prima nota della cantata che deesi sostenere un poco più delle altre, perchè fissandone così la voce giusta, gli altri possano seguire senza stuonare. Si eccettua l' ultima o penultima delle cadenze finali o intermedie che deesi prolungare alquanto o per far conoscere la fine della cantata, o per marcare le cadenze. Si eccettuano pure quelle note, alle quali stanno sottoposte alcune sillabe che per ragione di prosodia debbonsi pronunciar brevi, poichè tali note si cantano di sfuggita. Devesi ancora aver riguardo alle cantate degl' Inni, che per la loro composizione metrica partecipano alquanto del canto spezzato: tale almeno n' è la pratica generalmente introdotta, e che si estende anche a qualche *Credo*, ad alcune Sequenze, ed alle Lamentazioni.

D. Le note che si cantano di sfuggita sono elle contraddistinte dalle altre?

R. In alcune edizioni sono segnate con una nota piccola fatta a rombo, e che chiamasi *Semibreve;* in altre no.

D. Il canto fermo si appella con altri nomi?

R. Dicesi *Gregoriano,* perchè S. Gregorio I. Papa l' anno 599 stabilì delle scuole di cantori, e corresse il canto fermo, cioè, oltre ad altre innovazioni, semplificò le note musicali, sostituendo le sette lettere dell' alfabeto alle 990

figure greche, che in quel tempo si praticavano. Dicesi *Musica piana*, perchè deesi cantare con tempo eguale e posato, non già colla misura esatta della battuta. Dicesi finalmente *Canto corale*, *Musica corale*, *Canto Ecclesiastico*, perchè nelle Chiese soltanto se ne fa uso.

LEZIONE II.

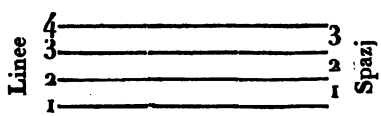
Dei segni del Canto fermo.

SEZIONE PRIMA.

D. I segni del Canto fermo dove si scrivono?

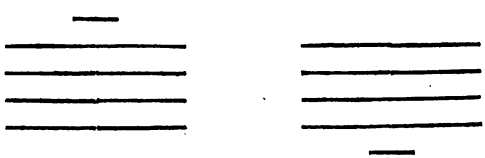
R. Sovr' ad un *Rigo* contenente quattro linee o righe parallele, e tre spazj frapposti alle righe, come qui sotto.

Rigo



D. Vi sono altri tagli che tengano luogo di righe?

R. Havvene uno sopra o sotto al rigo, come vedete,



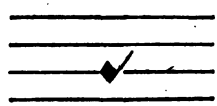
e chiamasi *taglio addizionale*; ma rade volte s' incontra,

poichè nel Canto fermo v'è usanza di cambiare la chiave, o trasportarla.

D. Da qual parte si principia a contare?

R. Dalla riga o spazio inferiore progredendo all' insù.

D. Come si chiama, e che cosa indica quella nota a rombo coll' asta rivolta all' insù, che si scrive in fine del rigo, ovvero in altro luogo allorchè v' è cambiamento, o trasporto di chiave?



R. Si denomina *Mostra*, o *Chiamata*, ed anche *Guida*, ed accenna la posizione della nota susseguente.

D. Che nome si dà alla linea verticale che attraversa il rigo?

R. Si appella *Stanghetta*, ed importa pausa o respiro. Essa si vede quasi sempre posta là dove o per ragione del sentimento stesso delle parole, o per essere la frase gregoriana compita e terminata, fa d' uopo alla chiarezza del canto frapporre un conveniente riposo. Ora il termine di una frase gregoriana, per cui si cade sopra una data posizione è quello che chiamasi *Cadenza*, la quale risulta da due note principali: la prima che annunzia la cadenza medesima; la seconda che la termina. Le cadenze poi che si usano alla fine della cantata chiamansi *finali:* e quelle che si praticano in tutti gli altri luoghi della composizione si chiamano *cadenze intermedie.*

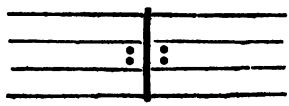
D. Che cosa indica la *doppia stanghetta?*

R. Indica finita la cantata: sovente però come nel *Credo, Gloria in excelsis, Sequenze, Graduali, Tratti* ecc. indica quando debba subentrare, o riassumere l' altra parte del coro che canta alternando.

D. Che cosa denota la prima stanghetta che trovasi nelle cantate corali, essendochè le poche note che la precedono non sempre formano cadenza?

R. Indica l' intuonazione del Corista, o d' altri che debba intuonar solo; e dopo la prima stanghetta (la quale in varie edizioni antiche sarà doppia) subentra il coro.

D. Come si chiama, e cosa indica quella stanghetta con quattro punti, che scontrasi in alcune edizioni nell' *Alleluja* dopo l' Epistola?



R. Si chiama *Ritornello*, ed indica, che dopo di aver cantati i due *alleluja*, ovvero solamente il primo in tutto il tempo Pasquale, si prosegue il versetto, e poi si torna all' indicato segno di richiamo, purchè non vi sia la sequenza, e si finisce alla prima doppia stanghetta che s' incontra.

SEZIONE SECONDA.

D. Qual' è la cifra o segno principale del Canto fermo?

R. È la *Nota.*

D. Che cosa è la *Nota?*

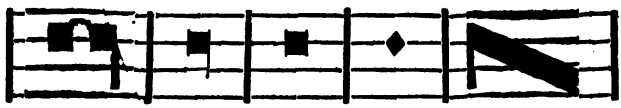
R. È un segno che denota la voce o il suono di quella posizione che occupa; avuto però riguardo al tuono o modo che si ha per le mani.

D. Una nota adunque posta in una data posizione non indica il grado di voce o suono stabile e fisso per tutti i tuoni o modi?

R. In Gregoriano lo indica soltanto per un dato modo, ma non per tutti, come vedremo nella Lez. 17. Sez. 2.

D. Quante sono le figure delle note?

R. Sono cinque, cioè



Massima, Lunga, Breve, Semibreve, ed Obbliqua.

D. Le sopraddette figure si sono sempre adoperate?

R. Al tempo di S. Gregorio si adoperavano le sole lettere, Guido inventò i punti, e si continuò così sino al 1330, epoca in cui Giovanni *Meurs* diede a tali punti una differente figura, e si chiamarono *Note.*

D. Che cosa indica la *Massima?*

R. La *Massima*, che nei libri di antichissima data trovasi collocata sulla prima, ed ultima nota della cantata, indica quelle note che deonsi prolungare alquanto.

D. Che cosa indica la nota *Lunga?*

R. La nota *Lunga*, detta anche *codata*, ha diversi significati secondo le diverse edizioni. In altre indica il luogo ove deve esser posta la sillaba; e perciò quante sillabe si conteranno nella parola sottoposta altrettante saranno le note lunghe, tranne le legate. In altre serve soltanto per unire o legare insieme le note. In altre indica quelle note che deonsi sostenere un poco, quali sono la prima nota della cantata, l' ultima o penultima delle cadenze finali o intermedie, e quella che precede le note che deonsi cantar

di sfuggita. Alle volte v' è posta per sola varietà ed eleganza.

D. Che cosa esprime la *Semibreve?*

R. In alcune edizioni le *Semibrevi* non hanno la sillaba sotto, ma si cantano colla sillaba sottoposta alla nota che le precede. In altre indica quelle sillabe che debbonsi pronunciar brevi, ossia di sfuggita. In altre è adoperata per sola varietà ed eleganza, ed anche per economia di spazio, perchè occupa minor sito della *Quadrata:* quindi, se rinvengonsi più semibrevi di seguito, si eseguiscono come le note *Brevi* o *Quadrate.*

D. Come si fa per conoscere la mente dell' autore in riguardo alle diverse figure?

R. Basta trascorrerne poche pagine, e dal loro collocamento si conosce tosto la mente dell' autore, vale a dire per quale dei sopraddetti significati egli le adopri. Ma una tale cognizione niente importa, stantechè basta sapere che tutte sono dello stesso valore, tranne quelle che abbiamo eccettuate nella lezione prima; le quali però vengono spontanee ancorchè non sieno segnate colla massima, colla lunga, colla breve, o colla semibreve; volendo così la natura istessa del canto. In fatti I. una tal diversità di figure o più non si usa, o significa tutt' altro che il diverso loro valore: II. chi sostenesse il diverso loro valore toglierebbe una delle principali distinzioni che passano tra il canto fermo ed il figurato, i quali ognuno sa esser due cose affatto diverse: III. l' essere adoperata dagli autori istessi in senso affatto contrario: IV. S. Gregorio adoperò le lettere, e queste non ammettevano diversità di valore: V. la pratica generale che è la più conforme alla mente di Guido: imperocchè i punti, di cui egli ha fatto uso indicavano soltanto i diversi gradi di elevazione e di abbassamento dei tuoni, senza però un determinato valore, regolati essendo a misura piuttosto dalla lunghezza o brevità delle sillabe sulle quali veniva il canto eseguito. Per la qual cosa i punti essendo uguali di forma denno anch' essere di valore uguale. Quindi si può dire col Marinelli nella sua *Via*

Retta p. 1. c. 2. oss. 4. che la diversità di figure vi è posta solo: *Ad majorem Libri pulchritudinem, et decorem scripturæ, et ut minorem spatium loci occupent.*

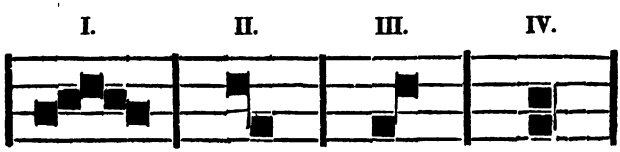
D. Che cosa significa la nota *Obbliqua?*

R. Altro non significa se non che due note legate; stantechè si considerano le due sole estremità, una nota cioè in terza riga che n' è l' estremità superiore (parlo dell' esempio addotto che forma un intervallo di quarta, ed havvene anche di seconda, e di terza), ed una nel primo spazio del rigo che n' è l' estremità inferiore.

SEZIONE TERZA.

D. Quali sono le note che diconsi *legate?*

R. Sono quelle che veggonsi insieme unite, come



La legatura di note del numero I, II, e III serve per ascendere e discendere; con questa differenza però, che la nota legata dalla parte destra è la prima a cantarsi, e dopo segue quella che è legata a sinistra; p. e. delle note del numero II si canta prima quella di sopra, perchè è legata a destra; poscia quella di sotto, perchè è legata a sinistra: delle note del numero III si canta prima quella di sotto, indi quella di sopra, per la ragione addotta. Avvi poi due altre sorte di legatura, una cioè che serve per le sole note in ascendere, ed una per quelle in discendere. Due note, una sopra dell' altra, come al numero IV, che formano un intervallo di terza, sebbene ve n' abbia ancora di seconda, e legate ambedue dalla parte destra, non dalla sinistra perchè si confonderebbero colla chiave di cesolfaut, costituiscono la legatura in ascendere, poichè la prima a cantarsi

è quella di sotto, poscia quella di sopra. Le note oblique sono quelle che formano la legatura in discendere, dovendosi in prima cantare quella di sopra, dappoi quella di sotto.

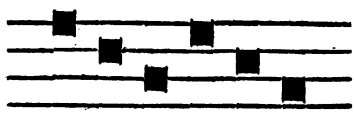
D. Che cosa indica quella linea curva posta sopra o sotto a più note di posizione diversa, e che scorgesi specialmente nei manoscritti?

R. Vuol dire che quelle note racchiuse entro la linea curva sono legate.

D. Che cosa fa la legatura?

R. La legatura fa sì, che messa la parola o la sillaba sotto la prima, oppure se tornasse meglio sotto l' ultima o penultima nota legata, non si metta più parola o sillaba nelle altre, qualora non si solfeggi.

D. Si può dare il nome delle note qui sotto descritte rispetto al sito che occupano sul rigo?



R. Non può darsi, perchè manca la chiave, senza di chè non può fissarsi la sede del canto, e le note restano prive di governo.

SEZIONE QUARTA.

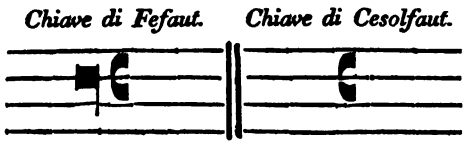
D. Che cosa è la *Chiave?*

R. È un segno, che fissa una data posizione sovr' una delle quattro linee del rigo, e fissata una si sa leggere, ossia dare il nome alle altre che stanno sulle altre linee e sugli spazj.

D. Quante sono le chiavi che si usano nel canto fermo?

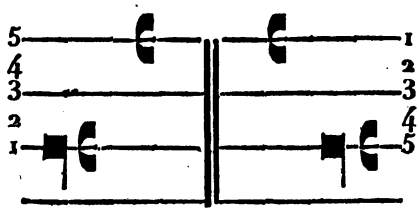
R. Sono due cioè, una che si denomina *Chiave di Fefaut*, ed è composta di tre corpi; la quale d' ordinario regola le cantate d' ordine grave; l' altra dicesi *Chiave di Cesolfaut*,

ed è formata di due corpi soltanto, e che, per lo più, serve alle modulazioni d' ordine acuto; eccone gli esempi.



D. Le due chiavi quanto sono distanti fra loro?

R. Vi passa la distanza di una quinta contando inclusivamente, cioè, se v' è la chiave di fefaut, una quinta sopra vi sta quella di cesolfaut; e viceversa essendovi la chiave di cesolfaut, una quinta sotto vi sta quella di fefaut; si osservino gli esempi.



Ovvero, la chiave di cesolfaut sta tre linee inclusive sovr' a quella di fefaut; e quella di fefaut sta tre linee inclusive sotto a quella di cesolfaut; che aggiuntivi i due spazj esistenti tralle due chiavi formasi la distanza di una quinta, intervallo voluto tra una chiave e l' altra.

D. Le predette chiavi denno sempre occupare una linea fissa del rigo?

R. Èsse non hanno una linea fissa, perchè ponno essere collocate in qualunque linea del rigo, non mai in ispazio. È da osservarsi però che nei libri corali non trovansi mai in prima riga.

D. Le chiavi se cambiano luogo alterano l' ordine delle posizioni?

R. L' ordine delle posizioni non si altera punto, essendo la chiave istessa che le fissa, ed è dal punto della chiave che ricevono il nome ed il valore.

D. È in arbitrio del compositore l' adoperare una chiave piuttostochè un' altra?

R. Il cantore non mai dee perder di vista la sede del canto, che è il punto della chiave, mentre chi non è molto esperto potrebbe facilmente prendere abbaglio qualora le note si discostassero troppo dalla chiave: quindi il compositore, considerato l' ascendere, e il discendere che vuol dare alla cantata, deve adoperare quella chiave che più si accosti al luogo di mezzo di tale estensione; onde evitare quelle difficoltà che non conducono a verun buon fine, purchè giusti motivi non l' obbligassero a discostarsi da questa regola.

D. Quali sono questi giusti motivi?

R. In alcune edizioni dei libri corali un tal precetto non è molto osservato, quindi, anche nei principii di canto si permettono certe difficoltà, acciò l' occhio del cantore si faccia abile e franco. Alle volte si adopera la chiave di cesolfaut, sebbene quella di fefaut più si avvicinerebbe al punto di mezzo della cantata, e ciò per risparmiare una nota; stantechè la chiave di cesolfaut occupa minor sito.

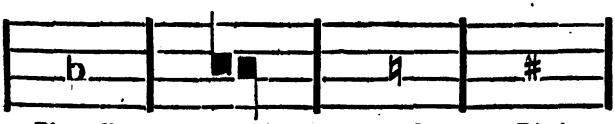
SEZIONE QUINTA.

D. Che cosa sono gli *Accidenti?*

R. Sono quei segni che posti accanto alle note ne fanno crescere o calare le voci, o i suoni di un semituono minore.

D. Quanti sono gli accidenti del canto fermo?

R. Sono tre, cioè



Bimmolle, Bim. antico, Bisquadro, e Diesis.

D. Che effetti producono?

R. Il *Diesis*, poco usato nel canto fermo, fa crescere la nota preceduta da un tal segno di un semituono minore; il *Bimmolle* la fa calare di un semituono minore; ed il *Bisquadro* toglie l' effetto del diesis e del bimmolle che avea prima l' istessa nota, e la fa tornare all' esser suo naturale.

LEZIONE III.

Degli Intervalli.

SEZIONE PRIMA.

D. Che cosa s' intende per *Intervallo?*

R. S' intende quella distanza, che passa tra due voci una più acuta dell' altra messe in confronto, ossia è quello spazio che una di queste dovrebbe percorrere onde arrivare all' unisono dell' altra.

D. Come si dividono gl' intervalli?

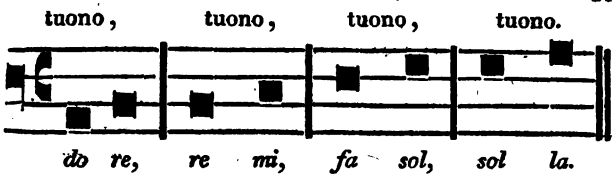
R. In *congiunti*, e *disgiunti;* p. e. il tuono, il semituono maggiore, ed il semituono minore si chiamano *intervalli congiunti;* quelli poi che oltrepassano la distanza di un tuono diconsi *intervalli disgiunti.*

D. Gl' intervalli si chiamano con altri nomi?

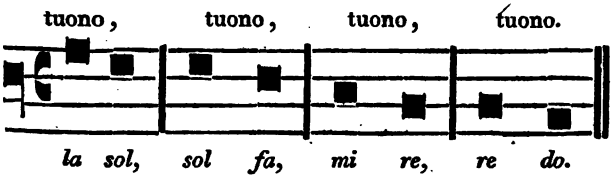
R. Si chiamano anche co' nomi di *seconda*, *terza*, *quarta*, *quinta*, *sesta ecc.* secondo la diversa grandezza di questa distanza.

D. Che cosa s' intende per tuono?

R. S' intende un passaggio perfetto della voce da un grado all' altro, come dal *do* al *re*, dal *re* al *mi*, dal *fa* al *sol*, e dal *sol* al *la*, che tutti sono passaggi perfetti, o voci intiere in ascendere; esempio.



Lo stesso dicasi dal *la* al *sol*, dal *sol* al *fa*, dal *mi* al *re*, e dal *re* al *do*, che tutti sono passaggi perfetti, o voci intiere in discendere; esempio.



D. Che cosa s' intende per *Semituono?*

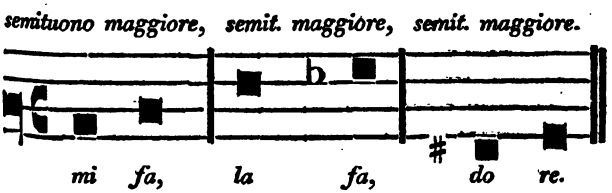
R. Un passaggio imperfetto della voce da un grado all' altro, detto anche *mezza voce.*

D. Il semituono come si divide?

R. In *semituono maggiore*, ed in *semituono minore;* l' intervallo cioè di un tuono si concepisce divisibile in nove parti uguali, che chiamansi *Comme*, cinque delle quali costituiscono il *semituono maggiore*, e quattro il *semituono minore.*

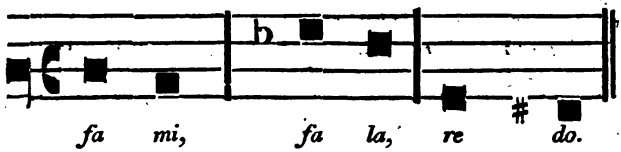
D. Ove trovasi il semituono maggiore?

R. Trovasi tra due note vicine, di posizione però diversa, come in ascendere dal *mi* al *fa*, dal *la* al *fa*, dal *do* diesis al *re* ecc.; esempi.



Lo stesso dicasi in discendere dal *fa* al *mi*, dal *fa* al *la*, dal *re* al *do* diesis ecc.; esempi.

semituono maggiore, semit. maggiore, semit. maggiore.

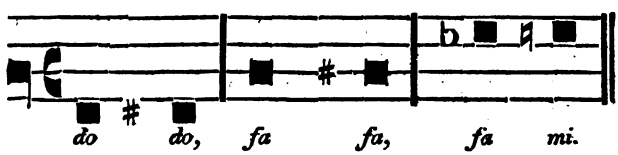


SEZIONE SECONDA.

D. Ove trovasi il semituono minore?

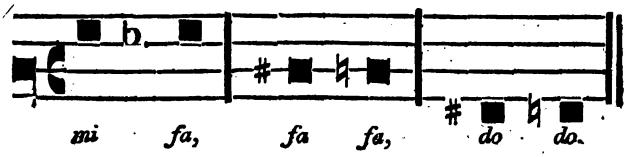
R. Si rinviene tra due note vicine poste nella stessa posizione, di cui una sia alterata dal diesis, dal bimmolle, o dal bisquadro; come in ascendere dal *do* naturale al *do* diesis, dal *fa* naturale al *fa* diesis, dal *fa* di befabemi bimmolle al *mi* della stessa posizione ma per bisquadro ecc.; esempi.

semit. minore, semit. minore, semit. minore.



Lo stesso dicasi in discendere dal *mi* di befabemi naturale al *fa* della stessa posizione ma per bimmolle, dal *fa* diesis al *fa* naturale, dal *do* diesis al *do* naturale, ecc.; esempi.

semit. minore, semit. minore, semit. minore.



D. La cognizione del semituono minore, è di molta entità?

R. Siccome la maggior parte degli autori di canto fermo chiama semituono maggiore quello che è minore, ed appella semituono minore quello che è maggiore; così ho voluto darvene un' idea giusta: del resto è di poca entità; stantechè nel gregoriano non mai si fa passaggio immediato dal tuono al semituono minore, nè dal semituono minore al maggiore. Quindi, d' ora innanzi, quando nominerò semplicemente *semituono*, intendo parlare del semituono maggiore, ossia di quello che è formato di cinque comme (1).

D. Si può distinguere la differenza di una comma?

R. Essendo la comma una minutissima particella indivisibile, e quasi direi impercettibile, v' abbisogna un orecchio finissimo ed esercitato per poterla distinguere. Due cantori p. e. che non formino un perfetto unisono è segno evidente che uno di essi o cresce o cala di qualche comma; difficile però sarà il poter determinare il numero delle comme che cresce o che cala: ma già una tal cognizione non è assolutamente necessaria.

D. Il *grave* ed *acuto* della voce da cosa si distingue?

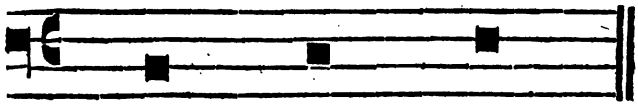
R. Dal collocamento delle note sulle righe o sugli spazj (2); p. e. sieno tre note

---

(1) D. *Il semituono maggiore, ed il semituono minore prendono amendue il nome di* seconda?

R. *Il semituono maggiore prende il nome di* seconda, *perchè si forma da un grado all' altro, ossia da una posizione si passa ad un' altra: ma il semituono minore non può prendere il nome di* seconda, *perchè esso si forma sul medesimo intervallo e sul medesimo grado, ossia in esso non si passa da una posizione ad un' altra; altrimenti il sistema degl' intervalli diventerebbe una confusione.*

(2) *Alcuni, confondendo il grave ed acuto della voce col grave ed acuto degli ordini, chiamano* gravi *le posizioni dal gammaut sino al fefaut, perchè, com' essi dicono,* queste voci



re, *mi*, *fa*.

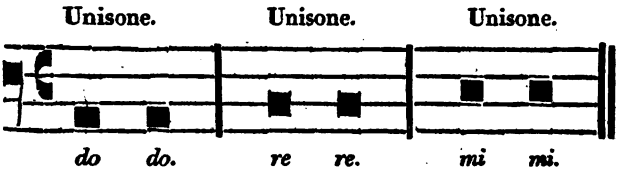
il *mi* è un tuono più acuto del *re*, ed è un semituono più grave del *fa*; il *re* è un tuono più grave del *mi*, ed è un tuono ed un semituono più grave del *fa*. Così discorrete di mano in mano delle altre note, le quali sono *gravi* se si considerano per rapporto alle altre sovrapposte, e sono *acute* se consideransi per rapporto alle note sottoposte.

---

si formano nel petto: *dal gesolreut sino al fefaut secondo le dicono* acute, perchè si formano in fondo alla gola: *ed appellano* sopracute *quelle dal gesolreut secondo sino all' ela*, perchè si formano nella parte suprema della gola. *Primieramente una tale definizione si oppone ad un principio fondamentale della musica, il quale insegna che:* nei suoni e nelle voci non dassi acutezza nè gravità assoluta; ma questi non sono gravi o acuti che per comparazione. *V. Gervasoni* La scuola della Musica *parte I. pag.* 80. *Secondariamente non si ponno dare sei voci che abbiano la stessa gravità o acutezza, qualora percorrino diversi intervalli; come appunto succede nell' ascendere esempigrazia dal gammaut al fefaut, in cui si percorrono sei gradi diversi; non ponno quindi le voci essere formate nella stessa parte della gola, ma in tante, quanti sono i gradi che devono percorrere. Ciò si prova coll' autorità del* Ferrein, *il quale per via di fatti decisivi dimostra: « che l' organo della voce riguardar si dee » come uno stromento da corda e da fiato nel tempo stesso. » Nell' atto, che voglionsi esprimere i tuoni acuti, la Laringe » si solleva alquanto in su per forza de' suoi muscoli. Ciò fa » sì, che le varie cartilagini, ond' ella è formata, vengono ad » allontanarsi le une dalle altre, ed a stringere per conse- » guenza le corde vocali, che sono loro aderenti. Siffatte cor-*

D. Le note sono tutte di diverso grado di acutezza o gravità fra loro?

R. Non tutte; mentre avvene di quelle che sono *unisone* ossia dello stesso suono, perchè gravi od acute in egual grado, quando cioè non avvi intervallo fra loro; esempio



N. B. Qui deve esser collocata la *Tavola* (V. in fine) ricavata dalla Mano di Guido, affinchè riesca più intelligibile e chiara; ritenendo però sempre il medesimo nome.

» *de, tese nel modo già detto, ed obbligate a vibrar con fre-*
» *quenza per forza dell' aria, la quale cacciata fuori da' pol-*
» *moni nell' atto dell' espirazione, si procura il passaggio per*
» *l' apertura della Glottide, di cui le anzidette corde ne for-*
» *mano le labbra; debbono produrre un suono tanto più acu-*
» *to, quanto è maggiore il loro grado di tensione. Nei tuoni*
» *gravi al contrario la Laringe si abbassa; le corde vocali*
» *si rilasciano; e perciò i tuoni ch' esprimono, non possono*
» *essere acuti. I varj suoni prodotti in siffatta guisa sono po-*
» *scia modificati dalla bocca, e dalle labbra, da cui ricevono*
» *una maggior perfezione. Il dichiarato innalzamento della*
» *Laringe ne' tuoni acuti, e la depressione ne' gravi, scorgesi*
» *ad evidenza ne' Musici durante il loro canto, mercè della*
» *cartilagine* tiroidea, *detta volgarmente* pomo di Adamo. »
V. Fisica Sperimentale *di Giuseppe Saverio Poli T.* 2. *Lez.* 18. *art.* 4. §. 954. *pag.* 236. *Napoli* 1789. *Commettono adunque un error madornale coloro, che confondono il grave, l' acuto ed il sopracuto degli ordini, col grave ed acuto della voce; e lo commettono altresì nel pretendere che la voce possa percorrere sei intervalli diversi e conservare la stessa acutezza o gravità.*

LEZIONE IV.

Spiegazione della Mano di Guido.

SEZIONE PRIMA.

D. Di che cosa è composta la Mano di Guido?

R. È composta di 20 parole, che chiamansi *Posizioni* o *Corde*, 10 delle quali sono in riga, e 10 in ispazio, *Gammaut* cioè in riga, *Are* in ispazio; *Bemi* in riga, *Cefaut* in ispazio ecc.; e così si prosegue sino alla ventesima posizione andando sempre dalla riga allo spazio, e dallo spazio alla riga.

D. Quante sono le lettere iniziali delle posizioni?

R. Sono sette cioè, G, A, B, C, D, E, F in ascendere; nel discendere poi si segue l' ordine inverso cioè, F, E, D, C, B, A, G; le quali finite si ripetono in ascendere e discendere.

D. Quante volte si trova la stessa lettera?

R. Tutte sono triplicate, tranne la lettera F, che è soltanto duplicata.

D. A che giovano le lettere?

R. Sono di grandissima utilità non solo per imparare a leggere le posizioni stesse, ma anche per ritrovare l' ottava di qualsiasi posizione; stantechè da lettera a lettera vi passa l' intervallo di un' ottava, cioè, dalla lettera G all' altra lettera G un' ottava; dalla lettera A all' altra lettera A un' ottava ecc., tanto in ascendere, quanto in discendere.

D. Le 20 parole sono tutte differenti?

R. Lo sono, meno quelle di *Elami*, *Fefaut*, *Gesolreut*, *Alamire*, e *Befabemi* che sono duplicate.

D. Quelle che sono duplicate come si possono distinguere le une dalle altre?

R. In una maniera semplicissima, cioè, allorchè dicesi solamente *Elami*, *Fefaut ecc.* s' intendono quelle che stan-

no sotto alla chiave di cesolfaut; e quando dicesi *Elami* 2.°, *Fefaut* 2.° *ecc.* s' intendono quelle che stanno sovr' alla chiave di cesolfaut.

D. Che cosa indicano le posizioni?

R. Ogni lettera non sempre rappresenta la medesima sillaba, ma indifferentemente quella che esige l' ordine degli esacordi, dal che hanno avuto origine quelle espressioni colle quali pronunciasi l' alfabeto di Guido, cioè *Gammaut, Are, Bemi ecc.;* quindi è che le posizioni esprimono le sillabe, ossia il solfeggio di tutti gli esacordi; esempigrazia *Alamire* vuol dire *la, mi,* e *re:* la sillaba *la* per l' esacordo di natura grave, *mi* per bimmolle grave, e *re* per bisquadro acuto; così va discorrendo delle altre.

SEZIONE SECONDA.

D. Che cosa ricavasi dalle 20 posizioni?

R. Si ricavano sette *Deduzioni,* dette comunemente *Proprietà,* e sono *Bisquadro grave,* che principia in gammaut e finisce in elami; *Natura grave,* che si estende dal cefaut all' alamire; *Bimmolle grave,* che ha principio in fefaut e finisce in delasolre; *Bisquadro acuto,* che ha il *do* (prima sillaba di tutte le proprietà) in gesolreut ed il *la* (ultima sillaba di tutte le proprietà) in elami 2.°; *Natura acuta,* che incomincia in cesolfaut e termina in alamire 2.°; *Bimmolle acuto,* che principia in fefaut 2.° e finisce in delasol; e *Bisquadro sopracuto,* che principia in gesolreut 2.° e finisce in ela; ma queste due ultime proprietà non si usano nel canto fermo. In quelle posizioni adunque che trovasi la sillaba *ut,* ivi principia una proprietà; e siccome l' *ut* scontrasi sette volte nella mano di Guido, perciò sette sono le proprietà o deduzioni della di lui mano.

D. Come si definisce la *proprietà* o *deduzione?*

R. Si definisce una derivazione di più sillabe o voci dedotte da un sol principio, cioè dalla sillaba *ut,* la quale è sempre la base delle altre voci o sillabe che le succedono: quindi l' aggregazione delle sei sillabe *ut* (alla voce sorda

dell' *ut* si sostituisce il *do*, perchè riesce più comodo e risonante) *re, mi, fa, sol, la* dicesi *proprietà* o *deduzione*.

D. L' aggregazione delle sei sillabe si chiama con altro nome?

R. Si chiama *Esacordo* cioè sei corde o voci, ed anche *Scala*.

D. Che cosa s' intende per la parola *Scala?*

R. S' intende la successione delle note nel loro ordine naturale senza saltarne alcuna, siano o non siano alterate dal diesis, bimmolle, o bisquadro.

D. Qual' è la *scala ascendente*, e *discendente?*

R. Dicesi *scala ascendente* quella che va dal grave all' acuto, come *do, re, mi, fa, sol, la* ecc.; e quella che va dall' acuto al grave, come *la, sol, fa, mi, re, do* ecc. dicesi *scala discendente*.

D. Che distanza vi passa da una sillaba all' altra?

R. La distanza di un tuono, eccetto dal *mi* al *fa* in ascendere, e viceversa dal *fa* al *mi* in discendere, che vi passa l' intervallo di un semituono, ossia mezza voce; p. e. in ascendere dal *do* al *re* un tuono, dal *re* al *mi* un tuono, dal *mi* al *fa* un semituono, dal *fa* al *sol* un tuono, e dal *sol* al *la* un tuono: in discendere dal *la* al *sol* un tuono, dal *sol* al *fa* un tuono, dal *fa* al *mi* un semituono, dal *mi* al *re* un tuono, e dal *re* al *do* un tuono. Sovente sopra il *la* di natura grave scontrasi un *fa*, e vi sarà un semituono tanto in ascendere dal *la* al *fa*, quanto in discendere dal *fa* al *la* (V. gli esempi nella Lez. 5. Sez. 1.); cosicchè un intiero esacordo è composto di quattro tuoni ed un semituono, e questo occupa il sito di mezzo, ha cioè due tuoni sotto e due sopra.

D. La sillaba *fa* può chiamarsi semituono?

R. Per comodo si chiama semituono, laonde comunemente si dice: *un semit. sulla* 3.ª, *sulla* 4.ª, *sulla* 6.ª ecc., ma impropriamente, non già che lo sia in realtà; poichè il semituono sta tra la sillaba *fa* e *mi* in discendere, e tra *mi* e *fa* in ascendere, non consiste cioè nella sillaba *fa* o *mi*, ma nei gradi di passaggio tra queste due sillabe:

SEZIONE TERZA.

D. Le sette proprietà come si dividono?

R. Si dividono in tre *Ordini*, vale a dire in *Grave*, in *Acuto*, ed in *Sopracuto*. L' *Ordine grave* comprende in se le tre prime proprietà, che sono *Bisquadro grave*, *Natura grave*, e *Bimmolle grave*; l' *Ordine acuto* abbraccia le tre susseguenti, che sono *Bisquadro acuto*, *Natura acuta*, e *Bimmolle acuto*; e l' *Ordine sopracuto* comprende l' ultima, che è quella di *Bisquadro sopracuto*.

D. Che cosa è un *Ordine?*

R. È la disposizione, e il collocamento di ciascuna proprietà al suo rispettivo luogo con ordinata e regolare progressione; p. e. le proprietà di bisquadro denno principiare sulla lettera G, e finire in E; quelle di natura denno incominciare sulla lettera C, e finire sulla lettera A; quelle di bimmolle denno principiare sulla lettera F, e finire sulla lettera D, come spiegano i seguenti versi:

Naturæ modum per C cantare solemus,
F b molle notat, sed G quadrum ostendit.

La disposizione poi delle proprietà per cadaun ordine deve essere in prima di bisquadro, poi di natura, indi di bimmolle, e progredire di quarta in quinta, ovvero di quinta in quarta: ma impiegherei troppo tempo, e sarei costretto a ripetere più volte le stesse cose se volessi ora far conoscere l' ammirabile Ordine della mano di Guido, il quale però si comprenderà nel decorso di tutte le lezioni.

D. Che cosa s' intende colle parole: *progredire di quarta in quinta, ovvero di quinta in quarta:* stantechè dal *do* di bimmolle al *do* di bisquadro vi passa l' intervallo di una seconda soltanto?

R. Nelle lezioni di canto fermo necessariamente convien far uso di certi termini tecnici, de' quali lo scola-

ro a prima vista non può comprenderne il valore; basta però ch' egli ne prenda il senso anche per approssimazione, e dopo altre lezioni ne intenderà il vero significato. Tali sono anche le parole: *progredire di quarta in quinta* ecc., le quali non si ponno comprendere a dovere sinchè non si è giunti alla lezione che tratta della mutazione. In allora si vedrà che bisquadro e bimmolle non possono stare insieme congiunti; quindi se vi sarà il bisquadro non vi sarà il bimmolle, e viceversa: in tal guisa si progredirà di quarta in quinta, ovvero di quinta in quarta.

SEZIONE QUARTA.

D. A chi si attribuisce l' invenzione delle sei sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la,* del gamma musicale?

R. A Guido d' Arezzo dell' illustre Ordine di S. Benedetto, il quale dopo il 1022 compose il suo *Monocordo* (dicesi *Mano,* perchè scrisse le sillabe e le lettere sulle congiunzioni della mano sinistra), prendendo le sillabe dalla prima strofa dell' Inno di S. Giov. Battista *Ut queant laxis* ecc. composto da Paolo diacono.

D. Qual' è il primo studio che deve farsi per apprendere il canto fermo?

R. Primieramente imparar bene a memoria le parole dal gammaut sino all' alamire 2.° in ascendere e discendere, le quali soltanto si praticano nei libri corali, per poter leggere francamente le posizioni di qualunque solfeggio tanto per iscala, quanto per salto; e siccome le chiavi sono quei segni che fissano le posizioni e il nome delle note, perciò la prima attenzione deve essere ad esse rivolta per conoscere ottimamente e queste e quelle, e non andar punto errato. Secondariamente impossessarsi bene del solfeggio di ciascuna posizione v. g. per qual cagione in gesolreut dicesi *sol,* perchè *re,* perchè *do,* e così delle altre. In terzo luogo imparare dove principia e dove finisce ciascuna proprietà, e ciò per conoscere il passaggio da una all' altra. In

somma la mano di Guido non si studia mai abbastanza, e senza una profonda cognizione della medesima non mai si potrà arrivare al perfetto apprendimento del canto fermo. Perciò il Brunelli nel C. 1. delle sue *Regole di Musica* così si esprime: *Chi canta senza la Mano, canta per pratica, e non per ragione:* il non saperne però render ragione, io dico, sarebbe il minor male, qualora tutto si potesse eseguire per pratica; ma il fatto sta, che senza la mano non si potrà cantare nemmen per pratica, tranne qualche composizione appresa a memoria. Laonde più a proposito sembrami il detto antico:

Disce Manum tantum si vis bene discere cantum;
Absque Manu frustra disces per plurima lustra.

LEZIONE V.

Della Mutazione.

SEZIONE PRIMA.

D. Che cosa è la *Mutazione?*

R. È una variazione del nome della sillaba in un' altra del medesimo suono; oppure è un passaggio che fanno le note da un esacordo all' altro per una semplice mutazione del nome della sillaba.

D. In quali corde può farsi la mutazione?

R. In tutte, tranne quelle in cui havvi una sillaba sola, e quelle che contengono il solo *fa* e *mi.*

D. Per qual motivo in queste posizioni non può farsi la mutazione?

R. Non può farsi mutazione in *gammaut,* in *are,* in *bemi,* ed in *ela,* perchè essendovi una sillaba sola non puossi cambiare in un' altra. Non può farsi mutazione nelle posi-

zioni di *befabemi*, sebbene vi sieno due sillabe, il *fa* cioè, ed il *mi*, conciossiachè non sono del medesimo suono, mentre il *mi* è un semituono minore più acuto del *fa*. V. gli esempi nella Lez. 3. Sez. 2.

D. Quando deve farsi la mutazione?

R. Finchè la cantata sta entro i limiti di un solo esacordo non si deve far mutazione, perchè sarebbe affatto inutile; *non fit mutatio*, così Guido, *nisi necessitate cogente:* ma se oltrepassa questi limiti è necessario che avvenga la mutazione; perciò, quando sotto il *do* di una proprietà si trovano altre note, in allora si passa ad un' altra; e quando sovra il *la* di una vi sono altre note, si fa egualmente passaggio ad altra proprietà. Si eccettua quella di natura grave, alla quale in alcuni casi si concede una nota sopra il *la*, come vedremo nella Lez. 6. Sez. 1.

D. La mutazione di quante sorte è?

R. Di due sorte, vale a dire di *Quarta*, e di *Quinta*. Dicesi di *Quarta* allorchè dal *do* di una proprietà al *do* dell' altra in cui si fa passaggio vi sono quattro posizioni inclusive; p. e. se dalla natura grave si fa passaggio al bim. grave, la mutazione è di quarta; perchè dal cefaut in cui è posto il *do* di natura grave, al fefaut in cui è posto il *do* di bim. grave sonovi quattro posizioni inclusive; e se dal *do* di una proprietà al *do* dell' altra vi sono quattro posizioni inclusive, anche dal *re* al *re*, dal *mi* al *mi*, dal *fa* al *fa*, dal *sol* al *sol*, e dal *la* al *la* vi correrà lo stesso intervallo di quarta. Dicesi di *Quinta* allorchè dal *do* di una proprietà al *do* dell' altra in cui si fa passaggio vi sono cinque posizioni inclusive; p. e. se dalla natura grave si fa passaggio al bisquadro acuto, la mutazione è di quinta; perchè dal cefaut in cui è posto il *do* di natura grave, al gesolreut in cui è posto il *do* di bisquadro acuto sonovi cinque posizioni inclusive; e se dal *do* di una proprietà al *do* dell' altra vi sono cinque posizioni inclusive, anche dal *re* al *re*, dal *mi* al *mi* ecc. vi correrà lo stesso intervallo di quinta.

D. Le proprietà del medesimo ordine che mutazione formano?

R. Quando le proprietà sono del medesimo ordine formano mutazione di quarta; in fatti bisq. *grave* e natura *grave* formano mutazione di 4.ª; natura *grave* e bim. *grave* formano mutazione di 4.ª ecc. Quando poi le proprietà sono d'ordine diverso, formano mutazione di quinta; in fatti natura *grave* e bisq. *acuto* formano mutaz. di 5.ª; bim. *grave* e natura *acuta* formano di mutaz. 5.ª ecc.

D. Allorchè si passa da una proprietà all' altra in qual sillaba deve farsi la mutazione?

R. In ascendere si fa in *re*, che è la seconda sillaba della proprietà in cui si ascende; in discendere si fa in *la*, che è la prima sillaba della proprietà in cui si discende. Nelle mutazioni di 5.ª il *re* in ascendere, ed il *la* in discendere coincidono sulla medesima posizione; p. e. cantando per natura grave e bisq. acuto, il cambiamento di solfeggio in ascendere e discendere avviene in alamire; perchè in alamire trovasi il *re* di una proprietà, ed il *la* dell' altra. Nelle mutaz. di 4.ª il *re* in ascendere, ed il *la* in discendere cadono in posizioni diverse; p. e. cantando per bisq. grave e natura grave, nell' ascendere si muta solfeggio in desolre, e nel discendere si muta solfeggio in elami. V. gli esempi nella sez. 3. della presente lezione, ove la mutazione è indicata colla semibreve.

D. Se queste sillabe non vi fossero, ove si farà la mutazione?

R. Sulle note o posizioni dette *Comuni*.

D. Che cosa sono le note o posizioni *Comuni?*

R. Sono quelle che appartengono ad ambe le proprietà; p. e. le posizioni *cefaut*, *desolre*, ed *elami* appartengono o sono comuni tanto alla proprietà di bisq. grave, quanto alla natura grave. V. la mano di Guido.

D. Le note comuni sono sempre tre?

R. Nelle mutazioni di 4.ª sono tre, vale a dire la 4.ª, 5.ª, e 6.ª posizione di una proprietà, la 1.ª, 2.ª, e 3.ª dell' altra. Nelle mutazioni di 5.ª sono due soltanto, vale a dire la 5.ª, e 6.ª posizione di una proprietà, la 1.ª, e 2.ª dell' altra.

D. E se mancassero anche le note comuni?

R. In allora si passa per salto da una proprietà all' altra, come si vedrà nei solfeggi.

SEZIONE SECONDA.

D. Il fare la mutazione in *re* ascendendo, ed in *la* discendendo è di assoluta necessità?

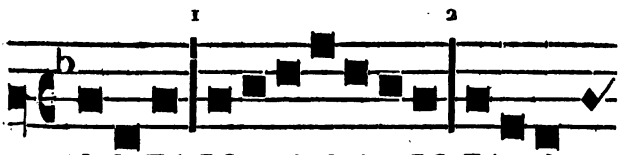
R. Non lo è, ma può farsi in qualunque delle note comuni, ossia dove riescirà più agevole; imperocchè secondo il Verso di Guido: *ut re mi scandunt; fa sol la quoque descendunt*, la mutazione può farsi in *do*, in *re*, o in *mi* ascendendo; in *fa*, in *sol*, o in *la* discendendo (1).

---

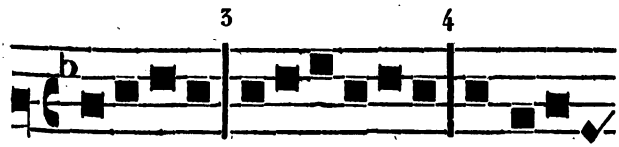
(1) *Vi sono degli autori, i quali sembra che si vergognino di riportare le dottrine da altri insegnate; si studiano quindi di produrre delle cose nuove, o almeno di dar loro una certa tal qual apparenza di novità, anche a costo di sostenere un assurdo. Chi mai si sarebbe immaginato che si potessero inventare delle cose nuove intorno al surriferito verso di Guido, non essendovi che due partiti da prendere? O dire p. e. che* il verso di Guido sia errato, *e ciò non sarebbe cosa nuova essendo questa l' opinione del Lanfranchi, e del P. Stella; o dire che* il verso di Guido non sia errato, *e neppur questa sarebbe una novità, perchè il P. F. Andrea da Modona, ed il P. Illuminati la sostengono e ne danno delle prove convincenti. Il Cizzardi però nel l.* 1. *c.* 11. *pag.* 25 *del suo* Segreto scoperto *ha trovato il mezzo da conciliare queste due opinioni così opposte. Accortosi forse che l' assurdo sarebbe stato troppo palese se avesse detto:* il verso di Guido non è errato, ma quelli che lo hanno corretto io li credo più considerati de' Giudici: *ha perciò levata la parola* correzione, *e vi ha sostituito quella di* spiegazione, *per conchiudere in una maniera affatto nuova, cioè* che il verso di Guido non è errato, ma hanno operato saggiamente, anzi interpretata giustamente la mente di Guido *coloro, che ne danno una spiegazione affatto contraria*, non per altro, che per maggiore intelligenza de' Principianti. *Queste sono le*

D. Ne vorrei la spiegazione.

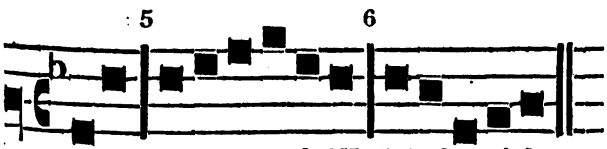
R. Eccola; quando le sillabe *fa*, *sol* o *la* si mutano in *do*, in *re*, o in *mi*, fassi la mutazione in ascendere, perchè: *ut re mi scandunt:* e quando le sillabe *do*, *re*, o *mi* si cambiano in *fa*, in *sol*, o in *la* fassi la mutazione in discendere, perchè: *fa sol la quoque descendunt.* Esempio.



fa do FA, DO re mi sol mi re DO, FA re do



fa sol la SOL, RE mi fa re mi RE, SOL mi fa



re LA, MI fa sol la fa MI, LA sol re mi fa.

Al numero 1 si muta il *fa* in *do*, dunque fassi mutazione in ascendere; in fatti dalla natura grave si ascende al bim. grave: al n. 2 si cambia il *do* in *fa*, dunque si fa mutaz. in discendere; in fatti dal bim. grave si discende alla natura grave: al n. 3 cambiasi il *sol* in *re*, dunque fassi mutazione in ascendere: al n. 4 mutasi il *re* in *sol*, dunque

asturie di cui si servono coloro, che acquistar si vogliono il titolo d' innovatori, e che si vantano di scoprir de' segreti.

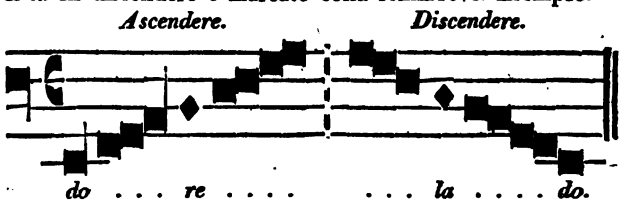
fassi mutaz. in discendere: al n. 5 si fa mutaz. in ascendere, perchè cambiasi il *la* in *mi*: finalmente al n. 6 si fa mutazione in discendere, perchè la sillaba *mi* si muta in *la*.

SEZIONE TERZA.

D. Qual' è la prima mutazione secondo l' ordine della mano di Guido?

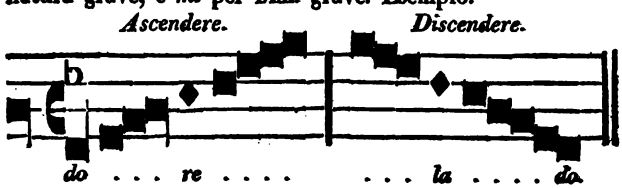
R. È quella di 4.ª per BISQUADRO GRAVE, E NATURA GRAVE; in cui le posizioni comuni sono tre, cioè cefaut, desolre, ed elami. In cefaut dicesi *fa* per bisq. grave, e *do* per natura grave; in desolre dicesi *sol* per bisq. grave, e *re* per natura grave; in elami dicesi *la* per bisq. grave, e *mi* per natura grave.

N. B. Le note codate indicano il *do* delle due proprietà; ed il cambiamento del solfeggio, cioè il *re* in ascendere, ed il *la* in discendere è marcato colla semibreve. Esempio.



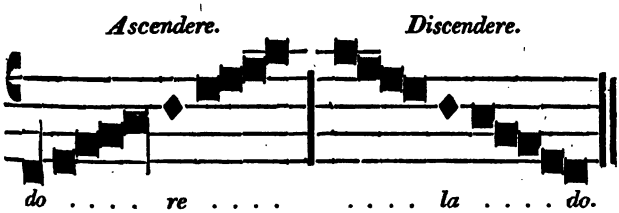
D. Qual' è la seconda mutazione?

R. È quella di 4.ª per NATURA GRAVE, E BIMMOLLE GRAVE; in cui le posizioni comuni sono tre, cioè fefaut, gesolreut, ed alamire: in fefaut dicesi *fa* per natura grave, e *do* per bim. grave; in gesolreut dicesi *sol* per natura grave, e *re* per bim. grave; in alamire dicesi *la* per natura grave, e *mi* per bim. grave. Esempio.



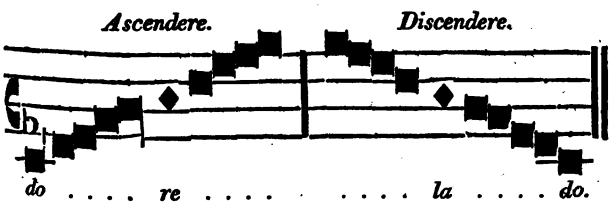
D. Qual' è la terza mutazione?

R. È quella di 5.ª per **NATURA GRAVE, E BISQUADRO ACUTO**; in cui le posizioni comuni sono due, cioè gesolreut, ed alamire: in gesolreut dicesi *sol* per natura grave, e *do* per bisq. acuto; in alamire dicesi *la* per natura grave, e *re* per bisq. acuto. Esempio.



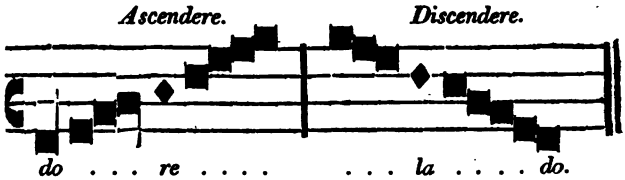
D. Qual' è la quarta mutazione?

R. È quella di 5.ª per **BIMMOLLE GRAVE, E NATURA ACUTA**; in cui le posizioni comuni sono due, cioè cesolfaut, e delasolre: in cesolfaut dicesi *sol* per bim. grave, e *do* per natura acuta; in delasolre dicesi *la* per bim. grave, e *re* per natura acuta. Esempio.



D. Qual' è la quinta mutazione?

R. La quinta ed ultima delle praticabili è quella di 4.ª per **BISQUADRO ACUTO, E NATURA ACUTA**; in cui le posizioni comuni sono tre, cioè cesolfaut, delasolre, ed elami 2.°: in cesolfaut dicesi *fa* per bisq. acuto, e *do* per natura acuta; in delasolre dicesi *sol* per bisq. acuto, e *re* per natura acuta; in elami 2.° dicesi *la* per bisq. acuto, e *mi* per natura acuta. Esempio.



SEZIONE QUARTA.

D. Le proprietà di bisquadro è necessario che sieno segnate col B quadrato?

R. No; perchè a guisa di quelle di natura non ricercano accidenti, essendo per se stesse modificate secondo l' ordine naturale della scala.

D. Perchè dunque nella mano di Guido si scorge il bisquadro nelle posizioni di befabemi?

R. Perchè in quelle posizioni v' è posto prima il bimmolle, ed il bisquadro lo distrugge, e rimette le posizioni di befabemi al loro essere naturale.

D. Non si trova ancora nei libri corali, e specialmente nelle cantate di 3.°, e 4°. modo, sebbene nelle note antecedenti non vi sia posto il bimmolle?

R. Siccome nella posizione di befabemi si dà sovente un semituono ancorchè il bim. non vi sia espresso, come vedremo nella Lez. 6. Sez. 2., così gli autori per maggior chiarezza vi pongono il bisq., acciò il cantore poco pratico non cada nel befabemi bimmolle.

D. Colle proprietà di bim. e bisq. che mutazione si forma?

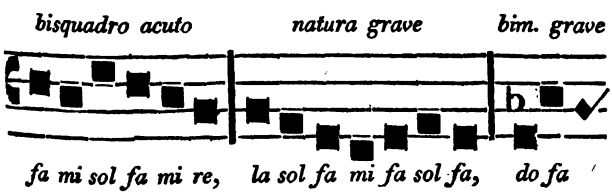
R. Con queste due proprietà non può formarsi veruna mutazione perfetta, perchè: I. Le posizioni comuni non ponno essere meno di due, nè più di tre, e sarebbero cinque; quindi i semituoni non sarebbero distribuiti colle debite proporzioni. II. Tutte le sillabe denno essere dello stesso suono, e non lo sarebbero; perchè il *mi* di bisq. è un semituono minore più acuto del *fa* di bimmolle. III. Il *genere diatonico* appartenente al canto fermo esige che il

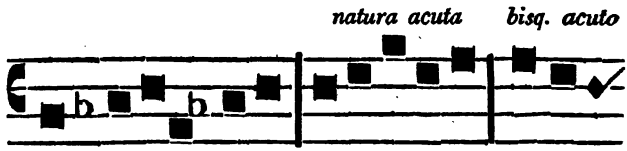
semituono abbia per lo meno due tuoni sopra, e due sotto; e se si ammettesse la *mutazione di seconda* per bisq. e bim. seguirebbero tre semituoni di seguito, cioè dall' alamire al befabemi bim. un semit. mag., dal befabemi bim. al befabemi bisq. un semit. min., e dal befabemi bisq. al cesolfaut un semit. maggiore. In tal caso farebbe mestieri di usare il *genere cromatico*, il quale non appartiene al canto fermo (parlo della scala cromatica per *proprietà*, non già dell' *accidentale*, la quale fatta di volo trova luogo in qualunque tuono e per qualunque esacordo, ma però nel canto ecclesiastico nemmen questa si usa). IV. Al comparir del bim. resta escluso il bisq., ed al comparir del bisq. resta escluso il bim.; dunque con queste due proprietà che si distruggono a vicenda non può farsi mutazione perfetta.

D. Il portarsi da una di queste due proprietà all' altra come si definisce?

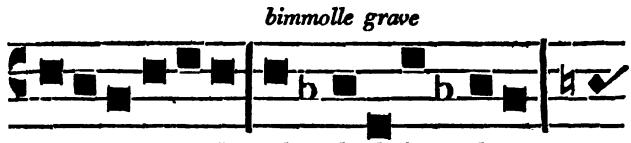
R. Credo che possa definirsi un rapido passaggio ad un esacordo che distrugge la proprietà precedente.

Notisi però, che tali passaggi rapidi si scontrano di rado nei libri corali; poichè volendosi alternare bisq. e bim. ordinariamente si farà prima passaggio ad altra proprietà; p. e. se cantasi per bisq. acuto si discenderà alla natura grave, e da questa si passerà al bim.; e se cantasi per bim. si ascenderà alla natura acuta, e da questa si discenderà al bisq. Nel sottoposto solfeggio si trovano gli esempi di tutte le combinazioni possibili di simili passaggi.

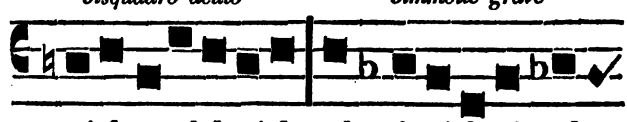




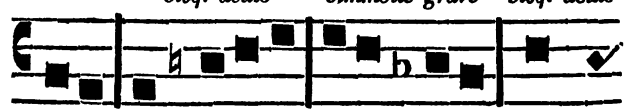
mi fa sol re fa sol, do re fa re mi, la sol



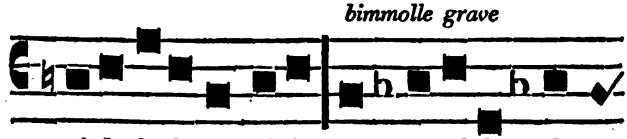
fa mi re fa sol fa, sol fa do la fa mi,



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



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



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

mi fa re do.

D. Se ad una mutazione ne segue un' altra, la seguente sarà di 4.ª o di 5.ª?

R. Nei libri corali sarà sempre in senso contrario alla precedente, vale a dire alla mutaz. di 4.ª ne seguirà una di 5.ª, ed a quella di 5.ª ne succederà una di 4.ª; cosicchè tanto in ascendere, come in discendere si progredirà di 4.ª in 5.ª, e di 5.ª in 4.ª.

D. Dal bim. discendendo alla natura grave, e da questa al bisq. grave, non seguono due mutazioni di 4.ª?

R. Seguono, è vero, ma ciò non può darsi in pratica, purchè il compositore sappia il conto suo; la ragione si è che dal befabemi bim. al bemi naturale mancherebbe un semit. minore al complemento dell' ottava. Questo è il motivo per cui le cantate di 2.° modo regolare, le quali per legge della buona melodia vogliono in alcuni casi la 6.ª minore, di rado toccano la posizione di bemi; e questa regola la vedrete praticata in tutti i libri corali corretti.

LEZIONE VI.

Primi solfeggi per la proprietà di natura grave.

SEZIONE PRIMA.

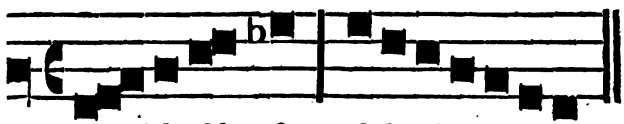
D. Per qual motivo la natura grave si antepone alle altre proprietà?

R. Perchè racchiude in se tutte le finali dei modi regolari, e gran parte dei trasportati; laonde è quella che più di frequente scontrasi nelle cantate corali, e che dicesi *privilegiata.*

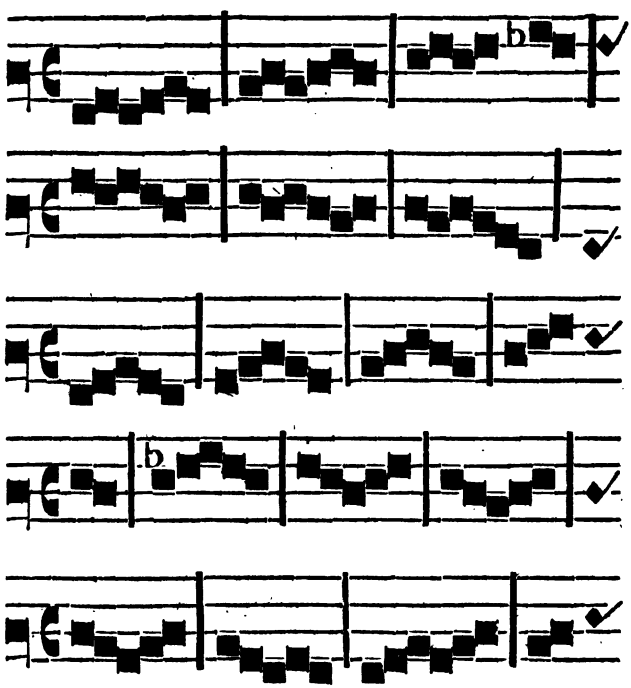
D. Perchè dicesi *privilegiata?*

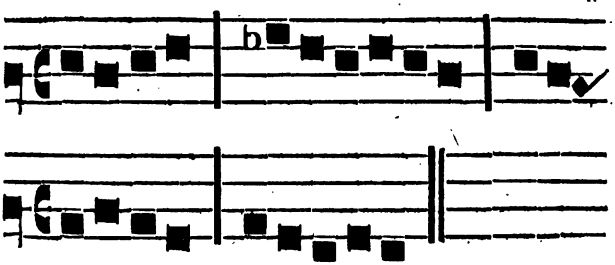
R. Per una settima nota, o sillaba, che alle volte se le concede di più delle altre proprietà, un *fa* cioè sopra il *la*, e che chiamasi *bimm. accidentale*, ovvero *befabemi accidentale*; esempio.

Scala di natura grave col befabemi accidentale.

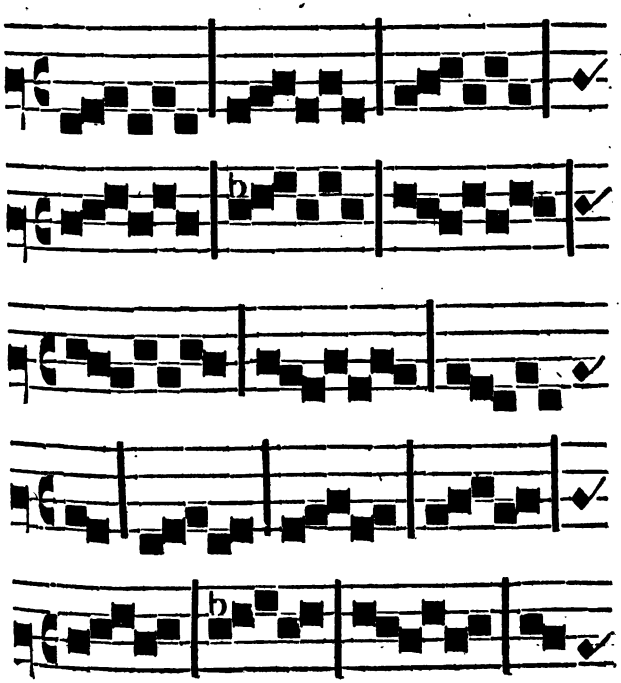


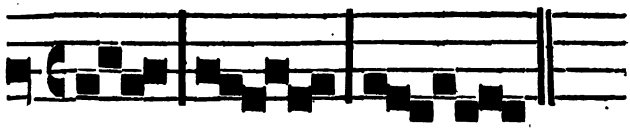
Solfeggio per iscala.



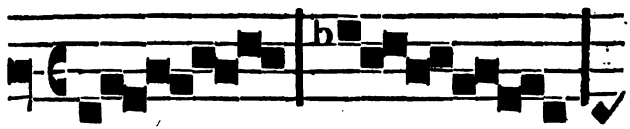


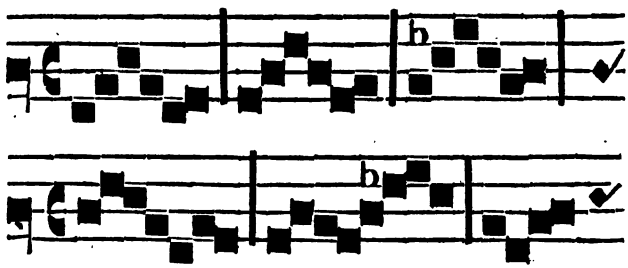
Salti di terza colla guida.

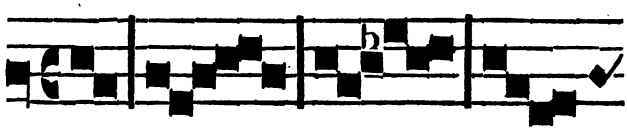


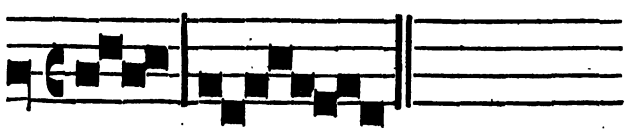


Salti di terza senza guida.

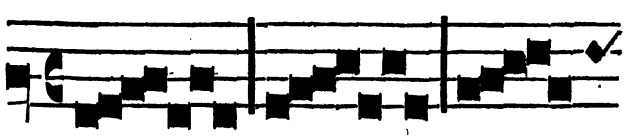


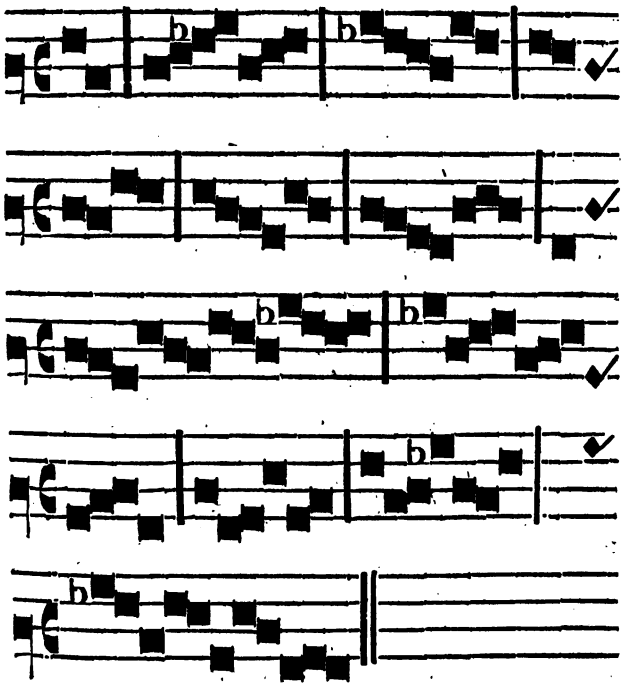




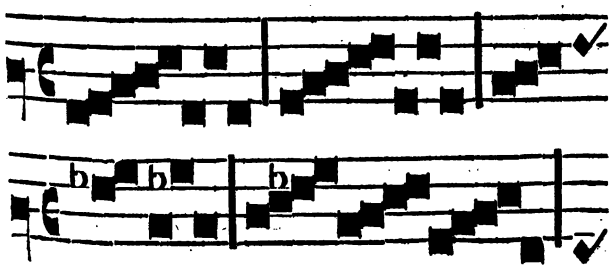


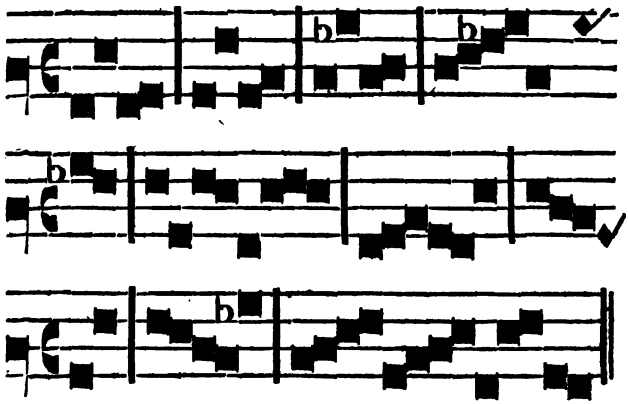
Salti di quarta colla guida, e senza guida.





Salti di quinta colla guida, e senza guida.





SEZIONE SECONDA.

D. Quali sono i salti più usati?

R. Sono quelli di 3.ª, 4.ª, e 5.ª: quelli di 6.ª ed 8.ª si scontrano poche volte, e mai quelli di 7.ª, se non che nei solfeggi; siccome in questi si mettono maggiori difficoltà, affinchè riesca facile il canto colla parola.

D. Le due note estreme che compongono il salto denno essere in linea o in ispazio?

R. Quelle che formano i salti di 3.ª, 5.ª, e 7.ª denno essere o ambedue in linea, o ambedue in ispazio; nei salti poi di 4.ª, 6.ª, ed 8.ª se una è in linea, l' altra sarà in ispazio.

D. Lo scolaro potrà egli da se solo, e senza la viva voce del maestro, che lo guidi, apprender bene il canto pratico dei solfeggi?

R. Lo scolaro principiante dee studiare la teoria, e specialmente quella lezione che gli verrà indicata, ma quello che è del canto pratico deve apprenderlo dalla viva voce del maestro: e però viene assolutamente raccomandato allo scolare di non cantar da sè solo sino a tanto che non ne sia giudicato abile dallo stesso maestro, il quale accennerà di mano in mano quei solfeggi, che più saranno adattati

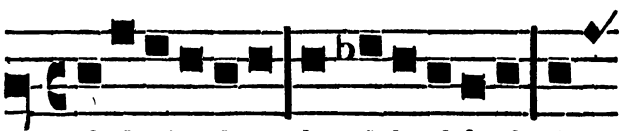
alla capacità di ciascuno, correndosi grave pericolo, facendo il contrario, di abituarsi a dei vizii da non potersi più correggere.

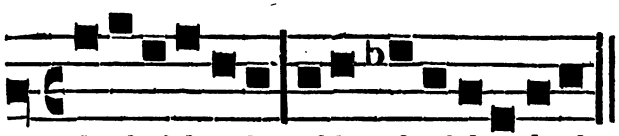
D. Vorrei gli esempi dei primi solfeggi per le altre proprietà.

R. Sarebbe inutile il ripeterli, poichè gl' intervalli o salti sono gli stessi per tutte le proprietà, tranne il bim. accidentale, che è proprio della natura grave.

D. Quand' è che il bim. dicesi accidentale?

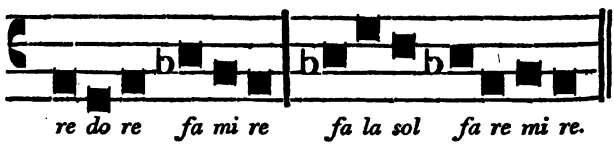
R. Allora quando la cantata ascende una sola nota sopra l' alamire; in quella dicesi *fa*, vi sia o non vi sia espresso il bimmolle (tranne le cantate di 3.°, o 4.° modo, per la ragione da assegnarsi nella Lez. 7. Sez. 4.), e senza ricorrere alla mutazione del solfeggio; come possono vedersi gli esempi nei primi solfeggi poco fa esposti. Chiamasi pure *accidentale* allorchè la cantata dopo essere ascesa al cesolfaut, al delasolre ecc., nel discendere faccia cadenza in alamire o gesolreut, e poscia tocchi il befabemi bim. per discender subito al fefaut (E qui si noti che le cantate di 1.°, 5.°, o 6.° modo regolare ponno avere il bim. non solo accidentale, ma anche per proprietà, sebbene non scendano al fefaut; la ragione s'indicherà nella Lez. 11. Sez. 1.); esempio.





In somma, sarà quasi sempre accidentale allorchè si scorgerà il bim. in befabemi e non sarà posto in chiave a ca-

daun rigo della cantata: si osservino gli esempi in tutti i solfeggi di natura grave e bisq. acuto, posti nella Lez. 12., nei quali il bim. è sempre accidentale, essendovi posto pel solo motivo di togliere il tritono. Dissi *quasi sempre*, riscontrandosi delle cantate, specialmente di 1.°, 5.°, o 6.° modo, parte delle quali sono scritte per bisq., di poi si passa in bim., e viceversa: vedi il solfeggio posto nella Lez. 5. Sez. 4. pag. 39. In altre cantate, specialmente nei libri antichi, il bim. non è in chiave, ma trovasi a tutte le note che cadono in befabemi tanto nell' ascendere al cesolfaut, al delasolre ecc., quanto nel discendere da queste al befabemi; in allora il bim. non è accidentale, poichè si è costretti a cantare per la proprietà di bimmolle; esempio.



D. Il bimmolle su quali note opera?

R. Se il bim. è accidentale produce il suo effetto su quella sola nota a cui è congiunto, o al più su quelle che trovansi di seguito sul medesimo grado di quella che si è alterata. Se questo poi è posto alla chiave, in allora opera su tutte le note, nel cui grado è collocato il bim. alla chiave.

LEZIONE VII.

Dei Tuoni o Modi.

SEZIONE PRIMA.

D. Che cosa è il *Tuono* o *Modo?*

R. Chiamasi *Tuono* o *Modo* quello che determina e modifica i diversi gradi della scala, ed è una composizione di

un' ottava, ossia di otto note consecutive formanti sette intervalli, cioè cinque tuoni, e due semituoni.

D. Quanti sono i tuoni o modi gregoriani?

R. Sono otto, il *Primo* cioè, il *Secondo*, il *Terzo*, il *Quarto*, il *Quinto*, il *Sesto*, il *Settimo*, e l' *Ottavo*.

D. Quante specie di modi vi sono?

R. Due, *maggiore*, e *minore*.

D. In che maniera viene costituita la scala del modo maggiore, e minore?

R. Quella del modo maggiore viene costituita dalla *terza maggiore;* e quella del modo minore viene costituita dalla *terza minore*.

D. La 3.ª da qual posizione si computa?

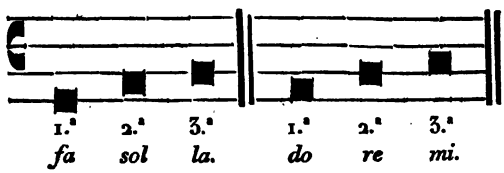
R. Dalla *Tonica* o nota fondamentale del modo in ascendere, e chiamasi anche *nota finale*, *sillaba finale*, *corda finale*, *posizione finale*, perchè ordinariamente le cantate denno terminare sulla nota del tuono o modo.

D. La 3.ª mag. di quanti tuoni dev' essere composta?

R. Di due tuoni; p. e. supposto che il *fa* sia la prima nota ossia tonica, dal *fa* alla seconda *sol* vi passa l' intervallo di un tuono, e dal *sol* alla 3.ª mag. *la* un tuono. Se poi la prima nota, ossia tonica fosse il *do*, dalla prima nota *do* alla seconda *re* vi passa l' intervallo di un tuono, e dal *re* alla 3.ª mag. *mi* un tuono. Tutti i modi adunque che hanno per tonica la sillaba *fa*, come il 5.° e 6.° regolari e trasportati, ovvero la sillaba *do*, come il 7.° ed 8.° regolari, sono maggiori;

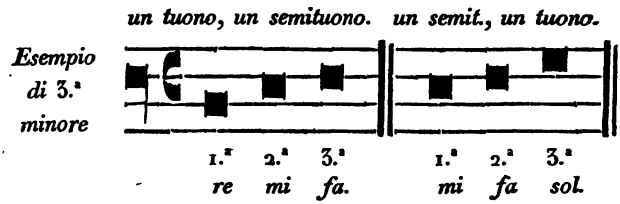
un tuono, un tuono. *un tuono, un tuono.*

Esempio di 3.ª. maggiore



D. La terza minore di quanti tuoni deve esser composta?

R. La 3.ª minore deve esser composta di un tuono e di un semituono; p. e. supposto che il *re* sia la tonica, dalla prima nota *re* alla seconda *mi* vi passa l'intervallo di un tuono, e dal *mi* alla 3.ª minore *fa* un semituono. Se poi la tonica fosse il *mi*, dal *mi* alla 2.ª minore *fa* vi passa l'intervallo di un semituono, e dal *fa* al *sol* un tuono. Tutti i modi adunque che hanno per tonica o nota finale la sillaba *re*, come il 1.° ed il 2.° regolari e trasportati, ovvero la sillaba *mi*, come il 3.° e 4.° regolari e trasportati, sono minori.



D. La terza nota del modo può essere alterata?

R. Non la può essere, tranne i modi 7.° ed 8.°, che per la buona melodia ponno avere la 3.ª minore ripetuta qua e là per la cantata, onde evitare il tritono; non mai però in fine del pezzo musicale: e se per cattiva composizione la 3.ª minore fosse collocata in fine della cantata, e facesse sì che questa terminasse in minore, si dovrebbe evitare dando bisq. in luogo del bim.: la ragione di schivare il tritono non sarebbe applicabile in tal caso, perchè i modi 7.° ed 8.° essendo maggiori, denno terminare colla 3.ª maggiore.

SEZIONE SECONDA.

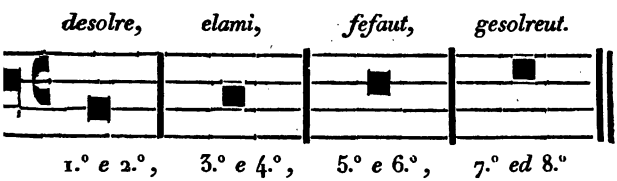
D. I modi si dividono in altra maniera?

R. Oltre alla divisione in *maggiori* che sono gli ultimi quattro, ed in *minori* che sono i quattro primi, si dividono ancora in *regolari* e *trasportati*, in *autentici* e *placali*, in *perfetti*, *piucchè perfetti*, ed *imperfetti*.

D. Quali sono i modi *regolari?*

R. Sono quelli che terminano nella loro corda ordinaria o posizione stabilita, cioè, *desolre* pel 1.° e 2.° reg.; *elami* pel 3.° e 4.° reg.; *fefaut* pel 5.° e 6.° reg.; *gesolreut* pel 7.° ed 8.° reg., purchè non sia il bim. in chiave; esempio.

Tonica o corda finale degli otto modi regolari.

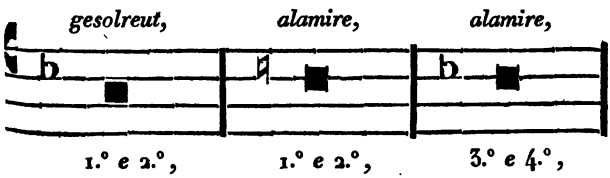


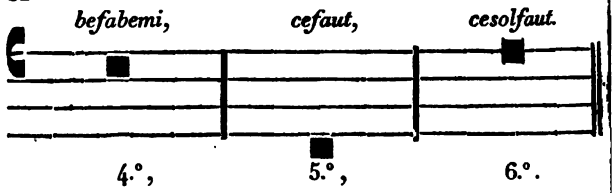
N. B. Il 1.° modo va unito col 2.°; il 3.° col 4.°; il 5.° col 6.°; ed il 7.° coll' 8.°, come mostra l' esempio addotto, e si chiamano *modi omologhi,* ossia *corrispondenti.*

D. Quali sono i modi *trasportati?*

R. Sono quelli che terminano fuori della corda ordinaria o posizione destinata pei regolari, vale a dire una 4.ª o 5.ª sopra; così il 1.° e 2.° trasp. terminano in *gesolreut* se cantasi per bim., ovvero in *alamire* se cantasi per bisq.; il 3.° e 4.° terminano in *alamire,* purchè sia il bim. in chiave; il solo 4.° può terminare anche in *befabemi,* il 5.° in *cefaut,* ed il 6.° in *cesolfaut;* esempi.

Tonica o corda finale dei sei modi trasportati.





N. B. Il cesolfaut sarebbe la corda finale anche del 5.°, ma in allora farebbe mestieri di scriverlo per gli ordini e posizioni che non si usano; per lo che nei libri corali trovasi trasportato in cefaut.

SEZIONE TERZA.

D. Quali sono i modi *autentici?*

R. Sono i dispari, il 1.° cioè, il 3.°, il 5.°, ed il 7.°.

D. Perchè diconsi *autentici?*

R. Sono così detti *ab augendo,* perchè tutta la loro estensione l' hanno sovr' alla tonica, denno ascendere cioè una quinta sovr' alla tonica, e poi una quarta sovr' alla quinta, ossia denno estendersi un' ottava sovr' alla finale.

D. Si chiamano con altro nome?

R. Chiamansi anche *padroni,* per la preminenza e dominio totale che hanno sovr' ai placali, che diconsi *servi.*

D. Quali sono i modi *placali?*

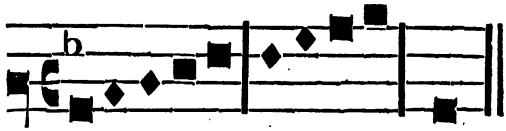
R. Sono i pari, il 2.° cioè, il 4.°, il 6.°, e l' 8.°.

D. Perchè si chiamano *placali?*

R. Sono così detti *a placàndo,* essendo l' ascesa loro moderata e corretta, i quali cioè non ascendono un' ottava sovr' alla tonica come gli autentici, ma soltanto una quinta; e le altre note che formano il complemento dell' ottava trovansi sotto la tonica, ossia hanno la quarta sotto alla posizione finale. Ovvero, la tonica degli autentici è posta nell' estrema corda inferiore della loro ottava; e quella dei placali è collocata quasi in luogo di mezzo. Si osservino gli esempi dei due modi omologhi, cioè del primo autentico, e del secondo suo placale.

5.ª *sovr' alla tonica,* 4.ª *sovr' alla* 5.ª.

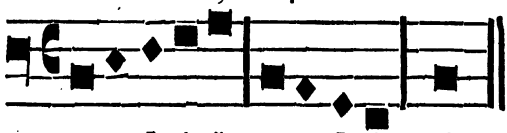
Modo 1.° *autentico.*



1 2 3 4 5, 1 2 3 4, *tonica.*

5.ª *sovr' alla tonica,* 4.ª *sotto.*

Modo 2.° *placale.*



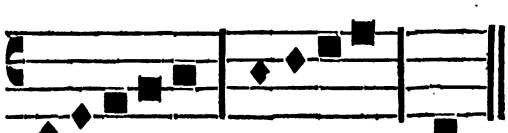
1 2 3 4 5, 1 2 3 4, *tonica.*

D. Mi spieghi questi due esempi?

R. La 5.ª del modo autentico, ch' è uguale a quella del suo placale, sta cinque posizioni inclusive sovr' alla tonica o posizione finale; v. g. la tonica dei modi 1.° e 2.° reg. è desolre; dunque si conta così: *desolre* una, *elami* due, *fefaut* tre, *gesolreut* quattro, *alamire* cinque; ecco la quinta dei modi 1.° e 2.° regolari. La 4.ª dei modi autentici, ch' è diversa da quella dei placali, sta quattro posizioni inclusive sovr' alla quinta, e perciò si principia a contare dalla quinta in su, cioè, *alamire* una, *befabemi* due, *cesolfaut* tre, *delasolre* quattro; ecco la 4.ª sovr' alla 5.ª del modo 1.° reg. autentico. La 4.ª dei modi placali sta quattro posizioni inclusive sotto alla tonica, v. g. la tonica del 2.° modo reg. è desolre, dunque si conta così: *desolre* una, *cefaut* due, *bemi* tre, *are* quattro; ecco la 4.ª del 2.° modo reg. placale.

N. B. Quello che s' è detto dei due sovrapposti modi omologhi, s' intende anche degli altri qui sotto descritti.

Modo 3.° *autentico.*



Modo 4.° *placale.*

Modo 5.° *autentico.*

Modo 6.° *placale.*

Modo 7.° *autentico.*

Modo 8.° *placale.*

D. Nella Sez. 1. della presente lezione sta scritto che il modo *è una composizione di un' ottava, ossia di otto note consecutive*, e qui si dice che è composto di una quarta e di una quinta; dunque le note sono nove?

R. La 4.ª e la 5.ª non si contano *consecutive*, ma *inclusive;* quindi osservate gli esempi esposti e vedrete che nei modi autentici si conta due volte la quinta, e nei placali due volta la tonica: perciò il modo resta una composizione di un' ottava ecc.

D. Ci sarebbe un mezzo più breve per ritrovare la quinta e la quarta dei modi?

R. Eccolo; nei modi autentici e placali se la tonica è in riga, nella terza riga sopra v' è la quinta; e se la tonica è in ispazio, nel terzo spazio sopra v' è la quinta; s' intende inclusivamente, contando cioè la riga o lo spazio in cui è posta la tonica. Se la 5.ª è in riga, nel secondo spazio sopra v' è la 4.ª dei modi autentici; e se la 5.ª è in ispazio, nella seconda riga sopra v' è la loro 4.ª Se la tonica è in riga, nel secondo spazio sotto v' è la 4.ª dei modi placali; e se la tonica è in ispazio, nella seconda riga sotto v' è la loro 4.ª Tutti i modi hanno l' estensione di un' ottava, quindi la 4.ª e tonica dei modi autentici hanno la stessa lettera iniziale, anzi il più delle volte la posizione avrà il medesimo nome; p. e. se la tonica è *desolre*, la 4.ª è *delasolre*; se la tonica è *elami*, la 4.ª è *elami* 2.°; se la tonica è *fefaut*, la 4.ª è *fefaut* 2.°; se la tonica è *gesolreut*, la 4.ª è *gesolreut* 2.° La 4.ª poi dei modi placali sta un' ottava sotto alla 5.ª, e viceversa la loro 5.ª sta un' ottava sovr' alla 4.ª; perciò le posizioni della 4.ª e della 5.ª hanno la medesima lettera iniziale; p. e. se la 5.ª è *alamire*, la 4.ª è *are*; se la 5.ª è *befabemi*, la 4.ª è *bemi*; se la 5.ª è *cesolfaut*, la 4.ª è *cefaut*; se la 5.ª è *delasolre*, la 4.ª è *desolre* ecc.

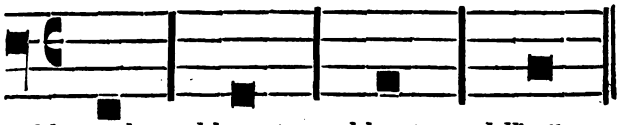
SEZIONE QUARTA.

D. Vorrei gli esempi dell' andamento progressivo delle lettere per rapporto alle 4.ᵉ e 5.ᵉ dei modi regolari?

R. Le 4.ᵉ dei modi placali reg. sono le lettere a, b, c, d; un' ottava sopra trovansi le 5.ᵉ dei modi autentici e placali reg., e sono le stesse lettere a, b, c, d; poi su l' ultima lettera delle 5.ᵉ principiano le 4.ᵉ de' modi autentici reg., e sono le lettere d, e, f, g; eccone gli esempi.

Quarte dei modi placali regolari.

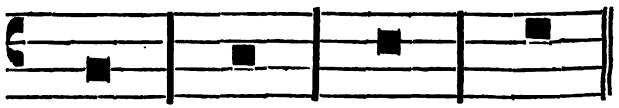
are, bemi, cefaut, desolre.



del secondo, del quarto, del sesto, dell' ottavo.

Quinte degli otto modi regolari.

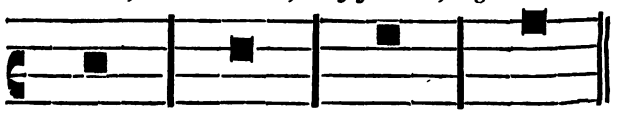
alamire, befabemi, cesolfaut, delasolre.



del 1.° *e* 2.°; *del* 3.° *e* 4.°; *del* 5.° *e* 6.°; *del* 7.° *ed* 8.°

Quarte dei modi autentici regolari.

delasolre, elami 2.°, *fefaut* 2.°, *gesolreut* 2.°



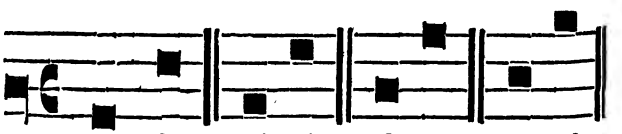
del primo; del terzo; del quinto; del settimo.

D. Quante specie di quinte vi sono?

R. In gregoriano due sole specie, cioè *quinta naturale* o *perfetta*, e *quinta diminuita o imperfetta.*

D. Come si forma la *quinta naturale* o *perfetta?*

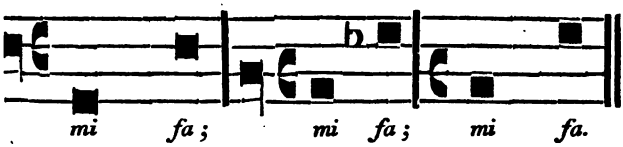
R. Formasi di tre tuoni ed un semituono, come *re la, mi mi, fa fa,* e *do sol,* in ascendere e discendere; esempi.



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

D. Come si forma la *quinta diminuita* o *imperfetta?*

R. Formasi di due tuoni e due semituoni, *mi fa* dal bemi al fefaut, *mi fa* dall' elami al befabemi bim., *mi fa* dal befabemi al fefaut 2.°, e così in discendere; esempi.



D. La quinta si chiama con altro nome?

R. Dicesi *dominante*, perchè è la posizione più frequentata, sovr' alla quale termina la maggior parte delle cadenze.

D. Che quinta ricercasi alla formazione dei modi?

R. La *naturale* o *perfetta*, quella cioè ch' è composta di tre tuoni ed un semituono. Ecco la ragione per cui le cantate di 3.° e 4.° modo reg. esigono voce intiera in befabemi, ancorchè ascendano una sola nota sovra l' alamire (V. Lez. 6. Sez. 2.); altrimenti la loro quinta sarebbe imperfetta, diminuita cioè di un semituono minore. Quindi nella posizione di befabemi, se cantasi pel 3.° o 4.° modo reg., si dia sempre voce intiera, a menochè il compositore non v' abbia espressamente collocato il bim. per la dolce o tenera espressione di qualche parola, o per ragione della buona melodia.

D. Che differenza vi passa tra la quinta del modo maggiore, e quella del modo minore?

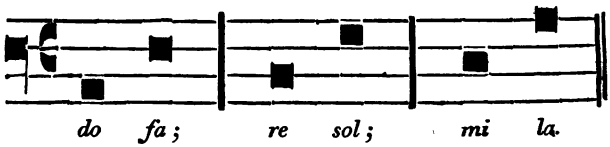
R. La 5.ª del modo mag. è composta di due terze congiunte, la prima delle quali è maggiore, la seconda è minore; come *do mi sol*, cioè *do mi* 3.ª mag., *mi sol* 3.ª minore. La 5.ª del modo minore è composta anch' essa di due terze congiunte, la prima però è minore, la seconda è mag.; come *re fa la*, cioè *re fa* 3.ª min., *fa la* 3.ª maggiore.

D. Quante specie di quarte vi sono?

R. Tre, cioè *quarta naturale* o *perfetta*, *quarta diminuita*, e *quarta eccedente*.

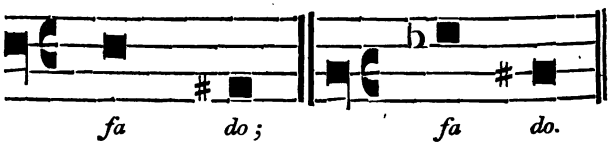
D. Come si forma la 4.ª *naturale* o *perfetta*?

R. Formasi di due tuoni e di un semituono, come *do fa*; *re sol*; *mi la* ecc.; esempi.



D. Come si forma la quarta *diminuita*?

R. Formasi di un tuono e due semituoni, come *fa do* diesis; esempio.



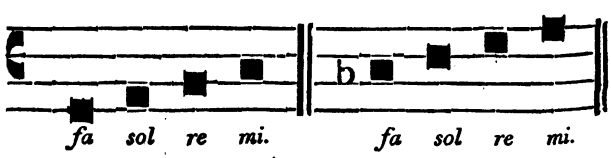
D. Che quarta ricercasi alla formazione dei modi?

R. La *naturale* o *perfetta*, quella cioè ch' è composta di due tuoni e di un semituono.

SEZIONE QUINTA.

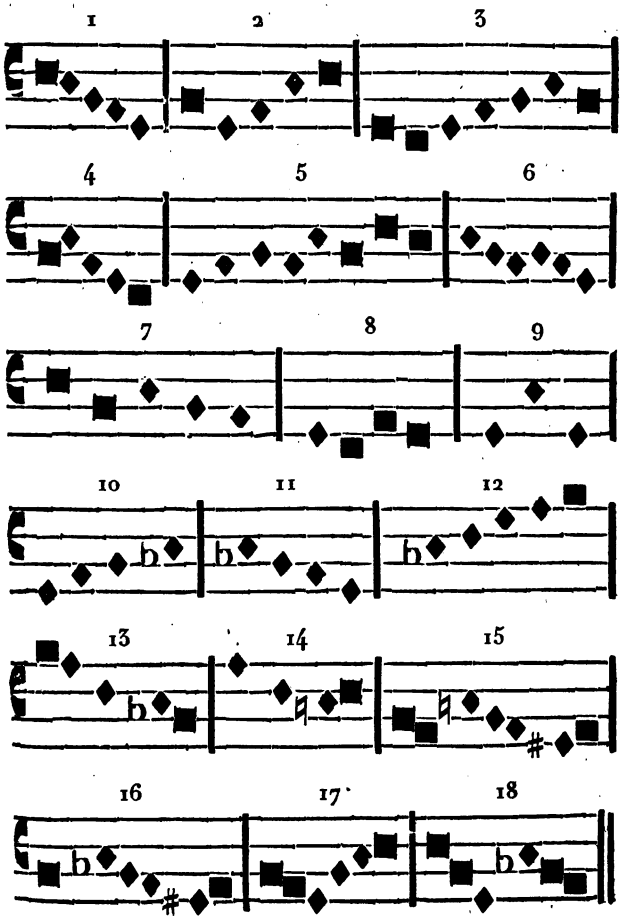
D. Come si forma la *quarta eccedente*?

R. Formasi di tre tuoni continuati non frappostovi alcun semituono, e chiamasi *Tritono*. Il tritono cade nel solfeggio *fa sol re mi* in ascendere, ed in *mi la sol fa* in discendere: quindi in tutte le mutazioni di 5.ª può trovarsi il tritono, perchè ad esse sole appartiene il solfeggio sovra indicato; esempi.



D. Quante specie di tritono si danno?

R. Tre, *naturale* cioè, *tollerabile*, e *dissonante:* eccone gli esempi (le note componenti il tritono sono le semibrevi), dei quali ne daremo in seguito la spiegazione.



Il tritono è *naturale* allorchè si ascende o si discende per grado dal *fa* di una proprietà al *fa* dell'altra nelle mutaz. di 5.ª, come mostrano gli esempi del numero 1, 2, 12, 13, e 17; poichè meglio si sostiene la voce, e più sensibile addiviene il passaggio; o per dir meglio, si ottiene quell' effetto che producono le dissonanze nella musica, le quali allorchè sono impiegate colle debite cautele, non sono dispiacevoli, arrecano anzi piacere coll' annunziare le consonanze che le devono succedere. È pure *naturale* quando la natura istessa del modo esige il tritono per motivo della 5.ª perfetta, p. e. nei modi 3.° e 4.°, come al numero 3, e 4. Dicesi *tollerabile* allorchè la cantata fa cadenza o pausa in mezzo alle note componenti il tritono, come le tre ultime note del n. 7, e la prima del n. 8.; ovvero quando le suddette note sono duplicate o ripetute, come al n. 5, e 6; poichè in tal guisa si scema la dissonanza che produrrebbe. Finalmente il tritono dicesi *dissonante* allorchè per salto si toccano le due note estreme che lo formano, come al n. 9: questo è quello che deesi evitare, e da cui il compositore dovrebbe sempre guardarsi.

D. Come si toglie il tritono?

R. Si toglie col bim.; imperocchè al dire di Guido: *inventum est a Græcis b rotundum ad temperantiam tritoni, ut, ubi necessarium fuerit, apponatur*; come nell' esempio del n. 10 e 11: si toglie ancora col diesis, come al n. 15; ed anche col bisquadro, come al n. 14.

D. Che effetto producono i soppraddetti accidenti?

R. Tolgono un semit. minore alla 4.ª eccedente, e diventa naturale o perfetta.

D. Che cosa si deduce dal sin qui detto?

R. Si deduce, che la maggior asprezza e durezza del tritono dipende, il più delle volte, dal cattivo collocamento delle note anteriori o posteriori al tritono medesimo; v. g. l' esempio del n. 18, qualora sia posto in fine delle cantate di 7.° od 8.° modo, è di sì cattiva composizione, che in qualunque maniera si eseguisca commettesi una tale irregolarità, per cui bisogna o fare il tritono disonante, lo che è

il minor male, o variare la natura del modo, la qual cosa non deesi in nessuna maniera praticare, per la ragione data alla pag. 50.

D. L' esempio del numero 16 a che serve?

R. Serve per avvertirvi di uno sbaglio, che sì di frequente commettono i cantori, i quali per evitare il tritono adoprano simultaneamente il bim. ed il diesis, e così facendo variano la natura del modo maggiore in minore; poichè i due accidenti adoperati in un sol tritono non convertono già la 4.ª eccedente in naturale, ma la rendono diminuita, e la costituiscono caratteristica del modo minore; conciossiachè il bim. posto nell' estrema nota superiore del tritono indica la 3.ª minore, ed il diesis posto nell' estrema nota inferiore marca la *nota sensibile*, e si cade nel modo minore. Quindi nei modi maggiori, e specialmente in fine della cantata, se il tritono si evita col bim. deve esser escluso il diesis, e se evitasi col diesis deve esser escluso il bimmolle.

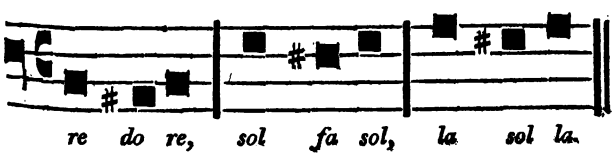
SEZIONE SESTA.

D. Il diesis si adopra soltanto per togliere il tritono?

R. In alcuni luoghi, specialmente però nei modi minori, si usa ancora per donare alla cantilena quella soavità, dolcezza e grazia che comporta il gregoriano; ed è tanto naturale, e sovente sì necessario che molti lo eseguiscono senz' accorgersene.

D. Ove suol darsi questo diesis?

R. Non v' è che la pratica unita al buon gusto che possa in brevissimo tempo ammaestrare il cantore a porre il diesis in quelle modulazioni che lo esigono. Parlando però in generale suol darsi al *do* nelle sillabe *re do re*; al *fa* nelle sillabe *sol fa sol*; ed al *sol* nelle sillabe *la sol la*; come mostrano gli esempi qui sotto descritti.



D. Deve esservi espresso?

R. Si eseguisce senza esservi espresso, e senza mutazione di solfeggio, col toccare cioè la nota diesata e poi ascendere, non mai in discendere sotto alla medesima; nè tampoco quando la cantata dopo una nota di ascesa faccia poi cadenza sulla nota diesata; p. e. se il solfeggio fosse *re do re do* ecc., non devesi dare il diesis al primo *do*, se la cantata facesse cadenza o pausa nel secondo *do* ecc.

SEZIONE SETTIMA.

D. Quali sono i modi *perfetti?*

R. Appellansi *perfetti* quei modi, che hanno la 4.ª e la 5.ª, ossia i modi autentici sono *perfetti* allorchè ascendono una 4.ª sopra della 5.ª, ovvero un' 8.ª sovr' alla tonica; ed i placali sono *perfetti* allorchè ascendono una 5.ª sovr' alla tonica, e scendono una 4.ª sotto. Si veggano gli esempi nella Sez. 3, della presente lezione.

D. Quali sono i modi *piucchè perfetti?*

R. Modi *piucchè perfetti* diconsi quelli che oltrepassano la loro 8.ª, cioè, il modo autentico è *piucchè perfetto* allorchè discende più note sotto la tonica, ovvero ascende sovr' all' 8.ª; ed il modo placale dicesi *piucchè perfetto* allorchè ascende una nota o due sovr' alla 5.ª, ovvero discende una nota sotto la 4.ª, non dandosi esempio che scenda di più. Quindi il modo autentico dicesi *piucchè perfetto di un semit., di un tuono* ecc. se avrà un semit., un tuono ecc. sovr' all' 8.ª ecc.; ed il modo placale dicesi egualmente *piucchè perfetto di un semit., di un tuono* ecc. se avrà un semit., un tuono ecc. sovr' alla 5.ª, ovvero sotto la 4.ª.

Notisi, che se i modi autentici discendono una sola nota sotto la tonica non si dicono *piucchè perfetti*, poichè viene loro concessa per privilegio musicale, o per meglio dire la esige la natura del modo autentico (1); se poi discendessero

(1) D. *Una nota sotto la finale dei modi autentici viene accordata per* autorità ecclesiastica, *per* privilegio musicale, *ovvero per* abuso?

più di una nota, in allora computasi anche quella che loro viene accordata per privilegio; p. e. se il 1.° modo reg. discendesse al cefaut non si direbbe *piucchè perf. di un tuono sotto la tonica*, ma se scendesse al bemi si direbbe *piucchè perf. di un tuono, e di un semit. sotto la tonica.*

R. *Il Cizzardi nel l. 3. c. 14. pag. 80 del* Tutto in poco *dice:* Io per me non so capire, come ci entri qui l'autorità ecclesiastica nel concedere agli autentici una nota sotto la sua finale grave. *Crede forse il Cizzardi che gli autori delle cantate corali abbiano dato agli autentici una nota sotto la finale in forza di un Breve Pontificio? Non per questo, ma perchè gli autori tutti delle cantate ecclesiastiche costantemente ed in ogni tempo hanno ciò praticato quando la condotta della cantata lo richiedeva: ecco ciò che significa concedersi agli autentici una nota sotto la finale per* autorità ecclesiastica. *Tale autorità però, che direbbesi estrinseca, non sarebbe di gran momento qualora accompagnata non fosse dall' autorità intrinseca, cioè da una forte ragione; ed infatti come potevano i compositori tutti esser così d' accordo se questa non avesse esistito? Si, essa esiste, ed è che la buona melodia la vuole secondo i casi, ossia secondo la modulazione della cantata; o per dir meglio la esige la natura dei modi autentici; la quale collocata con gusto e discernimento aggiugne non poca grazia al canto; motivo per cui* nota di privilegio musicale *si appella, ed i Musici le danno il nome di* nota sensibile. Non è stata l' autorità ecclesiastica, *prosegue il Cizzardi nel luogo citato*, ma un abuso de' Compositori, quale è poi passato in uso; e questo piuttosto è da credersi, deformando le Diapason senza veruna necessità. *Il dare il nome di* abuso *ad una tal nota è un far palesemente conoscere d' esser privi di gusto musicale, e di quel sentir delicato d' orecchio che fa conoscere ed apprezzare il bello della melodia: ciò si prova coll' esempio del* solfeggio primo di primo modo regolare *posto nella lezione duodecima, il quale principia sulla tonica, e col mezzo di un salto tocca la terza minore, che è nota caratteristica del pri-*

D. Quali sono i modi *imperfetti?*

R. Sono quelli ai quali manca il complemento della loro 8.ª, cioè un modo autentico dicesi *imperfetto di un semit., di un tuono* ecc. allorchè manca di un semit., di un tuono ecc. alla sua 8.ª; ed il modo placale dicesi *imperfetto di un semit., di un tuono* ecc. allorchè manca di un semit., di un tuono ecc. alla sua 5.ª, ovvero alla sua 4.ª. Notisi, che il modo autentico può essere imperfetto nella parte acuta soltanto; il modo poi placale può essere imperfetto tanto nella parte acuta, quanto nella grave. Gli esempi della perfezione o imperfezione dei modi si vedranno nella Lez. 9. Sez. 1.

LEZIONE VIII.

Metodo per conoscere di che modo sieno le Antifone, e gl' Introiti.

SEZIONE PRIMA.

D. Come si fa per conoscere di che tuono o modo sieno le *Antifone?*

R. Basta esaminare la *specie minore*, e da quella si viene in cognizione di che modo sieno.

D. Come si forma la *specie minore?*

R. Formasi coll' ultima nota dell' antifona, e colla prima dell' *Euouae.*

D. Qual' è la specie minore di ciascun modo?

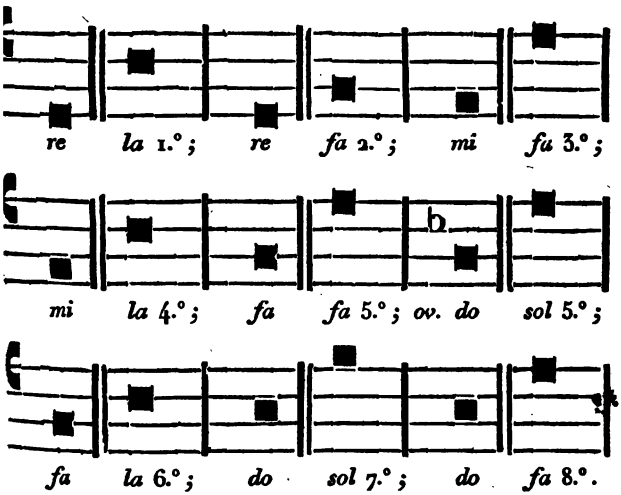
R. *Re la* intervallo di 5.ª è del 1.° modo; e qui si sappia che il *re* è l' ultima nota dell' antifona, ed il *la* è la prima

---

mo modo, poi gradatamente discende alla nota sensibile ec. ec., la quale produce un grazioso effetto all' orecchio, e fa vie maggiormente risaltare la modulazione. Nella Lez. 23. Sez. 3. riporterò alcune proposizioni del Cizzardi, affatto contraddittorie a ciò che in questo luogo egli asserisce.

lell' euouae; lo stesso dicasi delle altre; *re fa* intervallo di .ª è specie minore del 2.° modo; *mi fa* intervallo di 6.ª è lel 3.°; *mi la* interv. di 4.ª è del 4.°; *fa fa*, ovvero *do sol* ıer bim. (V. il N. B. posto in fine della Sez. 2. Lez. 11.) ntervallo di 5.ª è del 5.°; *fa la* interv. di 3.ª è del 6.°; *do ol* interv. di 5.ª è del 7.°; *do fa* interv. di 4.ª è specie mi-ıore dell' 8.° modo.

Esempi della specie minore.



D. Come si fa per conoscere quelle antifone, che sono soltanto accennate, come nelle Domeniche, nelle ferie ecc.?

R. Il numero posto in margine, o sotto l' euouae ne indicherà il tuono o modo; il che tuttavia si può rilevare anche dall' euouae stessa, poichè non se ne dà una che sia affatto simile all' altra; ovvero si ricorre a quel luogo ove l' antifona è ripetuta e scritta tutta intiera, ed ivi si vedrà la tonica o nota finale.

D. Che cosa è l' *euouae?*

R. Sono le vocali delle parole *sæculorum*, *Amen*. Anticamente le scrivevano per intero; vedendo poi che occupavano troppo sito si presero le sole vocali, anzi in molti luoghi, quando non è soggetto a variazione, trovasi il principio del salmo in vece dell' euouae; ed in altri scorgesi il solo numero indicante il modo.

D. Il salmo che s' intuona dopo l' antifona di che modo deve essere?

R. Del modo istesso che è l' antifona; se questa cioè è di 1.° modo, anche il salmo s' intuona di 1.° modo; se l' antif. è di 2.° modo, anche il salmo s' intuona di 2.° modo ecc.

SEZIONE SECONDA.

D. Come si fa per conoscere di che modo sieno gl' *Introiti?*

R. Dalla loro tonica, e dalla *specie maggiore*.

D. Come si forma la *specie maggiore?*

R. Colle prime note dell' intonazione del salmo, espresse nei qui descritti Versi.

Primus, cum Sexto fa sol la semper habeto:
Tertius, Octavusq. do re fa; sicq. Secundus:
Re do re Quartus; fa re fa sit tibi Quintus:
Septimus fa mi fa sol; sic omnes incipe tonos.

Eccone la spiegazione. Se l' introito termina in *re*, è di 1.° o 2.° modo: la specie maggiore del 1.° principia una 3.ª sovr' alla tonica dicendo *fa sol la* legato, ovvero *fa sol fa sol la* allorchè è solenne; la specie poi maggiore del 2.° modo principia una nota sotto la tonica dicendo *do re fa* sciolto, ovvero *do re do fa* allorchè è solenne. Notisi, che i versi precedenti indicano la sola specie maggiore festiva, non la solenne: gli esempi d' ambedue si osservino nella intonazione propria del *Magnificat* Lez. 21; avvertendo, che le note della specie maggiore sono quelle che hanno la sillaba del solfeggio sottoposta.

Se l' introito termina in *mi*, è di 3.° o 4.° modo: la specie mag. del 3.° principia una 3.ª sopra dicendo *do re fa* legato; e quella del 4.° principia una 4.ª sovr' alla tonica dicendo *re do re* sciolto.

Se l' introito termina in *fa*, è di 5.° o 6.° modo: la specie mag. del 5.° principia sulla tonica dicendo *fa re fa*, ovvero per bim. *do mi sol* sciolto; anche quella del 6.° principia sulla tonica, ma dice *fa sol la* legato, ovvero *fa sol fa sol la* quand' è solenne.

Se l' introito termina in *do*, è di 7.° od 8.° modo: la specie mag. del 7.° principia una 4.ª sopra dicendo *fa mi fa sol* legato, ovvero *do fa mi fa sol* allorchè è solenne e principia sulla tonica; quella poi dell' 8.° principia sulla tonica dicendo *do re fa* sciolto, ovvero *do re do fa* allorchè è solenne.

D. Vorrei in succinto una regola facile per imparare a memoria le specie maggiori e minori dei modi colle loro legature.

R. Eccola. *Re la primus ad quintam*; dicendo *fa sol la* legato. *Re fa secundus ad tertiam*; dicendo *do re fa* sciolto. *Mi fa tertius ad sextam*; dicendo *do re fa* legato. *Mi la quartus ad quartam*; dicendo *re do re* sciolto. *Fa fa*, ovvero per bim. *do sol quintus ad quintam*; dicendo *fa re fa*, ovvero *do mi sol* sciolto. *Fa la sextus ad tertiam*; dicendo *fa sol la* legato. *Do sol septimus ad quintam*; dicendo *fa mi fa sol* legato. *Do fa octavus ad quartam*; dicendo *do re fa* sciolto.

D. Che cosa indicano le parole: *ad tertiam*, *ad quartam* ecc.?

R. Indicano l' intervallo che passa dalla tonica, alla prima nota dell' euouae.

LEZIONE IX.

Metodo per conoscere di che modo sieno le cantate non segnate dall' euouae, nè dal salmo.

SEZIONE PRIMA.

N. B. Tutte le cantate che terminano in cefaut sono di 5.° modo trasportato. Io parlo qui delle composizioni che trovansi nei libri corali o stampati o manoscritti, perchè ordinate secondo il sistema di Guido, non già di certi esempi e di certe ipotesi che scontransi nei libri che spiegano la teoria del canto fermo, per istruzione maggiore di coloro che al Gregoriano si applicano, ma che in pratica non si danno. Laonde quelle che terminano in befabemi sono di 4.° modo trasportato; e quelle che terminano in cesolfaut sono di 6.° modo trasportato; poichè tali posizioni sono proprie dei predetti modi, come si è veduto nella Lez. 7. Sez. 2.

D. Come si fa per conoscere di che modo sieno le cantate, che non hanno euouae, nè salmo?

R. Si conoscono dalla tonica o posizione finale, e dalla loro estensione.

D. La tonica a che cosa serve?

R. Negli otto modi gregoriani essa serve sempre a determinarne due, uno autentico ed uno placale; p. e. se la tonica è *desolre*, la cantata sarà di 1.° o 2.° modo; se la tonica è *elami*, la cantata sarà di 3.° o 4.° ecc., come abbiamo veduto nella Lez. 7. Sez. 2.

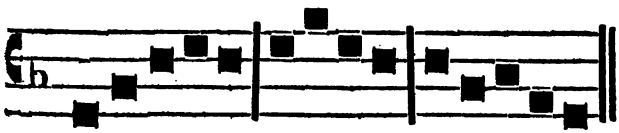
D. Che cosa fa conoscere l' estensione della cantata?

R. Essa fa conoscere a quale, dei due modi determinati dalla tonica, si debba dare la preferenza; vale a dire se la cantata debba essere giudicata di modo autentico, o placale.

D. Che metodo si tiene per misurare l' estensione?

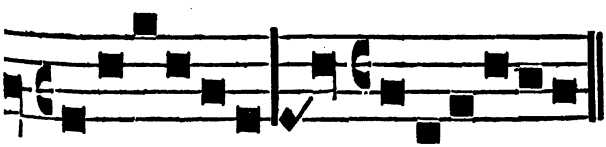
R. Il metodo seguente; cioè, se la cantata ascenderà un' 8.ª sovr' alla tonica sarà di modo autentico; al contrario se

ascenderà una sola 5.ª, e scenderà una 4.ª sotto la tonica, sarà di modo placale. Se vi sarà la 4.ª dell' autentico e quella del placale, ovvero se la cantata mancherà egualmente alla 4.ª d' entrambi, si darà la preferenza all' autentico; altrimenti sarà di quel modo alla cui 4.ª mancherà minor numero di note. Gli esempi seguenti ne renderanno facile e chiara la cognizione.



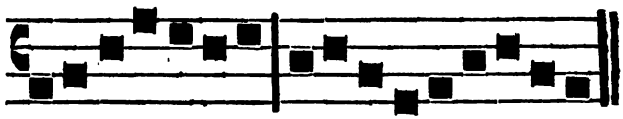
La tonica dell' addotto solfeggio è la posizione di *fefaut*, in cui terminano i modi 5.° e 6.° regolari: ascende un' 8.ª sovr' alla tonica, dunque è di modo autentico; perciò è 5.° modo reg. perfetto.

La tonica dell' addotto solfeggio è quella in cui terminano i modi 5.° e 6.° regolari: ascende una 5.ª sopra, e discende una 4.ª sotto la tonica, dunque è di modo placale; perciò è 6.° modo reg. perfetto.

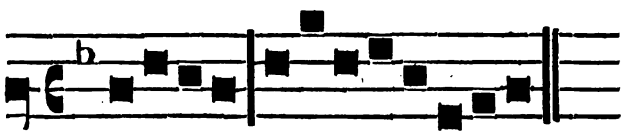


Il precedente solfeggio termina in *desolre*, che è tonica dei modi 1.° e 2.°: ascende al delasolre che è 4.ª del 1.°, e discende all' are che è 4.ª del 2.°, havvi adunque la 4.ª d' entrambi; in tal caso la preferenza è dovuta all' auten-

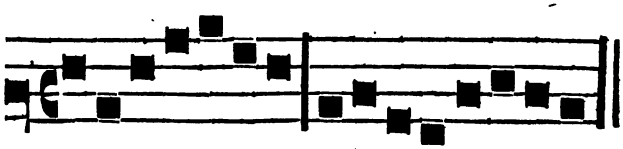
tico, perciò è 1.° modo reg. piucchè perfetto di tre note sotto la tonica.



Gesolreut, senza bim. in chiave, è tonica dei modi 7.° ed 8.° regolari: nell' esposto solfeggio mancano due note alla 4.ª del 7.°, e due mancano alla 4.ª dell' 8.°: quando mancano egualmente si dà la preferenza all' autentico; perciò è 7.° modo reg. imperfetto di due note nella sua 8.ª



Fefaut è tonica dei modi 5.° e 6.° regolari: alla 4.ª del 5.° mancano due note, ed a quella del 6.° una sola; dunque come placale è meno mancante, perciò l' esposto solfeggio è di 6.° modo reg. imperfetto di una nota nella 4.ª e piucchè perfetto di una nella 5.ª

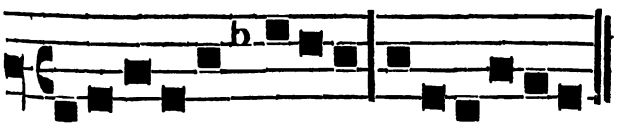


Sebbene avvenga talvolta, che una cantata sia egualmente mancante di note alla 4.ª dell' autentico e del placale, contuttociò una di queste può essere meno imperfetta dell' altra avuto riguardo agl' intervalli necessarii alla formazione della 4.ª naturale o perfetta (V. Lez. 7. sez. 4.) Nell' esposto solfeggio p. e., che è di 3.° o 4.° modo reg., perchè ha la tonica in *elami*, manca una nota alla 4.ª. del

3.°, ed una a quella del 4.°; tuttavia questi due modi non sono egualmente imperfetti, poichè alla 4.ª del 3.° manca un tuono, ed a quella del 4.° manca un solo semituono: laonde è 4.° modo reg. imperfetto di un semit. nella 4.ª, e piucchè perfetto di un tuono e di un semit. nella 5.ª

D. Vi sarebbe un metodo facile e breve per conoscere questa differenza d' intervalli?

R. Eccolo; la 4.ª naturale dei modi deve esser formata di due tuoni e di un semituono; laonde per trovare il complemento della 4.ª naturale dei modi autentici si osserva quant' intervalli vi sono sovr' alla 5.ª, si fa il computo degl' intervalli mancanti e si trova la cercata differenza; così ad esempio se la cantata ascenderà un semit. sovr' alla 5.ª, mancheranno due tuoni alla 4.ª naturale; se ascenderà un tuono, mancherà un tuono ed un semituono; se ascenderà un tuono ed un semituono, mancherà un tuono ecc. Lo stesso dicasi della 4.ª dei placali; come p. e. se la cantata scenderà un semit. sotto alla tonica, mancheranno due tuoni alla 4.ª naturale; se scenderà un tuono, mancherà un tuono ed un semit. ecc. ecc. esempio.



La tonica del precedente solfeggio indica che la cantata è di 1.° o 2.° modo reg., perchè è collocata in *desolre:* essa ascende un semit. sovr' alla 5.ª, dunque al complemento della 4.ª naturale del modo autentico mancano due tuoni: discende un tuono sotto alla tonica, dunque al complemento della 4.ª naturale del modo placale manca un tuono ed un semit.; laonde è 2.° modo reg. piucchè perfetto di un semit. nella 5.ª, ed imperfetto di un tuono e di un semit. nella 4.ª

D. È necessario che gli scolari abbiano la cognizione di questi intervalli?

R. Da principio basta che sappiano contare quante note mancano alla 4.ª, alla 5.ª ecc., in seguito poi è bene che sappiano anche gl' intervalli surriferiti.

D. Servendosi del metodo di contare solamente le note mancanti e non gl' intervalli, ne verrebbero forse degli sconcerti?

R. Si aumenterebbero i privilegi del modo autentico, ma non si cadrebbe in alcun difetto notabile; perchè la differenza di un semit. non può esser causa di sconcerti allorchè trattasi del giudicare dei modi dalla loro estensione, ed avuto riguardo al fine che noi ci proponiamo in simile esame, come vedremo in appresso.

SEZIONE SECONDA.

D. Qual' è la tonica dei Responsorii?

R. È l' ultima nota del primo versetto, e di questi si giudica pure dalla tonica, e dalla estensione secondo le regole esposte.

D. Che metodo si tiene quando il *Gloria Patri* ecc. non v' è per disteso, ma soltanto accennato?

R. Quanto è al *Gloria Patri* ecc. siccome allorchè esso è soltanto accennato farebbe mestieri di ricorrere alle feste o solennità precedenti ove trovasi scritto per intero, e siccome altresì alcuni di questi, oltre all' incomodo di doverli imparare a memoria, variano nella loro mediazione, sebbene abbiano il medesimo principio; così il miglior metodo adottato è quello di cantarlo sotto il secondo versetto.

D. V' è altro mezzo per conoscere se la cantata sia di modo autentico, ovvero placale?

R. Havvene un altro che sebbene nei termini differisca dal precedente, nella sostanza però viene ad essere la stessa cosa. Consiste questo nella diversa maniera con cui è divisa l' ottava; se questa cioè è divisa armonicamente, la cantata è di modo autentico; e se l' ottava è divisa aritmeticamente, la cantata è di modo placale.

D. Qual' è la divisione *armonica?*

R. È quella che divide l' ottava col mezzo della quinta;). e. volendo dividere armonicamente l' ottava di *desolre* ıi avrà *desolre* prima, tonica del modo autentico; *alamire* quinta, ossia medio armonico; e *delasolre* ottava.

D. Qual' è la divisione *aritmetica?*

R. È quella che divide l' ottava col mezzo della quarta; esempigrazia volendo dividere aritmeticamente l' ottava di *desolre* si avrà *desolre* prima; *gesolreut* quarta, finale del placale ossia medio aritmetico; e *delasolre* ottava.

D. L' ottava si può dividere in due parti uguali?

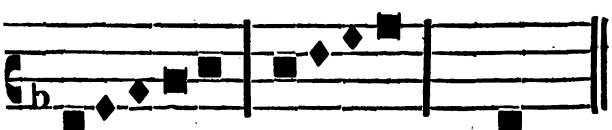
R. Non puossi, poichè necessariamente ne risultano due intervalli ineguali; nella divisione armonica del modo autentico l' intervallo maggiore si ha dalla parte grave, ed il più piccolo dalla parte acuta; al contrario nella divisione aritmetica del modo placale l' intervallo maggiore si ha dalla parte acuta, ed il più piccolo dalla parte grave.

LEZIONE X.

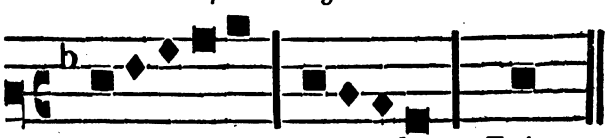
Dei Tuoni o Modi Trasportati.

D. Vorrei gli esempi dei modi trasportati?

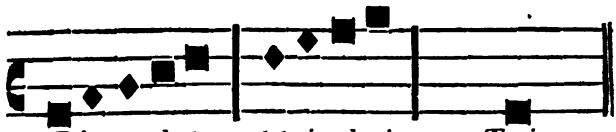
R. Osservateli qui sotto descritti per ordine, e tuttociò che s' è detto dei modi regolari nella Lez. 7. s' intenda anche di questi.



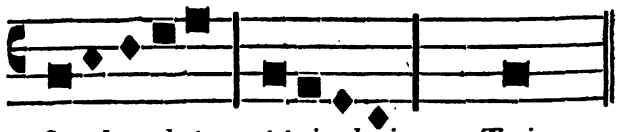
Primo modo trasportato in gesolreut. *Tonica.*



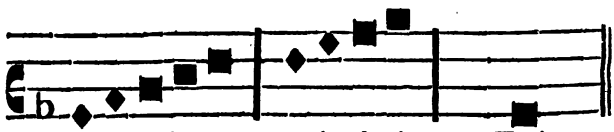
Secondo modo trasportato in gesolreut. *Tonica.*



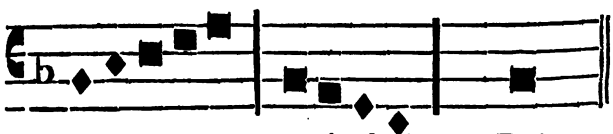
Primo modo trasportato in alamire. *Tonica.*



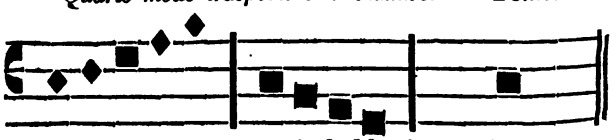
Secondo modo trasportato in alamire. *Tonica.*



Terzo modo trasportato in alamire. *Tonica.*



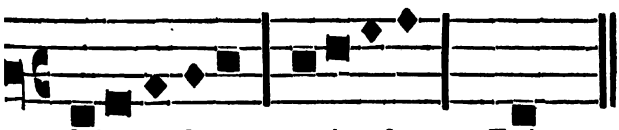
Quarto modo trasportato in alamire. *Tonica.*



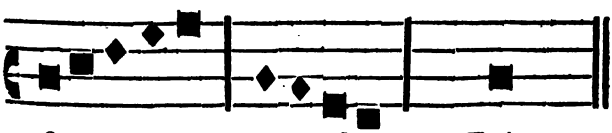
Quarto modo trasportato in befabemi. *Tonica.*

N. B. Alla formazione della scala naturale del modo vi abbisognano due semituoni, e che uno di questi cada entro la quinta, l' altro entro la quarta; altrimenti nè l' una, nè l' altra potrà essere naturale o perfetta; v. g. nella 5.ª del precedente esempio vi sono due semit., dunque non è naturale ma diminuita, poichè al complemento di lei manca

in semit. minore: nella 4.ª sotto la tonica non v' è alcun semit., dunque non è naturale ma eccedente, poichè eccede di un semit. minore, ossia forma il tritono. Ecco la ragione per cui il *befabemi* non può esser tonica del 3.° modo, stantechè l' autentico deve ascendere per lo meno una quinta, e questa sarebbe imperfetta. Per lo stesso motivo le cantate di 4.° modo colla tonica in befabemi, generalmente parlando, non ascendono alla 5.ª, nè discendono alla 4.ª, vale a dire hanno poca estensione.



Quinto modo trasportato in cefaut. *Tonica.*



Sesto modo trasportato in cefaut. *Tonica.*

LEZIONE XI.

Note caratteristiche degli otto modi gregoriani.

SEZIONE PRIMA.

D. Che cosa sono le *note caratteristiche?*

R. Sono quelle che costituiscono la diversa natura dei modi.

D. Le note caratteristiche si considerano dalla tonica in ascendere, ovvero in discendere?

R. Sempre dalla tonica in ascendere, e dalla condotta che il modo tiene in ascendere si deduce qual debba essere la regolare modulazione in discendere.

D. La condotta dei modi da che si forma?

R. Il modo perfetto è composto di cinque tuoni, e due semituoni; ora dal cadere questi due semituoni in un luogo piuttostochè in un altro è ciò che forma la condotta e l'andamento dei modi, tranne però qualche eccezione.

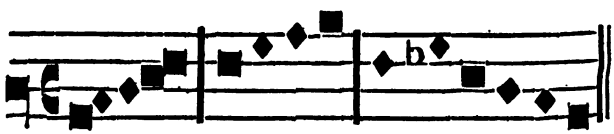
D. Quali sono le note caratteristiche del 1.° modo?

R. Sono la 3.ª e 6.ª minore, un semituono cioè sulla 3.ª, ed uno sulla 6.ª

N. B. Gli esempi dei modi regolari si ponno osservare nella Lez. 7. Sez. 3.; e quelli dei modi trasportati trovansi nella Lez. 10: avvertendo che il semituono sta tra le due semibrevi.

D. Il 1.° modo va soggetto a variazione?

R. Si; alle volte il secondo semit. può cadere sulla 7.ª, può avere cioè la 6.ª mag. in ascendere, e minore in discendere; esempio.



D. Quali sono le note caratteristiche del 3.° modo?

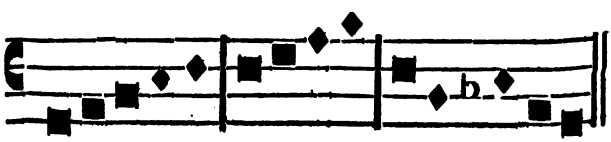
R. Sono la 2.ª e 6.ª minore, un semituono cioè sulla 2.ª ed uno sulla 6.ª.

D. Quali sono le note caratteristiche del 5.° modo?

R. Sono la 4.ª ed 8.ª minore, un semit. cioè deve cadere sulla 4.ª posizione sovr' alla tonica, e l' altro nell' 8.ª.

D. Il 5.° modo va soggetto a variazioni?

R. Si; alle volte il primo semit. può anche cadere sulla 5.ª, può avere cioè la 4.ª mag. in ascendere, e minore in discendere; esempio.



D. Quali sono le note caratteristiche del 7.° modo?

R. Sono la 4.ª e 7.ª minore, cioè un semit. deve cadere nella 4.ª posizione sovr' alla tonica, e l' altro sulla 7.ª.

D. Quali sono le note caratteristiche dei modi placali?

R. Del 2.° è la 3.ª minore; del 4.° è la 2.ª minore; del 7.° ed 8.° è la 3.ª maggiore.

D. I modi 3.° e 4.° vanno soggetti a variazione?

R. Si; qualche rara volta ponno avere la 5.ª diminuita. Leggasi l' esempio nella Lez. 23. Sez. 1.

D. Il 6.° modo và soggetto a variazioni?

R. Certamente; perchè alle volte il semit. può cadere sulla 5.ª, può avere cioè la 4.ª mag. in ascendere, e minore in discendere; come si è detto del 5.° modo. Delle eccezioni che soffrono i modi 7.° ed 8.° ne abbiamo parlato alla pag. 50, e più diffusamente ne tratteremo nella Lez. 23. Sez. 2.

SEZIONE SECONDA.

D. Quali conseguenze pratiche si ponno dedurre dalle cose fin qui dette?

R. Se ne traggono conseguenze egualmente necessarie per determinare la natura dei modi, come per conoscerne le differenze loro; e sono le seguenti. Tutte le cantate che hanno per tonica la sillaba *re*, sono di 1.° o 2.° modo; quelle che terminano in *mi*, sono di 3.°, o 4.°; quelle che terminano in *fa*, sono di 5.°, o 6.°; e quelle che finiscono in *do*, sono di 7.°, ovvero d' 8.° modo.

D. Non intendo come una cantata che termini in *re*, in *mi*, ecc. debba per ciò esser giudicata di 1.°, o 2.° modo, di 3.°, o 4.° ecc.?

R. Le cantate che terminano in *re*, solfeggiando all' Italiana, si trovano per ciò di 1.°, o 2.° modo, perchè la 3.ª è minore; in fatti dal *re* al *mi* vi passa l' intervallo di un tuono, dal *mi* al *fa* un semituono; ed ecco la 3.ª minore che costituisce il 1.°, e 2.° modo. Quelle che terminano in *mi* si dicono essere di 3.°, o 4.°, perchè la 2.ª è minore; in

fatti dal *mi* al *fa* vi corre l' intervallo di un semituono; ed ecco la 2.ª min. che costituisce il 3.°, e 4.° modo ecc.

D. Vi ha però nessuna eccezione?

R. Si eccettuino l' Inno *Verbum supernum prodiens*, che dicesi a mattutino le Dom. dell' Avvento, e l' Antifona *Nos qui vivimus*, ambedue di 7.° modo, le quali, per una terminazione straordinaria, non si restano sulla tonica o nota fondamentale del modo, ma sulla 5.ª, e perciò hanno la finale in *re* a simiglianza di molti versetti del *Gloria in excelsis* della B. V. Maria, parimenti di 7.° modo. V. Lez. 18. Sez. 1.

D. Per qual motivo hanno una terminazione straordinaria?

R. Perchè le cantate ponno qualche rara volta terminare fuori della tonica, e ciò per antichissimo uso; come si raccoglie dalla Correzione dell' Antifonario Cisterciense fatta per ordine di S. Bernardo, da Guido Aretino, da Ubaldo Monaco, e da altri di età anteriori a S. Bernardo, specialmente dal Ven. Beda in un picciolo frammento *De Numerorum Consonantia*. V. Martini *Storia della Musica* T. I. dis. 3. pag. 417.

N. B. I modi 5.° e 6.° ponno essi pure terminare in *do* come il 7.° ed 8.°; ciò non pertanto rimangono fra loro separati abbastanza e distinti; conciossiachè i modi 7.° ed 8.° non essendo soggetti a trasporto, hanno costantemente il *do* finale nella posizione di gesolreut, fuori della quale esso appartien sempre al 5.° e 6.° modo. E quando questi sieno composti secondo le sane regole, come vedremo qui appresso, havvi un' altra distinzione ed è, che nella tonica del 5.° e 6.° solfeggiando in discendere si dirà *fa*; in quella poi del 7.° ed 8.° si dirà *sol*.

SEZIONE TERZA.

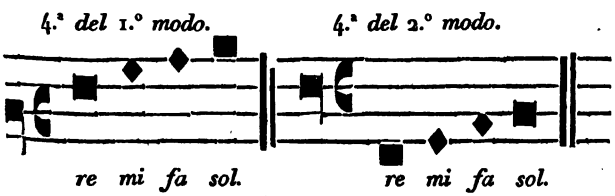
D. Da quale principio derivano le regole che risguardano la costruzione, e l' andamento dei modi?

R. Esse derivano dalle leggi dell' *armonia*, e non già da

uella che è prodotta dall' unione di più voci o suoni di iverso grado di elevazione, che si fanno sentire nello stesso empo, ma da quella corrispondenza che risulta dall' ordiata disposizione di parti, che denno proporzionatamente orrispondere al tutto.

D. Spiegatevi con qualche esempio.

R. Le sillabe componenti la 4.ª del modo placale debono essere ordinate, e disposte colla stessa proporzione di quelle che compongono la 4.ª dell' autentico, ossia fa d'uopo che abbiano le medesime distanze, e i medesimi intervalli voluti dalla forma del modo; p. e. se la 4.ª dal 1.° modo è composta delle sillabe *re mi fa sol*, cioè, *re mi* tuono, *mi fa* semit.; *fa sol* tuono; anche la 4.ª del suo omologo o placale dev' esser composta delle sillabe *re mi fa sol*, e deve conservare le stesse distanze. E siccome quel che si dice della 4.ª, devesi ancora ritenere della 5.ª, perchè essendo la stessa cosa, necessariamente anche le sillabe che la compongono sono disposte collo stesso ordine, e colla stessa proporzione, ossia vi corrono le medesime distanze; così io non ne farò parola; e qui sotto accennerò unicamente gli esempi sulla 4.ª, dove si osserverà che il semituono cade tralle due semibrevi.



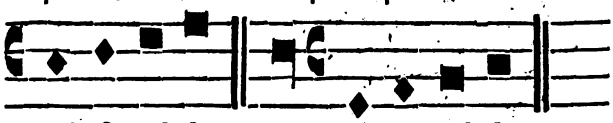
Se la 4.ª del 1.° modo, essendo soggetta a variazione, è composta delle sillabe *mi fa sol la*, cioè *mi fa* semit., *fa sol* tuono, *sol la* tuono; così quella del 2.°, poichè segue le stesse regole; esempio.

4.ª *del* 1.° *modo.* 4.ª *del* 2.° *modo.*

mi fa sol la. *mi fa sol la.*

La 4.ª del 3.° modo è sempre *mi fa sol la*, cioè *mi fa* semit., *fa sol* tuono, *sol la* tuono; così quella del 4.°; esempio.

4.ª *del* 3.° *modo.* 4.ª *del* 4.° *modo.*



mi fa sol la. *mi fa sol la.*

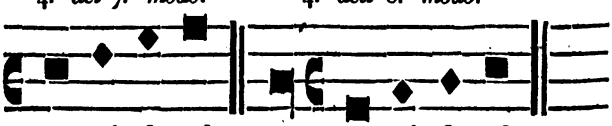
La 4.ª del 5.° modo è sempre *do re mi fa*, cioè *do re* tuono, *re mi* tuono, *mi fa* semit.; così quella del 6.°; esempio.

4.ª *del* 5.° *modo.* 4.ª *del* 6.° *modo.*

do re mi fa. *do re mi fa.*

La 4.ª del 7.° modo è sempre *re mi fa sol*, cioè *re mi* tuono, *mi fa* semit., *fa sol* tuono; così quella dell' 8.°; esempio.

4.ª *del* 7.° *modo.* 4.ª *dell'* 8.° *modo.*



re mi fa sol. *re mi fa sol.*

SEZIONE QUARTA.

D. È vero quello che dicono alcuni, cioè, *che le cantate di 7.° modo riescano meglio colla 7.ª mag.*, ossia *col dar voce intiera in fefaut 2.°?*

R. Questi tali hanno ragione, ma credo che ignorino il perchè, nè s' avvegghino dell' errore in cui cadono. I modi 1.° e 7.° da che cosa si distinguono tra loro? Non dalla 3.ª, perchè entrambi l' hanno maggiore; non dal primo semit., perchè ad entrambi può cadere sulla quarta posizione sovr' alla tonica: dunque la forma del modo 5.° viene costituita dalla 7.ª mag., e quella del modo 7.° dalla 7.ª minore: se quest' ultima viene alterata si perde la forma del modo 7.°, e subentra quella del 5.° Quindi tali cantate non sono più di 7.° modo, ma bensì di 5.°; ed ognuno sa che l' esecuzione di questo è più facile e spontanea di quella del 7.° I principianti non si sgomentano punto allorchè si offrono loro delle cantate di 1.°, o 2.° modo, ma di 3.° e specialmente di 4.° non ne vorrebbero mai incontrare: laonde alcuni autori, ignari affatto delle diverse forme dei modi, hanno detto ed insegnato *che riescano meglio col bisquadro giacente o nascosto.* Verità anche questa incontrastabile, poichè alterata la 2.ª minore si perde la forma dei modi 3.° e 4.°, e subentra quella del 1.° e 2.° È quindi naturale *che riescano meglio* e più facili; ma è però naturale altresì che meritano tutto il disprezzo quelle invenzioni, che distruggono i modi 3.°, 4.° e 7.° col pretesto di facilitarne l' esecuzione: ora così facendo non è uno sciorre il nodo, è un troncarlo.

D. Per qual cosa il cantor principiante incontra tanta difficoltà nella esecuzione del 4.° modo?

R. A motivo del tritono che in esso necessariamente si trova, e pel continuo modulare che fa sul semituono, essendo questo l' intervallo più scabroso di tutti gli esacordi.

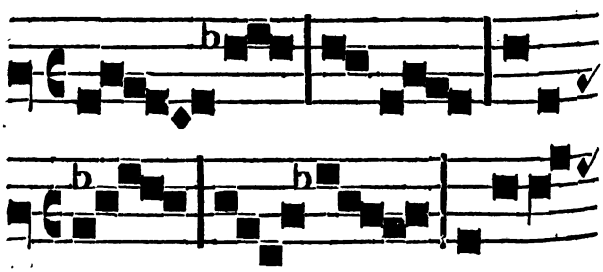
LEZIONE XII.

Mutazione di 5.ª per natura grave e bisquadro acuto.
V. pag. 37.

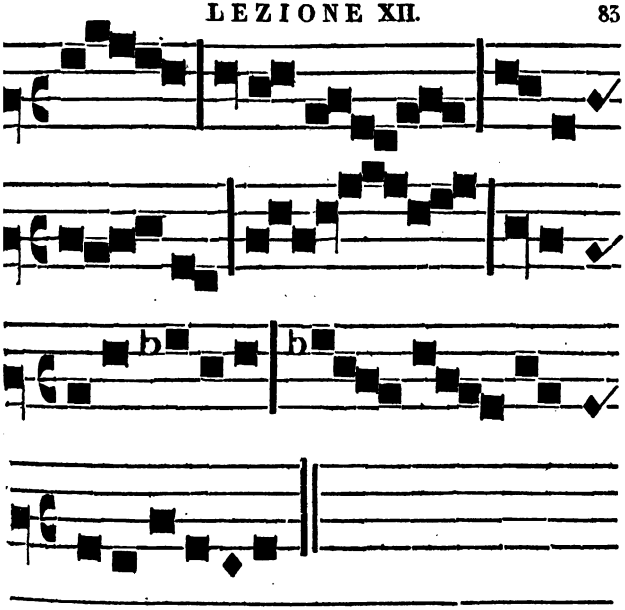
D. Bramerei alcuni solfeggi per la mutazione di 5.ª, natura grave e bisquadro acuto?

R. Eccoli qui sotto descritti, ma per intenderli bene dovete osservare che la semibreve indica quei diesis che si eseguiscono senza esservi espressi; dei quali si è fatta menzione nella Lez. 7. Sez. 6: la nota poi lunga o codata indica il passaggio all' altra proprietà.

Solfeggio 1.° di 1.° modo regolare perfetto (1).

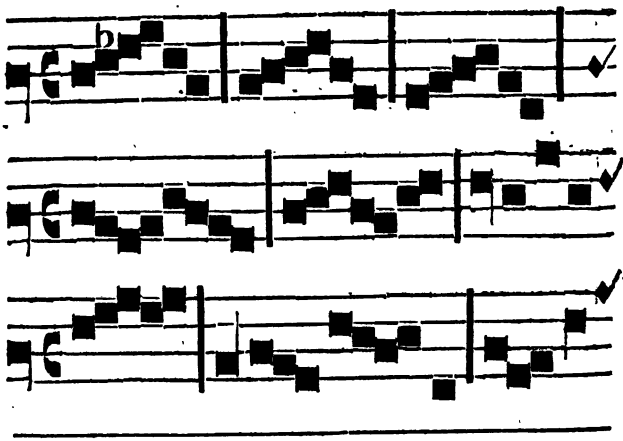


(1) *Nel cantare non si denno fare movimenti di capo, di braccia ecc., giacchè vuolsi compostezza di corpo. Neppure sono da imitarsi quei cantori, i quali non mai eseguiscono il salto puro, semplice e staccato da far distintamente sentire i due estremi, ma lo variano col frapporvi delle note, adducendo il frivolo pretesto* di donar grazia al canto, *ma il vero motivo è quello di nascondere l' ignoranza loro, e con ciò fare appalesano la loro superbia. Praticar neppur si deve una stucchevole ricercatezza od un' affettazione ridicola; nè volate*

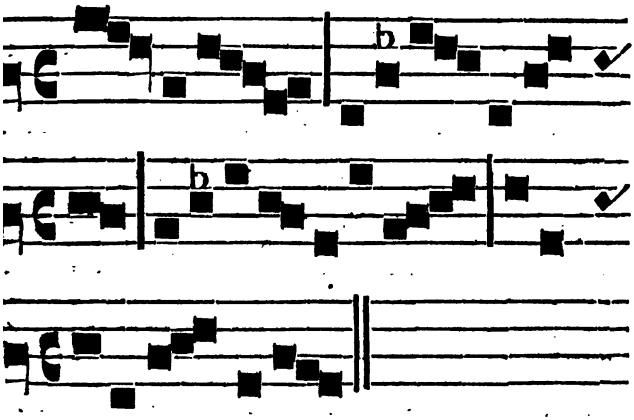


o giri di voce inconcludenti o teatrali, che non si confanno colla divozione, colla gravità e decoro del canto ecclesiastico. Non si devono già urtare con impeto e veemenza le note, nè strascinare la voce, ma adoperare la delicatezza e la grazia convenienti alla santità del luogo, e delle sacre funzioni; acciò si ottenga lo scopo per cui il canto fu nelle Chiese introdotto, cioè di eccitare gli animi alla divozione, di lodare e benedire Iddio nella contemplazione dei divini misteri. Psallite sapienter, *dice il Ven. Card. Bellarmino nella interpretazione del Verso* 8. *nel Salmo* 46., Psallite sapienter, idest, considerate, ut nulla in re fiat error. Cantores autem sunt, qui Dei laudatores, repræsentant Prædicatores; alios ad Dei laudes excitantes. Eorum namque symphonia plebem admonet in unitate cultus unius Dei perseverare. « *Quantum* » *flevi, dice S. Agostino (Confes. lib.* 9. *c.* 6.*), in hymnis* » *et canticis tuis, suave sonantis ecclesiæ tuæ vocibus com-*

Solfeggio 2.° di 1.° modo imperf. di un tuono nella 4.ª

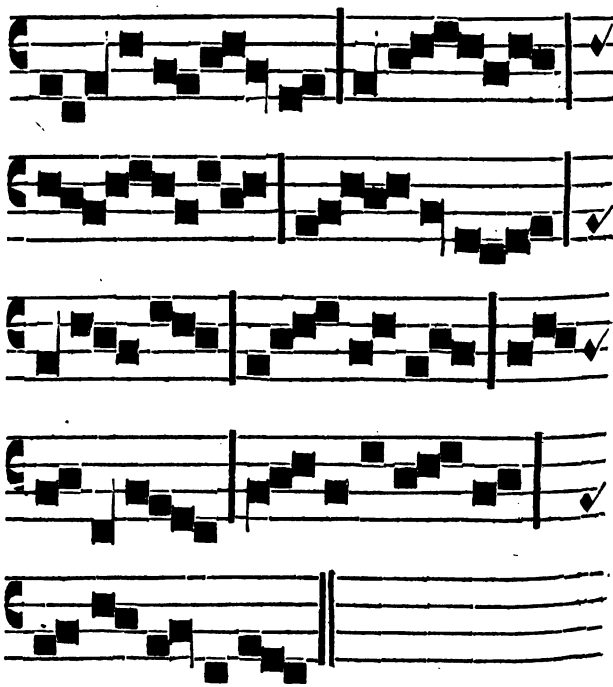


» *motus acriter? Voces illæ influebant auribus meis, et eli-*
» *quabatur veritas tua in cor meum: et exæstuabat inde af-*
» *fectus pietatis, et currebant lacrymæ, et bene mihi erat*
» *cum eis.* » *Per questo appunto l' erudito Mons. Nivers* (Dissert. sur le Chant Gregorien chap. 7 pag. 51. ad 33.) *acerbamente condanna certi abusi nel canto ecclesiastico da taluno introdotti.* Pour bien chanter le Plein-chant de l' Eglise, *egli dice,* il n' y faut rien changer, ajouter, ou diminuer; mais simplement chanter ce qui est dans le livre. Cet vérité se prouve par l' authorité suivante *(Rodulphus de Rivo Decan. Tungrens. de Canon. observant. Propos. 7. T. 26. Biblioth. PP.)..... Nolite cantare, nisi quod legitis esse cantandum. Quod autem non ita scriptum est, ut cantetur, non cantetur. . . . . Ut ea quæ cantanda sunt, non aliter, nec alio modo, quam secundum quod scripta sunt decantentur. Deuteronomii duodecimo in fine: Quod præcipio tibi hoc tantum facito Domino, nec addas quidquam, nec minuas . . . .* Cette maniére de chanter autrement qu' il est noté, se fait

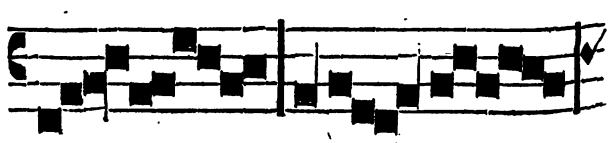


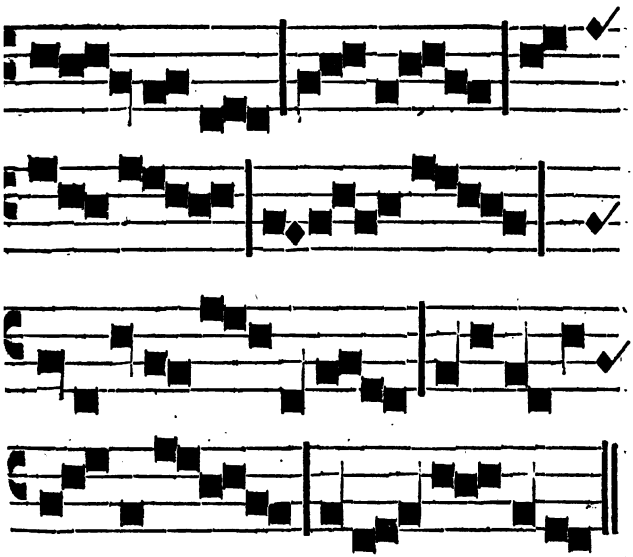
ordinairement par ceux qui veulent predonner sur le Plein-chant (ce qui est insupportable, particulairement à l' Autel) parce que non seulemente ils ne gardent pas la bienseance et la gravitè que requiert le service divin, mais encore ils detruisent l' essence du Plein-chant, qui doit estre simple et uny. . . . . C' est apparemment de ces nouveautez profanes de voix dont parle l' Apostre, et qu' il faut éviter, (1. *ad Timot. cap.* 6. *v.* 20) *Devitans profanas vocum novitates.* « *I Sommi Pontefici, dice F. Giamb. Martini* » (Storia della Musica T. 1. pag. 410) *Innocenzo III.* de » Sacrif. Missæ, *Giovanni XXII. cap.* Docta Sanctor. Pa- » trum, *Benedetto XII.* apud Raynald. ad ann. 1336. n. 66, » *e sopra tutti il Sommo Pontefice Benedetto XIV. nella sua* » *eruditissima* Epist. Encycl. de an. Jubil. 1749 cum com- » mentar. Petr. Pompil. Rodotà; *i Concilii di Trento, di* » *Milano, di Avignone, di Molines, VIETARONO L' IN-* » *TRODUR NEL CANTO ALCUNA NOVITÀ, e* » *molto più certe voci, PASSAGGI, e affettazioni del Ge-* » *nere cromatico molle e dissoluto, proprie bensì pel canto fi-* » *gurato, ma al canto Ecclesiastico disconvenientissime, il* » *quale non ha ammesso giammai che il semplice, e puro* » *diatonico.* »

Solfeggio 3.° di 3.° modo reg. imperf. di un tuono nella 4.ª

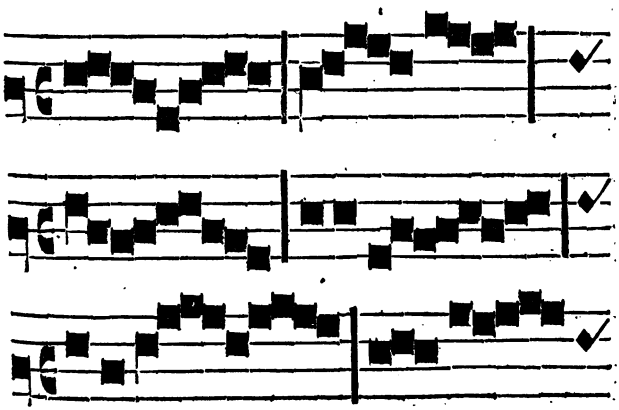


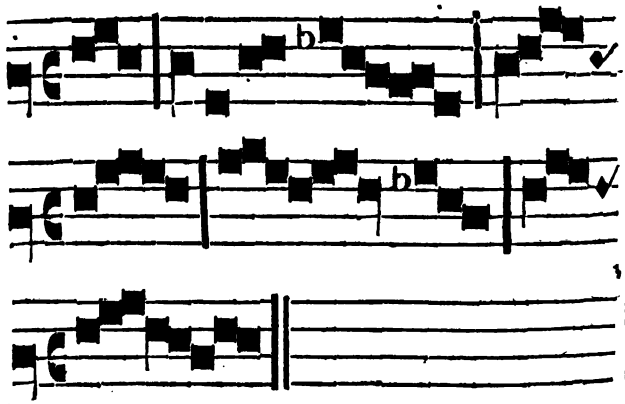
Solfeggio 4.° di 3.° modo regolare perfetto.



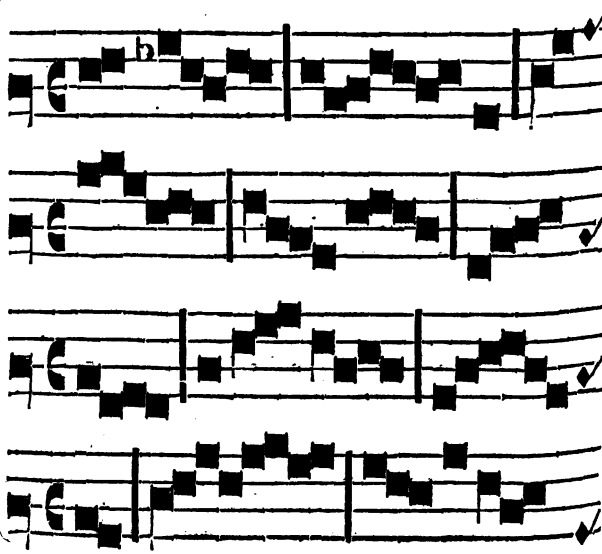


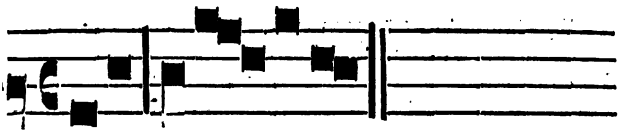
Solfeggio 5.° *d'* 8.° *modo regolare perfetto.*



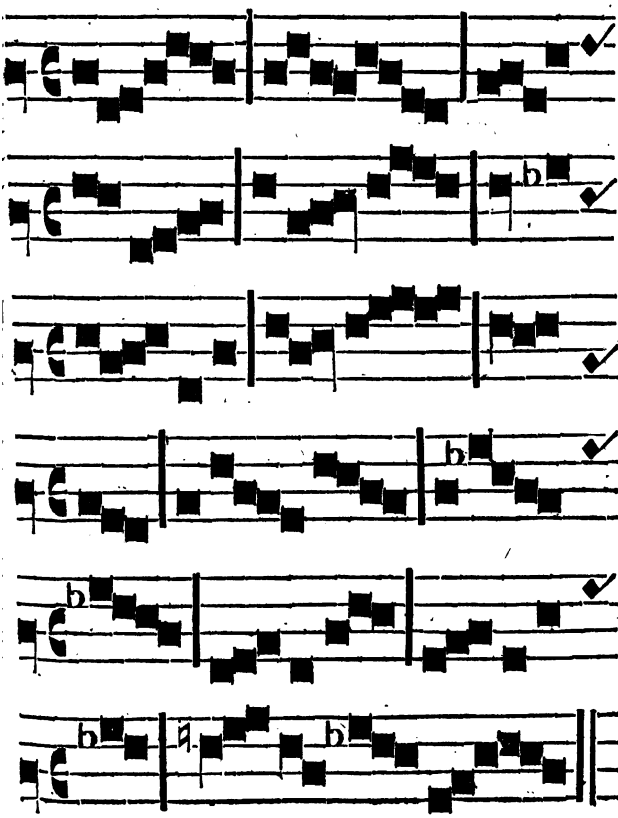


Solfeggio 6.° *d'* 8.° *modo piucchè perf. di un tuono nella* 4.ª

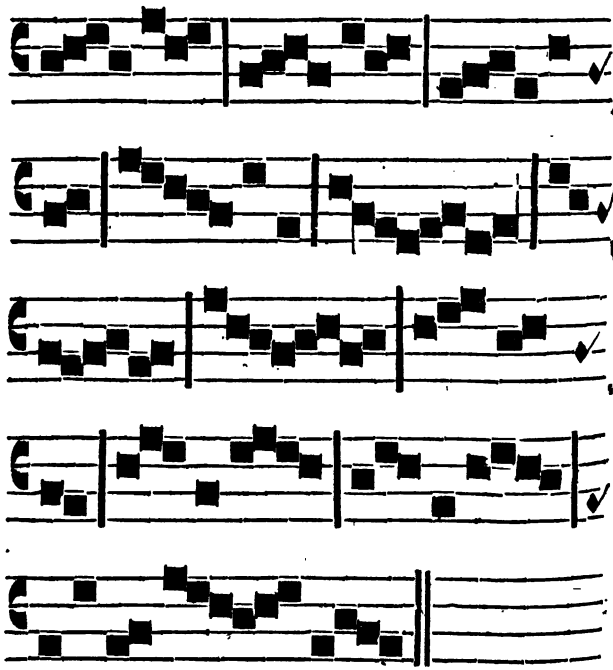




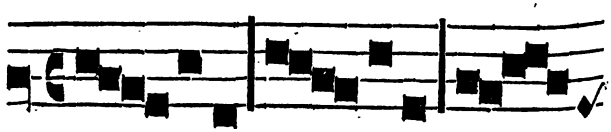
Solfeggio 7.° di 6.° modo regolare perfetto.

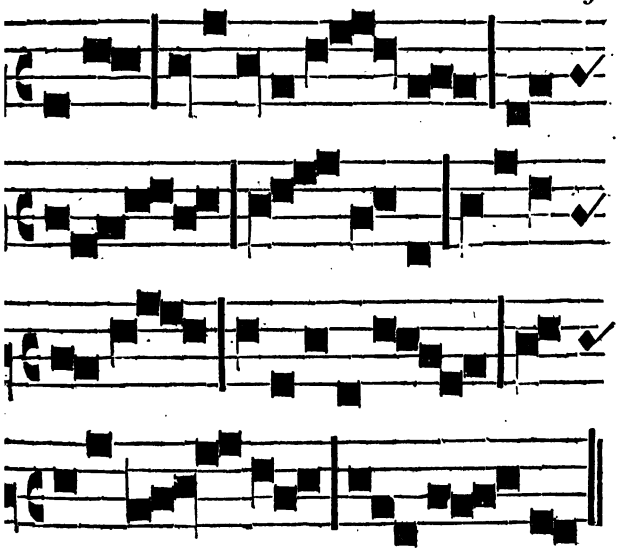


Solfeggio 8.° di 7.° modo imperfetto di un tuono e di un semituono nella 4.ª

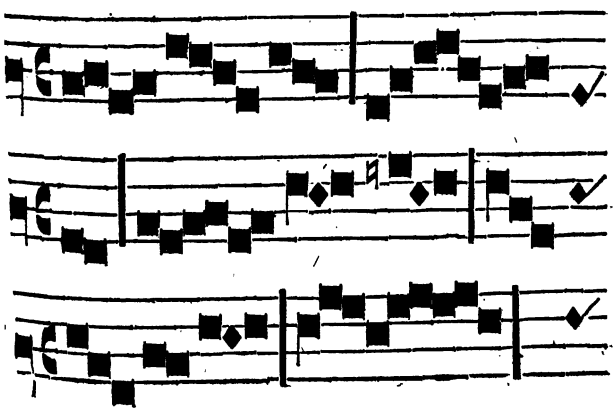


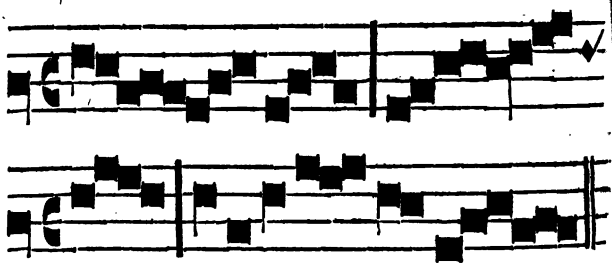
Solfeggio 9.° di 5.° modo trasportato perfetto.



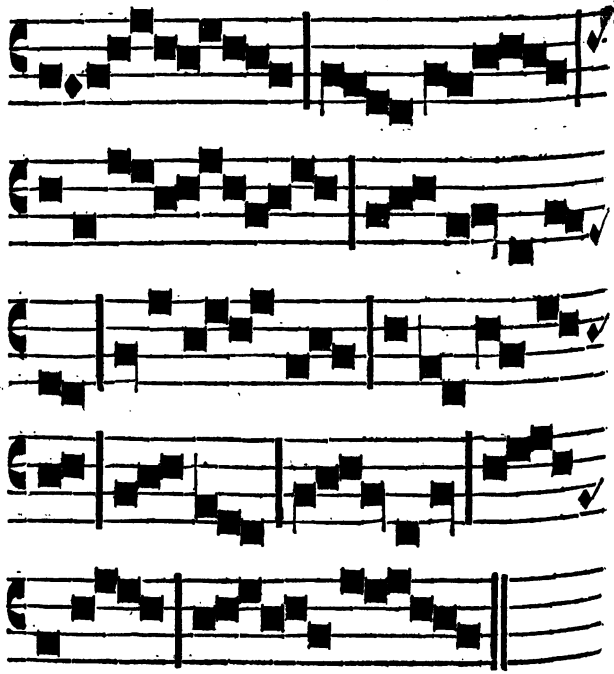


Solfeggio 10.° *di* 4.° *modo reg. imperf. di un semit. nella* 4.ª, *e piucchè perf. di un semit. nella* 5.ª





Solfeggio 11.° *di* 2.° *modo trasportato perfetto.*



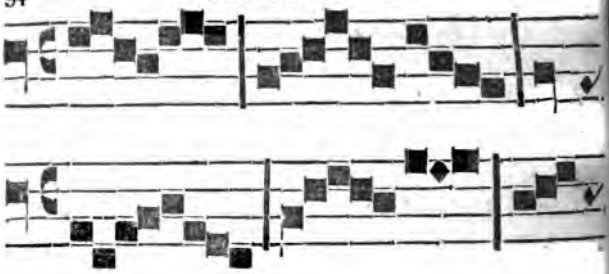
LEZIONE XIII.

Mutazione di 4.ª per bisquadro grave e natura grave.
V. pag. 36 (1).

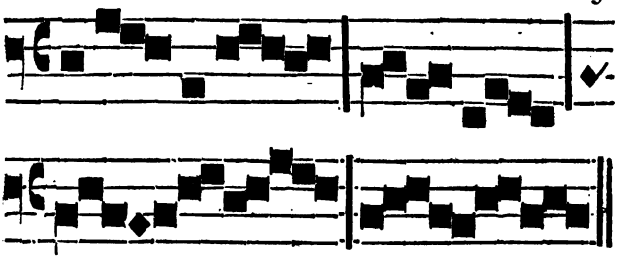
D. Vorrei alcuni solfeggi per la mutazione di 4.ª bisquadro grave e natura grave?
R. Vedeteli qui sotto.

Solfeggio 12.° *di* 2.° *modo regolare perfetto.*

(1) *Non sarebbe meglio cantare senza mutazione di solfeggio? Parlando in generale l' esperienza lo vieta; poichè la mutazione del solfeggio è quel metodo che più si confaccia al canto corale, che fù appunto per questo istituito, e che molto contribuisce a dare la giusta intonazione alle note.* Questa maniera di solfeggiare, *così Carlo Gervasoni* (Scuola della Musica *parte* 2. *pag.* 197, *allorchè tratta del solfeggio* all' Italiana) è tutt' ora in uso per apprendere il Canto Gregoriano, nel quale riesce di non volgare vantaggio, per essere una tal sorta di canto ordinato col sistema degli Esacordi. *Quindi è che nel contrappunto stesso coloro, che solfeggiano* all' Italiana *proseguono con armonia senza il soccorso di strumento alcuno; e quelli che solfeggiano* alla Francese, *se non sono piucchè pratici, soffrono non lieve difficoltà senza l' accompagnamento strumentale.* Non può veramente un Cantore, *continua Gervasoni (alla pag.* 198 *del luogo citato)* assicurarsi del luogo che occupano nell' ordine del Sistema i suoni resi per l' umana voce, senza l' ajuto d' al-

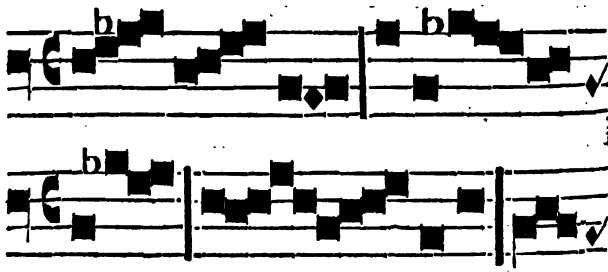


cuno musicale strumento. Per questo nell' apprendere il canto, si pratica generalmente accompagnarlo col suono di qualche strumento,..... onde indicare il suono principale nell' ordine del sistema, unitamente a' convenienti accompagnamenti del medesimo, per accostumare così l' orecchio nella semplice intuonazione non solo, ma nell' unione ancora dell' armonia. *Che se i contrappuntisti preferiscono il metodo francese all' italiano, egli è per non incontrare maggiori difficoltà; conciossiachè le mutazioni che si usano nel canto fermo sono un niente in confronto di quelle che si userebbero nel contrappunto. Le prime sono soltanto cinque, e si riducono a due, cioè di quarta e di quinta; le seconde sarebbero per lo meno 24, o 26, ed una succederebbe per lo più all' altra immediatamente. Coloro che solfeggiano all' italiana, allorchè hanno appresi i salti di quelle poche combinazioni di cui è suscettibile un solo esacordo non hanno bisogno d' imparar quelli delle altre proprietà, mentre sono la stessa cosa; ma coll'* Ettacordo *francese, ossia coll' aggiunta della settima sillaba* Si, *sebbene gl' intervalli sieno i medesimi, le combinazioni delle sillabe si aumenterebbero quasi del doppio; e ciò impedirebbe allo scolaro di ritrar quel profitto che si potrebbe sperare. Per conoscere quanto sia facile e chiaro il solfeggio all' italiana non v' è bisogno di confrontare tutta la teoria dell' uno e dell' altro metodo, ma basta considerare la sola specie dei modi. Sia p. e. quella del modo 1.°, il quale abbia la finale in desolre, od in gesolreut,*

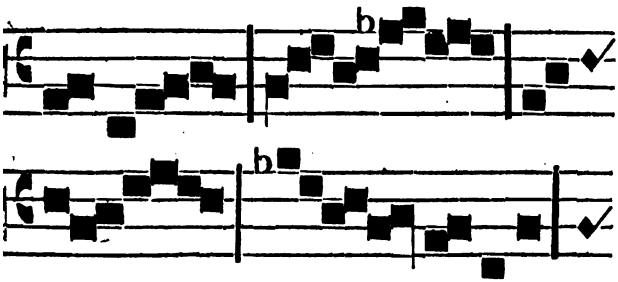


ovvero in alamire, la specie minore di esso vien sempre formata colle sillabe re la; *e la specie maggiore colle sillabe* fa sol la. *Nell' uso francese poi la specie minore sarebbe formata ora colle sillabe* re la, *ora* sol re, *ed ora* la mi; *e la specie maggiore ora direbbe* fa sol la, *ora* si do re, *ed ora* do re mi. *Questo solo dimostra abbastanza, che trattandosi del canto fermo, il metodo italiano merita la preferenza, attesa la sua precisione, facilità e chiarezza. Havvi poi un' altra osservazione di non lieve momento ed è, che in musica ciascuna posizione o corda non può avere più di tre voci di diverso grado di acutezza, ed anche meno negli strumenti a voce stabile, perchè in questi sono ripartite le differenze col così detto* temperamento, *in modo che la stessa corda o canna serve al diesis di una voce ed al bimmolle di quella che seguè; ma nel canto fermo vi sono delle posizioni che ponno avere sino ad otto voci di diverso grado di acutezza (V. Lez.* 17. *Sez.* 2.*), e queste come si potrebbero intonar giustamente col solfeggio alla francese senza l' accompagnamento? La difficoltà del canto Gregoriano non consiste già nel cambiamento del solfeggio; poichè qual' è quello scolaro, quantunque ottuso di mente, che non impari in breve tempo le mutazioni? Il difficile sta nel dare alle note quel grado di voce che ricerca quella posizione, avuto riguardo al tuono o modo che si ha per le mani; ed il solfeggio all' italiana è l' unico con cui si possa ottenere un così importante ed essenziale risultato: quello poi alla francese non produrrà mai sì pronti*

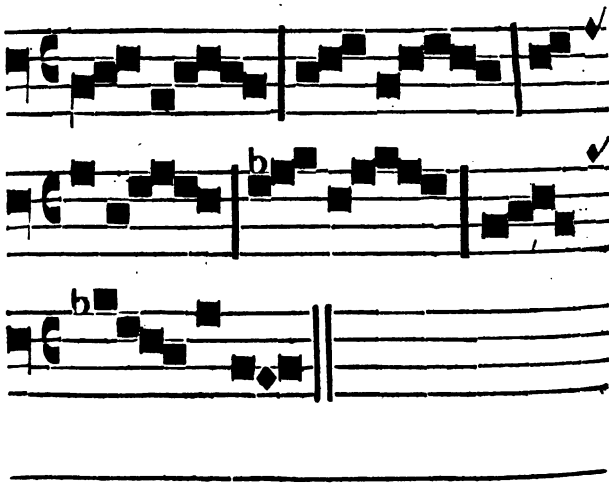
Solfeggio 13.° di 2.° modo reg. piucchè perfetto d' un semituono nella 5.ª



ed efficaci vantaggi; perchè non è ordinato, nè si accorda col sistema degli esacordi, ossia non è fatto pel canto Gregoriano. Egli è vero che ne' Cori di Francia cantano senza mutazioni, ma per sostenerli v' è uno o più che li accompagnano col Serpent *(Fagotto); e ad onta di tutto questo, se si debba prestar fede a ciò che mi ha riferito più di una persona la quale ha avuto campo di farne il confronto, vi si scorge una differenza notabile, poichè non si provano quegli effetti che il canto Ecclesiastico dee produrre, e che al medesimo si attribuiscono. Lo che prova non doverci noi discostare dalle regole di Guido, pel mezzo delle quali, come tanti sommi uomini attestano e specialmente* Fleury, *un fanciullo apprende in pochi mesi ciò, che un uomo imparava a stento in molti anni.* Un enfant, *egli dice,* apprend en peu de mois, ce qu' un homme apprenoit à peine en plusieurs années: Hist. Eccl. t. 12. liv. 59. p. 482. Paris 1751. *Il Cizzardi nel l. 2. cap. 1. pag. 36 così si esprime:* Guido..... ha reso assai più difficile e confuso l' ordine antico con tante mutazioni, che volendole imparare un povero principiante, v' abbisognano mesi, e mesi, avanti che le possa capir bene e regolatamente. *Non si ricerca profonda cognizione, ma basta una semplice tintura della mano di Guido per iscoprire*

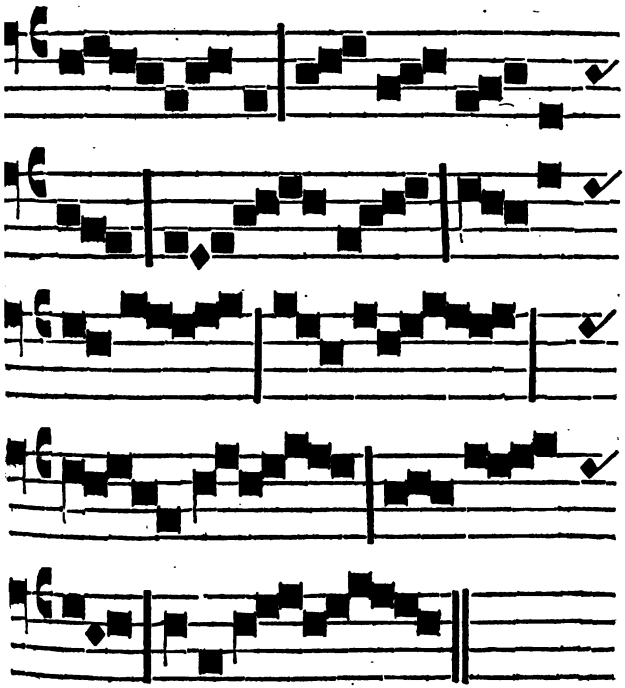


falsità della succennata proposizione; e perciò sarebbe inutile il dimostrarlo massime dopo quello che s' è detto, e dopo la citata autorità dei Gervasoni, e dei Fleury. *Due cose però non si possono passare sotto silenzio. La prima si è, che le proprietà della mano di Guido sono sette, benchè cinque soltanto si usino, nè v' è posizione che abbia più di tre sillabe; lo che non può arrecare nè difficoltà, nè confusione. E se l' arrecasse, che cosa sarebbe mai della* Mano universale *del Cizzardi (l. 2. cap. 3. pag. 41), la quale è composta di diciassette mutazioni, e dove nella maggior parte delle posizioni si contano sei sillabe, ossia un intiero esacordo? La seconda è quella che ci obbliga a meditare le parole che il predetto autore ha lasciate scritte nel l. 2. cap. 1. pag.* 38, *allorchè tratta del suo metodo di solfeggiare senza mutazione, ove dice:* Che se mai volessi per mio puro divertimento insegnare, o per meglio dire, mostrare qualche cosa intorno al Canto fermo, non vorrei partirmi da questa regola, benchè quella di Guido sia virtuosamente, e giustamente accomodata, per essere la più intelligibile, e la più facile; e questo non può negarsi, perchè ad altro non serve la Mano di Guido, che per solfeggiare; che per altro nelle Cantilene nulla si osserva, perchè basta avere la cognizione dove cascano li semituoni. *Se* non può negarsi *adunque che la mano di Guido sia la* più intelligibile e la più facile, *per* essere virtuosamente e giustamente accomodata, *sarà certo*

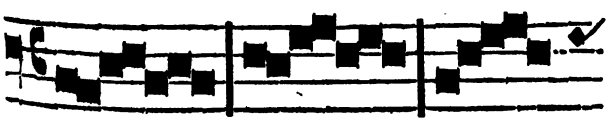


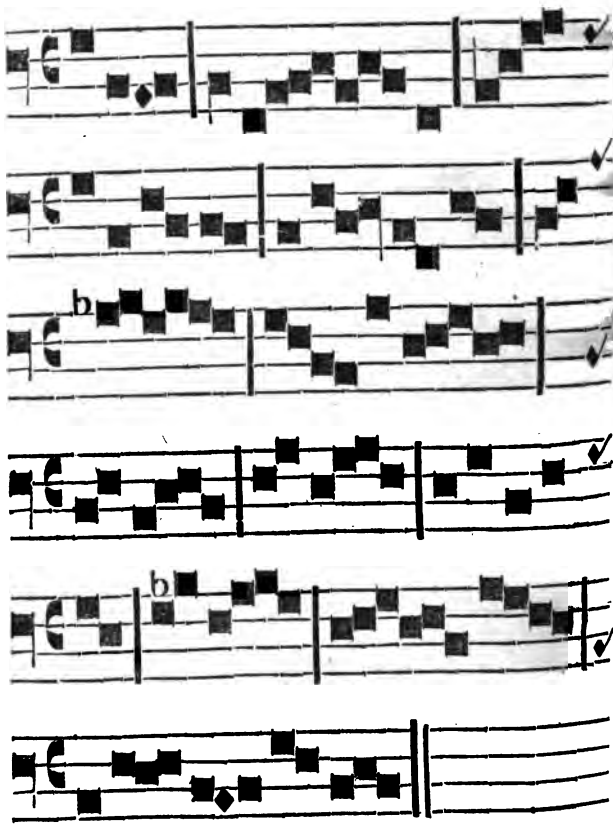
altresì che quelli i quali non seguono le regole della medesima, mostrano di voler seguire il più difficile ed il più scabroso, verificandosi il detto: Video meliora, proboque; deteriora sequor. *Chi ha mai detto al Cizzardi che* nelle Cantilene nulla si osserva? *Che cosa fanno i musici allorchè cantano se non solfeggiano? È forse sufficiente la cognizione del luogo ove cadono i semituoni? Che bel vantaggio: in un' ora di tempo si apprenderebbe il Canto fermo. Se le cantate altro non fossero che scale di grado in grado vorrei anche tener qualche conto della sua sentenza, ma dovendo eseguire dei salti di 3.ª p. e., di 4.ª, di 5.ª ecc. non basta saper il luogo del semituono, è necessario solfeggiar mentalmente, affinchè il salto venga eseguito con quel grado di voce ch' esso ricerca. Se così non fosse sarebbe inutile anche il solfeggio. Ecco in quali manifeste contraddizioni incorrono coloro, che osano censurare i precetti di Guido.*

Solfeggio 14.° *di* 2.° *modo reg. imp. di un tuono nella* 5.ª, *e piucchè perf. di un tuono nella* 4.ª

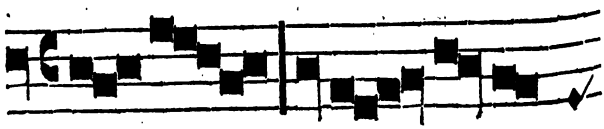


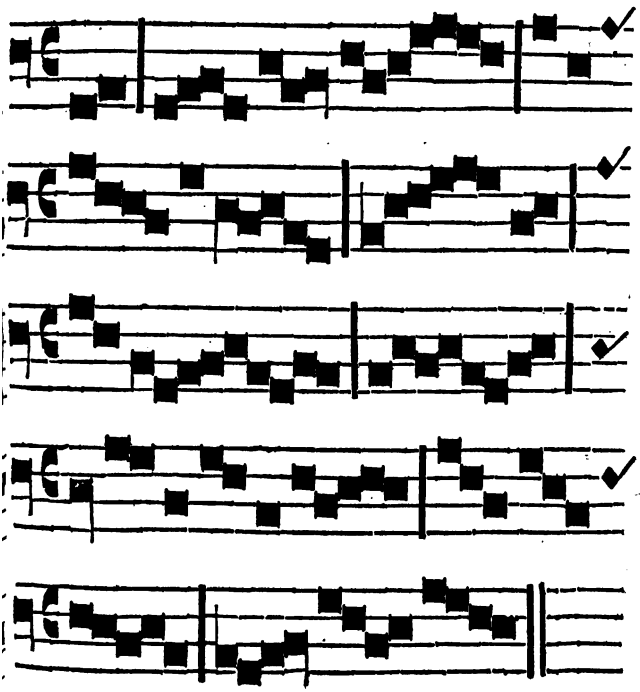
Solfeggio 15.° *di* 2.° *modo reg. piucchè perfetto d' un semituono nella* 5.ª





Solfeggio 16.° *di* 4.° *modo reg. imp. di un semit. nella* 5.ª



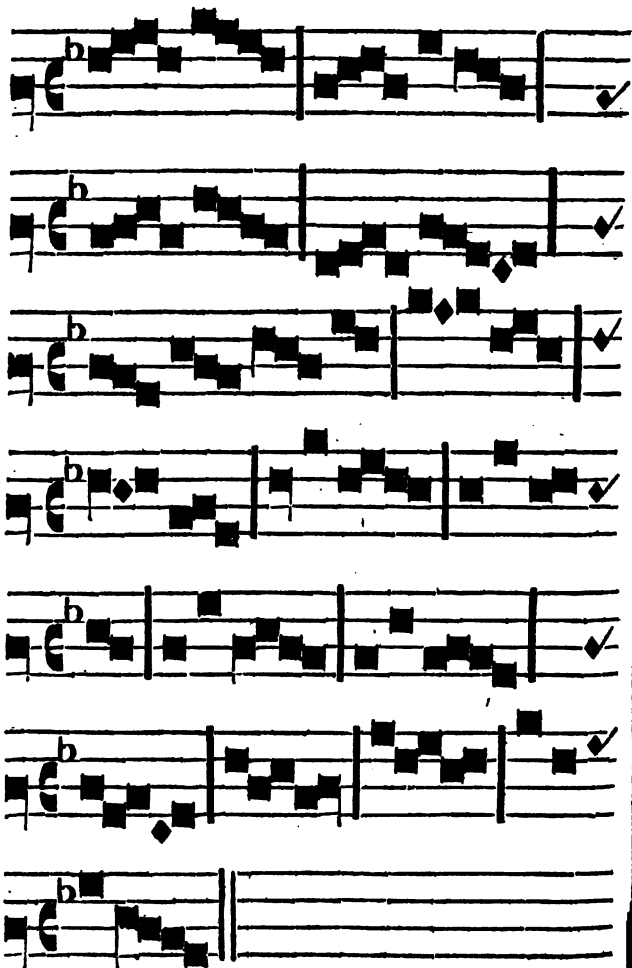


LEZIONE XIV.

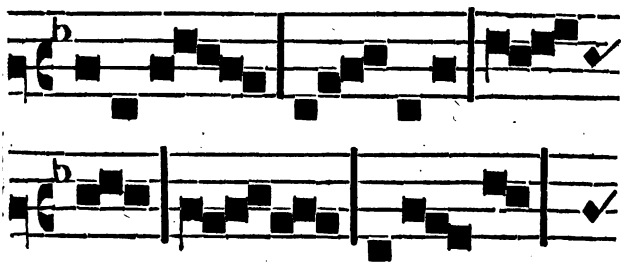
Mutazione di 4.ª per natura grave, e bimmolle grave.
V. pag. 36.

D. Datemi i solfeggi per la mutazione di 4.ª natura grave, e bimmolle grave.
R. Eccoli.

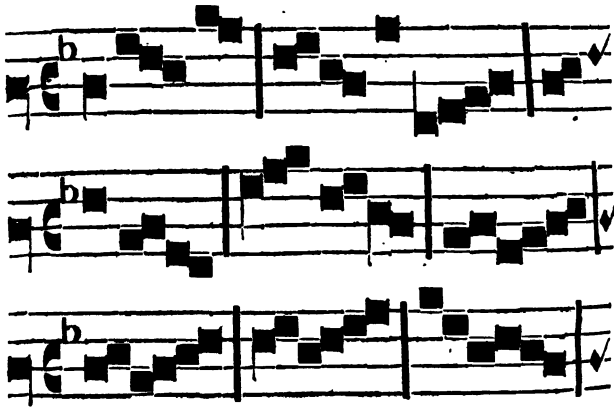
Solfeggio 17.° di 1.° modo regolare perfetto.



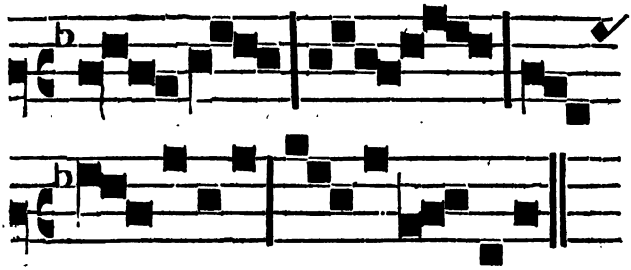
Solfeggio 18.° *di* 6.° *modo reg. piucchè perfetto di un tuono nella* 5.ª (1).



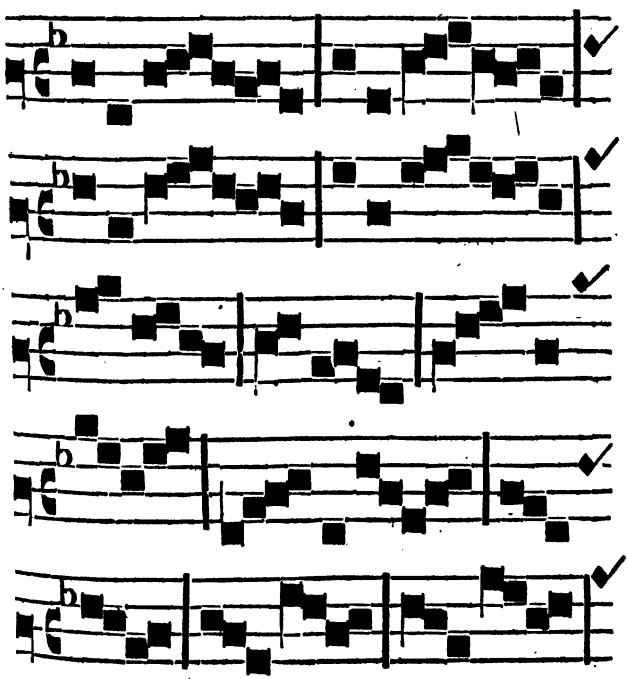
(1) *La divisione dei modi in* perfetti, *ed* imperfetti *viene abbracciata da tutti gli autori di canto fermo; ma alcuni non voglion sentir a parlare del modo* piucchè perfetto, *falsamente appoggiati al detto del filosofo:* ultra perfectum nihil datur. *Ora ditemi un poco, le cantate diconsi forse* imperfette *perchè mal regolate, o cattive? No, poichè avvene di quelle che sono capi d' opera in quanto alla composizione; e solo diconsi* imperfette *perchè non camminano da un estremo all' altro della loro ottava. E quelle che chiamansi* perfette *sono forse così appellate perchè ben disposte, ben modulate, ed ordinate secondo le regole della buona composizione? No, perchè avvene di quelle, specialmente manoscritte, che sono veramente insulse, o cattive; e solamente diconsi* perfette *perchè toccano gli estremi della loro ottava. La parola adunque* piucchè perfetto *non risguarda l' essenza, nè la bontà assoluta o relativa del modo, ma quelle sole note che ha di più della sua ottava, trattasi cioè di una perfezione che il compositore può aggiugnere o levare a suo piacimento, senza arrecar vantaggio, nè danno alcuno alla composizione. Che ci ha che fare pertanto il detto del filosofo:* ultra perfectum nihil datur: *col quale i nostri avversarii ci assordano? E per vero dire, se per* imperfetto di una, di due *ecc. s' in-*

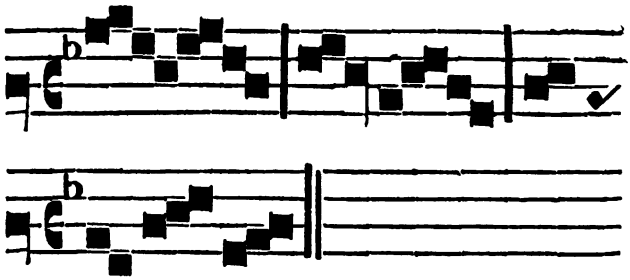


tende mancante di una nota, di due ecc. non è forse ragionevole di chiamare modo piucchè perfetto di una, di due *ecc. quello che oltrepassa di tanto la sua ottava? A coloro pertanto che disapprovando l' espressione di* modo piucchè perfetto *ci oppongono il detto filosofico:* ultra perfectum nihil datur, *noi potremo con ogni sicurezza rispondere che senza impugnare la verità della sentenza filosofica, il farne uso come intendono gli avversarii è veramente ciò che gli antichi dicevano:* canere extra chorum. *Non parlerò delle espressioni di* mistione, *e* commistione perfetta, imperfetta, meno imperfetta *ecc. colle quali essi appellano i modi allorchè oltrepassano la loro ottava, in vece di chiamarli* piucchè perfetti, *perchè di tale quistione abbastanza ne parlai negli* Elementi di canto fermo, *ove potrà ricorrere chi bramasse vederla: perciò in questo luogo altro non farò che riportare il parere di Don Carlo Antonio Porta Ferrari Bolognese emesso nel suo libro intitolato* Il Canto fermo Ecclesiastico *cap.* 9. *pag.* 59. Ma sia ciò che si voglia, *egli dice*, io di questa più non parlo. Chi vorrà apprenderla ha veduto le regole, che ne danno gli Autori per impossessarsi della di lei cognizione, intorno alla quale io non consiglierei mai alcuno a perdervi il tempo.

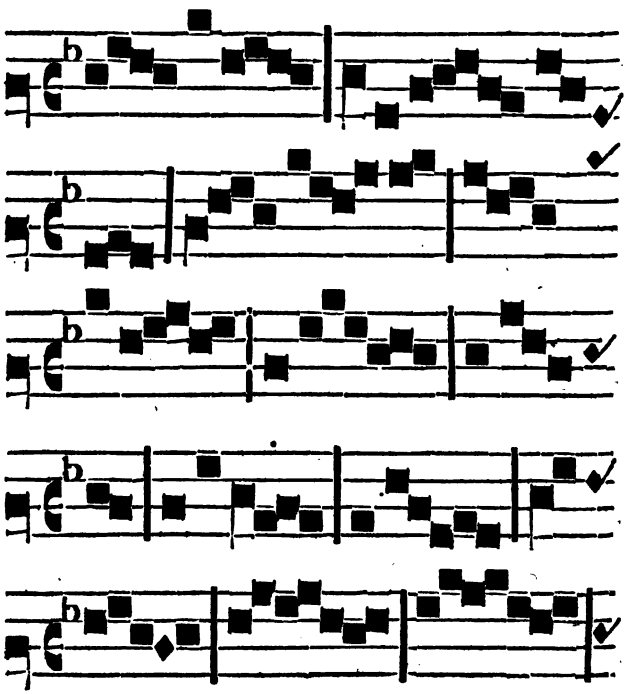


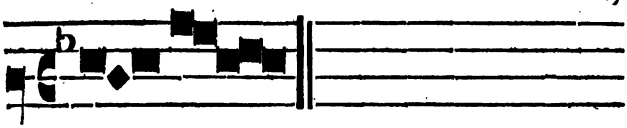
Solfeggio 19.° *di* 6.° *modo reg. piucchè perfetto di un tuono nella* 5.ª



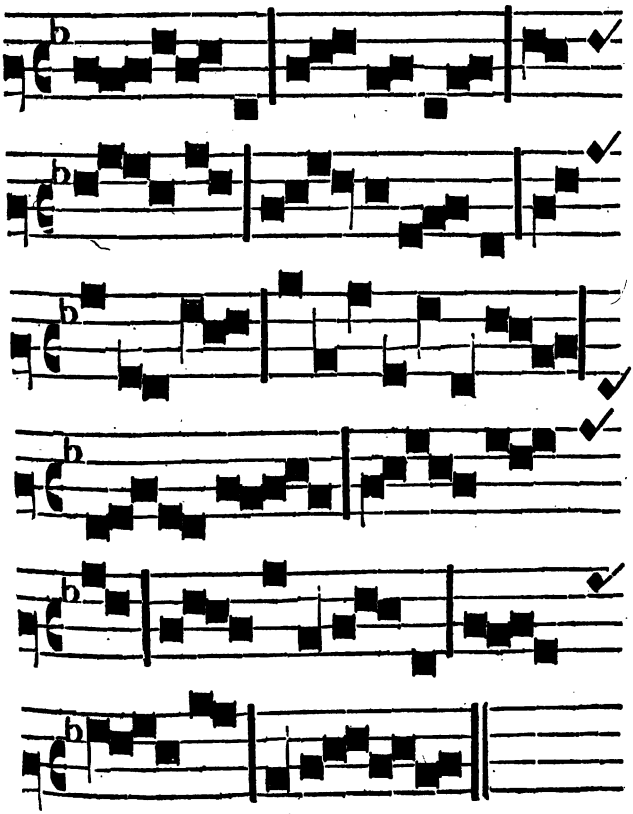


Solfeggio 20.° *di* 2.° *modo trasportato perfetto.*

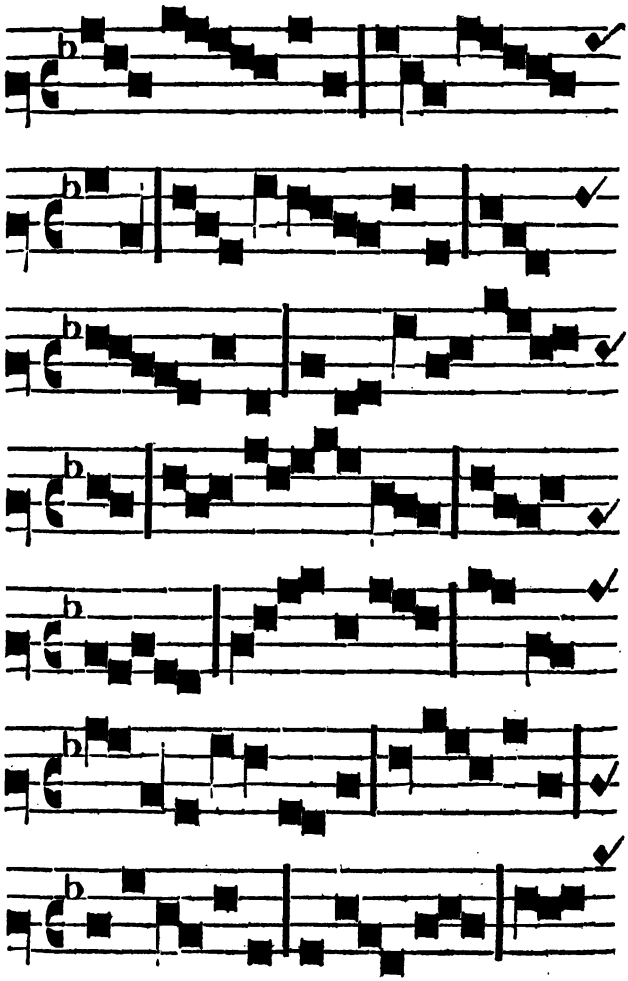


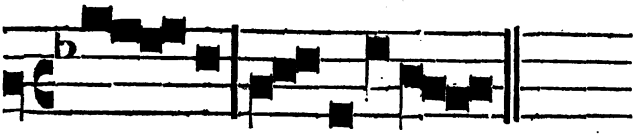


Solfeggio 21.° *di* 6.° *modo reg. piucchè perfetto di un tuono nella* 5.ª



Solfeggio 22.° di 6.° modo reg. piucchè perf. di un tuono nella 5.ª



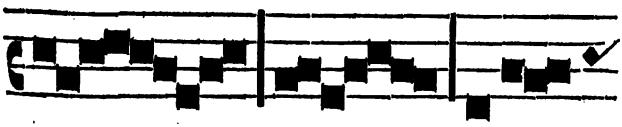


LEZIONE XV.

Mutazione di 4.ª per bisquadro acuto e natura acuta.
V. pag. 37.

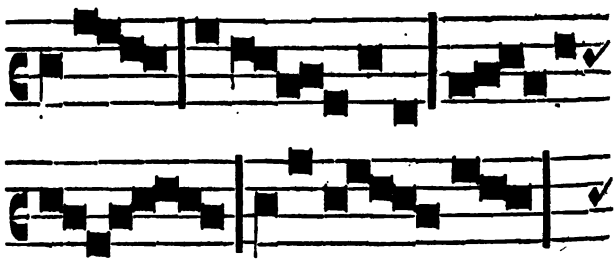
D. Datemi i solfeggi per bisquadro acuto e natura acuta.
R. Sono qui sotto esposti.

Solfeggio 23.° di 7.° modo regolare perfetto (1).



(1) D. *Che regole tengono gli autori di Canto fermo per conoscere di che tuono sieno le cantate non segnate dalla euouae, o dal salmo?*

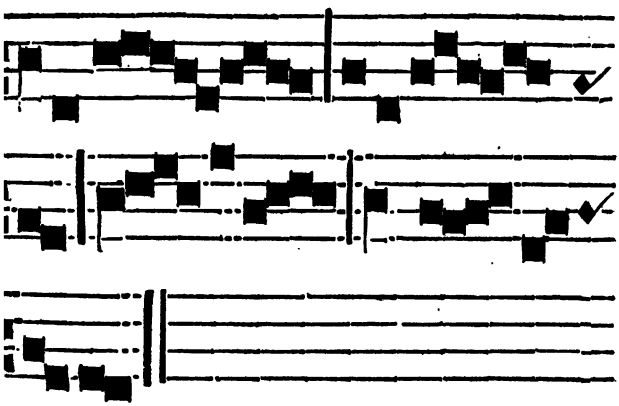
R. *Gli autori ne tengono molte, anzi troppe a mio parere; siccome quelli che ad un tal punto ascrivono un' importanza, ed una entità, di cui non so se maggiore si potesse attribuire ad una quistione di gran rilievo, e dalla quale dipender dovesse il bene, ovvero il danno di una intera società. Quindi è che distinguono le suddette cantate, altre per mezzo del* diapason, *altre per* corda giudiciale, *altre per le* specie maggiori e minori, *altre per le* specie d' ambi li combinati, *altre pel* ditono, *altre pel* diatesseron, *altre pei* diapenti dis-



giunti e congiunti, *altre per* ispazio, *altre per le* neume, *altre dal* principio de' loro versi, *altre dalle* specie rovesciate, *altre dal* senso delle parole *ecc. ecc.*

D. *Un numero così eccessivo di regole sembrami che appalesi evidentemente l' insufficienza delle medesime, e che mostri al tempo stesso che sono fuori di strada se hanno bisogno di ricorrere a tanti mezzi. Il mio giudizio è giusto?*

R. *Giustissimo, conciossiachè v' abbisognerebbe notabile spazio di tempo non dico per decidere di che tuono sia la cantata, ma solo anche per sapere con quale dei sopraddetti metodi debba esser giudicata, cioè se col* diapason, *se colla* corda giudiciale, *se colle* specie *ecc. ecc., ovvero se sono di quei tuoni che da taluno si lasciano in arbitrio del Cantante, come fa l' autore del* Segreto scoperto *l.* 3. *c.* 19. *pag.* 91, *il quale trovandosi su di ciò molto imbarazzato ricorre al pretesto della brevità, e si toglie d' impiccio con queste parole:* Ve ne sono alcuni, quali per non dilungarmi troppo, stimo bene lasciargli conoscere al vostro talento, e alla vostra pratica. *Tali mezzi però, bisogna pur confessarlo, sono utili a quei Maestri soltanto che di proposito vogliono operare contro la ragione, e che col loro gusto bizzarro e capriccioso non sanno che spargere in ogni cosa il difficile, forse per eternare la scuola del Canto; da cui poi deriva che gli scolari restano sempre perplessi, confusi ed ingannati; mentre oltre alla difficoltà che presentano le suddette regole,*

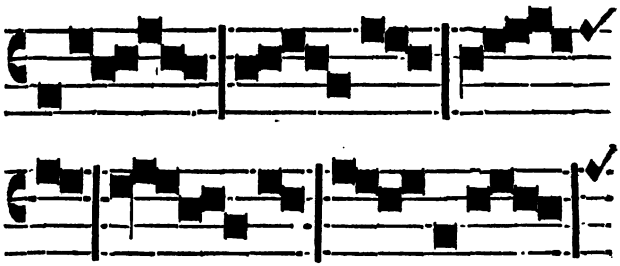


sono anche fallaci, come attestano quelli stessi che le professano: Dal che ne segue, *così F. Andrea da Modona nel suo* Canto Armonico *parte* 3. *c.* 18. *n.* 1., non esser così facile il venire ad un determinato giudizio. *Ed il Cizzardi nel* Segreto scoperto *l.* 3. *c.* 22. *pag.* 94: È vero però, *egli scrive,* che qualche volta sono fallaci. *Dunque, se fra tanti mezzi che ci presentano non se ne trova uno che sia facile e sicuro, è indizio certo che sono fuori di strada, perchè non hanno conosciuta la vera natura dei tuoni: quindi non deve recar maraviglia se negli insegnamenti loro invece di camminar con piede sicuro, si veggono andar barcollando all' azzardo.*

D. *Tra le regole precedentemente assegnate quali sono le più lontane dal vero?*

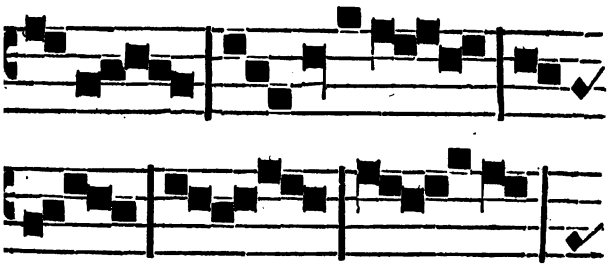
R. *La prima è quella di distinguere i tuoni dal* senso delle parole; *imperocchè se voi osservate i libri corali troverete che non sempre le stesse parole sono scritte nello stesso tuono, ma variano o secondo i tempi, o secondo le diverse edizioni. Dunque come potranno i principianti distinguere i tuoni dal* senso delle parole *se i compositori stessi dei libri corali non vanno su di ciò tutti d' accordo? Ecco ciò che si diman-*

Solfeggio 24.° di 7.° modo imp. di un tuono nella 4.ª



---

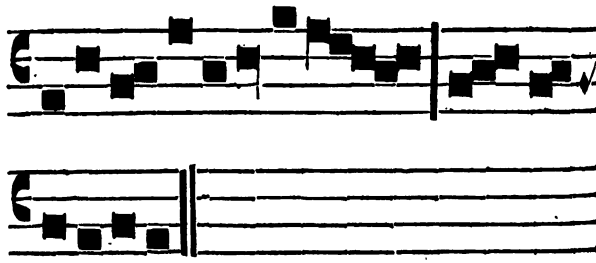
da voler pretendere l' impossibile. La seconda è quella del ditono, *poichè supposta una cantata che ascenda un' 8.ª e più sopra alla finale, ma che abbia le note disposte in modo da esser giudicata per tuono placale (e molti sarebbero i casi secondo i predetti storti principii), non si potrebbe più dare, come niuno sin qui non ha data, una regola fissa di far suonar l' Organo, nè d' intuonare senz' Organo; ma diverrebbero tante, quante sono le cantate corali, e secondo le diverse edizioni. La terza è quella di conoscere i tuoni, e specialmente i Responsorii, dal* principio de' loro versi, *cioè, allorchè nel presentarvi una copia di tutti i versetti che si trovano negli Antifonarii vi dicono:* quando principierà in tal guisa sarà del tal tuono: *essendo cosa difficilissima il poter tutto ritenere a memoria, perchè un sol tuono può avere molti e svariati principii. Siccome poi il compositore di simili cantate, le quali non hanno una intonazione stabile, e determinata, come sono i Salmi degl' Introiti, può assai bene discostarsi dagli esempi scritti negli Antifonarii senza punto trasgredire le regole, in tal caso a quale norma s' appiglieranno gli studenti del canto? A niuna certamente e si troverebbono confusi in esse, non sapendo più leggere, come si suol dire, nel proprio missale. La quarta è la regola di conoscere i tuoni dalle* specie rovesciate; *p. e.* re la *in ascendere del*



.° *modo*, la re *al rovescio ossia in discendere pel* 2.° *ecc. ecc. Questa è la più strana di tutte; poichè quando i tuoni erano soltanto quattro e tutti autentici, tali specie o ascendessero, o discendessero non potevano appartenere al placale, perchè non esisteva; nè si legge che Guido nel formare i placali abbia tolte tali specie al padrone per darle al servo: prova egli anzi il contrario nel dire che:* gli autentici dovessero avere un dominio totale sopra ai placali.

D. *Le specie al rovescio da che cosa hanno tratta la loro origine?*

R. *Da una storta interpretazione data alle parole* acuità e depressione. *Mentre per* acuità *Guido intende la* 4.ª *sovra alla* 5.ª, *e per* depressione *ha voluto significare la* 4.ª *sotto alla finale; cioè non ha vietato al placale l' ascendere, ma soltanto l' ascender troppo, e tale è pure la pratica dei libri corali. Alcuni autori poi hanno interpretato ascender gli uni, gli altri discendere; in forza di che vi presentano gli esempi del modo autentico dal basso all' alto, ossia in ascendere, e quelli poi del placale dall' alto al basso, ossia in discendere; quasi che l' autentico debba sempre ascendere non mai discendere, il placale poi discender sempre non mai ascendere: lo che è contrario alla pratica corale, e distrugge tutte le sane regole della buona composizione. Infatti, se i tuoni toccar denno la* 4.ª *e la* 5.ª *e terminare nella corda loro assegnata, necessita che l' autentico ed il placale ascendano e*

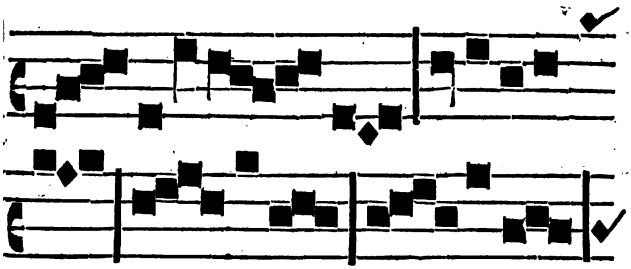


discendano senza distinzione veruna: siccome poi teoria e pratica sono due sorelle, che si porgono amichevolmente la mano, così quella che in pratica non può avverarsi sarà sempre mai teoria strana e balorda.

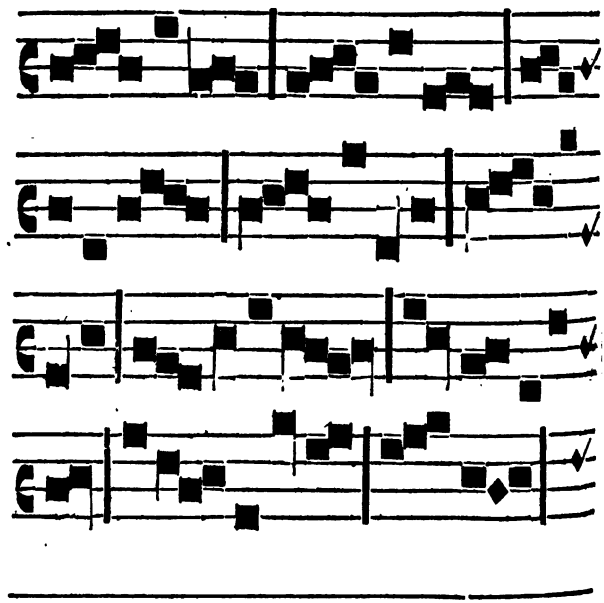
D. *Qual' è dunque il metodo migliore di conoscere i tuoni?*

R. *È quello di conoscerli dalla estensione, secondochè insegnai nella Lez. 9., essendo esso il più facile e semplice, il più sicuro ad ottenere l' unico fine a cui tende tal cognizione, ed il più conforme alla natura ed instituzione dei modi.* Il più facile e semplice; *giacchè non si ricerca profondo studio, nè seria meditazione, ma basta conoscere le 4.ª e le 5.ª, e saper contare per addivenire in brevissimo tempo pratici ed istrutti su questo rapporto.* Il più sicuro ad ottenere l'unico fine a cui tende tal cognizione. *Per vero dire a che cosa serve il conoscere di che tuono sieno le cantate? Forse per dar loro la modulazione propria di quel tuono, o per cantarle in diversa maniera da quella in cui sono scritte? No certamente; poichè queste sono cose spettanti al compositore non al cantore, nè la cantata cambierà natura quantunque altri la giudichi tuono autentico, altri placale. A che vale adunque? Giova solo per prender giusta l' intonazione delle cantate, acciò non sieno cioè troppo alte, nè troppo basse: quale sarà pertanto il metodo sicuro e certo per conoscerle, se non quello della loro estensione? Esaminate attentamente tutte le composizioni corali, e vedrete che la modulazione*

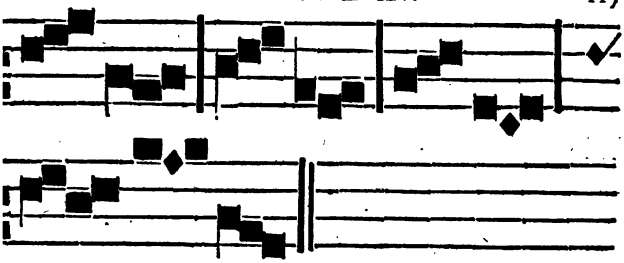
Solfeggio 25.° di 1.° modo trasportato perfetto.



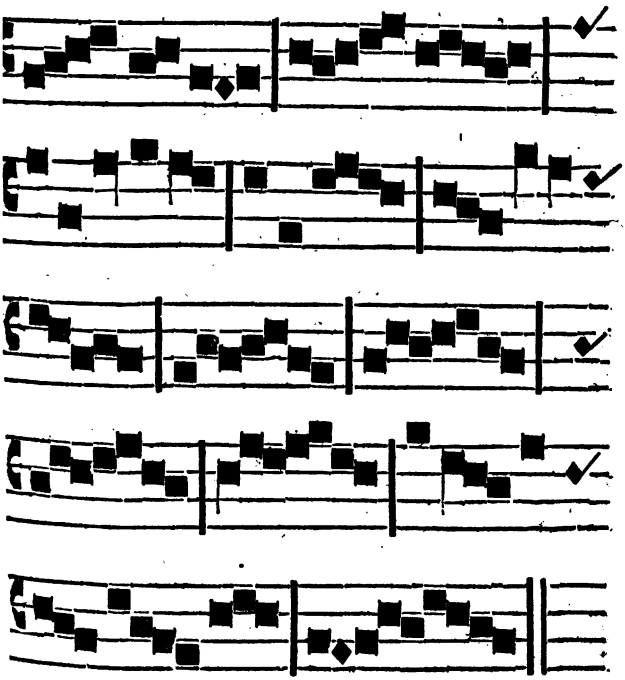
stessa sarà di quel tuono alla 4.ª del quale la cantata più si avvicina: tranne pochi casi che sogliono accadere allorchè manca egualmente alla 4.ª d' entrambi, perchè omnis regula exceptionem patitur: *anche in questi però il cantore non andrà punto errato se atterrassi alla estensione e preferirà l' autentico; essendochè, come dissi, il fine unico a cui tende il conoscere i tuoni si è quello di prender giusta l' intonazione; ed a norma della perfezione o imperfezione della cantata si regola l' intonazione, e sempre si procede con passo franco e sicuro. Dissi ancora* il più conforme alla natura ed instituzione dei modi. *A ben comprendere questa proposizione fa di mestieri risalire all' origine dei tuoni: ditemi un poco allorchè Guido ordinò i tuoni placali assegnò forse loro delle note caratteristiche differenti da quelle degli autentici? No; mentre quelle che costituiscono gli autentici costituiscono anche i placali. Avrà dunque inventato il* ditono, *il* diapason, *la* corda giudiciale, *le* specie rovesciate, *le* neume *ecc. ecc.? Niente di tutto questo, perchè esistevano anche prima. Che fece adunque allorchè all' autentico vi congiunse il modo placale? Il sentimento di tutti gli autori si è che i quattro tuoni d' allora per l' estensione che avevano di undici o dodici note riuscivano molto scomodi al cantore pel troppo ascendere e pel troppo discendere, e per conseguenza poco*



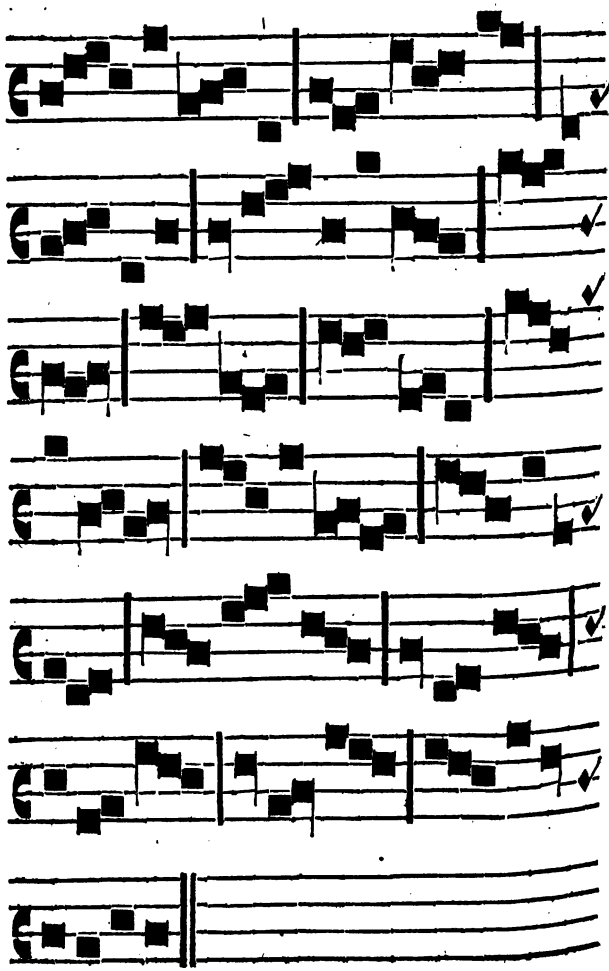
grati all' orecchio degli ascoltanti, e che in vece di eccitare gli animi alla divozione il più delle volte muovevano al riso; onde evitare pertanto un simile inconveniente assegnò agli autentici l' acuità, *cioè la 4.ª sovr' alla 5.ª; ed ai placali la* depressione, *cioè la 4.ª sotto alla finale. Laonde, se Guido nella formazione o instituzione dei tuoni altro non fece che determinare l' estensione degli uni e degli altri, ragion vuole che debbano esser giudicati dalla maggiore o minore approssimazione alla loro 4.ª rispettiva; e perciò il metodo di conoscerli dalla loro estensione è il più facile e semplice, il più sicuro ad ottenere l' unico fine a cui tende tal cognizione non solo, ma è anche il più conforme alla loro natura ed instituzione.*



olfeggio 26.° *di 2.° modo trasp. imp. di un tuono e di un semit. nella 4.ª, e piucchè perf. di un semit. nella 5.ª*



Solfeggio 27.° di 6.° modo trasp. piucchè perf. di un tuono nella 5.ª

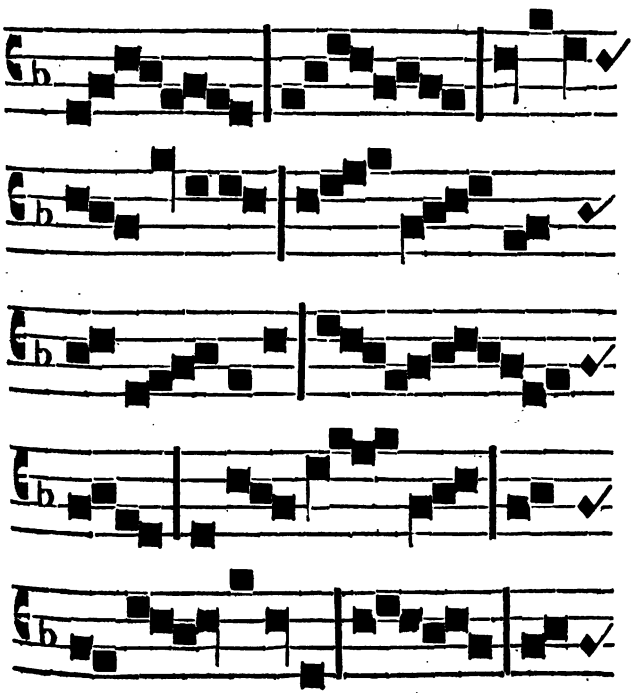


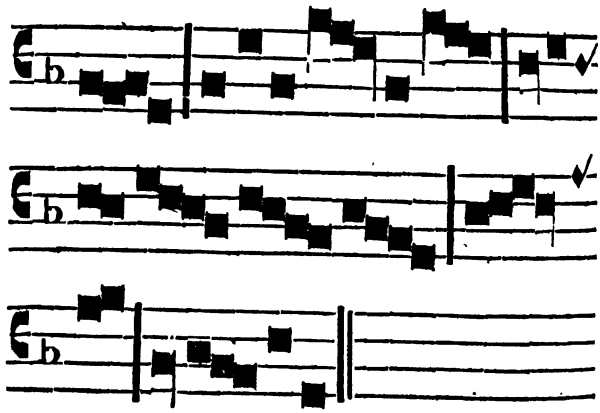
LEZIONE XVI.

Mutazione di 5.ª per bimmolle grave e natura acuta.
V. pag. 37.

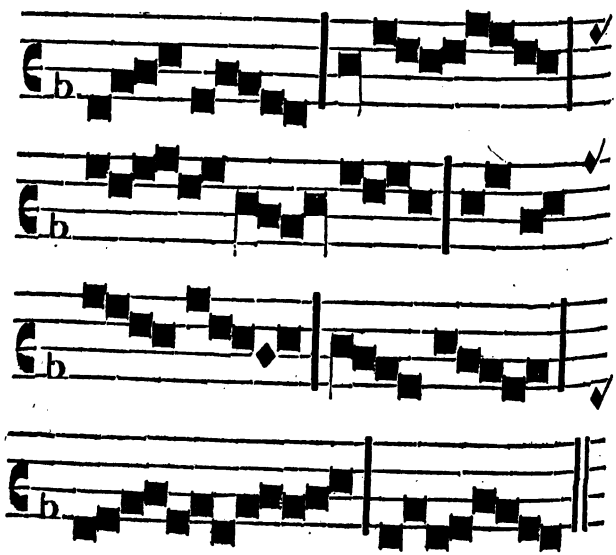
D. Vorrei alcuni solfeggi per la succennata mutazione.
R. Osservateli qui sotto esposti.

Solfeggio 28.° di 5.° modo regolare perfetto.

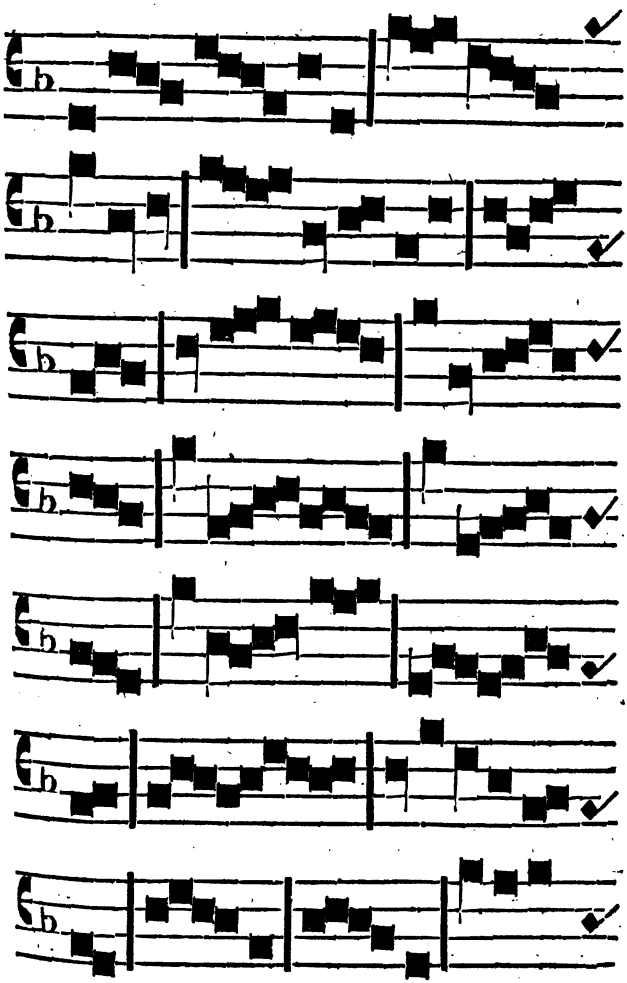


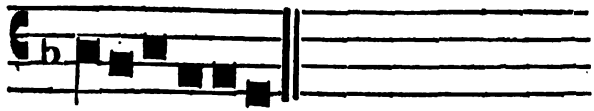


Solfeggio 29.° di 1.° modo trasportato perfetto.

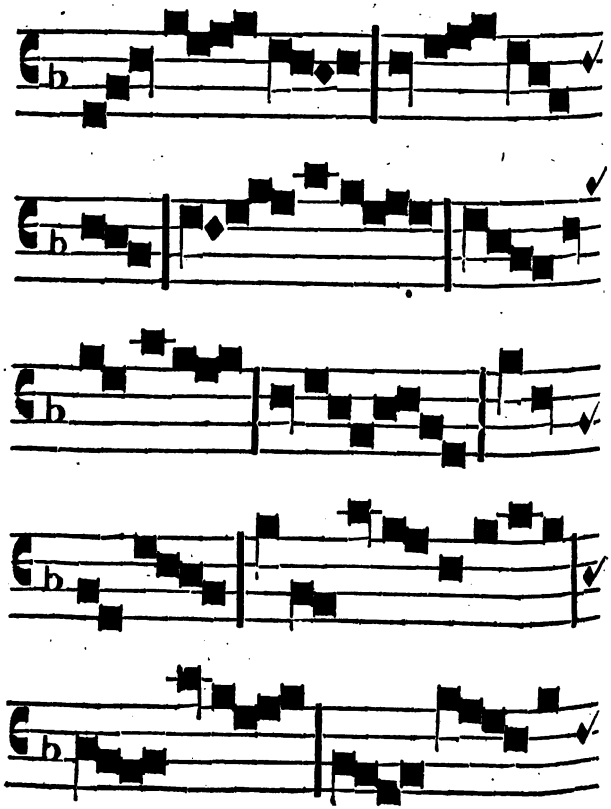


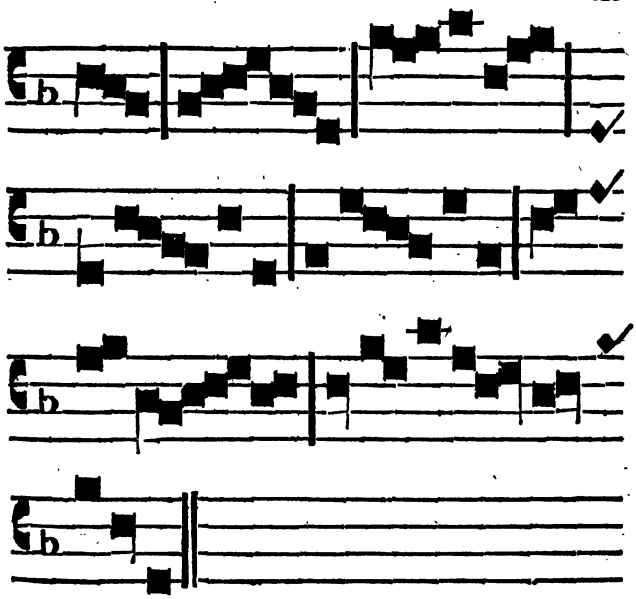
Solfeggio 30.° di 5.° modo reg. perfetto.



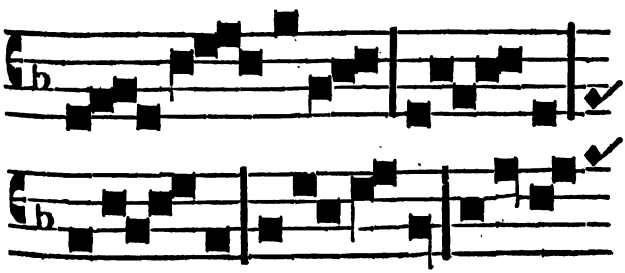


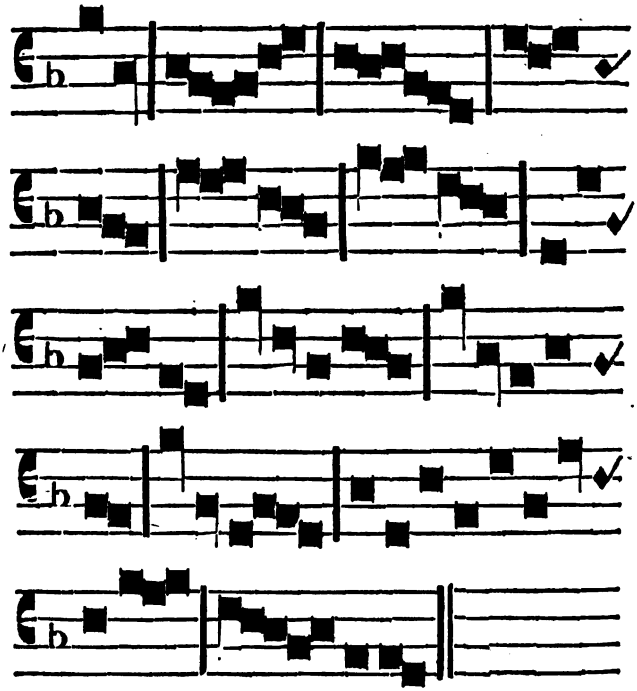
Solfeggio 31.° *di* 5.° *modo reg. piucchè perfetto di un tuono nella* 4.ª





Solfeggio 32.° di 5.° modo regolare perfetto.





D. Per qual motivo i solfeggi delle mutazioni gli avete esposti e divisi in tuoni o modi?

R. Per due motivi. Primo, affinchè gli scolari imparino per tempo a conoscere i modi, le 4.ª e 5.ª dei medesimi, e così, senz' avvedersene, giungano al canto della parola pratici ed istrutti su questo rapporto. Secondo, perchè avvezzino l' orecchio alla modulazione propria di cadaun modo, essendo questa più o meno sensibile, differente però in tutti: la qual cosa non puossi ottenere col fare un solo solfeggio per ciascuna mutazione.

D. Le cantate su qual posizione possono avere il loro principio?

R. In alcuni modi non devono mai principiare fuori della tonica, 3.ª, 5.ª ed 8.ª; in altri poi possono avere il loro principio anche sulla 2.ª e sulla 4.ª sopra o sotto alla loro tonica: ma per formarsene una cognizione esatta non v'è altro mezzo sicuro, tranne quello di studiare con attenzione i libri corali (1).

N. B. Prima di ammettere gli scolari al canto della parola sarà cosa utilissima il far loro riandare tutti i solfeggi profferendo non già la sillaba, ma la vocale, esempigrazia nella sillaba *do* e *sol*, la sola vocale O; nel *re*, la sola vocale E; nel *mi*, la sola vocale I; nel *la* e *fa*, la sola vocale A. Ammaestrati che sieno in questo metodo di solfeggiare si faranno loro ripetere più volte i solfeggi cantandoli ora colla vocale A, ora colla vocale E, I, O, ed U. Tale maniera di vocalizzare è alquanto nojosa, ma se ne ottiene un vantaggio assai rilevante, ed è d'imparare a cantar la parola solfeggiando al tempo stesso mentalmente, poichè *chi non solfeggia non canta:* così insegna l'esperienza.

---

(1) D. *Il compositore può scrivere le cantate in quel tuono, o modo che vuole?*

R. *Considerato il fine per cui furono trovati i differenti tuoni, o modi che è di eccitare negli animi col canto i varii sentimenti che in se contengono le cantate Ecclesiastiche, non si può dire per verità essere in arbitrio del compositore lo scrivere sopra un dato soggetto piuttosto in un tuono, o modo che in un altro. In fatti quello che nella composizione del canto corale più importa ad osservarsi è di esprimere il senso delle parole, senza di che la cantata non potrà essere in alcuna maniera capace di produrre quegli effetti che dalla medesima si richieggono. Quindi è necessario che il compositore possegga perfettamente la lingua latina, onde possa applicare quelle modulazioni che più al sentimento delle parole*

LEZIONE XVII.

Metodo per intuonare senz' Organo.

SEZIONE PRIMA.

D. Che regola si tiene per prender giusta l' intonazione delle cantate, allorchè non si ha il soccorso o l' ajuto dell' Organo?

R. Conviene fissare o stabilire una voce, e da questa si ricavano tutte le intonazioni dei modi.

---

si confacciano; p. e. al 1.° modo convengono parole soavi ed allegre; al 2.° lamentevoli e flebili; al 3.° sdegnose, colleriche e minacciose; al 4.° deprecative, piacevoli ed amorose; al 5.° dilettevoli, maestose e modeste; al 6.° di pietà e divozione; al 7.° minaccevoli e meste; all' 8.° di felicità, dolcezza e soavità; come spiegano i versi infrascritti.

Lætitiam Primus spirat; lacrymasque Secundus;
Tertius asper adest, mollescit Quartus amore;
Delectat Quintus; pietati Sextus inhaeret;
Septimus inde minis, et questibus horridus exit;
Octavus placido modulatur gaudia cantu.

Ovvero nella maniera seguente.

Primum tonum hilarem suaviter tange;
Secundum flebilem, ac ærumnosum;
Tertium acerrimum, et severum;
Quartum amorosum, et blandum;
Quintum jucundum, et delectabilem;
Sextum pium, et devotum;
Septimum quærimoniosum;
Octavum magnanimum, et felicem.

D. Qual' è, e come si chiama la voce che si prende?

R. È il *fa* di natura grave, ed appellasi voce *comune* o *corista*.

D. Come si fa per intonare i modi 1.°, 3.°, 4.°, 6.°, ed 8.°?

R. Fatta la voce comune *fa* si va al principio della cantata, qualora non cominci su l' istessa voce comune, facendo quell' intervallo che vi sarà dalla posizione a cui corrisponde la voce comune, alla posizione in cui è posta la prima nota della cantata.

D. La voce comune nei modi 1.°, 3.°, e 4.° a che posizione corrisponde?

R. Al primo *fa* sovr' alla tonica, cioè nel 1.° modo sta sulla 3.ª, e nel 3.°, e 4.° sta sulla 2.ª posizione sovr' alla tonica.

D. Nei modi 1.°, 3.°, e 4.° trasportati in che posizione si trova la voce comune?

R. Sempre sul primo *fa* sovr' alla tonica; poichè se questi modi sono trasportati una 4.ª, ovvero una 5.ª, anche la voce comune viene trasportata con intervallo eguale.

D. La voce comune nel 6.° modo a che posizione corrisponde?

R. Sia regolare, o trasportato il detto modo, la voce comune è sempre il *fa* della tonica.

D. La voce comune nell' 8.° modo a che posizione corrisponde?

R. L' 8.°, non essendo soggetto a trasporto, ha la voce comune un tuono sotto la tonica.

D. Come si fa per intonare il 2.° modo?

R. Fatta la voce comune *fa* si ascende un tuono, dicendo *fa sol*; questa nota *sol* è la voce che corrisponde alla tonica del 2.° modo reg. o trasportato: di poi, se ivi non comincia, si va al principio della cantata facendo quell' intervallo che sarà necessario; e così praticherassi nei tuoni o modi susseguenti. Ho detto *questa nota sol*, dovendosi avvertire che sulla finale del 2.° modo alle volte dirassi *sol*, alle volte *re*, o *la* secondochè richiederà il solfeggio della proprietà per la quale si canta, e perciò il *sol* si muterà

in *re*, o *la* secondo le circostanze, ritenendo il medesimo suono.

D. Come si fa per intuonare il 5.° modo?

R. Fatta la voce corista *fa* si discende una 4.ª sotto dicendo *fa do*; questo *do*, il quale talvolta si muterà in *fa* per la ragione innanzi detta ritenendo sempre il valor della stessa nota, è la voce che corrisponde alla tonica del 5.° modo reg. o trasportato.

D. Come si fa per intuonare il 7.° modo?

R. Fatta la voce corista *fa* si discende una 3.ª sotto dicendo *fa re*, ed in questo *re* dicesi *do*, ovvero *sol* secondo la proprietà per la quale si canta, e sarà la voce fondamentale del 7.° modo, quella cioè di gesolreut.

D. La voce comune è poi sempre sicura?

R. Ella è sicurissima qualora sia presa giusta.

D. Come si fa per vedere s' ella è giusta, o no?

R. Fatta la voce comune, e fatti quei trasporti secondo il metodo predetto si va alla tonica del modo, e da questa, se il modo è autentico, si prova se con voce corale si può giugnere all' 8.ª sopra; in tal guisa conoscerete se la voce comune da voi presa era giusta, o no. Se poi il modo è placale dovete provare se con voce corale potete ascendere una 5.ª sovr' alla tonica, e discendere una 4.ª sotto; e così, a forza di continuo esercizio, arriverete a formarvi una voce comune o corista giusta e sicura per tutti i modi; e ricordatevi che questa è la maggior difficoltà che s' incontri nel canto fermo, ed è ciò che distingue i veri cantori.

D. In coro debbonsi praticare tutte le regole predette avanti d' intuonare?

R. Esse servono soltanto pei principianti, e debbonsi praticare o nella scuola, o nella propria casa per formare una giusta intonazione di tutti i modi, non già nell' atto pratico in coro; ove all' improvviso convien passare da un modo all' altro, e molte volte non si ha neanche tempo di respirare: male sarebbe il conformarsi a quei cantori da poco, i quali tacciono alla metà di un' antifona, e si met-

tono a fare la voce comune ecc. se ad essi spetta l'intonazione dell' antifona susseguente; poichè, oltre al disturbo che arrecano a quelli del coro, sarà difficile che la possano prender giusta in mezzo a tanta confusione di voci.

D. Le cantate di poca estensione ponno prendersi un tuono, od un semit. più alte di quello che esiga il modo stesso?

R. Questo si può usare; eccettuate però I. le cantate divote, tenere ed affettuose, le quali se non saranno intuonate in centro non esprimeranno mai bene il senso delle parole, e non produrranno il loro effetto. II. le antifone, che hanno molta o poca estensione s' intonano secondochè porta quel dato modo; perchè deesi avere più riguardo al salmo, che all' antifona: diversamente farebbe mestieri di alzare, o di abbassare l' intonazione del salmo, lo che produrrebbe cattivo effetto; ed è cosa da non praticarsi se non che nel caso di evitare uno sconcerto maggiore.

D. Quand' è che per riguardo al salmo si debba prendere l' antifona un poco più alta di quello che porterebbe il modo?

R. Nei salmi lunghi, come nell' *In exitu*, nel *Domine probasti me* e simili; imperocchè e per la loro lunghezza, e molto più quando si trattasse del 7.° modo e l' euouae terminasse in alamire, ovvero essendo il 1.° modo l' euouae terminasse sulla tonica, non sarebbe ancor finito il salmo, che la voce del coro non altro darebbe che un suono cupo e troppo basso. Così devesi pur praticare nelle antifone di 2.° e 5.° modo; poichè queste sebbene si prendano spiritose e vivaci, il salmo riesce moderato e basso. Vi sono inoltre delle Collegiate che calano notabilmente, altre che si sostengono: taluna canta sempre alto e penetrante, tal' altra moderato e basso: quindi chi intuona non deve pensare a sè solo, e non dee procurare soltanto il suo comodo, ma regolarsi secondo l' uso e le circostanze.

SEZIONE SECONDA.

D. I trasporti di voce sono essi necessarii nel canto fermo?

R. Sono di estrema necessità, stantechè non si possono cantare tutte di seguito le sedici posizioni che si praticano, non estendendosi la forza del nostro petto che a sole nove, dieci, o al più undici voci corali e di petto. Dico *corali e di petto*, perchè delle voci che chiamansi di *testa* se ne fanno ancor più, ma questo nel canto fermo dicesi piuttosto *strillare* che cantare; e le voci tanto basse sono insensibili.

D. Quali sono quelle posizioni che si ponno eseguire con voce corale e senza trasporto?

R. Stando alla voce dell' organo, sono le posiz. dal cefaut sino all' elami 2.°: laonde quelle cantate che ascendono sopra dell' elami 2.° bisogna trasportarle più basse, e quelle che scendono sotto del cefaut bisogna trasportarle più alte.

D. Queste otto, nove voci ecc. che noi possiamo eseguire, saranno dunque sempre uguali in tutti i tuoni o modi?

R. Sieno i modi regolari, sieno trasportati, sieno scritti per le propr. d' ordine grave, sieno per quelle d' ordine acuto ecc. sono sempre le stesse voci; perciò il tuono di voce che dassi sulla tonica p. e. del 1.° modo autentico reg. o trasportato è presso a poco uguale a quello che dassi sulla tonica di tutti gli altri modi autentici reg. o trasportati, essendo, per così dire, la voce più bassa delle otto, nove ecc. che noi possiamo eseguire; e per lo stesso motivo è pure uguale alla voce che dassi sulla 4.ª di tutti i modi placali; come facilmente si potrà arguire dal metodo di far suonar l' organo per ciascun modo. V. Lez. 18.

D. Che cosa s' inferisce dalla precedente dottrina?

R. S' inferisce che le posizioni non hanno sempre una voce stabile e fissa da servire a tutti i modi, ma varia secondo la varietà dei medesimi; per cui vi sono delle posizioni, p. e. l' *alamire*, che ponno avere otto voci una più acuta dell' altra; ma perchè possiate in parte comprendere

il senso di ciò che vi dico, è necessario ch' io vi premetta alcune cognizioni. Ho detto *in parte*, mentre colla scrittura non è possibile il darne una spiegazione chiara ed intelligibile a tutti, come si potrebbe coll' atto pratico sui tasti dell' organo; ivi soltanto si potrebbe far conoscere chiaramente la perfetta relazione, e gradazione delle voci. Tutti i tuoni o modi sono una composizione di otto voci; e queste otto voci, come si è veduto, sono sempre le medesime in tutti i tuoni o modi. La più bassa di queste otto voci io la chiamo *prima voce*, l' altra *seconda*, l' altra *terza* ecc. ecc. sino all' ultima che la chiamo *ottava voce*. La *prima voce* è quella che collocasi sulla tonica dei modi autentici, in desolre p. e. del 1.° modo regolare, in elami la *seconda*, in fefaut la *terza* ecc. ecc. sino al delasolre, in cui collocasi la più acuta, cioè l' *ottava voce:* così in tutti i modi autentici reg. e trasportati. La più bassa di queste otto voci, ossia la *prima* è quella che collocasi nella 4.ª posizione sotto la tonica dei modi placali, in are p. e. del 2.° modo regolare, in bemi la *seconda*, in cefaut la *terza* ecc. ecc. sino all' alamire, in cui collocasi la più acuta, ossia l' *ottava voce:* così in tutti i modi placali reg. e trasportati. Ciò premesso, dico che nella posizione di *alamire* si danno otto voci tutte di diverso grado di elevazione; v. g. pei modi 1.° e 3.° trasportati nella stessa posizione di alamire dassi la *prima voce;* pel 7.° reg., pel 1.° trasp. in gesolreut, e pel 6.° trasp. in cesolfaut, dassi la *seconda voce;* pel 5.° reg., e pel 4.° trasp. in befabemi, dassi la *terza voce;* pel 3.° reg., pel 2.° e 4.° trasp. in alamire, dassi la *quarta voce;* pei modi 1.° ed 8.° reg., e pel 2.° trasp. in gesolreut, dassi la *quinta voce;* pel 6.° reg., e pel 5.° trasp. in cefaut, dassi la *sesta voce;* pel 4.° reg., la *settima voce*; finalmente pel 2.° modo reg., dassi in *alamire* l' *ottava voce*, ossia la più acuta.

D. In tutte le posizioni si danno otto voci di diverso grado di elevazione?

R. Non in tutte; in alcune, p. e. in *gammaut* dassi una sola voce, perchè tal posizione può esser toccata dal solo 2.° modo reg.; in alcune si danno due sole voci, in altre

tre, in altre quattro ecc. secondo la varietà dei modi che ponno giugnere a toccare quelle tali posizioni.

D. Vi sono dei modi che ora oltrepassano l' ottava nella parte acuta, ora nella grave; che voce adunque darassi in quelle note da taluno appellate *sovrabbondanti?*

R. Siccome ho parlato soltanto delle otto voci risguardanti il solo modo perfetto, e prima vi ho detto che le voci corali ponno estendersi sino al numero di undici; così quelle che ho lasciate fuori sono tutte da mettersi fra le note sovrabbondanti. Inoltre, quand' ho detto *la più bassa di queste otto voci*, non ho già voluto significare che sia tanto grave da non poter discendere almeno un tuono ed un semit. anche sotto alla *prima voce;* e viceversa nel dire *la più acuta*, non mi sono inteso che ciò sia l' ultimo sforzo che possa fare il cantore, da non poter ascendere un qualche tuono sopra, se il caso lo richiedesse.

D. La cognizione della voce propria di ciascuna posizione per quel dato modo è necessaria a tutti?

R. E necessaria a tutti coloro, che vogliono addivenire perfetti cantori, in modo però speciale al *Corista* o *Guardacoro*, altrimenti egli, e per conseguenza ancora tutto il Corò figurerà sempre male. Supponete che uno intuoni una cantata affatto fuori di tuono, cosa che avviene si spesso, spetta al Corista il rimetterla d' improvviso, e la nota che esso dovrà fare subentrando può essere sulla posizione ottava, settima ecc. ecc. del modo che si canta; quindi se non conosce la voce propria di quella posizione per quel dato modo, la cantata andrà di male in peggio. Dissi *d' improviso;* conciossiachè quello che intuona può principiare fuori di tuono, e finire fuori di tuono; può principiar male, e poi sulla fine tornare in tuono; può finalmente principiar bene, e poi ad un tratto uscir fuori di tuono: quindi il Corista bisogna che tenga sospeso il suo giudizio sino all' ultima nota dell' intuonazione, e sull' istante che questa è finita deve esser pronto a prender la nota su cui deve principiare il coro; ora il far questo è opera di un solo istante di tempo.

D. È buona regola quella che praticano alcuni, i quali danno sulla voce di colui che falsamente intuona, ovvero intuonano anch' essi, ma un poco sotto voce?

R. L' intuonare da per se è cosa le cento volte più facile che il rimettere le cantate malamente intuonate da altri; quindi mi sembra che operino con prudenza quei Coristi, i quali, consci della loro incapacità, accompagnano sotto voce colui che intuona. Tranne questo caso però non credo che sia da praticarsi; perchè quel dar sulla voce, e quel cantar all' orecchio di colui che intuona serve solo a frastornarlo e confonderlo; e nel tempo istesso si rende così palese l' ignoranza di lui a tutti coloro e che vedono, e che sentono.

D. È regola da tenersi quella che praticano altri, i quali fissano la voce di quella nota su cui debbono subentrare, e da quella non si dipartono ancorchè l' intuonazione data sia quasi conforme?

R. Le intuonazioni ancorchè sieno un poco spiritose, od un poco basse non v' è sempre bisogno di rimetterle a quel giusto tuono di voce, come se fosse quella dell' organo, qualora si possano eseguire con voce corale. Così ad esempio trovandosi appresso a voci poco consonanti, e dovendo passare all' improvviso da un modo all' altro di poca o niuna relazione fra loro, a motivo del decrescere della voce massime nelle cantate lunghe; ovvero essendo già il petto affaticato e stanco per le prolungate ore di canto, si può lasciar di rimettere la cantata nel suo preciso tuono, perchè nemmeno il Corista potrebbe sempre ottenerlo. D' altronde è ben difficile che l' intuonazione concordi perfettamente colla voce fissata dal Corista medesimo; quindi colui che intuona non ne indovinerà mai una, e così si perderà di coraggio, e si avvilirà a segno da non esser più al caso di fare alcun che di buono. Il Corista in somma dee procurare che tutti si facciano onore; dee quindi avvertire bensì i principianti dei difetti che hanno e degli errori che commettono, sempre però con buona maniera; facendo loro coraggio anzichè intimorirli o deprimerli; e se poi vuol essere ubbidito e stimato deve sapere il conto suo.

D. Una cantata presa fuori di tuono può dirsi rimessa allorchè il Corista ha dato la voce di quella nota su cui principia il coro?

R. Non sempre; perchè la voce del Corista ha spesso una qualche relazione colla modulazione sentita; e se questa avesse marcati i gradi della scala in una maniera diversa da quella che richiederebbe il modo che si eseguisce, la cantata non sarebbe perfettamente rimessa sino a tanto che le note caratteristiche del modo non fossero toccate con quel grado di voce voluto dalla forma del modo che si ha per le mani. Allorchè si giunge adunque alle note caratteristiche del modo bisogna dare alla cantata un moto, un andamento contrario a quello di già impresso nel timpano dell' orecchio per la cattiva intonazione; e siccome in un coro è difficile che tutti diano alla prima nota caratteristica che s' incontra quel grado di voce voluto dalla forma del modo, ne nasce quindi una condotta titubante, ed una modulazione incerta, che dura sino a tanto che le note caratteristiche non sieno da tutto il coro toccate con quel grado di voce conveniente alla farma del modo stesso. Intendete pertanto quanto sia vero il detto: *ciò ch' è bene intuonato, è mezzo cantato.*

D. In quante maniere si può essere fuori di tuono?

R. In due maniere I. Quando si dà alla scala una forma diversa da quella che esige il modo che si ha per le mani, p. e. se dassi la terza mag. ad un modo che la esiga minore ecc. ecc., perchè si darebbe alla cantata una condotta non propria, ma quella di un altro modo. II. Quando la cantata s' intuona o troppo alta, o troppo bassa da non potersi eseguire con voci corali.

LEZIONE XVIII.

Metodo per far suonar l' Organo.

SEZIONE PRIMA.

N. B. Per non ripetere tante volte le stesse cose bisogna sapere I. Che la voce dell' organo corrisponde sempre alla tonica dei modi sieno regolari, sieno trasportati; p. e. se il 1.° modo ha la tonica in desolre, anche l' organo corrisponde al desolre; se è trasp. in gesolreut, anche l' org. corrisponde al gesolreut; se è trasp. in alamire, anche l' org. corrisponde all' alamire; tranne qualche caso particolare, che noi accenneremo. II. Il modo maggiore si fa suonare in maggiore, ed il minore in minore; tranne i casi che noteremo. III. Se la cantata non principiasse nella posizione alla quale l' organo corrisponde, si farà quell' intervallo che sarà necessario; mentre qui si vanno indicando soltanto gl' intervalli dei salmi e cantici, perchè più di frequente si cantano coll' organo.

D. Il 1.° modo dove si fa suonare?

R. In *elami* 3.ª *minore,* ovvero in *delasolre* 3.ª *min.* se si voglia un tuono più grave. L' intonazione del salmo principia una 3.ª sopra alla voce dell' organo dicendo *re fa;* dove si noti che il *re* è la voce dell' organo, ed il *fa* è la prima nota dell' intonazione del salmo, e così sarà in quelli che v' esporrò in seguito: per tutti gli altri versetti si fa un intervallo di 5.ª *re la.*

D. Il 2.° modo dove si fa suonare?

R. In *gesolreut* 3.ª *minore,* e se fosse una cantata lunga, come un *Credo* od altro in cui si cali molto, si fa suonare un tuono più acuto, cioè in *alamire* 3.ª *min.* L' intonazione del primo verso del salmo principia un tuono sotto la voce dell' organo, e per tutti gli altri si fa un intervallo di terza *re fa.*

D. Il 3.° modo dove si fa suonare?

R. Tutte le cantate di 3.° modo, tranne i salmi, si fanno suonare in *elami cadenza di grado;* e se l' Organista non conoscesse la predetta intonazione, si facciano suonare in *cesolfaut* 3.ª *maggiore:* in tal caso la voce dell' org. non corrisponderebbe alla tonica, ma alla terza sotto. I salmi o cantici poi di 3.° modo si fanno suonare in *alamire* 3.ª *minore,* e chi li volesse più bassi di un tuono in *gesolreut* 3.ª *min.;* la voce dell' org. non corrisponde già alla tonica, ma alla quarta sopra, che è la posizione in cui cade l' ultima nota dell' euouae. Il salmo principia un tuono sotto la voce dell' org., e per tutti gli altri versetti si fa un salto di terza *re fa.* Si eccettua il terzo versetto del *Nunc dimittis,* che principia colle parole *Quod parasti,* in cui si fa un salto di quarta *re sol.*

D. Il 4.° modo dove si fa suonare?

R. Per lo più in *gesolreut cadenza di grado,* e chi lo volesse un tuono più basso in *fefaut cadenza di grado,* ovvero in *elami cadenza di grado* che sarebbe un semit. più grave del *fefaut* ecc. Per l' intonazione di tutti i versetti del salmo si fa un salto di quarta *mi la.*

D. E se l' Organista ignorasse le *cadenze di grado* come si potrebbe rimediare?

R. In allora il 4.° modo si fa suonare in *elafa* 3.ª *mag.,* tranne però i salmi o cantici, e l' org. corrisponderà alla terza posizione sotto la tonica.

D. Il 5.° modo dove si fa suonare?

R. In *delasolre* 3.ª *mag.,* e chi lo volesse un semit. più acuto in *elafa* 3.ª *mag.* Il primo verso del salmo principia sulla voce stessa dell' org., e per tutti gli altri versi si fa un intervallo di quinta *do sol,* ancorchè l' antifona siasi cantata per bisquadro; essendochè l' org. dà sempre la quarta minore.

D. Il 6.° modo dove si fa suonare?

R. In *gesolreut* 3.ª *mag.,* e chi lo volesse un tuono più grave lo farà suonare in *fefaut* 3.ª *mag.* L' intuonazione del salmo principia nella voce stessa dell' org., e per tutti gli altri versetti si fa un salto di terza *fa la,* ovvero *do mi,* che viene la medesima cosa.

D. Il 7.° modo dove si fa suonare?

R. In *delasolre* 3.ª *mag.*, e chi lo volesse un semit. più acuto in *elafa* 3.ª *mag.*, ovvero in *elami* 3.ª *mag.* che sarebbe in allora un semit. più acuto dell' *elafa*. Se l' intonazione del primo verso del salmo è solenne incomincia sulla voce dell' org., se è festiva si fa un salto di quarta *do fa*, e per tutti gli altri versetti si fa un salto di quinta *do sol*. Da questa regola si eccetta l' euouae del 7.° modo che finisce in alamire, mentre con questa si fa suonare in *elami* 3.ª *minore* corrispondente all' alamire, ultima nota di detta euouae. Se l' intuonazione del salmo è solenne principia un tuono sotto la voce dell' org., se è festiva si fa un intervallo di terza *re fa*, e dopo il primo versetto si fa un intervallo di quarta *re sol*. In molti luoghi si fa la stessa eccezione e si seguono le stesse regole anche nelle euouae del 7.° che terminano in cesolfaut e delasolre. Anche il *Gloria in excelsis Deo* della B. V. Maria, ch' è di 7.° modo, soffre un' eccezione; poichè nel principio si fa suonare in *delasolre* 3.ª *mag.*, e dopo il *Domine Fili* si fa suonare in *alamire* 3.ª *minore*, corrispondente non più alla tonica, ma alla quinta del modo, cioè al delasolre (1).

D. L' 8.° modo dove si fa suonare?

R. In *gesolreut* 3.ª *mag.*, e chi lo volesse un tuono più basso in *fefaut* 3.ª *mag.* Il primo verso del salmo principia sulla voce stessa dell' org., e per tutti gli altri si fa un salto di quarta *do fa*.

---

(1) D. *Per qual motivo si fa una tal variazione?*

R. *Se l' organo continuasse a suonare in* delasolre mag. *corrispondente alla posizione di gesolreut, bisognerebbe fare un salto di 7.ª per intuonare il* Qui tollis, *la qual cosa riuscirebbe difficile e disgustosa, non già pel salto considerato in se stesso, ma perchè l' organo darebbe la 7.ª mag., ed i cantori dovrebbero dare la 7.ª minore. Quindi il cambiamento si rende necessario e per essere in consonanza coll' organo, e per uniformarsi alle cadenze minori che s' incontrano dopo il* Domine Fili.

D. Il primo verso del salmo o cantico s' intuona sempre in una maniera diversa dagli altri?

R. Non sempre; perchè in alcune solennità, specialmente nel *Magnificat* e *Benedictus*, si cantano tutti come il primo, riprendendo cioè tutta la specie maggiore, vale a dire se il primo verso si è intonato festivo, anche gli altri si fanno festivi; e se il primo si è intonato solenne, anche gli altri si fanno solenni.

SEZIONE SECONDA.

D. Vorrei sapere la corrispondenza delle voci corali con quelle dell' organo, per comprendere quand' è p. e. che un dato modo si fa suonare in *delasolre*, e quando in *elami* ecc. ecc.?

R. Eccola. Se l' organo suona in *cesolfaut* si ascende con voce corale un' 8.ª sopra, e poi una 3.ª sovr' all' 8.ª contando inclusivamente. La voce fondamentale del modo mag. e quella del modo minore sono voci dello stesso grado, ossia unisone. Se l' org. suona in *delasolre* si ascende un' 8.ª ed una 2.ª sovr' all' 8.ª, e si discende una 2.ª sotto alla voce dell' org. Se suona in *elafa* si ascende un' 8.ª sopra, e si discende una 3.ª sotto: benchè, quanto all' ascendere, si potrebbe anche andare un semit. più su; ma di questo non farò altra parola per non recar confusione ai principianti. Se l' org. suona in *elami* si ascende un' 8.ª sopra, e si discende una 3.ª sotto. Se suona in *fefaut* si ascende una 7.ª sopra, e si discende una 4.ª sotto. Se suona in *gesolreut* si ascende una 6.ª, e si discende una 5.ª sotto. Finalmente se l' org. suona in *alamire* si ascende una 5.ª sopra, e si discende una 6.ª sotto. Osservata quindi l' estensione della cantata e la posizione a cui l' org. corrisponde ne vedrete la relazione; e questa vi darà una norma certa per determinarvi a quella voce che più sarà conveniente.

D. Vorrei una spiegazione più chiara; in che tuono si farà suonare una cantata che p. e. ascenda una 6.ª sovr' alla posizione a cui l' org. corrisponde, e discenda una 5.ª sotto?

R. Osservate la regola precedente e vedrete, che la sola voce di *gesolreut* è quella con cui si possa ascendere una 6.ª, e discendere una 5.ª. Se la cantata ascendesse una 7.ª sopra, ed una 4.ª sotto vedrete che la sola voce di *fefaut* è quella con cui si possa ascendere una 7.ª, e discendere una 4.ª ecc.

D. E se la cantata ascendesse una 5.ª sovr' alla posizione a cui l' org. corrisponde, e discendesse una 4.ª sotto, ove si farà suonare?

R. In allora non si deve prendere la voce più acuta, nè la più grave, ma quella che tenga un luogo di mezzo; p. e. non quella di *alamire*, perchè si possono fare due note di più nella parte grave; non quella di *fefaut*, perchè si possono fare due note di più nella parte acuta: per dividere adunque queste due note bisogna trovare una voce con cui salire si possa una nota di più nella parte acuta, ed una nella grave, con cui cioè si ascenda una 6.ª sopra, ed una 5.ª sotto; lo che si ottiene col *gesolreut*, come può vedersi nella regola esposta.

D. E se la cantata ascendesse un' 8.ª sopra a cui l' org. corrisponde, e discendesse una 4.ª sotto, ove si farà suonare, mentre nella regola esposta non si trova una voce con cui si possa ascendere e discender tanto?

R. In tal caso, che succederà rade volte, bisogna prendere quella posizione che dia giuste ossia corali le voci della parte acuta (1), e che si avvicini il più che sia possibile a

---

(1) *Ecco la ragione di ciò che dissi nella Lez.* 9. *pag.* 69 *cioè:* se vi sarà la 4.ª dell' autentico e quella del placale, ovvero se la cantata mancherà egualmente alla 4.ª d' entrambi, si darà la preferenza all' autentico. *Conciossiachè l' esperienza insegna che se le voci sono troppo gravi non sono più sensibili, e se troppo acute non sono più apprezzabili al nostro orecchio. Quindi gl' inventori dei modi placali stabilirono che in circostanze tali gli autentici avessero la preferenza, non già per la ragione poco plausibile che adducono alcuni autori, ciaè pel* privilegio d' anzianità, *ma af-*

quelle della parte grave: osservate la regola precedente e vedrete che ciò si ottiene coll' *elami*, perchè con questa si ascende un' 8.ª sopra; così trovansi giuste ossia corali le voci nella parte acuta, e si discende una 3.ª, vale a dire vi rimarrebbe una nota sotto alle voci corali nella parte grave, e questa si eseguisce come si può. Il Corista dovrà poi osservare se l' org. è giusto o no, ed anche la capacità delle voci dei cantori, e regolarsi secondochè le circostanze richiederanno, come si disse nel metodo d' intuonare senz' organo. V. Lez. 17. Sez. 1., osservando le eccezioni ivi notate.

LEZIONE XIX.

Segni da farsi all' Organista.

D. A che servono i segni di convenzione che si praticano coll' Organista?

R. Per farsi intendere dal coro istesso, se è comodo, in che tuono debba suonare la Messa, i Cantici, gl' Inni ecc. ecc.

N. B. Taluni invece di nominare le posizioni nominano il solfeggio; esempigrazia il tuono di *gesolreut mag.* lo chiamano il tuono di *sol maggiore;* il tuono di *gesolreut min.* lo chiamano *sol minore;* il *fefaut cadenza di grado* lo dicono *fa cadenza di grado* ecc. ecc. Quindi affinchè possiate comprendere l' uno e l' altro linguaggio accennerò la posizione, ed anche il solfeggio; solo però di ciò che risguarda il canto Gregoriano.

D. Come si fa per indicare all' Organista affinchè suoni nel tuono di *cesolfaut (do)?*

---

finchè sieno giuste le voci dalla parte acuta; stantechè è preferibile che desse sieno insensibili, anzichè dispiacevoli; e le voci stridule e sforzate sempre disgustose riescono ed insoffribili.

R. Si forma un C coll' indice e pollice; indi si alza la mano se vuolsi che il *cesolfaut* sia di 3.ª *maggiore (do mag.)*, oppure si abbassa se il *cesolfaut* si vuole di 3.ª *minore (do minore)*.

D. Come si accenna il *delasolre* 3.ª *mag. (re mag.)?*

R. Colla mano aperta indicando cinque.

D. Ed il *delasolre* 3.ª *min. (re min.)?*

R. Col solo pollice accennando uno.

D. L' *elami (mi) cadenza di grado* come si mostra?

R. Coll' indice all' occhio, indi collo stesso indice girando intorno a guisa di dipanare.

D. Il *fefaut (fa) cadenza di grado* come si accenna?

R. Col passar della mano attraverso la vita, di poi colla stessa mano girando intorno a guisa di dipanare.

D. Il *gesolreut (sol) cadenza di grado* come si accenna?

R. Colla mano all' orecchio, poi coll' indice della stessa mano girando intorno come sopra.

D. L' *elafa (mi bimmolle)* come si accenna?

R. Col solo indice all' occhio destro, poi passando colla mano attraverso la vita; indi alzata la mano se vuolsi di 3.ª *mag. (mi bim. mag.)*, oppure abbassata se vuolsi di 3.ª *min. (mi bim. min.)*. Così facciasi in quelli che seguono, mentre l' alzar della mano dopo i segni necessari indica *tuono mag.*, e l' abbassarla indica *tuono minore*.

D. L' *elami (mi)* come si dà ad intendere?

R. Coll' indice all' occhio destro.

D. Il *fefaut (fa)* come s' indica?

R. Passando colla mano attraverso la vita.

D. Il *gesolreut (sol)* come si dà ad intendere?

R. Colla mano all' orecchio.

D. L' *alamire (la)* come si accenna?

R. Coll' indice e pollice alla bocca, quasi mostrando di voler misurare la grandezza di lei.

LEZIONE XX.

Intuonazione dei Salmi.

SEZIONE PRIMA.

D. Tutta la *Salmodia* della Chiesa a che cosa si riduce?

R. A sole quattro cose. I. alla *intuonazione.* II. alla *mediazione.* III. alla *nota dominante.* IV. alla *conclusione* o *cadenza finale.*

D. Che cosa è l' *intuonazione?*

R. È la maniera di cominciare i Salmi o Cantici.

D. Di quante sorte è?

R. Di tre sorti, cioè a dire *feriale, festiva,* e *solenne.*

D. Qual' è l' intonazione *feriale?*

R. È quella con cui si principia il salmo o cantico sulla posizione della prima nota dell' euouae, e si salmeggia speditamente con una semplice inflession della voce più simile alla pronuncia che al canto. In molti cori non la praticano nel primo verso del salmo, ma soltanto negli altri; tranne però quando l' antifona principia colle parole del primo verso del salmo, come p. e. nel Vespro delle Domeniche in cui cantandosi l' antifona *Dixit Dominus,* ed il salmo principiando colle parole *Domino meo,* si usa allora l' intonazione feriale anche nel primo verso.

D. Qual' è l' intonazione *festiva?*

R. È quella con cui nell' intonare il primo verso del salmo si fa tutta la specie maggiore, e gli altri versi si principiano sulla corda in cui è posta la prima nota dell' euouae (tranne alcune feste principali di già accennate nella Lez. 18), e si canta con mediocre posatezza.

D. Qual' è l' intonazione *solenne?*

R. È quella con cui si ripetono, o si aggiungono alcu-

ne note all' intonazione festiva, e si salmeggia con posatezza e gravità (1).

D. Che cosa è la *mediazione?*

R. È quella pausa che fassi nel mezzo del versetto, detta anche *cadenza media.*

D. Di quante sorte è la mediazione?

R. Di due sorte; *mediazione prima*, e *mediazione seconda.*

D. Che cosa è la *mediazione prima?*

R. È quella che regola il canto delle ultime sillabe della metà del versetto prima dell' asterisco (2).

---

(1) Reliquum est alteram psalmodiae majorum minorumque psalmorum divisionem, diebus utique Majoribus et minoribus, Semiduplicibus et Ferialibus observandam prosequi. *P. Stph. Vanneus Recan. de Musi. lib.* 1. *c.* 60. *pag.* 38. Hic tamen admonendum censeo, *così Biagio Rossetti*, multum distare solennia a solenniis, majora videlicet præstare minoribus, minora simplicibus, simplicia feriatis, atque secundum hæc extendenda est psalmodiæ aliorumque sacrorum modulatio..... Etenim si decens et quodammodo religiosum censemus in his solenniis vestibus ornatioribus incedere, habitu cultiore divina tractare: quare non æque decere asseremus in eis ampliore fervore officia protrahi, prolixioribus notulis concini debere. Lib. de *Rudim. Music. pag.* 42.

(2) *Urbano VIII. nella ricognizione del Breviario Romano ordinò un' esatta correzione della interpunzione dei salmi, e che alla metà di ciascun versetto vi fosse posto un asterisco per indicare ai Cantori il luogo preciso della* mediazione, *la quale a motivo della interpunzione scorretta si eseguiva disordinatamente a capriccio del cantante:* Restituta in Psalmis et Canticis interpunctio editionis vulgatæ, et canentium commoditati, ob quam eadem interpunctio immutata interdum fuerat, additis Asteriscis consultum. *V. la Bolla di Urbano VIII. inserita nel Breviario emendato.*

D. Che cosa è la *mediazione seconda?*

R. È quella che regola il canto delle prime sillabe che s' incontrano dopo l' asterisco. Questa cambia secondochè l' intonazione è feriale, festiva, o solenne; ciò non ostante non ne adduco gli esempi, perchè colla pratica del coro s' appara agevolmente.

D. Qual' è la *nota dominante* dei salmi?

R. È la posizione in cui è posta la prima nota dell' euouae; essendo quella che più di frequente si ripete, sopra la quale s' aggira la maggior parte del salmo o cantico.

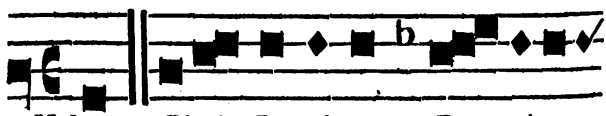
D. Che cosa è la *conclusione?*

R. È quella che regola il canto delle ultime sillabe del versetto medesimo, e che dicesi anche *cadenza finale;* ovvero sono le differenti eubuae che può avere quel tuono o modo.

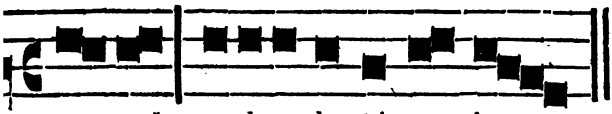
D. Gli antichi che nome davano alla intuonazione, alla mediazione, ed alla conclusione?

R. Le distinguevano colle formule: *sic incipit; sic mediatur; sic finitur.*

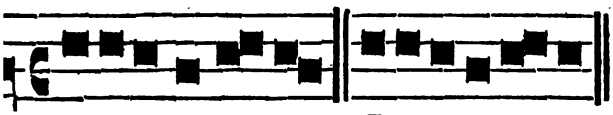
N. B. Le seguenti intonazioni sono tutte festive; e la nota sotto cui viene indicato il modo è la tonica dell' antifona, messa espressamente acciò si possa con facilità comprendere l' intervallo che passa dalla finale dell' antifona all' intonazione del salmo; e se l' antifona fosse trasportata una 4.ª, o 5.ª, anche l' intonazione del salmo viene trasportata con intervallo eguale; perciò dalla tonica dell' antifona all' intonazione del salmo vi correrà sempre il medesimo intervallo.



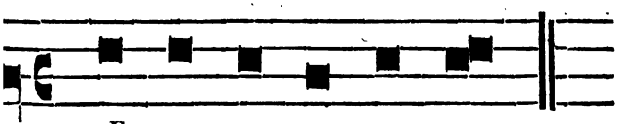
Modo 1.° *Di xit Do mi nus Do mi no*



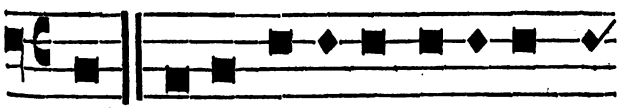
me o, se de a dex tris me is.*



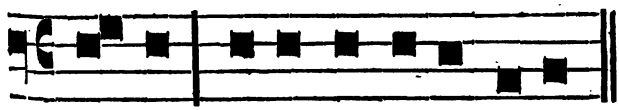
E u o u a e. E u o u a e.



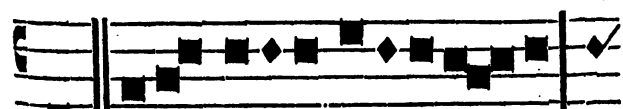
E u o u a e.



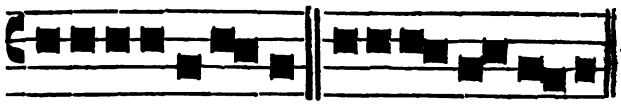
Modo 2.° Di xit Do mi nus Do mi no

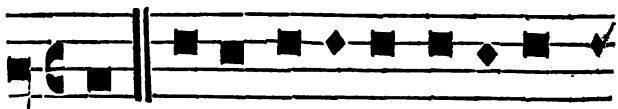


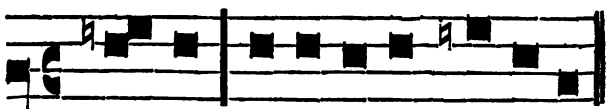
me o, se de a dex tris me is.*

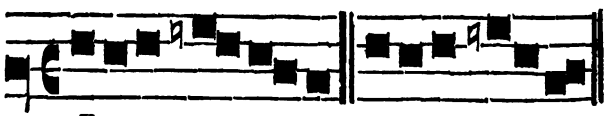


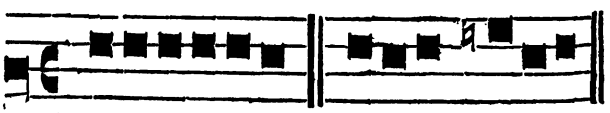
*Modo 3.° Di xit Do mi nus Do mi no me o,**



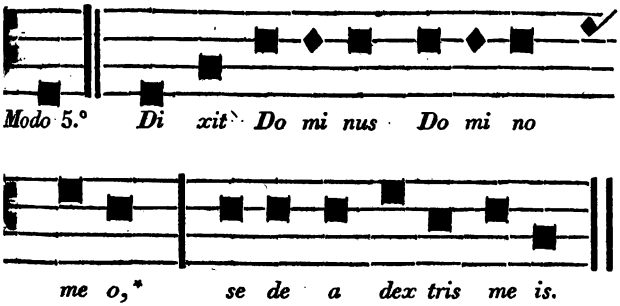








(1) D. *Mi hanno detto che le euouae del 4.° modo si cantano per un esacordo* accidentale, *ossia* nascosto; *vorrei quindi sapere quali sono quelle proprietà che da taluno si appellano con tal nome?*



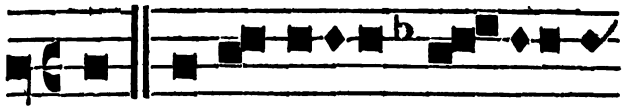
L' euouae del 5.° modo, in alcune Collegiate, si canta sempre per bim. ancorchè sia scritta per bisquadro; in altre sempre per bisquadro ancorchè sia scritta per bimmolle. In ciò è bene conformarsi all' uso del Coro in cui si canta.

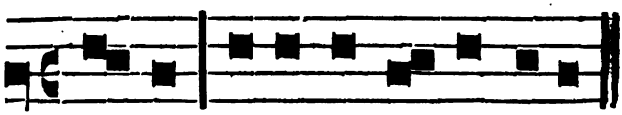
R. *Sono il* Bisquadro giacente, *ed il* Bimmolle nascosto. *Veggasi il primo esempio posto nella Lez.* 23. *Sez.* 3., *che è scritto per* Bisq. giacente; *ed il secondo esempio è scritto per* Bim. nascosto.

D. *Esistono realmente queste due proprietà?*

R. *Si trovano nell' Antifonario Gregoriano, e nei libri scritti incirca a quell' epoca; ma Guido d' Arezzo colla invenzione della mirabile sorprendente sua Mano, con cui può dirsi aver toccata la perfezione del Canto Ecclesiastico, diede a quelle un bando perpetuo: per la qual cosa da quasi tutti gli autori non curate* giaciono nascoste *presso coloro unicamente che ignorando anche i soli principii del canto fermo, sprezzano l' autorità di uomini sommi, e non voglion seguir la viva luce della ragione per essere, e comparire affatto singolari.*

D. *Se queste due proprietà accidentali si trovano nell' Antifonario Gregoriano, e nei libri incirca a quell' epoca scritti non sono dunque di nuova invenzione?*

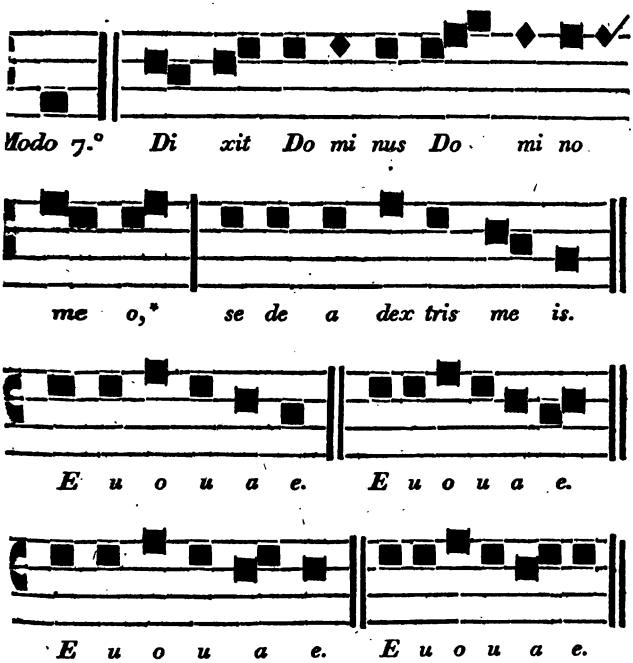




R. *A dir vero non sono certamente di nuova invenzione, e furono per la seconda volta riprodotte alla luce dal Sig. Cizzardi, il quale con ciò intese di svelare due importantissimi segreti fortemente riprendendo Guido per averle escluse dalla Mano di lui. Quindi non è ancora da tacersi che esse vennero accolte con infiniti applausi, per la ragione che si dirà in appresso, e a segno tale che alcuni dei difensori stessi di Guido dissero:* che se nella di lui Mano non vi erano contenute formalmente, vi erano virtualmente; *ingannati dall' apparente peso, e valore di certe opposizioni le quali molto facilmente si ponno togliere da chi con diligente esame cerchi la verità, e quel che è più sappia, e voglia conoscerla.*

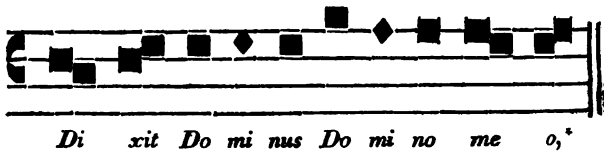
D. *Quale di queste due proprietà è la più disdicevole al Canto fermo?*

R. *Quella del bisquadro giacente, perchè essa è un parto di vera ignoranza, e contiene ancora le più strane contraddizioni. Eccone le prove.* Essa è un parto di vera ignoranza, *mentre credono che il bisquadro faccia alzare di un semituono la posizione di fefaut, la qual cosa, per dottrina incontrastabile, è condannata da tutti i principii Musicali, i quali insegnano che il bisq. altro non fa che rimettere la posizione al suo primiero stato, ossia all' esser suo naturale:*

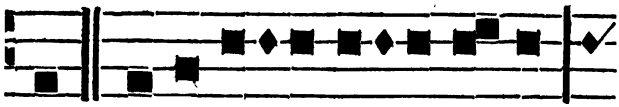


quindi il bisq. giacente posto nella posizione di fefaut naturale non produce alcun effetto, mentre per alzarla di un semituono bisognerebbe collocarvi il diesis, non il bisquadro. Per questo le proprietà di bisquadro non ponno incominciare in D, ma in G, come spiegano gli antichissimi versi: Naturæ modum per C cantare solemus, F b molle notat, sed G quadrum ostendit. *Ovvero:* C naturam dat, F b molle, G quoque b quadrum tibi assignat. *Dal che sembra potersi giustamente inferire, che i sostenitori della proprietà di bisq. giacente non conoscono neppur la forza e gli effetti degli*

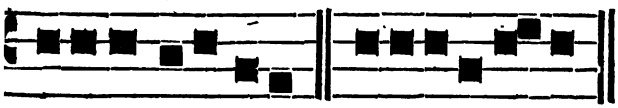
La prima mediazione del 7.° modo è stata alquanto corrotta, mentre nelle edizioni antiche si trova scritta nella maniera seguente, che è molto migliore, perchè più breve, più energica e vibrata; esempio.



accidenti. E veramente noi abbiamo detto che una tal proprietà è un ammasso delle più strane contraddizioni. *Infatti allorchè il Sig. Cizzardi nel l.* 1. *c.* 12. *pag.* 26 *del* Segreto scoperto *insegna che nella posizione di befabemi non può farsi mutazione, parla senza dubbio da senno; ma s' egli intende poi di scoprire il segreto del bisq. giacente, la cosa è ben differente, giacchè se le sillabe* fa *e* mi *non sono dello stesso suono, il* la *ed il* mi *lo sono senza eccezione: dunque o rinunziare al bisq. giacente, o trovarsi in una manifesta contraddizione. Nel l.* 2. *c.* 1. *pag.* 37, *allorchè parla del bimmolle, scrive:* Io non ho mai saputo capire, benchè fino ad ora abbia taciuto, come Guido l' abbia intrecciato nel suo Monocordo, assegnandogli una proprietà intiera di ut, re, mi, fa, sol, la; perchè una cosa accidentale non deve avere cosa alcuna di proprio: *e poi vuole fare lo stesso in un accidente e quel che è peggio in un accidente nascosto! Ei dunque si contraddice. Nel l.* 1. *c.* 4. *pag.* 14 *dice che:* gli esacordi di Guido sono sette, ma per il Canto fermo bastano cinque. *Adunque se cinque bastano è inutile anzi dannosa l' aggiunta dei due esacordi nascosti; e se questi li crede necessarii, ha di non poco errato nel dire:* per il Canto fermo bastano cinque. *Altra contraddizione. Nel l.* 4. *c.* 9 *pag.* 111 *dice:* che il Quarto tuono per b quadro giacente diventa Secondo, *ed è questa una verità incontrastabile, ma*



Modo 8.° *Di xit Do mi nus Do mi no me o,**



se de a dex tris me is. E u o u a e.

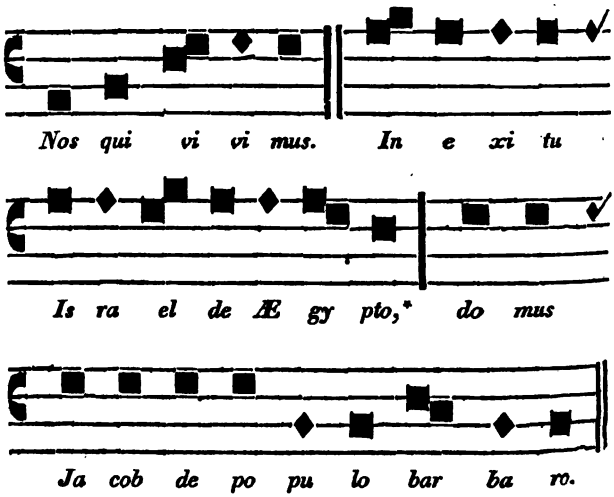
---

che però conferma le già vedute contraddizioni. Se uno p. e. dicesse, senz' anfibologia, queste due proposizioni: il quarto tuono esiste: il quarto tuono non esiste. *Io non so qual giudizio formar si dovrebbe della mente di costui. Ora venendo al caso nostro non è egli vero che il dire:* il quarto tuono canta per b quadro giacente: il quarto tuono per b quadro giacente diventa secondo, *è lo stesso che dire:* il quarto tuono esiste: il quarto tuono non esiste; *egli è un esprimere cioè due proposizioni fra loro contraddittorie? La quistione adunque cambia d' aspetto, e si riduce a sapere se il quarto tuono esiste, o no; mentre, come è chiaro, quarto tuono e bisq. giacente non possono coesistere, ma si distruggono a vicenda anche secondo i principii del Cizzardi. Perciò se si ammette il bisq. giacente bisogna cancellare il quarto modo dal numero dei tuoni; e se si ammette il quarto modo, lo che non puossi neanche porre in dubbio, bisogna rinunziare alla tanto vantata scoperta del bisq. giacente, giacchè non può darsi alternativa.*

D. *E perchè mai ad onta di tutti gli errori e di tutte le assurdità di cui sarebbono origine queste proprietà nascoste* furono accolte con infiniti applausi?

R. *Lo spirito di novità fa sì che sovente la ragione incappi in fallacissimi pregiudizi. Voi ben sapete quanto ru-*

Intuonazione propria dell' *In exitu*, il quale dicesi come segue, se cantasi l' antifona *Nos qui vivimus*; altrimenti s' intuona secondochè porta l' antifona che lo precede.



D. Gli altri versetti dell' *In exitu* come s' intuonano?

R. Tutti come sopra, tranne la seconda nota, che si tralascia.

---

more abbiano menato certe strane medicine, perchè furono annunziate come rimedii specifici di molti, o di tutti i mali. Lo stesso avvenne delle proprietà nascoste, perchè ad esse si attribuiva la virtù di appianare tutte le difficoltà del Canto. Affinchè il nostro dire non sembri esagerato riporteremo le parole stesse del Cizzardi, che si veggono registrate nel l. 2. c. 2. pag. 39 del Segreto scoperto: Io credo certo, *egli dice*, che quest' ordine nascosto abbiano dato fine a tutto quello che può, e potrebbe nascere di difficoltoso nel Canto. *E nel*

SEZIONE SECONDA.

D. Quante sono le *euouae* di ciascun tuono, e dove terminano?

R. Il 1.° modo ne ha quattro, una termina sulla tonica, una alla terza, una alla quarta, ed una alla quinta. Il 2.° modo ne ha una sola, e termina sulla tonica. Il 3.° ne ha

---

l. 2. *c.* 3. *pag.* 44 *si legge:* Per mezzo adunque di questi due accidenti di b quadro giacente, e b molle nascosto, ognuno potrà francamente cantare qualunque passo, quantunque difficile, che possa ritrovarsi nei Libri, e Canti Ecclesiastici. *Finalmente nel l.* 2. *c.* 3. *pag.* 49 *dopo di aver enumerate alcune cantate che, secondo le sue massime erronee, si cantano per le proprietà nascoste, dice:* Queste brevi osservazioni basteranno per dar lume sufficiente a conoscere tutte le altre, che escono dalla strada o Mano di Guido, entrando in quella che è nascosta, essendo, per così dire infinite. *In tal guisa lo studio di conoscere la natura dei modi per dar tuono o semituono in quelle posizioni che lo richieggono sarebbe fatica risparmiata, perchè colle proprietà nascoste si potrebbe fare non ciò che esige il modo, ne ciò che sta scritto nei libri corali, ma quello che più fosse comodo; e se taluno vi dicesse:* avete errato; *gli potreste sempre rispondere:* non ho errato, ma soltanto sono uscito dalla strada o Mano di Guido, e sono entrato in quella che è nascosta. *È naturale pertanto che tali proprietà abbiano ritrovato un numero di seguaci ben grande, se vantavansi apportatrici di virtù sì comode, ed all' ignoranza sì favorevoli. Invenzioni tanto in apparenza maravigliose fecero sì che si trascurassero alcune riflessioni che sarebbero occorse alla mente anche del più idiota, qualora preoccupato non fosse stato dallo spirito di novità; non era forse facile p. e. il riflettere che per cantare in unione bisogna che vi sieno delle*

due, ed entrambe terminano alla quarta. Il 4.° ne ha cinque, cioè due terminano sulla tonica, una alla seconda, una alla terza, ed una alla quarta. Il 5.° ne ha una, e termina alla terza. Il 6.° ne ha una, e termina sulla tonica. Il 7.° ne ha cinque, una cioè termina alla seconda, una.

---

regole certe e fisse acciò tutti le debbano seguire a puntino, altrimenti ne nascerebbero delle dissonanze orribili? Un passo può essere difficile per me, e facile per un altro; io avrò dunque bisogno di entrare nella strada nascosta, *e quegli no: ecco le dissonanze inevitabili. Inoltre se queste strade, come dice il Cizzardi,* sono per così dire infinite, *com' è possibile che tutti prendano la medesima? E se non la prendono, quale ne sarà l' esito? Dissonanze e scandali senza numero.*

D. *Ho sentito che le euouae del quarto tuono che terminano o sulla finale, o sulla seconda, in quasi tutta l' italia, si cantano per bisquadro giacente, cioè per una proprietà nascosta: dunque?*

R. *Se voi fate il computo delle Chiese ove si canta secondo i principii musicali, e di quelle ove nessuna regola si osserva, ove si canta cioè* a aria, *ovvero* a braccio, *voi troverete che le seconde superano di gran lunga le prime. Se io dunque vi dicessi:* noi dobbiamo fare lo stesso, perchè il maggior numero fa così, *che cosa mi rispondereste? La risposta certamente sarebbe quella di chiamare la mia conclusione malamente dedotta; perchè non si scioglie la quistione coll' addurre un inconveniente. Dicasi altrettanto nel caso nostro; giacchè qui si tratta, non già di ciò che gli altri fanno, ma bensì di ciò che si deve fare secondo i principii dell' arte.*

D. *Per qual motivo anche nelle Collegiate ben regolate si lascia correre un error simile?*

R. *Non può negarsi che anche nelle Collegiate ben regolate pochi sono quelli che cantano secondo i principii, molti quelli che cantano a orecchio, quindi bisogna lasciar correre*

lla terza, due alla quarta, ed una alla quinta. L' 8.° ne ha ne, una termina sulla tonica, ed una alla quarta, come uò vedersi nella preesposta intonazione dei salmi; avverendo che anche le note sotto le quali trovansi scritte le arole: *sede a dextris meis* formano un' *euouae* (1).

---

n minor male per evitarne uno maggiore, cioè le dissonanze gli scandali: Melius est errare cum multis, quam benefacere solus, *dice Don Carlo Antonio Porta Ferrari Bolognese el lib. intitolato* Il Cantore Ecclesiastico *Cap. 7. pag.* 45.

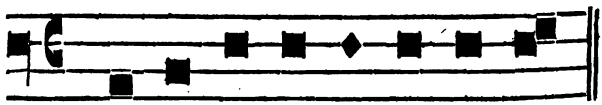
D. *Coloro che poco conoscono l' arte musicale come si devono regolare nella esecuzione delle euouae del quarto modo?*

R. *Che le cantino secondochè le forze loro comportano, io non mi oppongo, nè voglio loro defraudare quei privilegi proprii dell' ignoranza; mentre queste mie parole non sono già rivolte a coloro che non sanno, o che non possono fare in altra maniera, ma bensì a quelli che esclamano:* Guido non ha penetrato tutto ciò, che fa di bisogno nel nostro Canto..... Guido credendo di riformare il Canto Gregoriano, e ridurlo a tutta perfezione, restò ingannato da se medesimo..... S. Gregorio ha formato il Canto, e Guido l' ha difformato *ecc. ecc.; sono rivolte anche a quei Cantori che per nascondere l' ignoranza loro adducono il frivolo pretesto che:* la tale, o tal' altra nota suonerebbe male senza le proprietà nascoste: *poichè sarebbe quistione finita, se confessar volessero la propria incapacità.*

(1) *Il Glareano numera quarantaquattro euouae, la maggior parte delle quali furono riconosciute dal Cottonio o non necessarie, o non competenti, e perciò superflue:* Est sciendum, *egli dice,* quod differentiarum, quæ tonis subscribuntur, aliæ sunt competentes et necessariæ; aliæ etsi competentes, non tamen necessariæ; aliæ neque necessariæ, neque competentes, imo nullæ. De Mus. cap. 22. « *L' esorbitanza » stessa del loro numero, dice Giamb. Martini, e molto più » la superfluità loro, sono argomenti convincentissimi a far*

D. La prima mediazione è soggetta a variazione?

R. Si; p. e. nei modi 2.°, 4.°, 5.°, ed 8.° quando la prima parte del verso si termina col nome proprio *David*, *Jacob*, *Israel*, *Sion*, *Rex*, *Ægypto*, e simili; oppure co' monosillabi *me*, *te*, *tu*, *se*, *vos*, *fac*, *spem*, *sum*, *es*, *est* ecc. si tralascia l' alzata nella penultima nota della mediazione e si fa nell' ultima; come nel susseguente esempio di 2.° modo, che darà lume bastante per gli altri tre.



Me men to Do mi ne Da vid,

Nei Capitoli, come *Beatus vir*, *qui suffert*; *Benedictum nomen tuum*; *Surge illuminare Jerusalem* ecc.; nei salmi di 2.° ed 8.° modo qualora si facciano solenni, e nel versetto che si canta immediatamente dopo l' Inno non si varia ancorchè vi sia il nome proprio, od il monosillabo, cioè non si fa la predetta alzata di voce nell' ultima nota, perchè la cadenza solenne la esclude.

N. B. Se la mediazione col nome proprio, o col monosillabo avviene nel primo verso del Salmo o Cantico sarà cosa facile ai principianti l' andare fuori di tuono, ossia il cadere in un' euouae d' altro modo, qualora non vi pongano una particolare attenzione.

» *comprendere*, *non essere coteste* Cadenze *nè per impulso* » *dello Spirito Santo dal Re David composte*, *nè dal tempio* » *di Gerosolima uscite. Furono invenzioni umane*, *a tutto il* » *Cristianesimo de' primi sette o otto secoli affatto ignote*, *e* » *probabilmente sul principio*, *o verso la metà del nono in* » *alcuna Chiesa particolare introdotte*, *ma non giammai dalla* » *Chiesa Romana*, *e universale abbracciate.* » *Storia della Musica T.* 1. *dissert.* 3. *pag.* 398.

LEZIONE XXI.

Intonazione propria del Magnificat.

D. I Salmi non si cantano tutti secondo l' andamento esposto nella intonazione del *Dixit Dominus?*

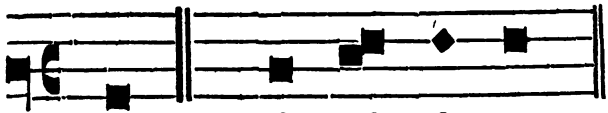
R. Certamente; ma bisogna eccettuare I. il salmo *In exitu* allorchè cantasi dopo l' antifona *Nos qui vivimus*, come abbiamo notato. II. la mediazione prima del primo verso soltanto del Cantico della B. V. Maria, perchè essendo composto di una sola parola vuole un' intonazione sua propria; mentre ne verrebbe una modulazione cattiva qualora si dovessero cantare tutte le note della prima mediazione del verso con quella sola parola *Magnificat.* III. la prima mediazione di tutti i versetti del salmo o cantico nei modi 2.° ed 8.° allorchè si fanno solenni.

D. Quali sono quei modi che ponno avere un' intonazione solenne?

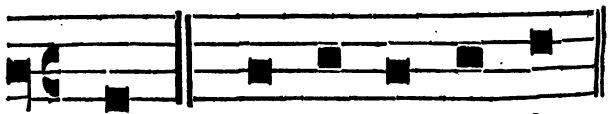
R. Nei salmi degl' introiti ponno esser solenni i modi 1.°, 2.°, 6.°, 7.°, ed 8.°; negli altri salmi o cantici poi, generalmente parlando, si fanno solenni i modi 2.° ed 8.° soltanto. Espongo però tutte le *specie maggiori, festive* cioè e *solenni*, perchè alla pag. 66 ho promesso di presentarne in questo luogo gli esempi (1).

---

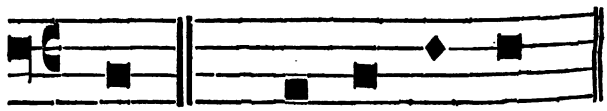
(1) Missarum vero officium constat in Antiphonis quæ introitus dicuntur. Quæ ideo vocantur, quia introeunte populo in basilicam decantentur, et eo usque concio ejus protendatur quousque imperturbato ordine tam pontifex quam ceteri ecclesiastici ordines secundum suam quisque dignitatem ingrediantur ecclesiam, et congruam suscipiant stacionem. Aurelianus Musica cap. 20. ex Cod. Mediceo-Laurent. Florent; *e questa, io penso, (così F. Giamb. Martini* Storia



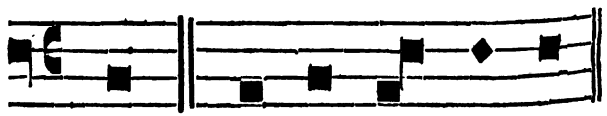
R.e *fa* *sol* *la.*
Modo 1.° *Ma* *gni* *fi* *cat**



Re. *fa* *sol* *fa* *sol* *la.*
Modo 1.° *solenne.*

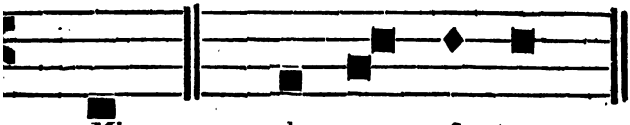


Re. *do* *re* *fa.*
Modo 2.° *Ma* *gni* *fi* *cat**

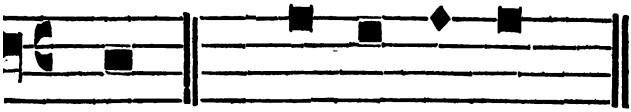


Re. *do* *re* *do* *fa.*
Modo 2.° *solenne.*

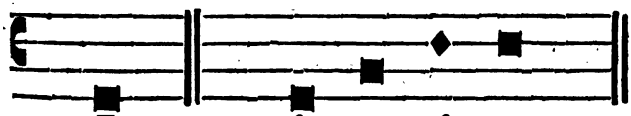
della Musica *T.* 1. *dis.* 3. *pag.* 401) *fosse una delle cagioni, per cui il canto degl' Introiti dal Pontefice S. Gregorio fu cotanto protratto, ed esteso; scrivendo Mons. Dom. Giorgi* Liturg. Rom. Pontif. T. 2. c. 7. p. 43: Post antiphonam *Introit.* sequebatur Psalmus, qui olim integer non dicebatur, sed protrahebatur, quousque Pontifex innueret Priori



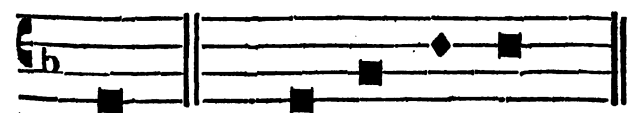
Mi. *do* *re* *fa.*
Modo 3.° *Ma* *gni* *fi* *cat**



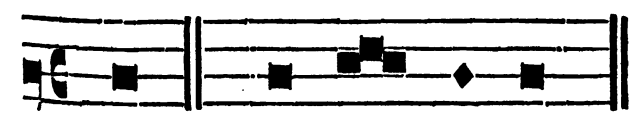
Mi. *re* *do* *re.*
Modo 4.° *Ma* *gni* *fi* *cat**



Fa. *fa* *re* *fa.*
Modo 5.° *Ma* *gni* *fi* *cat**

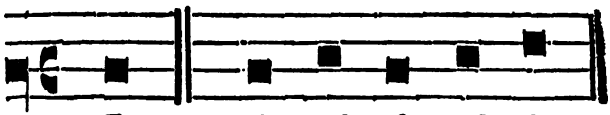


Do. *do* *mi* *sol.*
Modo 5.° *per bimmolle.*

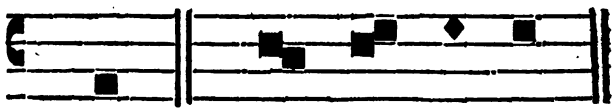


Fa. *fa* *sol la.*
Modo 6.° *Ma* *gni* *fi* *cat**

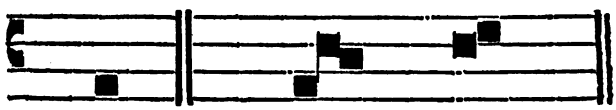
Scholæ Cantorum ut *Gloria Patri* diceret. Ita Thomasius Disquisitio de Antiphona ad Introitum pag. 16.



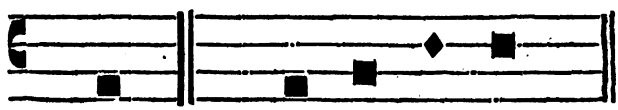
Fa. *fa sol fa sol la.*
Modo 6.° *solenne.*



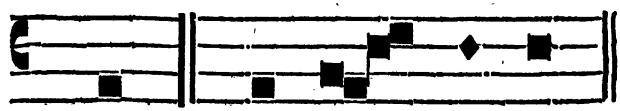
Do. *fa mi fa sol.*
Modo 7.° *Ma gni fi cat**



Do. *do fa mi fa sol.*
Modo 7.° *solenne.*



Do. *do re fa.*
Modo 8.° *Ma gni fi cat**

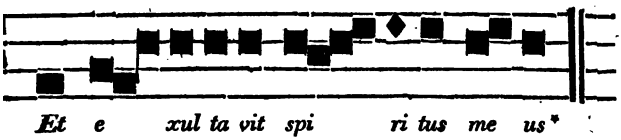


Do. *do re do fa.*
Modo 8.° *solenne.*

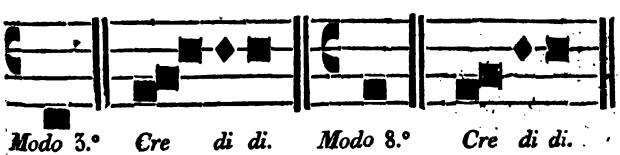
D. Mi avete detto che la prima mediazione di tutti i versetti del salmo o cantico nei modi 2.°, ed 8.°, se sono so-

nni, è differente dalla intonazione del *Dixit Dominus*, atemene adunque gli esempi?

R. Vi darò quello dell' 8.° modo che vi servirà di regola iche pel 2.°, essendo essi perfettamente uguali, purchè suponiate che sia la chiave di fefaut.



N. B. Parlando dell' intonazione festiva dei salmi o canici devesi porre molta attenzione alle note legate della specie maggiore; come ad esempio nei modi 1.° e 6.° si lega il *ol* col *la;* nel 3.° il *re* col *fa;* nel 7.° il primo *fa* col *mi,* ed il secondo *fa* col *sol:* in tutti gli altri modi si tengono sciolte. Non facendo ben marcata la legatura, oppure legando quelle note che devono essere sciolte sarà facile ad un principiante l' andare fuori di tuono. In alcuni salmi come *Credidi, Eripe me*, od in altri che principiano colla parola *Domine* ecc. e nel *Gloria Patri,* per non errare in prosodia, conviene legare le note in altra maniera, cioè, nei modi 1.°, 3.°, 6.°, e 7.° si lega tutta la specie maggiore, e nei modi 2.°, 4.°, 5.°, ed 8.° si legano le prime due note, e la terza si fa di sfuggita; esempio.



LEZIONE XXII.

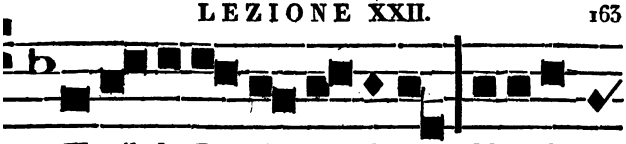
Metodo per cantar gl' Inni.

D. Gl' Inni esigono uno studio particolare?

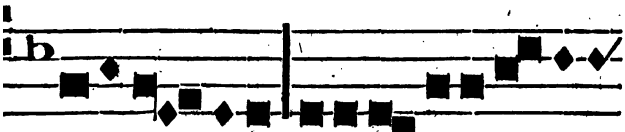
R. Lo esigono per tre ragioni. I. perchè, se vogliamo eccettuare alcuni pochi come l' inno *Egregie doctor Paule* ecc., essi hanno scritta in note la prima strofa soltanto che dà regola a tutte le altre, e riesce alquanto incomodo l' attendere alla nota ed alla parola allorchè tra l' una e l' altra vi passa molta distanza, e massime quando necessita voltare il foglio. II. perchè nel cantare lo stesso inno sotto le diverse modulazioni che esigono i diversi tempi dell' anno s' incontrano delle difficoltà, che possono facilmente confondere coloro che in tale studio si contentano della mediocrità. III. perchè quasi tutti gl' inni, dietro costume corale generalmente introdotto in tutte le Chiese da tempo immemorabile, si eseguiscono in una maniera un poco diversa da quella in cui sono scritti, e ciò fa sì che l' esecuzione loro riesca difficile assai. L' esperienza insegna che se un inno sarà intuonato male, tutta quella strofa andrà sullo stesso piede, nè la sola abilità del Corista sarà sempre valevole di rimetterla nel retto sentiero. Laonde meritano di essere studiati in modo tale da poterli tutti eseguire a memoria.

D. Che norma si tiene per cantar gl' inni in tutto l' anno?

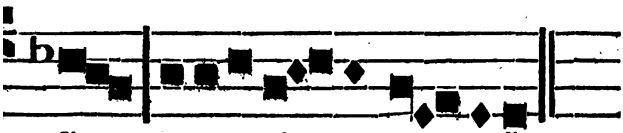
R. Quando gl' inni non abbiano un metro differente da quello degl' inni ch' io or ora accennerò, si osserva sempre la regola che segue, cioè nel tempo di Passione si cantano sotto l' inno *Vexilla Regis prodeunt.* Gli esempi seguenti sono modulati secondo la pratica corale.



Ve xil la Re gis pro de unt: ful get Cru-

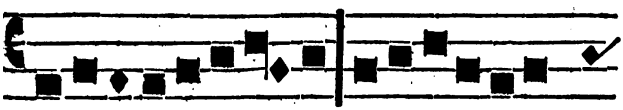


cis my ste ri um, qua vi ta mor tem per tu-

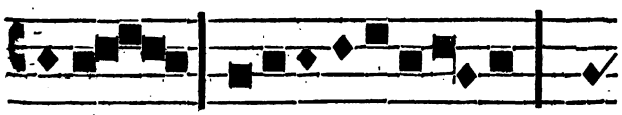


lit, et mor te vi tam pro tu lit.

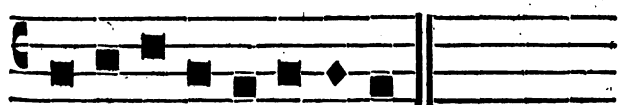
Nel tempo Pasquale, ed il giorno della Invenzione di S. Croce, sotto *Ad Regias Agni dapes.*



Ad re gi as A gni da pes sto lis a mi cti can-

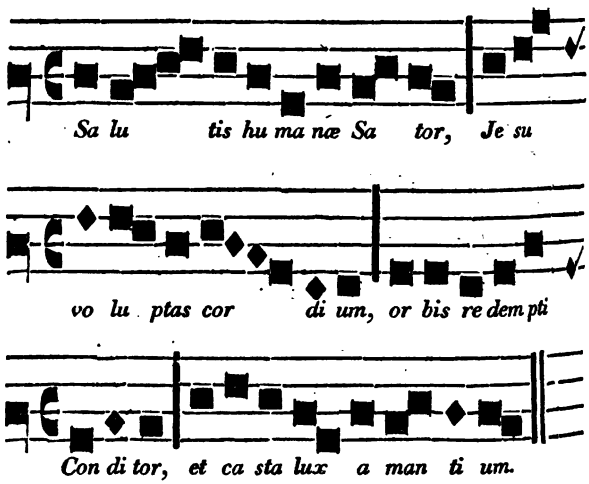


di dis post tran si tum ma ris Ru bri

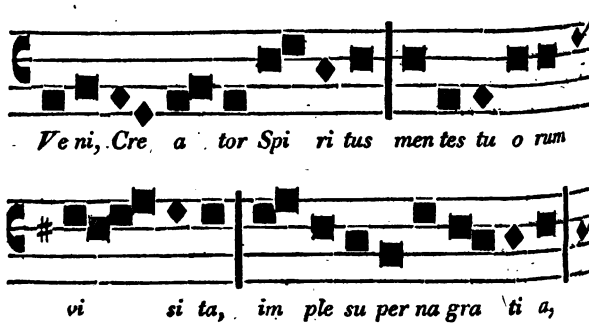


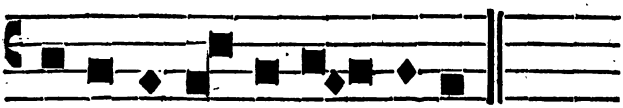
Chri sto ca na mus Prin ci pi.

Nell' Ascensione, e Trasfigurazione,
sotto *Salutis humanæ Sator.*



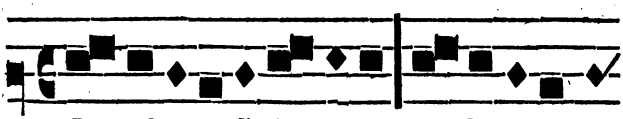
Nella Pentecoste, ed ottava, sotto *Veni Creator.*



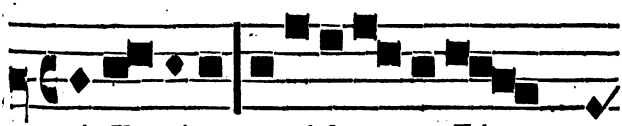


quæ tu cre a sti pe cto ra.

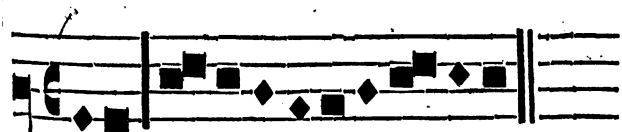
Nella festa della SS. Trinità sotto *Jam sol.*



Jam sol re ce dit i gne us, tu lux pe ren-

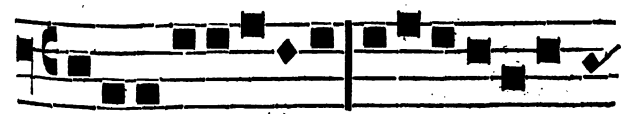


nis U ni tas, no stris be a ta Tri-

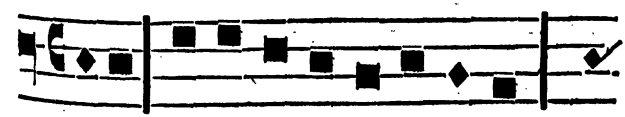


ni tas, in fun de a mo rem cor di bus.

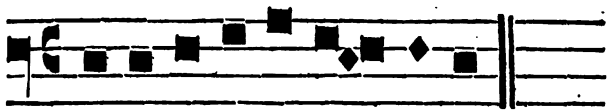
Nell' Avvento, sotto l' inno *Creator alme siderum.*



Cre a tor al me si de rum, æ ter na lux cre den-

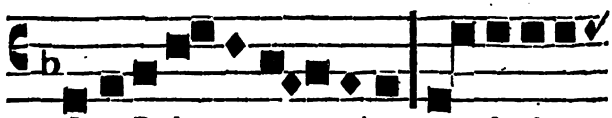


ti um, Je su Re dem ptor o mni um,

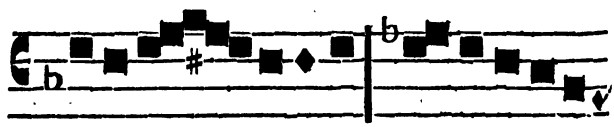


in ten de vo tis sup pli cum.

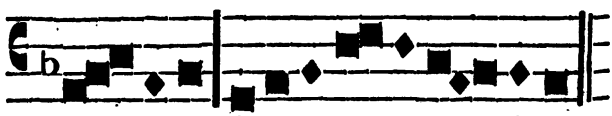
Dai primi Vespri della Natività di N. S. G. Cristo sinò all' Epifania, e nella festa di tutti i Santi ed ottava, sotto l' inno *Jesu Redemptor.*



Je su Re dem ptor o mni um, quem lu cis ar-

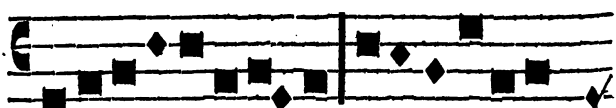


te o ri gi nem, pa rem Pa ter æ

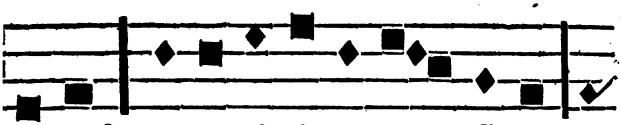


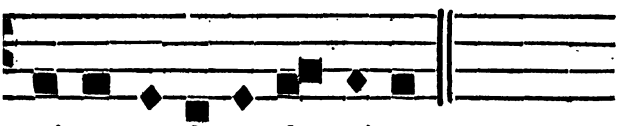
glo ri æ Pa ter su pre mus e di dit.

Nella Epifania, ed ottava sotto l' inno *Crudelis Herodes.*

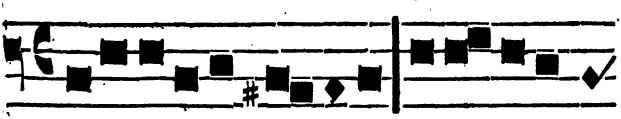


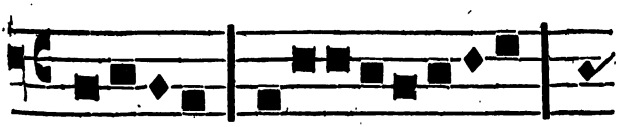
Cru de lis He ro des, De um Re gem ve ni re quid

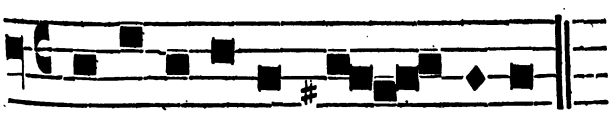




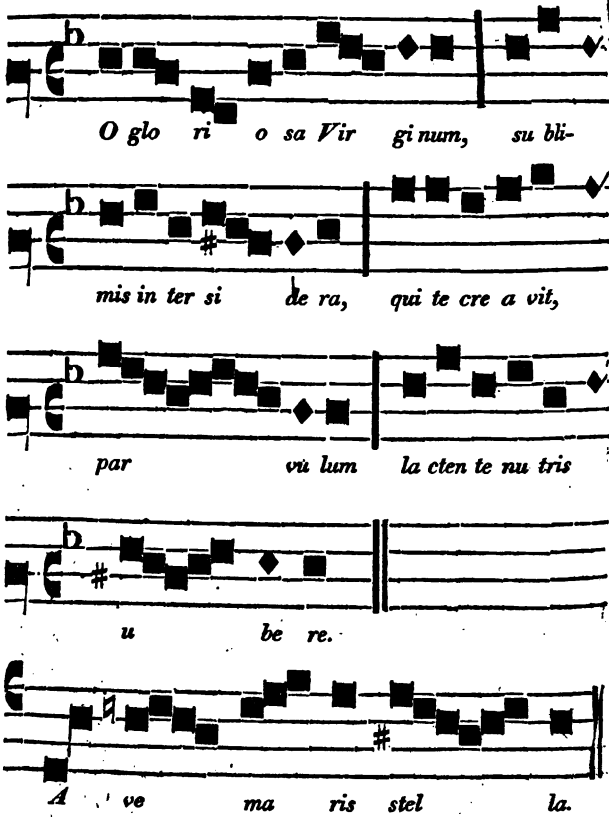
Nella Quaresima, sotto *Audi benigne Conditor.*



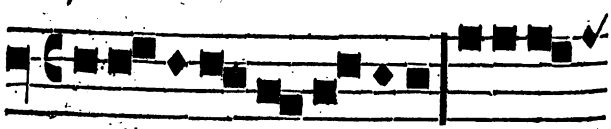


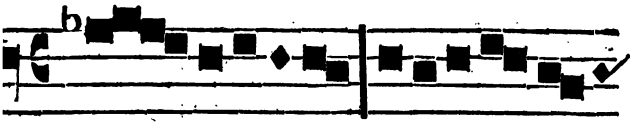


In tutte le feste della B. V. Maria, e quando negl' inni si fa la conchiusione *Jesu, tibi sit gloria, qui natus es de Virgine*, sotto *O gloriosa Virginum*, tranne però dai primi Vespri della Natività di N. S. G. C. sino alla Epifania.

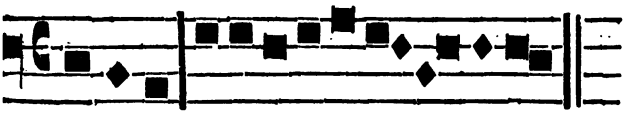


Nelle feste degli Apostoli, ed Evangelisti fuori di tempo Pasquale, gl' inni si cantano sotto *Exultet orbis gaudiis.*



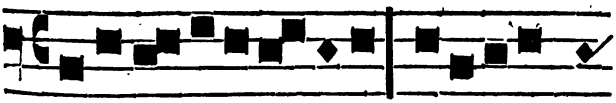


sul tet lau di bus: A po sto lo rum

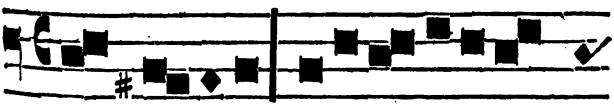


glo ri am tel lus et a stra con ci nunt.

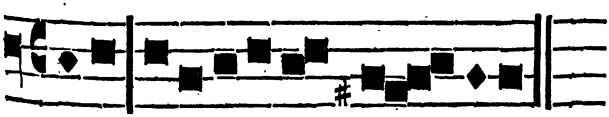
Nella festa di più Martiri, dei Confessori Pontefici e non Pontefici, delle Vergini e non Vergini, e nella Dedica della Chiesa, sotto l' inno *Jesu, corona Virginum.*



Je su, co ro na Vir gi num, quem ma ter il-

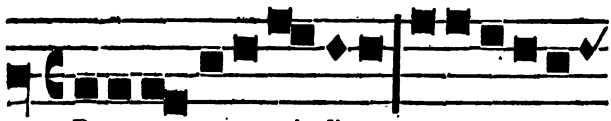


la con ci pit, quæ so la Vir go par-

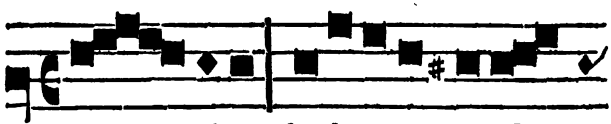


tu rit, hæc vo ta cle mens ac ci pe.

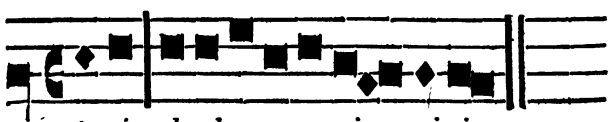
Nella festa di un solo Martire, sotto l' inno
Deus tuorum militum.



De us tu o rum mi li tum sors, et co ro na,

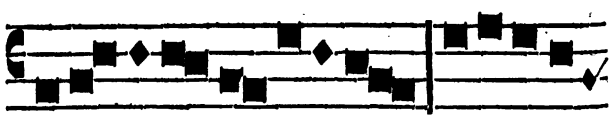


præ mi um, lau des ca nen tes Mar-

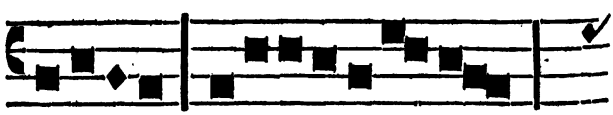


ty ris ab sol ve ne xu cri mi nis.

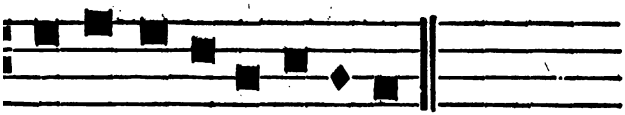
Nelle Domeniche fra l' anno, sotto l' inno
Lucis Creator optime.



Lu cis Cre a tor op ti me, lu cem di e-

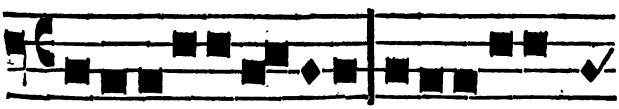


rum pro fe rens, pri mor diis lu cis no væ

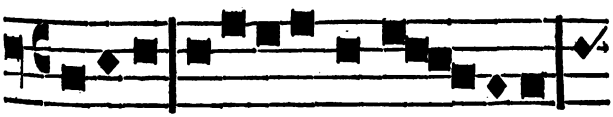


mun di pa rans o ri gi nem.

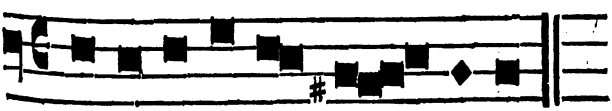
N. B. In alcuni luoghi gl' inni di Terza, Compieta ecc. delle Domeniche fra l' anno, del comune degli Apostoli ed Evangelisti, di uno o più Martiri, dei Confessori Pontefici e non Pontefici, delle Vergini e non Vergini, e della Dedica della Chiesa si cantano sotto l' inno *Nunc sancte nobis Spiritus*, che nel Salterio Corale porta il titolo: *In Dominicis diebus infra annum.*



Nunc san cte no bis Spi ri tus, u num Pa tri cum

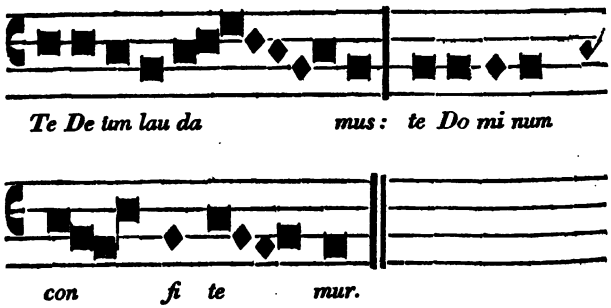


Fi li o, di gna re promptus in ge ri



no stro re fu sus pec to ri.

Te Deum allorchè risponde il popolo.



LEZIONE XXIII.

Del numero dei modi Gregoriani.

SEZIONE PRIMA.

D. Quanti sono i modi del Canto Gregoriano?

R. Tutte le cantate vengono determinate dalla tonica o sillaba finale solfeggiando in ascendere, la quale ne stabilisce la natura loro, come si disse alla pag. 77. Ora questa sillaba finale altro non potendo essere che un *do*, un *re*, un *mi*, od un *fa* (dove si noti che nel *sol* solfeggiando all' italiana in ascendere dicesi *do* ovvero *re*, e nel *la* dicesi *re* o *mi*), ed in cadauna di queste sillabe finali terminando due tuoni, o modi, vale a dire uno autentico, l' altro placale; ne viene di legittima conseguenza che non possono essere più di otto. Trasportateli ove v' aggrada saranno sempre gli otto modi, non mai 9.°, 10.°, 11.°, o 12.°, come taluno pretende, perchè il solfeggio non è suscettivo di maggior numero, ossia non può produrre che solo otto modulazioni di differente natura. Essi poi si distinguono in re-

golari, e trasportati non perchè sieno differenti nella sostanza, ma solo per togliere ambiguità nell' insegnare, e nell' apprendere: del resto tanto vale il dire *un* 1.° *trasportato in alamire* ecc. quanto *un* 1.° *colla finale in alamire* ecc. *Octo sunt modi*, dice Guido Aretino (Microlog. De divis. quatuor Modor. in octo cap. 12.), *ut octo partes orationis et octo partes beatitudinis per quos omnis cantilena discurrens, octo dissimilibus qualitatibus variatur. I Tuoni della Chiesa sono otto*, dice il Prete Ignazio Domenico Foglietti Corista della Chiesa Metropolitana di Torino (cap. 14. pag. 35 del libro intitolato *Il Cantore Ecclesiastico*), *oppure otto sono le specie de' Canti, alle quali si può riferire tutto ciò, che cantasi nell' officio Ecclesiastico; e queste non possono essere di più, perchè non si può terminare un Canto, se non in quattro maniere tra se essenzialmente differenti, le quali sono come quattro generi, ciascuno de' quali si divide in due specie.* « Otto » sono i Toni stabiliti ad uso dell' Ecclesiastico Canto » dice il celebre Gervasoni Milanese Professore di Musica ed ottimo conoscitore del canto Gregoriano (*Scuola della Musica* pag. 257); e queste parole vengono profferite dal Gervasoni dopo un maturo esame della natura de' modi, per additare poi all' Organista il metodo certo del loro accompagnamento. *Qui tamen toni*, dice Aureliano parlando dei modi 9.°, 10.° ecc. (Tract. *de Regulis Modulationis ad Bernardum Archicantorem* Cap. 8.) *modernis temporibus inventi, tam latinorum, quam grecorum, licet litteraturam inequalem habeant, tamen semper ad priores octo eorum revertitur modulatio. Et sicuti quit nemo* 8 *partes gramatice adimplere discipline ut ampliores addat partes, ita nec quisquam tonorum poterit reddere magnitudinem, quia nisi quis alterius fecerit generis modulationem, prorsus nec tonorum poterit reddere magnitudinem. Quamobrem non necesse est priorum monimenta linquere patrum, et illius incurrere sermonis:* Ne transgrediaris terminos antiquos, quos posuerunt patres tui (Prov. c. 22. 28); *maxime cum usque ad hoc tempus quo hii reperti sunt, omnis ordo tam romane quam grece Ecclesie in antiphonis, responsoriis, offerendis, communionibus, per hos prio-*

res decocurrerit tonos. « Rilevasi da tutto ciò, soggiunge » F. Giamb. Martini (Storia della Musica T. 1. dis. 3. pag. 407) » che l' invenzione di queste, ed altre particolari intuona- » zioni è assai posteriore a S. Gregorio; che il motivo di » tale invenzione furono alcune antifone, le quali termi- » nando non nella Corda Finale, ma nella quinta superio- » re, che dicesi *Confinale*, diedero ansa d' introdurre altre » intonazioni a tali corde uniformi; e che finalmente sì fatte » intonazioni mai non furono dalla Chiesa universale, ne » Latina, ne Greca abbracciate. » Agli autori predetti si aggiunga S. Gregorio, Giovanni Cottonio, Pietro Aron, Aureliano Tornario, il Cav. Ercole Botrigari, Reginone Abbate, Briennio, il Cantorino Romano, tutti i compositori delle cantate corali (come si vedrà in appresso), Stefano Vanni, il P. Illuminato, F. Andrea da Modona, il Vallara, il Marinelli, il Tettamanzi, il Pisani, il P. Avella, F. Lorenzo Penna, Giuseppe Frezza, Vincenzo Lusitano, il Dottor Marco Dionigi, il P. Bonaventura da Brescia, il Lanfranchi, e tanti altri, per non dir tutti quelli che hanno scritto sulla natura dei modi, i quali altri tuoni non riconoscono, tranne gli otto.

D. Come fra loro si distinguono i tuoni del Canto Gregoriano?

R. Essi distinguonsi per mezzo di certe note o qualità caratteristiche, delle quali alcune diconsi *principali*, cioè che talmente costituiscono la natura e le differenze dei modi, che se venissero alterate non più resterebbe la forma propria del modo stesso; ed altre si chiamano *secondarie*, perchè quantunque diversamente disposte non si torrebbe contuttociò la forma propria del modo, semprechè fossero alterate colle debite circospezioni.

D. Quali sono le note caratteristiche principali dei modi?

R. Le note caratteristiche principali dei modi sono le seguenti: Nel 1.° la 3.ª minore (e ciò che dicesi dell' autentico, s' intende anche del suo placale, però colle dovute proporzioni); nel 3.° la 2.ª minore; nel 5.° la 7.ª maggiore; e nel 7.° la 7.ª minore. Se queste venissero alterate, la natu-

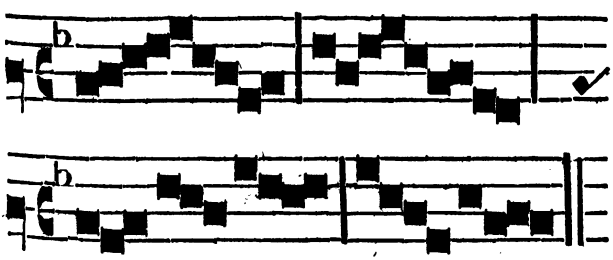
ra o forma del modo si varierebbe; p. e. chi togliesse al 3.° la 2.ª minore, e facesse sì che il semituono cadesse sulla 3.ª diventerebbe 1.° modo; chi desse la 7.ª minore al 5.°, diventerebbe 7.°; e viceversa chi desse la 7.ª maggiore al 7.°, si trasformerebbe in 5.° modo ecc. ecc.

D. Quali sono le note caratteristiche secondarie?

R. Nel 1.° modo la 6.ª minore; nel 3.° la 5.ª maggiore; nel 5.° il semituono della quarta posizione sovr' alla finale; e nel 7.° la 3.ª maggiore. Se queste venissero alterate, colle debite circospezioni, la natura o forma del modo non si varierebbe. In fatti i modi 7.° ed 8.°, essendo tuoni maggiori, vogliono la 3.ª maggiore: ciò non pertanto quante volte non si trova essa alterata per evitare il tritono, senza che la forma del modo ne soffra cambiamento veruno, purchè, io ripeto, ciò sia praticato *colle debite circospezioni?*

D. Vorrei un esempio in cui l'alterazione delle note caratteristiche secondarie fosse continuata ossia per proprietà, e non accidentale, come quella che mi avete citato parlando della 3.ª dei modi 7.° ed 8.°?

R. Eccolo coll' alterazione continuata, sebbene anche negli esempi citati avvenga spesso l' alterazione per proprietà, e non solamente l' accidentale.



È dottrina incontrastabile che la 5.ª del 4.° modo deve essere maggiore, composta cioè delle sillabe *mi fa sol re mi*, e quella del precedente esempio è minore, composta cioè delle sillabe *mi fa re mi fa*, ossia mancante di un semituo-

no. Ciò non pertanto chi sarà che possa asserire che per tale alterazione avvenuta in una nota caratteristica secondaria, non debba più chiamarsi un solfeggio di 4.° modo? E se per tale alterazione, che cambia la 5.ª *perfetta* in *diminuita* o *mancante*, non si forma un tuono essenzialmente differente, come si potranno mai formare altri modi diversi dagli otto con delle alterazioni che lasciano perfetta e la 5.ª e la 4.ª? Sono perciò in errore quegli autori, che pretendono di costituire i modi 9.°, 10.°, 11.°, e 12.° dalla sola alterazione delle note caratteristiche secondarie.

D. Chi è stato l'inventore dei modi 9.°, 10.°, 11.°, e 12.°?

R. Aureliano pretende che sieno stati aggiunti per comando di Carlo Magno; ma F. Giamb. Martini (Storia della Musica T. 1. dis. 3. pag. 407) abbatte una tale asserzione colle seguenti osservazioni: « Strano per altro a noi sembra, egli dice, il comando da Aureliano qui riferito di » Carlo Magno, che si aggiugnessero quattro altri tuoni agli » otto già consueti, essendo affatto inverisimile, che quel » grande Imperatore, il quale tanto operò, acciocchè tutta » la Germania, e tutta la Francia nel Rito, e nel Canto si » uniformassero appuntino colla Chiesa Romana, volesse » poi, che difformi fossero nella Salmodìa. Aggiungasi, che » tra le quattro intonazioni, che questo scrittore dice accresciute da Carlo, vi novera quella del Salmo 113, *In* » *exitu*, la quale nell' Antifonario di S. Gregorio (Resp. et » Antiphon. edit. a Ven. Card. Thomasio sub nomine Jos. » Mar. Cari pag. 58) cent' anni prima di Carlo Magno era » già a quel salmo fissata colla sua Antifona, *Nos qui vivi-* » *mus*, ne' Vespri della Domenica.... Intanto è certo, che » da niun altro Scrittore, sia del VII., o dell' VIII. secolo, » in cui fiorì Carlo Magno, sia del IX., giammai è stata » di cotesti quattro tuoni l' instituzione a lui ascritta. Con- » viene perciò perdonar questo sbaglio a uno Scrittore del » X. secolo. » *Questa è certa*, dice un sostenitore stesso dei dodici tuoni (Cizzardi nel l. 3. cap. 15. pag. 82 del *Tutto in poco*), *anzi certissima che S. Gregorio e Guido lasciarono alla Chiesa solamente gli otto tuoni, non ritrovandosi*

memoria degli altri quattro dopo ritrovati. E a dir vero non è cosa neppur verisimile che vi sieno stati autori della dottrina dei quattro nuovi tuoni; imperocchè se conservasi il nome di coloro che inventarono o ridussero a miglior forma gli otto modi, vie più dovrebbe rimanere il nome di quelli che inventarono il 9.°, il 10.° ecc. siccome di una data posteriore di più secoli.

D. Affinchè un tuono o modo possa dirsi d' invenzione che cosa ricercasi?

R. Bisogna che abbia delle qualità sue proprie, ossia caratteristiche ed essenziali. Ma se confrontiamo il 1.° modo con quello che taluno chiama 9.°, (lo stesso dicasi degli altri, cioè del 2.° col 10.°, del 5.° coll' 11.°, e del 6.° col 12.°) non vi si scorge differenza veruna in quanto alla sostanza. In fatti, il 9.° modo s' intuona come il 1.°, e l' Organo si fa suonare nello stesso tuono, e nella stessa Corda: le cadenze finali, ed intermedie sono le stesse: la tonica o sillaba finale è la stessa, perchè entrambi terminano in *re:* le note caratteristiche principali sono le stesse, perchè entrambi hanno la 3.ª minore: la specie minore è *re la,* come quella del 1.°: la specie maggiore festiva è *fa sol la,* come quella del 1.°: la specie mag. solenne è *fa sol fa sol la,* come quella del 1.°: la feriale è *la la la,* come quella del 1.°: le *euouae* sono quelle del 1.°: le parole soavi ed allegre sono proprie ad entrambi. Quello adunque, che dicono 9.° non ha una qualità sua propria, caratteristica ed essenziale per essere costituito un tuono diverso dal 1.°, dunque non è altro che un 1.° modo.

D. Le Cantate non si potrebbero forse determinare dalla Corda o posizione in cui finiscono, e non dalla sillaba?

R. In tal caso i modi non sarebbero più otto, nè dodici, nè quattordici, ma se ne potrebbero formare più di quaranta, che producendo molta confusione, e nessuna utilità, in sostanza poi non sarebbero più che otto.

SEZIONE SECONDA.

D. Amerei di sapere in che cosa i sostenitori dei 12 tuoni faccian consistere le proprietà del 9.°, 10.°, 11.° e 12.° modo?

R. Non può negarsi che l' andamento proprio dei modi Gregoriani soffre talvolta delle eccezioni, le quali però se si trovano, come lo sono di fatto, necessarie alla buona melodia, non costituiscono tuttavia altri modi differenti dagli otto. Ora egli è appunto da alcune di dette eccezioni che i sostenitori dei dodici tuoni hanno creduto che si formino dei modi totalmente differenti dagli otto stabiliti ad uso del Canto Ecclesiastico. Per la qual cosa allorchè il 1.° modo ha la 6.ª minore, vogliono che sia 9.°; allorchè il 2.° ha la 3.ª maggiore sotto alla finale, vogliono che sia 10.° modo; allorchè il 5.° ha minore la quarta posizione sovr' alla finale, lo dicono 11.°; e quando il 6.° ha minore la quarta posizione sovr' alla finale, lo dicono 12.° modo.

D. Quali sono queste eccezioni, e come non valgono a costituire nuovi modi differenti per se dagli otto stabiliti?

R. Le eccezioni che soffre il 1.° modo, *richieste dalla buona e dolce melodia,* sono queste, che ascendendo cioè può avere la 6.ª maggiore, e può averla anche minore; in discendere poi alla finale, ovvero alla 3.ª del modo esige sempre la 6.ª minore; e per tale alterazione, che avviene su d' una nota caratteristica secondaria, non resta distrutta la forma del modo 1.°, perchè così vuole la natura del medesimo, anzi acquista grazia ed eleganza maggiore. Così nel Contrappunto stesso, in cui all' entrarvi la *transizione cromatica* o espressa, o sottintesa si fa tosto passaggio ad altro tuono, pure il modo minore soffre la stessa eccezione, vale a dire può avere anzi esige, secondo i casi, la 6.ª e 7.ª maggiore, e così per simile alterazione la natura del modo minore musicale non perde la propria forma (1). Anche nel

(1) « *Si dà il caso in cui questa scala vada soggetta a qual-*

Canto spezzato, detto volgarmente *Unisono*, il 1.° modo soffre le stesse eccezioni (V. *Principj di Canto Unisono* di Don Giov. Cagnoni), le quali però non distruggono la forma sostanziale del medesimo. Se nel Contrappunto adunque, e nell' Unisono non si perde la forma del modo per tale alterazione, come si potrà mai perdere quella del 1.° modo Gregoriano? Sono dunque in errore coloro che vogliono costituire il 9.° modo dalla predetta variazione di 6.ª maggiore o minore, mentre non è altro che *un' eccezione necessaria alla buona e dolce melodia*; e lo stesso dicasi della variazione che avviene nella 3.ª sotto alla finale del 2.° modo, della quale si parlerà in seguito.

Se il 5.° modo ha la 4.ª minore sovr' alla finale, s' incontra il tritono dalla 4.ª alla 7.ª; e se ha la 4.ª maggiore, s' incontra nello scendere dalla 4.ª alla finale; e lo stesso dicasi della variazione che alle volte scontrasi nella 5.ª del 6.° modo. La *buona melodia* vuole che si eviti il tritono (1), qualora non sia una qualità essenziale e costitutiva del mo-

---

» *che alterazione? Sì, la settima diviene indispensabilmente* » *maggiore alterandola col diesis, o bequadro ogni volta che* » *ascenderà all' ottava: come pure la sesta, quando si porta* » *sulla settima maggiore, e che la scala va di volo, viene* » *comunemente fatta maggiore alterandola col diesis, o be-* » *quadro.* » *Così B. Asioli parlando della scala del modo minore alla pag.* 35 *dei suoi* Principj Elementari di Musica, *Milano* 1826 *presso Giov. Ricordi. Veggasi anche la* Gramatica della Musica *di Don Nicolò Eustachio Cattaneo pag.* 33. *Milano Tip. del Dottor Giulio Ferrario* 1828.

(1) « *Il senso dell' Udito*, dice B. Asioli nel Maestro di » Composizione, *è stato e sarà sempre il solo legislatore* » *dell' arte musica. A questo appartiene il giudicare della* » *maggior o minor dolcezza delle melodie ed armonie, della* » *connessione delle armonie e delle frasi melodiche, e delle* » *collisioni più o meno forti all' Udito; in fine apparterrà* » *ad esso il dettar leggi o divieti al Musico, e non il Mu-* » *sico al senso.* »

do: laonde il 5.° modo esige che sia maggiore la 4.ª posizione sovr' alla finale, allorchè si ascende alla 7.ª; e viceversa, allorchè dalla 7.ª si discende alla 4.ª e si fa cadenza sulla 5.ª: esige poi la 4.ª minore, allorchè da questa si discende alla finale; e viceversa, allorchè dalla finale si ascende alla 4.ª sopra. Sono dunque in errore coloro, che pretendono di costituire l' 11.°, ed il 12.° modo dalla predetta variazione di 4.ª maggiore o minore, mentre non è altro che *un' eccezione necessaria alla buona e dolce melodia.*

D. Indicatemi degli esempi pratici in conferma delle eccezioni surriferite?

R. I libri corali ne somministrano quante si vogliono. Osservate tutte le cantate di 1.° modo, le quali o sempre hanno la 6.ª minore continuata, o se non l' hanno, ad ogni tratto s' incontra il bimmolle accidentale, e spesso si passa anche alla proprietà del medesimo, affinchè la 6.ª possa essere maggiore o minore secondochè *vuole la buona e dolce melodia.* Così le cantate tutte di 5.° e 6.° modo o costantemente e per continuazione hanno minore la 4.ª posizione sovr' alla finale, o se non l' hanno, ad ogni tratto vi si scorge il bimmolle accidentale, e sovente si fa anche passaggio alla proprietà del medesimo, acciocchè la 4.ª posizione sovr' alla finale possa essere maggiore o minore, secondochè *vogliono le sane regole della buona e dolce melodia*, ossia affinchè le cantate soffrano le eccezioni volute dalla forma del modo. E in prova di tali precetti valga l' autorità del *Cantorino Romano,* nel quale alla pag. 5 allorchè spiega il Verso di Guido: *non fit mutatio nisi necessitate cogente*, si leggono le seguenti parole: *Duplex est necessitas. Prima est quum proprietas una non sufficit ad ascensum vel descensum cantus.... Secunda necessitas est, quum una proprietas per ascensum vel descensum cantui deserviret, tamen de necessitate mutatur in aliam AD CANTUM MAGIS ARMONIACUM FACIENDUM: UT SÆPE FIT DE B MOLLE IN B DURO, ET E CONVERSO.*

Oltracciò la *Scuola Musicale* concede ai predetti modi la proprietà di bimmolle, e ne fa fede il P. F. Andrea da Mo-

ona alla parte 4. c. 1. n. 5, ed alla parte 3. c. 8. del suo 'anto *Armonico;* ed il Prete Ignazio Domenico Foglietti cap. 3. pag. 11 del suo *Cantore Ecclesiastico:* la quale sendo costantemente appoggiata alla pratica dei libri coli non puossi contraddire. Se la *Scuola Musicale* pertanto ccorda ai predetti modi il bimmolle, non è forse segno vidente, anzi evidentissimo che la natura loro, e *le leggi ella buona modulazione lo esigono,* o per meglio dire è necessario per effettuare quelle eccezioni che tanta grazia doano e tanta eleganza alla forma degli anzidetti modi (1)?

D. Quale conseguenza ne verrebbe se queste eccezioni ion si ammettessero?

R. Ne deriverebbe un assurdo, si darebbero cioè delle antate, che in ascendere sarebbero di 1.°, 2.°, 5.°, o 6.°; in discendere poi diventerebbero, nell' opinione di chi sostiene i dodici tuoni, di 9.°, 10.°, 11.°, o 12.°, perchè sempre s' incontra il bimmolle. I libri corali mi porgerebbero una serie copiosissima di simili esempi, ma per non essere troppo prolisso ne addurrò solamente due. Si prenda il Graduale stampato in Roma dalla Tipografia Medicea l' anno 1614, che è il migliore di tutti, e si osservi la Messa

---

(1) *Il Cav. Ercole Botrigari (*Trimerone Giorn. 2. *pag.* 57*) riporta il seguente Tetrastico, che in allora, anche per confessione di F. Giamb. Martini (*Storia della Musica *T.* 1. *dis.* 3. *pag.* 375*) scontravasi in tutti gli Scrittori dei tuoni Ecclesiastici:*

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

Si notino bene quelle parole UT MI SOL' TIBI QUINTUM, le quali fanno conoscere che non è undecimo tuono ma quinto ancorchè abbia la quarta minore, ossia ancorchè il semituono cada sulla quarta e termini in do; *e che sin d' allora la* Scuola Musicale *accordava alle predette cantate il bimmolle.*

delle Domeniche dell' Avvento e Quaresima, in cui le parole *Kyrie* e *Christe* in ascendere sono per bisquadro, cioè colla 4.ª maggiore, e le parole *eleison* in discendere sono per bimmolle, cioè colla 4.ª minore. Diremo noi dunque che le parole *Kyrie* e *Christe* sieno di 6.°, e le parole *eleison* di 12.° modo? Si osservi la composizione del *Passio*, in cui il Testo ora canta per bisquadro, ed ora per bimmolle, secondochè esige la diversità delle cadenze; il Cristo canta sempre per bimmolle; la Turba poi sempre per bisquadro. Diremo noi dunque che questi tre soggetti cantino in tuono diverso l' uno dall' altro? Ciò non sarebbe forse un manifesto assurdo? Eppure non potrebbe essere altrimenti, se vera fosse la dottrina dei dodici tuoni. Perciò questi ultimi quattro tuoni non esistono, altrimenti bisognerebbe necessariamente ammettere i passaggi da un tuono all' altro, come praticasi nel Contrappunto, e questi dal Gregoriano sono esclusi, anzi dalla Chiesa Cattolica assolutamente vietati (V. la nota posta alla pag. 85). Inoltre in tutti i bimmolli, anche accidentali, ed in tutti quei diesis che si eseguiscono per donar grazia al Canto si varierebbe la natura del modo; il che sarebbe cosa contraria non solo ai principii adottati da tutti gli autori di Canto fermo, ma agl' insegnamenti stessi di Guido; il quale parlando del bimmolle, e la stessa ragione corre pel diesis sovra indicato, ha lasciato scritto che: *movetur ad tempus, et potest adesse, vel abesse, absque subiecti corruptione.*

D. Si trovano autori di cantate corali, che nei loro libri stampati abbiano dato esempio dei modi 9.°, 10.° ecc.?

R. Prima di addurvele bisogna notare ciò che segue, cioè dato che sieno di 9.° o 10.° tuono quelle cantate che terminano in *alamire*, lo sarebbero anche quelle che hanno la finale in *desolre* ed il bimmolle continuato in chiave, perchè viene la stessa cosa, ossia per ragione della 6.ª minore; e dato che sieno d' 11.° o 12.° quelle che terminano in *cesolfaut*, o *cefaut*, lo sarebbero egualmente anche quelle che hanno la finale in *fefaut* col bim. in chiave continuato, perchè viene la stessa cosa, ossia per ragione della 4.ª

minore. Ciò premesso eccoci alle prove. In tutte le edizioni antiche e moderne scontransi delle antifone colla finale in *desolre* e col bim. continuato in chiave; e che, se vera fosse la dottrina dei sostenitori dei 12 tuoni, dovrebbero essere di 9.° modo. Ad essi difensori non basta l'animo certamente di mostrarci un solo esempio, ch'è così poco, in cui vi sia scritto il numero nove, in forza del quale l'antifona sarebbe dichiarata di 9.° modo. Si volgano, e si rivolgano per quanto piaccia i libri corali sino ad ora stampati, e si troverà tutto l'opposto; poichè o sotto l'*euouae*, o in margine dell'antifona si vedrà sempre il numero uno, che vuol dire 1.° modo. Che cosa indica ciò? Indica che i compositori delle cantate corali non riconoscono il 9.°, e per conseguenza neanche il 10.° modo.

In tutte le edizioni antiche e moderne si trovano delle antifone colla finale in *fefaut*, e col bim. continuato in chiave, cioè colla 4.ª minore, ossia con un semituono nella 4.ª posizione sopra alla finale; le quali antifone, se dar si potessero più di otto tuoni, dovrebbero essere d'11.°, o 12.° modo; tanto più che la specie *fa fa* si cambia in *do sol*, e la specie *fa la* mutasi in *do mi*. Ciò non pertanto o sotto l'*euouae*, o in margine dell'antifona non havvi esempio in cui vi sia scritto il numero 11, nè il 12, ma bensì il 5, od il 6, che vuol dire 5.° o 6.° modo. Quale conseguenza da tutto ciò? Che i compositori delle cantate corali non riconoscono l'11.°, nè il 12.° modo. Leggete, per maggior prova, le regole che ci hanno lasciate scritte intorno al Gregoriano; p. e. le parole: *re la Primus ad quintam* ecc. ecc., in cui nemmen per ombra si fa menzione dei modi 9.°, 10.° ecc. Leggete i Versi: *Primus cum Sexto fa sol la semper habeto:* ecc. ecc., ed i modi 9.°, 10.° ecc. ne sono esclusi. Leggete anche quelli delle intuonazioni feriali, in cui i modi 9.° 10.° ecc. non v'hanno alcuna parte. Leggete i Versi che dimostrano quali parole si convengano a cadaun tuono, che sono: *Lætitiam Primus spirat; lacrymasque Secundus* ecc. ecc., ovvero: *Primum tonum hilarem suaviter tange* ecc. ecc., ed i modi 9.°, 10.° ecc. non v'entrano per

niente affatto. Leggete insomma i canoni tutti del Canto fermo e mai e poi mai ne troverete uno che ricordi i modi 9.°; 10.°, 11.°, e 12.°. Forza è dunque confessare che gli autori delle cantate corali non riconoscono i predetti ultimi quattro tuoni, essendo una verità tanto chiara, che pare il sole. Per la qual cosa dovendo gli avversarii necessariamente convenire che i libri corali non ammettono punto i dodici tuoni, tengono le dette cantate per poco meno che nulla, quasi che, come anteriori da secoli, e secoli a cotesti novatori, avessero perduta la loro natura col tempo, od avessero errato quelli che aveano loro dato il nome di 1.°, 2.°, 5.°, e 6.° modo.

D. Vi sono delle produzioni manoscritte, in cui si approvino solamente gli otto modi?

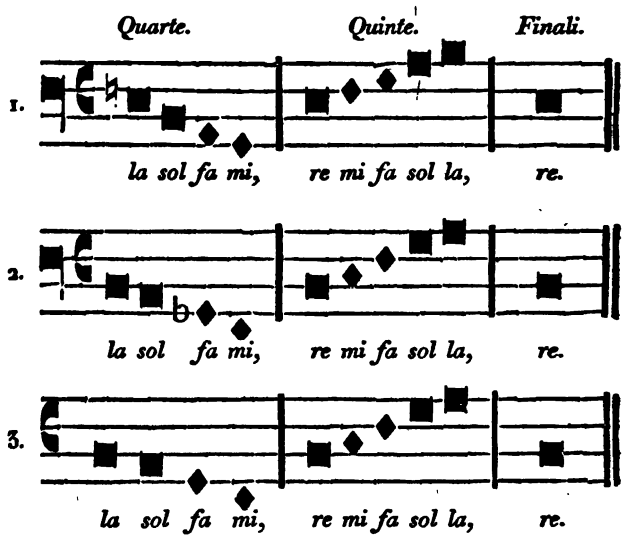
R. Havvene una serie assai copiosa, ed uscita dalla penna di uomini la maggior parte rispettabile e stimabile pel loro profondo sapere nell' arte musicale; di Cagnoni p. e., di Melegari, di Pugnetti, di Corandi, del Rizzardi, di Comelli, del Castellina, di Cappello, di Manganelli, di Bertoldi, di Valla, di Ponzi, del Dottor Bartoli, e di tanti altri, che troppo sarebbe il volerne dare anche un sol cenno di tutti quelli che hanno composto e compongono, non dirò già nelle altre, ma in questa sola Città di Parma: mentre si hanno *Solfeggi*, *Messe*, *Sequenze*, *Antifone*, *Inni*, *Antifone finali* ecc. ecc. senza numero. Altre di queste composizioni hanno la finale in *cefaut*, altre in *desolre* col bim. in chiave continuato, altre in *fefaut* colla proprietà di bim., altre in *alamire*, altre finalmente in *cesolfaut*, che dovrebbero esser tutte dichiarate di 9.°, 10.°, 11.°, o 12.° modo, se i loro autori avessero professate le false dottrine dei sostenitori dei dodici tuoni; ma essi non si sono punto scostati dagli otto modi, come portano in fronte scritto tutte le loro composizioni, seguendo così il detto di Reginone Abbate: *volunt autem quidam tonos esse duodecim,.... verum nos nec octonarium numerum in tonorum varietate excedimus, nec aliquid subtrahendum ratum esse arbitramur.*

SEZIONE TERZA.

D. Mostratemi come dagli stessi principii degli avversarii si possa, e si debba conchiudere l' insussistenza dei modi 9.° 10.° ecc.?

R. Nel l. 3. c. 15. pag. 82 del *Tutto in poco* dice il Cizzardi: *Questa è certa, anzi certissima, che S. Gregorio, e Guido lasciarono alla Chiesa solamente gli otto tuoni.* E nel l. 4. c. 6. pag. 109 si legge: *in tutto, e per tutto dobbiamo osservare quello, che sta stampato ne' libri corali, sì per venerare in essi il S. Pontefice, come anche per vietare tutte le controversie, che possono nascere in pregiudizio del Culto Divino.* Che sorta di stima e venerazione sarebbe mai quella del Cizzardi pel S. Pontefice Gregorio, se in buona coscienza ammettesse i dodici tuoni? Ammessi i 12 tuoni, come si potrebbe mai *stare in tutto e per tutto ai libri corali*, mentre questi tuoni non li riconoscono? E come mai si potrebbero *vietare le controversie, che possono nascere in pregiudizio del Culto Divino?* Sarebbe questa una manifesta contraddizione. Nel l. 5. c. 11. pag. 132, allorchè tratta delle regole che teneano gli antichi nel comporre, dice: *come osservavano gli antichi, quali portavano ben degnamente il nome di Maestri, e per teorica, e per pratica, e non prender norma da questi moderni.* Anche qui vi sarebbe contraddizione; conciossiachè volendo ammettere i 12 tuoni bisognerebbe scostarsi dai primi, per seguire i secondi: ma se gli *antichi portavano ben degnamente il nome di Maestri e per teorica e per pratica*, non sarebbe ragionevole l' abbandonare i loro insegnamenti, per seguire i capricci dei *moderni.* Tali proposizioni non sarebbero forse diametralmente opposte? Nel l. 3. c. 14. pag. 80 si legge: *gli antichi primi Maestri ordinarono li tuoni con tanta maestria, che sarebbe pazzia il volerli contraddire.* Dunque qual cosa più giusta e ragionevole che di ammettere i soli otto tuoni già professati dagli antichi, e primi Maestri? Non v' ha dubbio che qui il Cizzardi condanna se medesimo di propria bocca. Final-

mente il Cizzardi impiega tutto il Capo 9. del l. 4. pag. 111 per far toccare con mano: *che il quarto tuono per b quadro giacente diventa secondo.* Verità incontrastabile, ma se esistessero i dodici tuoni sarebbe un solennissimo sproposito, una manifesta contraddizione. Ecco tre esempi che ne mostrano la verità.



Osservate i tre esempi esposti, e vedrete che i semituoni cadono in proporzioni uguali, perchè tutti e tre hanno la 4.ª composta colle sillabe *la sol fa mi*, cioè colla 3.ª maggiore sotto alla finale; hanno la 5.ª colle sillabe *re mi fa sol la*; e terminano in *re*, sono cioè perfettamente uguali. Quindi, se uno dei sopraddetti esempi fosse di 2.° tuono, lo sarebbero pure gli altri due; e viceversa, se uno fosse di 10.° tuono gli altri due lo sarebbero egualmente. La cosa è tanto chiara e patente, che crederei di offendere la vostra capacità se vi aggiugnessi ulteriori schiarimenti. Eppure chi 'l crederebbe! Il primo e secondo esempio (tratti

dall' antifona *In odorem unguentorum tuorum* riportata dal Cizzardi al luogo citato, e scritta dal medesimo alla maniera con cui vuole che si debba cantare) sono dal predetto autore dichiarati di *Secondo Tuono*, e v' impiega, come dissi, tutto il Capo 9. del l. 4. per provarlo; ed il terzo esempio viene da esso appellato di *Decimo Tuono*; come può vedersi nel l. 3. c. 15. pag. 82, ed anche nel l. 5. c. 13. pag. 140, e 142 del suo *Tutto in poco*. Che sorta di ragionamenti sarebbero mai questi!

Dalle quali cose tutte chiaro apparisce quanto sia vero che dagli stessi principii degli avversarii si possa, e si debba conchiudere l' insussistenza dei modi 9.°, 10.° ecc. di maniera che avendo essi così lasciato scritto, come sin qui si è veduto, sembra quasi doversi credere, ch' essi abbiano parlato scherzando e capricciosamente, piuttosto che da senno, e posatamente.

SEZIONE QUARTA.

Obbiezione. « Il Bertolotti, che ha scritto, e stampato i » suoi principii di Canto fermo nella città di Bologna, che » sempre è stata maestra in genere di Canto, dedicati al » Cardinale Opizzoni, ammette dodici tuoni: dunque (1)? »

Risposta. L' autore dell' *Obbiezione* o non ha letto il Bertalotti, o non lo ha inteso. Eccovi sotto gli occhi le parole stesse del Bertalotti, che si leggono alla pag. 27. delle sue *Regole per il Canto fermo*, edizione sesta dedicata al Cardinale Oppizzoni, Bologna 1820; acciò ne possiate fare l' esatta analisi.

« *M.* Ho pure inteso a dire altre sorte di Tuoni, chi ne » numera due, chi otto, e chi dodici, desidero intendere » questo.

(1) *Le Obbiezioni poste in questa Sezione sono tratte da un manoscritto intitolato* Osservazioni di D. G. V. Parma 28 Luglio 1836.

» *D.* Per quanto ho studiato, ho imparato, che quelli che
» ne numerano due, lo dicono per discorso generale, cioè
» Tuono minore, e Tuono maggiore..... Quelli poi che
» ne contano dodici lo dicono fondatamente, perchè in fatti
» sono tali, e questo perchè le Lettere Musicali sono sette,
» ed in ogni Lettera vi terminano due Tuoni, fuorchè la
» Lettera B. che non forma Tuono..... onde levata que-
» sta restano sei, e però si vede che sono dodici, Primo, e
» Secondo in *Re*, Dsolre di ordine grave; Terzo, e Quarto
» in *Mi*, Elami; Quinto, e Sesto in *Fa*, Fefaut; Settimo,
» ed Ottavo in *Ut*, Gsolreut; Nono, e Decimo in *Re*, Ala-
» mire; Undecimo, e Duodecimo in *Fa*, Csolfaut; ma unen-
» do poi il Nono, e Decimo al Primo, e Secondo; e l' Un-
» decimo, e Duodecimo al Quinto, ed al Sesto si formano
» LI OTTO TUONI delle otto Intuonazioni.

» *M.* Dall' aver voi fatta la spiegazione di sopra con
» somma *esatezza*, arguisco essere in voi una somma pre-
» mura d' avanzarvi in quest' Arte, e però voglio anch' io
» avanzarmi ad insegnarvi LA NATURA DE' SOPRA-
» DETTI OTTO TUONI, acciò ve ne possiate servire per
» comporre qualche cosa in caso di bisogno. »

L' autore dell' Obbiezione non ha osservato che se il Bertalotti ammettesse dodici tuoni essenzialmente distinti sarebbe in contraddizione con se medesimo, perchè alla pag. 19 dice che i tuoni sono otto, cioè *quattro autentici, e quattro placali.* Non ha osservato che alla pag. 28, allorchè tratta della natura dei tuoni, p. e. che il *Primo* si chiama *Dorio*, il *Secondo Hipodorio* ecc. ecc. non fa menzione alcuna dei modi 9.°, 10.°, 11.°, e 12.°; dunque se ammettesse dodici tuoni essenzialmente distinti avrebbe ommessa una circostanza essenzialissima, quella cioè di spiegare la loro indole e natura v. g. se *grata*, se *dispiacevole*, se *dura*, e cose simili. Non ha osservato che alla pag. 40, ove parla della maniera di trasportare una cantilena si legge: *avete prima da osservarla se è di tuono maggiore, o minore; supponendo dunque che fosse minore, e che la voleste trasportare o più alta o più bassa, bisogna metterla in un' altra*

corda, che abbia la 3.ª *minore.* Chi prendesse adunque una cantilena di 1.° o 2.°, che hanno la 3.ª minore, e la trasportasse sulla corda di alamire, non potrebbe esser altro che un 1.° o 2.° modo per ragione della 3.ª minore. Ciò sarebbe però contrario alla dottrina dei dodici tuoni, la quale assegna al 9.° e 10.° la corda di *alamire*, e le *Lettere Musicali che formano tuono non sarebbero più sei.* Quindi o il Bertalotti non ammette dodici tuoni essenzialmente distinti, ed ammettendoli, la sua teoria di trasportare le cantilene sarebbe falsa e contraddittoria. I modi 1.° e 2.° si potrebbero unire col 3.° e 4.°? I modi 3.° e 4.° si potrebbero unire col 7.° ed 8.°? Ciò sarebbe impossibile, perchè sono di natura diversa; sarebbe lo stesso che pretendere di unire la luce alle tenebre. Il 9.° e 10.° adunque debbono avere la stessa natura del 1.° e 2.°; e l' 11.° ed il 12.° debbono avere la stessa natura del 5.° e del 6.°; altrimenti il Bertalotti avrebbe commesso un solennissimo errore nell' asserire che: *il Nono e Decimo si unisce al Primo e Secondo; e l' Undecimo e Duodecimo al Quinto ed al Sesto.* Imperocchè, se fossero dodici di diversa natura, non si potrebbero unire; e se si uniscono, non sono più dodici essenzialmente distinti: egli però dice che si uniscono, anzi che si uniscono in guisa tale da rimanere solamente otto; dunque non ammette dodici tuoni l' uno differente dall' altro; e se li ammettesse sarebbe in contraddizione, quindi la sua autorità sarebbe di nessun valore (1). In poche parole; il Bertalotti

(1) *Si vede chiaro, che l' autore dell' obbiezione è andato in traccia di pretesti onde palliare le sue false dottrine, perchè le ragioni che il Bertalotti esprime colle seguenti parole, cioè:* quelli poi che ne contano dodici, lo dicono fondatamente, perchè in fatti sono tali, e questo perchè le Lettere Musicali sono sette, ed in ogni Lettera vi terminano due tuoni, fuorchè la Lettera B. che non forma tuono.... onde levata questa restano sei, e però si vede che sono dodici; *non sarebbero sembrate prove sufficienti ad uno che realmente avesse cercato di conoscere la verità.*

riconosce i dodici tuoni allorchè li determina, non dalla diversa posizione dei semituoni, ma dalla diversa Lettera finale, che in allora possono essere più di otto in quanto al numero, non in quanto alla sostanza, come si disse alla pag. 177 dalla presente lezione; perchè in tal caso la parola *Nono tuono* p. e. e quella di *Primo trasportato* avrebbero la stessa forza (V. pag. 28 dei miei *Principii di Canto fermo* stampati in Parma l' anno 1832 dalla Tipografia Bodoniana): ma quando il Bertalotti tratta della sostanza, dell' essenza, e della natura dei tuoni, ne ammette solamente otto: lo che chiaramente il dimostrano quelle parole sovraccitate, cioè:

« *M.* .... Voglio anch' io avanzarmi ad insegnarvi LA » NATURA DE' SOPRADETTI OTTO TUONI. »

Obbiezione. « Il decimo tono non potrà mai chiamarsi » secondo, perchè tutti i decimi toni, d' ordinario hanno » una terza maggiore sotto alla finale; e non si trova in » tutti i libri di canto Gregoriano neppur un' antifona, per » quanto io sappia, che nella sua quarta abbia un tale sol- » feggio. I secondi toni, d' ordinario hanno la nota sotto » la finale, e discendono alla quarta saltando il Bemi, che » sarebbe una terza minore sotto la finale. I decimi al con- » trario non arrivan mai alla quarta sotto. Possibile che » se fossero lo stesso tono, non avessero mai ad incontrarsi » nella modulazione e nel solfeggio? Bisogna confessare che » questi sono due fratelli che si odiano a morte. »

Risposta. Prima di mostrare le assurdità e falsità della presente *Obbiezione* ricercasi l' esposizione di alcune dottrine fondamentali del Canto.

In primo luogo adunque bisogna sapere che la 4.ª del modo autentico e quella del placale suo corrispondente devono avere la stessa condotta, cioè a dire le sillabe che la compongono devono conservare le stesse distanze, p. e. la 4.ª del 7.° dice *re mi fa sol*, cioè *re mi* tuono, *mi fa* semituono, *fa sol* tuono; così quella dell' 8.° deve dire *re mi fa sol* e conservare i medesimi intervalli. Vedi ciò che si è detto nella Lezione XI. Sezione 3. pag. 79; notando però che se

la 4.ª dell' autentico soffre qualche eccezione, anche quella del placale suo corrispondente la soffre egualmente; e questo per ragione dell' ottava perfetta, altrimenti le sillabe corrispondenti esempigrazia il *fa* della 4.ª dell' autentico, ed il *fa* della 4.ª del placale non sarebbero consonanti. In secondo luogo allorchè parlasi di consonanze bisogna sapere questa regola, cioè che la posizione finale p. e. il desolre, se trattasi di un 1.° tuono regolare si chiama *nota del tuono*, ovvero *tonica;* l' elami si chiama 2.ª; il fefaut 3.ª; il gesolreut 4.ª; l' alamire 5.ª; il befabemi 6.ª; il cesolfaut 7.ª; ed il delasolre si appella 8.ª, oppure *nota del tuono* come si è detto della finale desolre: la seconda posizione posta sotto alla finale si chiama 7.ª *del tuono;* la terza sotto alla finale si dice 6.ª ecc. ecc. Gl' intervalli poi se nel complemento all' ottava cambiano nome, cambiano altresì le loro denominazioni, cioè gl' intervalli maggiori diventano minori, ed i minori diventano maggiori (1). Onde quella che l' autore dell' *obbiezione* chiama *terza maggiore sotto alla finale*, nel complemento non è altro che la sesta minore; e quella ch' egli appella *terza minore sotto la finale*, non è altro che la sesta maggiore del tuono che noi abbiamo supposto. Applichiamo ora questa dottrina incontrastabile alla nostra quistione. Nella Sez. 2. della presente Lezione si è dimostrato che il 1.° modo può avere la 6.ª maggiore e minore, e conservare la propria natura; così il 2.° può avere maggiore e minore la terza sotto alla finale e ritenere la propria forma, perchè d' essa è la 6.ª del tuono; quindi soffre quelle stesse eccezioni che soffre quella del 1.°, volendo così *la buona e dolce melodia* (2).

---

(1) *La seconda minore p. e. dà la settima maggiore; la seconda maggiore dà la settima minore; la sesta minore dà la terza maggiore; la sesta maggiore dà la terza minore ecc. ecc. V.* Principj Elementari di Musica *di B. Asioli pag.* 31. *Veggasi anche la* Gramatica della Musica *di Don Nicolò Eustachio Cattaneo pag.* 30.

(2) Cosa sarebbe mai il canto Gregoriano, se si levassero

L' autore dell' *obbiezione* vuol sostenere due proposizioni che sono incompatibili fra loro: la prima allorchè stabilisce per nota costitutiva ed essenziale del 2.° tuono *la terza minore sotto la finale:* la seconda allorchè vuol provare coll' autorità dei libri corali che *i secondi toni scendono alla quarta saltando la terza sotto*, cioè *il Bemi.* Se fosse vera la prima proposizione, dovrebbe necessariamente esser falsa la seconda, perchè non può darsi tuono o modo armoniale senza toccare le note che lo costituiscono: se fosse poi vera la seconda, necessariamente dovrebbe esser falsa la prima, perchè se la terza sotto alla finale restasse sempre esclusa dalle cantate di 2.° tuono, si avrebbe non dubbia prova che tal posizione non potrebbe essere costitutiva ed essenziale del predetto tuono; e che perciò se la terza sotto fosse maggiore o minore, anzi dirò di più o vi fosse, o non vi fosse non si varierebbe la natura del modo. Sembra inoltre che un tale autore ignori la ragione per cui le cantate di 2.° tuono scendono alla quarta sotto *saltando* (non sempre, ma il più delle volte) la posizione di *Bemi*, ed è questa: che se ascendono cioè una sola nota sopra l' alamire, essa deve essere minore; quindi se nel discendere toccassero la posizione di *Bemi*, una tal nota non sarebbe consonante a motivo dell' ottava imperfetta, mancante cioè di un semituono minore. Per questo inconveniente appunto alcune cantate di 2.° tuono sono trasportate sulla corda di alamire; non già per formare il decimo tuono, ma perchè sieno soggette alle *leggi volute dalla buona modulazione*, come praticasi p. e. in quella di schivare il tritono; che però la natura del modo non soffre scapito alcuno, come si è dimostrato in più luoghi della presente lezione, acquista anzi

---

quelle eccezioni, che tanta grazia donano e tanta eleganza alle cantate Ecclesiastiche? *Dissi un giorno al Rev. Sig. Canonico Don Ferdinando Bertoldi degnissimo Guardacoro della Basilica Parmense.* Sarebbe, *soggiunse egli saggiamente*, come un uomo che avesse strettamente legate e mani, e piedi.

grazia ed eleganza maggiore (1): Laonde, se il 10.° tuono esistesse, sicuramente non si potrebbe chiamar secondo; ma siccome esso non esiste, chi vieta dunque di chiamare il secondo tuono col suo vero nome?

Sin qui abbiamo dimostrato le assurdità esistenti nella *obbiezione*, ora ne mostreremo le falsità. Si asserisce che i secondi tuoni *saltano* la posizione di *Bemi*, e che la loro quarta non mai ha un simile solfeggio, cioè la terza maggiore sotto alla finale, e tutto questo è falso. Si prenda l'Antifonario stampato in Venezia l'anno 1523 da Luca Antonio Giunta Fiorentino, e si osservi l'antifona che incomincia colle parole *Magnum haereditatis*, posta nel foglio 76 del secondo volume, e si vedrà un'antifona col *Bemi*, e colla terza maggiore e minore sotto alla finale. Nel responsorio *Sancta et immaculata* posto nel foglio 43 del primo volume il *Bemi* è toccato due volte, una volta cioè colla terza maggiore sotto alla finale, ed una volta colla terza minore; ed in margine è notato per secondo tuono

(1) *Per qual motivo gli autori delle composizioni corali hanno scritte alcune cantate in tuoni trasportati?* Per correggere le Cantilene da tutte le improporzioni, *dice il Vallara al Cap.* 10. *del suo* Teorico-Pratico. La trasportazione nel Canto fermo non si fa per altro, se non per schivar le voci fitte, *dice Lanfranco* Scintille di Musica *parte* 3. *pag.* 108. Alle volte occorreva formarsi alcune voci nelle parti gravi, che nelle semplici posizioni di Guido Aretino della parte grave non si potevano formare così facilmente, ma ben ciò potevasi nelle parti acute; e per questo alcuni canti ecclesiastici sono trasferiti dalle parti gravi all'acute: e per il contrario non potendosi formare alcune voci nelle parti acute COME RICHIEDEVA LA MELODIA, sono alcuni altri Canti trasferiti dalle parti acute alle gravi, *dice Giulio Cesare Marinelli* Via Retta della voce corale *parte* 2, *os.* 8. *pag.* 81. *Se l'autore dell'* Obbiezione *avesse letto i tre autori citati, facilmente avrebbe potuto scoprire tutto il ridicolo di cui è piena la sua* Obbiezione.

(quest' Antifonario, che conservasi nella Chiesa Magistrale della Steccata in Parma, accenna ancora di che tuono sono i responsorii); e lo stesso avviene nel resp. *Sancta et immaculata* che trovasi nel foglio 208 del secondo volume. Si osservi l' antifona *Domum tuam* posta nel foglio 12 del secondo volume del Antifonario citato; l' antif. *Lux perpetua* nel fog. 69; l' Inno *Laus regi plena* nel fog. 83; l' antif. *Monte syon* nel fog. 84; il resp. *Optas fore* nel fog. 85; ed il resp. *In Dei fervens* nel fog. 194, e si vedrà che tutte sono cantate di secondo tuono, che hanno il *Bemi*. Si osservi la Sequenza dei morti del Graduale stampato in Roma dalla Tipografia Medicea l' anno 1614, e nella parola *remissionis* posta nella strofa *Juste judex* si trova il *Bemi*; e scontrasi ancora nell' *Exurge Domine* che si canta prima della processione il giorno della Purificazione. Nel Graduale stampato in Torino l' anno 1826 dalla Tipografia Soffietti si trovano egualmente delle cantate di 2.° tuono col *Bemi*, p. e. alla pag. 232 il Communio *Vovete*; alla pag. 385 la cantata che incomincia colle parole *Tibi gloria* ecc. Si asserisce che le cantate colla finale in alamire, ch' egli chiama di *decimo tono*, non scendono mai alla 4.ª sotto, e questo pure è falso. Si prenda il Graduale stampato in Roma dalla Tipografia Medicea l' anno 1614, e si osservi il Communio *Cantabo Domino* della Dom. seconda dopo la Pentecoste; il Graduale di S. Barnaba Apostolo agli 11 di Giugno; quello della vigilia dei SS. Apostoli Pietro e Paolo il 28 Giugno; quello di S. Luca il 18 Ottobre; il secondo *Agnus Dei* nella Messa delle Domeniche dell' Avvento e Quaresima, e si vedrà che terminano in alamire e scendono alla 4.ª sotto. Anche nel Graduale stampato in Torino dalla Tipografia Soffietti l' anno 1826 vi sono le seguenti cantate che terminano in alamire e scendono alla 4.ª sotto, cioè alla pag. 12 *In sole posuit*; alla pag. 389 *Hic est qui venit*; alla pag. 5 del comune *In omnem terram*. ecc. ecc. Queste cantate adunque *s' incontrano* benissimo *e nella modulazione, e nel solfeggio*. L' autore pertanto dell' *obbiezione* che volea far credere di avere una gran pratica dei libri corali,

non sembra a dir vero che in questo caso ei lo abbia mostrato, il fatto convincendolo di tutto il contrario, e piuttosto ingerendo in altrui sospetto ch' egli manchi e di teoria e di pratica; mentre la sbagliò d' assai allorchè disse: *Bisogna confessare che questi sono due fratelli che si odiano a morte.*

Obbiezione. « Nella Collegiata di S. Vitale si trovano » delle Messe manoscritte con questo titolo, missa undeci- » mi toni, missa duodecimi: dunque? » (1)

Risposta. Sarebbe stata cosa indispensabile d' indicarci il nome dell' autore di simili composizioni. Primieramente per vedere se l' autorità di lui poteva reggere al confronto di tutti quelli che trovansi citati nella presente lezione, e che tengono il contrario. Secondariamente per esaminare i suoi principii, le sue dottrine e vedere s' egli le abbia dato un tal titolo perchè le credeva di una natura affatto di-

---

(1) *Il silenzio osservato dall' autore dell'* Obbiezione *rapporto al nome del compositore delle Messe predette; il non aver mai sentito parlare di Messe nè buone, nè cattive che sieno uscite dalla penna di un sostenitore dei dodici tuoni; l' aver io cantato per ben tre anni nella Collegiata di S. Vitale, anzi appresevi le regole del Canto sotto il degnissimo Maestro Don Giuseppe Manganelli, e non aver mai vedute nè in Coro, nè in scuola le Messe d' undecimo o duodecimo tuono, mi farebbe quasi sospettare della realtà della cosa, o che fosse una contraffazione di un qualche appassionato pei dodici tuoni, ovvero impegnato a sostenerli. Avrei potuto assicurarmene, ma che desse vi sieno, o non vi sieno poco importa; mentre quelli che smaniano d' esser distinti, d' esser singolari, d' esser segnati a dito, di fare insomma parlar di loro, non potendolo ottenere con altro mezzo migliore, anche alle stravaganze si appigliano. Non recherebbe quindi meraviglia la Messa col titolo* undecimi, *o* duodecimi toni; *nè mi sorprenderebbe, massime d' ora in poi, se vedessi anche* Missa vigesimi, Missa quinquagesimi toni, *perchè l' apporvi un tal titolo costa poco.*

versa dagli otto tuoni, ovvero perchè le distingueva, ad imitazione del Bertalotti, dalla lettera o posizione finale, e adoperava indistintamente, come altri hanno praticato, i termini *undecimo* o *duodecimo*, invece di *quinto* o *sesto trasportato* (1). Mancando queste cognizioni non può l'esempio citato favorire l'esistenza dei dodici tuoni, anzi si sarebbe naturalmente portati a credere tutto l'opposto, lo che avrebbe più del probabile secondo il detto: *Inspicimus in obscuris, quod est verisimilius, vel quod plerumque fieri consuevit. (Reg. 45. Jur. in 6.)*. Ma dato pure che le abbia credute di una natura affatto diversa, e che perciò? Un fiore non fa primavera; e se l'autorità di un solo, sebben contraddetta da una moltitudine infinita, bastasse per ammettere la certezza di una cosa o di un fatto, le assurdità più ripugnanti non si potrebbero più porre in dubbio. *Berklei*, e *Kant* hanno negata l'esistenza dei corpi; altri han dubitato sin della propria ecc. ecc.; *ma questi*, dice il Genovesi, *hanno bisogno di medico piuttosto che di precettore*. I sostenitori dei dodici tuoni entrerebbero anch'essi nella stessa categoria? Lascio che le ragioni, e le prove ad-

---

(1) *Tutti gli autori, ai quali si vuol pure attribuire l'invenzione dei dodici tuoni distinti in natura, di altro essi non parlarono che di nuove modulazioni introdotte nei Salmi; come si raccoglie dalle parole di Aureliano, e di F. Giamb. Martini riportate alle pag.* 173, 174 *e* 176 *di queste Lezioni; e per distinguere poi tali nuove composizioni dalle consuete otto intonazioni dei Salmi diedero forse loro il nome di* nono, decimo, undecimo, *e* duodecimo tuono: *in quella guisa che noi per differenziare certe intonazioni particolari diciamo:* tuoni Monastici, tuoni Bordoni, tuono di S. Paolo, tuono di S. Lucia, tuono Regio, tuono di Penitenza *ecc.; senza pretendere però che queste intonazioni sieno di natura diversa dai consueti otto tuoni, lo che sarebbe vera aberrazione mentale.*

lotte, e quelle che si addurranno ne diano in vece mia la risposta.

Obbiezione. « Mi pare impossibile, che negli Antifonarii non si trovi neppur un' antifona finita in alamire o in cefaut; se non che riflettendo che non abbiamo intonazioni proprie dei toni 9.°, 10.°, 11.°, e 12.°, veggo il motivo per cui si trasportano in altre corde, per mettervi sotto cioè le intonazioni di quei toni che finiscono nelle corde in cui sono trasportati. *Dunque questi toni esistono, quantunque non abbiano intonazione propria.* »

Risposta. Da questa obbiezione si rileva che i modi 9.°, 10.°, 11.°, e 12.°, per non avere intonazione propria, si trasportano nella corda del 1.°, del 2.°, del 5.°, e del 6.°; ma se il 9.°, il 10.° ecc. si trasportano nella corda del 1.°, del 2.° ecc., anche il 1.°, il 2.° ecc. potranno essere trasportati nella corda del 9.°, del 10.° ecc. Dunque, senz' avvedersene, confessa che sono della stessa natura, giacchè la modulazione dell' antifona deve essere uniforme a quella del salmo (1); altrimenti nel passare dall' antifona alla intonazione del salmo si passerebbe in un tuono d' altra natura; e dovendo variare la natura del tuono sarebbe inutile il trasportarli in altre corde, *per mettervi sotto*, com' egli dice, *le*

---

(1) « ..... *Questa in fatti è la ragione*, dice F. Giamb. » Martini (*Storia della Musica* T. 1. dis. 3. pag. 415, allor- » chè parla del Salmo *In exitu*) *per cui la Chiesa Romana* » *nelle solennità della Pasqua, di Risurrezione, e della Pen-* » *tecoste canta questo Salmo in ottavo tuono, in quella della* » *Epifania in settimo, ed in quella della SS. Trinità in quin-* » *to. La ragione è la corrispondenza che deve avere l' into-* » *nazione del Salmo alla modulazione dell' Antifona che 'l* » *precede: e perciò il canto delle Antifone che nelle predette* » *solennità precedono il Salmo* In exitu, *è modulato rispet-* » *tivamente in ottavo, in settimo, ed in quinto tuono; perciò* » *nel corrispondente tuono si canta il Salmo.* »

intonazioni di quei toni che finiscono nelle corde in cui sono trasportati; stantechè se nei Cori anche ben regolati alle volte, specialmente però quando il Coro canta un versetto e l' altro suona l' Organo, s' intuona un' antifona esempigrazia di 1.°, di 4.° ecc. poi si canta il salmo in un tuono d' altra natura, tanto più si potrebbe ciò praticare nei modi 9.°, 10.° ecc. se non hanno intonazione propria. Perciò l' autore di questa obbiezione confessa che *sono lo stesso tono*, mentre in altro luogo, come abbiamo veduto, li chiama *fratelli che si odiano a morte;* e così apertamente si contraddice.

Il dire, *non abbiamo intonazioni proprie di questi toni* è un pretesto veramente ridicolo. Non vi sono forse le intonazioni di Mersennio? Paolo Samosateno, Valentino, Gulielmo Franc, Ario, Sotade, Clemente Marot, i Donatisti, i Meleziani, i Nicolaiti, ed altri Settarii non hanno forse tentato d' introdurre nuovi Cantici, e nuove modulazioni? Ciò chiaramente si raccoglie dalla *Storia della Musica* di F. Giamb. Martini (T. 1. dis. 3.); ove, fra tante altre cose, si leggono i passi seguenti: « È cosa degna di osservazione, » egli dice, che la sola Chiesa Cattolica, Greca, e Latina » ha conservate intatte le cantilene de' Salmi; laddove gli » Ebrei, e tutte le Sette dalla vera Chiesa separatesi, le » hanno mutate a lor capriccio..... Una tal forma di » salmeggiare fu nella Chiesa mai sempre sì cautamente os- » servata, e dai prischi Padri nostri sì scrupolosamente vo- » luta, che quante volte osarono gli eretici di variarla, al- » trettante oppugnati essi furono, e sin con gli anatemi ful- » minati..... *Execratur pariter Catholica Ecclesia modos* » *illos musicos, atque cantus, qui a Gentilibus suis ipsorum* » *ritibus adhiberi consueverunt; sed et illos, qui relictis Da-* » *vidicis Psalmis, concinerent proprio ingenio hymnos exco-* » *gitatos, ad novosque compositos modulos.* Card. Baronio » all' anno di Cristo 60, num. 34. »

Per qual motivo adunque noi non abbiamo le intonazioni di questi tuoni, se non perchè gli autori delle cantate ecclesiastiche, o per meglio dire la Chiesa Cattolica al-

ri modi non riconosce, tranne gli otto? In fatti, oltre alle ragioni addotte, se ne potrebbe addurre un' altra da non disprezzarsi, cioè, al tempo di S. Gregorio niuno negava che l'antifona *Nos qui vivimus* del Vespro delle Domeniche non fosse uno degli otto tuoni, perchè i modi 9.°, 10.° ecc. non si erano anche sognati, come attestano gli autori tutti; ciò non ostante le assegnarono una intonazione propria. Se tanto adunque fecero per un' antifona, che altro non ha di particolare, tranne una terminazione fuori della nota fondamentale del modo, non avrebbero forse fatto altrettanto pei modi 9.°, 10.° ecc. se fossero esistiti? O gli autori adunque delle cantate ecclesiastiche non ammettevano i predetti tuoni, nè li riconoscevano di natura diversa dagli otto, ovvero con tutto il profondo loro sapere non furono capaci d'inventare altre quattro intonazioni per adattarle ai modi 9.°, 10.°, 11.°, e 12.°. Quale di queste due ipotesi sembra la più ragionevole? A dir vero ci vorrebbe una mente oltre ogni credere insensata, per ritener l' ultima non già come vera, ma soltanto come probabile. È dunque ridicolo o no il pretesto dei sostenitori dei dodici tuoni quando asseriscono che *questi esistono, quantunque non abbiano intonazione propria?*

Dal sin qui detto se ne traggono tre cose degne di osservazione. I. Che la Chiesa Cattolica altri tuoni non riconosce, tranne gli otto; come attestano tutti quanti i libri corali sino ad ora stampati. II. Che la Chiesa Cattolica ha mai sempre praticato che la modulazione del salmo sia uniforme a quella dell' antifona, cioè della stessa natura ossia dello stesso tuono, giacchè discordar mai non deve; e ne fa fede F. Giamb. Martini (V. la nota posta alla pag. 197), traendone le prove dagli stessi libri corali. III. Che a quelle cantate volute dagli avversarii di 9.°, 11.°, o 12.° modo, la Chiesa Cattolica le ha sempre assegnata l' intonazione del salmo di 1.°, 5.°, o 6.° tuono; ed i libri corali ne sono una prova irrefragabile, perchè in essi non trovasi un esempio in contrario. Si leggano con attenta considerazione e con sano criterio questi tre punti, e poi dicasi se coloro che

sostengono essere dodici i tuoni essenzialmente distinti, ossia di natura affatto diversa l' uno dall' altro, possano ragionevolmente difendere la loro causa (1).

---

(1) D. *Vorrei sapere qual' è stato il motivo che ha fatto profferire a certuni tanti spropositi e tante assurdità sul Canto fermo?*

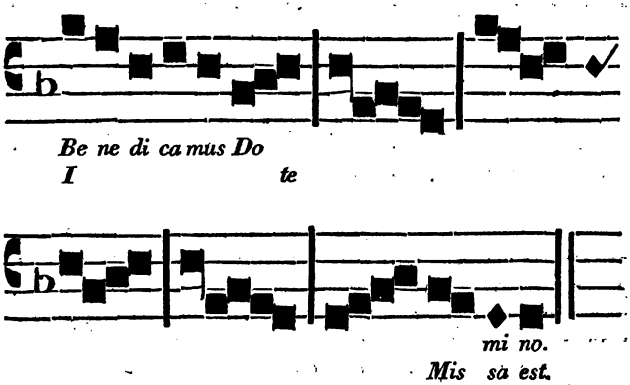
R. *Tutti i Canoni del Canto fermo possono essere in due parti divisi. La prima ha per oggetto le sole regole generali e superficiali, p. e. le finali, quarte, e quinte dei modi, e ciò che appartiene alla pratica, cioè alla semplice esecuzione, e che appellasi* arte musicale. *La seconda inoltrasi a considerare le cause che producono la diversa modificazione dei modi, la natura e loro formazione, le eccezioni indispensabili alla buona melodia, i rapporti, le differenze loro, ossia ciò che dicesi* scienza musicale; *e per essere in questa buon giudice bisogna conoscere le regole fondamentali del Contrappunto; senza di che potrà bensì uno addivenire esperto nella pratica del Canto fermo, ma in teoria non potrà essere che pessimo. Molti s' ingegnano per essere mediocremente istrutti nella prima parte, pochissimi nella seconda. Ciò non ostante certuni appena sono al caso d' intuonare esempigrazia il* Domine quinque talenta, *montano in cattedra e s' accingono a parlar di tutto, a criticar tutto, a sentenziar tutto, anche a costo di empire gli scritti loro di spropositi madornali. Fate loro rimarcare le assurdità, le perpetue contraddizioni, o non rispondono, o riproducono delle ragioni più insulse delle prime, o procurano di rivoltare l' argomento in celia. Fate loro conoscere che la verità accusa, perseguita, confonde e condanna le osservazioni, le invenzioni e scoperte loro, essi fanno i sordi e tornano a ripetere sempre le stesse cose. Sia pure la verità portata alla evidenza alla dimostrazione, essi persistono nella ostinazione loro: allorchè sanno intuonare quattro note di Gregoriano si reputano in tutto professori, e credono di essere i soli veggenti. Ecco il vero motivo che ha fatto profferire a certuni tanti spropositi e tante assurdità sul Canto fermo.*

APPENDICE

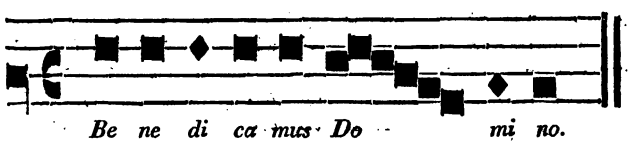
Di altre cose necessarie al Cantore, le quali o non si trovano nei libri corali, o sono scorrette.

Intonazione del Benedicamus Domino, *ed* Ite Missa est.

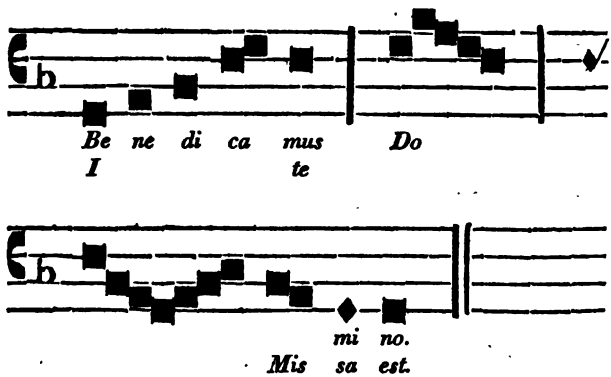
Solenne.



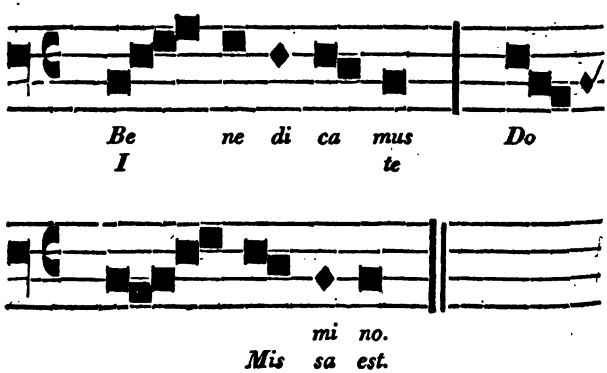
A Terza, a Compieta, e nelle Ferie.



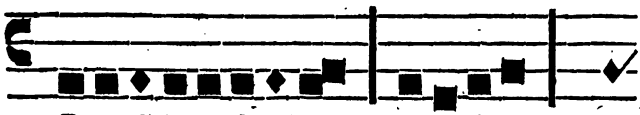
Degli Angeli.



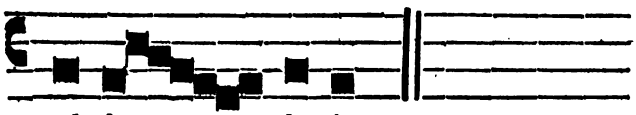
Nelle feste della B. V. Maria, e quando negl' inni si fa la conchiusione Jesu, tibi sit gloria, qui natus es de Virgine.



Nella Pasqua ed Ottava.

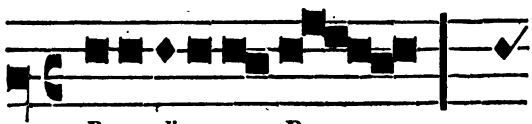


Be ne di ca mus Do mi no, Al le lu ja,
I te Mis sa est, Al le lu ja,

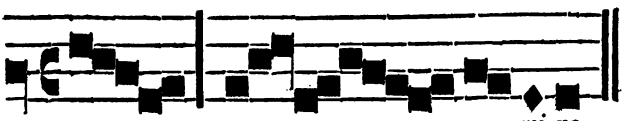


al le lu ja.
al le lu ja.

Dei Doppi.

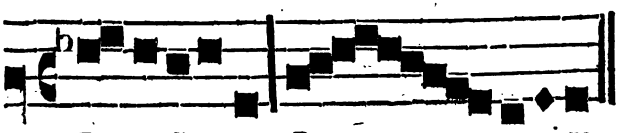


Be ne di ca mus Do
I te



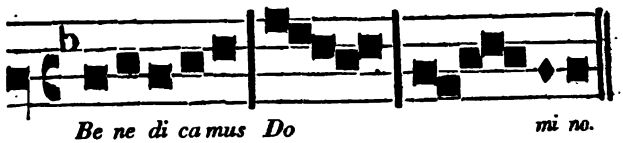
mi no.
Mis sa est.

Domenicale, e dei Semidoppi.

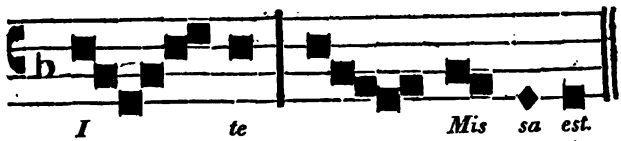


Be ne di ca mus Do *mi no.*
I te *Mis sa est.*

Nelle Domeniche dell' Avvento, e Quaresima.

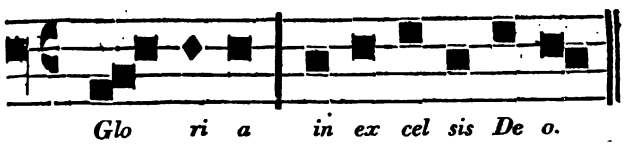


Nella Messa di Tempo Pasquale.

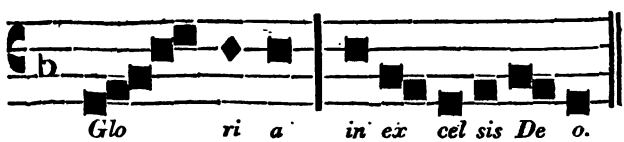


Intuonazione del Gloria in excelsis Deo.

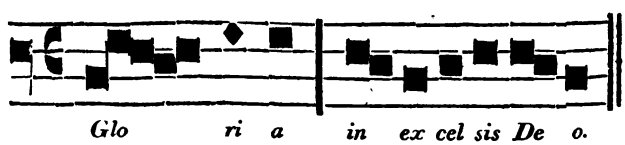
De' Doppi e Solenni.



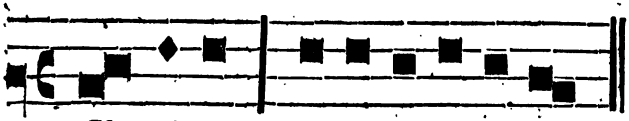
Degli Angeli.



Domenicale e dei Semidoppi.

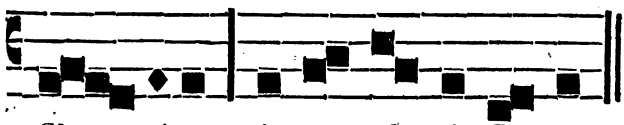


Dei Semplici.



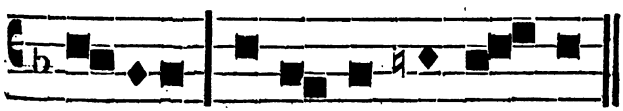
Glo ri a in ex cel sis De o.

Della Beata Vergine Maria.



Glo ri a in ex cel sis De o.

Nella Messa di Tempo Pasquale.

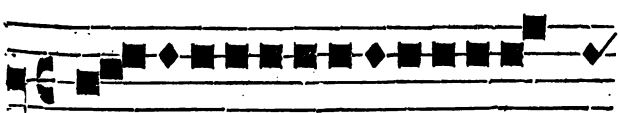


Glo ri a in ex cel sis De o.

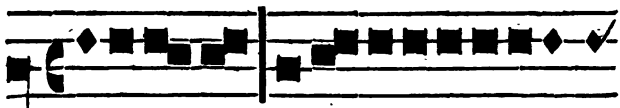
Intonazione unica del

Cre do in u num De um.

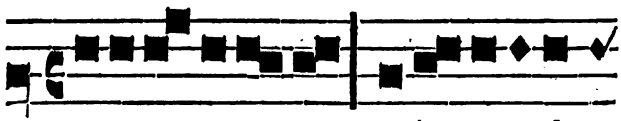
Intonazione del Gloria Patri *degl' Introiti.*



M. 1. Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri-

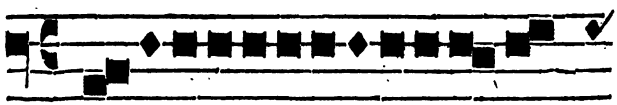


tu i san cto. Si cut e rat in prin ci pi-

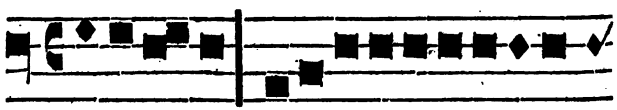


o, et nunc, et sem per, et in sæ cu la

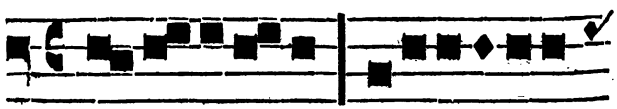
sæ cu lo rum, A men. *Gloria* solenne.



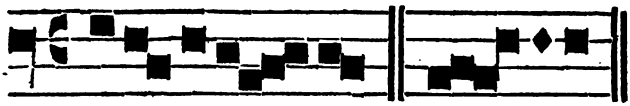
M. 2. *Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri-*



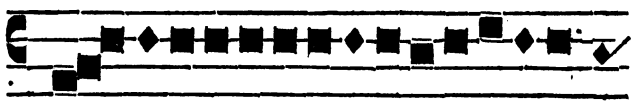
tu i san cto. Si cut e rat in prin ci pi o,



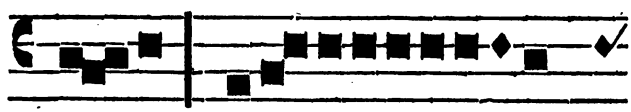
et nunc, et sem per, et in sæ cu la sæ-



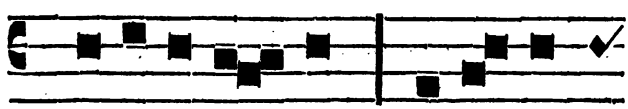
cu lo rum, A men. Gloria solenne.



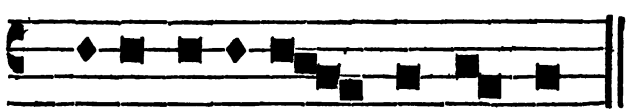
M. 3. *Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu i*



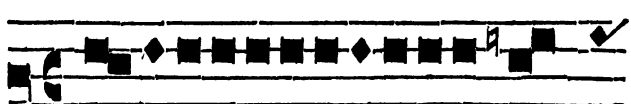
san cto. Si cut e rat in prin ci pi o,



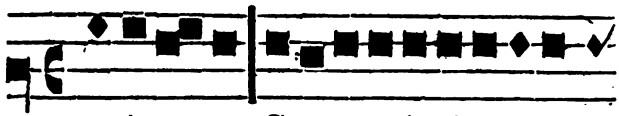
et nunc, et sem per, et in sæ-



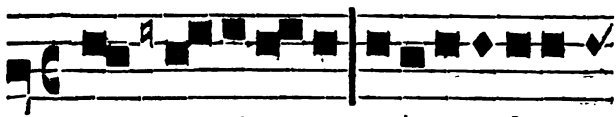
cu la sæ cu lo rum, A men.



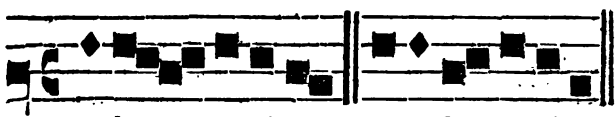
M. 4. *Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri-*



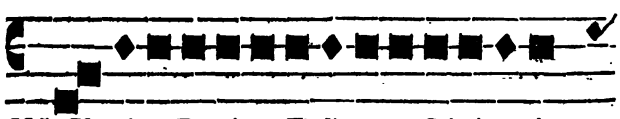
tu i san cto. Si cut e rat in prin ci pi o,



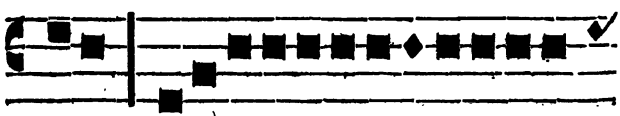
et nunc, et sem per, et in sæ cu la sæ-



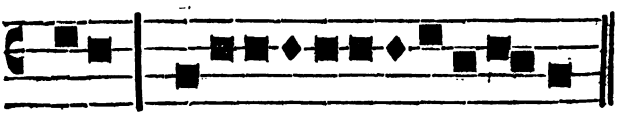
cu lo rum, A men. sæ cu lo rum, A men.



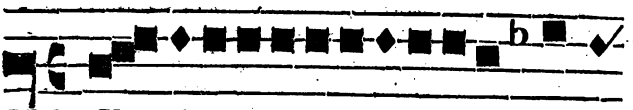
M.5. Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu i



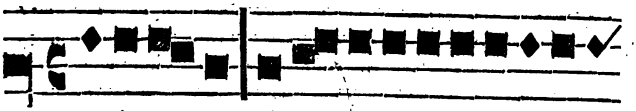
san cto. Si cut e rat in prin ci pi o, et nunc, et



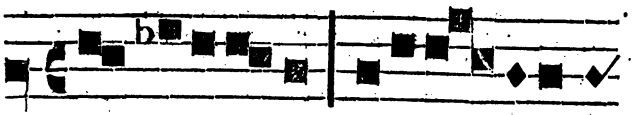
sem per, et in sæ cu la sæ cu lo rum, A men.



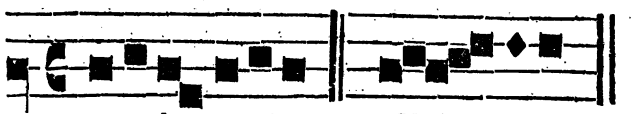
M. 6. *Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri-*



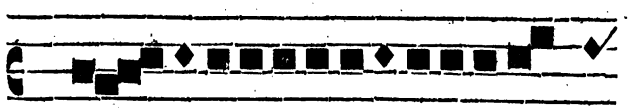
tu i san cto. Si cut e rat in prin ci pi o,



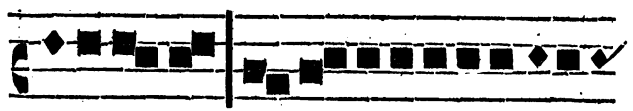
et nunc, et sem per, et in sæ cu la



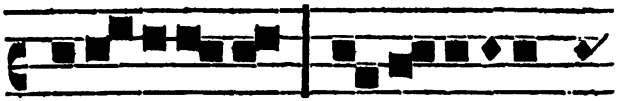
sæ cu lo rum, Amen. *Gloria* solenne.



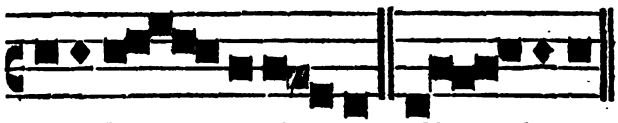
M. 7. *Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri-*



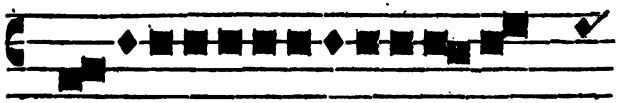
tu i san cto. Si cut e rat in prin ci pi o,



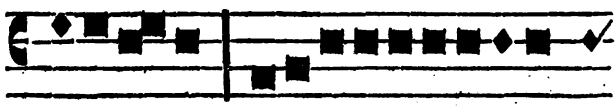
et nunc, et sem per, et in sæ cu la



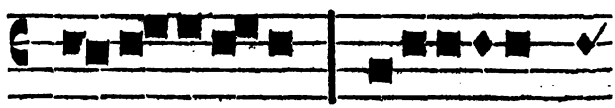
sæ cu lo rum, A men. Gloria solenne.



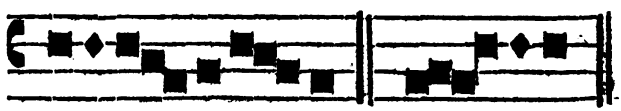
M. 8. *Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri-*



tu i san cta. . . Si cut e rat in prin ci pi o,



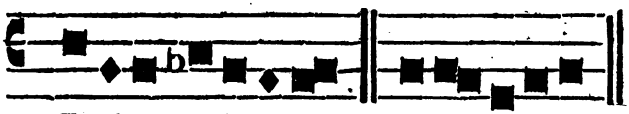
et nunc, et sem. per, et in sæ cu la



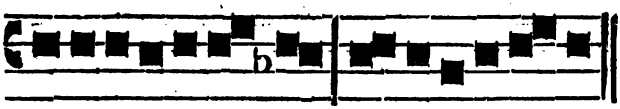
sæ cu lo rum, A men. Gloria solenne.

N. B. Il *Sicut erat* segue la stessa regola del *Gloria Patri;* laonde se questo ha l' intonazione solenne, l' avrà quello pure.

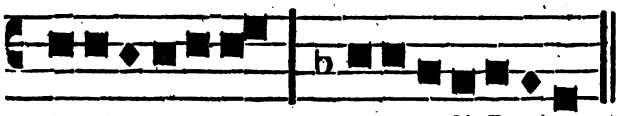
Intonazione delle Litanie maggiori.



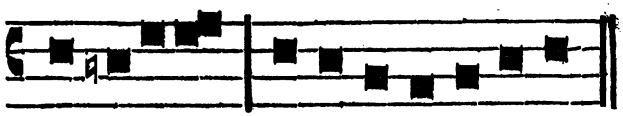
Ky ri e e le i son. Chri ste au di nos.



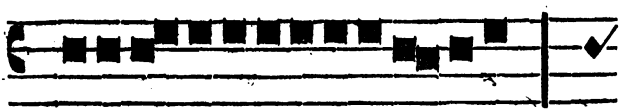
Pa ter de cœ lis De us, mi se re re no bis.



Pro pi ti us e sto, par ce no bis Do mi ne.



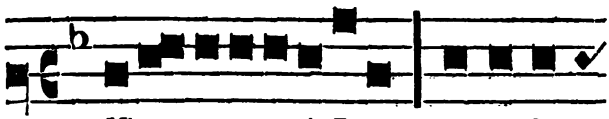
Pec ca to res, te ro ga mus au di nos.



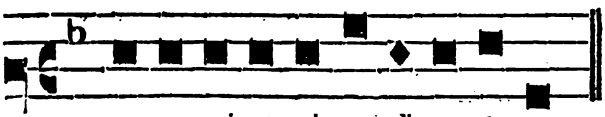
A gnus De i qui tol lis pec ca ta mun di,

par ce no bis Do mi ne. Chri ste au di nos.

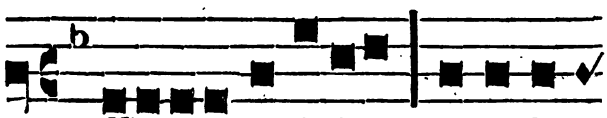
Intonazione dei Tuoni Monastici.



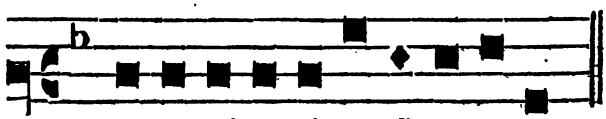
Mi se re re me i De us, se cun dum*



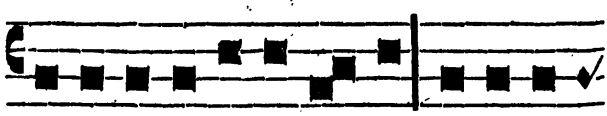
ma gnam mi se ri cor di am tu am.



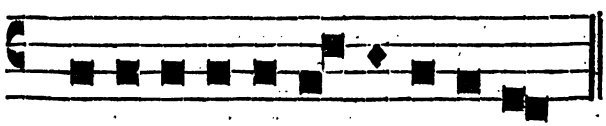
Mi se re re me i De us, se cun dum*



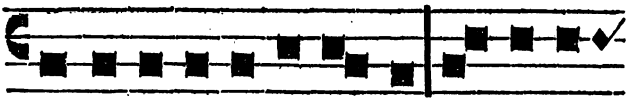
ma gnam mi se ri cor di am tu am.



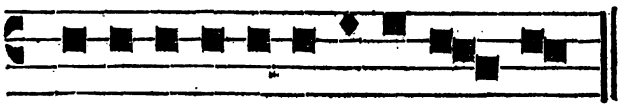
Mi se re re me i De us, se cun dum*



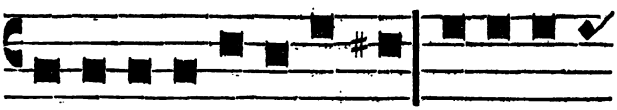
ma gnam mi se ri cor di am tu am.



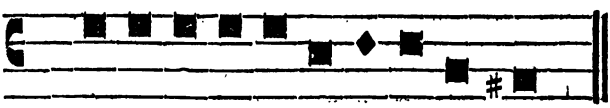
Mi se re re me i De us, se cun dum*



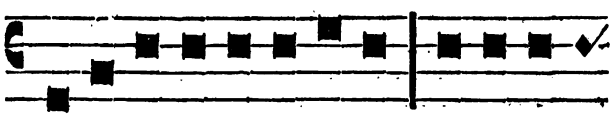
ma gnam mi se ri cor di am tu am.



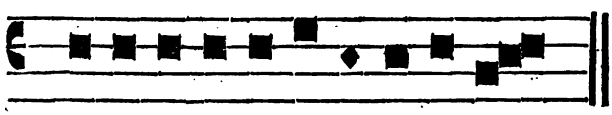
Mi se re re me i De us, se cun dum*



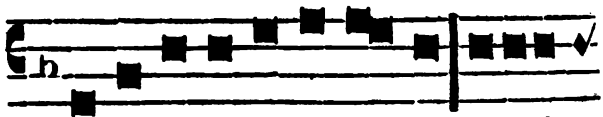
ma gnam mi se ri cor di am tu am.

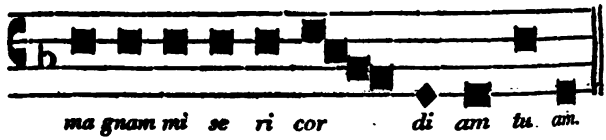


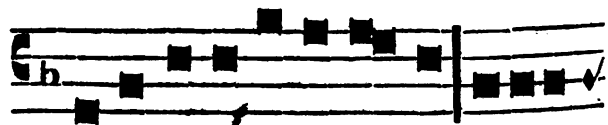
Mi se re re me i De us, se cun dum*

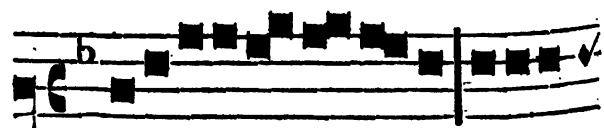


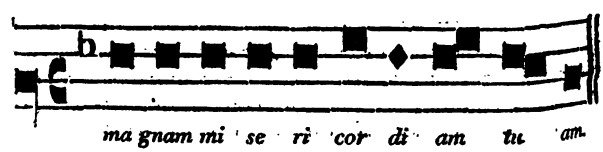
ma gnam mi se ri cor di am tu am.







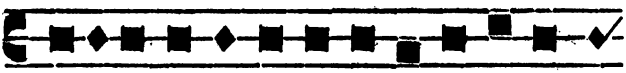




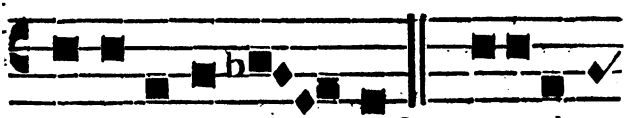
Mi se re re me i De us,* se cun dum
ma gnam mi se ri cor di am tu am.
Mi se re re me i De us,* se cun dum
ma gnam mi se ri cor di am tu am.
Mi se re re me i De us,* se cun dum
ma gnam mi se ri cor di am tu am.

Metodo per cantare il Passio.

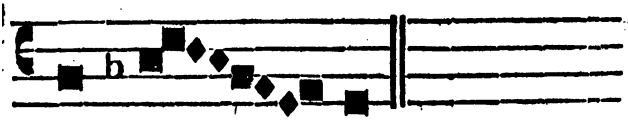
Cadenze del Testo a tutti i punti affermativi.



Pas si o Do mi ni no stri Je su Chri sti ....

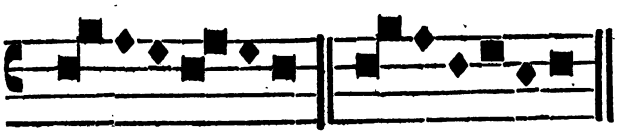


se cun dum Mat thæ um. Ovvero: *se cun dum*



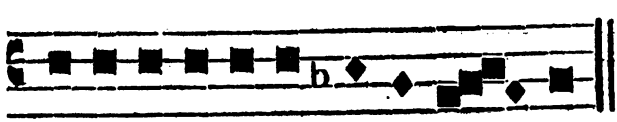
Mat thæ um.

Cadenze del Testo ai due punti.

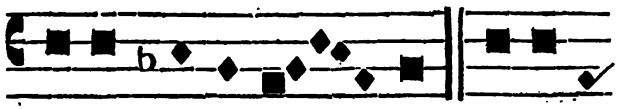


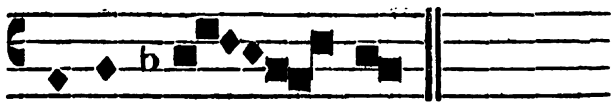
In il lo tem po re: In il lo tem po re:

Cadenze del Testo allorchè dà la voce al Crista, ossia prima della ✠.

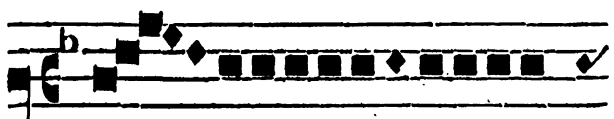


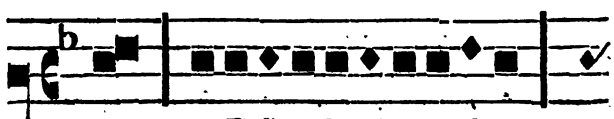
di xit Je sus di sci pu lis su is.

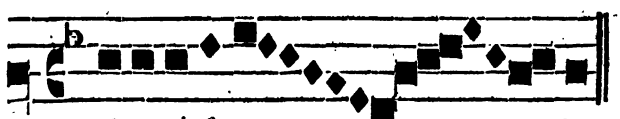


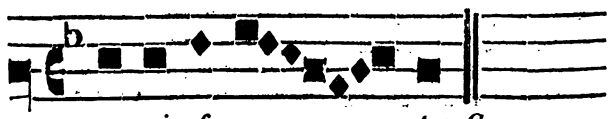


Cadenze del Cristo a tutti i punti affermativi.

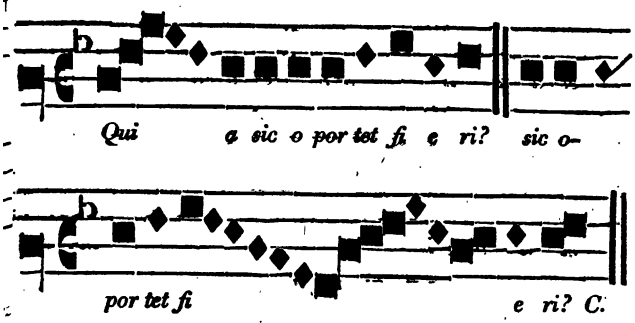




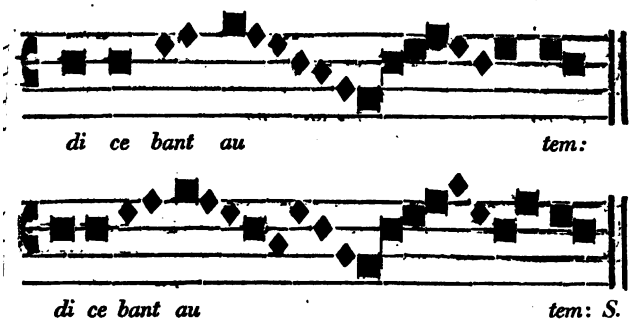




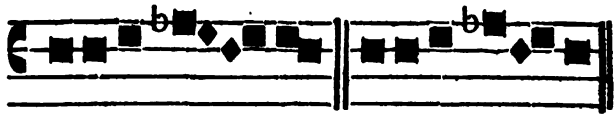
Cadenze del Cristo al punto interrogativo.

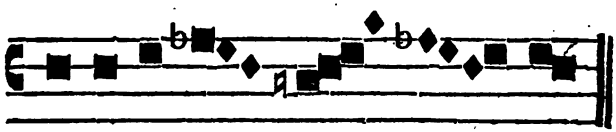


Cadenze del Testo allorchè segue la Turba, ossia prima dell' S. (qualche volta si ponno fare anche le cadenze di già accennate pei due punti).

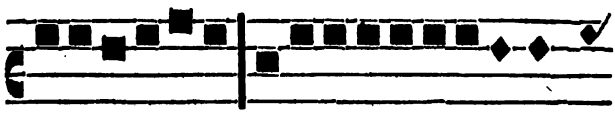


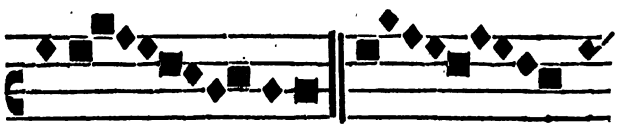
Se il Testo terminasse colle parole *ait illis: dixit eis, ecc.* ossia quando la Turba parla in singolare, il Testo farà bene se terminerà in cadenza minore, come accennano i seguenti esempi.

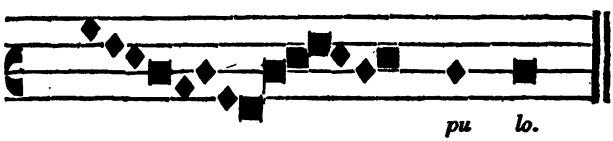


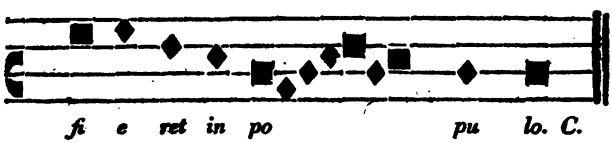


Cadenze della Turba al punto affermativo.



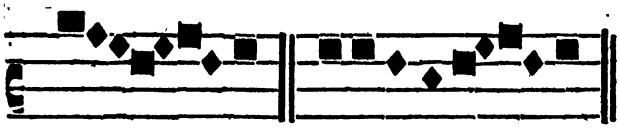




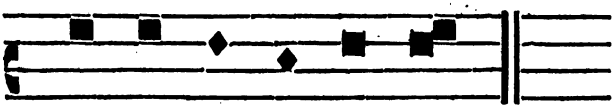


Cadenze della Turba al punto interrogativo.

Quid vul tis mi hi da re, et e go vo bis e um

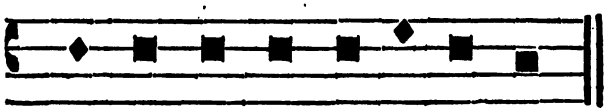


tra dam? vo bis e um tra dam?



vo bis e um tra dam? C.

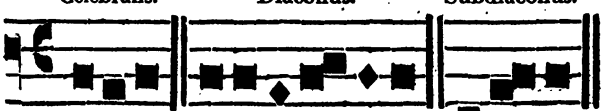
Prima delle parole: *Hic genuflectitur:* si fa il punto come alla Croce; ed in fine come qui sotto.



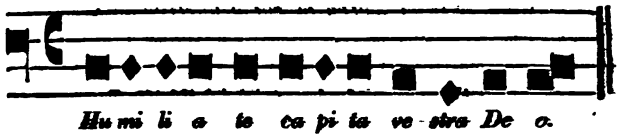
se den tes con tra se pul chrum.

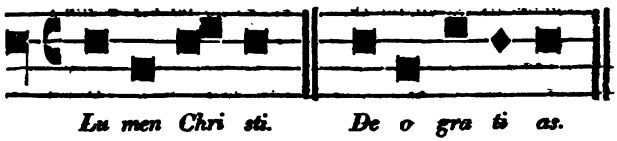
Flectamus genua.

Celebrans. Diaconus. Subdiaconus.



O re mus. Fle cta mus ge nu a. Le va te.

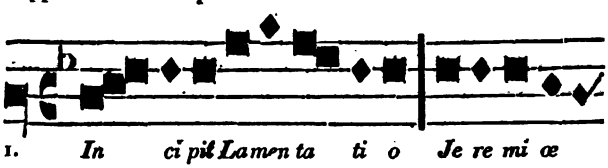


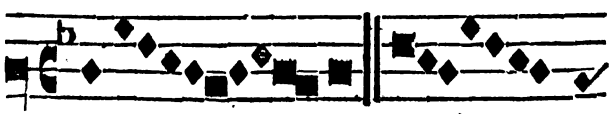


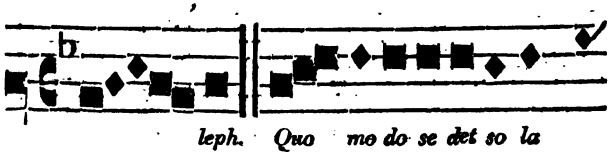
Si canta tre volte, e sempre si alza la voce di un tuono.

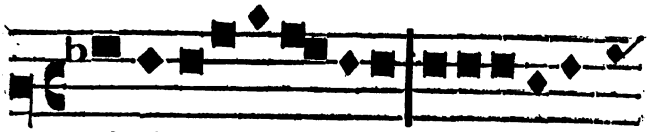
Esempi per cantare le Lamentazioni in nove maniere alquanto diverse tra loro.

N. B. La stanghetta semplice indica i mezzi punti, e la doppia accenna il punto.

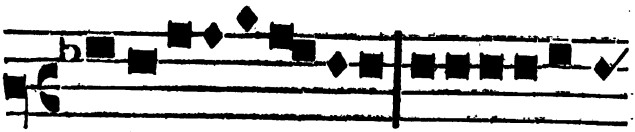




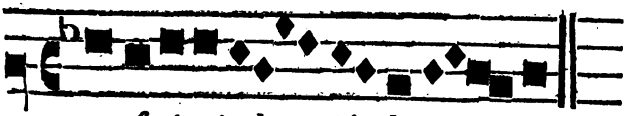




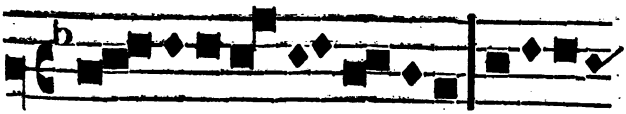
ci vi tas ple na po pu lo: fa cta est qua si



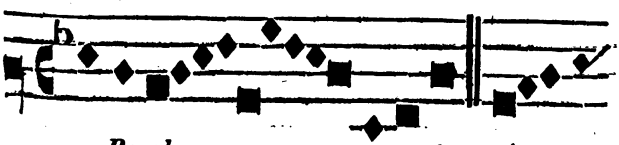
vi dua do mi na Gen ti um: princeps pro vin cia-



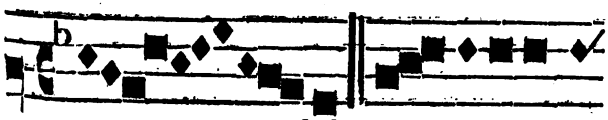
rum fa cta est sub tri bu to.



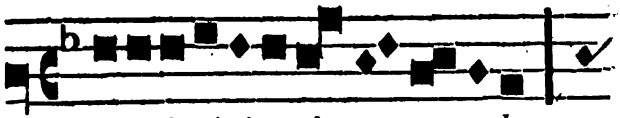
2. In ci pit La men ta ti o Je re mi-



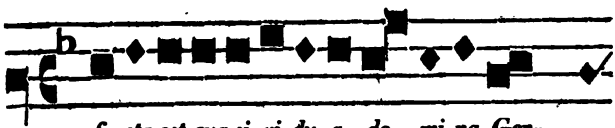
æ Pro phe tæ. A-



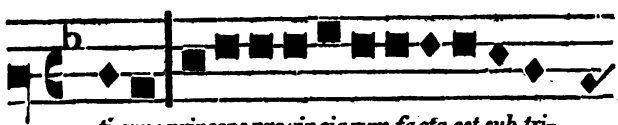
leph. Quo mo do se-



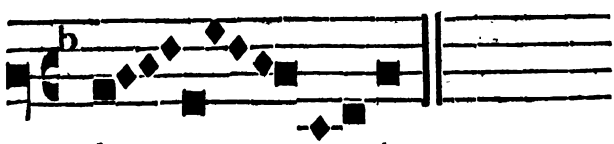
det so la ci vi tas ple na po pu lo:



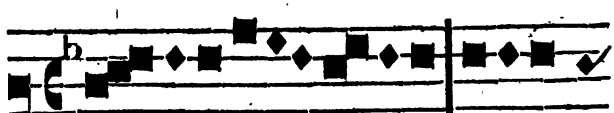
fa cta est qua si vi du a do mi na Gen-



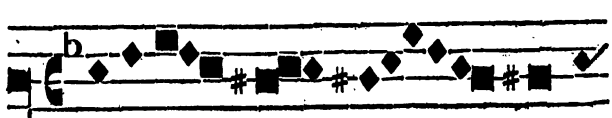
ti um: princeps pro vin cia rum fa cta est sub tri-



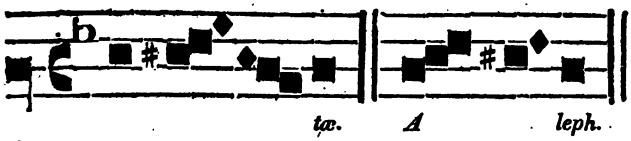
bu to.

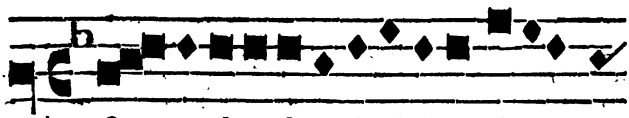


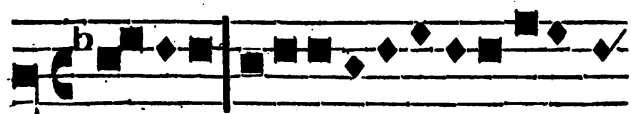
3. *In ci pit La men ta ti o Je re mi-*

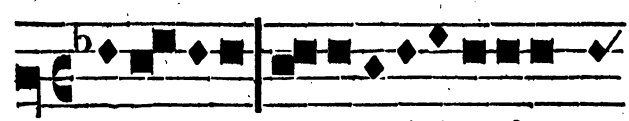


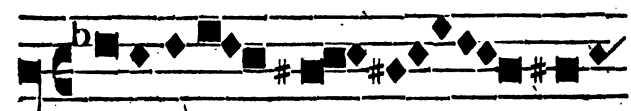
æ Pro phe-

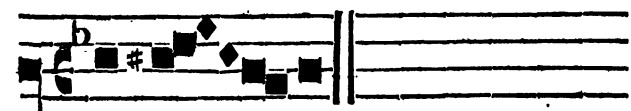

ta. A leph.

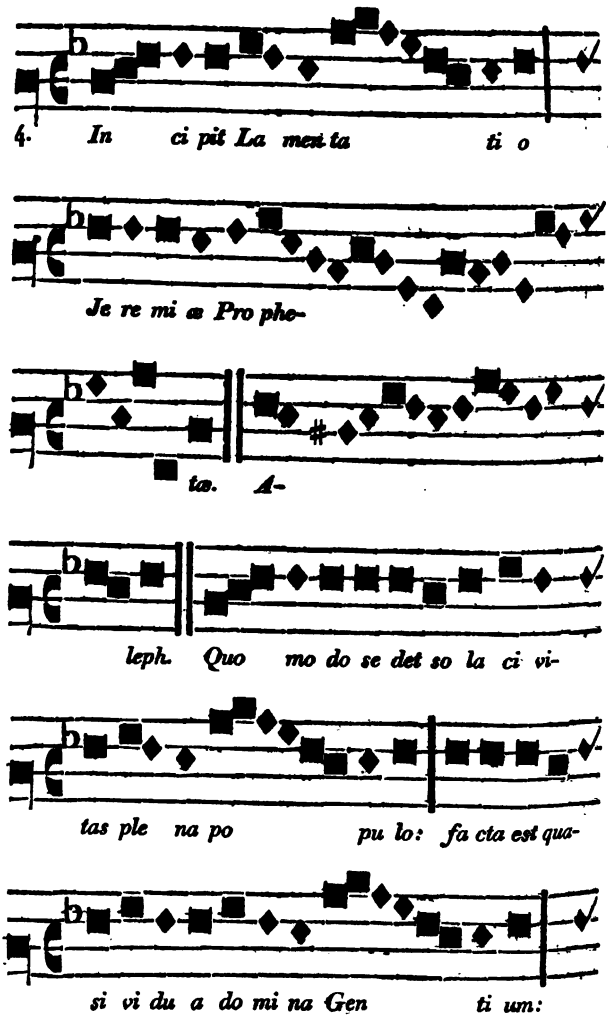

Quo mo do se det so la ci vi tas ple na

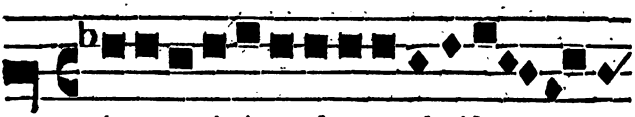

po pu lo: fa cta est qua si vi du a do mi-


na Gen ti um: prin ceps pro vin cia rum fa cta

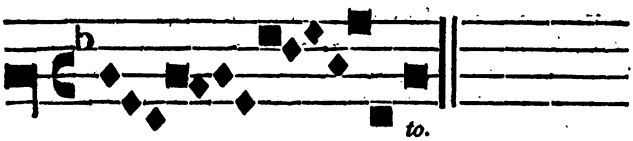

est sub tri bu-


to.

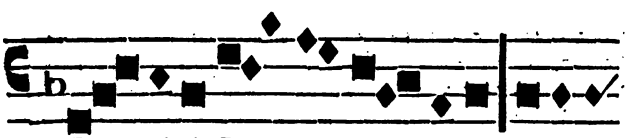

4. In ci pit La men ta ti o
Je re mi æ Pro phe-
tæ. A-
leph. Quo mo do se det so la ci vi-
tas ple na po pu lo: fa cta est qua-
si vi du a do mi na Gen ti um:



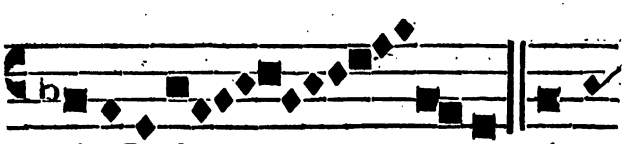
princeps pro vin cia rum fa cta est sub tri bu-



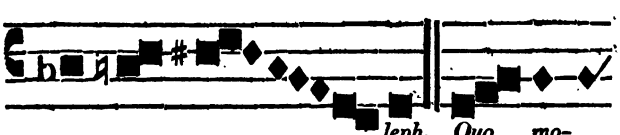
to.



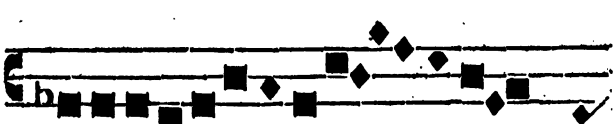
5. *In ci pit La men ta ti o Je re-*



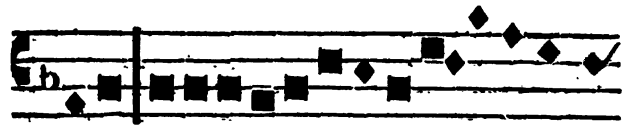
mi æ Pro phe tæ. A-

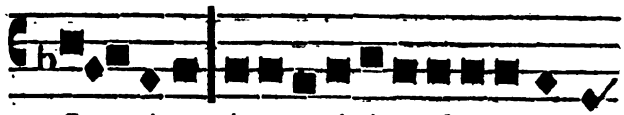


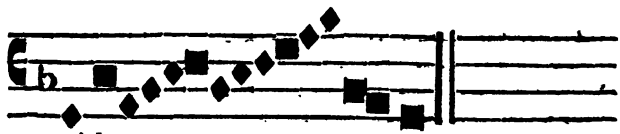
leph. Quo mo-

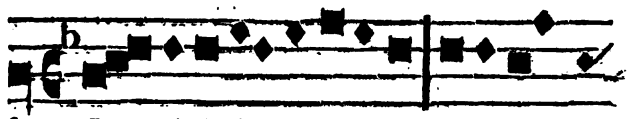


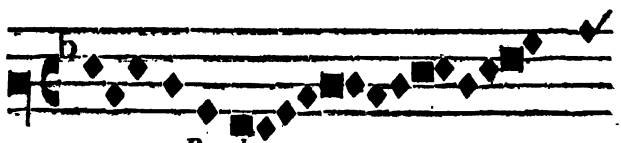
do se det so la ci vi tas ple · na po-

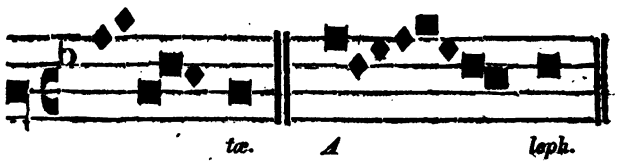

pu lo: fa cta est qua si vi du a do mi na.

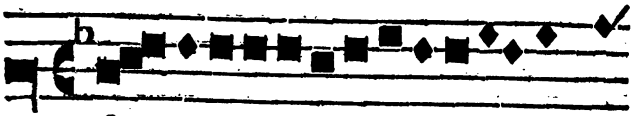

Gen ti um: princeps pro vin cia rum fa cta est sub


tri bu to.

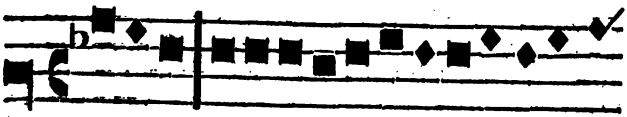

6. In ci pit La men ta ti o Je re mi-


æ Pro phe-

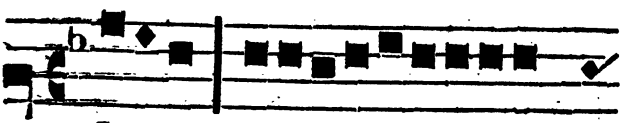

tæ. A leph.



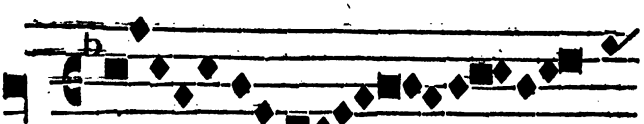
Quo mo do se det so la ci vi tas ple na



po pu lo: fa cta est qua si vi du a do mi na

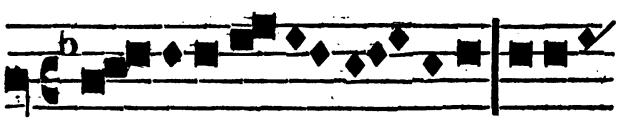


Gen ti um: princeps pro vin cia rum fa cta est

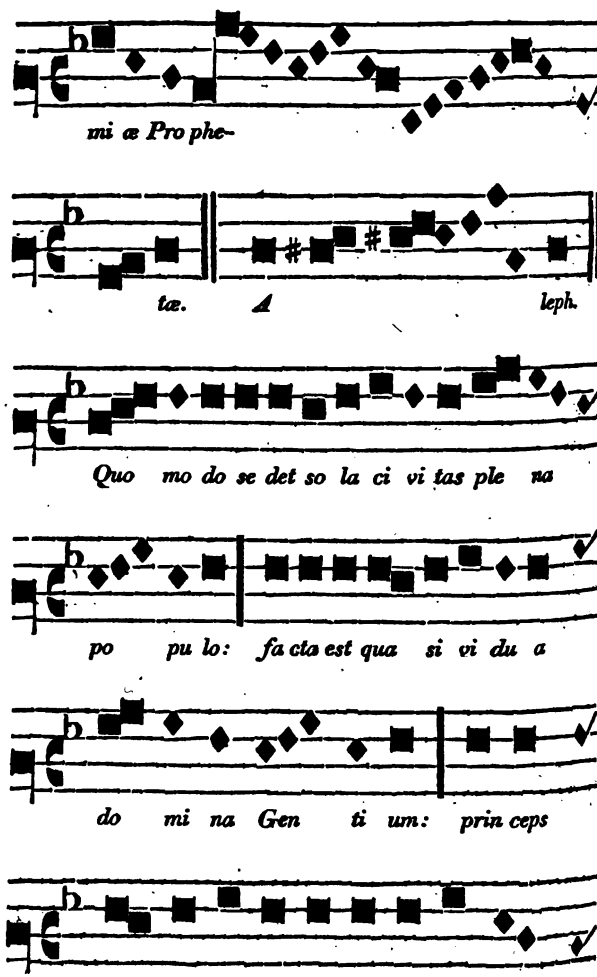


sub tri bu-

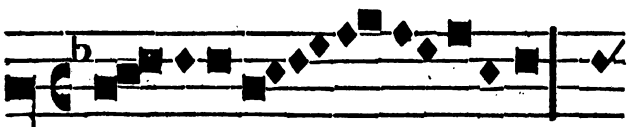
to.

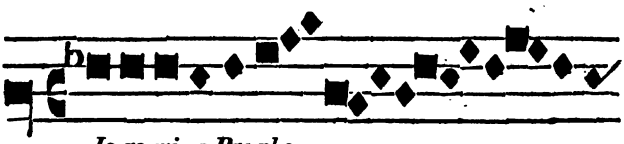


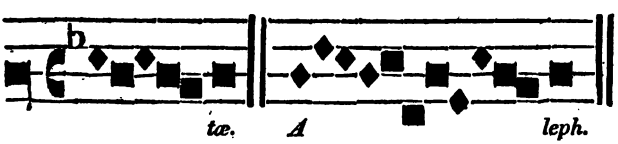
7. In ci pit La men ta ti o Je re-

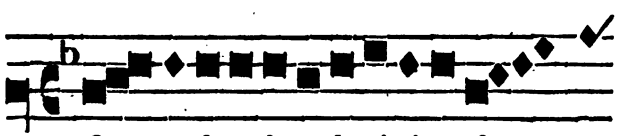

mi æ Pro phe-
tæ. A leph.
Quo mo do se det so la ci vi tas ple na
po pu lo: fa cta est qua si vi du a
do mi na Gen ti um: prin ceps
pro vin cia rum fa cta est sub tri-

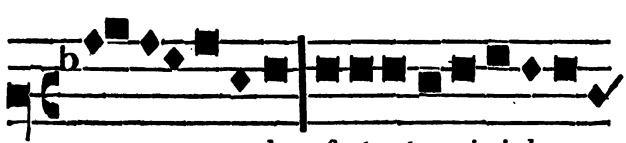

bu
to.

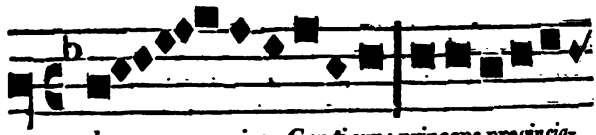

8. In ci pit La men ta ti o


Je re mi æ Pro phe-

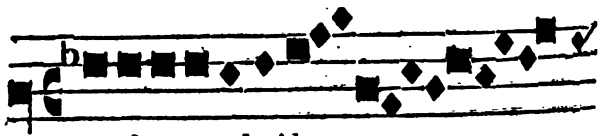

tæ. A leph.


Quo mo do se det so la ci vi tas ple-

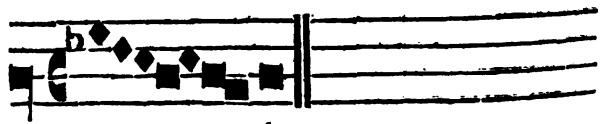

na po pu lo: fa cta est qua si vi du a



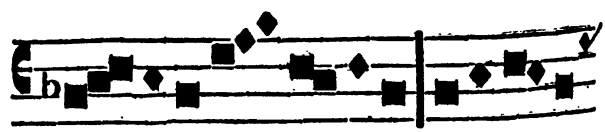
do mi na Gen ti um: princeps provincia-



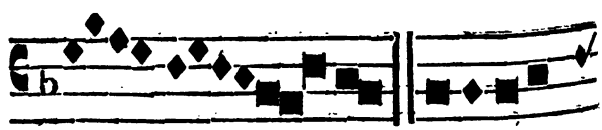
rum fa cta est sub tri bu-



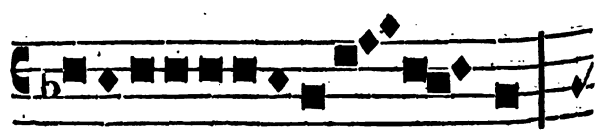
to.



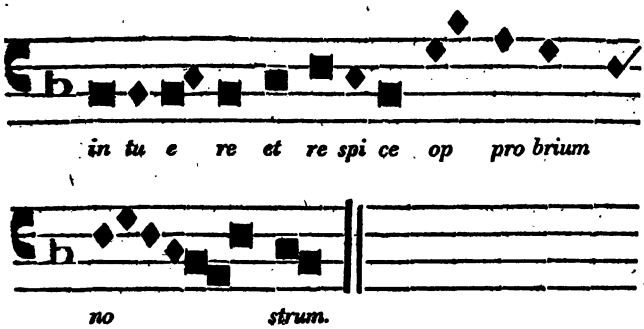
9. In ci pit O ra ti o Je re mi æ



Pro phe tæ. Re cor da re,



Do mi ne, quid ac ci de rit no bis,



Regola per l' Organista di suonare i Salmi, ossia Modulazione dei Salmi per tutti gli otto modi Gregoriani, scritte nel tuono musicale in cui si suona l' Organo.

AVVERTIMENTO.

1. Questi esempi sono scritti colla chiave di *Cesolfaut* che si usa nel canto Gregoriano, e corrisponde alla chiave musicale del Tenore, cioè a quella di *Do*.

2. La nota che ha sottoposta la lettera F accenna la voce dell' ultima nota dell' antifona che cantasi prima d' intonare il salmo, purchè non sia giorno di Rito semidoppio o semplice, in cui l' antifona si principia soltanto, ma non si termina.

3. La nota che ha sottoposta la lettera O accenna il tuono dell' Organo, o per meglio dire la Corda su cui l' Organista deve dare l' intonazione di quel dato modo.

4. Le note *Brevi* o *quadrate* ■ ■ ■ sono quelle che di rado vanno soggette ad accrescimento, o diminuzione.

5. La nota *Lunga* o *codata* ■ indica che su quella posizione o si accresce, o si diminuisce il numero delle note in ragione della quantità delle sillabe di quel versetto che si canta.

6. La *Semibreve* ◆ accenna quelle note che alle volte si cantano, ed alle volte si tralasciano.

7. Eccettuato il primo verso di cadaun salmo, gli altri si principiano sulla nota Lunga o codata, ossia in quella nota che ha sottoposta la lettera E; purchè non sia giorno di solennità, che in allora tutti i versi del *Magnificat* si cantano o festivi, o solenni, si fa cioè tutta l' intonazione.

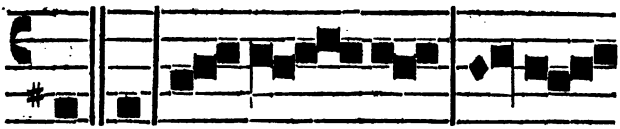
8. Le note che trovansi tralle lettere O ed E formano ciò che chiamasi *Intonazione* (l' Organista stia bene attento all' ultima voce dell' antifona ed alla intonazione, che è il mezzo più facile per conoscere il modo Gregoriano): quelle che trovansi dalla lettera E sino all' asterisco formano ciò che dicesi *Mediazione*, ossia metà del versetto: quelle che trovansi dopo l' asterisco formano ciò che appellasi *Cadenza finale*, ossia la fine dell' altra metà del versetto.

9. Il solo primo verso del *Magnificat* ha un' intonazione propria; dopo la quale si passa subito alla Cadenza finale. Gli altri versi seguono la regola generale degli altri salmi.

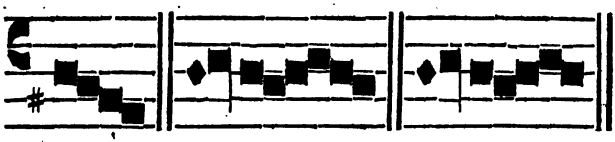
10. I salmi possono essere intonati dal Guardacoro o Corista un semituono, e forse anche un tuono, o più gravi, o più acuti degli esempi ch' io presento per norma dell' Organista, e sono quelli che generalmente parlando si praticano; quindi anche l' Organista si adatterà alla intuonazione data dal Guardacoro o Corista, purchè non sia affatto o fuori di tuono, o fuori di centro, conservando però sempre i gradi della scala secondo gli esempi che ora vado esponendo.

DEL PRIMO MODO.

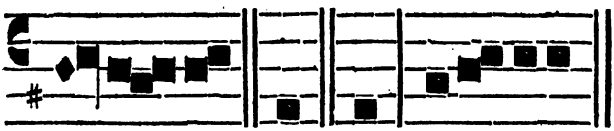
Il 1.° modo ha quattro Cadenze finali, una cioè sulla *tonica*, una sulla 3.ª, una sulla 4.ª, ed una sulla 5.ª; e l' Organista dà sempre l' intonazione in *Elami minore (Mi minore)*; esempio.



*F. O. E. * Cadenza*



finale. Altra cadenza finale. Altra cadenza finale.

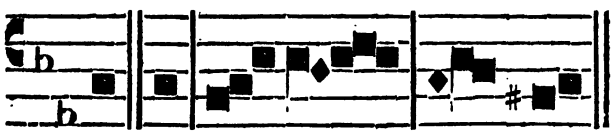


*Altra cad. finale. F. O. Ma gni fi cat**

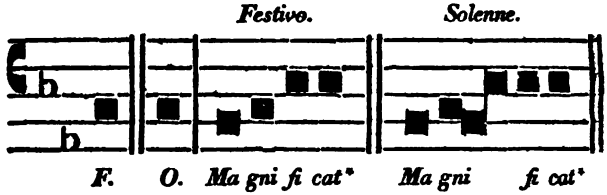
Le Cadenze finali come sopra.

DEL SECONDO MODO.

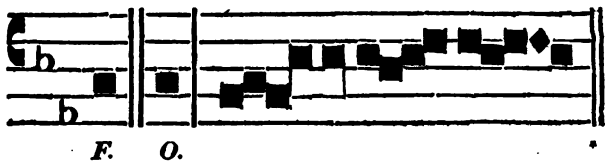
Il 2.° modo ha una sola cadenza finale sulla tonica, e l' Organista dà l' intonazione in *Gesolreut minore (Sol minore)*; esempio.



*F. O. E. * Cadenza finale.*

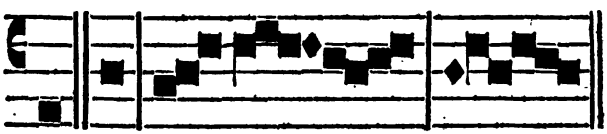


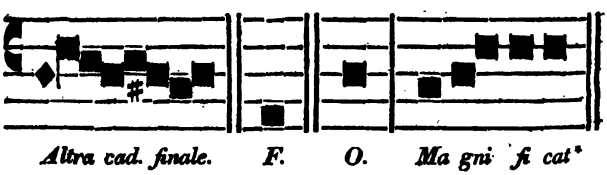
Esempio degli altri versetti del *Magnificat* allorchè si canta solenne.



DEL TERZO MODO.

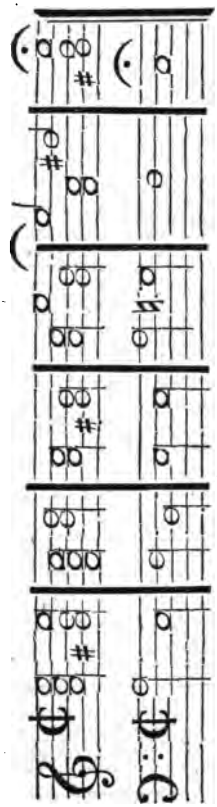
Il 3.° modo ha due sole Cadenze finali sulla 4.ª del modo Gregoriano, che è tonica di *Alamire minore (La minore)*, in cui l' Organista dà l' intonazione; esempio.





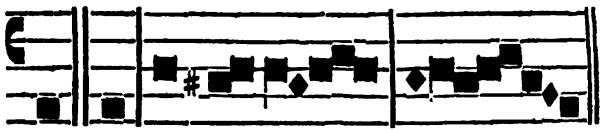
DEL QUARTO MODO.

Intuonazione di *Elami (Mi) cadenza di grado.*

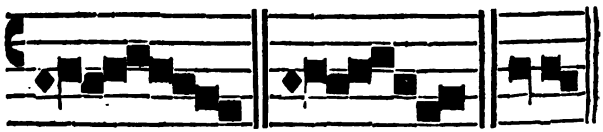


N. B. Per l' intonazione di *Elami (Mi) cadenza di grado* l' Organista dee suonare in *La minore* e cadere in *Mi*, quinta di *La minore*, come mostra l' esempio addotto, che servirà di regola per tutte le altre. Pel *Fa cadenza di grado* dee suonare in *Si bimmolle minore*, e cadere in *Fa*. Pel *Fa diesis cadenza di grado* dee suonare in *Si minore*, e cadere in *Fa diesis*. Finalmente pel *Sol cadenza di grado* dee suonare in *Do minore*, e cadere in *Sol*.

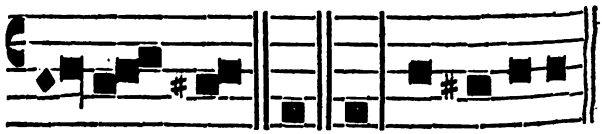
Il 4.° modo ha cinque cadenze finali, cioè due sulla tonica, una sulla 2.ª, una sulla 3.ª, ed una sulla 4.ª; e l' Organista dà l' intonazione in *Elami cadenza di grado (Mi cadenza di grado)*; esempio.



*F. O. E. * Cadenza finale.*

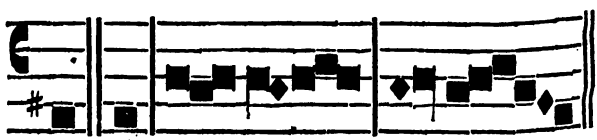


Altra cad. finale. Altra cad. finale. A. cad. fin.



*Altra cad. finale. F. O. Ma gni fi cat**

N. B. In alcuni luoghi non cantano il 4.° modo secondo l' esempio precedente che è conforme ai libri corali, ma in *Elami minore (Mi minore)*, quindi anche l' Organista deve dare la stessa intonazione per evitare le dissonanze; esempio.

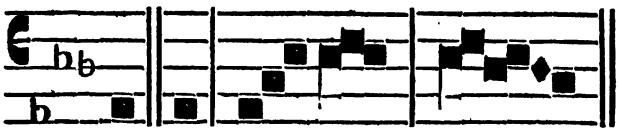


*F. O. E. * Cadenza finale.*

Tutte le altre cadenze, ed il *Magnificat* si fanno come negli esempi precedenti, ma pel tuono di *Elami minore*, dando cioè diesis in *Fa*.

DEL QUINTO MODO.

Il 5.° modo ha una sola cadenza finale sulla 3.ª, ma si eseguisce in due maniere diverse; l' Organista però dà sempre l' intonazione in *Elafa maggiore (Mi bimmolle maggiore)*; esempio.



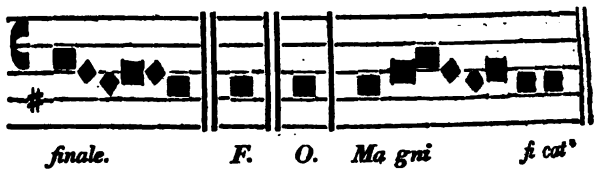
F. *O.* *E.* * *Cadenza finale.*

ovvero così. *F.* *O.* *Ma gni fi cat* *

DEL SESTO MODO.

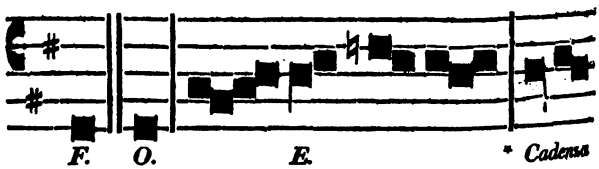
Il 6.° modo ha una sola cadenza finale sulla tonica, e l' Organista dà l' intonazione in *Gesolreut maggiore (Sol maggiore)*; esempio.

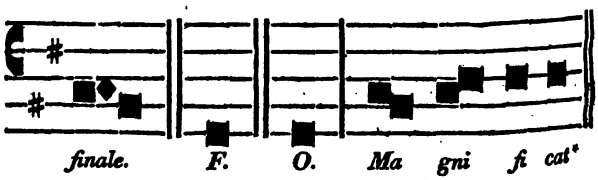
F. *O.* *E.* * *Cadenza*



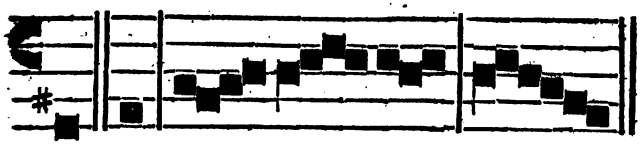
DEL SETTIMO MODO.

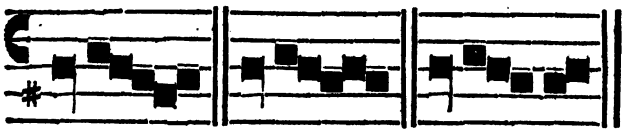
Il 7.° modo ha cinque cadenze finali, ora però darò l'esempio di quella che termina alla 3.ª, per la quale l'Organista dà l'intonazione in *Delasolre maggiore (Re maggiore)*.

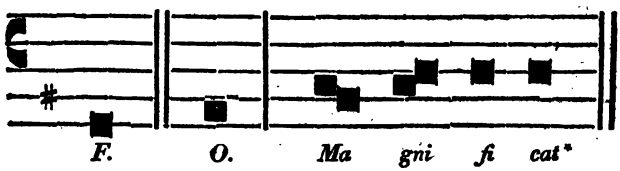




Delle altre quattro cadenze del modo 7.° una si trova sulla 2.ª del modo Gregoriano, che è tonica del tuono in cui l'Organista dà l'intonazione, cioè in *Elami minore (Mi minore)*, due sulla 4.ª del modo Greg., 3.ª del tuono in cui suona l'Org., ed una sulla 5.ª del modo Greg., 4.ª del tuono in cui suona l'Org.; esempio.

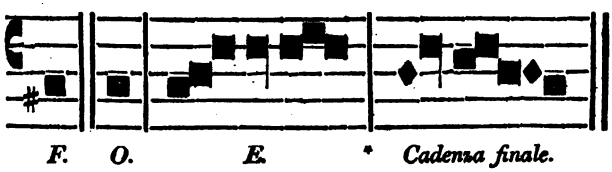


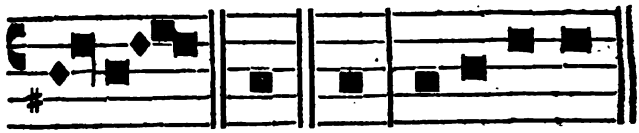


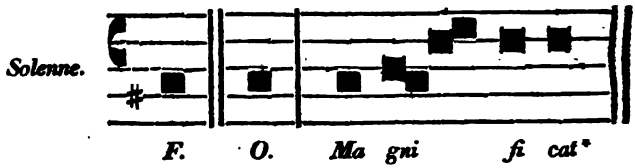


DELL' OTTAVO MODO.

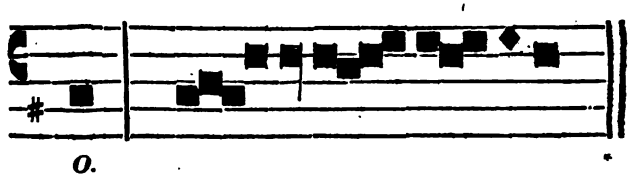
L' 8.° modo ha due Cadenze finali, una cioè sulla tonica, ed una sulla 4.ª, e l' Organista dà l' intuonazione in *Gesolreut maggiore (Sol maggiore)*; esempio.





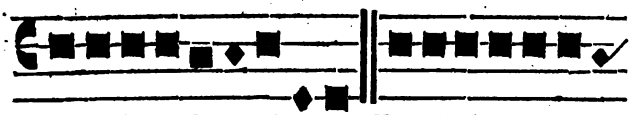


Esempio degli altri versi del *Magnificat* allorchè si canta solenne.

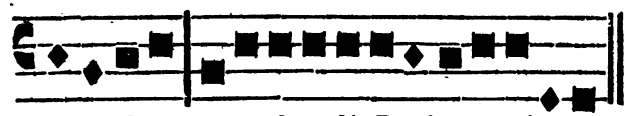


Tralascio gli esempi della variazione che avviene allorchè si termina la prima metà del verso col monosillabo *me, te* ecc., o col nome proprio *Jacob, Israel* ecc. perchè può vedersi alla pag. 156.

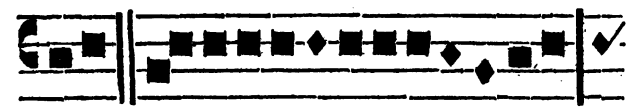
Jube domne ecc. di Compieta.



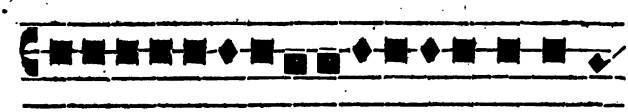
Ju be dom ne be ne di ce re. Noctem quietam, et fi-



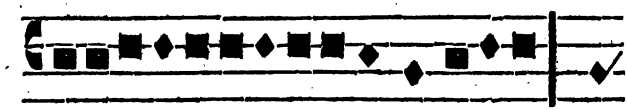
nem per fec tum con ce dat no bis Do mi nus om ni po tens.



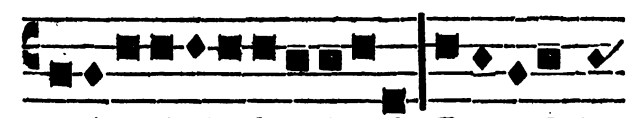
A men. Fra tres, so brii e sto te, et vi gi la te:



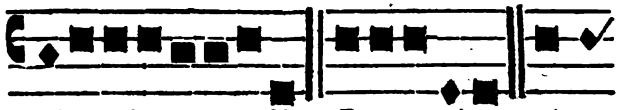
qui a ad ver sa ri us ve ster di a bo lus tam quam



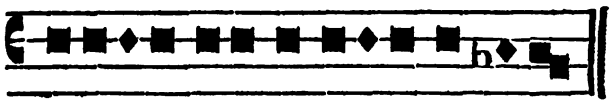
le o ru gi ens cir cu it quærens quem de vo ret:



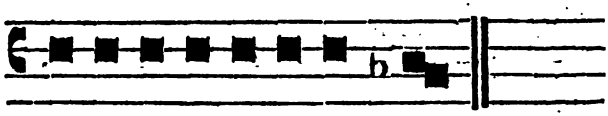
cu i re si sti te for tes in fi de. Tu au tem Do-



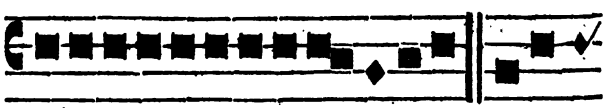
mi ne, mi se re re no bis. De o gra ti as. A-



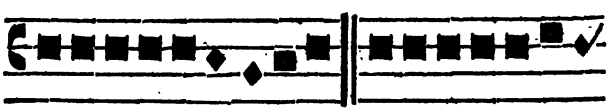
dju to ri um nostrum in no mi ne Do mi ni.



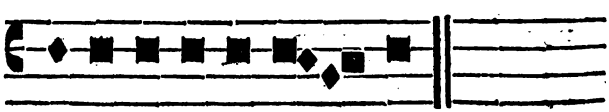
Qui fe cit cœ lum, et ter ram.



Con ver te nos De us sa lu ta ris no ster. Et a-

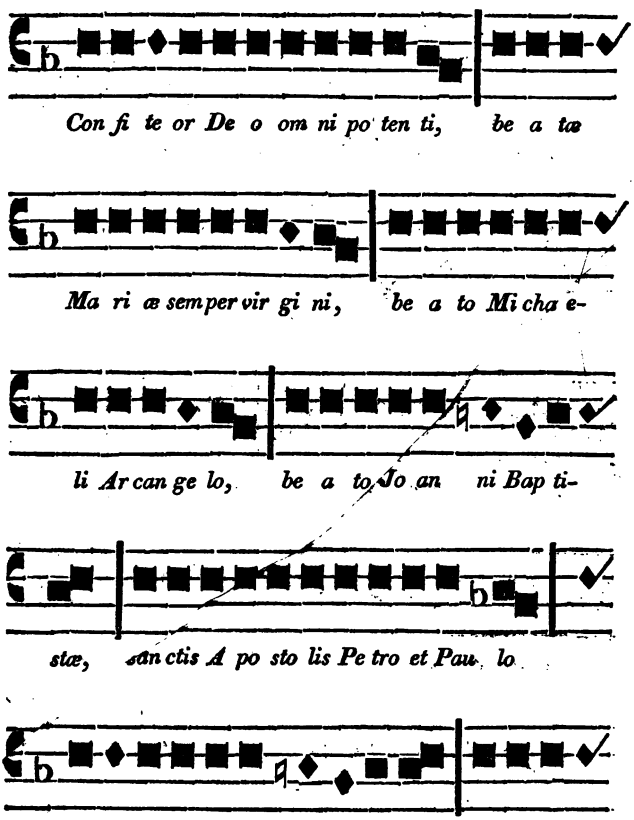


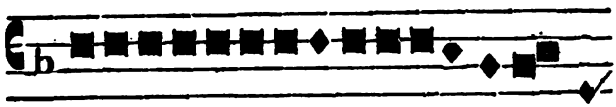
ver te i ram tu am a no bis. De us in a dju to-



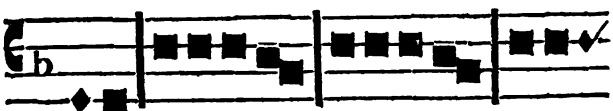
ri um me um in ten de. ecc.

Confiteor Deo, che si canta nelle assoluzioni Papali e Vescovili, nelle Comunioni generali, e nel Giovedì Santo.

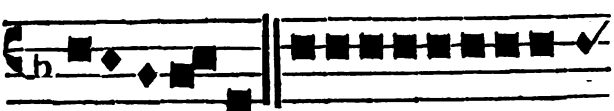




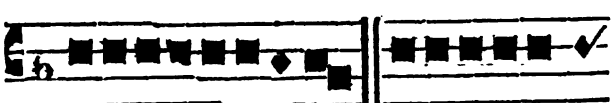
ca vi ni mis co gi ta ti o ne, ver bo, et o-



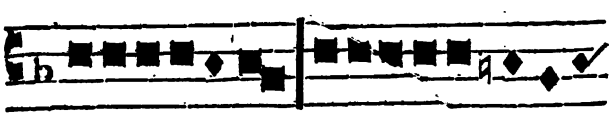
pe re: me a cul pa, me a cul pa, me a



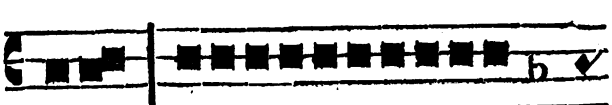
ma xi ma cul pa. I de o pre cor be a tam



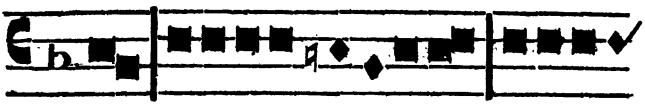
Ma ri am semper vir gi nem, be a tum Micha-



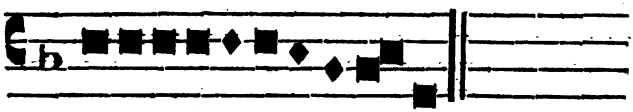
e lem Archange lum, be a tum Jo an nem Bap-



ti stam, sanctos A po sto los Petrum et Pau-

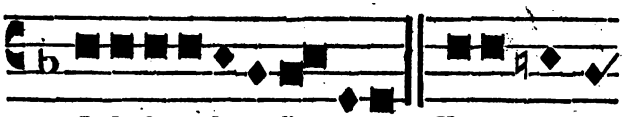


lum, om nes Sanctos, et te Pa ter, o ra re

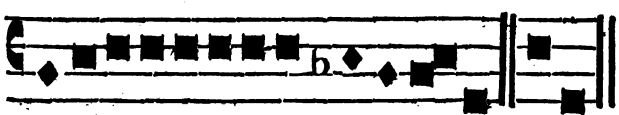


pro me ad Do mi num De um no strum.

Jube domne che si canta allorchè si dà la benedizione coll' immagine di M. Vergine.



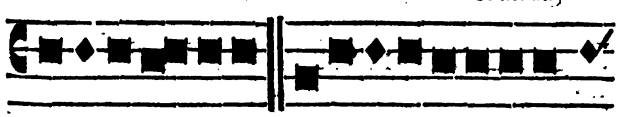
Ju be dom ne be ne di ce re. Nos cum pro-



le pi a be ne di cat Vir go Ma ri a. A men.

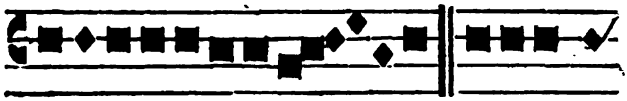
Regola per cantare il Vangelo.

Cadenza



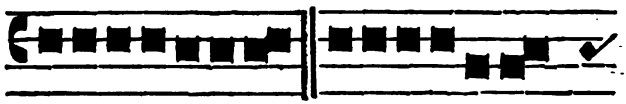
Do mi nus vo bis cum. Se quen ti a san cti E van-

del punto affermativo. *Cadenza*



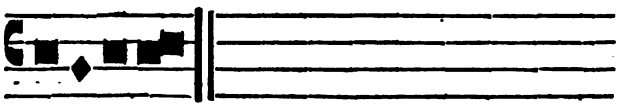
ge li i se cun dum Jo an nem. in ter ro-

del punto interrogativo. *Cadenza del punto*

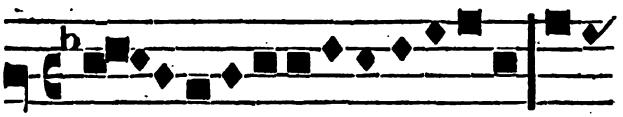


ga vit e um: Tu quis es? u bi e rat Jo an-

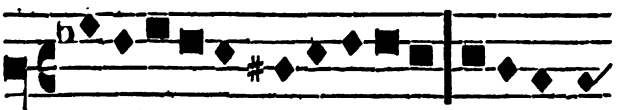
finale.



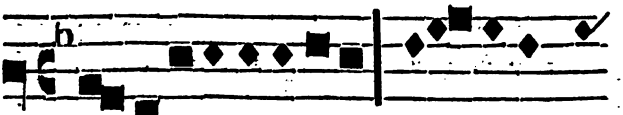
nes bap ti zans.



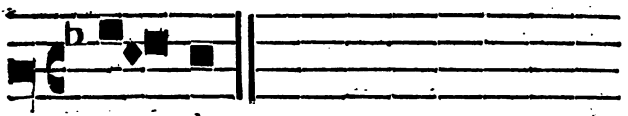
I ste Con fes sor Do mi ni, co len tes quem

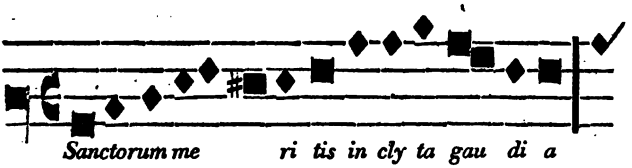


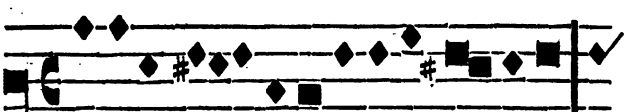
pi e laudant po pu li per orbem, hac di e

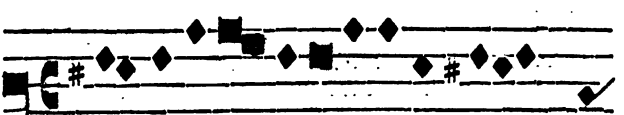


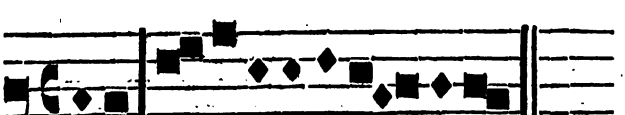
læ tus me ru it be a tas scan de re
su pre mos laù -dis ho-

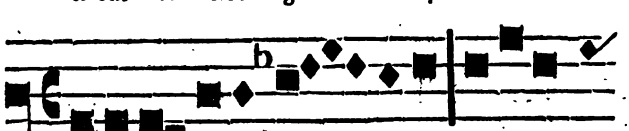

se des.
no res.

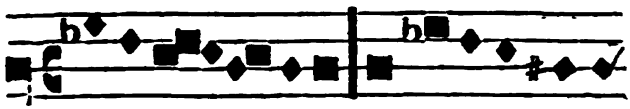

Sanctorum me ri tis in cly ta gau di a

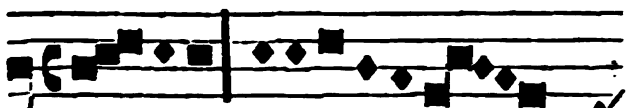

pan ga mus so ci i ge sta que for ti a

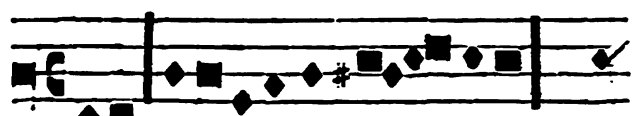

gli scens fert a ni mus pro me re can-

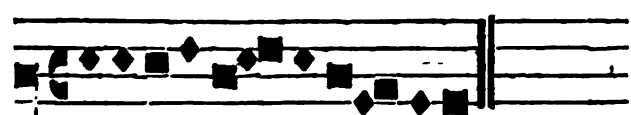

ti bus vi ctorum ge nus o pti mum.

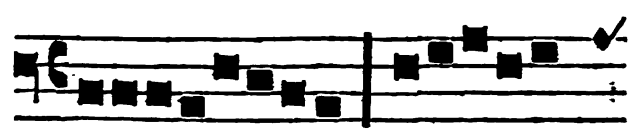

Cœ le stis Urbs Je ru sa lem, be a ta

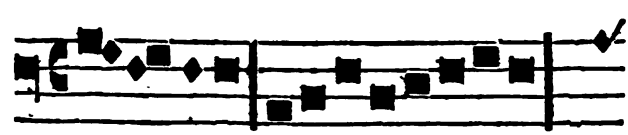

pa cis vi si o, quæ cel sa de vi-

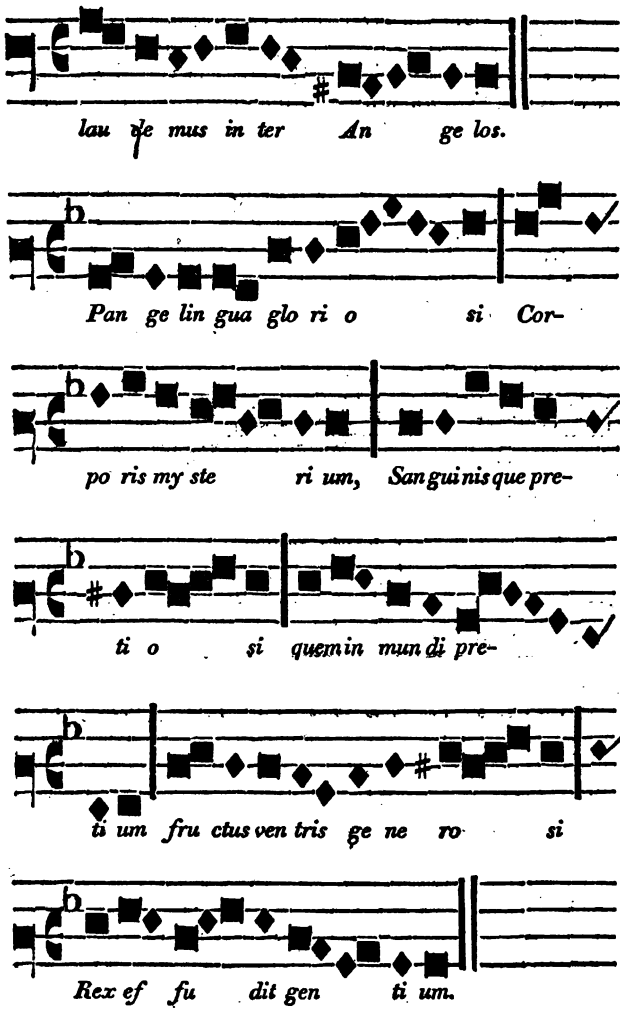

ven ti bus su xis ad a stra tol-


le ris, spon sæque ri tu cin ge ris


mil le An ge lo rum mil li bus.


Te splendor et vir tus Pa tris, te vi ta, Je su,

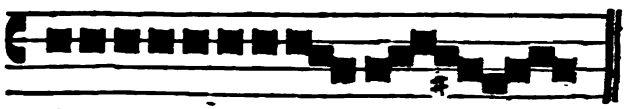

cor di um, ab o re qui pendent tu o,


lau de mus in ter An ge los.
Pan ge lin gua glo ri o si Cor-
po ris my ste ri um, San gui nis que pre-
ti o si quem in mun di pre-
ti um fru ctus ven tris ge ne ro si
Rex ef fu dit gen ti um.

Regola per cantare i Versetti.

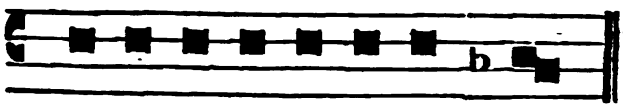
Per l' intonazione del Versetto, attesa la varietà dei modi ed avuto riguardo alla maggior o minor acutezza della cantata che lo precede, altro non si può assegnare che una norma generale; ed è, che nei modi autentici si principia il Versetto una quarta, o al più una quinta sovr' alla voce finale della cantata che lo precede: nei modi poi plagali si principia o sulla voce stessa della finale, o sulla seconda, o al più sulla terza.

Cadenza solenne (v. pag. 156.)



Justus ut pal ma flo re bit.

Cadenza festiva.



Ju stus ut pal ma flo re bit.

FINE

INDICE ALFABETICO
DELLE COSE PIÙ NOTABILI

ERRORI			CORREZIONI
Pag.	*Lin.*		
9	17	dal Canto	del Canto
33	7	di mutaz. 5.ª ecc.	mutaz. di 5.ª ecc.

Pubblicato il giorno 22 *Dicembre* 1838.

LE 20 PAROI ossia POSIZIONI
Ela
Delasol. . .
Cesolfa
Befabemi. :
Alamire :
Cesolreut. :

IANO DI GUIDO

Le Sette Proprietà					Queste non si usano	
						la
					la	sol
					sol	fa
					fa♮	mi♭
				la	mi	re

Prezzo, Ital. L. 4.

Per gli Associati „