

Author: Riccati, Giordano

Title: Meditazioni sopra il Canto Fermo del Signor Conte Giordano Riccati

Editor: Massimo Redaelli

Source: Udine, Biblioteca Civica, MS F.p. 1029/VI, f. <1r>-<22r>

[<f.1r>-] MEDITAZIONI
SOPRA IL CANTO FERMO
DEL SIGNOR CONTE
GIORDANO RICCATI

Il Canto Fermo si serve della Scala Diatonica degli Antichi, che oltre le sette lettere naturali, dalle quali era principalmente formata, conteneva anche B fa, soltanto introdotta per evitare il Tritono F [sqb]. Usa esso quattro Tuoni autentici ed altrettanti plagali. Il Tuono Autentico ascende un' Ottava sopra la corda fondamentale, il plagale ascende soltanto una Quinta, e discende una Quarta di sotto. La lettera D è fondamentale del primo Tuono autentico e del secondo plagale. Al terzo Tuono autentico, ed al quarto plagale dà il fondamento la Lettera E. Sulla lettera F sono fondati il quinto Tuono autentico, ed il sesto plagale. Finalmente il Tuono settimo autentico, e l' ottavo plagale hanno per base la lettera G.

Comincio dalla considerazione dei tuoni ecclesiastici e, G, che non bisogna confondere coi Tuoni E, G, il primo per Terza minore, il secondo per Terza [-<f.1v>-] maggiore, le cui Scale richiedono F#. I nostri Tuoni di Canto Fermo si vagliono di F naturale, e poichè l' orecchio li gradisce, hanno da discendere da un' origine perfetta. Io rifletto che i Modi minore e maggiore hanno delle Cadenze che finiscono nella quinta corda, le quali chiudono quanto basta il senso della Cantilena. Il Tuono A per Terza minore ha tre cadenze fondamentali A E, D E, B E, che terminano nella sua quinta corda E, dalle quali se ne deducono parecchie derivate. Non altrimenti nella quinta corda G del Tuono C per Terza maggiore finiscono le tre cadenze fondamentali C G, F G, D G, che hanno il corteggio delle loro derivate. Intanto dunque i Tuoni ecclesiastici E, G, appagano l' orecchio, in quanto che altro non sono che i due Tuoni A minore, C maggiore usati colla legge, che le Cadenze finali terminino nella rispettiva quinta corda E, G. Parlerò prima dei Tuoni E terzo e quarto, indi dei Tuoni G settimo e Ottavo.

Varie Cadenze si distinguono nei tuoni Ecclesiastici coi nomi di finale, corrispondente, media, partecipante e concessa. La Cadenza finale è quella, che termina nella corda fondamentale del Tuono. La corrispondente finisce [-<f.2r>-] nella corda più battuta dopo la fondamentale, e questa corda nei Tuoni autentici è la quinta, purchè questa sia fornita d' un accompagnamento di Terza e Quinta giusta. Nel Tuono autentico E la Cadenza corrispondente termina in c, perchè l' accompagnamento della quinta corda [sqb] è di Terza minore e Quinta diminuita, e non è atta a dar fine ad una conchiudente Cadenza. La Cadenza in c è presa in prestanza dal Tuono C per Terza maggiore, ed anche fuori dal Canto Fermo viene molto frequentata, quando la composizione è fondata sul Tuono minore A. La Cadenza media finisce in una corda che nei Tuoni autentici sta sempre di mezzo fra la principale e la più frequentata, e da essa corda nei Tuoni autentici primo, terzo, e settimo si dà principio all' intonazione dei Salmi. Nel nostro Tuono E la Cadenza media termina in a, e piace molto, perchè tiene il luogo principale nel Tuono minore A, da cui nasce il Tuono Ecclesiastico E. La cadenza partecipante è quella, che termina in una corda poco distante dalla media, e questa è G nel Tuono autentico E, e viene somministrata dal tuono maggiore C, nella cui

quinta corda finisce. Le Cadenze concesse dell' autentico E sono due, e vanno a terminare in F, D, prendendosi dai Tuoni F maggiore, D minore, che richiedono il B fa. Pongo in serie le corde terminali delle Cadenze [-<f.2v>-] spettanti al terzo Tuono autentico E.

Corde terminali delle Cadenze appartenenti al terzo Tuono autentico.

E della Cadenza finale, C della corrispondente, a della media, G della partecipante, F, D delle concesse.

Il nostro Tuono pertanto prende la Cadenza dai Tuoni A minore, C maggiore, F maggiore, D minore, fra i quali i due ultimi esigono il B fa, che ha luogo nel Diatonico degli Antichi, e che unicamente per ischivare il Tritono si adopra nel terzo Tuono. Non si serve delle cadenze dei Tuoni E minore, G maggiore; perchè dimandano F #, che non c' entra nella predetta Scala Diatonica. Le Composizioni di Canto Fermo nel presente Tuono hanno principio in una delle sei corde D, E, F, G, a, c che servono alle Cadenze. Non cominciano da C; a cagione che il Terzo Tuono non è solito di discendere al di sotto di D.

Corde terminali delle Cadenze spettanti al quarto Tuono plagale.

E della cadenza finale, a della corrispondente, F della Media, C della partecipante, B, G, G # delle concesse. Avvero che l' Ottava acuta di B dee considerarsi o come Terza di G, o come Quinta di E, e G # come Terza maggiore artificiale [-<f.3r>-] di E. Si può anche chiamare Cadenza media quella, che finisce in G, stando G di mezzo fra E. ed a.

Si noti, che la Cadenza partecipante nei Tuoni plagali è la stessa che la corrispondente negli autentici. Nel nostro tuono si troverà parimente usata la Cadenza che termina in D. Le stesse Cadenze adunque che finiscono in E, a, C, G, F, D, o in corde equisono servono al Tuono E autentico o plagale con questa sola differenza, che nell' autentico la corrispondente finisce in c, e nel plagale in a, che sono le corde più frequentate nei detti Tuoni. Le Composizioni del presente Tuono hanno principio in una delle sei corde C, D, E, F, G, a, che sono quelle appunto in cui terminano le Cadenze.

Poichè F. [sqb] si corrispondono in Tritono tanto odioso agli antichi, se toccata F ascenderò soltanto una Quarta, dovrò valermi del B fa, che suole chiamarsi fa finto; ma se ascenderò per una Quinta, ed anche di più, userò il B mi. Nel primo incontro mi trasferisco dalla prima alla quarta corda del Tuono maggiore F: nel secondo dalla quarta all' ottava corda del Tuono maggiore C mediante la serie degli accordi F 5 3 6 4 C 5 3, che formano due Cadenze F 5 3 C 5 3, B 5 3 C 5 3 congiunte insieme. Dalle leggi adunque del Contrappunto dipendono le pratiche del Canto Fermo. [-<f.3v>-] Che se fatta prima sentire la quinta corda [sqb], discenderò una Quarta, dovrò sostituire F # ad F naturale. Questa è la ragione per cui nel quarto Tuono la Cadenza partecipante, la quale si chiama aspra dal Padre Frezza nel suo Cantore Ecclesiastico, finisce in F #. Che dee considerarsi come Quinta di B. Anche il terzo Tuono ha la sua partecipante nominata aspra dal citato Autore, che termina in B per esempio A 5 3 B 5# 3#, ch' è una cadenza dalla quarta alla quinta corda del Tuono E per Terza minore. Di rado, ed alla sfuggita, si adoprano le predette Cadenze nei Tuoni terzo e quarto, che amano di non dipartirsi dalla Scala Diatonica. Ponga mente chi legge di non confonderli coi tuoni primo e secondo trasportati una seconda all' insù, nei quali s' usa F # costantemente.

Passi a ragionare dei tuoni settimo e ottavo fondati sulla corda G quinta di C, ed altro non sono che il Tuono C per Terza maggiore che finisce nella sua quinta corda

Corde terminali delle Cadenze del Settimo Tuono autentico.

G della Cadenza finale, d della corrispondente, c della partecipante, [sqb] della media, a, e, delle concesse.

Cinque o meglio sei sono le corde, in cui [-<f.4r>-] le Composizioni di Canto Fermo di questo Tuono hanno principio, e sono G, a, [sqb], c, d, e in cui terminano altrettante Cadenze. Non essendo solito il Tuono autentico G di discendere sino in E, da questa corda non hanno cominciamento le cantilene ad esso Tuono spettanti

Corde terminali delle Cadenze dell' ottavo Tuono plagale.

G della Cadenza finale, e della corrispondente, D della partecipante, F della media, a, [sqb] delle concesse.

Le code, nelle quali hanno principio le composizioni di Canto Fermo dell' ottavo Tuono sono sette C, D, F, G, a, [sqb], c. Possono cominciare anche da C; perchè sino ad essa corda discende il tuono plagale G.

Chi considererà attentamente le cantilene dei nostri due Tuoni G autentico e plagale, si accorgerà usarsi le Cadenze tutte dei Tuoni C maggiore, A minore, F maggiore, D minore, che sono le seguenti

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 4r; text: C 5 3, G 5 3, F 5 3, D 5 3, E 5 3, B 5 3, A 5 3, B b 5 3, G 5 3b, E 5b 3]

Benchè i mentovati due Tuoni richiedano il [sqb] Terza maggiore di G, nulladimeno per ischivare [-<f.4v>-] il Tritono F [sqb], usano di tanto in tanto il b, ed in tale incontro modulano ai Tuoni D minore, F maggiore. La propria Cadenza finale di essi Tuoni è C 5 3 G 5 3. S' usa frattanto altresì la D 5 3 G 5 3, e per renderla concludente si adopra la corda artificiale F#. Ecco un esempio F, a, G, in cui il Basso sotto l' a è D 5 3#.

Dalle cose dette si scopre quanto diversa sia la modulazione dei Tuoni Ecclesiastici G da quella del tuono G per Terza maggiore considerato in unione coi suoi subordinati le cui Cadenze

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 4v; text: D 5 3#, G 5 3, F # 5 3, A 5 3, C # 5 3, A 5 3#, F 5 3, B 5 3, B 5# 3#, E 5 3, e 5 3#, D # 5 3#, B 5# 3#, F # 5# 3#, B 5# 3, A # 5# 3#, C # 5 3, E 5 3#, D 5 3[sqb], G # 5 3]

Inoltiriamoci ora a trattare dei Tuoni D, cioè del primo autentico, e del secondo plagale. Non potendosi interamente concepire come fondati sulla quarta corda del Tuono minore A; perchè nella detta corda non termina veruna Cadenza d' esso Tuono, bisogna ricorrere al Tuono D per Terza minore, che somministra loro le cadenze finali. I nostri Tuoni per' altro in moltissimi passi si adoprano come se D fosse quarta corda del Tuono [-<f.5r>-] minore A, mettendosi in opera il B mi, quando si ascende al C, ed usandosi la Cadenza B A discendente dalla fondamentale e 5 3# A 5 3. Osserveremo che se si usasse b costantemente, dovrebbero riputarsi i Tuoni nono e decimo trasportati una Quinta all'ingù.

Corde terminali delle Cadenze del primo Tuono autentico.

D della Cadenza finale, a della corrispondente, F della media, G della partecipante, C, E delle concesse.

Sei sono le corde, nelle quali hanno principio le composizioni di Canto Fermo nel detto Tuono, e sono C, D, E, F, G, a, cioè quelle stesse in cui terminano le Cadenze.

Corde terminali delle Cadenze del secondo tuono plagale.

D della Cadenza finale, F della corrispondente, A della partecipante, E della media, C, G delle concesse.

Dalle stesse corde terminali delle Cadenze, A, C, D, E, F, G possono aver principio le Cantilene del Canto Fermo secondo Tuono.

È facile da cavarsi la conseguenza, che i nostri Tuoni primo e secondo altresì si vagliono delle Cadenze somministrate dai Tuoni D minore, F maggiore, A minore, C maggiore.

Consiste la diversità dei Tuoni in far risaltare le principali Cadenze, e specialmente la finale, e la corrispondente, e nel far sì, che la cantilena abbia [-<f.5v>-] quella maniera di procedere, che in essi costumasi; e questo discernimento si acquista col lungo esercizio, e collo studio continuato sopra il canto Fermo.

Resta da dir qualche cosa dei Tuoni F quinto autentico, e sesto plagale. Considerandosi come fondati sulla quarta corda del tuono c per Terza maggiore, sariano privi di Quarta giusta, e mancanti delle Cadenze finali; imperciocchè nessuna Cadenza di C finisce in F. Per la qual cosa il Tuono F per Terza maggiore serve loro in tale circostanza di regola, dovendo negli altri incontri usarsi come fondati sulla quarta corda del Tuono maggiore C, quando cioè si può far uso del [sqb]. Si parlerebbe con maggior esattezza dicendo che i Tuoni Ecclesiastici quinto e sesto mettono in opera come arifiziale la corda modificata col b molle, che alle Cadenze rendesi necessaria, e mediante la quale si schiva il Tritono. Registro qui sotto la serie delle corde, in cui finiscono le Cadenze nei nostri due Tuoni.

Corde terminali delle Cadenze nel quinto Tuono autentico.

F della Cadenza finale, c della corrispondente, a della media, G della partecipante, b, d, e delle concesse.

[-<f.6r>-] al principio delle Composizioni di questo Tuono vengono assegnate le corde F, G, a, c, d, alle quali io crederei che si potessero aggiugnere b, e; perchè terminando in esse due Cadenze del nostro Tuono, saranno atte parimente a dar cominciamento ad un canto.

Corde terminali delle Cadenze nel sesto Tuono plagale.

F della Cadenza finale, a della corrispondente, C della partecipante, D della media, G, b delle concesse.

Il principio delle Cantilene di questo Tuono ritrovasi in una delle seguenti sei corde, C, D, F, G, a, b, in cui finiscono le Cadenze. Nei nostri tuoni si può concedere che le Cadenze terminino in B fa, quando si prendano come Tuoni per Terza maggiore, ed esigano il B fa alla chiave. Ma in tal circostanza altro non sono, che i Tuoni undecimo e duodecimo trasportati una Quinta all' ingiù.

Merita osservazione che nel sesto Tuono plagale la Cadenza media terminante in D sta di mezzo fra la finale, e la partecipante, che finiscono in F, C; il che succede anche nell'ottavo Tuono plagale.

S' inferisce, che i nostri Tuoni F autentico e plagale prendono in prestanza le Cadenze dai Tuoni F maggiore, D minore; C maggiore, A minore; [-<f.6v>-] salva peraltro l' indole del Canto Fermo di valersi del B fa soltanto per evitare il Tritono, e d' usare meno corde artificiali che sia possibile, cioè quelle solo che sono precisamente necessarie a rendere concludenti le Cadenze. Si servono anche delle Cadenze dei Tuoni B fa maggiore, G minore quando si considerano come Tuoni per Terza maggiore richiedente il B fa alla chiave; ma in tal caso come vedremo, ed ho già avvertito, sono Tuoni undecimo e duodecimo trasportati una Quinta all' ingiù.

Lo stile del Canto fermo ha da essere periodico, diviso in sensetti ciascuno terminato da una cadenza propria del Tuono, in cui si scrive. Si faccia spiccare la principalità della Cadenza finale e corrispondente, che cade nella corda più frequentemente dopo la fondamentale, e si assegni il suo luogo anche all' altre Cadenze. Per illustrare la materia reco due esempj nel tuono primo autentico e nel secondo plagale.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 6r; text: Esempio I. Pange lingua gloriosi Corporis mysterium Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium Fructus ventris generosi, Rex effudit Gentium.]

[-<f.7r>-] Bellissima è l' intonazione del Pange lingua. Essa è divisa in sei periodetti, ognuno de' quali termina con una Cadenza. La prima Cadenza è la corrispondente, che dopo la finale tiene il primo posto. Succede la Cadenza media, ed indi la partecipante, a cui vien dietro la Cadenza concessa. Si torna poscia ad usare la partecipante, e si conchiude colla finale.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 7r; text: Esempio II. Iste Confessor Domini colentes, quem pie laudant populi per orbem, hanc die laetus meruit beatas scandere sedes.]

Meno varietà di Cadenze contiene l' Iste Confessor, contandosene cinque finali, una media, ed una concessa. Le finali per altro sono diversificate nei [modi add. supra lin.] seguneti C D, G D, E D.

[-<f.7v>-] [Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 7v, 1; text: Esempio III. Stabat mater dolorosa juxta crucem lachrymosa, duum pendebat Filius.]

Il Pianto della beatissima virgine appartenente al quarto tuono mi serve per terzo esempio. Incomincia da a corda terminale della Cadenza corrispondente, e dividendosi la cantilena in tre membri, finiscono essi nelle tre Cadenze corrispondente, concessa, o media che vogliamo chiamarla, e finale. Il secondo membro scritto come segue sarebbe più adattato all' indole del Canto fermo

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 7v, 2; text: juxta crucem lachrymosa, Esempio IV. Gaudent in caelis animae Sanctorum qui Christi vestigia sunt secuti: et quia pro ejus amore sanguinem suum fuderunt ideo cum Christo exultant sine fine]

[-<f.8r>-] Prendo il quarto esempio dall' antifona del secondo Vespero nelle feste di più martiri scritta nel sesto Tuono. È scompartita essa in undici membretti che terminano in altrettante Cadenze, fra le quali se ne contano sette finali, una corrispondente, una partecipante, ed una concessa o media, come si può anche nominare. Eccettuato il quinto membretto, in tutti gli altri le regole del solfeggio esigono che si adopri il F finto.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 8r; text: Esempio V, Cum jucunditate Nativitatem beatae mariae celebremus ut ipsa pro nobis intercedat ad Dominum Jesum Christum]

Chiudo la serie degli esempj coll' Antifona del settimo tuono, che la Chiesa canta nella Festa [-<f.8v.-] della Nascita della Beata Vergine maria. Ha essa il suo principio nella quinta corda d, in cui termina la cadenza corrispondente, ed essendo composta da sette sensetti, contiene un pari numero di cadenze, fra le quali se ne cantano due corrispondenti, una media, due concesse ed altrettante finali.

Molto difficile è l' applicare l' armonia al Canto Fermo, che ha tratta la sua origine dalla melodia, essendo nato dal Diatonico degli antichi che a più parti non componevano. Mi somministra il primo esempio nel secondo Tuono plagale il Padre Costanzo Porta. Assai ben condotto è il contrappunto sul Canto Fermo contenuto nel sottoposto esempio. Comincia il tenore con un soggetto re, mi, fa, sol, la nel esacordo per natura, a cui risponde l' Alto nell' esacordo per [sqb] quadro. Nella quinta battuta s' incontra un soggetto contrario la, sol, fa, mi, re cantato dal Tenore, a cui risponde l' altro all' Ottava. Ho posto i numeri nel Basso che riescono eleganti e naturali. Si può osservare nella Battuta Sesta una quarta dissonanza rivoltata espressa dalla segnatura di seconda e quinta. Or ecco i fonti dai quali il celebre Padre Calegari ha tratto [-<f.9r>-] il suo Sistema delle dissonanze, considerando cioè attentamente le composizioni dei migliori maestri del secolo decimosesto. Termina l' Antifona con una Cadenza plagale dalla quarta alla prima corda, e per renderla conchiudente si dà ad essa prima corda l' accompagnamento per Terza maggiore. Spettando la detta Cadenza al Tuono minore D, alla quarta corda si è dovuto assegnare l' accompagnamento per Terza minore. Esige ciò il Solfeggio, e la regola del fa finto.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 9r; text: Levate capita vestra, [[Ecce appropin]], Ecce appropinquat redemptio vestra, 5 3, 6 3, 5, 5 2, 5 4, 3, 5 3#, 5 3b]

[-<f.10r>-] l' Antifona del terzo Tuono misto del quarto suo plagale cantata dalla chiesa nella festa della Purificazione, sopra la quale ha tessuto il contrappunto il medesimo valente Autore, mi suggerisce il secondo esempio. Al soggetto del tenore proposto risponde il Contralto all' Unisono, ed il Soprano in parte d' Imitazione alla Quinta sopra. Si osservi nella Battuta ottava usato l' accompagnamento A 4 5 3 di Terza, Quinta, e Quarta dissonanza. La Terza minore volentieri si unisce colla Quarta, purchè si corrispondono in Seconda maggiore. che non riesce gran fatto piccante. Seguono poscia due passaggi G 5 3 F 5 3 che fanno

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 10r; text: Esempio II. Simeon justus, Et timoratus expectabat redemptionem Israel et Spiritus Sanctus erat in eo, 3, 5, 6, 4, 6 3, 5 3, 7 5 3, 5 4 3, 5 4]

[-<f.11r>-] transito dalla Battuta ottava alla nona, dalla nona alla decima. Queste sono di quelle durezze nascenti dalla cattiva relazione del Tritono che anche i migliori Autori non ischivavano nel secolo decimosesto. Si aggiunga che nella Battuta nona le parti estreme fanno due Quinte di seguito c F F G interrotte dalla sola nota a uguale alla c posta nel soprano fra c e d, il che certamente non produce buon effetto. La segnatura E6 5 3 indica una Sesta dissonanza, che si risolve nella Quinta, ed è preparata nell' antecedente accompagnamento. Due altri passaggi fondamentali G 5 3 F 5 3 s' incontrano nelle battute undecima, [-<f.12r>-] duodecima, e terzadecima. Termina l' Antifona colla Cadenza A 5 3 E 5 3#, che il nostro Tuono Ecclesiastico prende in prestanza dal Tuono A per Terza minore. Prendo l' ultimo esempio dall' antifona del quinto Tuono, che la Chiesa canta nella solennità del Corpus Domini, la quale dallo stesso Padre Costanzo Porta è stata adornata coll' armonia. L' ho scelta a bello studio, perche in essa non si fa mai uso del B fa, considerandosi il quinto Tuono come un derivato dal Tuono C per Terza maggiore. Egli è per altro innegabile, che se l' Antifona [-<f.12v>-] si accompagnasse coll' Organo nella finale Cadenza C 7b 5 3 F 5 3 si userebbe l' accordo antecedente di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore; e quindi sembra che la precetta Cadenza venga somministrata dal Tuono F per Terza maggiore. Si passa dunque nella sola ultima Cadenza dal Tuono F fondato sulla quarta corda del predetto C al Tuono F per Terza maggiore, il che non può perfettamente contentare l' orecchio. Avverto frattanto che l' accennato improvviso transito al Tuono F maggiore si potrebbe negare, sostenendo usarsi nella Cadenza finale il fa

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 12v; text: Esempio III. Qui pacem ponit fines Ecclesiae frumenti adipe satiat nos Dominus. 5 3, 6 3, 5 4, 3, 6 4, 6 5, 5 2]

[-<f.13v>-] finto come corda artificiale del Tuono F fondato sulla quarta corda di C per Terza maggiore. Ho detto di sopra, che quando nei Tuoni settimo e ottavo si pone in opera la Cadenza D 5 3 G 5 3, si rende questa conchiudente col mezzo della corda artificiale F#. Ora siccome colla Cadenza D 5 3 G 5 3, artificialmente spettante al Tuono diatonico G non si passa al tuono G per Terza maggiore; non altrimenti possiamo affermare che la Cadenza C 7 5 3 F 5 3 in qualità di artificiale appartenga al Tuono Diatonico F, piuttosto che come naturale al Tuono F per Terza maggiore.

Al Soggetto c a F fa la fa proposto dal Soprano il contralto [-<f.14r>-] dà la vera risposta F E C fa la fa, ed il Basso risponde per imitazione. In più luoghi si trova usata la sesta dissonanza, e nella Battuta antepenultima abbiamo un' undecima rivoltata, la cui signatura 5 2. Si osservi per altro che in tale circostanza il Tenore è più grave del Basso, e canta la corda G, a cui si riferisce l' accordo fondamentale G 5 4 3 dal quale derivano gl' accompagnamenti posti nel Basso C 5 3 [sqb] 6 3.

Fatta considerazione sul premesso Canto Fermo, l' intonazione finisce nella Cadenza corrispondente c. Al fine della parola Ecclesiae si riferisce la cadenza media a. Il senso frumenti adipe termina colla Cadenza finale in f, e la parola satiat colla Cadenza corrispondente c. Si chiude il Canto Fermo colla Cadenza finale.

Mi servirà d' esempio quarto l'ingegnoso Contrappunto a Canone scritto da giuseppe Zarlino sopra l' Inno di Pentecoste del settimo Tuono Veni creator Spiritus. L' obbligazione del Canone pregiudica alquanto all' armonia in qualche incontro, come chi legge potrà raccogliere dalle annotazioni che anderò opportunamente facendo; essendo innegabile, che certe [certa ante corr.] laboriose composizioni più forse la vista diletta che l' udito.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 14v; text: Veni Creator Spiritus mentes tuorum visita imple superna gratia quae tu creasti pectora, 5 3, 9 4, 8 3, 7 3, 6, 8 5, 9 6, 8, 7 5, 6 4, 6 5, 4, 6, 7 3, 9 3, 5 3b, 5 4]

[-<f.15v>-] I maestri del secolo decimosesto, che componevano o sul canto Fermo, o su i tuoni ecclesiastici, davano frequentemente Terza e Quinta a tutte le corde della scala del modo per Terza maggiore, eccettuate la terza e la settima, a cui assegnavano l' accordo di terza e Sesta. Essendo il settimo Tuono, a cui appartiene il Veni Creator Spiritus fondato sulla quinta Corda g del Tuono C per terza maggiore, le corde terza E, e settima [sqb] in riguardo a C diventano sesta e terza in riguardo a G, e ad esse corde in fatti il Zarlino adatta l' accordo di Terza e Sesta. Nella undecima Battuta per altro accomoda ad E l' accompagnamento di Quarta e Sesta. Si osservi usato nella [-<f.16r>-] quarta Battuta l' accordo C 9 6 8 nascente dall' aggiungere la Quarta, o Undecima dissonanza all' accompagnamento consonante fondamentale A 11 5 3, e dal collocare nel basso continuo la Terza C del del predetto accompagnamento, rispettivamente a cui la Undecima diventa Nona. Le battute quarta, quinta, e sesta contengono un bel maneggio d' armonia. L' obbligazione del Canone ha fatto sì, che il nostro Autore lasci correre due ottave di seguito nella Battuta decima D d, C d che non sono salvate dalle note in tempo cattivo poste nel Soprano, fra d, e c, e due Quinte di seguito d e, G d nella battuta decima terza, che parimente non difende la nota media e toccata dall' Alto. Il Canto fermo per evitare il Tritono tocca il B fa nella Battuta diciannovesima, ed il Zarlino in grazia del Canone fa cantare dall' Alto lo stesso B fa nelle Battute diciottesima, e vigesima. Le tre nominate battute adunque spettano ai Tuoni F maggiore, D minore, ed il passo g 6 3b F 5 3 dalla Battuta vigesima alla ventunesima altro non è che una Cadenza in F derivata da quella della settima corda all' Ottava. Perduta con ciò l' idea del Tuono C per Terza maggiore, riesce inaspettata, e poco appagante la conclusione che per [-<f.16v>-] altro si fa rettamente in riguardo al basso fondamentale dalla quarta corda C 5 3 alla prima G 5 3 nei tuoni ecclesiastici settimo e ottavo, che u tal Cadenza principalmente richiedono. Se non ci fosse stata l' obbligazione del Canone, la cadenza finale poteva rendersi più concludente nella seguente maniera.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 16v; text: 5 3, 6, 5 4, 3, 7 3, 5 3 [sqb], 6 4, 7 5 3, 6 4, 5 4, 3, 2]

I Tuoni ecclesiastici, di cui finora ho parlato, sono i soliti otto, quattro autentici, ed altrettanti plagali. Per compiere frattanto il numero dei Modi Diatonici, fa d' uopo aggiungere altri quattro Tuoni, cioè il nono autentico, e il decimo plagale fondati sulla lettera a, l' undecimo autentico e il duodecimo plagale fondati sulla lettera c. La perfezione di questi Tuoni super quella degli altri; perchè la prima coppia è per Terza maggiore. La sola lettera [sqb] non serve i base a due Tuoni autentico e plagale, a cagione che la stessa è priva i Quinta giusta. Or ecco secondo il mio parere la vera idea de' Tuoni del Canto Fermo. La Scala Diatonica è [-<f.17r>-] principalmente formata dalle sette lettere naturali A, B, C, D, E, F, G determinate dai due Tetracordi Hypaton B C D E, e Meson E F G a. Il B fa è stato introdotto dal Tetracordo Sinemmenon d b c d soltanto per evitare il Tritono F [sqb], ed a tale oggetto in tutti i tuoni per così dire accidentalmente si adopra. Per la qual cosa le sette lettere naturali compongono la scala di tutte le coppie dei Tuoni uno autentico e l' altro plagale, le quali

coppie ascendono al numero di sei; e questi Tuoni sono o per Terza maggiore, o per Terza minore, o pure hanno per fondamento la quinta, o la quarta corda dei predetti Tuoni maggiore e minore.

Tuoni del Canto Fermo.

XI, e XII. c per Terza maggiore.

IX, e X. d per Terza minore.

VII, e VIII. G fondato sulla quinta corda di C.

V, e VI. F fondato sulla quarta corda di C.

III, e IV. E fondato sulla quinta corda di A.

I, e II. D fondato sulla quarta corda di A.

I Tuoni più imperfetti sono quelli che hanno per base la quarta corda dei Tuoni C, A; perchè nessuna Cadenza di questi nella quarta [-<f.17v>-] corda finisce. Veggasi ciò che ho scritto intorno a un tal punto negl' esempj primo e secondo.

Molte quistioni si fanno per istabilire a qual Tuono una data cantilena appartenga. Se b e F# solo accidentalmente si adoprano per evitare il Tritono, ed in grazie delle Cadenze, la cantilena spetta al Tuono fondato sulla corda, in cui termina la Cadenza finale. Lo Stabat mater è del quarto Tuono; perchè F# s' usa soltanto per cagione della Cadenza in G. e l' Antifona Gaudent in Caelis compete al sesto Tuono, essendo scritta senza verun accidente, e dovendosi toccare il B fa secondo le regole del Solfeggio per isfuggire il Tritono. Cerca il celebre Padre Maestro Martini nella Parte prima del suo Esemplare pagina 213. il tuono della sottoscritta antifona, e dopo varj

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 17v; text: Haec dies quam fecit Dominus exultemus et laetemur in ea]

[-<f.18r>-] discorsi l' asserisce del quarto Tuono trasportato una quarta all' insù. Non contiene la nostra Antifona veruna modificazione, ed unicamente per evitare il Tritono s' usa tre volte il B fa nei siti da me notati col segno [signum], cantandosi in seguito costantemente il [sqb]. Quindi trasportandola una quarta all' ingiù, toccato tre fiato F nell' intonazione, si dovrebbe adoprare nel rimanente F#, e segnatamente nell' ultima Cadenza F# G E contro l' indole del quarto Tuono che richiede la Cadenze F E. Secondo la regola da me data appartiene senza dubbio al decimo Tuono l' Antifona.

Il Pange lingua suole giudicarsi di primo Tuono e come tale l' ho recato in esempio. Ma riflettendo che in esso si adopra costantemente il B fa, chiaro si scopre, che spetta al nono Tuono. Ed infatti trasportandolo una Quinta all' insù, ci presenta senza verun accidente, qualmente richiedono i Tuoni Diatonici o l' indole del Canto Fermo.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 18r; text: pange lingua gloriosi Corporis Mysterium, Sanguisque pretiosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi Rex effudit Gentium.]

[-<f.18v>-] lo stesso dee dirsi del Vexilla, che trasportato una Quinta all' insù in A la mi re, non contiene veruna lettera modificata, come si può qui sotto vedere.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 18v; text: Vexilla Regis prodeunt fulget Crucis Mysterium quo carne carnis conditor suspensus est patibulo.]

Il famoso Giovan-Pier-Luigi da Palestrina in questo Tuono l' ha posto in Musica. Il Tenore da principio dice il Canto Fermo, che s' estende per cinque battute, e contiene le parole Fulget Crucis Mysterium. Dopo tre Battute il Soprano entra collo stesso Canto Fermo ma all' Ottava altra, e si lega in armonia col tenore. Le altre due parti basso, e Contralto ci fanno sentire all Quinta bassa quello del tenore, e questo del Soprano il principio del detto Canto, il basso dopo mezza Battuta in riguardo al Tenore, ed il Contralto dopo tre battute e mezzo. Mentre si proferisce il sensetto quo carne carnis conditor, il Canto Fermo si ode nel Soprano; ma prima il Basso, indi il tenore, e poscia il Contralto erano entrati col principio di esso Canto, il quale poi si trova tutto intero nel tenore. Resta l' ultimo versetto suspensus

[-<f.19r>-] [Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 19r; text: Vexilla Regis prodeunt Fulget Crucis Mysterium quo carne carnis conditor suspensus est patibulo, 5, 6, 3, 4, 5 3, 7 3, 6#, 6 3, 5 4, 5 2, 5 3[sqb], 5 3b, 3#]

[-<f.19v>-] Est patibulo. Il Canto Fermo seguira nel Soprano, ed è bellissimo l' artificio delle altre Parti. Questo a dir vero è un lavoro sublime, e vorrei che fosse attentamente considerato da quelli, che disprezzano il Canto Fermo, ed il Contrappunto che sopra lo stesso si tesse. Il Palestrina è stato un gran Maestro, e le sue composizioni fanno vedere cosa sotto la sua penna divengano le poche e semplici note del Canto Fermo.

Il Padre Frezza nel suo Cantore Ecclesiastico pagina 63. pretende di quinto Tuono trasportato alla Quarta bassa l' Inno Aeterna Christi munera: ma essendo come si canta privo di qualunque B molle o Diesis, apertamente si scopre che appartiene all' undecimo Tuono che ha il c per fondamento. Metto qui il Canto Fermo

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 19v; text: Aeterna Christi munera Apostolorum Gloriam palmas et hymnos debitos laetis canamus mentibus]

Sostengono alcuni di quinto tuono l' inno Proles de caelo prodiit, il cui Canto Fermo si serve costantemente non solo del B fa, ma [-<f.20r>-] ancora del' E la fa. potevno ben accorgersi, che alzato una voce riesce un settimo Tuono giustissimo, come ottimamente riflette il mentovato Padre Frezza alla oagina 65. Lo scrivo in due maniere e come suole notarsi, e trasportato una seconda maggiore all' insù.

[Riccati, Meditazioni sopra il Canto Fermo, 20r; text: Proles de caelo prodiit novis utens prodigiis.]

Epilogando le cose dette, dalle sette lettere vengono formate le scale di tutti i Tuoni che servono al Canto fermo. La loro diversità consiste nel vario sito dei due semituoni in riguardo alla base, e nei differenti intervalli, che alla detta base si riferiscono, il che fa che ciascun Tuono abbia un' indole particolare. Il prendersi sotto la base nei Tuoni [Tuona ante corr.] plagali quella Quarta, che negli autentici ci sta fra la Quinta e l' Ottava, introduce fra loro diversità.

I Tuoni undecimo e duodecimo fondati sulla lettera c sono per Terza maggiore, e nascono da tre accompagnamenti di Terza maggiore e Quinta, cui servono di basi le corde prima, quarta e quinta. [-<f.20v>-] Per Terza minore sono i tuono nono e decimo, ai quali la lettera a somministra la base, e vengono prodotti da tre accordi di Terza minore, e Quinta, che hanno per fondamento le corde prima, quarta, e quinta.

I predetti quattro Tuoni appagano più degli altri l' orecchio a cagione della origine loro perfetta, ed i rimanenti quanto basta il contentano; perchè fondati e sulla quinta, e sull quarta corda dei Tuoni maggiore, e minore, e nati dagli stessi accompagnamenti.

I Tuoni settimo e ottavo, la cui prima corda G quinta di C hanno comuni nel tuono per Terza maggiore C gli accordi G 5 3, C 5 3, F 5 3, dai quali traggono principalmente l' origine. Si avverta, che il Tuono duodecimo e plagale ha la stessa Scala che il settimo Tuono G autentico, e la differenza consiste nelle basi c, G.

Sono fondati i Tuoni quinto e sesto su F quarta [guarda ante corr.] corda di C, e nascono dagli stessi accordi F 5 3, G 5 3, C 5 3. La scala del tuono sesto plagale corrisponde all' Ottava bassa di quella del Tuono undecimo autentico.

La quinta corda E del tuono A per Terza minore somministra la base ai Tuoni terzo e quarto, che dal predetto Tuono A [-<f.21r>-] prendono in prestanza gli accompagnamenti E 5 3, A 5 3, D 5 3, che danno loro l' origine più perfetta. La scala del terzo Tuono autentico è identica con quella del decimo Tuono plagale.

Per ultimo i Tuoni primo e secondo prendono per prima corda la quarta D del Tuono A per Terza minore, e nascono dai medesimi accordi D 5 3, E 5 3, A 5 3. Paragonate le scale del secondo Tuono plagale, e del nono autentico si corrispondono all' Ottava.

Non dei soli accordi nominati, dai quali hanno la principale origine, si servono i nostri Tuoni, ma ancora degli altri diatonici di Terza e Quarta, non escluso B 5 3 di Terza minore e Quinta diminuita, che suole usarsi nel suo derivato D 6 3. La Scala del Tuono D per esempio, che ho considerata come prodotta dagli accompagnamenti D 5 3, E 5 3, A 5 3 tutti e tre per Terza minore, può anche nascere dai tre accordi D 5 3, G 5 3, A 5 3 due per Terza minore, ed uno per Terza maggiore, oppure dagli altri tre C 5 3, D 5 3, G 5 3 due per Terza maggiore, ed uno per Terza minore.

Io prima di ogn' altro ho fatto menzione in musica dei Tuoni derivati, che hanno la scala comune col Tuono principale a cui servono, [-<f.21v>-] e traggono l' origine da tre accompagnamenti di terza e Quinta formati di corde della stessa scala, e fondati sulle rispettive corde prima quarta, e quinta. I predetti accompagnamenti sono fra loro diversi, per Terza maggiore, per Terza minore, per Terza minore e Quinta diminuita, e fanno u gran gioco nell' armonia. Ciascun Tuono Diatonico adunque si vale di tutti gli accompagnamenti A 5 3, C 5 3, D 5 3, E 5 3, F 5 3, G 5 3, e delle loro derivazioni, secondo che l' occasione richiede, adoprando per altro con maggior frequenza quelli che in esso Tuono tengono il posto principale, ed introducendoli specialmente nelle Cadenze. Se chi legge esaminerà l' Esempio III. spettante al quinto Tuono F, troverà usati i seguenti accordi A 5 3, C 5 3, D 5 3, E 5 3, F 5 3, G 5 3.

Abbiamo veduto che il B fa è stato ricevuto nel Diatonico degli Antichi come corda sussidiaria, e per evitare il Tritono F [sqb]. Per la qual cosa a tal oggetto deve adoprarsi in qualunque Tuono, e specialmente nel quinto, e nel sesto, che più ne abbisognano siccome privi di Quarta giusta. In quegl' incontri, ch' esigono il B fa, si usano gli accordi dei tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, [-<f. 22r>-] nei Tuoni Diatonici si possono

considerar come artificiali, e diretti unicamente al fine, che il Tritono F [sqb] non offenda l' orecchio.

Per rendere concludenti le Cadenze, sono necessarie le corde artificiali, e segnatamente la settima nei Tuoni primo e secondo, settimo e ottavo, nono e decimo richiesta dalla Cadenza dalla quinta alla prima corda. L' accrescimento di questa settima corda nei Contrappunti sopra il Canto Fermo si effettua dai Cantanti benchè non si segni. Se nei Tuoni primo e secondo, terzo e quarto, nono e decimo si pone in opera la final cadenza plagale dalla quarta corda alla prima, si dee dare a questa Terza maggiore qualmente si vede eseguito nell' Esempio I del Padre Costanzo Porta. Parchissimo dee esse l' uso delle corde artificiali, amando moltissimo l' armonia sopra il Canto Fermo quella soavità, che viene prodotta dall' intreccio degli accordi da suoni naturali formati, dai quali sia esclusa la cattiva relazione dl Tritono.

Sembrami, se pure non prendo errore, di avere sparso qualche lume sulla oscura materia del Canto Fermo, e sopra quel Contrappunto, col quale suole adornarsi.