
Gioseffo
Zarlino
(1517-1590)

Bicinia sopra i 12 modi

Venezia 1558

Original Clefs

Contents

Primo Modo.....	4
Secondo Modo.....	6
Terzo modo.....	8
Quarto modo.....	10
Quinto modo.....	12
Sesto modo.....	14
Settimo modo.....	16
Ottavo modo.....	18
Nono modo.....	20
Decimo modo.....	22
Undecimo modo.....	24
Duodecimo modo.....	26
<i>Appendix: Zarlino on modes.....</i>	<i>28</i>

Preface

These twelve *bicinia*, one for each of the twelve modes, were included as musical examples in Part IV of Zarlino's *Istitutioni Harmoniche* (Venice 1558) which, among other things, discusses the properties and qualities of the modes. The text of chapters 9 to 29 of Part IV is appended to the transcription of the *bicinia* themselves.

This edition follows as faithfully as possible the original 1558 edition published by Zarlino himself. The source used for the edition is the copy in the Library of the *Conservatoire de Musique de Toulouse* (France).

Two versions in modern clefs – with and without bowing and fingering indications for the viols – are also available.

Editorial remarks

- Original clefs, time signatures and note values have been retained.
- The original had no barlines and the two parts were separate. For this edition, the parts have been set in score format and measure bars added (this required splitting some notes in several tied notes).
- Accidentals above the staff are editorial suggestions.
- *Ligaturae* have been indicated by square slurs (┌─┐).

The text in appendix also follows as faithfully as possible the original, with the following remarks: abbreviations have been expanded, usage of *u* and *v* has been normalized, all italics and bold are editorial.

Critical notes

- *Nono modo*, meas. 14, lower part: original E A A G, corrected to E A A F for the sake of imitation.

Bicinia

sopra i dodici modi.

(Primo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 321)

G. Zarlino (1517-1590)

Soprano

Tenore

6

12

18

24

Musical notation for measures 24-28. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a sharp sign (#) above the staff. The lower staff has a bass clef. The music is in a 16th-century style with various note values and rests.

29

Musical notation for measures 29-33. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a flat sign (b) above the staff. The lower staff has a bass clef and two flat signs (b) below the staff. The music is in a 16th-century style with various note values and rests.

34

Musical notation for measures 34-38. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef. The lower staff has a bass clef. The music is in a 16th-century style with various note values and rests.

39

Musical notation for measures 39-44. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef. The lower staff has a bass clef and a sharp sign (#) above the staff. The music is in a 16th-century style with various note values and rests.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a sharp sign (#) above the staff. The lower staff has a bass clef. The music is in a 16th-century style with various note values and rests.

(Secondo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 322)

G. Zarlino (1517-1590)

First system of musical notation, measures 1-6. The upper staff is in soprano clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a 6/8 time signature. A sharp sign (#) is placed above the staff at the end of measure 6.

7

Second system of musical notation, measures 7-12. The upper staff is in soprano clef and the lower staff is in bass clef. A sharp sign (#) is placed above the staff at the end of measure 12.

13

Third system of musical notation, measures 13-18. The upper staff is in soprano clef and the lower staff is in bass clef. A sharp sign (#) is placed above the staff at the end of measure 18.

19

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The upper staff is in soprano clef and the lower staff is in bass clef. A sharp sign (#) is placed above the staff at the end of measure 24.

25

#

31

#

37

42

48

#

(Terzo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 323)

G. Zarlino (1517-1590)

Musical notation for measures 1-5. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a sharp sign above the fifth measure. The lower staff is in bass clef. The music is in a 15:8 time signature.

Musical notation for measures 6-10. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef. The lower staff is in bass clef. The music is in a 15:8 time signature.

Musical notation for measures 11-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef. The lower staff is in bass clef with a sharp sign above the second measure. The music is in a 15:8 time signature.

Musical notation for measures 16-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a sharp sign above the eighth measure. The lower staff is in bass clef. The music is in a 15:8 time signature.

21

Musical notation for measures 21-25. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a sharp sign above the first measure. The lower staff has a bass clef. The music is in a 4/4 time signature and features a sequence of eighth and sixteenth notes with some rests.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features a melodic line with a slur over measures 32-34.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music concludes with a final cadence.

(Quarto modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 325)

G. Zarlino (1517-1590)

First system of musical notation, measures 1-6. The upper staff is in soprano clef (C1) and the lower staff is in bass clef (C2). The music is in a common time signature (C). The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G, a whole note F, and a half note E. The lower staff begins with a whole rest, followed by a half note G, a whole note F, and a half note E. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Second system of musical notation, measures 7-11. The upper staff is in soprano clef (C1) and the lower staff is in bass clef (C2). The music is in a common time signature (C). The upper staff begins with a whole note G, followed by a half note F, a whole note E, and a half note D. The lower staff begins with a whole note G, followed by a half note F, a whole note E, and a half note D. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Third system of musical notation, measures 12-16. The upper staff is in soprano clef (C1) and the lower staff is in bass clef (C2). The music is in a common time signature (C). The upper staff begins with a whole note G, followed by a half note F, a whole note E, and a half note D. The lower staff begins with a whole note G, followed by a half note F, a whole note E, and a half note D. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Fourth system of musical notation, measures 17-21. The upper staff is in soprano clef (C1) and the lower staff is in bass clef (C2). The music is in a common time signature (C). The upper staff begins with a whole note G, followed by a half note F, a whole note E, and a half note D. The lower staff begins with a whole note G, followed by a half note F, a whole note E, and a half note D. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

22

Musical notation for measures 22-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef. Measure 22 features a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Measure 23 has a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Measure 24 contains a half note A5, a quarter note B5, a half note C6, and a quarter note D6. Measure 25 has a half note E6, a quarter note F#6, a half note G6, and a quarter note A6. Measure 26 consists of a half note B6, a quarter note C7, a half note D7, and a quarter note E7.

27

Musical notation for measures 27-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef. Measure 27 has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Measure 28 contains a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Measure 29 has a half note A5, a quarter note B5, a half note C6, and a quarter note D6. Measure 30 features a half note E6, a quarter note F#6, a half note G6, and a quarter note A6. Measure 31 consists of a half note B6, a quarter note C7, a half note D7, and a quarter note E7.

32

Musical notation for measures 32-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef. Measure 32 has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Measure 33 contains a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Measure 34 has a half note A5, a quarter note B5, a half note C6, and a quarter note D6. Measure 35 features a half note E6, a quarter note F#6, a half note G6, and a quarter note A6. Measure 36 consists of a half note B6, a quarter note C7, a half note D7, and a quarter note E7.

37

Musical notation for measures 37-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef. Measure 37 has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Measure 38 contains a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Measure 39 has a half note A5, a quarter note B5, a half note C6, and a quarter note D6. Measure 40 features a half note E6, a quarter note F#6, a half note G6, and a quarter note A6. Measure 41 consists of a half note B6, a quarter note C7, a half note D7, and a quarter note E7. Measure 42 has a half note F#7, a quarter note G7, a half note A7, and a quarter note B7.

43

Musical notation for measures 43-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef. Measure 43 has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Measure 44 contains a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Measure 45 has a half note A5, a quarter note B5, a half note C6, and a quarter note D6. Measure 46 features a half note E6, a quarter note F#6, a half note G6, and a quarter note A6. Measure 47 consists of a half note B6, a quarter note C7, a half note D7, and a quarter note E7.

(Quinto modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 326)

G. Zarlino (1517-1590)

The image displays a musical score for a piece titled "(Quinto modo)" by G. Zarlino, originally from the "Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 326". The score is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The time signature is 4/2. The first system begins with a flat (b) above the staff. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 16 and includes accidentals: a flat (b) above the staff, and two sharps (#) above the staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and ties.

22

Musical notation for measures 22-27. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a single system with a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

28

Musical notation for measures 28-32. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

33

Musical notation for measures 33-38. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

39

Musical notation for measures 39-43. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

44

Musical notation for measures 44-49. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

21

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 21 starts with a whole rest in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 22 has a dotted quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 23 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 24 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 25 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. A flat (b) is placed above the top staff in measure 25, and a sharp (#) is placed above the top staff in measure 26.

26

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 26 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 27 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 28 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 29 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. A flat (b) is placed above the top staff in measure 28.

30

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 30 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 31 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 32 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 33 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. A sharp (#) is placed above the top staff in measure 31.

34

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. Measure 34 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 35 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 36 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff. Measure 37 has a quarter note in the top staff and a quarter note in the bottom staff.

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a common time signature. The melody in the treble staff begins with a quarter note, followed by a pair of eighth notes, and continues with various rhythmic patterns including quarter and eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values.

21

Musical notation for measures 21-24. This system includes accidentals: a flat (b) above the first measure of the treble staff and another flat (b) above the last measure. A sharp (#) is placed above the fourth measure of the bass staff. The notation continues with rhythmic patterns in both staves.

25

Musical notation for measures 25-28. A sharp (#) is placed above the third measure of the bass staff. The notation continues with rhythmic patterns in both staves.

29

Musical notation for measures 29-32. A sharp (#) is placed above the eighth measure of the treble staff. The notation continues with rhythmic patterns in both staves, ending with a double bar line.

(Ottavo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 329)

G. Zarlino (1517-1590)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of the 16th century, with a focus on harmonic structure and melodic lines.

5

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music continues from the first system, with a sharp sign (#) appearing above the lower staff in the fourth measure.

9

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music continues from the second system, with a sharp sign (#) appearing above the lower staff in the seventh measure.

13

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music continues from the third system.

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in measure 19.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various rhythmic patterns, including a sharp sign (#) above a note in the lower staff in measure 23.

25

Musical notation for measures 25-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of note values and rests, with a fermata over a note in the upper staff in measure 28.

30

Musical notation for measures 30-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music concludes with a double bar line in measure 33. There are sharp signs (#) above notes in the upper staff in measures 30 and 32.

(Nono modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 331)

G. Zarlino (1517-1590)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a whole note C3, followed by a series of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. A sharp sign (#) is placed above the eighth note G3 in the lower staff.

5

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note C3, followed by a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3. A sharp sign (#) is placed above the quarter note C4 in the lower staff.

9

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note C3, followed by a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3. A sharp sign (#) is placed above the quarter note G3 in the lower staff.

13

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a quarter note C3, followed by a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3.

18

#

Musical notation for measures 18-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music is written in a style characteristic of the early Baroque period, featuring simple harmonic structures and rhythmic patterns.

22

Musical notation for measures 22-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music continues with similar harmonic and rhythmic patterns.

26

Musical notation for measures 26-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music continues with similar harmonic and rhythmic patterns.

31

#

Musical notation for measures 31-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music concludes with a final cadence.

(Decimo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 333)

G. Zarlino (1517-1590)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a half note B3, and a half note C4. The first measure of the lower staff has a slur over the G3 and A3 notes.

5

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a half note B3, and a half note C4. The first measure of the lower staff has a slur over the G3 and A3 notes.

9

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a half note B3, and a half note C4. The first measure of the lower staff has a slur over the G3 and A3 notes.

13

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole note G3, followed by a half note A3, a half note B3, and a half note C4. The first measure of the lower staff has a slur over the G3 and A3 notes. A sharp sign (#) is placed above the final note of the upper staff.

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final measure.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. A sharp sign (#) is placed above the first measure. The music continues with various note values and rests.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music features a mix of note values and rests.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. Sharp signs (#) are placed above the first and fourth measures. The music concludes with a double bar line.

(Undecimo modo)

(Istit. Harm. Venezia 1558, pt. IV, p. 334)

G. Zarlino (1517-1590)

5

10

14

19 #

24

28 b # #

33 #

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 20 starts with a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 21 features a melodic line in the treble starting with a half note, followed by quarter notes, and a bass line of quarter notes. Measure 22 continues the treble melody with quarter notes and eighth notes, while the bass line remains quarter notes. Measure 23 concludes with a half note in the treble and a half note in the bass.

24

Musical notation for measures 24-28. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24 begins with a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 25 shows a treble melody of quarter notes and a bass line of quarter notes. Measure 26 continues with quarter notes in both staves. Measure 27 features a treble melody with quarter notes and eighth notes, and a bass line of quarter notes. Measure 28 ends with a half note in the treble and a half note in the bass.

29

Musical notation for measures 29-33. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 29 starts with a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 30 continues with quarter notes in both staves. Measure 31 features a treble melody with quarter notes and eighth notes, and a bass line of quarter notes. Measure 32 includes a flat (b) above the treble staff and a slur over the bass line. Measure 33 concludes with a half note in the treble and a half note in the bass.

34

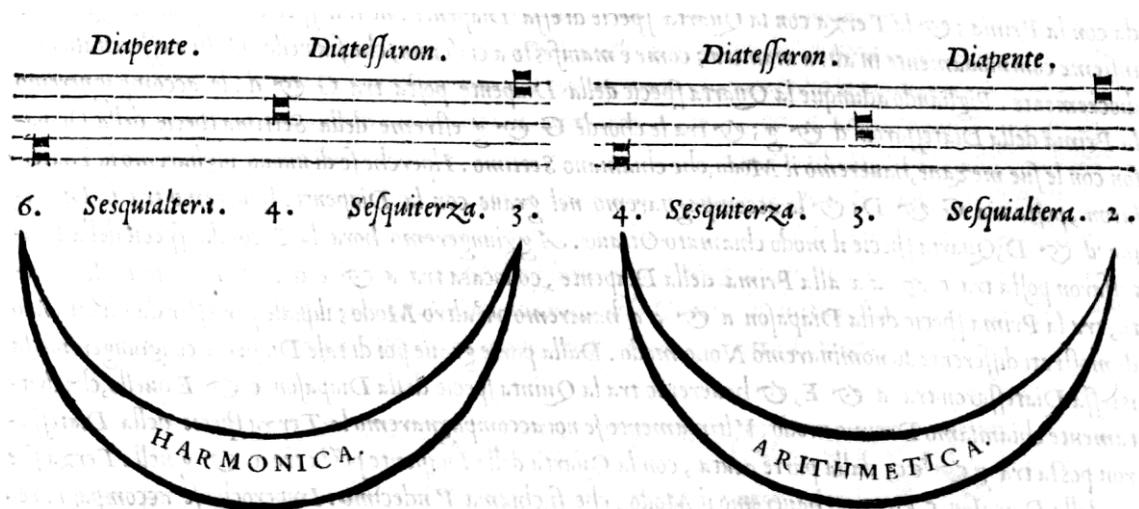
Musical notation for measures 34-37. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 34 begins with a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 35 continues with quarter notes in both staves. Measure 36 features a treble melody with quarter notes and eighth notes, and a bass line of quarter notes. Measure 37 concludes with a half note in the treble and a half note in the bass.

Zarlino on modes

(from: GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, Venezia 1558, Part IV, p. 308 and foll.)

In qual maniera s'intenda la Diapason essere harmonicamente, overo arithmeticamente mediata. Cap. 9.

ET perche hò detto di sopra, che li Dodici Modi nascono dalla divisione delle Sette specie della Diapason, fatta hora harmonicamente, & hora arithmeticamente; però avanti che si vada più oltra, voglio che vediamo in qual maniera s'intenda la Diapason essere mediata, o divisa all'uno, & all'altro modo. Si debbe adunque avertire, che la Diapason, la quale è la Prima consonanza (come altrove hò mostrato) si divide primieramente per una chorda mezana nelle sue parti principali, che sono la Diapente, & la Diatessaron; le quali parti (perche spesse volte si uniscono insieme, ponendosi hora la maggiore, & hora la minore nel grave) ne danno due congiuntioni, overo unioni; delle quali l'una non essendo in tutto buona, l'altra viene ad essere molto sonora, & soave. Et tal soavità nasce, quando la Diapente si pone sotto la Diatessaron: percioche essendo congiunte, & unite in cotal maniera, gli estremi della Diapason viene ad esser tramezati da una chorda mezana, laquale è la estrema acuta della Diapente, & la estrema grave della Diatessaron: onde tal divisione, anzi congiuntione, si chiama har[309]monica: percioche li termini delle proportioni, che danno la forma alla Diapente, & alla Diatessaron, che sono 6.4.3. sono posti in proportionalità harmonica: essendo che 'l mezano divide li due estremi nel modo, che ella ricerca, secondo ch'io hò mostrato nel Capitolo 39. della Prima parte. L'altra, laquale è men buona: perche veramente non è cosi sonora, per non essere in essa collocate le consonanze a i propij luoghi, si dice Arithmetica; & si fà quando le nominate parti si uniscono per una chorda mezana al contrario; cioè quando la Diatessaron tiene la parte grave, & la Diapente la parte acuta. Et perche li termini continenti le proportioni, che danno la forma alla Diatessaron, & alla Diapente, i quali sono 4 . 3 . 2, si ritrovano esser posti in divisione arithmetica; essendo che 'l mezano termine, che è 3 divide gli estremi 4 & 2, nel modo, che ricerca tal divisione; come nel Capitolo 36. della Prima parte si è mostrato; però meritamente è detta Arithmetica. Et la prima unione è tanto migliore della seconda, quanto che l'ordine delle consonanze, che sono collocate in essa, si ritrova havere tutte le sue chorde nel loro propio luogo naturale, secondo la natura delle forme delle consonanze contenute in esso: Percioche nel secondo ordine le consonanze sono poste in tal maniera, che più presto si può nominare ordine accidentale, che naturale. Però adunque tutte le volte, che ritroveremo alcuna Diapason divisa nel primo modo; si potrà dire, che ella sia tramezata harmonicamente; & quando si ritroverà tramezata al secondo modo, si potrà dire (per le ragioni dette) che ella sia divisa arithmeticamente; ilche si potrà anco dire della Diapente, quando sarà divisa in un Ditono, & in uno Semiditono: ma poniamo gli essempli.



Che li Modi moderni sono necessariamente Dodici, & in qual maniera si dimostri. Cap. 10.

SE dalla unione, ò compositione della Diapente con la Diatessaron nascono li Modi moderni, come vogliono li Pratici, potremo hora dimostrare, che cotali Modi necessariamente ascendono insino al numero de Dodici; ne possono esser meno, siano poi stati quanti si vogliano li Modi antichi: percioche nulla, o poco fanno più al nostro proposito; massimamente, perche hora li usiamo (come si è detto) in un'altra maniera molto differente dalla antica. Et per mostrare cotal cosa pigliaremo per fondamento quello, che presupponemmo di sopra; cioè la unione delle Quattro specie della Diapente, con le Tre specie della Diatessaron, mostrate nel Capitolo 13, & nel 14. della Terza parte. La onde quante saranno le maniere, che potremo unire commodamente queste parti insieme; hora ponendo di sopra, hora di sotto la Diatessaron alla Diapente; tanto sarà anco il numero delli Modi. Incominciando adunque per ordine; se noi pigliaremo la Prima specie della Diapente collocata tra *D* & *a*, & le uniremo nell'acuto la Prima specie della Diatessaron, contenuta tra *a* & *d*; non è dubbio, che da tale unione, o congiuntione haveremo quello, che hora chiamiamo **Primo modo**; contenuto tra la Quarta specie della Diapason posta tra *D* & *d*. Similmente se noi pigliaremo la istessa Prima specie della Diapente, & le aggiungeremo dalla parte grave la Prima specie della Diatessaron, posta tra *D* & *A*; senza alcun dubbio ne risulterà la Prima specie della Diapason, collocata tra *a* & *A*; laquale contenerà quel[310]lo, che noi chiamiamo **Secondo modo**. Hora se noi pigliaremo la Seconda specie della Diapente, contenuta tra *E* & \flat ; & le aggiungeremo nell'acuto la Seconda della Diatessaron, posta tra \flat & *e*; haveremo quello, che nominiamo **Terzo modo**, contenuto tra la Quinta specie della Diapason *E* & *e*. Et se alla detta Diapente aggiungeremo nel grave la Nominata Diatessaron, collocata tra le chorde *E* & \flat ; haveremo la Seconda specie della Diapason \flat & \flat , laquale ne darà un Modo diverso dalli tre primi, che sarà quello, che noi dimandiamo **Quarto**. Pigliaremo hora la Terza specie della Diapente, collocata tra *F* & *c*, & le aggiungeremo nell'acuto la Terza della Diatessaron, posta tra *c* & *f*; & haveremo tra la Sesta specie della Diapason *F* & *f*, quello, che noi dimandiamo **Quinto modo**. Se piglieremo hora la istessa Diapente, & le aggiungeremo nel grave la Diatessaron *F* & *C*, haveremo la Terza specie della Diapason, & insieme quel Modo, che

nominiamo **Sesto**. Et per tal maniera haveremo Sei unioni, o congiuntioni; cioè quelle della Prima specie della Diapente con la Prima della Diatessaron, tanto nel grave, quanto nell'acuto; & quelle della Seconda di ciascuna similmente nel grave, & nell'acuto; Così quelle della Terza specie fatte hora nel grave, hora nell'acuto; & per tal via haveremo Sei modi. Resta hora di accompagnare la Quarta specie della Diapente con la Prima della Diatessaron, che si può accompagnare commodamente. Onde è d'avvertire, che tutte le specie della Diatessaron si possono di nuovo accomodare, & accompagnare con la Diapente in tre maniere: percioche la Prima specie si può accompagnare con la Quarta specie della Diapente; la Seconda con la Prima; & la Terza con la Quarta specie di essa Diapente: ne tali specie si possono congiungere insieme commodamente in altra maniera; come è manifesto a ciascuno, che sia nella Musica essercitato mediocrementemente. Pigliando adunque la Quarta specie della Diapente posta tra *G & d*, le accompagneremo la Prima della Diatessaron *d & g*; & tra le chorde *G & g* estreme della Settima specie della Diapason con le sue mezzane, haveremo il Modo, che chiamano **Settimo**. Ilperche se di nuovo pigliaremo la Diatessaron, posta tra *G & D*; & la accompagneremo nel grave con la Diapente, haveremo tra la Diapason *d & D*, Quarta specie il modo chiamato **Ottavo**. Aggiungeremo hora la Seconda specie della Diatessaron posta tra *e & aa* alla Prima della Diapente, collocata tra *a & e* dalla parte acuta, ilche fatto, tra la Prima specie della Diapason *a & aa* haveremo un'altro Modo; ilquale per esser da gli otto Modi mostrati differente, lo nominaremo **Nono modo**. Dalla parte grave poi di tale Diapente congiungeremo la istessa Diatessaron tra *a & E*, & haveremo tra la Quinta specie della Diapason *e & E* quello, che drittamente chiamiamo **Decimo modo**. Ultimamente se noi accompagneremo la Terza specie della Diatessaron posta tra *g & cc*, dalla parte acuta, con la Quarta della Diapente posta tra *c & g* nella Terza specie della Diapason *c & cc*, haveremo il Modo, che si chiama **Undecimo**: Imperoche se accompagneremo le dette specie per il contrario, ponendo la Diatessaron nella parte grave tra le chorde *c & G*, haveremo l'ultimo Modo, detto il **Duodecimo**, contenuto nella Settima specie della Diapason *g & G*; come qui in essemplio si vede.

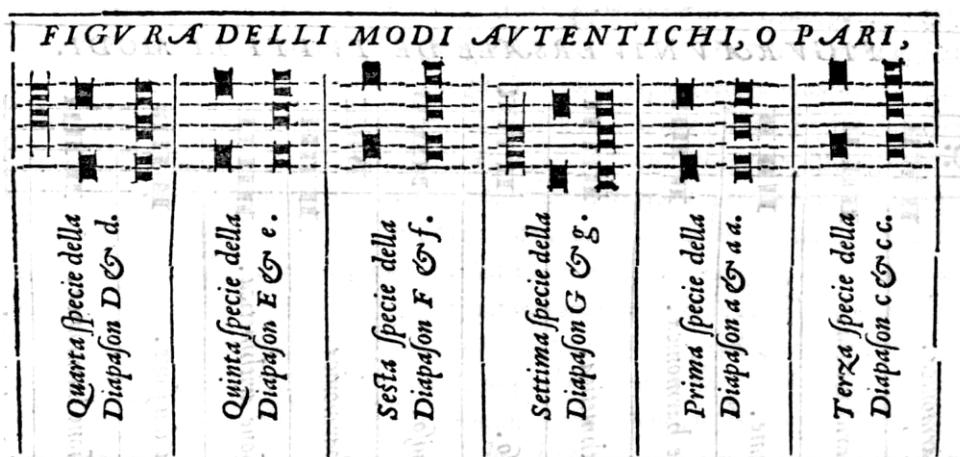
The image displays twelve musical modes, each represented by a short melodic fragment on a five-line staff. The notes are diamond-shaped, and the fragments are separated by vertical bar lines. The modes are labeled as follows:

- Primo modo.
- Secondo modo.
- Terzo modo.
- Quarto modo.
- Quinto modo.
- Sesto modo.
- Settimo modo.
- Ottavo modo.
- Nono modo.
- Decimo modo.
- Undecimo modo.
- Duodecimo modo.

Et per tal maniera haveremo ne più, ne meno di Dodici Modi: imperoche cotali specie non si possono accompagnare in altra maniera l'una con l'altra, se non con grande incommodo; come è manifesto a ciascuno, che habbia giuditio.[311]

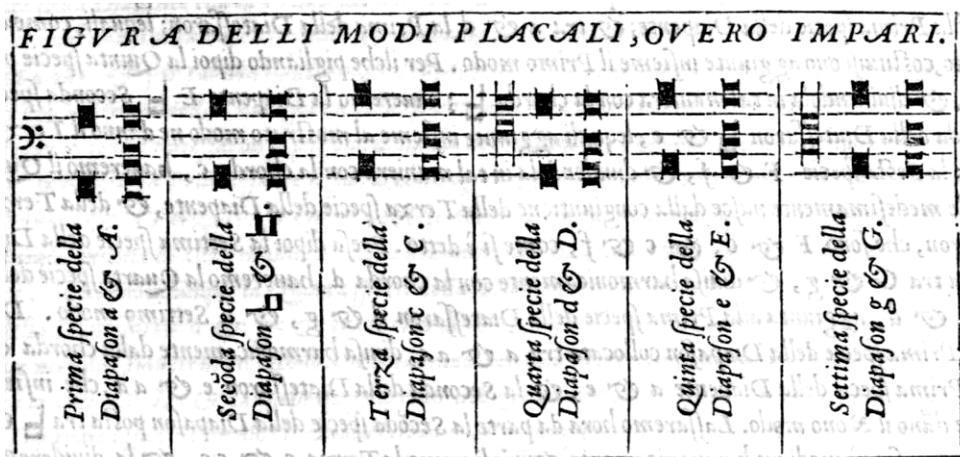
Altro modo da dimostrare il Numero delli Dodici Modi. Cap. 11.

POTEMO anco mostrare, che li Modi ascendino al numero de Dodici per un'al[t]ro mezo, il quale è la Divisione della Diapason, hora secondo l'harmonica, & hora secondo l'arithmetica divisione. Et acciò non si confondiamo terremo tale ordine, per osservare in tutto quello, che osservano li Moderni; che noi incominciaremo dalla Quarta specie della Diapason; & dipoi seguiremo all'altre per ordine, dividendole prima nell'harmonica, & dipoi nell'arithmetica divisione. Se adunque noi pigliaremo la Quarta specie della Diapason contenuta tra D & d , & la divideremo harmonicamente in due parti con la chorda a ; non è dubbio, che nel grave haveremo tra D & a la Prima specie della Diapente; & tra a & d la Prima della Diatessaron; lequali, come di sopra si è veduto, costituiscono aggiunte insieme il **Primo modo**. Per ilche pigliando dipoi la Quinta specie posta tra E & e , & dividendola in tal maniera con la chorda \flat ; haveremo la Diapente $E \flat$ Seconda specie, & la Seconda della Diatessaron \flat & e , lequali aggiunte insieme al mostrato modo ne danno il **Terzo**. Ma pigliando la Sesta specie F & f , & dividendola in tal maniera con la chorda c , haveremo il **Quinto modo**, ilquale medesimamente nasce dalla congiunzione della Terza specie della Diapente, & della Terza della Diatessaron, che sono F & c , & c & f , come si è detto. Presa dipoi la Settima specie della Diapason, contenuta tra G & g , & divisa harmonicamente con la chorda d , haveremo la Quarta specie della Diapente G & d , aggiunta alla Prima specie della Diatessaron d & g , & il **Settimo modo**. Dipoi pigliata la Prima specie della Diapason collocata tra a & aa , divisa harmonicamente dalla chorda e , haveremo la Prima specie della Diapente a & e , & la Seconda della Diatessaron e & aa , che insieme aggiunte ne danno il **Nono modo**. Lassaremo hora da parte la Seconda specie della Diapason posta tra \flat & $\flat\flat$, percioche non si può mediare harmonicamente, & pigliaremo la Terza c & cc , & la divideremo al sopradetto modo con la chorda g , dalla quale divisione nascerà la Quarta specie della Diapente c & g , & la Terza della Diatessaron g & cc , & l'**Undecimo modo**; come qui sotto si vede.

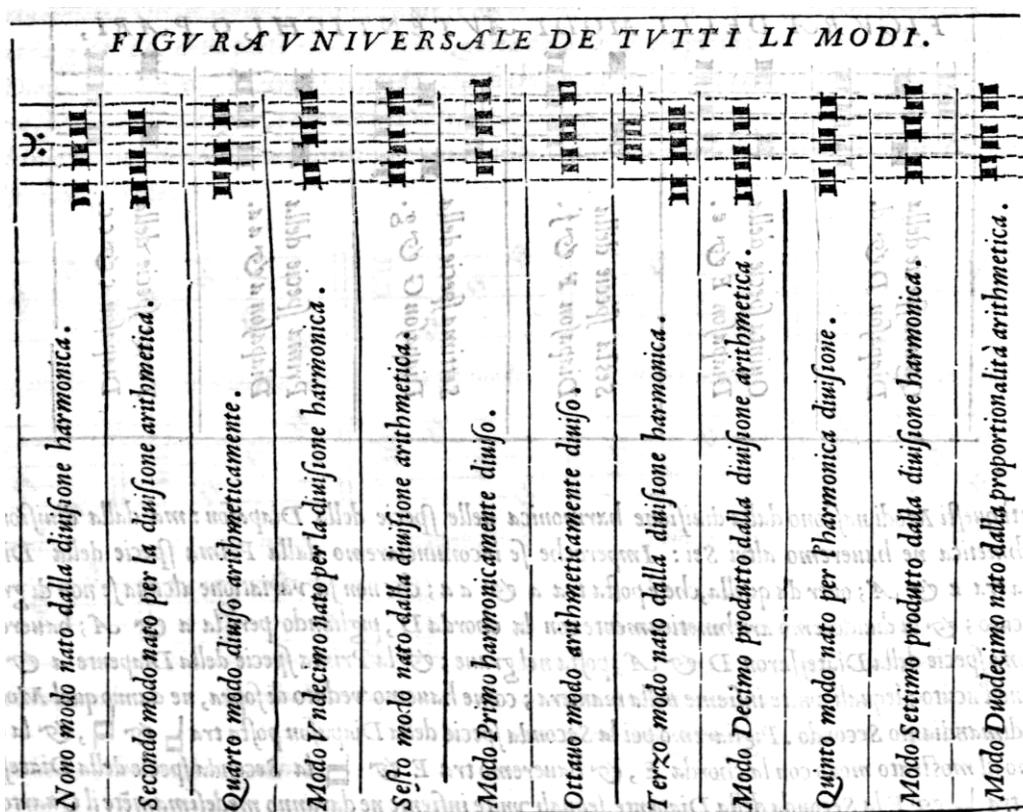


Tutti questi Modi nascono dalla divisione harmonica delle specie della Diapason: ma dalla divisione loro arithmetica ne haveremo altri Sei: Imperoche se incominciaremo dalla Prima specie della Diapason posta tra a & A ; over da quella, che è posta tra a & aa ; che non fa variatione alcuna se non di grave, & di acuto; & la divideremo arithmeticamente con la chorda D , pigliando però la a & A ; haveremo la Prima specie della Diatessaron D & A , posta nel grave; & la Prima specie della Diapente a & D , posta nell'acuto; lequali unite insieme nella maniera; come havemo veduto di sopra,

ne danno quel Modo, che noi dimandiamo **Secondo**. Pigliaremo poi la Seconda specie della Diapason posta tra \flat & \natural , & la divideremo al mostrato modo con la chorda E , & haveremo tra E & \natural la Seconda specie della Diatessaron; & tra \flat & E la Seconda della Diapente, lequali unite insieme ne daranno medesimamente il **Quarto modo**. [312] La Terza specie della Diapason c & C , divisa per la chorda F , ne darà il **Sesto modo**: percioche la Terza specie della Diatessaron F & C , posta nel grave, si unisce con la Terza della Diapente c & F , posta in acuto. Ma se pigliaremo la Diapason d & D , Quarta specie, divisa dalla chorda G aritmeticamente, haveremo l'**Ottavo modo**: percioche G & D , Prima specie della Diatessaron, si congiunge con la Quarta della Diapente nel grave. Hora prenderemo la Quinta specie della Diapason e & E , & la divideremo al modo mostrato con la chorda a , & haveremo la Seconda della Diatessaron a & E , & la Prima della Diapente e & a , che costituiscono il **Decimo modo**. Pigliando ultimamente la Diapason g & G , Settima specie (lassando la f & F : perche non si può dividere in tal maniera) se noi la divideremo con la chorda c , haveremo il **Duodecimo modo**: percioche per tal divisione nascerà la Terza specie della Diatessaron c & G , nella parte grave, unita alla Quarta specie della Diapente g & c ; come qui sotto si può vedere.



Et per tal maniera verremo ad havere Dodici modi; Sei dalla divisione harmonica, & Sei dalla aritmetica; come hò mostrato. Et benche la Seconda specie della Diapason \natural & \flat non si possa dividere harmoni-



[313]mente: percioche dalla parte grave verrebbe la Semidiapente \flat & F , & il Tritono F & \flat nella parte acuta, quando fusse tramezata dalla chorda F : ne meno la Sesta specie F & f arithmeticamente; essendo che si udirebbe nel grave tra la chorda \flat & F il Tritono, quando fusse divisa dalla \flat , & dalla parte acuta la Semidiapente f & \flat ; tuttavia sono stati alcuni, che oltre li Dodici mostrati, le hanno attribuito altri Modi, si come alla prima divisione il Terzodecimo, & alla seconda il Quartodecimo: ma veramente non possono essere più di Dodici; si come havemo mostrato, i quali sono notati per ordine nella figura di sopra.

Divisione delli Modi in Autentichi, & Plagali. Cap. 12.

SI divideno immediatamente li mostrati Modi in due parti: imperoche alcuni si chiamano Principali, overo Autentichi, & di numero Impari; & alcuni si dimandano Laterali, & Plagali, over Placali, & di numero Pari. Li Primi sono il Primo, il Terzo, il Quinto, il Settimo, il Nono, & l'Undecimo: ma li Secondi sono il Secondo, il Quarto, il Sesto, l'Ottavo, il Decimo & il Duodecimo. Li Primi furono chiamati Principali: perche l'honore, & la preminenza si dà sempre a quelle cose, che sono più nobili; onde considerando il Musico principalmente le Consonanze tramezate harmonicamente, che sono più nobilmente divise, di quello che non sono le altre divise in altra maniera; & dipoi quelle, che si ritrovano divise in altro modo; meritamente gli è stato attribuito questo nome: essendo che in essi si trova l'harmonica medietà tra le due parti maggiori della Diapason, che sono la Diapente, & la Diatessaron; l'una posta nel grave, & l'altra nell'acuto; ilche ne gli altri non si ritrova. Ma alcuni vogliono, che siano detti Autentichi: perche hanno più autorità de gli altri; overo perche sono augmentativi; atteso che possono ascendere più sopra il loro fine, di

quello che non fanno li secondi. Sono anche detti di numero Impari: percioche posti con li Secondi in ordine naturale in cotal maniera. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. tengono il luogo delli numeri Impari. Li Secondi sono chiamati Laterali, dalli lati della Diapason, che sono (come altrove hò detto) la Diapente, & la Diatessaron: percioche pigliate le parti, che nascono dalla divisione de gli Autentichi, o Principali, che sono le due nominate; da quelle istesse poste al contrario (rimanendo la Diapente commune, & stabile) nascono i Laterali. Ilche si può vedere nel Primo, & nel Secondo modo delli mostrati; che rimanendo la Diapente *D* & *a* stabile; dalla aggiuntione della Diatessaron *a* & *d*, posta in acuto nasce il Primo modo autentico; & aggiungendola nel grave tra *D* & *A*, nasce il Secondo, che è il suo collaterale. Il medesimo anche accasca ne gli altri; come si può vedere manifestamente ne i mostrati essemi: Però alcuni meritamente li chiamarono Plagij, o Plagali: essendo che tali nomi derivano dal Greco Πλάγιον, che vuol dire Lato; ovvero da Πλάγιος, che significa Obliquo, o Ritorto, quasi obliqui, ritorti, o rivoltati: essendo che procedono al contrario delli suoi Autentichi; procedendo questi dal grave all'acuto, & li Plagali dall'acuto al grave. Ben è vero, che alcuni li dimandarono Placali, quasi che volessero dire Placabili: imperoche hanno il lor cantare, & la loro harmonia più rimessa, di quello che non hanno i loro Principali; ovvero perche hanno (come dicono) natura contraria a quella de i loro Autentichi: percioche se l'harmonia che nasce dall'Autentico dispone l'animo ad una passione, quella del Placale la ritira in diversa parte. Sono poi detti Pari di numero, perche nell'ordine naturale de i numeri mostrato di sopra tengono il luogo delli Pari. Ma perche ogni cosa sia naturale, ovvero artificiale, laquale habbia havuto principio, è necessario anco, che habbia fine; riducendosi il giuditio di tal cosa al fine, come a cosa perfetta; però voglio mostrare in qual maniera ciascun di loro si habbia da terminare regolatamente; mostrando insieme i termini delli principali, & delli collaterali; & quanto possino ascendere, & discendere di sopra, & di sotto la chorda ultima del loro fine; accioche possiamo comporre le cantilene con giuditio, & con buono ordine; overamente che vedendo le composte possiamo giudicare in che Modo, & sotto qual modulatione siano composte.[314]

Delle Chorde finali di ciascun Modo, & quanto si possa ascendere, o discendere di sopra, & di sotto le nominate chorde. Cap. 13.

EGLI è cosa facile da sapere, quali siano le chorde finali di ciascun Modo, considerata la sua compositione; cioè la unione della Diatessaron con la Diapente; over considerata la sua origine dalla divisione delle Diapason nelle maniere mostrate di sopra: Imperoche i Musici moderni pigliano per chorda finale di ciascun Modo la chorda più grave di ciascuna Diapente; sia poi la Diatessaron posta nell'acuto, ovvero nel grave, che non fà cosa alcuna di vario. Et perche la chorda gravissima di ciascuna Diapente è commune a due Modi, per essere anco esse Diapenti a due Modi communi; però usano di accompagnarli a due a due: percioche essendo la chorda gravissima della Prima specie della Diapente posta nel primo, & nel secondo Modo in *D*, & commune a questi due Modi; tal chorda viene ad esser la finale non solamente del Primo, ma etiandio del Secondo. La onde per tal legame, & parentella (dirò così) che si trova tra loro, sono in tal maniera uniti, che quando bene alcuno volesse separarli l'uno dall'altro non potrebbe; tanta è la loro unione; come vederemo, quando si ragionerà di quello, che si hà da fare nell'accommodar le parti nelle cantilene. Meritamente adunque

accompagnano il Primo col Secondo modo; il Terzo col Quarto; & così gli altri per ordine: poi che la chorda commune finale di quelli è la *D*, & di questi la *E*; laquale è la gravissima della Seconda specie della Diapente, commune all'uno, & l'altro di questi due Modi. Pongono poi commune la *F* gravissima della Terza specie della Diapente al Quinto, & al Sesto modo; & uniscono questi due Modi insieme: percioche tale Diapente è commune all'uno, & l'altro; come si può vedere. Accompagnati questi, accompagnano il Settimo con l'Ottavo: perche hanno la Quarta specie della Diapente tra loro commune; onde la gravissima chorda *G* viene ad esser la finale di questi due Modi. Pongono la chorda *a* commune finale del Nono, & del Decimo modo: percioche è la gravissima della Prima specie della Diapente; & uniscono questi due Modi insieme: essendo che tal Diapente si trova esser commune all'uno, & l'altro. La *c* pongono commune chorda finale dell'Undecimo, & del Duodecimo modo: percioche viene ad esser la più grave della Quarta specie della Diapente; & accompagnano questi due insieme, per rispetto di tal Diapente, che è all'uno, & l'altro commune. Inteso adunque tutte queste cose, non sarà alcuno, che havendo tal riguardo, non sappia accompagnare il modo Autentico col suo Plagale: massimamente conoscendo, che la chorda finale del Primo, & del Secondo modo è la *D*; quella del Terzo, & del Quarto la *E*; quella del Quinto, & del Sesto la *F*; quella del Sesto, & del Settimo la *G*; quella del Nono, & del Decimo la *a*, & quella dell'Undecimo, & del Duodecimo la *c*; come qui si vede.



Et non solamente hanno le chorde finali communi: ma hanno etiandio i luoghi delle Cadenze; come vederemo. Ma si debbe notare, che li Modi, quando sono perfetti, toccano le Otto chorde della loro Diapason: è ben vero, che si trova questa differenza tra gli Autentichi, & li Plagali; che questi ascendono solamente alla Quinta chorda sopra il loro fine, & discendono alla Quarta: ma quelli toccano la Ottava chorda acuta solamente; & alle volte discendono sotto la loro Diapason per un Tuono, o per un Semituono; & li Plagali simigliantemente ascendono sopra la loro Diapente per un Tuono, ovvero per un Semituono; come si vede in molti canti Ecclesiastici. Di maniera che l'Autentico si trova tra Otto chorde tramezate harmonicamente; & lo Plagale tra Otto arithmeticamente divise; nel modo che si può vedere di sopra ne gli essempli. Estendendosi adunque li Modi di sopra, & di sotto il loro fine a cotal modo, si possono chiamare Perfetti. Perilche l'Introito; che si canta nella Messa della quarta Domenica dell'Advento, *Rorate coeli desuper*, si chiamerà Primo modo perfetto; & quello, che si canta nella Messa della Ottava della Natività del Signore, *Vultum tuum deprecabuntur*, si potrà dimandare Secondo modo perfetto. Ma quando li Plagali nel grave passassero più oltre, ovvero gli Autentichi nell'acuto; cotali Modi si potranno nominare (come li nomina Franchino Gaffuro) Superflui; si come si chiamarebbero Imperfetti, o Diminuti, quando non arrivassero alla loro Ottava chorda acuta, ovvero alla Prima grave delle loro Diapason. Delli primi havemo uno essemplio nell'Introito *Iustus es Domine* del Primo modo, che si canta nella Messa della Domenica Decima settima dopo la solennità delle Pentecoste: Delli secondi sono quasi infiniti gli essempli, tra i

quali si ritrova l'Introito *Puer natus est nobis* del Settimo modo, che si canta alla Terza messa il Sacrosanto giorno della Natività del Figliuolo di Dio. Si debbe hora avertire per sempre, che quello ch'io ragiono intorno alli Modi del Canto fermo, intendo anco, che sia detto intorno le parti delli Modi del Canto figurato; se bene io non pongo di loro gli essempli: percioche voglio, che cotale ragionamento sia commune all'uno, & all'altro. Ma perche hò detto di sopra, che ogni cosa si debbe denominare dal fine, come da cosa più nobile; però da esso, cioè da ogni chorda finale haveremo da giudicare ciascuno Modo; di maniera, che quello, che terminerà nella chorda *D*, & salirà alla chorda *d*, dimanderemo Primo modo perfetto, & quando non arrivasse (come hò mostrato) lo nominaremo Imperfetto; & quello che finirà nella istessa *D*, & ascenderà alla chorda *a*, discendendo anco alla *A*, chiamaremo medesimamente Secondo modo perfetto; & simigliantemente Imperfetto, quando non vi arrivasse. Similmente l'uno, & l'altro si addimandarebbe Superfluo, o Abondante, quando 'l Primo passasse la Ottava chorda sopra il suo fine, & il Secondo la Quarta sotto di esso. Et ciò dico, quando finissero nelle lor chorde proprie finali, & tenessero la loro forma propia: percioche se finissero nelle loro chorde, che si chiamano Confinali, ovvero in altre chorde, & tal forma non si comprendesse essere in loro; allora haveremo da fare altro giuditio; si come altrove sono per dimostrare.

Delli Modi communi, & delli Misti. Cap. 14.

Trovansi etiandio un'altra differenza nelli Modi: imperoche quando gli Impari, & li Pari anco, trappassassero le loro Diapason, questi nell'acuto, & quelli nel grave, & arrivassero alla Quarta chorda; tali Modi si chiamarebbero Communi: essendo che sarebbero composti del Principale, & del suo Collaterale; & tutta la compositione di cotal Modo si ritrovarebbe tra undici chorde, che sono communi al Modo autentico, & anco al Plagale, i quali hanno una istessa Diapente, & una istessa Diatessaron commune; si come ne gli essempli mostrati di sopra si può vedere. Et di questi Modi communi si trovano molte cantilene appresso gli Ecclesiastici; si come quella Prosa, o Sequenza (che in tal maniera dimandano) che si canta dopo la Epistola il Sacratissimo giorno della Resurrectione di IESV CHRISTO Figliuolo di Dio, *Victimae paschali laudes immolent Christiani*. L'Antifona *Salve regina misericordiae*; & li due Responsorij, che si cantano al matutino, *Duo Seraphin*, & *Sint lumbi vestri praeincti*; lequali tutte sono denominate dal Modo principale; cioè dal Primo: percioche (come è il dovere) ogni cosa debbe esser denominata dalla cosa più perfetta, più degna, & più nobile. E` ben vero, che questi Modi communi si possono chiamare alle volte Imperfetti; massimamente quando non abbracciano le nominate undici chorde: Ma quando in alcuno delli mostrati Modi, fusse Autentico, o Plagale; Perfetto, o Imperfetto; Superfluo, o Diminuto; & nelli Communi anco, accadesse, che fusse composto sotto un Modo terminato; come sarebbe dire del Primo, o del Secondo, o di altro simile; & in esso si udisse replicar molte volte una Diapente, o Diatessaron, che servisse ad un'altro Modo; si come al Terzo, al Quarto, ovvero ad un'altro; tal Modo si potrà chiamare Misto: percioche le Diapenti, o Diatessaron di un Modo, si vengono a mescolare con la cantilena di un'altro; come si può vedere nell'Introito *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, che si canta nella Messa della solennità delle Pentecoste; ilquale è stato composto dell'Ottavo modo, & hà nel suo principio la Prima specie della Diapente, che serve al Primo modo; & replica molte volte nel mezzo la Terza specie, che serve solamente al Quinto, & anco al Sesto; come in esso si può vedere.

**Altra divisione delli Modi; & di quello, che si hà da osservare
in ciascuno, nel comporre le cantilene. Cap. 15.**

SI debbe avertire, che li modi si considerano in due maniere: imperoche sono alcuni Modi, sotto i quali si cantano i Salmi di David, & li Cantici evangelici; & alcuni sotto i quali si cantano le Antifone, Responsorij, Introiti, Graduali, & simili altre cose. Questi si possono chiamare Modi varij: essendo che non gli è di loro un solo canto, & una determinata forma per tutti li Modi, nella quale si habbiano da cantare tutte le Antifone, Responsorij, & altre cose simili del Primo modo (dirò per essemplio) sotto un Tenore, o aria, nella maniera che [316] cantano li Salmi, & li Cantici; & sotto un'altro tutte quelle del Secondo; & così tutte quelle de gli altri Modi: ma si bene è variato; come si può vedere in molte cantilene: percioche cantano sotto un Tenore, ovvero aria l'Introito *Gaudete in Domino*, che si canta la Domenica terza dell'Advento del Signore, & sotto un'altro *Suscepimus Deus misericordiam tuam*, che si canta la Domenica ottava dopo la solennità delle Pentecoste; l'uno, & l'altro de i quali è composto nel Primo modo. Ma non avviene così delli primi, i quali potemo chiamare Stabili: percioche sempre si cantano tutti li Salmi con li suoi versi del Primo modo, & così de gli altri Modi sotto un Tenore, o canto determinato, senza alcuna mutatione; & non è lecito di variare tal Tenore: essendo che ne seguirebbe confusione. Et benchè si trovino molte forme variate de tali Intonationi, o Modi; come sono alcune, che chiamano Patriarchine, & alcune Monastiche; tuttavia in ciascuna Chiesa non se ne usa comunemente più che Otto; lequali dimandano Regolari; & le riducono sotto le Antifone contenute sotto gli Otto primi Modi delli Dodici mostrati; lequali Intonationi cantano (come è manifesto) ne i loro officij. Ma quando cantano le loro Salmodie sotto un'altro Modo, che sia fuori de gli Otto principali, cotali Modi dicono Irregolari; & tali Intonationi sono variate per ogni Modo, quantunque non sia variato il Tenore del Primo modo, col quale cantano hora un Salmo, da quello, che cantano dipoi dell'istesso Primo modo un'altro. Et benchè queste variationi nel cantare diversi Salmi sotto uno istesso Modo non si odeno; tuttavia si trova un'altra differenza: percioche gli Ecclesiastici hanno due sorti di Salmodie; cioè Festive, & Feriali; & ciò avviene: perche altra maniera, & più breve tengono nel cantare li Salmi feriali, di quello, che fanno li festivi; ancora che si trovi poca differenza tra l'una, & l'altra. Ne si trova differenza alcuna tra li Modi tanto festivi, quanto feriali, con i quali cantano i Cantici evangelici, da quelli, che cantano li Salmi; se non, che nelli Modi festivi del Cantico evangelico *Magnificat anima mea Dominum* sogliono variare alquanto i principij di alcuni Modi, come sono quelli del Secondo, del Settimo, & dell'Ottavo; come si può vedere nel libro Primo della *Prattica* di Franchino Gaffuro al Capitolo 8. infino al fine di tal libro; & nel *Recanetto di Musica* nel Capitolo 59, & nel 60; ove si può etiandio vedere, in quante maniere usino gli Ecclesiastici di finire cotali loro Modi. Et benchè nelli Modi con liquali cantano li Versi de i Salmi ne gli Introiti delle Messe, & il loro *Gloria patri*, si trovino alcune forme, o Tenori alquanto variati da quelli, che si cantano ne i Salmi del Vespero, & delle altre Hore canoniche; come si può vedere nel nominato *Recanetto*; tuttavia anche loro si cantano sempre sotto un Tenore, senza alcuna variatione. Tutto questo hò voluto dire, accioche se accaderà al Compositore di comporre alcuna cantilena; lui sappia quello, che havrà da fare: Percioche quando vorrà comporre sopra le parole del Cantico evangelico nominato di sopra, che si canta nel Vespero, fà dibisogno, che seguiti il Modo, & la Intonatione, che si canta ne i Canti fermi il detto Cantico; si

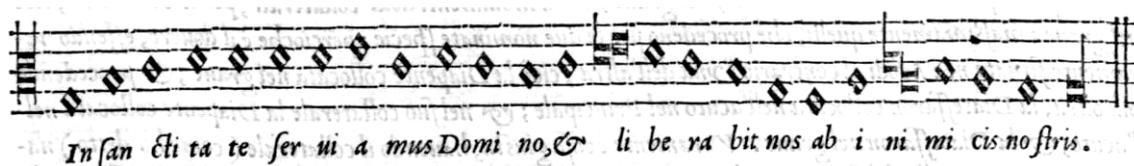
come dè fare anco, quando componderà sopra le parole di alcuno Salmo, che si canta nel Vespero, overo in altre hore; sia poi tal Salmo composto in maniera, che li suoi Versi si possino cantare con un'altro choro scambievolmente, come hà composto Iachetto, & molti altri; o pur siano tutti interi, si come compose Lupo li Salmi *Inconvertendo Dominus captivitatem Syon, & Beati omnes qui timent Dominum*, a Quattro voci sotto 'l Modo ottavo; overamente siano composti a due chori, come li Salmi di Adriano *Laudate pueri Dominum. Lauda Hierusalem Dominum*, & molti altri; che si chiamano a choro spezzato. Ma quando havrà da comporre altre cantilene, come sono Motetti; overo altre cose simili, non debbe seguitare il canto, o Tenore de tali Salmodie: percioche non è obligato a questo: anzi quando ciò facesse, se li potrebbe attribuire a vitio, & che non havesse inventione. Ne dè per cosa alcuna far quello, che fanno alcuni compositori, i quali componendo (per dare uno essemplio) alcuna lor cantilena sotto l'Ottavo modo, non sanno partirsi dal fine della sua Salmodia; ilche fanno ancho ne gli altri Modi; di maniera che pare, che voglino, che sempre si canti il SEUOUAE posto ne gli Antifonarij nel fine di ciascuna Antifona. Quando adunque vorrà comporre alcuna cantilena fuori delle Salmodie, allora sarà libero, & potrà ritrovare quella inventione, che li tornerà più commoda. Ma nelli suoi Modi debbe spesso far cantare li membri della Diapason, sopra laquale è composto il Modo, che sono la Diapente, & la Diatessaron. Dico li propij, & non quelli di un'altro Modo, come fanno alcuni: percioche dal principio al fine di alcuna lor cantilena fanno udire un procedere di un Modo, toccando spesso le sue Diapente, & le Diatessaron in ogni parte: ma quando arivano a tal fine, entrano fuori di proposito in un'altro; il che fà tristissimo effetto. Et perche io veggio, che alcuni fanno poca differenza nel procedere di un Modo principale, dal procedere di quello, che è il suo collaterale: essendo che quelli istessi movimenti, che usano in uno, usano anco nell'altro; ove poi non si ode alcuna variatione di concento, & poco di vario si trova tra loro; però avertirà etiandio [317] il Compositore, che desidera di fare il tutto con ragione; di usare li movimenti delli principali, che vadino, più che si potrà fare verso l'acuto; massimamente quelli della Diapente, & quelli della Diatessaron; ripigliandoli sempre (quando tornerà commodo) nel grave; & li movimenti delli collaterali, per il contrario, cioè nel grave; massimamente quelli, che procedono per le due nominate specie: percioche è il dovere, essendo veramente situate ne i Modi al contrario l'una dell'altra, cioè la Diapente collocata nel grave, & procedendo più oltre, la Diatessaron collocata nell'acuto nel Principale; & nel suo collaterale la Diapente collocata nell'acuto, & la Diatessaron nel grave. Veramente è cosa giusta, havendo il collaterale (come hò detto) natura contraria a quella del suo principale: Di maniera che essendo per natura differenti, debbeno essere anche differenti nelli movimenti: conciosia che da tali membri viene tale differenza, & anche dalli movimenti veloci, o tardi. Onde se al Principale vorremo attribuire li movimenti verso l'acuto, & al suo collaterale verso il grave; il tutto sarà fatto con ragione; Prima, perche il Modo principale si ritrova più acuto del suo collaterale per una Diatessaron; la onde a questo conviene li movimenti tardi, i quali (come altre volte si è detto) fanno la gravità; & a quello gli veloci, da i quali è generata l'acutezza: Dipoi, perche usando li movimenti tardi nel collaterale, & gli veloci nel principale, verremo a commodare il tutto al suo propio luogo. Però parmi, che fuori di ogni proposito alcuni habbiano usato alle volte le parti gravi delle loro compositioni con movimenti troppo veloci, & molto diminuite; & le acute con troppo tardi, cioè con movimenti molto rari; ancora che non biasimo, che alle volte non si possa porre nell'acuto il movimento tardo, & nel grave il veloce, quando la materia lo ricerca: ma in ogni

cosa bisogna adoperare il giuditio, senza il quale poco si può fare di buono. Et questo sia detto a bastanza intorno tali materie: imperoche avanti ch'io passi più oltra, voglio che veggiamo uno errore, che si trova tra alcuni poco periti delle cose della Musica; il quale mostrato, seguiremo al particolare ragionamento di ciascuno delli nominati Dodici modi.

**Se col levare da alcuna cantilena il Tetrachordo Diezeugmenon,
ponendo il Synemennon in suo luogo, restando gli altri
immobili, un Modo si possa mutare nell'altro.**

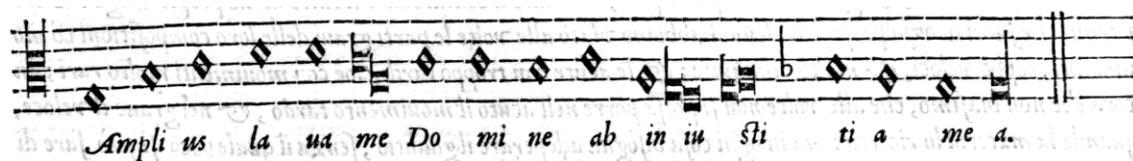
Capitolo 16.

SONO stati alcuni, i quali hanno havuto parere, che pigliando qualunque specie della Diapente, o della Diapason, che contenghi tra le sue chorde essenziali il Tetrachordo Diezeugmenon; & si levasse il detto Tetrachordo, ponendovi in suo luogo il Synemennon, che tal mutatione non haveria forza di mutare il Modo: percioche dicono, che 'l Tetrachordo Synemennon non è naturale: ma accidentale; & che non hà forza di potere trasmutare in tal maniera li Modi l'uno nell'altro. Io non starò hora a disputare, se questo Tetrachordo sia naturale, overo accidentale: ma dirò bene, che se quello, che dicono fusse vero, ne seguirebbe, che 'l Semituono fusse superfluo nella Musica; & che non avesse alcuna possanza di variare le Specie delle consonanze. Il che quanto sia vero, si può vedere nella Terza parte in molti luoghi; ove si mostra, che per il Semituono si ritrova la varietà delle dette specie; che si fa per la sua trasportatione da un luogo all'altro. E' ben vero, che 'l levare un Tetrachordo da una cantilena, & porvene un'altro, si può fare in due maniere: Prima quando in una parte sola della cantilena, cioè in una particella del Tenore, o di altra parte (ma non per tutto) si pone la chorda **b**, cioè la Trite synemennon incidentalmente una, o due fiata, tra la Mese, & la Paramese; & cosi potemo dire, che 'l levare il Tetrachordo Diezeugmenon, il cui principio havemo nella chorda **b**, cioè in Paramese; & il porre il Synemennon, che hà il suo principio nella chorda *a*, cioè il porre la **b** sopradetta, non hà forza di trasmutare un Modo nell'altro; & che tal Tetrachordo posto nella cantilena non sia naturale, ma accidentale; & in questo caso dicono bene: Ma il secondo modo si fa, quando per tutta la cantilena, cioè in ciascuna parte, in luogo del Tetrachordo Diezeugmenon, usiamo il Synemennon; & in luogo di cantar la detta cantilena per la propietà del **b** quadrato, la cantiamo per quella del **b** molle; La onde essendo posto in cotal maniera, non dicono bene: percioche questo Tetrachordo non è posto accidentalmente nella cantilena: ma è naturale; & il Modo si chiama Trasportato, come più a basso vederemo; & cotale Tetrachordo hà possanza di trasmutare un Modo nell'altro. Et che ciò sia vero, facilmente potremo conoscere con uno accomodato essemplio. Poniamo il sottoposto Tenore del Settimo modo, contenuto nelle sue chorde naturali; cioè nelli suoi propij, & naturali luoghi, tra la Settima specie della Diapason.

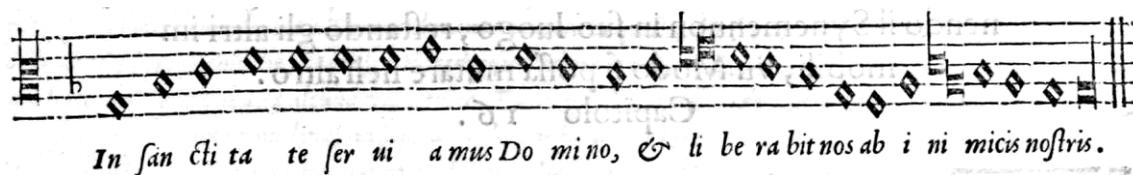


Dico, che se in tal Tenore, overo in un'altro simile si mutasse la chorda **b** solamente una, o due

volte nella **b**; questo non farebbe, che tal Modo si trasmutasse, se non in quella particella, ove fusse posto; & non haverebbe possanza di fare, che tal Modo non fusse anche Settimo: Imperoche se bene tal chorda posta in cotal modo è necessaria, per potere regolare la modulatione; tuttavia essendo accidentale, non muta la forma del Modo di maniera, che non si habbia da conoscere per Settimo; come da questo essemplio si può vedere.



Ma se noi porremo nel principio de tali Tenori il segno **b**, il quale dimostra, che per tutta la cantilena dovemo procedere per le chorde del Tetrachordo synemennon, dico che allora tal chorda sarà naturale, & non accidentale; & haverà possanza di mutare il Settimo modo nel Primo: percioche varia la specie della Diapente, che era Quarta per inanti tra *G* & *d*; & pone in essere la Prima tra le istesse chorde; come qui si vede.



E' ben vero, che il Modo non si trova nelle sue chorde naturali: percioche è trasportato, per una Diatessarion più acuta; Il perche quando si volesse porre al suo luogo, si ritrovarebbe collocato in cotal maniera.



Non è adunque vero assolutamente, che 'l porre il Tetrachordo Synemennon in una cantilena in luogo del Diezeugmenon, non habbia forza, di mutare quel Modo, in cui si pone, in un'altro: ma è ben vero, quando è posto secondo il modo mostrato. Diremo adunque, che se per la varietà del Tetrachordo, segue la variatione della Diapason; & dalla varietà della Diapason la varietà del Modo; procedendo dal primo all'ultimo diremo, che tal Tetrachordo posto al secondo mostrato modo, habbia di mutare un Modo nell'altro. In questa maniera variò il Modo Gioan Motone nella Messa, che compose sopra l'Antifona *Argentum, & aurum non est mihi*, la quale è del Settimo modo; nondimeno trasportando il Tetrachordo, ovvero mutandolo la fece dell'Undecimo. Concluderemo adunque, che qualunque volta porremo in una cantilena la chorda **b** in luogo della **b**, che tal chorda farà sempre variare il Modo; & così per il contrario, ponendo la **b** in luogo della **b**, come ne mostra l'esperienza. [319]

Della Trasportatione delli Modi. Capitolo 17.

SE è possibile adunque (per quello, che si è mostrato) che per la mutatione di una chorda nell'altra, cioè per il porre la chorda **b** in luogo della **♭**; ovvero per dir meglio, per la trasportatione del Semituono, si possa variare un Modo nell'altro; & di Primo farlo diventare Settimo; & di Settimo Primo: non è dubbio, che qualunque Modo, sia Primo, Secondo, Terzo, Quarto, ovvero alcuno de gli altri, col favore di alcuna chorda, che muti una Diapason nell'altra, potremo trasportare qualunque Modo verremo¹ verso l'acuto, o verso il grave, a nostro bel piacere. Il che quanto alle volte possa tornar comodo, lassarò giudicare a ciascuno, che habbia giuditio: percioche tali Trasportationi sono utili, & sommamente necessarie anco ad ogni perito Organista, che serve alle Musiche choriste; & ad altri Sonatori similmente, che sonano altre sorti di istrumenti, per accommodare il suono di quelli alle Voci, le quali alle volte non possono ascendere, o discendere tanto, quanto ricercano i luoghi propij delli Modi, accommodati sopra i detti istrumenti. Et tali Trasportationi sono hora in uso appresso i Musici moderni; come furono anche appresso gli Antichi, Ocheghen, & il suo discepolo Iosquino, & infiniti altri; come nelle loro compositioni si può vedere. Quando adunque accascarà, che per necessità, o per qualunque altro accidente, farà dibisogno di trasportare il Modo, contenuto in alcuna cantilena; sopra ogn'altra cosa bisognerà avertire, di accommodarlo in tal maniera, & in tal luogo, che si possa ascendendo, & discendendo, havere tutte quelle chorde, che sono necessarie alla costitutione di tal Modo; cioè che diano li Tuoni, & li Semituoni necessarij al suo essere essenziale. Et ciò debbeno sommamente osservare li Compositori, quando vorranno comporre tali cantilene, per sonare sopra qualche istrumento: Imperoche quando le vorranno comporre per cantare solamente, non sarebbe grande errore, quando segnassero alcune chorde con alcuno segno accidentale, che non si ritrovassero sopra lo istrumento; massimamente sopra il Clavocembalo; come sono l'Enharmoniche, le quali si trovano in pochi istrumenti artificiali. Et questo hò detto: percioche la voce si può fare acuta, & grave; ovvero si può vsare in qualunque altra maniera, secondo il voler del cantore, che non si può fare così liberamente con tali istrumenti. Hora per mostrare in qual maniera commodamente si possa trasportare qual si voglia cantilena fuori delle sue chorde naturali, non pigliaremo altro essemplio, che il Terzo, & il Quarto posto nel Capitolo precedente: percioche ne potranno ottimamente mostrare in qual maniera ogni cantilena, che procede per la chorda **♭**, si possa trasportare per una Diatessaron in acuto, con l'aiuto della chorda **b**; ovvero per il contrario, quando il canto procedesse per la chorda **b**, in qual maniera si potesse trasportare nel grave commodamente per un simile intervallo, con l'aiuto della **♭**. Ma perche alle volte li Musici, non già per necessità: ma più presto per burla, & per capriccio; o forse per volere intricare il cervello (dirò così) alli Cantanti, sogliono trasportare li Modi più verso l'acuto, ovvero verso il grave per un Tuono, o per altro intervallo; adoperando non solamente le chorde Chromatiche: ma anco le Enarmoniche; per potere commodamente, quando gli fa dibisogno, trasportare a i loro luoghi li Tuoni, & li Semituoni, secondo la propria forma del Modo; però voglio mostrare in qual modo si sogliano trasportare. Et benché li Musici sogliano usare di trasportare li Modi in più maniere; tuttavia porrò qui due Trasportationi solamente più usate, fatte nel Primo modo; dalle quali potrà ogn'uno comprendere il modo, che haverà da tenere nell'altre; & saranno le sottoposte; l'una delle

¹ *Recte*: vorremo

quali si fa con l'aiuto delle chorde segnate col \flat ; & l'altra con l'aiuto di quelle, che sono segnate col \sharp . Bisogna avvertire, che li Moderni



[320] chiamano queste Trasportationi Modi trasportati per Musica finta, la quale (secondo che la dichiarano) dicono essere una Trasportatione di figure (intendendo però di tutto l'ordine, che si trova in ciascun Modo) dalla loro propria sede in un'altra. Lasso hora giudicare ad ogn'uno perito nella Musica, quanto potrà essere utile tale cognitione ad ogni Organista non così bene istruito nella Musica: conciosia che dalli mostrati essempli potrà vedere, & conoscere quello, che haverà a fare, quando gli accascarà di trasportare alcuna cantilena, quando servirà alle Capelle, ove si cantano varie cantilene appartenenti alli chori, non solo nelle Messe, & nelli Vesperi; ma anche nell'altre Hore, tanto diurne, quanto notturne. Ma questo si debbe sapere sopra ogn'altra cosa; che quantunque io habbia posto gli essempli solamente del Primo modo, che tali Trasportationi si possono fare nell'altre cantilene de gli altri Modi; il che hò lassato di mostrare per volere esser breve.

Ragionamento particolare intorno al Primo modo, della sua Natura, delli suoi Principij, & delle sue Cadenze. Cap. 18.

Verrò hora a dar principio al ragionamento di ciascun Modo separatamente, incominciando dal Primo, acciò procediamo con ordine; & mostrerò primieramente, che non solamente appresso gli Ecclesiastici; ma anche appresso tutta la scuola de i Musici è in uso. Dipoi mostrerò, dove regolarmente si possa dar principio ad esso Modo; & dove (tanto in questo, quanto in ciascuno de gli altri Modi) si possa far le Cadenze; il che fatto, ragionerò alquanto intorno la sua Natura. Dico adunque che 'l Primo modo è quello, come hò mostrato, il quale è contenuto nella Quarta specie della Diapason divisa harmonicamente; che si trova tra queste due chorde estreme D & d ; dalla quale divisione, dicono li Pratici, che tal Modo si compone della Prima specie della Diapente D & a ; & della Prima della Diatessaron a & d , posta sopra la Diapente. Si trovano di questo modo infinite cantilene ecclesiastiche; come sono Introiti, Graduali, Antifone, Responsori, & altre cose simili. Et appresso gli altri Musici sono quasi infinite le compositioni, composte sotto questo Modo; come sono Messe, Motetti, Hinni, Madrigali, & altre Canzoni; tra le quali si trovano li Motetti *Veni sancte spiritus*; & *Victimae paschali*, composti a Sei voci; & il madrigale *Giunto m'hà Amor*, composto a Cinque voci da Adriano. Composti etiandio in questo Modo molte cantilene, tra le quali sono due motetti a cinque voci *O beatum pontificem*; & *Nigra sum sed formosa*. Si trovano ancora molte altre Compositioni di molti Musici eccellenti, le quali lasso di nominare, per non esser lungo. Et benche li

veri, & naturali Principij, non solo di questo, ma anche d'ogn'altro Modo, siano nelle chorde estreme della loro Diapente, & della Diatessaron; & nella chorda mezzana, che divide la Diapente in un Ditono, & in un Semiditono; tuttavia si trovano molte cantilene, che hanno il loro principio sopra le altre chorde, le quali non starò a commemorare, per non esser lungo. Osservarono gli Ecclesiastici ne i loro Canti alcuni fini mezzani, nel fine di ogni Clausula, o Periodo, & di ogni Oratione perfetta, li quali alcuni chiamarono Cadenze; che sono molto necessarij per la distintione delle parole, che generano il senso perfetto nella Oratione. Et chi vorrà sapere quello, che elle siano, potrà leggere il Capitolo 53. della Terza parte: percioche ivi di tal materia hò ragionato a sufficienza; & potrà haver di loro piena cognitione. La onde bastarà in questo luogo solamente dire hora per sempre; che le Cadenze si trovano di due sorti, cioè Regolari, & Irregolari. Le Regolari sono quelle, che sempre si fanno ne gli estremi suoni, o chorde delli Modi; & dove la Diapason in ciascun Modo harmonicamente, ovvero arithmeticamente è mediata, o divisa dalla chorda mezzana; che saranno nelle estreme chorde della Diapente, & della Diatessaron; Simigliantemente dove la Diapente è divisa da una chorda mezzana in un Ditono, & in uno Semiditono; & per dirla meglio; ove sono li veri, & naturali Principij di ciascun Modo; l'altre poi faciansi dove si vogliano, si chiamano Irregolari. Sono adunque le Cadenze regolari del Primo modo quelle, che si fanno in queste chorde *D*, *F*, *a*, & *d*; & le Irregolari sono quelle, che si fanno nell'altre chorde. Ma acciò più facilmente si scorga quello, che si è detto, porrò uno essemplio a due voci, dal quale si potrà conoscere i propij luoghi delle Cadenze regolari, & vedere il modo, che si hà da tenere nelle loro modulationi. Ilche non solamente osserveremo in questo Primo modo: ma ne gli altri ancora, come vederemo, & sarà il sottoposto. [p. 321]

[Bicinium primo modo]

Si debbe però avvertire, che le Cadenze delle Salmodie si fanno sempre, dove casca il termine della mediatione della loro Intonatione: la onde le Cadenze della mediatione, ò mezzano punto della Salmodia del Primo, del Quarto, & del Sesto modo si faranno in *a*; quelle del Secondo in *F*; quelle del Terzo, del Quinto, & dell'Ottavo in *c*; & quelle del Settimo in *e*: imperoche tali mediationi, o punti mezzani terminano ivi; come si può vedere nel *Recanetto*, nel *Thoscanello*, & in molti altri libri, che contengono simili Salmodie, ovvero Intonationi, che le vogliam dire. Le finale poi si fanno sempre nel luogo, che ciascuno verso di tali Salmodie, ovvero di ciascun Salmo si fanno finire. Dovemo etiandio sempre osservare, di far le Cadenze principalmente nel Tenore: conciosia che questa parte è la guida principale delli Modi, ne i quali si compone la cantilena; & da essa debbe il Compositore pigliare la inventione dell'altre parti: Ma tali Cadenze si fanno nelle altre parti della Cantilena, quando tornano bene. Questo Modo col Nono hà strettissima parentella: percioche li Musici compongono nel suo luogo propio le loro cantilene del Nono modo, fuori delle sue chorde naturali, trasportandolo nell'acuto per una Diatessaron, ovvero nel grave per una Diapente; lassando la chor[322]da **b**, & ponendovi la **b**; come fece Morale Spagnuolo nel motetto *Sancta, & immaculata virginitas*, a quattro voci. Et perche il Primo modo hà un certo mezzano effetto tra il mesto, & lo allegro; per cagione del Semiditono, che si ode nel concerto sopra le chorde estreme della Diapente, & della Diatessaron; non havendo altramente il Ditono dalla parte grave; per sua natura è alquanto mesto. Però potremo ad esso accommodare ottimamente quelle parole, le quali saranno piene di gravità, & che

trattaranno di cose alte, & sententiose; accioche l'harmonia si convenghi con la materia, che in esse si contiene.

Del Secondo Modo. Cap. 19.

VOLEVANO alcuni, che 'l Secondo modo contenesse in se una certa gravità severa, non adulatoria; & che la sua natura fusse lagrimevole, & humile; di maniera che mossi da questo parere, lo chiamarono Modo lagrimevole, humile, & deprecativo. La onde si vede, che havendo gli Ecclesiastici questo per fermo, l'hanno usato nelle cose meste, & lagrimose; come sono quelle delli tempi Quadragesimali, & di altri giorni di digiu-

[Bicinium secundo modo]

[323]no & dicono, che è Modo atto alle parole, che rapresentano pianto, mestitia, solitudine, cattività, calamità, & ogni generatione di miseria; & si trova molto in uso ne i loro canti; & le sue Cadenze principali, & regolari (per essere questo Modo dal Primo poco differente: percioche l'uno & l'altro si compongono delle istesse specie) si pongono nelle chorde nominate di sopra, che sono *a*, *F*, *D*, & *A*; che si vedeno nello esempio: l'altre poi, che si pongono ne i altri luoghi sono tutte Irregolari. Dicono li Pratici, che questo Modo si compone della Prima specie della Diapente *a* & *D* posta nell'acuto, & della Prima della Diatessaron *D* & *A* posta nel grave; & lo chiamano Collaterale, over Plagale del Primo modo. Si trovano molte compositioni del Secondo modo, composte da molti Antichi, & da Moderni Musici; tra le quali è il motetto, *Prater rerum seriem*, composto a sei voci da Iosquino; & da Adriano a Sette voci; col madrigale, *Che fai alma*, similmente a sette voci; il motetto *avertatur obsecro domine*, & il madrigale, *Ove ch'i posi gli occhi*; l'uno & l'altro a sei voci, con molti altri. Composi anche io in tal Modo la Oratione Dominicale, *Pater noster*; con la Salutatione angelica, *ave Maria*, a sette voci; & li motetti, *Ego rosa Saron*, & *Capite nobis vulpes parvulas* a cinque voci. Si trovano etiandio molte altre compositioni fatte da diversi compositori, le quali per essere quasi infinite si lassano. Questo Modo rare volte si trova nelli Canti figurati nelle sue chorde proprie: ma il più delle volte si ritrova trasportato per una Quarta; come si può vedere nelli Motetti nominati; & questo: percioche si può trasporre; come anco si può trasporre il Primo modo, con l'aiuto della chorda Trite synemennon, verso l'acuto. Et si come il Primo col Nono hà molta convenienza, cosi questo l'hà veramente col Decimo.

Del Terzo Modo. Cap. 20.

IL Terzo modo dicono, che nasce dalla Quinta specie della Diapason divisa harmonicamente dalla chorda \flat ; overo dalla unione della Seconda specie della Diapente *E* & \flat , posta nel grave, con la Seconda della Diatessaron \flat & *e*, posta nell'acuto. Questo Modo hà la sua chorda finale *E* commune col Quarto modo; & gli Ecclesiastici hanno di questo Modo infinite cantilene, come ne i loro libri si può vedere. Le sue Cadenze

[Bicinium tertio modo]

[324]principali si fanno nelle chorde de i suoi principij regolari, i quali sono le chorde mostrate *E*, *G*,

♭, & e; che sono le estreme della sua Diapente, & della sua Diatessaron, & la mezana della Diapente; le altre poi, che sono Irregolari, si possono fare sopra l'altre chorde: Ma perche conosciuto le Regolari, facilmente si può conoscere le Irregolari; però daremo uno essemplio delle prime, acciò veniamo in cognitione delle seconde. Si debbe però avvertire, che tanto in questo, quanto nel Quarto, nel Settimo, & nell'Ottavo modo, regolarmente si fanno le cadenze nella chorda ♭: ma perche tal chorda non hà corrispondenza alcuna per Quinta nell'acuto, ne per Quarta nel grave; però è alquanto dura: ma tal durezza si sopporta nelle cantilene composte a più di due voci: percioche si tiene tal'ordine, che fanno buono effetto; come si può vedere tra le Cadenze poste nel Capitolo 61. della Terza parte. Molte compositioni si trovano composte sotto questo Modo, tra le quali è il motetto, *O Maria mater Christi* a quattro voci di Isac; & li motetti di Adriano, *Te Deum patrem; Huc me sydereo; & Hac est domus domini*, composti a sette voci: & il Madrigale, *I mi rivolgo indietro*, composto da Adriano medesimamente a cinque voci: alli quali aggiungeremo, *Ferculum fecit sibi rex Salomon*, il quale gia composi insieme con molti altri di tal Modo simigliantemente a cinque voci. Se questo Modo non si mescolasse col Nonno, & si udisse semplice, haverebbe la sua harmonia alquanto dura: ma perche è temperata dalla Diapente del Nonno, & dalla Cadenza, che si fa in *a*, che in esso grandemente si usa; però alcuni hanno havuto parere, che habbia natura di commovere al pianto; la onde gli accommodarono volentieri quelle parole, che sono lagrimevoli, & piene di lamenti. Hà grande convenienza col detto Nonno: percioche hanno la Seconda specie della Diatessaron commune tra loro; & spesse volte i Musici moderni lo trasportano fuori delle sue chorde naturali per una Diatessaron più acuta, con l'aiuto della chorda ♭; ancora che 'l più delle volte si ritrovi collocato nel suo propio, & natural luogo.

Del Quarto Modo. Cap. 21.

SEGUE dopo questo il Quarto contenuto tra la Seconda specie della Diapason ♭ & ♮, mediata dalla sua chorda finale *E* aritmeticamente. Questo (come dicono li Prattici) si compone della Seconda specie della Diapente ♭ & *E*, posta in acuto; & della Seconda della Diatessaron *E* & ♮, congiunta alla Diapente dalla parte grave. Questo medesimamente, secondo la loro opinione, si accomoda maravigliosamente a parole, o materie lamentevoli, che contengono tristezza, ovvero lamentatione supplichevole; come sono materie amoroze, & quelle, che significano otio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, & detractione; il perche dallo effetto alcuni lo chiamarono Modo adulatorio. Questo è alquanto più mesto del suo principale, massimamente quando procede per movimenti contrarij, cioè dall'acuto al grave, con movimenti tardi. Credo io, che se 'l si usasse semplicemente, senza mescolarvi la Diapente, & la Cadenza posta in *a*, che serve al Decimo modo; che haverebbe alquanto più del virile, di quello, che non hà così mescolato: ma accompagnato in tal maniera, si usa grandemente, di modo che si trovano molte cantilene composte sotto questo Modo, tra le quali si trova il motetto, *Deprofundis clamavi ad te Domine* a quattro voci di Iosquino; & il motetto, *Peccata mea Domine*, col Madrigale, *Rompi dell'empio cor'il duro scoglio* di Adriano, l'uno, & l'altro composti a sei voci; & il madrigale, *Laura mia sacra* composto a cinque voci. Composi ancora io molte cantilene, tra le quali si trova a sei voci il motetto, *Miserere mei Deus miserere mei*, & una Messa, senza usar le osservanze mostrate nella Terza parte; & ciò feci, non per altro, se non per

mostrare, che ciascuno il quale vorrà comporre senza partirsi dalle date Regole, potrà etiandio comporre facilmente senza queste osservanze, & assai meglio di quello, che fanno alcuni, che non le sanno, quando lo vorrà fare. Si trovano di questo Modo quasi infinite cantilene ecclesiastiche, nelle quali rarissime volte (anzi s'io dicesse mai, non errarei) si vede toccar la chorda **♭**. Bene è vero, che passa nell'acuto alla chorda *c*, di maniera che quando 'l Semituono dovrebbero udirsi nel grave, si ode nell'acuto; & così gli estremi di cotal Modo vengono ad essere le chorde *c* & *C*. Li suoi Principij irregolari appresso gli Ecclesiastici si trovano in molti luoghi: ma li regolari sono nelle chorde **♭**, *E*, *G* & **♭** solamente; si come si trovano anco le sue Cadenze regolari, che sono le sottoposte; ancora che molte siano le Irregolari. Il più delle volte li Prattici lo trasportano per una Diatessaron nell'acuto, ponendo la chorda **♭** in luogo della **♭**, come si può vedere in infinite cantilene; il che fanno etiandio (come hò detto) ne gli altri Modi. [325]

[Bicinium quarto modo]

Del Quinto Modo. Cap. 22.

IL Quinto modo è contenuto dalla Sesta specie della Diapason *F* & *f*, tramezata harmonicamente dalla chorda *c*. Dicono li Prattici, che si compone della Terza specie della Diapente *F* & *c*, & della Terza della Diatessaron *c* & *f*, posta nella parte acuta della Diapente; la chorda *F*, del quale è chorda commune finale col Sesto modo suo collaterale. Da tal specie di Diapason havemo solamente questo Modo: percioche non riceve altra divisione, che l'harmonica. Alcuni vogliono, che nel cantare, questo Modo arrechi modestia, letitia, & sollevatione a gli animi dalle cure noiose. Però gli Antichi usarono di accomodarlo alle parole, o materie, che contenessero alcuna vittoria: onde da tal cose alcuni lo dimandarono Modo giocundo, modesto, & dilettevole. Et quantunque li suoi Principij naturali si ponghino nelle chorde *F*, *a*, *c* & *f*; percioche sono chorde regolari; tuttavia appresso gli Ecclesiastici si ritrovano altri principij in diverse altre chorde; come si può vedere ne i loro libri. Le Cadenze regolari di questo Modo si fanno nelle nominate quattro chorde; come nello essemplio si veggono; & le Irregolari, quando si vogliono usare, si fanno nell'altre. Molte cantilene si trovano ne i libri ecclesiastici di questo Modo; ancora che non sia molto in uso appresso li compositori moderni: percioche pare a loro, che sia Modo più duro, & più insoave di qualunque altro; tuttavia si trovano composte in esso molte cantilene; si come l'Hinno di Santo Francesco, *Spoliatis ægyptijs* di Adriano; & due Madrigali di Cipriano di Rore, *Di tempo in tempo mi si fà men dura*, & *Donna che ornata sete*; con quello di Francesco Viola *Fra quanti amor*; tutti composti a quattro voci; & molti altri ancora, [326]

[Bicinium quinto modo]

che non mi soccorreno alla memoria. Questo si può trasportare per una Diapente nel grave, con l'aiuto della chorda **♭**, lassando la **♭**; si come de gli altri si è fatto nell'acuto, & la sua chorda finale verrà ad essere la **♭**; come ciascuno potrà vedere.

Del Sesto Modo. Cap. 23.

DOPO il Quinto seguita il Sesto modo, contenuto tra la Terza specie della Diapason *c* & *C*, divisa

harmonicamente. Dicono li Prattici, che questo Modo si forma, & nasce dalla congiunzione della Terza specie della Diapente c & F , posta nell'acuto, con la Terza della Diatessaron F & C , accompagnata nel grave; & che la chorda F è la sua chorda finale. Questo da gli Ecclesiastici è stato molto frequentato, si come era frequentato anche molto il suo Modo principale: Imperoche si trovano in i loro libri molte cantilene, composte sotto questo Modo, ilquale dicono, non esser molto allegro, ne molto elegante; & però lo usarono nelle cantilene gravi, & devote, che contengono commiseratione; & lo accompagnarono a quelle materie, che contengono lagrime. Dimaniera che lo chiamarono Modo devoto, & lagrimevole; a differenza del Secondo, ilquale è più tosto funebre, & calamitoso, che altro. I Principij regolari di tal Modo, & le sue Cadenze regolari si fanno nelle chorde c , a , F & C ; nell'altre poi si fanno le Irregolari. Ma perche conosciute le prime è facil cosa di conoscere le seconde; però non sarà fuori di proposito, porre di loro uno essemplio, accioche più facilmente si conosca il tutto, & sarà il posto qui di sotto.

Molte cantilene mi ricordo haver ve-

[Bicinium sexto modo]

duto composte in questo Modo: ma al presente mi soccorreno alla memoria solamente queste; un motetto di Motone a quattro voci, *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem*, & un Salmo a due chori spezzati di Adriano a otto voci, *Inconvertendo Dominus captivitatem Syon*. Questo etiandio si può trasportare nell'acuto per una Quarta, con l'aiuto della chorda \mathbf{b} , come si trasportano gli altri; ilche quanto sia facile, ciascuno lo potrà conoscere dalle due nominate cantilene.

Del Settimo Modo. Cap. 24.

DELLA Settima specie della Diapason G & g , harmonicamente mediata, è contenuto il Settimo modo; ilquale (come dicono i Moderni) nasce dalla congiunzione della Prima specie della Diatessaron d & g , con la Quarta specie della Diapente G & d ; questa posta nel grave, & quella nell'acuto. A questo (secondo che dicono) si conviene parole, o materie, che siano lascive; o che trattino di lascivia; le quali siano allegre, dette con modestia; & quelle, che significano minaccie, perturbationi, & ira. Li suoi Principij regolari, & le sue Cadenze principali, & regolari si pongono nelle chorde G , \mathbf{b} , d & g ; come qui si veggono.[328]

[Bicinium septimo modo]

Ma le Irregolari si pongono sopra le altre. Molte cantilene si trovano composte dalli Musici di questo Modo, tra le quali sono *Pater peccavi*, & *I piansi hor canto* di Adriano a sei voci. Questo Modo è molto in uso appresso gli Ecclesiastici; & nelle cantilene de gli altri Musici si trova il più delle volte nelle sue chorde naturali; ma molte volte con l'aiuto della chorda \mathbf{b} è trasportato nel grave per una Diapente, senza alcuno incommodo.

Dell'Ottavo Modo. Cap. 25.

SEGUE dopo il Settimo l'Ottavo modo, contenuto tra la Quarta specie della Diapason d & D , divisa arithmeticamente dalla chorda G ; & (come dicono) nasce dalla congiunzione della Quarta

specie della Diapente *d & G*, posta nell'acuto, con la Prima della Diatessaron *D & G*, posta nel grave. Questo col Settimo hà la chorda commune finale la *G*; & dicono li Prattici, che questo Modo hà natura di contenere in se una certa naturale soavità, & dolcezza abbondante, che riempie di allegrezza gli animi de gli ascoltanti, con somma giocondità, & soavità mista; & vogliono, che sia al tutto lontano dalla lascivia, & da ogni vitio. La onde lo accompagnarono con le parole, o materie mansuete, accostumate, gravi, contenenti cose profonde, speculative, & divine; come sono quelle, che sono accommodate ad impetrar gratia da Dio. Molte cantilene si ritrovarono ne i libri Ecclesiastici di questo Modo, ilquale hà li suoi Principij regolari nelle chorde *d*, **b**, *G & D*: ma gli Irregolari si trovano nelle altre chorde; & le sue Cadenze regolari si pongono simigliantemente nelle mostrate quattro chorde, si come nel sottoposto essemplio si può vedere. [329]

[Bicinium octavo modo]

Ma le Irregolari si pongono sopra l'altre chorde. Appresso gli altri Musici si trovano molte compositioni, tra lequali si trovano li motetti *Benedicta es coelorum regina* di Iosquino, & *Audite insulae* a sei voci; *Verbum supernum prodiens*, il madrigale *Liete, & pensose, accompagnate, & sole Donne*, tutti di Adriano a sette voci; & molti altri quasi infiniti. Questo Modo si può trasportare come gli altri fuori delle sue chorde naturali, ponendolo in acuto per una Diatessaron, con l'aiuto della chorda **b**: imperoche altramente sarebbe impossibile.

Del Nono modo. Cap. 26.

IL NONO modo (come dicono li Prattici) nasce dalla congiunzione della Prima specie della Diapente *A & e*, ovvero *a & e* (come più piace) con la Seconda della Diatessaron *E & a*, ovvero *e & aa*; & per dir meglio, è contenuta nella Prima specie della Diapason *A & a*, ovvero *a & aa*, mediata harmonicamente dalla chorda *E*, ovvero dalla *e*. Non si potrà mai dire con verità, che questo sia Modo novo: ma si bene antichissimo; ancora che fin qui sia stato privo del suo nome, & del suo luogo proprio: percioche alcuni l'hanno posto tra alcuni lor Modi, che dimandano Irregolari; quasi che non fusse sottoposto a quella istessa Regola, alla quale gli altri si sottopongono; & che la sua Diapason non fusse tramezzata harmonicamente, come quella de gli altri Modi; ma a qualche altra maniera strana. E` ben vero (come hò detto altrove) che alle [330] Intonationi de i Salmi, gli Ecclesiastici hanno segnato solamente gli Otto primi Modi, come si può vedere ne i loro libri: ma per questo non si può dire, che sia irregolare: conciosia che altra cosa è la Intonatione de i Salmi, & altra le modulationi, che si trovano in diversi Modi, si nelli canti fermi, come anco nelli figurati. Ne voglio credere per cosa alcuna, che qualunque volta si trovasse alcuna Antifona, che fusse composta sotto alcuno di questi ultimi quattro Modi, non se le potesse applicare una delle otto Intonationi nominate; massimamente havendo ciascuna di esse varij finimenti; come è manifesto a tutti quelli, che sono pratici in cotal cosa. Questo Modo, alcuni l'hanno chiamato aperto, & terso, attissimo a i versi lirici; la onde se li potranno accommodar quelle parole, che contengono materie allegre, dolci, soavi, & sonore: essendo che (come dicono) hà in se una grata severità, mescolata con una certa allegrezza, & dolce soavità ultra modo. E` cosa notissima a tutti li periti della Musica, che questo Modo col Primo sono tra loro molto conformi: percioche la Prima specie della Diapente è commune all'uno, & all'altro; & si può passare dall'uno in l'altro facilmente; ilche si può etiandio dire del Terzo, &

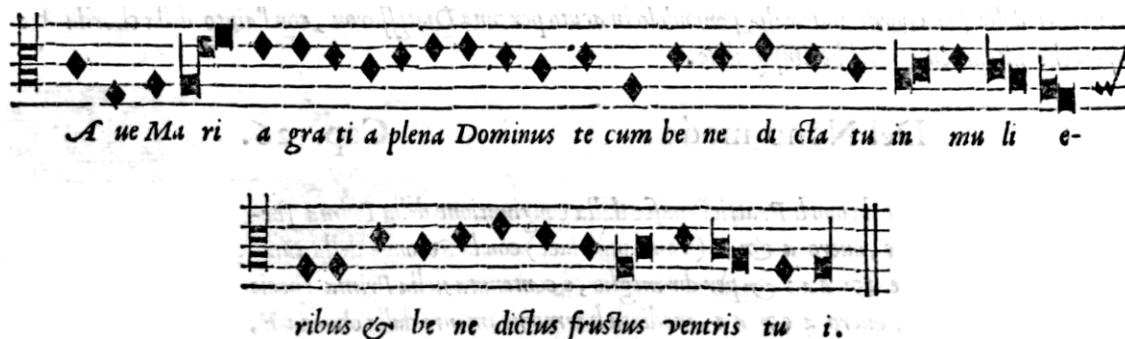
dell'Undecimo modo. Sono di questo Modo molte Cantilene ecclesiastiche, che lungo sarebbe il referirle; tra lequali si trova il canto della Oratione dominicale *Pater noster*, laqual finisce nella chorda A in tal maniera;



come si può vedere in alcuni esemplari antichi corretti. Si trova anco di questo Modo il Simbolo Niceno, *Credo in unum Deum*, ilquale hà principio per la sua Intonation nella chorda D, & viene à terminare (come si vede ne i corretti esemplari) nella chorda A medesimamente,

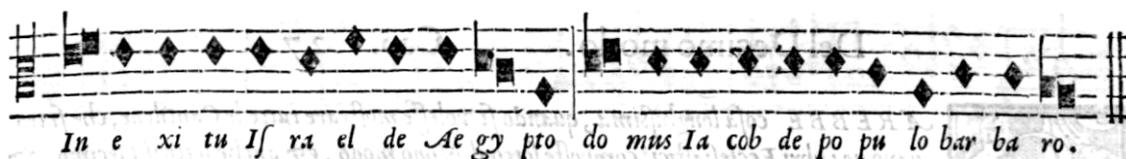


& non nella \flat , ovvero nella E trasportato per una Diatessaron nell'acuto con l'aiuto della chorda \flat , come fanno; ilqual canto trasportato dovrebbe finire nella chorda D, come è il dovere: ma è stato guasto, & scorretto per la ignoranza de i scrittori; come intraviene anche nelle altre cose di maggiore importanza. Et non solamente li fini delli mostrati canti si ritrovano fuori della loro propria, & natural chorda; ma de gli altri ancora, che si trovano in tal maniera guasti, & corrotti, che sarebbe cosa troppo lunga da mostrare, quando si volesse dare di ciascuno uno essemio particolare. Ma quanto sia facile il trasmutare ne i Canti ecclesiastici un Modo nell'altro, variando solamente la chorda finale, ovvero trasportandolo dall'acuto al grave, ovvero dal grave all'acuto, senza alcuno aiuto della chorda \flat , questo è facile da vedere, da tutti coloro, che sono pratici nella Musica; se 'l si vorrà esaminare minutamente le loro modulationi, & il loro procedere; laqual cosa non sarebbe molto difficile da mostrare, quando intorno a ciò si volesse perdere un poco di tempo. In questo Modo si ritrova composta l'Antifona *ave Maria gratia plena*, laquale ne i libri antichi si trova terminata tra le sue chorde naturali in cotal modo;



che nelli moderni si trova scritta più grave per una Diapente. Et che ciò sia vero, da questo potemo comprendere, che Pietro della Rue compose la Messa a quattro voci sopra questa Antifona nelle chorde vere, & essenziali di tal Modo; nel quale si trova etiandio composto l'Introito *Gaudeamus omnes in Domino*. Ne alcuno prenda di questo maraviglia; massimamente vedendo, che la Salmodia del Salmo, che segue è del Primo modo: percioche (come hò detto ancora) non è inconveniente, che

ciascuno de i Quattro ultimi Modi si possa ridurre alla Intonatione di alcuna delle Otto nominate Salmodie. Et se la chorda **b** posta in luogo della **h** hà possanza di mutare un Modo nell'altro; [331] non è dubbio, che ritrovandosi il detto Introito collocato nella Quarta specie della Diapason, & cantandosi per la propietà di **b** molle, non sia anco del Nono modo; come essaminando il tutto, & quello, che hò detto di sopra nel Capitolo 16. manifestamente si può vedere. Ma quando si volesse ridurre nelle sue vere chorde naturali, trasportandolo nell'acuto per una Diapente, si troverebbe collocato tra la Prima specie della Diapason *a* & *aa*; si come fece il Dotto Iosquino, che componendo a quattro voci la Messa sopra questo Introito, la ritirò nelle sue chorde naturali; come si può vedere. La onde mi soviene hora, che alcuni non hanno detto male, quando giudicarono, che la Intonatione del Salmo, *In exitu Israel de Aegypto*, posta qui di sotto,



fusse del Nono modo: perciò che vogliono, che la Antifona, *Nos qui vivimus benedicimus Dominum*, sia stata guasta, & trasportata fuori del suo luogo, da alcuno scrittore, che habbia voluto mostrarsi più saggio de gli altri; si come hanno fatto anche dell'altre. Questo Modo hà, come hanno gli altri Modi, li suoi Principij, & le sue Cadenze regolari, & irregolari. Li Regolari sono quelli, che si pongono nelle chorde *A, C, E* & *a*, si come etiandio le Cadenze, che si vedeno in questo essemplio.

[Bicinium nono modo]

[332]Ma li Principij, & similmente le Cadenze irregolari si pongono nell'altre chorde. Trovansi in questo Modo composte varie cantilene, tra le quali è il motetto, *Spem in alium nunquam habui* di Giachetto, & *Sancta, & immaculata virginitas* di Morale Spagnuolo, l'uno & l'altro composto a quattro voci, & le due nominate Messe. Composi già anche io sotto questo Modo il motetto, *Si bona suscepimus de manu Domini*, il madrigale, *I vò piangendo il mio passato tempo*, a cinque voci, & altre cose etiandio, le quali non nomino. Ma questo Modo si può trasportare per una Diapente nel grave, con l'aiuto della chorda **b**, come si trasporta etiandio gli altri.

Del Decimo Modo. Cap. 27.

SAREBBE cosa longhissima, quando si volesse mostrare tutte le Cantilene, che si trovano ne i libri Ecclesiastici, composte sotto il Nono modo, & anche sotto il Decimo, & sotto gli altri due, che seguono; le quali sono per la maggior parte Graduali, Offertorij, Postcommunioni, & altre simili; & non sono tanto facili da conoscere da quelli, che non sono nella Musica bene istrutti, quanto sono quelle, che hanno dopo se alcune intonationi di alcuni versi de Salmi, overo *Gloria patri*; come sono Antifone, Responsorij, & Introiti; che dal loro fine, & dal principio di alcune figure poste sopra questa parola SEUOEAE, che sono le lettere vocali di *Seculorum amen*, conoscono facilmente sotto qual Modo siano composte: Imperoche hanno questa Regola, che quando il fine della cantilena finisce in *D*, & il principio del loro *Seuouae* incomincia in *a*, conoscono, che tal cantilena è del Primo modo. Quando il fine dell'una è posto in *D*, & il principio dell'altra è posto in *F*, sanno, che è

composta sotto 'l Secondo modo: ma quando il fine di una è posto in *E*, & il principio dell'altra in *c*; dicono, che è del Terzo modo; simigliantemente dicono essere la cantilena del Quarto modo, quando finisce in *E*, & il *Seuouae* da principio in *a*. Conoscono etiandio, che quella è composta sotto il Quinto modo, quando termina nella chorda *F*, & il *Seuouae* principia nella chorda *c*; si come conoscono quella essere del Sesto, quando l'una termina sopra la chorda *F*, & sopra quella istessa, overo sopra la *a*, l'altra da principio. Dicono poi, che quella è del Settimo modo, che finisce nella chorda *G*, & il suo *Seuouae* da principio nella chorda *d*; & quella essere dell'Ottavo, che termina nella *G*, & hà il principio della terminatione del verso del Salmo (percioche altro non è il detto *Seuouae*) nella *c*: Di maniera che facilmente per tal Regole possono venire in cognitione delli Modi, & dipoi sapere in qual maniera debbeno intonare il detto Verso, o Salmo, che segue tale Antifona: perche tali cantilene si compongono sotto gli Otto primi Modi: Mà quelle, che non hanno tali Intonationi sono libere, & si possono comporre sotto qual Modo più piace, & non sono così facili da conoscere, come sono le già nominate. Però non è maraviglia, se alcuni non hanno havuto perfetta cognitione di questi quattro ultimi Modi; poi che non si possono conoscere per tal via. Volendo adunque haverne perfetta cognitione, si avvertirà (ritornando al ragionamento del Decimo modo) che nelle chorde della Quinta specie della Diapason *E* & *e*, divise arithmeticamente della chorda *a*, tal Modo è contenuto, & per questo dicono alcuni, che 'l detto Modo si compone della Prima specie della Diapente *e* & *a*, posta nell'acuto, & della Seconda della Diatessaron *a* & *E*, posta nel grave, congiunta alla chorda *a*; laquale è la finale di tal Modo. Potemo dire, che la natura di questo Modo sia non molto lontana da quella del Secondo, & del Quarto, se tal giudizio si può fare dall'harmonia, che nasce da esso: imperoche si serve della Diapente, che è commune del Secondo; & della Diatessaron, che serve anche il Quarto. Li suoi Principij regolari sono nelle chorde *e*, *c*, *a* & *E*; similmente le sue Cadenze. Ma perche havendo cognitione delle Cadenze regolari, facilmente si può sapere in quali chorde si fanno le Irregolari; però solamente delle prime darò uno essemplio, ilquale sarà il sotto posto. Di questo Modo si trovano molte compositioni, si come *Gabriel archangelus locutus est Zachariae* di Verdeloto; similmente *Flete oculi, rorate genas* di Adriano, l'uno, & l'altro a quattro voci, & molte altre. Trasportasi questo Modo per una Diapente nel grave con l'aiuto della chorda **b**, senza laquale poco si farebbe, che fusse buono. [333]

[Bicinium decimo modo]

Dell'Undecimo modo. Cap. 28.

DALLA Terza specie della Diapason *C* & *c*, laquale è dalla chorda *G* mediata harmonicamente, nasce l'Undecimo modo. Vogliono li Pratici che questo Modo si componi della Quarta specie della Diapente *C* & *G*, posta nel grave, & della Terza della Diatessaron *G* & *c*, posta nell'acuto. Questo è di sua natura molto atto alle danze, & a i balli: per il che vedemo, che la maggior parte de i balli, che si odeno nella Italia, si suonano sotto questo Modo; La onde nacque, che alcuni lo dimandarono Modo lascivo. Di questo si trovano molte cantilene ne i libri Ecclesiastici, si come la Messa, la quale chiamano de gli Angioli, le Antifone *Alma redemptoris mater*, & *Regina Coeli latare Haleluiah*. Questo Modo da i Moderni è tanto in uso, & tanto amato; che molte cantilene composte nel Quinto modo,

per l'aggiunzione della chorda **b** in luogo della **b**, hanno mutato nell'Undecimo; indutti dalla sua soavità, & dalla sua bellezza. Li suoi Principij si pongono regolarmente nelle chorde *C, E, G & c*, & così anche le sue Cadenze. Et li suoi Principij, & Cadenze irregolari si pongono sopra le altre chorde. Li Musici hanno composte in questo Modo molte cantilene, tra le quali è, *Stabat mater dolorosa* di Iosquino a cinque voci; *O salutaris hostia, Alma redemptoris mater, Pien d'un vago pensier* di Adriano; & *Descendi in ortum meum* di Giachetto, tutti composti a sei voci. Così ancora il motetto, *Audi filia, & vide* di Gomberto, con *Ego veni in hortum meum*, il quale già molti anni composti, che sono a cinque voci; & infiniti altri, che lungo sarebbe il numerarli. Questo Modo si trasporta fuori delle sue chorde naturali per una Diatessaron nell'acuto; ovvero per una Diapente nel grave, con l'aiuto della chorda **b**; passando per le chorde del Tetrachordo synemennon. [334]

[Bicinium undecimo modo]

Del Duodecimo Modo. Cap. 29.

L'ULTIMO Modo delli Dodici è il Duodecimo, contenuto dalla Settima specie della Diapason *g & G*, divisa aritmeticamente dalla chorda *c* sua finale. Questo (come dicono) nasce dalla congiunzione della Quarta specie della Diapente *g & c*, posta in acuto, con la Terza specie della Diatessaron *c & G*, posta nella parte grave. Tal Modo appresso gli Ecclesiastici fu poco in uso anticamente: ma li più moderni con l'aiuto del Tetrachordo synemennon, cioè con la chorda **b**, hanno fatto la maggior parte delle loro cantilene, che erano del Sesto modo, del modo Duodecimo; & hanno anche composto li più moderni nove cantilene in questo Modo; tra le quali si trova l'Antifona *ave regina coelorum*, & molte altre. Questo Modo, è atto alle cose amatorie, che contengono cose lamentevoli: perche è nelli Canti fermi Modo lamentevole, & hà alquanto di mestitia, secondo il loro parere; tuttavia ciascuno compositore, che desidera di fare alcuna cantilena, che sia allegra, non si sa partire da lui. Li suoi Principij regolari si pongono insieme con le sue regolari Cadenze, come nello esempio si vede, nelle chorde *g, e, c & G*; Li Principij, & Cadenze irregolari poi si pongono sopra l'altre chorde. Si trovano di questo Modo innumerabili cantilene composte da molti Musici pratici, tra le quali è il motetto, *Inviolata integra, & casta es Maria* di Iosquino a cinque, & di Adriano a sette voci; il motetto *Mittit ad virginem* a sei, & li madrigali, *Quando nascesti Amor* a sette voci, *I vidi in terra angelici costumi* a sei voci, & *Quando fra l'altre donne* a cinque voci, tutti composti da Adriano; A questi si aggiunge il motetto, di Giachetto a cinque voci, *Decantabat populus*, & li motetti [335]

[Bicinium duodecimo modo]

Nemo venit ad me a cinque uoci, & *O quàm gloriosum est regnum*, i quali già molto tempo composti l'uno a cinque, & l'altro a sei voci, & molti altri. Et benchè le chorde naturali di questo Modo siano le mostrate di sopra; tuttavia li Musici, con l'aiuto della chorda **b**, lo trasportano per una Diatessaron nel grave. Ma tutto questo sia detto a sufficienza intorno la Natura, & la Proprietà delli Modi, & intorno l'uso, li Principij, & le Cadenze di ciascuno: imperochè fa dibisogno, che noi mostriamo primieramente quello, che si hà da osservare nel comporre, & nel far giuditio di loro; dipoi in qual maniera ciascuna parte delle nostre cantilene si debba accommodare in essi; & quanto ciascuna possa ascendere, & discendere; accioche si ponga il termine de i loro estremi, & si schivi ogni confusione.