EL PORQVE DE LA MVSICA EN QVE SE CONTIENE

LOS QVATRO ARTES DE ELLA,

CANTO LLANO, CANTO DE ORGANO, CONTRAPVNTO, Y COMPOSICION,

Y EN CADA VNO DE ELLOS

NVEVAS REGLAS, RAZON ABREVIADA, EN VTILES Preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes à la Harmonia Musica,

NVMEROSOS EXEMPLOS, CON CLARA INTELIGENCIA, en estilo breve, que al Maestro deleytan, y al Discipulo enseñan, cuya direccion se verà sucintamente anotada antes del Prologo.

DEDICADO

A MARIA SANTISSIMA, NVESTRA ABOGADA, Y SEÑO[illegible] Concebida sin mancha de pecado Original, en el Prim[illegible] Instante de su Ser:

MAESTRA DE LOS MEJORES CANTORES, QVE [illegible] Mortal Vida se exercitaron en obras de Entendimiento, y Voz, auiendo [illegible] ellas alabanças al Criador, y à nosotros disciplina para seguir su con[illegible] à que es Reyna de los Musicos Celestiales, que libres de la fatiga humana, [illegible] acordes Coros, incessablemente proclaman, Sancta, Sancta, Sancta [illegible] Maria Dei genitrix, Mater, & Virgo.

POR SV AVTOR,

EL MAESTRO ANDRES LLORENTE,

NATVRAL DE LA VILLA DE ANCHVELO, Arçobispado de Toledo, Graduado en la Facultad de Artes por la Vniuersidad de Alcalà, Comissario del Santo Oficio de la Inquisicion de Toledo, Racionero, y Organista de la Iglesia Magistral de S. Iusto, y Pastor de la Villa de Alcalà de Henares.

CON LICENCIA.

En Alcalà de Henares: En la Imprenta de Nicolas de Xamar[illegible] Mercader de Libros, Año de 1672.

A MARIA SANTISSIMA, NVESTRA ABOGADA, Y SEÑORA, CONCEbida sin mancha de Pecado Original, en el Primer Instante de su Ser.

ES LA CRIATVRA RACIONAL, PERfecta obra de las manos de Dios, en quien trasladò su semejança; para que en sus lineas leyesse la atencion iudiciosa el acierto de su Soberana Sabiduria, epilogando en su animada Fabrica, quanto deve el ser à su Omnipotente braço, porque admirase todo lo criado en vna Imagen sola, cifradas sus perfecciones, haziendo en grata ostentacion, luzido alarde de las semejanças que copia; de Dios en el alma; de los Angeles en el entendimiento; del Sol en el coraçon; de la Luna en el cerebro; de los demas Planetas, en otras facultades; de los Elementos, en los humores; de los animales, en el sentir; y de las plantas en el crecer: por cuya breue suma la llamaron los Antiguos, Micocrosmos, ò mundo abreuiado; en cuya hermosa compostura brillan los rasgos de lo humano, alentados de diuino, superior espiritu, que imperioso preside al Consejo de Gouierno desta acorde, racional republica, en quien oficioso su natural mouimiento, alterna con equidad su debido, indiuidual exercicio, sin que vno a otro miembro vsurpe sus iuridiciones, ni embidie su recto proceder.

Criatura racional fue Maria Santissima Señora Nuestra, en quien depositò Dios no solo su imagen, y semejança, como hechura suya, sino juntamente todo el complemento de sus virtudes, gracias, y perrogatiuas (que no la haze en repugnancia) dandoselas liberalissimo Dios, para escogerla por Madre suya, cuyo real priuilegio gozò tan soberana, que calificò de nueuo la suma grandeza, y infinita sabiduria de la omnipotencia de Dios, en quien como en cristalino, inmaculado espejo reberveran los rayos del poder del Padre, de la Sabiduria del Hijo, y del amor del Santo Espiritu, a quien Seraphi-

[illegible] reuerentes, y adoran cortesanas, y de quien el Celes-
[illegible] mento mendiga resplandores para comunicarlos; prodigo
en bienes [illegible] amorosos influxos, por sus numerosos brillantes Astros; cuyas
letras [illegible] explicã en luminosos caracteres lo augusto de su diadema:
Apoc. c. 12. *Et in capite eius corona stellarum duodecim*, a cuyo magestuoso imperio tributa
el Sol vn oriente de luzes, que en el bastidor del Supremo Olympo borda
cestosissima libre a recamada de Celestiales Zaphyros: *Amicta Sole*. Cuya lu-
ciente inundacion de rayos, postra en reuerente obsequio la Luna a sus plan-
tas, para que sirviendola de Sagrados Cothurnos, sean sus pisadas seguro Nor-
te de nuestro destino: *Et Luna sub pedibus eius*: que assi vió à esta Gloriosissi-
ma Señora (como quieren todos los Expositores Sagrados) el remontado
Espiritu del Coronista Ioan.

Soberana Reyna Maria, Señora Nuestra, cuyo imperioso dominio pu-
blica generosa la misericordia, cõ el sonoro Clarin de vuestras piedades, que
passan el limite, y coto de nuestras miserias (pues no solo sois el Santelmo
Glorioso, que serena las procelosas tormentas del vndoso pielago desta vi-
da, sino tambien pia Protectora, que templa los enojos de vuestro amantissi-
mo Hijo, agrauiado de nuestras maldades) amante el ruego, humilde la su-
plica, grato el afecto, y afectuosa la deuocion, os llama, os inuoca, os ofrece
estos desvelos, estas lineas, esta cosecha, que de la animada tierra de mi for-
macion, à expensas de la tarea, y quotidiana fatiga, coge ansioso el cariño:
vuestro fue el impulso, que empeñò mi insuficiencia à tã Gigante empressa:
sea vuestra la proteccion, para que logre tan gran Patrona, el fervoroso zelo
de mi afecto; y despique la audacia, lo inflamado de mi deuocion, siendo
aceptable victima, lo que en las aras de la humildad, solicita vuestras adora-
ciones, pudiendo dezir reuerente lo que en incendios de amor cantaua el
Propheta Rey: *Zelus domus tuæ comedit me*. Culparà la mormuracion humana
la pequeñez del don, que dedico à vuestras plantas, juzgando atreuimiento,
lo que es humilde oblacion de mi deuocion amante, sin considerar habla en
mi desempeño Propercio; *in magnis voluisse satis*: basta intentar las cosas
grandes.

Y siendo estos desvelos compendio, y breve suma de las quatro Artes
de la Musica, à nadie mejor, que à vos, Soberana Reyna, toca su amparo,
pues sois de la Sagrada Musica el Diuino Mecenas, descendiente de mejores
Reyes, que los que celebrò el Venusino Poeta.

Horatius Od. 1. *Mæcenas atauis edite regibus*. O Noble Mecenas, descẽdiente de esclarecidos Reyes, siendo acordado Instrumento, y animada Lyra, donde el pulso
de el altissimo templò los Tiples de su amor Diuino: *Sic Deus dilexit mundum*,
Ioan. cap. 13. con los baxos de su humildad profunda; *factus obediens vsque ad mortem*, reso-
nando tan dulce, y suaue harmonia por todo el vniuerso, *propter quod Deus*
Paul. ad Phylip. *exaltauit illum, & donauit illi nomen, quod est super omne nomen*; que cautiuò con
su alagueño Diuino acẽto, la atencion de todas las criaturas; *vt in nomine Iesu*
omne genu flectatur Cœlestium, terrestrium, & infernorum. Ciñendo en vuestras ad-
Idem. mirables virtudes toda perfeccion humana, las quales con Diuino magiste-
rio se oyeron por todo el orbe; *in omnem terram exiuit sonus eorum*. Cuyos dila-
Psal. 86. tados ambitos resonando dulcissimas melodias, repite alegres: *Gloriosa dicta*
sunt de te; y porque no se deba solo à la aplicacion de los Textos la ilacion del
Gregor. in hom. discurso; oygase la agudeza de S. Gregorio, que le resume todo con energia.
Cythara, per quam resonat hoc suaue melos, inclyta Virgo Maria est. Vuestra grande
humildad, Princesa Soberana, nos ha enseñado el Arte de Canto Llano, cuyo
Sagrado principio, y principal puerta fue la Visagra de todas vuestras grande-
zas, y perfecciones, constituyendoos Purissima Madre de Christo, Redemp-
Cant. Ma ic. tor Nuestro, como vos misma lo confessais; *quia respexit humilitatem Ancillæ*
suæ,

sue, celebrandoos por ella gloriosa todas las naciones: *Beatam me dicent omnes generationes*. Enriqueziendoos juntamente el Espiritu Santo con sus siete Dones: *Spiritus Sanctus super venit in te*. Y assi el Arte de Canto Llano, fundamento, y basa de las quatro Artes en que se trata la Musica (las quales explicamos en este volumen) en el qual se hallan siete Vozes, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La: Bi*, para quando no se quisiere vsar de Mutanças; y assi como por estas siete entonaciones se instruye, y enseña el pecho a vsar de la voz diestramente, assi el alma por estos siete Dones del Espiritu Santo (como siente Santo Thomas) se rige, y gouierna en los Diuinos Preceptos, y Ley Euangelica. Enseñònos, Virgen Sacratissima, vuestra grande Fe, el Arte de Canto de Organo; pues siendo la Fe, como siente el Chrisologo, luminosa lampara, cuyos resplandores illustran el alma: *Fides lampas est, quia sicut lampas illuminat domum, ita fides animam*. Assi el Arte de Canto de Organo es generosa luz, que alumbra, enseñando todos los caminos de la Musica, desvaneciendo las obscuridades de la ignorancia. La virtud de la esperança, con la qual, ò Inclyta Maria, excedisteis à todos los Patriarchas del antiguo Testamẽto, deseando ansiosa entre incendios de amor (que aviuauã las repetidas lagrimas, en vez de apagarlos) la venida de vuestro Hijo Santissimo, nos ha mostrado el Arte de Contrapunto, pues siendo la esperança (como siente la purpura penitẽte de la Iglesia) consuelo de la fatiga, y trabajo, *spes præmij solatium sit laboris*: el Arte de Contrapunto promete al diestro, alibio de sus desvelos, logrando en repetidos aplausos, suaues harmoniosas cadencias. Y para que vuestro Magisterio se obstentasse soberano, y completo en la Musica, vuestra ardiente caridad, superior a la de los Hombres, y Angeles, nos instruyò, y doctrinò en el Arte de Composicion, Mayor que los tres antecedentes, cuyas numerosas clausulas, y varias composiciones, son alagueña remora del oìdo, cautiuandole en amorosas suspensiones de melodia, excediendo en perfeccion a las otras tres Artes, las quales supone, como fundamento, y basas necessarias, apropiandose a si la mayoria, como la virtud de la caridad lo haze entre las tres Virtudes Theologales, *Fides, Spes, Charitas, tria hæc, maior autem horum est Charitas*.

Isai. cap. 7.

D. Th. 2. 2. q. 42. art. 1.

Chris. in p. Mat. 25.

D. Hiero in epist.

1. Cor. cap. 13.

Y quando el justo titulo de Soberana Maestra, y dulcissima Cantora, no hallàra advertida mi atencion à rendir à vuestras gloriosas plantas estos desvelos, no por obsequio, si, por precisa obligacion, el amoroso bolcan de mi pecho, de cuyo ardor es victima mi deuocion, no permitiera solicitar humana, fauorable proteccion, cuyo generoso abrigo fuera escudo contra la maliciosa, satyrica lengua, que qual acicalada hoja esgrime lethales heridas, contra el mas merecido, seguro credito; y assi por humilde, por deuoto, y por interesado, os consagro esta obra; por humilde, reconociendo mi insuficiencia; por deuoto, pues desde el primero passo en que la razon abriò los ojos al conocimiento, fiè mi vida de vuestra proteccion soberana, y durarà firme hasta que la inexorable Parca corte el vital estãbre, que govierna las acciones en el caduco, engañoso laberynto del cuerpo: por interesado, pues en vos la ganancia se assegura cierta la espiritual, en las honras, que acordados acentos os alabaron numerosos, dirigidos destos mis desvelos; la humana, en lo vendible, que facilitarà lo patrocinado de vuestra magnificencia gloriosa. Recibid, pues, Soberano Norte de mis amãtes ansias, este pio afectuoso zelo; y sin mirar su pequeñez, aceptad el ruego del que devoto os invoca, diziendo con el Paranynfo Regio,

AVE MARIA.

CENSVRA DEL DOCTOR D. DIEGO DE TOLEDO, Canonigo en la Magistral Iglesia de S. Iusto, y Pastor, y Rector que fue de esta Vniuersidad, &c.

POR Orden del Señor Doctor Don Iuan Chrysostomo Perez Davia, Vicario General en la Audiēcia, y Corte Arçobispal de esta Villa de Alcalà de Henares, Dignidad, y Capellan Mayor en la Santa Iglesia Magistral de S. Iusto, y Pastor, &c. He visto vn Libro de Musica, que intenta dar à la Prensa, el Maestro Andres Lorente, Racionero, y Organista Mayor de dicha Iglesia; y confessandole por la materia, y por lo docto, fuera de la esfera de mi profession, cumpliendo con la obediencia de subdito, y con la obligacion de censor; por la experiēcia de reconocer à su Autor, en lo que executa en el oido, puedo assegurar, serà tambien con ventajas primoroso en lo que escriue; pues de la practica, siempre es buena cōsequencia en los doctos, la Theorica: es sin competencia Maestro de los demàs en la presteza, y dulçura vniuersal con que pulsa, pues ha llegado à ser interesada en oirle, la precisa obligaciō de assistir en el Coro: los Philosophos Antiguos, dize el *Theatrum vitæ Humanæ*, libraron la seguridad de observar sus Leyes en promulgarlas con acordes Armonias; porque en la dulçura de los Metros, afiançauan el gusto de recibirlas los Subditos: *Philosophi* (dize en la palabra *Musica*) *suas leges ad numerum decantari volebāt, vt cum vocis dulcedine tenerius, & libentius in animis hominum exciperentur.* Y si lo preciso, y penoso haze suaue el oirlo à compàs, lo voluntario para la vista, y el estudio, como podrà dexar de ser gustoso, siendo parto de vn mismo entendimiento. Yo confiesso no alcanço los primores deste Libro Gigante, porque quedo Pygmea mi enseñança, arrollada en las primeras fajas, determinado siempre à la Facultad que oy professo; pero me hazen dulçe consonancia los callados contrapuntos. Lo mismo siente Ovidio de la Lyra de Orpheo, pues dixo, que aun solo herida de la marea gustosa de los vientos, y de los cristales de el mar, resonava acorde en concertados Bemoles, como pulsada de las arterias diestras de Orpheo; sin q̄ el muerto instrumento echasse menos los latidos de quien le regia. Grande empeño ha sido deste Author la empressa de sacar à luz, lo que a tantos ha sido horror, aun siendo muy diestros; pero no es menor assumpto el penetrar la alma de todo lo que escribe. A Solon (dize Æliano) preguntaron por què intentaua con tanto teson ser grande Musico; y respodiò con arrojado hyperbole, que para morirse en logrando tanta dicha: *Vt postquā Musicam didicerom oriar*: y à ser la empressa el estudio de este inmenso trabajo, pudie-

Theatrū Vitæ Humanæ.

Æliānus var. hist.

pudiera ser gozaramos oy viuo à Solon: con quanta razon se puede llamar nuestro Maestro en todo Autor de la Musica escrita, mejor que Laso Hermineo, que gozò esse renombre, en tiempo de Dario, en la Olympiada 58. y que Dionysio Halicarnaseo, por auer escrito 36. Tomos de esta materia, pues en estos Maestros, solo fue digno de memoria el primor de lo especulatiuo; y en el nuestro la igualdad de la Praxis; el Religioso zelo con que aumenta el Culto Diuino, a sus expensas; y lo erudito en otras Facultades. Este es mi sentir en lo que alcanço. Y en todo, que no hallo en este Libro nada contra nuestra Santa Fè, ni buenas costumbres. Alcalà, y Março 4. de 1672.

Dr. D. Diego Toledo.

APROBACION DEL MAESTRO Antonio Garcia, Racionero, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Magistral de San Iusto, y Pastor de Alcalá de Henares.

DE Orden del Señor Doctor D. Iuan Chrysostomo Perez Davia, Vicario General en la Audiencia, y Corte Arçobispal de esta Villa de Alcalà de Henares, y Dignidad de Capellan Mayor de dicha Santa Iglesia, &c. He visto el Libro Intitulado *el Porquè de la Musica*, en que se contienen los quatro Artes de ella; Compuesto por el Maestro Andres Lorente, Graduado por la Vniversidad de Alcalà en la Facultad de Artes, Comissario del Santo Oficio de la Inquisicion de Toledo, Racionero, y Organista de dicha Santa Iglesia; y he hallado en este Libro, graves, quanto importantes fundamentos, reducidos a claro, y primoroso methodo, vtilissimo para executar nuevos primores en la Musica, porque sin duda ha discurrido por singular, y extraordinaria senda, descubriendo diestrissimo muchas valentias, y novedades de Composiciones, y Tonos, hasta aora ignorados de los Professores de esta Nobilissima Arte: es Obra digna de eterna estimacion, y alabança, pues facilita cō la practica, lo que se esconde à la enseñança, con las obscuras Reglas de la Theorica. Tiene entre otras buenas calidades el Libro, ceñirse sus preceptos à la modestia que piden las Composiciones Eclesiasticas, sin que falte à la gala, y dulçura de el buen gusto; pues lo contrario (ya lo dixe en otra ocasion) es ofender lo Sagrado del Divino culto, y de que se experimentā tantos abusos en este siglo; quando en el de los Gentiles se reprehēdia seueramēte esta indecēcia, juzgando por ella ofendidos sus falsos Dioses, violados sus profanos Templos, y viciadas sus costumbres, segun refiere Ateneo: *Prisci enim homines consuetudine, legeque Deorum hymnos, & laudes in conuiuijs, & Templis ab omnibus cantari inserunt, vt reuerentia numinum, eius quod honestum, ac moderatum est, fines non transirent: adiuncta namque Musicis numeris de Dijs oratione, magis compositi fiunt, & graues cuiusque mores.* Atheneo.

Ha sido este trabajo muy deseado de todos; con que espero serà mejor recibido, principalmente de los que hasta aora se contentaban con el Canto Llano, y de Organo, pues en breve tiempo podràn aprender facilmente muchos primores, en Contrapuntos, Clausulas, y Composiciones, y otros admirables secretos de la Musica; y finalmente, hasta la misma embidia quedarà encogida, y sin aliento, à la suavidad de esta Obra; que si las Vivoras (symbolo de los detractores) no ofenden con su veneno, lisonjeado de la harmonia de los acentos musicos, segun Plinio, y otros naturales, no dudo mudarse la mas seuera calumnia en rudissimos elogios, logrando repetidos aplausos el Author en todo el Orbe; y assi me parece se le Puede dar la licencia que pide. Alcala, 27. de Febrero de 1672.

P. Martire de Rot singularia. rit tom. 2 pag. 233

Maestro Antonio Garcia.

APROBACION DE D. FRANCISCO Escalada, Maestro de la Real Capilla de su Magestad.

M. P. S.

POr comission de V. A. he visto este Libro, cuyo titulo es *el Porqué de la Musica*, en que se contiene los quatro Artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion; Compuesto por el Maestro Andres Lorente, Graduado en la Facultad de Artes por la Vniversidad de Alcalà, Comissario del Santo Oficio de la Inquisicion, Racionero, y Organista de la Magistral de S. Iusto, y Pastor de la Villa de Alcalà de Henares; y corresponde con toda propiedad el trabajo del Libro, al titulo, hallãdose en èl resumido, à desvelo proprio, con razon, lo que en muchos Tratados se halla diuidido sin ella; y si en estos fue alabança, pues segun Casiodoro, *habent hæc distributa præconium*: Recopilados en tan breve, y acertado orden, serán, *continuata miraculum*. Y puedo dezirse compiten, la necessidad, y el provecho; la necessidad por ser materia de que tan poco se ha escrito en estos nuestros tiempos, y en vereda tan poco sendereada, no es facil, ni se haze sin ingenio, y trabajo; y el provecho èl se dize: muestra en fin su Autor en estos quatro Artes, la continua assistencia en la inteligencia de la Musica, en legitimo discurrir en ella, causada de mucha experiencia: podemos comparar este Libro al Diamante, que tiene grandes fondos de luz en breve circunferencia. Heme entregado muy gustoso à la obediencia, porque la materia, y el intento principal deste trado, dispertò en mi tibieza singulares fervores de espiritual gozo; y el nombre del Autor me llamo, junto con la estimacion de sus grandes prendas, à la seguridad de que veria cabalmente logrado, en lo acertado de su pluma; siendo el primor con que vne en materias tan ceñidas, noticias tan diuersas, el apoyo mas seguro de su talento grande: hallo en èl muchos primores tocantes a la Musica, diuersidad de Composiciones, Preceptos, y Reglas muy importantes para los que la aprendieren, y alibio para los que la enseñaren; no haziendo con ellas disonancia à nuestra Santa Fe Catholica, antes siendo muy vtiles para los que se exercitaren en esta ciencia, ocasionãdo su intelgẽcia alabãças à nuestro Criador en los Diuinos Oficios: por lo qual puede V. A. dar Licencia que se imprima: assi lo siento, Madrid, y Março 13. de 1672. años.

Lib. 1. di vinæ lect. cap. 30.

D. Francisco de Escalada.

DEL

DEL DOCTOR D. DIEGO DE TOLEDO, CANONIGO EN LA Magistral de S. Iusto, y Pastor, y Rector que fue de la Vniuersidad de Alcalá: Amigo afectuoso del Autor.

ES ARGVMENTO DE CLEMENTE Alexandrino.

SONETO.

SOlo á Macáro pudo la Harmonia
Templar de su Corona las passiones,
Quando su Cetro á esquivas sinrazones
Contra su Esposa mas le persuadia:
Con el oro que á Lesvia enriquezia
Libró Megla á las Musas de prisiones,
Y en diestros concertados Dyapasones
Acallaron del Rey la tyrania:
Mas liberal, y con mayor destreza
Dás á la admiracion, Maestro Sabio,
De los sentidos la mayor riqueza:
Aprisionen las Musas ya su labio,
Pues en tu Libro logra su grandeza
De su primor el mas feliz agravio.

DEL DOCTOR D. GINES MIRALLES, COLEGIAL DEL INSIGNE de S. Clemente Martyr en la Vniuersidad de Alcalá de Henares, en alabança del Autor.

SONETO.

HAble la admiracion, y el labio atento
La voz reprima con prudente llaue,
Porque el estilo de admirar no cabe
En los terminos breves del acento:
Poco es la admiracion; está violento
A tan preciso aplauso tan suaue
Canto sonoro, aunque á su Punto graue
Centro venere la Region del Viento:
Segunda vez de la dormida espuma
Cisne amante fuera dulçe canto,
Si templára sus cuerdas con tu Pluma:
Y tus glorias oyeras entre tanto,
Si al reducirlas á vna breve suma
Fuera mio el afecto; tuyo el Canto.

LA

PISTOLA RECOMENDATORIA DE LA presente Obra, para los que desean saber la Ciencia de la Musica, y para los Maestros que la enseñan.

EL No saber los hombres perfectamente lo que desean, es, por no entender los terminos de las Ciencias (como lo dize el Filosofo:) y assi no sabē verdades, y caen en muchos errores: por lo qual ha venido la Musica à tanta necessidad de fundamētos, q̄ muchos (aun los q̄ se tienen por mas doctos en ella) tratādo solo de la Practica, dando de mano à lo cientifico de la Teorica, quando vèn algo escrito que no entienden, luego al punto lo repruebā, no aguardando la razon para cōuencerse en las cosas que hazen fuera de Arte: estos tales han estudiado la Musica materialmente, y muy de passo. Adviertan, pues, que para saber la Musica con fundamento, y de raiz, es necessario gastar mucho tiempo en ella. No se adquiere esta Ciencia en breve tiempo (como algunos piensan:) y assi para llegar al colmo de la perfecciō en ella, se necessita (con la mucha continuacion, trabaxo, y experiencia) de ver muchas Obras, y diferentes Composiciones de los esclarecidos Maestros que ha auido, y ay en estos nuestros tiempos, comunicando con ellos las cosas mas dificiles en la armonia Musica, para que no se ignore (con su enseñança) lo que à ella pertenece. Nuestra España tiene, y goza al presente de muchos, y muy particulares sugetos, esclarecidos ingenios, y doctos, assi en las Cōposiciones de Musica, como en todo genero de Instrumentos. Mas ay dolor! que es tanta la codicia, sed, auaricia, y embidia de algunos hōbres, q̄ les pesa si el otro sabe algun primor (en qualquiera de los Artes) y mucho mas si vè que lo comunica à otros, queriendo los tales no solo irse à la otra vida cō lo que Dios Nuestro Señor, por su diuina misericordia, y clemencia fue servido de darles, sin quererlo comunicar en esta, sino tambien que los demas se vayan con la ciencia, sin que la comuniquen à otros: de à donde procede, que auiendo (como he dicho) tan sutiles ingenios, tan delicados juyzios, y tan esclarecidos entendimiētos, estèn las Artes casi muertas. Por cierto, solo el vicio desenfrenado de la auaricia, y la codicia de algunos Maestros, y la poca fidelidad que à Dios tienē (por dezirlo como Christiano) es la causa desto. Piensan los tales Maestros, que por comunicar los primores que sabē à sus discipulos, les ha de faltar à ellos la ciencia. Sepan, pues, que las Ciencias, quanto mas se comunican, tanto mas se aumentan: son como la fuēte, que no se seca por mucha agua que saquen de ella. Fuente es el entendimiento humano, y mana ciencias; no temais que se agote, y seque, por comunicar los arroyos, y raudales que de èl salē; antes si no se dexa correr, en servicio de Dios (enseñando al proximo) podrà ser, q̄ los manantiales rompan por otra parte (ò se sequen) olvidando lo que se sabe con la primera enfermedad. ¶ Dize S. Agustin: Qualquiera cosa que el hombre possee, por comunicarla, no le falta: no comunicandola, con injusto titulo la possee. Darà Dios ciencia à los que la posseen, comunicandola à otros. Los panes con q̄ Christo Nuestro Redemptor sustentò aquella muchedumbre de gente en las campañas, antes que los comunicase, eran vna vez cinco, y otra siete: despues que los comunicò, quedarō los pobres sustentados (y artos) y sobraron doze canastos de pan la vna vez; y la otra siete espuertas. El que multiplicò los panes comunicados, aumentarà la ciencia de los Maestros que enseñaren con Caridad lo que saben; y les enseñarà mas en vn Instante de tiēpo, q̄ ellos enseñaran à sus discipulos en todo vn año: Y no cūplen con Dios los Maestros, que pagados de su trabajo, encubrē à sus discipulos los primores de la Musica: lo mismo dezimos de aquellos que exercen (por estipendio) los demas Artes, los vnos tardamente comunicandolos, y los otros no trabajando, segun la obligacion de justicia que à ello les obliga. Si el siervo malo (como lo dize el Euangelista S. Matheo) fue castigado de su Señor, porque graciosamente no comunicò el talento que el assi auia recibido: el que pagandosele bien lo asconde, piensa carecer de penas. No quisiera que en esta culpa fueran comprehendidos algunos q̄ con Leccion de Organo, Arpa,

Guitarra, y otros Instrumentos, que porque no les falte el miserable estipẽdio que
uan cada mes, por semejante ocupacion (ù porque reconocen ser sus discipulos de in-
genios relevantes, pareciendoles han de quitarles en breve tiempo sus conveniencias)
procurã dar largas à la enseñança, no instruyẽdolos, y enseñãdolos cõ el orden directo
que pide su obligacion; por cuyo defecto se passan los meses, y aun los años, sin adelã-
tarse en la sabiduria, estandose siempre como inmobiles en el miserable ser de la ig-
norancia. Lo que causa gran dolor, es, que en nuestros tiempos han muerto grandes
Maestros, que es cierto han sabido muchos primores en la Musica, y especiales secre-
tos en ella; y por no auerlos comunicado à sus discipulos en vn instante se acabò su sa-
biduria, juntamente con la persona. Reprehende à los tales Maestros el Apostol, diziẽ
do: La Ciencia eleua, y ensobervece al hombre, mas la Caridad edifica. Al que tuuie-
re Caridad, Dios le darà Ciencia, como se la diò à Cornelio (Actus Apost. cap. 10.) y à
otros muchos: mas el que tuuiere Ciencia sin Caridad, no aprouecharà en la Ciencia
que parece tener. La Ciẽcia no es causa de la Caridad, sino la Caridad produce la Ciẽ
cia. Viendo, pues, que en España (y fuera de ella) ay tan altos, y tan remontados entẽ-
dimientos, tantos hombres habiles, y tan deseosos de saberla Musica con fundamen-
to, y algunos que la podian enseñar, tan dignos de reprehension. Por no ser yo vno de
ellos, he querido dedicarme (à instãcia de insignes Maestros) por espacio de algunos
años, à este nueuo, è inmenso trabajo, poniendo en quatro Artes (con ordẽ directo)
con fundamentos solidos (no superficialmente) todo genero de Musica, para que se
exerciten, y aprouechen en ella, el pequeño, el mediano, el mas crecido, y el grande
Musico, sirviendo sus preceptos, Contrapuntos, y Composiciones para todo genero
de Instrumentos, ocasionando la demonstracion de sus Exẽplos, y las solidas razones
de sus Capitulos, que todo Musico, en breve tiempo, adquiera perfectamente la Ciẽ-
cia de la Musica, haziendose (con la doctrina q̃ admirarà en este Libro) docto, y scien
tifico en ella; dando de mano à la doctrina de algunos Maestros, que con poco, ò nin-
gun fundamento, introducen algunos absurdos en la Musica (verbi gratia) como los
que dizen, que la Missa de à nueue, de bone voluntaris, del Maestro Capitan, es terce-
ro Tono, siendo quarto; fundandose en que el primero Kyrie, fenece en Ala mi re; y el
Christe en Ce sol fa ut, començãdo en el mismo Ce sol fa ut el vltimo Kyrie: no ad-
uirtiendo, que fenece en Ela mi (que es donde tiene su final el Baxo en el quarto To-
no, por Clave de Fe faut alta, en la quarta raya, contando desde abaxo, sin Bemol) di-
ziendo, que es tercero Tono trasportado. Sepan, que este Tono, y otros, en el Canto
de Organo (especialmente en las Missas) no se regulan por todos los Kyries, sino por
el primero, y el vltimo: en el primero entrando en Tono, aunque fenezca en la media
cion, y en el vltimo feneciendo dõde le pertenece al Tono sobre que fuere hecha la
Missa, guardando en la Gloria, Credo, Sanctus, y Agnus, lo mismo en las entradas, y
finales; pudiendo tambien entrar, si el Tema sobre que se hiziere la Missa (ò Mote-
te) lo pidiere (por imitarle) fuera de Tono, haziendo final en el final del Tono, ò en
la mediacion de èl, como hemos dicho, y por ser los mas de los Tonos en el Canto de
Organo, trasportados, no se ha de atender si fenecen, ò no, en los quatro Signos que
fenecen los ocho Tonos naturales del Canto Llano, por quãto los Antiguos nos los
pusieron por los Signos que oy vsamos las Composiciones, pareciendoles se acomoda-
rian mejor las Obras de Musica, y saldrian mas armoniosas, y sonoras por ellos; como
el curioso lo verà en el Lib. 4. deste Volumẽ; pidiendo à los q̃ le leyeren, sea despacio,
y con particular atenciõ. Dixo Dios al Profeta Ezequiel, que comiesse vn libro que le
daua, *comede volumen istud*. Y repara S. Gregorio, no dixo que le bebiesse, ni que se pa-
sasse de golpe: dandonos à entender, que lo que se lee para nuestra enseñança, y apro-
uechamiento, se ha de ver, rumiar, y leer muy de espacio: y assi luego confesso que le
auia sabido como el panal de miel: *Sicut in ore meo, sicut mel dulce*. Tengo por cier-
to, que el que leyere con atencion, y buena voluntad este Libro, sacarà mucho proue-
cho de èl, por lo breve, y claro que trata las materias, por lo mucho, y particular que en
èl se contiene, no deseando se me dèn à mi las gracias de lo copioso, y biẽ tratado, que
en èl encierra, sino solo à Dios Omnipotente, *qui viuit,*
& regnat in secula seculorum.

DEL

DEL MAESTRO
ANTONIO GARCIA, RACIONERO, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Magistral de Alcalá.

SONETO.

DVlçe Amphion Hispano, á cuyo aliento
La Musica se admira restaurada,
Si ya (en hora feliz) no ha sido hallada
A impulsos de tu idea, y tu ardimiento:
Embeleso del Mar, prision del viento
Fue la Lyra de Tèbas venerada,
Y oy entre Signos brilla colocada
Harmonia del alto Firmamento:
Ceda el Tebáno, ceda su memoria,
Aunque luzes le adornen peregrinas,
Y á tu destreza cante la victoria:
Pues oy tu Lyra, que á inmortal destinas,
Fixa en el Templo de Compluto gloria,
Con mas sabias Estrellas la iluminas.

DEL MAESTRO

D. MANVEL DE LEON, CAPELLAN de su Mageſtad, Comiſſario del Santo Oficio de la Inquiſicion, y Capellan Mayor del Noble Colegio de Cavalleros Manriques, en la Vniuerſidad de Alcalá, en alabança del Autor.

DEZIMAS

Bien merece aclamaciones
Quien ſabe con tal Maeſtria
Las Vozes de la Armonia
Reducirlas à Razones:
En quatro Compoſiciones
Cifras los Varios Acentos,
Impugnar tus Documentos
No podràn tus Enemigos,
Porque alegas con Teſtigos,
Y pruebas con Inſtrumentos.

Compones tan ſuperior,
Y Eſcribes, que dudo en ſuma
Si el Ruiſeñor te dà Pluma,
Y dàs Solfa al Ruiſeñor:
De tus Manos el Primor
En Teclas, es Soberano,
Y la embidia Aſpid Villano,
El aplauſo en el tocar,
Mal te le puede quitar
Si el tenerle eſtà en tu mano.

La Solfa fue originada
De vna Gloria, que fue oìda,
Como ſerà poſſeida
La que es tan dulce Cantada?
De Angeles fue la Tonada,
Y vn Peſebre el Facitol,
Por miſterioſo Beniol
Muſica, y llanto hubo alli,
El Sol llorava por *Mi*,
Y ellos Cantan por el *Sol*.

Con Muſica ſe ha movido
El Cielo, Ingenioſo Andres,
Y por eſſo el Cielo es
El Reyno mas bien regido:
Armonioſos han ſido
Eſſos onçe azules Velos,
Dulçes ſuenan los deſvelos
En ſiendo gemido el Canto,
Que à la Muſica del llanto
Se mueven mas bien los Cielos.

Cantad, dize David Santo,
Vn Canto, nuevo al oìdo,
Y tu ſolo has diſcurrido
Para Dios vn nuevo Canto:
La Lyra le agrada tanto,
Que en ella abrevia lo inmenſo,
Muſicas ſu Amor intenſo
Fixa en las clavijas tres,
Porque eſte Inſtrumento es
El que à Dios tuuo ſuſpenſo.

El Rey que nace à mandar,
La Muſica no deſdeña,
Porque la Armonia enſeña
A regir, y à governar:
David ſanò con tocar
A Saul, ſacando de èl
Al mal Muſico Luzbel,
Que ſubio de Fantaſia,
Aun mas de lo que pedia
La Solfa de ſu Papel.

Midas

Midas fue necio enemigo
De la Musica, y por èl
Se dixo, que no es la miel,
(Ya me entienden à quien digo:)
Apolo le diò vn castigo,
Que hasta oy escarmientos dexa,
Al jumento le semeja,
Como diziendo advertido,
A esse que no tiene oìdo
Demosle vn palmo de oreja.

En tus Numeros velozes
Lo que màs ha suspendido
Es el ver tan bien regido
Govierno, que todo es vozes:
Tan diestro las reconoces,
Que has merecido la Palma,
Los sentidos tiene en calma
Tu Solfa con dulçe ruido,
Y aunque hiere en el oìdo,
Logra tiros en el Alma.

Orfeo, que fue entre tantos
Tan diestro, no te excediò,
Que si èl las Piedras moviò,
Tu Solfa mueve à los Cantos:
Singular te aclaman quantos
Tus Obras oyen, y vèn,
Y hasta la embidia tambien
Aplausos mordaz te acuerde,
Que lo que la embidia muerde,
Es lo que sabe mas bien.

EN ALABANZA DE EL AVTOR, Y SV OBRA, OCTAVAS,

compuestas por el Lic. Don Antonio de Castro y Coello, Maestro de Latinidad, y Humanas Letras, en la Vniversidad de Alcalá: Amigo fidelissimo del Autor.

CEsse ya de Amphion el dulçe Canto,
Y lo canoro del melifluo Orpheo
Ignore la atencion aplauso tanto,
Que à Lino tributò feliz trofeo:
De la Fama el Clarin mudo estè, en quanto
Admira el Orbe numeroso empleo,
Que en digna suspension de las edades
Alternan Puntos oy perpetuidades.
El Celestial Cromatico concento
De aquessas onçe Esferas Soberanas,
Oy al compàs de tan acorde acento
Fugas admire, en clausulas humanas:
Quantas Lyras viuientes son del viento,
Risueña adulacion à las mañanas,
En dulce eleuacion de sus porfias
Escuchen oy las nueuas melodias.

Mas

Mas ya festiuo, presta grato oìdo
El Orbe, à las cadencias de tu labio,
LLorente Insigne, y yà lo suspendido
Vsurpa la Eloquencia al Grande Fabio:
Yà en diestros Coros, con honor devido,
Tu Magisterio se Eterniza Sabio,
Y ya en el Templo de la Eterna Fama,
por Complutense Arion, Docto te aclama.

Ya en Practicos Preceptos, dàs al Arte
Experta, y erudita inteligencia,
De suerte, que por Vnico gloriarte
Puedes feliz, venciendo tu prudencia:
A lo comun, con nouedad reparte
Primores ingeniosos tu Eloquencia,
Y dudando aduertido tu desvelo,
Remonta atento generoso buelo.

Con tus preceptos ya, seguro puerto
Se promete el Baxel mas temeroso,
Sin que Syrenas, à camino incierto
Le arrastren con engaño cautteloso:
Luminoso Fanal es oy tu acierto,
Que conduce alagueño, y imperioso;
Y en el Golfo que surca cruel destino,
Norte te ofreces de su incauto pino.

De vndoso Mar caliginoso seno
Registras Buzo, de inmortal memoria,
Sondando espacios, porque el cauce amenõ
Perlas te de, que ilustren tu victoria:
De sonoras cadencias dexas lleno
El Orbe, vinculando à Dios la Gloria,
Pues con docto, acordado Magisterio,
Enseñas à alabarle en tu Psalterio.

Muchos antes que tu, Cysnes Cantaron
Del Arte de la Musica aduertidos,
Y aunque algunos sus Reglas explicaron,
A la razon cerraron los oidos:
En Laberyntos otros ofuscaron
Preceptos breves, hasta alli adquiridos,
Y todos entre luzes mal distintas,
De si dieron noticias muy succintas.

Mas, tu sabio Maestro Generoso,
En Alas de tu alto entendimiento,
Remontas oy tu estylo numeroso,
Con Eloquente, Docto luzimiento:
Mercurio de la Musica piadoso,
Los passos riges del mas diestro accento,
Y por ti, el mas acorde, y fiel destino,
Preuiene las mudanças del camino.

Bisagras à la Musica has abierto,
Porque el errante pie fixe acertado
Huellas, que digan del que fue desierto,
Los puntos, que ya calça su cuydado:
A todos les preuiene fixo puerto,
Tu estudio cuydadoso, y desvelado,
Siendo en grata ambicion, è igual porfia,
Dulçura al vno, lo que al otro guia.

Dichosa España tu, pues Madre grata
Crias vn Hijo con tan noble zelo,
Y de quien, como à Homero, el honor trata
Confundir generoso el Patrio suelo:
Celebra, pues, las dichas, que relata
En acordes primores su desvelo,
Que en èl gozas, por tymbre peregrino,
De Mercurio, Amphyon, Orpheo, y Lino.

DE VN AMIGO DEL AVTOR.

DEZIMAS.

POr mas que altivo presuma
Quien tu claro Nombre aclama,
Para dilatar su Fama,
Tu mano pide, y tu Pluma:
Porque el tiempo no consuma
Estilo tan Soberano,
Contra el olvido tyrano
Dà la voz, y el Instrumento,
Que solo à tu entendimiento
Puede interpretar tu mano.

De la Musica Sagrada
La armonia mysteriosa,
En tu Libro artificiosa,
Y en tu Lyra executada
Ya se escucha auentajada
A la que à Tracia dio Nombres,
Pues porque à la Patria assombres
de Henares en las Riberas,
Pues si Orfeo ablanda Fieras,
Tu arrebatas à los Hombres.

PRI-

LA REYNA GOVERNADORA.

POR Quanto por parte de vos el Maestro Andres Lorente, Comissario del Santo Oficio de la Inquisicion, Racionero, y Organista de la Iglesia Magistral de la Villa de Alcala de Henares, se nos hizo relacion auiades compuesto vn Libro intitulado el Porquè de la Musica, en que se contenian los quatro Artes della, del qual, y la Licencia del Ordinario, auiades hecho presentacion en debida forma, suplicandonos fuessemos seruido de daros Licencia para poderle Imprimir, y Priuilegio por diez años, ò por el tiempo que fuessemos seruido; y visto por los del nuestro Consejo, y como por su mandado se hizieron las diligencias, que la Prematica, vltimamente hecha sobre la Impression de los Libros dispone, fue acordado, que deuiamos dar la presente en la dicha razon. Por la qual os damos Licencia, y Facultad para que por tiempo de diez años primeros siguientes, que han de correr, y contar desde el dia de la Fecha de esta nuestra Cedula, vos, ò la Persona, que vuestro poder huuiere, y no otra alguna podais Imprimir, y vender el dicho Libro, que de suso se haze mencion por el original, que en el nuestro Consejo se vio, que va Rubricado, y firmado al fin de Gabriel de Aresti, y la Razaual nuestro Escriuano de Camara, con que antes que se venda le traigais ante ellos, juntamente con el dicho original, para que se vea si la dicha Impression està conforme a èl, y traigais fee en publica forma, como por Corrector por Nos nõbrado se vio, y corrigiò la dicha Impressiõ por su original: y mandamos al Impressor, que imprimiere el dicho Libro, no imprima el principio, y primer pliego, ni entregue mas de vn solo Libro con el original al Autor, à cuyà costa le Imprimiere, y no otro alguno para efecto de la dicha Correccion, hasta que primero el dicho Libro esté corregido, y Tassado por los del dicho nuestro Consejo; y estando lo assi, y no de otra manera, pueda Imprimir el dicho principio, y primer pliego, en el qual seguidamente se ponga esta Licencia, y Priuilegio, y la Aprobaciõ, Tassa, y Erratas, pena de caer, è incurrir en las penas contenidas en las Prematicas, y leyes de estos nuestros Reynos, que sobre ello disponen: y mandamos, que durante el tiempo de los dichos diez años, persona alguna sin vuestra licencia no le pueda Imprimir, ni vender, pena, que el que le Imprimiere aya perdido, y pierda todos, y qualesquier Libros, Moldes, y Aparejos, que del dicho Libro tuuiere; y mas incurra en pena de cinquenta mil marauedis, la qual dicha pena sea la tercia parte para la nuestra Camara, y la otra tercia parte para el Iuez que lo sentenciare, y la otra para el Denunciador: y mandamos à los del nuestro Consejo, Presidentes, y Oydores de las nuestras Audiẽcias, Alcaldes, Alguaciles de la nuestra Casa, y Corte, y Chancillerias, y à todos los Corregidores, Assistentes, Gouernadores, Alcaldes Mayores, y Ordinarios, y otros Iuzes, y Iusticias qualesquier de todas las Ciudades, Villas, y Lugares destos nuestros Reynos, y Señorios, que guarden, y cumplan, y hagã guardar, y cumplir esta nuestra Cedula, y todo lo en ella contenido: y contra su tenor, y forma, no vayan, ni passen en manera alguna. Fecha en Madrid, à veinte y cinco dias del mes de Março de mil y seiscientos y setenta y dos Años.

YO LA REYNA.

Por mandado de su Magestad,

Francisco Carrillo.

CA-

LICENCIA DEL ORDINARIO.

NOS El Dr. D. Iuan Chrisostomo Perez Davia, Dignidad de Capellã Mayor en la Magistral de S. Iusto, y Pastor desta Villa de Alcalá de Henares, y Vicario General en la Audiẽcia, y Corte Arçobispal della, y en todo el Arçobispado de Toledo, &c. Por la presente, y por lo q̃ á Nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, è imprima vn Libro, cõpuesto por el Maestro Andres Llorente, Comissario del Santo Oficio de la Inquisicion de Toledo, Racionero, y Organista de la dicha Santa Iglesia Magistral, que se intitula, El Porquè de la Musica, atento en virtud de nuestra Remission, ha sido visto, y examinado, y no ay cosa digna de enmendar en el, ni cõtra nuestra Santa Fè Catholica, y buenas costumbres. Dada en Alcalá, en cinco de Março, de mil y seiscientos y setenta y dos años.

Dr. D. Iuan Chrisostomo Perez Davia.

Por su mandado,

Ignacio Villoria.

SVMA DE LA TASSA.

TASSARON Los Señores del Real Consejo este Libro, intitulado, *el Porquè de la Musica*, à diez marauedis cada pliego. Tiene ciento y ochenta y vn pliegos con Principios, y Tablas, que al dicho respecto monta en papel mil ochocientos y diez marauedis. Despachado en el Oficio de Gabriel de Aresti. En Madrid, à 13. dias del mes de Abril, de 1673. años.

FEE DE ERRATAS.

FOlio 3. linea 34. Auemos de dar credito; añade, como devemos. Fol. 9. linea 22. se dulçura, lee su dulçura. Fol. 9. lin. 29. ad societatem; añade Angelorum. Fol. 19. lin. 32. Voluntatem; lee, voluptatatem. Fol. 20. lin. 13. Virgilio; lee, Polidoro Virgilio. Fol. 70. lin. 18. Cap. 41. lee, Cap. 42. Folio 83. lin. 1. Nota 11. lee, Nota 12. Fol. 83. lin. 35. El Fa de Fe fa ut; lee el La de Ala mi re. Fol. 92. lin. 22. se lla Simphonia, lee, se llama Simphonia. Fol. 94. lin. 6. Lib. 1. lee, Cap. 1. Folio 95. lin. 3. Entonaciones de las Oraciones que se cantan en la Missa; añade, Cap. 54. Folio 107. lin. 7. Cap. 54. lee, Cap. 57. Fol. 109. lin. 2. Cap. 55. lee, Cap. 58. Fol. 177. linea 8. Sexquialtera mayor, lee, Sexquialtera menor. Fol. 180. lin. 16. Ligadura de Septima mayor, lee, de septima menor. Y lo mismo en la que se sigue. Y en la linea mas abaxo donde dize ligadura de septima menor, lee, de septima mayor. Fol. 464. lin. 9 mouimiento de la sexta menor, añade, y mayor. Fol. 466. lin. 4. Mouimiento que haze la Sexta mayor; añade, y menor. Fol. 466. lin. 7. Mouimientos que haze la sexta mayor à la quinta; añade, y menor. Fol. 467. lin. 4. La Sexta mayor; añade, y menor. Fol. 467. lin. 12. À la septima, añade, à la nouena. Fol. 469. lin. 20. dissodantes, lee, disonantes. Fol. 472. lin. 1. De la quarta à la quinta, lee lo al fin de la tercera pauta mas abaxo. Fol. 474. lin. 16. Esta quinta tiene seis mouimientos; lee, tiene cinco mouimiẽtos. Folio 476. lin. 36. A diferencia del viento, lee, à diferencia del fuego. Fol. 477. lin. 25. La mudança harmonia, lee, la mundana harmonia. Fol. 482. lin. 1. Quatro primeras Diferencias, lee, cinco. Fol. 485. lin. 28. En sonora harmonia, lee, en la sonora harmonia. Fol. 497. lin. 3. La segunda, tercera, y quarta voz; quita segunda, y lee, tercera, y quarta voz. Fol. 499. lin. 3. Segunda, tercera, y quarta voz; quita segunda, y lee, tercera, y quarta voz. Fol. 510. Pon sustenido en el Vt del Baxo, en el nouena punto de la octaua pauta. Fol. 566. añade en la segunda pauta, penuitima clausula, otra con Sustenido en Ce sol fa ut.

¶ Este Libro intitulado El Porquè de la Musica, quitadas estas Erratas, corresponde con su Original. Y lo firmè en Alcalá, á cinco de Abril, de 1673.

Dr. D. Francisco Ignacio de Porres,

Corrector de la Vniuersidad.

INDE

INDEX DE LOS AVTORES

QVE CON SV ENSEñANZA, Y BVENA Doctrina, autorizan este Volumen (sin muchos lugares de la Sagrada Escritura, que se verán en el discurso de èl.)

SAN Gregorio Papa, S. Agustin, S. Ambrosio, S. Geronymo, S. Leon Papa, S. Damaso Papa, San Isidoro, S. Basilio Magno, S. Bernardo, S. Severino, S. Fulgécio, S. Ignacio Obispo de Antiochia, S. Maximo, Sãta Brigida, Concilio de Trento, Concilio Toletano, Concilio Basilense, el Papa Iuan 22. El Venerable Beda, Temprado, Arion, Hismenias Tevano, Aristoteles, Franquino, Frãcisco Montanos, Severino Boezio, Quintiliano, Ciceron, el Maestro de las Historias Origenes, Celio, Nicolao Bolici, Pythagoras, Maestro Pedro Antisiodoro, Eusebio, Tapia Numantino, Aulogelio, Fr. Diego Ximenez de Aries, Hugo de Sãcto Victore, Socrates, Virgilio, Plinio segundo, Eusebio Cesarense, D. Pedro Zerone, Rosero, Platõ, Macrobio, Plinio, Dorilao, Ludovico Zelio, Guido Aretino, Zarlino, Timotheo Meliseo, Olimpo, Pedro Aron, Andrea, Fr. Iuan Bermudo, Amphion, Temprado Iesbio, Auerroes, Stapulense, Ioannes Tintor. Ludouico Foliano de Modena, Tolomeo, Plutarco, Nicomacus, Hilario Obispo Pitauiẽse, Iuan de Muris, Galeno, Auicena, el Abad Salinas, Polyantea, Marciano Capella, Horacio, Speusipo, Pisciano, Enrique Puteano, Fr. Alberto Veneciano, Rabáno, Poliodoro Virgilio, Posidonio, Guillelmo Durante, Apuleius, Erasmo, Casaneo, Pedro Fernandez Buch, Morales, Nauarro, Phelipe Roguier, Guerrero, Palestina, Alpionso Lobo, Aguilera, Bivanco, Vitoria.

CATALOGO

CATALOGO DE LOS LIBROS QVE SE CONTIENEN EN ESTE VOLVMEN, y breve recopilacion de lo que se trata en cada vno de ellos.

EN EL LIBRO PRIMERO, Y ARTE DE CANTO Llano, verà el curioso algunas difiniciones pertenecientes à la Musica, haziendo diuision de ella; nuevas entonaciones, trasportacion de Tonos, y facil inteligencia (aun en lo numeroso) en el conocimiẽto de ellos, dando numero señalado de Tonos, à los que son irregulares; nuevo vso de Bemoles en todos los Signos, q̃ no tienen Fa; invencion de la Musica, y de las seis sylabas Musicales *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La*. Cantar sin mutanças, y por Letras en lugar de pũtos; composiciones Gregorianas, y Ambrosianas; el Tono, ò cuerda que deben guardar los que rigen el Coro en la entonacion de Antiphonas, y Psalmos; entonacion de los Versiculos en las Horas Canonicas, y de los Hymnos, Diurnos, y Nocturnos de todas las Festividades; Dominicas, y Ferias de todo el Año: entonaciones de Canticos, y Psalmos, de los ocho Tonos, con las diferencias q̃ el vso les ha dado, y otras muchas curiosidades que se hallaran en su discurso.

En el segundo Libro, y Arte de Canto de Organo, se veràn todas las Notas, y Figuras, que corresponden en cada tiempo en la Musica; y el inventor de ellas, con practica en todos los tiempos Antiguos, y Modernos, con Prolacion, y sin ella, segun se ha cantado, y se canta el Canto de Organo, hasta los nuestros, con declaracion de puntos, y puntillos en todo genero de Proporciones; y que sea Compàs en la Musica, con sus divisiones, y otras inumerables curiosidades.

En el Libro tercero, y Arte de Contrapunto, como principio que es de la Composicion Musical, se veràn las Difiniciones de Contrapunto, de Consonancia, y Disonancia, de Especie, &c. Que sea contrapunto; porquè tienen las especies el nombre que ocupan [illegible] ió de especies; y el porquè se hazen las cosas comunes, y particula[illegible] en la Musica;

ficas; movimientos, ligaduras de todas las especies disfonántes; nuevos avisos, y Reglas muy importantes para saber hazer todo genero de Contrapunto; muchas clausulas; ciento y seis diferencias de Contrapuntos sueltos sobre Baxo, y sobre Tiple, hechos sobre diferentes Cãto llanos; de Semi breves al dar, y al alçar; de Minimas, y Seminimas; de Compàs mayor; Sexquialtera mayor, y menor: treinta y dos Contrapuntos de concierto de sobre baxo, y sobre tiple, à tres vozes, à Compasillo, y à Compàs Mayor; y entre ellos vno Artificioso, que se cantan en èl, dos treles, y vn cinco.

Treinta y quatro Contrapuntos sueltos sobre Canto de Organo sobre Baxo, y sobre Tiple; à Compasillo, Compàs Mayor, Proporcion Mayor, y Menor, Tripla Real, y Sexqui Alteras.

Veinte y quatro Fugas sobre Canto Llano, à Duo, y à tres vozes, y destas las ocho sobre, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.*

Seis Contrapuntos Artificiosos, que se repiten por diferentes Signos; haziendo todos los Contrapuntos sueltos, de Concierto, y Fugas, en numero, dozientos y dos; y de dicho numero, las cinquenta y nueve diferencias de Fugas, y Contrapuntos sueltos, y de concierto, estàn hechas sobre el Canto Llano, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c.*

En el quarto, y vltimo Libro, Arte de Composicion, admirarà el curioso, la multitud de Composiciones, y la variedad de sus Clausulas, viendo juntamente los ocho Fabordones de los Tonos, Dyapasones, Finales, Mediaciones, Clausulas, y Claves pertenecientes à cada vno de ellos: diferencias de Acompañamientos en las especies consonantes, y disfonantes; movimientos de vnas especies à otras; como han de ser hechas las ligaduras; y en què especies han de estar puestas la tercera, y quarta voz al tiempo del ligarlas; en què especie sobre las quatro vozes en la consonancia, se ha de poner la quinta, sexta, septima, octaua, y demàs vozes; y como pueden ser ligadas las especies cosonantes; Reglas para hazer Composiciones, de poco, y mucho numero de vozes.

Ciento y treinta y nueve Clausulas à quatro vozes, sin otras muchas de à dos, y à tres vozes, que se ponen por exemplos.

Nouenta y seis clausulas à cinco vozes: setenta y cinco à seis vozes, hechas en diferentes signos; ocho à siete vozes: quarẽta y quatro à ocho vozes; y ocho a doze vozes; que todas las clausulas en numero, hazen trecientas, y quarenta clausulas.

Quarenta y tres Composiciones à Duo, à tres, à quatro, y à cinco vozes, sin otras que no menciono, por quanto vàn puestas por exemplos; y destas referidas, tres son sobre el Canto llano, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c.* Y cinco sobre el Canto Llano del Hymno Ave Maris Stella.

Veinte y siete fugas à tres vozes sobre Canto de Organo; y destas las nueve sobre, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c.*

Catorce diferencias sobre vn Baxo de Canto de Organo (à quatro) poniendo sobre èl las vozes, con imitacion, y sin ella; y quince diferencias sobre otro Baxo, tambien à quatro vozes: declaracio de las Fugas, y Canto cancrizante con sus exẽplos: vn Motete de a seis vozes para la Festividad de la Inmaculada Concepcion de N. Señora; y vna Magnificat à ocho vozes; y otras muchas curiosidades, que se veràn en el discurso deste Libro; y en la Tabla que và puesta al fin de cada vna de los Artes, q̃ contiene los Capitulos, Notas, y cosas particulares, q̃ en si incluye: todo lo qual es muy vno, y se dà la mano, con las particularidades que el curioso verà en el Libro de Zifra de Organo, que con el favor de Dios sacarèmos à luz en todo este Año de 1672.

PRO-

PROLOGO
AL LECTOR.

MVDA EL TIEMPO CON LA VOLVBILIdad de su curso (ocasionada de los hermosos presidentes, faroles de la noche, y del dia) todas las cosas. Genes. 1.

Vos, ò clarissima mundi
Lumina labentem Cœlo, quæ ducitis annum. Virg. Georg. 1.

O vos claras Antorchas, Sol, y Luna,
De quien toma lo vario la Fortuna.

Sin que ninguno vincùle duraciones por mas que se arrogue perpetuidades.

Omnia sunt hominum tenui pendentia filo,
& subito casu, quæ valuere ruunt. Ouidius tristib.

Todo lo criado junto,
Es tan caduco, y mortal,
Que aun lo mas fuerte, y cabal,
Perecer suele en vn Punto.

Y Por mas que adule la edad su constancia de ellas, hallan, à pesar de la memoria, sombras que obscurezcan embidiosas sus luzimiẽtos, previniendo lamentable ocaso, à los esplendores que rayaron alegres el Oriente de su principio, caminando algunas con tan ligero passo, que aun no imprimen noticias suyas en la mas provida consideracion; siendo tan tyrano el tiempo que altera (quando no sepulta en el olvido) las que benignas nos comunicò atenta, cuydadosa vigilancia, cuyos irremediables temporales accidentes, traen fatigada la curiosidad humana, que por averiguar las entidades de sus principios, lince transciende las edades, para hazer con su examen, demonstracion de la variedad, que confunde su quiditatiua noticia.

Esta verdad tan patente à los ojos, y objeto de mi fervoroso zelo, fue ansiosa lucha de mi proposito, que tal vez pavoroso, en medio de lo mismo que le alentava, ceder quiso cobarde, à no mirar la seriosa la devocion, que reverente consagro en rendido sacrificio à Dios Omni-

potente estos desvelos; ojalà aceptables à sus oidos, tan divinamente enseñados à Celestiales Chromaticas cadencias, que alados Serafines intelectualmente triman tres vezes Santo; que con tan Sagrada aprobacion, asseguraré de numerosas mis clausulas, y de provechosos mis preceptos, quando la aceptacion humana no los repute por tales, negandoles la plausibilidad que merece mi rendimiento, pues aunque atribuyas (ò pio Lector) à vanidad de mi animo pretender fondar el profundo pielago de la Musica, con la matizada variedad de exemplos que te propongo en cada vna de las quatro Artes, que hallarà tu atencion, no he pretendido, qual Ycaro, dar à mis plumas (que he cortado à los rayos del verdadero Sol de Iusticia Christo) monumento de los cristales que vertiera mi arrepentimiento, antes bien con la decorosa modestia, que compete al Sacerdotal Caracter, que ilustra mi alma, he ceñido à methodo, quanto los Antiguos Escriptores de Musica, sembraron en espaciosos campos de Volumenes, sin que sus margenes ocialsen libres; recogiendo provida cosecha con los preceptos de los Modernos, para que en amable paz, y tranquilidad segura, la gozen los Recenciores, à cuya edad ajusto lo variable que han conducido los siglos, à los quales he examinado cuydadoso, para inferir el vso que tuvieron los Inventores de la Musica, en la entonacion de sus puntos, cuyas denominaciones son muy otras en estos nuestros tiempos, que en agradable, sonora composicion, hurtan scientificos, canoros, animados gorgeos de lisongeras Aves, que aun el mismo Arte que las aliẽta (ya en diversidad de instrumentos, primores de la destreza, ya en viuientes racionales ècos) se admira discursivo, y se suspende generoso, viendo los fueros de su jurisdicion, competir con las maravillas de naturaleza.

Propuse la variẽdad, y alteracion de los tiẽpos, porque la practica de cada vna de estas quatro Artes, te doctrinarà noticioso en el vso de los Antiguos Musicos, cuyas diversas Notas, y Figuras vsurparon no solo nombres diferentes de los que ha impuesto nuestra Musica Moderna, sino tambien compases, que por tardos, admite con raridad la viueza desta nuestra edad, cuyo primitivo vso, con el Magisterio de su Autor, hago patentes à todos, para que no pierdan por su Antiguedad la estimacion debida, averiguando no solo la razon de su fundamento, sino tambien los preceptos que ha observado la atencion comun, sin que de vno, ni otro aya quien hasta aqui (à mi ver) de la razon de semejantes Reglas, reputadas por axiomas; contentandose solo con lo preceptivo de ellas, sin especular su verdad; despues de cuyo examen doy yo causa, y razon de su precepto, proponiendo juntamente el mio con la veneracion de los Antiguos, à quien como à Maestros respeto, no desmereciendo por reverente, lo que Cortesano dixo Seneca à su amigo Paulino:

Tu quidem Orbis terrarum rationes administras, tam abstinentèr, quam alienas, tam diligentèr, quam tuas, tam religiosè, quam publicas.

Senec. epist. 37.

Tu de todos las razones,
Tan fiel administras Sabio,
Que no se vsurpa tu labio
Agenas juridiciones:

Vigi-

Vigilantes prevenciones,
(Hijas de tu noble acierto)
Hallan en ti feliz puerto;
Pues porque á todos concluyas,
Tus cosas parecen suyas,
Las suyas hallan concierto.

SVgetando à todas las cosas que pregunto (desvelo proprio, sin deber à agena curiosidad, ni alivio en la tarea, ni fundamento para la duda) la razon de todo, multiplicada en repetidas preguntas, para que à vista de la que juzgo curiosidad, pondere el Sabio su noticia, nivelado en juicios balanças lo alternado de vna, y otra fatiga, que defiende la razon de mi empeño, siendo Norte que ilustra mi proposicion.

Si vis (dize el doctissimo Seneca) tibi omnia subijcere, subijce te rationi, & ab illa dijces, quid, & quem ad modum aggredi debeas. Epist. 37.

Si á tu sentencia la razon abona,
Y tus discursos provida dirige,
Grato hallarás quando tu mente rige,
Que dá del desempeño la corona.

ESculso de inmenso trabajo à los principiantes, à quien con molestas superfluidades divertian vanamente los poco experimentados, alucinando los ingenios en el laberynto de sus documentos, que oy con los mios, reducidos à methodo mas laconyco, hallaran en la experiencia seguro el acierto de sus afanes, sin frustrarsele à ninguno sus deseos, por no poder hazer comprehension de tan multiplicadas hojas, conformando yo mi doctrina con la del Lyrico Poeta, que dize:

Quidquid præcipies esto brevis, vt cito dicta
percipiant animi dociles, teneantque fideles. Horat. Art. Poe.

Ama la brevedad en quanto enseñes,
Porque con ella el animo pagado,
Percibe fiel, y observa lo estudiado.

SIguiendo este mismo rumbo en todas quatro Artes, sin que devan culparse las digressiones, y Notas que he permitido à algunos Capitulos; porque de sus noticias se infiere la plena inteligencia; y si bien algunas cosas por nuevas, parecen estrañas, verá el discreto, que ellas mismas defienden su causa, pues la parte que deven à mi discurso, pruebo con la razon que doy; sirviendo juntamente de confirmacion los exemplos que traygo, que deven à mi experiencia probable satisfacion; y à los oidos de muchos notoriedad de aplaudos, ra-

zon suficiente, para que el desprecio no las vltraje, pues hallã real aprobacion en el sentir del Godo Theodorico.

In sua Histor.

Firmum est indubium, cuius tenetur exemplum, nec locus ambiguitati relinquitur, vbi experimenta probabilia suffragantur.

Firme la opinion es, quando el exemplo
En su confirmacion fixa contemplo,
Ni lugar para duda quedar puede,
Si probable experiencia la sucede.

PAreceme hallarà acepta aprobacion esta Obra en todos los de buen juyzio; por ceñir en sus margenes, amables noticias, no solo para los professores de la Musica, sino tambien para los curiosos; por cuya causa no he omitido el desvelo, observaciones que juzgarà ociosas, y mal contento, colocandolas en las Artes à quien pertenecen, cifrando en cada vna de ellas, cosas, hasta aqui de otro no escritas, y otras reducidas al moderno asseo, especulando en todas, assi la razon de su nombre, como el vso de ellas: creo (à mi parecer) darà este Libro mucho provecho à quantos le consultaren; y porque no parezca, ciega la passion, lo que alumbra el desengaño, y juzguen algunos es expedicion vendible, lo que es insinuacion para la vtilidad (pues muchos hazen digressiones laudativas en sus Prohemios para que se vendá sus Obras) que es lo que dixo el otro Poeta:

Laudat venales, qui vult extrudere merces.

Horat. epist. 2. ad Iuliũ Florum.

Ensalça con alabança
De su Obra, haziendo aprecio,
Aquel que al docto, y al necio,
A venderlas se abalança.

COnsultense estos desvelos, para que cada vno registre à las luzes del bien comun, los luzidos progressos, que promete su enseñança: y si las desveladas vigilias de mi tarea no huuieren logrado el acierto que deseo (no vanamente sobervio, si reverentemente humilde) que los hombres no vinculamos siempre en nuestros discursos el acierto, achaque de nuestra humana miseria.

Alciatus embl. 8.

—— Atque hoc tramite vitæ
Fallimur, ni Deus ostendat ipse viam.

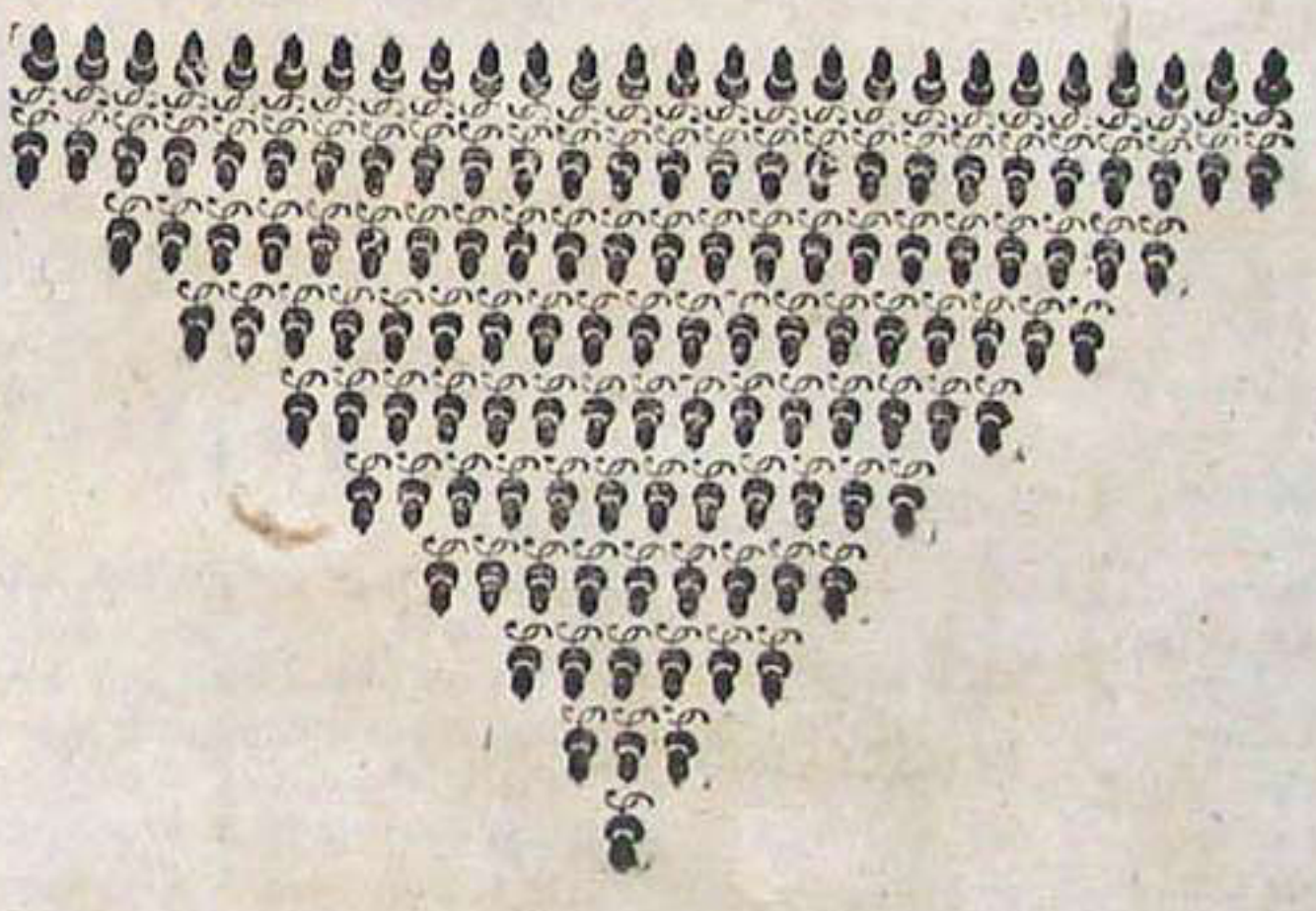
Todos en esta humana, y triste via
Erramos, si Dios grato no nos guia.

Reci-

Prologo al Lector.

RFeciba, si no la obra, la voluntad de mi zelo, que fervoroso en solicitar la vtilidad de los principiantes, y el divertimiento en los mas aprovechados, me consagrò à tan amables tareas, frutos del repetido exercicio que professo ha tantos años en esta Santa Matral Iglesia, cuya devocion es firme Ancora, que me detiene en su Sagrado, Venerable puerto, sin que mayores conveniencias humanas engolfen mi destino en el vndoso pielado de Cathedrales, y Reales Iglesias, que reverencio humilde, contentãdo à mi pequeñez con este puesto, digno de mas advertido, scientifico sugeto: Vosotros Sagrados Inclytos Patronos, Invencibles Arhlantes de este Complutense Epicyclo, que consagrò vuestro Christiano espiritu, y fertilizò el tierno humor de vuestras venas, reconoceis lo zeloso de mis designios; y en prueba de ellos templareis la saña del labio satyrico; y la lengua del detractor, ilustrando benignos al que se dignare de leer estos desvelos, para exercitarse en honra, y gloria de el Altissimo, à quien incessablemente alaba todo lo criado.

Vale, & Nestoreos annos cupidine vinces.



ARTE

ARTE DE CANTO LLANO.

CAPITVLO PRIMERO.

VIENDO DE TRATAR DE LOS Quatro Artes de la Musica, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicio; para començar Obra tā dificil, sera bien, que demos principio por vna de las partes mas faciles, è inteligibles de ella, siguiendo la doctrina del Filosofo, que dize: *Incipiendum est in omni doctrina, ab illis rebus, quæ sunt nobis magis notæ, & manifestæ*: Que se deve començar en toda doctrina, y Arte por lo mas claro, y conocido, nos enseña Aristoteles en el Libro de los Physicos, en el Capitulo primero: y observando su doctrina, y preceptos, nos toca dar principio por el Arte de Canto llano, por ser el que con mas facilidad sus Reglas son entendidas entre los quatro Artes de la Musica, sirvendo de piedra fundamental a este inexpugnable muro; y para que en todo se guarde buē orden, començarēmos, y daremos principio por su difinicion (*quæ vnuiscuiusque rei, natura cognoscitur*) porque con ella se explica la naturaleza de la cosa: y pues se ha de tratar de el Arte de la Musica, serà bien sepamos, que sea Arte, que sea Musica, que sea Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion, ò Compostura.

Aristotel. lib. Physic. cap. 1.

ARTE QVE SEA.

ARS, *est habitus recta ratione factus*. El Arte es vn habito hallado cō ajustada razon.

Aristot. 6. Et. cap.

MVSICA QVE SEA.

MVsica *est scientia perfecte Modulationis*. La Musica es vna Ciencia de perfecta harmonia, y suavidad: *Et est duplex Modulatio*,

Fra

plana, Musica mensuralis est, quorum augentur, ac minuantur, iuxta modi, Temporis, ac Prolationis exigentiam. Es la Musica en dos maneras: Mensural, y Plana: Musica Mensural es, cuyas Figuras se aumentan, y disminuyen, segun el Tiempo, Modo, o Prolacion: Musica plana es, la que ni se aumenta, ni disminuye, por no tener Tiempo, Modo, Prolacion, ni diversidad de Figuras (este es el Canto Llano) todo lo qual confirma el Melifluo Bernardo en el Libro primero de su Musica, diziendo: *Musica plana est, notarum simplex, & uniformis, prolatione, nec augeri, nec minui potest.*

D. Bernardus lib. 1 suæ Musicæ.

El Venerable Beda (vt ait Montanus) haze esta division de la Musica, diziendo: *Musica est, aliud Theorica, aliud practica: Theorica est, cognitionem comprehendere, & rationem dare: practica verò, Armonias componere.*

Beda.

Montanus in lib. suæ Musicæ.

Divide este Author la Musica en Theorica, y Practica: Theorica es, comprehender su razon, y saberla dar: la Practica es, componer Cantos, y Melodias en la Musica.

S. Augustinus lib. 2. cap. 3.

San Agustin dize assi: *Musica scientia est, quam pro ea dicimus, Scientiæ benè modulandi.* Es Sciencia de bien medir [illegible]. Y preguntà el Santo, que porque en la Difinicion de la Musica se puso aquella diccion de bien medir; no bastaua a dezir de medir? y respondè el Glorioso Santo: [illegible] en la Difinicion aquella palabra de bien; porque aunque vn Maestro de Capilla, ù Cantor guarde todas las medidas, y proporciones Musicales, forme todas las Consonancias, segun las Reglas de la Musica, esta medida deleytarà los oidos; mas si es hecha en tiempo que no convenga en el Lugar, Modo, ò Tiempo; aunque fuesse medida, no serà buena, ò bien hecha: (verbi gratia) el que compusiesse Musica alegre para lugar de tristeza, guardadas las otras Reglas de la Musica, no serà buena medida. Si vn Organista tañesse octauo Tono, en lugar de primero, Musica serà deleytable al oido, mas no seria buena medida, pues daba la medida de vn modo, ù Tono à otro: y assi con razon se puso de bien medir; porque en la Musica no solo se han de hazer buenas cosas, segun el Arte, sino es que han de ser bien hechas, y a tiempo.

Boezius lib. 1 cap. 2. suæ Musicæ.

Diuide el docto Boezio la Musica en tres partes: *Musicam tripartitam esse, inquit, Mundanam, Humanam, & Instrumentalem.* La Mundana, segun Ciceron, se difine assi:

Ciceron.

Musica Mundana est, harmonia syderum, Motu Sphærarum, quæ impulsu causata.

Musica Humana est, diversorum in vno composito Elementorum concordantia, qua spiritualis natura corporeæ iungitur.

Musica instrumentalis est, harmonia instrumentorum præsidio causata, & quoniam Instrumenta, aut Artificialia sunt, aut naturalia, erit vna, quæ Artificialibus Instrumentis perficitur, alique naturalibus hanc Harmonicam, illam vero Organicam Philosophi nominant.

Musica Organica est, quæ ad Instrumenta spectat, vel est peritia concentum, pulsu, manu, flatu, perficiens. Sic ait Zelius.

Zelius in [illegible] suæ Musicæ.

Otras muchas Difinicionesdàn diferentes Authores de la Musica; no me detengo en referirlas, por parecerme suficientes las que dexamos puestas; en que necessitare de ellas, vea à D. Pedro Zerone, al Padre Fr. Iuan Bermudo, y a Francisco Montanos, en sus Libros de Musica, que alli las hallarà, & alij multi.

Nico-

Nicolaùs Bolici en su Libro de Musica, la divide en tres partes: La primera dize, que es Musica Armonica, que su nombre comun es Canto Llano: La segunda en Metrica, ù Mensural, que es el Canto de Organo: La tercera Eurithmica, que se atribuye a la Composicion, o Compostura; y como à principio suyo al Contrapunto, de cada vna dellas tres tratarèmos en su Lugar. *Nicolao Bolicio in lib. suæ Musicæ.*

Y auiendo de tratar lo primero de la parte Harmonica, que es el Canto Llano, su difinicion, es, la segunda que dexamos puesta, es de S. Bernardo, y Franquino, dize assi: *Musica plana est, notarum simplex, & vniformis, prolatioque, nec augeri, nec minui potest.* *D. Bernard. loco cit.* *Et Franquinus.*

Es la Musica del Canto Llano, vna simple, è igual pronunciacion Figuras, que no se puede aumentar, ni disminuir: Franquino la Ciencia de bien medir, o perfecta melodia: de bien medir, por las que cada Tono requiere: perfecta Melodia, por la gracia, y buena Cantura: las Difiniciones de Canto de Organo, Contrapunto, y Compo se hallaràn en su lugar, al principio de cada Arte, en los Libros siguientes.

DE LA MVSICA, Y SV Invencion.

CAPITVLO SEGVNDO.

LA Facultad de la Musica, fue muy estimada de los Antiguos; y al presente lo es de la Gente mas Ilustre, y de muchos, y muy graves Authores, loandola, y haziendo muchas vezes mencion de ella en sus Escritos, tratandola con mucha veneracion: y por ser tanta su Antiguedad, no se halla con certeza su Inventor: que la Musica sea Antiquissima, son fidelissimos testigos los Esclarecidos Varones q̃ de ella escrivieron, q̃ fueron, Orpheo, Lino, Socrates, Chiron, Aristophanes Tarẽtino; estos fueron como Dioses en la Gentilidad, los quales, segun dize Fabio (como refiere Tapia Numantino, fol. 37. cap. 15.) esclarecierõ mucho la Musica. Vnos dizen, q̃ Lino Thebeo fue el Author de la Musica; otros q̃ Orpheo Thracio; otros q̃ Amphion Dirceo; otros q̃ Pytagoras Samio; otros q̃ Movsẽ; por lo qual se dixo Musica, por el nombre de Moysen. Eusebio dize, q̃ Dionisio fue el primer Inventor desta Sciencia: Diorio, que Mercio; Polibro; q̃ Archado. Celio en las Lectiones Antiguas en el lib. 1. dize: Si à Josepho Develo Iudayco; y à la Sagrada Escritura avemos de dar credito, Tubal el hijo de Lamech, y Ada, fue el primer Inventor, y el mas principal, y mas Antiguo de la Musica: esto es assi, en el Genesis se nos manifiesta; assi lo tiene Eusebio en el Prologo del Inchiridion de los Tiempos: y S. Isidoro en sus Ethymologias; y S. Agustin en el lib. 15. de la Ciudad de Dios; el qual Tubal entrando vn dia en la Fragua de Tubal Cain su hermano, primero Inventor de la Herreria, viò que los Martillos, y por mejor dezir, reparò en q̃ los Martillos hazia, y causaban consonancias, y Musica con su sonido, à causa de que vnos eran mas pesados, y otros medianos, y los otros mas ligeros; y haziẽdolos proporcionar, hizo q̃ sonassen vozes baxas, medianas, y altas; esto es, Baxos, Tenores, Contraltos, y Tiples; y de aqui nacio, y tuvo su principio el Canto de Organo entre los hombres. *Tapia c. 15. fol. 37.* *Celio lib. 1.* *Cap. 4.* *Eusebio.* *S. Isidoro.* *S. August. lib. 1. de Civit. Dei.*

La Musica es muy cierto, que ha tenido en diversos tiempos muchos, y muy diuersos inventores. Tubal fue antes del dilubio, Orpheo Amphion, y otros muchos, entre los Gentiles, Pytagoras entre los Griegos, Moysen acerca de los Ebreos, y Boezio, y otros muchos entre los Latinos, cada vno destos fue inventor de la Musica, pues la aumentaron. Acerca deste vocablo Musica, y de su Etymologia, y Origē, dize S. Isidoro en sus Etymologias, que Musica viene de cierto vocablo Griego, que significa buscar, porq̃ el harmonia de la voz, la modulacion, y sonoridad de los Versos, por la Musica se halla.

S. Isidoro li. 3. cap. 14. en sus Etymolog.

Hugo de Santo Victore, dize, que este nombre Musica, viene de vn vocablo Griego llamado Moy, que quiere dezir Agua; y como con el paladar se puede perfeccionar la voz, siguese, que auiendo humor, se causarà la sonoridad. Y boluiendo a la invencion de la Musica, y sus excelencias, referirè lo que dize S. Augustin (en el libro 2. cap. 17. hablando de la Musica, dize el) que los terminos, que se tratan en la Musica, en muchas partes de la Escritura estan puestos, à lo qual es bien darle fe, y que los errores, opiniones de los Gentiles acerca de la invencio de la Musica, no han de [illegible] en el libro segundo del orden de las disciplinas cap. 14. parece que la Musica tuvo origen de la Gramatica, presuponiendo auer siete liberales, llamadas assi, porque son dignas que las aprendan libres, hombres: [illegible] asson, Gramatica, Logica, Rethorica, Musica, Arithmetica, Geometria, y Astrologia, de las quales las tres primeras vàn por tres vias, ò caminos; y todas à vn fin, que es el conocimiento de la razon, porque la Gramatica, considera del razonar bueno, ò malo; la Logica del verdadero, ò falso; la Rethorica, del polido; y assi estas tratan del razonar.

Hugo de [illegible]

orden de las disciplinas cap. 14.

Las quatro postreras vàn a vn fin por quatro caminos, el qual es el conocimiento de la quantidad. El Arithmetica trata de la quantidad secreta, no contraida de los numeros. La Musica trata de la quantidad discreta contraida à son; la Geometria de la quantidad continua, no contraida: la Astrologia de la quantidad continua contraida à movimiento; y assi todas quatro tratan de la quantidad; llamanse estas quatro postreras por otro nombre, Mathematicas, de vn nombre Griego Mathemata, que significa Sciencias Antiguas; porque como dize Aulogelio, lib. 1. estas Sciencias ha mucho tiempo que se inventaron.

Aulogelio lib. 1.

San Agustin dize, que todas las Artes son para obrar, ò para hablar, ò para deleytar; para obrar es la Filosofia Moral; para hablar es la Logica, y Rethorica; para deleytar es la Gramatica; y la Musica: estas dos Sciencias vltimas consisten en sonido; y por no dexar al alvedrio de cada vno el que le diesse el sonido que se le antojasse, ò quisiesse, por causa que seria, y serviria esto de gran confussion, se determinò que huuiesse cierta medida de tiempos, la qual constasse de variedad moderada de sonido, grave, y agudo: esta variedad fue llamada acento; la raiz, y simiente de la Musica estava sembrada en la Gramatica, la qual pululandola, naciendo, y creciendo vino à ser Musica; y viendo, pues, los hombres, que las Sciencias se podian poner en Arte, las quales primero estuuieron en vso, como lo dize Hugo de Sancto Victore, lib. 1. cap. 12. (por estas palabras:) *Todas las Sciencias primero estuuieron en vso, que se pusiessē en Arte, para que las cosas que estauan derramadas las conglutinasse, y ayuntasse, y las pusiesse en raçon, porque sin èl fuera cosa monstruosa, y cada vno se tomara la licencia que quisiera; y assi puestas en Arte, lo no conocido, conocian; lo compuesto juntauan; lo falso enmendauan, y de nueuo componian; los vsos malos corregian; lo que auia de menos suplian; lo demasiado abreuiauan; y poco à poco pusieron todas las Sciencias en Reglas.* Este fue el Origen verdadero de todas las Artes, de donde inferimos, y sacamos

Vbi supra.

Hugo de Sanct. Victore lib. 1. cap. 12.

mos, que antes que la Musica se pusiera en Arte, cantavan por vso; y que esta aora mucho mejor, es evidente, por quanto està puesta en Arte; y el Arte es lo purificado del vso.

DE LA OBLIGACION QVE TENEMOS á saber Cantar.

CAPITVLO TERCERO.

MVCHAS Razones ay que nos pudierãn mover, y enseñadir, para aprender, y saber la Musica; y de todas la causa mas principal, por que avianos de saber cantar, es, para que no ocupassemos en este noble exercicio, dando alabanças al verdadero Dios, imitando à los Angeles, los quales en la Iglesia Triunfante alaban à Dios con Musicas, y Canto: los santos en la Militante (à imitacion de la Triunfante) que es nuestra Madre, ordenaron, que huuiesse Canto, y podemos dezir que la Musica la tiene Dios por suya, pues que Nuestra Madre la Iglesia en el Oficio Diuino se la ha dado, y su Diuina Magestad recibido, y podemos entender, que la Santissima Trinidad aya aceptado la Musica, pues sabemos por el Propheta Isaias (q̃ se vsa en sus alabanças) quando vio al Señor, y los Serafines que le Cantavan, Santo, Santo, Santo; y pues los principales Cantores, que Dios tiene en su Capilla, enseñados en su Diuina Presencia le alabã con canciones, los de la tierra sera bien nos esforcemos à alabarle cõ la Musica. Tambien los Coros de los Angeles Cantan, sea en los Cielos, y en la Tierra Paz; y assi nosotros à imitacion de los Celestes Coros alabemos con el Canto à Dios en la Tierra. *Luce cap. 2.*

Tambien, porque nos devemos dar à este exercicio de la Musica, es, porque tenemos mandato de Dios en muchas partes de la Sagrada Escriptura para Cantar, como lo dize el Propheta Rey en el Psalmo nouenta y siete.

Cantate Domino Canticum nouum, quia mirabilia fecit. *Psalm. 97.*

Cantad al Señor Cantar nuevo, porque hizo maravillas; y en otra parte nos manda por el mismo David (en el Psalmo noventa y cinco) Cantar al Señor Cantar nuevo: y el que huuiere leido la Sagrada Escritura, sabra, que todas las vezes que los hijos de Israel recibian algunas particulares mercedes de Dios, componian nuevas Canciones, y alabanças Diuinas: quando salieron de Egypto, y passaron por el Mar, viendo los enemigos muertos, començò Moysen à dezir cantando: *Cantemus Domino, gloriosè enim magnificatus est*: Cantemos al Señor, porque gloriosamẽte es honorificado: y respondieron viejos, y moços, hasta acabar el Cantico: y lo que ay aqui que admirar, como dize S. Agustin, es, que sin ser los hijos de Israel enseñados, siguieron lo que començo Moysen; y todos casi por vna boca dezian vna misma cosa: aquello es cierto que obro Dios en vn instante en ellos, porque se dispusieron à darle gracias por los beneficios recibidos; y assi les infundio Sciencia de lo que Moysen començo. Si los Israelitas sin saber cantar, y sin ser enseñados de lo que Moysen queria proseguir, con solo el deseo que tenian de dar gracias à Dios por los beneficios recibidos, les enseño vn Cantico grande, y profundo, y el modo de cantarlo; y que siendo *Psalm. 95.* *Exod. 15.* *De mir. lib. 1. c. 21.*

vna multitud de gente, no disonasse; cosa clara es, que si el que aprende cantar lo hiziesse, y fuesse con fin de servir à Dios, y darle gracias por los bienes, y mercedes, que de su Divina Magestad ha recibido (pues que tiene mayor obligacion) es cierto no le negarà el conocimiento de la Musica.

S. Math. cap. 26. S. Marcos cap. 14.

Christo Nuestro Redemptor (testigos son los Evangelistas, San Matheo en el cap. 26. y San Marcos en el cap. 14. cantò con sus Discipulos vn Hymno, antes de la subida al Monte Olivete.

Plinio Segundo, lib. 10.

El Canto està en vso desde el principio de la Iglesia, hasta el dia de oy, como lo dize Plinio Segundo Gentil, y perseguidor de los Christianos en vna Epistola que embio à Trajano, pidiendo consejo, que haria de los muchos que en Christo creian, dize, que los Christianos de la Primitiva Iglesia, que se levantavan muy de mañana, y todos juntos cantavan à Versos à Christo, assi como à Dios. Philon, Doctor Iudio, que siendo contemporaneo de los Apostoles, alcançò à ver el tiempo de Christo; es testigo de los Cantos de los Christianos (como lo dize Eusebio Cesarense en la Historia Eclesiastica, en el libro segundo) que este Doctor escriviendo los principios de la institucion de la Iglesia, y el origen de la Oracion Apostolica, quenta entre ellos el uso del Canto de la Iglesia. S. Augustin en los libros de la Confession, hablando del Entierro de su Madre Santa Monica, dize: Abriendo el Psalterio Enodio començo à Cantar, al qual respondiamos todos los casados, en tanta manera se viaba el Canto en la Iglesia, que nunca el Predicador, ò el Expositor de la Sagrada Escriptura començaua su oficio, si primero el Cantor no dezia Cantada la Leccion, que el auia de exponer, ò declarar; esto se saca de lo que dize el mismo Augustino sobre el titulo del Psalmo ciento y treinta y siete, en el capitulo diez y siete.

Eusebio Cesarense Histor. Eccles. lib. 2.

S. August. li. 9. cap. 12.

El que huuiere leido los libros de los Reyes, Paralipomenon, y Esdras, avrà visto los grandes servicios que à Dios se le hazian con la Musica, y la muchedumbre de Cantores que tenia la Capilla de Ierusalem. El Santo Rey David, ordenò, que huuiesse quatro mil Cantores para dezir las Diuinas Alabanças en el Tabernaculo de Dios al tiempo de los Sacrificios. Eligiò entre todos ellos, tres Maestros de Capilla, que fueron, Asaph, Heman, y Heran; assi mismo constituyò, que huuiesse dozientos y ochenta y ocho Cantores de los mas diestros, para que enseñassen à Cantar à los Ministros del Templo; el principal estudio, que el Santo Rey David tuuo, fue, ordenar Cantores para seruir, y alabar à Dios; y en tanto grado amò, y honrò la Musica para Dios, que no solamente ordenò, que huuiesse Cantores, que con diuersos generos de Instrumentos cantassen al Señor, mas determinò, y hizo, no ser cosa indigna de la Real Magestad, Saltar, y Cantar juntamente delante del Arca del Señor. A imitacion, pues, de los Angeles en el Cielo (que como nos lo dize Nuestra Santa Madre Iglesia en el Prefacio de la Missa, no cessan en vozes concertadas de dezir, Santo, Santo, Santo, los quales cantando continuamente, alaban à Dios; y tambien en la tierra, imitando al Santo Prophera Rey, y à otros muchos Santos, q̃ tanto han honrado la Musica, exercitandola, y participãdola con sus Escritos, especialmẽte el glorioso S. Agustin, S. Ambrosio, S. Gregorio el Magno, S. Isidoro, S. Severino; y el Papa Ioã 22. y otros muchos Varones Ilustres. Quisiera persuadir a todos, principalmente a los Eclesiasticos, à que aprendieran este Real Arte de la Musica, para que exercitassen esta Sciencia en las Diuinas Alabanças, haziendo los hombres en la tierra, lo que los Santos Angeles con fervor exercitan en el Cielo; y no se han de contentar los Maestros, y Cantores diestros con solo exercer el Canto, como los demas, sino à imitacion de los Musicos del Santo Rey David, han de enseñar à otros, para que den las Diuinas alabanças à Nuestro Criador: y solo esto me ha movido a escrivir este Libro, en que se contiene

S. August. in Psalm. 137. cap. 17.

los

los quatro Artes de la Musica, por ver lo poco que en estos tiempos los grandes, y Esclarecidos Maestros que ha avido, y ay, han cuydado de manifestar su Sciencia, y Sabiduria à los demàs, pues apenas se halla vn Libro Racional de la Musica; esto es, que dè la razon de ella en sus muchas, y graves dificultades. Aqui en este breve, y corto Volumen, en cada vno de los quatro Artes, se hallaràn muchas curiosidades, dàndo la razon (à desvelo mio) diziendo, porquè se hazen, y se pueden hazer las cosas mas dificiles en la Musica; y aclarando muchas dificultades en ella, que con el favor de Dios ha de aprovechar, y ser de mucha vtilidad à los que se dedicà à este loable exercicio.

Prosiguiendo en alabança de la Musica, dize Zeron en el Libro primero de su Musica, que los Philosophos Antiguos celebraron, y tuuieron la Musica por cosa Sagrada, en particular los Pytagoricos, los quales erã de opinion, que el mundo era compuesto Musicalmente; y nuestra Alma con la misma razon formada; y que con los Cãtos, y sonidos dispertava, y casi avivava sus virtudes; y fue sentir de algunos, que la Musica entre los Artes liberales tiene el principado; y de otros fue llamada Circulo de las Sciencias; siendo assi, que la Musica (como dize Platon) abraça todas las disciplinas; y por esta causa, à la Musica los Antiguos la llamaron Encyclopedia; diziendo Rosero: *Hanc veteres encyclopediam dixere, in qua omnes sunt comprehensæ disciplinæ.* Y S. Seuerino dixo: *Las otras Mathematicas solo consisten en especulacion, y sabidas muy de raiz, para el Cielo ninguna cosa aprouechan, mas la Musica no solamente es buena para trazar el entendimiento, como sciencia especulatiua, sino que aprueccha à las costũbres, y fauorece à las virtudes; y demàs desto, reduce el hombre à la contemplacion de las cosas Celestes; y tiene tal propiedad, que toda cosa a quien se añade, haze perfecta, y aquellos son dichosos, y bienaventurados, que son dotados della virtuosamẽte.* Assi lo afirma el Santo Propheta, diziendo. *Beatus Populus, qui scit iubilationẽ*: por la qual autoridad, Hilario, Obispo Pitauiense, Doctor Catolico, exponiendo el Psalmo 65. dixo: La Musica es necessaria al hombre Christiano, pues en su sciencia se halla la Bienauenturança. Y segun el testimonio de los Sagrados Libros, se halla en el Parayso, y assi es noblemente exercitada: *Quoniam Sancti cum Angelis, & Archangelis, & omni militia Cœlestis Exercitus, non cessant Cantare quotidie ante Thronum Deitatis, dicentes, Sanctus, Sanctus, Sanctus.* Siendo assi verdad, que *Musica est illa, quæ in Ecclesia Militante, & Triumphante, seruit dulcisono*: Y parece se le puede dar esta difinicion a la Musica, diziendo: *Musica est Ars Deo placens, ac hominibus; cuius sonus in Cælo, & in Terra modulis percipitur.* Lo qual no se puede dezir de las demas Sciencias.

Platon.

Rosero

S. Seuerino.

Dauid Psal. 88

Hilario Obispo Pitauiense sup. Psal. 65.

Llamase Musica Mundana la causada de los Cielos, Planetas, y Elementos. Como puede ser (dize Boezio) que vna maquina tan velocissima de los Cielos, y Elementos, tuuiesse sus bueltas, y mouimientos en silencio; vn mouimiẽto velocissimo, no puede ser hecho sin sonido Armonico. Y dize Macobrio, que de la reuolucion de los Cielos necessariamente se infiere el sonido; y segun su grandeza, y velocidad, el tal sonido serà muy grande, y la harmonia muy dulçe. Dize auer sonido, porque los cuerpos acerca de nosotros se mueuen, causan sonido, quando son grandes, y cõ velocidad mouidos; los cuerpos Celestiales son grandes, y con velocidad mouidos; luego causan sonido.

Boezio.

Macrobio.

Del mouimiento del Cielo, que à los Planetas lleua consigo, dize S. Isidoro, tener tanta velocidad, que sino fuesse por los Planetas detenido, destruiria el Mundo: de la Grandeza de los Cielos, dizen los Philosophos, ser toda la tierra vn punto, en comparacion dellos. Que este sonido sea harmonico, pruebase por lo que dize el Principe de la eloquencia Latina, Ciceron:

S. Isidoro

Cicero

la naturaleza afirma, que de vna parte es graue, y de otra aguda, puesta en debida proporcion, por fuerça ha de hazer harmonia, ayuntandose los extremos; esto tienen los Cielos; luego el sonido dellos serà harmonico. Desta opinion fueron Plinio en el segundo libro, capitulo tercero. S. Isidoro lib. 3. cap. 16. y otros Autores, como lo dize el Padre Fray Iuan Bermudo en su libro de Musica en el libro primero capitulo segundo.

Plinio lib. 2. cap. 3. S. Isidoro lib. 3 cap. 16.

La Musica, dize Boezio, no puede ser hecha sin sonido, ni sonido en mouimiento; en las cosas que no se mueuen no ay Musica, sino en las que tienen actual mouimiento la puede auer, segun son los mouimientos, tardios, y velozes; assi es el sonido, y Musica, mayor, ò menor; pues como los mouimientos de los Cielos vnos sean velocissimos, y otros tardios, siguese, que ella Musica ser muy alta, y grande.

Boezio in lib. suo Musice.

Como se podrà conseruar (dize Boezio) los quatro Elementos teniendo diuersas, y contrarias calidades, si entre si no tuuiesse vna cierta harmonia, y proporcion Musica, para que los Elementos pudiessen estar en vna maquina, y en vn cuerpo, sin destruirse, necessario fue en ellos esta Musica; y por esso vino a dezir el Philosopho Dorilao, que el mundo era Organo de Dios: testigo de lo dicho es Ludovico Zelio: Y si alguno dixere, que supuesto que los Cielos tienen tan grande harmonia Musical, porquè no lo oymos? responde Boezio en el lib. 1. cap. 2. que si este sonido no viene à nuestros oidos, es por muchas causas, y aunque no di la razon, comunmente se dize, que Dios proue, ò no fuesse oido el tal sonido de los hombres; porque si se oyera, corrompiera, y destruyera los oidos humanos: esta razon parece poner Plinio, diziendo: Es tan excessiuo el sonido de los Cielos, que excede la potencia auditiua. Y el Phylosopho dize, que tan excelente puede ser vna cosa, que haga daño à su potencia (segun parece en el Sol, y en la vista humana) assi recibiria detrimento nuestro oìdo si el dicho sonido oyessemos. Bien se tambien, que el Phylopho dize en el segundo de Cielo, & Mundo; y algunos otros naturales, los Cielos no tener sonido, ni lo pueden tener, porque aunque aya en ellos mouimiento, no ay quebrantamiento de ayre, y de otra cosa conuenible para hazer sonido, lo qual es vna condicion muy necessaria para el tal sonido; mas no me negaràn (aunque excelentemente prueben su sentencia, è intento) que aquella proporcion, en que Dios criò los Cielos, y Elementos, ser harmonia Celestial, la qual nos puede lleuar en conocimiento del Criador: aquellos mouimientos contrarios de los Cielos, el Cielo estrellado, el Sol, la Luna, y los otros Planetas, composicion harmonica es; y en fin no ay cosa en los Cielos, y Elementos, que no sea poderosa harmonia, para lleuarnos à Dios.

Boezio.

Dorilao. Ludouico Zelio.

Boezio lib. 1. cap. 2. Plinio. Aristotel. Aristotel. de Cielo tr. 3.

En quanto a la Musica humana, dize Augustino: vn espiritu, que es mas cercano à Dios, y vn cuerpo, que es *quasi nihil*, ponerlos en proporcion, solo el saber, y poder diuino fue para ello suficiente; de forma, que de cosas distintas, que son el Anima, y el cuerpo en el hombre, nace esta Musica humana; y como Dios aya puesto en el hombre esta natural Musica, assi el hombre tiene esta natural inclinacion, y amistad con ella: todo semejante aoetece à su semejante, y con èl se goza, y con su desemejante se turba: de aqui es, que oyendo las disonancias nos dan pena, y tristeza; y las consonãcias alegria. El hombre nuevo, renovado por el Agua del Bautismo (dize S. Geronymo) Cantos nuevos ha de cantar; todas las buenas obras meritorias, que nos guian à la vida nueva de la gracia, y gloria, se llaman Cantos nuevos: si el Musico no se exercita en essas harmonias, que sirven de guia para la vida eterna, las que han de ser consonancias, convertirà en disonancias. Atendamos, pues, à los Cielos, y elementos, y sacarèmos de ellos conocimiento de la Creacion; y en el hombre de la Redempcion; y en la Musica de la

S. August. S. Hieron.

Con-

consertacion, y gouernacion, que Nuestro Señor hizo, por lo qual auemos de Cantar con buenas obras, que es la Musica con que mas es festejado, y seruido Nuestro Dios, para que de essa suerte se digne de alumbrar los entẽdimientos a los que desean saber esta sciencia, entendiendo lo dificil del cõcepto, que con breuedad, y claridad tratamos en los quatro Artes deste Volumen, siruiendo su inteligencia, de que las criaturas racionales, esten continuamente con harmonias Musicales, dando alabanças a su Criador. ¶ Advirtiendo, que no han de ser oidos los que intentan persuadir, que la Musica no està oy en suma perfeccion, diziendo està desconcertada, y no ay dificultad inteligencia, contentandose con los primitiuos preceptos de los Antiguos, sin darse por entendidos (por la bastardia de sus ingenios) de los primores que han adelantado los Modernos, siendo escusado el que nos detengamos en probar, porque tan claramente la experiencia (madre del desengaño) nos enseña, con auerse por ella auer llegado la Musica (a estos nuestros tiempos) à la cumbre de su perfeccion, y por las muchas reglas, y limitados preceptos, (necessarios para hazer los preciados primores) que los ingeniosos Musicos, y Maestros antiguos nos manifestan en sus composiciones, que carecieran si estuuieran sosiegadamente a las cortas reglas, y limitada direccion que los Antiguos nos dexaron) auerse lo causa, que la Musica sea harmoniosa, viando en ella de singulares Melodias, y de variacion de Composiciones, causando su plausible sonoridad, regozijo, y alegria espiritual en nuestras Almas, ocasionando se dulçura, y suauidad, que demos repetidas alabanças a Nuestro Dios, y Señor, cantando, y diziẽdo: *Soli Deo honor, & gloria in secula seculorum*; por los continuos beneficios que de su Divina Magestad recibimos; y en particular, porque ha sido servido de que la Musica aya llegado (al parecer) à la perfeccion que todo buen ingenio, à fuer de entendido, espontaneamente lo publica, y confiessa, lleuandonos à Dios, como nos lo dize la Poliantea lib. 1. cap. 6. por estas palabras: *Musica quadam participatione lætitiæ, & quietis, & amica exultatione in Deum mentes humanas traijcit ad societatem.* La Musica cõ cierta participacion de alegria, y quietud, y con amigable jubilo, traspassa los humanos entendimientos à Dios, y à la cõpañia de sus Angeles.

NOTA

Poliant. lib. 1. c. 6.

LAS LETRAS QVE AY EN EL CANTO LLANO SON SIETE, señalanse en la Mano izquierda, y por què.

CAPITVLO QVARTO.

LO Primero que se ha de saber en el Arte de Canto Llano, son las Letras, las quales son siete, G, A, B, C, D, E, F. Y no conviene sean mas, ni menos; por quanto aviendo aplicado Guido Aretino seis sylabas à las Cuerdas sonoras; y por el Numero Senotenario multiplicadolas, formando de ellas siete Deduciones, considerando en la Sagrada Escritura ser atribuidas muchas cosas perfectas, y bien ordenadas del Soberano, y Eterno Criador, à estos dos Numeros, Senario, y Septenario, como lo dize S. Agustin en el lib. 11. de Ciuitate Dei. Y S. Ambrosio en su Exameron: es muy puesto en razon, que las Letras, ni sean mas, ni menos de siete, porque las vozes no son en mas crecido numero; y la Composicion Octava, es semejante en el sonido, ù voz à la primera; la novena à la segunda; la decena à la tercera; la onçena à la quarta; y las demàs por este orden; y assi el Numero siete de las Letras, es ajustado al de las vozes, para poder componer con èl la Musical harmonia. Estas siete Letras se repiten otras dos vezes: las siete primeras se llaman graves; las siete segundas, agudas; y las siete terceras sobre agudas: yo digo, que las siete primeras se han

D. August. lib. 11. de Ciui. Dei. S. Ambr. en su Exameron.

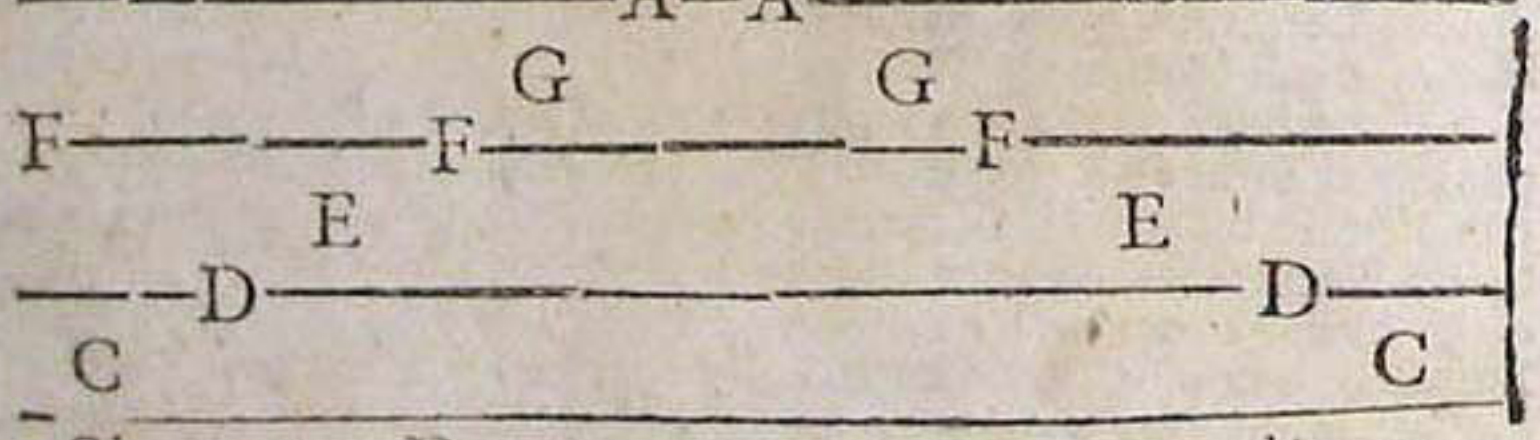
hã de llamar simples, porq̃ dellas se comiença la composicion de las letras; y las siete segundas, compuestas; y las siete terceras, sobre las compuestas, y sobre compuestas: estas letras se van diziendo por la mano yzquierda, començando, G. en la cabeza del dedo Polex, ò pulgar, y A. en la raya que se sigue mas abaxo, en dicho dedo, &c. Esto lo enseña con facilidad el Maestro, y no pongo estampada la Mano, porque nunca por ella lo han entendido los principiantes; y ha de ser en la mano izquierda, no en la derecha (aunque el aprender Musica, no es para zurdos) y conviene que sea en dicha Mano, y que se habituen por ella, sabiendo las Letras, y los Signos: la razon es, porque si llegasse el que aprende Musica à ser Maestro de Capilla, y quisiesse hazer algunas habilidades por la mano, es forçoso señalar los Signos en ella, y juntamente al mismo tiempo echar el Compas; y no fuera bien, ni bien la politica señalar en la mano derecha los Signos, echando el Compas con la mano izquierda; por quanto se tuviera por cosa ridicula echar el Compas con semejante mano: y por esta razon se habituan desde los principios à señalar las Letras, y los Signos en la mano izquierda.

S. Gregorio Magno. Estas siete Letras las hizo poner en vso el Papa S. Gregorio el Magno, como lo refiere D. Pedro Zerone, à fol. 268. y se cantaban por ellas el Canto Llano, como aora por el *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La*; con la misma entonaciõ. Quando cantavan por Be quadrado, dezian, G, A, B, C, D, E. Si cantavã por Natura, pronunciavan, C, D, E, F, G, A. Y si por Bemol cantavan, fueran, F, G, A, B, C, D. Teniendo por Claves vniuersales la F. grave, y la C. aguda; y estas Letras las hazian Maiusculas, Minusculas, y Minusculas duplicadas; las Maiusculas assi, A, B, C, D, E. eran graves: las Minusculas assi, a, b, c, d, e, &c. eran agudas; y las Minusculas duplicadas, assi, aa, bb, cc, dd, ee, &c. eran sobre agudas: de aqui tomo el nombre el Canto Llano de Canto Gregoriano.

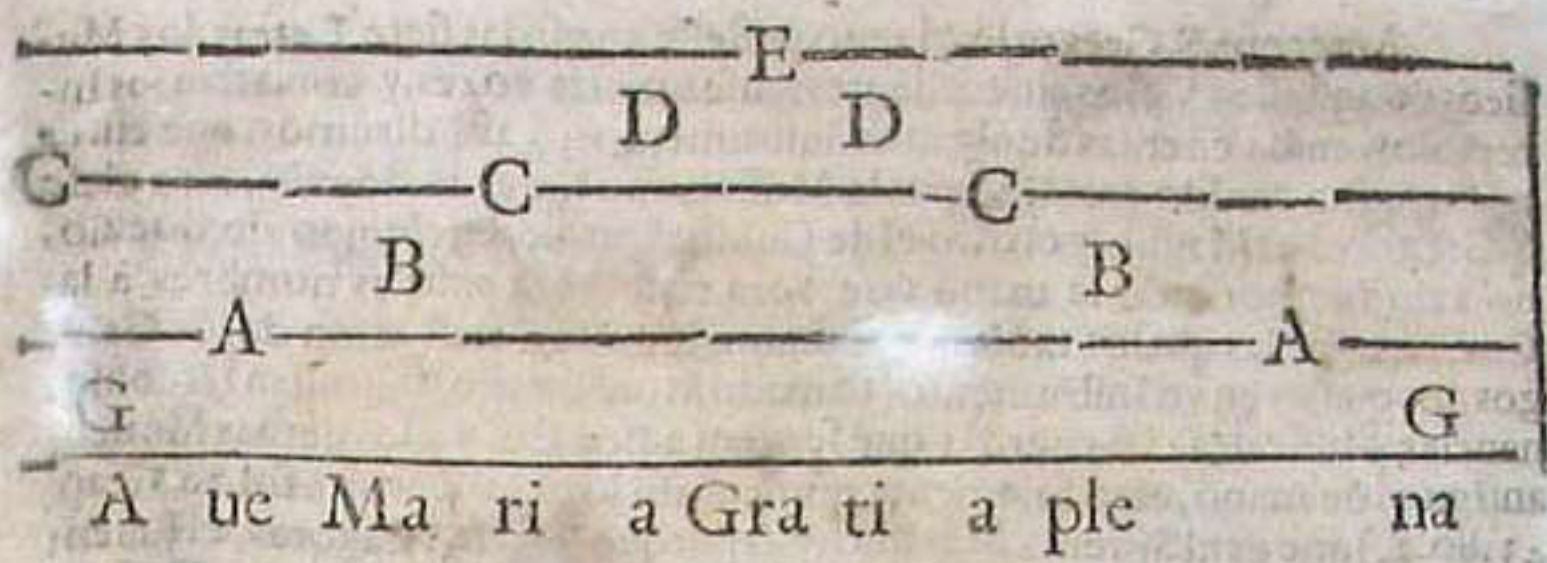
Canto Gregoriano, se cãtaua por Letras, como aora por Puntos

Despues Guido Aretino aplicò à las Letras de S. Gregorio las seis sylabas, que oy llamamos vozes en la Musica, que son, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.* sacadas del Hymno de S. Iuan Baptista (de que mas adelante tratarèmos.) El modo de Cantar por las Letras, era como se demuestra en estos exemplos; advirtiendo, que el Cãto nunca excedia de quatro lineas, o rayas; y q̃ por estas Letras, se cantava Letra, poniendola debaxo de ellas, como se pone aora en estos tiempos, debaxo de los puntos, entonando por ellas, como aora el *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.*

EXEMPLO.

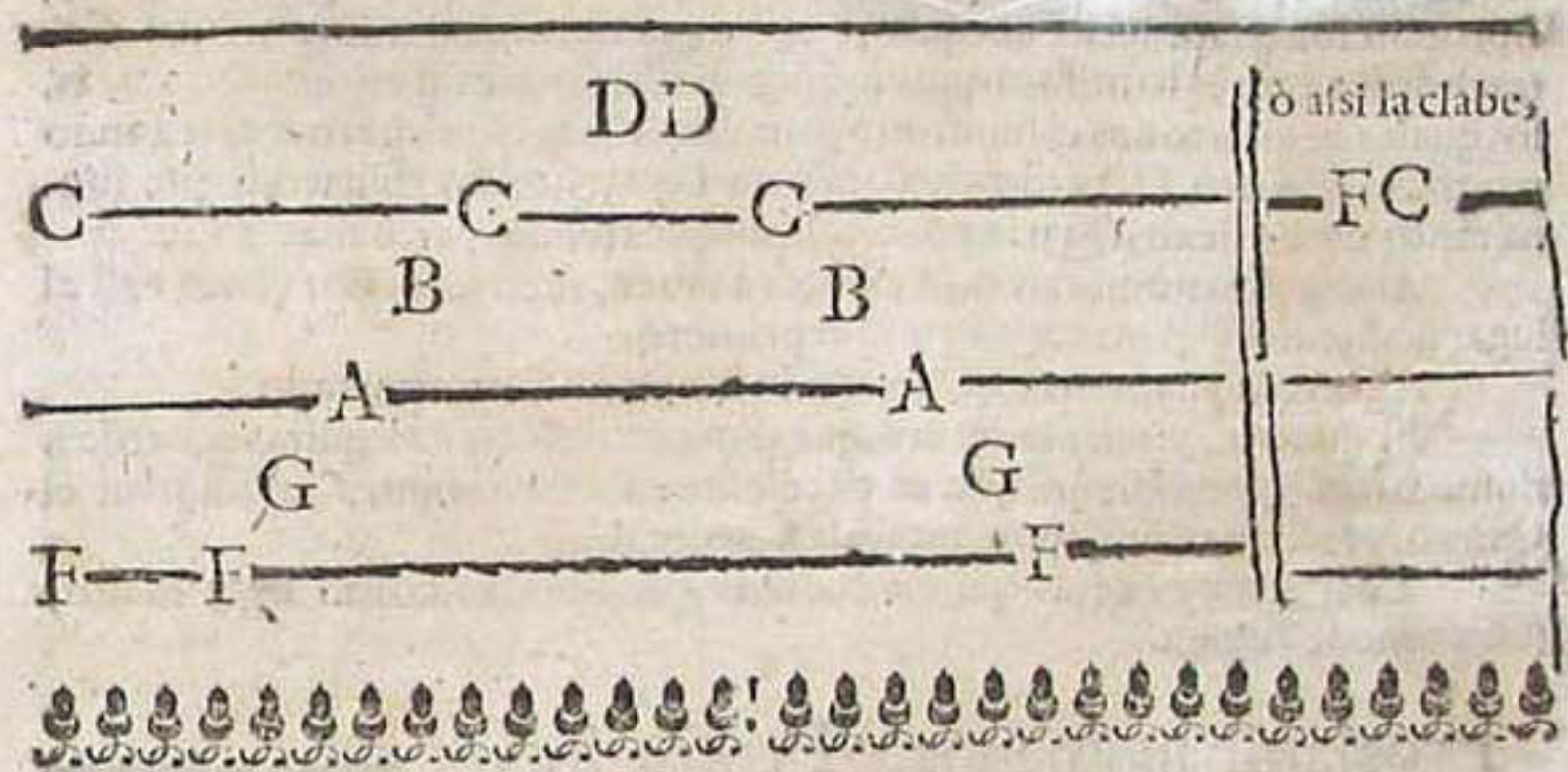


Cantaban Letra por las Letras, como aora por los Puntos cantan Letra.



Y si se quisiera Cantar por Bemol por Letras, la Clabe avia de ser vna F. y vna C.

EXEMPLO.



QVE SEA MANO Musical.

CAPITVLO QVINTO.

LOS Antiguos Escriptores de la Musica, llamaron à la Mano Musical, Escala Aretina: esta Escala, ò Mano, no es otra cosa, que vna firme, y cierta Regla, ò Principio de la Musica, y vna breve guia, que de presto nos lleva al conocimiento de Cantar perfectamente. Llamase Escala Aretina, porque Guido Aretino fue el primero que se valio de la Mano, haziendo que sirviesse en la Musica, començando las Letras, y Signos por el principio de ella, que es la cabeça del dedo Polex; y prosiguiendo por todas las rayas, coyunturas, y cabeças de los demas dedos, se va subiendo, como por escalones, hasta llegar à la cumbre, y lo mas empinado de ella.

Antes que S. Gregorio Magno pusiesse en vso las siete Letras, los Musicos de aquellos Siglos antecedentes, buscauan las vozes, y conocian los intervalos, en las cuerdas de algunos instrumentos; y assi dirèmos, que en nosotros ha tenido tres tiempos la Musica, vno fue el de Boezio, otro el de S. Gregorio el Magno, y el otro el de Guido Aretino: en tiempo de Boezio, no avia memoria de la mano que aora tenemos, pusoles nombres à las Cuerdas, por las quales tañian, y Cantauan; y esto à imitacion de los Griegos, los quales en vn Instrumento (llamado Monacordio) buscauan las consonancias Musicales, las cuerdas que servian a Boezio, y a los demas Musicos antiguos de mano, eran solamente quince (assi lo dize Zeron à fol. 268. cap. 43. lib. 2.) que es el Sistema Maximo; y es porque queria Pitagoras, el Inventor de las proporciones, y del dicho Instrumento, que el concento Musico no passase de la quadrupla, esto es del numero de las cuerdas, contenidas entre la Diapason, por quanto hizo juizio, que toda voz perfecta, Textuada, no podia passar de quince vozes, ò puntos; y que todas las vezes que de al excediesse, y [illegible] por la parte superior, ya [illegible] inferior, esto es, por alto, ù por baxo, no seria voz natural, sino forçada, y violenta; y en esto siguieron (demas de Boez.) à Pitagoras, casi todos los Musicos antiguos. Y atendiendo à las demostraciones de S. Ambrosio, S. Agustin, y de otras excelentes Musicos [illegible] Tartin, [illegible] los tienen à dos diapasones que son quince puntos, à proporcion quadrupla. Estas quince cuerdas, fueron diuididas en cinco Tetrachordos, que es lo mismo que en cinco diatheserones, ù en cinco quartas, los quales tenian todos el semitono cantable, entre el primero, y el segundo punto. Al primero Tetrachordo llamaron Tetrachordus Hypaton, que suena tanto como dezir, Quarta principal, porque tiene la parte mas graue.

D. Pedro Zeron. li. 2. à fol. 268. cap. 43.

Al segundo nombraron Meson, es à saber, mediano, por tener casi el lugar de medio, y es mas agudo que el primero.

Al tercero llamaron Diez eugmenon, es à saber, apartado.

El quarto, y vltimo de los que comprehenden las quince cuerdas, nombraron Hyperboleon, que es excelente; à estos despues añadieron el Quinto, y le llamaron Synemenon, idest, ayuntado.

Los nombres de las quince cuerdas que servian, como oy la mano, son como se siguen.

Proslambanomenos, ò Prosmelodos.
Hypate Hypaton.
Parypate Hypaton.
Licanos Hypaton.
Hypate Meson.
Parypate Meson.
Lycanos Meson.
Mese.
Parameſe.
Trite Diezeugmenon.
Paranete Diezeugmenon.

Nete

Nete Dieze vgmenon.
Trite Hyperboleon.
Paranete Hyperboleon.
Nete Hyperboleon.

EL año de quinientos y noventa y quatro, S. Gregorio, en lugar de los sobredichos nombres, puso en vso las siete Letras del Secretario Lattanquieson, A. B. C. D. E. F. G. repitiendolas hasta el quinceno, y con los caracteres de las letras [illegible] Gregorio el Magno.

conoc[illegible] las distancias [illegible] fácilmente en do de [illegible] lugar de *Vt, Re, Mi, Fa, Sol* [illegible] como quedaro ferido, y tratarémos m[illegible] *Fa, Sol, La*. Y pro- siguiendo con nuestro i[illegible] las quales dexamos hecha demostracion, q[illegible] y principios de [illegible] te signos, los quales se c[illegible] orras esp[illegible] las letras: [illegible] te primero graues, [illegible] te segundos, agudos, y los siete terceros, sobre agudos, e[illegible] es los siete primeros; y los segundos compuestos, y los siete terceros, sobre compuestos.

El nombre de los siete Signos, es. G, *Sol, Re ut*. A, *La mire*. B, *Fa be mi*. C, *Sol, Fa ut*. D, *La, Sol, Re*. E, *La mi*. F, *Fa ut*: en *Be, Fa, Be, Mi*, se ponē dos Bb, no para cada Voz la suya, como entienden algunos; porque, en auiendo vna, b, se dexa el *Mi*, y se dize, *Fa*; y assi, no es para el *Mi*, la otra, b. Ponense en el Signo de be *Fa, be, Mi*, dos, bb, como dizen algunos (en las Claues de *Ce, Sol, Faut*, puestas en la primera Raya de abaxo; y la misma Claue, puesta en la segunda Linea, para la Voz del Contralto; y la Claue de *Fe, Faut*, puesta en la segunda Raya, contando por arriba) la vna Octaua arriba de la otra en el dicho signo de be, *Fa, be, Mi*, para que con mas facilidad puedan Cantar por la propiedad de bemol. Mas adelante despues de la difinicion de la Claue, trataremos mas latamente de los co[illegible] tos de *Be, Fa, be, Mi*.

DIFINICION DE SIGNO.

CAPITVLO SEXTO.

Signum est nomen quoddam, in se nomina vocum continens.

El Signo es cierto nombre que contiene en si, imposiciones, ò nombres de vozes, verbi gratia, *G. Sol, Re, Vt*, es vn Signo, el qual contiene en si tres vozes, que son, *Sol, Re, Vt*; y assi los demas signos, &c.

Destos siete Signos, los tres son las principales, à los quales llamamos deducciones, porque de ellos nacen, y tienen principio todas las vozes: estos tres signos mas principales, son, G. *Sol, Reut*. C. *Sol, Faut*, y F. *Fa ut*: graues, agudos, y sobre agudos; lo mismo tienen vnos que otros.

DIFI-

BIBLIOTECA DEL COLEGIO DEL ESTADO DE PUEBLA

DIFINICION DE DEDVCION.

CAPITVLO SEPTIMO.

Deductio est principium à quo aliqua ducitur.

La deducion es principio de donde dimana, ò nace alguna cosa. Tienen principio en estas tres deduciones, tres propiedades, que son, Be quadrado, Natura, Bemol: Be quadrado tiene su princi[illegible] en G. *Sol*, *Re ut*. Natura, en C. *Sol*, *Fa ut*. Bemol, en F. *Fa ut*.

DIFI[illegible] DE PROPRIED[illegible]

[illegible] TAV[illegible]

Proprietas est qu[illegible]

La propieda[illegible] a, ò naturaleza de la

De cada deducion, nacen sei[illegible] que h[illegible] *Re*, *Mi*, [illegible] *Sol*, *La*: las quales se cantan, por la propriedad que tiene alli [illegible] incipio, (verbi gratia) si començaren las seis vozes, *Vt*, en G, *Sol*, *Re ut*; tod[illegible] ellas se cataràn por, Be quadrado, poniendo en cada signo vna voz sucessiuamente, porque alli tiene su principio, y origen la propriedad de Be quadrado.

Si començare el *Vt*, en C *Sol fa ut*, todas las seis vozes se cantaràn por Natura: y si se començare, *Vt*, en F *Fa ut*, todas aquellas seis vozes se cataràn por Bemol.

TABLA DE LOS SIGNOS QVE TIENEN Vt, de los quales salen las siete Deduciones.

EXEMPLO.

1. en G. Sol re vt,	2. en C. Sol fa vt,	3. en F c fa vt,	4. en G. Sol re vt,	5. en C. Sol fa vt,	6. en F c fa vt,	7. en G. Sol re vt,
La,	La,	La,	La,	La,	La,	La,
Sol,	Sol,	Sol,	Sol,	Sol,	Sol,	Sol,
Fa,	Fa,	Fa,	Fa,	Fa,	Fa,	Fa,
Mi,	Mi,	Mi,	Mi,	Mi,	Mi,	Mi,
Re,	Re,	Re,	Re,	Re,	Re,	Re,
Vt,	Vt,	Vt,	Vt,	Vt,	Vt,	Vt,

DIFI-

DIFINICION DE Voz

CAPITVLO NONO.

VOX *Est sonus prolatus ab ore animalis.*

La voz, es sonido, que procede de la boca del viuiente.

Es sabido, que las vozes son seis, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.* Y para saber por donde se Canta cada vna dellas seis vozes, es necessario, que desde el Signo donde esta la voz, vayan baxando de Signo en Signo; que es dezirlos al contrario, poniendo en cada vno vna voz, hasta llegar a la mas baxa, que es el *Vt*, y aquella voz se Cantara, por la propriedad, que alli tiene su principio, y origen; pues todas las vozes se tienen desta voz *Vt*; poniendo el exemplo en vn Signo, por el se sacaran todos los demas.

EXEMPLO QVE DEMVESTRA POR donde se Cantan las Vozes.

EN G.*Sol Reut* agudo, el *Sol*, que es la primera voz, para saber por donde se Canta, se dize en dicho signo de G.*Sol re ut*, *Sol*; y descendiendo al Signo mas abaxo, q̃ es *Fefa ut*, en èl se dize, *Fa*; y en el que se sigue, q̃ es *Ela mi*, *Mi*, y en el demas abaxo, que es de la *Sol re*, *Re*; y en el vltimo, que es C.*Sol fa ut*, *Vt*. Y dezimos, que el *Sol*, de G. *Sol re ut*, se Canta por Natura, porque nace del *Vt*, de C. *Sol fa ut*, diziendo, *Sol, fa, mi, re, vt*, baxando otra vez desde el Signo de G.*Sol re ut*, hasta el de C.*Sol fa ut*.

El *Re* de G.*Sol re ut*, que es la segunda voz, para saber por donde se Canta: desde dicho Signo de G.*Sol re ut*, se dize *Re*, en el mismo; y *Vt*, en el Signo mas abaxo, que es, *Fefa ut*; y dezimos, que el *Re*, de G.*Sol re ut*, se canta por Bemol, porque nace del *Vt*, de *Fe fa ut*, diziendo desde el Signo de G.*Sol re ut*, al de Fe fa ut, *Re*, *Vt*.

El, *Vt*, de G. Sol re ut, que es la tercera voz, se canta por Be quadrado, porque en èl tiene su principio la propriedad de Be quadrado: y tambien dezimos, que el, *Vt*, de G.Sol re ut, se canta por Be quadrado, porque nace del, *Vt*, de G.Sol re ut, diziendo, *Vt*, en si mismo.

Las vozes de los demàs signos, son muy faciles de saber por donde se Cantan, aviendo entendido las del Signo de G.Sol re ut; descendiendo desde la voz que se quiere saber por donde se canta, hasta el, *Vt*; y reconociendo la propriedad que ay en aquel Signo, por ella se cãtarà aquella voz. Advirtiendo, que en cada vno de los Signos, ay vna Letra, y dos, o tres vozes; y assi si se pregantare, las vozes que tiene G.Sol re ut, se responde, diziendo: G.Sol re ut, tiene vna Letra, y tres vozes: G. es la Letra, *Sol, re, y vt*, son las vozes: el *Sol*, que es la primera Voz, se canta por Natura, como tenemos dicho, &c.

En *Alamire*, ay vna Letra, y tres vozes: A, es la Letra; las vozes son, *la, mi, y re*, &c.

En *Be fa be mi*, ay vna Letra, y dos vozes; B. es la Letra, *fa, y mi*, son las vozes, &c.

En *Ce sol faut*, ay vna Letra, y tres vozes: C, es la Letra, *Sol, fa*, y *vt*, son las vozes, &c.

En *De la sol re*, ay vna Letra, y tres vozes: D, es la Letra; *la sol, y re*, son las vozes, &c.

En *Elami*, ay vna Letra, y dos vozes: E, es la Letra, *la*, y *mi*, son las vozes, &c.

En *Ef fa ut*, ay vna Letra, y dos vozes: F, es la Letra, *fa*, y *vt*, son las vozes, &c.

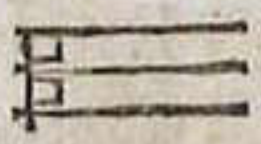
En [illegible] Signos que quedan declarados en la Musica (como se verà mas adelante) vno se pone en regla, y otro en espacio.

Ay en la Musica vnas señales, que se llaman Claves, las [illegible] señalan cada punto en que el Signo està; estas son tres: la primera [illegible] Clave de Fe faut; tiene su asiento en Fe faut grave, señalase con [illegible] puntos desta manera.

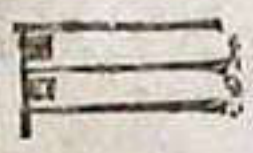
ò assi,

ò assi, como algunos la pun[illegible] por abreviar.

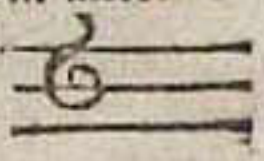
La segunda Clave es de Ce sol faut: tiene su asiento, y casa en Ce sol faut agudo, señalase con dos puntos assi.



ò assi,



La tercera Clave es de G. Sol re ut: tiene su asiento en Ge sol reut, sobre agudo, ò sobre compuesto; señalasse assi.



Esta vltima no sirve en el Canto Llano.

DIFINICION DE LA CLAVE.

CAPITVLO DEZIMO.

CLauis est, reseratio Cantus, locaque signorum extra manum demonstrans.

La Claue, es, declaracion del Canto, demonstrando los Signos, fuera de la Mano. Las Claves siempre estan en Regla, y nunca se mudã de los Signos sobredichos, de suerte, que la Clave de Fe fa ut, aunque estè en la segunda, tercera, ò quarta linea, siempre su asiento es en Fe fa vt graue; y la de C. Sol faut, aunque estè en la linea, ò raya que quisieren ponerla, siempre tiene su asiento en Ce sol faut agudo; y la de G. Sol re vt, en G. Sol re ut sobre agudo, sirven las Claves para declarar cada punto en que Signo està: la regla, ò linea en que ella està señalada, es el Signo donde se asienta; el modo de contar los Signos, es, vno en regla, y otro en espacio.

AY

AY EN EL CANTO LLANO otras señales fuera de las Claves.

CAPITVLO VNDEZIMO.

OTRAS Cinco señales ay en el Canto Llano, fuera deſtas tres Claves referidas. La primera ſeñal, es, las cinco lineas, ò rayas dõde ſe ſiẽtan los Puntos.

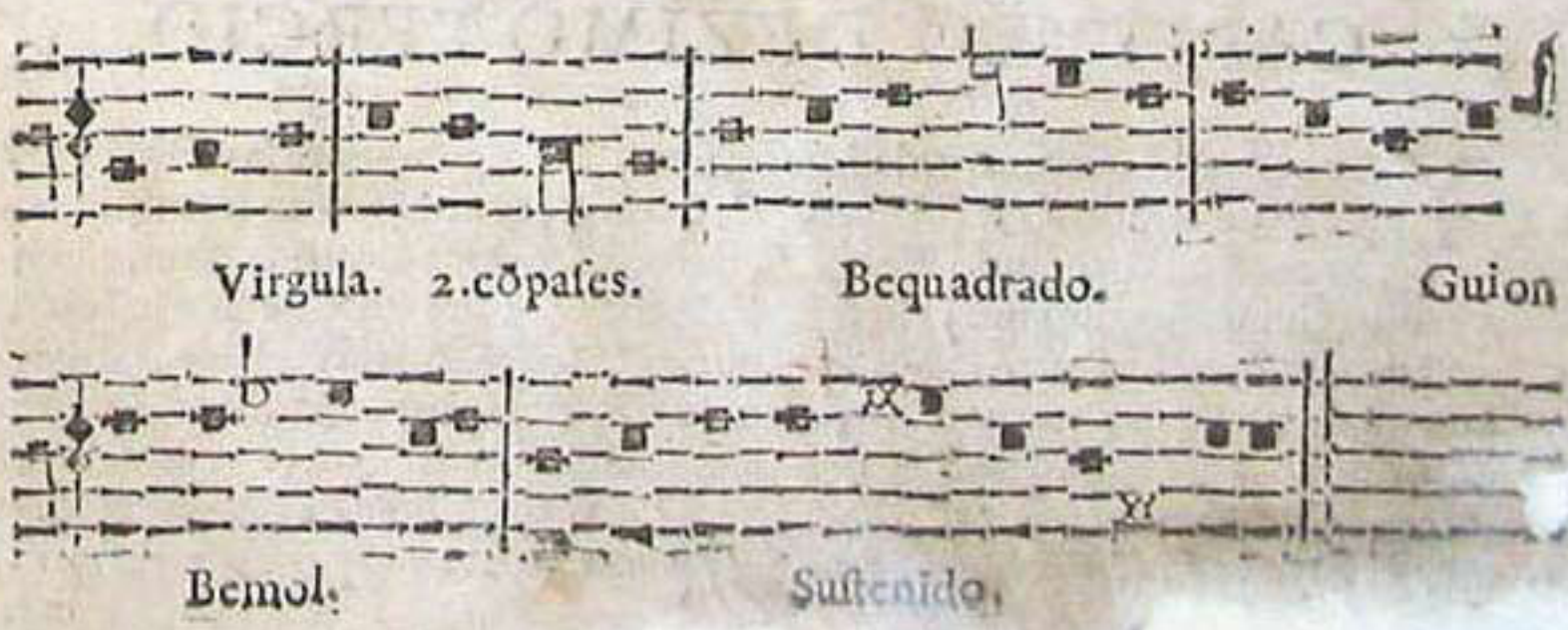
La ſegunda ſeñal, es, los Puntos, los quales inventarõ para ſubir, y baxar el Canto: y aunque ſean ſeñalados en Canto Llano con diverſas Figuras, ſiempre tienen vn miſmo valor, que es cada vno vn Compàs; y vn Cõpàs es dar, y alçar, excepto el Punto que tiene dos Plicas, que ſe detienen en el, y vale dos Compaſes (eſto es, dar dos vezes, y levantar otras dos el Compàs en vn miſmo punto.)

La Plica es vn raſgo, que deſciende del Punto à la mano derecha, ù à la izquierda. Es la tercera ſeñal vnas rayas que ſe ponẽ para diuidir los pũtos, ſe llaman Virgulas.

La quarta ſeñal, ſe llama Guion; enſeña en el Signo que eſtà el Punto en el renglon ſiguiente; y ſe pone al fin de cada vno de los renglones.

La quinta, y vltima ſeñal, es, para ſaber quando harèmos Be quadrado, ò cantarèmos algun pũto por Bemol, no cantãdoſe toda la Cãtoria por eſta propriedad; eſto es, quãdo viene vn Punto, q̃ puede ſer de vna, y otra propriedad: quitaſſe eſta duda, poniendo junto al Pũto vna Be quadrada, aſsi, ♮ ò vn Suſtenido, aſsi: ✕ y eſtas Señales dàn à entender, que aquel Punto ha de ſer el q̃ le toca à la propriedad de Be quadrado; y quando ſe pone vna be pequeña, aſsi, b, junto al Punto, nos dà à entender, que aquel Punto ha de ſer el que le toca à la propriedad de Bemol.

EXEMPLO DE LAS CINCO Señales que ay en el Canto Llano, fuera de las Claves.



PORQVE SE NOMBRA EL SIGNO de Be fa be mi con dos b.b?

CAPITVLO DVODEZIMO.

EL Nombrarse el Signo de Be fa be mi con dos b.b. no es porque necessita de ellas, sino porque Antiguamēte no tenia mas de vna Voz, que era Mi; y se llamaua, Be mi (en aquel tiempo no se cantava por la propriedad de Bemol) y reconociendo los Maestros, y Musicos Modernos, lo necessario que era, que el Signo de Be fa be mi (que antes se llamava Be mi) tuuiesse otra Voz, para hazer diferēcias en la Musica, añadieron, è inventaron la propriedad de Bemol; y con ella le dieron segunda Voz à Be mi, poniēdole por nombre Be fa be mi; llamauase Be mi; anadieronle Be fa; y no quitandole el nombre Antiguo Be mi, todo junto se nombra, Be fa be mi; quedose con las dos b.b. y se le anadio la Voz Fa; y pudieron dexarle à este Signo con sola vna b. nobrandole B.fa mi: algunos dizen, que la vna b. es para cantar por Be quadrado, y la otra para cātar por Bemol; la de Be quadrado es superflua, porque en no aviendo Bemol al principio de alguna Obra, siempre se entiende, que se canta por las otras dos Propriedades de Be quadrado, y Natura: y dado caso, que se ponga en algun caso particular, ha de ser diferente de la que se pone para Bemol; porq̄ no se equivoquen las dos propriedades, serà vna Be quadrada, assi, ♮ como queda anotado en el Exemplo antecedente, la qual darà à entender, que se canta por Be quadrado aquel punto donde se hallare dicha señal; y si se pone al principio de la Obra, darà à entender, que toda ella se ha de cantar por dicha propriedad de Be quadrado. Esto se observa en las Obras de Zifra de Organo, como se podrà ver en mi Libro de Zifra; cuyo titulo es, Melodias Musicas.

INVENCION DE LAS SEIS VOZES que vsamos en la Musica.

CAPITVLO DEZIMO TERCIO.

Guido Aretino in lib. suæ Musicæ. Papa Ioan 22. lib. suæ Musicæ. Fran

YA queda dicho, como en la Musica no avia antiguamente las seis Vozes que oy tenemos, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La*; y que procedian en Instrumētos por cuerdas, formando Tonos, Semitonos, y otras Cōsonācias en ellos; y como Guido Aretino fue el Inventor de ellas (Mōge de S. Benito) el qual despues de Boezio, ilustro la Musica, aplicando los Signos à las Letras, en el año de 1320. de la Encarnacion de Nuestro Redemptor, examinando con grande devociō el Hymno de S. Ioan Baptista, hallò seis Sylabas, en el principio de cada Verso la suya; y le pareciò convenir à las Consonancias Musicas, lo mismo el Papa Ioan 22. aprobo; *vt ait Franquinus lib. 2. Th. cap. 6. & 1. pra. c. 2.*

EL

EL HYMNO DE ZE ASSI.

Vt. Vtqueant laxis,
Re. Resonare fibris,
Mi. Miragestorum,
Fa. Famuli tuorum,
Sol. Solve poluti,
La. Labij reatum, &c.

SE hallaràn en este Hymno, las seis vozes de la Musica, mirando la primera sylaba de cada Verso, por su orden.

NOTA PRIMERA.

QVE TRATA DE LA ESTIMACION QVE SIEMPRE HA tenido la Musica; propriedades que tiene, y efectos que causa; y de la veneracion, compostura, y honestidad con que deue ser tratada; y el motiuo que los Santos Padres tuuieron para que siruiesse en las Diuinas alabanças; y como se ofende la Diuina Magestad de que en el Oficio Diuino sea mezclada con Cantos impuros, y profanos; y si ay diferencia entre Canto, y Acento.

ANTIGVAMENTE (segun dize Quintiliano) eran tan celebrados los Musicos, que se contauan entre los Ilustres, y Nobles Varones. *Quintil. lib. 7.*

Tambien se lee en los Libros de los Philosophos Antiguos, que ninguno se podia graduar de Phylosopho (que es de amador de Ciencia) si primero no sabia la Musica. Y dize Estevan Roseto, en confirmacion de lo referido: *Musica apud Græcos Magno olim honori fuit; nec quis liberaliter censebatur eruditus, qui Musicales Cantus non calleret.* Y M. T. Ciceron, dize, que Temistocles por auer reusado la Lyra, siendo vno de los cõbidados del banquete, fue tenido por menos docto. Y en las Historias se halla, que Socrates, Maestro de Platon, siendo muy viejo, y lleno de sabiduria, aprendio à tocar la vihuela. Y el Viejo Quiron, entre las primeras Artes q̃ enseñò à Aquiles en su tierna edad, fue la Musica. No ay edad, Dignidad, ni Estado de Personas, que naturalmente no se deleytan con la Musica, por quãto, *Musica habet voluntatem, qua illius usus cunctis ætatibus, & cunctis moribus est acceptus. Anima naturaliter delectatur in Musicis Melodijs.* Y assi: *Homo naturaliter delectatur Symphonia, & metro.* No solamẽte los hombres, mas tãbien muchas bestias fieras, aues, y pezes (como lo dize S. Isidoro, y Margarita Philosoph.) son movidos à oir la Musica, por el deleyte, y dulçura que en ella sienten.

Roseto. M. T. C. lib. 1. Tusculan. Socrat. Chiron. Plat. 8. Polyt. Arist. 8. Poly. lib. 1. Art. Poe. Isid. Et

Plinio en el lib. 11. dize, que los Delphynes tienen gran gusto en oìr la Musica, y assi algunos dixeron (como lo refiere Zeron lib. 1. cap. 55. fol. 157) que queriendo los Marineros dar la Muerte à Arion, èl les rogò, que antes de darsela le dexassen tañer su Zithara; y concediendoselo, oyendo los Delphynes la Armonia, y llegandose à la Nao, èl se echò en el Mar; y por esta Musica fue llevado con salvamento à la ribera, y librado de la Muerte, por vno de aquellos Delphynes. Franquino dize, que los Ciervos se cojen facilmente con el sonido de la Fistula. Marciano Capella, en el noueno de su Musica, dize, que los Cisnes se guian, y llevan à qualquiera parte con la fuerça del Canto: tambien vemos, que las Anecillas oyẽdo el chifle, abaxan, y caen voluntariamente en la red; lo qual toco Caton, diziendo.

Plinio li. 11.
Zerõ lib. 1. cap. 55
Franquino.
Marciano Capella cap. 9. sua Musice.
Caton.

Fistula dulce canit volucrem dum decipit aucep.

Y Virgilio en pocas palabras declaro muchas particularidades, diziẽdo, que al Cantar de Syleno, no solamente los Faunes, y las otras Fieras, mas tambien los groseros robles, todos dançavan (Cantando desta manera.)

Virgilio.

Tum vero in numerum, faunosque, ferasque videres
Ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.

Dandonos à entender, que no solo las cosas sensibles, sino tambien las que son faltas de sentido, son casi domadas, y vencidas de los concentos Musicos, haziendose de duras, y asperas, blãdas, y apacibles. Y Aristoteles dize, que ay vna Fuente, cuya Agua es de tal naturaleza, que si tañen flautas, ò algunos instrumentos de Musica cerca de ella, bulle, y rebulle tanto, que redunda, y se sale por arriba, y en cessando la Musica, se sossiega. Los niños sin tener vso de razon, callan, y se duermen con el dulçe Canto de su madre; y con el aspero se provocan à ira, y enojo. La semejança es causa de amistad; y la desemejança de aborrecimiento: y pues que todos se deleytan con la Musica, señal es de grande semejança entre la harmonia de la composicion del hombre, y la de la Musica. Plutarco dize: *Neminem autem puto, tam stupidum, tam plumbeum, qui cantu non moueatur.* Cõsideradas, pues, todas estas cosas, y las difinicionesde la Musica, podemos dezir, que no ay cosa tan amiga de la naturaleza, ni que tanto codicie, y apetezca; como es la Musica: y por el consiguiente, no ay edad, Oficio, Dignidad, ò Estado de Persona; que no se deleyte con la Musica: y si alguno (por raro) no gustare de ella, diremos no estar (al parecer) compuesto con harmonia, pues la misma naturaleza consiste en proporciones, y temperamentos harmonicos.

Arist. lib. de admi.
Plutarco problem. Music.

Galeno dize, que los dolores de los niños son aplacados con la Musica: y tambien afirma, que algunas enfermedades se curan con ella. Y Auicena es de parecer, que la Musica aprouecha para mitigar todo dolor. Y en el Libro Primero de los Reyes cap. 16. se nos dize, que quando se apoderaua el espiritu malo de Saul, tañendo Dauid suauemente el Arpa, el Rey Saul era coronado, y su coraçon se dilataua, y ensanchaua con la Musica; y el espiritu malo huia de èl.

Galeno.
Auicena.
Lib. 1. Reg. cap. 16.

Y S. Isidoro afirma, que con el Arte de la modulacion, lançò David el espiritu malo de Saul: la sanidad de Saul, atribuye al Arte de la Musica, como à cosa natural. Y tambien dize S. Isidoro en sus Ethymologias (en alabança de la Musica) que era tan fea cosa entre los hombres ignorar la Musica (despues que Pytagoras la aumentò) como aora no saber las Letras.

S. Isidoro Ethymologias. lib. 3 cap. 15.

Los Antiguos siempre trataron la Musica con mucha veneracion, como se nos ha hecho manifiesto en sus escritos, hallando en las Composiciones, Melodias honestas, buenas, y decentes, para ser exercitadas en los Diuinos Oficios, atendiendo en ellas al motiuo de su primera institucion: aora

en

en parte parece que la vemos relaxada, y perdida; porque aunque ay vnos Musicos, que se precian de cantar Eclesiasticamente; y algunos Maestros, q̃ con la dulçura, y melodia de sus Composiciones, mueuen a los oyentes à dar repetidas alabanças à nuestro Criador, resplandeciẽdo en sus Obras, y Cãtos la honestidad de la Musica, por la buena melodia con que han sido ordenadas: ay otros tan libianos, q̃ con ella hazen, y cantan (aun teniẽdo Oficio q̃ les obliga à no intentarlo) cosas tan libianas, y prouocatiuas à deshonestidad, adulterãdola de tal manera, que en lugar de atraer los animos, y leuantar los corazones à la contemplacion de los Diuinos Misterios, los apartan con sus abominables composiciones, y cantos, totalmẽte dellos. Advierta, pues todo Musico, que los Santos Padres ordenaron huuiesse Musica en la Iglesia de Dios, no para prophanar con ella los Diuinos Oficios, sino para que los tibios fuessen mas deuotos; porque la Musica, y Canto de la Iglesia prouoca à deuocion, y negocio espiritual, como lo dize S. Augustin por estas palabras: *Consuetudinem canendi probat Ecclesia, vt per oblectamentum aurium, infirmior animus ad affectum pietatis assurgat*: y tambien dezia el Glorioso Sãto; acuerdome muchas vezes de las lagrimas, que derramè al principio de mi conuersion, recobrando con los Cantos de la Iglesia la Fe que auia perdido; y aora tambien me mueve à deuocion, y cõpuncion, quando se Canta co voz clara, y melodia conveniente. Posidonio en la Vida del Glorioso Santo, dize, que amava S. Augustin tanto à la Musica, que passando desde el Africa, para visitar las Iglesias de España, no menos se entristecia de ver, q̃ en algunas no Cantavan los Hymnos, y alabanças Diuinas, que se solian Cantar, que de ver caidas por tierra sus paredes.

S. August. lib. 9. Cõf. c. 6.

Posidonius in vita S. Aug.

Guillelmo Durante, dize: *Celebratur in Ecclesia cantus, vt ostendatur hominis debere referre gratias, & laudes Deo, dum manibus, cæterisque membris satagunt agere opera, quibus valeant Deo placere.*

Guillelmo Durãte.

El Canto no se ordenò, ni se compuso, para que Cantandolo en la Iglesia nos deleitasse; sino porque la Letra Diuina, mas incita, y dispierta à deuocion Cantada, que rezada: y tengo entendido ser mucho el prouecho, que haze la Musica en las Almas de los fieles, porque oyendola, se encienden en deuocion, y reuerencia de la Magestad Diuina, lo qual dize S. Augustin en sus confessiones, auerlo experimentado muchas vezes: y se lee de Santa Cecilia, que tocando el Organo Cantaua al Señor, diziendo: *Fiat Domine Cor meum, & corpus meum immaculatum, vt non confundar.* Hagase Señor (dezia) mi coraçon, y mi cuerpo limpio, porque no sea confundida. El Apostol S. Pablo dize: *Psalam Spiritu, Psalam, & mente*: Cantarè (dize) con el espiritu, y cantarè con el entendimiento: y S. Geronimo dize: *Melior est quinque Psalmorum, cum cordis puritate, ac serenitate, spiritualique hilaritate decantatio; quam totius Psalterij, cum anxietate cordis, atque tristitia modulatio.* Mejor es (dize el Santo) cantar cinco Psalmos con pureza de coraçon, y serenidad, y con alegria espiritual, que cantar todo el Psalterio, con angustia, y pena de coraçon, y tristeza: y S. Isidoro dize: *Vox sine cordis attentione est veluti mugitus boum, latratus canum, rugitusque leonum*: y la Glossa en el cap. Cantantes, pone este Distichon.

Rat. Diuin. Offi.

S. August. en sus Cõfess.

Epist. 1. ad Corint. cap. 14.

Hieron. lib. 2. c. 5.

Isidor. li. 3. de sum. bon. c. 8.

Glos. dist. 92.

Non vox, sed votum; non Musica cordula, sed cor;
Non clamor, sed amor clamat in aure Dei.

El Santo Cõcilio Tridentino, nos amonesta despues de otras muchas cosas, que para que la Casa de Dios se pueda llamar verdaderamente Casa de Oracion, no se ha de vsar en ella de las Musicas, assi de Organo, como de Cãtos, quando son impuras, y lasciuas; esto es, que no han de ser Cantadas, ni tañidas en el Oficio Diuino, ni en el Sacrificio de la Missa, haziendo mezcla dellas con otras Musicas prophanas: *Ab Ecclesijs vero* (dize el Santo Concilio:) *omnes*

Cõc. Trid. Sess. 22. obs. 9. Sess. 23. de cõsecr. cap. 1. cãn. 9.

Musicas eas, vbi, siuè Organo, siuè Cantu lasciuum, aut impurum aliquid miscetur, item seculares omnes actiones vanas, atque adeò prophanas colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arcens, vt domus Dei, vere domus orationis esse videatur, ac dici possit. A esto han de atender mucho el dia de oy los Maestros de Capilla en sus composiciones, y los Cantores en sus Cantos, que es necessario se Cõponga, y se Cante Eclesiastica[illegible], cumpliendo con los Mandatos de los Santos Concilios, para que de essa suerte no irritemos à la Diuina Magestad, pues nos dize el Concilio Toletano, que todo Cantico malo sea lançado de la Iglesia.

Concilio Toler.

El Concilio Basilense, manda, y dize, que el Eclesiastico que tuuiesse atreuimiento de mezclar en el Oficio Diuino, las tales Canciones, sea por el Superior debidamente castigado. Tambien se atienda à lo que dixo Hugo de Santo Victore, por estas palabras: *Sunt alij voces dissoluti, qui voce adulatione gloriantur, &c.* y prosigue: *Cantant fortitam, vt populo magis placeant, quam Deo; qui sic cantant, non cantant in Choro, cum Maria Sorori Moysi; sed in Palatio, cum Herodiade, vt placeant discumbentibus, &c. Herodi.* S. Augustin dize à sus Frayles en su Regla; lo que no està escrito que canteis, no lo canteis: y sobre estas Palabras, dize Hugo de Santo Victore, no conuiene, que el Canto Eclesiastico sea hecho segun el antojo de cada vno, solo aquel hemos de vsar, y guardar, que manda la Escriptura, y Ordenacion de los mayores: no se hallarà Escrito, que cosas profanas se ayan permitido Cantar en la Iglesia; ni aun fuera della han sido permitidas, sino entre personas ruines, dissolutas, y malas; pues si en todo lugar estas cosas son defendidas, con mayor razon han de ser apartadas, y desterradas de la Iglesia de Dios, y de su Oficio Diuino. En el Ceremonial reformado el Año de 1600. por mandado del Papa Clemẽte Octauo, en el cap. 28. lib. 1. adonde trata de Organo, Organista, & Musicis, seù Cantoribus; entre otras muchas, dize estas palabras, que hazẽ à nuestro proposito: *Idem quoque Cantores, & Musici obseruent, nè vocum harmonia, quæ ad pietatem augendam ordinata est aliquid leuitatis, aut lasciuiæ præseferat: ac potius audientium animos, à rei diuinæ contemplatione auocent, sed eorum sit deuota, distincta, & intelligibilia.* S. Gregorio dize: *Plerunque in sacro ministerio, dum blanda vox quæritur, congrua vita negligitur: & Cantor, dũ moribus stimulat, cum vocibus Populum delectat.* Los Cantores deven Cantar en la Iglesia de Dios con Vozes consonantes, y graues, de tal manera, que exciten à deuocion los oyentes; no con vanas alegrias, y gracias Theatrales, con vozes, y acentos sensuales. Estos auisos son muy importantes, y conformes al modo de Cantar, que nos diò Santa Brigida, el qual le fue reuelado de Nuestro Señor Iesu-Christo; como se lee en vn Volumen suyo, de los Extrauagantes (como lo refiere D. Pedro Zerone lib. 1. fol. 191.) escriue pues, assi: *Clericorum Cantus, non sit remissus, non fractus, non dissolutus, sed honestus, grauis, & vniformis, & per omnia humilis. Psalmodia plus redoleat suauitatem mentis, humilitatemque, & deuotionem, quam aliquam ostentationem; nam non vacat à culpa animus, quando Cantantem plus delectat nota, quam res, quæ cantatur; omninoque abominabile est Deo, quando eleuatio plus fit propter audientes, quam propter Deum.*

Concil. Basil.

Hugo de S. Vict.

S. Augus. in Reg.

Hugo de S. Vict.

S. Greg. 91. dist. in Sãcta.

S. Brig. en los Extraua. cap. 4.

En quanto si ay diferencia entre Canto, y Acento, ò no la ay; parece que S. Augustin, tratando indiferentemente de ambos, no la da; porque dize, la Poesia pertenece à la Musica; y el Poeta trata de acento: dizesse comunmente, ser el Acento, y el Canto hermanos.

Y en comprobacion desto, dirè lo que refiere el P. Fray Ioan Bermudo, Religioso de la Obseruancia de Nuestro Padre S. Francisco, en el lib. 1. de su Musica cap. 6. dize pues: Que el sonido siendo Rey de la Armonia Eclesiastica engendro dos Hijos, vno de la Gramatica, y otro de la Musica; el primero es el Acento, y el segundo el Canto: Como el Padre viesse crecer estos dos Hi-

jos,

jos, y que cada dia se señalavan, en nouedades, y primores; no conociendo entre ellos superioridad, ni excesso, admiravalos extremados cada vno en su genero: miraua el Rey al Acento Hijo mayor, y veiale ser graue, y fecundo; pero seuèro, y de Magestad: por lo qual [illegible] amado de la gente comun. El Canto era alegre, hermoso, amab[illegible]dos gracioso; mas queria ser amado, que temido: por lo qual (com[illegible]bsalon) ganaua las voluntades, y se lleuaua los coraçones del Pueblo. Sobre qual destos dos hijos auia de Reynar, auia diuersos pareceres; viendo pues el Padre, los diuersos juyzios, y pareceres del Pueblo, no sabia a qual de los dos coronaria por Rey en el Reyno Eclesiastico: mandò para esto el Rey llamar a los Principales d[illegible] Reyno, los quales son Gramaticos, Poetas, Oradores, Phylosophos Morales, Cantores, y los Regidores del Oficio Diuino (todos estos despues del Rey tienẽ el lugar primero:) como estuuiessen todos jũtos en presencia del Rey; començò à hazerles vn razonamiento diziendo: Criados, y Amigos mios, yo reconozco la deuda que os deuo; aueis padecido por mi grandes trabajos de los Barbaros, y en fin mi honra teneis en pie, por lo qual quiero tomar vuestro consejo, en vn caso, que deseo concluyr. Aueis de saber, que tengo dos Hijos, el vno es el Acento, y el otro el Canto, los quales hã estado desterrados mas de cien años de mi Reyno (no sin grã dolor mio:) muchas gracias os doy, porque los aueis buelto à mi Corte con grande honra; quiero al vno de ellos hazer Rey, qual quereis que sea Coronado en la Iglesia? Viendo los principales del Reyno, ser cosa ardua, y dificultosa, y que si errauã en la eleccion, era à costa suya; començaron à consultar à qual le convendria mejor el Reyno: Entre los Electores auia diuersos pareceres, por quanto se diuidieron en vandos, como es vso, y costumbre (porque es comun en las elecciones, auer parcialidades, y dar los votos al de su bando, y pandilla; siendo pocos, los que en semejantes ocasiones atienden, ni miran al servicio de Dios, y al prouecho de la Iglesia:) los Gramaticos, Poetas, y Oradores, pedian por Rey al Acento, diziendo le pertenecia el Reyno, por ser mas antiguo, y Maestro del Canto, y por deuersele el Reyno al Primogenito. Los Phylosophos Morales, y los Cantores, pedian por Rey al Canto, diziendo, ser tan graue, y pesado el Acento, que si reynasse, no quedaria hombre en el Reyno; y por auer seruido mas el Canto à Dios, que el Acento, se le deuia dar el Reyno Eclesiastico. Los Regidores, y Rectores del Oficio Diuino (acerca de los quales estàn los Derechos del Reyno) mirando esto con mayor consideracion, dixeron; que ninguno de los dos fuesse desechado, sino que el Reyno se diuidiesse, y ambos reynassen en la Iglesia, porque el vno solo no bastaua: esta sentencia fue aprobada por el Rey, el qual mandò, que inviolablemẽte se guardasse. Entonces diuidieron el Reyno Eclesiastico, y los Hymnos, Antiphonas, Responsos, y todo lo que se Cãta en la Missa, diero al Canto: las Oraciones, Lecciones Epistolas, y Euangelios, dieron al Acento: no parece carecer esto de Misterio, pues està determinado por los Decretos, que lo vno, y lo otro se haga, de manera, que cada vno de los subditos obedezca à su Rey. En el Concilio Toletano se mandò Cantar los Hymnos, la Gloria, y otras cosas. Leon Nono ordenò, que se Cãtasse el Alleluya (en sus tiempos:) en fin para todo lo que se Canta en la Iglesia, ay expressos mandatos. Los que quisieren saber, que obligacion ay en guardar en la Iglesia el Acento, lea la Distinction treinta y seis, treinta y siete, y treinta y ocho del Decreto, que alli lo hallarà.

Concilio Toletano.

Leon Nono.

Es cierto ser tan necessario el Acento, en el Oficio Diuino, como el Cãto; y assi lo vno, como lo otro es reuerenciado de los Eclesiasticos sabios; de otros es tan maltratado el Acento (con mentiras, y Barbarismos, en lo que leen) que ya que los Prelados no lo remedian, los que tienen zelo de Dios deven llorarlo; por quanto los Sacerdotes, con lo que leen auian de prouo-

car al Pueblo à deuocion; y no solo con sus malos acentos impiden el fervor à los fieles, sino que les prouocan à risa, y à dissolucion. Pues si miramos al Canto (de algunos) en el Oficio Diuino, que auia de ser para encẽder la Fe de los Christianos, y dispertarles la deuocion, combidando à todos al seruicio, y alabanças de Dios; vemos algunos Cantos, tan desconcertados, que por no oirlos se van huyendo de las Iglesias. Obligados son los Sacerdotes à saber Cantar, segun lo manda el Decreto de los Padres; comen muchos las Rentas de las Iglesias, y otras limosnas de los pobres, y no quieren escotar Cantando las Alabanças Diuinas. Los que no saben Cantar, y siendo obligados no quieren aprender, los embia Dios à despedir de la Bienaventurança, por el Propheta Real, diziendo; aquellos son Bienaventurados, que saben entendiendo la jubilacion: S. Augustin en este caso, dize en las Quinquagenas: Conocemos muchos en la Iglesia, que Cantan para viuir luxuriosamente, y nos duele en el coraçon verdaderamente; à estos tales los tenemos por peores, porque no ignoran lo que Cantan; saben ciertamente Cantar, para mejor Pecar; y Cantan de tan buena voluntad, quanto son immundos, y malos: mas nosotros (dize el Sancto) que estamos dedicados para Cantar las Diuinas Alabanças, y palabras Sagradas en la Iglesia, todos juntos auemos de procurar saber por obra, lo que està Escrito: *Beatus Popolus qui scit Iubilationem*: Bienaventurado el Pueblo, que entiende la jubilacion: y assi lo que Cantaremos con voz sonora, lo auemos de contemplar con sereno coraçon de buena conciencia; assimismo la Musica honesta trae consigo muchas cosas buenas, porque fuera de las riquezas que por ella se adquieren, trae bienes corporales, y espirituales: corporales (fuera de lo que arriba dexamos anotado.) Stapulense dize, que Esclepiades curava los Sordos con la Musica de Cuerdas. Aristoteles dize, ser muy prouechosa la Musica para los oidos: y dize mas, que vn dia se leuantò el Pueblo contra el dicho Esclepiades, con grã furia; y tañendo vn Instrumento Musico, los apaciguò. Damon Phytagorico, curava à los Ebrios con Musica, la qual tenian por medicina, para las calenturas, y llagas los Antiguos.

Id. — S. Aug. in Qu. quag. — Daniel — Stapulense. — Aristot.

Alexandro Magno estaua en vn gran combite, y el Musico, Llamado Thymotheo, lo inflamò con el modo que tañia; por el qual se levantò del combite, y tomò las Armas: viendo esto Thimotheo, mudò el son, y con esto dexò las Armas Alexandro, y se bolviò à su combite: desto es testigo el Gran Basilio, en el Sermon de los Mancebos: los que en la Guerra Pelean, con la Musica se animan, y esfuerçan; los que de noche llevan temor, con ella le pierden: los Oficiales, y trabajadores, con ella aliuian, y aun olvidan sus trabajos.

S. Basilio.

Socrates, Platon, y todos los Phytagoricos (como lo dize Boezio) ordenaron vna ley, la qual dezia, que toda la Gente moza, assi hombres, como mugeres, fuessen enseñados en el Arte de la Musica, no para incitar los à mouimiẽtos torpes, cõ los quales la dicha Armonia, es hecha vil; sino para regir, y gouernar los tales mouimientos, con la regla, y dictamen prudente de la razon. La causa desta ley fue, porque es inquieta la naturaleza de los mancebos, y deseosa de cosas deleytables; y assi no recibe disciplina graue, y seuera; por lo qual les pareciò conueniente, que los mancebos, y gente moça, fuessen instruidos, y criados en deleytes honestos, los quales son poderosos para traer vna honesta senectud; y esto causado de la honestidad de la Musica: es cosa comun (dize Boezio, en el lib. 1.) el Canto destruir los vicios, y perficionar muchas cosas, assi en los cuerpos, como en las Almas.

Boezio li. 1.

Macr.

Es tanta la virtud de la Musica (dize Macobrio) que ninguna edad, y dignidad, sale fuera de su jurisdicion: no ay coraçon de Christiano tan empedernido, y tan aspero, que no sea mouido con las blanduras de la Musica (oidas

(oìdas en el Oficio Diuino) à dar repetidas alabanças à su Criador; y assi es cierto, ser la Harmonia Musica, muy vtil, y necessaria al Hombre Christiano, pues le sirue de dispertador, le auiua las virtudes, persuade la clemencia, destierra los cuidados, reprime las iras, cri[illegible]es, y fauorece la concordia: los coraçones de los varones heroyc[illegible]a à cosas muy fuertes, impide los vicios, engendra las virtudes; y lo[illegible]dradas adorna. Dizese por cosa cierta, que Pythagoras Cantando vn verso Spondeo, en el modo tercero (que antiguamente fue llamado Phrygio) curò vn Mancebo, bolviendole de Ebrio, manso, y en entera razon. Temprado, y Arion grãdes Phylosophos, y Medicos muy Sabios, curaron graues enfermedades, y aun mortales, con [illegible] de la Musica. Hismenias Tebano, Sapientissimo Musico, curò con la [illegible]cina de la Musica, la penosa enfermedad de la Ciatica. Vn Mancebo, [illegible]loso à matar al Phylosopho Empedocles, y se dize auerlo aplacado con la Musica. Boezio dize, que vn Phylosopho, con Musica de Arpa curò à vno que estava posseido del Demonio, lo qual alega la Glossa sobre el cap. 16. del lib. 1. de los Reyes. El Maestro de las Hystorias dize, que afirman los Matematicos, que muchos Demonios no pueden sufrir el Harmonia de la Musica. La virtud que tiene Dios puesta en la Musica, grande, y assi empleada en su santo seruicio, dispone al hombre para recibir devocion, gusto espiritual; y en algunos espirita de Propheeia, como se viò en Eliseo, que estando vn dia desconsolado, porque le faltava el espiritu Prophetico, dixo; traedme vn Mozo, que sepa bien tañer, y cantar; y como començasse à cantar Psalmos, fue hecha sobre Eliseo la mano del Señor. La gracia de la Propheeia, es don actual, y no habitual, por quanto no està siempre à la voluntad del Propheta, sino quando Dios le quiere tocar, pues para disponerse Eliseo, y recibir el dõ de la Propheeia, hizo que le tañesen, y cantassen.

Temp. 5 Cu. Arion. Hismenias Tebano. Boezio. Magist.

Auiendose ausentado Dauid de la presencia de el Rey Saul, fuesse con el Propheta Samuel; dixeronle à Saul, que Dauid estava en el Pueblo de Samuel; embio el Rey Saul Mensageros, para que prendiessen à Dauid, y le traxessen à su presencia; fueron los mensajeros (de Saul) y como llegassen donde estavan los Prophetas, en comunidad cantando (y Samuel entre ellos, que presidia, y era Maestro de Capilla, que enseñava à los Prophetas lo q̃ auian de cantar) vino el Espiritu de Dios sobre los Mẽsajeros de Saul, y començaron à Prophetizar: embiò el Rey Saul, segundos, y terceros mensajeros, y les sucediò lo mismo: enojado el Rey Saul, porque los mensajeros por èl embiados, no prendian à Dauid, fue èl en persona, y tambien Prophetizò (assi lo dize la Sagrada Escriptura.)

Miremos pues, quanta es la virtud del Canto, pues hizo Prophetizar à Saul malo, perseguidor del Iusto Dauid; y por Cantar en el Choro de los Prophetas (dize la Escriptura) vino sobre èl el Espiritu del Señor; y toda la noche que cantò estuuo alegre; por lo qual dize Santiago: Si alguno entre vosotros estuuiere triste, con igual coraçon ore, y cante. Admirable (dize Dionisio) es la virtud de los Psalmos, y Oraciones, que de su cosecha tienen alegria para infundir, y derramar en el coraçon del que canta: quando el deuoto Christiano cantare, solo por seruir à Dios, tenga por muy cierta la alegria, y gozo espiritual; y si cantando en el Choro, careciere del gusto espiritual, tenga entendido no canta como debe, y es obligado. S. Geronymo dize; que este nombre Choro, es nombre de vn Instrumento de Musica, para cantar; y assi, cosa que no sea para cantar (y mu[illegible] decente) no se ha de vsar en el Choro. Platon dezia, que se guardassen de mudar alguna cosa de Musica, que combidava à la virtud; porque no pue-

Santiago Apost. S. Dionisio. S. Hieron. Platon.

de auer otra mayor macula en la Republica, que perderse la honestidad de la Musica; porque como se fuere mudando la Musica, tambien se mudaran los coraçones de los oyentes, y no quedara señal de virtud en ellos.

Los Cantores verdaderamente perfectos, quando entran en el Choro (tambien hablo con todos los Eclesiasticos, que son obligados à dar las Diuinas Alabanças con el Canto à Nuestro Criador, en el Oficio Diuino) han de pedir à Dios, que les dè voz, y palabras de alabança, para que todo lo que Cantaren sea en Gloria suya; y tengan muy en la memoria aquella sentencia tan espantosa, que dize: *Iusto Dei Iudicio [illegible] verbo mortur, qui in Dei seruitio negligenter lo;uitur.* Y tambien la otra que dize: *Maledictus homo qui facit opus Dei negligenter.* Cantemos pues, todos con alegria, Melodia, y suauidad, y digamos con el Real Propheta: *Repleatur os meum laude tua, vt cantem gloriam tuam: Nam, & ego Psalam tibi in Citharà; & exultabunt labia mea dum cantauero tibi.*

Ezech.

Dauid.

No aya pues, cosa humana en el Oficio Diuino, y pidamos à Dios, que las alabanças, que le auemos de ofrecer en el Choro, nos las dè primero su Diuina Magestad. Enti (dezia Dauid) empleo mi canto solo: pues nuestro Dulcissimo Dios nos ha de mouer à entrar en el Choro, y perseuerando, Cantar en èl el Oficio Diuino, en compañia de los Angeles, y no vn dia, sino siempre.

Dauid.

Y el que en esta vida alaba à Dios, con la Musica, no piense que se acaba el oficio con el fin de la vida corporal; aqui començarà, y en el Cielo harà compañia à las Celestes Esquadras, dando repetidas gracias à Dios, por auernos recibido en esta vida en su Capilla, por sus criados, y Musicos; y en la otra por Cantores perpetuos, en compañia de los Angeles.

Origenes (para consuelo de los que leen, y cantan Oraciones, Lecciones, y Psalmos, y no los entienden) pone vn exemplo, diziendo: Sabeis como son los que por amor de Dios Cantan, y no lo entienden? Aueis de saber, que son, como aquellos, que tienen dineros de oro, ò plata aprobados por buenos, y no conocen el valor que tienen: mas si el que assi tuuiesse los dineros aprobados, aunque no supiesse el valor intrinseco de cada vno de ellos, los diesse à vn Siervo amigo, y fiel, para que en su seruicio, y vtilidad los gastasse por lo que valen; es cierto, que con gran fruto, y prouecho daria los dineros el tal Señor: desta manera el que ora, y canta Psalmos, Lecciones, y Oraciones, aprobadas por la Iglesia; si no las entiende, què otra cosa es, sino ponerlas en las manos del Angel Custodio, que nos le diò Nuestro Señor, para que en esto, y en otras cosas nos sirviesse. El Angel que sabe el valor de las tales Oraciones, las presentara ante la presencia de Dios, para que por ellas nos sea dada la devocion, el merecimiento, el gozo, las virtudes, la gracia, y perseuerancia, hasta la final gloria.

Origenes.

LOS

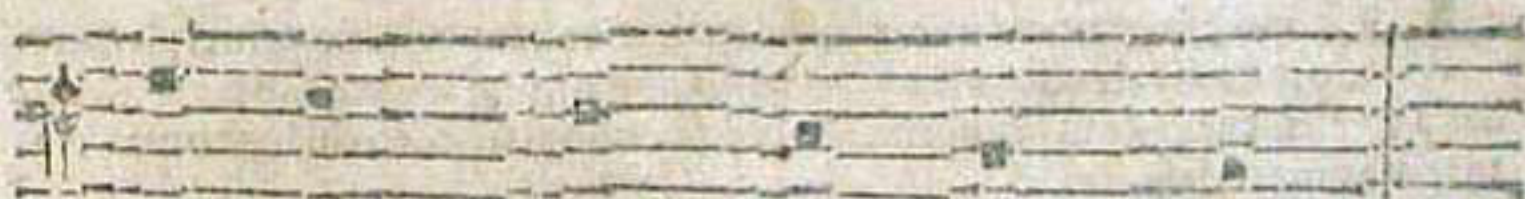
LOS PRINCIPIANTES LEAN los Puntos de dos maneras, antes de cantarlos.

CAPITVLO DEZIMOQVARTO.

ANTES que se canten los Puntos del Canto Llano, es muy conuenientе se lean de dos maneras: la vna nombrãdo el Signo en que està cada Punto; y la otra, nombrando la voz, que en cada vno se ha de poner; y para esto serà bien que se sepa la Mano de dos maneras, esto es, nombrando los Signos por ascenso, y descenso.

EXEMPLO.

C. Solfaut. De la solre. E la mi. Fe faut. G. Sol re ut. A la mi re.
Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.

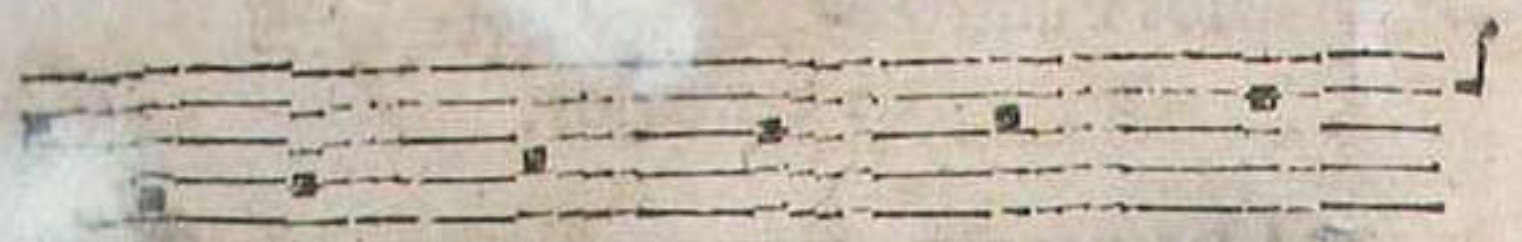


A la mi re. G. Sol re ut, Fe fa ut. E la mi. D. la sol re. C. Sol fa ut.
La, Sol, Fa, Mi, Re, Vt.

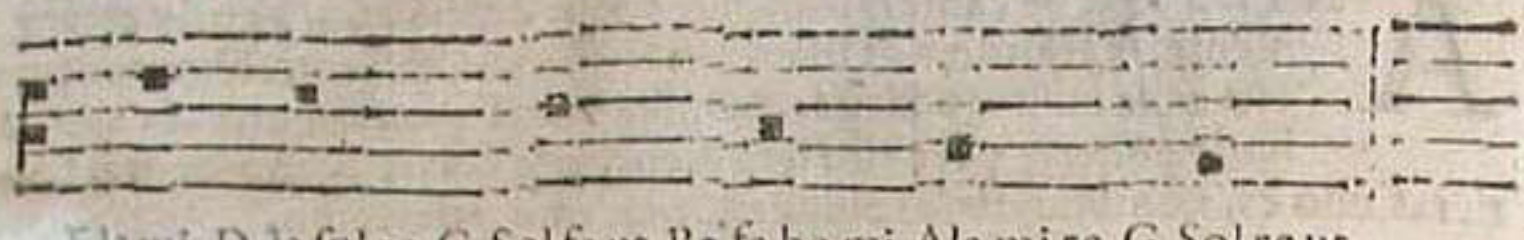
LO que se Canta desde el Vt de Ce sol fa ut, hasta el La de A la mi re, no subiendo, ni baxando mas, es por Natura; esto es lo que queda puesto en el Exemplo antecedente, por la Clave de Fe fa ut.

¶ Todo lo que se canta desde el Vt de Ge sol re ut, hasta el La de E la mi, no subiendo, ni baxando mas, se Canta por Be quadrado, como se demuestra en el Exemplo siguiente, puesto por Clave de Ce sol fa ut.

EXEMPLO.



G. Sol re ut. A la mi re. Be fa be mi. Ce sol faut. De la sol re. E la mi.
Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.



E la mi. D. la sol re. C. Sol fa ut. Be fa be mi. A la mi re. G. Sol re ut,
La, Sol, Fa, Mi, Re, Vt.

DIFINICION DE TONO, de Composicion, ò Modo.

CAPITVLO DEZIMOQVINTO.

Guido Aretino in lib. suæ Musicæ.

TOnus est, cognitio, principij, medij, ac finis, cuiuslibet cantus, ascensus, & descensus indicans; vt ait Guidus.

El tono es vn conocimiento, en qualquier cantoria, de principio, medio, y fin, haziendo juizio del tono que es, por lo que sube, y lo que baxa en el discurso de su composicion: deste conocimiento de los tonos, trataremos mas adelante.

Ay otro modo de tono, que es, subiendo, ò baxando de vn punto à otro, sin mas distancia, excepto de Mi, à Fa, que es Semitono; y tambien sus puntos equivalentes, como son, Cantar desde el Vt, Sustenido de Ce-Sol fa ut, al Re, de De la Sol re, ù desde el Fa, Sustenido de Fe faut, al Sol de G. Sol re ut; q̃ estos, y sus semejantes, son Semitonos. Los tonos, son, diziẽdo, Vt, Re, desde el Vt de C. Sol fa ut, al Re de D. La Sol re; y Re, Mi, desde de La Sol re, à E. La mi; y Fa Sol, desde Fe Fa ut, a G. Sol re ut; y Sol, La, desde G. Sol re ut, à A la mi re; y Mi Fa, podrà ser tono (verbi gratia) Cantando desde el Mi de E la mi, al Fa, Sustenido de Fe fa ut; y desde el Fa, Sustenido de Fe fa ut, al Sol, Sustenido de G. Sol re ut, esta nadie puede negar ser distancia de vn tono, por auer nueve comas desde dicho Mi de E la mi, hasta el Fa, de Fe fa ut Sustenido; que es de lo que se compone vn tono; y assi todo mouimiento, que de vn punto a otro tuuiere la dicha cantidad, se llamarà tono: y si tuuiere no mas de cinco comas, que es la cantidad que ay [illegible] a distancia [illegible] Mi, à Fa, blando, se llamara Semitono: y assi el sobre dicho

dicho se llama, y es verdaderamente tono, que essotro es composicion, que consta de tonos, y semitonos: y en confirmacion desto, dize el Papa Ioan 22. *Fit tonus inter omnes voces, præter* Mi, Fa, *constans ex duobus semitonis, & vno comate*; esto es, de dos Semitonos menores, y vna coma, que hazen nuebe comas. *El Papa Ioan 22. cap. 8.*

Si la composicion, ò tono, que se compone de tonos, y Semitonos, se puede llamar tono, se declara despues de los tonos perfectos, è imperfectos que estàn antes de las entonaciones, de las Oraciones, y Profecias, a los mismo desse Arte de Canto Llano.

Este tono, que vamos tratando, que es el de la distancia, que ay de vn punto a otro, tiene nueve comas (como queda aduertido) como desde el Re, de Ala mi re, hasta el Mi de Be fa be mi, la quantidad de la coma tiene entre dos Semitonos, vno mayor, cantable, y otro menor, incantable: el primero tiene cinco comas, que es el cantable, y es la distancia que ay desde el Re, de Ala mi re, al Bemol de Be fa be mi: entre tanto es el Semitono incantable, consta de quatro comas, que es la distancia que ay desde el Bemol de Be fa be mi, al Mi, de dicho Be fa be mi. Zeron, y otros dizen, q̃ el Semitono de cinco comas, es el menor; el de quatro comas, el mayor: Montano, y otros dizen lo contrario, y es lo que està oy en practica. *Zeron lib. 2. cap. 50*

DIESIS, QVE SEA?

CAPITVLO DEZIMOSEXTO.

Diesis, en el genero enharmonico, es la mitad de vn Semitono cantable, el qual formavan en dos mouimientos, en el genero Diatonico, y Cromatico: Diesis, es el Semitono, que es de quatro comas: el Semito mayor, que es de cinco comas, se llama Apotome, este es el que Cantamos de Mi, a Fa; y dize *Nicolao Bolici*, en el lugar citado, à la margen, que *Apotome es, spatium includens quinque comata, dicitur quoque, Semitonium maius, sitque, inter, Mi, & Fa*. Lo mismo dize Moya en su Aritmetica cap. 40. articulo 10. *Nicolao Bolici, en su Enquiridion de Musica. En el genero Diatonico, y Cromatico es Diesis lo mismo que el sustenido que oy vsamos.*

Algunos Autores ay que dizen, que el Semitono, que no vsamos, es el mayor, que es ir de el blando al Sustenido, y que el que tenemos en vso, es el menor, que es el de Mi, à Fa, y que estos dos juntos, no hazen vn tono entero: estos pretenden ir contra la experiencia, quiriendo persuadir con su mala inteligencia, que vn tono se compone de dos Semitonos mayores, siẽdo cierto, que dos Semitonos mayores, tienen entre ambos diez comas; y componiendose vn tono de nueve comas, como queda dicho, cosa clara es, que los dos Semitonos mayores, tienen vna coma mas de lo que necessita la cõposicion de vn tono; y assi es cosa muy cierta, q̃ vn tono se cõpone de dos Semitonos, vno mayor, y otro menor; del Semitono no mayor, que se compone de cinco comas, y del menor, que se compone de quatro, que ambos juntos tienẽ las nuebe comas, de que debe constar la composicion de vn tono, poniendo el exemplo desde el Signo de De la sol re, hasta el Bemol de Ela mi (este es el Semitono mayor, que incluye en si las cinco comas) y el otro Semitono menor de quatro comas, es, desde dicho Bemol de Ela mi, hasta el Mi, de Ela mi. Esto se reconoce muy bien en el Instrumento del Organo,

gano, y no me detengo mas en ello, por ser cierto, è indubitable; y lo mismo es desde el Mi, de Ela mi, al Fa de Fefaut, que es Semitono mayor; y desde Fefaut blando, à Fefaut, Sustenido, menor, constando el vno de cinco comas, y el otro de quatro.

DE LAS CONSONANCIAS, MOuimientos, ò intervalos del Canto Llano.

CAPITVLO DEZIMO SEPTIMO.

DOce consonancias, mouimientos, ò intervalos ay en el Canto Llano, los nombres de los quales son como se sigue.

Vnisono, Semitono, Tono, Semiditono, Ditono, Diatesaron, Diapente, Exachordio menor, Exachordio mayor, Eptachordio menor, Eptachordio mayor, y Diapason; pocas vezes se hallarà Tritono, y Semidiapente. Vnisono (ò Vnisonus) son dos puntos, ò mas signales en vn Signo; Semitono es, segunda menor; quiere dezir imperfecto Tono, es de Mi, à Fa; ò al contrario, de Fa, à Mi. Tono es, segunda mayor, de Vt, à Re, de Re, à Mi, de Fa, à Sol, y de Sol, à La; el Semiditono tiene vn Tono, y vn Semitono, dizese Tercera menor, hallase esta distancia de Re, à Fa, y de Mi, à Sol.

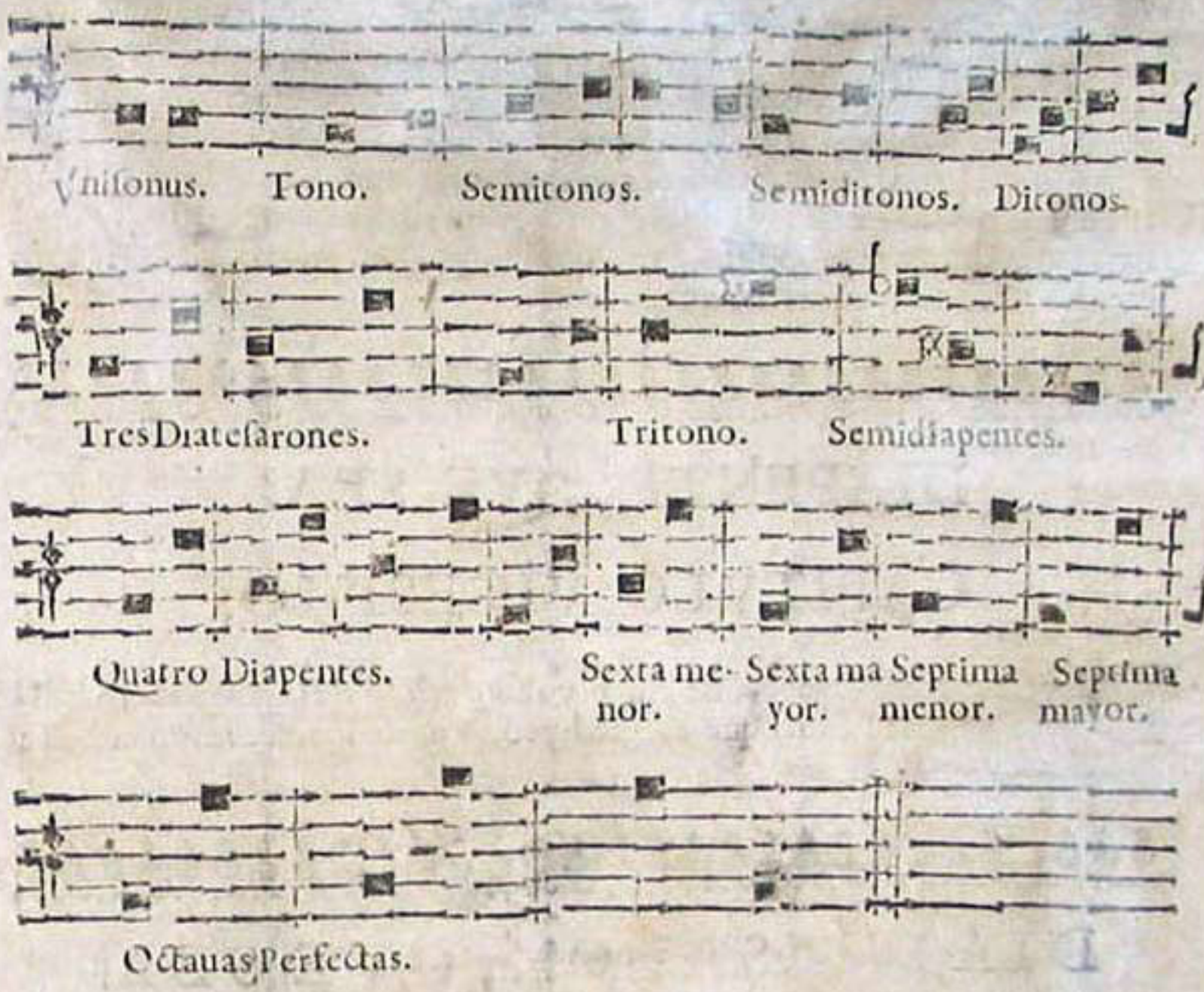
Vnisonus. Semitono. Tono. Semiditono.

Ditono se dize de dos tonos, es tercera mayor, formase del Vt, al Mi, y del Fa, al La: Diatesaron, se forma de dos Tonos, y vn Semitono, llamase quarta menor, y son tres, Vt fa, Re Sol, Mi la; Tritono contiene tres Tonos, es quarta mayor, hallase esta distancia, desde el Fa, de Fe fa ut, al Mi, de Be fa mi, subiendo. Semidiapente, contiene dos Tonos, y dos Semitonos; llamase quinta imperfecta; y con mas propriedad, falsa: esta distancia se halla desde el Mi, de Be fa be mi, hasta el Fa, de Fe fa ut, subiendo; ù desde el Mi, de Ela mi, al Fa Bemolado de Be fa be mi. El Diapente contiene tres Tonos, y vn Semitono; es vna quinta perfecta, y son quatro; Re la, Mi, mi, Fa, fa, Vt Sol. Exachordio menor, es el que contiene tres Tonos, y dos Semitonos, es Sexta menor; hallase esta distancia, desde Ela mi, à Ce sol fa ut. Exachordio mayor, es el que cõtiene quatro Tonos, y vn Semitono, es Sexta mayor; esta distancia se halla desde el Vt, de Ce sol fa ut, hasta el La, de Ala mi re. Eptachordio menor, es el q̃ cõtiene quatro Tonos, y dos Semitonos, es Septima menor; esta distancia se hallara desde De la Sol re, subiẽdo, hasta Ce sol fa ut. Eptachordio mayor, es el q̃ cõtiene cinco Tonos, y vn Semitono, es Septima mayor; hallase esta distancia desde el Vt de Ce sol fa ut, hasta el Mi, de Be fa be mi, subiendo. Diapason, es, el que contiene cinco Tonos, y dos Semitonos, es Octaua perfecta: en el Exemplo siguiente se haze demonstracion de todas estas Consonancias, por Punto, y Letra.

Tritono. Semidiapente. Diapente. Exachordio menor Exachordio mayor Eptachordio menor Eptachordio mayor Diapasõ.

EXEM-

EXEMPLO DE LAS CONSONancias, ò Mouimientos del Canto Llano.



QVE SE ENTIENDE POR ARSIS, & Tersis en la Musica?

CAPITVLO DEZIMO OCTAVO.

A*Rsis eleuare, & Tersis deprimere significat.*
Arsis significa el mouimiento de subir; y Tersis el de baxar.

DIAPA-

DIAPASON, QVE SEA?

CAPITVLO DEZIMONONO.

Diapason, es consonancia de ocho vozes; es assi llamado, porque se deriua de la preposicion Griega, Dya (en Latin Ex) y de otro Bocablo Pan, que en Latin significa Omne; en Romance, Diapason, quanto tanto, como cuerpo todo lleno de melodia, suauidad, y perfeccion; como el Diapason encierra en si vna Octaua, consonancia de ocho Vozes, donde se comprehende, Diapente, y Diathesaron; y de estas tres especies se componen los demas; y por ellas se les da la perfeccion, assi para comprehender en ella Consonancia de ocho vozes, este conjunto de melodia, suauidad, y perfeccion; no hallaron otro nombre mas acomodado, y à proposito, que Diapason, pues en pocas Sylabas significa, dà à entender, y contiene muchas cosas.

DIAPENTE, QVE SEA?

CAPITVLO VIGESIMO.

Diapente, es consonancia de cinco vozes; se dize de la preposicion dicha, Dya, y de Pentha, que es cinco; y todo junto suena consonancia de cinco vozes.

DIATHESARON, QVE SEA?

CAPITVLO VIGESIMO PRIMO.

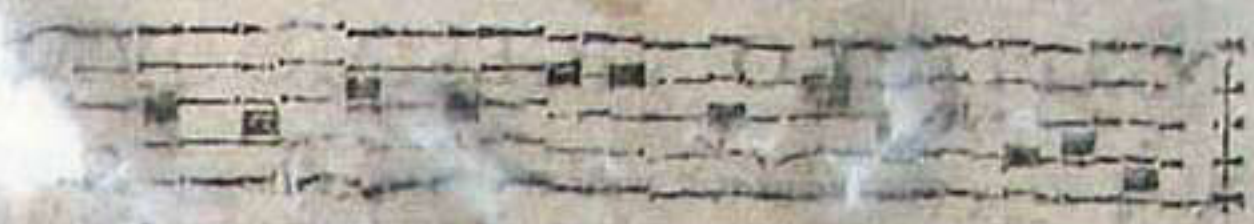
Diathesaron, es consonancia de quatro vozes; se dize de la preposicion Dya (q̃ es de, O, y Ex) y de este Bocablo Griego, Thesera, que es quatro; y assi Diathesaron suena, consonancia de quatro vozes.

¶ Sabidos ya los mouimientos del Canto Llano, y sus Entonaciones, en particular, pondrèmos aora algunas, que son las mas comunes, començando por las Terceras, Quartas, y Quintas, &c.

EXEMPLO

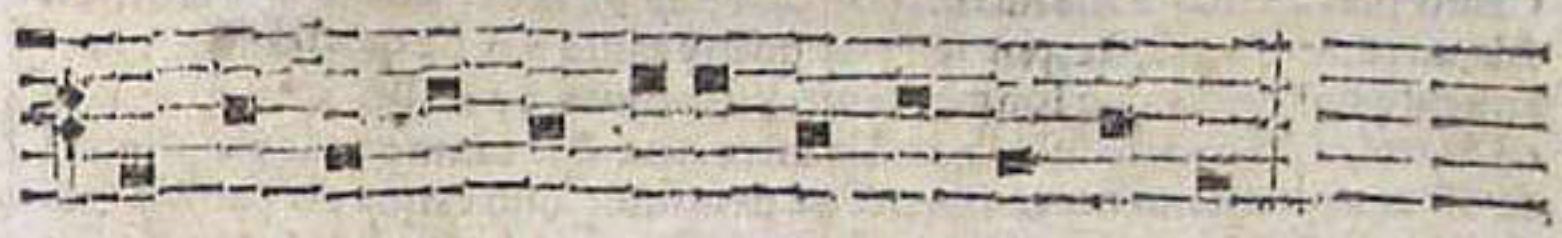
EXEMPLO DE LAS Tercer

CAPITVLO VIGESIMO SECVNDO.

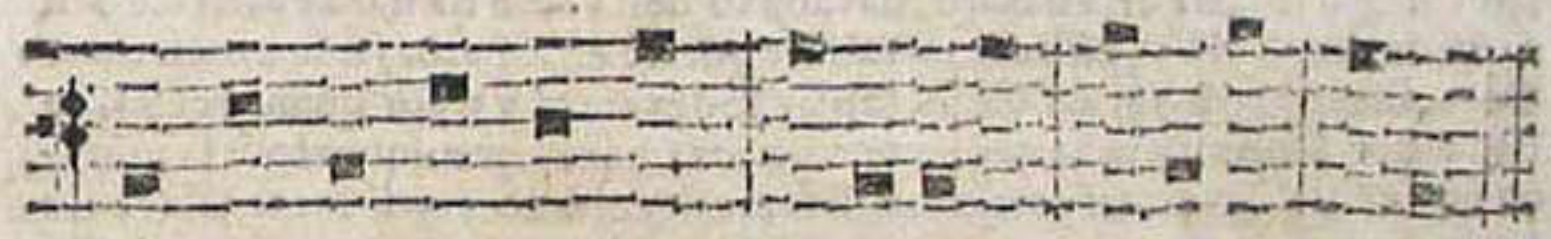


Entonaciones de Quartas, Quintas, y Octauas.

CAPITVLO VIGESIMO TERTIO.



Entonaciones de Quintas, y Octauas.



QVando la Cantoria subiere mas arriba del La, ò baxare mas abaxo del Vt, es necessario hazer mutança, que es dexar aquella Voz, que và cantando, y tomar otra de otra propriedad; para lo qual se advierta, que de las seis vozes, que son, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La*, las tres son para subir, y las otras tres para baxar; *Vt, Re, Mi*, son para subir; y *Fa, Sol, La*, para baxar; y sepase, que las tres (de estas seis vozes) son blandas, y las tres agudas: las blandas son, *Vt, Fa, Sol*; y las agudas, *Re, Mi, La*; y las blandas tambien puedē ser agudas, poniendoles Sustenidos. Y tambien se advierta, que quando se canta por Be quadrado, y Natura, que en el Signo de Fe faut (que suba, que baxe el Canto) se dize Fa; y en Be fa be mi, si se canta por Be quadrado, se dize para subir, y baxar, Mi (sino es en algun caso particular, o poniendo Bemol para que se diga Fa:) y si por Bemol, para subir, y baxar, Fa; y en Ela mi, quando se canta por Bemol, que suba, que baxe, se dize, Mi, &c. Esta excepcion tiene esta Regla de *Vt, Re, Mi*, para subir; *Fa, Sol, La*, para baxar; y es solo en los Signos, que no tienen mas de dos vozes.

DIFINICION DE MVtança.

CAPITVLO VIGESIMO QVAR

MVtança [illegible] tario para [illegible] dia prop[illegible]

La mutança, es, comutar, [illegible] vna voz, [illegible] de otra propriedad (verbi gratia) si el Canto Llano fuiere de Ala mi, [illegible] ba, no se dirà en Ala mire, La, sino vna de las otras dos vozes [illegible] el mismo Signo, que son, Mi, ó Re: y para saber qual de estas dos vozes ha de ser, se tenga, y guarde esta Regla: Si se canta por Be quadrado, y fuere el Canto mas arriba de Ala mire, por Clave de Fe fa ut, ù de [illegible] Sol fa ut, en Ala mi re, se tomarà, Re, por ser voz que se canta por Be quadrado; y juntamente vna de las que son para subir; y si se cantare por Be mol, se tomara en Ala mire, Mi, por ser el Mi, de Ala mire, voz q̃ se canta por la propriedad de Bemol; y juntamente tambien voz para subir, sino es que no passe la Cãtoria de Be fa be mi, y aya subido desde Fe fa ut, gradatim, ù de salto, q̃ aunque se cante por Be quadrado, no se ha de tomar mutança: dirase si fuiere, gradatim, Fa, Sol, La, Fa, desde Fe fa ut, à be fa be mi, como se dirà mas adelante: y si la Cantoria baxare mas abaxo del Vt, se tomara Fa, en Ge Sol fa ut, dexando el Vt (esto es cantandose por Be quadrado: y si se cantare por Bemol, se tomarà Sol en Ge sol fa ut, y se dexarà el Vt, por quanto el Sol se canta por Bemol; y es juntamente voz para baxar, preuiniendose la mutãça en otros Signos antecedentes, si fuere necessario; y si fuere Clave de Ge sol fa ut, y subiere mas arriba de èl la de Ela mi, se toma en dicho Ela mi, Mi, para subir; y lo mismo se ha de observar, aunque se cante por Bemol; y si baxare mas abaxo del Vt de Ge Sol re ut, se dexara el Vt, y se tomara Sol; y si se cantare por Bemol, y baxare mas abaxo del Vt, de Fe fa ut; en Ge sol re ut, se dexara el Re, y se tomara Sol; y si fuere necessario, se preuendrà la mutança en Ala mire, diziendo, La, en dicho Signo. ¶ Advirtiendo, que las dos propriedades de Bemol, y Be quadrado, nunca se hallan juntas; cantase, ù por Natura, y Bemol, ù por Natura, y Be quadrado.

NOTA.

EXEMPLO

EXEMPLO DE LAS MVTANças, quando se canta por las propriedades de Natura, y Bequadrado.

Re Fa Sol Re Re Mi La Sol La Fa Mi Re Fa Re Mi Re.

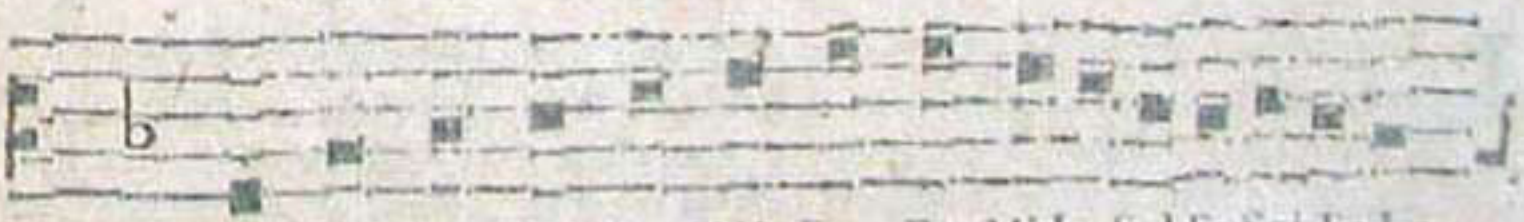
Vt Re Fa Re Mi Mi Fa Sol Fa La Fa Mi Sol La Sol Fa Mi Sol La Sol.

Fa Sol La Fa Sol La Re Fa Fa La Fa Sol Re Mi Mi Re.

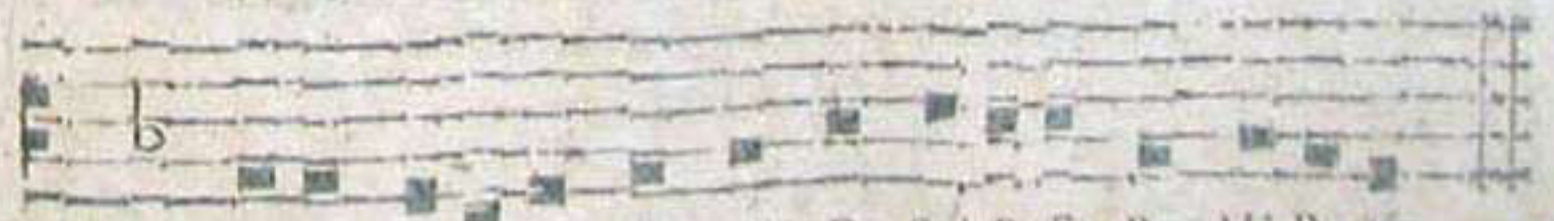
CANTASE POR NATVRA, Y BEMOL.

Re Fa Re Mi Mi Fa Sol Mi Fa La Sol Fa La Sol Fa Mi Sol.

Re Fa Re Mi La Sol La La Fa Sol Re Re Fa Mi Fa Re Vt.



Vt Mi Fa Sol Re Mi Fa Fa Mi La Sol Fa Sol Fa La,



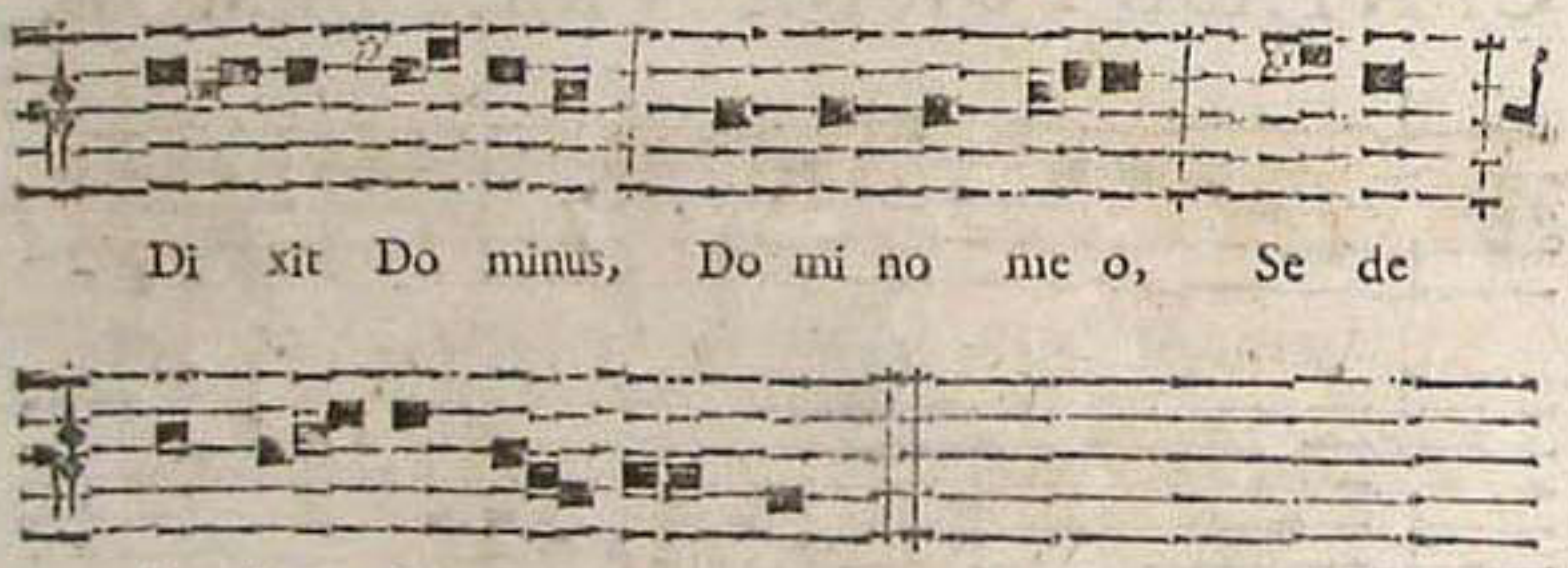
Sol Sol Fa Mi Fa Re Mi Fa Sol Fa Fa Re Mi Re Vt.

Por la disonãcia q̃ haze el Tritono, cantando se por Bequadrado, se dize Fa, en Be fa be mi, subiendo el Cãto desde Fefaut.

QVando se cãta por B[illegible]drado, y Natura, si alguna Cantoria subiere de Fe fa ut, à be f[illegible], en quatro Puntos, gradatim, ò de salto, ò baxare al contrario [illegible] de Be fa be mi, à Fe fa ut; se ha de dezir, Fa, en Be fa be mi, cantando so[illegible] dicho, Fa, de Be fa be mi, por Bemol; esto es, por la disonancia que haze el Tritono que ay desde el Fa de Fe fa ut, hasta el Mi, de Be fa be mi; y por lo mucho que ofende al oido semejante Cantoria: y por esta razon se dize Fa, en Be fa be mi, dexando el Mi, por la dureza que causa semejante intervalo, cantando solo dicho Fa, por Bemol, bolviẽdo en lo demas à cantar por la otra propriedad de Be quadrado, &c. Del Tritono se trata mas adelante en el [illegible] tercero, en el Capitulo 34. en el Arte de Contrapunto.

Esta Regla sobredicha, tiene tre[illegible] excepc[illegible] La primera es, que aunque el Canto baxe, ò suba desde Fe fa ut à Be fa be mi; si subiendo, antes de llegar à Be fa be mi, ò baxãdo, antes de llegar à Fe fa ut, huuiere vna Virgula grande, denota, y dà a entender, que se detengan, porque a[illegible] acabe sentencia la Letra, y no se cantarà por Bemol, y se dirà Mi, en Be fa be mi.

EXEMPLO DE EXCEPCION de Regla, para no dezir Fa, en Be fa be mi, baxando á Fe fa ut.

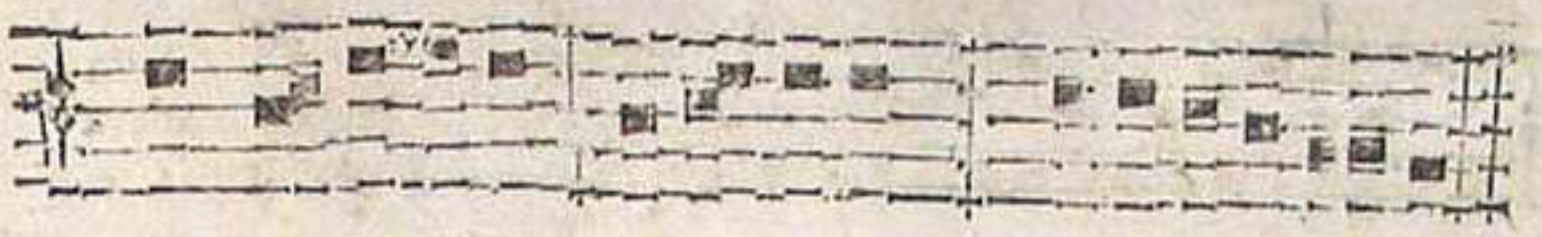


LA segunda excepcion, es, si el Canto Llano haze Clausula en Ala mi re, juntamente con el subir, o baxar desde Fe fa ut, à Be fa be mi, haziendo la clausula, y acabando con ella sentencia la Letra, que entonces no se dirà Fa, en Be fa be mi, sino es que sea en Sexto Tono, porquãto dicho Tono tiene de su propria Composicion derecho, à que la dicha Clausula sea con Semitono, diziendo Fa, en Be fa be mi; no Mi.

FEEM-

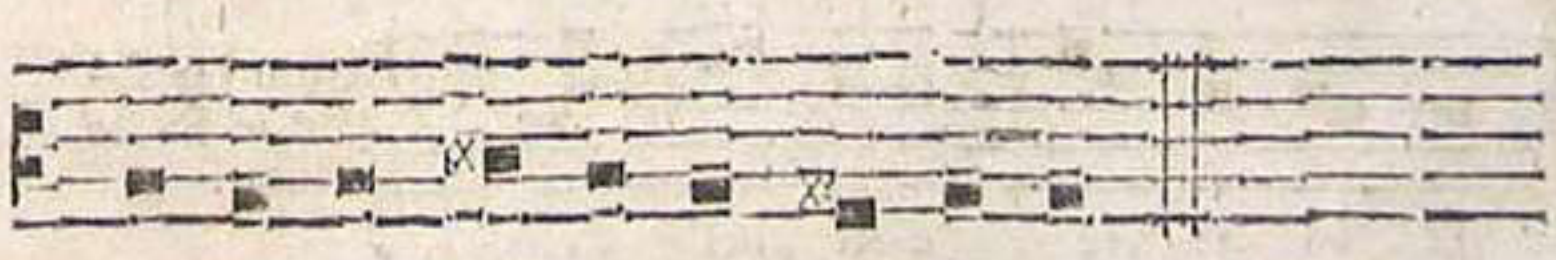
EXEMPLO DE LA SEGVNDA excepcion, para no dezir Fa, en Be fa be mi, subiendo desde Fe faut á dicho Signo, ò baxando desde Be fa be mi á Fe faut.

CAPITVLO VIGESIMO SEXTO.



LA tercera excepcion, es, en los Octauos, ù Septimos Tonos, que baxando la Cantoria, desde Be fa be mi, hasta Fe faut; y sin detenerse en Fe faut, sube luego à G. Sol re ut; en esta ocasion no se ha de cantar por Bemol, porq̃ el Semitono q̃ se auia de hazer desde Be fa be mi, à Ala mi re, cantandose por Bemol, se haze aqui, desde G. Sol re ut, à Fe faut, por clausula del Octauo Tono, con Punto Sustenido.

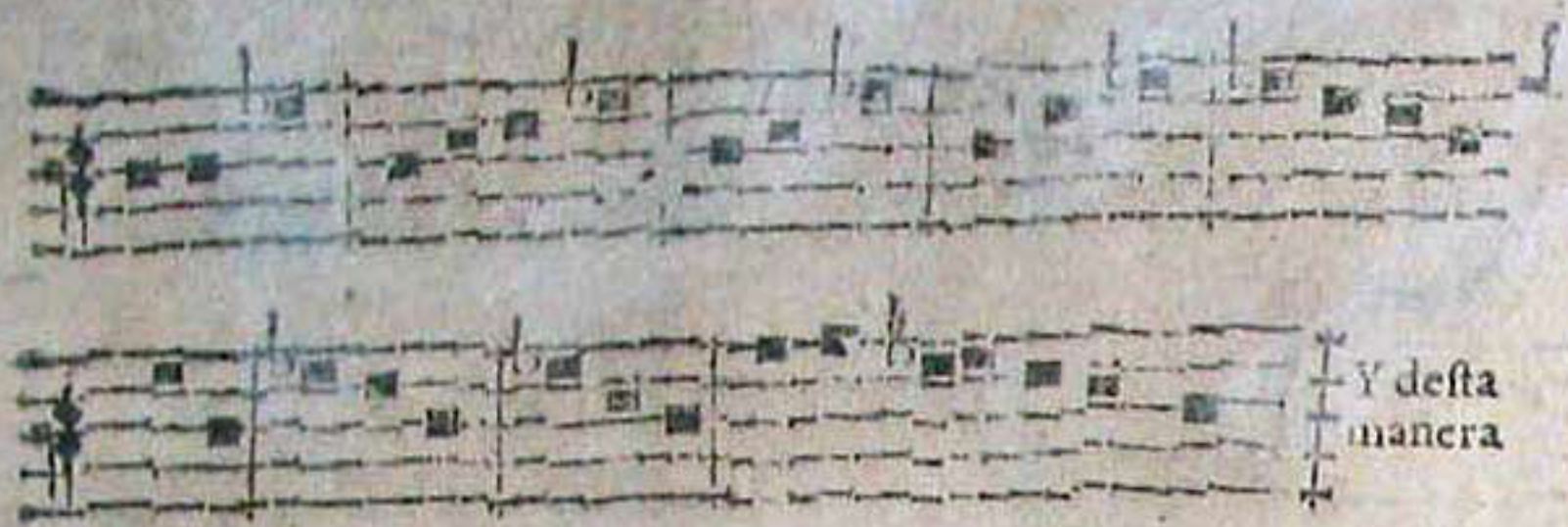
EXEMPLO DE LA TERCERA excepcion, para no dezir Fa, en Be fa be mi. baxando desde dicho Signo á Fe faut.



EXEM-

EXEMPLO, QVE DEMVESTRA, quando se ha de dezir Fa, en Be fa be mi, en las Cantorias que no tienen Bemol.

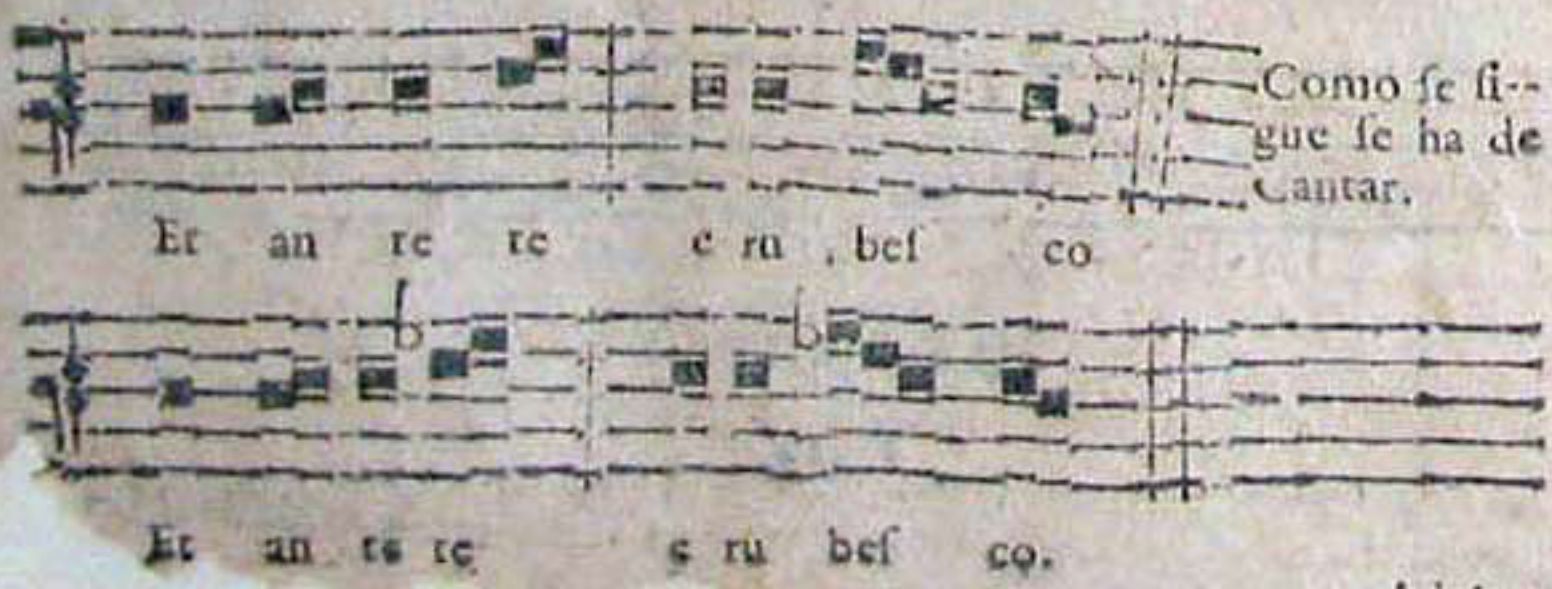
CAPITVLO VIGESIMO OCTAVO.



AVnque la Regla general no dà lugar à que el subir de Fe fa ut, à Be fa be mi; ò baxar desde Be fa be mi, à Fe faut, sea en mas de quatro Pũtos, gradatim, ù de salto; con todo esso, por la dissonancia que causa el *Mi*, de Be fa be mi, con el Fa, de Fe fa ut: digo, que aunque en el intermedio estèn dos Puntos en G. Sol re ut, ù en A la mi re, no poniendo Letra en cada vno de ellos, esto es en ambos, se cante por Bemol; *Quia quod parum distat, nihil distare videtur.*

EXEMPLO, QVE ENSEÑA A dezir Fa, en Be fa be mi, aunque no suba en quatro Puntos, gradatim, á dicho Signo, desde Fe faut, ò al contrario.

CAPITVLO VIGESIMO NONO.



Aduier-

Duiertase, que los Exemplos que quedan puestos para cantar por Bemol, por Clave de Fe fa ut, sirven para las otras Claves, y assi no los repito por ellas.

Quando baxare el Canto de Fe faut, à Be fa be mi (que se cantarà por Bemol dicho Fa de Be fa be mi) y luego subiere en quatro Pũtos à Ela mi (ò al contrario) se dirà Fa, en Ela mi (accidental) por no tener dicho Signo de Ela mi, Fa; esto se vè practicado en muchas ocasiones en la Musica, especialmente en el Gradual que se canta en la Missa de Requiem, despues de la Epistola, que comiença: *Requiem æternam*; y es como se demuestra en el Exẽplo que se sigue: y el poner voz accidental donde no la ay, se llama Conjunta.

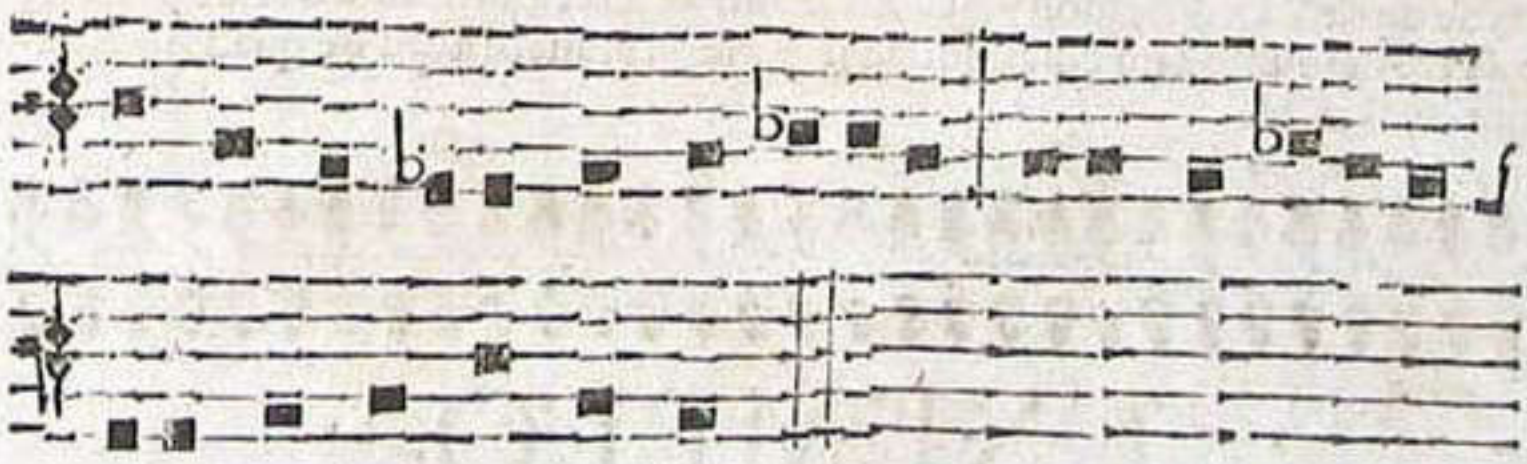
DIFINICION DE Conjunta.

CAPITVLO TRIGESIMO.

Coniuncta est, Toni in Semitonium, vel è contrario facta transpositio; Ex Nicolai Bolici. *Nicolaus Bolici lib. suæ Musicæ.*

La Conjunta, es, mudarse de Tono en Semitono; y al contrario, de Semitono, en Tono.

EXEMPLO DE LA Conjunta.



POR QVE CANTANDOSE POR Be quadrado, y Natura, subiendo el Canto de Fe fa ut, á Be fa be mi, se ha de dezir Fa, en Be fa be mi, y dexar el Mi?

CAPITVLO TRIGESIMO PRIMO.

LA razon para cantar por Bemol, quando se sube desde Fe fa ut, à Be fa be mi, es, porque el Diathesaron, que son quatro Puntos, expressos, ò sub in-

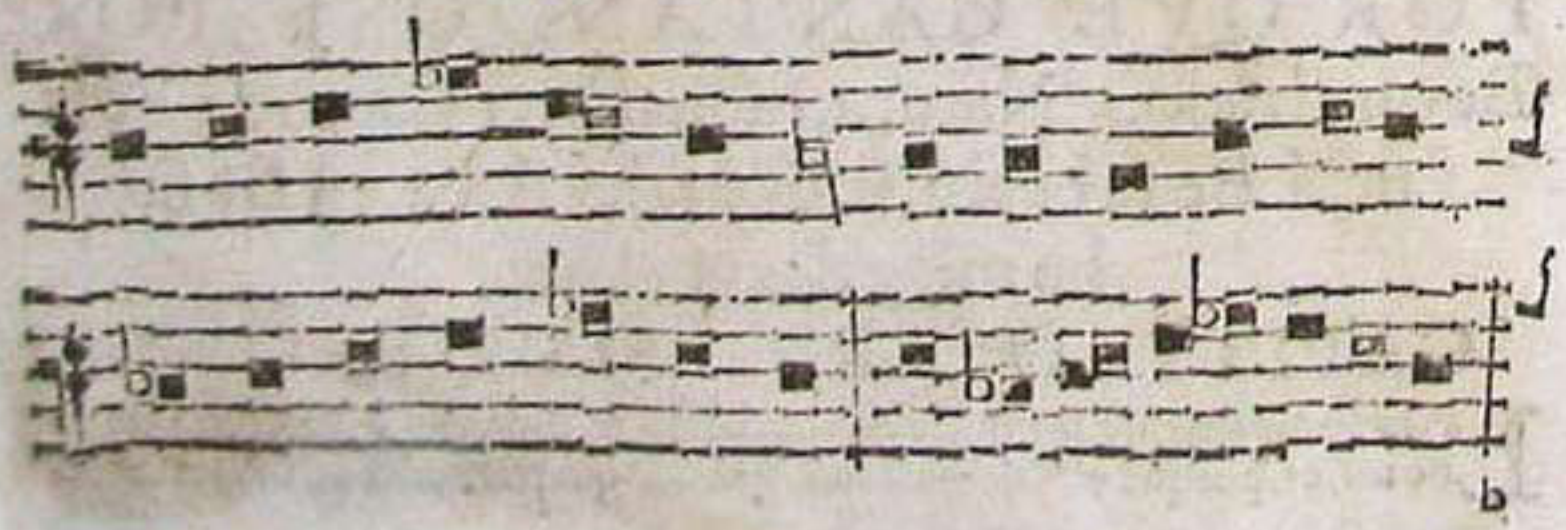
subintelectos, tenga perfecta su Composicion, que es de dos Tonos, y vn Semi tono; y Diapente, que son cinco Puntos, sea de tres Tonos, y vn Semi-tono; y el Diapason, que son ocho Puntos, conste de cinco Tonos, y dos Semitonos, que en si incluye, los del Diapente, y Diathesaron juntos, contándolos inclusiuè.

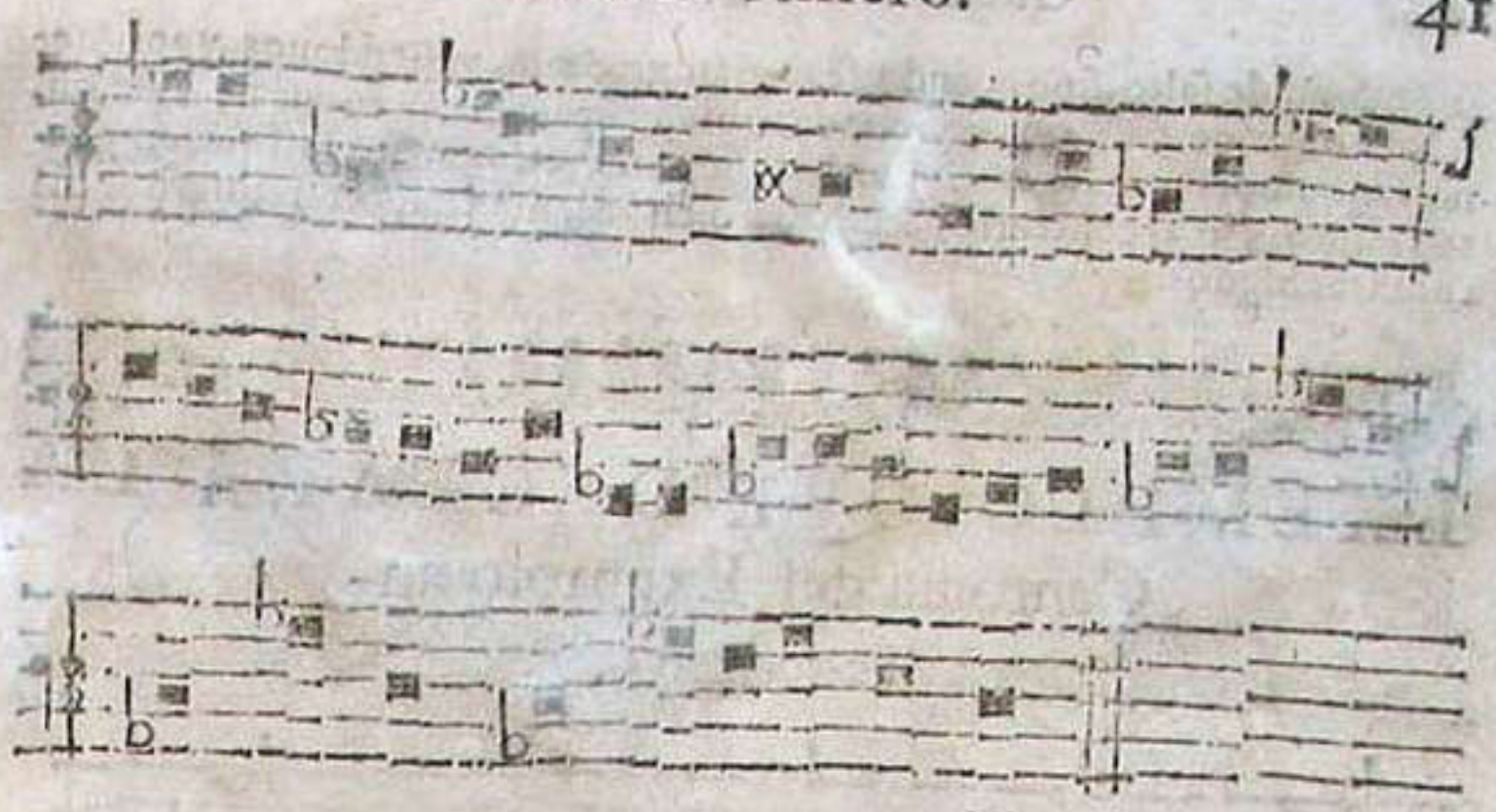
DECLARACION DE COMO SE HA de vsar del Diapente, y Diathesaron.

CAPITVLO TRIGESIMO SECVNDO.

SI El Diathesaron, y Diapente vinieren juntos, y à ambos se les pudiere dar sus cantidades, se les dè; y sino se pudiere, cumplase el Diathesaron, por tener mas cerca la disonancia del Tritono, aunque el Diapente venga antes, ù despues (como no sea en solos dos Puntos) que entonces se han de cumplir ambos, aunque se ponga voz accidental en el Signo donde no la ay (verbi gratia) Fa, en Ela mi, como en el Exemplo antecedente; esto es, que si fuere de salto, desde Be fa be mi Bemolado, à Ela mi, en Quinta, se diga Fa, en Ela mi; y si no, Mi; y no repruebo el que se diga Fa accidental en Ela mi, quando baxa el Canto, gradatim, desde el Fa Bemolado de Be fa be mi, à Ela mi, ò con Puntos directos: y lo mismo digo, quando se canta por Bemol, y sube el Canto gradatim, ù de salto, desde Ela mi, à Be fa be mi, que se ha de dezir en Ela mi, Fa, accidental. Lo vno, y lo otro he visto practicado; y lo vltimo me parece mejor. En el Canto figurado, que es el Canto de Organo, para quitar estas dudas; se pone en Ela mi, quando se ha de dezir Fa, vn Bemol; y quando, segun esta Regla, se auia de dezir Fa, y à la Composicion no conuiene, se le pone vn Sustenido, ù Be quadrado, para que se diga Mi.

EXEMPLO.



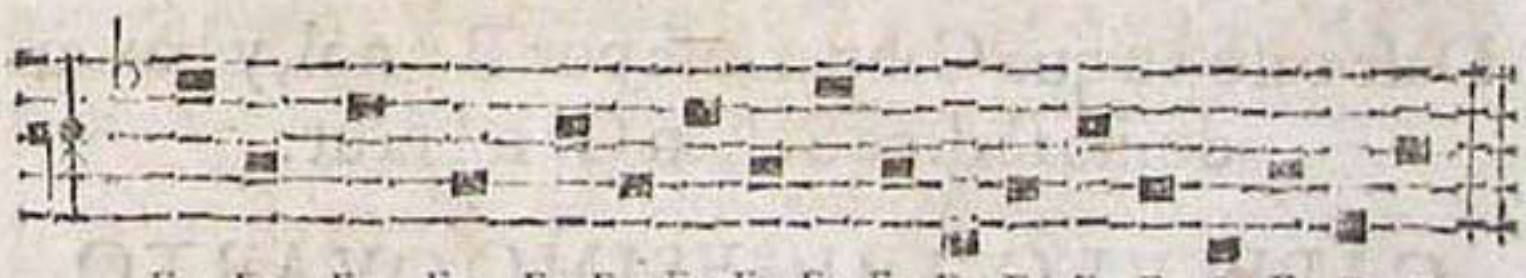


OTros tres Faes accidentales se pueden poner en los Signos que no los tienen, fuera del Bemol de Ela mi; y en algunas ocasiones se podrà viar de ellos, assi en el Canto Llano, como en el Canto de Organo, los Signos son, De la sol re, G. Sol re ut, y Ala mi re; y no hallo mas razon para dezir Fa, accidental, en Ela mi, que en De la Sol re, G. Sol re ut, y Ala mi re, pues esto consiste en poner Voz en vn Signo, la qual èl no tiene; y como se pone Fa, en Ela mi, Voz de que èl carece, tambien se podrà de la misma manera poner Fa, en essotros Signos, que no tienen la dicha Voz. En el Exemplo siguiente se haze demonstracion de todo lo sobredicho.

Exemplo, que explica los Quatro Bemoles (accidentales) que ay en la Musica.

CAPITVLO TRIGESIMO TERTIO.

Suponense los Quatro Bemoles en este Exemplo.

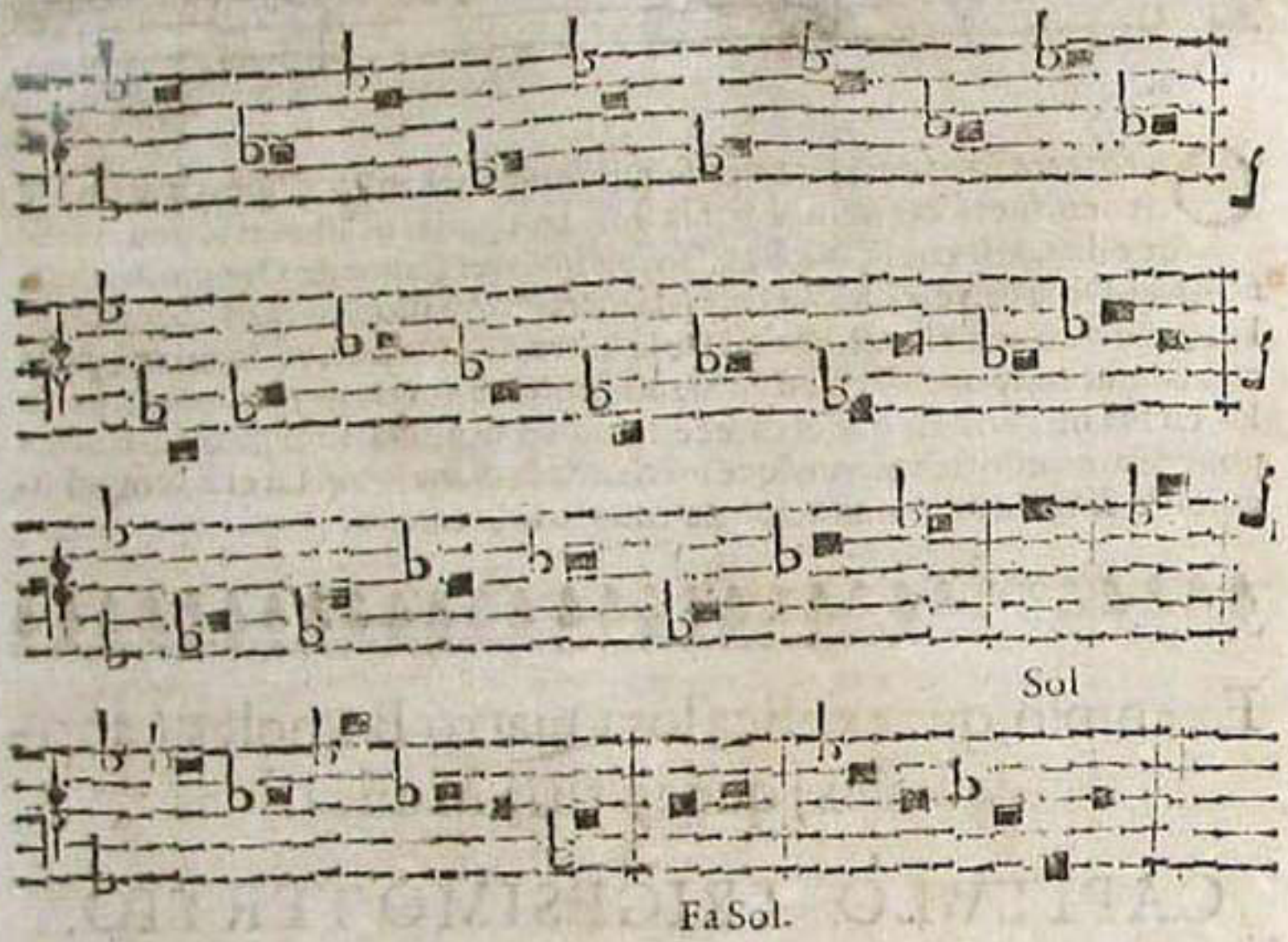


Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa, Fa.

ESta Cantoria se ha de cantar con los Bemoles que se siguen; y es lo mismo la vña, que la otra; repitola para que nadie ignore, que forçosamente, aunque no se pongan Bemoles en Ela mi, De la sol re, G. Sol re ut, y Ala mi re, se ha de dezir, Fa, en todos estos Signos, no solo quando se

nombran de salto, sino quando se cantan gradatim, valiendonos, y aprouechandonos de las Reglas q[ue] quedan puestas para dezir ca, en Be fa be mi, no cantandose por Bemol, q[uan]do sube desde el Signo de Be fa ut, en quatro Puntos, ò al contrario, [hasta] dicho Signo, trasportandola por diferentes Signos.

EXEMPLO, QVE DECLARA LA Cantoria del Exemplo antecedente.



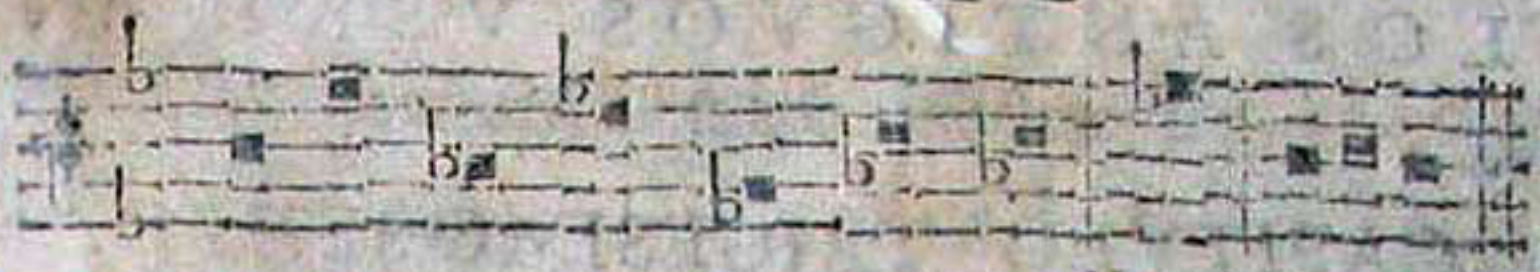
Dase caso en que Cantandose por Bemol, y baxando, no se diga Sol, en Ce sol fa ut.

CAPITVLO TRIGESIMO QVARTO.

Bien se puede dar caso en que cantandose por Bemol, baxando, no se diga Sol, en Ce sol fa ut, sino Fa; y en este caso sera el Fa, en dicho Signo, como accidental, porque cantandose por Bemol toda la Cantoria, aquel Fa, se ha de cantar por Be quadrado, al modo, q̃ quando se canta por Be quadrado, se canta el Fa, de Be fa be mi, tan solamente por Bemol.

EXEMPLO

EXEMPLO.



Nota aqui.

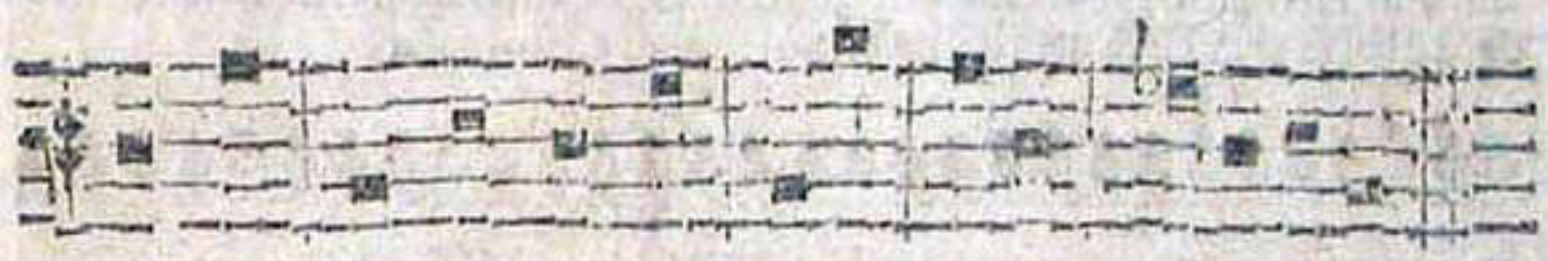
DIFINICION DE DISIVNTA.

CAPITVLO TRIGESIMO QVINTO.

Disiuncta est, transitus de proprietate vna in aliam. Sic ait Pithagoras. La Disiuncta, es, subir, ò baxar de vna propriedad a otra, en Quarta, ò Quinta, ò mas, sin Puntos inter medios.

Pithagoras in lib. suæ Music.

EXEMPLO.



NOTA PRIMERA.

ADuiertase, que si al principio de qualquiera Cantoria, ay puesto Bemol en el Signo de Be fa be mi, denota, y dà a entender, que toda aquella Obra de Musica, se canta por Bemol, y Natura; y si no le huuiere puesto en dicho Signo, y al principio, como queda dicho, siempre se cantara por Be quadrado, y Natura, excepto algun Punto en particular, que, ò por Regla, ò por ponerle la Nota de Bemol, aquel tan solamente se ha de cãtar por dicha Propriedad, ò boluiendo en lo demàs à cantar por la de Be quadrado, y Natura, que es el Canto Natural, como nos lo dà à entender el Instrumento del Organo, pues para que gozasse de esta perfeccion, le dieron su principio en Ce sol fa ut, que es donde tiene su asiento la propriedad de Natura, no queriendo los Antiguos careciesse este Real Instrumento desta tan Natural perfeccion.

El cantar por estas dos propriedades, de Natura, y Be quadrado, se llama genero Diatonico, el qual es compuesto de dichas dos propriedades, y fue llamado assi, porque procedia por dos Tonos; y se deriua de Dia, que significa, *per*; y Tonus, que significa, *Tono*: assi lo dize Zarlino, inst. harm. ¶ El Bemol, respeto deste genero, es tenido por accidental, y llamado Semichromatico.

Zarlinus instit. harmo. 2. p. c. 35.

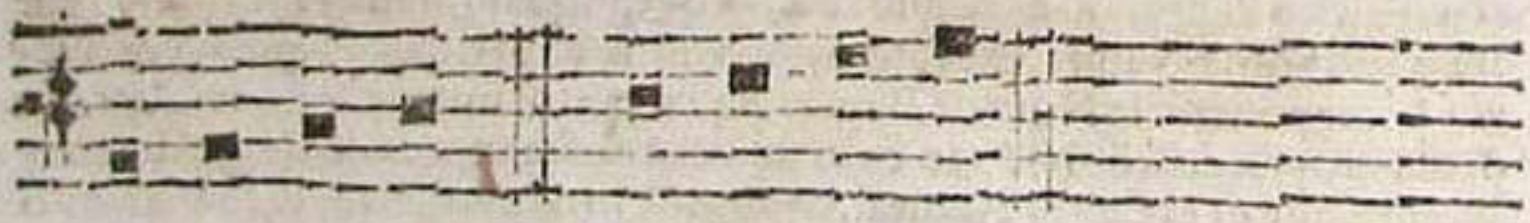
LOS ANTIGVOS VSARON quatro generos en la Musica.

CAPITVLO TRIGESIMO SEXTO.

QVatro generos vsaron los Antiguos en la Musica, Diatonico, Chromatico, Semicromatico, y Enharmonico; solo el Diatonico ha quedado con formacion de Diathesarones, y mezcla de Especies, y Semitonos, que antiguamente no se vsauan. Del Chromatico ha quedado el Semitono cantable, accidental, y la Tercera mayor. Del Enharmonico ha quedado solo las Terceras Mayores. Estos generos procedian por Diathesarones, diferentemente formados.

El Diatonico procedia por Tonos, y Semitonos naturales; su discurso era Be quadrado, y Natura, sin mezcla de Bemol, ni Semitono accidental; solo tenia los Naturales, como hemos dicho, q̃ son de Ela mi, à Fe fa ut; y de Be fa be mi, à Ce sol fa ut, sin admitir otro ninguno en Clausula, ni en el discurso de la Cantoria. Quiere dezir Diatonico, genero que procede por dos Tonos, porque por qualquiera parte, ù deduccion que se comiençe, nunca se hallaràn tres Tonos consecutiuos, vno despues de otro, sino siempre Semitono en medio; procedia este genero por Diathesarones, formados desde Ce sol fa ut, à Fe fa ut; y desde G sol re ut, à Ce sol fa ut,

EXEMPLO EN QVE SE HAZE demonstracion, como procede el Diatonico.



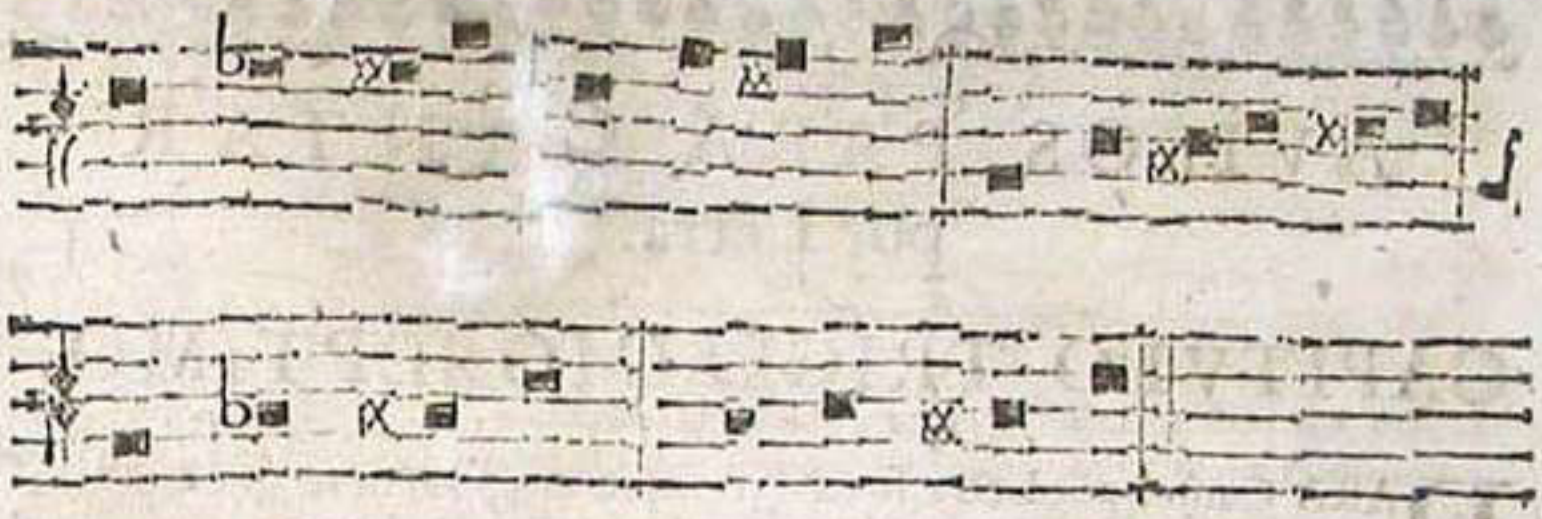
Timotheo Milesio li. 1. cap. 21.

EL Genero Chromatico fue inventado por Timotheo Milesio, como consta de su Libro de Musica, partiendo el Tono, y diuiendole en dos partes, que son dos Semitonos, vno mayor, y otro menor; Chroma, es Vocablo Griego, que en Latin suena Color; y porque este genero adornò à la Musica, y la puso de mejor color, y la hermoseò con la bandera de los Semitonos; por esto fue llamado Chromatico este genero, y aqui tuuo su principio el Bemol, como lo dize Tapia Numantino en su Tratado de Musica. Deste genero Chromatico, ay parte puesta en Practica, y parte solo en Theorica; compusose de vn Semitono mayor, y otro menor (como hemos dicho) en dos mouimientos, y de vn Semiditono en solo vno, ha quedado el Semitono mayor, que es el que se forma de Mi, à Fa (verbi gratia) desde

Tapia Numantino.

desde el Mi, de Ela mi, al Fa de Fe faut. Y el Semiditono, que es Tercera Menor (verbi gratia) se forma desde el Re, De la sol re, al Fa, de Fe faut, ù de el Re de Ala mi re, al Fa de Ce sol fa ut. Y aunque el Semitono menor no se vsa, sino muy rara vez, lo vno, y [illegible]o se verà en el Exemplo que se sigue.

EXEMPLO QVE SE HAZE de nonstra[illegible] del genero Chromatico.



EL Genero Semichromatico, es compuesto del Diatonico, y del Chromatico; este es el que aora se canta, y tañe en la Composicion de la Musica.

Del Genero Enharmonico, no ha quedado en practica, sino el Ditono, q̃ es Tercera Mayor; formase desde el Vt de Ce sol fa ut, al Mi, de Ela mi; ù desde el Vt de G. Sol re ut, al Mi, de Be fa be mi, o Puntos con semejante distancia; era compuesto de dos Diesis, cada vno, formado por si; era Diesis en este genero, la mitad del Semitono cantable, que vsamos; y vn Ditono en vn mouimiento: de este no hago Exempio, por no auer quien pueda formar con la voz estos Diesis.

Este genero procede por tres intervalos distintos, los quales son vn Diesis, con media coma mas; y otro Diesis, cada qual formado por si, y vn Ditono incompuesto; llamase incompuesto, porque ha de ser en vn intervalo, que reducido a Punto, es vna Tercera Mayor, formada de dos Tonos Sexquioctauos: inuentò este Genero, Olimpo, dozientos y diez y ocho años antes de la venida de Nuestro Salvador al mundo, como lo refiere Pedro Aron en su Toscan. lib. 2. cap. 12. Zarlino 2. p. cap. 35. y otros.

Olimpo. Pedro Aron en su Toscan. lib. 2. Zarlin. 2. p. cap. 35 & alij.

Es la formacion de estos Generos, por Diathesarones, que llaman Thetracordos.

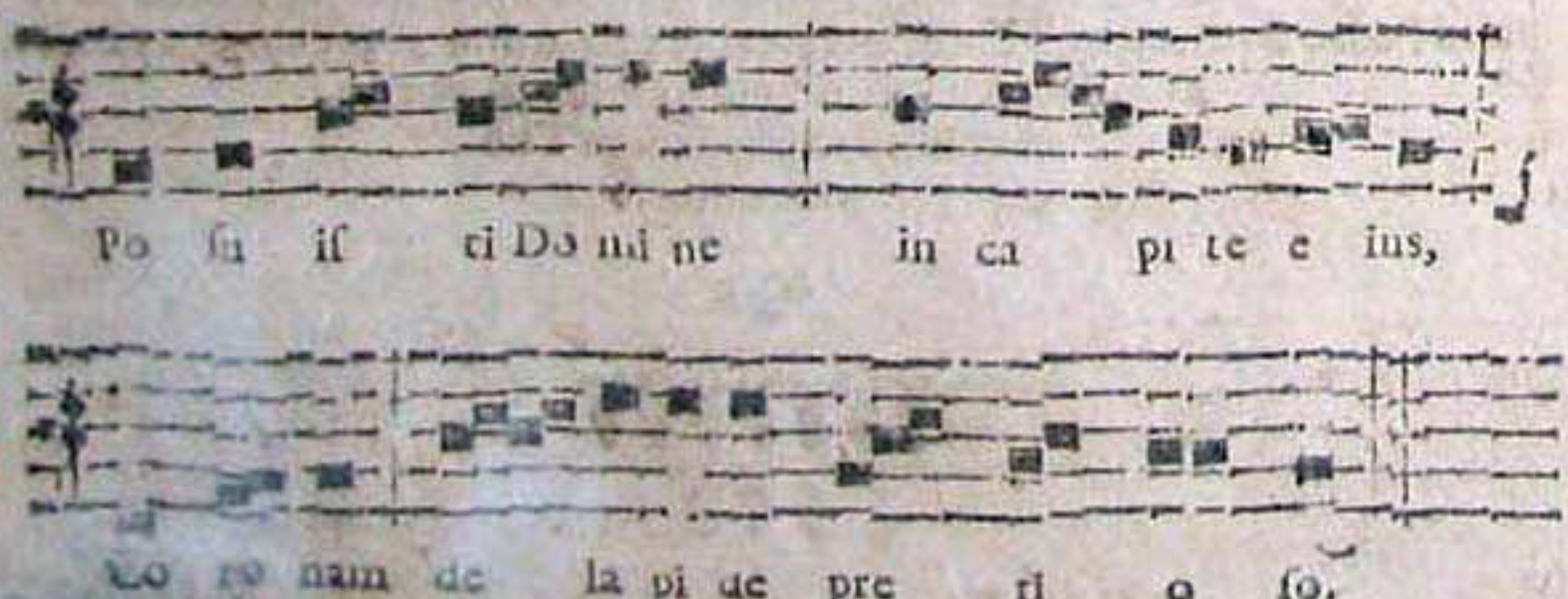
EXEMPLO DEL GENEro Enharmonico.

AVISOS PARA CANTAR por Letra.

CAPITVLO TRIGESIMO SEPTIMO.

PARA Cantar por Letra, se advierta, que en cada Punto que no estuuiere Ligado, se ha de poner vna sylaba; y en los Ligados, solo en el primero; y en la Vocal de aquella sylaba, se cantaràn los dos, ò mas Puntos Ligados de aquel Passo, deteniendose siempre en la Letra que acabare Sentencia; y donde huuiere vna Raya grande entre los Puntos, denota lo mismo. Y se advierta, que algunas vezes se hallaràn Puntos sin ligar, que en ellos no se entra Letra, suponese en tal ocasion ser Ligados, aunque no lo estèn.

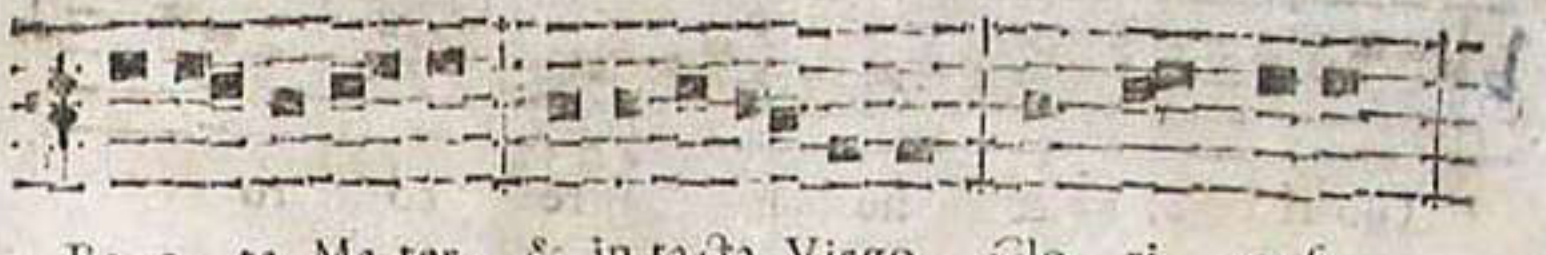
EXEMPLO PARA CANTAR por Letra.



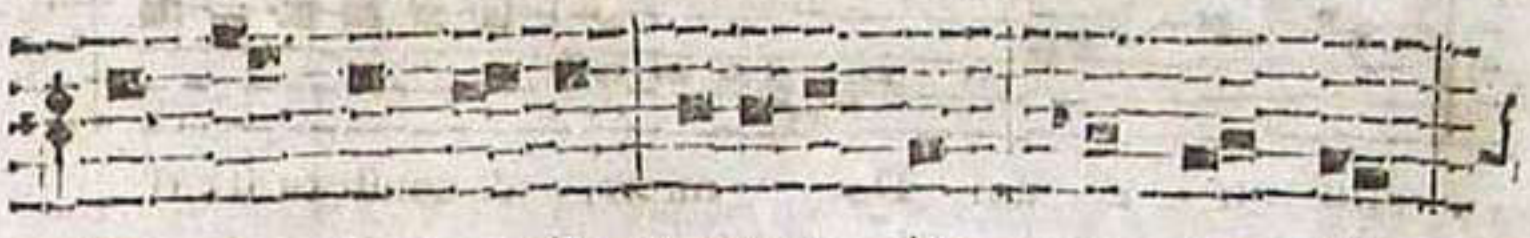
Sit

Sit no men Do mi ni Be dic tum;

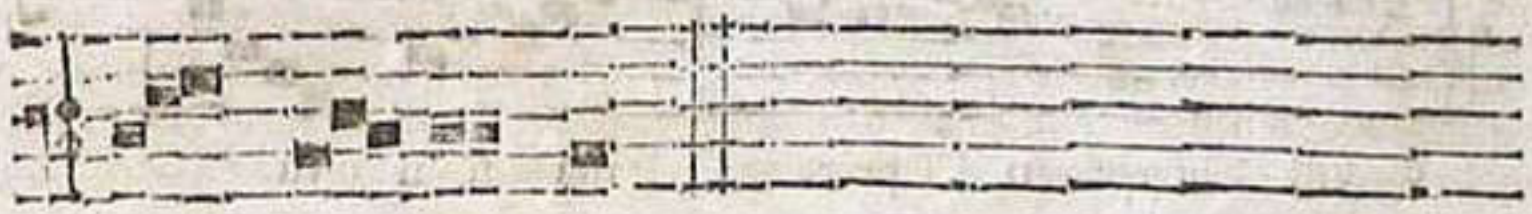
Ex hoc nunc, & vſ que in ſæ cu lum.



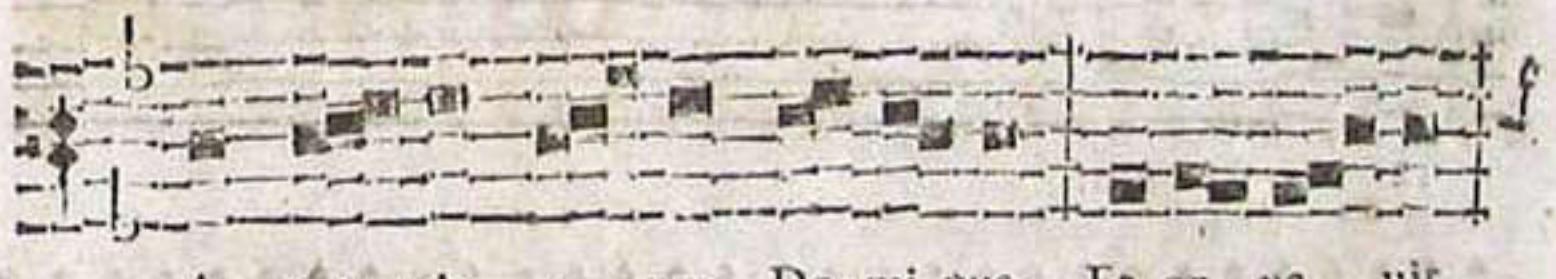
Be a ta Ma ter, & in tacta Virgo Glo ri o ſa,



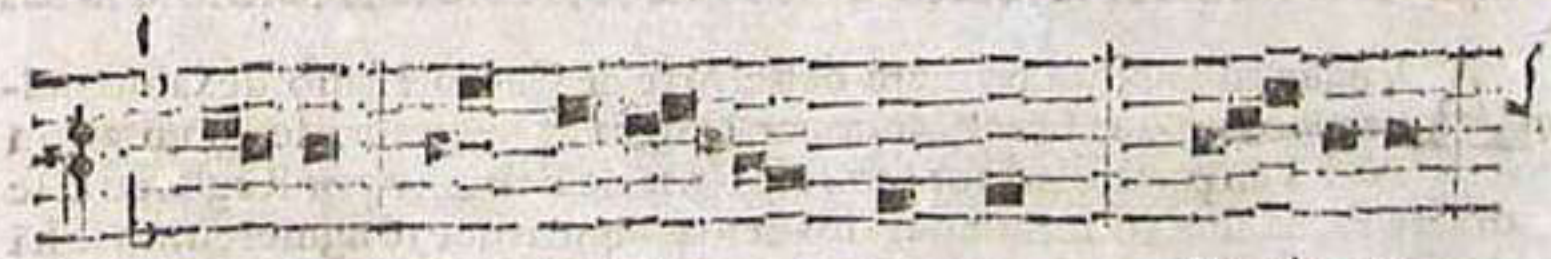
Re gi na mun di in ter ce de pro no bis



Ad Do mi num.

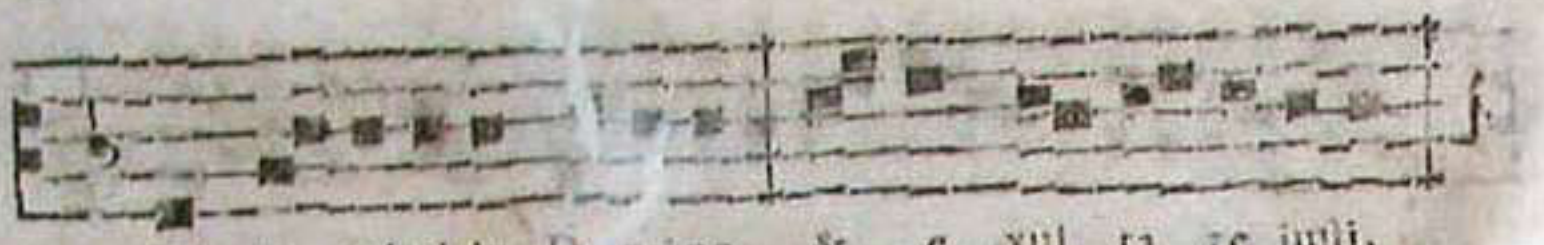


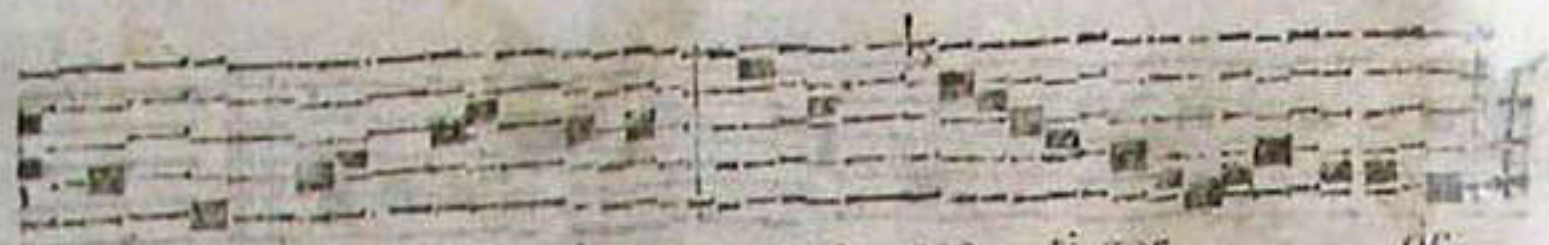
A ma uit e um Do mi nus, Et or na uit

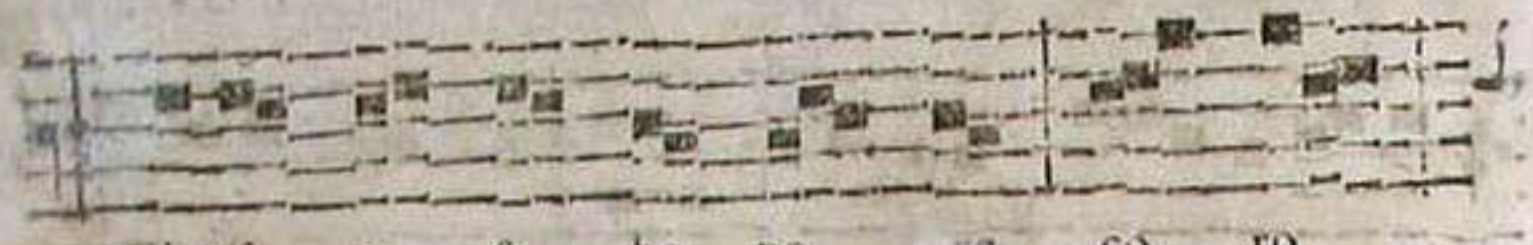


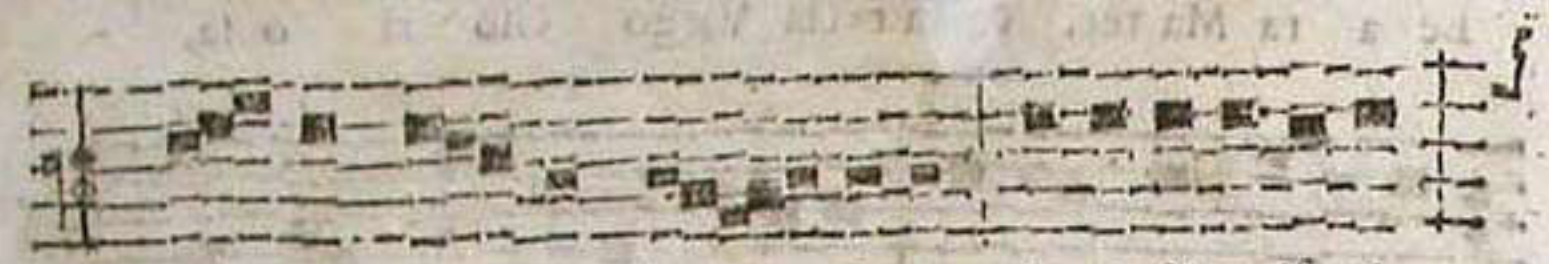
e um Sto lamglo ri æ in du it

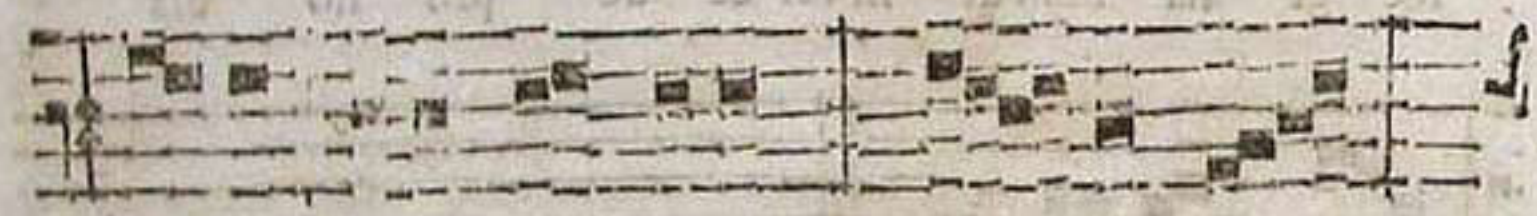
e um.

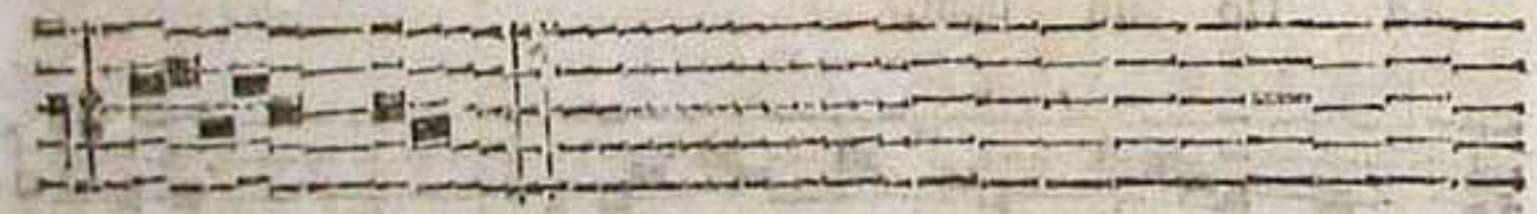








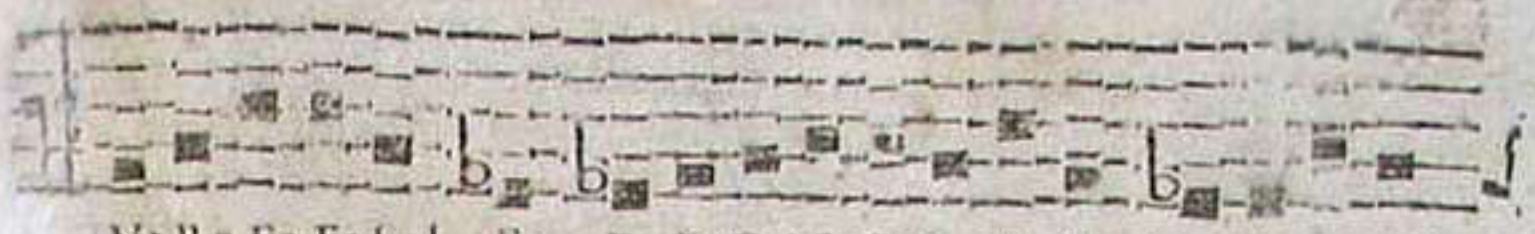


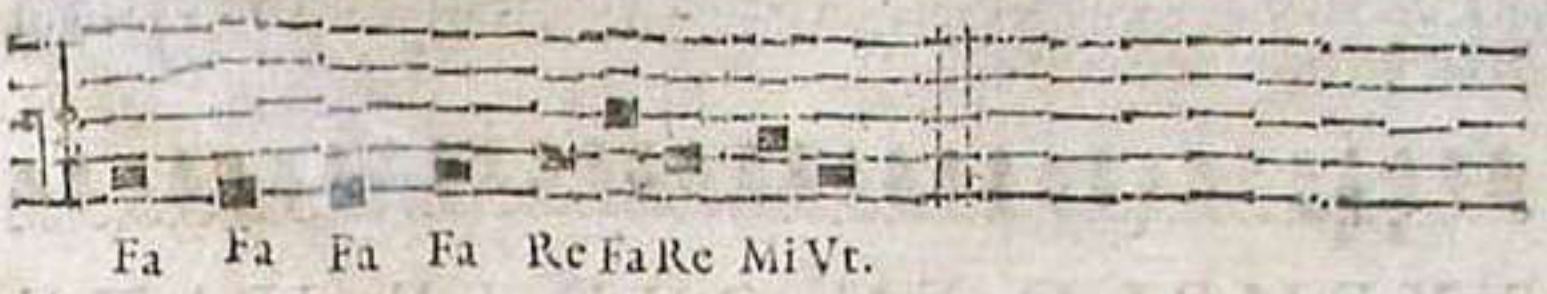


NOTA. AVnque en la Nota primera deſte Arte de Canto Llano, dexamos advertido, que quando ſe canta por Natura, y Be quadrado, ſi en algun Punto en particular, por ponerle Nota de Bemol, ò por Regla, en èl ſe dixere Fa, natural (ò accidental) los demas Puntos que ſe ſiguieren, no ſe hà de cantar por la propriedad de Bemol, ſino por la de Be quadrado, y Natura, porque en ellos no milita la razon de cantar por Bemol, por quanto no hazen diſonancia, como los Mies de Be fa be mi, quando ſon cantados de ſalto, ù gradatim, ſubiendo deſde Fe fa ut, ù los de Ela mi, ſubiendo deſde el Fa, de Be fa be mi; o al contrario, por la dureza del Tritono, &c. Y aunque baſtaua eſta Advertencia, y la que dexamos anotada en el Exemplo del Capitulo trigeſimo, me ha parecido ſera bien pongamos vn Exemplo, nombrando cada vno de ſus Puntos, para que nadie ignore ſemejantes Cantorias.

EXEM-

EXEMPLO.





NO me alargo mas en estos Exemplos, ni en los de cantar por Letra, porque mi intento es poner en este Libro solo lo preciso, no llenandole (como hazen otros) de Introitos de Missas, y otros Cantos Llanos, q̃ se hallan à cada passo en las Iglesias en sus Libros de Canto Llano. Solo aduierto, que si en algun Canto Llano se hallassen las Claves mudadas, y en diferentes Reglas, se atienda al Signo donde Señala el Guion, para no errar la Cantoria. Dexamos dicho, que Diesis en el Genero Enharmonico, son dos comas, y vna cisma, que es media coma. En los demas generos, es Diesis el Semitono menor, que es quatro comas; el mayor, como hemos dicho, es de cinco comas, llamase Apotome. Diacisma, son dos comas, que es la mitad del Semitono menor; y el Tono es nueve comas, que sõ ambos Semitonos, mayor, y menor; Lima es quatro comas, que es lo mismo que Semitono menor; y vna Lima, y vna coma, Semitono mayor. Dos Limas, y vna coma, constituyen vn Tono. NOTA.

Modo de Cantar sin Mutanças.

CAPITVLO TRIGESIMO OCTAVO.

AVnque no està puesto en vso el modo de cãtar sin mutanças, me ha parecido serà bien referirle, para que los curiosos le sepan. Es pues, añadiendo vna sylaba à las seis vozes que hemos dicho; y la sylaba ha de ser Bi, diziendo, que las vozes son siete, *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi.* Y desta manera sera processum in infinitum, sin necessitar de mutança, assi por lo alto, como por lo baxo; esto es, que suba el Canto mas arriba del La, ò que baxe mas abaxo del Vt; porque en llegando al La, si sube mas arriba, se dize, Bi; y si sube mas, se toma el Vt, y assi và prosiguiendo: y si baxa mas abaxo de Vt, se dize Bi; y si mas abaxo del Bi, La, &c. ¶ Para solo esto que hemos refe-

referido, que es facilissimo de entender, hizo vn Tratado vn Religioso del Orden de Nuestro Padre San Bernardo (cuyo nombre es, el P. Fr. Tomas Gomez, el Año de 1649. sacandolo à luz por cosa nueua; auiendo D. Pedro Zerone (y otros) discurridolo muchos años antes, y puesto en su Libro, como lo podra ver el curioso en el Capitulo cinquenta y nueue, a folio quinientos y catorce: (en lugar de Sylaba, o Voz, Bi, puso dicho Religioso, Ni.) Esta sylaba, Bi, la tomò del mismo Hymno de San Iuan Baptista, Zerone; de donde Guido Aretino tomò las demàs; y es del Verso donde dize Labij, &c. Esta Voz, Bi, tiene su asiento en dos Signos, en Be fa be mi, y en Ela mi; es Voz aguda, como el Mi, que ay en dichos Signos; olvidoseles dezir a estos Authores, por donde se canta esta Voz, bi: y assi digo, que el Bi, de Be fa be mi Bi (porque se le ha de dar tres Vozes a Be fa be mi, y otras tres à Ela mi) se canta por Be quadrado, porque nace del Vt de G. Sol re ut, diziendo, Bi, Re, Vt. El Bi, de Ela mi, se canta por Natura, porque nace del Vt de C. Sol fa ut, diziendo, Bi, Re, Vt.

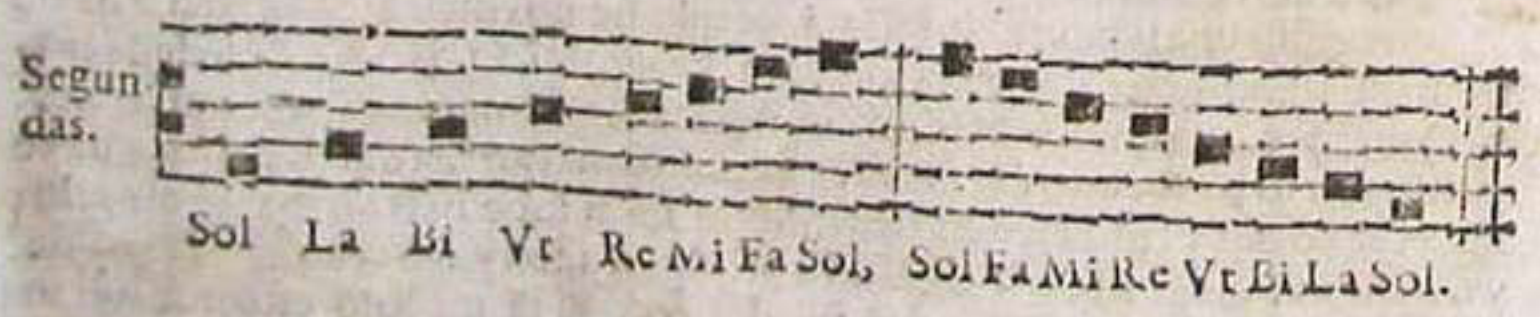
EXEMPLO EN QVE SE HAZE demonstracion, para cantar sin Mutanças.

Davalos

Cantando por Bemol.		Cantando por Natura, y Be quadrado.	
F	Vt,	C	Vt,
E	Bi,	B	Bi,
D	La,	A	La,
C	Sol,	G	Sol,
B	Fa,	F	Fa,
A	Mi,	E	Mi,
G	Re,	D	Re,
F	Vt.	C	Vt.

Subiendo — Baxando. — Subiendo

Entonaciones por la Clave de C. Sol fa ut, por Natura, y Be quadrado.

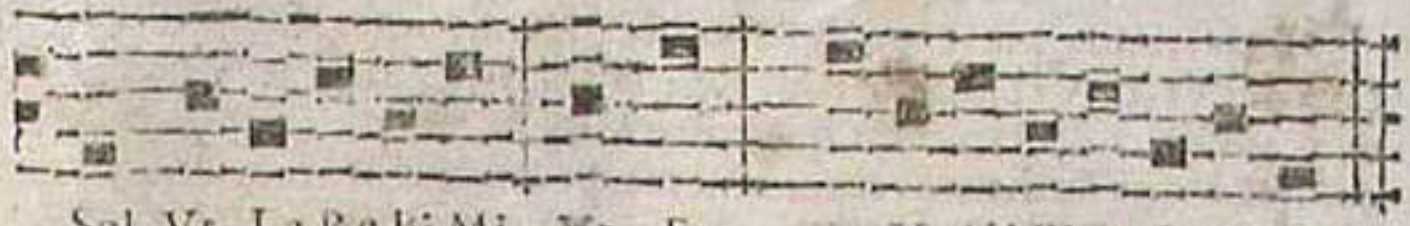


Ter-

Tercetas.

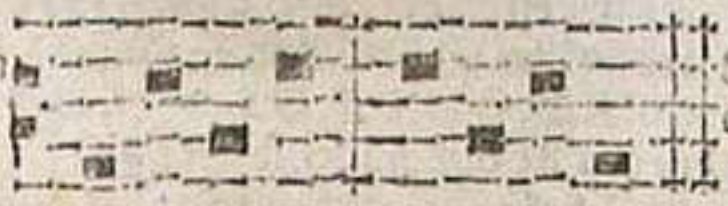
Sol Li La Vt Bi Re Vt Mi, Mi Vt Re Bi Vt La Bi Sol.

Quartas.



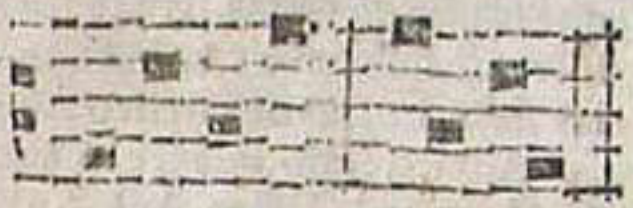
Sol Vt La Re Bi Mi Vt Fa Fa Vt Mi Bi Re La Vt Sol

Quintas.



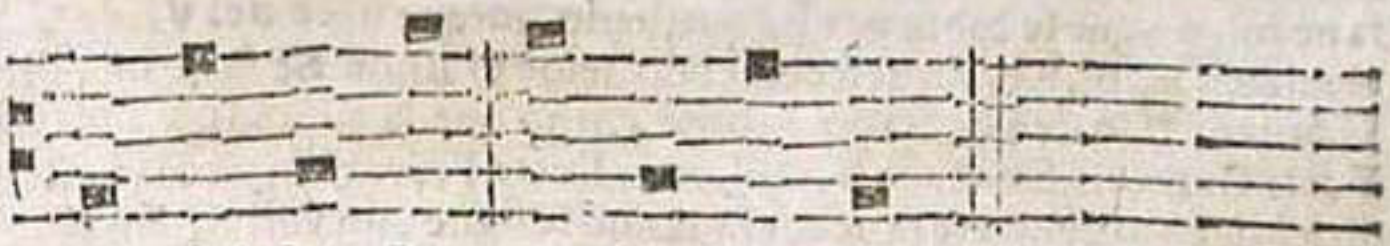
Sol Re La Mi Mi La Re Sol.

Sextas.

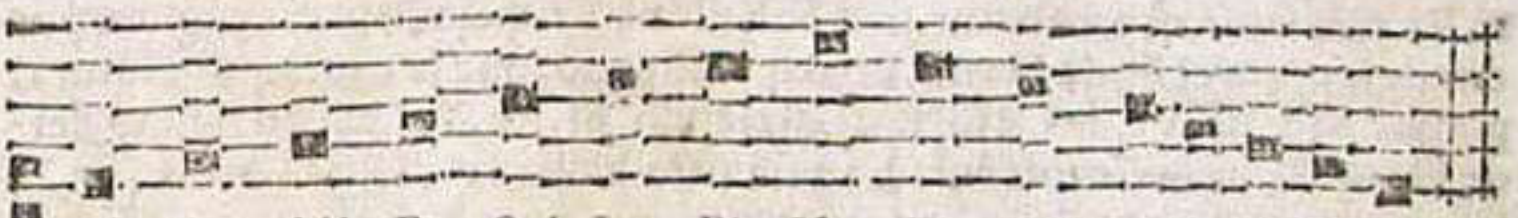


Sol Mi Bi Sol Sol Bi Mi Sol

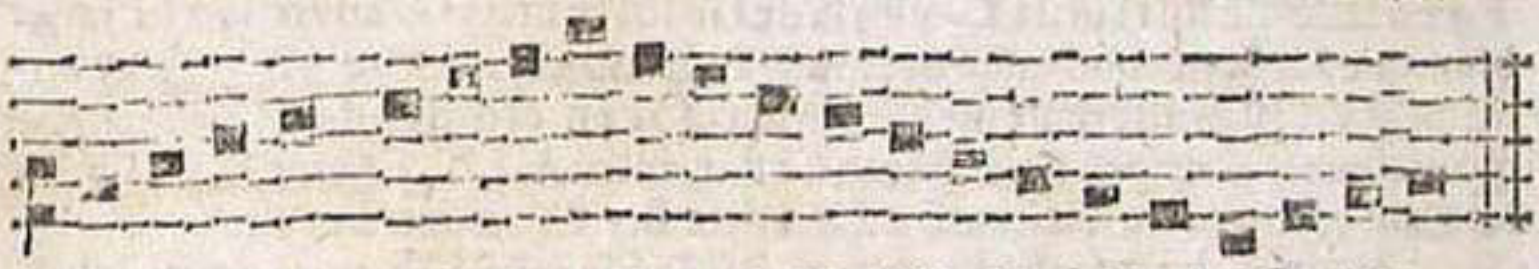
Octauas.



Sol Sol La La La La Sol Sol.

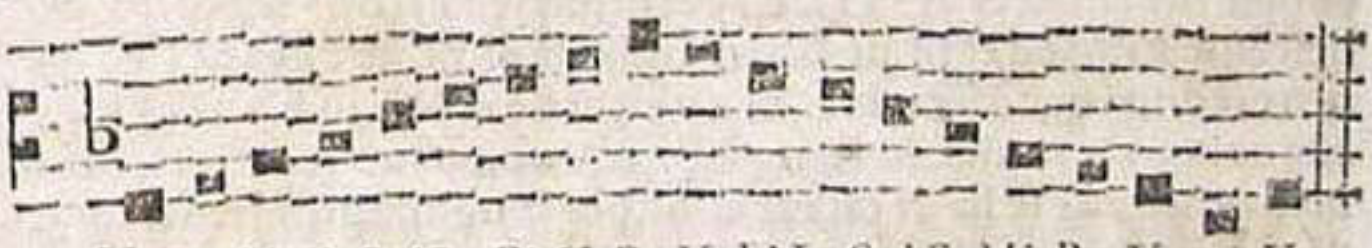


Vt Re Mi Fa Sol La Bi Vt, Bi La Sol Fa Mi Re Vt.

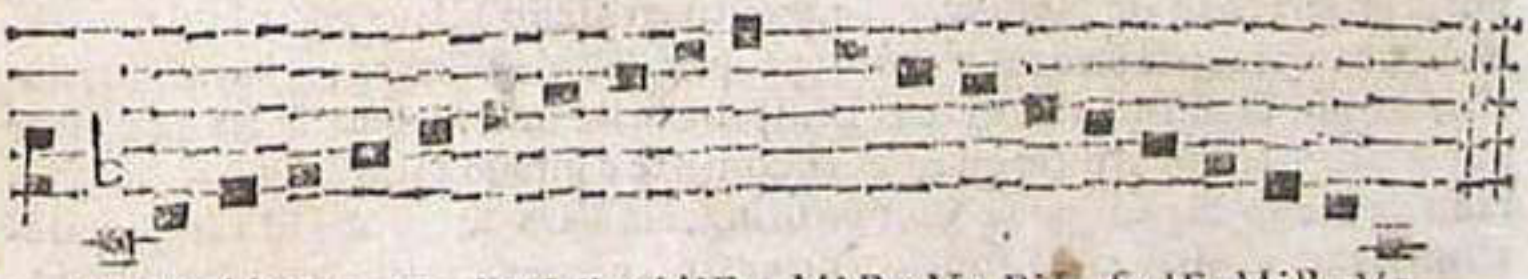


Vt Re Mi Fa Sol La Bi Vt Bi La Sol Fa Mi Re Vt, bi La Sol La Bi Vt.

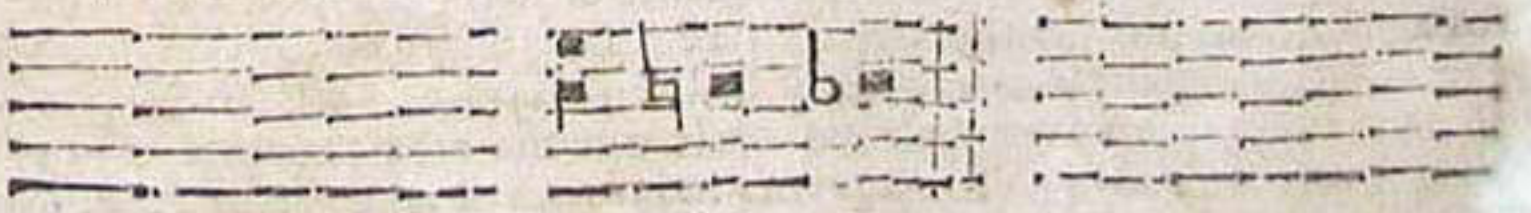
Por Bemol.



Vt Re Mi Fa Sol La Bi, Vt Re Vt Bi La Sol Fa Mi Re Vt bi Vt.



Vt Re Mi Fa Sol La Bi Vt Re Mi Fa Mi Re Vt Bi La Sol Fa Mi Re Vt.



Y Por ser poco vsado este Canto sin mutanças, será bien, que nos alarguemos alguna cosa en su declaracion; para lo qual se advierta, que no se les muda à las Notas el nombre (son siempre vnas mismas) la Ot tana del Vt, es Vt; la de el Re, Re; la de Mi, es Mi; y assi de todas las demàs; advirtiendo tambien, que entre Mi, y Fa, y entre Bi, y Vt, ay Semitono natural, el que llamamos comunmente Semitono Mayor, de suerte, que el Bi, en quanto à la entonacion, es lo mismo que si fuera Mi. La guia para saber hallar el principio de este Canto (demàs de las tres Claves ordinarias, que son, la de Fe fa ut, y Ce sol faut, que sirven en el Canto Llano; y la de Ge sol re ut, que sirve tambiẽ con las dos referidas en el Canto de Organo) son las siete Letras de nuestro Abecedario. A, B, C, D, E, F, G.

Advirtiendo, que si el Canto fuere por Be quadrado, se dirà en la Letra C. Vt; y en la Letra A. La; y nunca en G. Sol re ut, cantando por Be quadrado, se dirà Vt, sino Sol, sino es para dezir por donde se canta el Bi, de Be fa be mi, Bi; que se canta por Be quadrado, porque nace del Vt, de G. Sol re ut, diziendo, Bi, Re, Vt, descendiendo desde el Bi, de Be fa be mi, Bi, hasta G. Sol re ut: lo demàs irà por su ordẽ, como queda anotado, y anotarèmos: Y si la Cantoria fuere por Bemol, en la Letra F, avrà Vt; y en la Letra A, se dirà Mi; en lo demàs se procederà, como se sigue, sin variar, aunque varien las Claves; advirtiendo, que en Ce sol faut, cantandose por Bemol, no se dirà Vt. para subir, ni para baxar, sino Sol; dirase Vt, quando se preguntare por donde se canta el Bi, de Ela mi, Bi; respondiendo, que se canta por Natura, porque nace del Vt, de Ce sol faut, diziendo, Bi, Re, Vt, descendiendo desde Ela mi Bi, hasta Ce sol fa ut. La guia para hallar las dichas Letras, es la Clave (como hemos dicho) advirtiendo, que en la de Fe fa ut, ay la Letra F, y en la de Ce sol fa ut, la C. y en la de Ge sol re ut, la G. advirtiendo tambien, que los Semitonos que dexamos anotados, q̃ ay entre Mi, y Fa, y entre Bi, y Vt, estàn diferentemente ordenados en el orden de las Letras, por quanto en las Cantorias por Bemol, estàn entre A. y B. y entre E. y F. y en las Cantorias por Be quadrado, estàn entre B. y C. y entre E. y F.

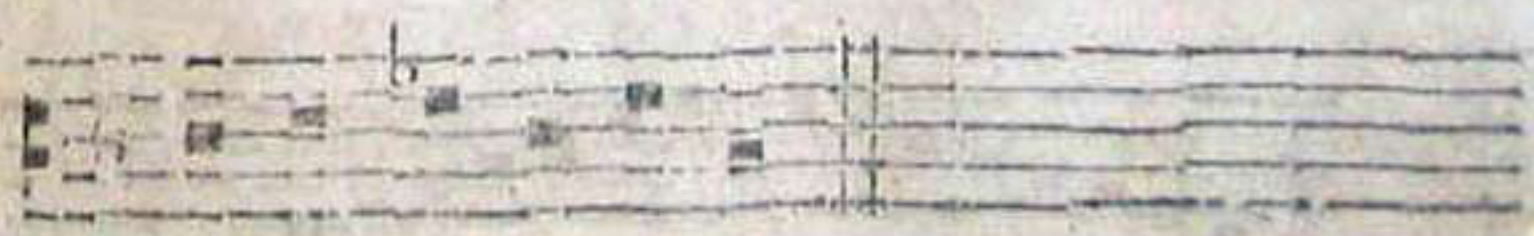
Algunos han razgado, que el Bi, de Ela mi Bi, se canta por Bemol, porque dizen nacer del Vt, de Fe fa ut, diziendo, Bi, La, Sol, Fa, Mi, Re, Vt, descẽdiẽdo desde el Bi, de Ela mi Bi, hasta el Vt, de Fe fa ut; no parece tienen razon, porque sucede el Bi, en lugar de el Mi, en Ela mi; y solo se le dio este nombre, y se añadio esta Sylaba, ù Voz, por no repetir el Mi, haziendo mutança; y assi se ha de cantar el Bi, por la misma propriedad, que se cantaua el Mi; y pues el Mi se cantaua (de el Signo Ela mi, que vamos tratando) por la propriedad de Natura, el bi, puesto en dicho Signo en su lugar, tambien se cantarà, y deue cantar por la propriedad de Natura; y lo mismo dezimos (por la misma razon) del bi, de Be fa be mi Bi, que se ha de cantar por la propriedad de Be quadrado, como se cantaua el Mi, que se ha quitado de dicho Signo, para poner en su lugar la Voz Bi; porque aunque dezimos, que el Mi, y el bi, son dos Vozes diferentes, tambien podremos dezir en sola vna en la consonancia, por quanto el Mi, y el Bi, son ambos Puntos agudos, tan vnos, y tan iguales, q̃ en la entonacion, y sonido, no se distinguẽ, ni en sola alguna se diferencian, si solo en el nombre: y assi es muy puesto en razon, que por la propriedad que se cantaua el Mi, se cante el bi; y aunque parece lo solo referido termina conforme à razon, al parecer, no carecen de ella los que dizen, que el Bi, de Ela mi Bi, se canta por Bemol

(aun-

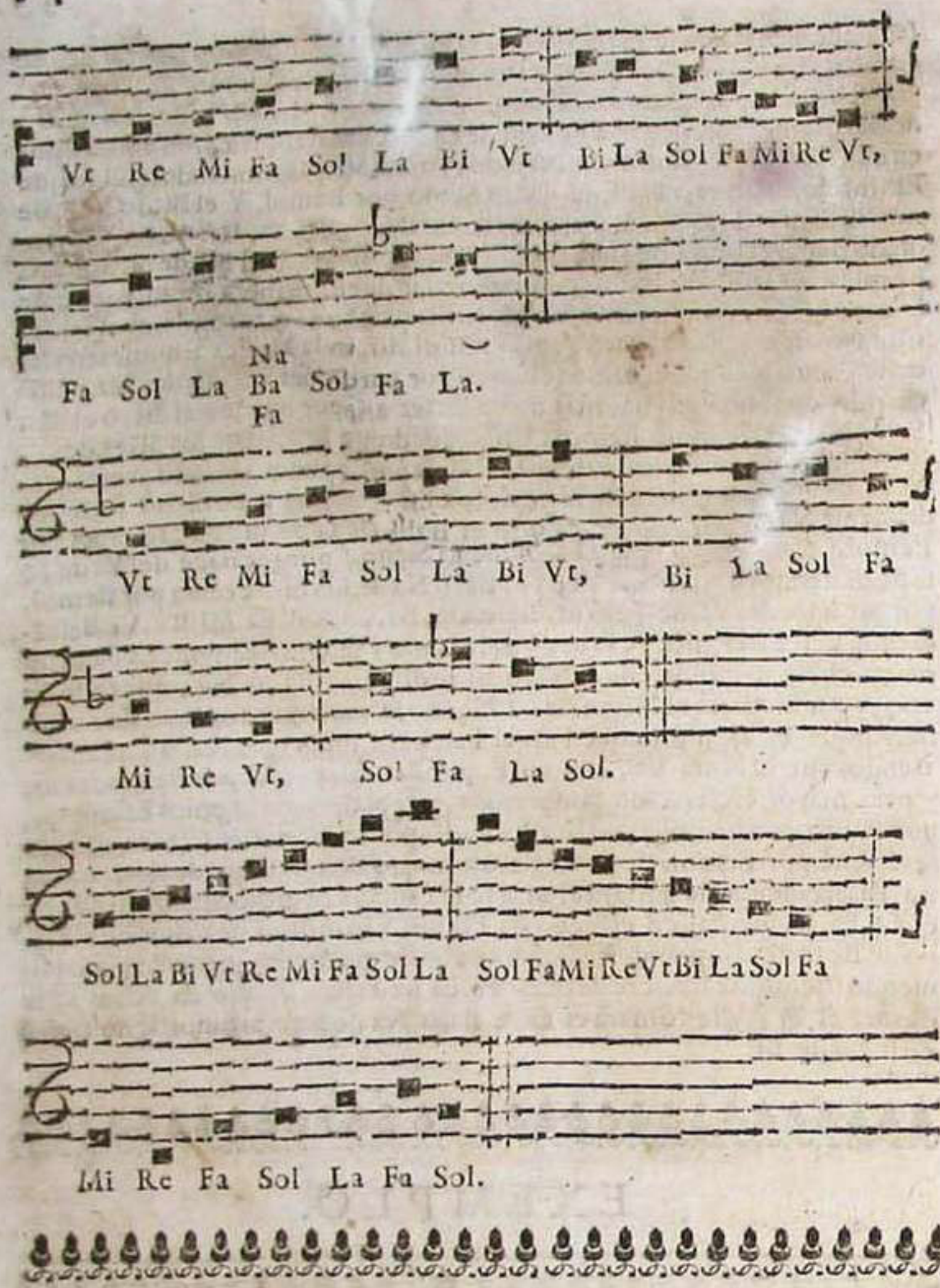
(aunque hasta aora se la tienen oculta en sus entendimientos, gozando de continuas, y perpetuas tinieblas, sin auer mostrado si quiera el menor rayo de su luz; por quanto diziendo, *Bi, La, Sol, Fa, Mi, Re, Vt*; descendiendo desde Ela mi, hasta llegar à Fe faut, se canta sin mutanças, como enseñamos en esta Cantoria; y se diuiden estas dos vozes, Mi, y Bi, cantandose el Mi, de Ela mi por Natura; y el Bi, de dicho Signo, por Bemol. Y el Bi, de Be fa be mi Bi, cantandole por Natura, diziendo, *Bi, La, Sol, Fa, Mi, Re, Vt*, descendiendo desde el Bi, de Be fa be mi Bi, hasta C, Sol faut. Y el Mi, de dicho Be fa be mi Bi, por Be quadrado; pudiendo vsar de esta manera de lo vno, ù de lo otro, por auer suficiente fundamento para esto la razon, la qual ponemos *pro vero prepare*, para que los Estudiosos en la Musica, si quisieren vsar deste Canto sin mutanças, no le dexen por parecerles no esta hecho, y discurrido conforme à ella; mas no ha de ser assi, por quanto el Bi, ò el Ni, se ha de cantar, como hemos dicho, por donde se cantan los Mies de dichos Signos; y si en lugar del Bi, o Ni, se pusiere Punto blando (verbi gratia Fa, como se le pone à Be fa be mi, y à Ela mi, en lugar de dicho Fa, se podrà dezir Na, ù Ba; y diremos, que el Ba de Be fa be mi Ba, se canta por Bemol (como se cantaua el Fa, de aquel Signo) porque nace del Vt de Fe faut, diziendo, Ba, Mi, Re, Vt; y el Ba, ù Na de Ela mi, se canta por Bemol, porque nace del Vt, de Fe faut, diziendo, Ba, La, Sol, Fa, Mi, Re, Vt, descendiendo desde Ela mi, à Fe faut; y assi, quando se quisiere poner voz blanda en el Signo donde està el Ni, ò Bi, se dirà Fa, Ba, ù Na, que todo es vno; y por mudarse el Ni, en Ba, ù Na, no se entienda añadirle Voz alguna, porque es lo mismo que Fa; y el Fa, puede supliir por Na, ù Ba; advirtiendo, que la Nota Vt, està en F. por Bemol; y en C. por Be quadrado; y para mayor declaracion, pondremos, y repetiremos algunos Exemplos, por Punto, por Bemol, y por Be quadrado, por todas las tres Claves; y quando se cantare por Bemol, y segu Regla, o poniendo Bemol, se aya de dezir en Ela mi, Fa, accidental, se quitara el Bi, que se cantaua en dicho Signo, para dezir dicho Fa, accidental en el Signo de Ela mi. Y lo mismo dezimos de el Signo de Be fa be mi, quando cantandole por Be quadrado, segun Regla, ò poniendo Bemol, se huuiere de dezir Fa, en Be fa be mi, que en tal caso, se dexara el Bi, y se tomara el Fa, ù Ba, ò Na, como algunos le nombran en lugar de Bi.

EXEMPLO.

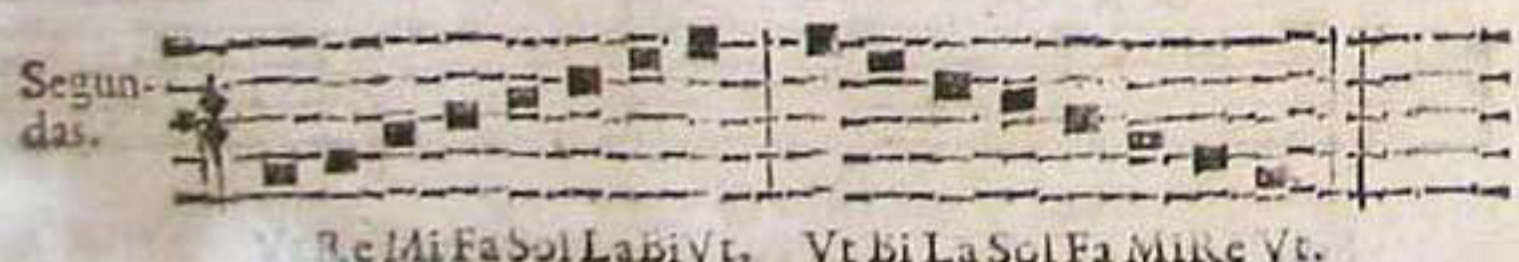
Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi, Vt, Bi, La, Sol Fa Mi Re Vt,



Na, Ba,
Sol, La, Fa, Sol, Fa, Fa,



ENTONACIONES POR LA Clave de Fefaut.



Ter-

Terce ras.

Vt Mi Re Fa Mi Sol Fa La La Fa Sol Mi Fa Re Mi Vt.

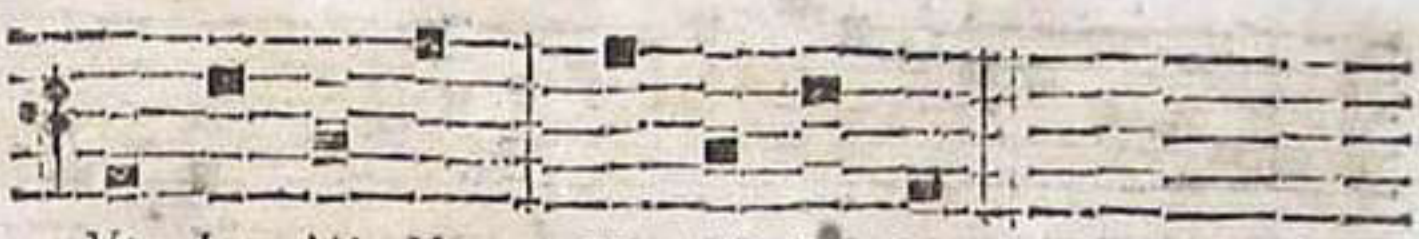
Quar- tas.

Vt Fa Re Sol Mi La Fa Fa Fa La La Mi Sol Re Fa Vt.

Quin tas.

Vt Sol Re La La Re Sol Vt.

Sex tas.



Vt La Mi Vt Vt Mi La Vt.

Octa- uas.

Vt Fa Re Sol Sol Re Fa Vt.

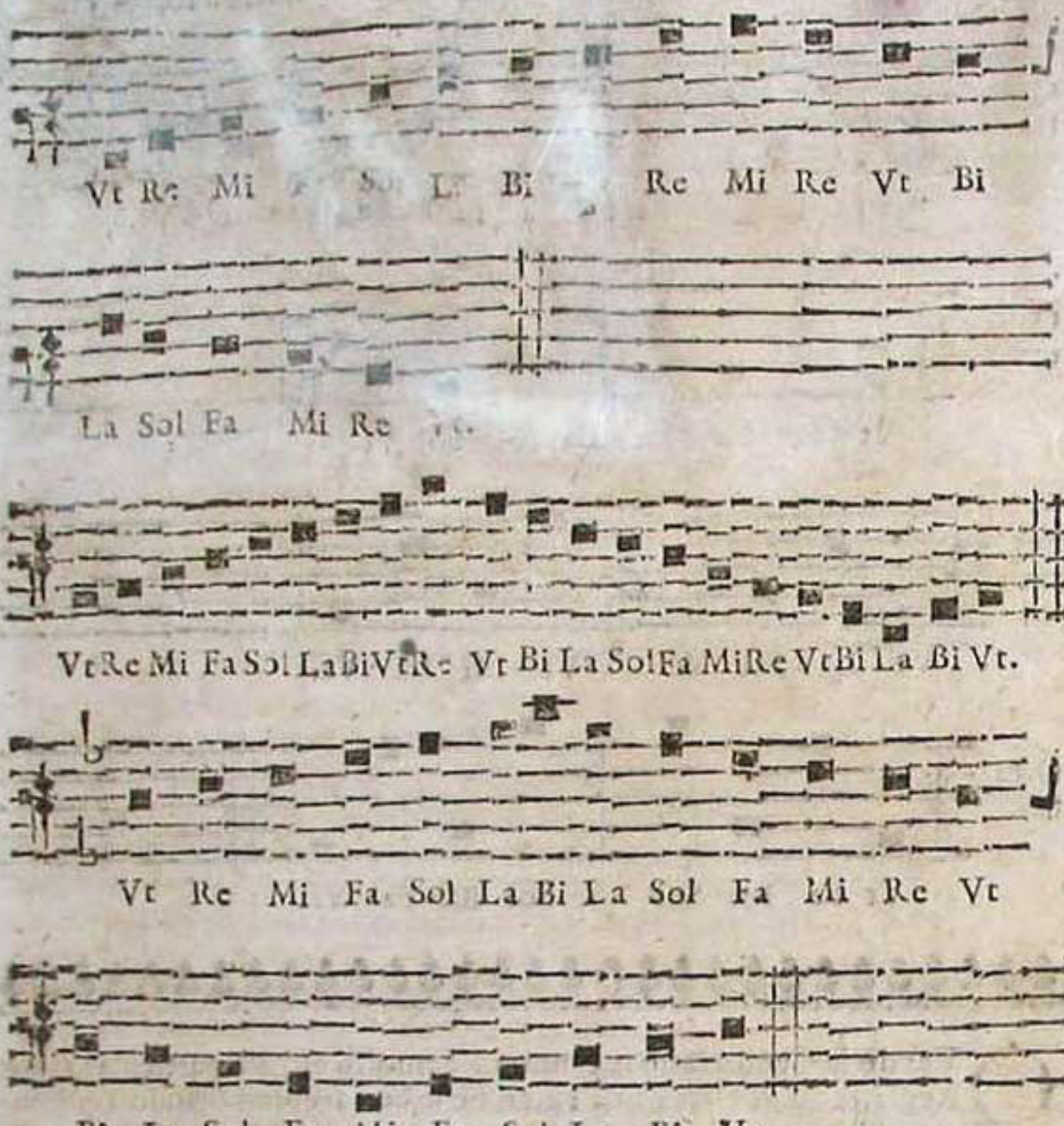
QVando la Cantoria no se canta por Bemol, si en caso particular, ò por Regla, se huuiere de dezir Fa, en Be fa be mi, Punto blando (quitando el Bi, Punto agudo) se podrà nombrar dicho Punto blando, segun algunos, Na, Ba, ù Fa; y lo mismo dezimos del Fa de Ela mi (accidental) quando cantamos por Bemol, &c.

EXEMPLO.

La La Fa. Na. Ba. Fa Sol La Na. Fa. Ba.

CAN-

CANTASE POR NATVRA.



AY OCHO TONOS EN EL Canto Llano.

CAPITVLO TRIGESIMONONO.

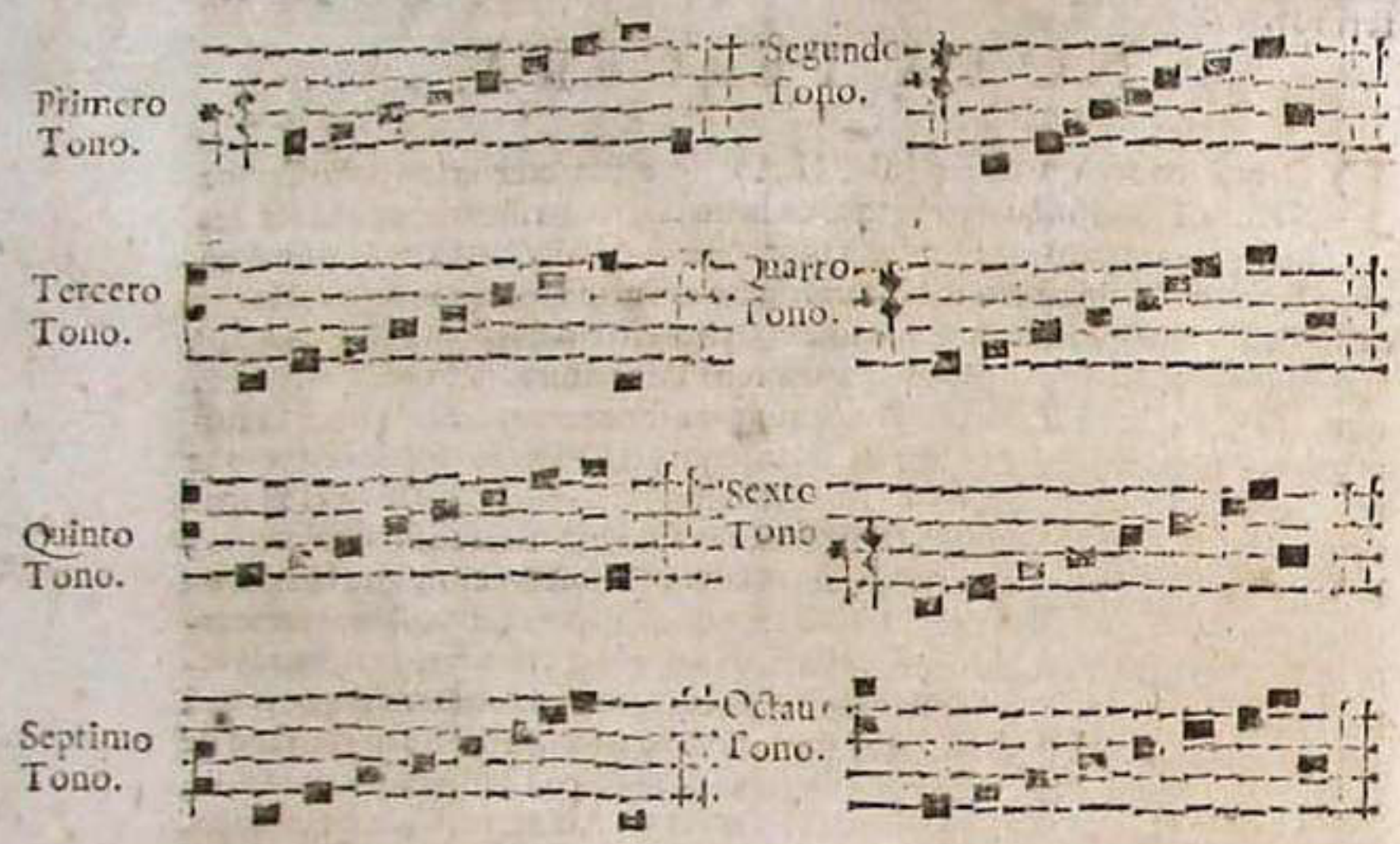
Y Prosiguiendo con la Musica de Canto Llano, mas inteligible (ya todos agradable, y de los Sabios bien recibida) que vamos tratãdo: digo, que en ella ay ocho Tonos, Composiciones, o Modos (ya dexamos difinido el Tono, o Composicion, diziendo, que es vn conocimiento en qualquiera Cantoria, de principio, medio, y fin: este se juzga por lo q̃ sube, y baxa)

baxa:) los nombres de estos Tonos, son: Primero, Segundo, Tercero, Quarto, Quinto, Sexto, Septimo, y Octauo. Los quatro son Maestros, y los quatro Discipulos. Los Maestros, son, Primero, Tercero, Quinto, y Septimo. Los Discipulos, son; Segundo, Quarto, Sexto, y Octauo; de suerte, que los nones son los Maestros, y los pares los Discipulos: fenecẽ en quatro Signos de la Mano, dos en cada Signo, vn Maestro, y vn Discipulo. Primero, y Segũdo, fenece en De la Sol re, graue. Tercero, y Quarto, en Ela mi, graue. Quinto, y Sexto, en Fe fa ut, graue. Septimo, y Octauo, en Ge sol re ut, agudo. Si alguna Cantoria tuuiere su fenecimiento en otro Signo, que no sea vno de los quatro referidos, se llama Tono irregular; y será vno de los ocho Tonos, segun por la Clave, y terminos anduuiesse, llamandole irregular, por no auer guardado la Regla sobre dicha, feneciendo en vno de los quatro Signos referidos.

NOTA TERCERA.

POrquè los antiguos, siendo los Signos siete, fenecieron los ocho Tonos Naturales en los quatro Signos de la mano, arriba dichos, dexãdose los otros tres Signos, que son, Ala mi re, Be fa be mi, y Ce sol faut; sin q̃ en ellos feneciesse ningũ Tono Natural, siẽdo el vno de los Signos Ce sol fa ut, de los mas principales, y que mas supone, pues en si incluye vna deduccion; y tiene juntamente su principio la propriedad de natura. A lo qual respõdo, que la razon que tuuieron los Antiguos para fenecer los ocho Tonos Naturales, en los quatro Signos que hemos dicho, y no en todos los siete, fue, por ser estos quatro Signos, De la sol re, Ela mi, Fe faut, y G. Sol re ut, los mas acomodados para formar los Diapasones los Maestros desde sus finales, y los Discipulos desde quarta abaxo de ellos, segun la observacion que tenian en no exceder en la Musica del Canto llano, de quatro reglas, ò lineas; de suerte, que ninguna Cantoria se componia, que por la parte inferior, ni por la superior, esto es, ni por baxo, ni por alto, excediesse de las quatro reglas; y quãdo mucho, subia vn Punto sobre la quarta Regla, o le descẽdia mas abaxo de la primera; y nunca llegaron à poner Puntos de Cãto Llano en quinta regla; y si huuieran dado fenecimiento à los Tonos, en Ala mi re, Be fa be mi, o Ce sol fa ut, fuera forçoso salir de las quatro lineas, para formar los Diapasones; y tãbiẽ hizieron, y guardaron esta Regla inviolable, de no exceder en las Cãtorias de las quatro lineas, porque los modos fuerã acomodados para todos en el ascenso, y descenso, para q̃ sin violentar las vozes pudiessen cantarlos, andando à lo sumo en ocho Puntos, que es lo mas comun à q̃ se estienden las Vozes Naturales; y por esta razon à los ocho Tonos dieron su fenecimiento en dichos quatro Signos tan solamẽte, dexãdose los otros tres, sin q̃ en ellos feneciesse ningun Tono Natural. Y aunque es verdad, q̃ mudãdo en el intermedio de la Cantoria la Clave de vna raya en otra, se podia poner el fenecimiento de algunos Tonos en C. Sol fa ut; y en los otros dos Signos; esto tiene grande inconueniente, por la confusion q̃ causa semejante mutãça de Claues; y assi fue muy conueniente, el q̃ los ocho Tonos feneciesen en los quatro Signos assignados. Todo lo qual lo hallè practicado en vn Psalterio antiguo, impresso en Venecia el año de 1585. Y añado à todo lo dicho, q̃ el motiuo q̃ pudieron tener los Antiguos, fuera de lo referido, fue (muy à cosilio) porque quedassen Signos donde feneciessen los Tonos irregulares, ò accidẽtales, para q̃ huuiesse diferencia de Musica en la Copolicion de los Modos. Y para declaracion de lo dicho, pondrè en el Exẽplo siguiẽte los Diapasones de los ocho Tonos, segun los Antiguos vsauan à sus Cantorias en las quatro reglas, o rayas.

EXEMPLO DE LOS DIAPASONES de los ocho Tonos, en las Cantorias que no excedian de quatro rayas.



DASE REGLA BREBE PARA CONOCER los Tonos en las Antiphonas, y en los Versos de los Introitos de la Missa.

CAPITVLO QVADRAGESIMO.

DOS Maneras ay de conocer los Tonos; la vna sirve con breuedad para conocer, què Tono sea vna Antiphona, o Introito de la Missa en el Verso (excepto si el Oficio de la Missa, o Introito fuere Sexto:) y la otra para las demàs Cantorias: las Antiphonas, y Oncios, se conocen por el Psalmo, que esta al fin de ellas, por vna Regla que dize.

Prime-

Primero. Re, La, en Quinta, desde De la sol re, à Ala mi re.
Segundo. Re, Fa, en Tercera, desde De la sol re, à Fe fa ut.
Tercero. Mi, Fa en Sexta, desde Ela mi, à Ce sol fa ut.
Quarto. Mi, La, en Quarta, desde Ela mi, à Ala mi re.
Quinto. Fa, Fa, o Vt, Sol, en Quinta, desde Fe faut, à Ce sol fa ut.
Sexto. Fa, La, en Tercera, desde Fe fa ut, à Ala mi re. Y en los Oficios, Fa, Fa, igual.
Septimo. Vt, Sol, en Quinta, desde Ge Sol re ut, à De la Sol re,
Octauo, Vt, Fa, en Quarta, desde Ge Sol re ut, à Ce sol fa ut. Y en el irregular, Vt, Re, desde Ge Sol re ut, à Ala mi re.

¶ Quiere dezir, y nos dà à entender esta Regla, que el Primero Tono fenece en el Re, de De la sol re; y comiença el Psalmo en el La, de Ala mi re, Quinta arriba, y los demàs Tonos por este orden.

NOTA QVARTA.

LAs Claves que pertenecen à cada Tono, son las siguientes. El Primero, Segundo, Quarto, y Sexto Tono, siempre tienen la Clave de Fe faut. Tercero, Quinto, Septimo, y Octauo, la de Ce sol fa ut.

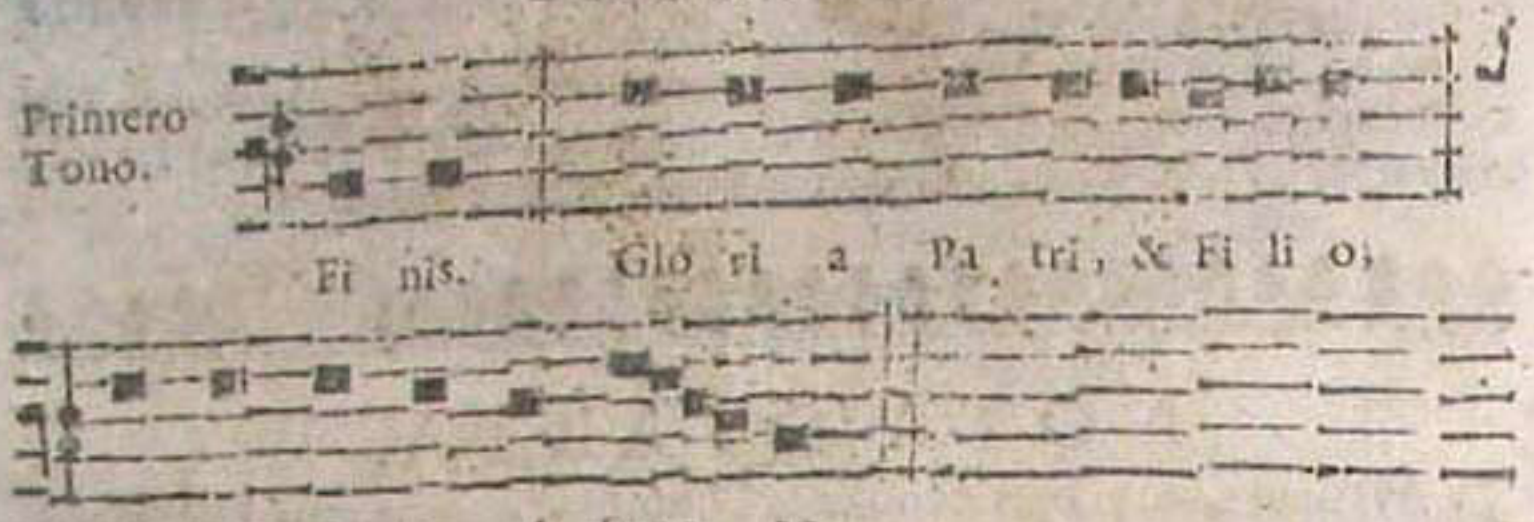
NOTA QVINTA.

ANtes que passemos mas adelante con los Tonos, es necessario que hagamos mencion, y declaremos la controuersia que ay entre los Antiguos, y Modernos, sobre los dos Tonos, Quinto, y Sexto. Vnos diziendo, que dichos Tonos se han de cantar por Bemol, y Natura; y otros por Natura, y Be quadrado; y hallo, que los que dizen que se hà de cantar estos dos Tonos por Be quadrado, y Natura, y no por Bemol, tienen suficiẽte fundamento. La razon es, porque la propriedad de Bemol, no se instituyò en la Musica, sino es para casos particulares, para que en ellos se vsase de ella tan solamente, no para que toda vna Obra, ò Cantoria enteramente (hablo en terminos de Canto Llano) se cantase por Bemol; y assi es muy suficiẽte para obiar los Tritonos, y otras consonancias dissonantes, vsar de Bemol en los Puntos, que segun las Reglas que quedan puestas, le pidieren; especialmẽte en estos dos Modos, ò Tonos, Quinto, y Sexto, q̃ por tener su fenecimiento en Fe fa ut, es fuerça encontrar con ellas à cada passo.

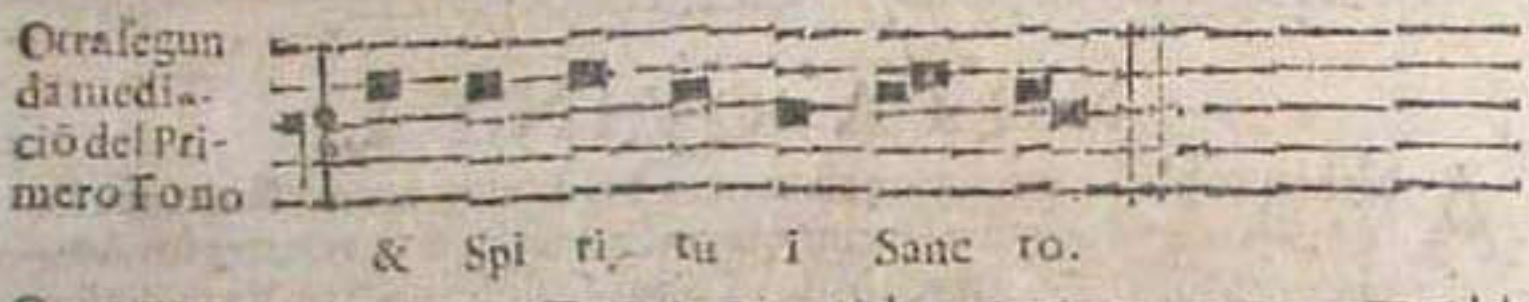
Tambien digo, que los Musicos Modernos, que cantã estos dos Tonos, Quinto, y Sexto por Bemol, tienen suficiente fundamẽto en hazerlo. La razon es, por auer reconocido, que estos dos Modos, ò Tonos, por tener su final en Fe fa ut, casi siempre que se llega à Be fa be mi, es necessario poner Bemol en dicho Signo, para dezir Fa en el, por la gracia q̃ les dà à estos dos Tonos, el cantarlos blandamente, y Bemolados: y assi, supuesto, que en Be fa be mi, que es el Signo principal, por quien se puso la propriedad de Bemol, se dize Fa, casi siempre en estos dos Tonos, haziẽdole de caso particular, comun; y en dichos Modos, Quinto, y Sexto, es la batalla de la Cantoria en Be fa be mi: cantense estos dos referidos Tonos, desde el principio, hasta el fin, por Bemol, y con esso se quitarà la duda, si ha de dezir Fa, ò no, en Be fa be mi; y tambien se escusaràn cada instante de andar suponiendo en Be fa be mi Bemol; y soy de este parecer, por las razones dichas, no condenando à los estos dos Modos cantarẽ por Be quadrado, y Natura, vsando de las Reglas q̃ quedan puestas para cantar por Bemol en los casos particulares.

EXEMPLO PARA CONOCER los Tonos por la Regla de arriba, que dize Primero, Re, La, &c. y sus Entonaciones.

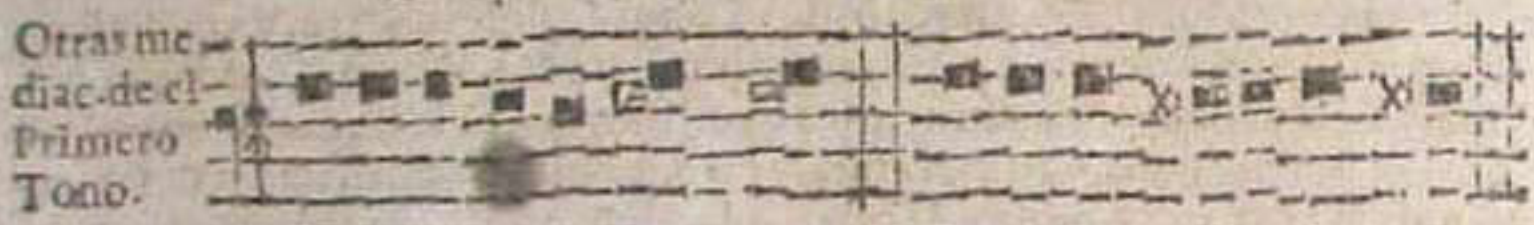
Primero Tono.



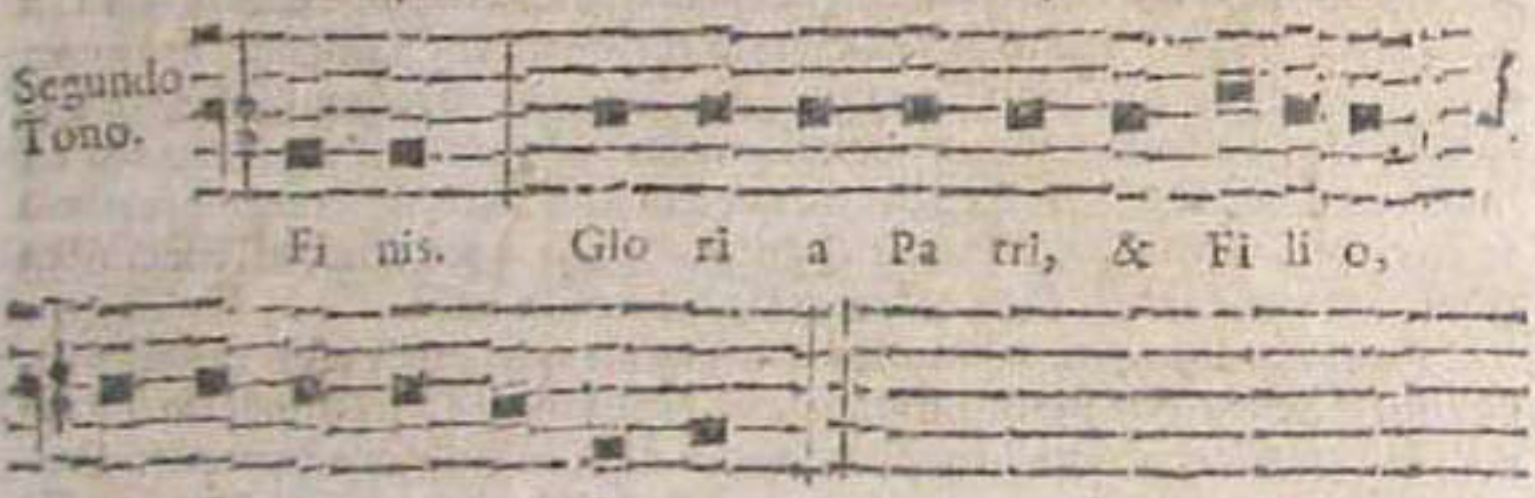
Otra segunda medi-ciõ del Primero Tono



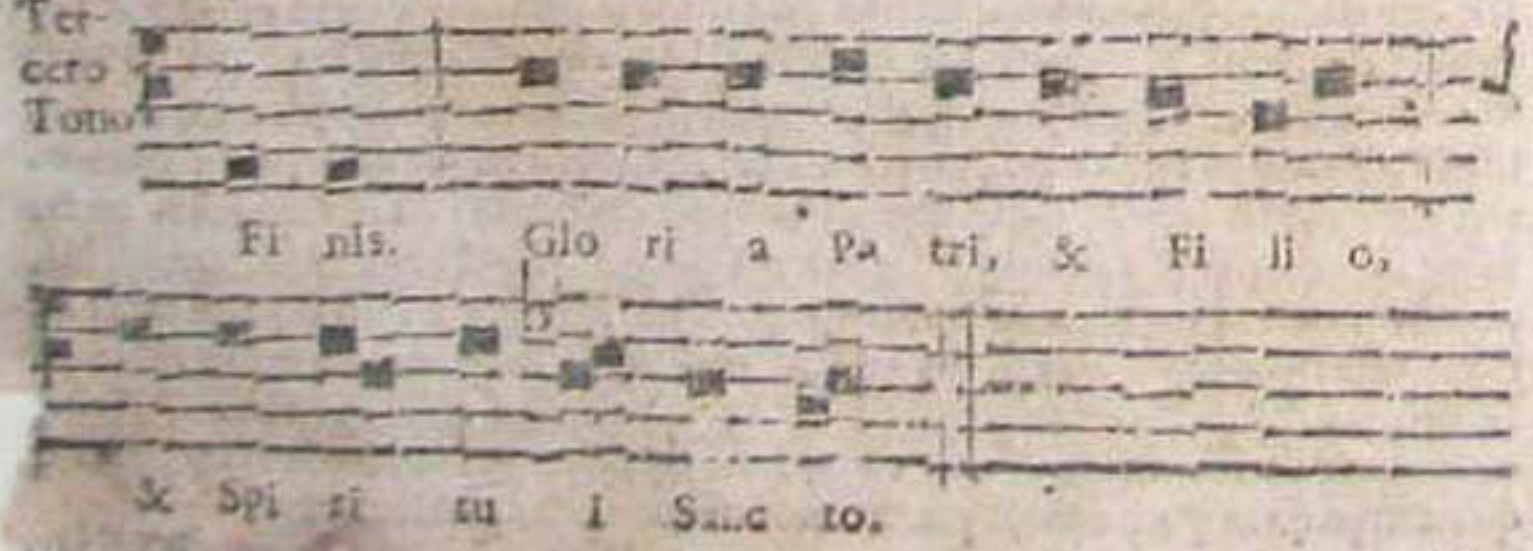
Otras mediac. de el Primero Tono.



Segundo Tono.



Tercero Tono.



Otra

Otra segunda mediacio del Tercero Tono.

Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra segunda mediacio del Tercero Tono.

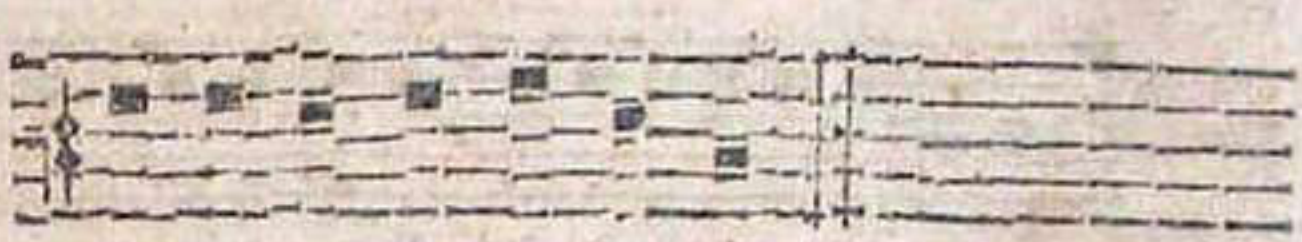
Et Spi ri tu i Sanc to.

Quarto Tono.

Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,

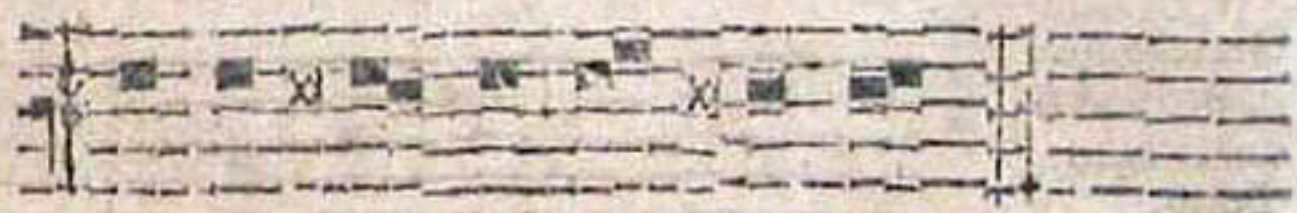
& Spiri tu i Sanc to.

Otra mediaciō de Quarto Tono.



Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra mediacio de Quarto Tono.

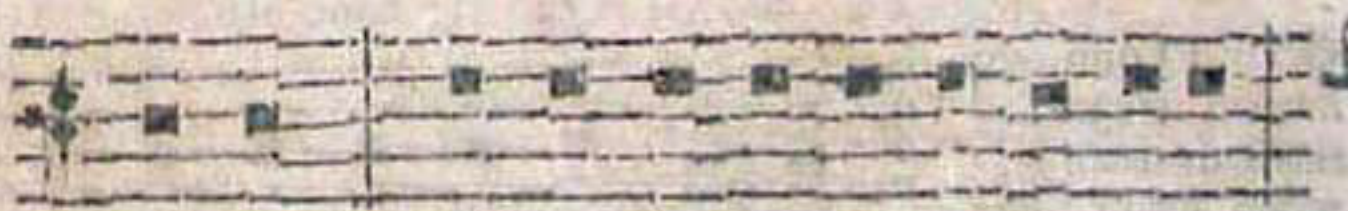


Et Spi ri tu i Sanc to.

Quinto Tono.

Finis, Glo ri a Patri, & Fi li o, & Spi ritu i Sanc to.

Sexto Tono.

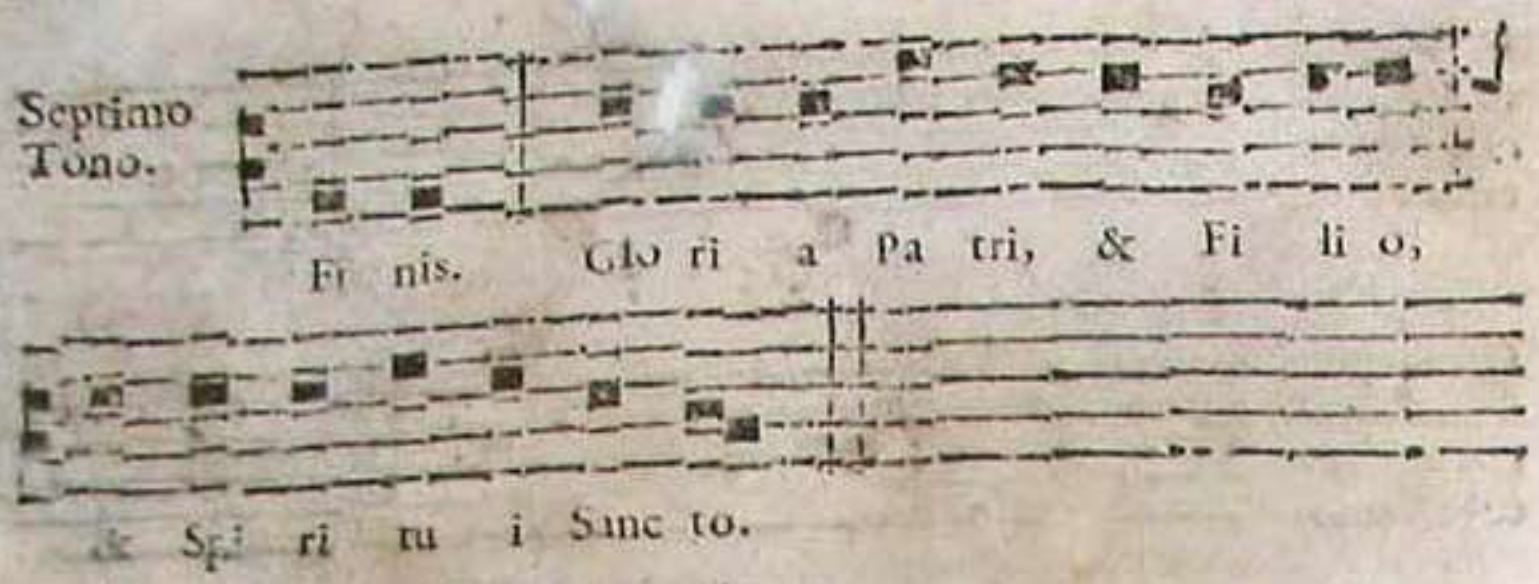


Fi nis. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,

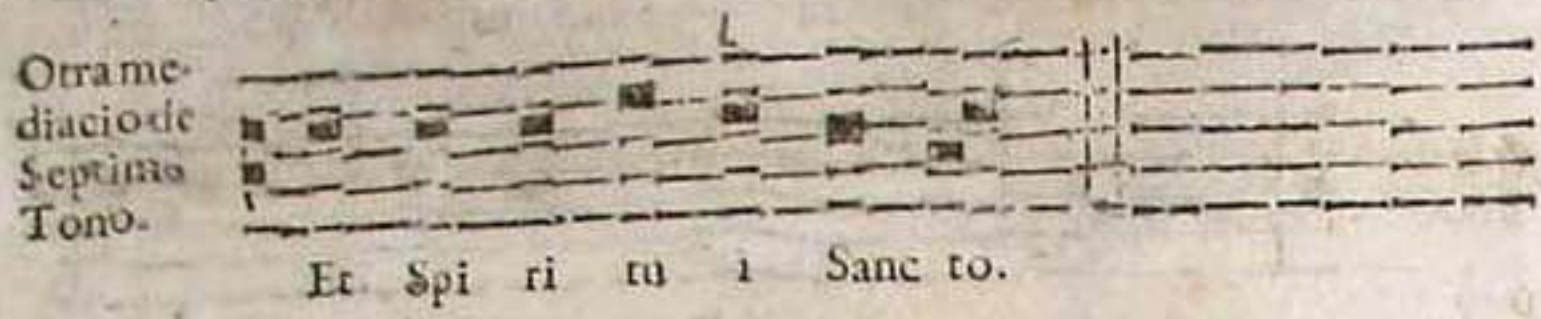
& Spi ri tu i Sanc to.

Sepri-

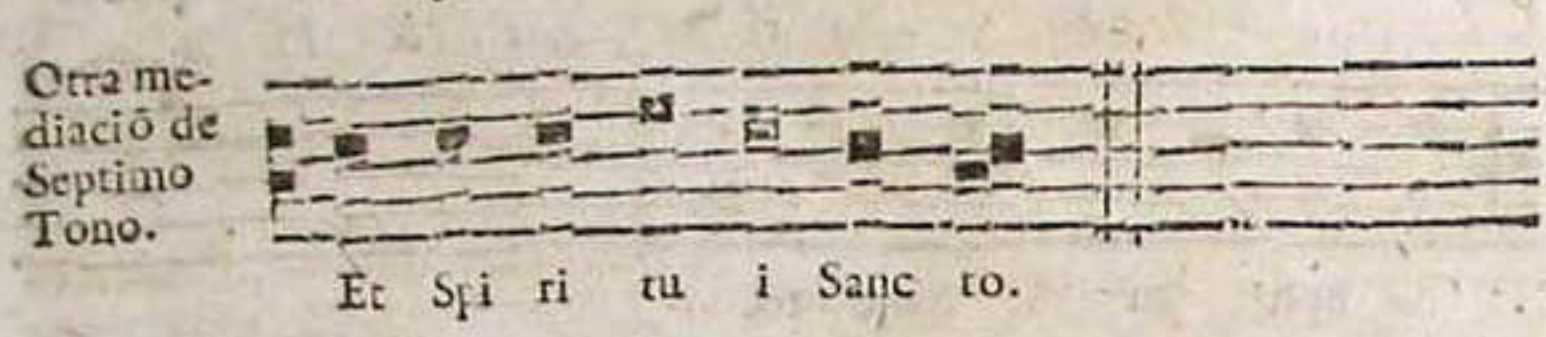
Septimo Tono.



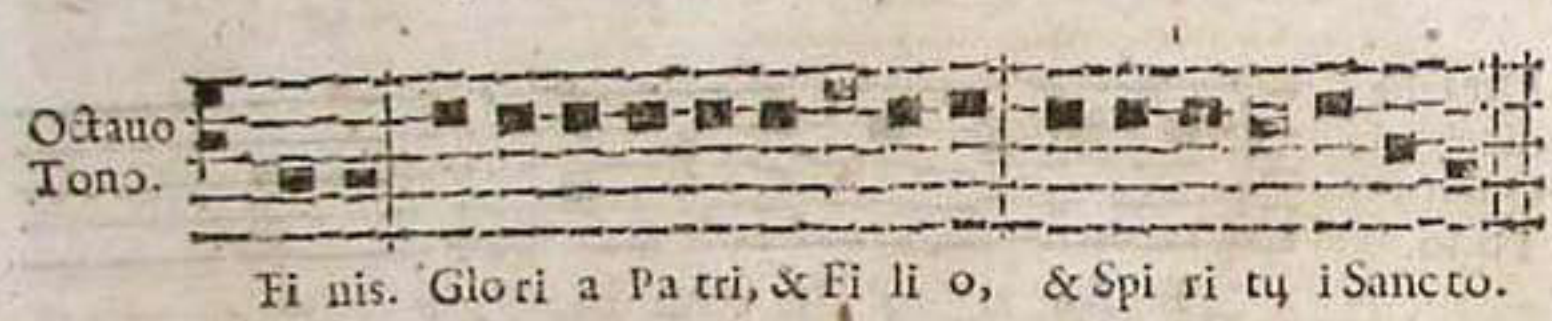
Otra mediacio de Septimo Tono.



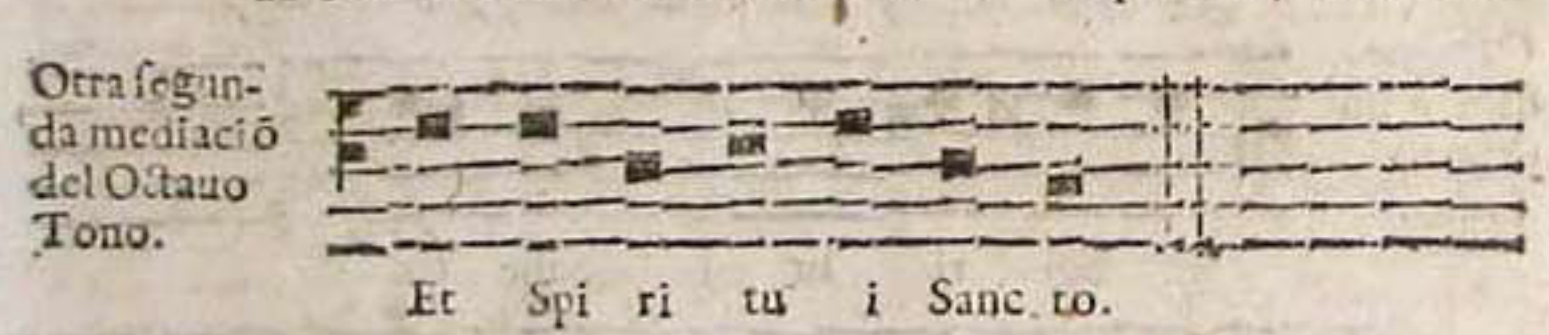
Otra mediaciō de Septimo Tono.



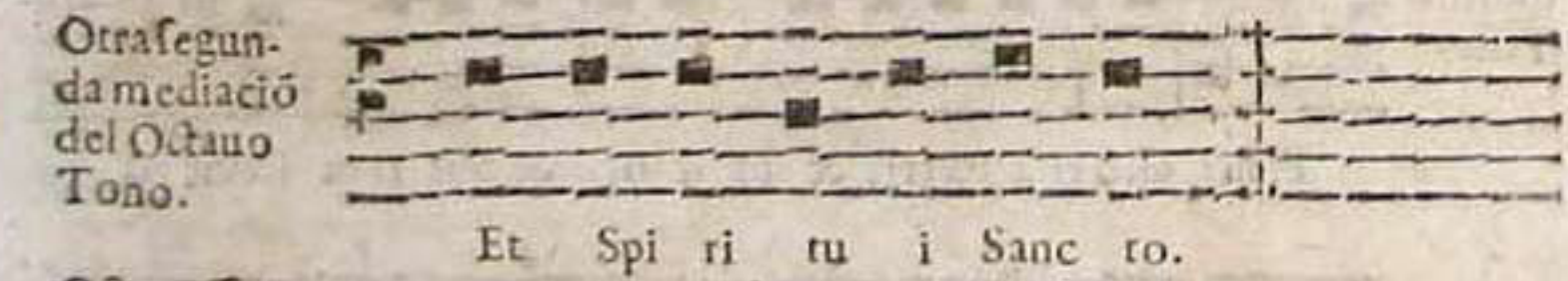
Octauo Tono.



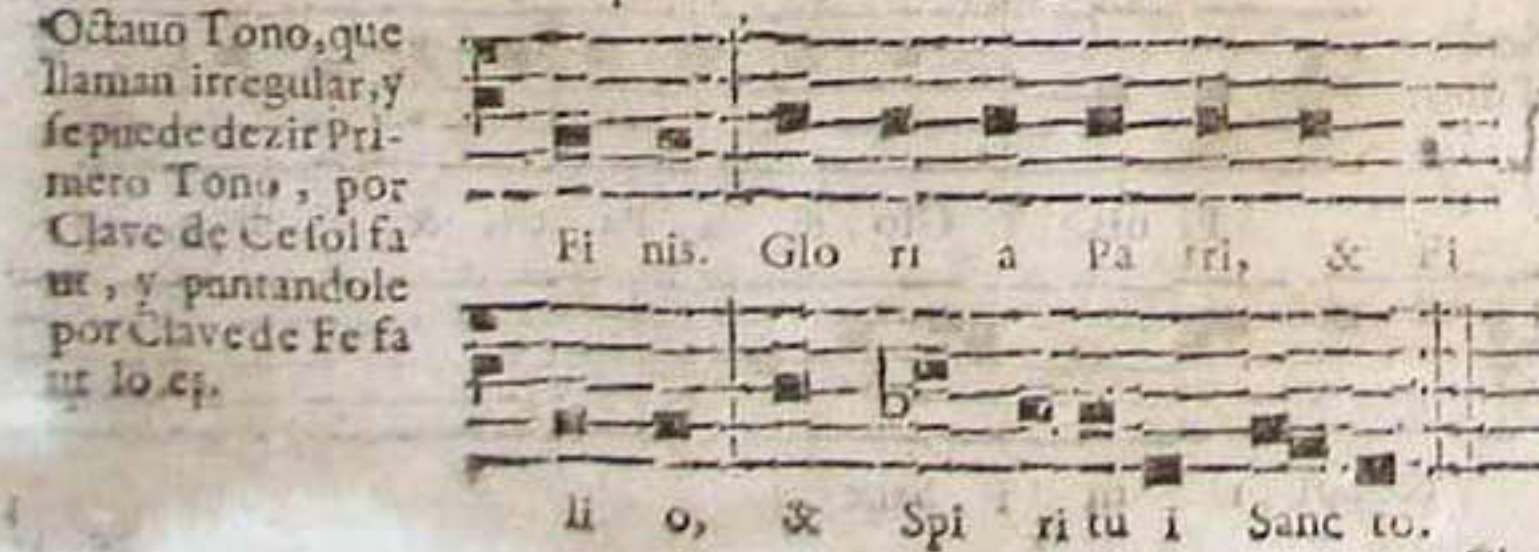
Otra segunda mediaciō del Octauo Tono.



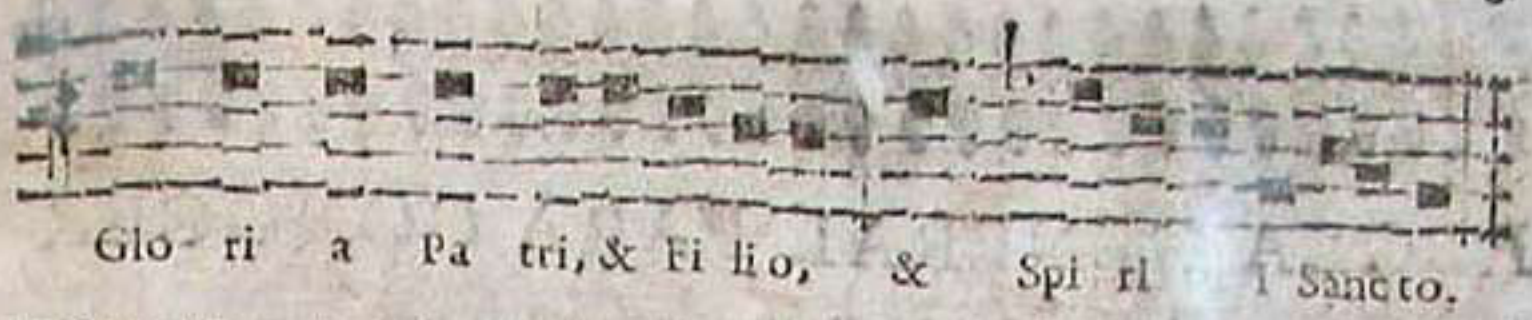
Otra segunda mediaciō del Octauo Tono.



Octauo Tono, que llaman irregular, y se puede dezir Primero Tono, por Clave de Cesol fa ut, y pintandole por Clave de Fe fa ut lo ej.



Glo-

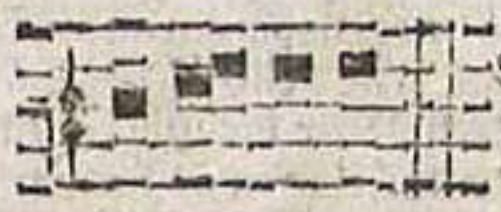


EN el Sæculorũ de cada Antiphona (en los Libros de Cãto Llano) se pone la diferencia del Tono que se ha de cantar en abreuiatura, assi; E, V, O, V, A, E; quiere dezir *Sæculorum, Amen.*

Los Canticos de Magnificat, Benedictus, y Nunc dimittis, &c. se han de començar como se sigue: y en los demas Versos de dichos Canticos, se prosigue, como estan los Tonos antecedentes.

Exemplo para començar los Canticos de Magnificat, y Benedictus, &c.

Primero Tono.



Mag ni fi cat.

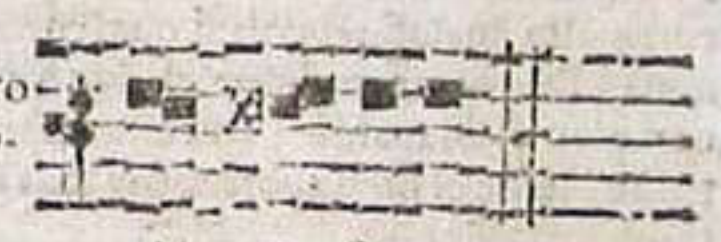
Segundo Tono.

Mag ni fi cat.

Tercero Tono.

Mag ni fi cat.

Quarto Tono.

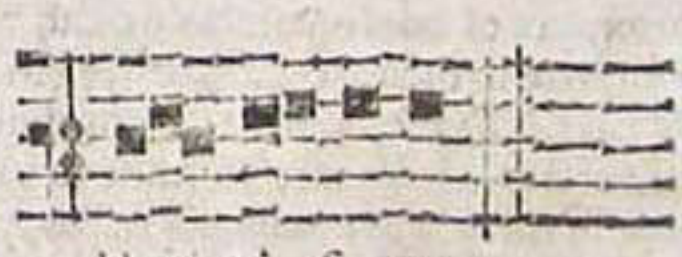


Mag ni fi cat,

Quinto Tono.

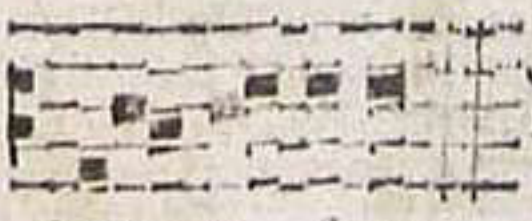
Mag ni fi cat.

Sexto Tono.



Mag ni fi cat.

Septimo Tono.

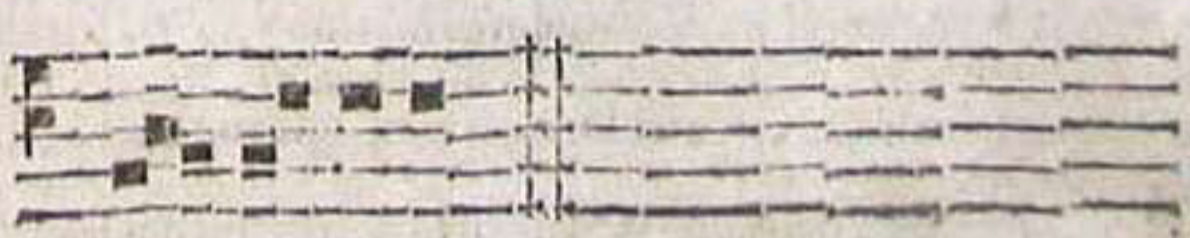


Mag ni fi cat.

Octauo Tono.

Mag ni fi cat.

Otra entrada de Magnificat de Octauo Tono.



Mag ni fi cat.

REGLA

REGLA GENERAL PARA CONOCER los Tonos por el ascenso, y descenso.

CAPITVLO XXXXI.

YA Que hemos dado vna breve Regla para conocer los Tonos de las Antiphonas, y Oficios, necessitamos tambien juntamente de advertir, y dar Regla para saber, como se han de conocer los Tonos de las demàs Cantorias, que no fueren Antiphonas, &c. Para lo qual se advierta, que vn Tono para ser perfecto Maestro, ò perfecto Discipulo, ha de estar compuesto de tres especies, que son, Diapente, Diathesaron, y Diapason (ya queda dicho en las Consonancias del Canto Llano, que el Diapente se compone de tres Tonos, y vn Semitono, que es vna Quinta perfecta, consonancia de cinco vozes; y el Diathesaron, que se cõpone de dos Tonos, y vn Semitono, consonancia de quatro: y el Diapason, que se compone de cinco Tonos, y dos Semitonos, consonancia de ocho vozes, è incluye en si, Diapente, y Diathesaron, contando el Diathesaron inclusiuè desde el Diapente.) Esto supuesto, los Maestros, y Discipulos, tienen, y forman los Diapentes, semejantes, desde el Signo donde fenecen à la parte alta. El Diathesaron tienen los Maestros, desde el Signo donde cumple el Diapente, à la parte alta, inclusiuè, con el qual cumplen el Diapason. Los Discipulos tienen el Diathesaron, desde el Signo donde fenecen, descendiendo; y con èl cumplen el Diapason; con esta diferencia, que los Maestros forman el Diapason, desde el final, subiendo; y los Discipulos, desde quarta abaxo del final, tambien subiendo.

Para ser vn Tono Maestro Perfecto, ha de subir desde su final, vn Diapason, que es consonancia de ocho vozes, si le tuuiere cumplido; y si subiere mas de lo dicho, ò baxare, serà Maestro plusquam perfecto; y esto de subir mas, ò baxar, no se ha de entender tan strictamente, que si subiere vn Punto mas, ò le baxare, se ha de dezir, que es plusquam perfecto, como lo dize Francisco Montanos, y otros; y assi hemos de dezir, que para ser vn Tono Maestro Plusquam perfecto, ha de subir, ò baxar, à lo menos dos Puntos mas de el Diapason.

Montanos.

El Discipulo para ser perfecto, ha de tener cumplido su Diapason, desde Quarta abaxo del final, porque los Tonos Discipulos, forman el Diapente (como queda advertido) desde su final arriba; y el Diathesaron, desde el final abaxo; y desde el vltimo Punto del Diathesaron, se forma el Diapason en dichos Tonos: si subiere dos Puntos mas, ò los baxare del Diapason (cumplidas ya estas dos especies) serà Discipulo Plusquam perfecto, por tener la perfeccion que necessita, y dos Puntos mas, no vno: *Quia quod parum distat, nihil distare videtur.* Si no tuuiere cumplido el Diapason, desde la quarta abaxo del final, que es de el Diathesaron, ascendiendo (subiendo) serà imperfecto.

Ay otros Tonos, que se llaman Mixtos, los quales se componen de ambos Diapasones, de Maestro, y Discipulo; y estos estando iguales en la Compo-

Composicion; esto es baxando lo que se requiere para ser Discipulo, y subiendo lo que necessita para ser Maestro, ambos Perfectos, se le da este nombre Mixto; y juntamente la honra al Maestro, como se ve en el Canto Llano de la Salve Regina, que feneciendo en Desa sol re, subiendo su Diapason desde dicho final, y baxando hasta Ala mi re Diathesaron; teniendo cumplidos los dos Diapasones igualmente, el de Maestro, y Discipulo, se levanta con la mayoria el Maestro, nombrando dicha Cantoria, Primero Tono Mixto.

Otros Tonos ay imperfectos, que son los que les faltan algunos Puntos, para cumplir el Diapason: y para conocer dichos Tonos, Ora Maestros, ù Discipulos imperfectos, se advierta, que el Diapente de qualquiera Cantoria, es igual en Maestros, y Discipulos, desde el final arriba; y desde el vltimo Punto del Diapente, que es Quinta arriba del final (inclusiuè) se ha de contar los Puntos que sube, para saber si es Maestro; y desde el final abaxo (tambien inclusiuè) se ha de contar los Puntos que baxa, para saber si es Discipulo; si estuuieren iguales en el ascenso, y descenso, esto es, que suba desde el Diapente arriba dos Puntos; y desde el final abaxo, baxe otros dos; en este caso de igualdad se le dà la ventaja al Maestro, diziendo, es el tal Tono, Maestro Imperfecto, que siempre se debe honrar à los Maestros, dandoles la primacia, antes que à los Discipulos, sino es que el excesso en la Sabiduria sea considerable; y lo mismo se ha de dezir siempre que estuuieren iguales en el subir, y baxar; mas si el Discipulo excediere baxando tres desde su final, y el Maestro no subiere mas de dos, desde el Diapente; y el Discipulo baxare dos, y el Maestro no subiesse mas de vno, que es el mismo Punto final del Diapente; en estos casos se dize, que es Discipulo Imperfecto. Esta Regla es la mas cierta, y verdadera, aunque Montanos, y otros dizen, que los Tonos Imperfectos, y los Mixtos, se han de juzgar segun à la parte que mas continuaren.

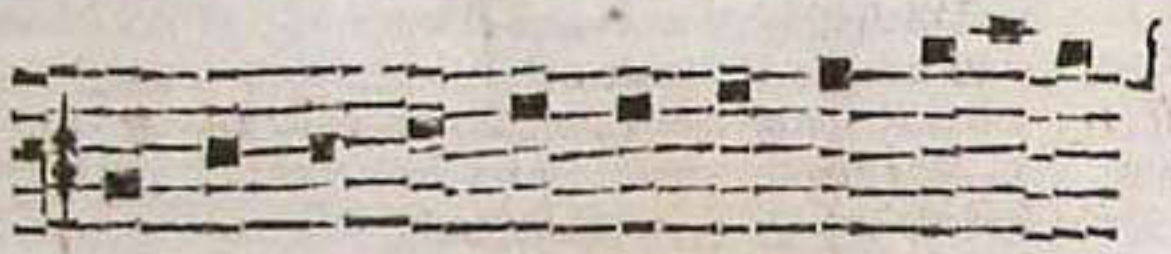
Si vn Tono no tuuiere el Diapente cumplido, desde su final arriba, y no baxasse desde el final abaxo ningun Punto, serà Maestro Imperfecto; y no obsta, que no tenga el Diapente cumplido para ser Maestro Imperfecto, porque lo que sube desde el final, es igual para ambos Tonos; y estando iguales en el ascenso, se le ha de dar la ventaja, y primacia al Maestro, &c.

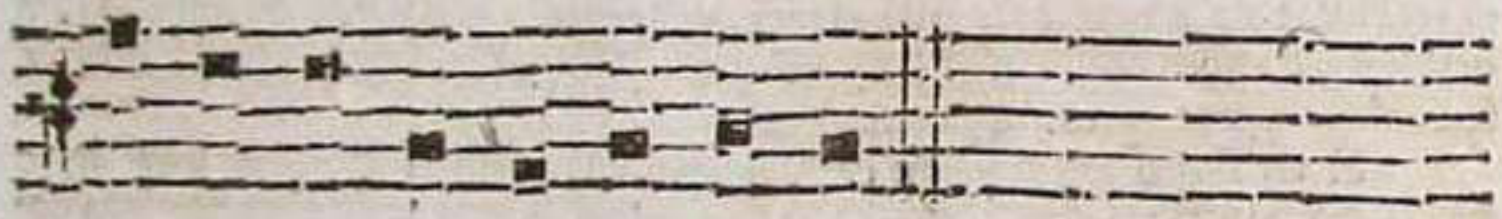
***

EXEMPLO DEL TONO MAESTRO Perfecto, Plusquam perfecto, Mixto, è Imperfecto.

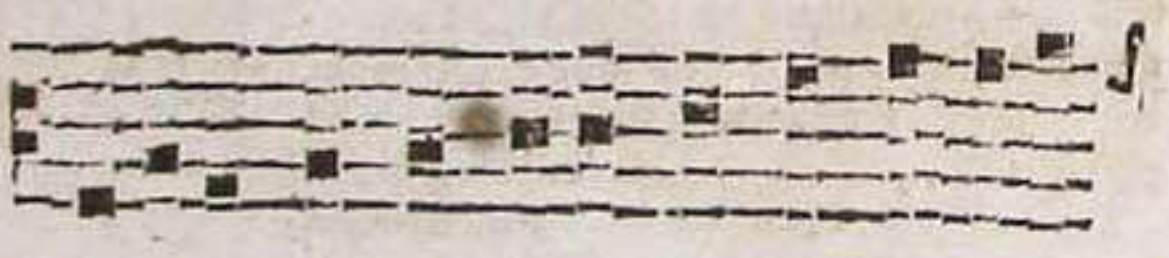
Primero Tono. Maestro Perfecto.

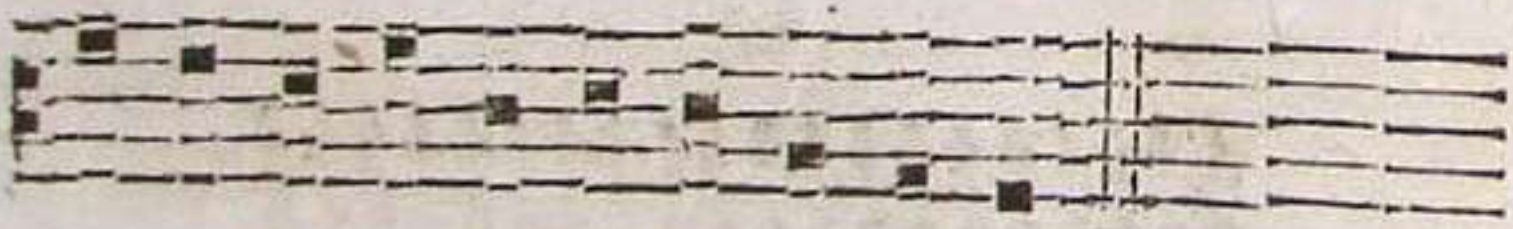
Otro Maestro Perfecto. Primero Tono.



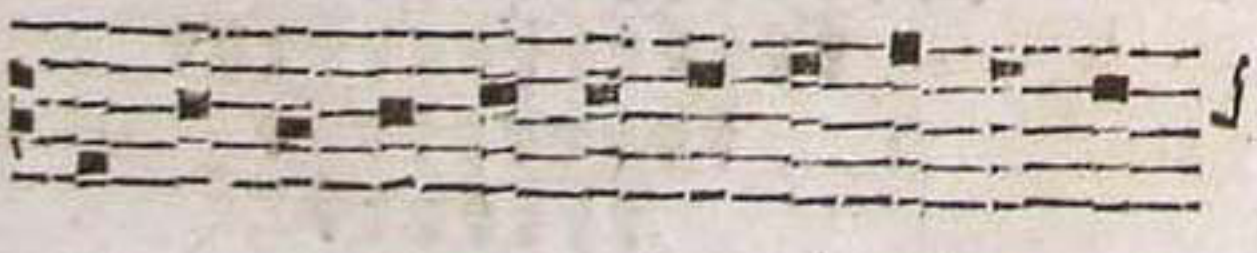


Quinto Tono. Maestro Plusquamperfecto



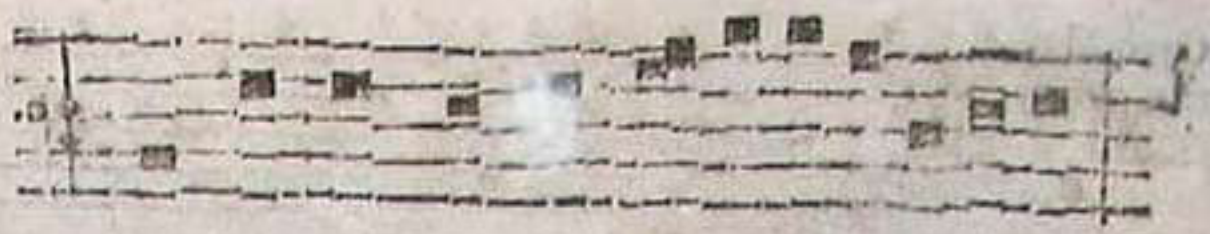


Otro Maestro Plusquã perfecto. Septimo.

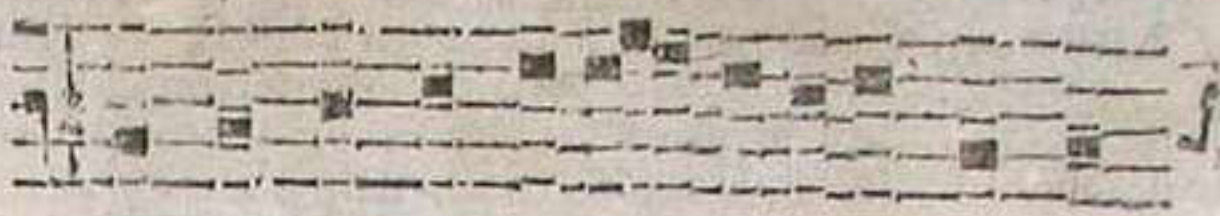


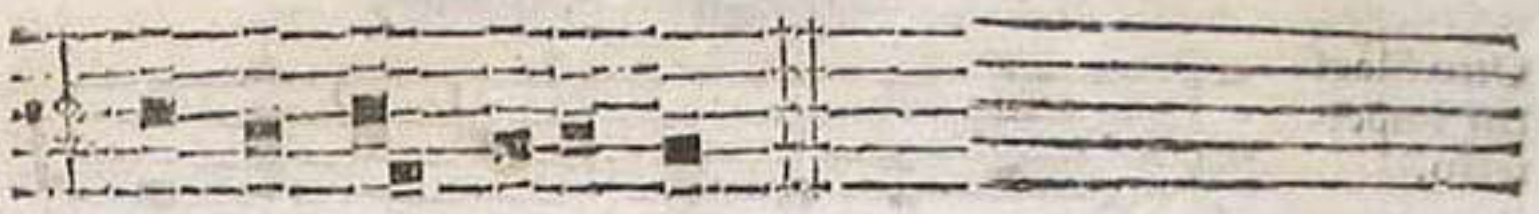
Prime-

Primero Tono. Maestro Mixto.

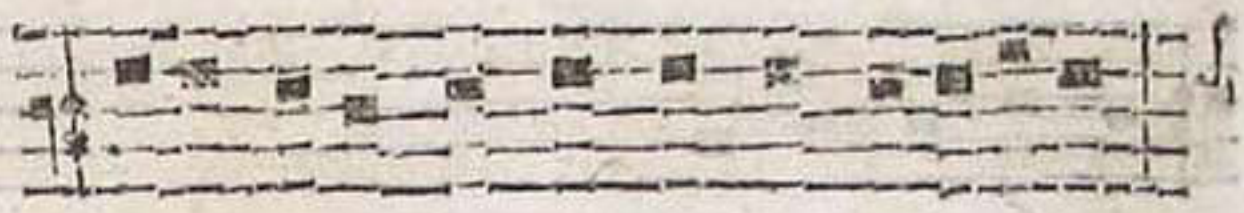


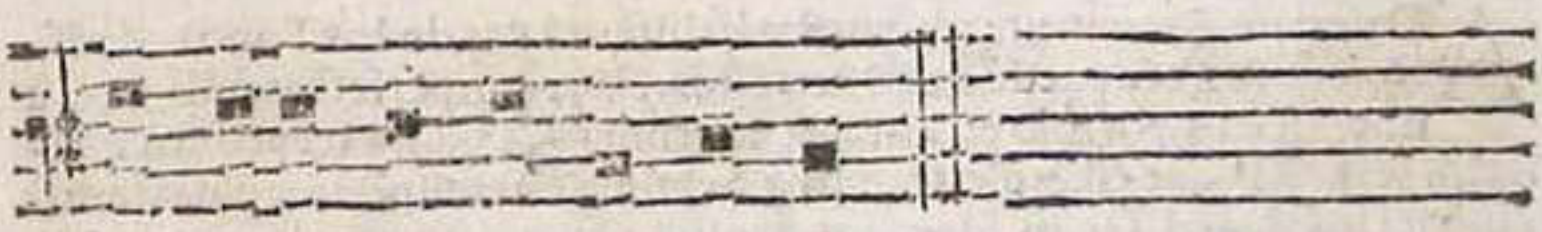
Maestro Imperfecto.





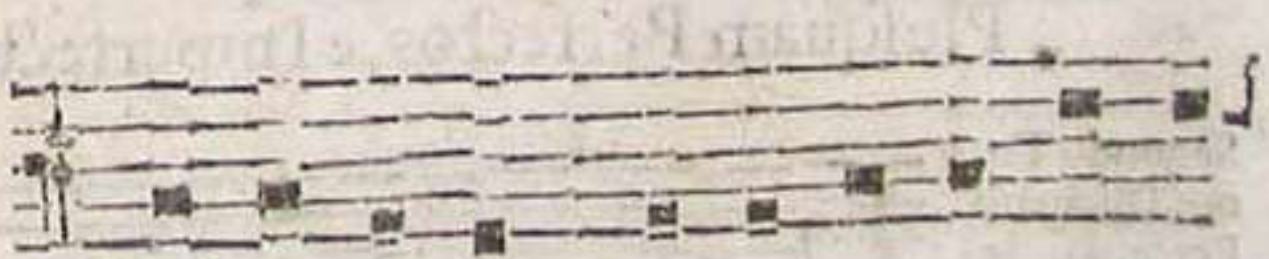
Otro Maestro Imperfecto.

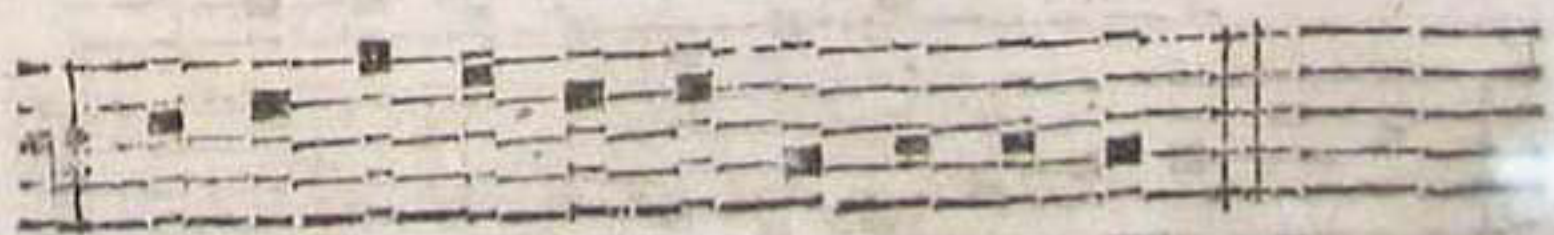




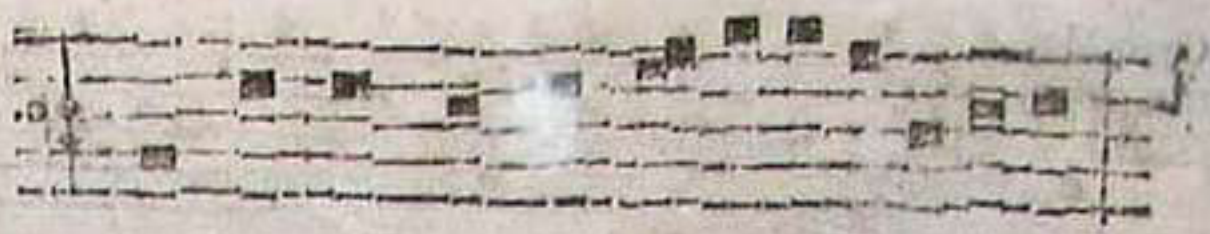
Otro Maestro Imperfecto.

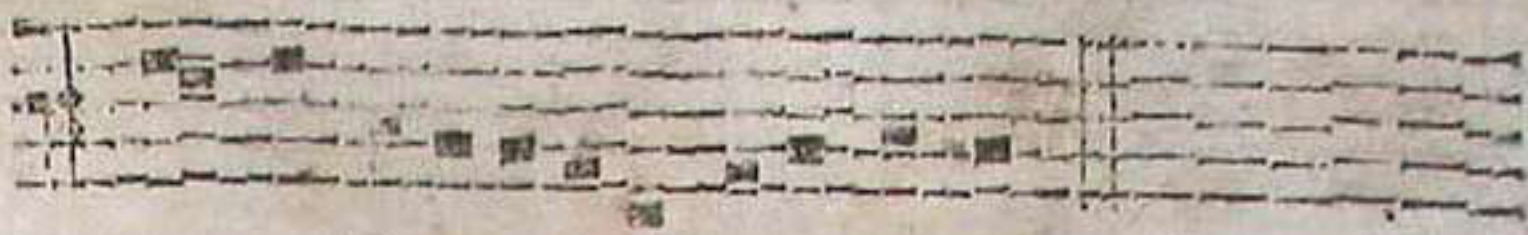
Otro Maestro Imperfecto.



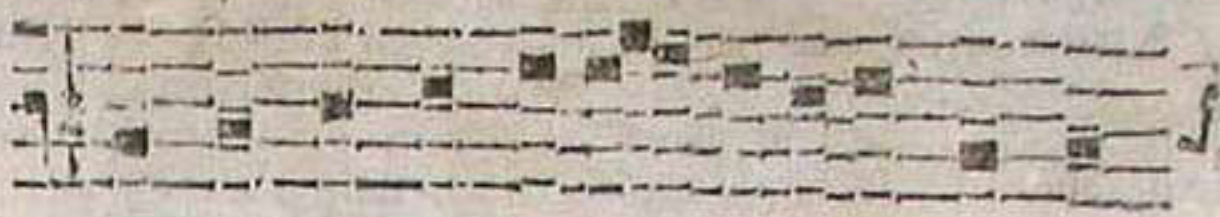


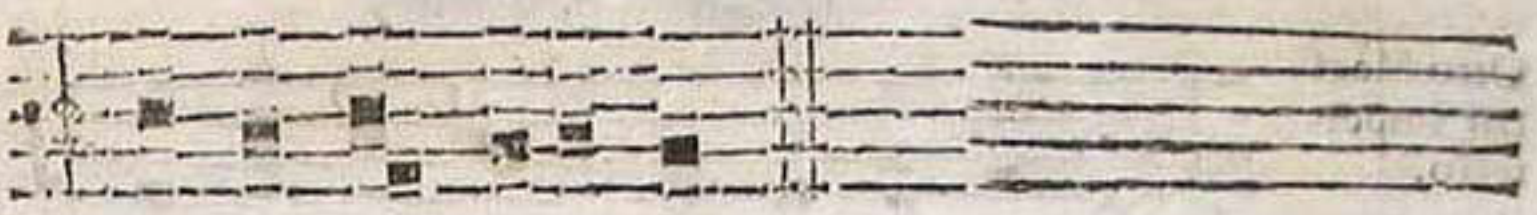
Primero Tono. Maestro Mixto.



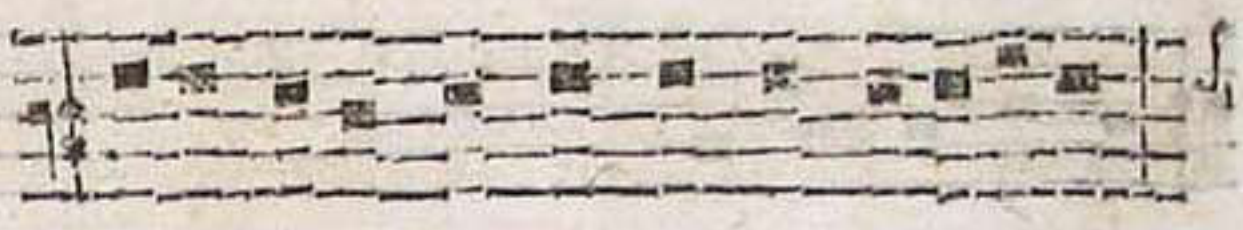


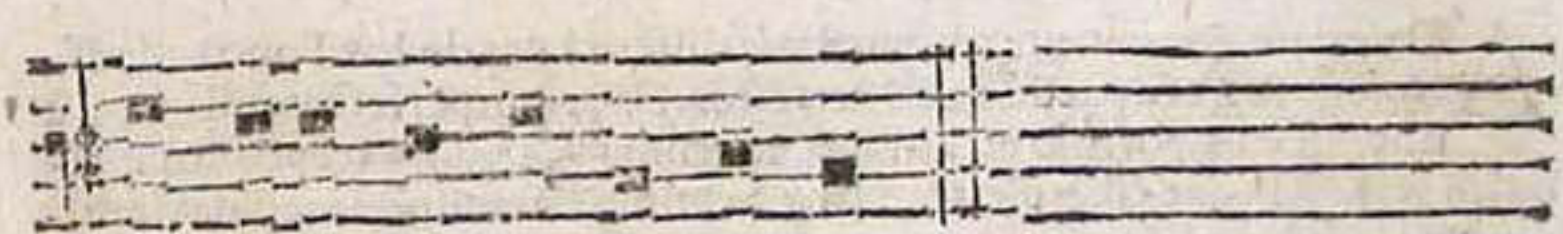
Maestro Imperfecto.





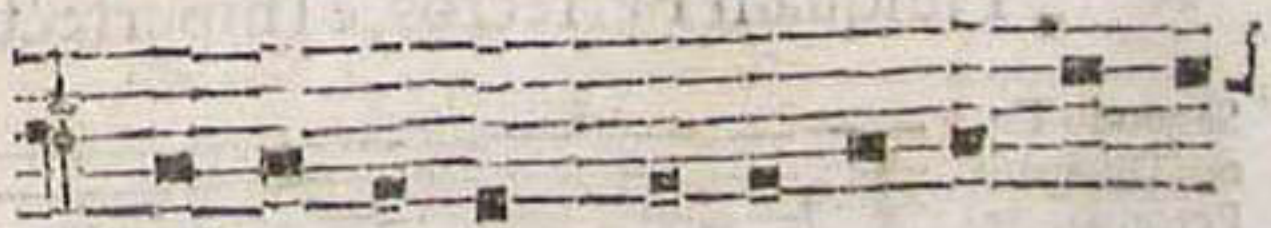
Otro Maestro Imperfecto.

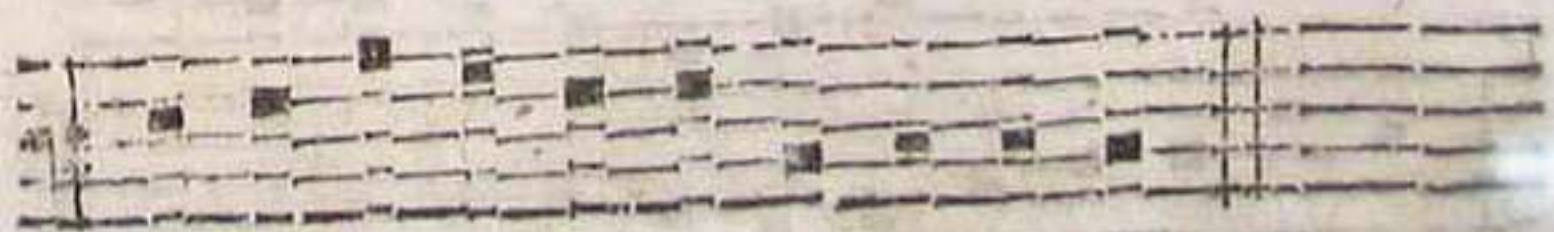




Otro Maestro Imperfecto.

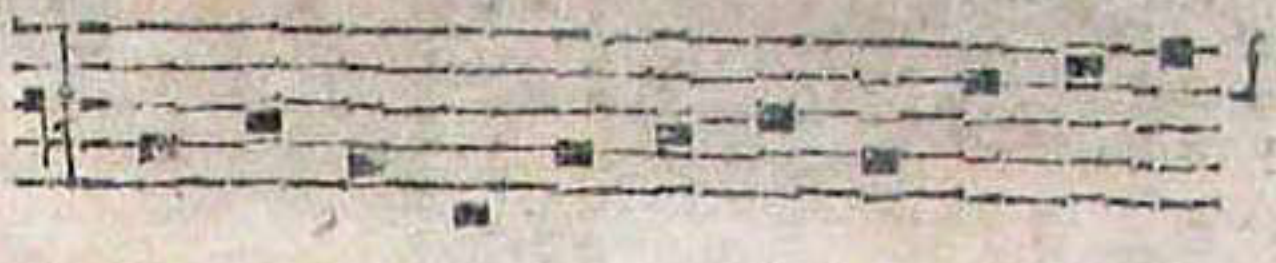
Otro Maestro Imperfecto.



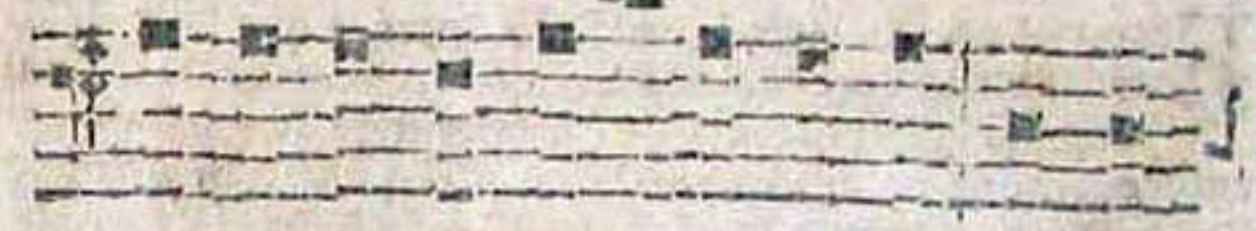


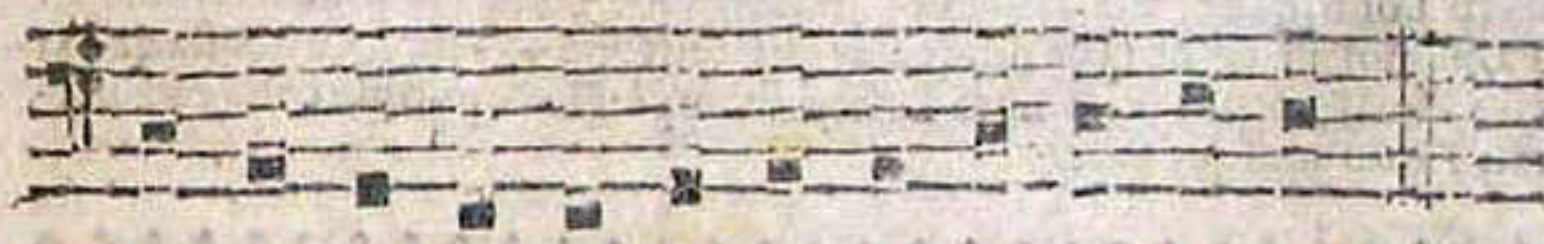
Otro Discipulo perfecto.

Discipulo Plusquam Perfecto.



Otro Discipulo Plusquam Perfecto.



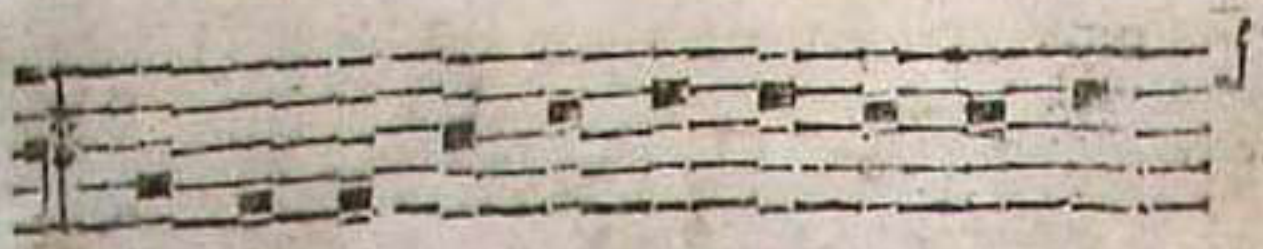


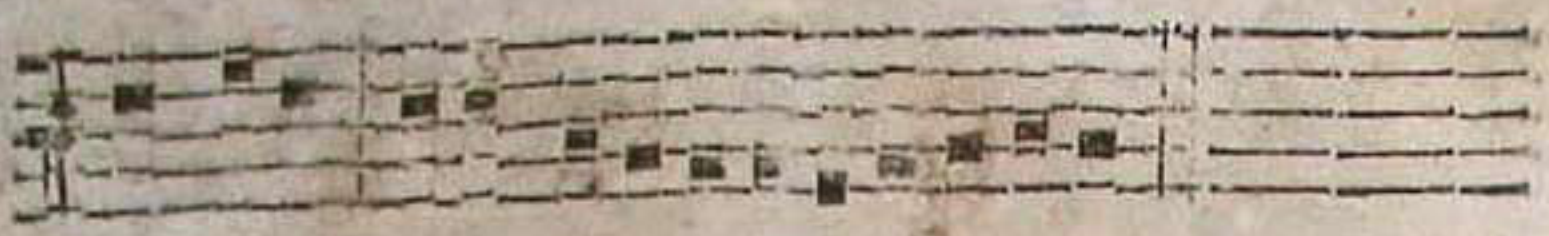
Discipulo Imperfecto.

Otro Discipulo Imperfecto.

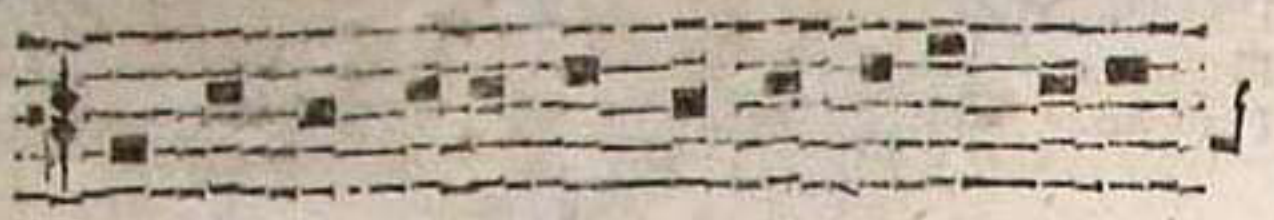
Otro

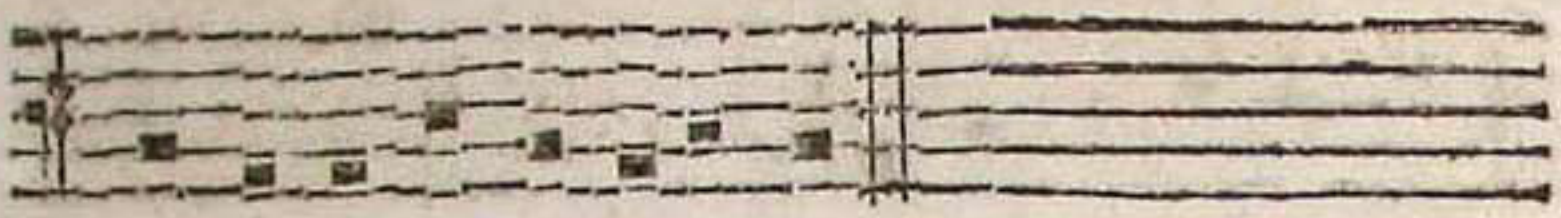
Otro Discipulo Imperfecto.





Otro Discipulo Imperfecto.





NOTA. ESte vltimo Discipulo imperfecto, parece que sube desde el Diapente arriba vn Punto, contando exclusuè, y baxa desde el final abaxo otro; y estando iguales, se le deve dar la ventaja al Maestro, segun las Reglas antecedentes; y es engaño, porq̃ baxa mas q̃ sube, por quanto baxa desde el Re, de De la Sol re, que es el final del Tono, hasta el Vt, de Ce sol faut, que es vn Tono, que consta de nueve Comas; y sube desde el La, de Ala mi re, al Fa Bemolado de Be fa be mi, que ay vn Semitono Mayor, que consta de cinco Comas; y assi se le nombra Discipulo imperfecto, porque baxa casi medio Punto mas que sube.

ES CONVENIENTE QVE AYA diuersidad de Tonos.

CAPITVLO XLI.

ALGVNOS Han dicho, que es escusado el poner Tonos Imperfectos, Mixtos, y Plusquam perfectos, por quanto se pueden poner todos los Cantos Llanos, y Cantorias que sean perfectas: yo digo, que conuiene que aya todas estas diferencias de Tonos, para que la Musica del Canto Llano tenga diuersidad de Consonancias, con la multiplicidad destos Modos; y esse ha sido el motiuo, que los Antiguos, y Modernos han tenido en auer dado tanta diferencia de Tonos.

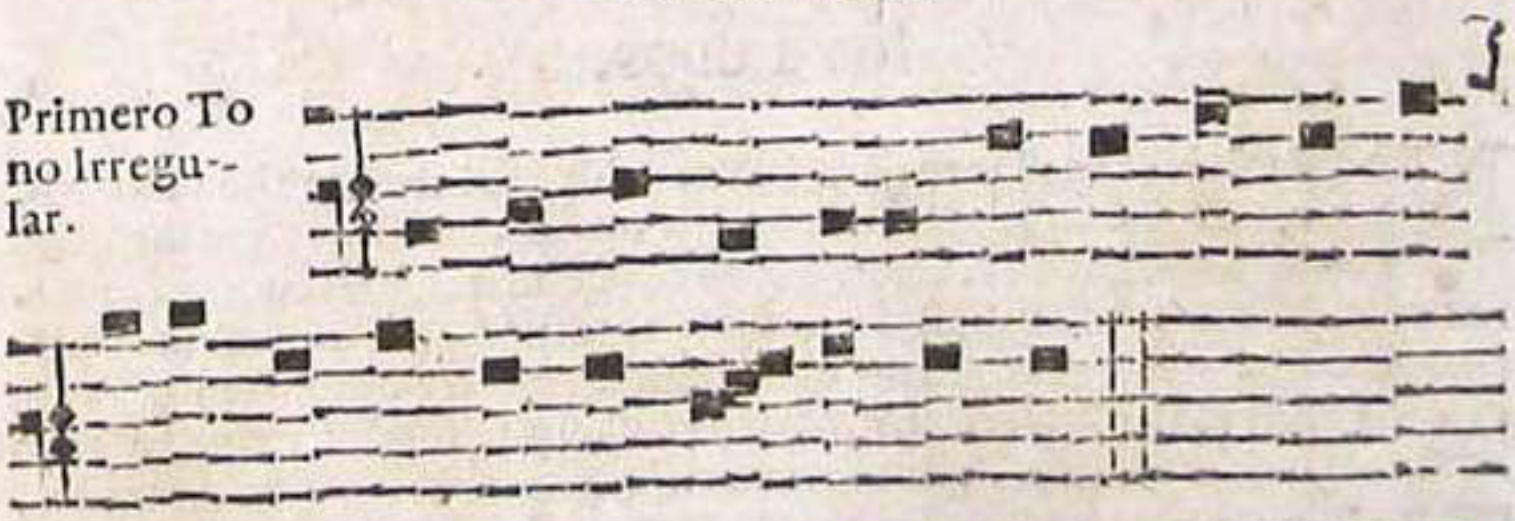
CONVIENE DARLES NOMBRE de numero de Tonos á los Irregulares.

CAPITVLO XXXXIII.

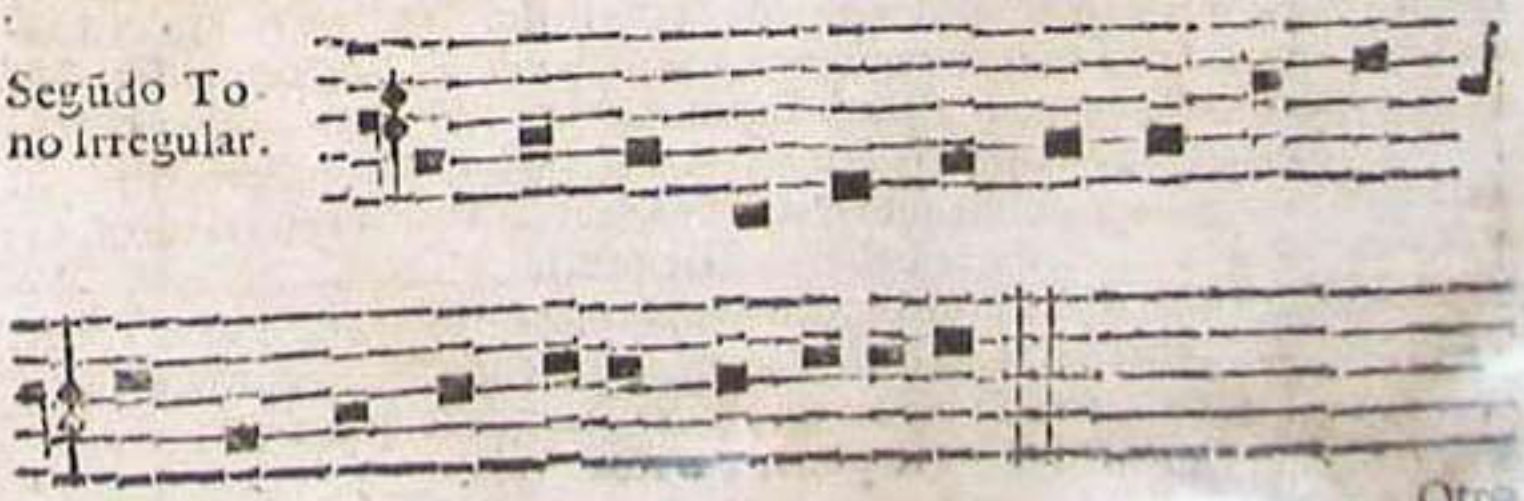
A LOS Tonos que llamamos Irregulares (porque no guardan la Regla que dexamos asignada, que dize, que los Tonos que no fenecen en los Signos, De la sol re, Ela mi, Fe fa ut, y Ge sol re ut, son Irregulares) es forçoso se les dè nombre de Tonos en particular; y assi se les avrà de dar, segun por el termino anduuiere la Cantoria, de suerte, que si anduuiesse por termino de Primero Tono, y el fenecimiento fuere en Ala mi re, diremos, que es Primero Tono Irregular: y si la Cantoria anduuiesse por el termino de Segundo Tono, y feneciesse en Ge sol fa ut, ò en el mismo Ala mi re, diremos, que es Segudo Tono Irregular, por no auer guardado Regla en su fenecimiẽto: y aunque hasta aora ningun Musico les ha puesto nombre, es muy puesto en razon le tengan, y que se le assignemos.

Exemplo de Primero, y Segundo Tono, Irregulares; y de este modo se han de entender todos los demás, que no guardaren Regla en sus fenecimientos.

Primero Tono Irregular.



Segũdo Tono Irregular.



Otro

Otro segundo Tono Irregular.

SI alguna Cantoria anduuiere por los terminos de Tercero Tono, y feneciere en Ce fol faut, ò en Ala mi re, serà Tercero Irregular. Y si anduuiere por los terminos de quarto Tono (teniendo tambien la Clave que pertenece à dicho Tono) y feneciere en Ala mi re, serà quarto Irregular: y si la Cantoria fuere de Quinto Tono, y feneciere en Ce fol faut, serà quinto Irregular; y si fuere de Sexto Tono, y feneciere en Ala mi re, serà sexto Irregular. Y si la Cantoria fuere de Septimo Tono, y feneciere en Ala mi re, ò en otro Signo, que no sea de los quatro donde fenecen los ocho Tonos Naturales, serà Septimo Irregular: y si fuere la Cãtoria de Octauo Tono, y feneciere en Ce fol faut, serà Octauo Irregular; atendiendo à la Clave que le pertenece à cada Tono, como tengo advertido. Estas anotaciones parece son suficientes, sin poner de cada vna de ellas Exemplo, por quanto se hallan muy pocas vezes estos Tonos Irregulares en el Canto Llano.

NOTA.

NOTA SEXTA,

Que trata de las Composiciones Gregorianas, y Trasportacion de los ocho Tonos, muy vtiles para que los Maestros de Capilla en ellas vean, como han de trasportar los Modos, haziendo diferencia en cada vno de los Tonos.

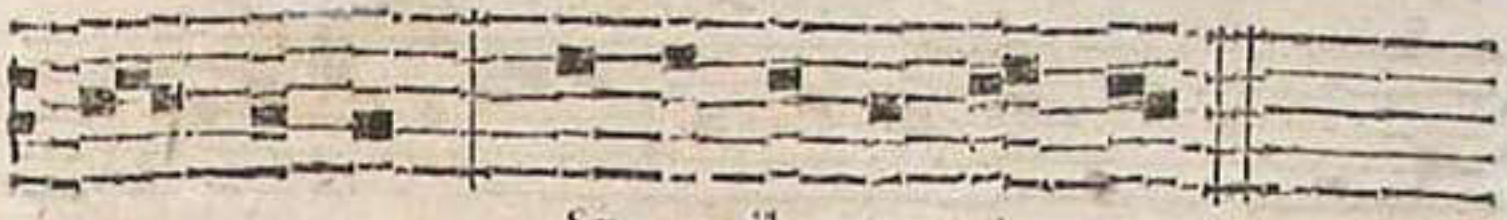
NO quiero dexar passar en silencio vnas Cõposiciones que he visto Gregorianas, las quales me han dado motiuo para que diga, que los ocho Tonos, ò Modos en el Canto Llano, se puedẽ trasportar por otros terminos: y en ellas he visto algunos puestos en practica, poniendo Bemol quãdo le necessitare el Tono, segun por el termino q̃ fuere trasportado; y avrà en ellos Perfectos, è imperfectos, Mixtos, y Plusquam perfectos, guardando las medidas de los Tonos, que fenecen en los quatro Signos ya declarados, aunque ninguno de los trasportados fenezca en dichos Signos, sino es donde fenecen algunos Tonos Irregulares, como se verà en el Exemplo siguiẽte; advirtiendo, que no pongo de cada vno mas de vn Exẽplo, y es en el Tono perfecto, porque el saber los demàs Tonos, si son, ò no son perfectos, cõsiste en la inteligencia del ascenso, y descẽso de cada Tono; y esta la dexamos ya suficientemente declarada en las Reglas que dexamos puestas, para el conocimiento de los ocho Tonos; y no pongo mas de estas trasportaciones, aunque puede auer otras muchas, por parecerme auer dado con ellas suficiente noticia para todas las demas que se quisiere poner en vso.

EXEM-

EXEMPLO DE LOS OCHO Tonos Trasportados por diferentes Terminos.

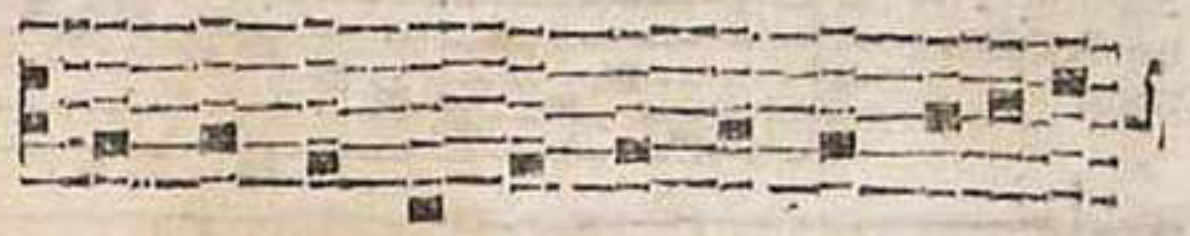
Primero Tono Trasportado.

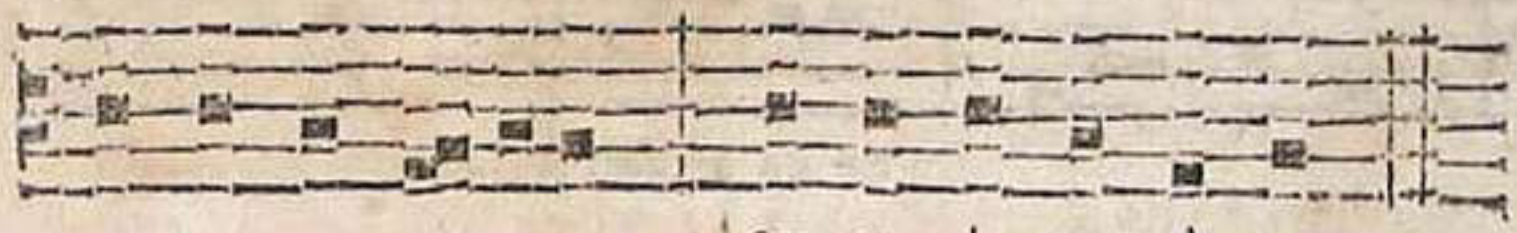
Antiphona.



Sæ cu lo rum, A men.

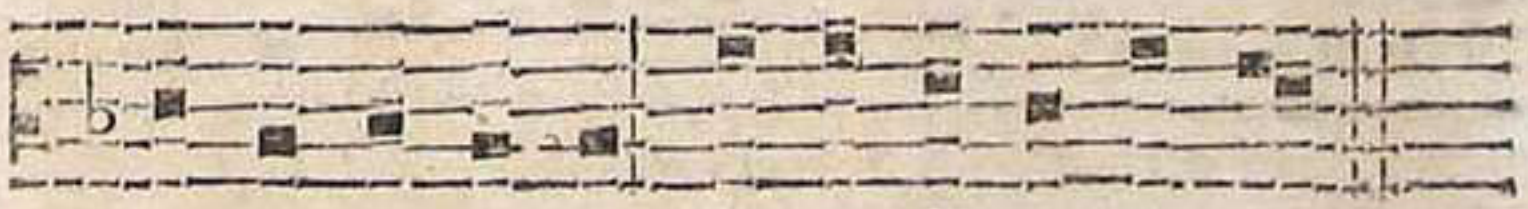
Segundo Tono Trasportado.





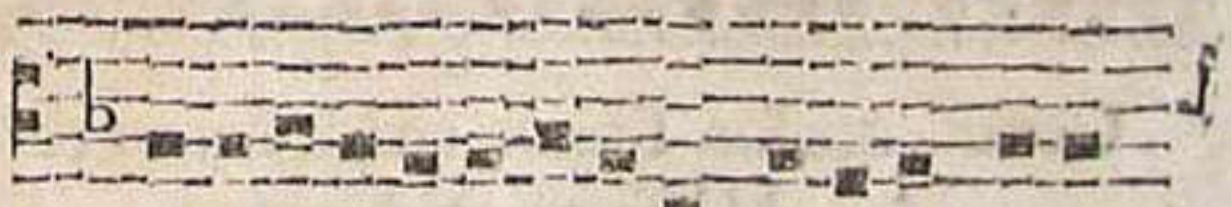
Sæ cu lo rum, A men.

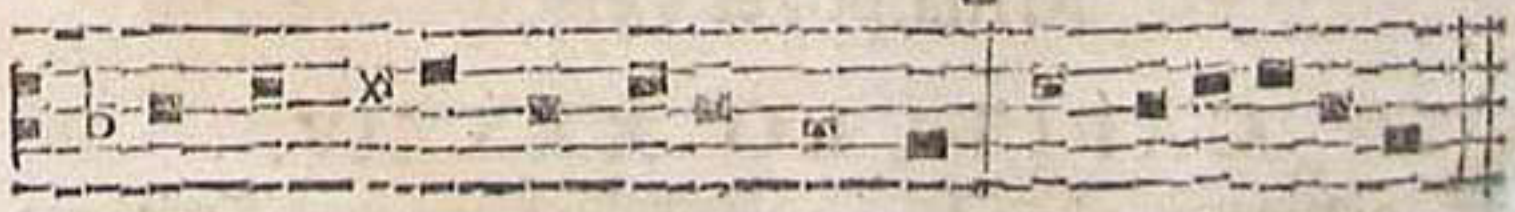
Tercero Tono Trasportado.



Sæ cu lo rum, A men.

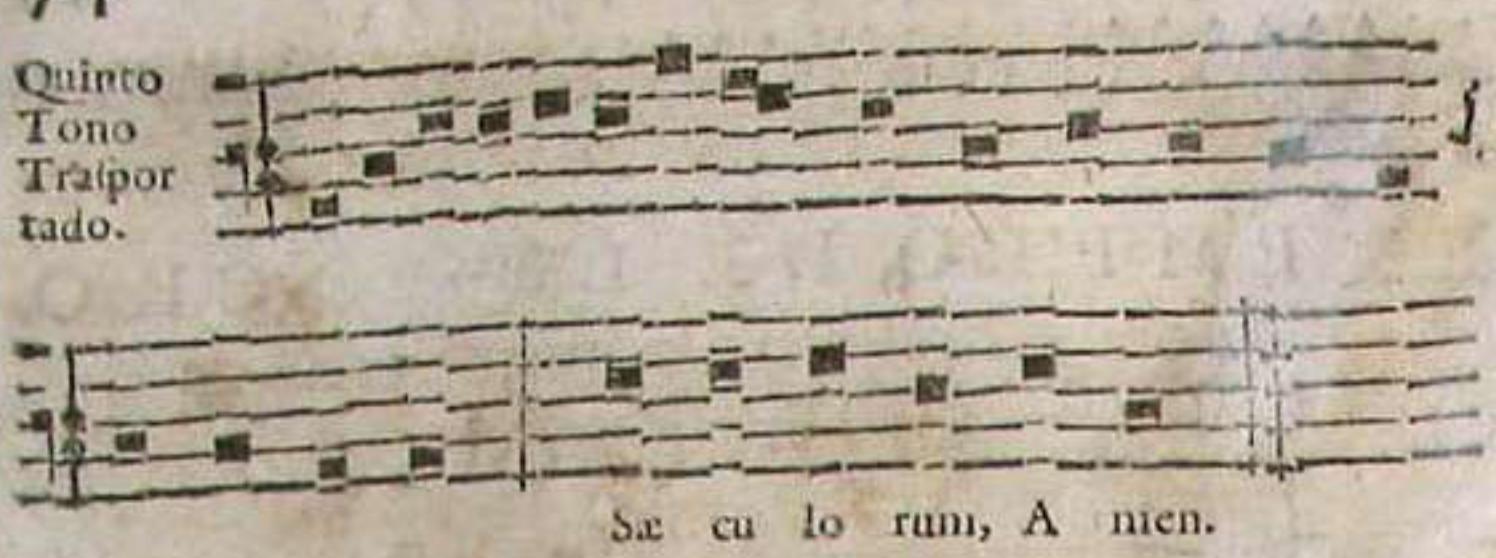
Quarto Tono Trasportado.



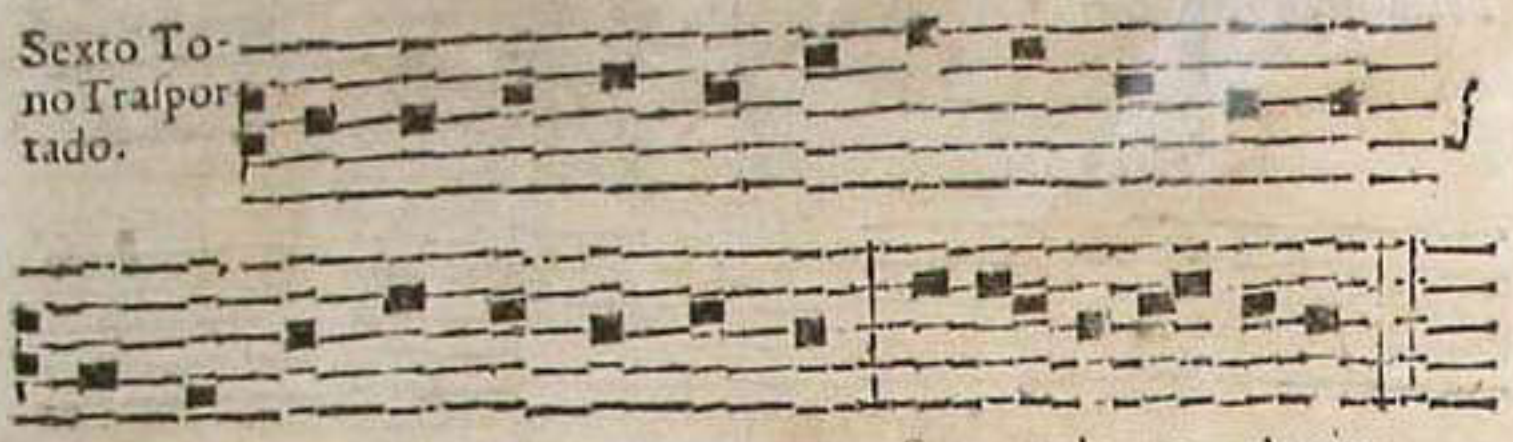


Sæ cu lo rũ, A men.

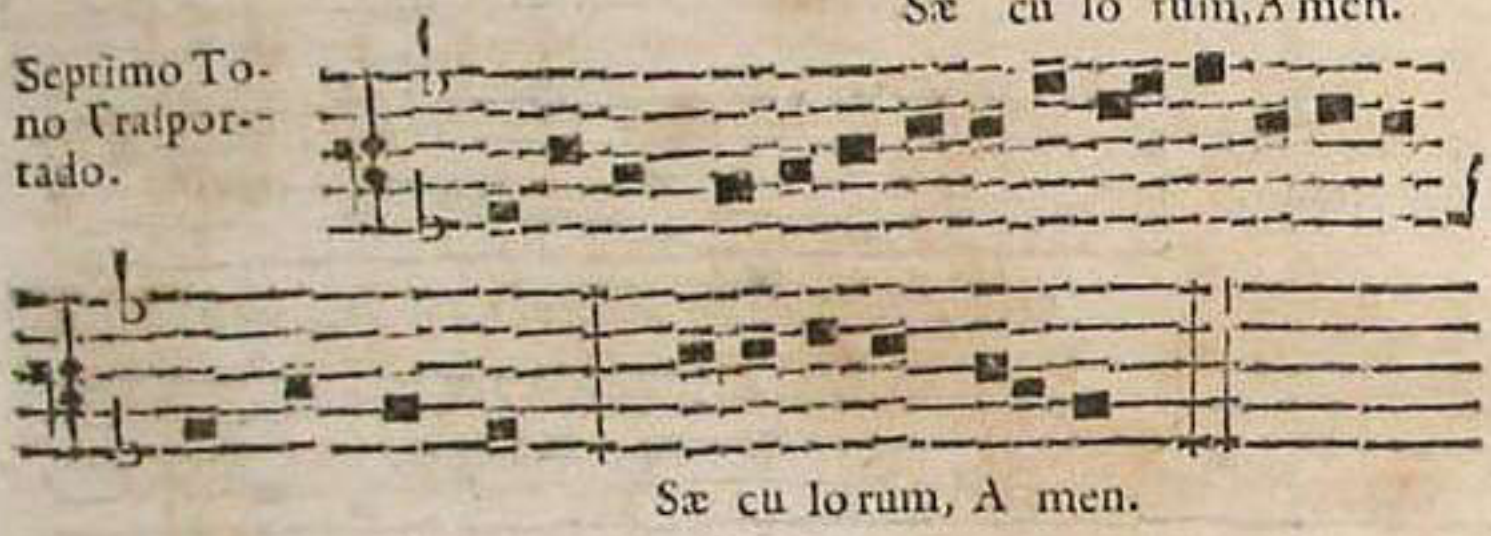
Quinto Tono Traſportado.



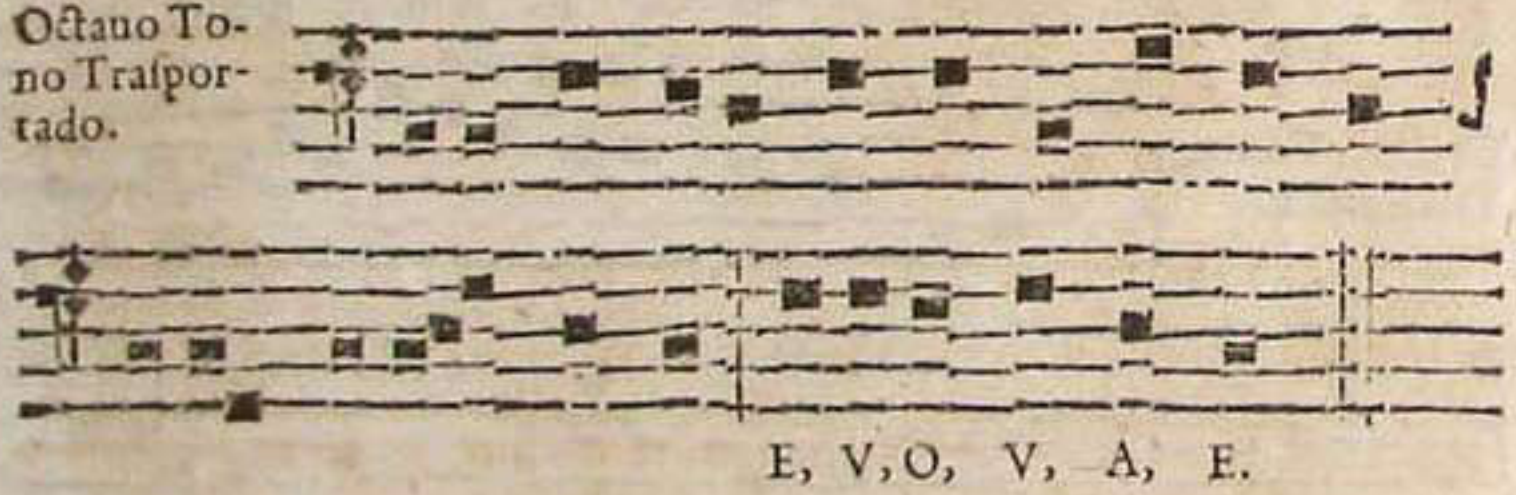
Sexto Tono Traſportado.



Septimo Tono Traſportado.



Octauo Tono Traſportado.



Conocenſe los Tonos en los Introitos de la Miſſa, por el Verſo.

CAPITVLO XXXXIV.

EN los Introitos de las Miſſas, ſe conocen los Tonos por el Verſo, por ſer en todo ſemejantes a los de las entradas de la *Magnificat*.

EXEM-

EXEMPLO PARA QVE SEPAN conocer los Tonos de los Introitos de las Missas por el Verso.

Verso.

Primero Tono.

Fi nis. Gaudent Ange li, &c. xul tant Archange li, &c.

Verso.

Segundo Tono.

Fi nis. Vir go De i ge ni trix,

quem to tus non ca pit Or bis, &c.

Verso.

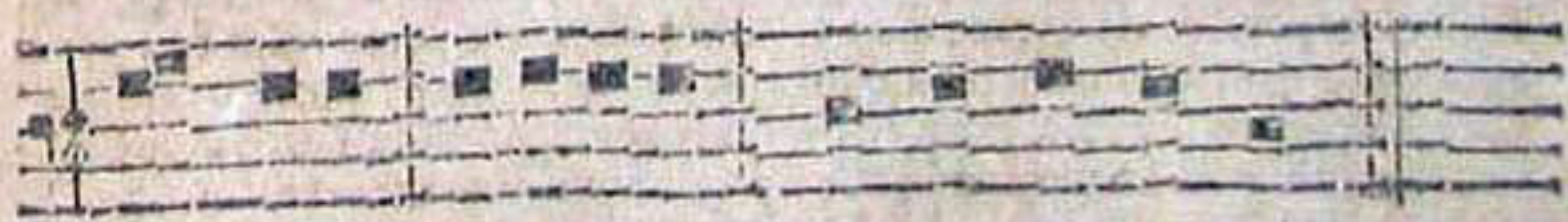
Tercero Tono.

Fi nis. De pro fundis clamaui ad te Domine, &c.

Verso.

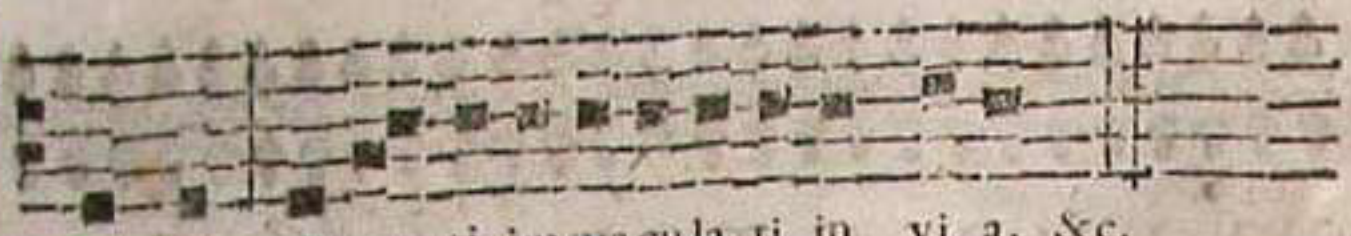
Quarto Tono.

Fi nis. Ver ba me a au ribus per ci pe



Do mi ne, in te li ge cla mo rem me um.

Quinto Tono.



Fi nis. Be a ti immaculati in vi a, &c.

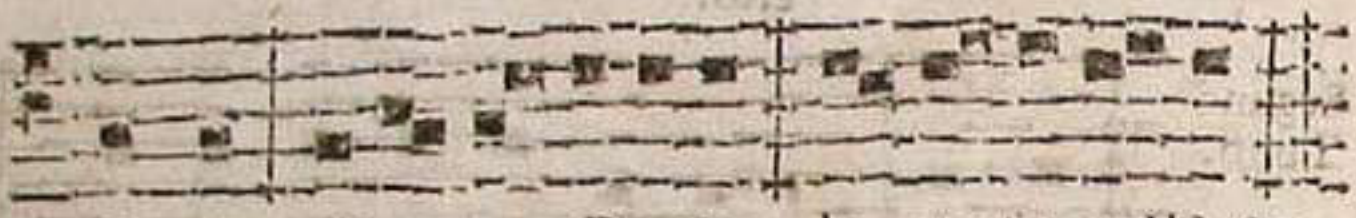
Sexto Tono.

Fi nis. No li e mu la ri in ma lignantibus, &c.

Septimo Tono.

Fi nis. Mi se re re me i De us, &c.

Octauo Tono.



Fi nis. Vi as tu as Domine, de mon tra mihi, &c.

Otro Octauo Tono.

Finis. Vias tu as Do mine, de monstra mi hi, &c.

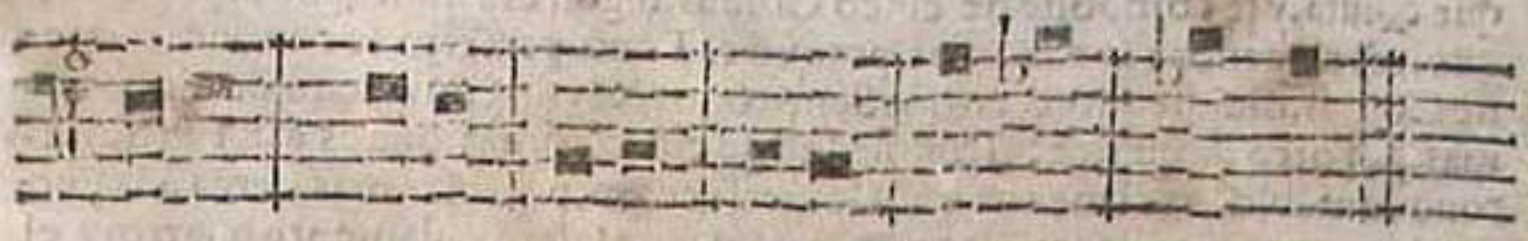
NOTA SEPTIMA.

LAs Cantorias de los Tonos, no necessitan de començar en la mediacion ni el final, pueden començar en diferentes Signos; mas segun Regla, han de fenecer en vno de los quatro assignados, que dexamos anotados.

¶ Antes que passemos mas adelante, me ha parecido no dexar en silencio vna question muy controuertida entre los Musicos Theoricos, y Practicos, ocasionada de vnas breves, y compendiosas palabras (sin explicacion) del docto Boezio, referidas por D. Pedro Zeron, lib. 2. cap. 49. tratando de los dos Semitonos, que componen vn Tono; el vno, que consta de cinco comas, y el otro de quatro: Las palabras son de esta manera: Ay dos Semitonos (dize Seuerino Boezio) mayor, y menor: el Semitono menor, es Mi, Fa; y el mayor, Fa, Mi. Parece auer la misma distancia desde Mi, à Fa, en el Semitono que llama Boezio, menor, que desde Fa, à Mi, que le llama Mayor; porque la misma distancia, y camino ay desde Madrid à Toledo, que desde Toledo à Madrid: verdad es, que à prima facie, parece ser vna misma cosa, porquanto suponen (como de algunos con poca inteligencia ha sido entendido) ser lo que dixo Boezio, segun lo que se demuestra en el Exemplo siguiente.

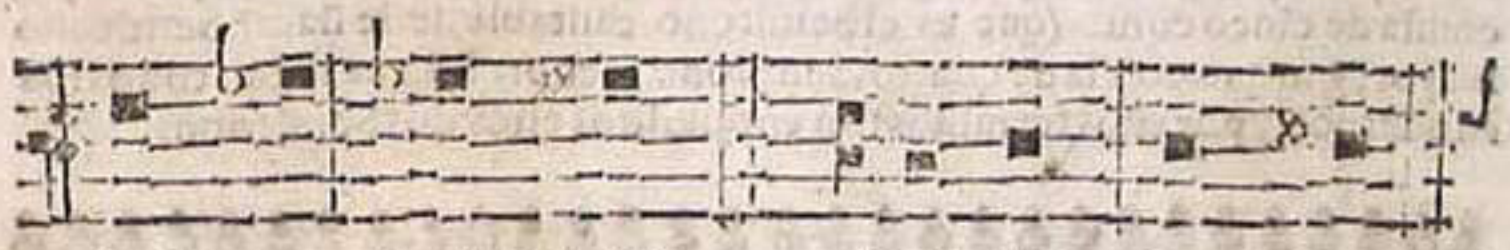
EXEM-

EXEMPLO.

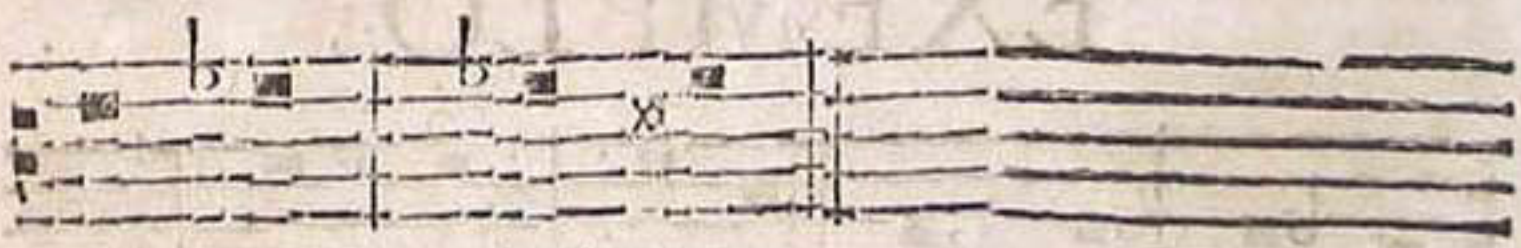


MAs no se puede presumir de vn hombre tã docto como Boezio, que dixesse, que el Semitono menor era Mi, Fa; y el mayor Fa, Mi, segun el Exemplo referido, y anotado, sino segun otras lectiones de Figuras en diferentes Signos. Es pues, como han de ser entẽdidos estos dos Semitonos, y las palabras de Seuerino Boezio, desta manera: Mi, Fa, Semitono menor, el que llamamos Semitono cantable, que consta de cinco Comas. Fa, Mi, Semitono mayor, que consta de quatro Comas: y es la Lima, o el Semitono, que comunmente dezimos incantable. Este es el que llama Boezio Semitono mayor, constando de quatro Comas, como queda dicho: y menor à Mi, Fa, constando de cinco. La distancia del Semitono menor, es, desde Ala mi re, al Fa, de Be fa be mi: y la del mayor, desde dicho Fa, de Be fa be mi, hasta el Mi, de el mismo Be fa be mi, o Puntos con semejante distancia. Esto es segun Boezio.

EXEMPLO.



Semitono menor. Semitono Mayor. Semitono menor. Semenitono mayor.



Semitono menor. Semitono mayor.

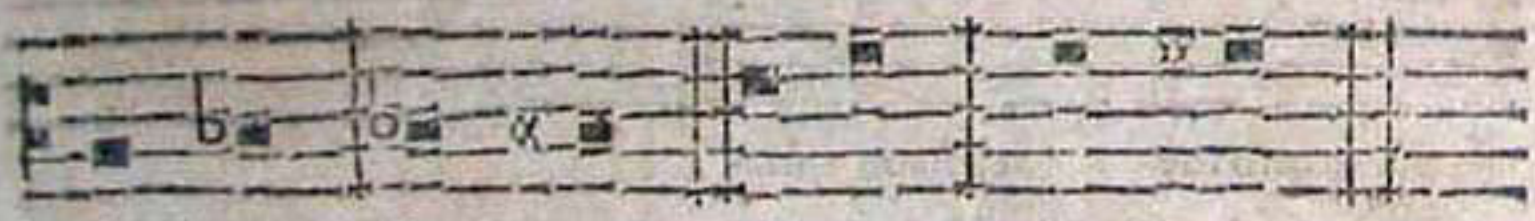
MVCHOS Han escrito sobre estos dos Semitonos, gastando mucho tiempo en averiguar, qual sea el Mayor, y qual el Menor. El Philosopho, y otros dizen, que el Semitono, que consta de cinco Comas, es el menor; por estas palabras: *Dyathesaron duobus Tonis, & minori Semitonii, tantum necesse est.* Nicolas Bolicio en su Inquiridion de Musica, dize lo contrario, por estas palabras. *Apothome, est, spatium includens quinque Comata, dicitur quoque Semitonium maius, sit inter Mi, & Fa.* Y Francisco Salinas en el segũdo libro de su Musica, cap. 10. es de esta opiniõ. Philosopho. Metaph. cap. decimo.

Monta-

Montanos, y otros muchos son tambien de este parecer. Desuerte, que vnos dizen, que el Semitono que consta de cinco Comas, es el menor; y el que consta de quatro, es el mayor: y otros al contrario, que el Semitono que consta de cinco Comas, es el mayor; y el que consta de quatro, el menor. Estas dos opiniones se verifican, y componen de esta manera: El Semitono que consta, y se compone de cinco Comas, segun el Philosopho, y los Antiguos, es el menor: la razon es, porque el Tono perfecto, se copone de nueue Comas, diuidiendose en dos Semitonos; el vno compuesto de cinco comas, y el otro de quatro: el Semitono de cinco comas, que es Mi, Fa (Semitono cantable) es el menor en la imperfeccion, por estar mas cerca à la perfeccion, pues para llegar à las nueue comas, le faltan solamente quatro; y el otro Semitono de quatro comas (que es incantable) diremos ser el mayor en la imperfeccion (por faltarle cinco comas para llegar à ella, que es à las nueue comas que ha de tener vn Tono perfecto) porque se dize vna cosa ser mas imperfecta, la que es mas apartada de su perfeccion: y de dos cosas imperfectas se dize ser mas perfecta la que mas cercana està à su perfeccio; y assi, el que consta, y se compone de cinco comas, se dize menor en la imperfeccion; y el Semitono que se compone de quatro comas, se llama mayor en ella; atendiendo à la distancia que ay hasta llegar à constituir, y componer vn Tono perfecto, que consta de nueue comas.

Los Modernos dizen, que el Semitono cantable, que es el que cõsta, y se compone de cinco comas, es el mayor; y el incantable, que consta, y se compone de quatro comas, es el menor: Semitono mayor, el que consta de cinco comas, respeto à la participacion à la perfeccion; y menor, respeto à la participacion à la imperfeccion; mayor, porque en cãtidad, mas son cinco, que quatro; y porque las cinco comas participan mas del Tono. Semitono menor se llama el que se compone de quatro comas, por participar menos de la perfeccion, y faltarle cinco, hasta llegar à ella. Menor, por ser su Cõposicion de vna coma menos, que el Semitono mayor. Y para quitar confusiones, soy de parecer (aunque lo contrario es muy probable) que al que consta de cinco comas, que es el Semitono cantable, se le llame Semitono mayor; y al que consta de quatro, Semitono menor. Esto es segun todos los Modernos; y por estos terminos son entendidos estos dos Semitonos.

EXEMPLO.



Semitono mayor. Semitono menor. Semitono mayor. Semitono menor.

NOTA OCTAVA.

EL FENECIMIENTO Para saber què Tono es el Responso, ò Alleluya, no se ha de mirar en los Versos, sino en la misma Alleluya, ò en el Responso, pues siempre se concluye en ellos, y no en el Verso.

NOTA

NOTA NONA.

AVnque parece nos hemos alargado bastantemente en la explicaciõ del conocimiento de los ocho Tonos, ò Composiciones, cõ todo esso por ser tan necessario en la Musica la noticia de ellos, tengo de declarar la diuision, y significacion de esta palabra *Tono*; para lo qual se advierta lo que dize el Filosofo, que todo nombre que significa muchas cosas, si de èl se trata sin diuidirlo, causa grande cõfusion. Esto supuesto; lo primero que hemos de saber, es quantas significaciones tiene esta palabra Tono; y dezimos, que tiene tres: La primera, es, la Proporcion Sex qui octaua, que los Musicos llaman Tono; la qual se forma de Re, à Mi, de Sol, à La, y sus semejantes. La segunda significacion, es, quando vno ha de començar la Cantoria, que dize que le den buen Tono; y al que tañe el Organo le dizen, que dè buẽ Tono. Tambien se dize comunmente Tono, el que tiene en su Composicion vn Diapason. Algunos dudan, si esta Composicion se puede llamar Tono; y les parece que no, porque llamandose la Proporcion Sex qui octaua, Tono, no se puede llamar con este mismo nombre la Cõposicion de vn Diapason, Tono. Los Authores que esto dizen, no ha llegado à su noticia, que cõ vn mismo nombre, se pueden significar muchas cosas, como nos lo enseñan los terminos de la Logica. A esto dezimos, que la tal Composiciõ se puede llamar Tono; y se prueba con la difinicion que queda puesta de Guido, que dize, q̃ el Tono es vna Regia, ò conocimiento del principio, medio, y fin de qualquiera Canto, con el qual conocimiento es juzgado lo que sube, y lo q̃ baxa la Cantoria; y no es inconveniente, que se llame la Composicion Tono, porque tenga este mismo nombre la Proporcion Sex qui octaua, pues como dexamos dicho con el Philosopho, con vn mismo nombre se pueden dar à entender, y significar muchas cosas. Y de este mismo sentir es Andrea en el Libro primero; y dize Boezio (en el cap. 14. en confirmacion de lo dicho, que los modos se pueden llamar Tonos) que de las especies del Diapason se componen los que llaman Modos; y por otros son dichos Tropos, ò Tonos: y esto de llamarlos Tonos, dize Boezio, que no lo reprueba.

Aristot.

Andrea lib. 1. Boezio c. 14. lib. 4.

Los Ambrosianos (segun està entendida la practica de Franquino) llaman à los Modos, Tonos; y dize este Author en el lib. 1. cap. 8. que San Ambrosio diò de licẽcia à los Modos solo vn Punto à la parte superior del Diapason, y ellos tenian ocho; y por tener no mas que ocho Puntos, se llamauan Modos, ò Composiciones; y despues que se añadio este Punto, se llamò Tono, por auer aumentado à la Composicion vn Tono, que es subir de vn Punto de los ya advertidos à otro; y este Punto añadido, siempre le tienen de licencia los Modos, ò Tonos, que como no exceda mas en subir, ò baxar de vn Punto, no se haze al caso al Tono; siempre se queda en linea de perfecto, como lo dexamos advertido con Montanos, y tambien otros muchos son de esta opinion. El Papa Ioan 22. en el cap. 10. dize, q̃ fue cosa puesta en razon, que toda la Musica se cantasse en ocho Modos, ò Tonos; pues todo lo que se dize en Latin, tiene ocho partes de Oraciõ: *Non incongruum* (dize el Pontifice) *vt octo Tonij, omne quod canitur moderetur, quem admodum octo partibus Orationis, omne quod dicitur.* Y tambien lo dize Guido, como lo refiere el Padre Fray Ioan Bermudo, à fol. 121. cap. 2. y dize Franquino, que estos Modos se llaman por estos nombres, y son Griegos, y conuienen al origen de ellos,

Franquino lib. 1. cap. 8. S. Ambrosio.

El Papa Ioan 22. c. 10. sue Musica. Fr. Ioan Bermudo cap. 2. fol. 121. Franquino lib. sue Musica.

Al

Al Primero llaman——Dorio.
Al Segundo——Hypodorio.
Al Tercero——Phrigio.
Al Quarto——Hypofrigio.
Al Quinto——Lidio.
Al Sexto——Hypolidio.
Al Septimo——Mixolidio.
Al Octauo——Hypomixolidio.

PROPRIEDAD DE LOS MODOS.

CAPITVLO XLV.

Boezio cap. 1.

TOMARON Los Modos, la Propriedad de los Invẽtores de ellos; esso siente Boezio, y otros; y assi procedieron en ellos, conforme à su natural; y dize este Author, que el Modo Dorio, que es el Primero, fue inuentado en vna region en Grecia, cercana al Lago Maliaco; y tiene de la otra parte el Monte œta, la qual se llama Doria, y los moradores de ella, Doreuses. Esta fue gente tratable, alegre, y de buena cõuersacion: por lo qual el modo que ellos inventaron, en èl se deleytaron, y alegraron. Tiene estas propriedades el Primero Tono.

El Modo segundo, que se dize Hypodorio, Hypo, es preposiciõ Griega, significa, *Sub*: dize pues, el Segundo Modo, ser inferior al Primero; este es Modo graue, porque baxa mas que el Primero.

Al Modo Tercero llamaron los Griegos, Phrigio, el qual fue inuentado por Marsias Phrigio, y vsado de los moradores de la Provincia de Phrigia, la qual està en la Grecia. Fue esta gente variable, loca, y sobervia, como parece por la Epistola que San Pablo les escriuiò, en el Cap. 3. Mas erã gente de guerra, que para conuersacion. Es pues este Modo Tercero, provocatiuo à ira, terrible, y espantoso.

S. Pablo cap. 3.

El Modo Quarto, le llamaron los Griegos, Hypofrigio; procede este Modo, con autoridad no ofensible. Es agradable cantandose con vozes abultadas.

El Modo que nosotros dezimos Quinto, se llamò en su principio, Lidio; de la Region, o Provincia dicha Lidia, que està en Asia la Mayor; y fue llamada Lidia, de Lidio, hijo de Hercules: fue inventado este Modo por Amphion. Por la propriedad de este modo, conoceremos la de los Inventores de èl; mas tiene este Modo de Humanidad, que de Espiritu: no se vsaua el sobre dicho Modo, sino para cosas profanas; y assi dize Boezio en el lugar citado, que los Modos tomaron nombres de sus Inventores, como parece en el Modo, Lydio, y Phrigio.

Amphion

Boezio cap. 1.

El

El Modo que nosotros tenemos por Sexto, fue llamado de los Griegos, Hypolidio; es provocatiuo à lagrimas, el qual modo vsauan los Antiguos, y se vsa, y debe vsar en el Oficio de Difuntos, y en otras cosas tristes.

El Modo Septimo, fue llamado Mixolidio, la qual diccion, viene de Mixos, que significa Eminencia, y de Lidio: de suerte, que esta diccio, Mixolidio, quiere dezir, que el Septimo Tono, ò Modo, procede, y anda por alto, mas que otros Modos; fue inventado por Temprado Iesbio, el qual procede por saltos, de terceras, quartas, y quintas; y requiere vozes fuertes para su Cantoria. *Temprado Iesbio.*

El Modo Octauo fue llamado Hypomixolidio; tiene este Modo parentesco con todos los demàs referidos.

La propriedad que tienen estos Modos, dicha con brevedad, es como se sigue.

El Primero Modo, es alegre, provocatiuo à buena conversacion, y à toda honestidad.

El Segundo Modo, es graue. El Tercero, terrible, y provocatiuo à ira.

El Quarto, adulador, y alagueño. El quinto, sensual, y dispertador de tentaciones. El Sexto, triste, è incitatiuo de lagrimas. El Septimo, fuerte, y sobervio. El Octauo, como queda dicho, tiene parentesco con todos los otros Modos. Quien quisiere ver esto mas latamente tratado, vea al Padre Fray Iuan Bermudo, del Orden de Nuestro Padre San Francisco, en el Libro quinto cap. 3. que yo no me dilato mas, por parecerme no ser necessario, y por conseguir el intento que lleuo, que es con brevedad dar Reglas, y razones suficientes, è inteligibles, para que los que aprenden la Musica, con poco trabajo la sepan; y esto no se puede conseguir haziendo dilatado este Tomo, porque se vè por experiencia, que en siendo vn Libro grãde de muchos folios, causa horror, aun el començarle à ver; y por esta razon serè breve en los quatro Artes de la Musica.

NOTA X.

Que enseña, què sea Tono Autentico, ò Plagal, Maestro, ù Discipulo, y porquè son llamados assi?

Dizese Tono Autentico, por mas honra, y autoridad; assi como es costũbre entre la gente el dezir de la cosa muy aprobada, es cosa autentica, cosa preciada en mucho, y honrada. Nace esta palabra, *Autenticus*, de vn verbo Griego, *quod est, Authenteo*; y es pronũciada con *h*, siguiendo en esto à los Griegos; la qual en Latin, es, como *Authoratum*. De aqui se dize *Lex Authentica*; y *Decretum Authenticum*; idest, *quod multorum Authoritate cõprobatum est*. Los Tonos Authenticos son los nones (verbi gratia) Primero, Tercero, Quinto, y Septimo, &c. Y son llamados Maestros, porque en sus principios vsan mas libertad, que los Discipulos, à imitacion de los muy habiles en vna profession, los quales como Maestros de ella vsan à vezes de la licencia, que dizen Poetica. Vease à Zarlino en el cap. 1. de la 4. part. de sus Instituciones Harm. Y à Oracio Tigrini, Canonigo Aretino. *Tono Authentico, porquè.* *El Tono, porquè es llamado Maestro.* *Zarlino. 12. Inst. Harm.* *Oracio Tigrini.*

Los Plagales son llamados assi, por ser de menor autoridad, y contrarios à los Autenticos, ò Maestros; porque Plagios en Griego, significa en Latin, *Obliquus*; que suena en Romance, *cosa torcida*, no derecha, y por la rebuelta que haze en las especies; porque teniendo los Autenticos la Dyarhelaron por arriba (esto es, à la parte alta sobre el Diapente) ellos la tienen por abaxo. Y se advierta, que los Autenticos, se llaman tãbien Duzes; y los Plagales Colaterales (segun algunos Escritores Latinos, como lo dize Franquino.) Primero, Tercero, Quinto, y Septimo, se llaman Duzes, y Principales, porq̃ fueron (segun estos Authores) primero inventados; y son llamados Autenticos, por tener mas autoridad en el Canto, y mas eleuacion en la Harmonia; y por esto son mas dignos. Los demàs Tonos (que son los *Pares*) Segundo, Quarto, Sexto, y Octauo: *Collaterales vocantur, seu Subiugales*; y tambien se dizen Plagales (como queda anotado:) *Quia mediocrem depositionem, & eleuationem tenent*. Son llamados Discipulos, porque vsan de menos libertad en sus principios, y medios, que sus Maestros.

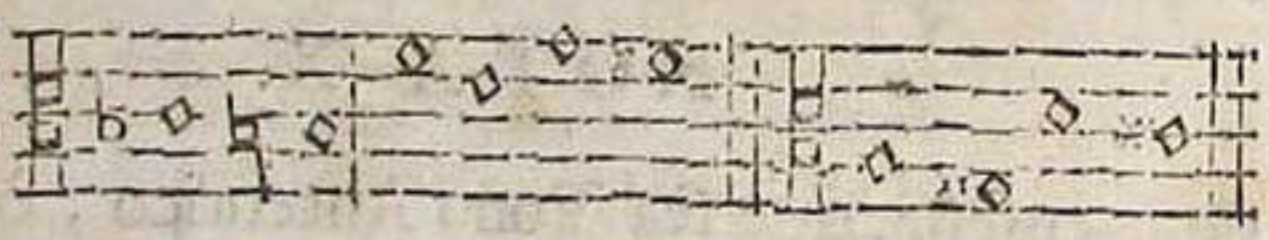
NOTA XI.

Que trata de los quatro Terminos que ay de Puntos.

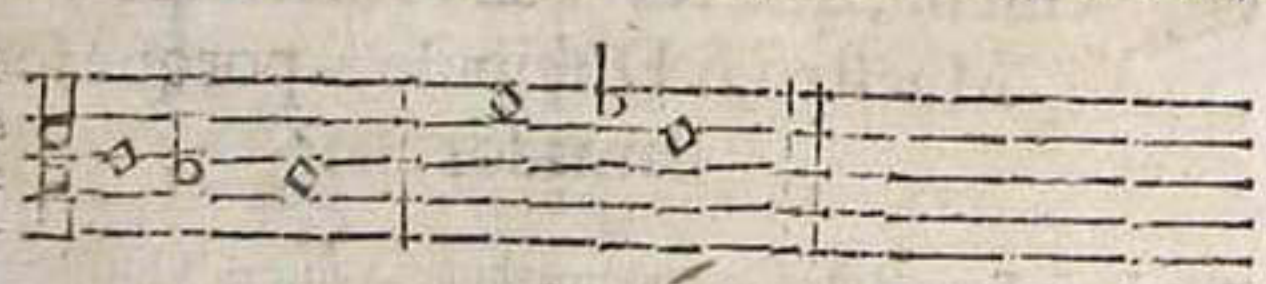
AY Quatro terminos de Puntos; Sustenidos, Dimisos, Intensos, y Remisos, los quales se veràn en el Exemplo siguiente anotados.

EXEMPLO.

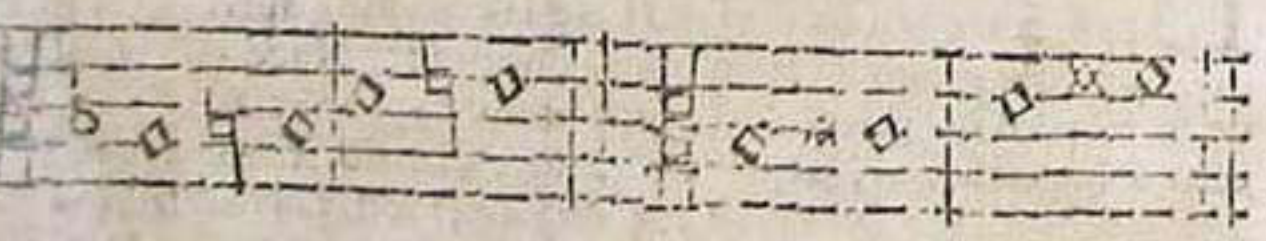
Puntos Sustenidos, porq̃ baxa la Nota de Tono à Semitono.



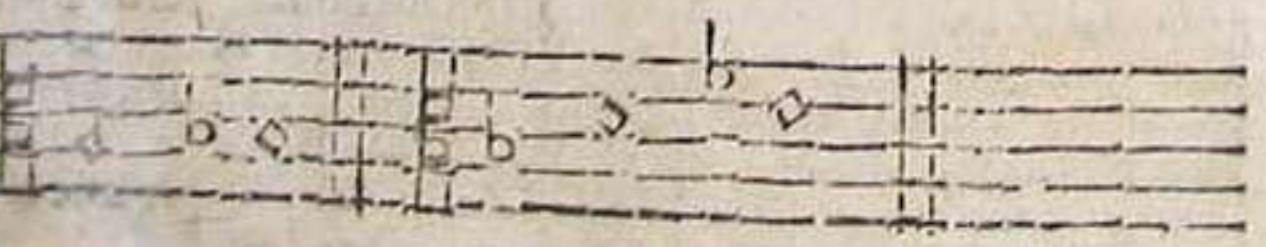
Puntos Dimisos, porq̃ baxa la Nota, y de Semitono haze Tono.



Puntos intẽsos, porq̃ sube la Nota, y de Semitono haze Tono.



Pũtos Remisos, porq̃ sube la Nota, y de Semitono haze Tono.



NOTA

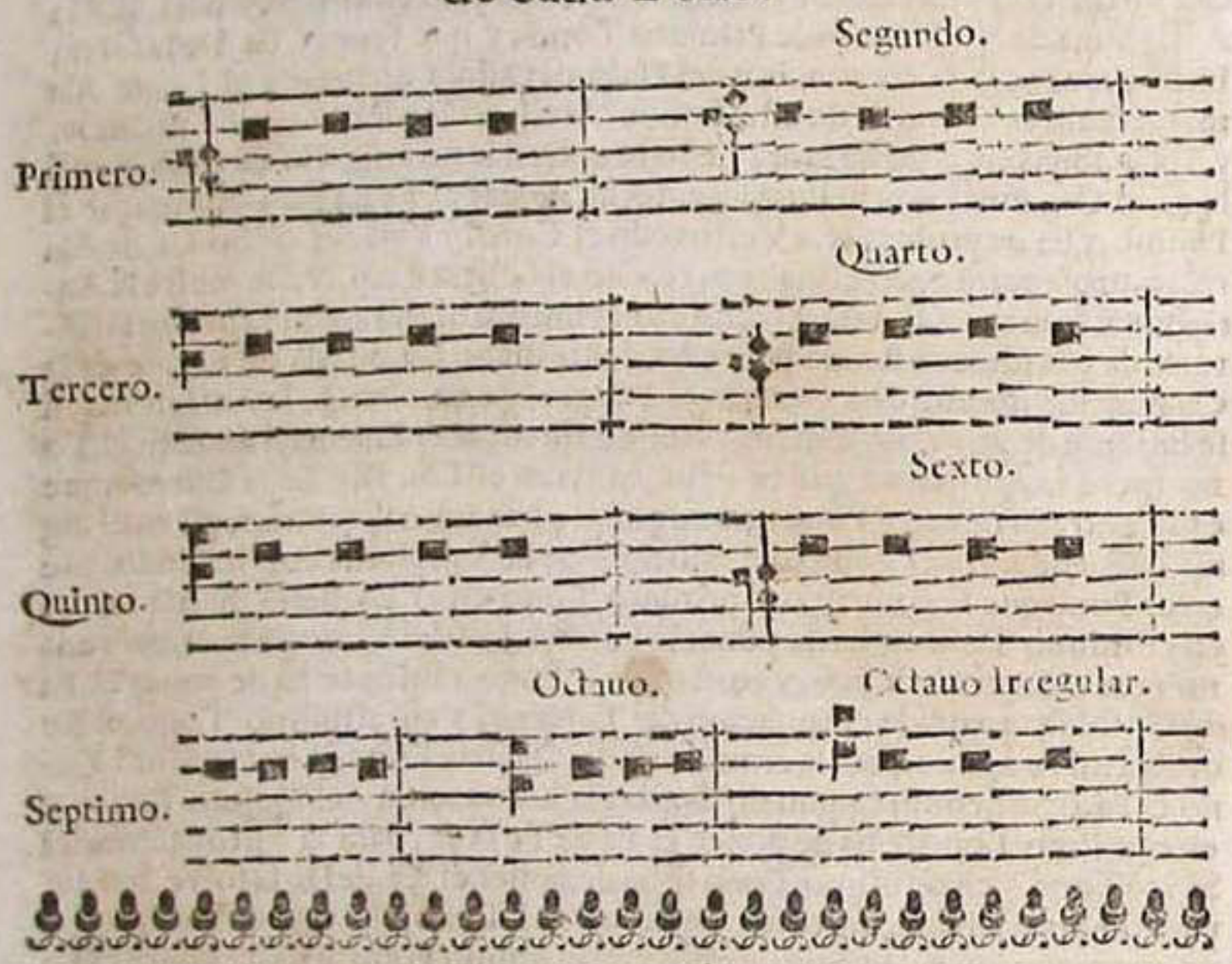
NOTA XI.

En que se verá, como los Subchãtres han de guardar la Cuerda, en las Entonaciones de Antiphonas, y Psalmos, &c.

ADvierran los Subchantres, y demàs Cantores, à cuyo cargo està el regimen de el Coro (en el Canto Llano) que para llevar buen Tono en las Cantorias, es necessario saber guardar desde el principio, hasta el fin, de qualquiera Hora Canonica que se cantare, igualdad en la Entonacion de las Antiphonas, y los Psalmos, porque desdize mucho cantar vnas en Tono alto, y otras en Tono baxo: esto llamo saber guardar la Cuerda, para lo qual se ha de tener mucho cuydado de començar la primera Antiphona de Visperas, ò Psalmo de qualquiera Ora, ù Oficio, en Tono cõpetente, ni alto, ni baxo; y en los dias muy Solemnes, mas baxo, porque baya con mas grauedad en dichas Festiuidades el Canto. Supongo para esta inteligencia, que la Antiphona de Visperas, es de Primero Tono, y que fenece en De la sol re; ha de començar la entonacion del Psalmo, Quinta arriba, en el La, de Ala mi re; q̃ alli es la cuerda de este Tono; y la ha de ser para todos los Psalmos, y Antiphonas de aquella Hora (esto se entiende no auiendo Organo, que si le ay, el Organista con su Instrumento ha de dar el Tono para començar el Psalmo; y ha de proseguir, à Versos con el Coro.) Y por el dicho La, de Ala mi re, proseguirà todo el Psalmo; y dicho el Gloria Patri, &c. se repite la Antiphona, tomando el Tono, segun en el Punto, ò Signo en que entrare la Cãtoria de ella; descendiendo para esto, desde dicho La, de Ala mi re, que es la Cuerda por donde se ha cantado el Psalmo; y en acabando la Antiphona, si se huuiere de proseguir con otra, ha de començar su Entonacion, segũ el Tono fuere la Antiphona que se sigue, tomãdo el Tono desde la Cuerda, que es la entrada de cada Tono; y desde ella se baxarà, ò se subirà, segũ en el Signo que estuuiere el Punto del principio de la Antiphona. Advirtiendo, que en el Tono que se començò el primero Tono en el La dicho de Ala mi re; en el mismo Tono se ha de poner la Entonacion del Fa, de Fe fa ut, para començar el Segundo Tono; y en el mismo Tono tãbien se ha de poner el Fa de Ce sol fa ut, para la entonacion del Tercero; y en el mismo Tono, el Re de Ala mi re agudo, para la entonaciõ del Quarto Tono; y en el mismo Tono el Fa, ò Sol, como cantan otros, para la Entonacion del Quinto Tono: y en el mismo Tono se ha de poner el Fa de Fe fa ut, para la Entonacion del Sexto Tono: y en el mismo Tono se ha de poner el Re, de De la sol re, agudo, para la entonaciõ del Septimo: y en el mismo Tono, el Fa, de C. Sol fa ut, para la entonacion del Octauo Tono: y en el mismo Tono se ha de poner el La de Ala mi re, para la entonacion del Octauo, q̃ llaman Irregular: desuerte, q̃ en el Tono que se comiença el Primero Psalmo, alli es la cuerda para la entonacion de todas las Antiphonas, y Psalmos; cosiderãdo en aquel Signo, la cuerda de cada Tono, q̃ es el principio de la entonacion de cada vno de ellos, descendiendo, o ascendiendo con la entonacion, hasta llegar al Punto donde la Antiphona comiença, y tiene su principio. Y si el Coro se baxasse, ò subiesse en el discurso del Psalmo, lo enmendarà, à cuyo cargo està el regimẽ del Coro en dicho Canto, subiendo, ò baxando la Cantoria de la Antiphona, ò començando el Psalmo siguiente en Tono cõpetente; advirtiendo, que no se ha de mudar la entonacion de la cuerda en medio del Psalmo, sino es al principio de èl, en el primero Verso.

Y sobretodo se tenga mucho cuydado con hazer vn poco de pausa en las mediaciones, y finales de los Versos, para que la Letra sea oida con distincion. En la Magnificat, y demas Canticos, se comiença la Entonacion del primero Verso de otra manera. El Primero Tono, comiença en el Fa, de Fe fa ut, tercera abaxo de la cuerda. El Segundo Tono comiença quarta abaxo de dicha cuerda. El Tercero, quarta abaxo tambien de la cuerda. El Quarto, en la misma cuerda. El Quinto, Quinta abaxo de la cuerda. El Sexto, Tercera abaxo de la cuerda. El Septimo, Quinta abaxo de la cuerda. El Octauo, Quinta abaxo de la cuerda; y tambien entra en Quarta abaxo de la cuerda; y en este mismo Tono de la cuerda se han de dezir las Capitulas, Oraciones, y Versos.

EXEMPLO DE LA CVERDA de cada Tono.



CAPITVLO XXXXVI.

Que trata, y enseña, que sea NEVMA, en Canto Llano, y de la explicacion del Alleluya.

ADVIERTAN Los que rigen el Canto Llano en los Coros, que no hã de dexar, ni omitir vna Nota, ò Punto de los que tuuieren las Cantorias de los Introitos, Alleluyas, Graduales, Antiphonas, &c. desechando las Notas, ò Puntos ligados por cosa demasiada, y tediosa, juzgando no son

son (como algunos entienden) de otra ninguna significacion, mas, que de prolijidad, para detenerlos en el Coro medio quarto de hora mas. Sepan pues, que no es assi, ni es bien que se abreuien los Canto Llanos, cercenando los Puntos, ù Notas de ellos, por quanto no carecen de mysterio las palabras que la Iglesia Nuestra Madre canta con muchos Puntos, los quales de los Antiguos son llamados *Neumas*; el qual *Neuma*, es muy vsado en Canto Llano.

Es pues, *Neuma*, vn jubilo, excessiuo gozo, y alegria del Alma. Los Ambrosianos llamaron este *Neuma*, Melodia; assi lo dize Franquino en el cap. 15. por estas palabras: *Solent quoque Cantores Ecclesiastici in Cãticis, vt sunt Alleluya, & Versus, ac in omni genere plurima circa vnam eandemque vocalem continuato, & peremni transitu modulari. Id Ambrosiani communi nomine Melodiam appellant; diuinam scilicet, Trinitatem, & Angelorum harmoniam (vt ipsi aiunt) mente, & animo interea percurrentes.* Y porque sepamos que sea *Melodia*, harmonia, Canto, Monodia, Simphonia, Modulacion, Choro, &c. (Por ser tan vsados estos terminos en la Musica, diremos algo de su significacion, en los Capitulos siguientes.) Y prosiguiendo con nuestro *Neuma*, tan vsado en Canto Llano, dezimos (con Guillelmo Durante:) *Neuma Iubilus est inefabile gaudium, seu mentis exultatio habita de æternis.* *Neuma* es, vn excessiuo gozo, y alegria del Alma, causado por el deseo de las cosas eternas. San Isidoro dize assi: *Neuma est coniunctio notularum in quemlibet modorum, quæ cãtum format, distinguit, copulat, & concludit: siue igitur in Responsorijs, siue vbi inueniantur, suma diligentia sunt pronunciandæ, & æqualiter, & distinctim.* Y Franquino Gaffarro en el lib. 1. dize: *Neuma est vocum, seu notularum vnica respiratione congruè pronunciandarum agregatio.* Y prosigue: *Neuma Græcè, Latinè nutus.* Hazese el *Neuma* en vna sola, y confinal sylaba de la palabra: este gozo inefable (significado por el *Neuma*) ni se puede declarar del todo, ni en todo se puede encubrir; y assi Nuestra Madre la Iglesia (dexando las palabras) jubilandose con el *Neuma*, casi atonita (digamoslo assi) parece marauillarse, como si dixesse: *Quæ vox, quæ poterit lingua retexere?* Què voz, què lengua podrà declarar esto? Porque aqui no bastan palabras, ni el entendimiento percibe, ni el amor dexa dezir este gozo: pues assi la Iglesia vsando este *Neuma*, mas claramente muestra con èl, que con palabras, quan grande sea aquel gozo del Cielo, donde las palabras cessaran, y todos lo sabran todo. Y se advierta, que los *Neumas* que se hazen en la Missa, mas de ordinario se hallan en E. y en A. que en otras Letras Vocales: esto para denotar el gozo espiritual que se nos restituyò en el Parto de la Virgen Maria Nuestra Madre, y Señora; a la qual se le trocò el Nombre de EVA, en AVE; que es pronunciando la palabra EVA, al contrario, començando de A. diziendo el Angel, Ave gratia plena: y la Iglesia canta en el Hymno de sus Visperas: *Mutans Eue nomen*; pues AVE, todo es contrario a EVA; porque como dize San Fulgencio, y tambien S. Maximo (in Serm. de Nat. Christi) la Virgen Maria fue en todo contraria à nuestra Madre Eva. Todo esto dixo aquel deuoto de la Virgen, graciosa, y deuotamente:

Què sea Neuma.

Frãquin. cap. 15. lib. suæ Musicæ.

Guillelmo Durãte.

S. Isidor. l. 5. c. 2.

Frãquin. lib. 1. suæ Music.

NOTA. *Que los Neumas se hazẽ de ordinario en E. y en A.*

S. Fulgentius.

S. Maxi.

Porta salutis AVE, per quam patet exitus EVA,
Euenit ab EVA, Veh, Veh, quia tollis, AVE.

¶ Notese, que los Niños, quando nacen, sacan à luz aquella significacion de Adan, y Eva (nuestros primeros Padres) porquanto la hembra en naciendo, luego llorosa pronuncia la E. y el varon la A. de donde nacio aquel Metrico Verso:

Et dicunt, E, vel, A, quod quod nascuntur ab Eua.

El *Neuma*, pues, se canta mas en el Alleluya, que en otra Composiciõ Eclesiastica, porque Alleluya es vn Vocablo Hebreo de grande significacion; es alabança Angelica, sentencia breve; contiene en si grande regozijo, y mueve à mucha alegria; es palabra que declara vn excessivo gozo (biẽ peregrino, y ageno desta vida) pertenece solo à los Angeles; y tambiẽ à los Iudios, que en esta vida viuen vida Angelica: vna sylaba de esta mysteriosa palabra *Alleluya*, repetimos, y solemnizamos con muchos *Neumas*, porque el entendimiento se quede atonito oyẽdo vna cosa gustosa, y buelva à aquella parte donde siempre avrá vida sin muerte, y dia sin noche. *Alleluya*, es poca cosa en la palabra, y mucha en su *Neuma*, porque aquel gozo es mayor de lo que se puede explicar con palabras; y entonces hablamos con mayor eloquencia las obras de la Omnipotencia Divina, quando quedando maravillados, y atonitos las callamos; y el hombre alaba convenientemente callando, lo que no puede convenientemente significar hablando.

En algunas Palabras particulares de mucha significacion se alarga el *Neuma* (verbi gratia (Hierusalem, &c. para que se declare el gozo de la Celestial Ierusalem; y tambien para significacion de algunas grandes Festividades. Y si algunas vezes hallassemos en algunos Cantos diez, ò doze, ò mas Puntos sobre vna sylaba, como se vè en los Responsorios, y Graduales, y en otras Cantorias, no siempre se han de tener por Neuma (esto atendiendo à la significacion, y sentido de la Letra, sino por ligadura de Solfa, que sirue, y se pone para hazer buen acento en lo que se canta, porquanto el *Neuma* procede con mayor solemnidad que la ligadura: y si se hallaren algunas repeticiones de Canto Llano inmediatas vnas a otras succesiuamente sobre vna misma Letra, ò sylaba, es cierto estar hechas, y puestas con mysterio, como se vè en el Responsorio de la Missa de los Difuntos, sobre la palabra *Iustus*, que repite la Solfa tres vezes, diziendo, Fa, Re, Fa, Re, Fa, Re; para darnos à entender, que el Iusto es Real, Verdadero, y Simple, en los pensamientos, palabras, y obras.

No siempre la ligadura de los Pũtos es Neuma.

Lo mismo advierto à los que reparã en que las siete Antiphonas mayores del Adviento, que se cantan antes del dia de el Nacimiento de Nuestro Redemptor, q̃ comiençan con, O, diziẽdo: *O Sapientia, &c. O adonai: O radix Iesse, &c.* y las demas, todas compuestas de vn mismo Tono, y con vn mismo Canto: han de saber, que esto fue, porque las dichas Antiphonas, todas piden, y desean vna misma cosa, que es al Verbo Encarnado: y la razõ porque las hizieron del Segundo Tono, y no de otro, fue, para significar las dos Naturalezas que ay en Christo, es à saber, Divina, y Humana; y otras muchas Composiciones de Canto Llano, hechas en diferentes Tonos: tienen sus significaciones, y estàn hechas con toda propriedad en ellos, como lo podrà ver el curioso en Zeron lib. 2. cap. 40. Las Composiciones de las Antiphonas, y otras Cantorias, no suelen cantarse con *Neumas*. Advirtiendo, q̃ lo que dexamos dicho del Solemnizar el Alleluya, se entiende de aquel que se canta despues del Gradual, que es el que se canta con voz regozijada, y de alegria.

NOTA.

La explicacion del Alleluya, segun el Maestro Pedro Antisiodoro, es esta: *AL, idest, Altissimus. LE, Leuatus est in Cruce. LV, Lugebant Apostoli ob mortem sui Domini. YA, Iam surrexit non est hic.* San Agustin lo explica assi: *ALLE, idest, Pater. LV, Filius. YA, Spiritus Sanctus.* Fr. Diego Ximenez de Aries, dize en su Lexicon, que Alleluya significa: *Laudate Dominum: Siue Deũ*, significa toda alegria. Otras muchas explicaciones dan (diferentes Authores) del Alleluya; omitolas por no ser molesto.

Assi explica el Alleluya Pedro.

He dado estos auisos antecedentes, porque muchos por abreviar los dos Difuntos, sobre las quatro Solfas vltimas del Verso, cantan el Alleluya

luya postrero, dando à cada sylaba su Punto, deviendo bolver à cantar el Alleluya Solemne. Destierrese este mal vso de atajar los *Neumas*, pues es cierto, que S. Gregorio, S. Leon, y otros que han escrito, y reformado el Canto Llano, los pusieron todos con particular acuerdo, y que encierran en si grã mysterio, y se conoce, pues que rara vez se hallan en las Antiphonas, Hymnos, Introitos, Sequencias, Ofertorios, post Communio, y otras Cantorias, sino en el Alleluya, y en algunas palabras particulares de singular significacion; y assi en los Cantos que fueren hallados dichos *Neumas*, no han de ser (digamoslo assi) menospreciados; ni tampoco se ha de tener por inutil el que tratemos estas cosas en este Volumen, pues todas son necessarias, y conducen à la Composicion de vna buena harmonia Musica, para que con ella sea alabado Nuestro Criador; pues como dixo Oratio: *Verba sunt Cathenæ*: Las palabras, y las razones, que se dan, y traen sobre vna cosa, son eslabones, y ligaduras para ir mas adelante à tratar otras. *Oracio.*

NOTA XIII.

Que enseña, què sea Coro, y como los que cantã en èl las Divinas Alabanças, han de atender mas á la significacion de la Letra, que al Canto; y como los Angeles luego que fueron criados, dieron Alabanças á Dios con Musica.

COSA Sabida es, que los Cantos Eclesiasticos comunmente se exercitan en el Coro; y assi sera bien que sepamos, que es Coro. San Agustin dize: *Chorus est consentio cantantium in Choro.* Y San Geronymo: *Vbicumque Chorus est, ibi diuersa corde, nam vocem efficiunt.* El Coro de los Eclesiasticos, es vn consentimiento, y conformidad de los que cãtan, ò vna Congregacion ayuntada para las cosas Sagradas. El Coro consta de muchas vozes, mas todas de vn sonido solo; assi lo dize Macrobio: *Non vides* (dize) *quam multorum vocibus Chorus cõstet?* La causa porque en el Coro se cantan los Oficios Divinos, es para denotar la alegria, y regozijo Celestial, que siempre los Santos tienen en la Iglesia Triumphante. Llamose Coro de concordia, la qual cõsiste en Caridad, porque el que no tiene Caridad, no puede cantar bien. Otros dizen, que este Vocablo *Choro*, viene de vn nombre Griego, *Chara*, que en Latin quiere dezir *Lætitia*, y en Romance *Alegria*; la qual los Santos siempre tienen en la Iglesia Triumphante. Otros dizen, que se dixo Choro, de la palabra, *Chorea*, ù de *Corona*; porque los Antiguos en forma de Corona estauan al rededor de los Altares; y assi puestos cantauan Psalmos en Comunidad, haziendo todos juntos vn Coro. Despues el Papa San Damaso (Español) diuidiendo el Coro en dos Alas, ordenò, que se cantasse alternatiuamente à Versos en toda la Iglesia vniuersal; aunque ya esto en algunas Iglesias particulares se vsaua, de lo qual dio notitia San Ignacio Obispo de Antiochia, en los años de nuestra salvacion 106. à quien le fue reuelado, que se hazia assi en el Cielo por los Ange-

S. August. *S. Geroni.* *Macrob. Difinicion de Choro.* *S. Damaso.*

geles. Y noten, que quando vna persona canta, se llama en Griego *Monodia*; en Latin, *Ticinium*, que en Romance suena, Canto de vna Voz; y quando cãtan dos, *Bicinium*, que es canto de dos vozes; y quãdo muchas, se llama Choro. No parezca superfluo declarar estas particularidades, especialmẽte la del Coro, pues que à vn Soldado le es conueniẽte saber que es Campo, &c. para ver adonde ha de mostrar su valor, y exercitar su Oficio. Por lo qual el Cãtor Eclesiastico, es biẽ sepa, què sea Coro, por ser el lugar diputado para exercitarse en su Oficio. Huuo tambien (como en otra parte diximos) vn Instrumento Musico, llamado Choro; assi lo dize El Real Propheta David, en el Psalmo 150. *Laudate eum in Tympano, & Choro, &c.*

David. Psal. 150

Los Musicos de la Militante Iglesia, en nuestros Cantos, procuremos poner la atencion mas en la significacion de la Letra, que en la melodia de la Voz, y del Canto (lo mismo digo à los oyentes de la Musica:) assi lo deuemos hazer, segun doctrina del Melifluo Bernardo: *Quid proiest dulcedo vocis* (dize el Santo) *sine dulcedine cordis? Frangis vocem? Frange, & voluntatẽ, seruas consonantiam vocum; serua etiam concordiam morum; vt per exemplum concordes proximo, & per voluntatem Deo.* Y en otra parte se acusa el Santo, diziẽdo: *Sæpè ad Sacrum Mysterium vocem meam fregi, vt dulcius cantarem, & magis delectabar in vocis modulamine, quam in cordis compunctione.* Muchas vezes (dize el Glorioso Santo) quebrantè la voz en el Canto, haziendo de garganta, por cantar mas dulçemente, deleytandome mas la melodia de la voz, que la compuncion del coraçon. Y San Agustin en el Libro de las Cõfessiones, se acusa de lo mismo, diziendo: *Cum me magis mouet Cantus, quam res, quæ canitur peccasse confiteor, & tunc me audisse cantantem.* San Geronymo tocò algo de esto, y mas de lo que passa en estos tiempos, en estas palabras: *Audiant hi, quibus est Officium in Ecclesia Psalendi, Deo non voce tãtum, sed corde esse cantandum; nec in tragediarum modum guttur, & fauces medicamine leniendi sunt, vt in Ecclesia Theatrales moduli, & Cantica audiantur.*

S. Bernardus.

S. Augus. Confes.

S. Hiero. 92. dis. c. 2.

Ya dexamos advertido en la Nota primera de este Arte de Cãto Llano, como la Musica que se ha de cantar en las Divinas Alabanças, ha de ser graue, honesta, y deuota, especialmẽte la que es hecha, y se canta en los Psalmos, Hymnos, Antiphonas, Motetes, y en otras cosas Latinas. Advirtiendo tambien, que los Villancicos que se permiten cãtar en los Coros de muchas Iglesias (y en otras partes fuera de ellos, al tiempo de los Divinos Oficios) la Composicion de su Musica, sea assimismo hecha con gravedad, honestidad, y deuota. (En la Capilla del Papa no se cantan palabras vulgares, sino Latinas; y en muchas Iglesias observan lo mismo, cantando Motetes en las Missas en lugar de Villancicos) para que los Fieles con los Cantos honestos, y graves, sean mouidos à dar infinitas, y continuas gracias à su Criador: los Santos Angeles en el Cielo, luego que Dios los criò, y les propuso la adoracion que le auian de dar, como à su Dios, y Señor; y que su Hijo el Verbo Diuino auia de tomar carne, vniendose à la naturaleza humana; y que le auian de dar la misma adoracion: (Luzbel, y sus sequaces auiendo oìdo el precepto, no quisieron obedecer, en quanto dar adoracion à la Humanidad de Christo Nuestro Redemptor, diziendo ser ellos de mejor Naturaleza que el Hõbre; por lo qual no avian de adorar à la Humanidad de Christo.) San Miguel, y sus Angeles, luego que les fue intimado este precepto, siendo en todo obedientes, dieron la debida adoracion à Dios, prorumpeindo los Celestes Coros en repetidas alabanças à la Diuina Magestad cõ Musica (assi lo dize vna Pluma Mystica de estos tiempos.)

NOTA.

Aqui se vè quan Antigua es la Ciencia de la Musica, pues desde la creacion de los Angeles, es exercitada en las Diuinas Alabanças, estando las Celestes Esquadras, diziendo incessablemente, Sanctus, Sanctus, Sanctus. Y si

aguar-

aguardaron pausa los Celestes Coros, como lo canta la Iglesia en la Fiesta de S. Miguel Archangel: *Factum est silentium in Cœlo*; fue por atender a la gloria de Dios, quando tuuieron aquella tan reñida batalla, San Miguel, y sus Angeles, con el Dragon fiero (Luzbel) y sus sequaces: *Factum est prelium magnum in Cœlo, Michael, & Angeli eius præliabantur cum Dracone, & Draco pugnabat, & Angeli eius; & non preualuerũ, neque locus inuentus est eorum amplius in Cœlo*; hasta que se oyò vna voz: *Audita est vox millia millium dicentium, salus, honor, & virtus Omnipotenti Deo.* Y pues sabemos, que los Santos Angeles (Musicos Celestiales) en la Triumphante Iglesia, con gran fervor dan continuamente las Divinas alabanças à su Criador en Musicas acordes, imitemoslos nosotros (Musicos que somos de la Militante Iglesia) dando continuas alabanças con dulces harmonias, y sonoros Cantos, al Omnipotente Dios Señor de todo lo criado.

CAPITVLO XLVII.

Contra los Hereges, que en la Iglesia de Dios impedian la Musica.

LOs Organos, los Cantos, y toda Musica vsada en la Iglesia de Dios, desde su principio, son cosa que han hecho mal estomago à los perniciosos Hereges; y assi dirè en particular lo que he visto en los Sagrados Doctores acerca de este punto.

En el tiempo que la Santa Madre Iglesia padeciò diversos trabajos de los Hereges, dize San Agustin, este fue vno, y no pequeño: Leuantose (dize el Santo) vn seglar, que se llamaua Hylario, contra los Ministros de Dios (como es vso, y costumbre) provocado en ira: en este tiempo la Iglesia de Carthago auia començado à cantar el Libro de los Psalmos, cerca del Altar, vnas vezes antes de la oblacion, y otras quando comulgaua el Pueblo; todas las vezes que el dicho Hylario podia reprehender, y estorvar este Canto, como cosa mala lo hazia, contra quien escrivio el Bienaventurado San Agustin vn Libro, en el qual condena este error. *S. August. 2. Rhect. cap. 19.*

Despues vnos Hereges, que se llamaron los Vldentes, resucitaron este error; los quales dezian perderse el tiempo en los Cantos Eclesiasticos. A los que cantauan en la Iglesia, llamauan Sacerdotes del Idolo Baal; dezianles ser semejantes à los quatrocientos y cinquenta Prophetas del dicho Idolo, los quales invocãdo su nombre desde la mañana, hasta el medio dia, diziendo, *Baal exaudinos*: Y porque *non erat vox, nec qui responderet*, por esto burlabase de ellos el Santo Propheta Elias, diziendo: *Clamate voce maiore: Deus enim est, & forsitam loquitur, aut in diuersorio est, aut in itinere, aut dormit, vt exciteur.* Clamad con voz mayor à vuestro Dios, dezia el Propheta Santo: Por ventura està hablando con alguno, ò està en algun diuersorio, o apartado de el camino, ò và largo viaje, ò ciertamente duerme; y para dispertarlo, menester son las vozes: Lo mismo hazian contra nosotros los Hereges, diziendo: Pues nuestro Dios no duerme, ni son menester vozes para oirnos, para què es Canto en la Iglesia?

Para destruir este error, es de notar, que ay dos maneras de Oracion, hecha delante de Dios: vna es secreta, particular, de solo vn hombre hecha: *Dos maneras de Oracion.*

Esta manera de Oracion, conuiene de necessidad ser secreta en el silencio, porque si el que en particular Ora, hablasse con voz alta (segun nota San Ioan Chrisostomo) impediria à los otros sus Oraciones, y descubriria los secretos que en su pecho tiene; lo qual algunas vezes seria dañoso.

Muy alabada fue la Oracion de Anna, Madre de Samuel, quando pedia Dios hijos, por tener esta circunstancia: *Porro Anna loquebatur in corde suo, tantumque labia illius mouebantur, & vox penitus non audiebatur.* Hablaua, dize la Escritura Sagrada en su coraçon; tan solamente mouia los labios, mas la voz en ninguna manera era oida. No hazen bien los que en la Iglesia (en particular) oran alto, especialmente, quando el Sacerdote esta en el Memento: con todo esso si alguno orando particularmente, con fervor de espiritu diesse alguna voz (como no impida con ella las Oraciones de los demàs, ò no se diesse en ello mal exemplo) no ha de ser condenada por mala la tal Oracion. Christo Nuestro Redemptor vso algunas vezes de esta Oracion.

Reg. c. 1.

N. Señor vsò la Oracion secreta.

En la Resurreccion de Lazaro, dize el Euangelista San Ioan, que leuantando N. Redemptor Iesv Christo los ojos al Cielo, dixo: *Pater, gratias ago tibi, quoniam audisti me: Ego autem sciebam, quia semper me audis, sed propter populum, qui circumstat, dixi: Vt credant, quia tu me misisti.* Como acabasse de dezir estas palabras, clamò con voz grande, diziendo: *Lazare, veni foras.* En la hora de su muerte leemos auer Orado con lagrimas, y grandes vozes, diziendo: *Pater mi, si possibile est, transeat à me Calix iste; verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu.* Hemos visto, como Christo Nuestro Redemptor oro dando vozes, el qual sin hablar podia ser oido. Aunque sea la Oracion particular, algunas vezes puede ser con voz alta, y no serà viciosa; y assi miradas las circunstancias, la Oracion vnas vezes conuiene ser secreta, y otras con palabras altas.

Ioã. c. 11.

Matth. c. 26. Marc. c. 14. Luc. c. 22

La otra es Oracion de Comunidad, en la qual no se mira tanto el prouecho de la Oracion en cada vno, como los prouechos que se siguen en comun; en esta es necessario orar siempre alto, porque los que oran, se oygan vnos à otros, para que oyendose en las alabanças Divinas, se animen, y enciendan en mas devocion; que como hemos dicho, el cantarse con melodia en la Iglesia, es, porque mas facilmente los coraçones sean inclinados, y atraidos à compuncion. Assi lo confiessa el Glorioso San Agustin, en la Epistola à Ianuario, diziendo; que muchas costumbres fueron en la Iglesia introducidas para mouer el coraçon, y afecto humano à devocion de la Ley Diuina: y aunque seamos calumniados, y mormurados de los Hereges, no las auemos de dexar, mayormente, quando se pueden probar con la Sagrada Escritura, como es, cantar Hymnos, y Psalmos; de este mismo sentir, es, San Isidoro en los Libros de los Oficios. Tambien tenemos exemplos, y documentos de Nuestro Señor Iesv Christo, y de sus Discipulos muy vtiles: Testigos son los Euangelistas Matheo, y Marcos (como en otra parte dexamos anotado) que canto Christo con sus Discipulos vn Hymno antes de la subida del Monte Oliuete: *Et Hymno dicto exierunt in Montem Oliueti*, dize S. Matheo en su Euangelio.

Oraciõ comũ ha de ser en alta voz.

Rau. de instit. Cler. c. 3.

S. August. epist. ad Ianuar.

S. Isidor.

Mat. y Marc. vbi sup.

Estando S. Pablo, y Syla en la carcel (oygase lo que les aconteciò cantando à la media noche:) dize la Sagrada Escritura, Paulo, y Syla, adorando, alaban al Señor, y eran oidos de los que estauan en la carcel: luego sobreuino vn terremoto grande, en tal manera, que los fundamẽtos de la carcel se mouia, y fueron abiertas todas las puertas de ella, y todas las prisiones se cayeron. Si no es conuenierte el orar con alta voz, y cantando; como se vieron, y fueron hechos tantos milagros a la Oracion clamorosa, y comun de San Pablo, y su Compañero?

Actuũ Apost. c. 16

El

El Canto (como queda anotado) està en vso desde el principio de la Iglesia, hasta el dia de oy; lo qual dexamos probado con Plinio Segundo, Gentil, y perseguidor de Christianos, en vna Epistola, que embiò à Trajano Emperador, que dezia, que los Christianos de la Primitiua Iglesia, se leuantauan muy de mañana, y todos juntos cantauan à Versos à Christo, assi como à Dios. Y Filon Iudio (contemporaneo de los Apostoles) es testigo de los Cantos de los Christianos. Y San Agustin dize auerse vsado el Canto en la Iglesia, desde el tiempo de los Apostoles; y que ellos mãdaron, que se cantasse; y esto se comprueba con lo que dize el Euangelista San Lucas: *Et ipsi regressi sunt (scilicet Apostoli) in Hierusalem cum gaudio magno, & erant semper in Templo laudantes, & benedicentes Deum.* San Augustin era tan amigo del Canto, que conociendo el servicio que con èl se hazia à Dios, queria, que aun fuera de la Iglesia se cantassen las alabanças Diuinas.

S. Aug. l. 2. c. 17.

Luc. cap. 24.

Posidonio in Vita S. Aug.

Viendo la Santa Madre Iglesia los errores que auia acerca del Canto; y entendiendo los indevotos, que despues se siguirian, ordenò en el Sacro Concilio Agathense, que se cantassen las siete Horas Canonicas, y la Missa. Y el Concilio Toletano Quarto, manda, que se canten los Hymnos. Y el Concilio de Basilea bolvio à mandar se cantasse el Oficio Diuino, en la Sesion 21. Ama en tanto grado la Iglesia el Canto, que determina el dicho Concilio, que el Sacerdote que en las Missas rezadas lee tan baxo, que los circunstantes no le oyen, sea por el Superior castigado. Vean la deuocion que los Santos tuuieron à la Musica; y si ellos cantando no cobran nueuo espiritu, atribuyanlo à su ignorancia, que no la saben, y no al Canto.

Los Sãtos Conc. Agathense, Toletano, y el de Basilea, mãdaron se cantasse las Diuinas alabãças en la Iglesia.

Contra los Hereges que piden Texto de la Sagrada Escritura (fuera de los que quedan puestos en este Volumen) pondrèmos vno del Propheta Rey, que dize: *Cantate ei Canticum nouum.* Y porque este mandato Diuino no fuesse entendido de la Oracion mental, añadio, diziendo: *Bene Psalite ei in vociferatione.* Quando Christo Nuestro Bien, entrando en la Ciudad de Ierusalem el Domingo de Ramos, y el Pueblo cantaua: *Benedictus qui venit in nomine Domini, Hosana Filio Dauid*: los Phariseos (que les pesaua de las alabanças que le dauan à Christo) dezian: Maestro, reprehende à tus Discipulos: A los quales respondio: *Dico vobis, quia si tacuerint, lapides clamabunt.* No quiero dezir, que con esta respuesta Christo Nuestro Señor reprehende solo à los indevotos del Canto, sino que tambien confunde à los Hereges que le quieren quitar las alabanças, que se le dàn con èl.

Texto de la Sagrada Escritura, contra los Hereges q̃ dezia ser inutil el Canto en la Iglesia.

La reprehension que Elias hazia à los Sacerdotes de Baal, no era porque cantauan, sino porque pensauan, que hablando baxo, su Dios no les auia de oir; y que alçando la voz, serian oidos: Dios nos libre, que tal error aya en el coraçon Christiano. El que ora cantando, creyendo que tambien oye Dios las palabras baxas, y sabe el secreto del coraço, como lo cantado, muy bien Ora. El que Ora en Comunidad cantando, ha de tener modo en el Orar, para que la tal Oracion sea buena. El modo que auemos de tener, le pone San Agustin en el Capitulo Tercero de su Regla, diziendo: Quando Orais à Dios con Hymnos, y Psalmos, aquello estè en vuestro coraçon, que cantais con la boca.

S. August. El modo q̃ se ha de tener en el Orar.

Este precepto es dado del Apostol San Pablo, donde enseña, como se han de cantar los Psalmos, Hymnos, y Cantos espirituales, el qual concluye diziendo: *Cantantes, & Psalentes in cordibus vestris.* Co esta autheridad, dize Santo Thomas, es cofundido el error de los Hereges, que dizen ser vanos los Cantos vocales en la Iglesia, y los espirituales necessarios,

3. ad Colos.

S. Thom.

Si alguno con el Canto se mouiere à dissolucion, serà contra la intencion de la Iglesia; la qual, como auemos visto, tiene aprobada la Musica en ella, contra los Arrianos, porque en fin con el Canto en el Oficio Diuino mostramos ser agradecidos à Nuestro Sapientissimo Dios, dandole gracias por las continuas mercedes, y fauores, que de su mano recibimos. El que no sabe cantar, teniendo obligacion de saberlo, trabaje en aprenderlo, para pagar la deuda, y servir à Dios, que de Musica quiso seruirse; que segun escriue Roseto: *Musicam dicit Apuleius, esse Religiosam: denotans eam conuenire Religionis celebritati: nec minus per Musicam, etiam nostra Religio, Trinum Deum, ac Vnum, his cantibus, atque Organis assiduis laudibus deprecando, placare non desinit.* Y Erasmo en la Institucion de Matrimonio, dize: No excluyo la Musica de las cosas Sagradas, mas busco harmonias dignas de las alabanças Sagradas; y assi es bien, que el Canto de la Iglesia sea deuoto, honesto, y graue, para que de essa suerte sean aceptas las alabanças, que con èl damos à Nuestro Potentissimo Dios.

Cap. Musice.

Erasmus.

CAPITVLO XLVIII.

Que enseña, como el Canto Llano es nombrado en cinco maneras.

Canto què sea.

EL Canto es nombrado en cinco maneras, es à saber, Monodia, Simphonia, Harmonia, Melodia, y Modulacion. Canto (segun Roseto) es vna flexion de voz; es vna dulçe pronunciacion de Voz; y assi cantando vno solo, es, *Monodia*: y si cantan dos, se llama *Symphonia*: *est autem Symphonia duarum vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus.* (No se ha de tomar aqui Symphonia por el Instrumento Musico, que vsauan los Israelitas, sino en el sentido que hemos dicho.) *Harmonia est, diuersarum vocum coadunatio in vnum concordia.* No ay duda, que siendo quatro, cinco, ò mas vozes, serà mas sonora, y dulçe la harmonia. Este nombre Harmonia, se deriua de la palabra Griega HARMOS, que en Latin sueaa, *Coadunatio.*

Symphonia, què sea.

Melodia, quiere dezir, dulçe, y suaue Canto; deriuase de la palabra Griega MELOS. Es, pues, Melodia, segun los Modernos, vna calidad de vozes sonoras, que hazen harmonia a nuestro oido, la qual se reluce, ve en aquel sonido, que hazen las vozes, quando juntamente cantan vna Composicion, que cantandola producen vna cierta diuersidad, no en quanto à la posicion de las figuras, si en quanto al sonido, y harmonia; y assi no de vna parte sola, sino de todas juntas vnidas, se comprehende la Melodia.

Melodia que sea?

La Modulacion, es vn movimiento hecho de vn sonido à otro, por diuersos intervalos, con medida dulçura, y concierto. Llamase *Modulacion*, de *Modulor*, palabra Latina; es à saber, con dulçe Canto: llamase tambiẽ Canto de cantar, aunque propriamente es modulacion la que nace de la voz humana; aunque tambien se toma por Canto la harmoonia que nace del son de los Instrumentos artificiales, como lo dixo Horacio.

Modulacion, y Canto, que sea?

Cythara cantentem, &c.

Y Ouidio: *Pastor arundineo carmine mulcet oues.*

Horacio.

Ouidio.

Y tam-

Y tambien se toma por el Canto de qualquier animal, como se vè del canto de los Cisnes, de los quales hablando Virgilio, dixo:

Vt reduces illi ludunt stridentibus alis.
Et cœtu cinxere Polum, cantusque dedere.

Virgilio.

NOTA XIV.

Que advierte, y enseña, como la Musica, aunque la tratamos como Arte, es Ciencia.

NOTESE, Que en el discurso de esta Obra, llamamos à este Arte de la Musica, Ciencia; y para que el satyrico labio no atribuya à descuydo lo judicioso de la advertencia, digo, que no obsta, que la Musica reducida al methodo de los quatro Libros en que la trato, sea Arte, y Ciencia, no segun vna mismissima razon, debaxo de la qual se verifiquen dos contradictorias (absurdo grande en buena Philosophia) sino por diuersas razones, que tienen su fundamento en la misma Musica; pues siendo el Arte, como dize el Philosopho: *Habitus cum vera ratione effectiuus*; esto es, operatiuo de las acciones que no pertenecen al bien viuir (que estas solas reduce a Arte el mismo Philosopho) pide por naturaleza suya ser vn habito determinado à hazer vn juyzio verdadero, con el qual conformandose la potencia executiua, resulta la obra con la perfeccion que pide su naturaleza; y assi para razon de Arte, solo se requiere vna noticia cierta, oya sea deducida por induccion, ò ya sea por cierta, y euidente demonstracion; mas para ser Ciencia, es preciso se infiera por euidente demonstracion; lo qual todo se halla en esta Facultad de la Musica, pues su dictamen dirige para la harmoniosa, y dulce Composicion, doctrinando con sus principios, y Reglas la voz à las suaues assonancias, y consonancias, vsurpando alagueño las iurisdiciones de Arte; deduciendo tambien euidencias, y demonstraciones de los principios, que sirven de premissas (verbi gratia) por ser las Terceras, Quintas, Sextas, y Octauas, &c. especies buenas, todas las assonancias, y consonancias que se hizieren con estas especies, y de las que de ellas se componen, en las Composiciones Musicas, son buenas; y assi todas las Reglas cō que la Musica enseña, y doctrina para las buenas assonancias, y consonancias, pertenecen à la razon de Arte; y todos los principios, y Reglas, de los quales se infiere con demonstracion, y euidencia, pertenecen à la razon de Ciencia; con que respeto de diuersas formalidades, se verifica ser la Musica Arte, y Ciencia, como lo es la Logica numerada como la Musica entre las siete Artes Liberales, que son, Gramatica, Logica, Rethorica, Geometria, Musica, Arithmetica, y Astrologia, como lo afirma la Glossa, in verbo *continebuntur*, *in lib. 15 ff. de curiis, & extraordinariis cognitionum.*

Aristot. 6. Æthic. c. 4. Æthicor. c. 2.

Y si Casanco prueba, que la Arithmetica, y la Astrologia son Ciencias, porque tratan de numeros con que mensuran sus espacios; por esta misma razon es la Musica Ciencia, pues con sus numeros, y compases mide y proporciona sus melodias, para que en acordes clausulas, regale los oi-

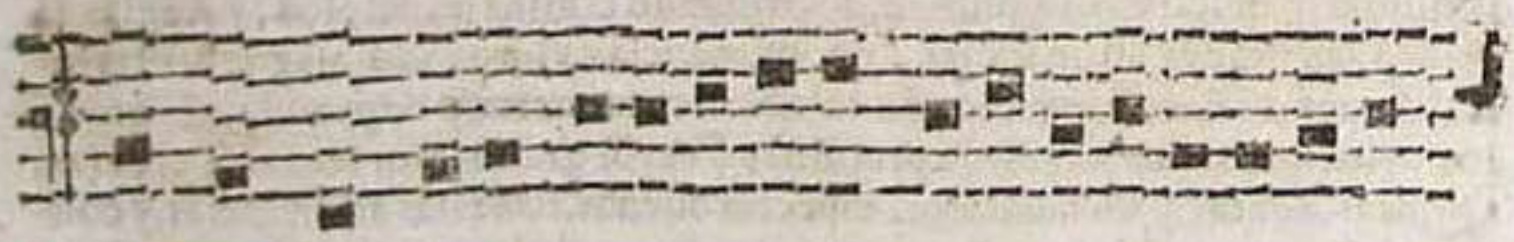
y assi dize el mismo Casaneo, que los professores de la Musica, han de ser admitidos, y honrados en las Ciudades. *Ex quibus etiam concludo Magistros, & tali SCIENTIA peritos esse in Ciuitatibus admittendos, & honorandos.* Y S. Agustin llamò à la Musica expressamente Ciencia, difiniendola assi: *Est* (dize el Santo) *Scientia bene modulandi.* Y Franquino dize lo mismo, como dexamos anotado en el Libro Primero de este Arte; y otros muchos son del mismo sentir.

NOTA XV.

Que enseña, como en algunas Cantorias suele auer mutacion de Claves en diferentes Lineas, ò Rayas.

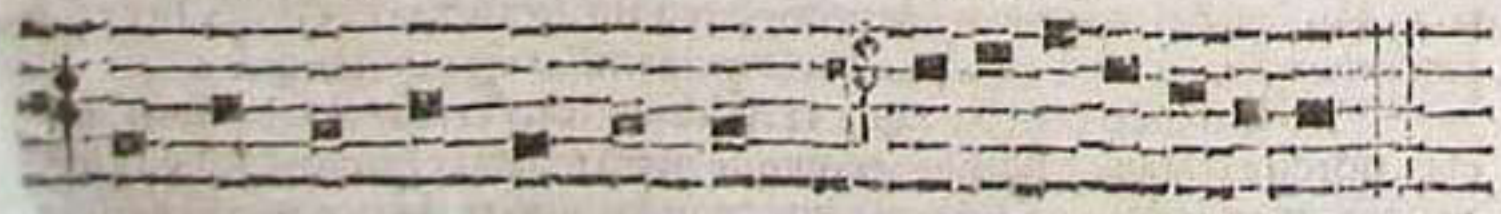
ADuiertase, que algunos Compositores de Canto Llano (sin necessidad) suelen mudar las Claues, poniendolas en diferentes rayas; dòde se hallaren, no se turben los Cantantes, porque ordinariamente semejante mutacion, es siempre al principio del siguiente renglon; y el Guion denota, y enseña en què Signo ha de estar el Punto de èl; y assi segun el Signo donde señalare, se ha de pronunciar la Nota. Y si fuere en medio de èl, hase de atender al Signo donde estuuiere el primero Punto, que señala, despues de la Clave que se muda, para darle la entonacion que pidiere la Nota.

EXEMPLO.



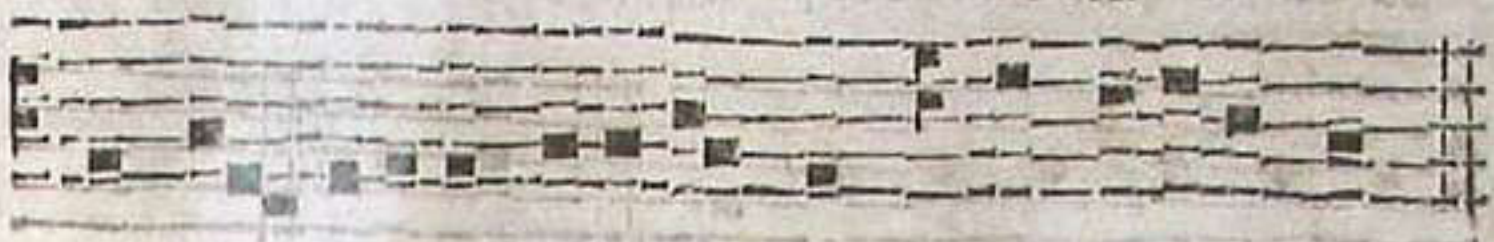
NOTA.

NOTA. NOTA.

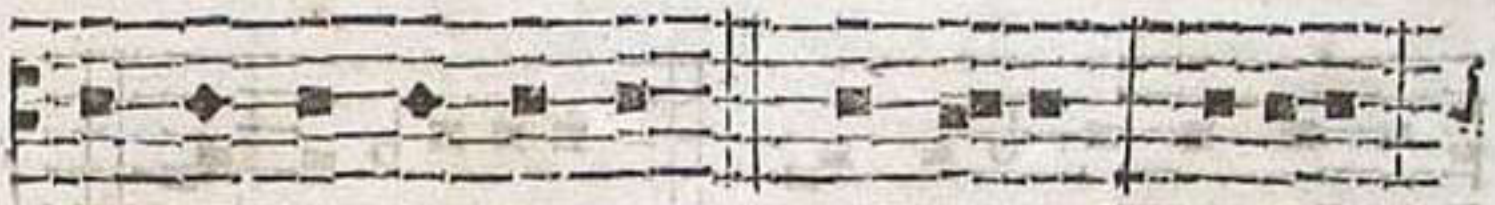


NOTA.

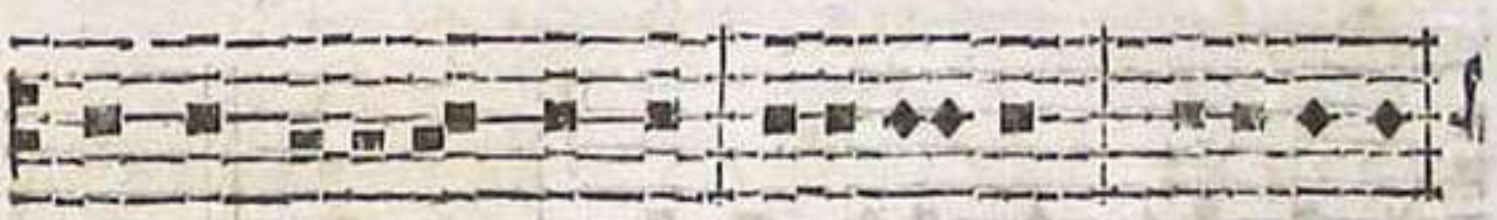
NOTA. NOTA.



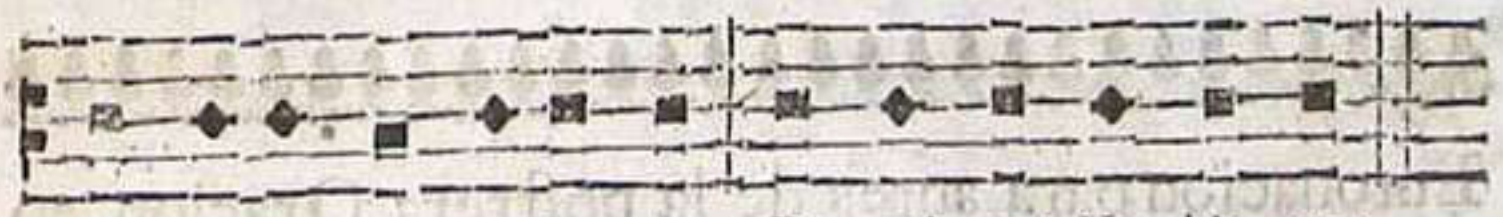
ENTONACIONES DE LAS ORAciones que se cantan en la Missa, Visperas, y Laudes.



Do mi nus Vo bis cum. O re mus, Concede,&c.

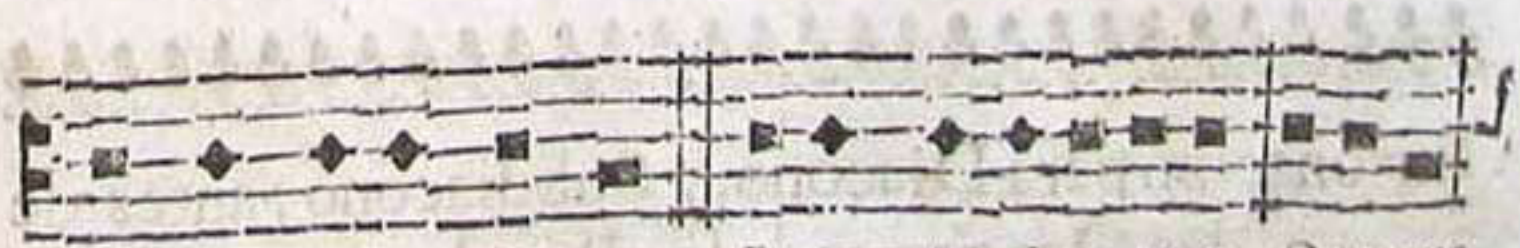


Final. Fin.
per fru i læ ti ti a. Per Do mi num,&c. Per omni a

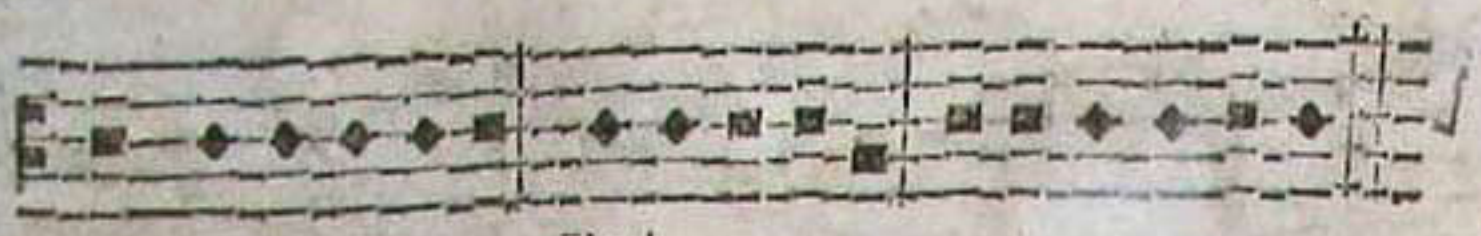


sæ cu la sæ cu lo rum. Do mi nus Vo bis cum.

El Tono de las Oraciones, que se cantan en las demás Oras.



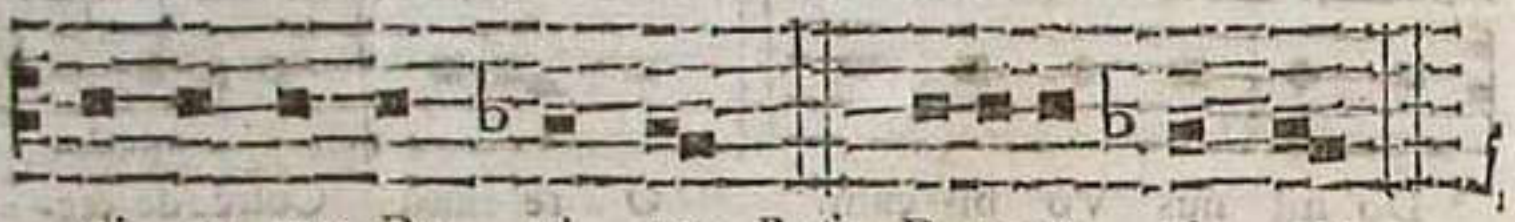
Do mi nus Vo bis cum. Et cum spi ri tu tu o. O re mus,



Final.
Vi si ta quæsumus, &c. Super nos sẽper. Per Dominum nostrum, &c.

Final.
Sæ cu la Sæ cu lo rum. Resp. A men.

Do mi nus Vo bis cum, Resp. Et cum spi, &c. Be ne



di ca mus Do mi no. Resp. De o gra ti as.

Be ne di cat, & cus to di at, &c. A men.
Fi de li um, &c.

Entonacion para antes de la postrera Oracion en las Missas de la Quaresma.

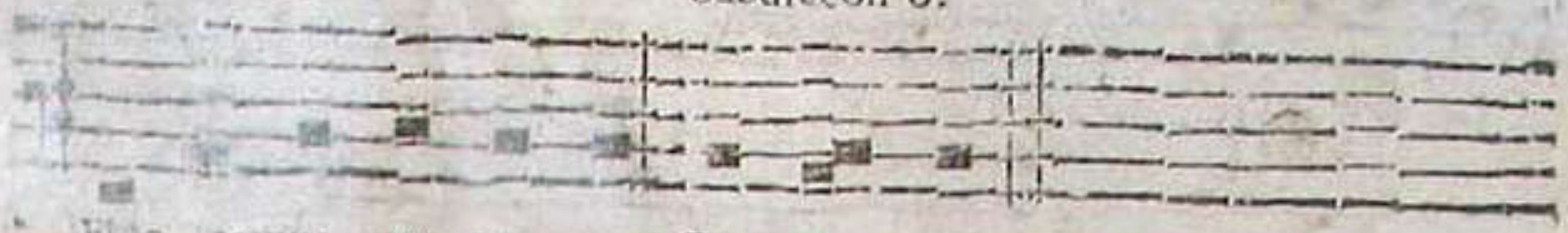
Hu mi li a te ca pi ta ves tra De o.

Entonacion para Diacono, y Subdiacono, antes de las Oraciones de las Prophecias.

CAPI-

CAPITVLO L.

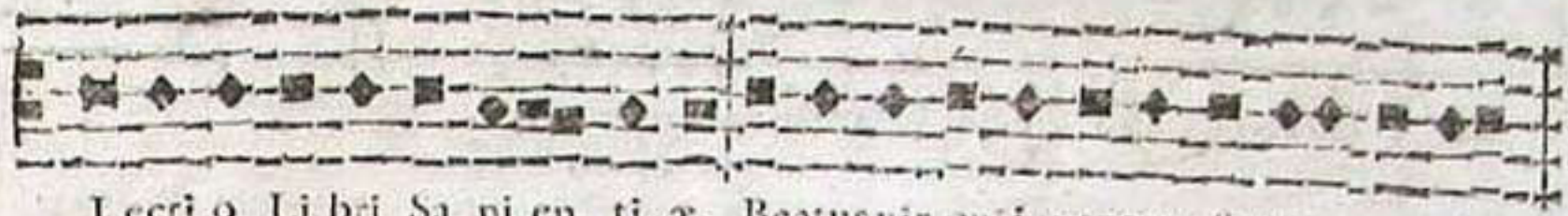
Diacono. Subdiacon o.



Flec tamus ge nu a, Le ua re.

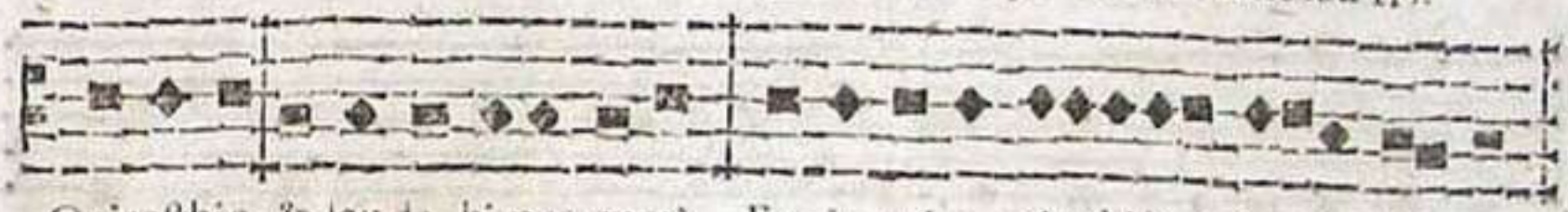
Tono para cantar las Epistolas.

CAPITVLO LI.



Lecti o Li bri Sa pi en ti æ, Beatus vir, qui inuentus est sine ma ul,

& qui post au rum nō habuit, nec spe ra uit in pe cu ni a the sau ris.



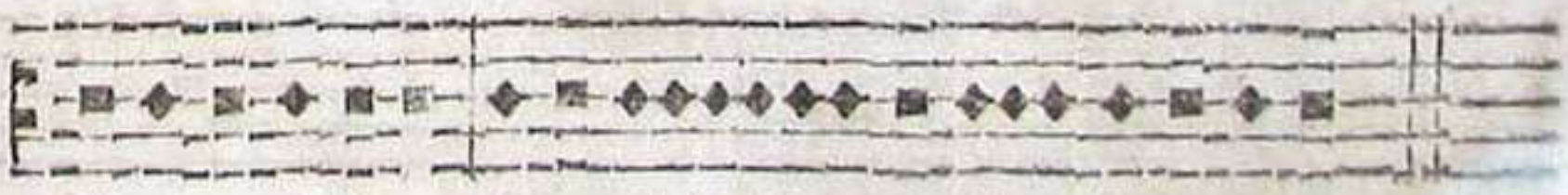
Quis est hic, & lauda bimus eum? Fe cit enim mira bili a in vita su a.

Final.

Et eleemosynas illi us e na rrauit omnis E cle si a Sanctorum.

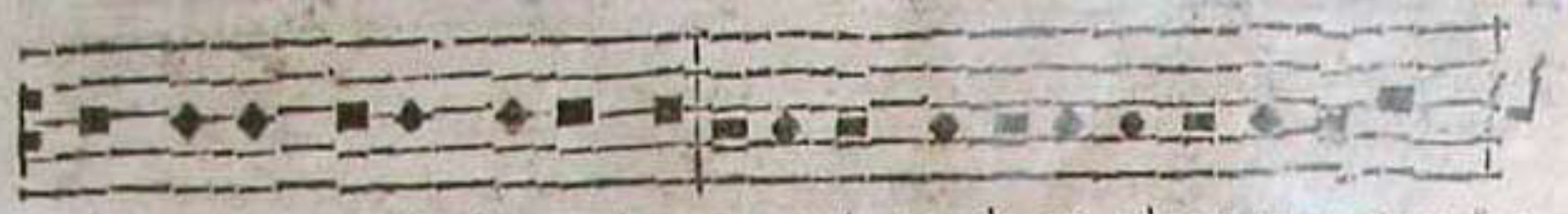
Monosylabon.
Et e go sum.

Tono para cantar los Euangelios. CAP. LII.

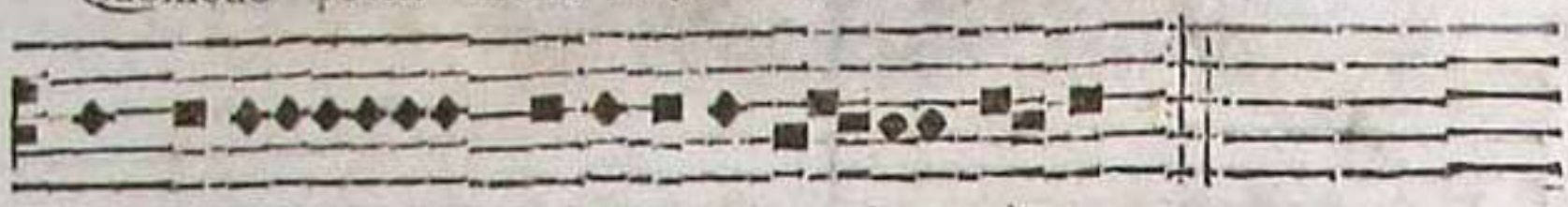


Dominus Vobiscum. Sequentia Sacti Euangelij secundū Io a nem.

In i llo tempo re, Di xit Ie svs turbis Iu dæ o rum,&c.



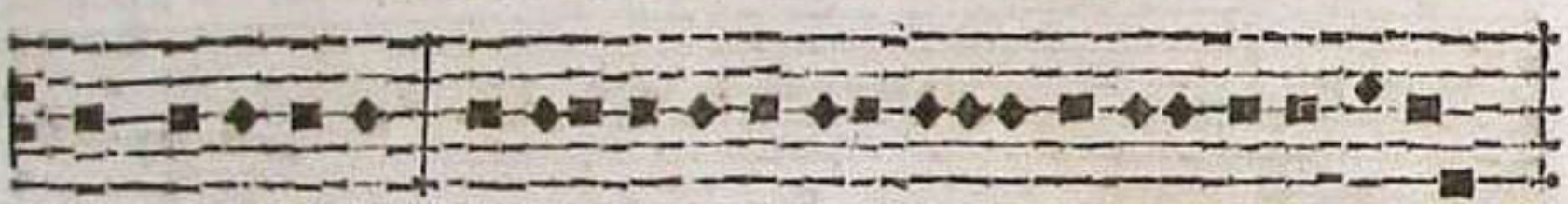
Quomodo potest hic no bis,carnem su am da re ad manducandum,&c.



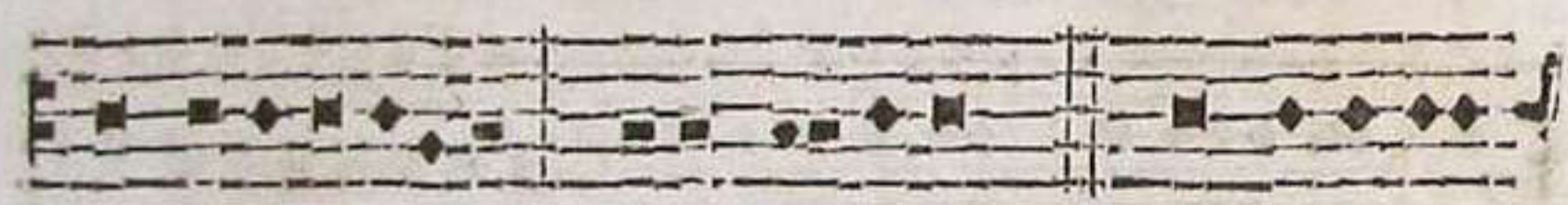
Et e go resuscitabo eum in no ui ssimo di e.
Final.

TONO PARA CANTAR LAS Prophecias.

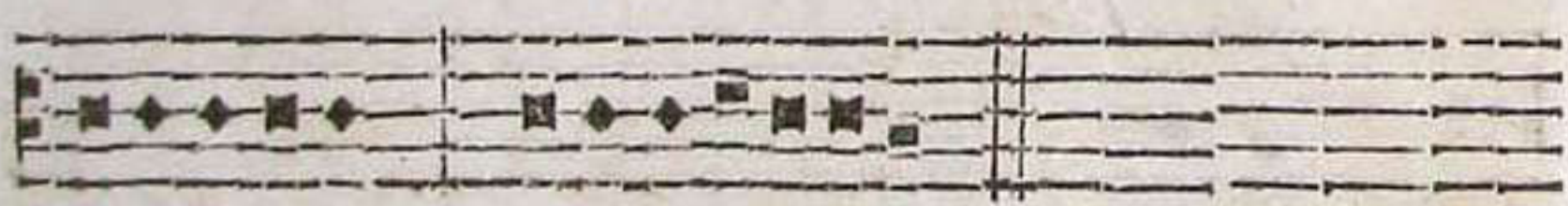
CAPITVLO LIII.



In diebus illis: Factum est Verbũ Domini ad Ionã Prophetã, se cũdo dices.&c

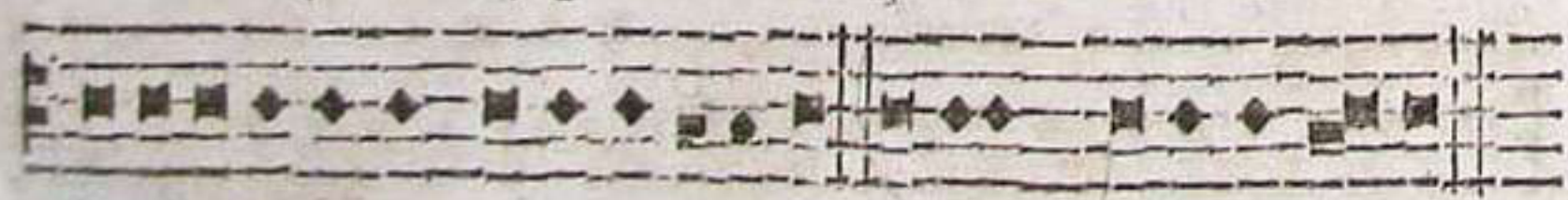


Quam e go loquor ad te,&c. Et non peri bimus? Et mi sertus est



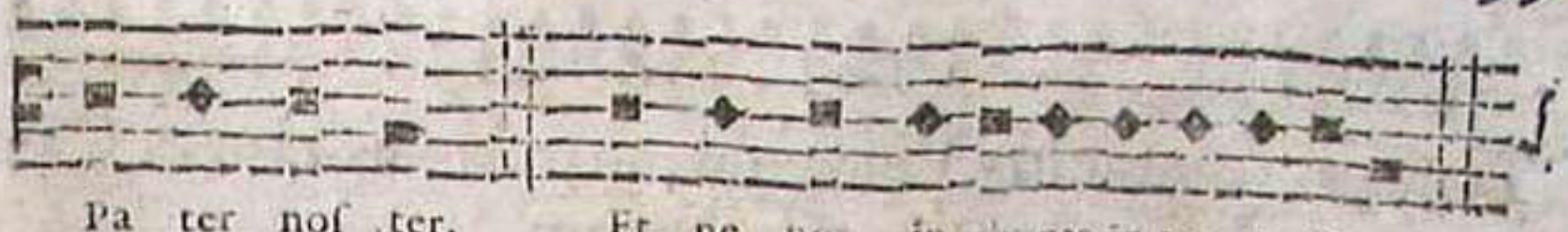
po pu lo su o Do minus Deus nostter.
Final.

Tono para cantar las Absoluciones, y Bẽdiciones de los Maytines, y para començar. CAP. LIV.

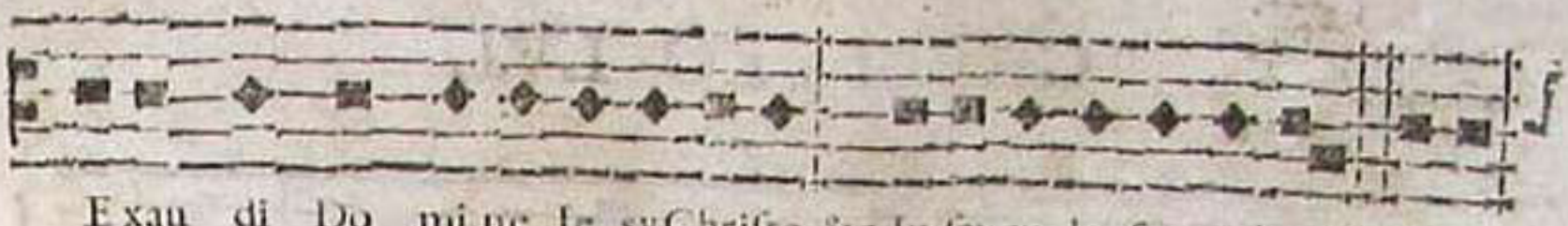


Domine la bi a mic a a pe ri es. De us in,&c. meum in tende.

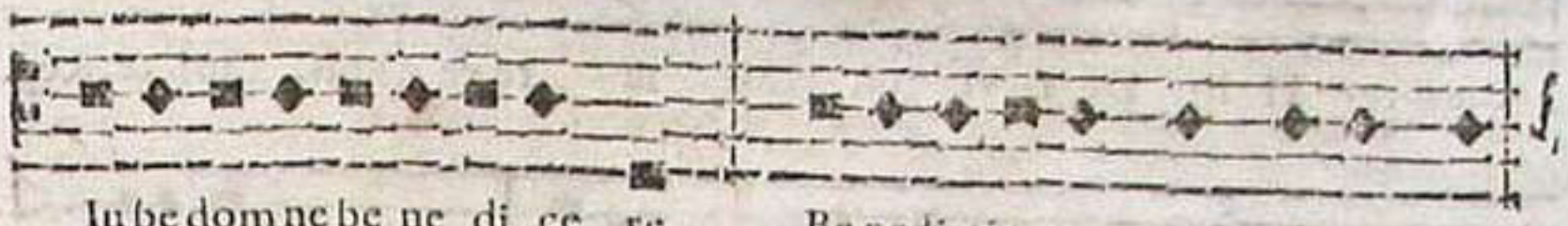
Pater



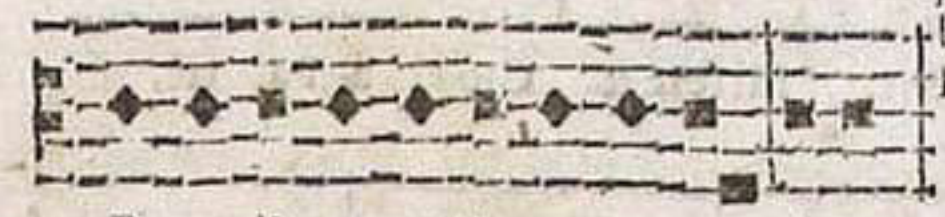
Pa ter nos ter. Et ne nos in du cas in ten ta tionem.



Exau di Do mi ne le sv Christe, &c. In sæ cu la sæ cu lo rũ. R. Amen.



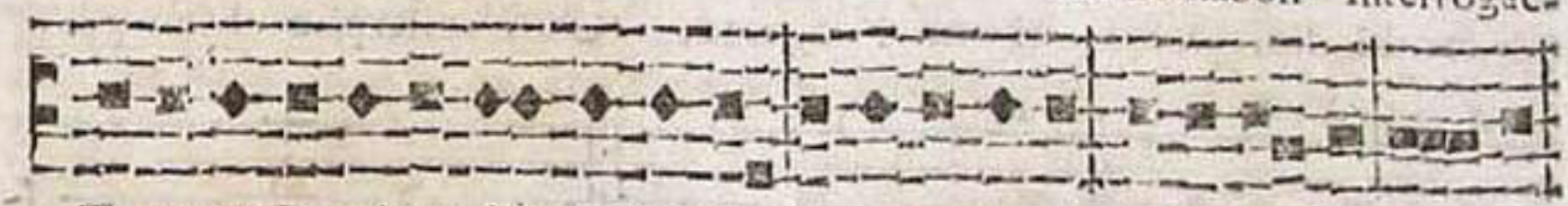
Iube domne be ne di ce re. Be ne dictio ne per pe tu a.
Ipsius pietas, & misericordia, &c.
Ignem sui amoris, &c.
Euangelica Lectio, &c.



Bene di cat nos Pa ter æ ternus. Amen.

Estos Puntos son para el final.

Monosilabon Interrogac.



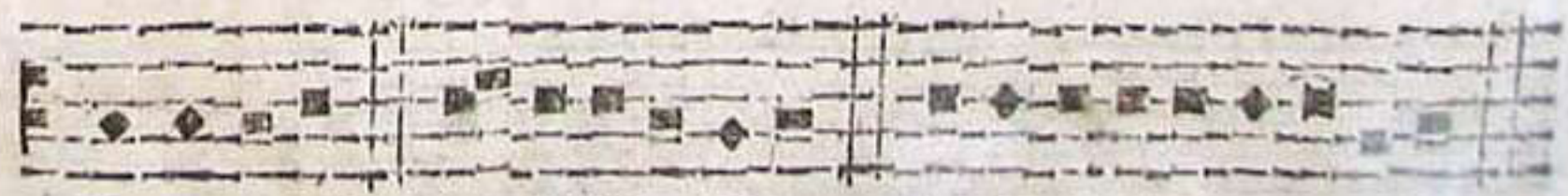
Tu au tem Domine mi se re re nobis. De o gra ti as. Por aqui. por aqui.

Tono para las Lecciones de Difuntos.

CAPITVLO LV.

Interrogac.

Par ce mihi Domi ne, ni hil e nim sunt di es me i, quid est homo, quia magni-



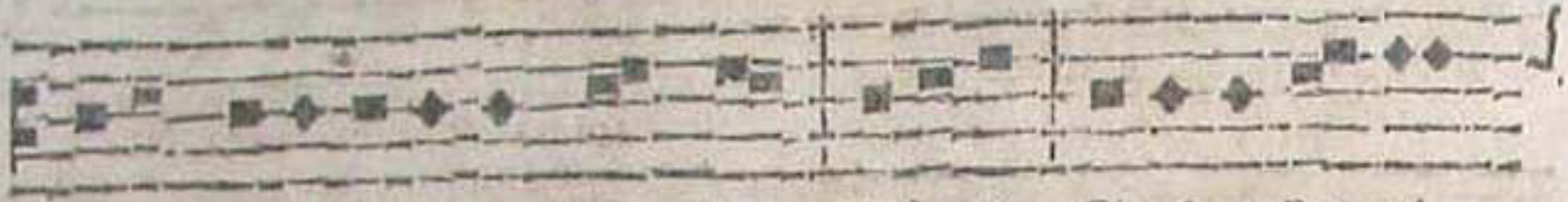
fi cas eum? Non sub sis tam. Ut in pulue rem re du cas.
Final. Monosilabon.

Tono para cantar los Versiculos en todas las Horas Canonicas per Annum.

CAPITVLO LVI.

Ad Primam.

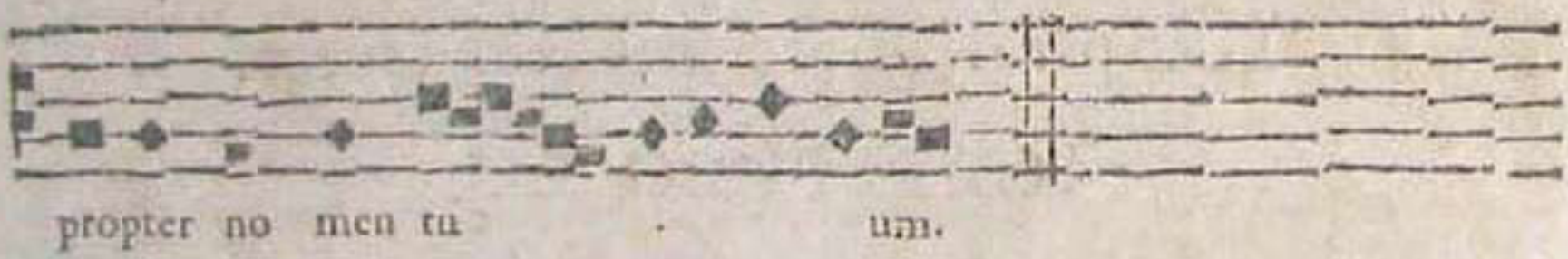
Christe Fi li De i vi ui, Mi se re re no bis. Christe. Rep.



Qui se des ad dex te ram Pa tris. Misere&. Glori a Pa tri,

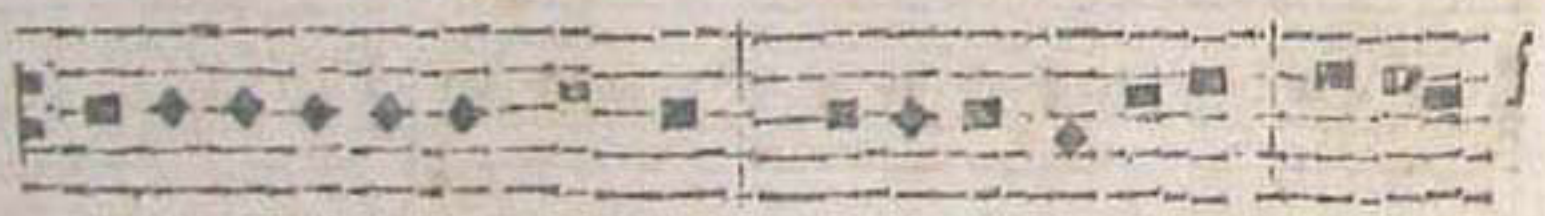
& Fi lio, & Spi ri tu i Sancto, Christe, Repite Exur ge.

Christe ad iu va nos. Er li be ra nos



propter no men tu um.

Tempore Paschali.



Christe Fi li De i vi ui, mi se re re no bis, A lle

lu ya, A lle lu ya. Christe. Repet. Qui ture xis ti a mor tu is,

Alle-

A lle luya, A lle lu ya. Glo ri a Pa tri, & Fi li o,

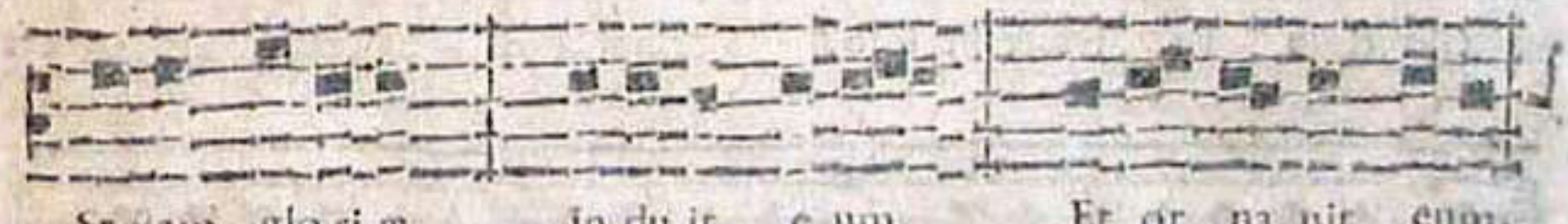
& Spi ri tu i Sanc to. Chrif ti Fi li Dei,&c. Exurge

Chrifte ad iu ua nos, A lle lu ya, & li be-

ra nos propter nomen tuũ, A lle lu ya.

Por este Versiculo van todos los de per Annum.

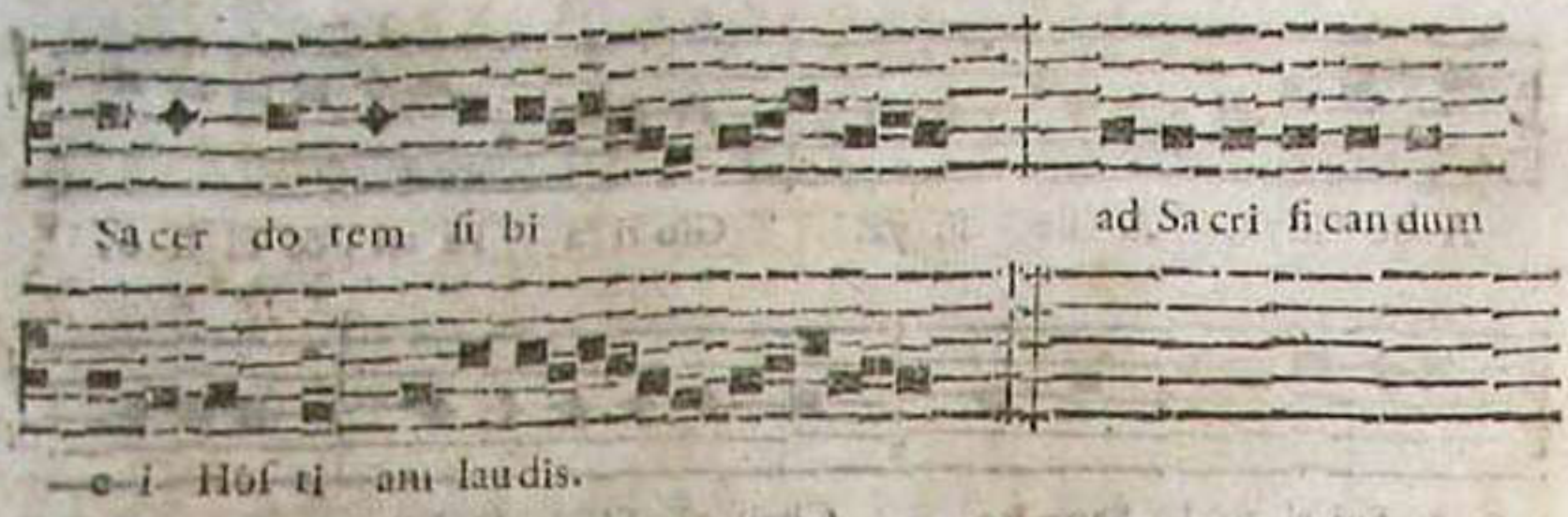
A mauit eum Do minus, & or na uit eum. Ama.&c.
Lætamini in Domino,&c.
Specie tua,&c.



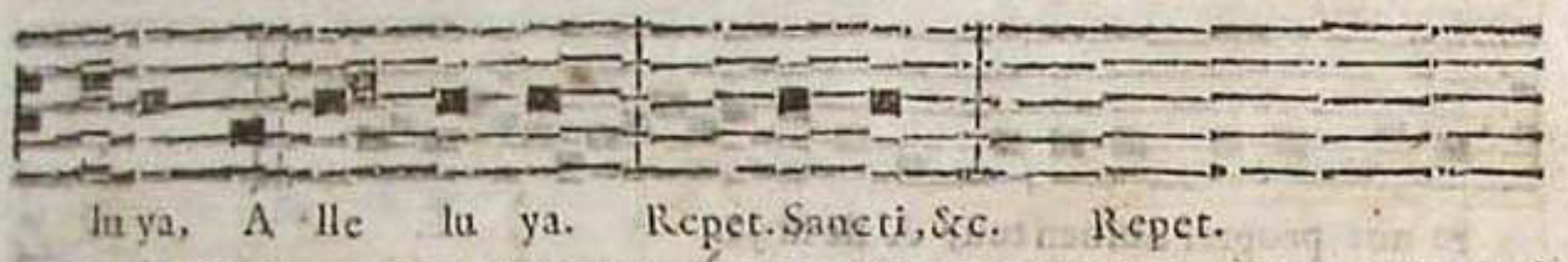
Stolam glo ri æ in du it e um, Et or na uit eum,

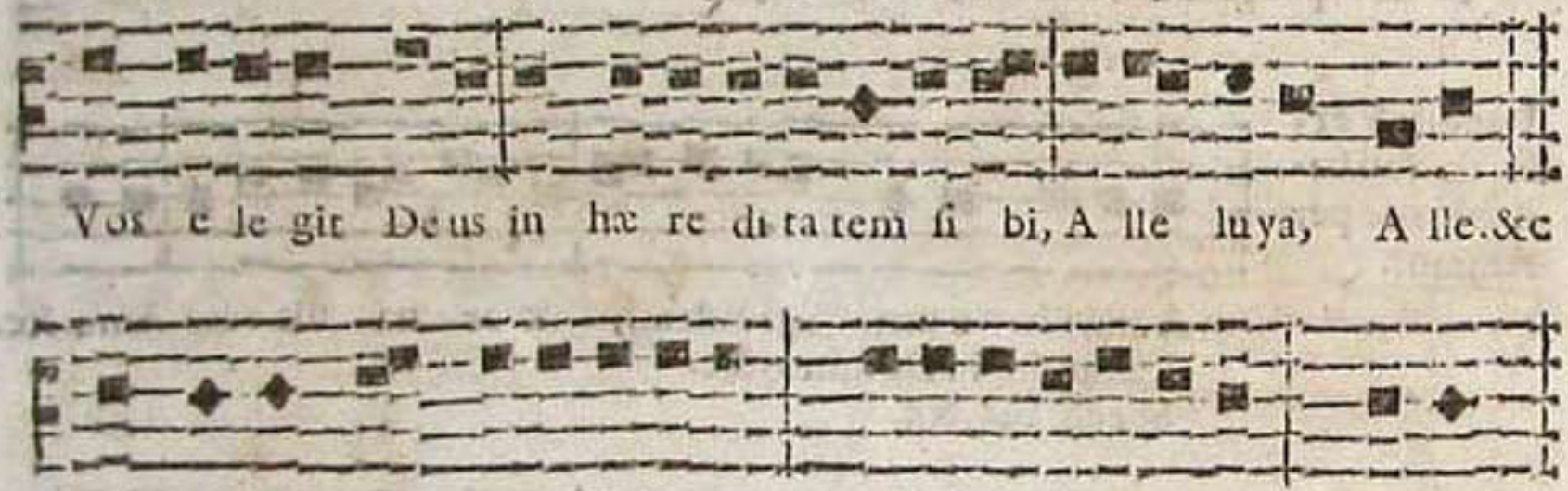
Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu i

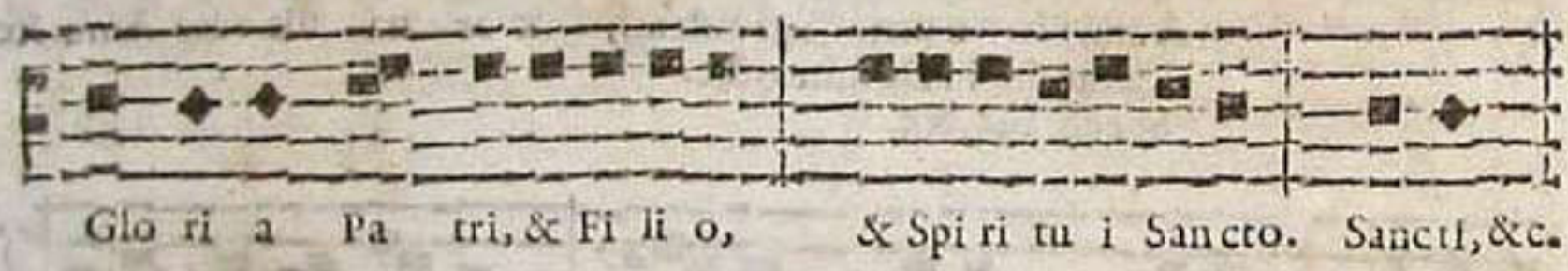
Sancto. A ma uit,&c. E le git e um Do mi nus

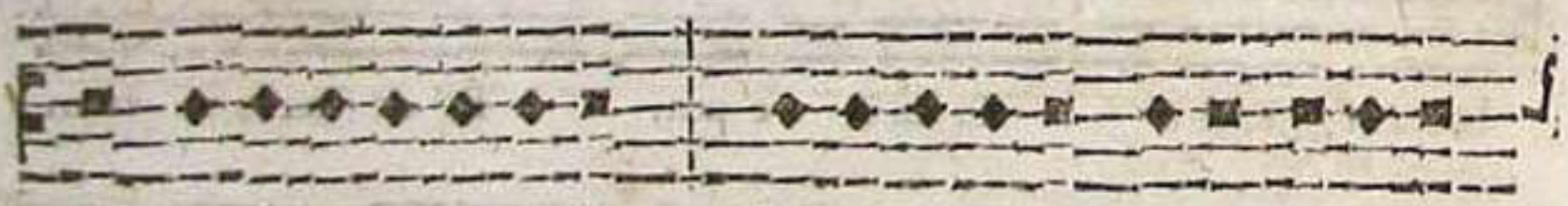


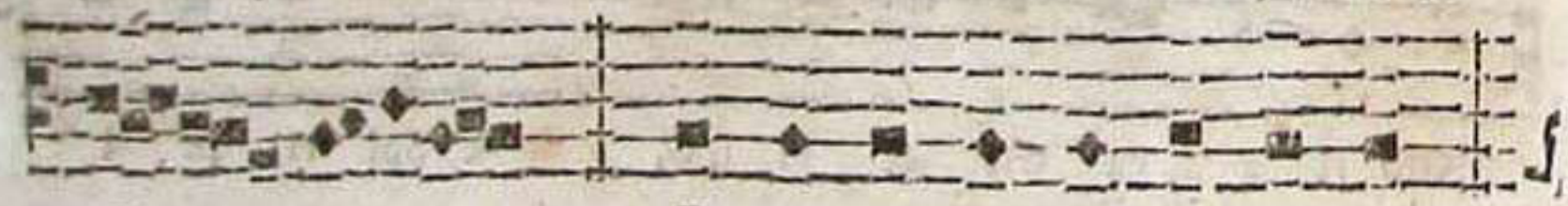
TEMPORE PASCHALI.

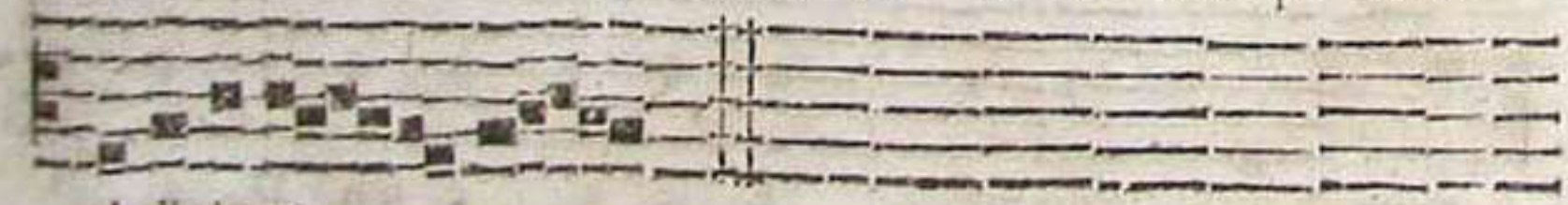






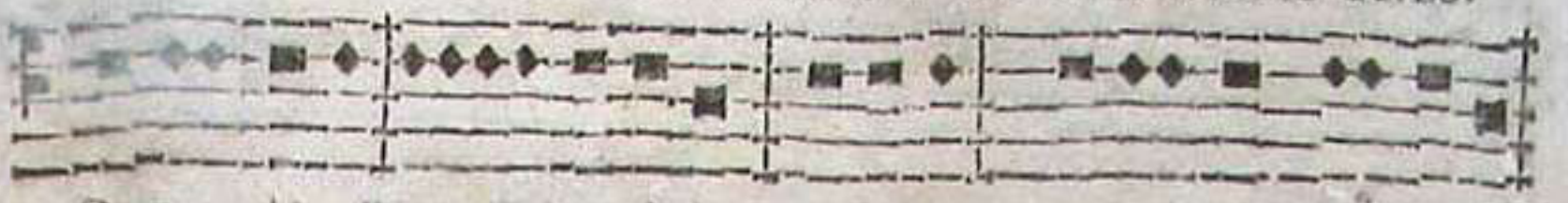






VER-

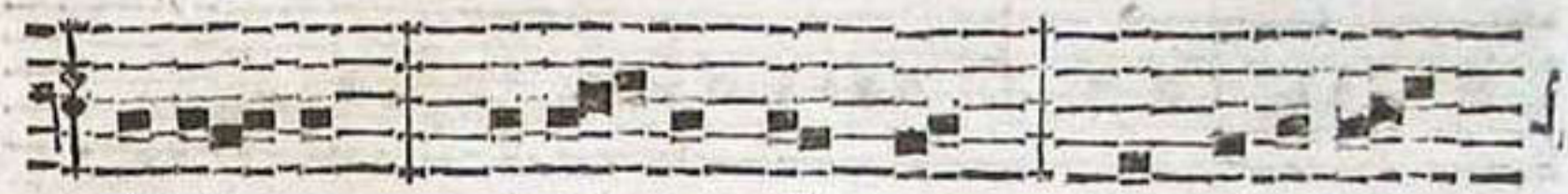
VERSOS PARA LAS CONSVETAS, Y COMMEMORACIONES.



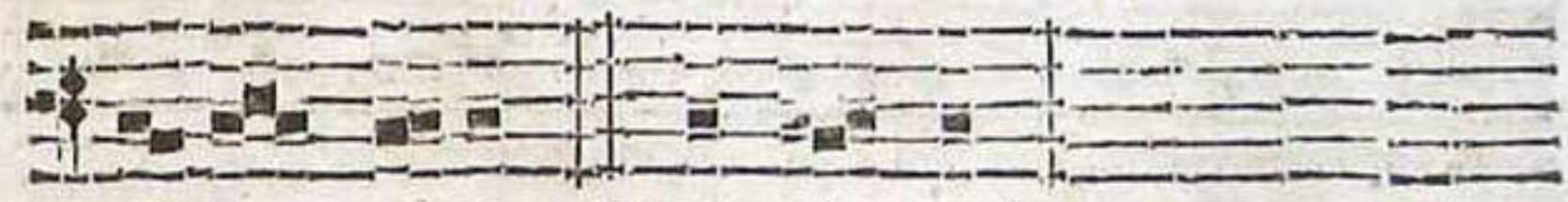
Ora pro nobis Sancta Dei genitrix: Vt digni, &c. promissi o nibus Christi.
Constitues eos Principes, &c.
Fiat pax in virtute tua, &c.

AD TERTIAM PER ANNVM.

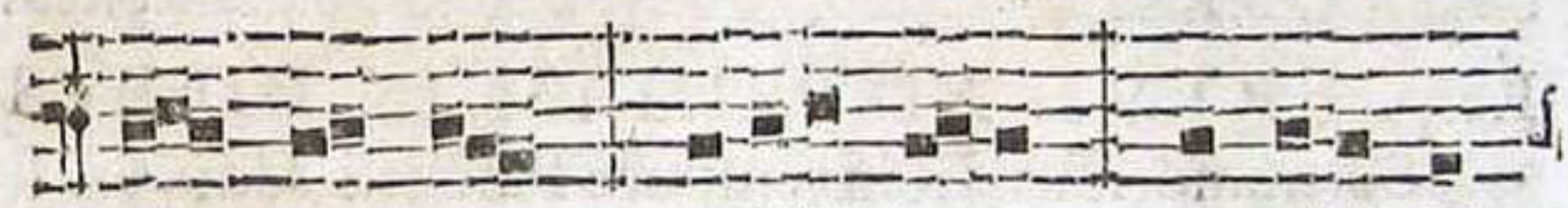
Resp. Breue.



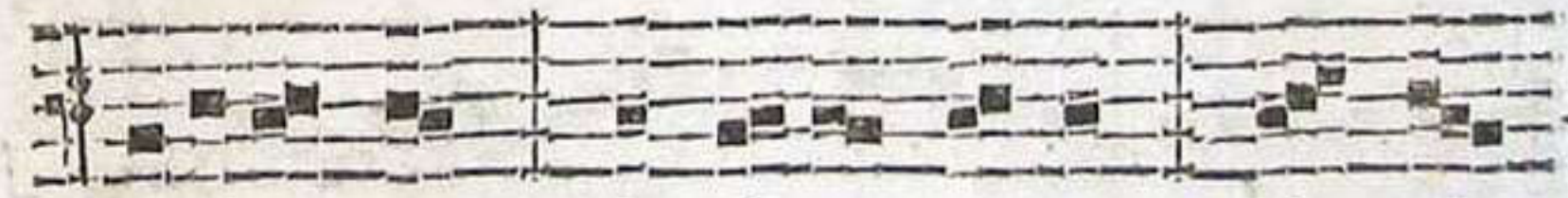
In cli na cor me um De us in tes ti mo-



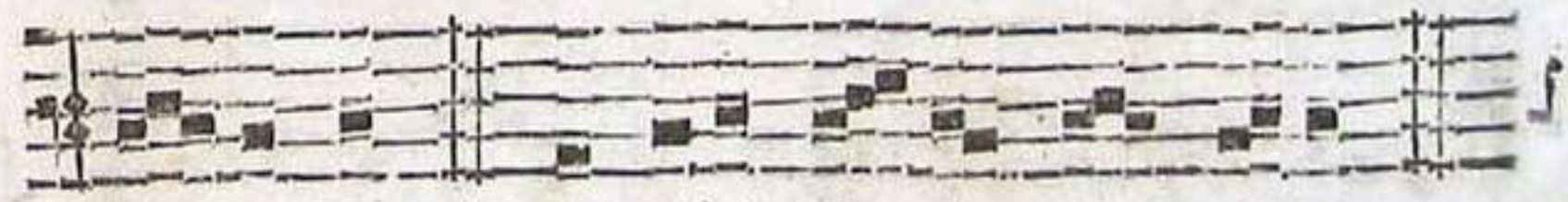
ni a tu a. Rper. In cli na, &c.



A uer te o cu los me os ne vi de ant

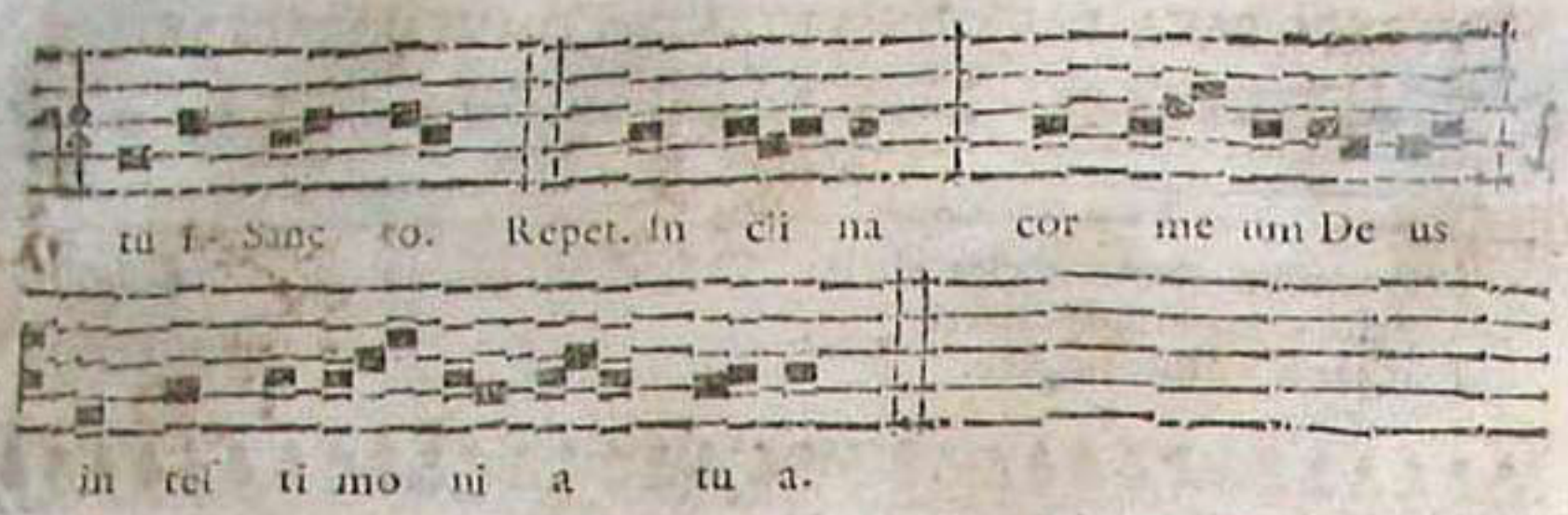


Va ni ta tem in vi a tu a vi ui-

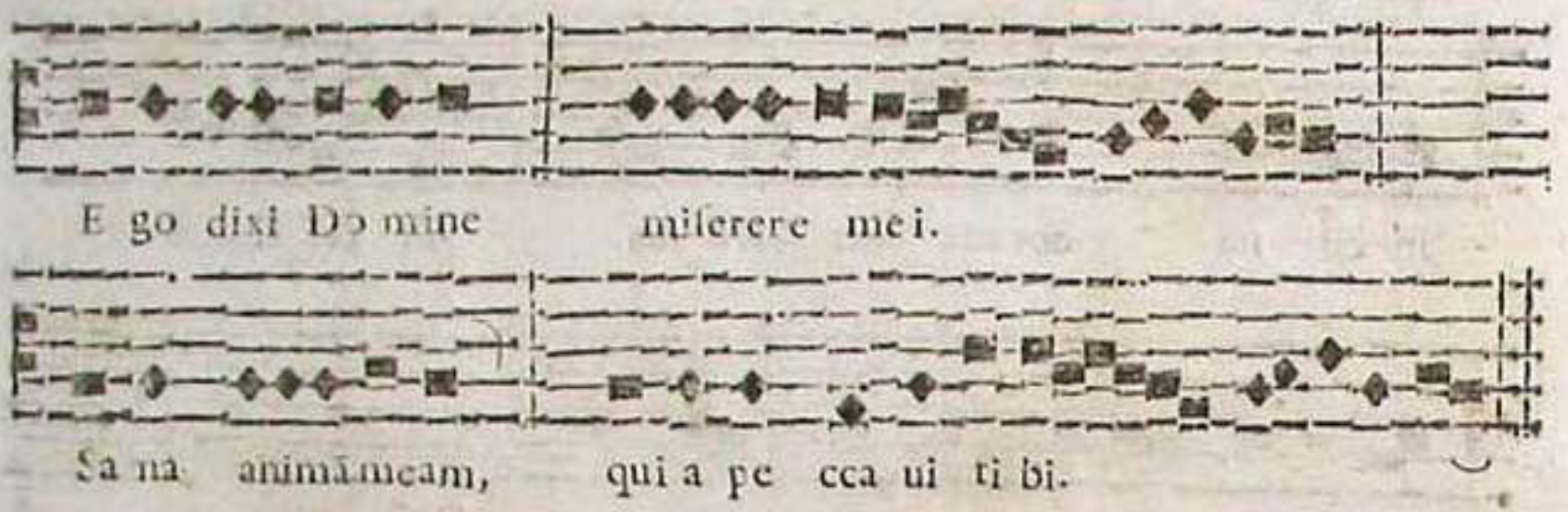


fi ca me. Rep. In tes ti mo ni a tu a.

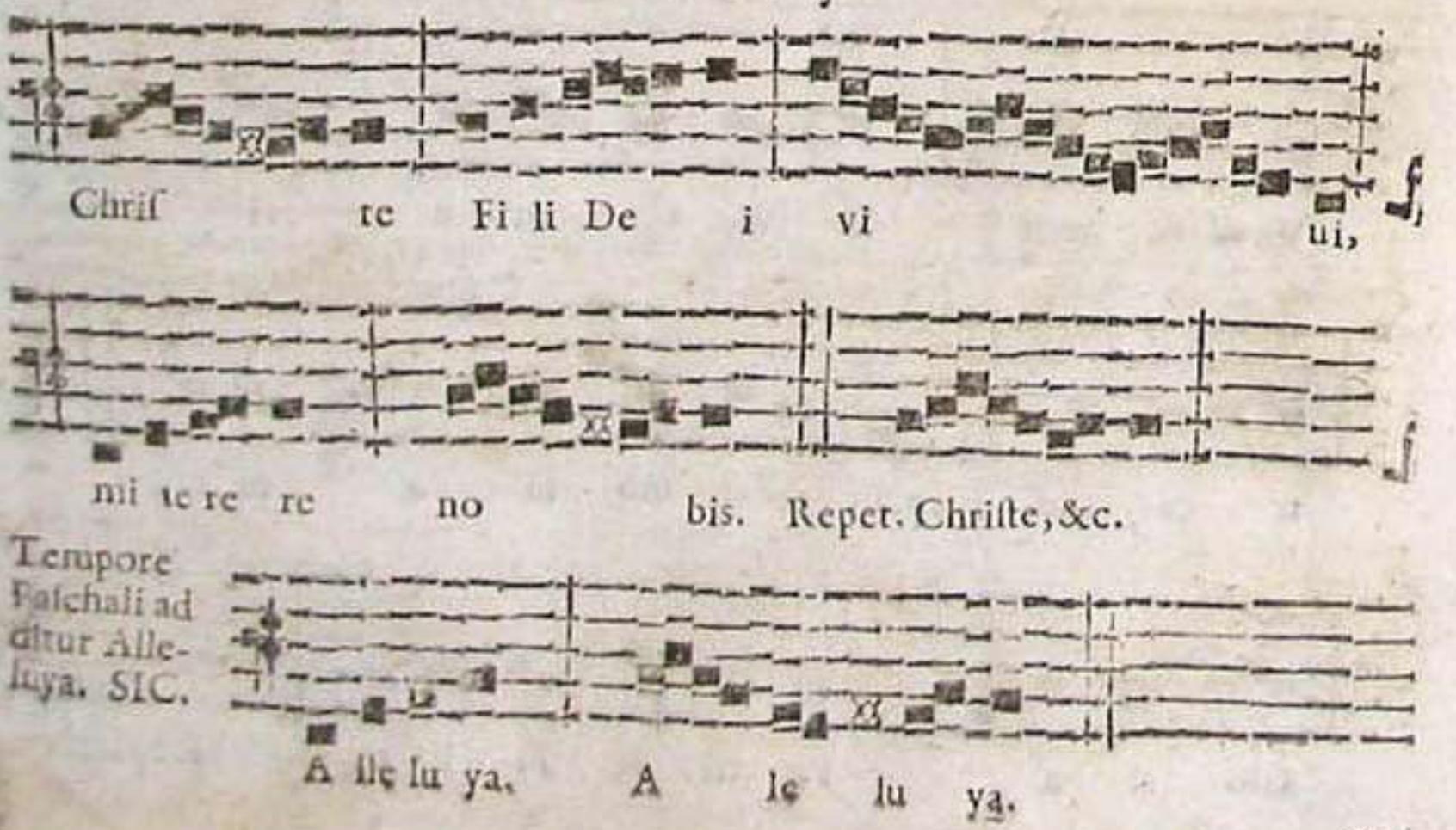
Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri-



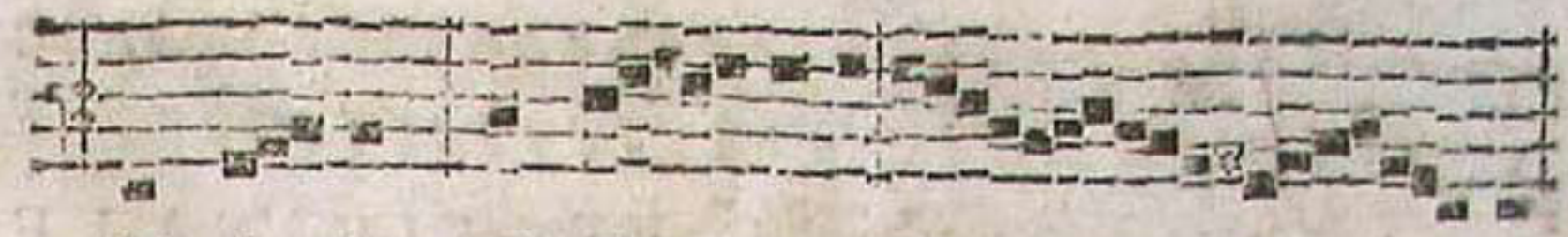
Entonase Tercera arriba de este Final lo que se sigue, Ego dixi, &c.



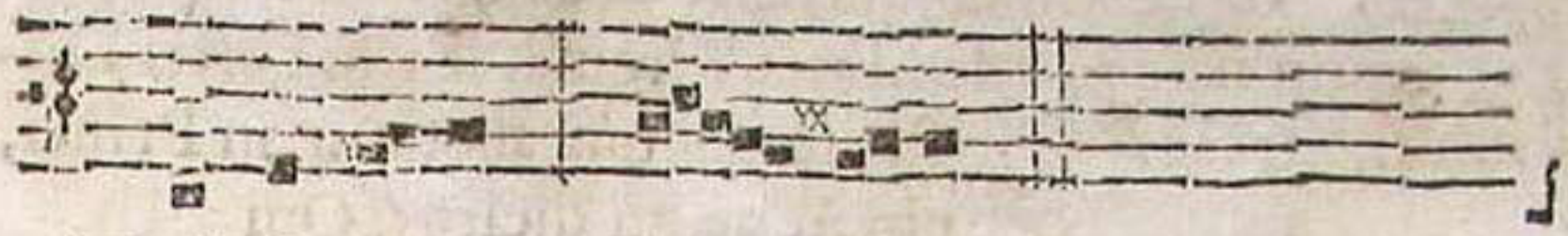
Resp. BREVE AD PRIMAM, IN DIEBVS Solemnioribus. Et in tempore Paschali additur Alleluya.



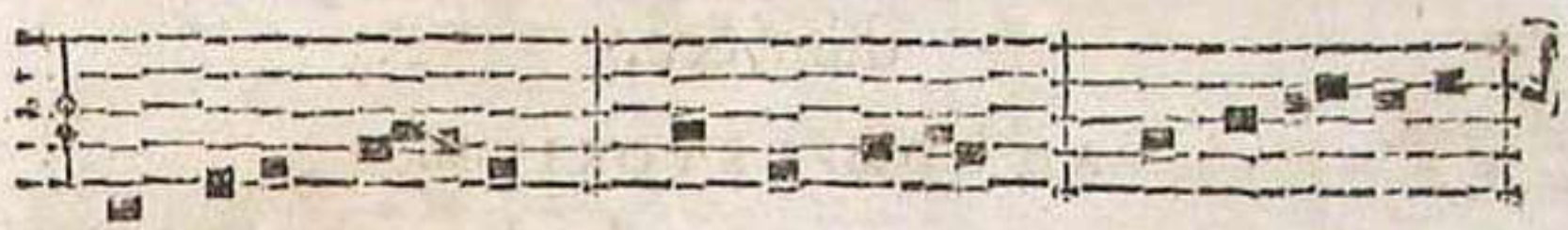
Qui



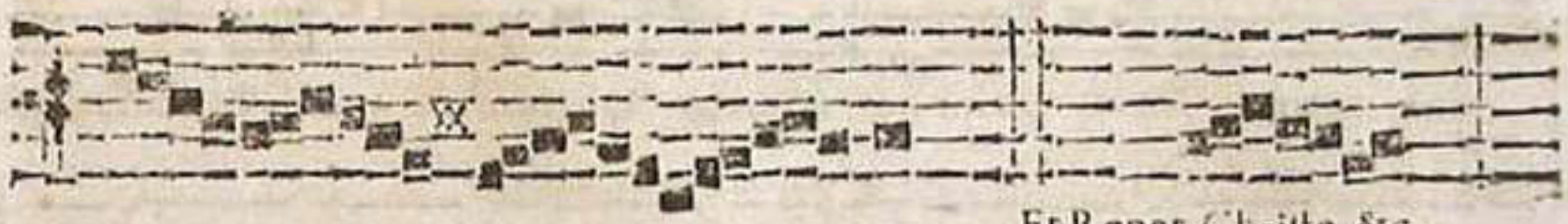
Qui se des ad dex teram Pa tris,



Resp. Mi se re re no bis.



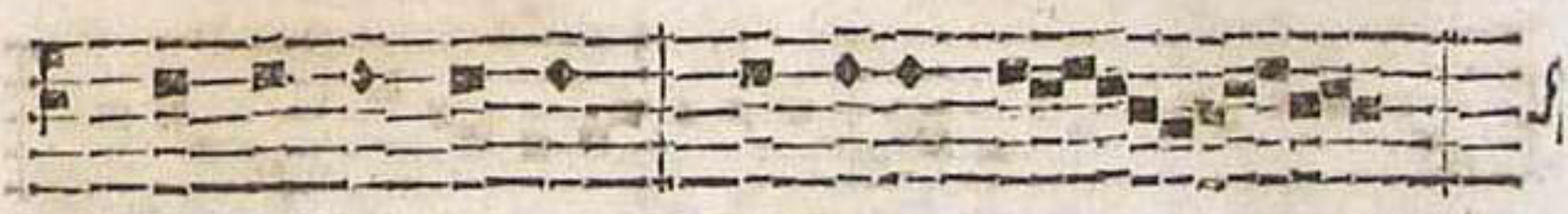
Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spiri tu i



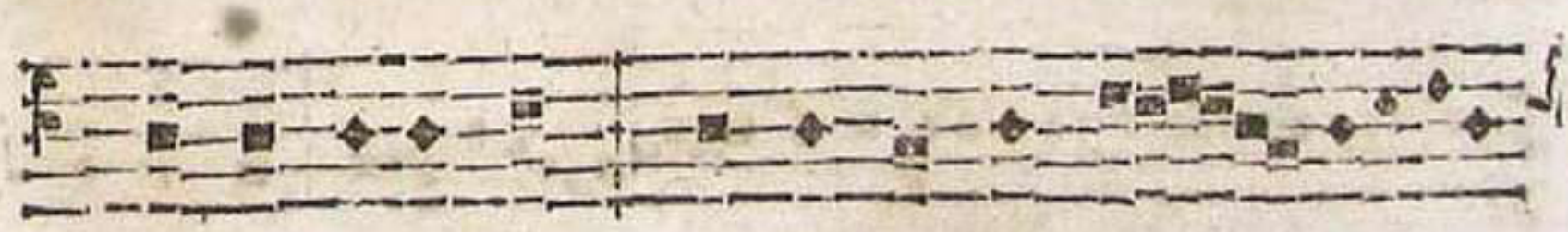
Et Repet. Christe, &c.

Sanc to.

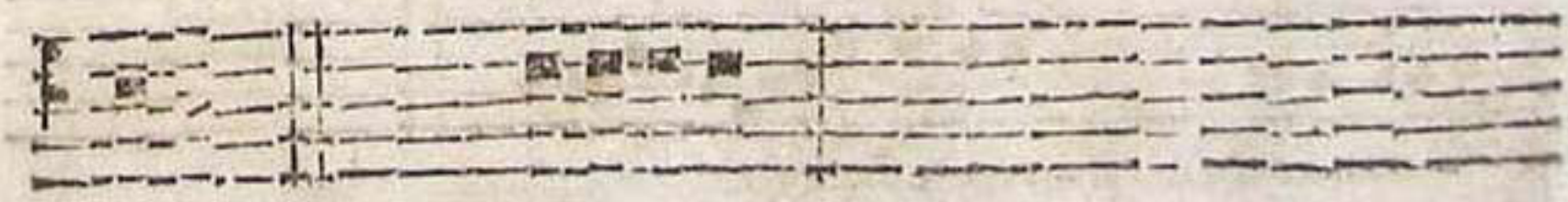
Entonase Quinta arriba lo que se sigue.



Vers. E xur ge Christe ad iu ua nos,



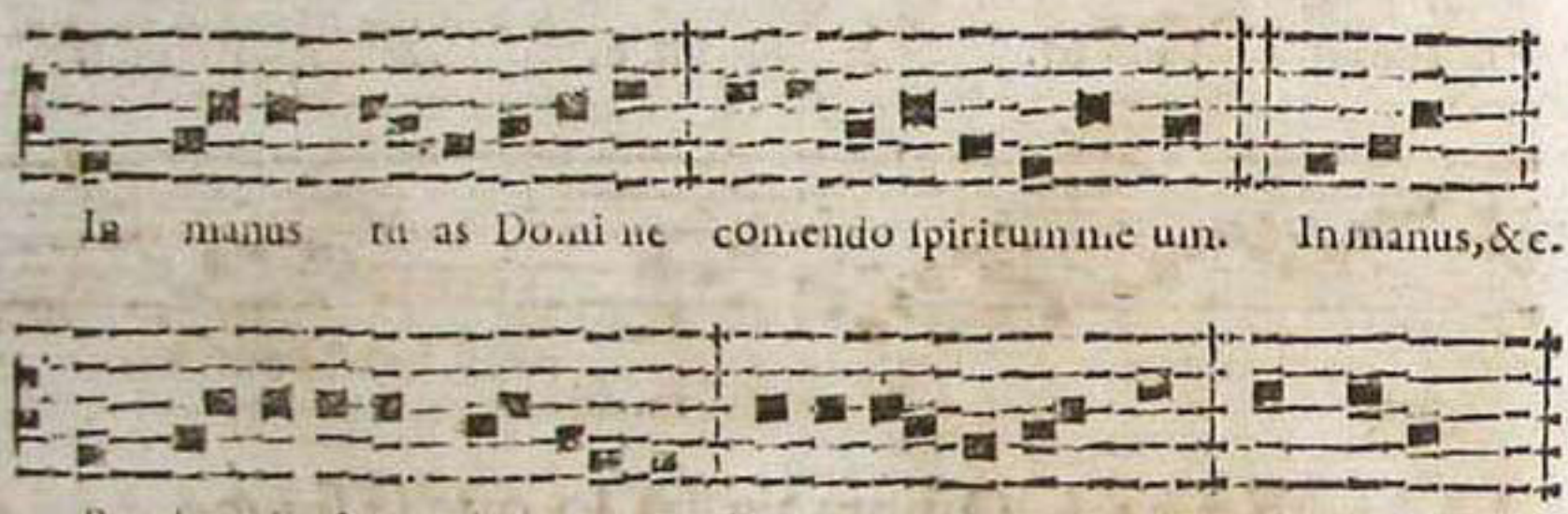
Resp. Et li be ra nos propter no men tu

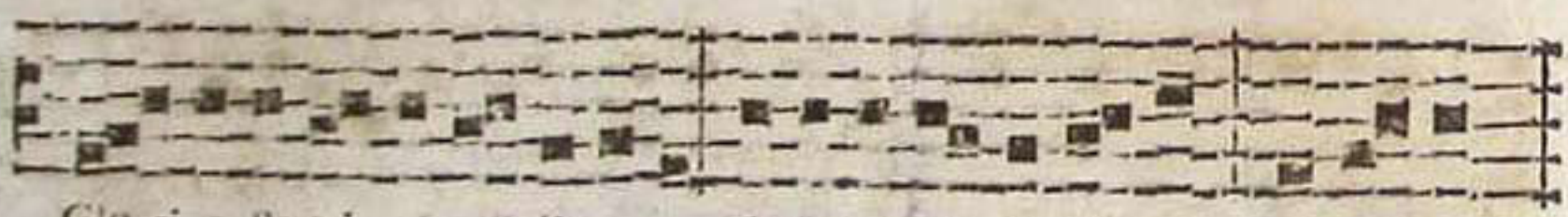


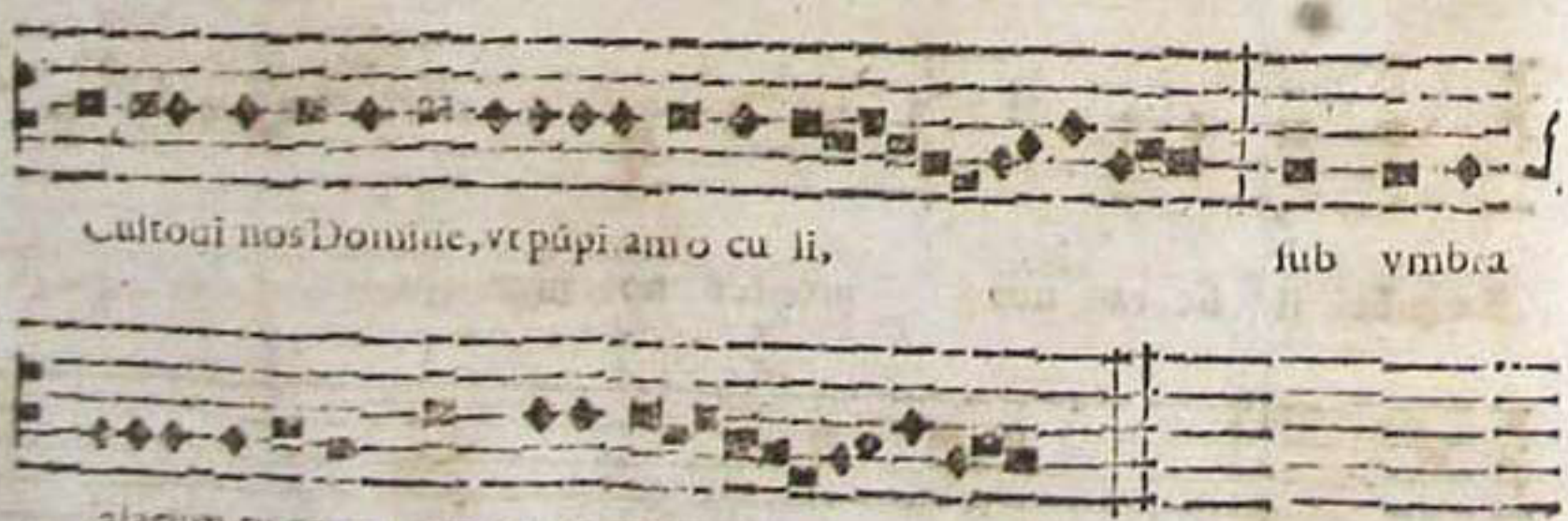
um. Oratio. Dominus, &c.

IN QVACVMQVE FESTIVITATE Beatæ Mariæ, in loco, qui ſedes ad dexteram Patris, dicitur, qui natus eſt de Maria Virgine. Et in Feſtis Domini noſtri Iesv Chriſti, ſecundum anotatur in Prima, ſuis locis. Et in Aduentu dicitur: Qui venturus eſt in mundum, &c.

AD COMPLETORIVM.







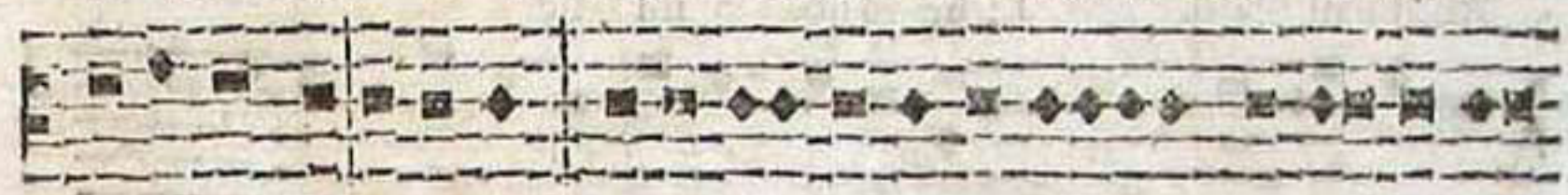
TEMPO,

TEMPORE PASCHALI.

In manus tuas Domine commendo spiritum meum, Alle luya,

Alle luya. In manus, &c. Redemisti nos Domine Deus veritatis,

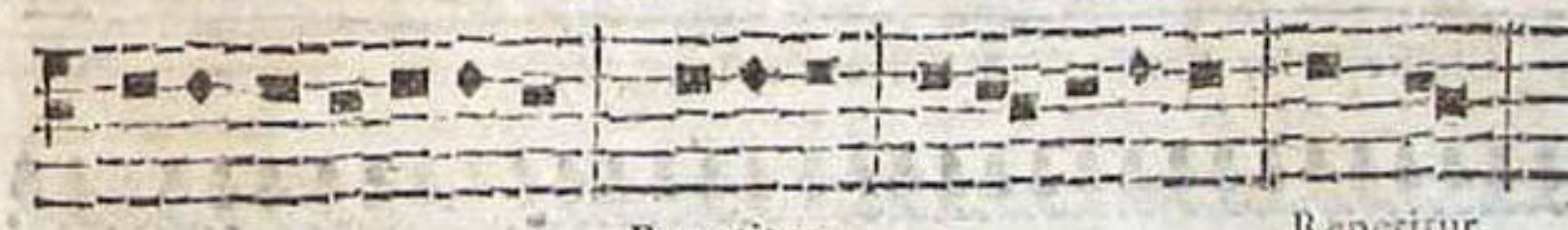
Alle luya, Alle luya. Gloria Patri, & Filio, & Spiri-



tui Sancto. In manus, &c. Custodi nos Domine, vt pupillam oculi, Alleluya.

ya. Subvmbra alarũ tuarũ protege nos. Alleluya

Tono para Cantar la Litania. CAP. LIV.



1. Kirie eleyson.
2. Christe eleyson.
3. Kirie eleyson.

Repetitur. Kirie.

4. Christe audi nos.
5. Christe exaudi nos.

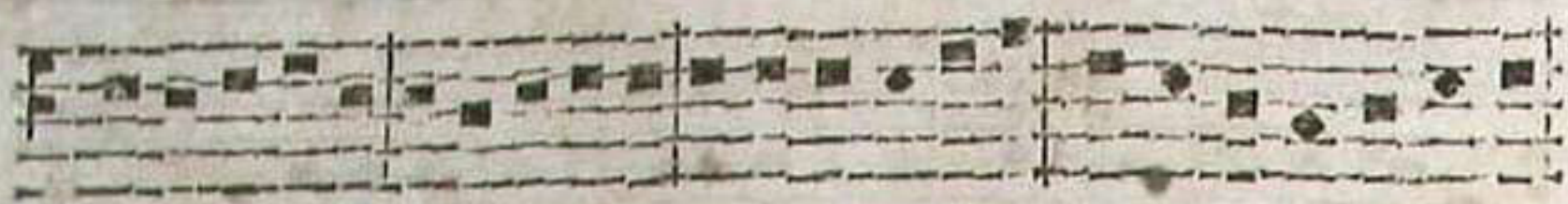
Repetitur. Christe, &c.
Christe, &c.

Pater de Cœlis Deus. Miserere nobis.
Fili Redemptor mundi Deus. Miserere nobis.
Spiritus Sancte Deus. Miserere nobis.
Sancta Trinitas vnus Deus. Miserere nobis.

Repetitur.
Pater de Cœlis, &c.
Fili Redempt.
Spiritus Sancte.
Sancta Trinitas, &c.

BIBLIOTECA DEL ESTADO DE PUEBLA

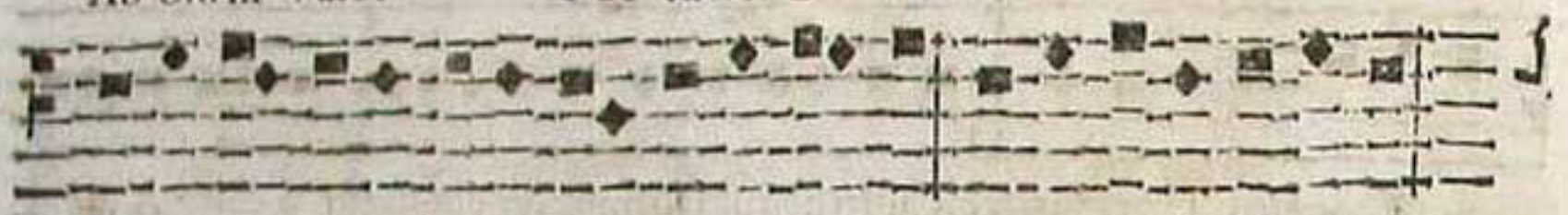
Por este Verso de Sancta Maria, ván todos los Sanctos.



San ta Ma ri a. O ra pro nobis. Pro pi tius es to. Par ce no bis Do mi ne.
Sãct. Dei genitrix. Ora pro. &c. Propitius esto. Exaudi nos Domine.

Todos los Versos, hasta el Agnus, van por este antecedente.

Ab omni ma lo. Li be ra nos Do mi ne.



Agnus De i, qui tollis pec ca ta mun di. Par ce nobis Do mine.
Agnus De i, qui tollis pec ca ta mun di. Exaudi nos Domine.
Agnus De i, qui tollis pec ca ta mundi. Miserere nobis.

Christe au di nos. Repet. Christe exaudi nos. Kirie eley son.

Christe e ley son. Ki ri e eley son.

NOTA XVI.

SAn Leon Papa, Segundo deste nombre, cerca de los Años de nuestra salvacion de 682. siendo muy erudito en la Musica (como lo dize su Historia) reformò el Canto de los Psalmos, y de los Hymnos, acomodando las Entonaciones del modo que se cantan oy en la Iglesia. Y dize Zeron en el lib. 2. cap. 7 c. que por estar en tiempo del Santo Pōtifice muy corrompido, y depravado el Canto Llano, que dexò San Gregorio compuesto; juntò los Originales que pudo, y lo reformò, assi en los Tonos de los Psalmos, como en los Responsorios, y Antiphonas, siendo mas los Puntos que añadiò, y compuso, que los que quedaron de las Entonaciones Antiguas. Dize su Historia: *Leo Secundus, Pontifex Maximus, sicut humanis, & diuinis litteris, Græcè, & Latinè doctus, Musicis etiam eruditus fuit; ipse enim Sacros Hymnos, & Psalmos in Ecclesia ad concentum meliorem reduxit.*

S. Leon Papa reformò el Canto llano.

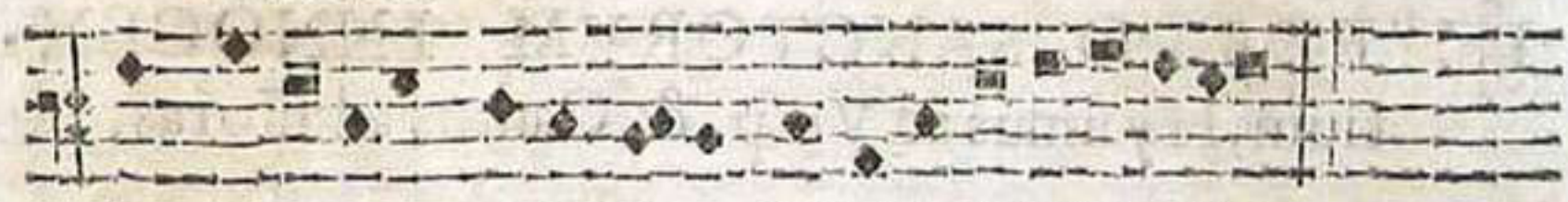
Histor. Eccles.

ENTONACION DE LOS HYMNOS.

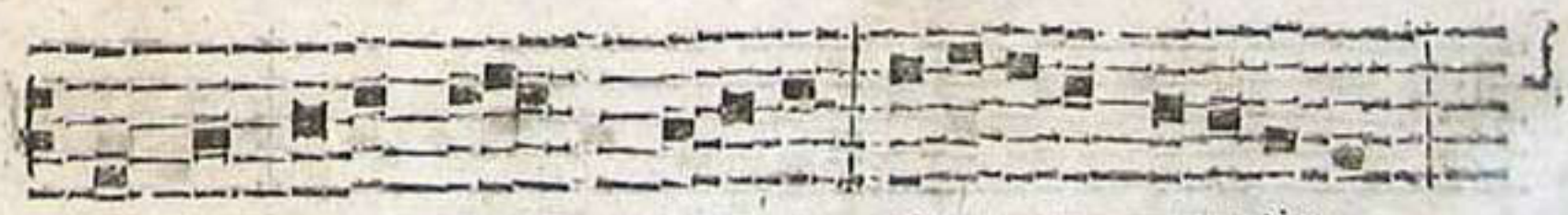
CAPITVLO LV.

DOMINICA PRIMA ADVENTVS, HYMNVS AD VESPERAS.

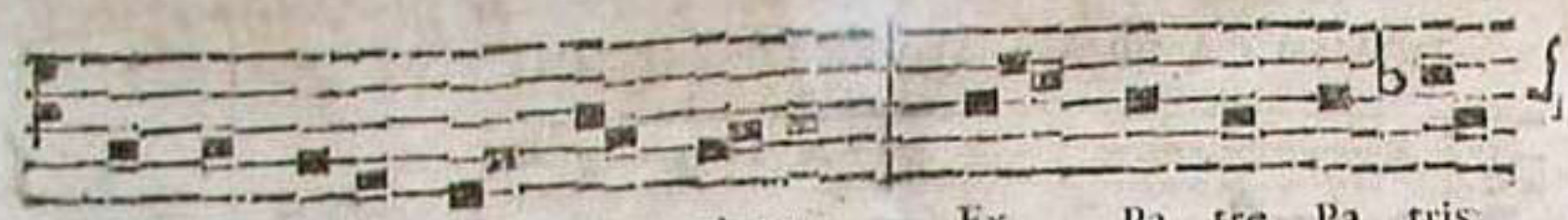
AD HORAS.



In diebus Ferialibus, ad Veſperas, & per Horas, Hymnus, & Cantus.

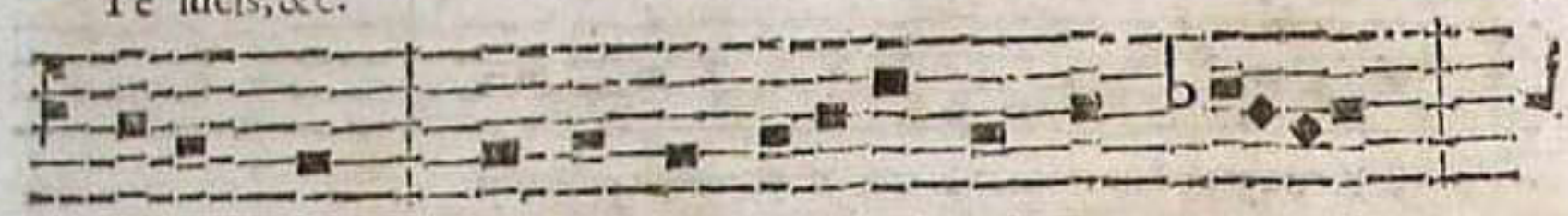


IN NATIVITATE DOMINI AD VESperas, & per Horas; & in Festis intra Octauam.

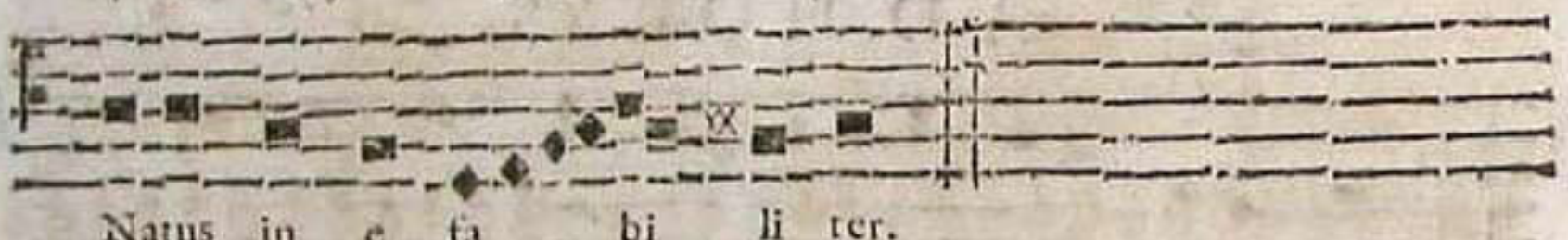


Christe Redemp tor om ni um, Ex Pa tre Pa tris

Iam lucis orto...
Nunc Sanctæ, &c.
Te lucis, &c.

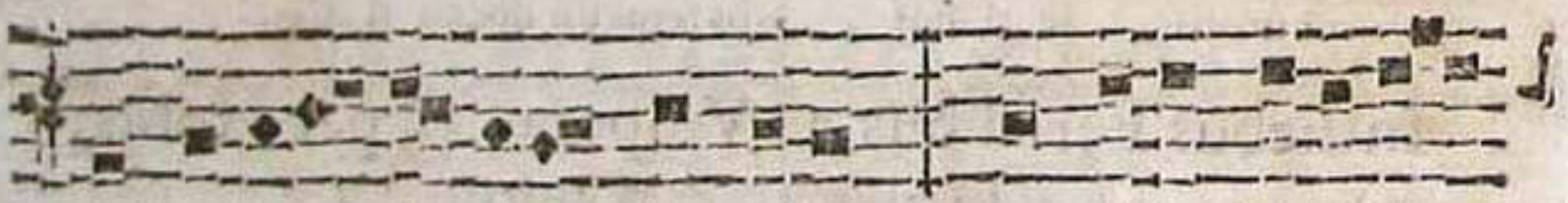


V ni ce, so lus an te princi pi um,

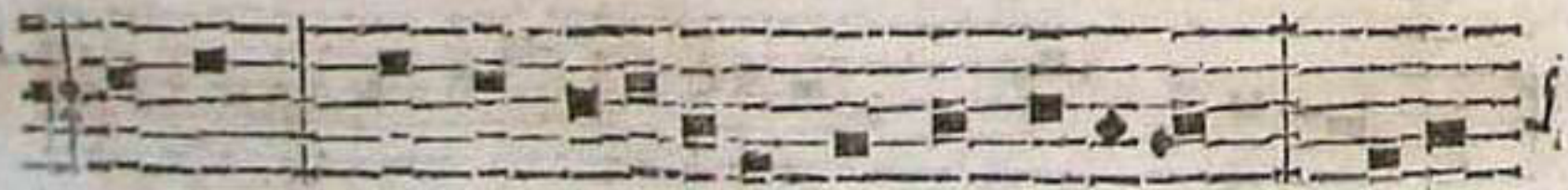


Natus in e fa bi li ter.

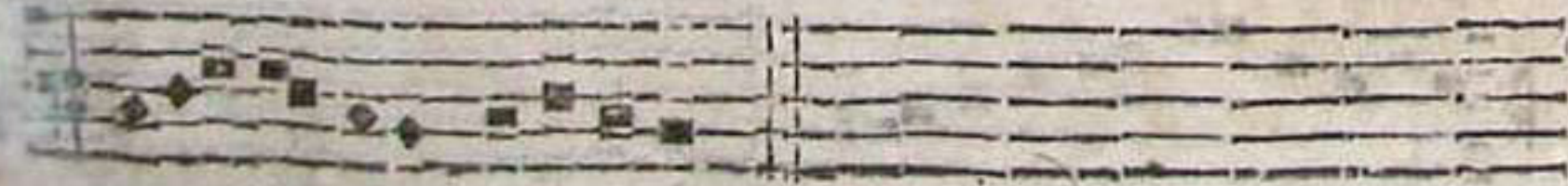
IN FESTO SANCTORVM INNOCENtium, Hymnus ad Vesp. & Cantus ad Horas.



Sal ue te flo res Mar tyrum, quos lucis ipto in li-



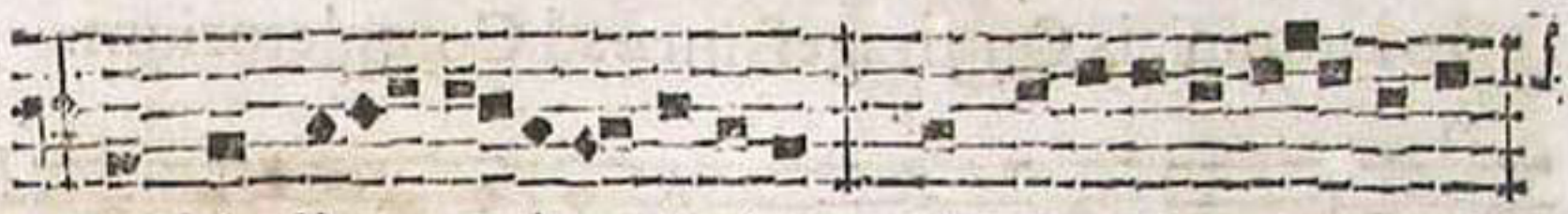
mi ne Chrisi ti in le cutor sus tu lit Ce u-

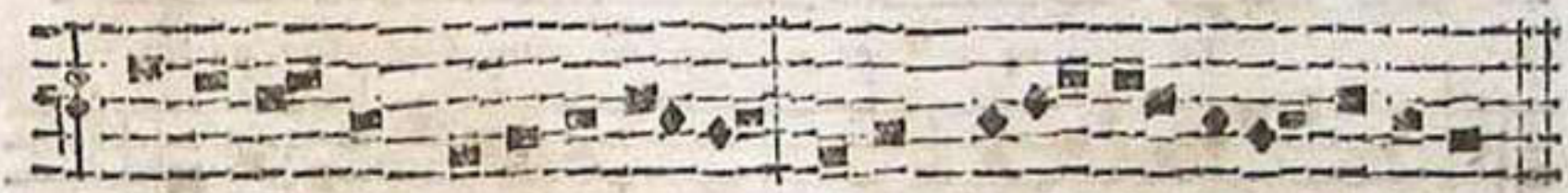


tur bo nas centesrolas.

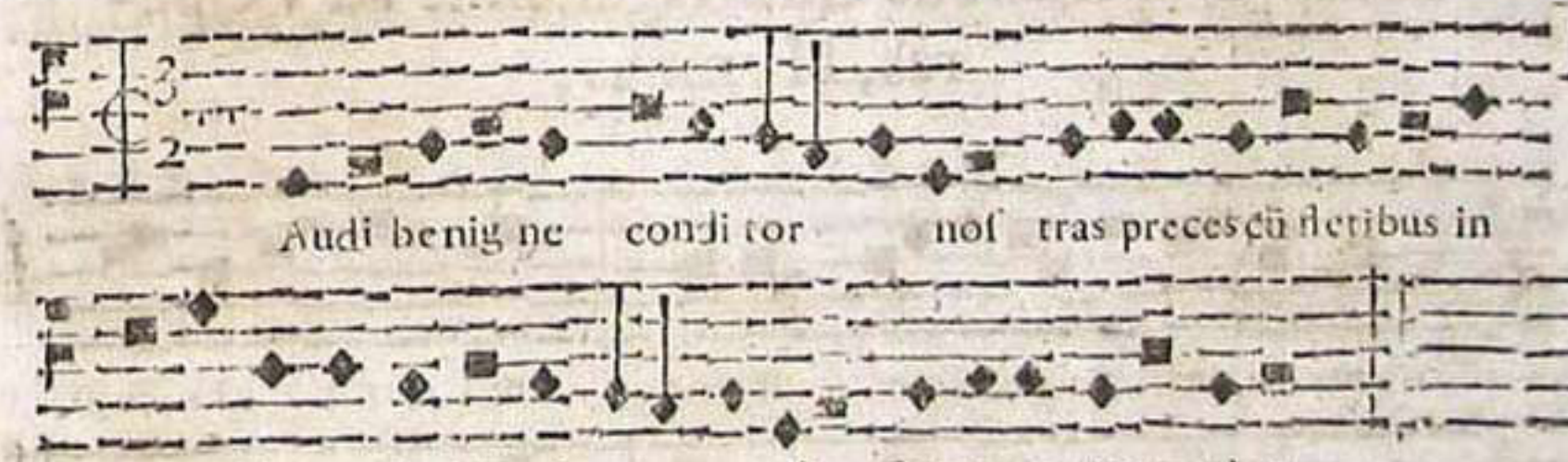
POR

POR LA ENTONACION DE ESTE Hymno de los Inocentes (y el de la Epiphania, que es todo vn mismo Canto) se cantan todos los de las Octauas que no tienen Hymno proprio. In Epiphania Domini, ad Vesp. Hymnus, & per Horas.

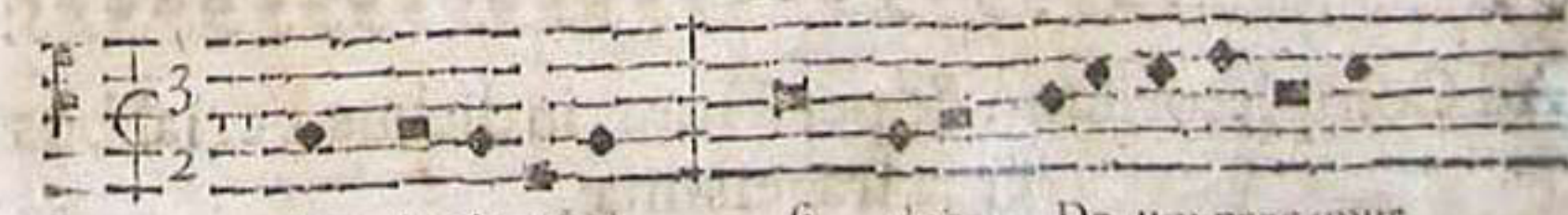




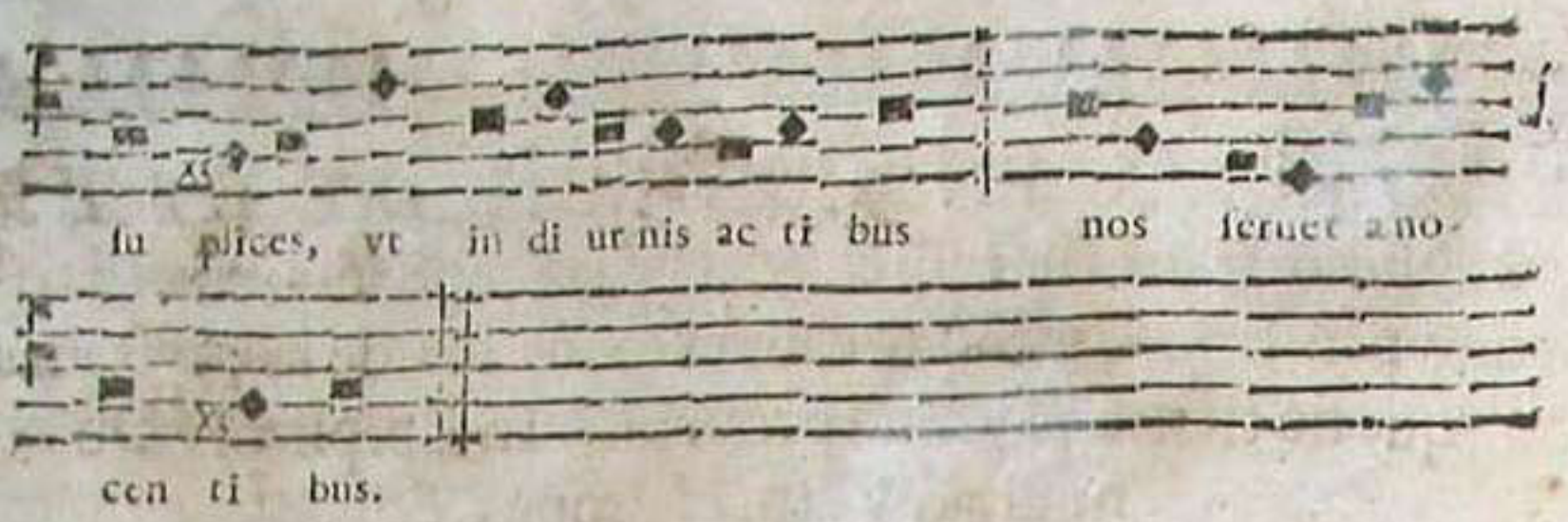
Dominica in Quadragesima, ad Vesperas.



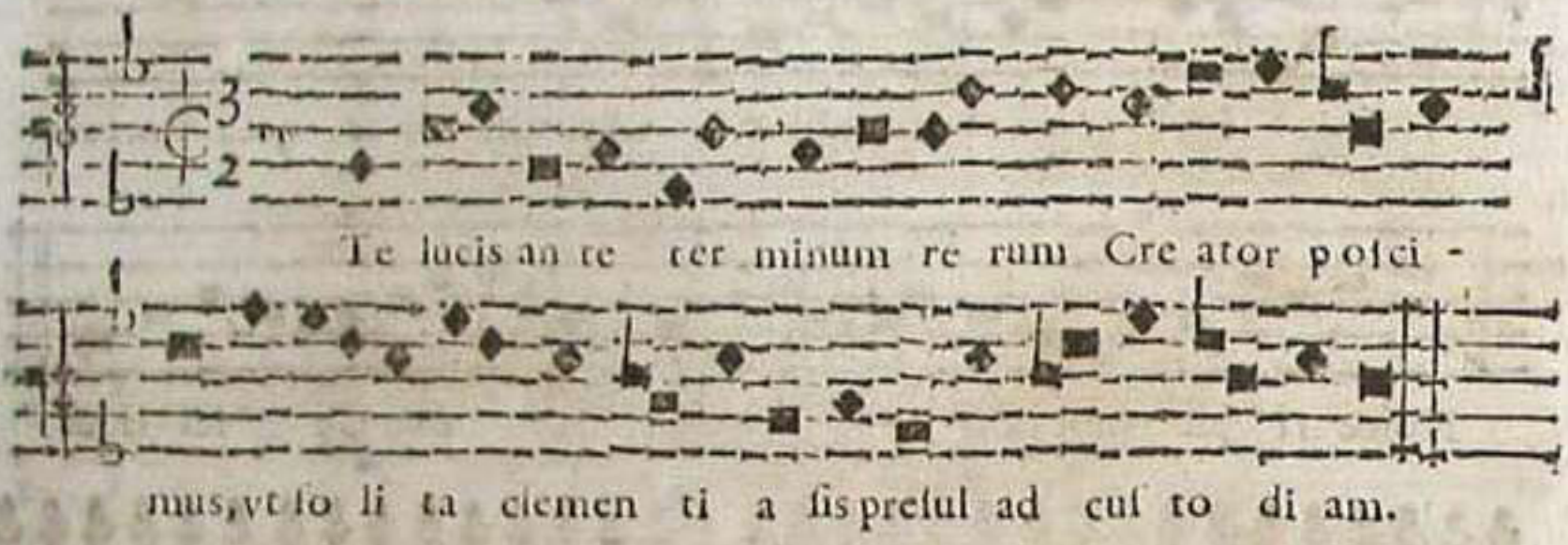
In Dominicis Quadragesimæ ad Horas.



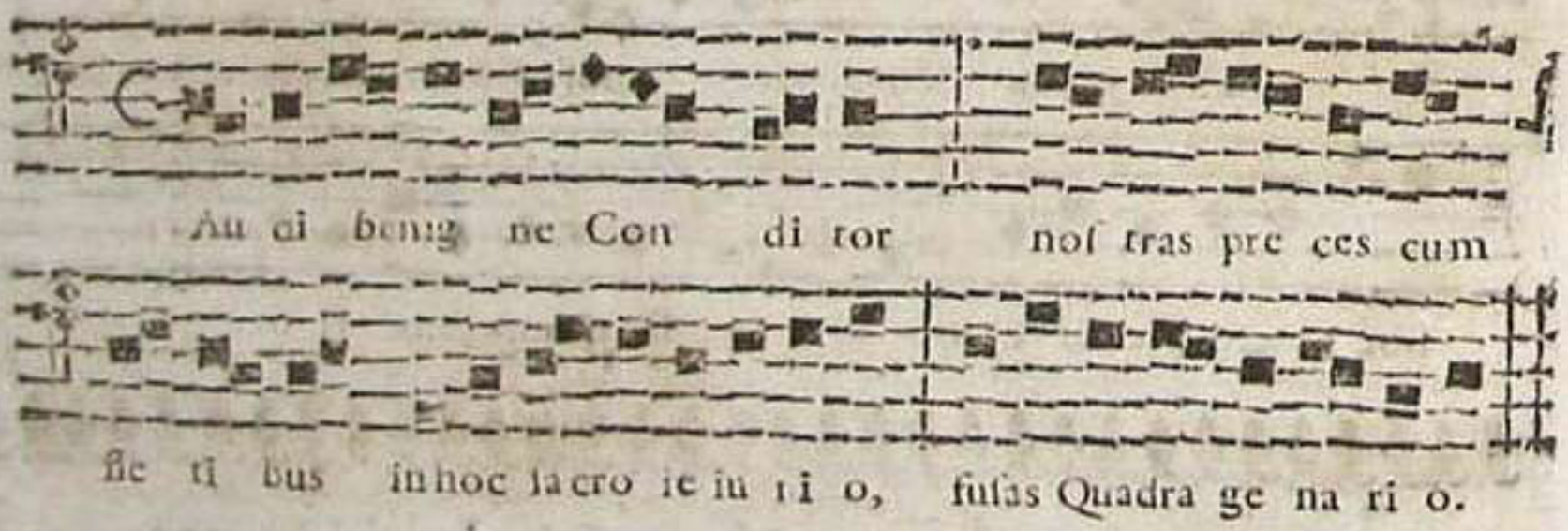
supli



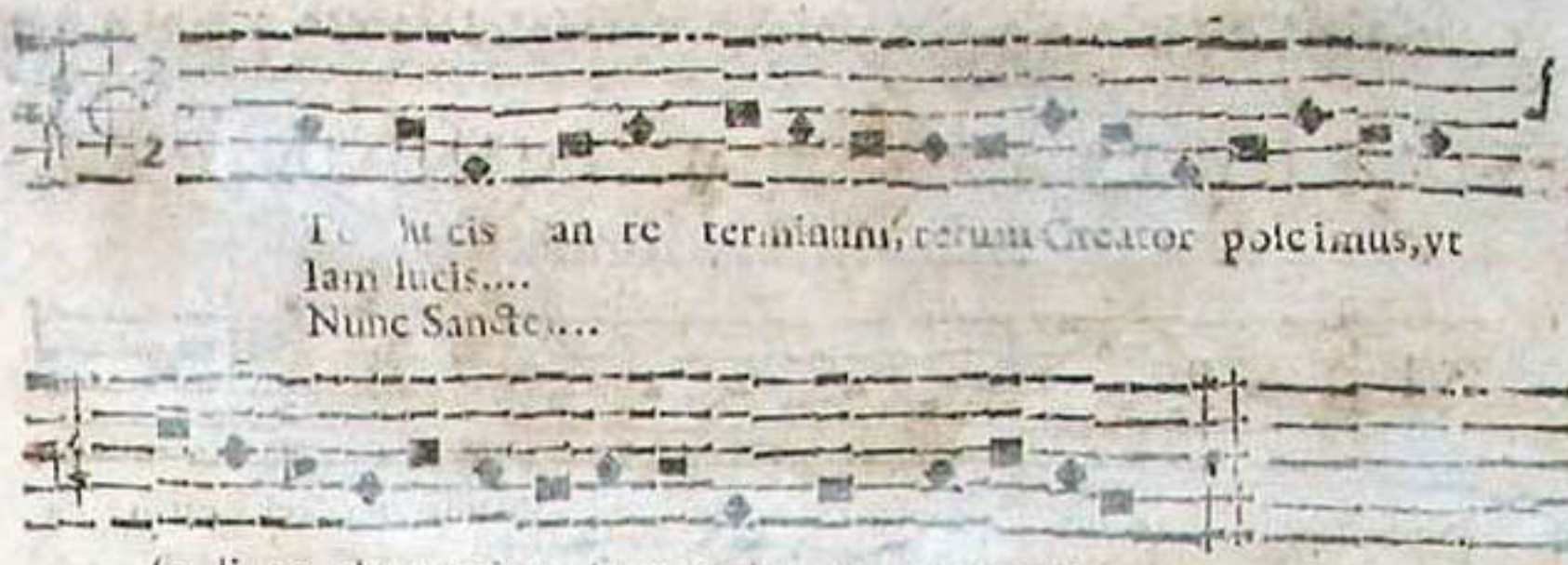
In Dominicis Quadrageſsimæ ad Completorium.



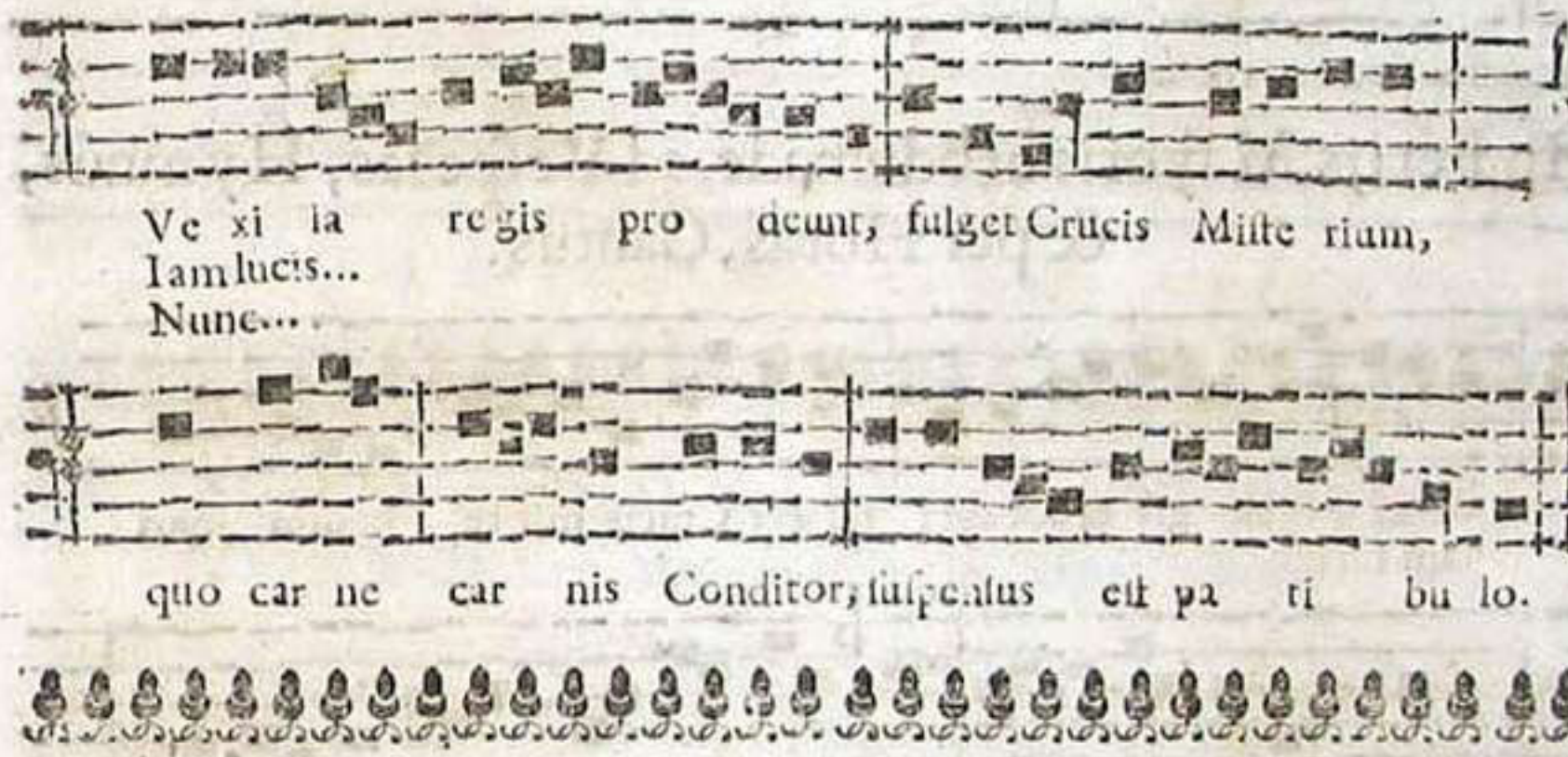
In diebus Ferialibus Quadrageſsimæ ad Veſperas, Hymnus.



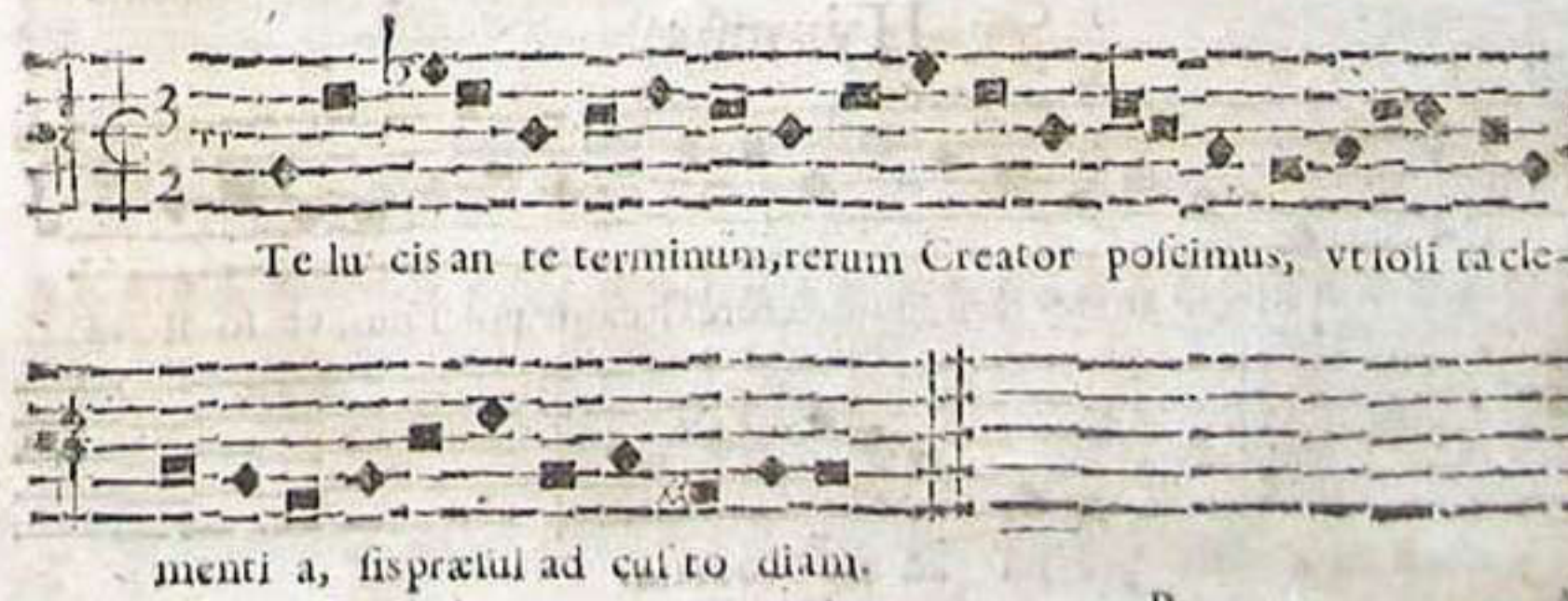
Ad Completorium, & per Horas in diebus Ferialibus Quadrageſsimæ.



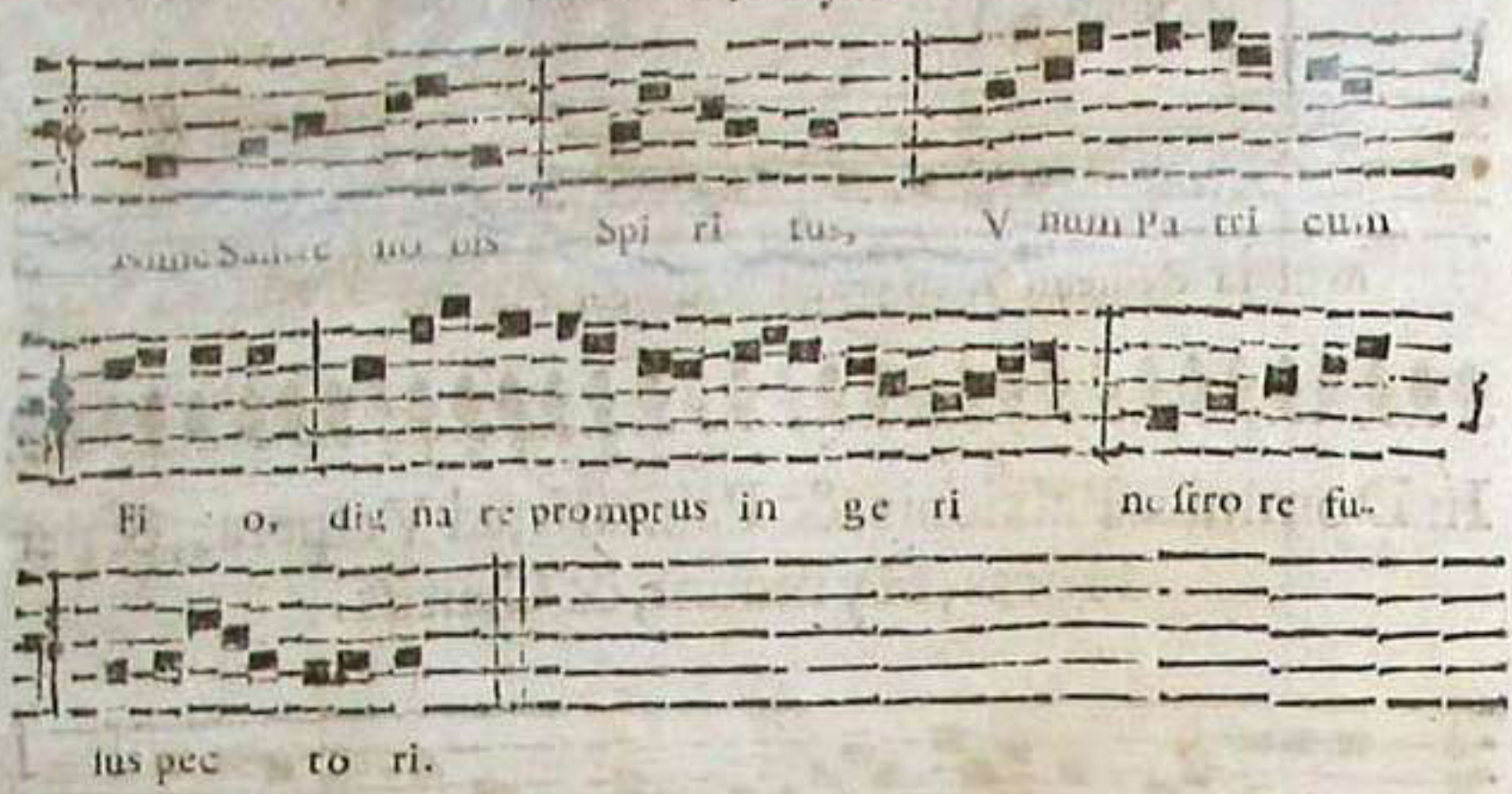
In Domìnica Paſsionis, & Palmarũ, ad Veſperas, & per Horas, Hymnum, & Cantus.



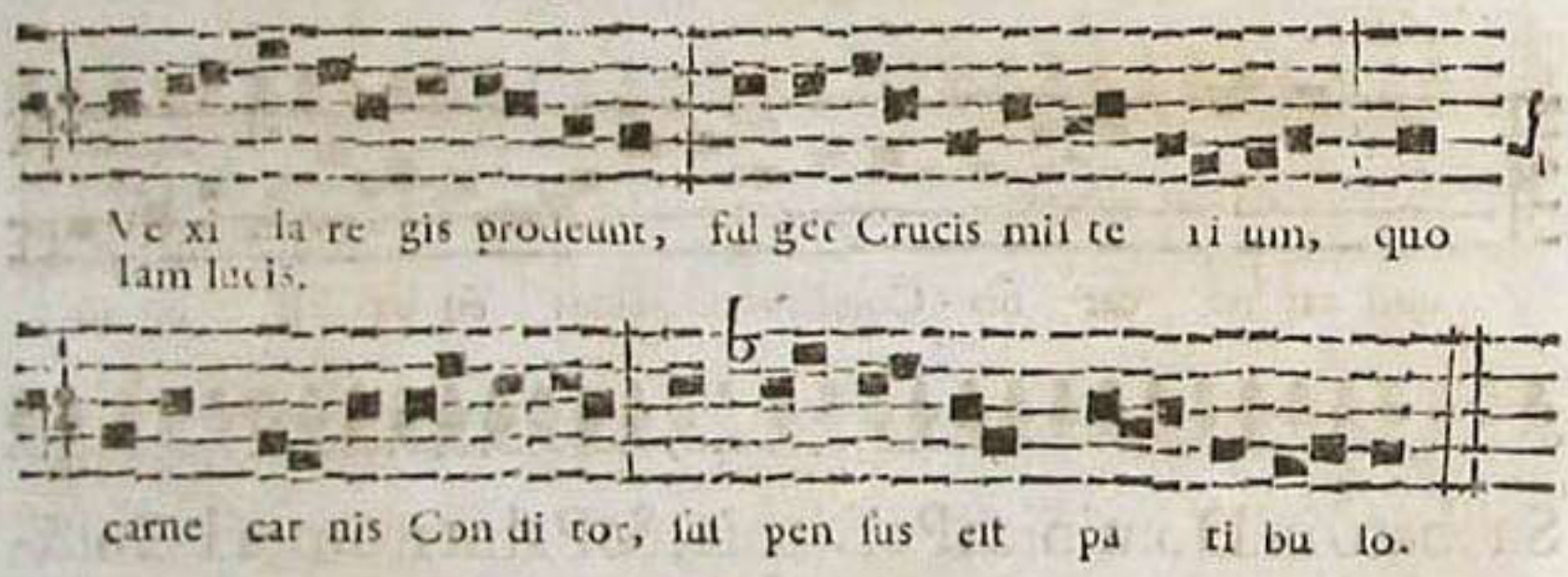
Sabbato in Dominica Paſsionis, & Palmarum, ad Completorium, Hymnus.



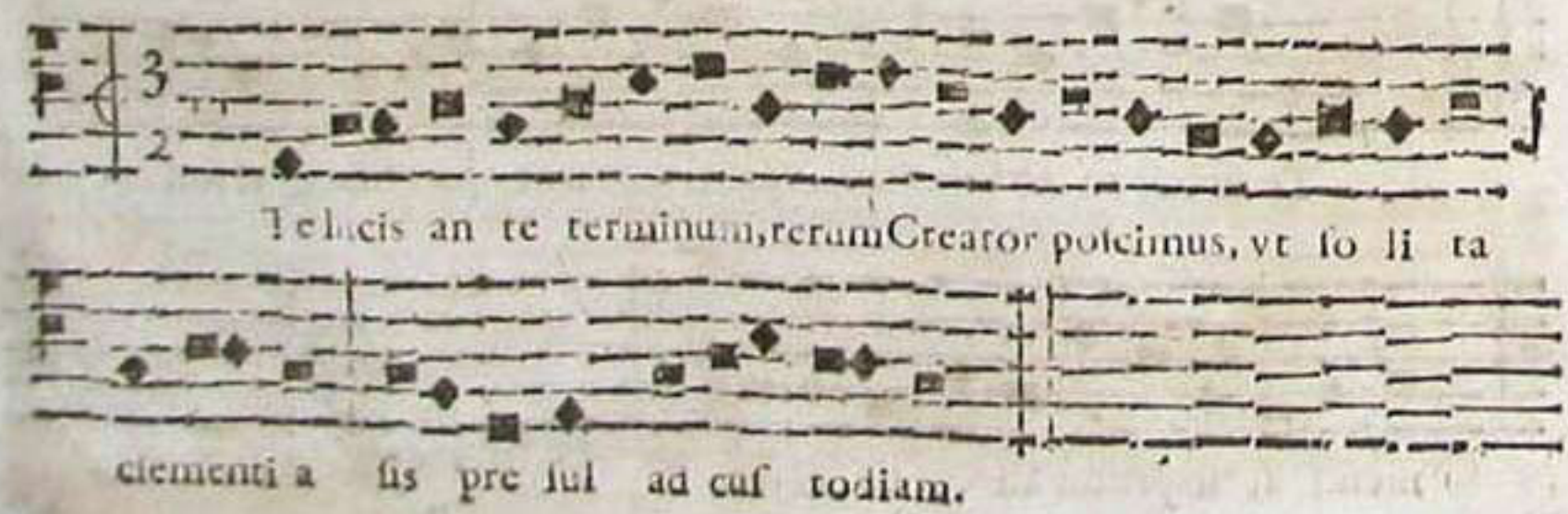
AD TERTIAM IN DOMINICA PALmarum, Hymnus.



In Ferijs Mayoris hebdomade, ad Vesperas, Hymnus, & per Horas, Cantus.



In Ferijs Mayoris hebdomade, ad Completorium, Hymnus.

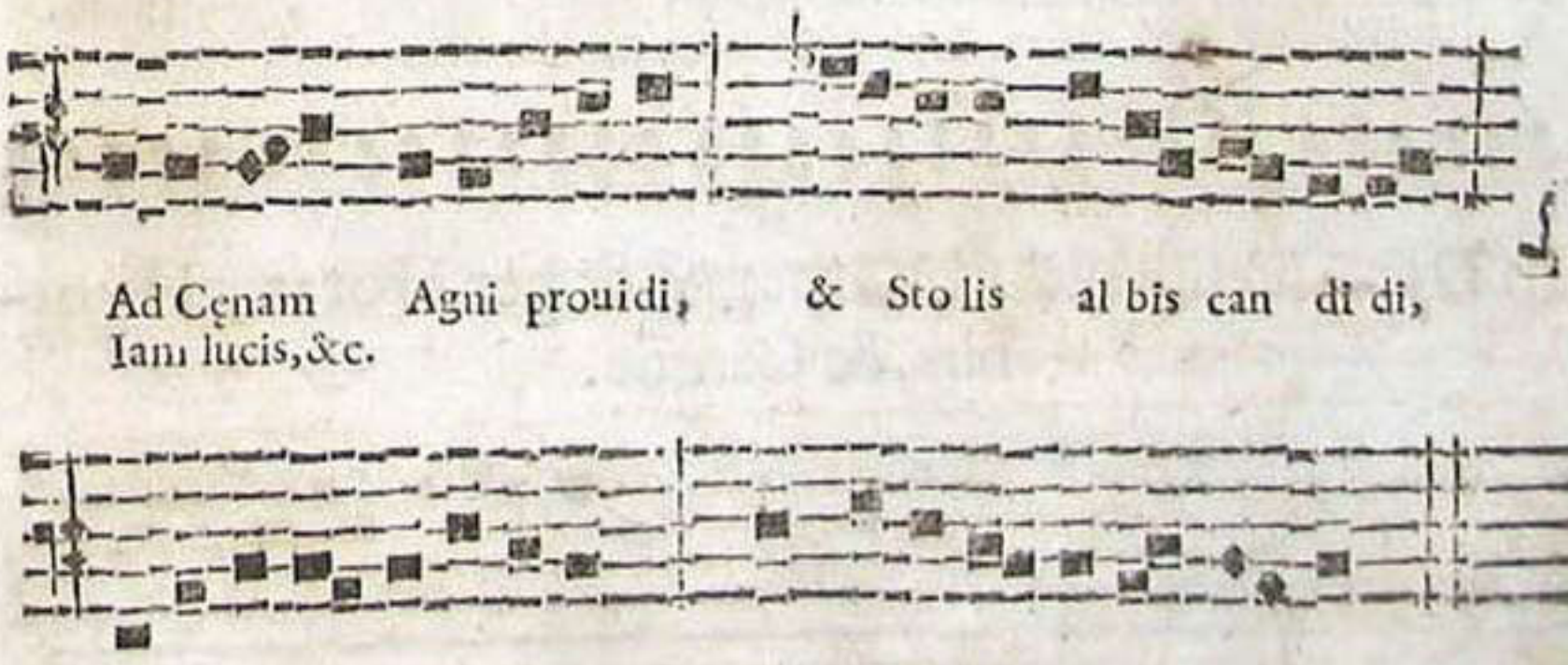


In

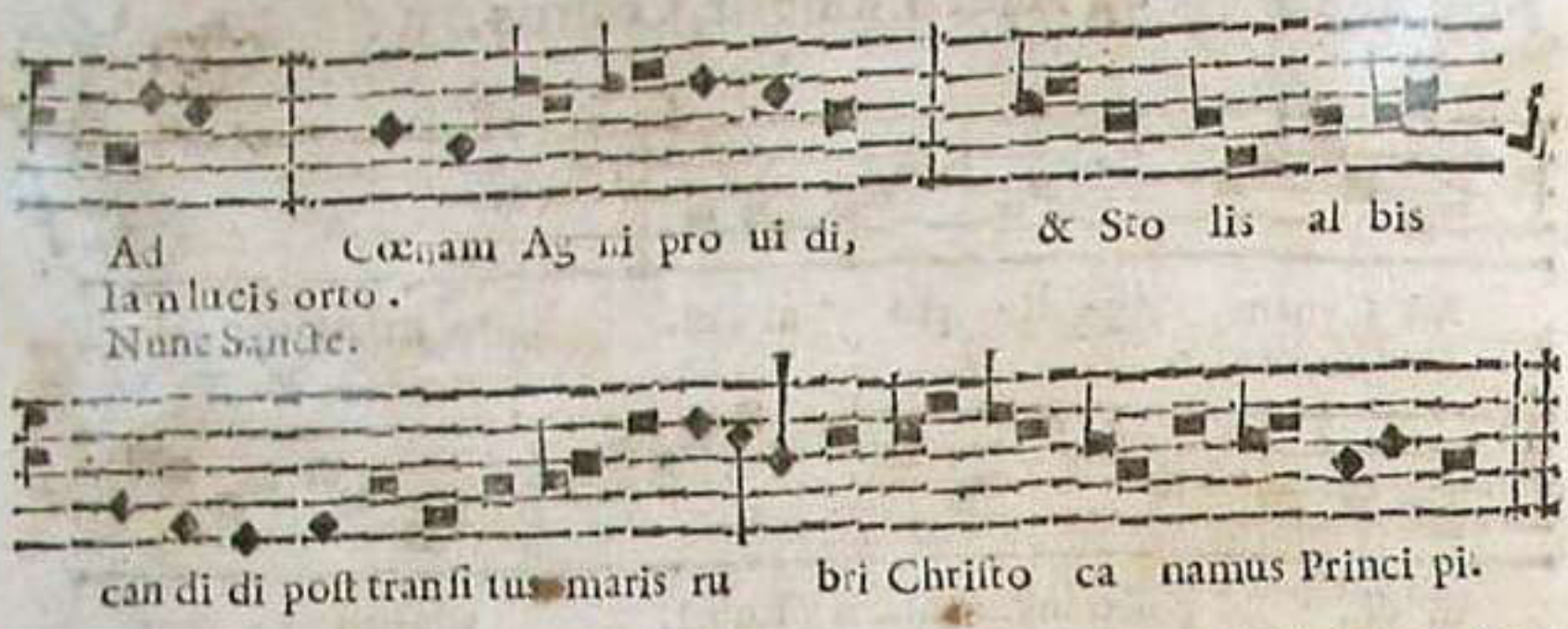
In Dominica in Albis, ad Vesperas, Hymnus, & per Horas, etiam in Festijs Duplicibus, vsque ad Ascensionem, Cantus.

In Semiduplicibus, ad Vesperas, & per Horas, & potest dicere aliquando, in duplicibus, Tempore Paschali.

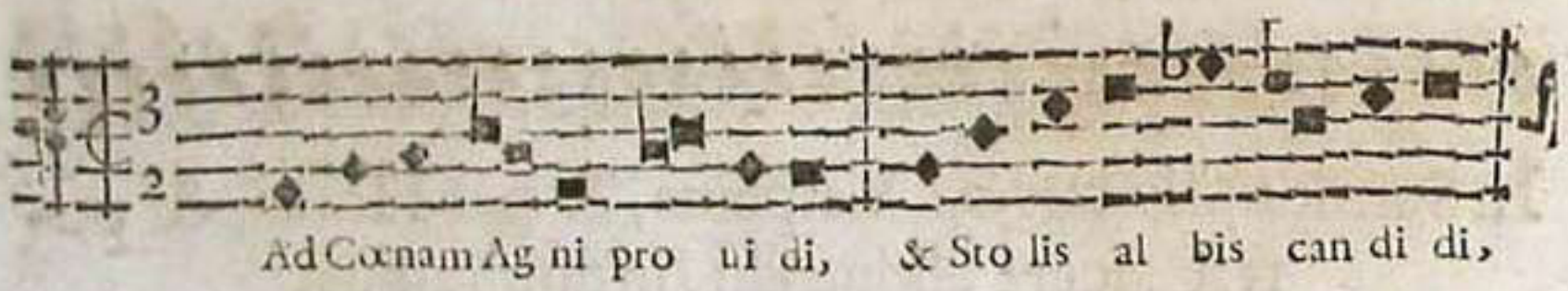
Cantus.

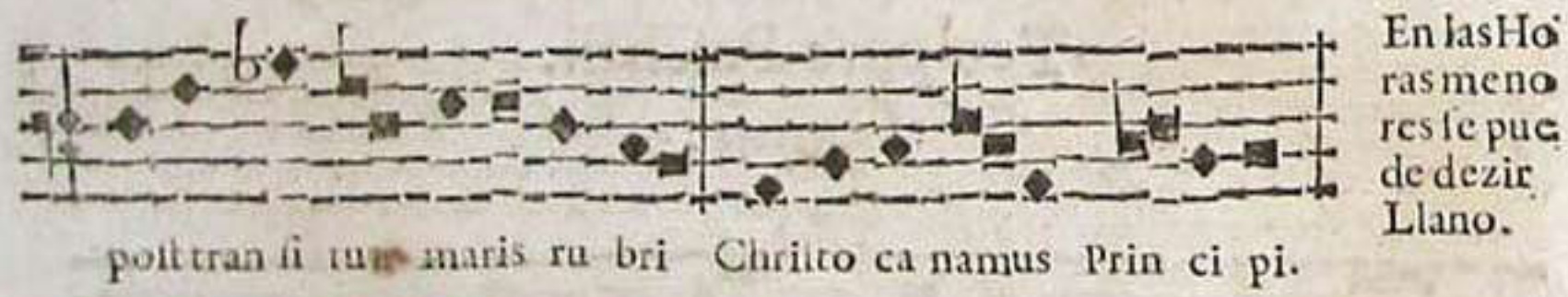


AD VESPERAS, ET HORAS IN Simplicibus.



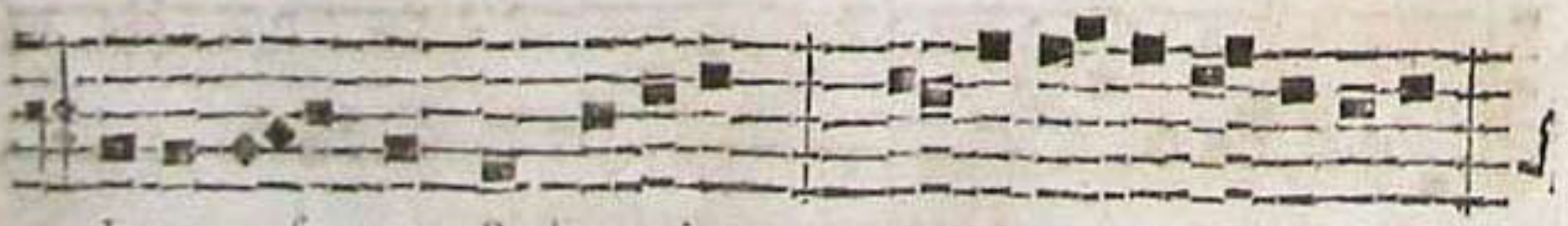
Ad Vesperas in diebus ferialibus, & per Horas, vsque ad Ascensionem, Cantus.



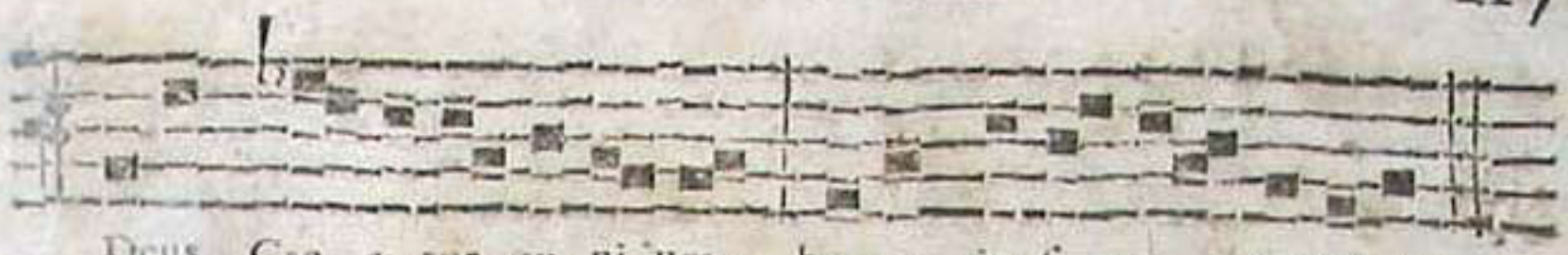


En las Horas menores se puede dezir Llano.

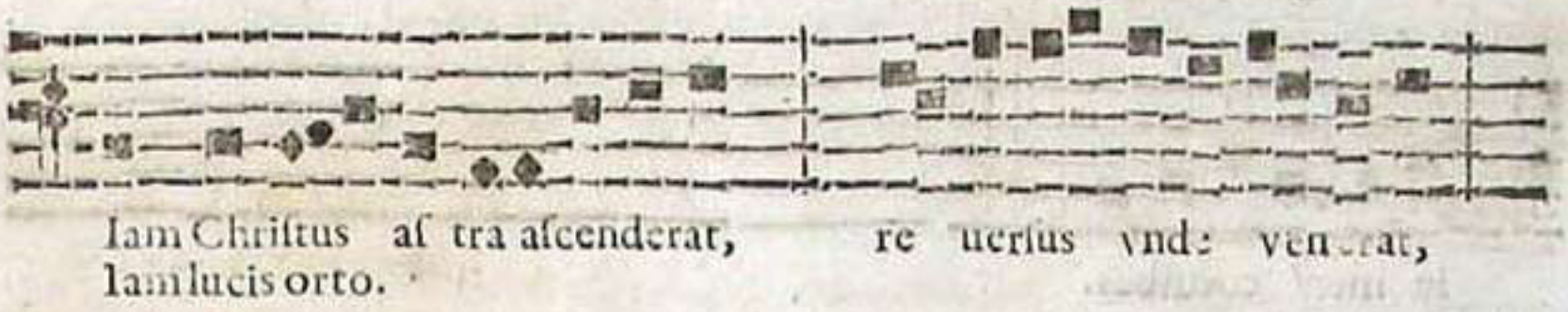
In Die Ascensionis ad Vesperas, & per Horas, Hymnus, & Cantus.

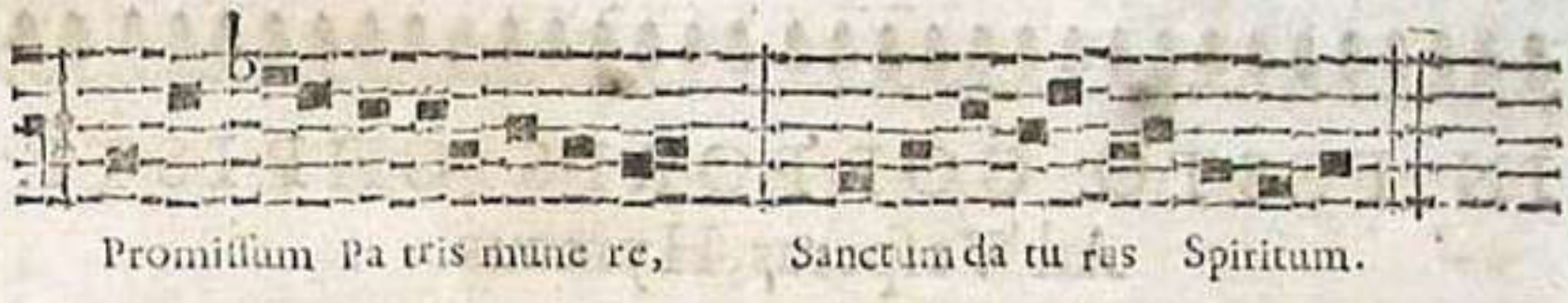


Deus

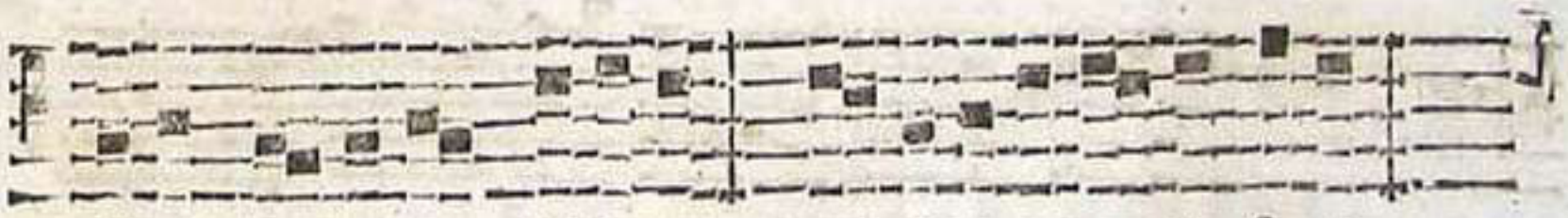


In Festo Pentecostes ad Matutinum, & Horas. Cantus.

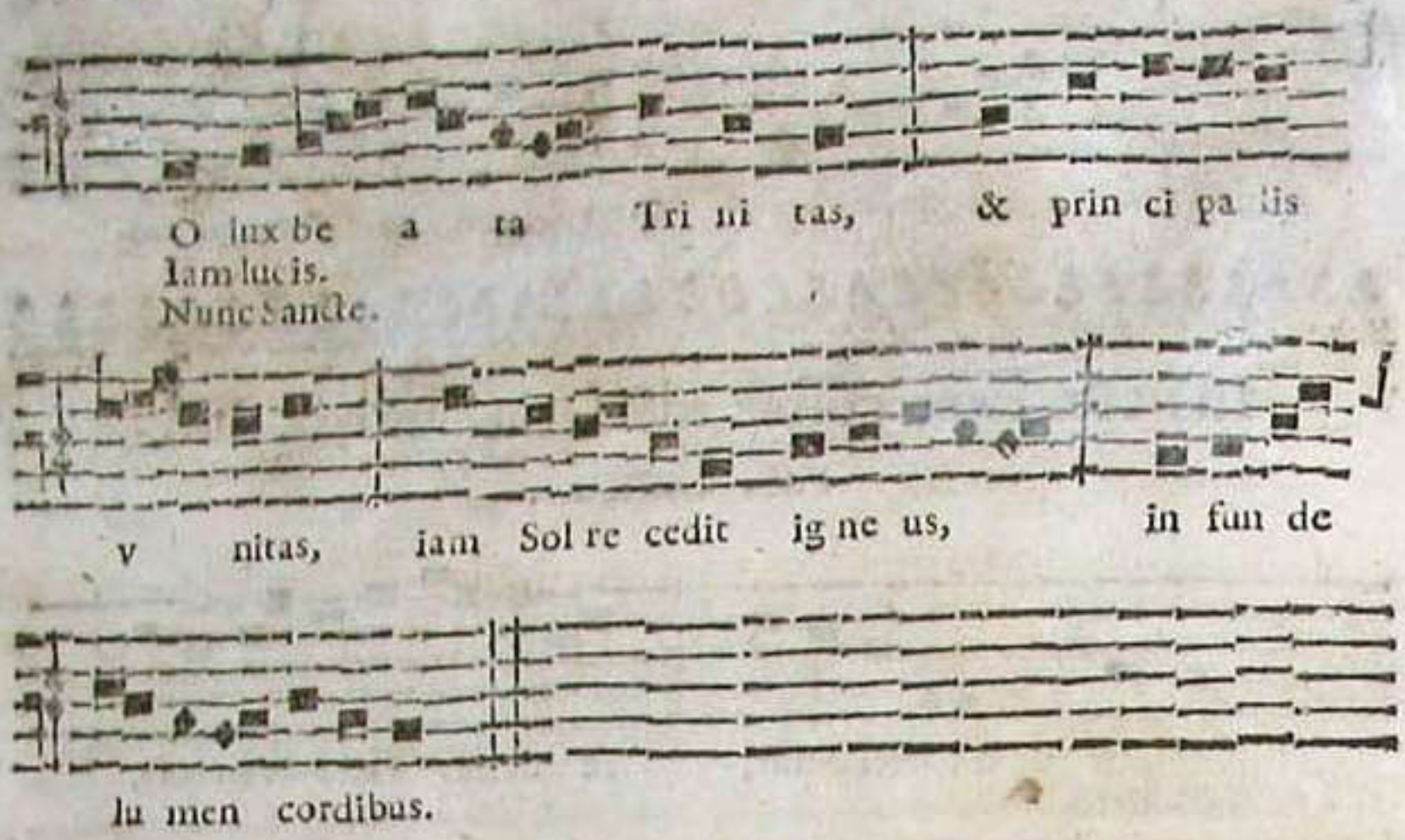




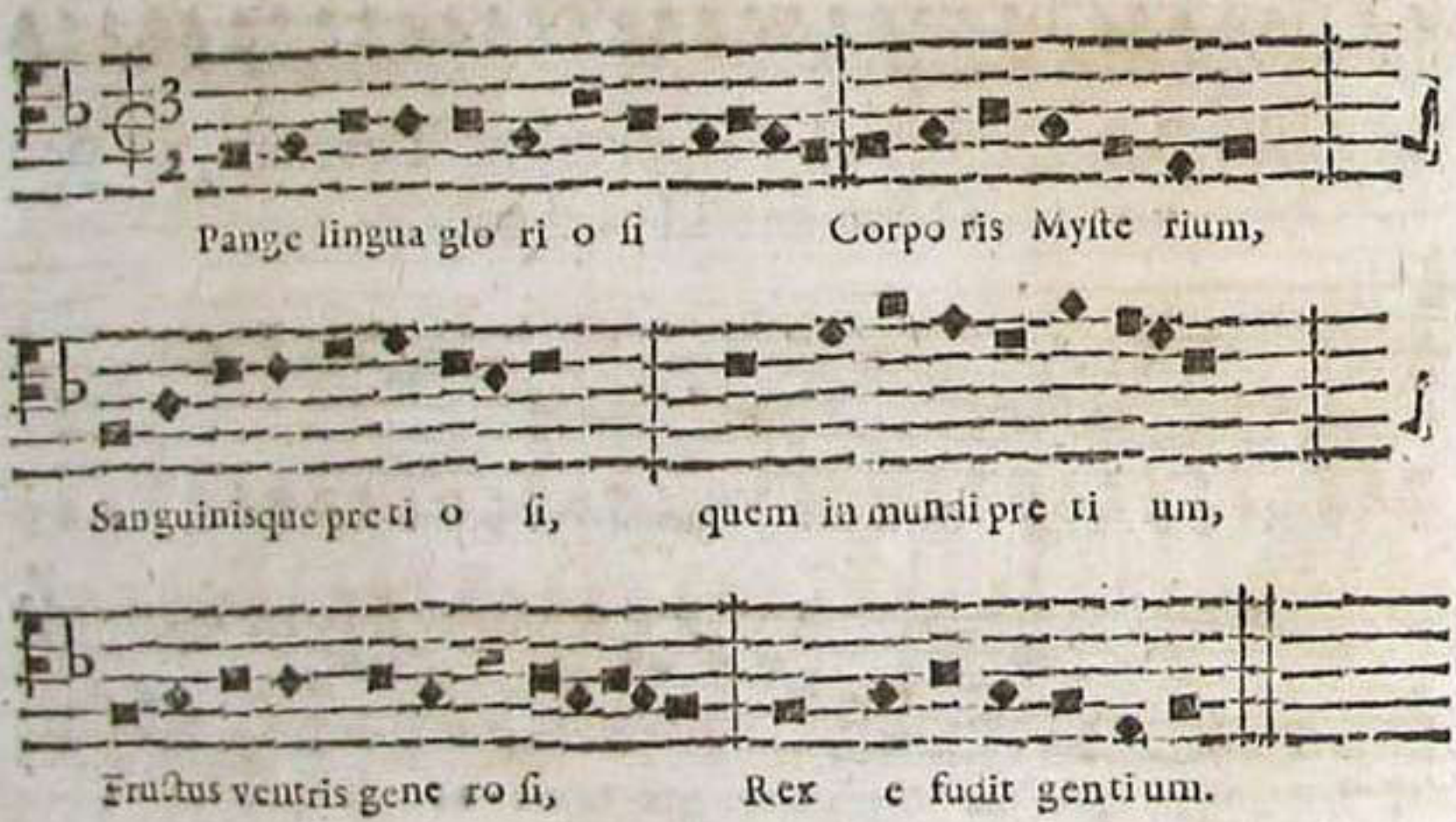
In Festo Pentecostes ad Vesperas, & Tertiam, & per Octauam, Hymnus.



In Festo Sanctissimæ Trinitatis, ad Vesperas Hymnus, & per Horas Cantus.

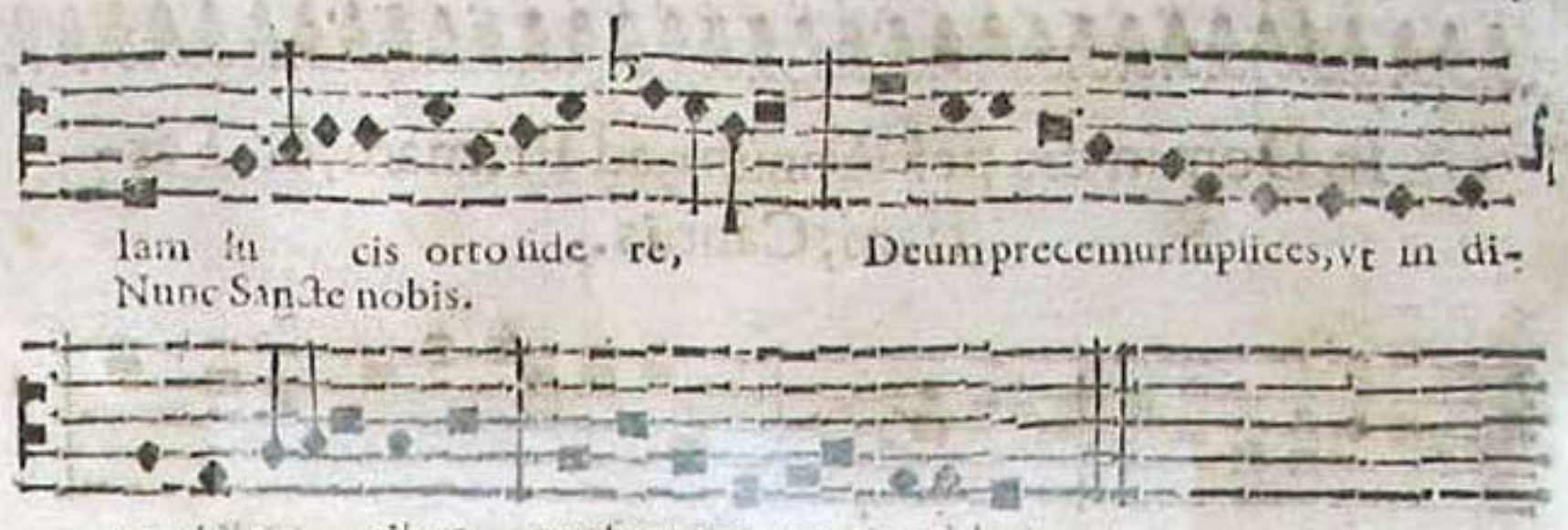


IN FESTO CORPORIS CHRISTI,
Ad Vesperas, Hymnus.



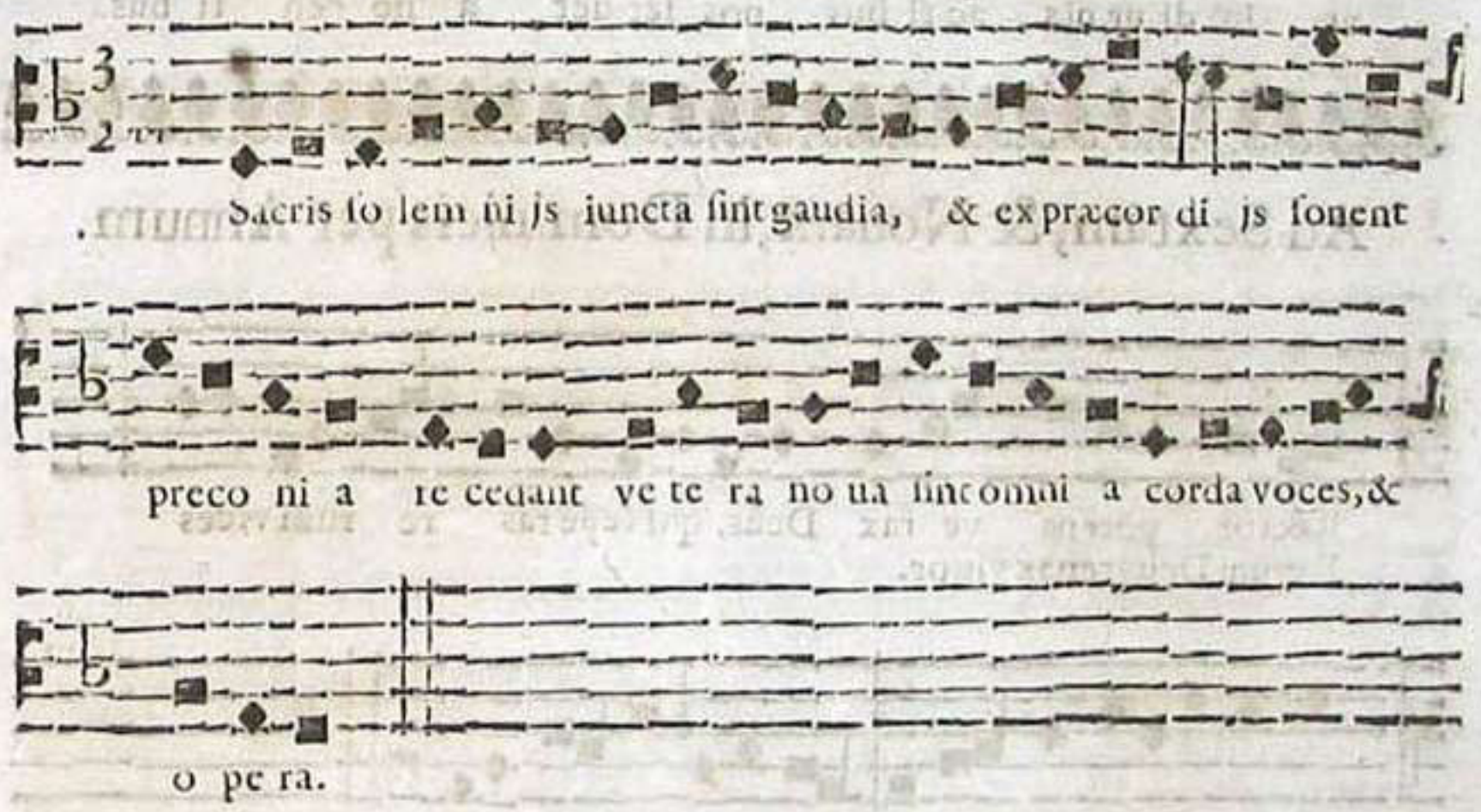
CANTVS AD HORAS IN FESTO
Corporis Christi.

Iam



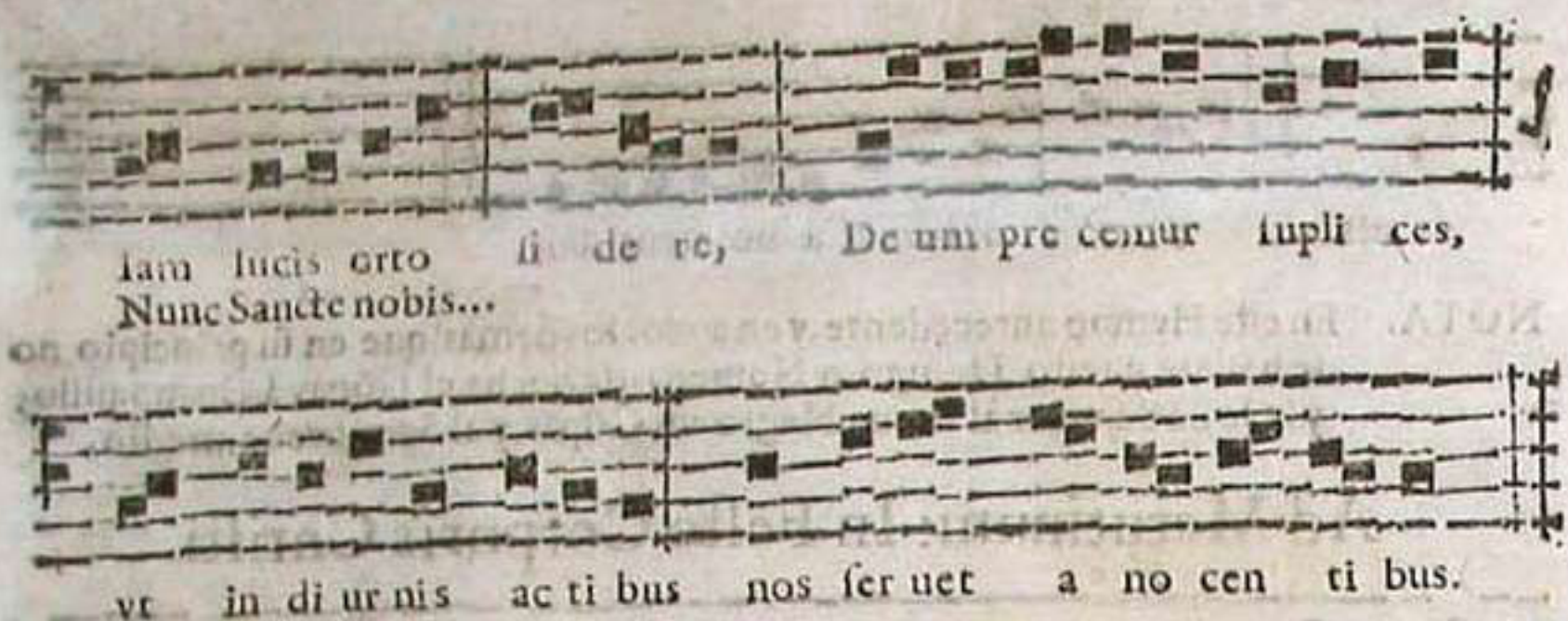
NOTA. En este Hymno antecedente, y en todos los demàs, que en su principio no se hallare puesto Tiempo, o Numeros, se hecha el Cõpàs à Compassillo; y se le dà de valor al Breue Negro vn Cõpas, y al Semibreue, medio.

Ad Matutinum: In Festo Corporis Christi.

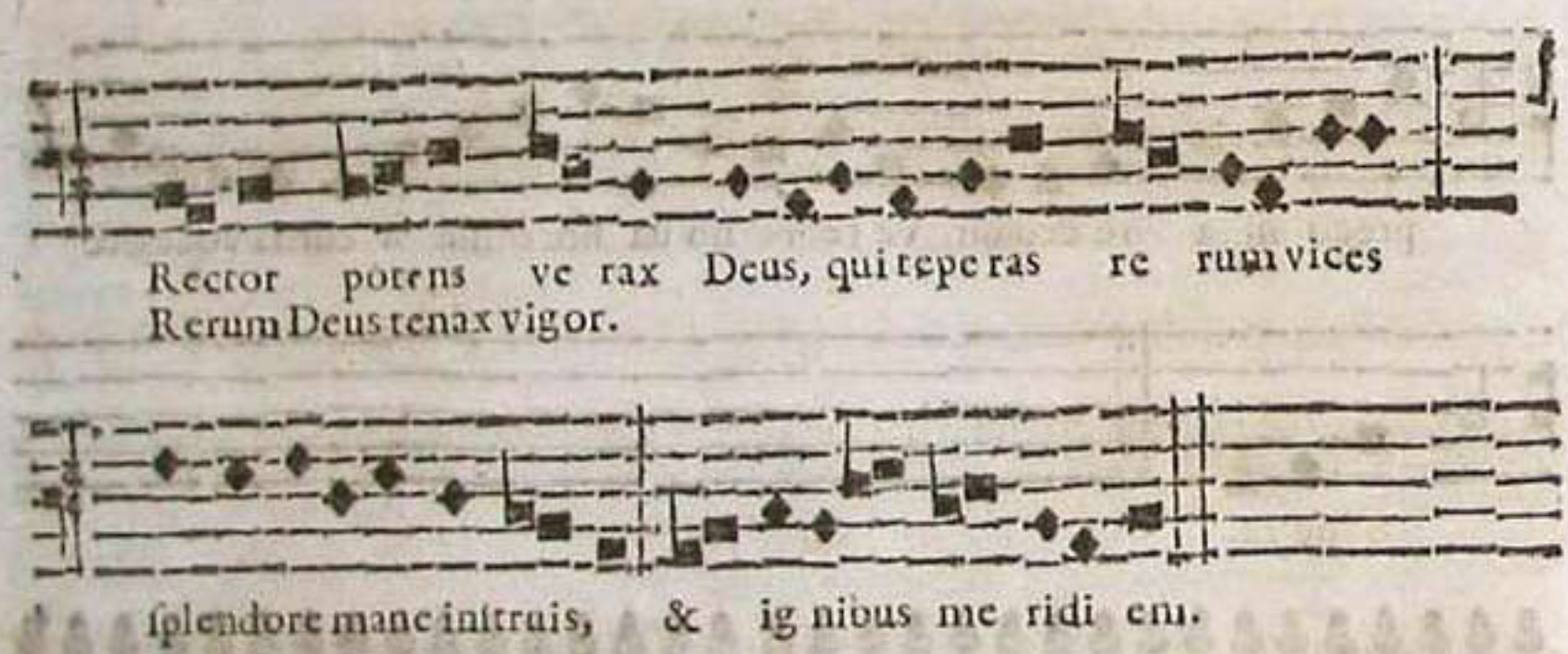


In omnibus Sabbatis per Annum, Hymnus.

In Dominicis per Annum, ad Primam, & Tertiam, Cantus.



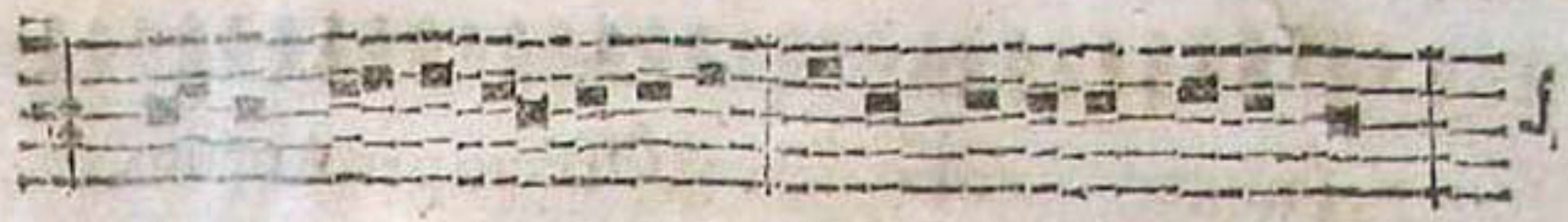
Ad Sextam, & Nonam, in Dominicis per Annum.



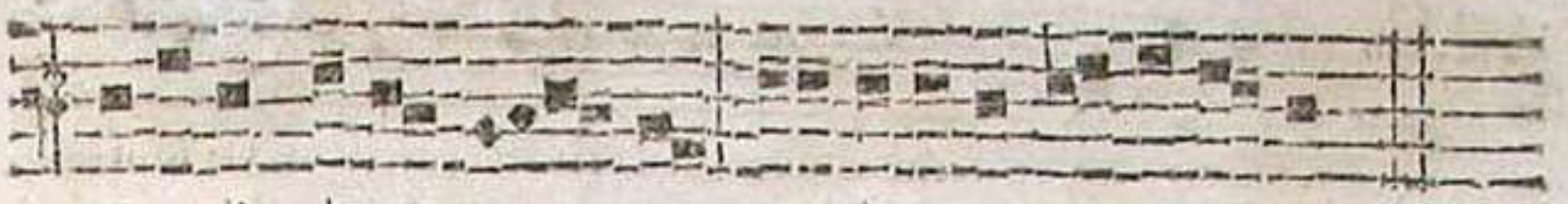
NOTA XVII.

SI se hallare alguna mala Acentuacion en algun Hymno, la he dexado por no quitarle el ayre à la Composicion del Canto en que està hecho.

AD VESPERAS IN DOMINICIS PER Annum, Hymnus; & Cantus ad Completorium.

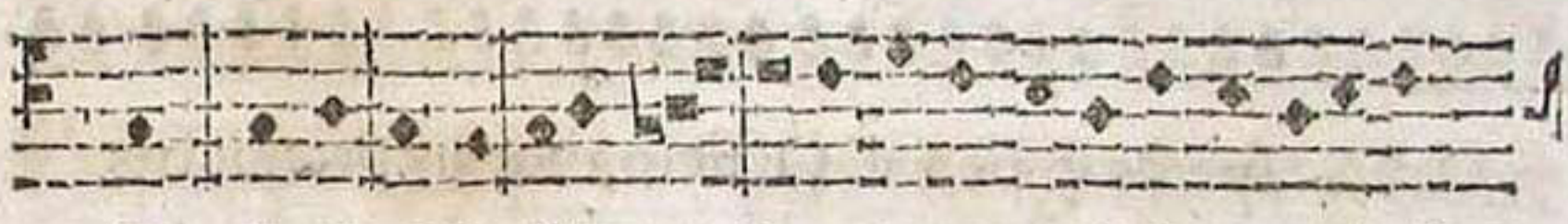


Lu cis Cre a tor op timè, lucem di erum proferens,
Te lucis ante terminum...

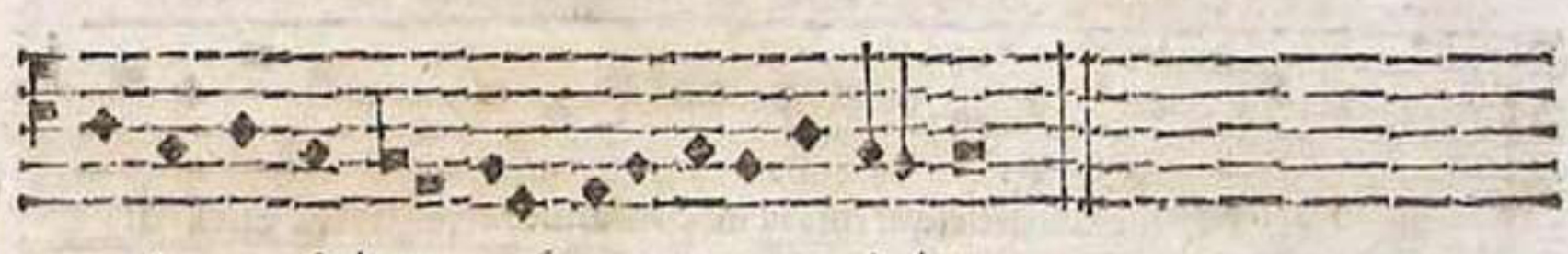


primordiis lu cis no uæ, mun di pa rans o ri ginem,

Ad Primam in Feriali Officio, Hymnus, & Cantus.

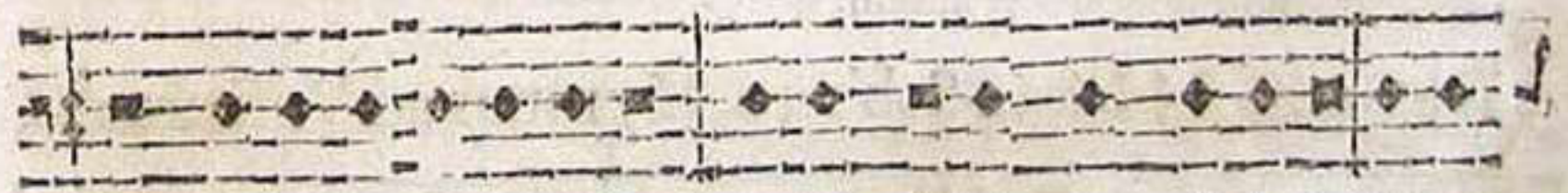


Iam lu cis or to side re, Deum precemur su pli ces, vt in di-

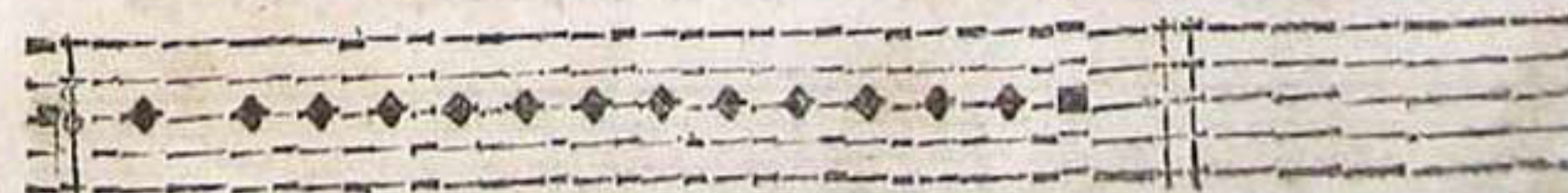


ur nis ac ti bus, nos seruet a nocen ti bus.

Ad Tertiam, Sextam, & Nonam, in Feriali Officio, Cantus.

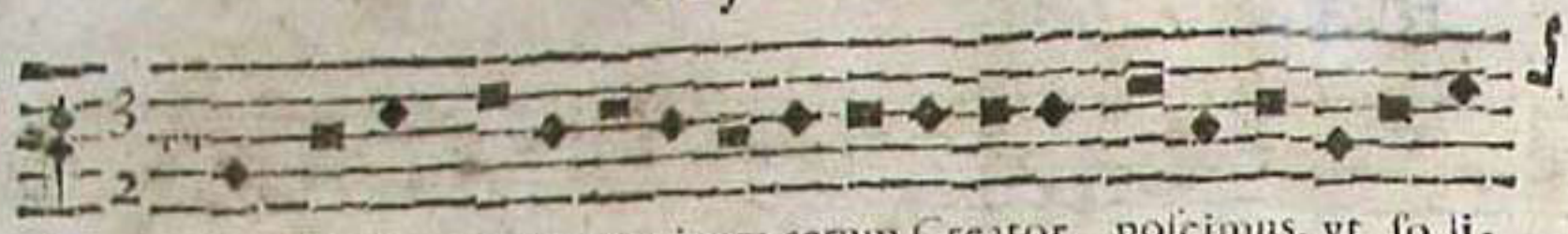


Nunc sanctæ no bis Spiri tus, vnum Patri cum Fi li o, digna-
Rector potens...
Rerum Deus...

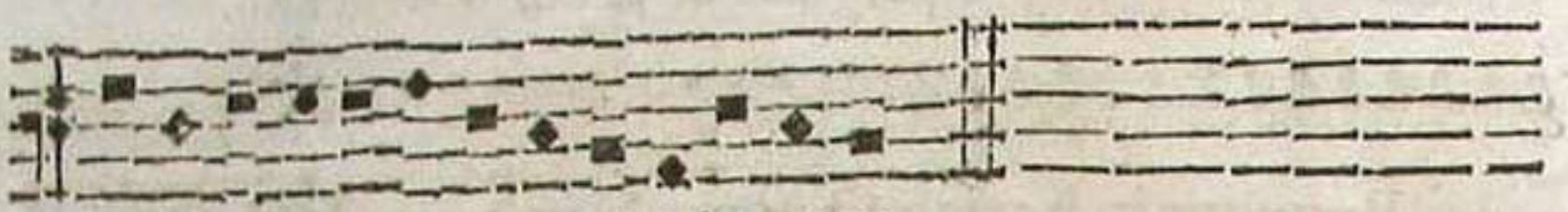


re promptus inge ri, nostro re fu lus pecto ri.

Ad Completorium in Feriali Officio per Annum, Hymnus.

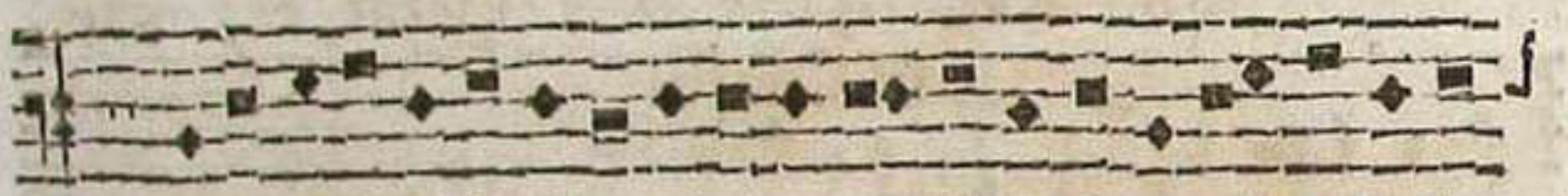


Te lu cis an te terminum rerum Creator poſcimus, vt ſo li-

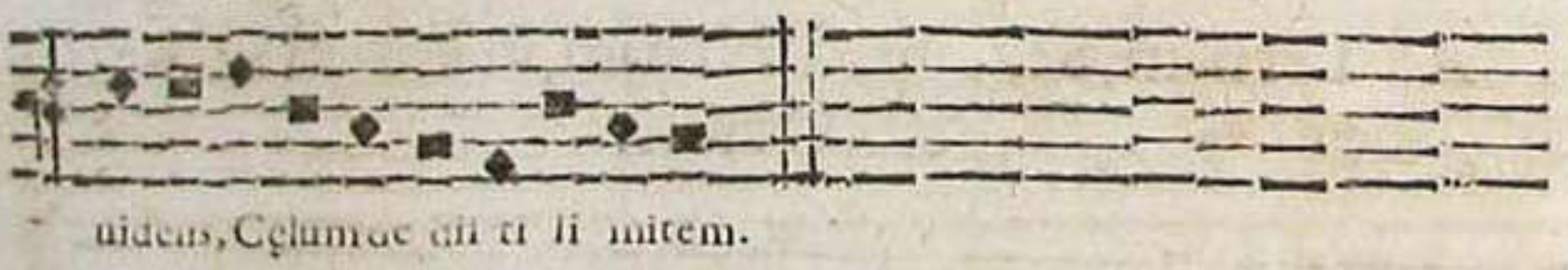


taclemen ti a, iis præſul ad cuſto di am.

Ad Veſperas in Feriali Officio, dicitur prædictus Cantus in Hymnis.



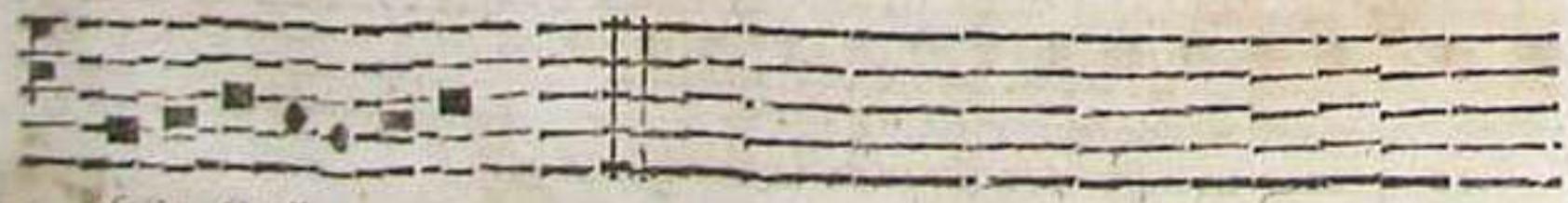
Immenſæ Cęli Conditor, qui mixta ne confunderẽt, aquæ fluenta di-
Tellu is ingens.
Cęli Deus.
Magne Deus.
Plaſmator.



uidens, Cęlumque diſtri ſi mitem.

De Sancta Maria in Sabbato, Hymnus ad Veſperas.

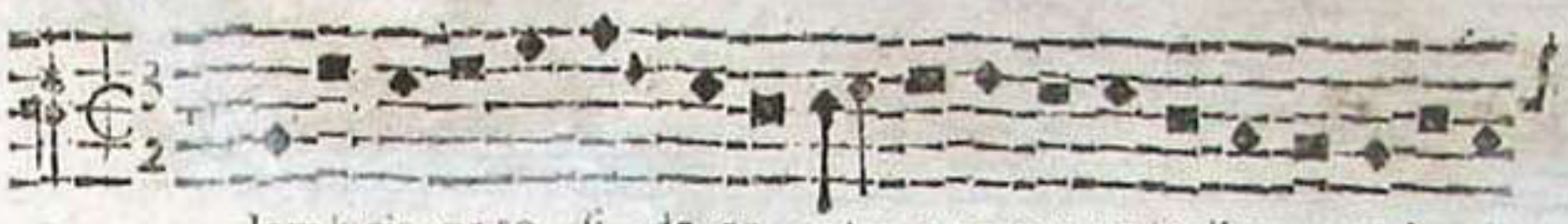
A ue maris Ste la, De i Ma ter al ma, atque ſemper Virgo



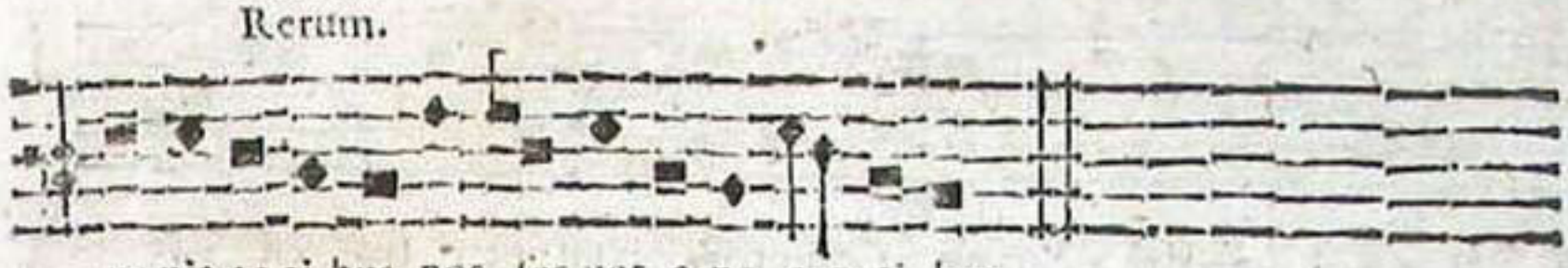
felix Cœli porta.

In

IN OFFICIO B. MARIÆ IN SABBATO, Cantus ad Horas.

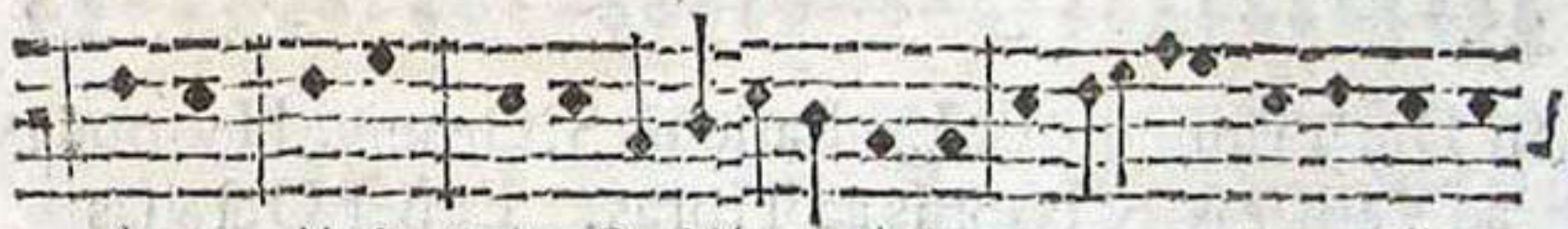


Iam lucis or to si de re, Deum precemur supli ces vt in di-
Nunc Sancte nobis...
Rector.
Rerum.



ur nis ac ti bus nos ser uet a no cen ti bus.

In Officio paruo Beatæ Mariæ, ad Vesperas, Hymnus, & Cantus.



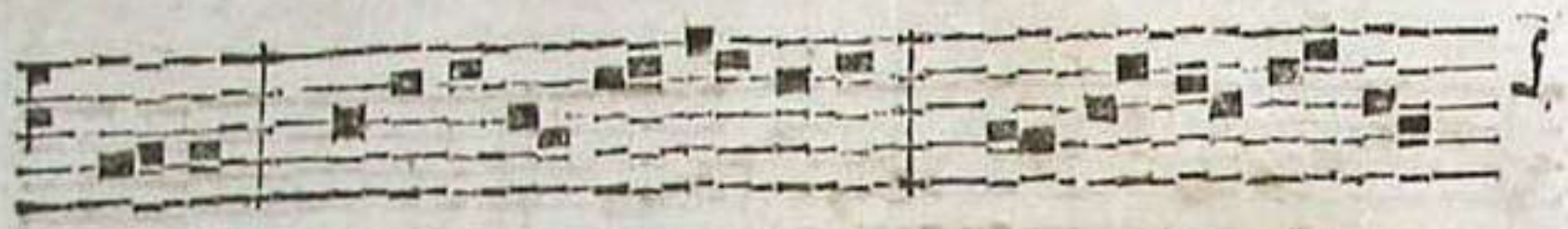
A ue Maris Stella, De i Mater alma, atque semper Vir go

felix Cęli por ta.

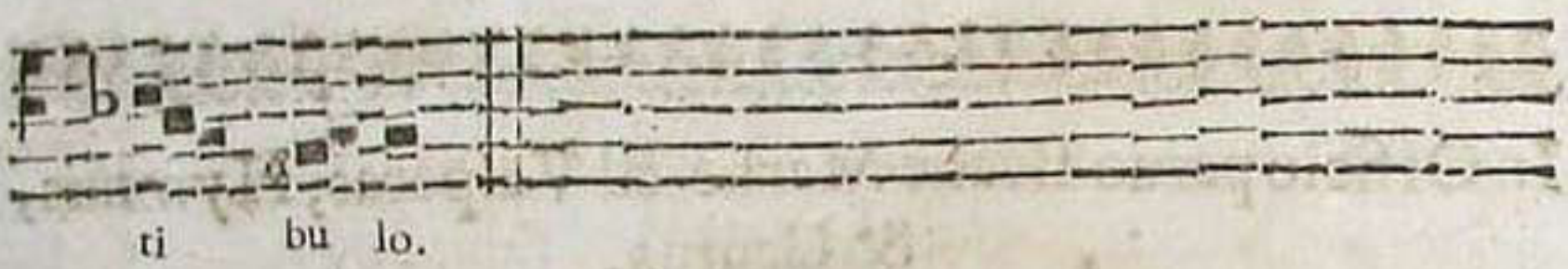
En las demás Horas se dìzen los Hymnos en Tono Llano (en el Oficio paruo de Nuestra Señora) y en el mismo Tono se dizen los Hymnos en los Maytines del Oficio Mayor, en las Ferias per Annum.

In die Inuentionis S. Crucis, ad Vesperas, Hymnus; & per Horas, Cantus.

Ve xi la re gis pro de unt, fulget Crucis Myste-



ri um, quo carne car nis Conditor, suf pen sus est pa-



ti bu lo.

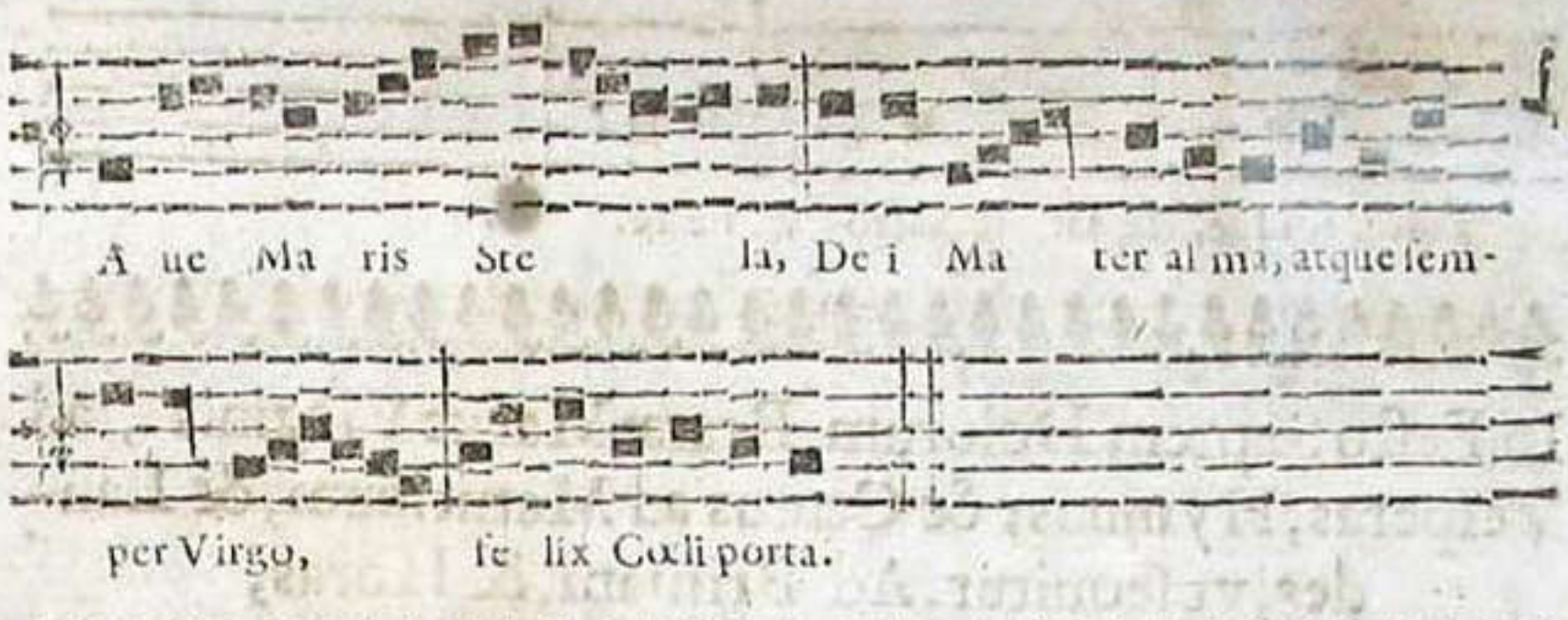
In Die Triumphi, & Exaltationis S. Crucis, Hymnus ad Vesperas, & Cantus ad Horas. Et per Octauas per Annum, quando non habent Cantus.

Ve xi lla Re gis pro deunt, fulget Crucis Myste rium,
Iam lucis...
Nunc Sancte...

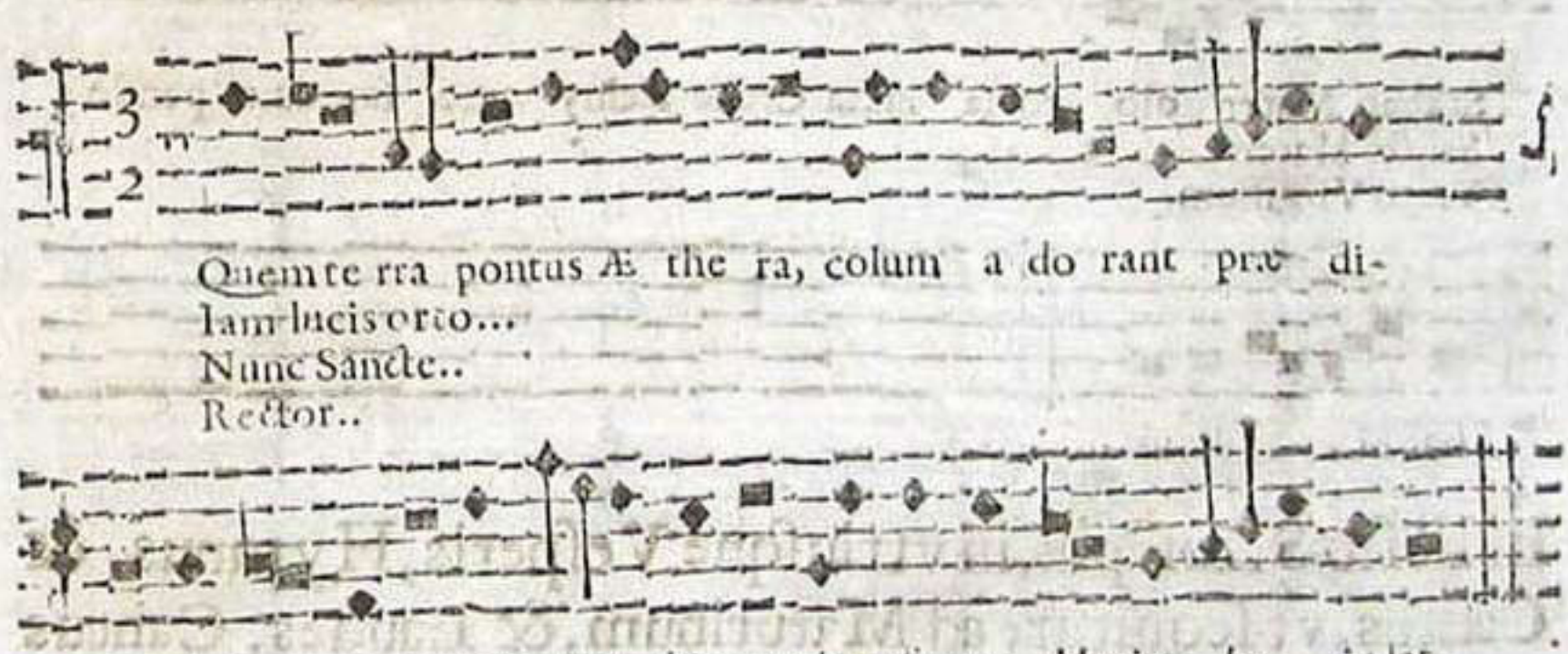
Quo carne carnis Conditor, suspensus est pa ti bu lo.

In

Inquacumque Festiuitate Beatæ Mariæ, ad Vesperas, Hymnus.

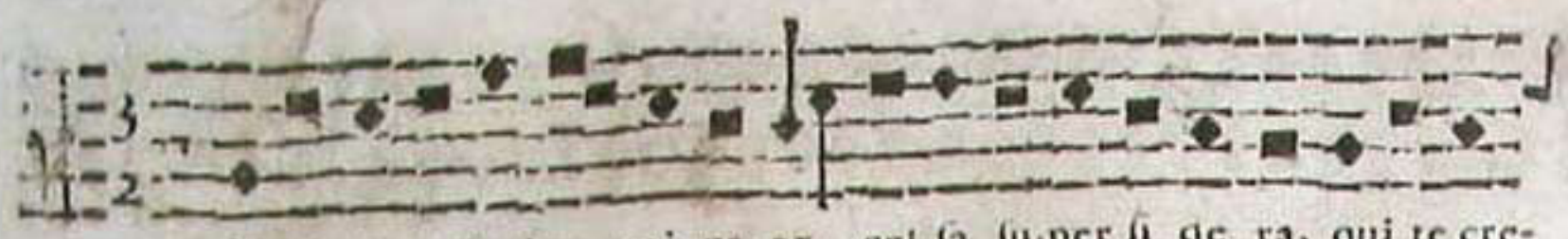


Ad Matutinum, & per Horas in die Assumptionis Beatæ Mariæ, Hymnus, & Cantus.

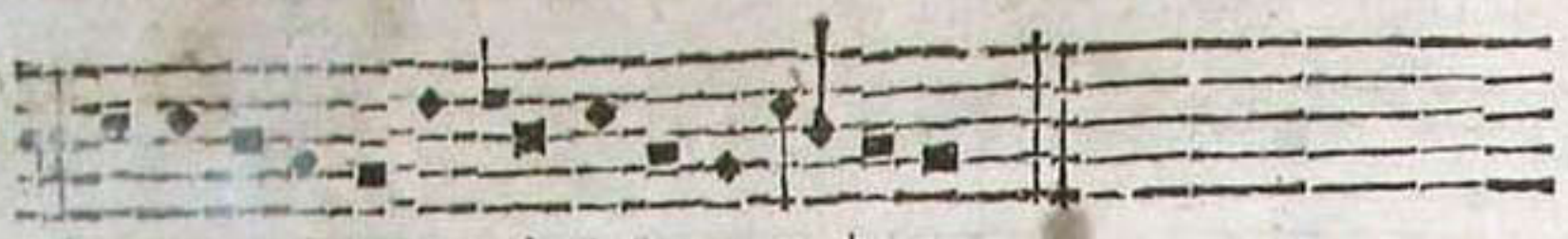


AD LAVDES, ET PER HORAS IN quacumque Festiuitate Beatæ Mariæ. Cantus.

O glo-

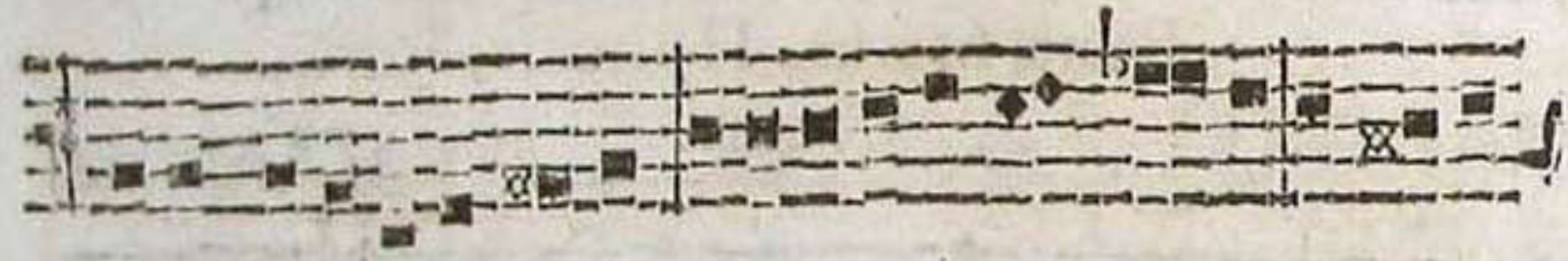


O glo ri o sa Do mi na, ex cel sa su per si de ra, qui te cre-
lata luci.
Nunc Sanctae nobis.

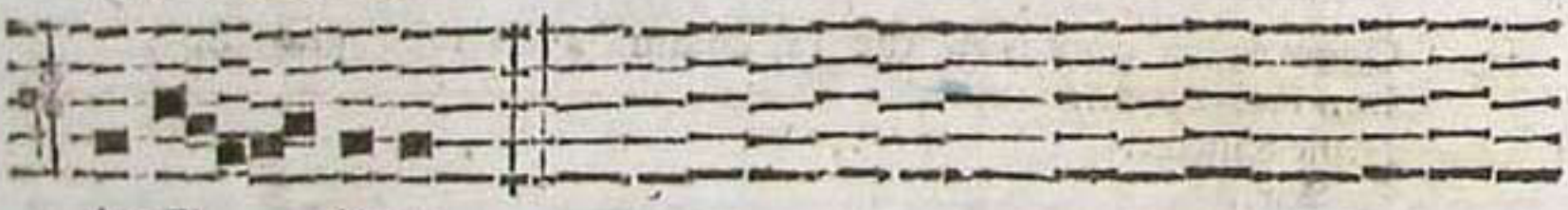


a uit prouidae, lac tas ti Sacro v be re.

In Festo Septem Dolorum Beatæ Mariæ Virginis, ad Vesperas, Hymnus; & Cantus ad Matutinum, & Laudes, vt sequitur. Ad Primam, & Horas, Cantus, vt in alijs Festiuitatibus Beatæ Mariæ.

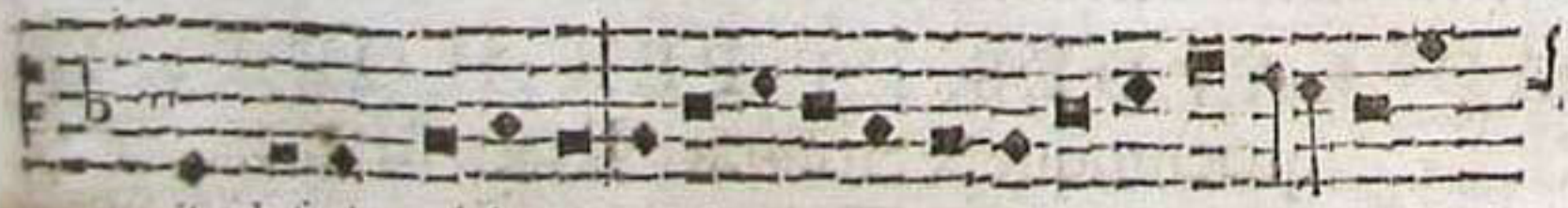


Stabat Mater dolo ro sa iuxta Crucē lachry mo sa, dum pende-
Sancta Mater.
Virgo Virginum.



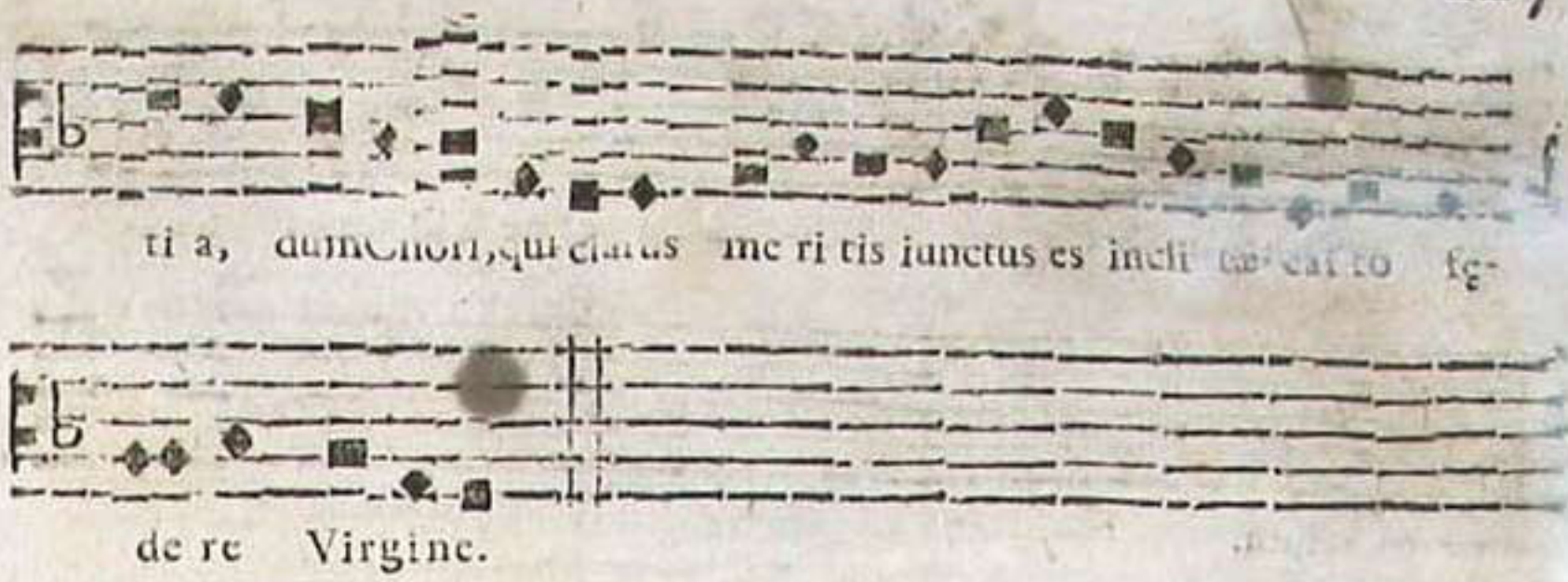
bat Fi li us.

In Festo S. Iosephi, in vtriusque Vesperis, Hymnus, & Cantus, vt sequitur; ad Matutinum, & Laudes, Cantus in Hymnis, pro iste Confessor; ad Horas, vt in Comm. Confess.

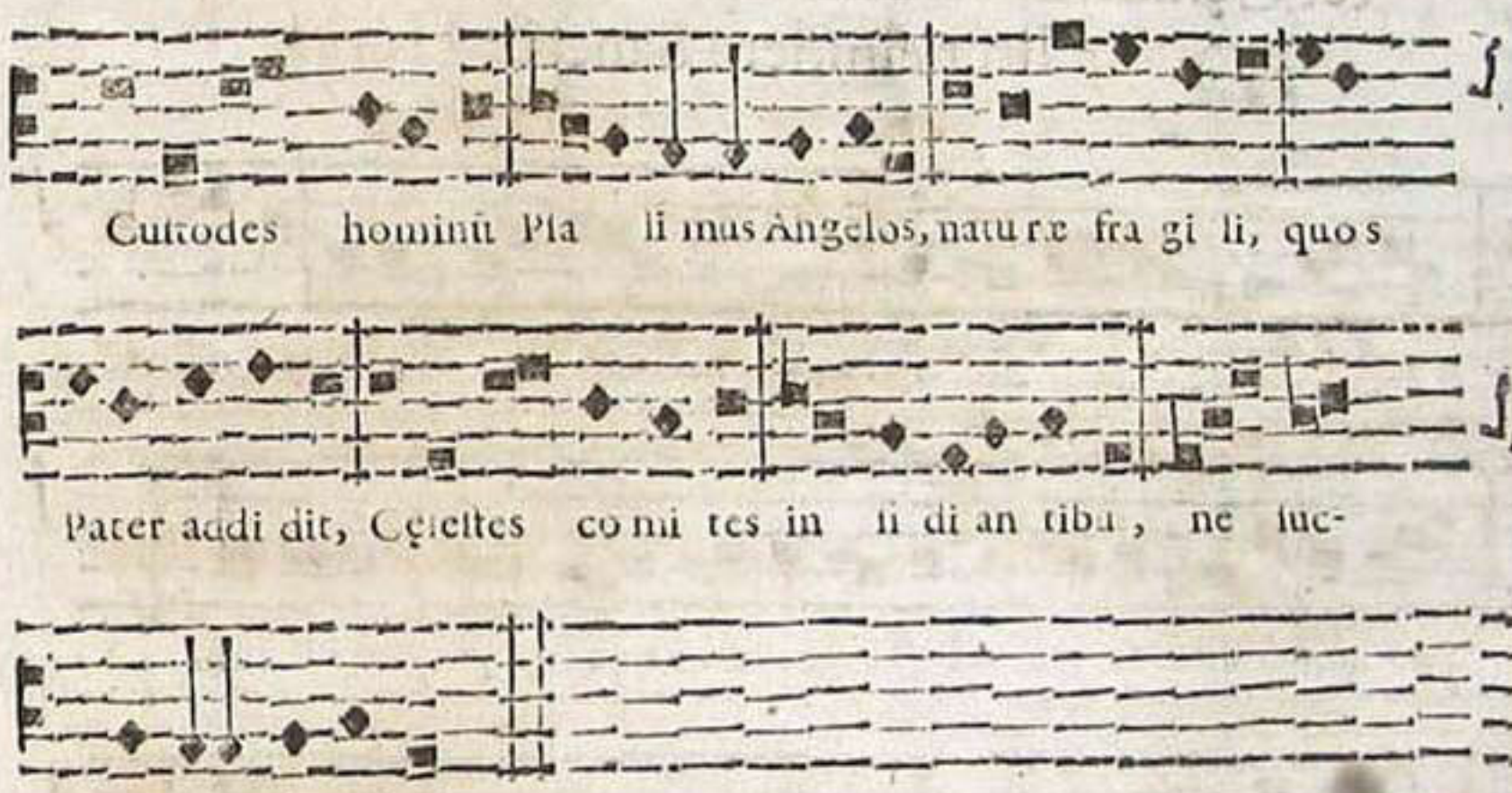


Te Ioseph celebrent agmina cœlitum, te cunctis re sonent Cris-

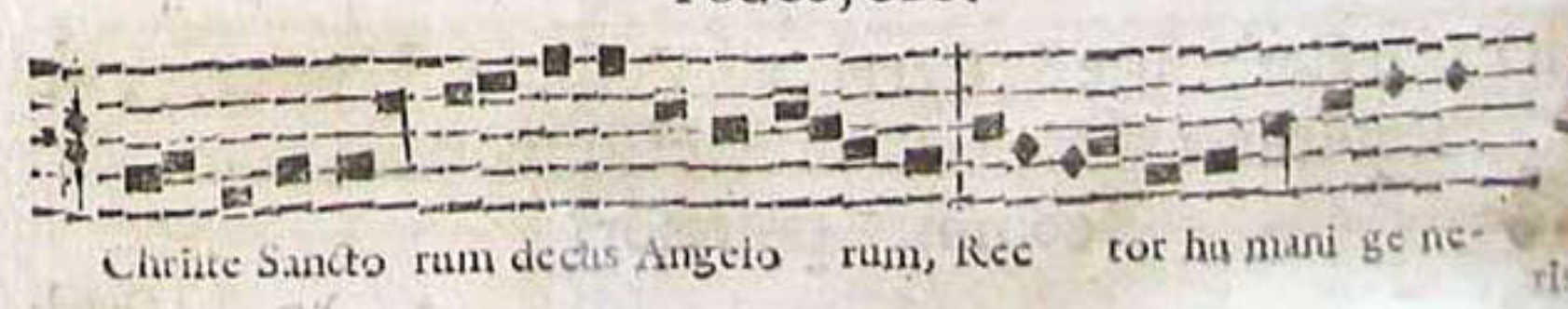
tia,

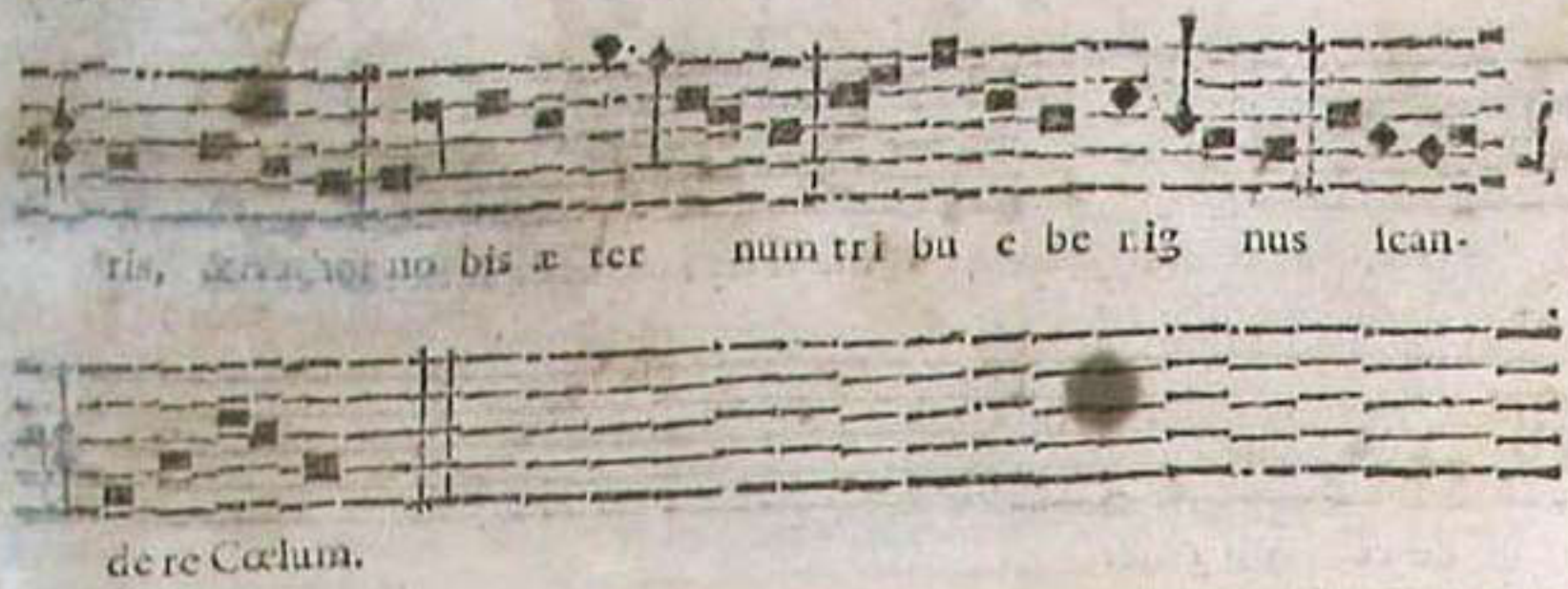


In Festo S. Angeli Custodis, ad Vesperas Hymnus. (Ad Horas Cantus Octauarum.

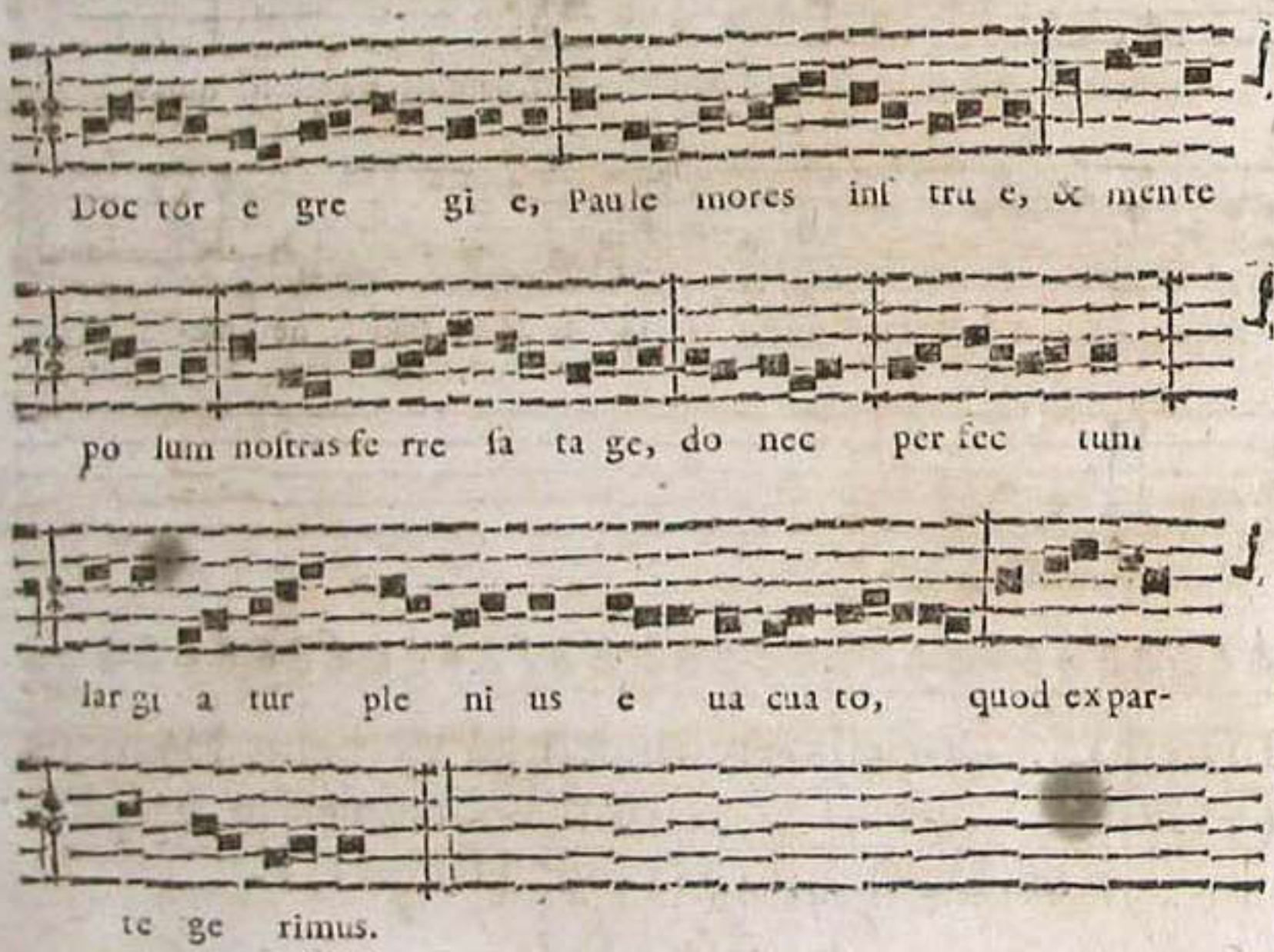


In Festo S. Gabrielis Archangeli, ad Vesperas Hymnus (ad Horas Cantus Octauarum, vt invenies in Epiphania Domini; in Hymn. Hostis Herodes, &c.



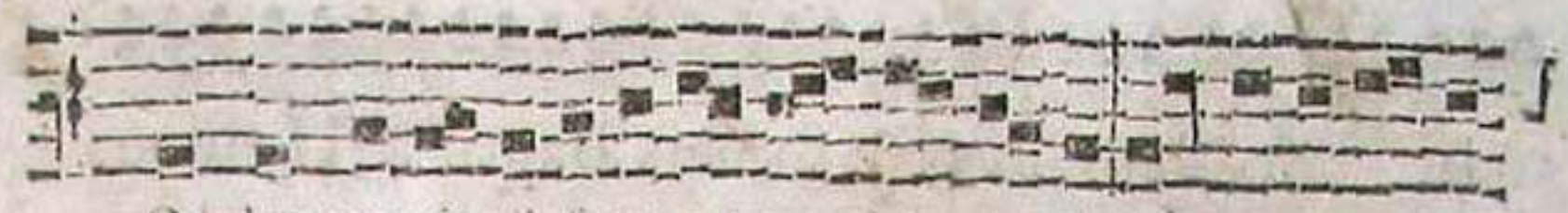


In Cõuersione S. Pauli Apostoli, Hymnus ad Vesperas, vt sequitur; ad Horas Cãtus; vt habes in Hymno, Exultet Cęlum; de comm. Apostolorum, & similiter eiusdem Sancti.



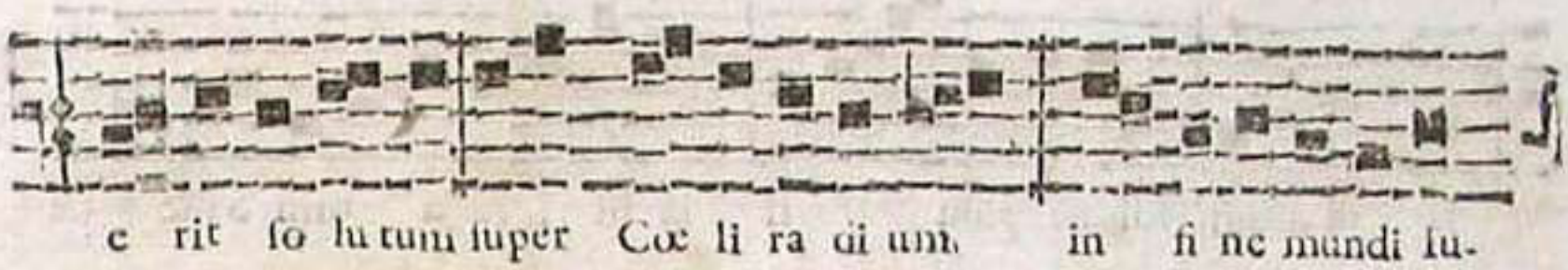
In Festo Cathedræ S. Petri, ad Vesperas Hymnus, vt sequitur; ad Horas Cantus Hymnorum, vt in comm. Apostolor.

Quod-

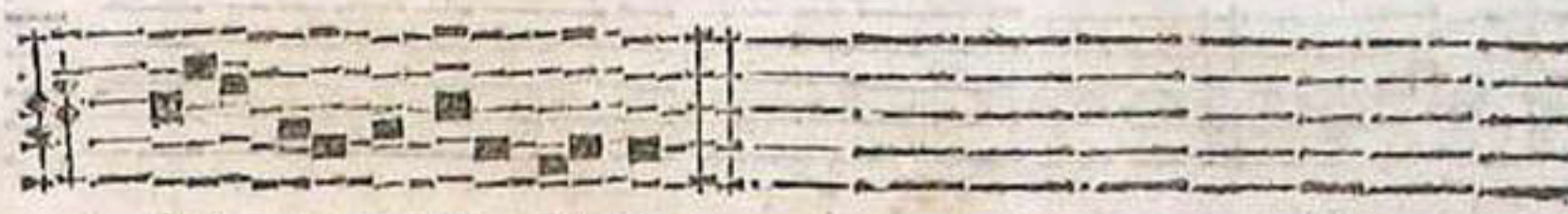


Quodcumque vin cis super terram ſtrin xe ri e ric in ar tris

re li gatum for ti ter, & quod reſoluis in terris ar bi tri o

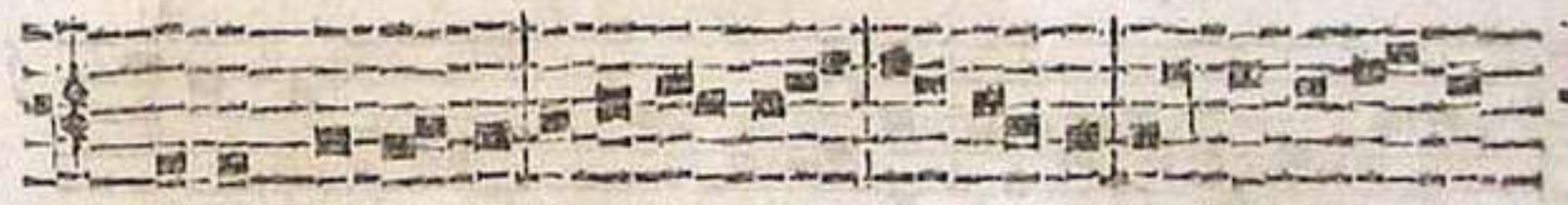


e rit ſo lu tum ſuper Cœ li ra di um in fi ne mundi iu-



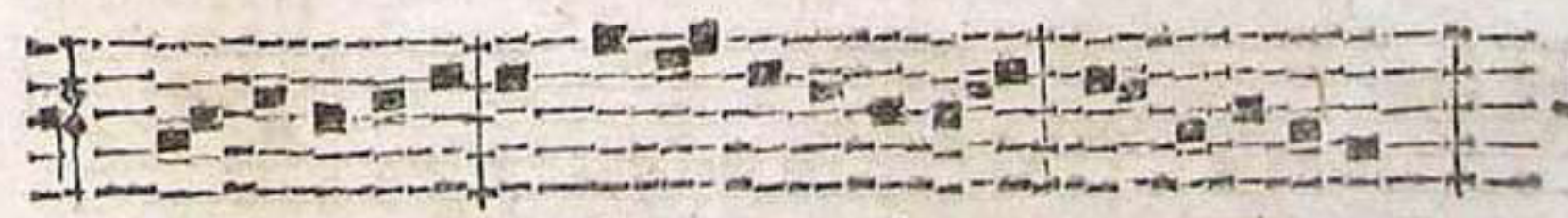
dex e ris ſæ cu li.

In Feſto Sancti Petri ad Vincula, Hymnus ad Veſperas.

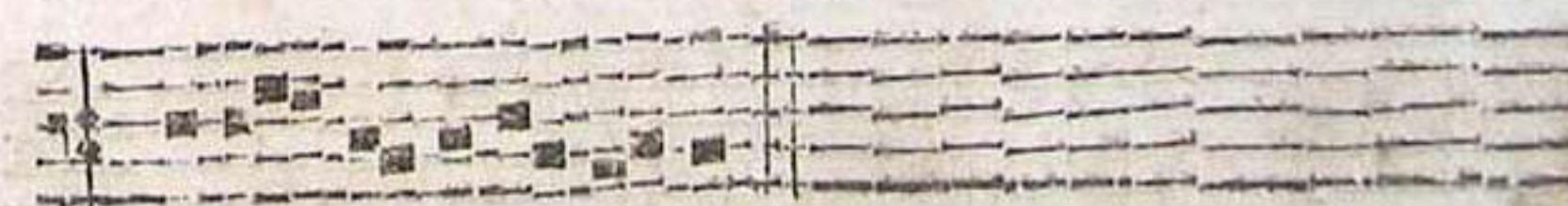


Petrus Be a tus Cate na rum la que os Chriſto iu uen te

rupit mira bi li ter cæſtos o bi lis, & Doctor Eccleſi æ,

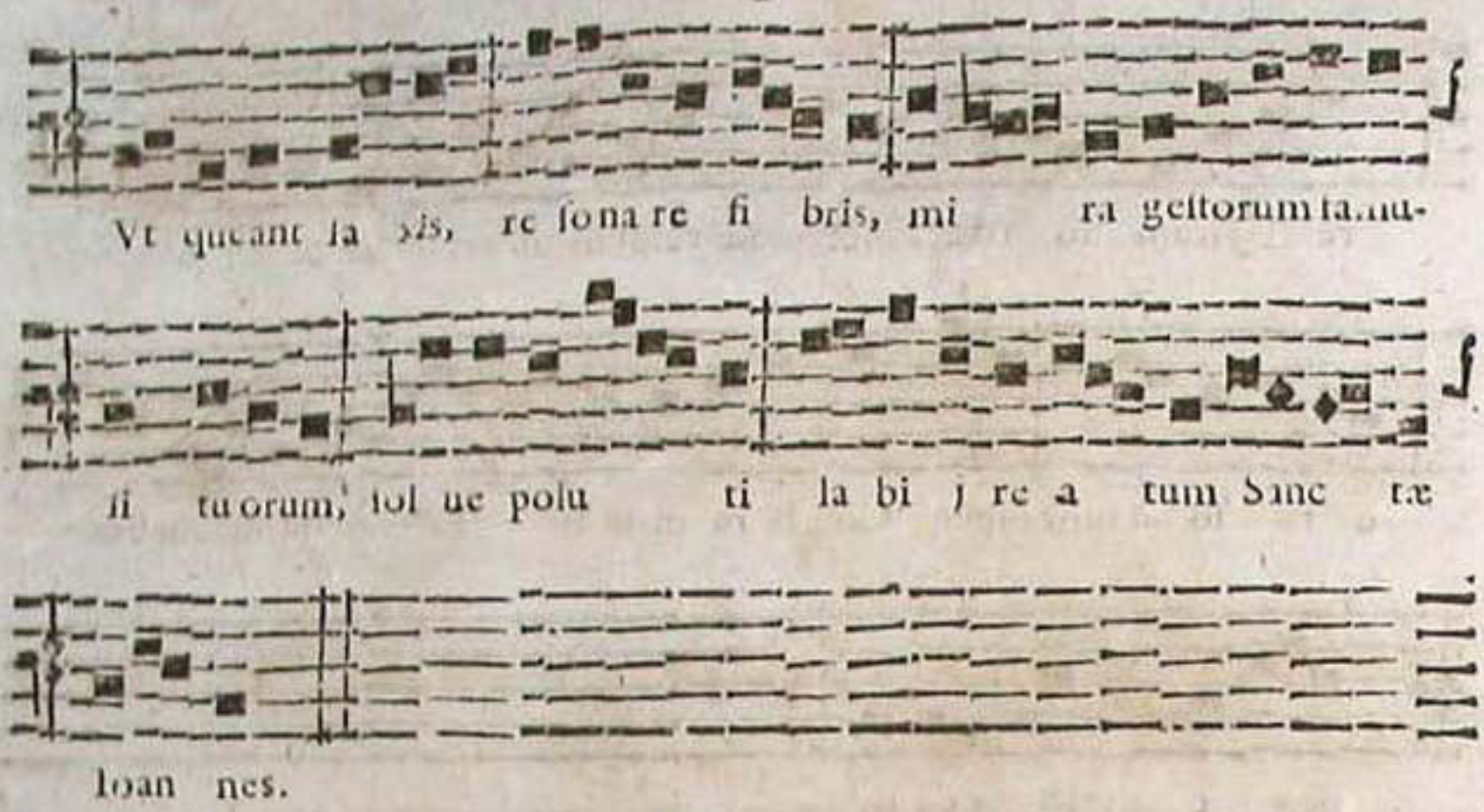


Paſtorque gregis conſer ua tor o ui um ar cet luporum

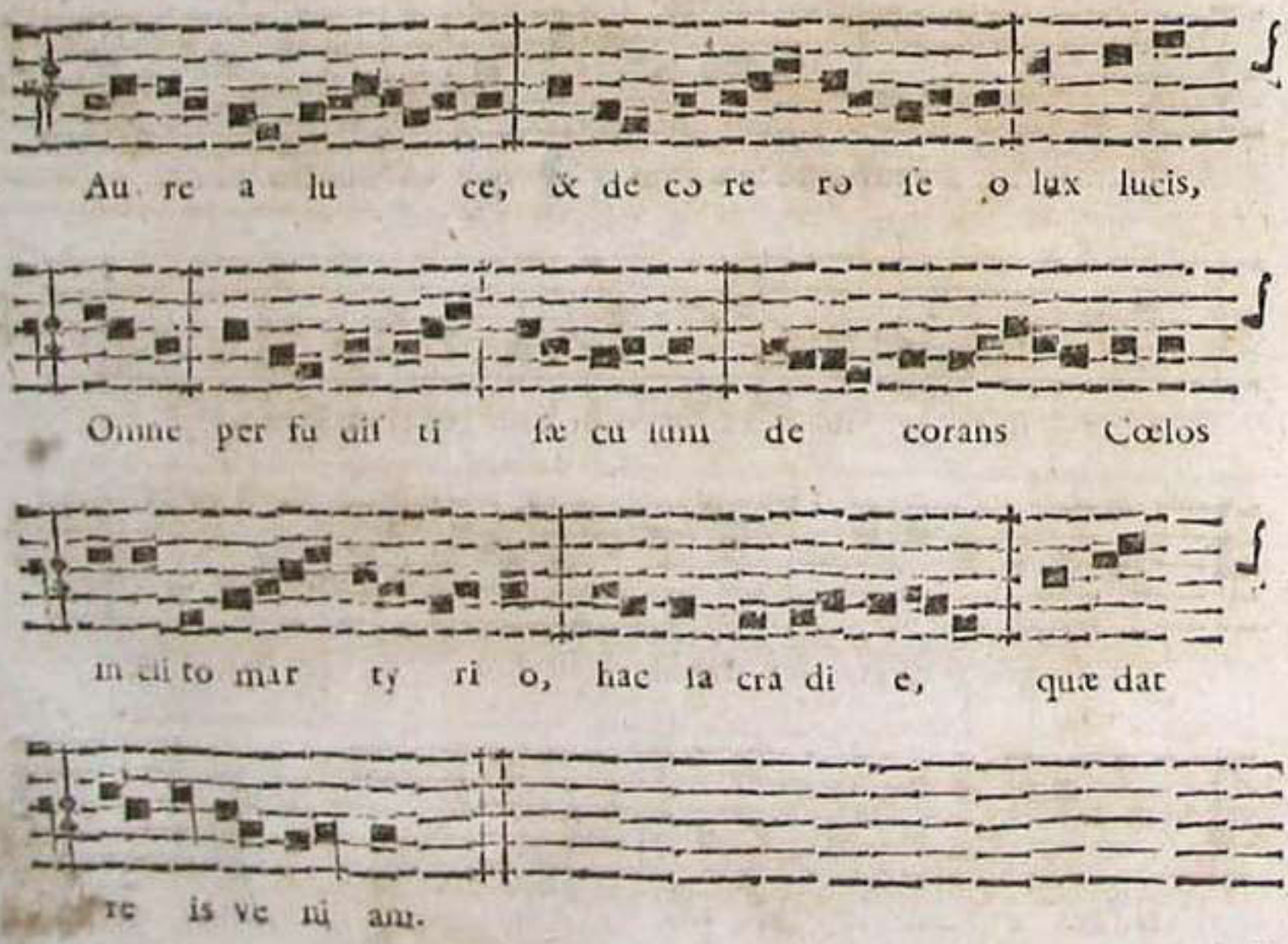


truci ta lentam ra bi em.

In Festo Natiuitatis S. Ioannis Baptistæ, Hymnus ad Vesperas.

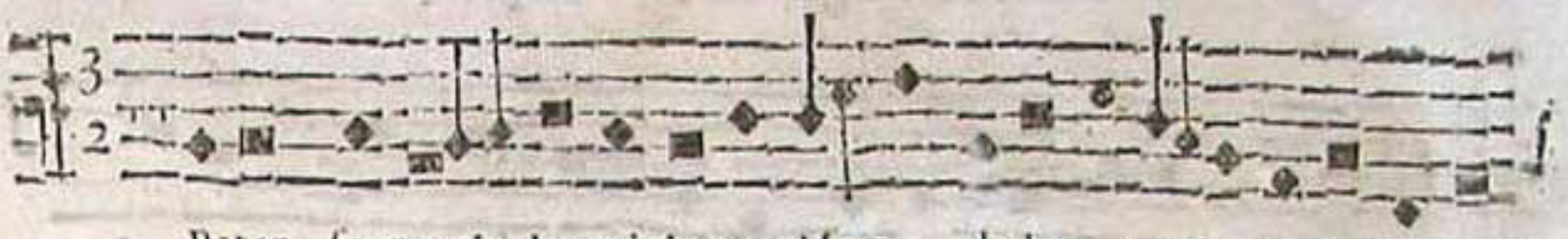


In Festo Sanctorum Apostolorum Petri, & Pauli, ad Vesperas Hymnus.



In

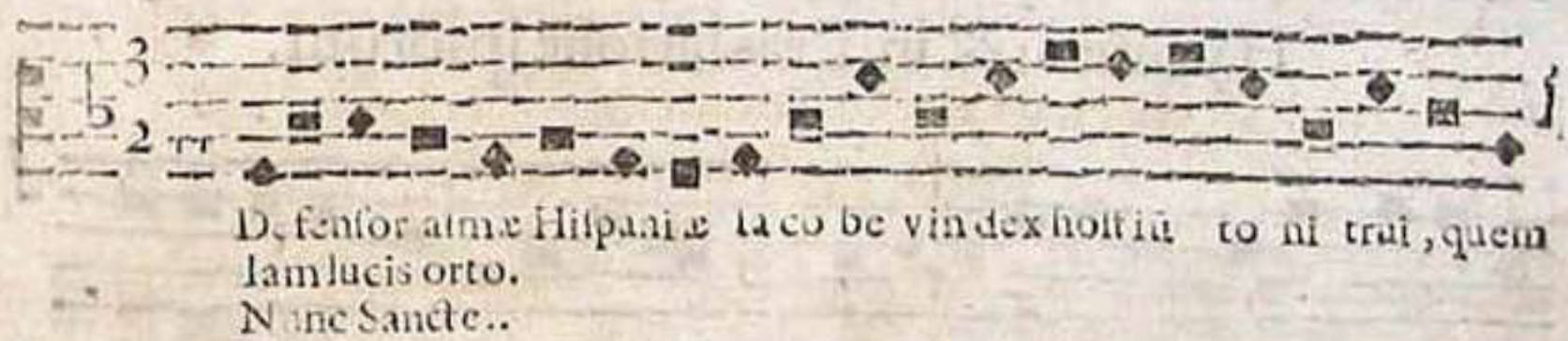
In Festo S. Mariæ Magdalenæ, ad Vesperas Hymnus; & Cantus ad Horas.



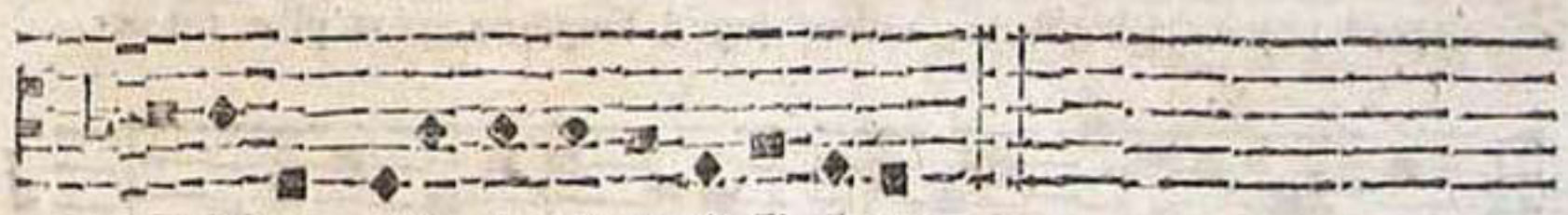
Pater su perni lu minis cum Mag da lenam ref pi cis flammas
Iam lucis orto.
Nunc Sancte nobis.

a mo ris ex ci tas, Ge luque soluis pec to ra.

In Festo S. Iacobi Apostoli, ad Vesperas Hymnus; & Cantus per Horas.



Defensor almæ Hispaniæ Iaco be vindex hostiũ to ni trui, quem
Iam lucis orto.
Nunc Sancte..



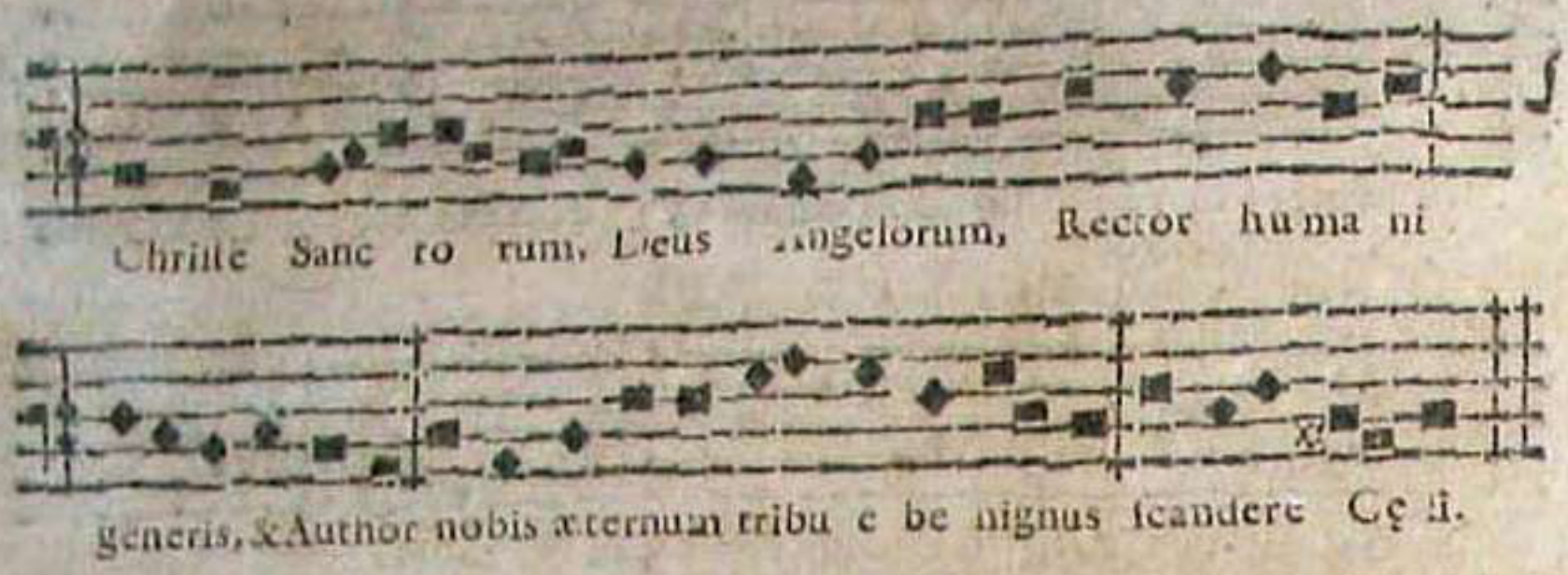
Fi lium De i vo ca uit Fi li us.

In Festo Apparitionis, & Dedicationis S. Michaelis Arcangeli, Hymnus ad Vesperas.

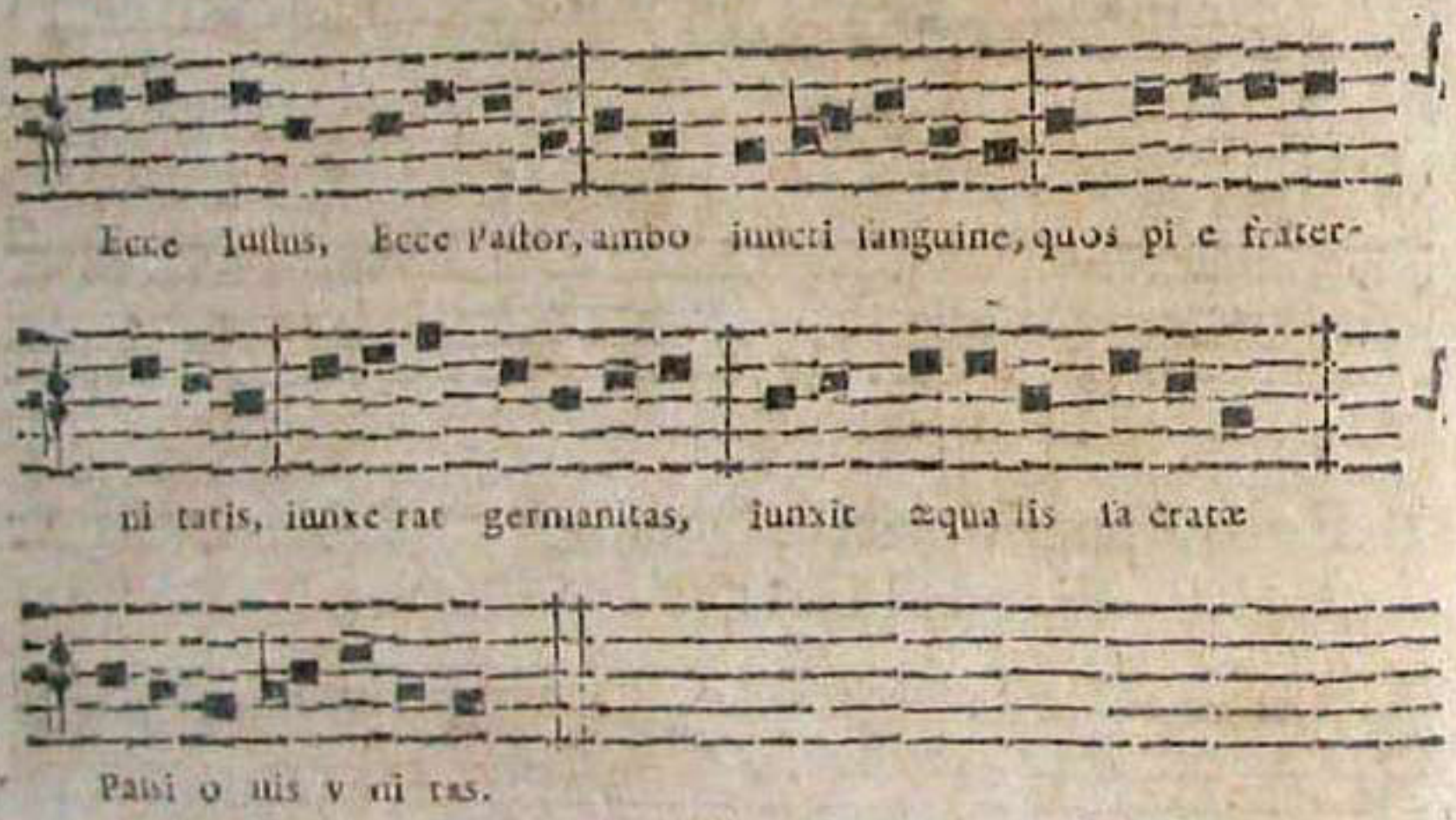
Tibi Christe splẽdor Patris, vita vi tus cor dium, in conspectu Angelorũ,

Votis voce Psallimus, alternantes concrepando, Melos damus vo ci bus.

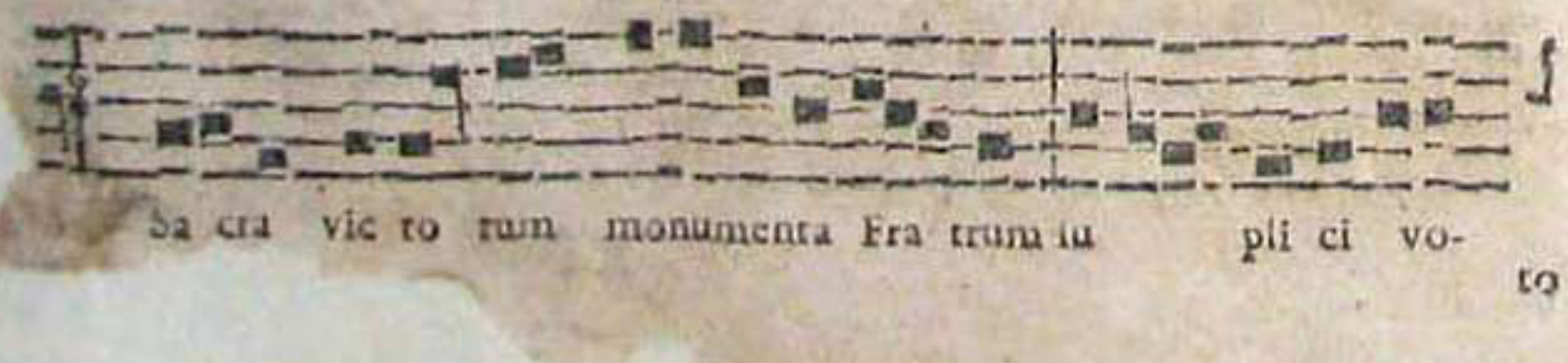
In Festo S. Gabrielis Archangeli, potest dici ad Vesp. Cantus Hymni, vt sequitur.



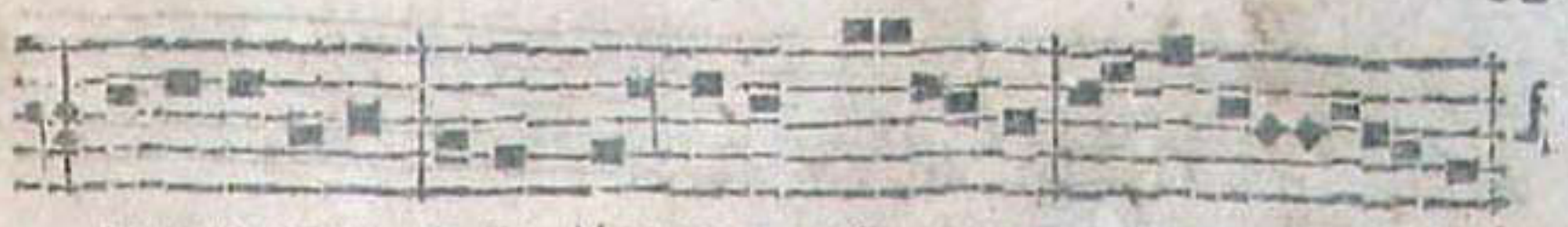
In Festo SS. Martyrum Iusti, & Pastoris, ad Vesperas Hymnus; & in Traslatione ipsorum.



Ad Laudes Hymnus, in Festo SS. Martyrum Iusti, & Pastoris.

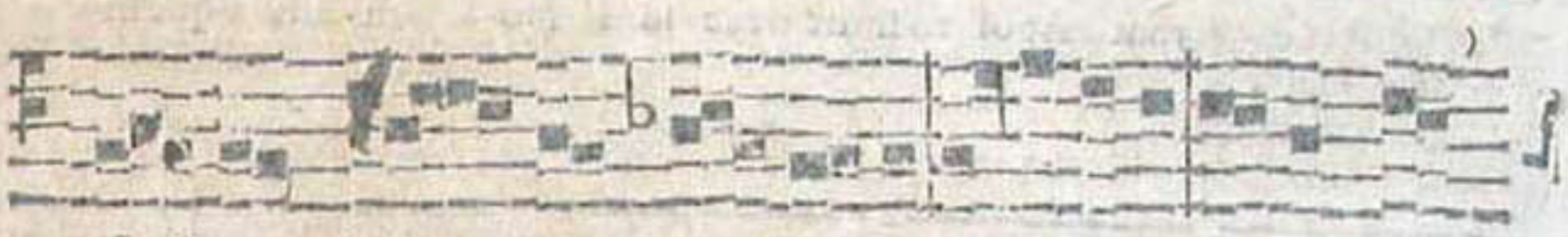


to

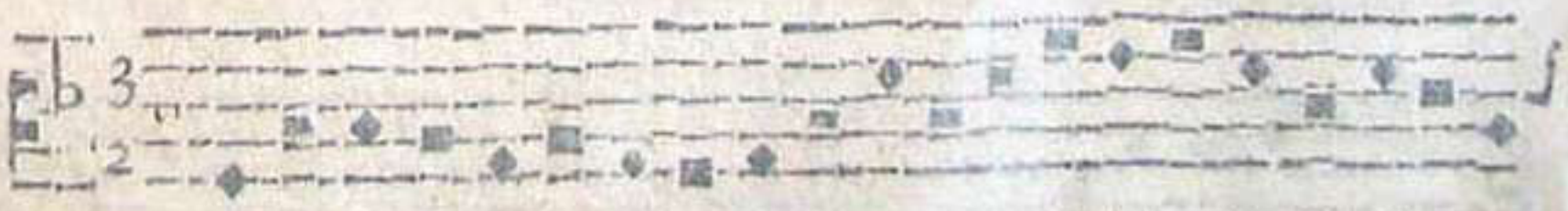


Cantus Hymnorum ad Horas est vt Cantus Octauarum.

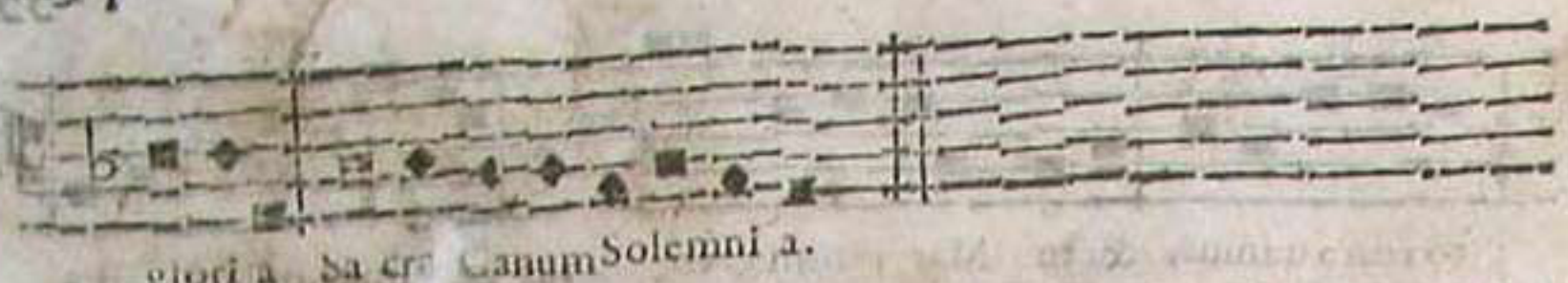
In Festo omnium Sanctorum, ad Vesperas Hymnus; & Cantus ad Horas, vel Octauarum.



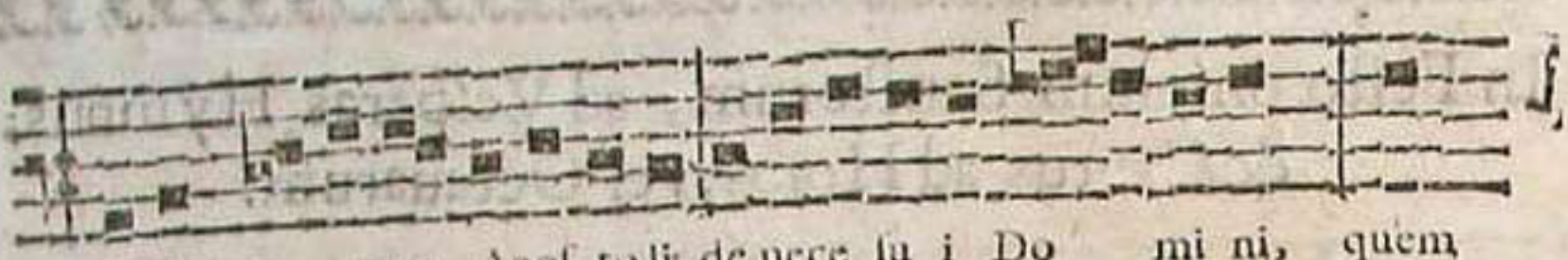
Commune Apostolorum, & Euangelistarum, ad Vesperas Hymnus; & Cantus ad Horas, & Matutinum.

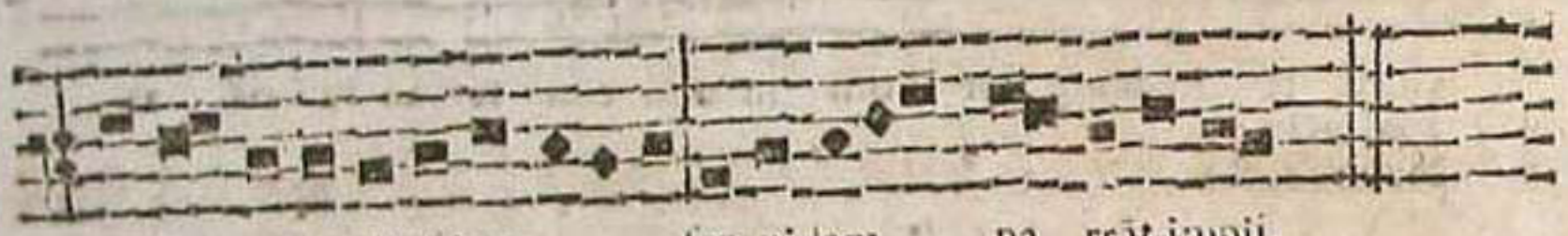


glo-

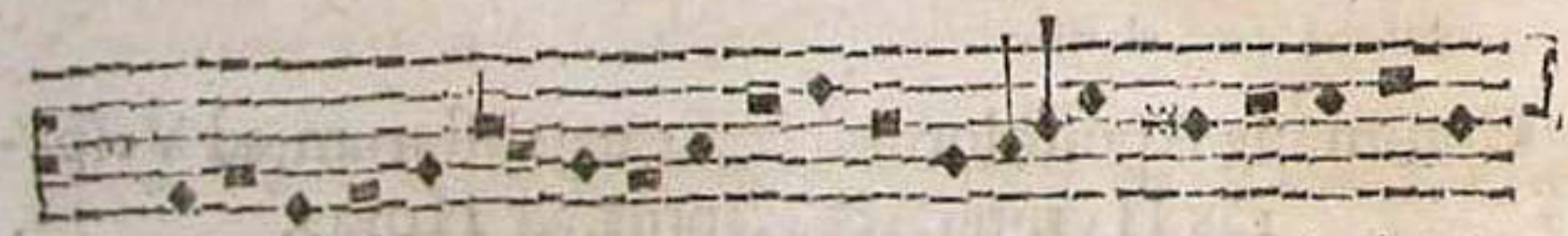


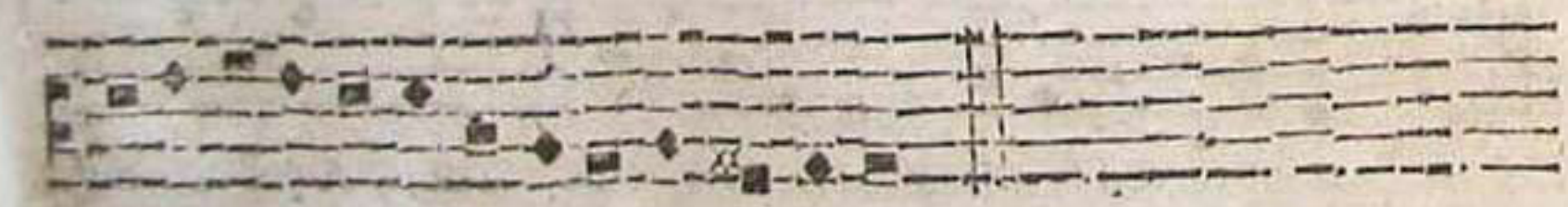
Commune Apostolorum, & Euangelistarum, Tempore Paschali, Hymnus ad Vesperas, & Cantus per Horas, & Matutinum.





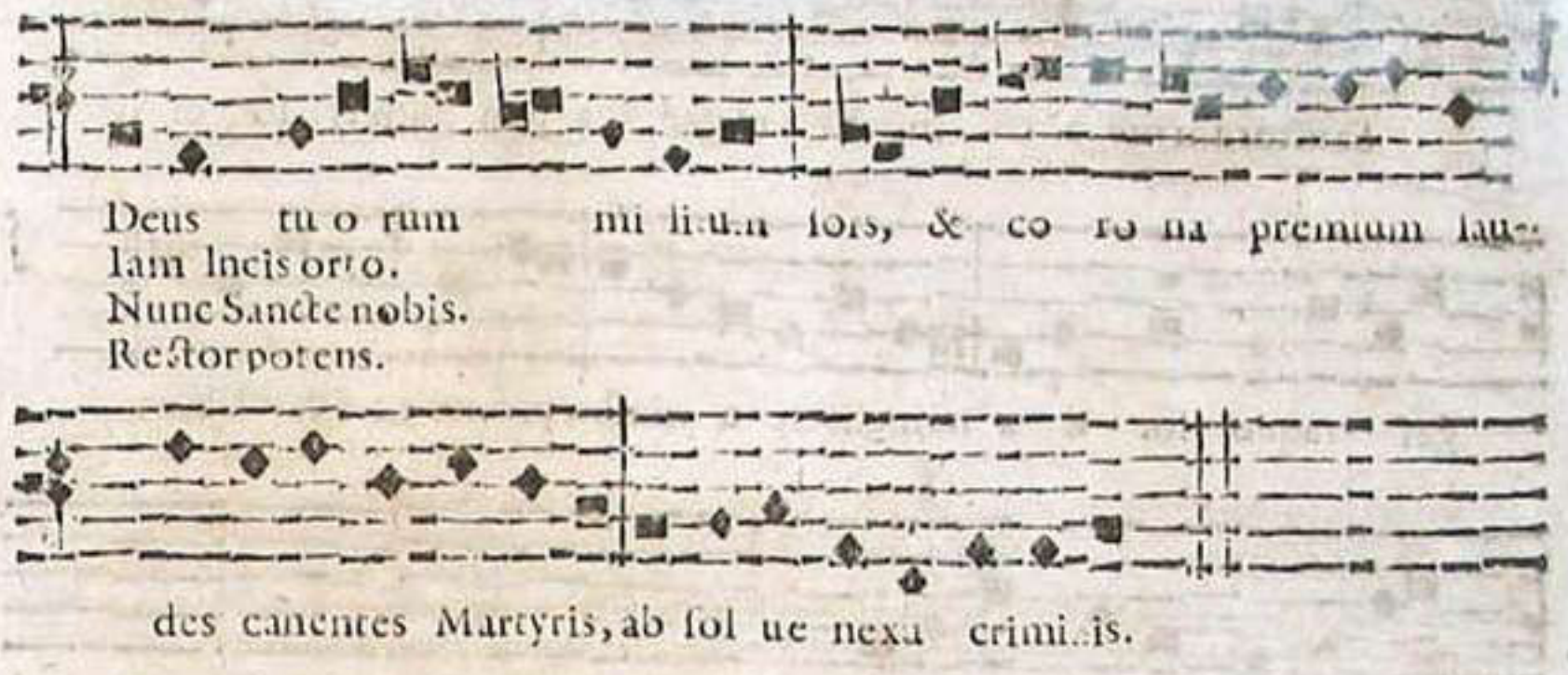
In Natali vnius Martyris, ad Vesperas, & per Horas, & ad Matutinum, in Duplicibus, & Semiduplicibus, Cantus.



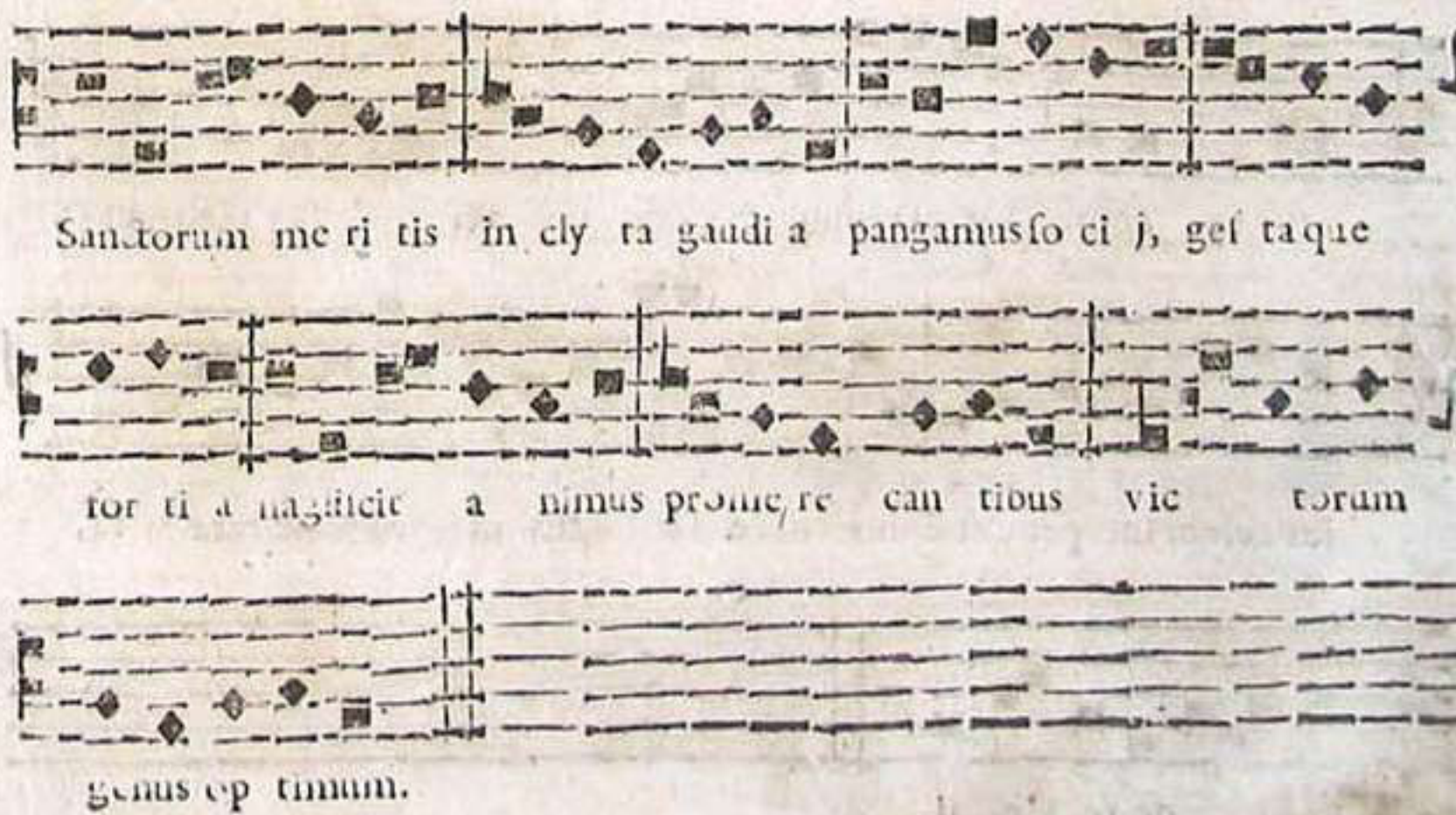


In

In ſimplicibus, ad Veſperas Hymnus, & per Horas Cantus; in Feſto vnius, vel plurimorum Martyrum.

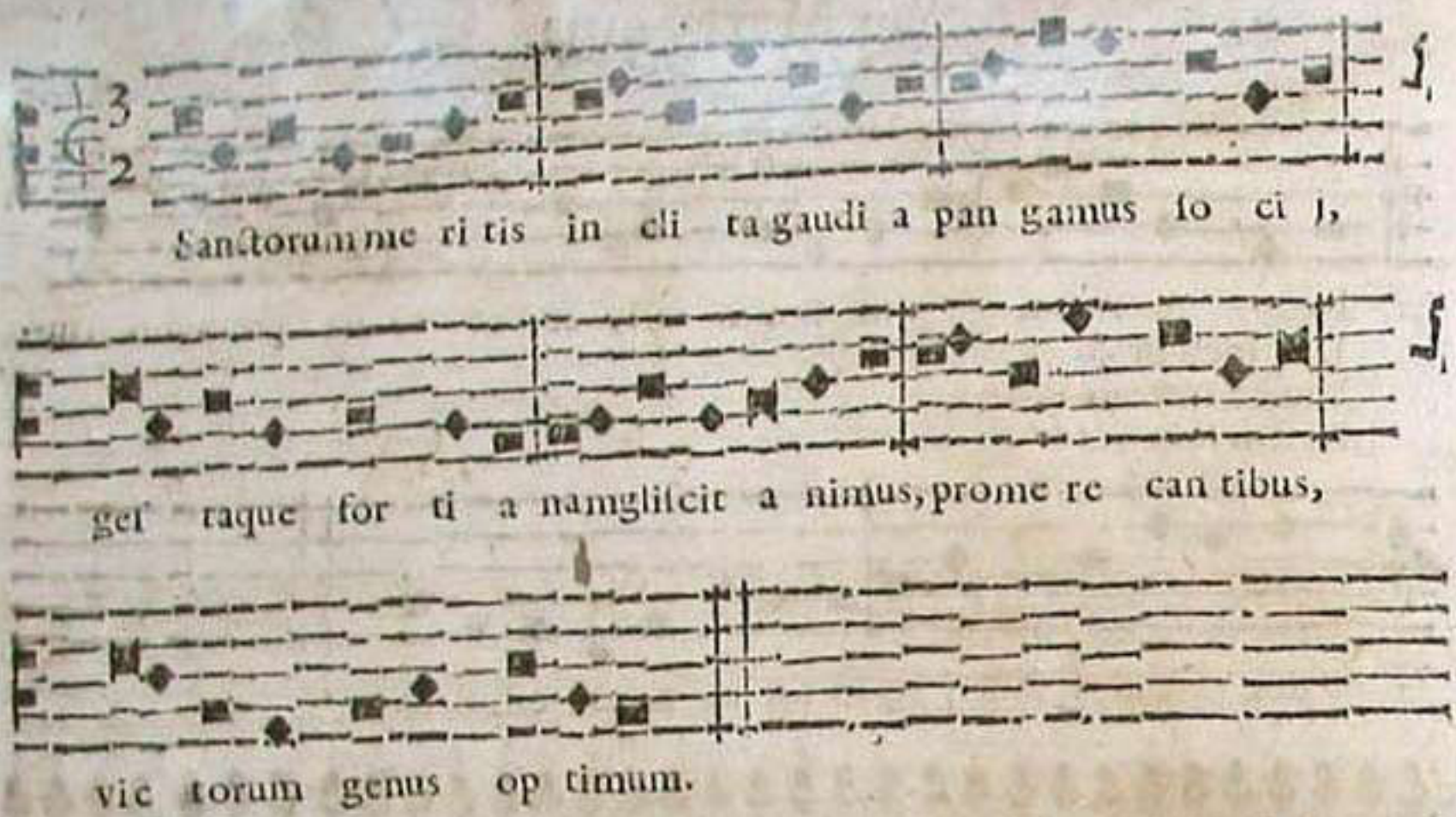


In Natale Plurimorum Martyrum, Hymnus ad Veſperas; vt ſequitur ad Horas Cantus Octauarum.

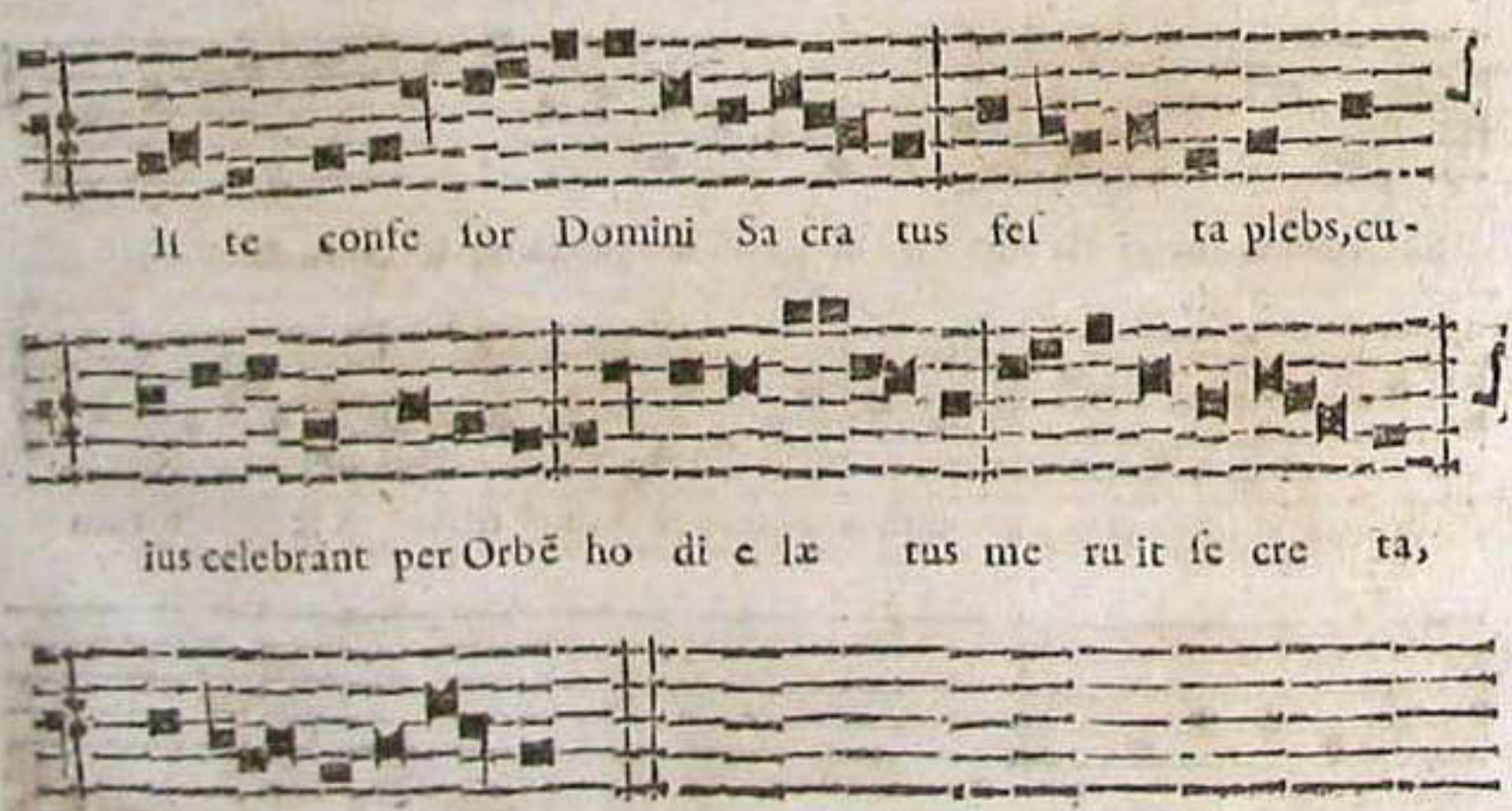


DE

DE PLVRIMORVM MARTYRVM SIMplicibus, Hymnus ad Vesperas.



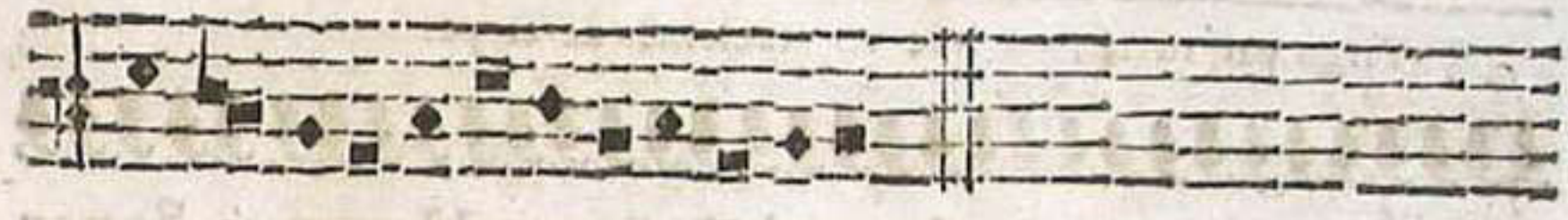
In Natale vnius, vel plurimorum Confessorum, ad Vesperas Hymnus.



Ad

AD HORAS IN COMMVNE CONfessoris, Cantus; etiam in simplicibus, & Octauas.

Iam lu cis or to si de re, Deum precemur su pli ces, vt in diur-
Nunc Sancte nobis.
Rector.
Rerum.



nis ac tibus nos seruet a nocen ti bus.

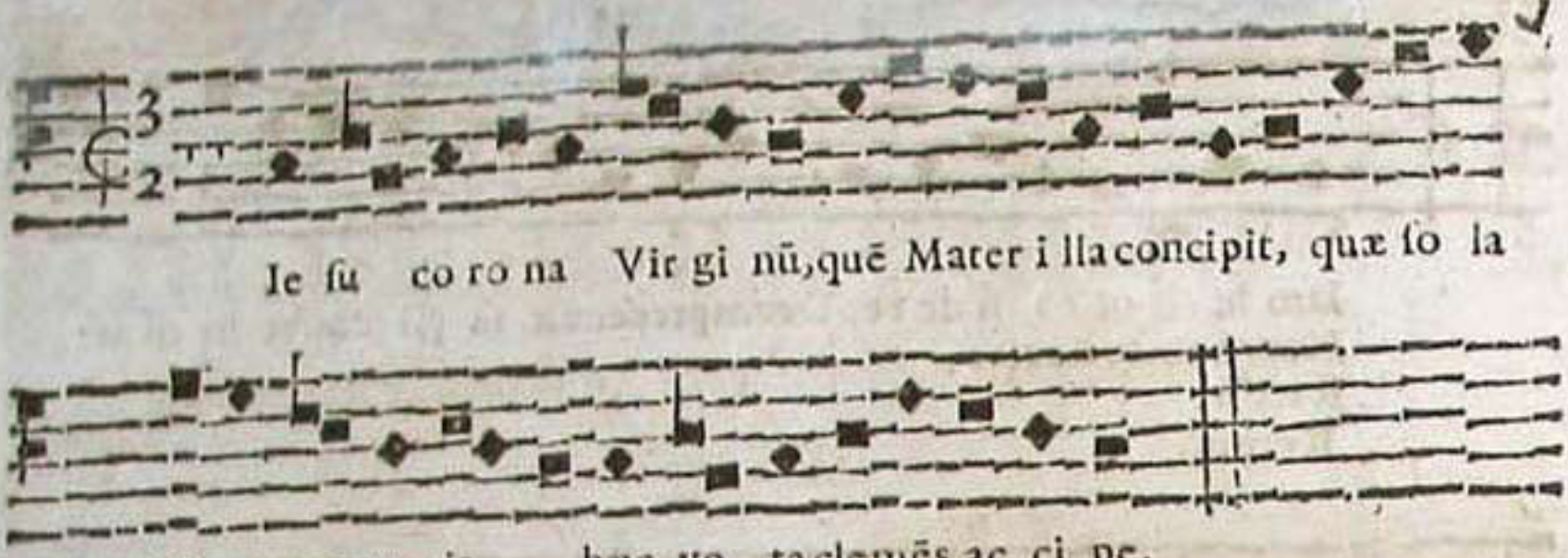
IN FESTIS SIMPLICIS, AD VESperas Hymnus.

Il te con se nor Do mini sa cra tus fes ta plebs, cuius

ce lebrant per Orbē ho di e læ tus me ru it se creta

scande re Cœli,

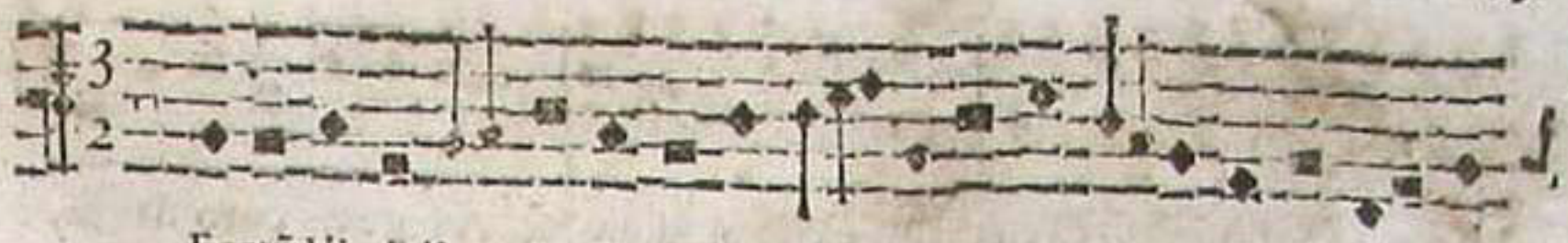
DE COMMVNE VIRGINVM, HYMNVS ad Vesperas, & Cantus ad Horas, & per Octauas.



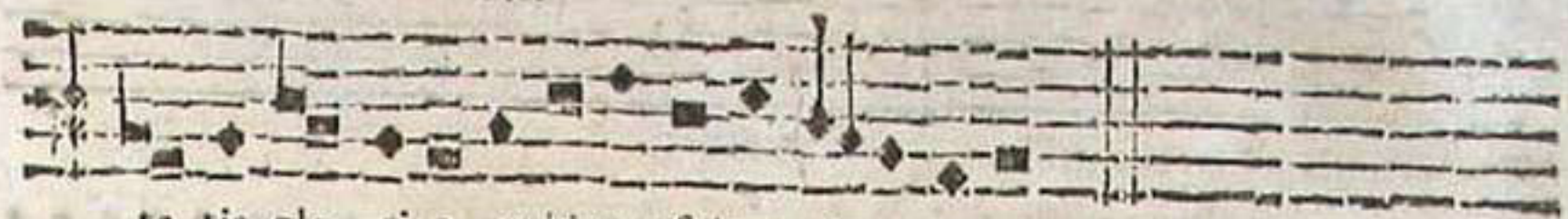
In diebus Semiduplicibus, ad Vesperas Hymnus, & per Horas Cantus.

PRO NEC VIRGINIS, NEC MARTYRIS, Hymnus ad Vesperas, & Cantus per Horas.

Fortem



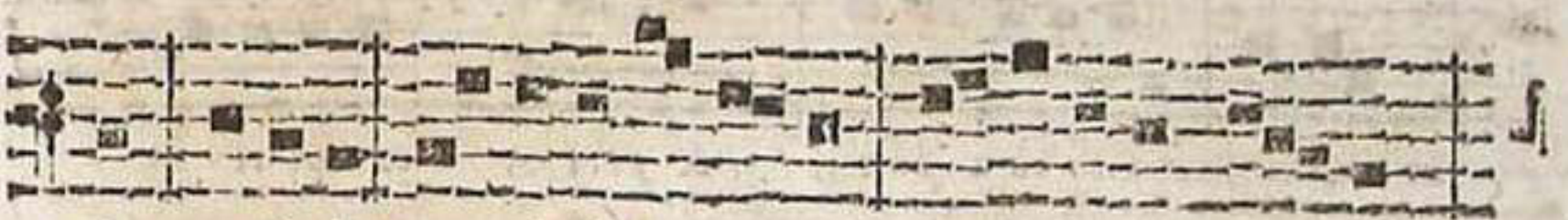
Fortē Vi rī li pec to re lau de mus omnes fe minā, quæ sancti-
lam lucis orto.
Nunc Sancte nobis.



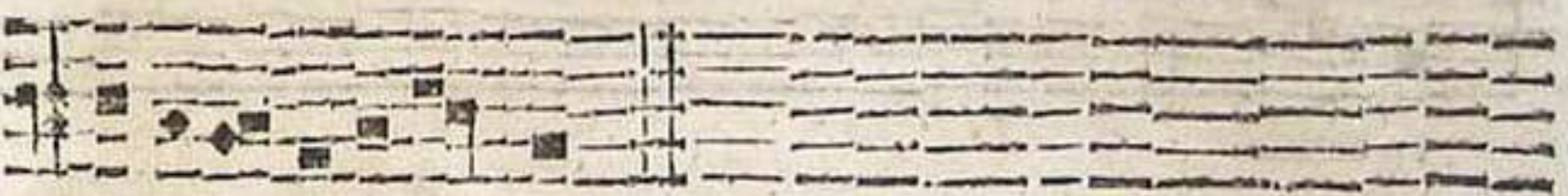
ta tis glo ri a v bique fulget in cty ta.

Ad Matutinum Hymnus, pro nec Virginis, nec Martyris.

Hu ius ob ten tu Deus almæ nos tris par ce iam culpis vi ti-

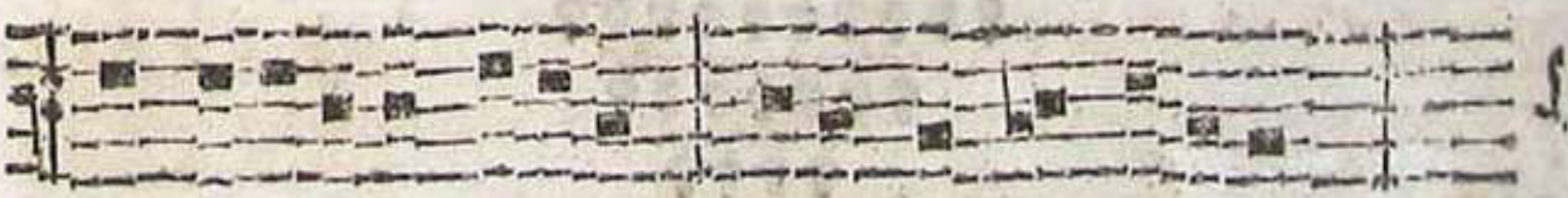


a, remittes, quo ti bi pu ri re so nemus al num

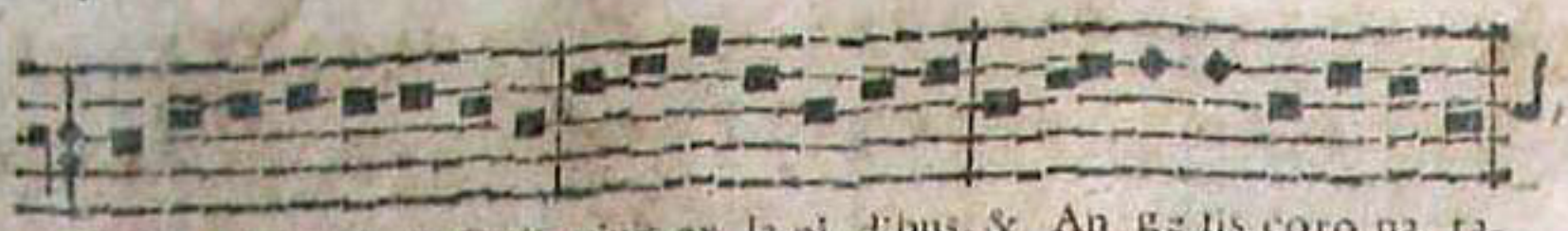


Pec toris hymnum.

Cōmune Dedicationis Ecclesiæ, Hymnus ad Vesperas & Matutinum, ad Horas Cantus Octauarum.



Vrbs Ie rusalem be a ta dicta pa cis vi si o,



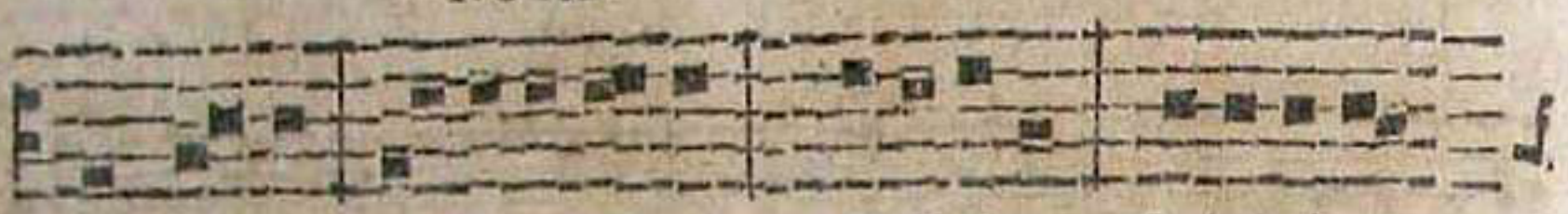
Quæ construuntur in Cœlis vjuis ex la pi dibus, & An ge lis coro na ta,

vt ponsa ta comite.

NOTA XVIII.

ADVIERTASE, Que en el Verso breve de Completas (In manus tuas Domine) el Gloria Patri se dize con diferente Tono en las Ferias de Adviento, y Quaresma; que en los demàs tiempos del año, es como se sigue.

NOTA.



In manus, &c. Glo ri a Pa tri, & Fi li o, & Spi ri tu

i Sancto.

¶ En lo demàs, es como dexamos anotado en el In manus tuas Domine, antes de la Litania, à fol. 106.

FIN DEL LIBRO PRIMERO, y Arte de Canto Llano.

TABLA

TABLA
DE LOS CAPITVLOS,
NOTAS, Y COSAS PARTICVLARES, que en si incluye el Arte de Canto Llano.

ARTE, Què sea? Capitulo primero, fol. 1.

Musica, què sea? y diuisiones que se hazen de ella, folio primero, y segundo.

Quien fueron los Inventores de la Musica. Cap. 2. fol. 3.

De la obligacion que tenemos à saber Cantar, y el vtil que se nos sigue; y como los Coros de los Angeles, y todos los Santos en el Cielo, estan incessablemente cantando; y como el mouimiento causado de los Cielos, haze sonido harmonico; y otras curiosidades en alabança de la Musica: y como no han de ser oidos los que dizen que la Musica està desconcertada; è intentan persuadir, que no està oy en su ma perfeccion. Cap. 3. per totum, fol. 5.

Las Letras que ay en el Cãto Llano son siete; señalanse en la mano izquierda, y porquè? Cap. 4. fol. 9.

Canto Gregoriano, en sus principios se cantaua por Letras, fol. 10. y 11.

Mano en la Musica, què sea; y porquè es llamada Escala Aretina. Capitulo 5. fol. 11.

Los Musicos Antiguos buscauan las consonancias Musicas en vn Instrumento llamado Monachordio, el qual tenia quince cuerdas; seruiales como a nosotros nos sirve oy la mano en la Musica; y a cada vna de las cuerdas se le daua diferente nombre, fol. 12.

El Año de 594. San Gregorio el Magno puso en vso las siete Letras del Abecedario Latino; y por ellas cantauan el Canto Llano, fol. 13.

Difinicion de Signo. Capitulo sexto, fol. 13.

Difinicion de Deduccion. Capitulo 7. folio 14.

Difinicion de Propriedad. Capitulo 8. fol. 14.

Tabla de los Signos que tienen, Vt, de los quales salẽ las siete Deducciones, fol. 14.

Difinicion de Voz, Cap. 9. fol. 15.

Exemplo que enseña por donde se cantan las vozes de todos los Signos, folio 15.

Ay tres Claves en la Musica, fol. 16.

Difinicion de Clave. Cap. 10. fol. 16.

Ay en el Canto Llano cinco señales, fuera de las Claues. Cap. 11. fol. 17.

Porquè se nõbra el Signo de Be fa be mi con dos b. b. Capitulo duodecimo, folio 18.

Inuencion de las seis vozes que vsamos en la Musica, sacadas del Hymno de S. Ioan Baptista, por Guido Aretino. Capitulo 13. fol. 18.

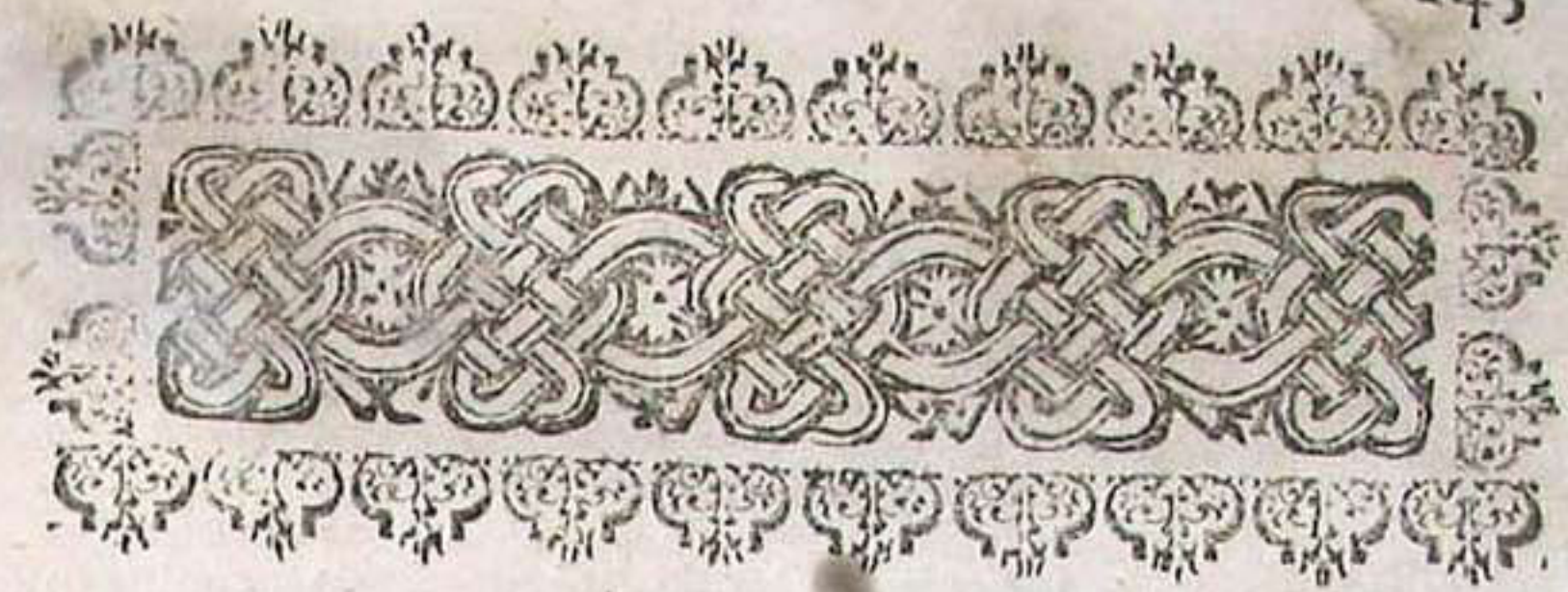
NOTA Primera, que trata de la estimacion que siempre ha tenido la Musica, propriedades que tiene, y efectos que causa; y de la compostura, y honestidad con que deve ser exercitada; y el motiuo que los Santos Padres tuuieron para que sirviesse en las Diuinas alabãças; y como se ofende la Diuina Magestad, de que en el Oficio Diuino sea mezclada con Cantos impuros, y profanos; y si ay diferencia entre Canto,

y Acento, folio 19. hasta folio 26.
Los principiantes han de leer los Puntos de dos maneras antes de cantarlos. Cap.14.fol.27.
Tono, Modo, ò Composicion, què sea? Cap.15. Y en èl se declara los dos Semitonos cantables, q̃ oy vsamos en la Musica, fol.28.y 29.
Diesis en la Musica, què sea? Cap.16. folio 29.
Numero de las que llaman Consonãcias, Mouimientos, ò Intervalos en el Cãto Llano, con su Exemplo que las demuestra. Cap.17.fol.30.y 31.
Què se entiende por Arsis, & Tersis en la Musica. Cap.18.fol.31.
Diapason què sea? Cap.19.fol.32.
Diapente què sea? Cap.20.fol.32.
Dyathesaron què sea? Cap.21.fol.32.
Entonaciones de Terceras, Quartas, Quintas, y Octauas, fol.33.
Mutança, es, dexar aquella voz que se và cantando, tomando otra de otra propriedad, fol.33.
Adviertese, que de las seis vozes, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La; las tres son para subir, y las tres para baxar; y tambien, como las tres son blandas, y las tres agudas, fol.33.
Difinicion de Mutança, con el Exemplo q̃ las demuestra. Cap.24.fol.34.y 35.
Por la dissonancia que haze el Tritono (cantandose por Be quadrado, y Natura) se dize Fa; en Be fa be mi, subiẽdo el Canto desde Fe fa ut. Esta Regla tiene tres excepciones, vàn puestas con sus Exemplos, en los Capitulos 26.27. 28.y 29.fol.36.37.y 38.
Què sea Conjunta? y què se entiende por ella en la Musica. Cap.30.fol.39.
Porquè quando sube el Canto desde Fe fa ut, à Be fa be mi (cantandose por Be quadrado) se dize Fa, en Be fa be mi. Cap.31.fol.39.
Como se ha de vsar del Dyapente, y Diathesaron, en el Canto Llano. Cap.32. folio 40.
En la Musica ay quatro Bemoles, los quales sirven en ella (accidentalmente) y se ponen en los Signos que no tienen Fa; que son. De la sol re, E la mi, G. Sol re ut, y A la mi re. Cap.37.fol.41.
Dase caso (particular) en que cantandose por Bemol, y baxãdo, no se dize Sol en Ce sol fa ut, sino Fa. Cap.34.fol.42.
Difinicion de Disiunta. Cap.35.fol.43.
Nota primera, que enseña, que si al principio de vna Cãtoria ay puesto Bemol en el Signo de Be fa be mi, toda ella se ha de cantar por Bemol, fol.43.
El cãtar por las dos propriedades de Natura, y Be quadrado, se llama Genero Dyatonico, y porquè, fol.43.
Los Antiguos vsaron de quatro generos en la Musica, Dyatonico, Chromatico, Semichromatico, y Enharmonico. Veanse sus Exemplos, Cap.36.fol.44. 45.y 46.
Auisos para cãtar por Letra. Cap.37. Veã se sus Exemplos, fol.47.y 48.
Quando se canta por Be quadrado, y Natura, si en algun Punto, en particular, por nota de Bemol, ò por Regla, en èl se dixere Fa, natural, ò accidental; los demàs Puntos que se siguieren, no se han de cantar por la Propriedad de Bemol, sino por la de Be quadrado, ù Natura, y porquè, fol.48. Vease el Exemplo, à fol.49.
Modo de Cantar sin Mutanças, Cap.38. fol.49. Veanse sus Exemplos.
Ay ocho Tonos, ò Composiciones en el Canto Llano. Cap.39.fol.56.
Porquè siendo los Signos siete, fenecen los ocho Tonos naturales en los quatro tan solamente. Vease la Nota 3. fol.57. con sus Exemplos, à fol.58.
Dase breve Regla para conocer los Tonos en las Antiphonas, y en los Versos de los Introitos de las Missas. Cap.40. fol.58.
Nota 4. que enseña la Clave que le pertenece à cada Tono, fol.59.
Nota 5. que enseña, como el quinto, y sexto Tono (segun vnos) se ha de cãtar por Be quadrado; y segun otros por Bemol; y porquè, fol.59.
Exemplo para conocer los Tonos por la Regla antecedente, que dize primero Re, La, &c. y sus Entonaciones para los Psalmos, fol.60.
En el Sæculorum de las Antiphonas suele auer puestas estas letras, E.V.O.V.A. E. es dezir en abreuiatura Sæculorum Amen, fol.63.
Exemplo en que se verà como se han de co-

começar los Cãticos de Magnificat, y Benedictus, &c. fol. 63.
Regla general para conocer los Tonos por el ascenso, y descenso. Cap. 41. folio 64. Veanse sus Exemplos, y Notas, desde dicho folio, hasta el de 70.
Es muy conueniente q̃ aya diuersidad de Tonos en el Canto Llano. Cap. 41. folio 70. A los Tonos Irregulares se les ha de dar nõbre de numero de Tonos, primero, segundo, tercero, &c. Cap. 43. fol. 71. Veanse sus Exemplos, y la Nota.
Nota 6. Que trata de vnas Cõposiciones Gregorianas, y Trasportacion de los ocho Tonos, muy vtil para q̃ los Maestros de Capilla, y demàs Cõpositores en ellas vean como han de trasportar los Modos, haziendo diferẽcia en cada vno de los Tonos, fol. 72. Veanse sus Exemplos.
Conocẽse los Tonos en los Introitos de las Missas, por el Verso. Cap. 44. folio 74. Veanse sus Exemplos.
Nota 7. Que trata de los Semitonos mayor, y menor. Vea la el curioso, à folio 76. 77. y 78.
Para regular el Tono, que es el Respõso, ò Alleluya, no se ha de mirar en los Versos, sino en la misma Alleluya, ò en el Responso, pues siempre concluye en ellos, y no en el Verso. Nota 8. fol. 78.
Nota 9. Que declara la significaciõ de la palabra *Tono*, y de su diuision; y como S. Ambrosio diò licencia à los Modos vn Punto sobre el Diapason; y por este Punto añadido, al que antes le llamauan Composicion, ò Modo, se llamò Tono. Y los nombres que los Griegos pusieron à los Tonos, ù Modos, conuenientes al origẽ de ellos, fol. 79. y 80.
Propriedad de los Modos. Cap. 45.
Nota 10. Que enseña, què sea Tono Autẽtico, ò Plagal, Maestro, ù Discipulo; y porquè son llamados assi, fol. 81.
Nota 11. Que trata de los quatro Terminos que ay de Puntos, Sustenidos, Dimissos, Intensos, y Remissos. Vease su Exemplo, fol. 82.
Los Subchãtres han de guardar la Cuerda en las Entonaciones de Antiphonas, y Psalmos, &c. fol. 83.
Cap. 46. Que enseña, què sea *Neuma* en Canto Llano, y de la explicacion del Alleluya, fol. 84.
Nota 13. Que enseña, què sea Choro, y como los que cantã en las Diuinas alabanças, han de atender mas à la significacion de la Letra, que al Canto; y como los Angeles luego que fueron criados dieron alabanças à Dios con Musica, fol. 87.
Cap. 47. Contra los Hereges q̃ en la Iglesia de Dios impediã la Musica, fol. 89.
Declarase como el Canto Llano es nõbrado en cinco maneras; es à saber, Monodia, Simphonia, Harmonia, Melodia, Modulaciõ, &c. Cap. 48. fol. 92.
Nota 14. Que enseña, como la Musica, aũque la tratamos como Arte, es Ciencia, fol. 93.
Nota 15. Que advierte, como en algunas Cantorias suele auer mutacion de Clave en diferẽtes lineas, ò rayas, fol. 94. Veanse sus Exemplos.
Entonaciones de las Oraciones que se cãtan en la Missa, Visperas, y Laudes, folio 95.
Tono de las Oraciones que se cantan en las demàs Horas Canonicas, fol. 95.
Entonaciõ para antes de la postrera Oracion en las Missas de la Quaresma, fol. 96.
Entonaciõ para Diacono, y Subdiacono, antes de las Oraciones de las Prophecias. Cap. 50. fol. 97.
Tono para cantar las Epistolas. Cap. 51. fol. 97.
Tono para cantar los Euangelios. Cap. 52. fol. 97.
Tono para cãtar las Prophecias. Cap. 53. fol. 98.
Tono para cantar las Absoluciones, y Bẽdiciones de los Maytines, y para comẽçarlos. Cap. 54. fol. 98.
Tono para cantar las Lecciones de Difuntos. Cap. 55. fol. 99.
Tono para cãtar los Versiculos en todas las Horas Canonicas per Annum. Cap. 56. fol. 100.
Tono para cantar la Litania, fol. 107.
Nota 16. Que enseña, como S. Leon Papa reformò el Canto Gregoriano, fol. 108.
Entonaciones de todos los Hymnos, Diurnos, y Nocturnos que se cantan en el Oficio Diuino en todo el discurso del Año, fol. 109. hasta el de 140.

FIN.

ARTE



ARTE DE CANTO DE ORGANO. LIBRO SEGVNDO.

CAPITVLO PRIMERO.

DEXAMOS Dicho en el Arte de Canto Llano, que la Musica se diuide en tres partes: La primera, en Armonica, que es el Canto Llano: La segunda en Metrica, ò Mensural, que es el Canto de Oagano: La tercera en Ritimica, que es el Contrapunto, y Composicion. En este Libro Segundo, y Arte de Canto de Organo, nos toca tratar de la Segunda, que es la Mensural; y assi serà bien començar por su Difinicion.

DIFINICION DEL CANTO DE Organo, que es la parte Mensural.

SAn Augustin en el Libro primero, dize assi: *Musica actiua est, quam practicam dicimus, scientia bene modulandi.* Es la Musica (dize el Santo) Ciencia de bien medir. S. August. lib. 1. de Musica.

Franquino dize (como dexamos anotado en el Arte de Canto Llano:) *Est Scientia perfectæ modulationis.* La Musica es vna Ciencia de perfecta harmonia, y suauidad: *Et est duplex mensuralis, ac plana: Musica mensuralis est, notarum diuersa quantitas, figurarum temporis, ac prolationis exigentiam.* Es en dos maneras, Mẽsural, y Plana: Musica Mensural, es aquella, cuyas figuras se aumẽtan, y disminuyen, segun el Tiempo, Modo, ò Prolacion (esta distincion pertenece al Canto de Organo:) *Musica Plana est, notarum simplex, & vniformis prolatio, quæ nec augeri, nec minui potest: hoc est ex Diuo Bernardo.* Esta difinicion le pertenece al Canto Llano. Franquino lib. de Musica. S. Bernar.

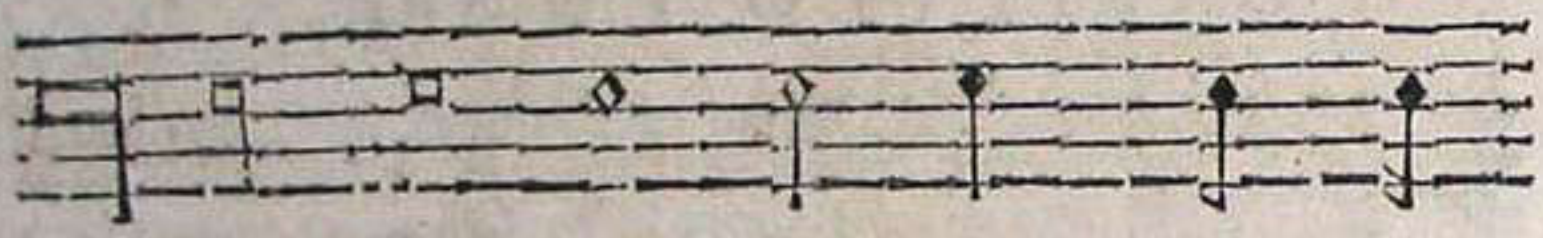
Difinicion propria de el Cãto de Organo.

Tratando de la parte Metrica, ò Mensural, que es el Canto de Organo, y declarando su difinicion, digo, que el Canto de Organo, es diuersa cantidad de Figuras, no iguales; las quales se aumentan, ù disminuyen, segun el Modo, Tiempo, ò Prolacion demuestra. De cada cosa, en particular, de las que dize esta difinicion, tratarèmos en su lugar. Y porque antes de començar el Arte de Canto de Organo (para que los principiantes sepan algunas cosas pertenecientes à la buena inteligencia de èl, serà bien tengan noticia de algunos rudimẽtos) me ha parecido declarar, y poner algunas curiosidades, muy importantes, para que los que quisieren saber cantar con fundamento, vean en ellas todo lo que tocante à dicho Arte puedan desear.

Es lo primero, pues, que se verà en este Arte de Canto de Organo (y se ha de saber) ocho Figuras, ò Notas desiguales, las quales tienen por nombre, como à la parte alta sobre ellas està declarado. Son señales representatiuas de voz, dandonos à entender que cantemos; las quales puestas sobre las lineas, ò espacios, nos auisan del sonido, ò voz, y de la ligereza, y tardança del tiempo, que conuiene vsar en el Canto. ¶ Advirtiendo, que la Minima, Seminima, Corchea, y Semichorchea, no tienen mas valor (ni menos) por tener las Plicas à la parte alta, o à la baxa; ni las dos vltimas Figuras los rasguillos à la mano derecha, ò à la izquierda; y cada rasguillo disminuye la mitad del valor à la Figura.

EXEMPLO.

Maxima. Longo. Breve. Semibreve. Minima. Seminima. Corchea. Semicorchea.



D. Pedro Zerone li. 2. cap. 66 fol. 300.

LOS Antiguos tenian otro genero de Figuras con que se entendian en la Musica; no las pongo por no ser de vtilidad en estos tiempos: estas ocho Figuras q̃ oy tenemos, y vsamos, las inventò Iuan de Muris Frãces, el Año de 1352. como lo podrà ver el curioso en Don Pedro Zerone. De estas hemos de tratar, por ser las que en estos nuestros tiempos estàn en practica; y las que todos los Musicos han observado desde dicho año que fueron inventadas, hasta el dia de oy, por lo galanas que son en su forma; y por la facilidad que tienen en hazerse, de lo que carecian las Antiguas.

DIFINICION DE FIGVRA.

CAPITVLO SEGVNDO.

Montanus fol. 3.

Figura est Signum quoddam vocis, & silentij representatiuum; vocis, propter notam; silentij, propter pausas notis æquiualentes. Vt ait Montanus, à fol. 3.

La Figura en Canto de Organo (ò en Canto figurado por otro nõbre; assi llamado, por la diuersidad de Figuras de que se compone) es cierta señal, que representa voz, y silencio: representa voz la misma señal de la Figura; representa silencio, por las pausas que señalan, equiualentes à las Figuras, ò Figura; porque assi como ay ocho Figuras para cantar, ay ocho Pausas, que denotan, y significan silẽcio para callar. Pusieron à las ocho Figuras nombres proporcionados, segun para lo q̃ eran dedicadas, y el valor q̃ auian de tener en la Musica.

A la

A la Maxima la llamaron con este nombre, por ser de grande cuerpo, y contener mucho en si; pues siempre excede en valor à todas las Figuras. Tambien la llamaron Alpha, porque Alpha quiere dezir principio, y como la Maxima es la primera de las Figuras, por esta razon la pusieron este nombre Alpha, como à principio de ellas. El Lõgo le llamo assi, porque es cuerpo algo prolongado (no tanto como la Maxima.) El Breve ocupa este nombre, porque en comparacion de las dos Figuras antecedentes (Maxima, y Longo) es Figura breve, por ser su valor comunmente, (aunque no siempre) la mitad que el Longo.

El Semibreve, antiguamente se pũtaua ligado, esto es, vn breve cõ vna raya atrauesada; aora se punta en figura de huebo; llamase Semibreve, de semis, y de breve. Estas quatro Figuras se pueden ligar, como se verà al fin de esta Practica de Canto de Organo. Minima se llama, por tener esta Figura pequeño valor, en comparacion de las quatro antecedentes: Semiminima se llama, de semis, y minima, que es la mitad de la Minima: Corchea, y Semicorchea, son Figuras, y Notas diminutiuas, desde la Semiminima; valiendo la Corchea la mitad que la Semiminima; y la Semicorchea, la mitad que la Corchea. Significan, y dan a entender estas dos Figuras vltimas, Corchea, y Semicorchea, ser de poco valor, y diminuto, à las Figuras antecedentes. Antiguamente no auia mas de las cinco primeras Figuras, Maxima, Longo, Breue, Semibreve, y Minima. Los Modernos han aumentado las tres vltimas, para hazer mas viua, alegre, y graciosa la Musica, que son, la Semiminima, Corchea, y Semicorchea: y pues estas tres vltimas son compuestas de las cinco primeras: y siempre las Figuras vàn en diminucion, hemos de dezir, que pues se comiença la augmentacion de estas tres Figuras desde la Semiminima, que las que se siguen han de tener nombre de menos que Seminima; esto es, que la Corchea se entienda, que debaxo de este nombre Corchea, su valor, es la mitad que la Seminima; y la Semicorchea, la mitad que la Corchea (esto es segun en los tiempos donde se hallaren:) esto dan à entender, y significar estas Figuras.

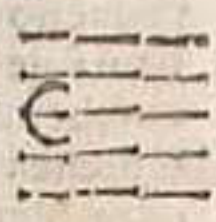
Franchin. lib. 2. cap. 3.

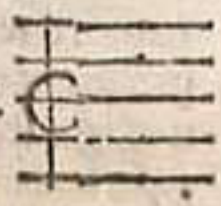
Otras dos Figuras añadieron los Modernos à las referidas; y las pusieron por nombre, Minaria, y Fusea; hizieronlo, porque bolasse mas el Cãto; no estàn en vso, y assi no trato de ellas. Explicanse las ocho Figuras sobre dichas de esta manera. *Maxima dormit; Longa recubat; Breuis sedet, Semibreuis deambulat; Minima ambulat; Seminima currit; Corchea volat; Semicorchea euanuit.*

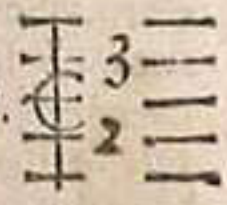
Ay diuersidad de Tiempos; y si huuieramos de tratar de todos ellos por extenso, fuera poner en confusion, no solo à los que aprenden la Musica, sino tambien à los que la enseñan; y assi no tratarémos mas de los que son precisamente necessarios, assi para Cantores, como para Instrumentistas; y han de ser los que estàn en vso, que son siete, y señalan como se sigue. Los demas Tiempos anotaré mas adelante en este Arte de Canto de Organo; y daré vna breue noticia de todos ellos, despues de auer tratado de los siete Tiempos, que necessitamos saber; para que si alguno hallasse alguna Cantoria en Libros Antiguos, segun la diuersidad de los Tiempos que vsauan, con facilidad tenga la inteligencia de ella, con los Auisos, y Exemplos, que alli verà anotados.

EXEMPLO DE LOS TIEMPOS que oy se vsan en Canto de Organo, donde se verà como han de ser señalados.

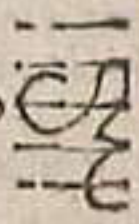
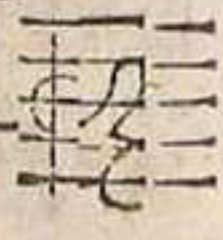
CAPITVLO TERCERO.

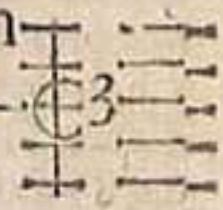
Tiempo menor Imperfecto. ——— 

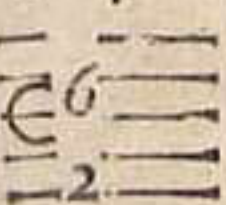
Tiempo menor partido de compás mayor. 

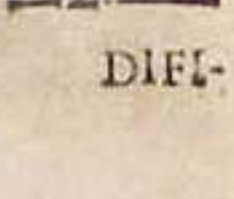
Tiẽpo menor partido de Proporcion mayor. 

Tiempo menor imperfecto de Proporcion menor. ———

El Tiempo de Proporcìon menor se señala de otras dos maneras, asi,  ò asi. ——— 
Esto por vso. ———

Numero Ternario, que es como Proporcion mayor en el cantar, se señala asi, ——— 

Tiempo menor partido de Sexquialtera mayor, se señala asi. ——— 

Tiempo menor de Sexquialtera menor, asi. 

DIFI-

DIFINICION DE TIEMPO

CAPITVLO QVARTO.

Tempus est mensura motus, & quietis. Arist. 4. Phys. El Tiempo es medida, de movimiento, y de la quietud. Significa el Tiempo en la Musica tres cosas: Significa el Compas con que se mide el Canto; la señal indicial se pone al principio de el, y la Figura breue: el Tiempo Indicial, ò es aparente, ò imaginario: el aparente puesto al principio de la Composicion, dà el valor à las Figuras de ella, segun su fuerça, y poder: el imaginario està (comunmente) debaxo de la disposicion vinaria, aunque no siepre. Ponese esta señal que vamos diziendo, al principio de la Composicion (sino es que en medio de ella aya diferencia de Tiempo, que en tal caso se muda la señal.) Para ser conocida la Cantoria, y dar el valor à las Figuras en ella, ay dos Numeros, Vinario, y Ternario. De este vltimo se tratarà en su lugar.

DIFICION DE NVMERO.

CAPITVLO QVINTO.

Numerus est multitudo vnitatum. El numero es multitud de vnidades. El Numero Vinario es, quando todas las Figuras cada vna vale tanto como dos de sus menores, las mas cercanas en los tiempos, imperfecto, y de por medio (que son el de Compasillo, y Compàs Mayor) como valer vn Breve dos Semibreves, ò vn Semibreve dos Minimas; y vna Minima, dos Semiminimas; y assi las demàs Figuras.

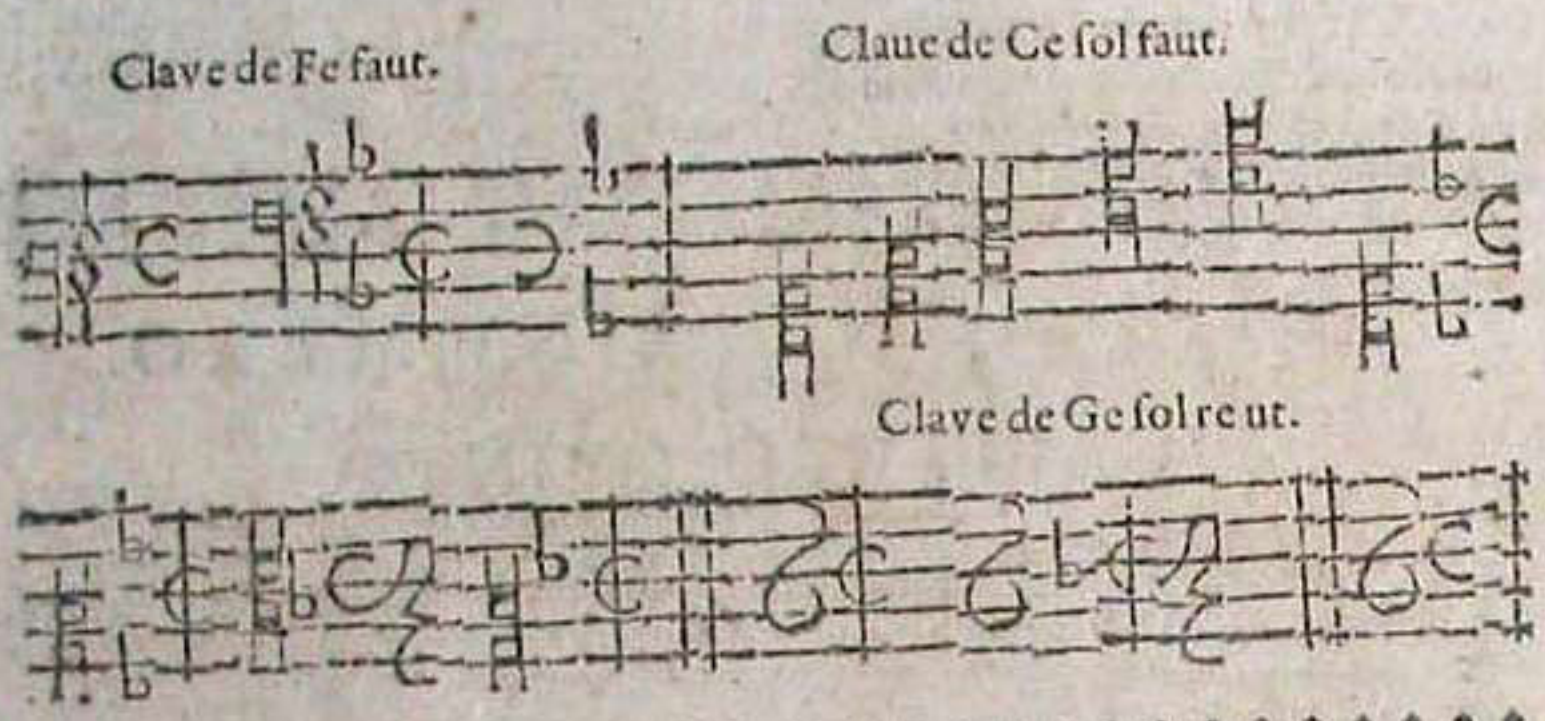
TIENE TRES CLAVES EL CANTO de Organo.

CAPITVLO SEXTO.

EN este Arte de Canto de Organo, se guardan las mismas Reglas, en quanto à los Signos, Deducciones, Propriedades, Bemoles, y Claves, que en el de Canto Llano (excepto, que en el Canto de Organo ay otra Clave mas, que es la de Gesolreut) cantase por las mismas propriedades, y Signos, en el vn Arte, que en el otro; y esta Clave que se añade en el Canto de Organo, tiene su assiento, y Casa en Gesolreut sobre agudo; y se pone, y señala (comũmẽte) en la segunda raya, contãdo desde abaxo, assi:

[illegible] otras dos Claves, dexamos dicho en el Arte de Canto Llano, que [illegible] se señala con tres Puntos; y tiene su asiẽto, y casa en Fe faut gra[illegible] la de Ge[illegible] se señala con dos Puntos; y tiene su asiẽto en Ce sol [illegible] sol faut, se señala con dos Puntos; y tiene su asiẽto en Ge sol [illegible] fa ut, [illegible] ponente en diferentes rayas, segun la voz en que se hallaren pun[illegible] tos [illegible] ente (excepto) la Claue de Ge sol re ut, que tiene su asiento fixo [illegible] en la segunda raya, contando por abajo; aunque en algun caso particular se po[illegible] dra mudar a otra linea; y siempre las Claues se señalan, y ponen en raya, nũ[illegible] ca en espacio: Advirtiendo, que el tiempo se pone inmediatamente despues de la Clave, el qual [illegible] a entender el valor que se les ha de dar, y les correspõ[illegible] de a cada vna de las Figuras, Pausas, ó Notas de la Cantoria: y si se cãtare por Bemol, se ha de poner dicho Bemol, entre la Clave, y el tiempo.

EXEMPLO.



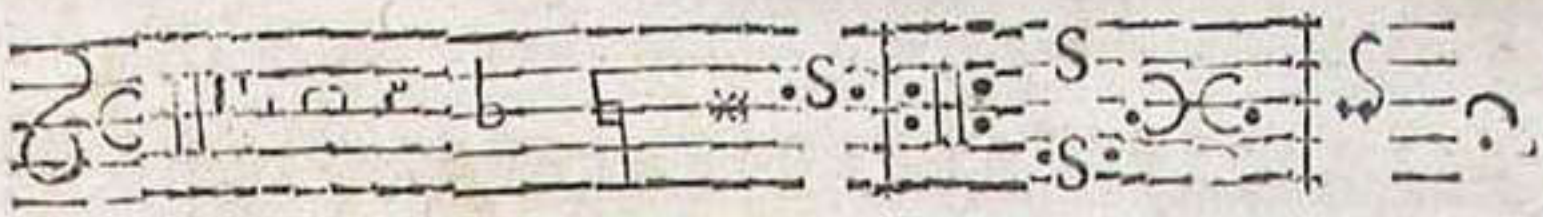
Ay siete señales en el Canto de Organo.

CAPITVLO VII.

EN Este Arte de Canto de Organo ay siete señales, que son, Pausas, Bemol, Be quadrado, ò Sustenido, Canon, Repeticion, Guion, Calderõ, donde estuuiere puesto Bemol, es Fa: donde se hallare Be quadrado, es Mi, ò su cantidad (Punto sustenido, que es lo mismo.) Canon, nos dà à entender, que en el Punto donde està, entra la voz que sigue. Repeticiõ: para que digan otra vez lo ya dicho. Guion demuestra en què Signo està el Pũto del renglon siguiente. Calderõ, donde la Obra fenece, ò se detienẽ en ella. Otra señal suelen poner al fin de algunos Villancicos, para que se buelva en medio de la Obra, ù otra parte de ella, repitiendola segunda vez: es la señal vna esse, ù dos, ù dos cees encontradas. Esta señal, ò señales corresponden à las que el Maestro que ha hecho la Obra ha puesto, para que se repita hasta donde señalare, ò hasta el fin de ella.

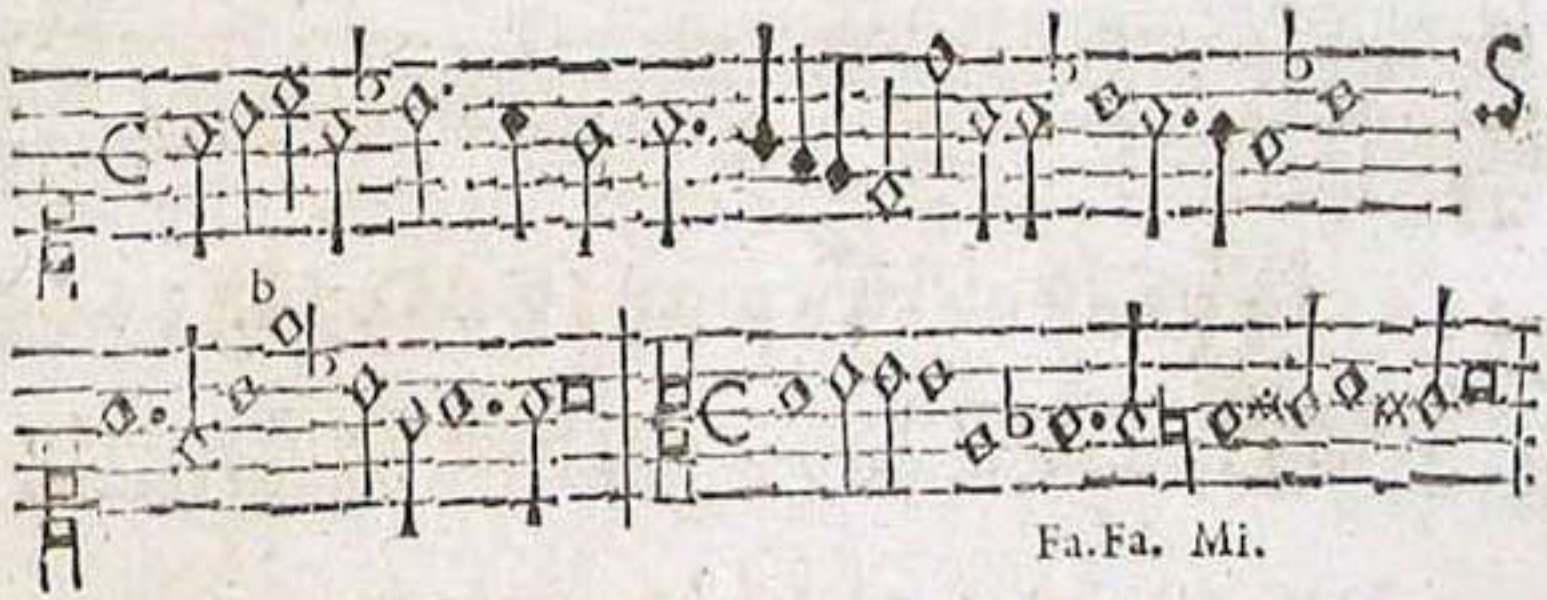
Exemplo de las siete señales que ay en el Canto de Organo.

Pausas. Bemol. Bequadrado. Suste Canido. Repeticiones. Guion. Calderon.



NOTA. Si aconteciere cantando por Natura, y Bequadrado auer algun Passo, ò Punto, que se cante por Bemol, solo el tal Punto dõde huuiere puesto el Bemol, ò se huuiere de dezir Fa, segun Regla (natural, ò accidental) se cantara por Bemol; y lo demas que se siguiere, se cantarà por Natura, y Bequadrado: assi lo dexamos anotado en el Arte de Canto Llano, en la Nota primera del Cap. 35. à fol. 43. Vease tambiẽ el Exemplo de la Conjunta, à fol. 39. y la Nota, que esta con toda claridad, con su Exemplo, à fol. 48. y 49.

EXEMPLO.



NOTA PRIMERA.

QVando delante de algun Tiempo de los referidos ay vn tres guarismo, significa, y dà à entender, que de aquellas Figuras, que con solo el Tiempo, y vàn dos en vn Compàs, auiendo el tres guarismo, vayan tres; esto es, que en el Tiempo menor imperfecto, con el tres guarismo, vayan tres Minimas al Cõpàs, auiendo de ir dos, si le faltara dicho numero: y en el Tiempo menor partido con el numero tres solo, opuesto sobre el dos, dà a entender, y denota, que en aquel Tiempo menor partido (que es el Compàs mayor) que iban dos Semibreues al Compàs, puesto el tres guarismo, vayan tres Semibreves. En la Proporciõ menor hazen el breve perfecto por vso (no imperficionandole Figura menor, que aya despues de èl.) Entiendese por Figura menor, la que no vale de tres partes del compàs las dos (verbi gratia) en Proporcion menor vna Minima por no valer mas de vna parte del compàs,

es Figura menor; y en Proporcion mayor, vn Semibreve, es Figura menor, por no valer mas de vna parte del compàs; y lo mismo dezimos de las Pausas, quando en el silencio no denotan en su valor la mayor parte del compàs, que entonces entran en el numero de Figuras menores.

Numero Ternario. CAP. VIII.

S. Augus. cap. 1. suæ Musicæ.

EL Numero Ternario es perfecto, segun S. Agustin en el cap. 1. suæ Musicæ. *Quia constituitur* (dize el Santo) *ex principio, medio, & fine.*

Y aunque es perfecto el Numero Ternario, no por esso perficiona Figura alguna, porque ninguna ay perfecta, sino es por Modo, Tiempo, ò Prolacion; y cada vna de estas tres señales, se llama tambiẽ Numero Ternario, aunque no perficiona cada vna mas de vna Figura.

Difinicion del Modo. CAP. IX.

EL Modo es vn circulo perfecto, acompañado de vn Numero ternario, ò Vinario, en el qual es la Maxima, ò Longo perfecto, cada vno segun su Modo. Ay modo mayor, q̃ perficiona la Maxima; es de esta manera; O3 y ay Modo menor, que perficiona al Longo, es assi. O2

Los Antiguos llamaron à la Maxima, Modo Mayor, porque en ella ay numero de tiempos enteros, pues quatro Breves crian à la Maxima. Al Longo llamaron Modo menor, por auer en èl menos Tiẽpos, pues solo dos Breues es su cantidad. Y porque la Minima diuide el Tiempo en muchas partes, es llamada Prolacion mayor; y el Breve es llamado Prolacion menor, por diuidir el Tiempo en menos partes.

Difinicion del Tiempo. CAP. X.

EL Tiempo es vn circulo perfecto, en el qual es perfecto el Breve; señalase assi O. ò es como le dexamos difinido en el Cap. 4. de este Cãto de Organo.

Difinicion de la Prolacion. CAP. XI.

Prolatio est punctum aliquo in tempore intra positum, cum quo Semibreuis perfectus est.

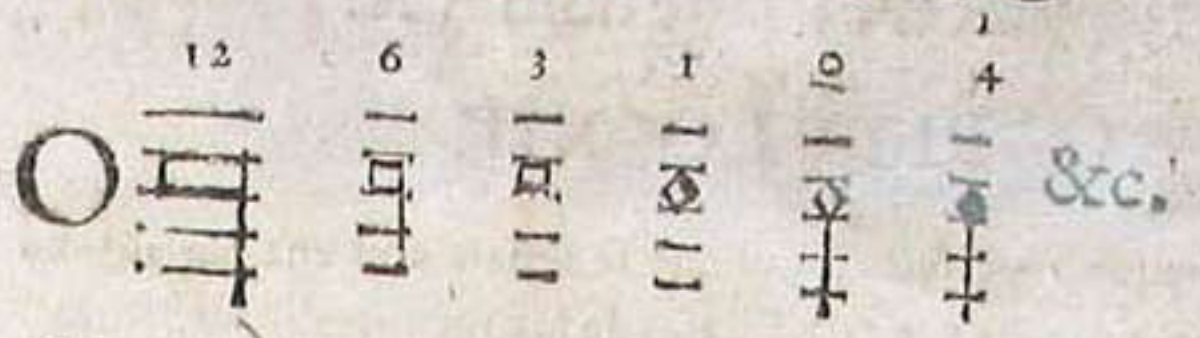
Prolacion, es, vn Punto dentro de algun Tiempo, por el qual es el Semibreve perfecto; es assi; ⊙ ò assi, ⊂

En estos Tiempos con Prolacion, vale la Minima vn Compàs; y el Semibreve tres, no teniendo numero delante. La Prolacion pusieron en la Musica, para duracion, y extension de Figuras en ella; que esso significa, y dà à entender *Prolatio, Prolationis*. Y assi en los Tiempos con Prolacion, las Figuras tienen mucho mas valor, que en los que no la tienen.

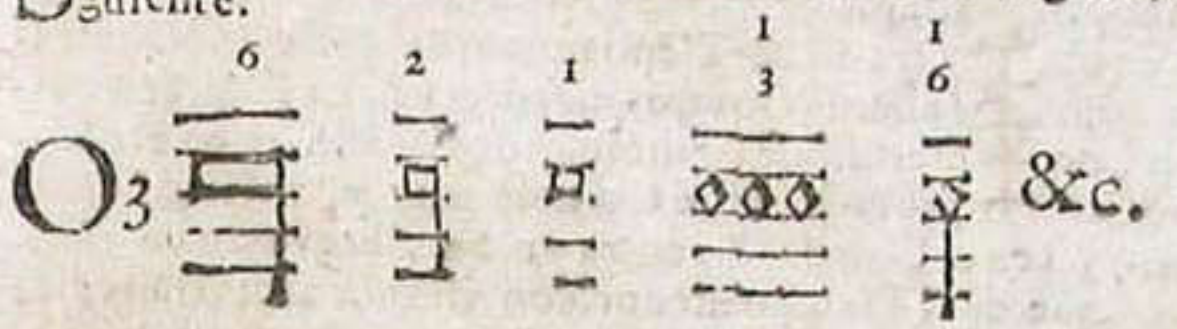
En el Tiempo Perfecto valen las Figuras, segun sobre ellas està numerado.

EXEM-

EXEMPLO.



SI tuuiere tres guarismo junto à si, valen las Figuras, segun el vso, lo siguiente.



NOTA SEGVNDA.

EN Qualquiera señal de Tiempo con Prolacion, ò sin ella, que son Ternarias, puesto delante de si, vn tres guarismo, segun el vso, nos da à entender, que de aquellas Figuras, que con solo el Tiempo, ò Prolacion, tres hazian vn numero ternario, que era valer cada vna vn compàs, poniendo el tres guarismo, vayan tres de aquellas en vn compàs.

NOTA TERCERA.

DE rigor puesta vna Virgula atrauesada en qualquiera de los Tiempos, pierde las Figuras la mitad de su valor, como se vè en el Cõpàs mayor. Esto no està en vso mas de en el Tiempo menor partido de compàs mayor: y assi, si se hallasse en los demàs Tiempos la virgula atrauesada, no se atienda à esso, porque serà descuydo en el puntar; o mirando otros fines, como acontece de ordinario en las Obras de Compasillo, partir el Tiẽpo con la Virgula atrauesada, para passar algunas cosas, ò primores de la Obra à compàs mayor, por ser este Compàs, y Tiempo de mas extension de Figuras; y por el consiguiente, de mas licencia en lo dilatado de sus movimientos, para que los Maestros en sus Composiciones obren con algun desahogo.

EL TIEMPO MENOR, PORQVE tiene diferencia de nombres?

CAPITVLO XII.

EL Tiempo menor imperfecto, es, el que se señala con vna Ce, assi: C llamase Vinario, porque vàn dos Figuras de sus menores en vn compàs, que son dos Minimas: llamase Compasillo, porque se canta ligeramente, lleuãdo apresurado el cõpàs. Llamase tambien Nota negra, quando ay diminucion de Figuras en èl; y si à dicho Tiẽpo menor imperfecto se le atraviessa vna Virgula, assi: ⊢⊢⊢⊢ y se llama Compàs mayor, y vàn las Figuras duplicadas en el Compàs, de suerte, que si entrauan dos Minimas en el compàs, sin virgula, en el Compasillo; en el de Compas mayor, teniendola, entran quatro Minimas: y si en el Compasillo entra vn Semibreve en vn compàs; en compàs mayor, que es el Tiempo menor, con virgula atrauesada, se cantan dos Semibreves al compàs, y assi las demàs Figuras: este compàs se cãta mas despacio, y por esso se llama compàs mayor, en contraposicion del compàs menor, ò compasillo, que por cantarse aprisa, y ligeramẽte, se llama, y se denomina assi.

PROPORCION, SV DIFINICION.

CAPITVLO XIII.

Franquinus in Arithmetica.

PRoportio est, habitudo duarum quantitatum: Vt ait Franquinus.

La Proporcion, es, vna similitud entre dos cantidades, la qual se llama continua, y discreta: La continua en la Geometria, es, linea, cuerpo, tiẽpo, lugar, superficies. La discreta (que es la que haze à nuestro proposito) està constituida en numeros; esta se halla igual, è inigual: La igual, es, de vn numero à otro, que sea igual, como de dos à dos, de tres à tres: La inigual, es de quien tratamos, de vn numero à otro desigual; como es de tres à dos, de quatro à tres: llamase desigual, porque vno, y otro Semibreve, que son dos; en proporcion no hazen vn compàs; ni vno, ni otro breve tampoco; vn Semibreve, y vn breve, si; y dos Minimas, y vn breve; y quatro Minimas, y vn semibreve; Figuras, y numeros desiguales, constituyen vn compàs.

Llamase Proporcion mayor, quando de los numeros, o figuras se haze la similitud en ellos, de vn numero, ò figura mayor, à vn numero, ò figura menor. Llamase Proporcion menor, quando se haze la similitud, de numero menor, ò figura, à mayor; como de vna Minima, à vn Semibreve. Y se aduierta, que en diziendo simplemente Proporcion Triola, se entiende la Proporcion Mayor: y en diziendo Subtripla, la menor.

***

DIFI-

DIFINICION DE SEXQVIALTERA.

CAPITVLO XIV.

SExquialtera, est, *Alterum, & semis*; *Alterum*, quiere dezir vno ù otro, *Vnus, aut Duo*. *Semis*, quiere dezir la mitad de la cosa; esto supuesto, y entendido, nos enseña aquel *Alterum*, que las seis Minimas que van en vn compas, en Sexquialtera menor, tres al dar del compàs, y tres al alçar; en el Tiempo menor imperfecto, cō solo ponerle vn tres guarismo, se hazen de dichas seis Minimas, dos cōpases; y aqui (en Sexquialtera menor) se hize vno de ellas; de suerte, que tienen capacidad para hazer *vnus, aut duo*; vno, y otro compas, que es lo que quiere dezir *Alterum*.

Semis, dezimos, que quiere dezir la mitad de vna cosa en su valor; y assi teniendo las seis Semiminimas referidas valor para cumplir dos compases en Proporcion menor; en Sexquialtera menor (semis la mitad) valdràn tan solamente vn compàs. Lo mismo dezimos de la Sexquialtera mayor, donde se cantan doze Minimas en vn compàs, seis al dar, y seis al alçar, que corresponde à la Proporcion mayor en el valor de Figuras (no en los mouimientos) que siendo suficientes Figuras las doze minimas para valer dos compases, *Semis*, valen la mitad, que es vn compàs; seis Minimas al dar, y seis al alçar, en dos mouimientos. No me quiero dilatar mas en estas menudencias, por parecerme son mas de embarazo, y confusion para los principiantes, que de enseñança; y assi pongo solo precisamente lo necessario, procurando no alargarme en los discursos, por no ser molesto à los que aprenden este Real Arte de la Musica.

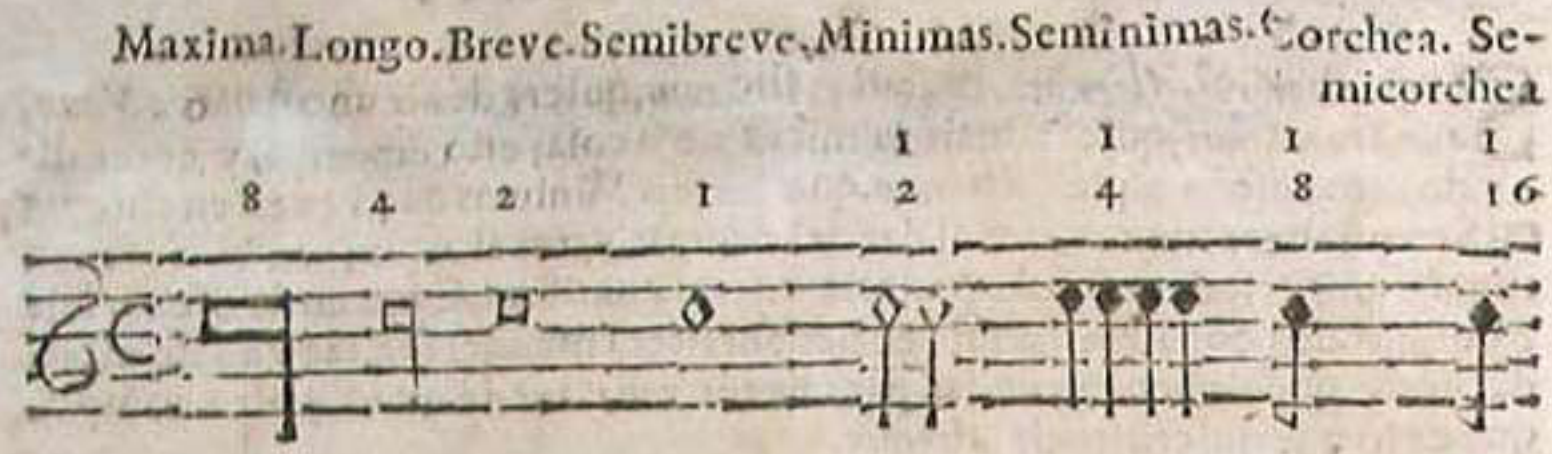
Declaracion del numero de Figuras que ay en el Canto de Organo.

CAPITVLO XV.

EN el Arte de Canto de Organo, ay ocho Figuras, sus nombres son. *Maxima*, Longo, Breve, Semibreve, Minima, Seminima, Corchea, Semicorchea. Estas ocho Figuras sirven en diferentes Tiempos, augmentandose en vnos, y diminuyendose en otros.

En el Tiempo menor Imperfecto, que se señala assi, C, vale la Maxima; y las demas Figuras lo que à la parte alta sobre ellas està numerado, y aqui referimos: La Maxima vale ocho compases; el Longo vale quatro compases; el Breve dos compases; el Semibreve, vn compàs; dos Minimas, vn Cōpas; quatro Seminimas, vn compàs; ocho Corcheas, vn compàs; diez y seis Semicorcheas, vn compas. En el Cap. 43. de este Arte de Canto de Organo, se verà, què es Compas en la Musica, y la diferencia que ay de èl.

Exemplo de las ocho Figuras que ay en el Canto de Organo.



NOTA. LAs Figuras menores, el mismo valor tienen, teniendo la Plica à la parte alta, que à la baxa. Y lo mismo dezimos de los rasguillos de la Corchea, y Semicorchea, puestos à la mano izquierda, ò à la derecha, que siempre son vnos.

TIEMPO MENOR IMPERFECTO.

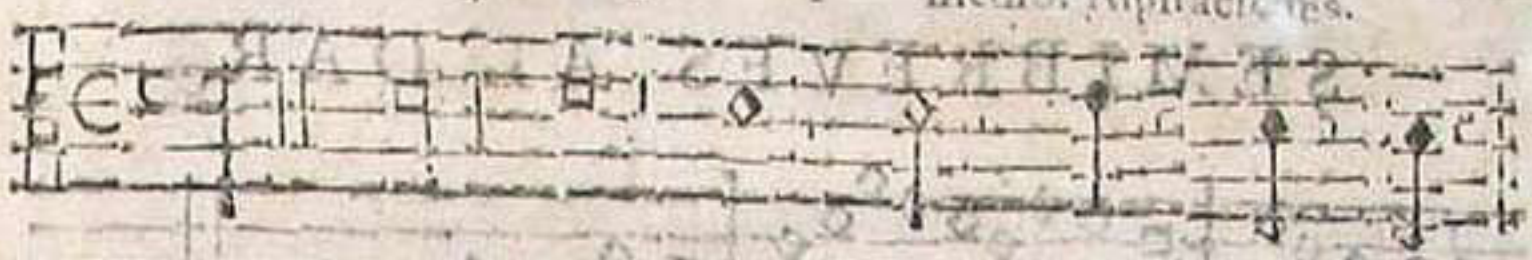
CAPITVLO XVI.

EL Tiempo menor imperfecto, es nombrado de tres maneras, Vinario, Compasillo, y Nota negra; llamase Vinario, porque vàn dos Minimas al compàs, vna al dar, y otra al alçar, como queda anotado (repitiendolo aqui por necessario:) llamase Compasillo, por la ligereza con que se canta en este Tiempo. Llamase Nota negra, quando la Obra que se canta (hecha en dicho Tiempo) tiene muchas Notas, ò Figuras negras: ay Pausas, las quales son vnas señales indiciales, que sirven para callar: deriuase este vocablo *Pausa*, segun algunos, de vna palabra Griega, q̃ significa cessar, reposar, ù descansar. Zarlino dize, que se deriua de Pota, palabra Francesa, que suena, reposo. Fueron inuentadas las Pausas, para aliuio, y descanso del Cantante; y para que las imitaciones, ò fugas fuessen mas conocidas. Estas son en su valor, segũ las Figuras de cada Tiempo, haziendo correspondencia las Pausas à las Figuras, y las Figuras à las Pausas; igualandose en el valor; vnas sirviendo para cantar, que son las Figuras; y otras para callar, que son las Pausas; y estas que son indicatiuas del silencio, no admiten augmentacion, diminucion, ni alteracion; siempre tienen el valor, que tienen las Figuras, en el Tiempo que estan puestas.

Zarlino.

Exem-

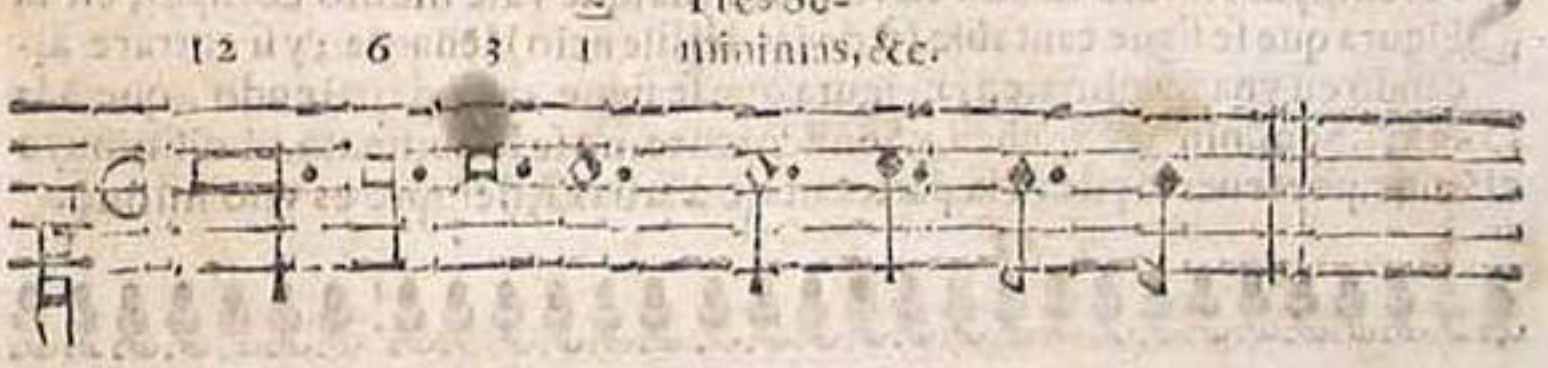
Exemplo de las Pausas que ay en el Compassillo, ò Tiempo menor Imperfecto.



LAs Pausas de Semiminima, Corchea, y Semicorchea, se llamã Aspiraciones; y en las Proporciones la Pausa de Minima, se llama Aspiracion: y la razon porque se llaman assi, es, porque es tan breue el descanso, y silencio en ellas, que solo sirven para breuemente respirar, y tomar aliento en dichas Pausas.

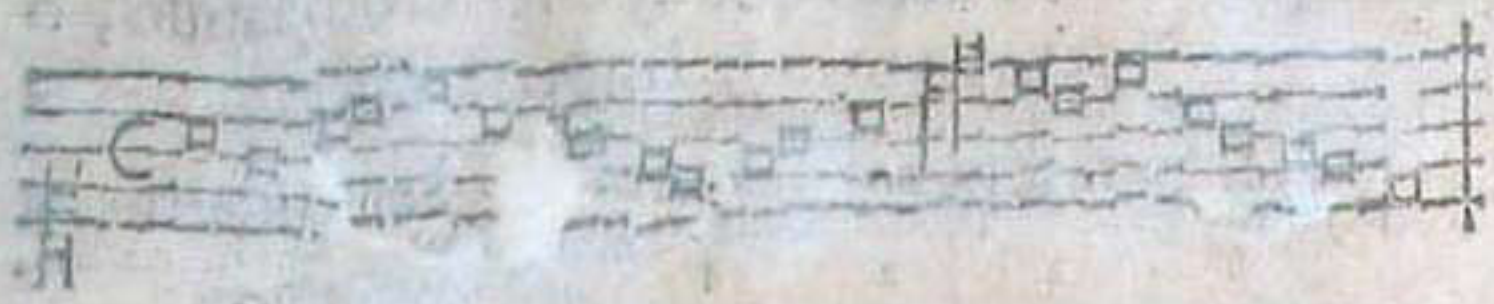
Ay en este Tiempo menor Imperfecto vn puntillo, el qual se llama Punto de augmentacion, ponese junto à la Figura (despues de ella) y en la que se hallare, la aumenta la mitad; de suerte, que si la Figura vale dos compases, con el puntillo valdrà tres: y si valiere la Figura quatro compases, con el puntillo valdrà seis; y assi en las demas Figuras: y no se repite la Cantoria en la Figura para darle el valor del puntillo, sino se estationando, y continuando la voz en el Punto, hasta darle el valor completo à la Figura, y Punto de augmentacion.

EXEMPLO.

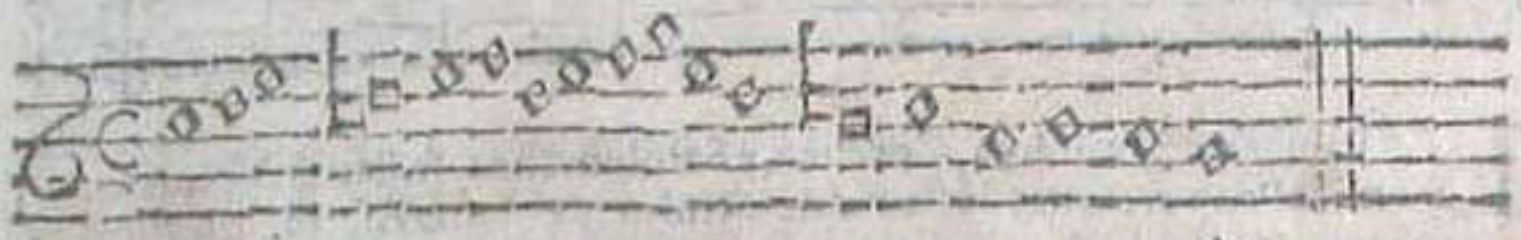


EL Maestro que enseñare à cantar (auiendo dado noticia à sus discipulos del valor de las Figuras, Tiempos, Compàs, Puntillos, y Pausas, &c.) Lo primero ha de començar por Breves, y Semibreves al dar de compas; y proseguirà co Semibreves al alçar; y luego por Minimas, Semiminimas, Corcheas, y las demas Figuras. Advirtiendo, que vn compàs, es dar, y alçar; y que si entrare dando el compàs en vn Breve, ha de alçar, y bolver à dar, y alçar en el; y si entrare dando el compas en vn Semibreve, ha de alçar en el, sin passar à pronunciar la Figura que se sigue; y si tuuiere Puntillo, hà de bolver à dar el compas en el; y assi en las demas Figuras, segun su valor, &c.

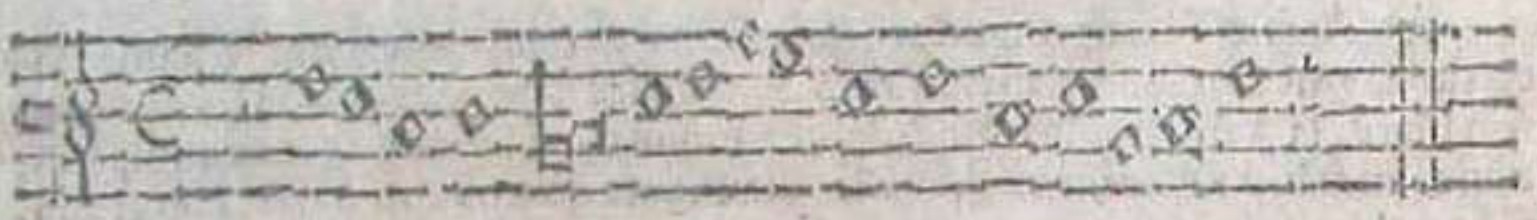
BREVES.



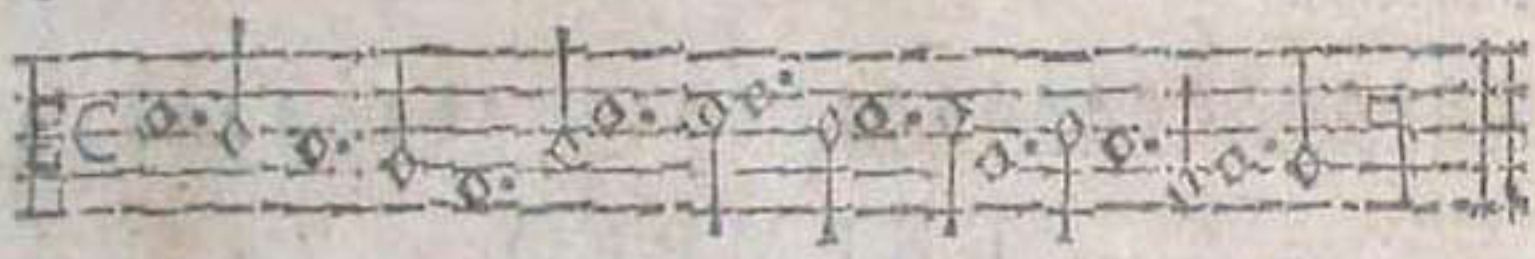
SEMIBREVES AL DAR.



SEMIBREVES AL ALZAR.

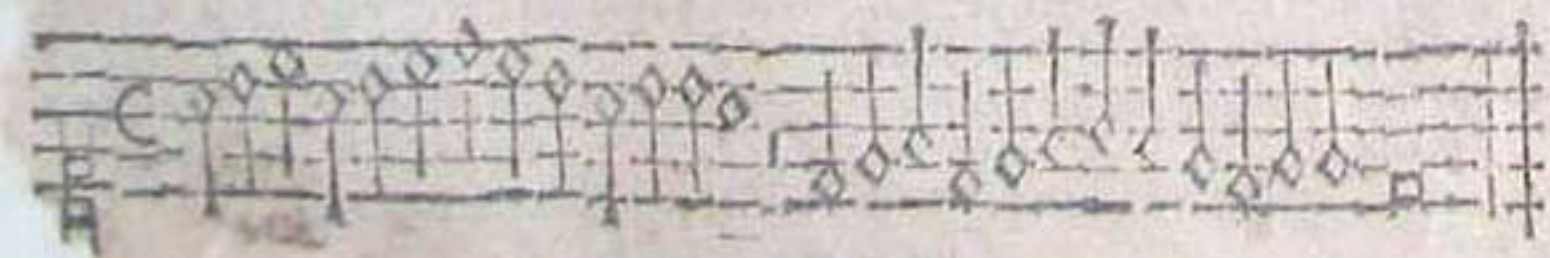


SEMIBREVES CON PVNTILLO.



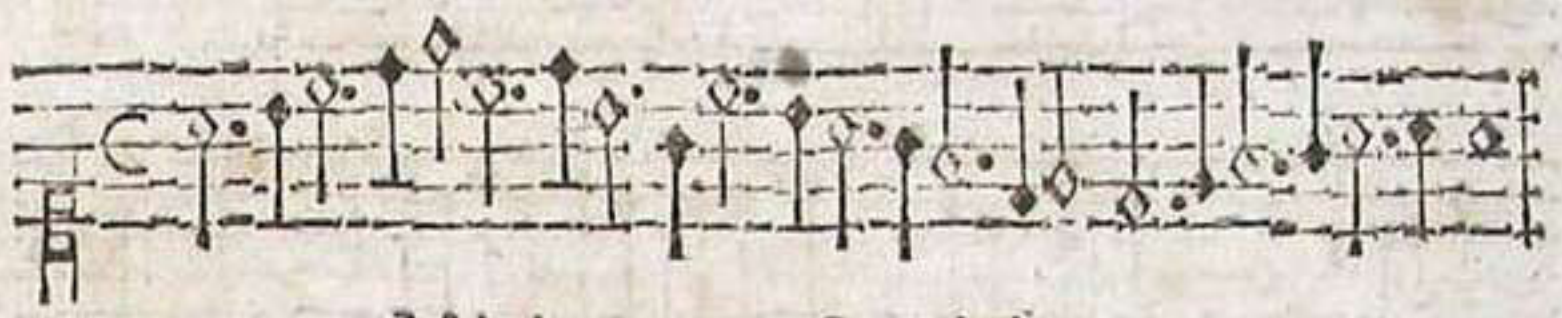
SI el compàs entrare dando en vna Minima, que vale medio compàs; en la Figura que se sigue cantable (ù de las del silencio) leuanta; y si entrare alçando en vna Minima, en la Figura que se sigue da. Advirtiendo, que à la Minima, Seminima, Corchea, y Semicorchea, no se le aumenta, ni disminuye el valor, por tener la plica à la parte alta, ò à la baxa; siempre es vno mismo.

EXEMPLO DE MINIMAS
al dar, y al alçar.

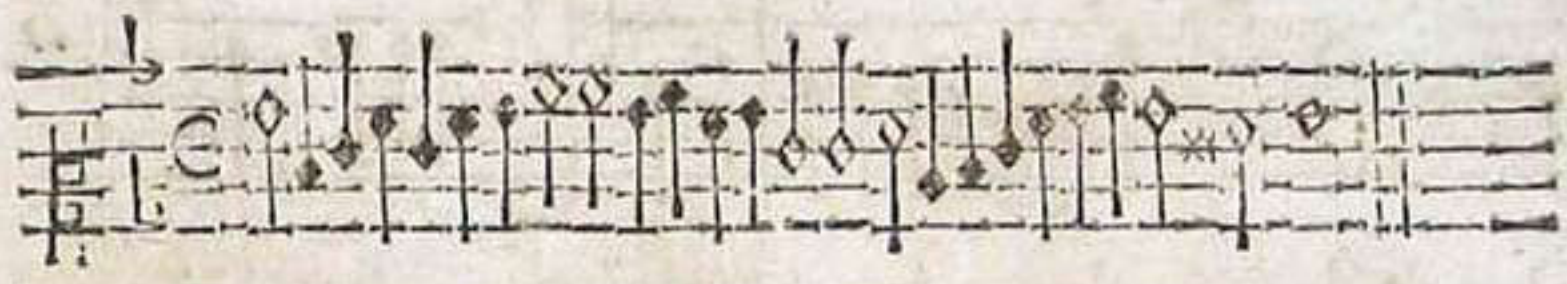


SI huuiere vna Minima con puntillo antes de vna Seminima, se ha de entẽder, que si entrare dando el compàs en ella, ha de leuantar en el puntillo, y la Seminima; y darà el compàs en la Figura que se sigue despues de dicha Seminima; y si entrare alçando en la Minima con puntillo el compàs, darà en el puntillo, y la Seminima; y alçarà en la Figura tacita, vel expressa, que se sigue (esto es, en Figura, ò Pausa.)

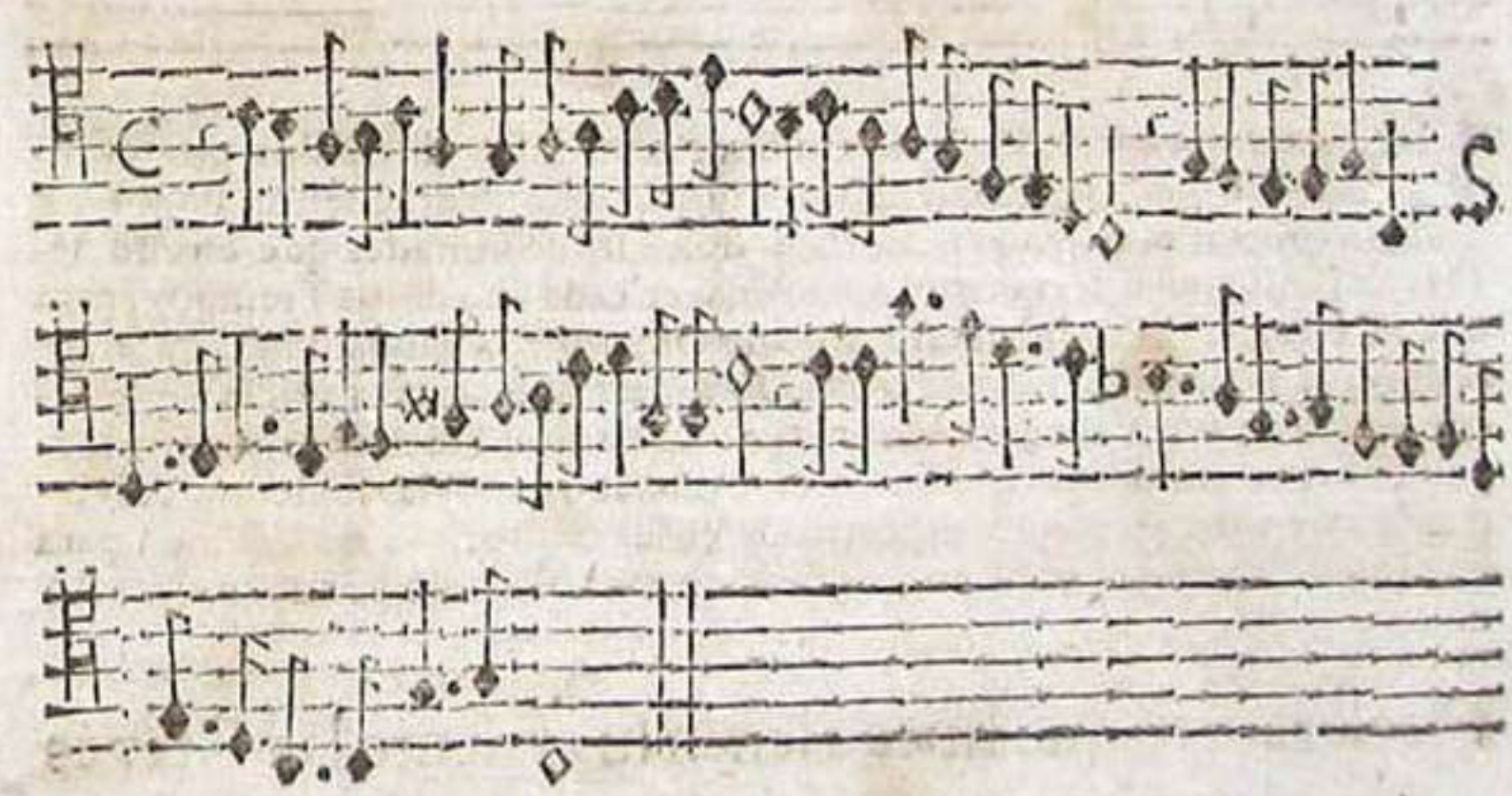
Exemplo de Minimas con Puntillo al dar, y al alçar.



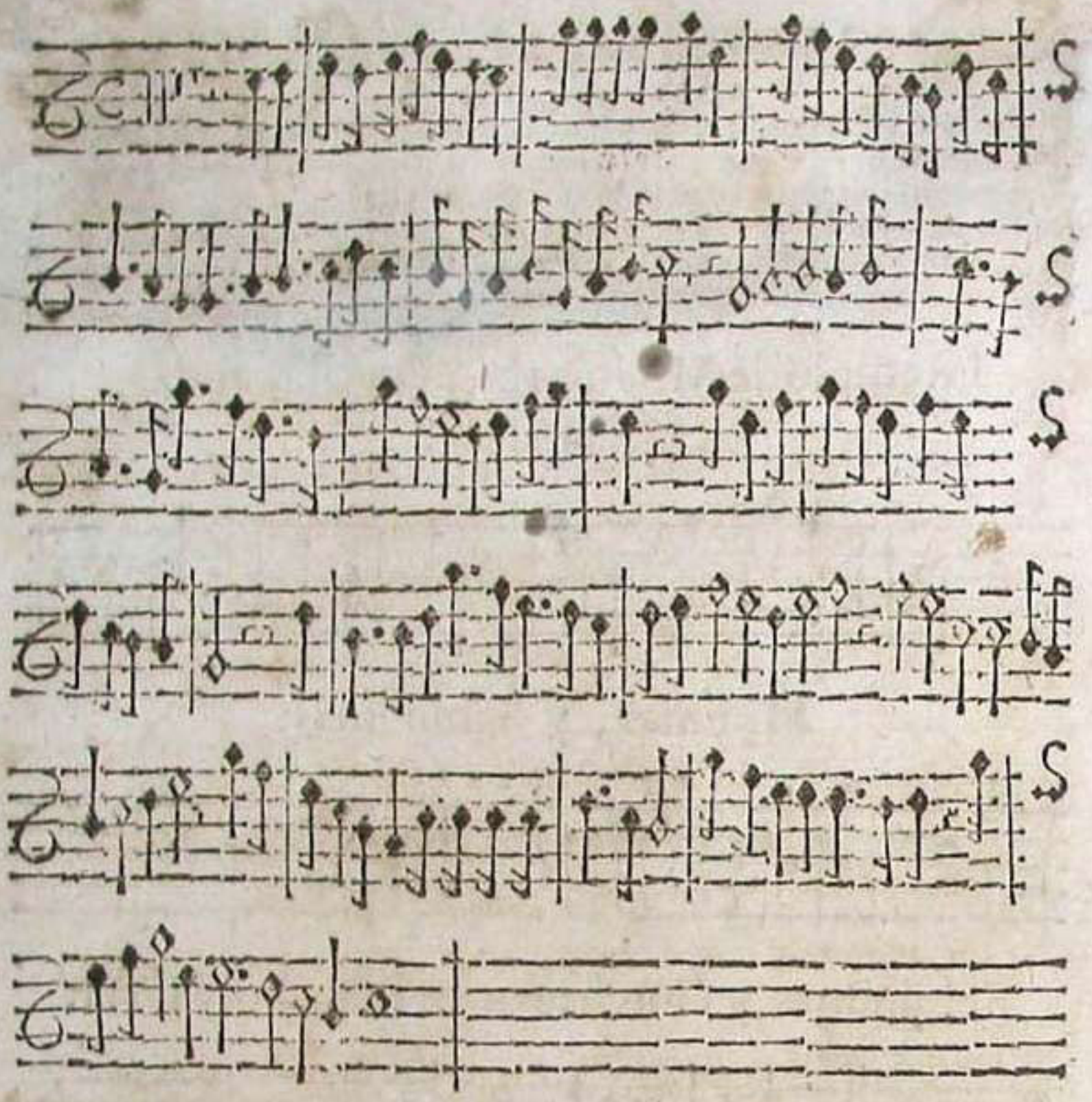
Minimas, y Seminimas.



Seminimas, y Corcheas, con Puntillo, y sin èl.



Minimas, Seminimas, Corcheas, Semicorcheas, Puntillos, Aspiraciones, Syncopados, y Pausas.



EL Maestro cuydarà de ir dando Lecciones à sus discipulos por escrito, segun fueren entendiendo la Musica, faciles, ù dificiles, de Punto, y Letra, como mas convenga, declarandoles las dificultades que en este Arte se veràn, segun vàn puestas, y advertidas en cada vno de los Tiempos, para que de esta suerte sepan cantar Canto de Organo con fundamento; porque aqui no se puede (por no dilatar esta Obra) dar mas largas noticias, que las que en este breve Volumen admiraràn los curiosos, suficientes para conseguir en breve tiempo, lo que sin ellas, en dilatados años no supieran. Advirtiendo, que estos Exemplos dificultosos en sus Cantorias, no se ponen para que los principiantes comiençen à cantar por ellos, sì solo por demonstraciò de las Figuras.

Declarase en què lìnea tienen su asiento las Claves en las quatro vozes de Canto de Organo.

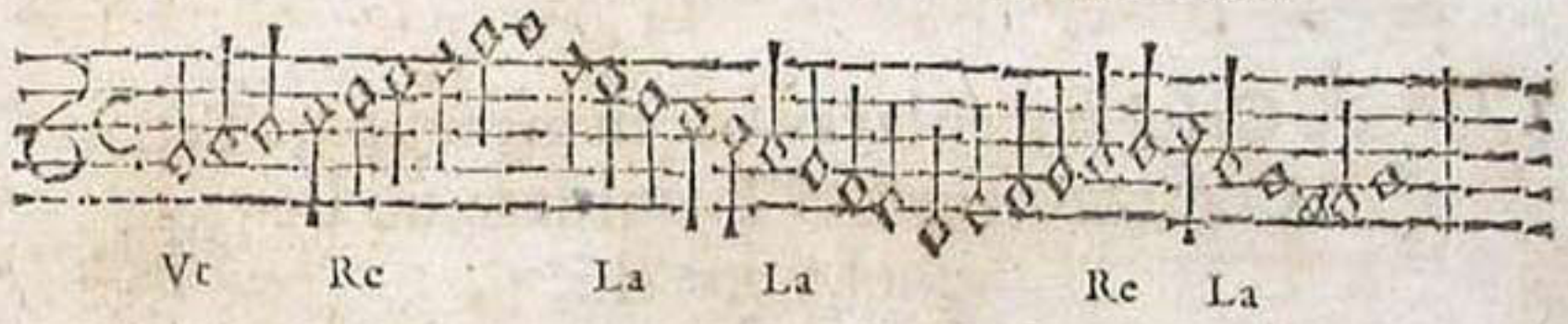
CAPITVLO XVI.

LAs Claves en el Canto de Organo tienen su asiento en diferentes rayas, ò lìneas, segun las vozes fueren; la de G. Sol re ut, siempre es para Tiples; tiene su asiento comunmente en la segunda raya, contando por la parte inte-

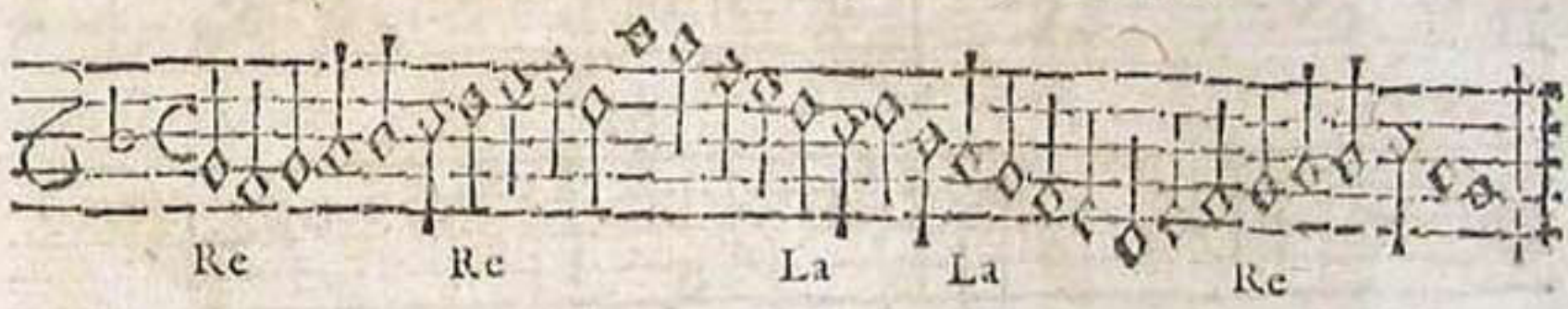
inferior, ò baxa. La de Fe faut, siempre es para Baxos; sientase en la raya de en medio, que es la tercera, ò en la quarta raya, contando desde abaxo, &c. La Clave de Ce sol faut, se pone en la primera raya de abaxo para Tiples: en la segunda, para Contraltos; y en la tercera, que es la raya de en medio, para Contraltos, y Tenores, segũ el Tono fuere: y en la quarta raya, cõtando desde abaxo, que es la segunda de la parte alta, descendiendo; se pone dicha Clave de Ce sol faut para los Baxos; y algunas vezes para los Tenores, como lo pidiere el Tono, con Bemol, ò sin èl; y en algunos casos se pone en la primera raya de arriba; como tambien se suele poner la de Fe faut en los Contrapuntos de Sobre Tiple.

EXEMPLO QVE DEMVESTRA EN què linea tienen su asiento las Claves, en las quatro vozes, Tiple, Tenor, Alto, y Baxo.

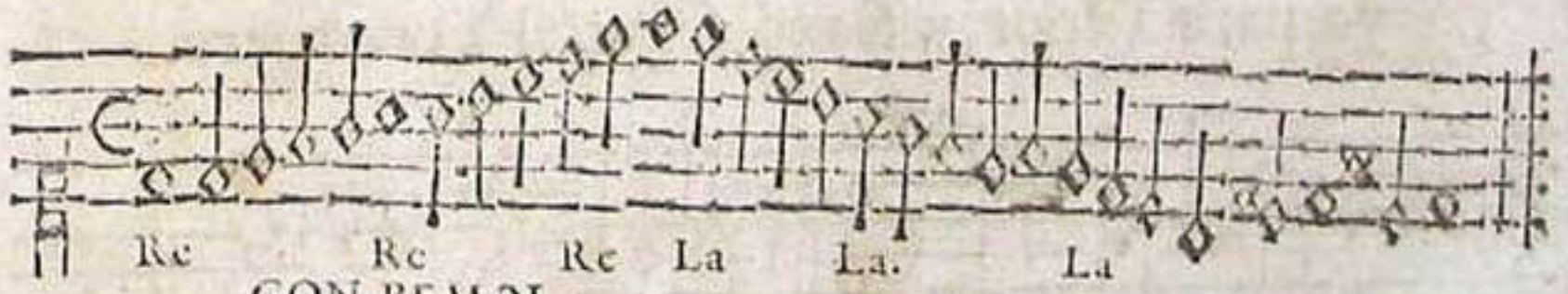
CLAVE DE G. SOL REVT SIN BEMOL PARA TIPLE.



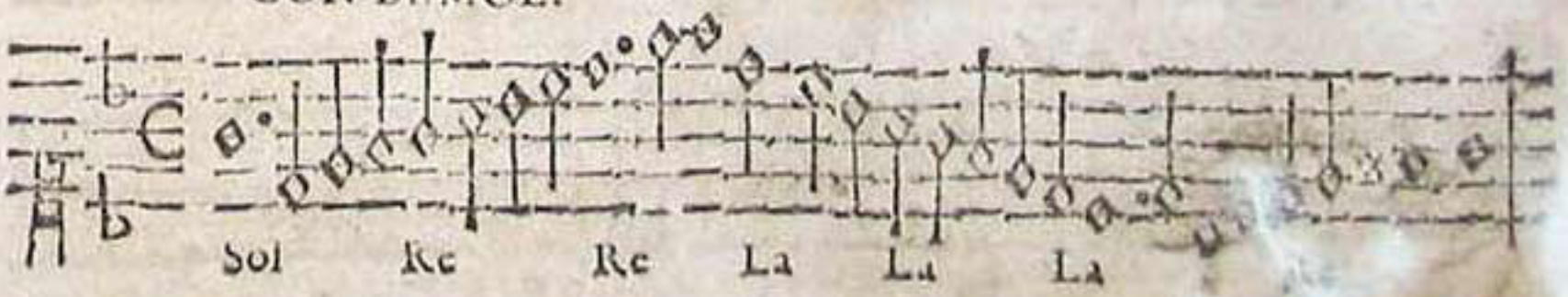
CLAVE DE G. SOL REVT CON BEMOL, PARA TIPLES, LA QVAL COmũnmente se sienta en la segunda raya de abaxo.



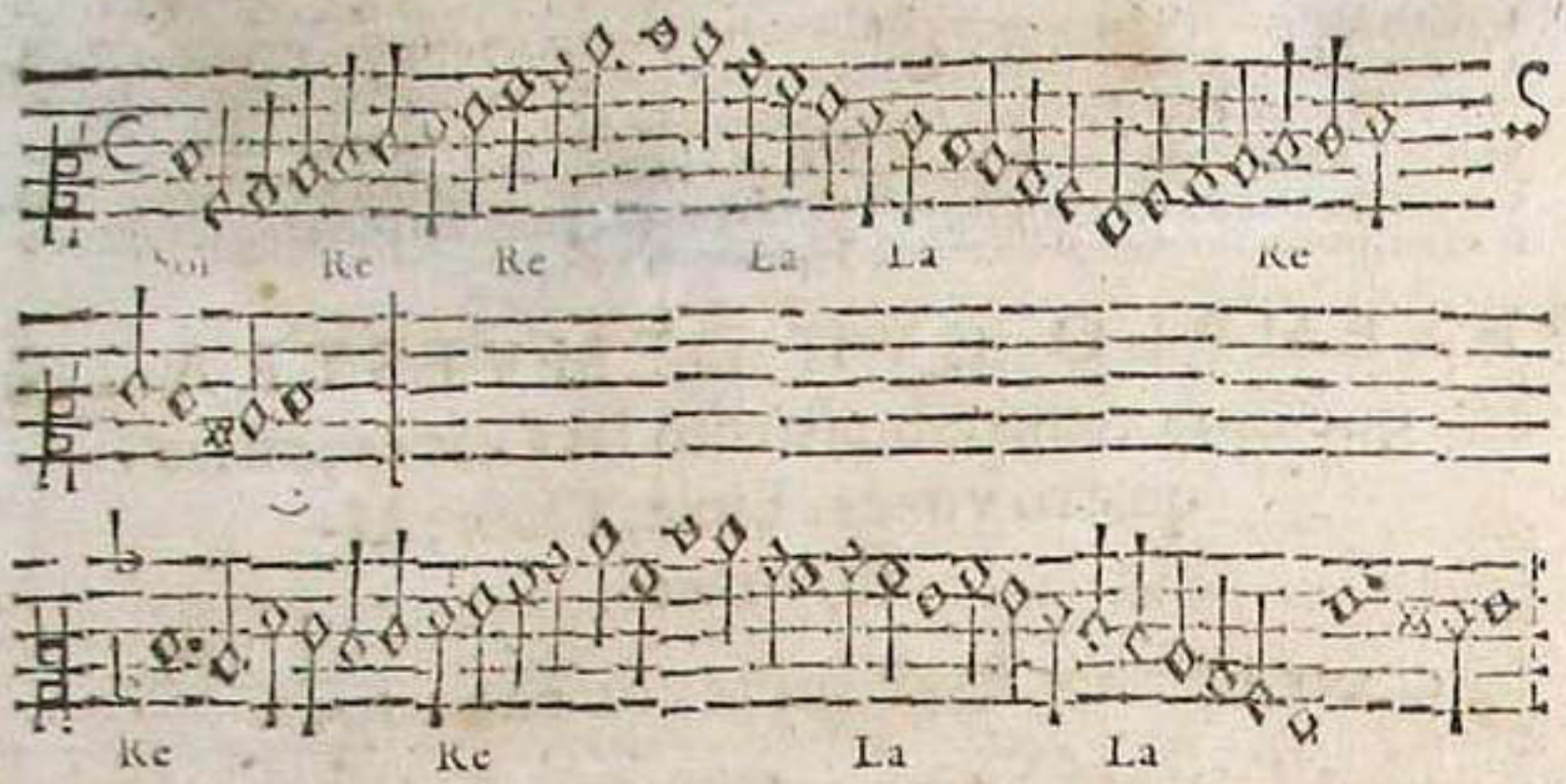
Clave de Ce sol fa ut para Tiples en la primera raya de la parte inferior, sin Bemol.



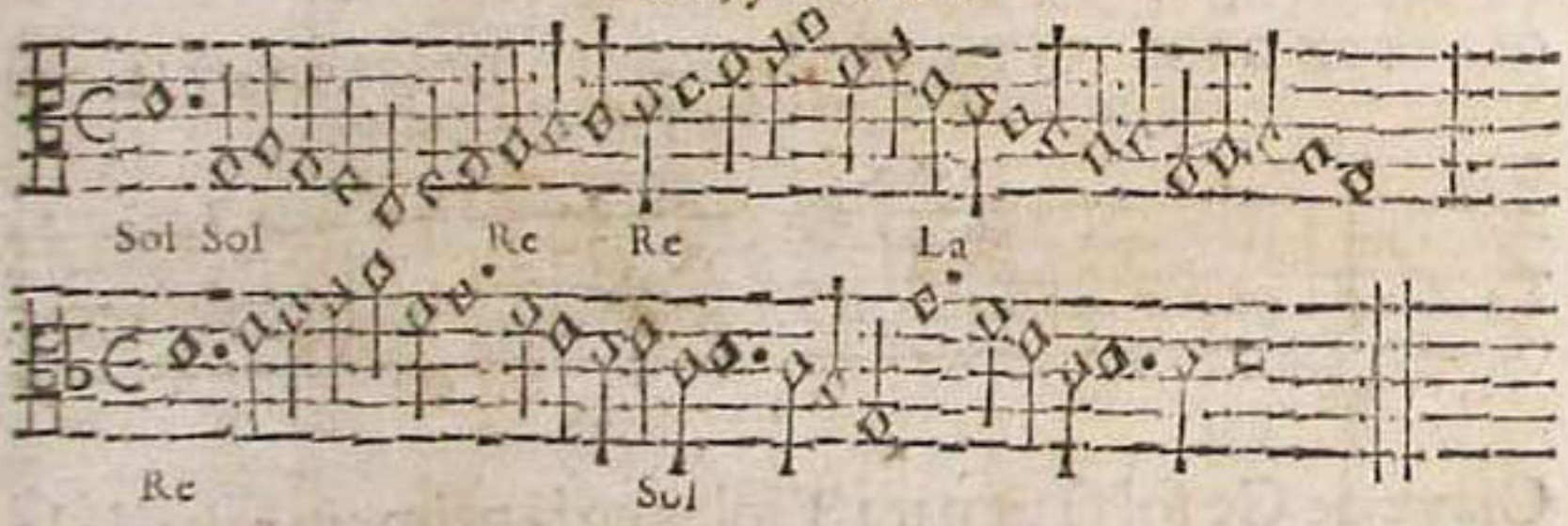
CON BEMOL.



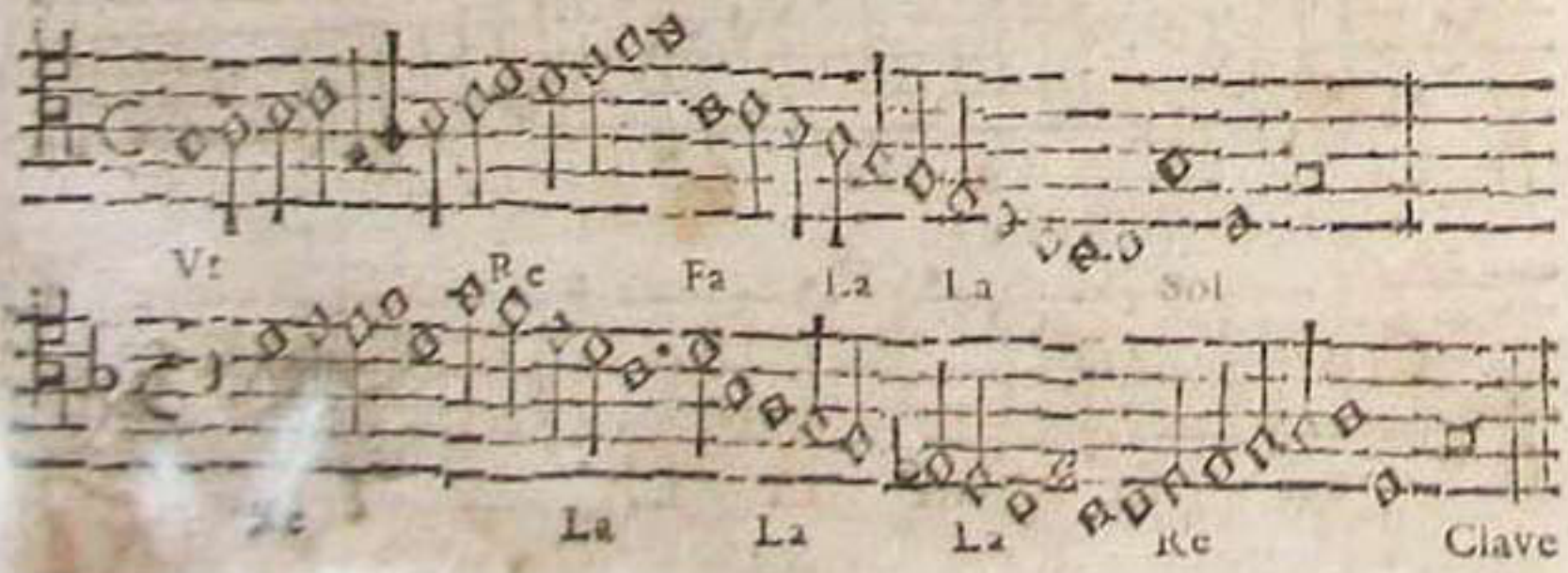
Clave de Ce ſol fa ut en la ſegunda raya de abaxo, para Contralto, ſin Bemol, y con èl.



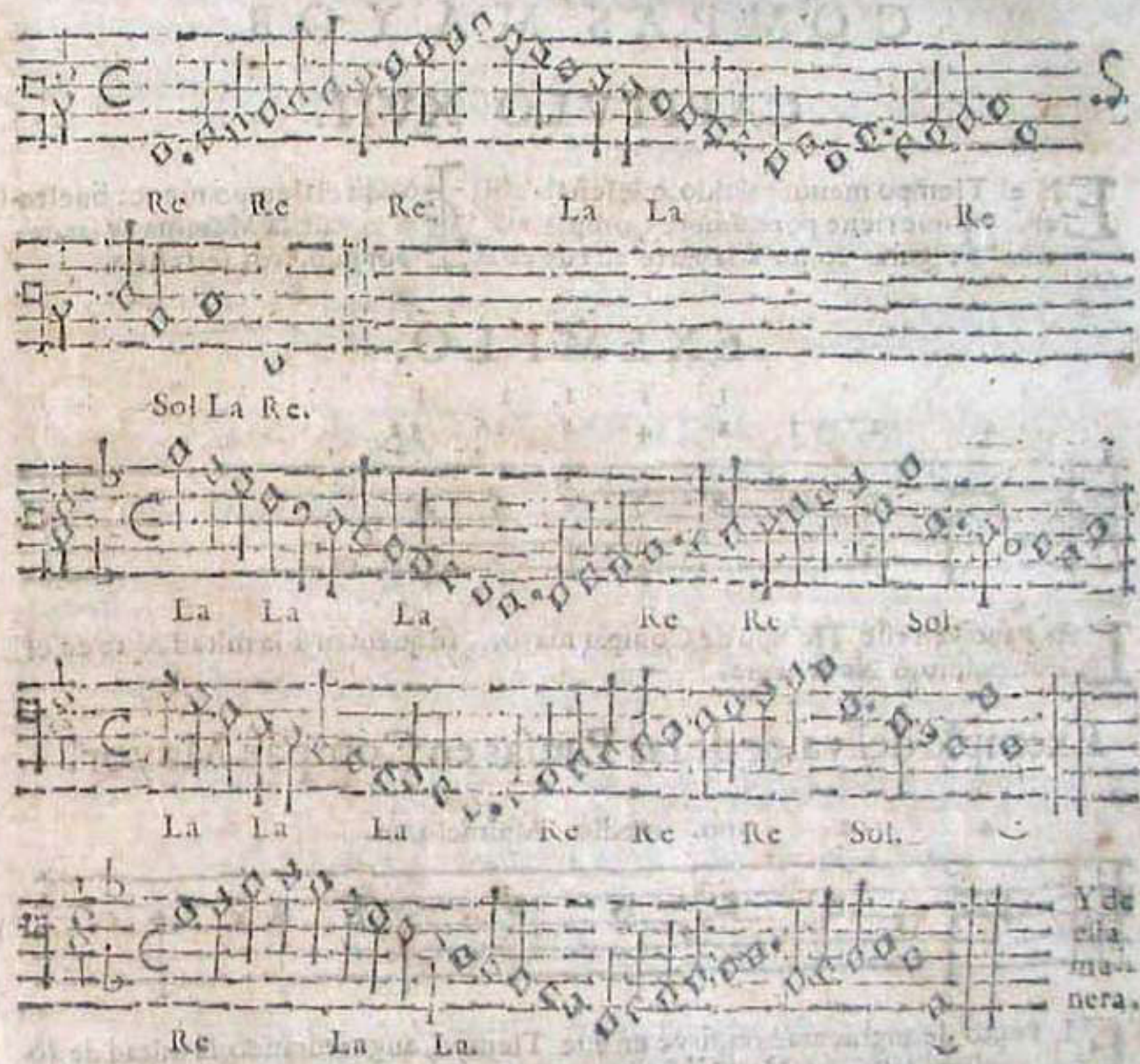
Clave de Ceſol faut en la raya de en medio, para Tenor, y Contralto, ſegun el Tono fuere, ſin Bemol, y con èl.



Clave de Ce ſol faut, ſin Bemol, y con èl, en la quarta raya, para Tenor, y Baxo, ſegun el Tono fuere.



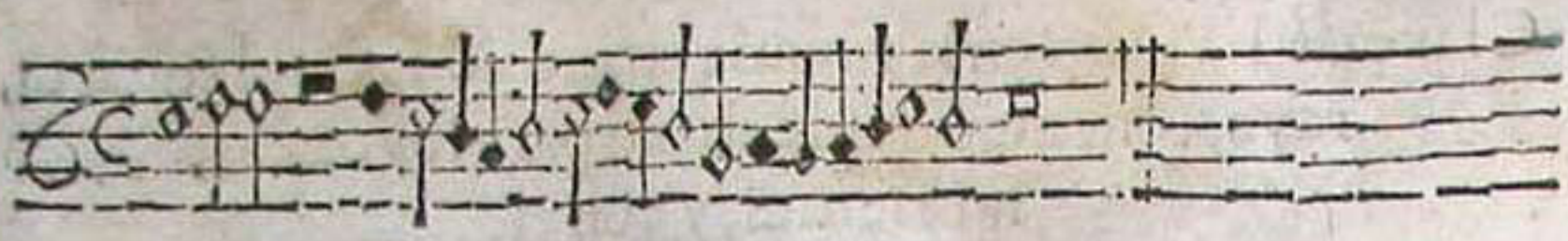
Clave de Fe faut en la raya de en medio, y en la quarta, raya, contando desde abaxo para los baxos, sin Bemol, y con èl.



NOTA QVARTA.

SI en Compasillo, ò en Compàs mayor, se hallare vn Semibreve, ò Breve negro, pierde la quarta parte de lo que valia en el Numero Vinario (verbigratia) en el numero Vinario valia vn breve blanco quatro Minimas, y siendo negro vale tres, que es el valor de vn Semibreve con Puntillo, y para cumplir el compàs segundo, se le junta despues de èl vn Semibreve negro, que en este caso no vale mas Semibreve que mas de vna Minima; mas quando el semibreve negro se juntare con vna Semiminima en el Compasillo, vale tres partes de vn compàs, que es vna Minima con Puntillo, y con la Semiminima hazen vn compàs, de suerte que dicho Semibreve, por ser negro, pierde la quarta parte de su valor, pues siendo blanco valia quatro Semiminimas, y por ser negro no vale mas de tres.

EXEMPLO.

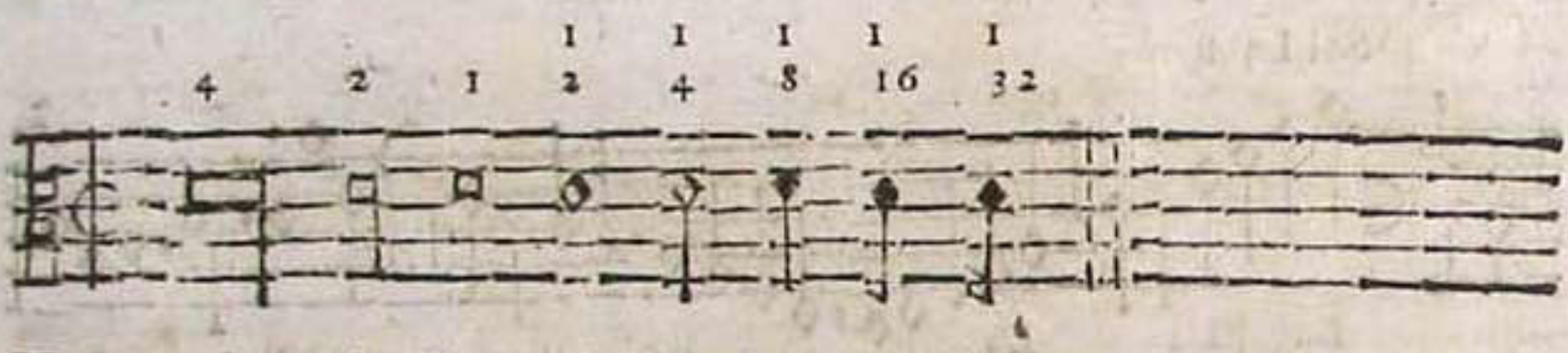


COMPAS MAYOR.

CAPITVLO XVII.

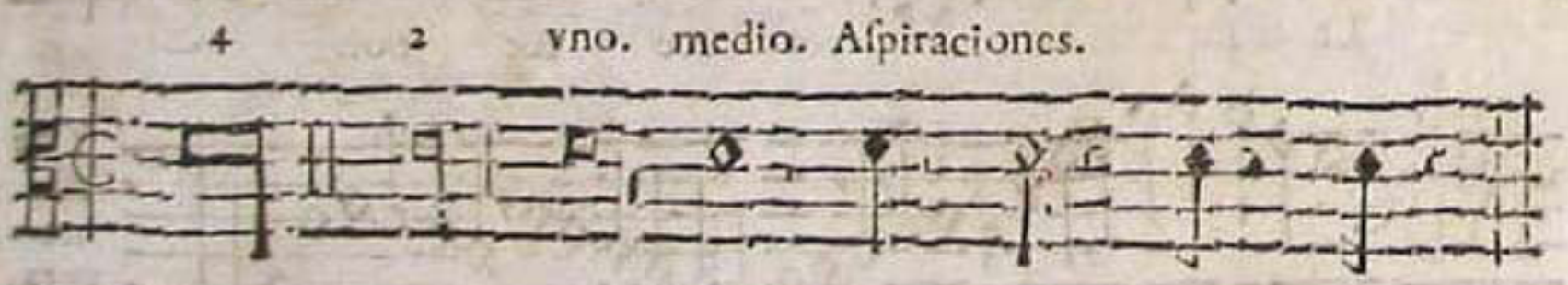
EN el Tiempo menor partido, que señala assi; ò con el tiempo menor buelto assi, ○ que tiene por nombre Compas mayor; vale la Maxima, y las demas Figuras, como a la parte alta de ellas por numeros se señala.

EXEMPLO.



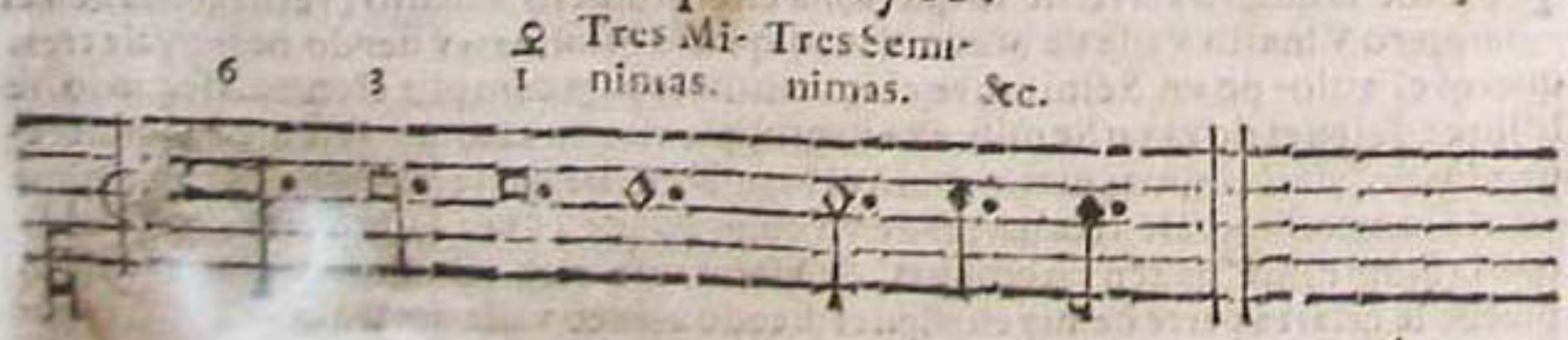
LAs Pausas en este Tiempo de Compàs mayor, se quentan à la mitad, que en el Compasillo, ò Nota negra.

Exemplo del valor de las Pausas en Compás Mayor.



EL Punto de augmentacion, sirve en este Tiempo, augmentando la mitad de lo que valiere la Figura donde se hallare.

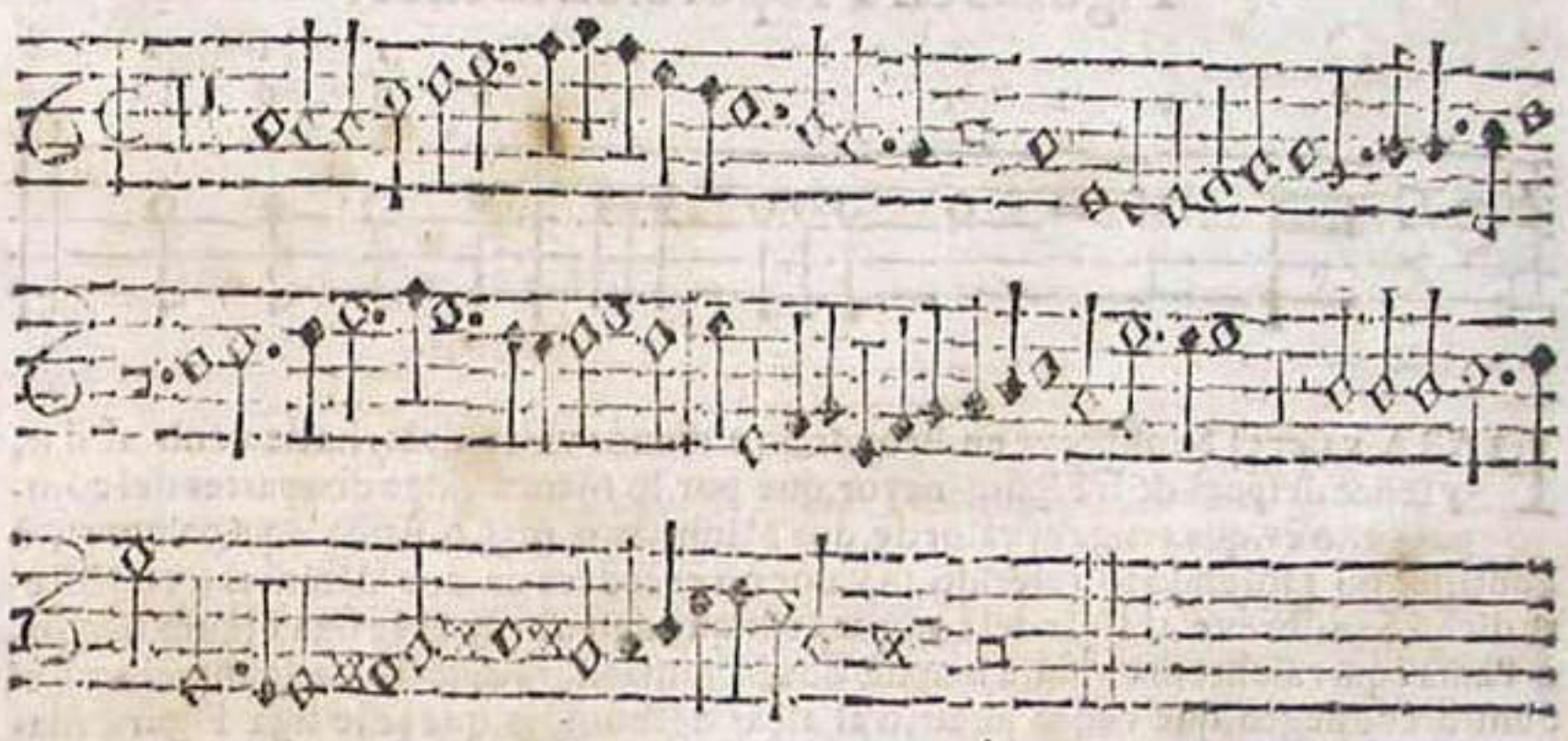
Exemplo del valor del Puntillo de augmentacion, en Compás mayor.



EN

EN ESTE Tiempo de Compàs Mayor, se cantan dos Minimas al dar del Compas; y dos al alçar: llamase Compas mayor, porque se incluye en cada vno de sus compases, dobladas Figuras, que en el Compasillo; pues en este entran dos Minimas en vn compàs; y en compàs mayor quatro; y assi es llamado con el nobre diminutiuo, Compasillo, por contener corto numero de Figuras en vn compas; y el otro compas mayor, por incluir doblado numero de ellas en otro.

Exemplo, que denuestra la Cantoria de Compás Mayor.



PROPORCION MENOR.

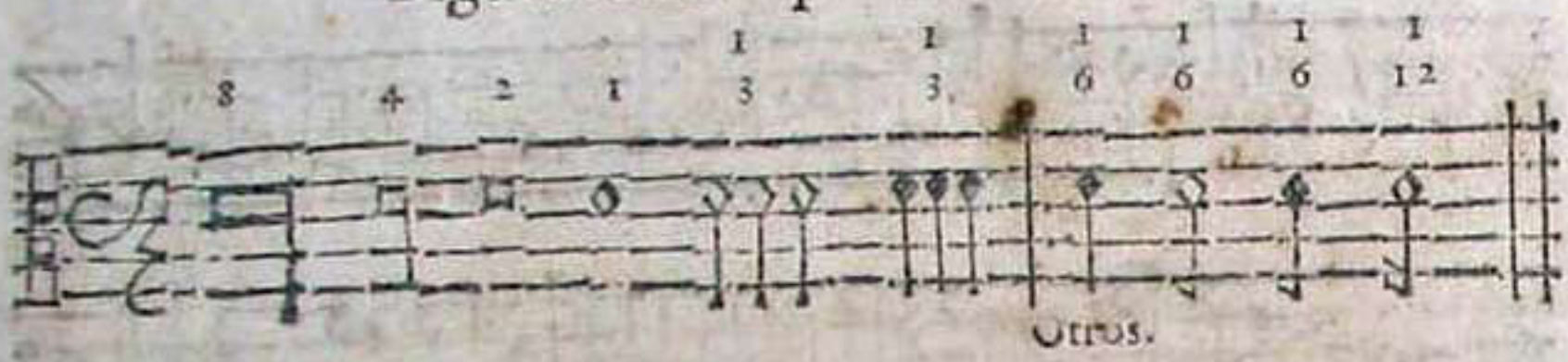
CAPITVLO XVIII.

EN EL Tiempo menor de proporcion menor, que señala C3 y por vso con Ce, y Zeda, assi. cõ vna Ce, y vn tres guarismo, assi; partido el Tiempo menor para passar algunas co- Y tambiẽ partido en la Obra à compàs mayor, assi como se devia las primorosas Tiempo, era con vna C vn dos guarismo, y vn tres señalar este de esta manera, C3 denotãdo el dos guarismo, que en el Tiempo menor encima de él, imperfecto, que C2 se cantauan dos Minimas en vn compàs, puesto el numero tres sobre él a la parte alta, han de ir, y cantarse tres Minimas tambien en vn compas; no se señala assi porque como queda dicho, se suele partir el Tiempo menor con vna virgula; y se equiuocara este Tiempo con el de la Proporcion mayor (aunque las Figuras pudieran quitar la equiuocacion. Advirtiendo, que en este Tiempo de Proporcion menor, se cantan tres Minimas en vn compàs; la vna es al dar, y las dos al alçar (esto à diferencia de la Proporcion mayor, que en ella se cantan dos Semibreves al dar del compas, y vno al alçar) porque sea la Cantoria [illegible] ligera, por quanto de ordinario este Tiempo de Proporcion menor, es [illegible] mas le

exercita en los Villancicos, y Musicas de alegrio, y regozijo; esto es segun el comun vso; que segun razon, auia de cantarse vna Minima al dar del compas, pronunciando inmediatamente la segunda, y la tercera Minima, al alçar.

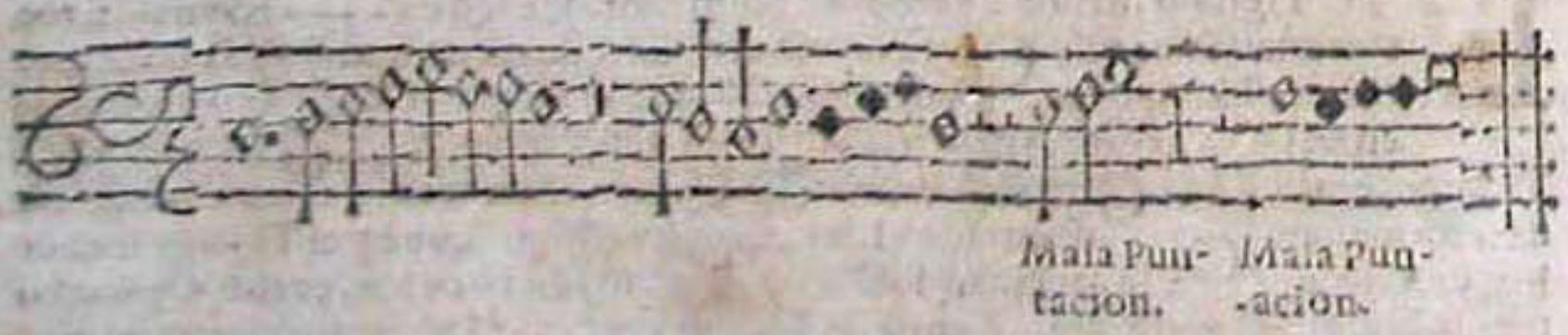
En este Tiempo de Proporcion menor, es el Semibreve perfecto, por vso, no por razon; esto es, no imperficionadole Figura menor, que aya despues de èl; Figura menor, es aquella, que su valor no llega à dos partes de vn compas (esto es al valor de dos Minimas) pues como diremos, en la Proporcion mayor, no ay Figura perfecta, sino es por Modo, Tiempo, ò Prolacion.

EXEMPLO DEL VALOR DE LAS Figuras en Proporcion menor.



PARA valer el Semibreve en Proporcion menor vn compàs, ha de venir al dar, y tener despues de si Figura mayor, que por lo menos valga dos partes del compas; esto es, que tenga el valor de dos Minimas, ò mas, ò Pausa equivalente, ò Puntillo: no teniendo lo referido, su valor no excederà de dos Minimas; y si viniere dicho Semibreve al alçar del compas, aunque despues de èl se siga Figura mayor, ò Pausa equivalente, no valdrà mas de dos Minimas, serà defecto de apuntacion: el Semibreve negro, que venga al dar, ò al alçar del compas, que se le siga Figura mayor, o menor, su valor no excede de el de dos Minimas.

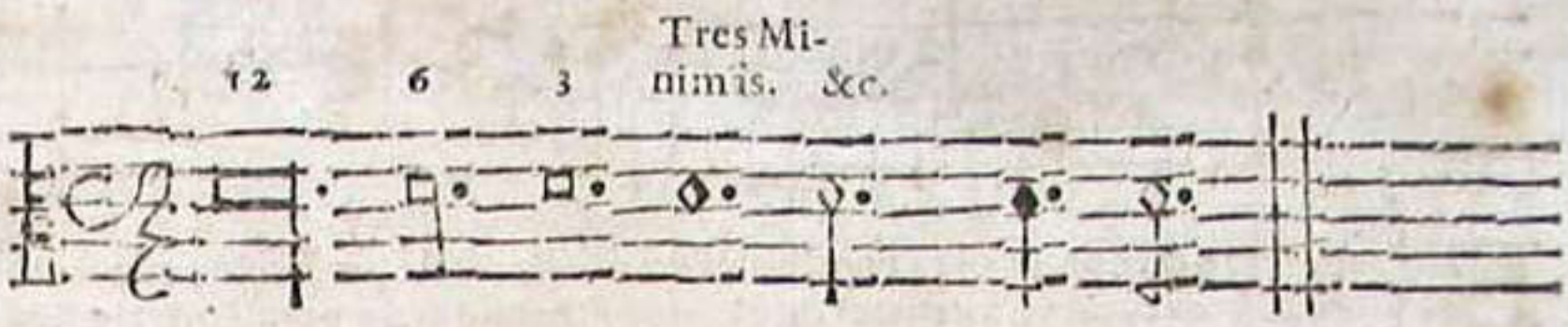
Exemplo del valor del Semibreue con Puntillo, y sin èl, en este Tiempo de Proporcion menor.



EN ESTE Tiempo de Proporcion menor, el Puntillo de augmentacion, aumenta en las Figuras mayores la mitad de lo que vale la Figura donde se hallare; y en el Semibreve, vna Minima; y en las Figuras menores las aumenta la mitad; de suerte, que en todas las Figuras donde se hallare, las aumenta la mitad de lo que valieren.

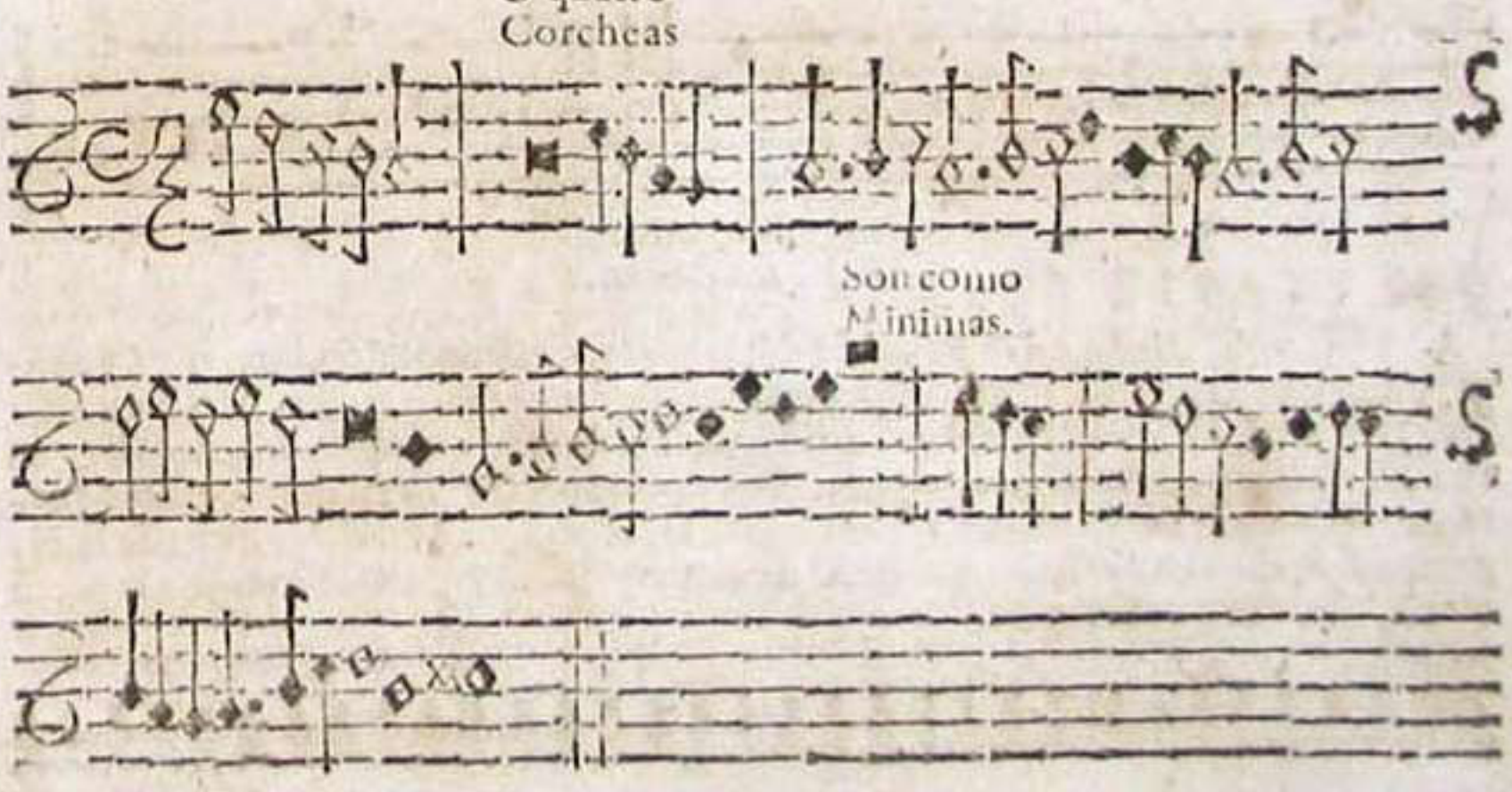
EXEM-

EXÉMPLO.



EN Llegando las Seminimas à quatro, son como Corcheas blancas en este Tiempo de Proporcion menor, segun algunos Authores: otros las dexan siempre en el valor de Seminimas, que en dicho Tiempo son como Minimas, valiendo tres vn compàs; esto es como està en vso: y si la Seminima se acompaña con Minima cõ puntillo, sirve como Corchea, ù Seminima. Los Breves negros valen en este Tiempo quatro Minimas (reputase por compàs, y medio) y el Semibreve negro vale dos Minimas; estas Figuras negras no admiten perfeccion, alteracion, ni diuision; y assi su valor es siempre vno, è igual, como queda dicho, que vengan al dar, ò al alçar, que tengan Figura, ò Pausa mayor, ò menor, despues de ellas, ò no la tengan, ni se aumentan, ni se disminuyen.

EXEMPLO.

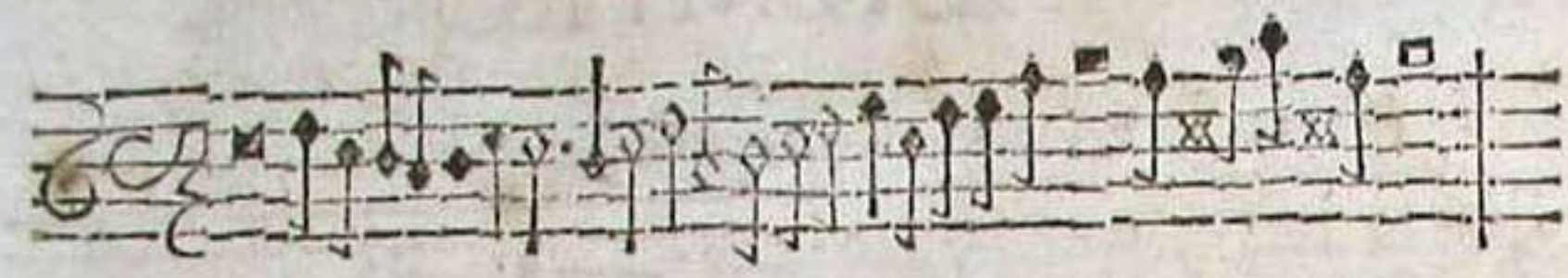


PAra quitar toda equiuocacion, es mucho mejor, que vayan tres Seminimas al cõpas; y quando se necessite de reintegrar algun compàs, auiendo precedido vn breve negro; si auieren de ser Corcheas, hazerlas negras; y con ello se quitarà toda duda. Y lo mismo digo, quando el compàs començare en Seminima, y acabare con quatro Corcheas.

***

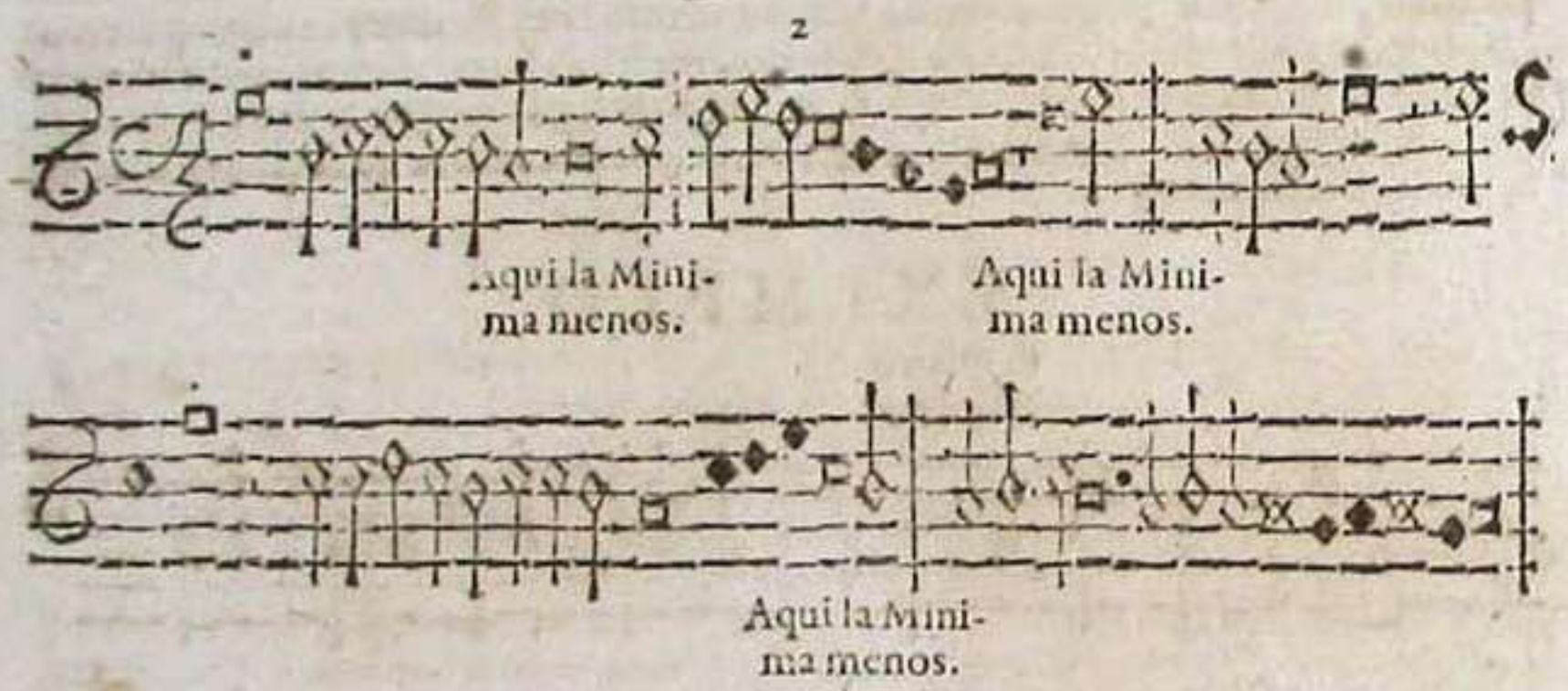
EXEM-

EXEMPLO.



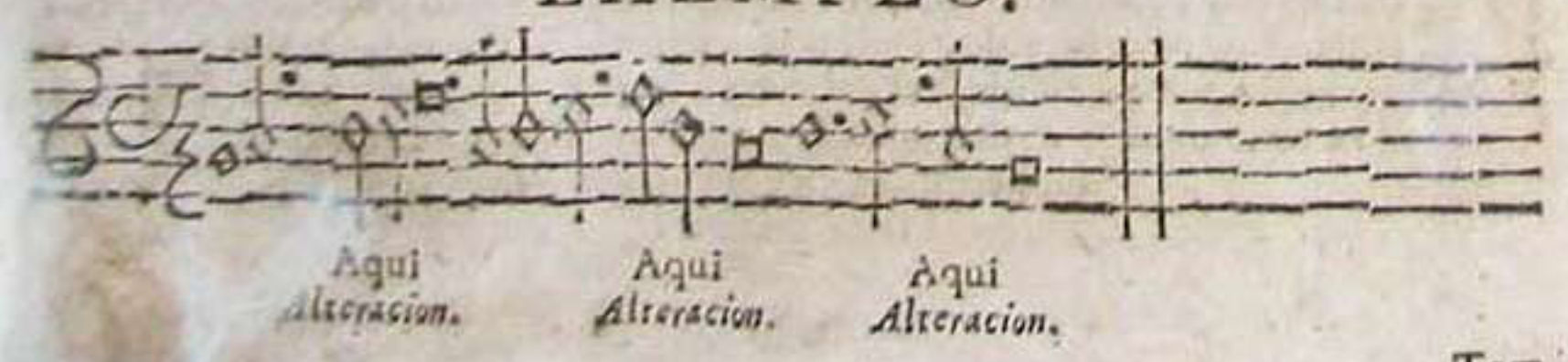
EN Proporcion menor, ay otro Puntillo, el qual se llama de perfecciõ; este se pone sobre el breve, quando despues de èl no ay Figura que le perficione: teniendo dicho Puntillo, vale dos compases; y no teniendole, vale vna Minima menos dicho breve; de suerte, que valdrà cinco Minimas, no teniẽdo Puntillo de perfeccio, ò Figura perfecta despues de èl, o Paula equiualente.

EXEMPLO.



ALgunos han dado, y dàn punto de Alteracion, en Proporcion menor: (y aunque rara vez se verà) si se hallare, ò se quisiere poner en alguna Obra, ha de ser dos Minimas, tres, ò mas, entre dos Figuras mayores; y la vltima menor, que es vna Minima, serà Altera; esto es, que tendra doblado valor, valiendo como si fuera dos Minimas (altera accion) y para esto se suele poner vn Puntillo antes de la Figura donde cae la Alteracion, que sirve de aviso: y dicho Puntillo se pone à la parte alta, entre vna, y otra Figura.

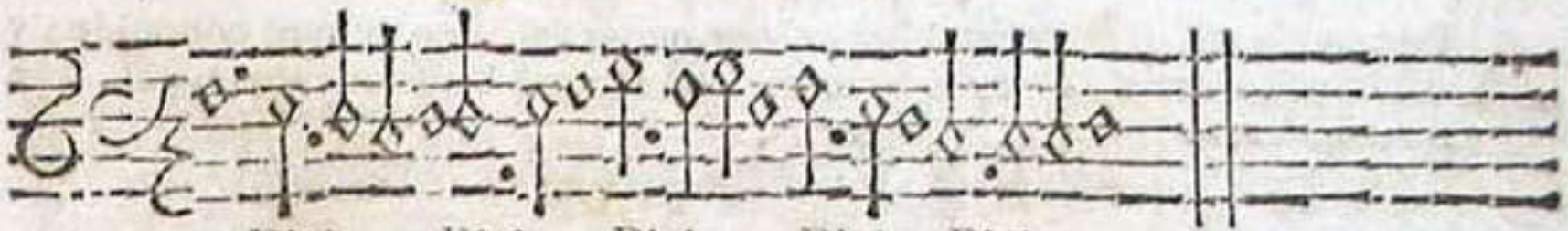
EXEMPLO.



Tam-

Tambien puede auer puntillo de diuision (y forçosamente en Proporcion menor se dà caso en que le ay;) y es, quando ay las Figuras menores dichas, y referidas, entre las mayores; y el Maestro que haze la Obra, no le es conueniente que aya alteracion; pone vn puntillo à la parte de abaxo, entre vna, y otra Figura, el qual sirue de auiso, dando à entender, que en tal caso no ha de auer altera accion; esto es, que aquella vltima Figura menor no ha de valer dos Minimas, sino que se queda en su valor, y comun estimacion; y por esso se llama este puntillo de diuision; porque auiẽdo de valer la vltima Minima de estas menores dos Minimas, la diuide, y la dexa en vna tan solamente.

EXEMPLO.

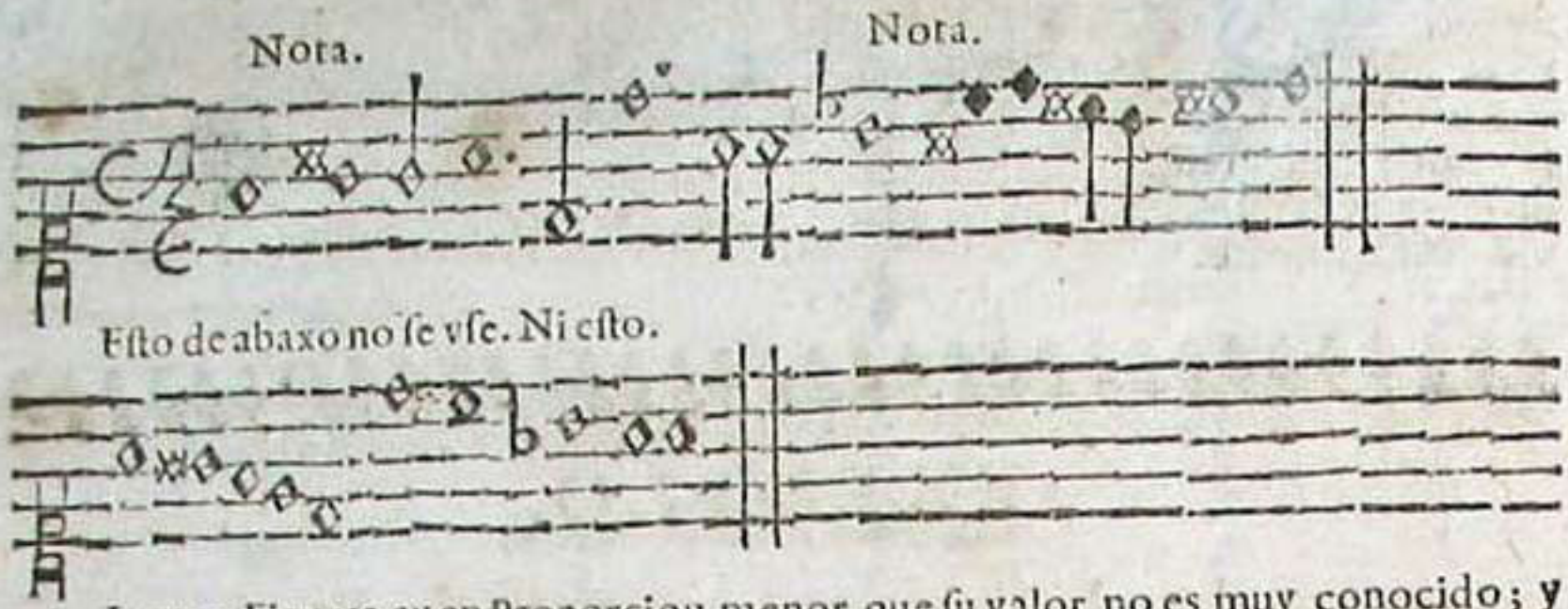


EN Proporcion menor, rara vez se hallaràn estos dos puntillos, de alteracion, y diuision: y assi no ay que embarazarse mucho en ellos.

NOTA QVINTA.

EN Canto Llano, y tãbien en Canto de Organo, si se cantare (verbi gratia) voz sustenida en G. Sol re ut, desde dicho Sustenido no se ha de baxar al Fa, blando de Fe fa ut, que es el Signo inmediato, descendiendo, sino es que en el Signo de Fe fa ut se ponga Sustenido: y la razon es, porque desde el Sustenido de G. Sol re ut, hasta el Fa, blãdo de Fe fa ut, ay vn Tono, y vn Semitono menor; y este genero de entonacion, es incantable; y siempre ha parecido dificil su execucion; y assi no se ha de hazer, ni vsar de ella; ni tampoco se ha de baxar desde el Sustenido de G. Sol fa ut, al Fa bemolado de Be fa be mi, y de otros Sustenidos semejantes à los blandos, con igual distancia à los referidos, por la misma razon. Y lo mismo diremos, quando con la misma distancia su entonacion, es subiendo (verbi gratia) quando sube el Canto desde el Fa de Fe fa ut, al Sol Sustenido de G. Sol re ut, que ay de distancia vn Tono, y vn Semitono menor: y aũque es verdad, que todo es vno, y que de rigor no se auia de vsar dicha entonacion; con todo esso algunas vezes se podràn valer de ella, quando se haze subiendo, por auernos enseñado la experiencia, hazerse esta entonacion mejor subiendo, que baxando: y assi el baxar del Sustenido de G. Sol re ut, al Fa, blãdo de Fe fa ut, no lo apruebo (por la razon referida) mas el subir del Fa, blando de Fe fa ut, al Sustenido de G. Sol re ut, alguna vez se permite. Y lo mismo digo al subir de otro qualquiera Signo blando al Sustenido, con la misma distancia de Tono, y Semitono, como es, desde el Fa de Be fa be mi, al Sustenido de G. Sol fa ut, y se vsara de esta Entonacion solo en algun caso particular.

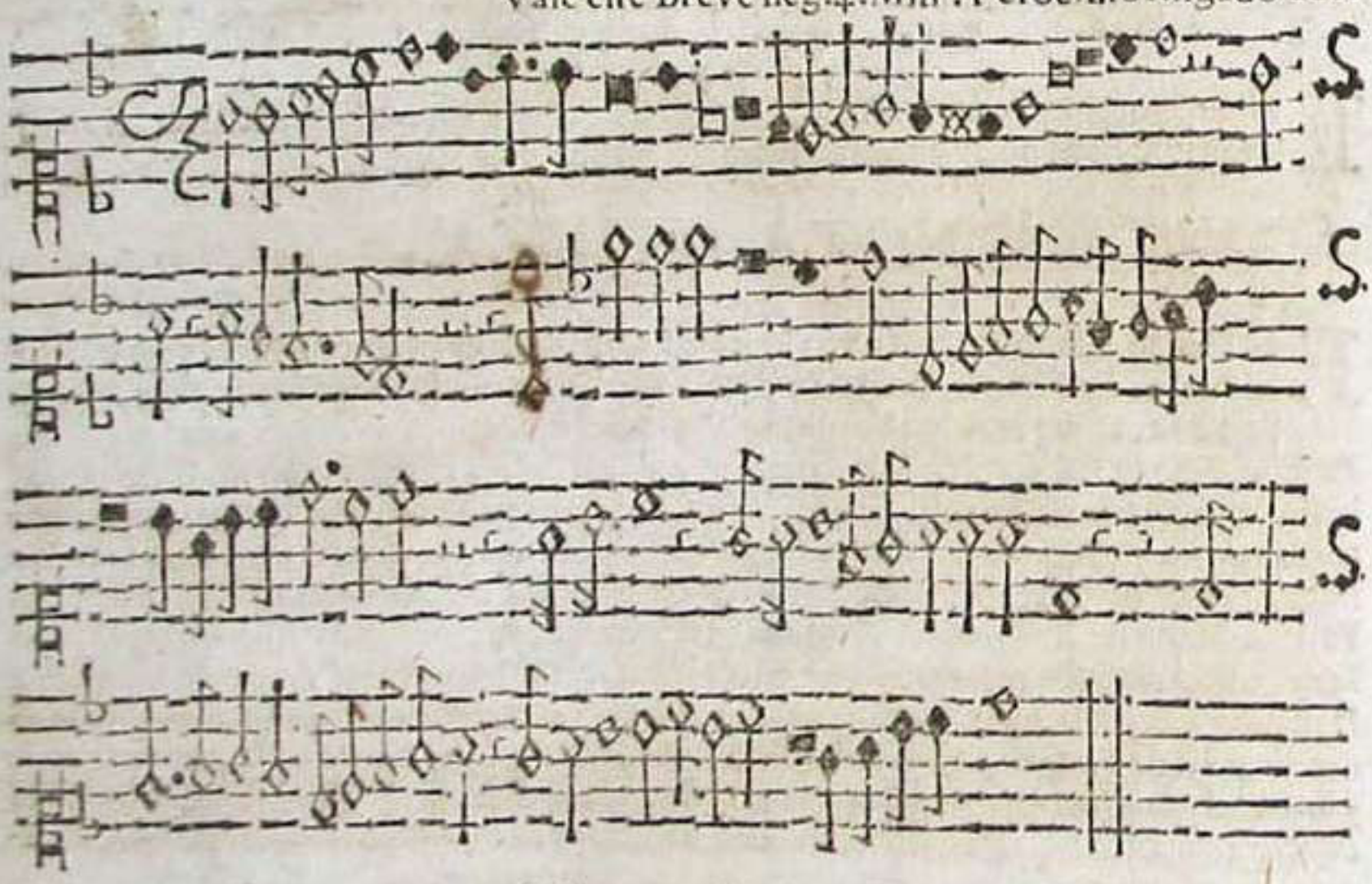
EXEMPLO.



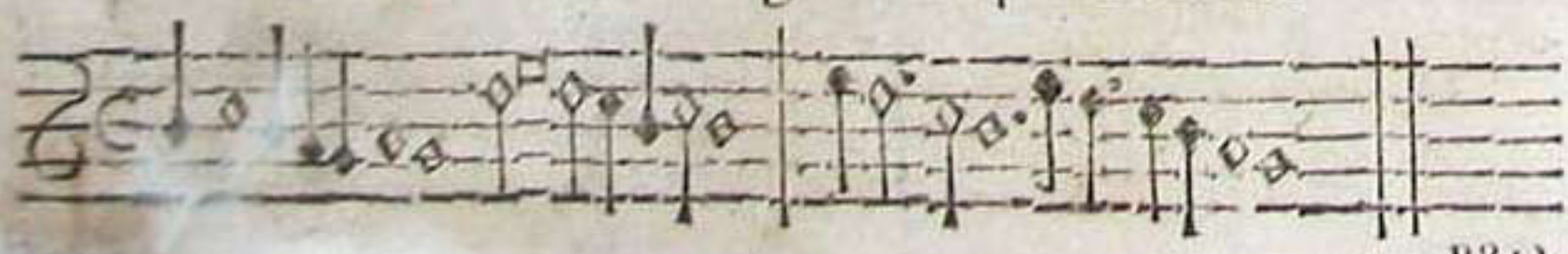
ALgunas Figuras ay en Proporcion menor, que su valor no es muy conocido; y assi las pondra en el Exemplo siguiente, con algunas Pausas menores, para que no se ignoren.

EXEMPLO.

Vale este Breve neg. 4. Min. Y el Semibr. ligado dos.



Syncopados que no están en vso, en Compasillo, ni se han de vsar sino es en algun caso particular.

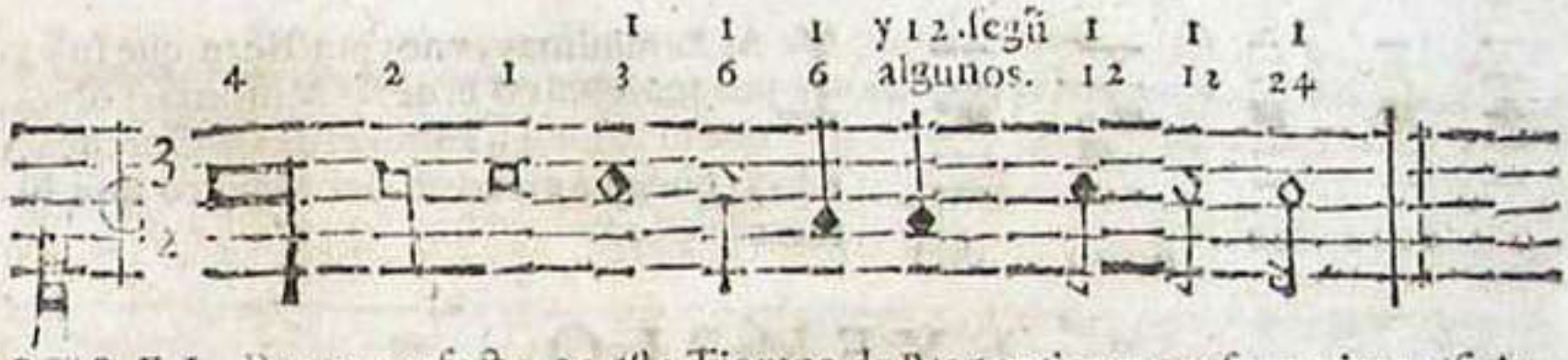


PRO-

PROPORCION MAYOR.
CAPITVLO XIX.

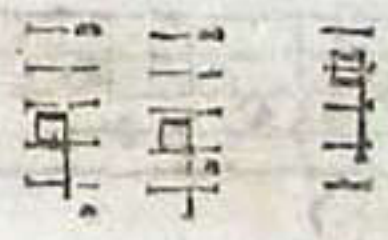
EN El Tiempo menor partido de Proporcion mayor, que señala cõ vna Ce, y vna Virgula atrauesada, vn dos guarismo, y vn tres à la parte alta, desta manera. ⊢3 ₵ ⊢2 Dandonos à entender el numero Vinario (que es el dos guarismo) que en el Tiempo menor partido, que se cãta, vàn dos Semibreves al compàs, en este Tiempo de Proporcion mayor, con el tres guarismo, puesto à la parte alta sobre èl; se cantan tres Semibreves en cada vno de sus compases, dos al dar, y vno al alçar; esto es segun el comun vso, que como se deve cantar en rigor, es, poniendo vn Semibreve al dar del compàs, otro en el intermedio, y otro al alçar; las Figuras valen lo numerado sobre ellas.

EXEMPLO.

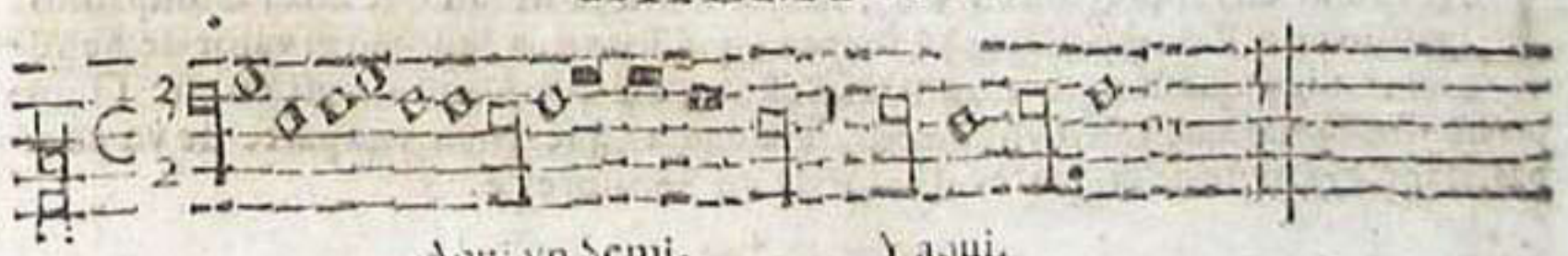


ES EL Breve perfecto en este Tiempo de Proporcion por vso, no imperficionandole Figura menor, que estè despues de èl:) y no hallo razon para ello, porquanto no puede auer Figura perfecta, sino es por Modo, Tiempo, o Prolacion, como queda aduertido.

El Longo, si despues de èl no tiene Figura, ò Pausa, que le perficione, pierde de su valor vn Semibreve; desuerte, que valdrà cinco Semibreves: y quando despues de dicho Longo no ay Figura mayor, y quieren que valga dos compases, se ha de poner vn puntillo sobre èl; el qual puntillo se llama Punto de perfeccion. Y tambien se pone à vn lado de la plica (como queda anotado) assi.



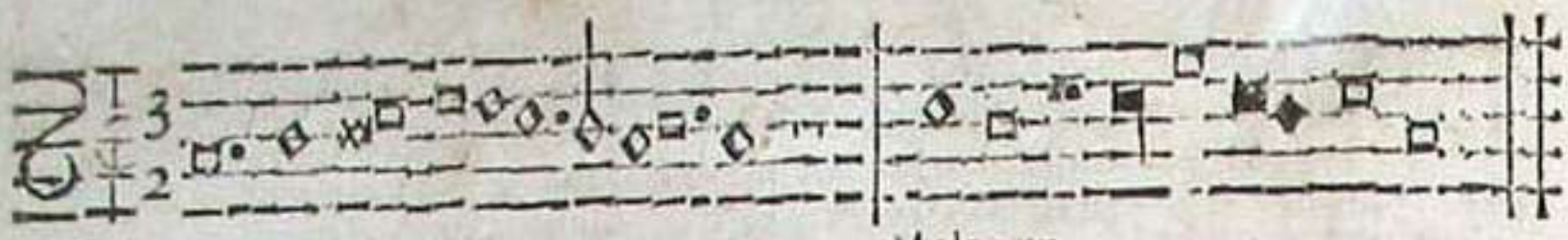
EXEMPLO.



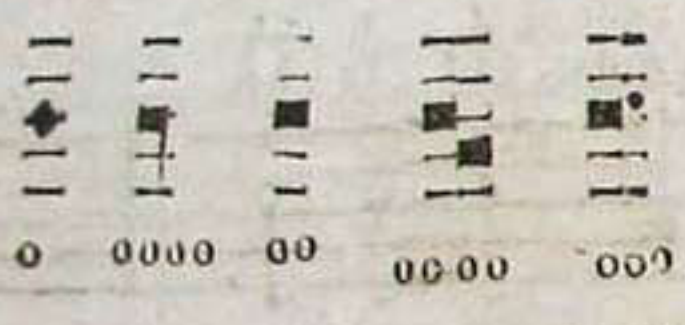
Aqui vn Semibreve menos. Y aqui.

EL Breve vale vn cõpàs, quando viene al dar, y tiene despues de èl Figura, ò Pausa, que valga dos partes de vn compàs, ù mas, ò puntillo de augmentacion; y si viniere dicho Breve al alçar del compàs, aunque despues de èl aya Figura mayor, ò Pausa equiualente, que valga dos partes de vn compàs, ò mas, no valdrà mas de dos Semibreves, y serà mala puntacion, porque auia de ser en tal caso [illegible] Semibreve.

EXEMPLO.

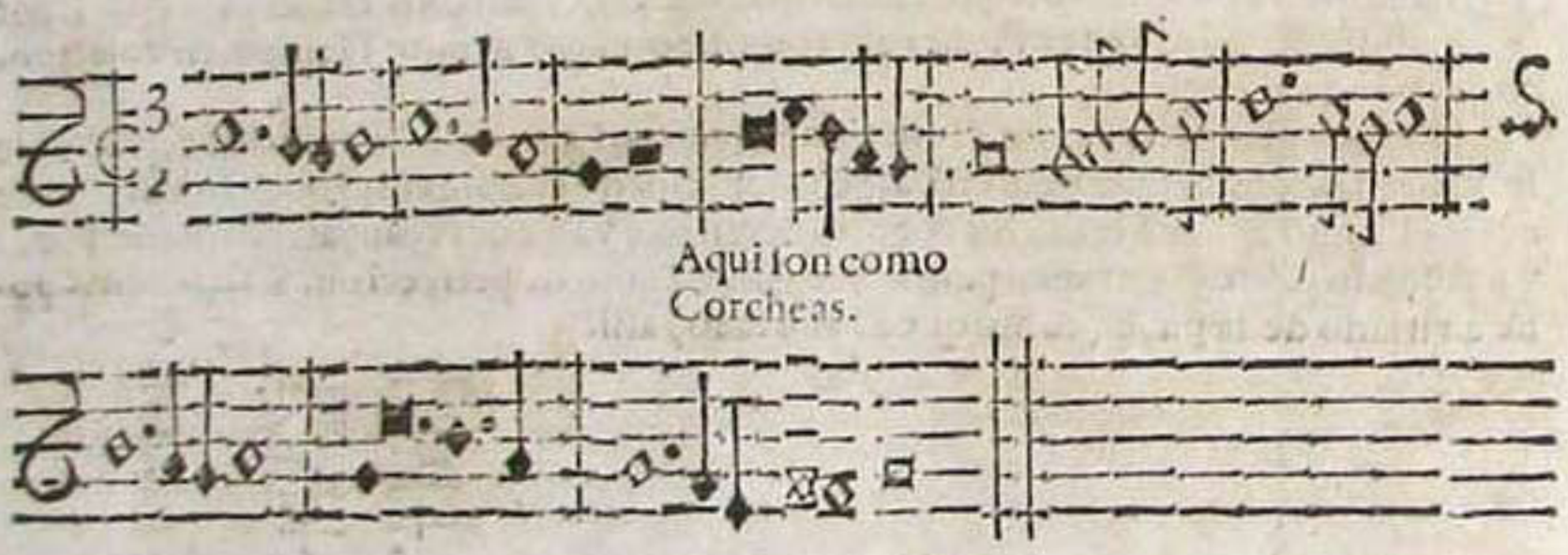


LOs Breves negros, vale cada vno dos Semibreves; los Semibreves negros valen lo mismo que si fueran blancos; los Longos negros, valen a quatro Semibreves: el Breve negro con puntillo, vale vn compàs; no admiten las Figuras negras perfeccion, alteracion, ni diuision.



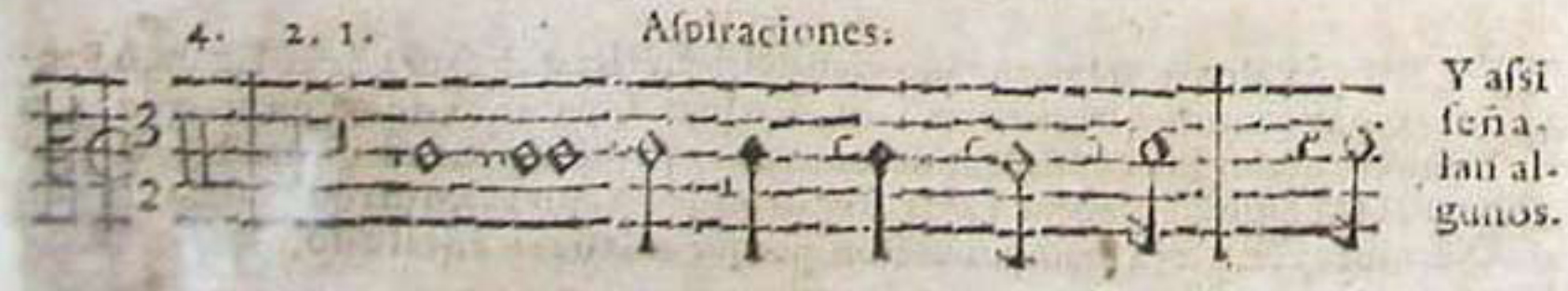
LAs Seminimas, vnos practican, que su valor sea igual cō el de las Minimas; y otros, que su valor sea como el de las Corcheas; esto se queda à eleccion del Maestro que hiziere la Obra.

EXEMPLO.



LAs Pausas en Proporcion mayor, se quentan à la mitad que en el Compasillo, (como en el Compas mayor) excepto, que los vnos dentan el valor de Semibreues, digo, que los que eran Pausas de vno en Compasillo, aqui en este Tiempo no son Pausas, que valen vn compas, sino Pausas, que valen vna parte de vn compàs, la tercera parte de èl, que es el valor de vn Semibreve.

EXEMPLO.



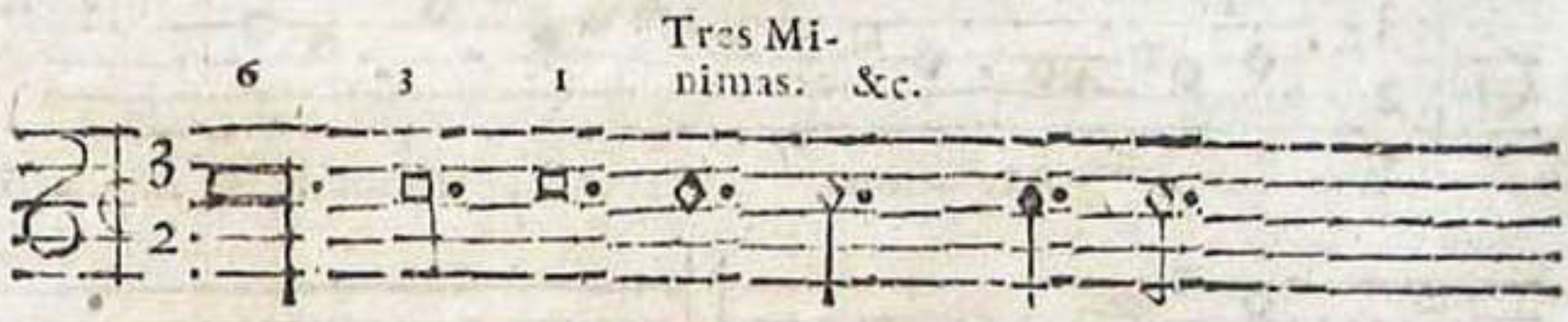
Y assi señalan algunos.

Aun-

AVnque en este Tiempo no se ponga el numero Vinario debaxo del tresguarismo, si el Tiempo menor tiene Virgula atrauesada, y ay numero ternario, y las Figuras son mayores, se supone ser la Cantoria de Proporcion mayor, ò ternario, &c.

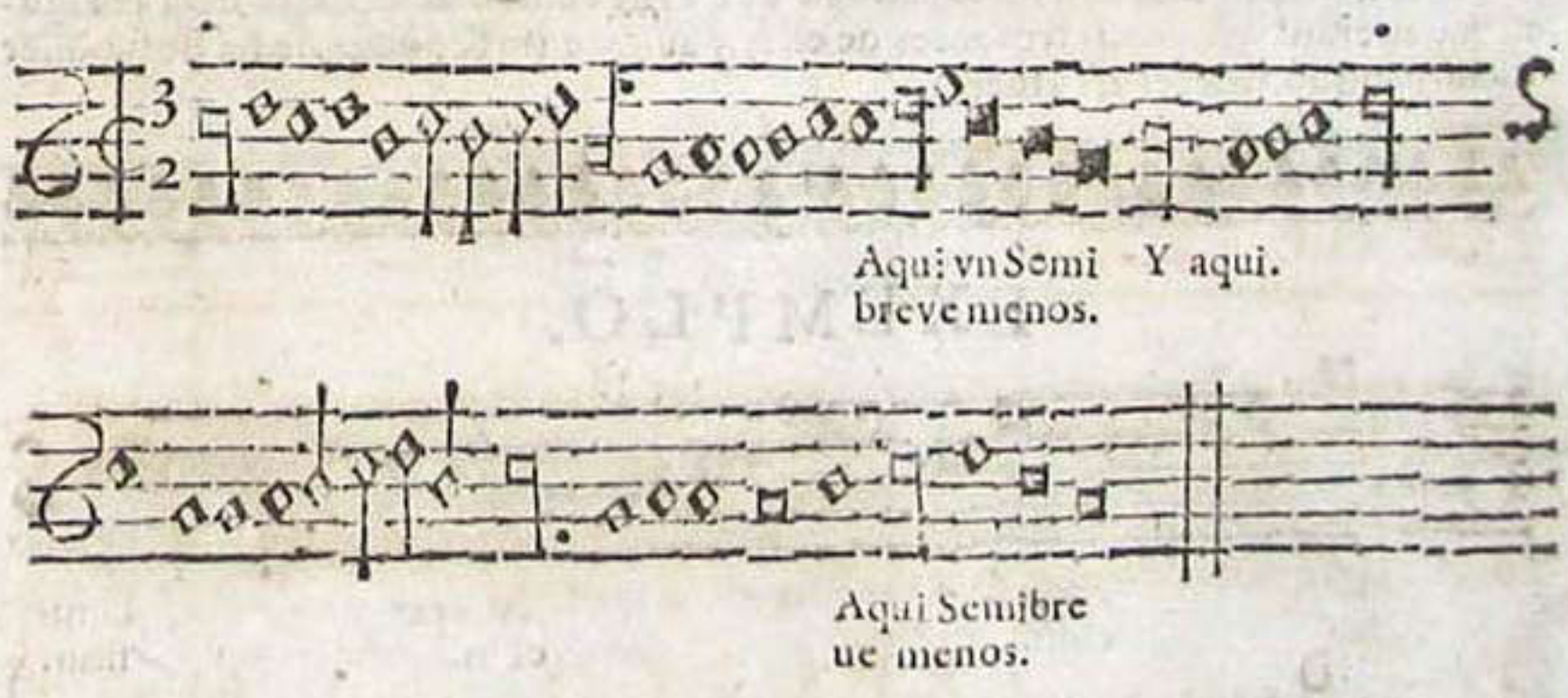
En este Tiempo de Proporcion Mayor, ay quatro Puntillos (llamados Puntillos à diferencia de essotros Pũtos, por ser de cuerpo diminuto) los quales tienen por nõbre Punto de augmentacion, Punto de perfeccion, Punto de alteracion, y Punto de diuision. De estos quatro Puntillos, brevemente se verà su explicacion. El Punto de augmentacion, augmẽta la mitad de la Figura donde se hallare, puesto junto de ella, despues de la Figura, no antes.

EXEMPLO.



EL puntillo de perfeccion, se halla en este Tiempo, y se pone sobre el Longo, ò à vn lado de la plica (quando despues de èl no tiene Figura que le perficione, ò Pausa, la qual valga dos partes de vn compas, ò mas) y con dicho puntillo, vale el Longo dos compases; y sin èl, vale cinco Semibreves.

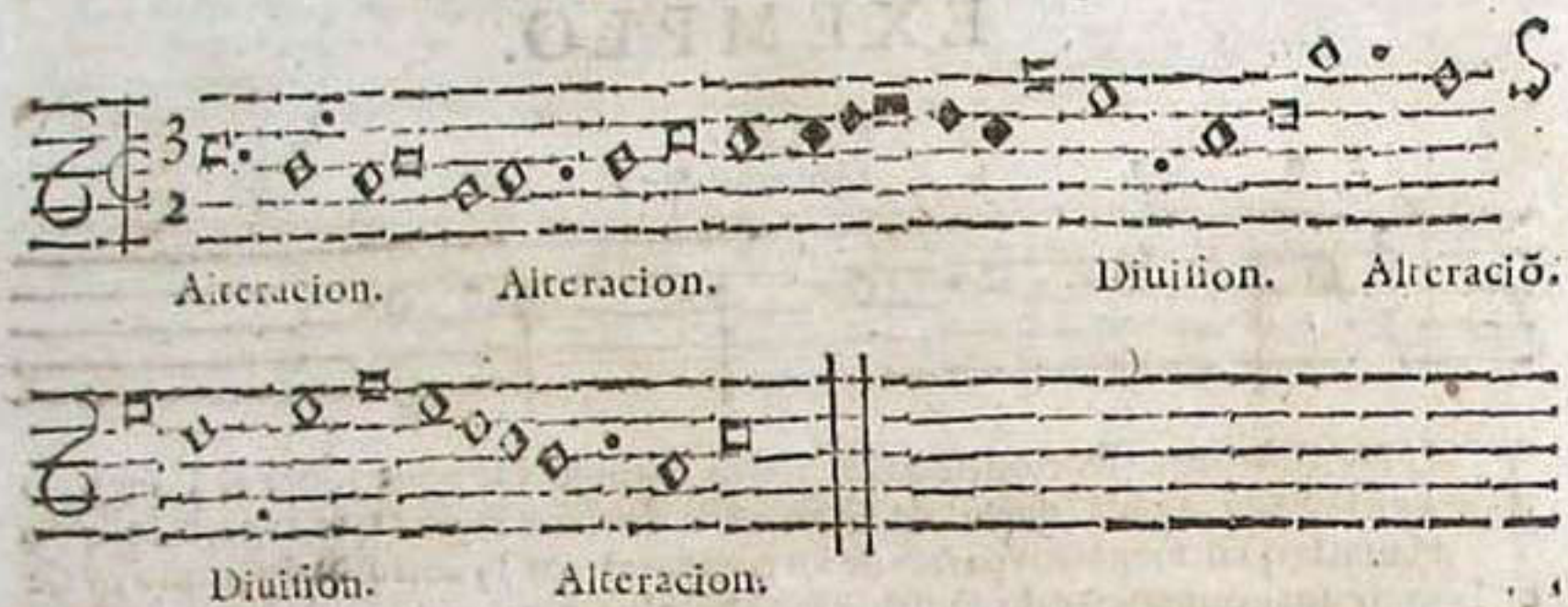
EXEMPLO.



PVnto de Alteracion, es, y se pone (quando en Proporcion mayor ay dos Figuras menores, ò mas, entre dos mayores) para que la vltima Figura de las menores, (que es vn Semibreve) sea altera Figura; esto es, que valiendo vna [illegible] de vn compas, que es vn Semibreve, valga dos Semibreues, para que assi sea [illegible]

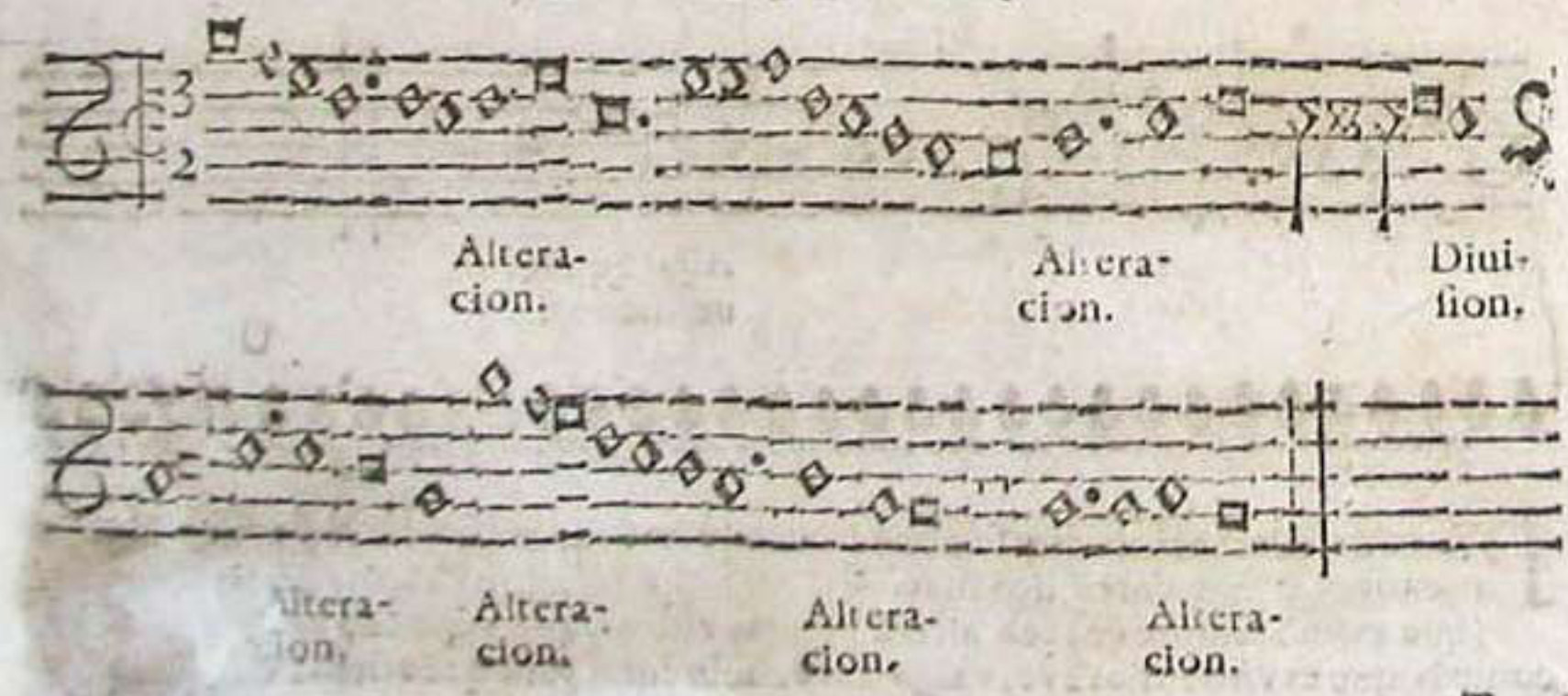
reintegrado el compàs; y esto se llama Alteracion, idest, *altera actio*: y este vltimo Semibreve, sobre quien cae la alteracion, ha de venir al segundo, y vltimo mouimiẽto del Compas, de suerte, que el Compàs dà en el Semibreve antecedente al de la alteracion; y en el segundo mouimiento entra el segundo Semibreve; y como es Altera Figura, que es otro Semibreve mas; esto es, que vale dos Semibreves, acaba, y fenece el compàs, el vltimo mouimiento en èl; y si no viene el Semibreve, que ha de ser altera figura, como hemos dicho, al segundo mouimiento del dar, no ay alteracion, sera diuision. Advirtiendo, que en las Figuras negras, ni en las Pausas. no ay alteracion, ni diuision, como ya dexamos anotado.

EXEMPLO.



Este Puntillo de Alteracion, se pone por auiso à la parte alta entre las Figuras, antes de llegar al Punto donde se ha de hazer la Alteracion, à vn lado de la Figura, o enfrente de ella, algo mas apartado que el de aumentacion; ò junto à la Figura que altera; o vna, dos, o tres antes de ella; y aunque no se ponga, se ha de suponer dicho puntillo, si necessario fuere.

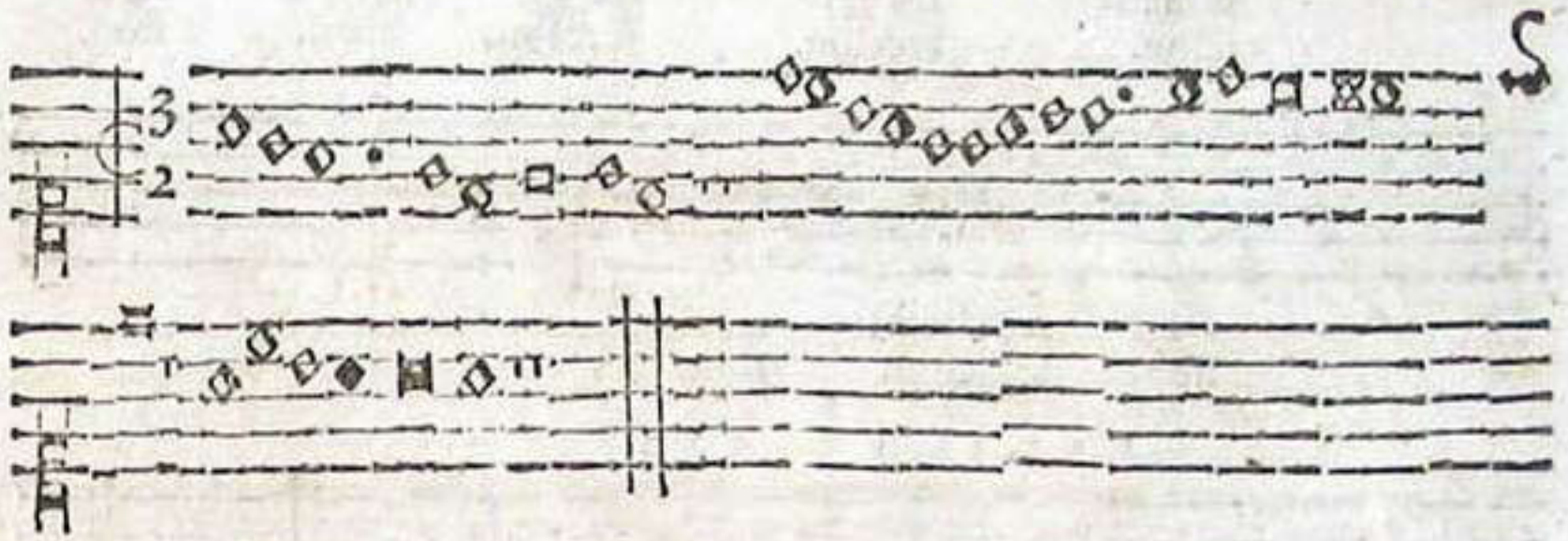
EXEMPLO.



Tam-

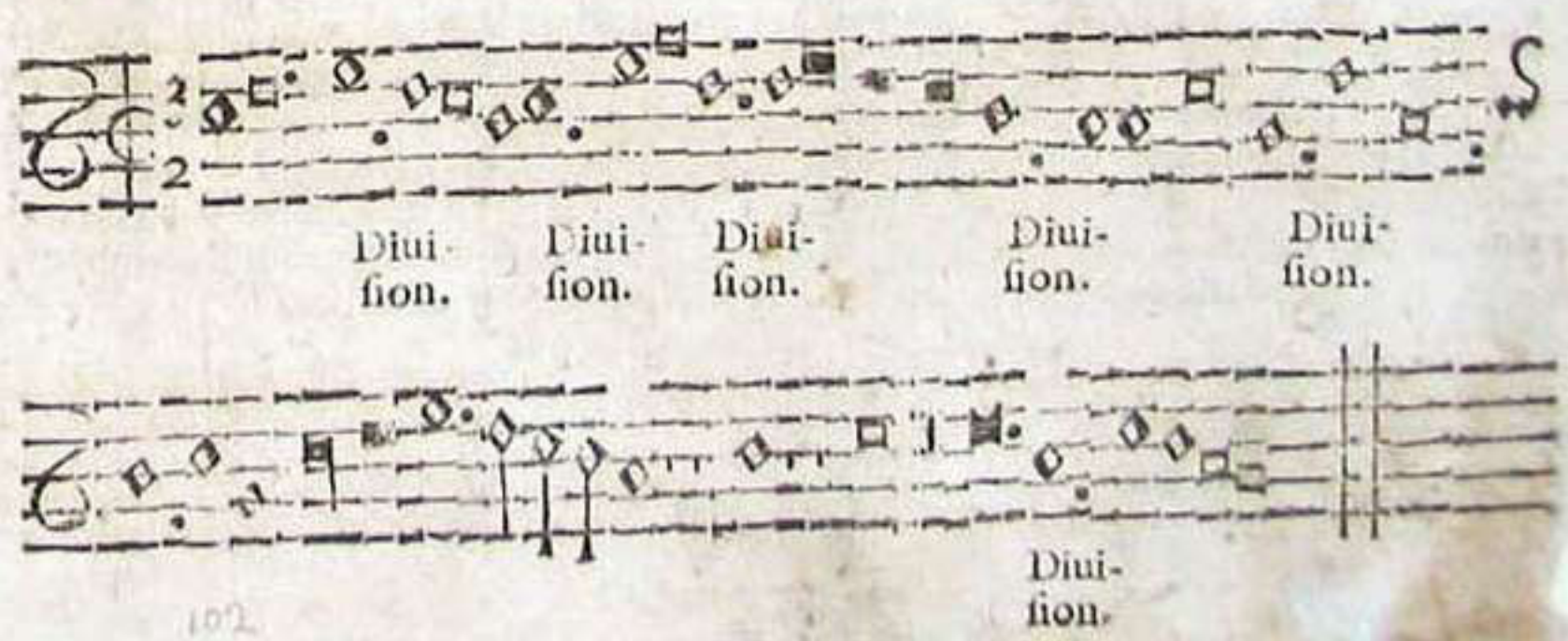
TAmbien se podrà poner punto de Alteracion, aunque no aya las dos Figuras mayores, entonces se conocerà por el auiso del Punto, puesto entre las Figuras antecedentes, que supie en tal caso la falta de la Figura mayor, exceptuando la Regla, que dize dos menores entre dos mayores. La segunda es altera, &c.

EXEMPLO.

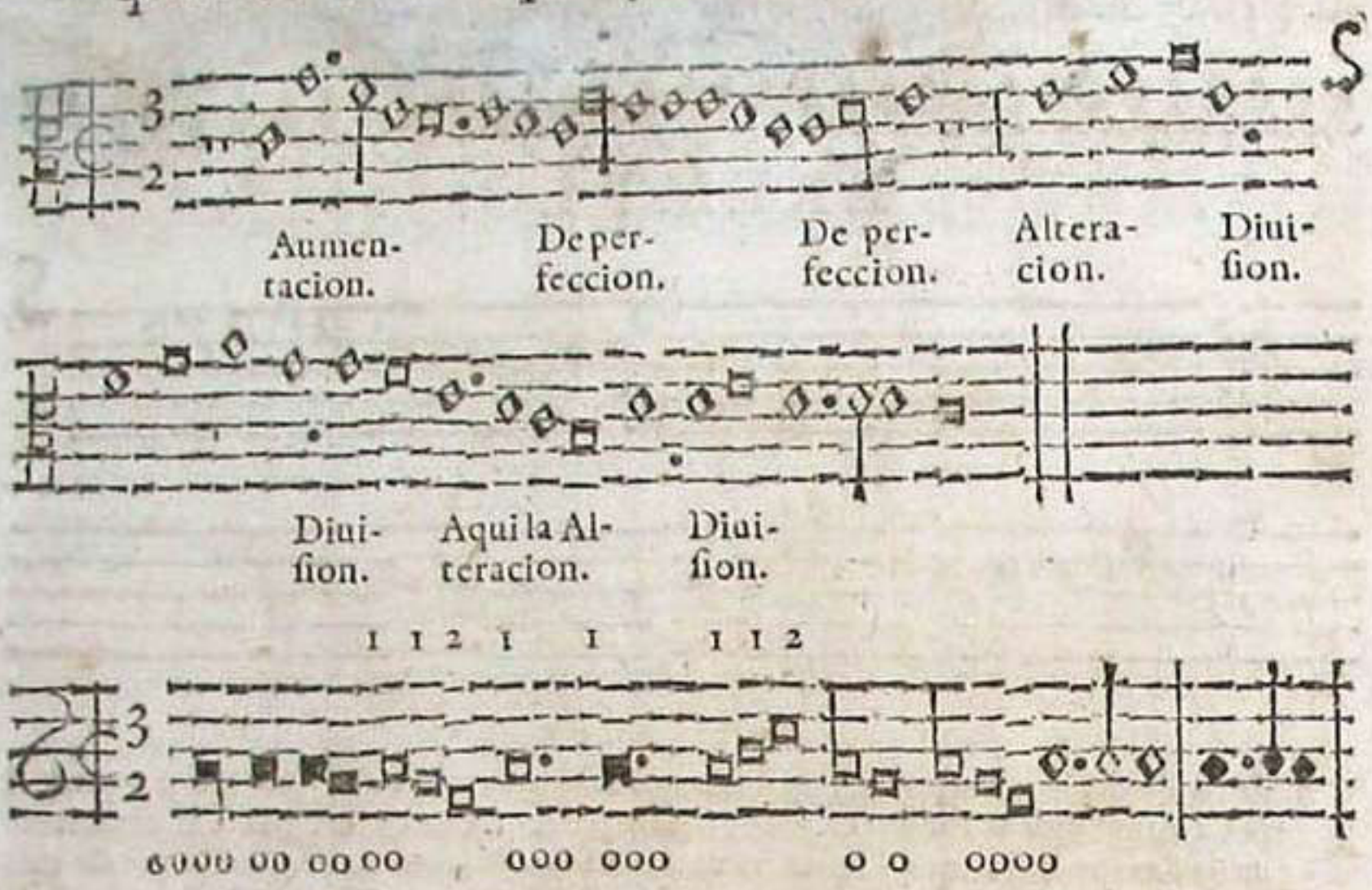


PVnto de diuision, se pone, y se halla, quando auiendo en Proporciõ mayor dos, tres, ò mas Figuras menores, entre dos mayores, no se quiere que aya alteraciõ: (ya dexamos dicho, que Figura mayor, es aquella, que en Proporcion vale dos partes de vn compàs, ò mas, ù Pausa equiualente:) este puntillo de diuision se pone à la parte baxa, entre las Figuras menores; sirve de dar auiso, para que se entienda, que no ha de auer alteracion en el vltimo Semibreve, y que las Figuras menores, se quedan en su valor ordinario: (como se escusara de poner este puntillo, era, haziendo las Figuras negras.)

EXEMPLO.



EXEMPLO, QVE DEMVESTRA LOS quatro Puntillos que ay en Proporcion Mayor.



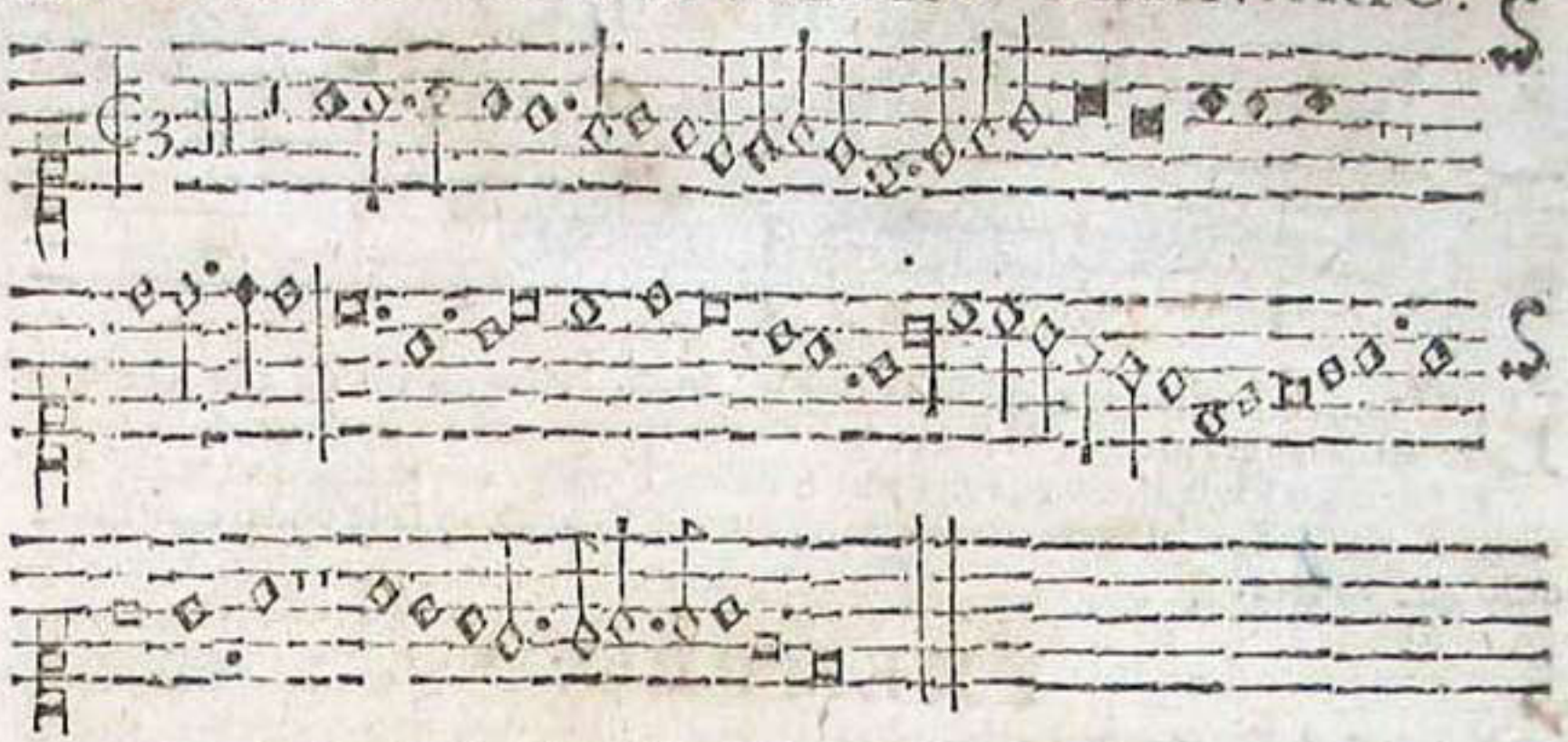
TERNARIO.

CAPITVLO XX.

EL Numero Ternario, se canta, y es en todo como la Proporcion mayor; y tiene las mismas Figuras, Pausas, y Puntillos: su Tiẽpo es el menor partido, con vn tresguarismo, assi. El Cõpàs no se parte, ni diuide en dos partes iguales, como en el Vinario, ò compassillo: pronunciase la primera Figura (esto es, el primer Semibreve de los tres que van en vn cõpas) al dar; y luego inmediatamente se pronuncia la segunda Figura, al segundo mouimiento del cõpas; y la tercera Figura al alçar del compas; de suerte, que en el Tiempo de Ternario, el compàs tiene tres mouimientos, y las Obras que se hizieren de Cantoria en èl; todos los tres mouimientos han de ser buenos, à diferencia de la Proporcion mayor; que basta que sean los dos, que son el primero, y el vltimo Semibreve, que se reputa por dar, y alçar.

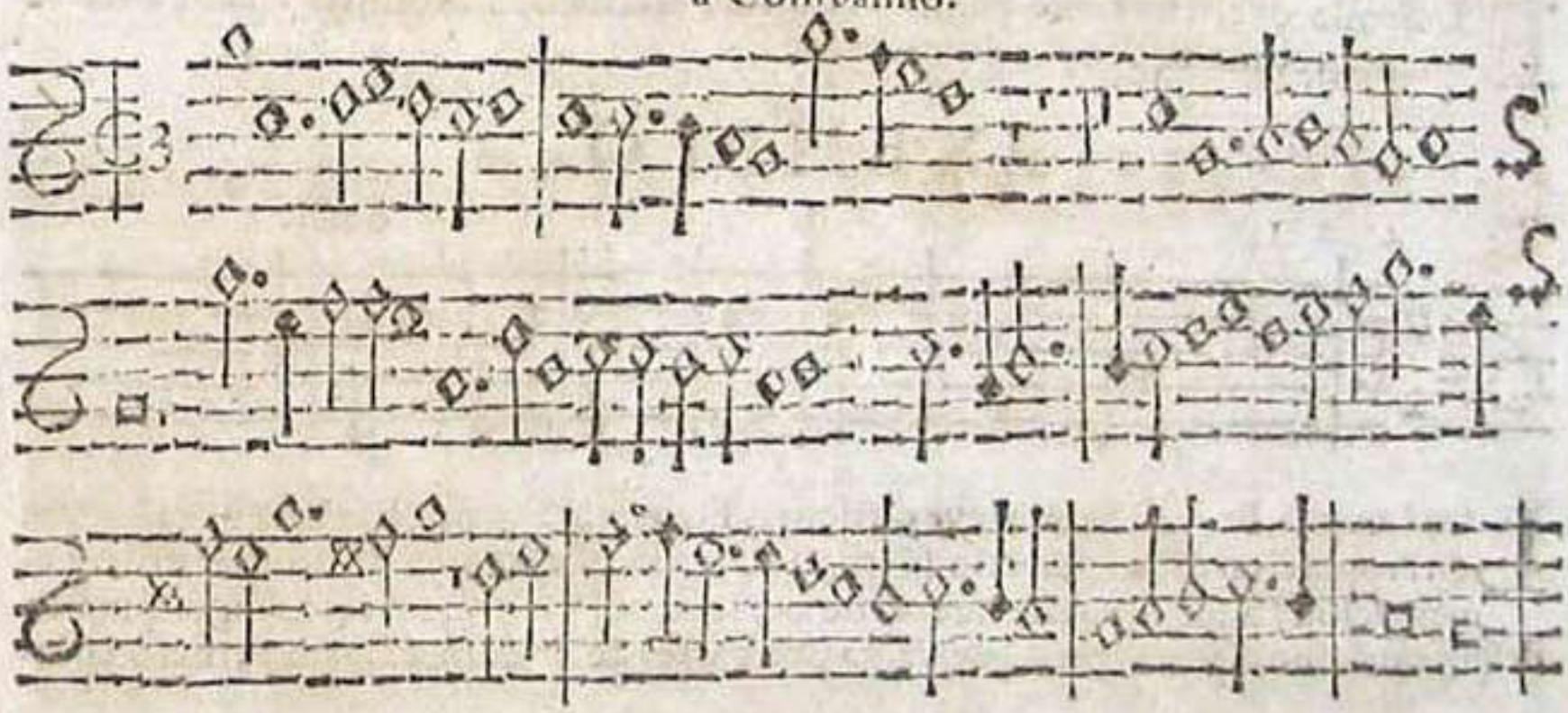
EXEM-

EXEMPLO DEL NVMERO TERNARIO.



LA Pange lingua de Vrreda, está hecha à Proporcion Ternaria; puedese cantar a compas del numero Ternario; y tambien al de Vinario, ò Compasillo, como comunmente se canta dicho Hymno, haziendo las Composiciones Ternarias cō Figuras conuenientes (verbigratia) como esta Cantoria que se sigue, q̄ se puede cantar no solo al numero ternario, sino tambien al Vinario, que es à Compasillo.

EXEMPLO DEL NVMERO TERNARIO, QVE SE PVEDE CANTAR à Compasillo.

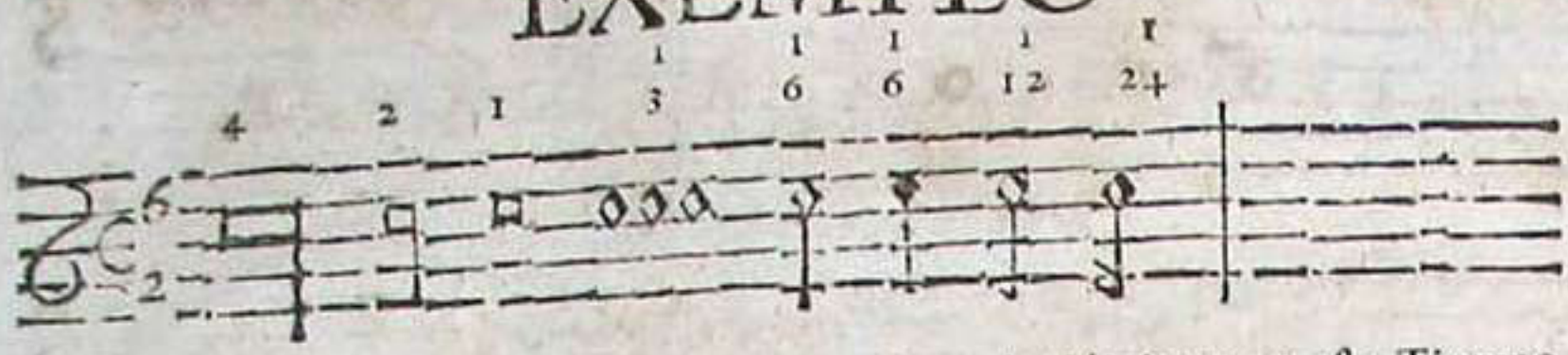


Sexquialtera Mayor. CAP. XXI.

LAs difiniciones de todos estos Tiempos, quedan puestas al principio deste Arte de Canto de Organo, y Libro segundo, y assi no las repito.

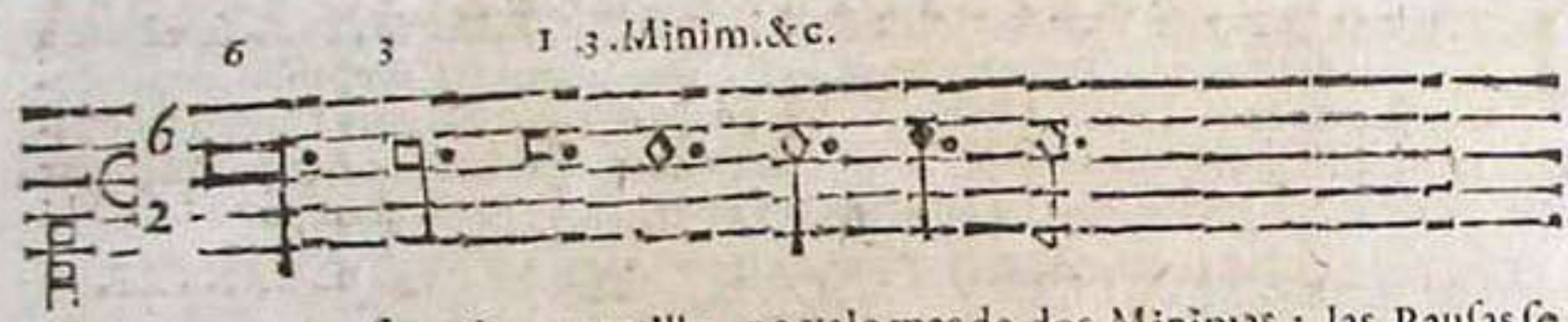
En el Tiēpo menor de Sexquialtera menor, en que se cantan seis Minimas al Cōpàs (repartidas en dos mouimientos iguales) tres en el mouimiento del dar, y tres en el de alçar, q̄ se señala con vna Ce, y vn numero Vinario, que es vn dos guarismo à la parte baxa; y à la alta con vn seis, desta manera; C6 dandonos à entender el numero dos, debaxo del seis guarismo, q̄ en el numero C2 Vinario (ò Compasillo, q̄ tambien es vno) q̄ se cātauan dos Minimas en vn Cōpas; cō el numero seis puesto sobre el, se cātan seis, en dos mouimientos, de dar, y alçar, tres en vno, y tres en otro: este modo de puntar este Tiēpo y señalarle, es el mas intelligible, y puesto en razō: la Mas[illegible], y las demàs Figuras, valen lo que en ellas està numerado.

EXEMPLO.



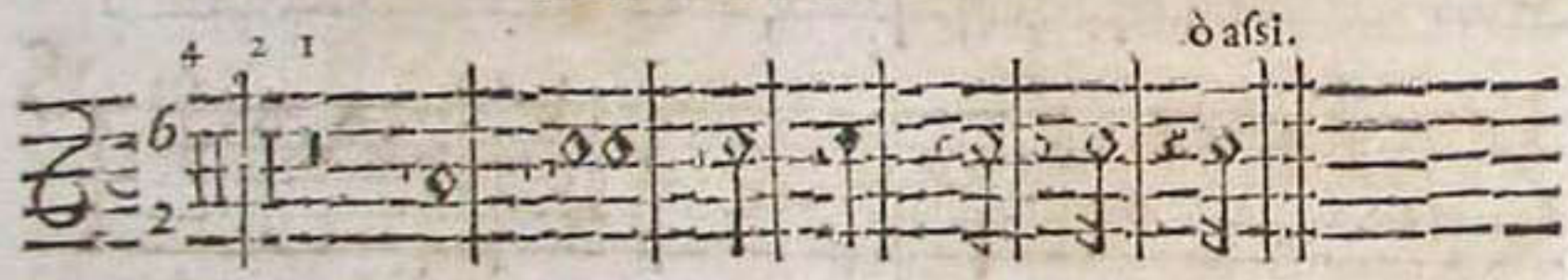
LAs Semininimas tienen el mismo valor que tienen las Minimas en este Tiempo de Sexquialtera menor. El Breve para valer vn compàs, ha de tener despues de èl Figura, ò Pausa, que valga dos partes de vn compas, ò puntillo de augmentacion, el qual en Sexquialtera menor aumenta à la Figura donde se pusiere, la mitad de lo que valiere.

EXEMPLO.



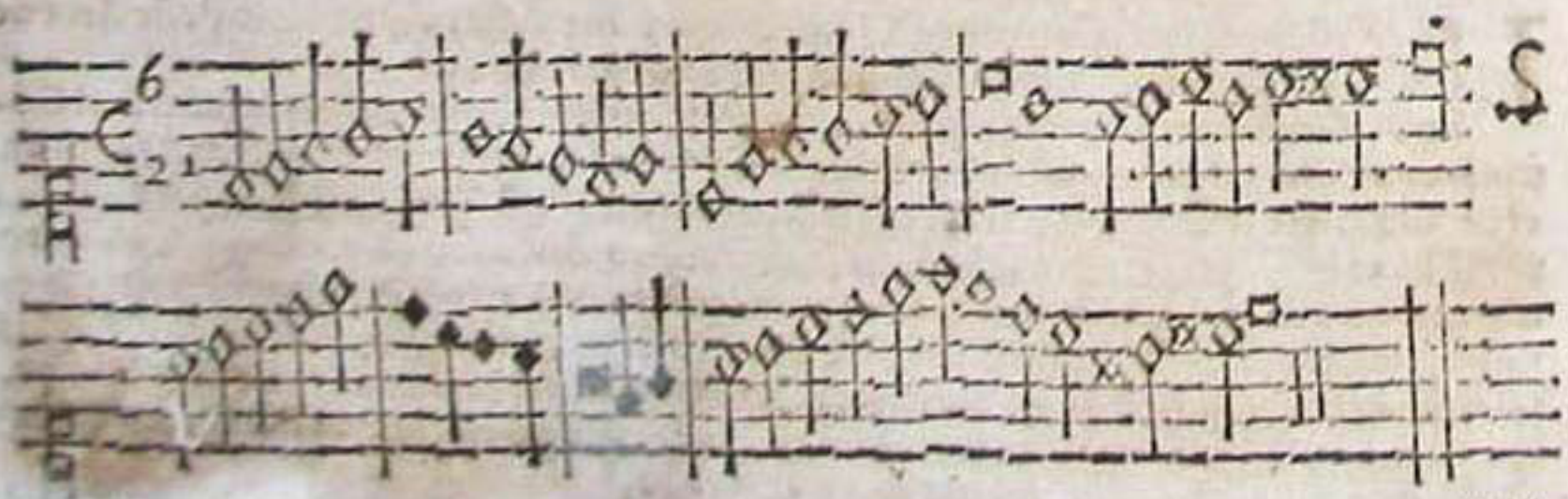
EL Semibreve, si no tiene puntillo, no vale mas de dos Minimas: las Pausas se quentan como en Proporcion mayor.

EXEMPLO.



LOs Longos, Breves, Semibreves, y demas Figuras, si son negras tienē el valor que en Proporcion mayor. En este Tiempo no se vsa, ni ay mas Puntillo, que el de augmentacion (aunque puede auer el de perfeccion; y se pone en el Longo, quando despues de èl no tiene Figura, que valga dos partes de vn compàs, para perficionarle-

EXEMPLO.



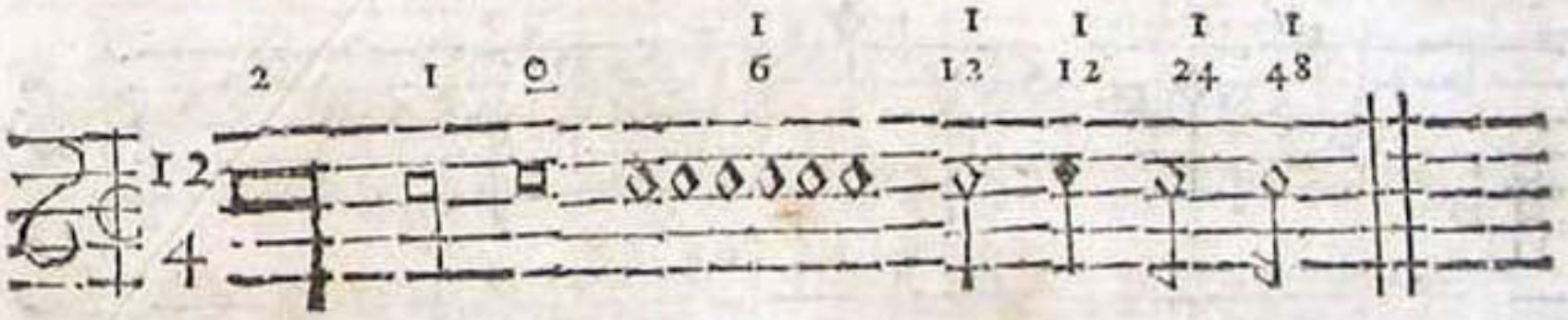
SEX-

SEXQVIALTERA MAYOR.

CAPITVLO XXII.

EN el Tiempo menor partido de Sexquialtera Mayor, que se señala con vn quatro guarismo junto al Tiempo, y el el numero doze sobre èl, assi: dandonos à entender el numero quatro, que en el Tiempo menor partido de Compàs mayor, que se cantauan quatro Minimas al compàs; con el numero doze puesto sobre dicho quatro, se cantan doze Minimas en cada vno de sus Compases, en dos mouimientos iguales, seis al dar, y seis al alçar: las Figuras valen en este Tiempo lo que sobre ellas està numerado; advirtiẽdo, que lo mismo son Minimas en este Tiempo, que Seminimas.

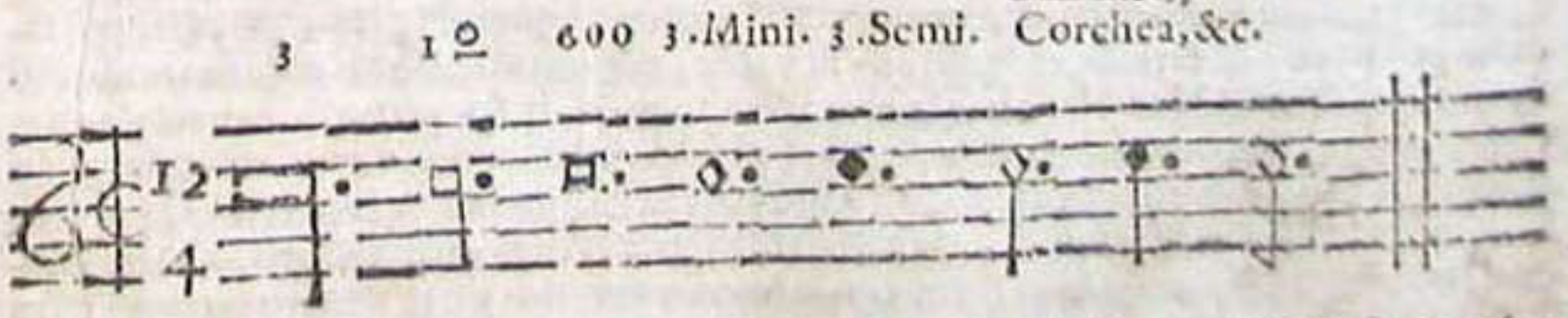
EXEMPLO.



EL Breve vale medio compàs, que son tres Semibreves, ò seis Minimas, quando despues de èl se sigue Longo, que es Figura mayor, ò Pausa equiualente; y viene al dar, ò al alçar del compàs, ò tiene puntillo de augmentacion: y si no fuere assi, su valor, es, de dos Semibreves, que son quatro Minimas.

En este Tiempo vàn doze Minimas en vn Compàs, repartiendolas en dos mouimientos iguales, como hemos dicho, seis al dar del compàs, y seis al alçar. solo el puntillo de augmentacion es vsado en este Tiempo de Sexquialtera mayor, aumenta la mitad de lo que vale la Figura donde se hallare puesto.

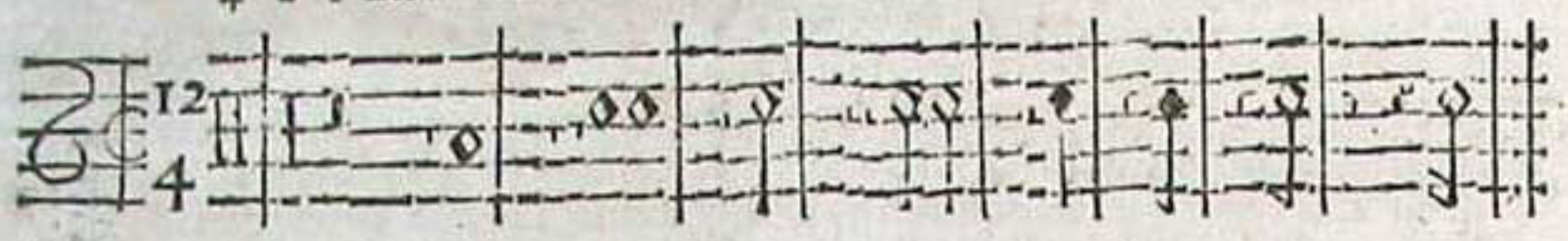
EXEMPLO.



LAs Pausas, porque no causen confusion, se han de contar como en la Proporcion Mayor, aunque de buena razon auia de ser à la mitad, que en dicho Tiempo.

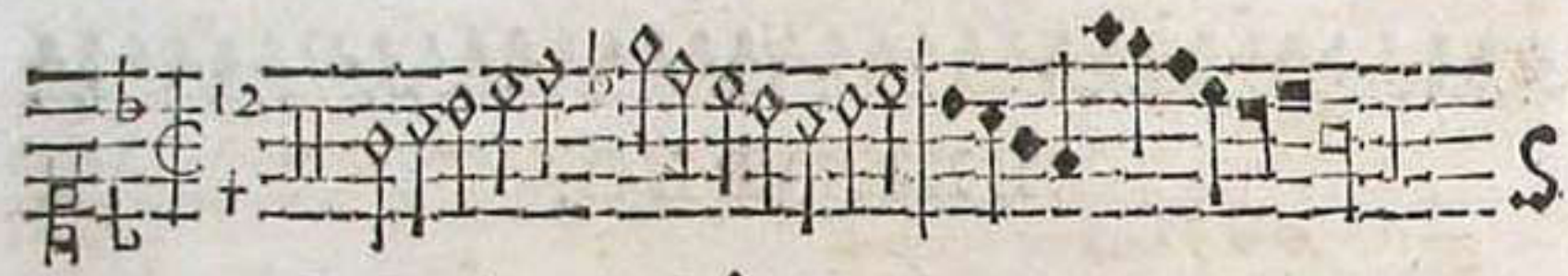
EXEMPLO.

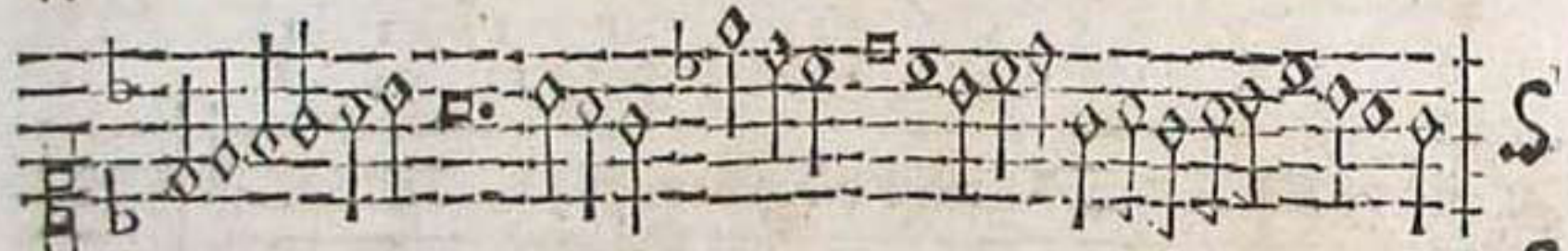
4 2 1 Estas Pausas menores valẽ tãto como las Figuras q̃ estã jũto à ellas

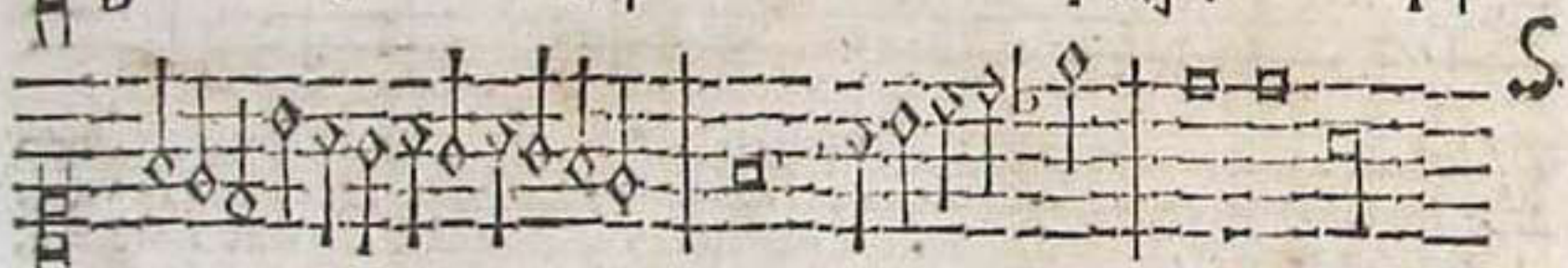


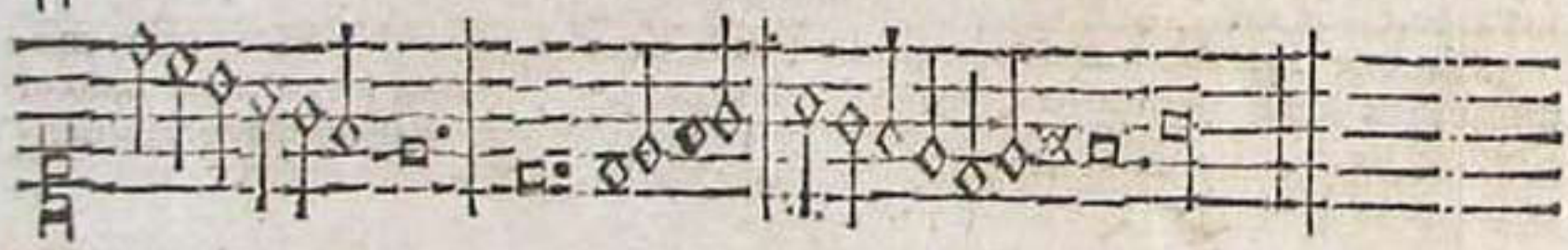
EL Breve vale quatro Minimas, quando es negro; y el Semibreve negro dos; y el Longo negro vale ocho Minimas.

EXEMPLO.







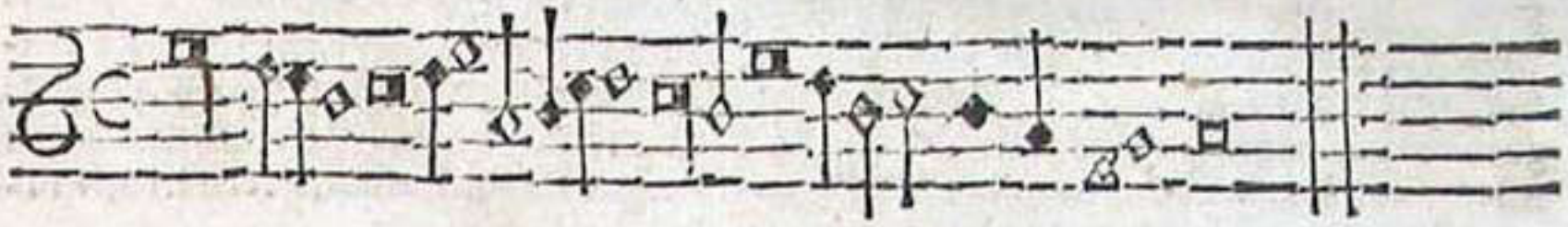


HASTA Aqui ha llegado la explicacion de los Tiempos, que al presente se vsan en la Musica: y antes que començemos à tratar de los que Antiguamente han sido vsados, serà bien demos noticia del valor de algunas Figuras, que por no vsadas, ò por poco aduertidas, es ignorado su valor, especialmente de algunas notas, ò figuras, que la mitad son blancas, y la otra mitad negras; à las quales se les ha de dar el valor, segun el Tiempo donde se hallaren; son poco vsadas en nuestros tiempos; y si alguna vez se hallaren, serà en Longos, y Breves tan solamente. Advirtiendo, que si se hallare vn Longo en Compassillo, la mitad blanco, y la otra mitad negro, la parte blãca, valdrà dos compases; y la parte negra compàs y medio: y si se hallare vn Breve, la mitad blanco, y la otra mitad negro: la parte blanca vale vn compàs; y la parte negra tiene el valor de vna Minima con puntillo, que es tres Seminimas.

EXEMPLO

EXEMPLO.

2, 1 ○ 1 2, 1 ○ 1, Lo negro vale tres Seminimas.

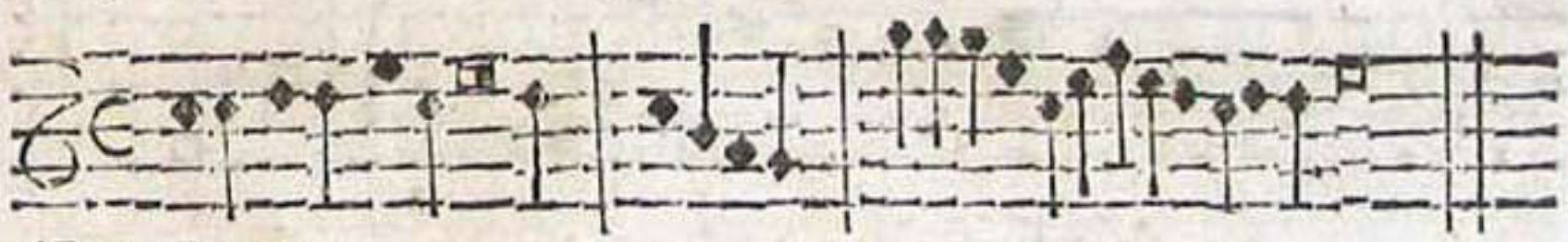


NOTA SEXTA.

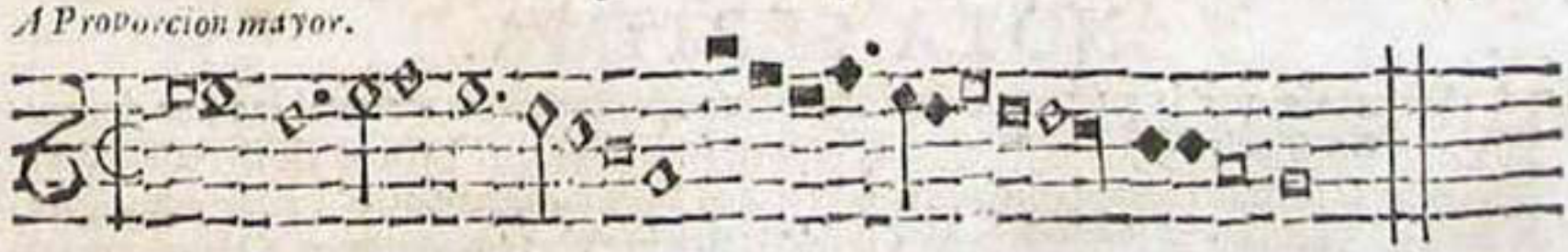
SEpa el curioso (como dize Aulogelio cap. 14.) que las Figuras de Nota negra, son de Proporcion Sexquiaitera; y que en qualquiera Tiempo que se hallaren, sin que le pongan particular, son siempre del Numero Ternario; en las quales Figuras no ay perfeccion, alteracion, ni diuision; solo puede auer en ellas puntillo de augmentacion; de lo qual inferimos, que quãdo las Figuras negras son muchas, y mayores (que siendo menores es otra cosa) se han de cantar segun en el Tiempo donde se hallarẽ: si estuuieren en Compasillo, se cantaràn à Proporcion menor: y si el Tiempo fuere partido de Compàs mayor, se cantaràn à Proporcion mayor, sin necessitar de poner numero ternario, por quanto se supone.

EXEMPLO.

A Proporcion menor. 1. Lo negro es como Semibreve.



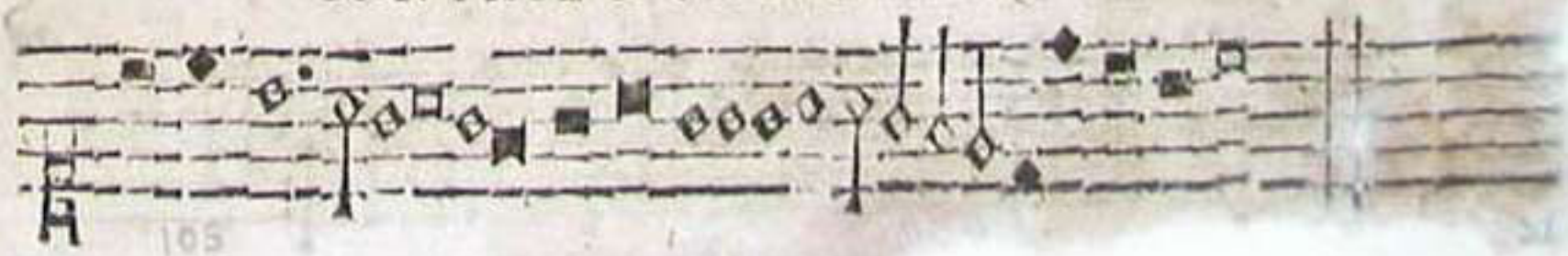
A Proporcion mayor.



NOTA. ADVIERTASE, Que aunque no aya puesto Tiempo alguno en las Cantorias, las Figuras hazen Tiempo, dandole tacitamente à entender: esta advertencia es bien la observen todos, porque se vè muchas vezes, ò por descuido del que subscribe la Obra, ò por advertencia, ò inadvertencia del que la hizo, no poner Tiempo en ella; y si no se atiẽde à las Figuras que tiene en su discurso, ò se quedarà sin cantar, ò no se le darà el valor que les pertenece, y pide à cada vna de las Notas, ò Figuras.

EXEMPLO.

CANTASE A PROPORCION MAYOR.

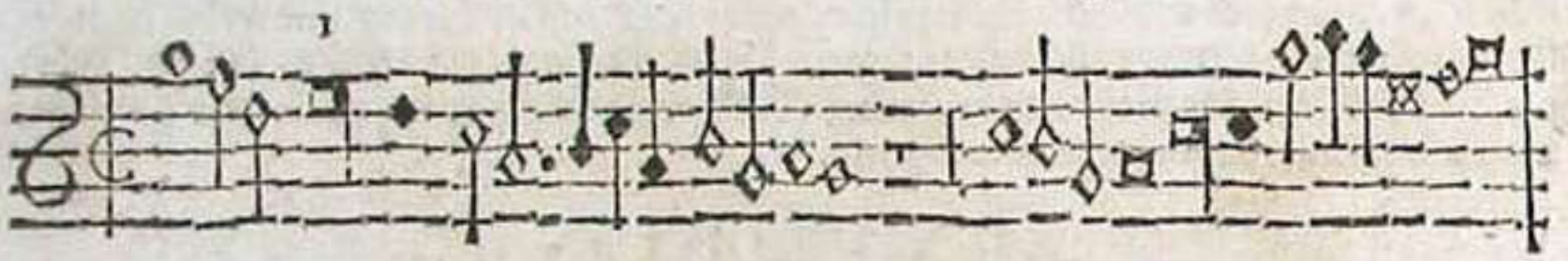


SI se hallare en Compàs mayor vn Longo, la mitad blanco, y la otra mitad negro, vale la parte blanca vn compàs; porque si estuuiera todo blanco, valia dos compàs; y estando la mitad, aquella mitad vale vn compàs; y la parte que queda negra, que es la otra mitad, vale tres Minimas, que es el valor de vn Semibreve cõ puntillo; y para cumplir, y acabalar el compàs, se le junta vn Semibreve negro; que en este caso se reputa su valor por el de solo vna Minima; esto es auiẽdo qual, o qual Figura mayor negra; porque auiendo en este Tiempo, que vamos diziendo de Cõpàs mayor, muchos Breves, y Semibreves negros, aunque no aya numero ternario, se supone (como queda advertido) y se cantarà à Proporcion mayor.

EXEMPLO.

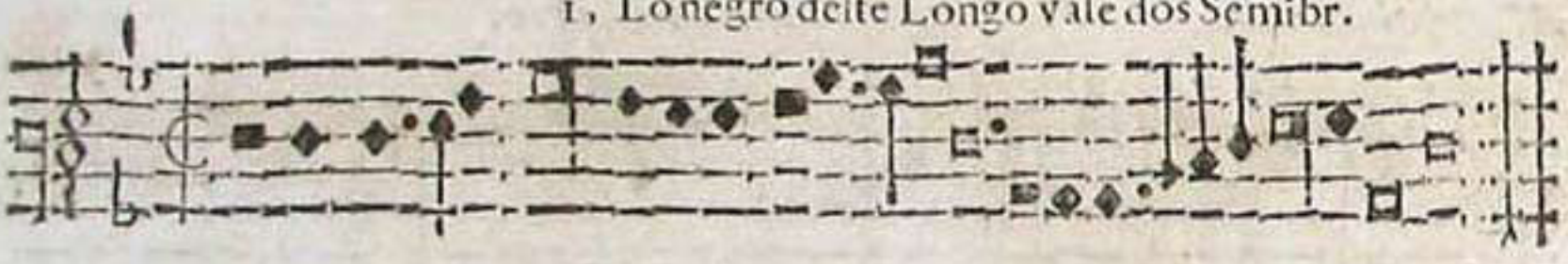
CANTASE A COMPAS MAYOR.

Lo negro del Longo vale como Semibreve con puntillo; y con el Semibreve negro se acabala el Compàs.



CANTASE A PROPORCION MAYOR.

1, Lo negro deste Longo vale dos Semibr.

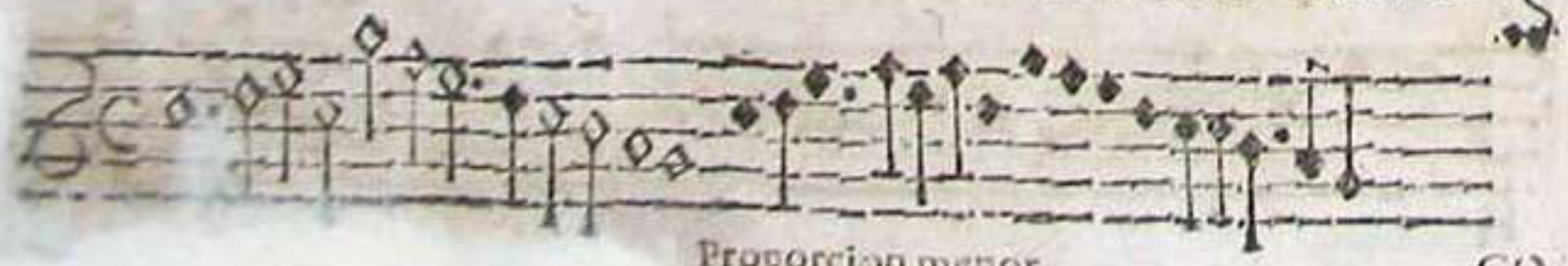


NOTA SEPTIMA.

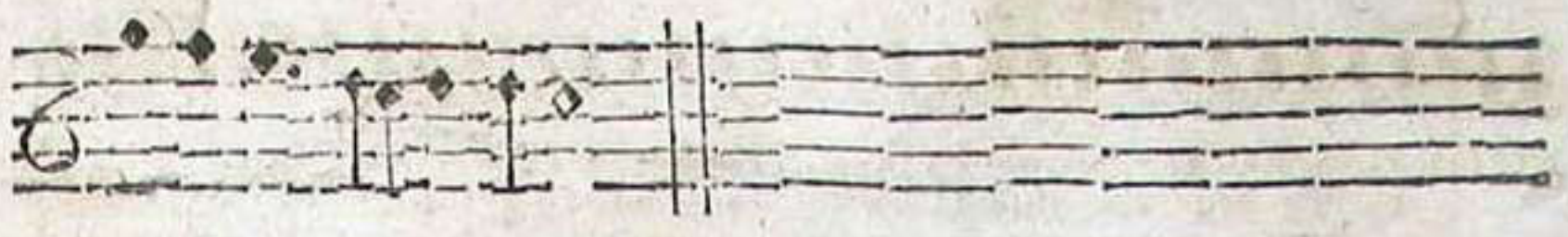
ADviertase, que la parte que huuiere blãca en estas Figuras referidas, es del numero Vinario; y la parte negra del numero Ternario: (assi lo dexamos advertido al fin del Tiempo menor imperfecto:) y tambien se note (con lo que queda advertido, que las Figuras hazen Tiempo, aunque no se halle puesto) que si se hallasse alguna Cantoria, que comierçe à Compasillo, ò Compàs mayor; y en el discurso de la Obra huuiesse algunas Figuras negras (de las mayores) que denotaren Proporcion, serà mayor, ò menor, segun en el Tiempo que se hallare; si fuere en Compasillo, serà Proporcion menor; si en Compàs mayor, serà Proporcion mayor: estas Figurrs negras son llamadas con estos nombres: *Hemiolia, vel denigratio, aut mutatio coloris* Y la vna parte de la Obra (segun las Figuras denotaren) se cantarà à Compasillo, ò Compàs mayor; y la otra à Proporcion.

EXEMPLO.

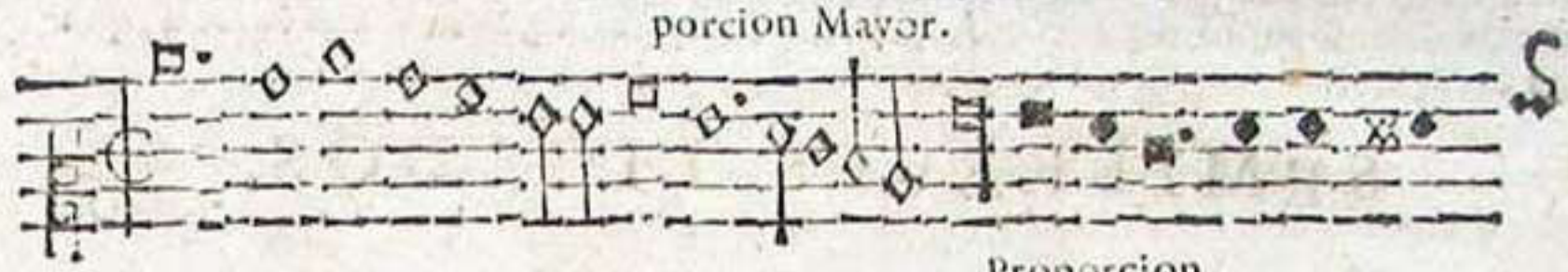
COMIENZA A COMPASILLO, Y ACABA A PROPORCION MENOR.



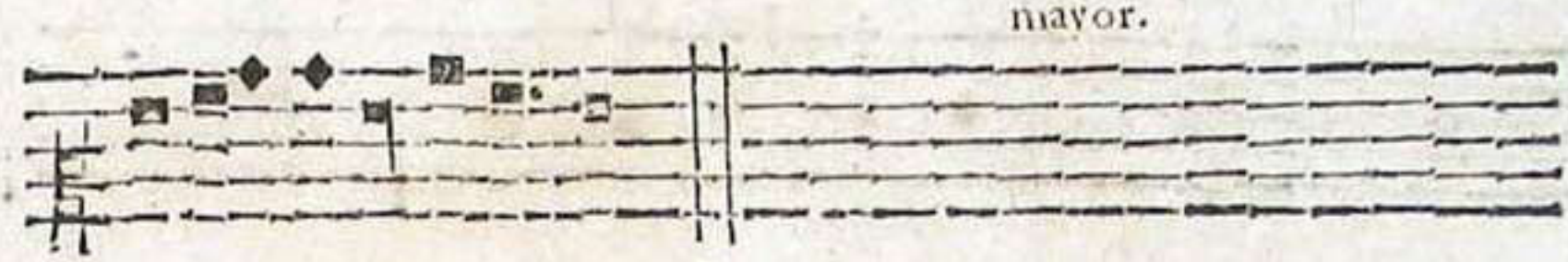
Proporcion menor.



COMIENZA A COMPAS MAYOR, Y ACABA A PROporcion Mayor.



Proporcion mayor.

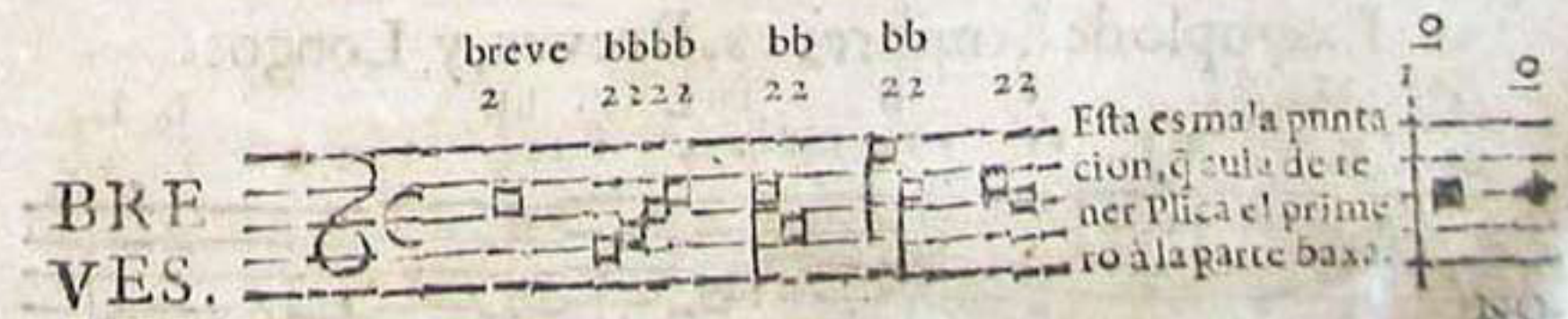


EN este Exemplo antecedente se canta à Compasillo (como tiene puesto el Tiẽpo) hasta las Figuras negras; y desde ellas à Proporcion menor. Y en el compàs mayor se canta, segun lo señala el Tiempo, à compàs mayor, hasta las Figuras negras; y desde ellas se canta à Proporcion mayor, hasta el final. ¶ Y se advierta, que el no poner Cantorias por letra en este Arte, es, por no alargar este Volumen. Al Maestro que enseñare el Canto de Organo, pertenece echar Lecciones à sus discipulos con ella, ò buscarles papeles de Musica que la tengan, para que sepa cantar Letra en los Tiempos mas vsados, en el Canto de Organo.

Aunque queda ya puesto el valor de las Figuras en todos los Tiempos que en la Musica se vsan; con todo ello me parece conueniente poner aqui vn conjunto de algunos Puntos poco vsados, para que mas facilmente quien necessitare de saber el valor de ellos, los halle; y con facilidad sepa lo que en diuersos tiempos tiene extension in valor. Advirtiendo, que en el valor de las quatro Figuras que se ligan, ay, y ha auido diferencia de pareceres en darles la cantidad del valor que les pertenece: lo que aqui ponemos, es, lo mas vsado, y comun, assi en las Figuras, como en el valor de ellas.

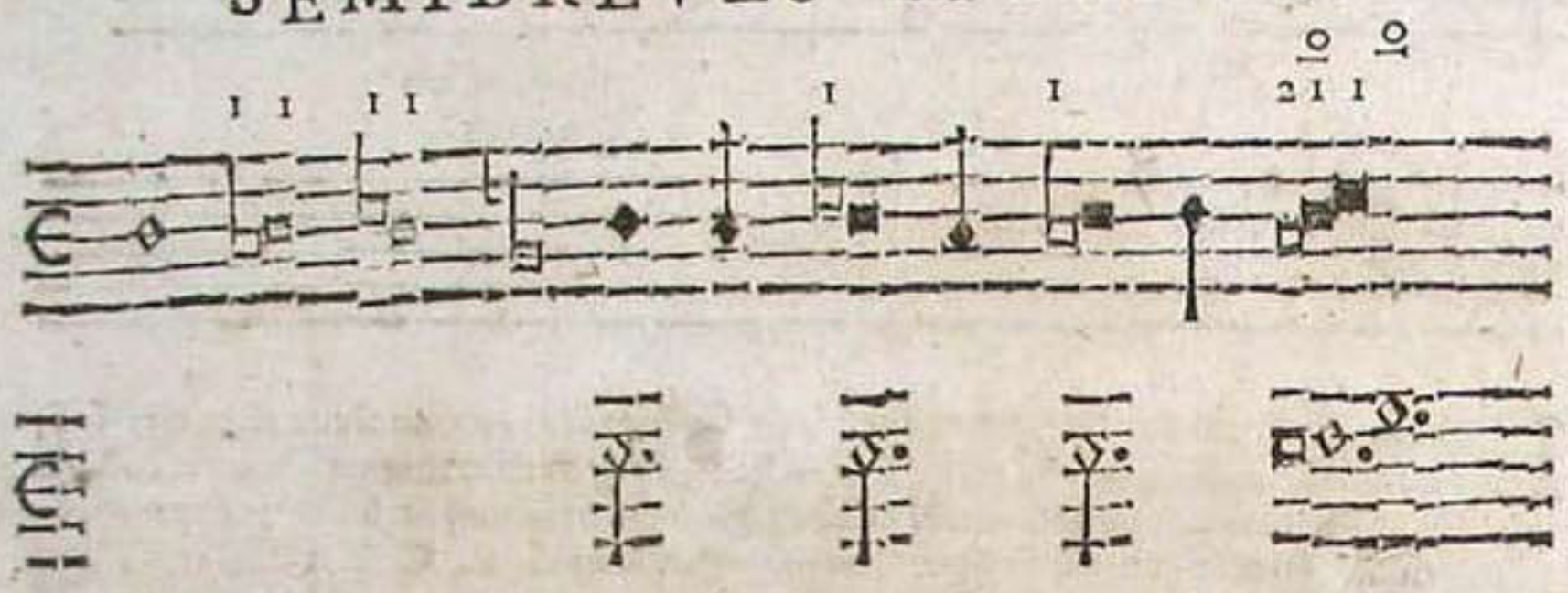
Puntos Ligados: En el Compasillo tienẽ el valor que demuestran los Numeros.

CAPITVLO VIGESIMO TERTIO.

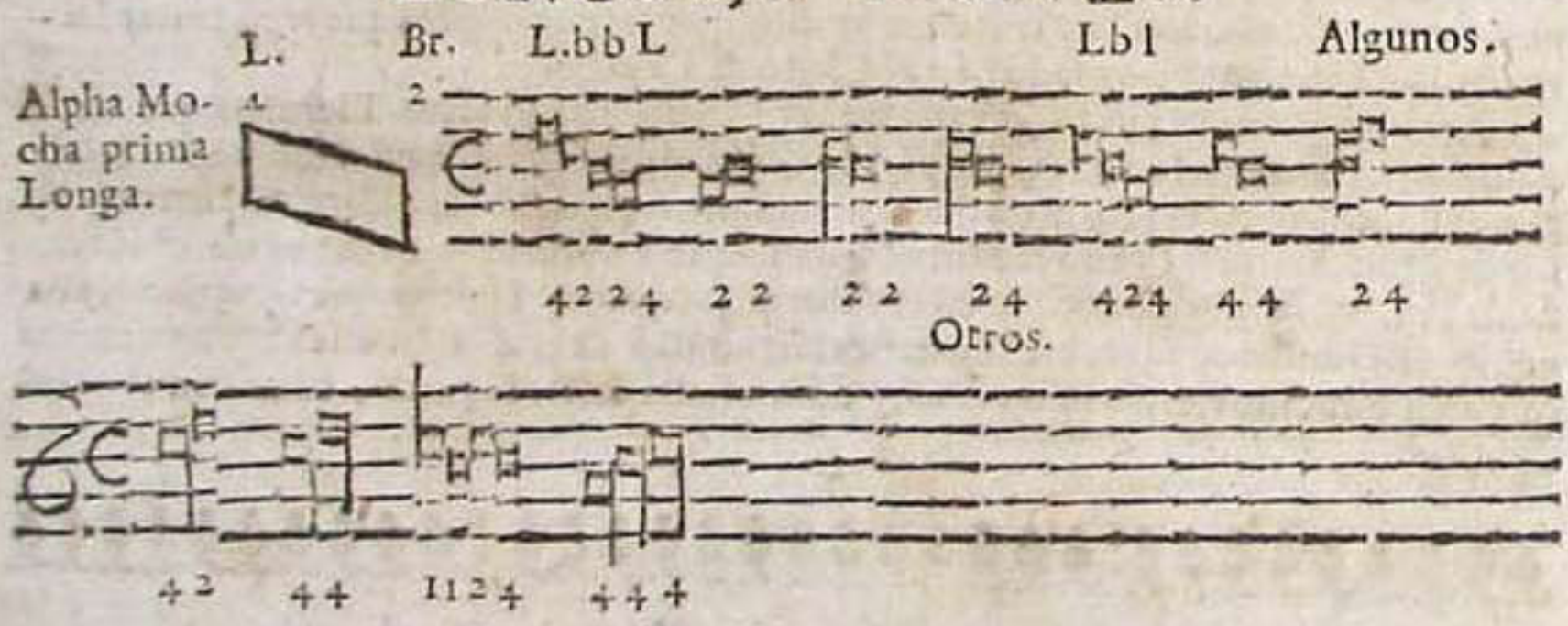


NOTA. QVando ay dos Breves ligados, que desciendan, ay algunos que quieren que valga quatro Compases cada vno; y aunque segun el vso, valen dos compases, en lo que se sigue los pongo, para que no se ignore. Y si vn Longo con plica a la mano izquierda tuuiere vn breve ligado, que desciende, aunque vno, y otro punto, segun el vso, valen dos compases, algunos le dàn valor de quatro compases.

SEMIBREVES LIGADOS.

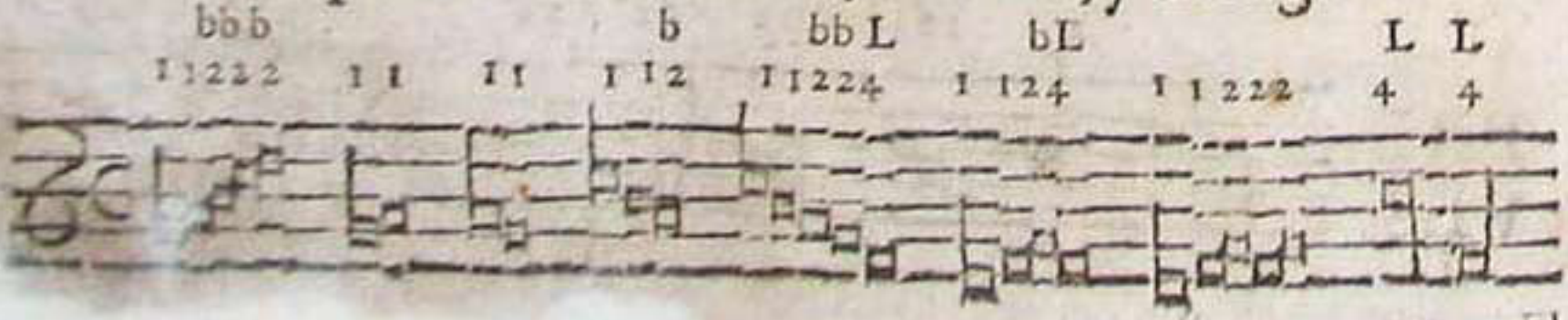


LONGOS, Y BREVES.

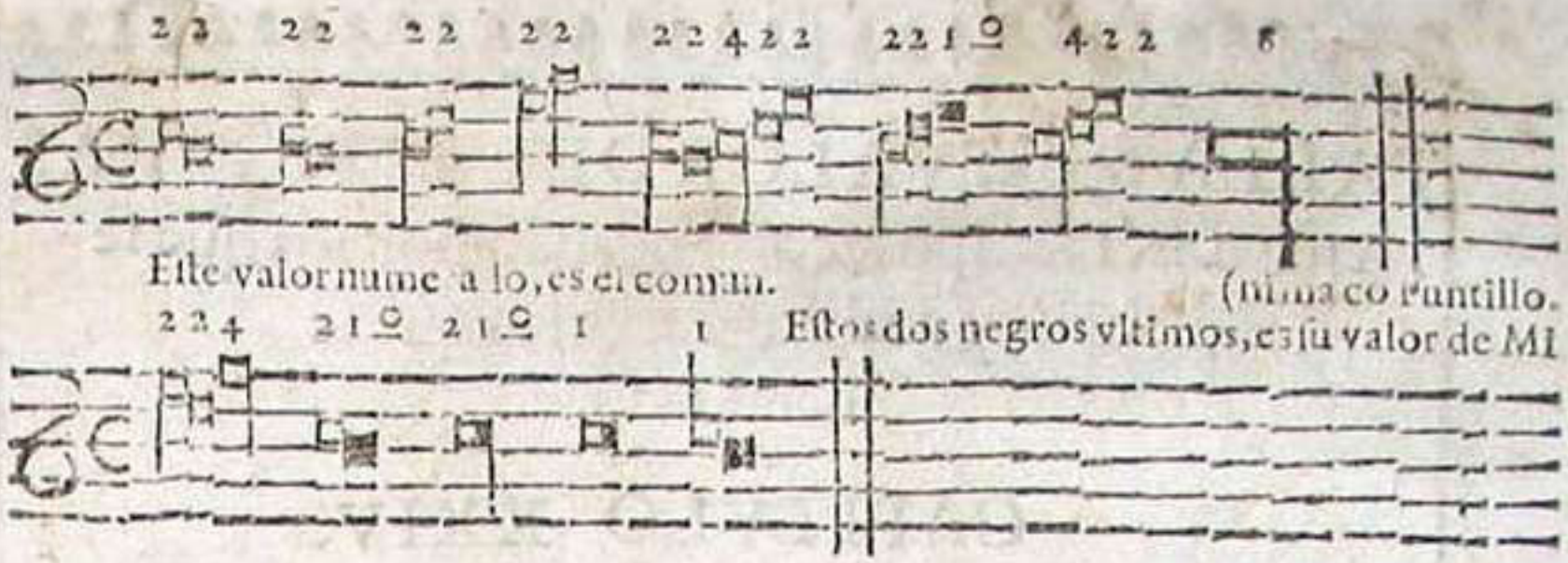


SI algunas Figuras quadradas subieren, y passaren de dos, si la primera tuuiere plica a la parte alta, à la mano izquierda, los dos primeros Puntos seràn Semibreves, y los demàs todos breves: y si fueren baxàdo, seràn los dos primeros Semibreves, y los que se siguen breves, y el vltimo Longo: y si fueren subiendo, y el vltimo quedare descendiendo, serà Longo; y si quedare subiendo, serà Breve.

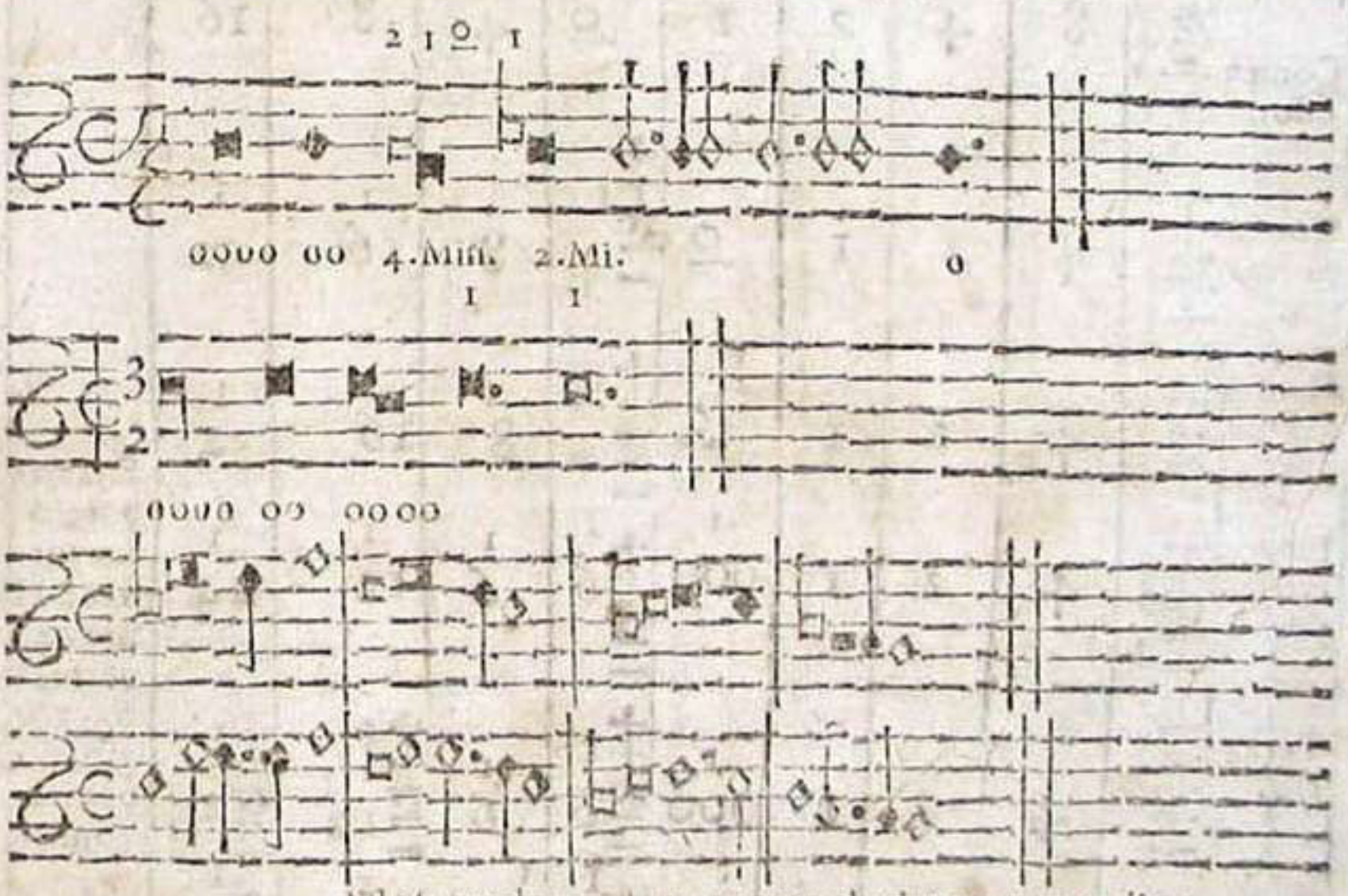
Exemplo de Semibreves, Breves, y Longos.



El



NOTA. LA Ele que ay puesta sobre los Pũtos ligados, dà à entender, que el Punto sobre que se pone, es Longo; y la B. Breve. Y se note, que los Longos, y las Maximas tienen el mismo valor, quãdo estàn las Plicas à la mano derecha, à la parte alta, que à la baxa. Y aunque en Proporcio menor, y mayor dexamos declarado el valor de sus Figuras, me ha parecido con la multitud que dexamos anotadas, repetir aqui algunas menos vsadas, para que se sepa, y vea su valor.



Este segundo renglon, es como el primero, y se explica.

NOTA. REpare el curioso en la Tabla que se sigue; y en ella verà, que por cabeça tiene las ocho Figuras del Canto de Organo; y debaxo de cada vna de ellas el valor que corresponde à cada Figura, segun el Tiempo que estuviere à la margen puesto en frente de los Numeros (verbi gratia) en los primeros Numeros, que son del Compassillo, o Tiempo menor Imperfecto, el ocho q̃ està debaxo de la Maxima, dà à entender, que la Maxima vale ocho Compases en dicho Tiempo; y el quatro que se sigue debaxo del Longo, que el Longo vale quatro Cõpases; y el dos guarismo que està debaxo del Breve, dà à entender, que dicho Breve vale dos Compases: y assi se han de entender las otras Figuras, y los demas Tiempos, &c.

TABLA DEL VALOR DE LAS FIGVRAS en todos Tiempos, començando por los que se vsan, y acabando por los que se han vsado.

CAPITVLO XXIV.

		8	4	2	1	10	4	8	16
Compa sillo.		8	4	2	1	10	4	8	16
Com-- pàs ma yor.		4	2	1	10	4	8	16	32
Com-- pàs ma yor.		4	2	1	10	4	8	16	32
Propor cio m. yor.	3 2	4	2	1	000	6	6	12	24
Terna rio.	3	4	2	1	000	6	6	12	24
Propor cio me nor.	3	8	4	2	1	3	3 Otros.	6	12
Propor cio me nor.		8	4	2	1	3	3	6	12
Propor cio me nor.		8	4	2	1	3	3	6	12

En Proporciõ mayor, hazẽ el Breve perfecto por vso, no por razon.

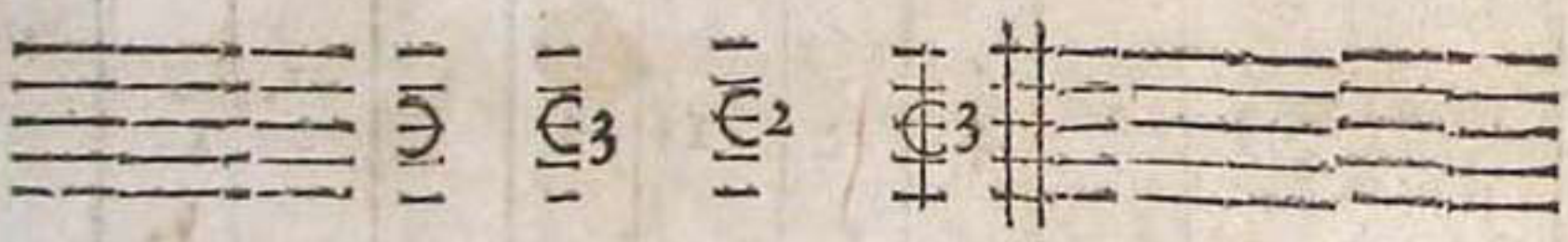
En Proporciõ menor hazẽ el Semi-- breve perfecto por vso, no segũ Arte.

Sexquialtera mayor.	12 / 4	2	1	10	1/6 0	1 / 12	1 / 12	1 / 24	1 / 48	
Sexquialtera menor.	6 / 2	4	2	1	1 / COO	1 / 6	1 / 6	1 / 12	1 / 24	
Tiẽpo es perfecto en Breve.		12	6	3	1	10	1 / 4	1 / 8	1 / 16	Echase el Cõpàs à Cõpasillo.
Modo mayor, es perfecta la Maxima.	3	6	2	1	1 / OOO	1 / 6	1 / 6	1 / 12	1 / 24	Alternario.
Modo menor, perfecto el Longo.	2	12	6	2	1	10	1 / 4	1 / 8	1 / 16	Compasete.
Tiẽpo menor cõ Prolacion.		24	12	6	3	1	1 / 2	1 / 4	1 / 8	A Cõpasillo el Cõpàs.
Modo mayor cõ Prolacion.	3	12	4	2	1	1 / 3	1 / 3	1 / 6	1 / 12	A Proporciõ menor
Tiẽpo menor imperfecto, y numero Ternario.	3	8	4	2	1	1 / 3	1 / 3	1 / 6	1 / 12	Como Proporciõ menor.
Modo menor cõ Prolaciõ, y numero Vinario.	2	36	18	6	3	1	1 / 2	1 / 4	1 / 8	Como Cõpasillo el Cõpàs
Modo menor cõ Prolacion.		36	18	9	3	1	1 / 2	1 / 4	1 / 8	Cõpàs mayor, ni Cõpasillo.
Tiẽpo cõ Virgula atrauesada.		6	3	1 10	10	1 / 4	1 / 8	1 / 16	1 / 32	Cõpàs mayor
Tiẽpo menor imperfecto con numero Vinario.	2	4	2	1	10	1 / 4	1 / 8	1 / 16	1 / 32	Cõpàs mayor

BREVE EXPLICACION DE LOS Tiempos que vsauan los Antiguos en la Musica, puestos en la Tabla antecedente, despues de los que oy vsamos los Modernos.

CAPITVLO XXV.

LOS SIETE Tiempos primeros, que dexamos puestos en la Tabla antecedẽte, son los que oy se vsan en la Musica; y de los que en este Arte de Canto de Organo hemos tratado en comũ, y en particular, muy por extenso. Aora antes de començar las breves Practicas de los Tiempos Antiguos (aunque no vsados, muy necessarias para los Maestros, para que en ellas adviertan el valor de las Figuras, y Pausas, y sepan que compàs han de hechar, y pertenece à cada Tiempo; y no ignorandolas, puedan registrar algunas Obras de Musica Antigua, por quanto en ellas ay muchas curiosidades, que por defecto de esta breve inteligencia, muchos, à pesar suyo, las omiten, dexandolas por no entendidas:) diremos algunas advertencias comunes: y sea la primera, que en qualquiera Tiempo puesto por medio vna Virgula atrauesada, pierden las Figuras la mitad de su valor, assi: Llamase Precisio, ù Diminucion Virgular. Tambien estando el Tiempo menor imperfecto, buelto, pierden las Figuras la mitad de su valor; es como Compàs mayor; y por numero delãte del Tiempo, tambien le pierden, segun el Tiempo fuere. Repito esto aqui por necessario.



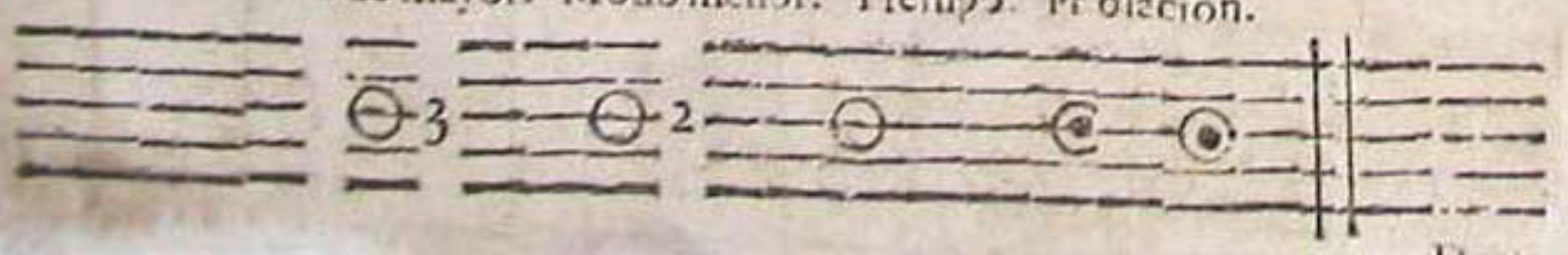
EL Compàs en numero, ò Proporcion Ternaria, que vàn tres Figuras en vn Cõpàs, no se parte en dos partes iguales (como queda advertido en su lugar, en los Tiempos de Proporcion) como en el Vinario, en dar, y alçar, sino que la primera Figura es al dar del compas; y la segunda se pronuncia luego inmediatamente; y la tercera es al alçar.

Ay Modo, Tiempo, y Prolacion: el Modo es vn circulo perfecto acompañado de vn numero Ternario, o Vinario, en el qual es la Maxima, ò Longo perfecto, segun su Modo. El Modo Mayor perficiona la Maxima. El Modo Menor, perficiona el Longo. El Tiempo es vn circulo perfecto, en el qual es perfecto el Breve. Prolaciõ es vn Punto puesto dentro de algun Tiempo.

En estos Tiempos con Prolacion, siempre vale la Minima vn compàs (quando no se junta con numero Ternario) y el Semibreve tres, teniendo despues de èl Figura mayor, ò Pausa equivalente; sino, vale el Semibreve dos compàses, como se verà adelante.

EXEMPLO.

Modo mayor. Modo menor. Tiempo. Prolacion.

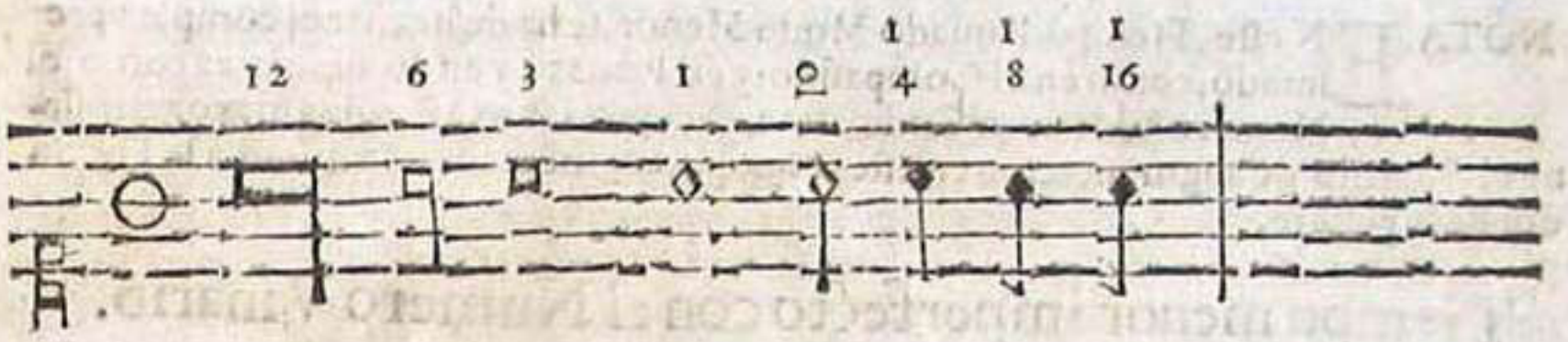


Decia-

Declaracion del Tiempo. CAP. XXVI.

EL Tiempo se señala con vn ovalo perfecto, assi: O es el Breve perfecto, el valor de las Figuras, es, como està sobre ellas numerado.

EXEMPLO.

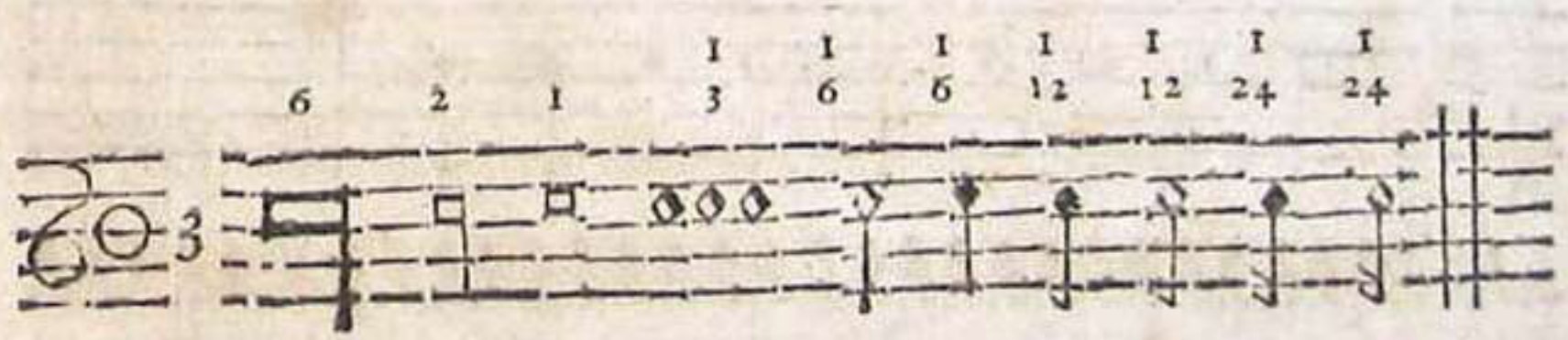


NOTA. EN Este Tiempo se hecha el Compàs, y se canta, y son las Pausas, y lo demàs (excepto las tres primeras Figuras) como el Compassillo.

Declaracion del Modo Mayor. CAP. XXVII.

EL Modo Mayor se señala con vn ovalo, y vn tresguarismo, assi; O 3 es perfecta la Maxima, sus Figuras valen lo numerado sobre ellas.

EXEMPLO.



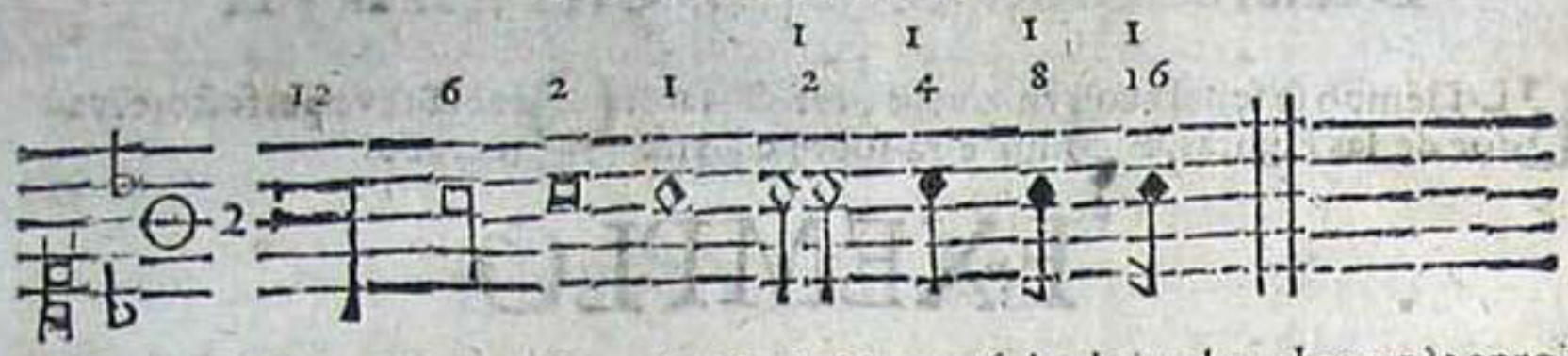
NOTA. EL Breve vale vn compàs, si despues de èl no ay Figura que le imperficione, como en la Proporcion mayor, y los quatro Puntillos, y las Pausas, y el compas, es como en dicha Proporcion mayor.

DECLARASE EL MODO MENOR.

CAPITVLO VIGESIMO OCTAVO.

EN el Modo menor, que se señala assi O 2 es el Longo perfecto, el valor de las Figuras en este Tiempo, es como lo demuestran los numeros que estàn sobre ellas.

EXEMPLO.



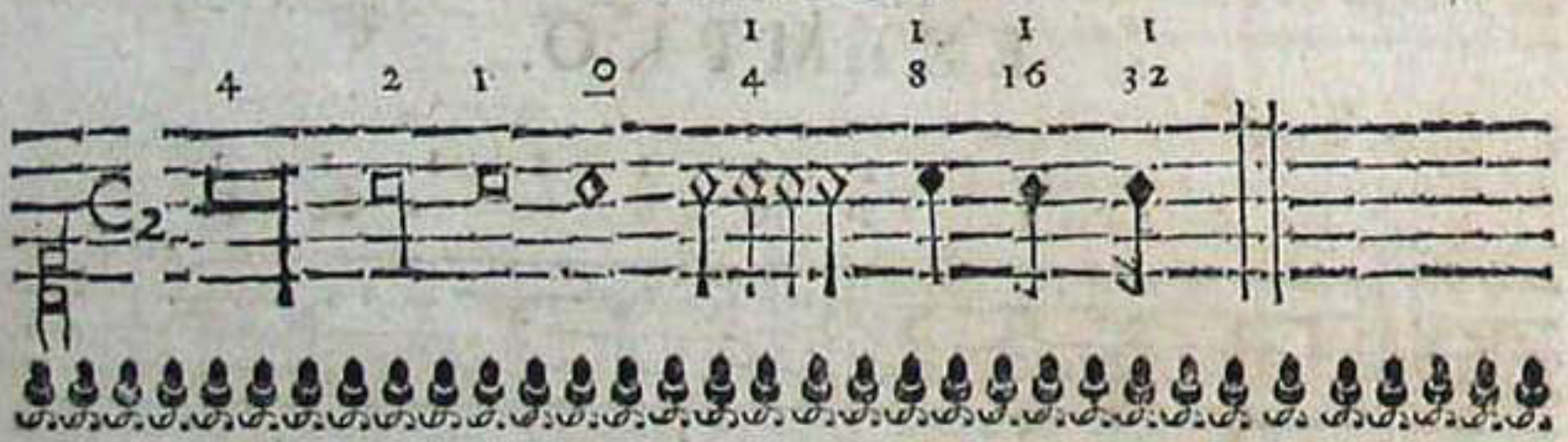
NOTA. EN este Tiempo llamado Modo Menor, se ha de hechar el compàs apresurado, como en el Compasillo; y en Pausas, y en lo demàs es como el Numero Vinario, ò Compasete, excepto las tres Figuras mayores; y sirue el Puntillo de augmentacion en este Tiempo, augmentando la mitad à la Figura donde se pusiere.

Tiempo menor imperfecto con el Numero Vinario.

CAPITVLO XXIX.

EN el Tiempo menor imperfecto, cō vn dos guarismo (ò Numero Vinario (que todo es vno) pierden las Figuras la mitad de su valor: y dicho Numero dà à entender, que en aquel Tiempo, que sin poner el dos guarismo, se cantaua vn Semibreve en vn compàs, teniendo puesto el Numero Vinario, que es el dos, se cantan dos Semibreves al compàs, vno al dar, y otro al alçar; y en todo es como el compàs mayor, assi en Pausas, como en no auer mas del puntillo de augmentacion, el qual aumenta la mitad à la Figura donde se aplicare; y el Compàs se hecha como en dicho Tiempo.

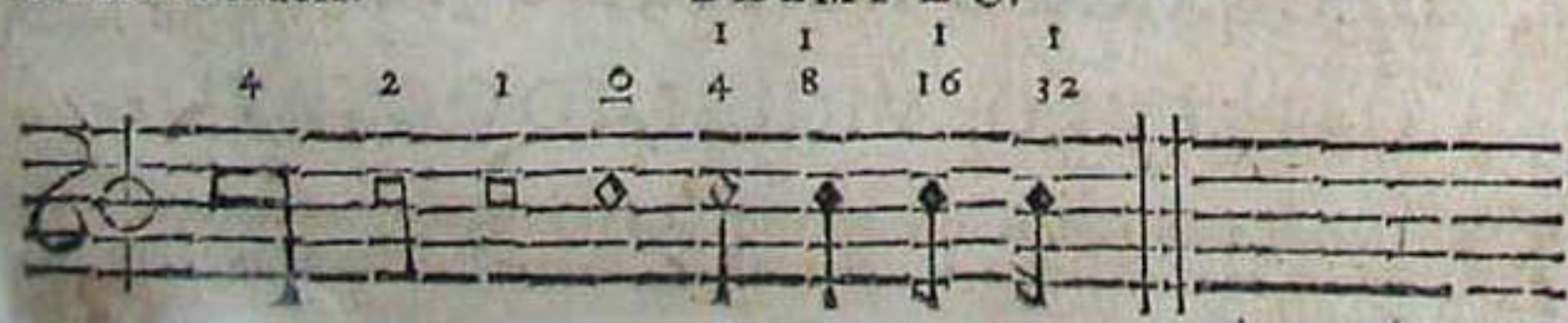
EXEMPLO.



NOTA OCTAVA.

EN los Tiempos que tienen la Virgula atrauesada, pierden las Figuras, y Pausas la mitad de su valor (como queda advertido; y assi en el Tiempo, que es vn circulo redondo, assi, O atrauesandole vna virgula, valē las Figuras la mitad que valian no teniendola.

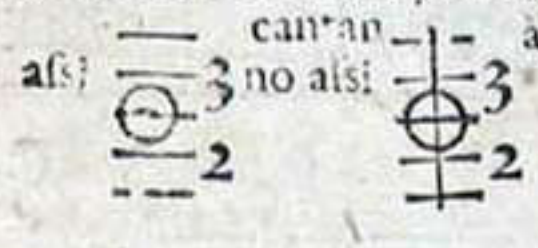
EXEMPLO.



EL

EL Tiempo sobredicho (excepto las tres Figuras primeras) en todo lo demàs, y en las Pausas, es como el compàs mayor.

NOTA. Al Tiempo le suelen poner vn tres guarismo, y vn dos debaxo, y con esso lo cantan à Proporciõ mayor, por vso: auia de ser sin virgula atrauesada

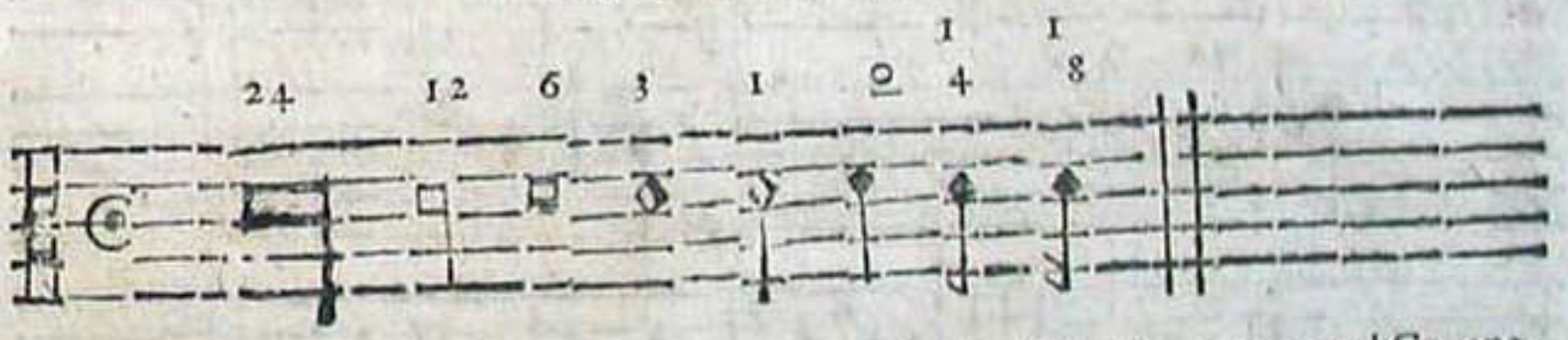


TIEMPO MENOR CON PROLACION.

CAPITVLO XXX.

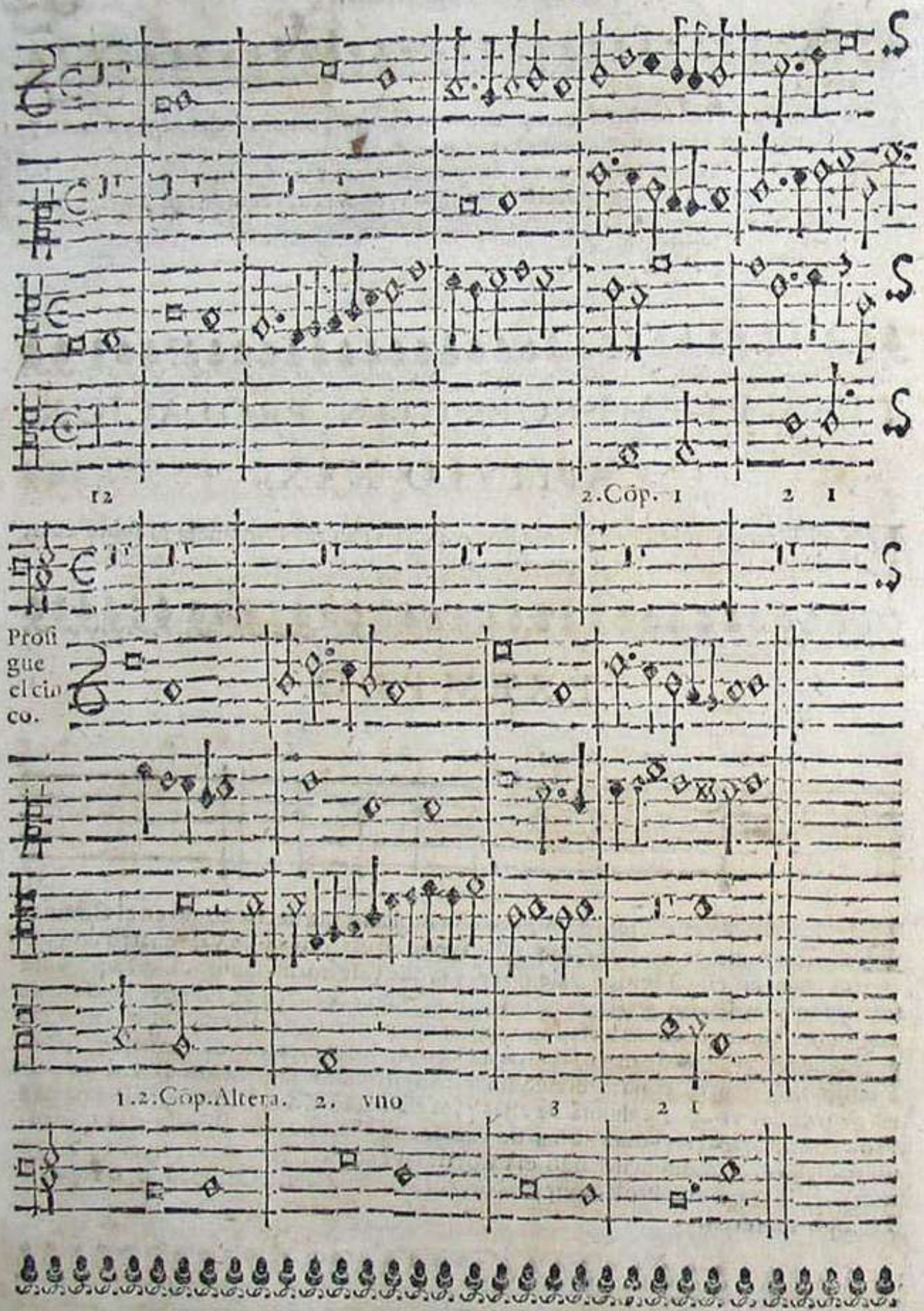
EN el Tiempo menor con Prolacion, valen las Figuras lo numerado sobre ellas; advirtiendo, que en los Tiempos con Prolacion, es el Semibreve perfecto.

EXEMPLO.



EL Compàs, en este Tiempo menor con Prolacion, se hecha como en el Compasillo; las Pausas se advierta, que la Pausa que en el Compasillo vale quatro compases, aqui en este Tiempo vale doze; y la que vale dos en Compasillo, aqui vale seis; y la que vale vno, aqui tres; y el medio es vno, &c. No ay mas del Puntillo de augmentacion, aunque no ha faltado quien aya puesto el de Alteracion en este Tiempo, como se verà, sacado de la Missa de à cinco, de Lommeame de Prenestina (en el Exemplo siguiente) y esta en el Agnus Dei. Advirtiendo, que quando ay vna Cantoria de muchas vozes; y alguna de ellas tan solamente tiene puesto el Tiempo con Prolacion, notadas las vozes, se han de cantar con ella, sino solo aquella voz que tuuiere dicha Prolacion, guardando el valor de las Figuras, y sus Pausas en ella, como tocare al Tiempo con Prolacion; y las otras vozes cantaràn a Compasillo, o segun el Tiempo tuuieren.

Exemplo á cinco vozes, las quatro que cantan á Compasillo, y la vna con Prolacion.



YA Hemos visto en el Exemplo passado, como se canta la Prolacion, echando el Compas à Compassillo, por quanto se ha de conformar el Compas con el Tiempo que tuuiere la mayor parte de las vozes; y como las qvatro vozes tienen el Tiempo menor imperfecto, se ha de echar forçosamente el Compas, como en el

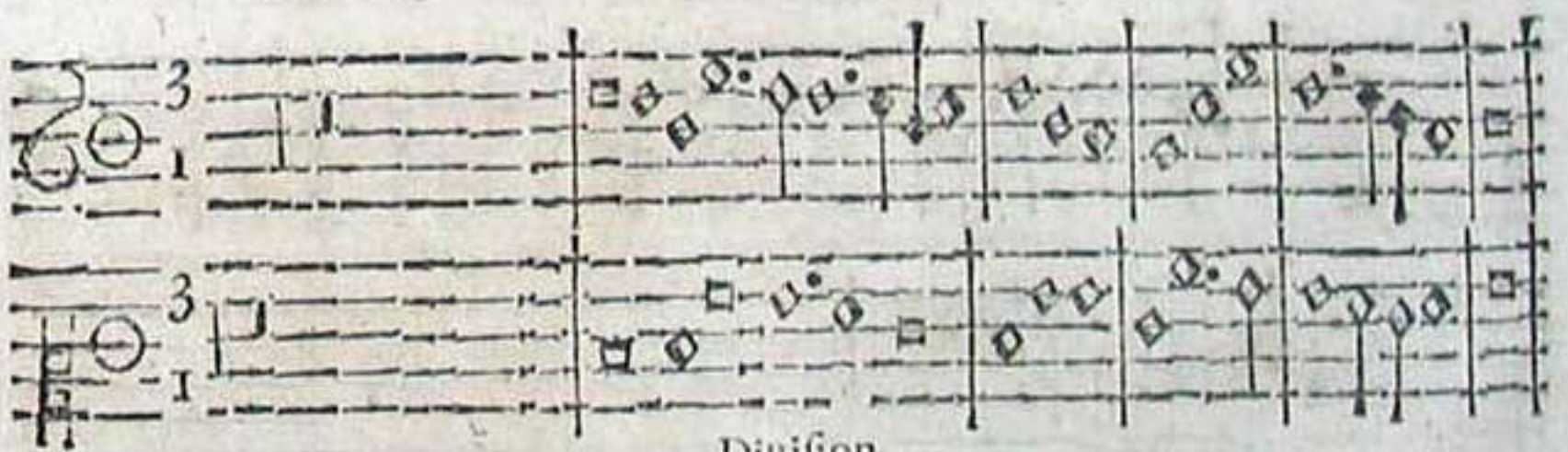
Com-

Compasillo, cantando dichas quatro vozes, como le toca al numero Vinario, ò Compasete, y la de la Prolacion, conformandose con dicho compas, guardando el valor q̃ le pertenece en su Tiempo, en las Figuras, y en las Pausas.

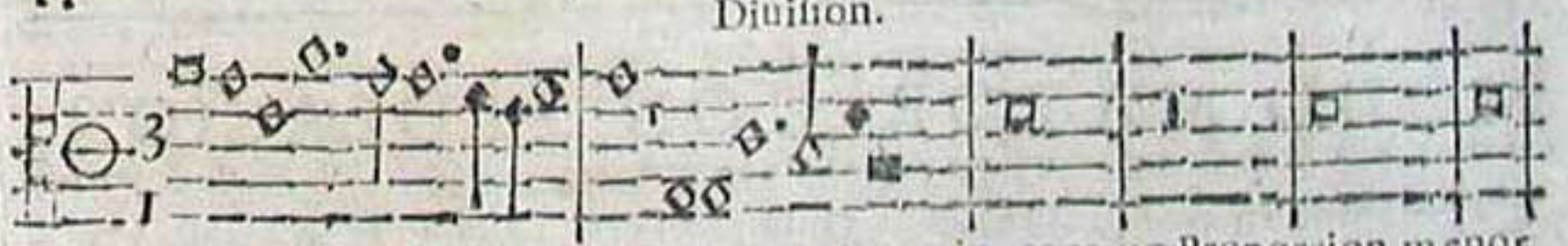
NOTA. Otras Cantorias ay, en las quales las mas de las vozes cantan à Proporciõ, ò numero Ternario, teniendo vna voz señal de Prolacion, cõ vn tres guarismo delante de si, el qual es auiso que ay otras partes en la Obra con diferentes señales; y que por esta causa le conuiene conformarse con ellas, cantãdo al compàs ordinario, que es el Vinario, sirviendose del numero de sus Figuras: y el poner enseme jãtes ocasiones la Cifra Ternaria, es, porque sin ella iria cantando solo vna Minima al cõpàs, como se viò en el Exemplo de à cinco: mas se puede dar caso en que semejante parte pueda ser cantada à compàs desigual; y es, quando las demàs partes estàn señaladas con el numero Ternario, que es el tres guarismo; y quieren ser cantadas à cõpàs ternario, que entonces la voz q̃ tuuiere la Prolacion cõ numero ternario, ha de cantar la cantidad de las tres Minimas debaxo del compàs ternario, y desigual, por conformarse con el compàs principal, que conuiene à las demàs vozes.

Exemplo á cinco vozes, las quatro cantan á Proporcion mayor, y la vna á Prolacion con numero ternario, que es como Proporcion menor.

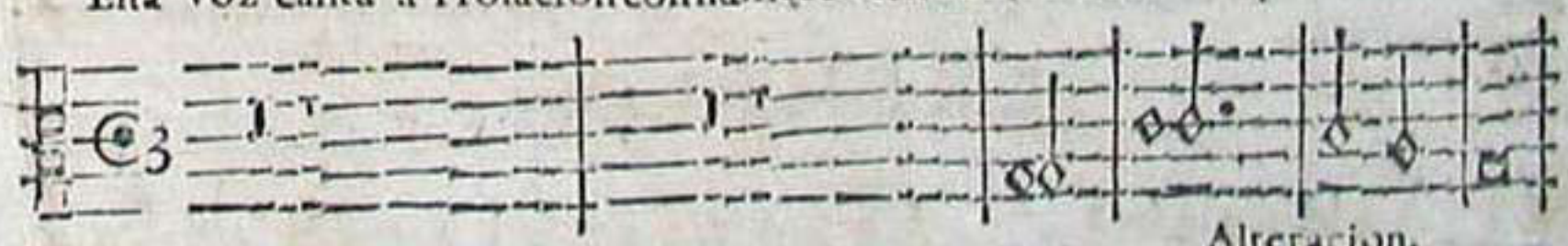
A CINCO.



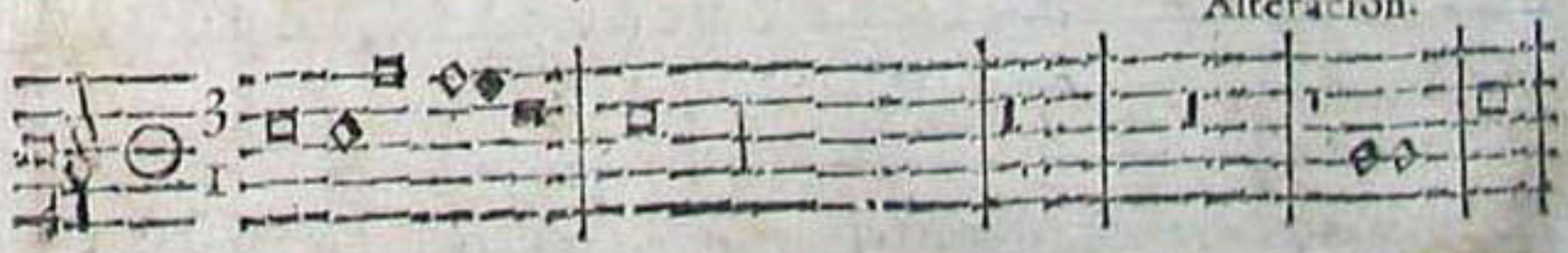
Diuision.



Esta voz canta à Prolacion con numero ternario, es como Proporcion menor.



Alteracion.

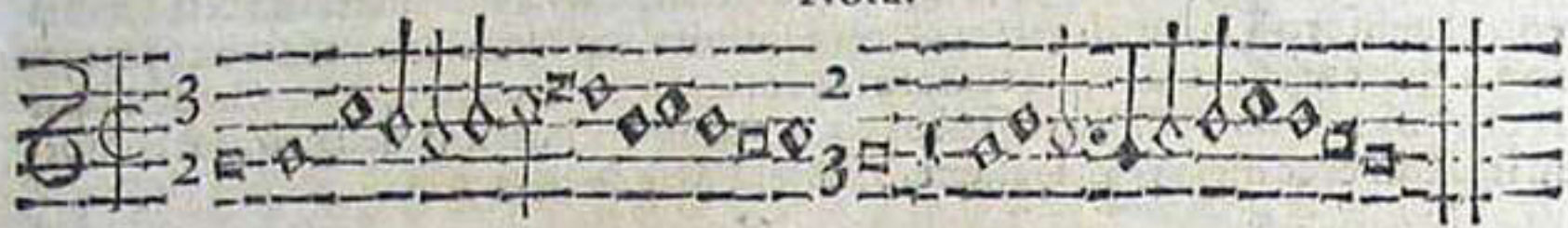


NOTA IX.

LA Proporcion se puede deshazer en vna Cantoria, sin mudar el Tiempo, solo cõ mudar los numeros; dando à entẽder con el numero tres puesto debaxo del dos, que en el Tiempo de Proporcion mayor, que es el que actualmente se cantaua, q̃ iban tres Semibreves al compas, puesto el dos à la parte alta sobre el tres (que es posicion contrapuesta à los Numeros de Proporcion mayor) iràn dos Semibreves en vn compas.

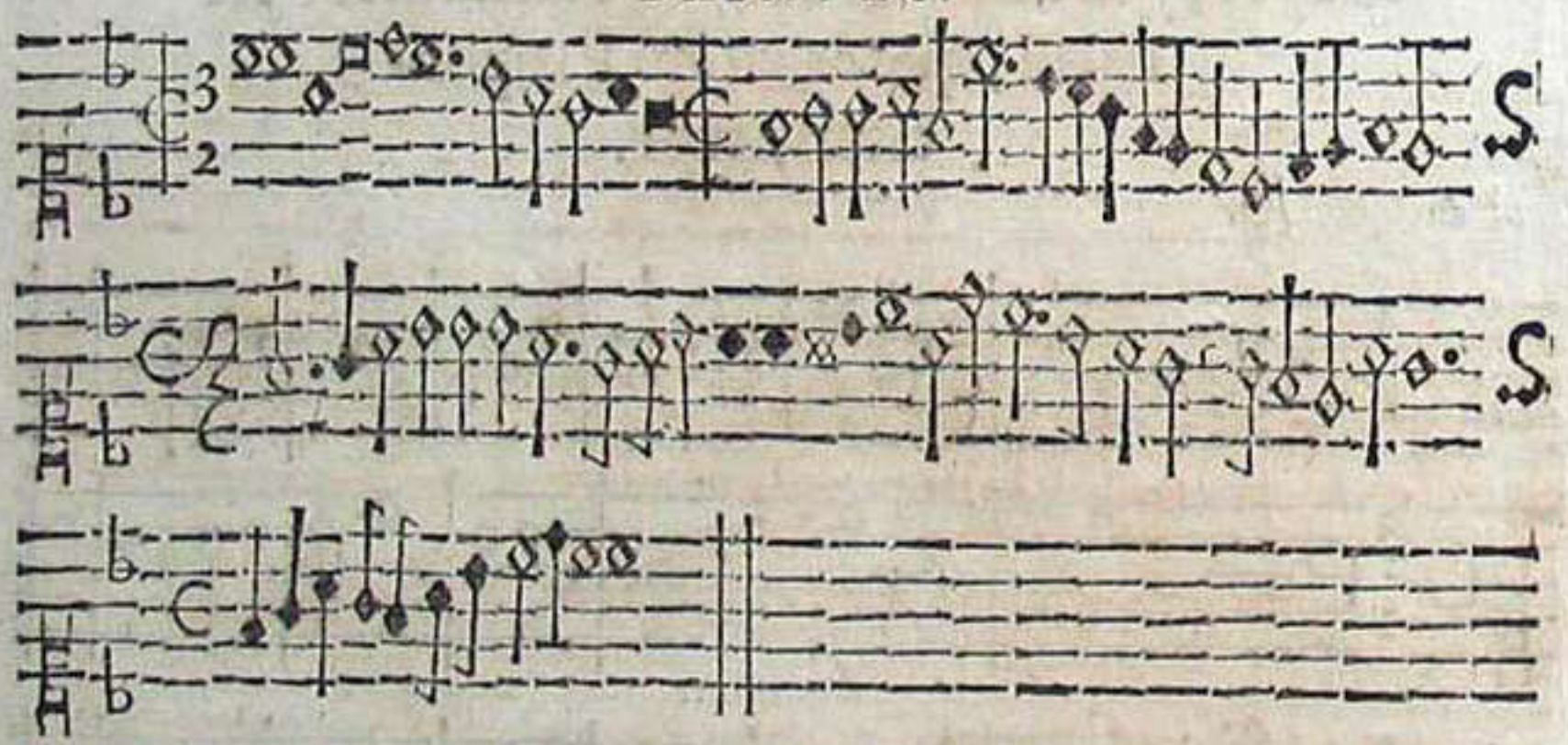
EXEMPLO.

COMIENZA A PROPORCION MAYOR, Y ACABA A COMPAS MAYOR: Nota.



LO que se vsa comunmente para deshazer la Proporcion, ù otra qualquiera Cantoria, es, poner nueuo Tiempo, el qual señala, y dà à entender, la diferẽcia que hai de auer de compàs en la nueva Musica con que prosigue la Obra: con esto se quita toda equiuocacion.

EXEMPLO.

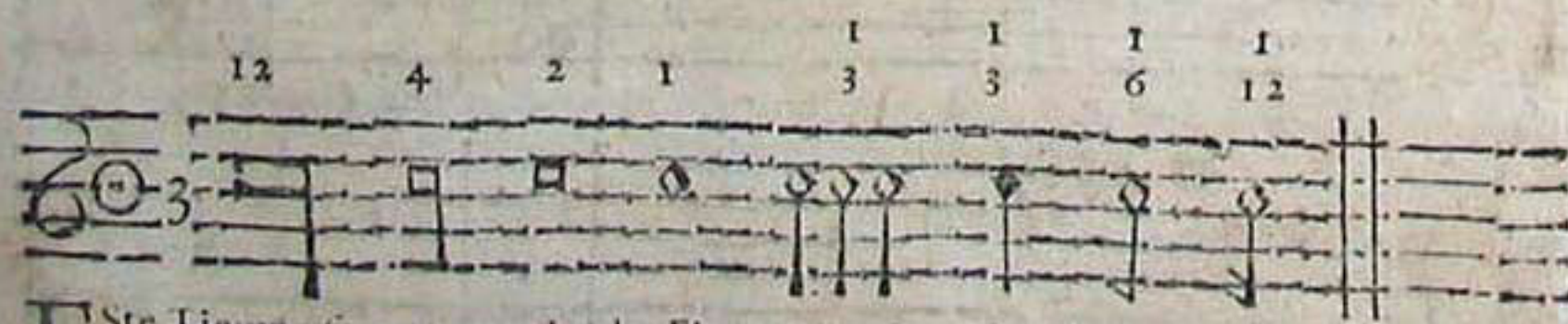


MODO MAYOR CON PROLACION.

CAPITVLO XXXI.

EN el Modo mayor con Prolacion, y numero Ternario, que se señala assi ⊙ 3 valen las ocho Figuras lo que declarã los numeros, que estàn à la parte alta sobre ellas.

EXEMPLO.



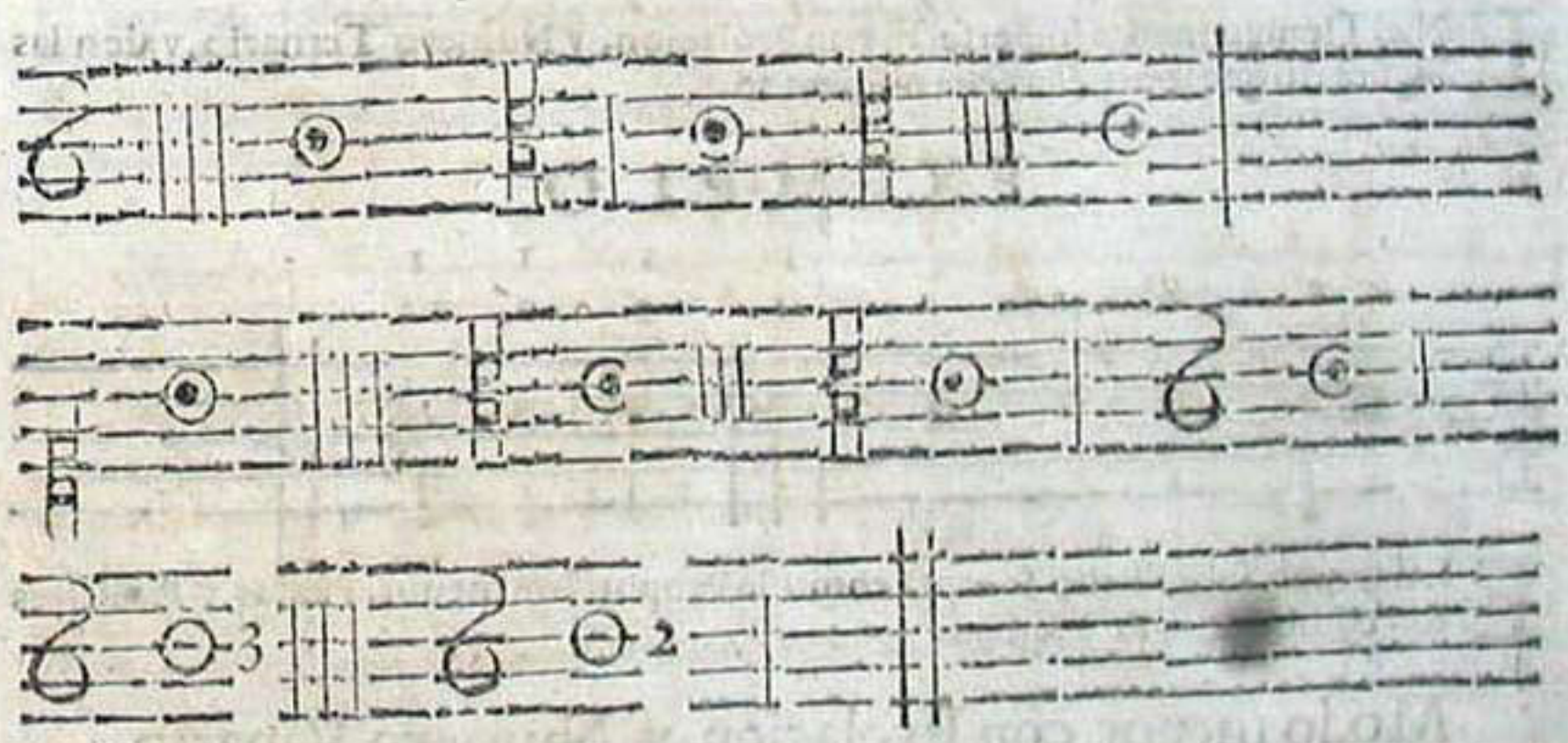
ESte Tiempo se canta, y valen las Figuras, Pausas, y Puntillos, y todo lo demas, como la Proporciõ menor (excepto la Maxima, que tiene vna tercera parte mas de valor.)

Las

NOTA DEZIMA.

LAs Pausas en algunos de estos Tiempos, que no están en vso, son indiciales; esto es, que ellas mismas dàn a entender en el Tiempo que se ha de cantar, poniendolas entre la Clave, y el Tiempo: otras Pausas ay, las quales son essenciales, sirviẽdo para guardar silencio en la Obra que se canta: estas se ponen despues del Tiempo, en alguna parte de la Obra, ò al principio de ella; vnas, y otras ocupan quatro lineas en el Modo mayor, y menor con Prolacion, y sin ella: en los demàs Tiempos tres rayas, ò lineas tan solamente, las Pausas mayores; esto es lo que està oy en vso en todos los Tiempos.

EXEMPLO DE LAS PAVSAS QVE no se quentan, las quales se llaman Indiciales, y de otras que se quentan.



NOTA VNDEZIMA.

LA Pausa que ocupa quatro rayas, cada vna, es Pausa del Longo, segun los Antiguos; de suerte, que en el Modo mayor, cada vna de ellas vale dos Compases; y en el Modo menor, seis: y en el Modo mayor con Prolacion, vale dicha Pausa que contiene quatro lineas, diez y ocho Compases: y si despues de el Tiempo tiene tres guarismo, no vale mas de quatro Compases, que es el valor del Longo.

NOTA XII.

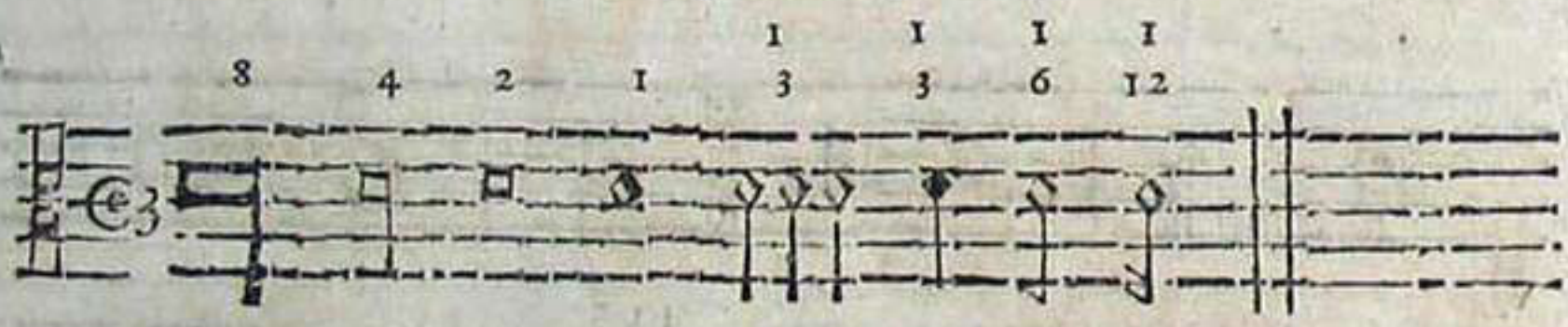
EN el Tiempo menor imperfecto con Prolacion, que se señala cõ vna Ce arquedada, y dentro de ella vnpũto, assi; ⊂ la Pausa que contiene tres rayas, su valor es de doze Compases, como los vale el Longo en dicho Tiempo; y la Pausa que ocupa dos rayas, vale seis cõpases; y la Pausa, que comunmente es vno (verbi gratia) la que vale vno en el Compasillo, aqui en este Tiempo menor con Prolaciõ vale tres compases: de lo qual sacamos, que en los demàs Tiempos, atendiendo à la Pausa que coge mas lineas, dandola el valor del Longo, las demàs pausas se han de regular, y disminuir segun las Figuras, las quales tendràn el valor que ellas tienen en el Tiempo que estuvieren puestas, proporcionandolas con ellas mismas; como lo podrà advertir el curioso en los Tiempos, que ya quedã practicados, sirviendo aquellos breues Exemplos de enseñança para la comun inteligencia de todos ellos.

Tiempo menor con Prolacion, y Numero Ternario.

CAPITVLO XXXII.

EN el Tiempo menor imperfecto con Prolacion, y Numero Ternario, valen las Figuras lo que sobre ellas està numerado.

EXEMPLO.



EL Tiempo sobredicho, se canta como la Proporcion menor: Pausas, y Puntillos son como en dicho Tiempo.

Modo menor con Prolacion, y Numero Vinario.

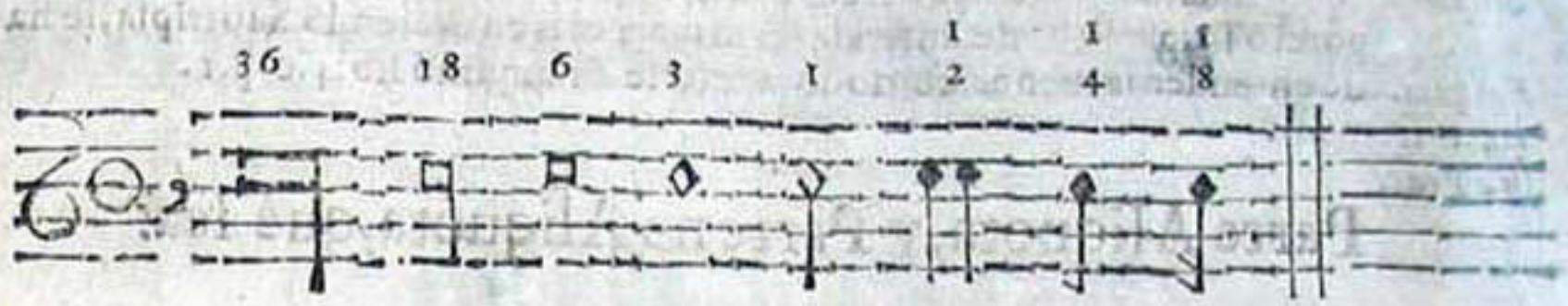
CAPITVLO XXXIII.

EN el Modo menor con Prolacion, y Numero Vinario, que se señala assi, O2 valen las Figuras lo numerado sobre ellas; cantase à la mitad, fuera de las quatro primeras Figuras, que el Compasillo: las Pausas corresponden à las Figuras; advirtiendo, que la que es quatro en el Compasillo, aqui es diez y ocho: y la que es dos en el Compasillo, en este Tiempo es seis: y el que es vno en Compasillo, aqui es tres; y la Pausa, que es medio en el Compasillo, aqui es vno.

***

EXEM-

EXEMPLO.

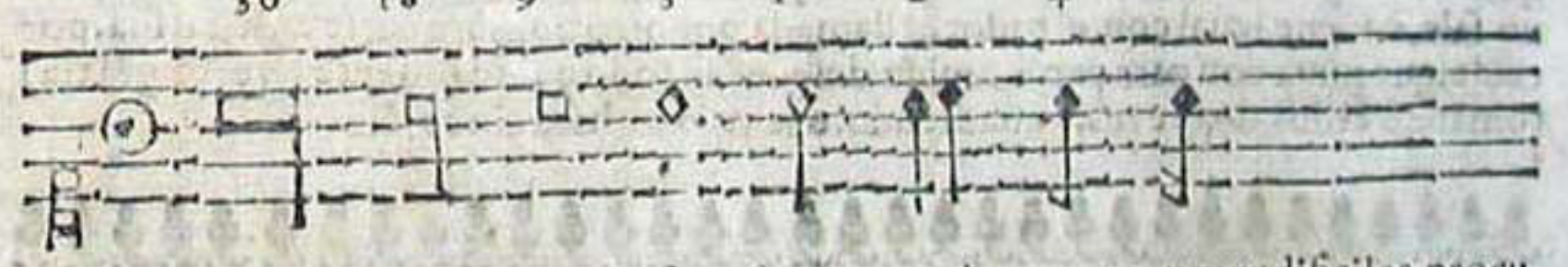


MODO MENOR CON PROLACION.

CAPITVLO XXXIV.

EN el Modo menor con Prolacion, que se señala assi, ⊙ valen las Figuras lo numerado sobre ellas; cantase como Compassillo. Advirtiendo, que la Pausa que en Compassillo vale quatro compases tacitos, aqui vale diez y ocho; y la que en Compassillo vale dos, aqui vale nueue; y la Pausa que vale vn compas en Compassillo, aqui vale tres; y el medio vno; y segun las Figuras menores, se vàn disminuyendo assi las Pausas; excepto el Breve, en todo lo demàs es este Tiempo, como el passado; y se canta à la mitad que el Compassillo, y se hecha el Compas ligero, como en èl.

EXEMPLO.



AVnque las Proporciones Musicas son en grande numero, y muy dificiles, procurarè ceñirme todo lo possible, dando noticia breve, y clara de todas ellas, no huyendo la cara à la dificultad que tiene su inteligencia, por parecerme ser muy necessario el que todos las aprendan, y las sepan, por hallarse muchas vezes en los Libros Antiguos, y Modernos, conformandome en parte con Don Pedro Zerone, y Francisco Montanos, en sus Tratados *de Proportione* (aunque con nueuos Exẽplos.

NOTA XIII.

Proporciõ igual què sea? YA queda dicho (en su lugar) que la Proporcion es vna similitud entre dos cantidades, y que se diuide en dos, en igual, y desigual: la Proporcion igual, es aquella, que se halla entre dos cantidades iguales, como de vno à vno, de dos à dos, de tres à tres, &c. La Proporcion desigual, es, quando dos cantidades son puestas en comparacion; de modo, que la vna contenga, o sea contenida de la otra, de vn numero desigual, como de vno à dos, de dos à tres, de tres à quatro, &c. De esta vltima hemos de tratar.

Proporciõ desigual què sea?

La Proporcion desigual se diuide en dos partes, en mayor, y menor; es saber, en Proporciõ mayor desigual, y en Proporcion menor desigual: Mayor, es, quando se haze comparacion de vn numero mayor à vn menor: y es menor, quando se haze similitud

dad de vn numero menor, à vn mayor, comparado, y puesto el numero mayor, antes del numero menor, assi, 3. à 2. 4. à 3. llamase Proporcion de mayor desigualdad; y si el numero menor estuviere antes del mayor, assi, 2. à 3. tres à 4. &c. serà Proporcion de menor desigualdad, la qual trae consigo la Preposicion, *Sub*, diziendo Subdupla, Subtripla, Subquadrupla, &c. De modo, que en diziendo simplemente Proporciõ Tripla, se ha de entender la mayor; mas en diziendo Subtripla, se ha de entender la menor, como lo advierte Franquino lib. 4. cap. 1.

Frãquin. l. 4. tra. 1. su Proc.

Parte Aliquota, y Parte no Aliquota, què sea?

CAPITVLO XXXV.

Parte Aliquota. LLamã los Matematicos parte Aliquota, à aquella cãtidad, la qual tomada quantas vezes tomar se puede en vna cantidad mayor, haga pũtualmente todo lo entero, sin quedar cosa alguna; adonde el Numero Vinario se dize ser parte Aliquota del Senario, porque tomado el dos tres vezes, haze seis: lo mismo se dize del numero Ternario, porque tomado el tres dos vezes, hazen tambien seis; de modo, que parte Aliquota de algun numero, se llama aquella, que multiplicandola dos, tres, ò mas vezes, viene à salir igual con el todo: esta la llaman algunos Philophos, y Musicos, parte multiplicatiua, por quanto numera, y mide su todo enteramente.

Parte no Aliquota què sea? Parte no aliquota llamaron aquella cantidad, la qual tomada quantas vezes tomar se puede, no da puntualmente todo lo entero, sino vnas vezes mas, y otras menos; assi como el dos, que es parte no aliquota del cinco, porque tomãdole dos vezes, dà quatro; y tomado tres vezes, dà seis; y porque no la mide puntualmẽte, se llama parte no aliquota; de suerte, que la parte no aliquota de algun numero, se llama aquella, que multiplicandola dos, tres, ò mas vezes, no sale, ò viene igual con el todo: es llamada por otro nombre parte agregatiua, por causa, que junta con otra parte, mide despues su todo puntualmente (verbi gratia) tomando el dos dos vezes, y añadiendole la vnidad, harà cinco, &c.

De los cinco generos de Proporcion, y què sea Genero, y Especie.

CAPITVLO XXXVI.

AVnque queda difinido el Genero, y la Especie, es forçoso repitamos aqui su difinicion.

Genus est, sub quo species continetur. Genero, es, el que en si contiene especies (verbi gratia) *Multiplex*, es Genero, y contiene en si la Proporcion Dupla, Tripla, Quadrupla, &c. que son sus especies.

Què sea Genero?

Species est, quæ sub genere continetur. Especie, es, la que es contenida del Genero, como las referidas, Dupla, Tripla, Quadrupla, que son contenidas en el *Multiplex*, que es Genero; *& sic de singulis.*

Què sea Especie?

Tiene esta Proporcion que vamos tratãdo, cinco Generos, que son, Multiplex, Superparticular, y Superparciẽte. Multiplex superparticular, y Multiplex superparciente; los tres primeros son Simples, y los dos vltimos Compuestos.

La Proporcion de menor desigualdad, tiene tambien cinco Generos, los quales se

se oponē à los de arriba dichos de mayor desigualdad; y son denominados de los proprios nombres de los de la mayor: añadeseles la Preposicion, *Sub*, desta manera, Submultiplex, Subsuperparticular, y assi lo demàs, &c. desuerte, que la Proporcion menor, siempre trae consigo la Preposicion, *Sub*.

Declaracion del Genero Multiplex.

CAPITVLO XXXVII.

EL Genero Multiplex, es, quando el Numero mayor cōtiene al menor, dos, tres, quatro, ò mas vezes, no sobrando cosa ninguna, como 2. à 1. 3. à 1. 4. à 1. &c. que son especies de Multiplex, de mayor desigualdad; y esta misma serà proporcion de menor desigualdad del Genero Multiplex, puestos los numeros al contrario, como 1. à 2. 1. à 3. 1. à 4. &c.

En estas especies de Proporcion, se procede con estos nombres, Dupla, Tripla, Quadrupla, Quintupla, &c.

Especies de Proporcion de mayor desigualdad, del genero Multiplex.

EXEMPLO.

Et sic de singulis.

2	1	3	1	4	1	5	1	6	1	7	1	8	1		
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		

Dupla. Tripla. Quadrupla. Quintupla. Sextupla. Septupla. Octupla.

Especies de Proporcion de menor desigualdad del Genero Multiplex.

Et sic de singulis.

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			
2	1	3	1	4	1	5	1	6	1	7	1	8			

Subdupla. Subtripla. Subquadrupla. Subquintupla. Subsextupla. Subseptupla. Suboctupla.

ESto que hemos puesto por numeros, nos falta el declararlo por Figuras, para que los Compositores sepan como han de puntar; y con què numeros, las especies de Proporcion; y primero hemos de saber, que la dupla, que es la primera especie de

del genero Multiplex, para figurarla seràn los numeros qualquiera de los que aqui se siguen.

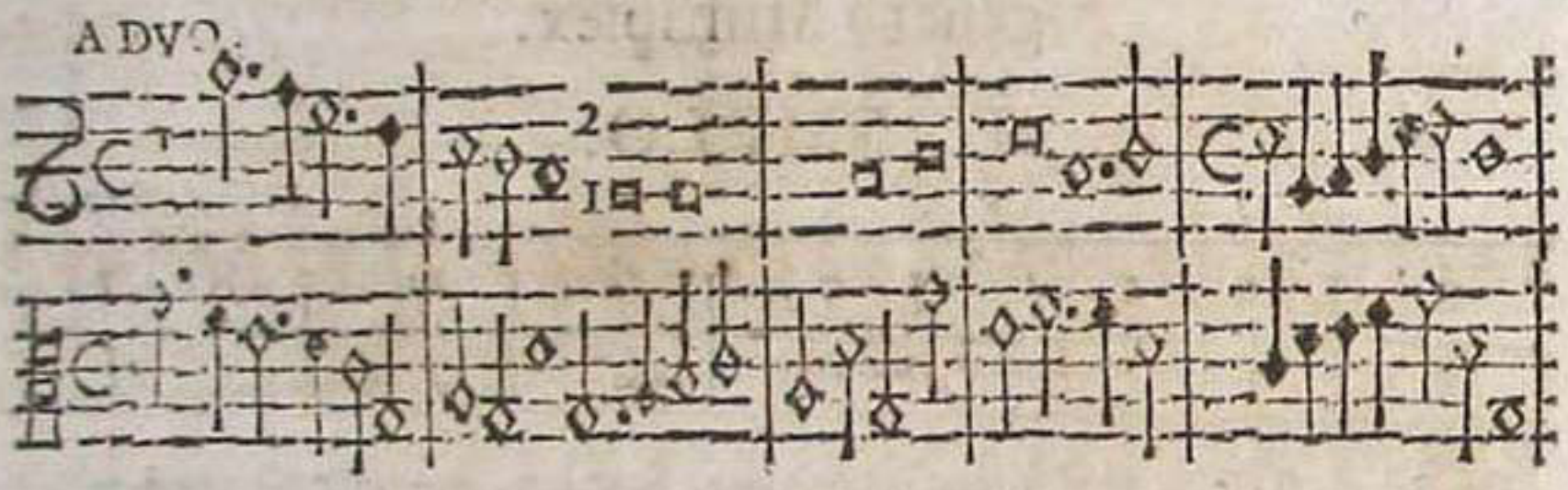
PROPORCIONES DVPLAS.

2	4	6	8	10	Et sic de singulis.
1	2	3	4	5	

NOTA XIV.

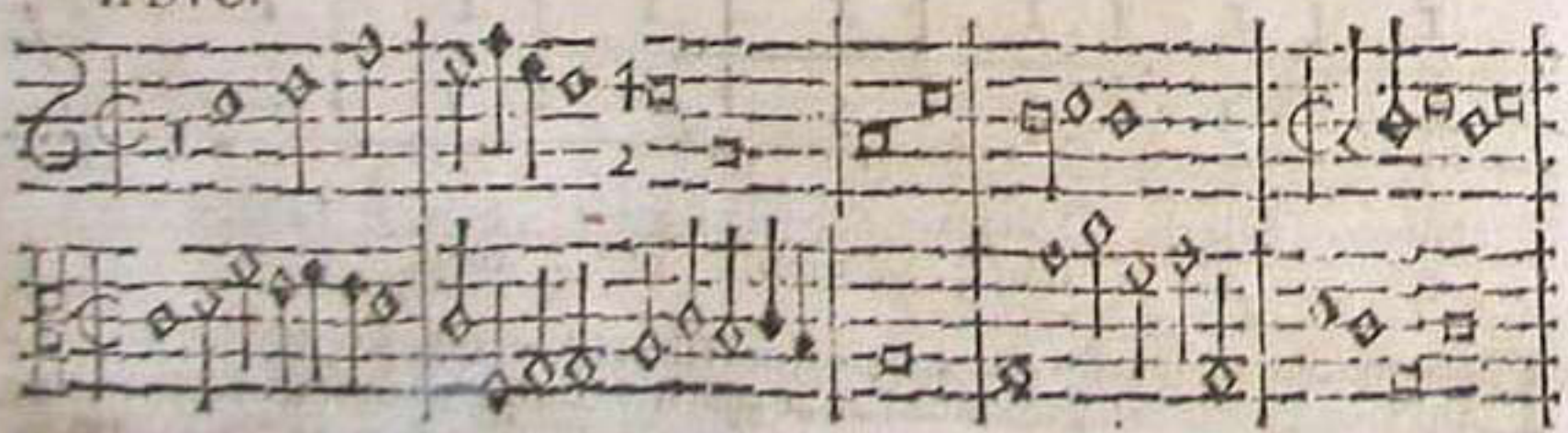
ADvier tase, que la voz que tuuiere dos numeros en Proporcion dupla, el que estuuiere à la parte alta, denota, que vayan dos Figuras al compàs de las que ibã, vna con solo el Tiempo que tiene: la dupla se conoce, quãdo en vna voz se pone vn dos guarismo, y debaxo de èl vna vnidad; y dà à entender, que en la voz donde ella estuuiere vàn doblados puntos en el compàs que lleuan las otras vozes que no tienen la señal de Proporcion, como se manifiesta en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO A DVO.



EN Compàs mayor, poniendo el numero quatro sobre el dos, valen las Figuras à la mitad que valian en dicho compàs mayor.

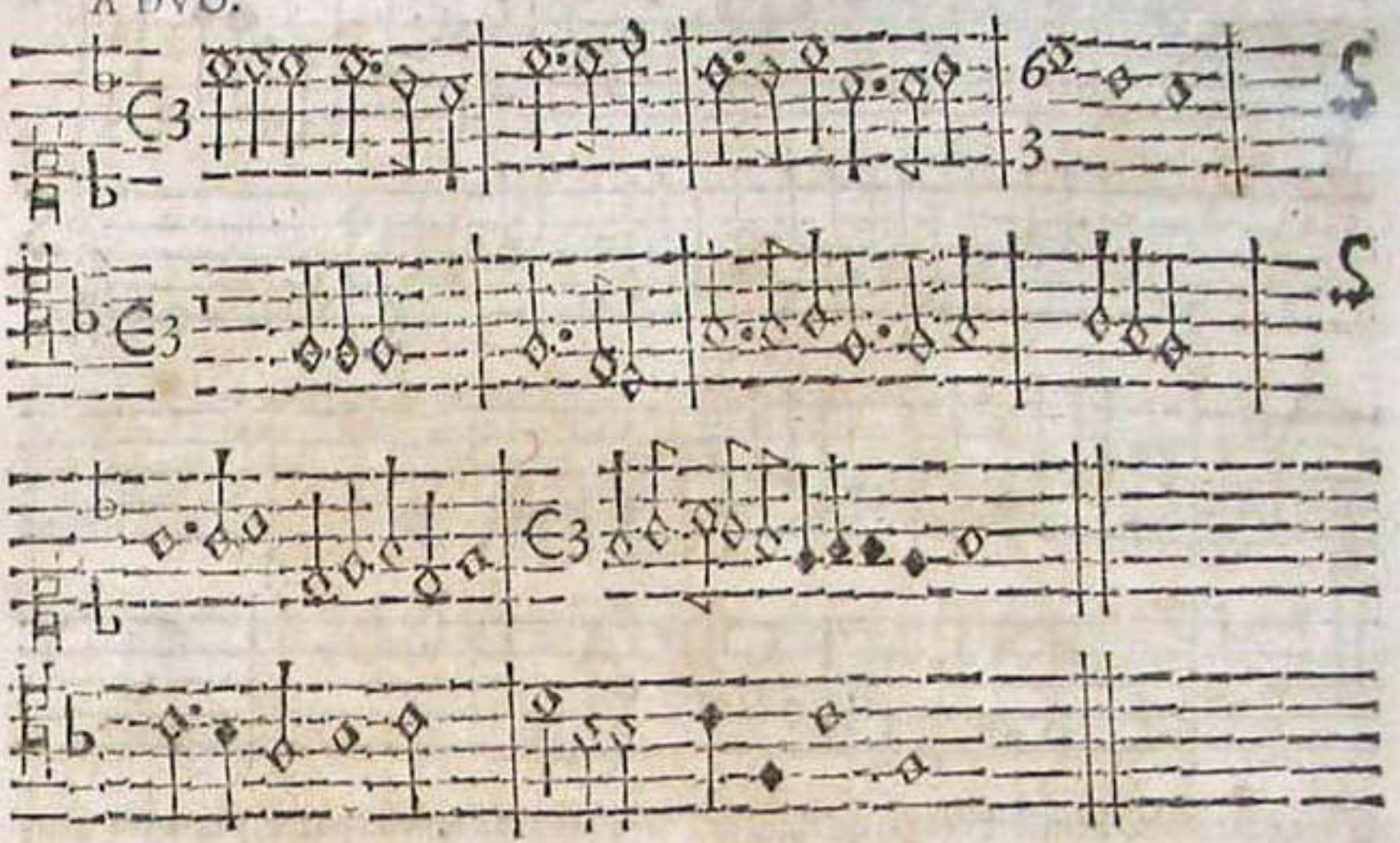
EXEMPLO.



EXEM-

EXEMPLO DE DVPLA EN COMPAS Ternario á Duo.

A DVO.



LO mismo se ha de entender de las otras especies de qualquiera genero que sean; y assi no pongo mas exemplos, por parecerme son estos suficientes. Advirtiẽdo, que la Proporcion se ha de considerar siempre del numero que està à la parte alta, al que està en baxo, para ver si es mayor, ò menor; y para cantar lo compuesto en la tal Proporcion, se considere el numero alto, con la señal indicial del Tiempo, para que se vea si es Ternario, ò Vinario, que es lo comun; y serà mayor desigualdad estando de dos numeros, el mayor à la parte alta; y serà de menor, estando el menor à la parte alta, como se verà en las dos tablas que se siguen.

SVBDVPLA.

SVbdupla, es la primera especie del genero Submultiplex, y Proporcion de menor desigualdad; esto es, quando el numero menor es contenido del mayor dos vezes, sin quedar nada, como de vno à dos, de dos à 4. &c.

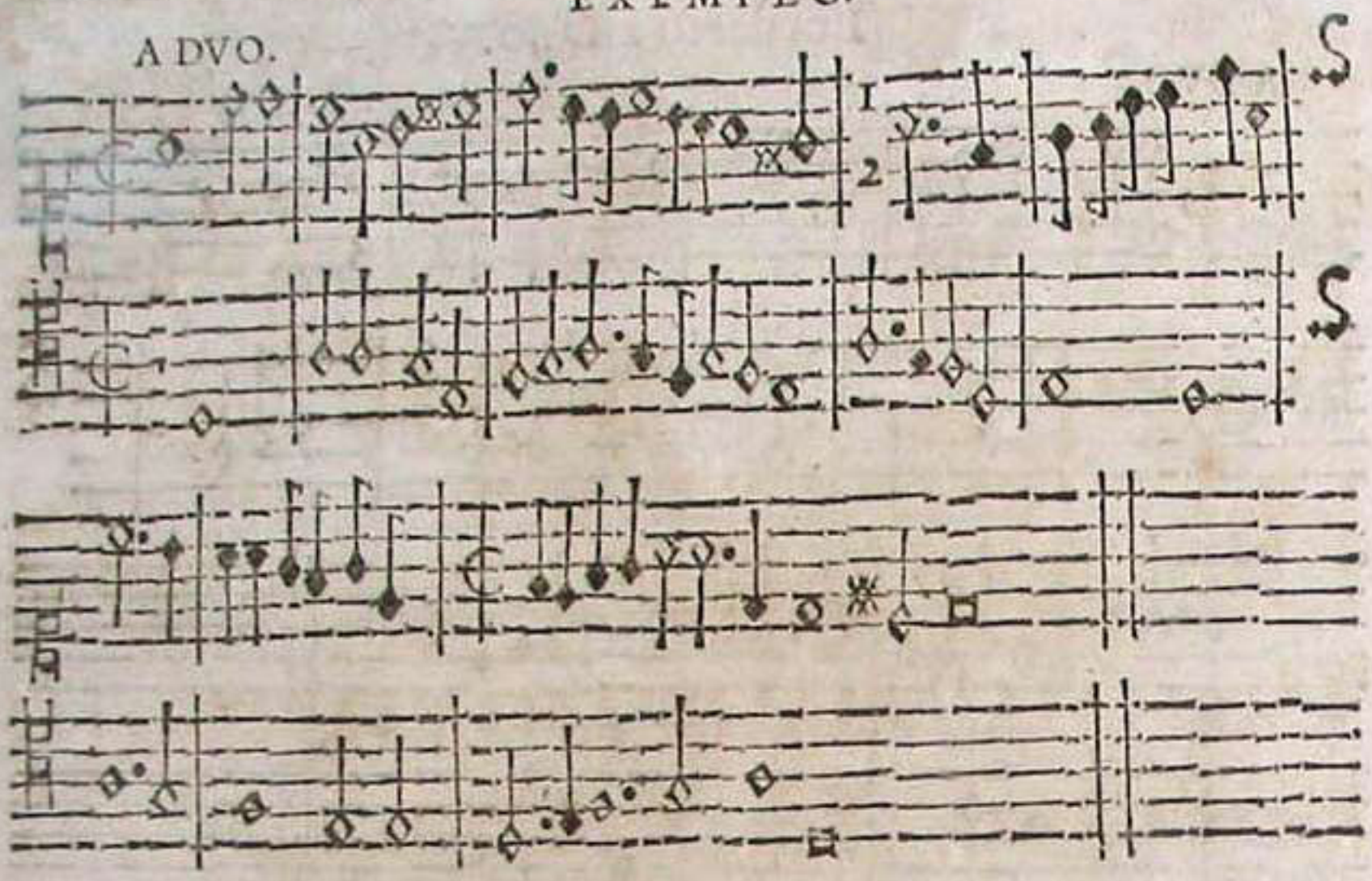
Exemplo de Proporciones Subduplas.

1	2	3	4	5	6	Et sic de singulis.
2	4	6	8	10	12	

APlicada al compàs, es, quando vn punto es pronunciado contra dos semejantes en vn compàs, ù dos puntos contra quatro, &c. cantando en vna voz vn Breve, y en otra dos; llamase Subdupla Proporcion; señalase con vna vnidad, y debaxo de ella vn Numero Vinario.

EXEMPLO.

A DVO.



SI se cantan dos Semibreves (ò qualquiera otra Figura) en vna parte, y en otra quatro, se ha de señalar cõ vn 2. à la parte alta, y vn 4. à la parte baxa, assi, $\frac{2}{4}$ y assi, $\frac{4}{8}$ todas las vezes que han de passar quatro Figuras contra ocho. Todas las demàs especies de Proporcion de menor inigualdad, por ser de la misma virtud, y potencia, q̃ las de mayor inigualdad, diferenciando solamente en la consideracion contraria, cada qual se las conocerà; y assi sirva este Exemplo para todas las demàs especies, no tã solamẽte para las del genero Submultiplex, sino para los demàs generos de Proporcion menor.

TRIPLA.

ES la Tripla la segunda especie del genero Multiplex; causase quando el numero mayor, comparado al menor, lo cõtiene tres vezes, sin sobrar parte ninguna, como de 3. à 1. de 6. à 2. &c. Y se puede figurar de todas estas maneras.

Exemplo de Proporciones Triplas.

Et sic de singulis.

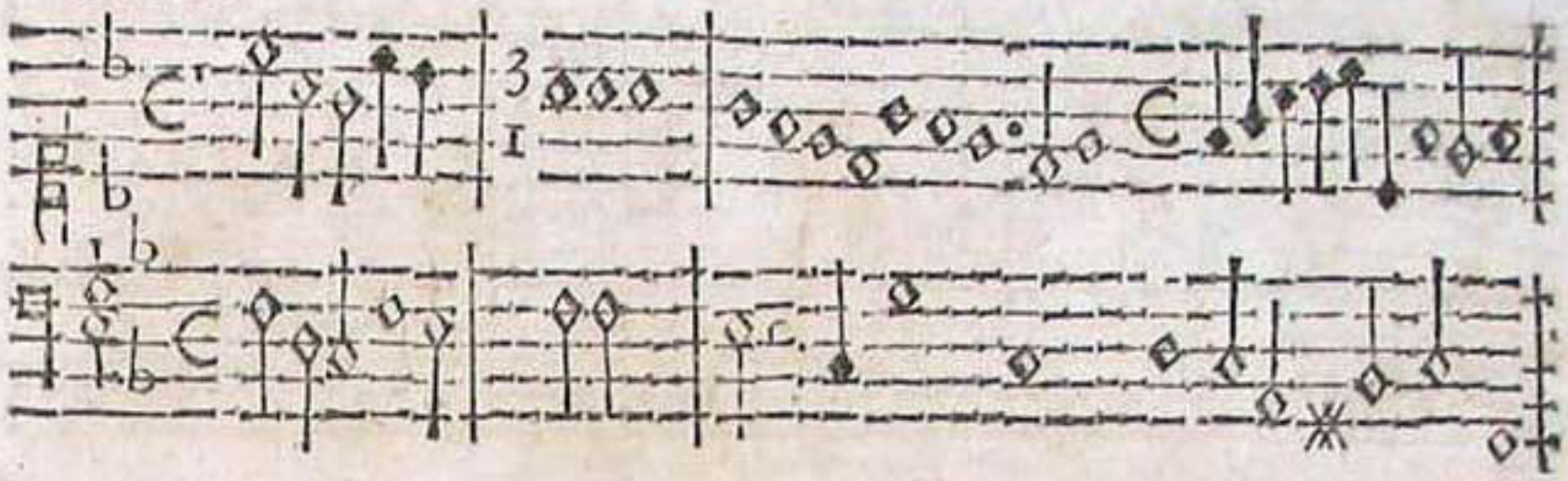
3	6	9	12	15
1	2	3	4	5

REducido à Musica, es, quando tres Puntos semejantes (ò sus cantidades) son pronunciados contra vno en vn mismo compas, ò seis cõtra dos, ò nueve cõtra tres, cantando en vna voz tres Minimas, y en otra vna, ò tres Semibreves, y en otra vna, llamase Proporcion Tripla.

EXEM-

EXEMPLO DE TRIPLA REAL, QVE se cantan tres Semibreves, y vna Semibreve al Compás; esto es, tres Semibreves contra vno en vn Compás.

A DVO.



NOTA XV.

ADviertase, que si ambas vozes cantassen con dichos numeros, en tal caso no se llamarà Tripla, sino numero Ternario; porque Tripla se llama, quando se pronuncian tres puntos contra vno, auiendo diferentes Tiempos, &c.

QVADRVPLA.

QVadrupla, es, la tercera especie del genero Multiplex; y se entiende, quando el numero mayor, comparado con el menor, le contiene quatro vezes, sin sobrar cosa alguna, como de 4. à 1. de 8. à 2. y como và figurado en los Numeros siguientes.

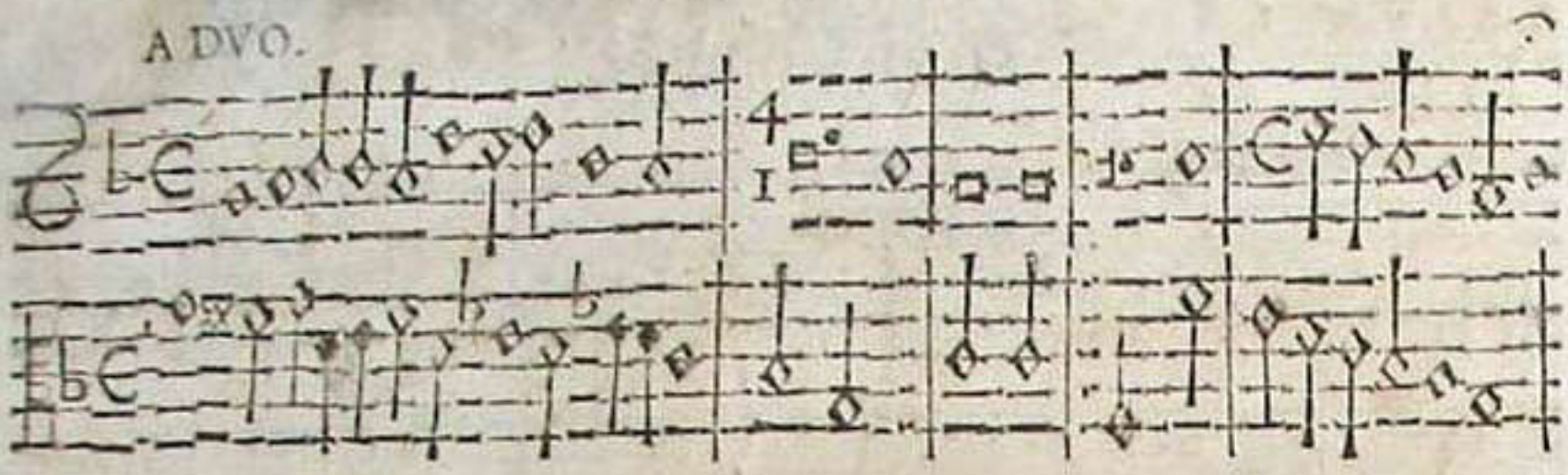
Exemplo de Proporciones Quadruplas.

4	8	12	16	20	Et sic de singulis.
1	2	3	4	5	

YPoniendolo reducido à Musica, es, quando quatro puntos semejantes, son pronunciados contra vno en vn mismo compas, ù ocho puntos contra dos, ù doze contra tres, cantando en vna parte quatro Semibreves, y en otra vno; ò quatro Minimas, y en otra vna. Llamase Quadrupla Proporcion; señalase con vn quatro, y debaxo de èl vna vnidad, assi; $\frac{4}{1}$ mas cantando en vna parte ocho Semibreves; y en la otra dos, se señala de esta manera. $\frac{8}{2}$ Et sic de singulis.

EXEMPLO DE PROPORCION QVAdrupla, en que se cantan quatro Semibreves contra vno.

A DVO.



LO mismo se puede hazer puntando con las Figuraciones que quedan en la Tabla antecedente de las demàs Proporciones.

QVINTVPLA.

LA Quintupla, es la quarta especie del genero Multiplex, y se causa quando el numero mayor, comparado al menor, le contiene cinco vezes, sin sobrar parte alguna, como de 5. à 1. de diez à 2. &c.

EXEMPLO DE QVINTVPLA Proporcion.

Et sic de singulis

5	10	15	20	25	
1	2	3	4	5	

APlicada à compàs, ò à Musica, es, quando cinco puntos son pronunciados contra vno, ù diez contra dos, o quince contra tres, &c. cantando en vna voz cinco Semibreves, y en otra vno, o cinco Minimas, Breves, o Longos, en vna voz, y en otra vno. Llamase Quintupla Proporciõ, señalase assi, $\frac{5}{1}$ mas si se cãtan en vn Cõpàs diez Semibreves, ù diez Minimas contra dos, se señala assi. $\frac{10}{2}$

En estas, y en las Proporciones que faltan, no pondré los Exemplos en Musica, por parecerme no ser necessario, por quanto se pueden deducir de los que quedan puestos en las Proporciones antecedentes, muy facilmente.

***

SEXTV.

SEXTVPLA.

LA Sextupla, es la quinta especie del genero Multiplex; se causa quando el numero mayor, comparado con el menor, le contiene seis vezes, sin sobrar parte ninguna, como de 6. à 1. de 12. à 2. &c.

EXEMPLO DE LA SEXTVPLA Proporcion.

Et sic de singulis.

6	12	18	24	30	
1	2	3	4	5	

REducido à Musica, es, quando seis puntos semejantes se pronuncian contra vno; esto es, seis Breves, Semibreves, ó Minimas, contra vna: llamase Proporciõ Sextupla, señalase con vn seis, y vna vnidad, assi, $\frac{6}{1}$ mas si se canta en vna parte doze, y en otra dos, se señala assi. $\frac{12}{2}$ Et sic de singulis.

SEPTVPLA.

LA Septupla, es la sexta especie del genero Multiplex, se causa quando el numero mayor, comparado con el menor, le contiene siete vezes, sin sobrar cosa alguna, como de siete à 1. de 14. à 2.

EXEMPLO DE LA SEPTVPLA Proporcion.

Et sic de singuli

7	14	21	35	
1	2	3	5	

APlicada à Musica, es, quando siete puntos semejantes son pronunciados contra vno en vn mismo compas, o catorce contra dos, &c. cantando en vna voz siete Semibreves, ó Minimas, y en otra vna, llamase Septupla Proporcion; señalase con vn siete, y vna vnidad debaxo de èl, assi, $\frac{7}{1}$ y se observarà lo mismo de las otras Proporciones, poniendo los numeros que les corresponden.

OCTVPLA.

LA Octupla Proporcion, es la septima especie del genero Multiplex; se causa, quando el Numero mayor, comparado con el menor, le contiene ocho vezes, sin sobrar cosa alguna, como de 8. à 1. de 16. à 2. &c.

EXE M-

EXEMPLO DE LA OCTVPLA Proporcion.

8	16	24	32	Et sic de singulis.
1	2	3	4	

APlicado à la Musica, es, quando ocho puntos semejantes son pronunciados cõtra vno en vn compàs, ù diez y seis contra dos, cantando en vna voz ocho Breues, y en otra vno: llamase Octupla Proporcion; señalase con vn ocho, y debaxo de èl vna vnidad, assi, $\frac{8}{1}$ &c.

En este primero genero me he alargado, por parecerme ser muy necessarios todos los Exemplos que quedan puestos, por quanto han de ser guia, y abrir camino para la inteligencia de todos los demàs, escusandonos con ellos la repeticiõ de Exẽplos en los demàs generos.

DEL GENERO SVPERPARTICVLAR.

CAPITVLO XXXVIII.

EL Genero Superparticular, es el segundo genero de Proporcion de mayor desigualdad, hallase quãdo el numero mayor cõtiene al menor vna vez sola; y otra menor parte, que se llama Aliquota, de suerte, que estas dos partes, la parte menor contenida, y la parte aliquota, hagan igual numero con la parte que contiene, que es la mayor, como 3. à 2. 4. à 3. &c. el qual tres contiene al dos, y à vno, que es la parte Aliquota; y estas dos partes, dos, y vno, hazen tanto numero, como la parte que contiene, que es 3.

Este mismo orden se ha de guardar en todas las demàs Proporciones del genero Superparticular; son sus especies sin fin; y son las mas conocidas las que se siguen: nombranse de esta manera: Sexquialtera, 3. à 2. Sexquitercia, 4. à 3. Sexquiquarta, 5. à 4. Sexquiquinta, 6. à 5. Sexquisexta, 7. à 6. Sexquiseptima, 8. à 7. Sexquioctaua, 9. à 8. Sexquinona, 10. à 9. Y de esta manera se va procediendo.

EXEMPLO.

Et sic de singulis.

3	4	5	6	7	8	9
2	3	4	5	6	7	8
Sexquialtera.	Sexquitercia.	Sexquiquarta.	Sexquiquinta.	Sexquisexta.	Sexquiseptima.	Sexquioctaua.

ESTas mismas formaràn la proporcion de menor desigualdad, y del genero Subsuperparticular, puestos los numeros al contrario, como 2. à 3. 3. à 4. añadiendo la preposicion, *Sub*, diziendo, Subsexquialtera, Subsexquitercia, &c.

EXEM-

EXEMPLO DE ESPECIES DE PROporcion de menor desigualdad del genero Superparticular.

Et sic de singulis.

2	3	4	5	6	7	8
3	4	5	6	7	8	9
Subsexqui-altera.	Subsexqui-tercia.	Subsexqui-quarta.	Subsex--quiquinta	Subsex--quisexta.	Subsexqui septima.	Subsexqui octaua.

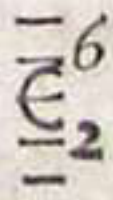
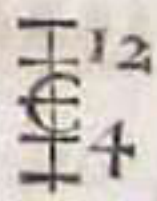
SEXQVIALTERA.

LA Sexquialtera, es la primera especie del genero Superparticular; se causa, quando el numero mayor contiene al menor vna vez, y mas la mitad, como de 3. à 2. de 6. à 4. &c. de modo, que Sexquialtera, est, *Alterum, & Semis*; puedese figurar de todas estas maneras que se siguen.

EXEMPLO DE PROPORCIONES Sexquialteras.

Et sic de singulis

3	6	9	12	15
2	4	6	8	10

APlicado esto à Musica, es, quando tres puntos semejantes son pronunciados cõtra dos en vn compas; ò seis contra quatro, &c. cantando en vna voz tres Semibreves, Breves, ò Minimas, y en otra dos; llamase Proporcion Sexquialtera; señalase assi: $\frac{3}{2}$ mas cantandose en vna voz seis Semibreves, ò seis Minimas, y en otra quatro, se señala assi; $\frac{6}{4}$ y segun està en vso, assi,  y assi. 

SEXQVITERCIA.

LA especie Sexquitercia, es, la segunda del genero Superparticular; causase, quãdo el numero mayor contiene al menor vna vez, y mas la tercia parte del numero menor, como de quatro à tres, de ocho à seis; y de todas las maneras que estàn puestas en el Exemplo siguiente.

***

EXEM

EXEMPLO DE PROPORCIONES Sexquitercias.

4	8	12	16	20	Et sic de singulis.
3	6	9	12	5	

REducida à Figuras de Canto de Organo, es, quando quatro Puntos semejantes son pronunciados contra tres, en vn compàs; ù ocho contra seis, &c. Cantando en vna parte quatro Semibreves, Breves, ò Minimas, y en otra tres, ò Figuras equiualentes, llamase Sexquitercia Proporcion; señalase con vn quatro, y vn tres debaxo, assi. $\frac{4}{3}$

Lo mismo se ha de considerar de la Sexquiquarta, Sexquiquinta, Sexquisexta, Sexquiseptima, Sexquioctaua, y las demàs figuraciones: y con esto damos fin à las especies del genero Superparticular; y diremos algo (para saciar à los curiosos) del genero Superparciente.

DEL GENERO SVPERPARCIENTE.

CAPITVLO XXXIX.

EL Genero Superparciente, es el tercero genero de Proporcion de mayor desigualdad, y se causa quãdo el numero mayor cõtiene al menor vna vez sola; y algunas sus partes, que con ellas, y el numero contenido, hazen igual numero con la parte que contiene, que es la mayor, como 5. à 3. que el cinco contiene a tres, y dos, que son dos tercias partes del tres, de qui en tiene nombre de Proporcion Superbipaciente tercia, como se vera en el Exemplo siguiente. Este mismo orden se guardarà en las demàs Proporciones del genero Superparciente: procedese con estos nobres: Superbiparciente tercia, Superbiparciente quinta, &c. Superquatriparciente quinta, Superquatriparciente septima, &c. Superquincuparciente sexta, Superquincuparciente septima, &c.

Exemplo de Proporcion de mayor desigualdad del genero Superparciente.

Especies de la primera especie.			Especies de la segunda especie.			Especies de la tercera especie.	
5	7	9	7	8	10	9	11
3	5	7	4	5	7	5	7
Superbipar ciente ter cia.	Superbi- parciẽte quinta.	Superbi parciẽte septima.	Superbitri parciẽte quarta.	Superbitri parciẽte quinta.	Superbitri parciẽte septima.	Superbi 4. parciẽte quinta.	Super bi 4. par. 7

ESTAS

ESTAS Mismas Figuraciones forman las Proporciones de menor desigualdad del genero Superparciente, poniendo los numeros al contrario, como 3. à 5. 5. à 7. &c. añadiendo à los nombres la preposicion, *Sub*, diziendo, Subsuperparciente tercias, Subsuperparciente quintas, como en el Exẽplo siguiente se manifiesta.

EXMPLO DE LAS ESPECIES DE Proporcion de menor desigualdad del genero Sub-Superparciente.

Especies de la primera especie.			Especies de la segunda especie.			Especies de la tercera especie.	
3	5	7	4	5	7	5	7
5	7	9	7	8	10	9	11
Subsuperbiparciẽte tercia.	Subsuperbiparciẽte quinta	Subsuperbiparciẽte 7.	Subsup. tripare. 4.	Subsup. tripare. 5.	Subsup. tripare. 7.	Subsup. quatripare. 5.	Subsuperquatriparc. 7.

Superbiparciente tercia.

SVperbiparciente tercia, es la primera especie del genero Superparciente; y se causa, quando el numero mayor, comparado al menor, le contiene vna vez, y mas dos partes suyas; es à saber, dos tercias partes del menor, como de 5. à 3. de 10. à 6. Y se puede figurar, como esta numerado en el Exemplo que se sigue.

EXEMPLO DE PROPORCIONES Superbiparciente tercias.

5	10	15	20	25	Fe sic de singulis.
3	6	9	12	15	

APlicado esto al compàs, es, quando cinco Puntos semejantes son pronunciados contra tres, o su cantidad, ù diez contra seis, cantãdo en vna voz cinco Semibreues, ò Minimas, y en otra tres, &c. llamase Proporcion Superbiparciẽte tercia, señalase con vn cinco, y debaxo de èl vn tres guarismo, assi, $\frac{5}{3}$ &c.

Superbiparciente quinta.

SVperbioarciente quinta, es la segunda especie del genero Superparciẽte; se causa, quãdo el numero mayor contiene al menor vna vez; y dos quintas partes del menor, como de 7. à 5. de 14. à 10. Y como se demuestra en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO DE PROPORCIONES Superbiparcientes quintas.

7	14	21	28	35	Et sic de singulis.
5	10	15	20	25	

REducido à Figuras de Musica, es, quando siete Puntos semejantes son considerados contra cinco, ò catorce contra diez, &c. considerando en vna voz siete Semibreves, ò Minimas, y en otra cinco, y se llamarà Proporcion Superbiparciente quinta; y se ha de señalar con vn siete, y debaxo de èl vn cinco, desta manera. $\frac{7}{5}$

Del genero Multiplex Superparticular.

CAPITVLO XXXX.

EL Genero Multiplex Superparticular, es el quarto genero de Proporciõ de mayor desigualdad; y es el primero de los compuestos; causase quando el numero mayor cõtiene al menor, dos, tres, ò mas vezes, y alguna parte del menor, la qual junta con las partes contenidas, hazen igual numero à la parte que contiene, como 5. à 2. que el cinco, que es el numero mayor, contiene dos vezes al dos, que es el numero menor; y vno mas, el qual vno es la mitad del numero menor; y por esta causa esta especie, tiene nombre de Proporcion Dupla Sexquialtera: es compuesta de la primera especie del genero Multiplex, que es la Dupla; y de la primera especie del genero Superparticular, que es la Sexquialtera, por causa de los dos efectos, y propriedades, que se hazen en la comparacion, como se verà en el Exemplo que se sigue. Y esta misma orden se ha de guardar, y considerar en las demàs Proporciones deste genero; sus especies se nombran, como en el Exemplo siguiente estàn anotadas.

Exemplo de Proporciones de mayor desigualdad del genero Multiplex Superparticular.

Especies de la primera especie.			Especies de la segunda especie.			Especies de la tercera especie.		
5	7	9	7	10	13	9	13	17
2	2	2	3	3	3	4	4	4
Dupla sexquialtera.	Tripla Sexquialtera.	Quadrupla sexquialt.	Dupla Sexquitercia.	Tripla Sexquitercia.	Quadrupla sexqui 3.	Dupla Sexquiquarta.	Tripla Sexquiquarta.	Quadrupla Sexqui 4.

Estas

ESTas mismas Figuraciones forman las Proporciones de menor desigualdad del genero Submultiplex Superparticular, puestos los numeros al contrario, 2. à 5. 3. à 7. &c. forman sus nombres con la adicion de la Preposicion, *Sub*, diziendo, Subdupla, Sexquialtera, Subtripla Sexquialtera, &c.

Exemplo de especies de Proporcion de menor desigualdad del genero Submultiplex Superparticular.

Especies de la primera especie.			Especies de la segunda especie.			Especies de la tercera especie.		
2	2	2	3	3	3	4	4	4
5	7	9	7	10	13	9	13	17
Subdupla sexquialtera.	Subtripla sexquialtera.	Subquadrupla sexquialtera.	Subdupla sexquitercia.	Subtripla sexquitercia.	Subquadrupla sexquitercia.	Subdupla sexquiquarta.	Subtripla sexquiquarta.	Subquadrupla sexquiquarta.

DVPLA SEXQVIALTERA.

LA Dupla Sexquialtera, es la primera especie del genero Multiplex Superparticular; causase quando el numero mayor contiene al menor dos vezes, y mas la mitad del numero menor, como de 5. à 2. de 10. à 4. Y se puede figurar, como se demuestra en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO DE PROPORCIONES Duplas Sexquialteras.

5	10	15	20	25	Et sic de singulis.
2	4	6	8	10	

REducido à Canto Figurado, es, quando cinco Puntos semejantes son considerados contrados en vn mismo Tiempo, y compàs; ù diez contra quatro, cantãdo en vna voz cinco Semibreves, ò cinco Minimas, y en otra dos, ò Figuras de semejante valor, &c. Y se llamarà Dupla Sexquialtera; señalase cõ vn cinco, y vn dos debaxo, assi. $\frac{5}{2}$ Y si se cantare diez Semibreves, ò Minimas en vna parte, y en otra quatro, se señalarà assi $\frac{10}{4}$ &c.

DVPLA SEXQVITERCIA.

LA Dupla Sexquitercia, es la primera especie de la segunda del genero Multiplex Superparticular; causase quando el numero mayor, comparado con el menor, lo contiene dos vezes, y mas vna tercia parte, como de 7. à 3. de 14. à 6. Y se puede puntar de todas las maneras que và numerado en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO DE LA PROPORCION Dupla Sexquitercia.

Et sic de singulis.

7	14	21	28	35
3	6	9	12	15

REducido à Figuras de Canto de Organo, es, quando siete puntos semejãtes, son considerados, ò pronunciados contra tres, en vn mismo Compas, ò Tiempo; ù catorce contra seis, cantando en vna voz siete Semibreves, ò Minimas, y en otra tres, &c. y se llamarà Proporcion Dupla Sexquitercia; señalase assi. $\frac{7}{3}$ Y lo mismo se ha de considerar vsando otra qualquiera figuracion de las de arriba, puestas en el Exemplo, el qual servirà para entender las demàs especies del genero Multiplex Superparticular.

Del genero Multiplex Superparciẽte, con Exemplos de sus Especies.

CAPITVLO XXXXI.

EL Genero Multiplex Superparciente, es el quarto genero de Proporcion de mayor desigualdad; y es el segundo de los compuestos; causase, quando el numero mayor contiene al menor, dos, tres, ò mas vezes enteramente, y mas algunas partes del numero menor, las quales juntas con las partes contenidas, hazen igual numero à la parte que contiene, como dezir, ocho à tres, que el ocho, que es el numero mayor, contiene al tres, dos vezes; y mas dos partecillas, que son dos tercias partes; y de aqui se le dà nombre de Proporcion Dupla Superparciente tercia, tomado, y compuesto de la primera especie del genero Multiplex, que es dupla; y de la primera del genero Superparciente, que es Superbiparciente tercia; y lo mismo se ha de considerar en todas las demas especies de este genero, como se verà en el Exemplo que se sigue, con los terminos que se procede en ellas.

*****
**

EXEM-

EXEMPLO DE LAS ESPECIES DE Proporcion de mayor desigualdad del genero Multiplex Superparciente.

Especies de la primera especie.			Especies de la segunda especie.			Especies de la tercera especie.		
8	11	14	11	15	19	14	19	24
3	3	3	4	4	4	5	5	5
Dupla superbiparciente 3.	Tripla superbiparciente 3.	Quadrupla sup. parc. 4.	Dupla super tri. parc. 4.	Tripla sup. tri. parc. 4.	Quadrupla sup. tri. par. 4.	Dupla sup. quadri parc. 5.	Tripl. super quadri parc. 5.	Quad. super quad. par. 5.

Estas mismas figuraciones forman proporcion de menor desigualdad del genero Submultiplex Superparciente, todas las vezes que se ponen los numeros al contrario, como 3. à 8. 4. à 11. 5. à 14. Los nombres son los mismos, hateles de añadir la preposicion, *Sub*, diziendo, Subdupla, Superbiparciente tercia, Subtripla, Superbiparciente quinta, &c.

Exemplo de las especies de Proporcion de menor desigualdad del genero Submultiplex Superparciente.

Especies de la primera especie.			Especies de la segunda especie.			Especies de la tercera especie.		
3	3	3	4	4	4	5	5	5
8	11	14.	11	15	19	14	19	24
Subdupla Superbiparciẽte tercia.	Subtripla Superbiparciẽte tercia.	Subquadrupla superbiparciente 4.	Subdupla super tri. parc. 4.	Subtripla sup. trip. 4.	Subdupla sup. tri. parc. 4.	Subdupla sup. quadripar- ciẽte 5.	Subtripla sup. quatri parc. 5.	Subqua. sup. 4 par. 5

Dupla Superbiparciente tercia.

LA Dupla Superbiparciente tercia, es la primera especie del genero Multiplex Superparciente; se causa quando el numero mayor contiene al menor dos vezes, y mas dos tercias partes, como ocho a tres, ù diez y seis a seis; la qual especie se puede figurar, como esta en el Exemplo que se sigue.

EXEMPLO DE PROPORCIONES Duplas Superbiparcientes tercias.

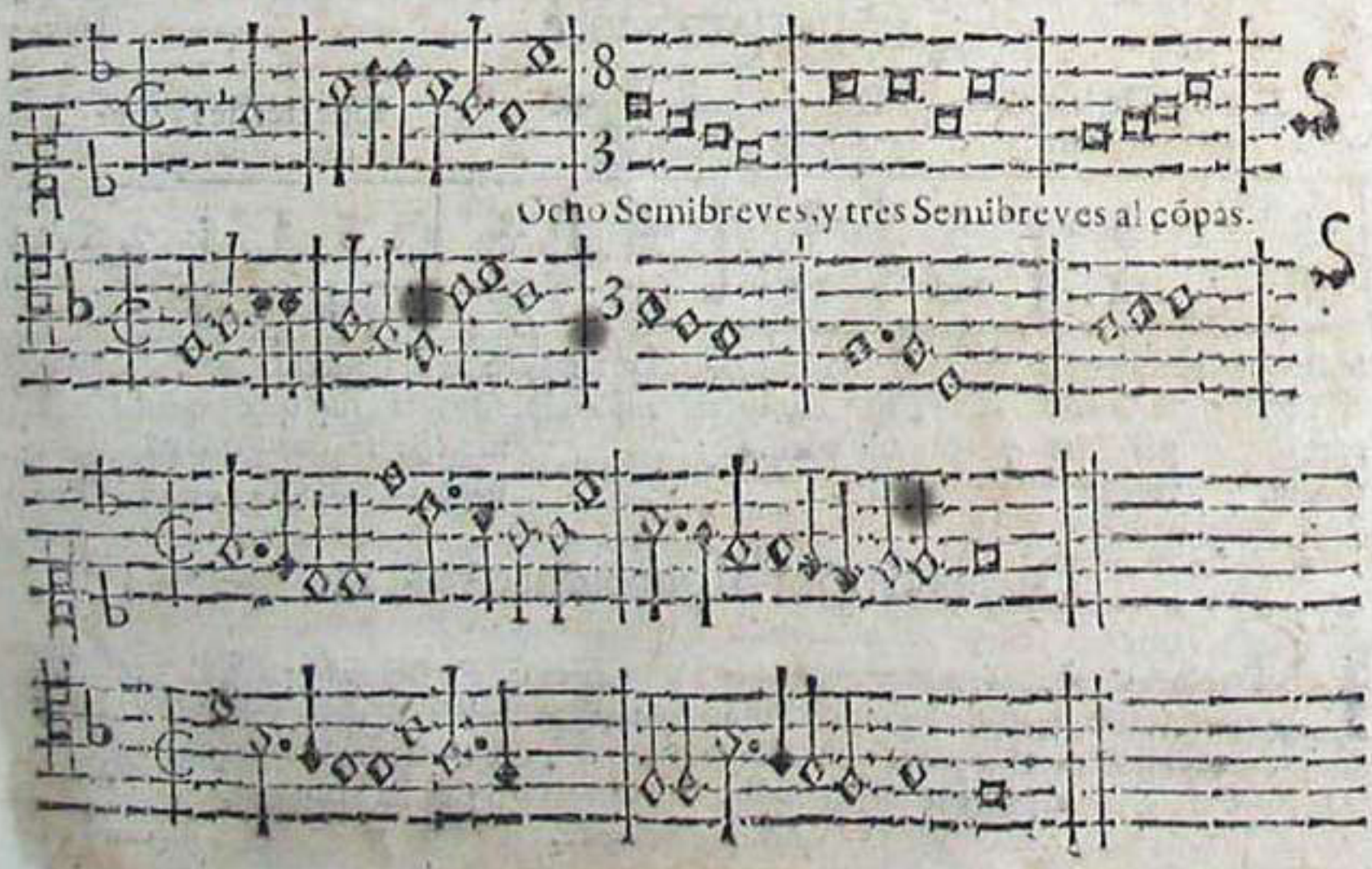
8	16	24	32	40	Et sic de singulis.
3	6	9	12	15	

Aplicada à Figuras de Canto de Organo, es, quando ocho Puntos semejantes son considerados contra tres; ù diez y seis contra seis, considerãdo en vna parte ocho Semibreves, Breves, ò Minimas, y en otra tres; y se ha de llamar Dupla Superbiparciente tercia; señalase assi; $\frac{8}{3}$ mas considerãdo en vna parte diez y seis Semibreves, ò Minimas, y en otra seis, se ha de señalar assi. $\frac{16}{6}$

Y porque hemos declarado por numeros tan solamente, que sean Proporciones del genero superparciente; por no pervertir totalmente el orden, pondrè vn Exẽplo con Figuras de Canto de Organo, para que sirva de dechado para todas las demàs Proporciones de dicho genero.

EXEMPLO DE DVPLA SVPERBIPARciente tercia, á Duo.

A DVO.



DVPLA

Dupla Superbiparciente quinta.

LA Dupla Superbiparciente quinta, se causa, quando el numero mayor contiene dos vezes al menor; y mas dos quintas partes del menor, como de 12. à 5. ù de 24. à 10. Y se puede señalar de todas las maneras que và demostrado en el Exemplo que se sigue.

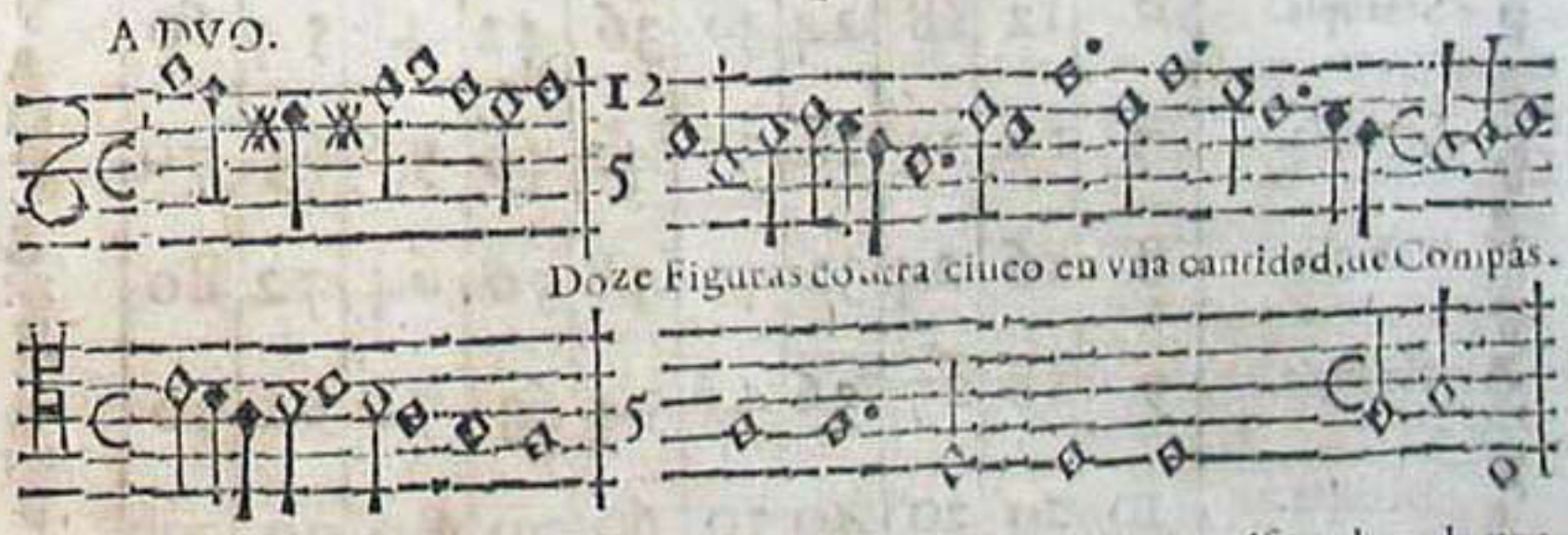
Exemplo de Proporciones Duplas Superbiparcientes Quintas.

Et sic de singulis.

12	24	36	48	60
5	10	15	20	25

REducido à Figuras, es, quando doze son pronunciadas contra cinco en vna misma cantidad de Tiempo; ò veinte y quatro contra diez, cantando en vna parte doze Breves, Semibrdves, ò Minimas, y en otra cinco; y se llamarà Proporcion Dupla Superbiparciente quinta; señalase assi; $\frac{12}{5}$ mas si se consideran veinte y quatro de dichas Figuras en vna parte, y diez en otra, se señalarà assi. $\frac{24}{10}$ Et sic de singulis.

Exemplo de Proporcion Dupla, Superbiparciente quinta.



YVsando de las demàs Figuraciones, se ha de considerar lo mismo de cada vna de ellas; doctrina suficiente, con los Exemplos referidos, para que demos fin à los cinco generos de Proporcion de mayor, y menor desigualdad.

NOTA. Todo lo referido se verà cifrado en la Tabla que hizo Pytagoras (que es la que se sigue) donde se hallaràn todas las Proporciones comunes, haziendo similitud de vnos numeros à otros: y para su inteligencia se haga principio en el primero orden de numeros, que es de vno, hasta diez, en que se puede considerar cada numero en que contiene al menor, con quien se proporciona (verbi gratia) de 10. à 1. Decupla: Si à 2. Quintupla: Si 10. à 3. Tripla Sexquialtera Multiplex Superparticularis: Si 10. à 4. Dupla Superbiparciens quartas, Multiplex Superparciês: Si 10. à 5. Dupla Multiplex: Si 10. à 6. Superquadriparciens sextas Superparciens: Si 10. à 7.

Super-

Superttriparciens septimas: Si 10. à 8. Superbiparciens octauas: Si 10. à 9. Sexquinona Superparticularis: y hazer lo mismo de 9. à 1. à 2. à 3. &c. De 8. à 1. à 2. à 3. &c. De 7. à 1. à 2. à 3. &c. De 6. à 1. à 2. à 3. &c. De 5. de 4. de 3. de 2. Y luego el segundo orden, y los demàs, considerando vnos numeros con otros.

TABLA ARISMETICA DE PYTAGORAS, en que se hallan todas las Proporciones comunes, haziendo similitud de vnos Numeros á otros.

Con el primero, Dupla.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20
Tripla.	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30
Quadrupla	4	8	12	16	20	24	28	32	36	40
Quintupla.	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50
Sextupla.	6	12	18	24	30	36	42	48	54	60
Septupla.	7	14	21	28	35	42	49	56	63	70
Octupla.	8	16	24	32	40	48	56	64	72	80
Nonupla.	9	18	27	36	45	54	63	72	81	90
Decupla.	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100

DECLARACION DE LA TABLA ANTECEDENTE.

Y Para mayor declaracion, digo, que en esta Tabla se hallã todas las Proporciones comunes, haziendo similitud de vnos numeros a otros, ordenadas por orden natural, y segun la disposicion Arithmetica.

Primero son las Especies del Genero Multiplex: Secundariamente las Superparticulares: luego las Superparcientes; despues las Multiplices Superparticulares:

res; y finalmente, las Multiplices Superparcientes. Para inteligencia de lo qual, se haga principio en el primer orden de los numeros, que es de vno, hasta diez; donde se puede considerar cada numero, en que contiene al menor, y con quien se proporciona, como queda anotado.

Si diez à vno, DECVPLA.
Si diez à dos, QVINTVPLA, que son especies del genero Multiplex.
Si diez à tres, TRIPLA SEXQVITERCIA.
Si diez a quatro, DVPLA SEXQVIALTERA, que son del genero Multiplex Superparciente.
Si diez a cinco, DVPLA, que es del genero Multiplex.
Si diez a seis, SVPERBIPARCIENTE TERCIA.
Si diez à siete, SVPERBIPARCIENTE SEPTIMA, que son del genero Superparciente.
Si diez à ocho, SEXQVIQVARTA, que es del genero Superparticular.
Si diez à nueve, SEXQVINONA, que es del genero mismo Superparticular.

¶ Luego se puede bolver à hazer lo mismo, considerando la Proporcion que ay de nueve à vno, de nueve à dos, y de nueue à tres, &c. Y acabado, bolver de nuevo à considerar la Proporcion de ocho à vno, de ocho à dos, y de ocho à tres, &c. Y acabada esta orden, tambien bolver otra vez, y considerar la que ay de siete à vno, de siete à dos, y de siete à tres, &c. Haziendo lo mismo cō todas las demàs ordenes, considerando vnos numeros con otros, como queda advertido.

PREGVNTAS QVE HAZE EL PHILOSOPHO, tocantes á la Musica. CAP. XLII. Y al fin de èl se dá noticia del Celebre Organo de la Magistral de Alcalá.

Aristot. en el Libro de los Problemas.

PREGVNTA El Philosopho, en el Problema primero, què porquè la Musica siendo vna causa, produce diuersos efectos? entristeciendo à vnos, y à otros alegrando: aũque en parte estos efectos contrarios sean causados de la disposicion, y contrariedad de los mordos; pero la principal causa de estos efectos contrarios, es la disposicion del hombre; assi, que si el hombre està alegre, con la Musica se alegra mas; y si triste, con la Musica aumenta su tristeza.

Responde el Philosopho: Sera la causa, porque en el tal canto aprendemos, y oymos lo que es à nosotros mas manifiesto; porque el aprender, es cosa deleytable; y oyendo algun canto, del qual no tenemos noticia perfecta, sino en confuso, aprendemos.

TAmbien pregunta, què sea la causa, que vnos hombres tienen las vozes mas altas, y delicadas que otros?

Arist. ¶ Y responde, que es la flaqueza; y de aqui es, que los Niños, Mugeres, y Eunucos, tienen Tiple. Conforme esta regla natural, procede la Musica artificial, pues vemos, que las cuerdas mas delgadas son mas sutildas de tono, q̃ las que tienen mucho cuerpo. Segun lo dicho, en oyendo la voz de qualquiera hombre, se puede juzgar, qual tiene mas, ò menos fortaleza.

PREGVNTA Tambien el Philosopho, que quien fue el que hallò el Monacordio de vna cuerda?

Aristot. ¶ Y responde diziendo, que Pythagoras: y por hallar este celebre, y grande Musico, el Diapason, en el Monacordio, dizen muchos Authores auer hallado las Proporciones Musicas, y auer sido el Inventor dellas. Dellas hemos tratado en este Arte de Canto de Organo, con la brevedad possible, por cumplir lo prometido en el Arte de Canto Llano, que fue dezir, que los quatro Artes de la Musica, auia de tratar sucintamente, procurando no molestar con ellos à los que los necessitaren para su enseñança; porque lo dilatado en las Obras, suele causar confusion à los que las aprendẽ. No trato en este Volumẽ de los Inventores de los demàs Instrumentos, por quãto vàn puestos en mi Libro de Organo, dõde el curioso podrà ver la multitud de Instrumentos, que ha auido, y ay; donde trato de ellos en comun: y en particular (por admiracion) de el Organo celebre, que el año passado de 1670. hizo (à los veinte y vn años de su edad) Don Ioan de Anduezа, natural de la Villa de Lerin (en el Reyno de Nauarra) en la Iglesia Magistral de San Iusto, y San Pastor, de la muy Noble Villa de Alcalà de Henares, de quien soy indigno Prebẽdado: que por lo numeroso de Instrumẽtos, y la suma perfeccion de todos ellos; por la magnitud, y hermosura de su Fabrica; por lo particular de sus Ecos; por las Tecias añadidas sobre lo comun de los demàs Organos (auiendo puesto Sustenidos en De la Sol re; y Bemoles en A la mi re:) por lo nivelado, lo igual, y lo dulce de sus vozes; y por otras muchas particularidades, que en él se admiran (que dexamos al silencio) se ha lleuado debidamente el comun aplauso, y particular; siendo de todos aclamado (y en especial de los que mas presumir pueden en el Arte) por el Fenix de los Organos; auiendo ocasionado, y hecho sus primores, poner, y sepultar en el olvido, las dilatadas noticias, que en repetidos aplausos, en los preteritos, y presentes Siglos, han gozado vnos, y otros Organos, en los Reynos de dentro, y fuera de nuestra España: siruiendo este repetido, y mas plausible Instrumento, con otros muchos, que en breve tiempo (no con menos acierto, como lo publican sus aplausos) ha fabricado, de admiracion à todo racional viuiente; pareciendo en èl auer dado de si el Arte todo lo que pudo; y por auer en lo tierno de sus años sacado à luz (parto de su proprio ingenio) Instrumento tan ajustado (con tantas nouedades) à los primores que se admiran en el Arte; siendo, à pesar de la mordiente embidia, de todos aplaudido, por hallarse juntamente en èl, lo sonoro, lo dulce, lo harmonioso, y lo perfecto; prorumpiendo (ya con admiracion) en debidas aclamaciones la ruidosa Fama, *Non, Non,*

Dase noticia de el Organo, sin segundo, q̃ hizo D. Iuan de Anduezа, en la Iglesia Magistral de la Villa de Alcalà, el Año de 1670.

NON PLVS
VLTRA.

COMPAS

COMPAS EN CANTO DE ORGANO, Què sea?

CAPITVLO XLIII.

RAZON Serà, que auiendo vsado diuersas vezes en el discurso de este Libro, y Arte de Canto de Organo, de la palabra *Compàs*, que no passemos adelante à otro Libro, y Arte (encomendandoselo al silẽcio) sin que sepamos lo que es, porque no procedamos por terminos no conocidos; y assi digo, que los Musicos, considerando la diuersidad de los mouimientos, que las partes de la Cõposicion hazen cantando juntamente, por ser los vnos mas tardos, y los otros mas apresurados, ordenaron vna cierta señal visible, y actual, por la qual cada vno de los Cantantes se rigiesse en el proferir la voz, con medida de tiempo, presto, ò tardo, segun se muestra, con la diuersidad de las figuras cantables; y les pareciò, que dicha señal se hiziesse con la mano, para que todos los que cantassen, la pudiessen ver: y con razon con la mano, porque ordinariamente todas las cosas que se quieren demonstrar por señas, no con palabras, la mano diestra es la que mudamente las señala, y dà à entender, supliendo con su variedad de mouimientos, por quien las cosas nos son manifestadas al entendimiento, à la verbal declaracion, que en muchos casos se carece.

Algunos Antiguos llamaron à esta señal, ò compàs, *Batuda*, de la palabra, *Batir*, que es golpear, como lo refiere Zeron en su Libro de Musica; por quanto echauan el compàs golpeando vna mano sobre otra. Otros la nombraron Tiempo Sonoroso, por quanto todas las Cantorias de la Musica estàn fundadas debaxo de Tiempo; y se componen debaxo de intervalos sonorosos, constituidos debaxo de numeros consonantes (y dissonantes) y por esso en ellas es tan necessaria, y precisa la medida, llamada Tiempo, Compàs, ò Batuda. Otros la llamaron con voz Latina, *Planso*, que se deriua del verbo, *Plaudo*, que significa batimiento de manos, ò dar palmadas: y como hemos dicho, que echauan el compàs, dando cõ la vna palma de la mano sobre la otra; por esso le conuiene este nombre Planso al compàs.

Es, pues, el Compàs en la Musica, vna medida de Tiempo, tomado à intento que las vozes concurran en consonancia à vn tiempo mismo. Y tambien diremos, que el compàs, es la cantidad, ò tardança del tiempo que ay desde el golpe que hieren en baxo, hasta otro golpe siguiente en baxo; y es vna medida, con la qual se mide toda quanta Musica ay, assi del cantar, como del tañer: y es cierto fue sacada del Compàs con que se mide, y nivela la cantidad; à cuya semejança, el compàs de la Musica, mide el tiempo que se gasta en las Figuras del Canto de Organo; y assi por esta razon, el Canto de Organo es llamado Canto Mensurable, que quiere dezir, Canto, ò Musica, que se mide: para cuya medida fue inventado el Compàs, en el qual estriua toda la Musica practica; de donde se sigue, que todo genero de Musica, està sugeta al Compàs, no el Compàs à la Musica.

NOTA XVI.

Que enseña las Diferencias que ay de Compases.

ADVERTASE, Que ay dos diferencias de Compases en la Musica practica: la vna es Vinaria, ò Igual; y la otra es Ternaria, y Desigual: La Vinaria es de dos maneras, Mayor, y Menor: la mayor, es, el Compàs Mayor; y la Menor el Compasillo: al Compàs Mayor le llaman algunos Authores, Compàs entero total. En Italia le llaman Compàs à la breve, porque se passa vna breve en vn compàs. En España le llamamos Compàs Mayor, ò Largo, por quanto se haze con mouimiento tardo: y tambien Tiempo de por medio, porque las Notas, y Figuras se cantan por la mitad de lo que naturalmente valen. El Compàs menor, es la mitad del mayor; y es llamado Compasete, ò Compasillo, y Nota negra, quando ay muchas Figuras en èl de este color, y cantar al Semibreve, porque và vn Semibreve en vn compàs. La segunda manera de compàs, es ternaria, y desigual; que vulgarmente se llama Compàs de Proporcion ternaria; y es, porque mide tres Figuras, ò sus equiualẽtes en cada vno de sus Compases; como si es mayor, tres Semibreves; y si es menor, tres Minimas; y esta Proporcion ternaria, puede ser Tripla, midiendo tres Figuras contra vna: ò Sexquialtera, midiendo tres contra dos; y Subdupla, midiendo seis Semibreves contra tres; ù doze Minimas contra seis, como queda advertido.

El Compàs Vinario se diuide en dos partes iguales; es à saber, en dos medios compases, que son sus partes integrales, de que se compone; la qual diuision, y particion, haze el movimiento, que suponemos, que hiere en alto; de manera, que siempre el compàs hiere en baxo; y el medio compàs en alto; y assi medio compàs, es la cantidad, medida, ò tardança de Tiempo que ay del golpe que se dà en baxo, al alto; ò al contrario, de lo alto à lo baxo: Y notese, que no se gasta mas tiempo del golpe baxo al alto, que es medio compàs, que del alto al baxo, que es otro medio compàs; adonde se vè claramente no auer mas cantidad, ni distancia del primero al segundo, que del segundo al primero medio compàs. Y tambien se note, que en cada compàs no se hiere mas de vn golpe en baxo; en el qual golpe se comiença el compàs; desuerte, que cada vez que se hiere golpe en baxo, se comiença nuevo compàs; y es, porque cada fin de vn compàs, es principio de otro, aunque de las tres partes que tiene el Compàs Ternario, ù de Proporcion, cada parte en si respeto la vna à la otra, es igual; y cõ todo esso el compàs no es igual, sino desigual, porquanto el vso comunmente ha introducido, el que se canten de las tres partes las dos (especialmente en la Proporciõ mayor) en el golpe del dar, que hiere en baxo, y vna en alto, assi, vn dos en el dar, y vn tres en el alçar; esto es, que la primera es al dar del compàs; y luego con la misma cantidad, ò tardança de tiempo, se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera, como queda advertido en este Segundo Libro. Y tambien se note, que para lleuar bien, y perfectamente el compàs, se requieren quatro cosas: La primera es, herir con la mano vn golpe en baxo, y otro en alto, no gastãdo mas tiempo del golpe baxo al alto, que del alto al baxo: y aunque el golpe que sube en alto no tenga en que herir, como el que hiere en baxo; con todo esso se ha de considerar, como si hiriesse en alguna cosa. Otras vezes se lleua el compàs en vago, sin herir la mano en baxo; ni en alto; y cõ todo esso se hiere justamente con la mano, como si tuuiera dõde herir en baxo, y en alto.

La segunda cosa es, que quando la mano hiere en baxo, se estè quedo todo el tiempo que durare el medio compàs, sin leuantarse, hasta el tiempo que huuiere de herir en el alto; y de la misma manera, quando hiere en el alto, se estè quedo todo el tiempo que durare el medio compàs, sin baxarse, hasta el punto que huuiere de herir en baxo; y para esso es necessario subir, y baxar la mano con vna misma igualdad; esto

to es, que no aya mas velocidad de mouimiento en el alçarla, que en baxarla.

La tercera cosa es, que el golpe baxo, ò el alto, y el punto que con èl cayere, hieran juntamente a vn mismo tiempo, de suerte, que el golpe no hiera antes, ni despues, que la Nota, ò Punto, ni el Punto, ò Nota, antes, ni despues del golpe, sino todo juntamente à la parte.

La quarta cosa es, que todos los compases vayan medidos, y nivelados por la medida del primero compàs; esto es, que la medida del Tiempo, que lleua el primer compàs, essa misma lleue cada vno de los otros que se sigaieren; de suerte, que no se gasse mas tiempo en vno, que en otro. ¶ Los tañedores de Organo, y otros Instrumentos Musicos, han de lleuar el compàs con el pie, ò intelectualmente: ya se sabe, que el compàs se ha de echar con la mano derecha; y segun el Tiempo fuere, Vinario, ò Ternario, assi ha de ser medido; lo qual lo demuestran las señales, ò Tiẽpos puestos al principio de las Cãtorias. Y si en el discurso de la Obra huuiere mutacio de Tiempo, tambien la ha de auer de compàs. Y se advierta, que el compàs comiença adonde acaba; es a saber, de donde se parte, alli buelve para acabar, parte, y comiença en el baxar; y en el baxar termina y fenece, porque el medio compàs, es, desde el mouimiento del dar, hasta el del alzar; y el otro medio serà desde el mouimiẽto del alçar, hasta el del bolver à dar el compàs. Y con esto no dandole de mano, dexamos sentada la mano à este Libro segundo, y Arte de Canto de Organo, adonde me parece se ia hemos puesto suficientemente para la enseñaça de los que se dedican à saber el Canto Mensural, que comunmente es llamado Canto de Organo. Y para coronarle me ha parecido poner (por particulares) los dos Capitulos siguientes; con que daremos fin à dicho Arte.

CAPITVLO XXXXIV.

Que trata de la diferencia que ay entre Cantante, Cantor, y Musico.

Fr. Ioã Bermu l. 1. c. 5 TODA Persona que canta, ò tañe algun Instrumento, ò Instrumentos, es llamado Musico (como lo dize el Padre Fray Ioan Bermudo:) Y para q̃ sepamos quien possee este nombre de MVSICO, con justo titulo; se aduierta la diferencia que ay entre los dichos tres nombres, Cantante, Cantor, y Musico: Boecio dize, que ay tres generos de hobres, que se exercitan en la Musica: vnos ay que tañen instrumentos; otros que componẽ Versos; y otros que juzgan la obra de los Instrumentos, y Versos. Todo aquel que tañere Instrumento, ò cantare, careciendo de la cierta inteligencia de los instrumentos, y consonancia; le llamarèmos Cantante, ò Tañente, ò Tañedor.

Boezio li. 1. c. 34.

Andr. in lib. suo Musices. S. Aug. Andrea dize: El que se tiene por professo en la Musica; si su entendimiento carece de la verdadera inteligencia de ella; aunque cante, y tañe bẽ (al parecer) se le ha de negar el nombre de Musico. Puede estar, dize Augustino, la Ciencia de la Musica sin el vso de ella. Y algunas vezes adonde ay menor vso en el tañer, y el cantar, suele auer mas Ciencia, y mayor especulacion. La ligereza de los dedos en los Instrumentistas; y la facilidad de pronunciar los puntos en los que cantan; del vso, y no del Arte procede: à ellos les conuiene el nombre de Cantantes. &c.

El segundo genero de hombres que se exercitan en este Arte, son los Poetas: estos mas componen por vna lumbre natural, ò por distinto de natura

turaleza, que por especulacion de entendimiẽto. Este genero de hombres: dize Boezio (en el lugar citado) no deven gozar del nombre de Musico, Verdad es, que San Augustin los quenta entre los Musicos, pues que entre la Musica trata de Poesia, como parte de Musica. Podemos dezir, q̃ el Poeta no es Musico artificial, con Boezio: y con San Augustin, que es Musico natural.

Boezio
S. Aug.

El tercero genero de hombres, que tratan en Musica, es, aquellos que tienen Ciencia de juzgar entre las Composiciones buenas, y malas; la qual es proprio del Arte de la Musica, porque consiste en especulacion, y razon. Aquel, dize Boezio, se puede llamar Musico; que tiene facultad, segun la especulacion, y razon de responder à todas las cosas perrenecientes à la Musica; y que en su entendimiento examinado, y purificado, tiene Ciencia de Cãtar, no en el servicio de la obra, sino en el imperio, y mandamiento de la especulacion; y al que para especular, y obrar ninguna cosa le falta. Este tal, dize Plutarco, puede llamarse Musico, y no aquel, que tan solamẽte canta; porque el vso de la obra no engendra Ciencia; y la especulaciõ de la Musica produce conocimiento, el qual conocimiento es Musica. Lo mismo dize Andrea; por lo qual todo lo que el Cantor hiziere en Composicion, y pronunciacion del Canto, menospreciando la razon; diremos ser Composicion, y Canto invtil: lo que el Cantor compone, y con la voz pronuncia, primero ha de estar en la pureza del entendimiento.

Boezio
Plutarco.
Andr. c.1.l.1

El Papa Ioan 22. en el Cap. 2. de su Musica, compara al Cantor, que canta, y compone por vso, no por Arte (y lo mismo dezimos del que tañe algũ Instrumento) al Ebrio; el qual sabe bolver à su casa por el vso, y costumbre que tiene de ir à ella, y no entiende, ni sabe, ni dirà porquè calle bolviò. Desta manera son algunos Cantores, y Compositores, que cantan, y componen (al parecer con primor) mas no diràn la causa, ni daran razon de lo que cantan, ni componen. Estos tales han venido à la Casa de la Musica; mas no sabẽ por donde vinieron.

El Papa Ioan 22. l. 1 sue musice.

Boezio dize, que para ser vno Musico, se requiere tener la Ciencia en el entendimiento: y assi ninguno se glorie porque canta, ò tañe por vso, ò por naturaleza, diziendo ser mejor Musico que los que cãtan, y tañen por Arte, por quanto repugna. Y si alguno dixere, el Arte auer salido del Natural, y que le imita en quanto puede, por lo qual no puede ser tan perfecto el Arte, como el natural; y assi las obras de Arte no son tan perfectas, como las de naturaleza. Respondo, ser verdad, que las obras producidas inmediatamente de la naturaleza, tienen mayor perfeccion que las de Arte: no ay quien dude ser mas perfecta la Rosa producida, y criada en vn Rosal, que la hecha por vn Pintor. En la Musica no es assi; porque el Arte fue inventado por naturales de muchas experiencias, ajustadas por hombres de grandes entendimiẽtos; y en infinitos años ha venido, y llegado à la perfeccion que aora la admiramos, y la vemos: de manera, que los viuos ayudados de los trabajos de los Sabios muertos, sacaron à luz los Artes. No dudo, que vn buen entendimiẽto, fauorecido del Arte (que es trabajo de muchos excelentes ingenios) pueda entender mas que todos ellos (verbi gratia) quierese comparar vn Musico destos tiempos con vn Orpheo, Pytagoras, y otros semejantes; seria comparacion entre Enanos, y Gigantes: Si el Enano, y el Gigante se pusiessen en el suelo, ambos iguales, no ay duda sino que el Gigante, por ser mas alto, veria mas, y descubriria mas tierra: mas si el Enano se subiesse sobre los ombros del Gigante, en tal caso mas veria el Enano, que el Gigante: los Musicos destos tiempos somos Enanos, en comparacion de los Antiguos (por mi lo digo) mas si nos ponemos sobre los ombros, que son los trabajos de los Musicos Antiguos, es cierto que veremos mas que todos ellos: mas si quisie-

Boezio l. 5. c. 1 sue musice.

re;

remos competir con ellos, sin Arte, quedarèmos en la Musica tan cortos de vista, como el Enano puesto en la tierra con el Gigante; y assi no se ha de

Ciceron. despreciar el Arte; porque como dize Ciceron, el Arte es Capitan, y Caudillo mas cierto que naturaleza, aunq̃ sea la naturaleza de hõbres de entẽdimiẽtos claros. Pequeña gloria pueden tener los Musicos que cantan sin Arte; pues tambien conuiene esto à algunos Animales brutos, como son, Tordos, Picazas, Cuervos, y Papagayos, &c. Estas Aves, muchas vezes cantan lo q̃ les ha sido enseñado de los hombres, sin saber, ni entender lo que cantan. Cantar con sabiduria, sabiendo lo que se canta, no à las Aves, si à los hõbres, por la Divina Bondad, fue concedido; y assi solo aquellos que vsan de razõ pueden vsar de Arte; y por no tenerla los Animales brutos no vsan de èl; y por esso no cantan por Arte, sino por imitacion, por auerlos enseñado muchas vezes à cantar, y por el vso pronuncian el tal Canto. De esta manera son los Musicos, que cantan, y tañen sin Arte, solo por vso, careciendo (como las Aves) en su entendimiento de la Ciencia de la Musica.

Boezio li. 1. c. 1. Dize Boezio, que la Musica es natural al hombre, la qual tiene de su cosecha, y de la puerta adentro de su persona; por lo qual no parece ay necessidad de aprender el Arte de ella. Responde el mismo Boezio, diziendo: Es verdad ser nos la Musica insita, ù dada de la naturaleza; y aunq̃ de ella queramos carecer, no podemos; mas lo que tenemos de naturaleza avemos de enlanchar, y hazer mas poderoso por Arte; y con el entendimiento auemos de especular las cosas delicadas, que el Arte nos administra.

El motiuo principal que ha mouido (à mi poquedad) à escriuir estos quatro Artes de la Musica, ha sido, el que no carezcan los que la professan de razõ en sus dificultades: y assi he procurado en cada vno de ellos darla en las cosas mas necessarias en ella; esperando en Nuestro Señor han de ser de mucho prouecho estos mis desvelos (consultados à la luz de la razon) para todos aquellos que quisieren saber con Arte la harmonia Musica, ocasionando con ellos, que en adelante se desterren, y borren del numero, y catalogo de Musicos, los que hasta aqui han sabido solo por vso; siendo con la inteligencia deste Libro (aviendo especulado sus razones) tenidos por Musicos de Arte; pues con ellas (con razon) les es deuido el ocupar este renombre.

CAPITVLO XXXXV.

Que enseña, què sea sonido, què calidades ha de tener vna voz para ser buena, cõ sus diuisiones; y què se ha de hazer para conservarla; y como se ha de cobrar el oido, quando es perdido por algun accidente? Con que damos fin á este Libro Segundo, y Arte de Canto de Organo.

Sonido què sea? Tholo. harmo. lib. 1. EL Sonido se difine assi: *Sonus est passio aeris percussi, primum, & generalissimum audibilium.* Y es lo que dize Boezio, por estas palabras: *Sonus est repercussio aeris in diffoluta, vsque ad auditum.* Dize, que el sonido, es ayre herido, el qual sin deshazerse, llega à nuestros oidos. Este sonido pue-

de

de nacer en muchas maneras. Primeramente, quando dos cuerpos duros son heridos el vno con el otro, assi como el yunque, y el martillo. Esto confirma el Philosopho en el segundo de Anima, diziẽdo: Que el sonido nace de la cõlision, ò fricacion de dos cuerpos duros, mazizos, y no huecos. Secundariamente nace, quando vn cuerpo liquido hiere en otro duro, y firme; assi como el viento hiere con violencia en algun arbol: ò al contrario, quando vn cuerpo liquido es herido de vn cuerpo duro, y firme; como el ayre, quãdo es herido de vna barra. Tambien, quando dos cuerpos liquidos se encuentran, como hazen las aguas de dos rios corrientes: ò quando algun viento, ù otro vapor, impele ligeramente vna parte de ayre sobre otra, como acontece, quãdo se dispara vn tiro de Artilleria: no solo nace el sonido en estas maneras dichas, sino tambien, quando se aparta alguna parte de otra de vn mismo cuerpo, como se haze en la diuision de algũ madero, ò tabla; ò al rasgarse vn tercio pelo, raso, o lienço, &c. en los quales efectos, siempre ay vn herir violẽto del ayre. Del mouimiento, pues (como principal) proceden los sonidos, à cuya semejança proceden las vozes, aunque diversamente de lo que hazen los sonidos; porque à la generacion de ellas no solamẽte se requierẽ las particularidades referidas, tocantes à la formacion de los sonidos, sino que demas de esto es necessario que ai se hallen dos instrumentos naturales, sumamente necessarios, que son, *el pulmon, y la garganta*. El pulmon, para que à manera de vn fuelle, tire el ayre, y lo heche fuera: y la garganta, siendo la voz sonido (como dezimos dicho) y engendrandose el sonido del batimiento, es necessario, que quando se engendra la voz, que el ayre embiado del pulmon, hiera la garganta en la caña, llamada arteria vocal; y por tal herida, ò batimiento sea engendrada; saliendo el ayre, que el pulmon despide de si, cõ algun impetu; y tocando en el gallillo, ò campanilla, que tenemos à la entrada de èl, se forma la voz. Por lo qual, si esta campanilla està hinchada con algun humor grueso, apenas es oida la voz de los que esto padecẽ; y mucho menos la de aquellos que la tienen comida, y gastada. Mas aqui es cosa digna de mucha consideracion, ver la Omnipotencia, y Sabiduria del Sumo Criador, que formò vna parte de carne, como flauta, la qual sirve para cantar; porque hazer vna trompeta, ò flauta de materia solida, como es de madera, ù de algun metal, no es mucho; porque la dureza de la materia sirve para la resonancia de la voz; mas hazer esto de carne (que es la caña del pulmon) y que en ella se formẽ algunas vozes de hombres, y mugeres, tan suaues, que mas parecẽ de Angeles, que de hombres; y estas con tanta variedad de puntos, sin tener los agujeros de las flautas, que sirven para esta variedad: esto es cosa q̃ declara el Poder, y la Sabiduria de aquel Artifice Soberano, que de tal manera fraguò la carne desta caña, que se pudiesse en ella formar vna voz mas dulce, y mas suaue, que la de todas las flautas, è instrumẽtos, que la industria humana tiene inventados.

Aristot. de Anima.

Y no carece de admiracion, la variedad que en esto ay, para servicio de la Musica concertada; porque ay vnas canales delgadas, y otras mucho mas, en las quales se forman los Contraltos, y Tiples; otras medianas, que sirven de Tenores; y otras en que se forman vozes tan llenas, y tan retonantes, que parecen vn trueno; sin las quales no podia auer Musica perfecta; estas son las de los Bazos: lo qual todo lo trazo, y ordenò assi aquel Divino Presidente, para que con esta suavidad, y melodia celebrassen los Divinos Oficios, y alabaças, conque se dispertasse la devocion de los Fieles. Y hemos de considerar, que quando à la voz que por aqui sale, se le añade el instrumẽto de la lengua, venimos à articular, y distinguir essa voz, y assi se forma la entonacion en el cãtar, y la habla en el hablar, sirviendonos deste instrumento, hiriendo con èl vnas vezes en los dientes, y otras en el interior de nuestra boca. En lo qual

ven.os

vemos, como el Arte imita à la naturaleza en los Instrumentos que ha inventado, como parece en las flautas, y en los Organos, &c. Porq̃ en los Organos (poniendo en ellos exẽplo) ay vnos fuelles, q̃ embian el ayre a los caños; y despues tocando el Organista con maestria, y Arte en diversas teclas, haze diversos sonidos. Pues assi el pulmon, abriendose, y cerrandose, sirve de fuelles, el qual embia por su propria canal este ayre, que de si hecha: y despues la lengua hiriendo en las partes dichas de la boca, como en vnas teclas, viene à articular la voz; y assi se forman diversas palabras con que el hõbre (como animal polytico) trata, y declara sus pensamientos, y conceptos con otros hombres. Assi lo dize Zeron, lib. 2. cap. 76.

El Arte imita à la naturaleza.

Zerõ l. 2 cap. 76.

Para saber què sea voz, diremos: *Vox est sonus prolatus ab ore animalis*: (assi la dexamos difinida en el cap. 9. del Arte de Canto Llano; ù diremos cõ el Philosopho: *Vox est sonus quidã animari*. S. Isidoro en el 2. de los Origenes cap. 29. dize assi: *Vox est aer spiritu verberatus; vnde, & verba sunt nuncupata*. El proprio de la voz, es el hombre, y de los animales irracionales: que en los demàs abusiuè, y no propriamẽte, el sonido es llamado voz; como *vox tubæ, infremuit, &c. Y fractæque ad litora voces, &c.* Las diferencias de vozes son quatro, segun Pisciano, y Rosero: *Vox articulata, inarticulata, Literata, Illiterata. Articulata est, quæ coarctata, hoc est, copulata cum aliquo sensu mentis eius, qui loquitur, profertur. Inarticulata est cõtraria, quæ à nullo proficiscitur affectu mentis. Literata est, quæ scribi potest. Illiterata, quæ scribi non potest. Inueniuntur igitur quædam voces articulatæ, & literatæ, quæ & scribi possunt, & intelligi, vt Petrus, & Paulus, &c. Vt Arma, virumque cano, &c. Alia sunt inarticulatæ, & Illiterata, quæ nec scribi possunt, nec intelligi; vt rugitus Leonis, & mugitus Bouis. Quædam, quæ nõ possunt scribi, intelliguntur tamen; vt sibili hominum, genitas infemorum, & id genus plura, quæ & si scribi nequeant, exprimunt tamen affectum mouentis, vtpotè per sibilum hominis, vocationem, seu mitigationem alicuius animalis intelligimus; per gemitum infirmi dolorem imaginamur, &c. Alia verba sunt, quæ quamuis scribantur, tamen inarticulata dicuntur cum nihil significent: vt patet in vocibus animalium proferentium coax, cos, tragulius prolationis effectum (licet scribi possit penitus) ignoramus.* Y dexando à parte todo esto, y hablando mas à nuestro intento, digo, que la voz es vn sonido manifestado, ò pronunciado de la boca del viuiẽte; la qual se diuide en voz humana, y no humana; es à saber, *Articulata, y confusa*. Advirtiendo, que la voz humana tiene el primer lugar, siendo ella la mas dulce, y la mas noble. Esta voz humana se diuide en tres partes; en voz continua, en voz discreta, o suspensa, con intervalo; y en voz, que participa de la naturaleza de ambas. Voz continua es aquella, con la qual se haze la Oracion continua; esta es cõ la que hablamos, y vsamos de ella en nuestros familiares razonamientos; con la qual, sin mudar sonido leemos la Prosa. La voz discreta, es llamada assi, porque se profiere cõ discrecion, y orden; y es aquella, con la qual cantamos todo genero de Musica, ò Cancion, ordenada por intervalos Musicos Proporcionados, que se hallã en las modulaciones (esta es solamente la que haze a nuestro proposito, porque de ella tiene ser toda modulacion, y nace toda harmonia.)

Vozquè sea? S. Isidor.

Pisciano. Rosero.

La voz humana se diuide en 3. partes.

Voz continua, q̃ sea?

Voz discreta, q̃ sea?

La tercera manera de voz, es muy diferente de las dos sobredichas; y es, q̃ participa de la naturaleza de amoas, puesto q̃ aquellas con la que leemos todo genero de Poesia; no como la Prosa, sin mudança de sonido, ni tampoco distintamente, sin intervalos, determinados, como se vsa en las Canciones, digo, en las Obras de Musica. Las quales tres especies de vozes, aunque pueden ser sin fin, naturalmente a cada vna de ellas se da fin: por la qual primera pone fin el espiritu humano, concediendo à todo hombre el hablar, y leer lo q̃ le es permitido, segun su naturaleza, y no mas. A la segunda haze terminacion la naturaleza de los hobres, por quanto cada vno tanto sube, y baxa, quanto naturalmente su voz sufrir puede. Y el fin de la tercera, se considera en los dos nombrados fines.

Toda voz tiene fin.

Diferencia entre voz y sonido.

Aora auemos de saber, què diferencia ay entre el sonido, y la voz. La diferencia, pues, es, que el sonido es aquel, que solamente se oye; y es batimiẽto de ayre, que llega hasta el oido, y no representa cosa ninguna à nuestro entendimiẽto. Y la voz, es batimiento de ayre, respirado à la arteria vocal, que se embia à fuera con alguna significacion; donde podemos dezir, que el sonido sea como el Genero, y la voz, como Especie; porquanto toda voz es sonido (*quia vox nõ potest esse sine sono:*) mas no todo sonido es voz; y assi diremos: *Sonum duplicẽ esse dicimus*; es à saber: *Sonus vox, & sonus non vox.* Finalmente se aduierta, que propriamẽte es voz la del animal racional; conuiene à saber, la del hombre, que es capaz de razon: que las demas son impropriamente assi llamadas.

S. Isid. c. 19. Origi. 2. Roseto, y Henriq. Puteau. Voz ciega. Voz aspera, y ronca. Voz dura. Voz aguda. Voz gorda. Voz sutil. Voz penetrante. Voz suaue. Voz perfecta.

Las diferencias que ay de vozes, las pone S. Isidoro en el Cap. 2. del 2. de los Origenes. Roseto en su Compendio de Musica, y Henrique Puteano, en su Modulata Pallas, diziendo: *Vocum differentiæ, varietatesque sunt multæ, scilicet, voces perfectæ, suaues, perspicuæ, subtiles, pingues, acutæ, duræ, asperæ, cecæ, & vinolatæ; vox vinolata est, flexibus, & mollis.* La voz vinolata, es flexibil, blanda, y tierna: se dixo *vinolata*, a vino: es à saber, acicinno. Voz ciega es aquella, que en pronunciandola, desaparece, y calla, como vemos en los vasos de tierra, y en las campanas quebradas. Voz aspera, y ronca, es aquella, q̃ se desaparece por menudos, y desemejantes pulsos; es à saber, sin firmeza. Voz dura, es aquella, que embia fuera su sonido con violencia. Voz aguda, es la muy alta, y que suena mucho, como es la de los vasos de bronce, y laton, batiendo en ellos; y la de las cuerdas delgadas.

Vozes pingues, gorcas, asperas, ò recias, son aquellas, que salen fuera cõ mucho espiritu, como es generalmẽte la voz de los hõbres. Vozes sutiles son aquellas, en las quales no ay espiritu, ni fuerça, como son las vozes de los niños, de las mugeres, y las de los enfermos. Vozes penetrãtes, son aquellas, que oidas de lexos, llenan el lugar, y son de todos oidas, como es el sonido de las trompetas, y clarines. Vozes suaues, son aquellas, que alagan, y en todo satisfacẽ à los oidos del hõbre; mas la voz perfecta, es juntamẽte alta, clara, recia, y suaue: Alta, para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos, y subidos: clara, para que llene al oido: recia, para que no falte en el salir entre las demàs vozes; y siempre sea llena, y justa en su cantidad; y suaue, para que no ofenda los oidos. Y si alguna de estas condiciones faltare, dize S. Isidoro: *Nequaquã erit vox perfecta:* De ninguna manera se podra llamar voz perfecta. Y para que lo digamos en pocas palabras, la voz perfecta, es aquella, q̃ es igual, clara, suaue, recia, limpia, alta, y baxa, cada vna en su esfera. La voz humana, es llamada voz articulada, y literada, por causa, q̃ se puede entender, y juntamente escriuir, es la q̃ pertenece a la Musica: y la tal voz, como dize Roseto en su Cõpendio de Musica: *Est lætificans amoris exhortatiua, & passionũ animæ expressiua.* Y prosigue diziendo: *Est itẽ natura amica, quæ non solũ delectat homines, verũ etiã animalia.* Y Orpheo solia dezir: *Imperatores de cõuiuia me in vitam, vt ex me se delectent: Ego tamen delector ex ipsis, cũ quo velim animos eorũ flectere possim, de ira ad mansuetudinẽ; de tristitia ad lætitiã; de timore ad audaciã.* ¶ Lo q̃ dexamos referido, se ha de entender generalmẽte de todos los sonidos, y vozes que ay; mas auiendo de dezir alguna cosa particular sobre la eleccio q̃ se ha de hazer de las vozes humanas, para formar cõ ellas vna buena Musica, sonora, y perfecta armonia, hallo, q̃ entre las vozes *de cabeça, y de pecho*, las de pecho son las mejores, segun el comun sentir; porquanto entre las vozes de pecho, se hallan algunas, que se llaman *vozes obtusas* (que son embotadas:) para distinguirlas, diremos, q̃ las vozes, o son solamente de cabeça, o solamente de pecho, ù obtusas: advirtiendo, q̃ dezimos solamente, porq̃ se hallan algunas, q̃ son medias de cabeça, y medias de pecho. Las vozes q̃ son solamente de cabeça, son aquellas, q̃ salen con vn quebrante agudo, y q̃ penetra sin ninguna fatiga del producente; las quales por su agudeza hieren tan gallardamente nuestros oidos, q̃ aunque aya otras vozes mayores, y mucho mas recias, siempre à las demas quedan ellas superiores, haziendose sentir muy bien de todos.

Voz de cabeça.

Las

Las que son solamente de pecho, son aquellas, que en la entonaciõ, saliendo de las fauces, o garganta, parece son estrechadas a fuera con violencia pectoral, las quales sin comparacion suelen deleytar mucho mas que las de cabeça; y este efecto se vè en ellas, pues nunca te dan: y las de cabeça no solamente fastidian, mas en poco tiempo son aborrecidas. Las postreras, son las solamente *Obtusas*, son aquellas vozes, que ordinariamente llamamos nudas, las quales entre las otras no se sienten casi nada, siendo como si no fuerã. Hallanse entre estas tres maneras de vozes, vnas que son medio mixtas (es à saber) que tienen parte de pecho, y parte de cabeça; y otras que tienen parte de pecho, y parte de obtusas. Llamanse assi, por el efecto que de ellas se siẽte, que son medias de vna suerte, y medias de otra; y assi diremos, que quando tengan mas de la voz de pecho, que de cabeça, deleytaràn mas al oido, que las obtusas; porque el quiebro que haze la voz en aquel tono recio, y fuerte, se llama mordiente (à semejança del vino picante) y es por la semejança tã agradable, y deleytosa con que los oidos son mas satisfechos, y consolados, q̃ con las otras, que por ser priuadas deste mordiente, quedan mudas, y no dàn aquel particular deleyte. Y assi dezimos, que la voz de pecho es la mas propria, y mas natural, no tanto porque el pecho la forma, que cõprehende dẽtro de si los instrumentos con que formarla; sino porque ella siempre se halla mas ajustada; y nunca se hallarà, que voz de pecho sea falsa, como la de cabeça, y la obtusa, que raras vezes se hallan sin este particular defecto de ser falsas, y desentonadas poco, ò mucho.

Vozes nudas.

Vozes mixtas, es de pecho, y de cabeça.

La voz de pecho es natural, y la de cabeça muchas vezes accidental, y falsa.

Y assi, para formar vna buena Musica, siempre se han de escoger primeramente las vozes de pecho; y en su defecto las que tienen el dicho mordẽte, el qual recreape algo el oido, mas no le dà pesadumbre, ni à nadie ofende; y se han de dexar à parte todas las vozes obtusas; y tambien las que son simplemente de cabeça; porque las obtusas entre las demas no se sienten; y las de cabeça sobrepujan mucho, haziendose sentir demasiado; no haziẽdo caso de aquellas vozes que no llegan à ningun termino de perfeccion, q̃ son las que no tienen otro intervalo, sino el Semitonado, con el qual desazonã, y destruyen toda la Musica, dexandolas con las otras imperfectas, por inutiles, para la harmonia. Y porque muchas vezes el hombre, aunque tenga naturalmẽte buena voz clara, y suaue, suele perderla por causa de los desordenes que haze en el viuir (ò por algun accidente) me ha parecido poner aqui algunos auisos para el que los quisiere tomar: para esto conuiene se guarden cinco cosas. La primera es, que ninguno (quando comiença à cantar) heche la voz con fuerça de espiritu, y en alto, sino mediana, y segun su pecho naturalmente requiere, porque el cantar muy forçado, haze daño à las arterias, è impide los caños del pulmõ: y assi, ni ha de cãtar, ni muy alto, ni muy baxo, porque el cantar muy profundo, destempla el tono natural de la voz; y la exclamacion muy aguda à los fauces, y à la voz, dañagrandemente: *Acuta exclamatio, fauces, & vocem vulnerat* (dize Rosero) *eadem ledit auditorem.*

Para hazer vna buena Musica, quales vozes se hà de escoger, y quales no?

1. Auisos para conseruar la voz.

Como se ha de echar la voz quando se comiença à cantar, y en el vltimo de la muda.

La segunda cosa necessaria para conservar, y perficionar la voz, es, q̃ vsemos muy continuamente de ella, porque el exercicio es medio muy eficaz para purificar, y conservar, purgar, y perficionar la voz (la experiencia nos lo enseña en las Campanas, que quanto mas se tañen, mas se van purificando, y perficionando en el sonido:) y lo mismo vemos en qualquiera Instrumento Musico; el qual exercicio es bien se haga antes de comer, ù despues de echa la digestion; porq̃ quitando la salud del cuerpo, la voz del Cantante no puede ser clara, ni limpia.

Tercero, se ha de desterrar la demasiada comida, y bebida, porq̃ los mãjares tomados con abundancia, corrompen la salud, y juntamente dañan la voz; y tomados con moderacion, la acrecientan, y conservan. Assi lo dize Rosero.

3. Auiso.

Quarto aviso.

Quarto. Hase de elegir manjares sutiles, y faciles de digerir, los quales engendran buenos humores; y por el consiguiente mantienē, y conservan las vozes, dexando los que son mas gruessos, y dificiles a la digestio, por quāto engendran malos humores, dañan, y gastan las buenas vozes. Guisados cō azeyte son muy dañosos; y mucho mas siendo el azeyte frio: y sobre todo se han de abstener de toda fruta de cascara dura, como son las almendras, las auellanas, las nuezes, &c. porque demàs de enjugar, y secar el humedo de la garganta, aprietan mucho el pecho.

Azeyte, y fruta con cascara, son dos cosas muy dañosas à la voz del pecho.

Quinto. Antiguamente los Cantores, antes de cantar, se abstenian de todos los manjares, excepto de las legumbres, por ser buenas para la conseruacion de la voz; y por esta causa, *Cantores*, vulgo, *Fabarij dicti erant*.

En quanto à la bebida; los Tiples, y Contraltos hā de beber el vino muy templado; por causa, que el vino puro engruessa la voz, y le quita la agudeza penetratiua, y sutil que tiene. Los Tenores, y Baxos, siendo moços, les serà prouechoso, si hechan alguna poca de agua en el vino; particularmēte en tiēpo de Verano, porque de otra manera tendràn la voz muy seca, à causa del mucho calor que tendràn en el estomago, y nada, o poco resonante; mas en tiempo de Invierno, lo podràn beber puro, con moderacion, por quanto siendo aguado, resfria el estomago; y aprieta poco, ò mucho el pecho, para poder formar la voz llena, y muy sonante: esto es por causa, que el frio del Invierno, ordinariamente nos aprieta, y cierra: y al contrario, el calor del Verano, que nos abre, alarga, y desata las partes corporales. A los Viejos cōuiene beber el vino sin agua, por no tener aquella cantidad de calor natural en el estomago, que los mozos tienen. Guardadose de lo dicho, cada vno en lo que le toca, conservarà la voz buena, y perfecta: y en fin se advierta lo que escrive Oracio en la Poetica de las calidades del Cantor, que auia de recitar vna ley de canto, à la qual llamauan *Certamen Pythicum*; es à saber, la Batalla de Apoline, con la Serpiente Piton; dize assi:

Oracio.

Abstinuit venere, & Baccho, qui Phitia cantat,
Tibicem didicit prius, extimuitque Magistrum.

Remedios para Cantores.

Para cobrar el oido.

Demàs de lo dicho, se viene à imperficionar la voz por otras muchas causas, como es por ronquera, romadizo, tos, catarro, sordera, &c. Para las quales imperfecciones, pondremos aqui vnos remedios faciles, que para esto han dado algunos Medicos doctos. Y porque nos oygan los sordos, digo, q̄ acontece muchas vezes, que vno que tiene naturalmente buen oido, accidētalmente lo pierde (ò à lo menos se ensordece algo, con que viene à perder la gracia de la voz) por causa de algunas frialdades de la cabeça, ù de otras enfermedades: y para cobrarle, y bolverle en su ser primero, se tomara la yel de la Cabra, y el zumo de los puerros, y destemplandolo, hazerlo todo vno, y echarlo en el oido, se recobrarà lo perdido.

Assimismo tomando el zumo de la Bretonica, y echādolo en el oido, obra marauillosamente. Tābien es bueno tomar la gordura q̄ corre de las Anguilas, y el zumo de las cebollas, y herbirlo en vn vaso hecho de rabano, y despues echandolo à goticas en la oreja sorda, se cobra el oido. Y para quitar el ruido de las orejas, se tomara la gordura de las ranas, y frita en vna sarten, echandola gota à gota en el oido, se quita el ruido. Tenida la Myrra debaxo de la lengua, hasta que se deshaga, la voz ronca, haze clara.

Para quitar el ruido de los oidos.

Para aclarar la voz.

El ajo comido crudo, clarifica la voz. El Bemtuy deshecho en agua, y bebido, es bueno para las aspereza de la garganta, y adelgaza la voz ronca. La Sandaraca (que es *Arsenium rubeum*) lamida con miel, purifica, y adelgaza la voz. El Oleo Sesamino, o Semano (que es del alegria) corrige las asperezas de la garganta, y aclara la voz. Los huebos de gallina frescos blandos, bebidos con vn granillo de sal; alargan el pecho, y adelgazan la voz. Las cabeças

de

de los ajos, el tomillo, la escabiosa, y el orozuz, cociẽdolo, y bebiẽdo el agua por la noche, y por la mañana, limpia los caños del pulmon, resuelue los humores gruesos, haze echar las flemas, y aclarar la voz.

El Estoraque es bueno para el romadizo, para el catarro, para la rõquera, y para la voz atajada. El vnguẽto irino, es prouechoso al catarro antiguo, vntando el estomago. Las avellanas tostadas, comidas con vn poco de pimiẽta, maduran los catarros; y tambien los higos secos, comidos con pimiẽta al irse à costar. Vn poco de azufre molido, y sorbido en vn huebo fresco, y blãdo, es muy bueno para el romadizo, y catarro. La goma del enebro, resuelue, y madura el catarro. El sahumerio hecho con romero, es bueno para la tos, para el catarro, y el romadizo. El comino cocidõ en vino co higos secos, bebiendo aquel vino, cura el catarro, y la tos fria de la caña del pulmon. No cenar dos, ò tres noches, es buen remedio para el romadizo, tomando vna taza de agua caliente con vn poco de azucar, abrigãdose, cargandose de ropa, y sudando, continuandolo dos, ò tres noches, se conocerà mejoria.

Para romadizo, catarro, y ronquera.

Mascando la berça, tragando su zumo, restituye la voz perdida. Assimismo tomando por la mañana, y por la tarde azeyte de almendras dulces con azucar rosado por tres dias, haze marauilloso efecto. La flor del Sauco, seca al Sol, y hecha polvos, tomados en ayunas con vn poco de vino blanco, hazen buena voz, y clara. La Salvia mascada, y traida debaxo de la lengua en ayunas, la desenflema, y desata para cantar, sin impedimẽto alguno. El azeyte de almendras dulces, es muy conveniente para la tos, y asma, y para todas las passiones. La yerva hysopo cocida con higos, con agua, con miel, y cõ ruda, y bebida, es muy vtil para la tos antigua, y para el catarro; y tambien para la estrechura del pecho, que no dexa resollar, sino es estãdo derechos: El zumo del romero, mezclado con azucar, y tomado por las mañanas, y quando se và à costar, es bueno para la estrechura, y ahogo del pecho.

Para cobrar la voz perdida.

Para hazer buena voz, y clara.

Para desenflemar la lẽgua.

Para las passiones del pecho.

Sepase tambien, que la voz algunas vezes esta imperfecta, y gastada, por causa de la cabeça, por estar muy cargada de sangre: y en semejantes ocasiones para descargarla, se tomarà la raiz del crocodilio, y cocida en agua, y dada à beber, tiene virtud de provocar gran copia de sangre por las narices. Y tambien tomando la cima del belveder seco, y metiendola en las narices, refricandolas con los dedos àzia baxo (algo recio) vẽdrà la sangre: y para restañarla, se tomarà la misma cima del Mirabel, assi ensangrentada como està, y poniendola en las narizes, se estancarà la sangre.

Para hazer salir sangre de las narizes, y restañarla.

Quando se canta solo (ò en comunidad) algunas vezes es defecto cõsiderable el estornudar; y assi para euitarle se acudira de presto con el dedo à estregar la encia superior fuertemente; y con esso se dexarà el estornudo por entonces. Fuera desta ocasion, siempre es bueno, y prouechoso el estornudar, por quãto es aliuio para la cabeça; y por èl merece el hombre oìr vn Dominus te cum, &c. Todos estos remedios que aqui ponemos, son muy buenos, y faciles de hazer, para conservacion de la voz humana, vsando de ellos con moderacion, y consulta del docto Medico, para que vea, si segũ el achaque, ò el sugeto conuiene se hagan, ò no tales remedios, sirviendo de aclarar las vozes, y juntamente recobrando la salud, para que todo Musico se exercite (no huyendo del trabajo) en la inteligencia de las particulares Reglas, que le dexamos anotadas; y con ellas cante el Canto de organo con fundamento en las Divinas alabanças, à honra, y gloria de nuestro Criador.

Para deshazer el estornudo

FIN DEL ARTE DE CANTO de Organo.

TAB

TABLA
DE LOS CAPITVLOS, NOTAS, Y COSAS NOTABLES, QVE se contienen en el Arte de Canto de Organo.

DIFINICION De la parte Metrica, ò Mensural, que es el Cãto de Organo. Cap.1.fol.145.
Invencion de las ocho Figuras que vsamos en el Canto de Organo, con su Exemplo, fol.146.
Difinicion de Figura. Cap.2.fol.146.
Los Tiempos que oy estàn en vso, en que es exercitado el Cãto de Organo, fol. 148.
Difinicion de Tiempo. Cap.4.fol.149.
Difinicion de Numero. Cap.5.fol.149.
En el Canto de Organo ay tres claves. Cap.6.fol.149.
Ay siete señales en el Canto de Organo, que sirven para su buen regimen. Cap. 7.fol.150.
El Numero Ternario, segun S.Agustin, es perfecto. Cap.8.fol.152.
Difinicion de Modo. Cap.9.fol.152.
Difinicion de Tiempo. Cap.10.fol.152.
Difinicion de Prolaciõ. Cap.11.fol.152.
El Tiempo Menor, porque tiene diferẽcia de nombres. Cap.12.fol.154.
Difinicio de Proporcio. Cap.13.fo.154.
Difinicion de Sexquialtera. Cap.14.fol. 155.
Declaranse las Figuras que ay en el Canto de Organo. Cap.15.fol.155. Vease su Exemplo.
Tiempo menor imperfecto. Cap.16.fol. 156. Veanse sus Exemplos, Pausas, Pũto de aumentacion, y Figuras, fol.157. 158.159.y 160.
Declarase en la linea, ò raya, que tienen su asiento las Claves en las quatro vozes, que componen la harmonia Musica, que son, Baxo, Tenor, Alto, y Tiple. C.16.fol.160. Veãse sus Exẽplos.
Las Figuras mayores siendo negras, pierden la quarta parte del valor que teniã siendo blancas en el Numero Vinario. Nota 4.fol.163.
Compàs mayor, el valor de sus Figuras, y Pausas. Cap.17.fol.164. Veanse sus Exemplos.
El Tiempo de Proporcion menor, es entendido por diversas señales. Cap.18. fol.165. Veanse sus Exemplos, para que se sepa el valor de las Figuras, Pausas, y Puntillos.
Nota quinta, que enseña, como se ha de vsar del Sustendo en las Cantorias, fol. 169.
Pũtos Syncopados, que no estàn en vso, ni se han de vsar, sino en caso particular, fol.170.
Proporcion mayor; valor de sus Figuras, Pausas, y Puntillos. Cap.19.fol.171. Veanse sus Exemplos.
Ternario; valor de sus Figuras, Pausas, y Puntillos, y mouimientos de Compàs. Cap.20.fol.176.
Sexquialtera menor; el valor de sus Figuras, Pausas, y Puntillo de augmentacion. Cap.21. Veanse sus Exemplos, fol.177.
Sexquialtera mayor. Cap.22. Valor de sus Figuras, Pausas, y Puntillos, fol. 179.y 180.
Declarase à fol.180.y 181. el valor que tienen algunas Figuras mayores, que se hallan en las Composiciones de la Musica, que la mitad son blancas, y la mitad negras. Veanse los Exemplos, que estan à fol.181.

Aun-

Aunque no se ponga Tiempo en el Canto de Organo, se ha de suponer, por quanto se da à entender en las Figuras q̃ tiene la Composicion en el Tiempo que està hecha aquella Obra en la Musica, haziendo las Figuras Tiempo, fol. 181. y 182.

Hallanse algunas Cantorias, las quales comiençan cantando à vn tiempo, ò compas, y acaban con otro, sin poner señal del Tiempo, conociendose la mutaciõ por las Figuras de la Composicion de la Obra, fol. 182.

Puntos ligados, que su valor (por poco vsados) es ignorado de muchos. Cap. 23. fol. 183. hasta fol. 185.

Tabla, con declaracion antes de ella, en q̃ se haze demonstracion de los siete Tiẽpos que oy vsamos en la Musica, y del valor de las Figuras por numeros. Cap. 24. fol. 186. y 187.

Breve explicacion de los Tiempos q̃ vsauan los Antiguos en la Musica. Cap. 25. fol. 188.

Declaracion del Tiempo, valor de sus Figuras, y Pausas; y como se ha de echar el compas en èl, &c. Cap 26. fol. 189.

Declaracion del Modo mayor. Cap. 27. Valor de sus Figuras, y Pausas, y Puntillos, &c. fol. 189.

Declaracion del Modo menor. Cap. 28. Valor de sus Figuras, Pausas; y como se ha de lleuar el compàs, &c. fol. 190.

Tiempo menor imperfecto, con numero Vinario junto à èl; valor de Figuras, y Pausas; y como se ha de echar el cõpàs. Cap. 29. fol. 190.

Nota 8. Que advierte, que en los Tiẽpos que se hallaren con vna Virgula atrauesada, pierden las Figuras, y las Pausas la mitad de su valor, fol. 190.

Tiempo menor con Prolacion; el valor de sus Figuras, y Pausas; y como se ha de echar el compàs en èl, fol. 191.

Quando se hallare vna Composicion (verbi gratia) à cinco vozes, y las quatro tienen el Tiempo à Compasillo, y la vna à Prolaciõ, no todas las vozes han de cãtar à Prolacion; cantaran las quatro al tiempo que tienen señalado, que es à Compasillo; y la vna à Prolacion, cõformandose con las demàs en el compàs, guardando el valor de las Figuras, y las Pausas, que le correspondiere al Tiẽpo de la Prolacion, debaxo del cõpàs Vinario. Veãse los Exemplos à cinco vozes, que estàn à fol. 192. y 193.

Nota 9. Que enseña, como la Proporciõ se puede deshazer en vna Cantoria, sin mudar el Tiempo, solo con mutacion de numeros, poniendolos al cõtrario, fol. 194.

Modo mayor con Prolacion, y numero ternario. Cap. 31. Valor de sus Figuras, Pausas, y Puntillos; y como se ha de echar el compàs en èl, fol. 194.

Pausas indiciales, como se han de entender; Nota 10. fol. 195.

Tiempo menor con Prolacion, y Numero ternario; valor de Figuras, y Pausas; y como se ha de echar el compàs en èl. Cap. 32. fol. 196.

Modo menor con Prolacion, y Numero Vinario; valor de Figuras, y Pausas, &c. Cap. 33. fol. 196.

Modo menor con Prolacion; valor de Figuras, y Pausas, &c. Cap. 34. fol. 197.

Proporcion igual, y desigual, què sea. Nota 13. fol. 198.

Parte Aliquota, y parte no Aliquota, què sea? Cap. 35. fol. 198.

De los cinco generos de Proporcion; y q̃ sea genero, y especie? Cap. 36. fol. 198.

Declaracion del genero Multiplex. Cap. 37. fol. 199.

Especies de Proporciõ de mayor desigualdad del genero Multiplex. Vease el Exemplo, à fol. 199.

Especies de Proporciõ de menor desigualdad del genero Multiplex. Vease su Exemplo, à fol. 199.

Proporciones duplas. Vease su Exemplo, fol. 200.

Nota 14. Que enseña, que la voz que tuuiere dos numeros en Proporcion dupla, el que estuuiere à la parte alta, denota, que vayan dos Figuras al compàs, de aquellas, que cõ solo el Tiempo iba vna. Veanse los tres Exemplos que se siguen. fol. 200.

Subdupla, es la Proporcion de menor desigualdad. Veanse sus Exẽplos, fol. 201.

Tripla, es la segunda especie del genero Multiplex. Veanse sus Exemplos, fol. 202. y la Nota 15.

Quadrupla, es la tercera especie del gene-

ro Multiplex. Veanse sus Exēplos, fol. 202. y la Nota 15.
Quadrupla, es la tercera especie del genero Multiplex. Veāse sus Exemplos, fol. 203.
Quintupla, es la quarta especie del genero Multiplex. Vease su Exēplo, à fol. 204.
Sextupla, es la quinta especie del genero Multiplex. Vease su Exemplo, fol. 205.
Septupla, es la sexta especie de Proporciō del genero Multiplex. Vease su Exemplo, fol. 205.
Octupla Proporcion, es la septima especie del genero Multiplex. Vease su Exemplo, fol. 205.
El segundo genero de Proporcion de mayor desigualdad, es el genero Superparticular. Cap. 38. Vease su Exemplo, folio 206.
Proporciō de especies de menor desigualdad del genero Superparticular. Vease el Exemplo, à fol. 207.
Sexquialtera, es la primera especie del genero Superparticular. Vease el Exēplo, à fol. 207.
Sexquitercia, es la segūda especie del genero Superparticular. Vease su Exemplo, fol. 208.
El genero Superparciente, es el tercero genero de Proporcion de mayor desigualdad. Vease su Exemplo. Cap. 39. fol. 208.
Especies de Proporcion de menor desigualdad del genero Subsuperparciēte, fol. 209.
Superbiparciente tercia, es la primera especie del geeero Superparciente. Vease su Exemplo, fol. 209.
Superbiparciente quinta, es la segūda especie del genero Superparciente. Vease su Exemplo, fol. 210.
El genero Multiplex Superparticular, es el quarto genero de Proporcion de mayor desigualdad. Cap. 40. Vease su Exēplo, fol. 210.
Especies de Proporciō de menor desigualdad del genero Submultiplex Superparticular. Vease su Exemplo, fol. 211.
Dupla Sexquialtera, es la primera especie del genero Multiplex Superparticular. Vease su Exemplo, fol. 211.
Dupla Sexquitercia, es la primera especie de la segunda, del genero Multiplex Superparticular. Vease su Exēplo, fo. 212.
El genero Multiplex Superparciēte, es el quarto genero de Proporciō de mayor desigualdad. Vease su Exēplo. Cap. 41. fol. 212.
Proporciones de menor desigualdad del genero Submultiplex Superparciente. Vease el Exemplo, fol. 213.
Dupla Superbiparciente tercia, es la primera especie del genero Multiplex Superparciente. Vease tambien el Exemplo de à Duo, fol. 214.
Dupla Superbiparciente quinta. Veanse sus Exemplos, y el de à Duo, fol. 215.
Nota, à fol. 215. que declara la Tabla Arismetica de Pytagoras.
Tabla Arismetica de Pytagoras, en que se hallā todas las Proporciones comunes, haziendo similitud de vnos numeros à otros, fol. 216.
Declaraciō de la Tabla de Pytagoras, fol. 216.
Preguntas que haze el Philosopho tocantes à la Musica. Cap. 42. fol. 217. Y al fin de èl se dà noticia del Celebre Organo de la Magistral de Alcalà.
Compàs en Canto de Organo, què sea? Y porquè se hecha con la mano derecha, y sus diuisiones; y algunas cosas curiosas acerca de èl. C. 43. per totū, fo. 219.
Cap. 44. Que trata de la diferencia que ay entre Cantante, Cantor, y Musico, fol. 221.
Cap. 45. Que enseña, què sea sonido; què calidades ha de tener vna voz para ser buena, con sus diuisiones; y què se ha de hazer para cōservarla; y como se ha de cobrar el oido, quando es perdido por algun accidente.

Iesv tibi sit gloria,
Qui natus es de Virgine,
Cum Patre, & Almo Spiritu,
In Sempiterna Sæcula, Amen.

ARTE

ARTE DE CONTRAPVNTO.

LIBRO TERCERO.

ANTES De començar este Arte de Contrapunto (que es principio de la Composicion) es necessario saber las especies de què se compone, y otras cosas pertenecientes à èl, para su mayor inteligencia; porque como dize Auerroes in Platone: *Nihil discere possumus, nisi cognitis principijs.* Ningun Arte se puede saber, si no se tiene inteligēcia de sus principios; para lo qual pondremos ciertas advertencias, juntamente con las difiniciones, para que los Maestros brevemente las vean, y con ellas enseñen con fundamento à sus discipulos todo lo tocante à dicho Arte. *Auerroes in Platone.*

DIFINICION DE CONTRAPVNTO.

CAPITVLO PRIMERO.

Contrapunctus, est, numerus ex diuersitate consonantiarum constitutus. El Contrapunto, es vn numero constituido de diuersidad de consonācias. (El numero queda difinido en el Arte de Canto de Organo, diziendo, que es multitud de vnidades; y explicado en el Vinario, y Ternario.) *Contrapunctus est, quasi contrapositis concors concentus Arte prolatus.* Es el Contrapunto, vn Canto concorde, hecho con vozes casi contrapuestas.

DIFINICION DE CONSONANCIA.

CAPITVLO II.

Consonantia, est sonus, qui simul, dulciterque auribus conuenit. Stapulense lib. 3. *Stapulense lib. 3.* La consonancia, es vn sonido, el qual es dulce, y juntamente agradable al oido: *Vel est mixtura soni suauiter, vniformiterque auribus incidens:* O es mezcla de vn sonido suaue, y acorde, que percibe el oido. Foliano en el Cap. 2. la difine assi: *Consonantia est duorum sonorum, acutum, & graue distantiam auribus amica commixtio.* Y segun otros. *Consonantia est, duarum vocum dissimilium simul cum pacta concordia.* O es, segun Aristoteles, vna razon de Numeros, en el agudo, y en el graue; donde se sigue, que en vna sola voz no puede auer consonancia: quiere dezir consonancia: *Quasi simul sonancia*; de la qual nuestro oido siente sonoridad, y suauidad. *Foliano li. 2. c. 2. sue Musica.*

¶ Y se note, que qualquiera Letra que sea inferior, comparandola con la superior, la inferior, es grave, y la superior aguda: y de aqui es, que el Vnisonus (hablando scientificamente) no es consonancia, sino principio de consonancia, por no conuenirle la primera condicion de las consonãcias, que es *duorum sonorum, &c.* (como en otra parte lo anotamos.) Y aunque Boezio es de diferente sentir, no vẽdo coforme à la difiniciõ; y en algunos lugares habla de graves, y agudas; es conforme à la diuision de las especies de Aretino, y los Modernos. Para que vna Proporcion sea *consonancia*, es menester, que las vozes vniforme, y suauemente toquen, ò hierã el oìdo; en la forma que las vozes disparatadas, no siendo conuenibles para mezclarse, y hazer vn compuesto, son disonancias; assi para ser consonancia, conviene, que dos vozes de tal manera se mezclen, que parezcan casi vna: y en caso, pues, que igualmẽte hieran el oìdo, le haràn suaue, y sonora harmonia. Assimismo ha de ser Proporcion del genero Multiplex, ù Superparticular. La octaua, que es Dupla, de 2. à 1. La dozena, q̃ es Tripla, de 3. à 1. La quincena, que es Quadrupla, de 4. à 1. Son consonãcias del genero Multiplex. La quinta, que es Sexquialtera, de 3. à 2. La quarta, que es Sexquitercia, de 4. à 3. (como quieren algunos.) La tercera mayor, que es Sexquiquarta, de 5. à 4. Y la tercera menor, que es Sexquiquinta, de 6. à 5. Son consonancias del genero Superparticular. Todo lo qual dize Zeron, en el Cap. 82. Las dos sextas, segun la orden simple, son de la Proporcion Superparciente, desta manera: La Sexta mayor, es Superbiparciente tercia, de 5. à 3. Y la Sexta menor, es Supertriparciente quinta, de 8. à 5. Estas Sextas, mayor, y menor, dizen algunos, que son del genero Superparticular compuesto, no simple; y es de esta manera: Que diuidiendo la Proporcion de la Sexta mayor, q̃ es (como queda dicho) de 5. à 3. con su numero de medio, que es el 4. assi, 5, 4, 3, viene à ser quarta, ayuntada con tercera mayor; assi es la tercera, de 5. à 4. Y la quarta, de 4. à 3. cuyos terminos extremos, por ser distantes, por intervallo de seis vozes, se llama Sexta: dizese mayor, porque por causa de la tercera mayor, que incluye en si, tiene vn Semitono incantable, mas de espacio, que la menor, siendo compuesta de quatro Tonos, y vn Semitono cantable.

Zeron, cap. 82.

Tambien diuiden la Proporcion de la Sexta menor, que es de 8. à 5. cõ su numero de medio, que es el 6. assi, 8. 6. 5. y viene à formar quarta, con tercera menor; assi es la quarta, de 8. à 6. y la tercera de 6. à 5. cuyos terminos extremos, por ser distantes, por el intervalo de seis vozes, se llama ella tambien Sexta: dizese menor, respecto à la otra, que hemos dicho; por quanto tiene el dicho Semitono menos, que la otra tiene de màs; siẽdo compuesta de tres Tonos, y dos Semitonos cantables. Los Musicos Latinos, no llamauan à estas dos Especies, Sextas, ni Exacordes; sino à la mayor llamaron *Tonus cum Diapente*; y à la menor, *Semitonus cum Diapente*.

Las consonancias, y dissonancias en la Musica, son tantas, q̃ no se puedẽ numerar; dase numero determinado de ellas, como se verà en el Capitulo quinto deste Libro tercero; y en las Tablas del Capitulo quince deste Arte; las quales llamamos especies; estas se componen diuersas vezes; las primeras se llaman Simplex; las segundas Compuestas; las Terceras Sobrecompuestas; las quartas Sobre las sobrecõpuestas. Las compuestas son octaua arriba de las simplex; y las Sobrecompuestas, octaua arriba de las Compuestas; y las Sobre las sobrecompuestas, octaua arriba de las Sobrecompuestas: el Vnisonus, aunque se pone en las consonancias, èl por si solo no es consonancia (como dexamos dicho) por quanto no es mas que principio, y origen de la consonancia sobre que se funda, como se verà en el Cap. 33. deste Libro Tercero.

DIFI-

DIFINICION DE ESPECIE.

CAPITVLO III.

SPecies est, quæ sub genere continetur. Es la Especie, la que es contenida de genero: *Species respectu superioris, genus respectu inferioris.* *Aristot.*

DIFINICION DE GENERO.

CAPITVLO IV.

GENVS EST, *sub quo species continetur.* Genero es, el que en si contiene Especies. *Aristot.*

DEL NVMERO DE ESPECIES.

CAPITVLO V.

EN ESTE Arte que vamos tratãdo, ay diez y seis Especies buenas, y doze malas, y falsas: (y aunque ay muchas mas especies, las reducimos à dicho numero, por no dar processus in infinitùm.) Las especies buenas, sõ, Vnisonus, tercera, quinta, sexta, octaua, dezena, dozena, trecena, quincena, decisetena, decinouena, veintena, ventidosena, veintiquatrena, veintiseisena, veintiseptena. *Especies buenas.*

Las especies malas, y falsas, son, segunda, quarta, septima, nouena, oncena, catorcena, diezyseisena, diezyochena, veintiunena, veintitresena, veintiquinquena, veintiochena. *Especies malas, y falsas.*

De las diez y seis especies buenas, las quatro primeras son simplex; y se llaman assi, porque no salen, ni proceden de otros: son principio, y raiz de los demas, y de ellos comiença la Composicion, y Sobrecomposicion, desta manera. Del Vnisonus, se compone la octaua; de la octaua se compone la quincena; de la quincena, la veintidosena, &c. Y se puede ir sobrecoponiendo de siete en siete (exclusiuè) todas las especies que fuere necessario. *Composiciõ de especies buenas.*

De la tercera, se compone la decena; de la decena, la dezisetena; de la dezisetena, la veintequatrena, &c. ¶ De la quinta, se compone la dozena; de la dozena, la dezinouena; de la dezinouena, la veintiseisena, &c. ¶ De la sexta, se compone la trecena; de la trecena, la veintena; de la veintena, la veintisetena, &c. ¶ De las especies buenas referidas, las vnas son perfectas, y las otras imperfectas: las perfectas, son, Vnisonus, octaua, quincena, veintidosena, &c. Quinta, docena, dezinouena, veintiseisena, &c. ¶ Las imperfectas, son, tercera, decena, dezisetena, veintiquatrena, &c. Sexta, trecena, veintena, veintisetena, &c.

De las doze Especies malas, ò falsas, las tres primeras son simplex, que son, segunda, quarta, y septima; y de ellas comiença (como de raiz) su Composiciõ, y Sobrecoposicion: y sobre la Composicion, en esta manera. De la segunda, se cõpone la novena; de la novena, la dezisieisena; de la diezisieisena, la veintitresena. De la quarta se compone la oncena; de la oncena se cõpone la diezyochena; de la diezyochena, la veintiquinquena. De la septima, se compone la catorcena; de la catorcena, la veinteyvnena; de la veinteyvnena, la veintiochena. En estas especies falsas, no ay perfectas, ni imperfectas, porque lo falso, ò malo, es de mas baxa esfera que lo imperfecto; y assi, su nombre en comun y en particular, es de especies falsas, auiendole merecido por la disonancia que con su dureza causan al oido. *Composiciõ de las Especies malas.*

PORQVE SE LLAMAN EL VNISONVS, la Quinta, y sus Compuestas, Especies perfectas?

CAPITVLO VI.

LLamanse el Vnisonus, la Octaua, y sus Compuestas; y la Quinta, Dozena, y sus Compuestas, Especies perfectas; porque cada vna de estas tiene cantidad tan cierta, y determinada, que si se le añade, ò quita alguna cosa, por pequeña que sea, pierde de tal suerte la perfeccion en la consonancia, que de perfecta passa à falsa, especialmente la Octaua, y sus Compuestas, que no admiten mas, ni ménos, aun vna coma. Otra cosa es la Quinta, que por hazer variedad de Musica; y porque no dissuena al oìdo (en tanto grado, como las especies falsas) se admite Quinta mayor, menor, y superflua, como se verà mas adelante en este Arte de Contrapunto.

Porquè se llaman, la Tercera, la Sexta, y sus Compuestas, Especies imperfectas.

CAPITVLO VII.

LLamanse la Tercera, Dezena, y sus Compuestas; y la Sexta, Trecena, y sus Cõpuestas, Especies imperfectas, porq̃ admitẽ mas, y menos en ellas; de tal suerte, q̃ aunq̃ les quiten, ò les añadan vn Semitono, siẽpre se quedã en linea de especies buenas, haziendo agradable consonancia al oìdo con las otras vozes, como se vè (especialmente en las Terceras) que aunque sean mayores, ò menores, que coniten de dos Tonos, ù de vn Tono, y vn Semitono; siẽpre hazen buẽ sonido: lo mismo dezimos de la Sexta, y sus Compuestas, &c. Como se ha de vsar de estas especies imperfectas, se dirà en su lugar en el Contrapunto.

Si se podrá llamar Musica perfecta, la que se compone de Consonancias imperfectas.

CAPITVLO VIII.

LA razon de dudar, es, porque quando vna consonancia, ò consonancias de vna tercera, ò sexta, que son especies imperfectas, se hallan en la Musica, si se pregunta, què consonancias son estas? Se responde, que consonãcias imperfectas; y por el consiguiente Musica; y la Musica que consta de especies, y consonancias imperfectas, parece no se puede llamar Musica perfecta (lo que no se dirà de la quinta, y la octaua, por ser especies perfectas: que la Musica que constare de dichas especies, sus consonancias se llaman, y deven llamar perfectas.) Esto supuesto, digo, que para ser vna consonãcia perfecta, ha de tener dos condiciones (como dize Andrea en el lib. 4. cap. 3.) La primera condicion es, que estè fundada en cierta Proporciõ, probada con algunos numeros. La segunda condicion tiene la quinta, que es Proporcion Sexquialtera; y la octaua,

Andrea li. 4. cap.

que

que es Dupla. La segunda condicion, es, que suene bien al oido: Porqualquiera de estas condiciones, que à vn intervalo falte, no se llamarà cõsonancia perfecta. A la tercera, y sexta, y à todas sus compuestas, les falta la condicion primera. La segunda, y quarta, no tienen la segunda condicion, que es el sonar biẽ al oido; y aunque la tercera, y sexta suenen bien; y la segunda, y quarta estèn en ciertas Proporciones, por si solas no se llamaràn cõsonancias perfectas, por no tener ambas condiciones. Solo el oido juzga las terceras, y sextas, porq̃ no tienen Proporciones determinadas que las mida, por no tener cierta habitud, como las especies perfectas, que no admiten mas, ni menos. Mas con todo esso, estas especies, ò consonãcias imperfectas, en su linea, son perfectas; esto es, que todos los intervalos dentro de su genero, son perfectos; y para comprobar esta verdad, hagamos vna tercera, o sexta, que exceda, ò no alcance los limites, ò termino de tercera, faltandole, ò sobrandole vna, ù dos comas, ù otra parte pequeña à la parte determinada, que pide su consonancia; y veremos la dissonãcia que hazen dichas especies. Pongamos vna segunda, quarta, ò sep tima en el lugar que pueden estar, con las condiciones que ellas piden; y falte, ò exceda qualquiera de ellas de su perfeccion, y veremos como dissuenan. Pues como todos los intervalos desta manera considerados, sean perfectos, y de ellos se compone la Musica; siguese, q̃ la Musica compuesta destos intervalos, por esta parte ser perfecta, aunque conste de consonancias, y especies imperfectas; y porque la diversidad de consonancias haze la Musica perfecta; y esta diversidad no la puede auer sin las especies imperfectas, que mezcladas con las perfectas, hazẽ variacion, y diuersidad de Musica; y con vnas, y otras se declara su perfeccion; como se declara la perfeccion del mundo, por la diversidad de las cosas, como las Estrellas en el Cielo, los arboles, yervas, y piedras en la tierra, los peces en el mar, &c.

Esto mismo acontece en la Musica, despues de vna quinta se dà vna tercera, sexta, ù octaua; y assi se và componiendo con diuersas consonancias, que cõcuerdan; y quanto mayor fuere la diuersidad de ellas, tanto mas serà la Musica mas perfecta, de mayor sonoridad, y melodia: y tambien, porque la perfeccion de las consonancias perfectas, se declara, y manifiesta mejor con las imperfectas: sale lo blanco, puesto cerca de lo negro, y parece mucho mas blanco; porque la perfeccion de qualquiera cosa, se muestra, y parece mas en presencia de su contrario, que si ella estuuiera sola: y assi digo, que las consonancias imperfectas, hazen consonancia perfecta en la Musica por si solas, por la parte que les toca de perfeccion en su linea; ò ayudadas de las perfectas, dando vnas, y otras especies, sonoridad, y perfeccion à las consonancias, haziendo cõ su mezcla diuersidad de Musica, para la quietud, y regalo del oido; porque ellas, aunque son imperfectas, en su genero, y en la cantidad, que por el oido deven ser juzgadas, han de tener perfeccion, porque si les faltara, fueran dissonancias; y por esta razon se puede, y ha de llamar Musica perfecta, aunque conste de consonancias imperfectas; como se verà mas adelante en la Composicion, dõde dezimos, que la consonancia perfecta, consta de Vnisonus, tercera, quinta, y octaua, no excluyendo para la perfeccion de ella, à la especie imperfecta, que es la tercera.

Porquè no se pueden dar dos perfectas semejantes en la Musica?

CAPITVLO IX.

LA razon porque no se pueden dar dos perfectas semejantes en la Musica, como dos Vnisonus, dos quintas, ù dos octauas, y sus compuestas, es

quanto se và contra la difinicion que dexamos puesta al principio deste Arte de Contrapunto, en la qual dezimos, que el Contrapunto, Musica, ù Composicion, que todo es vno, consta de diuersidad de consonancias; y dando dos perfectas semejantes de igual cantidad (mouiendose el Canto Llano, ù las vozes) vna despues de otra, no hazen diuersidad de consonancias, ni ay diferencia de Musica; y por esta razon no se pueden dar dos perfectas de igual cantidad, como son dos quintas, dos octauas; como tambien lo advertiremos en el Contrapunto (en su lugar) donde se verà, como se ha de vsar de todas las especies perfectas, è imperfectas.

Porquè no se dá Fa, contra Mi, en Especie Perfecta?

CAPITVLO X.

NO se dà Fa, contra Mi, en especie perfecta, como dezir vna voz Mi, en Bé fa be mi; y la otra Fa, en Fe fa ut, al mouimiẽto del dar el compàs, porque aquella quinta no tiene la cantidad que requiere la quinta especie perfecta, que ha de ser, tres Tonos, y vn Semitono; y assi como no tiene mas de dos Tonos, y dos Semitonos, queda en la linea de especie falsa, y dura disonancia; y por esta razon no se puede dar dicha quinta falsa al dar del compàs, por estar reputada por especie mala, y falsa; y las especies falsas no se dàn sino es ligando al dar del compàs. Como se podrà vsar en algunas ocasiones desta quinta falsa, lo dirèmos en el Contrapunto, tratando de ella; que alli advierto, como puede servir de ligadura en la Musica, por ser especie falsa, teniẽdo su abono en la tercera, desligando en ella.

QVE SEA DISONANCIA?

CAPITVLO XI.

Tintor, in lib. suæ Musicæ.

DIssonantia est diuersorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens. Vt ait Tintor. Y segun Boezio: *Dissonantia est duorum sonorũ, dura colisio, atque aspera vocis commixtio.*

La dissonancia es vna mezcla de sonidos diversos, que ofenden al oìdo; ò es vn duro, y aspero encuentro de dos sonidos; ù es sonido aspero, y duro de dos vozes contrarias (verbi gratia) como el que se pone entre dos enemigos, quãdo estàn riñendo, que se expone à que le ofendan, sacando las manos en la cabeça: assi, si el oìdo se pone entre dos vozes contrarias, que de su naturaleza son inmixturables, las quales no son para hazer vn buen sonido, ò consonacia, fuerça es, que sea ofendido.

Fuera de las especies buenas, que quedã referidas en los Capitulos passados, que son las especies perfectas, è imperfectas: ay otras especies, las quales llamamos falsas, ò malas, que son, segunda, quarta, y septima: estas se componen por el orden que las especies perfectas: Ya dexamos dicho, como se haze su Composicion: el como se ha de vsar de estas especies malas, ò falsas, se verà en este Arte de Cõtrapunto, en su lugar, que alli advierto, como podràn servir, assi en ligaduras, como fuera de ellas, son especies muy necessarias en todo genero de Musica: y antes de passar mas adelante, quiero dar noticia, como los Musicos Antiguos, diuiden los sonidos, o vozes en ella.

DIVI-

DIVISION QVE HAZIAN LOS Musicos Antiguos de los Sonidos, ò Vozes en la Musica.

CAPITVLO XII.

LOs Musicos Antiguos diuidiã los Sonidos, ò vozes en la Musica en dos partes, en Vnisones, y en no Vnisones: Llamarõ Vnisones, aquellas Vozes, q̃ cada qual por si, ò jũtas, hazian vn mismo sonido, como es aora nuestro Vnisonus, que junto con otro Vnisonus, y otro, todos hazen igual sonido. Los no Vnisones, diuidian en muchas partes, llamando à vnas Equisones, à otras Consones, à otras Emmeles, y à otras Dissones. Equisones llamauan à la octaua, y quincena, por hazer vn sonido, aunque dissante, semejante con el Vnisonus. Consones llamauan à la quinta, y la dozena, por ser sonido, aunque compuesto, suaue, y muy agradable al oido; y tambien à la quarta, y oncena hã querido defender (aun algunos Modernos) ser especie consonante; mas la comun nos enseña lo contrario; y assi dezimos, que la quarta, es especie dissonãte; y esto lo practican, y han practicado assi los mejores Maestros de nuestro tiẽpo; y assi ha sido juzgado, y difinido por el oido, que es el mejor Iuez que sentencia las causas, y dificultades en las consonancias de la Musica. Emmeles llamaron à los que no son consones, mas se llegã mucho à ellos, como son, la tercera, y la sexta, dezena, y trezena, &c. Dissones llamaron aquellas, que por correspondẽcia de terminos, y de proporciones son malas, y à nuestro oido muy contrarias, por su sonar dissonante, como es la segunda, la septima, y la nouena: la quarta no entrauan en este numero, por parecerles era especie consonante (nosotros dezimos, ser especie dissonante, como queda advertido.)

Esto es segun las diuisiones de los Maestros, y Musicos Antiguos: el vso comun de los Modernos, es, diuidir las vozes, sonidos, ò especies, en dos partes principales, en consonantes, y dissonantes; diuidiendo tambien las consonantes en dos partes, en consonancias perfectas, y en consonancias imperfectas.

QVE SEA CLAVSVLA EN la Musica?

CAPITVLO XIII.

CLAVSVLA, Est finis, vel conclusio, aut periodus operis.

La Clausula, es conclusion, terminacion, periodo, ò fin de la Obra.

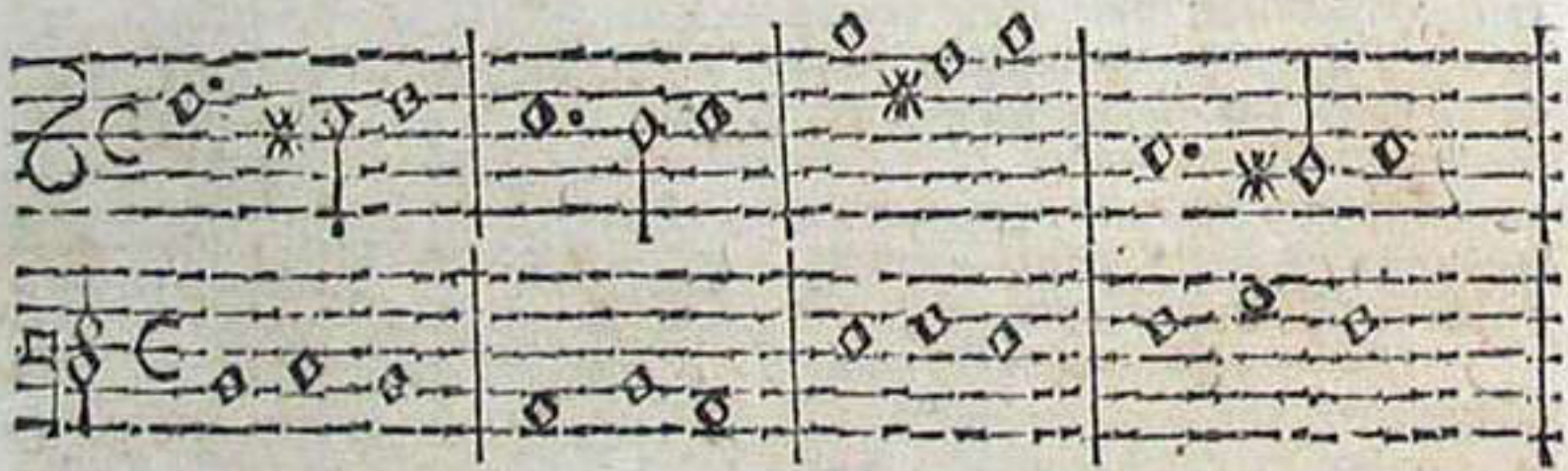
La Clausula en Canto Llano, es subir vn Punto, y baxar otro.

Clausula en Canto de Organo, es baxar vn Punto, y bolverle à subir.

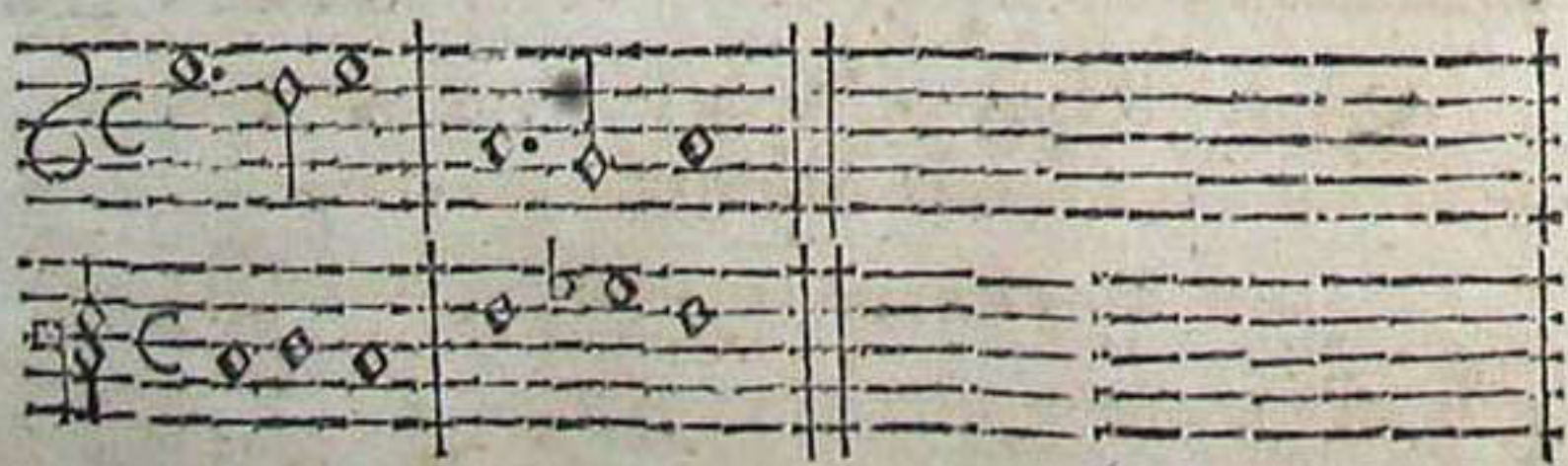
EXEMPLO DE LA CLAVSVLA en Canto Llano.

LA Clausula se diuide en dos, en Sustenida, y Remissa: Clausula Sustenida, es aquella, quando los Puntos que sube, y baxa el Canto Llano, son Tonos; y entonces el Punto que baxa, y sube el Contrapunto, son Semitonos. Esta se llama Clausula Sustenida. La Clausula Remissa, es aquella, que el Punto que sube, y baxa el Canto Llano, son Semitonos; y entonces el Contrapunto, ò Cãto de Organo, el Punto que baxa, y buelve à subir, son Tonos; esta se llama Clausula remissa.

EXEMPLO DE LA CLAVSVLA Sustenida.



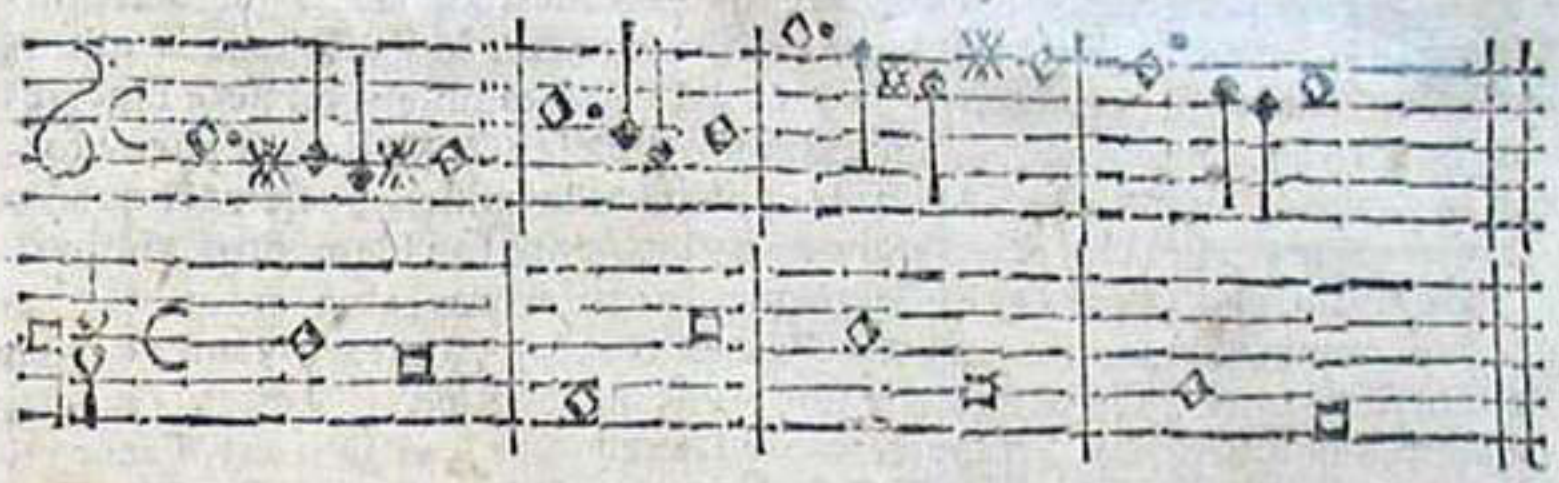
EXEMPLO DE CLAVSVLA Remissa.



¶ TAMBIEN Algunos llaman Clausula Sustenida, quando en vn final, ò en otra parte de la Obra, queda la segunda, o tercera voz en Tercera Sustenida, ò Mayor, que todo es vno.

EXEM-

EXEMPLO DE OTRA CLAVSVLA que llaman Sustenida; porque queda la segunda voz en tercera mayor.

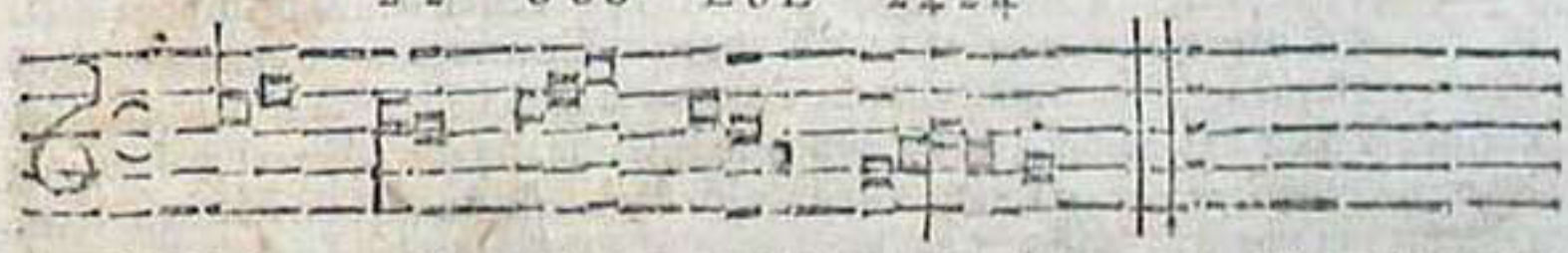


Què sea Ligadura? CAP. XIV.

Ligadura en la Musica, propriamente, es, quando en Copasillo (verbi gratia) la mitad de vn Semibreve està en especie mala, o falsa, al tiẽpo de el dar el cõpàs, estando sonando, y no repitiẽdose; esto es, estar atadas, ligadas, ò encadenadas dos Minimas à aquel Semibreue; y por esso se llama ligadura: y tambiẽ à los Puntos encadenados vnos con otros, se llaman Puntos ligados; esto se vè en los Semibreves, y Breves: esta es la ligadura de Puntos vnos con otros. La otra es ligadura de especie falsa, la qual se hallarà en las Clausulas del Contrapunto en este Arte; y en otras muchas partes en el de la Composicion.

EXEMPLO DE PVNTOS LIGADOS.

2 2 bbb LbL 2424



¶ Quien necessitare de ver mas Figuras ligadas, recurra al Arte de Canto de Organo, antes de la Tabla del valor de las Figuras en todos los Tiempos, que alli las hallarà. Otras muchas aduertencias se hallaràn en este Arte de Contrapunto, puestas en el lugar que les toca; y repetidas algunas de las que ya quedan advertidas, aqui por necessario.

Diuision de las Especies que ay en el Arte de Contrapunto. CAP. XV.

EN el Arte de Contrapunto ay 16. especies buenas, y consonãtes, las quales tienẽ por nõbre, Vnisonus, tercera, quinta, sexta, octaua, dezena, dozena, trecena, quincena, diezisetena, dezinouena, veintena, veintidosena, veintiquatrena, 26. veintiseteena: estas son las q̃ comũmẽte se vsan, aunq̃ puede auer, y ay muchas mas, contentandome con poner aqui, y en el Exẽplo siguiente solo las precisamente necessarias. ¶ Las Especies referidas, se reducen à quatro simples, q̃ son, Vnisonus, Tercera, Quinta, y Sexta: estas se cõponen, y sobrecõponen, las vnas son perfectas, y las otras imperfectas: las perfectas, son, Vnisonus, quinta, y sus compuestas: las imperfectas, tercera, sexta, y sus compuestas.

Y antes de poner el Exemplo destas Especies (como cosa perteneciẽte à la parte Rithmica, que es la que conuiene à la Composicion, y al Contrapu-

to, como à su principio) serà bien sepamos las Especies elementales de que se
Plat. 1. Phyſicor. Speusippo
cõponen; porque como dize Platon: *Omnis scientia, & cognitio fit ex cognitione causarum, & elementorum.* Què sea elemẽto, lo dize Speusippo, en sus Difiniciones: *Elementũ* (dize) *est illud, ex quo componuntur, & in quod composita dissoluũtur.* Y assi, para cõponer, y formar millares de Oraciones, por largas que seã, es suficiente el numero de veinte y dos letras; y siẽpre vemos que queda la misma cantidad para poder componer, y formar otras; assi tambien con siete Especies de intervalos subministrados con seis grados de Figuras Musicas, se puedẽ formar quantas Cõposiciones, Melodias, y Musicas se quisiere; y siempre quedaràn las mismas para poder coponer otras: y esto, porq̃ son Elementos Musicos. Y assimismo digo, q̃ aunque los Elementos de la Harmonia son tantos, que no se pueden numerar; comunmente los Cõpositores, y Contrapuntantes ponen en vso solamente 22. especies, que son: Vnisonus, Segunda, Tercera, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octaua, Nouena, Dezena, Onçena, Dozena, Trecena, Catorcena, Quincena, Dezisseisena, Dezisetena, Deziochena, Dezinouena, Veintena, Veinteivnena, veintidosena, &c. ¶ Advirtiendo, q̃ estos Elemẽtos, ò Especies Musicas, se diuiden en tres partes, en siete Simples, siete Copuestas, y en siete Tricõpuestas, ù Sobrecõpuestas, &c. ò se diuiden en Simples, Duplicados, Triplicados, y en Quadruplicados. Los Simples, son, Vnisonus, Segũda, Tercera, Quarta, Quinta, Sexta, y Septima. Los Cõpuestos, son, Octaua, Nouena, Dezena, Onçena, Dozena, Trecena, y Catorcena. Los de Copuestos, ù Sobre cõpuestos, son, Quincena, Dezisesena, Dezisetena, Deziochena, Dezinouena, Veintena, Veintivnena, y Veintidosena.

Los siete primeros, se llaman Simples, porque no salen, ni procedẽ de otros, por lo qual son raìzes, y principio de los demàs. Los otros siete que se siguen, se llaman Cõpuestos, porq̃ inmediatamente salen, y proceden de los Simples. Los siete terceros, que se siguen sobre los catorce, se llamã de Cõpuestos, ù Sobre los cõpuestos, porq̃ inmediatamẽte salen, y proceden de los primeros Cõpuestos. ¶ Y para que mas facilmente los nueuos Contrapuntantes, estas Cõposiciones Elementales las entiendan, diremos, q̃ la dicha Cõposicion, ò Multiplicacion, se haze à semejança de la quenta de los siete dias de la Semana, los quales cada Semana se vàn reiterando, o multiplicando de nueuo de siete en siete, començando cada vez desde vno, hasta siete. ¶ Advirtiendo, q̃ para inteligen-
NOTA
cia, y demonstracion de lo dicho, se han de notar dos cosas: La vna es, q̃ este numero de los dias de la Semana, no excede de siete: La otra, q̃ en passando de siete, luego bolvemos otra vez à contar de nueuo, desde vno, hasta otros siete; y desta manera todos los otros siete. De suerte, q̃ en esta quenta, el numero de 8. es como vno; y el de 9. como dos; y el de 10. como tres; y el de 11. como quatro; y el de 12. como cinco; y el de 13. como seis; y el de 14. como siete; y el de 15. como ocho; y el de 16. como nueue; y el de 17. como diez; y el de 18. como onçe; y el de 19. como doze; y el de 20. como trece; y el 21. como catorce; y el 22. es otra vez vno; en el qual fenece todo el vso de la Coposicion comun, aunque en la particular se estiende à mas dilatado numero de especies. De suerte, q̃ en passando de siete, luego desde la octaua començamos otra vez à contar desde vno, hasta siete: dõde se deue advertir, que desde la octaua en adelante, comiença la Cõposicion Elemental; de manera, q̃ en esta quenta, la octaua (q̃ es el primero de los Cõpuestos) es como Vnisonus; y la nouena, como segũda; la 10. como tercera; la 11. como la quarta; la 12. como la 5. la 13. como la 6. la 14. como la 7. Y luego la 15. (que es el primer Elemẽto de los de compuestos) es otra voz, como Vnisonus; la dezisseisena, como segunda; la dezisetena, como tercera; la deziochena, como quarta; la dezinouena, como quinta; la veintena, como sexta; y la veinte y vna, como septima, &c. Y finalmente, la veintidosena (que es la primera Especie de las Tricompuestas) es tãbien otra vez Vni-

so-

ſonus; todo lo qual ſe verà en las Tablas ſiguientes; en las quales eſtàn ſeñalados eſtos Elementos, ò Eſpecies, con Numeros guariſmos, entendiendo por 1. Vniſonus; por 2. ſegunda; por 3. tercera; por 4. quarta; por 5. quinta; y aſsi de los demas. ¶ Advirtiendo, que todas las eſpecies que ſe veràn pueſtas en la primera Tabla ſiguiente, ſon eſpecies conſonantes, començando la Compoſicion deſde la parte inferior, à la ſuperior. ¶ Y deſpues en la Tabla que ſe ſigue, ſe veràn las Eſpecies diſſonantes, y falſas, diuiendolas, y apartandolas las vnas de las otras, las conſonantes, de las diſſonantes, &c.

Exemplo, que enſeña, como ſe componen las Eſpecies buenas.

	Perfectas.	Imperfectas.	Perfectas.	Imperfectas.
Sobre las Sobre compueſtas.	22	24	26	27
Sobrecompueſtas.	15	17	19	20
Compueſtas.	8	10	12	13
Simplex.	1 Vniſonus.	3 Tercera.	5 Quinta.	6 Sexta.

YA dexamos advertido, el modo que ſe ha de tener, y el orden que ſe ha de guardar en la compoſicion deſtas Eſpecies, y aſsi no le repito.

Fuera de las eſpecies conſonãces, y buenas, pueſtas en el Exẽplo antecedẽte, ay otras doze, las quales ſe llaman Eſpecies falſas, ò malas; por ſegunda, quarta, ſeptima, nouena, onçena, catorcena, dezileiſena, diezioche na, veintivnena, veintitreſena, veintiquinquena, veintiochena. Reducẽſe eſtas doze eſpecies falſas, à tres eſpecies ſimples, que ſon, ſegunda, quarta, y ſeptima. Eſtas ſe coponẽ, y ſobrecomponen por el orden que las eſpecies buenas, de ſiete en ſiete, como ſe vera en el Exemplo q ſe ſigue; y todas ſon eſpecies diſſonãtes, falſas, y malas.

Exemplo, que demueſtra, como ſe componen las Eſpecies falſas, ò malas.

Sobre las Sobre compueſtas.	23	25	28
Sobre compueſtas.	16	18	21
Compueſtas.	9	11	14
Simplex.	2 Segunda.	4 Quarta.	7 Septima.

NOTA PRIMERA.

Que declara, como de consonancia sale consonancia; y de dissonancia, dissonancia.

ADVIERTASE, Con particular reparo, en los dos Exemplos antecedentes, y verán, como naturalmente de las consonancias, salen consonancias; y de las dissonancias, dissononcias; y assi de vna consonancia perfecta, sale otra consonancia perfecta, semejante; y de vna consonancia imperfecta, sale otra consonancia imperfecta, tambien semejante; de la especie falsa, otra falsa, à ella semejante: La razon de esto es: *Quia omnis generans, semper generat generatum similem sibi.*

Aristot.

Y para que esto se verifique, se ha de entender, que el salir de vna consonancia, à otra consonancia semejante, ha de ser componiendola, ascendiendo, ò subiendo (que todo es vno) no descendiendo, ò baxando; porque de essa manera, del Vnisonus, se compone la octaua consonancia perfecta, su semejante; y de la segunda se compone la nouena especie falsa su semejante: de la tercera, la decena especie imperfecta, su semejante: de la quinta, la dozena especie perfecta su semejante: de la sexta, la trecena especie imperfecta, su semejante. Mas si las especies (como algunos, huyendo de la razon, apartandose totalmente de ella) quisieren (imitando à algunos, que presumen de doctos en la Musica) componerlas al contrario, que es baxando, serà otra cosa; porque solo del Vnisonus, se verifica, el que salga consonancia semejante à èl, que es la octaua, abaxo (verbi gratia) estando dos vozes en De la sol re agudo, en igual posicion, vnisonando, quierese componer vna octaua, como se compone à la parte alta, à la parte baxa, que es baxando la voz, que haze la consonancia à De la sol re graue; su composicion siempre se queda en octaua, saliendo del Vnisonus (especie perfecta) otra especie perfecta à la parte baxa en octaua: mas si se hiziesse la composicion de la segunda, que es especie falsa, à la parte baxa, sale otra especie, aunque falsa, no semejante, pues de la que es segunda, si se cõpone, descendiendo, sale vna septima: (verbi gratia) està vna voz en De la sol re agudo, ponese otra en segunda, vn punto mas arriba, en Ela mi agudo; quiere componerse esta segunda à la parte baxa, ponese en Ela mi graue, està en septima, con la voz que esta en De la sol re: compusose de especie falsa, que es la segunda, otra especie falsa, que es la septima; mas no compuso su semejante, por quanto auia de componer la nouena.

Quierese componer la tercera à la parte baxa, no sale de ella su semejante (verbi gratia) està vna voz en De la sol re agudo; y otra en tercera arriba en Fe fa ut agudo: si esta tercera, que es especie imperfecta, se compone, descendiẽdo, se pone en Fe fa ut graue, que es en sexta; compusose de vna imperfecta, otra imperfecta, mas no su semejante, por quanto la vna es tercera, y la otra sexta.

Componese la quarta especie falsa, descendiendo (verbi gratia) està vna voz en Ge sol re ut agudo; y la otra en Ce sol fa ut agudo, en quarta: componese esta quarta, que es especie falsa, descẽdiendo; ponese en Ce sol fa ut graue, està en quinta perfecta; esta no compone su semejante, pues siendo quarta, especie falsa, compuso quinta, especie perfecta. Y aun por esso han juzgado algunos (careciendo de fundamento) que la especie quarta, no es especie dissonante, sino consonante, mouidos desta composicion, juzgãdo, que las especies

se

se componen, descendiendo; y no juzgan mal, si bien les falta el conocimiento de como han de hazer estas Composiciones, y para què efecto: y porque no lo ignoren, digo, que las Composiciones de las especies, vnas son ascendiendo, y otras descendiendo: (verbi gratia) està vna voz en Ge sol reut agudo; quieres componer vna quinta subiendo, has de dezir, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, hasta el Sol de De la sol re, que es la quinta perfecta, que le corresponde à Ge sol re ut, à la parte alta: Quieres componer vna quinta à la parte baxa, correspondiente al mismo Ge sol re ut agudo, has de dezir descendiendo, Sol, Fa, Mi, Re, Vt: Este Vt, està en Ge sol fa ut graue, en quinta perfecta, que le corresponde à Ge sol re ut, à la parte baxa.

Este es el modo como se componen las especies en los Cõtrapuntos de Sobre baxo, y Sobre tiple, y Composicion: Las de Sobre baxo, subiendo, començando desde el Punto del Canto Llano su Composicion; y las de Sobre tiple, baxando, començando su Composicion desde el Punto del Canto Llano, que lleua el Tiple, ù otra voz en su defecto, ò lugar; de suerte, que desde los extremos se quentan, y miden las Composiciones en las consonancias. En el Cõtrapunto de Sobre baxo, ascendiendo, desde el Punto mas baxo, que es el Signo donde se hallare el Canto Llano; y en el Contrapunto de Sobre tiple, descendiendo desde el Punto mas alto, que serà el que està en el Signo, sobre el qual se hecha, ò haze el Contrapunto. Y aunque este modo de componer las especies es muy vsado, y bueno, tengo por mejor (por quitar equiuocaciones) que la Composicion de las especies, se haga siempre desde la voz mas baxa, ascendiendo desde ella, al modo que dexamos dicho, que se han de hazer en el Contrapunto de Sobre baxo, guardando el mismo orden en las Composiciones del Contrapunto de Sobre tiple; fundando las consonancias (como se deve) desde la voz mas baxa, contando, y numerando desde ella las especies, guardãdo, y observando en todo sus medidas: y esto mismo se guardarà en todas las demàs Composiciones, midiendo, y componiẽdo las especies desde el Pũto mas baxo de la consonancia; y con esto serà la medida igual, y vna, en la Composicion de las especies, en todo genero de Musica.

Y prosiguiendo con la Composicion arriba començada (aunque inutil) digo, que si se compone la quinta, descendiendo, compone quarta especie, disimili, pues es falsa, cõpuesta de especie perfecta, que es la quinta (verbi gratia) està vna voz en Ge sol re ut agudo, y otra en De la sol re agudo, en quinta perfecta; quierese componer, descendiendo, ponese en De la sol re grave, està en quarta à la parte baxa, especie mala; y no cõpuso su semejante, pues de la quinta, especie perfecta, como queda dicho, compuso la quarta, que es especie falsa. ¶ Algunos dizen, que en este caso se ha de considerar aquella voz, que està en Ge sol re ut agudo, octaua abaxo, q̃ serà en Ge sol re ut graue; y con esso quedara en quinta la especie compuesta, y avra compuesto su semejante. No estoy bien con estos suplementos, y consideraciones en la Musica.

Componese la sexta, descendiendo; y de ella se compone la tercera, ambas son especies imperfectas, mas no compuso su semejante.

Si se compone la septima, por descenso, de ella sale la segunda, ambas son especies falsas, mas no semejantes. Este modo de Composicion, se ha de huir de èl, por inutil, y malo, por quanto las especies compuestas por descenso, no componen, ni salen de ellas sus semejantes.

***

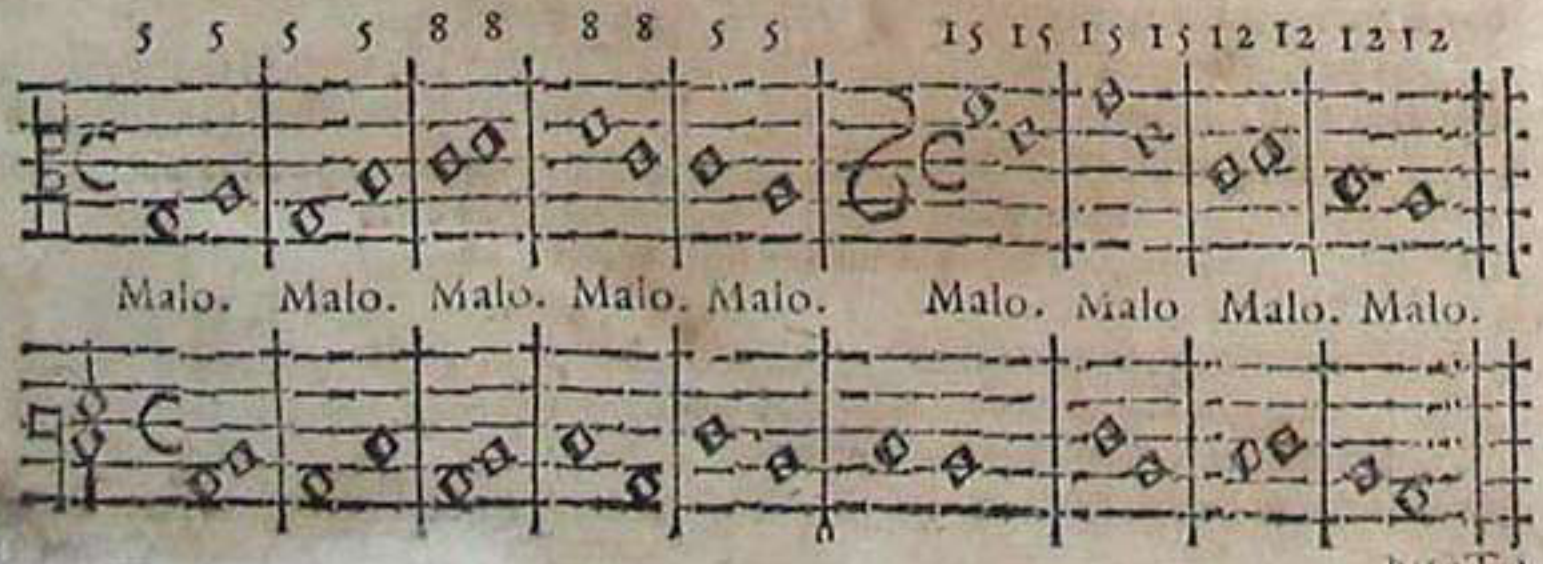
COMO SE HA DE VSAR DE LAS Especies Perfectas.

CAPITVLO XVI.

La razõ porquè no se hã de dar dos perfectas semejãtes vna despues de otra.

EL Orden que se ha de guardar en vsar de las especies perfectas, es, que no se han de dar dos iguales sucessiuamente, como son dos octauas, vna despues de otra; ni dos quintas semejantes, y sus compuestas, mouiendose el Canto Llano, ò la consonancia. La razon porque no se han de dar dos, ò mas perfectas iguales, es, porque la Musica se compone de diferẽcia de consonancias, y de variedad de ellas (como queda advertido al principio de este Arte) y dos octauas, y sus compuestas, y dos quintas perfectas, son consonãcias de igual cantidad, y assi no hazen variedad de Musica; y como la Musica consiste en variedad de consonancias, dando dos octauas, ù dos quincenas, ù dos quintas, ù sus compuestas duplicadas, no ay diferencia en la Musica, por tener estas especies cantidad fija, y determinada en su perfeccion; y assi por esta razon no se permite, assi en el Contrapunto, como en la Composicion, el dar dos octauas, ni dos quintas perfectas, sin interposicion de otra consonancia, ò especie, que medie entre ellas; que dos octauas, vna despues de otra; mouiendose el Canto, son especies de igual cantidad, y que no hazen diferẽcia de Musica, es tan cierto, y claro, que fuera ignorancia exagitarlo por dudoso; que dos quintas perfectas, mouiendose el Canto Llano, son consonancias de igual cãtidad, tambien es cierto: (verbi gratia) esta el Canto Llano en Ge sol faut graue; y el Contrapunto en quinta perfecta en Ge sol re ut agudo, mueuese el Cãto Llano à De la sol re grave, mueuese juntamente el Contrapunto à Ala mi re agudo; esta es quinta perfecta, como la antecedente, constãdo cada vna de ellas de tres Tonos, y vn Semitono, sin tener mas, ni menos la vna, que la otra, ni vna coma; y por esta causa tan parecidas en la consonancia, que aun mouiendose, parecen vna misma; y assi, como el Contrapunto es vn numero cõstituido de diuersidad de consonancias (como queda advertido) y dando dos octauas, ù dos quintas semejantes, no ay diferencia de Musica, ni se halla esta diuersidad en las consonancias; por esta razon no se ha de vsar de estas Especies perfectas, dando dos semejantes de igual cantidad, vna despues de otra, mouiendose el Canto Llano, ò la consonãcia, sin interponer otra, ù otras especies distintas, pues con ellas solas, la Musica carece de los preceptos de su diuinicion, y de lo harmonioso, que con la diferencia de especies se causa en ella.

EXEMPLO, DONDE SE VERÀ, COMO NO SE HAN DE dar dos Quintas perfectas semejantes, ni dos Octauas, ni sus Compuestas, mouiendose las Vozes.



NOTA

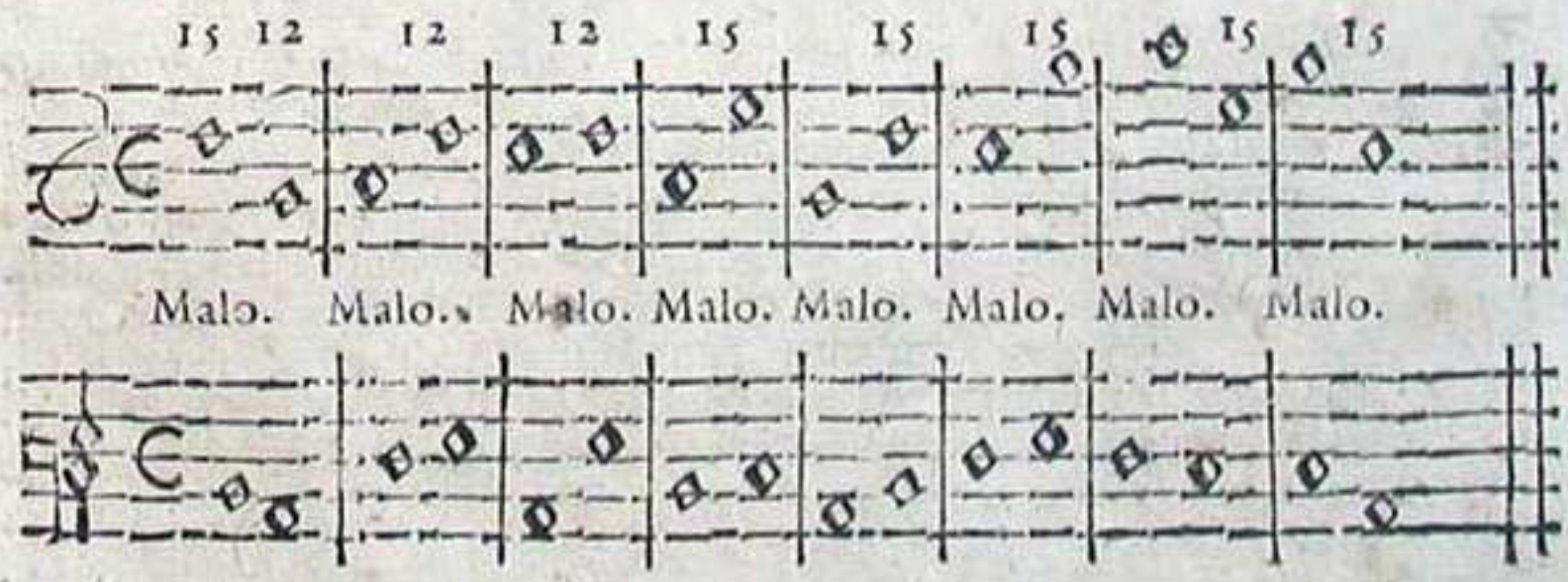
NOTA SEGVNDA.

Que enseña, como las Especies perfectas no se han de dar de golpe, y porquè?

HAse de advertir, q̃ las Especies perfectas no solo no se hã de dar dos semejantes, vna despues de otra, mouiendose el baxo, ò la consonancia; sino q̃ tampoco se han de dar de golpe; esto es subiendo el Canto Llano, y el Cõtrapunto à vn mismo tiempo; ò al contrario, baxando ambos: esto solo se entiende en Contrapunto, y Composicion de à Duo, y à tres vozes, que en Composicion de à quatro, y mas vozes, es otra cosa. La razon, es, porque semejante golpe, ordinariamente es quarta voz; y como el Contrapunto, que llamamos suelto (porque no tiene otra voz con quien vaya atado) es à Duo, no se puede dar, ni poner la segunda voz tã de golde, y declaradamẽte en el puesto de quarta voz. Màs adelante en la Composicion, se verà, como semejante quinta, y octaua de golpe, es quarta voz; y alli la razon.

Exemplo, que enseña, como las Especies perfectas no se han de dar de golpe en el Contrapunto.

A DVO MALO.



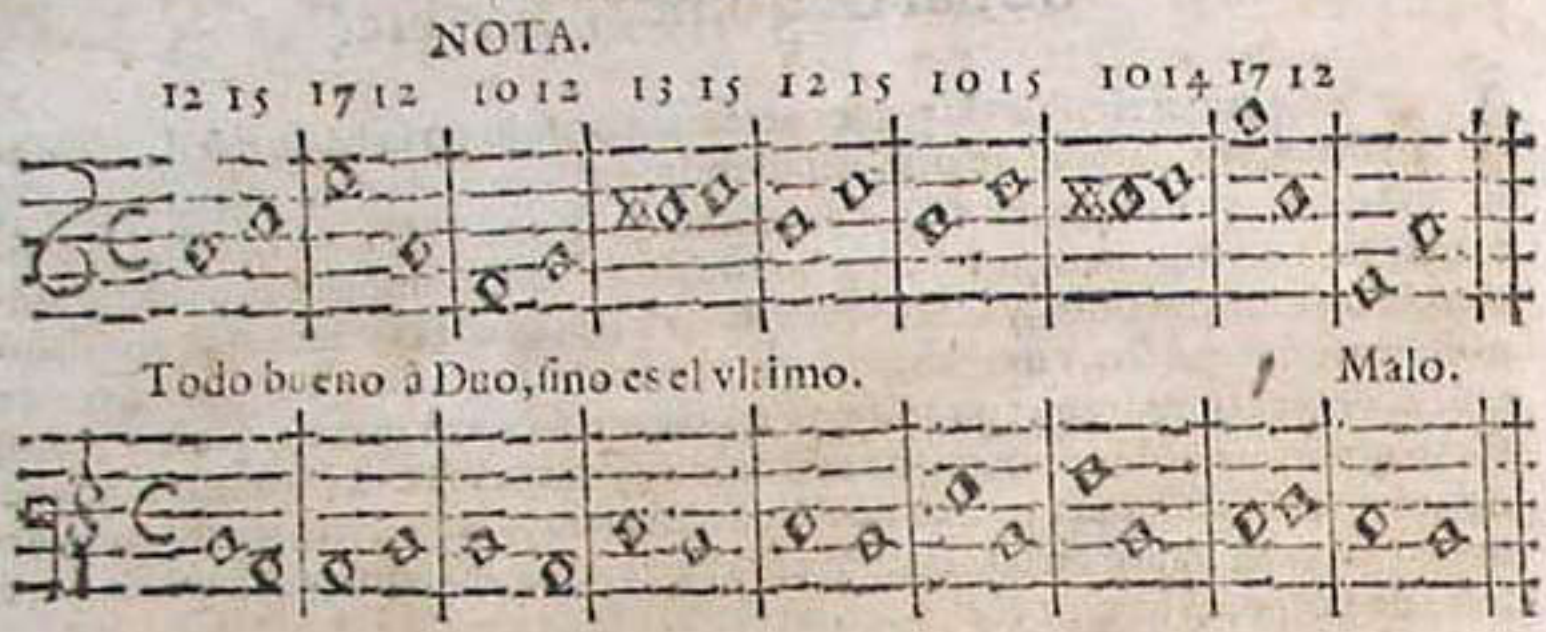
NOTA TERCERA.

Que enseña, como se han de dar en el Cõtrapunto las Especies perfectas.

ADviertase, que para dar la quinta, y sus compuestas, ha de subir el Canto Llano, y baxar el Contrapunto, y para dar la octaua, y sus compuestas, ha de baxar el Canto Llano, y subir el Contrapunto; y observando esta Regla, no se darà las perfectas de golpe, y se quitarán los obices puestos en el Ex-

plo antecedẽte, excepto, que como no aya salto, de ninguna de las vozes se podrà dar la quinta, baxando el Canto Llano, y subiendo el Contrapunto: (verbi gratia) diziendo el Canto Llano, Re vt, desde De la sol re, à Ce sol faut; y el Contrapunto, Fa, Sol, desde Fe fa ut, à Ge sol re ut.

Exemplo, que demuestra, como se han de dar las Perfectas; á Duo.



Porquè no se permite en el Contrapunto dar dos Perfectas iguales?

CAPITVLO XVII.

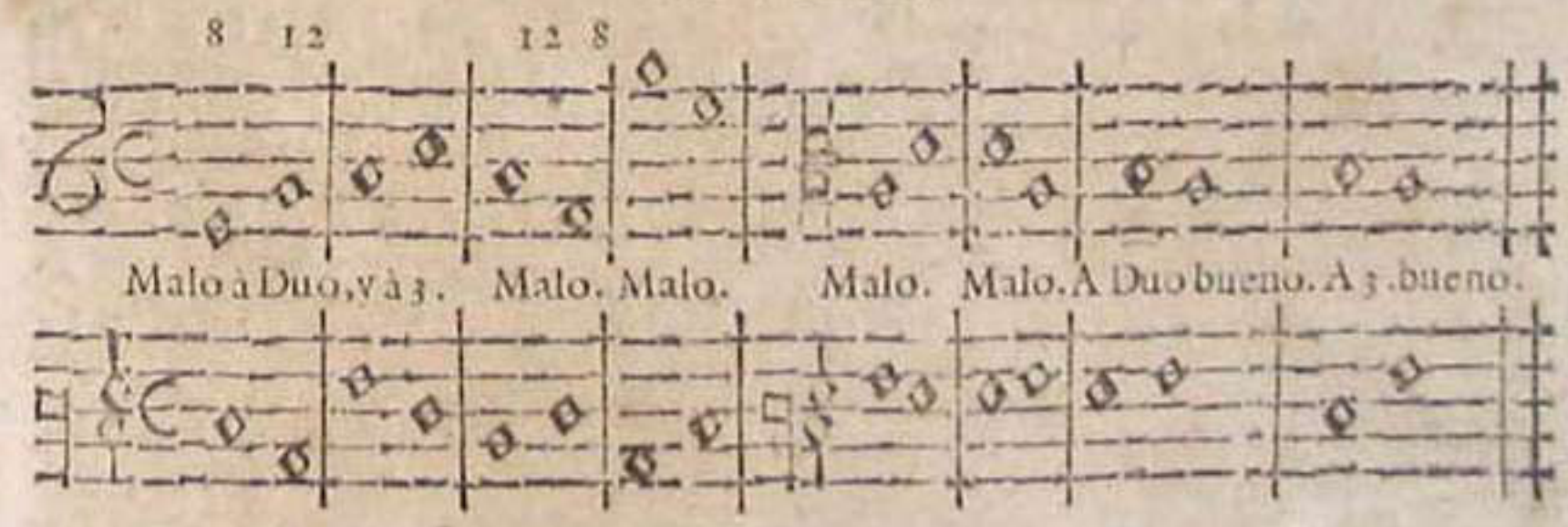
DOS Perfectas iguales, como es ir desde la octaua à la dozena, mouiendose el Canto Llano, baxando tercera, y subiẽdo otra tercera el Cõtrapunto; ò al contrario, baxando el Contrapunto vna tercera, y subiendo el Canto Llano otra, no se permite en el Contrapunto suelto. La razon, es, porque en semejante mouimiento del Canto Llano, ir de la octaua à la dozena, ù de la dozena à la octaua, no es puesto de segunda voz, ni aun de quarta, en algunos mouimientos; y en Contrapũto suelto, que es à Duo; y en el de concierto, q̃ es à tres vozes, es tomarse mucha licencia vsar de posicion de vozes, que à quatro, à cinco, ni à seis fueran mal vistas, y no permitidas de los peritos Maestros en la Musica: el no ser puesto de segunda, ni tercera voz, el passar de la octaua à la dozena, y de la dozena à la octaua, mouiẽdose el Canto, hazese manifiesto, atendiendo à la salida que tienen las vozes sobre algunos mouimiẽtos de los baxos: (verbi gratia) està el baxo en De la sol re; dize, Re, Fa, desde De la sol re, à Fe faut: ponese vna voz en octaua, diziẽdo, Sol, Fa, quedando en quinta con el baxo; la otra voz se pone en A la mi re, diziẽdo, La, La, començando en dozena, y acabando en dezena, cõ dicho baxo: y otra voz dize, Fa, Fa, en Fe fa ut, començando en dezena, y acabando en octaua. Y si se quisiere poner quinta voz, sera en quinta del baxo, en A la mi re, quedando en tercera con el, y octaua con el Triple. Y si sexta voz, se pondrà octaua arriba del Contralto en Fe fa ut, diziendo, Fa, Fa. Y si septima voz, dirà en quincena del Baxo, Re, La: donde se ve manifiestamente, que el La, Fa, desde A la mi re à Fe fa ut, sobre el Re, Fa, que haze el Canto Llano, desde De la sol re, à Fe fa ut, yendo desde la dozena à la octaua, aun no ha tenido lugar de entrar en tãto

nume-

numero de vozes; y assi, no serà puesto en razon, que vsemos desta consonancia, con semejante mouimiento en Contrapunto suelto, y de concierto; ni en la Composiciõ de à Duo, y à tres, por quanto no dan lugar, ni permiten los mouimiẽtos de las vozes, ni sus salidas sobre dicho baxo, y en otros semejantes (aun en mas crecido numero de vozes) à que en la Musica vsemos de semejantes golpes, y posiciones de vozes; y quando su camino es tan ancho, y sus veredas tantas, serà bien se elija siempre lo mejor, y lo mas llegado à la razon. Lo mismo digo, quando el Canto Llano haze, Fa, Re, desde Fe faut, à De la sol re, ò baxo semejante, que no ha de dezir ninguna de las vozes, Fa, La, desde Fe fa ut, à Ala mi re, ò puntos equiualentes, passando desde la octaua à la dozena, por quanto aun à siete vozes no toca semejante mouimiento, porque la vna voz haze, Fa, Sol, començando en quinta, con el Fa, de Fefaut, y acabando en De la Sol re, en octaua, con dicho baxo.

La otra voz comiença en dezena en Ala mi re, y acaba en dozena, diziẽdo, La, La. La otra, que es la quarta voz, haze Fa, Fa, en Fe faut, començando en octaua, y acabando en dezena. La quinta voz comiença en tercera del baxo, haziendo La, La, en Ala mi re. La sexta voz, haze Vt, Fa, començando en dozena, y acabando en dezisetena, con el baxo. Y si se quisiere poner mas numero de vozes, se mudaràn algunas de las referidas à Signos mas baxos, ò mas altos: donde hemos hecho manifiesto, que de la dozena à la octaua, ni de la octaua à la dozena, con semejante mouimiento de vozes, no se ha de ir à quatro, ni à mas vozes, sino es en algun caso particular, como diremos (y se verà) en la Cõposicion; y esto serà despues de auer hecho sobre vn baxo algunas diferencias, ò por seguir algun passo, ò fuerça de intento, ù seguimiento de fuga. Y tambien se advierta, que no se ha de ir del Vnisonus à la quinta, ni de la quinta al Vnisonus, sino es con debida distancia, y ajustados mouimientos, por ser lo mismo el hazerse con las especies simples, que con las compuestas.

EXEMPLO QVE ENSEñA, QVE EN el Contrapunto no se han de dar dos perfectas iguales; y como se podrá passar de la tercera, y la quinta al Vnisonus, con mouimiento de Vozes?



PORQVE NO SE PERMITE IR EN CONTRAPVNTO DE LA DEZENA, dozena y trezena à la Octaua, mouiendose las vozes; y à la quincena, siendo la quincena Especie compuesta de la octaua; y por el consiguiente, al parecer, vna misma cosa con ella?

CAPITVLO XVIII.

DE La dezena, dozena, y trezena, à la octaua, mouiendose el Canto Llano no se puede ir, ni se permite en Contrapunto (lo mismo se ha de entender [illegible]

mas especies de compuestas, &c. De las simples, ya se ha visto en el Exemplo antecedente, como se puede ir de la tercera, y la quinta al Vnisonus.)

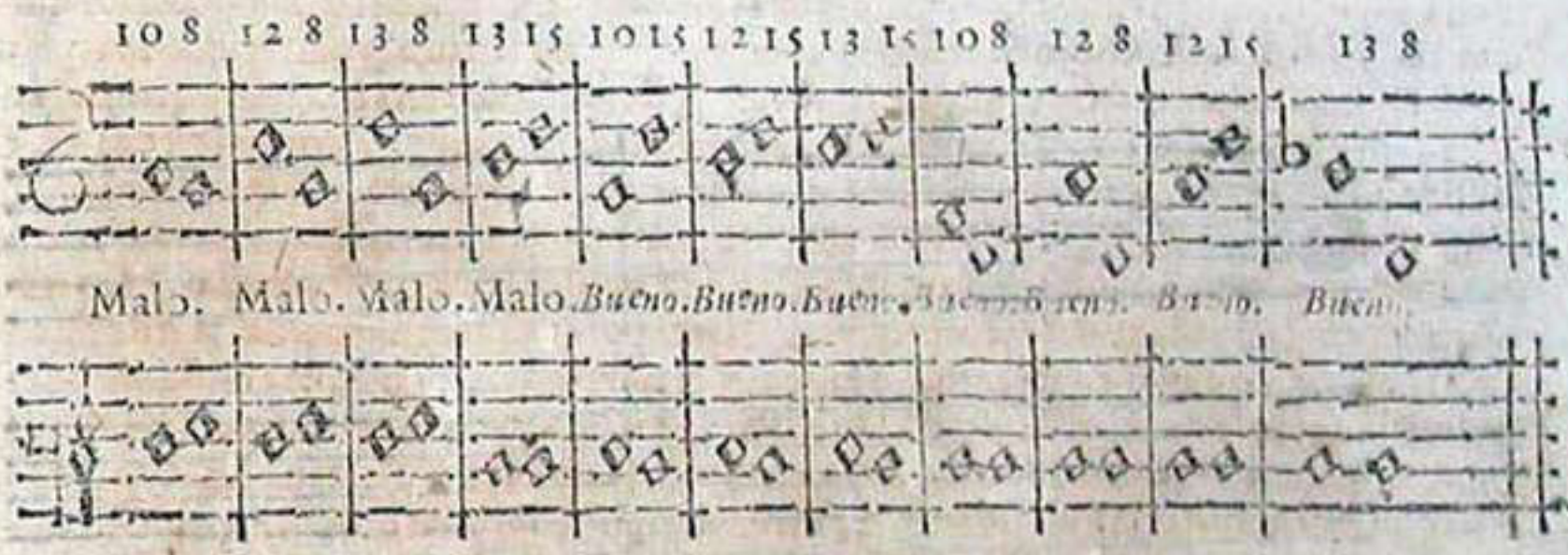
Esto supuesto, digo, que la razon que ay para poder ir de la dezena, dozena, y trezena à la quincena (no auiendo golpe (como queda advertido, que es subiendo el Canto Llano, y el Contrapunto a vn mismo tiẽpo; ò al contrario, baxando ambos) y no baxar à la octaua desde dichas especies; esto se entiende, mouiendose el Canto Llano (porque estandose quedo, è inmobil, se puede ir de la dozena, dezena, y de la trezena à la octaua.) Es, pues, la razon, porque desde dichas especies, dezena, dozena, y trezena, passar à la quincena, es puesto de segunda voz, permitido en todo genero de Contrapũto; mas el baxar de la dezena, dozena, y trezena a la octaua, mouiendose el Canto Llano, ò el Baxo, es infalible, que no es puesto de segunda voz; y està tã lejos de serlo, que ni aun à ocho, ni à mas vozes, es permitido el ir de la dozena, y trezena à la octaua, con mouimiento de vozes, o partes. De la dezena à la octaua, à quatro vozes, es permitido, por quanto es alli el puesto que le toca, y pertenece à la quarta voz; à tres vozes no se permite. El poderse ir desde la dezena à la octaua, mouiendose las vozes à quatro, es, porque la segunda voz, es la que liga, como se verà en el segundo Exemplo que se sigue: y la tercera voz se pone en quinta; y la quarta en la octaua: donde se verifica, que à quatro vozes se puede, con alguna de las vozes, ir, de la dezena à la octaua (aunque no aya ligadura, y la Musica sea à consonancias.) Lo mismo digo en la ligadura de la septima, que al tiempo que la segunda voz la està ligando, la tercera voz està en tercera, ù dezena; y la quarta voz en octaua, auiẽdose puesto en ella desde la dezena. Todo esto se hallarà practicado en los Exemplos siguiẽtes; y juntamente se verà en el vno de ellos, como de la dozena à la octaua no se puede ir à siete, ni à ocho vozes, y menos desde la trezena, por estar mas distante, como se puede advertir en las salidas que hazen las vozes sobre el Fa, Sol, Vt, q̃ haze el Baxo del tercero Exemplo que se sigue. Y lo mismo dezimos de la especie sexta, que no ha de passar al Vnisonus, mouiendose las vozes, por la mucha distancia que ay de la vna especie a la otra; y porque la especie sexta, y sus compuestas, tienen en si vn genero de aspereza, que necessitan de resarcirla, y templarla con la voz que la han causado con cercania, no con tanta distancia, passando con tan grande salto, ò mouimiento, de la Sexta al Vnisonus, ù de la trecena à la octaua; y assi los transitos, ò pasajes, que ha de auer desde la sexta, son, à la quinta, à la octaua, cerrando clausula, à la tercera, y à la septima, para ligarla, que son las especies mas cercanas, por quanto el passar de qualquiera de las especies al Vnisonus, ha de ser gradatim. Sobre vn Punto, ò estandose quedo el Canto Llano, no se ha de ir de la sexta à la octaua, ù de la trecena à la quincena; porque como hemos dicho, la especie sexta es algo aspera en su sonido; y es mejor que esta aspereza la corrija, y temple, baxando à la quinta, q̃ es la especie consonante mas cercana que tiene, y la que mas harmonia haze en la consonancia, para que con su demasiada sonoridad, supla mejor que la octaua, ni otra de las especies, la desemplança que ha causado en la consonancia. ¶ Y se advierta, que no se ha de passar de la Sexta al Vnisonus, ni de la trecena à la octaua, aun con las vozes de en medio, aunque la Composicion sea de mucho numero de vozes, por quãto (fuera de las razones referidas) assi lo vemos practicado por los mas esclarecidos Maestros que oy ay en la Musica, no permitiendo, que en ninguna Composicion se passe de la sexta al Vnisonus, mouiendose las vozes. De la tercera al Vnisonus, es permitido el passar con mouimiento de vozes a Duo, por quãto es muy cercano el transito. Y à tres vozes se permite passar desde la quinta al Vnisonus, por la misma razon. Lo q̃ hemos dicho en este Capitulo, es muy vno con lo que se ha dicho en el Capitulo antecedente. Pondremos lo primero vn Exemplo de à Duo, para que su inteligẽcia aproueche en el Contrapũto; y se seguiran los otros dos Exemplos, para que con su advertencia sirvan de enseñança en la Composicion de mas dilatado numero de Vozes.

***

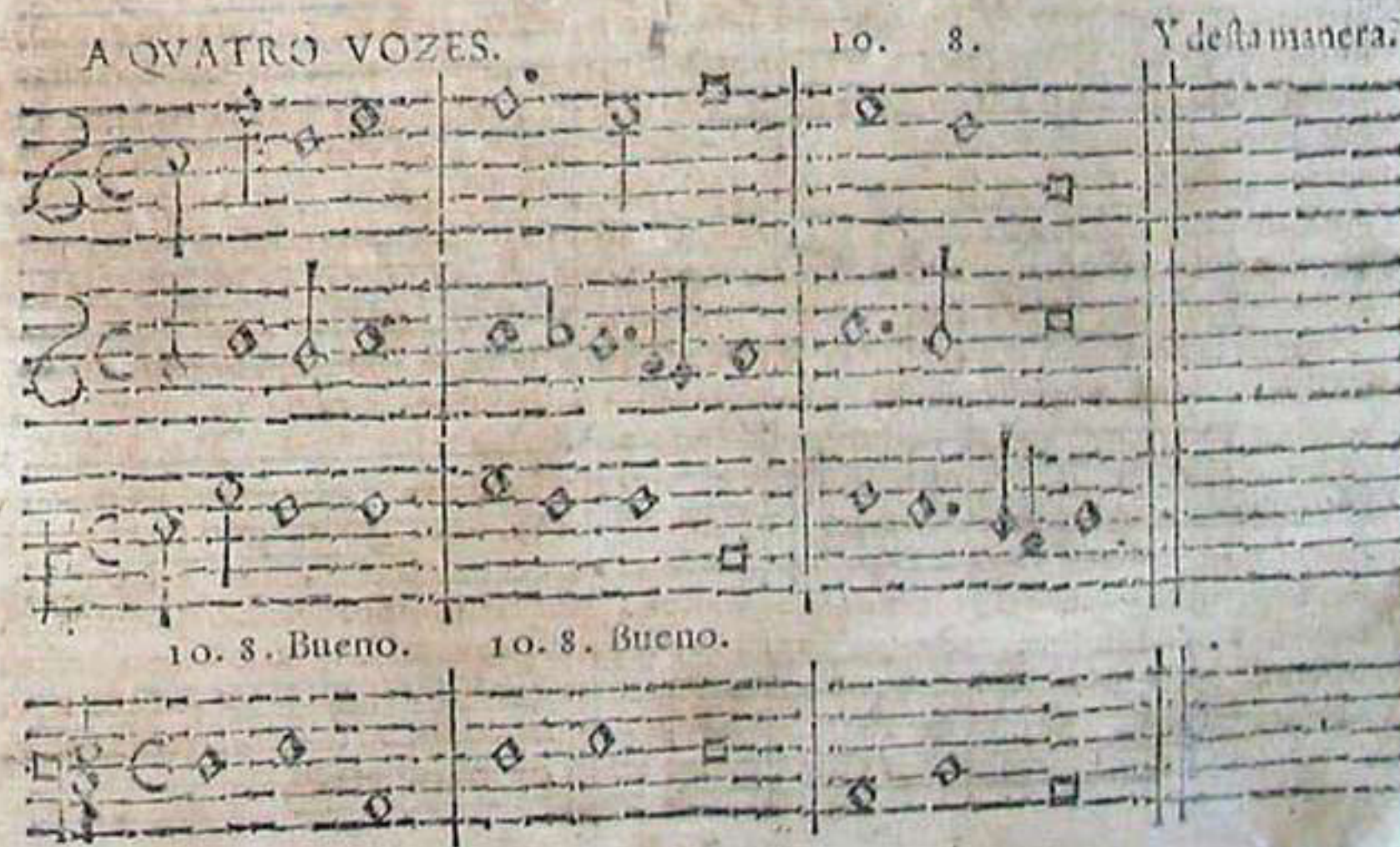
EXEM-

EXEMPLO QVE ENSEñA, COMO EN el Contrapunto no se ha de ir de la dezena, dozena, ni trecena, á la Octaua, mouiendose el Canto Llano; á la quincena, si: mas estandose quedo, se puede ir de dichas Especies á la Octaua.

A DVO.

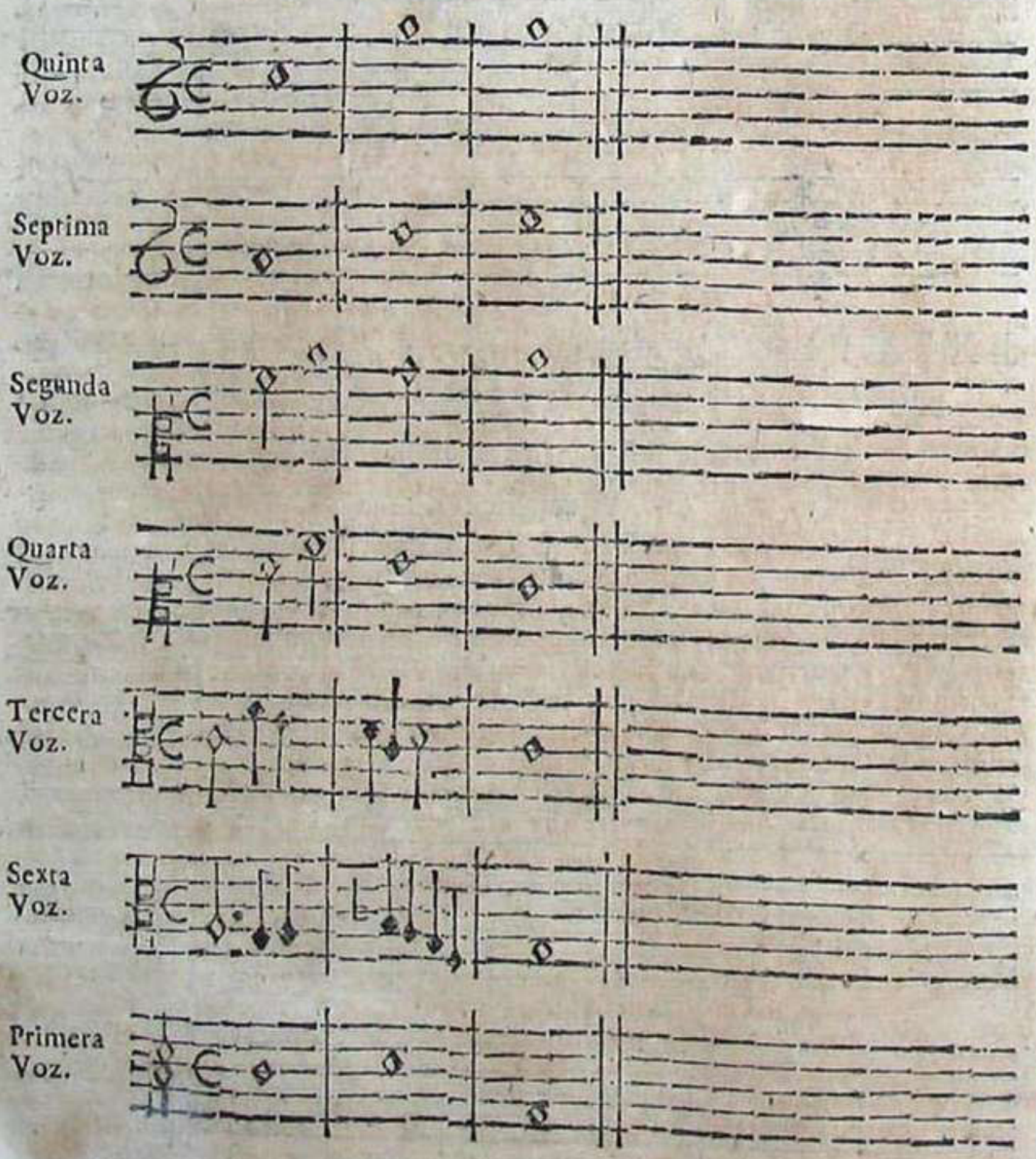


EXEMPLO, QVE ENSEñA, COMO A QVAtro Vozes (y no á menos) se puede ir de la dezena á la octaua, mouiendose el Baxo.



EXEMPLO EN QVE SE VERá, COMO no se ha de ir desde la dozena á la octaua, mouiendose el Baxo, á quatro, á cinco, á seis, á siete, ni á mas vozes, si están puestas en su lugar (estandose el baxo inmobil:) ya queda advertido, como se puede ir de la dezena, y dozena, á la Octaua.

A SIETE VOZES.



POR-

PORQVE SE PVEDEN DAR DOS, TRES, y mas Imperfectas consecutiuamente, y no se pueden dar dos perfectas semejantes, vna despues de otra?

CAPITVLO XIX.

LA Especie tercera, y sus compuestas, se pueden dar todas quantas quisieren, à arbitrio del Compositor; si bien, porque aya diuersidad conocida de Musica, serà biē no dar mucho numero de ellas, sin interponer otra, ù otras especies, que aunque en ellas ay vnas mayores, y otras menores, con todo esso, como la diferencia de vna tercera à otra, no consiste mas que en vn Semitono menor, parece serà suficiente se dèn tres, ò quatro terceras, à lo sumo, sin interposiciō de otras especies. La razon que ay para que se puedan dar en el Contrapunto, y Composicion tres, ò quatro terceras, ò mas, y no dos quintas perfectas, ù dos octauas, es, porque las quintas perfectas, y las octauas, tienen su cantidad fixa, y determinada, todas igualmēte; y dando dos, ò tres especies de estas perfectas, con igual mouimiento, no hazē diuersidad de Musica; y no haziendola, es ir contra la diuisicion del Contrapunto, que dize consistir en diuersidad de consonancias: y por esta razon no se pueden dar dos especies perfectas, iguales en cantidad, con mouimiento de vozes, porque en ellas no se halla, ni conoce diferencia de Musica, ni variedad de consonancias.

Las terceras no tienen esso, como queda referido, por quanto las vnas son mayores, y las otras menores: las mayores se componen de dos Tonos, que son diez y ocho comas: las menores, de vn Tono, y vn Semitono mayor, que consta cada vna de catorce comas: y aunque la diferencia que ay entre la tercera mayor, y menor, es poca, como queda advertido; con todo esso es suficiente para que se pueda vsar de algun numero de estas especies imperfectas en la Musica, aunque sea succesiuamente, por hazer con èl diferencia, y variedad en ella; la que no hazē dos quintas perfectas, iguales en cantidad; ù dos octauas: y por esta razon se permite, y se pueden dar muchas terceras y sus compuestas (especies imperfectas) y no muchas quintas perfectas, ù octauas, y sus compuestas, por quanto con las vnas ay variedad de Musica, y hazen distinta harmonia en ella (que son las imperfectas) y con las otras, aunque sea en crecido numero, suposicion, siempre carece de ella (que son las quintas perfectas, y las octauas:) y aunque las terceras puedan ser todas iguales, siēdo mayores, ò menores: (verbi gratia) esta el baxo en Ge sol fa ut, ponese vna tercera en Ela mi; esta es mayor: Muevese el baxo à De la sol re, sube la otra voz à Fe fa ut, Sustenido; estas son dos terceras mayores, iguales en cantidad, pues cōsta cada vna de dos Tonos; ù diziēdo el Canto Llano, Fa, Sol, desde Fe fa ut, à Ge sol re ut; y el Contrapunto en terceras en Ela mi re, y Be fa be mi, Re, Mi: estas son terceras mayores iguales, y no hazen diuersidad de Musica; tambien dize el Canto Llano, Re, Mi, en De la sol re; y en Ela mi: y en terceras menores en Fe fa ut, y en Ge sol re ut, dize el Contrapunto, Fa, Sol; aqui en estas Especies imperfectas, assi en las vnas, como en las otras, no ay diuersidad de Musica; y no auiendola, parece nos contradezimos, segun lo referido, porque la razon que hemos dado para que se puedan dar muchas terceras en la Musica, es, porque vsando de dichas especies, succesiuamente, ay diuersidad de consonancias, por quanto vnas son menores, y otras mayores; y yendo interpoladas, vna mayor con otra menor, ay la diferencia de Musica, que se requiere; mas si estas especies imperfectas se po[illegible] y vs[illegible]

de ellas en las consonancias, dando dos, ù tres mayores, vnas despues de otras, sin interponer ninguna tercera menor; ò al contrario, vsando de dos, ò tres terceras menores, sin mezclar, ni poner ninguna mayor, es cierto no avrà diferēcia de Musica; y por el consiguiente, no se podrà vsar destas terceras mayores, ni menores, con la circunstancia assignada. ¶ A lo qual respondo, diziendo, que aunque es verdad, que vsando destas especies imperfectas, mayores, ò menores, sin mezclar vna mayor con otra menor, no hazen diferencia en la Musica, con todo esso, no es incoueniente el vsar de ellas, aun con esta circunstancia, por quanto tienen capacidad, y habitud para recibir augmentacion, y diminucion en la consonancia; y esto les basta para que se diga, que pueden hazer, y hazen diferencia harmoniosa en la Musica; y assi se podrà vsar destas especies imperfectas, assi de las mayores, como de las menores, interponiendolas, ò por si solas, como quisiere el Compositor, dexandoselo à su arbitrio, y no de las quintas mayores, ò perfectas, y octauas, pues no tienen habitud para recibir augmentaciō, ni diminucion en la consonancia, por ser tanta su perfeccion, y bondad, que vna cosa que se les añada, ò se les quite, les daña tanto en la sonoridad, que de consonācias perfectas, passan à dissonancias, y faltas; por lo qual podremos dezir: *Bonum ex integra causa, malum ex quocumque defectu.* Aristot.

La Sexta, y sus compuestas, por ser Especies imperfectas, y auer en ellas mayores, y menores, se pueden dar dos, ò tres successiuamente, y porquè; y se puede vsar de ella de quatro maneras.

CAPITVLO XX.

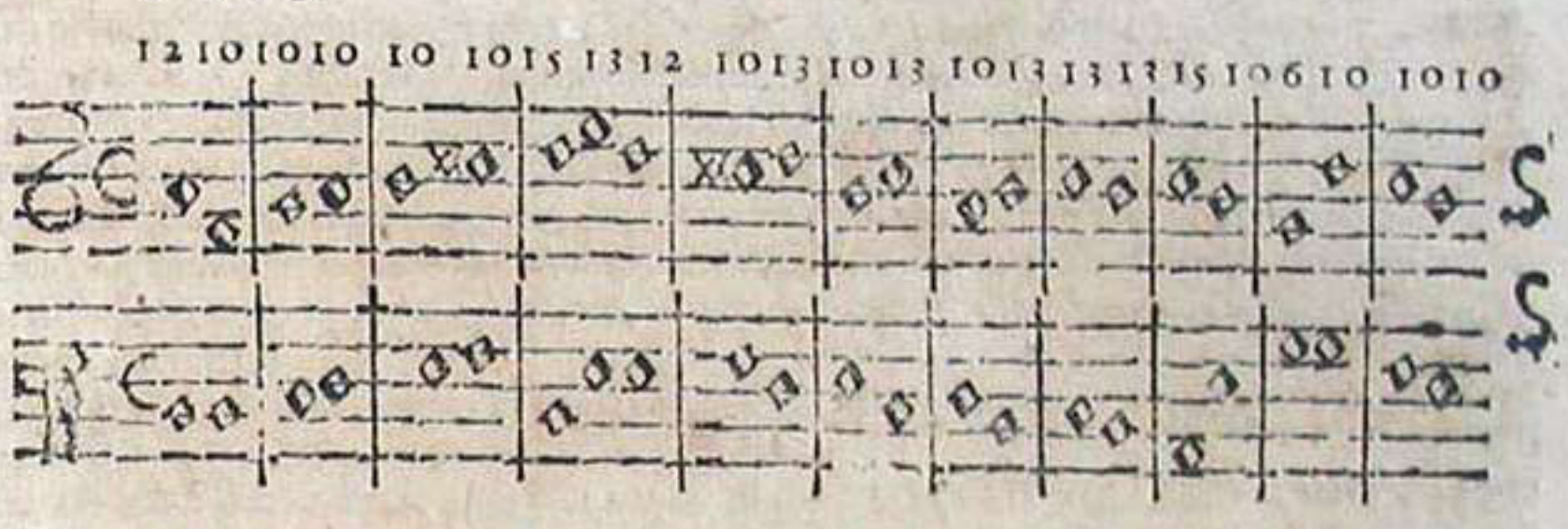
LA Sexta, es especie imperfecta; y por auer mayor, y menor en ella, por esta causa hazen esta especie, y sus compuestas, diuersidad en la Musica; y assi por esta razō, y por la misma que dexamos dada en el Capitulo antecedente de las terceras (todas especies imperfectas) se pueden dar dos, ò tres, sin interponer otra especie distinta, porque ellas por si solas hazen diferencia de Musica, aunque sean de igual cantidad, por tener, y encerrar en si habitud, y capacidad (aūque no la hagan en la realidad) para hazerla; y esto basta para dar dos, tres, ò mas Sextas (sin otra mezcla de distintas especies) en las consonancias Musicas.

La Sexta, y sus compuestas, se puede dar, y vsar de ella de quatro maneras; es à saber, que vnas vezes se ha de seguir despues de ella la quinta, y otras no: quando no se le ha de seguir la quinta, es, quando cierra clausula el Contrapunto en octaua, ò sus compuestas, y con el Mi, de Be fa be mi, quando el Canto Llano no haze, Mi, Fa, desde Be fa be mi, a Ce sol faut; y lo mismo dezimos desde el Mi, de Ela mi, à Fe fa ut, cantandose por Bemol; que si el Canto Llano no dize, Mi, Fa, no se le ha de dar quinta al mouimiento del alçar, al Mi, por quanto despues de esta quinta falsa, se ha de ir à la imperfecta mas cercana, que es la tercera, y ha de ser gradatim; y si el Canto Llano no passa del Mi, al Fa, no se puede conseguir la posicion de dicha consonācia: y assi en estos casos se ha de dar la sexta sin la quinta que se le siga, sino es que se le dè quinta sustenida. Tābien por imitacion de algun passo, se podrà dar la sexta sin la quinta: fuera de los casos referidos, en todas las demas ocasiones que se vsare de la sexta, se le ha de seguir inmediatamente la quinta; aunque por ser Regla arbitraria no serà malo el ir desde la sexta à la tercera, aunque sea sobre vn Punto, ò estandose quedo el Canto Llano.

EXEM-

EXEMPLO QVE ENSEñA, COMO SE puedendar muchas imperfectas sin interponer otras Especies; y como se puede vsar de la Sexta de quatro maneras.

A DVO.



NOTA QVARTA.

Que enseña, como en el Contrapunto suelto no se han de dar dos Puntos succesiuamente en vn mismo Signo sobre el Canto Llano; y porquè?

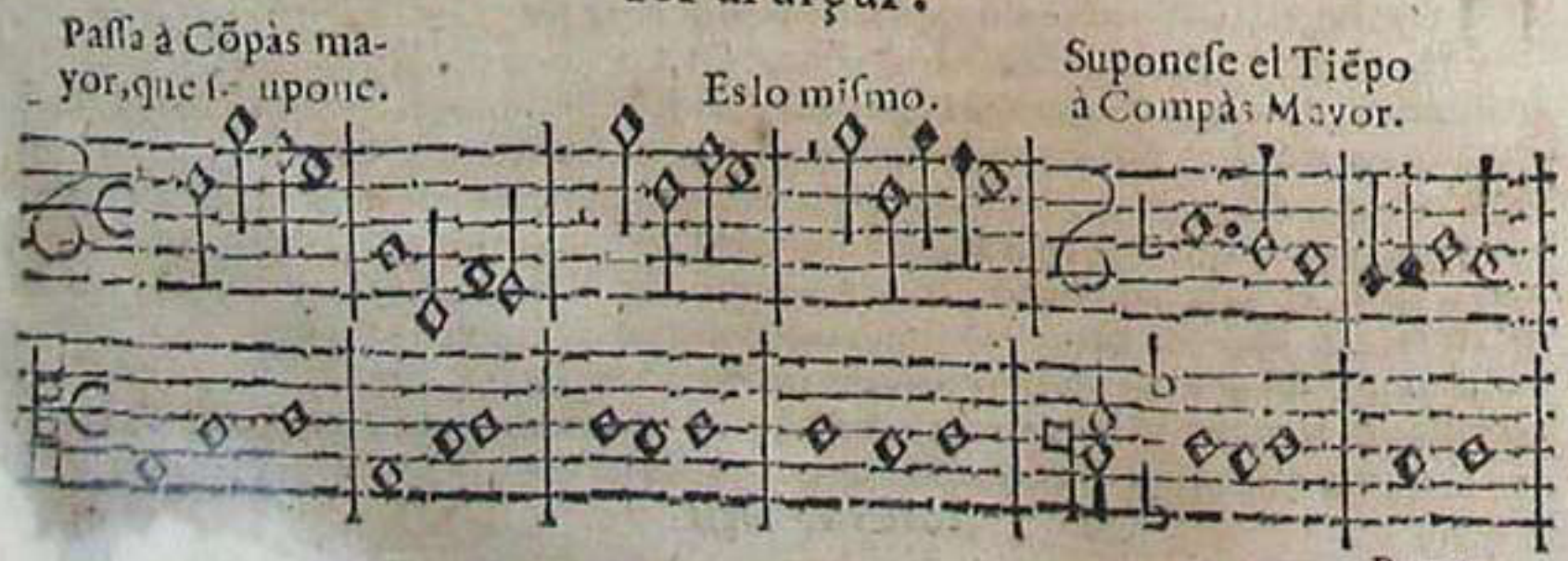
HASE De advertir, que en el Contrapunto suelto no ha de auer, ni se han de dar dos Puntos en vn mismo Signo; esto es, dos Fres, ù dos Soles, vno tras de otro, en Signo igual, sobre el Canto Llano, sino es en algun aprieto, o caso particular, para imitar al, un passo. Y la razon que ay para esto, es, porque el Contrapunto (como queda auvertido) es principio de la Composicion en la Musica, la qual consta de diuersidad de consonancias; y poniendo dos Puntos, ò mas iguales en vn mismo Signo à Duo, no hazen diferencia de Musica; y esta es la razon, por la qual no se dan dos Puntos en vn Signo succesiuamente en el Contrapunto. Otra cosa es, en la Composicion de a tres, à quatro, ò à mas vozes; que aunque se dèn, y pongan dos Puntos en vn Signo, la multitud de vozes suple, y haze diferentes consonancias, por hallarse en diuersas especies el numero crecido de ellas. El vso ha permitido en las Composiciones de dos vozes (quando no es Contrapunto) poner dos, tres, y mas Puntos en vn Signo, &c.

EN EL CONTRAPVNTO DE MINIMAS, y en el de Compás mayor, tiene quinta el Mi, de Be fa be mi (al alçar del Compás) passando el Canto Llano al Fa de Ce sol fa ut, poniendose el Contrapunto con èl en tercera; y esta quinta se ha de llamar falsa; y porquè?

CAP. XXI.

EN el Contrapunto de Minimas, y en el de Cõpàs mayor, tiene el Mì, de Be fa be mi quinta al mouimiento del alçar, no al de el dar, passando el Canto Llano al Fa de Ce sol fa ut, porque se reputa por especie falsa, que passa al intermedio del Compàs, saliendo à la imperfecta, como diremos mas abaxo: (en el de Semibreves, no, por quanto las especies falsas no han de ocupar todo vn compàs, porque se neccisita luego que se abone la disonancia que han causado al oìdo, saliendo à especie buena.) Y esta quinta sobre dicho Mi, de Be fa be mi, que està en Fe faut (à la parte alta) la llaman menor, ò imperfecta. Yo digo, que mejor se puede, y deve llamar quinta falsa; y para llamarla assi, y darle este nombre, me ha dado motiuo el ver, que dicha especie, en todas las Composiciones que han hecho los mas insignes Maestros, hasta oy, la tratan como à las demas especies falsas, no vsando de ella al mouimiento del dar, sino es que sea ligandola, como especie mala, ò preuiniendo en ella la ligadura al alçar; ò al mouimiento intermedio del Compàs, para ligarse à ti, ò à otra especie falsa; ù dãdola al alçar, passando como especie mala al segundo mouimiento inter medio: y aũque se dè en Compassillo al alçar, sin ligarla, se supone, que se cãta à Compàs mayor, y que passa dicha quinta falsa al mouimiento inter medio del dar, ò alçar; no al dar, ni al alçar: y assi por esta razon, y porque ningun Compositor se vale de ella para ninguna entrada; se reconoce auer huido de ella, tratãdola como especie falsa, pues siempre que han vsado desta quinta en la Musica, despues de ella hã salido à la imperfecta mas cercana, assimilandose en todo à las demàs especies falsas, no pudiendo fixarse, ni hazer mansion en ella la consonancia; y assi no serà fuera de razon llamarla quinta falsa, por la razon referida; y porque en la consonancia causa algun genero de escabrosidad, disonando; por lo qual ha sido juzgada del oìdo, por especie dissonante, mala, y falsa.

Exemplo, que enseña, como la quinta q̃ se diere cõ el Mi de Be fa be mi, quando el Canto Llano haze, Mi, Fa, desde Be fa be mi á Ce sol faut; ù con el Mi, de Elami, cantando por Bemol, ha de ser al alçar.



Porque

Porquè quando se dá la sexta se ha de ir despues de ella á la quinta (no mouiendose el Canto Llano se entiende esto, y exceptuando los casos que dexamos assignados) y no á la tercera, ò á la octaua?

CAPITVLO XXII.

LA Razon que ay para que despues de la sexta se siga la quinta, y no la tercera, ù otra especie (exceptuãdo en las ocasiones que se pudiere dar esta especie, sin que se siga la quinta (como queda advertido en el Capitulo 20.) es, porque la quinta es especie mas principal en la consonancia, que la tercera, ni la octaua, por no ser estas dos vltimas especies tan harmoniosas en ella, ser la tercera, especie menos principal que la quinta en la consonancia, es constante: La razon es, por ser dicha especie imperfecta; y la quinta perfecta: y las cosas perfectas, son siempre puestas en mejor lugar, y en mejor linea, y de mejor calidad que las imperfectas. Ser de mejor sonoridad en la consonancia la quinta que la octaua, aunque ambas son especies perfectas, es, por quanto la octaua no es tan harmoniosa en ella, como la quinta, por parecer vna misma cosa con el Vnisonus, pues viene à ser la octaua vn Vnisonus prolongado; y la quinta haze por si sola vn lleno en la consonancia, que sin ella no parece tener la perfeccion que pide, como parte de que necessita: y por esta razon, auiendo dado la sexta en vno de los dos mouimientos, por ser especie tã principal la quinta (como hemos dicho) se ha de poner luego su consonãcia en ella; esto, porque no se passe vn compàs entero sin esta especie perfecta, que es el ser de la Musica en sus consonancias, y sonidos; y aunque con figuras diminutas podia auer lugar de dar la quinta antes que se acabasse el compàs, auiendo desde la sexta ido à la tercera, ò à otras especies; con todo esso es muy puesto en razon, que se vaya desde la sexta à la quinta, no à la tercera, ù à otras consonancias, porque en semejante transito, se halla como vn anhelo, à mayor perfeccion en la Musica; y el passar desde la sexta à la tercera, ù à otras especies, parece se adelanta muy poco en ella. ¶ Todo lo dicho se ha de entender, como queda anotado, que ha de ser sobre vn punto, ò estandose quedo el Canto Llano, ò consonancia; porque mouiendose, puedese ir desde la Sexta à la octaua, cerrando clausula, que es la perfecta mas cercana que tiene en semejante caso; porque si và à la quinta, serà de golpe, y es ir contra las Reglas que dexamos puestas en los Exemplos passados, adonde dexamos tambien anotado, que por imitacion de passo, ò por seguir carrera larga, se podra ir desde la sexta à la tercera, ù à la octaua, &c. Y tambien, porque es (como queda advertido) Regla arbitraria, y no obliga su observacion.

NOTA QVINTA,

Que enseña, que no se ha de dar final en las Cõposiciones Musicas en la especie de la sexta; y porquè?

NO se ha de quedar, ni dar final (en las Obras de la Musica) en la especie de la sexta, porque serà grande imperfeccion dexar vna Obra imperfecta; esto es, en imperfecta; y por esta razon, y por la que dezimos mas abaxo, todos los Antiguos, como cada dia lo admiramos, y veneramos en sus Obras, acostumbraron à quedar en los finales, todas las vozes en perfecta (no carecièdo de mysterio:) aora los Modernos han añadido à estas perfectas en los finales, las imperfectas, quedãdo con alguna de las vozes en tercera, ò sus cõpuestas, cõ el baxo, por quãto dicha imperfecta contiena mucho, juntamẽte con las perfectas, la consonancia, y no desdize en ella, ni disuena con alguna de las vozes; y esta en los finales es tercera mayor.

La especie imperfecta de la sexta, no es assi, antes descompone, y desbarata la consonancia final, por quanto es forçoso que ha de auer vna voz en quinta, que es especie perfecta, que no ha de faltar, como parte que es principal en la consonancia; y poniendo dicha especie sexta, juntamente con la quinta, estàn estas dos especies en segunda, ocasionando esta posicion, notable desabrimiento, y dissonancia en ella; por lo qual no se puede quedar en la sexta, vsando desta especie imperfecta en los finales: de la otra especie imperfecta, que es la tercera, si (como ha parecido conueniente à los Modernos) por quanto en la consonancia final no està en especie mala, ni falsa, con ninguna de las otras vozes, antes consuena con ellas, siendo la que en el final ayuda en lo harmonioso de su consonancia, sociando à las demàs especies, siendo muy vna con ellas en la dulçura de su sonido: ni à Duo se permite dar final en Sexta, por la aspereza que tiene en si esta especie imperfecta.

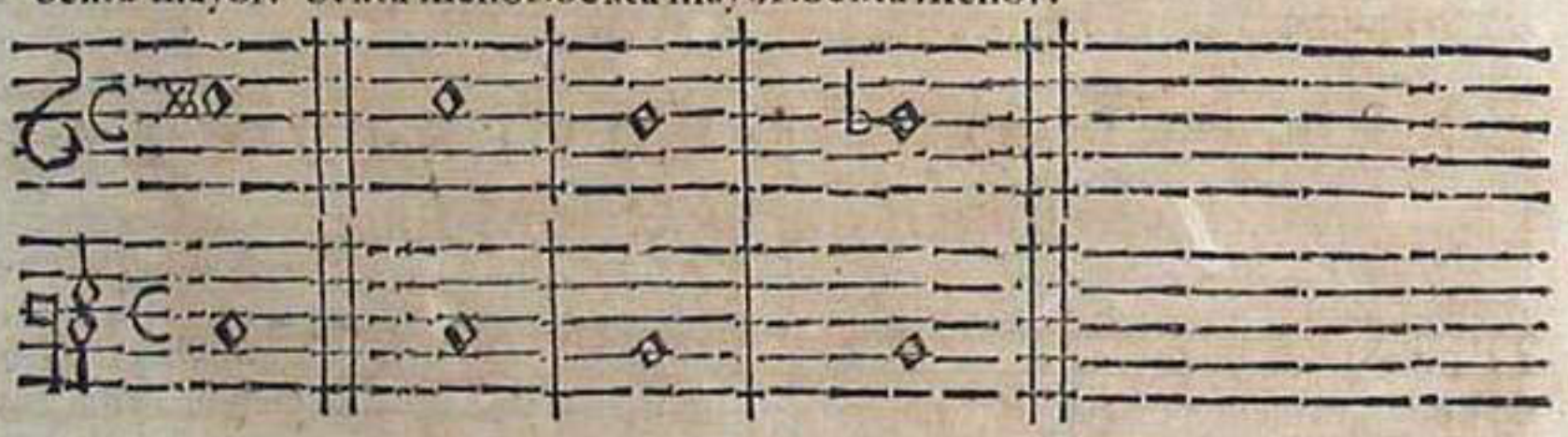
NOTA SEXTA,

Que trata de la diuision de la Especie Sexta.

ADviertase, que la sexta se diuide en dos, en mayor, y menor: La Sexta mayor, es la que consta, y se compone de quatro Tonos, y vn Semitono mayor: La Sexta menor, es la que se compone de tres Tonos, y dos Semitonos mayores.

EXEMPLO.

Sexta mayor. Sexta menor. Sexta mayor. Sexta menor.



NOTA SEPTIMA,

Que trata de la Especie octaua, y su perfeccion.

LA Octaua, y sus compuestas (à parte ante, y à parte post) son especies de tal perfeccion, que no admiten vna coma mas, ni menos; por cuya causa estas especies no se diuiden en mayores, ni en menores, siempre son vnas, è iguales en su perfeccion, de tal manera, que en aumentandolas, ù disminuyendolas, aunque sea en la cantidad de media coma, de especies perfectas, buenas, y consonãtes, se hazẽ dissonãtes, y malas (como dexamos advertido) diziendo, q̃ por ser estas especies de tal perfecciõ, no permitiendo en su habitud cosa alguna, no se permite en la Composicion, y Contrapunto dar dos octauas, ò sus compuestas, por quanto encierran en si, y tienen tal, y tan cierta, y determinada cantidad, y por ella tan parecidas, y vnas en las consonãcias, que no hazen diferencia en las Composiciones, quando no interviene, ò es interpuesta otra especie distinta, entre vna, y otra especie octaua.

***

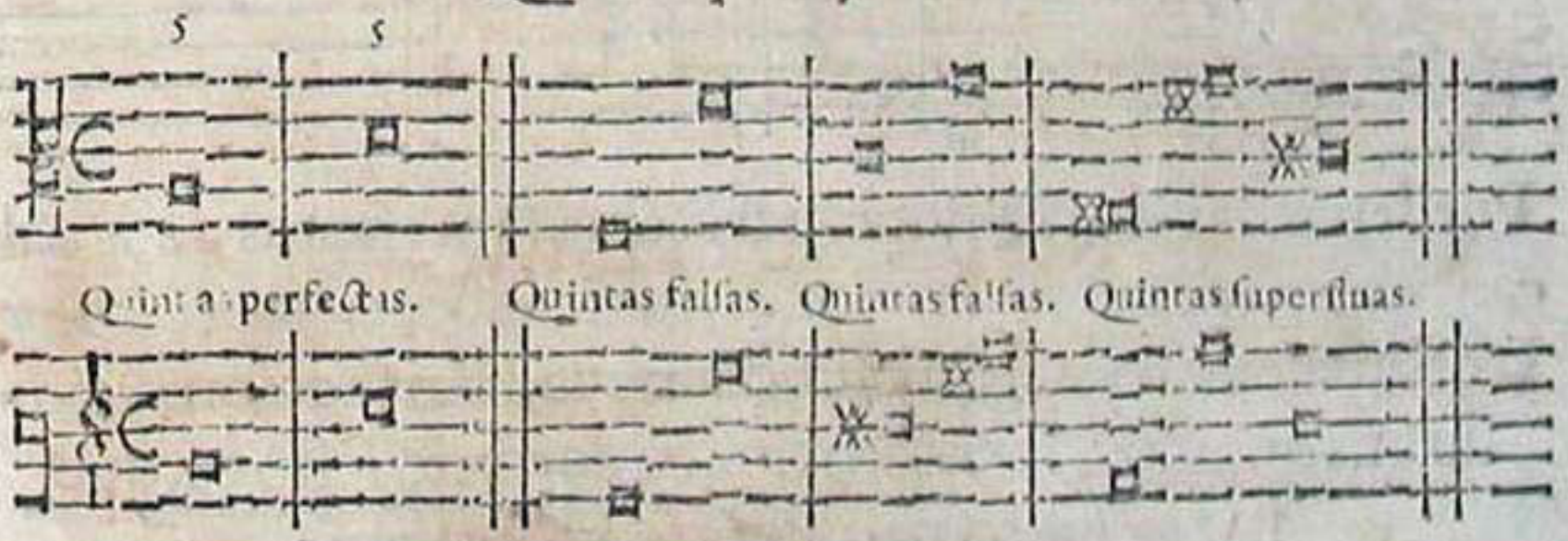
NOTA

NOTA OCTAVA,

Que advierte, como la quinta Especie perfecta, se diuide en tres; en quinta mayor, ò perfecta, en menor remissa, ò falsa, y en superflua.

LA Quinta (especie perfecta) se diuide en tres, en Quinta mayor, que es la que llamamos perfecta, que es la que consta de tres Tonos, y vn Semitono (verbi gratia) desde De la sol re graue, hasta Ala mi re agudo: en quinta menor, ò imperfecta, remissa, ò falsa, que todo es vno, que consta de dos Tonos, y dos Semitonos (verbi gratia) desde el Mi, de Be fa be mi graue, hasta el Fa, de Fe fa ut graue: y en quinta superflua, llamada assi, porque excede à la quinta perfecta en cantidad de vn Semitono menor; y porque no le augmenta la perfeccion, antes se la quita, por lo que tiene de excesso, sin ser necessario para su sonoridad: por lo qual se ha de llamar quinta superflua, no plusquam perfecta (como algunos con poca inteligencia quieren) porque serà dezir, que tiene mas perfeccion que la quinta mayor perfecta: y esto es engaño, por quanto el Semitono menor, que à la especie quinta se le añade, es impertinente, siruiendole mas para quitarle su sonoridad, que para augmentarsela en la consonancia; por cuya causa no se puede hazer mansion en ella; y porque lo demasiado, è impertinente en las cosas no les añade perfeccion alguna, antes se la quita; por esta razon la hemos de llamar quinta superflua, no plusquam perfecta: esta consta de tres Tonos, y dos Semitonos, el vno mayor, y el otro menor, inclusiuè (verbi gracia) desde el Vt de Ge sol re ut graue, hasta el Sol sustenido de Ge sol re ut agudo, ò Puntos semejantes en la distancia, que todo junto haze quatro Tonos.

EXEMPLO QVE DEMVESTRA LAS tres Quintas que ay en la Musica.



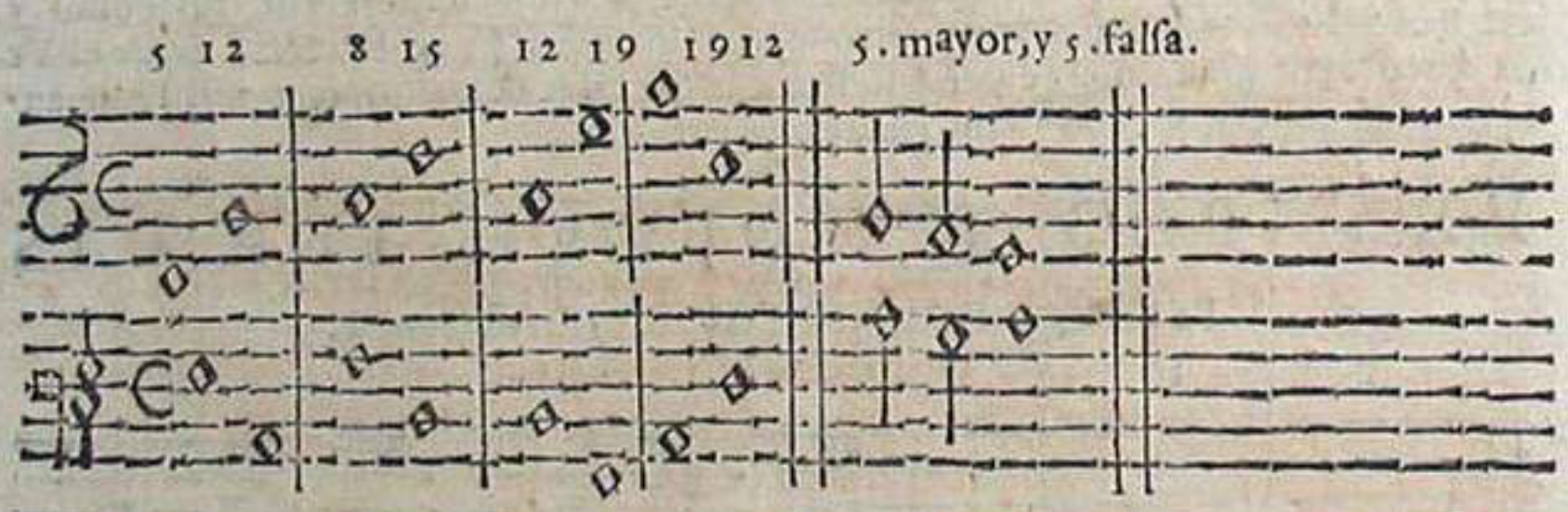
NOTA NONA,

Que trata de la Quinta, y la Octaua.

SI alguna vez aconteciere en el Contrapunto, ò Composiciõ, dar vna quinta, y despues de ella vna dozena (mouiendose las vozes) ò vna octaua, y sucessiuamente vna quincena, podra defenderse, diziendo, que no son dos quintas semejantes de igual cantidad, ni dos octauas semejantes, por quanto la vna es quinta, y la otra dozena, y la otra octaua, y la que se le siguio quincena; y esto no es dar dos quintas, ni dos octauas iguales en cantidad, vna despues de otra, por lo qual se hizo diuersidad de Musica, no auiendo ido contra la difinicion del Contrapunto, que dize, que la Musica ha de consta de diuersidad de consonancias.

Y assi parece se podràn dar estas especies perfectas, mezclãdo vna simple con vna compuesta: (verbi gratia) vna quinta, y despues vna dozena; ò al contrario, vna octaua, y despues vna quincena; esto no se ha de hazer comunmente, sino en vn caso particular: quien lo vsa mucho, es Alphonso Lobo, en sus Missas: en los Contrapuntos soy de parecer, que no se tome esta licencia, sino es (como he dicho) en caso particular (verbi gratia) por imitar algun passo, &c. Tambien si en alguna ocasion se diere vna quinta perfecta, y despues de ella vna quinta imperfecta, ò falsa, que es su proprio nõbre, se podrà defender, que no son dos quintas semejantes, por cuya causa ay diuersidad de Musica; y auiendola, se pueden dar semejantes especies, vna despues de otra, pues no contrauiene esta posicion de consonancias, à la difinicion del Cõtrapunto, ya referida; y tambien por ser la vna especie perfecta, y la otra falsa, que passa como especie dissonante, al mouimiento intermedio del Compàs; y tambien se podrà dezir, q̃ no se ha dado dos quintas perfectas, por quanto la vna es perfecta; y la otra, segun algunos, quinta imperfecta (yo la llamo falsa:) y en no siendo dos quintas semejãtes en cantidad, no se prohibe el darlas, como queda advertido, por auer diuersidad de especies, y con ellas diferencia de Musica. Estas razones aprouecharan para vsar destas dos quintas, perfecta, y falsa, no comunmente, si solo en algun caso particular, que lo pida la letra, ò por imitacion de la Solfa (como queda advertido) pues ella obliga muchas vezes (por conformarse en el sentido) à hazer cosas invsitadas en la Musica.

EXEMPLO.



Puedense dar dos Quintas perfectas semejantes de igual cantidad, trocandose las vozes, subiendo la vna octaua, y la otra baxando vna segunda, ò ambas, subiendo, y baxando vna quinta en la entonacion; y porquè? Esto es, que la voz suba vna quinta; y la otra baxe otra Quinta.

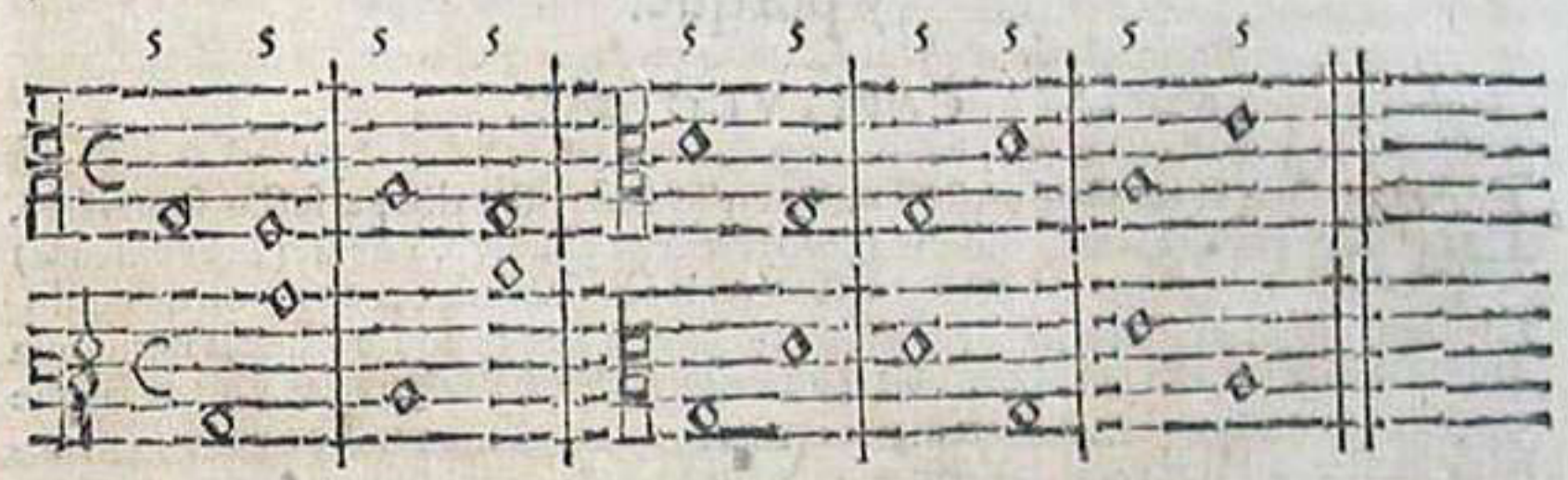
CAPITVLO XXIII.

LA Razon de de dudar, es, por quanto dexamos dicho, que no se han de dar en el Contrapunto dos quintas mayores perfectas, semejantes, è iguales en cantidad, vna despues de otra, y segun dicha Regla, no se podràn dar estas dos quintas, referidas en la propuesta, vna despues de la otra (por ser iguales en la cantidad) sin interposicion de otra especie distincta. ¶ A lo qual respondo, que aunque es verdad que en el Contrapunto nos es prohibido el que demos dos quintas semejantes en su cantidad, tãbien es cierto, se nos ha dado el modo, como hemos de huir

del

del dar semejantes especies; y en èl se nos enseña, que dos quintas, ò sus compuestas, no han de darse en la Musica, con mouimiento igual, y recto; esto es, q̃ si sube vn Punto el Canto Llano, suba el Contrapunto otro, dando repetidamente la quinta, y al contrario, si baxa vno, ù dos puntos el Canto Llano, baxando otro, ù otros dos el Contrapunto, dando dos quintas semejantes, por quanto dadas, y puestas con esta igualdad de mouimientos, no hazen diferencia de Musica, por ser tan vnas, por la suma perfeccion, è igualdad q̃ tienen en su linea: mas quando se dã dos quintas perfectas de igual posicion, aunque sean vnas en la distancia de la consonancia, si han sido puestas cõ desigual mouimiento, ò con mouimiento contrario, se podran dar, porque vsando assi de ellas, hazen diferencia en la consonancia, y ay diuersidad de Musica; y esta se halla, aunque sea igual el mouimiento, siendo contrario.

EXEMPLO.

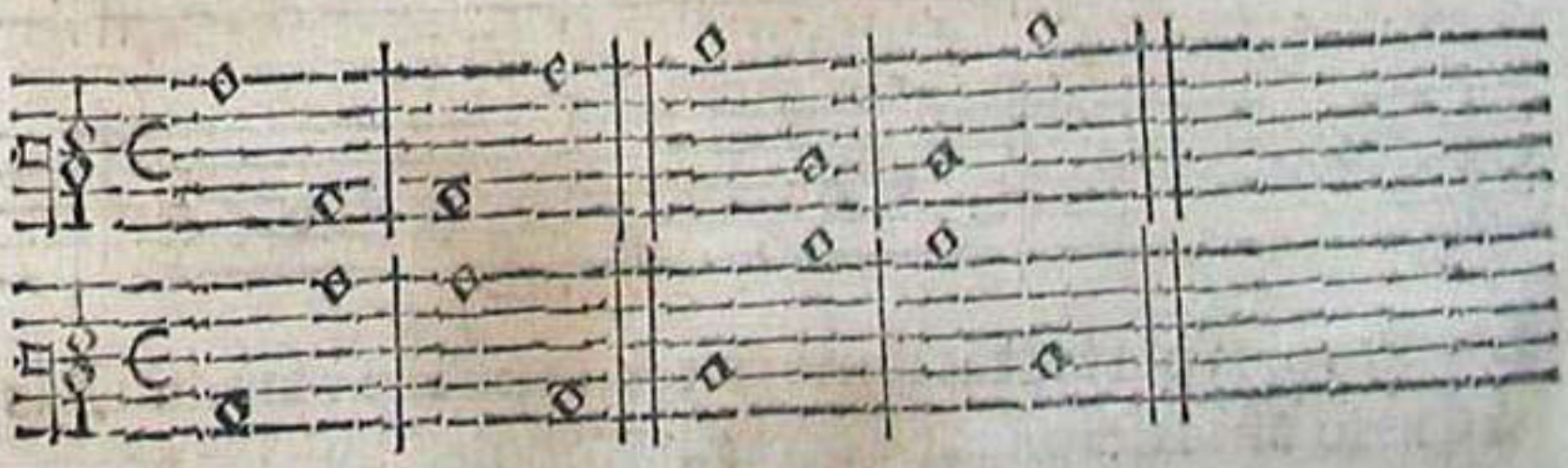


Dos Octauas semejantes se pueden dar vna despues de otra, quando no son puestas con mouimientos iguales; y porquè?

CAPITVLO XXIV.

NO es ir contra la difinicion del Contrapunto el dar dos octauas, ò sus compuestas semejantes en cantidad, siendo puestas con mouimientos dissimiles, porque hazen diuersidad, y variedad de Musica, puestas assi las octauas en las consonancias; esto es, con mouimiento contrario.

EXEMPLO.



NOTA DEZIMA.

YA dexamos dicho, y practicado (en comũ) como las especies, assi perfectas, como imperfectas, han de ser puestas en la consonancia, con los mouimientos que les pertenece para la buena direccio, y enseñança de ellas en la Musica: aora no

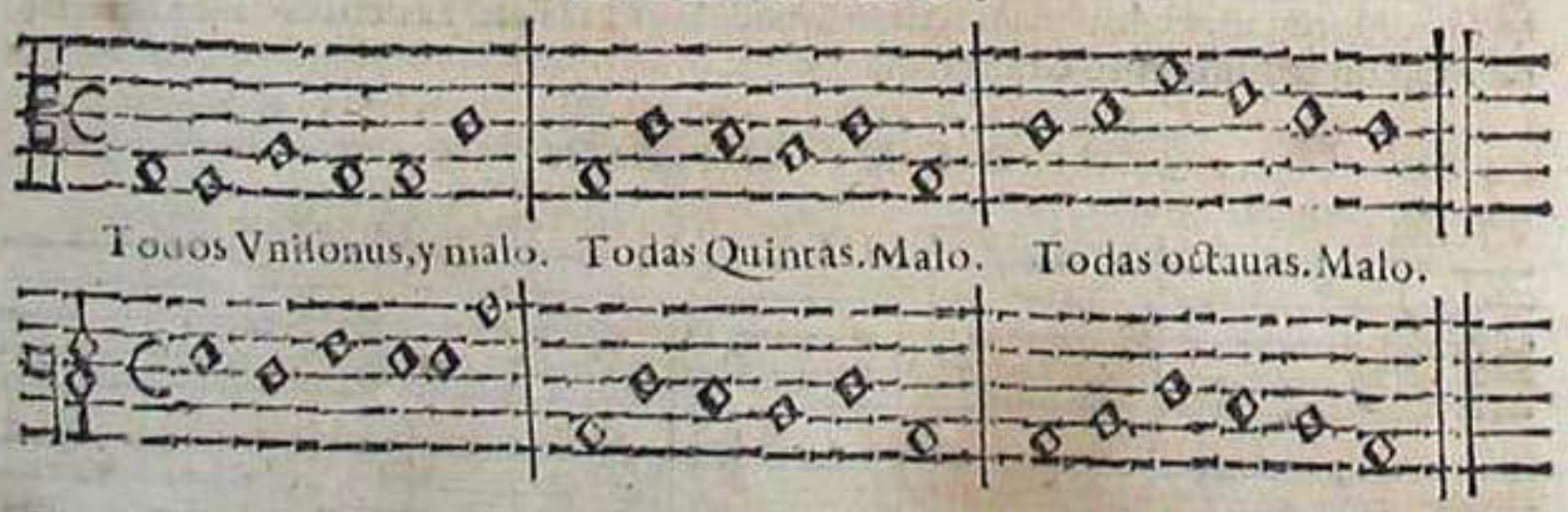
resta, que tratemos de vnas, y otras especies, assi perfectas, como imperfectas, en particular, para que veamos como hemos de vsar de ellas en el Contrapunto, para que de sus Regias saquemos el fruto necessario para ordenar vna buena Composiciõ, como principio que es de ella, poniendo de cada vna de las especies referidas, vn breve Capitulo, con sus Exemplos, donde haremos manifiesto su vso, y se verà recopilado sucintamente todo lo que en los Capitulos antecedentes, con extension, dexamos anotado.

DOS ESPECIES PERFECTAS SEMEJANTES, no se pueden dar en el Contrapunto, ni se admiten en todo genero de Musica; y porquè?

CAPITVLO XXV.

LA razon que ay para que no se permita en la Musica dar dos perfectas semejãtes, queda puesta en el Cap. 16. deste Libro tercero: y buelvo à dezir (brevemente) que no se han de dar dos perfectas semejantes en la Musica, como son dos quintas, ù dos octauas (ò sus compuestas) à parte ante, ni à parte post, porque la harmonia Musica no nace, sino es de consonancias diuersas, variadas, y contrarias, y no de las que en todo son conformes, vnas, y semejantes; y por esta razon se prohibe en todo genero de Musica, dar dos perfectas, ò mas semejantes, siendo del mismo genero, ò especie contenidas en sus extremos, de vna misma proporcion, mouiendose las vozes por vno, ò por mas grados, como dos Vnisonus, ù dos quintas, dos octauas, y sus compuestas, y porque la Musica se compone, y consta de variedad de consonancias, y vsando de dichas especies, como queda dicho, no hazen diferẽcia harmoniosa, que es lo que piden las consonancias Musicas, por quanto son vnas en la posicion de la consonancia; y por esta razon no se permiten, ni han de ser vsadas en la Musica dos perfectas semejantes, è iguales, siendo de vn mismo genero, &c.

EXEMPLO.



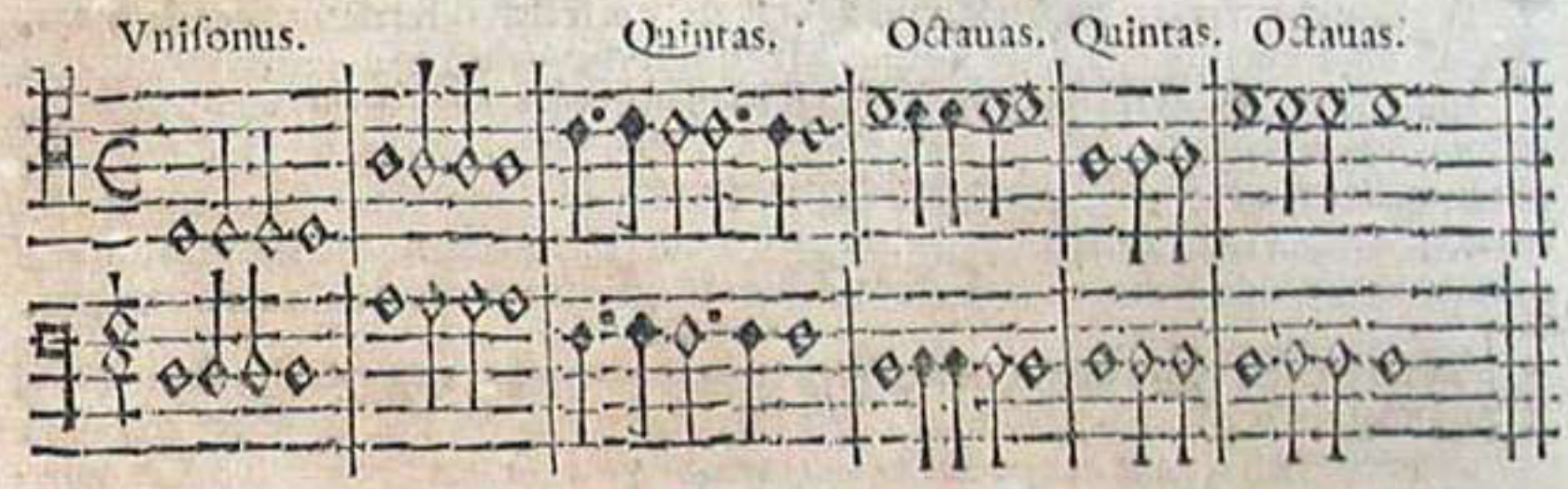
Las especies perfectas semejantes, se puede vsar de ellas dando vnas despues de otras, no mouiendose las vozes; y porquè? CAP. XXVI.

NO mouiendose el baxo, se pueden dar, vna, y muchas especies perfectas semejãtes (verbi gratia) està el Canto Llano en De la sol re graue, ò Ala mi re agudo, ù en-

otro

otro qualquiera Signo, ponese el Contrapunto en Vnisonus con èl, alli le repite dos, y tres, ù mas vezes; ponese en quinta, ò sus compuestas (que de todas las Especies se ha de entender lo mismo) repitelas en vn Signo muchas vezes; desta manera se pueden dar todas quantas perfectas quisieren (semejantes.) La razon es, porque estandose en vn Signo sin salir de èl (verbi gratia en Vnisonus) todas las repeticiones que en èl se hizieren, con diminucion de figuras (ò sin ella) se tienen por vna sola consonancia, y posicion de especies, por quanto podia auer vna sola figura, que las comprehendiera à todas, y fuera sola vna especie (como lo es) puesta en la consonancia.

EXEMPLO.

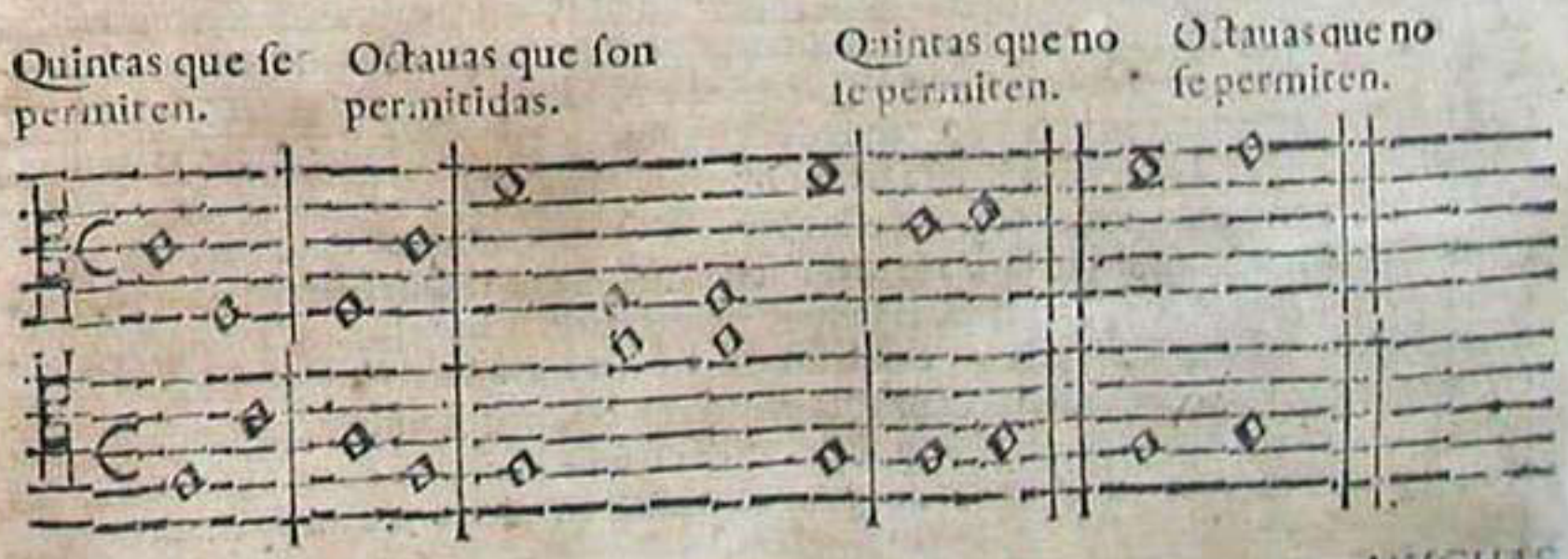


MVCHAS CONSONANCIAS PERFECTAS semejantes se pueden dar, y son permitidas en la Musica, dandose vna despues de otra, por contrarios mouimientos; y porquè?

CAPITVLO XXVII.

LA Razon porque no se puedē dar dos Vnisonus, ò mas; ù dos quintas, ù dos octauas, y sus compuestas, especies perfectas semejantes (queda advertido, y declarado en el Capitulo diez y seis deste Tercero Libro) es, porque las especies perfectas, dadas con igual mouimiento, quando son semejātes, no hazen variacion de Musica; mas quando son dadas, y puestas con desigual mouimiento, no estan prohibidas en el Contrapunto, porque lo que està prohibido en èl, es, el que se dēn dos perfectas semejantes, con mouimiento igual en las vozes, como hemos dicho en el Capitulo veinte y tres deste Libro Tercero. Repito breuemente el Exemplo aqui por necessario.

EXEMPLO.



MVCHAS

MVCHAS CONSONANCIAS PERFECTAS de diferentes Especies, se pueden dar en la Musica; y porquè?

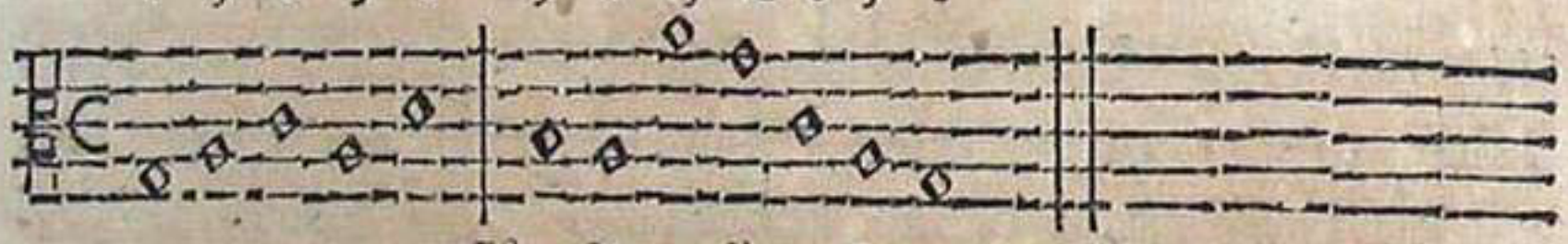
CAPITVLO XXVIII.

LA razon porque se puedē dar muchas especies perfectas, diferentes vnas de otras, puestas succesiuamente, es, porque hazen diuersidad de musica, por ser (aunque todas especies perfectas) de mouimientos contrarios, y disimiles, pues vnas son quintas, y otras octauas, por cuya causa son diferentes en la posicion de la consonācia; por lo qual se pueden dar, continuandolas por su orden, vna quinta, siguiendosele vna octaua, y luego vna dozena, y vna quincena; ò al contrario, &c. no dos quintas, ni dos octauas semejātes, q̄ esto es lo que se prohibe en todo genero de Musica, estotro, no.

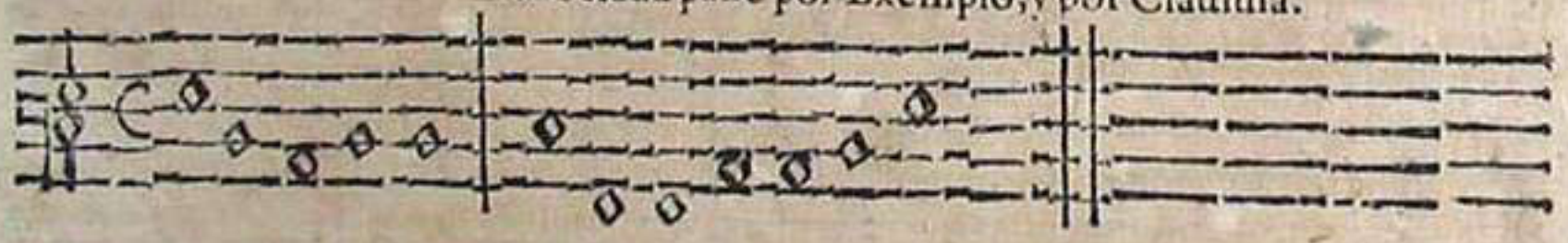
EXEMPLO TODO DE PERFECTAS.

TENOR.

1 5 8 5 8 5 8 15 12 8 5 1



Esta octaua passe por Exemplo, y por Clausula.



CONSONANCIAS IMPERFECTAS SE pueden dar quantas quisieren; y porquè?

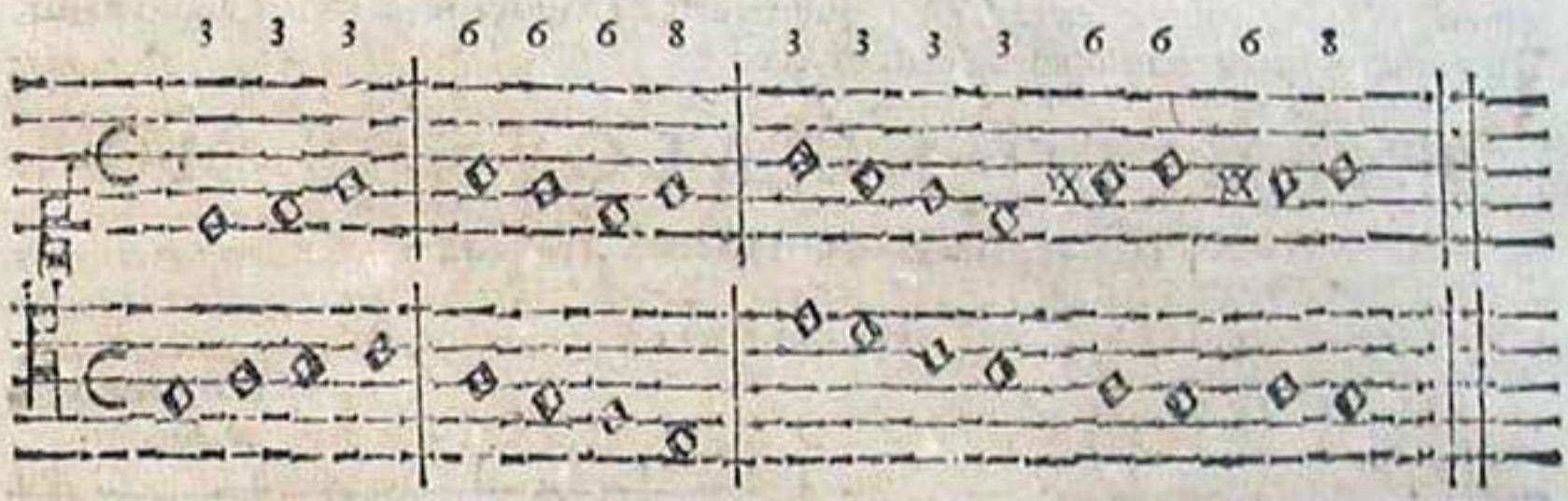
CAPITVLO XXIX.

AVnque dexamos dicho en el Capitulo 19. que aunque es verdad que las Especies imperfectas, se permite, que se dèn todas quantas quisieren en las consonancias, y alli su razon, que es, porque ay en ellas mayores, y menores; por cuya causa hazen diferencia de Musica en la consonancia; y que dado caso, que se pongan en ella todas mayores, ò menores, no es obice para vsar dellas, por quanto basta tener habitud para hazer diferencia de Musica (aunque en la realidad no la hagan) para poder vsar de ellas succesiuamente en la Musica; y alli las limitamos, diziendo, que à lo sumo se diessen tres, ò quatro imperfectas, porque parece ser poca la diferencia que ay de las especies mayores imperfectas, à las menores: aora digo, que dicha limitacion de que no se den mas de quatro imperfectas, especialmente terceras, se entienda tan solamente en el Contrapunto de Semibreves, por quanto es su Musica muy tarda, por no auer en ella diminucion de figuras; y assi tres, ò quatro terceras semejantes de igual cantidad en dicho Contrapunto, es mas,

que

que si se dieran ocho, con diminucion de Figuras, en Composicion, y en los demàs Contrapuntos: y porque si se dàn en dicho Contrapunto de contra nota (ù Semibrebes) mas numero de imperfectas, sin interponer otra especie distincta, avra poca diuersidad de Musica. En essotros Contrapuntos de Minimas Seminimas, Compàs mayor, y Sexquialteras, y demàs Composiciones, se podrà vsar de ellas en mas cantidad (à arbitrio del Compositor) por ser Musica mas ligera, que passa con brevedad las especies, por ir las Figuras disminuidas.

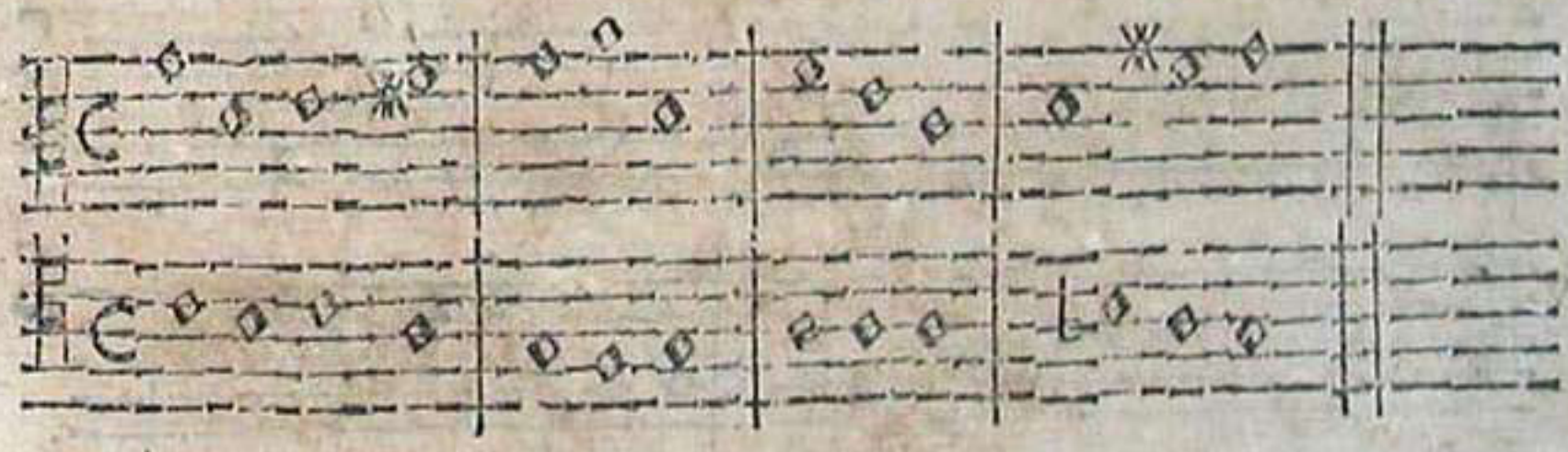
ADVO. EXEMPLO.



NOTA XI.

DEspues de vna consonancia perfecta, es bien se ponga vna imperfecta; y al contrario, porque de essa manera se varia mejor la Musica, haziendo mas diuersidad en sus sonidos, que quando se dan muchas perfectas, ò imperfectas, sin mezcla de otras especies; y tambien es bueno procedan las partes por mouimientos contrarios; esto es arbitrario.

EXEMPLO.



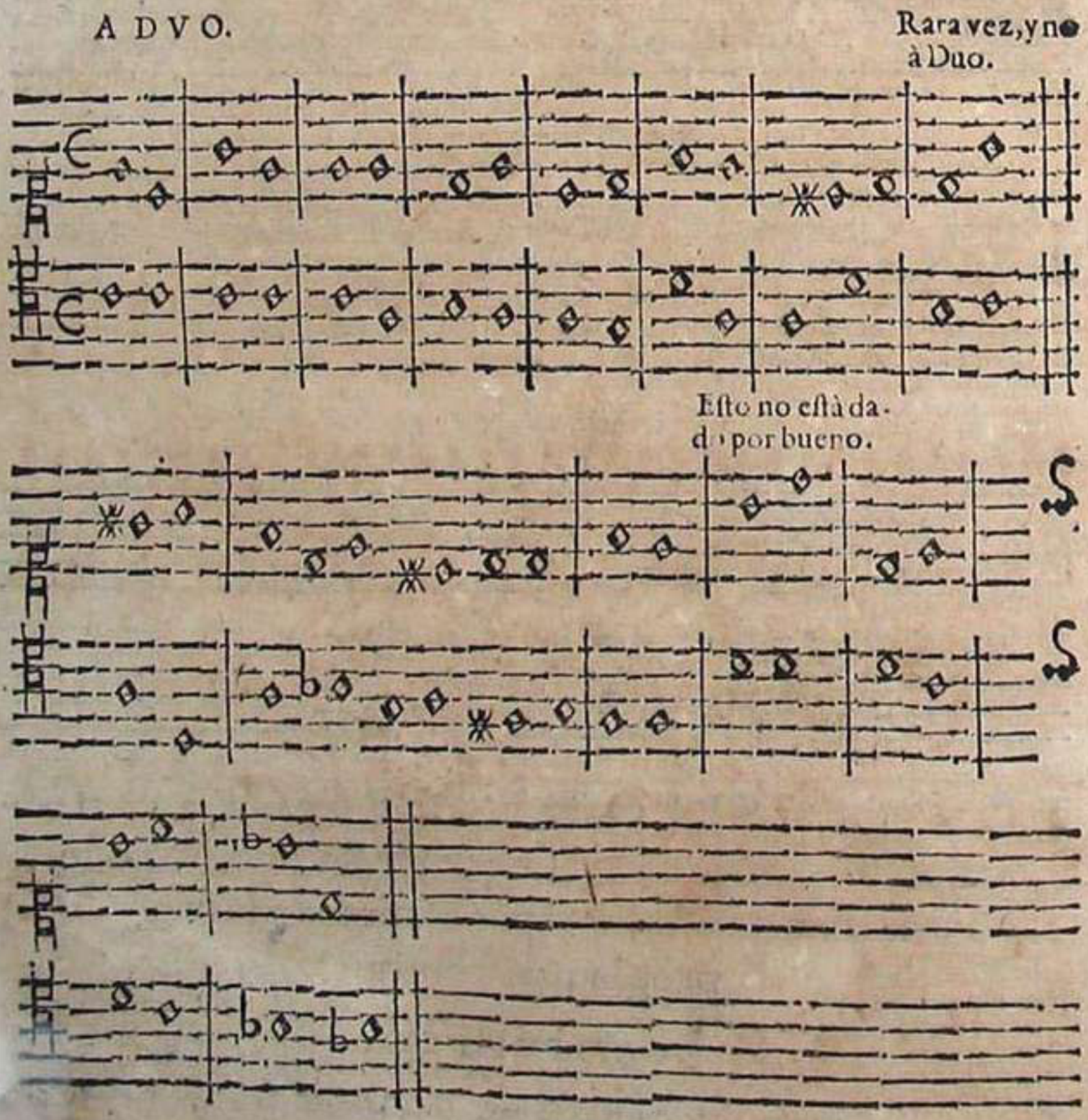
EL TRANSITO DE PERFECTA A IMperfecta, y de imperfecta á perfecta, sino huuiesse inconueniente, siempre es mejor á la mas propinqua; y porquè?

CAPITVLO XXX.

LA Razon que ay para que quando se passa de la Imperfecta à la perfecta, y de la perfecta à la Imperfecta, aya de ser à la consonancia mas cercana (no consonan-

do lo contrario, sino dando por mejor esto) es, porque el passar de vna consonancia à otra consonãcia, siempre ha sido tenido por mejor, el que sea à la especie mas cercana, porque assi vsadas las especies, son mas faciles en su entonacion, y hazen mas, y mejor harmonia, por causa de tener mas vnion la Musica, ordenada desta manera: y aunque por guardar esta Regla, se vaya contra algunos preceptos dados en la Musica, principalmente en el de la quinta, que dezimos, que para dar dicha especie, ha de subir el Canto Llano, y baxar el Contrapunto; con todo esso en algun caso particular se pueden exceptuar las Reglas (pues no ay Regla sin excepcion) por hazer mas graciosa la Musica, ò por la Cantoria gradatin, ò por seguir algun passo, ò imitacion, &c. La sexta tambien se podrà dar sin quinta que la suceda (en algunos casos) por ir à especie cercana, aunque sea tambien à la imperfecta, ò por imitacion de algun passo, ò fuga, o por mas graciosidad de Musica, &c.

EXEMPLO DE ALGVNOS MOuimientos comunes, y particulares.



NOTA

NOTA XII.

Que declara los tres mouimientos que ay en la Musica.

Difinicion de mouimiento.

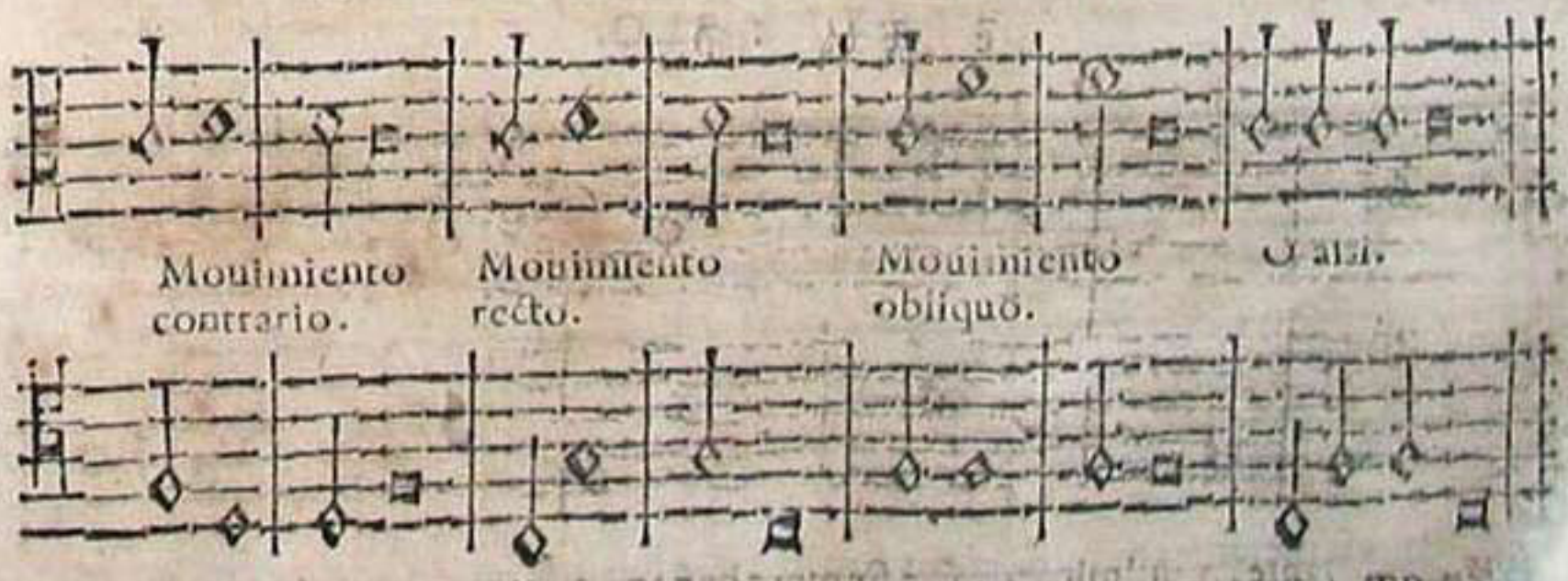
ADVIERTASE, Que toda Musica practica, consiste en tres mouimientos, es à saber, vnisonar, subir, y baxar. Mouimiento en la Musica, es, mudança de voz de vn punto à otro, ù de vn Signo à otro; como de Vt, à Re, de Re, à Vt; ù de qualquiera punto à otro, gradatim, ù de salto. Vnisonar, es, nombrar muchos Puntos en vn mismo Signo, como Vt, Vt, Re, Re. Subir, ò baxar, se haze de dos maneras, gradatim, ù de salto, como (verbi gratia) Vt, Re, Mi, subiendo, y Mi, Re, Vt, baxando. Subir, y baxar de salto, es, cantando el primero, y vltimo punto, dexando los intermedios, los quales se entienden, y no se cantan, diziendo, Vt, Sol, ù Sol, Vt, &c.

Estos tres mouimientos vsan las vozes en la Musica, para hazer transito de vn lugar à otro; y estos transitos son quatro; y de estos quatro transitos, ninguno se puede poner en practica, sino es por medio de vno de estos tres mouimientos; es à saber, ò con el mouimiento contrario, ò con el recto, ò con el obliquo: el mouimiento contrario, es, quando dos partes se apartan, ò se arezinan; como subir vna voz, y baxar otra; y al contrario, quando vna voz de las altas desciende, y el baxo sube.

El mouimiento recto, se entiende, todas las vezes que entrambas partes suben, y baxan juntamente gradatim, ù de salto, y en vn mismo Tiempo; el mouimiento obliquo, es, todas las vezes que vna parte queda firme, y la otra se mueue.

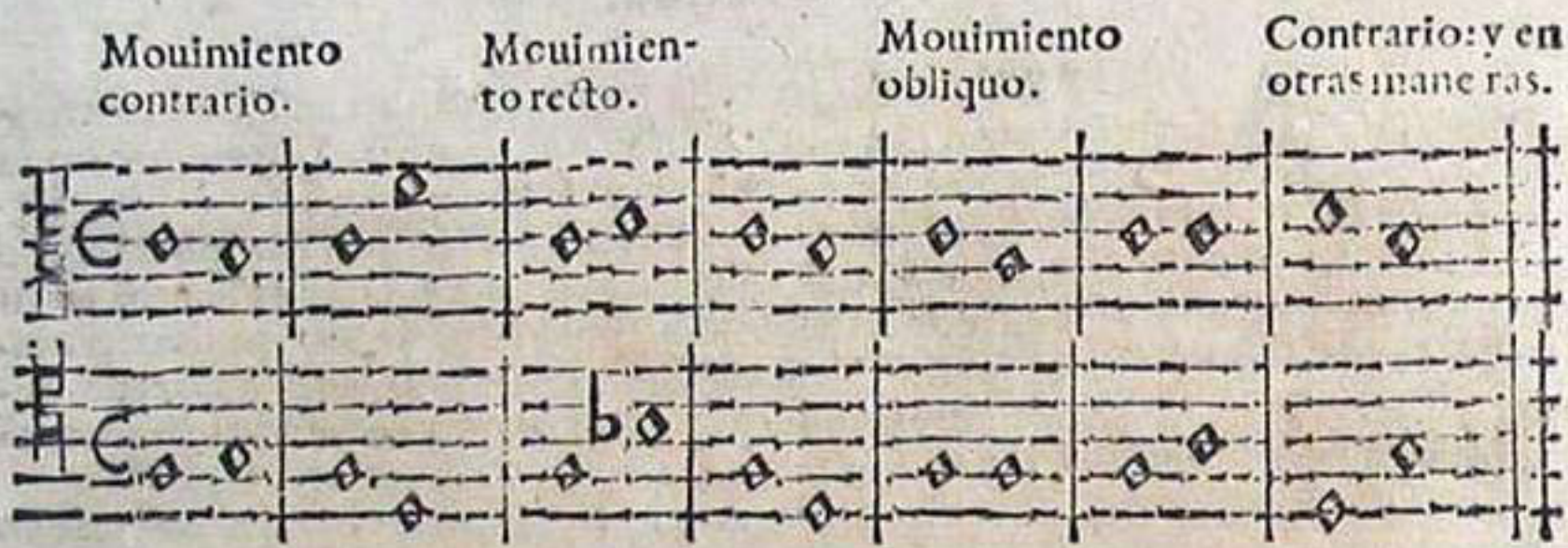
EXEMPLO DE LOS MOVIMIENTOS que quedan anotados.

PASSA DE PERFECTA A PERFECTA.



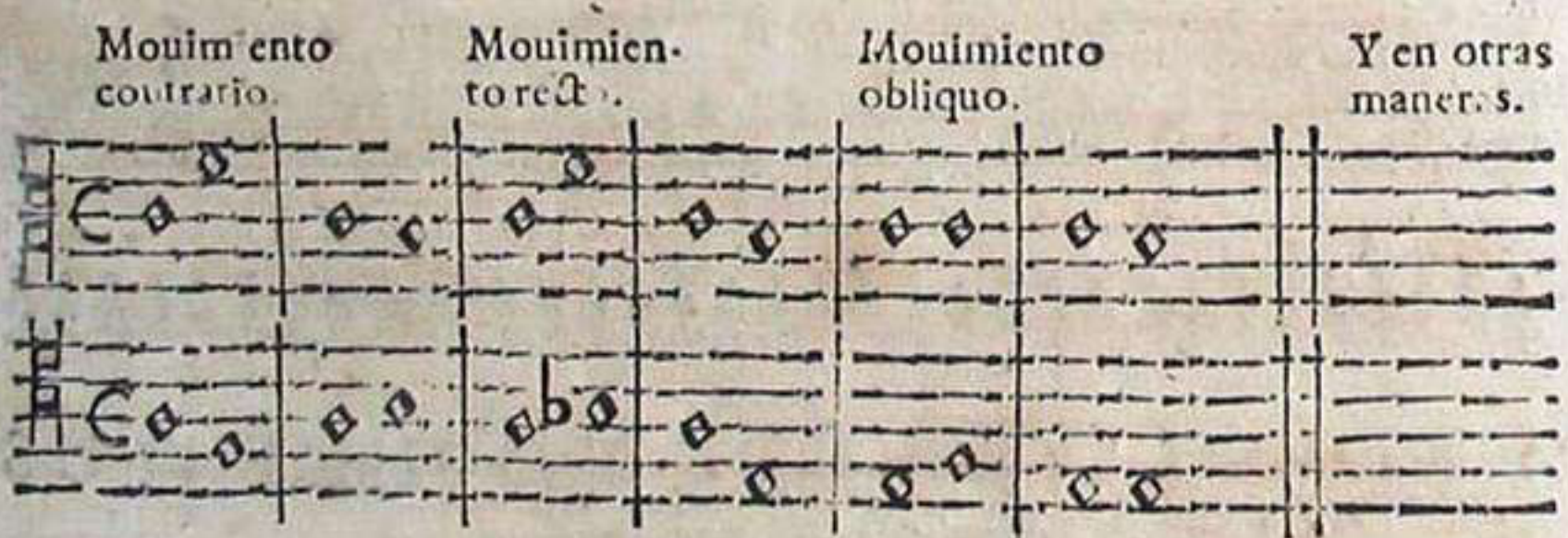
TRANSITO DE PERFECTA á imperfecta.

EXEMPLO.



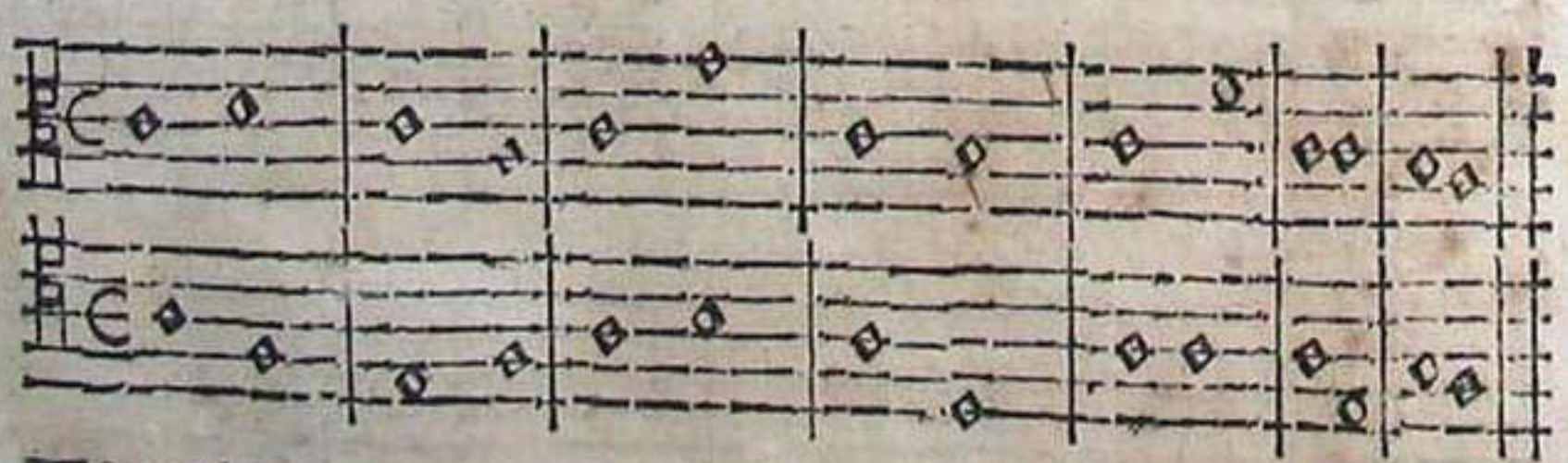
Transito de Imperfecta, á Perfecta.

EXEMPLO.



Transito de Imperfecta, á Imperfecta.

EXEMPLO.



ESTos, y semejantes mouimientos son siempre buenos, como en parte lo dize Don Pedro Zerone, tratando de los mouimientos mas observados en la Composicion: otros

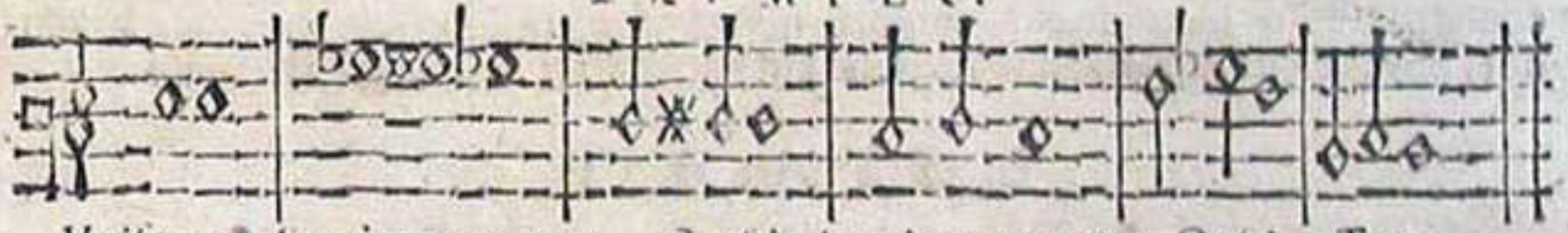
otros ay no tan buenos, essos se podràn vsar en el lleno de dos, tres, ò quatro Coros: estos nos bastan para conocer las variedades de los mouimientos, y transitos de las cõsonancias en el Contrapunto: en la Composicion tratarèmos de estos mouimientos mas latamente.

Demonstracion de todas las Especies Naturales, y accidentales, consonantes, y dissonantes que ay en el intervalo de vna nouena.

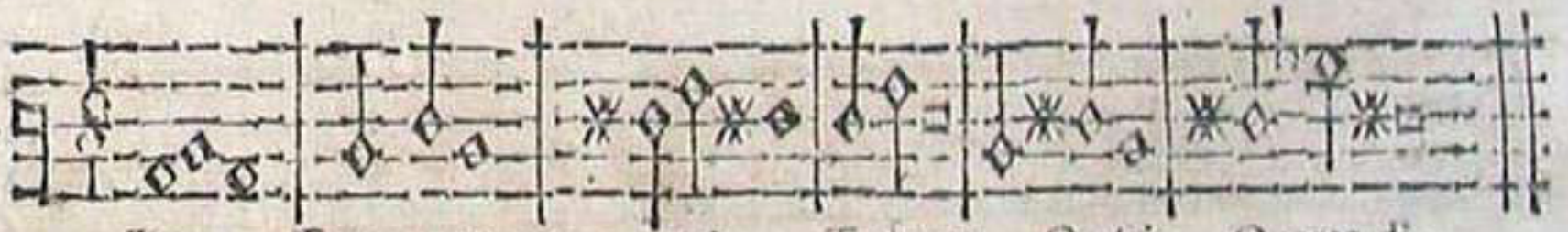
CAPITVLO XXXI.

LAs Especies de las consonancias, y dissonancias que ay en el intervalo de vna nouena (assi naturales, como accidentales) son veinte y dos; esto es, dentro de los terminos extremos de nueue vozes: (en Canto Llano no estan en vso mas de catorce:) hazese demonstracion de todo lo referido en el Exemplo que se sigue. Aduirtiendo, que intervalo se llama la distancia que ay de vn punto à otro, como de Vt à Re, de Re à Mi, de Mi à Fa, &c.

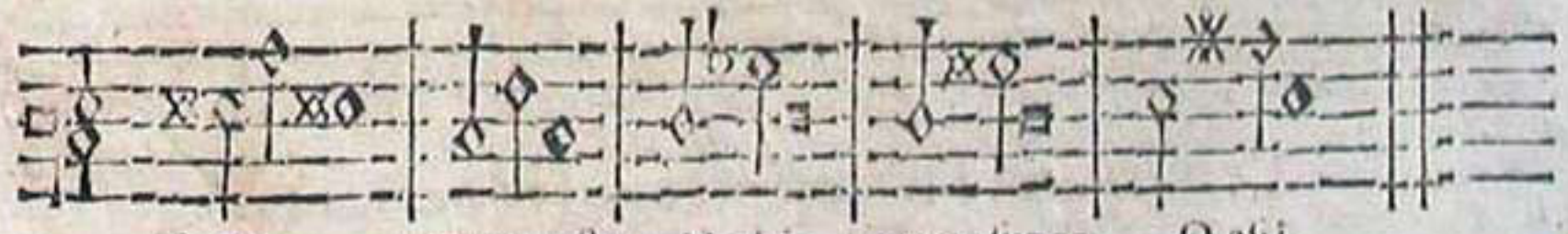
EXEMPLO.



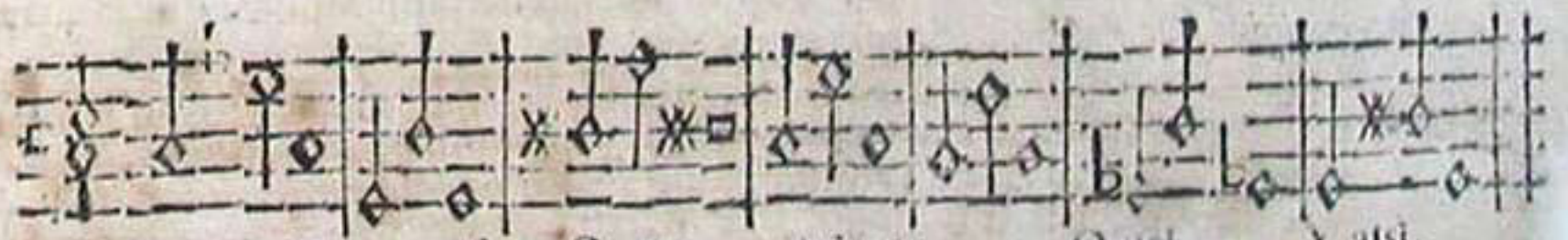
Vnisonus. Semitono menor. O assi. Semitono mayor. O assi. Tono.



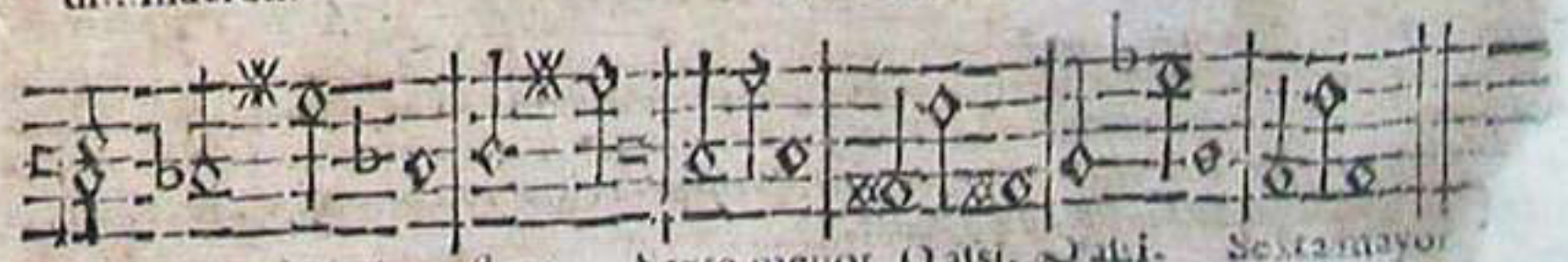
Tono. Tercera menor. O assi. Tercera mayor. O assi. Quarta diminuta.



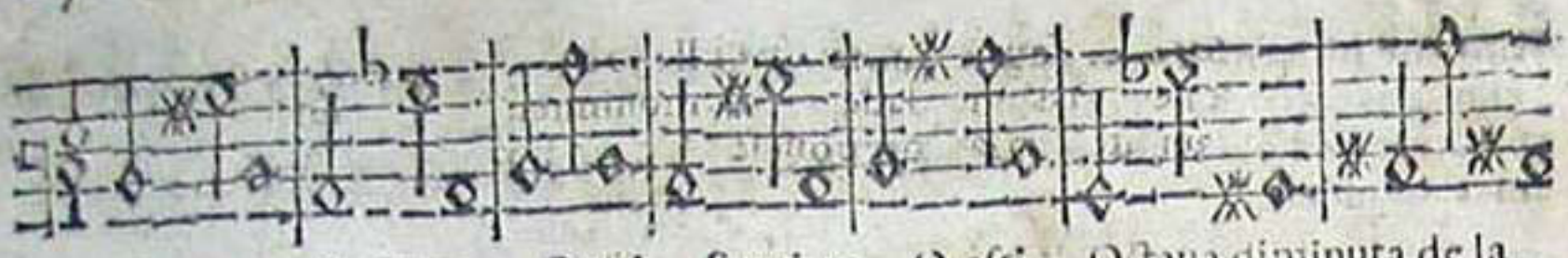
O assi. Quarta justa. O assi. Quarta superflua, ò Tritono. O assi.



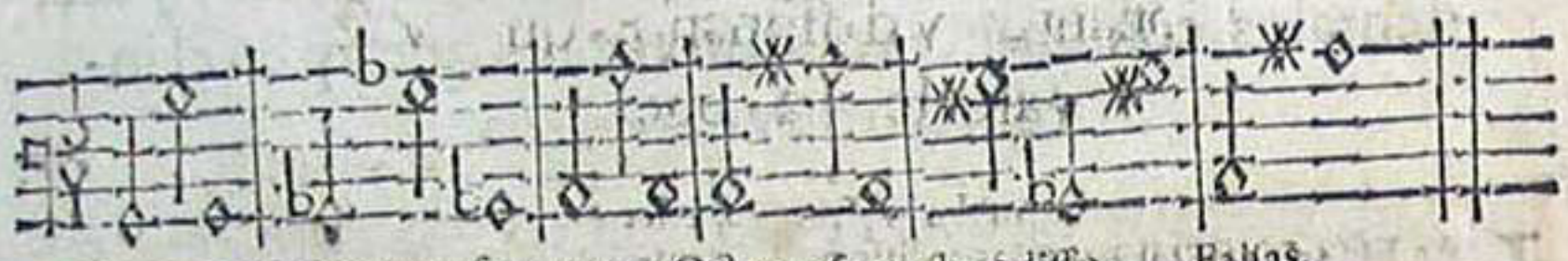
Quarta justa per diminucion. O assi. O assi. Quintas perfectas O assi. O assi.



Quintas faltas superfluas. Sexta menor. O assi. O assi. Sexta mayor.



O assi. Septima menor. O assi. Septima mayor. O assi. Octaua diminuta de la parte alta dissonante.



Octauas perfectas, y consonantes. Octauas superfluas dissonantes, sin Diapason. Falsas.

NOTA XIII.

NOtese, que toda la diferencia que ay en las Especies dissonantes, y falsas, es por ser mayores, ò menores de sus perfectas, en la cantidad de vn Semitono. Y tambien se note, que los Exemplos que quedan puestos con mouimientos que subē, considerandolos baxando con la misma distancia, son lo mismo subiendo, que baxando; y porque el considerar esto no tiene dificultad, no las repito por descenso.

NOTA XIV.

Que trata de la Especie Octaua, y de su perfeccion.

DE la Octaua dexamos dicho en el Capitulo 22. deste Libro Tercero, que es menos perfecta (por la parte q̄ haze menos harmonia en la consonancia) que la quinta, mas por la parte q̄ es la mas conocida, y mas facil de ser juzgada, y la primera que sale de las formaciones de las especies, pues es compuesta pel Vnisonus; es cierto ser mas perfecta que la quinta, y las demàs especies; assi lo dize Ludouico Foliano de Modena: oygamos sus palabras: *Diapason, idest, octaua, simpliciter est omnium consonantiarum perfectissima, quia maior consonantiæ perfectio ostenditur penè maiorem acuti, grauisque, soni vnisonem, ac similitudinem; quanto igitur aliqua consonantia, magis vnit, & magis similes reddit sonos, tanto erit perfectior; sed sola Diapason consonantiæ, maximè suos vnit, & similes reddit sonos.*

Ludouico Foliano cap. 8. de su Musica.

Y Tolomeo en el Libro primero, à los siete capitulos, dize: *Diapason consonantiam talis vocis efficere coniunctionem, vt vna eademque vox videatur esse prolata.* Y por esta causa la llamo tambien *Æquisonantia*, como interpreta Boezio en el Cap. 10. y 11. del quinto de su Musica: q̄ es la mas conocida, la experiencia nos lo enseña, pues no ay ninguno, assi Musico, como el que no lo es, que en faltandole, ò sobrandole alguna parte, por pequeña que sea à la octaua, la pueda sufrir por su dissonancia. Y assi dixo S. Augustin en el lib. 4. de Trinitate cap. 3. Dios nos infundiò conocimiento natural del Diapason (que es la octaua) que aun los no exercitados, ni experimentados en la Musica lo saben conocer.

Tolomeo lib. 1 c. 7 Boezio c. 10. y 11.

D. Augu. lib. 4. de Trin. c. 3.

Y Salinas dize en el lib. 2. cap. 7. *Nemo est, qui vnisonantiam modulari norit, quin etiam illico Diapason moduletur, putans nonnumquam se vnisonantiam conficere, vt pueris solet accidere; qui dum iubentur à Præceptoribus eandē cum eis formare vocem, statim Diapason modulantur, eandem se vocem reddere credētes. Et in Choris pueri cum viris, quoniam eandem vocem reddere non possunt, in Diapason acutiorem personant.*

El Abad Salinas lib. 2. c. 7 su Musica.

POR-

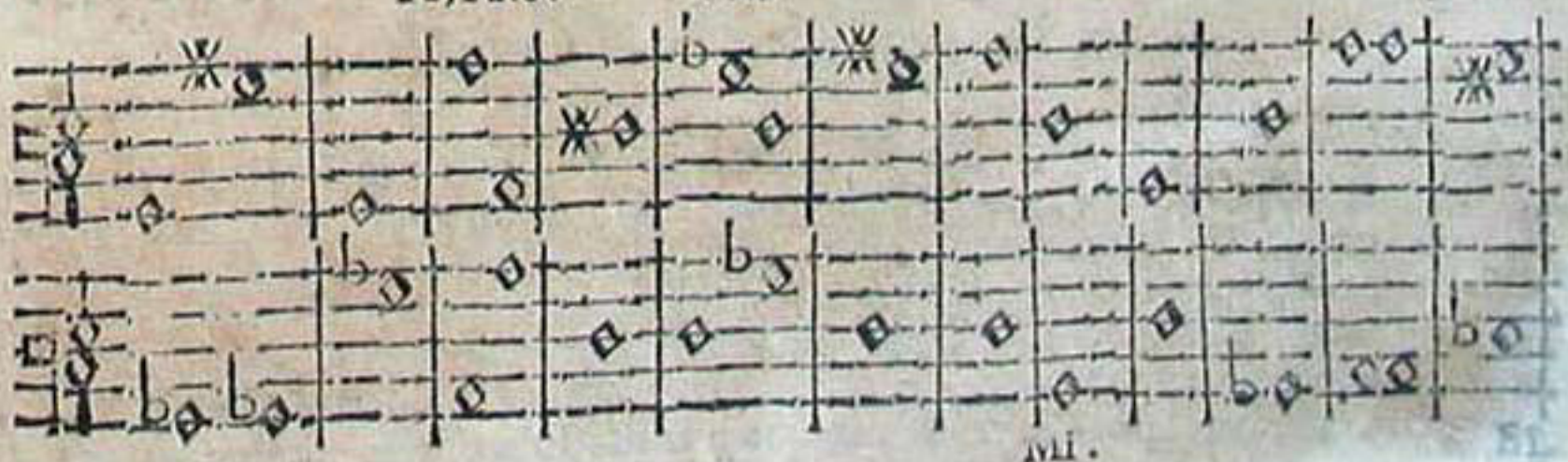
PORQVè ES DEFENDIDO EN TODO genero de Musica, que no se dè Fa, contra Mi; ò al contrario, en Especie perfecta?

CAPITVLO XXXII.

LA Razon que ay para que no se dè Fa, contra Mi; ò al contrario, en especie perfecta, es (sin ir contra la que dexamos dada en el Capitulo 21. deste Libro Tercero) porque todos los Faes, cõtra Mies, en especie perfecta, excediendo à la octaua en vn Semitono menor, ò teniendole de menos, son dissonantes; y especie dissonante no se puede dar en los dos mouimientos principales del compàs; digo, en ninguno de los que corresponden al dar, o al alçar (q̃ en los mouimientos intermedios, es otra cosa:) y como en la nueua entrada de cada compàs ay diferente posicion de Musica, es contra toda razon, y Reglas de ella, entrar en la nueua consonancia al dar en dissonante, ò especie falsa (verbigratia) vna voz en Be fa be mi, diziendo Mi; y otra octaua arriba superflua, diziendo Fa; ò al contrario: ù dezir vna voz, Mi, en Be fa be mi graue; y la otra, Fa, en Fe fa ut, quinta arriba: y tambien, porque las especies teniendo en los extremos pronuncia de Mi, Fa; ù de Fa, Mi, assi Diatonico, como Chromatico, ò accidental, no tiene sus terminos perfectos, y consonantes, segun la cantidad, que cada qual intervalo de consonancia ha de tener en su justa, y verdadera proporcion, de suerte, que vn Fa, quiere otro Fa, y vn Mi, otro Mi, para formacion del Vnisonus, Diathesaron, Diapente, y Diapason, y de sus compuestas, y decompuestas, ò sobre las compuestas. De lo qual sacamos, que por no cometer dissonancia en semejantes ocasiones, ambos dos extremos han de ser Mies, ò Faes. &c. Y esto se entiende, no solo de la pronunciacion de la sylaba, sino principalmente del intervalo de la voz; porque el intervalo, y no la sylaba es el que causa la dissonancia. Y assimismo se advierta, que la octaua contiene en si la Diathesaron, y la Diapente, como partes suyas, de las quales se compone: y que los puntos extremos de los Diapentes, son principio de los Diathesarones, que à no ser assi, el Diapason se compusiera de nueve vozes, de los cinco Puntos del Diapente, y quatro del Diathesaron; y el Diapason, que contiene, y comprehende las dichas Especies, se compone de ocho puntos solamente, como lo dize Boezio en el lib. 3. cap. 8. por estas palabras: *Iuncte Diathesaron, ac Diapente, vnum Diapason, videatur efficere.*

EXEMPLO ADVO.

Dissonãtes, Mi, Mi, cõtra Fa. | Conso nantes, Fa, Fa. 8. | Diso- nãtes. | Dia- tesa- ron. | Tri- tono | Quin ta per- fecta. | Quin tas fal sas. | Quin ta per- fecta. | Quin ta per- fecta. | Octa- ua per- fecta. | Quin ta su- perflua



Mi.

EL VNISONVS NO ES CONSONANCIA, sino principio de la consonancia; y porquè?

CAPITVLO XXXIII.

EL Vnisonus no es consonancia, porque como dize Aristoteles (y dexamos anotado) Consonancia, es vna razon de numeros, en el agudo, y en el graue; donde se sigue, que en vna sola voz (como es el Vnisonus) no puede auer consonãcia. Vnisonus quiere dezir vn Sonido de vozes iguales, que no hazẽ intervalo ninguno; y son contenidos en vn mismo punto, y ayuntadas en vn mismo Signo; hallanse en la proporcion de igualdad, como (verbi gratia) entre 1. y 1. 2. y 2. &c. El Practico lo toma por consonancia; y el Theorico, considerale, no como consonancia, sino como principio de las consonancias.

El Vnisonus en la Musica, es como el Punto en la Geometria, que assi como para hazer vna linea, no sirve mas vna multitud de Puntos, que vno solo; assi muchos Vnisonus, no hazen mas consonancia, ò intervalo, que si huuiera vno solo; y assi dezimos, que el Vnisonus no està en la Musica, como consonãcia, sino como fuente, y origen de las consonancias, dize Aristoteles: *Sicut vnitas non est numerus, sed principiũ numeri; ita Vnisonus non est Musica, sed principium Musicæ.* ¶ Y advierta el curioso, que toda consonancia se halla entre dos sonidos distantes, por el graue, y por el agudo; esto es, por vn sonido baxo, y otro alto; los quales hazen vn intervalo, mixtura, ò composicion de sonido graue, y agudo; y como el Vnisonus no tiene ninguna destas calidades, no se puede llamar consonancia, ni intervalo; lo qual se prueba con vnas palabras del Philosopho; el qual reprehendiendo el poner en vna Ciudad las cosas en comun; y pareciendole ser impossible, confirma su parecer con vn Exemplo de Musica, diziendo: Que seria de la misma manera, como si vno quisiesse hazer de vna consonancia vna voz Vnisona; ù de vn Verso vn pie. Adonde se vè, que la consonancia, es tomada diuersamente del Vnisonus, por quanto la desemejança, y no la semejança, pare las consonancias en la Musica. Y assi con suficiente fundamento dezimos, que el Vnisonus no es consonancia, sino principio, y origen de las consonancias; y el auerla puesto con las consonancias, es, por quanto no es dissonãte; y assi, aunque la consonancia se compone (como cõsta de su difinicion) de mezcla de dos, ò mas vozes, que dulce, y suauemente hieren los oìdos, y aqui falte esta circũstancia; con todo esso, por la parte que tiene de sonora, y dulce, como se vè, quando dos, ò tres estàn vnisonãdo, por essa se pone en el numero de las consonancias.

NOTA XV.

Que enseña la diferencia que ay de los Vnisonus cantados, á los tañidos en el Organo.

ADviertase, que ay mucha diferencia entre los Vnisonus pronunciados sonoramente en vozes naturales, al de las teclas del Organo, por quanto los de las vozes, cada voz en particular se señala, y percibe, como se vè si vnisonan el Tiple, y el Contralto; ù el Tenor, y el Baxo, que se conoce cada voz distintamente en el Vnisonus: mas en el Vnisonus del Organo, no es assi, por quanto aunque se hieran muchas vozes en vn mismo Signo, en vna misma tecla, no se perciben, ni sienten, ni se dan a entender, ni se pueden sonar mas que por vna sola voz. La razon, es, porque en

en este instrumento, cada voz no tiene mas de vna tecla; y como sea vna sola, no puede sonar, ni darse à entender mas de por vna sola voz. (En el Capitulo diez y siete del Libro Primero del Arte de Canto Llano, dexamos anotadas las demas consonancias, hasta la octaua inclusiuè; el curioso las podrà ver en el Exemplo de dicho Capitulo, alli puestas todas por su orden: y assi mismo con mas particularidad quedan puestas en el Capitulo treinta y vno deste Libro Tercero, y Arte de Contrapunto, donde se declarò las consonancias, y dissonancias que ay en el intervalo de vna nouena; por cuya causa no las pongo, dandolas aqui por repetidas.

DECLARACION DEL TRITONO, Y de otra Quarta dissonante.

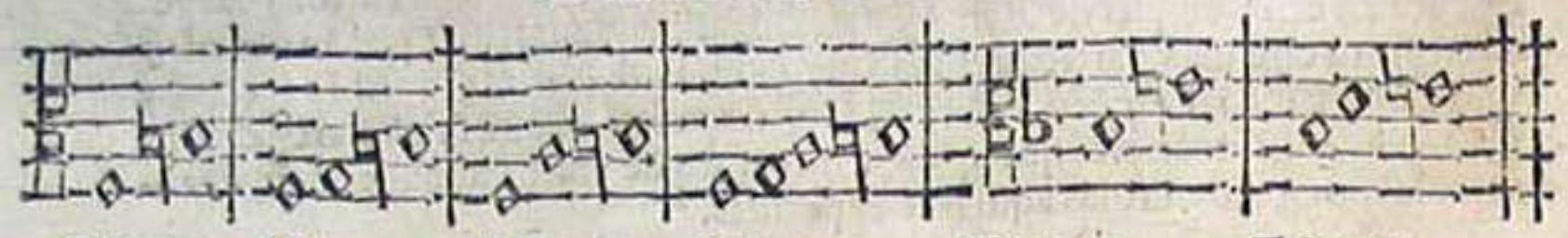
CAPITVLO XXXIV.

AVnque en el Arte de Canto Llano, en el Capitulo 24. despues del Exẽplo de las Mutanças, dexamos dada noticia (aunque en confuso) del Tritono; con todo esso me ha parecido darla aqui por mas extẽso, para que los que estàn in via para ser perfectos Compositores, no dexen de saber todas las cosas que pertenecen à las consonancias, por falta de la doctrina necessaria. Y assi digo con Zeron, que, *Tritonus est coniunctio quatuor vocum, saltim, vel gradatim formata, & dispositio trium Tonorum, omni Semitonio carens.* *Diffinciõ de Tritono.*

Tritono es dissonancia de quatro vozes, ò es vna Composicion de tres Tonos seguidos, sin inter medio de Semitono, que causa dureza muy dificil à la pronuncia, y es muy insufrible al oido humano. Dizese Tritono, de Tris, Vocablo Antiguo, que es tres, y de Tonus, Tono; que todo junto suena de composicion de tres Tonos: *Est autem Tritonus durissima species, & est vitanda in Musica propter sui cantus duriciam. Boezius enim, b. mole inuenit propter dictum Tritonum, vt eum destrueret.* *Zeron.* *Boezio, inuentor del Bemol.*

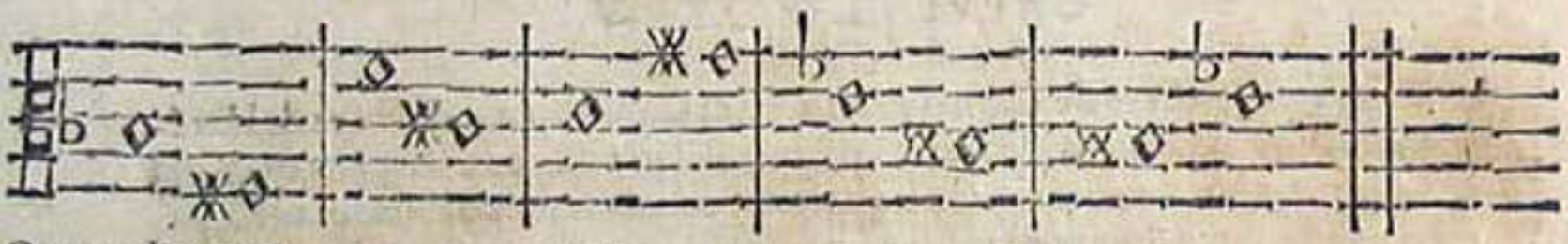
Por cuya causa fue inventado el vso del Bemol; es à saber, para ablãdar su aspereza, y dureza. Algunos llaman al Tritono quarta dissonante; quarta, porque contiene quatro puntos; y dissonante, porque el buen oido no la sufre; ni el perfecto Compositor la permite en sus Obras. El Tritono ordinariamente està situado en dos lugares de la mano, cantando por Be quadrado, subiendo desde Fe faut, à Be fa be mi, pronunciando de salto Fa, Mi; ù de grado, Fa, Sol, Re, Mi; y cantando por Bemol, desde el mismo Be fa be mi, à Ela mi, subiendo el Canto gradatim, ù de salto; y lo mismo serà baxando (tambien se pueden formar Tritonos desde otros Signos.) Ay otra quarta dissonante, que se compone de vn Tono, y dos Semitonos, en medio de los quales està situado el Tono; llamale quarta disminuida, ù diminuta.

EXEMPLO.



Tritono. Tritono. Tritono. Tritono. Tritono. Tritono.

Tritono. Tritono. Tritono. Tritono. Tritono accidental.



Quarta diminuta. Otra. Tritono. Quartas diminutas.

LAS ESPECIES DISSONANTES, QVE llamamos Falsas, y Malas, son muy necessarias en la Musica para lo harmonioso, y variacion en las Composiciones de ella; y porquè?

CAPITVLO XXXV.

DESPVES Que auemos tratado de las Especies Perfectas, è imperfectas (todas especies consonantes, y buenas) assi de sus diuisiones, como del modo que se ha de tener para vsar de ellas en los principios, medios, y fines de las Obras; serà bien, que antes de dar principio à los Contrapuntos, tratemos de las Especies falsas, dissonantes, y malas (pues son tan necessarias en la Musica, para su perfeccion, por quanto con la variedad de especies, perfectas, imperfectas, y falsas, se haze mas harmoniosa, y perfecta, por hallarse mas variacion en ella; y con las vnas, y las otras especies, se ocasiona mucha diferencia, y se hazen muchos primores Musicos) dando Reglas generales para el vso de todas ellas, para que los Contrapuntantes sepan el modo como han de ser tratadas en sus Contrapuntos, sirviendoles esta noticia para las Composiciones futuras, por quanto el Contrapunto es principio de la Composicion, raiz, y fundamento de ella; y en èl se toman noticias, y se aprenden Reglas generales para hazer despues primores conocidos en la Musica. Y se note, q̃ este nombre, *Falsa*, se tomò del verbo *Fallo*, que es engañar, por quanto estas especies falsas, son tan alagueñas, y se introducen en la consonancia con tanta suauidad en sus principios, que si despues no se sabe vsar de ellas en la misma consonancia, o consonancias que se sigue, ò siguen, serà, ò seràn destruidas con su dureza de sonido, causando desazon à los oyentes.

Mas

Mas mezclandolas con las especies buenas, buscando ocasion, y tiempo que les conuenga, hazen la Musica muy dulce, agradable, y sonora, de lo que careciera si no tuuiera el vso de estas especies, por quanto no fuera tan dulce, tan agradable, y tan sonora; y assi se le ocasionò el ser à la Musica, en hazer esta mezcla de especies, dissonantes, falsas, ò malas, con las especies perfectas, imperfectas, y buenas, pues con las vnas, y las otras la explanaron, dando ocasion à los infatigables operarios en ella, à que obrassen con variedad, y primor en todas las Composiciones Musicas.

NOTA XVI.

Que enseña, como el que no es Musico, conoce mejor la dissonancia, que la consonancia: y el Musico conoce mas presto la consonancia, que la dissonancia.

ADviertase, que mejor conoce el que no es Musico la dissonancia, que la consonancia, à diferencia del Musico, que mas presto es en conocer la consonancia, que la dissonancia. Plutarco dixo en la vida de M.T.C. parece, que considerè aquellas vozes que son dissonantes; es à saber, aquellos intervalos que no hazen consonancia, dandonos à entender, que el Cōpositor ha de saber escoger de las especies, aquellas que le traen comodidad, y prouecho, y huir de las que poco hazen à su proposito, por quanto los intervalos, que son dissonantes, engendran mal sonido al oido, y hazē la composicion aspera, y sin ningun genero de suauidad; esto es, quando el Compositor pone las especies falsas, y dissonantes en vna Obra absoluamēte, sin encomendarlas à las consonancias; mas quando se sirve de ellas, cō los debidos medios, hazen marauillosos efectos; y son muy necessarias para hazer la Cōposicion de todo punto perfecta, acabada, y buena; porque sin genero de duda hazen la Musica mas deleytosa, por la variedad de los intervalos, y diuersidad de las vozes, las quales deleytan el oido.

Plutarco in vita M.T. C.

DE LA VTILIDAD QVE SACA EL Compositor en vsar de las especies dissonantes, y falsas en la Musica?

CAPITVLO XXXVI.

SAca el Compositor dos prouechos (demàs de otros muchos) en vsar destas especies falsas, y dissonantes en la Musica. El primero es, que con el socorro dellas se passa con mas comodidad, de vna consonācia à otra. El segundo es, que la dissonancia haze parecer la consonancia, que se le sigue, mas deleytosa, y que sea comprehendida mas plausiblemente del oido; assi como despues de las obscuras tinieblas, es mas agradable, y deleytosa à la vista la clara luz; y el dulce despues de lo amargo. Esto lo aprueba el Philosopho en el 3. de la Rethorica, diziendo: *Opposita, iuxta se posita, magis elucescunt.* Y en el primero de los Elencos, dize: *Contraria iuxta se posita, maiora, & minora, meliora, & peiora apparent.*

Aristot. en el 3. de la Rethorica. Y en el 1. de los Elencos.

Cap. 12. Y assi es conclusion Philosophica, que tanto mas es vna cosa buena, quãto mas mala es su contraria; y por esta causa los Compositores para que las consonancias salgan mas suaues, mas hermosas, y dulces, han de poner junto à ellas las dissonancias, las quales con su natural aspereza, y fealdad, vienen à descubrir el harmonioso, y dulce sonido de las consonancias; y juntamente vienen à hermosear mas la Composicion, por la variedad de los intervalos (y diversidad de las consonancias) diuersamente ordenados. Y por esta razon los Pintores, para que vnas cosas parezcan mas claras, y resplandecientes, ponen junto, y cerca de ellas otras sombrias, y obscuras. Assi los Compositores (como hemos dicho) para que las consonancias salgan mas harmoniosas, y sonoras, han de poner junto à ellas las dissonancias, las quales, aunque al oìdo no son aceptas, puestas solas, con todo esso, como dize Aristot. Polyt. lib. 7. *Ars suplet defectum naturæ*: y siendo ordenadas en la manera que deven ser, no solo no le ofenden, mas antes le causan placer, y le regalan.

Aristot. polyt. lib. 7.

Y por las razones alegadas, han juzgado los Maestros en la Musica, que en sus Composiciones tuuiessen lugar, no tan solamente las consonancias q̃ llaman perfectas, y las que nombran imperfectas, sino tambien las Dissonancias que llaman falsas, y malas: y assi dezimos, que la Musica practica, consta de consonancias, y de dissonancias: de consonancias, como de principios intrinsecos, y essenciales; y de dissonancias, como de accidentes que dàn perfeccion à la Musica; y porque como dixo el Philosopho; dos contrarios pertenecen à vna misma cosa: por esto las consonancias, y dissonãcias, que son contrarias, pertenecen à la misma ciencia de la Musica, por quanto las dissonancias se ponen en concierto, para que las consonancias salgan mas hermosas, mas harmoniosas, y sonoras.

Aristot.

DEL NVMERO DE LAS ESPECIES dissonantes, ò falsas.

CAPITVLO XXXVII.

LAs especies dissonantes, falsas, ò malas, dexamos dicho en el Cap. 15. de este Libro Tercero, que son doze, y pueden ser muchas mas, sobrecomponiendolas las tres simples, de quien tienen su origen. Las especies falsas, son, segunda, quarta, y septima; destas breuemente tratarèmos.

NOTA XVII.

Que trata de la Quinta Diminuta.

ADviertase, que fuera de las tres especies falsas referidas, ay otra especie falsa, que es la quinta diminuta: esta es llamada, ò nombrada con diferentes nombres: llamanla quinta imperfecta, y quinta menor, y sin Diapente, y quinta diminuta: todos estos nombres son los que tiene, y por donde es entendida esta quinta, la qual consta de dos Tonos, y dos Semitonos; formase, como queda advertido, desde el Mi, de Be fa be mi, al Fa, de Fe fa ut, subiendo, ò en otra qualquiera distancia semejante. Esta quinta, su nombre proprio con que ha de ser llamada, y entendida, es, quinta falsa, como dexamos dicho. De esta daremos noticia, por ser falsa, juntamente con las demàs especies falsas referidas, y despues de ellas, de la quinta superflua.

LA

LA SEGVNDA (ESPECIE FALSA) SE diuide en Mayor, y Menor.

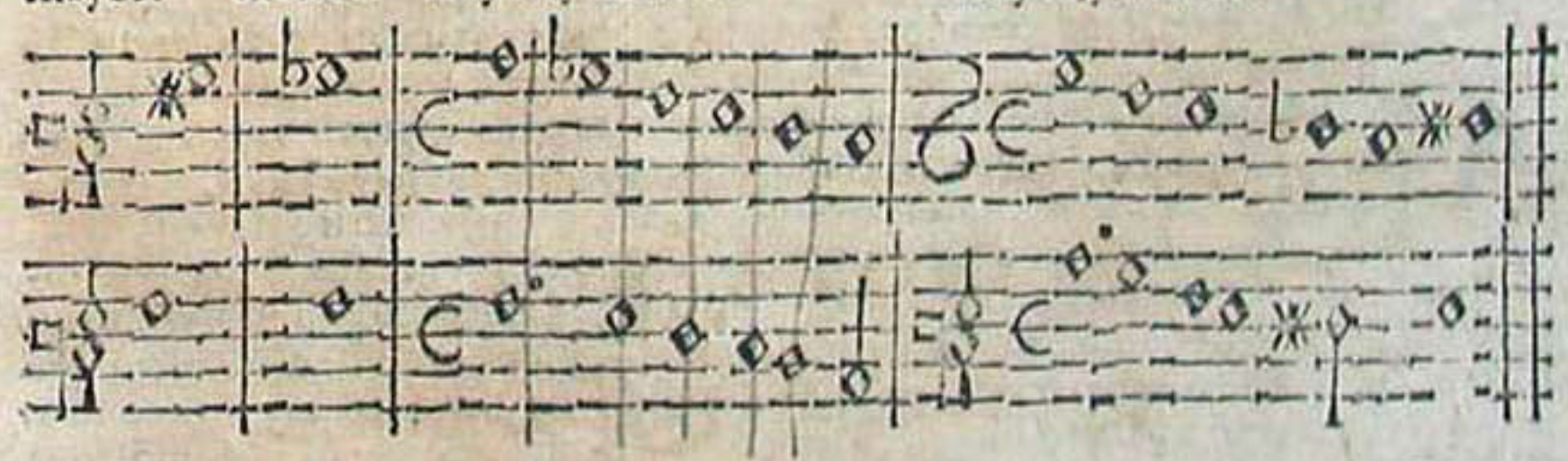
CAPITVLO XXXVIII.

LA Especie segunda, y sus compuestas, se diuide en mayor, y menor: Segunda mayor, es, la que se compone de vn Tono (verbi gratia) desde el Re, de De la sol re, al Mi, de Ela mi, ò puntos de distancia semejante. Segunda menor, es, la que se compone de vn Semitono mayor (verbi gratia) desde el Mi, de Ela mi, hasta el Fa, de Fe fa ut, ò sus semejantes. Esta especie segunda, vnas vezes se vsa de ella para ligarla, y otras no, passandola al mouimiento inter medio de el compàs, no siendo al dar, ni al alçar de èl; y en tal caso ha de passar gradatin (no de salto) à la consonancia, y especie buena (sino es que sea por glossa, ò gracia de la Cantoria) y puede passar à qualquiera de las especies buenas, siendo con debida distancia: mas si se liga, comunmẽte (y es lo mas ordinario) ha de salir à la imperfecta, sino es en algunos casos particulares, como se verà mas adelante, y alli la razon; esto es, quando la ligadura de segũda, ò su cõpuesta la nouena, la haze el Baxo, q̃ si la haze el Tiple, ù otra voz de las de en medio, de la nouena ha de salir à la octaua con el baxo, que es la especie mas cercana; y passando adelante la ligadura, desliga en imperfecta, porque se verifique la Regla, que nos enseña, que desde la especie disonante, y falsa, quando se liga, se ha de salir à la imperfecta, al mouimiento del alçar del compas, sino es en algun caso particular, ò haziẽdo la ligadura con figuras disminuidas, como se verà mas adelante.

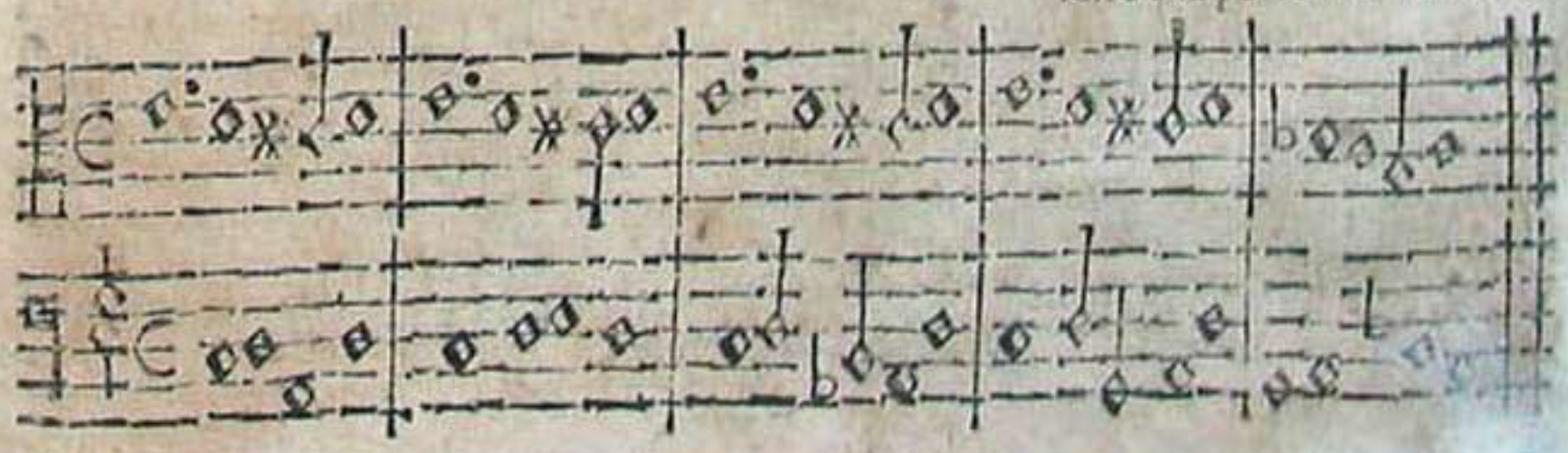
EXEMPLO DE LA SEGVNDA, Y DE la nouena su compuesta, con ligadura del Baxo, y de otra qualquiera voz, y sin ella.

ADVO.

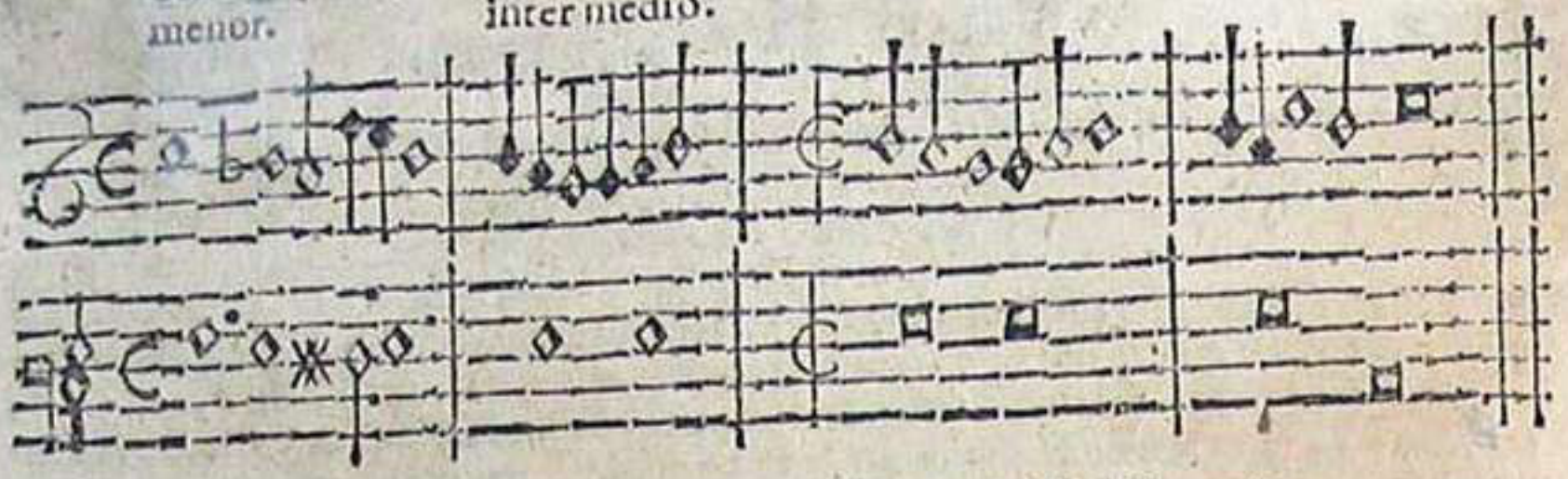
Segunda mayor. S gunda menor. Liga el baxo segunda mayor, y menor. Liga el Baxo nouena mayor, y menor.



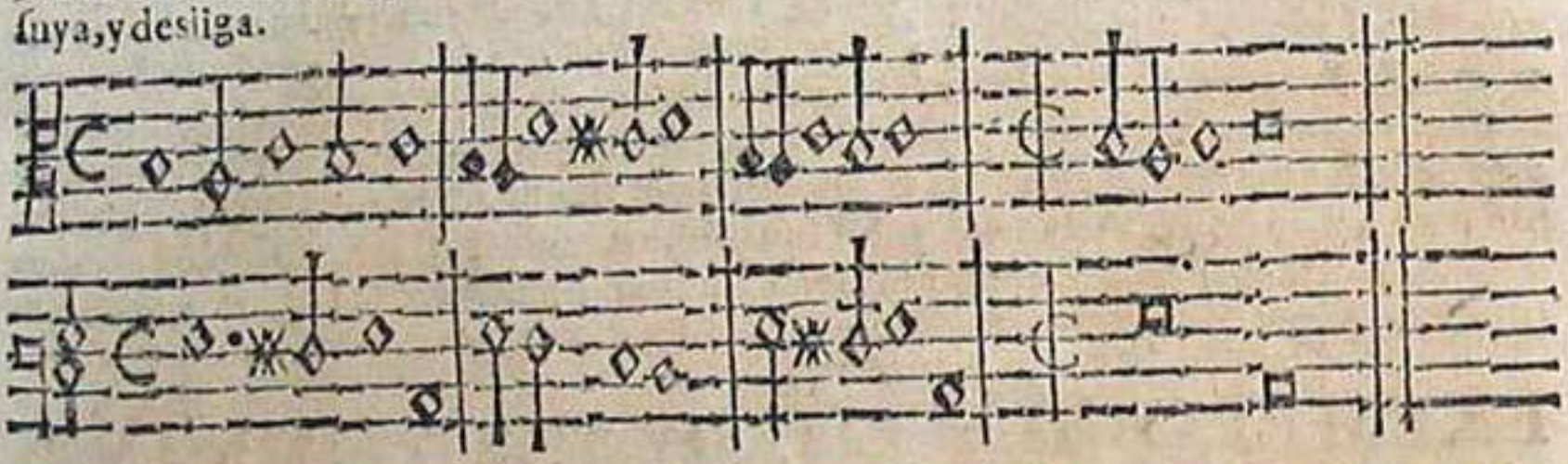
Liga nouena Mayor. Liga nouena Mayor. Nouena burlada en la clausula. En caso particular no acabo de ligar, saliò à la perfecta. Liga la nouena menor.



Liga el Baxo nouena mayor, y menor. Passa la nouena al mouimiento intermedio. Lo mismo. Passe por Glossa.



Caso particular, aqui toma el Tenor la causa por suya, y desiiga. Passa por Glossa. Por Glossa passa. Passa à Compàs mayor.



NOTA XVIII.

Que trata de suposicion de Tiempos en la Musica.

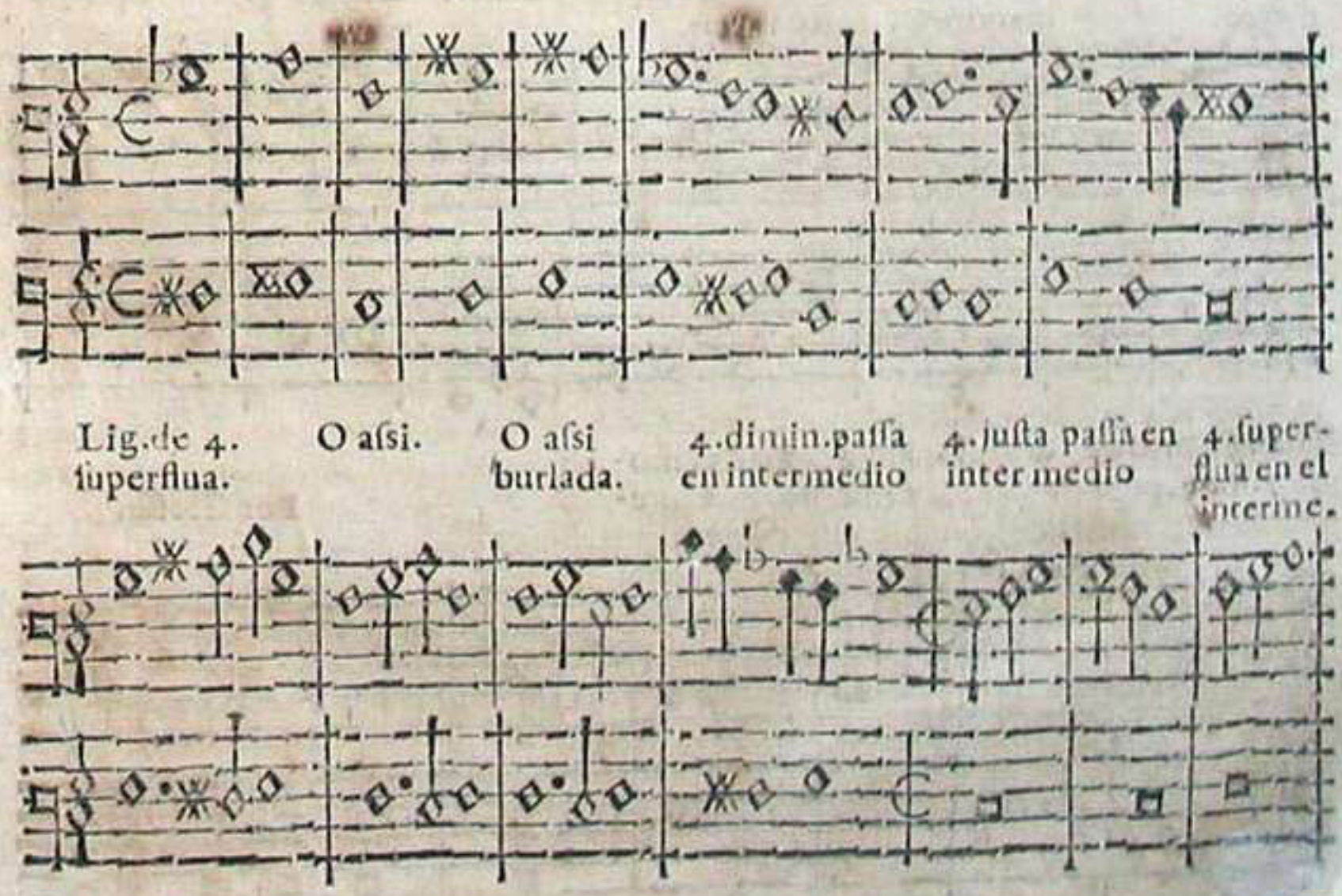
ADVIERTASE, Que siempre que se encontrare con algun primor en la Musica, sea consonancia, dissonancia, ligadura, ò no ligadura, y el cõpàs estuuiere puesto à compasillo, si la tal consonancia, dissonancia, ò ligadura no puede passar à dicho compàs, sino à compàs mayor, por la extensiõ de los mouimientos que tiene este Tiempo mas que otros, aunque alli no estè puesto (como no lo està el Tiempo de compàs mayor) se ha de entẽder, y suponer, que el Maestro que hizo la Obra, la hizo debaxo del compàs subintelecto de dicho Tiempo de compàs mayor; y esto nos sirva para todo genero de Composicion (verbi gratia) si en alguna Obra de Proporcion menor, huuiesse alguna consonancia, ù dissonancia, que no pueda passar sino es en compàs duplicado, por necessitar de mas mouimientos, se ha de considerar, y entender, que aquella consonancia, dissonancia, ò ligadura, està hecha à proporcion mayor, que es Tiempo que contiene duplicadas Figuras en vn compàs, q̃ la Proporcion menor; y por el consiguiẽte, mas mouimientos intermedios, para poder passar dichas consonancias, ù dissonancias, ò primores Musicos: y con esta advertencia, escusarèmos la censura facil de algunos Maestros, q̃ à la primera vista echan el fallo, condenando las Obras, dandolas por malas, por no darse por entendidos de estas suposiciones de Tiempos. Y de la misma manera en algunos casos se han de suponer figuras mas, ò menos disminuidas, y puntillos, para passar algunos primores en la Musica.

LA QVARTA, QVE ES VNA DE LAS Especies falsas, se diuide en tres.

CAPITVLO XXXIX.

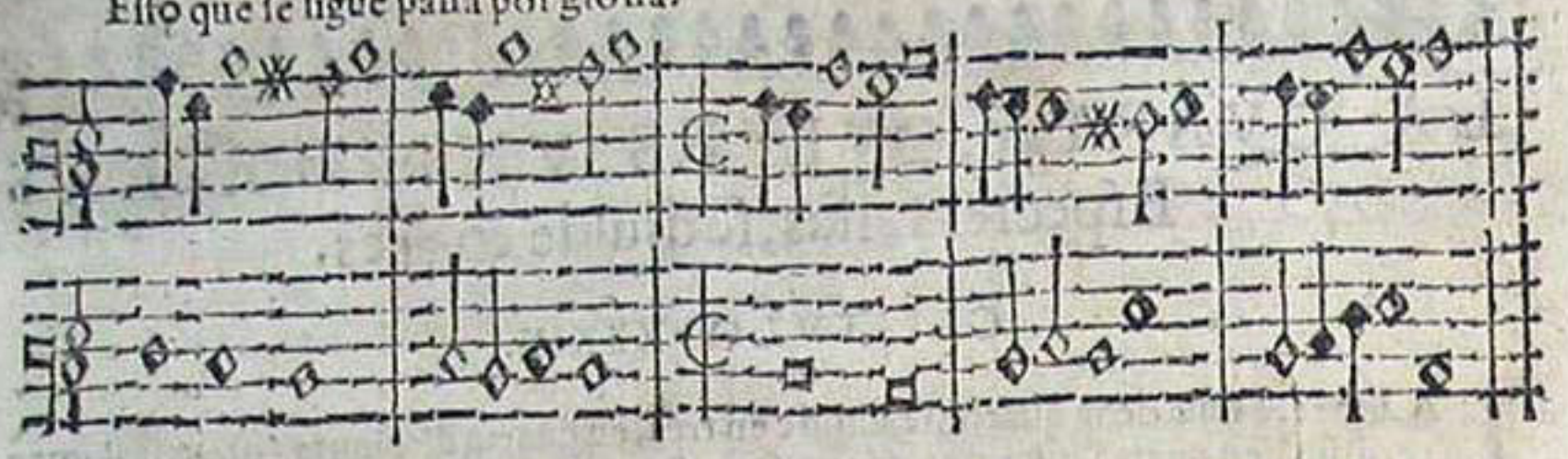
LA Especie falsa de la quarta, se diuide en tres, en quarta diminuta (otros la llaman remissa) en quarta justa, y en quarta superflua. La quarta diminuta, ò remissa, se compone de vn Tono, y dos Semitonos cantables (verbi gratia) desde el Fa sustenido de Fe fa ut, hasta el Fa bemolado de Be fa be mi, ò puntos semejantes en la distancia. La quarta justa, se compone de dos Tonos, y vn Semitono mayor cantable, q̃ es el que consta de cinco comas (verbi gratia) desde el Mi, de Ela mi, hasta el La, de Ala mi re: esta distancia contiene la quarta justa. La quarta superflua, se compone de tres Tonos; este es el Tritono que ay desde el Fa de Fe fa ut, hasta el Mi, de Be fa be mi, ò Puntos de semejante distancia. Todas estas tres diferencias de la especie quarta se ligan; y tambien sirven para passar à las consonancias en los mouimientos intermedios del Compas; y en este caso ha de ser gradatim (aunque algunos por glossa podran passar de salto à las consonancias, y aun à las dissonancias. ¶ Algunos llaman à la quarta justa, quarta mayor; à la diminuta, quarta menor; y à la superflua, quarta excessiua: (por qualquiera destos terminos con que es nobrada la quarta, puede ser entendida.)

EXEMPLO DE LA QVARTA DIMINVta, justa, y superflua.



Esc

Esto que se sigue passa por glossa.



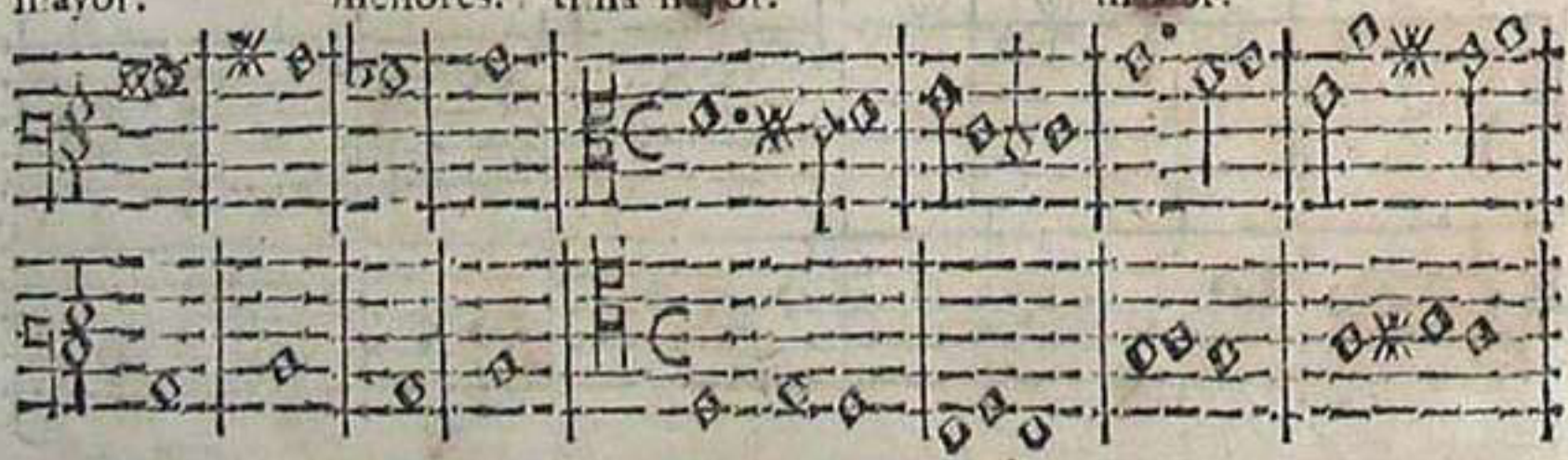
LA ESPECIE SEPTIMA SE DIuide en dos.

CAPITVLO XXXX.

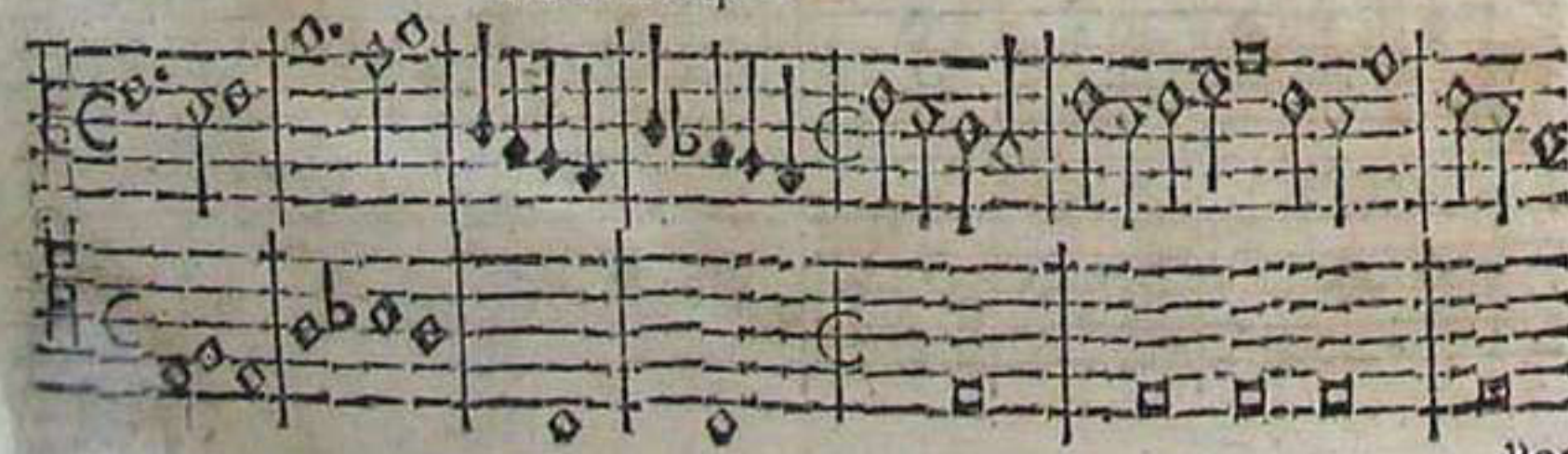
LA Especie septima se diuide en dos, en mayor, y menor: la septima mayor se cõpone de cinco Tonos, y vn Semitono; es su distãcia desde Ce sol fa ut graue (verbi gratia) hasta el Mi, de Be fa be mi agudo inclusiuè; la Septima menor se compone de quatro Tonos, y dos Semitonos; tiene su distancia (verbi gratia) desde el Vt de Ce sol faut graue, hasta el Fa bemolado de Be fa be mi: ambas sirven en la ligadura; y tambien passan en los mouimientos inter medios del compàs, que no son dar, ni alçar, yendo la Cantoria gradatim; y de salto, por la glossa se admite algunas vezes. (Adviertase, que lo que aqui ponemos en las especies simples, se puede poner en las compuestas, y sobre las compuestas, pues todo serà en la substancia vna misma cosa.

Exemplo de la Septima, Especie falsa.

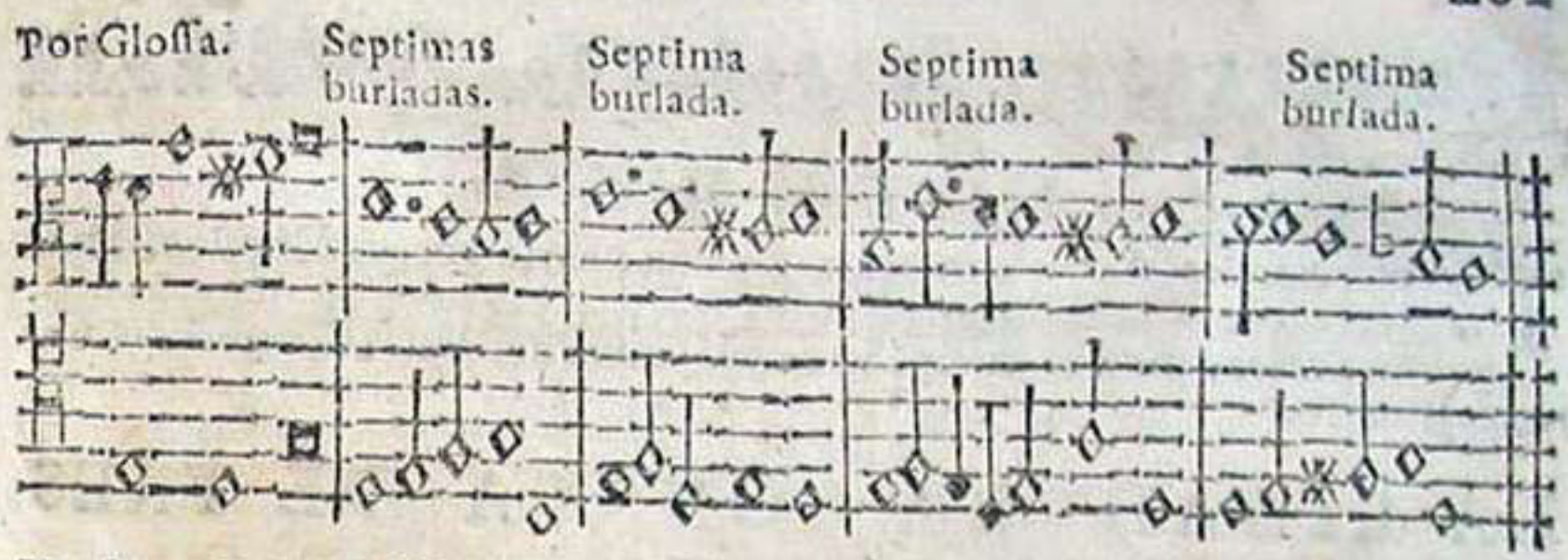
Septima mayor. O assi. Septimas menores. Ligadura de septima mayor. O assi. Lig. de 7. menor.



Ligaduras de 7. mayor. O assi. Passa la 7. en el mouimiento intermedio del compas. Por Glossa.



Por

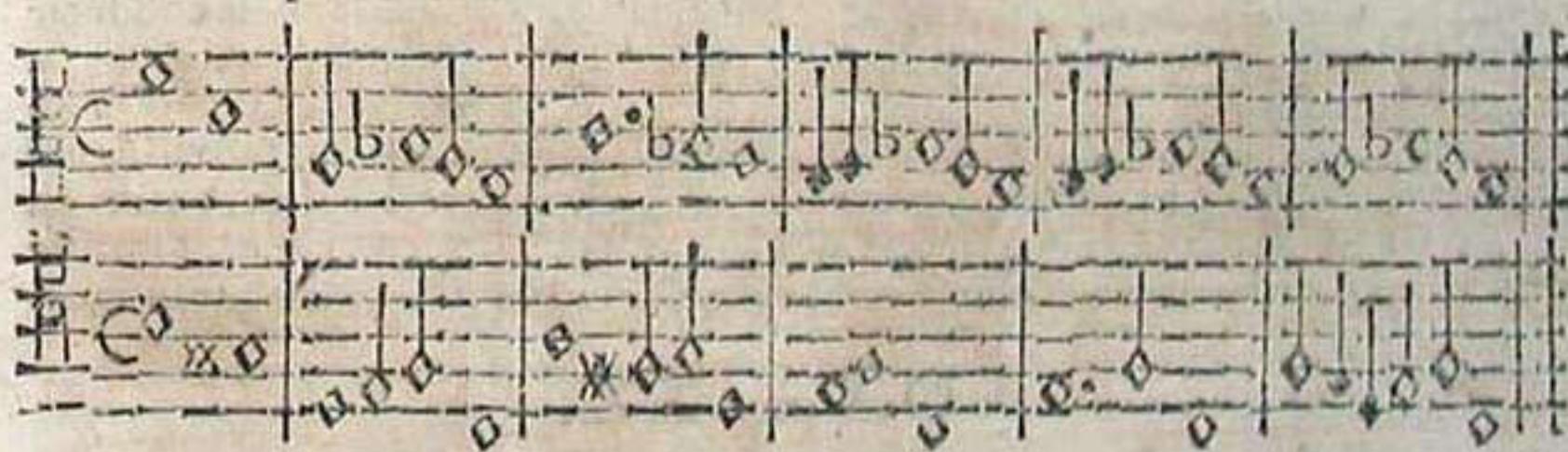


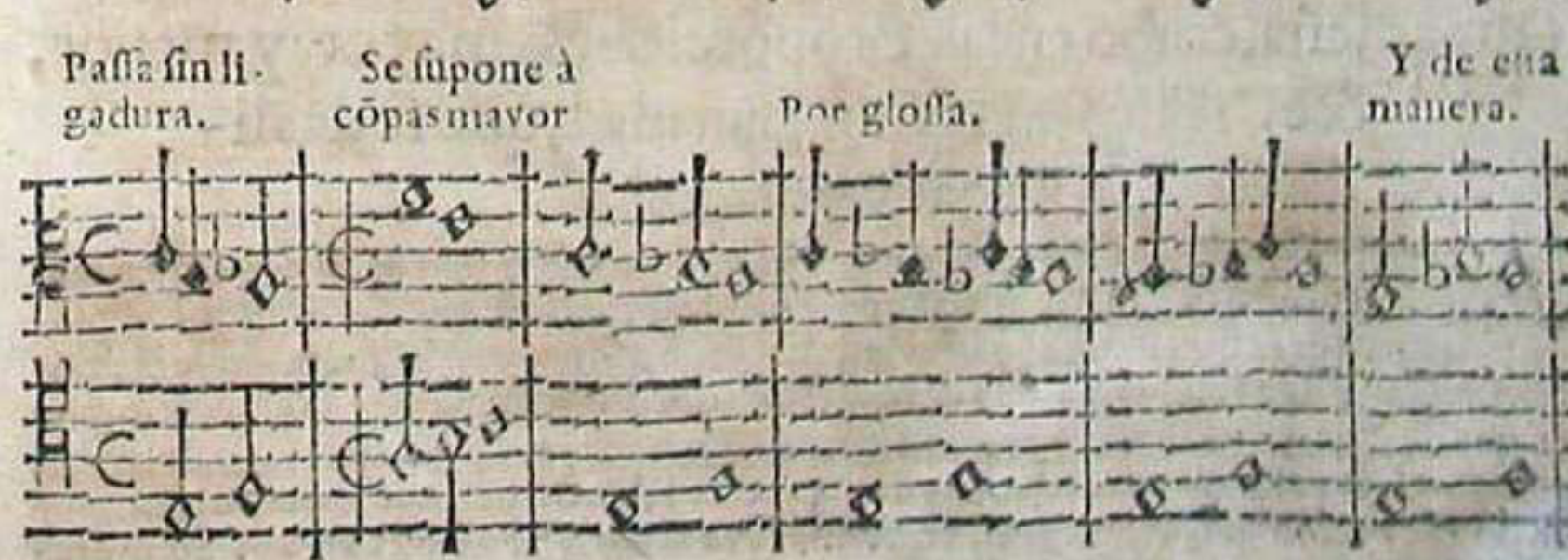
LA QVINTA FALSA, V DIMINVTA, vnas vezes sirve para la ligadura, y otras no.

CAPITVLO XLI.

LA Quinta falsa, por diminuciõ, se compone de dos Tonos, y dos Semitonos (verbi gratia) desde el Mi de Be fa be mi, al Fa de Fe fa ut, sirve para ligadura; y tambien para preuencion, quando ella misma liga; y para la ligadura de quarta; y otras vezes passa al alçar del compàs, gradatim, ù de salto, por glossa, suponiendo, que es al mouimiento intermedio del compàs, que nì es dar, ni alçar, passando à compàs mayor, porquanto las Especies falsas, sino es ligando, no se pueden dar al mouimiento del dar, ni al del alçar, sino es en los mouimientos intermedios del compàs.

EXEMPLO DE LA QVINTA Falsa.





NOTA XIX.

TOdas las especies falsas se burlan en la ligadura; tienese por grande primor en la Musica: esto se verà executado (aunque en parte queda advertido) en el quarto, y vltimo Libro, y Arte de Composicion, por ser alli donde nos toca poner semejantes primores.

LA LIGADVRA CONSTA DE TRES Partes Essenciales.

CAPITVLO XLII.

TODA Ligadura consta de tres partes essenciales, que son, preuencion, ligar, y desligar; en faltando qualquiera de ellas, no ay ligadura. En Compasillo, y Compàs mayor, son todas estas tres partes iguales en la duracio, de suerte, que si se preuiene en vna Minima, ha de ser la ligadura en otra Minima, y desligar en otra: advirtiendo, que la preuencion ha de ser al alçar, ligando en el mouimiento que se sigue al dar, y desligãdo al alçar del compàs. Esto ha de tener toda buena ligadura, sino es que se haga con figuras disminuidas, que la preuencion, ligar, y desligar se ajuste, y haga todo en vn compàs, como se verà en el Exemplo del Capitulo siguiente; que en tales casos se consideran quatro mouimientos (aunque ligeramente ordenados:) y en el segundo se haze la preuencion, que aunque es en el mouimiento inter medio del dar, se reputa por el del alçar; y liga en el tercero mouimiento, y desliga en el quarto, que es el segundo del alçar; y se supone, que aunque semejantes ligaduras sean con diminucion de Figuras, y al parecer no guarden las tres circunstancias referidas, en quanto no hazerlas en los mouimientos dichos, preuiniendo al alçar, ligando al dar, y desligando al alçar, la ligadura està bien hecha, por quanto tuuo en ella preuencion, ligò, y desligò con igualdad de figuras, aunque disminuidas: para lo qual se ha de cõsiderar el tiempo, ò compàs diminuto: y si la ligadura preuiene en vn Semibreve al alçar, ha de ligar en otro Semibreve al dar; y desligar en figura de igual cãtidad al alçar: y ha de ser el desligar en especie imperfecta, consonãte, como diremos en el Capitulo siguiẽte; y la preuencion para la ligádura, vnas vezes ha de ser en especie buena, y otras en mala, ò falsa; y otras en la misma especie falsa que se liga, sirviendo ella misma de preuencion para ligarse à si. Todo se verà exemplificado en el Capitulo que se sigue.

NOTA XX.

Que enseña, como en las Proporciones, mayor, y menor, &c. se liga en menor cantidad, que se desliga; y porquè?

ADviertase, que en la Proporcion menor, y tãbien en la mayor, se desliga en mayor cantidad que se liga; porque como el compàs no se parte, ni diuide en iguales partes (esto es, en dos partes iguales) se le dà menor cãtidad à la especie falsa, quando se liga (esto es, porque dure menos en la disonancia) q̃ à la especie buena en que desliga; y assi en la Proporcion menor, liga la especie falsa al tiempo del dar el compàs en el valor de vna Minima; y desliga en el de vn Semibreve, ù dos Minimas; y en la Proporcion mayor, se liga en vn Semibreve al dar, y se desliga en dos Semibreues, ò su valor en otra figura al alçar.

La

La preuencion se haze siempre en igual cantidad, que la ligadura; esto es, que si la ligadura tiene de duracion la cantidad de vna Minima, la preuencion ha de ser hecha en cantidad, ò Figura, que equiualga à otra Minima: y si la ligadura fuere hecha en la duracion de vn Semibreue, la preuencion serà hecha en cantidad de otro Semibreue.

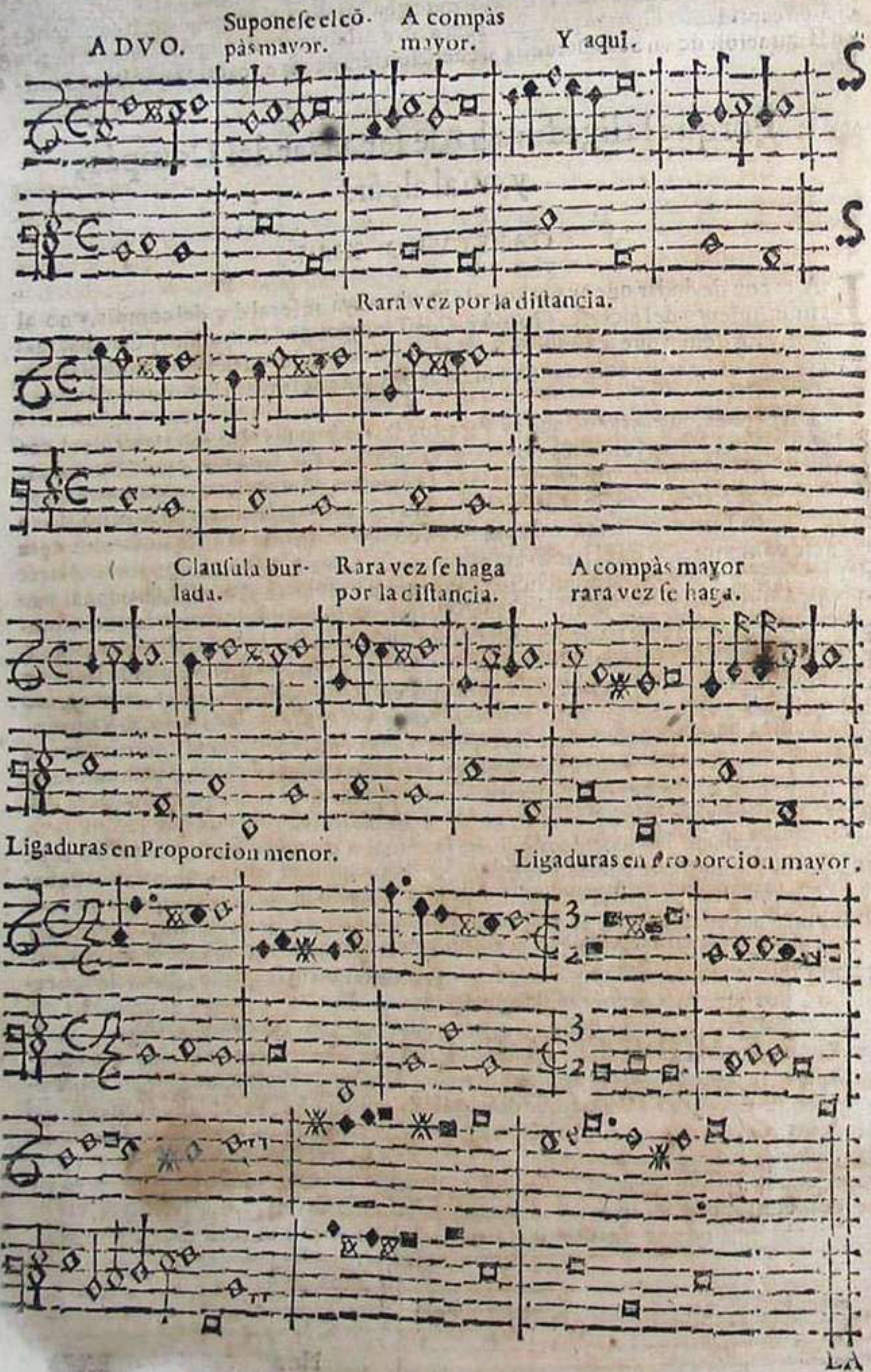
Porquè la ligadura ha de ser al dar del Compás, y no al alçar?

CAPITVLO XLIII.

LA razon de dudar que ay para que la ligadura aya de ser al dar del compàs, y no al mouimiento del alçar, es (hablo en los Tiempos de Compasillo, y Compàs mayor, y los demàs que se reducen à ellos) porque siendo iguales los mouimientos, parece que el ligar, y desligar, no ay mas razon para que sea en el vn mouimiẽto, que en el otro, &c.

Digo, pues, que la razon que ay para que la ligadura sea al mouimiento de el dar del compàs, y no al del alçar, es, porque el principio, y fundamento de la Cõposicion, se atribuye al Contrapunto, en el qual sus Reglas son, y han de ser inviolables, y ciertas, para el buen regimen de la Musica; y como el Contrapunto, comunmente se haze sobre Canto Llano, valiendo cada punto vn compàs, començando siempre al dar, preuiene se comunmente en el punto antecedente à la ligadura necessariamente al alçar del compàs, por quanto la preuenciõ (como queda advertido) ha de ser de igual cantidad à la ligadura; pronunciase el Canto Llano en el punto siguiente al dar del Compàs; y assi forçosamente ha de ser la ligadura al tiempo de este dar, para que se desligue al alçar. ¶ Y se advierta, que aunque los Antiguos començaron à vsar de las Especies falsas, ligandolas, preuiniendose para ello en especies buenas en el mouimiento antecedente à ellas, aora los Musicos Modernos se han adelantado (descubriẽdo singulares primores) no solo à ligar las especies falsas, con la preuencion antecedente à la ligadura en especie buena, sino tambien preuiniendose en la misma falsa que se ha de ligar, ò en otra especie dissonante, ò mala, siendo la ligadura de vna especie falsa, preuenida en ella misma, ò en otra especie distinta, mala, ù dissonante; y en estos casos, es necessario las mas vezes, que aya suposicion de Tiempos; advirtiendo, que aunque el Tiempo estè puesto, y señalado à Compasillo, se ha de entender, y suponer ser à Compàs mayor: y si à Proporcion menor, à mayor, por mayor numero de mouimientos necessarios para el abono de semejante Musica (como queda advertido:) y rara vez se vaya à la preuencion en mala de parte distante. Y se note, que en la ligadura que se preuiene, liga, y desliga en vn compàs: no se puede verificar lo sobredicho, por quanto se preuiene al segundo mouimiento del dar, liga al primero del alçar, y desliga al segundo, que es el quarto mouimiento del compàs, ligando al alçar, contrauiniendo à lo que dexamos dicho en este Capitulo, que es, que se preuenga al alçar, se ligue al dar, y se desligue al alçar: A lo qual se responde, que en semejãtes casos, se exceptua la Regla, que dize, que la ligadura ha de ser al mouimiento del dar; esto por la brevedad, diminucion de figuras, y tropelia de semejante Musica, y ligadura, suponiendo ser las Figuras duplicadas en su valor; y se ha de entender tambien ser diminuidas, quando la clausula, ò ligadura se haze con figuras mayores; y con esta suposicion se passaràn muchas cosas en la Musica, y se verificarà, el que la ligadura sea al mouimiento del dar el compas, no al del alçar.

EXEMPLO.


A DVO.
Suponese el cõpàs mayor.
A compàs mayor.
Y aqui.
Rara vez por la distancia.
Clausula burlada.
Rara vez se haga por la distancia.
A compàs mayor rara vez se haga.
Ligaduras en Proporcion menor.
Ligaduras en Proporcion mayor.

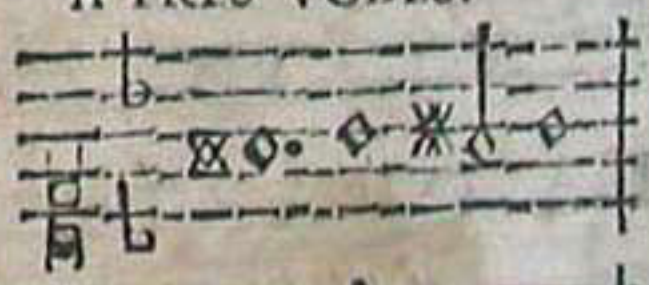
LA QVINTA SVPERFLVA, O EXCESIVA, aunque tiene alguna ſimilitud á las eſpecies falſas, no ſe liga; y porquè?

CAPITVLO XLIV.

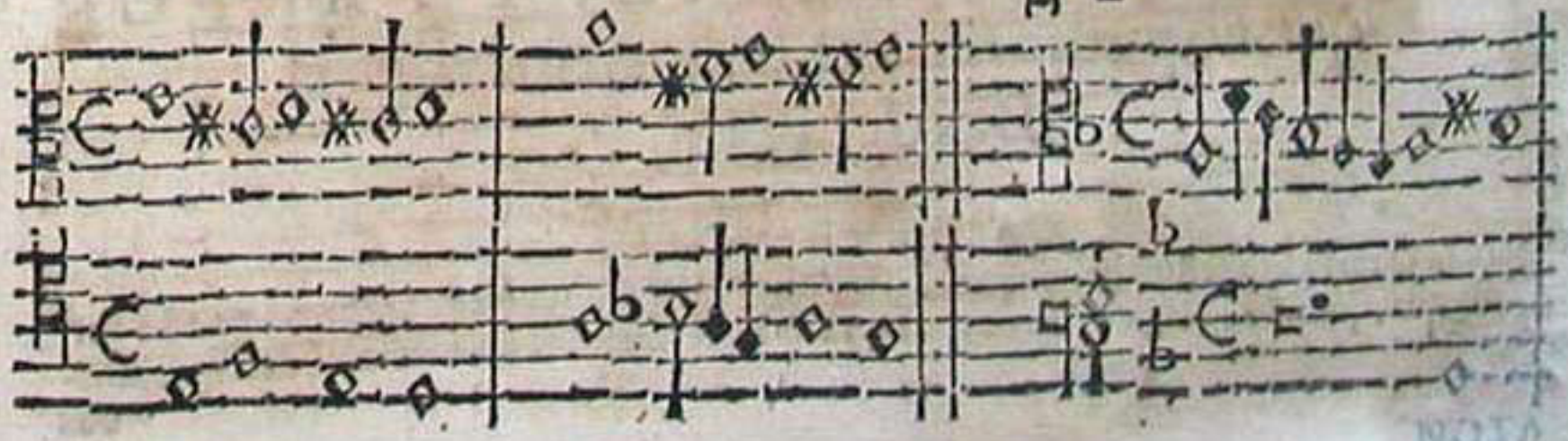
LA Quinta ſuperflua, ò exceſsiua, podemos llamarla eſpecie Mixtifori, porque ni es (abſolutamente hablando) conſonancia, ni tampoco diſſonancia: ſi fuera diſonancia, ſe ligàra como todas las demàs eſpecies falſas; no ſe liga, luego no lo es. Conſonancia tampoco lo es, como ſe reconoce en ſupoſicion en ella, que ſi ſe quiere que haga manſion en la conſonancia, la altera, y deſazona, por el natural deſabrimiento que tiene, que aunque no es tan dura la diſſonãcia que cauſa, como la de las otras eſpecies falſas, con todo eſſo tiene algo, y ſe aſsimila algo à ellas, y el oìdo padece inquietud, reconociendo (en algun modo) ſer eſpecie, que contrauiene à lo regalado, ſonoro, y dulce que pide, y requiere la buena conſonãcia: y aunque eſtà eſta quinta exceſsiua, ò ſuperflua, en el numero de las eſpecies falſas, no ſe liga, ſolo ſirue en la Muſica para ciertas ocaſiones, y ſerà quando la letra lo pidiere; y aſsi pondrè vn Exẽplo de ella, no para q̃ comũmente ſea vſada, ſi, para que ſe ſepa vſar en la conſonãcia. Y eſto miſmo ſe ha de obſervar, y hazer con algunos primores muy particulares, que ſe veràn en eſte Libro, que no eſtàn pueſtos para que ſe vſe de ellos à cada paſſo, ſino à ſu tiempo, particularmente de algunas diſſonancias, ò ligaduras artificioſas; que eſſas ſon para la ocaſion en que la Letra las pidiere; y aſsi digo, que no ſolo para ſer Maeſtro conſumado en la Muſica, ſe requiere ſaber la Compoſicion de ella, ſino que ſe neceſsita tambien de ſaber elegir la Compoſicion, acomodandoſe con la Letra, dando à cada coſa lo que pide, à lo triſte, triſte, à lo alegre, alegre, à lo ſonoro, ſonoro, à lo graue, graue, à lo ſoſſegado, repoſo; eſto es, que ſi la Letra es triſte, la Muſica la ha de correſponder con triſteza, poniendo conſonancias, y diſſonancias, triſtes, y funebres: ſi es la Letra alegre, la Muſica lo ha de ſer: ſi es la Letra graue, ſea Latin, ò Romance, la Muſica ha de ſer graue, &c. De ſuerte, que ſiempre la Letra, y el Punto ha de ſer tan vniforme, que parezca que la Letra ſe hizo para aquel Punto; y el Punto para aquella Letra: y deſta manera ſaldràn las Compoſiciones Muſicas, y ſeràn para los oyentes guſtoſas, y para los Maeſtros doctas. Eſta quinta ſuperflua de que vamos tratando, conſta de quatro Tonos (verbi gratia) deſde el Fa de Fe fa ut, haſta el Fa ſuſtenido de Ge ſol fa ut, ſubiendo; ù deſde el Vt de Ge ſol fa ut, haſta el Sol ſuſtenido de Ge ſol re ut, ò Puntos de ſemejante diſtancia: quando ſe vſa de eſta eſpecie, ſe pone al mouimiento del dar con el baxo, ù con otra voz de las de en medio; no es ſu duracion mas de medio compàs en la conſonancia, por no dàr mas lugar la dureza de ſu ſonido en ella, paſſando en el miſmo compàs à conſonancia buena, que reſarça el daño, y deſabrimiento que ha cauſado al oido.

EXEMPLO DE LA Quinta ſuperflua, ò exceſsiua.

A TRES VOZES.



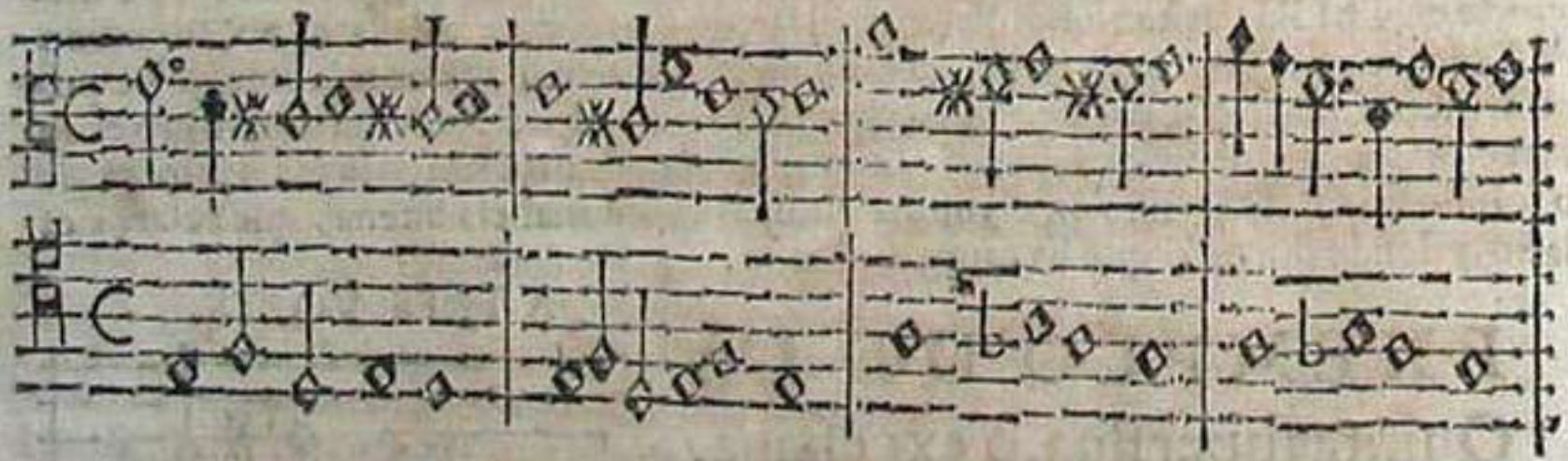
A DVO



NOTA XXI.

ADviertase, que en la Nota doze de este Libro tercero, dexamos declarado los tres mouimientos que ay en la Musica, que son contrario, recto, y obliquo; siguiendose los mouimientos que ay para passar las especies perfectas à otras perfectas; y de las imperfectas à perfectas; y al contrario, &c. todo alli puesto con sus Exemplos, donde pertenecia, por auer tratado antecedentemẽte de las especies buenas; aqui nos tocaua por auer tratado inmediatamente de las especies malas, y falsas, el poner algunos Exemplos de los transitos, y salidas que ay de las Especies dissonantes, à las consonantes; mas bolviendo los ojos à los cinco Exemplos antecedentes, y considerandolos, se verà en ellos los transitos que ay, y mouimientos, desde las Especies dissonantes, à las consonantes, de las falsas, à las perfectas, è imperfectas; y assi es escusado el que aqui lo repitamos; solo digo por mayor, que quando se liga la quarta, se sale inmediatamẽte à la tercera; y si es sin ligadura, desde la quarta baxãdo el baxo, sale à la quinta; y subiendo, sale à la tercera; y al cotrario. De la septima, si liga, sale à la sexta; si no liga, puede ir à la sexta, o à la octaua: de la nouena (como cõpuesta de la segunda) se sale à la octaua, ù dezena, que es à las especies mas cercanas: esto se entiẽde, procediendo ordinariamente, porq extraordinariamente, se puede passar à otras muchas partes, y especies, como es de la nouena à la quinta, à la sexta, à la tercera, &c. Y lo mismo digo de las demas especies dissonantes, que extraordinariamẽte tienen muchas mas salidas, que las que dexamos señaladas; dexando todo esto al discurso, y trauesura del ingenioso Compositor. ¶ Y adviertase tambien, que desde la quinta superflua, ordinariamente se passa à la sexta, como queda anotado en el Exemplo proximo antes desta Nota; y extraordinariamente podrà salir desde dicha quinta superflua, à la octauà, y dezena.

EXEMPLO DE LOS TRANSITOS QVE ay á otras especies, desde la Quinta superflua.



LA QVARTA SVPERFLVA PARECE que no puede ser ligada, quando la liga el Baxo; y porquè?

CAPITVLO XLV.

EN la Quarta superflua han reparado algunos, diziendo, que parece no puede ser ligada, quando la liga el Baxo, porquãto al tiempo del abonarla, al desligar, ambas

bas vozes se mueuen con mouimiento contrario, la vna subiendo, y la otra baxando, no siendo en las demàs ligaduras assi (en las vozes que pueden ser ligadas) pues en la de segunda, quarta, y septima (esto procediendo ordinariamente, porque si se procede con modo extraordinario, serà otra cosa) al tiempo de desligar la especie falsa, la voz con quien es ligada, se està firme, è inmobil, aguardando, que aquel sonido duro, y malo que se le ha aplicado en el mouimiento primero del compàs, en el segundo mouimiento de èl, se resarça con otro sonido blando, consonante, y bueno: y assi hallo, y tẽgo por muy conueniente, que la voz con quien se haze la ligadura, por auer participado de la dissonancia, espere que se desligue en la consonancia, por quãto necessita de q̃ se le restituya el daño que ha recibido en auerle aplicado la especie opuesta, que es la falsa; y esto se ha de entender tan solamente de de las ligaduras, que teniẽdo essa espera, pueden salir desde la dissonancia, à la consonancia, especie imperfecta, que es lo que se pide despues de la ligadura, que se salga à la imperfecta, como se verà en el Capitulo siguiente, y alli la razon.

Y tambien digo, que en quanto el dezir, que al tiempo del desligar no se ha de mouer mas, que la parte que liga, no se ha de entender absolutamente de todas las ligaduras de las especies falsas, porque si en la ligadura de la quarta superflua, quando la liga la voz mas baxa, se estuuiera la voz con quien se liga inmobil, saliera la voz que haze la ligadura, desde la quarta superflua, que està ligando, à la especie perfecta, que es la quinta (mala salida) y assi es forçoso mouerse ambas las dos partes, ò vozes, para que la tenga buena, saliendo desde la quarta superflua, ò excessiua, que liga, à la especie imperfecta. Y lo mismo digo de la quinta falsa, que quando se liga, es forçoso que ambas partes se mueuan, para que despues de auer ligado, salga à especie, y consonancia imperfecta: mas si la ligadura fuere de quarta justa, y se hiziere, como se haze, cõ otra voz q̃ no sea la del Baxo, se procede en ella, como en las demàs ligaduras, estandose quedo el Baxo, hasta que desligue la voz en la tercera, que es la imperfecta mas cercana.

NOTA. ¶ Y si alguno replicare, diziẽdo, q̃ como desde la nouena, especie falsa, quãdo se liga se sale à la octaua, especie perfecta, y no à la imperfecta, tambien se podrà desde la quarta superflua, quãdo es ligada por el Baxo, la otra voz estarse inmobil, saliendo dicho Baxo, desde dicha quarta, à la especie quinta (parece que corre la paridad) y que pudiendose hazer lo vno, se podrà hazer lo otro, por no auer mas razõ de la vna parte, que de la otra. Respondo, con lo que en semejãte caso he dicho, de la salida de la nouena à la octaua; que aunque es verdad, que desde la ligadura de nouena, se sale à la especie perfecta, que es la octaua, especie mas cercana à dicha ligadura, ordinariamente no acaba de desligar en ella, sino que procediendo mas adelante la ligadura, desliga en la especie imperfecta, porque se cumpla con la Regla, que dize, que desde la ligadura de la falsa, se salga a la especie imperfecta; y esto se puede hazer, porque se halla ligadura, y abono de ligadura, que es passar à buena consonancia, la mas cercana; y no auiendo acabado de ligar, desligar en especie imperfecta, obseruãdo todas las circunstancias, y teniendo todos los requisitos que pide la buena ligadura: mas passar desde la ligadura de quarta superflua (ligandola el baxo) à la quinta; no porque no corre la misma razon que huuo para passar de la ligadura de nouena, à la octaua, de passar aqui de la quarta superflua à la quinta, ambas especies perfectas, saliẽdo desde las especies falsas a ellas, ligando; porque si el salir de la nouena à la octaua, es abonado, por quanto es la especie mas cercana que se le sigue, baxando; y no acabando de ligar, desliga despues en especie imperfecta: lo mismo podremos dezir de la quarta superflua, que baxando à la especie mas cercana, que es la quinta, no acabado de desligar, desliga despues en la tercera.

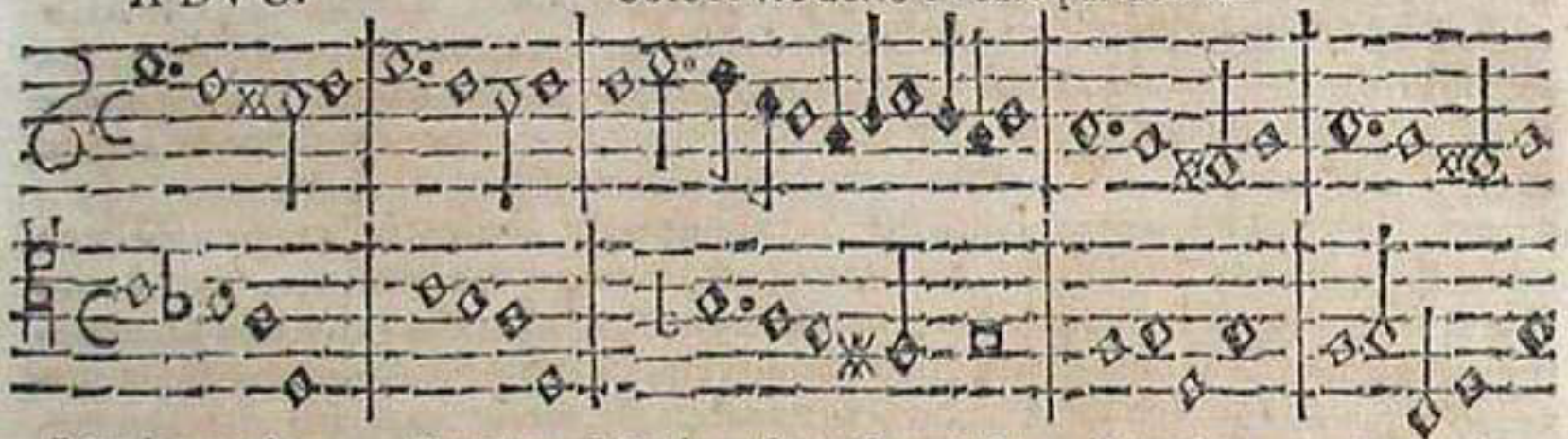
Buelvo à dezir, que no se ha de hazer, sino es en vn caso particular, que lo pida la letra el passar de la especie, quarta superflua, quando la liga el Baxo a la quinta; no acabando de ligar, y desligando en la imperfecta despues, porque estas especies falsas superfluas, son, y han sido tratadas de todos los Maestros con tanta limitacion, y entrechez (por quanto parece que exceden en la falsedad, maleza, y dissonãcia, a las otras

especies, dissonantes, malas, y falsas, especialmẽte la especie quarta superflua) que no han permitido, que dicha especie quarta excessiua tenga mas salida, que à la sexta, y à la tercera; à la quinta, no, como queda advertido, sino es en algun caso particular.

Todo lo referido se verà en el Exemplo siguiente, no para que continuamente sea vsado, si, para que en ello se repare, y se ponga en la Musica, quando mas conuenga, y la Letra (como tengo dicho) ocasion, y oportunidad de tiempo lo pidiere.

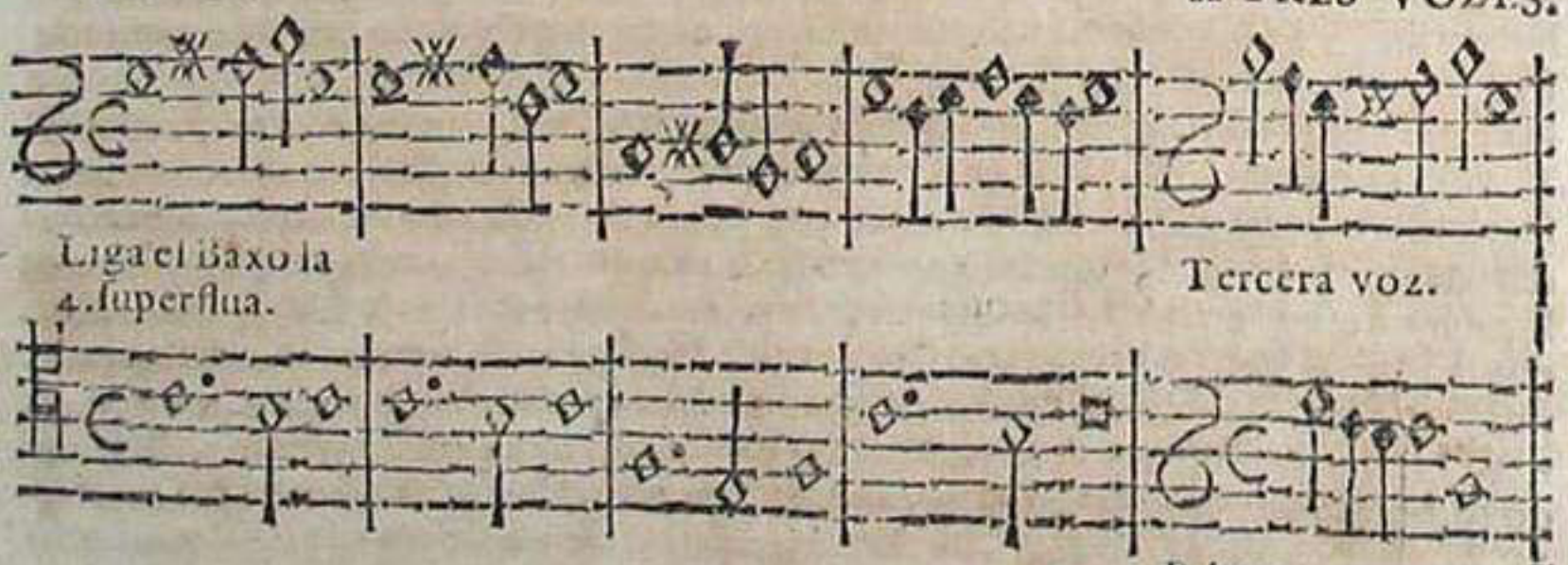
EXEMPLO DE LIGADVRA DE QVARTA justa, y superflua, quando la liga el Baxo, saliendo á la perfecta, y á la imperfecta, y ligadura de nouena.

A DVO. Solo se vse desto en caso particular.



Lig. de 4 justa, y superflua. Quarta justa. Lig. de 4. superflua, q̃ sale à la quinta; y desliga despues en imperfecta. Liga la 9. y sale à la octaua. Liga la 9. y sale à la quinta.

A DVO. A TRES VOZES.

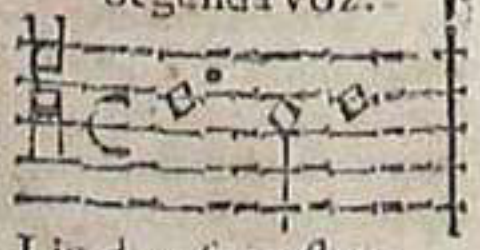


Liga el Baxo la 4. superflua. Tercera voz.

Primera voz.

NOTA XXII.

Segunda voz.



Lig. de 4. superflua.

Que enseña, como el Baxo no es siempre la primera Voz; y porquè?

ADviertase, que aunque el Baxo ordinariamente es la primera voz, por ser la basa, y fundamento sobre quien se funda la consonancia, y se haze la ligadura; con todo

todo esso no es assi, quando el Baxo liga, porque la voz que liga, y padece en la consonancia, es siempre la segunda voz; y assi en tal caso, la primera voz, si fuere à Duo, serà la voz que acompañare al dicho Baxo que liga, y el serà la segunda: y si la ligadura que haze el Baxo fuere à mas vozes, la primera voz serà, y deve ser, la que quitada la voz que liga, que es el Baxo, queda despues en su defecto, por fundamento en la consonancia sobre quien se funda, quitado dicho Baxo, que es la voz que se supone que liga (por quanto la voz que liga no ha de ser de las numeradas en la consonancia; y assi quitada ella, ha de quedar consonante, y buena la consonancia, ocupando cada vna de las vozes el lugar que le tocare, segun los preceptos Musicos: y si esta circunstancia no se halla quando se liga vna especie falsa, que quitando la voz que liga, las demàs vozes queden consonãtes, y bien colocadas, es cierto, que al tiempo de la ligadura no han estado, ni estàn bien puestas las vozes.

Tambien se advierta, que no es inconueniente, el que siendo vna Composicion à Duo, se halle en alguna ocasion la vna de las vozes, en puesto de tercera, ù de quarta voz (esto se vè à cada passo en el Contrapunto suelto) especialmente mouiendose el Baxo, ò no mouiendose, como se ha visto en la quarta superflua del Exemplo antecedente, que no se pudiera vsar de ella à Duo en la ligadura, si no se tomara alguna licencia, por quanto al tiempo del dar, que es quando el Baxo liga, està en la quarta superflua, especie falsa, alli puesto de tercera voz; como en dicho Exemplo queda anotado.

Y si no huuiera algunas ensanchas, sino que rigurosamente vsaramos los preceptos de la Musica, no pudieramos ligar esta quarta superflua à Duo, por ser, como tengo dicho, puesto de tercera voz; ni tampoco se pudiera poner vna voz en tercera, ni en quinta, ni octaua à Duo, por ser dichas especies las que comunmente se ponen, y hallan en la consonancia en puesto de tercera, y quarta voz; y assi es muy conueniente tomar semejantes licencias en la Musica, y dar algunas ensanchas en ella, para que no atemos las manos à los Compositores, ocasionandoles con la estrechez del vso de los preceptos, à que dexen de haze. muchas, y repetidas diferencias en sus Obras, vsando con extension, assi de las especies dissonantes, como de las consonantes; ò al contrario: atendiendo à lo que dexamos dicho en los Capitulos, Notas, y Exemplos antecedentes, para el buen vso de las Especies, en las Composiciones.

Y se note, que el puesto que se le dà à vna voz à Duo, à quatro vozes puede ser que sea quarta voz; y el que se le da en la Composicion de à quatro, que sea el puesto de à Duo: (verbi gratia) ponese vna voz à Duo en octua; esta octaua à quatro vozes, serà puesto de quarta voz en alguna ocasion, y alli sirve de segunda; y la que sirve de segunda voz en vnas ocasiones, en otras sirve de tercera; y assi de las demàs. Solo se ha de atender, y procurar, oviar los golpes que vician las consonancias, y bastardean la Musica, como queda advertido: y observando esto, las Composiciones tendràn la perfeccion que ellas piden, y no careceràn de nueuos primores, hechos (aunque con alguna latitud) y fundados sobre los antiguos, y venerables preceptos de la Musica.

¶ Y tambien se advierta, que comunmente se reputa por Baxo en la consonancia, aquella voz, que estuuiere mas baxa en ella, sobre que es fundada, aunque no sea la del Baxo, sino vna de las demas vozes (excepto en el caso referido) que el Baxo està ligando debaxo de las vozes.

PORQVÈ QVANDO SE LIGA LA ESPECIE falsa, se ha de desligar en la imperfecta, y no en la especie perfecta?

CAPITVLO XLVI.

EL ir de la especie falsa à la imperfecta, se ha de entender, quando ay ligadura, sirviendo en tal caso la especie falsa (comunmente) al dar del compàs, saliendo al mouimiento del alçar à la especie imperfecta, porque quando la especie falsa, ò mala no liga, y se da, opone en el mouimiento, que ni es dar, ni alçar del compàs, q̃ viene à ser en vno de los inter medios de èl; entonces, subiendo, passa de la quarta à la quinta; y baxando, desde la segunda al Vnisonus, ù desde la nouena à la octaua, que es ir de la especie falsa, à la perfecta, sin ligadura, como queda advertido en los Exemplos passados.

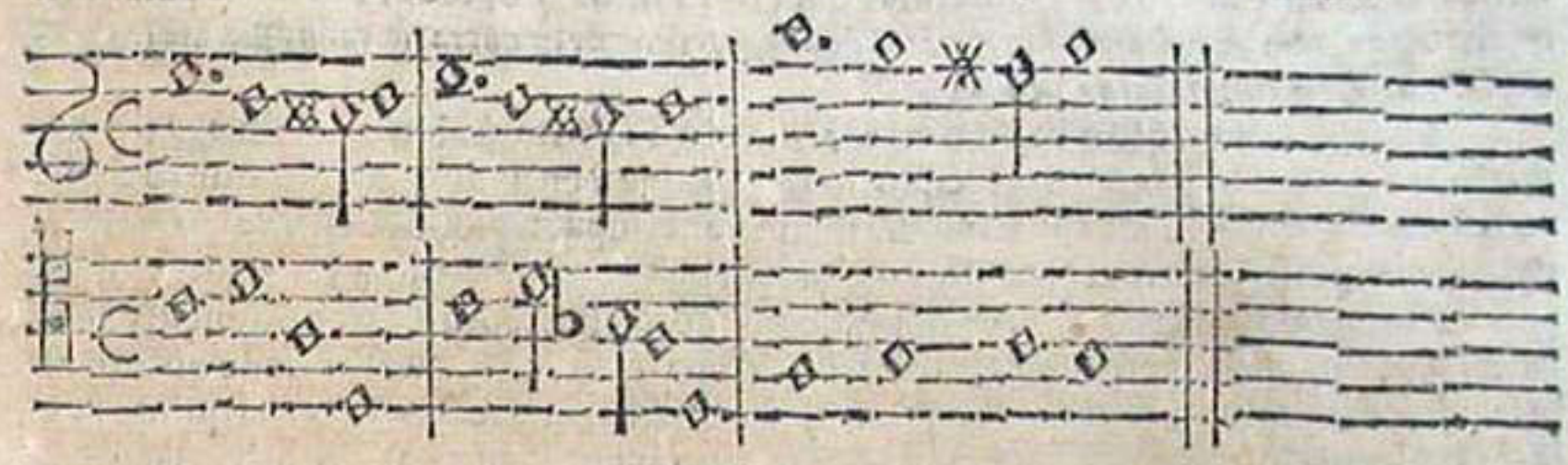
Y respondiendo à la propuesta, digo, que quando la especie falsa liga al dar, ù à otro qualquiera de los mouimientos del compàs, ha de desligar en la especie imperfecta, saliendo inmediatamente à ella, no à especie perfecta. La razon es, porque las especies falsas, y dissonantes, son intrusas en la Musica, pues es cosa muy sabida, que los Antiguos no vsaron de ellas, sino tan solamẽte de las especies buenas, y consonantes; y auiendo à la especie falsa, y mala hechola (digamoslo assi) merced, y no poco agasajo, de que al tiempo del dar el compàs, sirva como si fuera especie buena en la consonancia, siendo falsa, y mala, y no pudiendo quedarse alli lo restante del compàs, porque no haga dissonancia considerable, razon serà, que salga luego inmediatamente à la imperfecta, no à la especie perfecta, por quanto fuera passar de extremo à extremo, de mala, à perfecta. Y supuesto, que es forçoso salir à especie que no sea falsa, por necessitar de abono aquella parte, que ha tenido la consonancia dissonante, contentese con salir, y passar de mala à imperfecta, que es menos mal, y desdize menos, que vna cosa falsa passe à plaza de imperfecta, que no siendo falsa, y mala, se halle por intrusion inmediatamente perfecta; esto es, en especie perfecta.

Y si alguno replicasse, diziendo, que desde la especie falsa de la nouena, ligandola, se sale à la octaua, que es especie perfecta; y pues en dicha ligadura se sale, y desliga en la especie perfecta, tambien se podra en todas las demàs ligaduras salir desde la especie falsa que se liga, à la especie perfecta mas cercana: A lo qual respondo (con lo que en caso semejante tengo dicho) que el passar desde la ligadura de la nouena à la octaua, no es para desligar en ella (porque el desligar ha de ser en especie imperfecta) sino para continuar la ligadura, desligando en imperfecta despues, hallandose obligada la especie falsa à salir à la especie perfecta de la octaua, por ser la especie mas vezina, descendiendo, preuiniendo en ella, y juntamente continuando ligadura, cumpliendo con desligar en la especie imperfecta, quando puede: otras vezes burlando la clausula de nouena, se sale desde ella à la imperfecta, es primor en la Musica.

EXEM-

EXEMPLO.

Ligadura de nouena. Ligadura de 9. burlada. Ligadura de nouena. Y de esta manera.



EN EL CONTRAPVNTO SVELTO DE á dos vozes, que se haze sobre Canto Llano, y en el de concierto, se ha de començar en Quinta, Octaua, ò sus Compuestas, Especies perfectas, y acabar en Octaua, ò sus Compuestas (cerrando Clausula) y no se ha de començar, ni acabar en Especies imperfectas; y porqué?

CAPITVLO XLVII.

LA RAZON Que ay para que en el Contrapunto suelto, ù de concierto, al principio de èl se entre en especie perfecta (no en imperfecta) es, porque entrando en quinta, ù octaua, especies perfectas, se entra en Tono, por quanto para entrar en el, en qualquiera Obra de Musica, se ha de começar en el final, ò en la mediacion; y no se puede esto cõseguir, si no se dà principio en vna de estas especies perfectas; lo qual se ha observado, y observa en toda buena Composiciõ, por ser en las dos partes mas principales de cada vno de los Tonos sobre quien se haze, y compone la Musica. Y si se començara en las especies imperfectas de la tercera, y la sexta, no se consiguiera entrar en Tono, por quanto su posicion no es en parte que corresponde al final, ò principio, y mediacion de los Tonos, ni tampoco dar final en ellas, especialmente en la sexta, porque ademàs de no ser de las especies que sirven para cerrar la clausula (esto es, que sirvan de final en ella) es especie que sirve de obice a las otras vozes (como queda advertido) por ser forçoso ponerlas en mala consonancia con ella, estãdolo con la quinta, especie que no puede ser repudiada en la vltima consonancia de la Obra. Y por esta razon los Antiguos (como tambiẽ queda advertido) no solo començauan sus Obras de Musica en especies perfectas, sino que tãbien las acabauan, y fenecian en ellas, assi en las de à Duo, como en las de mas numero de vozes, haziendo en todas igualmente, que tuuiessen su final en especies perfectas, no valiendose en este caso de especies imperfectas, porque queria, que pues todas las vozes començauan en especie perfecta, semejantemente acabassen tambiẽ en especies perfectas, por quãto obseruauã, que el principio, y el fin de la Obra fuessen muy vnos.

Los Musicos Modernos se han valido de la tercera mayor para los finales, por quanto haze juntamente con las especies perfectas lleno muy considerable en la consonancia, agraciandola mucho; y assi es vsada, y la vsamos en los finales del Contrapunto de concierto, y en las demas Composiciones, excepto en el Contrapunto suelto, q̃ la Clausula final se cierra en octaua, uno es en algũ caso particular, que se cierra en tercera mayor; y assi es muy puesto en razon, que començando la Musica en especies perfectas, su final sea tambien en perfectas, especies semejantes, è iguales en perfeccion; assi lo dio à entender Ciceron en los Topicos, por estas palabras: *Quæ vero in principio bona, etiam in fine reperiuntur, è cõtrario enim, quæ mala prætitatem consequentur in fine.*

Ciceron en los Topic.

Las cosas, dize, q̃ son buenas en el principio, lo son tambien en el fin: y al contrario, las que son malas en su principio, lo son tambien en su fin. Y para que lo digamos todo, si alguno hiziesse reparo, diziendo, que supuesto que se entra al principio del Contrapunto suelto en quinta, porquè no se ha de poder acabar en dicho Cõtrapunto en el final de èl, tambien en quinta, ò sus cõpuestas, como se començа, y acaba en la octaua, ambas especies perfectas? A lo qual respondo, que se puede entrar al principio del Contrapunto en qualquiera de las especies perfectas, ya sea la quinta, ya la octaua, porque no ay Regla ninguna en el Contrapunto, que nos prohiba dar principio en èl en semejantes especies; y la ay, que nos enseña, diziendo; que cerremos al fin del Contrapunto suelto la clausula en octaua, ò sus compuestas: dandonos à entender en esto (y es muy conforme à razon) que despues de auer tenido muchas, y repetidas controuersias en el discurso del Contrapunto, la voz que le hecha sobre el Canto Llano, trauesseando con las especies, teniendo oposicion con èl, que al fin se vne cõ el dicho Canto Llano, acabando en octaua, que es la consonancia mas vniforme, que ay en todas las especies de la Musica, pues parece, aunque distante, vna misma cosa con el Vnisonus; y que despues de la fuerte pelea, y continua batalla que han tenido, han hecho las amistades, haziendose tan vnos en el final, por la vniformidad q̃ tienẽ la especie del Vnisonus, y sus compuestas, vnas con otras: y por esta razõ se ha de acabar, y dar fin en el Contrapunto suelto en octaua, ò sus compuestas, no en quinta, y sus compuestas, aunque todas especies perfectas.

NOTA. ¶ Adviertase, que en quanto al començar en perfecta al principio de las Obras en la Musica, se entiende, en quanto à la voz que comiença el Contrapunto sobre el Baxo, quando es à Duo (el que llamamos suelto) que si fuesse el Contrapũto de à mas vozes, observando el q̃ la primera entre en perfecta, las demas aguardando pausas, pueden entrar en diferentes especies, procurando (si es possible) que entren en Signo, que corresponda al final, mediacion, ò cuerda del Tono, sobre quien se haze el Contrapunto, ù la Obra. Y lo mismo digo de las demas Composiciones, quando entran las vozes diuididas (que si entran todas juntas, es otra cosa) aguardando pausas, que pueden entrar en especies imperfectas, como mejor le estuuiere al Compositor, entrando en Tono, como he dicho, que es en el final, ò la mediacion; y algunas vezes en quinta arriba de la mediacion, como se verà mas adelante, en la Composicion en su lugar. Y no ha de ser esta Regla tan absoluta, è inviolable, que en algunos casos particulares, no se pueda ir contra ella, exceptuãdola assi en el entrar en Tono, q̃ es en el final, o mediaciõ, como en comẽçar en perfecta al principio de la Obra, porque en los Canticos de las Magnificas, y algunas vezes al principio de los Psalmos; en estos dos casos se suelẽ començar fuera de Tono, dãdo su principio à la Obra, ni en el final, ni en la mediacion, à causa de entrar imitando el Canto Llano, sobre quien se haze el Cantico, ò el Psalmo: y tambien por no atar las manos à los Compositores, se podrà en los principios de algunas Obras, entrar en tercera, ù otra especie que no sea de las perfectas, como sea especie buena, por imitar alguna fuga, Cãto Llano, ò passo, assi sea en Contrapunto, como en Composicion, como se acabe en perfecta: (y si es Contrapunto, cerrãdo clausula en octaua) porque como dize Gafarro, lib. 3. de Contrapunto: *Verum hoc mandatum, non necessarium est, sed arbitrarium, namque perfectionem*

in

in cunctis rebus, non principijs, sed terminationis attribuunt. Y assi este precepto no es preciso, sino voluntario porque la perfeccion en todas las cosas, no se atribuye à los principios, sino à los fines, que es lo que enseña el Philosopho, diziendo: *Finis est optima perfectio rerum.* Y yo podrè dezir: *Exitus acta probant.* Al fin se canta la gloria.

BREVES, Y SVMARIAS REGLAS, SACADAS de diversos Authores, de las especies consonantes, para hazer Contrapunto sobre Canto Llano.

CAPITVLO XLVIII.

LAS REGLAS, Que comunmente se dàn para hazer Contrapunto sobre Canto Llano, son doze.

1 La primera es, que todo principio sea sossegado, y comiençe en especie perfecta, como es, en Vnisonus, quinta, ù octaua; y esta Regla es arbitraria, no legal, por quanto en algun caso particular se puede entrar en tercera, como queda advertido; y muchos lo practican, por quãto, como dexamos dicho, la perfeccion de qualquiera Obra artificiada, se atriouye al fin, y no al principio; y esto de entrar en tercera, ò sus compuestas, es tolerable, mayormente aguardando alguna pausa, aunque lo comun ha de ser el entrar dando principio al Contrapunto en especie perfecta.

2 La segunda Regla, es, que de las perfectas no se pueden dar dos, ni mas, inmediatamẽte vna tras otra, que sean de vna misma especie; assi como dos quintas, dos octauas, ò sus compuestas, mouiendose Canto Llano, y Contrapunto de vnos Signos à otros, como queda advertido.

3 La tercera Regla, es, que dos, ò mas consonancias perfectas, se pueden dar inmediatamente vna despues de otra, quando las consonancias son de diferentes especies (verbi gratia) como despues de vna quinta, dar vna octaua, y despues de vna octaua vna dozena; y despues de vna dozena vna quincena; y al contrario; y desta manera todas las que fueren diferentes.

4 La quarta Regla, es, que muchas consonancias perfectas de vna misma denominacion, se conceden todas las vezes, que no suban, ni baxen, sino es que se estàn en vnos mismos Signos (verbi gratia) como cantando dos, ò mas puntos en vna misma quinta, ò en vna misma octaua, sin mudarse, passando à otra quinta, ò à otra octaua; esto es en la Composicion.

5 La quinta Regla, es, que dos consonancias perfectas semejantes, como es dos quintas, &c. se pueden dar inmediatamente vna tras de otra; con tal condicio, que para la segunda consonancia, las vozes tengan mouimientos contrarios; esto es, q̃ la vna voz suba, y la otra baxe (verbi gratia) esta vna voz en De la sol re, y la otra en Ala mi re, en quinta; dize la vna subiendo, Re, La; y la otra baxdão, La, Re; esto es, subiendo vna voz desde De la sol re graue, à De la sol re agudo, baxãdo otra desde Ala mi re agudo, à De sol re ut; lo qual no acontece, quando muchas partes hazen Contrapunto sobre Canto Llano; y rara vez, quando vna voz sola: y assi servirà esta Regla para la Composicion, como se aplican à ella todas las demas que la pertenecen.

6 La sexta Regla, es, que las consonancias imperfectas se puedẽ dar todas quantas quisieren vnas despues de otras, subiendo, y baxando de grado, ù de salto; ad-

uirtiendo, no se dèn en mucho numero las dichas especies imperfectas, por quanto es muy conueniente, que aya mezcla de especies para la variacion de la Musica.

7 La septima Regla, es, q̃ no se puede dar Fa contra Mi, en especie perfecta (verbi graria) como dezir el Canto Llano, Mi, en Be fa be mi; y el Contrapunto, Fa, en Fe fa ut quinta arriba: la causa es, porque aquella quinta no tiene la cantidad que la quinta perfecta ha de tener; verdad es, que se suele vsar dicha quinta, dura, y falsa en el Contrapunto, quando el Cãto Llano passa [illegible], de Be fa be mi, al Fa de Ce sol fa ut, saliendo el Contrapunto desde ella, à Especie imperfecta, que es la tercera, sobre el Fa de Ce sol fa ut, al dar, auiendo dado la quinta falsa, al alçar (porque al mouimiento del dar, nunca se ha de poner la quinta falsa, sino es ligãdo:) y en todo acontecimiento, sera bien vsar poco en el Contrapunto de esta especie falsa, dexandola para la Composicion, que alli el Arte suplirà mejor el defecto natural q̃ tiene, por mayor extension de mouimientos, y conjunta de vozes, que le assisten; ni Fa contra Mi, se puede dar en octaua, como ya queda anotado.

8 La octaua Regla, es, que en lo mas que se pudiere canten las partes con mouimientos contrarios; es à saber, que quando sube el Canto Llano, baxe el Contrapunto; y al contrario. Esta Regla es arbitraria, por quanto haziendo lo contrario no serà error.

9 La nouena Regla, es, que quando se passa de vna consonãcia imperfecta, à vna perfecta, sea à la mas cercana, si fuere possible, assi como de la tercera menor, al Vnisonus; y de la tercera mayor, à la quinta; de la sexta menor, à la quinta; y de la mayor, à la octaua; advirtiendo, que esta Regla, es arbitraria, no legal.

10 La dezima Regla, es, que se acabe, y termine en consonancia perfecta, como es, en Vnisonus, octaua, quincena, &c. por quanto dize el Philosopho: *Finis est, vnuscuiusque rei perfectio.* Esto se ha de entender particularmente haziendo Contrapunto vna sola voz, q̃ siendo de mas vozes, muy biẽ se puede (y se deve) fenecer en otra qualquiera especie consonãte, como es en quinta, ò en tercera, y sus compuestas. Advirtiendo, que no se ha de fenecer en sexta, y sus compuestas, por quanto de las consonancias, es la que menos aplace para principio, ò fin.

11 La oncena Regla, es, que se termine con clausula, la qual no puede ser sin falsa, y especie disonante, como se ha dicho en su proprio lugar; aunque en Contrapunto es Regla arbitraria.

12 La dozena Regla, es, que à cada medio cõpàs, se sienta herir nueua voz (excepto en el Contrapunto de Semibreves) esto es, q̃ el Cõtrapunto hiera con nueua figura al dar, y al alçar del cõpàs; lo qual es necessario para q̃ el Contrapunto lleue tropelia de vozes, consonancias, y disonancias; y tambien se ha de huir de toda Solfa que lleue Semibreves, y Minimas con puntillo, especialmente al dar (que al alçar, muchos las han vsado, y vsan) por quanto impiden, y cortan el hilo à lo ayroso del Contrapunto, figuras semejãtes; Minimas semicapadas, y Semibreues, se podràn vsar en el Contrapunto: lo mas comun, es, que se haga de Minimas, y Seminimas; esto es, en Compasillo, y Compàs mayor; que en las Sexquialteras, es otra cosa. Corcheas son poco vsadas en Contrapunto; mas por necessitar de Contrapunto disminuido los que se exercitã en los instrumẽtos de Corneta, Chirimia, y Baxoncillo, &c. pondremos en su lugar algun Exemplo que las tenga, para que si necessitaren de ellas, vean como han de vsar de dichas figuras en el Contrapũto que echaren con semejantes Instrumentos. Y para que en todo sea agradable, es necessario que cada Contrapunto lleve Solfa graciosa, y de buena entonacion, variando los passos, è imitaciones por diferentes Signos, lo mas que fuere possible; y juntamẽte se hagan largas carreras, porque quanto mas dilatadas fueren de graue en agudo, y sobre agudo; y al contrario, tanto mas seran proprias del Contrapunto.

***

NOTA

NOTA XXIII.

ADvierrase, que en el Contrapunto de Minimas, y Seminimas, y en el de Compàs mayor, y Sexquialteras, no se ha de entrar al dar del cõpàs, sino q̃ se ha de aguardar alguna pausa (verbi gratia) en el de Minimas entra el Canto Llano al dar del compàs, la voz que lleua el Contrapunto ha de aguardar medio compàs, que es el mouimiento del dar, pausa que equiuale al valor de vna Minima; y ha de començar el Contrapunto al alçar; y en el de Compàs mayor, y Sexquialteras, se ha de obseruar lo mismo, aguardando à la entrada de ellos, pausa que equiualga al valor de vna Minima en cada vno de sus tiempos; y por ser Regla arbitraria, se podra en algunos casos ir contra ella; entrando la voz que hecha el Contrapunto al dar del compàs, sin aguardar pausa ninguna, por pedirlo assi el passo, ò intento.

QVè DIFERENCIA AY ENTRE LAS Consonancias perfectas, y las imperfectas?

CAPITVLO XLIX.

LA diferencia que ay entre las Consonancias perfectas, y las imperfectas, es, què las perfectas tienen semejança vnas con otras en dos cosas; la vna es en el sonido; y la otra en el nombre de las vozes: quanto al sonido, es, que no tiene mas cãtidad vna consonancia perfecta, que otra; esto es, que no tiene mas Tonos, ni mas Semitonos, quando son de vna misma especie, como dos quintas, ù dos octauas. Semejãça en quanto al nombre de las vozes, es, que si vna voz sube diziendo, Vt, Re; ù baxa diziẽdo Re, Vt, la otra voz tambien (siendo sin mutança) sube, y baxa diziẽdo lo mismo. Lo qual comunmente es al contrario en las imperfectas, por quanto vnas son con Semitono, y otras no; y assi las vnas tendràn diferentes nombres que las otras, llamandolas mayores, y menores, por no tener semejança en el sonido, ni en el nombre.

LAS REGLAS PARTICVLARES QVE pertenecen á las dissonancias, son cinco.

CAPITVLO L.

1 LA Primera Regla, es, que la segunda se concede al segundo mouimiento del dar, ò el alçar, baxando desde la tercera al Vnisonus, y subiendo del Vnisonus à la tercera: y tambien se concede sincopada en la Minima, ò Semibreue, passando al Vnisonus.

Sincopa, què sea? Y para q̃ sepamos què es Sincopa en las Cõposiciones del Cãto de Organo, digo, que Sincopa, es vna cierta trasportacion de vna figura menor à su semejante, ò equiualente; lo qual acontece, quando vna figura està delãte de vna, ò mas de sus mayores, con las quales no se puede acompañar; de modo, que hasta que halla otra su semejãte, è igual en valor, no se puede sosegar: en el Cãto de Organo queda esto exemplificado.

2 La segunda Regla, es, que la quarta se permite antes de la tercera, passando à la quinta, ò bolviendo à la tercera.

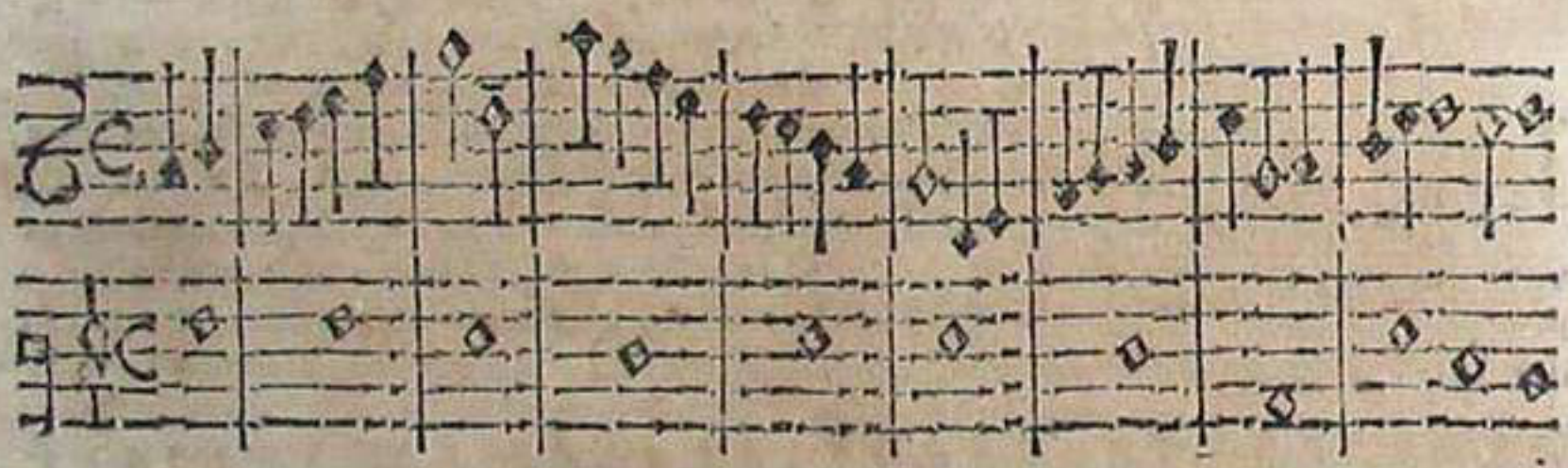
3 La tercera Regla, es, que la septima se ha de hazer antes de la sexta; y passa

do luego à la octaua; tãbiẽ desde la septima se podrà hazer en Cõposicion; en Cõtrapũto, no. Y no q̃ dezimos que se ha de hazer con las especies simples, se ha de entender tan bien de las compuestas, &c.

4 La quarta Regla, es, que ninguna dissonancia tiene fuerça de salvar con su intermission dos consonancias perfectas de vn mismo genero, mudandose de vn Signo à otro, como es poner vna segunda en medio de dos Vnisonus, ò vna septima en medio de dos quintas, ù dos octauas.

5 La quinta Regla, es, que vsando dissonancias libres, y no sincopadas, siempre han de cantar de grado, no de salto, passando de presto en diminuciõ, por cuya causa son menos sentidas; pero con tal condicion, que no han de ir dos dissonãcias, vna tras de otra, sino que vn punto se hiera en consonancia, y otro en dissonancia; es à saber, primero, tercero, y quinto, con todos los nones, han de ser buenos, y consonantes; y el segundo, quarto, y sexto, con todos los pares, han de ser malos, y dissonantes; como se verà en el Exemplo siguiente; y en el Contrapunto de Compas mayor, mas adelante.

EXEMPLO.



NOTA XXIV.

LOs transitos que damos en las cinco Reglas particulares de las dissonancias, para passar à las consonancias, se han de entender, procediendo ordinariamẽte, porque procediendo extraordinariamente, es otra cosa, por quato son en mas numero, como lo podra ver el curioso en los Capitulos antecedentes, que tratan de las Especies dissonantes.

AVISOS MVY IMPORTANTES, FVERA de las Reglas que hemos dado, para hazer Contrapunto á dos vozes, sobre Canto Llano.

CAPITVLO LI.

1 LO primero que se ha de observar en el Contrapunto, es, que camine de grado, y seguido lo mas que se pudiere.

2 Que no comiẽçe con Seminima (sino raravez) ù otra figura de las menores, q̃ no es hermoso principio, ni tiene gracia; ni se comiençe al dar del cõpàs, por quãto

to el principio siempre saldrà mucho mejor, y mas gracioso, todas las vezes que sea despues de qualquiera pausa, aunque sea pequeña.

3 Que tenga algunas buenas tiradas; y quanto mas largas, tanto mas seràn proprias del Contrapunto.

4 Que tenga alguna replica de invencion por diuersas partes; esto es, que repita el passo, ò intento con que diò principio al Contrapunto por diuersas partes, e ò iguales, y desiguales figuras.

5 Que no se hagan saltos dificiles, y disonantes à la pronunciacion del bien cantar, como es el salto de sexta mayor, de septima, y de nouena: el salto de sexta menor, està en vso, subiendo, y baxando.

6 Que tenga las menos Clausulas que sea possible, porquanto su detencion en hazerlas, corta el hilo al contrapunto.

7 Que no se aguarde pausas en el discurso del Contrapũto suelto; y si alguna se aguardare, sea de Minima, ò Seminima, à lo sumo (para imitar el passo.)

8 Que no se hagan clausulas que no sean muy proprias del Tono que fuere el Cãto Llano, sobre que se hecha el Contrapunto, porque no parezca diferente Tono del que es.

9 Que no se hagan passos de buelta; esto es, que si sube vna carrera de Seminimas, pare en Minima; no suba, y baxe sin auer hecho descanso. Si la carrera de Seminimas, es subiendo, despues de la vltima, se pondrà vna Minima vn Signo mas arriba de la vltima Seminima: y si la carrera es baxando, se pondrà tambien vna Minima en el Signo mas abaxo, despues de la vltima Seminima. Este es el comun estilo, que se guarda en el Contrapunto; y el mas aprobado de todos los Maestros.

10 Que porque el Contrapunto lleue diminucion de figuras, y tropelia de vozes, no se hagan Figuras en èl, de Semibreves, ò Minimas con puncillo al dar del compàs, porque se tiene por mal ayre, por falta de pronunciacion de Figuras en los mouimientos. Y quando acaso la voz, o vozes que echaren Contrapunto, aguardarẽ alguna pausa, al boiver à entrar ha de ser en especie buena, y consonante, no en especie dissonante, y mala.

NOTA XXV.

Que enseña, como se ha hazer Contrapunto sobre Canto Llano, sin escriuirlo.

PARA Hazer Contrapunto sobre el Canto Llano, sin escriuirlo, se advierta, que con cada Punto ha de cõsiderar las especies mas comunes, hasta q̃ el conocerlas le sea facil; y siendo señor de ellas, y presto en conocerlas sobre el Libro, pronuncie con cada punto del Canto Llano otro que sea consonante, haziendo mezcla de las especies, como son, Vnisonus, terceras, quintas, sextas, octauas, dezenas, dozenas, trezenas, quincenas, y mas si fuere menester, no contrauiniendo à las Reglas arriba declaradas; y en esto se exercitarà hasta tanto que se habitue en la posicion de las consonancias; y despues se podrà exercitar en la segunda manera de Contrapunto, que es dar dos figuras contra cada punto de Canto Llano en diferentes especies, vna al dar, y otra al alçar del compàs. Luego vsarà algunas Seminimas; advirtiendo, que no vayan dos, ò tres disonancias vnas tras otras, sino que vn punto se toque en consonancia, y otro en disonancia, segun queda dicho en la Regla de las disonancias; lo mismo podrà hazer de algunas Corcheas.

Advirtiendo, que subiendo el Canto Llano, no ha de dar el Cõtrapunto quintas, ni octauas, ni sus compuestas; y si baxa, tampoco el Contrapunto ha de vsar de dichas especies. Como se ha de dar la quinta, es, subiendo el Canto Llano, y baxando el Contrapunto; è al contrario, como el mouimiento de ambas vozes sea gradatim; es, que el Canto Llano diga, Re, Vt, desde De la sol re, à Ce sol fa ut; y el Contrapunto, Fa, Sol, desde Fe fa ut, à Ge sol re ut. Y como se ha de dar la octaua, es, baxando el Canto Llano, y subiendo el Contrapunto.

Despues de exercitado en el Contrapunto de Minimas, y Seminimas, passarà al de compàs mayor, en el qual se pronuncian quatro Figuras contra cada Punto de el Canto Llano, poniendo dos Minimas al dar, y dos al alçar; y pueden ser todas las quatro Minimas puestas en especies consonantes; y si no fueren mas de las dos, que seràn la primera, y tercera Minima, las otras dos siendo disonantes, que seràn la segunda, y quarta Minima, passaràn (yendo gradatim la Cantoria) à los mouimientos intermedios del compàs. Este Contrapũto de compàs mayor, pide que se vsen en èl mucho las Seminimas, porquanto es Contrapunto duplicado de Figuras; y fuera muy pesado si en èl no se pusieran semejantes figuras disminuidas.

Despues de bien exercitado en dicho Contrapunto, dandole buen ayre en la Cantoria, y hecho buenas carreras en èl, imitãdo los passos de las entradas; y si el Cãto Llano fuere largo, tomando nueuo intento, &c. passarà à los Contrapuntos de las Sexquialteras, y sobre Canto de Organo, haziendolos, como lo verà practicado mas adelante en este Arte de Contrapunto: y serà bien, que antes de los Contrapuntos de Canto de Organo, despues que este diestro en los de Sobre tiple, se exercite en los de Concierto, à tres vozes.

DOS MANERAS AY DE CONTRAPVNTO.

CAPITVLO LII.

TOdos los Musicos, assi Antiguos, como Modernos, dizen, que ay dos maneras de Contrapunto, simple, ò igual; y compuesto, ù diminuido. El simple, ò igual, es aquel, que es compuesto solamente de consonancias, y figuras iguales, dando vna figura de igual valor contra otra; las quales igualmente vayan pronunciadas, y cantadas, como es, cantando vn Semibreve contra otro Semibreve: el Contrapento compuesto, ù diminuido, es aquel, que conua, y se compone de diuersas figuras, cantando (verbi gratia) dos Minimas contra vn Semibreve; quatro Seminimas cõtra otro, &c. Y para dar principio à estos Contrapuntos, auemos de començar por el mas facil, q̃ es el simple, è igual. Es llamado Contrapunto de Semibreves, porquanto no tiene mezcla con otra figura alguna. Es llamado tambien Contrapunto de Cõtra nota, porquanto algunos han llamado à los puntos del Canto Llano (y Canto de Organo) Notas; y assi es lo mismo dezir Contrapunto, que Contra nota; porque la razon que ay para llamarse Contrapunto, es, por quanto el Contrapunto se haze, y se contrapone contra el Canto Llano, el qual su sonido se llama punto; y como và en todo cõtrario, y opuesto à el, por esta razon se llamò Contrapunto.

La misma razon avrà para que llamandose el Cãto Llano, y sus Figuras, Notas, se diga, ò llame el Contrapunto de Contra nota. San Isidoro llamò à las Figuras de la Musica, Notas, por estas palabras: *Nota est, Figura propria in litterae modum posita: Nota est illa, quae figuratur in Cantu, & à voce proferetur.* Ala qual dieron esta difinicion, diziendo: *Nota est Figura, quae propriè voces Musicales repraesentat.*

S. Isidor. en el 1. de los Orig. cap. 20.

CLAV-

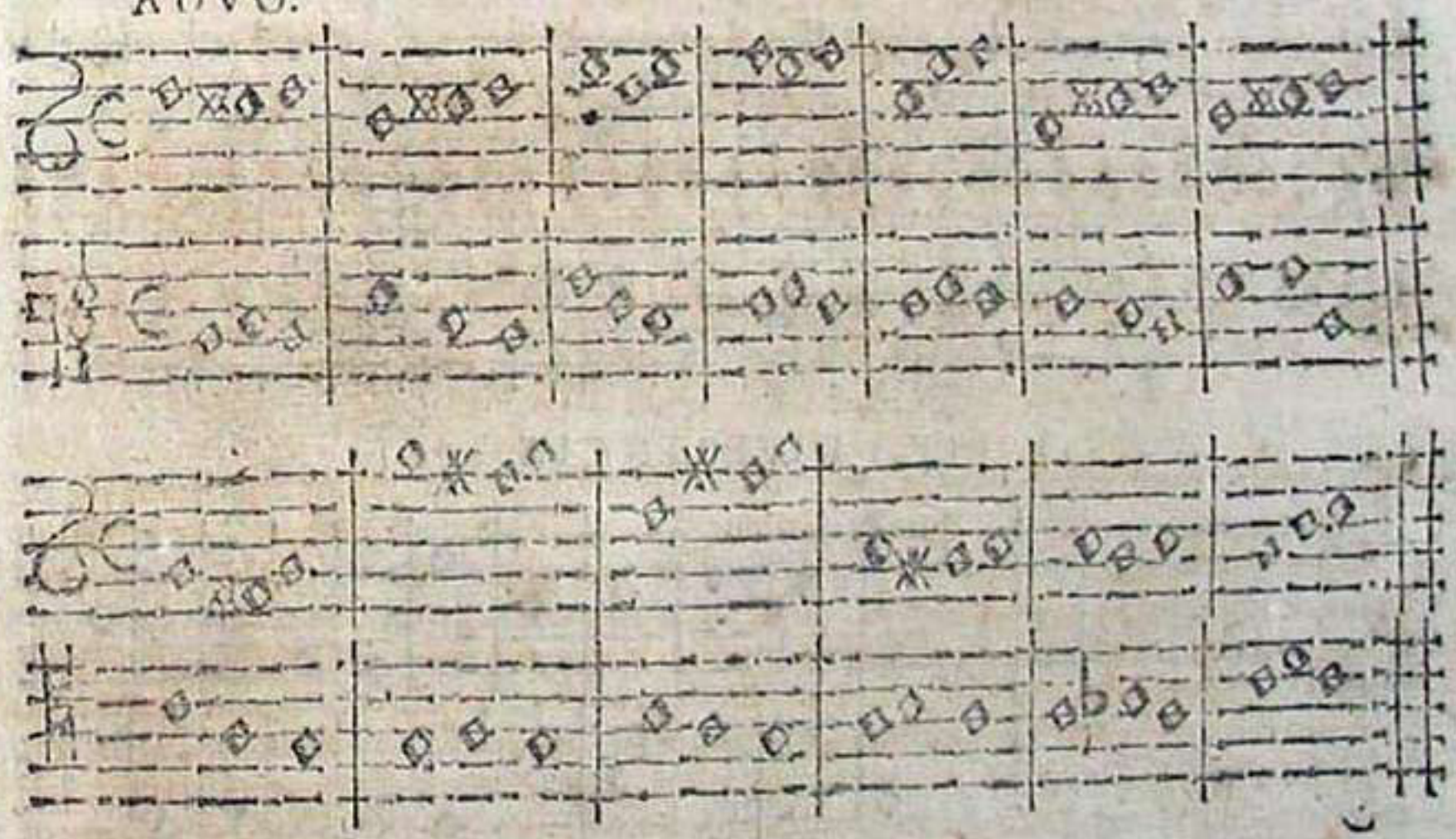
CLVASVLAS FINALES, QVE PERTENECEN al Contrapunto simple de Semibreves.

CAPITVLO LIII.

EN el Contrapunto de Semibreves, ò Contra nota, que es el primero en orden, por donde hemos de dar principio; sus clausulas finales, por no hazer mezcla de otra figura alguna, suelen, y acostumbran à hazerlas, sin ligadura de especie disonante, cerrandolas, y acabando el Contrapunto en octaua, ò sus compuestas; pondrè vn exemplo, que comprehenda el modo de hazer, y cerrar dichas clausulas.

Exemplo, que enseña, como se han de hazer las Clausulas finales, en el Contrapunto de Semibreves, sin ligadura.

ADVO.



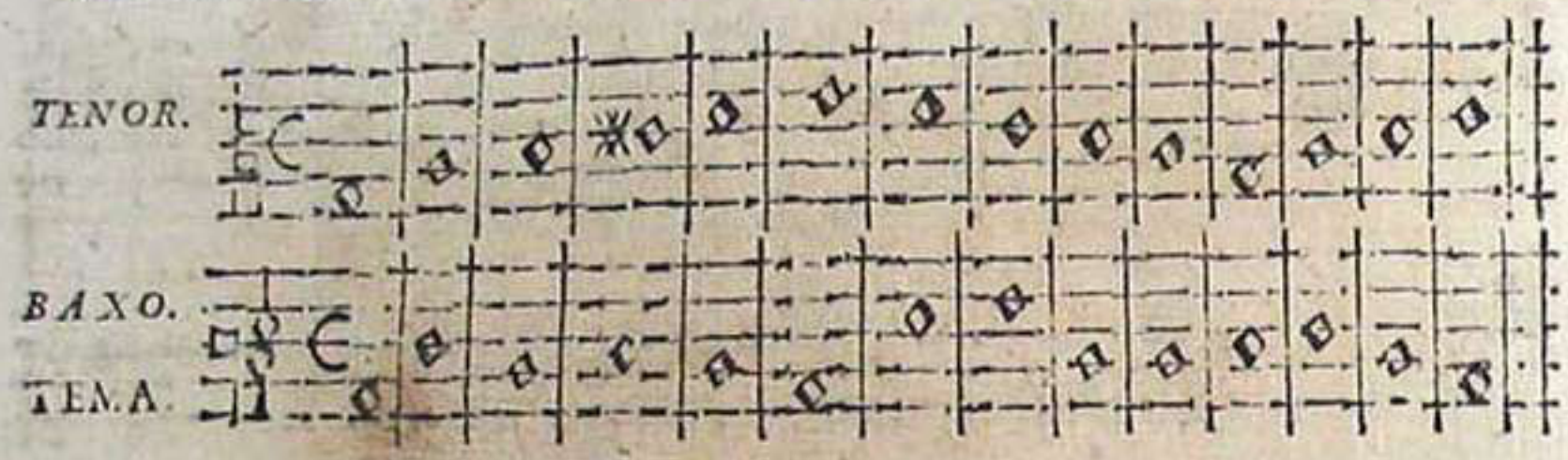
NOTA XXVI.

ADVIERTASE, Que quando se cierra clausula, la sexta que se dà antes del punto final, si el punto del Canto Llano con quien es puesta, es agudo (verbi gratia) Re, Mi, ù La: dicha sexta ha de ser mayor, pronunciada con puro sustenido, ò agudo. Y si el punto del Canto Llano con quien se dà, y pone dicha sexta, es de los blandos, como son, Vt, Fa, Sol; la sexta sera menor, y hecha en punto blando, no en sustenido, ò agudo, como queda anotado en los Exemplos antecedentes. Y tambien se note, que porque tenga mas extension el Contrapunto llano, pondremos lo mas de ello por Clave de Cefolreut.

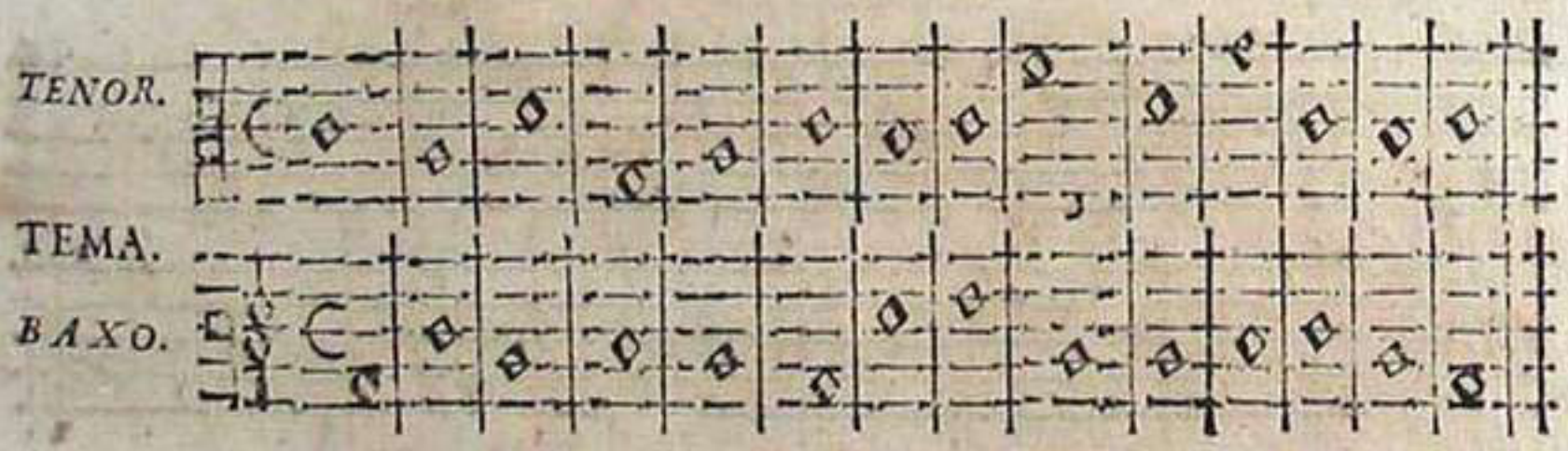
CONTRAPVNTO DE SEMIBREVES.

CAPITVLO LIV.

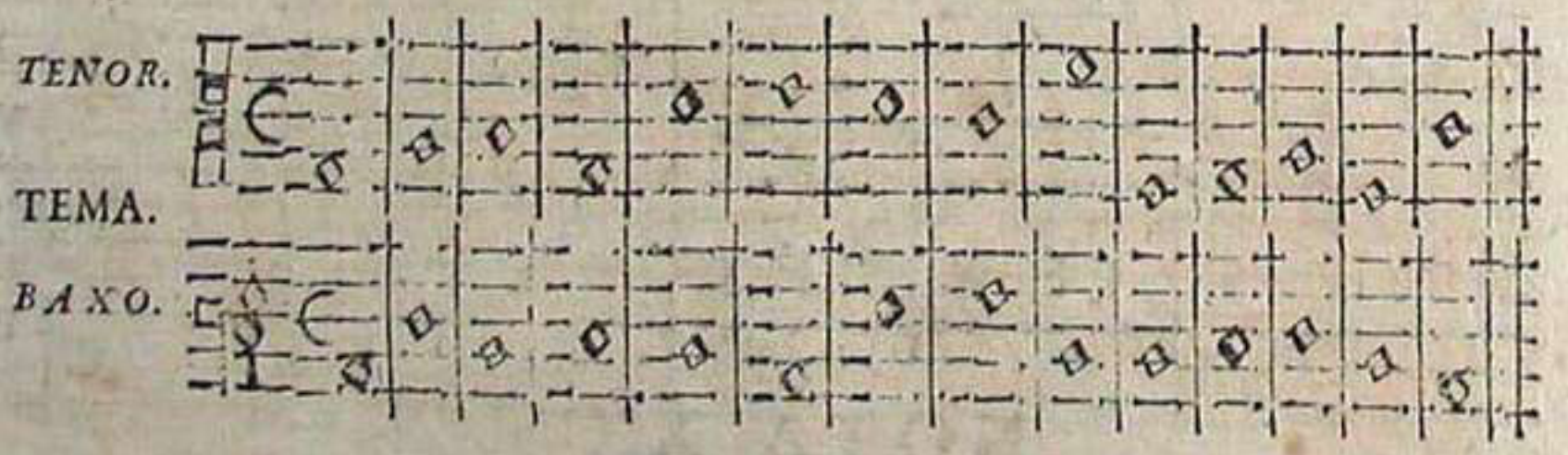
A DVO, QVATRO DIFERENCIAS SOBRE VN CANTO LLANO.



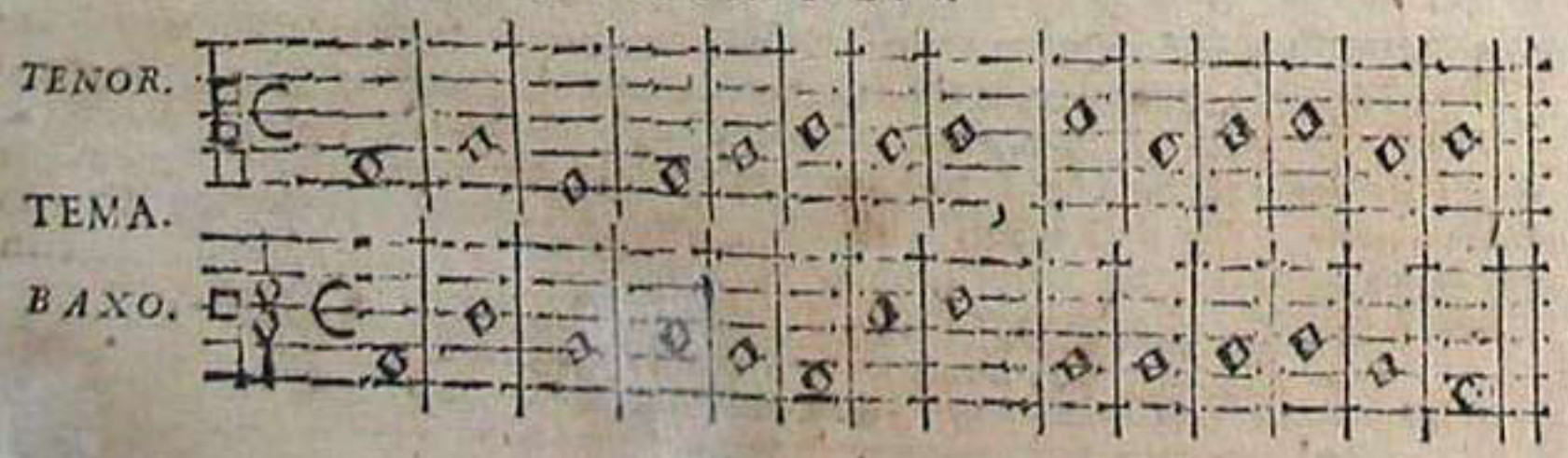
A DVO, OTRA DIFERENCIA.



A DVO, OTRA DIFERENCIA.



A DVO, OTRA DIFERENCIA.



A DVO,

A DVO, SIETE DIFERENCIAS SOBRE VN Canto Llano. Advirtiendo, que no todas pueden ser iguales en la bondad, quando las diferencias son muchas sobre vn mismo Tema.

Al contrario.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

DIFERENCIA SOBRE EL MISMO CANTO LLANO.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

OTRA DIFERENCIA A DVO.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

OTRA DIFERENCIA A DVO.

TENOR.

TEMA

BAXO

OTRA DIFERENCIA A DVO.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

OTRA DIFERENCIA A DVO.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

A DVO, OTRA DIFERENCIA. Passe por imitacion.

TENOR.

TEMA.

BAXO.

A DVO, OCHO DIFERENCIAS, SOBRE VT, RE, MI, FA, SOL, LA, &c.

Esta es toda passo. Otra diferencia.

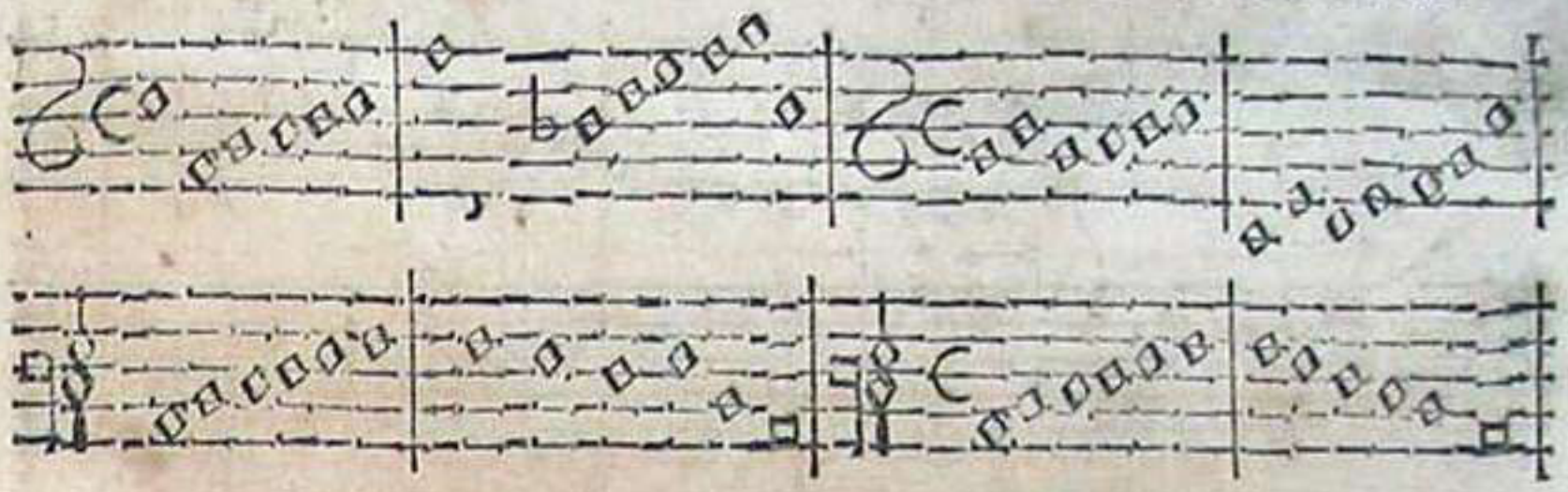
TIPLE.

TEMA.

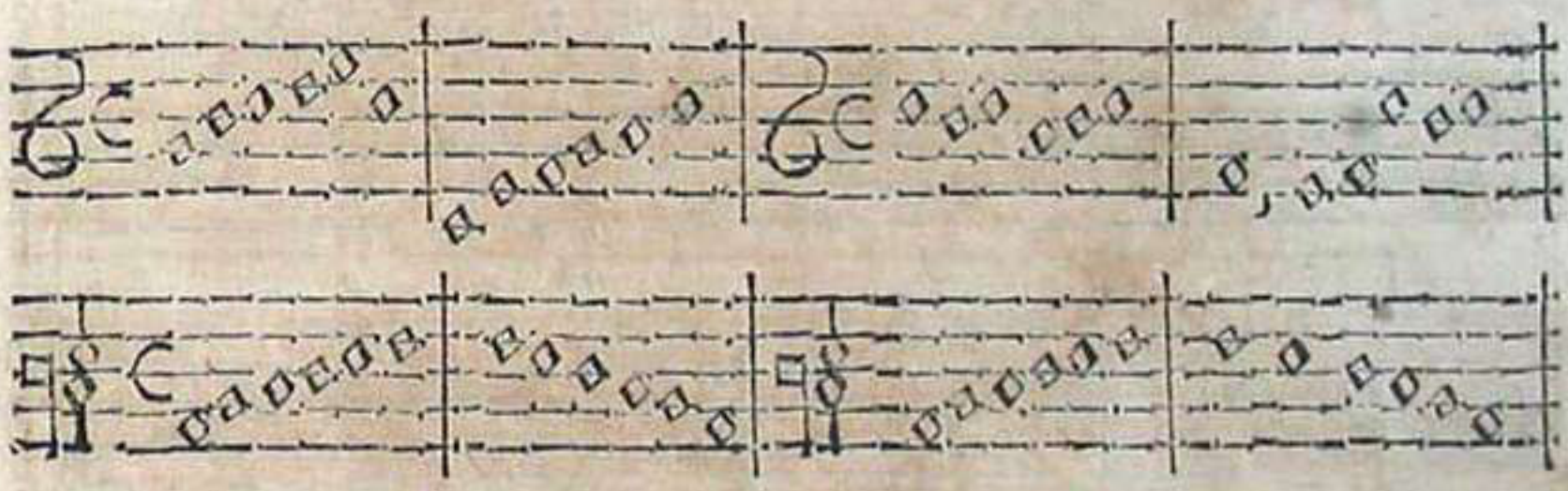
Otra diferencia. Otra diferencia.

OTRA

OTRA DIFERENCIA. OTRA DIFERENCIA.



OTRA DIFERENCIA. OTRA DIFERENCIA.



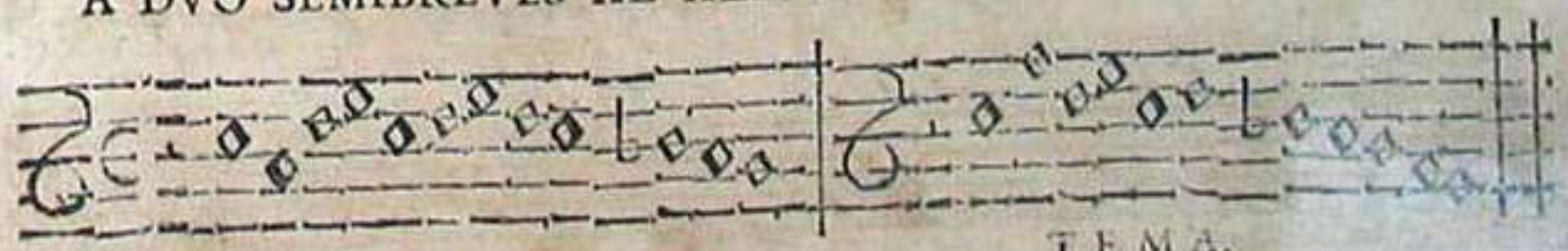
NOTA XXVII.

AY tambien otro Contrapunto de Semibreves, el qual se haze con mouimientos contrarios, poniendose el Canto Llano (como siempre) al dar; y el Contrapunto al alçar del compàs, sobre cada vna de las Notas, o Punto. Y aunque este genero de Contrapunto no se ha de enseñar à los principios por tener alguna dificultad su inteligencia, pondre algunos Exemplos de èl, para que quando los necesitaren, se vaigan de ellos.

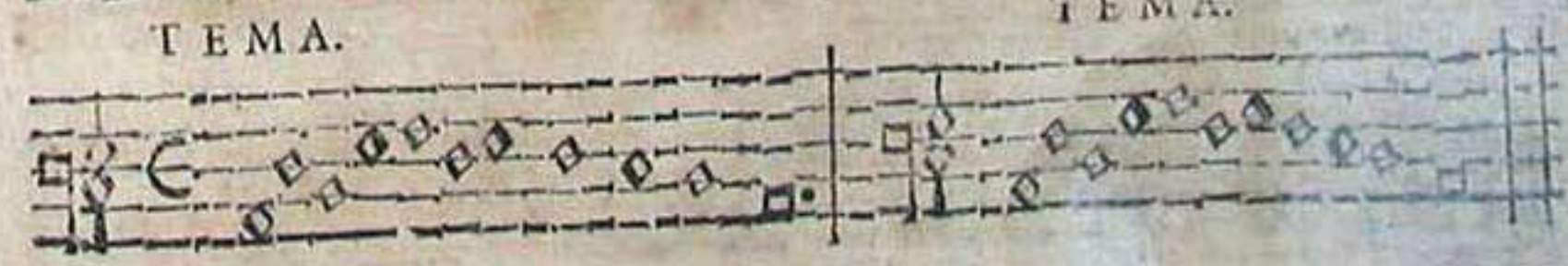
CONTRAPVNTO DE SEMIBREVES al Alçar.

CAPITVLO LV.

A DVO SEMIBREVES AL ALZAR. DIFERENCIA.

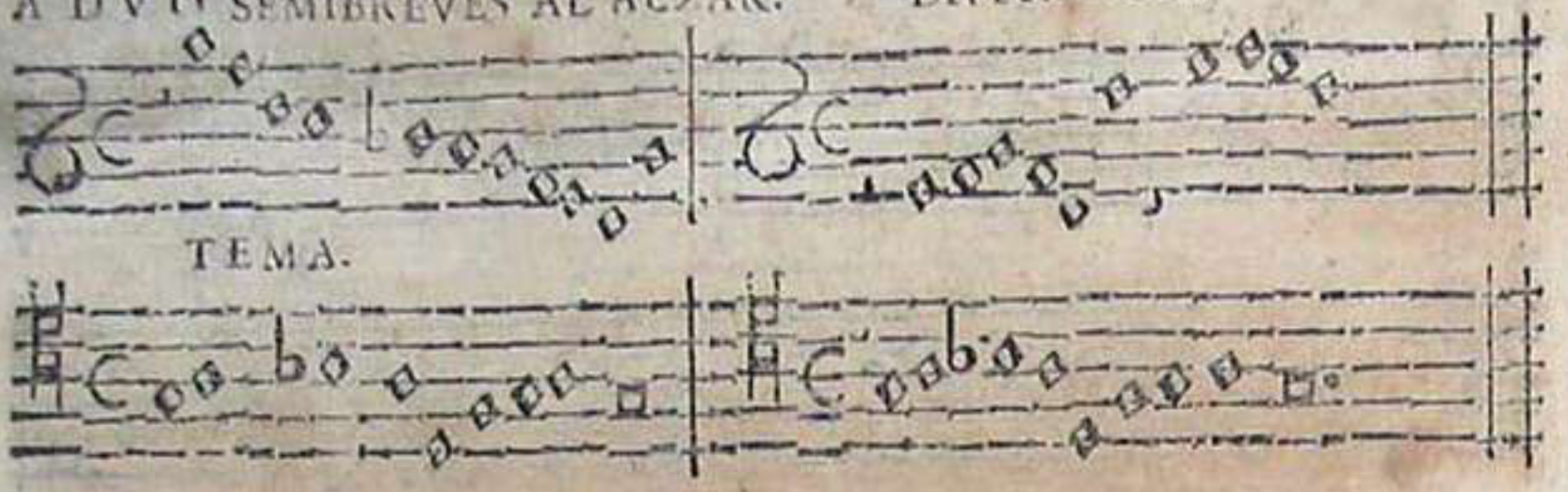


TEMA. TEMA.



A DVO

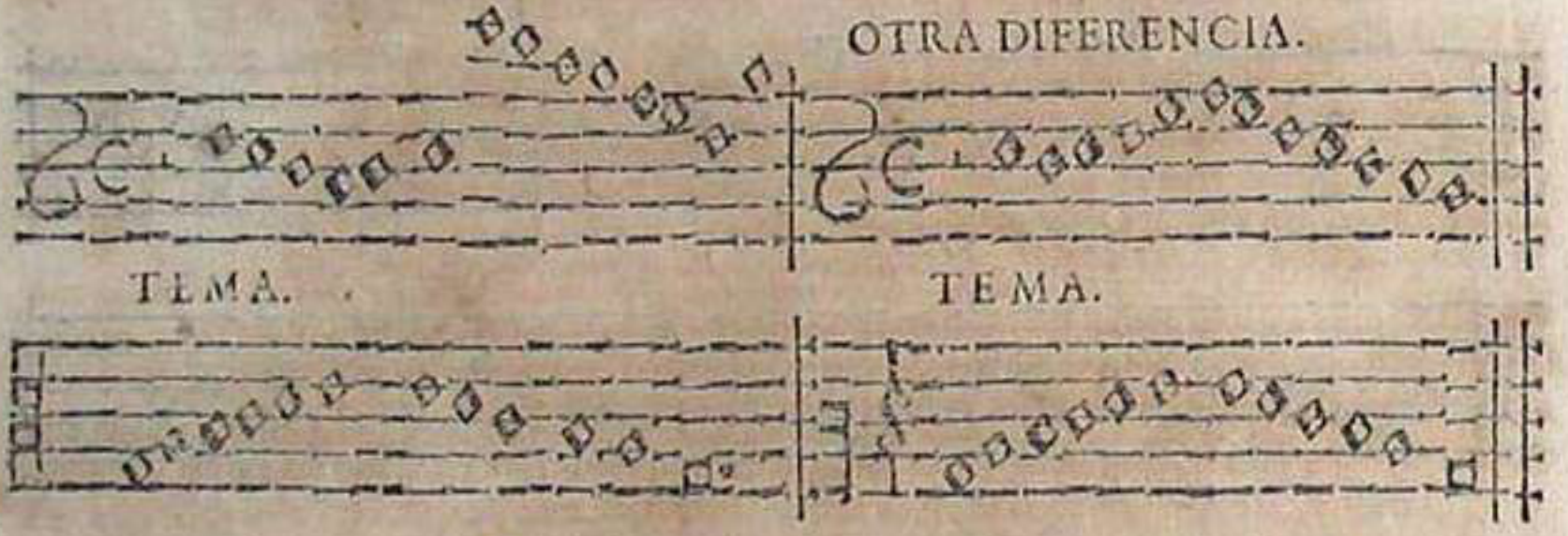
A DVO SEMIBREVES AL ALZAR. DIFERENCIA.



TEMA.

DOS DIFERENCIAS A DVO, SOBRE VT, RE, MI, FA, SOL, LA, &c.

OTRA DIFERENCIA.



TEMA. TEMA.

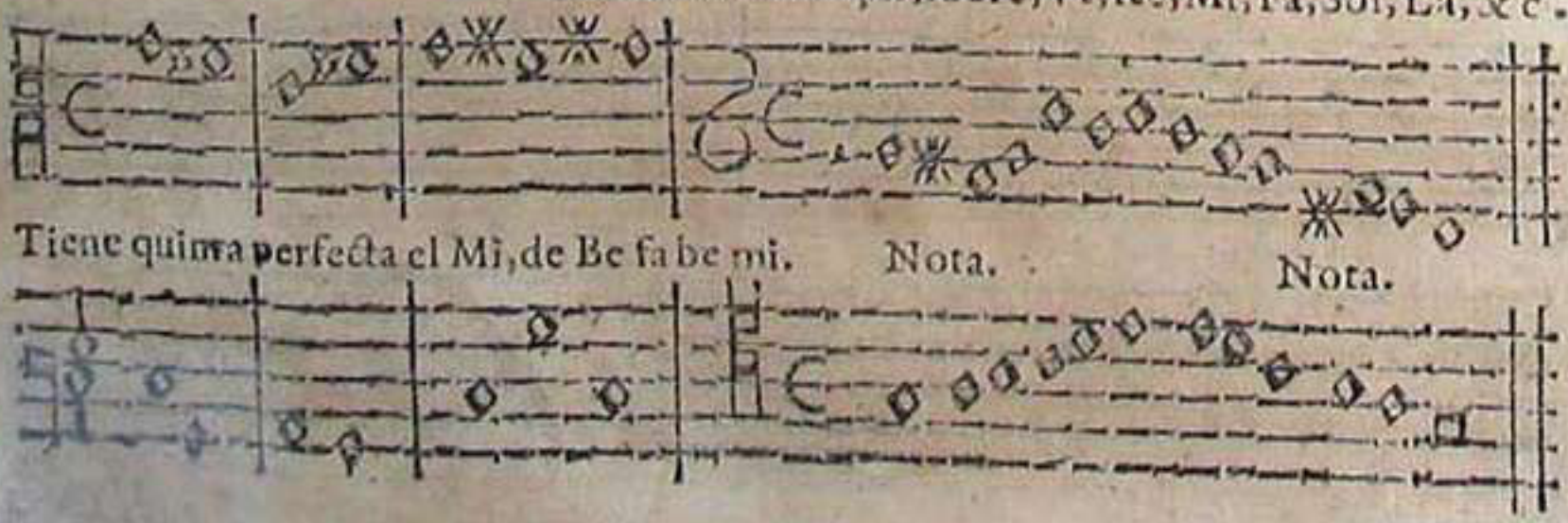
NOTA XXVIII.

Donde se advierte, como al Mi, de Be fa be mi, se le puede poner Quinta, al dar, ò al alçar.

AVnque dexamos dicho en los Capitulos antecedentes, que el Mi, de Be fa be mi no tiene Quinta, y alli la razon, se entiende la Quinta falsa, ù diminuta; que la perfecta se puede dar con dicho Mi, de Be fa be mi en qualquiera de los dos movimientos del Compas, al dar, ò al alçar; esto es haziendo el Fa de Be fa ut insenido, por quanto tiene igual cantidad con las quintas perfectas; y aunq̃ semejante quinta, su posiciõ se tiene por accidental, por cuya causa es poco vsada, no obstante se puede en algunas ocasiones vsar della, como se verà en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO.

Semibreves al alçar, sobre, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c.



Tiene quinta perfecta el Mi, de Be fa be mi. Nota. Nota.

EL SE-

EL SEGVNDO GENERO DE CONTRAtrapunto, es el de Minimas; entrase con medio al dar.

CAPITVLO LVI.

EN el Contrapunto de Minimas, que es el segundo en orden, se entra en su principio con medio al dar; han de ser los dos mouimientos de dar, y alçar buenos: lo mismo ha de tener el Contrapunto de Seminimas, en quanto el que se ha de entrar con medio en su principio, y ha de tener los dos mouimientos del dar, y alçar en especies consonantes, y buenas; y siempre se procure en su discurso imitar el passo con que començo, y tuuo su principio, porque de no hazerlo, se tendrà por Contrapunto poco artificioso: y semejante defecto, se les suple solamente à los principiantes. ¶ Y se advierta, que si sobre vn Canto Llano se hizieren muchas diferencias, se podrà en algunas entrar al dar: y por imitar algun passo despues de otros muchos, se podrà entrar en especie que no sea perfecta.

Y assimismo se ha de observar, el que en el discurso del Contrapunto, no se aguarde pausa ninguna; y si acaso se aguardare, sea de poco valor, y de las diminutas, por quanto es grande defecto en Contrapunto suelto, dexar el Canto Llano solo: y ya que en alguna ocasion se aguarde, ha de ser para repetir el passo, por no dar dos puntos en vn Signo; y tengo por mejor, que en semejante ocasion, se dèn, para repetir el passo, que no que aguarden la pausa, aunque sea de pequeño valor; porque es menor inconueniente el contravenir à la Regla, que dize, que en el Contrapũto suelto no se dèn dos puntos, vno tras otro en vn Signo, que no dexar el Cãto Llano solo, y desamparado; y tambien, que aquella Regla no obliga en los casos apretados, especialmente, quando el que hecha el Contrapunto, se halla en Signo, que si no le repite, pierde la ocasion de imitar el passo.

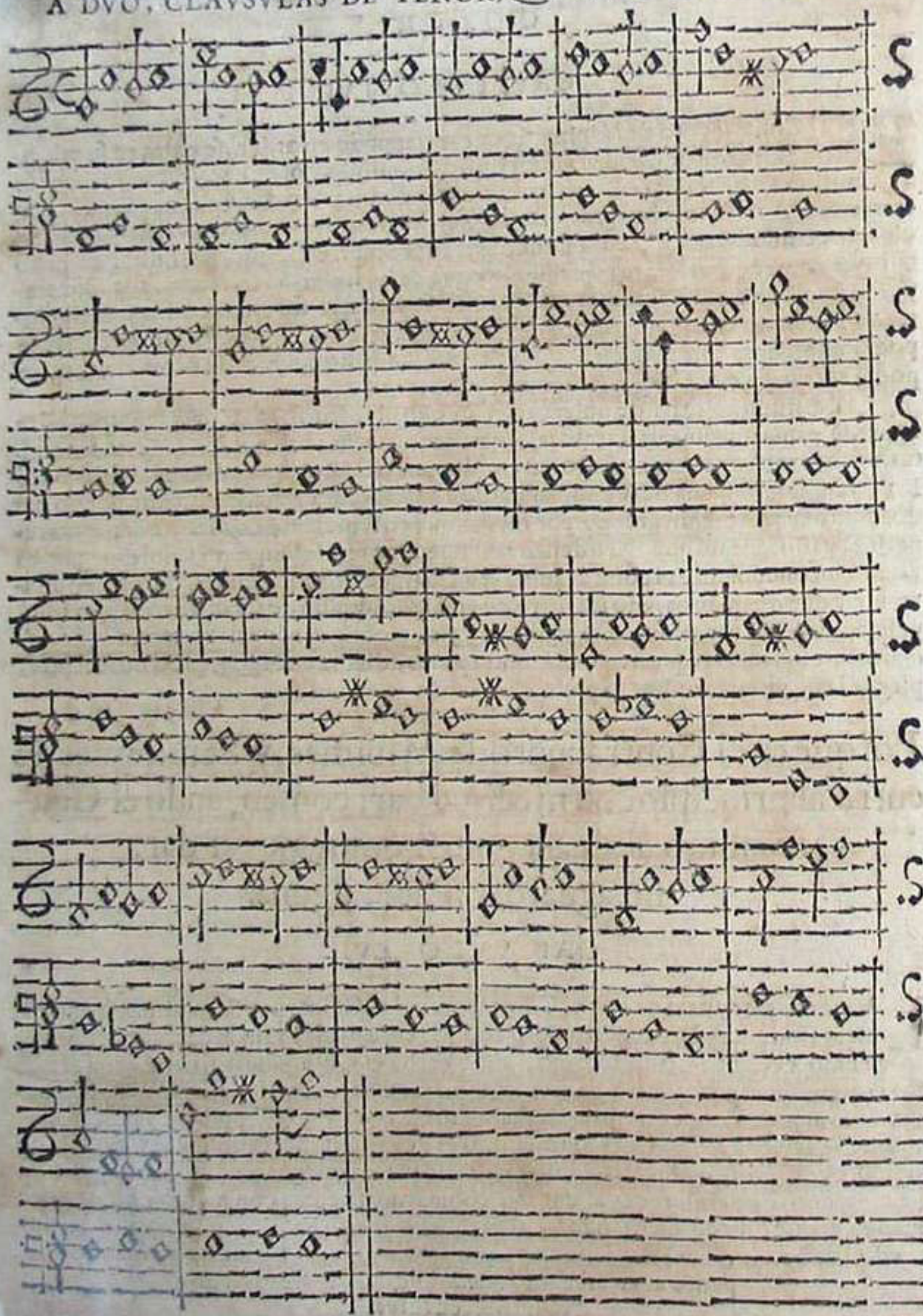
Porque en el Contrapunto de Minimas, y Seminimas, se entra al principio con medio al dar, començando el Contrapunto al alçar; y no se comiença al dar, sin aguardar Pausa alguna.

CAPITVLO LVII.

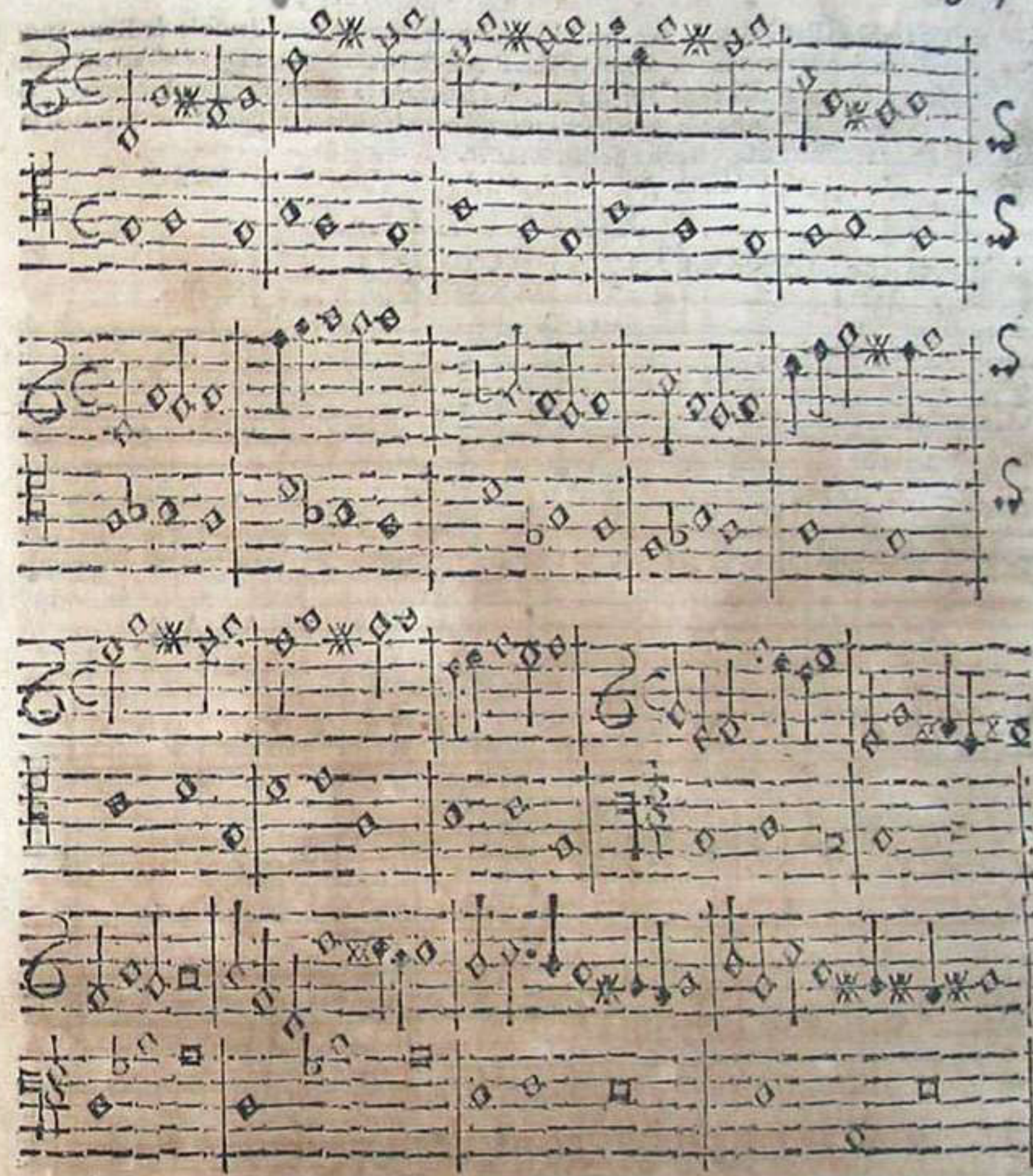
LA razon que ay para que en el Contrapunto de Minimas, y Seminimas se entre al alçar (auiendo aguardado medio compàs en su pausa) y no al dar, es, porque entrando el Canto Llano sobre quien se hecha el Cõtrapunto al dar, en aqui el medio compàs que aguarda para dar principio al Contrapunto, tiene lugar el que le hecha de tomar el Tono; y si entrara igualmente à vn mismo tiempo con el Cãto Llano, puede ser, que como este Contrapunto es de figuras mas diminuidas, que el de Semibreves, cado vno fuera, y caminara por su parte con iguales disonancias. En el Contrapunto de Semibreves al dar del compàs, no se entra con medio, porque no se puede verificar ser de dichas figuras al dar, y entrar con medio, començãdo al alçar: en el de Semibreves al alçar, se entra con medio al dar, començando el Contrapunto al alçar, como queda anotado en los Exemplos antecedentes.

CLAVSVLAS DE TENOR, QVE SIRVEN PARA LOS FINALES DEL CONtrapunto suelto de Minimas, y semiminimas, hechas en diferentes Signos, sobre Canto Llano, que llena el Baxo, cõ ligadura de Septima, que es la que comunmente sirve al cerrar las Clausulas en dichos Contrapuntos. CAP. LVIII.

A DVO, CLAVSVLAS DE TENOR, QVE HAZE EL BAXO.



ADVO.



NOTA XXIX.

QVE ADVIERTE, COMO HAN DE SER PVESTAS LAS TERCERAS EN LA consonancia; y especialmente quando ay intervalo, moviendose de vn Punto à otro.

ADviertase, que como ay vnas terceras mayores, y otras menores, es necessario (aunque queda en parte advertido) saber, como se hà de poner, y hazer los movimientos de vn punto à otro, subiẽdo la cantori gradatia; y digo, que en semejantes ocasiones, las menos vezes que sea possible se vse de entonacio de Tono, y Semitono juntamente incantable, assi sea subiendo, como baxando (como lo dexamos advertido en el Arte de Canto de Organo) por la dificultad que tiene en si semejante entonacion, que es (verbi gratia) passar desde el Fa de Fe faut blando, al Sol sustenido de Ge sol re ut, ò puntos con distãcia semejante; ò baxar desde dicho sustenido de Ge sol re ut, al Fa de Fe fa ut blando; ò subir del Fa bemolado de Be fa be mi, al Sol sustenido de Ge sol fa ut; ò al contrario, que semejantes distancias, ò intervalos, incluyẽ en si vn Tono, y vn Semitono Incantable, dificil entonacion.

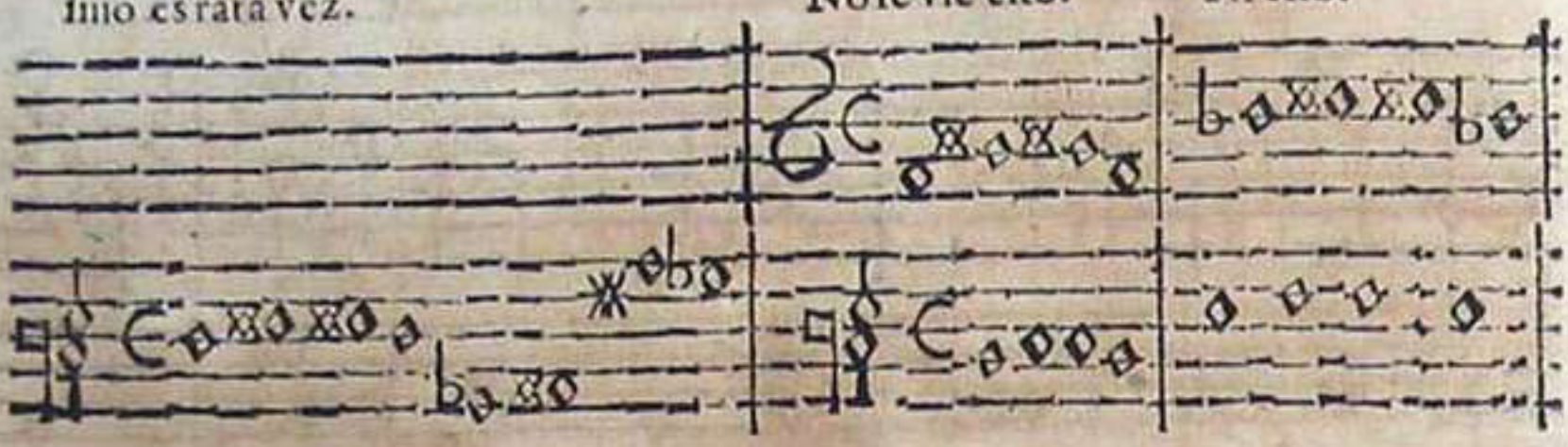
Y tambien se advierta, que quando el Canto Llano haze Clausula de Baxo, que es (verbi gratia) quando dize el Baxo, La, Re, desde Ala mire, à De la sol re; ù Sol, Vt, desde Gesol re ut, à Ge sol faut, ò Puntos semejantes: la tercera que se diere, ò pusiere con semejantes Baxos, ha de ser sustenida, no blanda, por quanto la pide assi la clausula para ser cerrada, y hecha debidamente.

EXEMPLO.

No se vsen estas Cantorias, sino es rara vez.

No se vse esto.

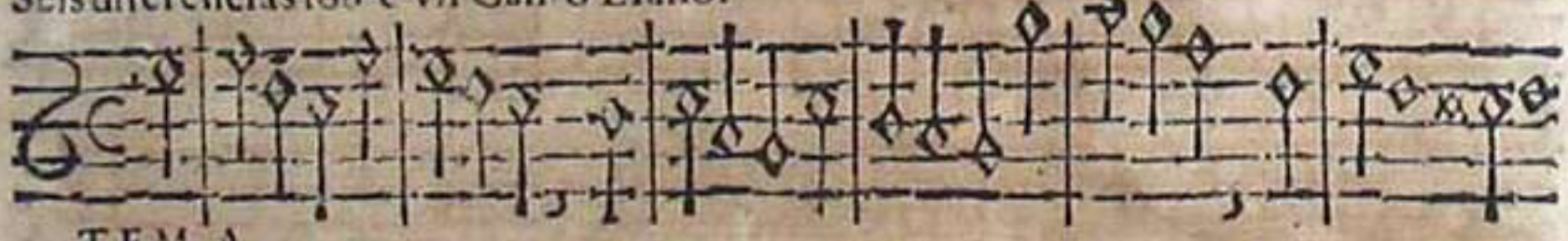
Ni esto.



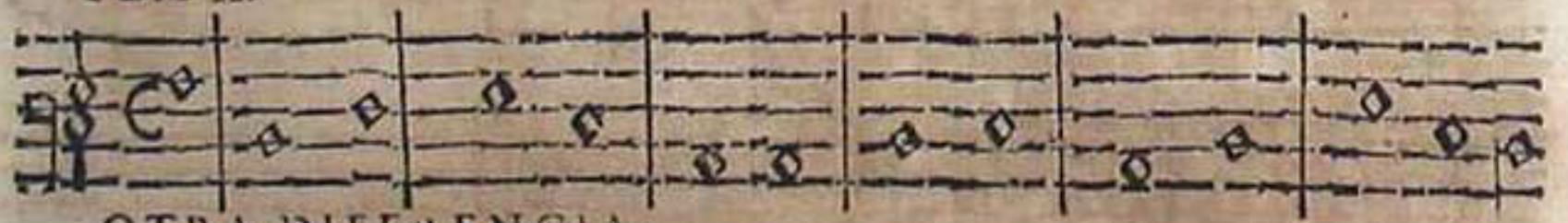
CONTRAPVNTO DE MINIMAS.

CAPITVLO LIX.

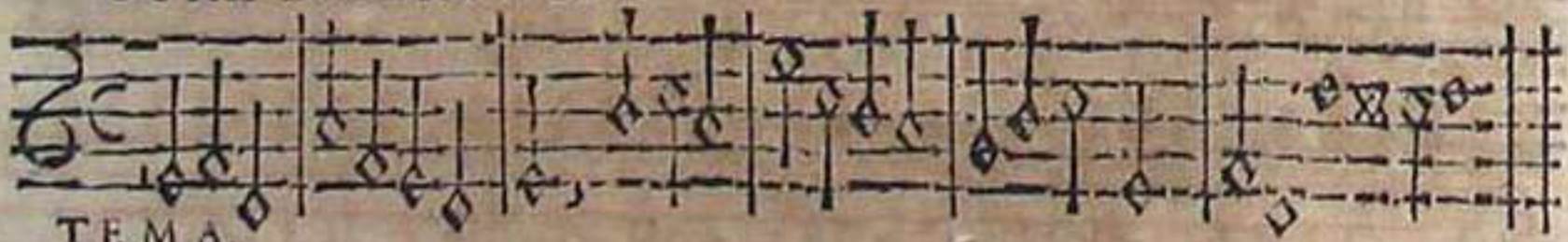
Seis diferencias sobre vn Canto Llano.



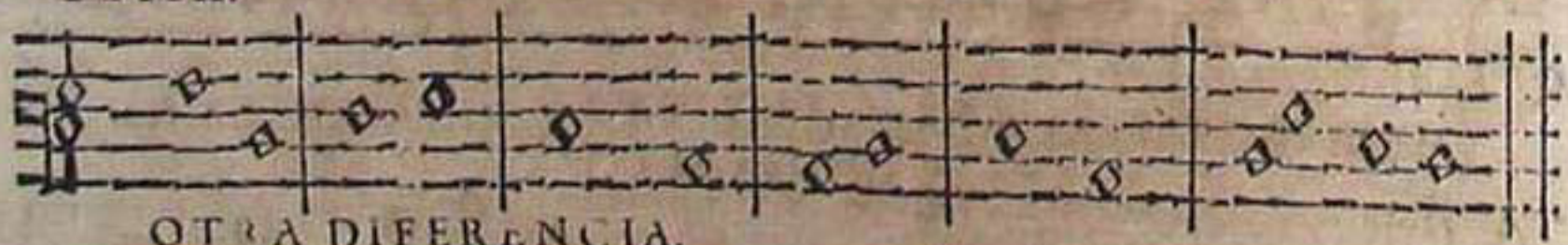
TEMA.



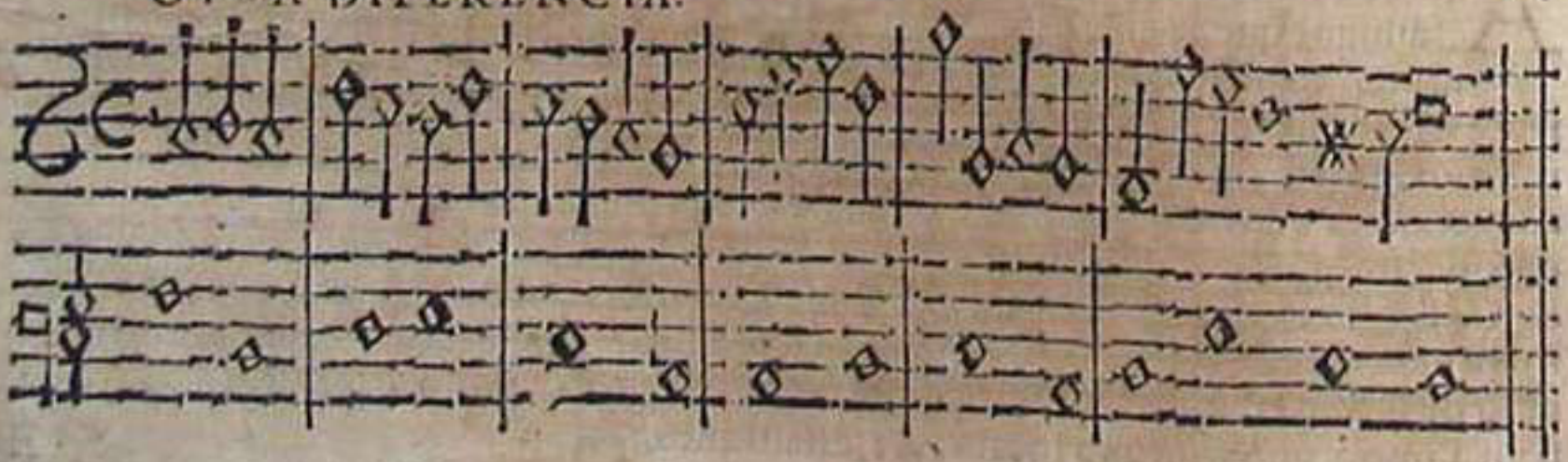
OTRA DIFERENCIA.



TEMA.

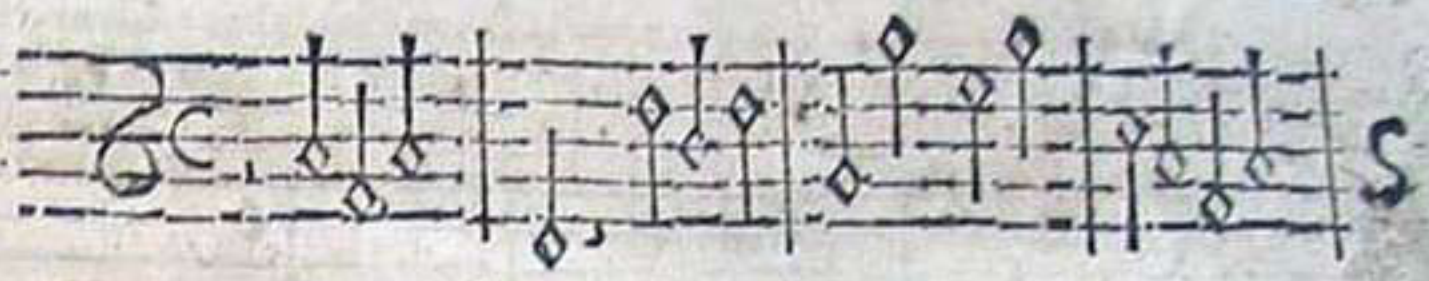


OTRA DIFERENCIA.

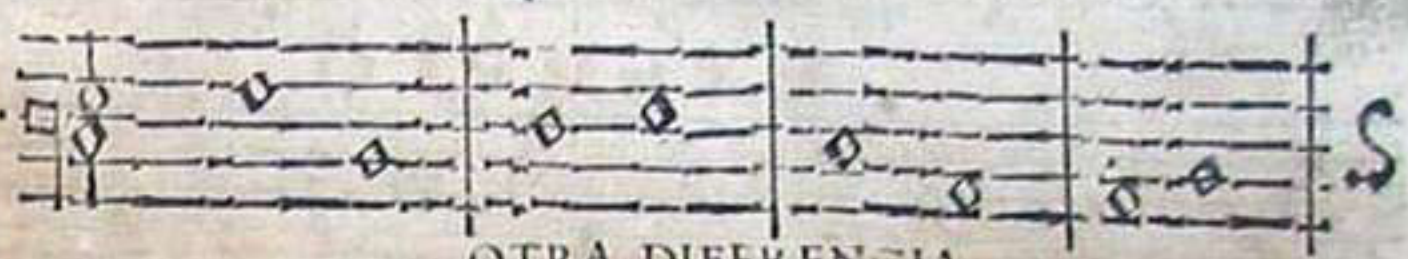


Otra

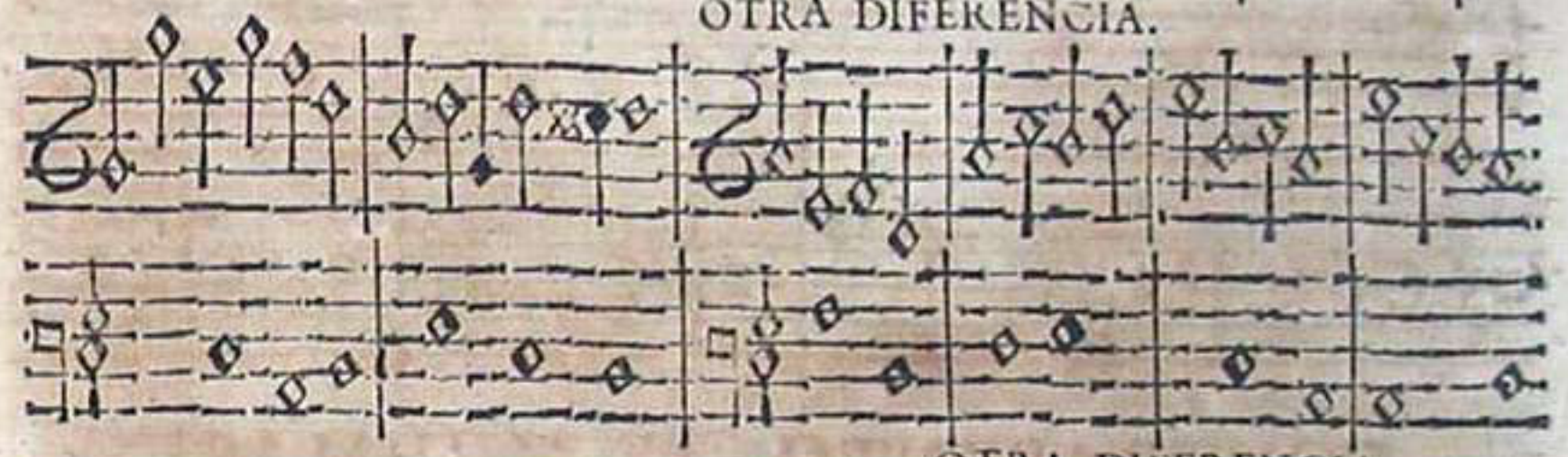
Otra diferencia.



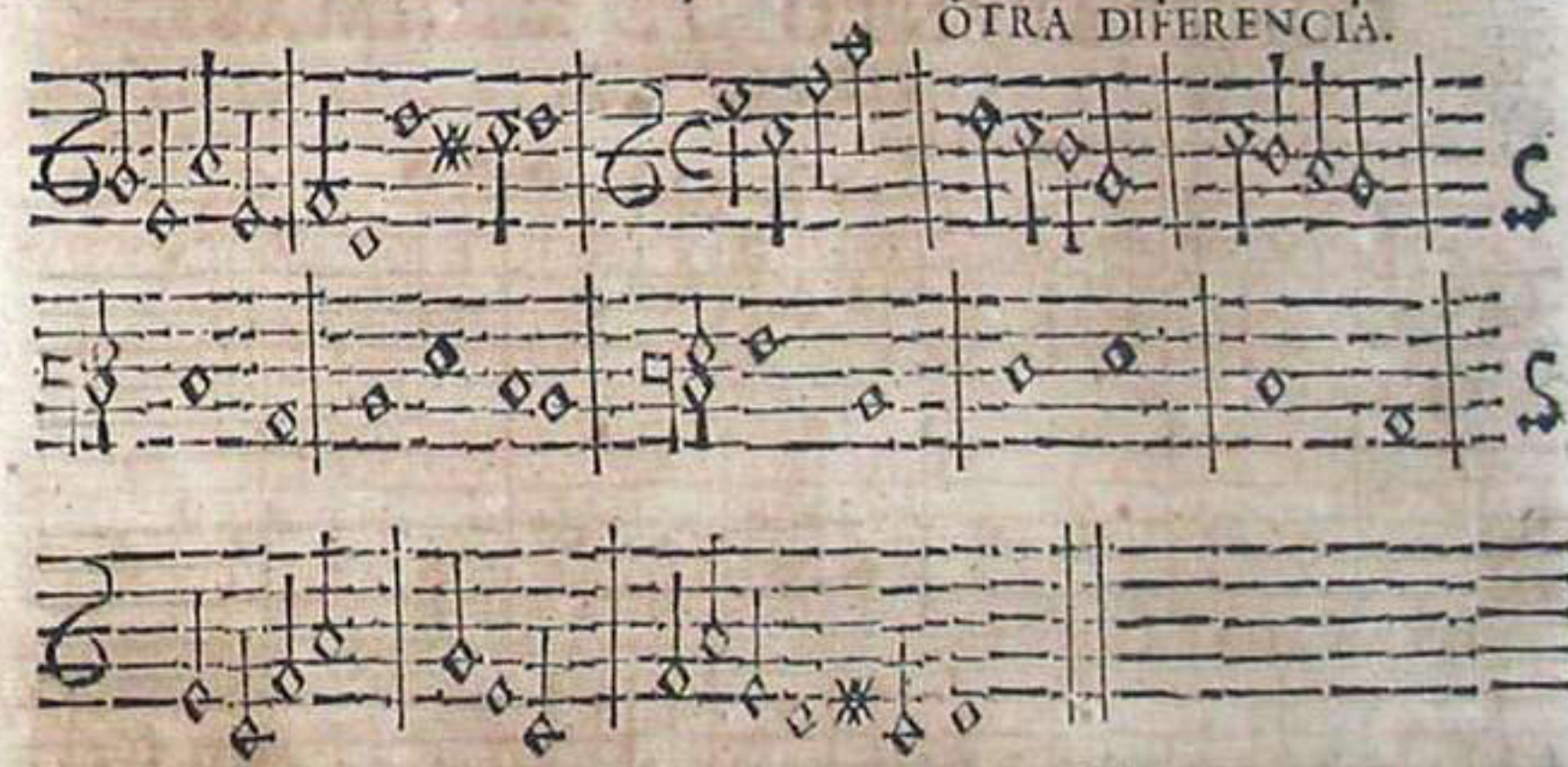
TEMA.



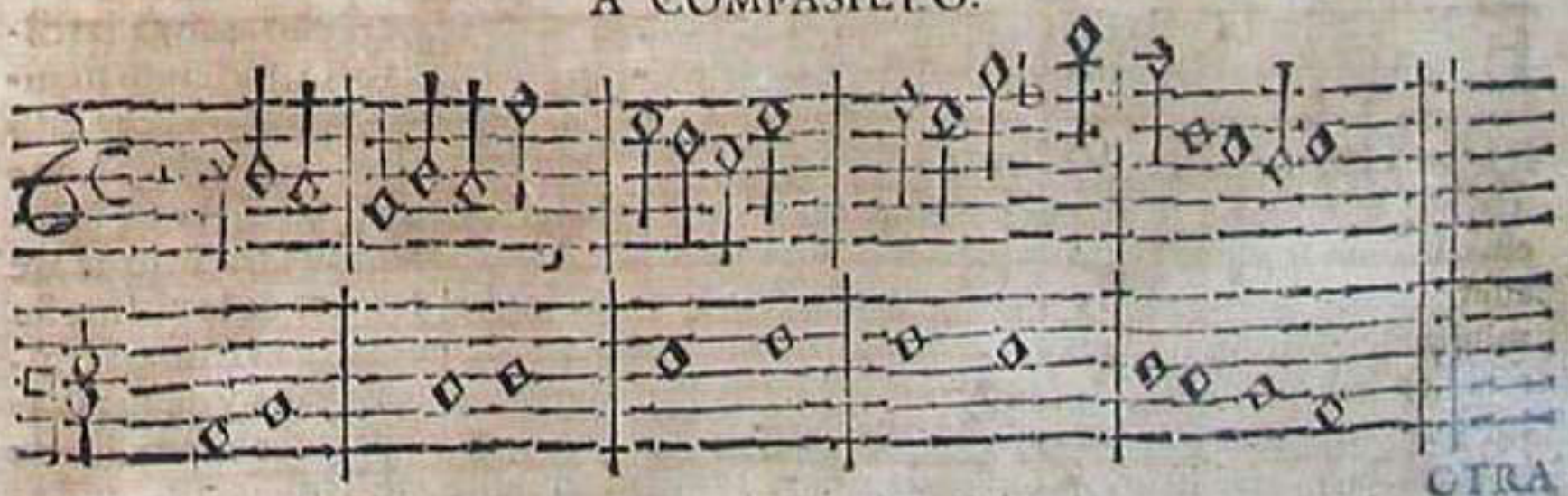
OTRA DIFERENCIA.



OTRA DIFERENCIA.

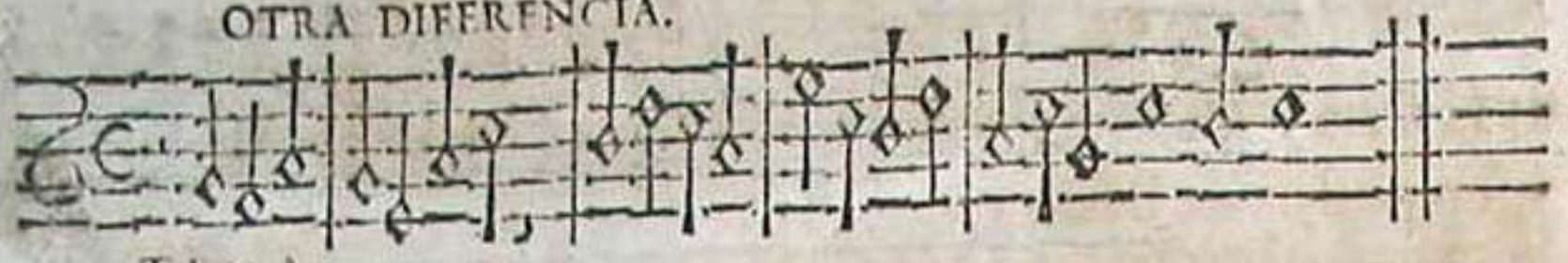


QVATRO DIFERENCIAS SOBRE VT, RE, MI, FA, SOL, LA, &c.
A COMPASILLO.

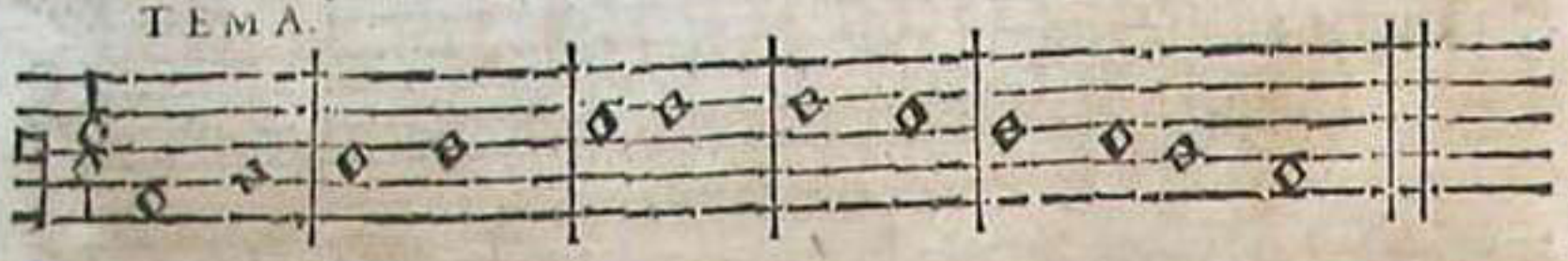


OTRA

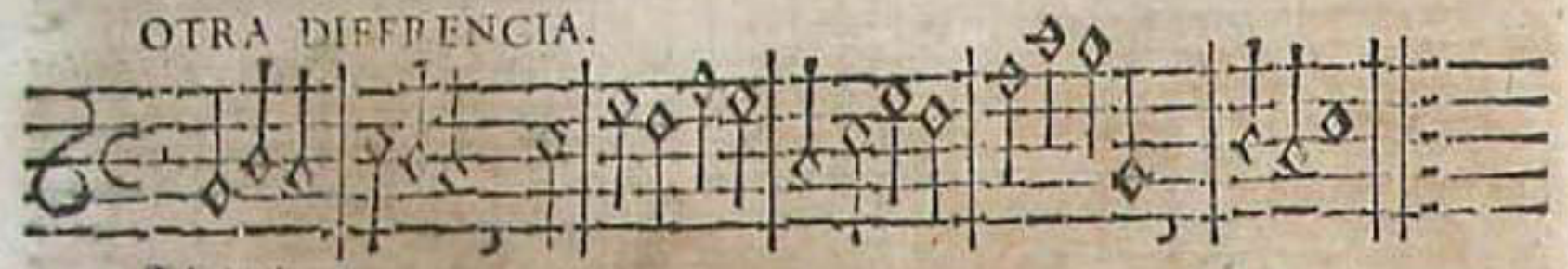
OTRA DIFERENCIA.



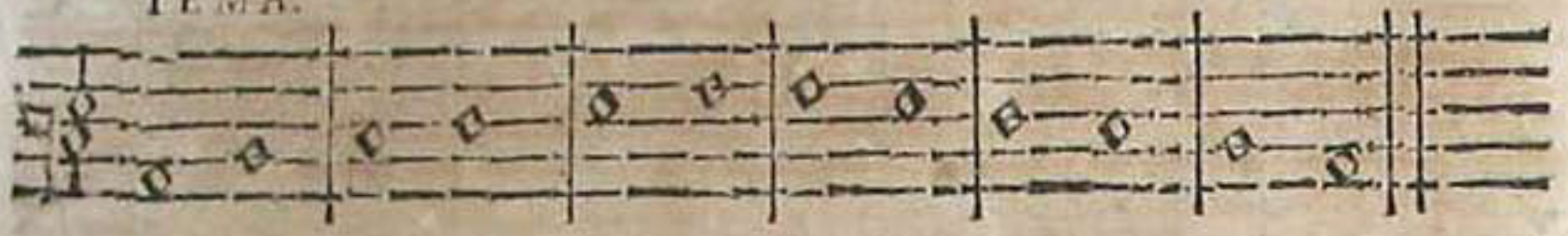
TEMA.



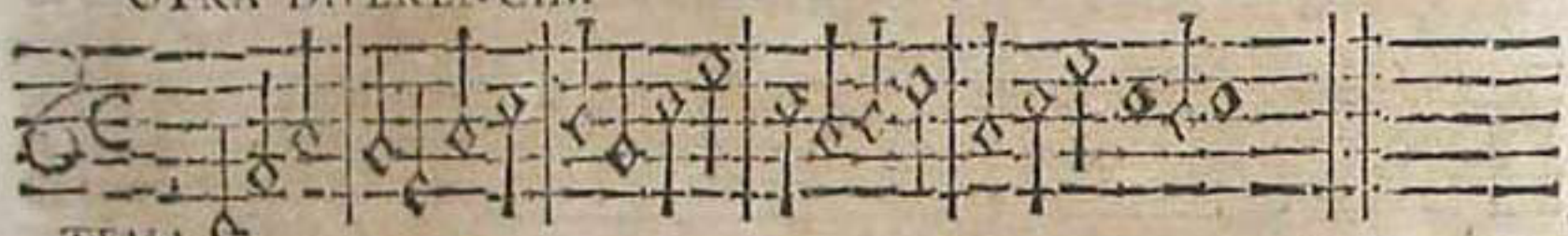
OTRA DIFERENCIA.



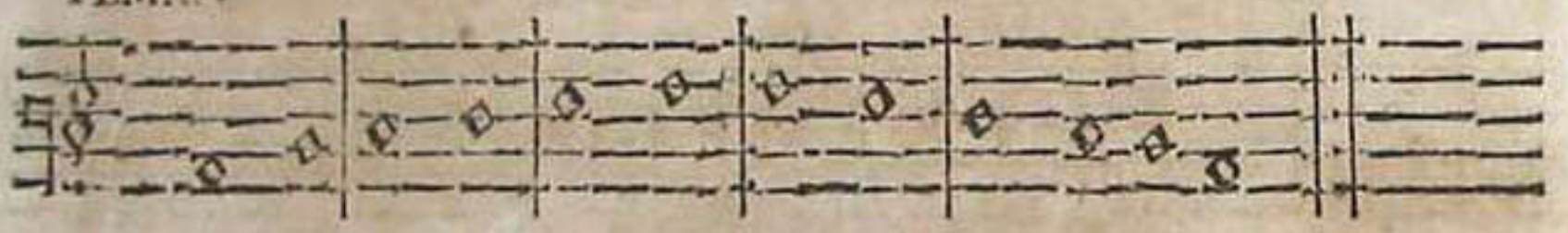
TEMA.



OTRA DIFERENCIA.



TEMA.



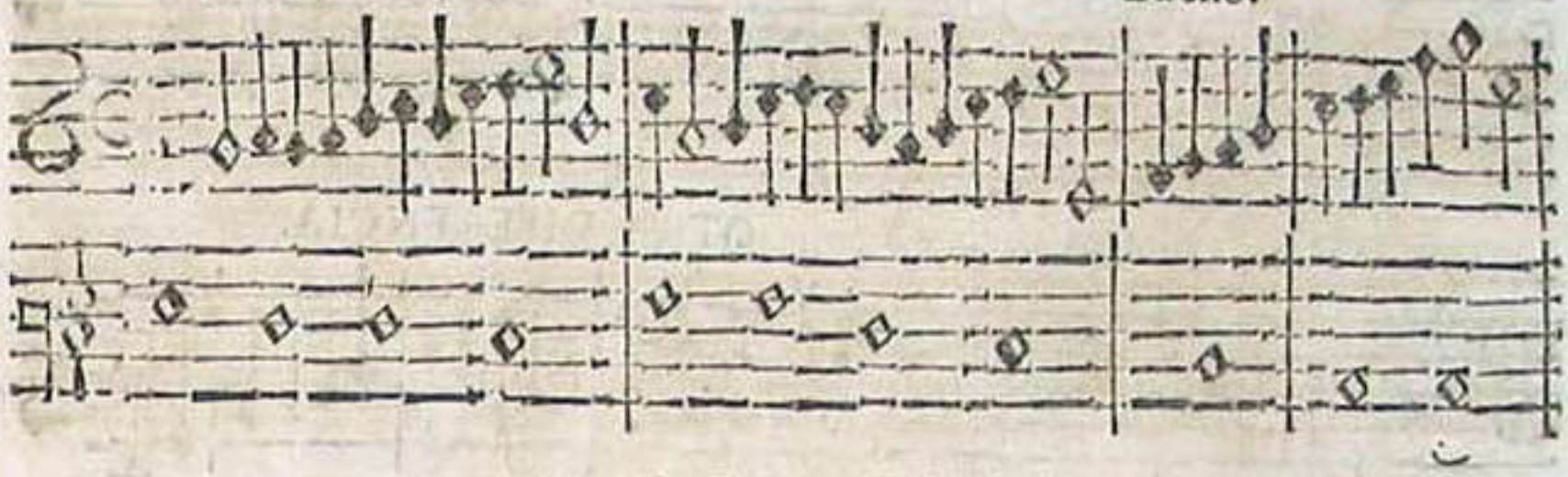
CONTRAPVNTO DE SEMINIMAS.

CAPITVLO LX.

EN la quinta Regla del Capitulo quarenta y nueue, dexamos dicho, como las disonancias han de passar de grado, no de salto, ni dos vna tras otra, hiriendo siempre en los dos mouimientos de dar, y alçar en especie buena, y consonante: esto se ha de obseruar en el Contrapunto de Seminimas. ¶ Y tambien se advierta, que siempre que alguna de las Seminimas faltare, ha de ser a especie buena, y de especie consonante, aunque no sea de las de los mouimientos, de dar, o alçar. Y no ha de auer passo de buelta, sino es, que ha de parar la carrera, si sube, despues de la vltima Seminima, en Minima: y si es baxando, tambien ha de parar despues de la vltima Seminima en vna Minima. Y la razon porque ha de parar en figura sossegada, y de mas valor que las que son puestas en la carrera, es, porque vna carrera para ser buena, ha de ir via recta, y parar firme, y sossegadamente; y assi, si huuiesse passos de buelta, que es subir,

EXEMPLO, QVE ENSEñA, QVE NO SE vsen passos de buelta, que la carrera pare en Minima, ò Figura sossegada: y que las Seminimas, quando son de salto, han de ser de consonantes, á especies consonantes.

Passos de buelta, malo. Bueno.

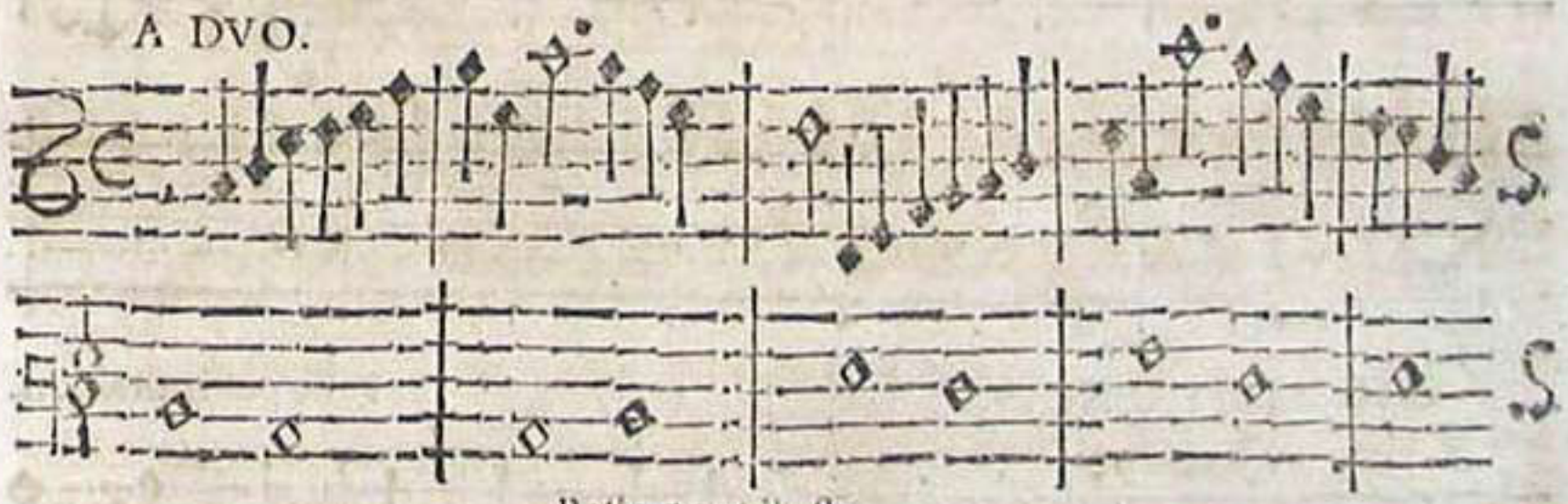


NOTA XXX.

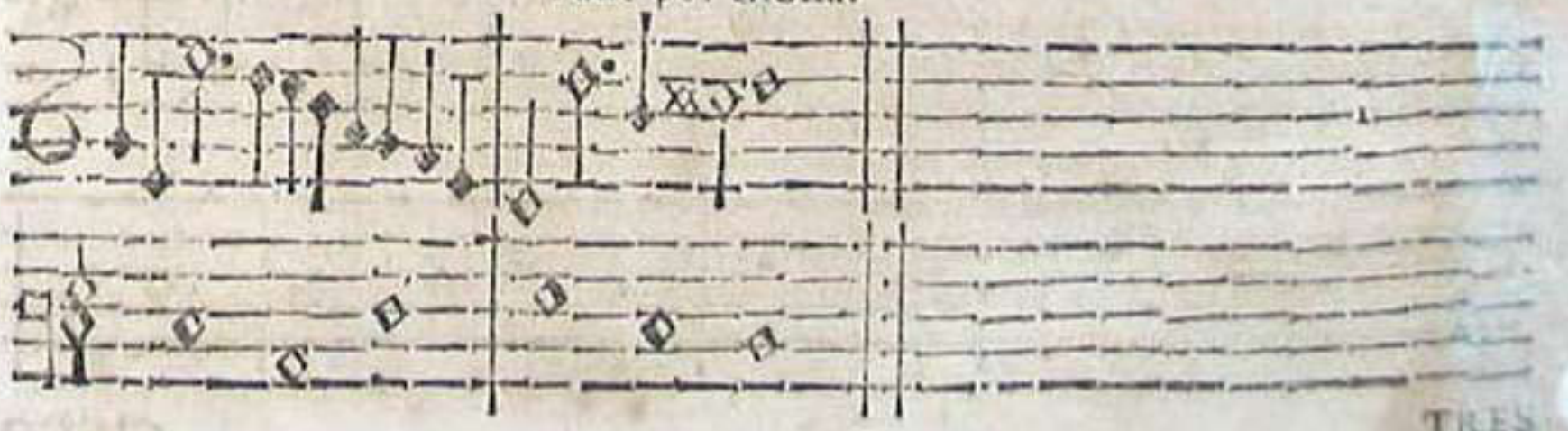
ADviertase, que no se tiene por prorumpimiento de carrera, quando al fin della, no para en Minima, por necessitar de hazer algun salto con alguna Seminima, ò para preuencion de otra carrera, ò para hazer alguna clausula, ò por imitar algun passo. Y tambien se advierta, que por entrada de passo, ò intérto, se podrà entrar alguna vez, començando la carrera en Seminima.

EXEMPLO.

A DVO.



Passe por Glossa.



TRES DIFERENCIAS SOBRE NVEVO CANTO LLANO.

ADVO.

TEMA.

Por necessidad se permite el ir de tan lejos à la falsa.

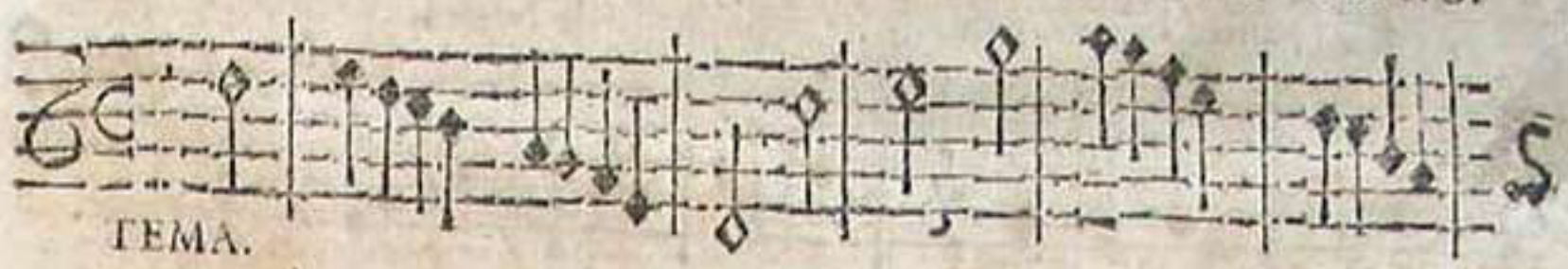
OTRA DIFERENCIA.

OTRA DIFERENCIA.

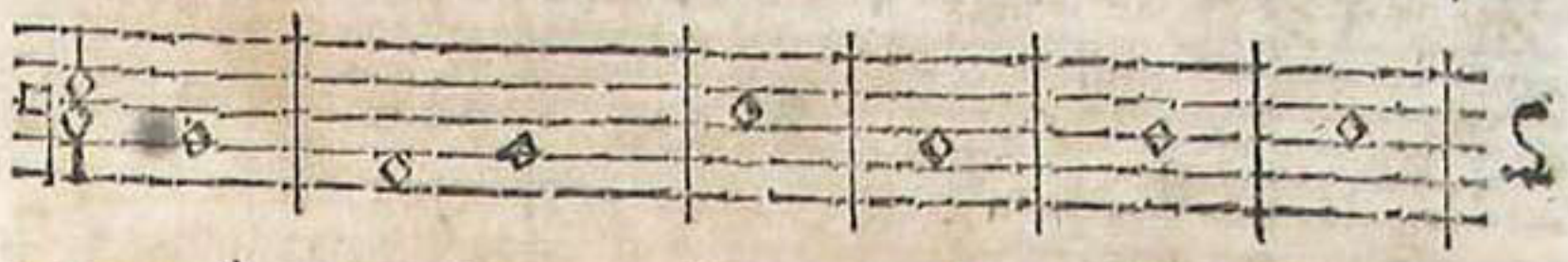
Passe por imitacion.

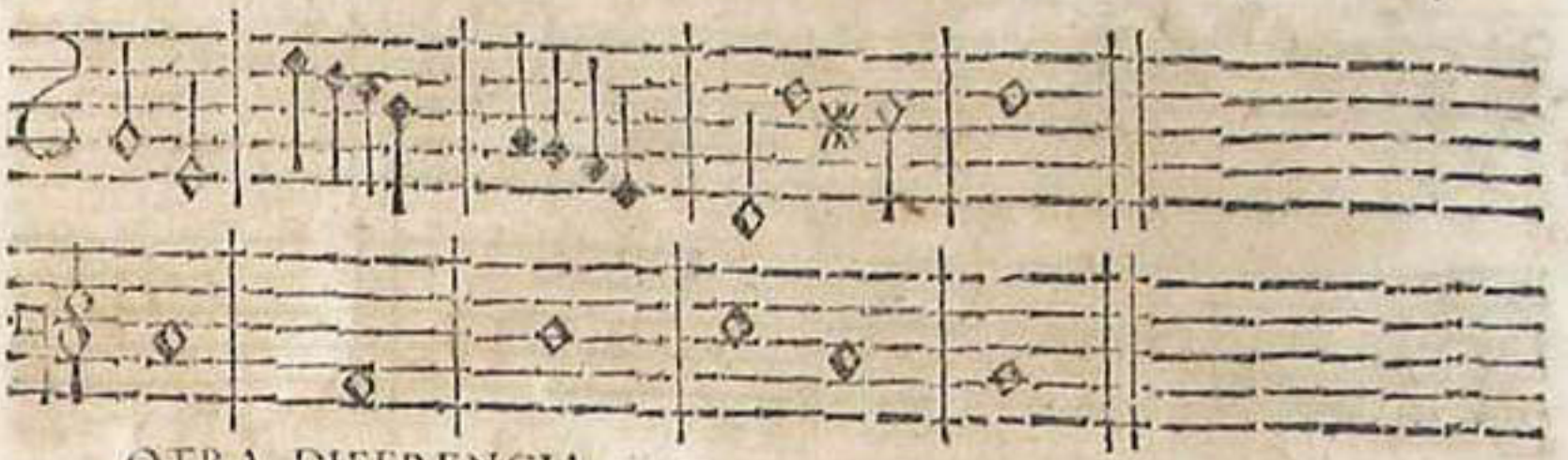
CINCO

CINCO DIFERENCIAS SOBRE OTRO CANTO LLANO.

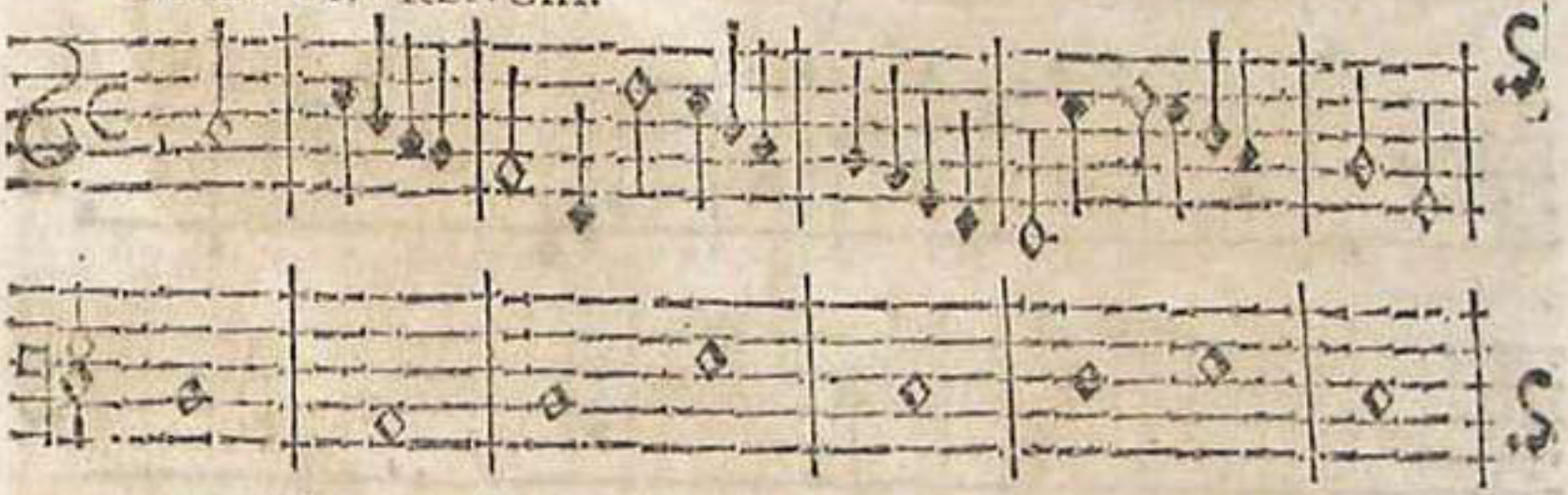


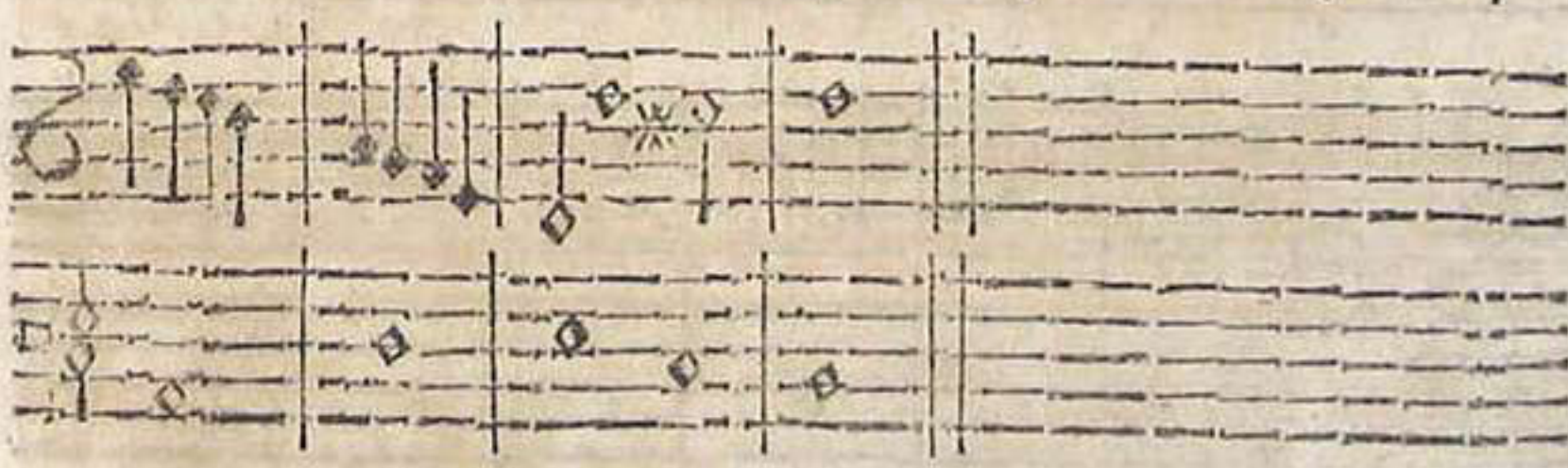
TEMA.



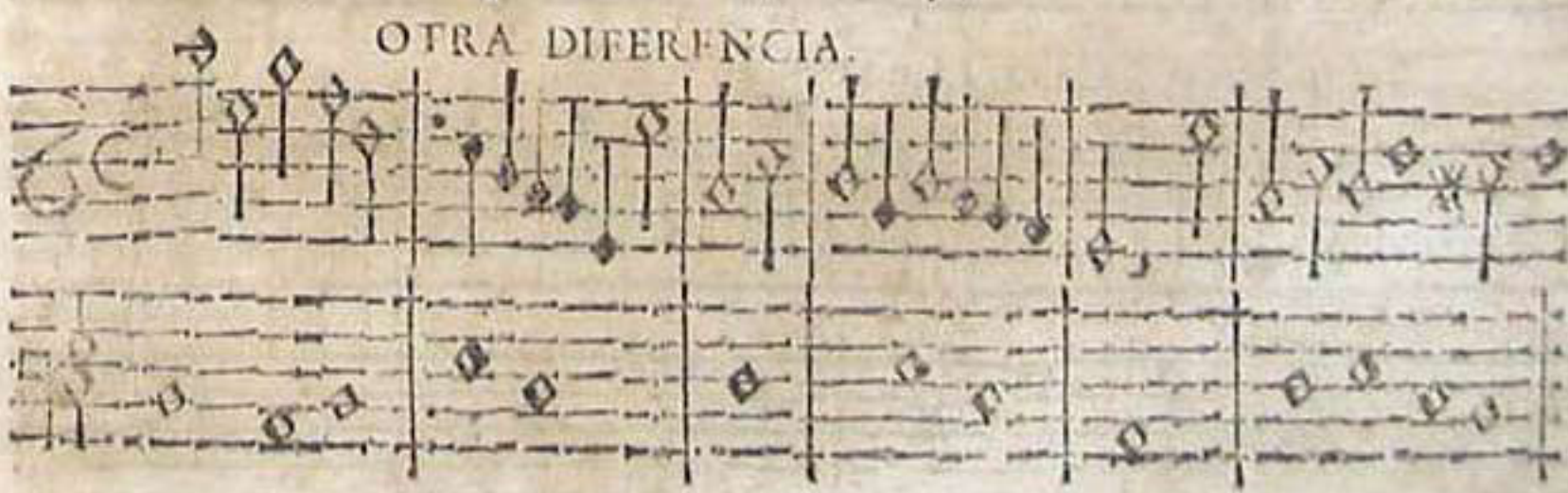


OTRA DIFERENCIA.



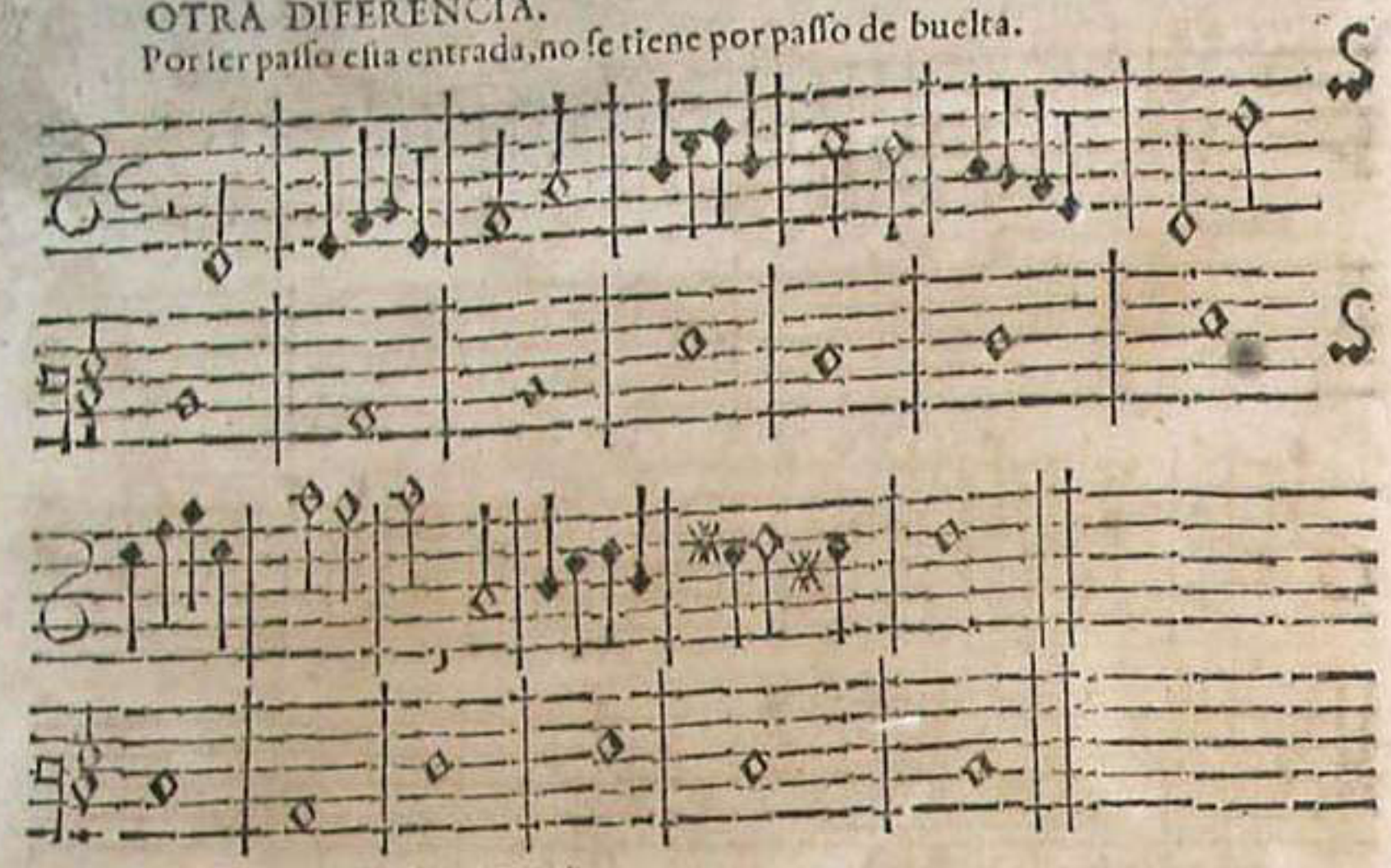


OTRA DIFERENCIA.

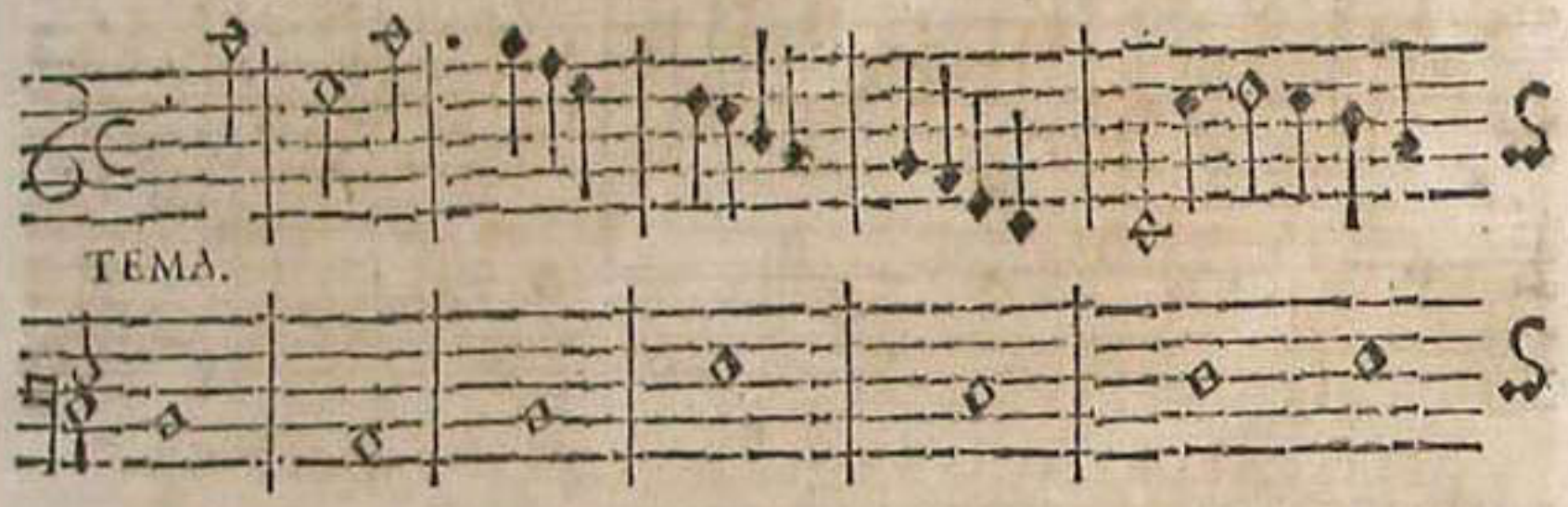


OTRA DIFERENCIA.

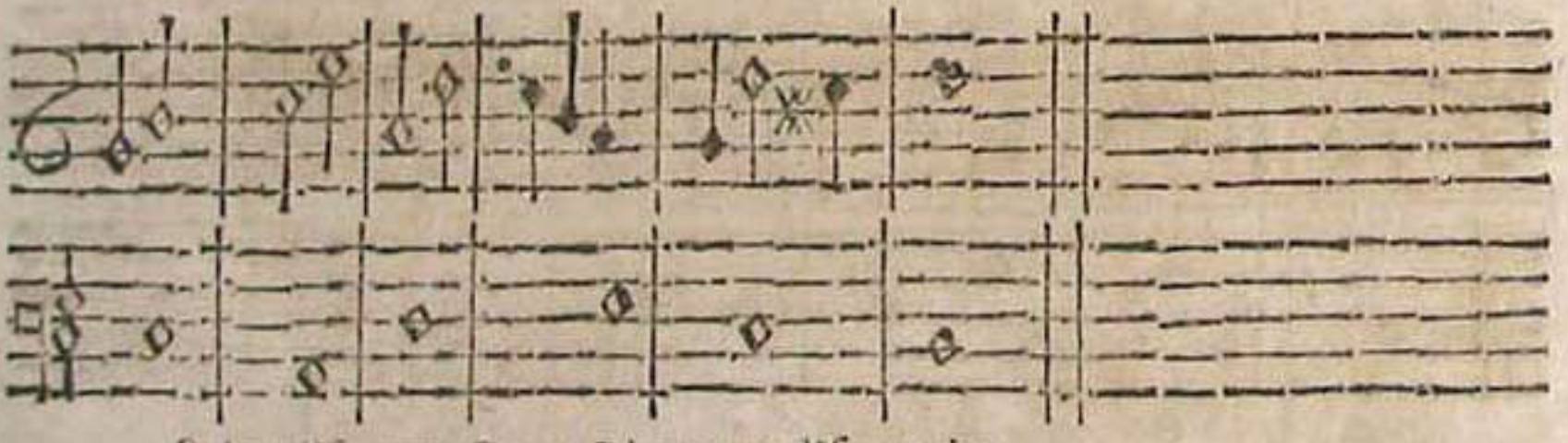
Por ser passo esta entrada, no se tiene por passo de buelta.



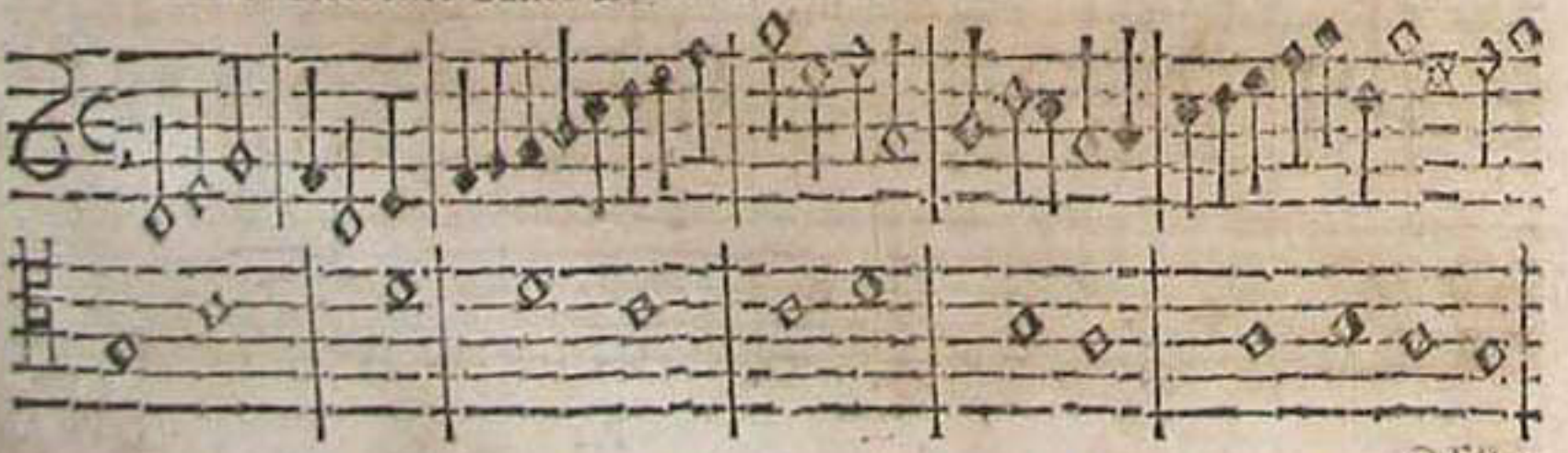
OTRA DIFERENCIA.



TEMA.

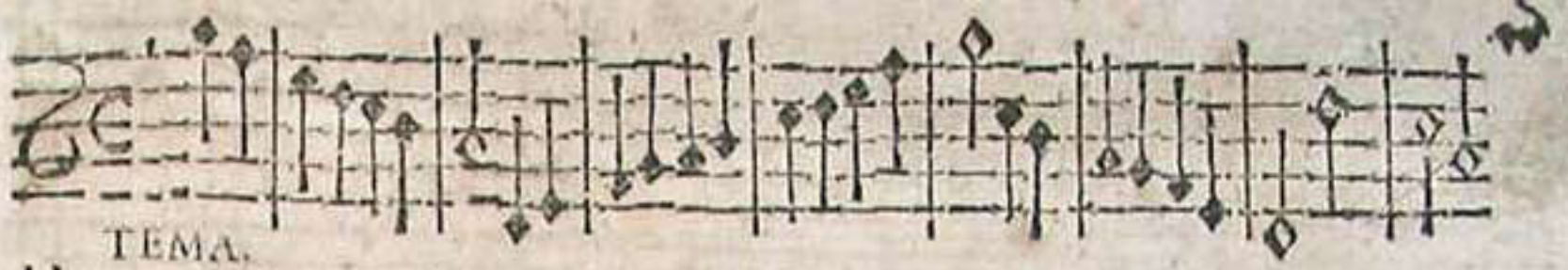


Sobre diferente Canto Llano tres diferencias.

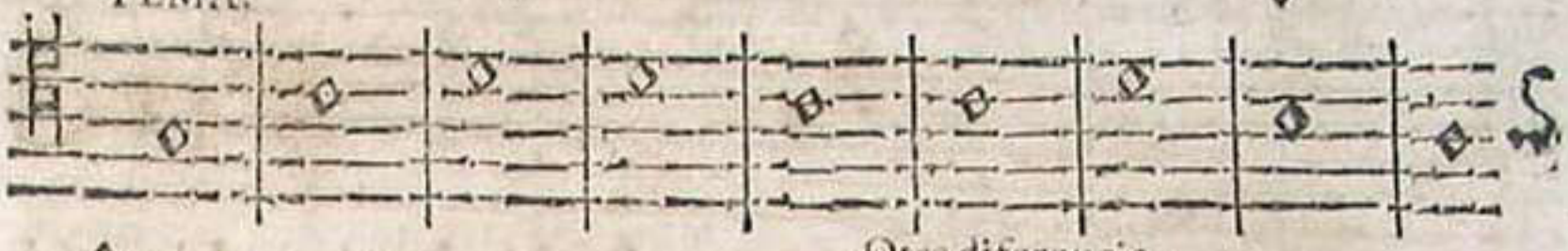


OTRA

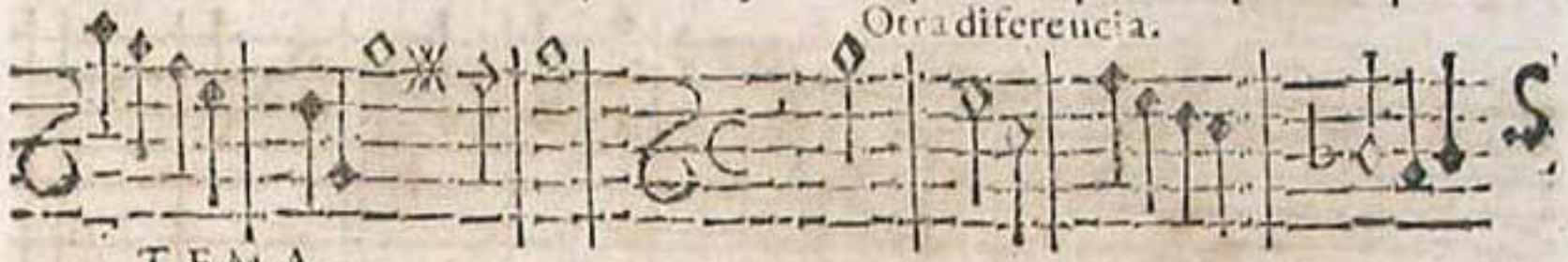
OTRA DIFERENCIA.



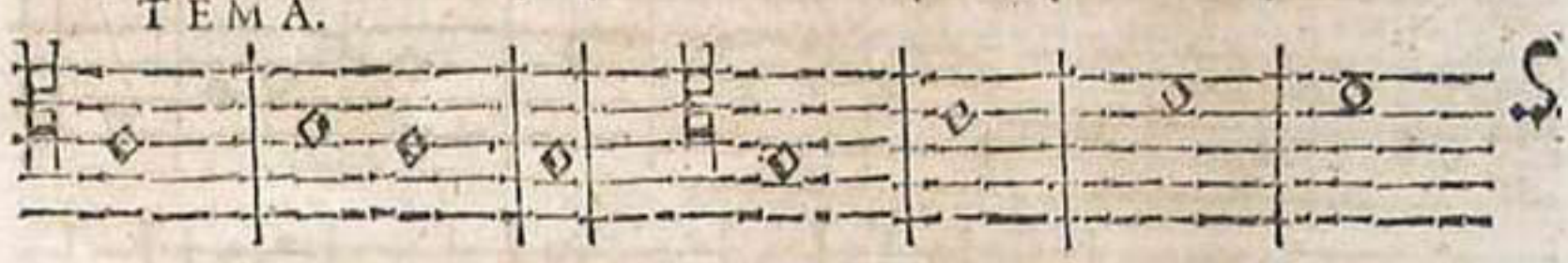
TEMA.

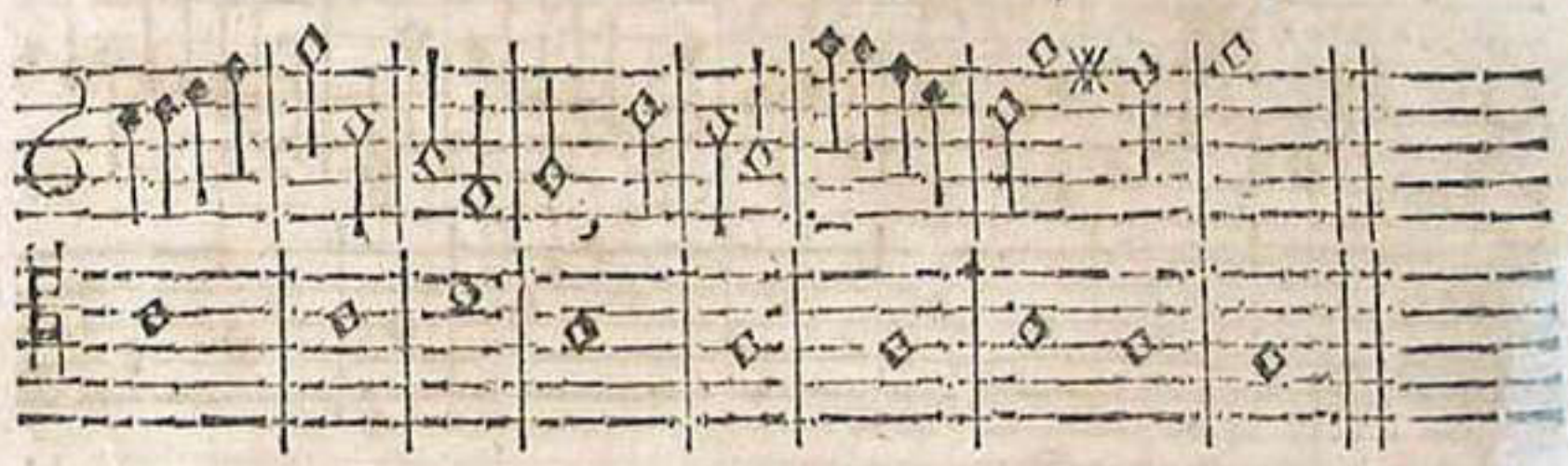


Otra diferencia.

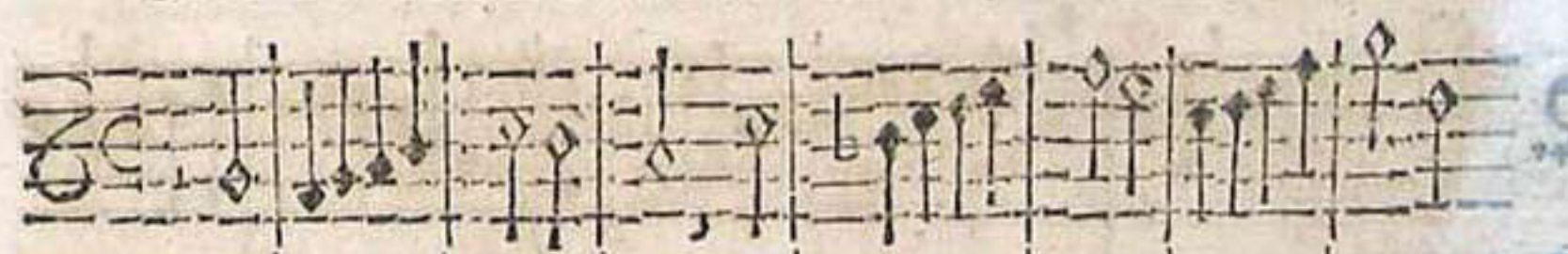


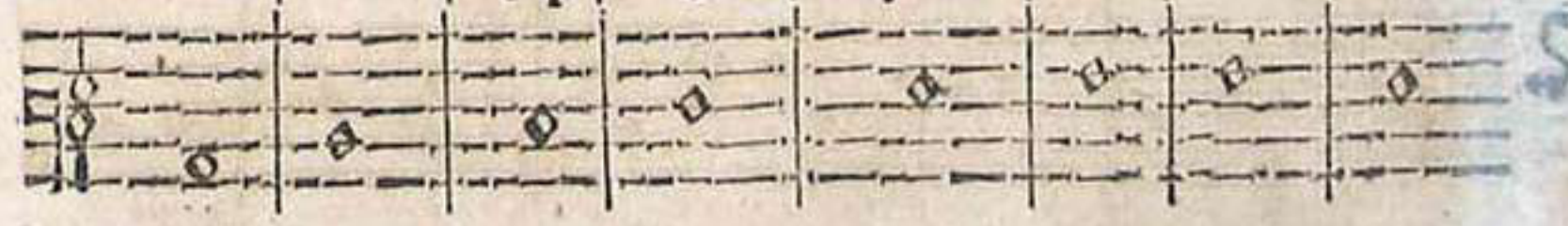
TEMA.

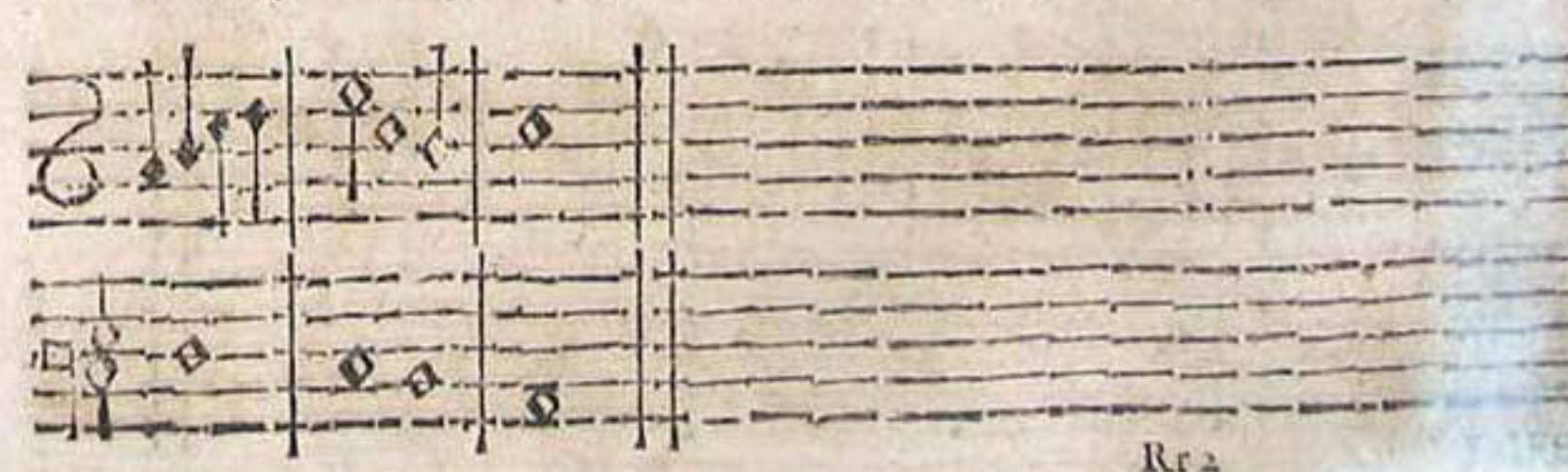




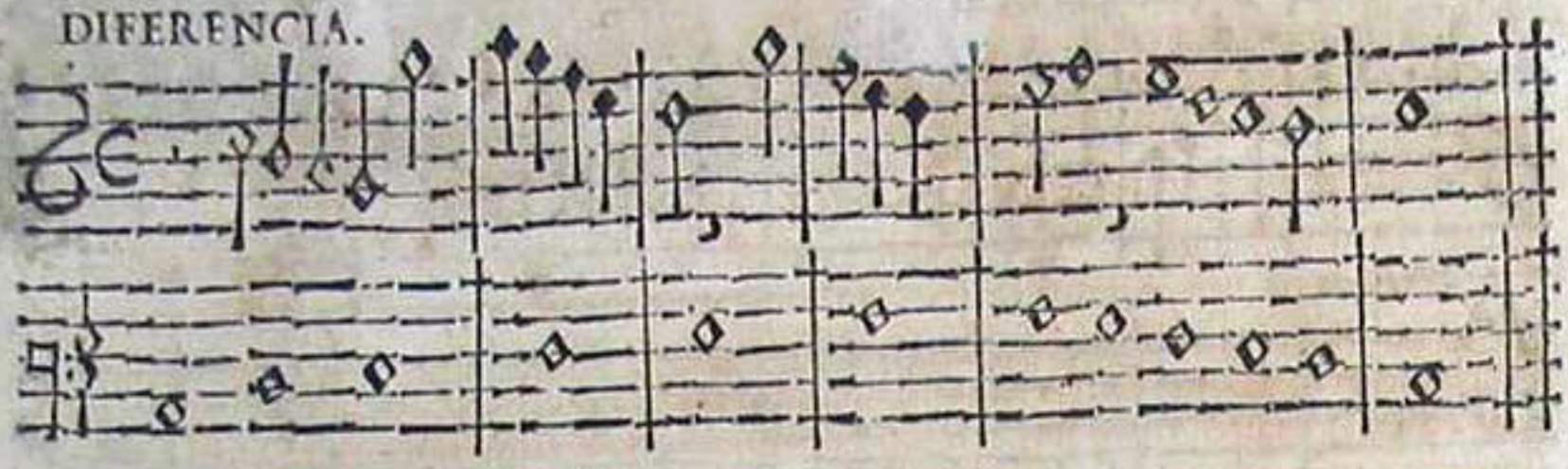
SEIS DIFERENCIAS SOBRE VT,RE,MI,FA,SOL,LA,&c.



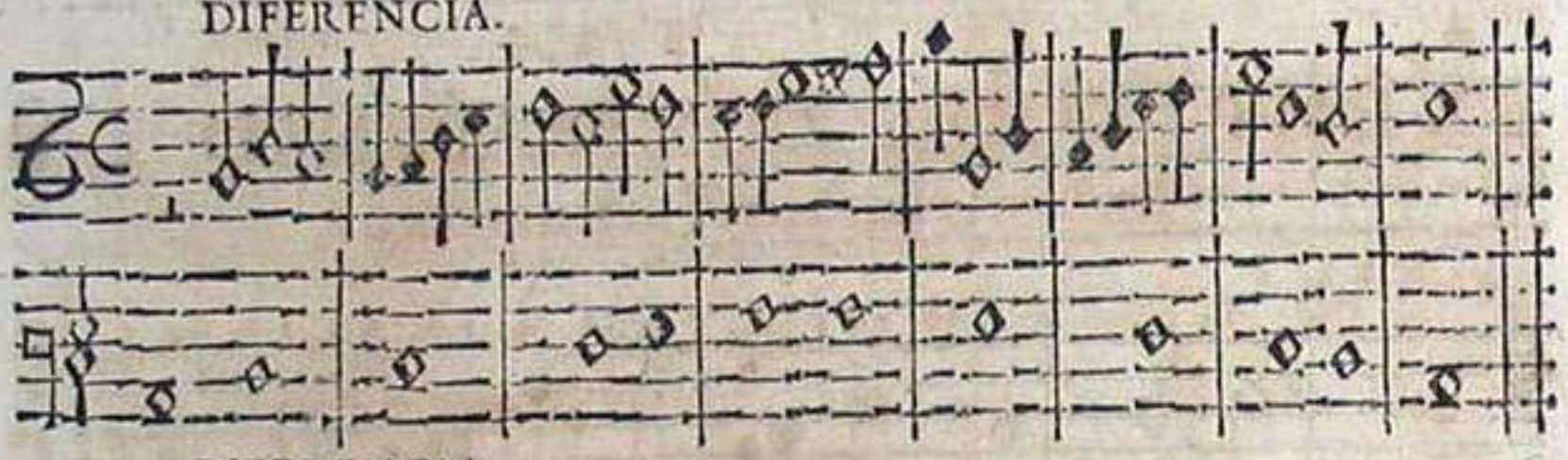




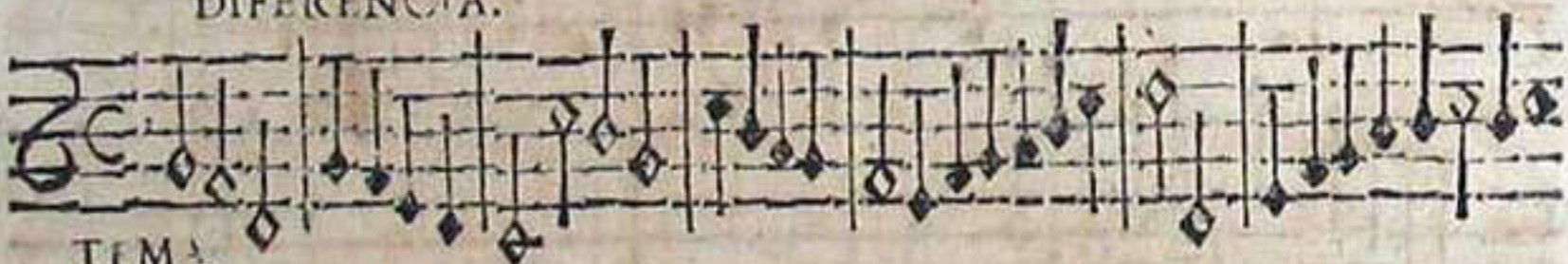
DIFERENCIA.



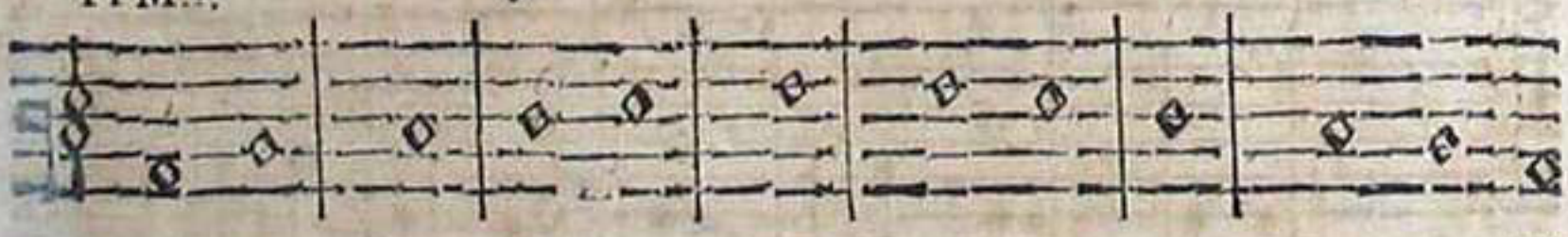
DIFERENCIA.



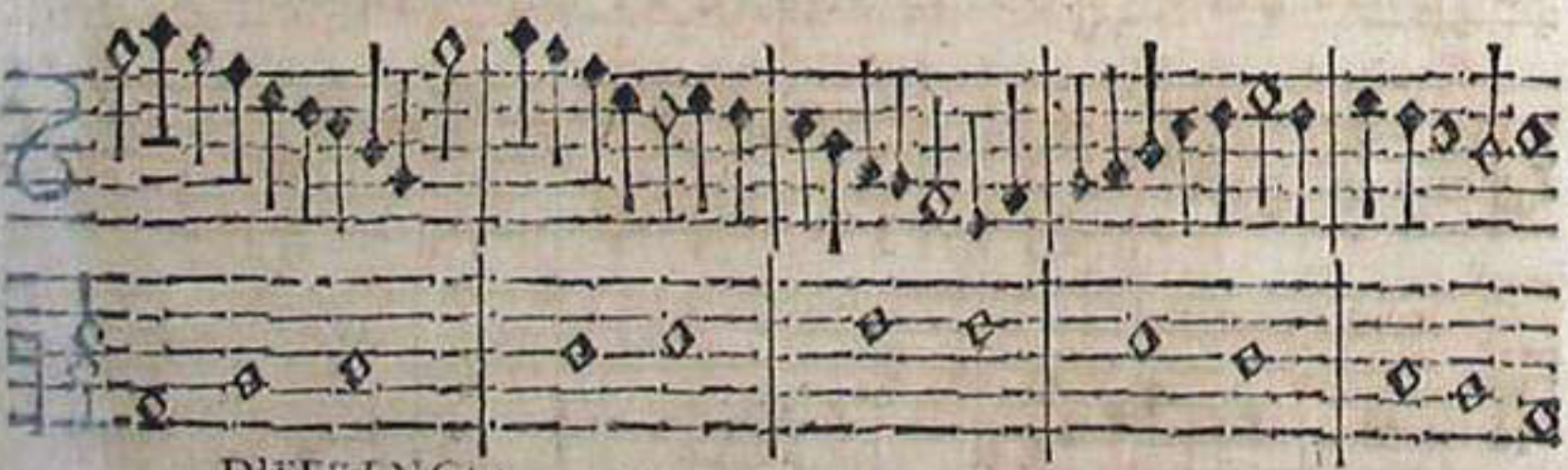
DIFERENCIA.



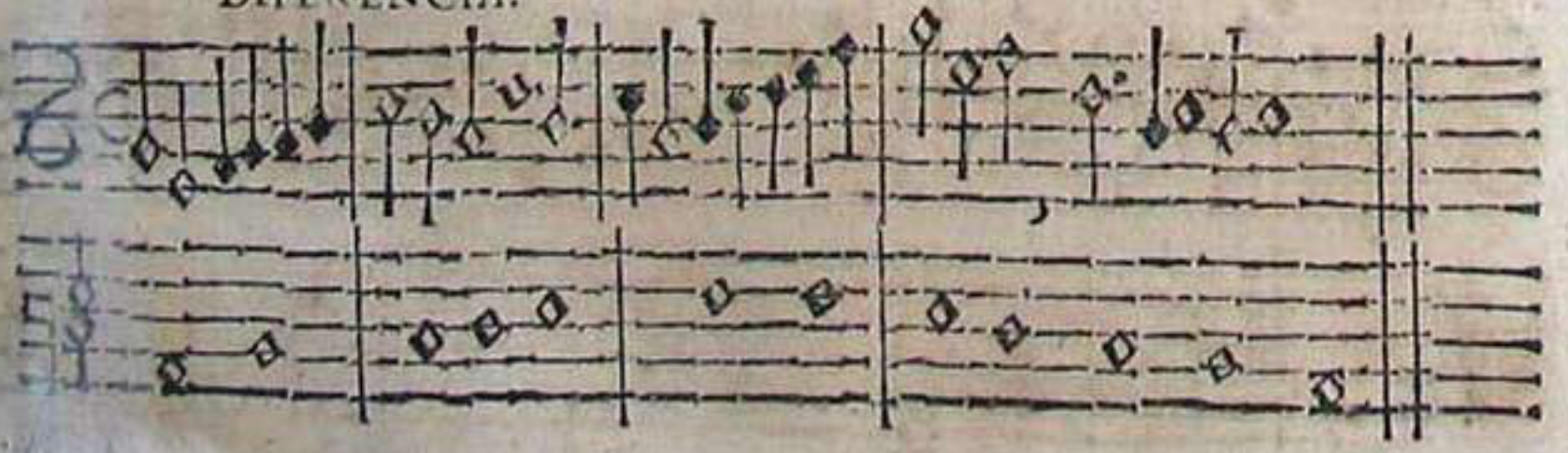
TEMA.



DIFERENCIA.



DIFERENCIA.



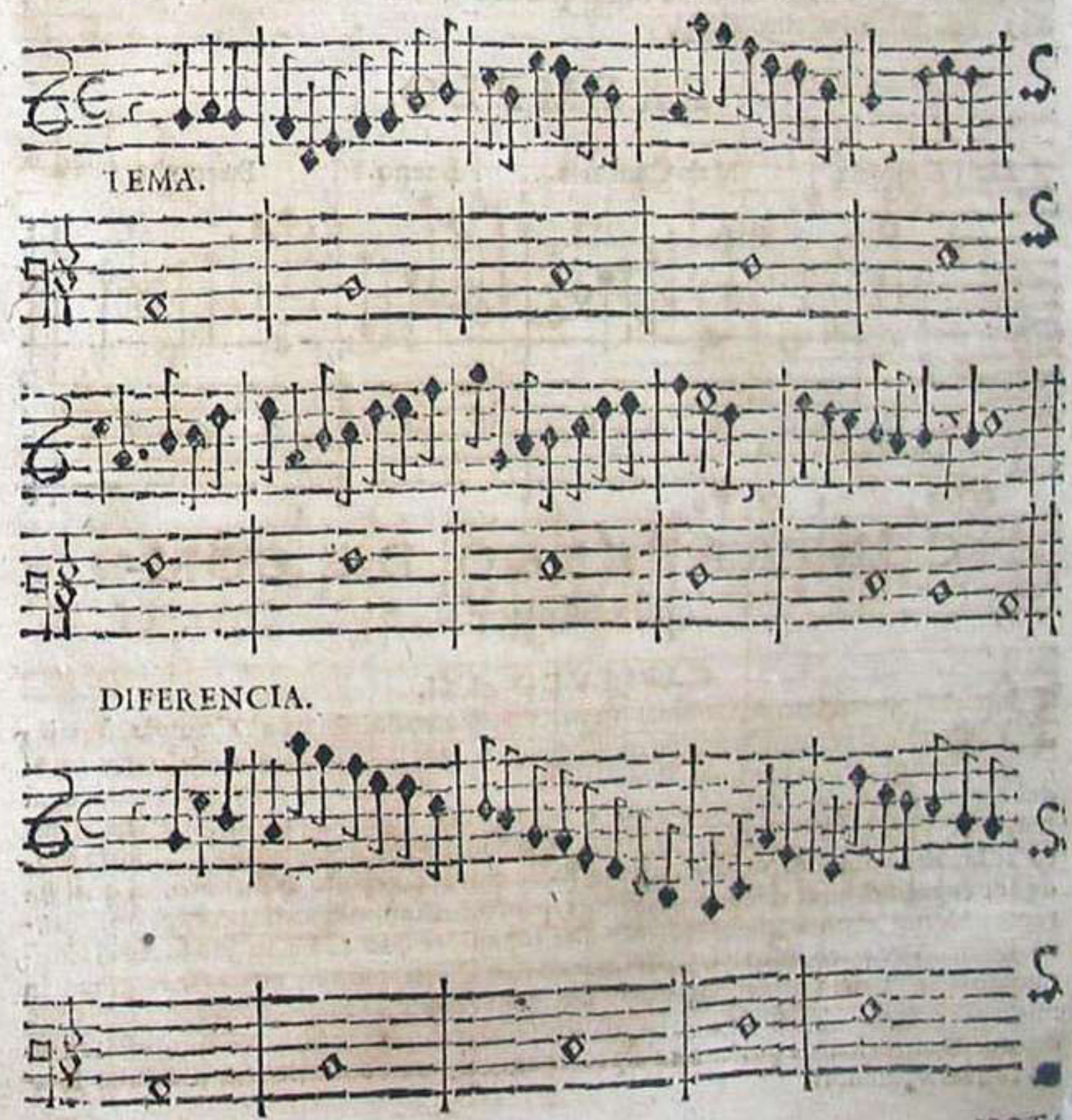
NOTA

NOTA XXXI.

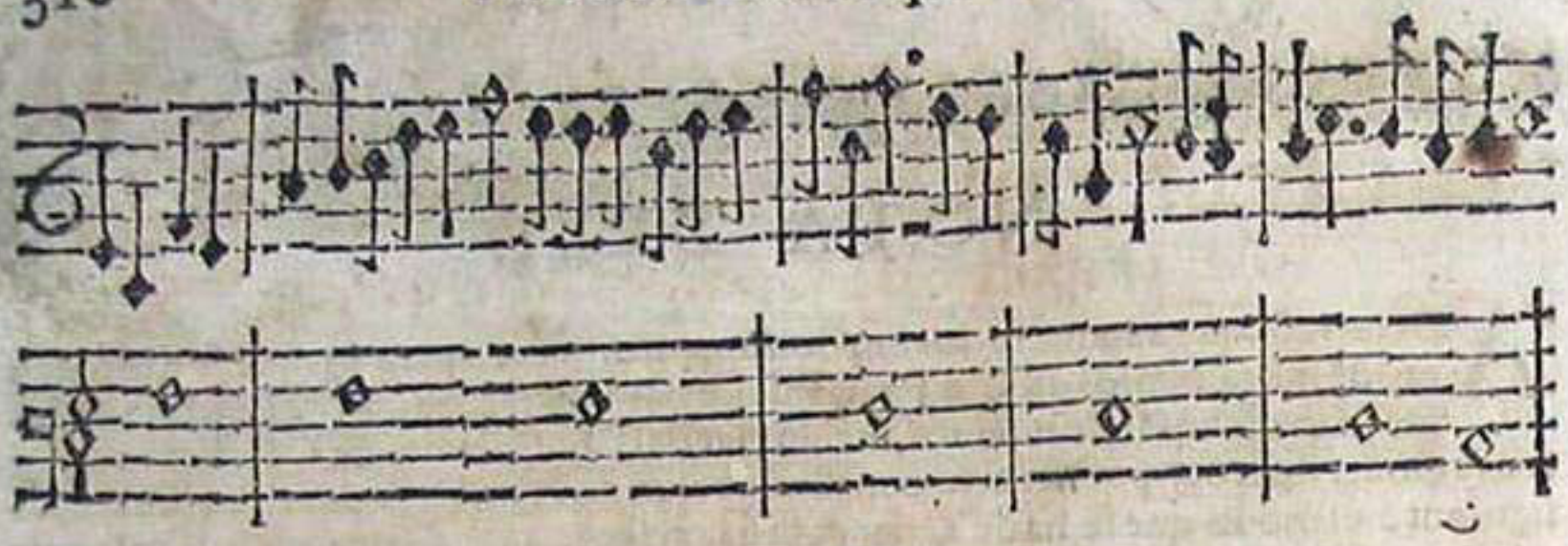
ADviertase, que aunque todos los Contrapuntos sirven para los que se exercitan en los Instrumentos de Corneta, Chirimia, y Baxoncillo, &c. en particular los que vsan dichos Instrumentos, suelen vsar del Contrapunto de Corcheas, por ser mas veloz, y ligero, y por hazerse con diminucion de Figuras, pondrè en el Exemplo siguiente el modo que se ha de tener para hazer semejante Contrapunto, para que advirtiendole, el que necessitare de èl (à su imitacion haga otros muchos.

EXEMPLO DE CONTRAPVNTO DE Corcheas para los Instrumentos.

DOS DIFERENCIAS SOBRE VT, RE, MI, FA, SOL, LA, &c.



NOTA

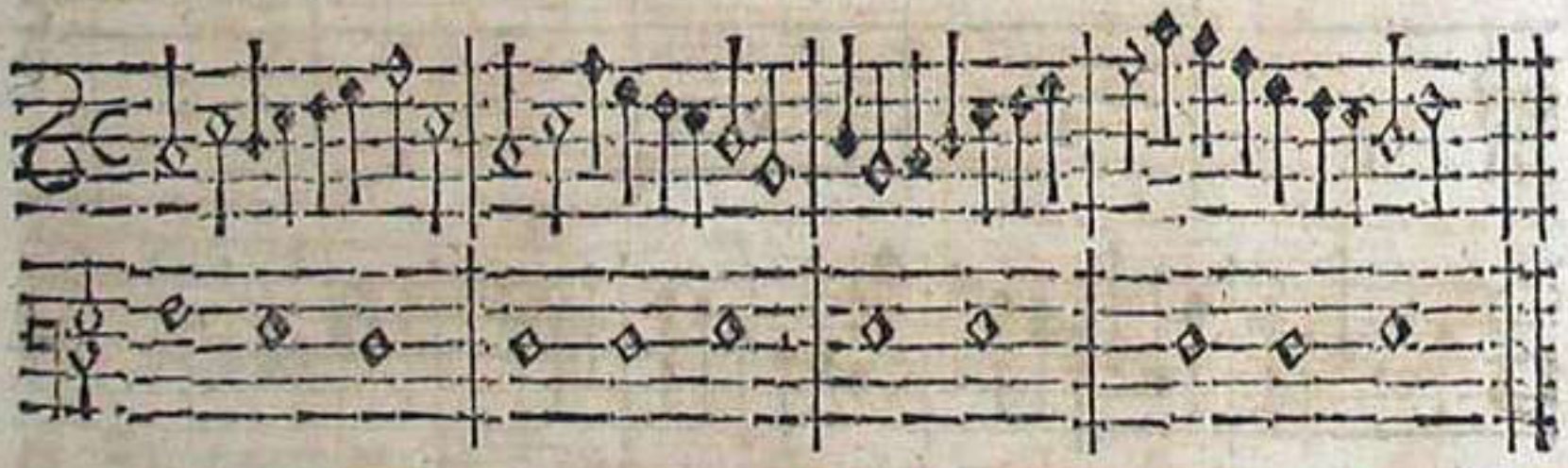


NOTA XXIX.

ADviertase, que en el Contrapunto se ha de observar el que la voz que le lleua, no haga passos escabrosos, ni vse de Cantorias que dèn fastidio al oìdo; y assi se ha de huir de baxar (començando alli la Cantoria) desde el Fa de Fe fa ut, al Mi de Be fa be mi, parando alli la carrera en Minima; ò al contrario, subiendo desde el Mi, de Be fa be mi, hasta el Fa de Fe fa ut, començando la carrera en Be fa be mi, y parando en dicho Signo de Fe fa ut, por quanto semejante Cantoria tiene en si dureza, y causa desabrimiento al oìdo.

EXEMPLO.

Mala Cantoria. Mala Cantoria. Bueno. Bueno.



CONTRAPVNTO DE COMpás Mayor.

CAPITVLO LXI.

EN el Contrapunto de Compàs mayor, vàn quatro Minimas al Compàs, ù ocho Semminimas repartidas en dos mouimientos iguales, dos Minimas al dar, y dos al alçar; ù quatro Semminimas al mouimiento del dar el compas, y otras quatro al del alçar: entrase con aspiracion, que es la pausa que equiuale al valor de vna Minima en el Tiempo de compas mayor, entrando luego, y començando el Contrapunto al segundo mouimiento del dar; y se ha de entrar con passo, o intento, el qual ha de ser repetido en el discurso del Contrapunto, imitandole varias vezes por diferentes Signos, acomodandose lo mas que se pudiere con el Tono que fuere el Canto Llano. Advirtiendo, que las Minimas en este Contrapunto, como sean gradatim (no de salto) passan la segunda, y la quarta, como especies malas, como passan las Semminimas en el Compasillo; mas si se dan de salto, aunque sea al mouimiento intermedio del compàs, han de ponerse en especies buenas, y consonantes: sus Clausulas finales son las siguientes.

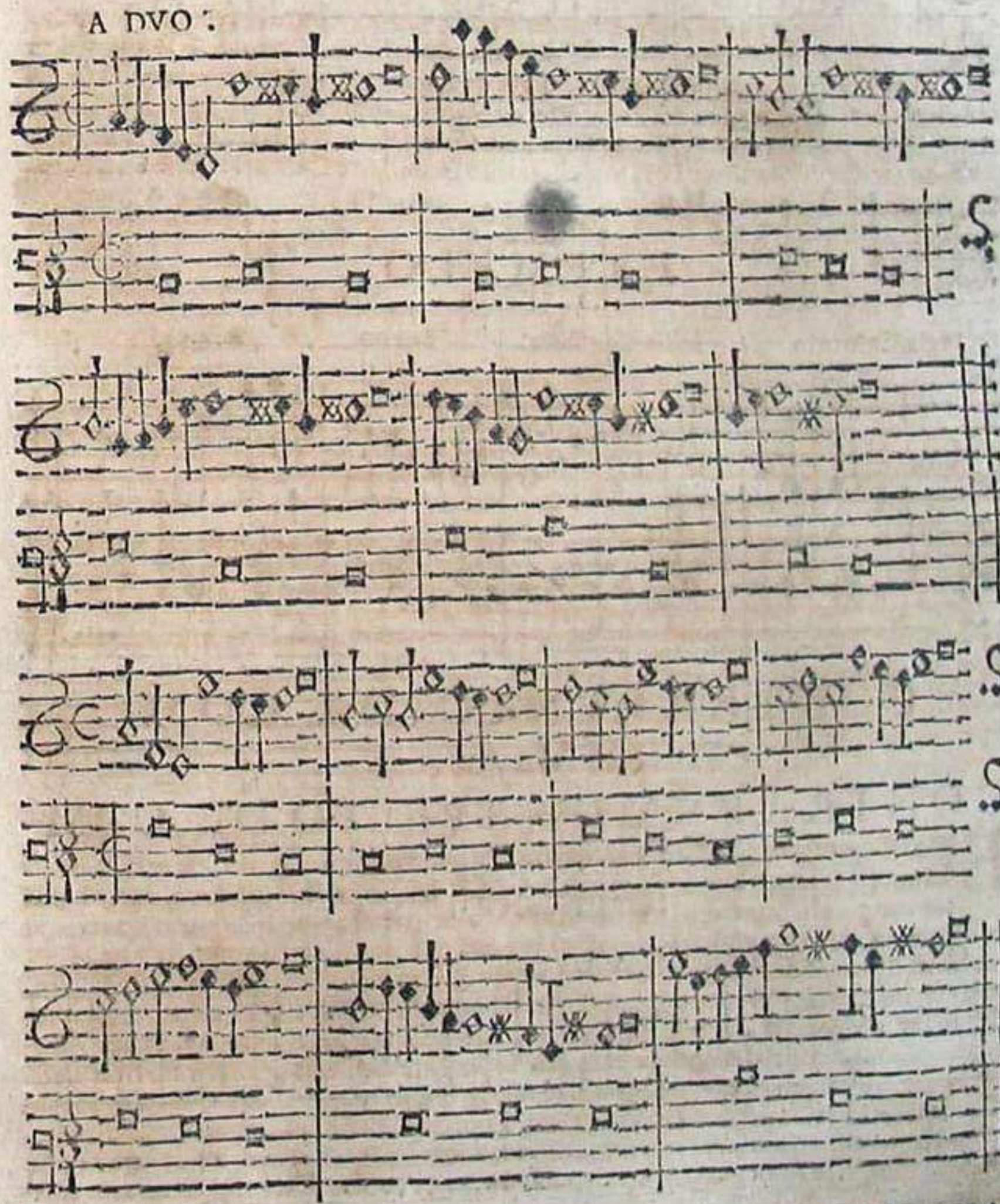
CLAV-

CLAVSVLAS QVE SIRVEN EN EL CONtrapunto de Compás Mayor.

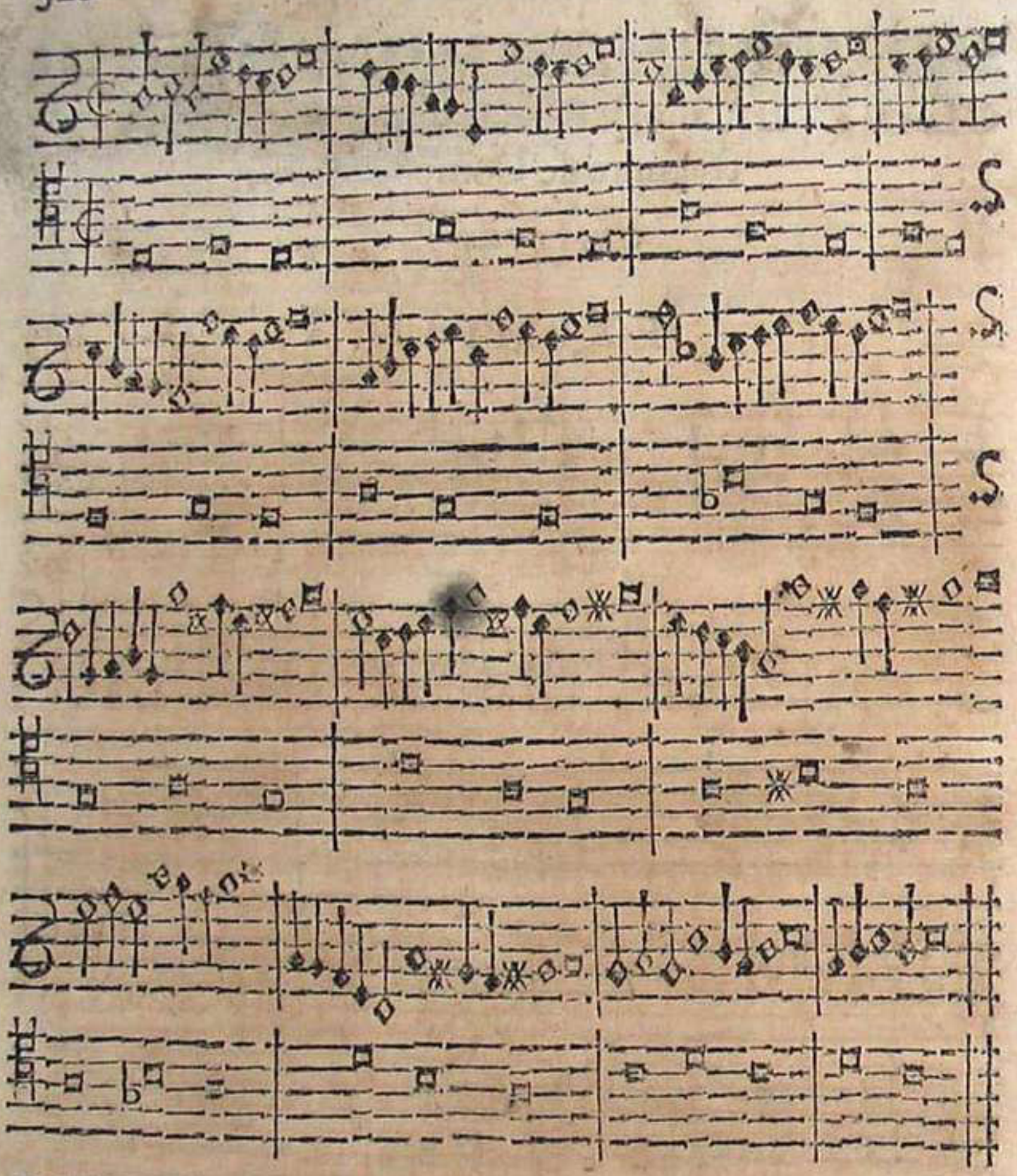
CAPITVLO LXII.

EXEMPLO.

A DVO.



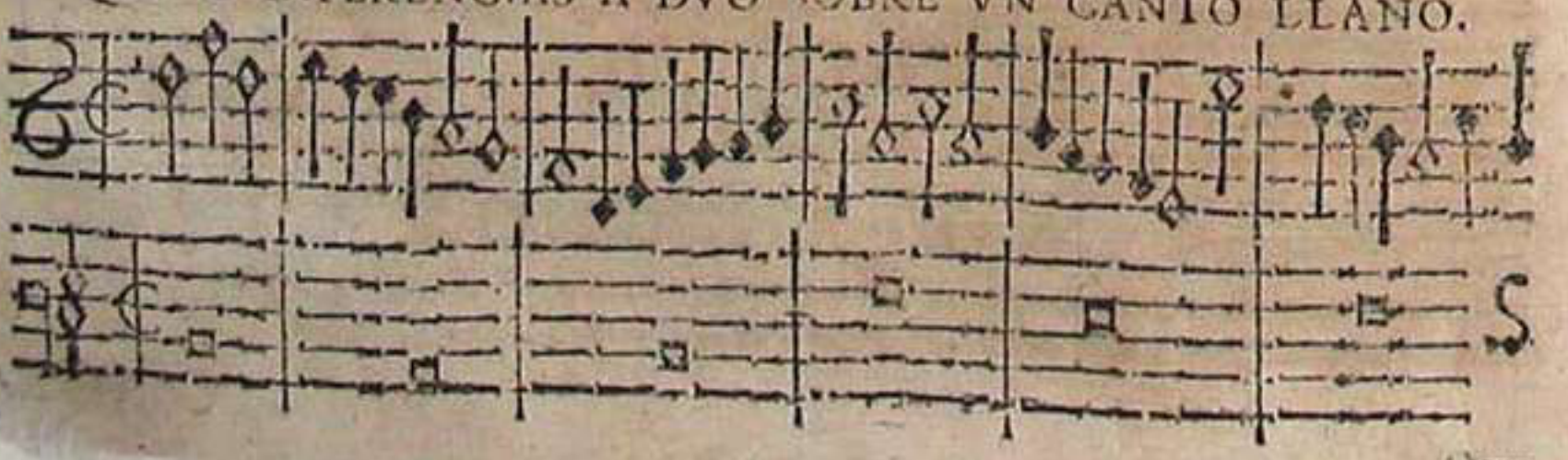
CONTRA



CONTRAPVNTO SVELTO DE COMpás Mayor, sobre Baxo.

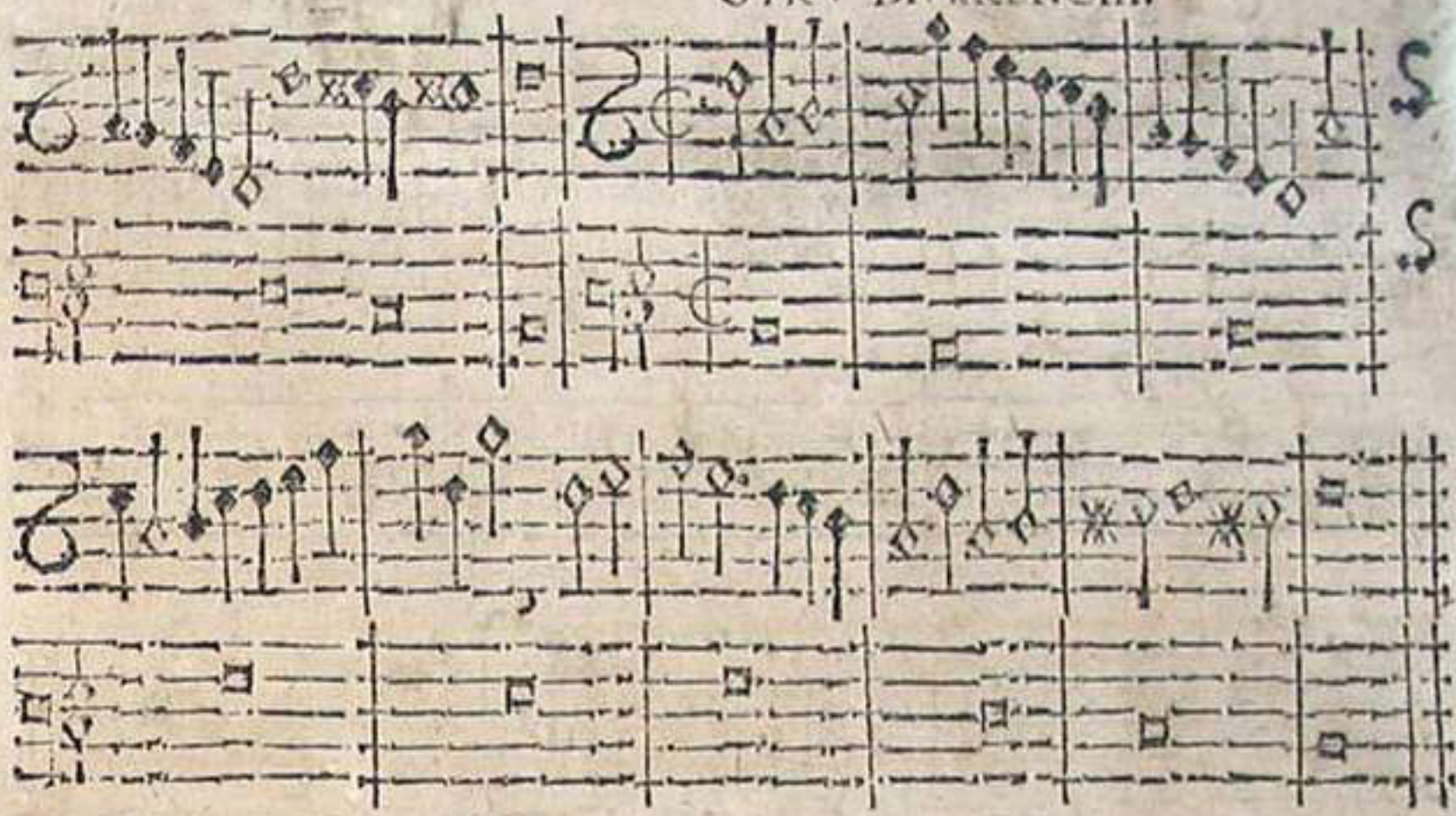
CAPITVLO LXIII.

QATRO DIFERENCIAS A DVO SOBRE VN CANTO LLANO.

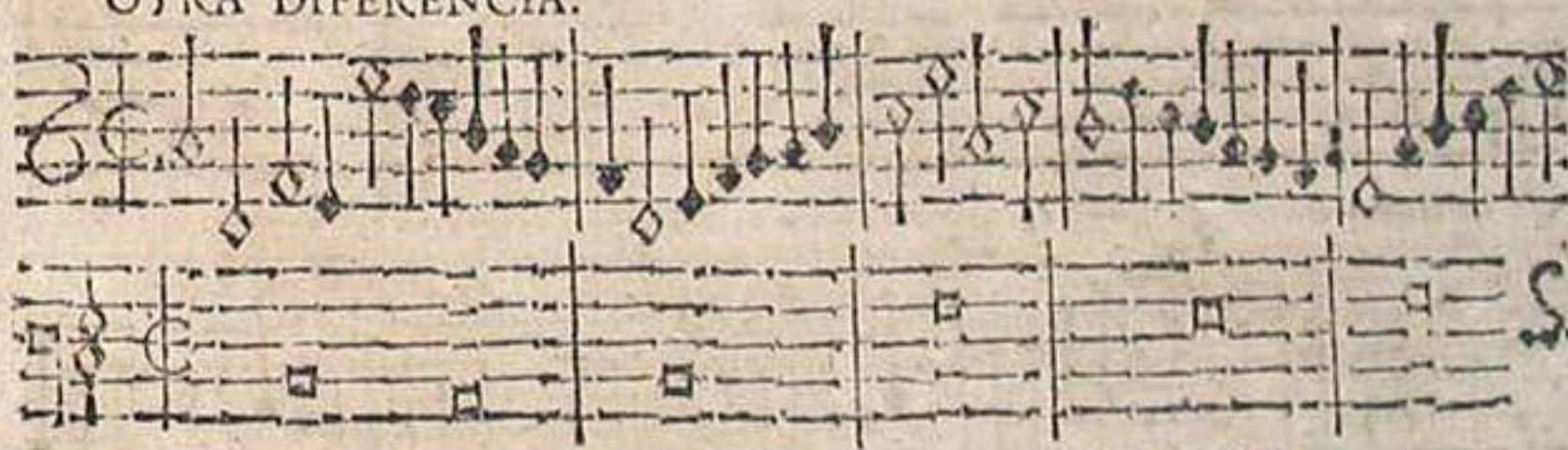


Otra

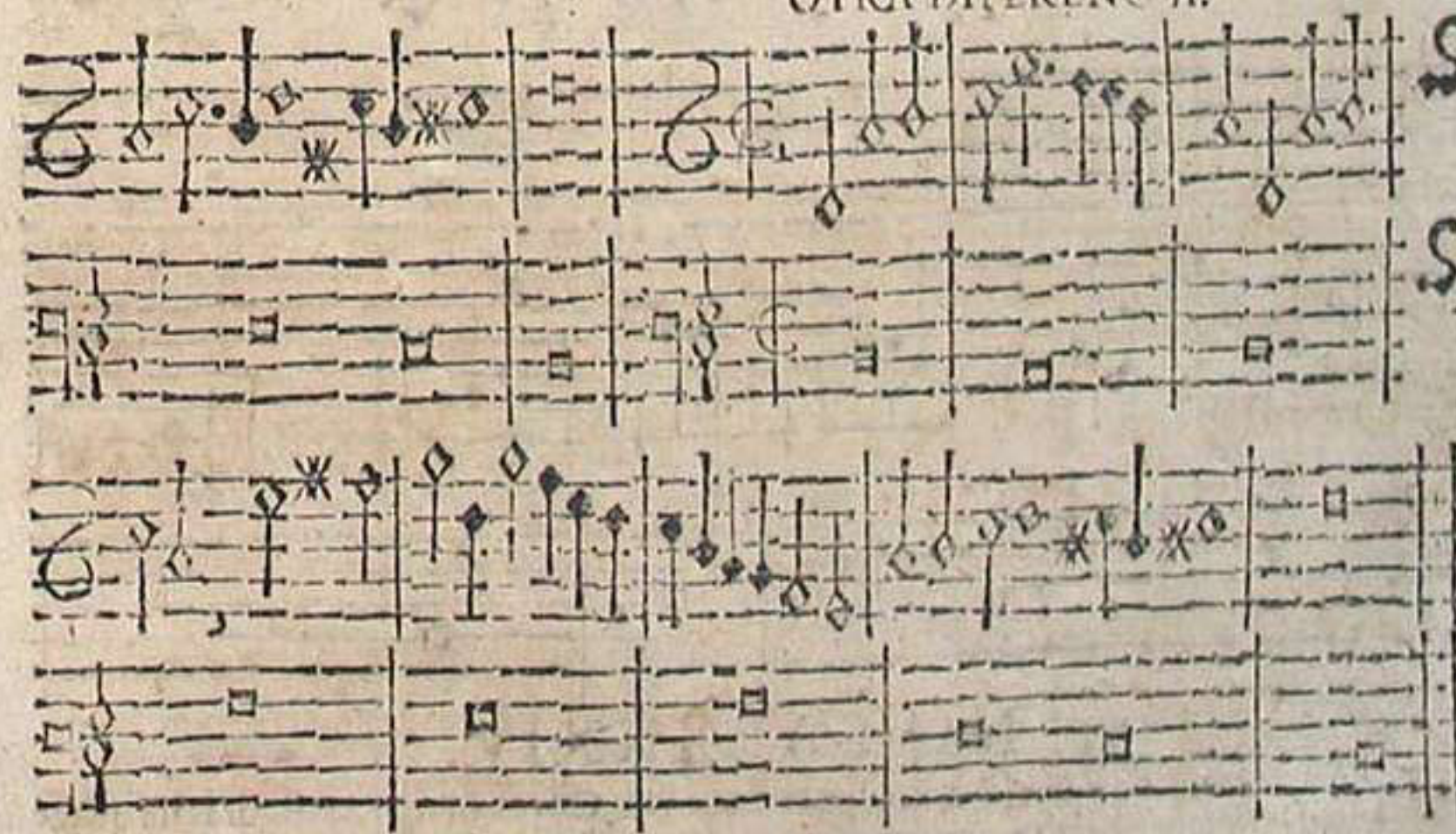
OTRA DIFERENCIA.



OTRA DIFERENCIA.



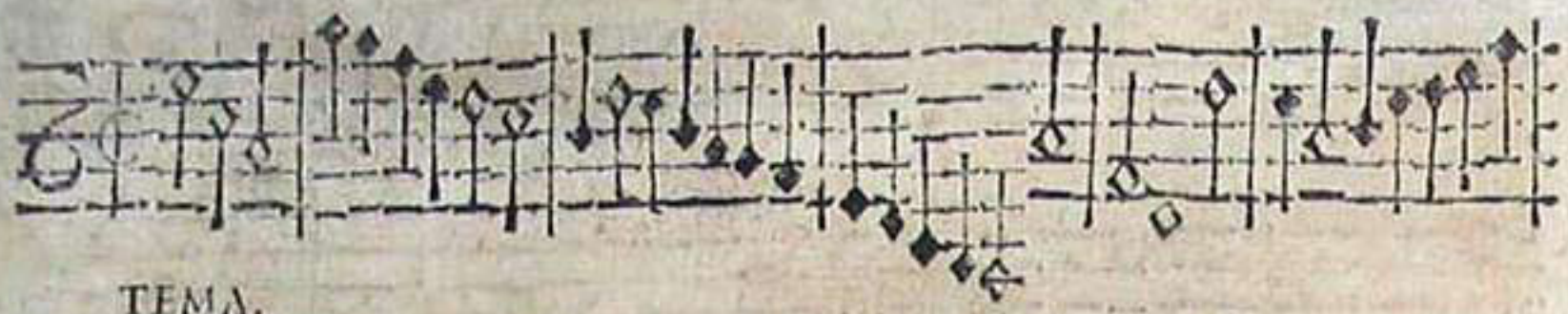
OTRA DIFERENCIA.



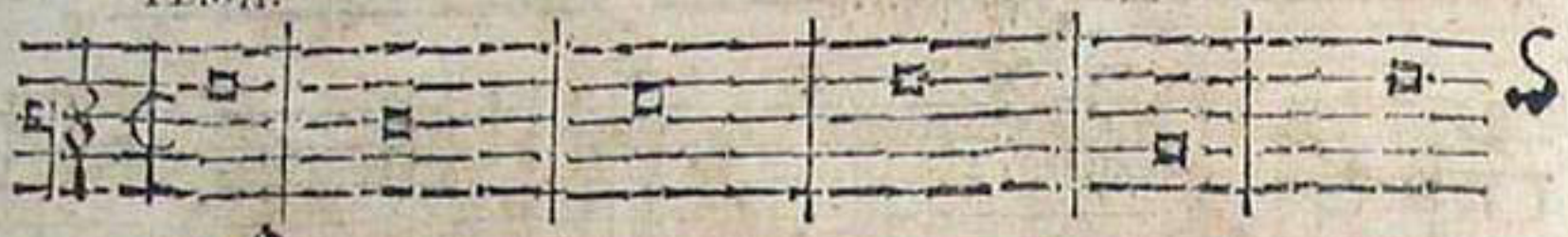
NOTA XXXIII.

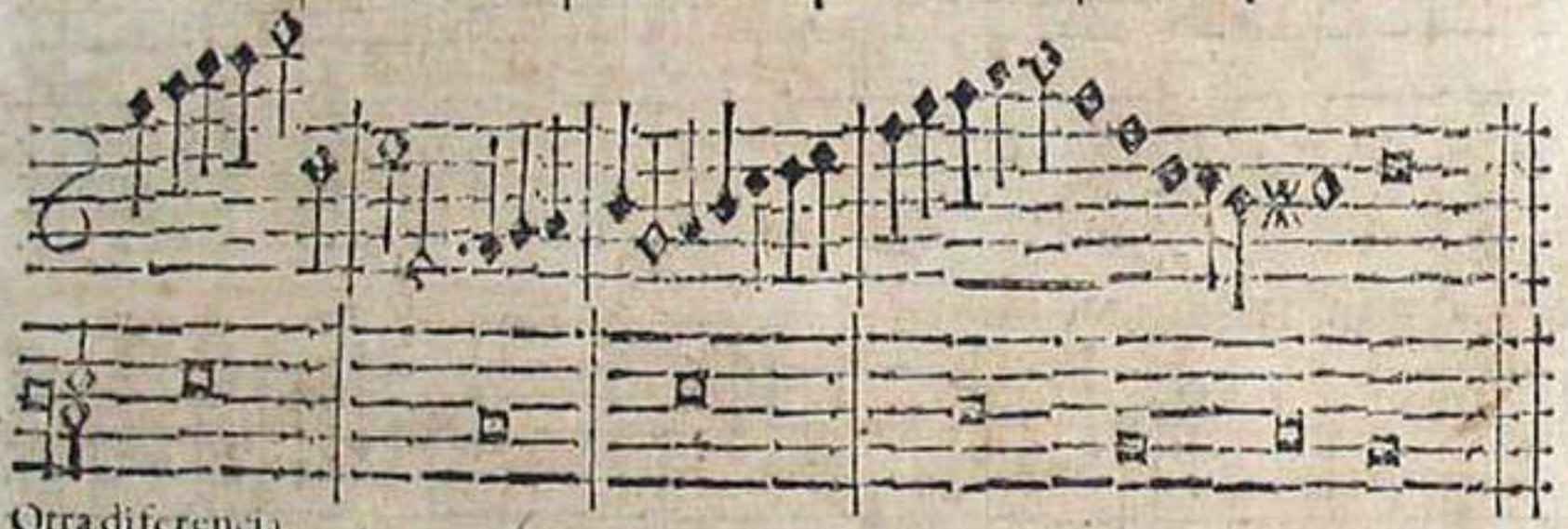
¶ En el Contrapunto suelto se tiene por buen ayre el començar carrera con Minimas syncopadas; y assi se podrà vsar de ellas en el principio de las carreras.

PROSIGVE EL CONTRAPVNTO DE COMPAS MAYOR:
CINCO DIFERENCIAS SOBRE VN CANTO LLANO.

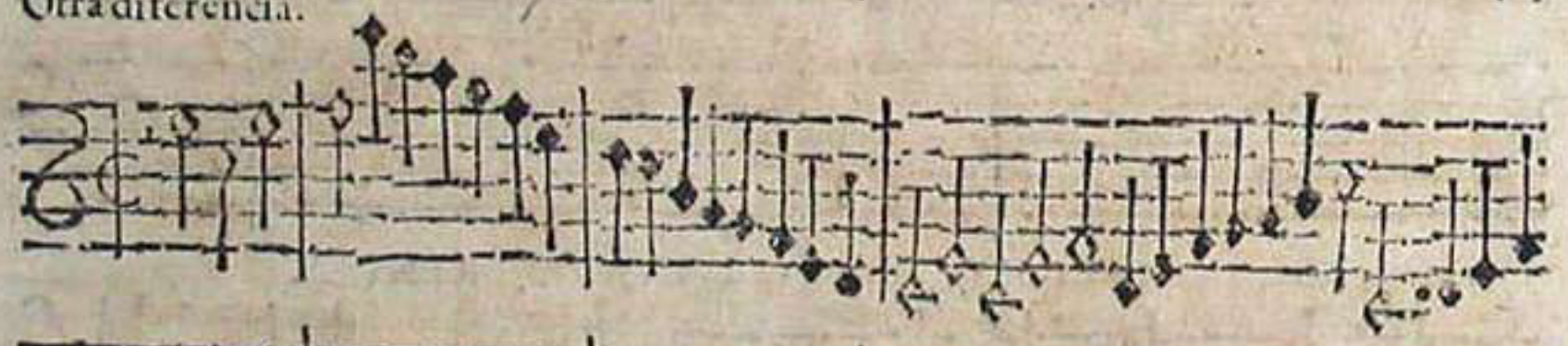


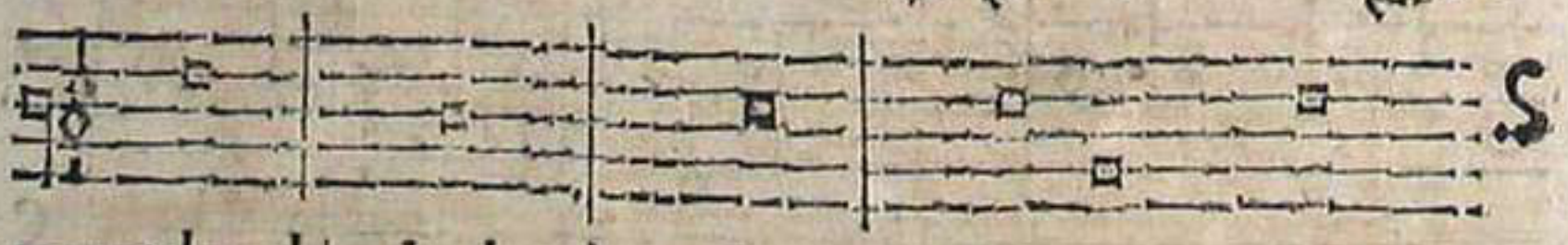
TEMA.

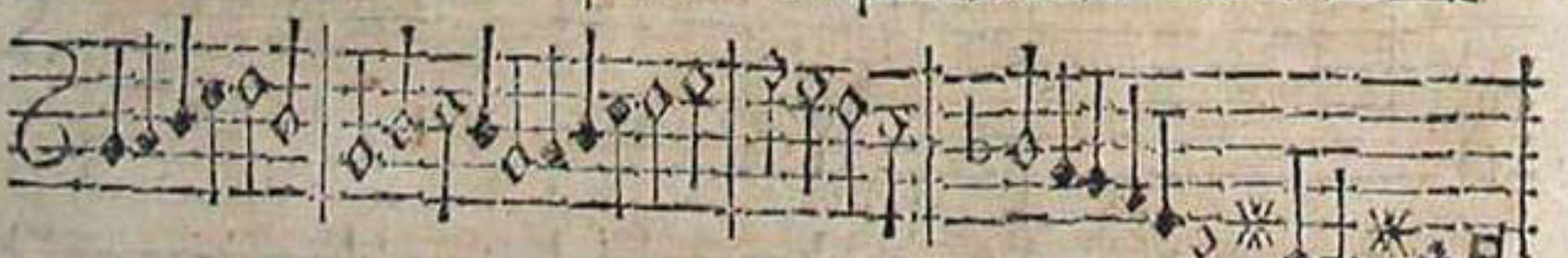


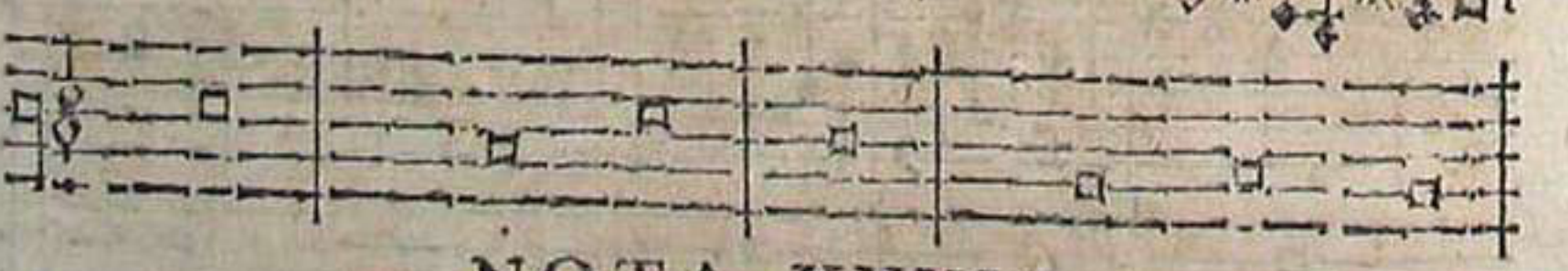


Otra diferencia.







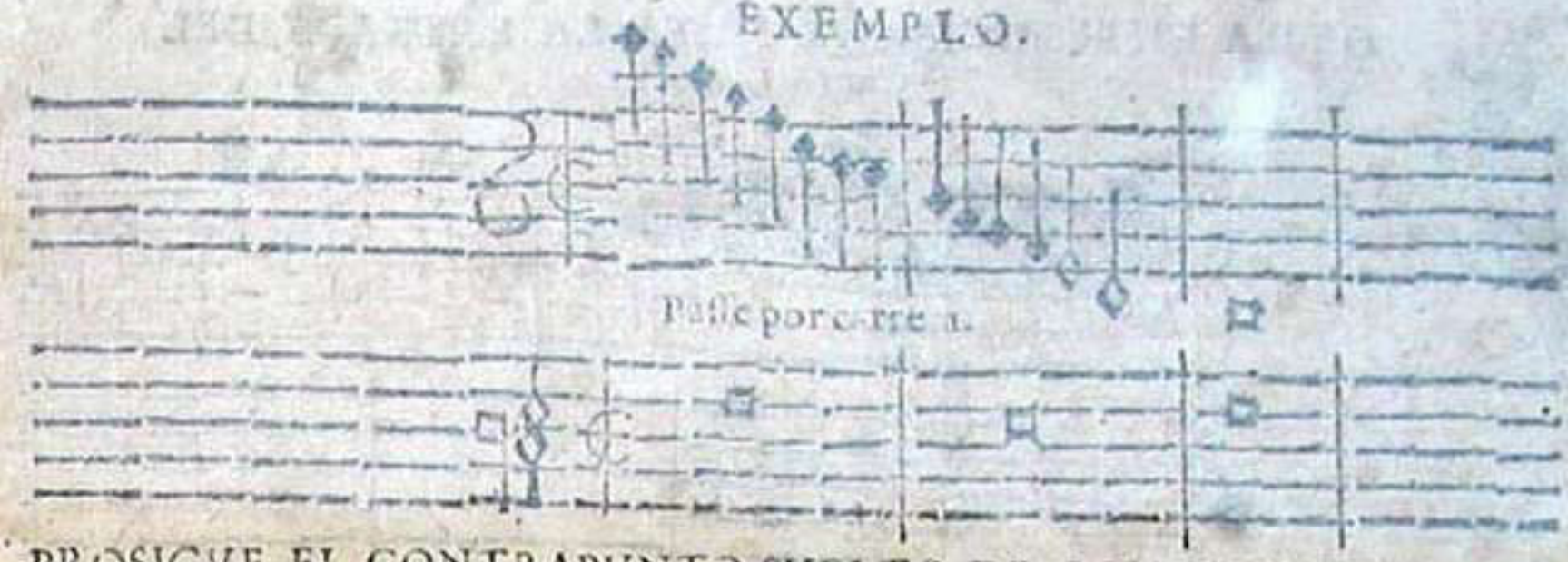


NOTA XXXIV.

¶ Adviertase, que en el Contrapunto sucito de Cõpàs mayor, las figuras hã de ser disminuidas, por la ligereza, y buen ayre que pide la Musica en èl; y assi pocas vezes ha de auer en vn cõpàs quatro Minimas (sino es por imitacion del passo, ò intento; ò por cantar gradatim, como està en essa diferencia vltima) porq̃ la Musica hecha con semejantes figuras, mas parece Cõposicion, q̃ Contrapunto; y el Contrapũto pide Musica mas ligera, como es Seminimas para sus carreras; y por ellas se supien algunas cosas.

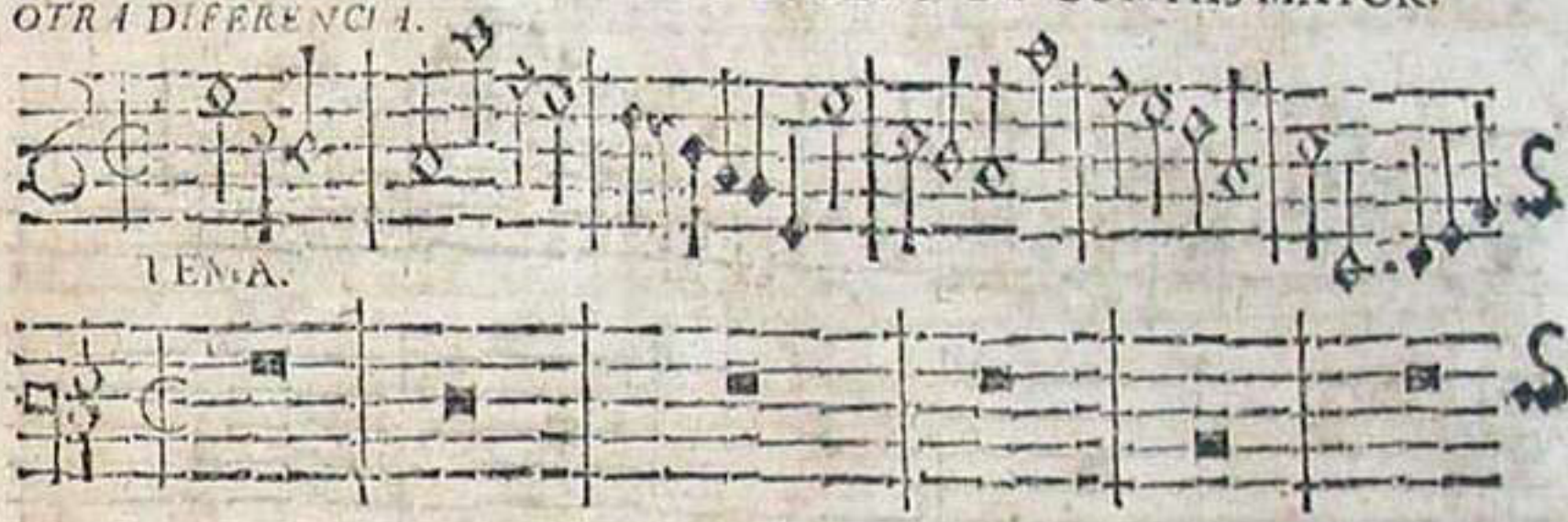
EXEM-

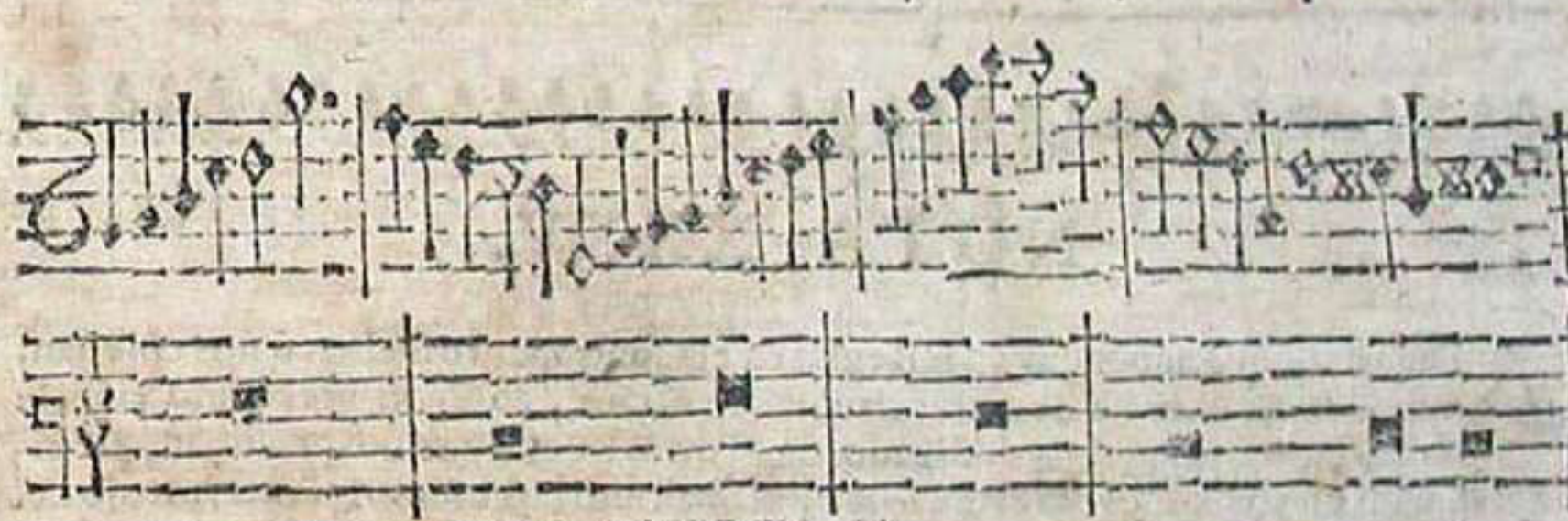
EXEMPLO.



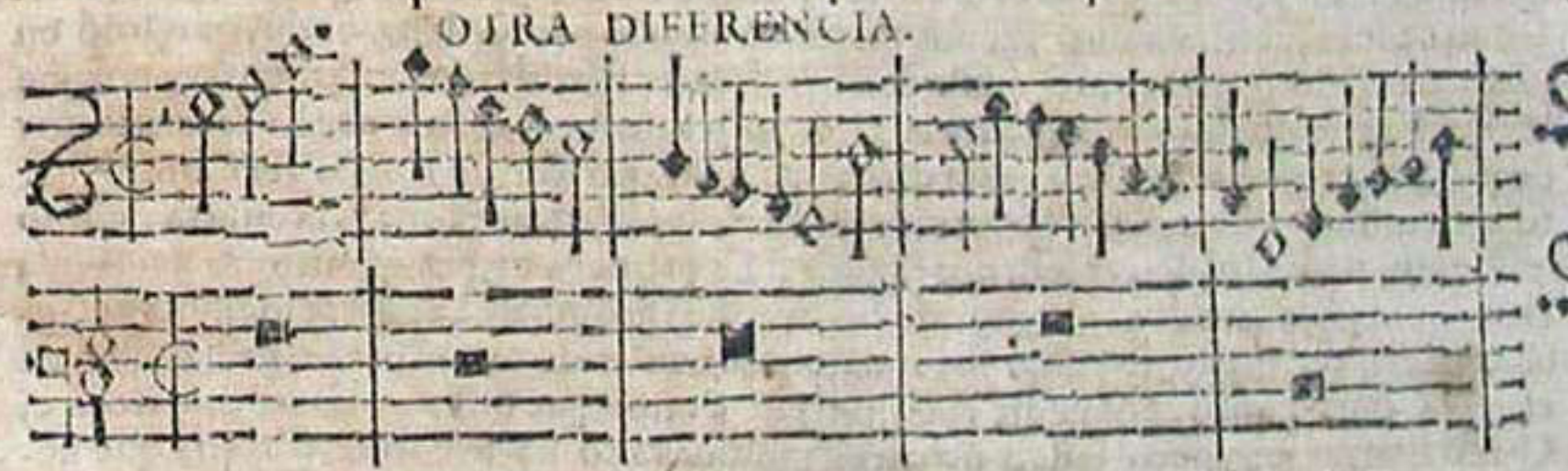
PROSIGVE EL CONTRAPVNTO SVELTO DE COMPAS MAYOR.

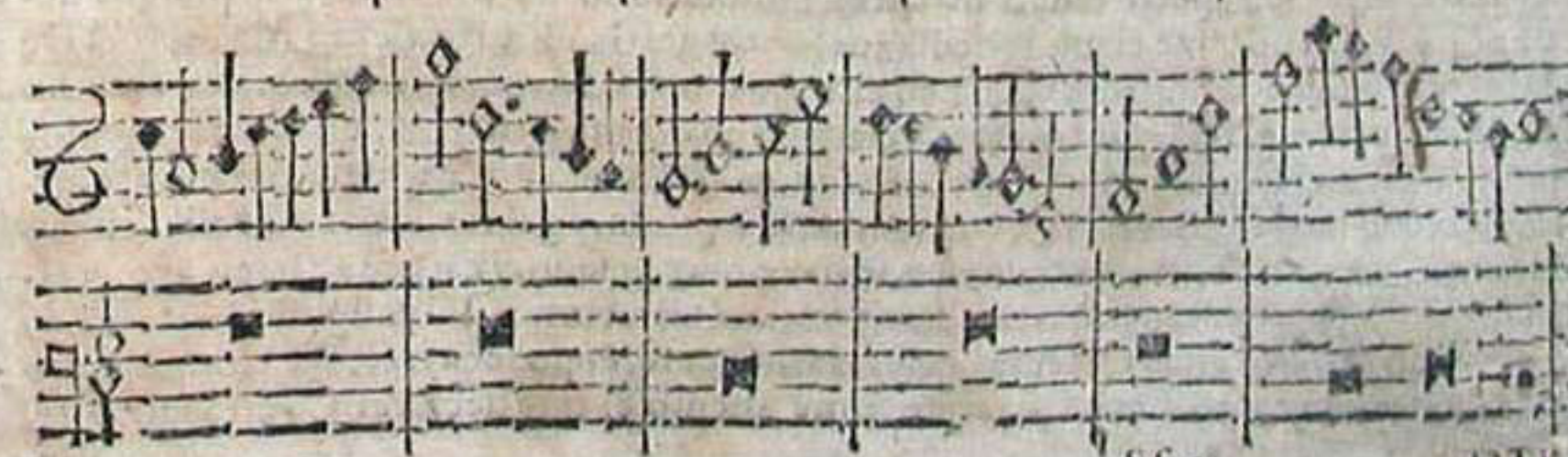
OTRA DIFERENCIA.



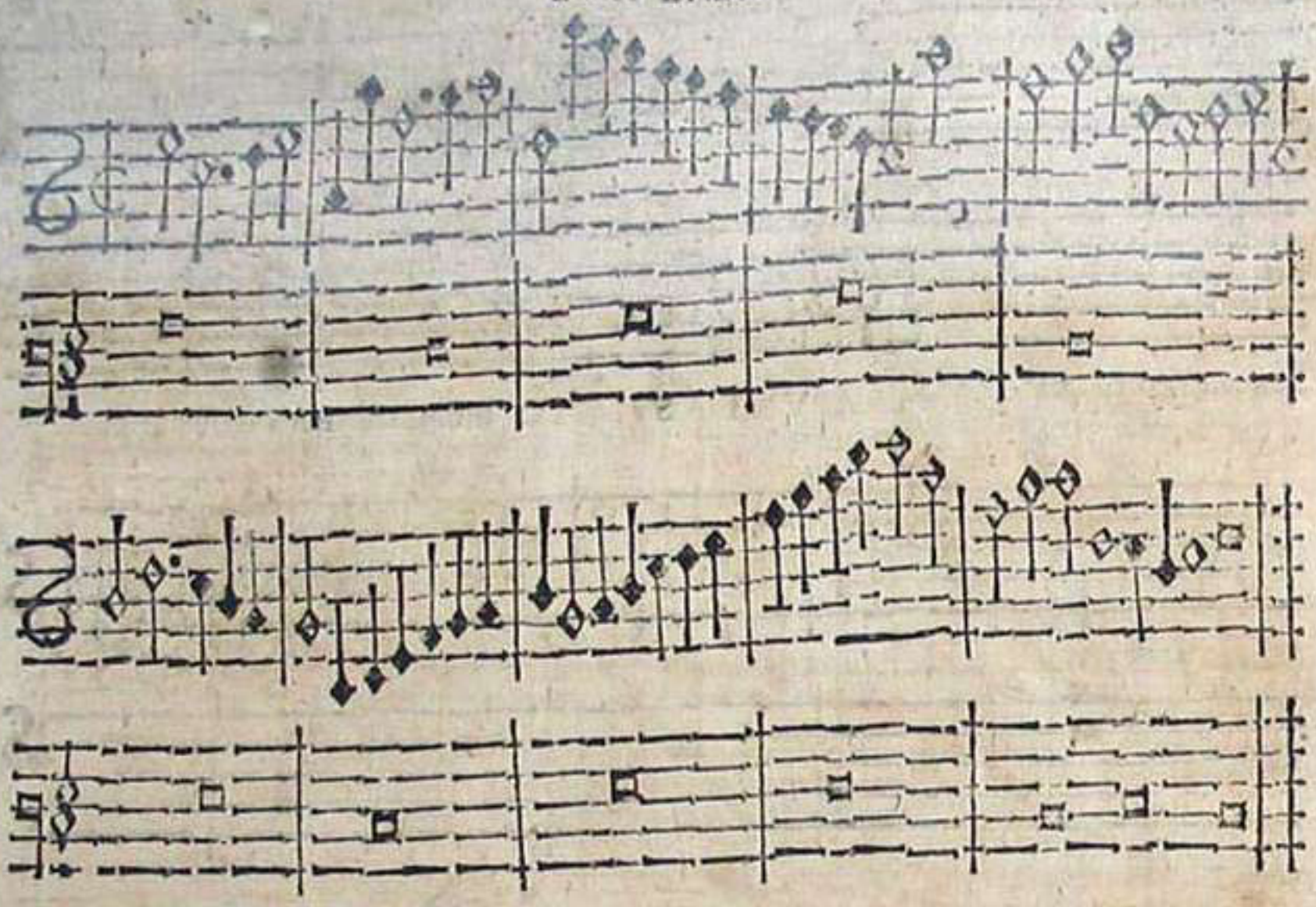


OTRA DIFERENCIA.





OTRA DIFERENCIA, QVE IMITA LA ENTRADA DEL Canto Llano.



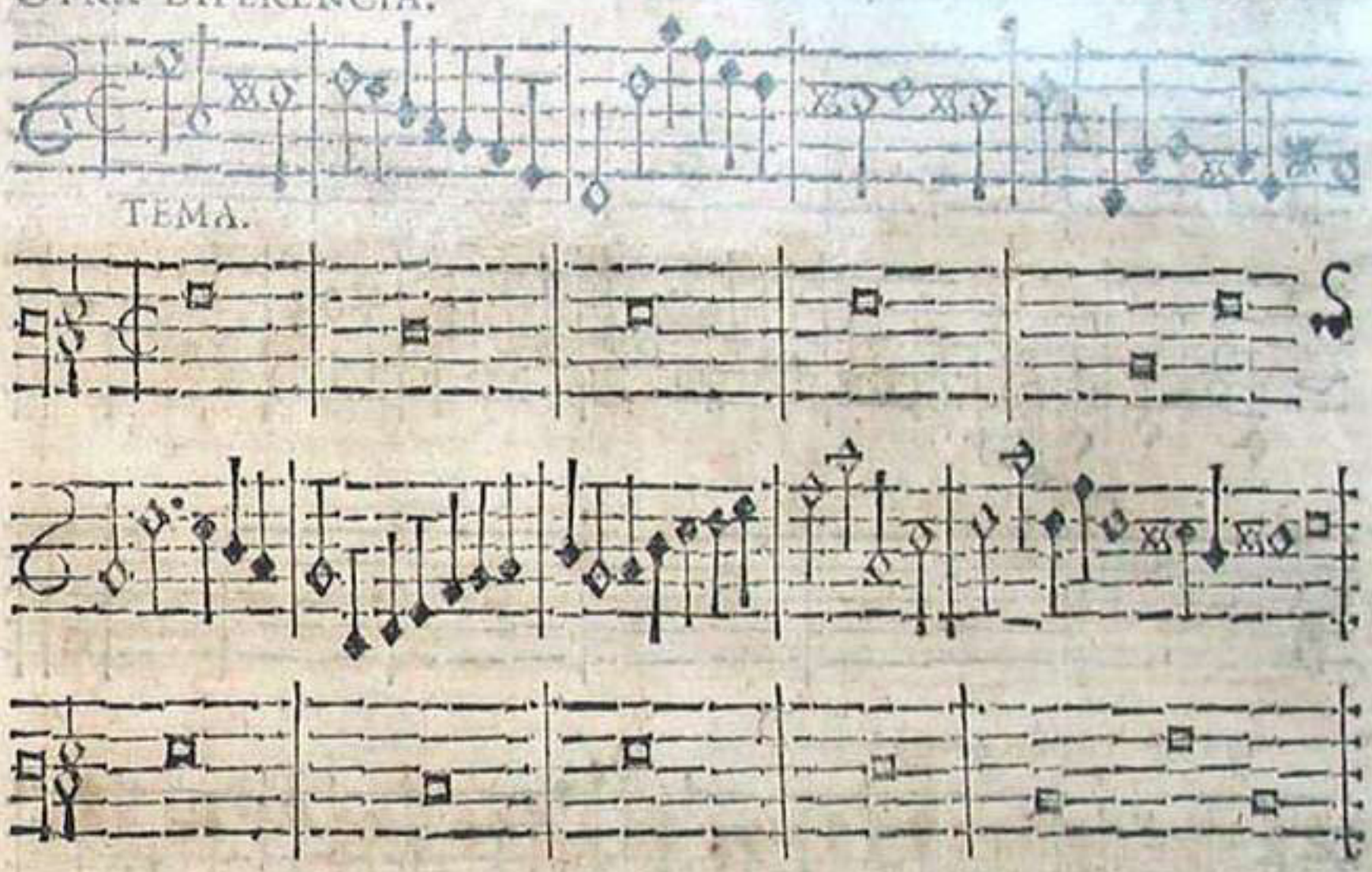
NOTA XXXV.

ADviertase, que aunque ay vnas Reglas en el Contrapunto suelto, q̃ nos enseñan, que al fin de èl, se ha de cerrar clausula en octaua, auiendo precedido especie falsa, que se aya ligado, y desligado, no ay otras Reglas que nos prohiban, que estas clausulas las podamos hazer, no solo en el final, sino tambien en el intermedio del Contrapunto; y assi, aunque algunos son de contrario parecer, diziendo, que solo en los finales se ha de hazer la clausula con ligadura de septima tan solamente, porque la ligadura de quarta se dexa para la Composicion, &c. no obstante lo referido, soy de parecer, que se pueden hazer dichas clausulas, no solo en el final del Contrapunto suelto, sino tambien en el inter medio de èl, ligando la septima, ò la quarta, como el Canto Llano lo pidiere, por dos razones: La primera es, porquanto no ay Regla en el Contrapunto (como hemos dicho) que nos prohiba el hazer semejantes clausulas en el intermedio de èl: La segunda, porque auiendo razon para ligar la septima en este Contrapunto, por pedir la clausula de Tenor, que haze el Baxo que lleua el Canto Llano esta especie falsa, y no otra; la misma razõ ha de correr, si la voz que lleua el Cãto Llano haze clausula de Baxo: (verbi gratia) La, Re, desde Ala mi re, à De la sol re, ò puntos semejantes, que en este caso si fuessen puntos finales, serà forçoso ligar la especie quarta para cerrar la clausula en octaua; y si fuere en el inter medio, podrà ligar dicha quarta justa, ò no, dexandola a su albedrio. Y si alguno replicare, diziendo, que haziendo semejãtes ligaduras de septima, y quarta, vsando de ellas en los inter medios del Contrapunto suelto, se haze muy pesado, y carece de buen ayre; respodo, que despues de algunas carreras, y varias imitaciones del passo, agradã mucho, y deleytan al oido estas ligaduras referidas, no perdiendo ser ayroso el Contrapunto por ellas, porquanto sirven para que tome aliento el que hecha el Contrapunto; y por-

porque no ha de ser todo carreras por aqui, carreras por alli; y estas ligaduras se tienen por pesinor en la Musica, y passan con bastante ligereza; y no ay razon para poder ser excluidas del Contrapunto.

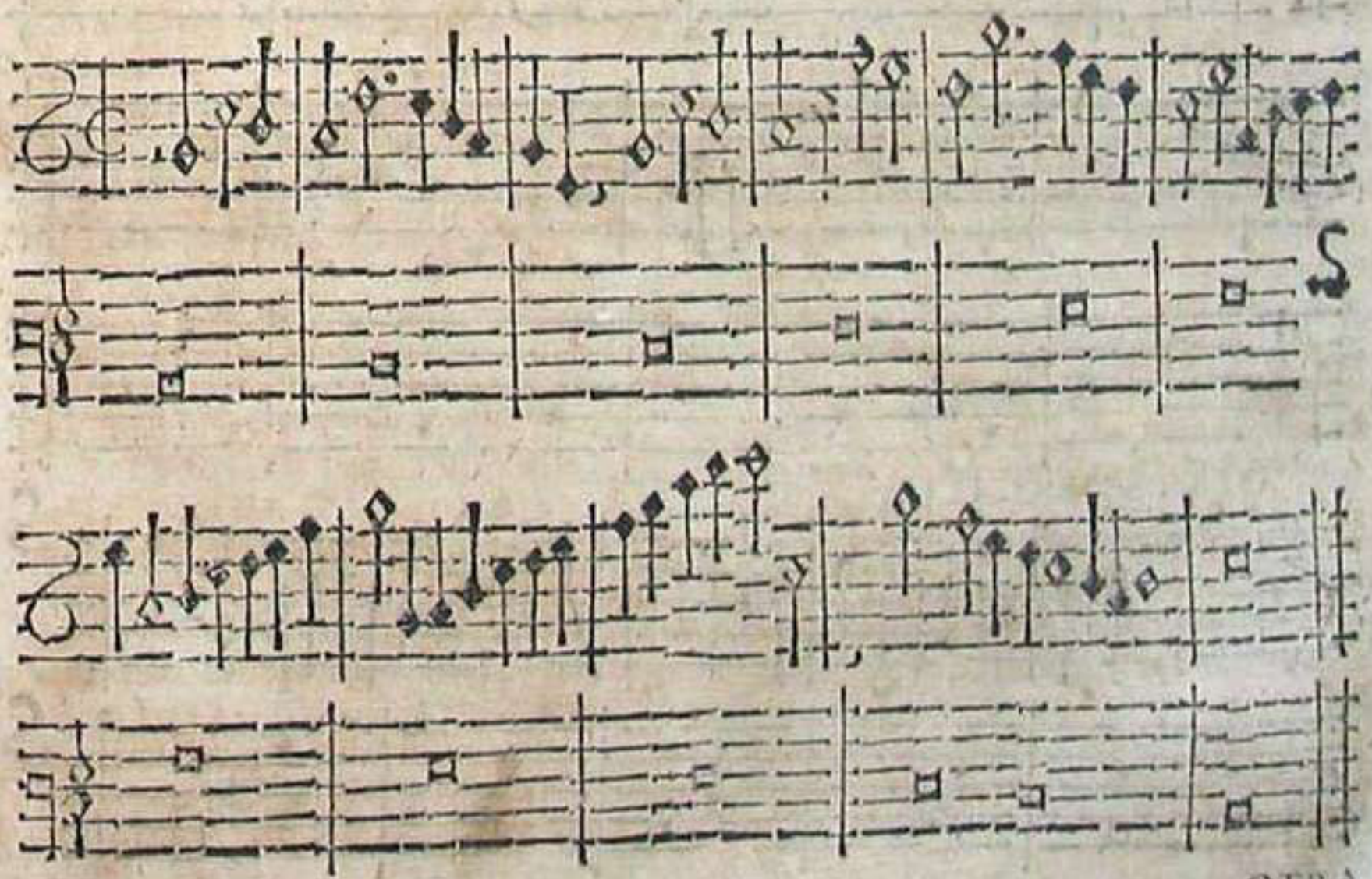
EXEMPLO.

OTRA DIFERENCIA.



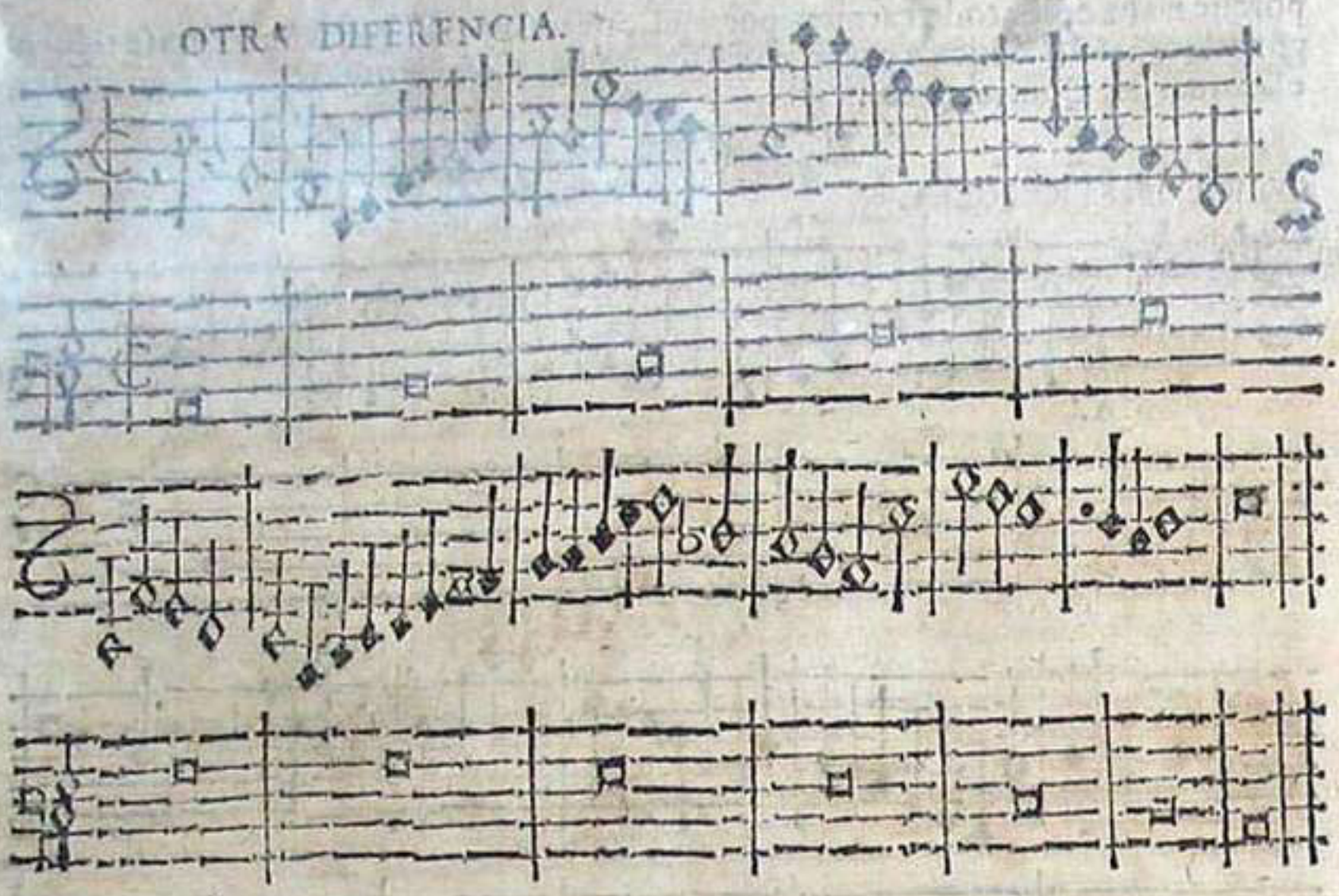
PROSIGVE EL CONTRAPVNTO
de Compás Mayor.

SEIS DIFERENCIAS SOBRE VT, RE, MI, FA, SOL, LA.

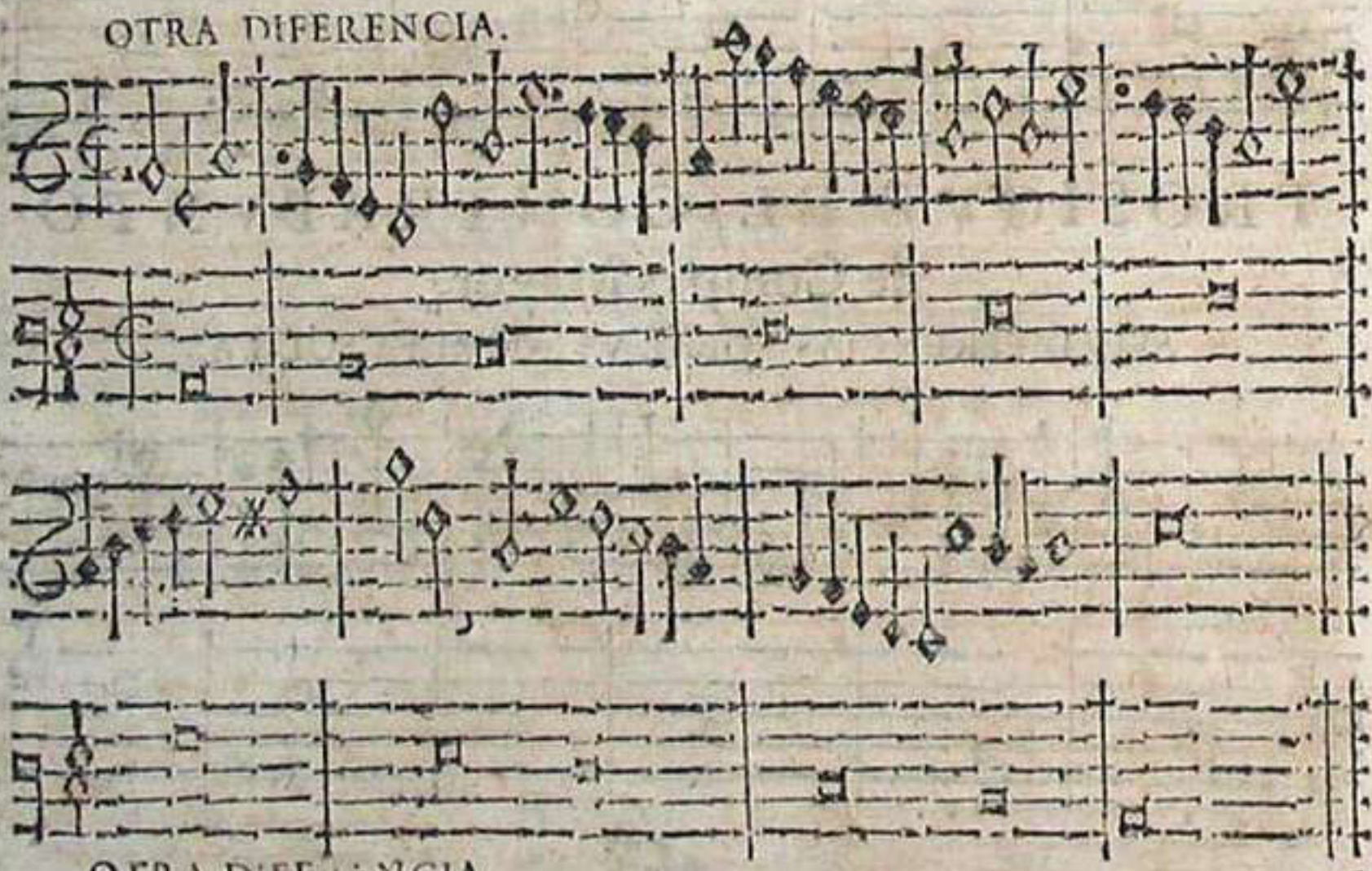


OTRA

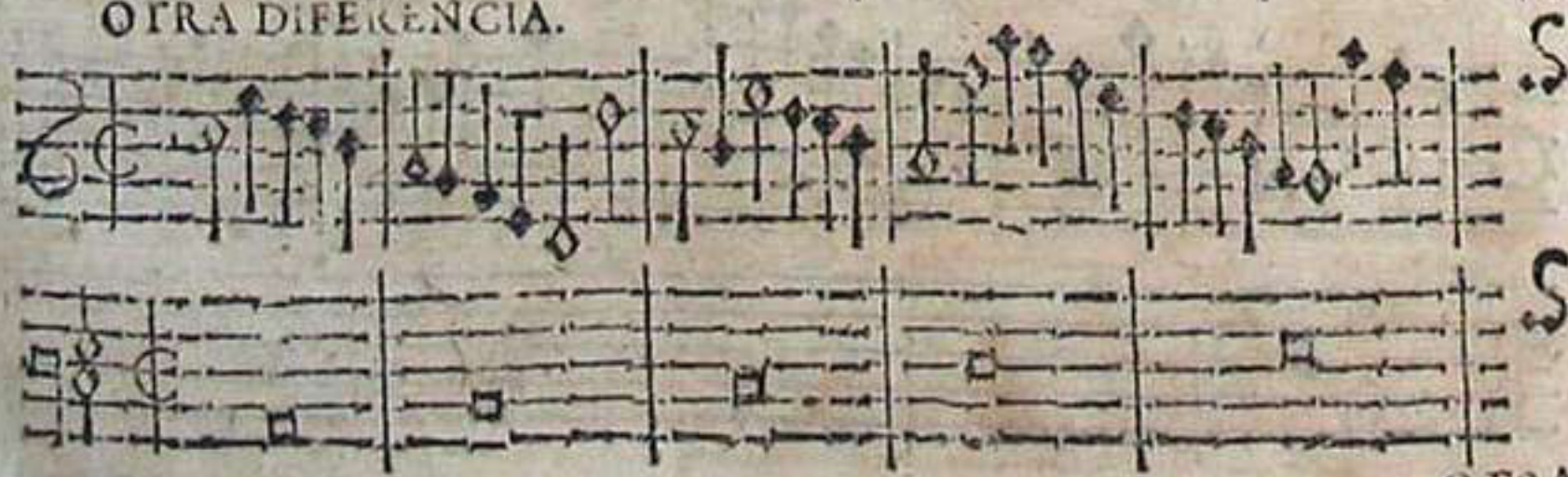
OTRA DIFERENCIA.



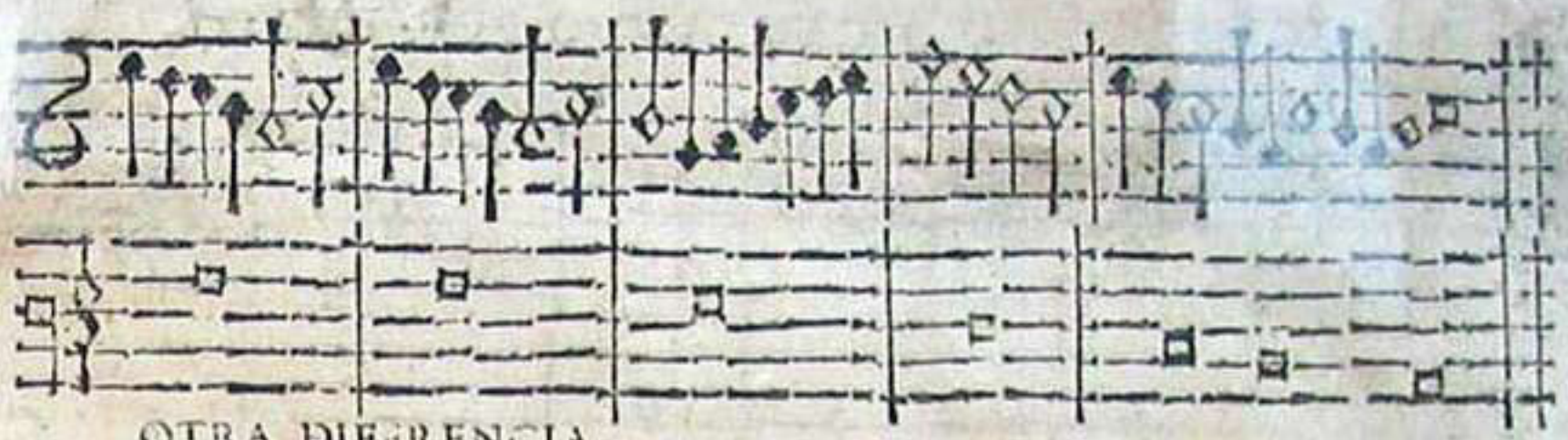
OTRA DIFERENCIA.



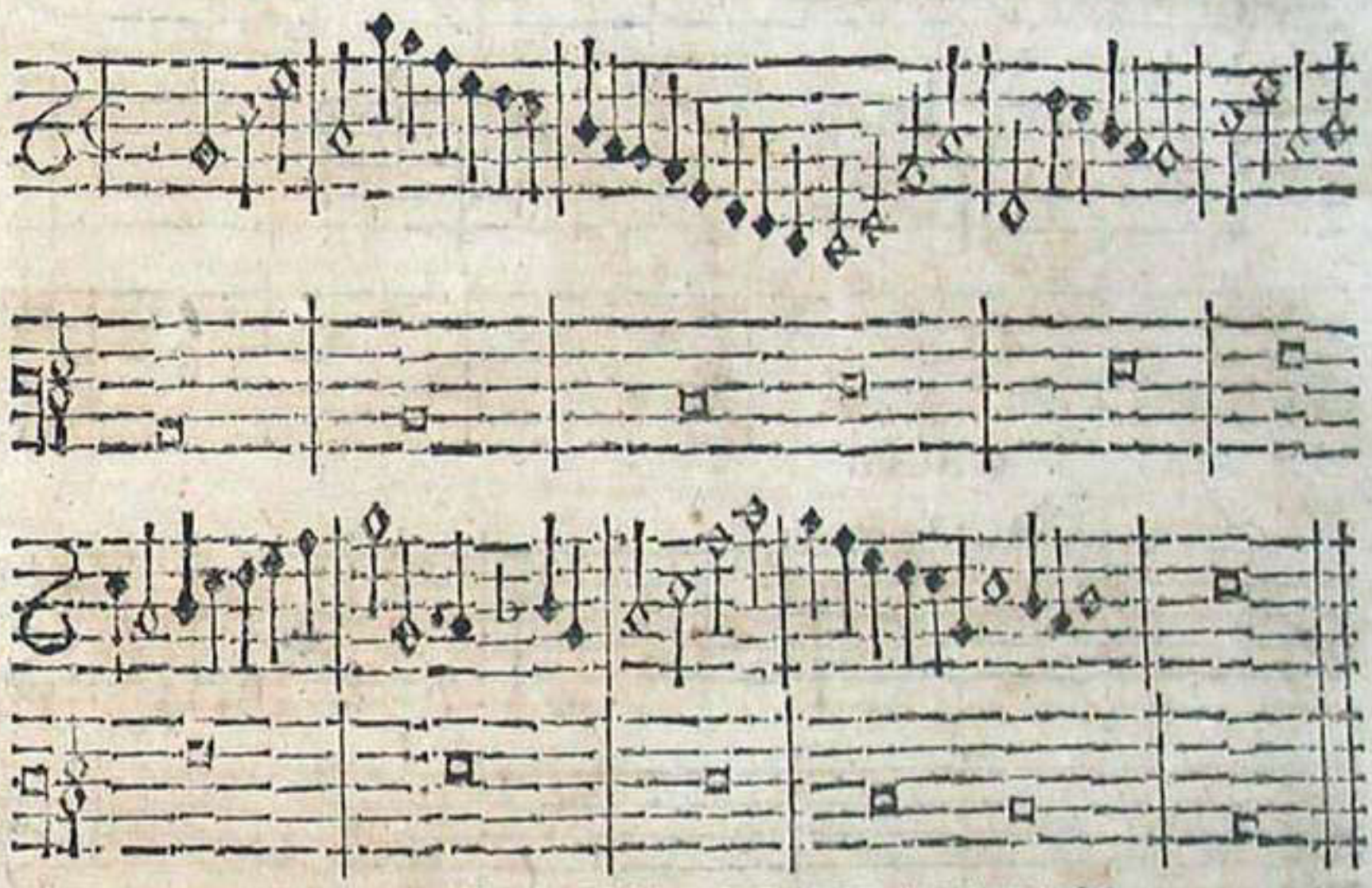
OTRA DIFERENCIA.



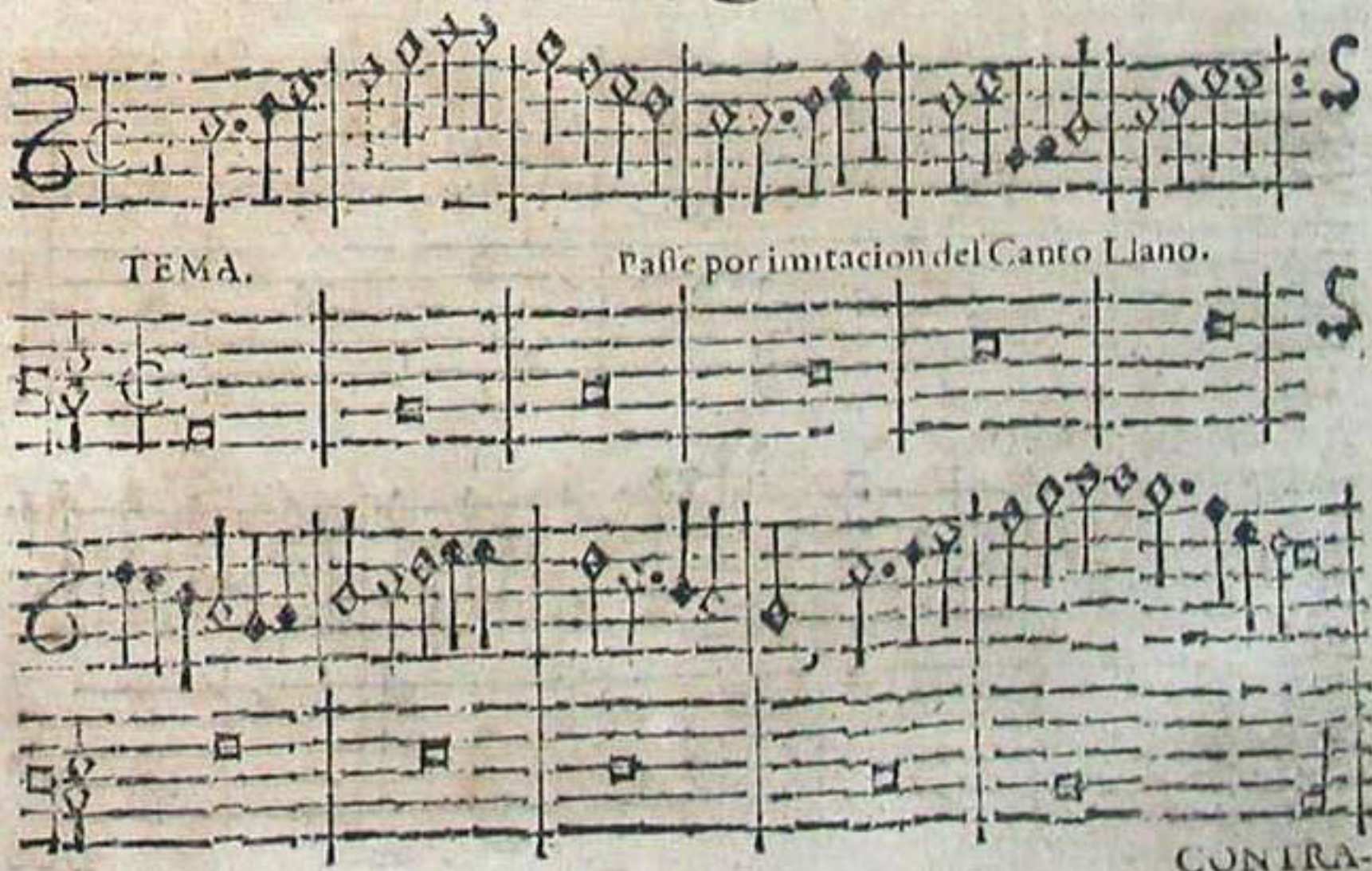
OTRA



OTRA DIFERENCIA.



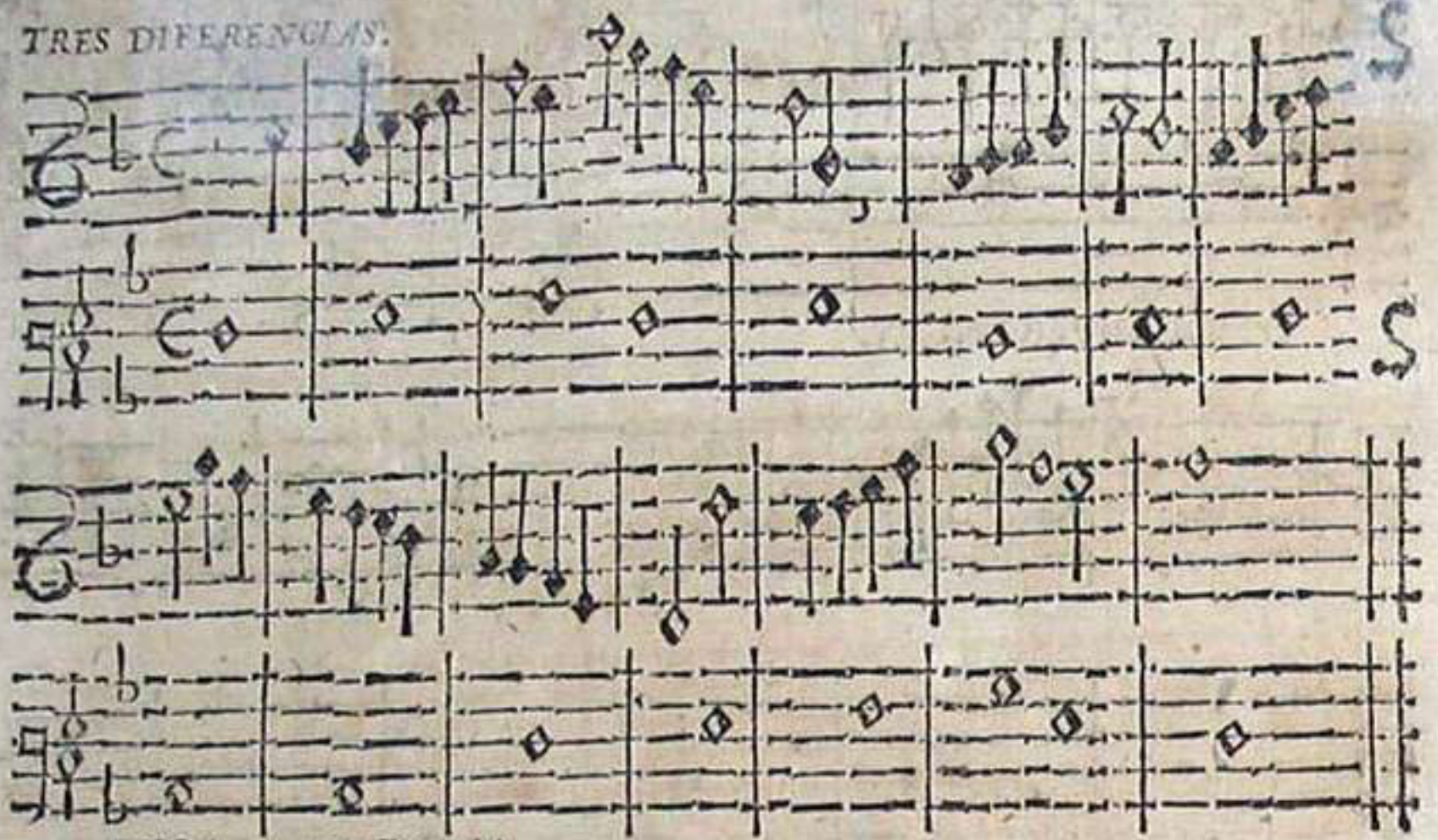
OTRA DIFERENCIA, QVE TODA ES PASSO.



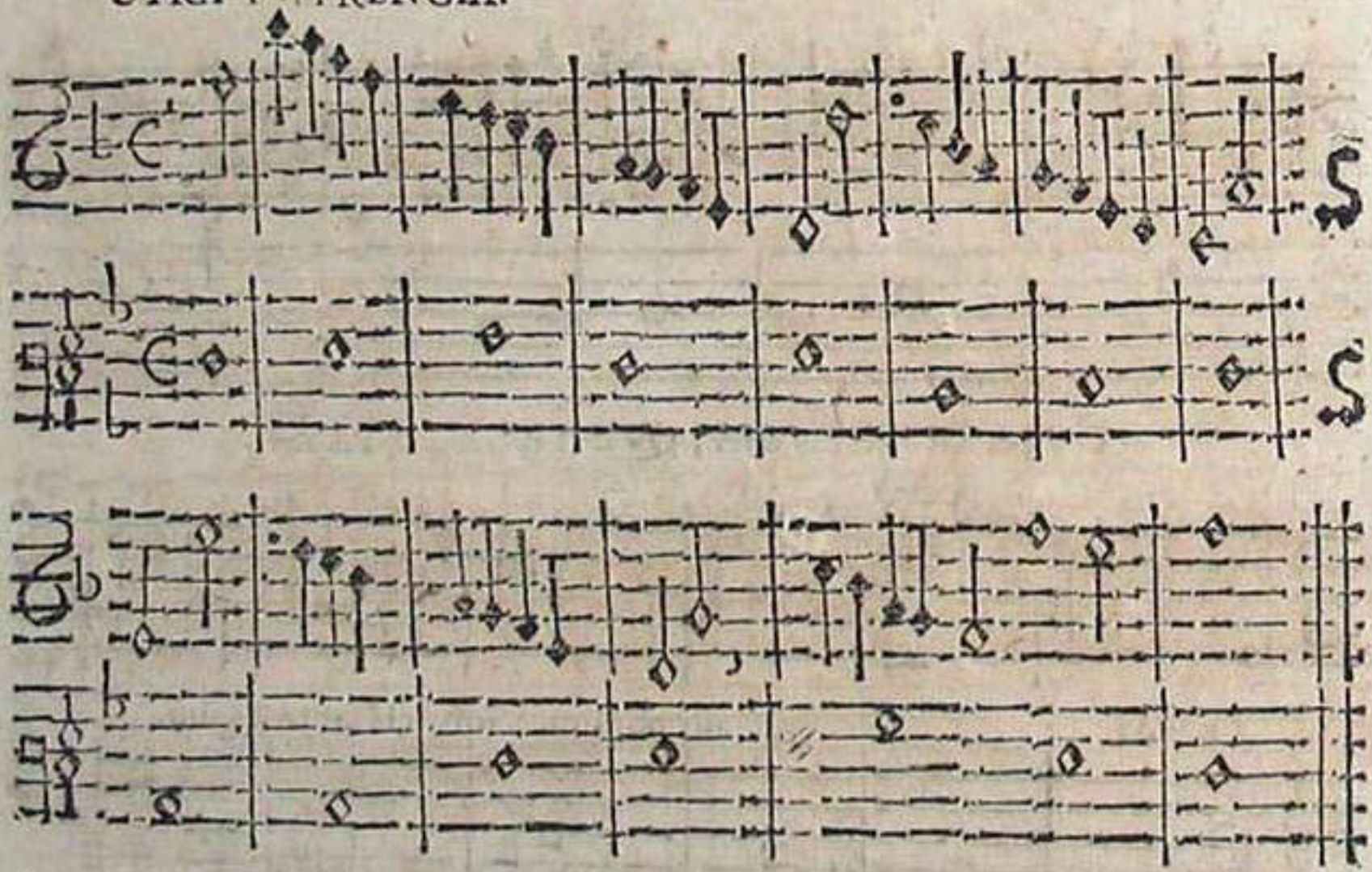
CONTRA-

CONTRAPVNTO, CANTANDO POR BEMOL.

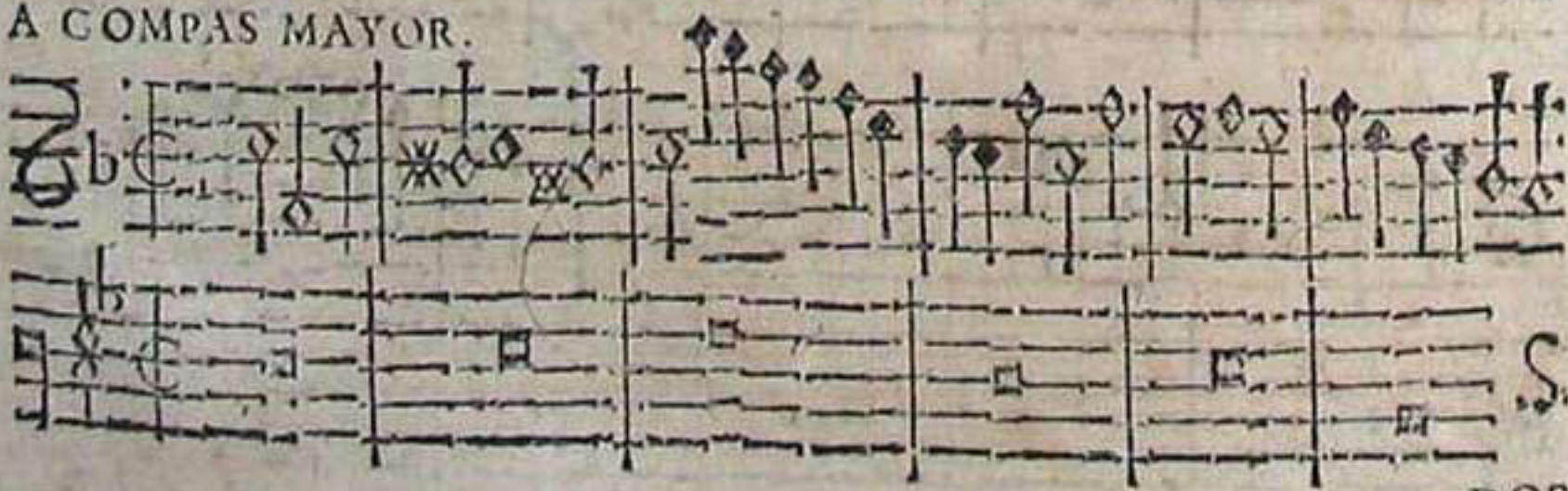
TRES DIFERENCIAS.



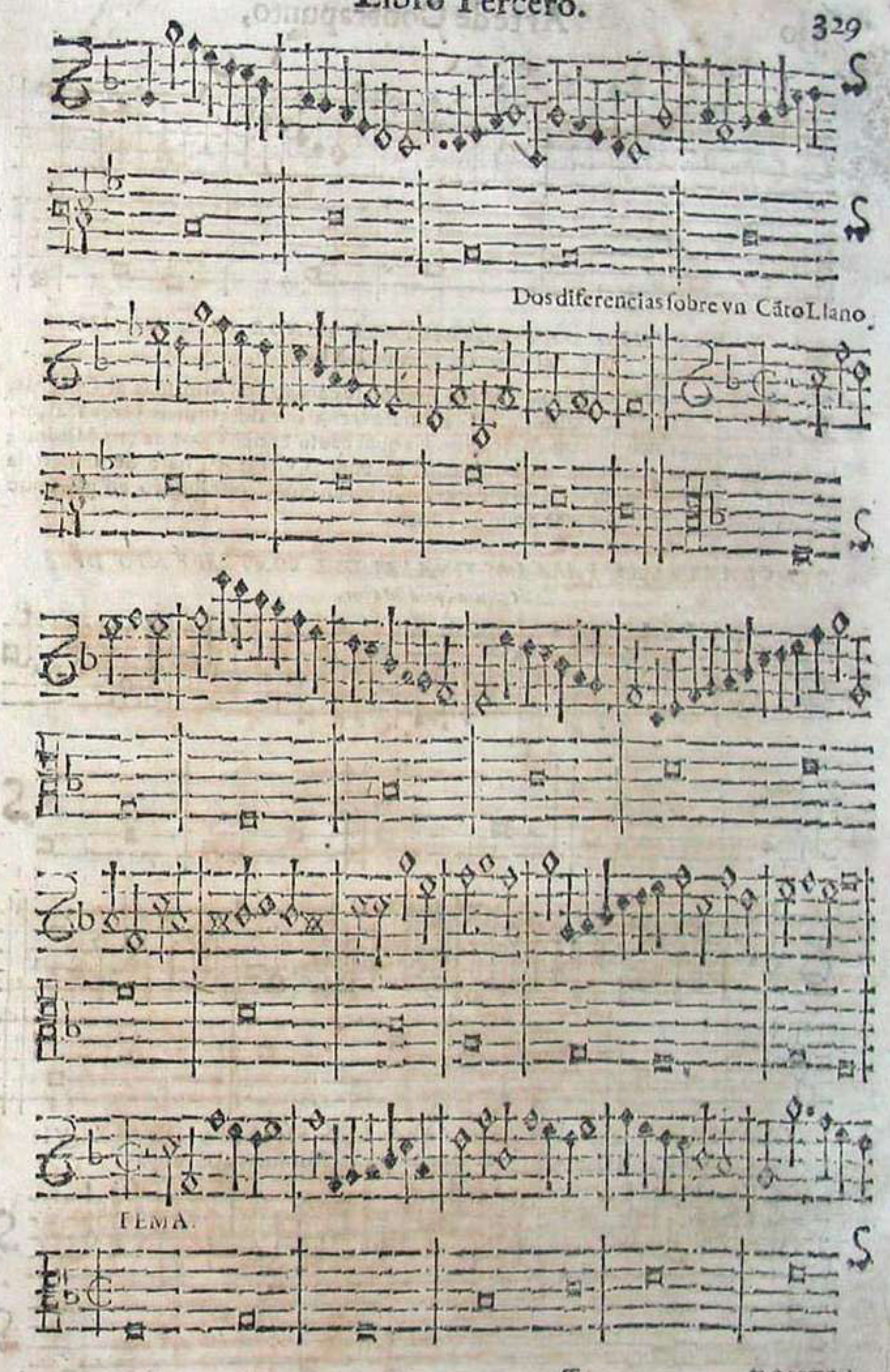
OTRA DIFERENCIA.

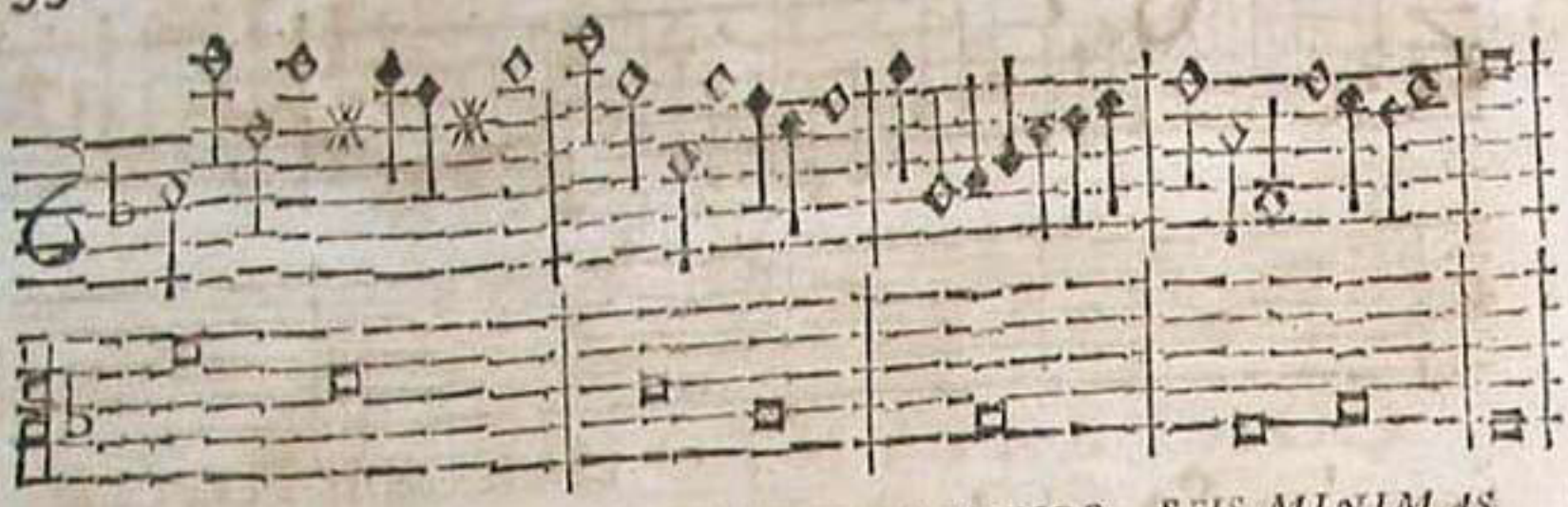


A COMPAS MAYOR.



DOS

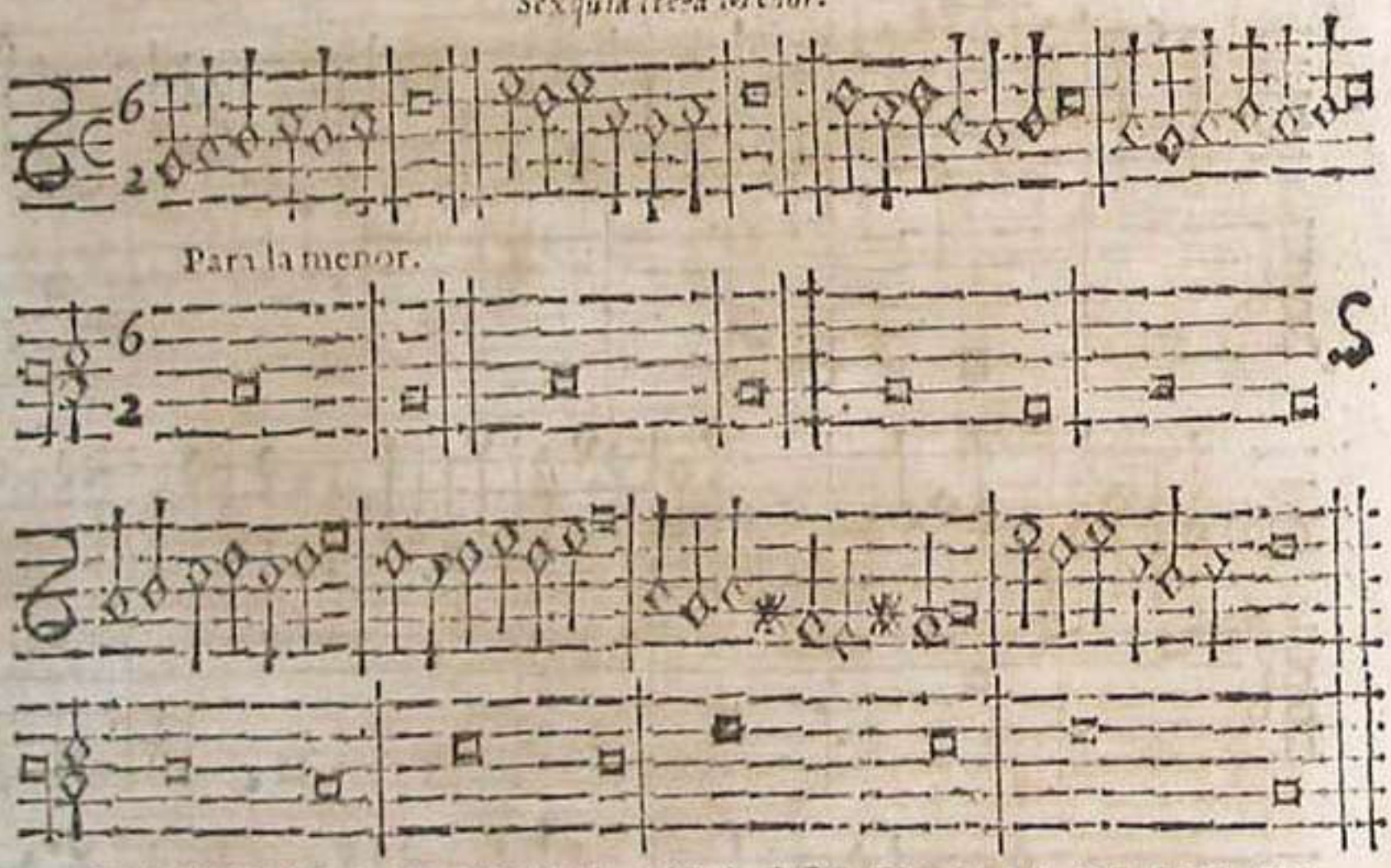

Dos diferencias sobre vn Cãto Llano.
TEMA.



CONTRAPVNTO DE SEXQVIALTERA MENOR, SEIS MINIMAS al Compàs. CAP. LXIV.

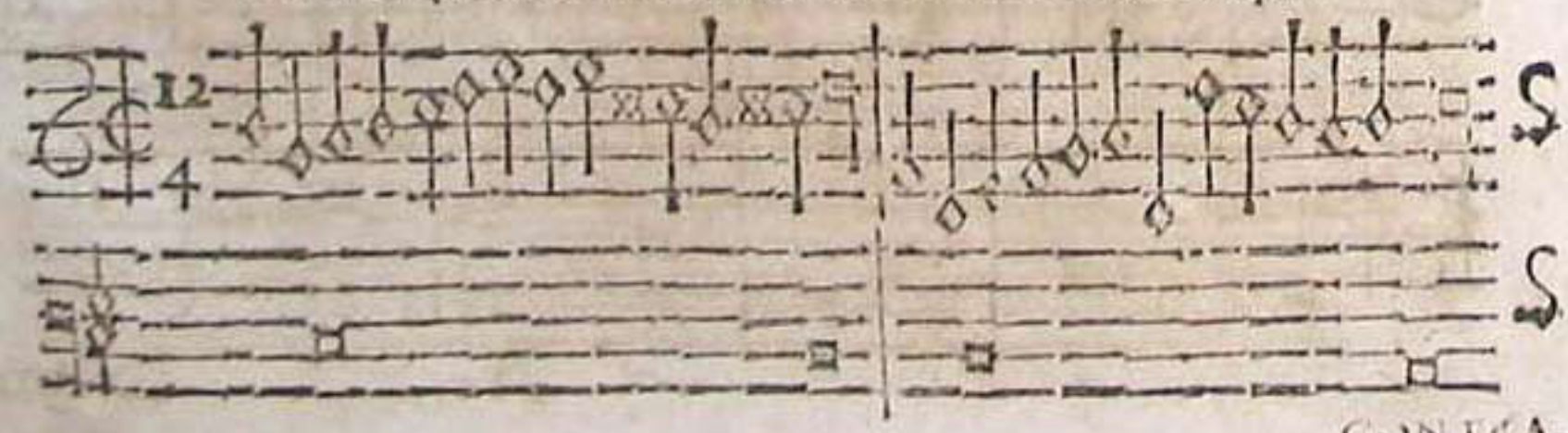
EN el Contrapunto de Sexquialtera menor, se cantan seis Minimas al Compàs, repartidas en dos mouimientos, cantando tres al dar del compàs, y tres al alçar; entrase al principio con Aspiracion, la qual pausa es del valor de vna Minima; hazese la clausula final sin ligadura sobre los dos puntos vltimos; hase de alargar la carrera lo mas que se pudiere; no se repara mucho en este Contrapunto en passos de buelta, aunque serà mejor vsar poco de ellos.

CLAVSVLAS PARA LOS FINALES DEL CONTRAPVNTO DE Sexquialtera Menor.

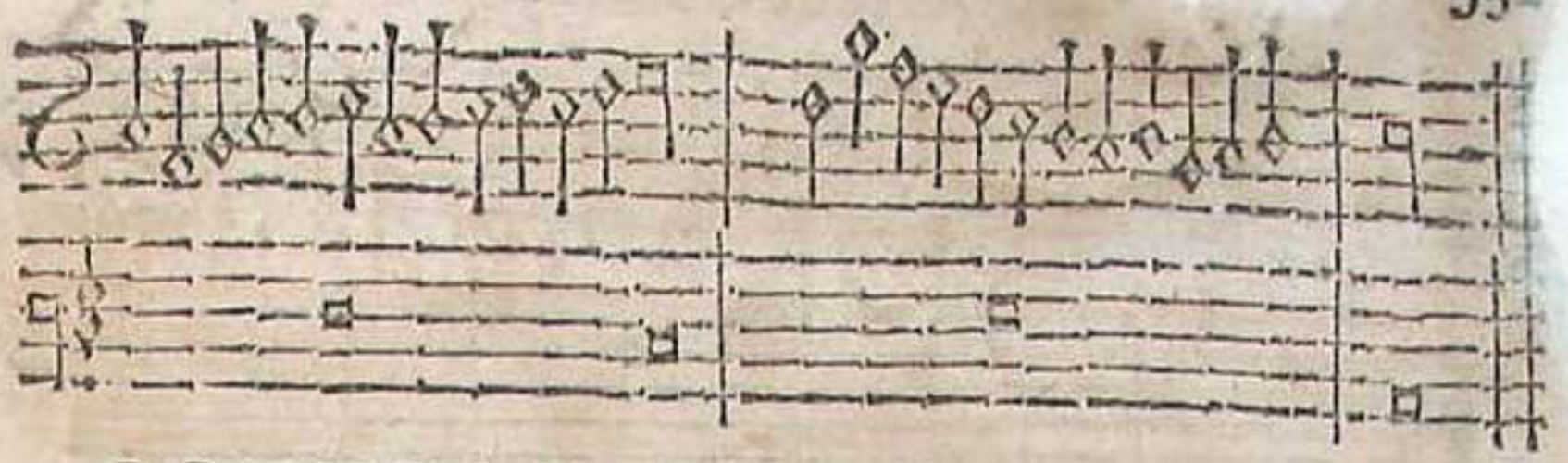


Para la menor.

CLAVSVLAS QVE SIRVEN PARA LOS FINALES DE SEXQVIalterа Mayor, donde se cantan doze Minimas al Compàs.

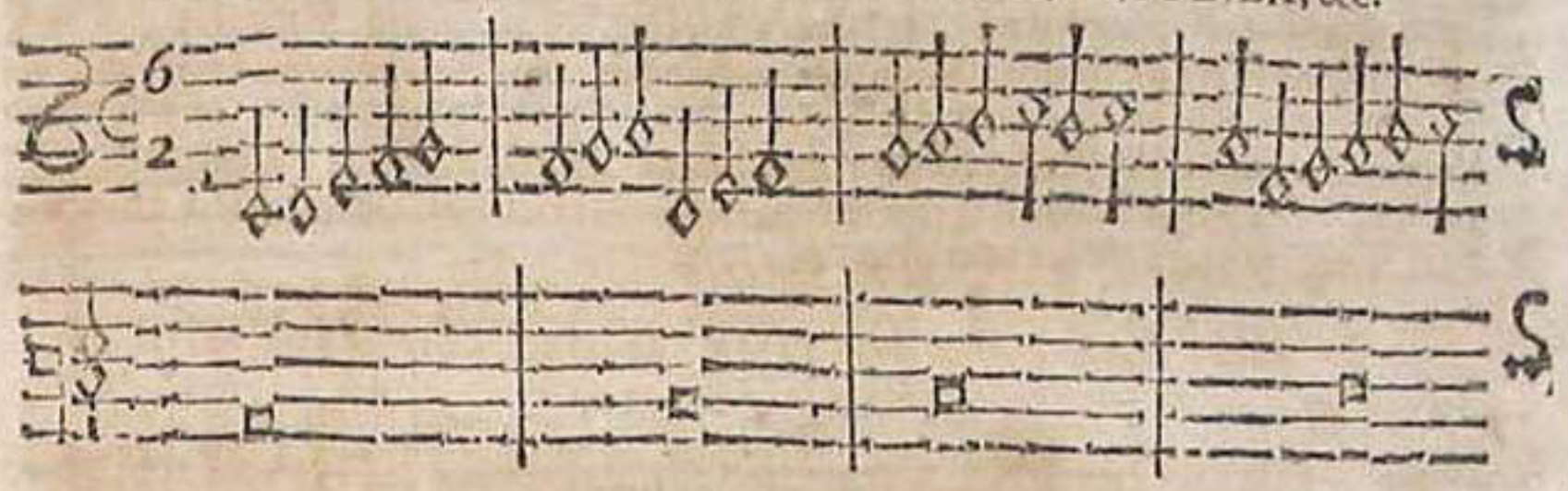


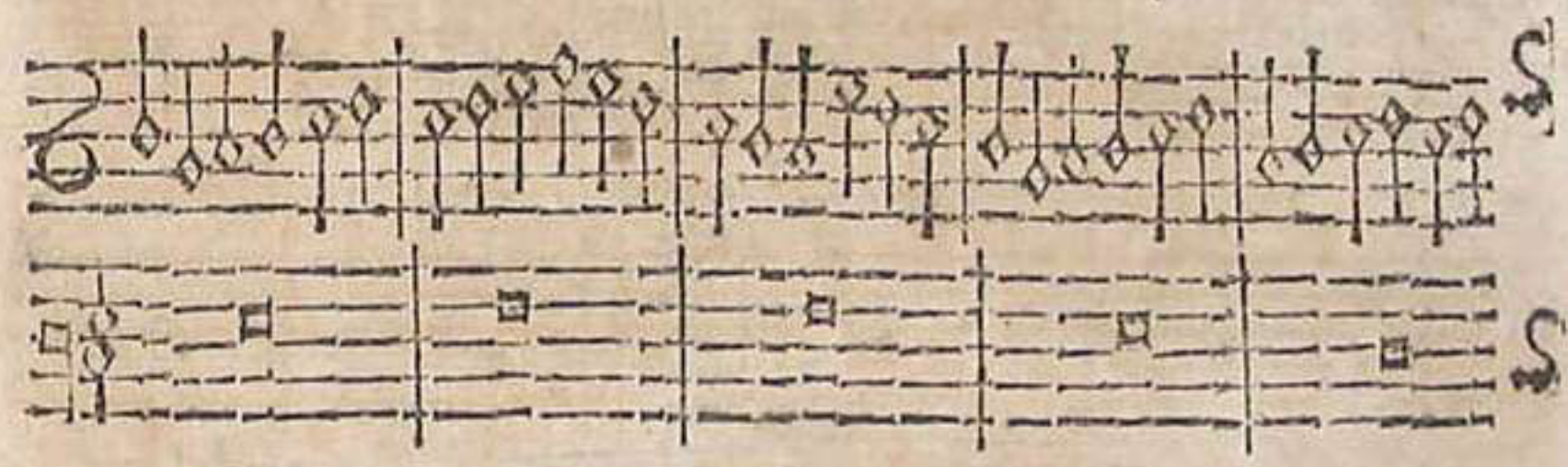
CONTRA-

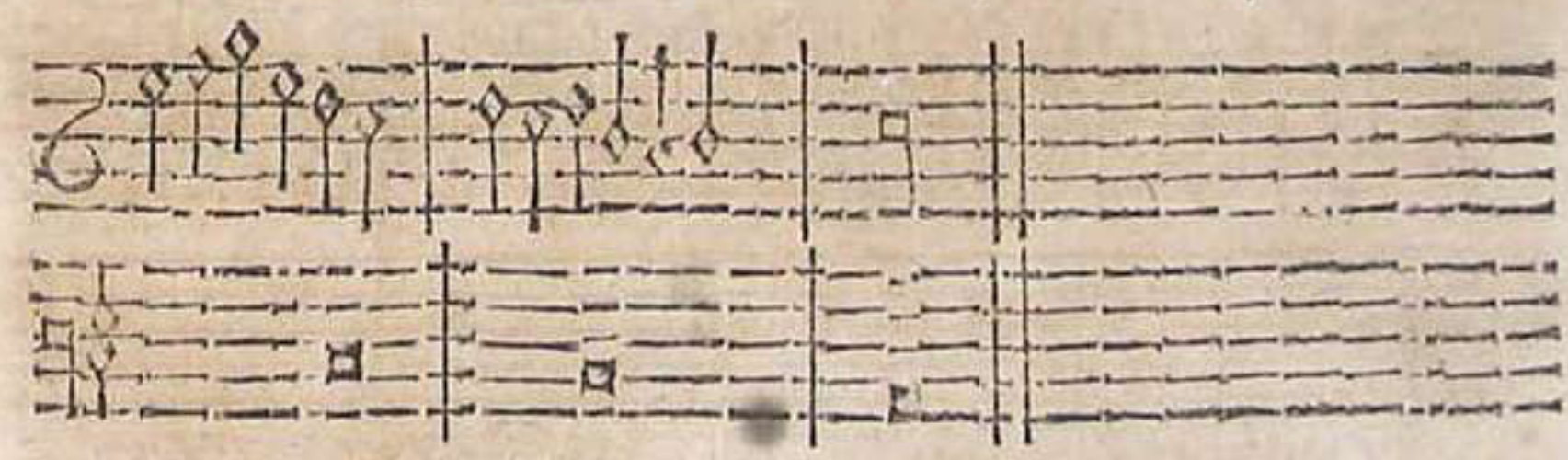


CONTRAPVNTO DE SEXQVI-altera Menor.

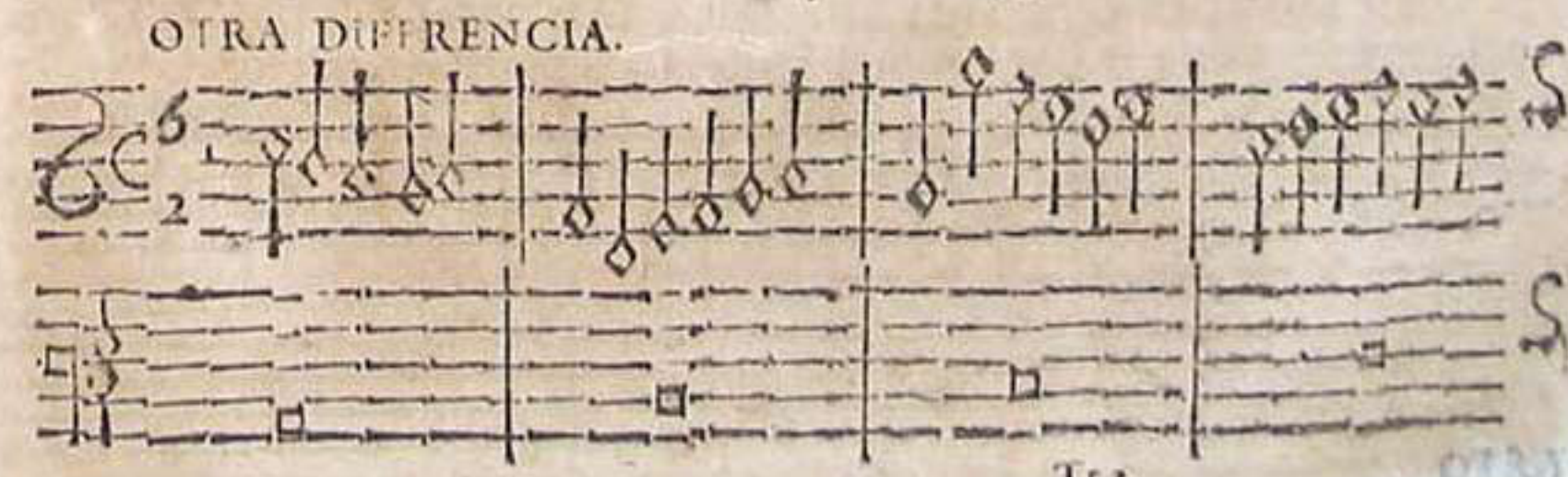
TRES DIFERENCIAS SOBRE VT, RE, MI, FA, SOL, LA, &c.

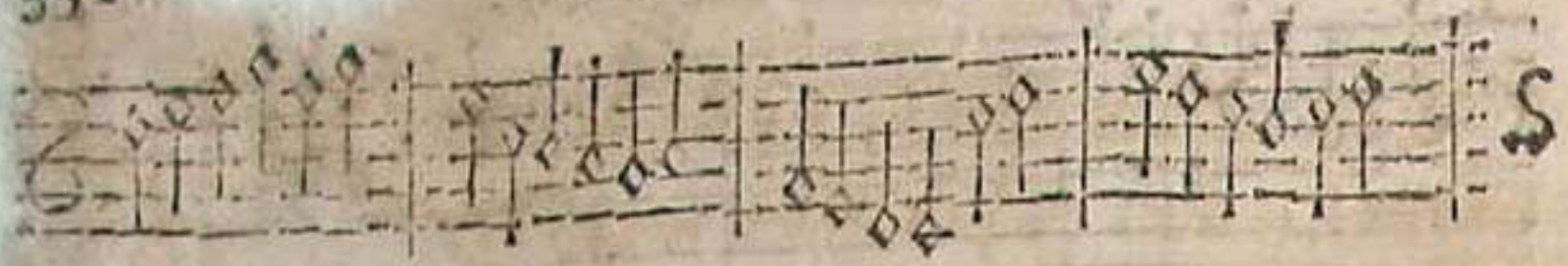


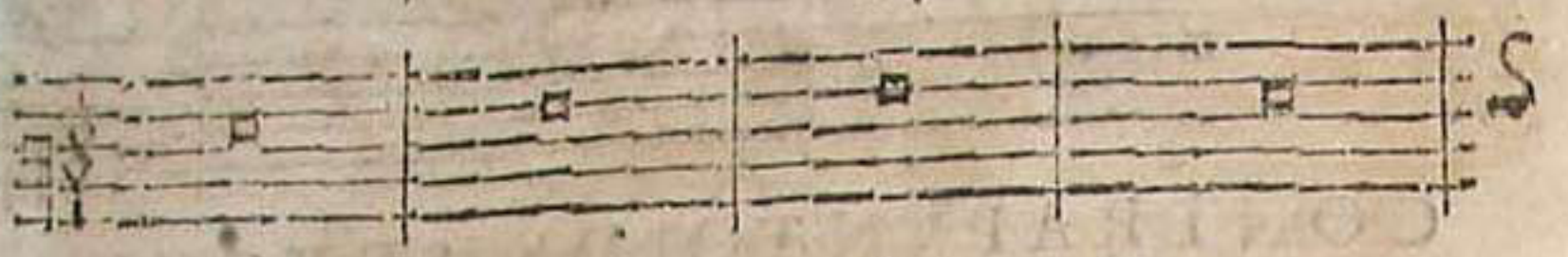


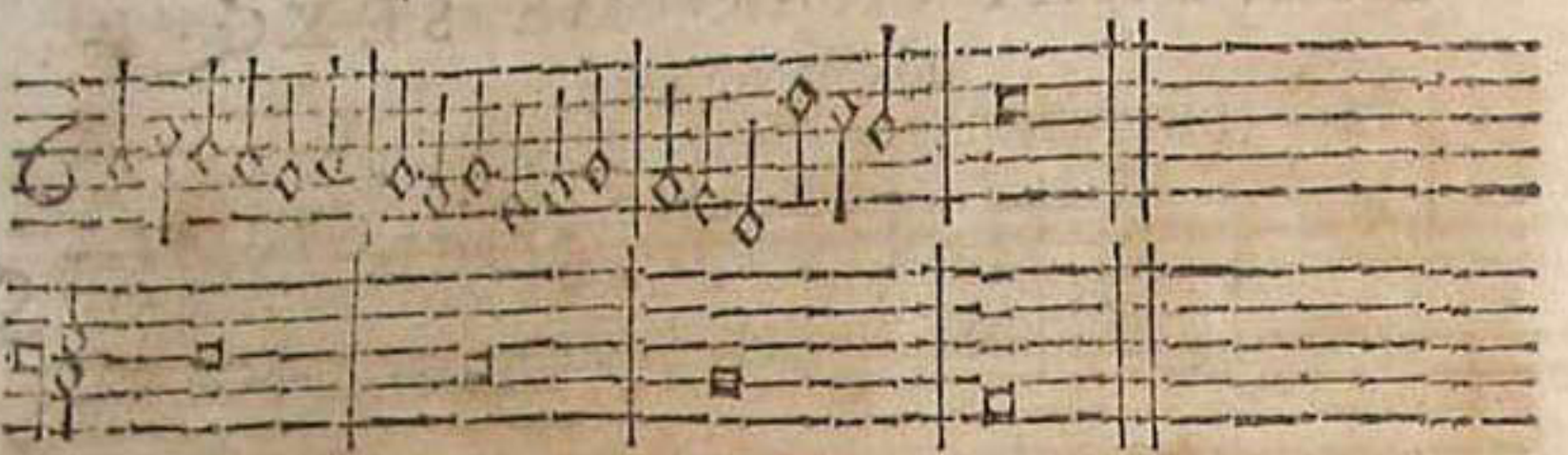


OTRA DIFERENCIA.

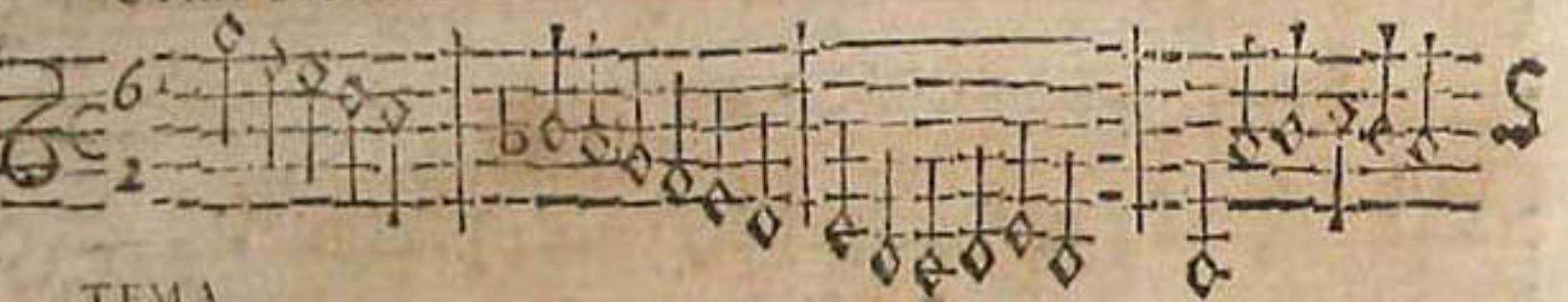




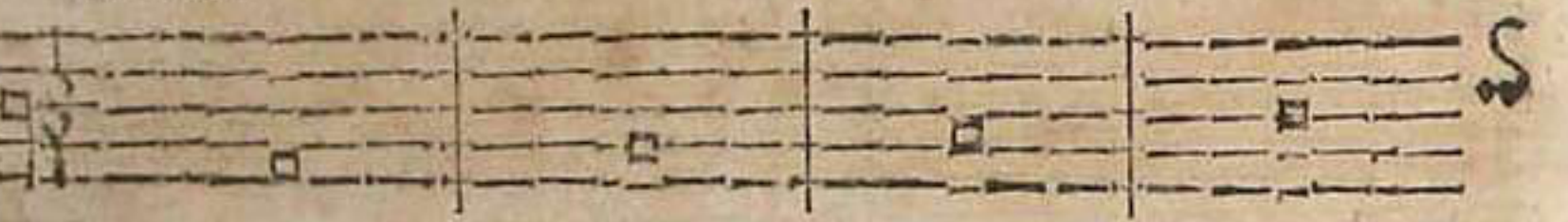


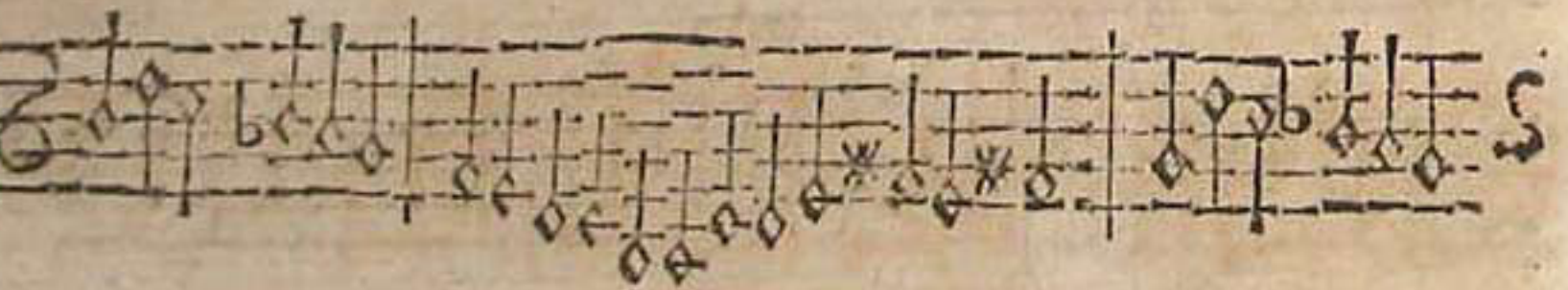


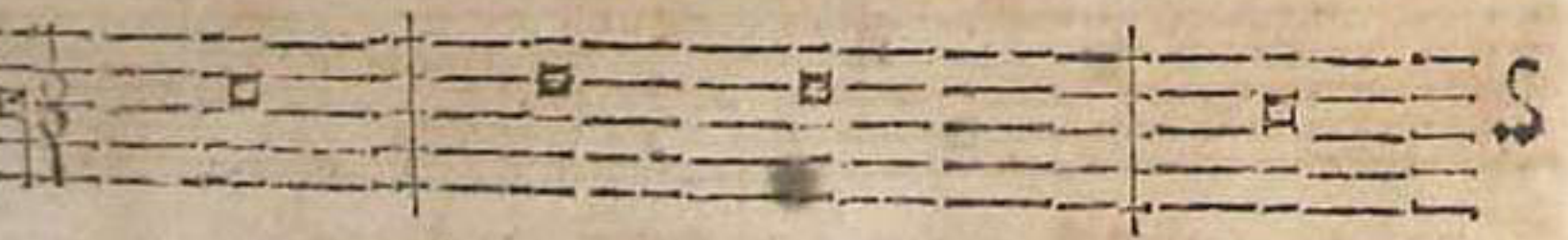
OTRA DIFERENCIA.

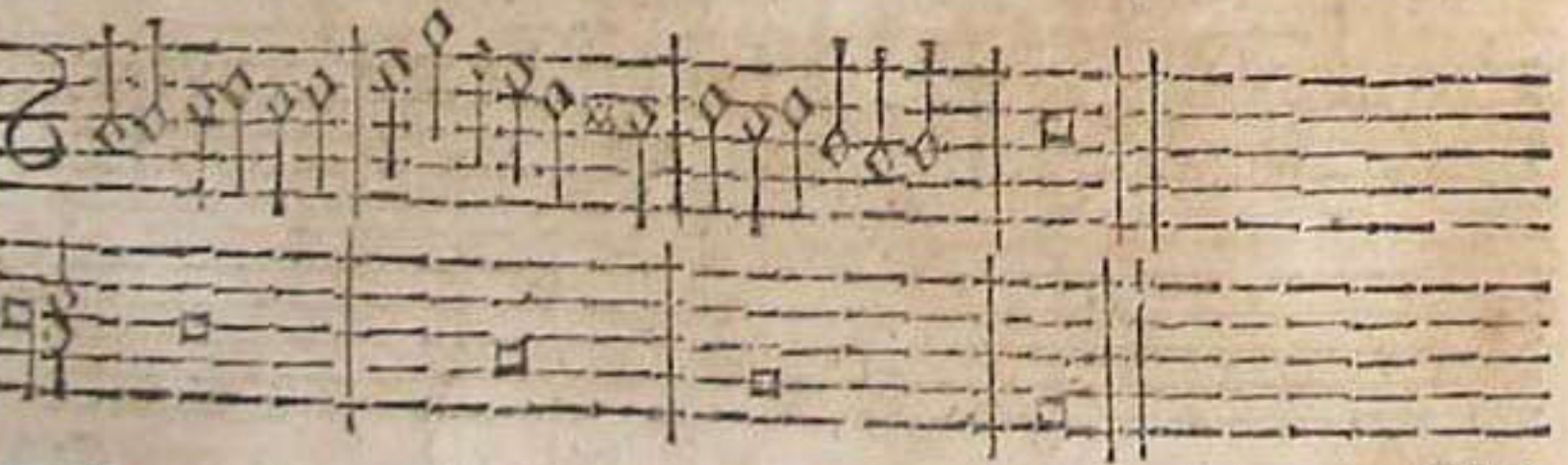


TEMA.





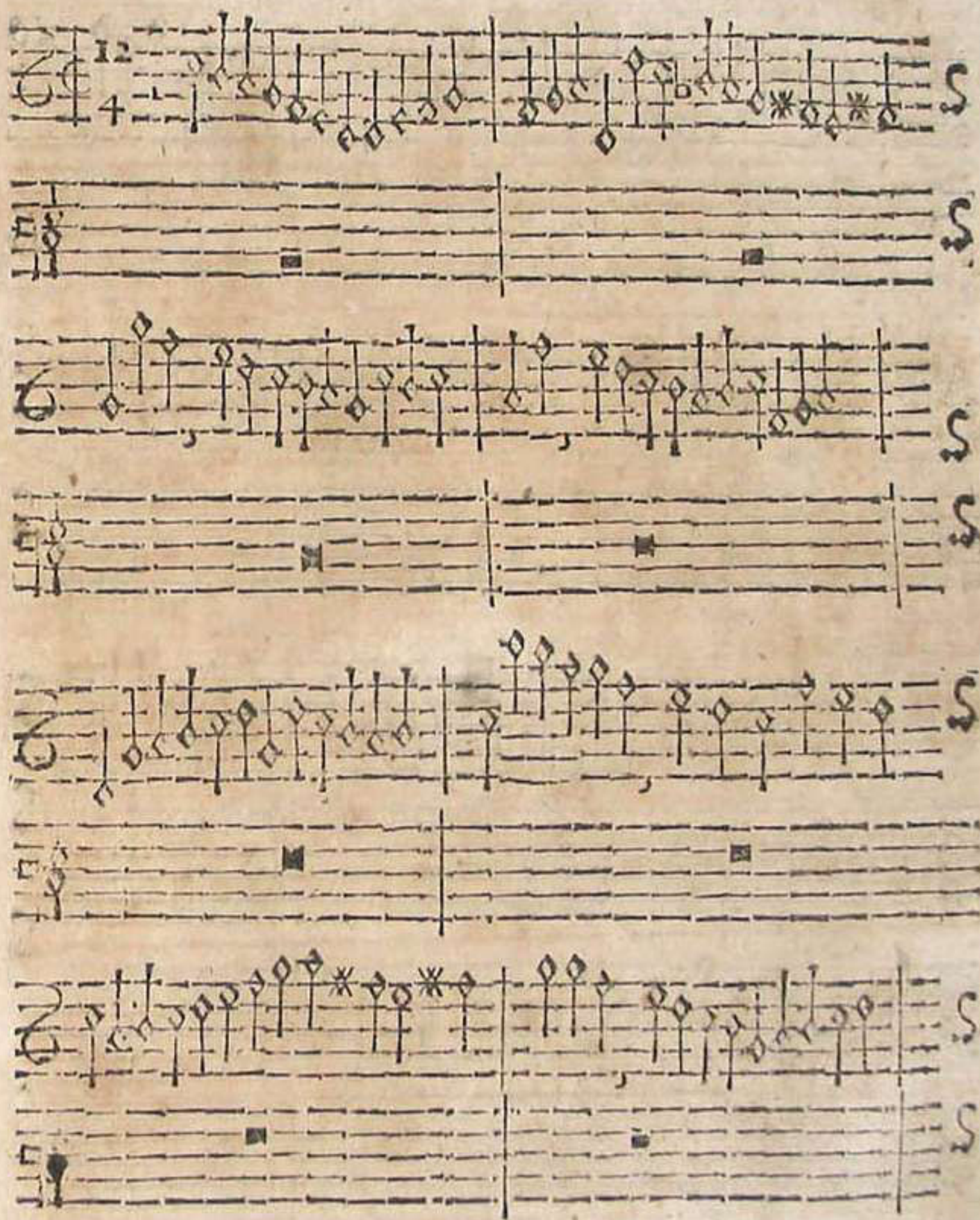


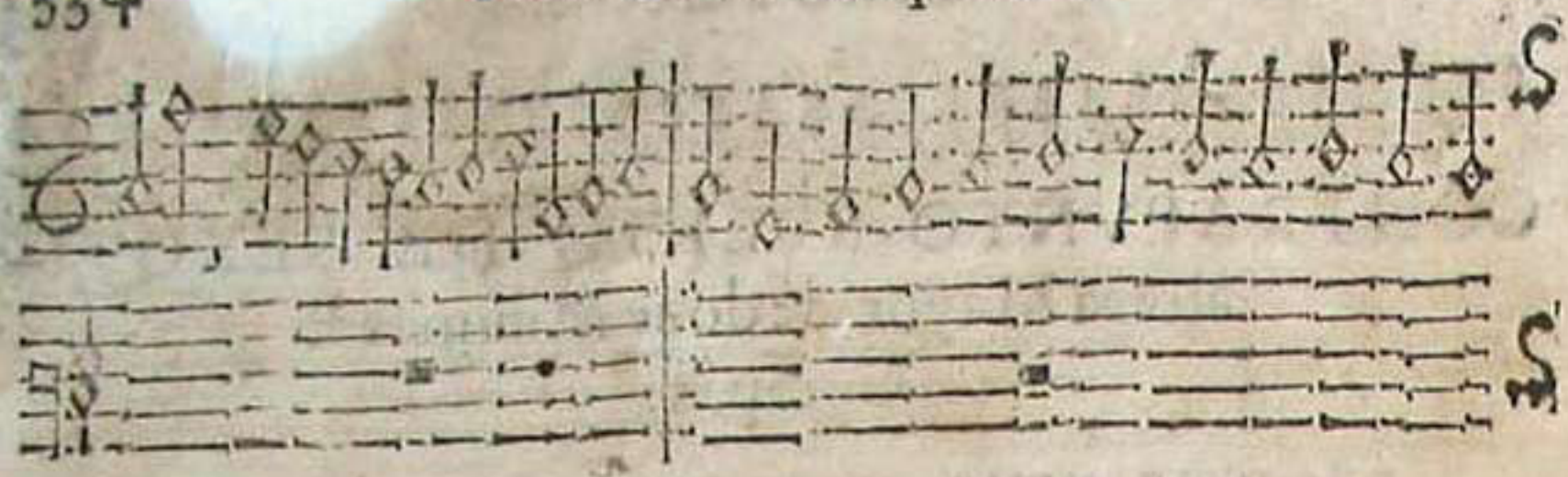


CON-

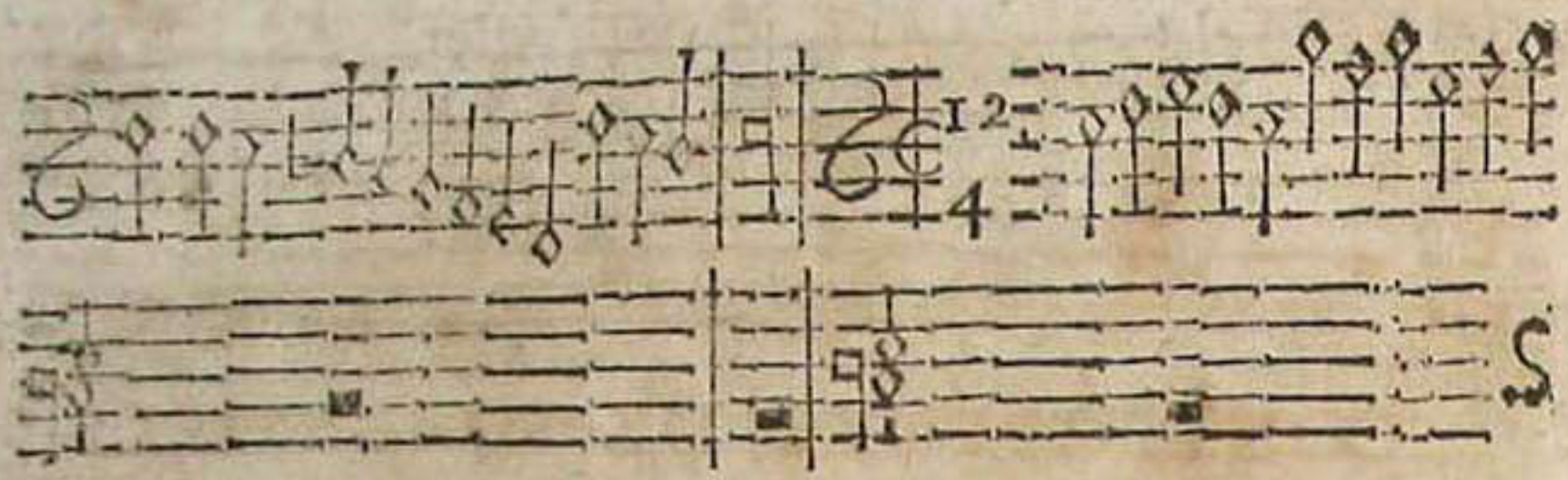
CONTRAPVNTO SVELTO DE SEXQVIaltera Mayor, de doze Minimas al Compás.

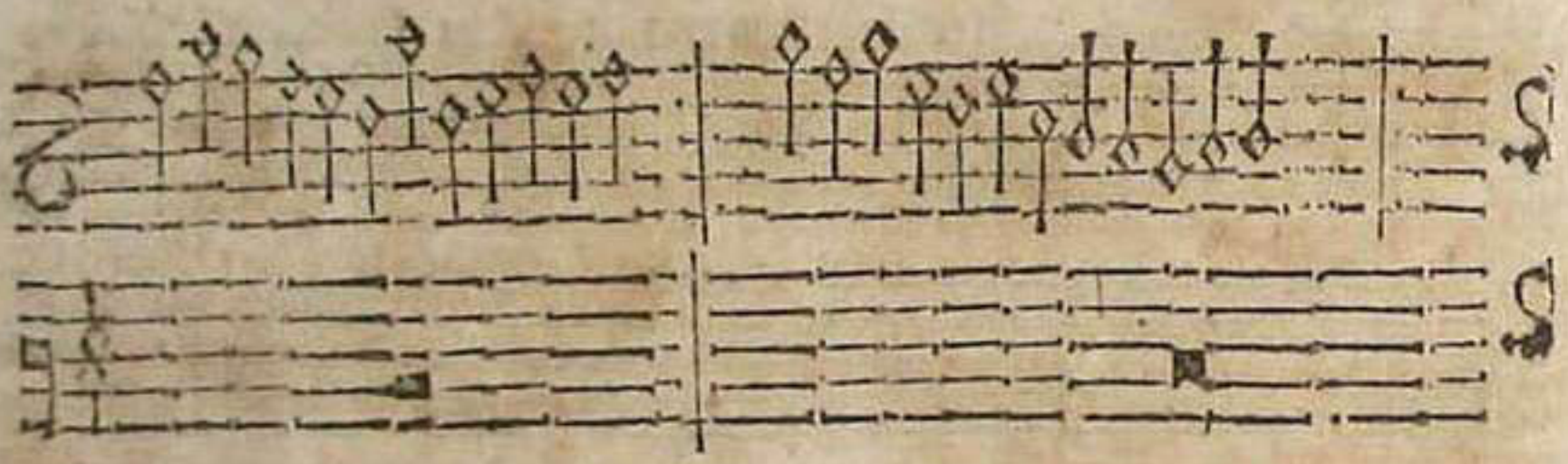
DOS DIFERENCIAS SOBRE VT, RE, MI, FA, SOL, LA, &c.

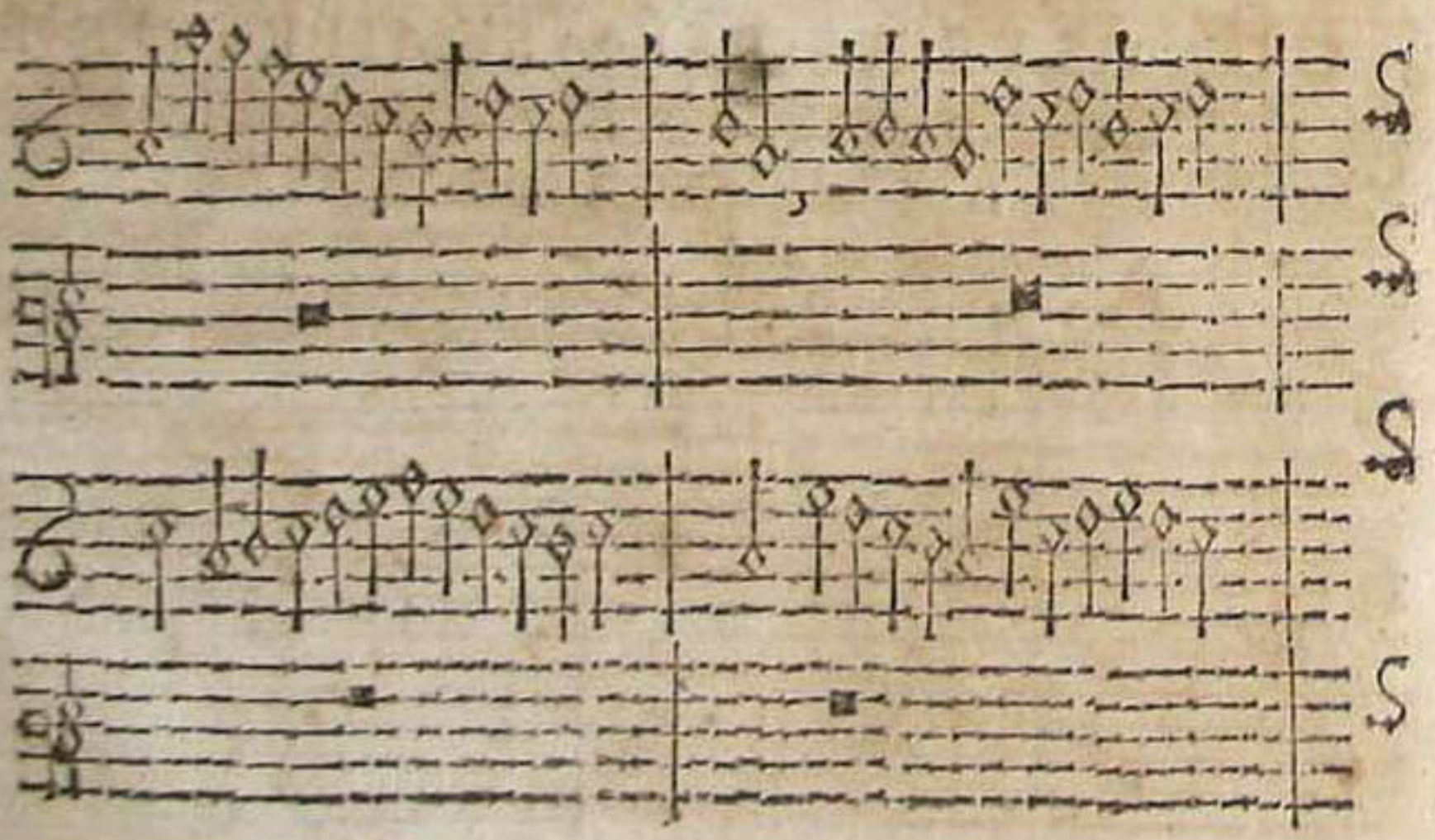




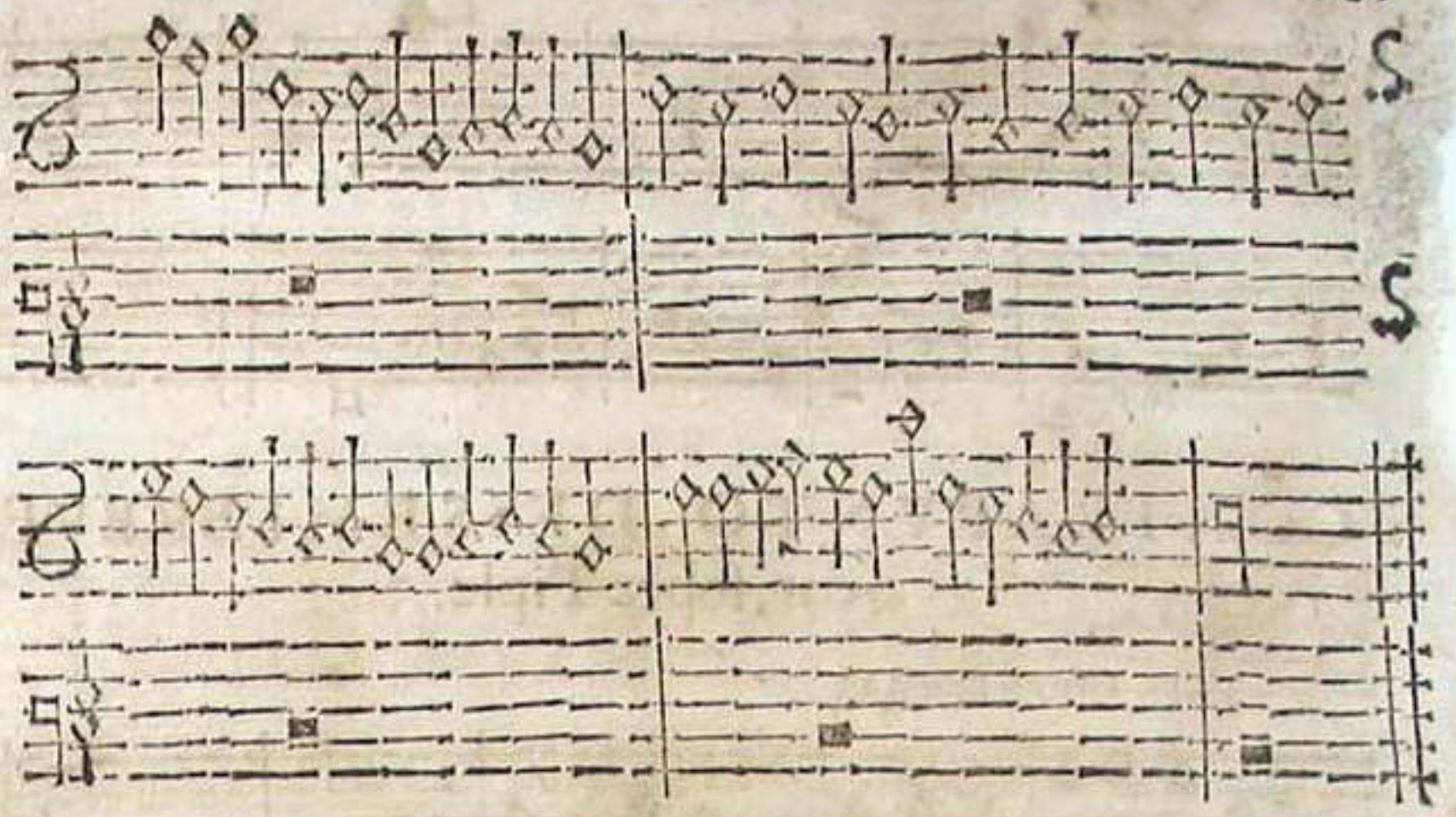
OTRA DIFERENCIA.







CONTRA-



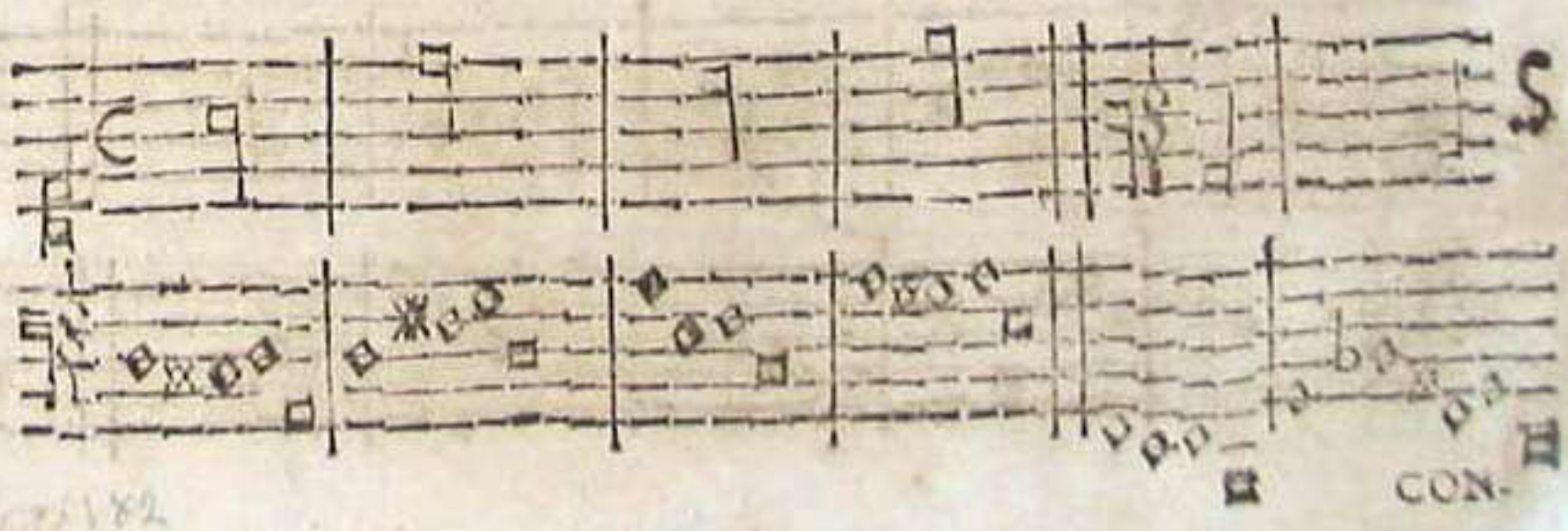
CONTRAPVNTO DE SOBRETIPLE.

CAPITVLO LXV.

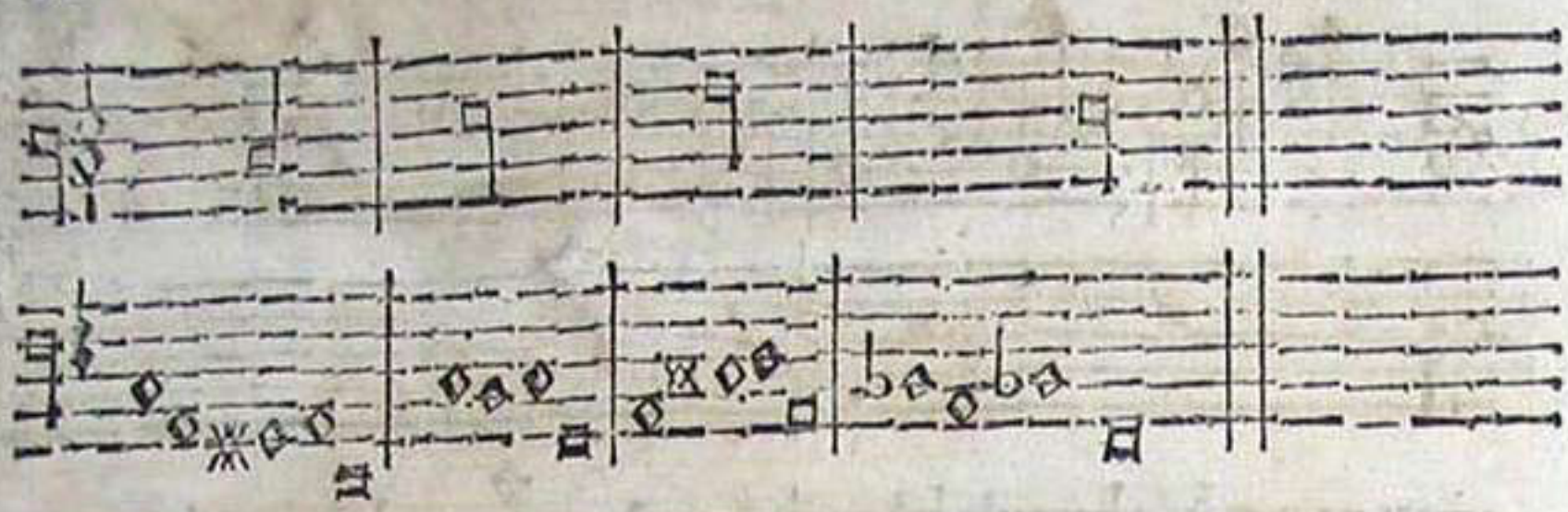
YA que hemos visto como se haze el Contrapunto de sobre baxo (esto es, llevando el Baxo el Canto Llano, y vn Tiple, ù otra voz, el Contrapunto) de Compasillo, Compas mayor, y Sexquialteras; siguese aora, el que por el mismo orden demos noticia de como se ha de hazer el Contrapunto suelto de sobretiple; esto es, que el Tiple ù otra voz de las de en medio, lleue el Canto Llano, y el Baxo el Contrapunto: y para su inteligencia, pondremos lo primero las Clausulas finales que tocan à cada genero de Contrapunto, y despues sus Exemplos de Compasillo, Compas mayor, y Sexquialteras, para que en ellos vean como han de ser hechos semejantes Contrapuntos.

CLAVSVLAS PARA SEMIBREVES EN Contrapunto de sobre tiple; hazense sobre el vltimo Punto.

NOTA. ADvirtiendo, que las especies que en el Contrapunto de sobre baxo, se quentan desde el punto de Canto Llano, subiendo; en este Contrapunto de sobre tiple, se quentan desde el punto del Canto Llano, baxando; y se pueden contar subiendo desde el baxo.

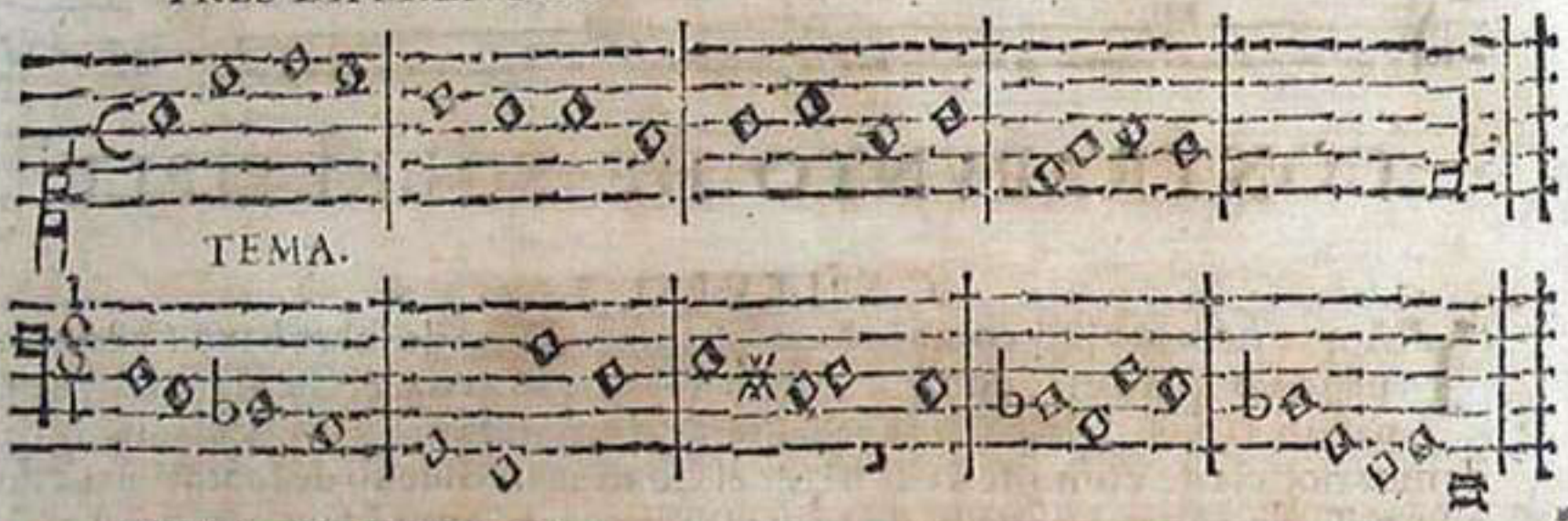


CON-

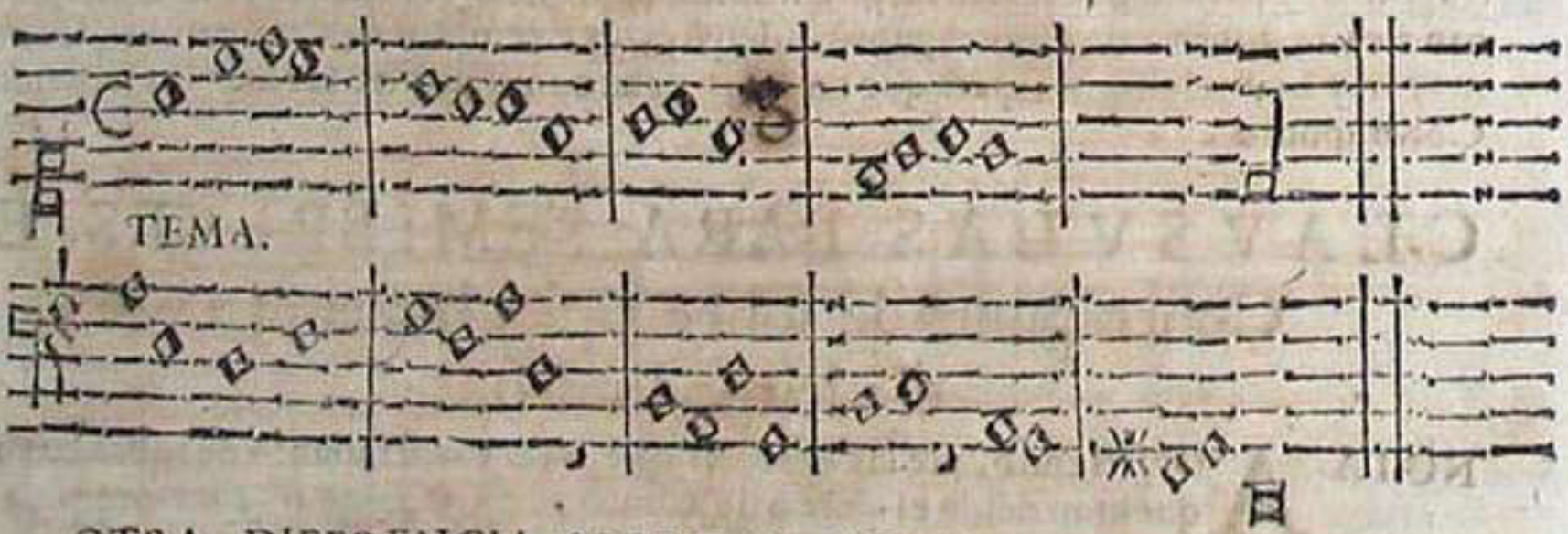


CONTRAPVNTO DE SEMIBREVES al dar, sobre Tiple.

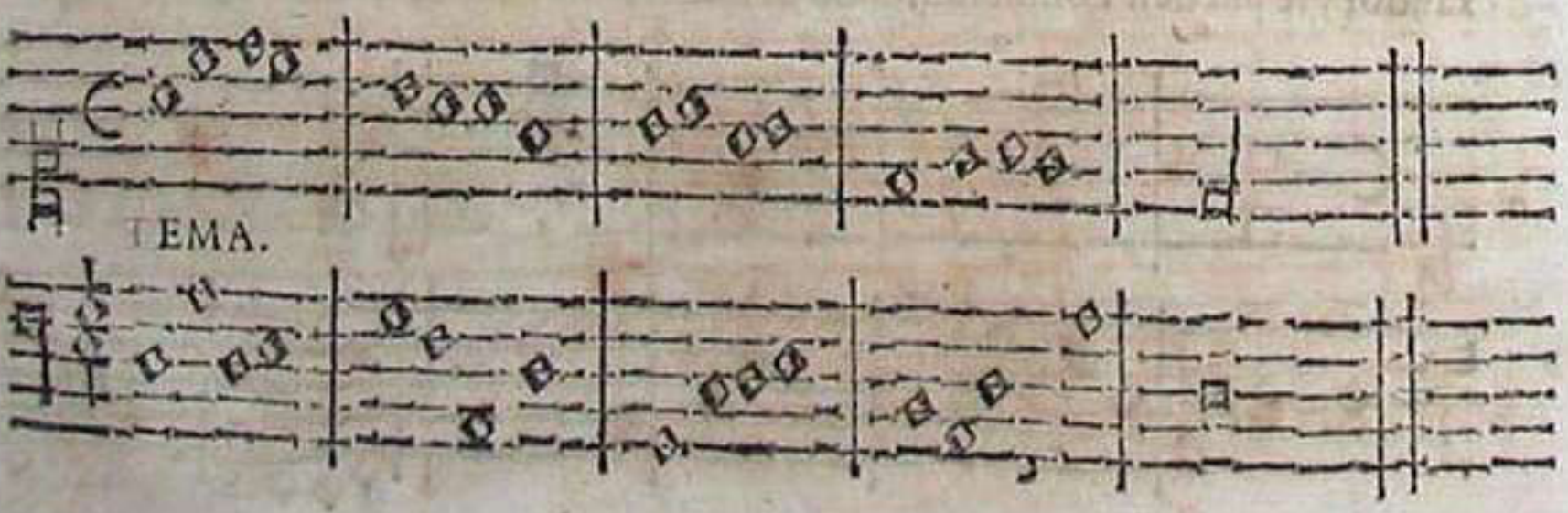
TRES DIFERENCIAS



OTRA DIFERENCIA.



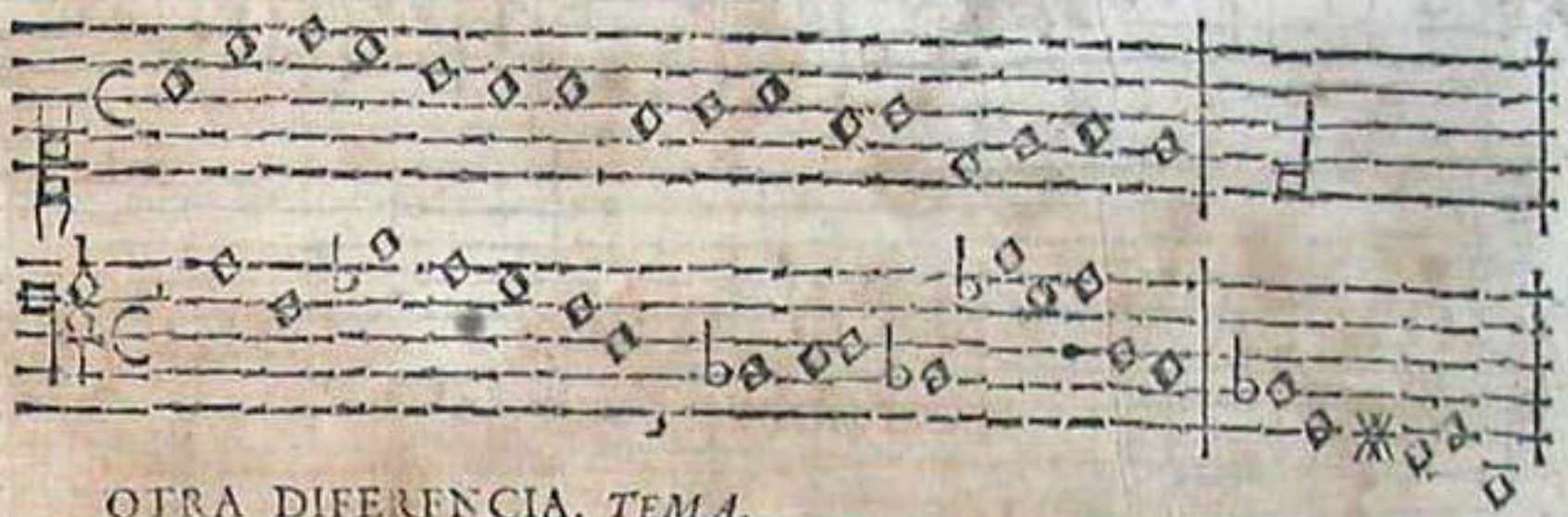
OTRA DIFERENCIA SOBRE EL MISMO CANTO LLANO.



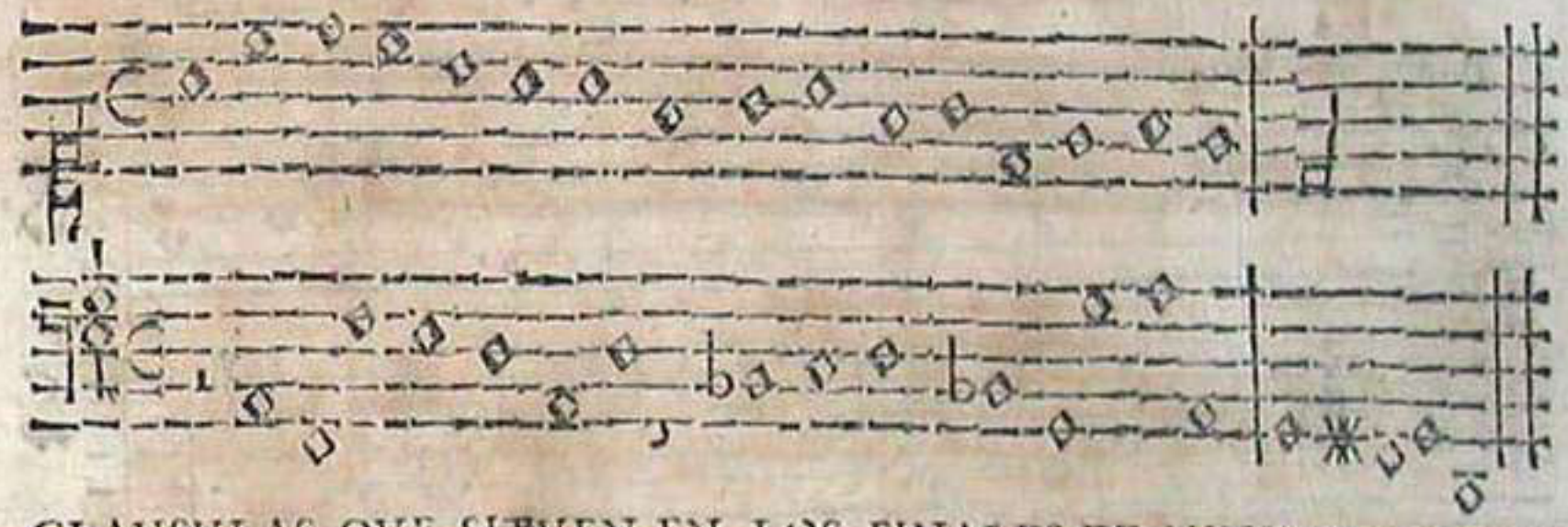
SEMI-

SEMIBREVES AL ALZAR sobre Tiple.

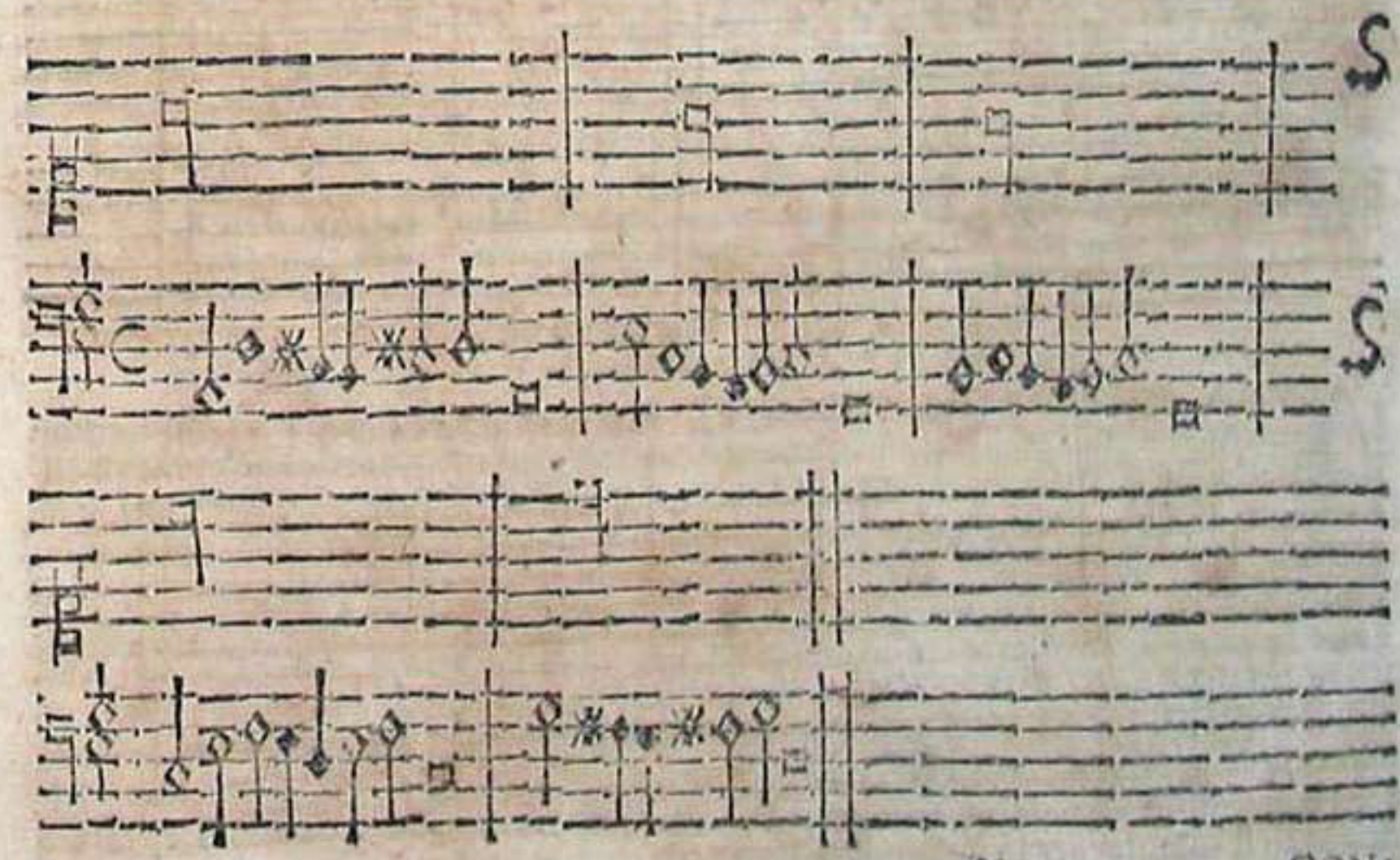
TEMA. DOS DIFERENCIAS.

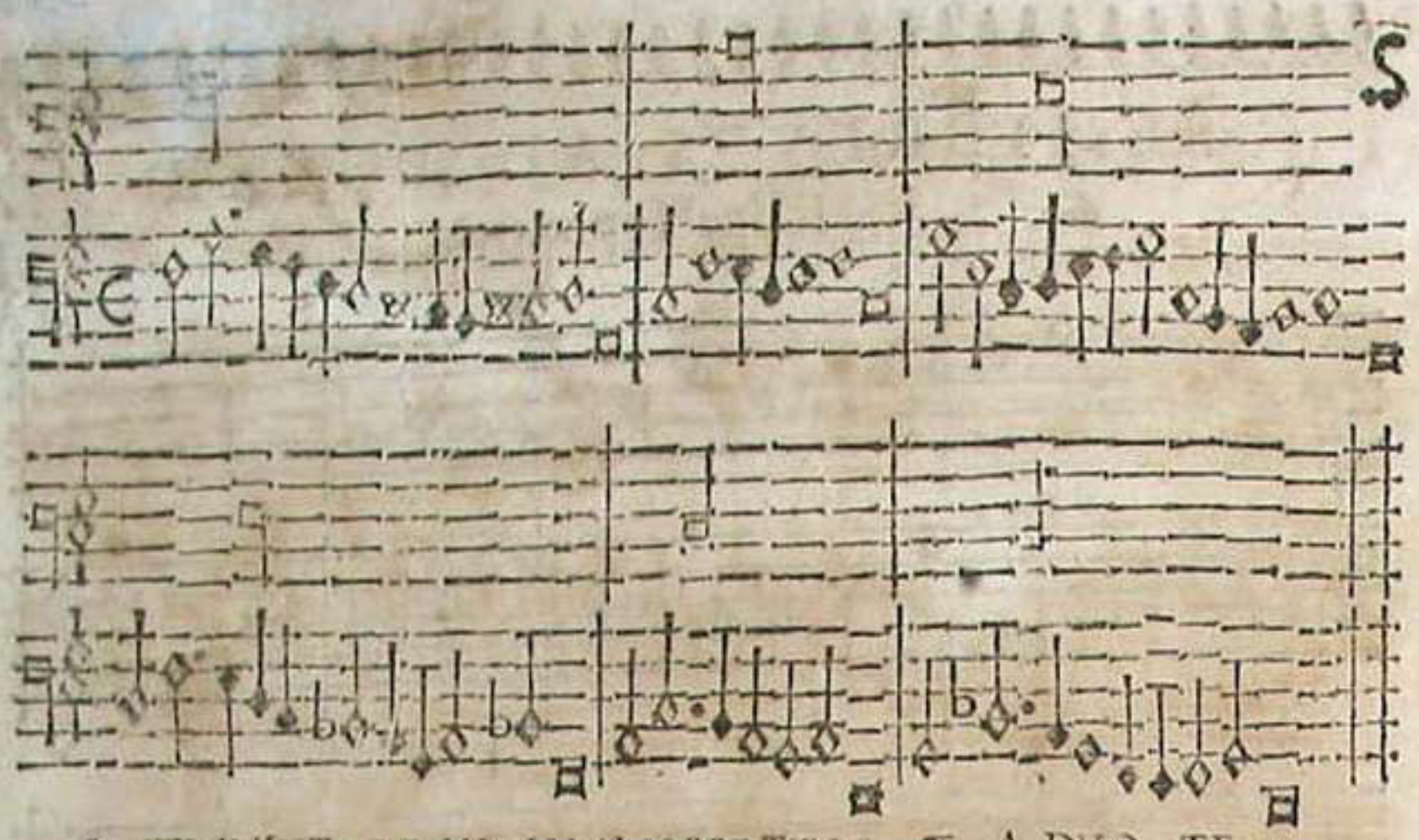


OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*

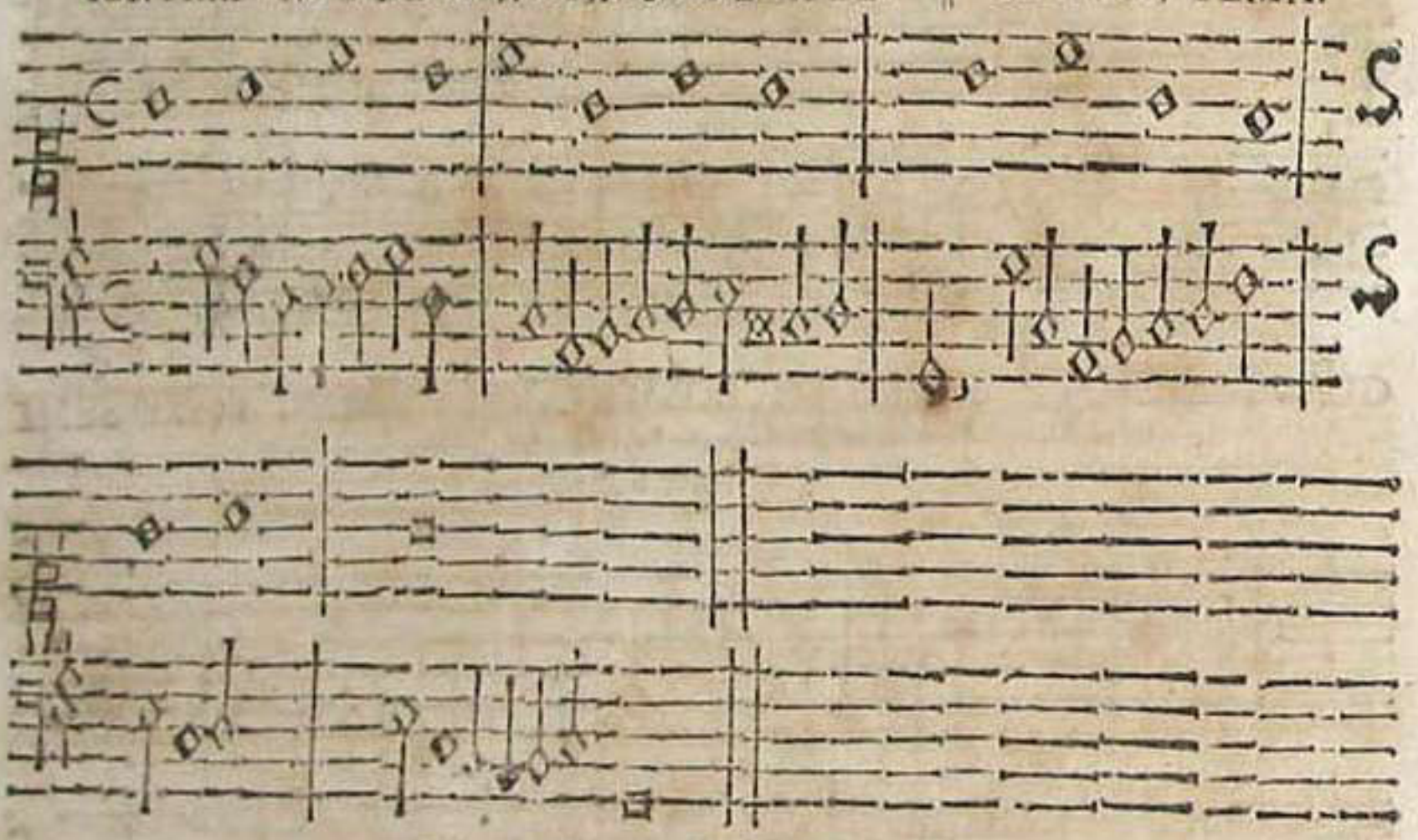


CLAVSVLAS QVE SIRVEN EN LOS FINALES DE MINIMAS, Y SEMI nimas, en el Contrapunto de Sobre tiple; hazense sobre el vltimo Punto.





CONTRAPVNTO DE MINIMAS SOBRE TIPLE. ¶ A DVO, TEMA.



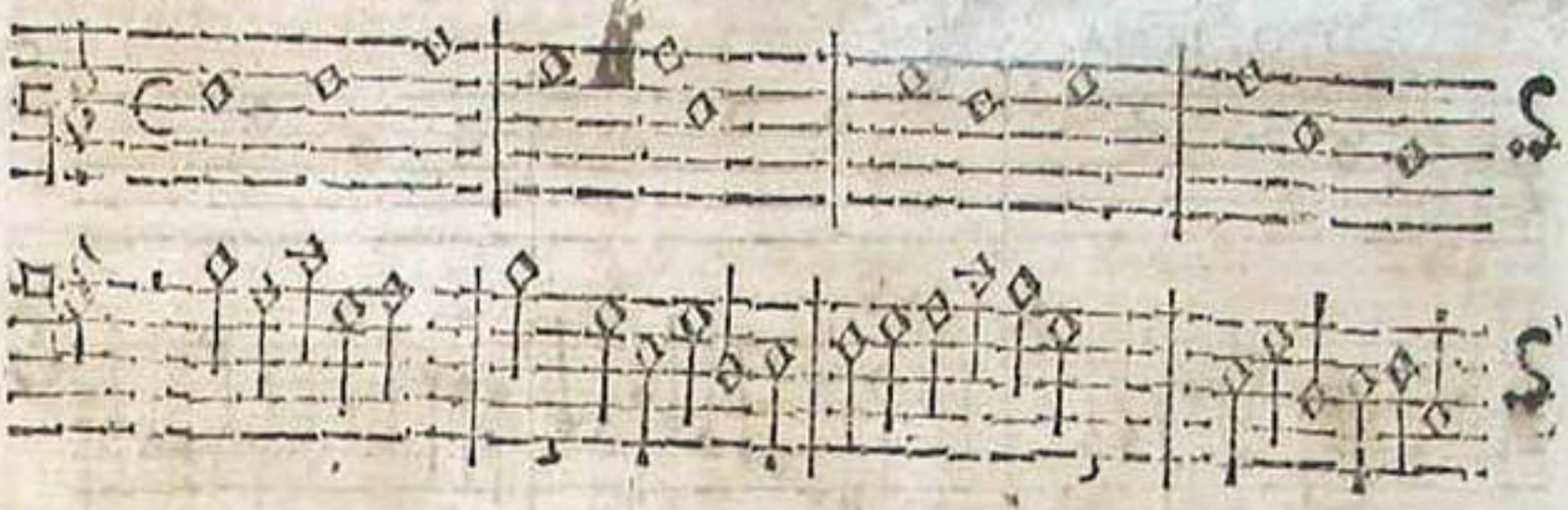
NOTA XXXVI.

A Vnq̃ rẽgo por mejor poner Clave de Tiple, à la voz q̃ lleua el Cãto Llano, comũmente en este Contrapunto de Sobre tiple, para que los principiantes mas facilmente cõprehendan las especies de èl, se pone à la voz o lleua el Cãto Llano, Clave de Fe faut, ù de Ce tol faut, segun el Canto Llano fuere, en las mismas lineas, puestas las dichas Claves, que el Tono que fuere el Cãto Llano, es acostũbrado apuntarle: y si el Canto Llano fuere de Clave de Fe faut, la voz q̃ lleuare el Contrapunto, tendrà Clave de Fe faut alta; esto es, en la primera, ò segunda raya de arriba: y si el Canto Llano fuere de Clave de Ce sol faut, a la voz q̃ lleuare el Contrapunto, se le pondrà Clave de Ce sol faut en la primera, o segunda raya de arriba: y para q̃ te verifique el q̃ sea Contrapunto de Sobre tiple, cantara vna voz el Canto Llano, octaua arriba, haziendole Tiple, pondremos los Contrapuntos por vnas, y otras Claves, para q̃ cada vno elija lo q̃ mas bien le estuuiere, y lo que mas le agradare.

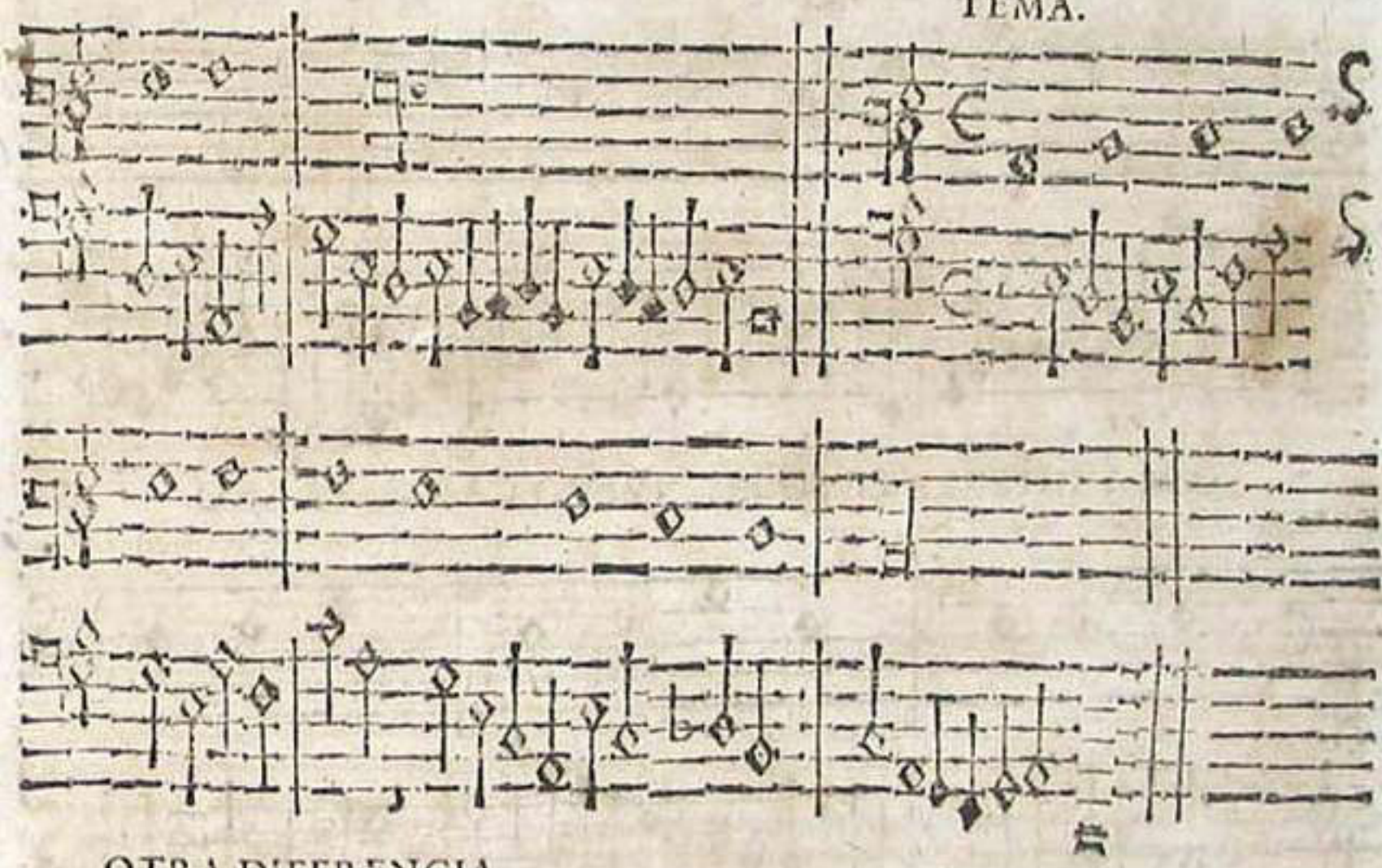
PRO-

PROSIGVE EL CONTRAPVNTO DE Sobre tiple, de Minimas.

TEMA.

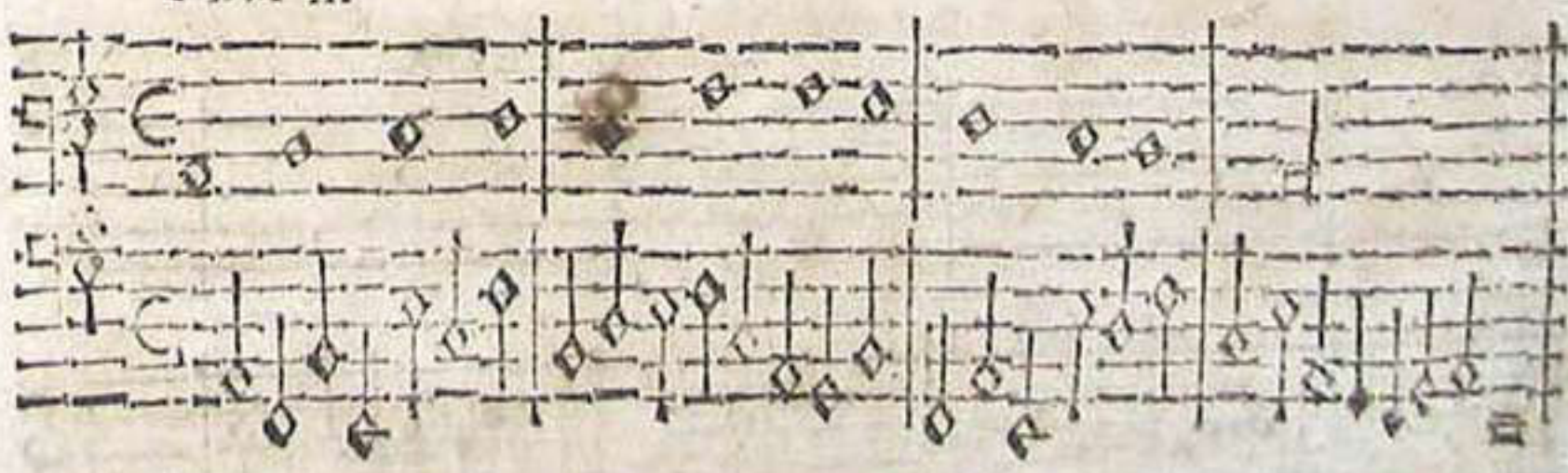


TEMA.



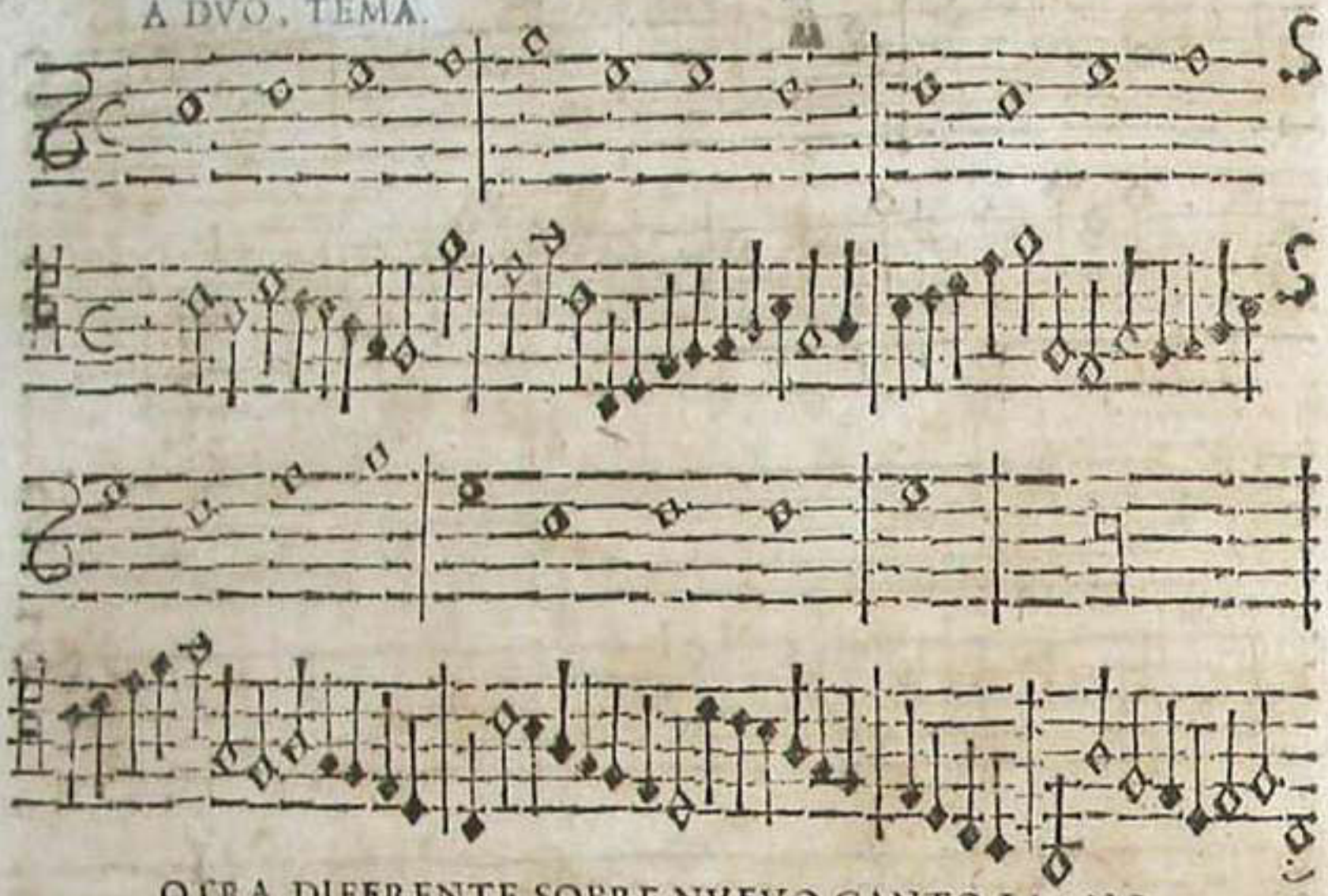
OTRA DIFERENCIA.

TEMA.



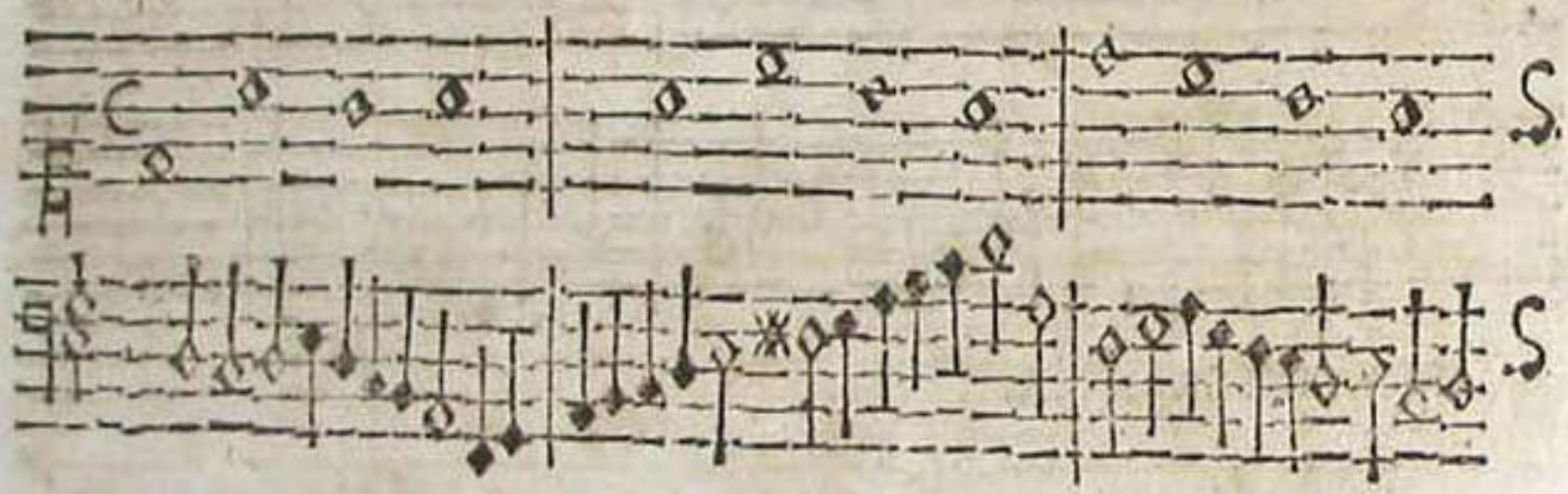
CONTRAPVNTO DE SEMINIMAS, SObre Tiple, sobre diferentes Canto Llanos.

A DVO, TEMA.

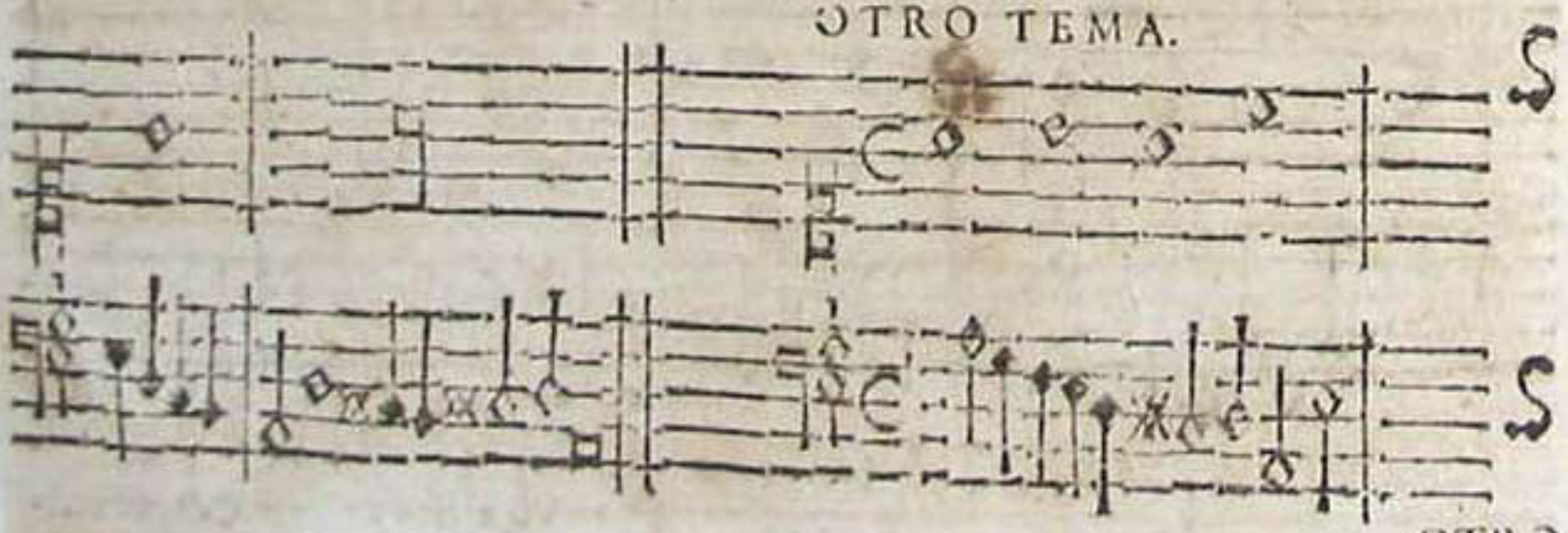


OTRA DIFERENTE SOBRE NVEVO CANTO LLANO.

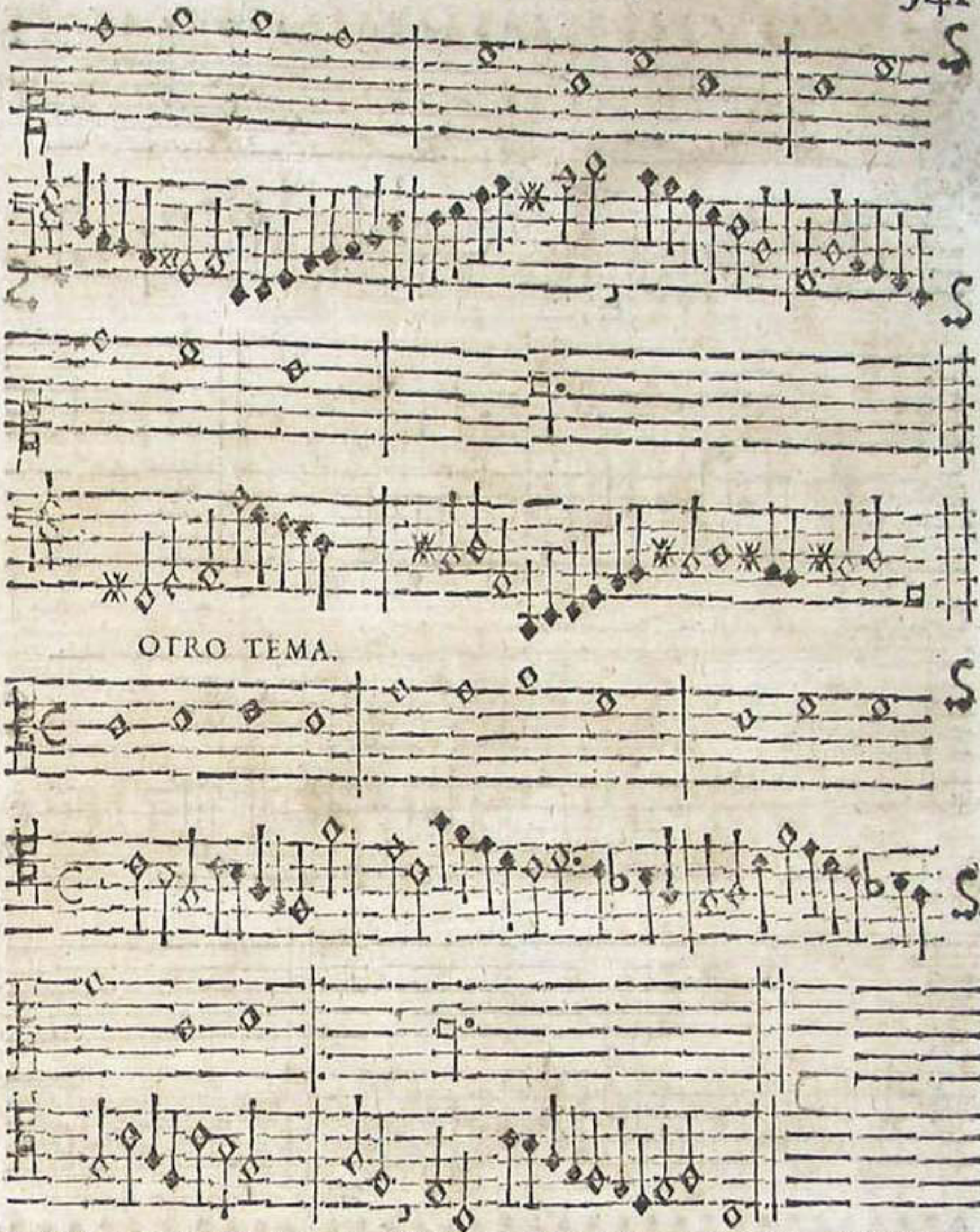
TEMA.



OTRO TEMA.

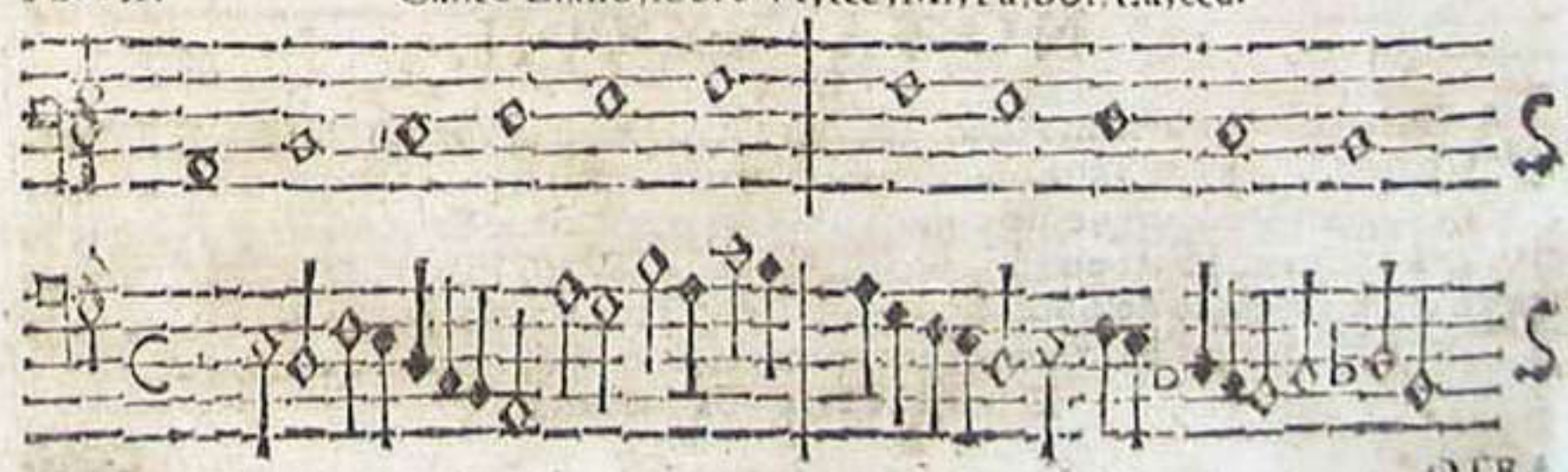


OTRO



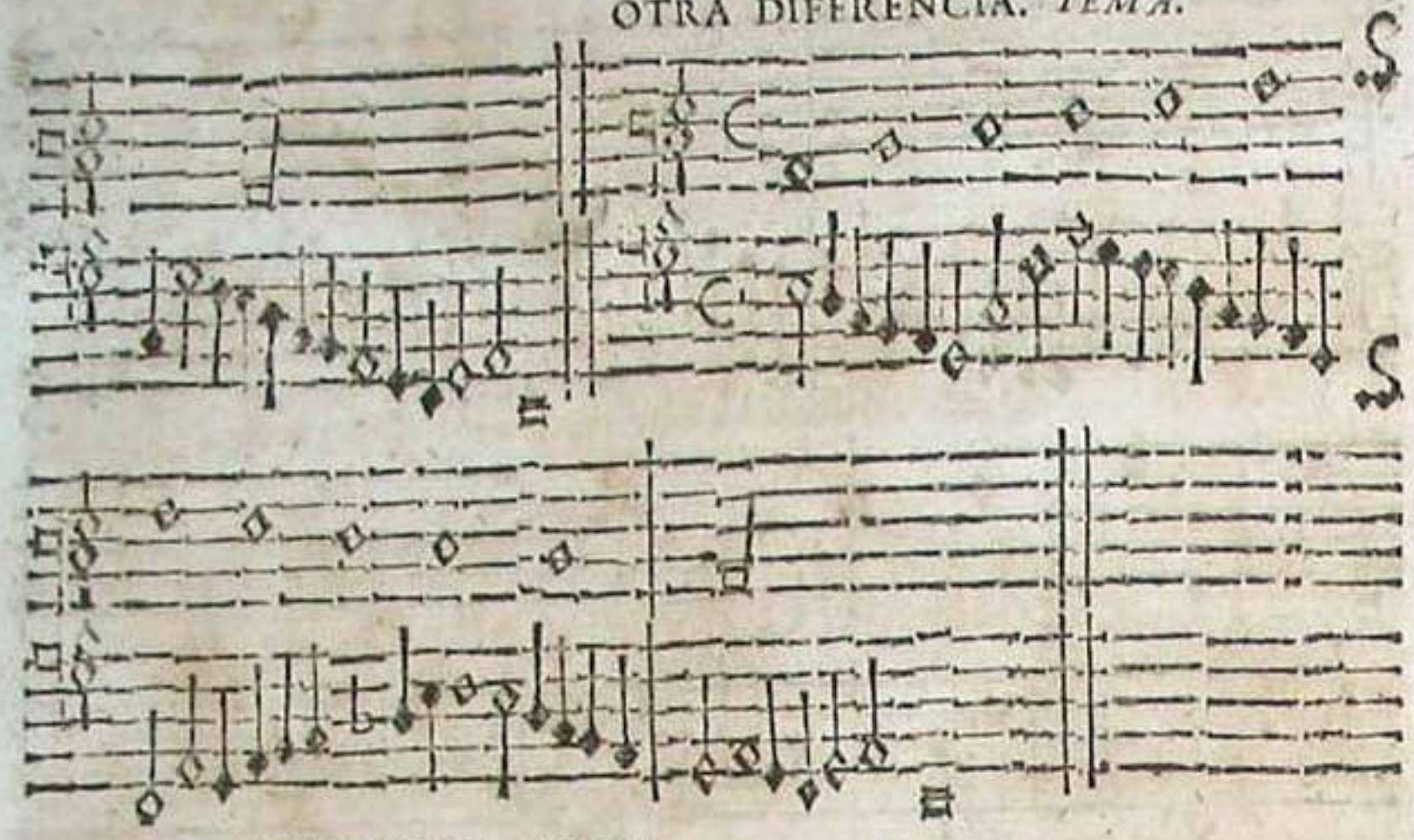
OTRO TEMA.

OTRA DIFERENCIA. ¶ PVEDESE LLEVAR OCTAVA ARRIBA EL *TEMA.* Canto Llano, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c.

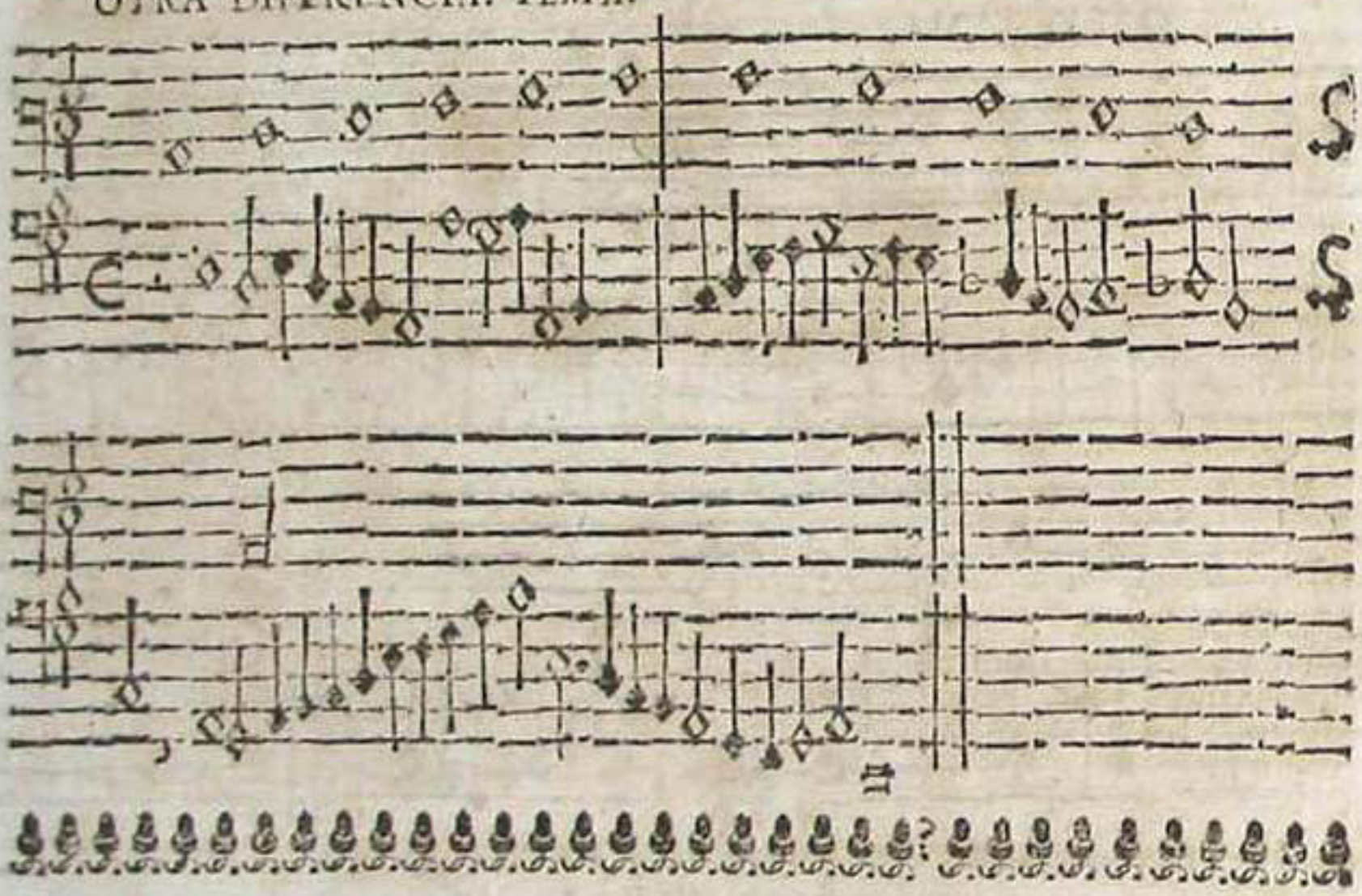


OTRA

OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*



OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*



NOTA XXXVII.

ADvierta se, que lo menos que se pudiere ha de subir la voz que hecha el Cõtrapunto sobre el Canto Llano; solo se permite por seguir alguna carrera larga, o algun passo, porque assi como en el Contrapunto de Sobrebaxo, la voz que le hecha no se ha de poner en signo mas baxo que el Canto Llano; de la misma manera en el Contrapunto de Sobretiple, por el contrario, la voz que le hecha, que es la mas baxa, no ha de subir à signo mas alto en que estuuiere el Canto Llano, que es la voz mas alta.

CON-

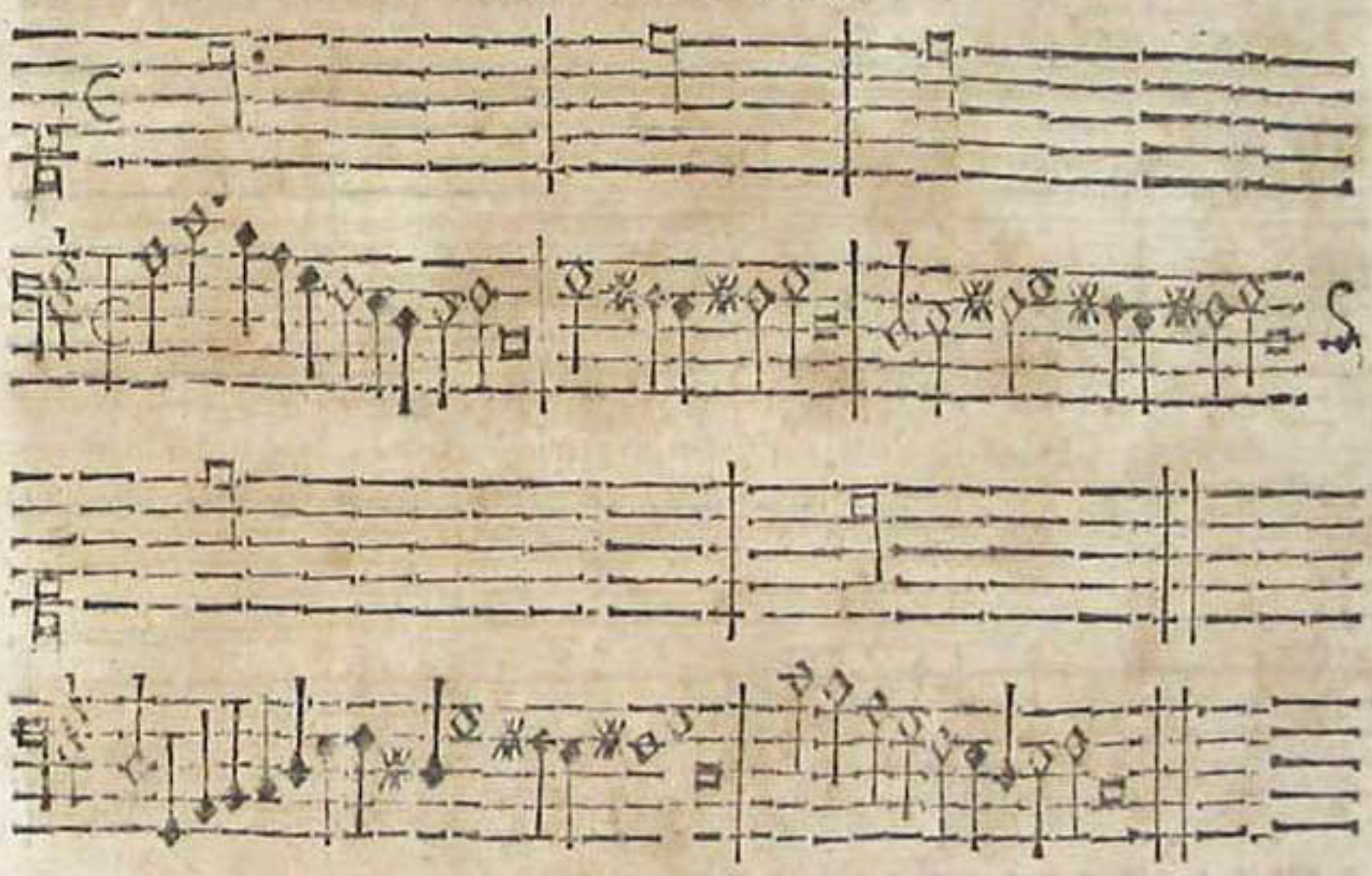
CONTRAPVNTO DE SOBRETIPLE DE Compás Mayor.

CAPITVLO LXVI.

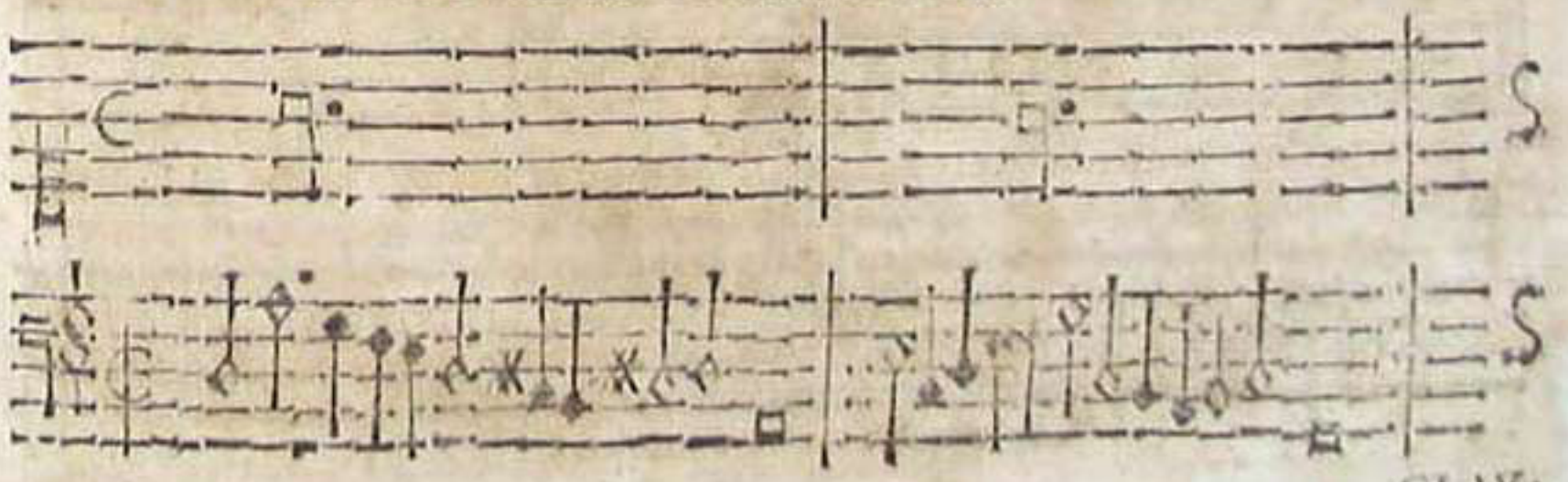
ANtes de començar el Contrapunto de Sobre tiple de compàs mayor, serà bien pongamos algunas clausulas para sus finales, las quales se hazen (sin ligadura) sobre el vltimo punto del Canto Llano, que lleua el Tiple, ù otra voz en su defecto.

CLAVSVLAS DE SOBRETIPLE PARA los finales del Contrapunto de Compás Mayor.

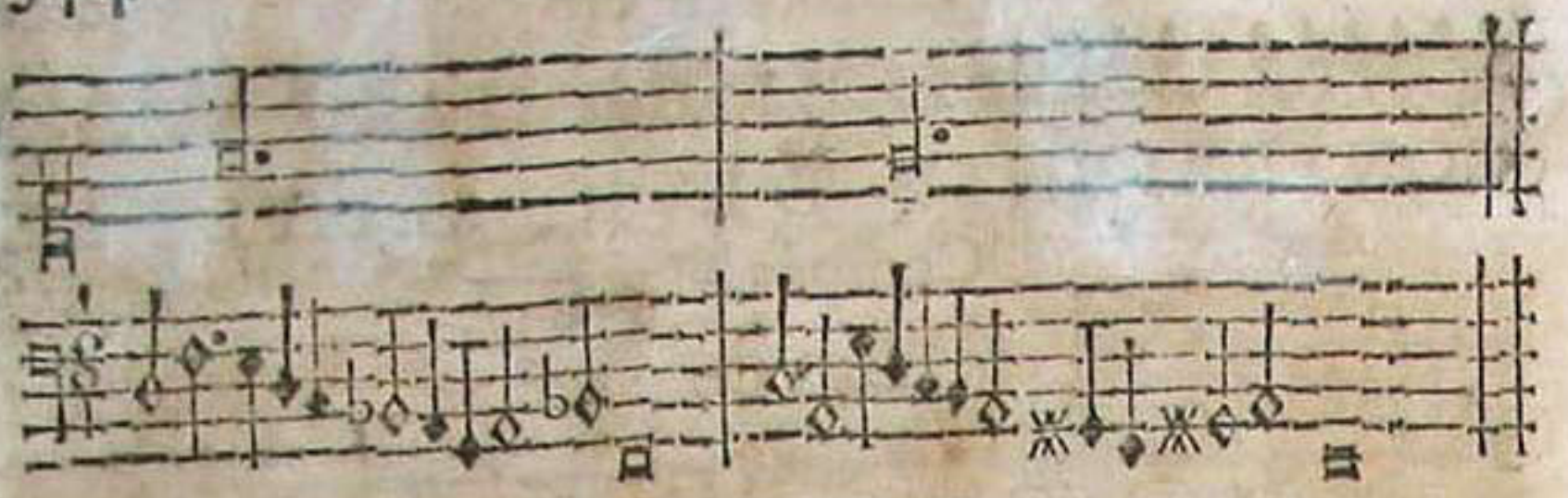
CLAVSVLAS A DVO SOBRE TIPLE.



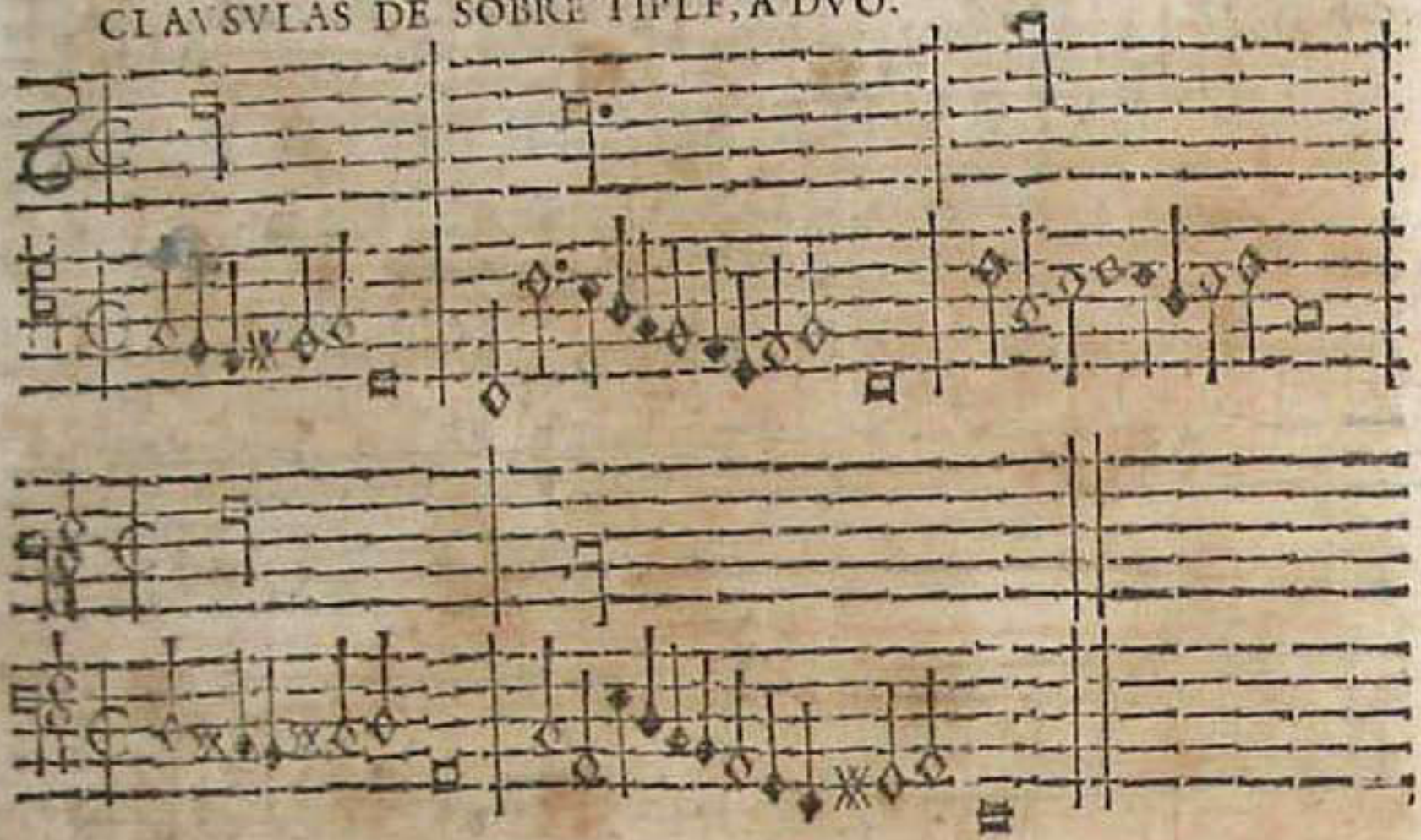
CLASVLAS DE SOBRETIPLE, A DVO.



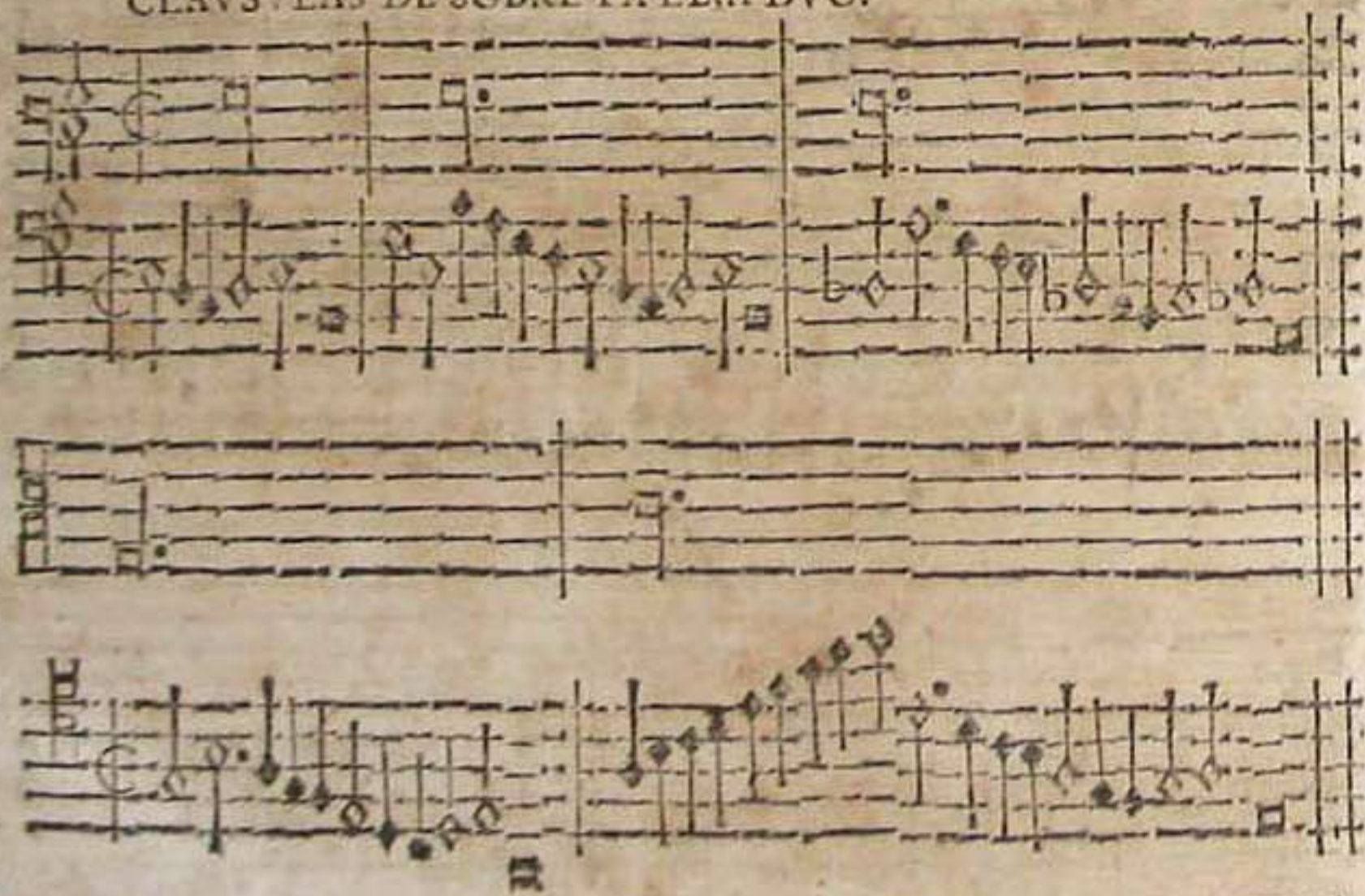
CLAV-



CLAVSVLAS DE SOBRE TIPLE, A DVO.



CLAVSVLAS DE SOBRE TIPLE, A DVO.

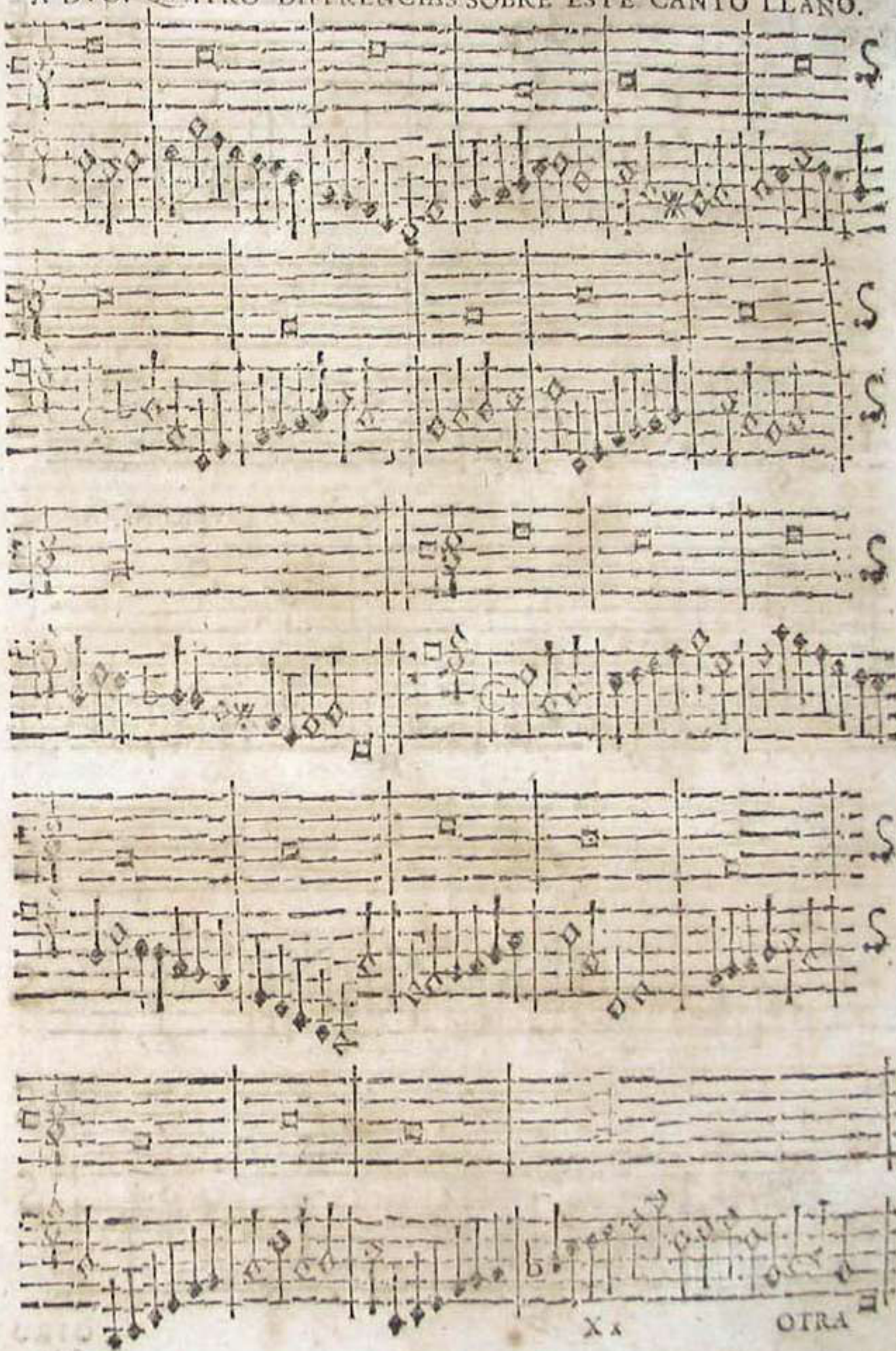


CONTRA-

CONTRAPVNTO DE COMPAS MAYOR.

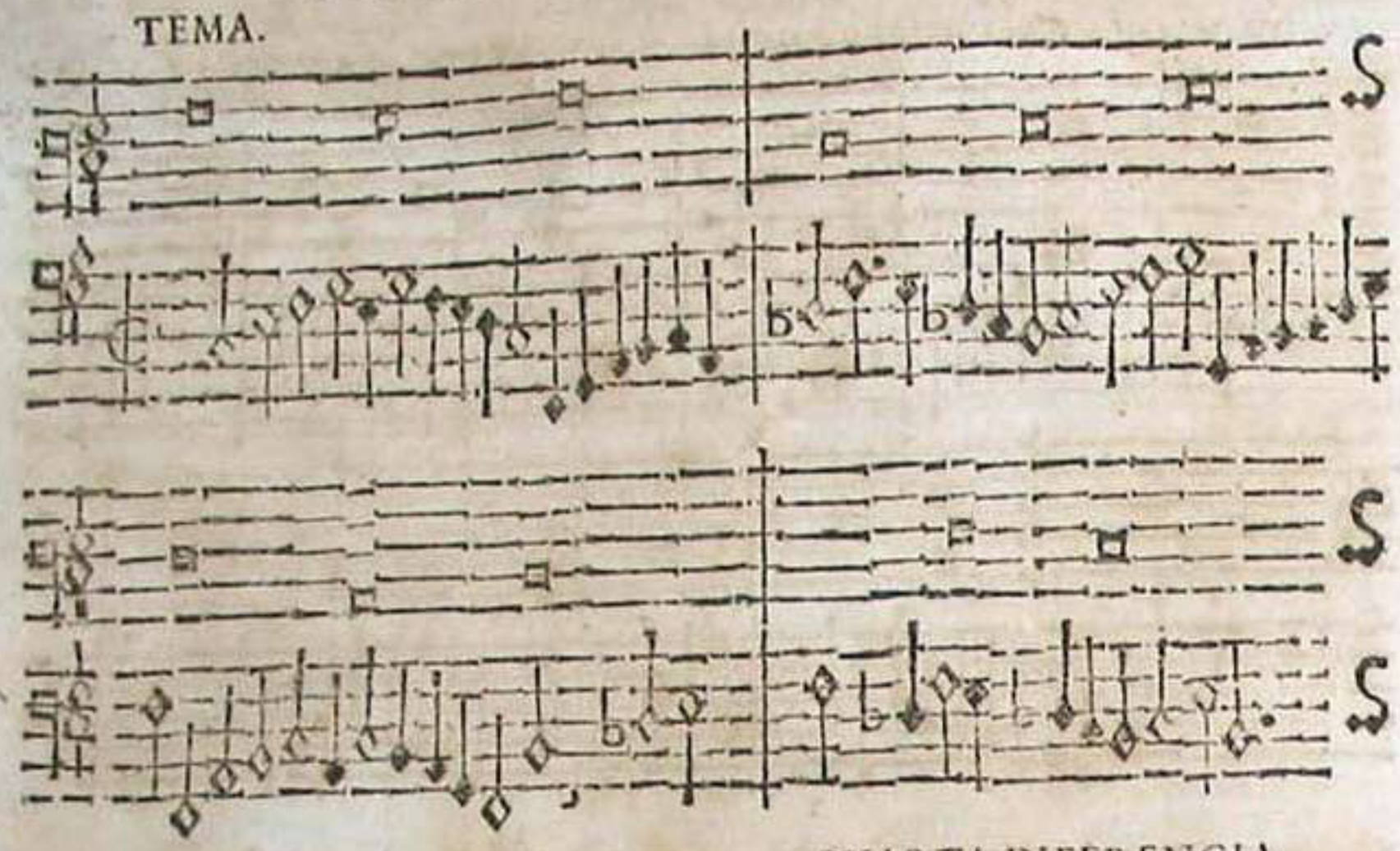
sobre Tiple.

A DVO. QVATRO DIFFERENCIAS SOBRE ESTE CANTO LLANO.

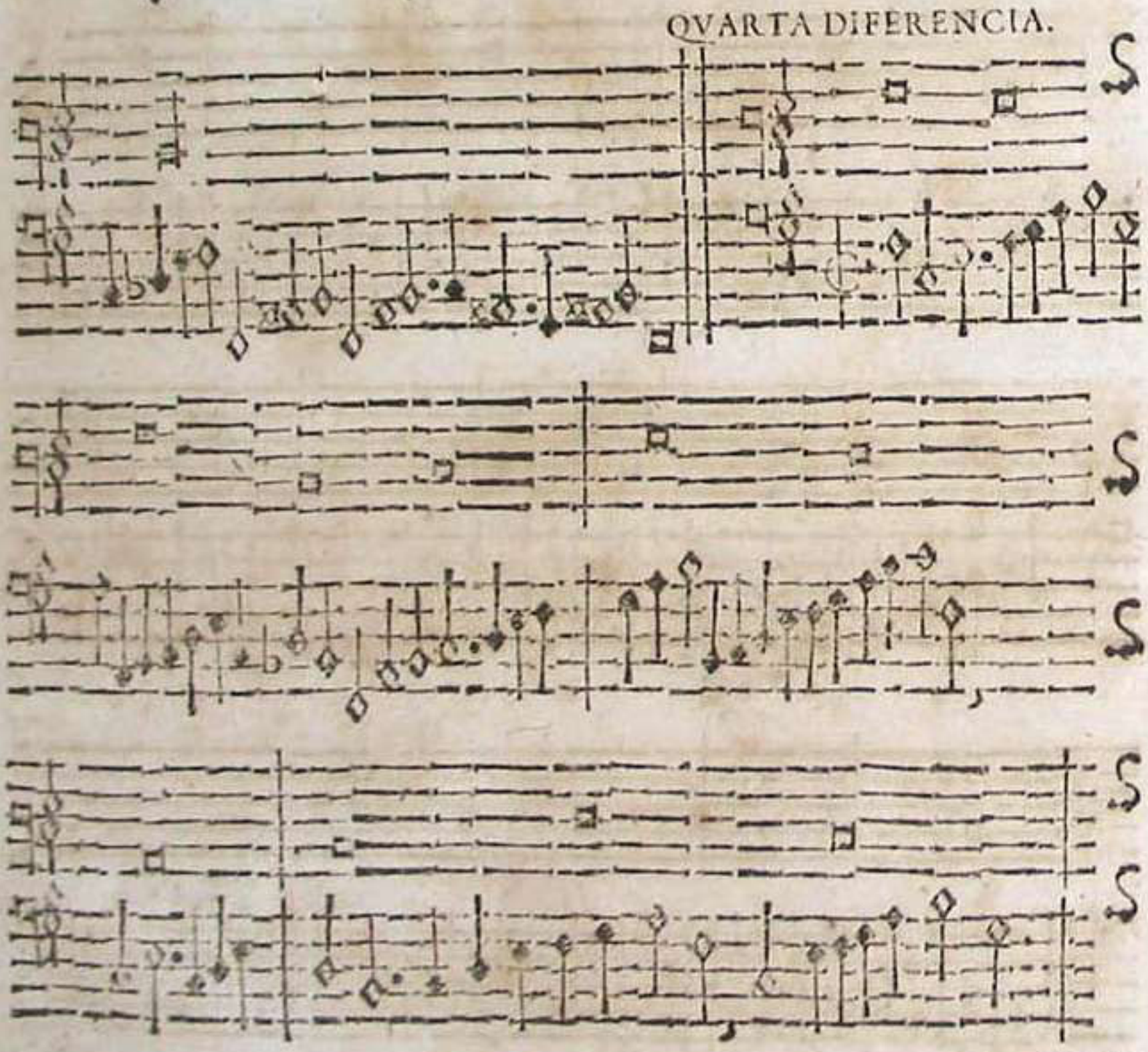


OTRA DIFERENCIA.

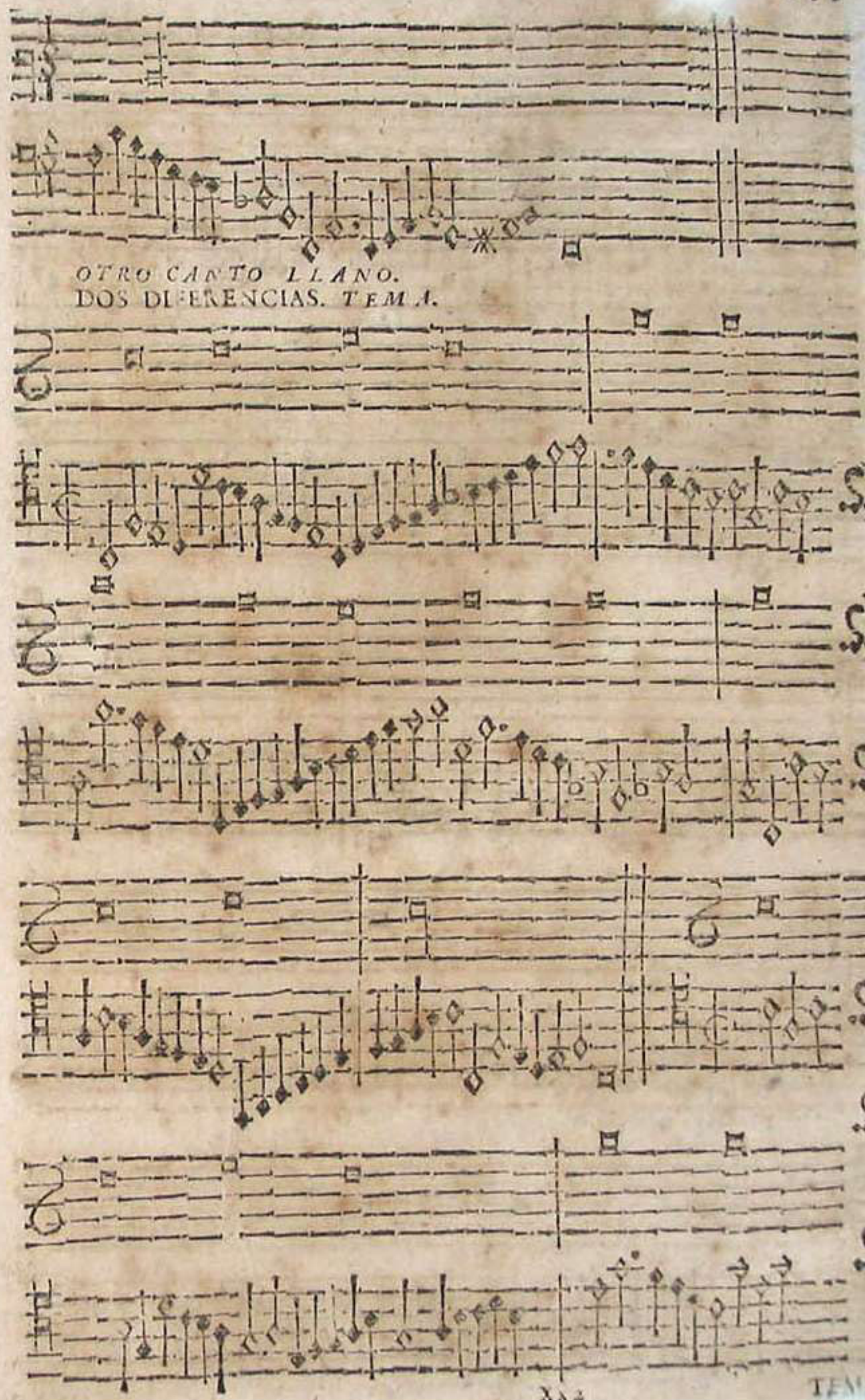
TEMA.

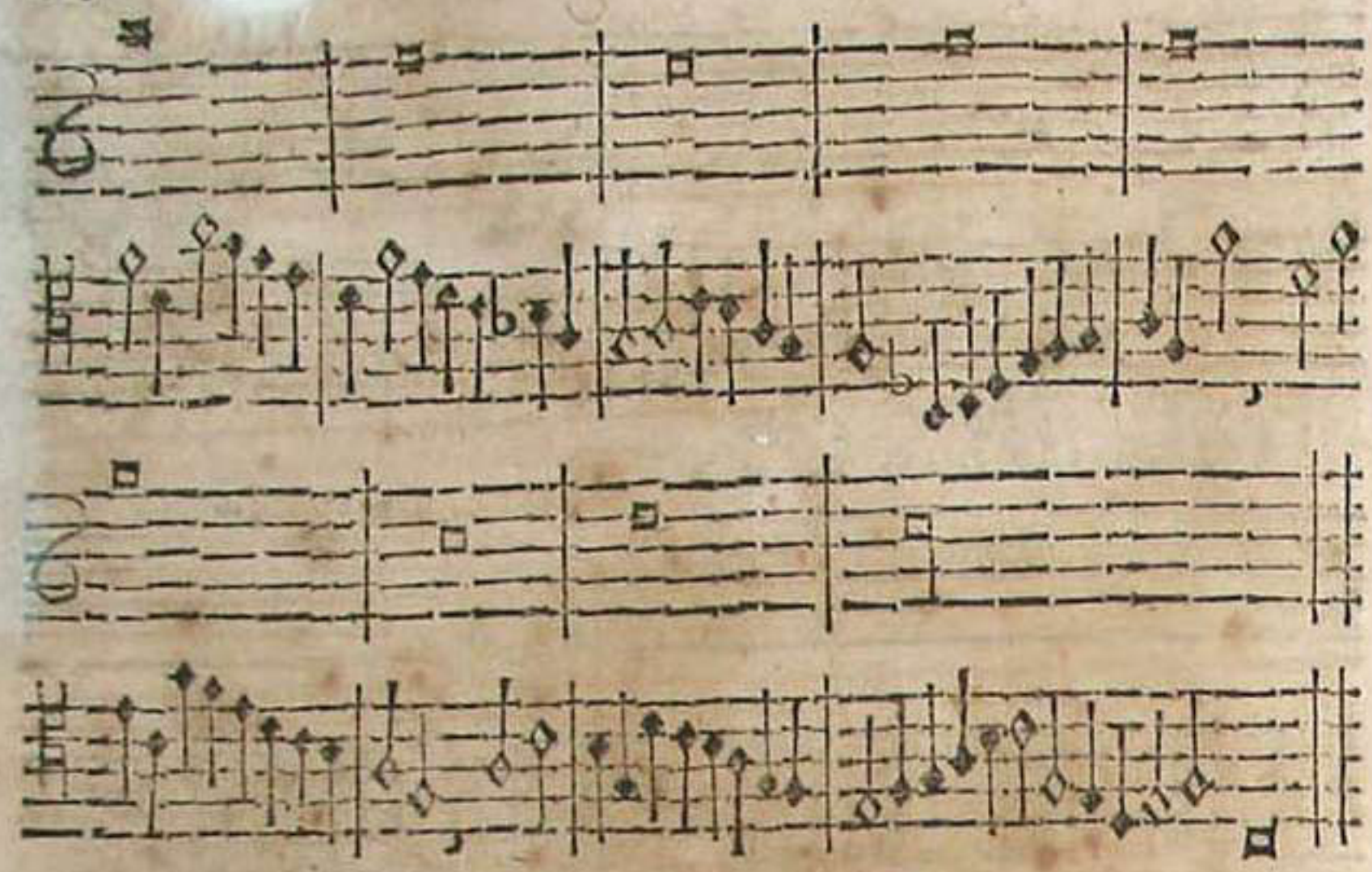


QVARTA DIFERENCIA.

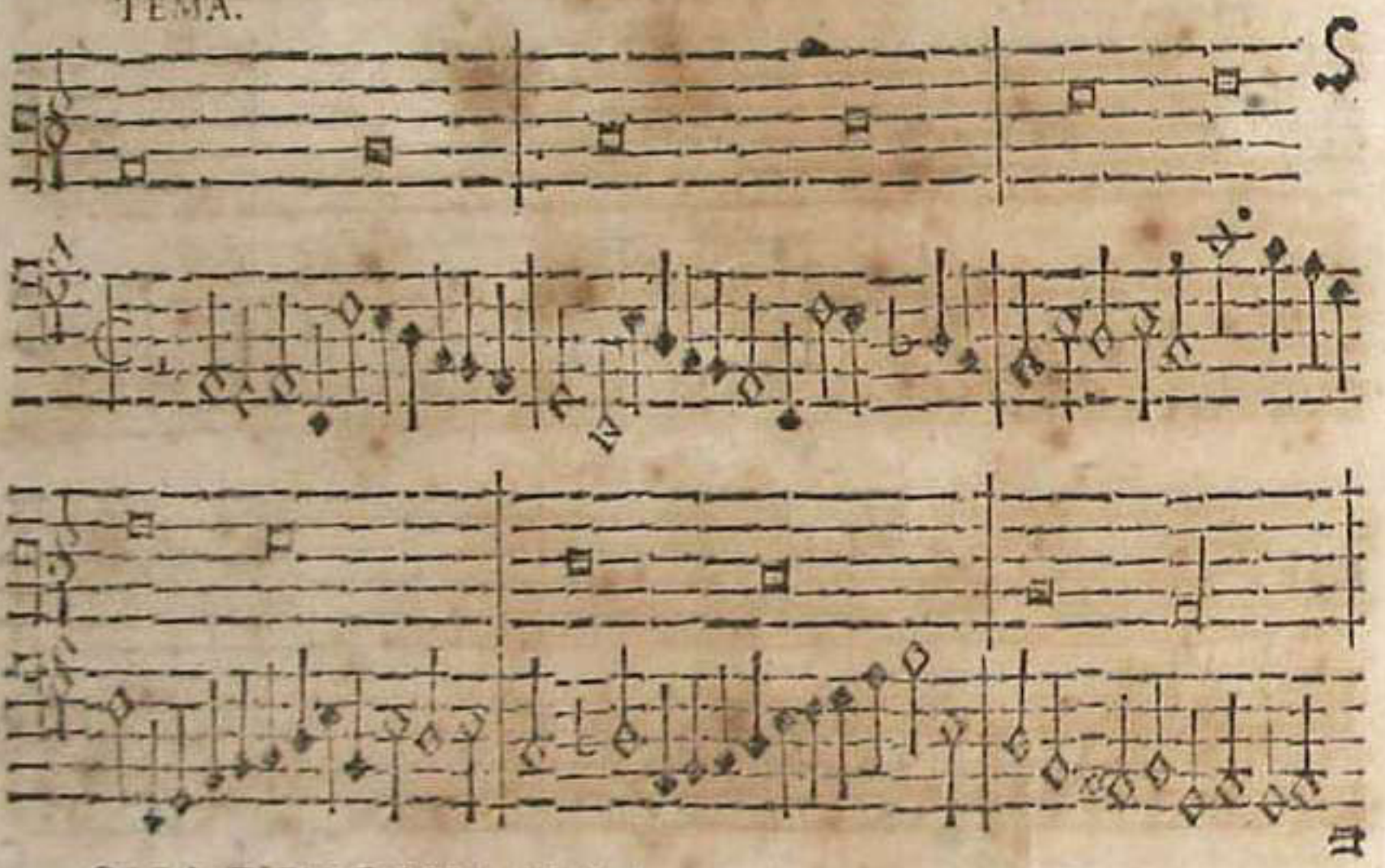


OTRO

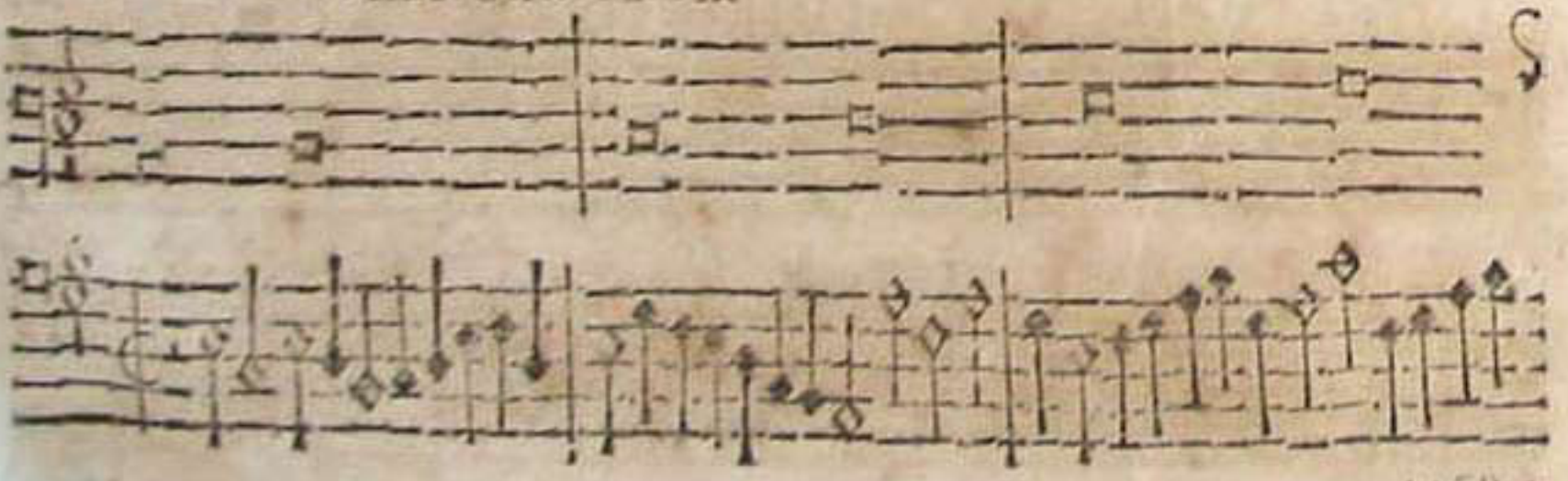

OTRO CANTO LLANO.
DOS DIFERENCIAS. TEMA.



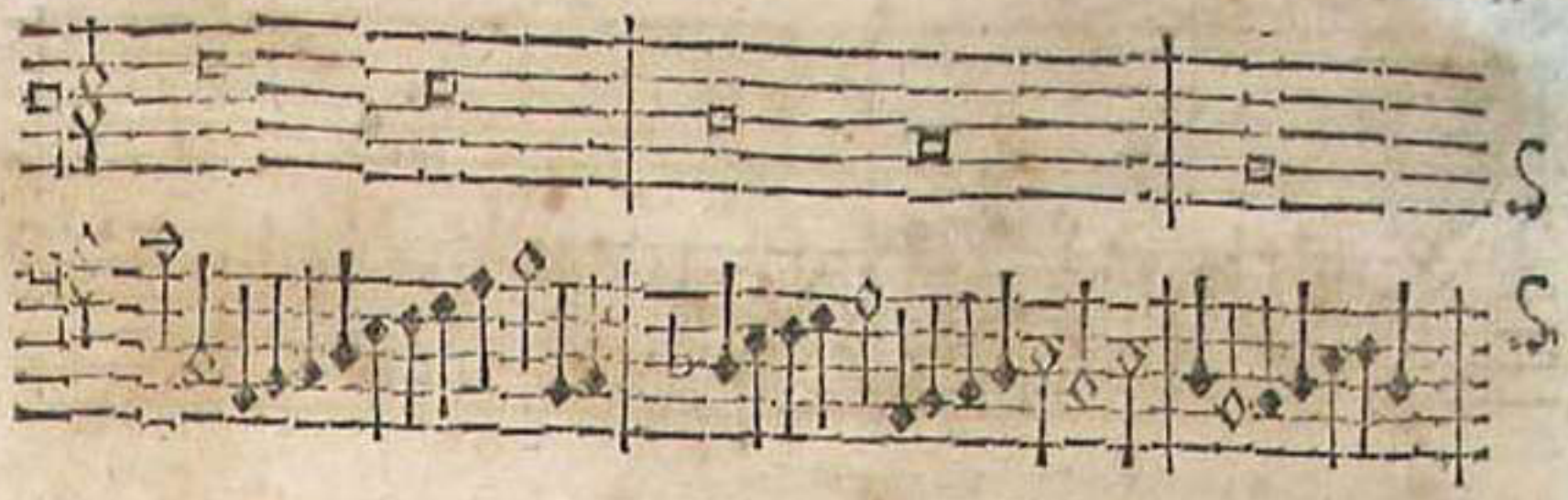
TEMA.



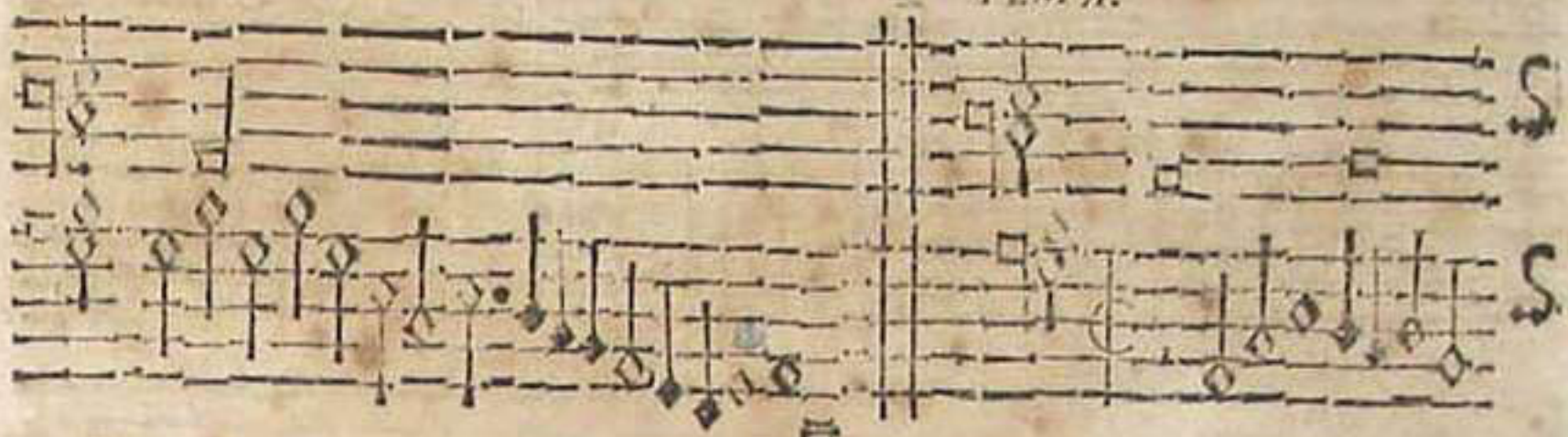
OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*

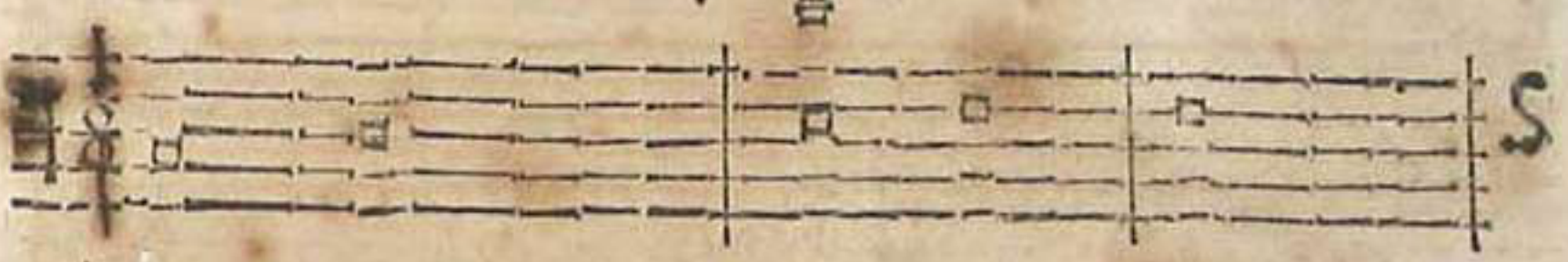


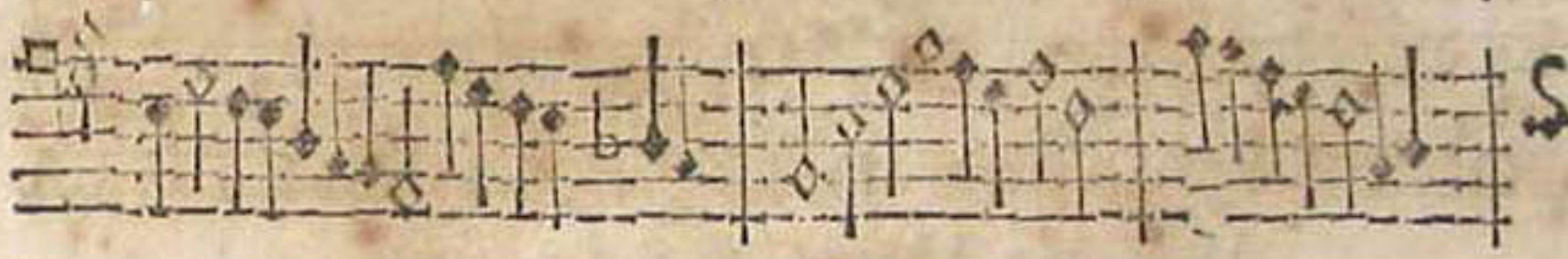
OTRA

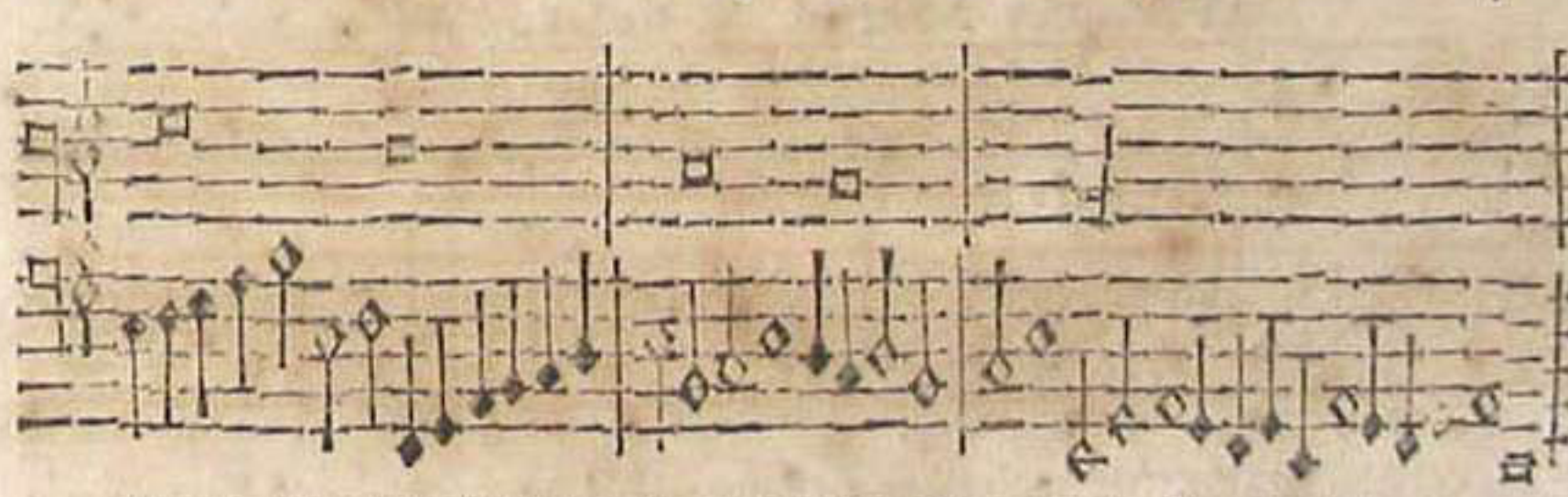


OTRA DIFERENCIA.
FEMA.

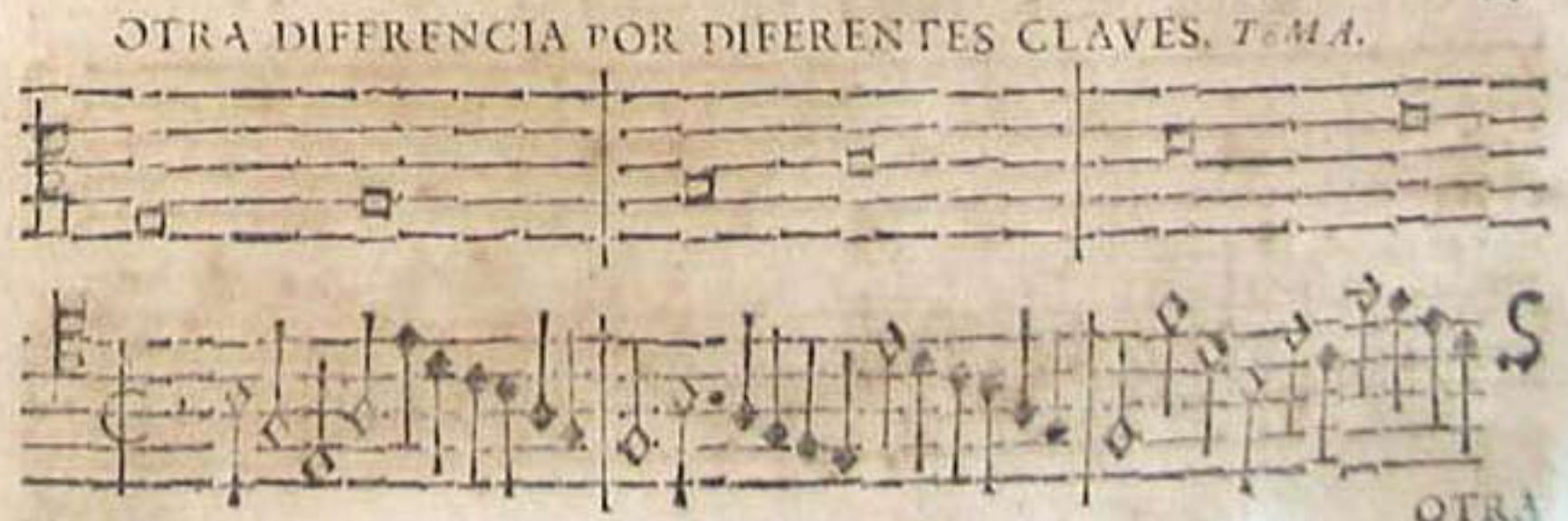




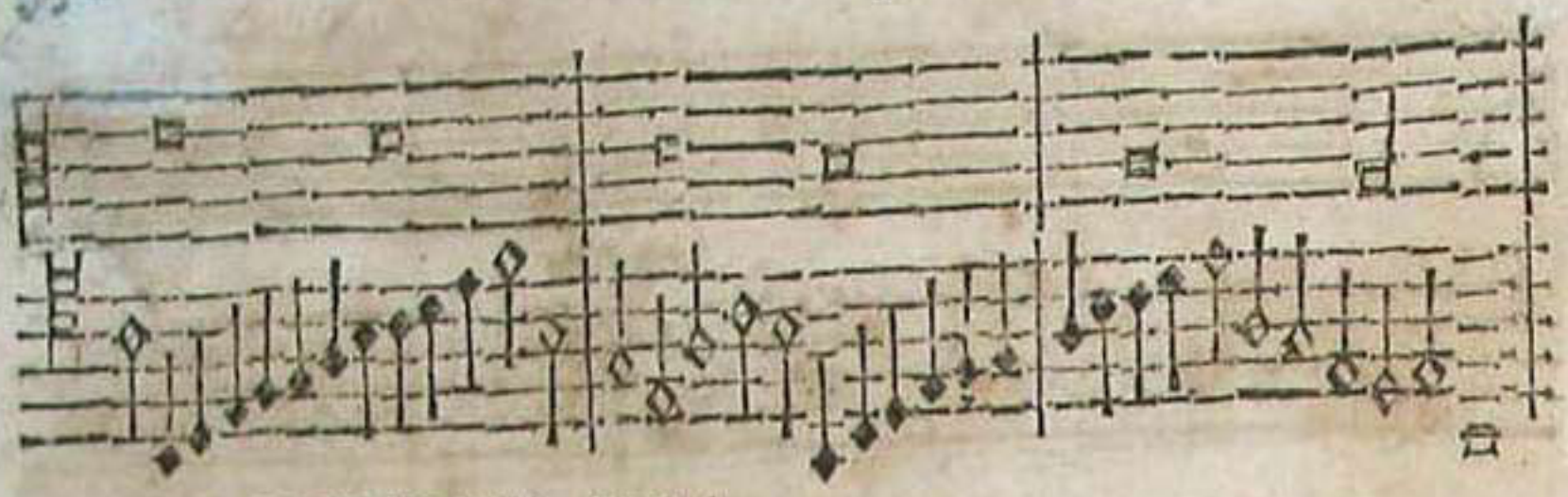




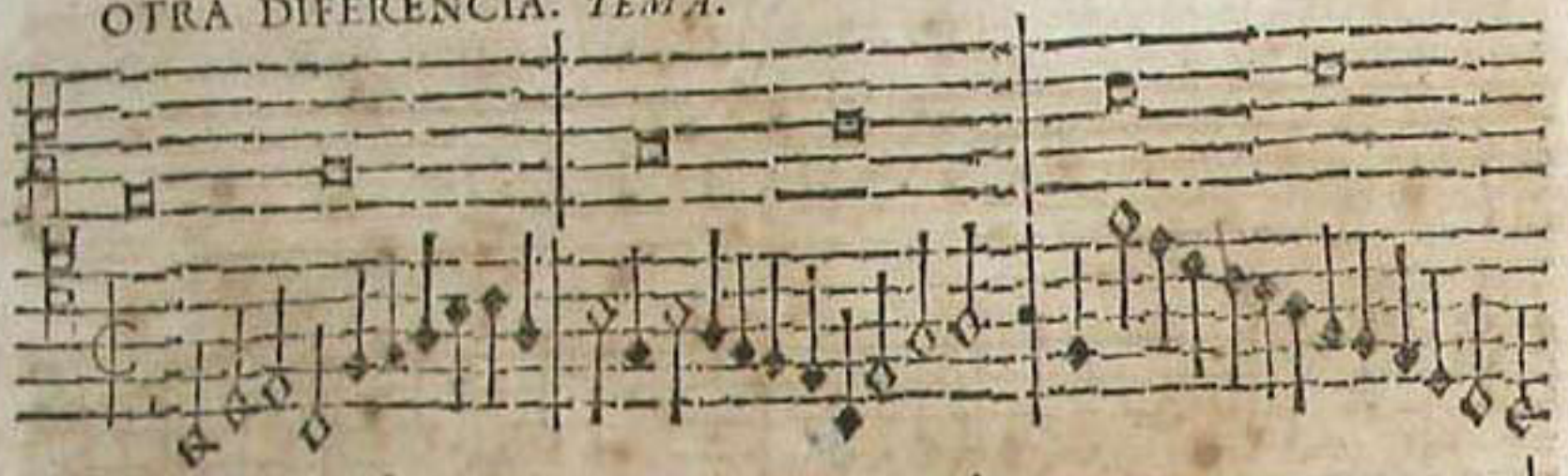
OTRA DIFFRENCIA POR DIFERENTES CLAVES. *TEMA.*

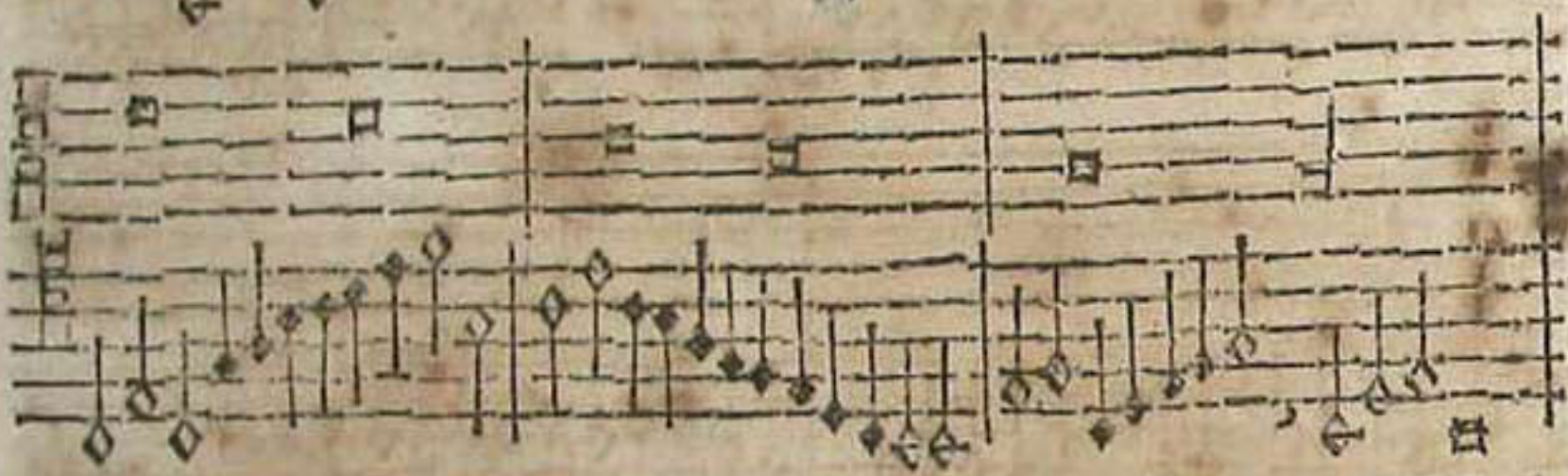


OTRA



OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*





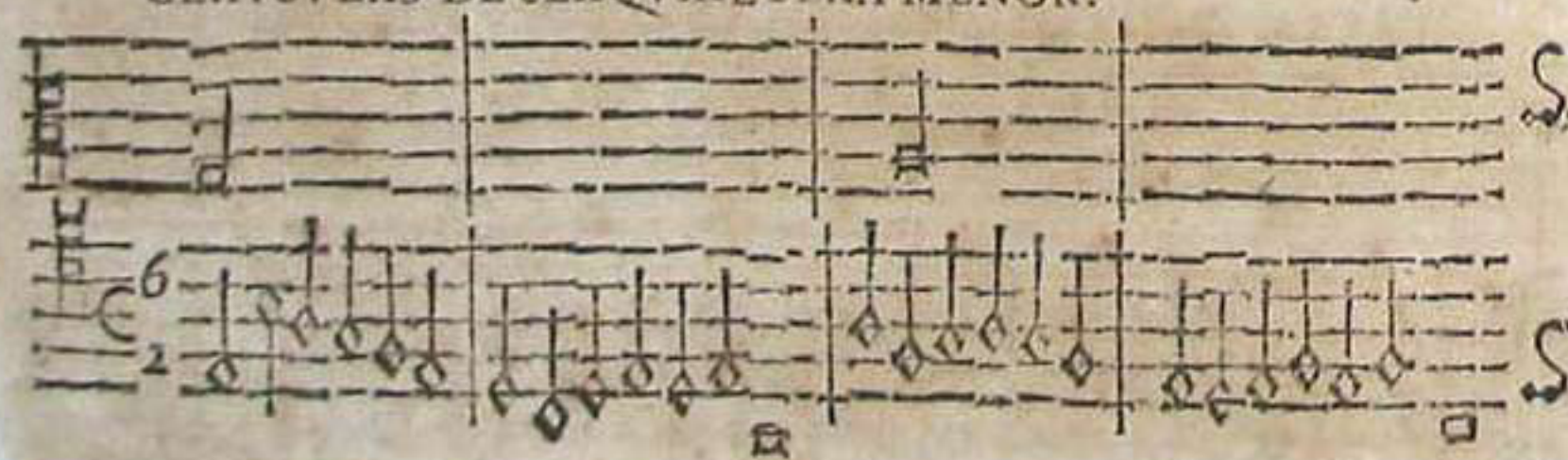
CONTRAPVNTO DE SEXQVIALTERA Mayor, y Menor, de Sobre tiple.

CAPITVLO LXVII.

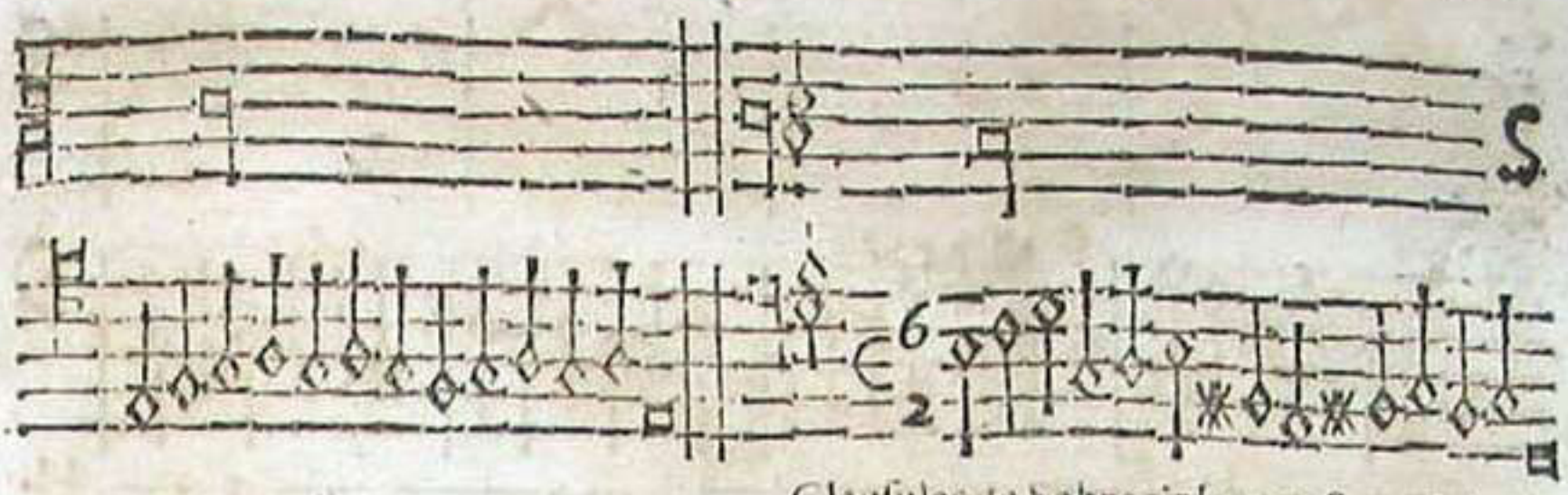
EN el Contrapunto de Sexquialtera mayor, y menor de Sobre tiple, las clausulas finales se hazen sobre el vltimo Punto.

Exẽplo de las Clausulas de Sobre tiple, en el Contrapunto de Sexquialtera mayor, y menor.

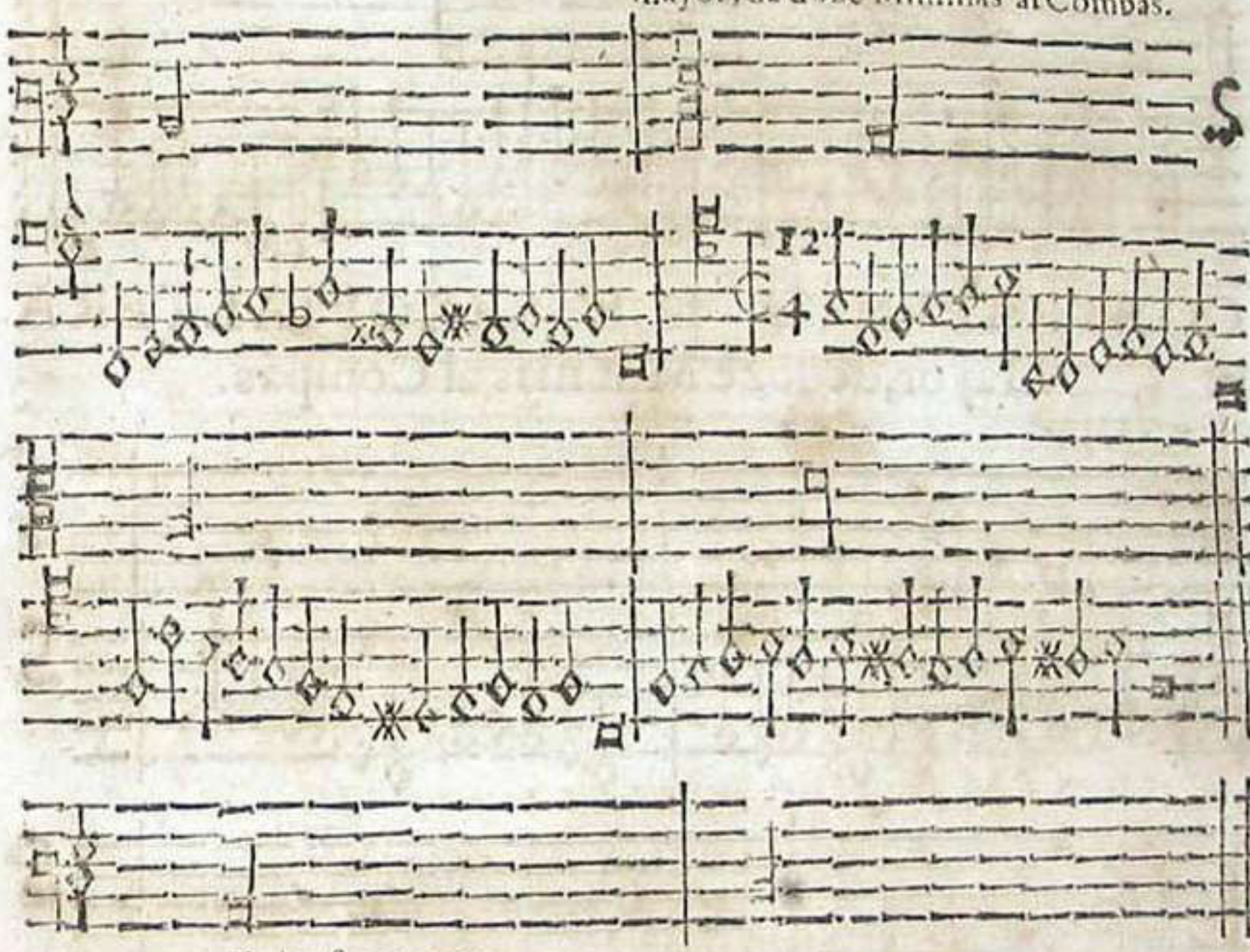
CLAVSVLAS DE SEXQVIALTERA MENOR.



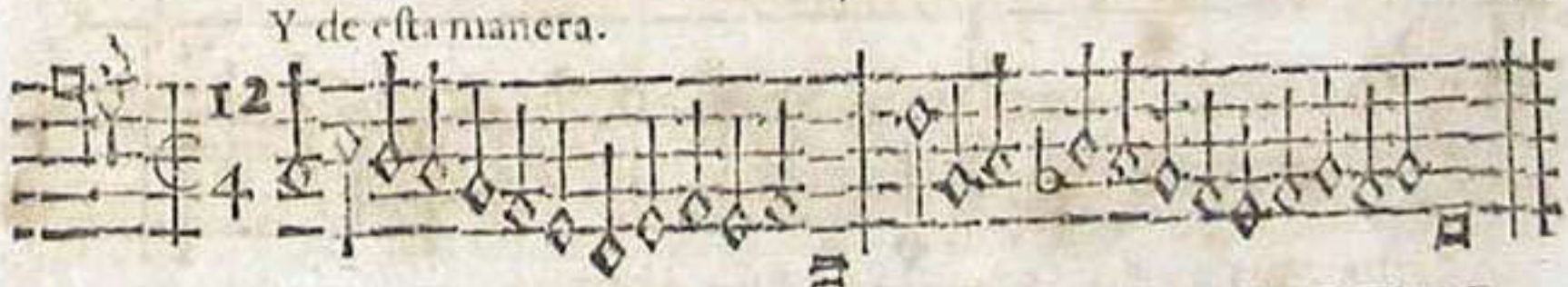
CLAV-



Clausulas de Sobre tiple para Sexquialtera mayor, de doze Minimas al Compas.

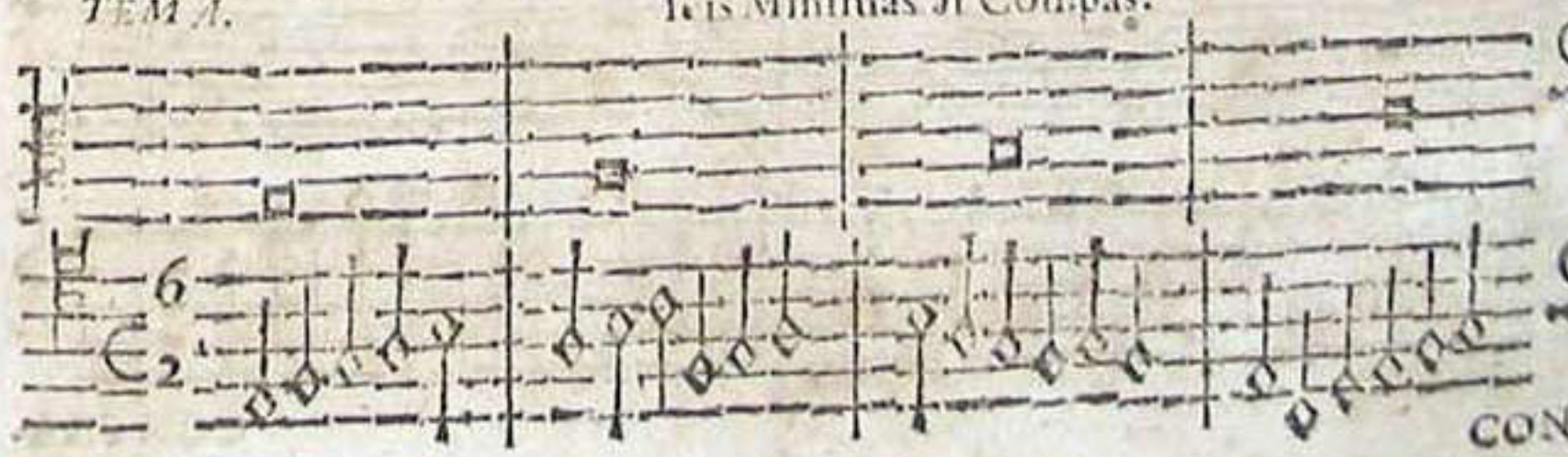


Y de esta manera.

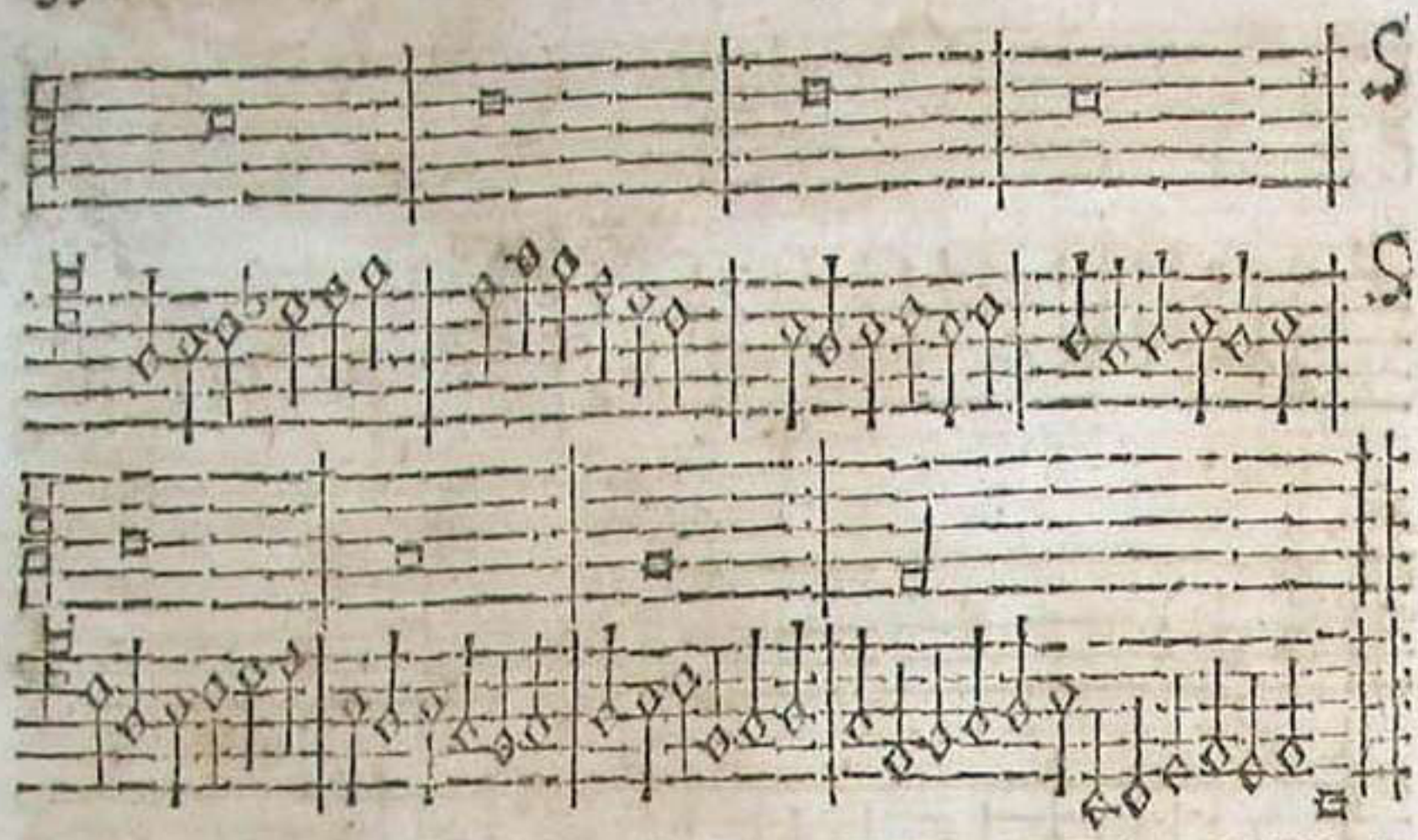


CONTRAPVNTO DE SEXQVIALTERA MENOR, SOBRE TIPLE, seis Minimas al Compàs.

TEMA.

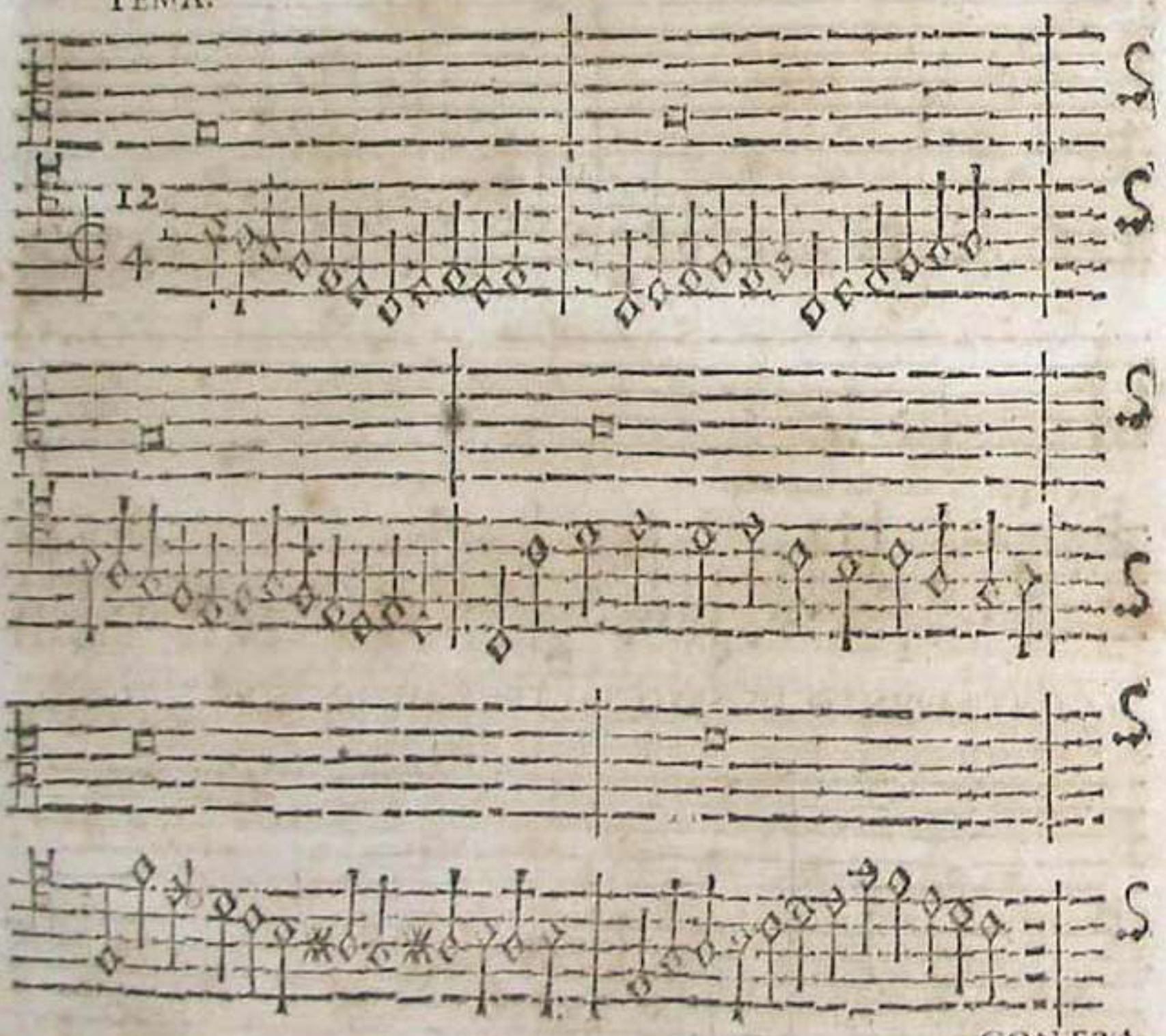


CON-

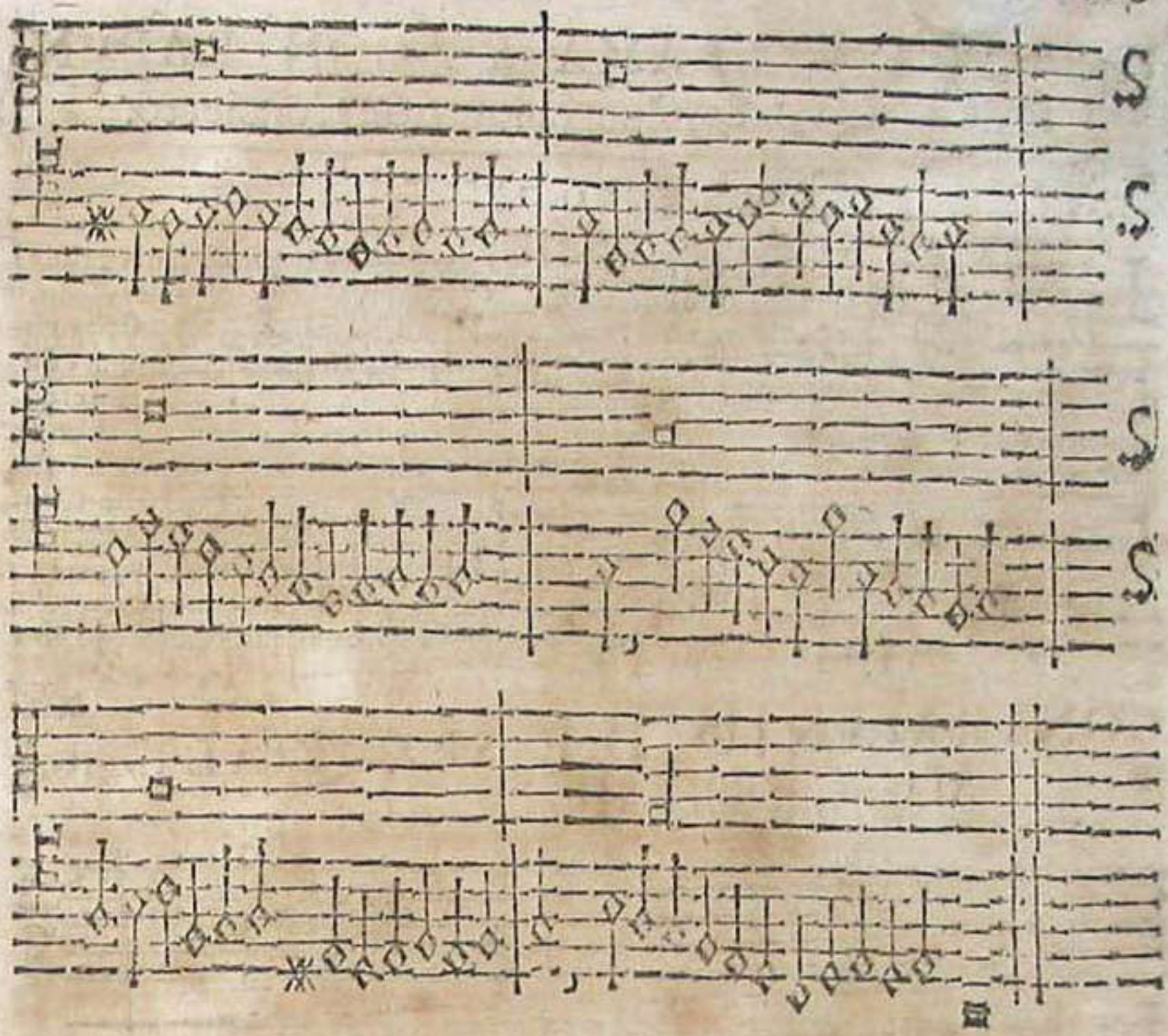


CONTRAPVNTO DE SEXQVIALTERA Mayor, de doze Minimas al Compás.

TEMA.



CONTRA-



CONTRAPVNTO DE CONCIERTO
á tres vozes, de Sobre baxo.

CAPITVLO LXVIII.

COmiença el Contrapunto de Concierto de Sobre baxo, siguiendose inmediatamente el de Sobre tiple, vno, y otro à tres vozes, auiendonos poco à poco llegado à la Composicion, pues ya en la imitacion de passos, ya en la trabaçon de las vozes, ya en el acompañar las ligaduras, ya en lo licencioso de las entradas, ya en la extension del vso de las especies, se darán tro la mano con ella, que podemos dezir ser vna misma cosa: y assi en este Contrapunto pondremos algunas particularidades, que aunque en parte quedan anotadas en el Contrapunto suelto de à dos vozes, aqui por aumentarle otra voz, lo serán, y servirán juntamente para la buena direccion en las Composiciones futuras de la Musica.

***

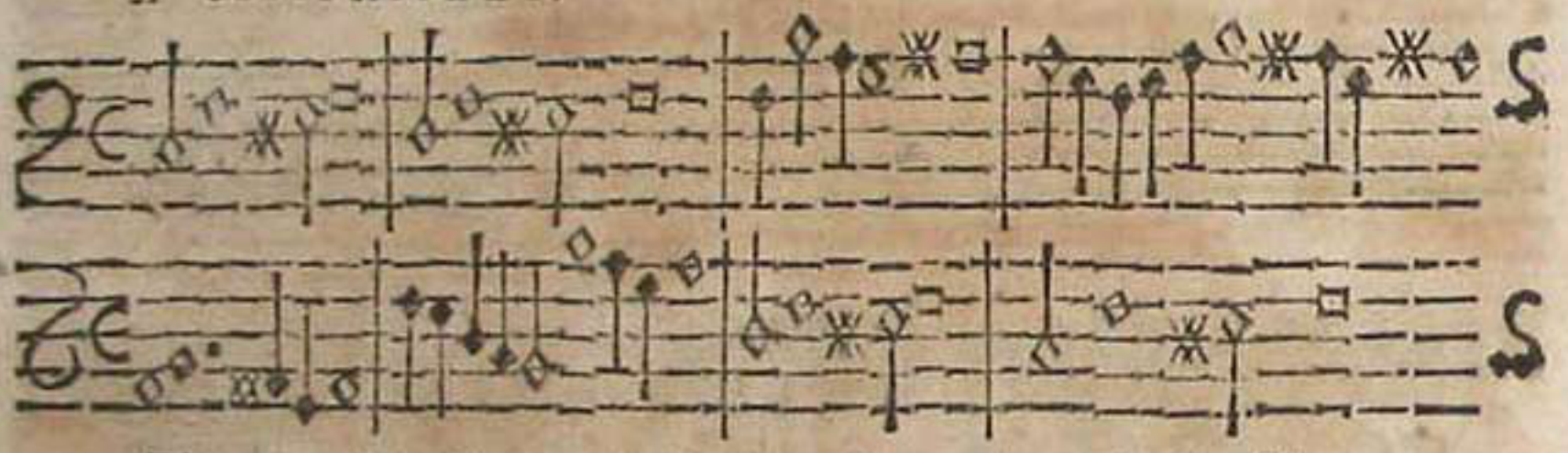
PORQVE SE LLAMA EL CONTRAPVNto de á tres vozes, Contrapunto de Concierto?

CAPITVLO LXIX.

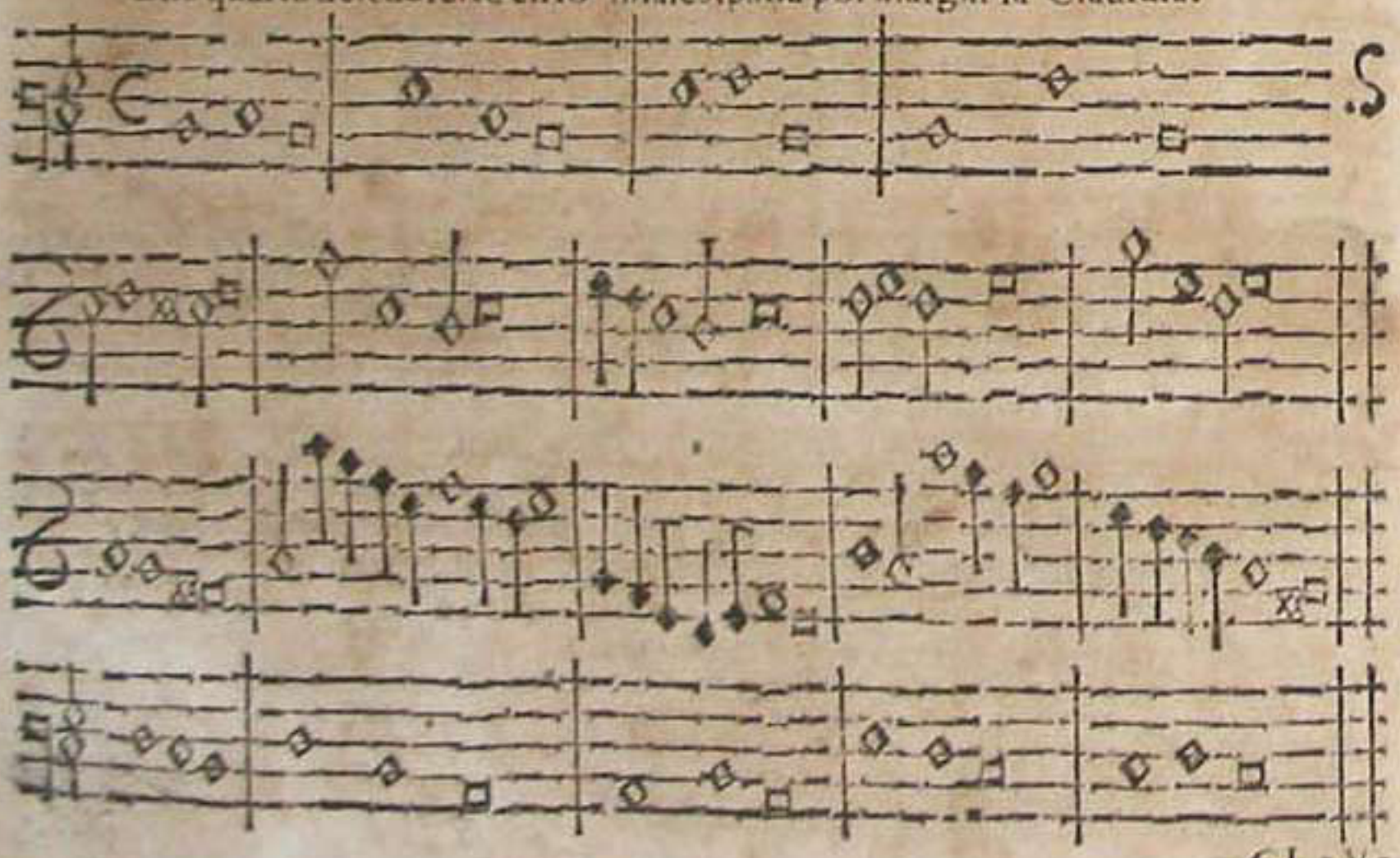
LLamase el Contrapunto de à tres vozes (ya sea de Sobre baxo, ya de Sobre tiple) de Concierto, porque este nombre *Concierto*, se deriua del verbo, *Concerto*, *Concertas*, que significa contender vno con otro; y como en este Contrapunto, las vozes que se cantan sobre el Canto Llano, van siempre encontradas en continua contienda, oponiendose la vna con la otra, imitandose los passos, ò intentos, por diferentes terminos, con repetida porfia, echando cada vna por su camino; por esta razon se llama Contrapunto de Concierto, el que es hecho con dicho numero de vozes. Y antes de començarle, pondremos las clausulas que pertenecen à cada genero de Contrapunto, dando principio por el de Compasillo; y juntamente noticia de las ligaduras que en èl pueden ser vladas, poniendo las vozes en el lugar que les toca, y pertenece, y de otras cosas necessarias para su buen vso; poniendo tambien para su exercicio dos Tiples, y vn baxo, porque se dilaten mas los Contrapuntos, aunque en lugar de vno de los Tiples, puede ser puesta la voz de vn Contralto.

CLAVSVLAS DE CONCIERTO, A TRES VOZES.

A COMPASILLO.

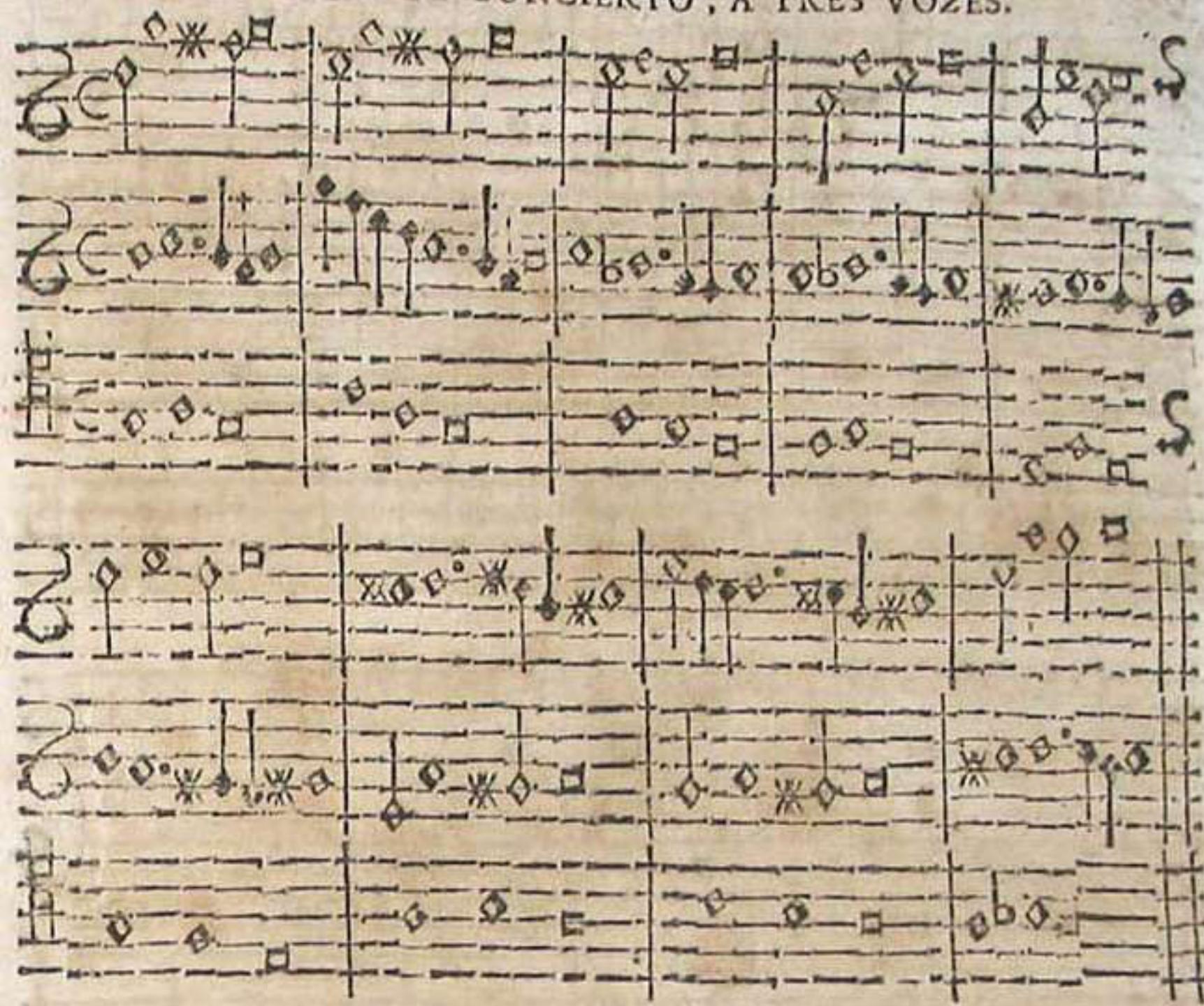


Esta quarta descubierta en los finales, passa por alargar la Clausula.

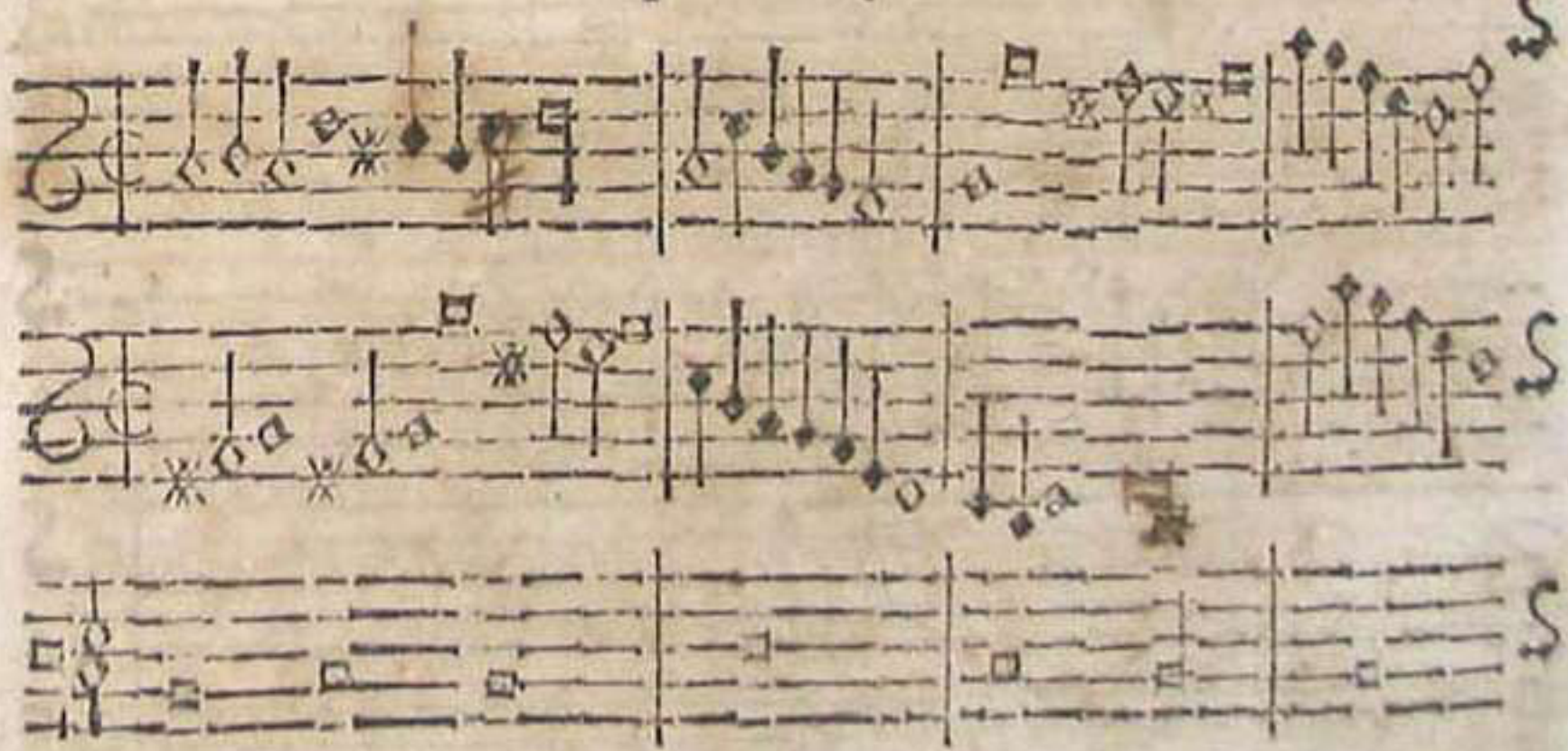


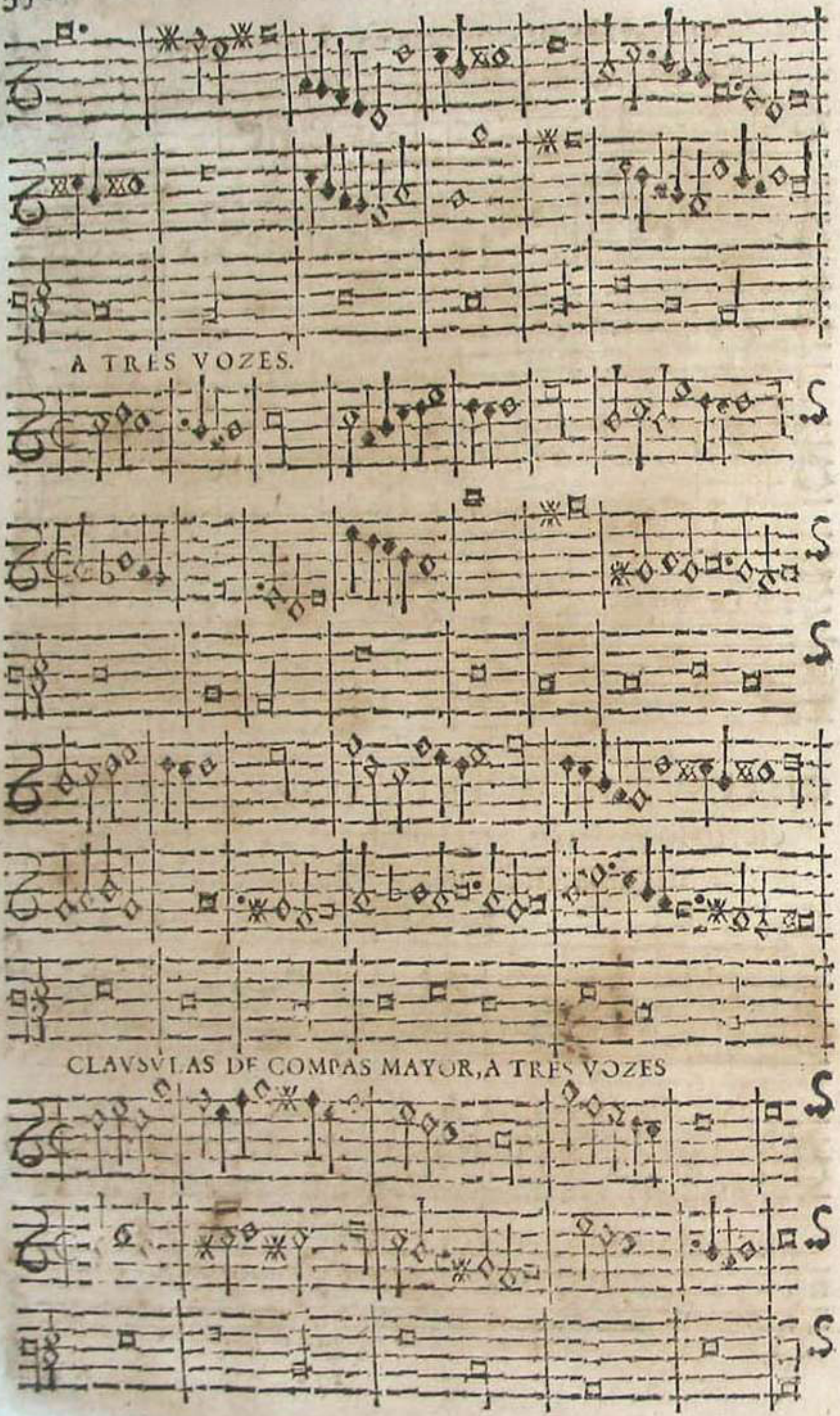
CLAV-

CLAVSVLAS DE CONCIERTO, A TRES VOZES.

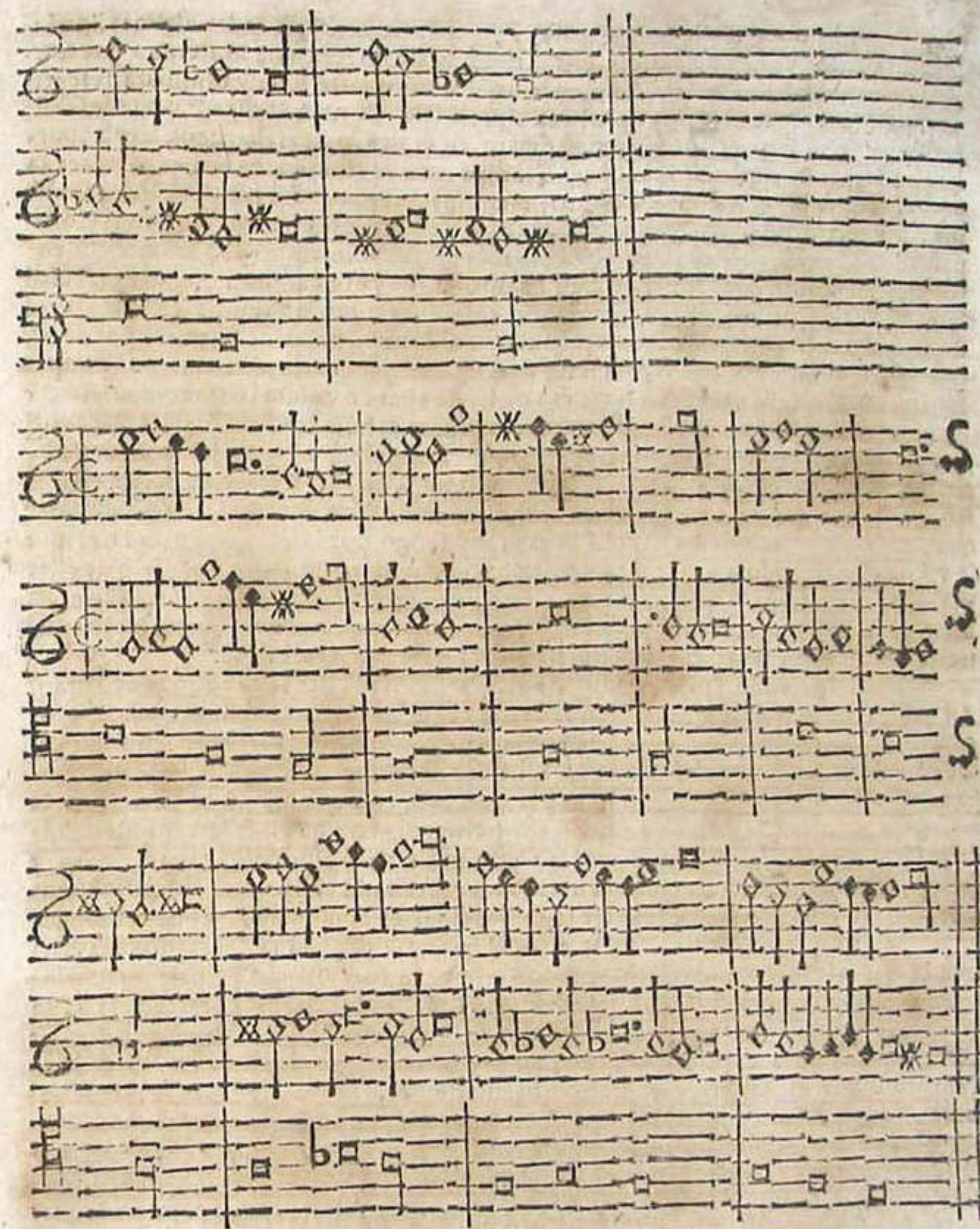


CLAVSVLAS A TRES VOZES DE CONcierto sobre baxo, para los finales, y algunos intermedios, en el Contrapunto de Compás Mayor.





NOTA



NOTA XXXVIII.

Que trata de la ligadura; y en especial, porque quando á tres, á quatro, ò á mas vozes se haze la preuencion en la quarta para ligadura, se acompaña con la sexta, y no con otra especie de las consonantes?

ADviertase, que aunque queda anotado en los Capitulos antecedentes deste Libro tercero, como se han de ligar las especies faltas, necessitamos de hazer algun

gun recuerdo, por auer llegado el caso en q̃ se han de ver practicadas algunas ligaduras, para que se vea el lugar donde se ha de poner la tercera voz al tiempo que se liga la especie falta, especialmente en la ligadura de quarta justa, y diminuta, la septima, y la nouena, que aunque esta vltima especie falsa (la nouena digo) no puede ser llegada en el Contrapunto de Compàs mayor, en el de Compasillo puede servir, porque passa mas de presto la ligadura; y assi digo, que la quarta justa se puede hazer la preuencion para ligarse en ella misma, o en especie buena: si se preuiene en ella misma, ha de ser acompañandola con la sexta, al tiempo de la preuencion; y en el Compasillo es al alçar; y se reputa por compàs mayor (suponiendole) por los mouimientos, porque si no, no puede passar, por quanto el dar, y el alçar ha de ser en especies buenas. En el Compàs mayor, es comunmente en la segunda Minima del dar, ò el alçar, que serà la quarta Minima del compàs en los mouimientos intermedios de èl, que ni son al dar, ni al alçar: y al tiempo de ligar dicha quarta justa, que en Compasillo serà al dar del compàs, la tercera voz ha de estar en quinta, ò sus compuestas, y en compàs mayor, siendo la ligadura en la primera Minima del dar, ò en la tercera, q̃ es al mouimiento del alçar, la tercera voz estarà en quinta al tiẽpo del ligar, de suerte, que siempre que sobre baxo se ligare la quarta justa, la tercera voz ha de estar al tiempo de la ligadura en quinta con el baxo, ò en dozena, &c. y al tiempo de ligar la septima, ò la nouena, en tercera, la nouena tengo por Musica muy pesada, el que se vse de ella, ligandola en Contrapunto de compàs mayor; pondrè Exemplo de ella, para que sea elegida, si conuiniere, y la letra lo pidiere: la quarta diminuta, se puede ligar en el Contrapunto de Concierto de Compasillo; y en el de Compàs mayor, sirue de acompañamiento en la consonancia, y tambien se puede ligar.

La quarta justa, se acõpaña con la sexta, en la preuencion de la ligadura, y por què?

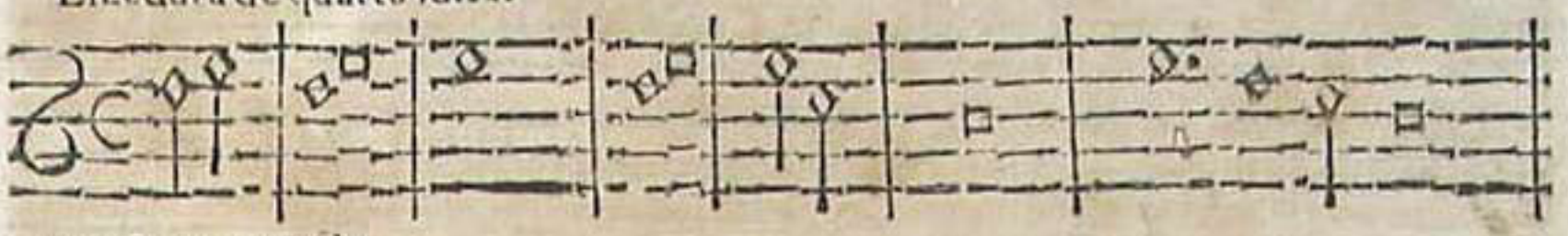
Y prosiguiendo, satisfaciendo à la propuesta, digo, que la razon que ay para q̃ quando à tres, à quatro, ò à mas vozes se haze la preuẽcion para la ligadura, en la especie quarta, se acompañe con la sexta (que es el puesto que pide la tercera voz) y no con la octaua, la quinta, ù otra de las especies consonantes, es, porque à la quarta, que es la voz que preuiene para ligar, la qual serà segunda voz, por serlo siempre la voz que liga (como queda aduertido) se le ha de poner la tercera voz en la especie que mas se vna, y haga mas grata, y sonora harmonia con ella, al tiempo de dicha preuencion; y por no auer entre todas las especies consonantes, y buenas, ninguna que mas se vna con la especie quarta, y haga con ella mas sonora harmonia que la sexta (como ha sido juzgado por el oìdo, y assi recibido de los mas insignes Maestros:) por esta razon la sexta (y no otra de las especies consonãtes) ha de ser la que acompañe à la quarta, al tiempo de la preuencion de la ligadura, por ser dicha especie de la sexta, la que con su acompañamiento templa, y corrige el desabrimiento, que dicha especie quarta ha causado (por dissonante) con su dureza al oìdo, lo que no hiziera la octaua, la quinta, ni otra de las demàs especies consonantes, si se quisiera que sirvieran de acompañamiento à dicha quarta justa (excluyendo la sexta) pues no se viera, ni percibiera el oìdo en semejante acompañamiẽto, Musica acorde, dulce, ni suaue, auiendose sentido siempre acõpañando la sexta à la quarta (en la preuencion de la ligadura) Musica sonora, dulce, y suaue, en las Composiciones Musicas. ¶ Y lo mismo dezimos de la preuencion de otras ligaduras, por la misma razon, como anotamos en parte en este Libro, que preuiniẽdose en ellas mismas (verbi gratia: en la septima) la tercera voz se pone en tercera, por ser la especie que al tiempo de dicha preuencion de ligadura, haze mas harmonia en la consonancia, y mas se vne con ella, dissimula, templa, y corrige lo aspero, y dissonante de la especie falta, en la preuencion, y ligadura, &c.

***

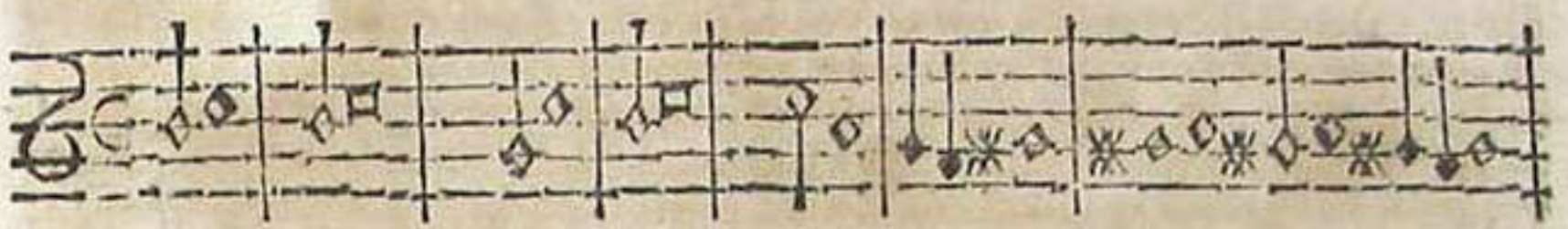
EXEM-

EXEMPLO DE LIGADVRA DE QVARTA JVSTA, Y DIMINVTA, SEPTIMA, y Novena, que juntamente nos enseña en la especie, y lugar que se ha de poner la tercera voz al tiempo del ligarlas en el Contrapunto de Concierto de Compasillo, y Compàs mayor, sobre Baxo.

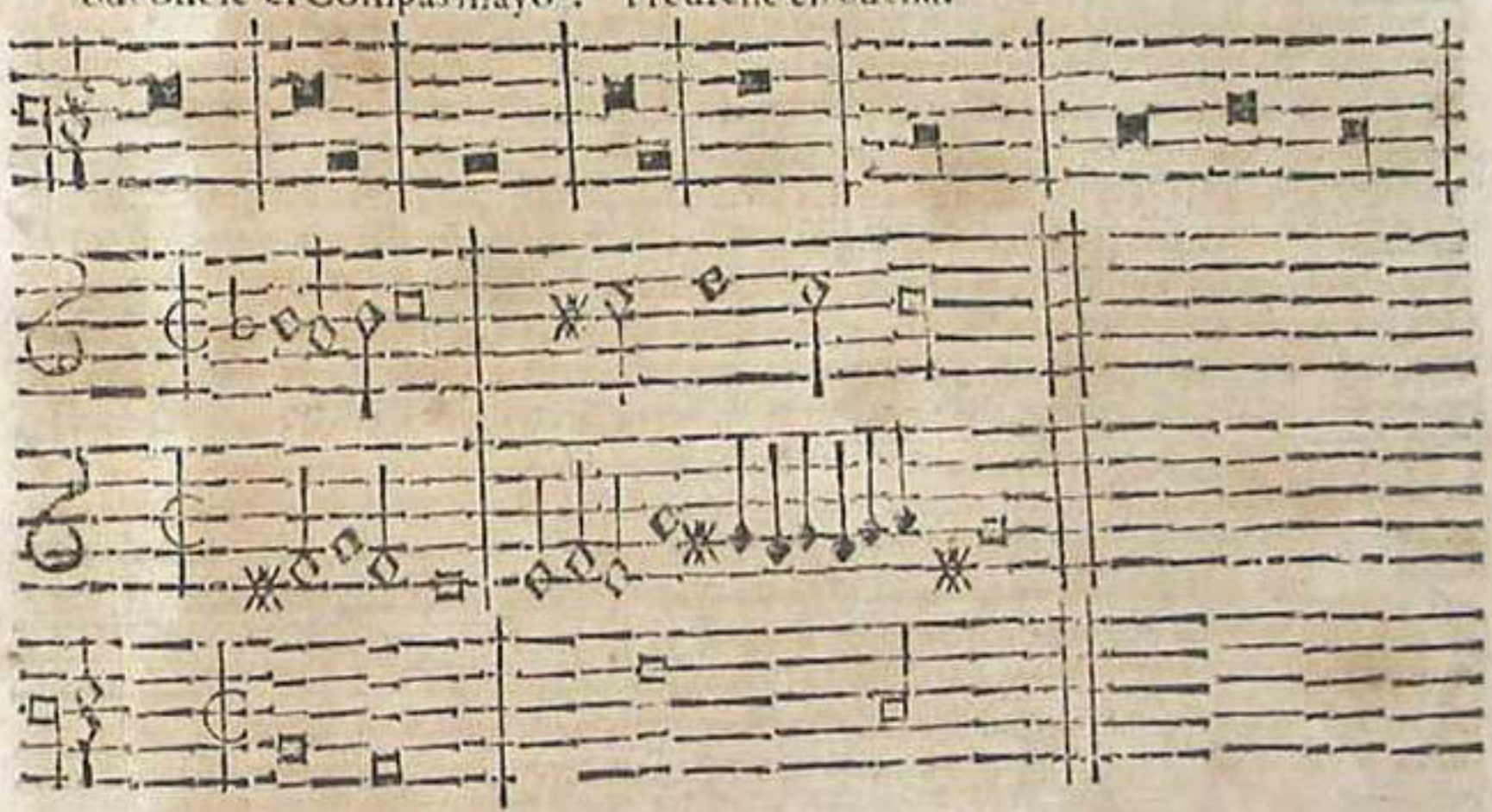
Ligadura de quarta justa.



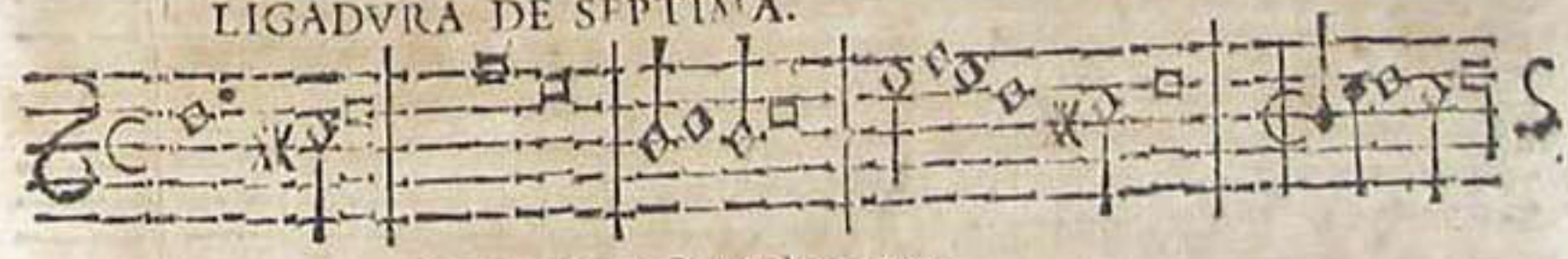
Preuiene en mala.



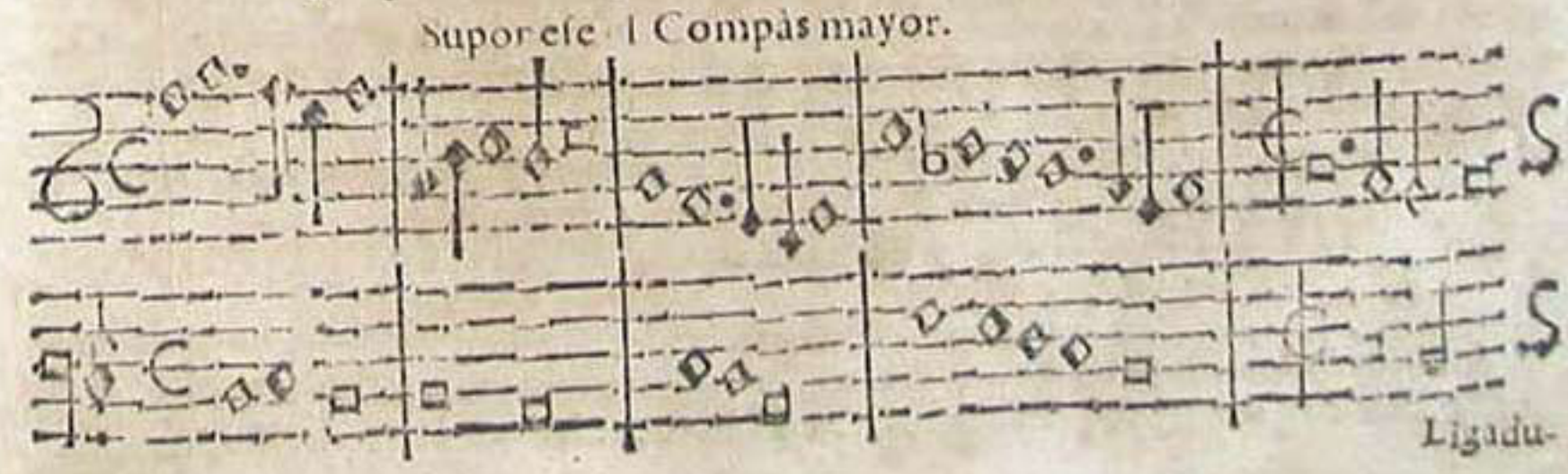
Suponese el Compàs mayor. Preuiene en buena.



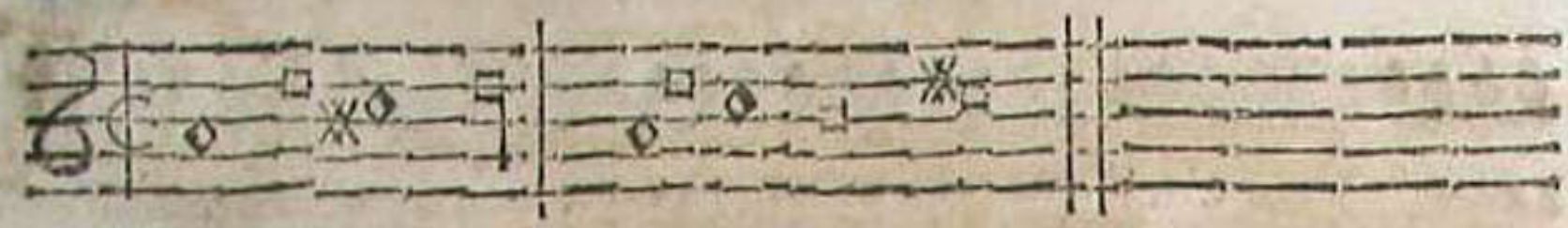
LIGADVRA DE SEPTIMA.



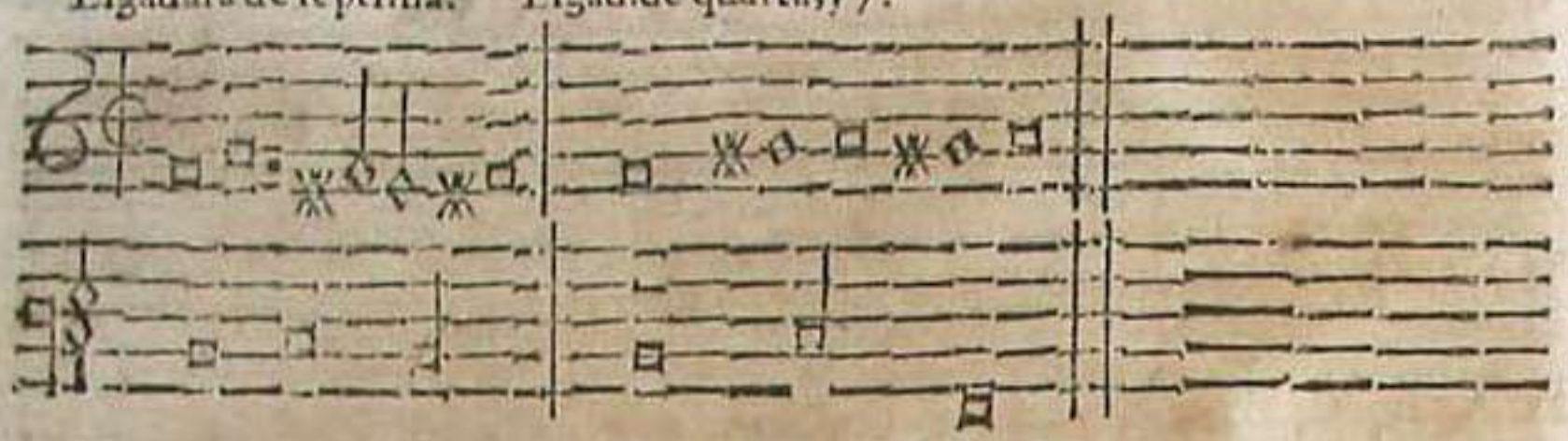
Suponese el Compàs mayor.



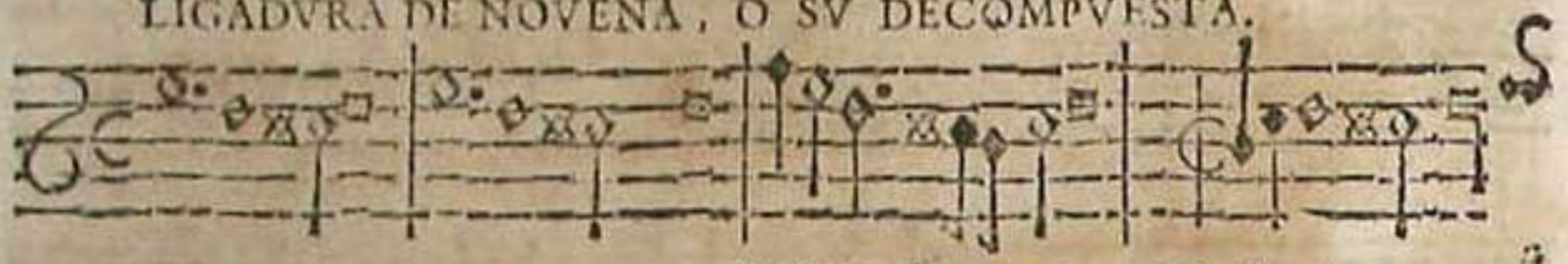
Ligadu-



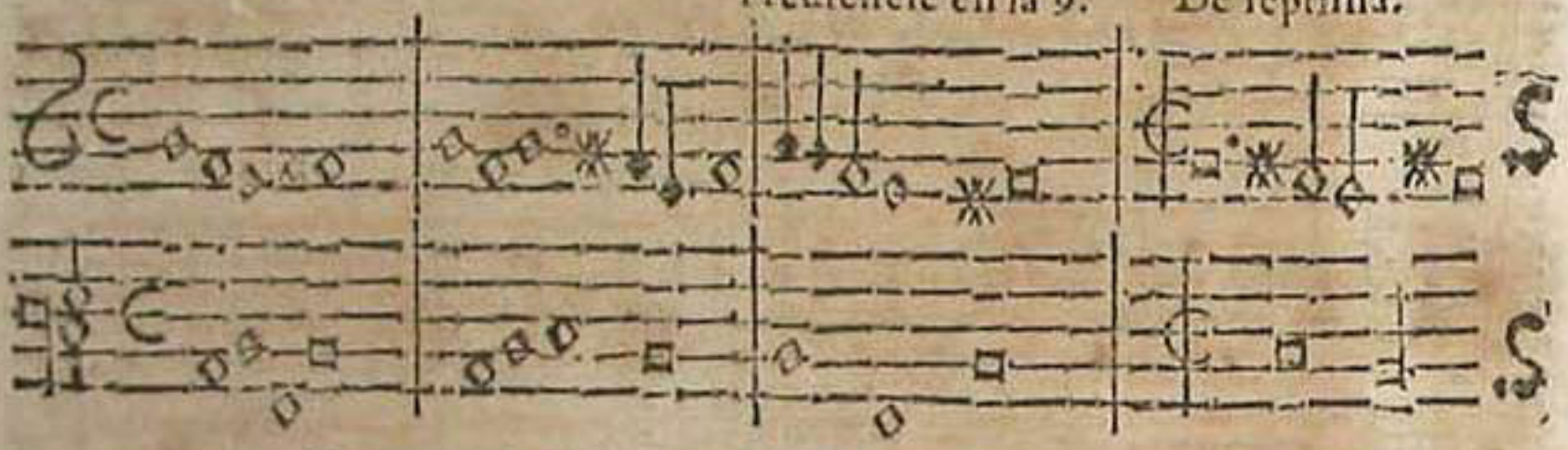
Ligadura de septima. Ligad. de quarta, y 7.

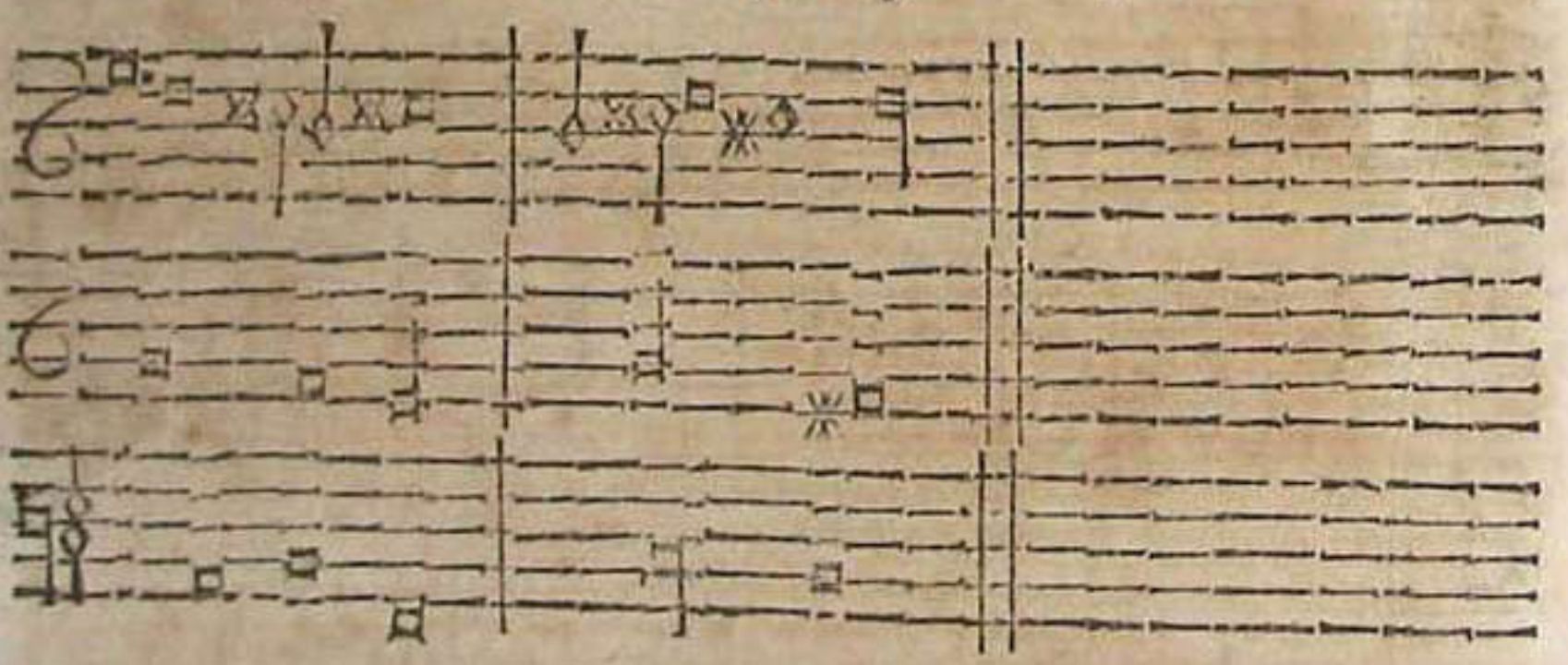


LIGADVRA DE NOVENA, O SV DECOMPVESTA.



Preuienese en la 9. De septima.





NOTA XXXIX.

Que enseña, como al tiempo del ligar la quarta diminuta, se ha de poner la tercera voz en sexta, no en quinta, y porquè?

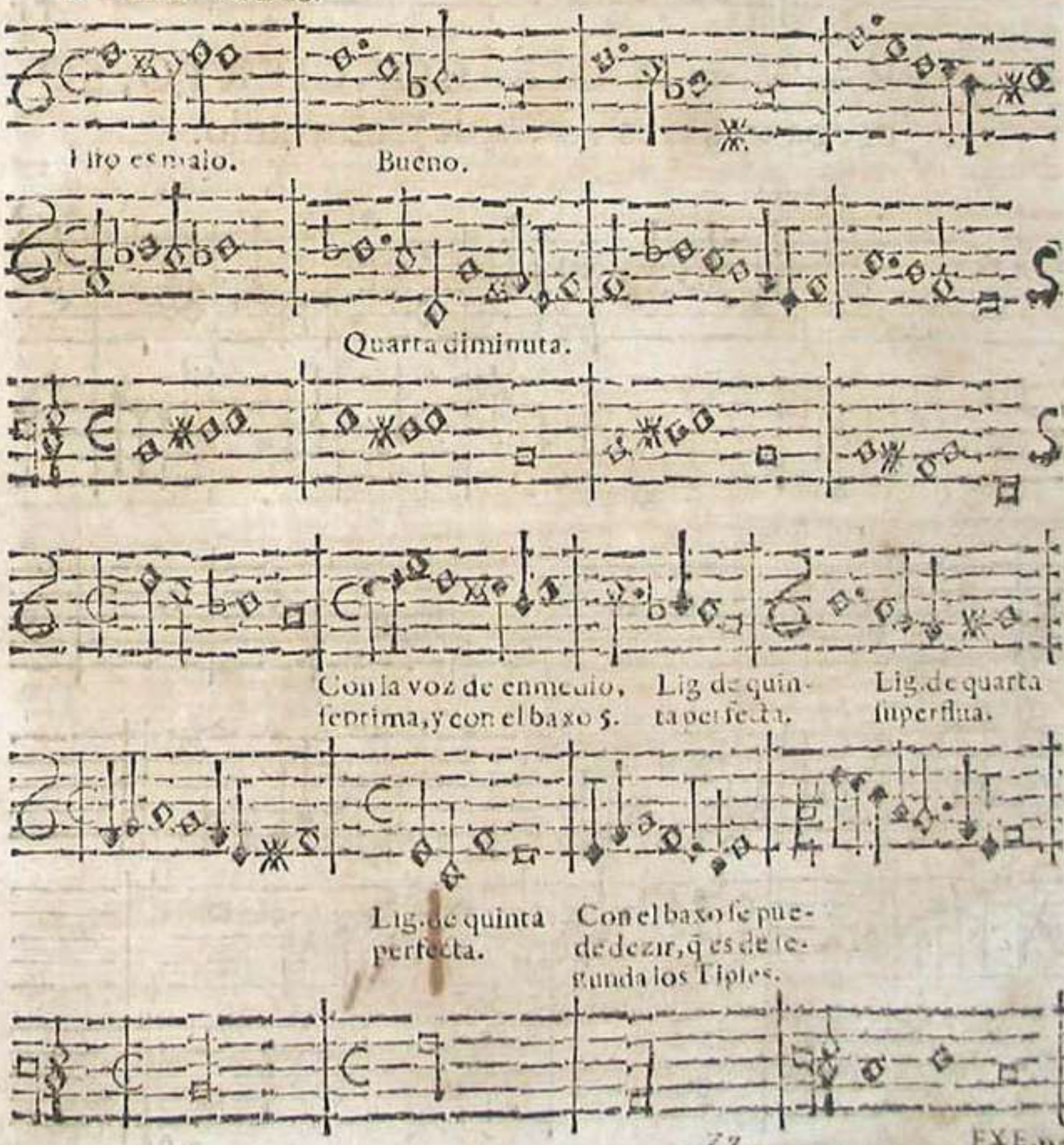
ADviertase, que al tiempo de ligar la quarta diminuta, no puede estar la tercera voz en quinta, porque esta el baxo en voz tuzenida, y no le corresponde quinta natu-

natural; y si se pusiera quinta accidental con las medidas de la natural (verbigratia) con el Mi de Befabemi, el Fa de Fefaut sustenido, o puntos semejantes, dicha quinta perfecta haze notable disonancia con la quarta diminuta; y assi en este caso se pone la sexta al tiempo de ligar dicha quarta diminuta, con la otra voz, que es la tercera voz; porque siempre la que liga es la segunda voz, como queda advertido; y no pudiendose poner la tercera voz en quinta al tiempo que liga dicha quarta diminuta, es forçoso se ponga en sexta, por quanto en su defecto es la especie que mejor acompaña, y se vne con esta especie falsa.

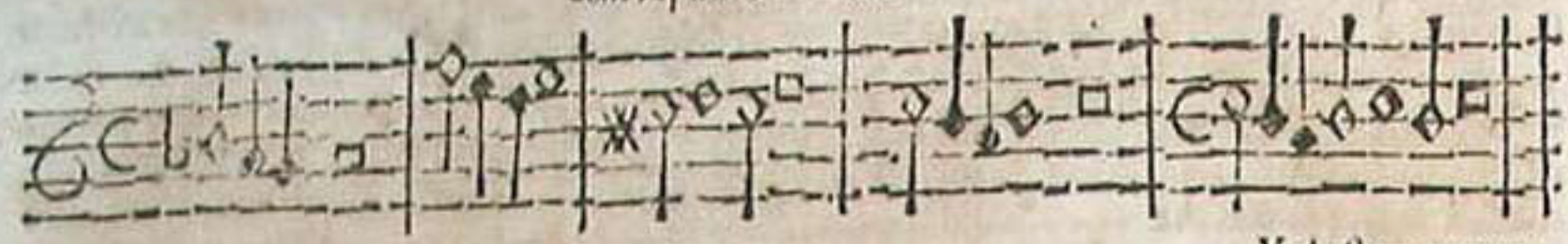
Tambien se note, que en el Contrapunto de Concierto, hecho sobre baxo, se puede ligar la quinta perfecta; ponarè aqui el Exemplo, y en la Composicion la razon.

EXEMPLO DE LA LIGADVRA DE quarta diminuta, y de quinta perfecta, á tres vozes, y de quarta superflua.

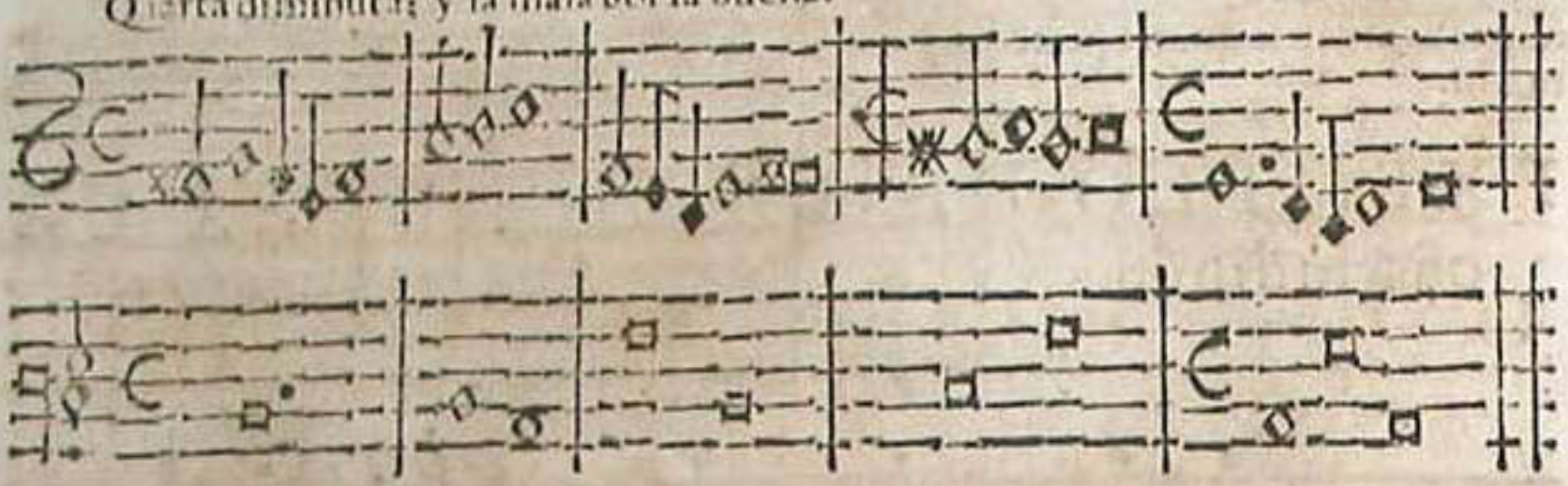
A TRES VOZES.



EXEMPLO, QVE ENSEñA, COMO LA QVARTA DIMINVTA PASSA EN LA consonancia, sin ligadura; y como passa la mala por la buena en el Contrapunto de Concierto.

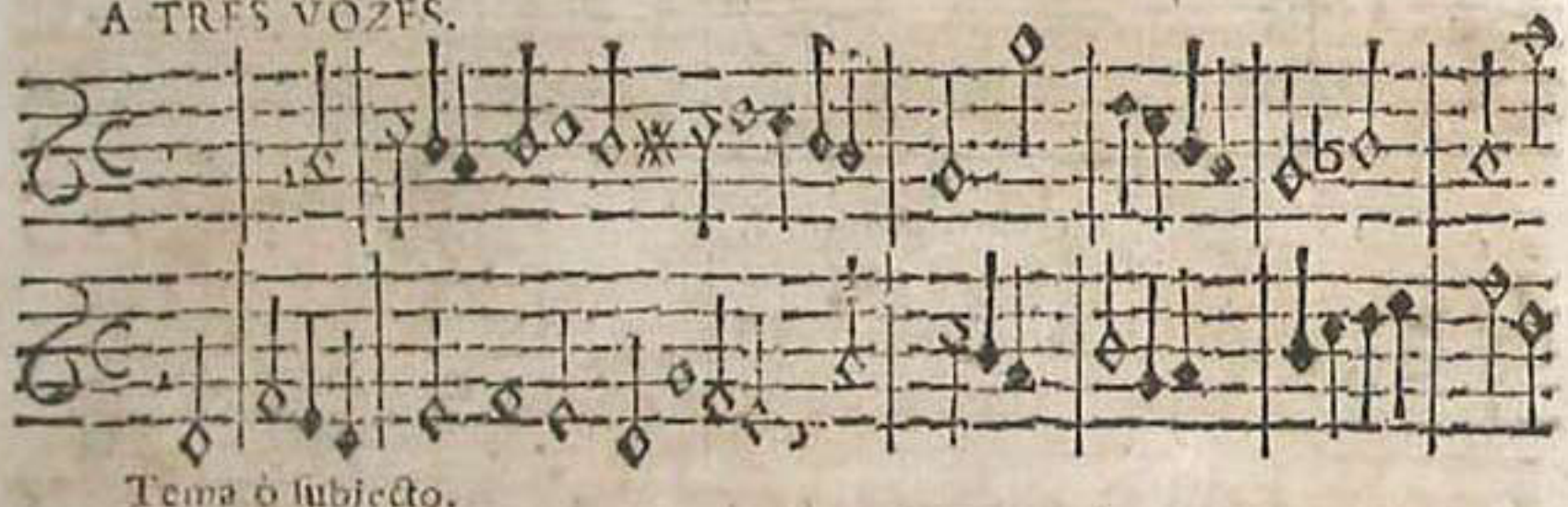


Quarta diminuta; y la mala por la buena. Y desta manera.

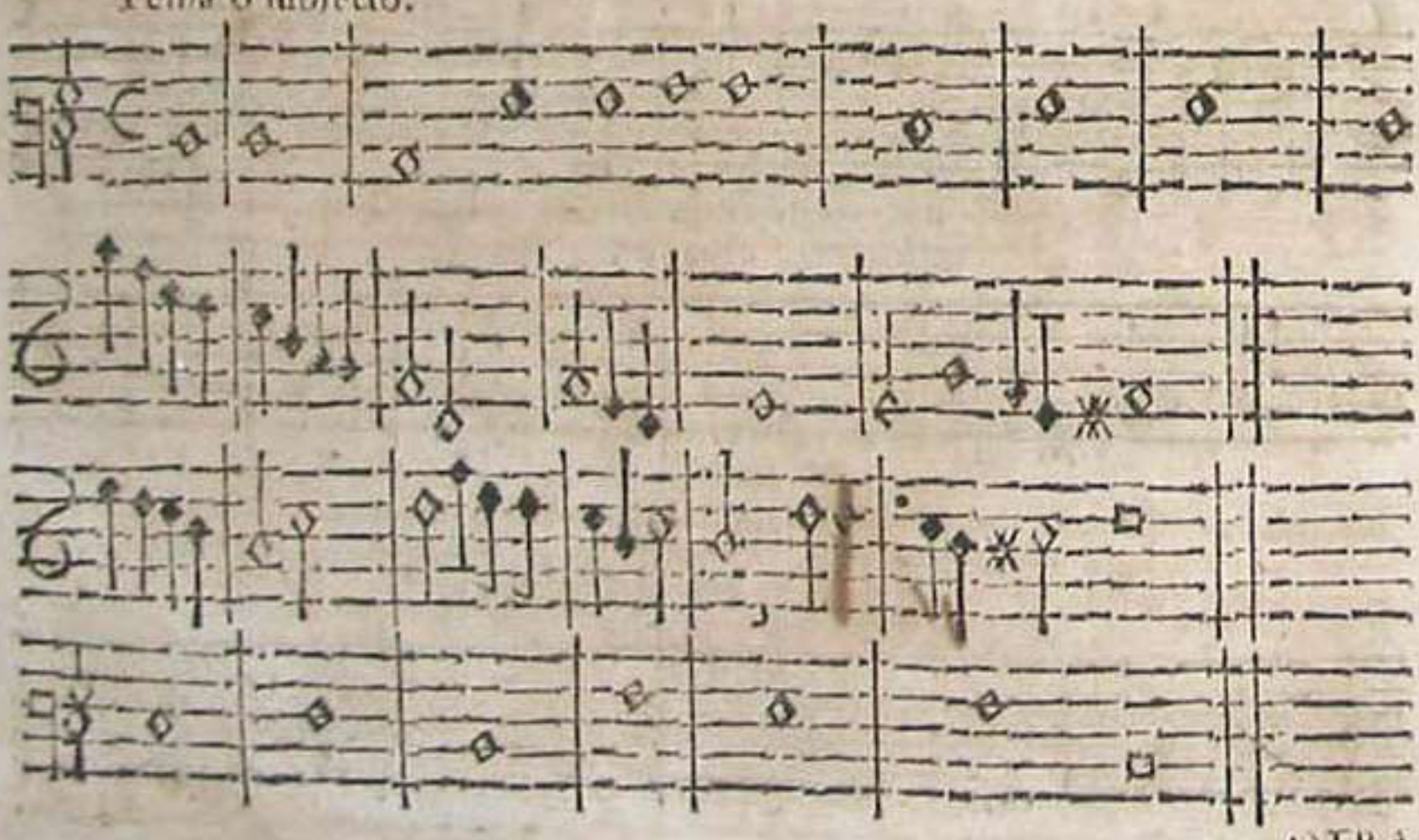


CONTRAPVNTO DE CONCIERTO, SObre baxo, á tres vozes, de Compasillo.

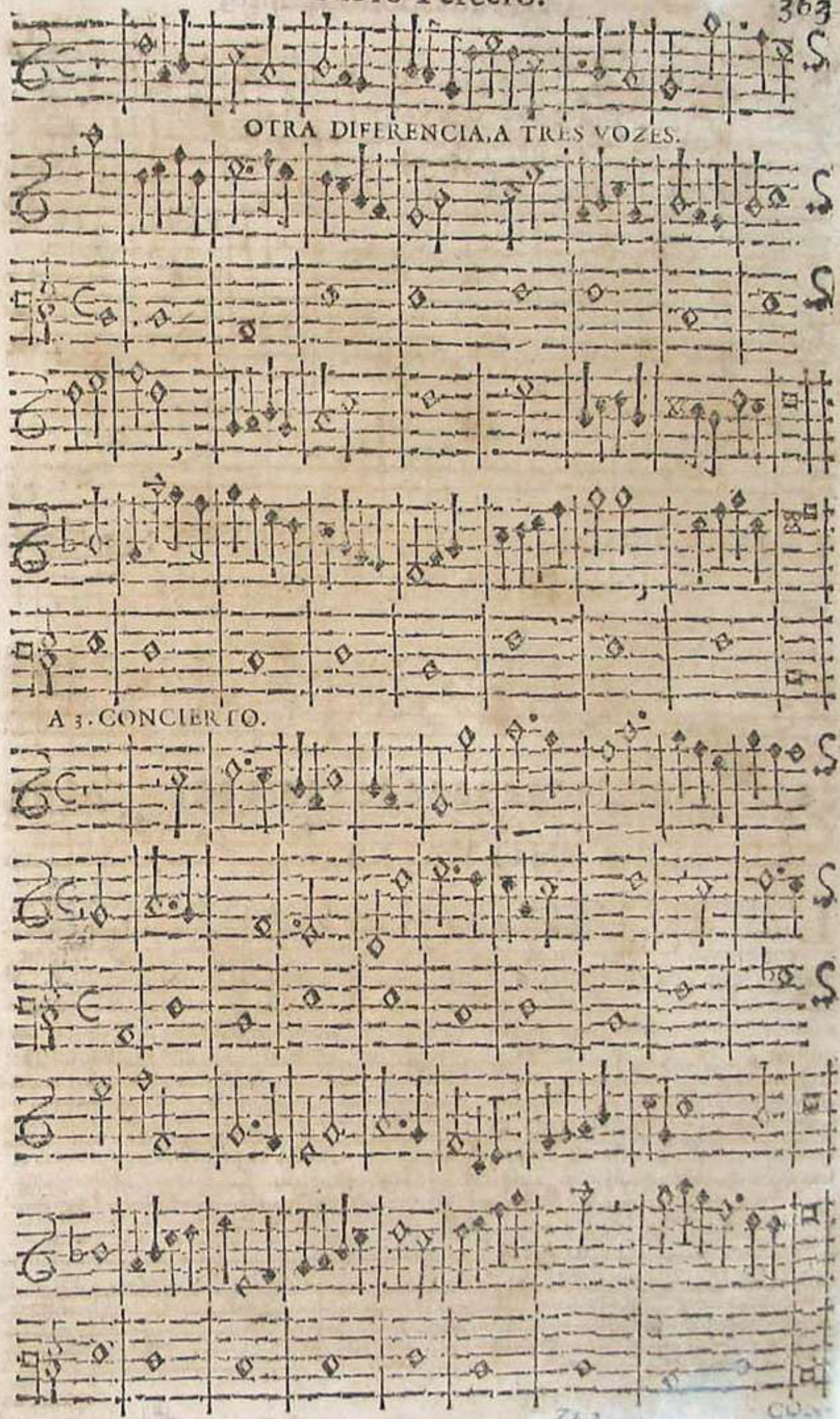
A TRES VOZES.



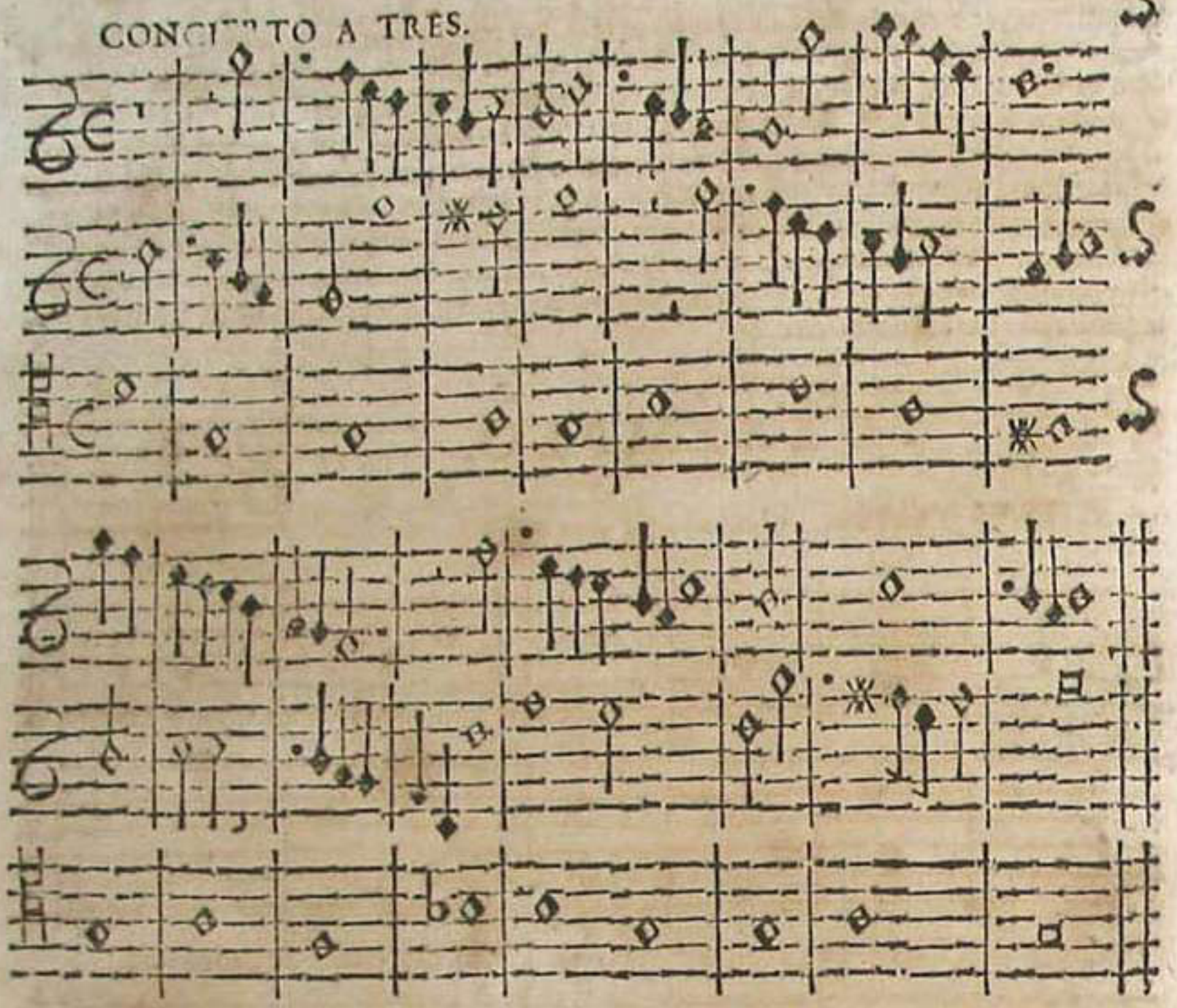
Tema ó subjecto.



OTRA


OTRA DIFERENCIA, A TRES VOZES.
A 3. CONCIERTO.

CONCIERTO A TRES.



NOTA XL.

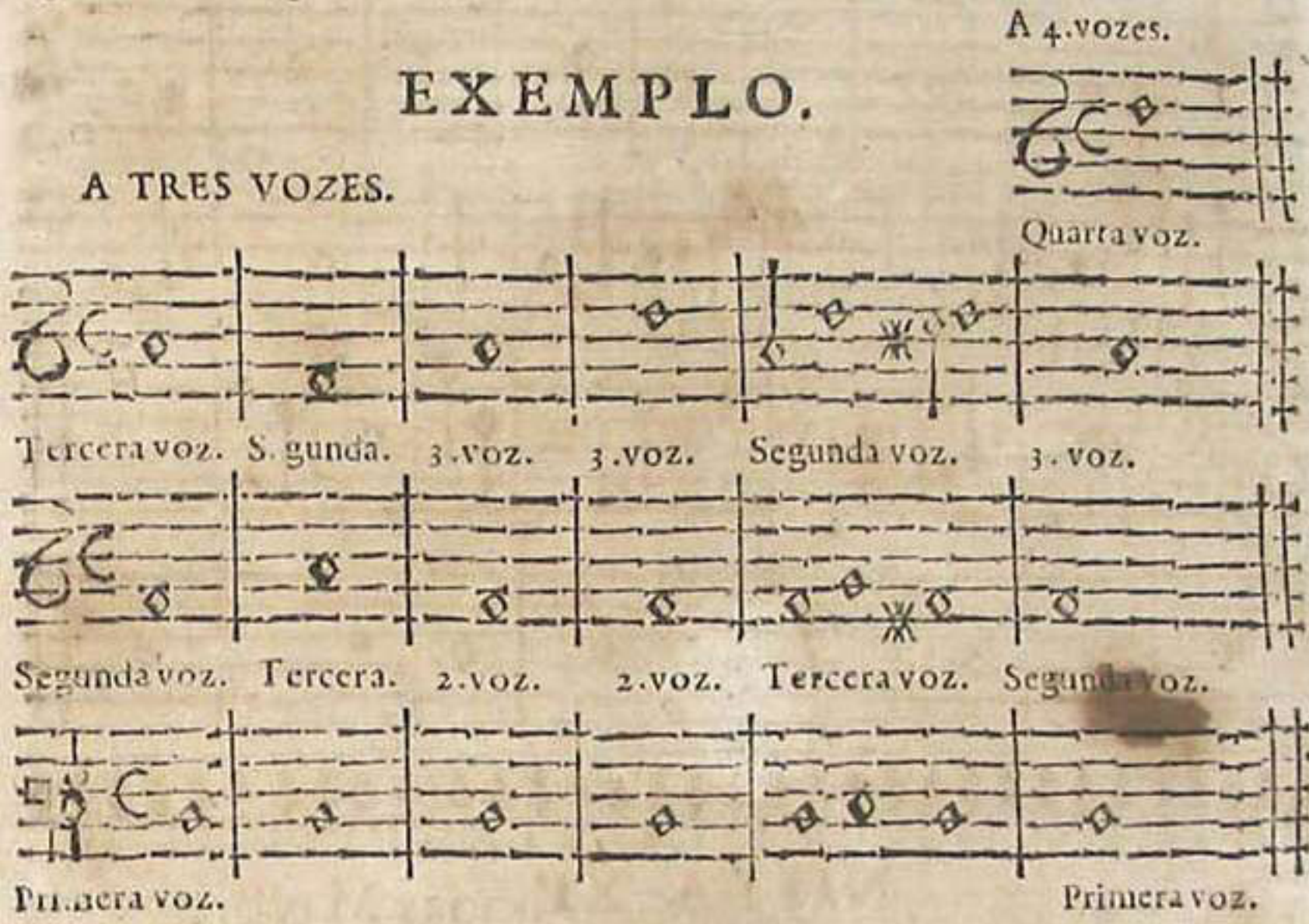
LA Regla que se ha de guardar en poner las vozes à tres, es, que si vna voz està en tercera del baxo, la otra ha de estar en quinta, ù octaua: si està vna voz en octaua con el baxo, la otra voz ha de estar en tercera con dicho baxo: y si vna voz estuuiere en sexta con el baxo, la otra ha de estar en tercera: por seguir alguna fuga, ò passo, ò carrera, se puede pervertir algunas vezes este orden: en las ligaduras ya dexamos dicho adonde se ha de poner la tercera voz; en lo demàs se ha de guardar las mismas reglas, y preceptos en el Contrapunto de Concierto, que en el sucito, no dãdo (mouiendose el Canto Llano) perfectas de golpe, ni dos semejantes vna tras de otra, ni ir desde la dezena, ni dozena à la octaua, en la forma que queda advertido; y se podra entrar al principio deste Contrapunto (por ser tan vno con la Composiciõ) al dar, ù al alçar, aguardando las pausas necessarias, assi en el principio, como en el Intermedio, que el passo, o fuga pidiere para su imitacion.

Y se advierta, que si en Compassillo huuiere algun punto, ò consonancia, que por defecto de mouimiento no puede passar sino à compàs mayor, que se ha de entẽder tacitamente estar hecha aquella consonancia, ò disonancia, à dicho cõpas, aunque el Tiempo este puesto à Compassillo; y tambien, como queda advertido por hallarse forçado à entrar el passo, ò imitar la fuga, se podra dar dos puntos en vn mismo signo; y por glossa se suplen muchas cosas en las Composiciones, q̃ sin ella no se passaran, y se toleran por el buen ayre del cantar, que comunmente tienen. ¶ Y se advierta,

ta, que vna voz puede ser en vna parte del Compàs segunda voz, y en la otra tercera; y assi rigurosamente no se podrà dezir, esta voz es la tercera, y estotra la segũda, sino es conforme la especie estuuiere en la consonancia, assi se le darà el nombre de segunda, ò tercera voz. Si està vna voz en tercera, y otra en quinta, la que està en tercera, es segunda voz; y la que està en quinta, es tercera voz; y si fuera la Composicion à quatro vozes, la quarta voz se pusiera en octaua: y si es à tres vozes, y vna està en tercera, y otra en octaua, la que està en tercera, es la segunda voz; y la que està en octaua, la tercera: esto se regula segun la mejor, y mas grata harmonia, que vàn haziẽdo, y acompañando las vozes en la consonancia; y assi se les và dando el nombre de segunda, tercera, quarta voz, &c.

EXEMPLO.

A TRES VOZES.



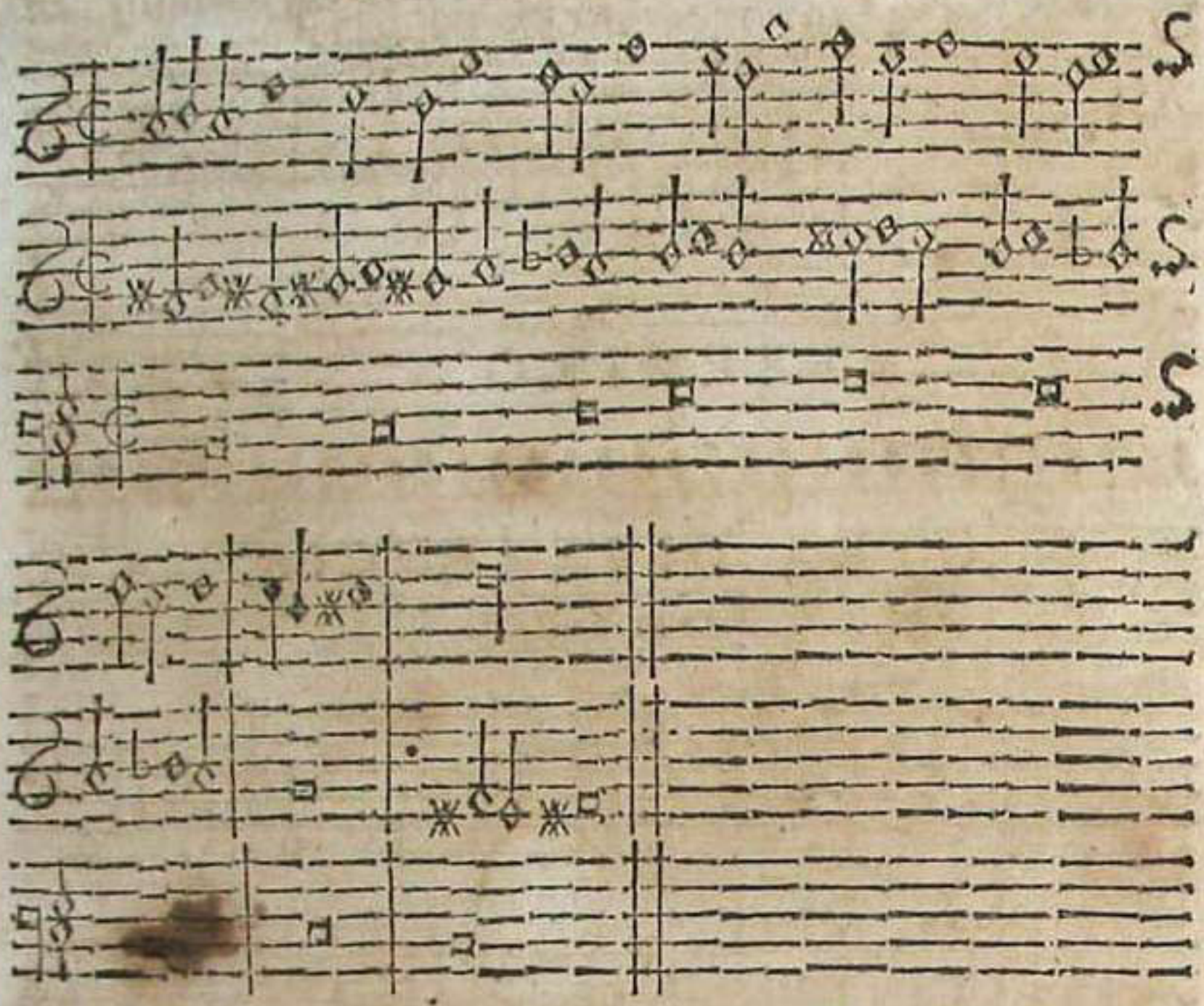
CONTRAPVNTO DE CONCIERTO, á tres vozes, sobre baxo, á Compás Mayor.

CAPITVLO LXXI.

LAS Clausulas pertenecientes à este Contrapunto, assi para sus finales, como para los intermedios, dexamos puestas en el Capitulo sesenta y seis deste tercero Libro; y aora antes de començar à dar noticias de èl, necessitamos de poner vn Exemplo breve, para que se vea quando sube, ò baxa el Canto Llano gradatim, como se han de mouer las vozes del Contrapunto, no haziendo lo que se verà en el Exemplo siempre continuado, sino algo de ello en parte, no en todos; obtervando, que si se aguardare alguna pausa en este Contrapunto de à tres vozes, ha de ser para imitacion del passo; de otra manera no ha de cabar ninguna de las vozes.

QVAN-

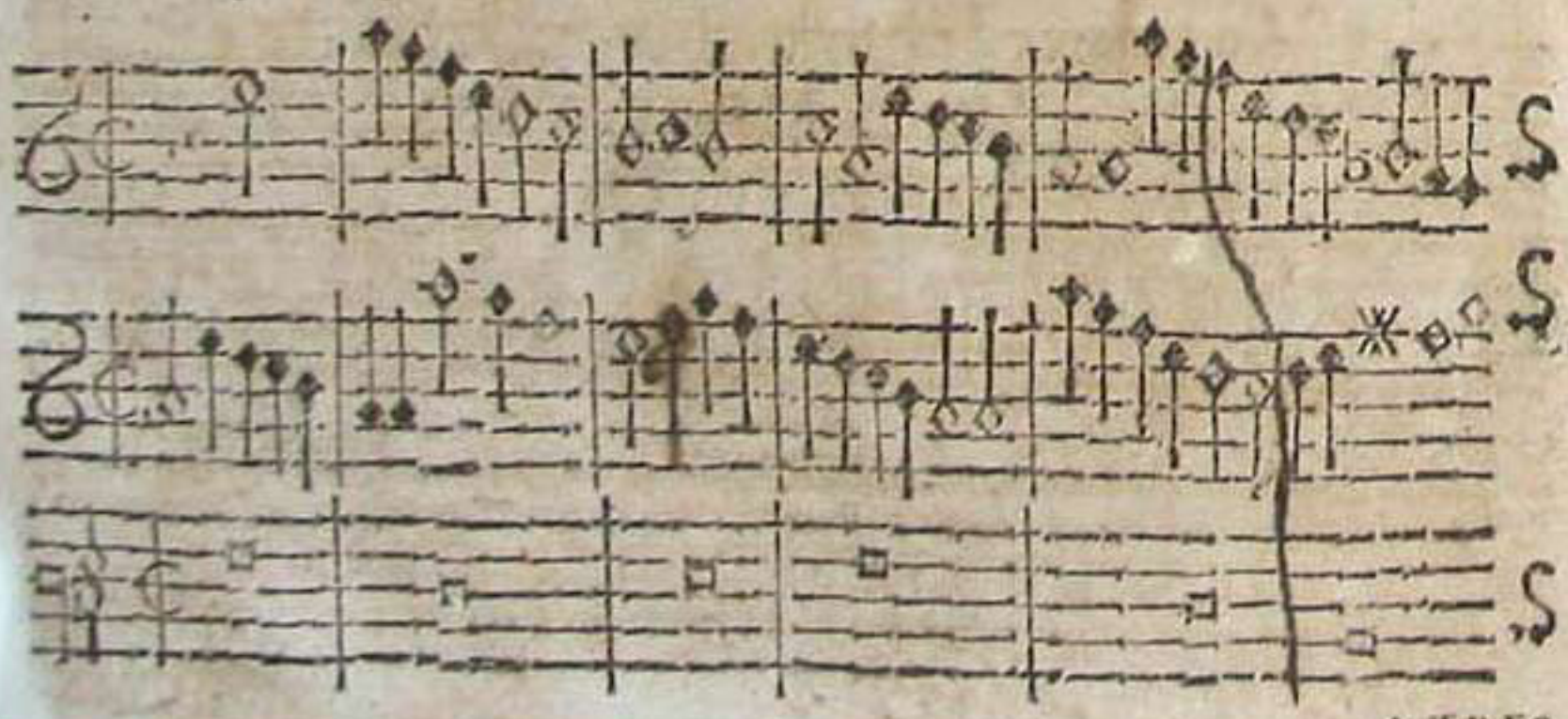
QVANDO SE MVEVE EL CANTO LLANO, SE PVEDEN IR HAZIENDO las Clausulas siguientes, à tres vozes.



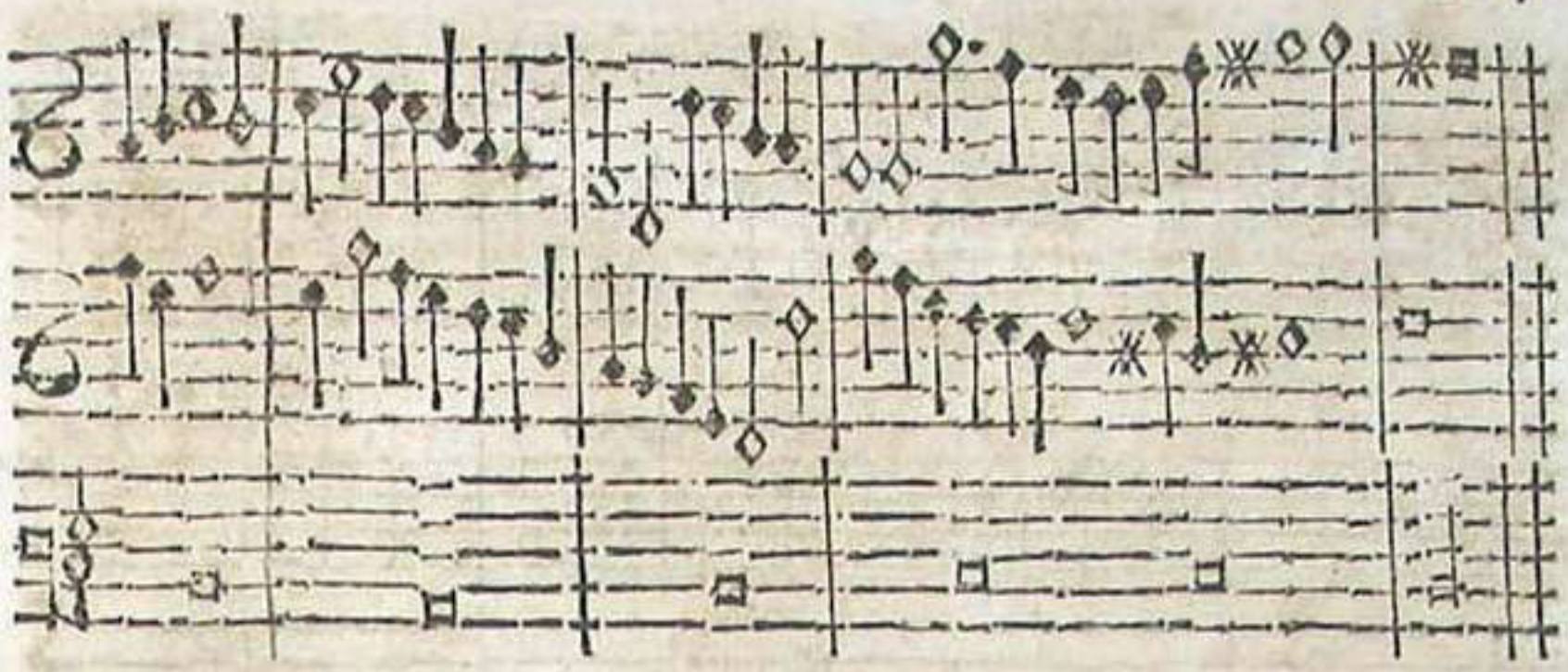
DA PRINCIPIO EL CONTRAPVNTO DE Concierto sobre baxo, á Compás Mayor, á tres vozes.

EXEMPLO.

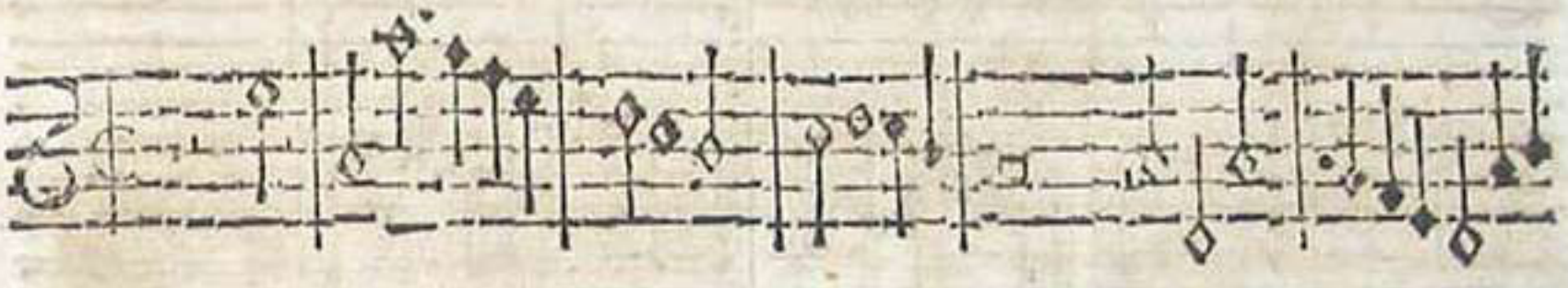
A 3. Cinco diferencias sobre este Canto Llano.



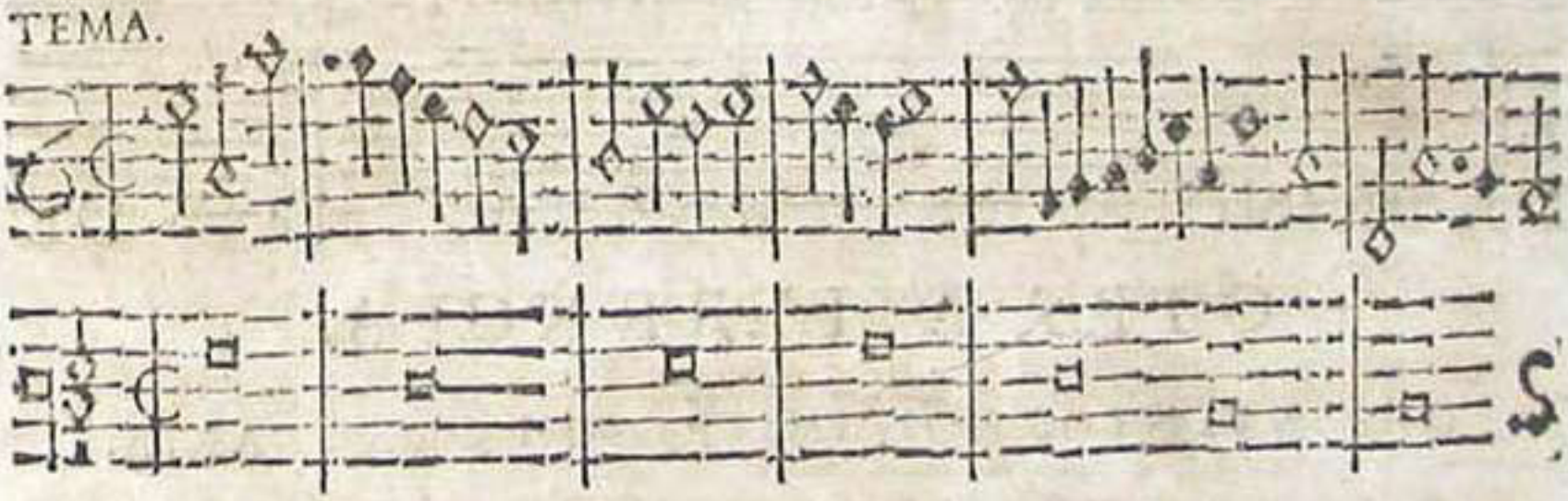
A TRES

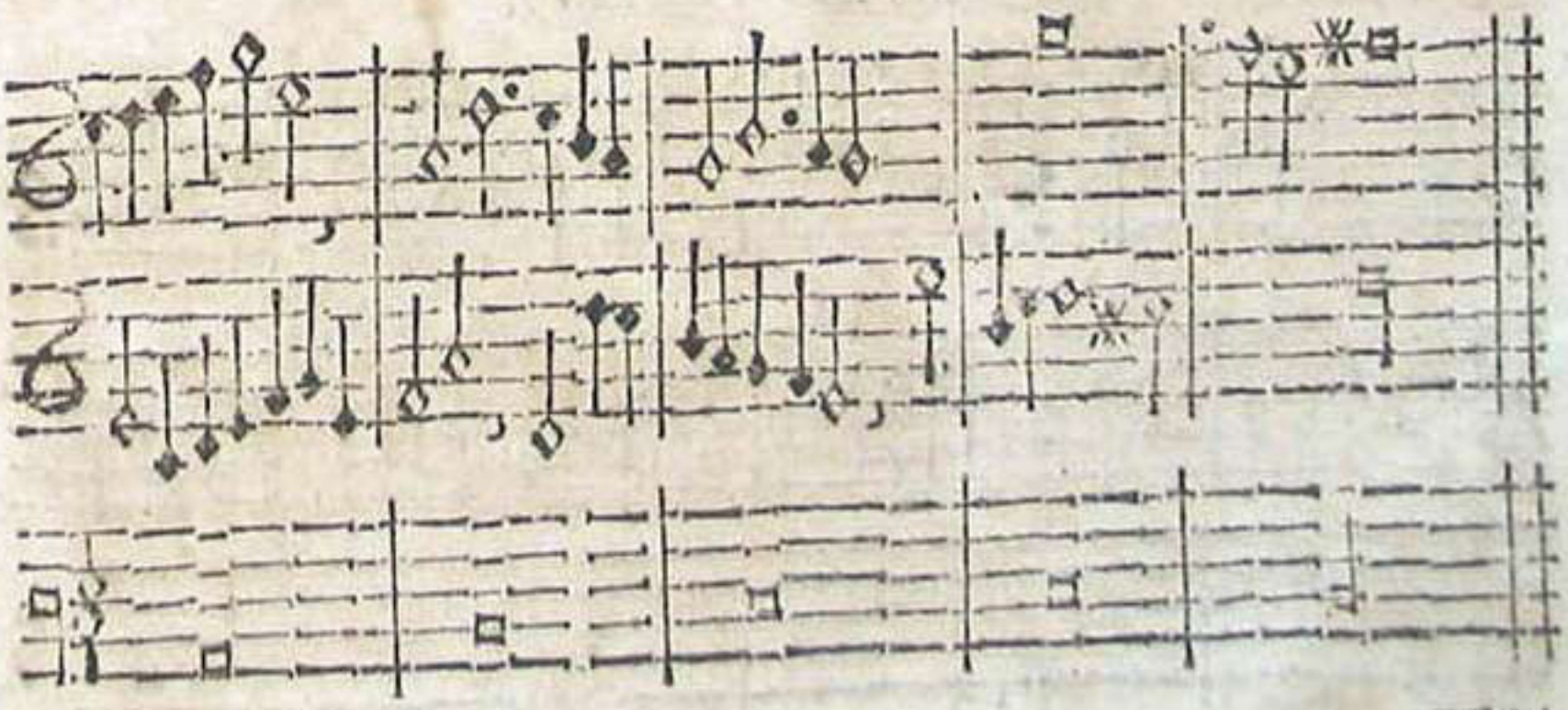


OTRA DIFERENCIA,
á tres Vozes.

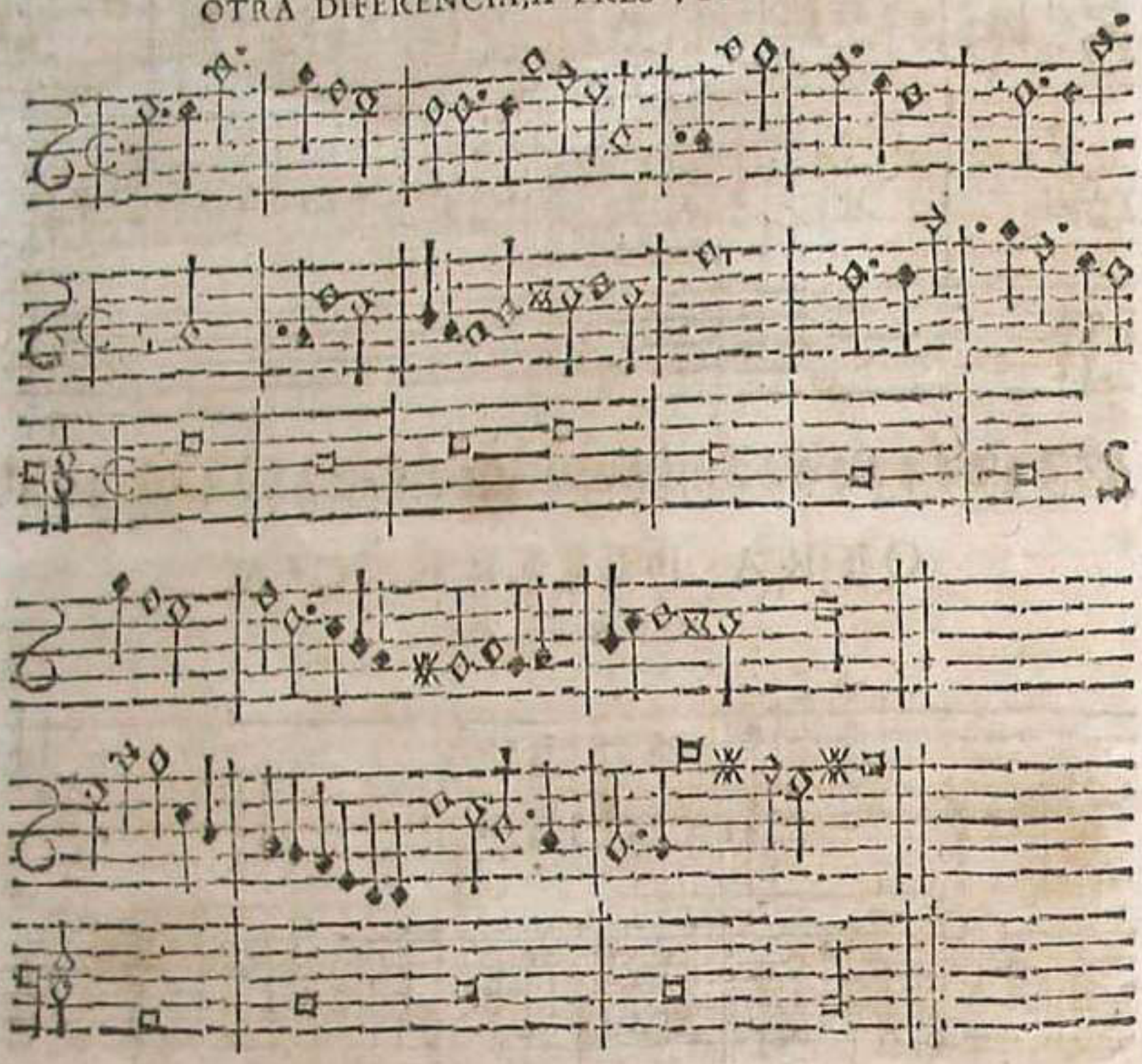


TEMA.





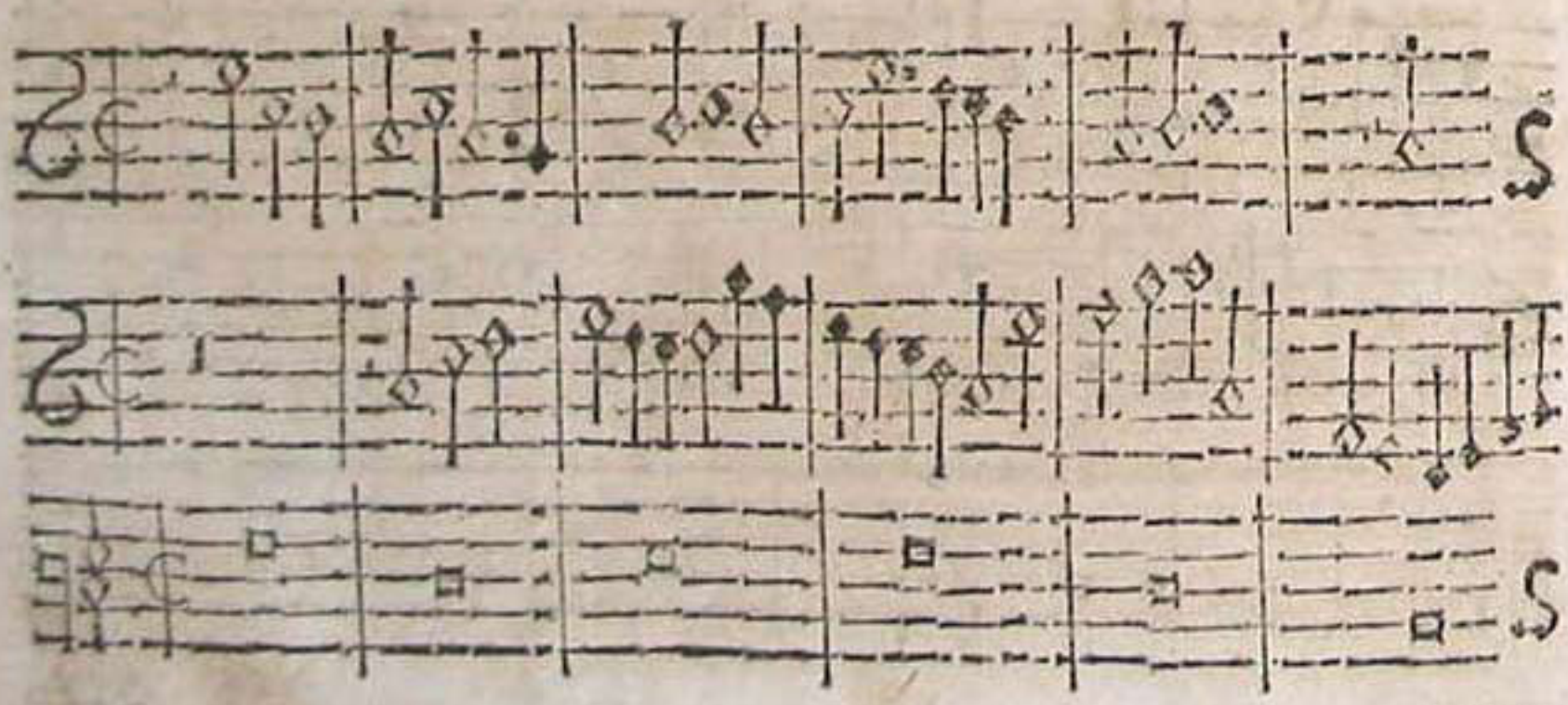
OTRA DIFERENCIA, A TRES VOZES.



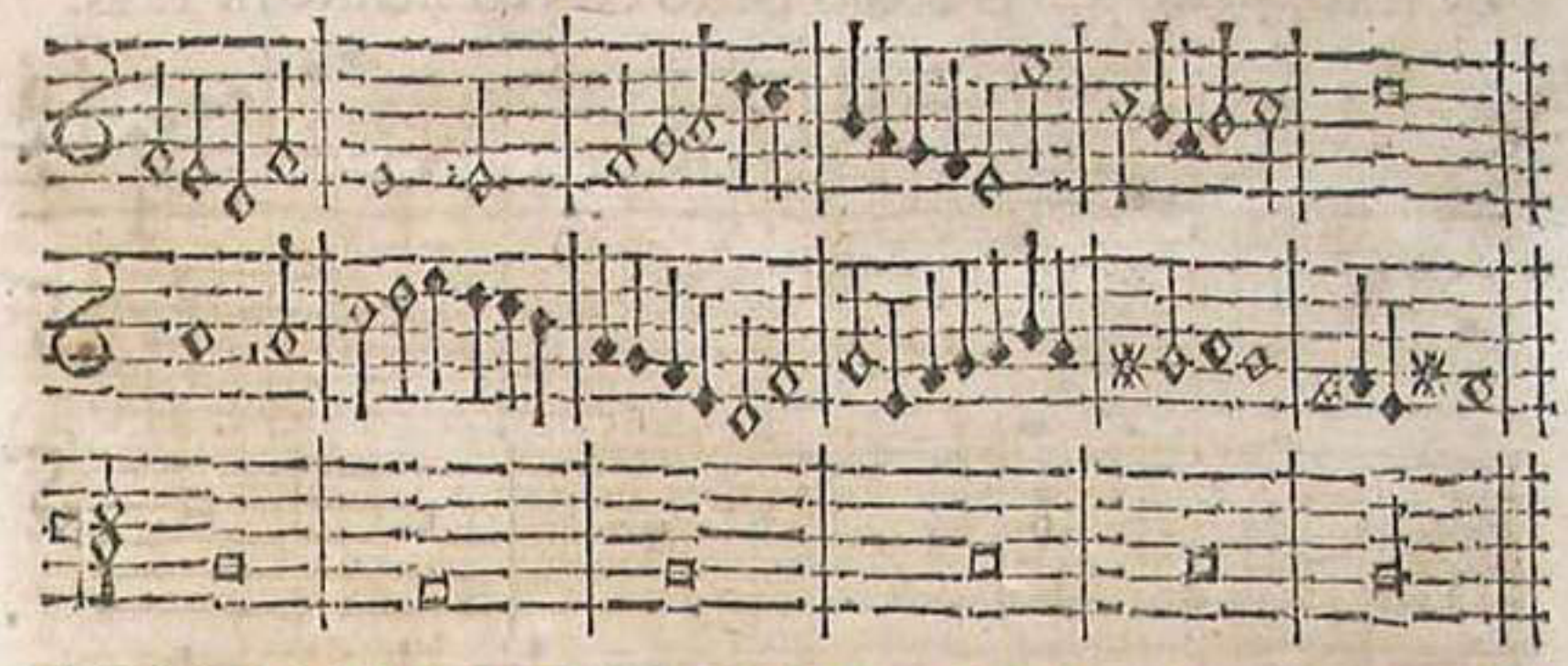
OTRA DIFERENCIA.

DOS INTENTOS CON IMITACION CONTRARIA,

A TRES VOZES.



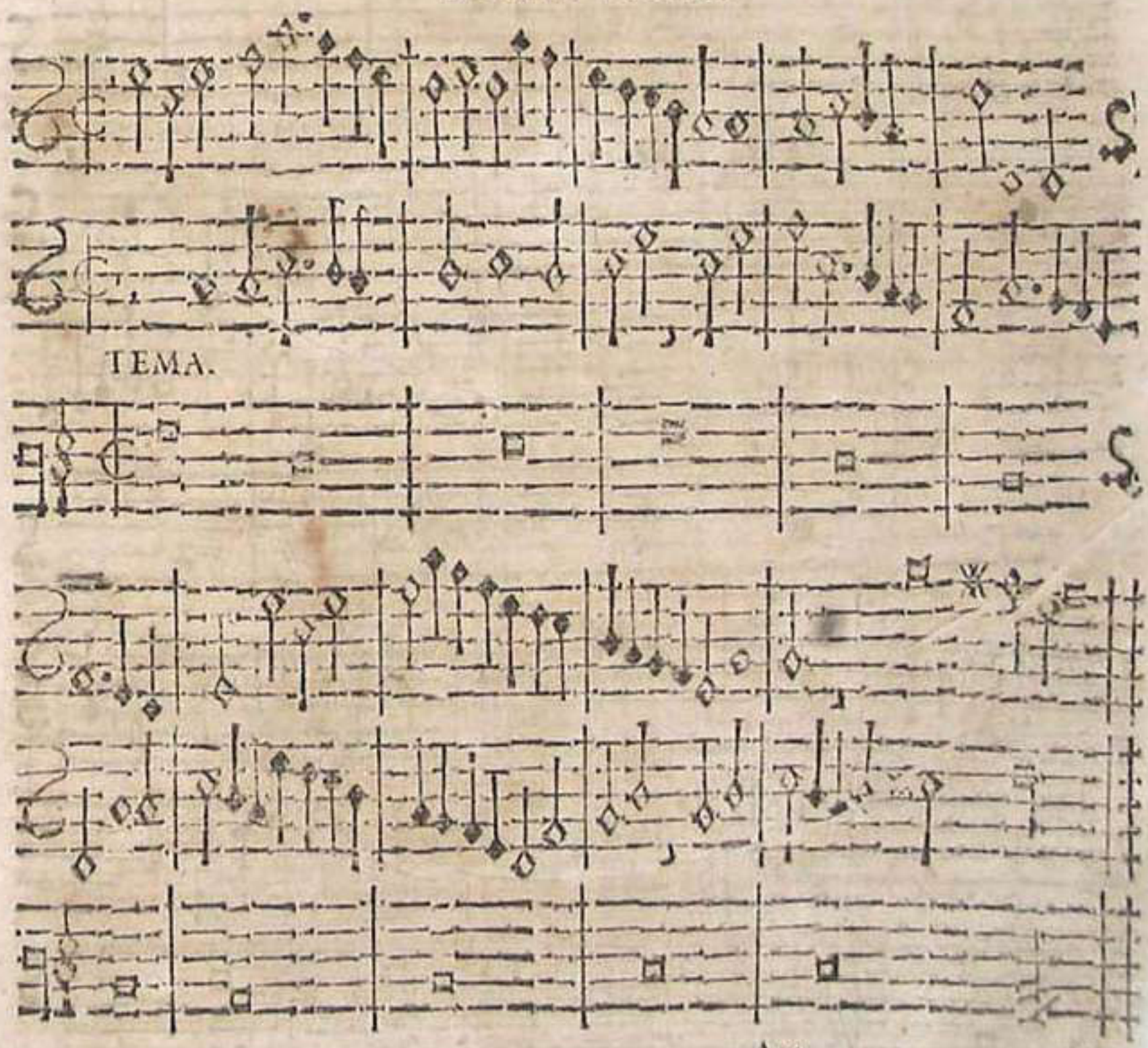
OTRA



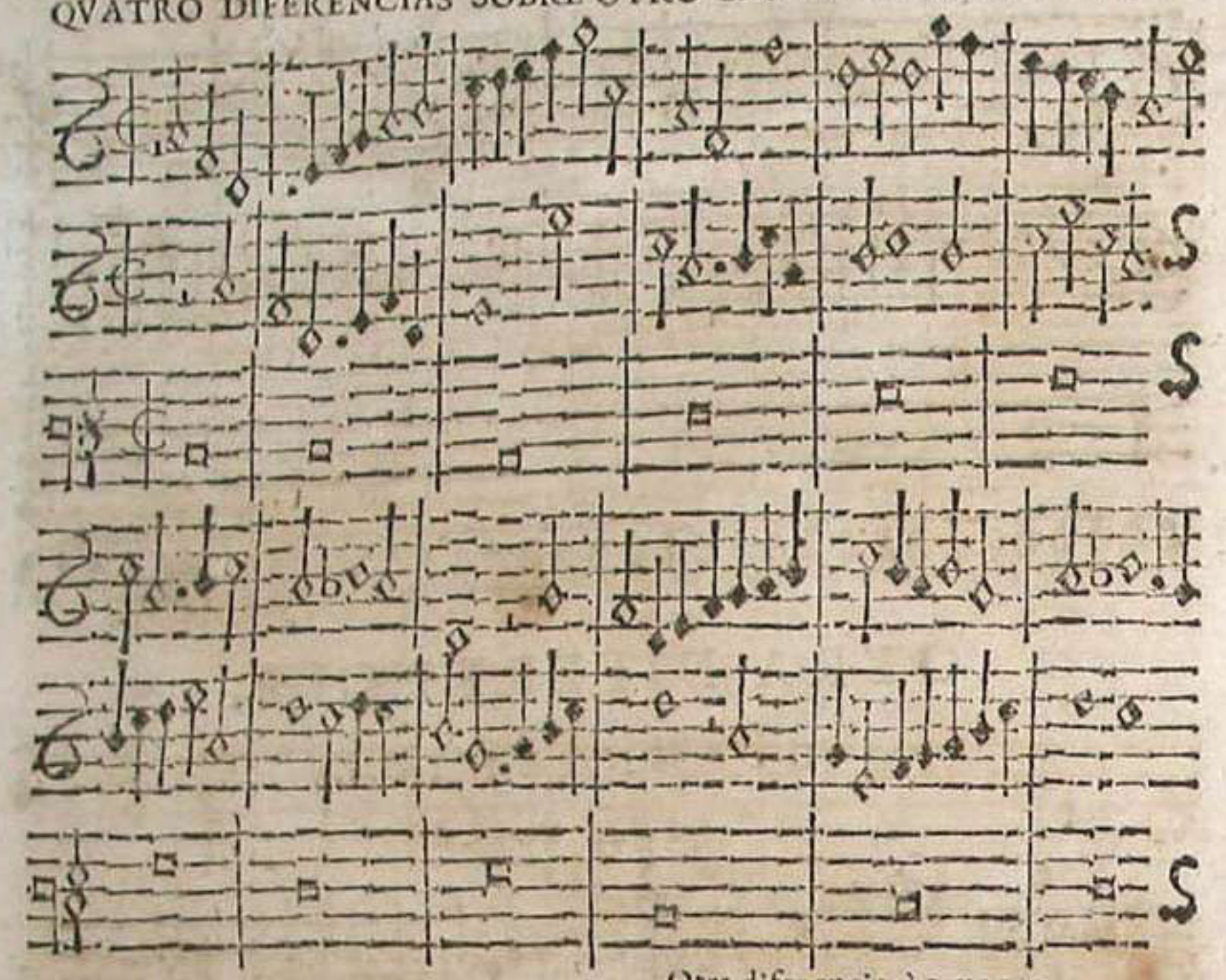
OTRA DIFERENCIA,

DOS INTENTOS,

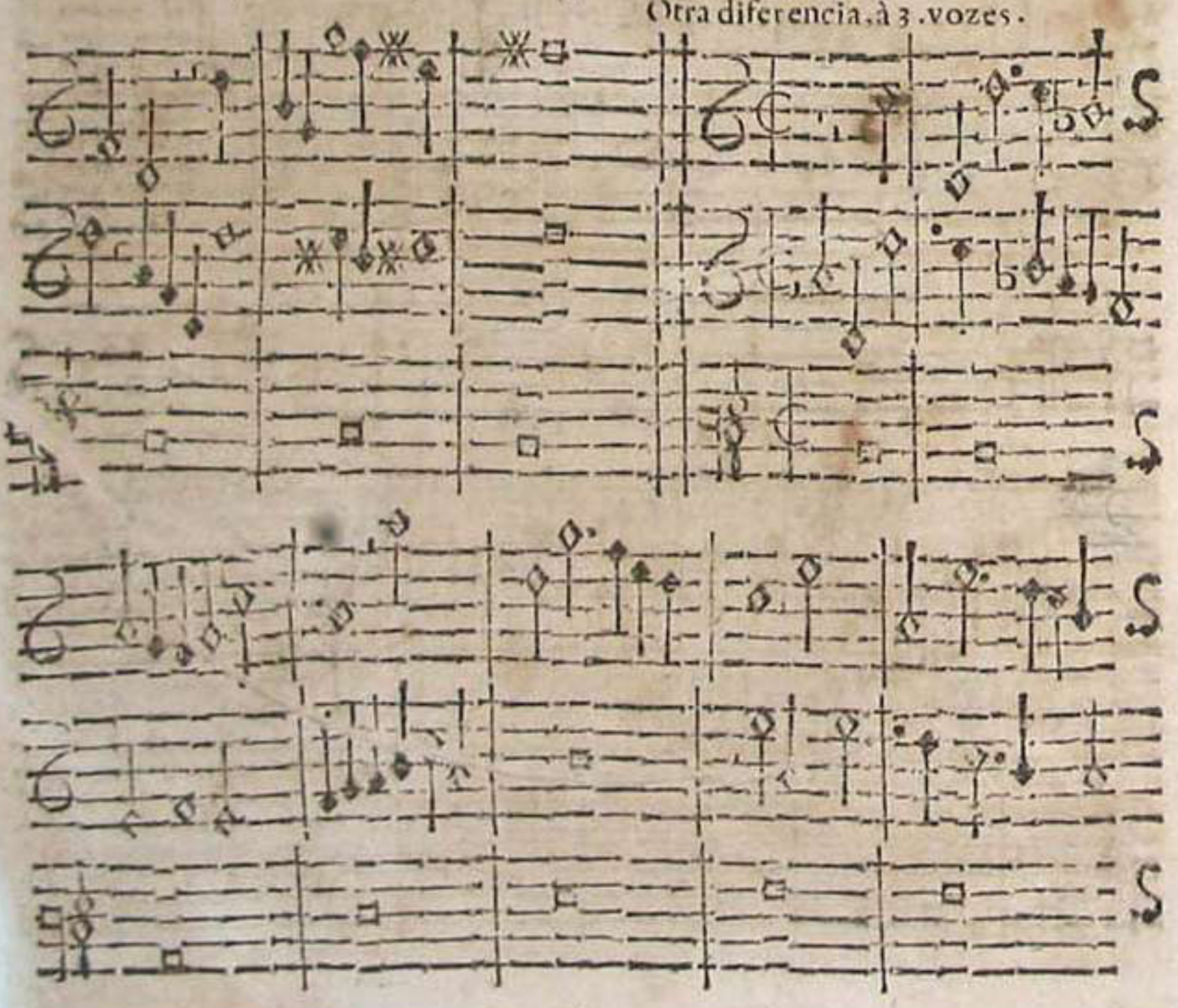
A TRES VOZES.

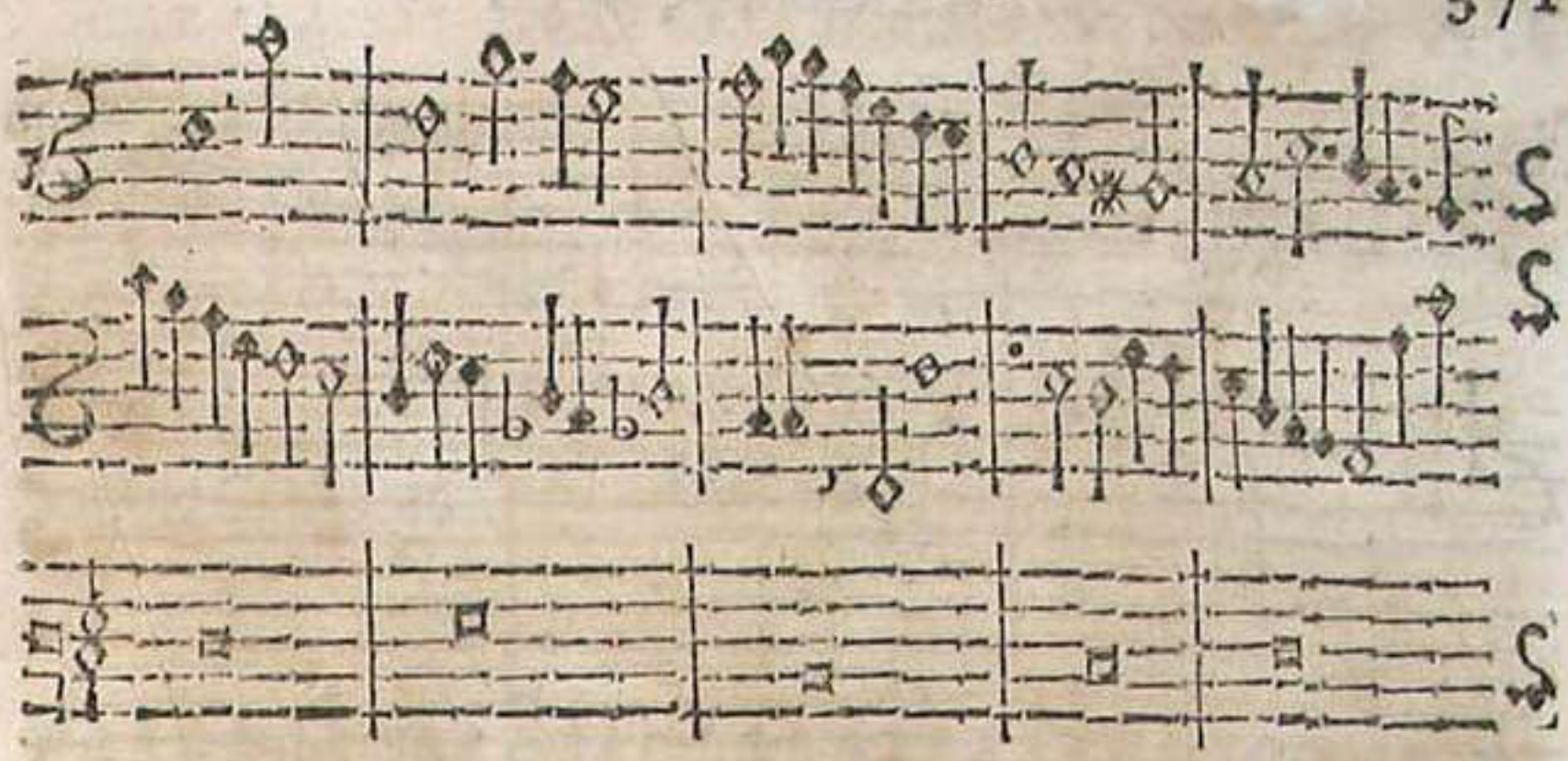


QVATRO DIFERENCIAS SOBRE OTRO CANTO LLANO, A TRES.



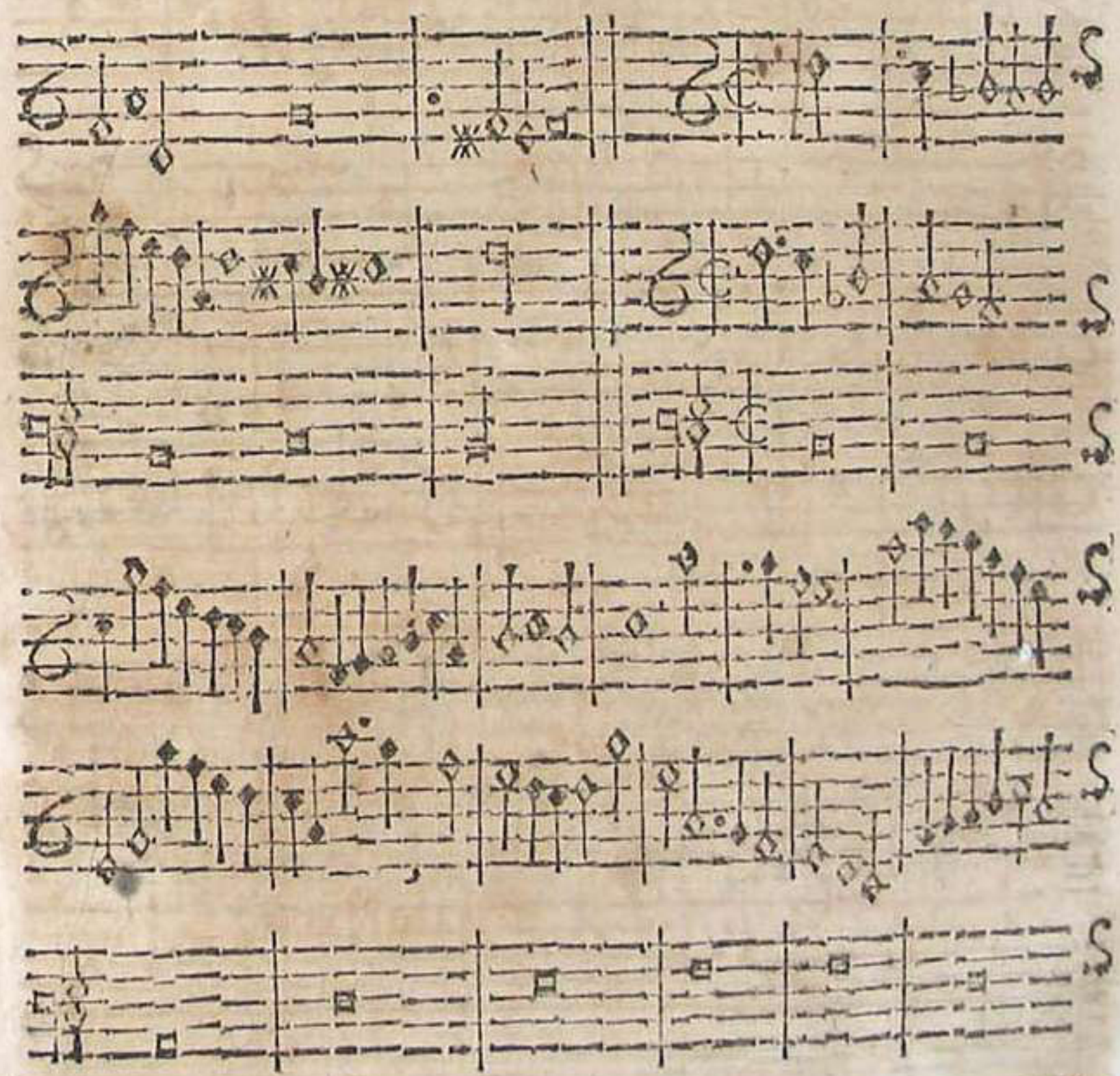
Otra diferencia, à 3. vozes.

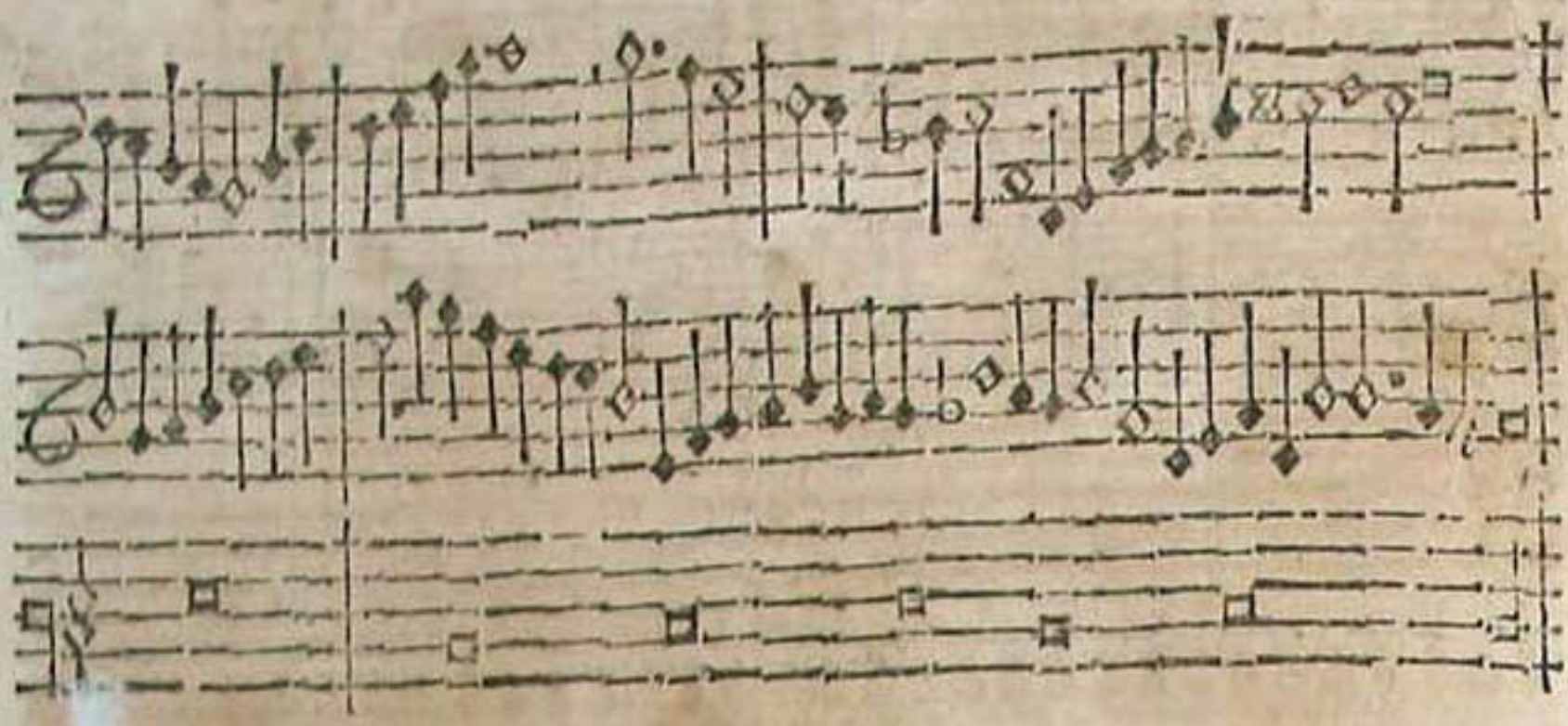




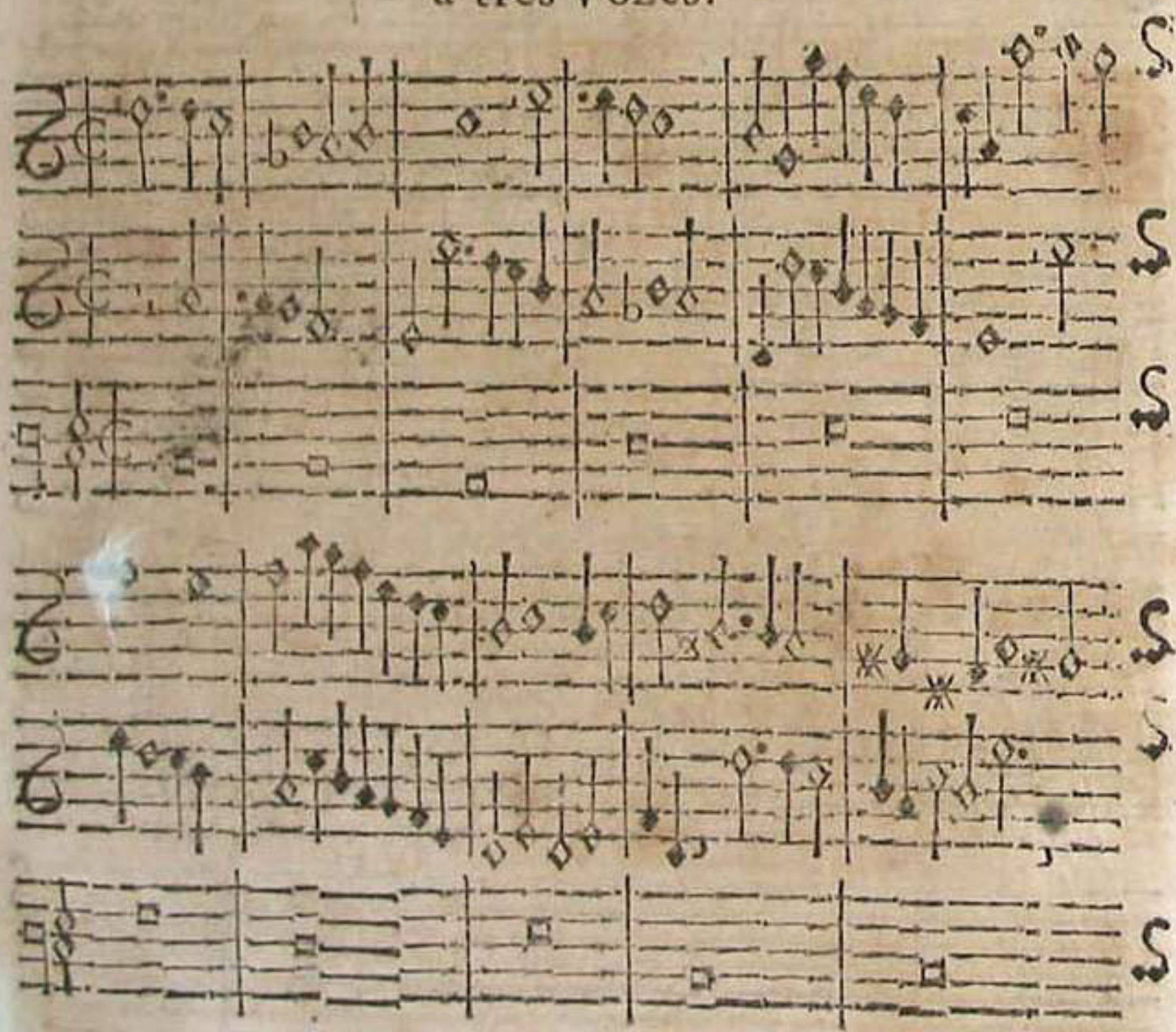
OTRA DIFERENCIA,

A TRES VOZES.

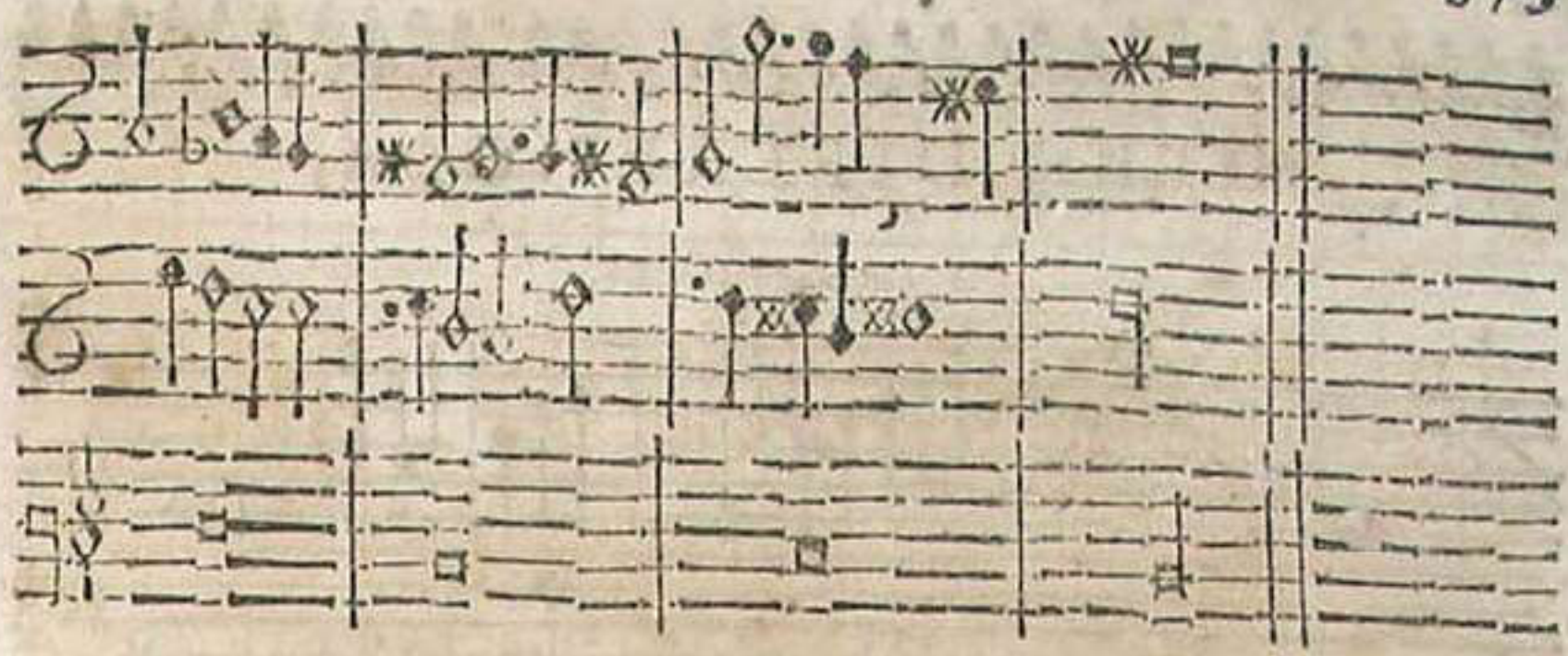




OTRA DIFERENCIA,
á tres Vozes.

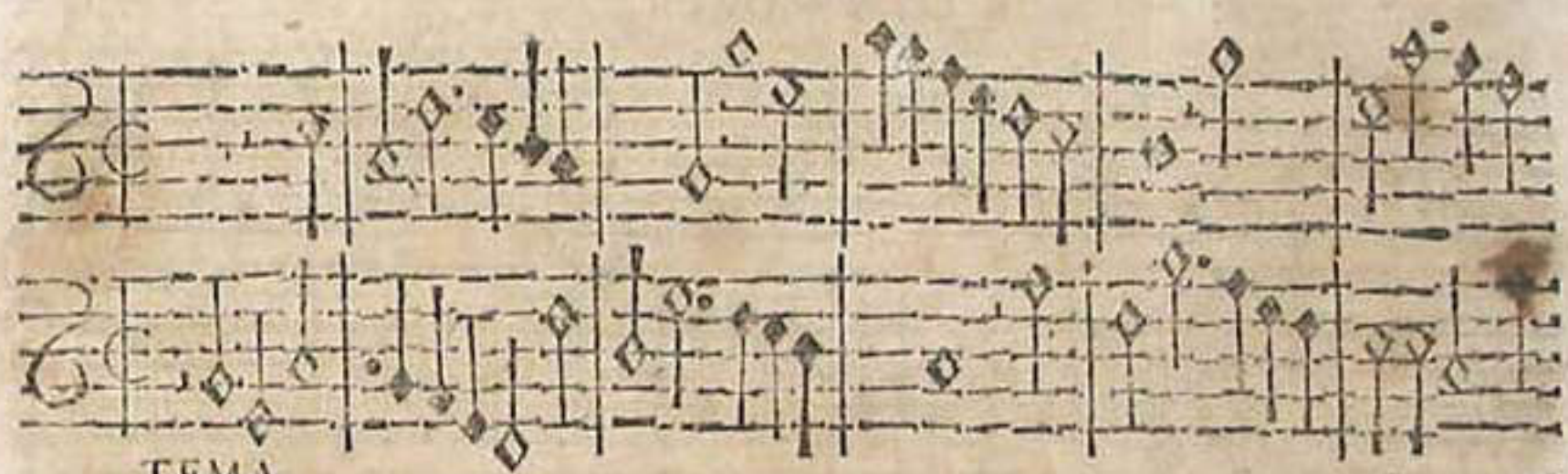


CINCO

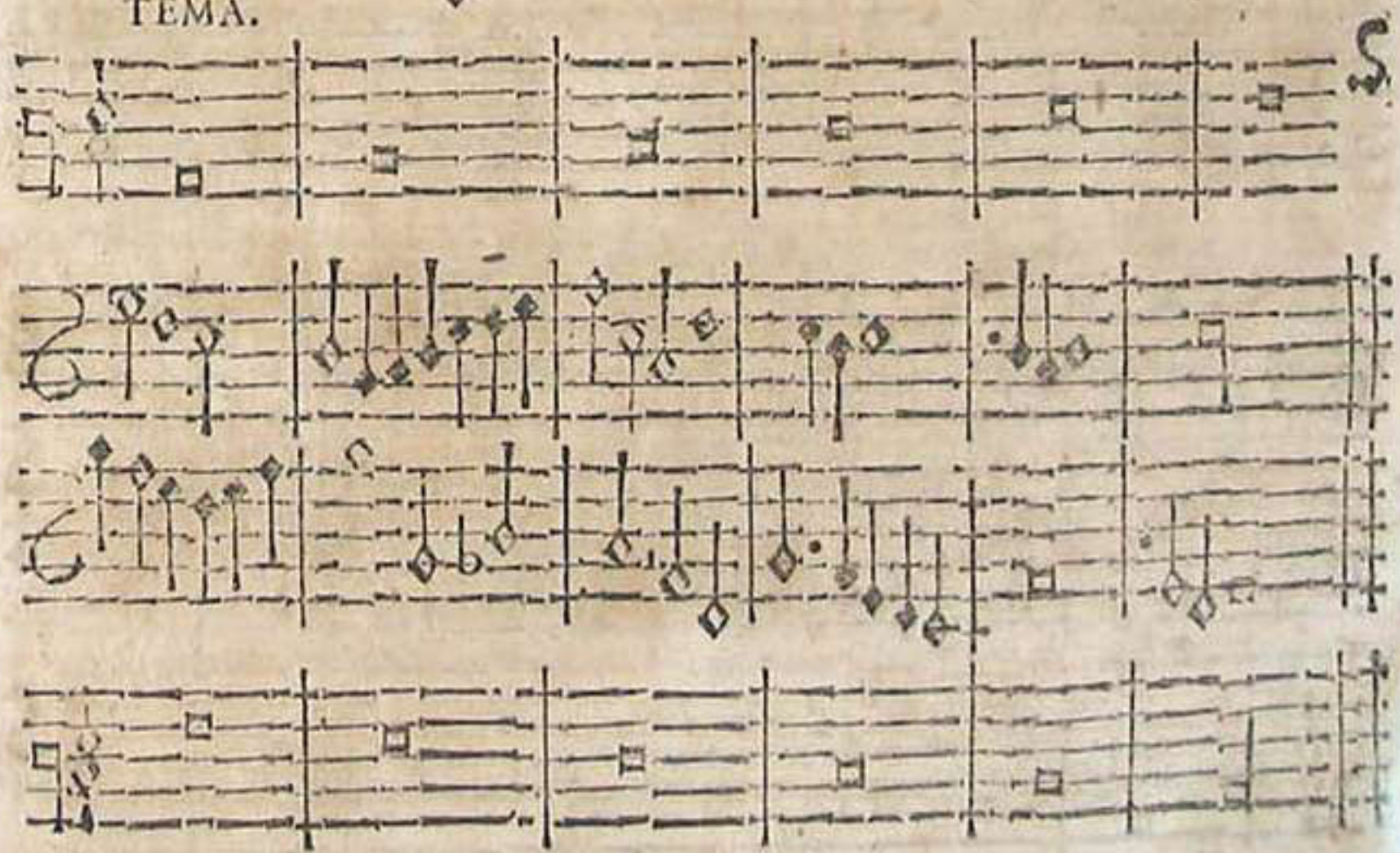


CINCO DIFERENCIAS SOBRE VT, RE, Mi, Fa, Sol, La, &c.

A TRES VOZES.



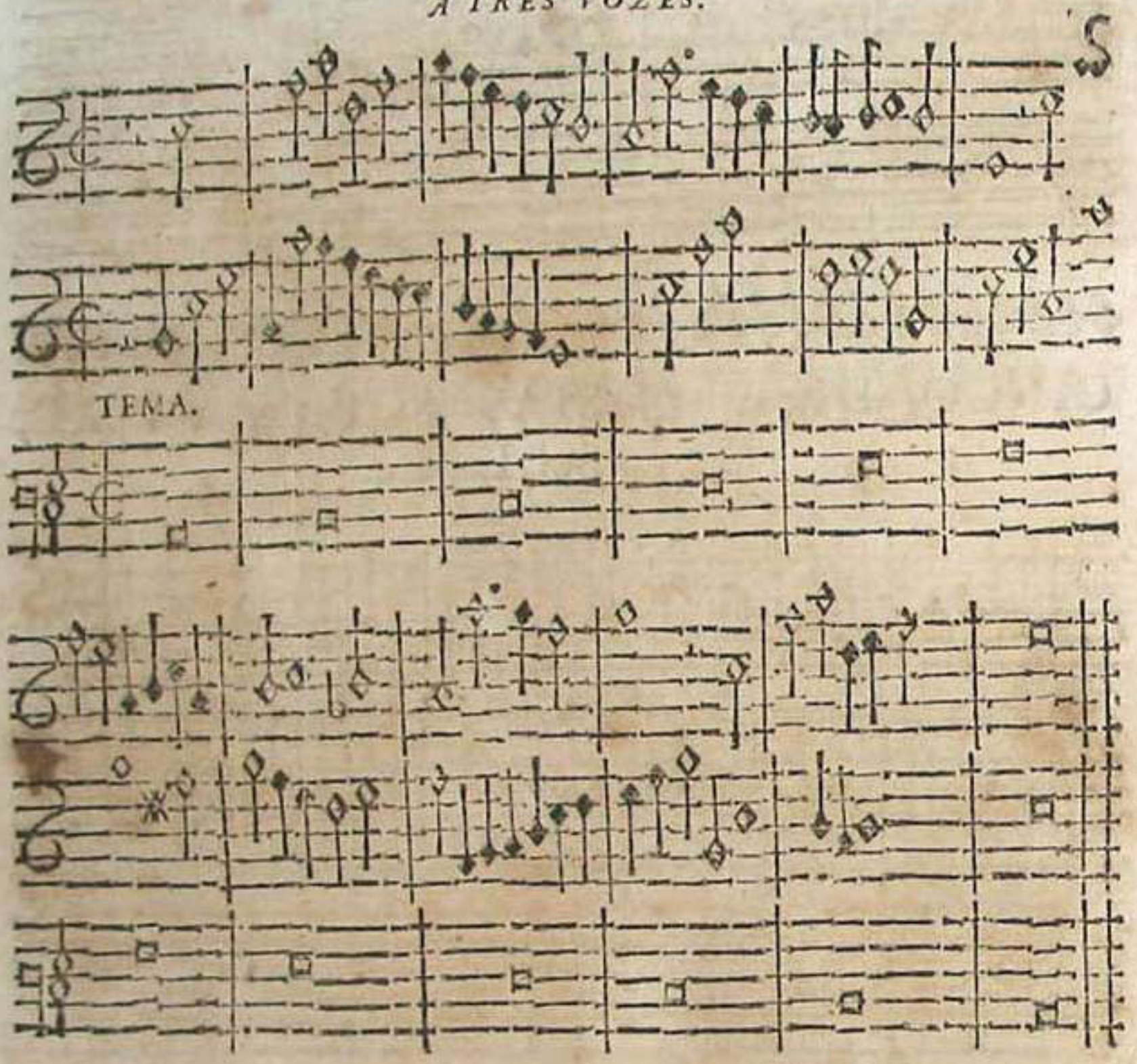
TEMA.



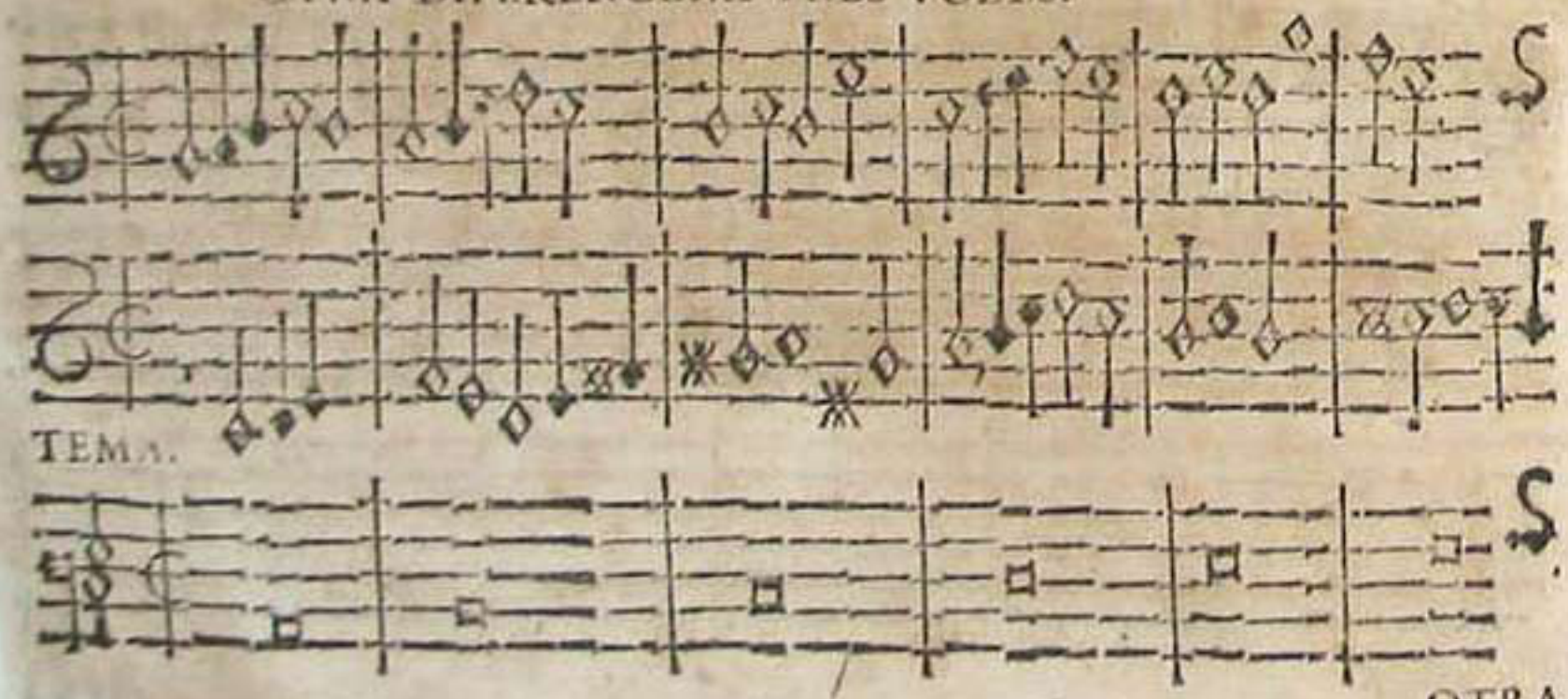
OTRA

OTRA DIFERENCIA,

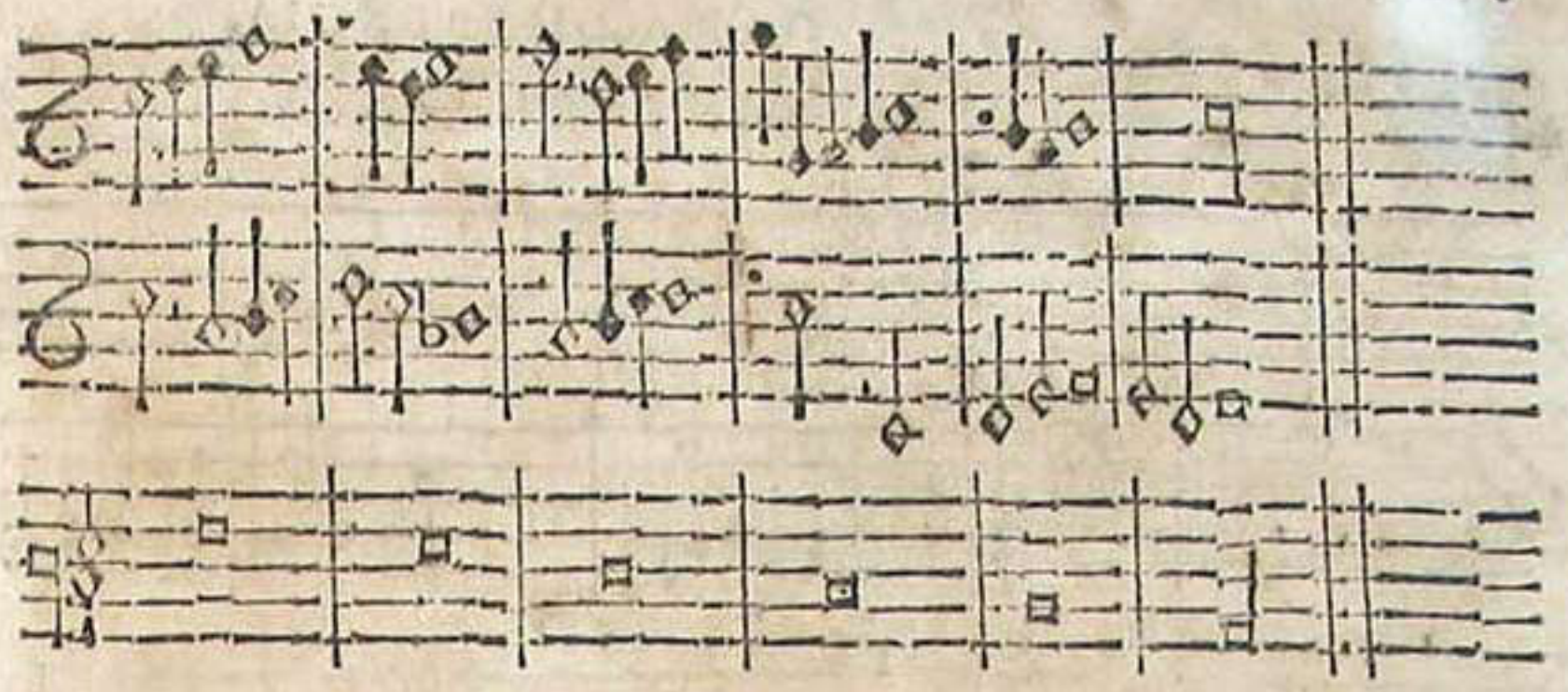
A TRES VOZES.



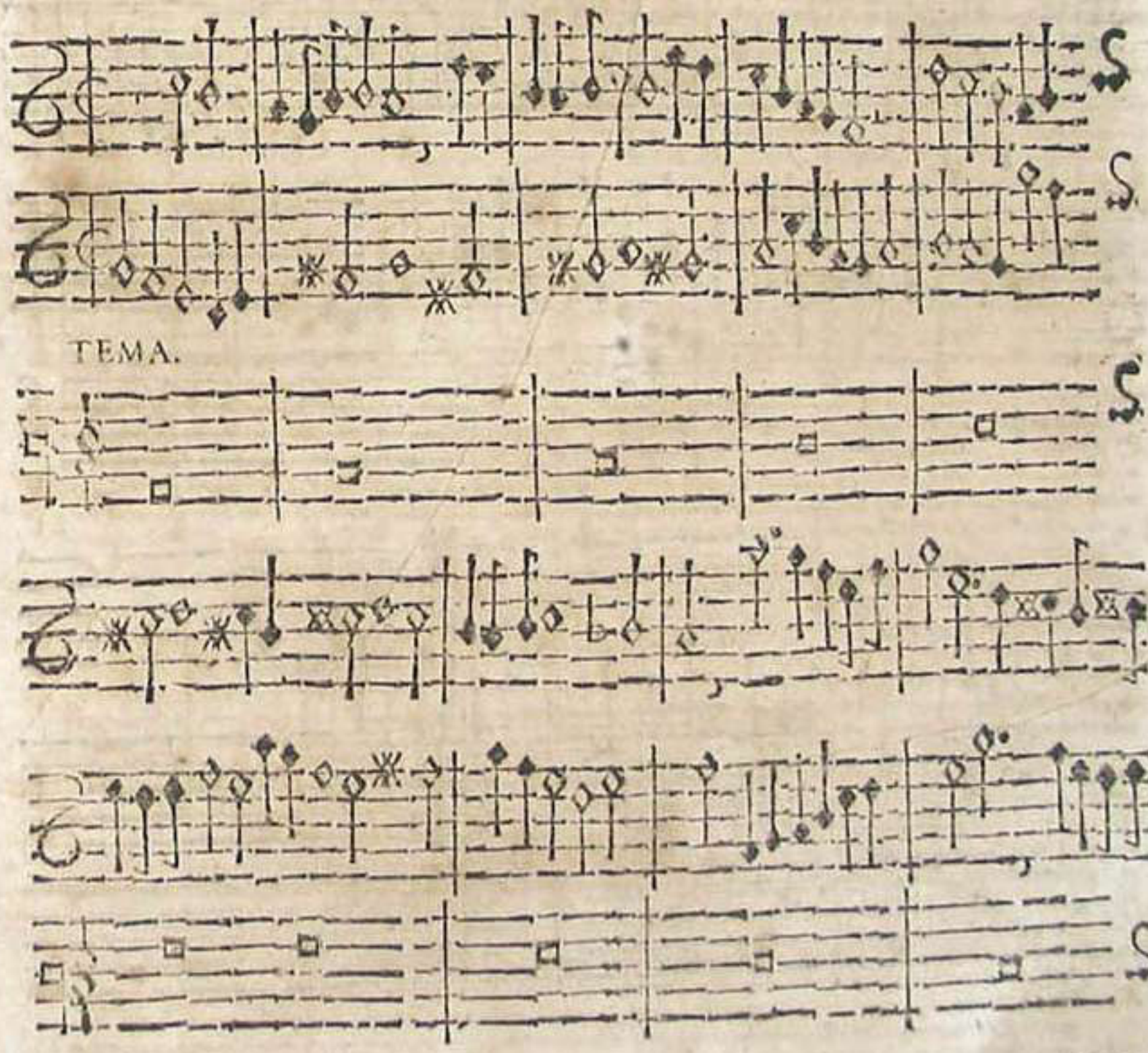
OTRA DIFERENCIA, A TRES VOZES.



OTRA



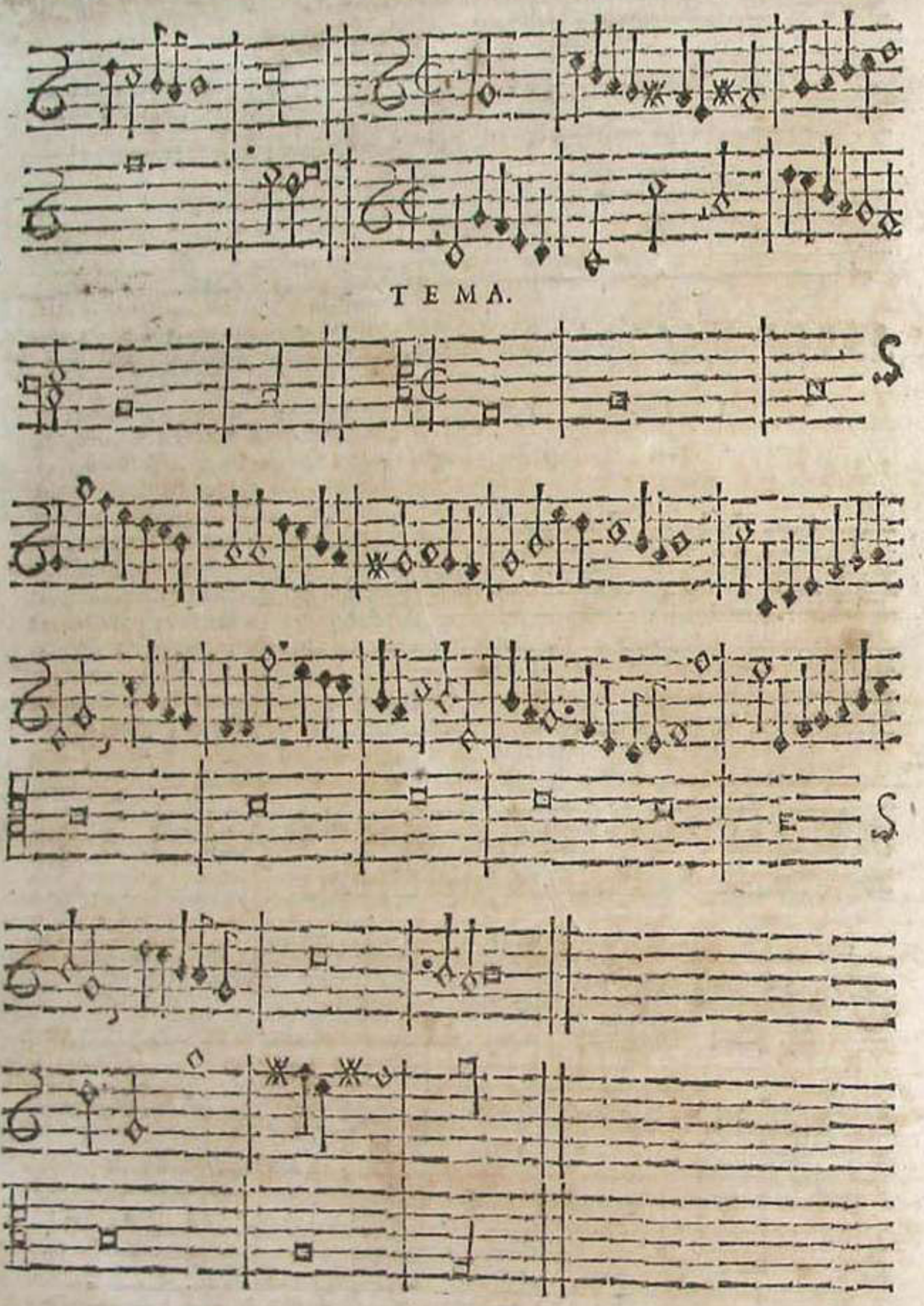
OTRA DIFERENCIA,
á tres Vozes.



OTRA

OTRA DIFERENCIA,

Claue de Cesol faut, el Baxo, à 3.



NOTA

NOTA XLI.

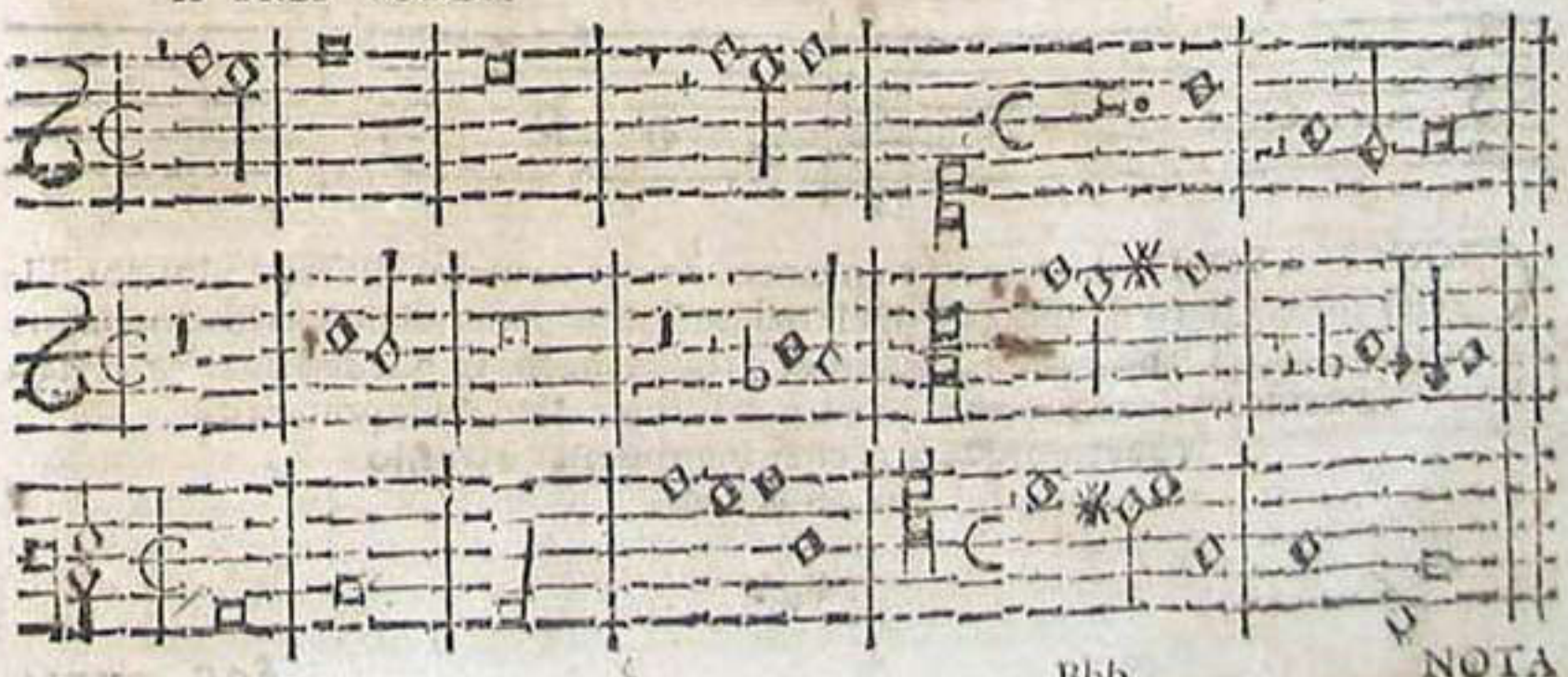
Que enseña, como en algun caso particular se puede entrar en el Contrapunto de Concierto, y en la Composicion, en especie dissonante; y porquè?

ALgunos acostumbran en el Contrapunto de Concierto, y en la Cõposicion, assi en la entrada de la Obra, como en el discurso de ella, por imitar algun passo, entrar en especie falsa, preuiniendose en ella, ligandola, y desligandola; absolutamente no lo apruebo, ni tampoco lo repruebo, porque aunque las Reglas del Cõtrapunto, y de toda buena Composicion nos enseñan, que à los principios de la Obra, y todas las vezes que alguna de las vozes pausare en el intermedio de ella, al bolver à entrar, ha de ser en especie, y consonancia buena, no en especie falsa, y dissonãte; tienen su epyqueya, y algunas excepciones en algunos casos particulares, por pedirlo assi la letra, ò por imitar algunos passos, &c. y assi, en semejantes ocasiones, se podrà hazer, entrando en la especie falsa, ligandola, por quanto la imitacion del intento, fuga, ò passo, dà muchas vezes amplia licẽcia para hazer muchas cosas en la Musica, que si no fuera por dar lugar à que se cumpla con esta precisa obligacion de los passos, ò intentos, no se passaran, ni fueran permitidas. Y la razon que puede auer para entrar en falsa, ò especie dissonante, es, porque se entra al mouimiento segundo del dar, ò el alçar del compàs (no al de dar, ni alçar) que es donde las especies falsas tienen su passada; y assi, aunque el Tiempo estè à Compasillo, se ha de suponer el de Compàs mayor, para que demos passo en semejantes casos à las especies falsas: y tambiẽ, porque son vsadas de muy grandes Maestros en el Contrapunto de Sobre tiple de Concierto. Todo se verà en el Exemplo siguiente; y tambien en la Nota 42.

EXEMPLO, QVE ENTRAN LAS Vozes en especie falsa.

NO SE VSE ESTO, SINO ES RARA VEZ, Y EN CASO MVY PARTICVLAR.

A TRES VOZES.

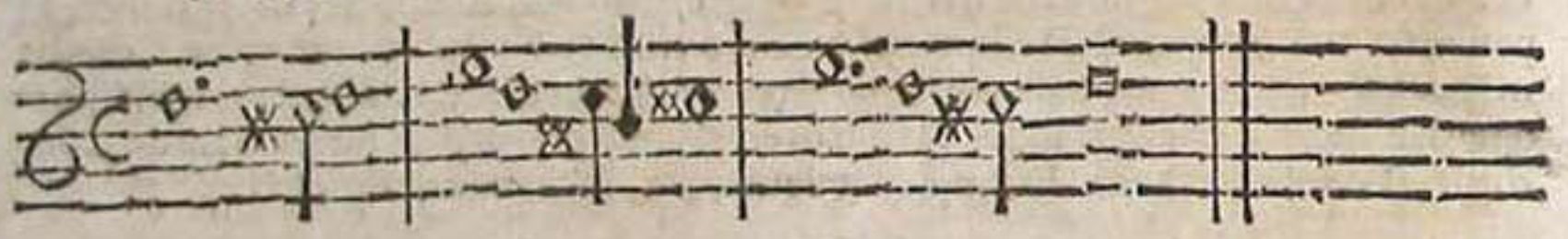


NOTA XXXXII.

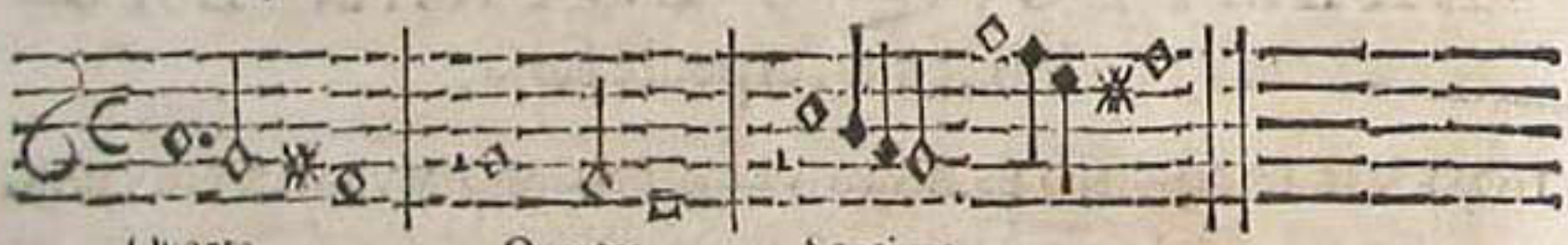
DOs ligaduras a vn mismo tiempo, no se permite en el Contrapunto de Cõcierto, ni tampoco en la Composicion, aunque no ha faltado quien ha vsado de ellas, ligando la quarta, y la septima juntamente; no lo tengo por bueno, por quanto se haze arto al tiempo de ligar la vna voz la especie disonante, y falsa, en que la otra, ò las otras vozes tapen, cubran, y dissimulen la falta, y el defecto disonante, que causa la especie mala; y ligando dos vozes à vn tiempo, ay mucho que suplir; y assi no lo tengo por bueno: la nouena, y la quarta, parece, que si se ligan juntas, no dissuenã tanto, como essotras especies falsas, antes parece acompañamiento la vna de la otra: pondremos el Exemplo de lo vno, y de lo otro, para que el curioso lo vea, y elija lo que le pareciere, como la letra, tiempo, y lugar lo pida: como se han de ligar cada vna de las especies falsas, ya queda anotado, y exemplificado en este Libro de Contrapunto.

EXEMPLO DE LAS DOS LIGADVRAS á vn mismo tiempo.

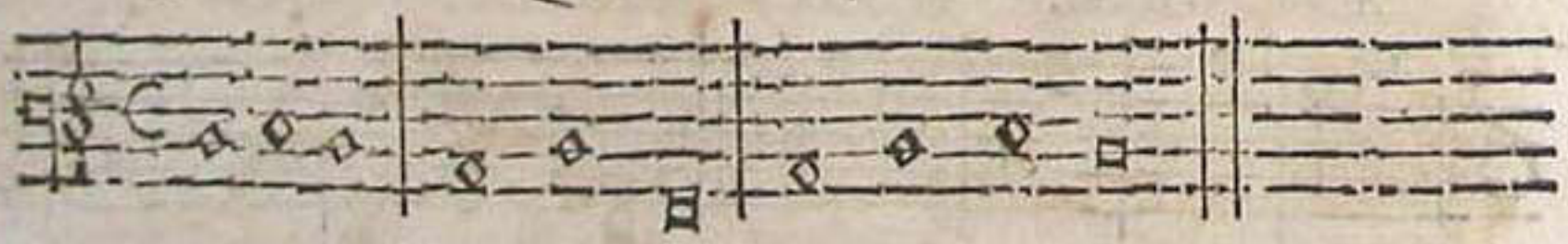
A TRES VOZES.



Septima. Nouena. Nouena.



Quarta. Quarta. Septima.

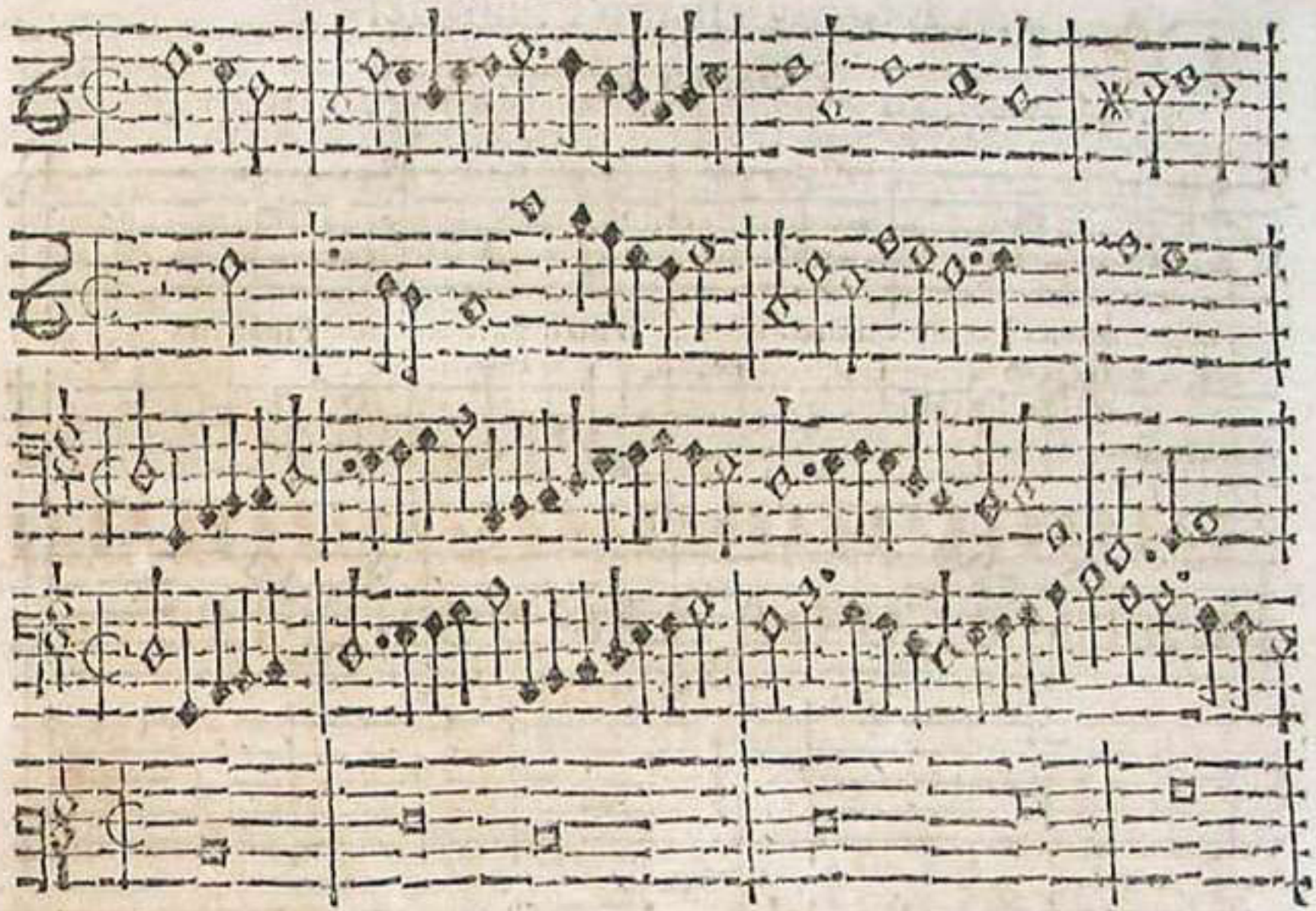


CONCIERTO De dos treses, y vn cinco, en esta manera: diziendo los dos Tiples con el Canto Llano, es Concierto de Sobre baxo: diziendo los dos baxos con el Canto Llano, es de Sobre tiple; y todos juntos se pueden dezir, y hazen vn cinco: y en semejantes primores se suple algo en la postura de vozes, porque si no estàn bien puestas à tres, lo estaran a cinco.

EXEM-

EXEMPLO DE DOS TRESES, y vn cinco.

A TRES, Y A CINCO.



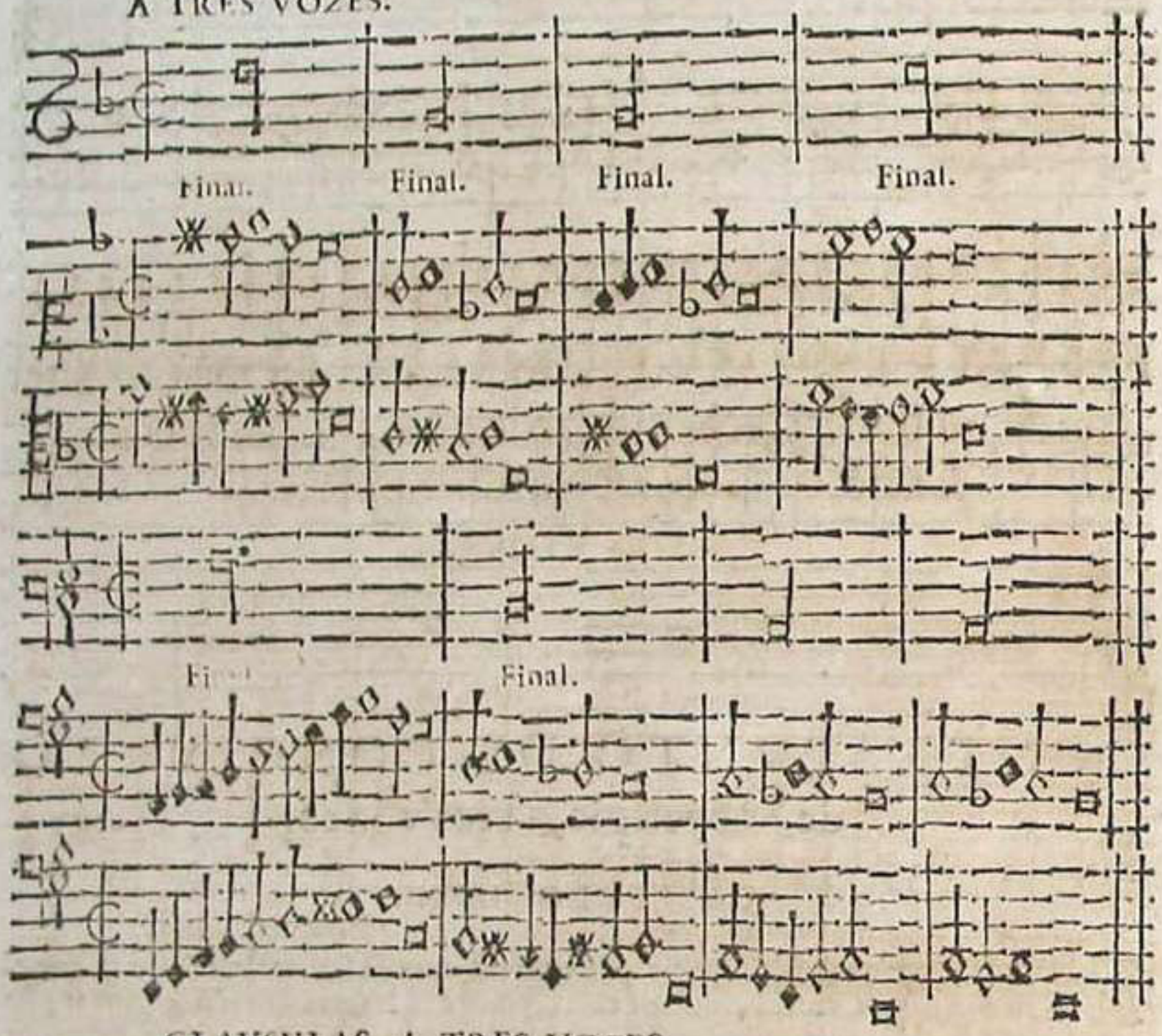
CONTRAPVNTO DE CONCIERTO de Sobretiple, á tres vozes.

CAPITVLO LXXII.

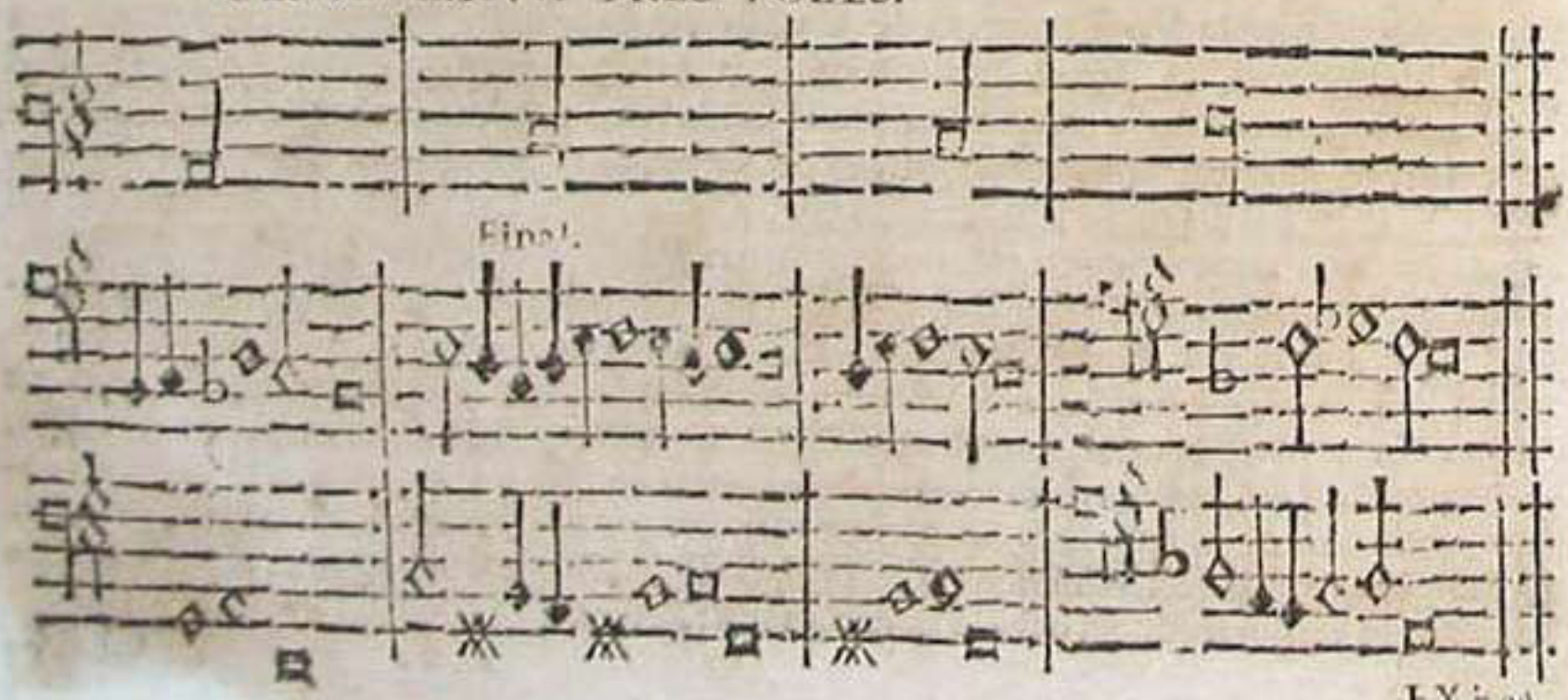
EN este Contrapunto de Concierto de à tres vozes de Sobre tiple (esto es, que el Tiple lleue el Canto Llano, ò le cante; y sobre èl, las otras dos vozes, por la parte inferior, procedan, y hagan su Contrapunto, contãdo las especies (como queda advertido en la Nota primera del Capitulo quince deste Libro tercero.) Para que los incipiantes con facilidad vean las especies, pondremos en los Exemplos de èl las Claves semejantes à las que tuuiere el Cãto Llano, de manera, que si el Cãto Llano tuuiere Clave de Fe fa ut, las vozes del Contrapunto tendràn Claves de Fe fa ut; y si el Canto Llano tuuiere Clave de Ce sol fa ut, tendràn tambien Claves de Ce sol fa ut las vozes que leuaren el Contrapunto, aunque en diferentes rayas. Y lo mas comun, es, que aunque lleue el Canto Llano el Baxo, esto es, que este puntado por Clave de Fe faut, &c. le ha de cantar vn Tiple, ù otra voz, octaua arriba, para dar mas lugar à las vozes que hechan el Contrapunto en la extension de las especies. Y antes que començemos à poner algunos Exemplos de Contrapunto de Sobre tiple, à tres vozes, pondremos sus Clausulas finales, ò intermedios, y vn Exemplo, en que se vea el modo que se han de mouer las vozes, quando el Cãto Llano subiere, ò baxare gradatim. Advirtiendo, que en los finales que dan en este Contrapunto (segun el vso comun) las dos vozes en perfecta, en octaua la vna, y la otra en quinta.

CLAVSVLAS PARA LOS FINALES, è inter medios, en el Contrapunto de Concierto, á tres vozes, de Sobrè tiple; hazense comunmente sobre el vltimo Punto del Canto Llano.

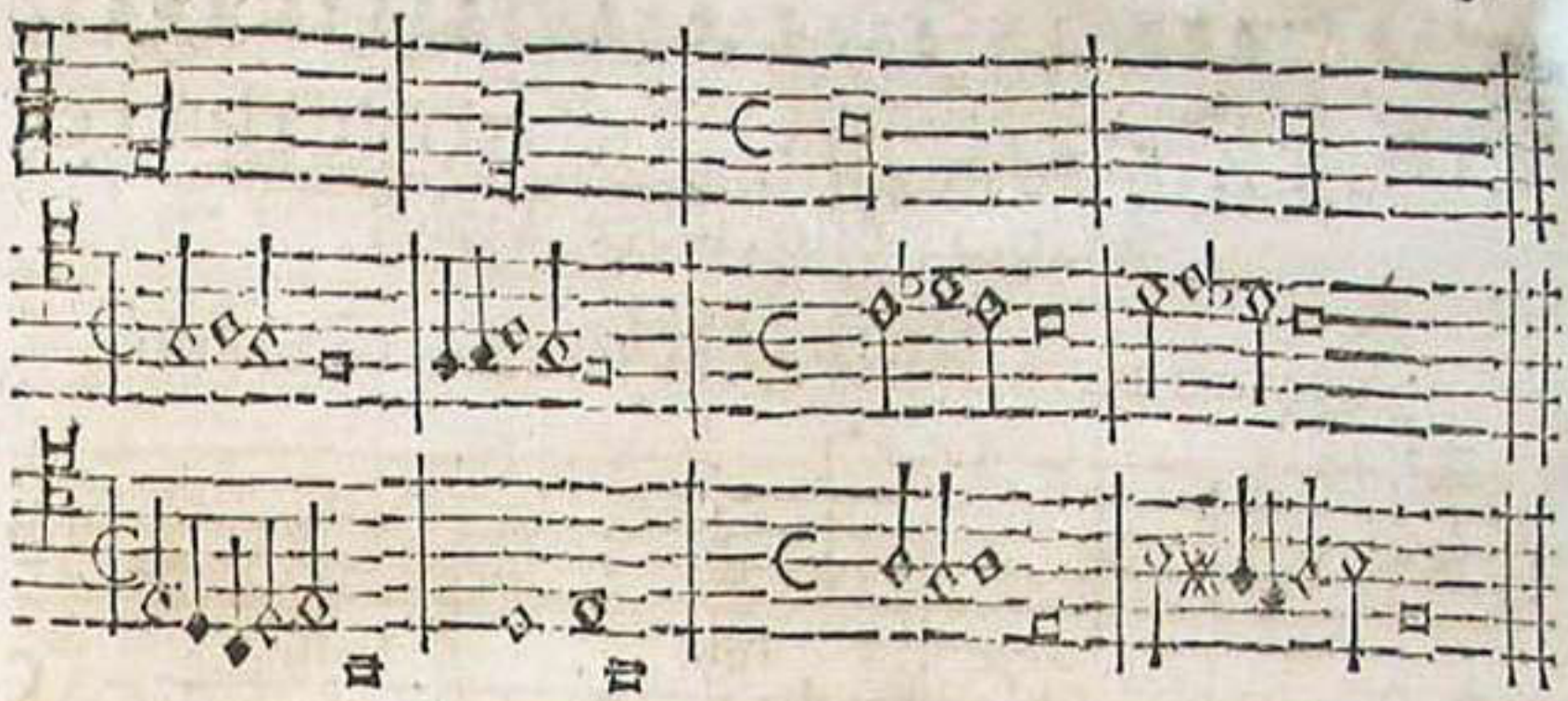
A TRES VOZES.



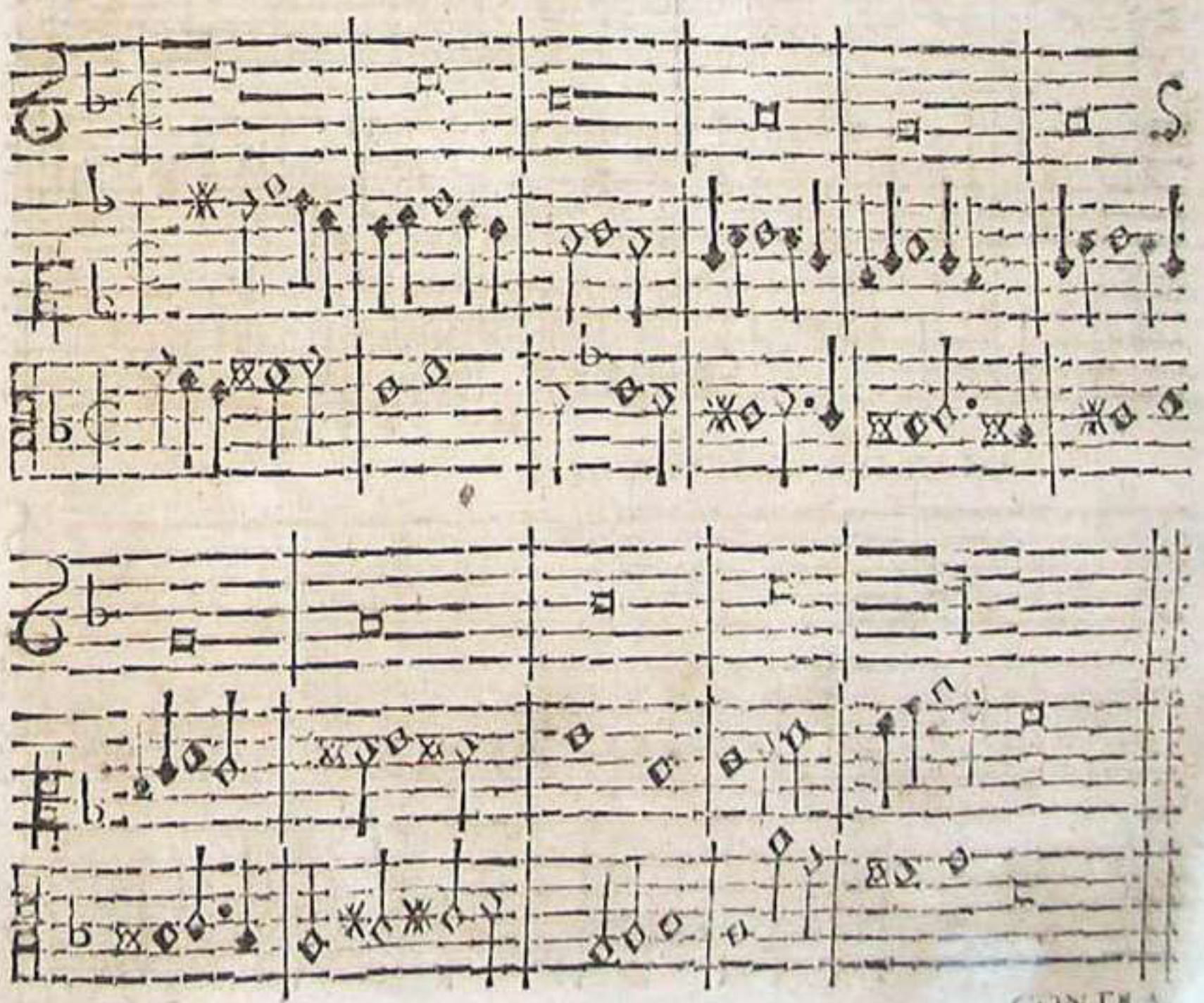
CLAVSVLAS, A TRES VOZES.



EXEM-



EXEMPLO, QVE ENSEñA, COMO SE han de mouer las vozes, quando ſube, ò baxa el Canto Llano, en Contrapunto de Sobretiple, á tres Vozes.

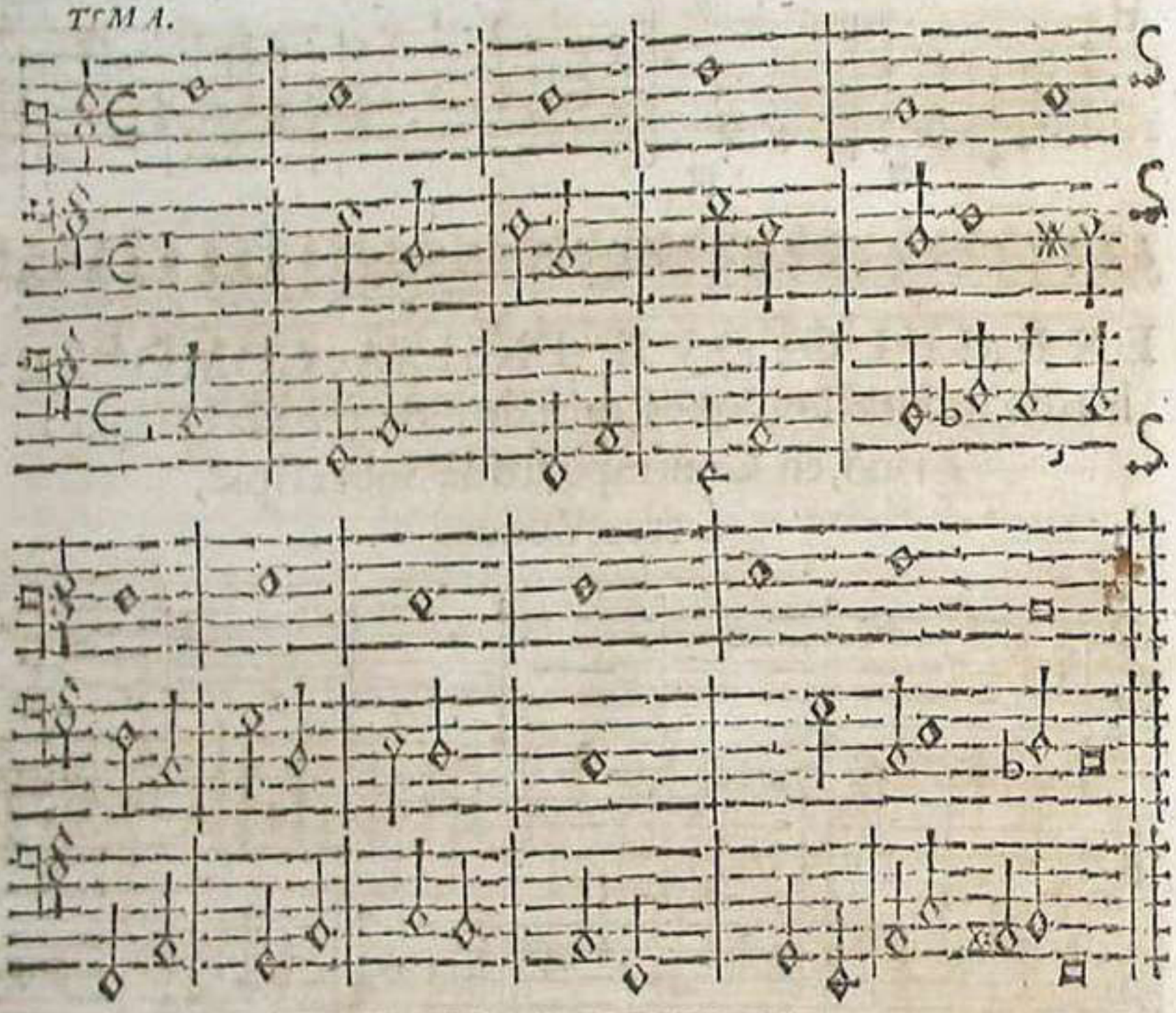


CONTRAPVNTO DE CONCIERTO,

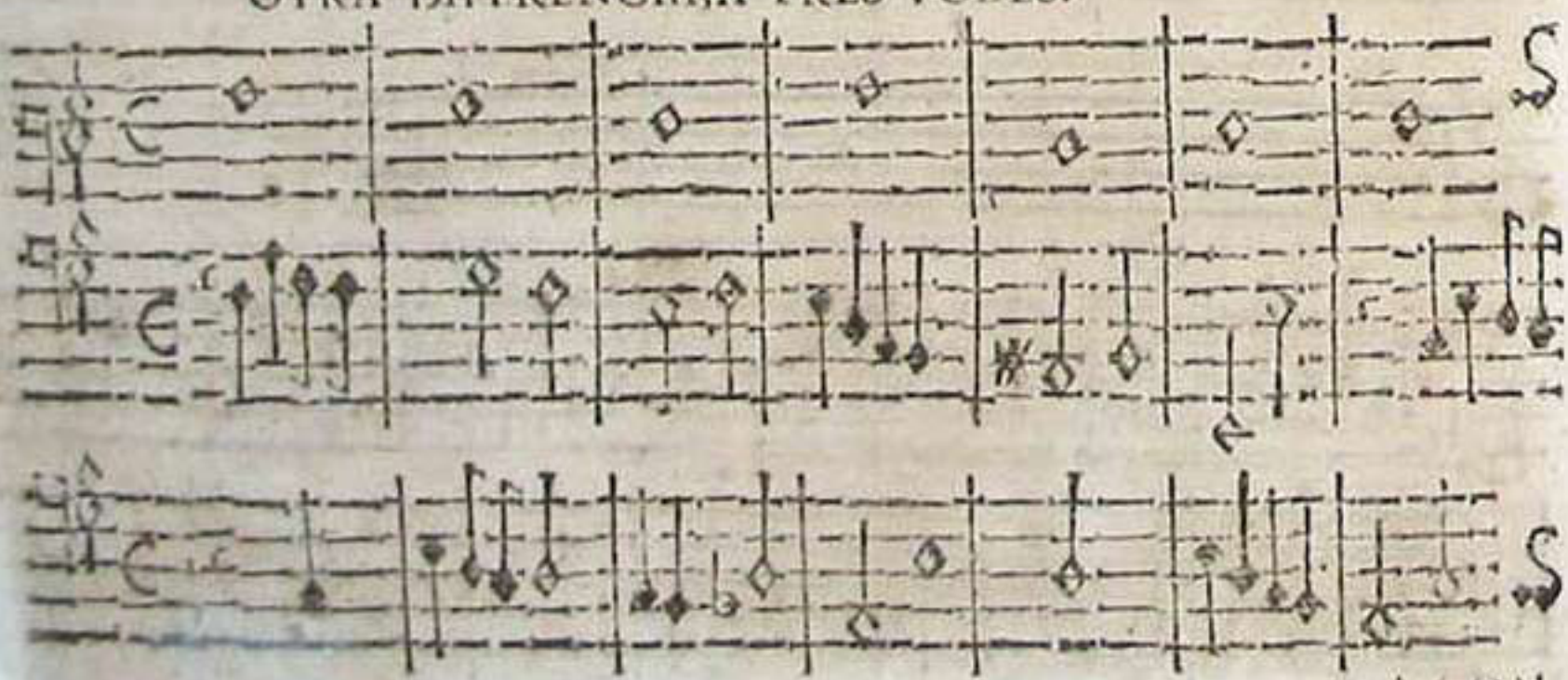
á Compasillo, sobre Tiple, á tres Vozes.

QVATRO DIFERENCIAS SOBRE ESTE CANTO LLANO.

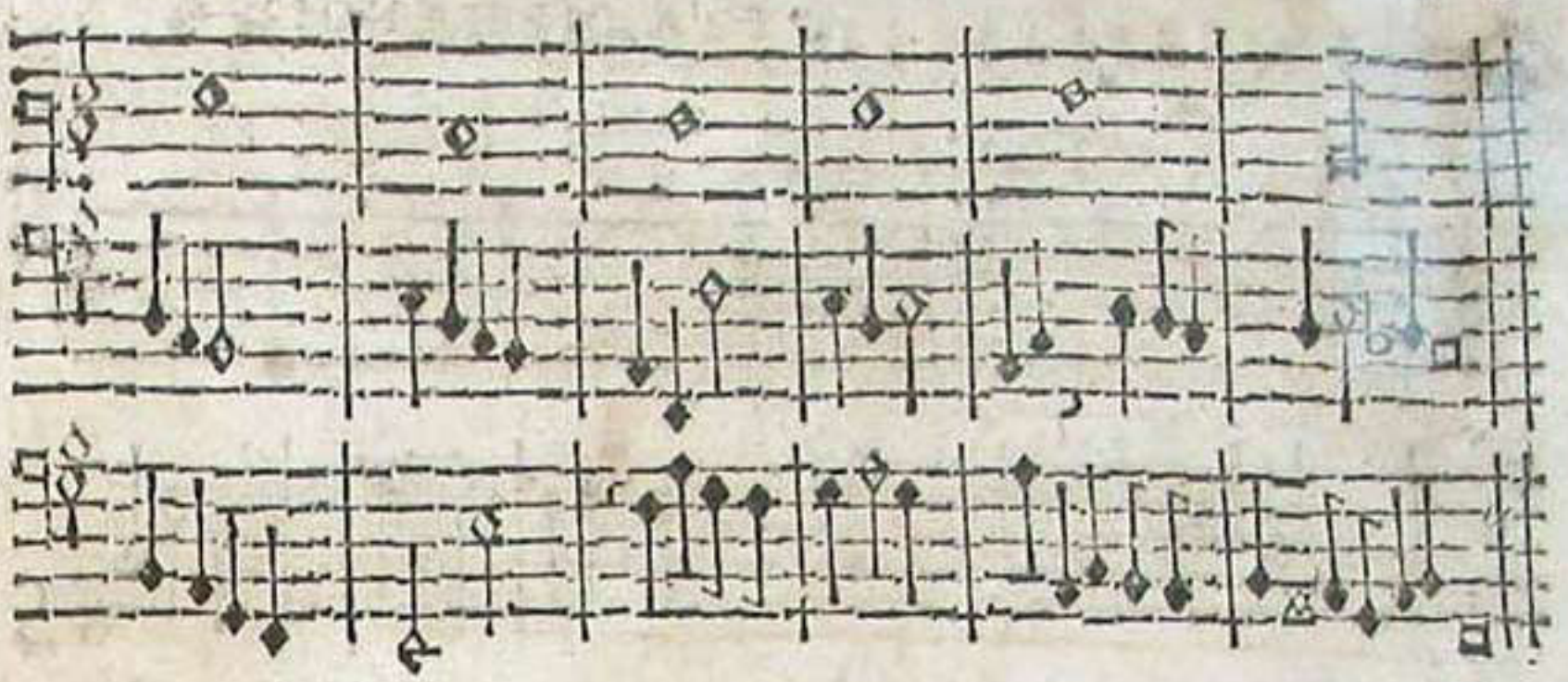
TEMA.



OTRA DIFFRENCIA, A TRES VOZES.

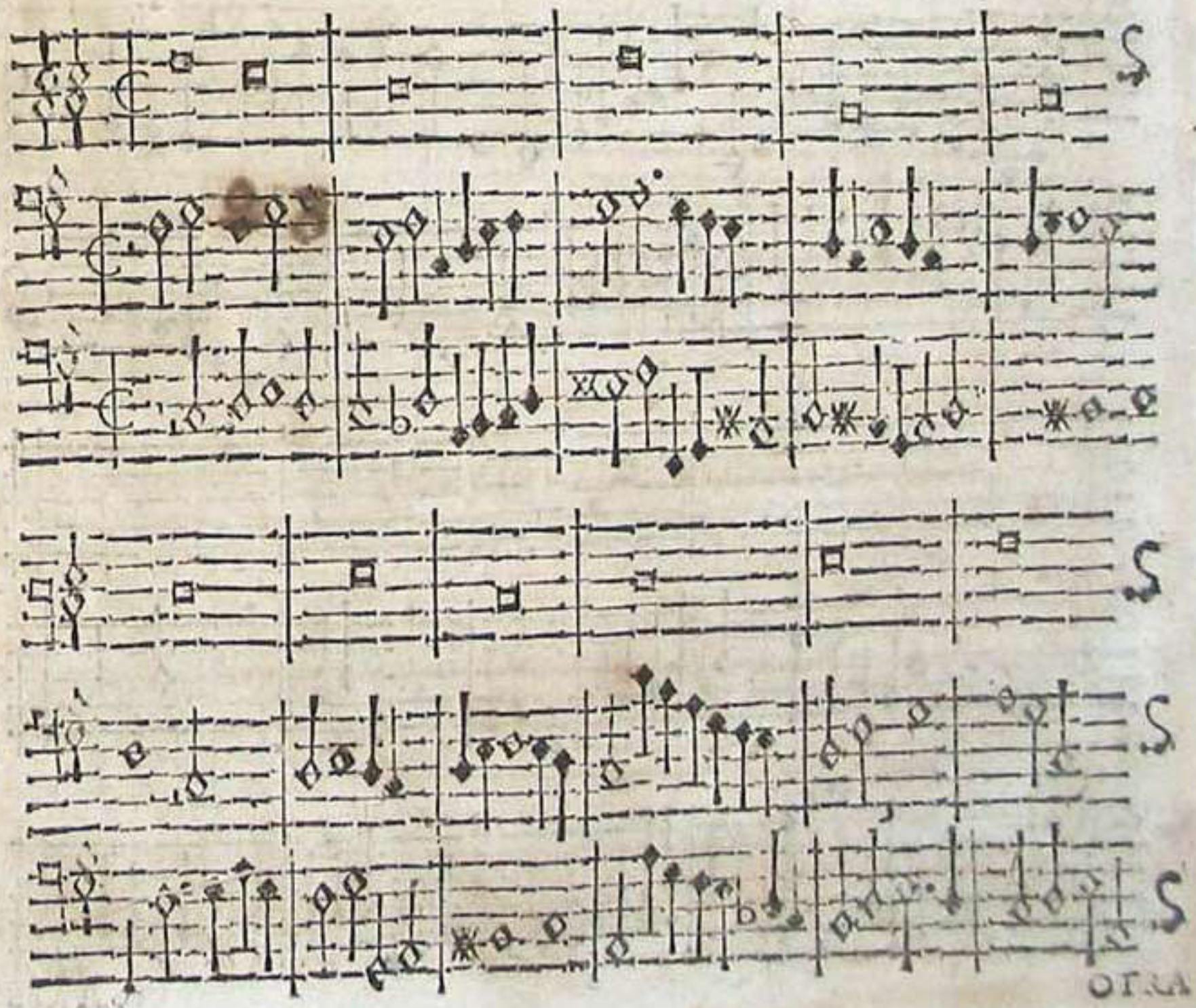


A COM-



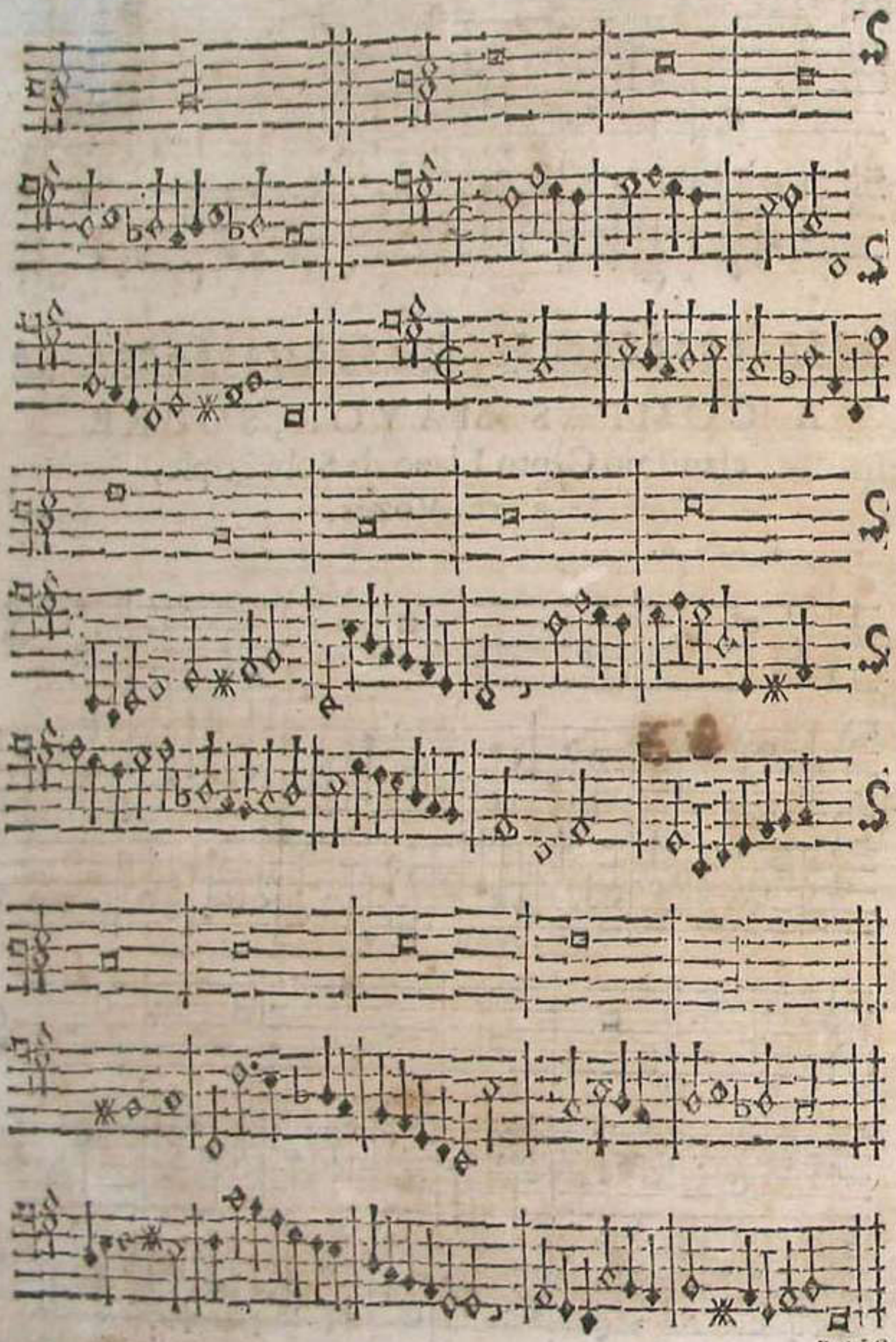
A COMPAS MAYOR, SOBRE el mismo Canto Llano, de Sobrè tiple, á tres Vozes.

TEMA.



OTRA DIFERENCIA.

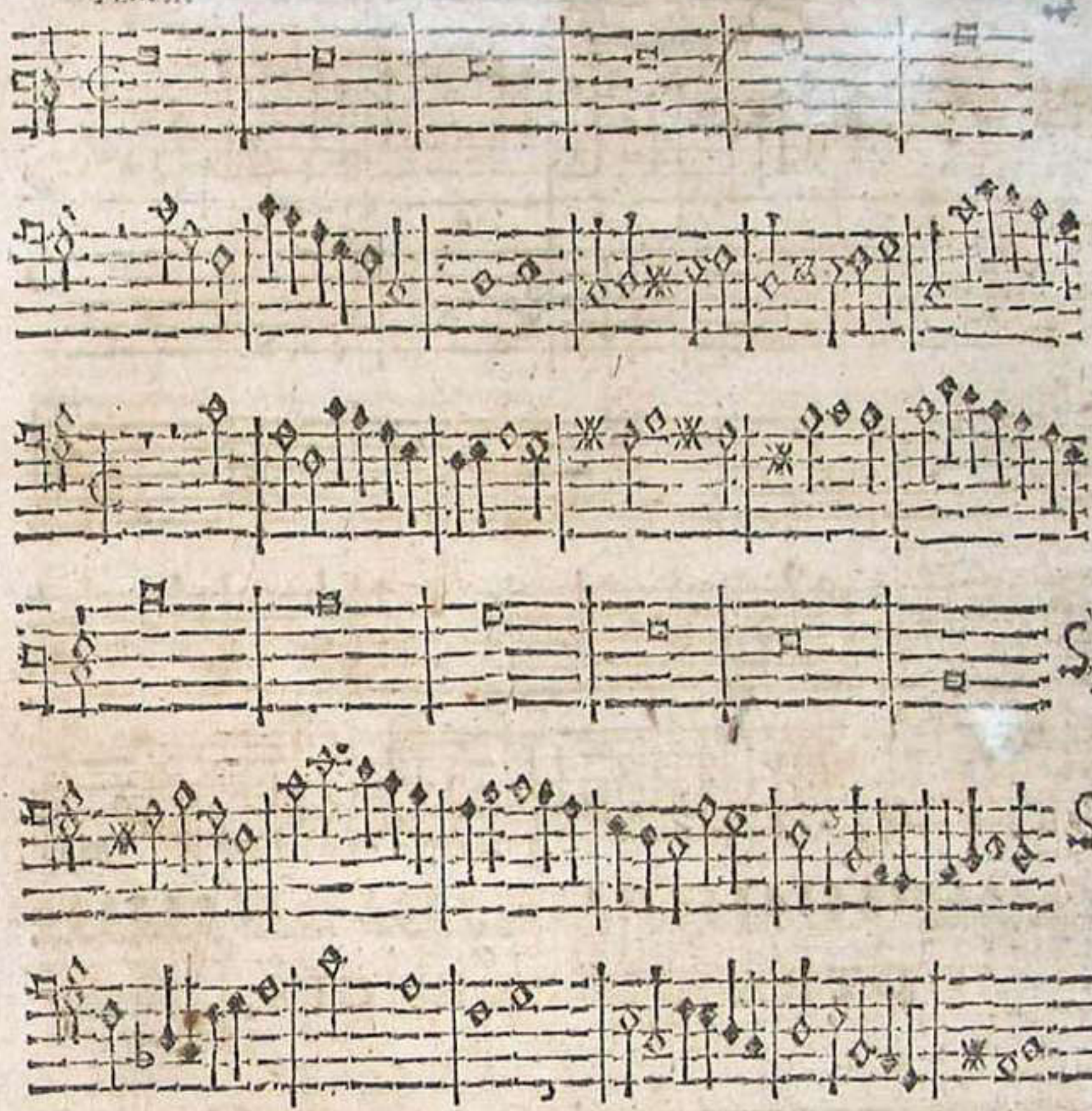
TEMA.



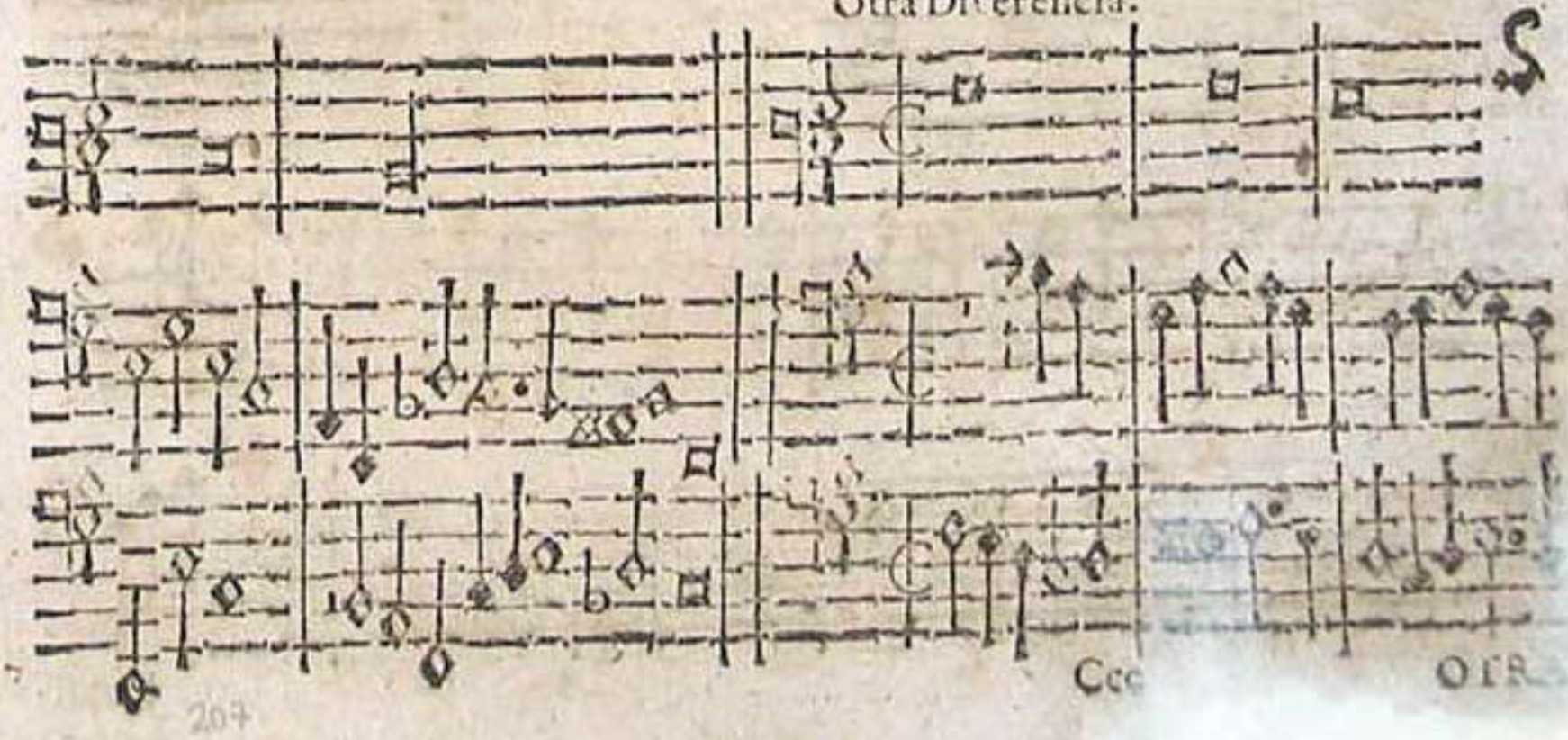
TRES

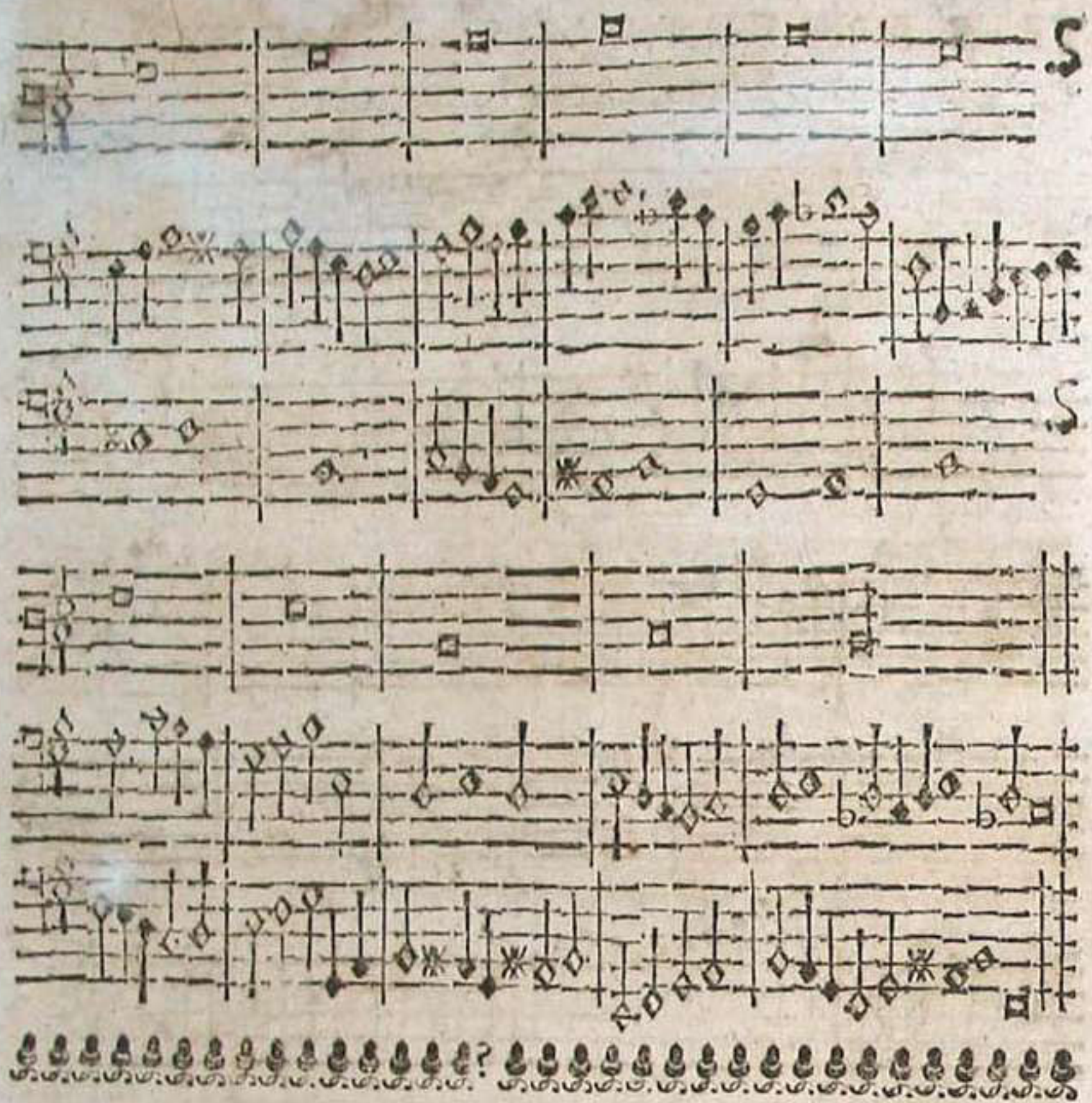
TRES DIFERENCIAS SOBRE DIFERENte Canto Llano, á tres vozes, sobre Tiple.

TEMA.



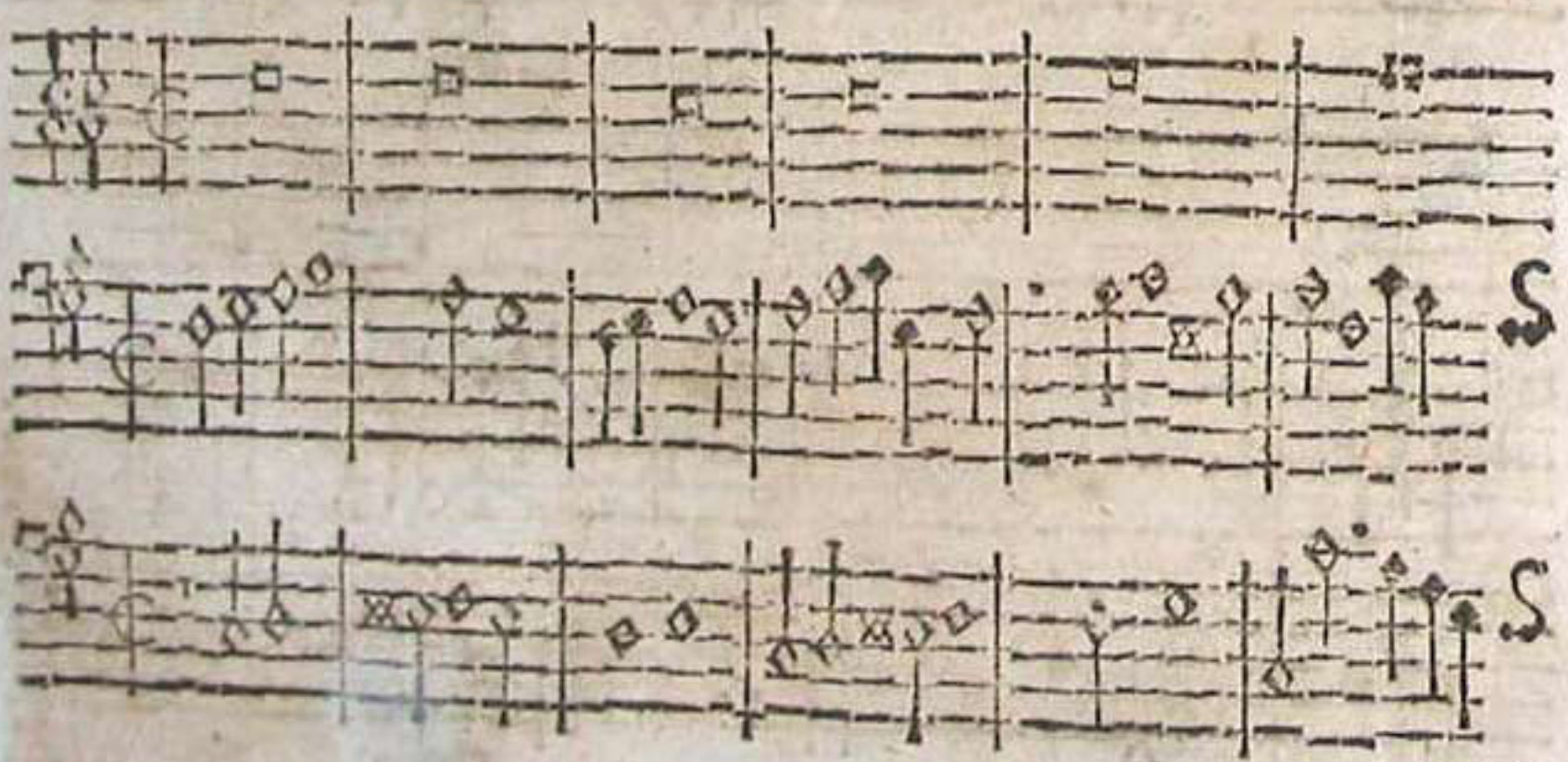
Otra Diferencia.



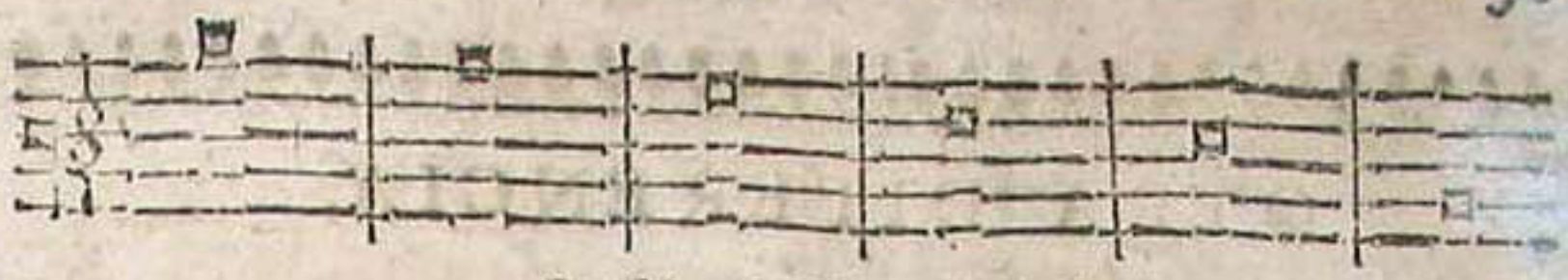


OTRA DIFERENCIA,

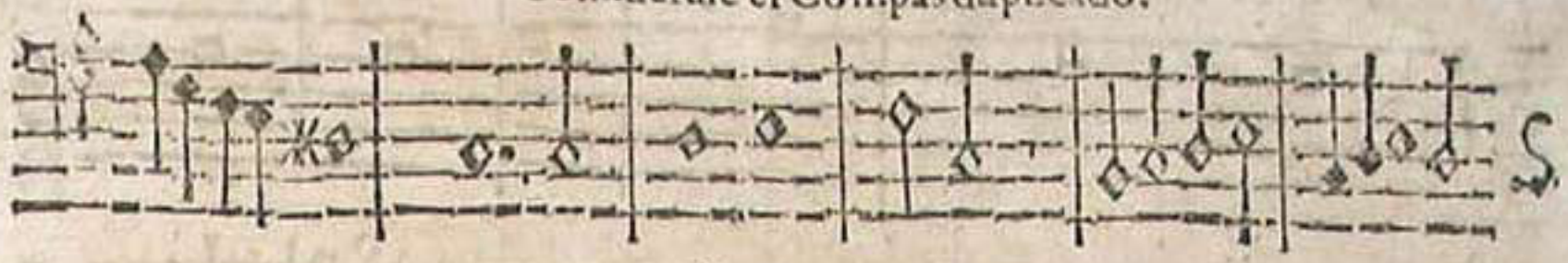
TEMA.



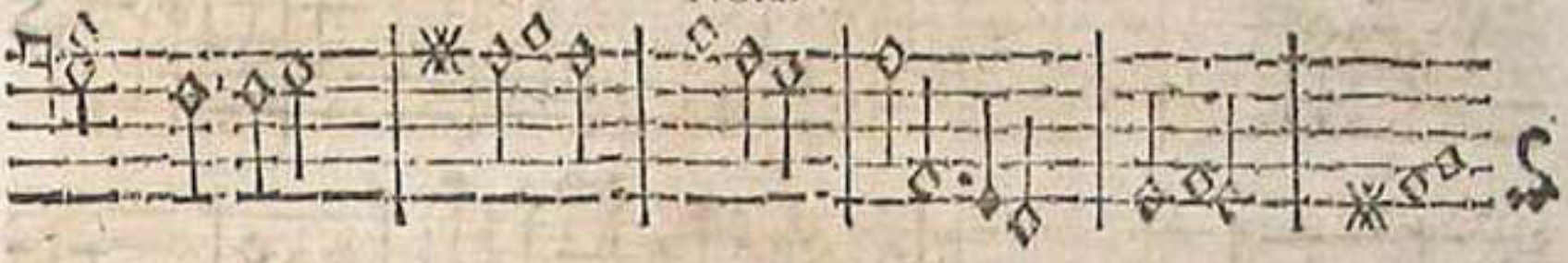
Consi-



Considerase el Compàs duplicado.



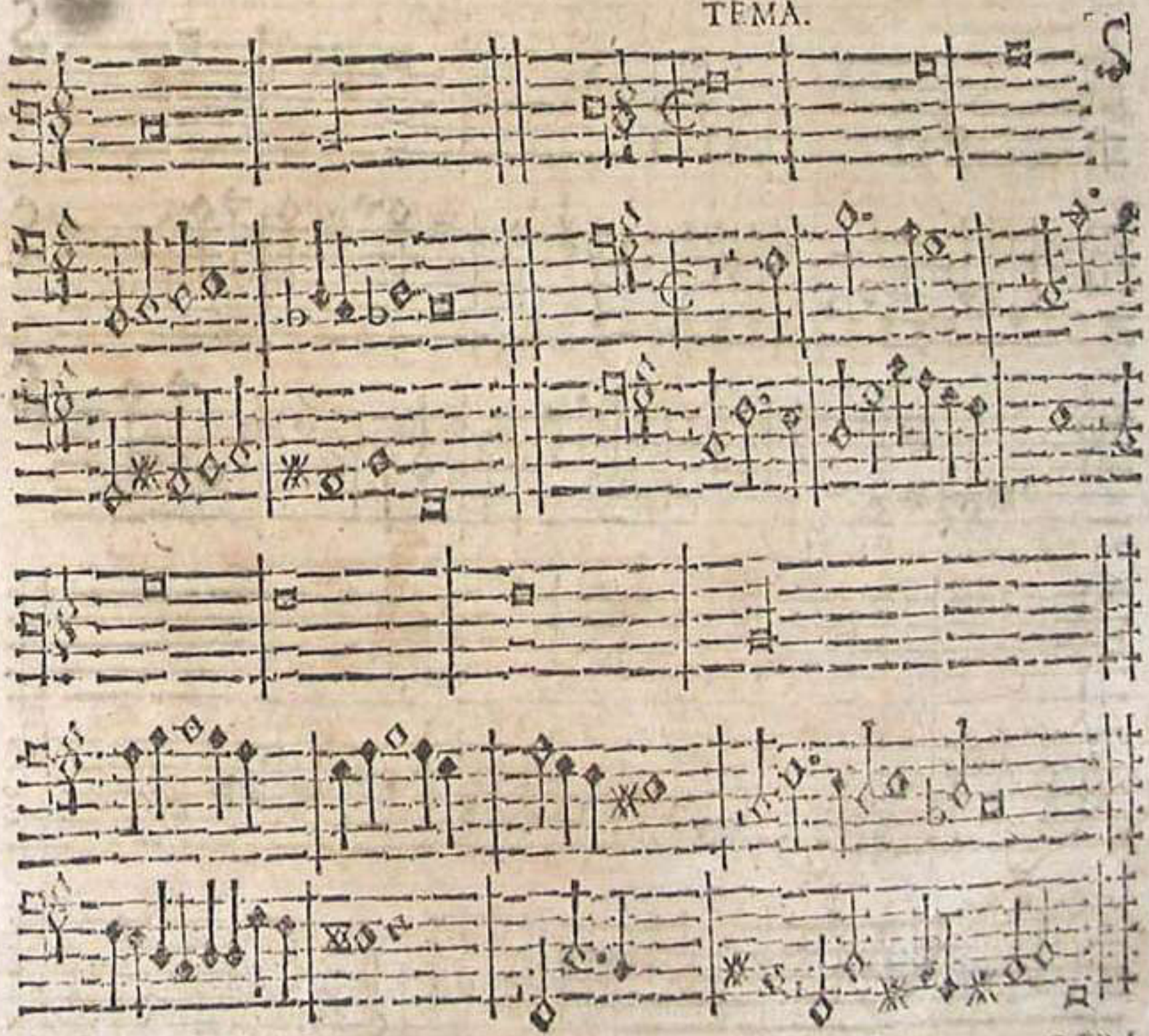
Nota.



Tres Diferencias sobre otro Canto Llano, de Sobre tiple,

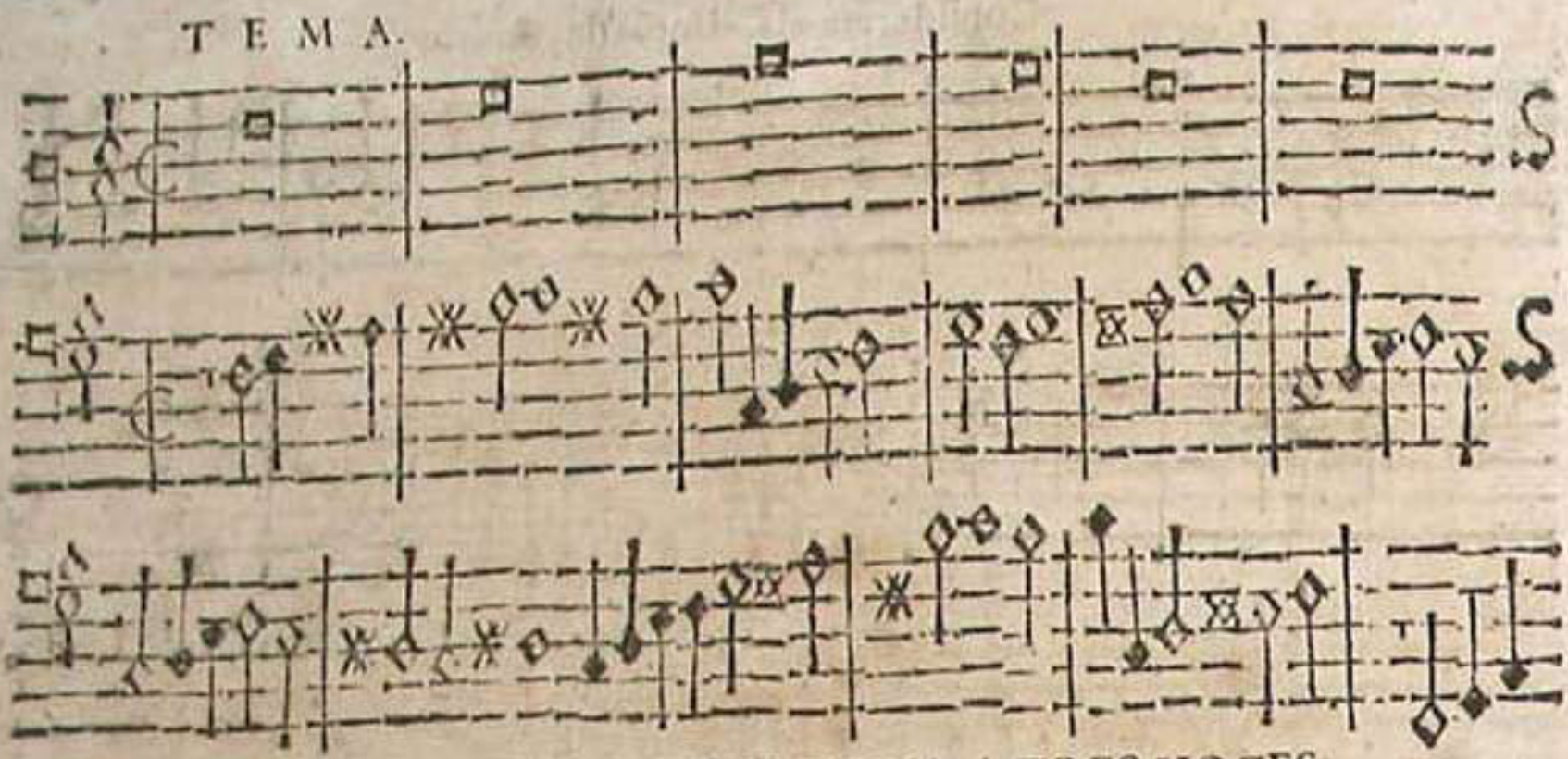
A TRES VOZES.

TEMA.



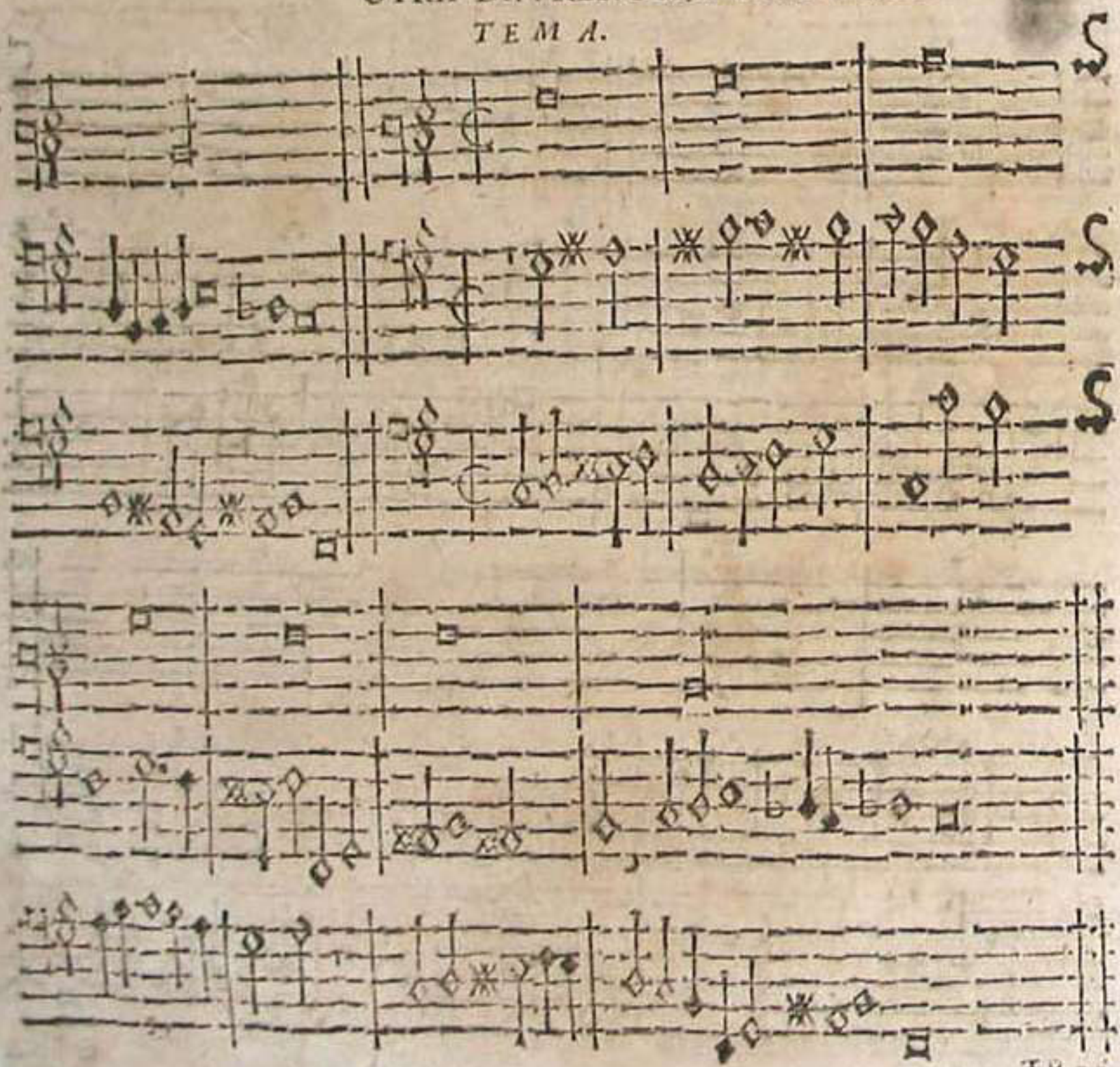
OTRA DIFERENCIA,

TEMA.



OTRA DIFFRENCIA, A TRES VOZES.

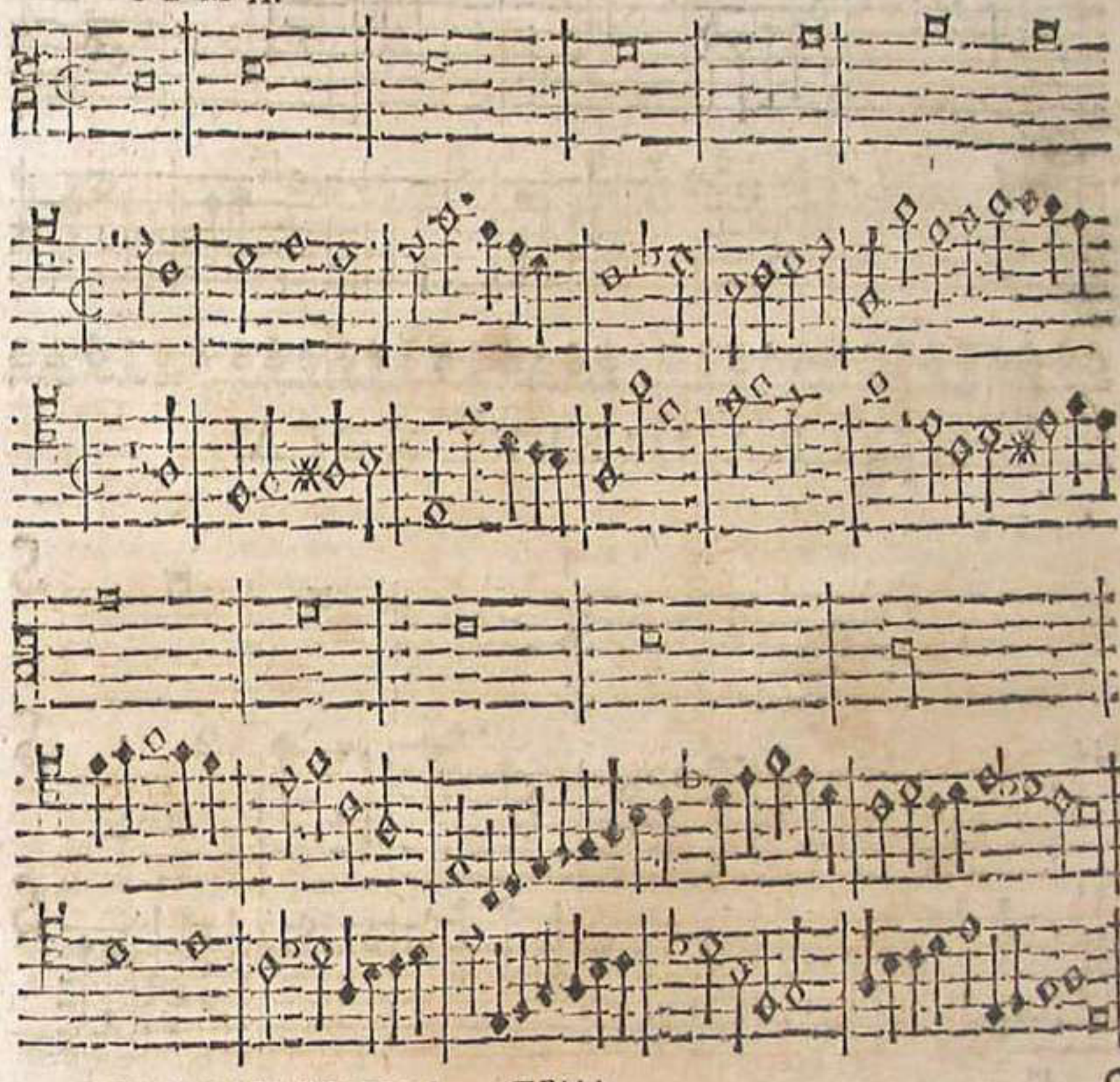
TEMA.



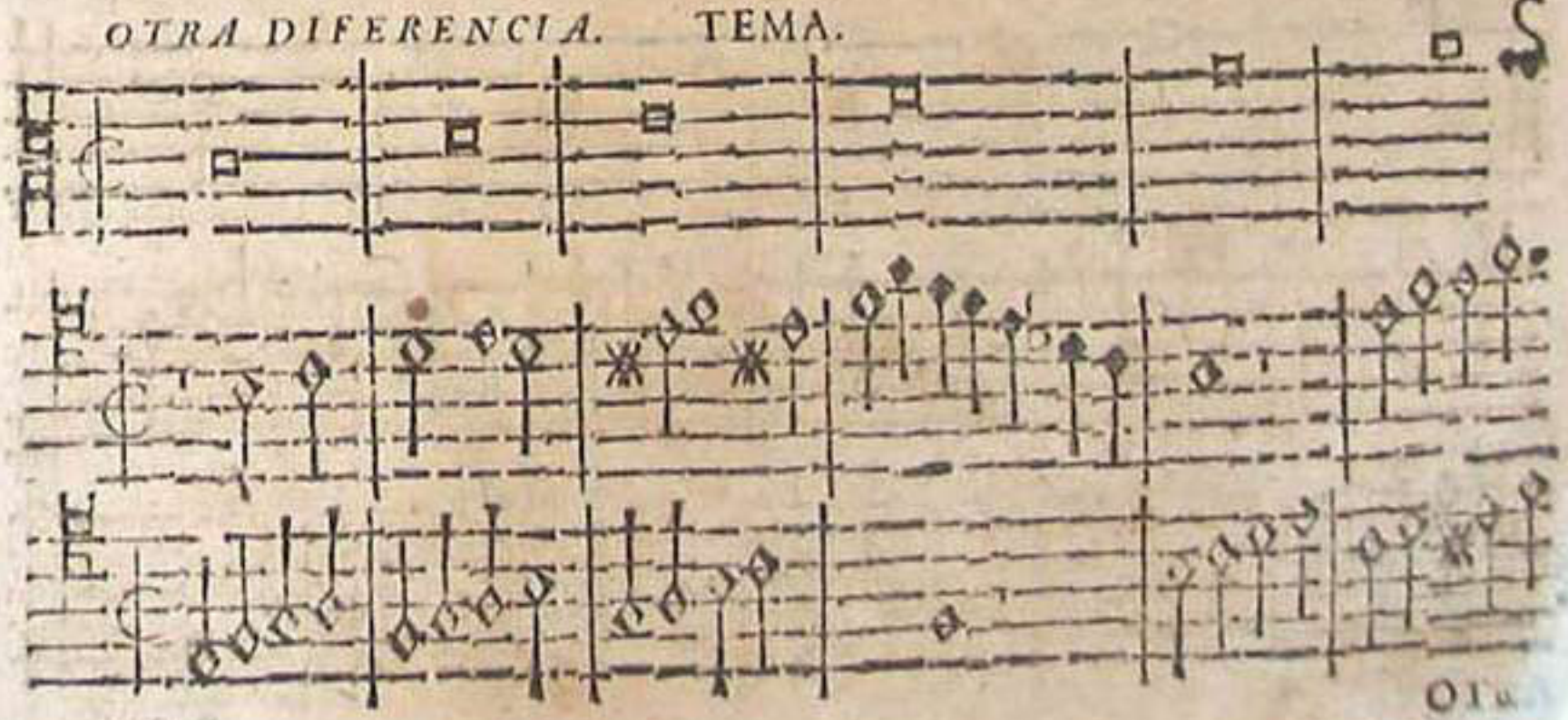
TRES

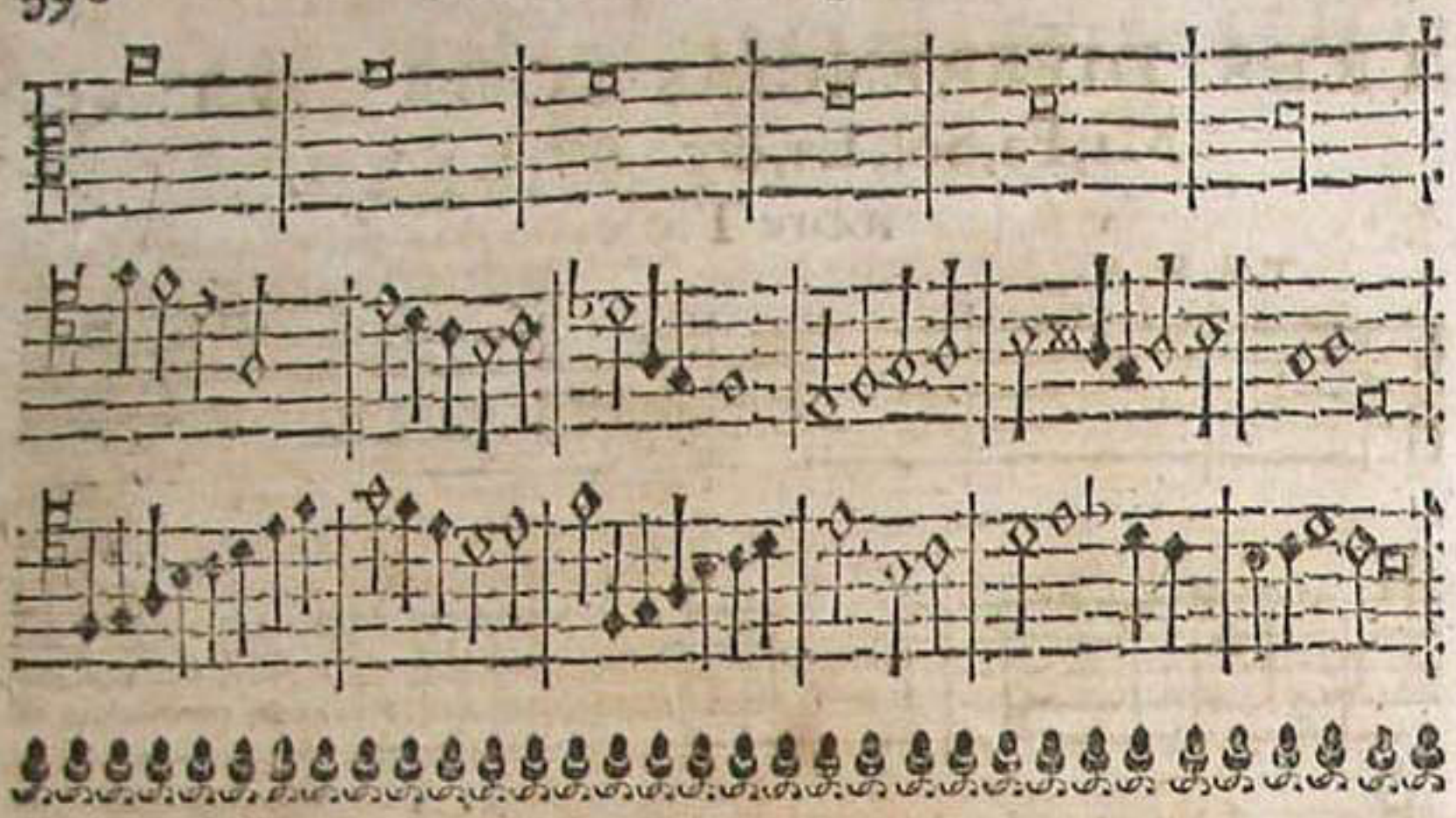
TRES DIFERENCIAS SOBRE VT, RE, Mi, Fa, Sol, La, &c. A tres vozes, ſobre Tiple.

TEMA.



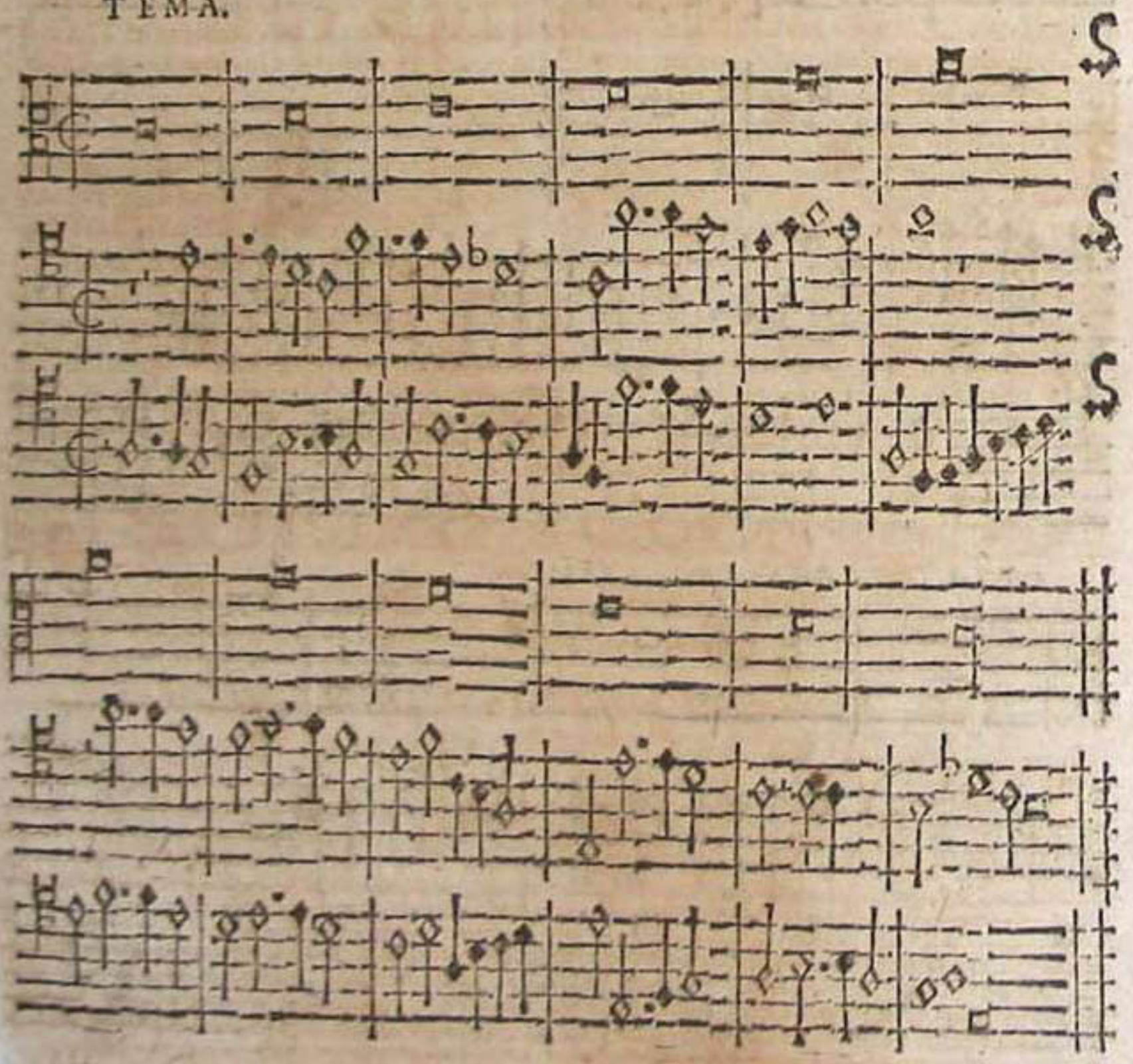
OTRA DIFERENCIA. TEMA.





OTRA DIFERENCIA.

TEMA.



CON-

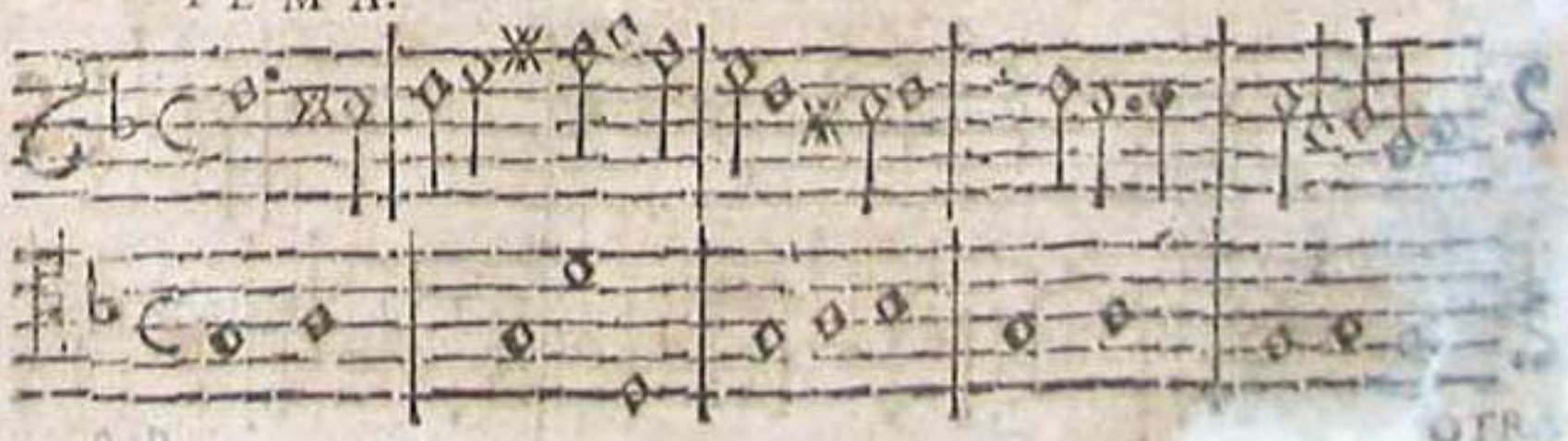
CONTRAPVNTO SVELTO SOBRE Canto de Organo. CAP. LXXIII.

EL Contrapunto suelto sobre Canto de Organo, se haze ordinariamente sobre vn Tiple, el qual le canta vna voz; y el que hecha el Contrapunto cãta sobre dicho Tiple vn Baxo; algunas vezes es al contrario, que se canta vn Baxo de Canto de Organo, y vn Tiple, hecha el Contrapunto sobre èl, ay mucha variedad, y se hecha, y haze el Contrapunto de muchas maneras sobre Cãto de Organo, porque sobre Compasillo se suele echar de Semibreves al dar, y al alçar, de Minimas, y Seminimas, de Proporcion menor, y mayor, y de Sexquialteras (sobre dicho Compasillo) cantando el que lleua el Tema, ò Subiecto, à vn tiempo; y el q̃ hecha el Cõtrapunto, à otro; esto es, cantar vno à Compasillo, y otro à Proporcion, ò Sexquialtera, &c. Tambien se hecha Contrapunto, cantando el que lleua el Tema, a Proporcion mayor; y el que hecha el Contrapunto, tambien al mismo tiempo; y juntamente se suele echar Contrapunto, cantando el que lleua el Tema à Proporcion mayor; y el que pronuncia el Contrapunto, à Sexquialtera mayor; y en este genero de Cõtrapũto son los tres mouimientos buenos; y otras vezes sobre la Proporcion mayor, se hecha Contrapunto de Sexquialtera menor, que es de seis Minimas al compàs. Todos estos generos de Contrapuntos, los pondrèmos por su orden en este vltimo Capitulo. Advirtiendo, que se ha de guardar en todo lo que queda anotado en las Reglas del Contrapunto suelto sobre Canto Llano, entrando en especie perfecta, y acabando tambien en ella, sino es por algun accidente (verbi gratia) por imitar algun passo, ò por fenecer el Tiple, q̃ lleua el Tema, en sustenido; que en tal caso no podrà la voz del Contrapunto acabar en perfecta; no hazer passos de buelta, no dar dos puntos en vn Signo, sino es q̃ sean del passo, ò por imitarle; ni Minima con puntillo al dar, que se tiene por mal ayre, entrar con pausa, porque se conoce mejor el passo, ò intento; esto es, que entre el Contrapunto al alçar, sino es que entre al dar, por causa de auer hecho algunas diferencias; y por necessitar de ello para variacion de passos: y si fuere largo el Cõtrapunto, se podrà mudar de passo, ò intento, y podrà imitar à la voz que lleua el Tema. Minima cõ puntillo al dar, se podrà dar, si fuere por passo, ò intento. Passos de buelta tambien se permiten, por imitacion del passo, ù de la voz sobre que se hecha el Contrapunto; en lo demàs del Contrapunto, no: no se ha de acabar la carrera en Minima al alçar, si no fuere para inmediatamente començar otra carrera, porque se tiene por mal ayre en todo genero de Contrapunto de Seminimas sobre Compasillo, sino es que sea fin de intento, o passo.

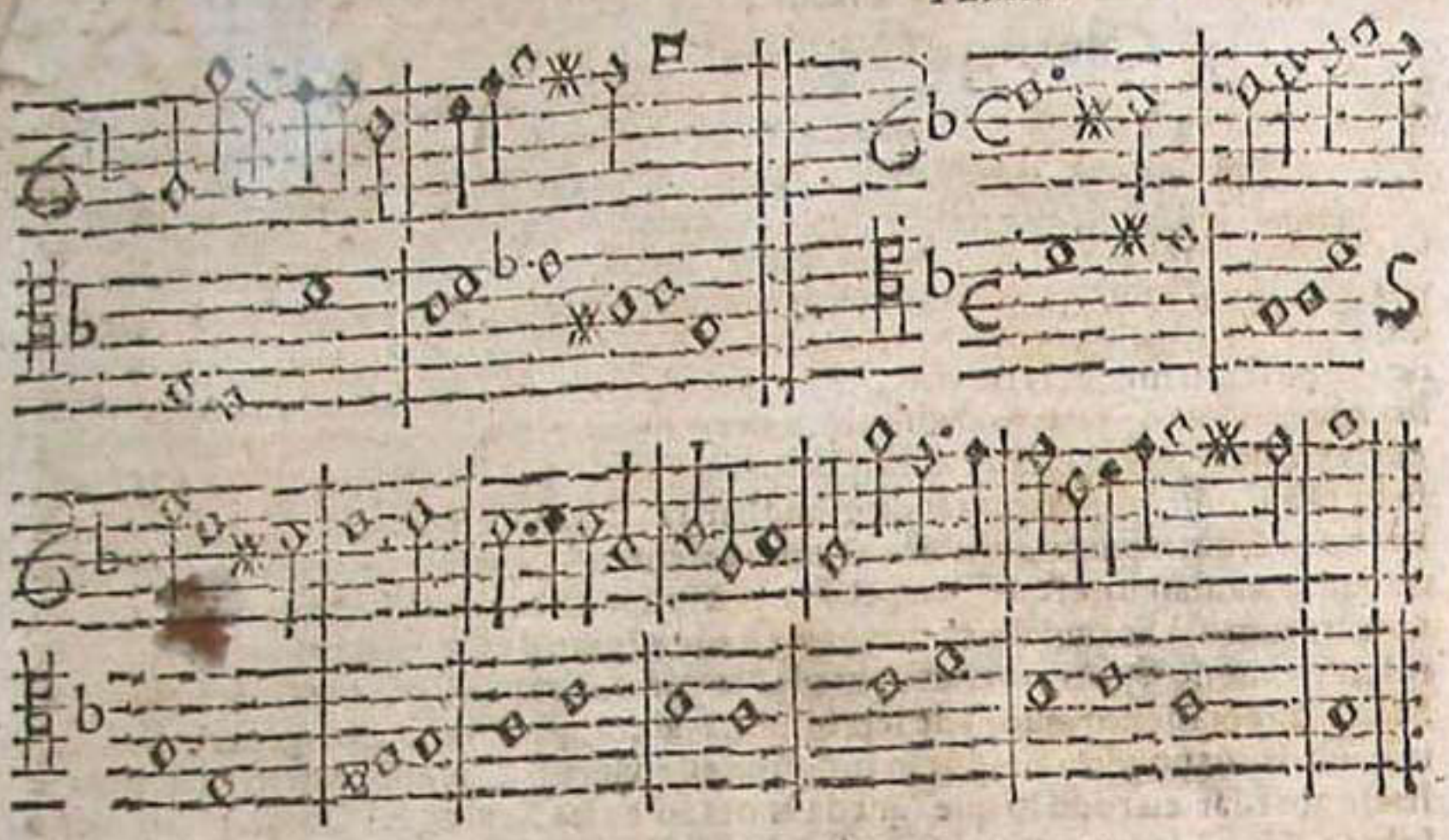
CONTRAPVNTO DE SEMIBREVES AL dar, sobre Canto de Organo, que canta vn Tiple.

NVEVE DIFERENCIAS SOBRE ESTE TIPLE, DE SEMIBREVES, Minimas, y Seminimas.

TEMA.

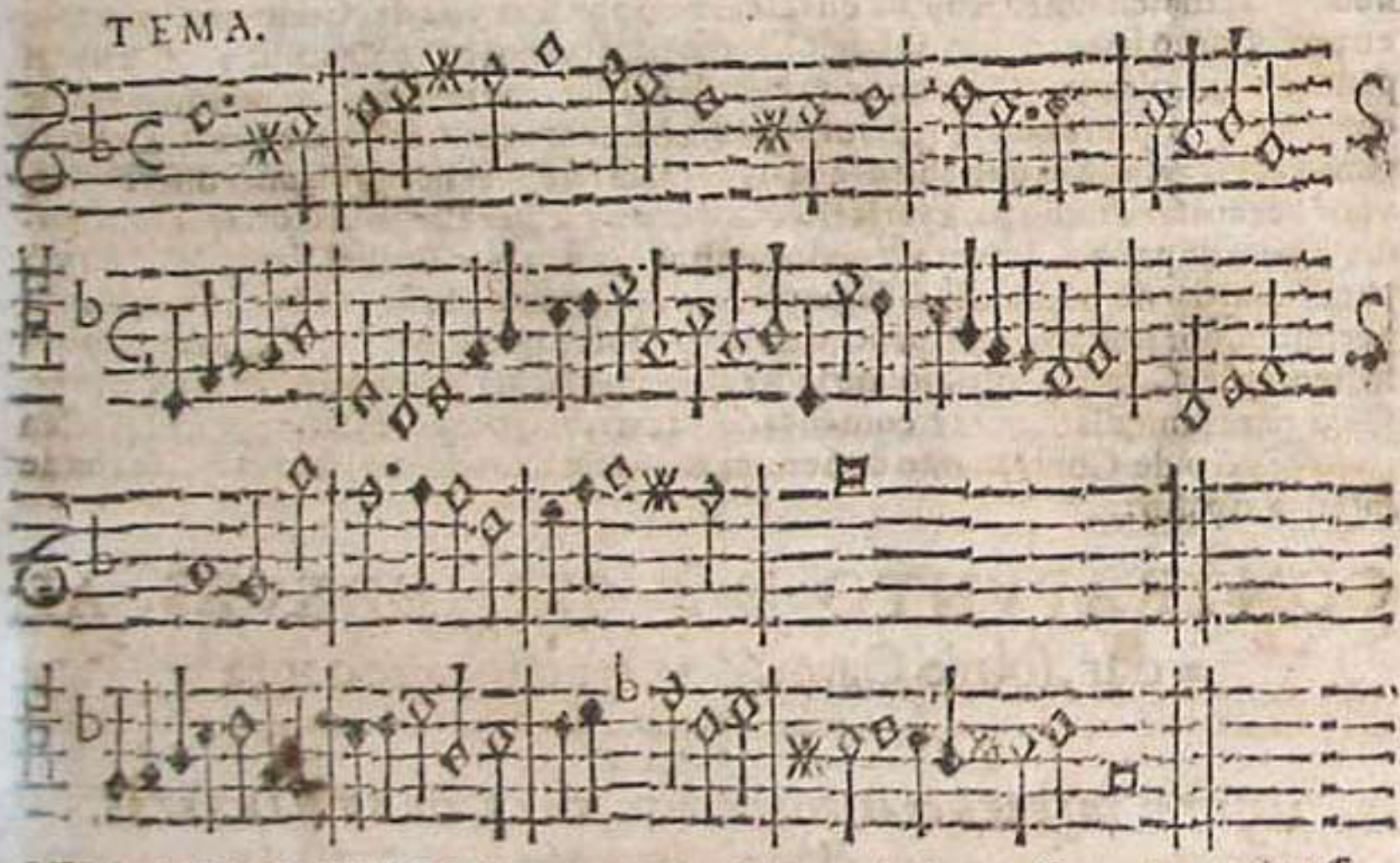


OTRA DIFERENCIA.
TEMA.

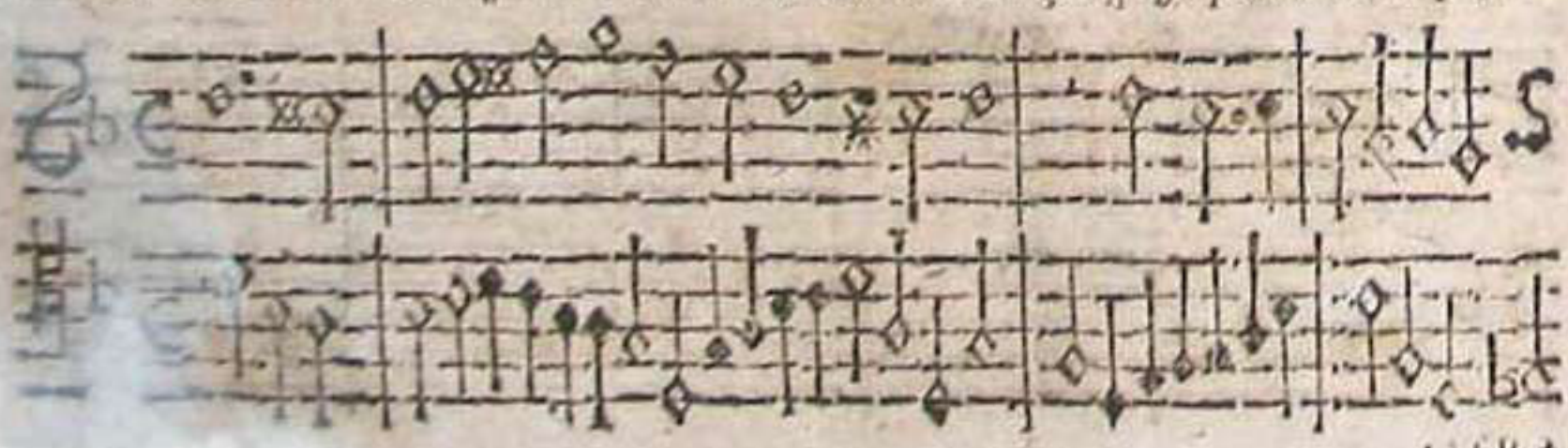


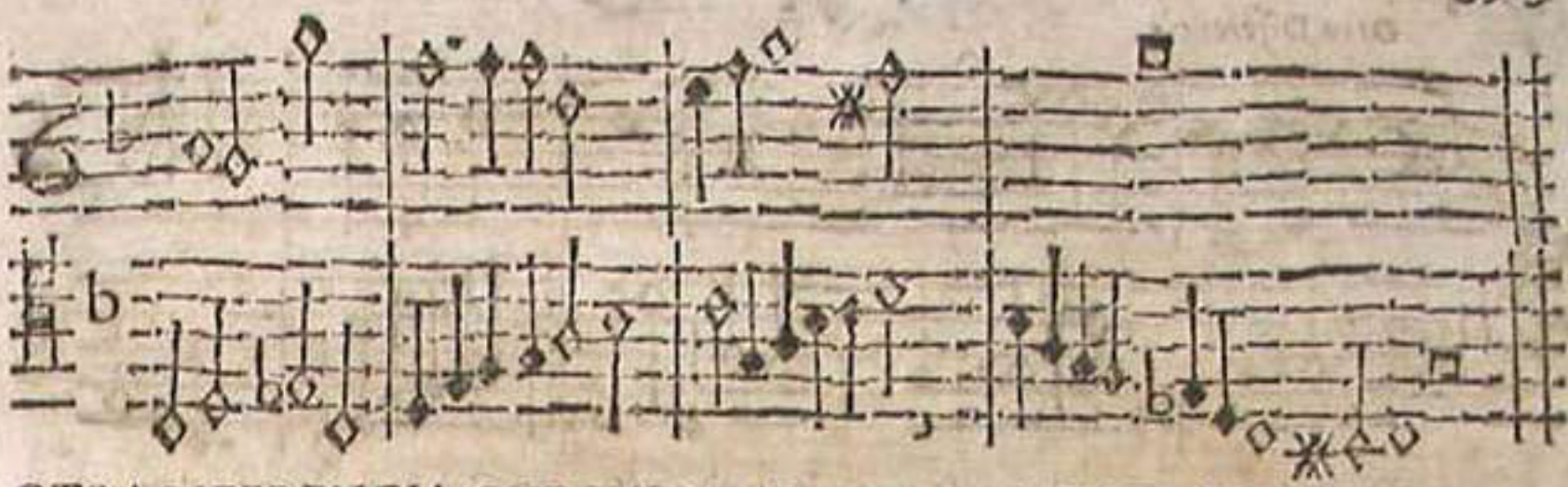
OTRA DIFERENCIA.

TEMA.

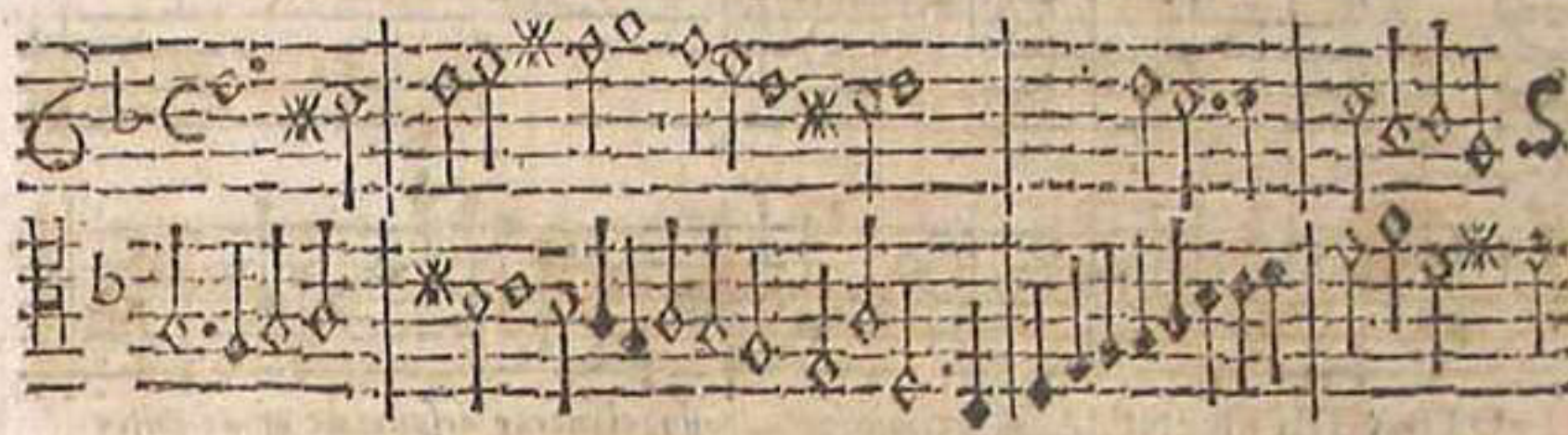


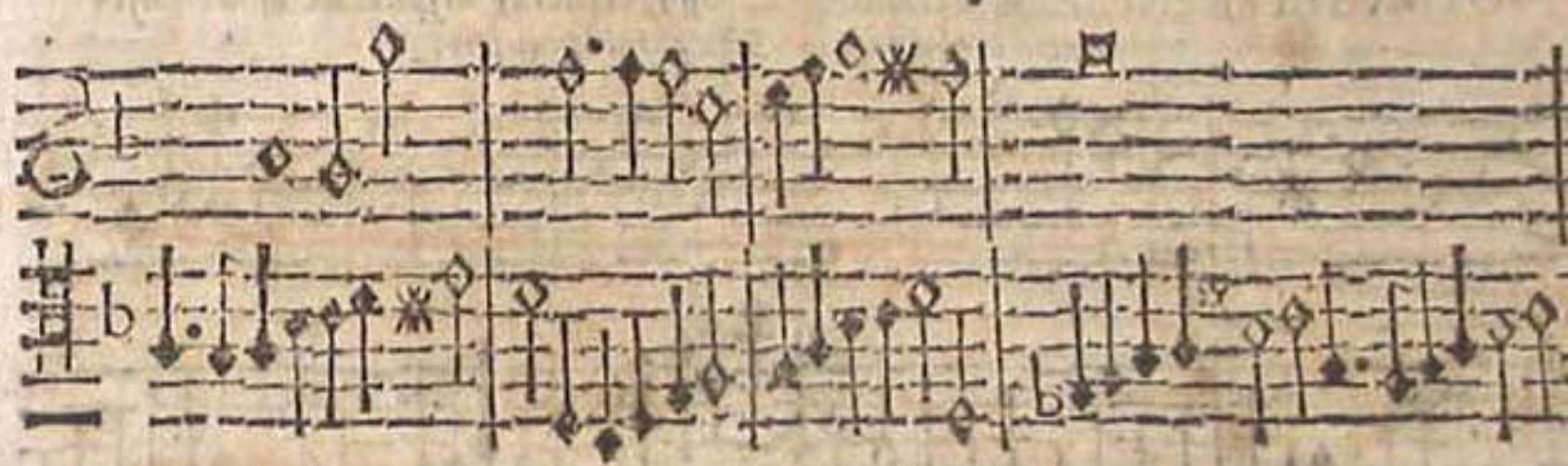
OTRA DIFERENCIA. ¶ *Fe ece carrera en Minima el alçar, passa por intento, o passo.*



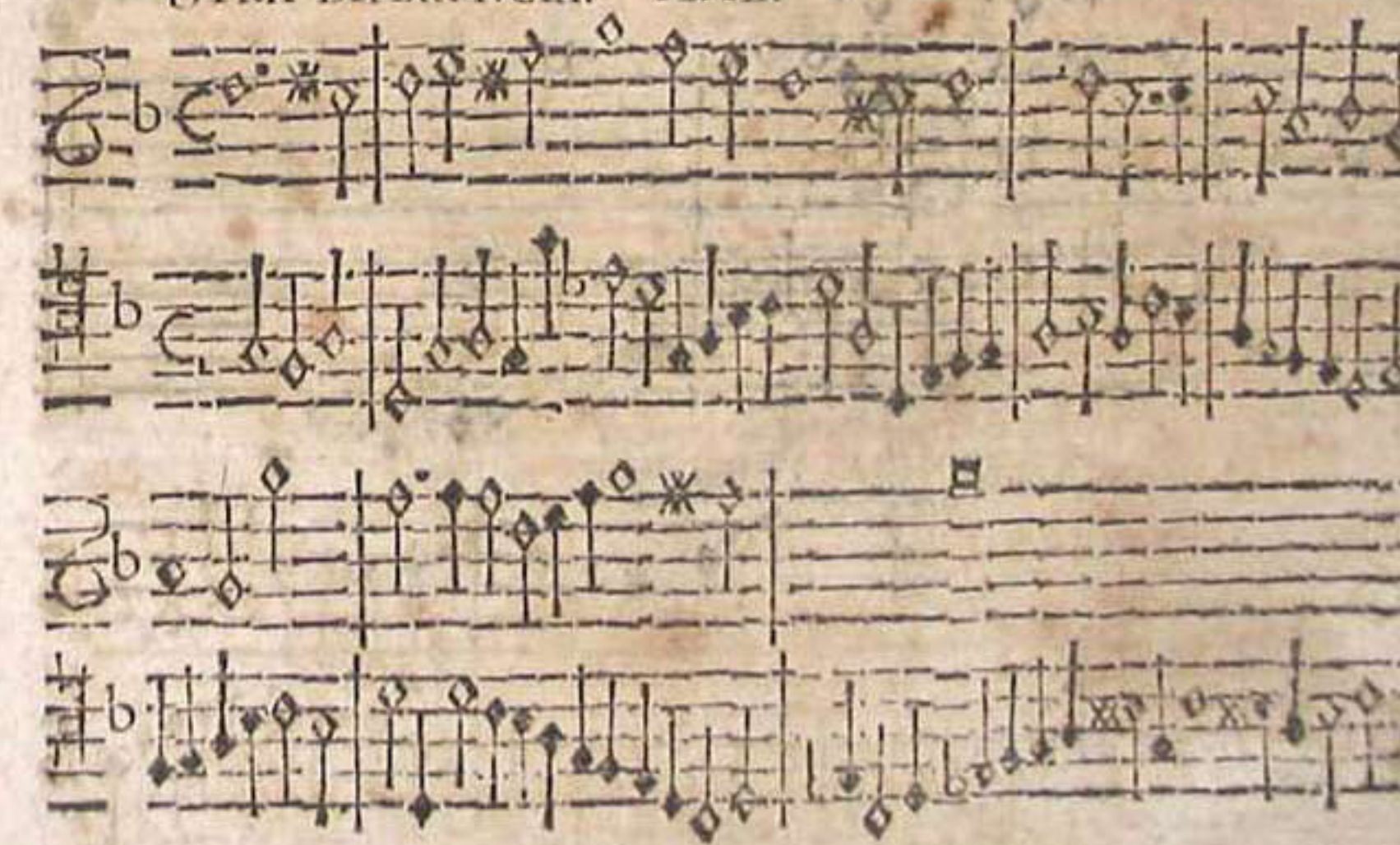


OTRA DIFERENCIA, QVE IMITA AL TIPLE LA ENTRADA; Y POR ESSO se passa el dar Minima con puntillo al mouimiento del dar.

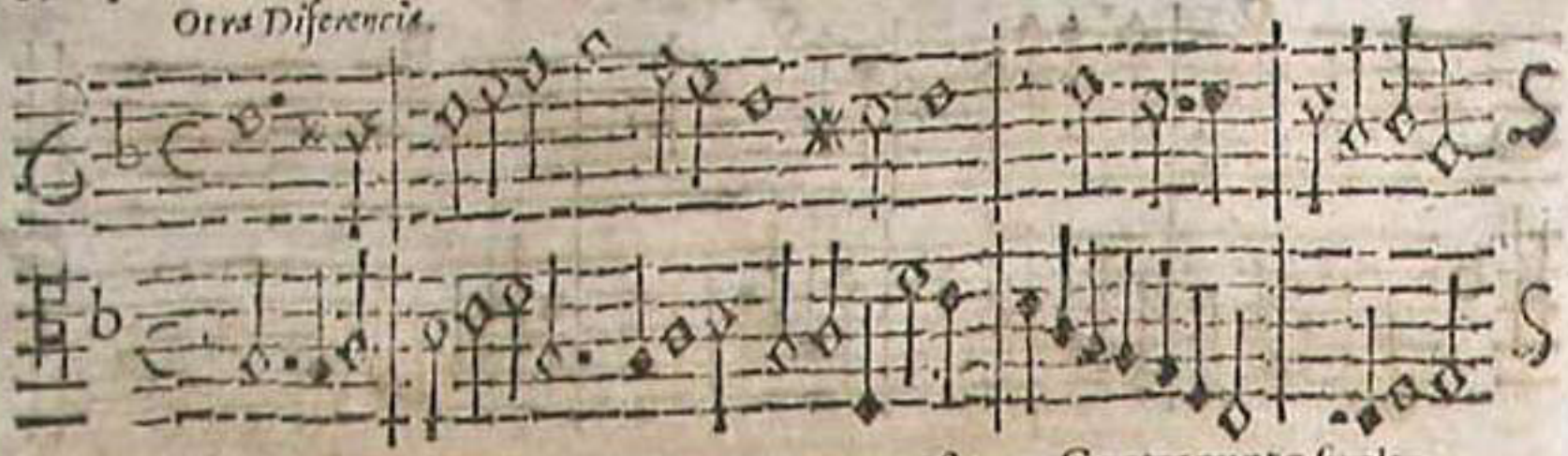




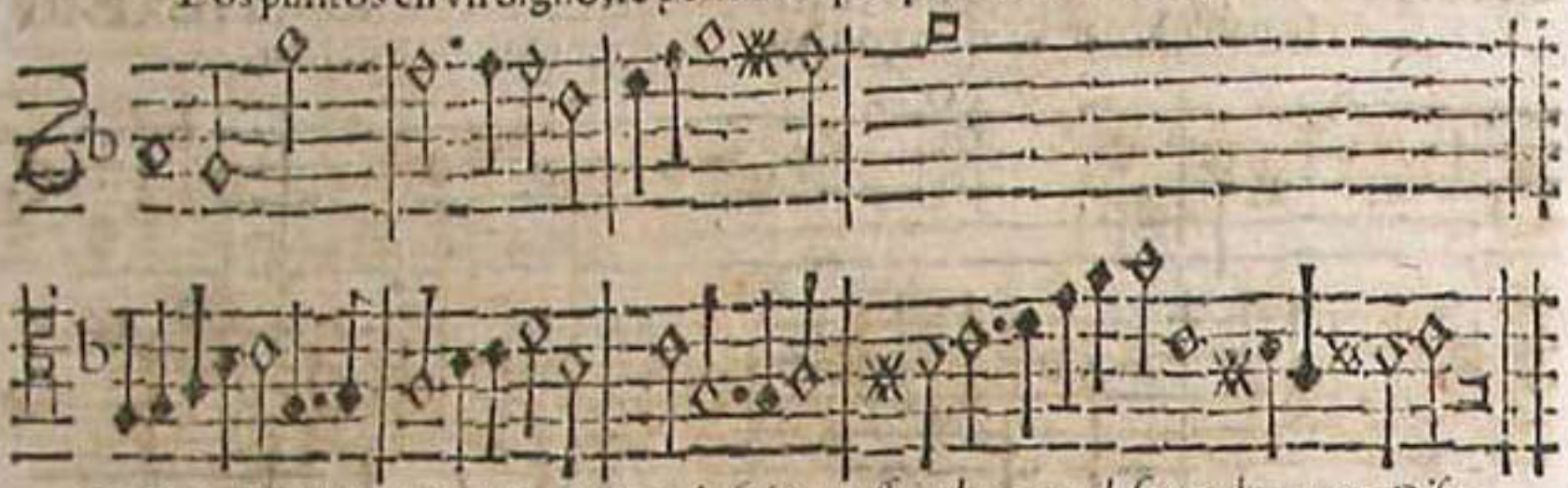
OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*



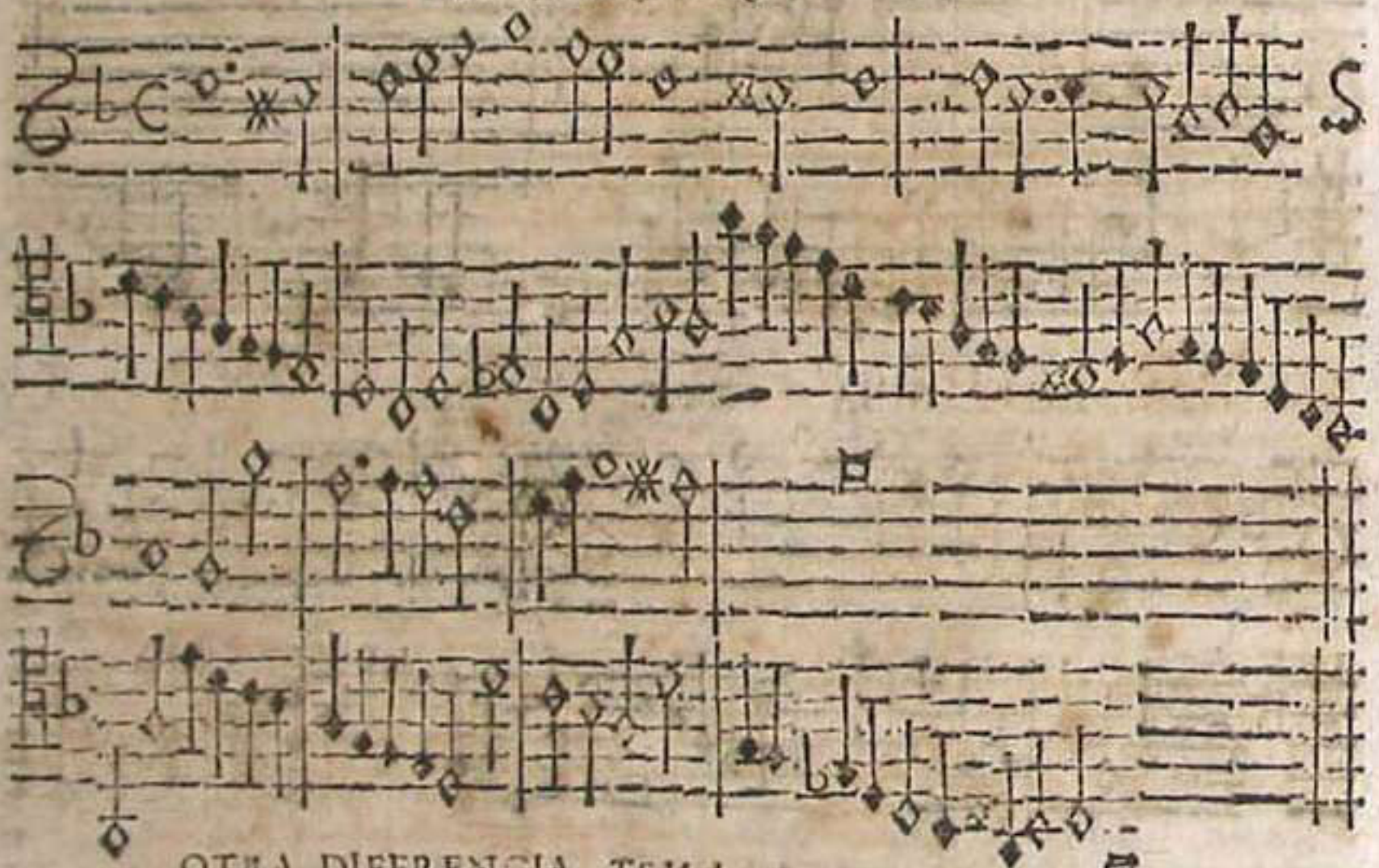
Otra Diferencia.



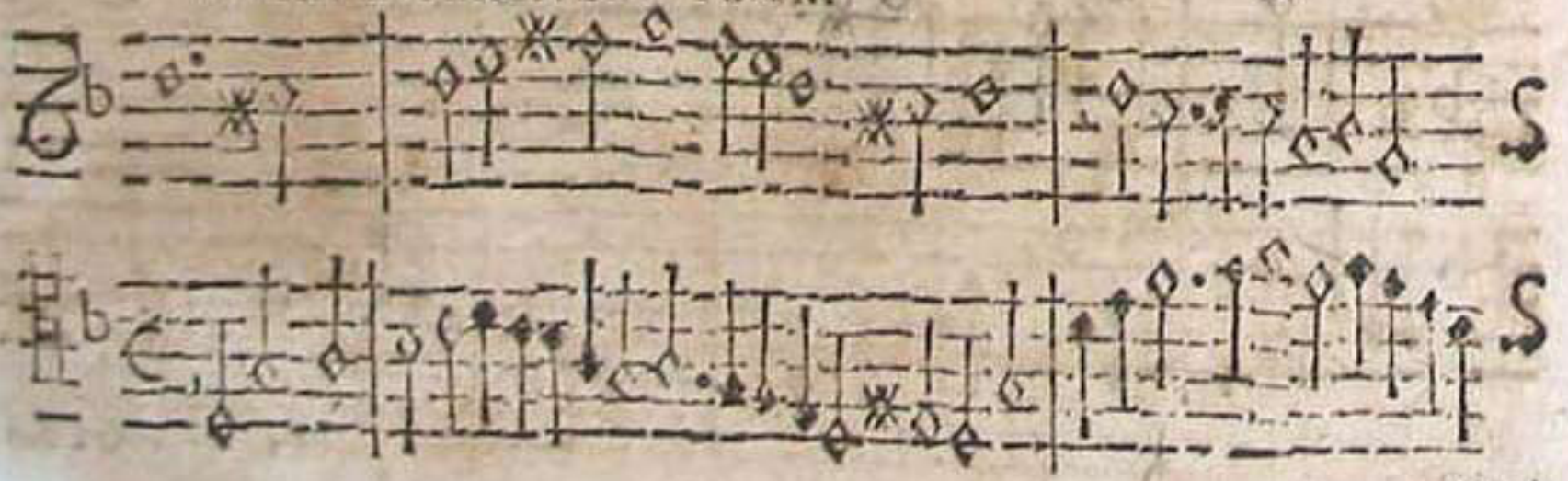
Dos puntos en vn Signo, se permiten por passo, en Contrapunto suelto.



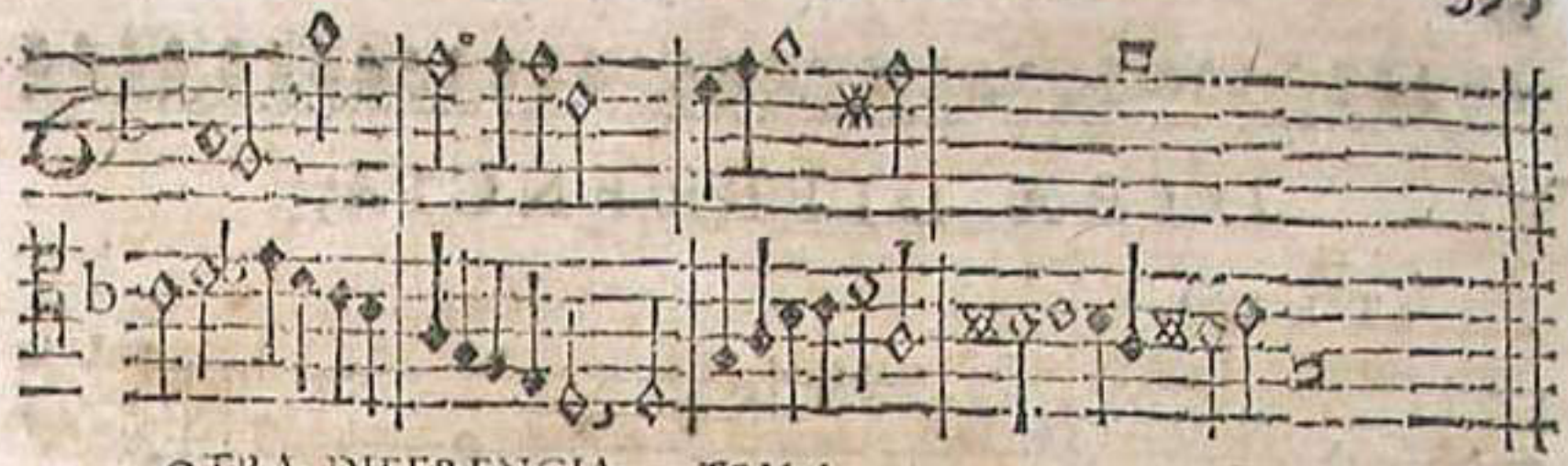
OTRA DIFERENCIA. ¶ *Permitese (por passo) el entrar despues de otras Diferencias, al dar, y con Figuras diminutas.*



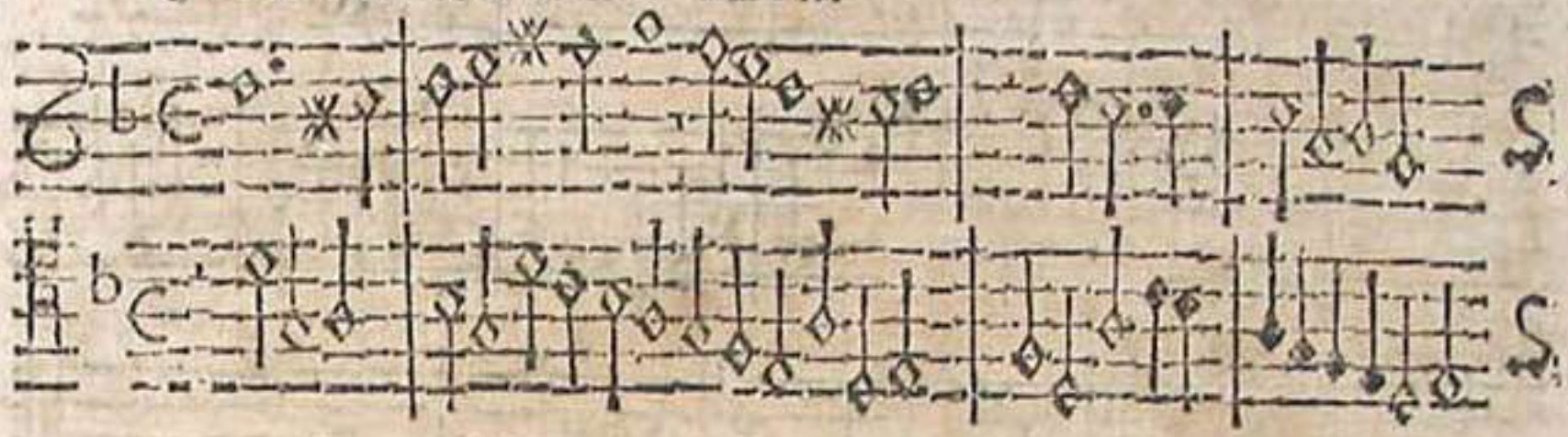
OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*

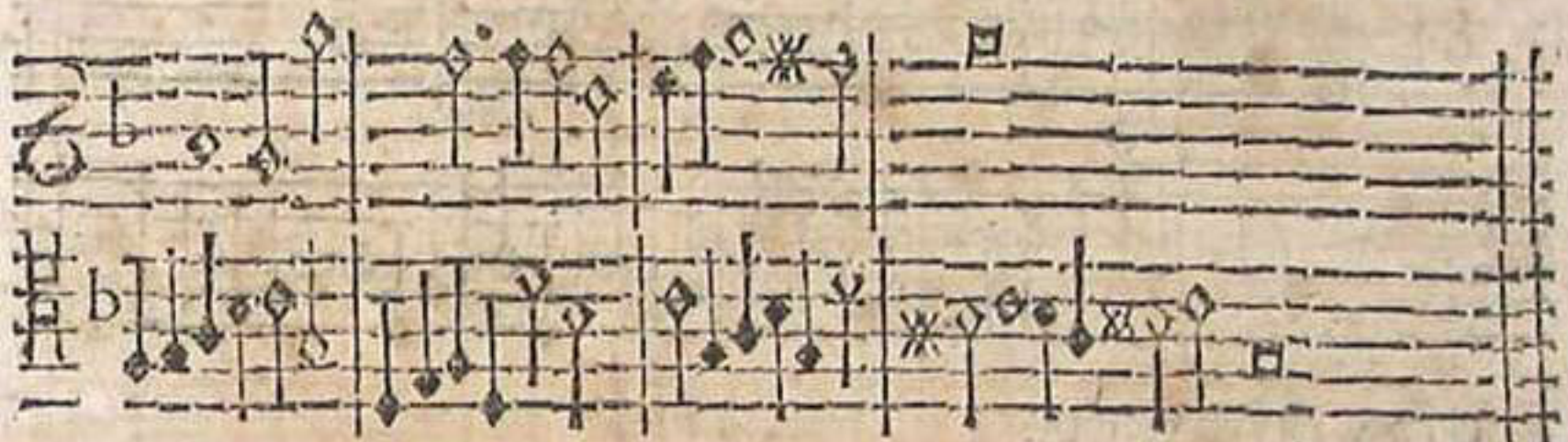


OTRA



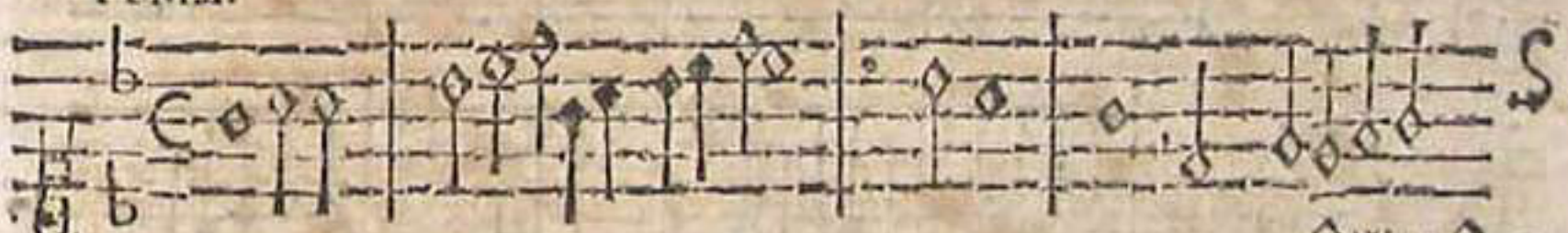
OTRA DIFERENCIA. *TEMA.*

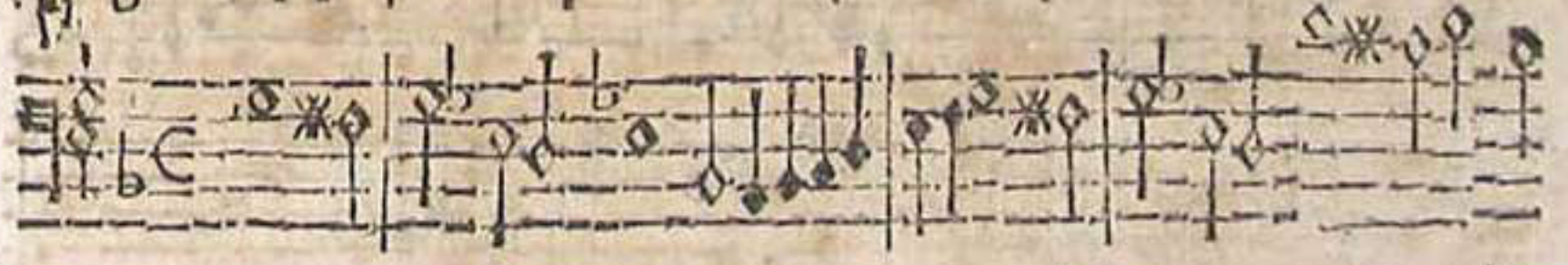


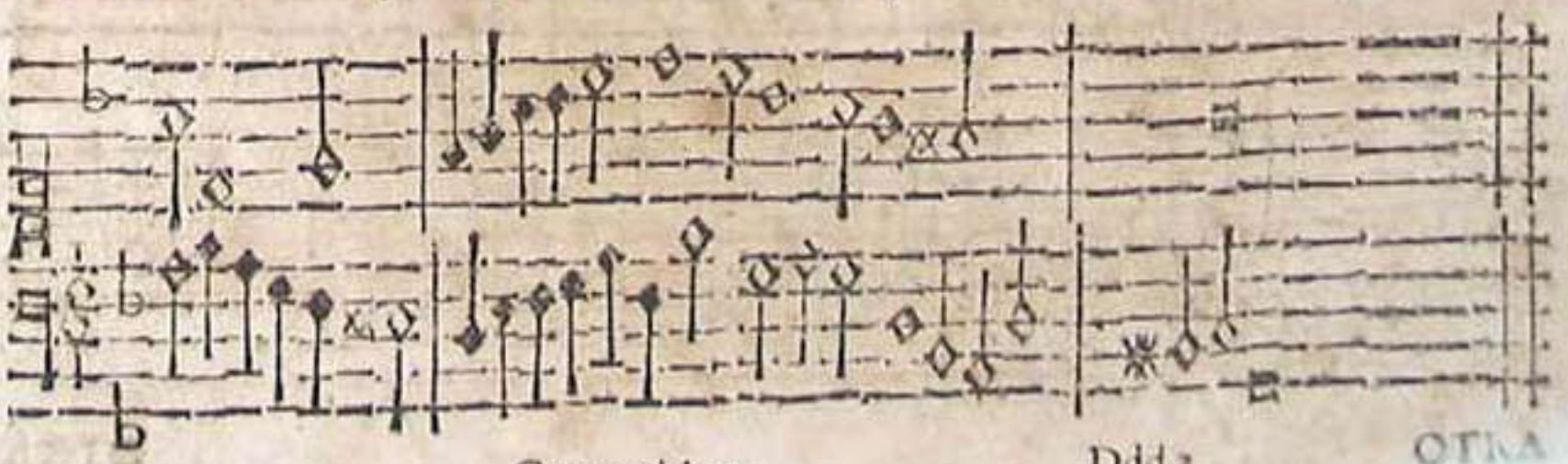


CINCO DIFERENCIAS DE CONTRA-punto, ſobre el Tiple que ſe ſigue.

TEMA.

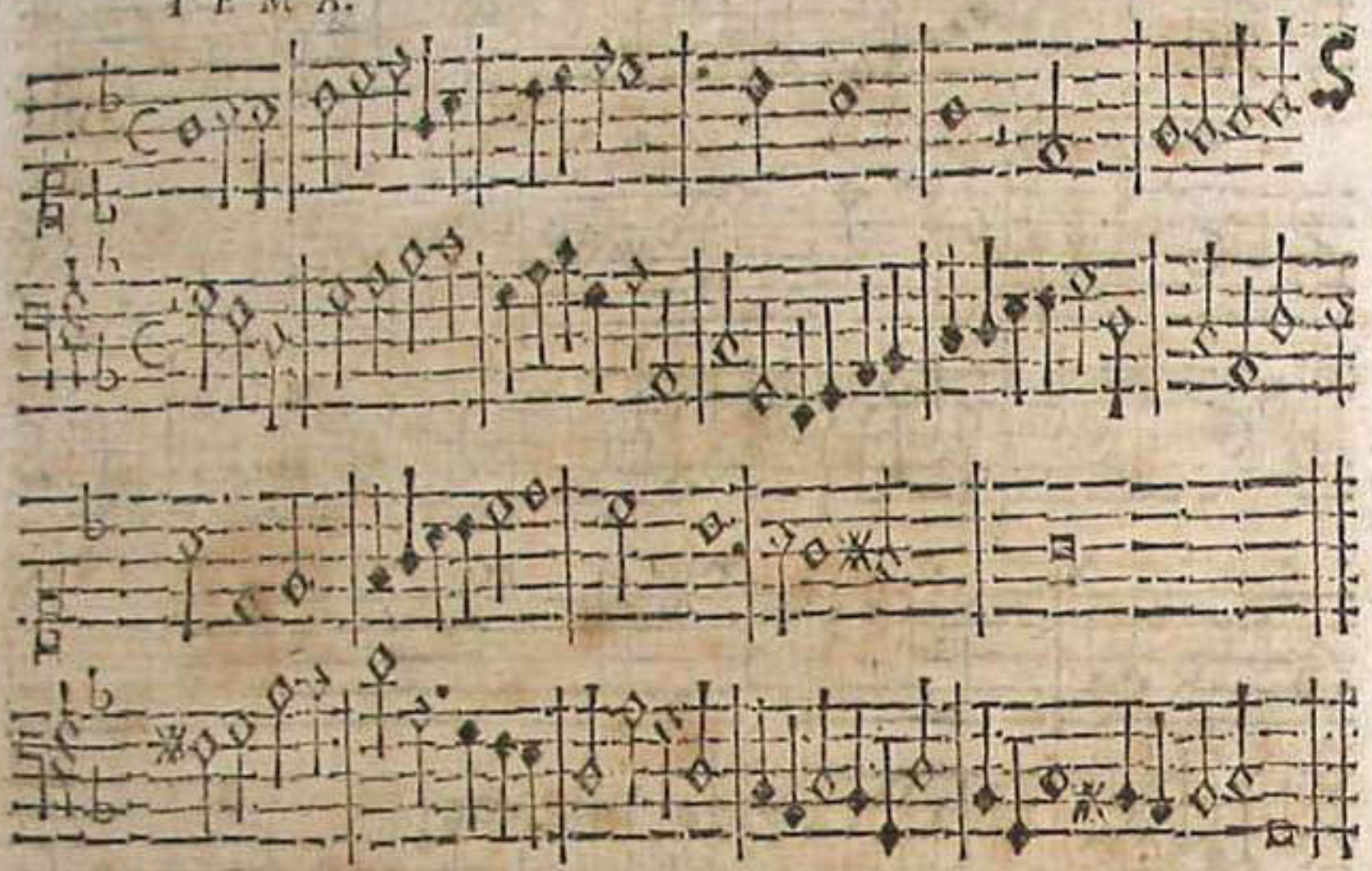






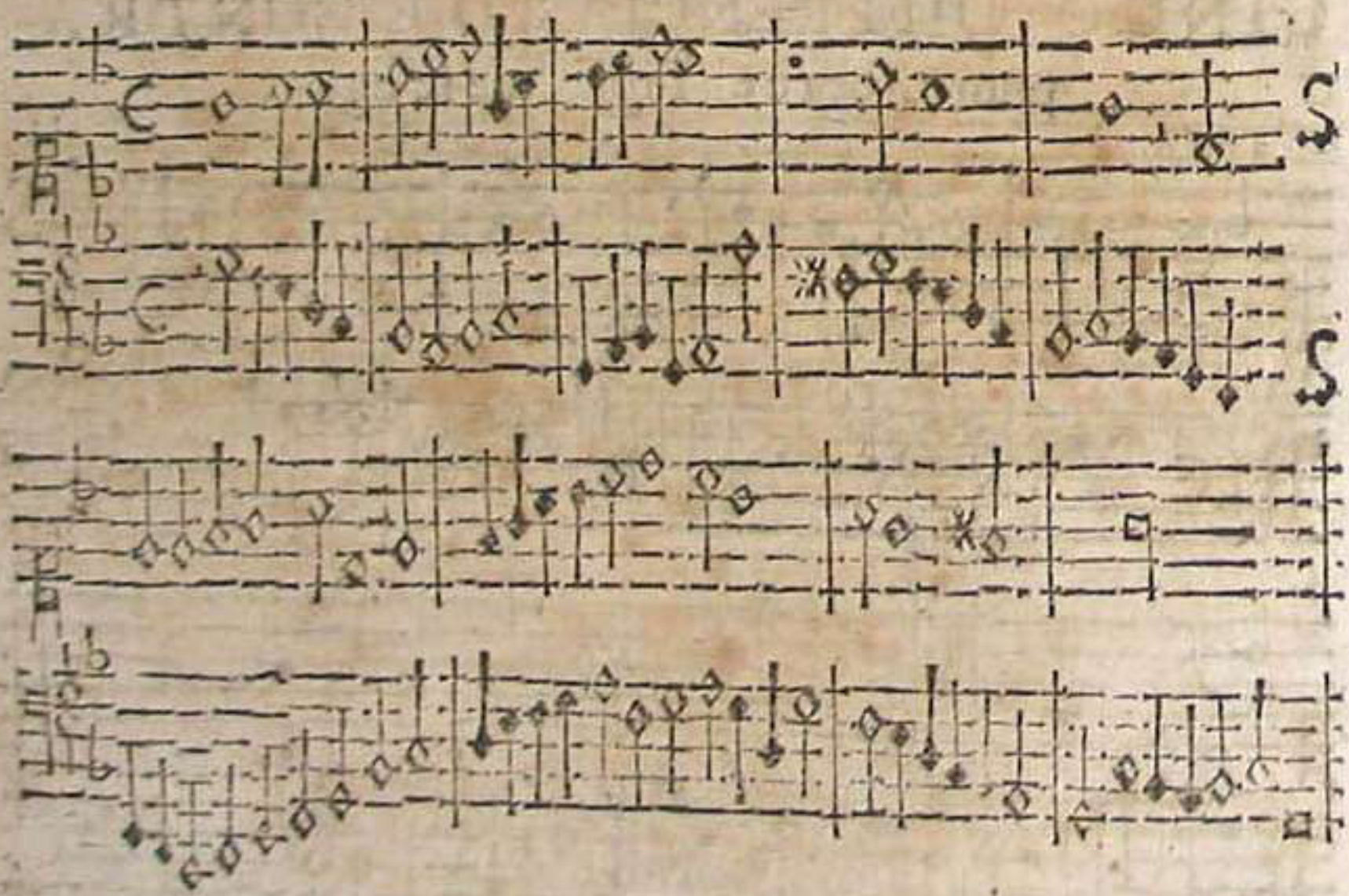
OTRA DIFERENCIA,

TEMA.



OTRA DIFFRENCIA.

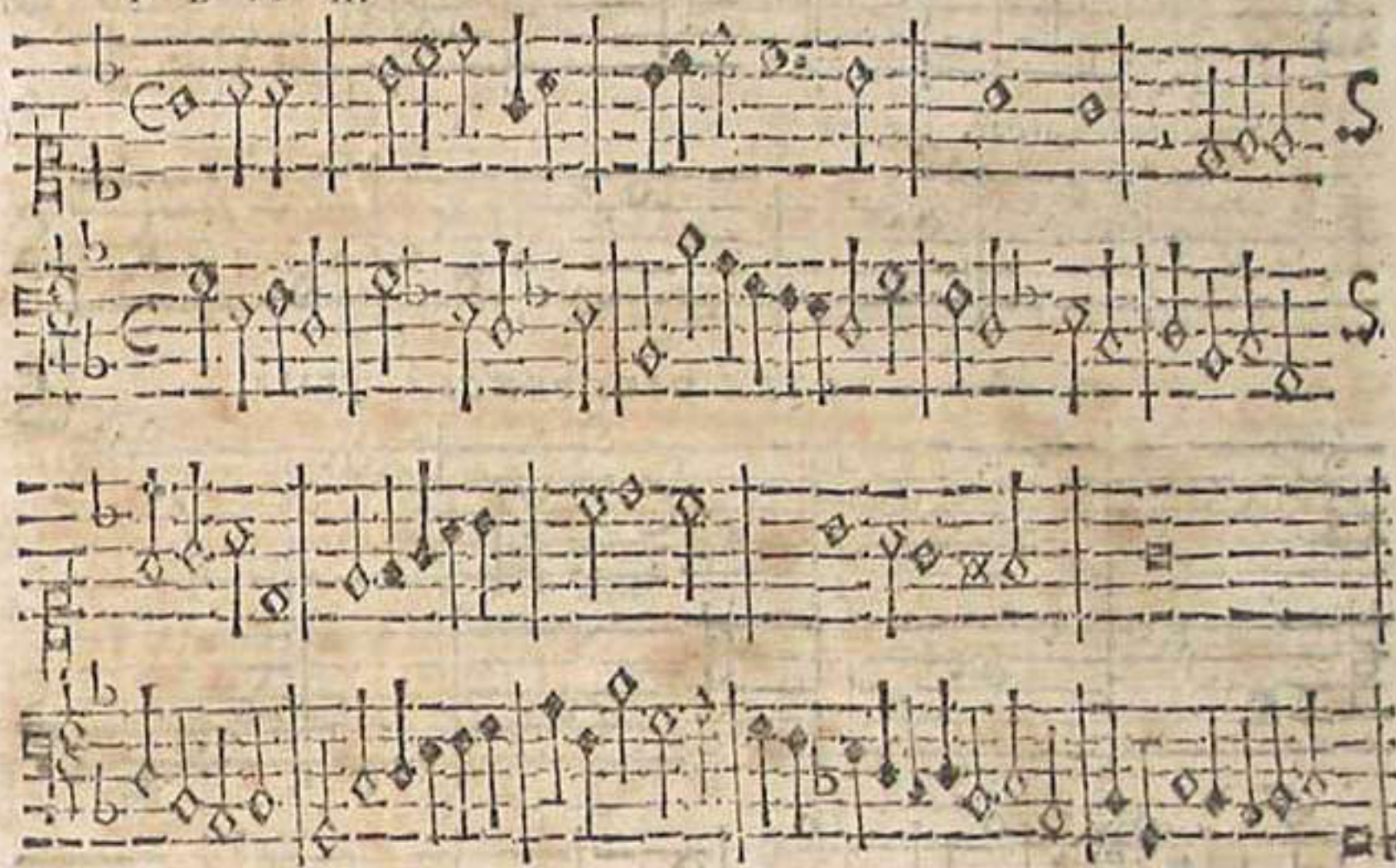
TEMA.



OTRA DIFERENCIA.

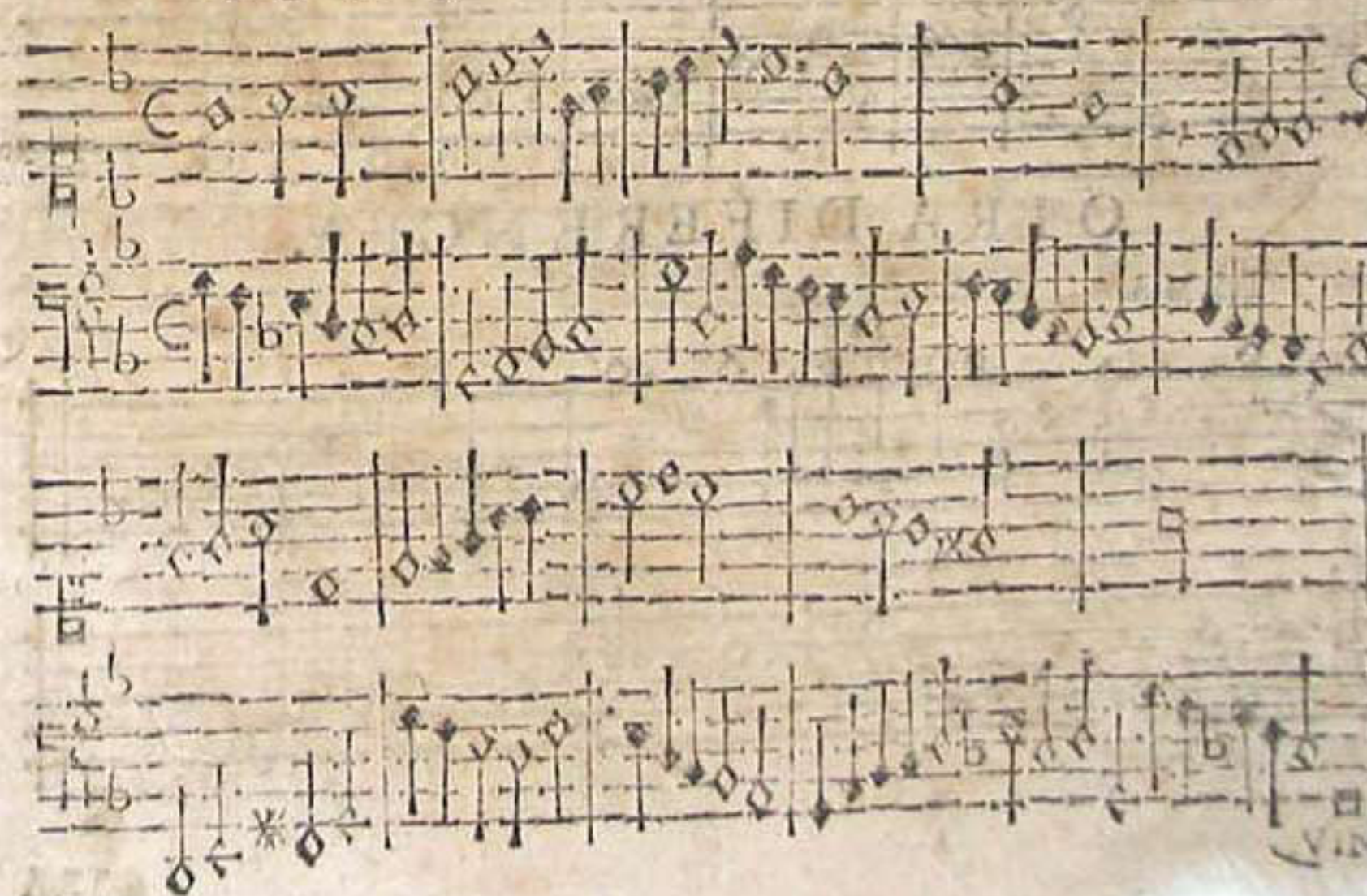
PERMITESE QVE ENTRE AL DAR, POR EL INTENTO, O PASSO.

T E M A.



OTRA DIFERENCIA.

T E M A.



QVINCE DIFERENCIAS DE CONTRAPUNTO, sobre Tiple, de Compasillo, Proporcion menor, y mayor, y Sexquialtera.

TEMA.

Semibreves al dar.

OTRA DIFERENCIA. TEMA.

OTRA DIFERENCIA.

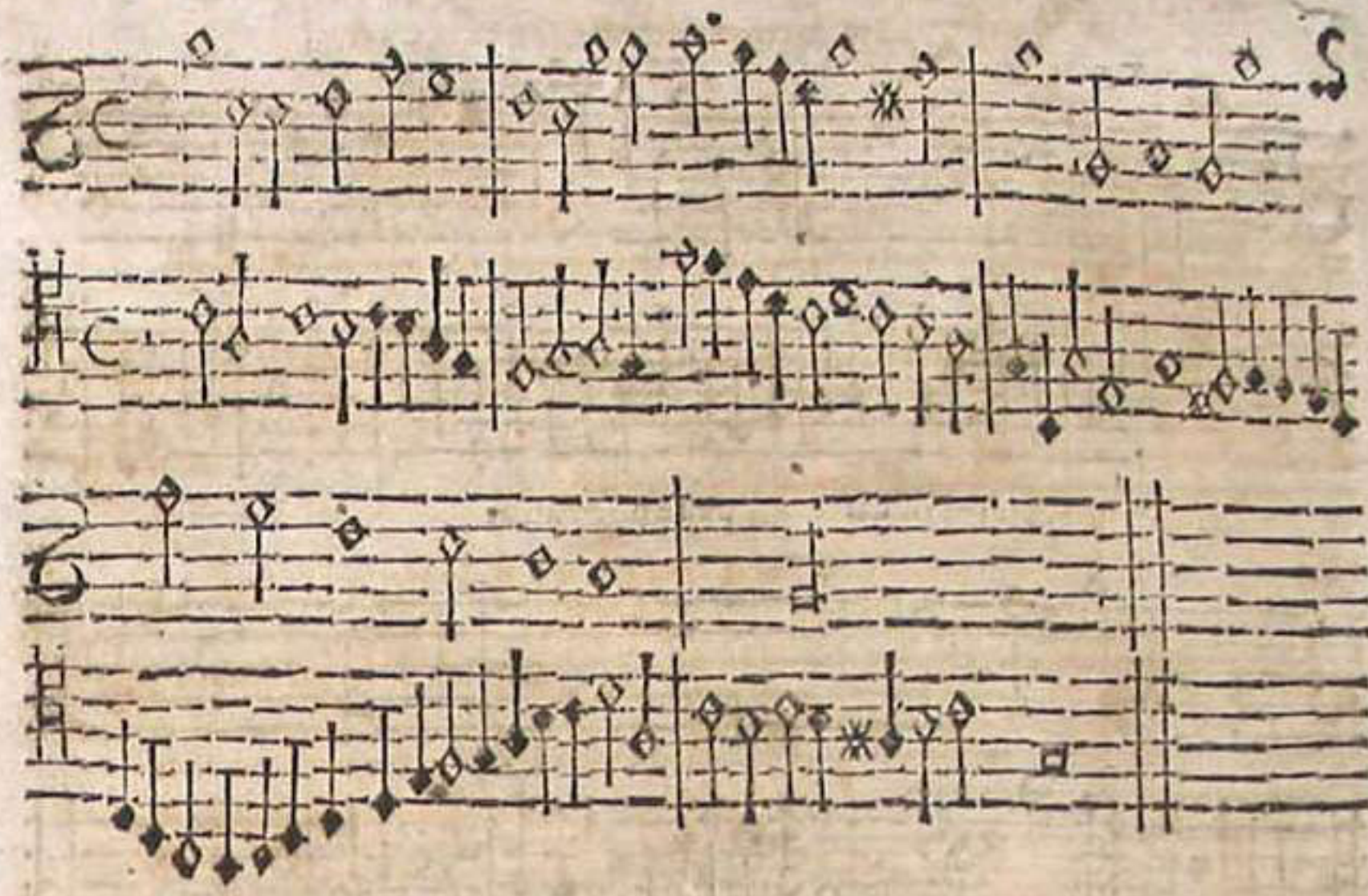
TEMA.

Semibreves al alçar.

OTRA

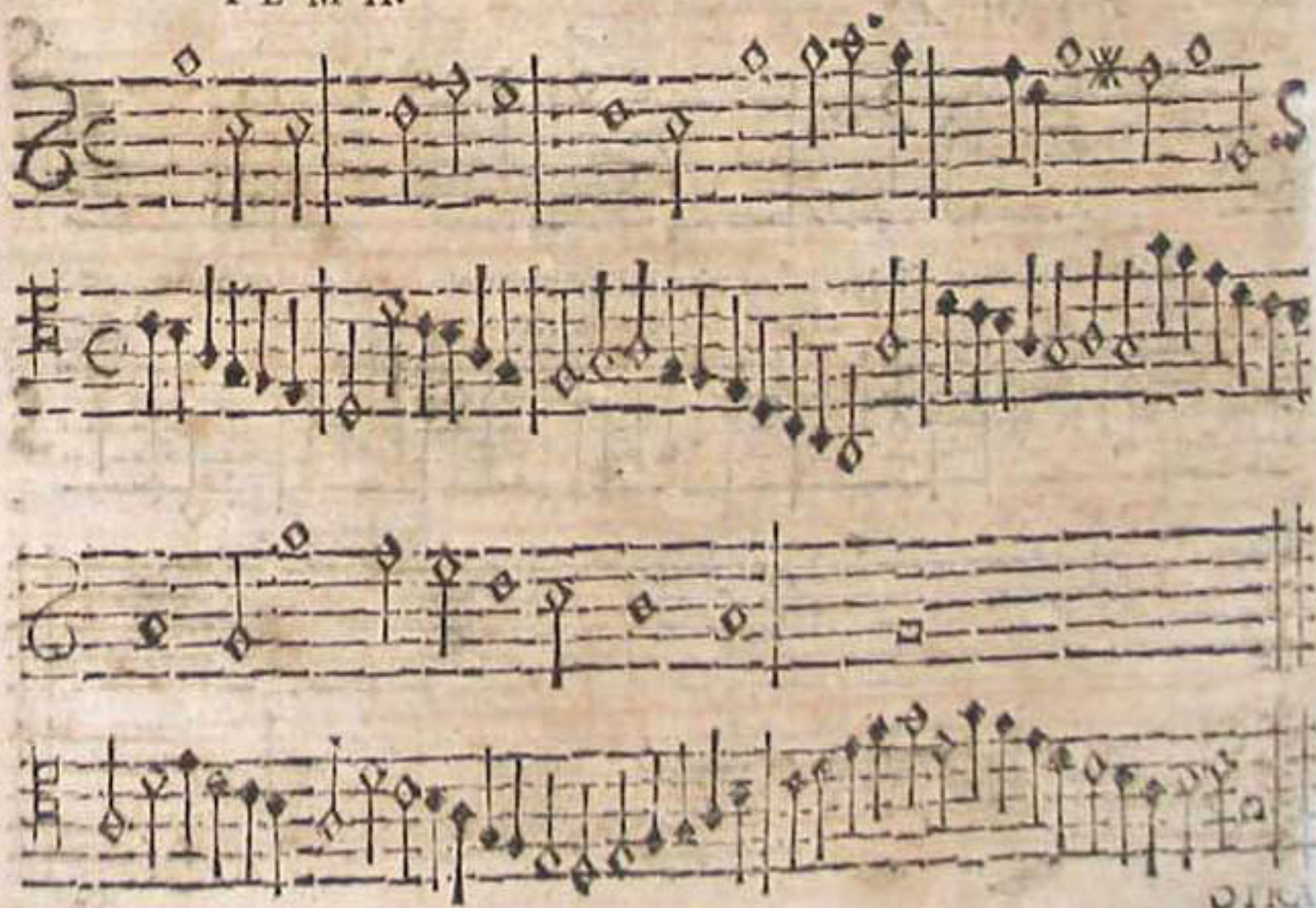
OTRA DIFERENCIA.

TEMA.



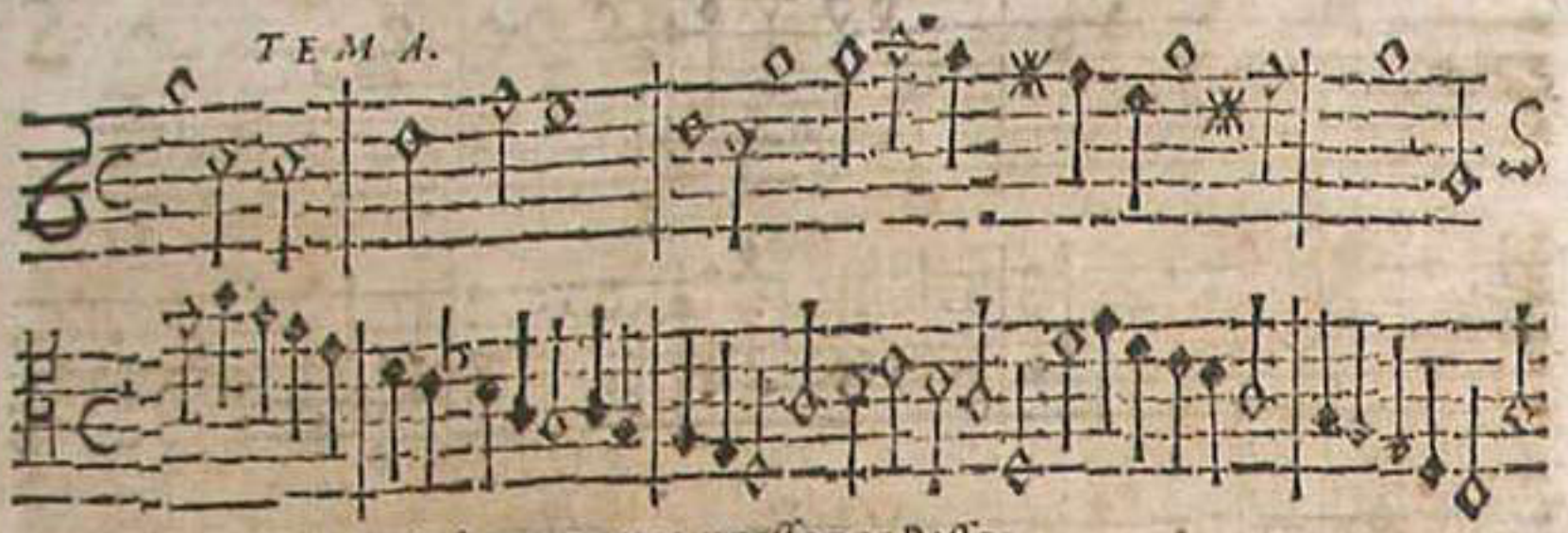
OTRA DIFERENCIA,

TEMA.

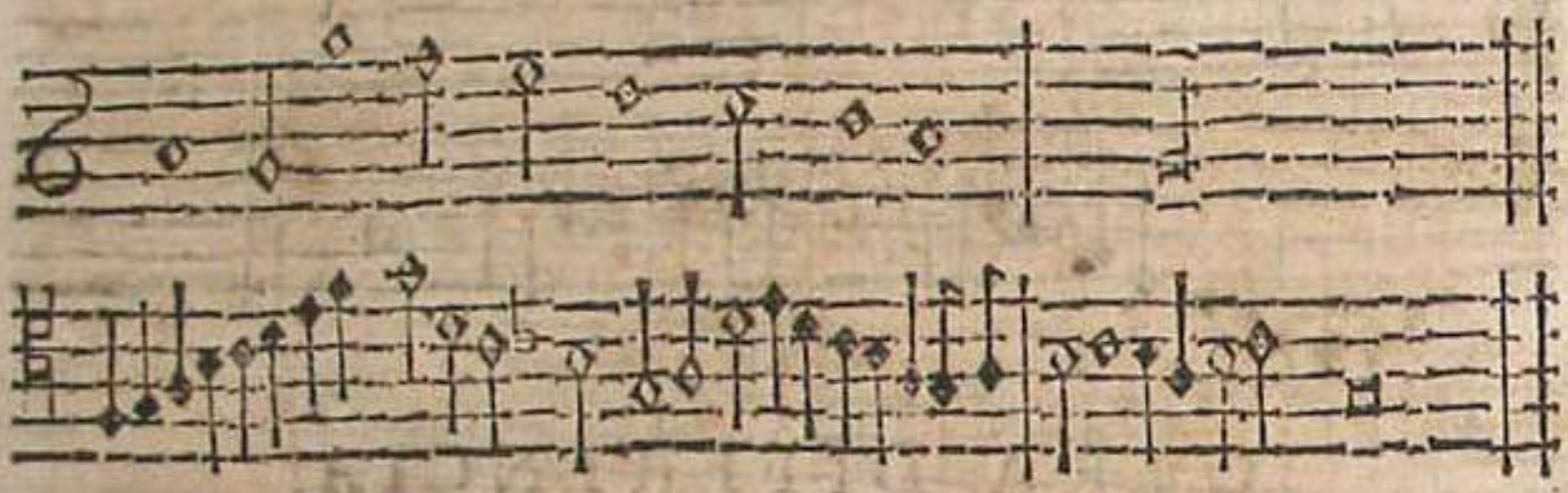


OTRA DIFERENCIA.

TEMA.



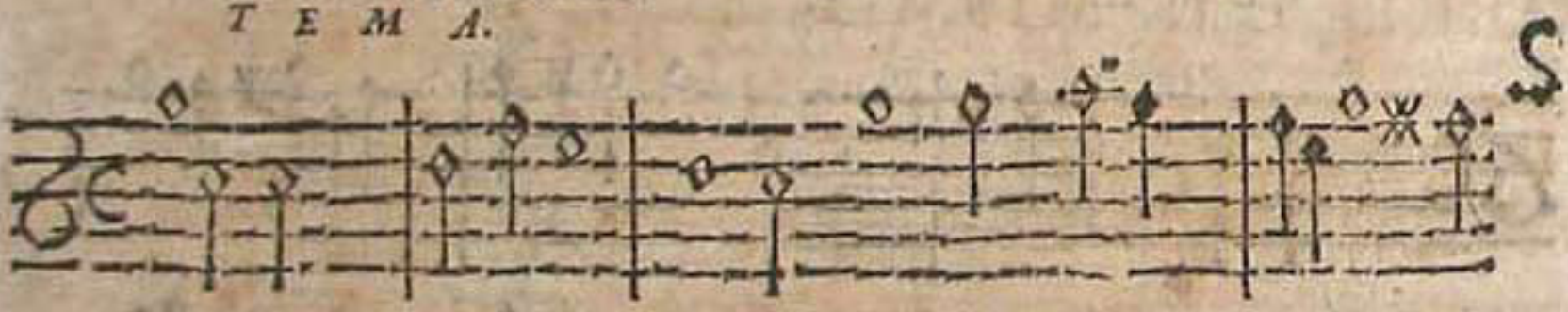
Supiese por carrera, y passe por Passo.



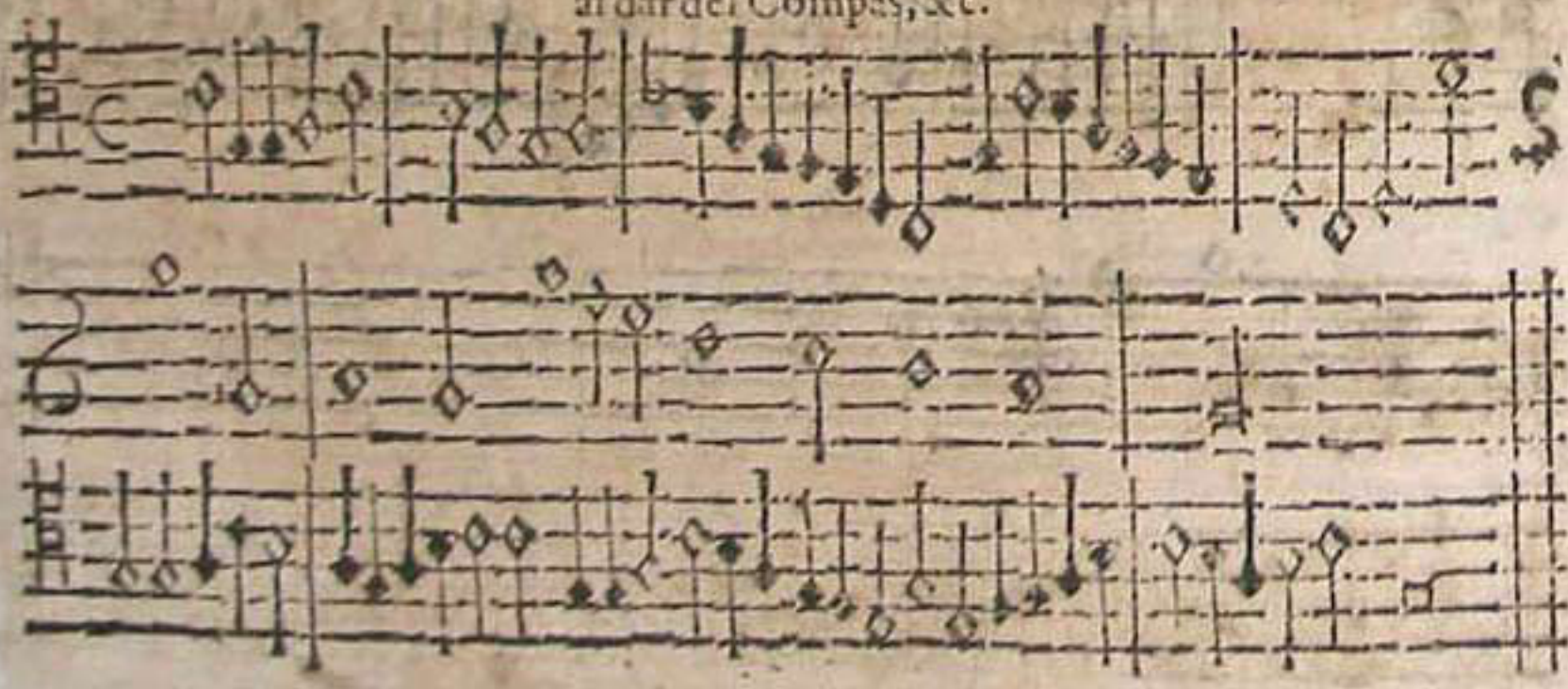
Passe por gracia, y bien cantar.

OTRA DIFERENCIA.

TEMA.



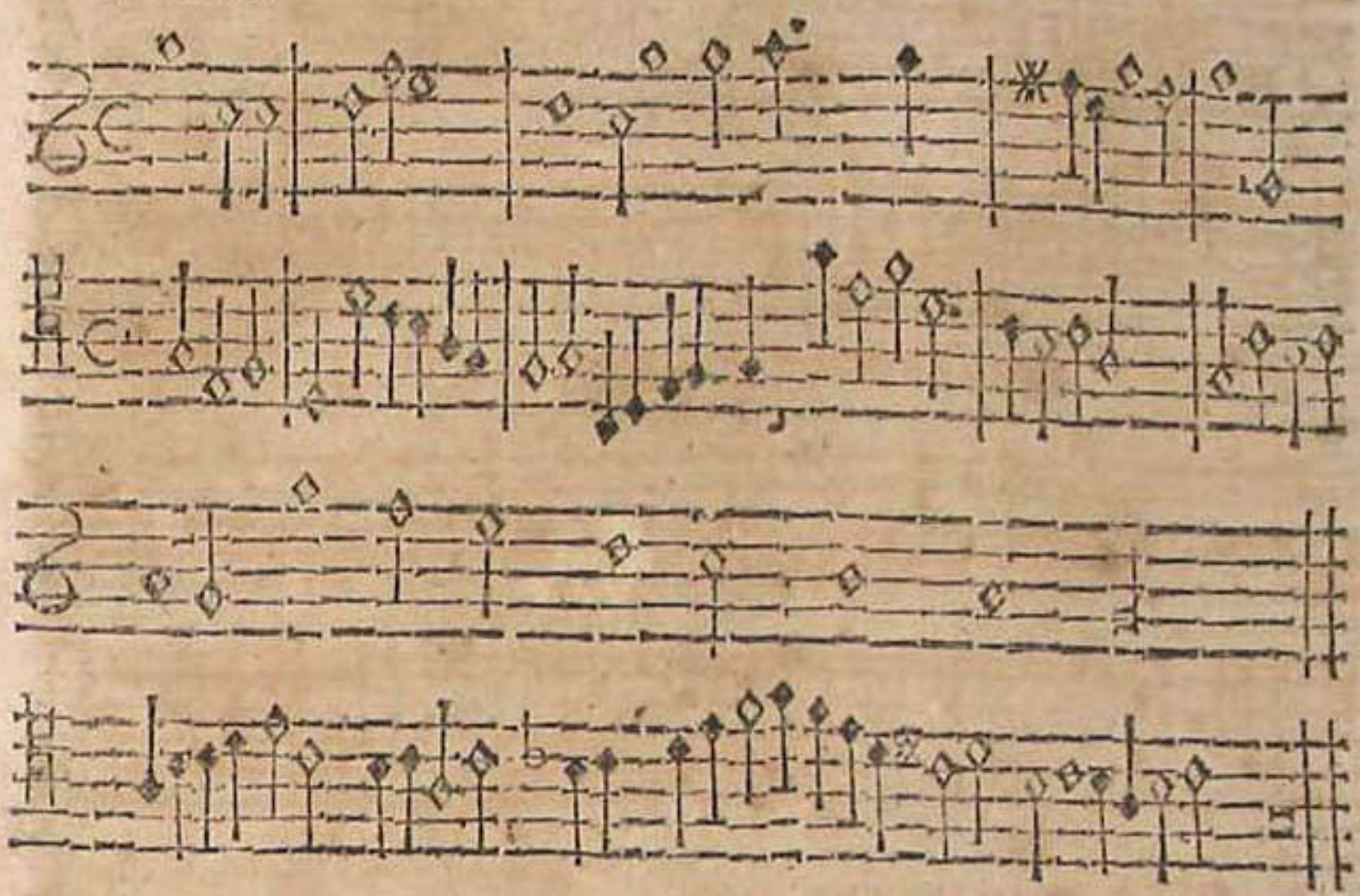
Imita a la voz del Tiple, el Contrapunto; y por esso se permite que entre al dar del Compas, &c.



OTRA

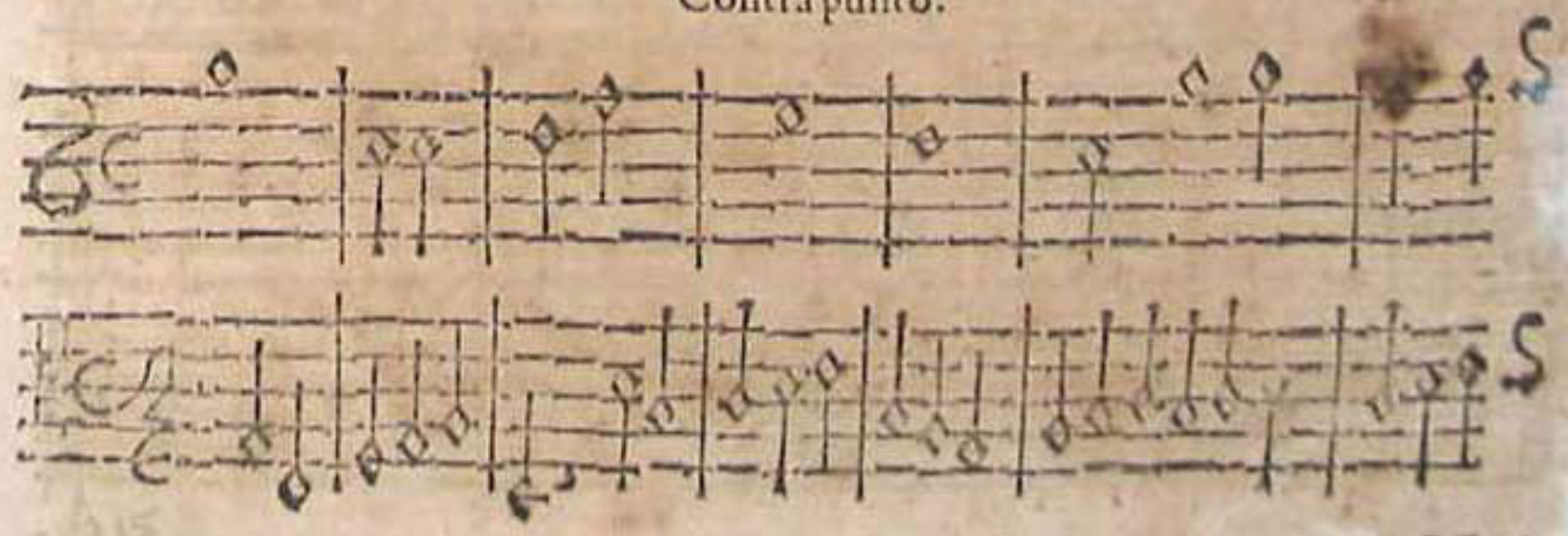
OTRA DIFERENCIA.

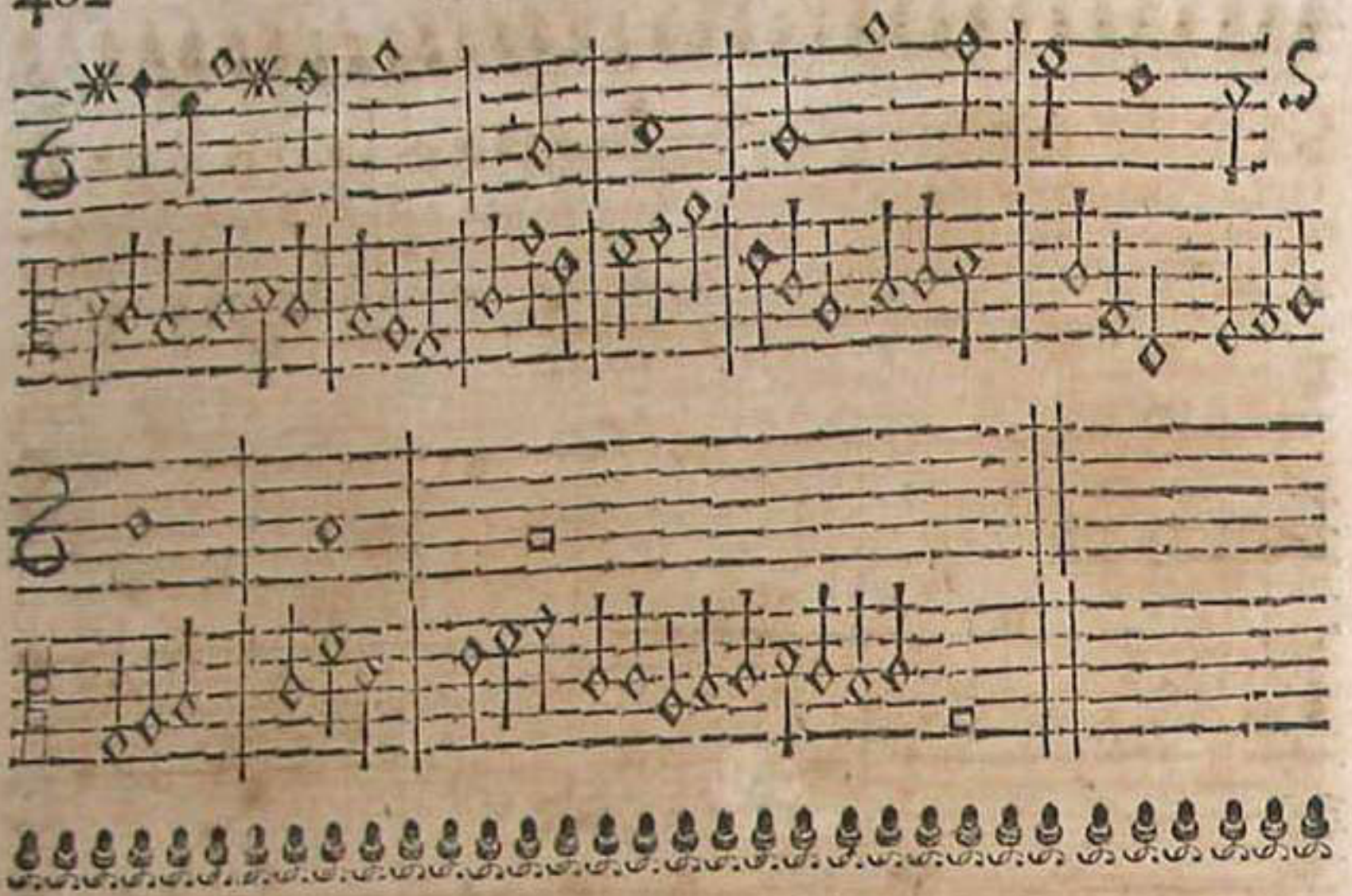
TEMA.



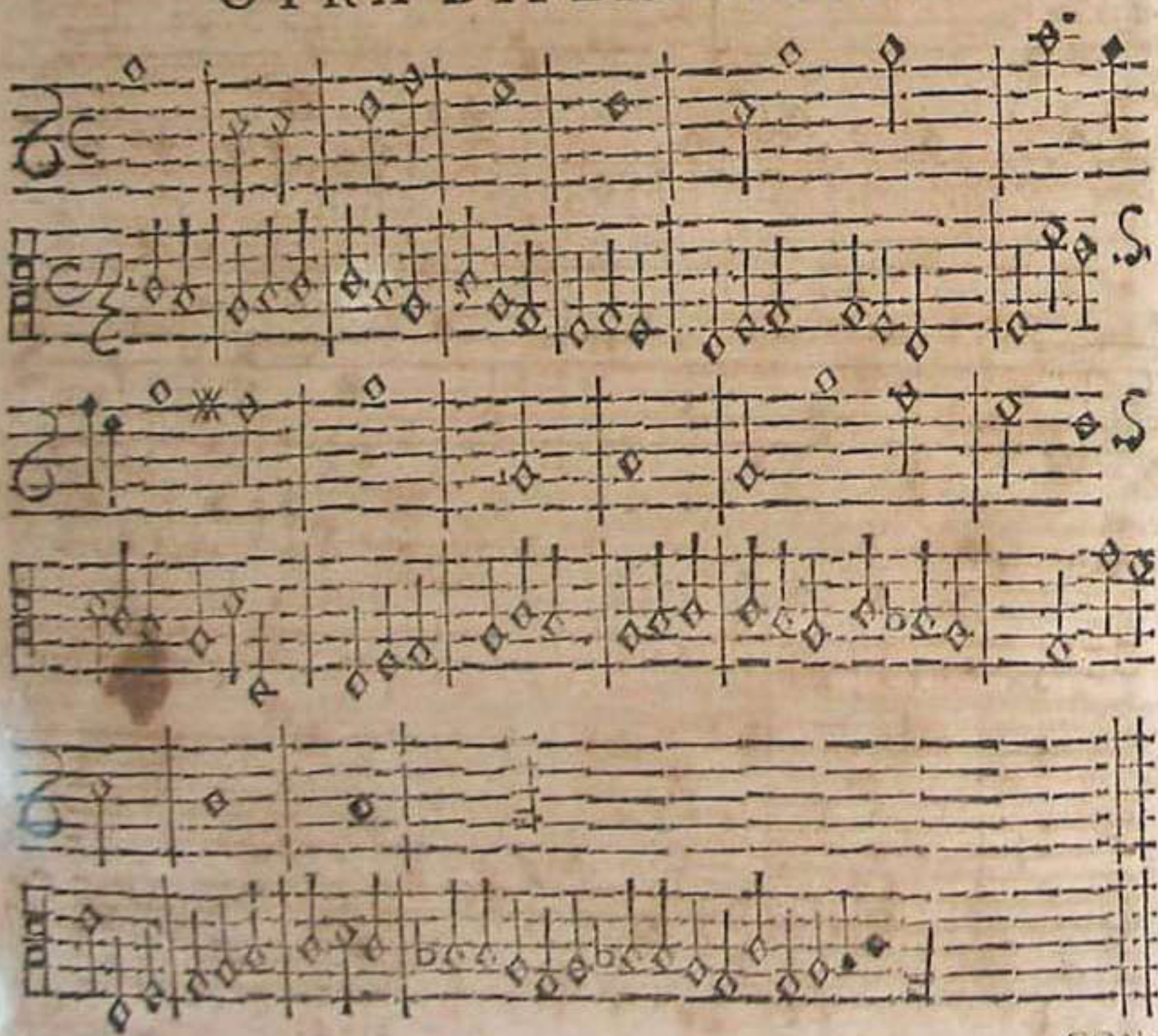
SOBRE EL MISMO TEMA, CONTRA-PVNTO DE PROPORCION MENOR.

¶ Cantando el Tiple dos Minimas al compàs, y la voz que hecha el Contrapunto tres, es Contrapunto de la primera especie de Sexquialtera. Y se advierta en este Contrapunto, que de las tres Minimas que se cantan en vn compàs sobre el Tiple; la primera del mouimiento del dar, siempre ha de ser en especie buena con dicho Tiple; las otras dos Minimas que quedan, vnas vezes se tomarà la segunda por el mouimiento del alçar, y otras la tercera, siendo suficiente, que vna destas vltimas que vienen al alçar, esté en especie buena, con la voz sobre quien se hecha el Contrapunto (mas si no fuere gradatin alguna destas dos Minimas, no se pondrà en especie falsa:) otras vezes se ponen las tres Minimas, todas en especie buena, con el Contrapunto.





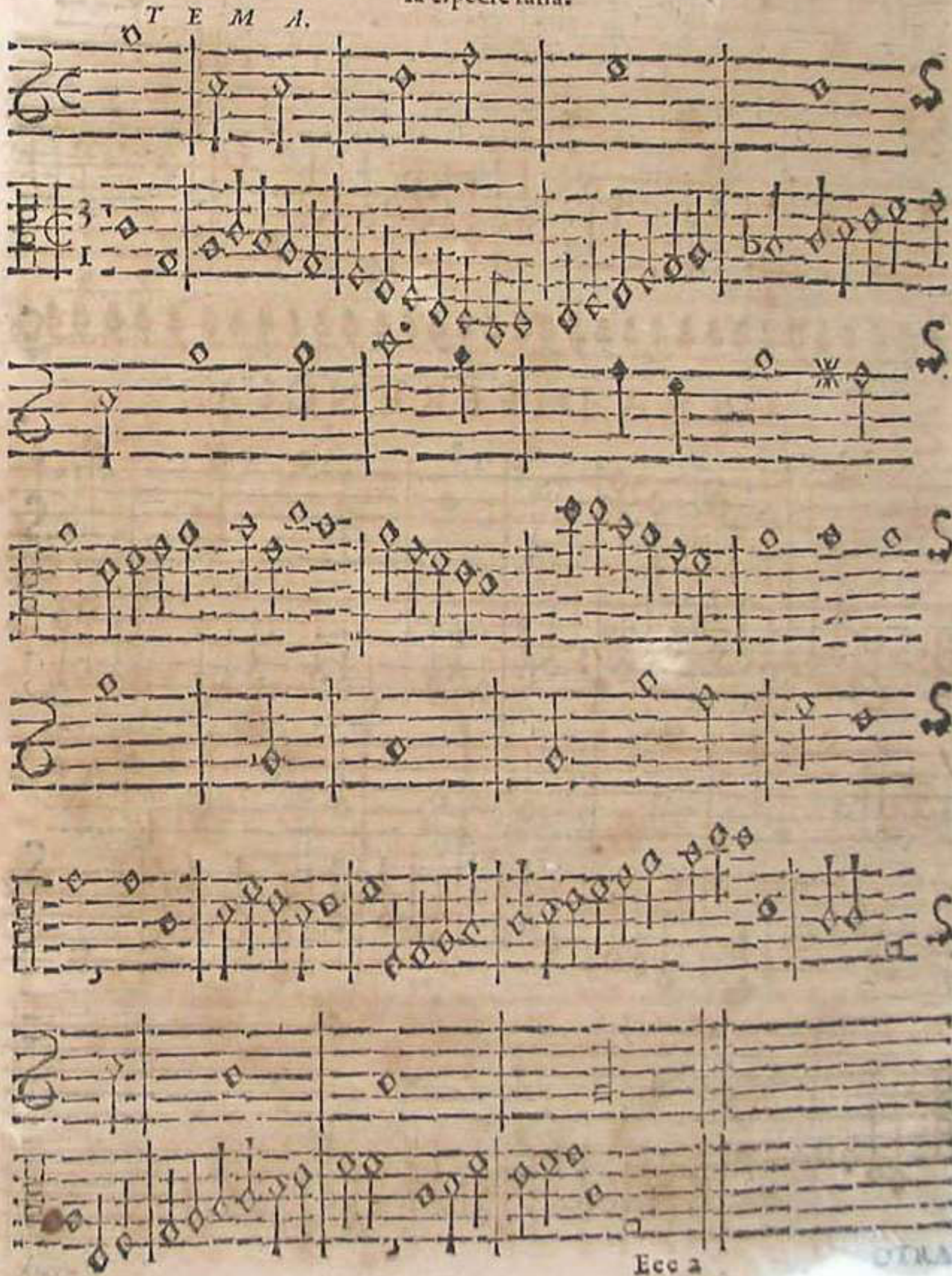
OTRA DIFERENCIA.



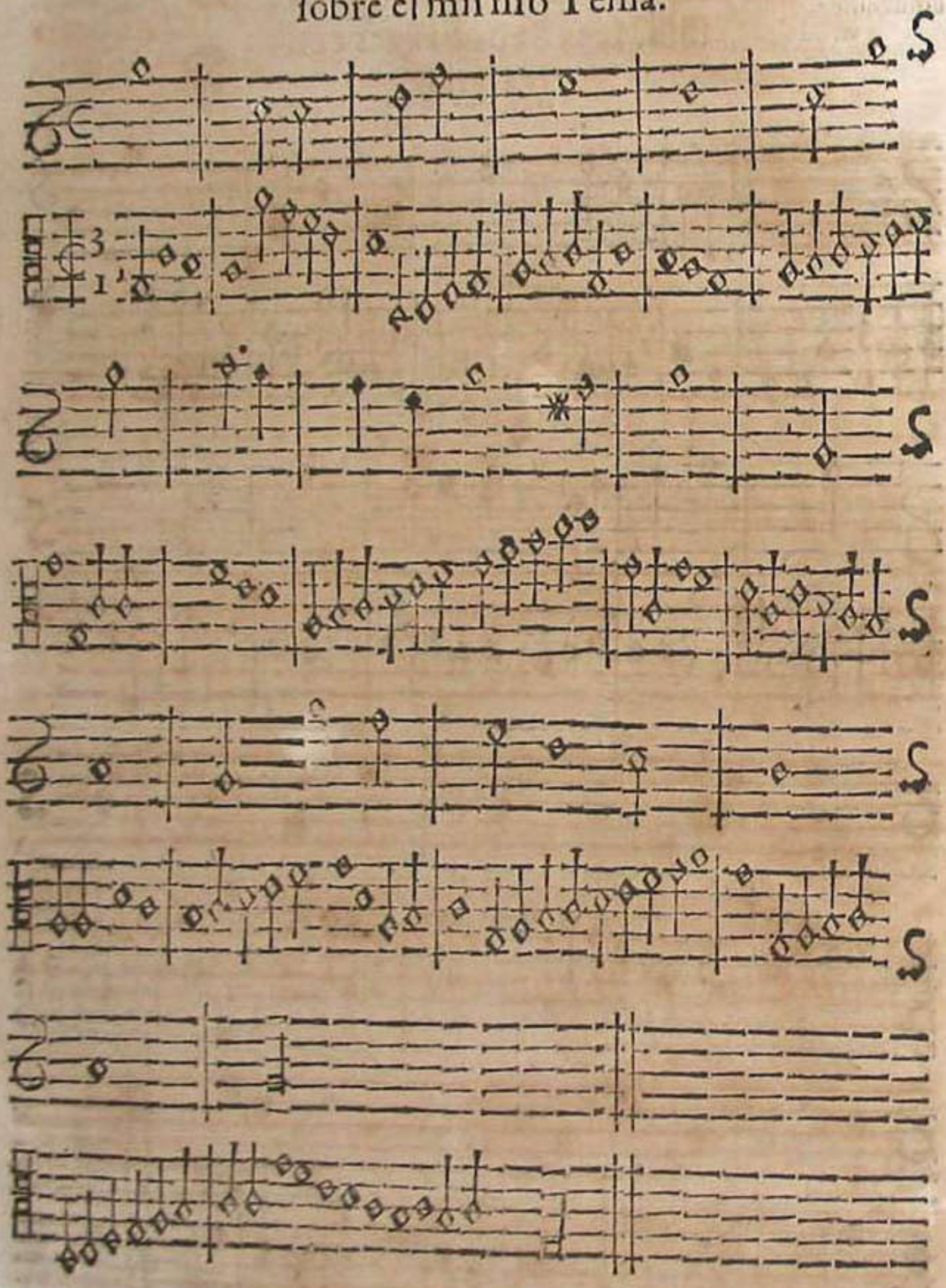
CON-

CONTRAPVNTO SVELTO SOBRE EL TIPLE, TRES SEMIBREVES CONTRA VNO; LLAMASE TRIPLA REAL,

comunmente son los tres mouimientos en especie buena; otras vezes el primero, y vltimo Semibreve se pone en especie consonante; y el segundo passa en el mouimiento intermedio, como la especie falsa.

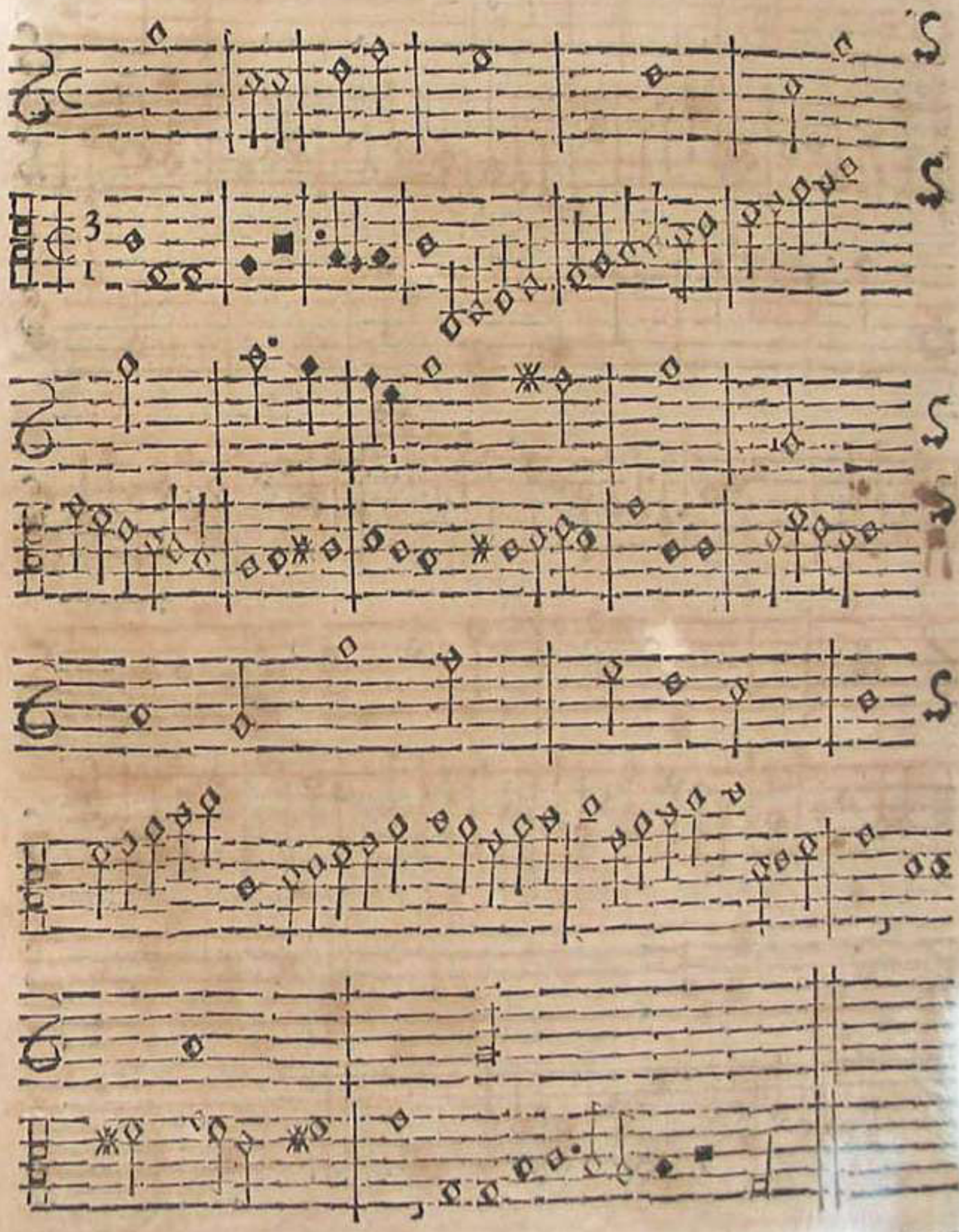


OTRA DIFERENCIA DE TRIPLA REAL, ſobre el miſmo Tema.



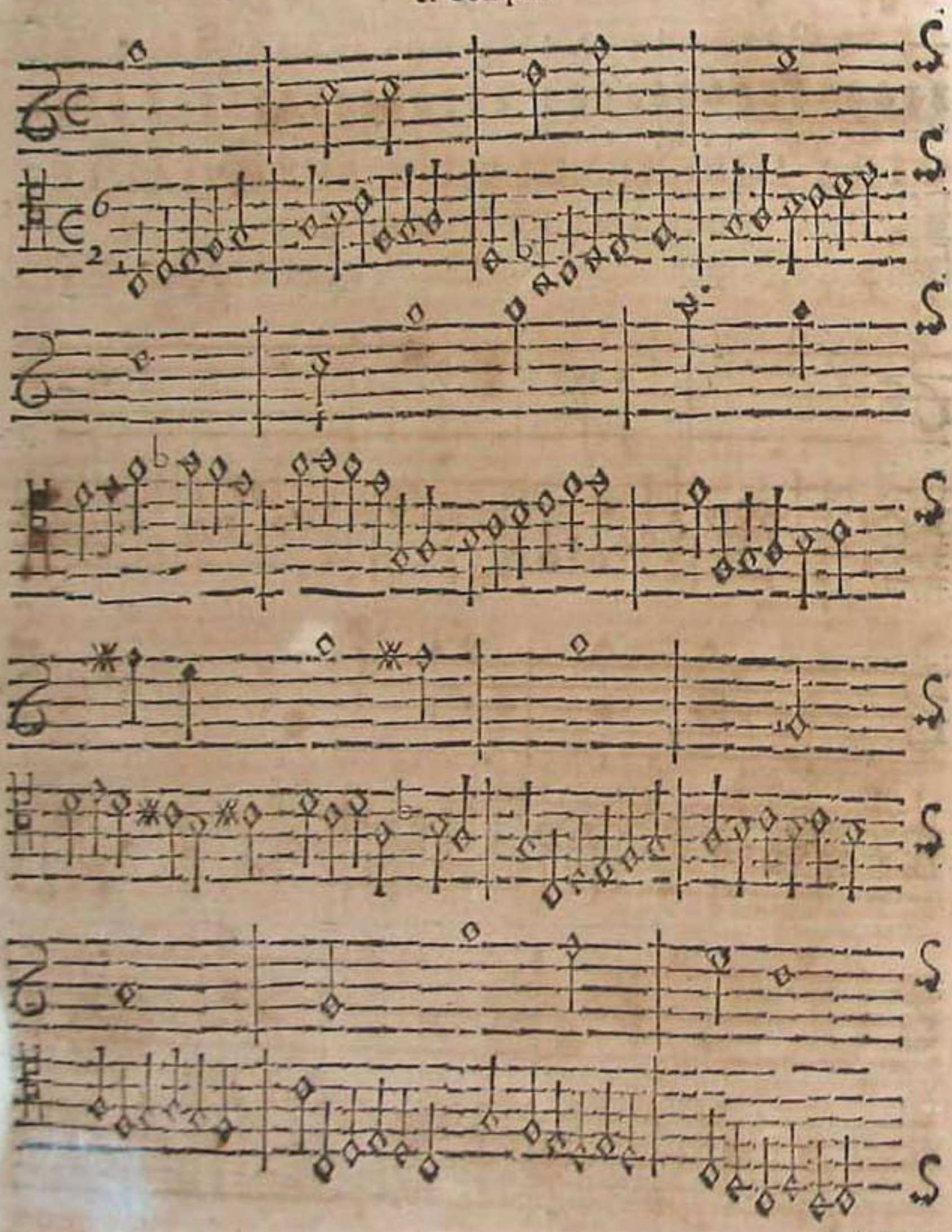
OTRA

OTRA DIFERENCIA DE PROPORCION Mayor, ò Tripla Real, sobre Compasillo; tres Semibreves contra vno.

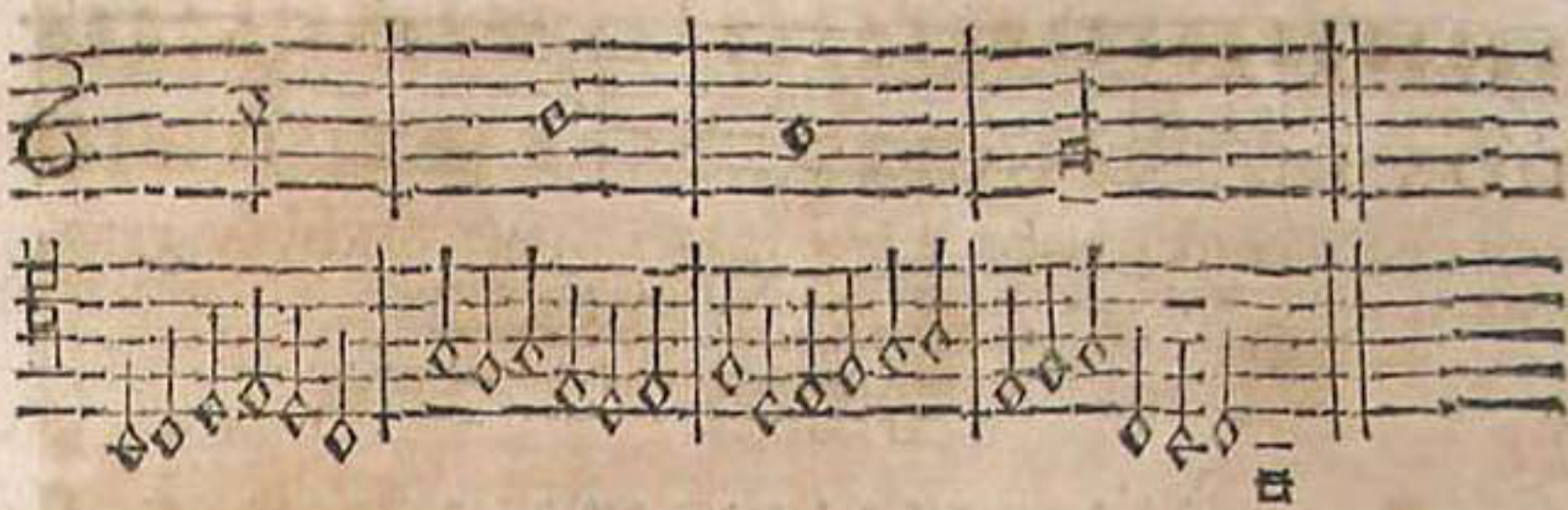


DOS DIFERENCIAS SOBRE EL MISMO

TEMA DE TRIPLA MENOR, A QVIEN LLAMAMOS SEXQVIALTERA; Pronuncianse seis Minimas en la parte del Contrapunto, contra dos: la primera, y la quarta Minima han de caer en especie consonante, que son las que se pronuncian en los mouimientos del dar, y alçar el Compas.

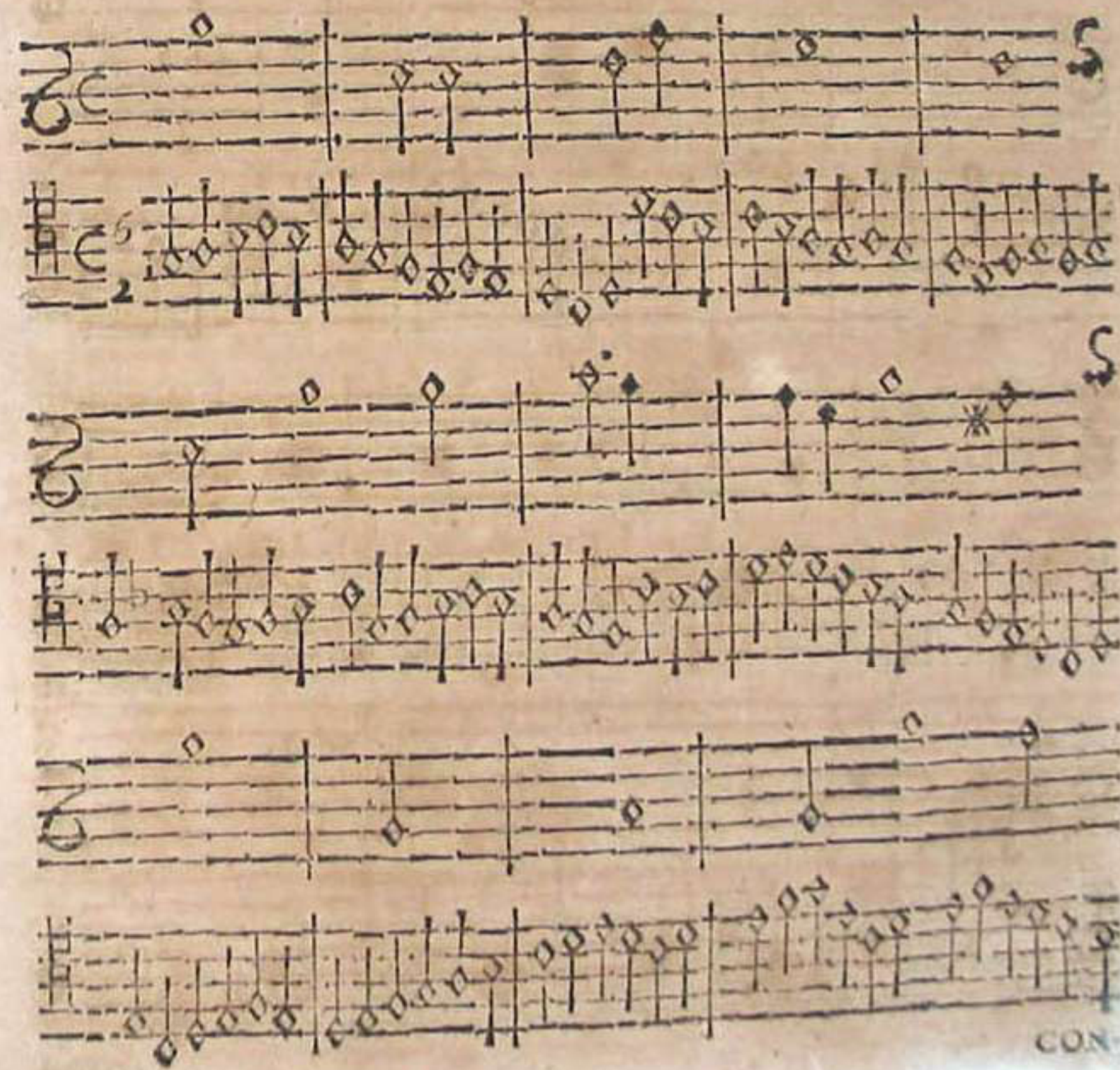


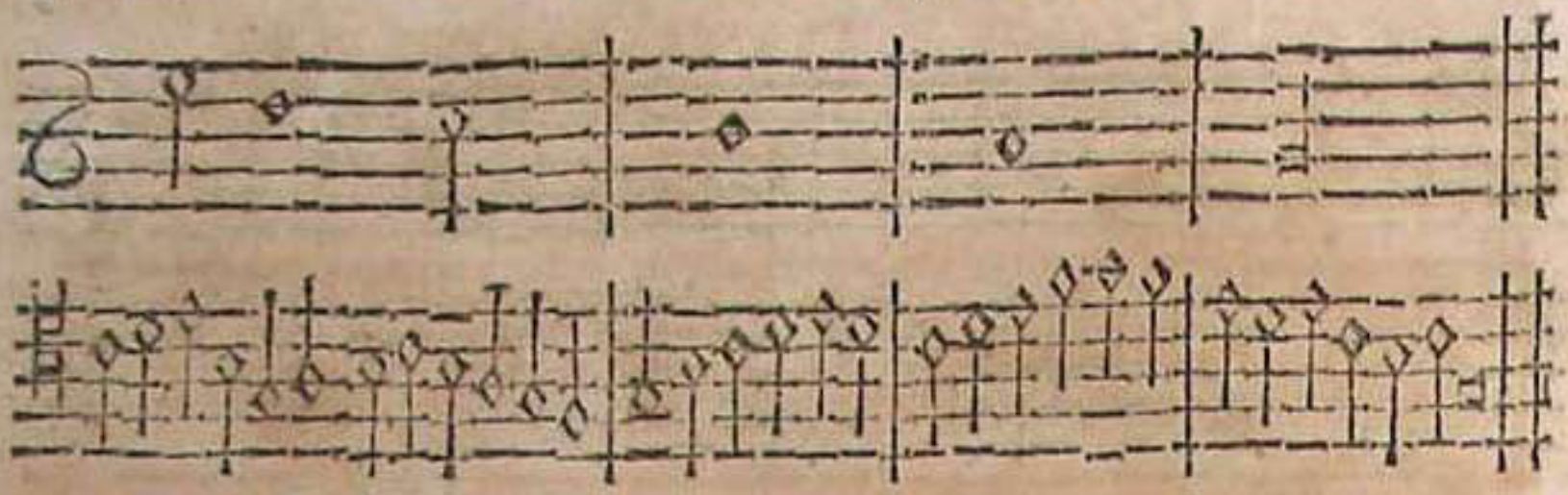
OTRA

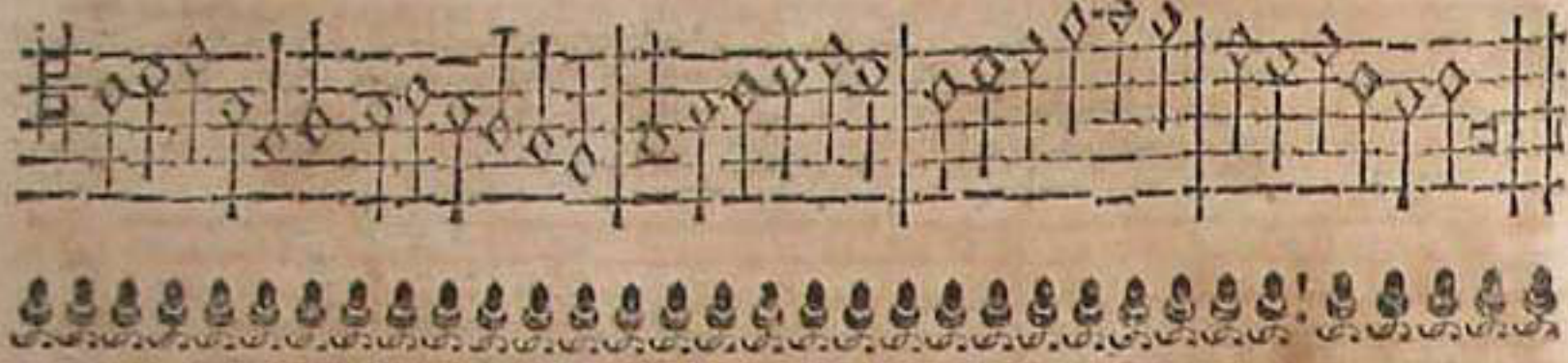


OTRA DIFERENCIA DE SEXQVIALTERA menor, sobre Compasillo.

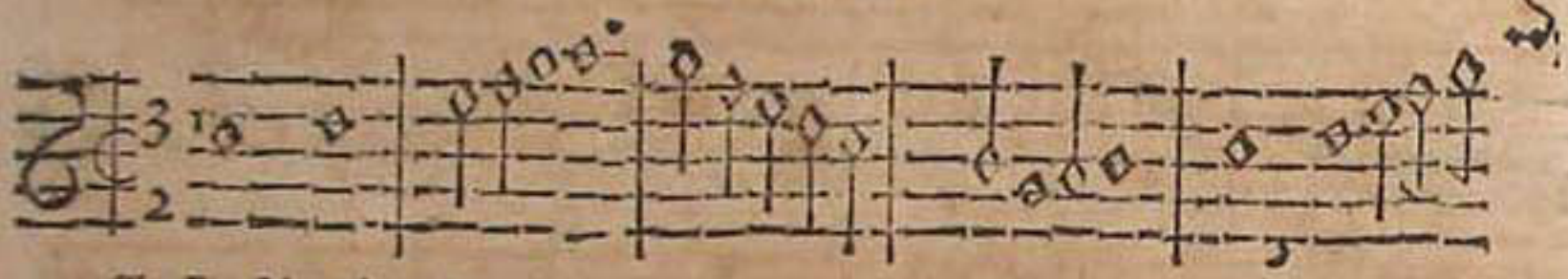
TEMA.



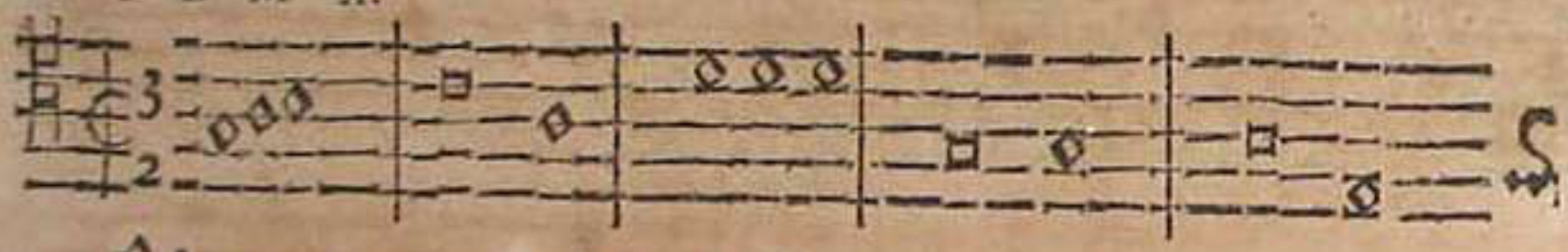


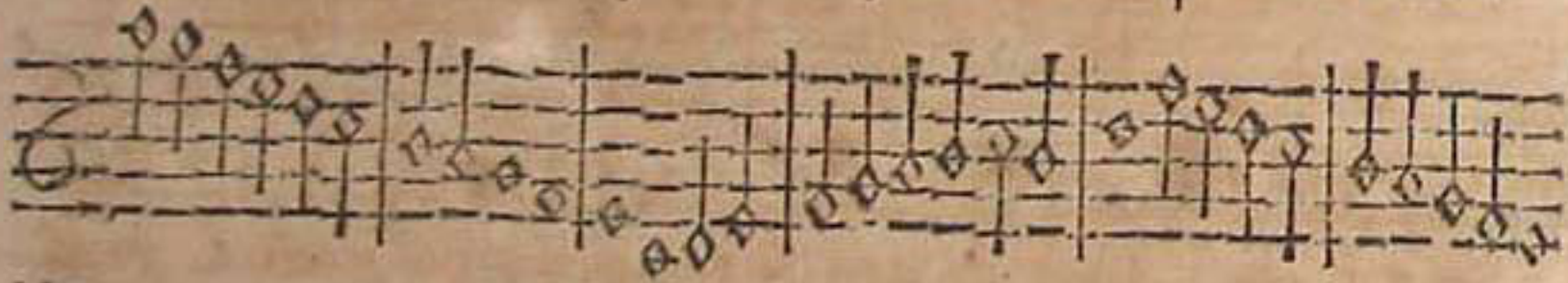


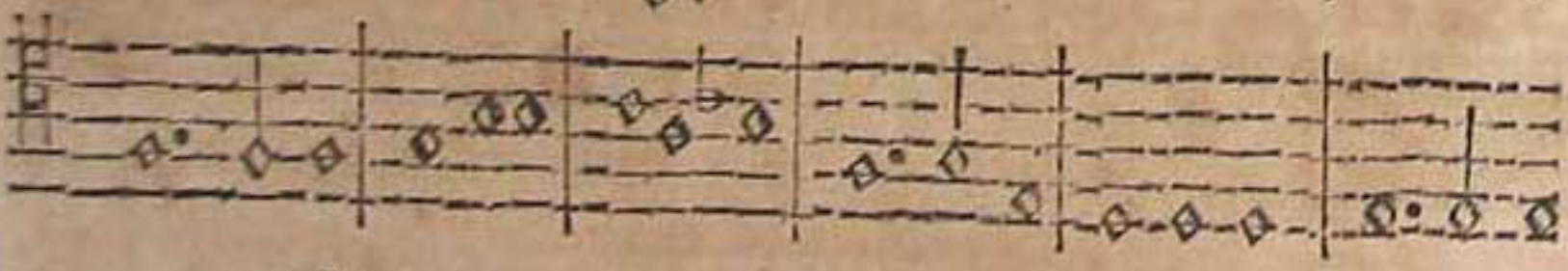
CONTRAPVNTO DE PROPORCION MAyor, ſobre baxo; los tres mouimientos han de ſer en eſpecie conſonante.

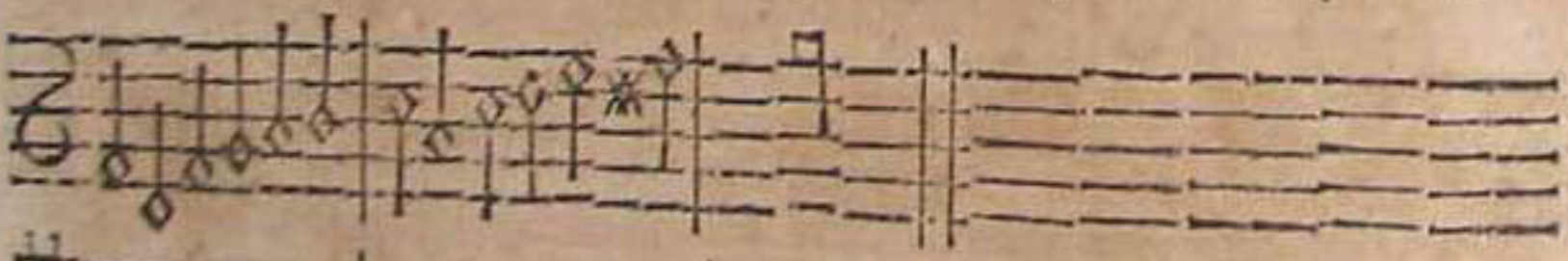


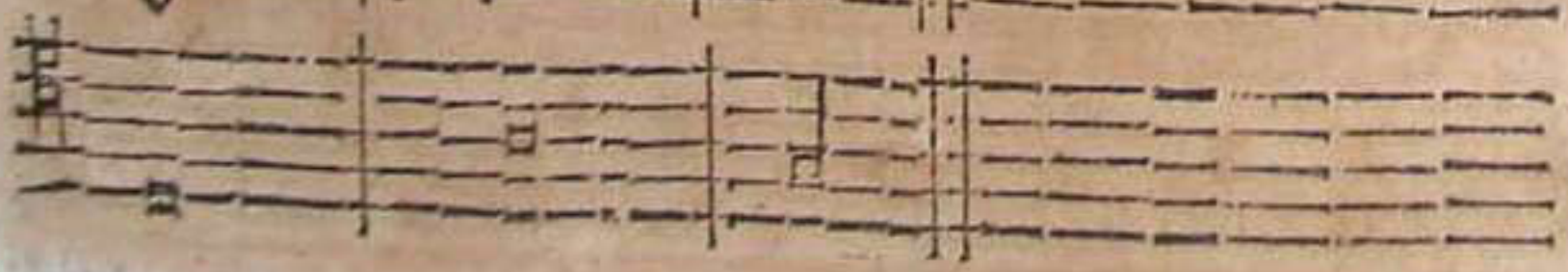
T E M A.





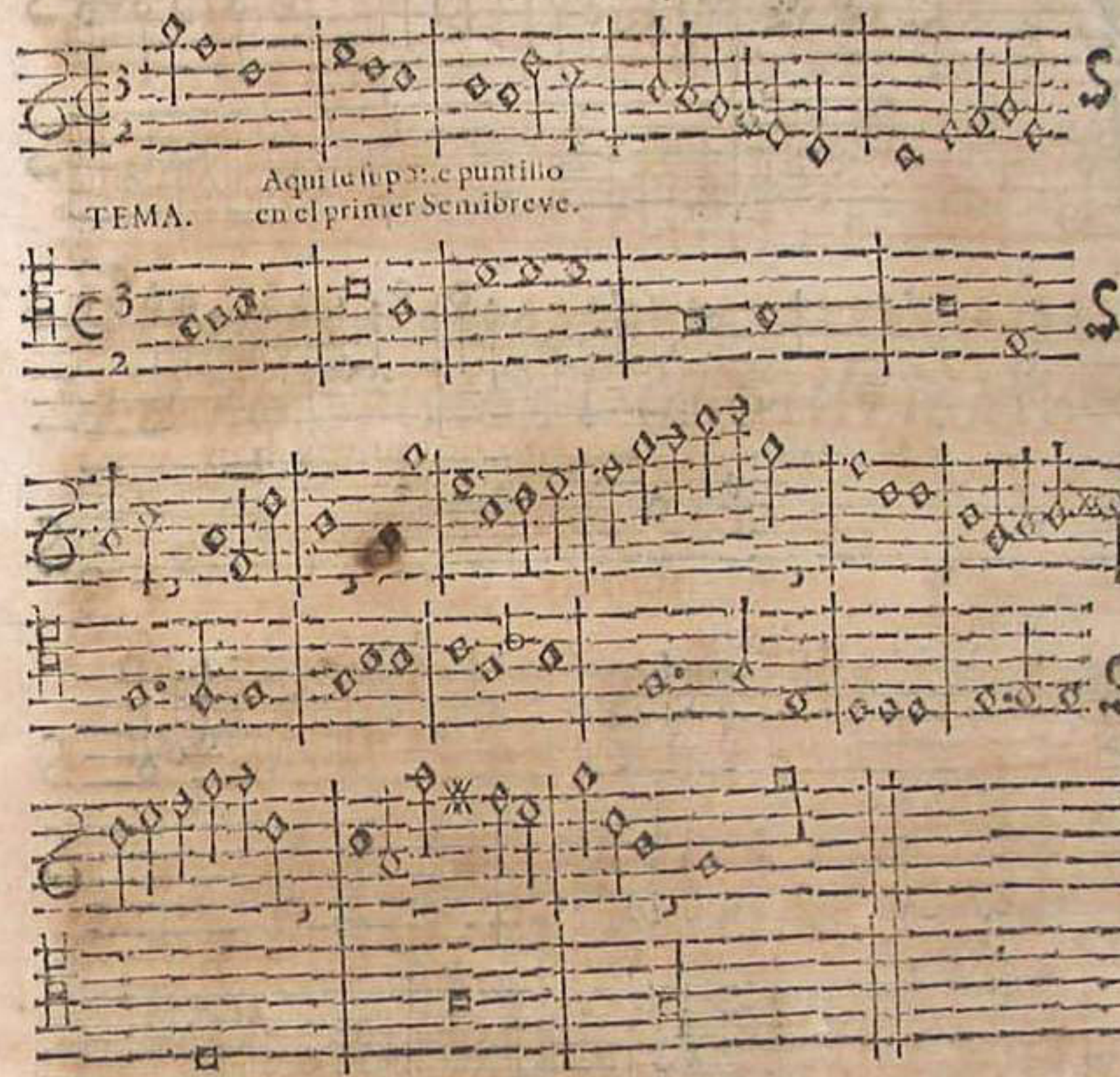




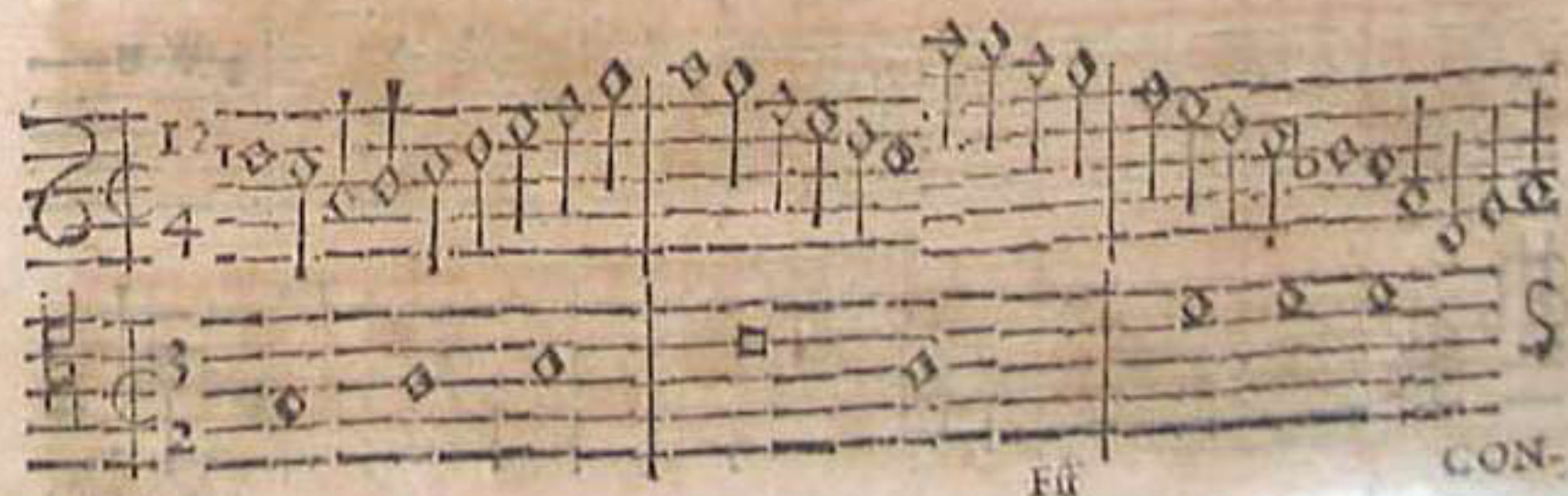


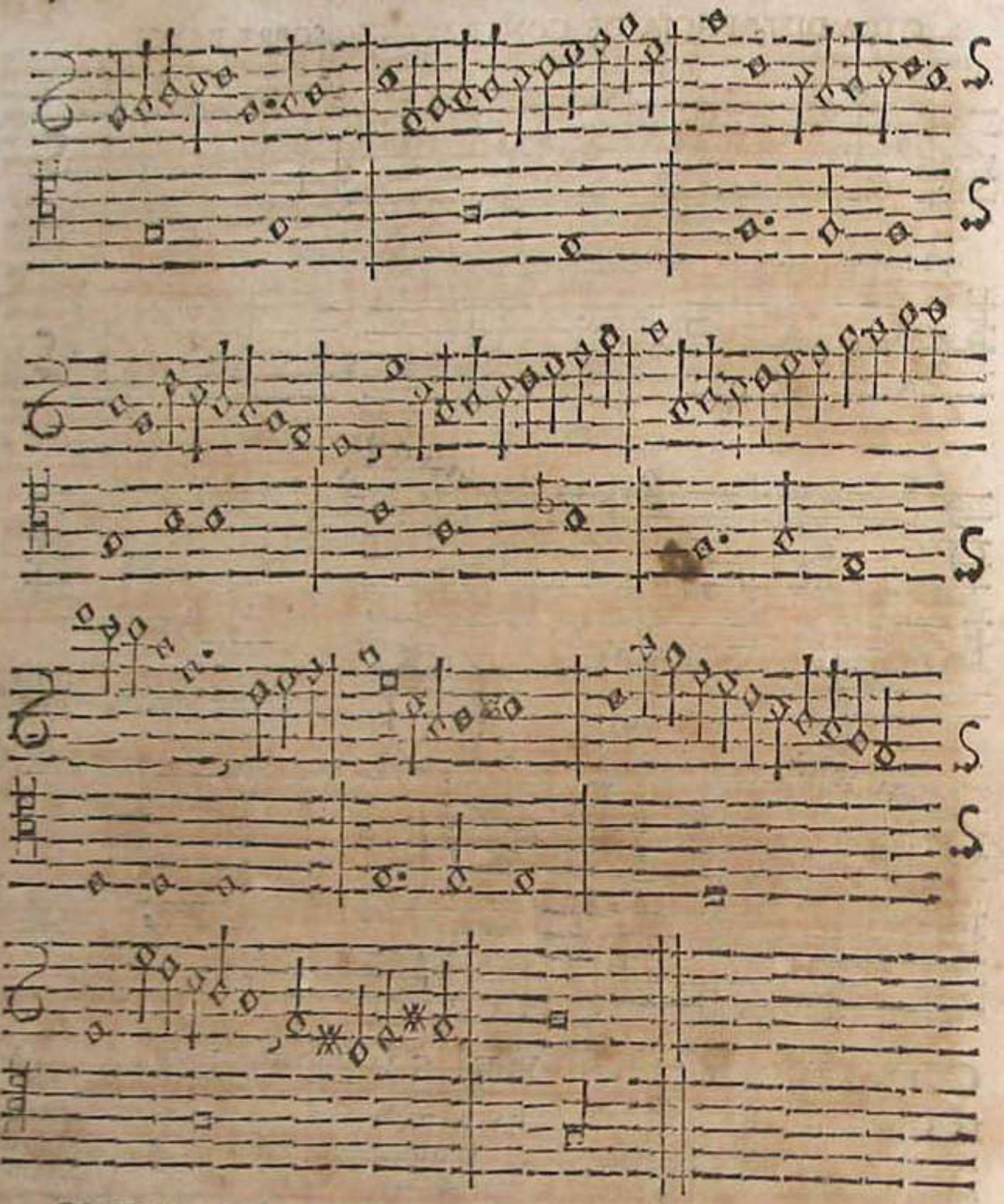
OTRA

OTRA DIFERENCIA DE CONTRAPVNTO, SOBRE BAXO, a Proporcion Mayor.



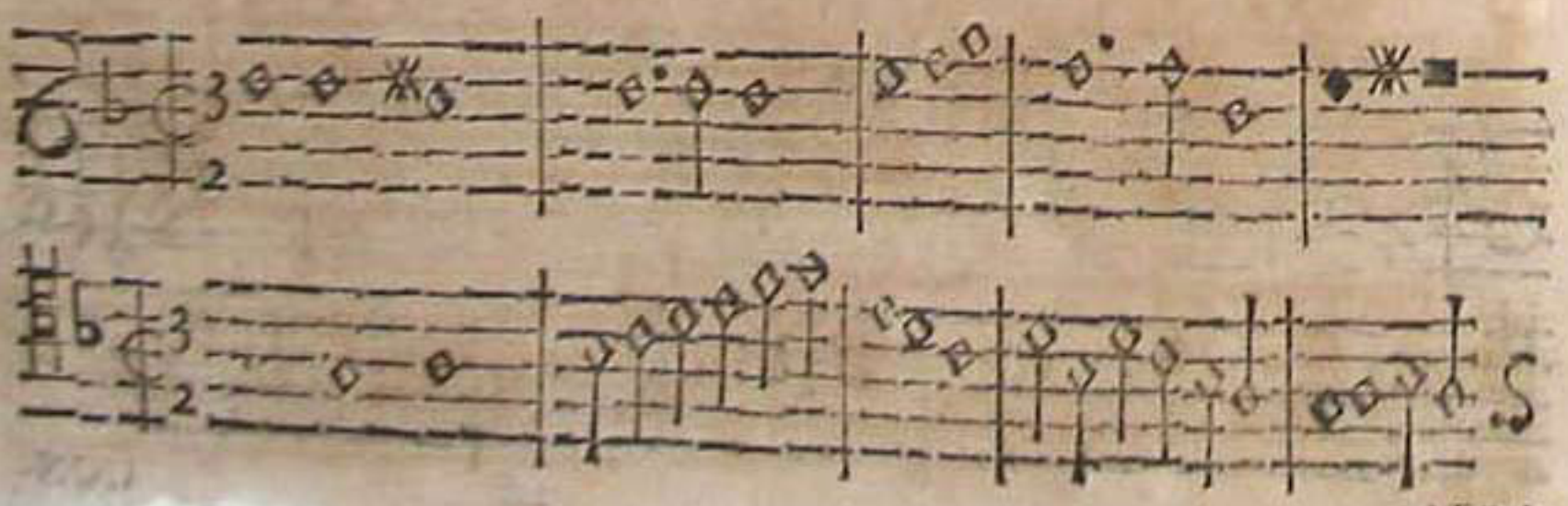
CONTRAPVNTO DE SVBDVPLA; ESTO ES, SOBRE EL BAXO QVE CANTA A PROPORCION MAYOR, TRES Semibreves, que son seis Minimas al Compas, pronunciar el Contrapunto doze Minimas en vn Compas, à quien llamamos Sexquialtera mayor. Y se advierta, q̃ en este Contrapunto, se cantan quatro Minimas contra vn Semibreve; y que la primera Minima contra cada vno destos Semibreves, se ha de poner en especie consonante.



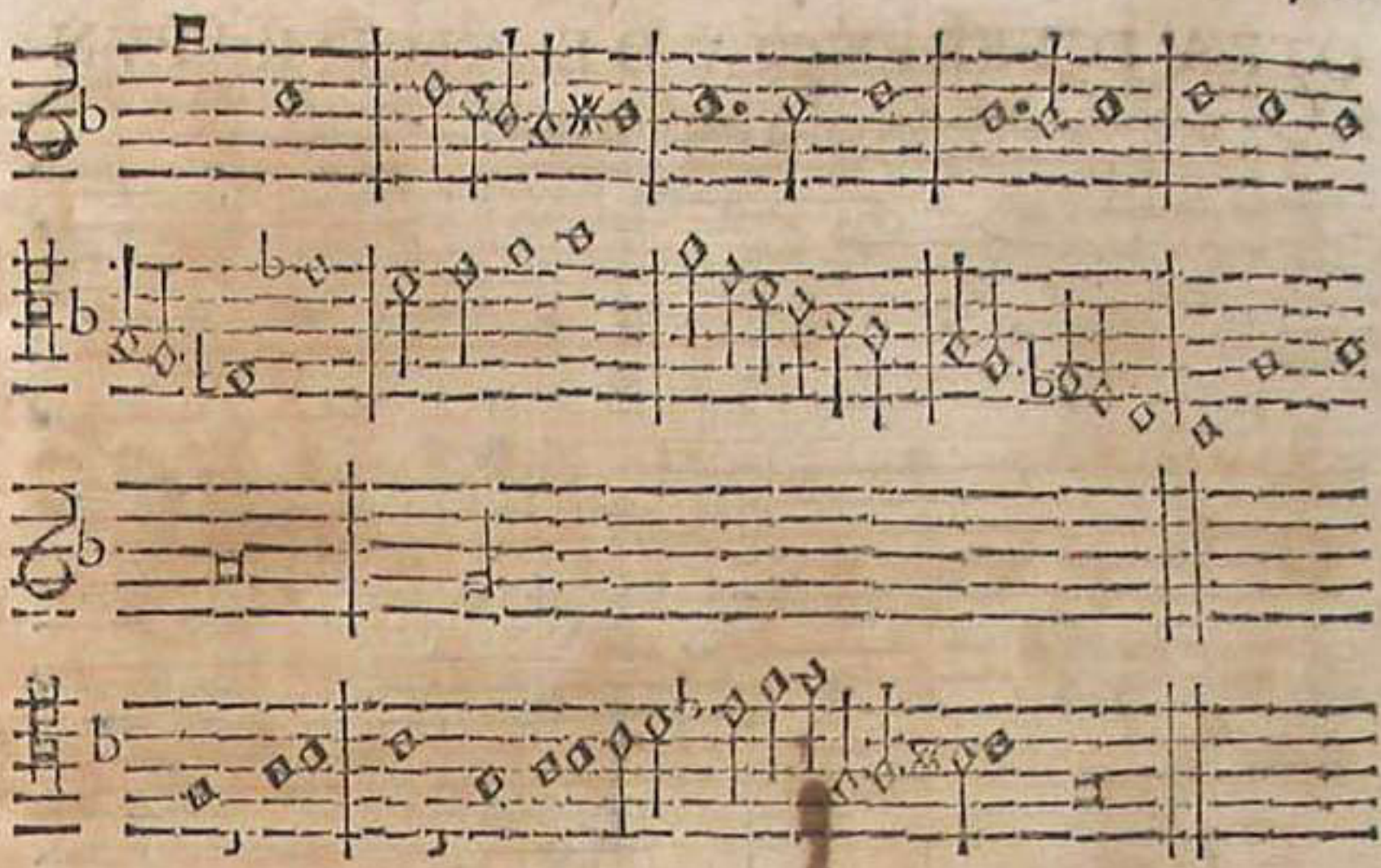


CONTRAPVNTO SOBRE TIPLE, DE PROPORCION MAYOR, los tres mouimientos han de ser buenos.

TEMA.

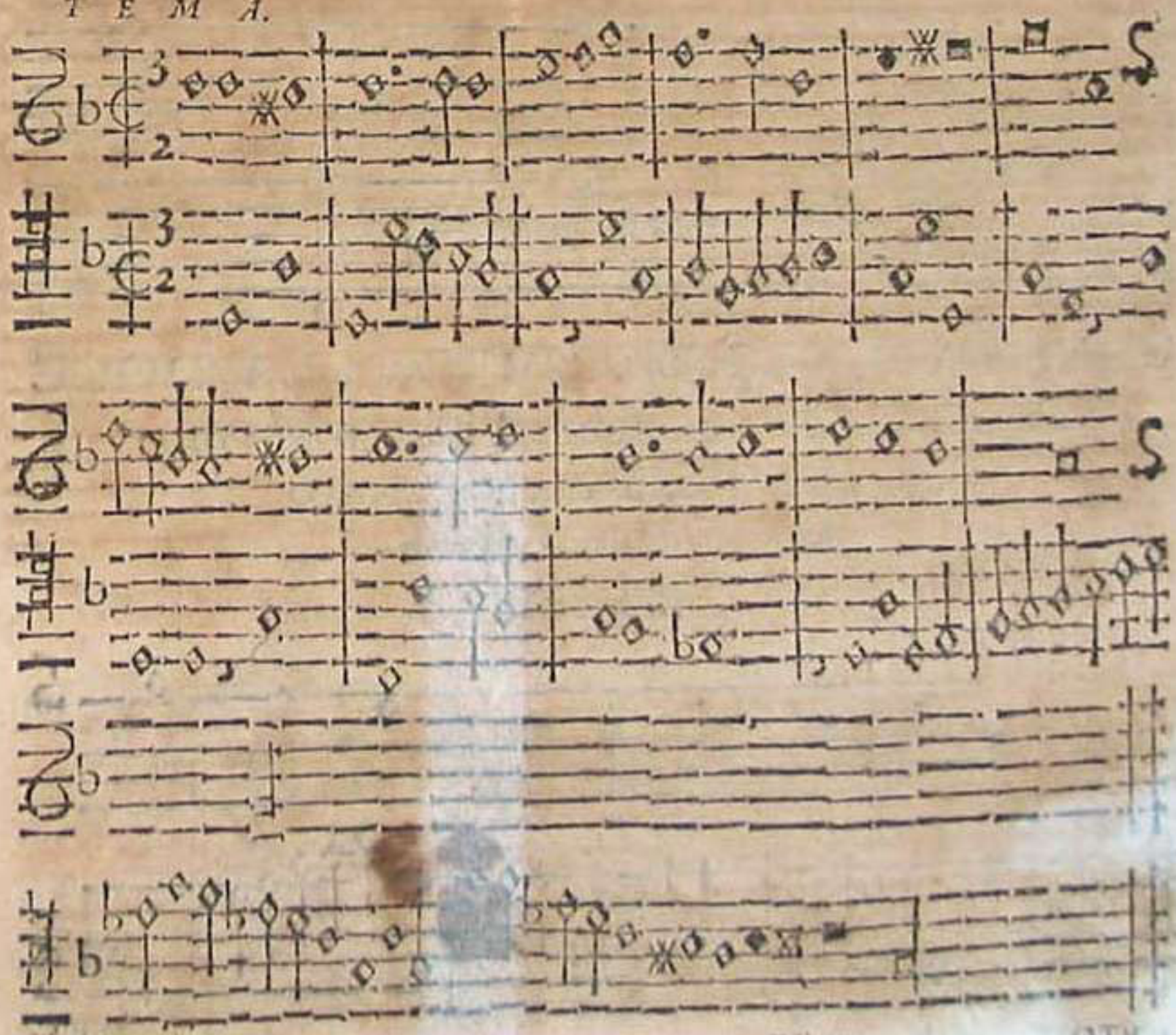


OTRA

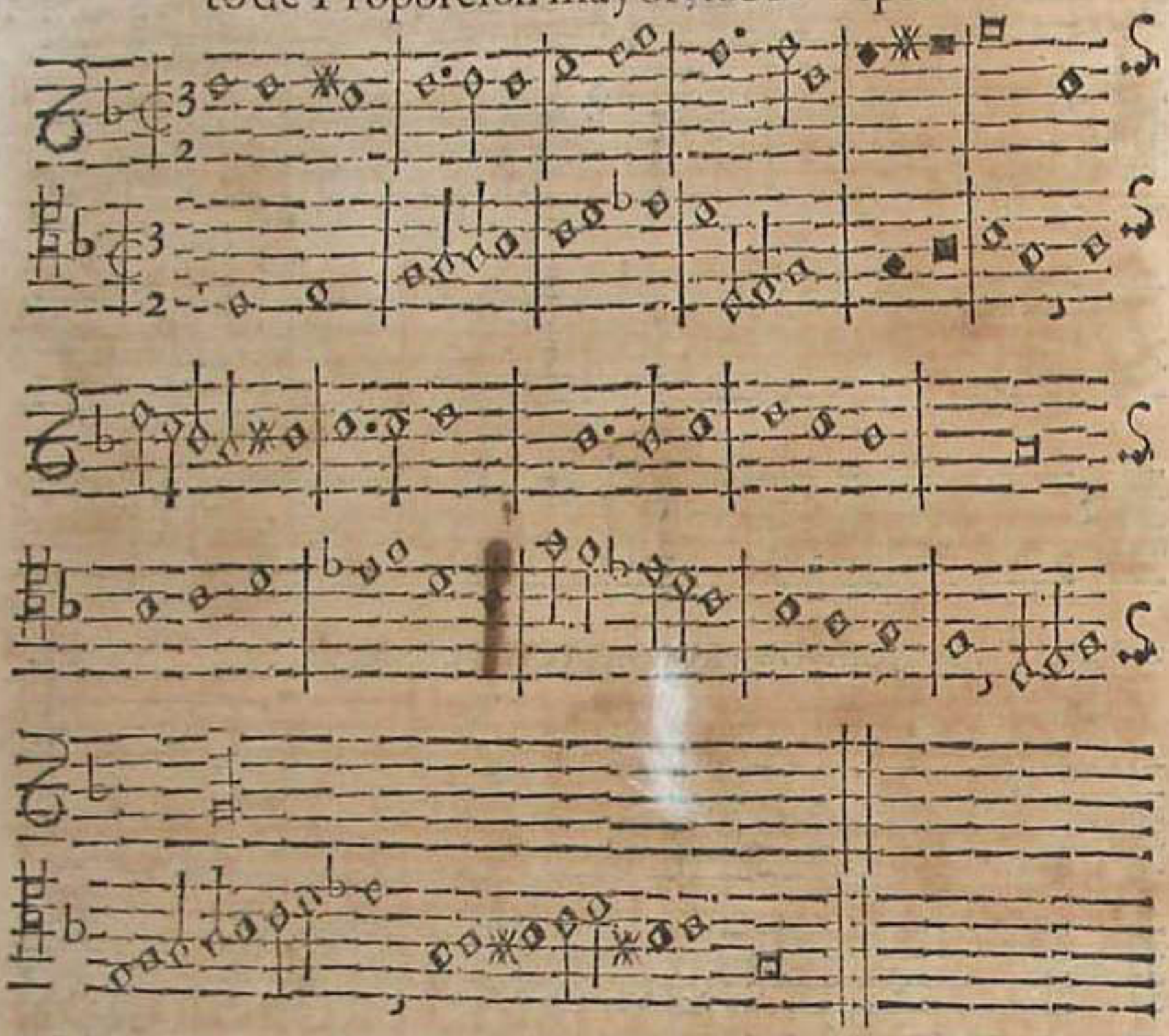


OTRA DIFERENCIA DE PROPORCION MAYOR, DE SOBRETIPLE.

T E M A.

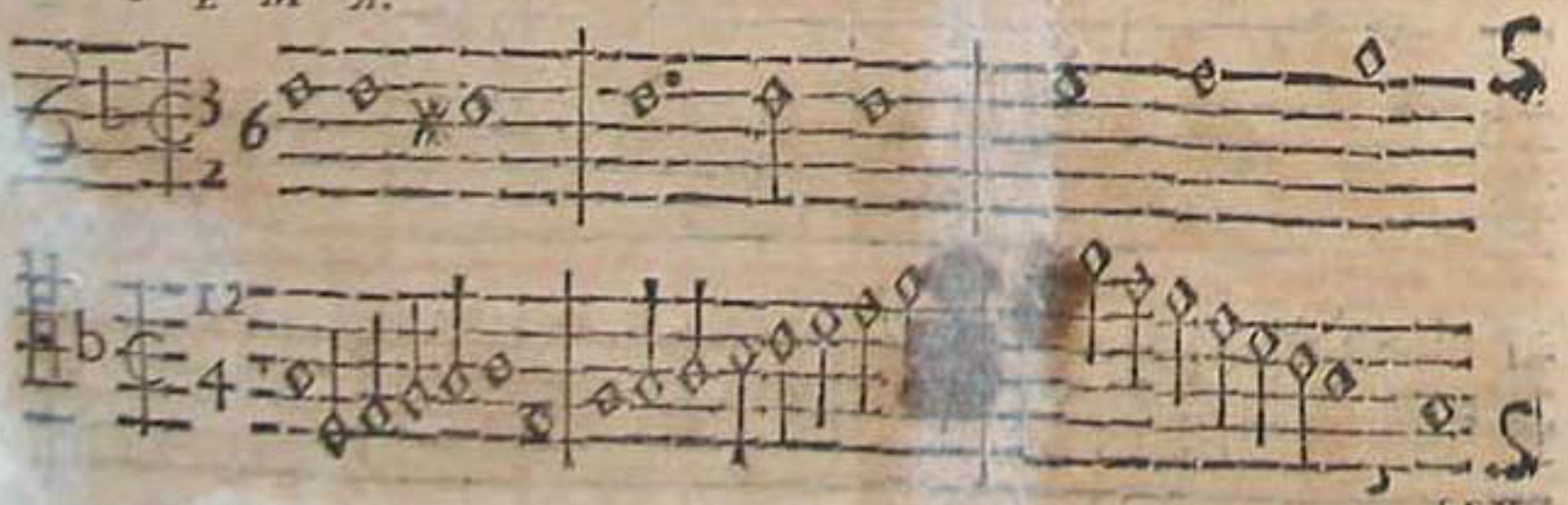


OTRA DIFERENCIA DE CONTRAPVNTO de Proporcion mayor, sobre Tiple

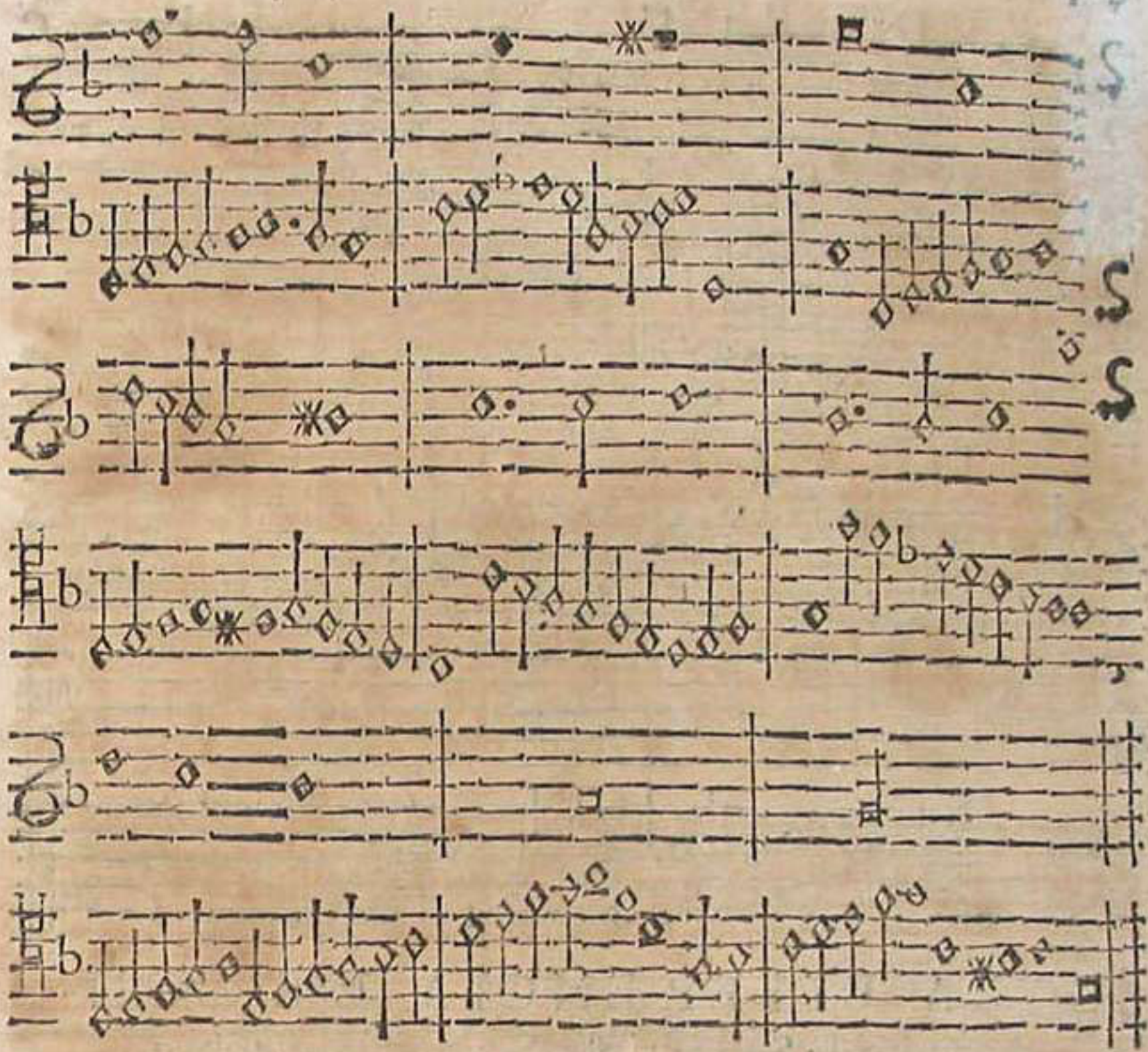


CONTRAPVNTO DE SVBDVPLA, DOZE Minimas contra seis, sobre Tiple, en tres movimientos, todos buenos, quatro Minimas con cada Semibreve.

TEMA.

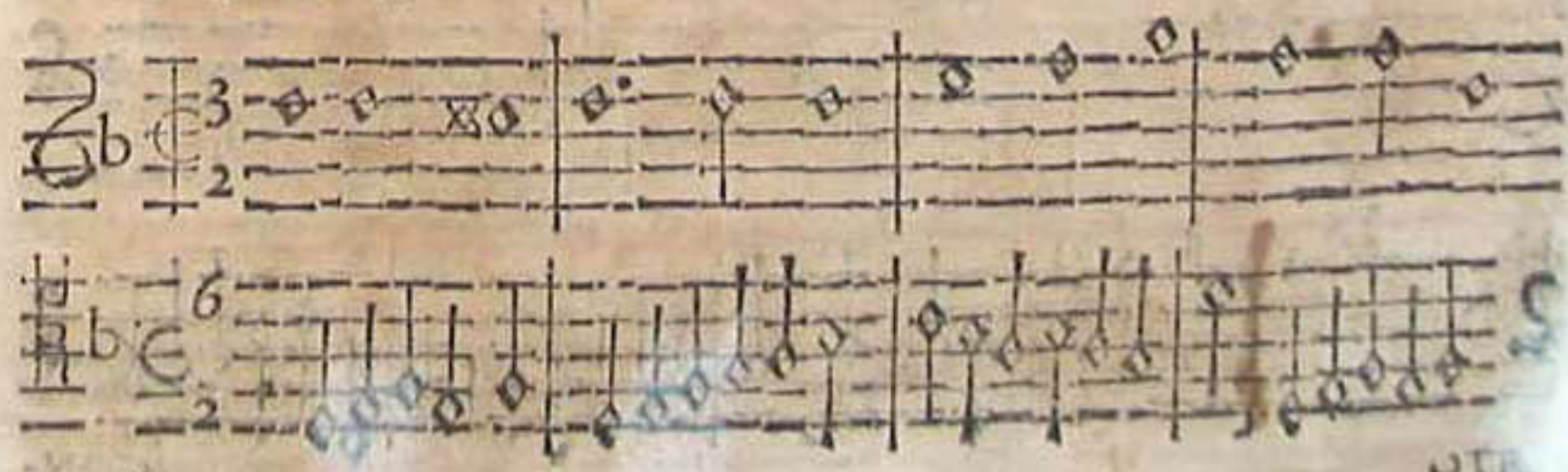


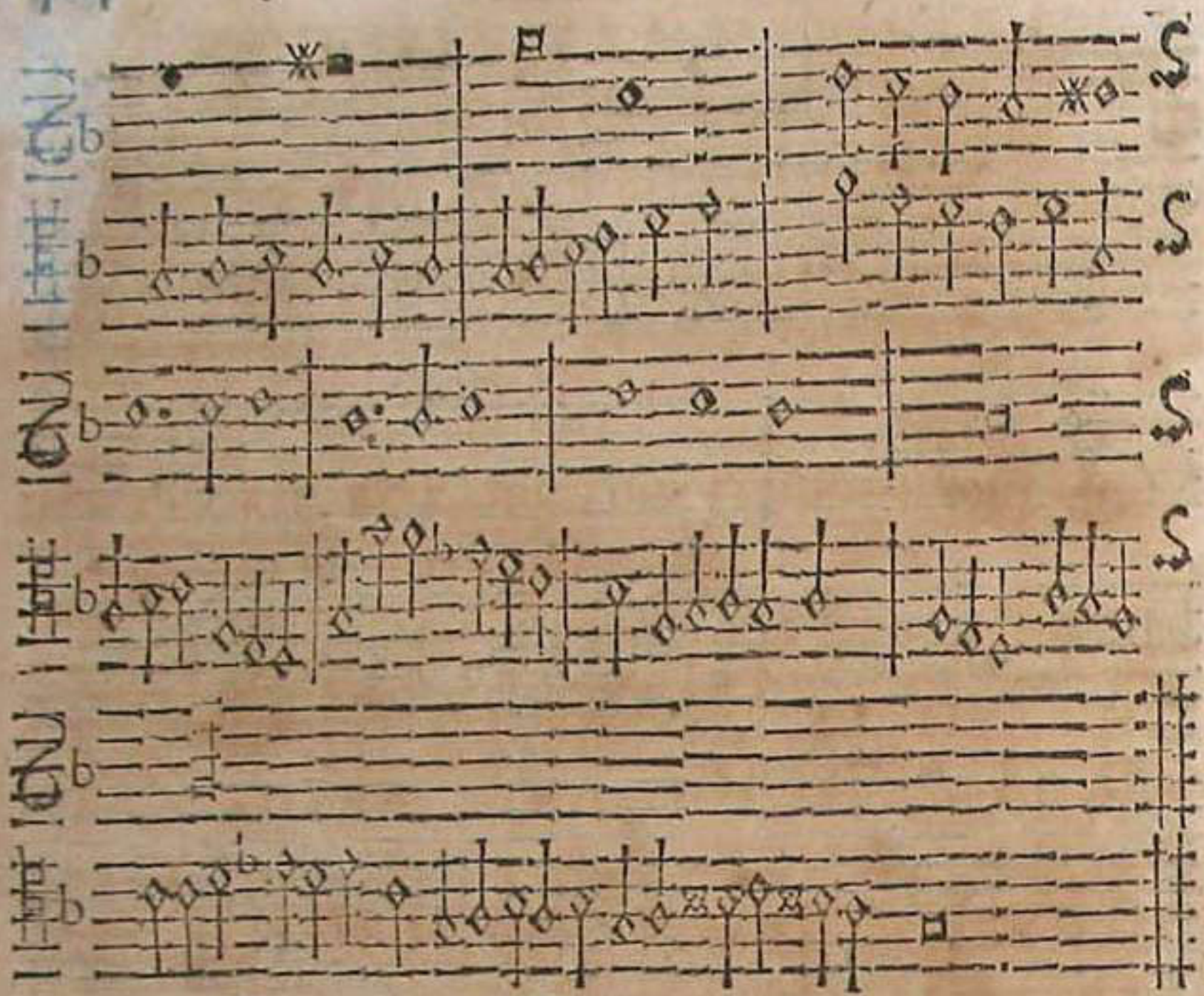
SEX-



SEXQVIALTERA SOBRE PROPORCION Mayor; esto es, que el Tiple cante á Proporcion mayor, y la voz que hecha el Contrapunto, á Sexquialtera menor, seis Minimas en vn compás, en dos mouimientos.

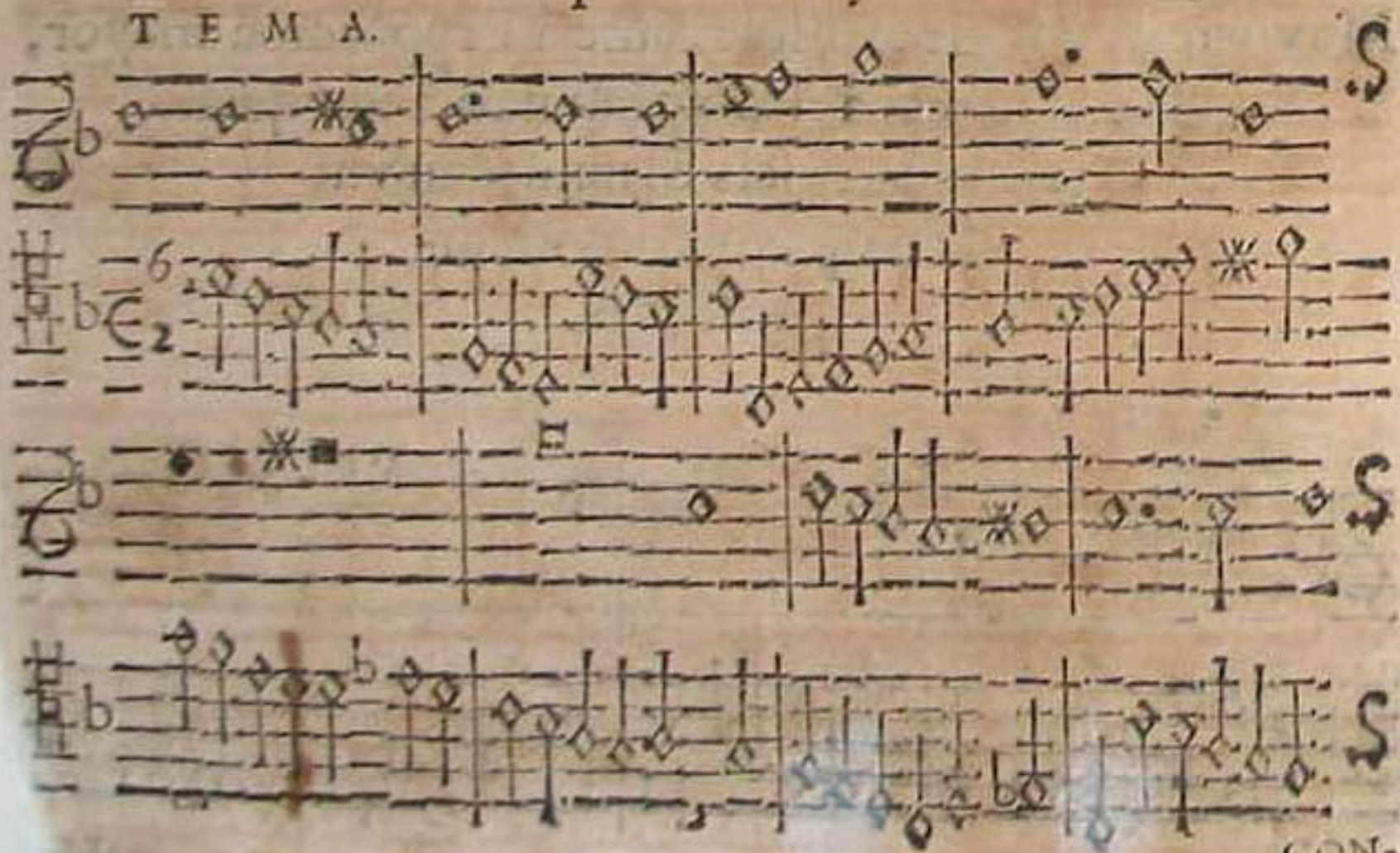
TEMA.

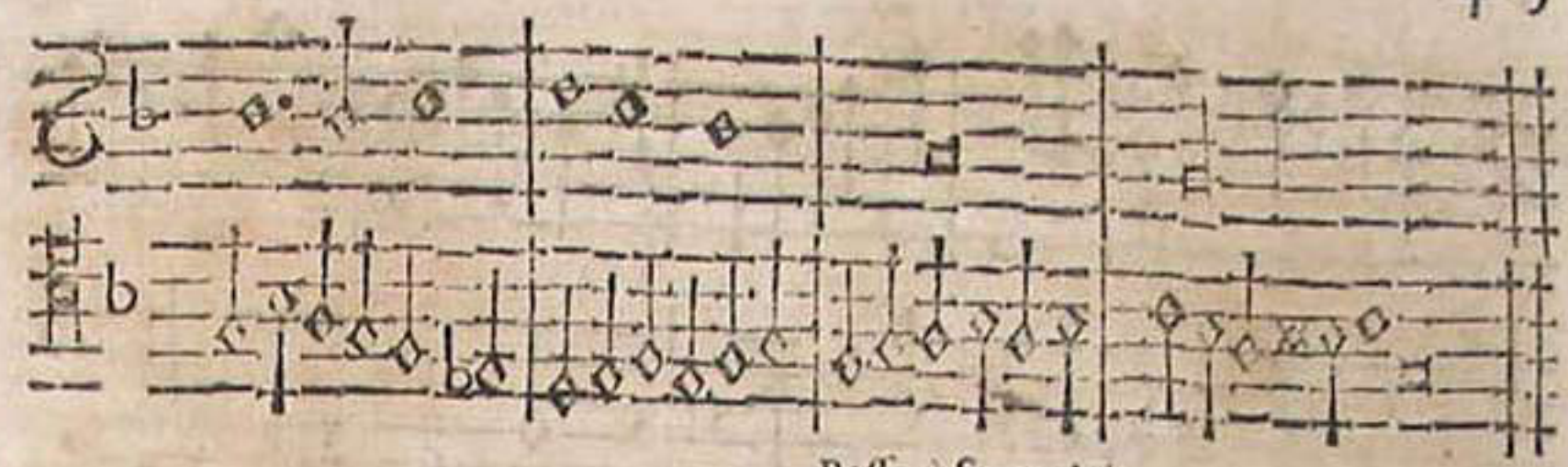




OTRA DIFERENCIA DE CONtrapunto de Sobre tiple, Sexquialtera sobre Proporcion mayor.

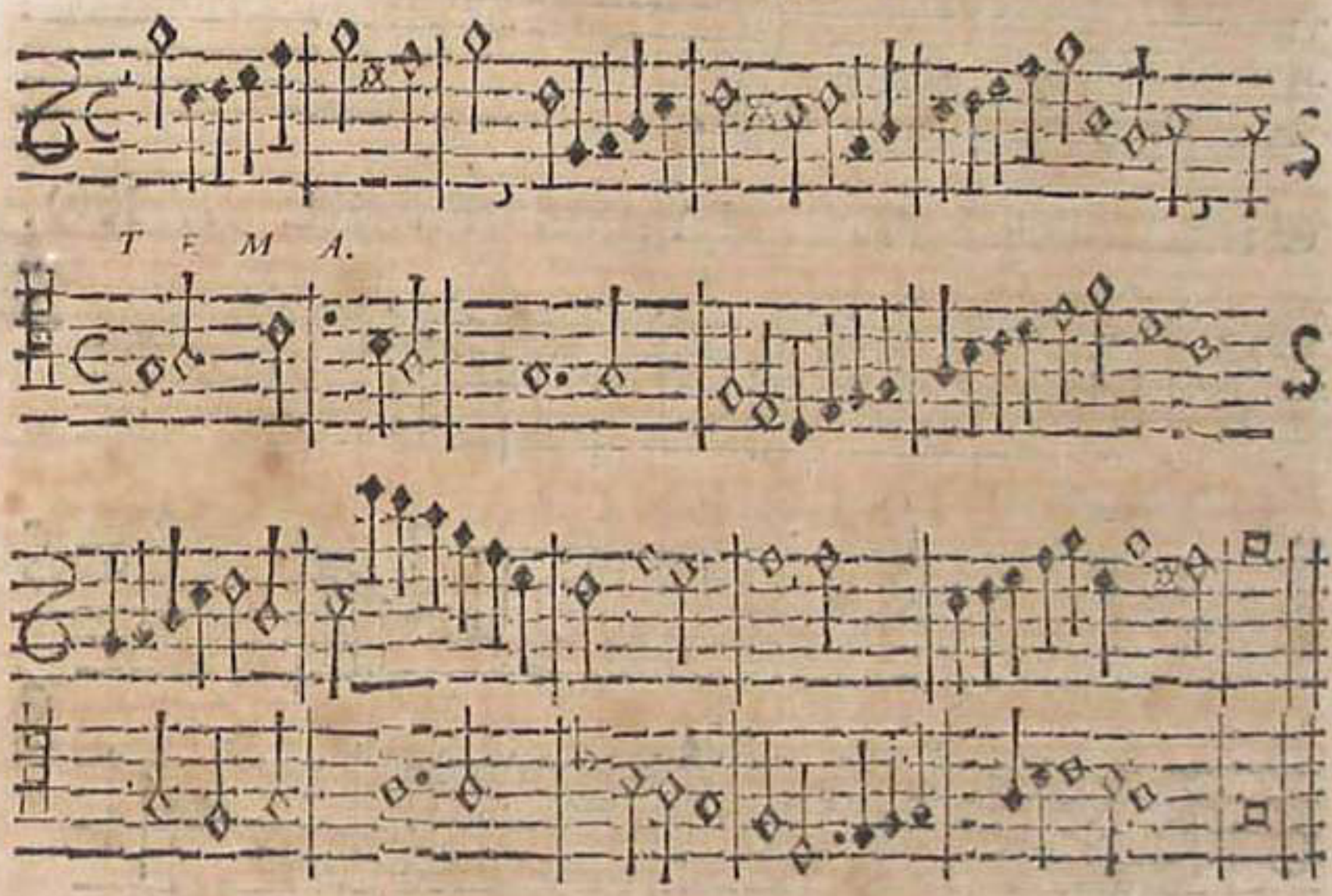
TEMA.



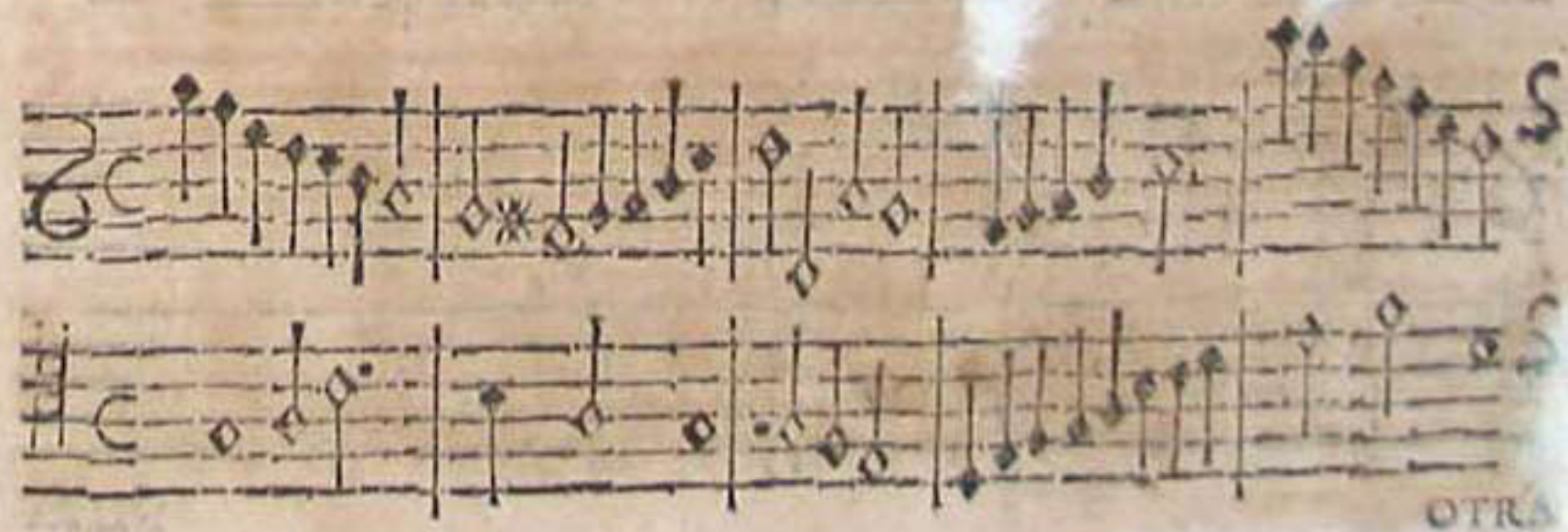


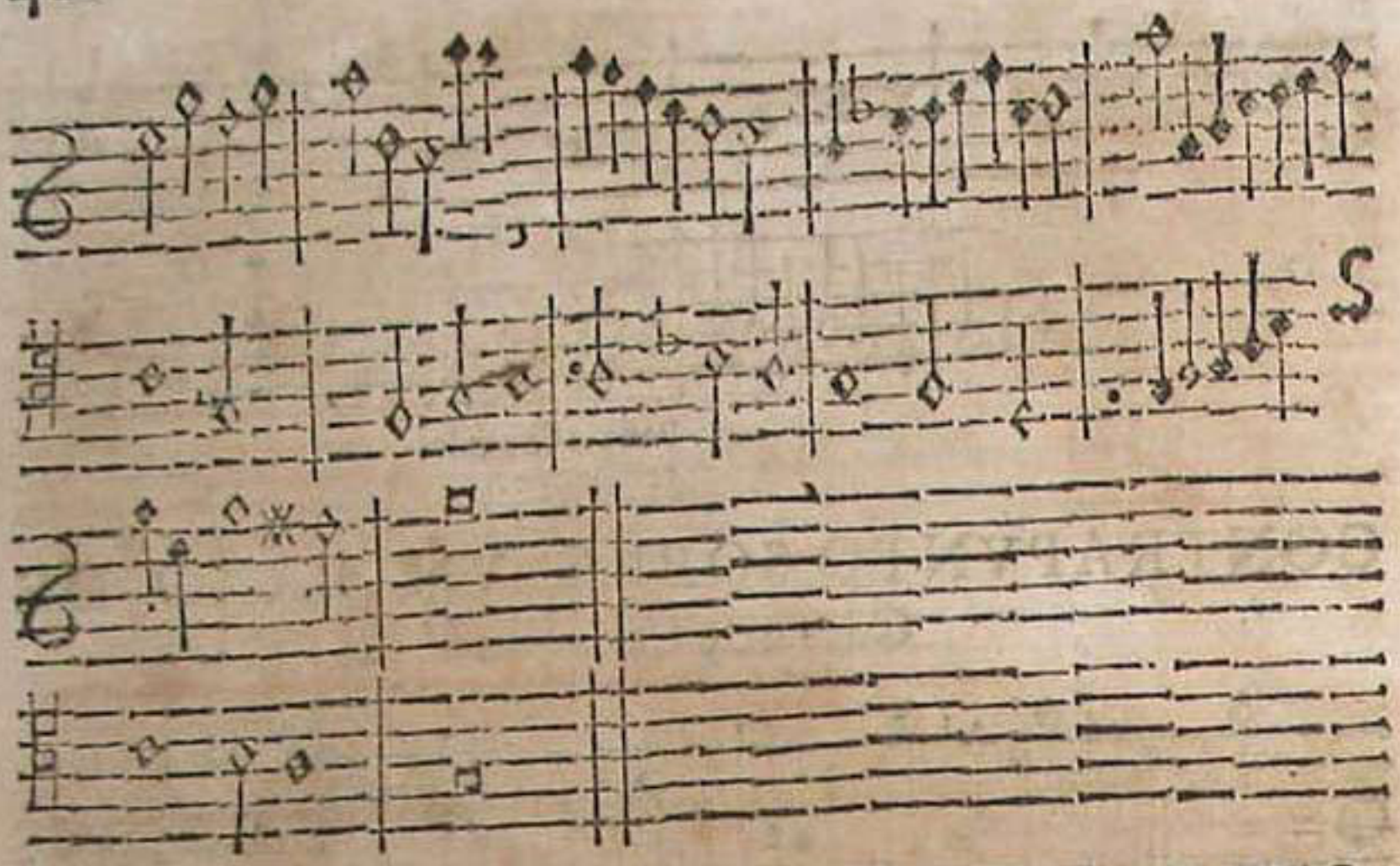
Passa à Sexquialtera mayor.

CONTRAPVNTO SOBRE VN BAXO DE Canto de Organo.

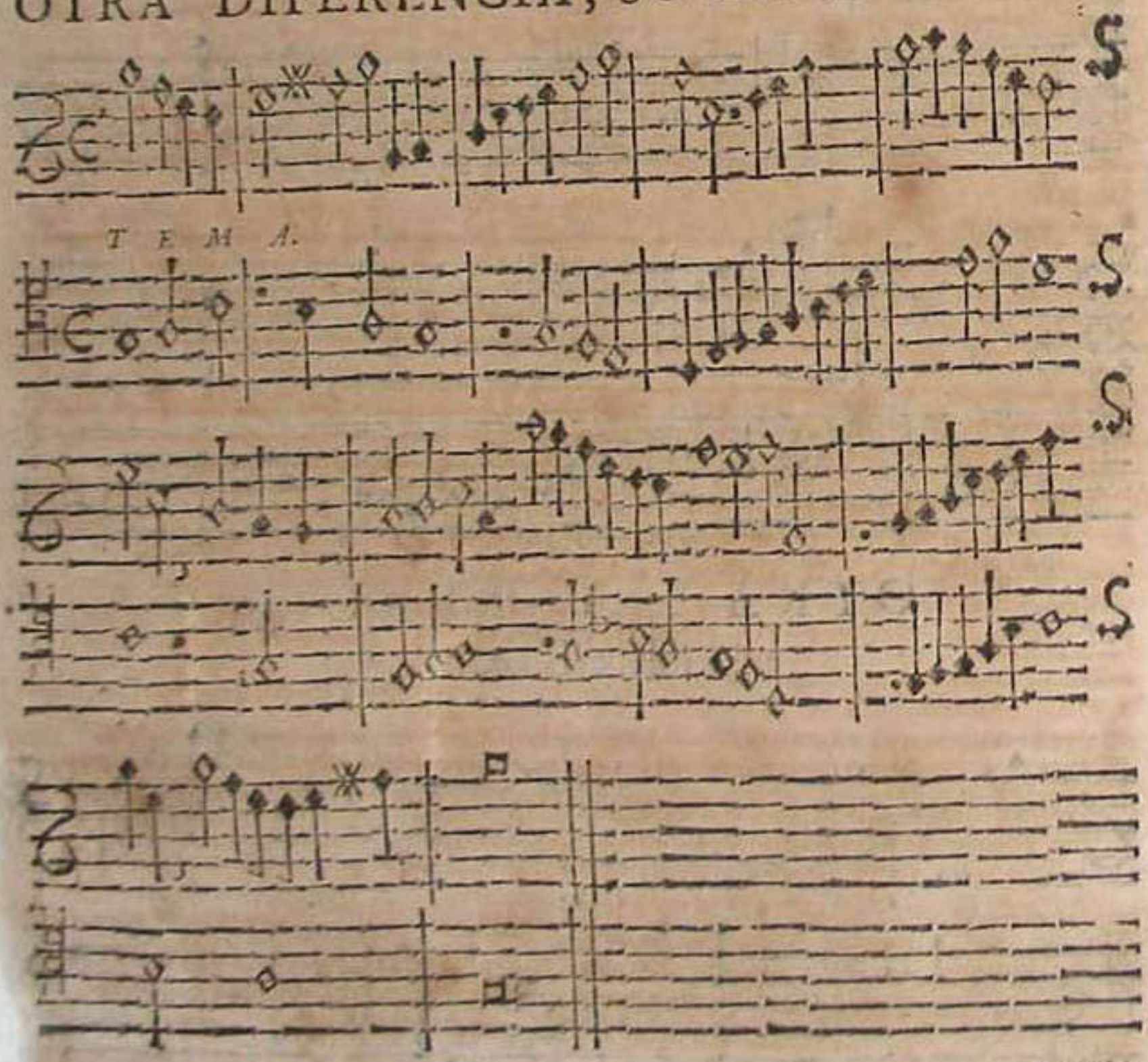


OTRA DIFERENCIA, sobre Baxo.





OTRA DIFERENCIA, SOBRE EL BAXO.

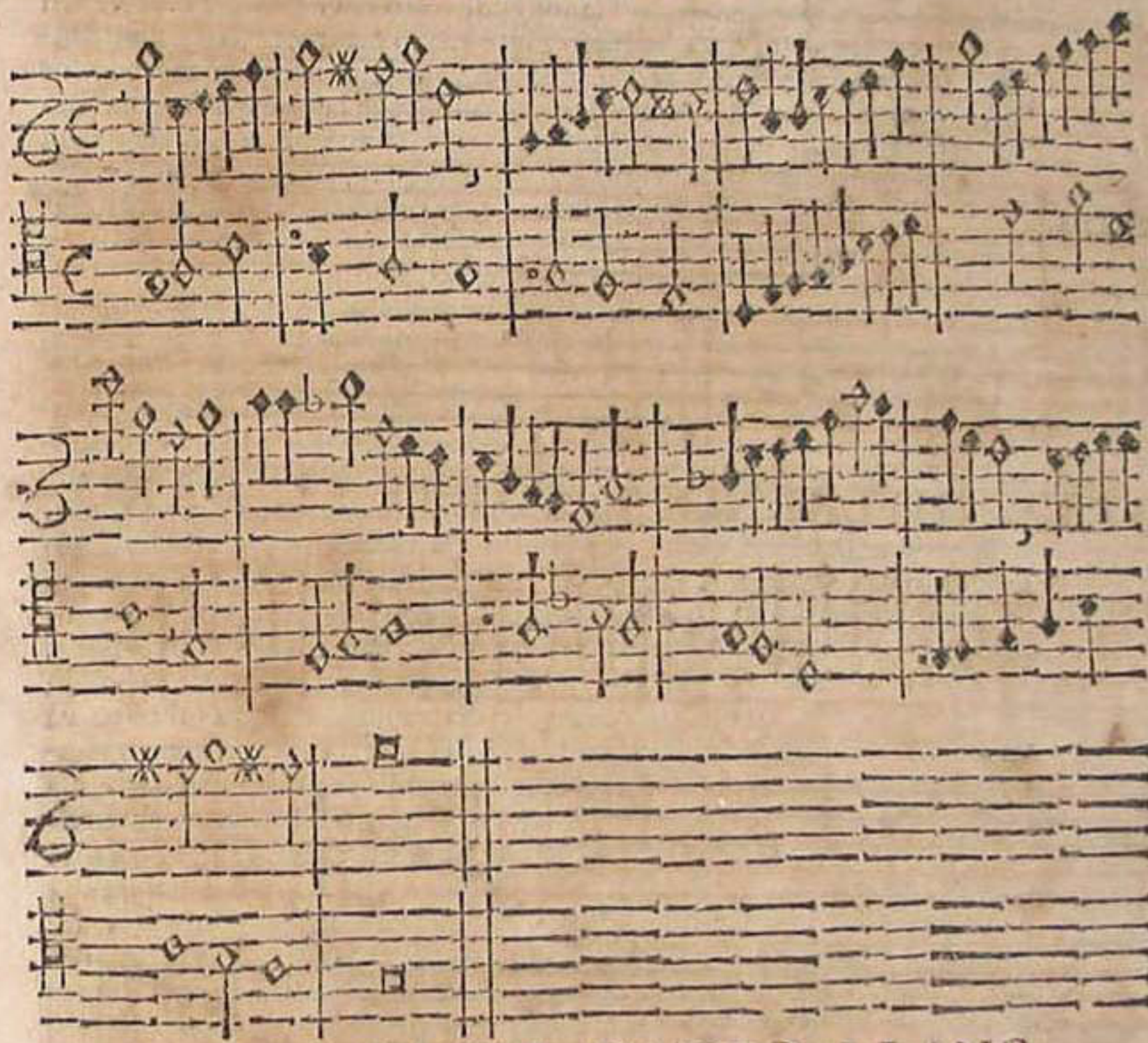


NOTA

NOTA XXXXIII.

EN El Contrapunto sobre Canto de Organo (y sobre Canto Llano) en repitiendo el passo, algunas vezes se podra elegir otro, o imitar a la voz que lleua el Tema, sobre que se hecha el Contrapunto.

EXEMPLO.



FVGAS SOBRE CANTO LLANO, á Duo, y á Tres.

CAPITVLO LXXIV.

YA dexamos declarado en los Capitulos, y Notas deste Libro Tercero, las Diferencias que ay de Contrapuntos sueltos sobre Canto Llano, Canto de Organo, y de Concierto, á tres vozes, sobre Baxo, y sobre Tiple, &c. Aora para coronar este Libro referido, nos resta el que demos noticia, como se hazen las Fugas sobre Canto Llano (que las Fugas sobre Canto de Organo, las pondremos en el quarto, y vltimo Libro, que será el de la Composicion, parte, y lugar donde deven colocarse, y estar dichas Fugas:) es otro genero de Contrapunto (no el menos dificultoso:) y para su inteligencia pondremos algunos Exemplos curiosos, haziendo el Canto Llano Tema, como lo hemos hecho Tema en todos los Contrapuntos, hasta aqui referidos. Y antes de començar, será bien sepamos, que sea Fuga, o Canon, que lo mismo es entendido por lo vno, que por lo otro.

DIFINICION DE FVGA.

FVGA, Segun Zeron (à fol.763.) es vna semejança de intervalos Musicos, los quales han de ser semejantes en la forma, y en el nõbre; porque no auiendo esta semejança entre ellos, ni de intervalo, ni de nombre, no serà Fuga, serà imitacion; y segun los Compositores Modernos, la Fuga (ò Canon, que todo es vna misma cosa) es vn Canto, compuesto con tal artificio, que vna, ò mas partes, ò vozes, cantando lo que canta la primera de ellas, se vàn siguiendo, guardando los mismos mouimientos, è intervalos, y pausas, que la voz que haze la guia demuestra, siendo todas ellas contenidas en sola vna parte, haziendo su imitacion en quinta, ò en octaua, ò en otra qualquiera de las especies.

NOTA. ¶ Advirtiendo, que vna de las cosas mas estenci ales, y dificultosas que ay en la Musica, es, el componer vn Duo, ò vn Tres con primor, y arte; lo qual es principal fundamento para componer à Concierto. Y para esto se note, que ay dos generos de Composiciõ artificiosos, al vno llaman Imitacion, y al otro Fuga, ò Canon: la Imitacion, es, quando se siguẽ algunos puntos de vna entrada, no todos igualmente: la Fuga, es, quando se sigue vna voz à otra, con las mismas Figuras, en igual valor, y cantidad, en quarta, ò quinta, ù otra especie, como fuere la Fuga (esto se verà en los Exemplos siguientes, y en las Fugas sobre Canto de Organo, puestas en el Arte de Composicion:) y si le faltare esta circunstancia, no serà Fuga, sino imitacion, que por otro nombre es llamado Passo: esto se ha visto en los Duos, y en los Tresses de los Contrapuntos, que antecedẽtemente dexamos puestos; y aunque se imiten todos los puntos, y figuras, no siendo de igual cantidad, no se puede llamar propriamente Fuga, ò Canon, sino Imitacion, ò Passo. Llamase Fuga, afugiendo, que es huida; porque la voz que comiença, y sirve de guia, và huyendo; y la otra voz và tras ella siguiendola, haziendo la misma Solfa que haze la primera, y nunca la alcança. Canon quiere dezir Regla; y como la voz que lleua la guia es Regla por donde se siguen las demàs vozes, por essa razon es entendida este genero de Musica tambien por este nombre Canon. Passo, le llamã comunmente, quando en vna Obra de Musica no se sigue mas de alguna parte pequeña de la Solfa de la entrada, ù de otra parte qualquiera della: tomose este nombre PASSO, del verbo *Pateo, Pates, Patui*, que significa sugecion, esto es, estar sugeto à otro; y como en la Composicion, ò Cõtrapunto, las vozes que cantan se sugetan à imitar los Puntos, ù Solfas con q̃ ellas, ù otras vozes començaron, o nueuamente en el discurso de la Obra quieren proceder con este orden, por essa razõ los puntos primeros de la entrada se llaman Passo; y siempre que vna voz, o vozes lo repiten, ò imitan, se llama, y se dize no solo repeticion, ò imitacion de Musica, sino repeticion, o imitacion del Passo, como à quien se sugetan las vozes, y son obligadas à imitarle: Otros dizen, seguir el Passo, y tambien entrar el passo; todo està bien dicho, y es vna misma cosa. Y dando principio à este genero de Contrapunto en Fuga (no auiendola hecho, ni apartandome, ni huido de lo dificultoso que en si encierra) començaremos por los Semibreves al dar, y al alçar, haziendo Fugas a Duo sobre Canto Llano, q̃ lleua el Baxo; y prosseguiremos con las Fugas de à tres vozes, sobre Canto Llano, de figuras disminuidas, en las quales se suple algo en quanto à la postura de las vozes, atendiendo à la fuerça de la Imitacion, ò Fuga.

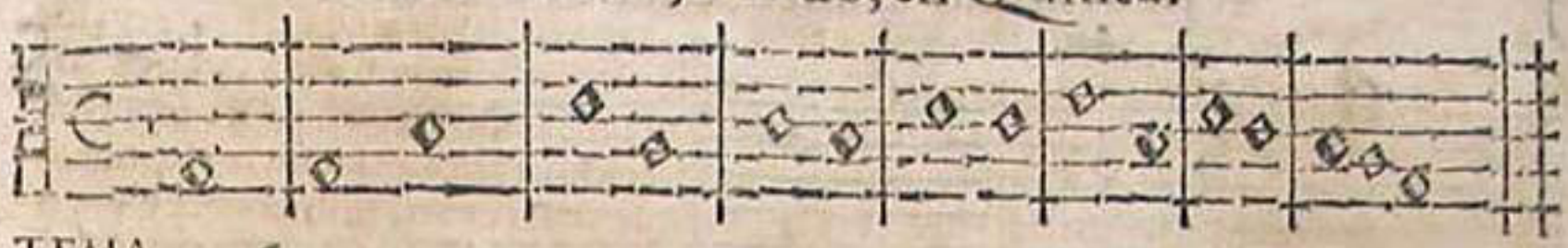
Dizese Fuga, afugiendo.

Lo mismo se entiende por Canon, q̃ por Fuga.

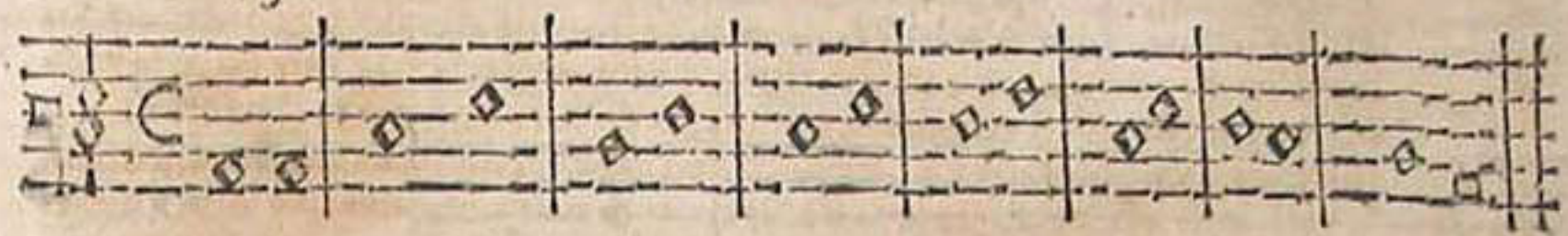
Passo es lo mismo que sugecion.

NOTA.

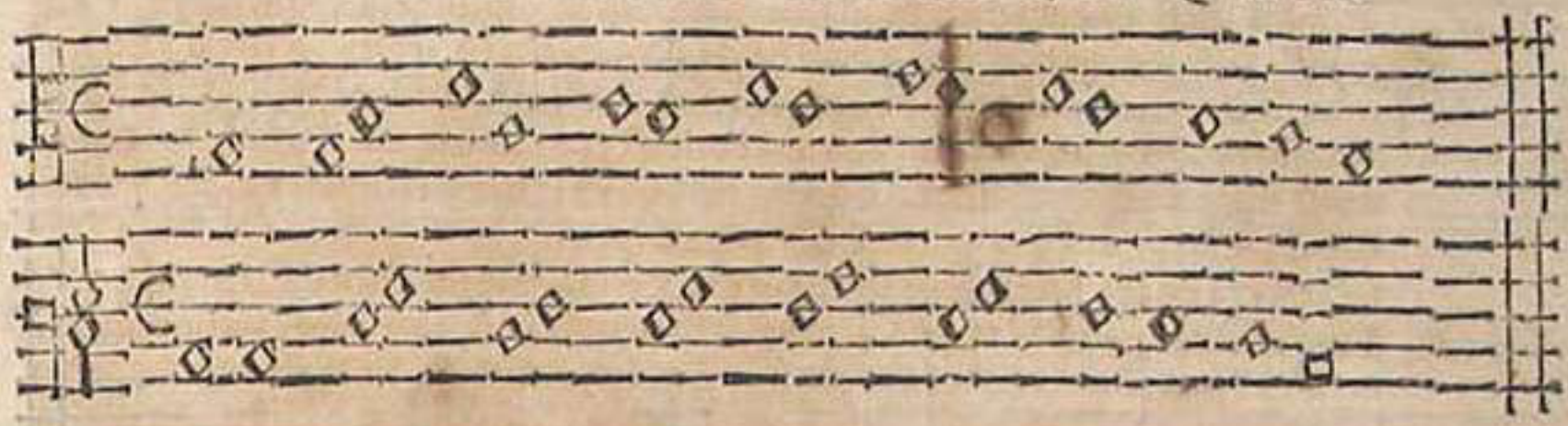
FVGA DE SEMIBREVES, AL DAR, SOBRE Canto Llano, á Duo, en Quinta.



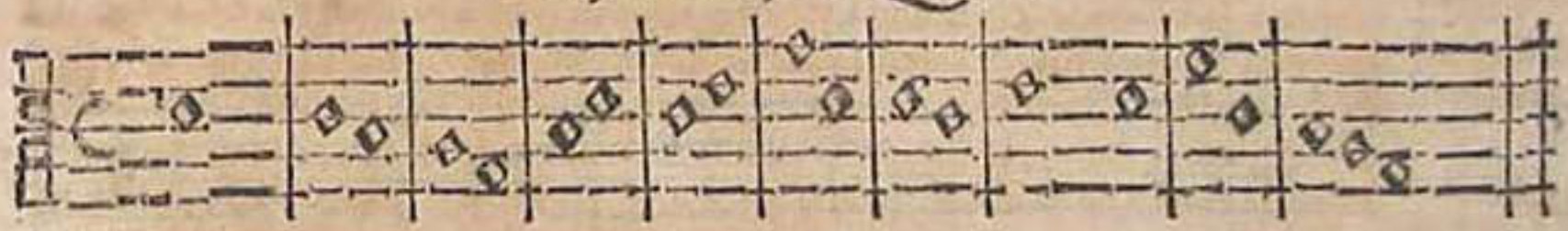
TEMA. ·5·



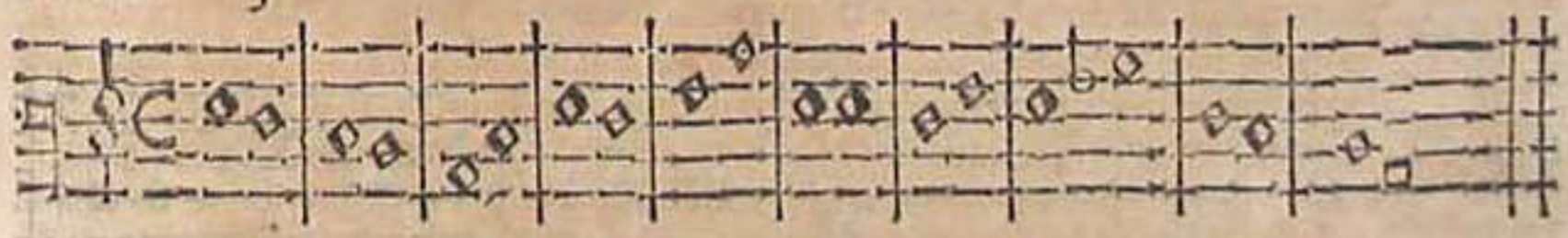
FVGA DE SEMIBREVES AL ALZAR, EN QVINTA.



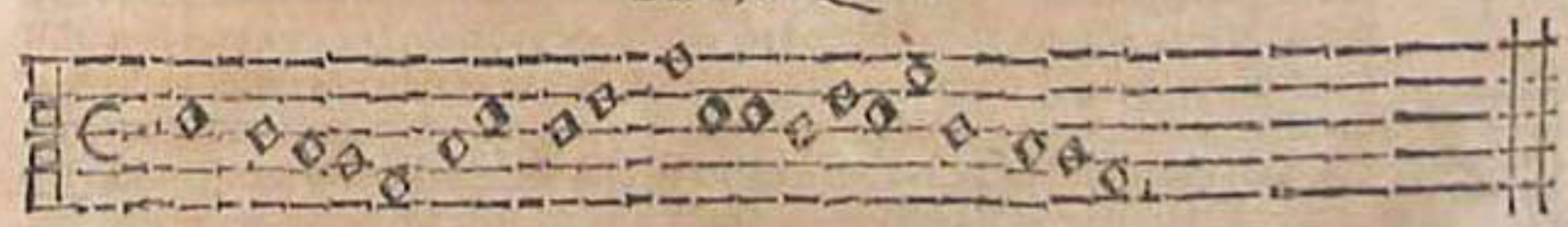
Fuga á Duo, sobre diferente Canto Llano, de Semibreves, al dar, en Quinta.



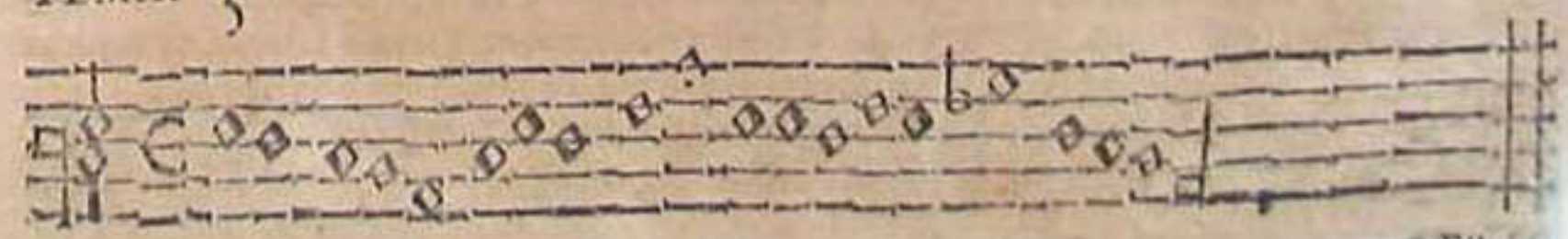
TEMA. ·5·



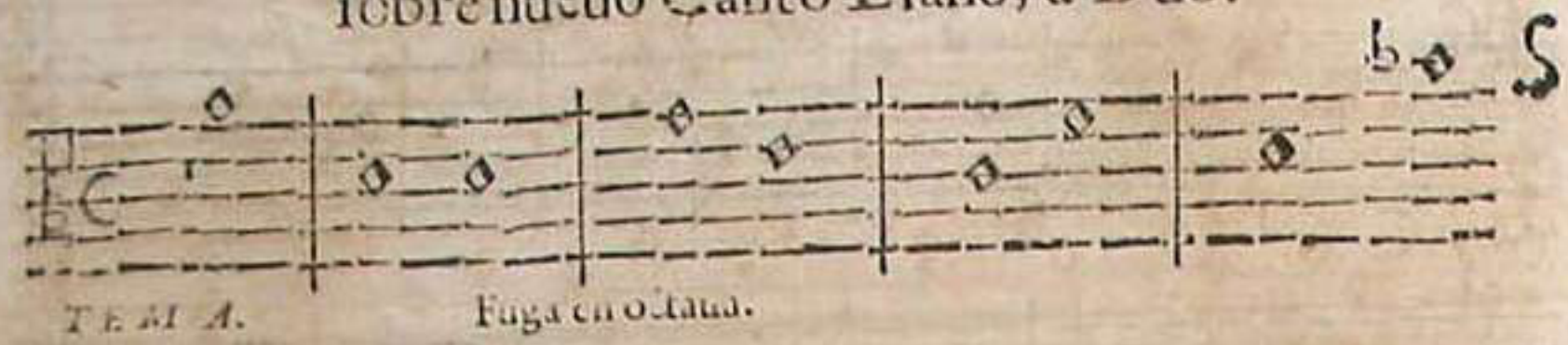
FVGA A DVO, DE SEMIBREVES AL ALZAR, SOBRE Baxo, en Quinta.



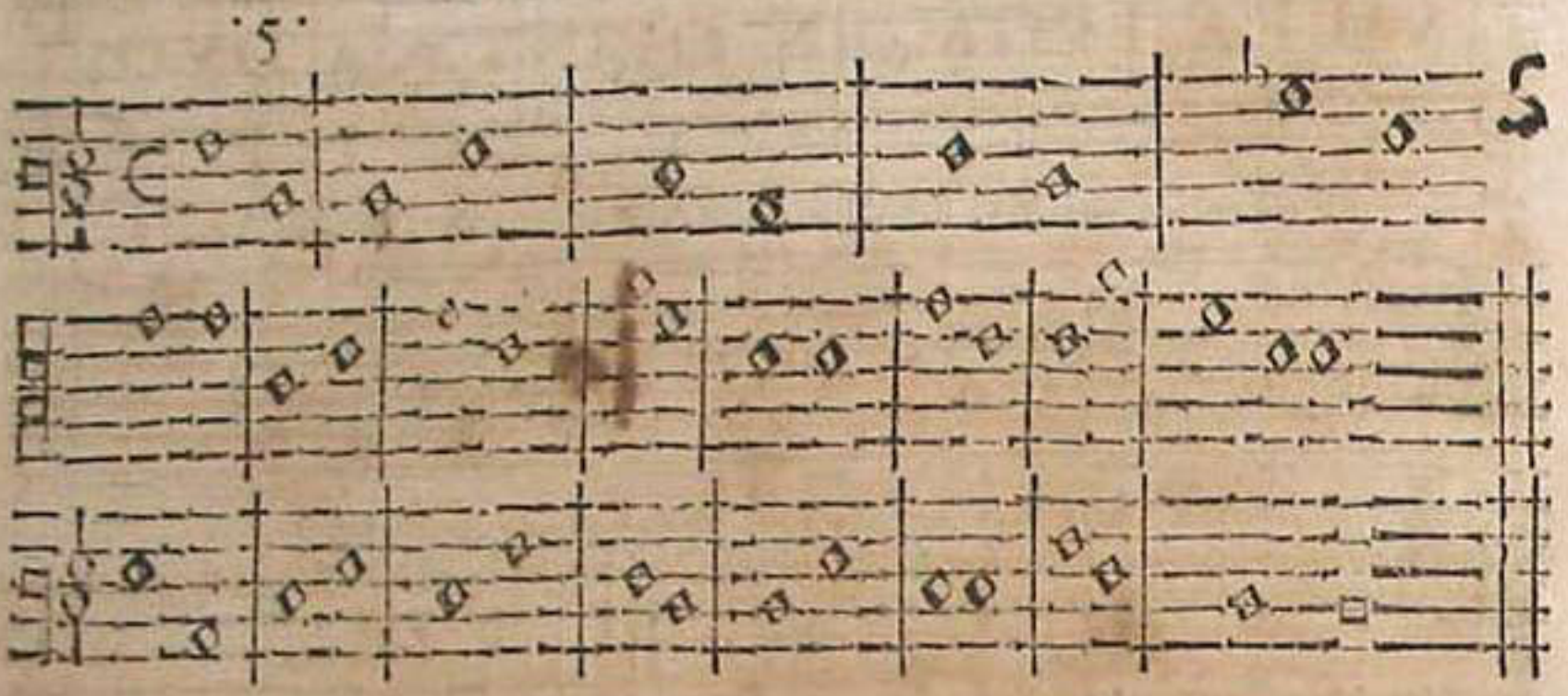
TEMA. ·5·



OTRAS DOS FVGAS EN OCTAVA, sobre nueuo Canto Llano; á Duo.

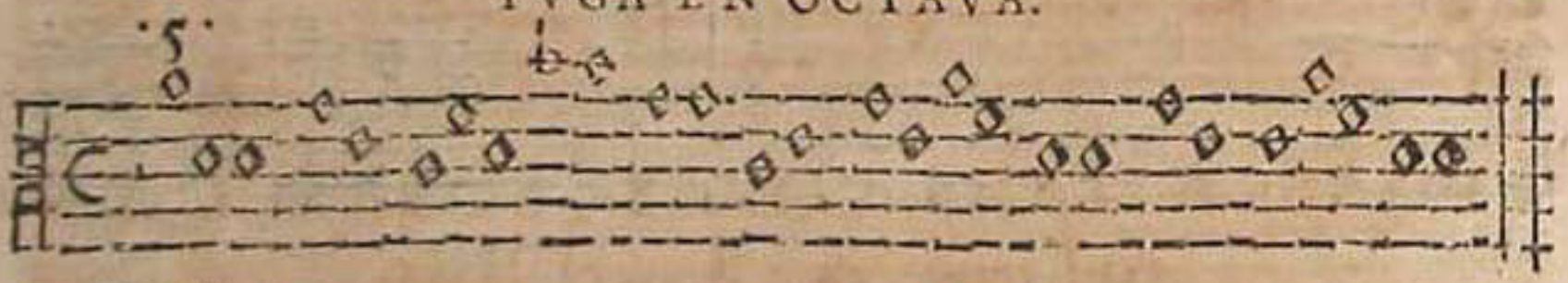


TEMA. Fuga en octaua.

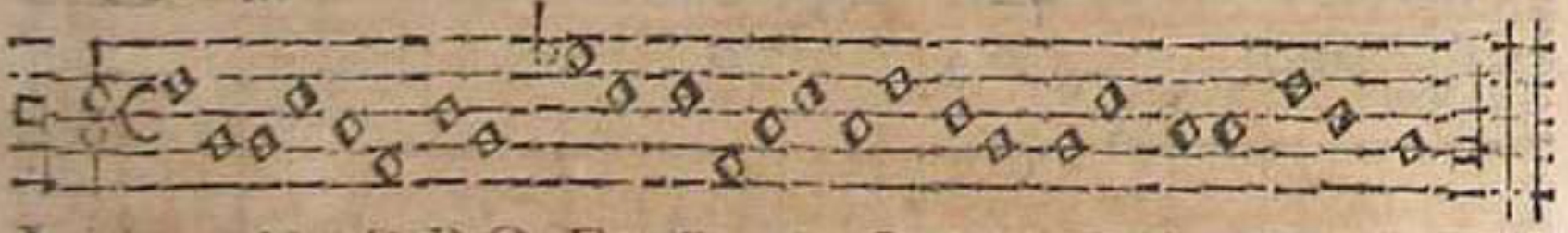


SEMIBREVES AL ALZAR, A DVO.

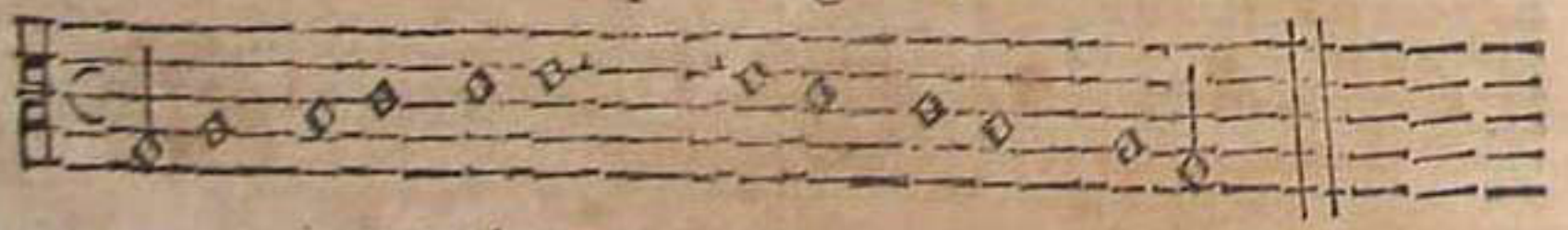
FVGA EN OCTAVA.



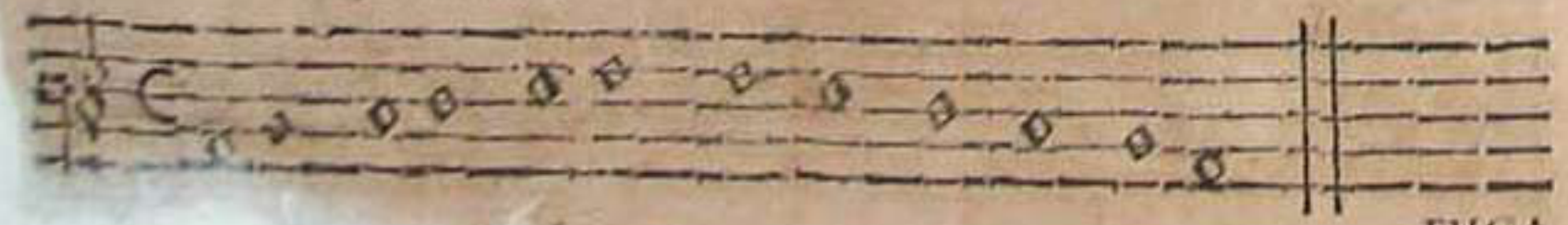
TEMA.



LAS QVATRO FVGAS, O IMITACION DE Sem.breves, que se siguen, son comunes.

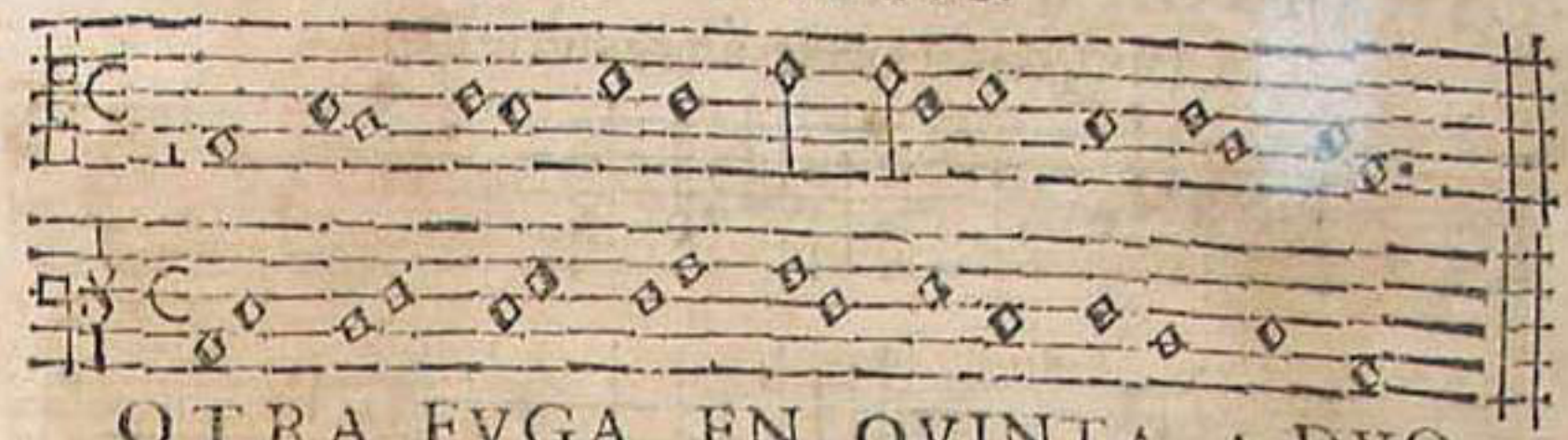


Fuga en quinta.

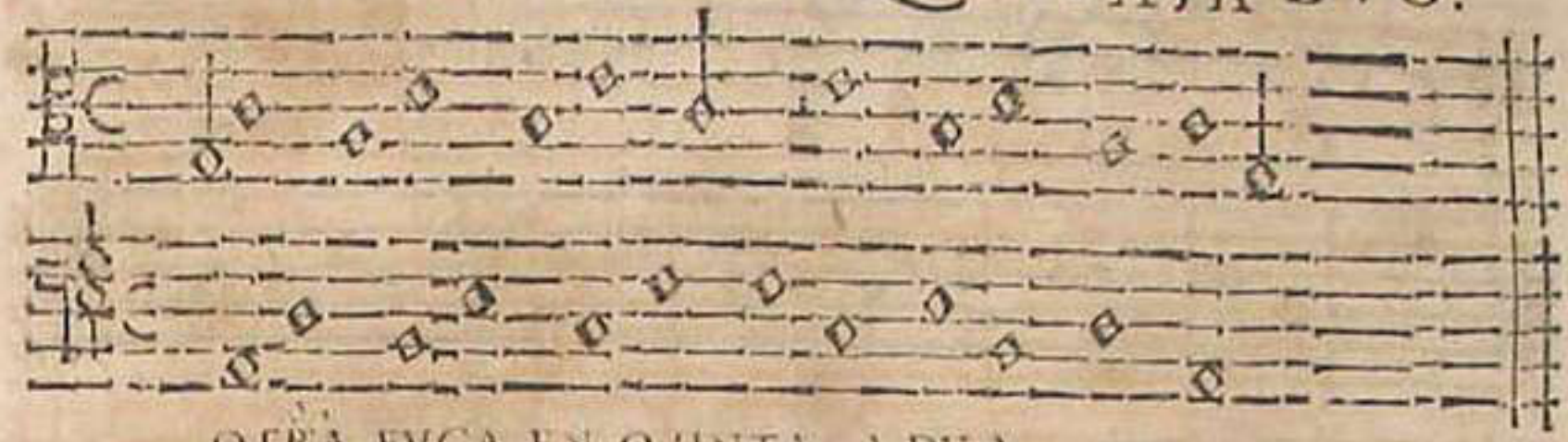


FVGA

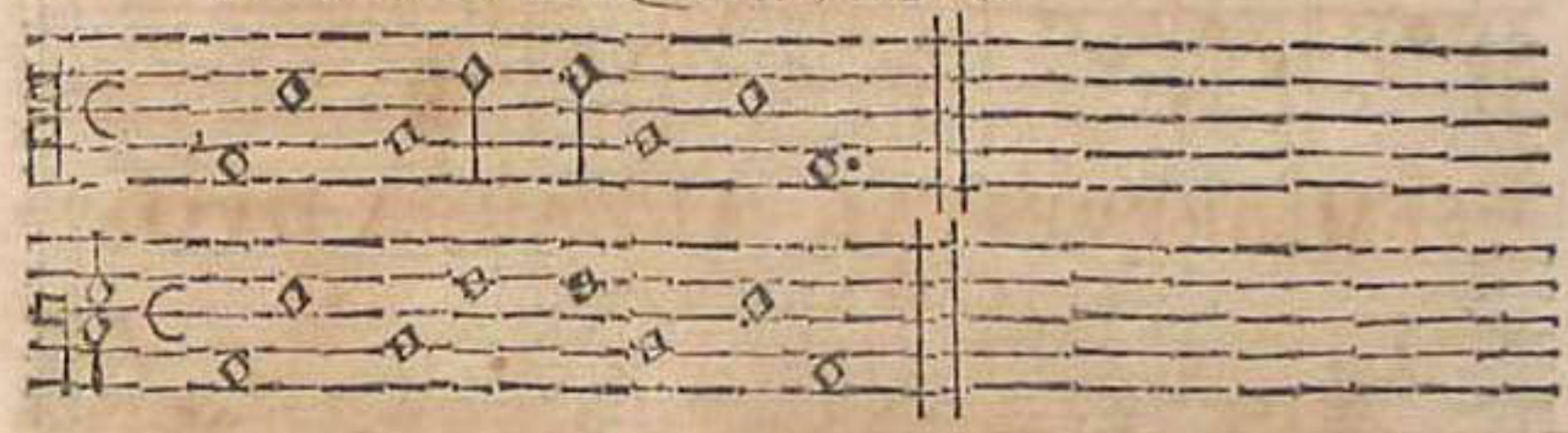
FVGA EN QVINTA, A DVO.



OTRA FVGA EN QVINTA, A DVO.

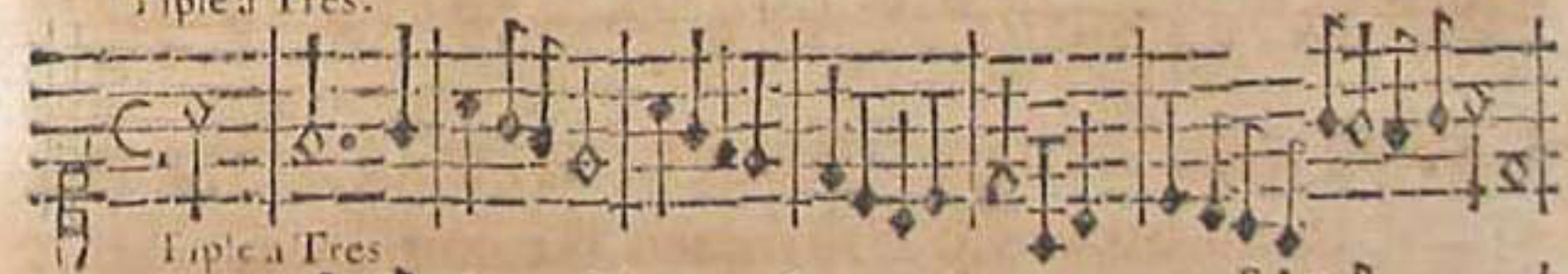


OTRA FVGA EN QVINTA, A DVO.

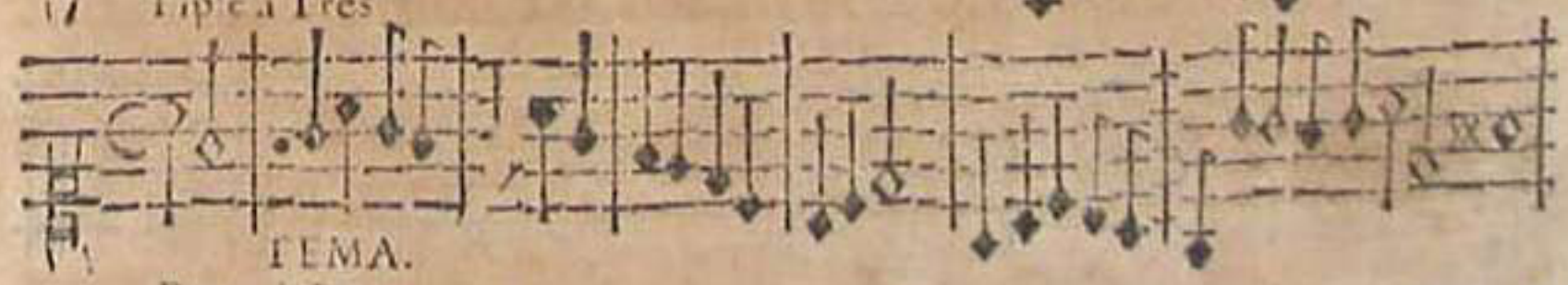


FVGAS A TRES VOZES, SOBRE CANto Llano, que lleua el Baxo, en Vnisonus.

Tiple à Tres.

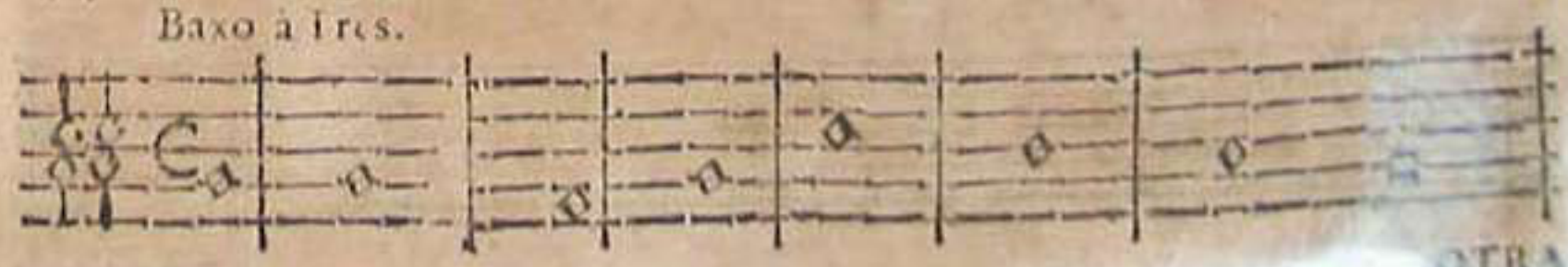


Tiple à Tres



TEMA.

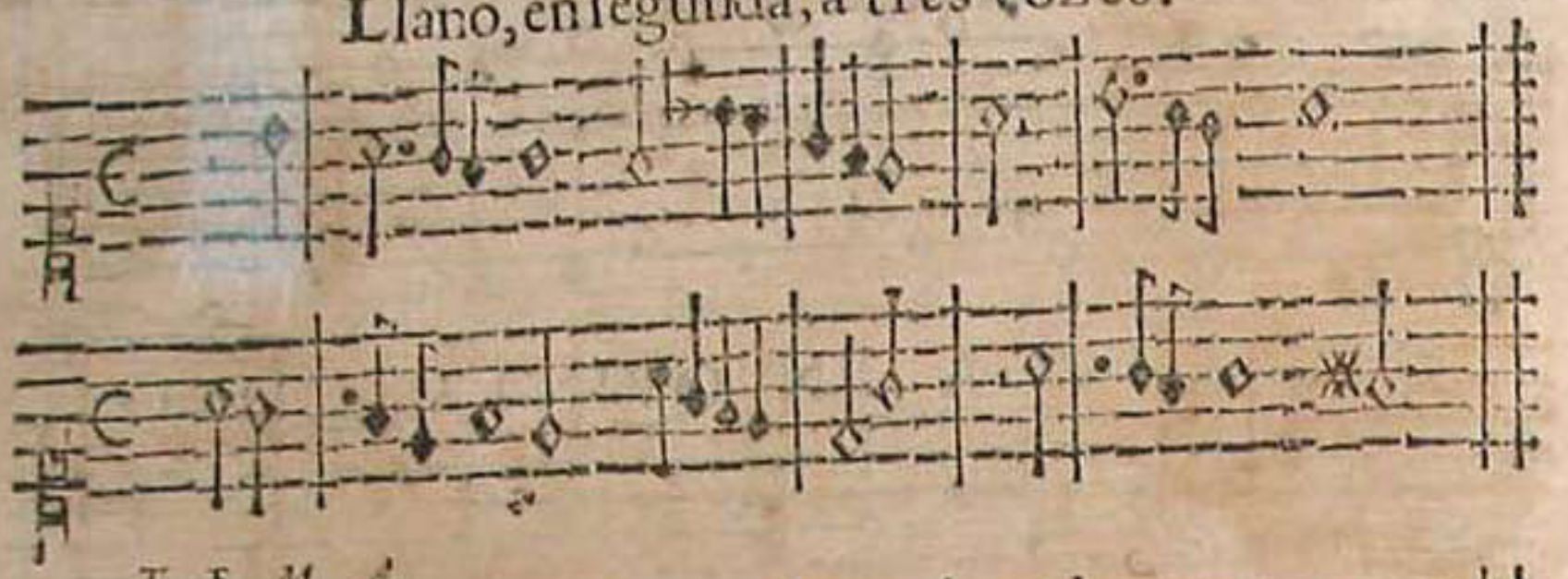
Baxo à Tres.



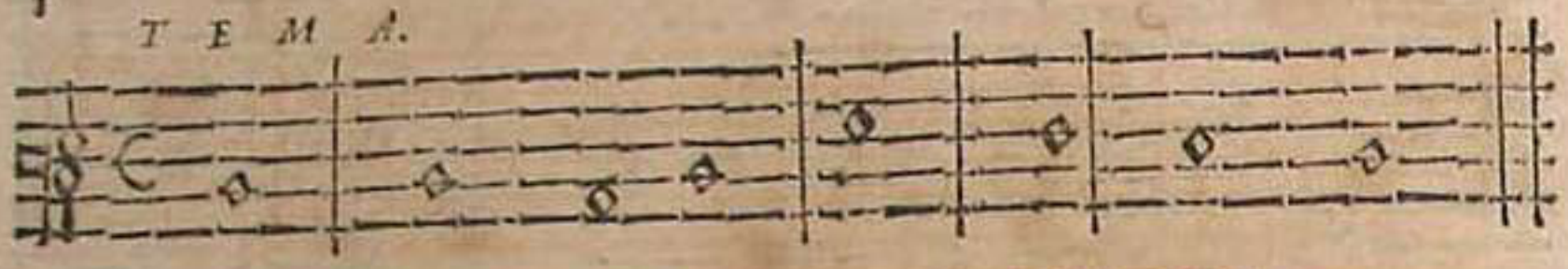
OTRA

OTRA FVGA SOBRE EL MISMO CANTO

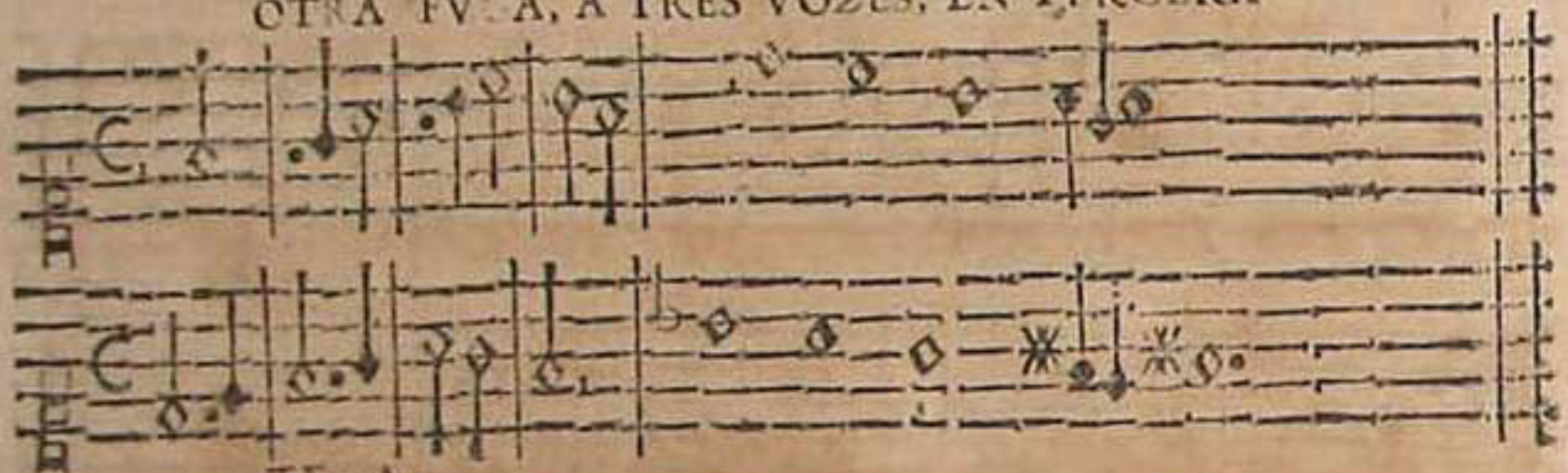
Llano, en segunda, á tres vozes.



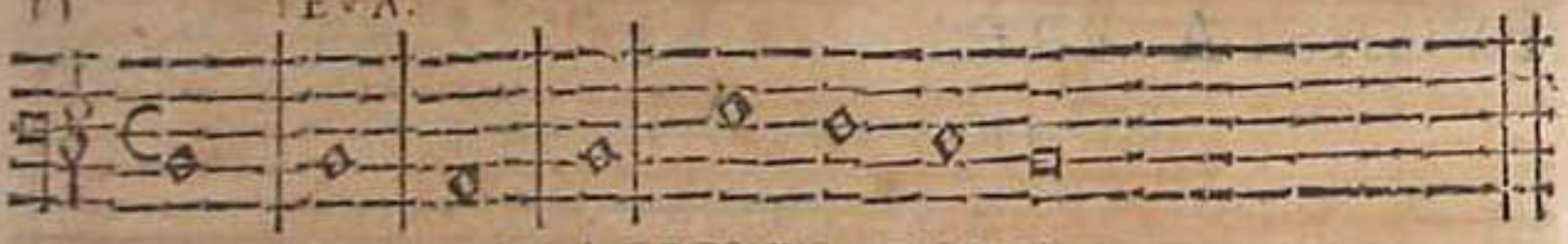
TEMA.



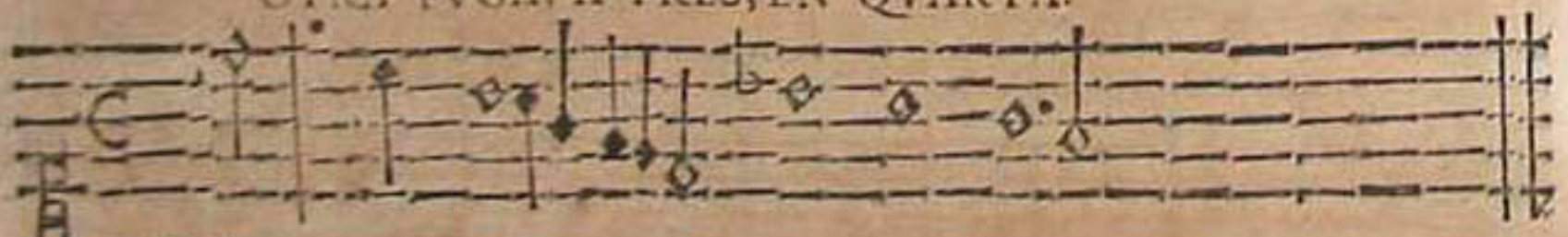
OTRA FVGA, A TRES VOZES, EN TERCERA.



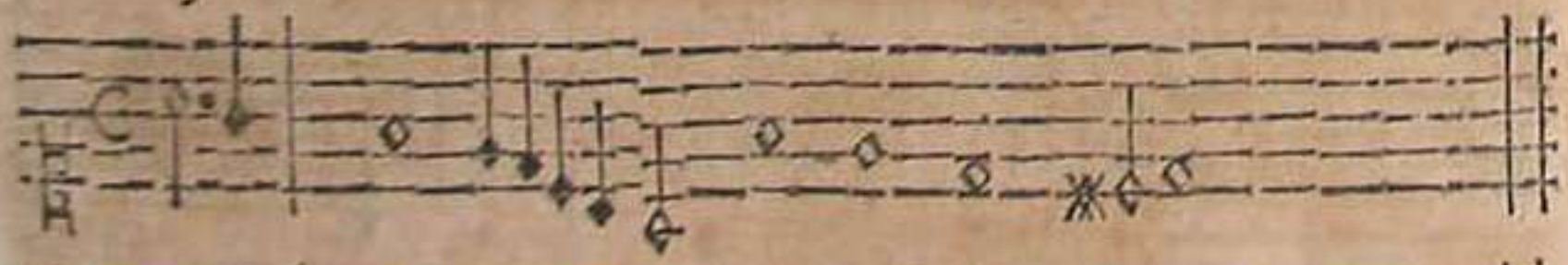
TEMA.

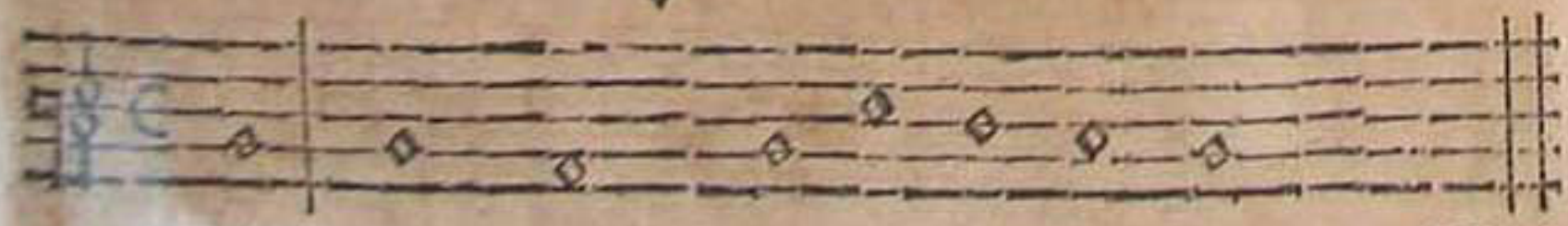


OTRA FVGA, A TRES, EN QVARTA.



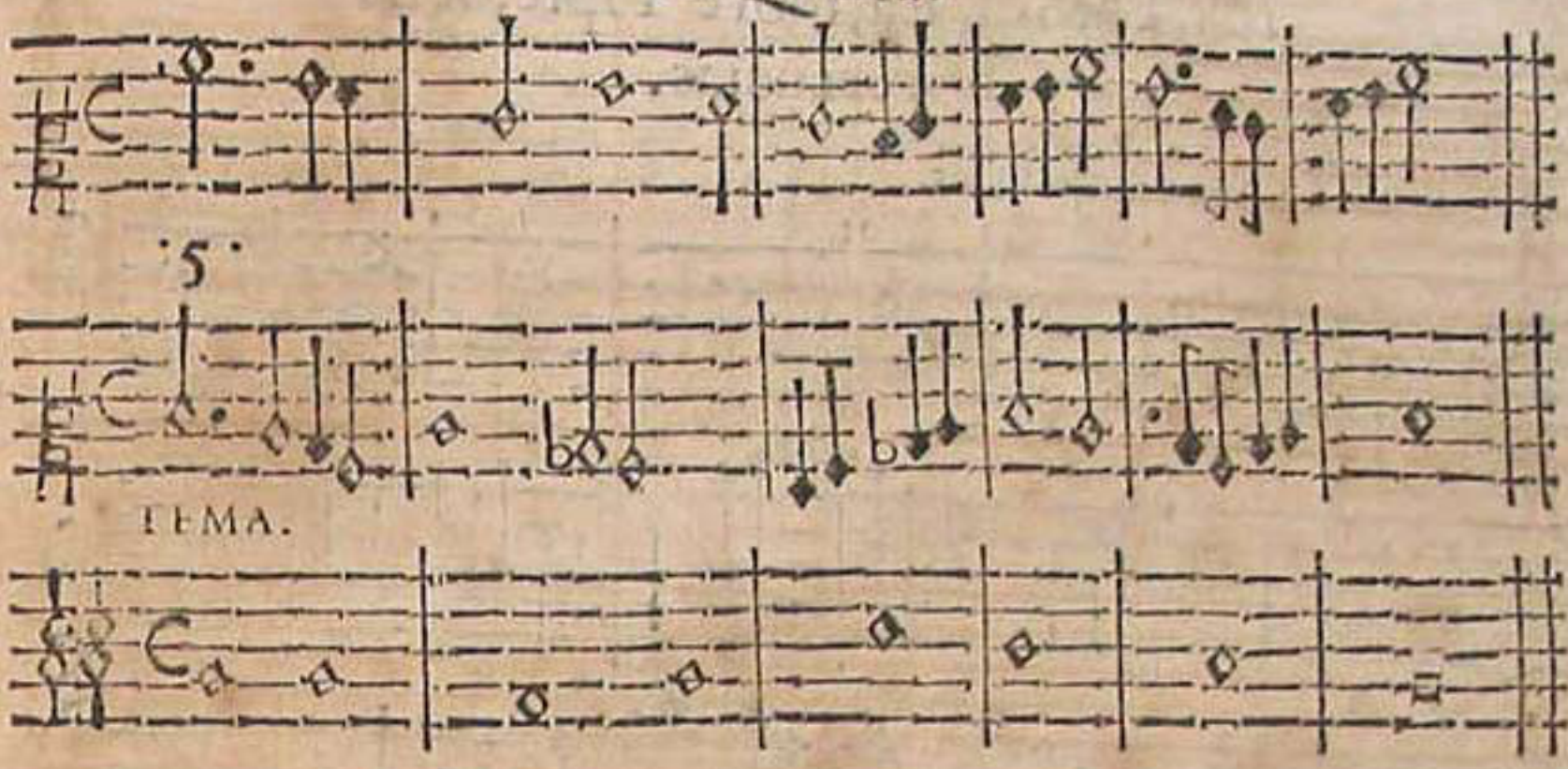
5.



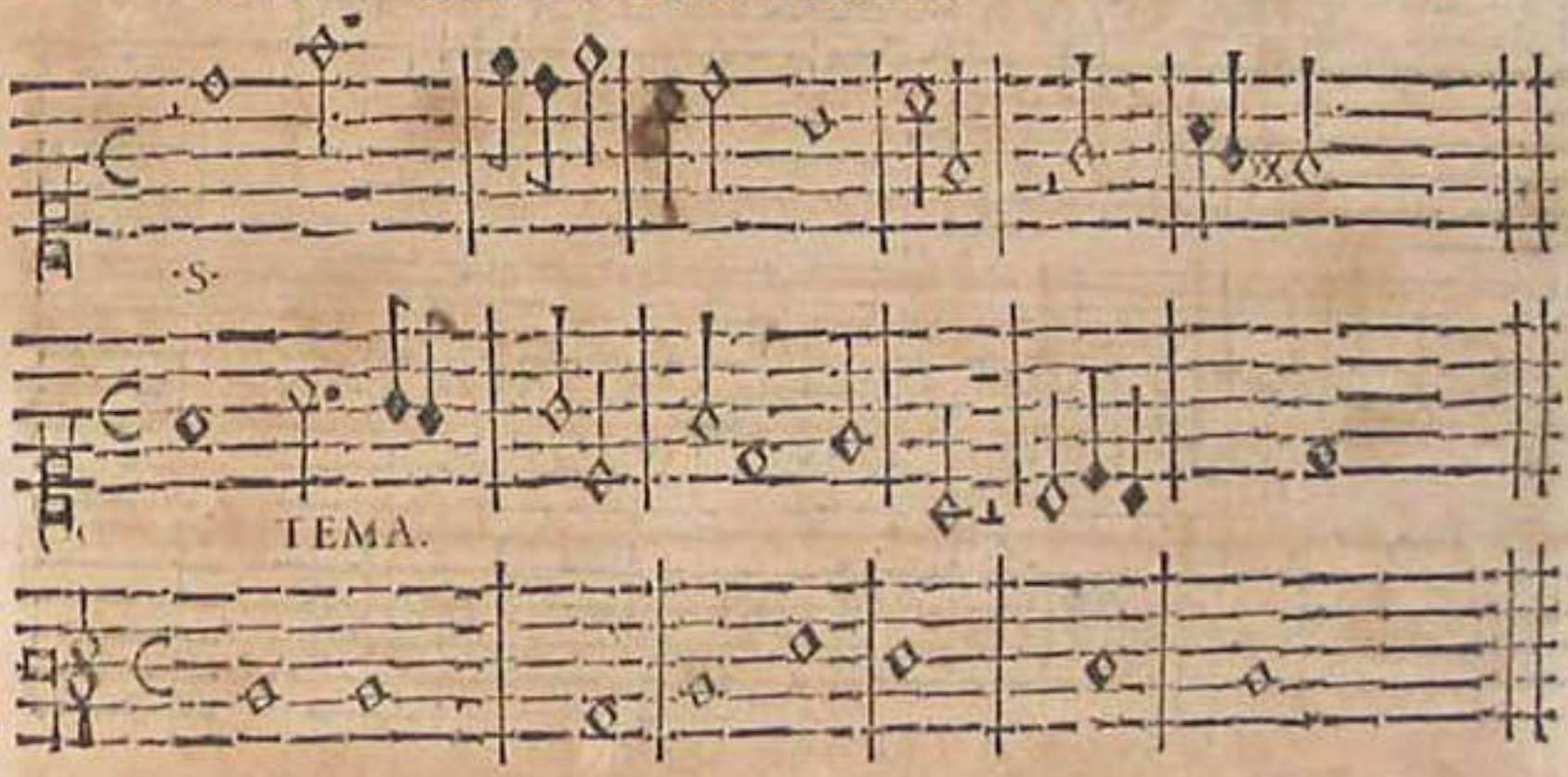


OTRA

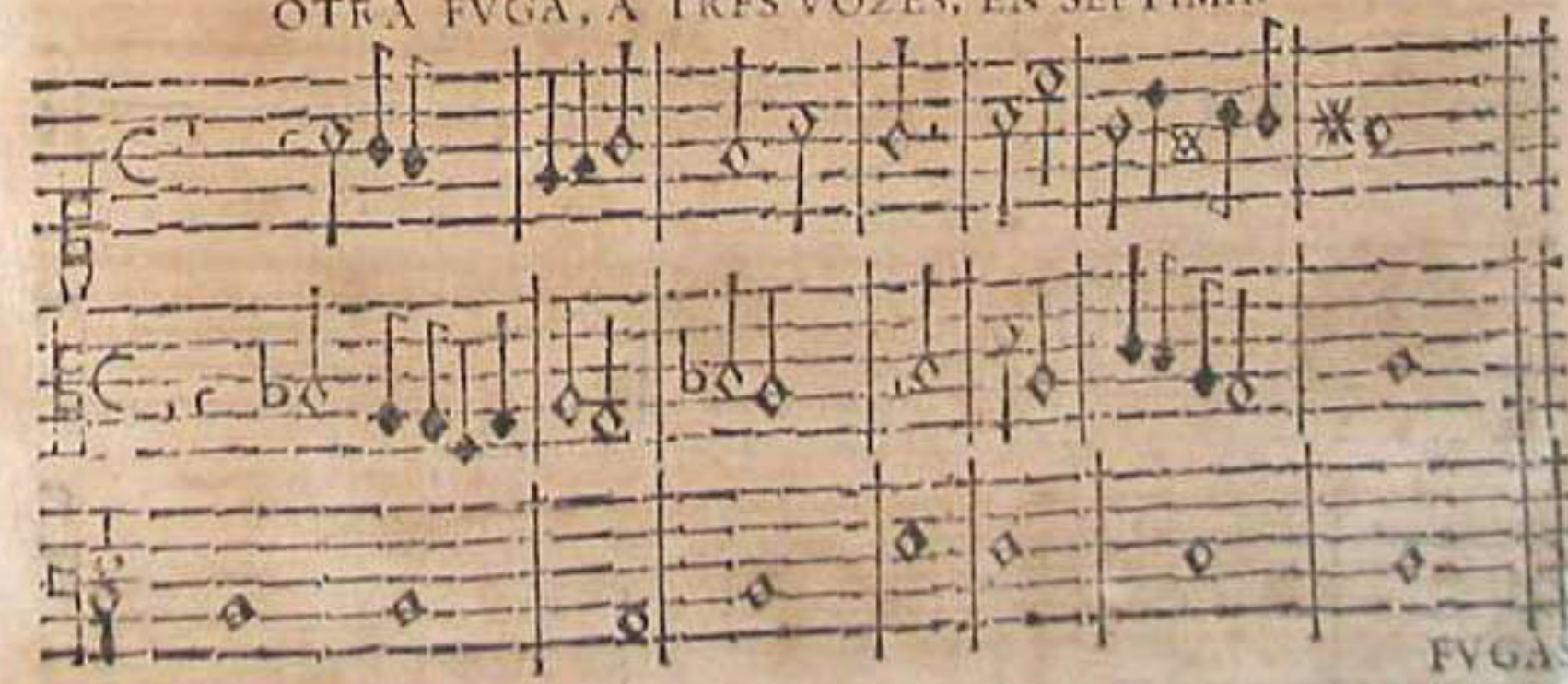
OTRA FVGA, A TRES VOZES, en Quinta.



OTRA FVGA, A TRES, EN SEXTA.



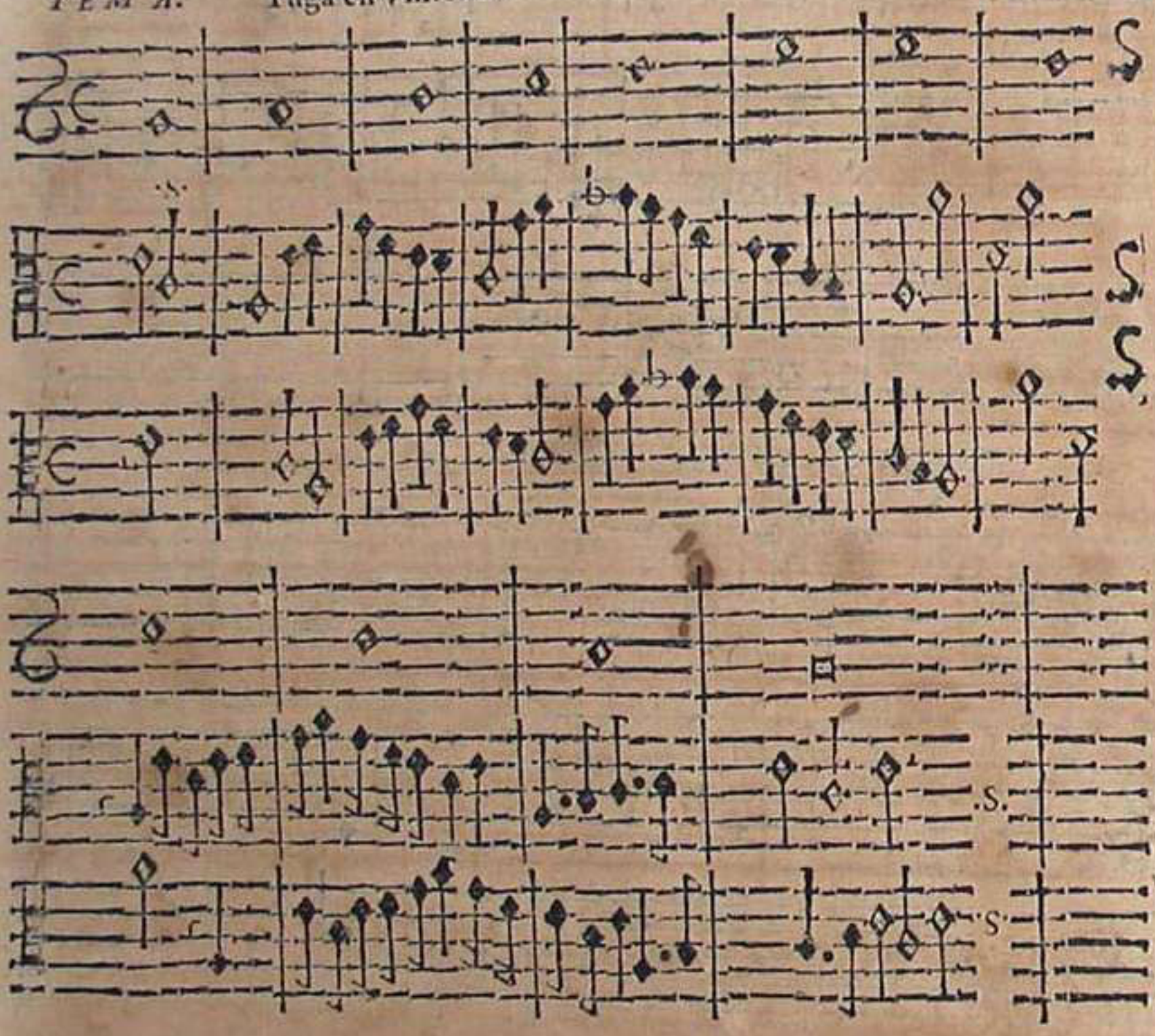
OTRA FVGA, A TRES VOZES, EN SEPTIMA.



FVGA

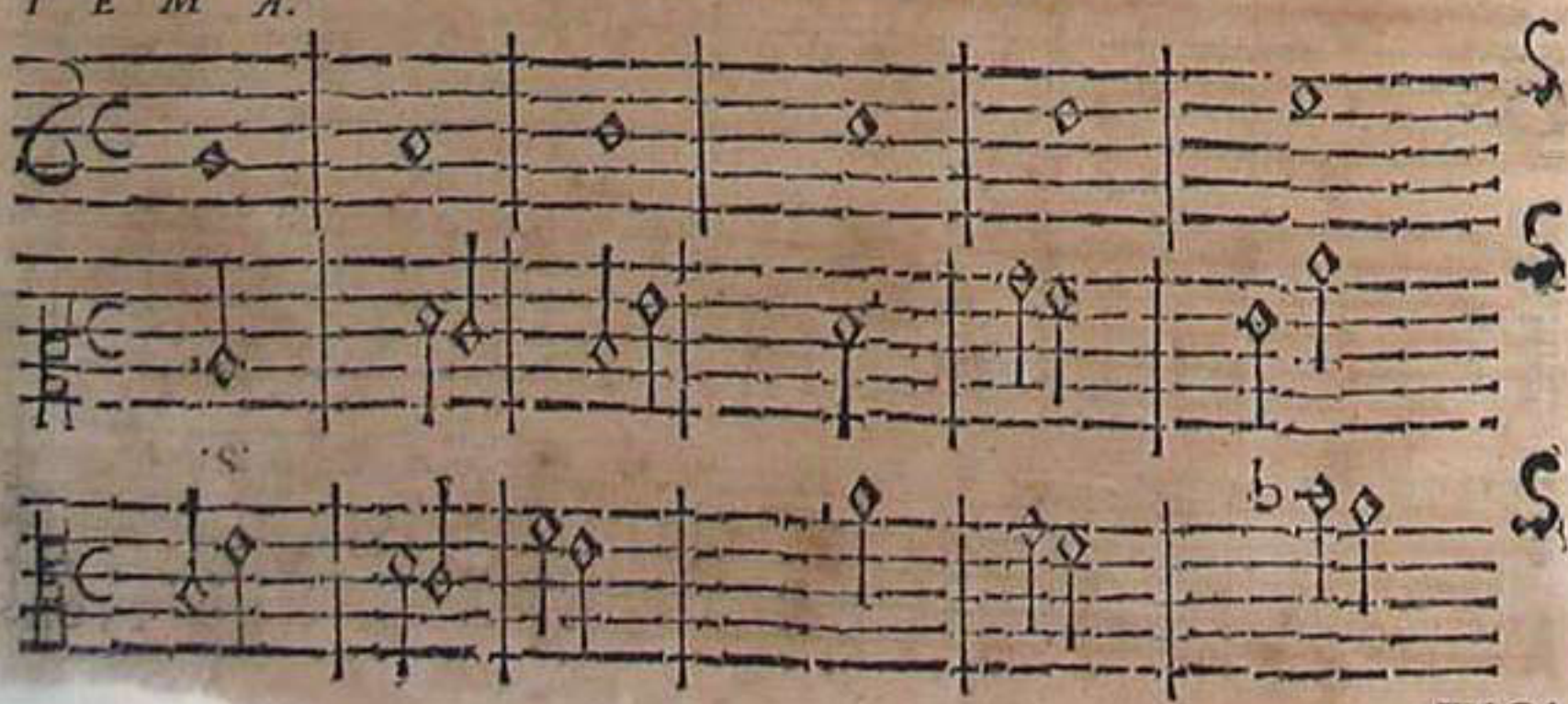
FVGAS A TRES VOZES, SOBRE VT, RE, Mi, Fa, Sol, La, sobre Tiple, ocho Diferencias.

TEMA. Fuga en Vnisonus.

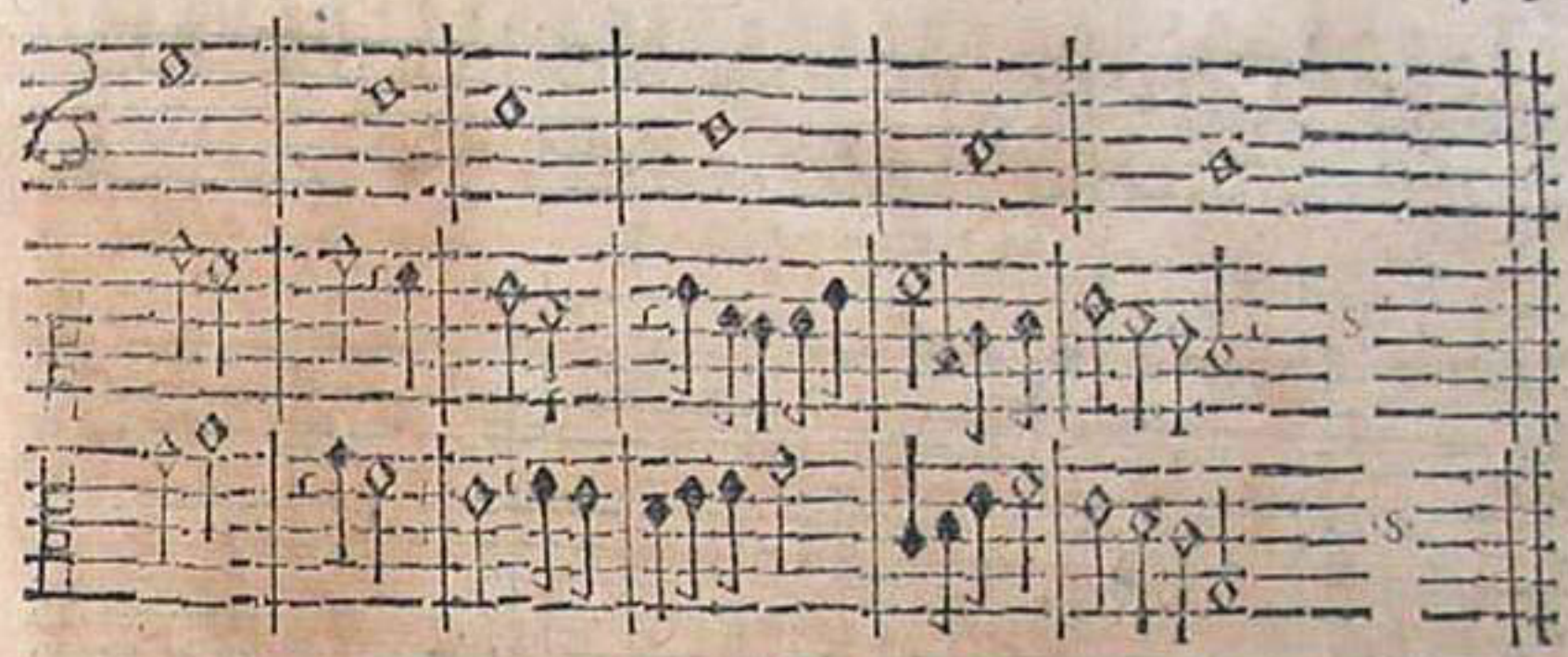


FVGA, A TRES, EN SEGVNDA.

TEMA.

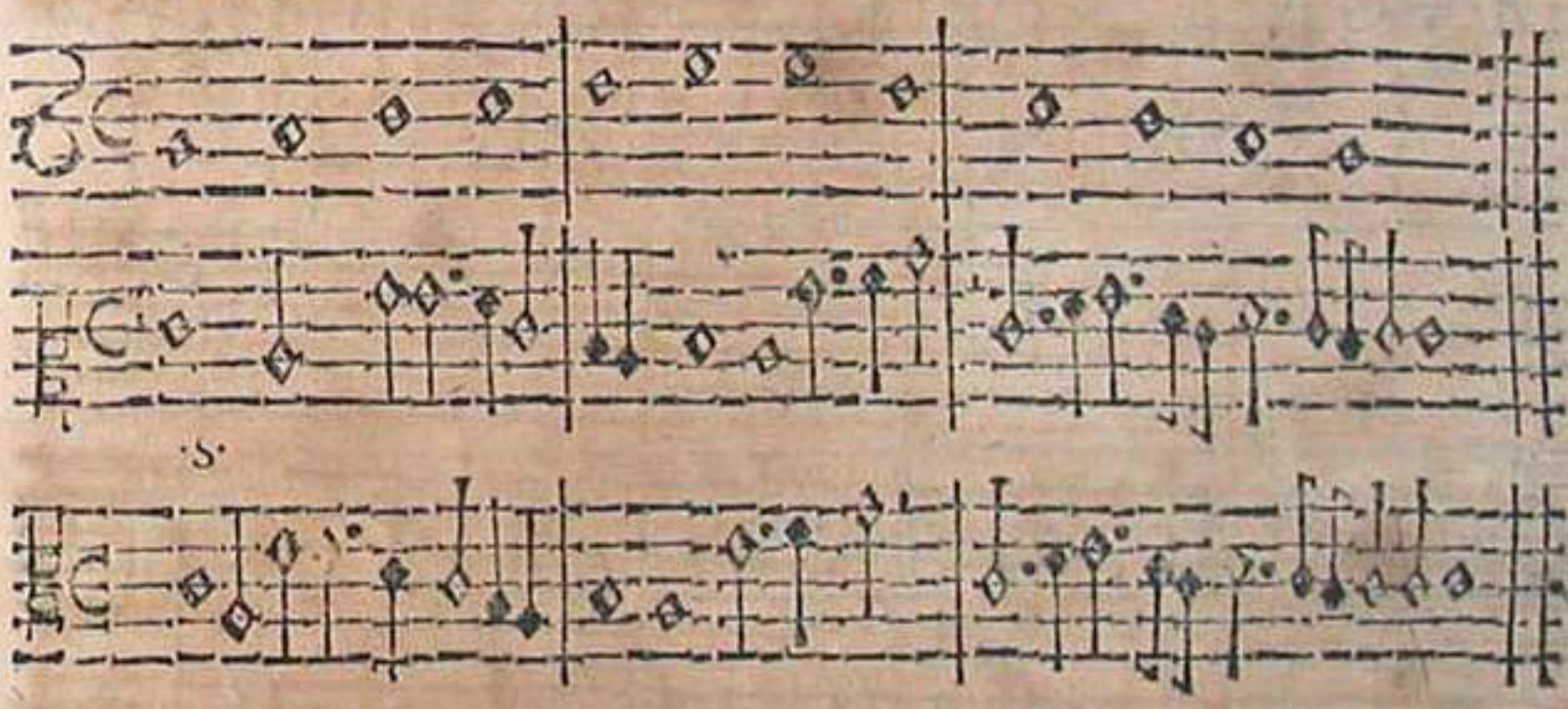


FVGA



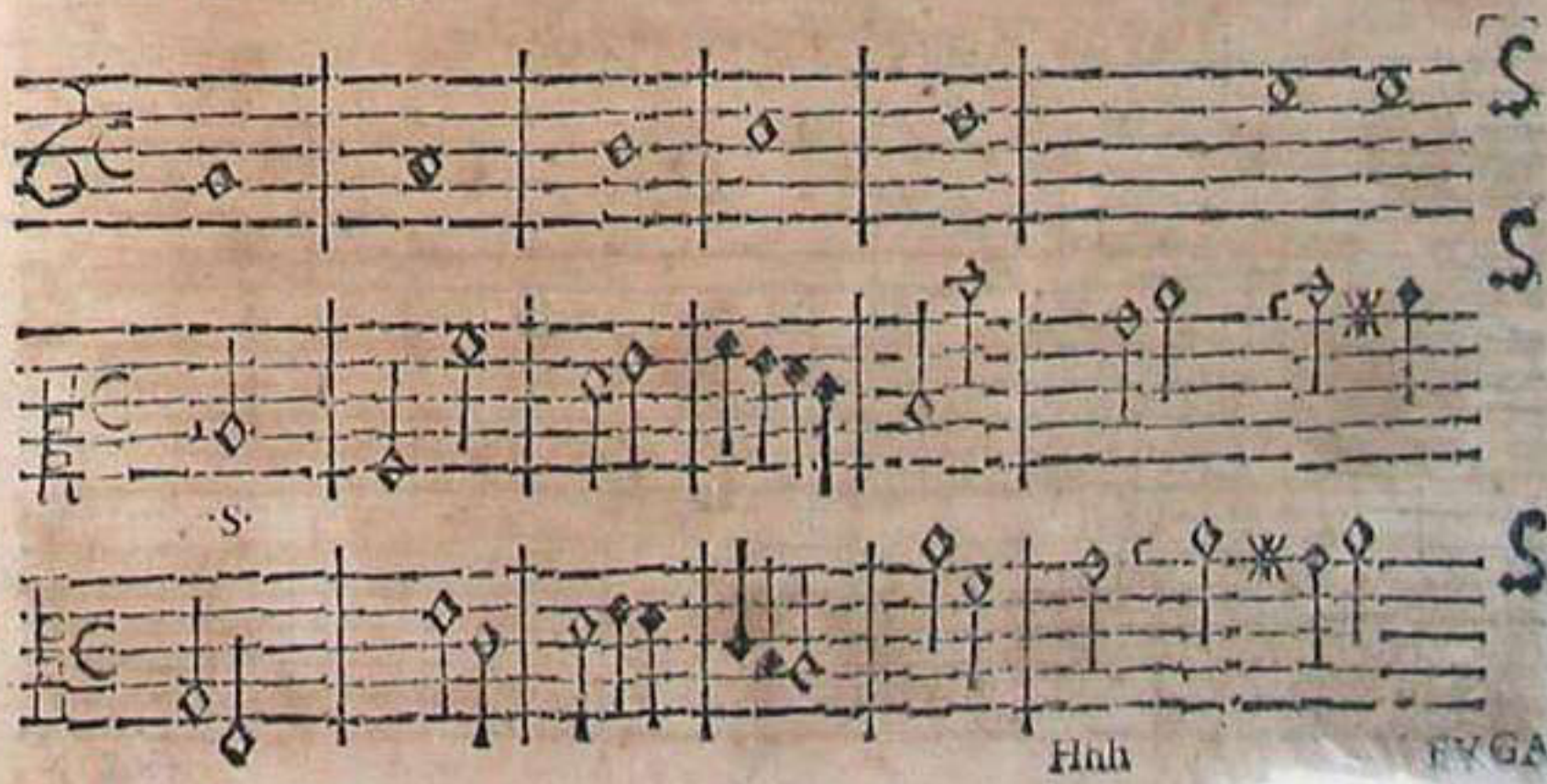
FVGA EN TERCERA, á tres Vozes.

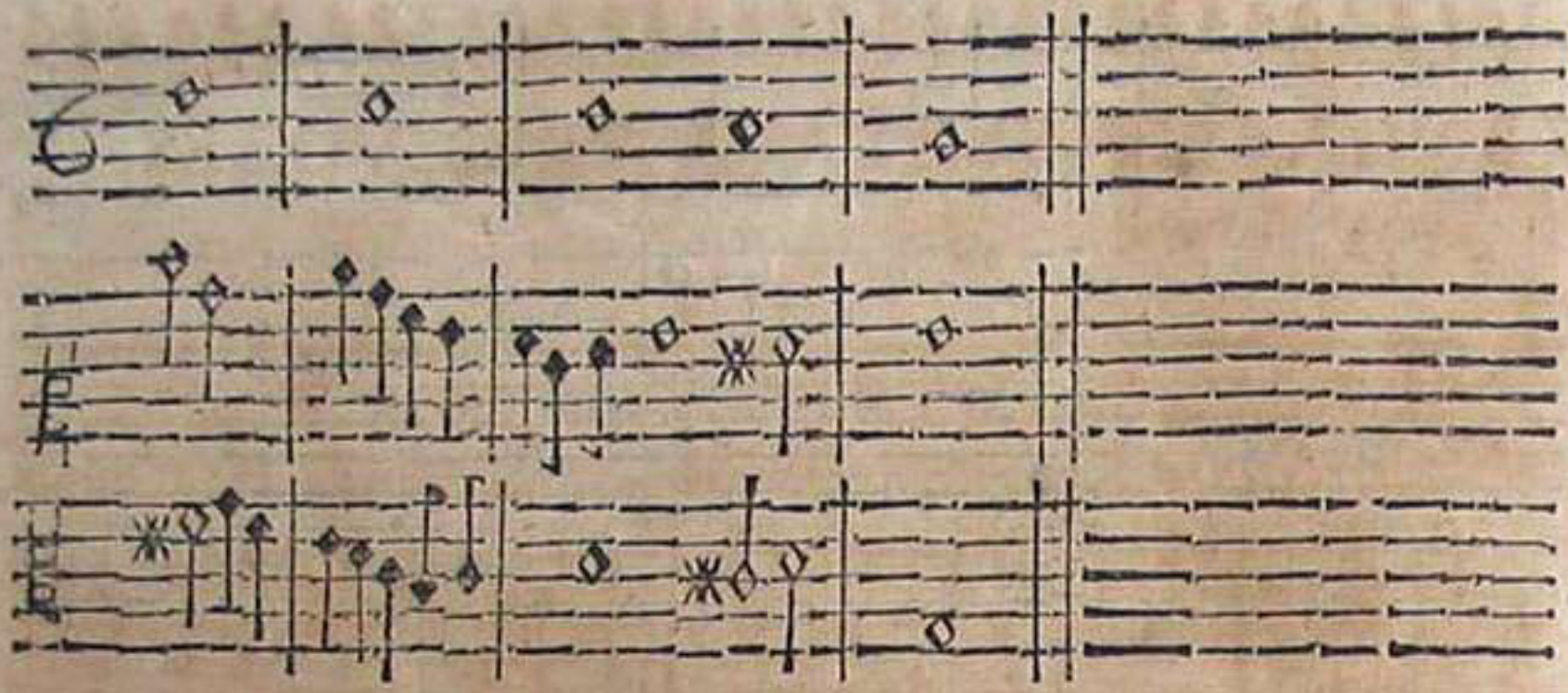
TEMA.



FVGA EN QVARTA, A TRES VOZES.

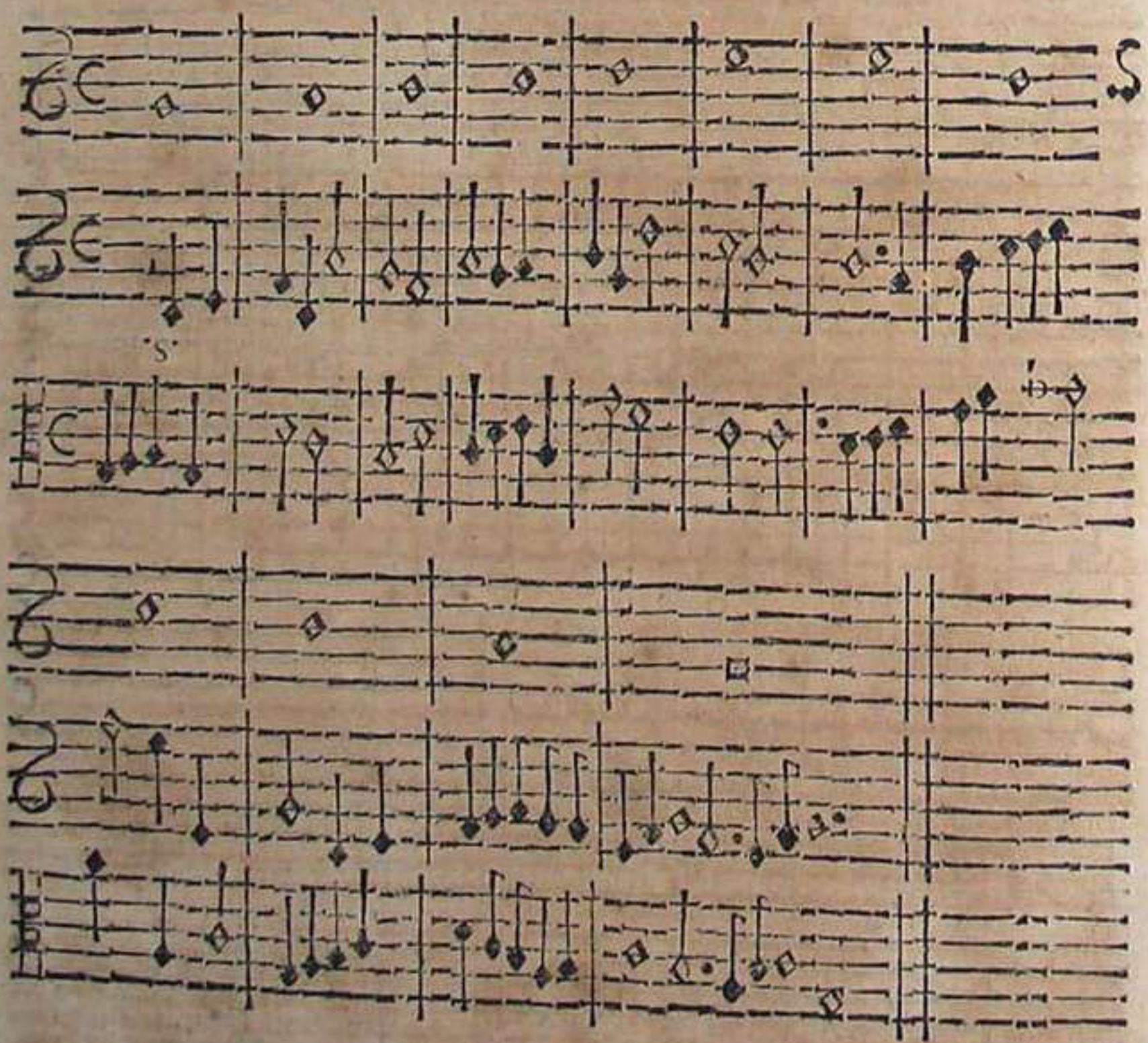
TEMA.





FVGA EN QVINTA, A TRES VOZES.

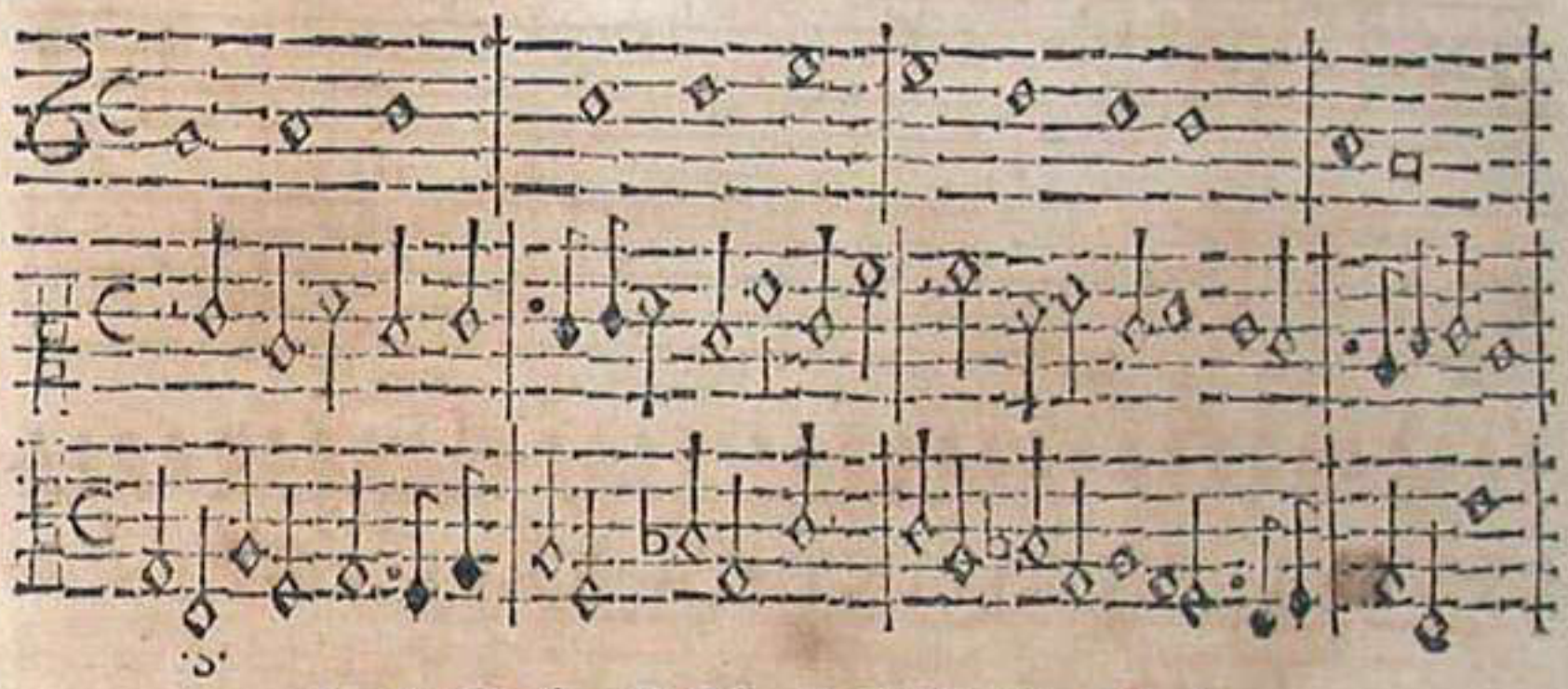
TEMA.



FVGA

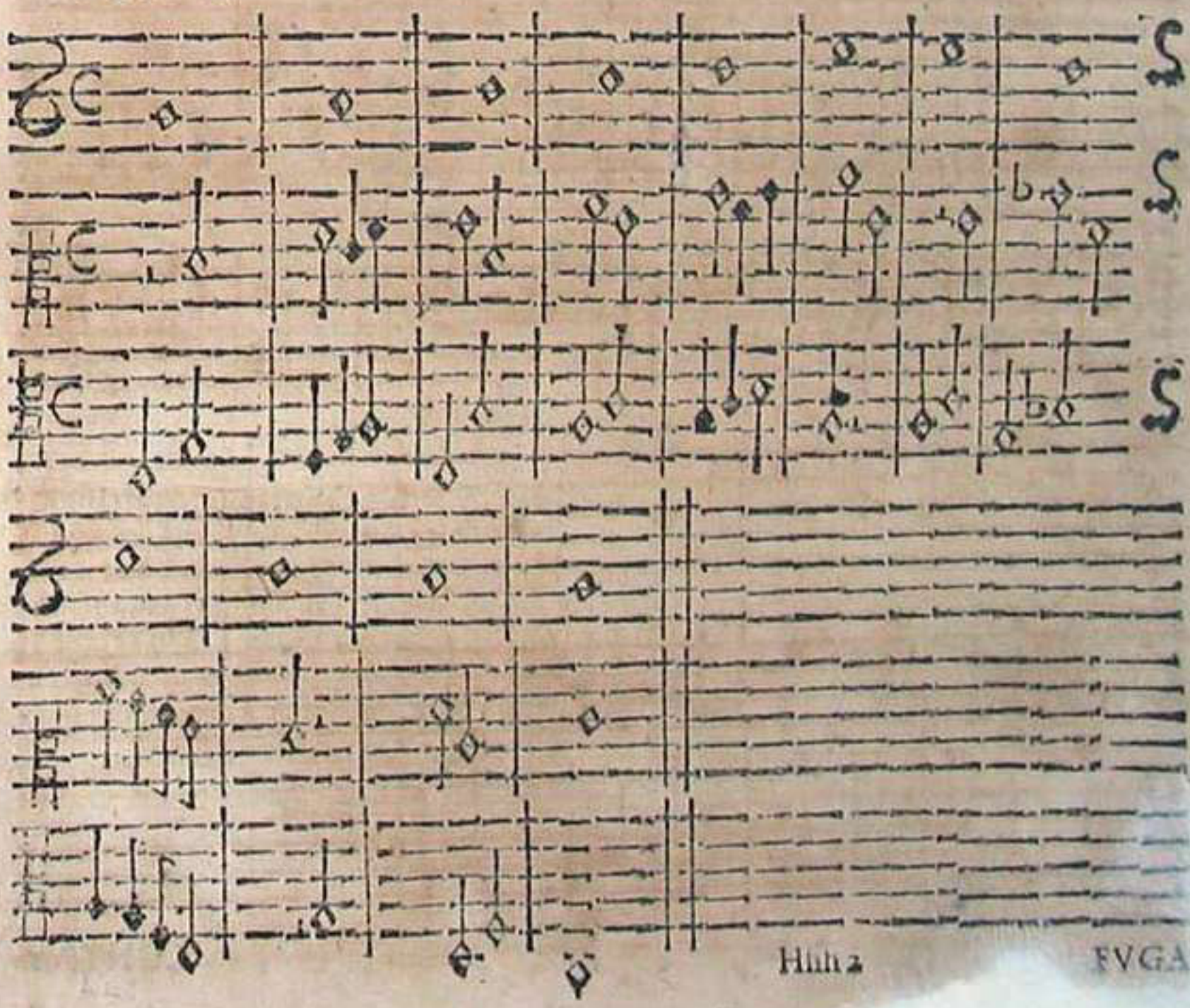
FVGA EN SEXTA, A TRES VOZES.

TEMA.



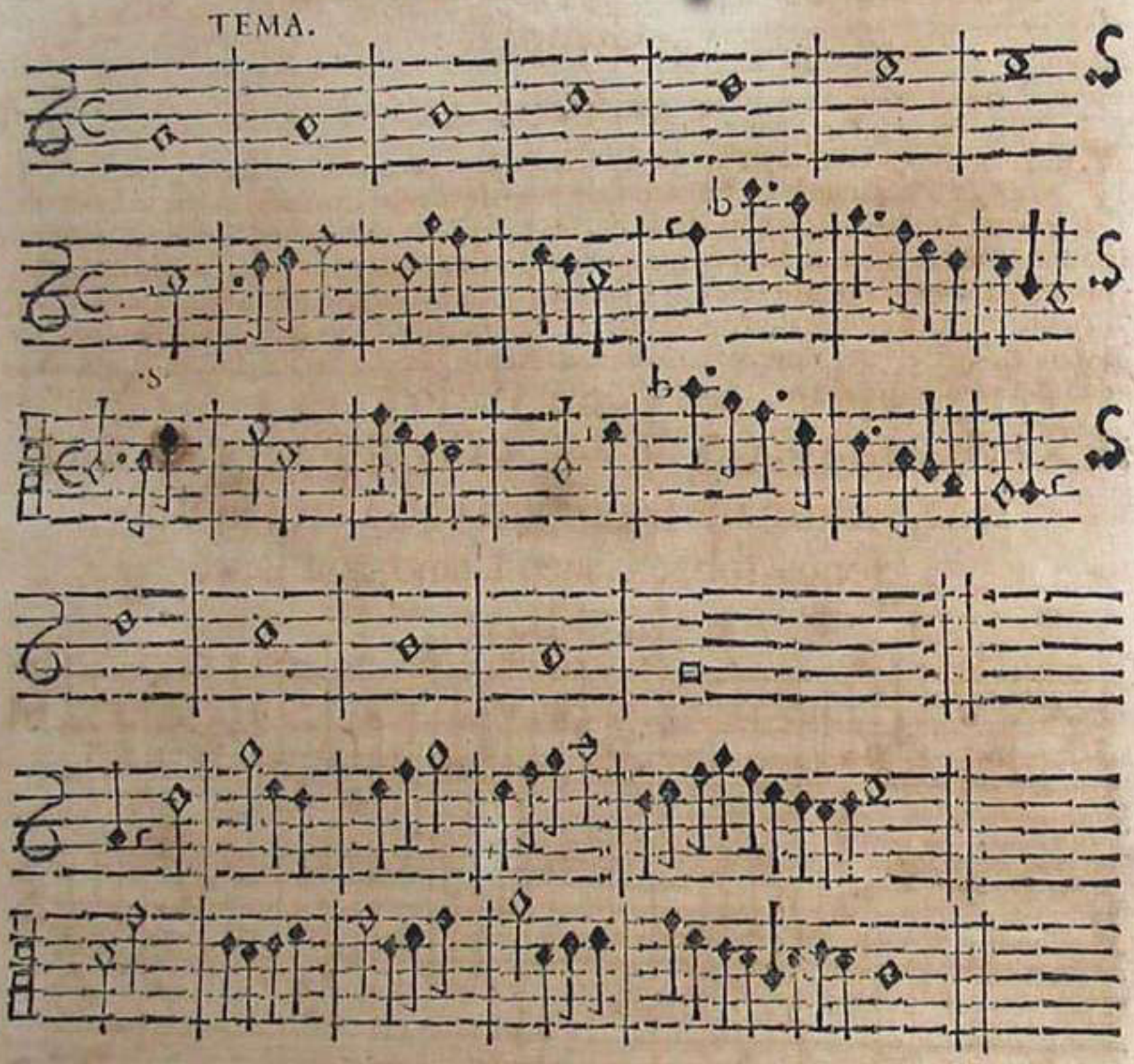
FVGA EN SEPTIMA, á tres Vozes.

TEMA.



FVGA EN OCTAVA, A TRES VOZES.

TEMA.



NOTA XLIV.

EN Las Fugas sobre Canto Llano, y en todos los demàs Contrapuntos artificiosos (como los que se siguen) se supone, que se ha de suplir alguna cosa, en quanto al guardar rectamente las Reglas de la Composicion, y postura de vozes (como queda advertido) porque si no se diera en semejantes casos algunas enlanchas, careciera la Musica de innumerables primores. Y para dar fin a este Libro tercero, pondremos vnos Contrapuntos curiosos (y dificultosos) que aunque no son para vsados comunmente, serviran para que los ingenios aviuen, y les sea motiuo sus particularidades para que discurran, e inventen otros muchos generos de Contrapuntos en la Musica.

***

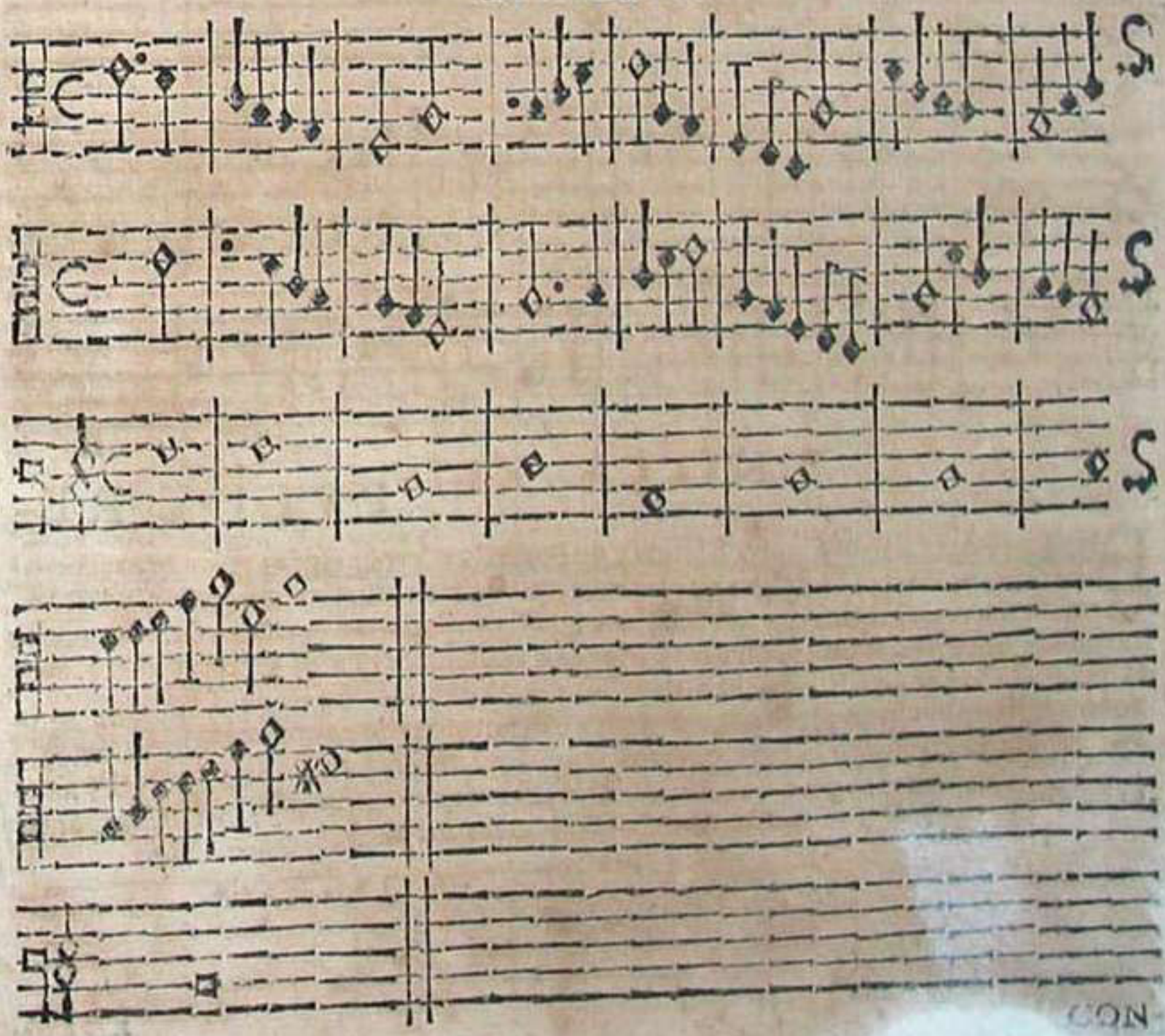
CONTRA-

CONTRAPVNTO ARTIFICIOSO DE Concierto sobre Baxo, á quien sigue otra voz en Vnisonus, despues de medio Compás.

CAPITVLO LXXV.

PAra hazer vn Contrapunto de Concierto à tres vozes sobre Baxo, que la otra voz siga à la que guia en Vnisonus, despues de medio Compas; lo que se ha de observar, es, que la parte principal, que es la voz que và delante lleuando la guia, no ha de hazer mouimiento de grado, sino que ha de subir por terceras, quartas, sextas, y octauas; y baxar por terceras, quartas, y quintas: y si esto no guardare la voz que lleua la guia, no podrà salir consonante el Contrapunto; y estos mouimientos son los del dar, y alçar del compas: en lo demàs se ha de guardar las Reglas de la Musica, que dexamos assignadas.

EXEMPLO A TRES VOZES, QVE ENseña, como ha de seguir vna voz á otra en Vnisonus, sobre Canto Llano, que lleua el Baxo.



CON-

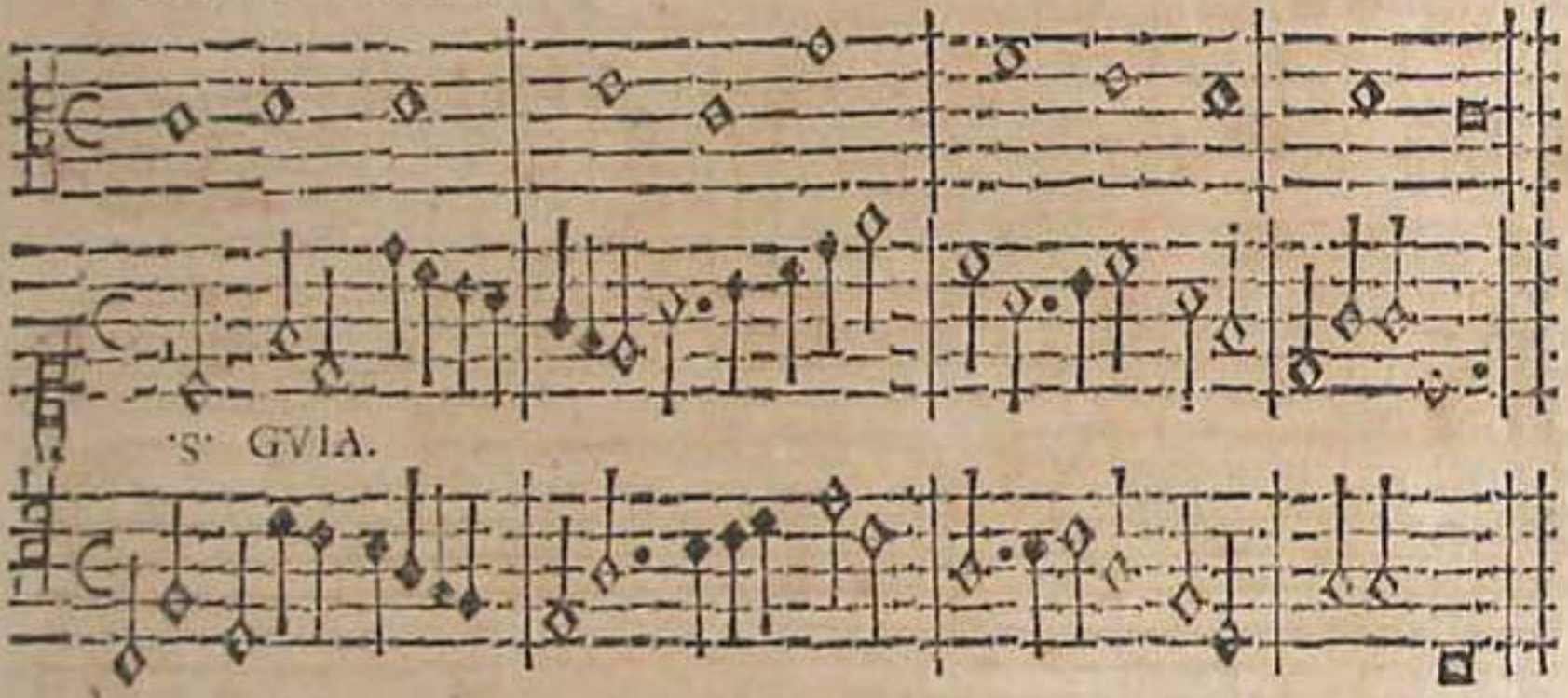
CONTRAPVNTO, A TRES VOZES, QVE comiença la voz que guia octaua en baxo del Canto Llano; y la otra voz en octaua arriba de ella.

CAPITVLO LXXVI.

PAra hazer vn Contrapunto que comiençe la guia octaua abaxo del Canto Llano, y la otra voz la siga à medio compas en octaua en alto, se ha de subir por terceras, y quartas, y à vezes por quintas, y sextas, y baxar por terceras, quartas, y sextas, esto es en entonacion.

EXEMPLO DE CONTRAPVNTO, QVE sigue la vna voz á la otra, en octaua, á tres vozes.

CANTO LLANO.



CONTRAPVNTO, QVE SE PVEDE REpetir en Octaua arriba, y dozena.

CAPITVLO LXXVII.

PAra hazer Contrapunto suelto, que se pueda repetir en octaua, y dozena aguda, esto es, a la parte alta, es necessario no se haga en la parte, ò voz principal, quinta, ni dos terceras cõsecutiuas; ni se ha de vsar de la sexta, la quarta, y la 7. sino es en diminucion: la segunda sera siempre buena, aunque se ligue: el Contrapunto principal no ha de passar en lo alto del Vnisonus con el Canto Llano.

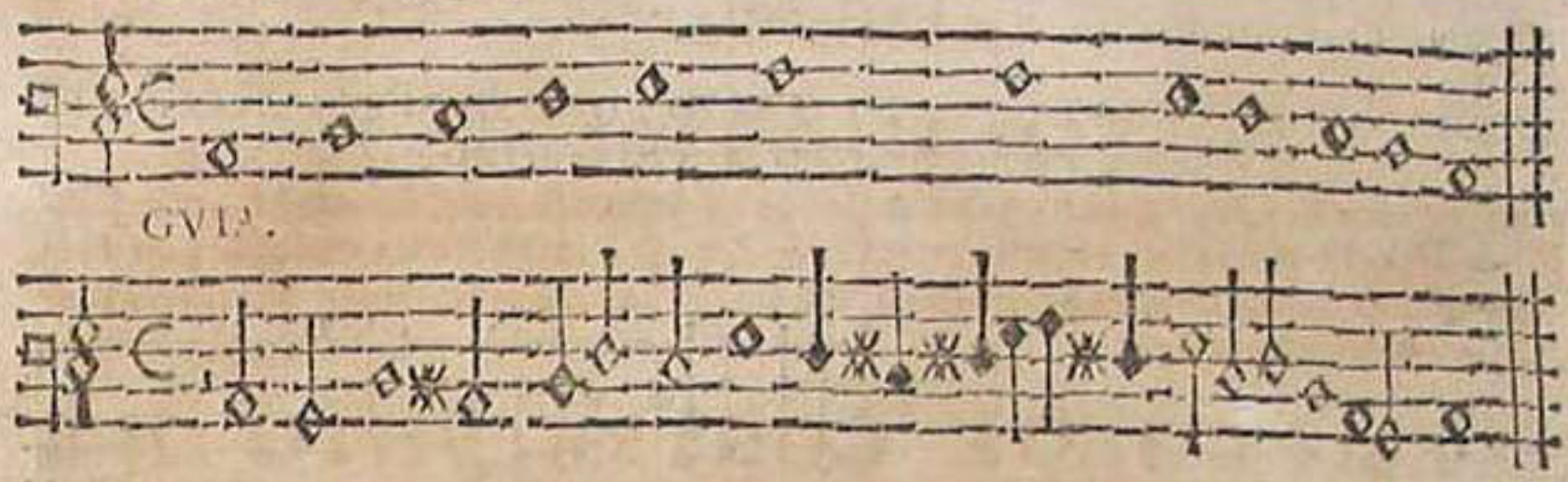
Ya dexamos advertido, que se ha de suplir alguna cosa en semejantes Contrapuntos.

***

EXEM.

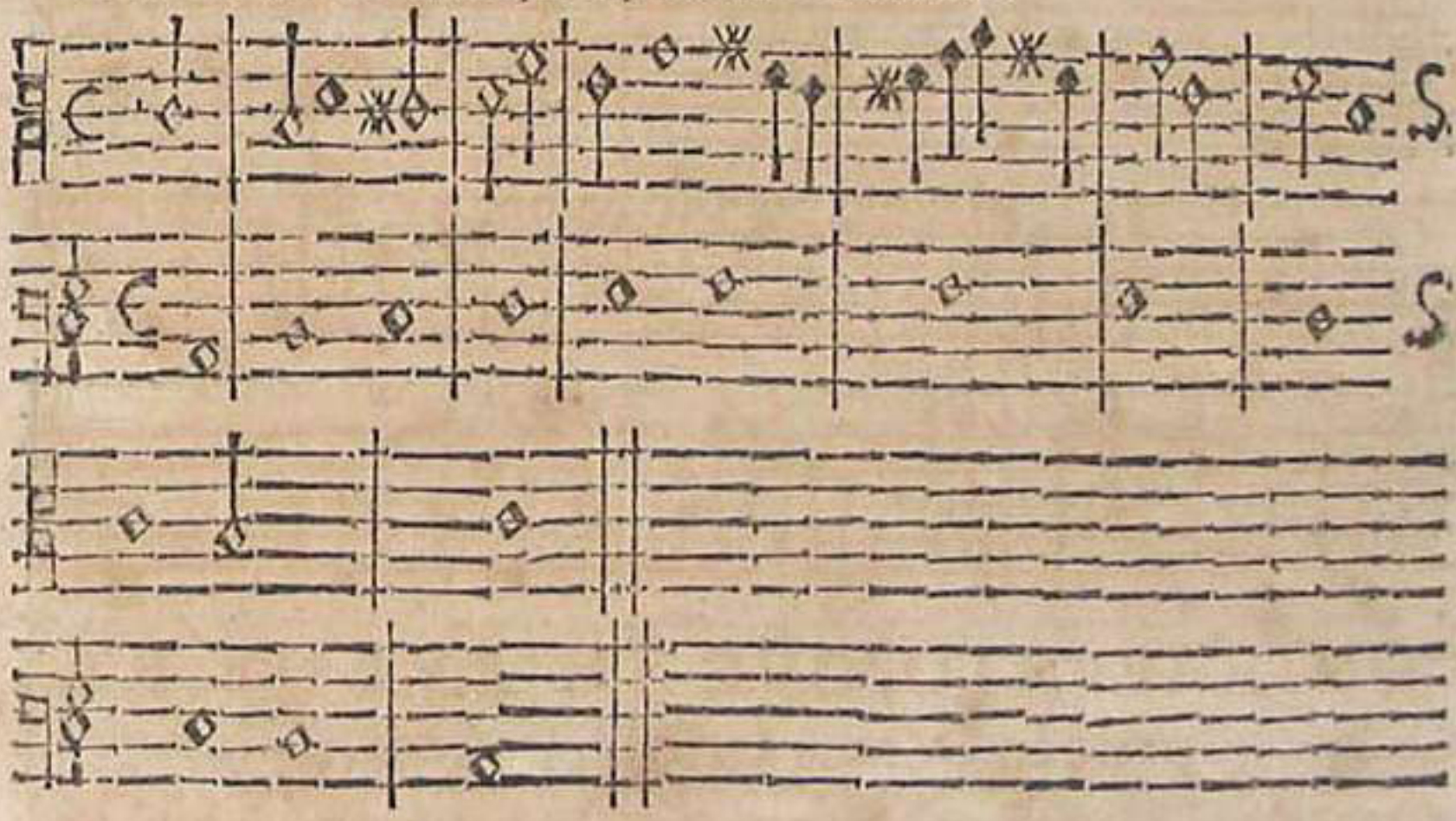
EXEMPLO, QVE ENSEñA, COMO EL CONtrapunto ſuelto, ſe puede repetir, octaua, y dozena arriba, ò aguda.

A DVO. TEMA.

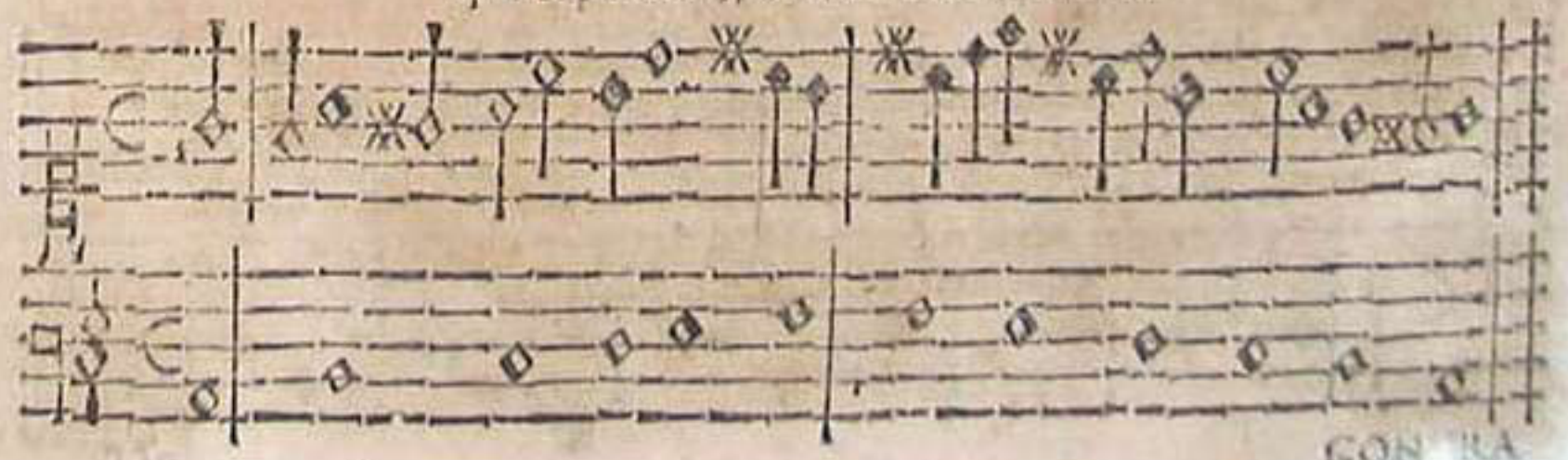


Proſigue el Contrapunto con repeticion en Octaua. Algo ſe ha de ſuplir, como dexamos anotado.

A DVO. ¶ Es el miſmo que el paſſado, Octaua arriba.



Proſigue el Contrapunto con repeticion en dozena, à Duo; es el miſmo que el paſſado, por diferente termino.



CONTRAPVNTO QVE SE PVEDE REPETIR EN DEZENA, Y DOZENA GRAue; esto es, à la parte baxa de la Guia.

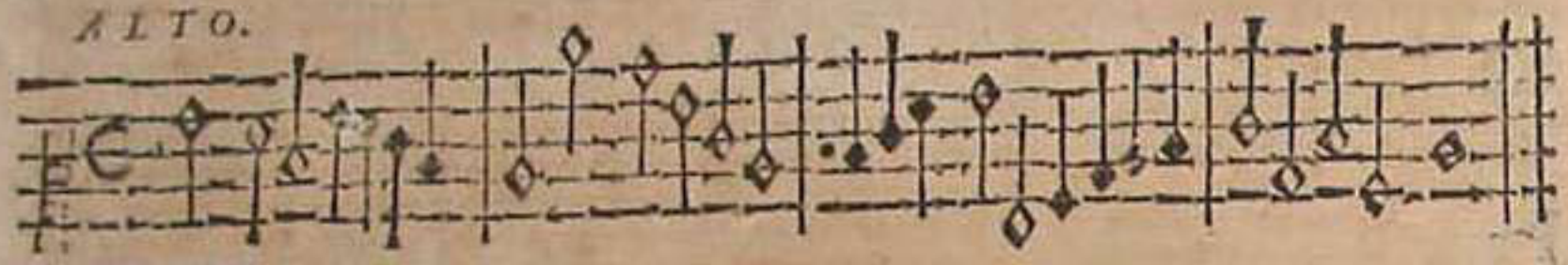
CAPITVLO LXXVIII.

PAra hazer Contrapunto suelto, que se pueda repetir en Dezena, y Dozena graue, esto es, à la parte baxa de la guia, no se ha de dar la sexta, ni dos terceras succesiuamente, ni se han de dar dissonancias, sino es de passo; y no ha de passar el Contrapunto de la Dozena.

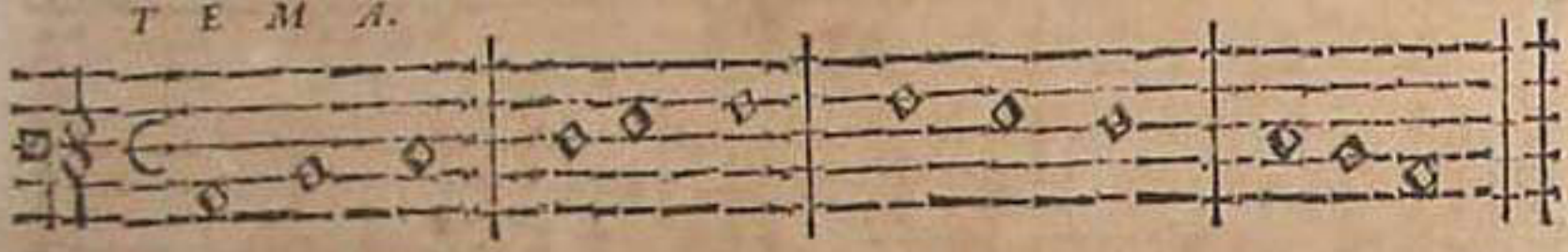
EXEMPLO DE VN CONTRAPVNTO SVELTO, QVE SE PVEDE REPETIR EN dezena, y dezena graue, à la parte baxa de la Guia.

ADVO. *GVIA.*

ALTO.

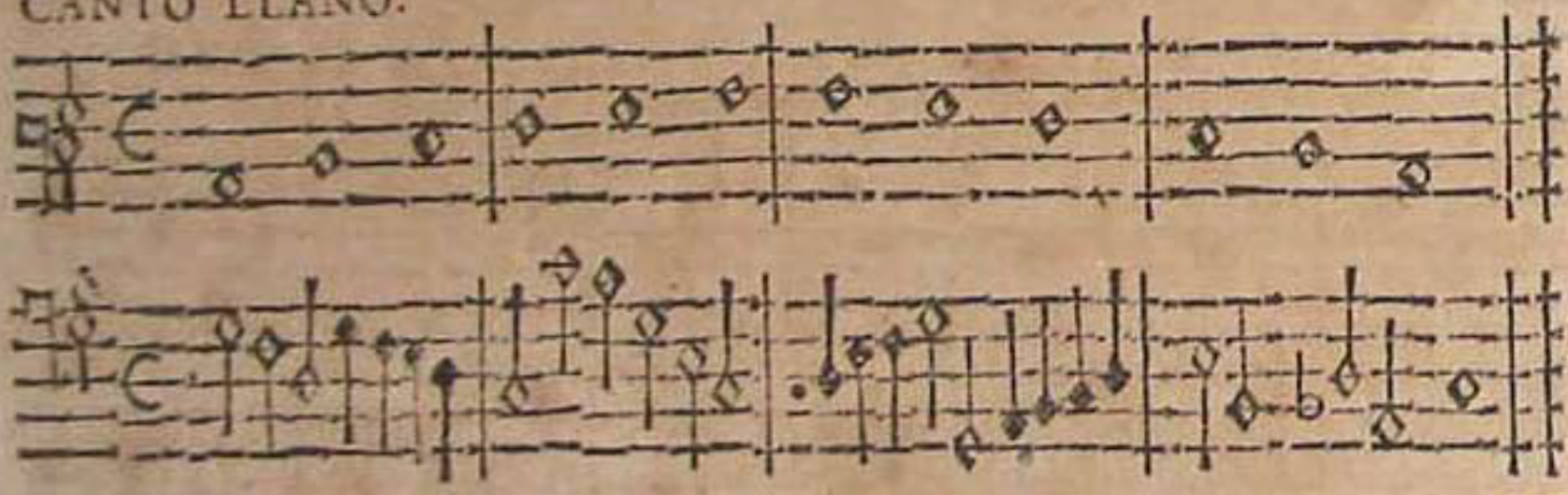


TEMA.



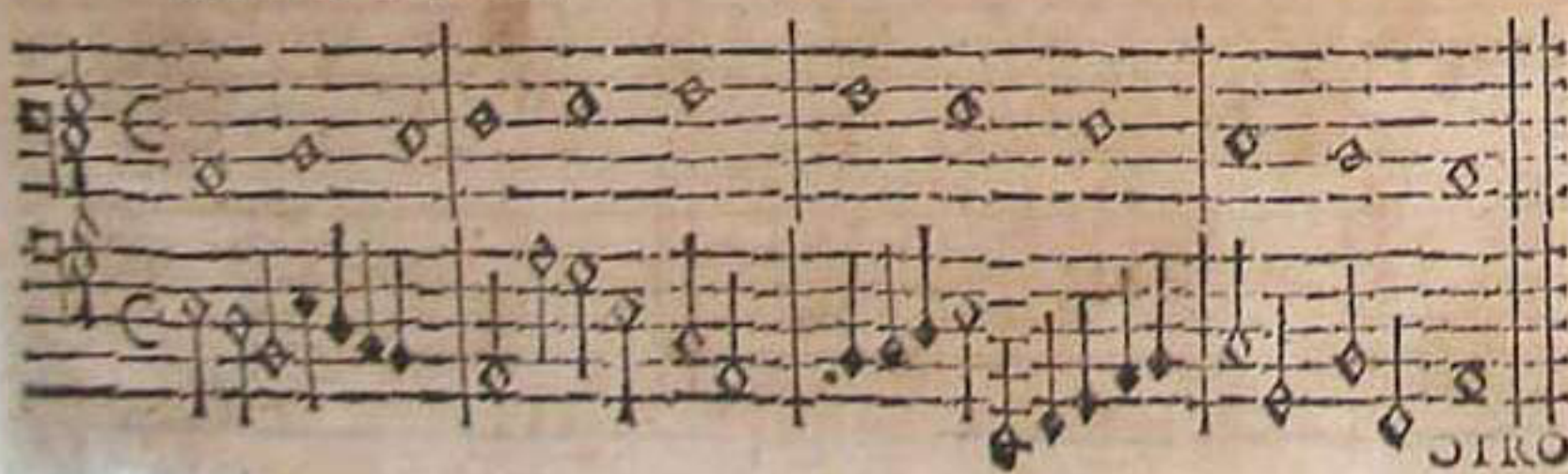
Prosigue el Contrapunto, siguiendo á la Guia, q̃ es el Alto del Contrapunto antecedente, en Dezena abaxo; suplase algo por el Tema.

CANTO LLANO.



Prosigue el Cõtrapũto, siguiẽdo à la Guia del Cõtralto antecedẽte, en dozena abaxo.

CANTO LLANO.



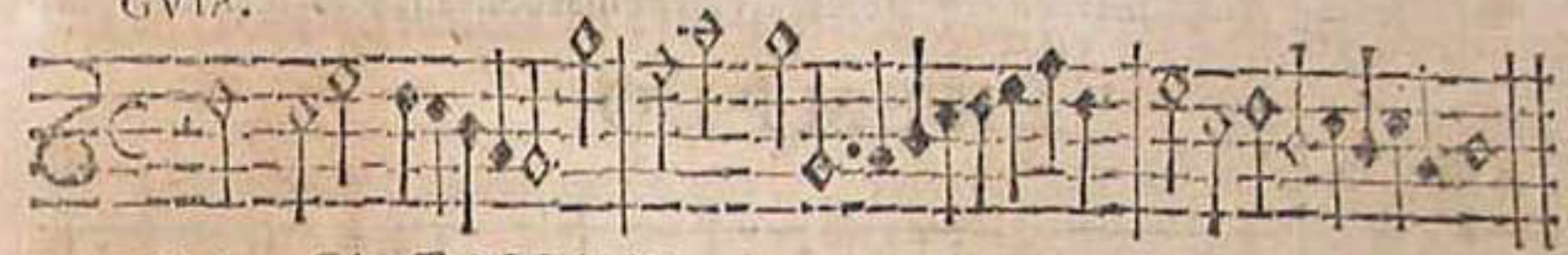
OTRO

OTRO CONTRAPVNTO SVELTO, A DVO, que se repite la Guia en Dezena grave, y Dozena.

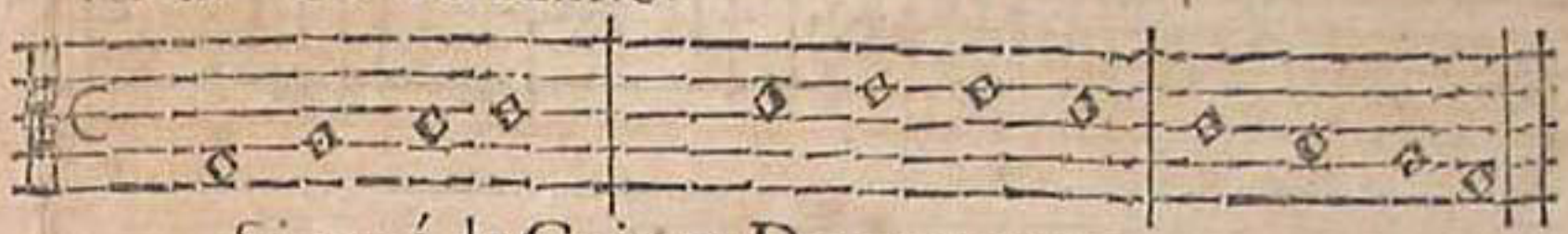
CAPITVLO LXXIX.

EXEMPLO.

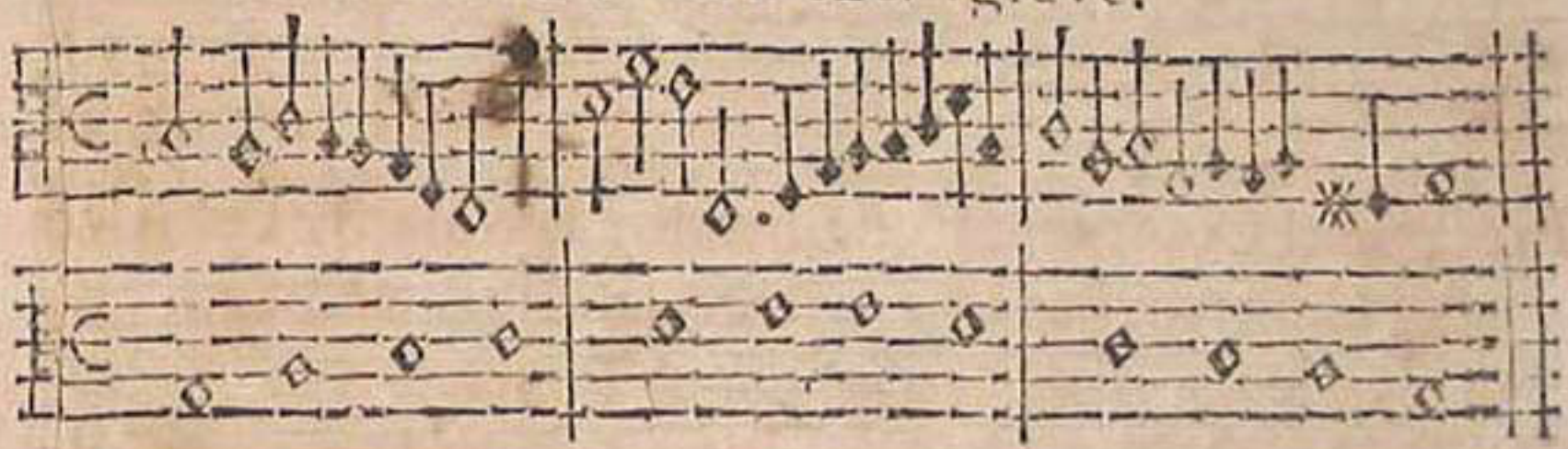
GVIA.



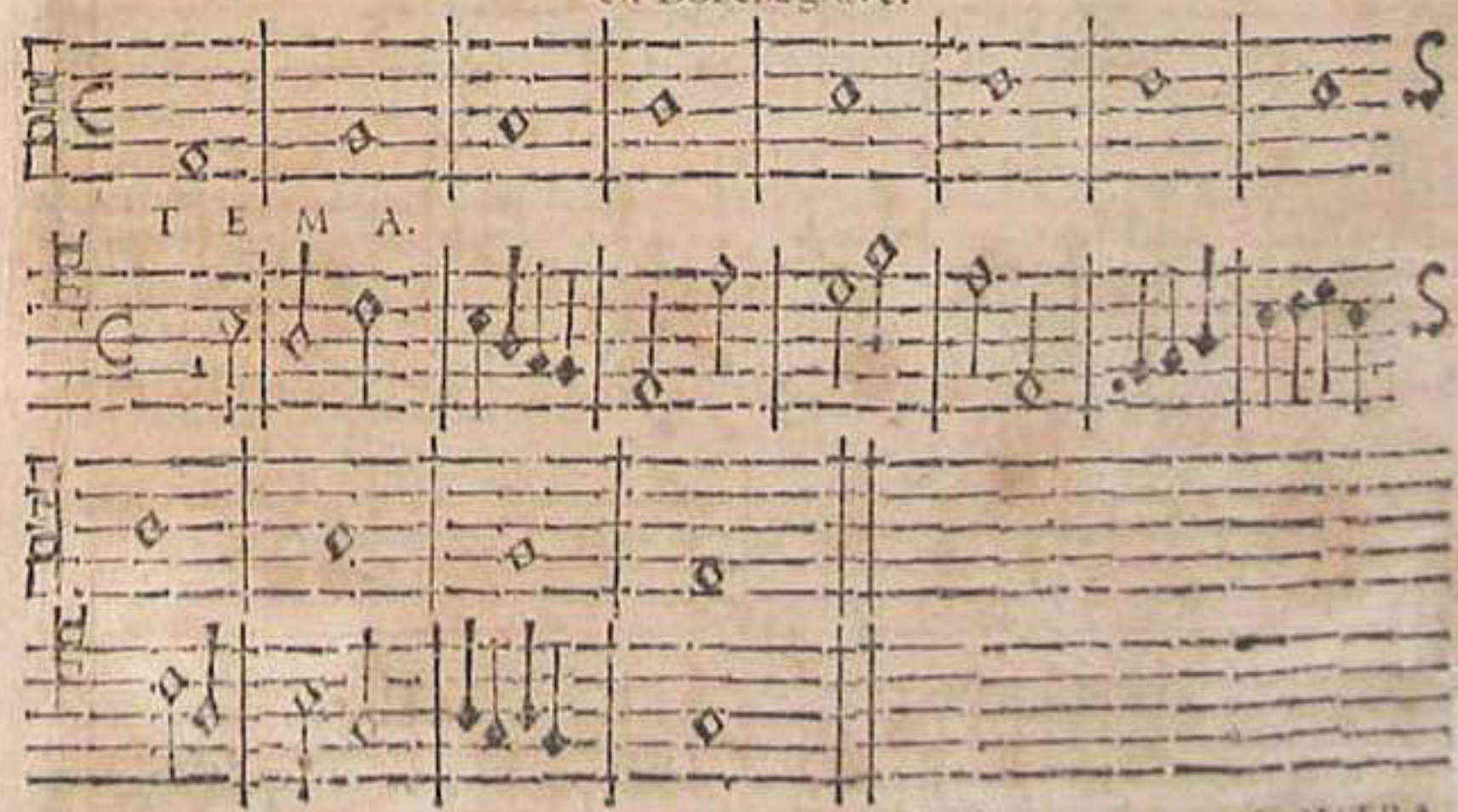
TEMA. CANTO LLANO.



Sigue á la Guia en Dezena grave.



PROSIGVE EL CONTRAPVNTO, SIGVIENDO A LA GVIA, en Dozena grave.



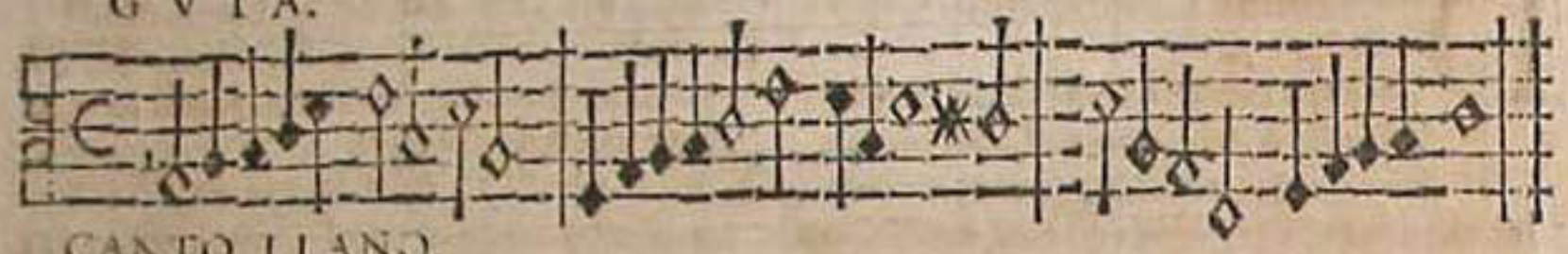
CONTRAPVNTO, QVE SE PVEDE REpetir la Guia, quinta abaxo, cantando, y repitiendo el Canto Llano, octaua en alto.

CAPITVLO LXXX.

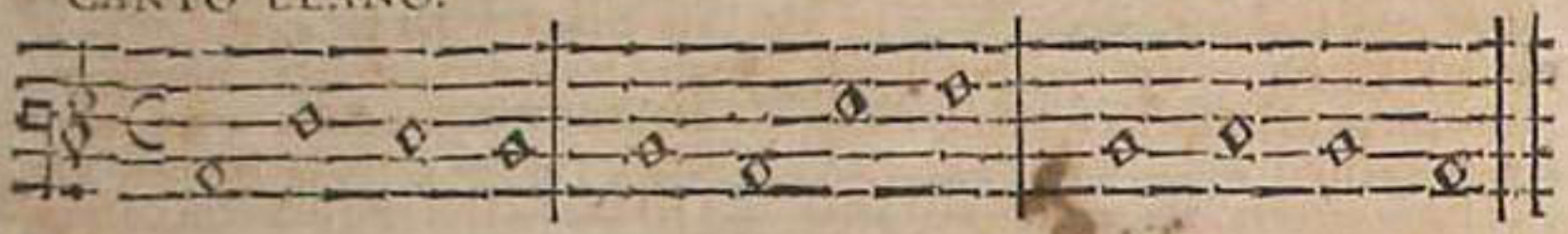
PAra hazer vn Contrapunto suelto, que se pueda repetir la Guia, quinta abaxo, cantando el Canto Llano, y repitiendole octaua arriba, no se ha de viar de la segũda, la sexta, y la septima: la quarta, tercera, y las demàs consonancias se puedẽ viar.

EXEMPLO.

GVIA.

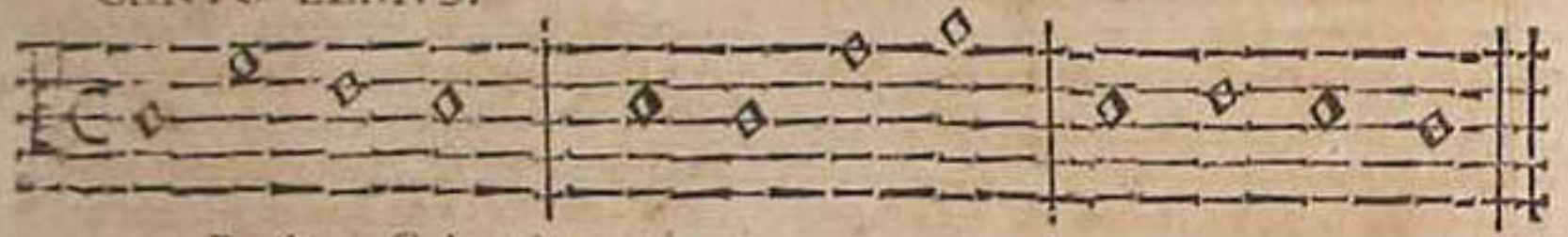


CANTO LLANO.

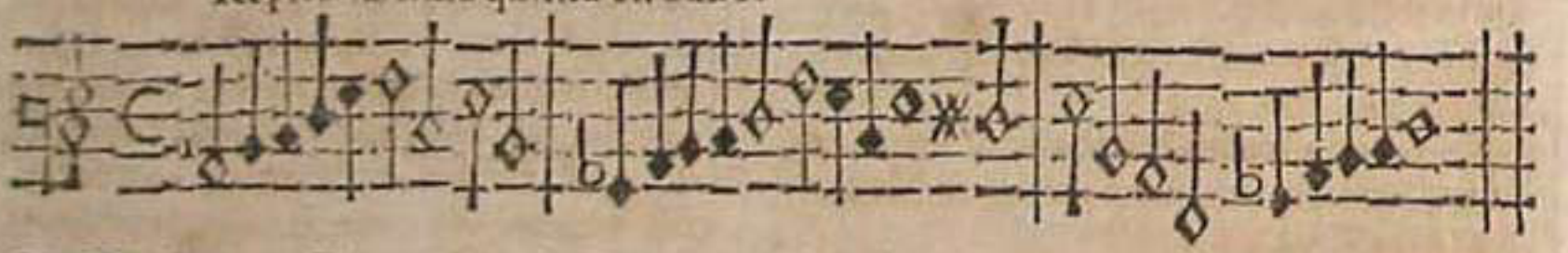


Ponese el Canto Llano octaua arriba; y la Guia se repite quinta abaxo.

CANTO LLANO.



Repite la Guia quinta en baxo.



MVchas mas Diferencias de Contrapuntos pusiera en este Libro, si reconociera ser la demasiada variacion de algun vtil para los que aprenden este Real Arte: antes reconociendo les ha de causar confusion, retrasandolos en la enseñança, la numerosidad de ellos (por no molestar à los que se ocupan en inquirir las veredas mas estrechas de la Musica) doy fin à este Libro tercero, y Arte de Contrapunto, deseando (por los muchos desvelos que me ha costado, la que juzgo por buena doctrina, que en si encierra) no que se me dè el aplauso, si, merecerle, porque la alabãça se ha de dar a nuestro Criador, que es quien alumbra los entendimientos à los mortales, que se ocupan en aquellas cosas que estàn dedicadas para su santo culto: Qui viuit, & regnat in sæcula sæculorum. Amen.

FIN DEL ARTE DE CONTRAPVNTO.

TABLA

TABLA DE LOS CAPITVLOS, NOTAS, Y COSAS PARTICVLARES, QVE se contienen en este Libro Tercero, y Arte de Contrapunto.

Difinicion de Contrapunto. Cap.1. fol.233.

Que sea consonãcia? C.2.fol.233.

Difiniciõ de especie. C.3.fol.235.

Difinicion de genero.C.4.fol.235.

Del numero de especies que ay en el Contrapunto.Cap.5 fol.235.

Porquè se llaman el Vnisonus, la quinta, y sus compuestas Especies perfectas.Cap. 6.fol.236.

Porquè la tercera, la 6. y sus cõpuestas, se llamã especies imperfectas.C.7.f.236.

Si se podrà llamar Musica perfecta, la que es cõpuesta de especies, y consonancias imperfectas.C.8.f.236.

Porquè no se dan dos perfectas semejãtes en la Musica, mouiendose las vozes. Cap.9.fol.237.

Porquè no se da Fa, contra Mì, en especie perfecta.C.10.fol.238.

Què sea dissonancia en la Musica? Cap.11. fol.238.

Diuision que hazen los Musicos Antiguos de los sonidos, ù vozes en la Musica. Cap.12.fol.239.

Què sea Clausula en la Musica. Cap.13. Veanse sus Exemplos, en que se diuide en sustenida, y remissa, fol.239.

Què sea ligadura en la Musica, y porquè se llama assi.C.14.f.264.

Diuision de las especies que ay en el Contrapunto.C.15.f.241. Veanse sus Tablas, y Exemplos dode estàn puestas las especies consonantes, y dissonantes; y el modo como se componen vnas, y otras especies, fol.243.

De la consonancia sale cõsonancia, y de la dissonancia, dissonãcia; esto es en su Composicion. Vease la Nota 1. à fol.244.

Como se ha de vsar en la Composicion, y Contrapunto de las especies perfectas. Cap.16.f.246. Vease su Exemplo.

Las especies perfectas no se han de dar de golpe; y porquè. Vease la Nota 2. y su Exemplo, folio 247.

Nota 3. con su Exemplo, que enseña, como se han de dar en el Contrapunto las especies perfectas, fol.247.

Porqué no se permite en el Contrapunto dar dos perfectas iguales? y què se entiende por dos perfectas iguales. Cap. 17.folio 248. Vease su Exemplo, à folio 249.

Porquè no es permitido en el Contrapunto, mouiendose las vozes, ir desde la dezena, dozena, y trezena, à la octaua; y à la quinçena si: ni se permite ir de la sexta al Vnisonus en ninguna composicion, aunque sea de crecido numero de vozes: ni tampoco es permitido ir desde la sexta à la octaua, estandose quedo el Canto Llano, sino es en algun caso particular.Cap.18.fol.249. Veanse los Exemplos siguientes deste Capitulo.

Porquè se pueden dar muchas imperfectas successiuamente, aunque sean iguales en la cantidad; y no se permite en la Musica dar dos perfectas semejantes, vna despues de otra.Cap.19.fol.253.

La especie sexta, y sus compuestas, por ser especies imperfectas, y auer en ellas mayores, y menores, se pueden dar dos, ò tres, ò mas, successiuamente; y porquè: y se puede vsar de dicha especie de quatro maneras.Cap.20.fol.254. Vease su Exemplo.

Nota 4. q̃ enseña, como en el Cõtrapunto (la voz que le hecha) no ha de dar dos puntos successiuamente en vn signo, sino es en algũ caso particular (verbi gratia) por imitar el passo, ù por no perder la ocasion de repetirle; y porq̃? fol.255.

En el Cõntrapunto de Minimas, y Semiminimas, à Compasillo, y à Compàs mayor, y en todos los demàs Contrapuntos sueltos (excepto el de Semibreves) tiene quinta el Mi, de Be fa be mi, al alçar, y esta es diminuta, ò falsa; y ha de ser passando el Canto Llano à Ce sol faut, saliendo el Contrapunto desde dicha quinta falsa, à la imperfecta, que es la tercera; y porquè se ha de llamar esta quinta falsa. Cap.21.fol.256. Vease el Exemplo deste Capitulo.

Porquè quando se dà la sexta, se ha de ir despues de ella à la quinta (no mouiendose el Canto Llano se entiende esto; y exceptuando los casos que dexamos assignados) y no à la tercera, ù à la octaua. Cap.22.fol.257.

Nota Quinta, que enseña, que no se ha de dar final en las Cõposiciones de la Musica en especie sexta; y porquè, fol.257.

La especie sexta se diuide en mayor, y menor, Nota 6.fol.258.

Nota 7. que trata de la especie octaua, y su perfeccion, fol.258.

La especie quinta se diuide en tres, Nota 8. Vease su Exemplo, fol.259.

Nota 9. que enseña, como se puede dar vna quinta, siguiendose vna dozena, y vna octaua, y despues vna quincena (cõ mouimiento de vozes) en caso particular; y porque, fol.259. Vease su Exẽplo.

Pueden darse dos quintas perfectas semejantes de igual cantidad, trocãdose las vozes; y porquè. Cap.23.fol.260. Vease su Exemplo.

Dos octauas (semejantes) se pueden dar, vna despues de otra, quando no sõ puestas con mouimiẽtos iguales; y porquè. Cap.24.fol.261. Vease su Exemplo.

Dos especies perfectas semejantes, no se permiten en la Musica, mouiendose las vozes; y porquè. Cap.25.fol.262. Vease su Exemplo.

Las especies perfectas semejantes, se puede vsar de ellas, dando vnas despues de otras, no mouiendose las vozes; y porquè. Cap.26.fol.262. Vease su Exẽplo.

Muchas consonancias perfectas semejantes, se permiten en la Musica, dandose por contrarios mouimiẽtos; y porquè. Cap.27.fol.263. Vease su Exemplo.

Muchas consonancias perfectas de diferentes especies, se pueden dar en la Musica; y porquè. Cap.28.fol.264. Vease su Exemplo.

Consonancias imperfectas se pueden dar todas quantas quisieren; y porquè. Cap.29.fol.264. Vease su Exemplo.

Nota 11. que enseña, que para que aya variacion de Musica, es bien que aya mezcla de especies, dando vna tercera, y luego vna quinta, siguiendose vna octaua, &c. Vease su Exemplo, fol.265.

El passar de vnas especies a otras (si no ay algun inconueniẽte) siempre es mejor à las mas propinquas; y porquè. Cap.30. fol.265. Vease el Exẽplo que se sigue, que ay en èl algunos mouimientos particulares.

Nota 12. que declara los tres mouimientos que ay en la Musica, fol.267. Vease sus Exemplos, y hallaran en ellos los trãsitos que ay de las especies perfectas à otras perfectas, y à imperfectas; y al cõtrario.

Demonstracion de todas las especies naturales, y accidentales que ay (assi consonantes, como dissonantes) en el interualo de vna nouena. Cap.31.fol. 269. Vease su Exemplo, y la Nota 13. que se sigue.

Nota 14. que trata de la especie octaua, y de su perfeccion, fol.270.

Porquè es defendido en todo genero de Musica, que no se dè Fa, contra Mi, en especie perfecta, ò al cotrario. Cap.32. fol.271. Vease su Exemplo.

El Vnisonus no es consonancia, sino principio de la consonancia; y porquè. Cap. 33.fol.272.

Nota 15. que enseña la diferencia que ay de los Vnisonus cantados, à los tañidos en el Organo, fol.272.

Declaracion del Tritono, y de otra quarta dissonãte. Cap.34.fol.273. Vease su Exemplo.

Las especies dissonantes, que llamamos falsas, son muy necessarias en la Musica; y porquè. C.35.f.274.

Nota 16. que enseña, como el que no es Musico, conoce mejor la dissonancia, q̃ la consonancia: y el Musico conoce mas presto la consonancia, que la dissonancia, fol.275.

El

El Compositor tiene mucha vtilidad en vtar de las especies dissonantes, y falsas en la Musica; y porquè. C.36. fol.275.
Del numero de las especies dissonantes, ò falsas. Cap.37. fol.276.
Nota 17. que trata de la quinta diminuta, fol.276.
La segunda (especie falsa) se diuide en mayor, y menor. Cap.38. fol.277. Vease su Exemplo, que enseña, como se ha de ligar la segunda, y la nouena su cõpuesta, con qualquiera de las vozes.
Nota 18. que trata de suposicion de tiempos en la Musica, fol.278.
La especie quarta se diuide en tres. Cap. 39. fol 279. Vease su Exemplo.
La especie septima se diuide en mayor, y menor. C.40. fol.280. Vease su Exemplo.
La quinta falsa, ù diminuta, vnas vezes se liga, otras no. C.41. fol.281. Vease su Exemplo.
Todas las especies falsas se burlan en la ligadura. Vease la Nota 19. fol.282.
Toda ligadura consta de tres partes essenciales, que son, preuencion, ligar, y desligar; y han de ser hechas en igual cantidad (excepto en las proporciones.) C. 42. fol.282.
En las Proporciones (mayor, y menor) se liga en menor cantidad que se desliga; y porquè. Nota 20. fol.282.
Porquè la ligadura comunmente se haze al dar del compàs, vno al alçar. Cap.43. fol.283. Vease su Exemplo.
La quinta superflua, ò excessiua, aunque tiene alguna similitud à las especies falsas, y dissonantes, no se liga; y porquè. C.43. fol.285. Vease su Exemplo.
Nota 21. que enseña los transitos, o mouimientos que ay de las especies dissonantes, a las consonantes. Vease su Exemplo. fol.286.
La quarta superflua, que es el Tritono, segun algunos, parece que no puede ser ligada, quando la liga, y padece el Baxo: yo digo que si; y porquè. C.45. f.286. Vean se sus Exemplos que ay en ellos ligaduras burladas.
El Baxo no es siẽpre la primera voz. Nota 22. fol.288.
Porque quando se liga la especie falsa (comunmente) se ha de desligar, haziendo el abono en la imperfecta, y no en la perfecta. C.46. fol.290. Vease su Exemplo.
En el Contrapunto suelto, que es el de à dos vozes (y en el de Concierto) se ha de començar, y acabar, ù dar final en especie perfecta; no començando en imperfecta, ni acabando en ella, sino es en algun caso particular; y porquè? En el de Concierto (a tres vozes) vna de las vozes puede, y deve quedar en tercera. C.47. fol.291.
Breves, y sumarias Reglas de las especies consonantes, para hazer Contrapunto sobre Canto Llano. C.48. fol.293.
En los Contrapuntos sueltos (excepto en en el de Semibreves) no se ha de entrar, ò començar al dar del compàs, sino es en algun caso particular; y porquè. Vease la Nota 23. fol.295.
Què diferencia ay entre las consonancias perfectas, y las consonancias imperfectas. C.49. f.295. Vease su Exemplo.
Cinco Reglas particulares, que pertenecẽ à las dissonancias. C.50. fol.295. Vease su Exemplo.
Auisos muy importantes para hazer Contrapunto à dos vozes, sobre Canto Llano. C.51. fol.296.
Vease la Nota que se sigue, que es la 25.
Dos maneras ay de Contrapunto; el vno es simple, y el otro compuesto, ù diminuto; y porquè al de Semibreves es llamado de Contra nota. C.52. fol.298.
Clausulas finales, que pertenecen al Contrapunto simple, que es el de Semibreues. C.53. fol.299. Vease su Exemplo.
Nota 26. que enseña, como la sexta que se dà con el punto del Canto Llano, antes del final; si el punto del Canto Llano fuere sustenido, la sexta serà mayor, puesta con sustenido, si le necessitare: y si el punto del Canto Llano fuere reblando, la sexta serà menor, puesta con punto blando sobre el Canto Llano, antes de cerrar la clausula, fol.299.
Cõtrapunto suelto de Semibreves al dar, quatro diferencias sobre vn Canto Llano. C.54. fol.300.
Siete diferencias de Contrapunto de Semibreves al dar, sobre vn Canto Llano, fol.301.
Ocho diferencias de Contrapunto de Se-

mibreves al dar, sobre el Cãto Llano, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. Fol. 302.
Contrapunto suelto de Semibreves al alçar, seis diferencias sobre diferẽtes Cãto Llanos; y las dos vltimas sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. Cap. 55. f. 303.
Nota 28. que enseña, como al Mi, de Be fa be mi, se le puede poner quinta al dar, ò al alçar. Fol. 304. Vease su Exẽplo.
El segundo genero de Contrapunto, es el de Minimas; entrase comunmente con medio al dar. C. 56. fol. 305.
Porquè en el Contrapunto de Minimas, y Seminimas, &c. se entra con medio al dar del compàs, començando el Contrapunto al alçar; y no se comiença al dar, sin aguardar pausa. C. 57. fol. 305.
Clausulas de Tenor (que sirven para los finales del Contrapunto suelto de Minimas, y Seminimas) hechas en diferẽtes signos, sobre Canto Llano, que lleua el Baxo, cõ ligadura de septima, que es la que comunmente sirve al cerrar las clausulas en dichos Contrapuntos. Cap. 58. fol. 306.
Nota 29. que advierte, como han de ser puestas las terceras en las consonãcias; y especialmente, quando ay intervalo, mouiendose de vn punto a otro, folio 307. Vease su Exemplo.
Contrapunto de Minimas. Cap. 59.
Seis diferencias sobre vn Canto Llano, q̃ lleua el Baxo, fol. 308.
Quatro diferencias de Contrapunto suelto de Minimas, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. Fol. 309.
En el Contrapunto de Seminimas, &c. sus carreras han de parar (comunmente) en figura sosiegada (verbigratia en Minima) y no ha de auer passos de buelta en èl; y porquè. Cap. 60. fol. 310.
Vease su Exemplo, y la Nota 30. que se sigue, que pertenece à dicho Contrapũto, con su Exemplo.
Tres Diferencias sobre nueuo Cãto Llano de Contrapunto de Seminimas, folio 312.
Cinco diferencias de Contrapunto suelto de Seminimas, sobre otro Cãto Llano, fol. 313.
Tres Diferencias de Contrapunto de Seminimas, sobre diferente Canto Llano, fol. [illegible]
Seis diferencias de Contrapunto suelto, de Seminimas, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. fol. 315.
Dos diferẽcias de Contrapunto suelto de Corcheas, para los Instrumẽtos de Corneta, Chirimia, &c. fol. 317.
Los Contrapuntantes (para que los Contrapuntos no carezcan de perfeccion) han de huir de Cantorias, y passos escabrosos, Nota 29. fol. 318. Vease su Exẽplo.
En el Contrapunto suelto de compàs mayor, se cantan quatro Minimas en vn compàs, y ocho Seminimas en otro: entrase con aspiracion al dar, començãdo la pronuncia del Contrapunto, al segũdo mouimiento del dar: considerense en este tiẽpo quatro mouimientos, para mas extension, y para poder obrar en èl con mas latitud, y desahogo. Cap. 61. fol. 318.
Clausulas que sirven en el Contrapunto suelto de compàs mayor, sobre Baxo. Cap. 62. fol. 319.
Cõtrapunto suelto de compàs mayor, sobre Baxo. Cap. 63.
Quatro diferencias sobre vn canto Llano. fol. 320.
En el contrapunto suelto se tiene por buẽ ayre, començar carrera en Minima sincopada. Nota 33. fol. 321.
Cinco diferencias de contrapunto suelto, à compàs mayor, sobre vn Canto Llano, fol. 322.
Adviertase, que en el Contrapuato suelto de compàs mayor, las figuras han de ser diminuidas; y rara vez se ha de hallar en vn compàs quatro Minimas, sino es por imitacion del passo, ò cantar gradatim. Vease la Nota 34. con su Exemplo, folio 322.
Las clausulas con ligadura de septima, ò quarta, no solamente sirven en los finales del Contrapunto, sino tambien (algunas vezes) pueden servir en el intermedio de èl. Vease la Nota 25. con su Exẽplo, fol. 324.
Seis diferencias de Contrapunto suelto, à compàs mayor, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. fol. 325.
Contrapunto de Sexquialtera menor, en que se cantan seis Minimas en vn compàs, repartidas en dos mouimiẽtos, tres Mini-

Minimas, al dar del compàs, y tres al alçar. Cap.64. Veàse sus clausulas finales, que sirven para Contrapunto de Sexquialtera menor, y mayor, fol.330.
Tres diferencias de Contrapunto, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. de Sexquialtera menor, fol.331.
Dos diferencias de Contrapunto de Sexquialtera, donde entran doze Minimas en vn compàs, seis al dar, y otras seis al alçar, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. fol.333.
Contrapunto suelto de Sobre tiple. Cap. 65. Veanse sus clausulas, y finales, folio 335. Y la Nota 36. que enseña las clausulas que se han de poner a las vozes en este Contrapunto.
Tres diferencias de Contrapunto de Semibreves al dar, sobre Tiple, que lleua el Canto Llano, echãdo el Baxo el Cõtrapunto sobre èl, fol.336.
Dos diferencias (sobre el mismo Canto Llano) de Semibreves al alçar, sobre Tiple, fol.337.
Clausulas que sirven en los finales del Cõtrapunto de Sobre tiple, en el de Minimas, y Seminimas: hazese sobre el vltimo punto, fol.337.
Contrapunto de Minimas sobre Tiple, fol.338. Veàse la Nota 36. fol.338.
Prosigue el Contrapunto de Sobre tiple, con el mismo Canto Llano, por diferẽte clave, fol.339.
Dos diferencias de Cõtrapunto suelto, de Sobre tiple, sobre vt, re, mi, fa, sol, la, fol.339.
Quatro diferencias de Cõtrapunto suelto de Seminimas, sobre diferentes Canto Llanos, sobre tiple, fol.340.
Tres diferencias de Contrapunto suelto, de Sobre tiple, sobre vt, re mi, fa, sol, la, &c. f.341. Veàse la Nota 37. f.342.
Contrapunto suelto de Sobre tiple, de cõpàs mayor. Cap.66. fol.343. Veanse sus clausulas para los finales.
Quatro diferencias de Sobre tiple, à compas mayor, fol.345.
Dos diferencias de Contrapunto suelto, à compàs mayor, de Sobre tiple, fol.347.
Cinco diferencias de Contrapunto suelto de Sobre tiple, sobre vt, re, mi, fa, sol, la, &c. fol.348.
Cõtrapunto de Sexquialtera mayor, y menor, sobre tiple, y sus clausulas. Cap.67. fol.350.
Dos diferencias de Contrapunto de sobre tiple, de sexquialtera mayor, y menor, fol.351. y fol.352.
Contrapunto de concierto, à tres vozes, sobre baxo. Cap.68. fol.353.
Porquè se llama el Contrapunto de à tres vozes, Contrapunto de à concierto, Cap.69. fol.354.
Clausulas de cõcierto, à tres vozes, sobre baxo, à compasillo, fol.354.
Clausulas à tres vozes, de cõcierto, sobre baxo, para los finales, y algunos intermedios, en el Cõtrapunto de compàs mayor, fol.355.
Nota 38. que enseña donde ha de ser puesta la tercera voz en las ligaduras de segunda, quarta, y septima; y que à la especie quarta se ha de acõpañar con la sexta, y no con otra especie de las consonãtes. Veàse el folio 357. hasta 359.
Nota 39. que enseña, como al tiempo de ligar la quarta diminuta, se ha de poner la tercera voz en sexta, no en quinta; y porquè? fol.360. Veàse el Exẽplo que se sigue, donde se hallarà ligadura de quarta diminuta, y superflua; y de quinta perfecta, à tres vozes, fol.361.
Contrapunto de concierto, à tres vozes, sobre Baxo, à compasillo, dos diferencias, fol.362.
Dos diferencias (sobre diferentes Canto Llanos) de Contrapunto de concierto, à tres vozes, de compasillo, fol.363.
Nota 40. que enseña donde se han de poner las vozes, y en què especies, en las consonancias de à tres vozes, fol.364.
Contrapunto de Concierto, à tres vozes, sobre baxo, à cõpàs mayor: y como han de ser mouidas las vozes, quando el Cãto Llano sube, ò baxa gradatim. C.71. fol.365. y 366.
Contrapunto de concierto, à compàs mayor, sobre baxo, cinco diferẽcias sobre vn Canto Llano, fol.366.
Quatro diferencias de Cõtrapunto de cõcierto, sobre baxo (à compàs mayor) sobre diferente Canto Llano, fol.370.
Cinco diferencias de Contrapunto de cõcierto, sobre vt, re, mi, fa, sol, la, &c. à compas mayor, fol.373.
Nota 41. que advierte, como en algũ caso

so particular se puede entrar en el Contrapunto de concierto (y en la Composicion) en especie dissonante; y porquè? fol. 377. Vease su Exemplo.
Dos ligaduras à vn mismo tiẽpo, no se permiten en la Musica; y porquè? Vease la Nota 42. fol. 378. y su Exemplo.
Vn Cinco artificioso, que diuidiendo las vozes, se halla Contrapunto de concierto, à tres, de Sobrebaxo: y Contrapunto de concierto, à tres vozes, sobre tiple; y cantando todas las vozes juntas, es à cinco, fol. 379.
Contrapunto de Concierto sobre tiple, y sus clausulas finales; y como se hã de mouer las vozes de vn punto à otro. C. 72. fol. 379. y 380.
Quatro diferencias de Contrapunto de cõcierto, sobre tiple, sobre vn Canto Llano, fol. 382. y 383.
Tres diferẽcias de Contrapunto de concierto, à compàs mayor, sobre vn Canto Llano, que lleua el Tiple, fol. 385.
Tres diferencias de Contrapunto de concierto, sobre tiple, fol. 387.
Tres diferencias de Cõtrapunto de sobre tiple, à tres vozes, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. fol. 389.
Contrapunto suelto sobre Canto de Organo. C. 73. fol. 391.
Nueue diferencias de Cõtrapunto de Semibreves (sobre vn Tiple) Minimas, y Seminimas, fol. 391.
Cinco diferencias de Contrapunto, sobre Canto de Organo, que canta vn Tiple, fol. 395.
Quince diferencias de Contrapunto suelto, sobre Canto de Organo, que cãta vn Tiple; y son de compasillo, proporcion mayor, y menor, y sexquialtera, y Tripla Real, en que se pronunciã tres Semibreues contra vno, en vn compàs, fol. 398. hasta fol. 408.
Contrapunto de Subdupla, fol 409.
Contrapunto suelto sobre tiple, de proporcion mayor, tres diferencias, f. 410.
Contrapunto de Subdupla, seis Semibreues contra tres; ù doze Minimas cõtra seis, fol. 412.
Dos diferencias de Contrapunto suelto, sobre el mismo Tiple, que canta à proporcion mayor, cantando el Baxo que hecha el Contrapunto, seis Minimas al compàs, fol. 413.
Quatro diferencias de Contrapunto suelto, sobre Baxo, de Canto de Organo, à compasillo, fol. 415.
Fugas sobre Canto Llano, à Duo, y à tres; y què sea Fuga, y en què se diferencia de la Imitacion, fol. 417. y 418.
Dos Fugas en quinta, à Duo, sobre Canto Llano; la vna es de Semibreves al dar, y la otra de Semibreves al alçar, f. 419.
Dos Fugas en quinta, à Duo, sobre nueuo Canto Llano, la vna es de Semibreves al dar, y la otra de Semibreves al alçar, fol. 419.
Dos Fugas en octaua, vna de Semibreves al dar, y la otra al alçar (sobre diferente Canto Llano) fol. 420.
Quatro Fugas, à Duo, en quinta, fol. 420.
Siete Fugas à tres vozes, sobre vn Canto Llano que lleua el Baxo, en Vnisonus, segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, y septima, fol. 421.
Ocho Fugas à tres vozes, sobre el Canto Llano, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c. (que canta el Tiple) en Vnisonus, segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, septima, y octaua, fol. 424.
Nota 44. que advierte, como en las Fugas, y en los Contrapuntos artificiosos se ha de suplir alguna cosa, en quanto el guardar estrictamente las Reglas, y preceptos de la Musica, fol. 428.
Veanse los Capitulos, desde setenta y cinco, hasta ochenta, en que se verán algunos Contrapuntos artificiosos; con que se dà fin à este Libro tercero, y Arte de Contrapunto.

LAVS DEO.

ARTE

ARTE DE COMPOSICION DE MVSICA, LIBRO QVARTO.

QVE SEA COMPOSICION, O COMPOSTURA en la Musica?

CAPITVLO PRIMERO.

AVNQVE La Difinicion del Contrapunto, que queda puesta al principio del Libro Tercero, conviene à la Composicion, ò Cõpostura de la Musica (como principio que es de ella) con todo esso, auiẽdo de tratar en particular de la Compostura, ò Composicion de la Musica, serà bien començemos, dando principio por su propria Difinicion: y assi dezimos con Nicomacus (lib. suæ Musicæ:) *Cõpostura est, ordinata temporum compositio, dissimilium in se vocum in vnum reductam concordiam.* ¶ Es la Composicion en la Musica, vna ordenada composicion de tiempos, por los diversos valores que reciben de ellos las figuras; diversas vozes, por la diversidad que requiere tener de consonancias, y vna concordia de vozes diversas. Ioannes Tintore (in suo Difinitorio) la difine assi: *Cõpositio est, diuersorum mixtura sonorum dulciter auribus conuenions.* ¶ La Compostura es, vna mezcla de diversos sones, que con su dulçura regalan los oìdos.

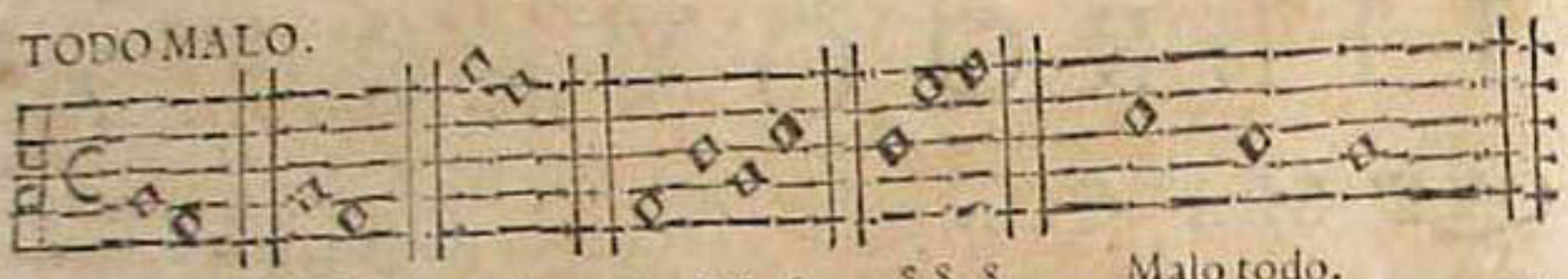
NOTA. ¶ Aduiertase, que siendo el Contrapunto principio de la Composicion ò Compostura en la Musica, que todos aquellos principios, y Reglas q̃ dimos alli para el vso de las especies consonantes, y dissonantes, serviràn tambien aqui, con otros semejantes principios que daremos, aplicando, y colocando lo que sirviò para el Contrapunto, aqui para la Composicion; alli como principio de ella, y aqui como fin, començando por las especies consonantes, repitiendo sucintamente el vso dellas, y despues las dissonantes, para que si alli se viò como han de ser puestas en las consonancias, y dissonancias del Contrapunto, aqui se vea, como se ha de vsar de las vnas, y las otras en la Composicion, o Compostura de la Musica.

PORQUE NO SE PUEDEN DAR DOS ESPECIES PERFECTAS SEMEJANTES EN *la Musica vna despues de otra, successiuamente?* CAP. II.

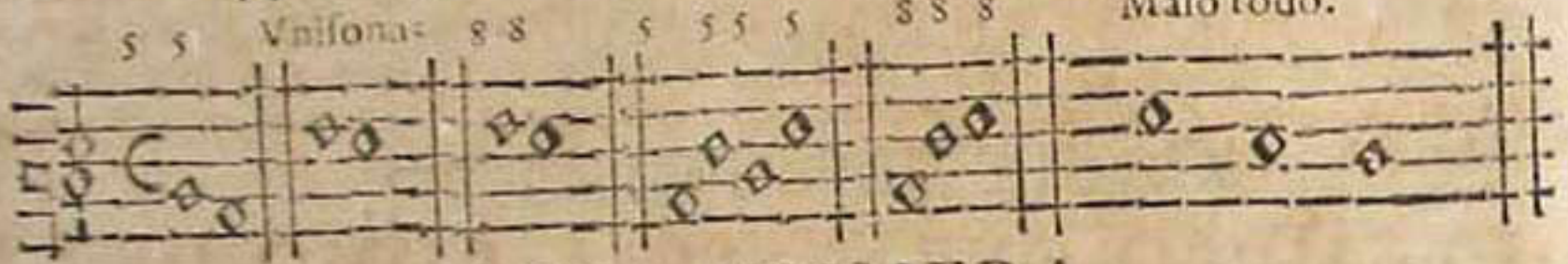
LA razon porque no se pueden dar dos perfectas semejantes vna despues de otra en la Composicion (verbi gratia, como dos Vnisonus, dos quintas, ù dos octauas; el-to se entiende con mouimiento de las vozes) es, porq̃ la tal semejança no causa variedad de Musica; y como la diffinicion de la Musica nos dize, y enseña, que cõsta de variedad de consonancias, y esta no la puede auer, sino de cosas diuersas, y variadas, por esso no se concede en la Musica, ni se permite dar dos perfectas semejantes de vn mismo genero, o especie, contenidas en sus estremos de vna misma proporcion, por quanto semejantes especies assi puestas, no hazen variedad de Musica, por consiguiente esta variedad, y perfecta harmonia en la diuersidad de las especies, y diferencia de mouimientos, mouendose las partes, ò vozes por diferentes grados. V case juntamente el Cap. 16. del Libro 3. en el Arte de Contrapunto, con su Exemplo.

EXEMPLO.

TODO MALO.



5 5 Vnisonus 8 8 5 5 5 5 8 8 8 Malo todo.



NOTA PRIMERA.

Que trata del mouimiento desde la dozena á la octaua; y desde la octaua á la dozena, dos perfectas iguales, &c.

OTras perfectas iguales ay, que no se permiten en las Cõposiciones de à menos vozes, que de a quatro, que es ir de la octaua a la dozena, mouiẽdose las vozes; y al contrario, de la dozena à la octaua. Y se note, que aunque en el Exemplo segũdo del Cap. 18. del Libro 3. en el Arte de Contrapunto, queda advertido, como a duo, à tres, ni a ocho vozes no se ha de ir de la dozena à la octaua, moueindose el Baxo; y alli la razon; cõ todo esso (aunque siempre serà lo mejor no passar de semejante especie, con el mouimiẽto dicho, a la octaua, porque se tiene por golpe desproporcionado en la Musica) quando se ayan puesto las quatro vozes con algunas diferẽcias, sin auer ido desde la dozena a la octaua; por diferẽciarse podra passar desde dicha especie à la octaua, ni de la dezinouena su cõpuesta, à la quincena, por quanto en semejante mouimiẽto, aunque con golpe, se halla la especie octaua en su lugar, que es el que pide la quarta voz, que es estar en la octaua con el Baxo.

Y supuesto, que es permitido el ir desde la dozena à la quincena, subiendo las vozes con mouimiento recto, no teniendose por golpe a quatro vozes, tambien parece se podrà buscar desde la dozena à la octaua, à quatro vozes, con mouimiento contrario; que aunque es verdad, que el ir à la quincena es el golpe mas distante, y parece menor el daño, con todo esso se podrà ir desde la dozena à la octaua, como he dicho, por diferenciar, por quanto se necessita en la Musica de tomarse algunas licencias, no atandole las manos los Compositores, restringiendo, y limitando el modo de poner las vozes en las consonancias, para que con esso se dilaten en

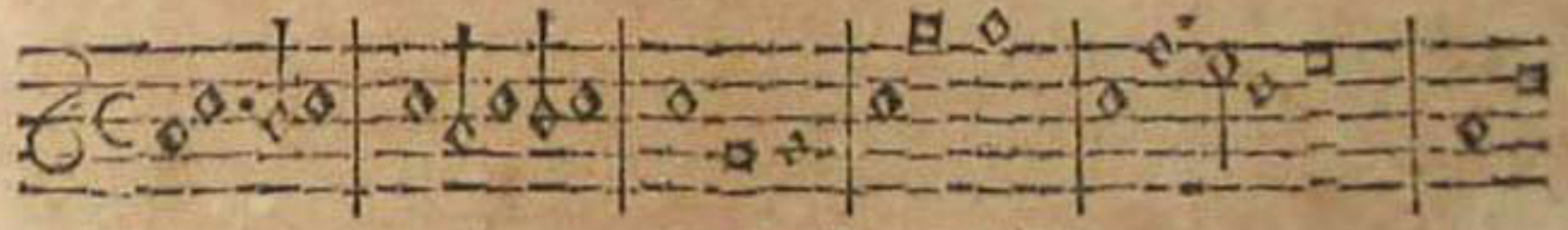
haz er

hazer sus Composiciones, sacandolas armoniosos, variando las especies: y en esto no dezimos, que lo contrario haziendo no sera lo mejor, que es el no ir de la dozena à la octaua, mouiendose las vozes, sino que despues de otras mejores posturas de vozes, se podrà hazer, y poner esta, no por mala, aunque no tan buena; que no porque en la Musica aya vnas posturas de vozes mejores que otras, por ellas han de ser totalmente excluidas las que no son tan buenas; porque en la Musica, las vnas, y las otras diferencias la hermosean, y la hazen armoniosa en sus consonancias, assi como vn jardin es compuesto de diuersas flores, vnas buenas, y otras mejores, y otras no tales; assi la Musica se compone de consonancias diversas, vnas buenas, otras mejores, y otras no tales, &c.

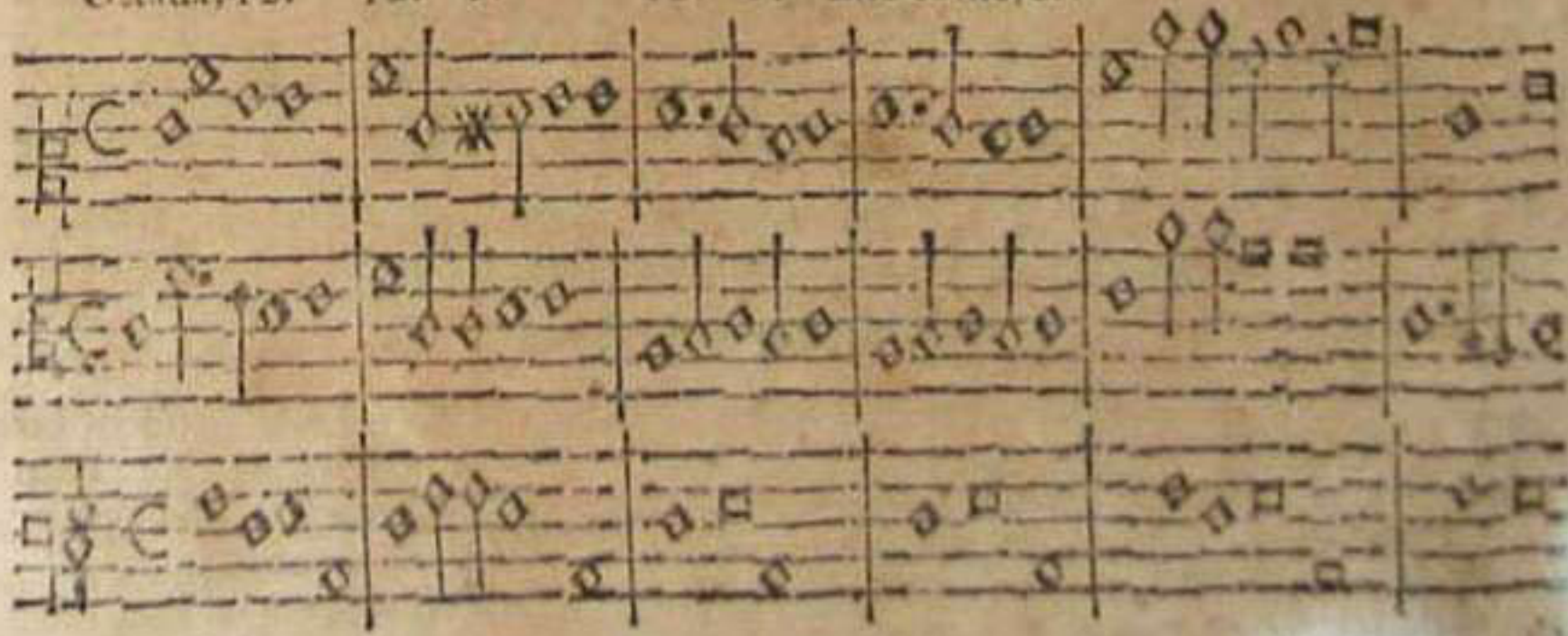
De la octaua à la dozena, es mouimiento, que llamamos dos perfectas iguales, quando el Baxo (verbi gratia) baxa vna tercera, y voa voz, estando en la octaua sube otra tercera, poniendose en la dozena; y esto se puede hazer à quatro vozes, porque en semejante caso se halla desde su principio en puesto de quarta voz; y passa al de tercera, con mouimiento contrario: y tambien subiendo el baxo tercera, y baxando la voz que està en dozena otra tercera, poniendose en la octaua puesto de quarta voz, se podra hazer à quatro vozes, por quanto el baxar desde la dozena à la octaua, no està prohibido en todos los mouimientos, y tranitos que ay de vnas especies à otras: y como queda advertido, despues de algunas posturas de vozes en la consonancia, se pueden poner otras, aunque no sean tan buenas; porque en auiendo variedad, y numero copioso de diferencias buenas, se suplen algunas, aunque no sean tales. De la dezena à la octaua, se puede ir en Composiciones de à quatro, mouiendose las vozes: la razon desto queda puesta en el Capitulo 18. del Libro tercero del Contrapunto. De la sexta al Vnisonus, y de la trezena à la octaua, en cinguna composicion de poco, ni mucho numero de vozes, se ha de ir con mouimiento de vozes, como dexamos advertido en el Libro 3. Cap. 18. y alli la razon.

EXEMPLO QVE ENSEñA, COMO DE LA Octaua, se puede ir á la dozena; y de la dozena, y dezena á la octaua, mouiendose las vozes.

A QVATRO VOZES.



Octaua, 12. 12. 8. 12. 8. Esto es mejor.

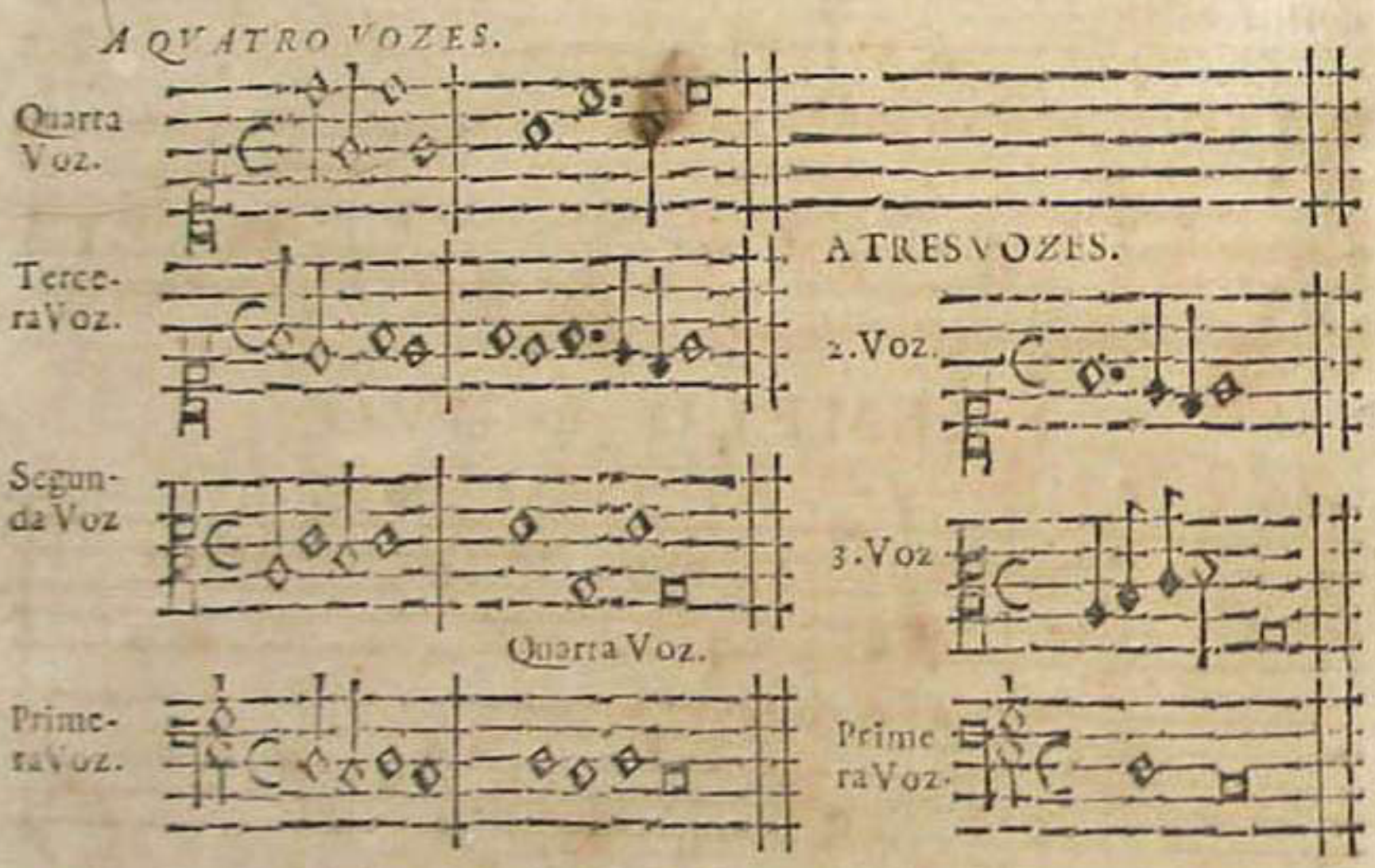


EN COMPOSICIONES DE A QVATRO, y de á mas vozes, se pueden dar las especies perfectas de golpe; y porquè?

CAPITVLO III.

EN la Nota segunda del Libro tercero del Contrapunto, que està en el Cap. 16. folio 247. se advirtio, que las especies perfectas no se han de dar de golpe, esto es, con mouimientos rectos, subiendo, o baxando las vozes (y alli la razon:) esto se ha de entender tan solamente en el Contrapunto, y en las Composiciones de à dos, y à tres vozes (aunque en las de à tres, en algunos casos se podràn dar) que en las de à quatro, no ay duda, sino que se pueden dar dichas especies perfectas de golpe, porque la voz que las da, suele ser de ordinario la quarta voz.

EXEMPLO, QVE ENSEñA, COMO EN LAS Composiciones de á quatro vozes, se pueden dar las perfectas de golpe.



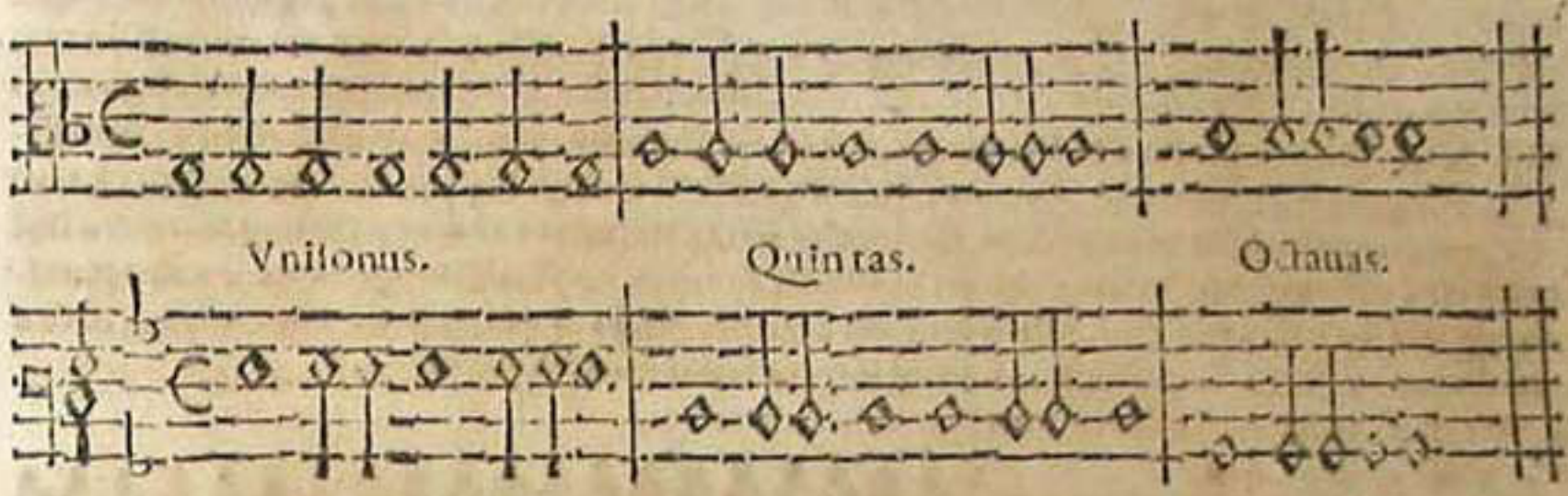
NO MOVIENDOSE LAS VOZES, SE PVEDEN DAR, DOS, tres, y mas Especies perfectas semejantes: y porquè?

CAPITVLO QVARTO.

PRotrayendo muchos puntos en vn Vnisonus, en quinta, ù octaua, se podràn dar todos quantos quisieren, assi como diziendo, Vt, Vt, Re, Re, Mi, Mi, &c. Esto, porque todos aquellos Puntos que estan en vn Signo, se reputan por sola vna consonancia, como queda advertido en el Capitulo 26. del Libro Tercero: y tambien se verà en el Exemplo siguiente.

EXEM-

EXEMPLO.

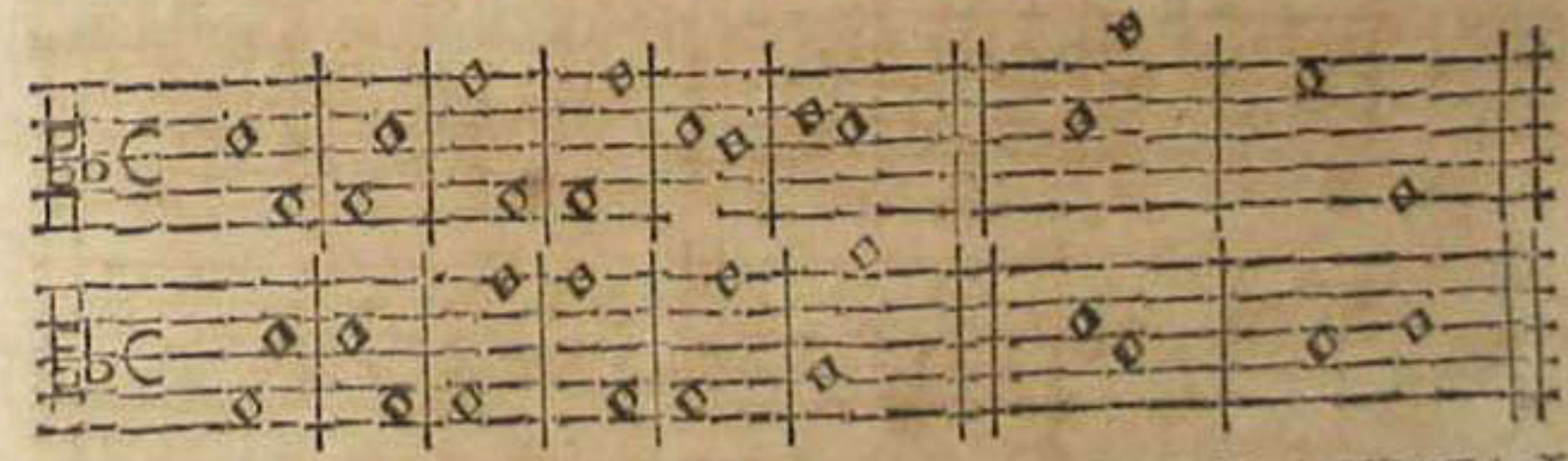


Dos, y mas especies perfectas semejantes, se pueden dar en la Musica, vna despues de otra, por contrarios mouimientos; y porquè?

CAPITVLO QVINTO.

MVchas consonancias perfectas semejantes se pueden dar en la Composicion de la Musica, vna despues de otra, por contrarios mouimientos (como queda aduertido en el Capitulo 27. del Libro tercero de Contrapunto) porque assi puestas en las consonancias, hazen variedad de Musica; y no està prohibido en ella, el que se den dos especies perfectas, sino es siendo semejantes, y con igual mouimiẽto recto de las vozes, no por mouimiento contrario.

EXEMPLO A DVO.



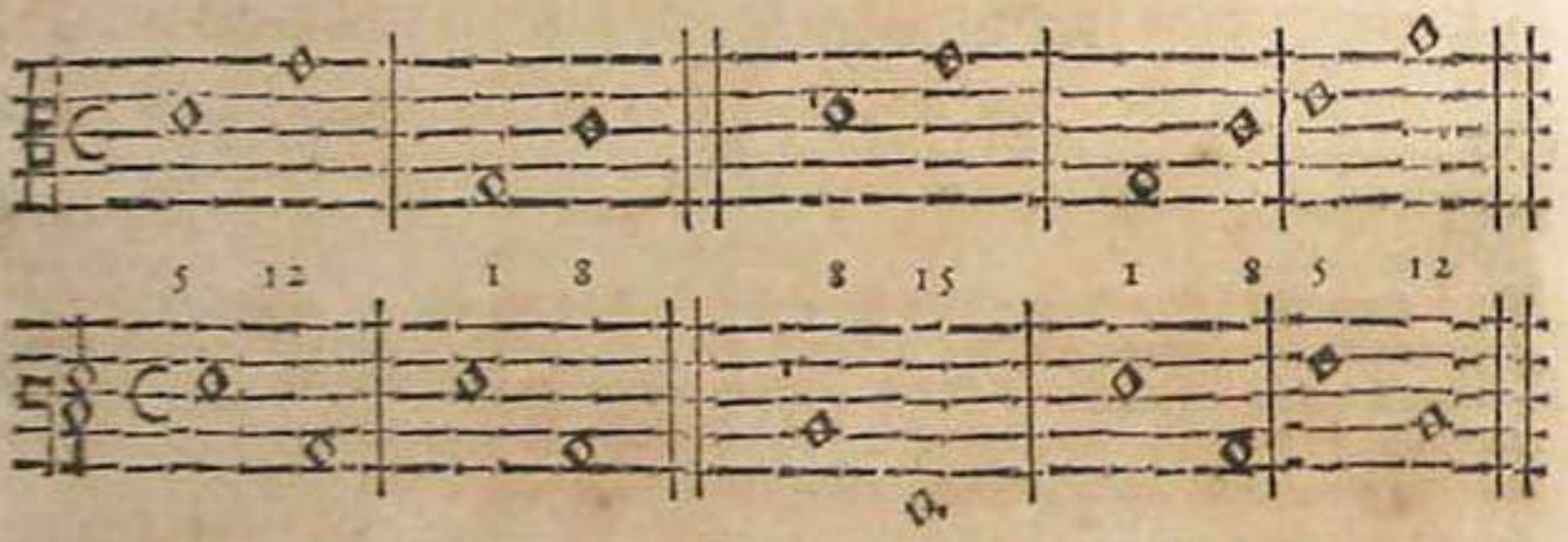
PVEDESE DAR EN LA COMPOSICION DE LA MVSICA VNA QVINTA, Y despues de ella vna Dozena ò vn Vnisonus, siguiendose vna Octaua, mouiendose las vozes; porquè?

CAPITVLO SEXTO.

EN la Nota Nona del Capitulo 22. del Libro tercero del Contrapunto, que trata de la quinta, y la octaua, à folio 259. dexamos dicho, como algunos, assi Antiguos, como Modernos; y en especial Alphonso Lobo en sus Missas, y Composiciones de à quatro vozes, via mucho semejantes consonancias, dando vna quinta,

y mouiendose las vozes con mouimiento contrario, dar inmediatamente vna dozena: y de la misma manera dar vn Vnisonus, siguiendose despues de èl vna octaua; ò vna octaua siguiendose vna quincena: (ya he dicho, que mouiendose las vozes) porque estando el Baxo, se pueden dar todas quantas especies perfectas se quisiere. Y la razon que ay para que se puedan dar semejantes perfectas, dando vna quinta, siguiendose vna dozena, con mouimiento de las vozes, es, porque no se puede dezir, que son dos perfectas iguales en cantidad, por ser la vna quinta, y la otra dozena; ù la vna octaua, y la otra quincena, pacitas en la consonancia, con mouimiento desigual, lo qual no està prohibido en la Musica: lo que se prohibe, es, que no se dèn dos Vnisonus, ò mas: dos quintas, dos octauas, y sus compuestas, especies à ellas semejantes, con mouimiento igual de las vozes: con todo esso no es para vsado à cada passo; sera biẽ se vse destas especies perfectas con el orden referido, en algun aprieto, o caso particular que obligue alguna imitacion del passo, ò fuga; ù despues de auer hecho sobre vn Tema algunas diferencias à quatro vozes, para diferenciar.

EXEMPLO.



DOS, TRES, Y MAS CONSONANCIAS PERfectas de diferentes especies, se pueden dar en la Musica; y porquè?

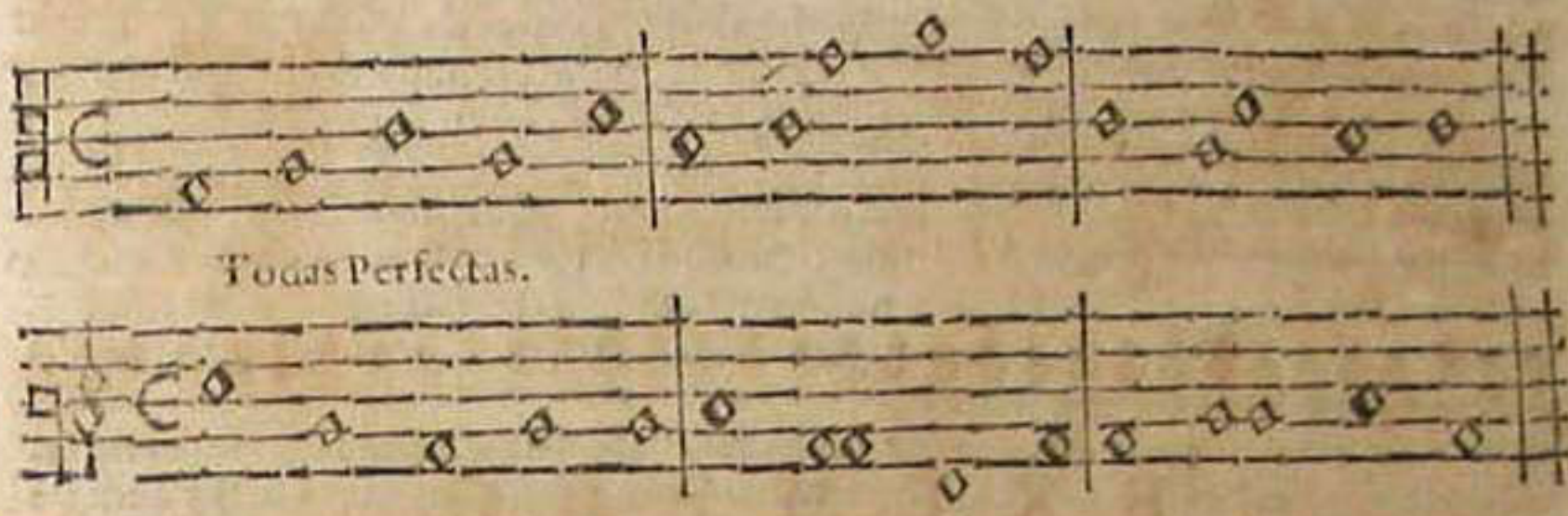
CAPITVLO SEPTIMO.

QVando las especies perfectas son de vna misma especie, y se dàn con mouimiẽto semejante, ò igual, no se pueden dar dos vna despues de otra; mas quando son de diferentes especies, ù de mouimientos contrarios, bien se puedẽ dar todas quantas quisieren (verbi gratia) como despues de vn Vnisonus vna quinta; y despues de vna quinta vna octaua, siguiendose vna dozena; ò al contrario, &c. Y de esta manera todas las que fueren diferentes, porque en ellas se halla diuersidad de Musica, y variacion de consonancias en ella.

***

EXEM-

EXEMPLO, QVE ENSEñA, COMO SE PVEden dar muchas conſonancias perfectas, vnas deſpues de otras, ſiendo de diferentes eſpecies.

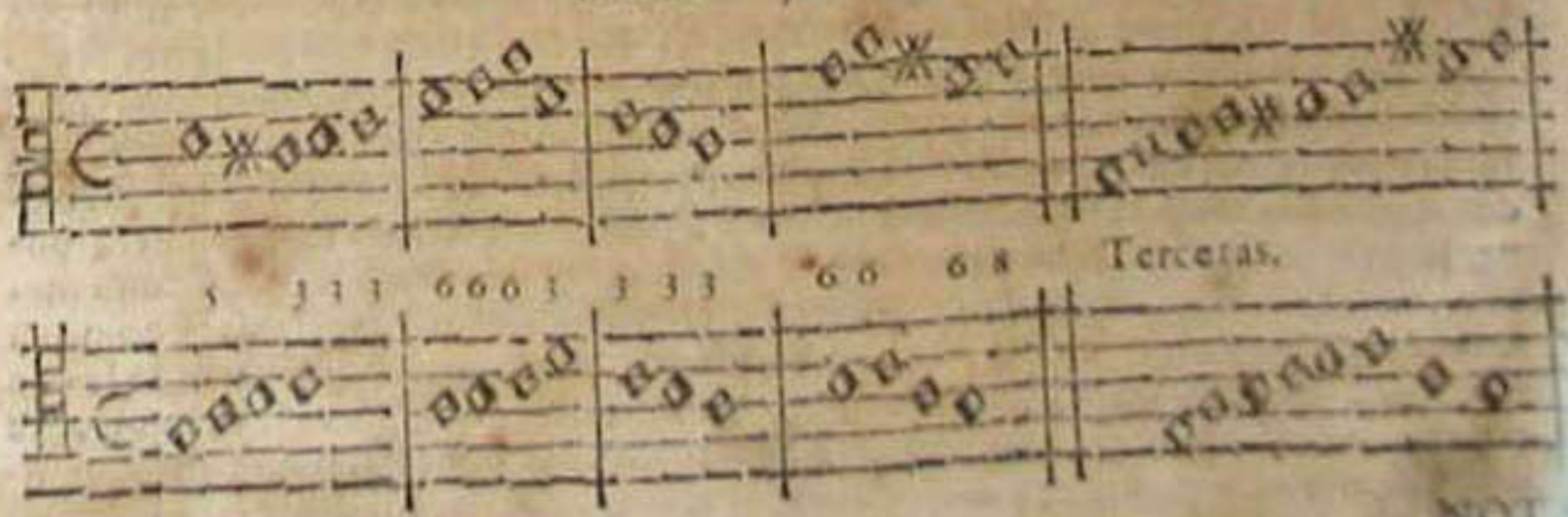


Las eſpecies imperfectas ſe pueden dar todas quantas quiſieren; y porquè?

CAPITVLO OCTAVO.

LA razon que ay para que ſe puedan dar todas quantas eſpecies imperfectas, mayores, ò menores quiſiere el Compoſitor, aſsi terceras, como ſextas, y ſus compuestas, es, porque tienen en ſi diferencia, por ſer las vnas mayores, y las otras menores, por lo qual hazen diuerſidad de conſonacias; y aunque ſe pongan algunas mayores, ò menores conſecutiuas, y al parecer no hagan variedad de Muſica (como à la verdad en ſemejantes caſos no la hazen) baſta tener habitud en ſi meſmas para poderla hazer, para poderſe dar dos, y tres, y mas las que quiſieren (ſucceſsiuamente) en las Compoſiciones. Advirtiẽdo, que ſera bien hazer alguna mezcla de otras eſpecies, porque aunque las terceras, y las ſextas (eſpecies imperfectas) ellas por ſi hagan diferencia de Muſica, no obſtante ello, la Muſica no ſolo ha de conſtar de diferencia de conſonancias, ſino tambien de eſpecies diſtintas. Eſto queda tratado, y alli la razon, en los Capitulos 19. y 20. del Libro 3. del Contrapunto.

EXEMPLO QVE ENSEñA, COMO SE PVEDEN DAR MVCHAS ESPECIES IMperfectas, ſucceſsiuamente, aunque ſean de vna miſma eſpecie, y de vna miſma cantidad en ſus extremos.



NOT

NOTA. SEràbien (por necessario) no passar en silencio ciertas curiosidades, tocantes à las especies imperfectas; y assi pregunto, que porquè quando en el Contrapunto suelto, ù de concierto, ò Composicion, se cierra clausula en octaua, la sexta que se dà despues de la ligadura de septima, si es conpunto sustenido, es sustenida; y si se dà dicha sexta con punto remisso (ò blando) es remissa, ò blanda, y no sustenida?

Aunque en el Capitulo 13. del Arte de Contrapunto, fol. 239. dexamos dicho, y anotado, que la clausula es en dos maneras, sustenida, y remissa; y que clausula sustenida es aquella, quando el Canto Llano (ò baxo) sube vn tono, y baxa otro; y el Canto de Organo baxa vn Semitono, y sube otro. Y la clausula remissa es, quando el baxo sube vn Semitono, y baxa otro; y el Canto de Organo baxa vn Tono, y sube otro; y alli sus Exemplos. No dimos la razon, porquè estos puntos (sobre el baxo) en dichas clausulas han de ser sustenidos, ù remissos? A lo qual respondo, que la razõ que ay para que despues de auer ligado la septima, quando no passa mas adelante la ligadura (ò se burla la clausula) cerrando clausula en octaua, la imperfecta donde sale la septima despues de ligada, para su abono (que es la sexta) si es hecha sobre punto sustenido, ha de ser sustenida, y no remissa.

Es pues la razon, porque desde la ligadura (que es la especie falsa) se ha de salir (comunmente) à la imperfecta mas cercana (como dexamos anotado:) y siempre que no huuiere inconueniente, ha de ser à la imperfecta mayor, no à la menor; porque como dexamos dicho en el Arte de Contrapunto, la sexta es en dos maneras, mayor, y menor, la mayor tiene vn Semitono menor mas que la menor; y assi auiendo de cerrarse clausula en la octaua, ha de salir la voz que liga la septima, à la sexta mayor, por ser imperfecta mas cercana, que la sexta menor, pues esta està mas distante de la septima para su abono, vn semitono menor, como hemos dicho: y aunque se puede desde la ligadura de 7. salir à la sexta menor, ha de ser en caso q̃ no se cierre clausula en octaua, siruiendo dicha sexta menor de preuencion para otra ligadura, ò para proseguir adelante con la Composicion: Lo mismo dezimos, quando se cierra clausula en octaua sin ligadura de septima que preceda, que la sexta antecedẽte, si el baxo es punto sustenido, serà sustenida, porquanto se halla mas cercana que la remissa para mejor cerrar la clausula en la octaua: y si fuere puesta dicha sexta con punto remisso del baxo, serà remissa, &c.

En la clausula remissa, que haze el Canto Llano, ù el Baxo (que todo es vno) la sexta que se sigue despues de la ligadura de la septima (para su abono, ha de ser remissa, ò blanda. La razon es, porque esta sexta remissa, cõ el punto del baxo remisso (ambos puntos remissos, ò blandos) tiene la misma cantidad en la distancia, que la sexta sustenida, hecha con el punto del baxo sustenido; y assi por la misma razon arriba dicha, se ha de dar dicha sexta remissa (esto es, ambos punto de vna, y otra voz, blados) para que mejor se cierre la clausula en octaua; y aunque no se cierre clausula en octaua (por passar la Composicion mas adelante) siempre la sexta que se diere cõ punto remisso con el baxo, ha de ser remissa, ò blanda.

NOTA. ¶ Y se advierta, que dicha sexta remissa, hecha sobre punto remisso con el baxo (verbi gratia, ponese vna voz en el Fa de fe fa ut, y otra sobre èl, en el Signo de De la sol re en sexta; ù sobre el Fa bemolado de Be fa be mi, el Sol blando de Gesol re ut en 6. mayor) no puede ser menor alli la sexta sobre dicho baxo. La razon es, porq̃ las sextas q̃ se ponẽ sobre puntos remissos, aunq̃ vna, y otra voz tienen los puntos blãdos, ù remissos, son sextas mayores: y para que à semejantes baxos se les pudiera poner sexta menor, auian de ser capaces de poder recibir otra sexta vn Semitono menor, mas baxo, de la sexta mayor, hecha sobre puntos remissos, ya referida: y como la sexta mayor hecha sobre punto remisso (o blando) del baxo, es por la parte de la voz superior, tambien punto blando, ù remisso; y como en la Musica practica cãtable, que oy vsamos, no ay mas que dos generos de puntos, ù vozes, que son remissos, y sustenidos: y aunque los puntos remissos, ò blandos tienen en sus signos (sobre ellos) sustenidos; y los sustenidos tambien tienen en sus signos (mas abaxo) blandos, ù remissos,

los

los blandos, ù remissos, no tienen otros puntos mas blandos, ni mas remissos en su linea que ellos, segun la Musica que oy practicamos; porque para dar en la clausa remissa sexta menor, auia de ser auiendo en dicha Musica cantable, punto que se pronunciara, quatro comas mas baxo que el de la sexta remissa, que da la voz superior sobre el Baxo (verbi gratia) ponese el Baxo en Fe fa ut graue, y otra voz en De la sol re agudo; esta distancia es de sexta mayor: y para dar sexta menor con dicho Baxo, q̃ esta en Fe fa ut, auia de auer punto quatro comas mas abaxo del signo de De la sol re, no le ay, porque el punto mas cercano que se le sigue al signo de dicho De la sol re, baxando, es el sustenido de Ce sol fa ut, el qual dista cinco comas de dicho De la sol re, q̃ es vn Semitono mayor mas baxo; y assi no se da en la clausula remissa sexta menor; siẽdo Regla general, que la sexta que se dà sobre qualquiera punto blando, ù remisso, siẽpre es mayor, no pudiendo poner sobre ellos sexta menor, por la incapacidad que dichos puntos remissos tienẽ, para poder sobre ellos poner dicha especie; esto por quãto los puntos remissos no tienen debaxo de si otros mas remissos, de que se necessitaua para dar dicha sexta menor; y tambien porque la sexta menor consta en su distãcia de tres Tonos, y dos Semitonos mayores, que sõ quatro tonos, y vna coma: la qual distancia se halla solo sobre los puntos sustenidos, ò agudos, no sobre los remissos, ò blandos; y assi sobre el punto sustenido, ò agudo del baxo, se podrà dar sexta mayor, y menor (verbi gratia) sobre el Mi, de Ela mi, el Fa de Ce sol fa ut sustenido (que es la sexta mayor:) y tambien sobre dicho Mi de Ela mi, el Fa de Ce sol fa ut blando (ò remisso) que es la sexta menor. Esto, porque los puntos sustenidos (como hemos dicho) tienen debaxo de si puntos blãdos dentro del mismo signo; y assi, la sexta mayor que se pone con dicho Mi de Ela mi, en el sustenido de Ce sol fa ut, puede dexar de ponerse en dicho sustenido, baxandose quatro comas (que es vn Semitono menor) al punto remisso, ò blãdo de Ce sol fa ut, y assi ser sexta menor, dõde vemos clara, y distintamente, que sobre punto agudo, ò sustenido, se puede dar sexta mayor, y menor; mas sobre punto remisso, ò blando, solo se podrà dar sexta mayor, no la menor, porquanto (como hemos visto) no tienen capacidad los puntos remissos, para poner sobre ellos dicha sexta menor, &c.

NOTA. Algunos en sus Obras de Musica (careciendo de buenas medidas, oido, y perfecta inteligencia en las consonancias de la sonora harmonia) han salido desde la ligadura de septima à la sexta superflua, que es (verbi gratia) sobre el Fa bemolado de Be fa be mi, el Sol sustenido de Ge sol re ut; ò sobre el Fa de Fe faut, el Sol sustenido de De la sol re, ò puntos con semejante distancia; no lo apruebo, por quanto es salir desde la ligadura de la especie falsa, à especie aspera, y muy disonante, como lo es dicha sexta superflua, en opinion de los mejores Maestros destos nuestros tiempos; y del mejor iuez de la Musica, que es el oido, auiendola desterrado (por inutil) de las Composiciones de ella.

Y tambien se note, que lo mismo que hemos dicho de la ligadura de la septima (en quanto al salir despues de ella à la imperfecta mas cercana, que es la [illegible] mayor) dezimos de la ligadura de la especie quarta; porque auiendo (como ay) dos terceras, vna mayor, y otra menor; y como dexamos anotado, desde la ligadura de la especie disonante se ha de salir (para su abono) à la imperfecta mas cercana; y la mas cercana imperfecta à la especie quarta, es la tercera; y de las dos terceras la mas propinqua es la mayor: por esta razon se ha de salir desde la ligadura de quarta à dicha tercera mayor, no à la tercera menor, porque aunque es imperfecta, està mas distante vn Semitono menor de la especie quarta, que la tercera mayor; sino es q̃ no se cierre clausula en octaua, por passar mas adelante la Composicion, o se burle la clausula, ò se haga preuencion para otra, que en semejantes casos se podrà desde la ligadura de quarta iusta, salir à la tercera menor, &c.

***

ADVERTENCIAS MVY NECESSARIAS para los Compositores de la Musica.

CAPITVLO NONO.

1 LA Primera Advertencia, es, que se pueden dar dos, y tres, y mas imperfectas, y no dos perfectas semejantes, con mouimiento recto vna despues de otra. La razon desto no la repito, porque el que necessitare de ella, la hallarà en el Arte de Contrapunto, en el Libro 3. Cap. 19. y 20.

2 La segunda advertencia, es, que en la Nota del Cap. 20. del Libro 3. en el Arte de Contrapunto, dezimos, que la voz que lleua el Contrapunto, no ha de dar dos puntos en vn mismo Signo; essa Regla no se ha de observar en la Cõposicion, por quanto en ella se pueden dar dos, tres, y mas puntos en vn mismo Signo. Alli se hallarà la razon que ay para lo vno, y lo otro.

3 La tercera advertencia, es, que aunque en el Cap. 21. del Lib. 3. dexamos dicho, que la quinta falsa se ha de dar al alçar del Compàs; en la Composicion se podrà poner al dar, y tambien al alçar, como se verà en el Cap. 22. deste Libro quarto.

4 La quarta advertencia, es, que no se puede fenecer vna Obra en especie sexta, ò sus compuestas. La razon desto se hallarà en la Nota quinta del Cap. 22. del Lib. 3. Veale el dicho Capitulo, y la Nota sexta de el, que trata de la diuision de la especie sexta.

5 La quinta advertencia, es, que dos, y mas perfectas semejantes se pueden dar en la Musica, siendo con mouimiento contrario. La razon desto se hallarà en el Cap. 23. del Lib. 3. del Contrapunto, assi sean quintas, como octauas.

6 La sexta advertencia, es, que dos perfectas semejantes, mouiendose las vozes, con mouimiento recto, no se pueden dar en la Musica. La razon se verà en el Libro 3. del Contrapunto, en el Cap. 25. No mouiendose las vozes, se pueden dar muchas especies perfectas semejantes, como queda advertido en el Cap. 26. y 27. del Lib. 3. del Contrapunto, y alli la razon.

7 La septima advertencia, es, que muchas consonancias perfectas de diferentes especies, se pueden dar en la Musica vna despues de otra. La razon desto se hallarà en el Cap. 28. del Lib. 3. del Contrapunto.

NOTA SEGVNDA.

ADuiertase, que es muy necessario saber las especies naturales, y accidẽtales que ay (assi consonantes, como disonantes) en el intervalo de vna nouena. El que las quisiere ver, las hallarà en el Exemplo del Capitulo 31. del Libro tercero del Contrapunto.

1 La octaua advertencia, es, que no se dè Fa contra Mi, en especie perfecta. La razon que ay para esto, se hallarà en el Capitulo 32. del Libro tercero del Contrapunto. Aunque en Composicion, en algunos casos, se puede poner al dar la quinta falsa, que es Fa contra Mi, ligando. Veale el Capitulo 22. deste Libro quarto de Composicion.

NOTA TERCERA.

EL saber que es Tritono, y Quarta diminuta, es muy necessario, hallaràse razon de esto en el Capitulo 34. del Libro tercero del Contrapunto. Y en los mouimientos deste Libro quarto, en el Capitulo 21. se hallarà el Tritono con todos sus transitos, à otras especies. ¶ Advirtiendo, que se halla comunmente el Tritono, desde el Fa de Fe fa ut, subiendo gradatim (ù de salto) hasta el Mi, de Fa be mi; ò al cõtrario, baxando desde el Mi, de Be fa be mi, al Fa de Fe fa ut, &c.

9 La nouena advertencia, es, que el Compositor, no solo ha de saber las especies consonantes que ay, con todas sus diuisiones, sino que tambien necessita de saber las especies que ay dissonantes, con todas sus diuisiones; y como se pueda vsar de ellas; y de la vtilidad, y prouecho que son en la Musica; y porquè se llaman especies falsas: para lo qual se vean los Capitulos 35. 36. 37. 38. 39. y todos los demàs que se siguen, hasta el Capitulo quarẽta y seis, que estàn en el Libro tercero, en el Arte de Contrapunto; y en ellos se verà, como han de ser ligadas todas las especies dissonantes, y falsas.

10 La dezima advertencia, es, saber, que la ligadura consta de tres partes essenciales, preuencion, ligar, y desligar. Hallaràse esto muy especificado en el Capitulo 42. del Libro 3. del Contrapunto. Vease tambiẽ la Nota de dicho Capitulo, que advierte, como se preuiene, liga, y desliga en las proporciones.

11 La onçena advertencia, es, saber la razõ porquè la ligadura ha de ser al dar del compàs, y no al alçar? Esto se verà en el Capitulo 43. del Libro 3. en el Arte de Cõtrapunto.

12 La dozena advertencia, es, que se sepa, que la quinta superflua, ò excessiua, no se liga. Esto se verà en el Cap. 44. en el Libro tercero, y Arte de Contrapunto.

13 La trezena advertencia, es, saber, que el Baxo no es siempre la primera voz. Esto se vera en la Nota 22. que està al fin del Cap. 35. en el Lib. 3. y Arte de Contrapunto.

14 La catorcena advertencia, es, saber, que quando se liga la especie dissonante, ò falsa, se ha de salir a especie imperfecta (esto es, procediendo ordinariamente.) La razon de esto se hallarà en el Libro tercero, Capitulo 46. en el Arte de Contrapunto.

15 La quincena advertencia, es, saber, que en los principios, y finales de las Composiciones de la Musica, se ha de observar lo que en el Contrapunto, que es entrar en Tono; y assi se cõmençarà en quinta, ò en octaua del final del Tono que fuere hecha la Composicion; ò en la mediacion (sino es que se necessite de entrar en diferentes signos, y especies, por imitacion de algun Canto Llano, ò Cantico, Fuga, ò Passo:) y al fin de las Composiciones, se fenecerà en el final del Tono, ù en la mediaciõ, conforme la obra fuere, y en el Tono que la Composiciõ estuuiere hecha, porque los Villancicos que se hazen de quarto, septimo, y octauo tono, ordinariamente sus finales se hazen en las mediaciones (aunque el octauo algunas vezes se haze por el final, dando principio, y fin en èl.) ¶ Advirtiendo, que si la Composicion fuere à Duo, ha de acabar, ù dar final en octaua, o las cõpuestas; y tambiẽ podrà hazer el final en tercera mayor, con el Baxo. Y si la Composicion fuere a tres vozes, la segunda voz acabarà en octaua; y la tercera voz en tercera mayor, con el Baxo. Tambien se podrà dar final en tercera mayor, y en quinta; y en tal caso, serà la segũda voz la que està en tercera cõ el Baxo; y la tercera voz, la que està en quinta con èl. Y si la Composicion fuere a quatro vozes, el final serà en tercera mayor, quinta, y octaua cõ el Baxo (o sus compuestas (que es la consonancia mas llena. Vease la razon que ay para esto, el Capitulo quarenta y siete del Libro tercero, en el Arte de Contrapunto.

16 La advertencia diez y seis, es, saber la diferencia que ay entre las consonancias, perfectas, è imperfectas. Vease el Cap. 49. del Libro 3. en el Arte de Contrapũto.

NOTA QVARTA.

MVy importante es, el que los Compositores tengan en la memoria vnas Reglas muy particulares, que dexamos puestas en el Contrapunto, tocantes à las especies disonantes. Vease el Cap. 50. del Lib. 3.

17 La advertencia diez y siete, es, que no passen dos partes, ò vozes por vna misma posicion en octaua, ò Vnisonus, estando la vna parte por Bemol, y la otra por Bequadrado (verbi gratia) diziẽdo vna voz Fa, en Be fa be mi, y la otra Mi, en el mismo Signo, à vn tiempo.

18 La advertencia diez y ocho, es, saber, que al principio de las Composiciones, ù Obras de la Musica, vnas vezes se entra con passo, y otras sin èl, entrãdo las dos, tres, quatro, ò mas vozes juntas. Si se entrare con Passo, Fuga, Imitacion, Tema, ò Intento, se podrà aguardar las pausas que fuere conueniente, para seguir el Passo, Fuga, Imitacion, o Intento; començando la Obra vna de las vozes al dar, ò al alçar, con medio ù aspiracion, siguiendola las demàs, por su orden, imitandola con Figuras iguales: y en el intermedio de la Obra, se podrà aguardar algunas pausas, para repetir la imitacion del Passo, ò Fuga, ò para comẽçar, ò seguir otra de nueuo. Y despues de auer hecho la imitacion del passo, con Figuras iguales, se podrà hazer con Figuras diminuras diferentes, ò mas tardas. Al principio de las Composiciones, se puede entrar con dos Intentos, ò Passos diferẽtes; y estos seràn imitados, por las vozes que tuuiere la Obra. Y lo mismo se podrà hazer en el intermedio de las Composiciones. Adviertase, que si fuere Musica de à Coros, no siempre que se aguardan pausas, es para entrar el passo, ò imitarle, porquanto suelen entrar las vozes del vn Coro, ò de ambos juntamente.

19 La advertencia diez y nueue, es, que la Composicion sea formada en Tono; esto es, que guarde los terminos del Tono en que fuere hecha, no passandose de vn Tono à otro, aunque si se sabe hazer, serà bueno sacar vna Composicion de Tono, sabiendo bolver à el, como se verà en el Cap. 50. deste Lib. 4.

20 La advertencia veinte, es, que la Musica sea compuesta de consonancias, y dissonancias, vnas vezes atadas, ò en ligadura, y otras sueltas, y con mucha variedad de Figuras, aun entre las mismas partes, ò vozes, vnas con otras, procurando si vna cãta vn Semibreve, que la otra voz cante Minimas, ù Seminimas, sino es que se vaya cantando à solo consonancias, que llamamos Fabordon, &c.

21 La advertencia veinte y vna, es, que las palabras tengan su conclusion, no hallãdose en ellas vna clausula mezclada con otra, si fuere possible, porquanto se pierde el sentido de la letra, y es guardar mala forma en la Composicion, no ajustandose la Musica con la letra, haziendo buen sentido, y acentuando bien.

22 La advertencia veinte y dos, es, que se hagan nueuas inventiuas, no valiendose ordinariamente de las Fugas, ò passos comunes.

23 La advertencia veinte y tres, es, que los principios de las Cõposiciones, hechos con Imitacion, han de ser semejantes en las Figuras (como queda anotado:) esto se entiende en las Obras de Musica Eclesiastica (excepto en algunos Villancicos, y otras Composiciones, que se permite entrar sin ella:) y si la Obra fuere larga, se podrà vsar de nueua invencion, diferente de la primera: y serà bien aguardar alguna pausa antes de començarla, para que mejor sea conocida de los oyentes. Esto se entiende de la voz que ha de hazer la guia.

24 La advertencia veinte y quatro, es, el que se ha de saber, que es clausula, por ser tan necessario el vso de ella en las Composiciones. Vease el Cap. 13. del Libro 3. del Arte de Contrapunto.

25 La

25 La advertencia veinte y cinco, es, que quando alguna de las vozes llegue à vnisonar con la otra, sea muy ligeramente, y de passo, desviandose luego la vna de la otra, passando à otra consonancia, ò especie, al modo de quãdo dos personas se encuentran en vna calle, ò lugar estrecho, no pudiendo passar ambos juntos à vn mismo tiempo comodamente, se estrechan, haziendose lugar en la manera que pueden en aquel breve espacio de tiempo para poder passar, y como despidiendose, apartandose con ligereza, le hazen la cortesia el vno al otro, echãdo cada vno por su camino: assi ha de hazer el buen Compositor, quando las vozes se han hallado en el passo estrecho de la Musica, auiendo sido obligado por el aprieto, y estrechez de lugar en que se vè, à vnisonarlas, apartarlas, y desviarlas luego, passando con ellas à diferentes especies, echando cada vna de las vozes por diferente camino; y desta manera se podran dar los Vnisonus, passando con ligereza; y podrã ser admitidos en los mouimientos, y passos estrechos de la Musica, los quales assi puestos en la cõsonancia, son llamados (por algunos) Vnisonus corteses.

26 La advertencia veinte y seis, es, que la Musica tenga buena consonancia, buẽ ayre, diuersidad de passos, imitacion bien puesta, que canten bien las vozes, que los passos sean sabrosos, haziendo lo que la Letra pidiere, alegre, triste, grave, ò ligera, lejos, ò cerca, humilde, ù leuantada; de suerte, que haga el efecto que la Letra pretende, para leuantar à consideracion los animos de los oyentes. Y antes q̃ passemos mas adelante, serà bien que sepamos (como cosa tan necessaria) que es Passo, Tema, ò Subiecto.

EN LA COMPOSICION DE LA MVSICA, es necessario, para ser bien hecha, el que aya vn Tema, ò Subiecto, que es el que comunmente llamamos Passo.

CAPITVLO DEZIMO.

LAS Obras de la Musica, para ser hechas con perfeccion, requieren muchas cosas; y entre ellas vna de las mas principales, è importantes, es, el q̃ aya vn Tema, ò Subiecto, para que el Compositor con sus operaciones, teniendo respeto al fin que le mueue a obrar, poniendo materia, ò subiecto, sobre el qual funde sus Composiciones, serà causa para que sus Obras salgan perfectas; porque el agente en toda su operacion, siempre tiene respeto al fin, y funda su obra sobre alguna materia: assi el Compositor en sus operaciones Musicas, es necessario, que funde su Composicion sobre el Tema, o Subiecto, teniendo respeto al fin q̃ le mueue à obrar, hallando, ò poniendo materia, o subiecto, sobre el qual funde sus harmonias, para que con esto vengã sus Obras a salir perfectas: y assi el Musico, mouido del fin; es à saber, de aprouechar, y deleytar los animos de los oyẽtes, con los acentos harmoniosos (para que leuanten el espiritu, y el coraçon à Dios, dandole repetidas alabanças) tiene el Subiecto, o Tema, sobre el qual esta fundada su Composicion, o Cancion, à la qual adorna despues con diuersas moduaciones, y con varias harmonias. Advirtiendo, que el Subiecto, ò Tema, en la Composicion Musica, se llama aquella parte, sobre la qual el Compositor saca la invencion de hazer las demas partes, ò vozes de la Cantoria, aunque sean en crecido numero.

Y tambien se advierta, que el Subiecto, Tema, ò Passo, puede ser de muchas maneras, porque puede ser de inuencion propria (esto es) que el mismo Compositor le aya hallado en su proprio ingenio: y tambien se puede auer tomado de otras Composiciones, acomodandole a su Composicion, adornandole con diuersas moduaciones,

segun su inventiua, capacidad, ò ingenio; y este Subiecto, ò Tema, puede ser tambien vna Cancion de Canto Llano (ò Canto de Organo) lleuandole qualquiera de las vozes, Tenor, Alto, ò Tiple, &c. y podrà ser dos, ò mas partes, que la vna siga à la otra, en Fuga, ò Canon, ù de otra manera, siẽdo los Subiectos, Passos, ò Temas sin fin; y podran ponerse dos Subiectos, Temas, ò Passos diferentes en la Composicion, sobre los quales se funde la Obra: y en auiendo hecho la imitacion suficiente, se podrà tomar, ò mezclar otro Tema, como queda advertido, ò passo diferente; y siempre serà el Tema, ò Subiecto, aquella parte, con la qual el Compositor diere principio à qualquiera Composicion, sino es que las vozes entren juntas à Fabordon, ò consonancias, sin Tema, ò Subiecto.

Y tambien se advierta, que el Tema, Passo, ò Subiecto, al principio de la Obra le han de imitar las vozes con Figuras iguales, si possible fuere, y en lo restante de ella; aunque es lo mejor el hazer la repeticion cõ figuras iguales, no se tiene por malo, despues de auerle imitado con iguales figuras, y diferentes Signos (que es à lo que hã de atender las partes) imitarle con figuras disminuidas, ù diferẽtes, por distintos Signos; y esto es bien recibido de todos los Maestros en la Musica, por quanto es hazer variacion en ella, como queda anotado. Vease el Cap. 74. del Libro 3. en el Arte de Contrapunto, que alli dexamos dicho, què es Fuga, Imitacion, ò Passo.

NOTA. ¶ Y aunque de passo, se advierta, que el aguardar pausas alguna de las vozes en las Composiciones, no ha de ser desde las especies dissonantes, aunque seã puestas en los mouimientos intermedios del compàs, porquanto se necessita para resarcir el daño (digamoslo assi) causado con su aspero sonido, de que se pongan en cõsonancia, prosiguiendo la cantoria, no pausando; esto, para abono de la dissonancia, y quietud de los oyentes: mas qualquiera de las otras vozes que se hallan en la consonancia, podràn (como se quede alguna de ellas, o entre otra de nueuo en especie cõsonante) aguardar pausas, sin esperar que aquella voz dissonante, se ponga en consonancia con ellas; porque para el abono de vna especie dissonante, no se necessita, que todas las vozes concurran, y aguarden à que se ponga con todas ellas en especie consonante; es suficiente, que alguna de las vozes (aunque sea sola, se aguarde, para abonar con lo dulce de su sonido, lo agrio, y aspero que causò la dissonancia.

LOS MOVIMIENTOS DE LAS CONSONANCIAS, en la Composicion de la Musica, son tres.

CAPITVLO XI.

Siempre que el sonido de la voz en la consonancia se huuiere de mudar de vn signo, ò lugar, à otro, es necessario, que en semejante transito, ò partida, aya mouimiento, porque la voz no podra hazer transito de vna parte à otra, sin el mouimiento local; y assi dezimos, què los mouimientos con que se hazen los transitos en la Musica, y los que en ella son practicables, son tres; es à saber, mouimiento contrario, recto, y obliquo: Mouimiento contrario, es aquel, quando dos partes se apartan, y se avecinan (verbigratia) si la parte alta sube, y la baxa desciende; ò al contrario, quando la alta desciende, y la baxa sube. Mouimiento recto, es aquel, quando las partes baxan, ò suben juntamente de grado, ù de salto. El mouimiento obliquo, es aquel, quando vna parte queda firme, y la otra se mueue, sea la alta, ù la baxa la que se mueua, ò este firme. Vease todo el Capitulo 30. del Libro 3. del Contrapunto, folio 265. que alli en sus Exemplos se veran todos estos mouimientos, y transitos, que ay de perfecta à perfecta, y à imperfecta; y al contrario.

DE

DE QVANTAS MANERAS SE PVEDE vsar de vna especie consonante.

CAPITVLO XII.

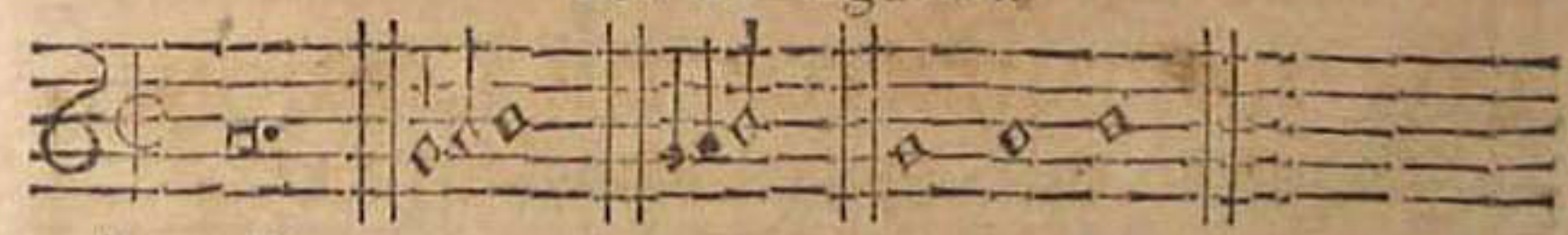
AVnque dexamos anotado en el Arte de Contrapunto algunos mouimientos, y transitos que ay de vnas especies à otras, es forçoso, que aqui por mas extẽso demos noticia, para que cumplidamente sepamos de quantas maneras se puede passar de vna especie à otra, por ser cosa tan vtil, y necessaria en la Composiciõ, como lo advierte Don Pedro Zerone en el Lib. 11. Cap. 16. Y valiendonos de su doctrina, en parte, trataremos lo primero de las especies consonantes, y despues de las dissonãtes, por su orden. Y dando principio desde el Vnisonus, aunque dexamos dicho, que no es consonancia, sino principio de ella, proseguiremos con las demas, diziendo los transitos que son buenos à Duo, à tres, à quatro, à cinco, à seis, à siete, y à ocho vozes. Advirtiendo, que en diziendo, que es bueno à dos vozes, lo es à tres, à quatro, à cinco, y à seis, y à mas vozes, &c. Mas diziẽdo à tres, ò à quatro, no se puede hazer à Duo, sino es de alli arriba, en las Composiciones de à mas vozes; de suerte, que si dezimos esto se puede hazer à quatro vozes, no se podrà hazer à Duo, ni à tres, sino es en las Composiciones de à cinco, de à seis, y de à mas vozes, &c.

TRANSITO DESDE EL VNISONVS A otras especies consonantes, y dissonantes.

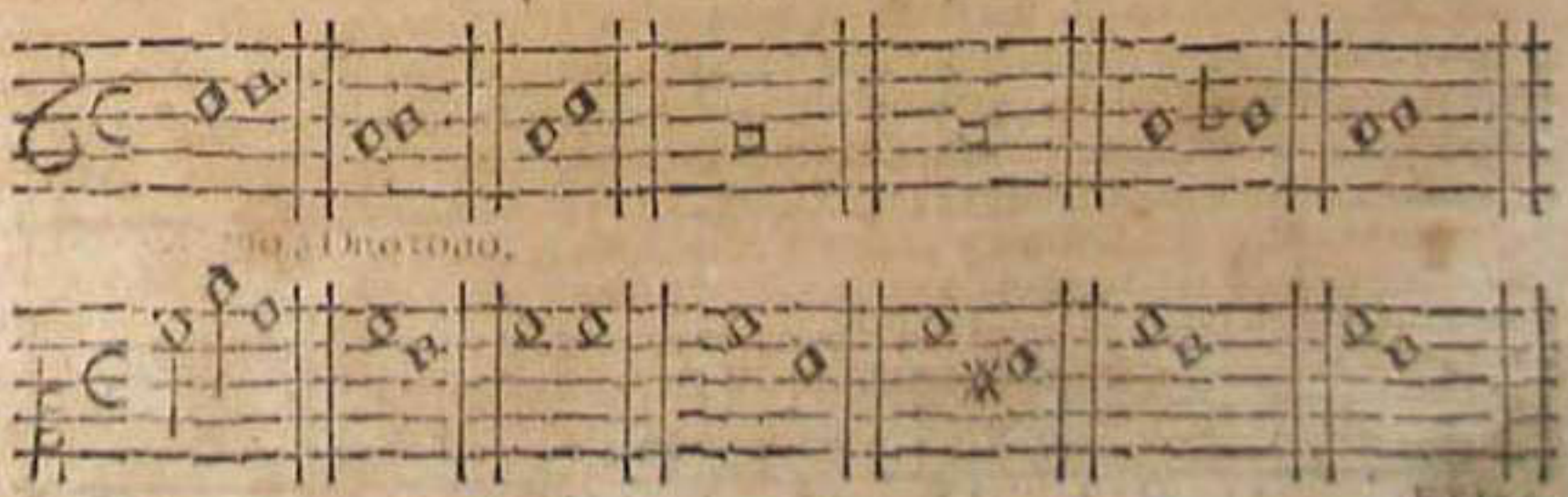
CAPITVLO XIII.

EL Vnisonus tiene seis transitos. El primero es, passando à la segunda. El segundo, passando à la tercera. El tercero à la quarta. El quarto à la quinta. El quinto à la sexta. El sexto à la octaua.

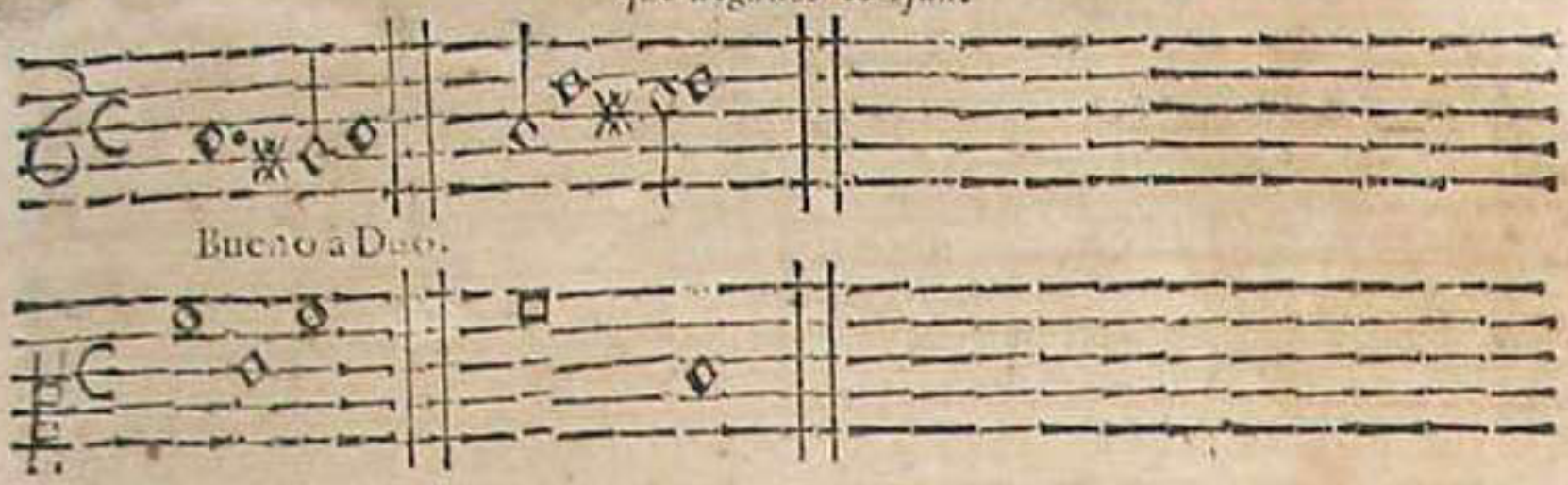
Exemplo del primero transito, que passa desde el Vnisonus á la segunda.



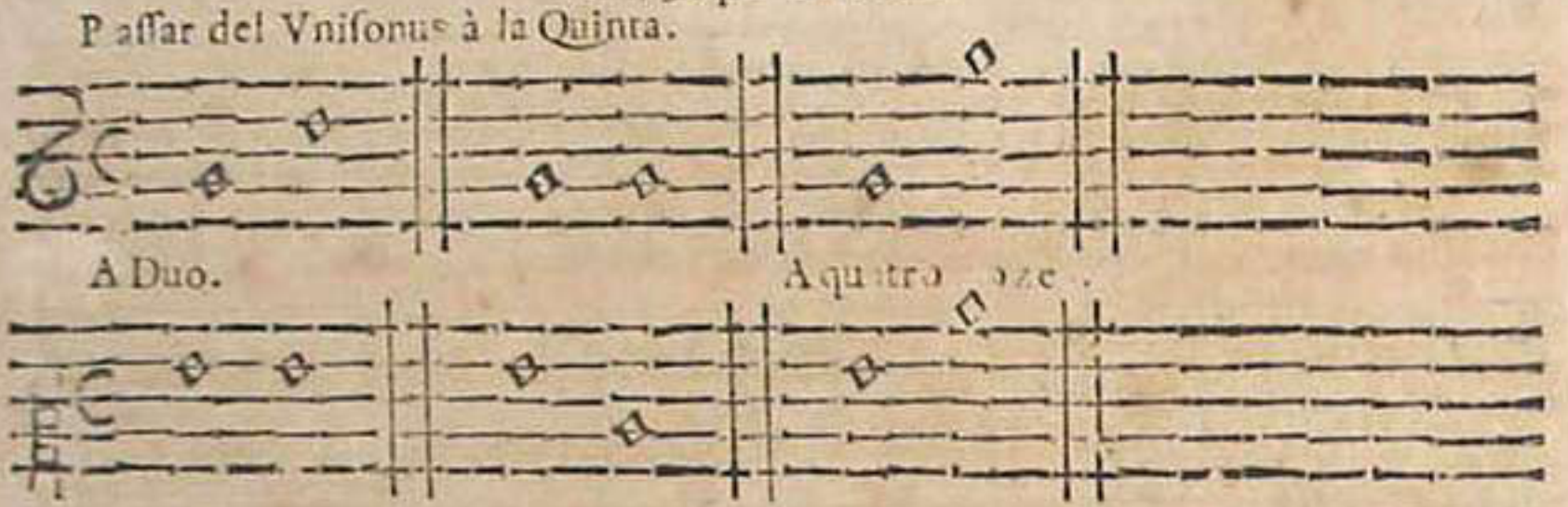
EXEMPLO DEL SEGVNDO MOVIMIENTO, QVE ES PASSAR DESDE EL Vnisonus à la tercera mayor, y menor.



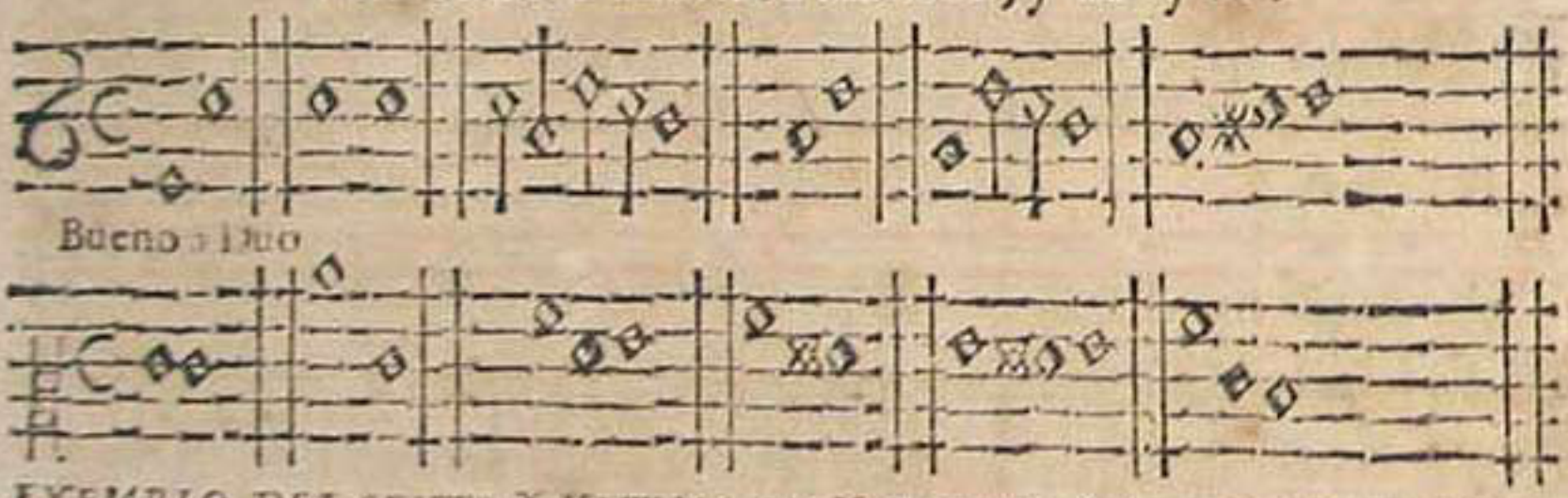
EXEMPLO DEL TERCERO MOVIMIENTO, QVE HAZE EL VNISONVS à la Quarta inferior; à la superior no es tan bueno, aunque algunos lo vsan.



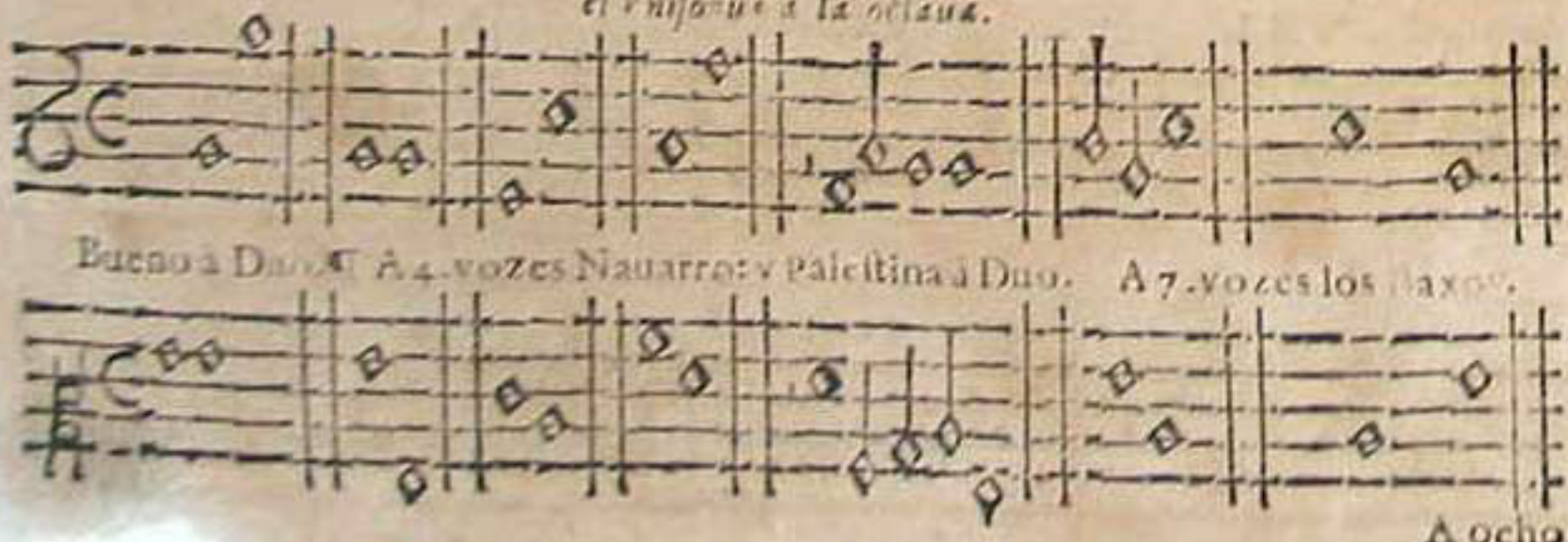
EXEMPLO DEL QVARTO MOVIMIENTO, QVE TIENE EL VNISONVS, que es passar à la Quinta; es bueno à Duo, ya sea por la parte alta, ya por la baxa.



Exemplo del quinto mouimiento, que es passar desde el Vnisonus á la sexta menor, y mayor.

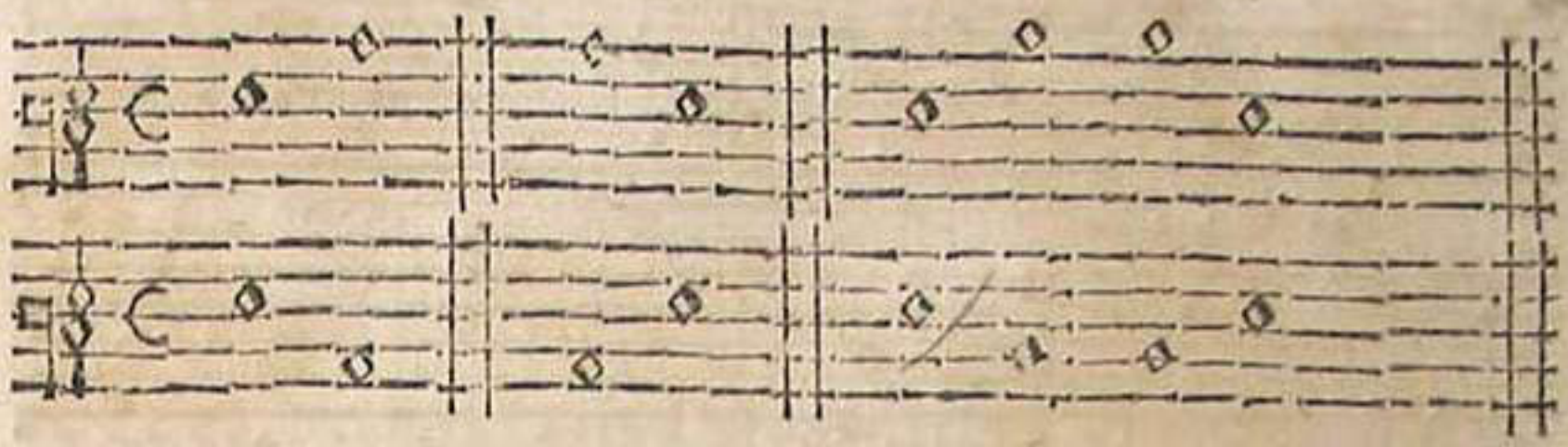


EXEMPLO DEL SEXTO, Y VLTIMO MOVIMIENTO, QVE ES PASSAR DESDE el Vnisonus à la octaua.



A ocho

A OCHO VOZES LOS BAXOS, PORQVE NO FALTE FVNDAMENTO à cada vno de los Coros.

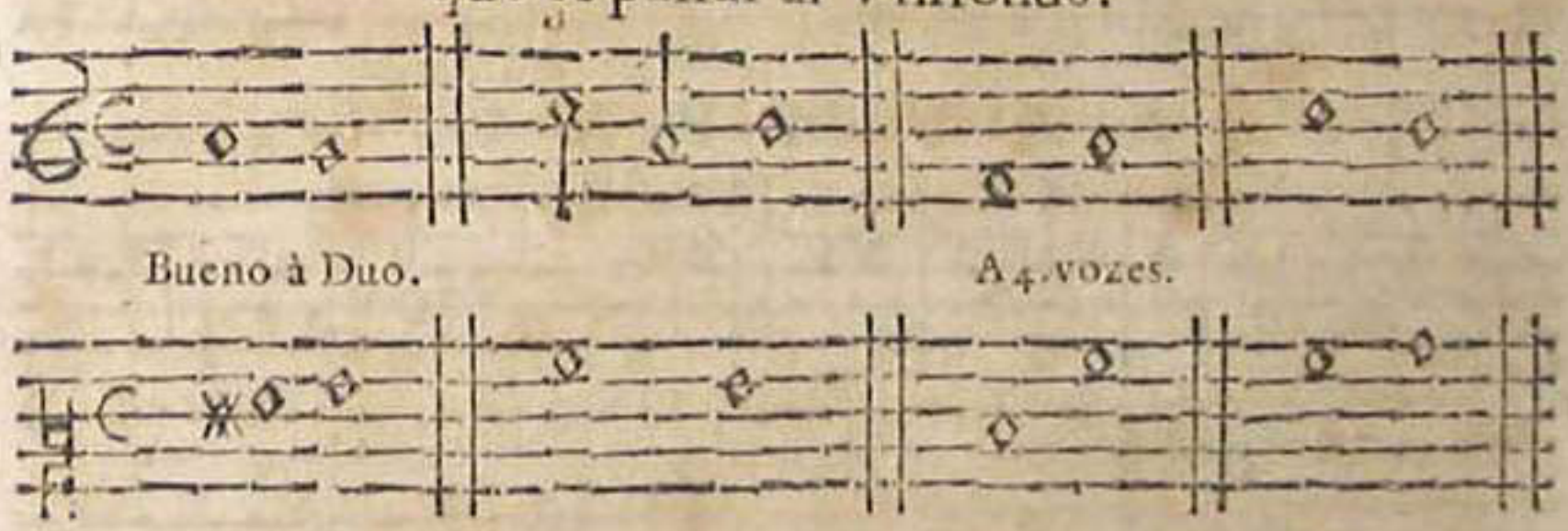


TRANSITO DE TERCERA MENOR á otras especies.

CAPITVLO XIV.

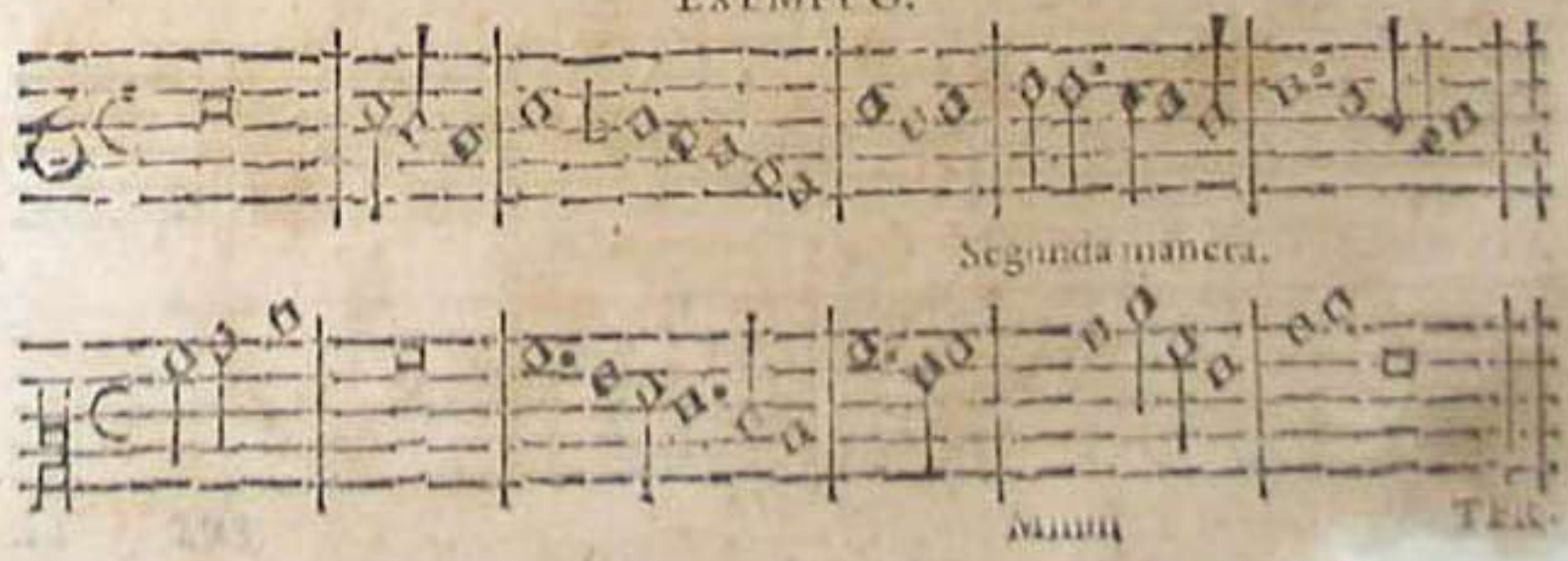
LA Tercera menor tiene nueue diferentes mouimientos, ò transitos. El primero mouimiento, es, passar desde la tercera al Vnisonus. El segundo a la segunda. El tercero à la tercera. El quarto à la quarta. El quinto à la quinta. El sexto a la sexta. El septimo a la septima. El octauo à la octaua; y el nono à la dezena.

Exemplo del primero mouimiento de la tercera menor, que es passar al Vnisonus.

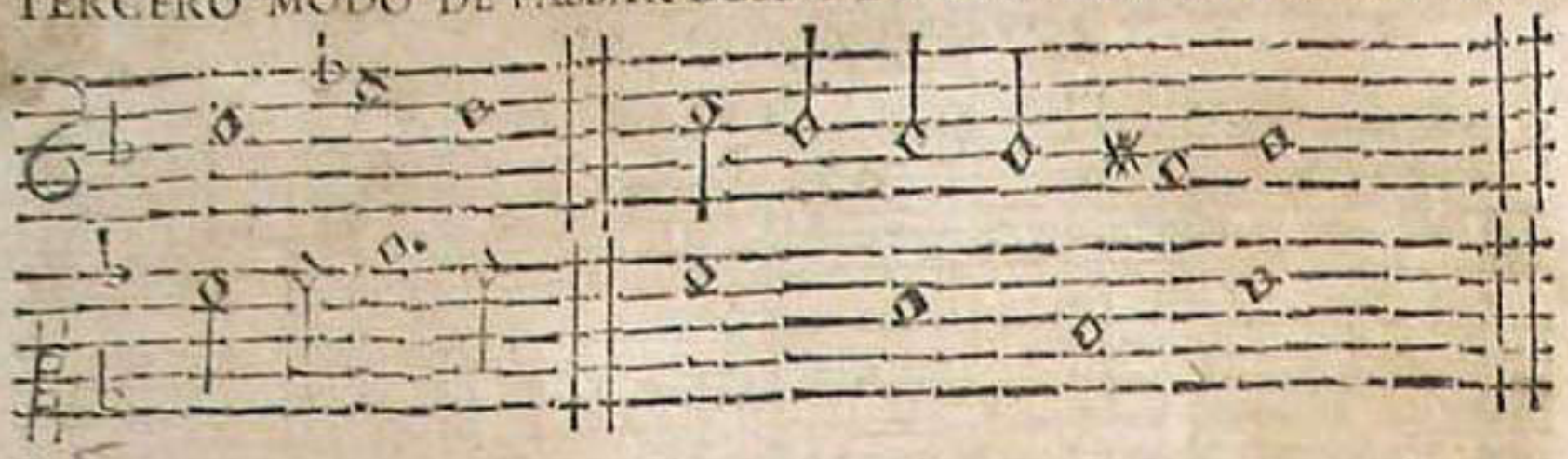


El segundo mouimiento de la tercera menor, es passar á la segunda; y es de tres maneras.

EXEMPLO.

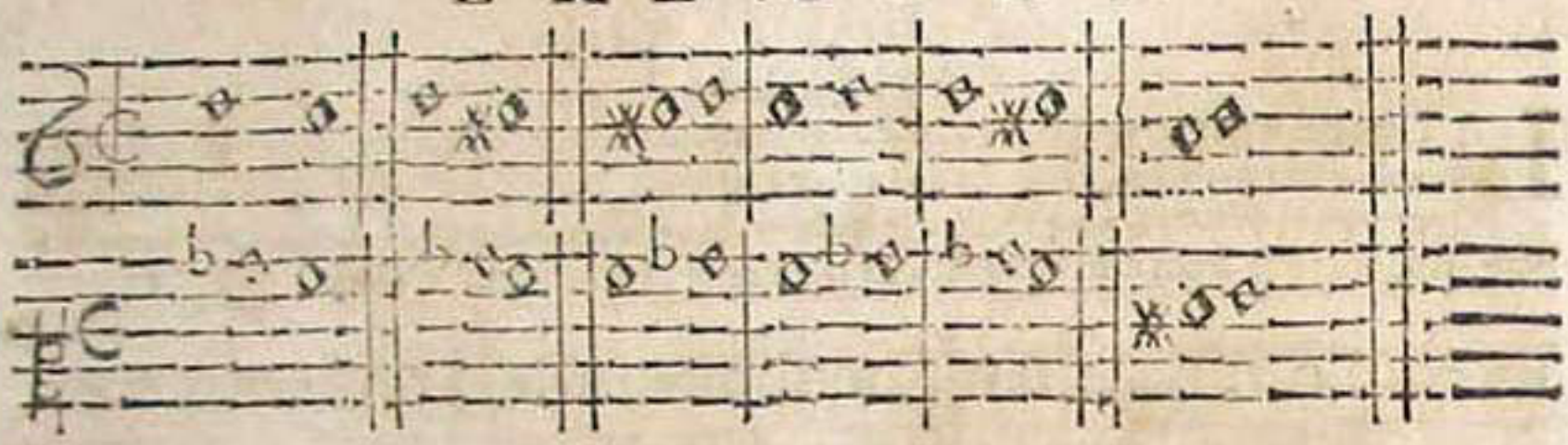


TERCERO MODO DE PASSAR DESDE LA TERCERA A LA SEGVNDA.



El tecero mouimiento q̃ hazela Tercera menor, es á otra tercera menor, ò mayor; hazese de tres maneras.

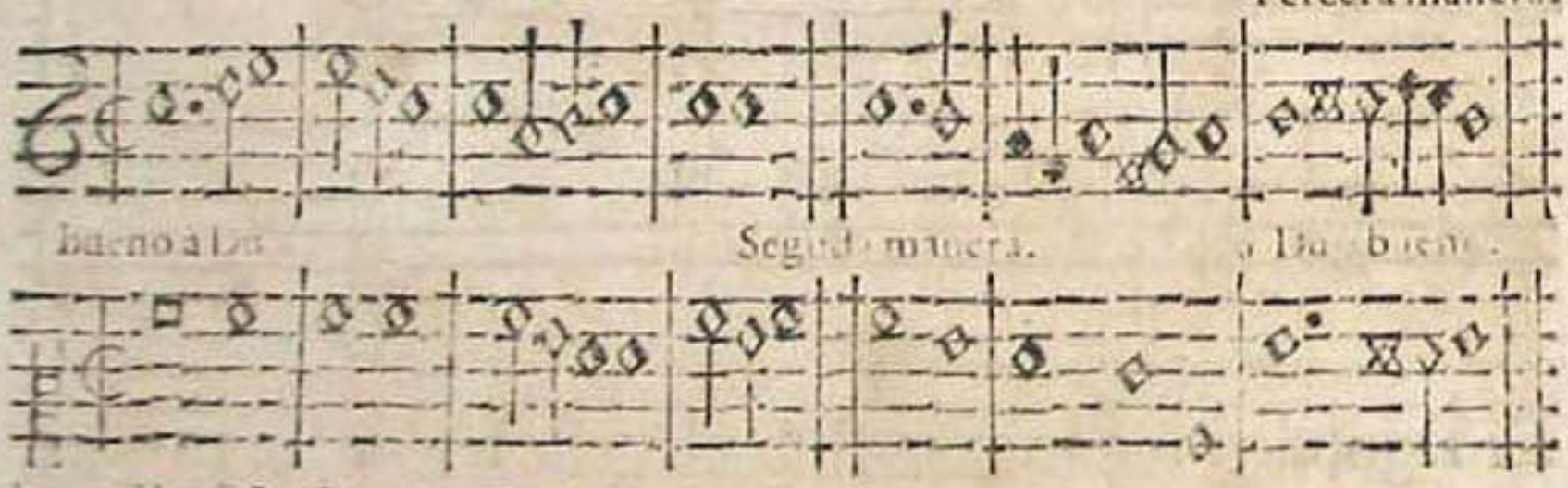
EXEMPLO.



EL QVARTO PASSAJE DE LA TERCERA MENOR, ES A LA QVARTA justa, y superflua; hazese de tres diferentes maneras.

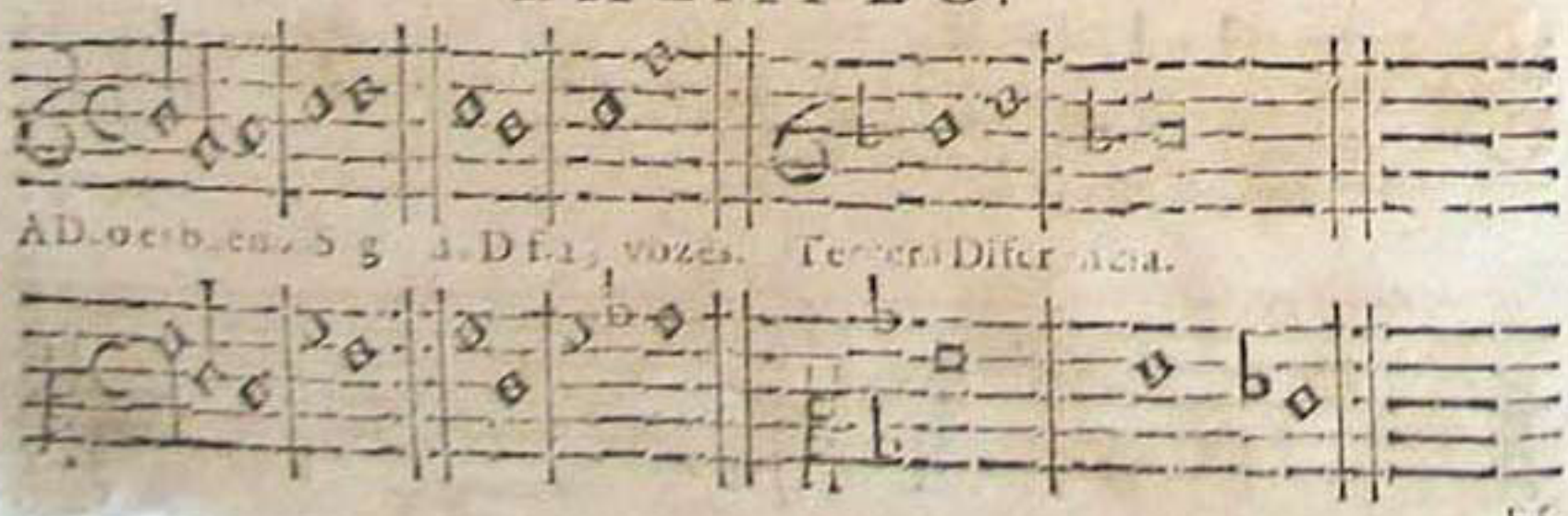
EXEMPLO.

Tercera manera.



EL QVINTO TRANSITO DE LA TERCERA MENOR, ES PASSAR A LA Quinta, es de tres maneras.

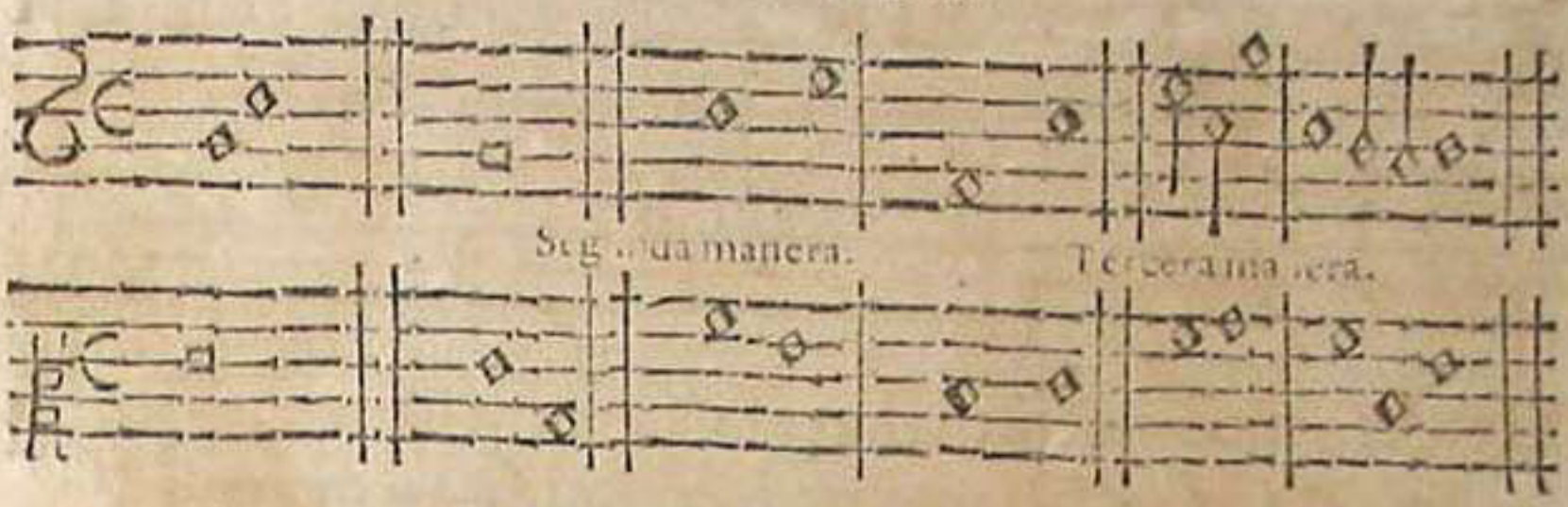
EXEMPLO.



EL

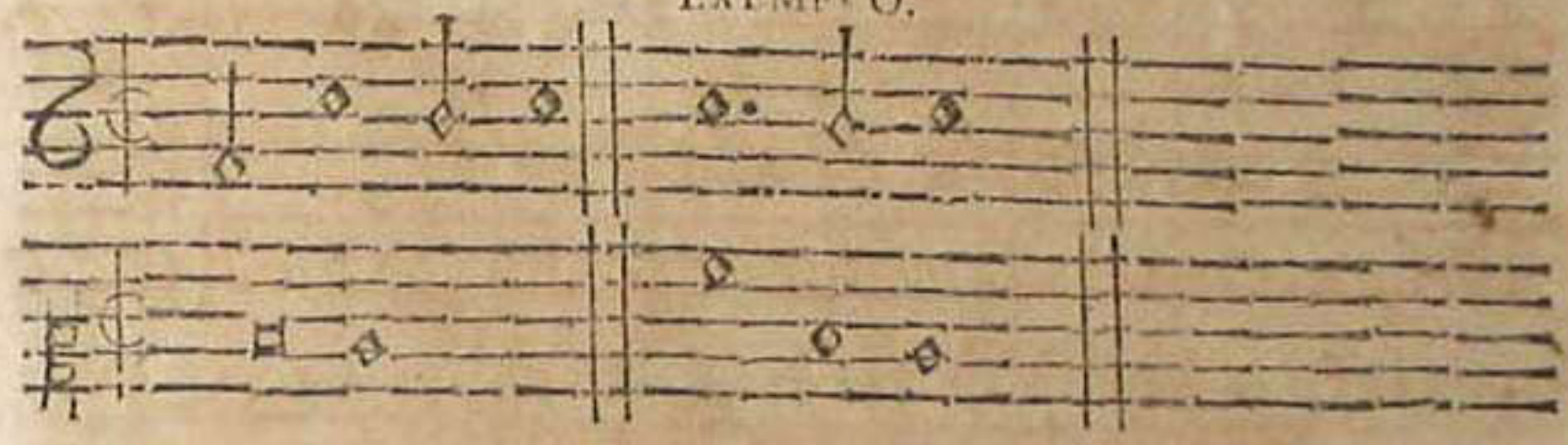
EL SEXTO MOVIMIENTO DE LA TERCERA MENOR, ES à la Sexta, hazese de tres maneras.

EXEMPLO.



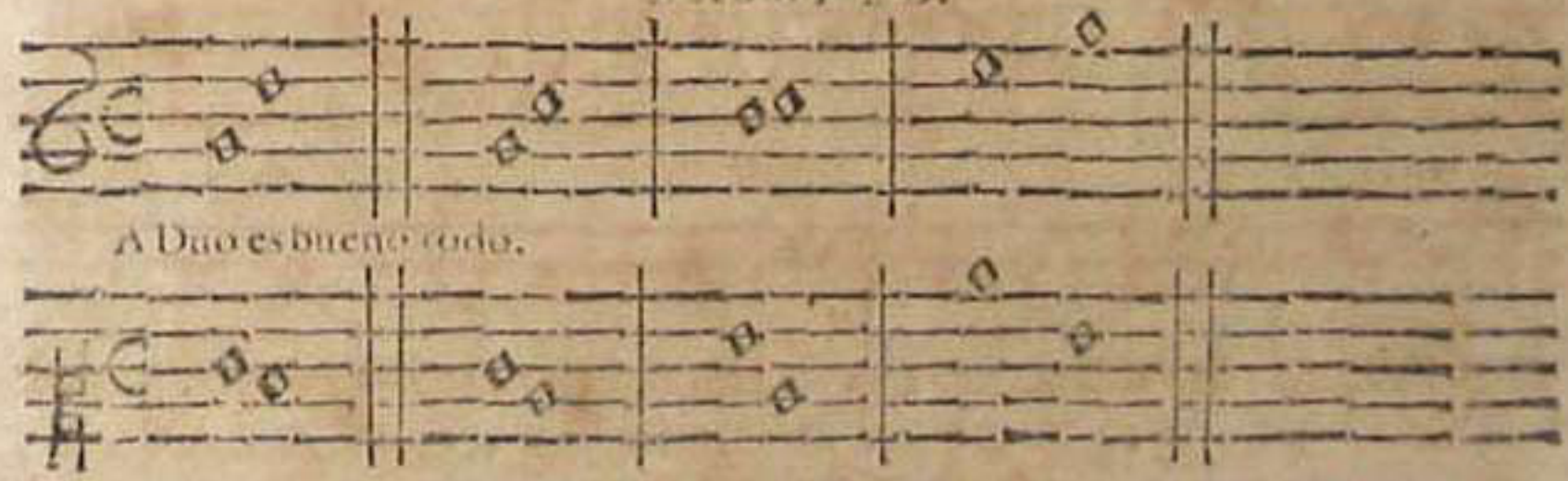
El septimo mouimiento, es ir desde la tercera menor, á la Septima.

EXEMPLO.

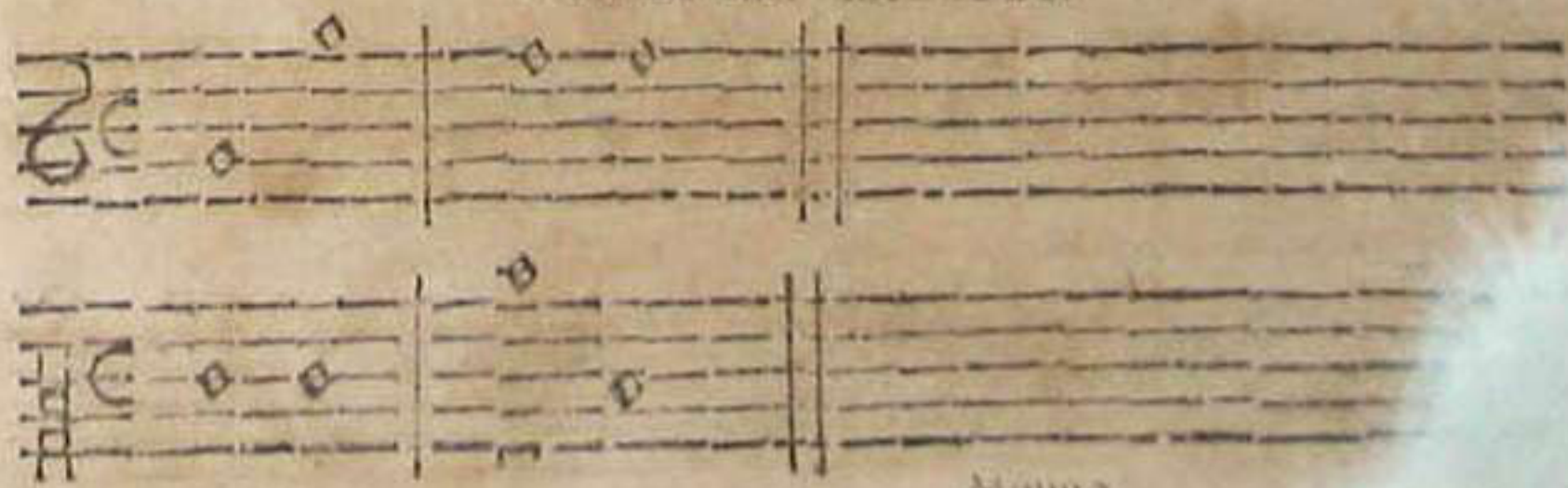


EL OCTAVO PASSAJE DE LA TERCERA MENOR, ES IR A LA Octaua; hazese de dos maneras.

EXEMPLO.



EL NONO TRANSITO QVE TIENE LA TERCERA MENOR, es à la Decima. *EXEMPLO.*

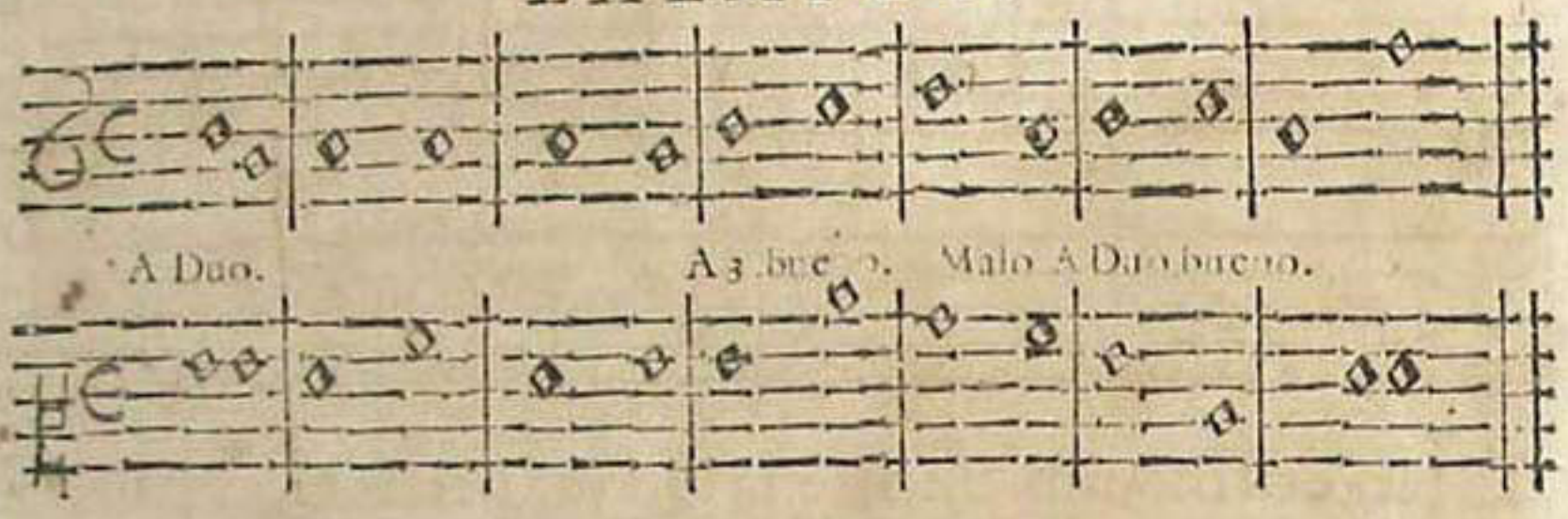


DE LOS TRANSITOS QVE AY DE LA Tercera Mayor á otras especies.

CAPITVLO XV.

AVnque la Tercera Mayor, es diferente de la menor, por quanto la vna se compone de vn Tono, y vn Semitono (esta es la menor) y la otra de dos Tonos, que es la mayor, con todo esso ay muy poca diferencia en los transitos para passar à otras especies; advertiremos algunas particularidades en que esta la diferencia. Y sea la primera, que de la tercera mayor se passa al Vnisonus, como de la menor.

EXEMPLO.



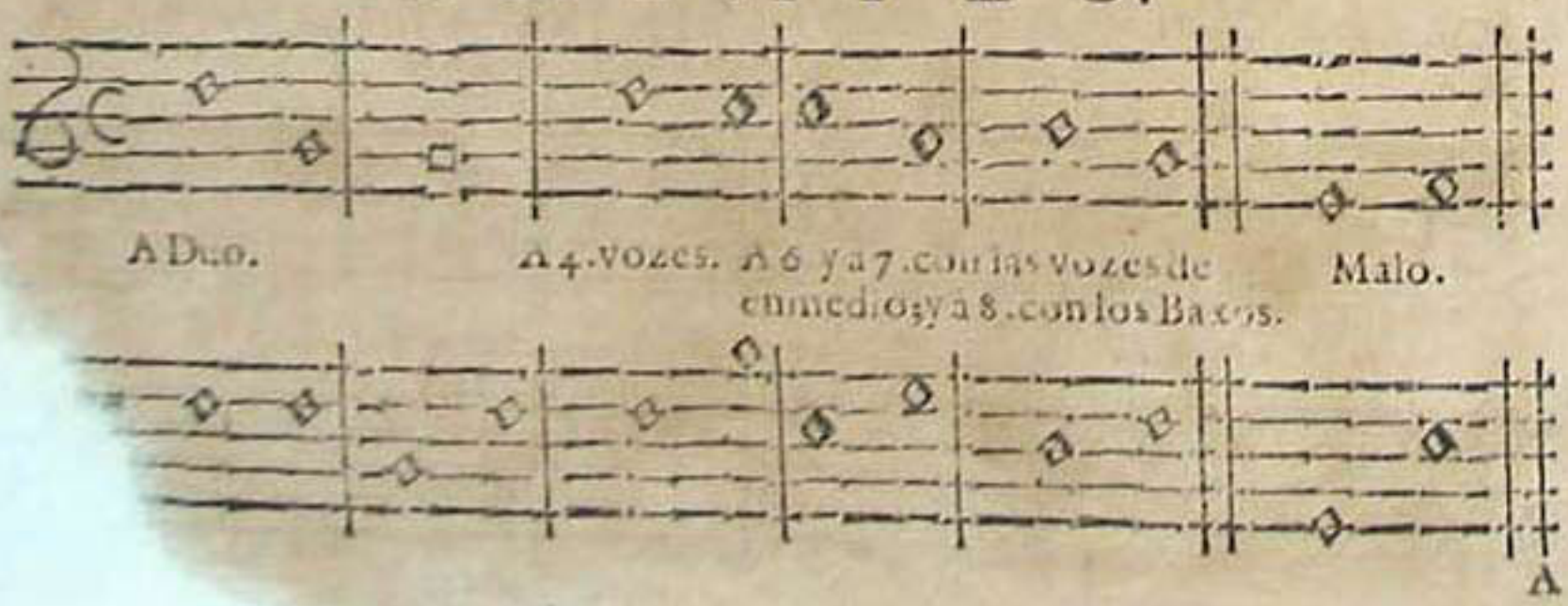
Transito, ò passaje de la Quinta perfecta á otras especies.

CAPITVLO XVI.

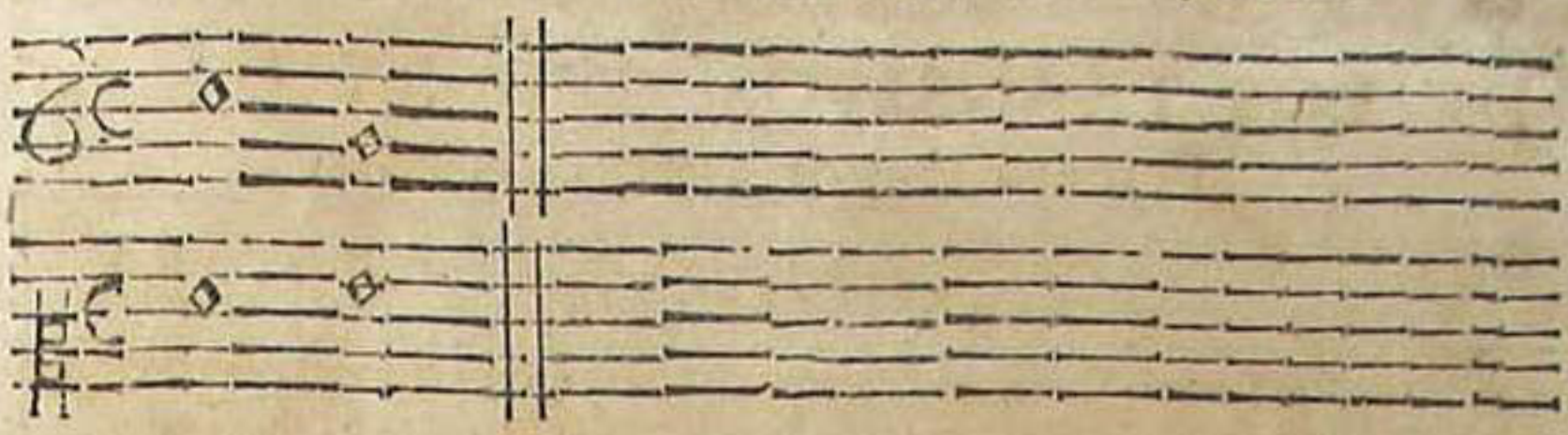
LA Quinta perfecta, que es la que se compone de tres Tonos, y vn Semitono, tiene sus trãsitos, ò passajes a otras especies de nueue maneras, es a saber, de la quinta al Vnisonus, a la segunda, a la tercera, a la quarta, à la sexta, a la septima, a la octaua, a la dezena, y a la dozena.

Passar desde la Quinta al Vnisonus.

EXEMPLO.

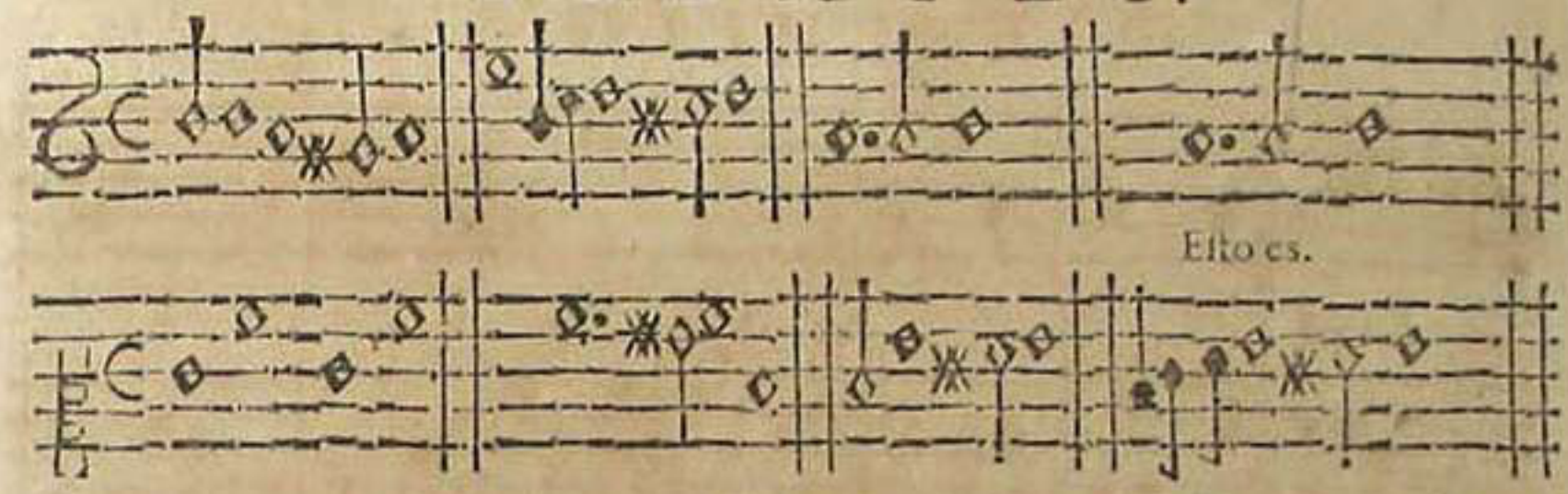


A OCHO VOZES, Y EN CASO PARTICVLAR A QVATRO.



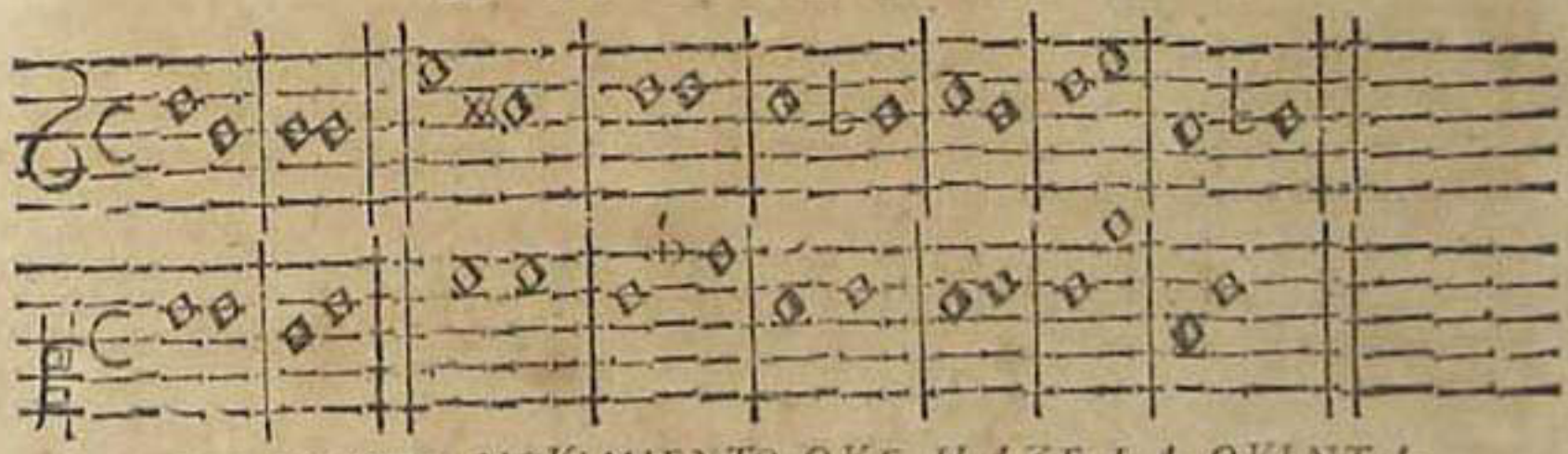
El ſegũdo mouimiento de la Quinta, es paſſar á la Segũda.

EXEMPLO.

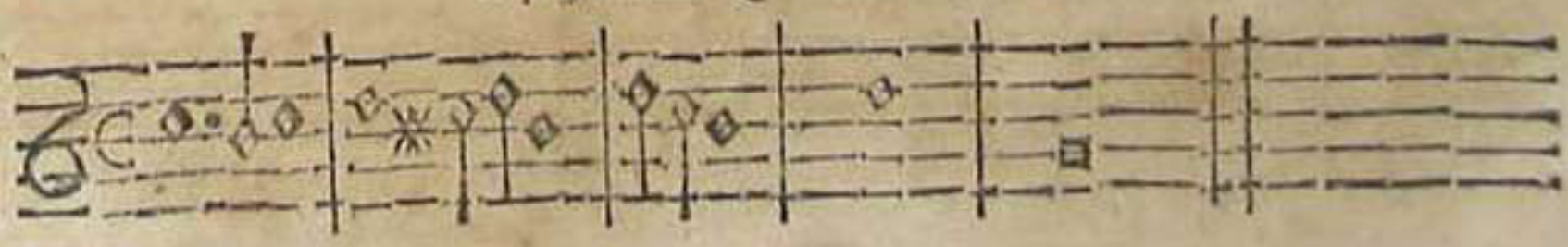


El tercero mouimiento de la Quinta perfecta, es paſſar á la Tercera mayor, y menor.

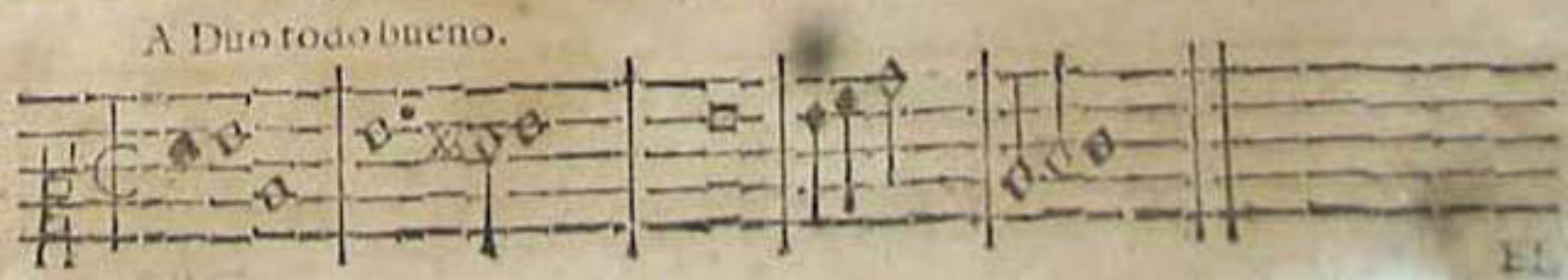
EXEMPLO.



EL QVARTO MOVIMIENTO QVE HAZE LA QVINTA, es paſſar à la Quarta. EXEMPLO.

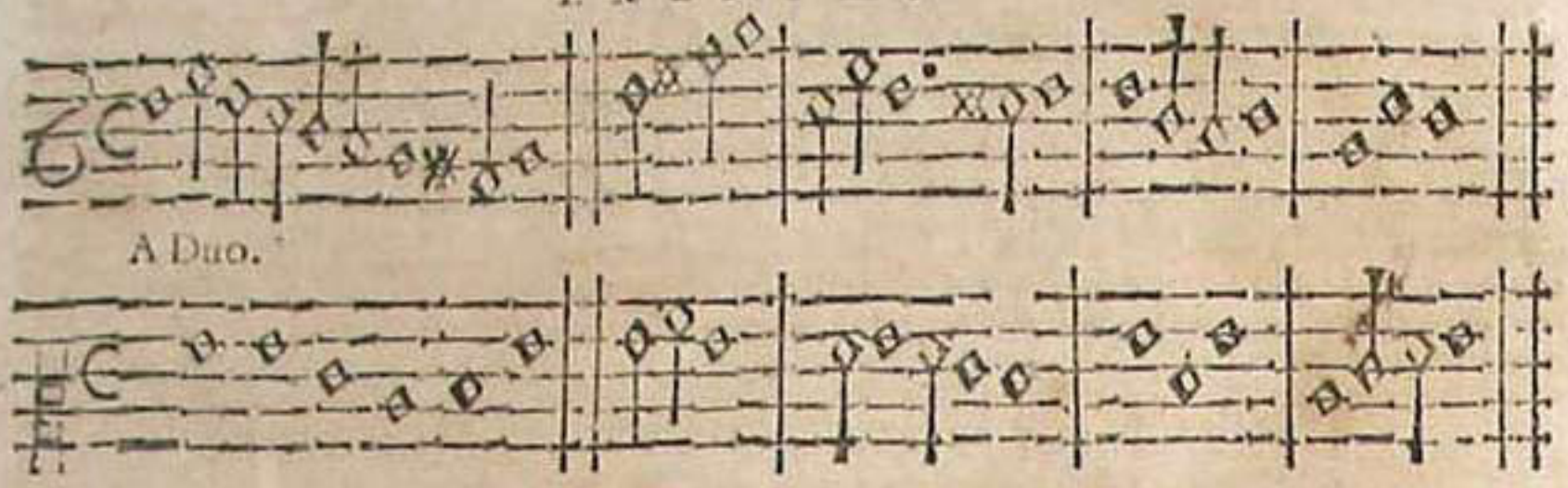


A Duo todo bueno.



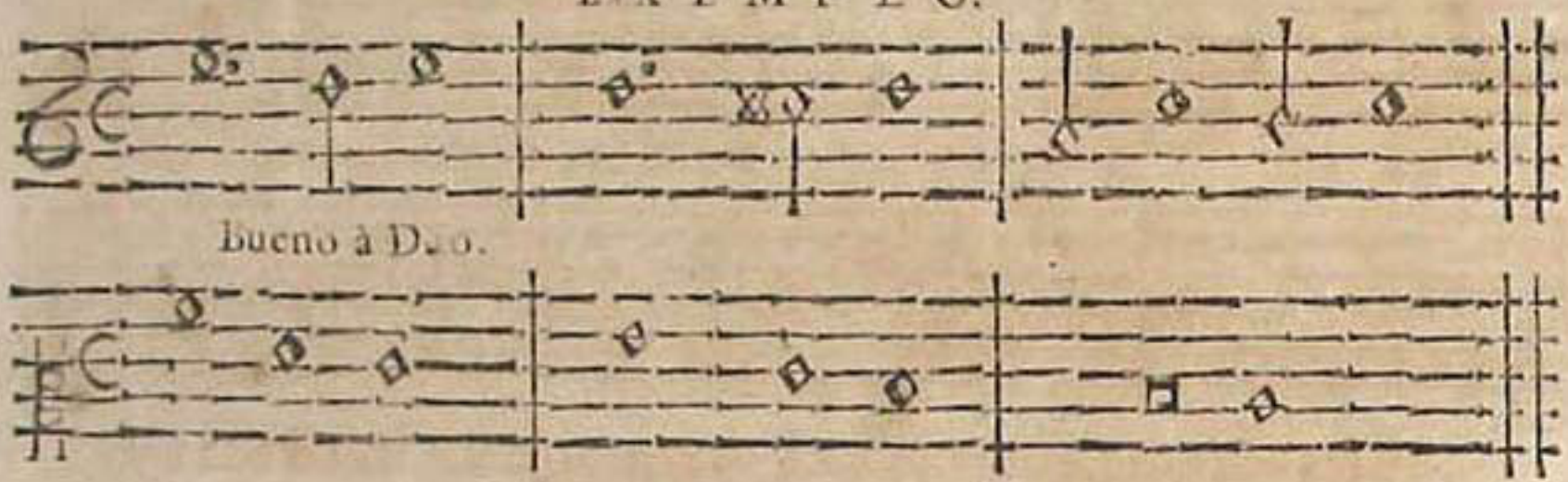
EL QVINTO MOVIMIENTO, QVE HAZE la Quinta, es á la Sexta.

EXEMPLO.

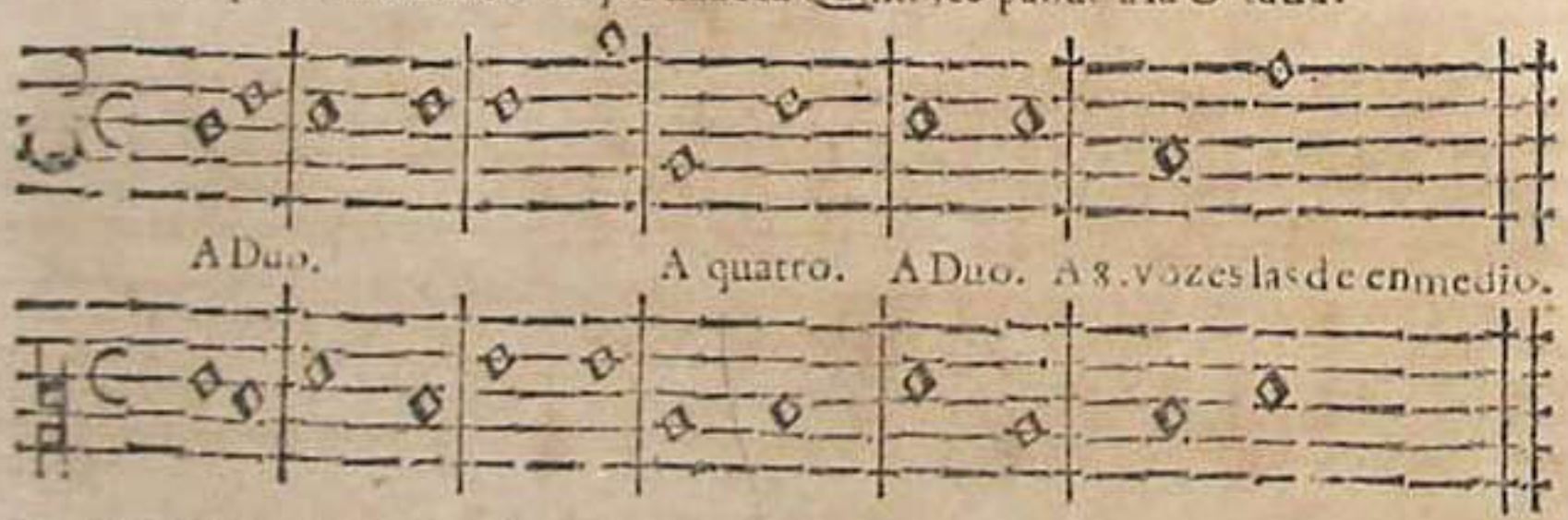


El sexto mouimiento que haze la Quinta, es á la septima.

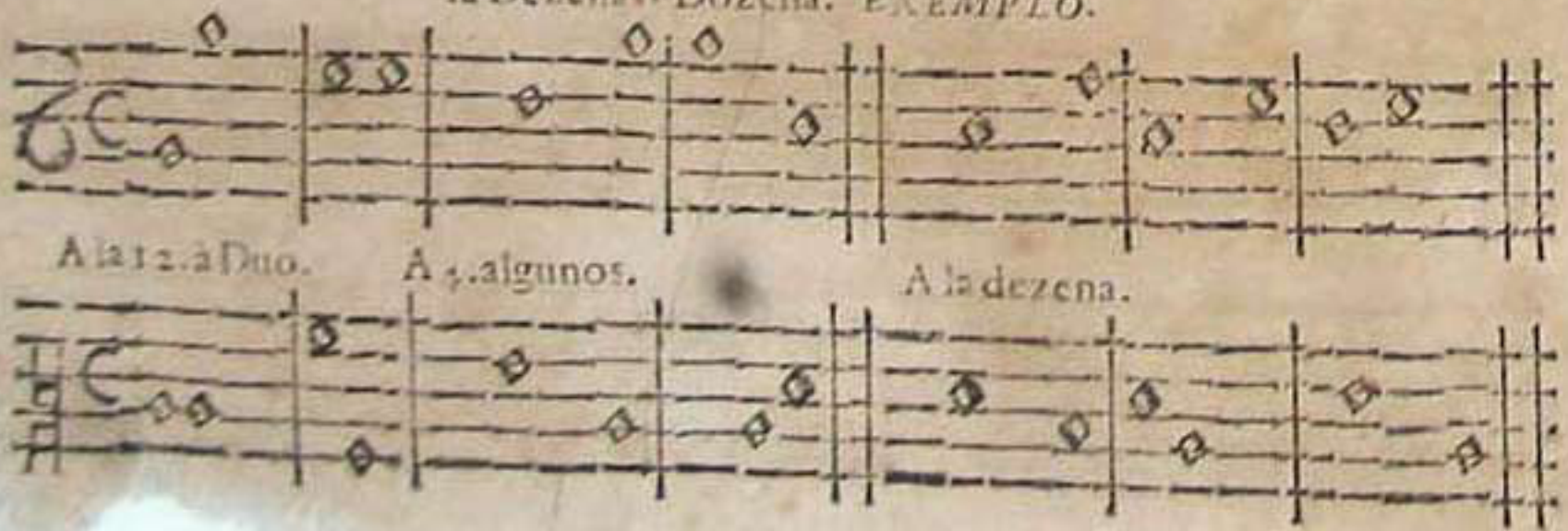
EXEMPLO.



El septimo mouimiento que haze la Quinta, es passar a la Octaua.



EL OCTAVO, Y NOVENO TRANSITO QVE HAZE LA QVINTA, ES A la Dezena, y Dozena. EXEMPLO.



PASSAJE DE LA SEXTA MENOR, á otras especies.

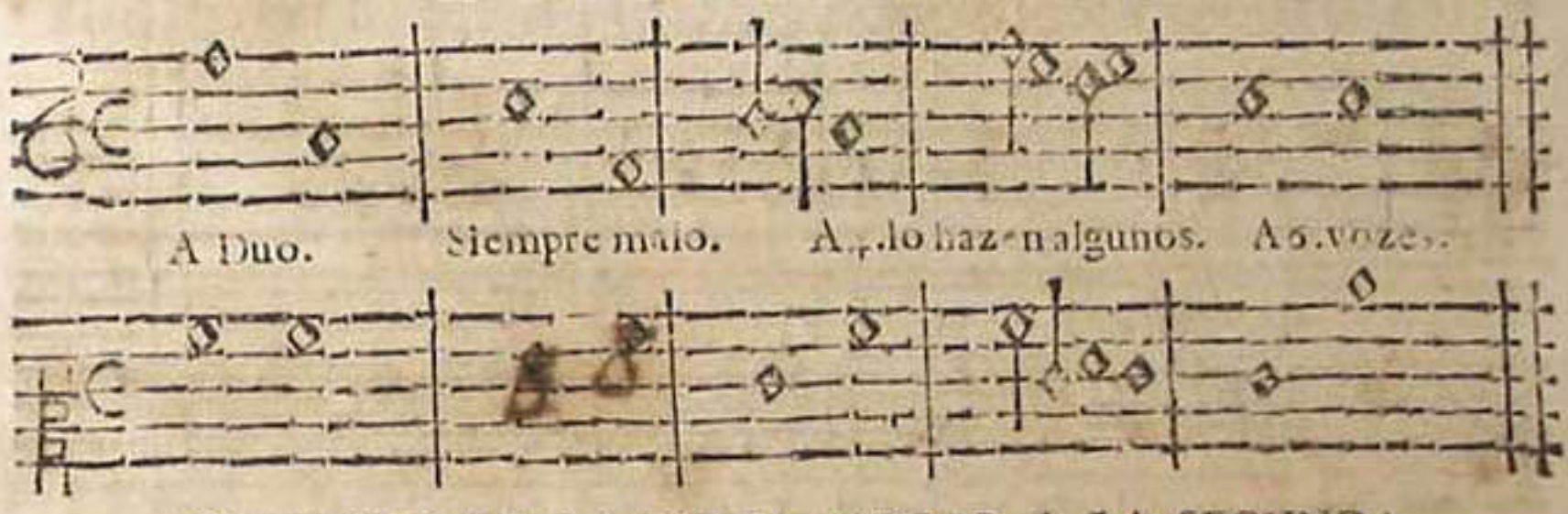
CAPITVLO XVII.

LA Sexta menor, que es la que se compone de tres Tonos, y dos Semitonos; tiene diez diferentes mouimientos, o transitos. El primero, es, al Vnisonus. El segundo a la segunda. El tercero a la tercera. El quarto a la quarta. El quinto à la quinta. El sexto a la sexta. El septimo a la septima. El octauo a la octaua. El noueno à la decena, y el dezimo a la trezena.

NOTA ¶ Advirtiendo, que en los mas de los mouimientos, es lo mismo quando son hechos con especies simples, que compuestas.

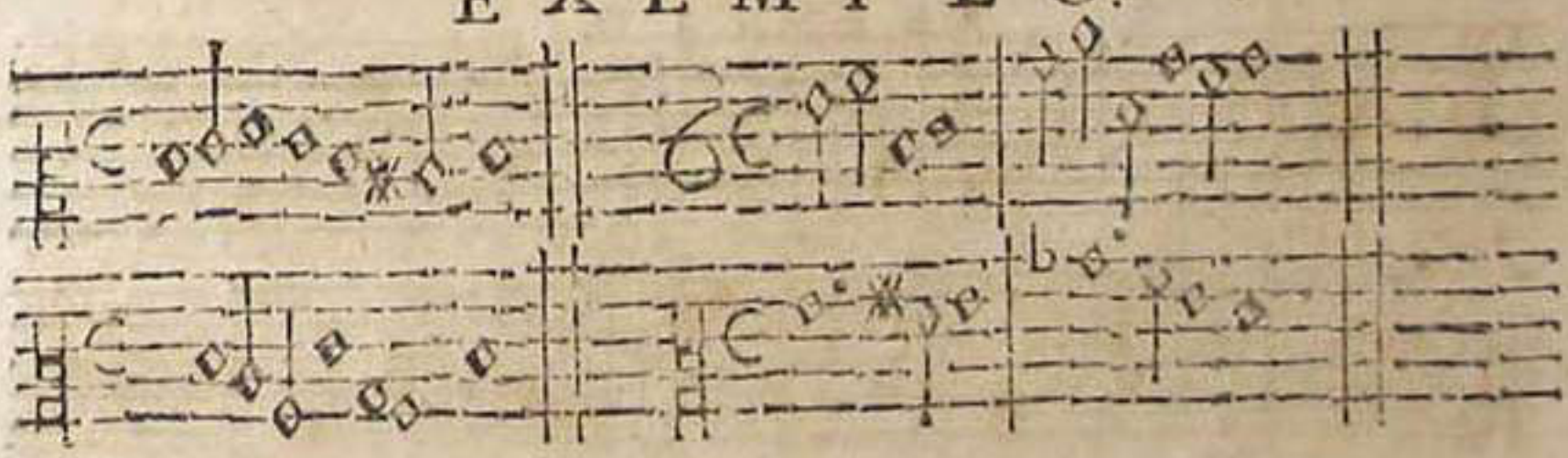
Passar desde la Sexta menor, al Vnisonus.

EXEMPLO.



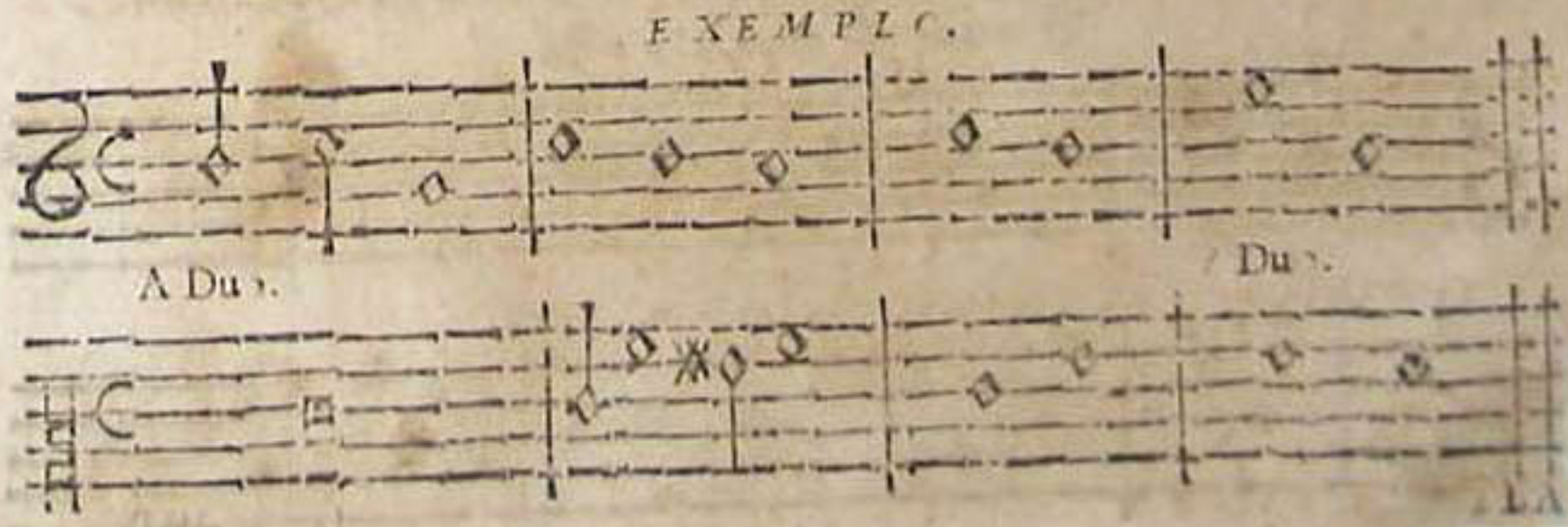
TRANSITO DE LA SEXTA MENOR A LA SEGVNDA.

EXEMPLO.



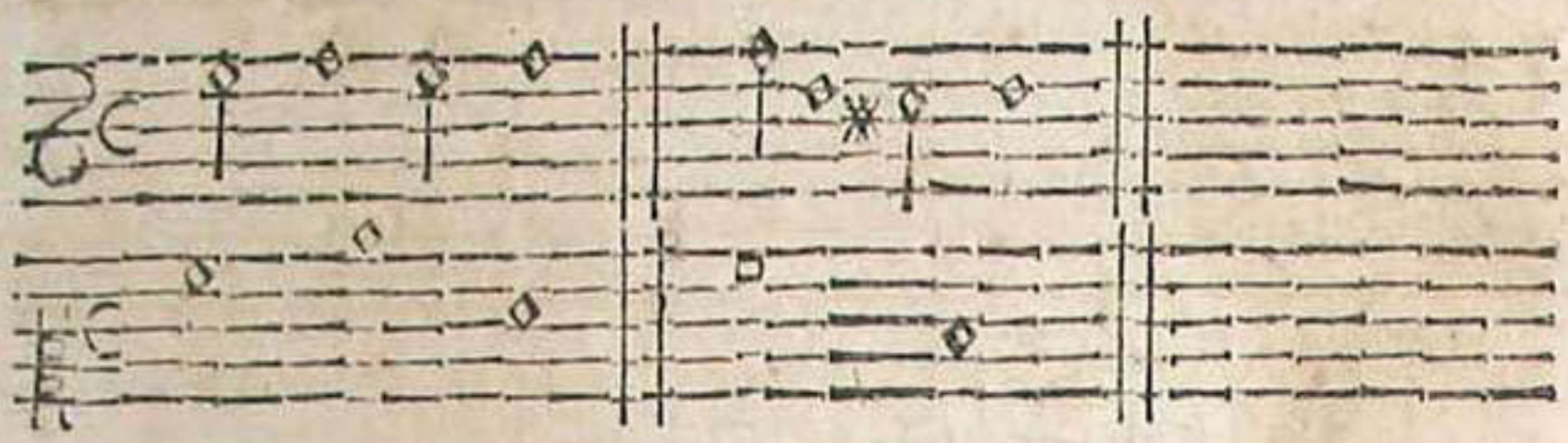
PASSAR DESDE LA SEXTA MENOR A LA TERCERA.

EXEMPLO.



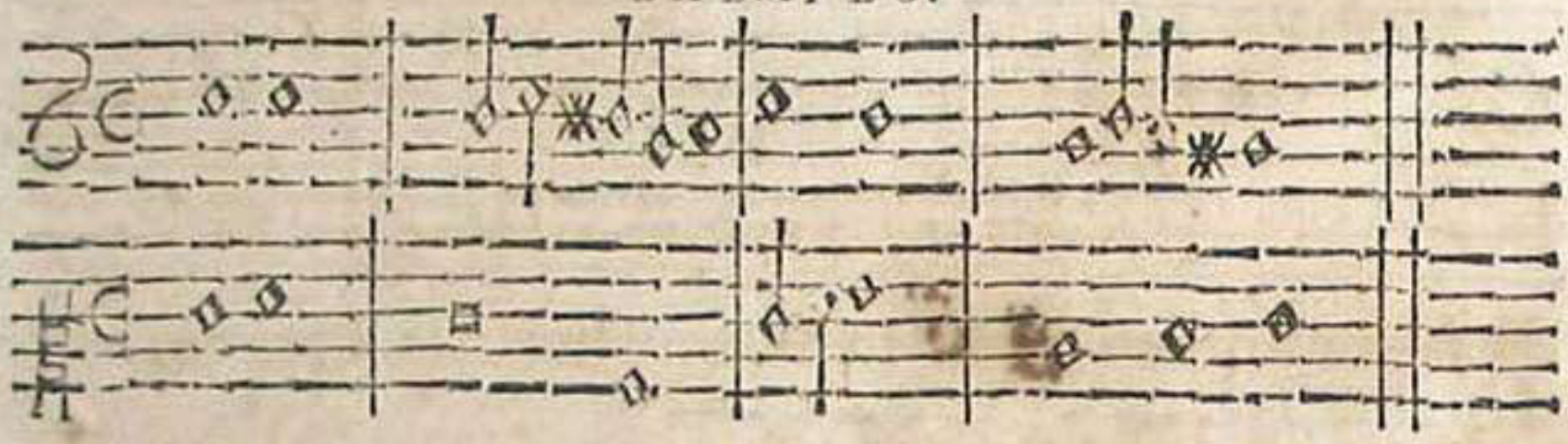
LA QVARTA DIFERENCIA, ES, PASSAR desde la Sexta menor, á la Quarta.

EXEMPLO.



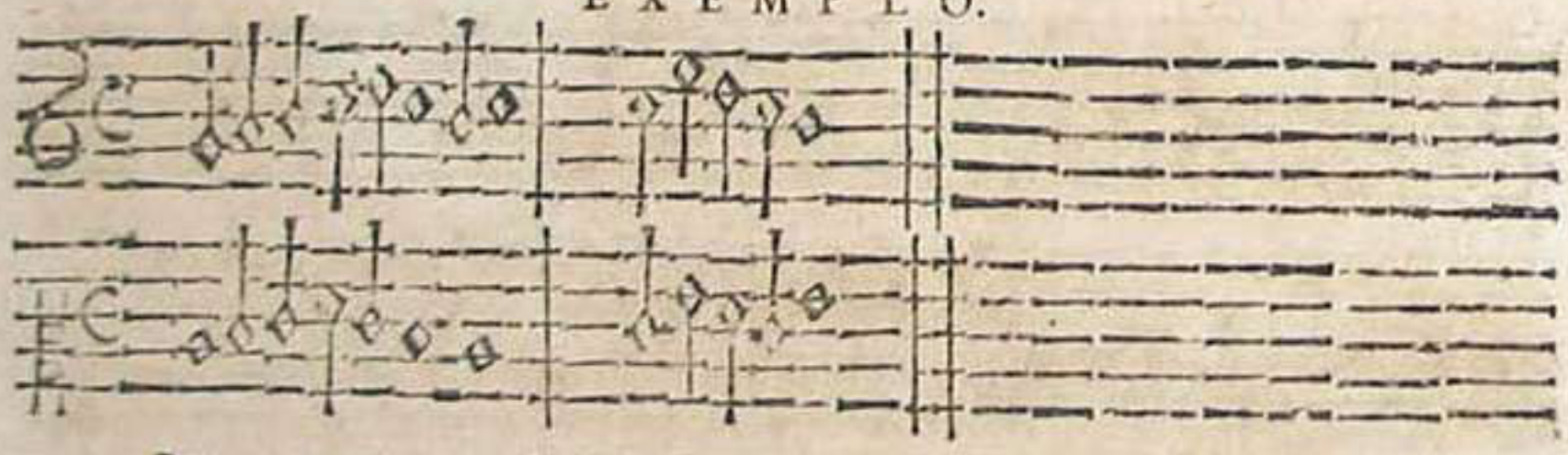
Mouimiento desde la Sexta menor á la Quinta.

EXEMPLO.



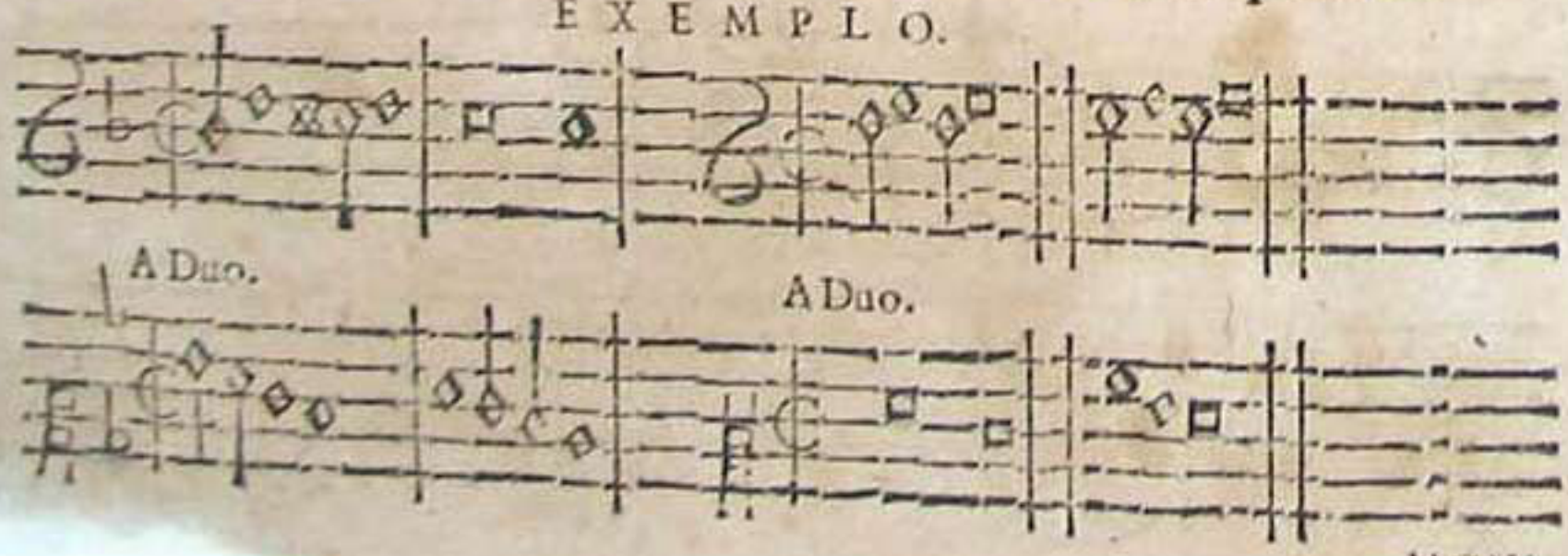
El sexto mouimiento de la Sexta menor, es passar á otra Sexta.

EXEMPLO.

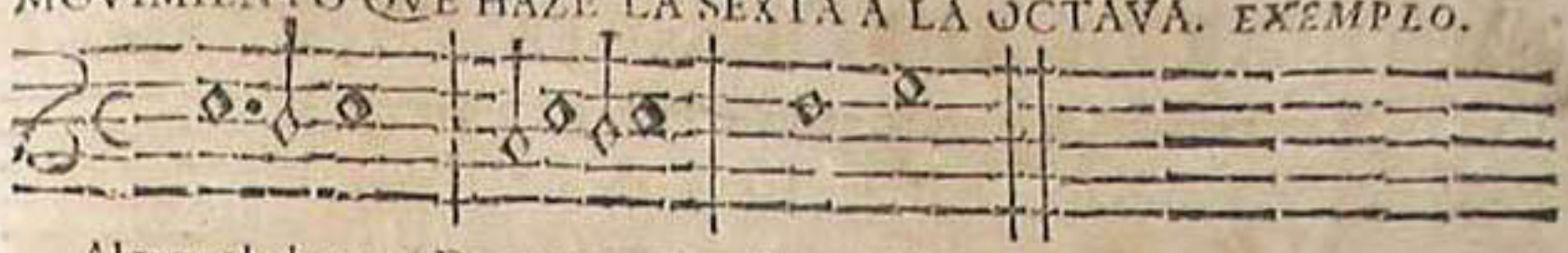


Mouimiento desde la sexta menor á la septima.

EXEMPLO.

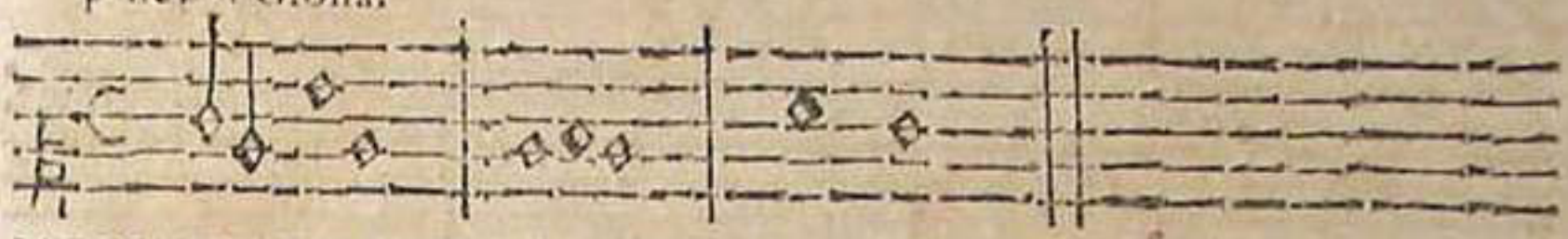


MOVIMIENTO QVE HAZE LA SEXTA A LA OCTAVA. *EXEMPLO.*

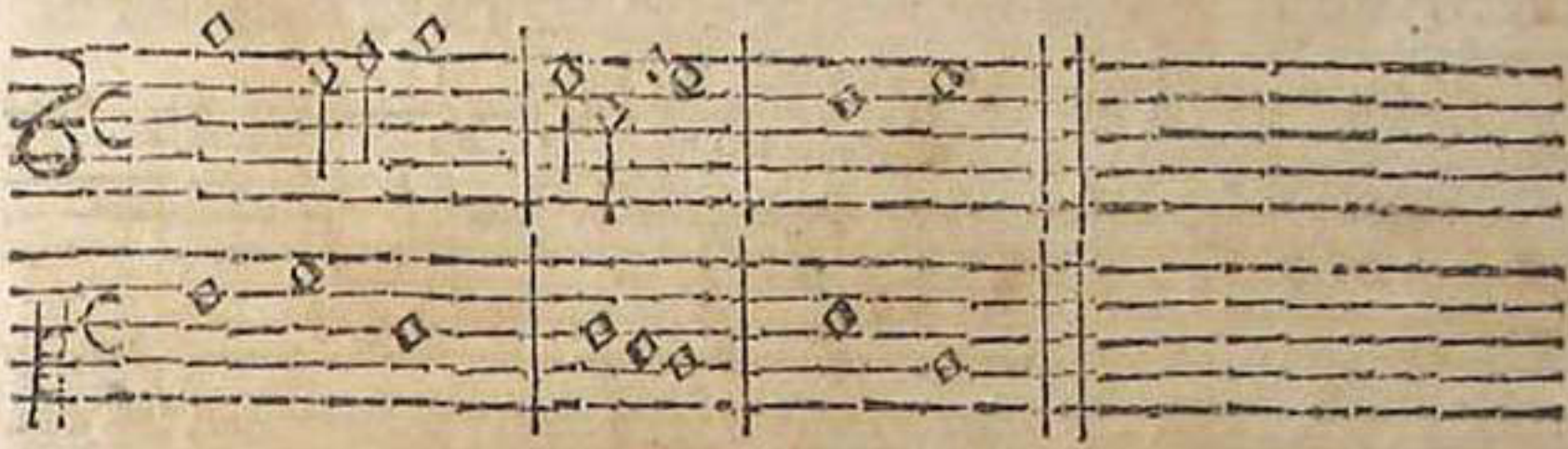


Algunos lo hazen à Duo, otros no: passan por Grossa.

Bueno à Duo.

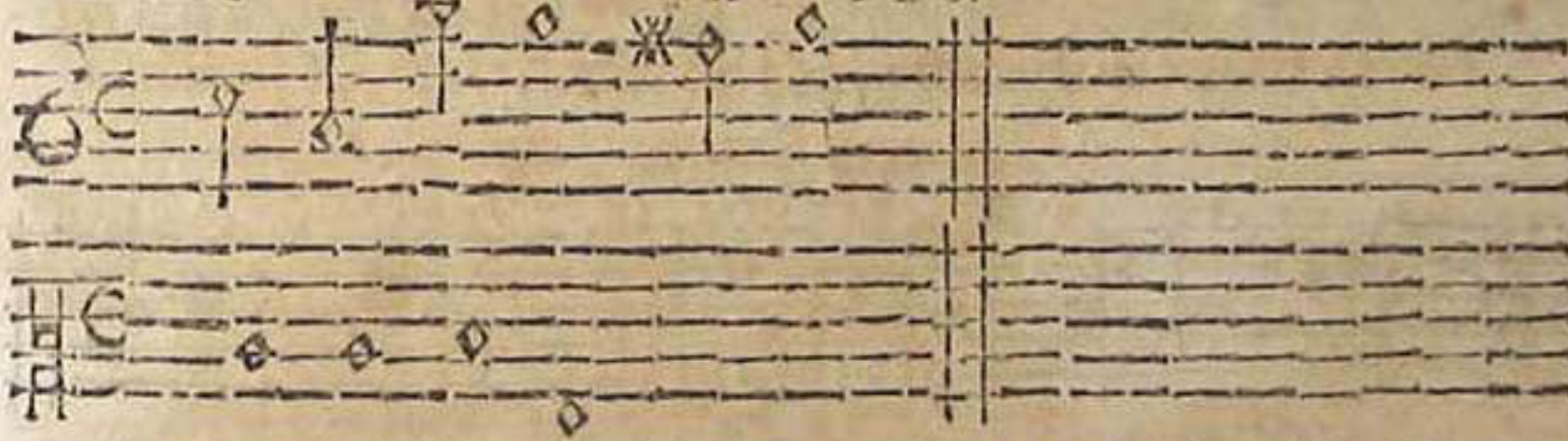


MOVIMIENTO DESDE LA SEXTA MENOR, A LA DOZENA. *EXEMPLO.*



Movimiento desde la Sexta menor á la Trezena.

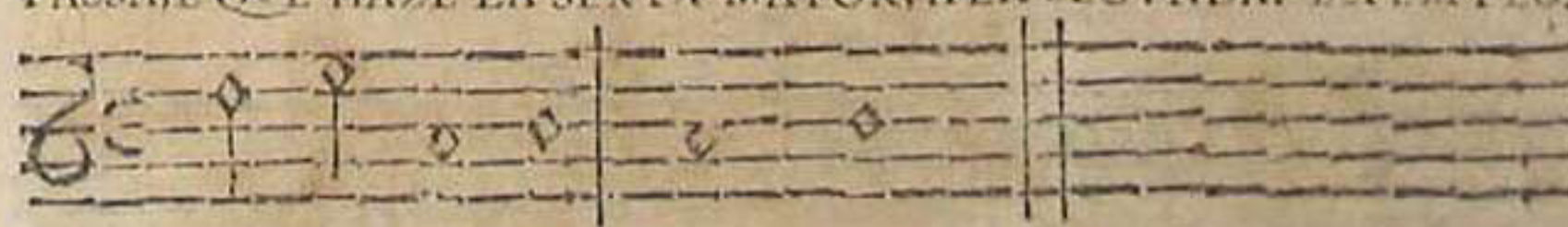
A DVO. *EXEMPLO.*



MOVIMIENTOS QVE HAZE LA SEXTA MAYOR, A OTRAS Especies.. *CAP. XVIII.*

LA sexta mayor, es la que se compone de quatro Tonos, y vn Semitono cantable: tiene sus trãsitos a la segũda, à la tercera, à la quarta, à la quinta, à la sexta, à la septima, à la octaua, à la dezena, y à la trezena.

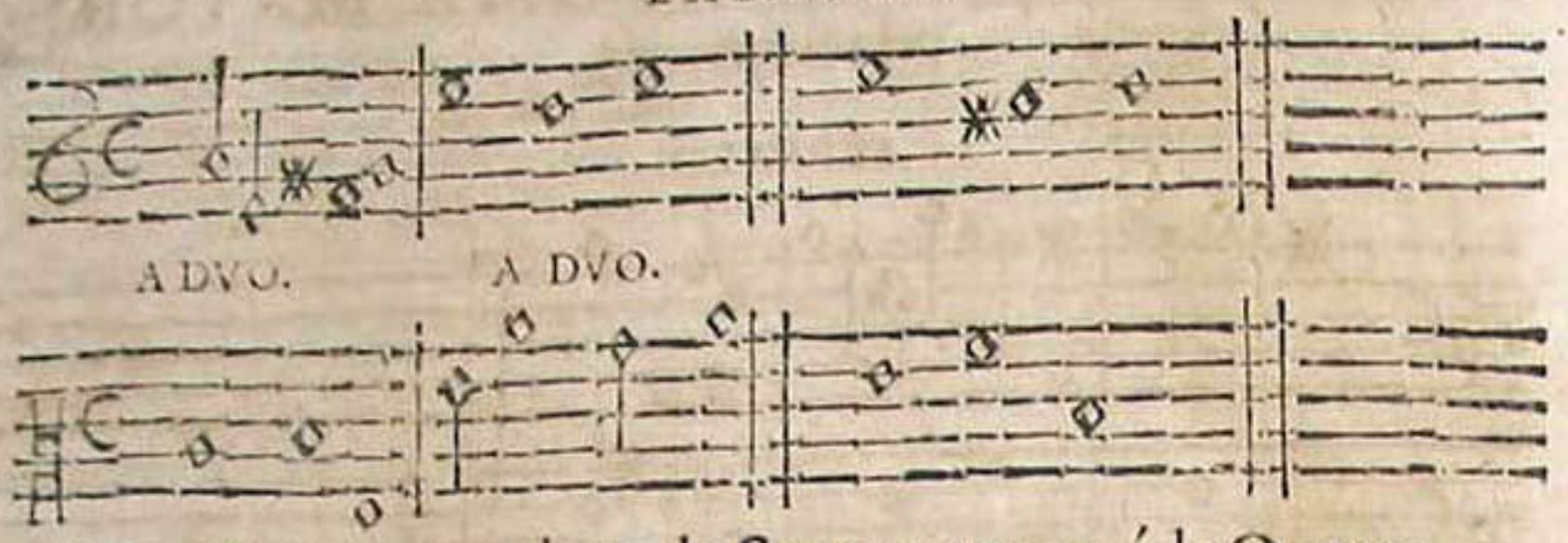
PASSAJE QVE HAZE LA SEXTA MAYOR, A LA SEGVNDA. *EXEMPLO.*



Bueno à Duo. A 4. vozes las de en medio.

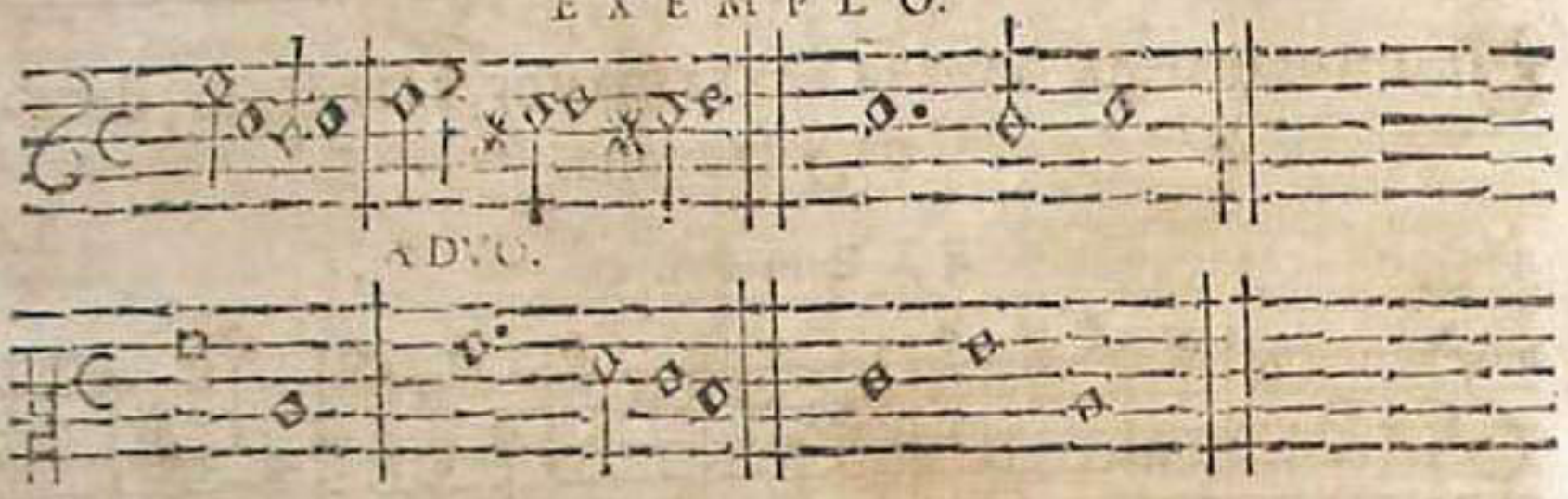
MOVIMIENTO DE LA SEXTA MAYOR, A LA TERCERA.

EXEMPLO.



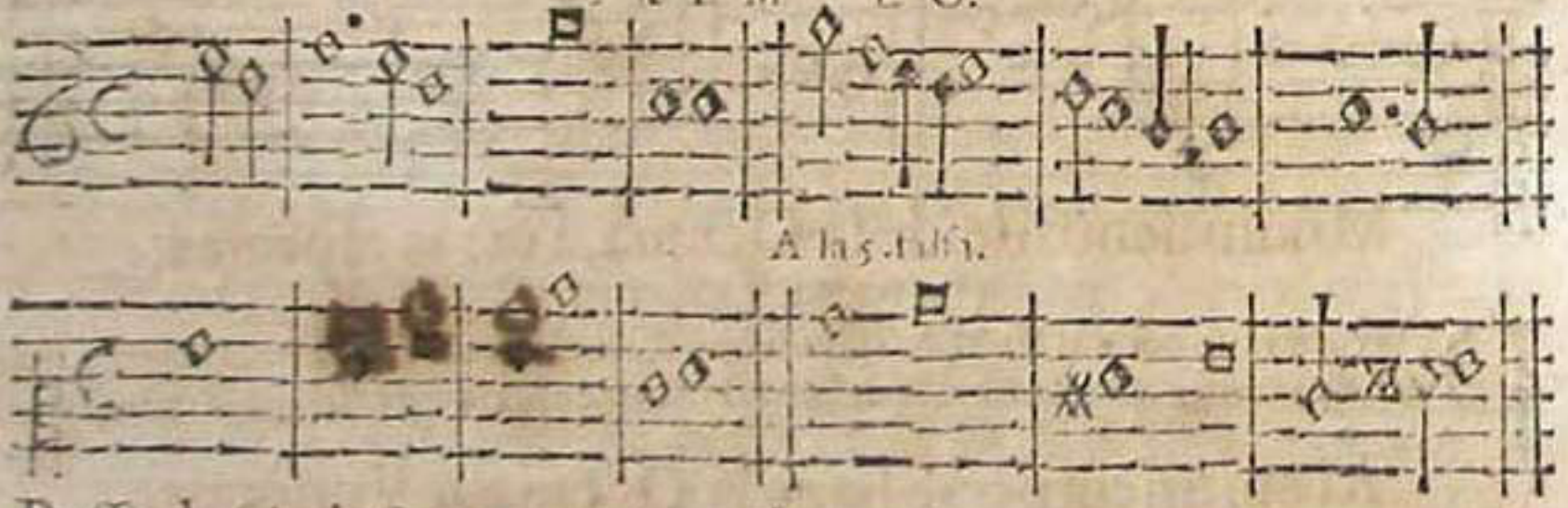
Mouimiento que haze la Sexta mayor, á la Quarta.

EXEMPLO.



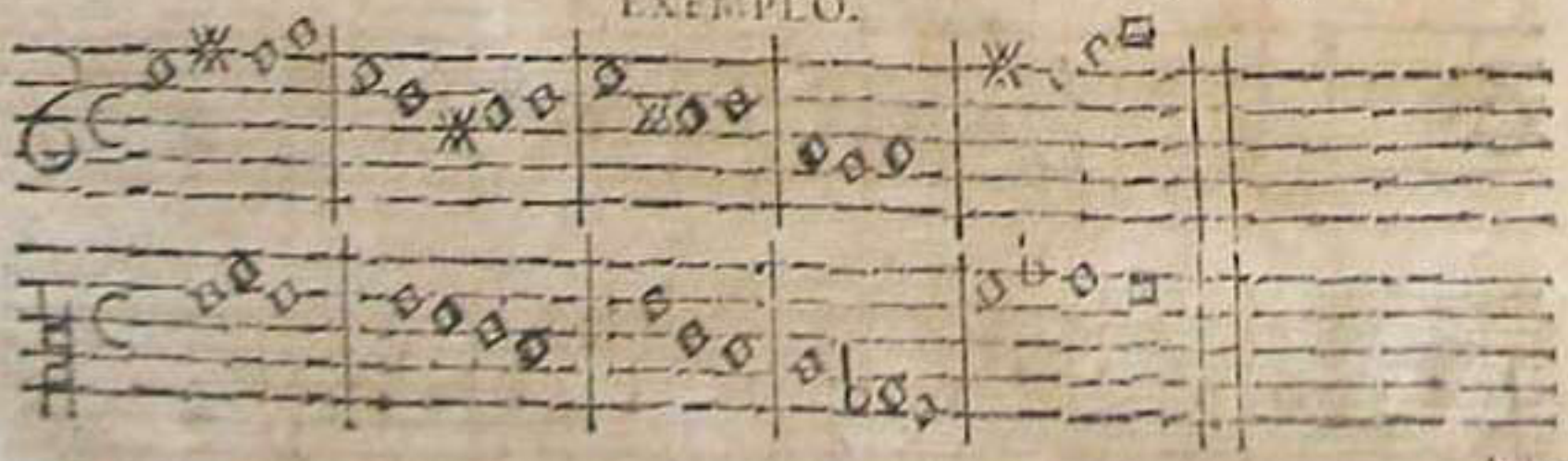
Mouimiento que haze la Sexta mayor, á la Quinta perfecta, y á la Quinta falsa.

EXEMPLO.



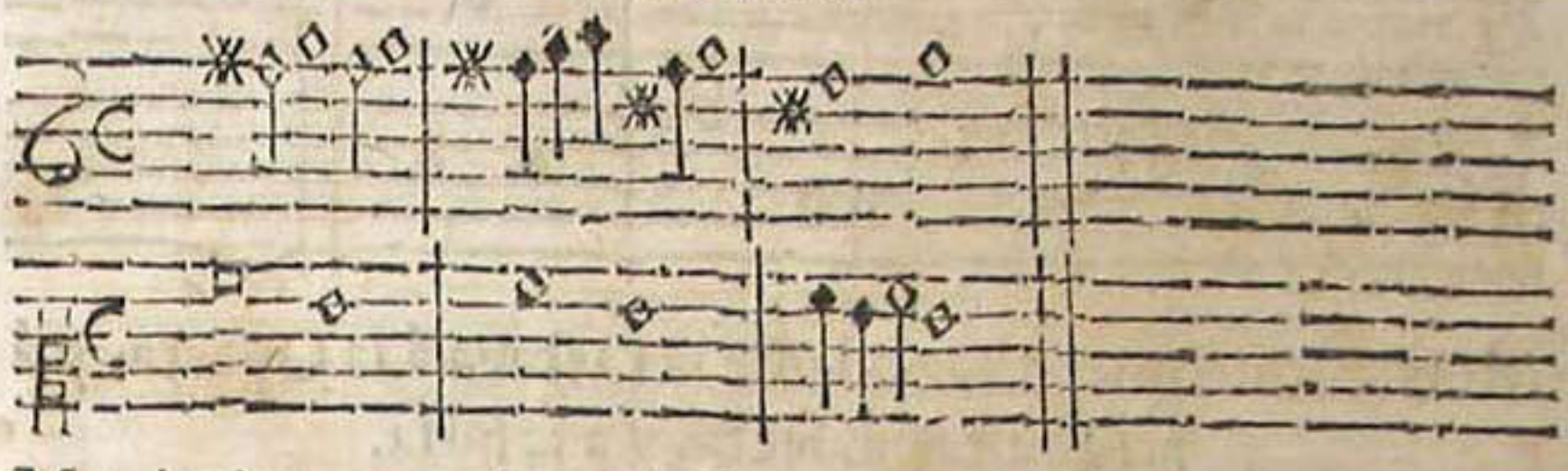
Passa desde la Sexta mayor, á otra sexta mayor, y menor.

EXEMPLO.



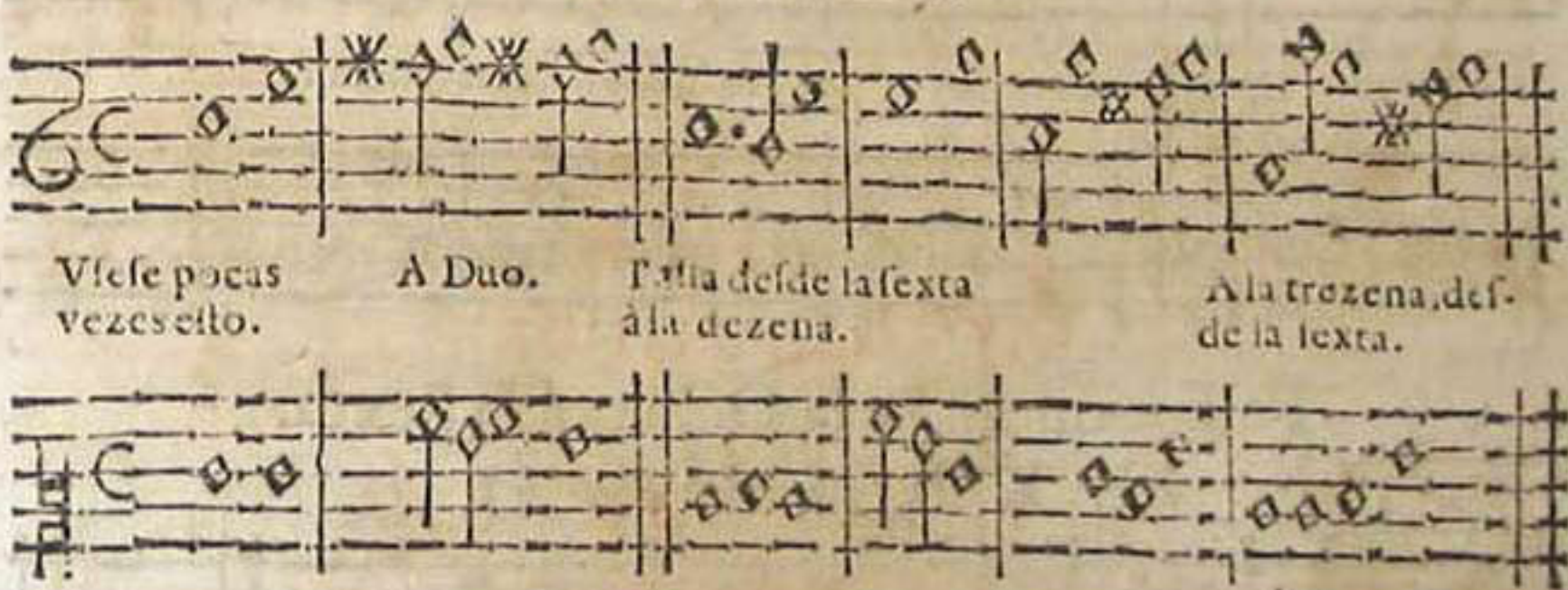
PASSAR DESDE LA SEXTA MAYOR á la Septima.

EXEMPLO.



Mouimiento que haze la Sexta mayor, á la octaua, decena, y trecena.

EXEMPLO.



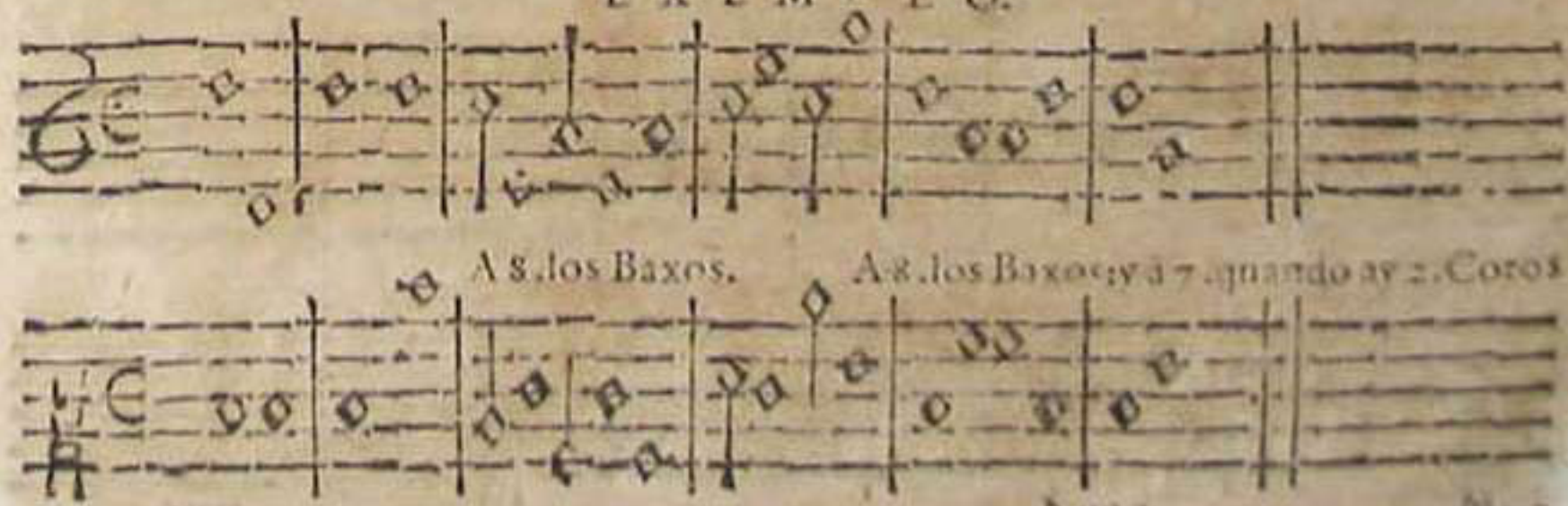
Mouimiento desde la Octaua, á otras especies.

CAPITVLO XIX.

DE la octaua se passa al Vnisonus, a la tercera, à la quarta, à la quinta, à la sexta mayor, y menor, a la septima, à la dezena, à la dozena, à la trezena, y à la quinçena.

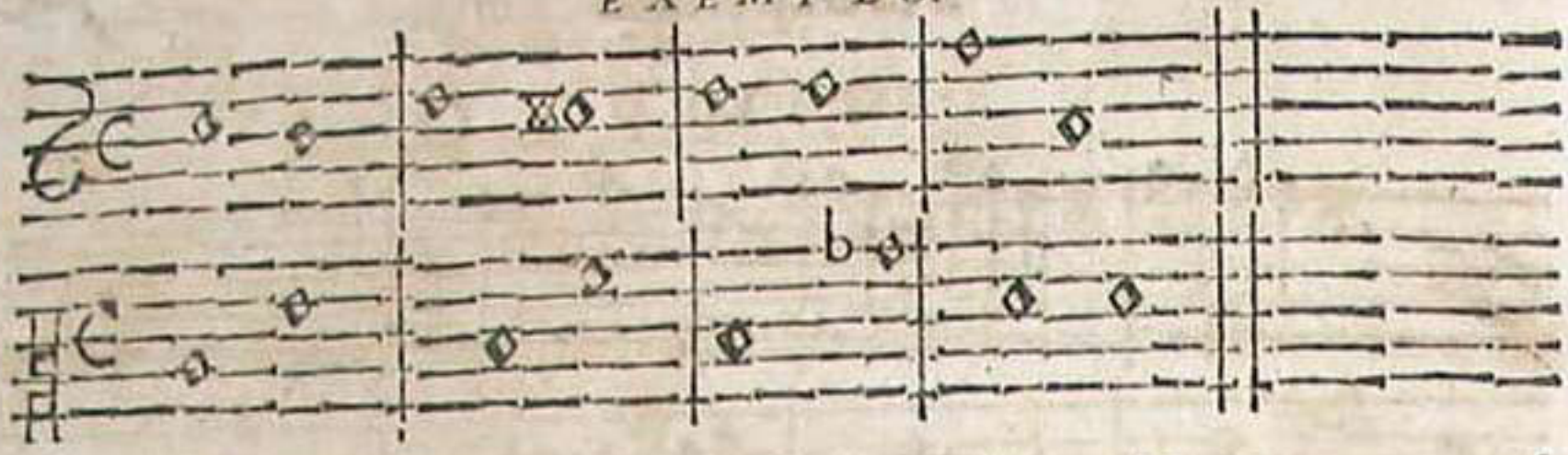
Mouimiento que haze la Octaua al Vnisonus.

EXEMPLO.



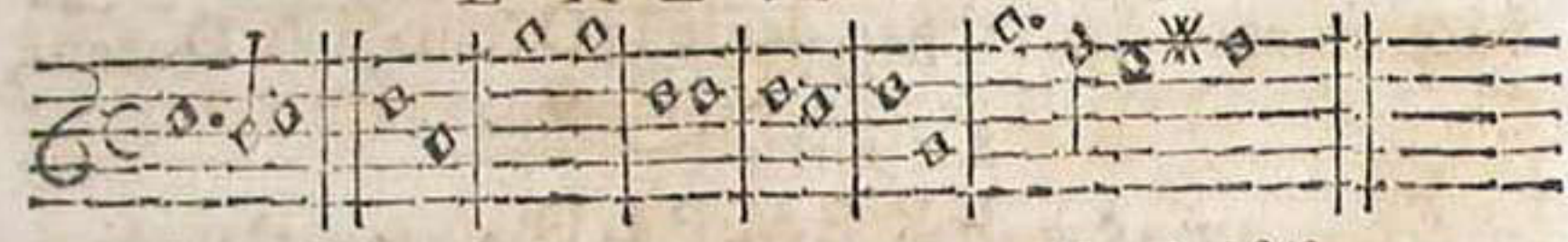
MOVIMIENTO QVE HAZE LA OCTAVA, A LA TERCERA.

EXEMPLO.

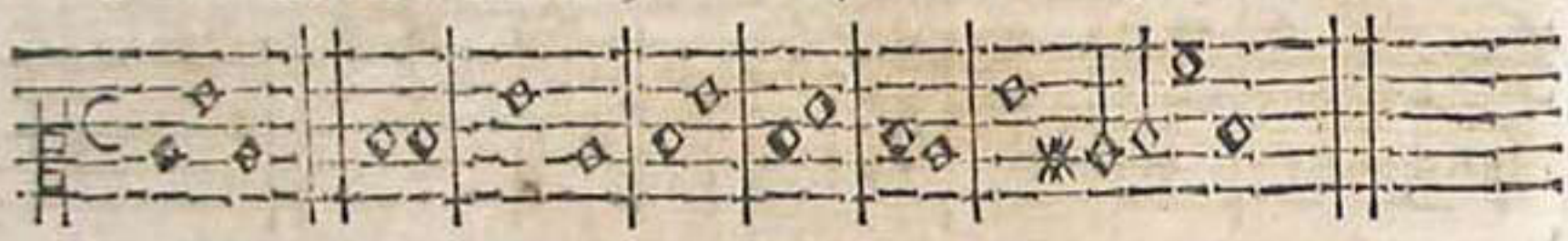


Mouimiento que se haze desde la Octaua á la Quarta; y á la Quinta perfecta, y á la falsa.

EXEMPLO.

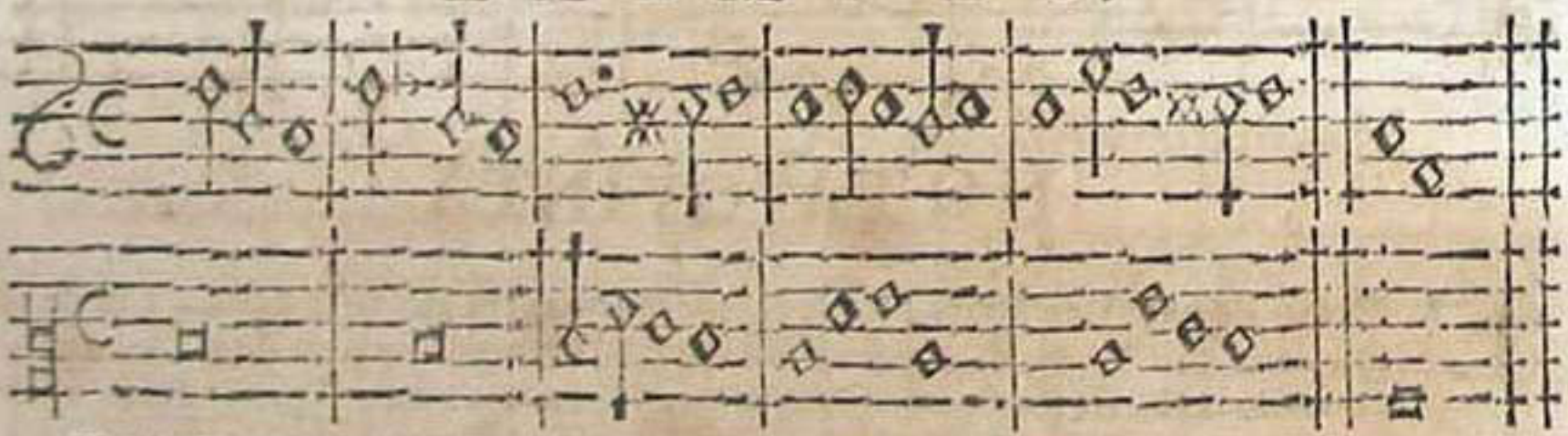


A Duo. Desde la octaua á la 5. A 4. vozes. A la quinta falsa.



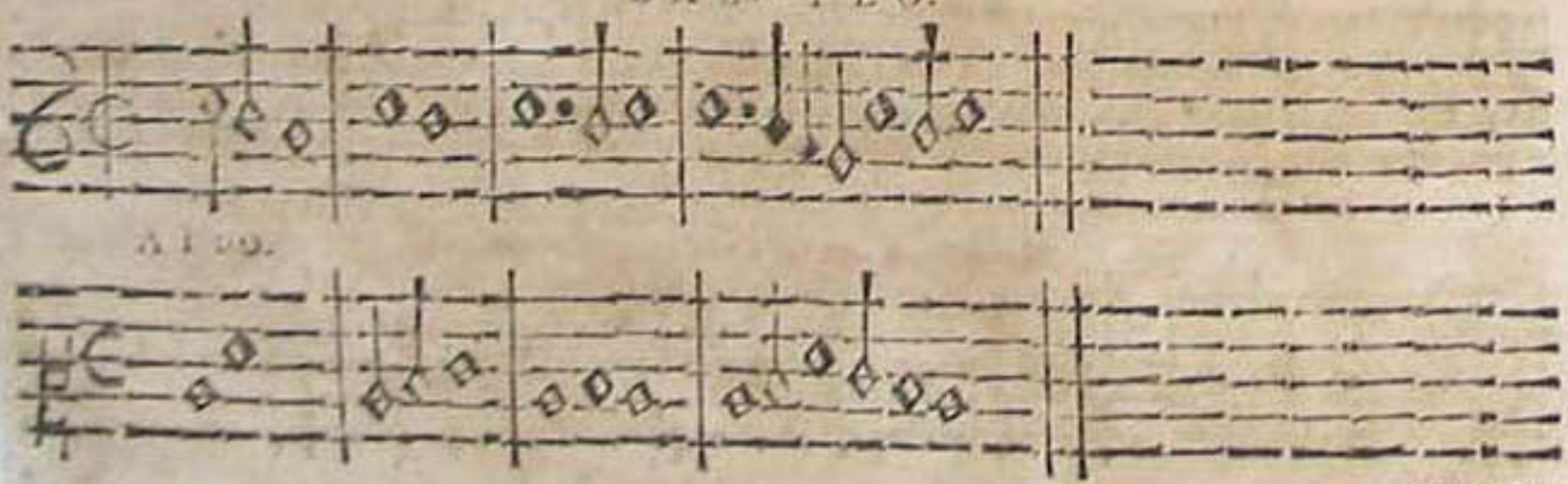
Passaje que haze la Octaua á la Sexta.

EXEMPLO.



TRANSITO QVE SE HAZE DESDE LA OCTAVA A LA SEPTIMA.

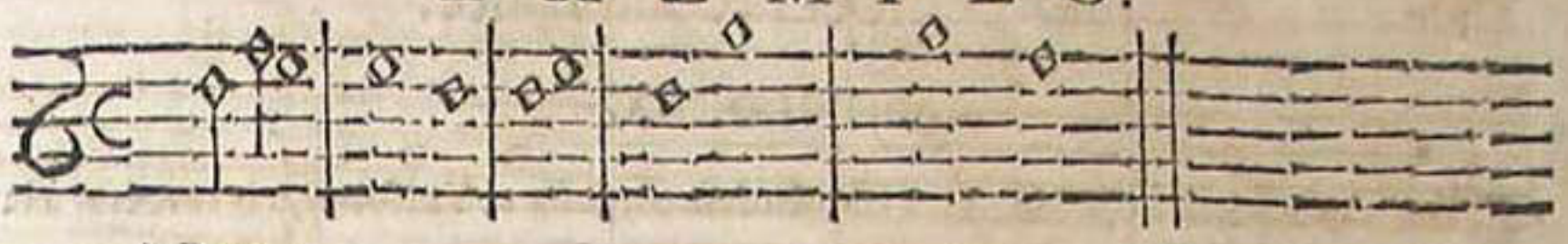
EXEMPLO.



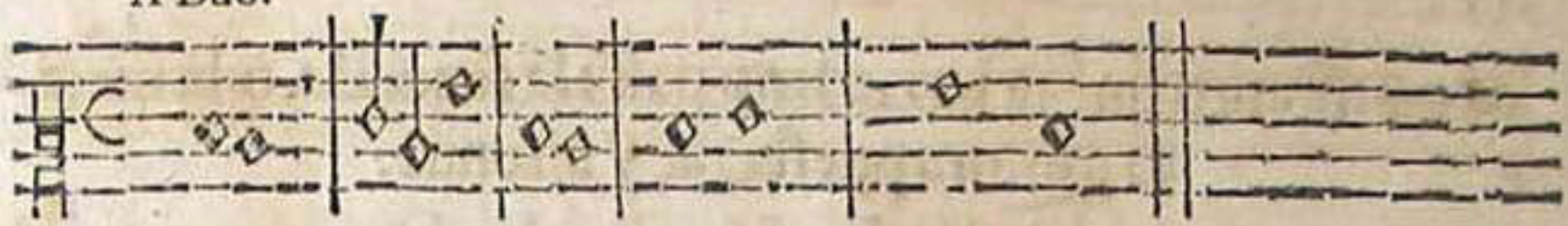
MOVI-

MOVIMIENTO QVE SE HAZE DESDE la Octaua á la Dezena.

EXEMPLO.

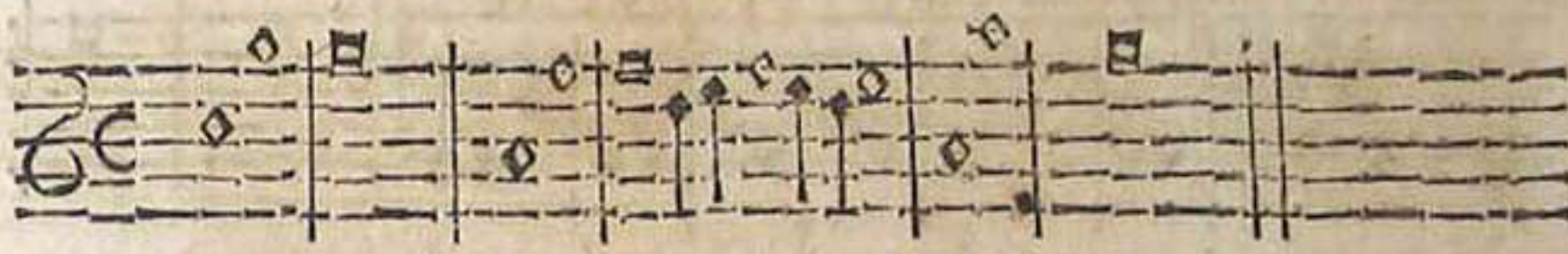


A Duo.



Mouimiento que se haze desde la Octaua á la Dozena, Trecena, y Quincena.

EXEMPLO.



A la Trecena. A la Quincena.

NOTA QVINTA.

EL Modo de passar en todas las especies consonantes, desde la octaua à la dozena, trezena, catorcena, y quincena, no es necessario ponerlo cõ Regla particular, por quanto se ha de guardar el mismo ordẽ que se tuuo en el passar desde el Vnisonus à la quinta, sexta, septima, y octaua; y assi sabiendo los mouimientos de las especies simples, se saben los de las especies compuestas (excepto en algunos trãsitos particulares:) y lo mismo se ha de obseruar en las especies dissonantes.

Ya que hemos visto en los Exemplos passados, los mouimientos, y transitos que ay desde las especies consonantes, à otras especies consonantes, y dissonantes; siguese el que pongamos algunos Exemplos, para que (como tan necessarios) sepamos los mouimientos, passages, ò transitos que ay de las especies dissonantes, à las especies consonantes, por su orden.

***

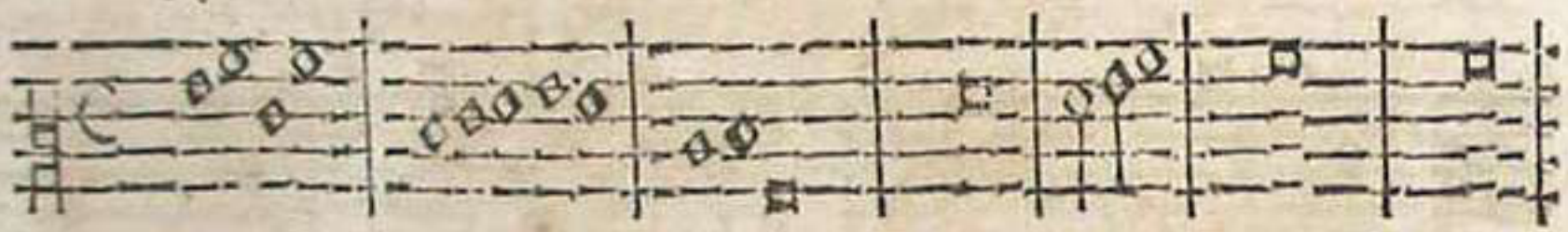
PASSAJE DE SEGVNDA MAYOR, Y MENOR, á especie consonante.

CAPITVLO XX.

LA especie segunda tiene quatro mouimientos; passa al Vnisonus, à la tercera, à la quinta, y à la sexta.

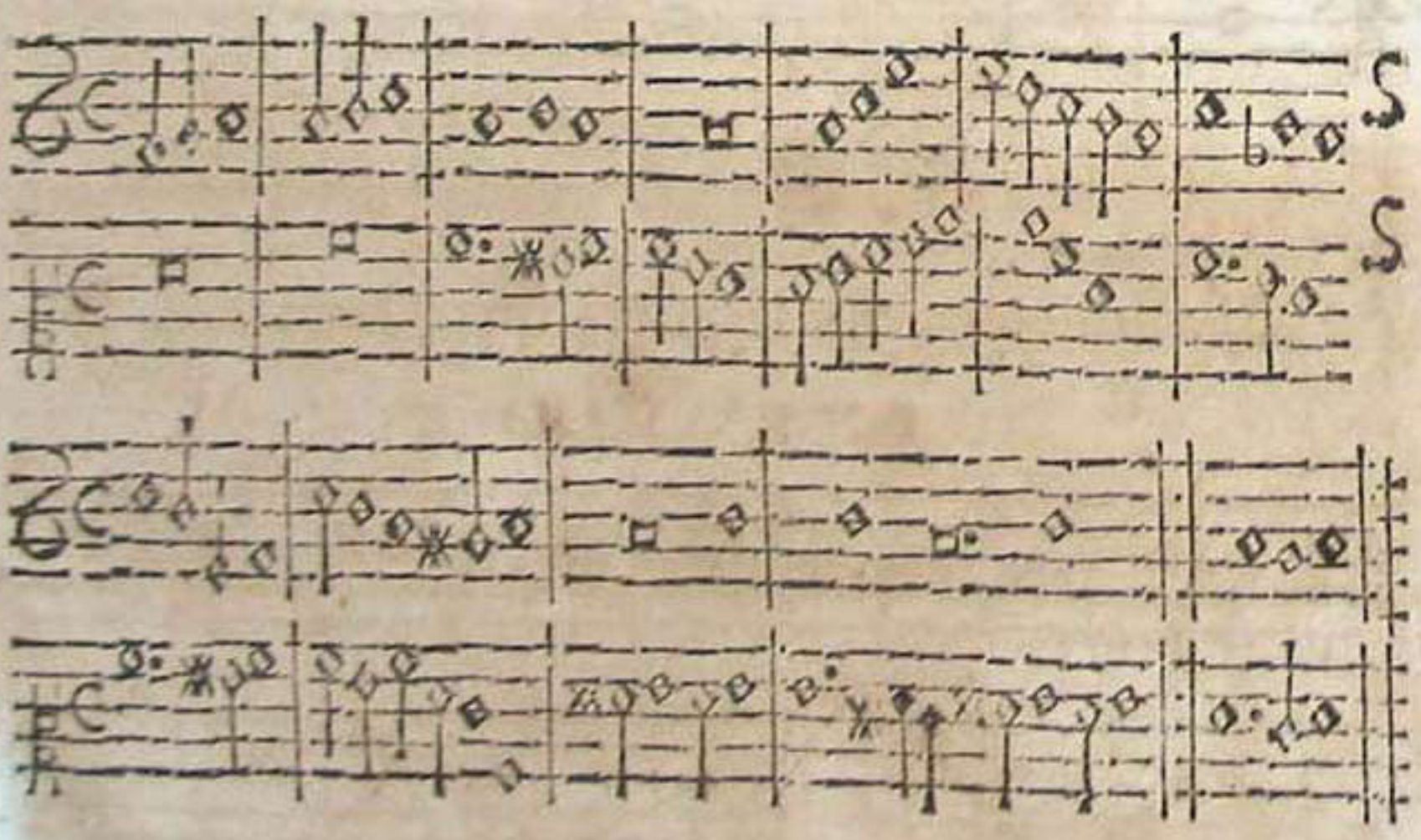
Exemplo donde se verá, como passa la segunda, ò la nouena, su compuesta, al Vnisonus.

A 3. y 1 Duo. A 3. vozes. La 9. es lo mismo.



Mouimiento que se haze desde la segunda á la terceca.

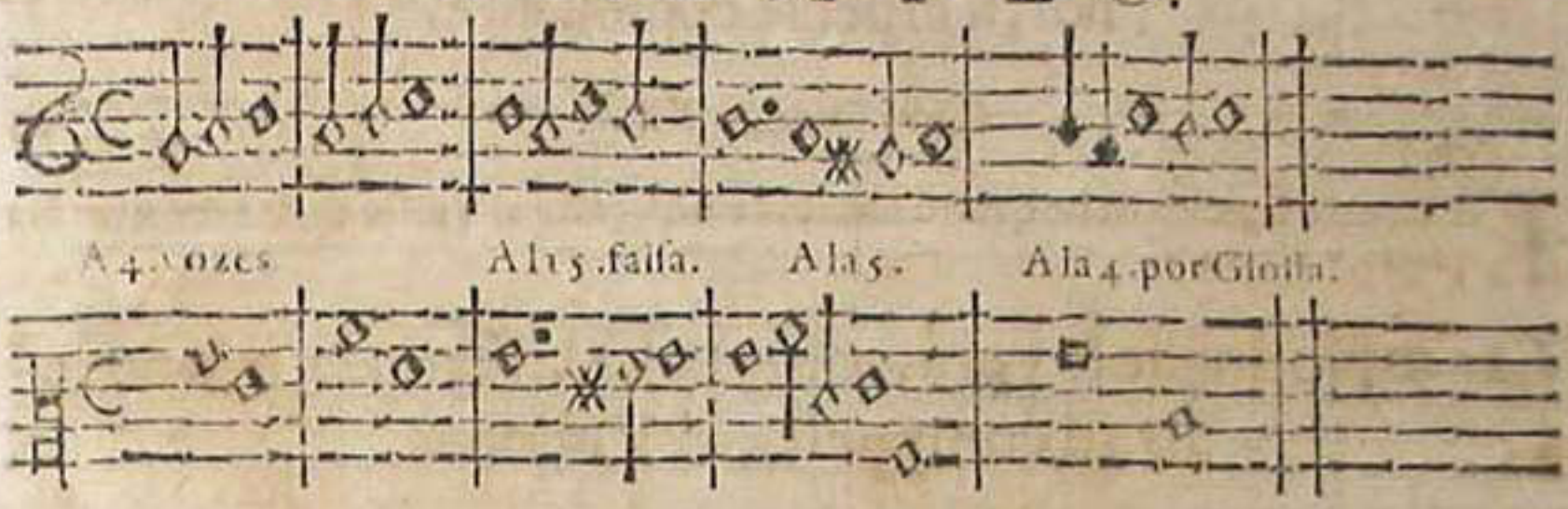
EXEMPLO.



PAASSA

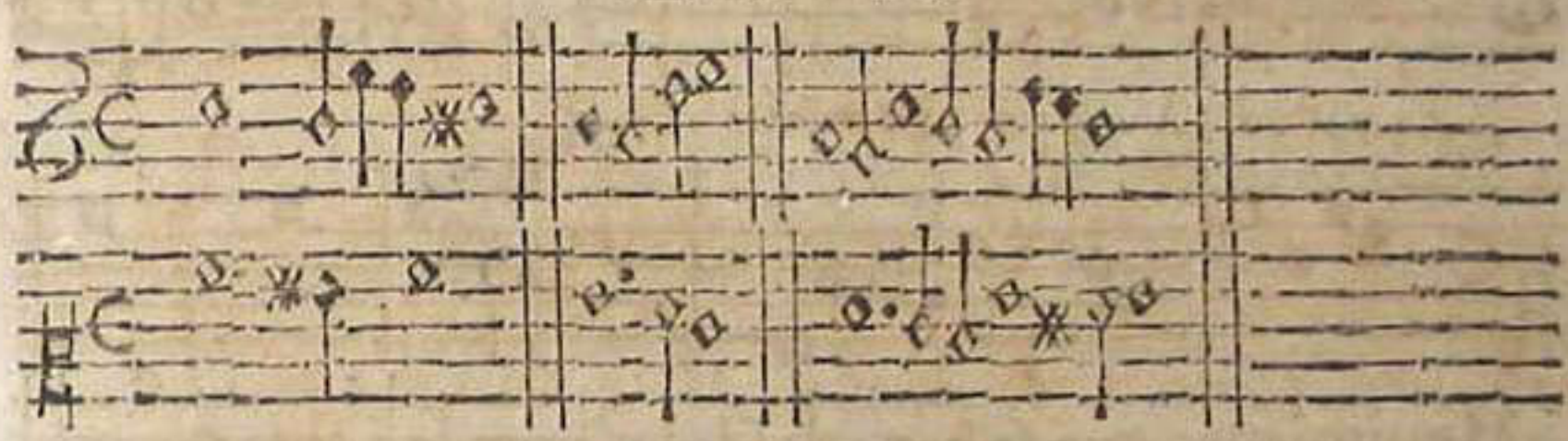
PASSA DESDE LA SEGVNDA A LA Quinta perfecta, y falsa; y á la Quarta por Glossa.

EXEMPLO.



Mouimiento desde la Segunda, á la Sexta.

EXEMPLO.



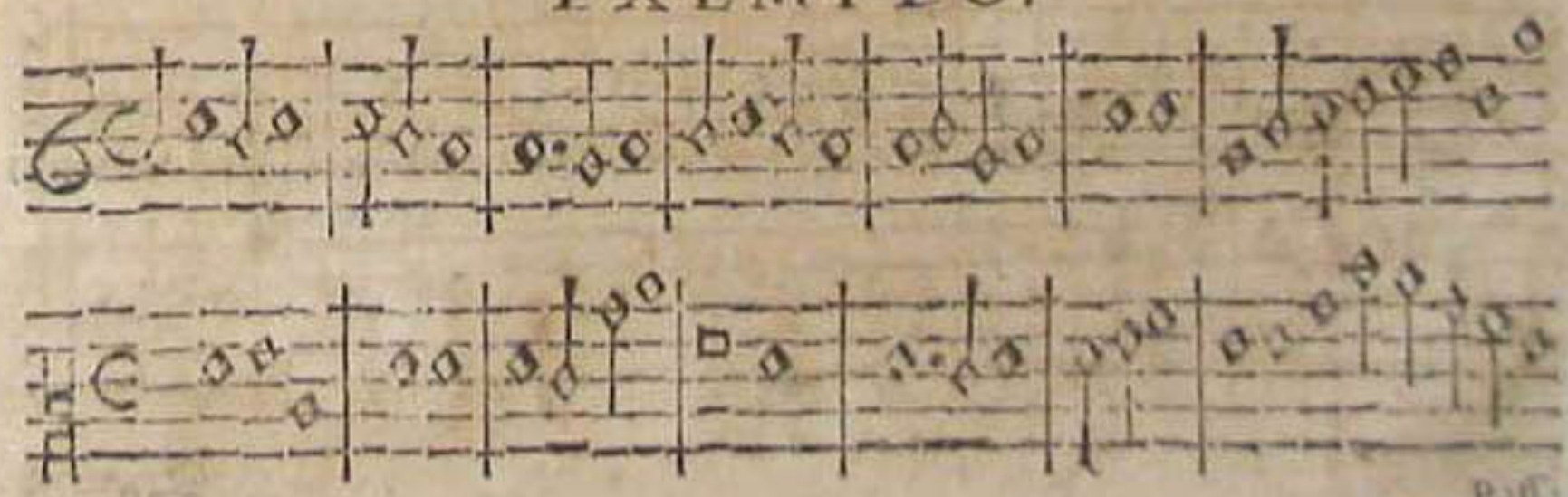
MOVIMIENTO DE LA QVARTA JVSTA superflua, y diminuta, á otras especies consonantes.

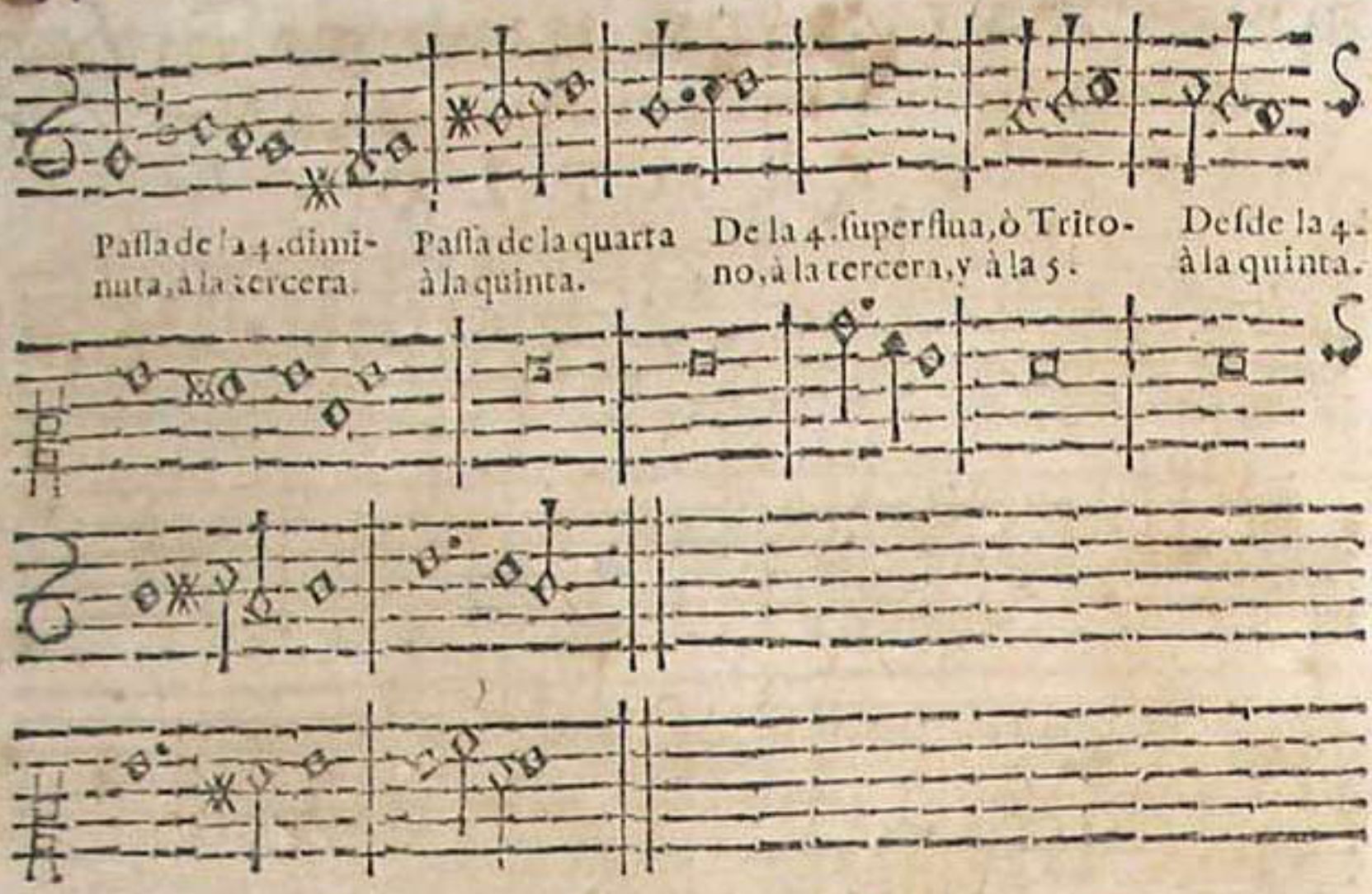
CAPITVLO XXI.

LOs Mouimientos que tiene la especie quarta, son, à la tercera, à la quinta, y à la sexta.

Mouimiento desde la quarta justa á la tercera.

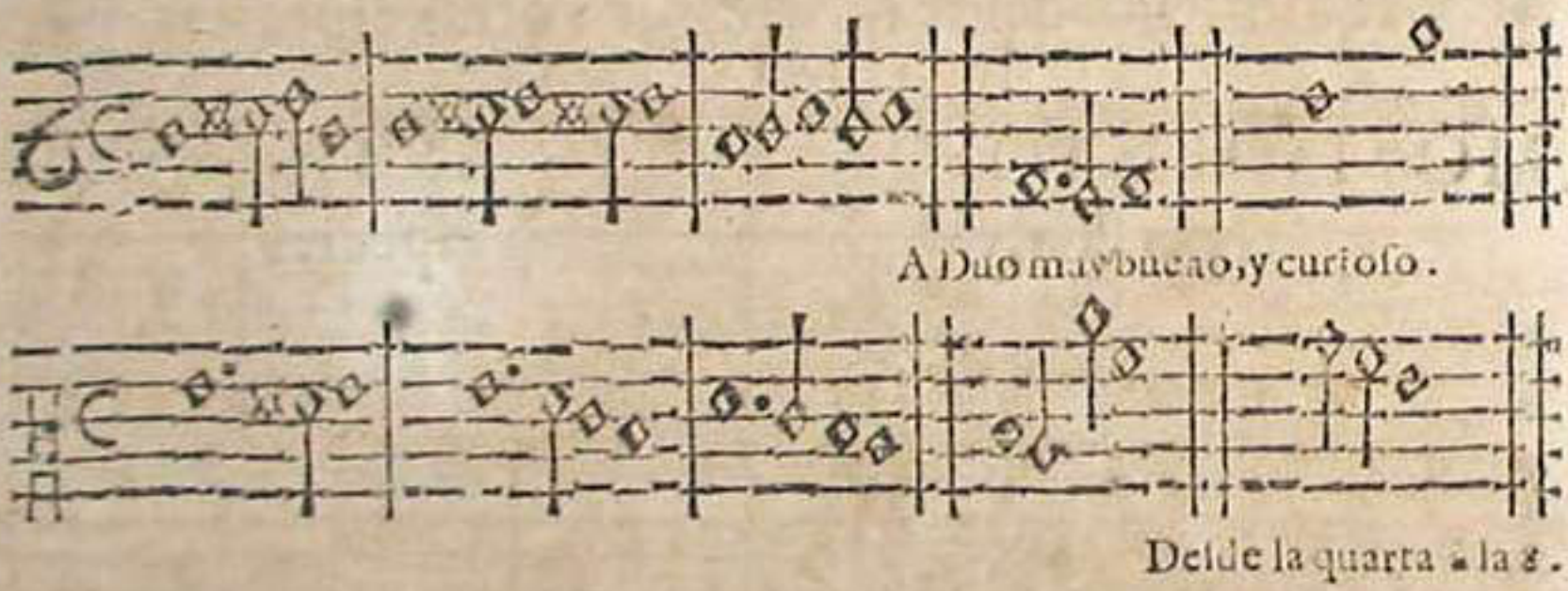
EXEMPLO.





Mouimiento desde la quarta á la sexta, y á la octaua.

EXEMPLO.



MOVIMIENTO DE LA QVINTA FALSA á especies consonantes.

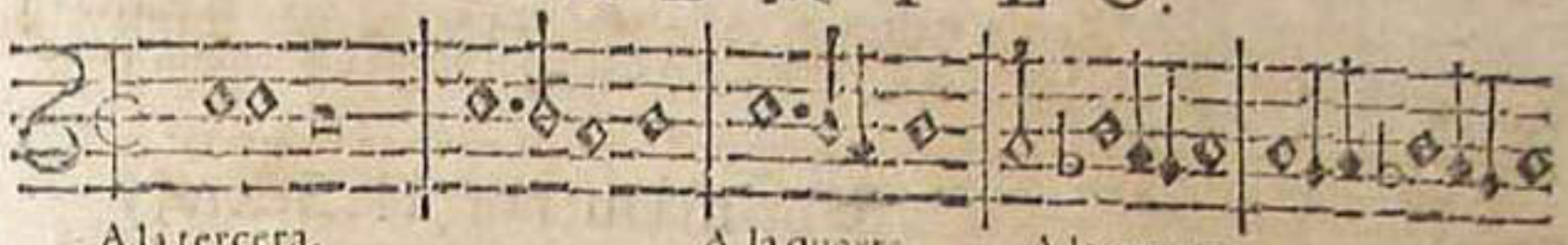
CAPITVLO XXII.

¶ LA Quinta falsa, es, la que se compone de tres Tonos, y dos Semitonos cantables: los Mouimientos que tiene, son, à la tercera, y à la sexta; y por Glossa a la septima.

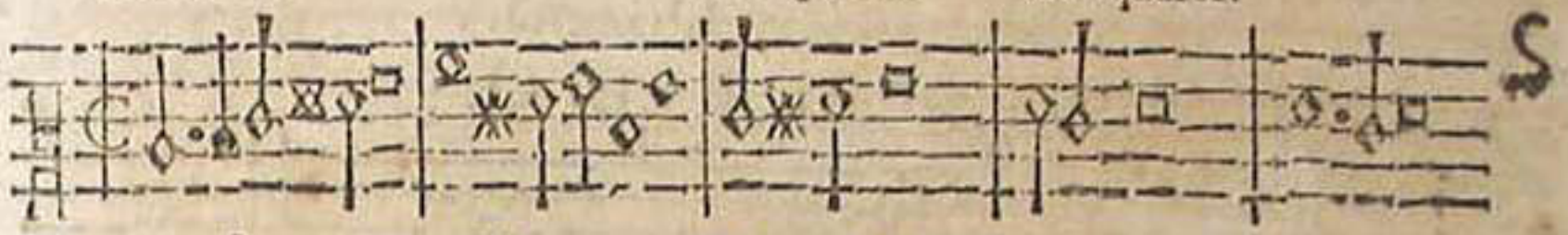
***

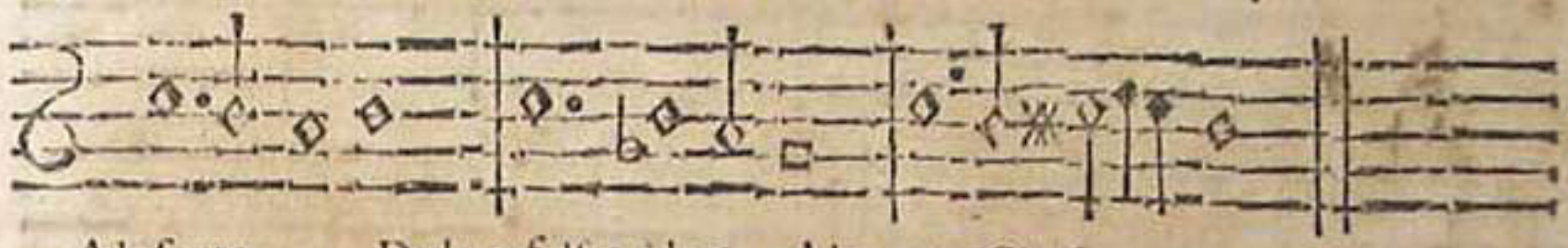
MOVIMIENTOS QVE HAZE LA QVINTA falsa, á la tercera, á la quarta, á la 6. y á la 7.

EXEMPLO.

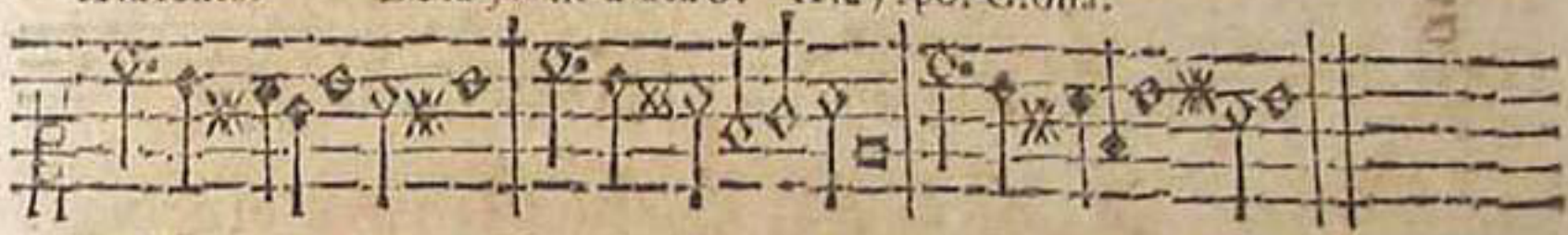


A la tercera. A la quarta. A la quarta.





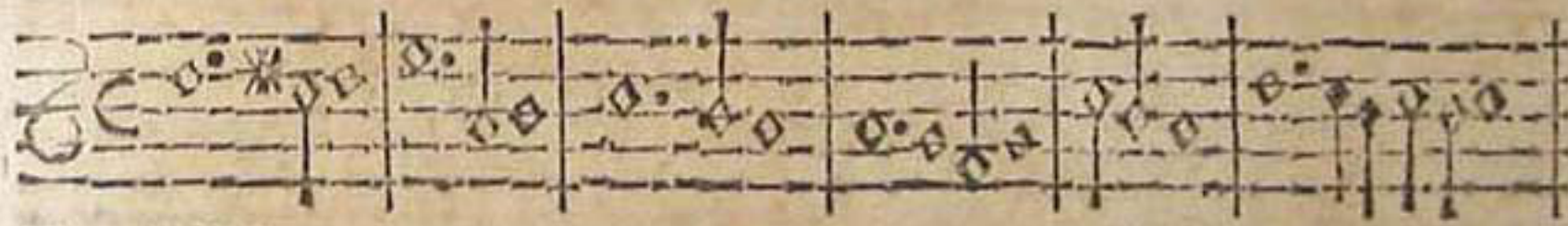
A la sexta. De la 5. falsa à la 6. A la 7. por Glossa.



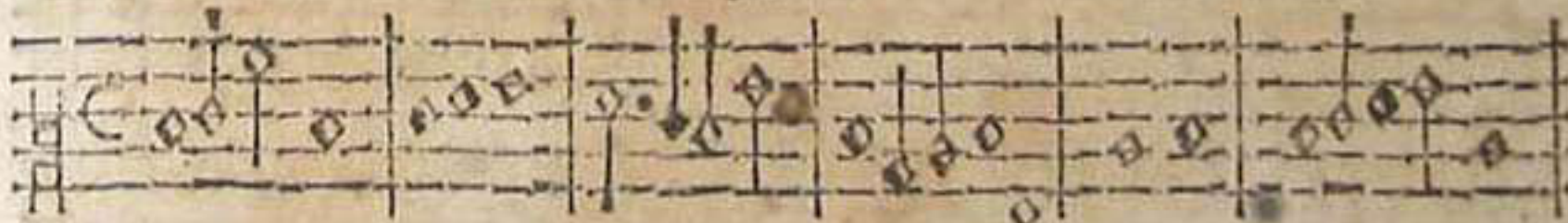
Mouimiento desde la Septima á otras especies.

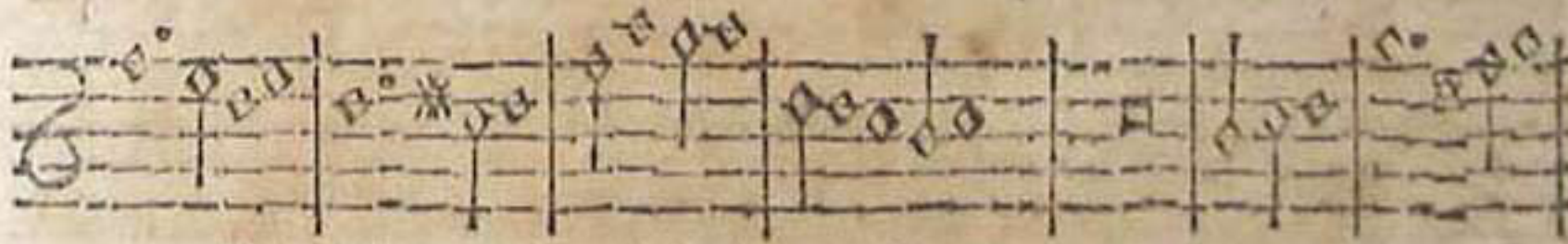
CAPITVLO XXIII.

LOs Mouimientos que tiene la septima, son, à la tercera, à la quinta, à la sexta, à la octaua, y à la dezena. *EXEMPLO.*

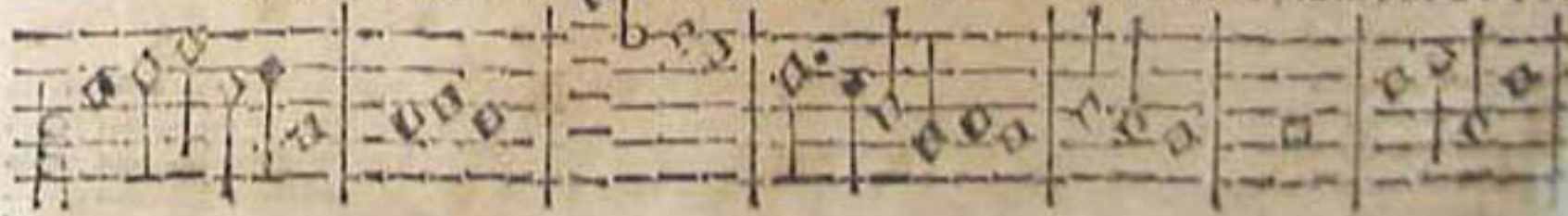


A la 3. desde la 7. Motetes en las Magnificas. Passa de la 7. a la 5.





Passa de la 7. a la 6. Passa de la 7. à la 8. Passa de la 7. à la 10. à Dezo.



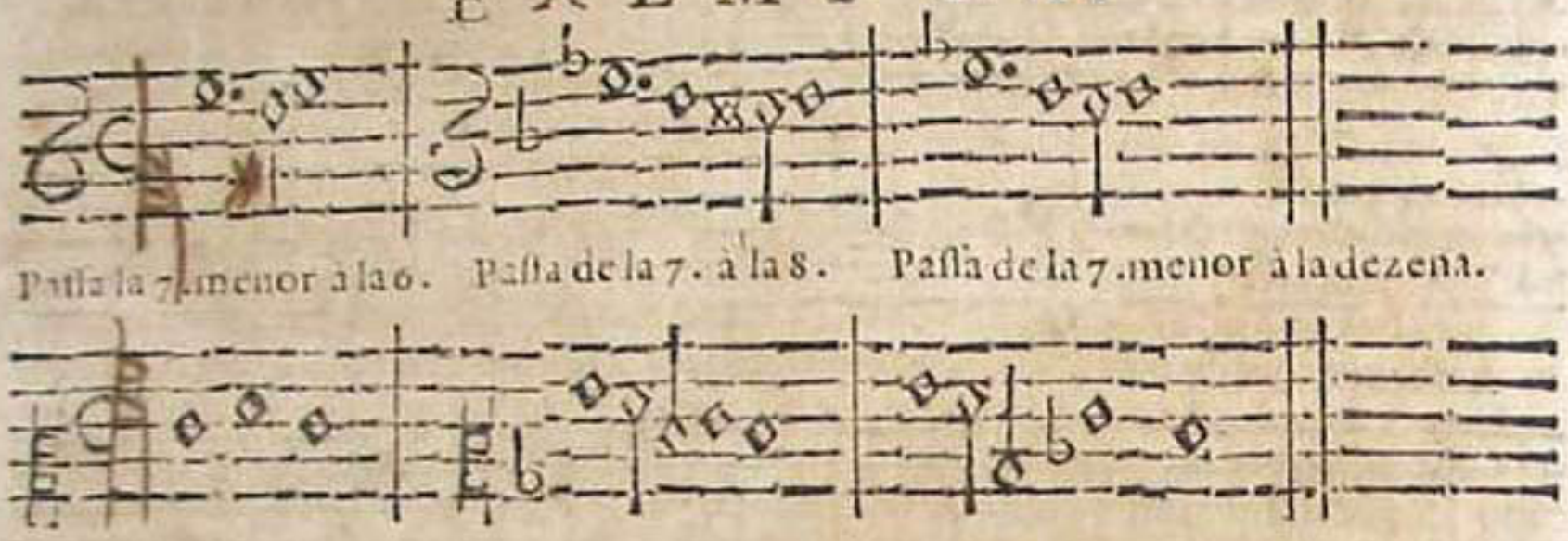
NOTA SEXTA.

ADviertase, que la septima menor no tiene tantos mouimientos; tiene salida à la tercera, à la sexta, à la octaua, y à la dezena; como se verà en el Exemplo siguiente.

El mouimiento que haze la septima menor à la tercera, es como queda puesto en los Exemplos antecedentes del mouimiento que haze la septima mayor à la tercera, y assi no le ponemos.

Mouimiento desde la Septima menor á la Sexta, y á la Octaua, y Dozena.

EXEMPLO.

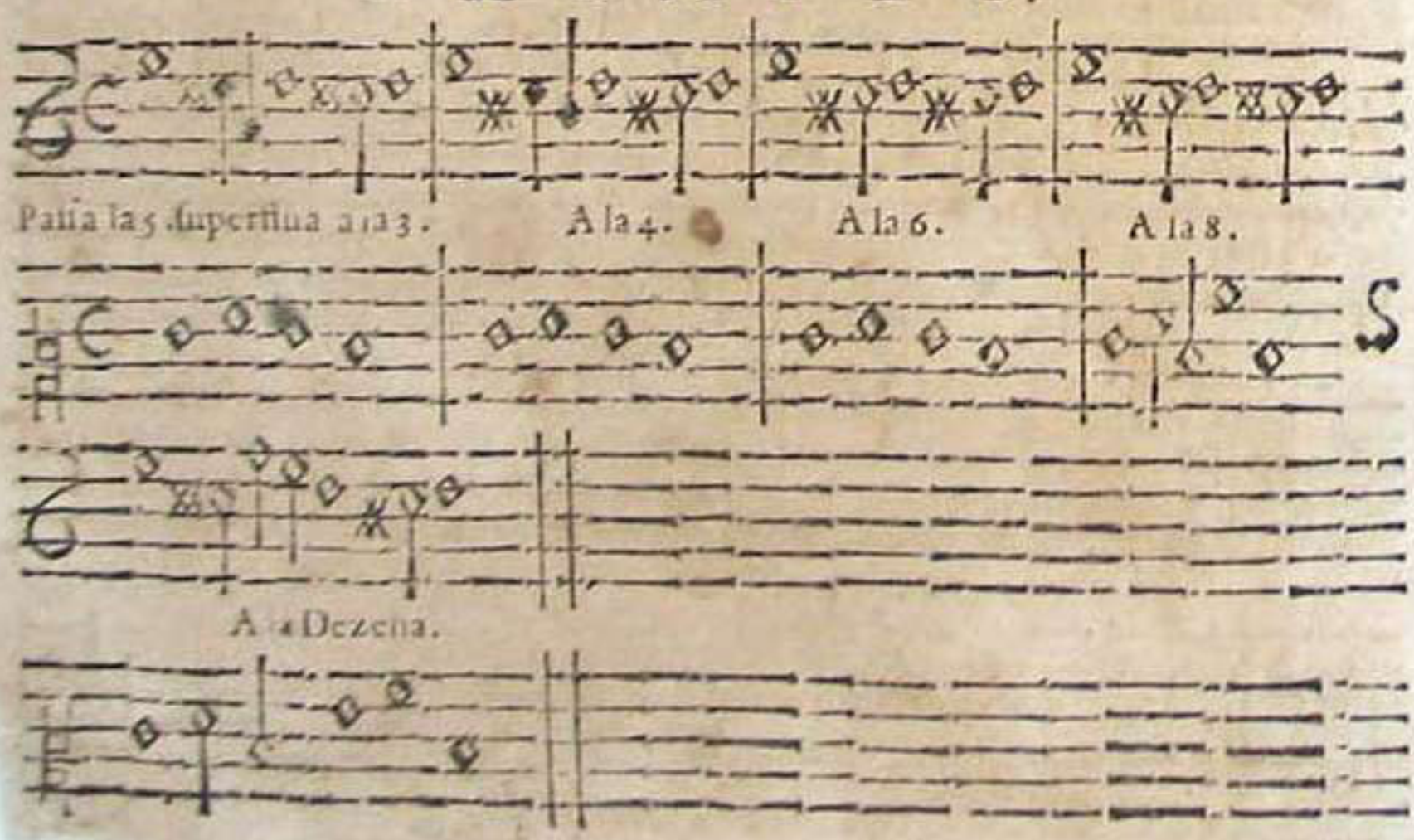


Mouimiento desde la quinta superstua á otras especies.

CAPITVLO XXIV.

LA Quinta superflua, o excessiua, es la que se compone de quatro tonos (verò gratia) del Fe faut graue, hasta el Fa de Ce sol faut sustenido, o puntos semejãtes en la distancia. Esta quinta tiene seis mouimientos à la tercera, à la quarta, à la sexta, à la octaua, à la dezena; y siempre se pone al dar del compas.

EXEMPLO.



NOTA SEPTIMA.

ADvierrase, que el que huviere visto los mouimientos que dexamos puestos en el Arte de Contrapunto, de las especies consonantes, y dissonantes, mayores, y menores, tendrà mucho andado para la inteligencia de los que en este Arte de Composicion ponemos; solo que alli se pusieron, como para Contrapunto, y Composiciones de à Duo, y à tres vozes, y aqui se han puesto, como para mas crecido numero de vozes, como queda anotado. Y como tan necessario, buelvo à dezir, que lo que dexamos dicho, con sus excepciones (en quanto à los mouimientos) del Vnisonus, segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, y septima (todas especies simples) se ha de entender, de la octaua, nouena, dezena, onçena, dozena, trezena, catorçena, y quinçena; y de todas las demàs especies compuestas, y sobre compuestas, por dimanar todas destas simples, y ser vna misma cosa con ellas.

NOTA. ¶ Y se advierta, que quãdo dezimos, ò anotamos, esto se puede hazer à 4. ò à 5. ù à 8. vozes, que se ha de entender cantando todas las vozes; porque si vna postura de vozes, que es buena à quatro, le quitan el acompañamiento de vna de las quatro vozes, puede ser que no se pueda passar semejante consonancia en la Musica, por falta de vozes que llenen, segun las Reglas de la Composicion: y assi se ha de entẽder, que en cantando todas las vozes, es aquel genero de Musica, o postura de vozes buena. ¶ Y tambien se note, que la Musica que dezimos es buena à duo, à tres, y à quatro, &c. serà buena à mas numero de vozes, poniendo las que se siguen en buenos puestos, y lugares; mas quãdo dezimos, esto se puede hazer à quatro, à cinco, o à seis, no se podrà hazer à menos numero de vozes (verbigratia) à duo, ò à tres, por defecto de vozes que faltan para acompañar aquella especie en la consonancia (como queda advertido.) Y assi mismo se note, que no se ha de atender precisamente à las figuras con que quedan puestos los mouimientos, por quanto se podràn hazer con otras mas, o menos disminuidas. Y tambien se advierta, que hemos dexado de poner algunos mouimientos, vnos por poco vsados, y otros por no ser buenos, pareciendome tan suficiẽtes los que dexamos anotados, para que con ellos tengan bastante noticia de los tranitos de las especies consonantes, y dissonãtes, buenas, y malas; y de sus mouimientos, assi rectos, contrarios, como obliquos.

NOTA. ¶ Advirtiendo tambien, que aunque los mouimientos quedan puestos por Clave de Tiple, y Contralto, que sirve de Baxo, no por esso han de ser siẽpre estas dos vozes quien los haga, que tambien el Tenor, y las demas vozes pueden hazer semejãtes mouimientos, como mejor le estuuiere, y le acomodare el Compositor. Y antes q̃ salgamos de los mouimientos, y consonancias, para que se sepa contar las especies que ay en vna consonancia, se advierta lo q̃ dixo Seuerino Boezio, en el cap. 17. de su Musica. *Consonantiarum* (dize) *semper vna minus species est, quam faciunt vozes, ita Diatessaron, quæ quatuor habet vozes, tres habet species. Diapente quinque voces, quatuor species: Diapason octo voces, sed septem species.* De suerte, que si vna consonancia tiene quatro pũtos, tendrà tres especies (verbigratia) quieres saber las especies q̃ ay en vn Diapente, consonancia de cinco vozes, pues formale desde Ce sol fa ut, à Ge sol re ut, y hallaràs q̃ ay quatro especies en esta forma: desde Ce sol fa ut à De la sol re, hallaràs vna segunda: y desde el mismo Ce sol fa ut à Elami, hallaràs vna tercera; y desde Ce sol fa ut à Fe fa ut vna quarta: y desde Ce sol fa ut à Ge sol re ut, hallaràs vna quinta, donde claramẽte se vè, que el Diapente, que es consonãcia de cinco vozes, tiene quatro especies; y lo mismo de las demàs: de manera, que siempre ay vna especie menos q̃ puntos ay en la consonancia; y por pertenecerle la difinicion de consonãcia, la pongo aqui, como la dio Fr. Alberto Veneciano, del Orden de Predicadores, en su Compendio de Musica, diziendo: *Consonantia Musica, est dispositio, siue ordinatio sonorum, siue vocum, ad inuicem in syllabis, & dictionibus.* De la qual disposicion, y ordenacion, tienen las especies consonantes, y dissonantes; cuya difinicion es como se sigue: *Species, & consonantiæ ipsarum vocum in aliquo numero ordinata. Tonus igitur, & Semitonus, & Diatessaron* (dize Isidoro, lib. 2. Orig.) *species vocantur, & sunt partes consonantiarum.*

TRATASE DE LAS PARTES, O VOZES, que componen la harmonia Musica; y de su oficio, y naturaleza.

CAPITVLO XXV.

YA Que hemos dado noticia de los Contrapuntos sueltos, y de Concierto en el Libro Tercero, poniendo las consonancias, y dissonancias que piden semejantes Composiciones, como principio de ellas, ordenadas à vn fin, auiendo tomado muchos medios para saber componer concertadamente por Arte, en este de Composicion hemos de suponer, y hazer quēta, que las quatro vozes, que comunmente se vsan, son quatro hombres de buena razō, de los quales cada vno en particular habla quando deve hablar, calla quando deve callar, y responde quando deve responder, teniendo respecto vnos à otros, conforme razon; à cuya semejança cada vna de las quatro partes, ù vozes, teniendose respeto vnas à otras, ha de cantar quando deve cantar, callar quando deve callar, y responder quando deve responder; y todo conforme à razon, leyes, y buen Arte de la Musica: y assi el que quisiere ordenar bien las vozes, ha de tener tanta quenta con ellas (como dize Zeron en el Cap. 44. del Lib. 13.) que cada voz en particular no se mueua vn solo punto, sin tener grande quenta, y respecto con todo lo que cada vna de las otras vozes pide, conforme al fin ¶ se pretende. ¶ Advirtiendo, que los Musicos practicos en sus Composiciones, comunmente suelen poner quatro vozes, en las quales dizen se encierra toda la perfeccion de la harmonia: y porque se compone principalmente de tales partes, por esso las llamaron Elementales; porq̄ assi como todo cuerpo mixto de ellos se compone, assi tambien de estas se compone toda Cancion Musica, adonde à la parte mas graue llamaron Baxo, o Contra baxo, al qual atribuyeron al Elemento de la tierra, porque assi como la tierra, entre los Elementos, tiene el lugar mas infimo, y mas baxo, assi el Contra baxo ocupa el lugar mas grave, y mas profundo de la Composicion.

Acomodaron, pues, otra parte, y llamaronla Tenor: esta procede algo mas en alto, àzia lo agudo, assimilaronla al agua, la qual assi como inmediatamente se sigue en el orden a los Elementos, despues de la tierra, y està con ella abraçada; de la misma manera en el orden de las dichas partes el Tenor, sin ninguno otro medio, se sigue al Contra baxo, y sus cuerdas graves son muy conformes con las del Baxo, puestas en el agudo.

Assimismo acomodaron la tercera parte sobre el Tenor, à la qual llamarō Cōtra tenor, Contralto, ù Alto; y pusieronla en el tercero lugar: esta la compararō al ayre, el qual assi como conuiene con el agua, y con el fuego en algunas calidades (porq̄ siendo el ayre naturalmente caliente, y humedo, à diferencia del viento, que es calido, y seco, participa con el agua en la humedad, siendo naturalmente humeda, y fria; y con el fuego en el calor, siendo el fuego caliente, y seco naturalmente:) assi las cuerdas graves del Contralto, conuienen con las agudas del Tenor; y las agudas del Contralto, conuienen con las graves de la quarta parte, puestas mas en agudo, llamada Cāto, que es el Triple. A esta acomodaron en el supremo lugar de la Composicion, adonde el lugar que tiene, algunos le llamaron Soprano, o Superius, en Latin, a quiē assimilaron al fuego; el qual inmediatamente se sigue despues del ayre, en el supremo, y mas agudo grado. Assi lo afirma el Philosopho, diziendo: *Terra, & aqua grauitati ascribuntur, aer, & ignis leuitati, atque acumini.*

Y considerando bien todo lo referido, veremos, que dicho orden no està puesto sin razon, porque teniendo la parte graue el lugar inferior de la Composicion, y

proce-

y procediendo por mouimientos tardios, y pesados, de los quales nacen los sonidos graves, los quales por naturaleza son cercanos al silencio, y tienen grande conueniẽcia, y similitud a la tierra, la qual por su naturaleza es inmobil, y firme, y no puede hazer nacer sonido ninguno. Todo esto lo dize muy doctamente D. Ioseph Zarlino en la tercera parte de su Institucion Harmonica.

Y si a la parte mas aguda assimilaron al fuego, no fue sin razon, porque auiendo los sonidos agudos (los quales nacen de los mouimientos ligeros, y apresurados) y teniendo tal naturaleza, que por la subida, y ligera percusion, se hazen sentir, representandose al oido con presteza; vienen à tener casi en si la naturaleza del fuego, el qual no solamente es agudo, y raro, mas tambiẽ ligero, y actiuo por si mismo. Las dos partes de enmedio, por la templança de los mouimientos, y por la semejança de el sitio, las assimilaron à los dos elementos de enmedio, que son el agua, y el ayre; porque tienen segun el sitio diuerso, la naturaleza de ellos.

Y si queremos examinar la propriedad que tienen estas partes, hallaremos, que el Tiple, como aquel que es mas agudo, y mas penetratiuo, se haze sentir primero que otro ninguno; adonde assi como el fuego es causa de hazer producir toda cosa natural, que se halla para ornamento, y conservacion del mundo, assi el Compositor ha de poner todo el cuydado, en que la parte mas aguda de la Composicion, que es el Tiple, tenga hermoso, y elegante proceder, de manera, que con su sonido apaciente, y ceve el animo de los oyentes: y assi como la tierra esta puesta por fundamẽto de los otros Elementos, assi el Contra baxo tiene tal propriedad, que sustenta, mantiene, y fortifica à las demàs partes, siendo puesto por fundamento de la harmonia, adonde es llamado Baxo, como si dixeramos, basa, y sustento del concento. Y assi como si acõteciera, que el elemento de la tierra faltàra, se arruinara tan hermoso orden de cosas, y se acabara la mudança, y humana harmonia: assi de la misma manera, si faltara el Baxo, la Composicion se destruyera, llenandose de confusion, y dissonancias, arruinandose toda ella: y quando el Compositor compusiere el Contra baxo, procedera por mouimientos tardios, y apartados, para que las partes, ù vozes de enmedio, puedan proceder con mouimientos conjuntos, y elegantes, especialmente el Tiple, que este es su proprio proceder. El Tenor inmediatamente sigue al Baxo azia el agudo; y es la parte que rije, y gouierna la Cantoria Musica: y se dize Tenor, segun algunos, a teniendo, porque sieua, y tiene la forma del Tono; y assi deve hazerse con elegantes mouimientos, y con tal orden, que el, particularmẽte, guarde la naturaleza del Tono, en el qual fuere compuesto, haziendo las clausulas en sus proprios lugares, como el lo pidiere; y assi como siendo el ayre alumbrado de los rayos del Sol, haze toda cosa serena, clara, y llena de alegria, assi quando el Contralto es bien ordenado, y bien cõpuesto, adornado de elegantes passos, cantando con figuras diminuidas, agracia mucho la Musica, y haze mas hermosa la Composicion: y assi deve advertir el Compositor, que la parte del Contralto ha de ser puesta, y ordenada por tales terminos, y de tal manera, que haga buenos efectos en la Composicion. Y se advierta, que si los Compositores quisieren proceder mas adelante de las partes arriba nombradas, no por esso añadiran nueua parte; lo que haran sera duplicarlas, poniendo en la Composicion dos Tiples, dos Contraltos, dos Tenores, y dos Baxos, mas, o menos, segun el numero de vozes de que fuere compuesta la Obra.

EN LAS CONSONANCIAS AY DIFERENTES posturas de vozes.

CAPITVLO XXVI.

LAs diferencias que ay en poner las vozes à las consonancias, se diuiden en quatro grados, como lo enseña Zeron, lib. 3. Cap. 35. Las del primero grado son las

mas

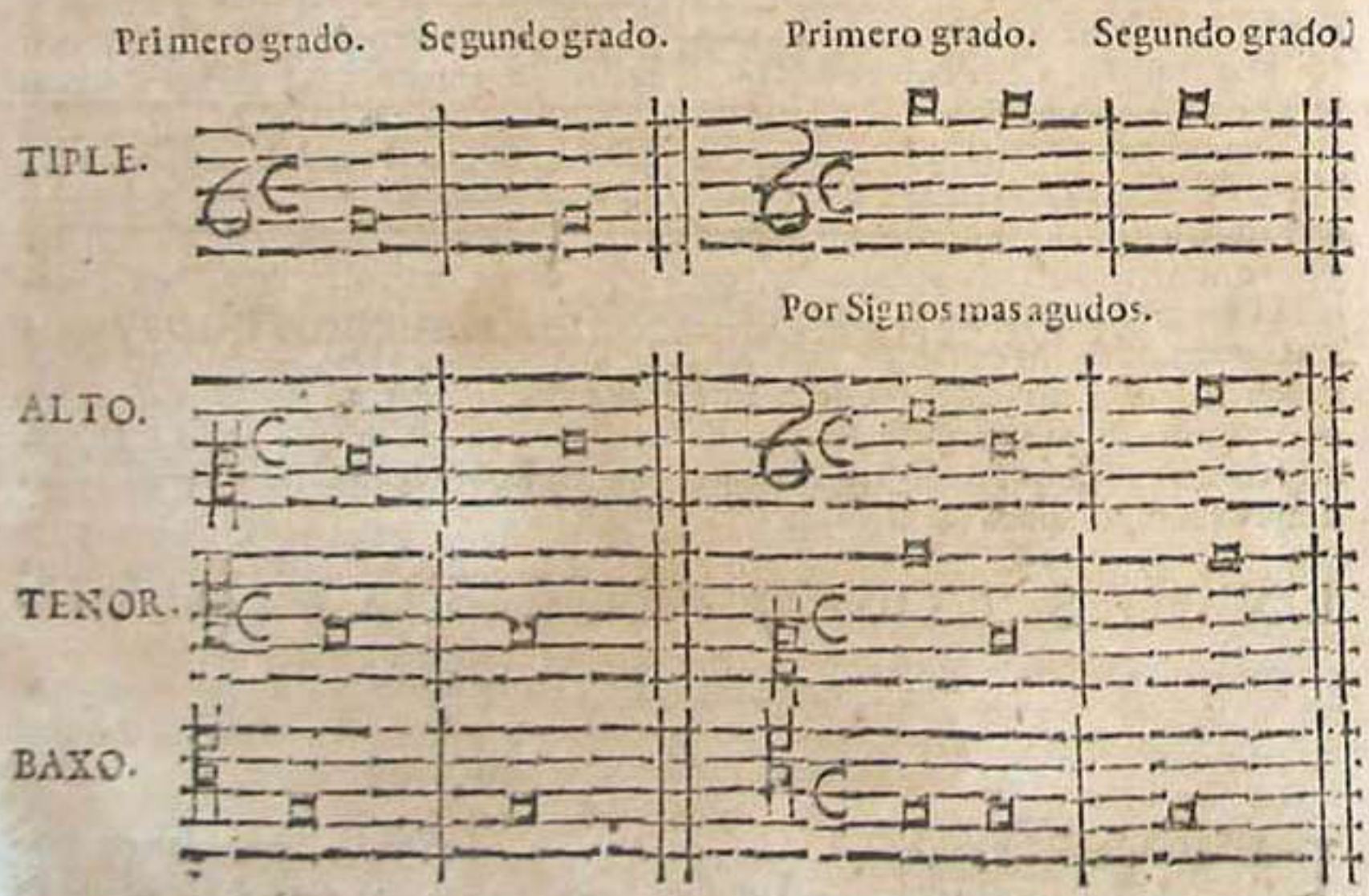
mas principales, y mejores, por ser las de mas perfecto sonido, y las que hazen mas harmonia; y por esso tienen el mejor lugar en la Composicion; y assi hà de ser las mas vsadas en ella.

Las del segundo grado tienen el segundo lugar, porque despues de las de el primer grado, son las del mejor sonido. Las del tercero grado tienē el tercero lugar, por q̃ no tienen tan apacible sonido como las del primero, y segundo grado. Las del quarto grado tienen el vltimo lugar, por ser las que menos perfeccion tienē en el sonido; y estas deven ser las menos vsadas.

NOTA. ¶ Y se note, para mayor declaracion destas diferencias, que la perfeccion del buen sonido en la consonancia, consiste, en que no lleue muchas octauas, sino vna sola (esto se entiēde en Composiciones de à quatro vozes, que en las de mas crecido numero, es otra cosa) porque en las octauas no ay variedad muy conocida de diversos sonidos, esto es, de diversa entonacion, en la qual variedad consiste la perfeccion de la Musica; y assi, quanto menos octauas lleuare la consonancia, tanto mas perfecto sonido tendra.

La octaua, que es la primera consonancia compuesta, tiene solas dos diferencias, las quales se podràn ver en el Exemplo siguiēte; cuyos extremos son, octaua desde G sol re ut, à otro G sol re ut; y lo mismo serà haziēdo en otros Signos mas graves, ù mas agudos, dicha consonancia, con puntos que sus extremos tēngan semejante distancia. Y si estuuiere en mas apartados, que conste por lo menos la consonancia de las mismas especies, por lo graue, ù por lo agudo. Y aduiertase, que los mouimiētos que hazen las vozes intermedias ò solo vno de ellas, siempre ha de ser dētro de los limites de las vozes extremas, que son, Contra baxo, y Tiple.

EXEMPLO DE LAS DIFERENCIAS que ay en la Octaua.



DE

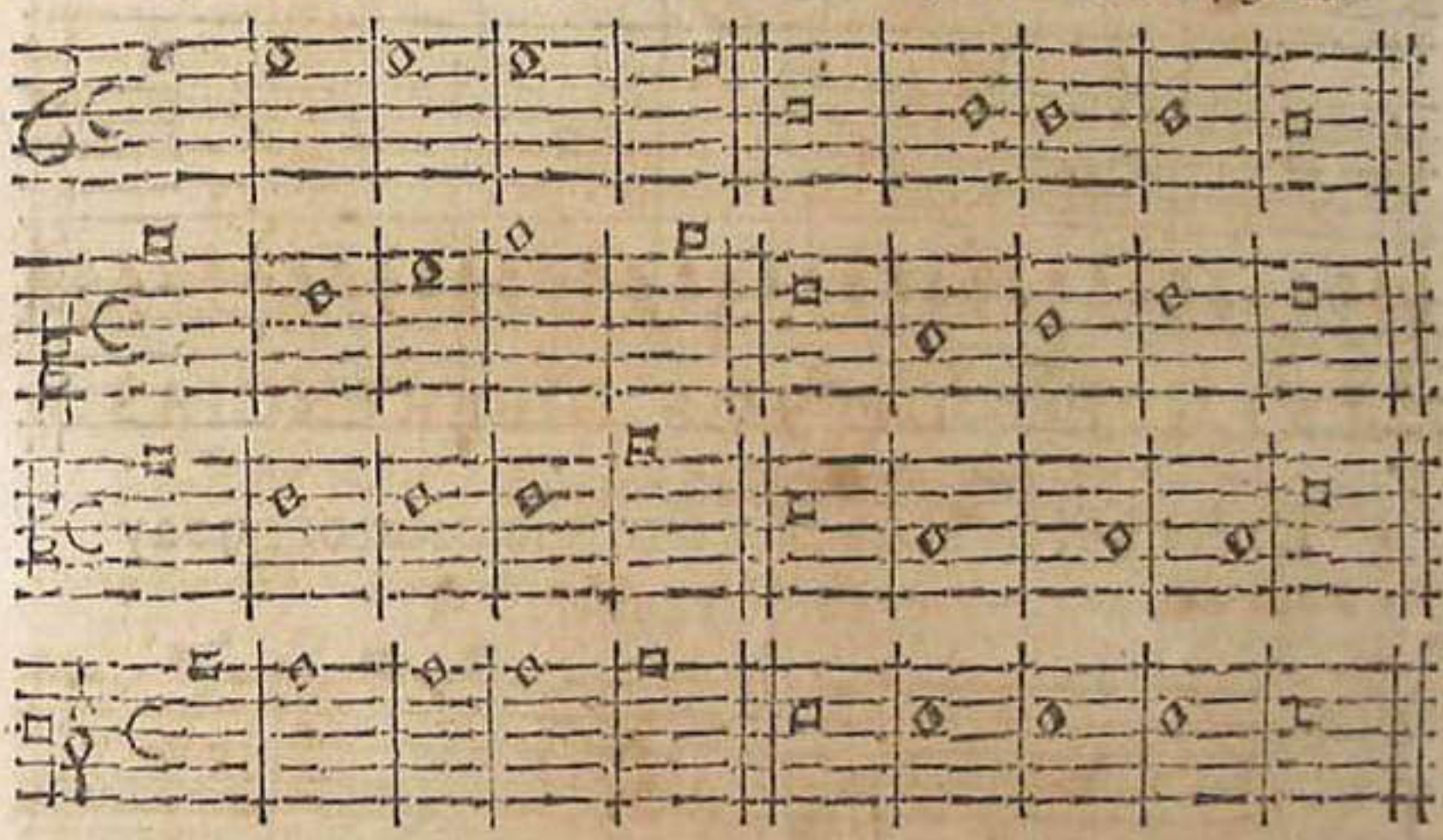
DE LAS DIFERENCIAS QVE AY en la Dezena.

CAPITVLO XXVII.

LA Dezena, es la segunda consonancia compuesta; tiene cinco diferēcias, entre las quales ay vna del primero grado, otra del segūdo, otra del tercero, y dos del quarto grado; todas las quales se podran ver en el Exemplo siguiente, cuyos extremos son dezena desde Ge sol re ut à Be fa be mi. Lo mismo serà haziendole en otros Signos mas graues, ù mas agudos, con semejante distancia, como queda advertido en el Capitulo antecedente.

Exemplo de las cinco Diferencias de acompañamientos que ay en la Dezena.

Primero grado. Segundo. 3. 4. grado. Primero. Segundo. Tercero. 4. grado.



De las Diferencias de acompañamientos que ay en la Dozena.

CAPITVLO XXVIII.

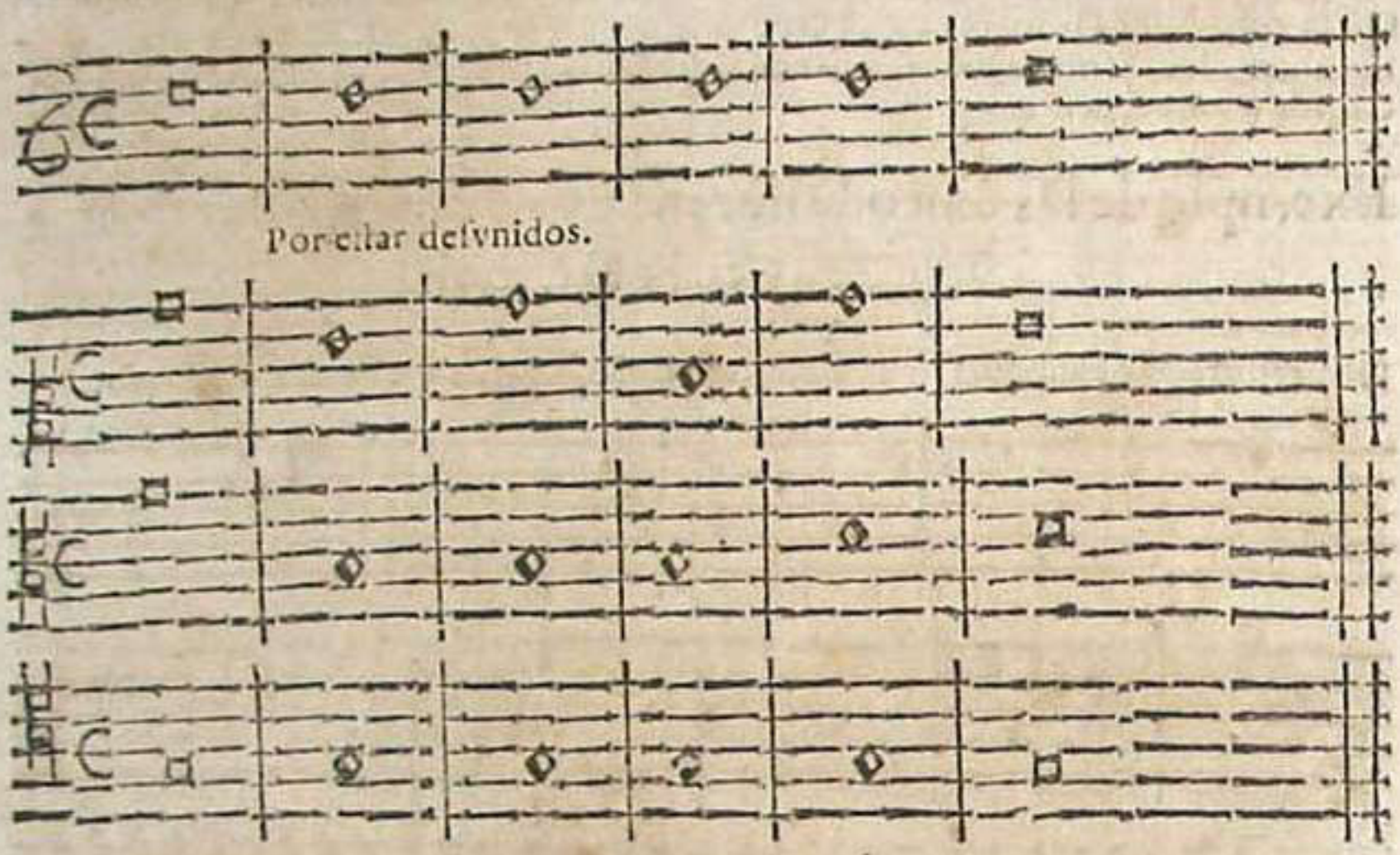
LA tercera consonancia compuesta, es la dozena; tiene seis diferencias de acōpañamientos, entre las quales ay vna del primero grado, dos del segūdo, y otras dos del tercero, y vna del quarto grado: (ya dexamos advertido, que las del primero grado son las mejores, y despues como se siguen.) Veranse todas en el Exemplo siguiente, cuyos extremos son dozena, desde Ge sol re ut à De la sol re: y lo mismo serà haziendole por otros Signos, &c.

***

EXEM-

EXEMPLO DE LAS SEIS DIFERENCIAS de acompañamientos que ay en la Dozena.

Primero grado. Segundo. Segundo. Tercero. Tercero. Quarto grado.



Por estar desvnidos.

De las Diferencias de acompañamientos que ay en la Trezena.

CAPITVLO XXIX.

LA Trezena, q̃ es la quarta especie compuesta, tiene seis diferencias de acompañamientos, entre las quales vna ay del primero grado, otra del segundo, dos del tercero, y otras dos del quarto grado: todas estas diferencias de acompañamientos, se verán en el Exemplo que se sigue; cuyos extremos son trezena desde Gesolreut a Elami: y será lo mismo en otros Signos mas graves, o mas agudos.

NOTA. ¶ Y se note, que para que la Musica, en la Cõposicion llene la harmonia, y perfeccion que se requiere, en la trezena nunca se detenga la parte que la hiziere vn compas entero, si possible fuere, sino quãdo mucho, medio cõpas, como se haze quando se vsa de alguna disonancia. La razon desto, es, porque la trezena, de su naturaleza, es consonancia aspera, y desabrida; y por esta causa no será bien detenerse mucho en ella; y será mucho la detencion de vn compas entero; lo qual tambien se ha de entender de su compuesta la veintena (y su simple la sexta:) y será bien se obserue esto, por quanto haziendo lo contrario, la Musica será aspera, y desabrida.

Dos auisos acerca de la Trezena.

¶ Y tambien se note, que el dar muchas trezenas consecutiuas, no es muy vsado, y menos siendo desalto. La razon desto es, porque de las quatro consonancias compuestas, es la trezena la que menos dulçura, y melodia contiene en si; donde se

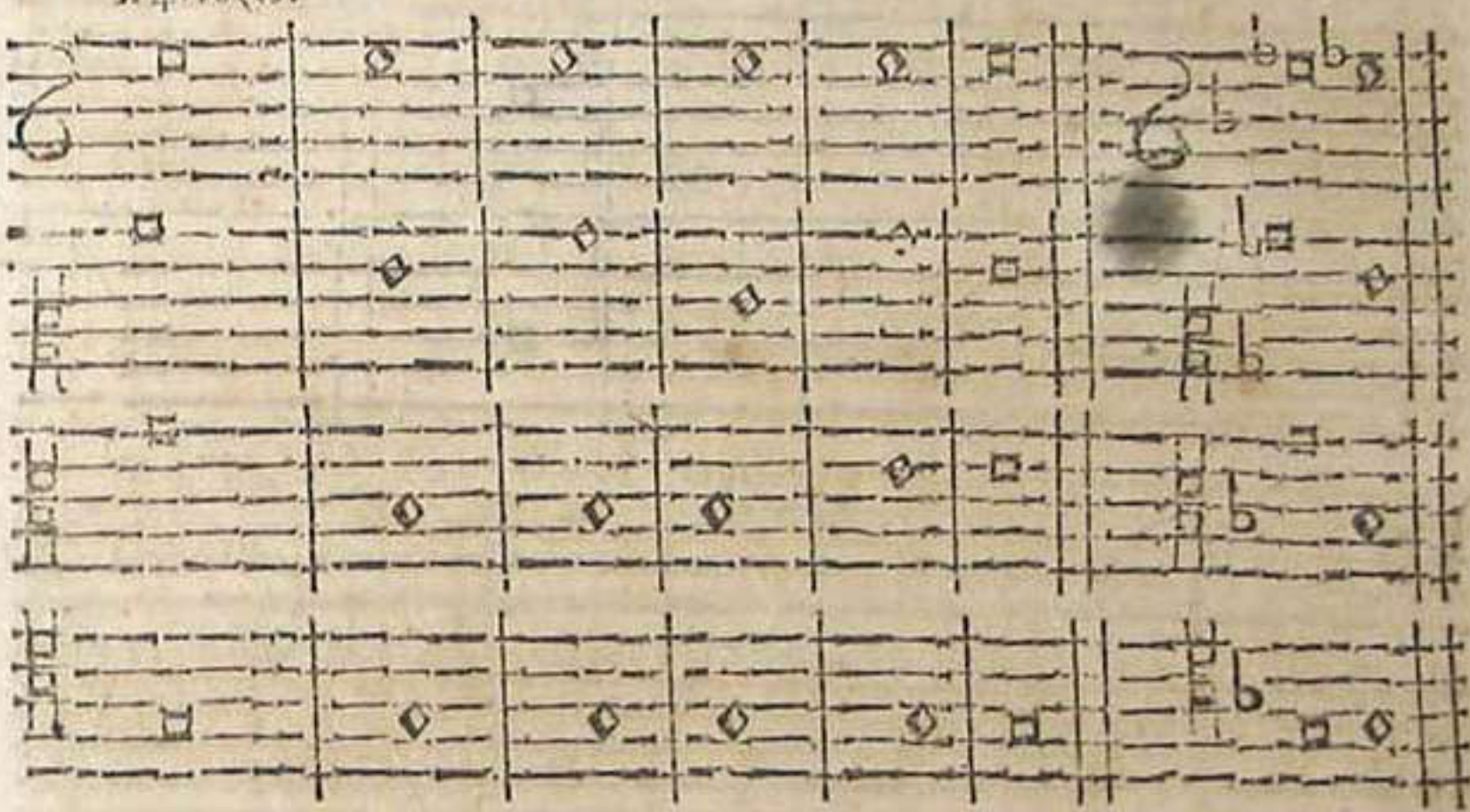
sigue

sigue, que es la consonancia que menos gusto dà al oìdo; y por esta razon no se deven poner muchas en demasia vnas despues de otras, en Obra que aya de ser juzgada por muy suaue, y elegante.

EXEMPLO DE LAS SEIS DIFERENCIAS de Acompañamientos que ay en la Trezena Mayor, y Menor.

Primero grado. Segundo. Tercero. Tercero. Quarto grado. *Y desta manera.*

A 4. vozes.



DE LAS DIFERENCIAS DE ACOMpañamientos que ay en la Quinçena.

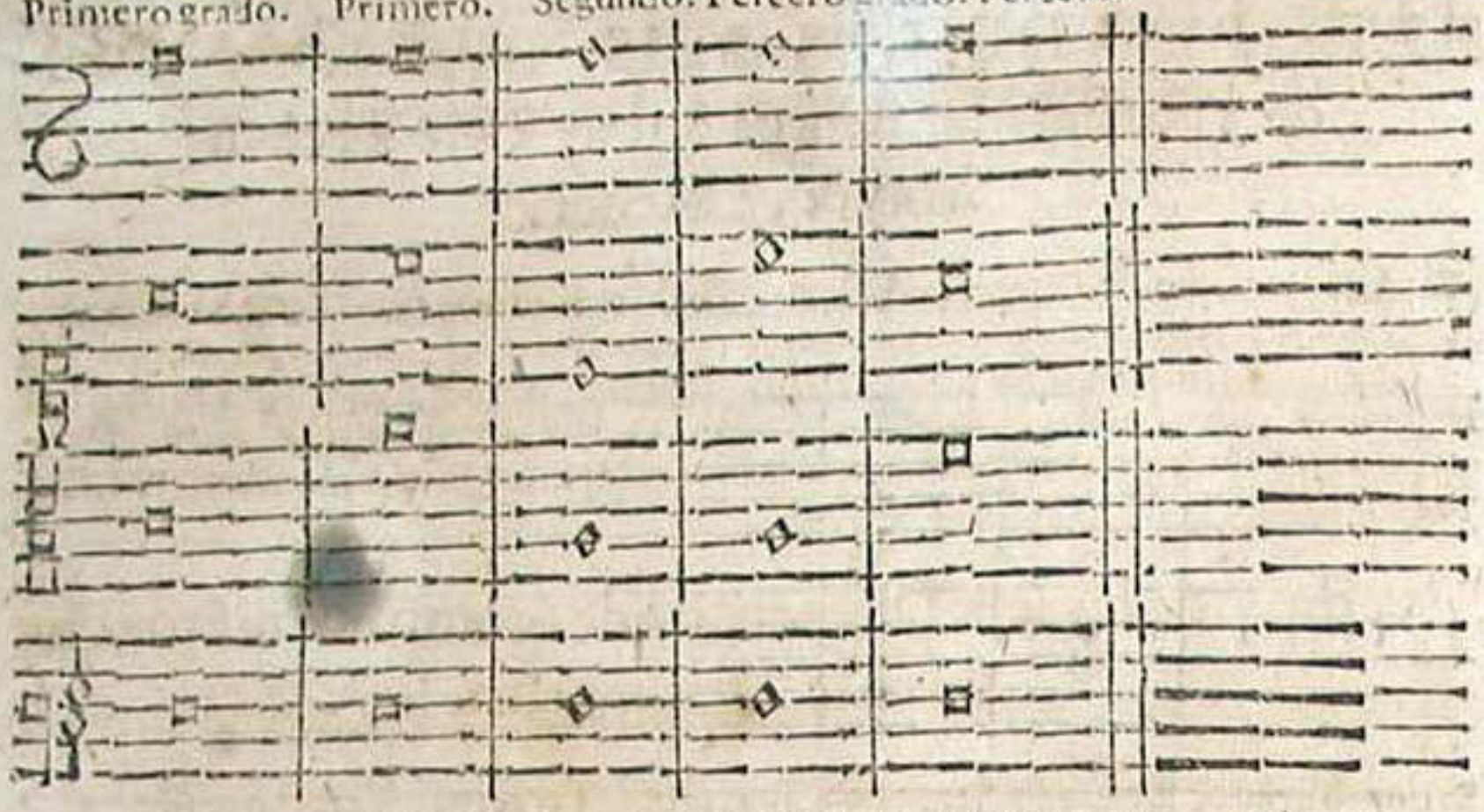
CAPITVLO XXX.

LA Quinçena, es, la primera consonancia decompuesta: tiene diez y siete Diferencias de Acompañamientos; y por escusar prolijidades, pondremos cinco, las mas necessarias; entre las quales ay dos del primero grado, vna del segundo, y dos del tercero grado: todas las demàs son del quarto grado, y poco necessarias: el buscar estas Diferencias, se dexa à la diligẽcia del ingenioso Compositor. Las cinco primeras Diferencias, se veran en el Exemplo siguiente, cuyos extremos, son, Quinçena desde Fe fa ut grauе, à Fe fa ut sobre agudo: y lo mismo sera haziendose por otros Signos, con semejante distancia en sus extremos, &c.

***

EXEMPLO DE LAS QVATRO PRIMERAS DIFERENCIAS QVE AY de Acompañamientos en la Quinçena.

Primero grado. Primero. Segundo. Tercero grado. Tercero.

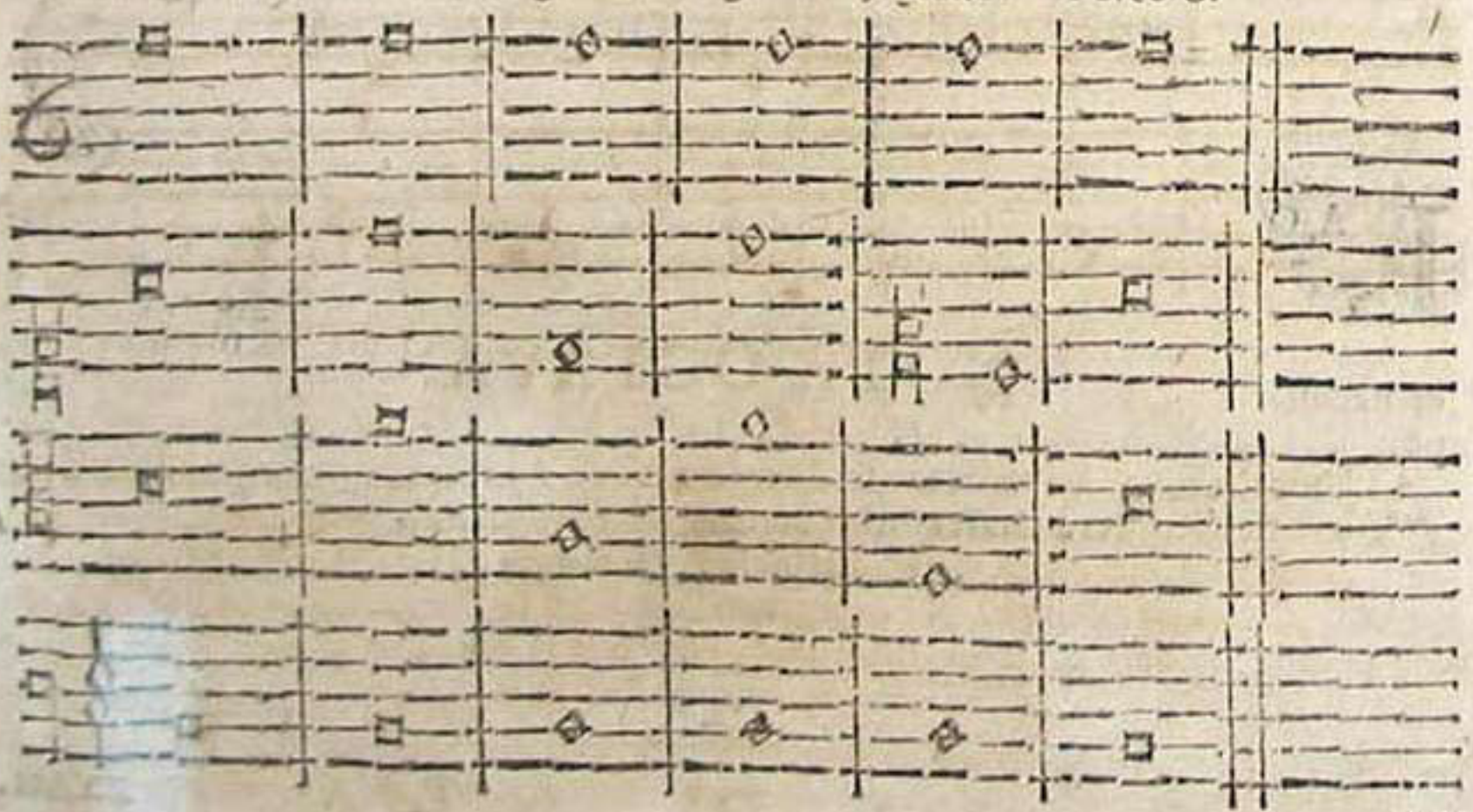


DE LAS DIFERENCIAS DE ACOMPAÑAMIENTOS QVE AY EN la Dezisetena. CAP. XXXI.

LA Dezisetena es la segunda consonancia decompuesta; tiene 24. diferencias de Acompañamientos: pondremos aqui solas seis, las mas principales, pertenecientes al primero, segundo, y tercero grado: (las de el quarto grado omito por abreuiar, y no ser molesto en las cosas que no son necessarias:) entre las quales diferencias ay dos del primero grado, dos del segundo, y dos del tercero. Veranse en el Exemplo siguiente, cuyos extremos, son, Dezisetena, desde De la sol re graue, à Fe faut sobreagudo.

Exemplo de las Diferencias de Acompañamientos q̃ ay en la Dezisetena.

Primero grado. Primero. Segundo. Segundo. 3. grado. Tercero.



DE

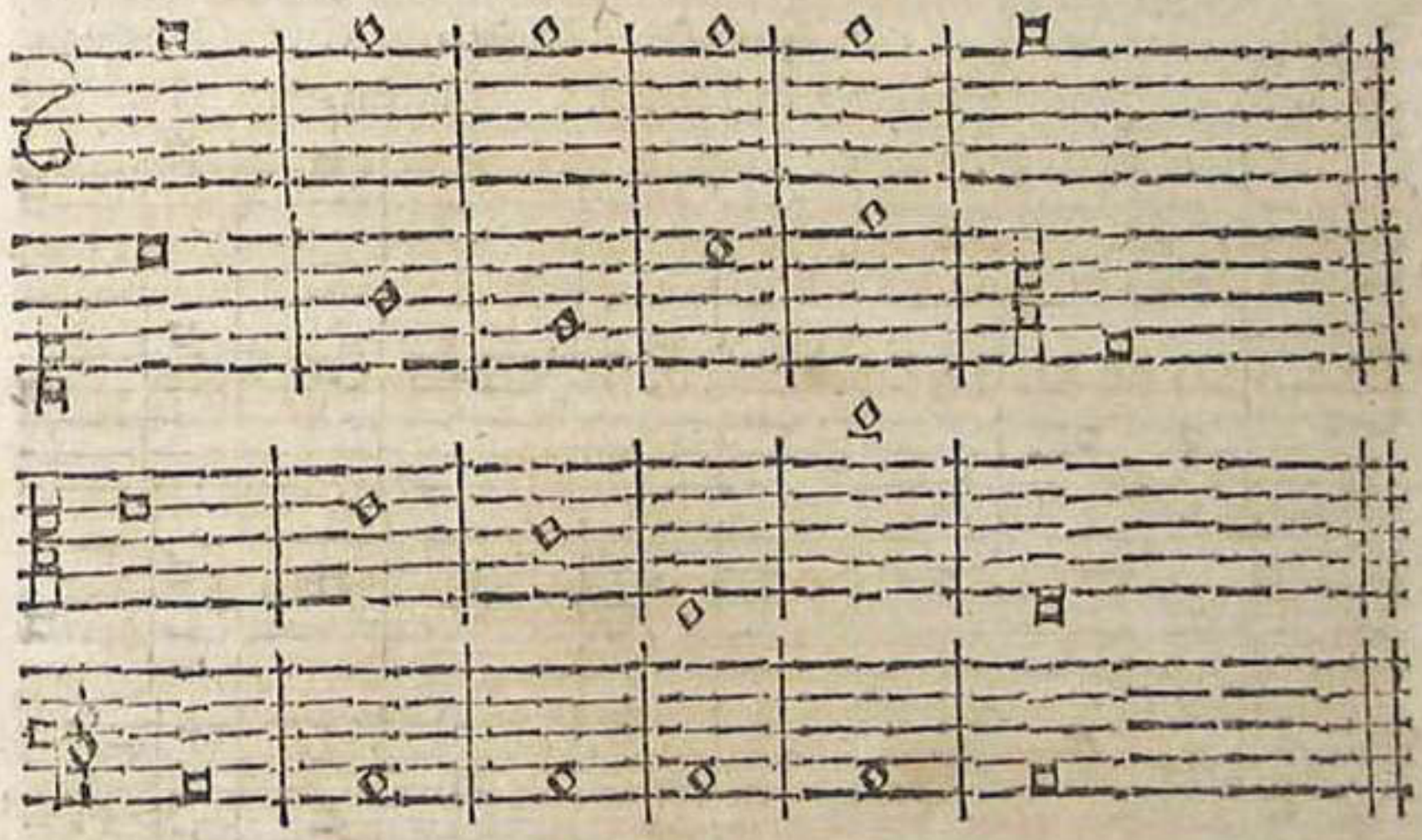
DE LAS DIFERENCIAS DE ACOMpañamientos que ay en la Dezinouena.

CAPITVLO XXXII.

LA dezinovena, es, la tercera consonancia de las decompuestas: tiene 21. diferencias de acompañamientos; pondremos tan solamẽte seis, que son los mas necessarios, los demàs omito; y destas seis diferencias, ay vna del primero grado, dos del segundo, y las demàs del tercero grado: todas las quales se veran en el Exemplo que se sigue; cuyos extremos, son, dezinouena desde Ce sol fa ut grave, hasta Gelol re ut, fuera de la mano.

Exemplo de las seis Diferencias de acompañamiẽtos que ay en la Dezinouena.

Primero grado. Segundo. Segundo. Tercero. Tercero. Tercero grado.



NOTA OCTAVA.

ADviertase, que las veinte y vna Diferencias de Acompañamientos, que ay en la veintena, que es la quarta consonancia decompuesta; y las quarenta y seis que ay en la veintidoseena, q̃ es la primera consonancia de las tricompuestas, no pongo con particular exemplo, por quanto no sirven en la Composicion ordinaria, sino para tañer Instrumentos; esto por la distancia grande que ay entre los extremos.

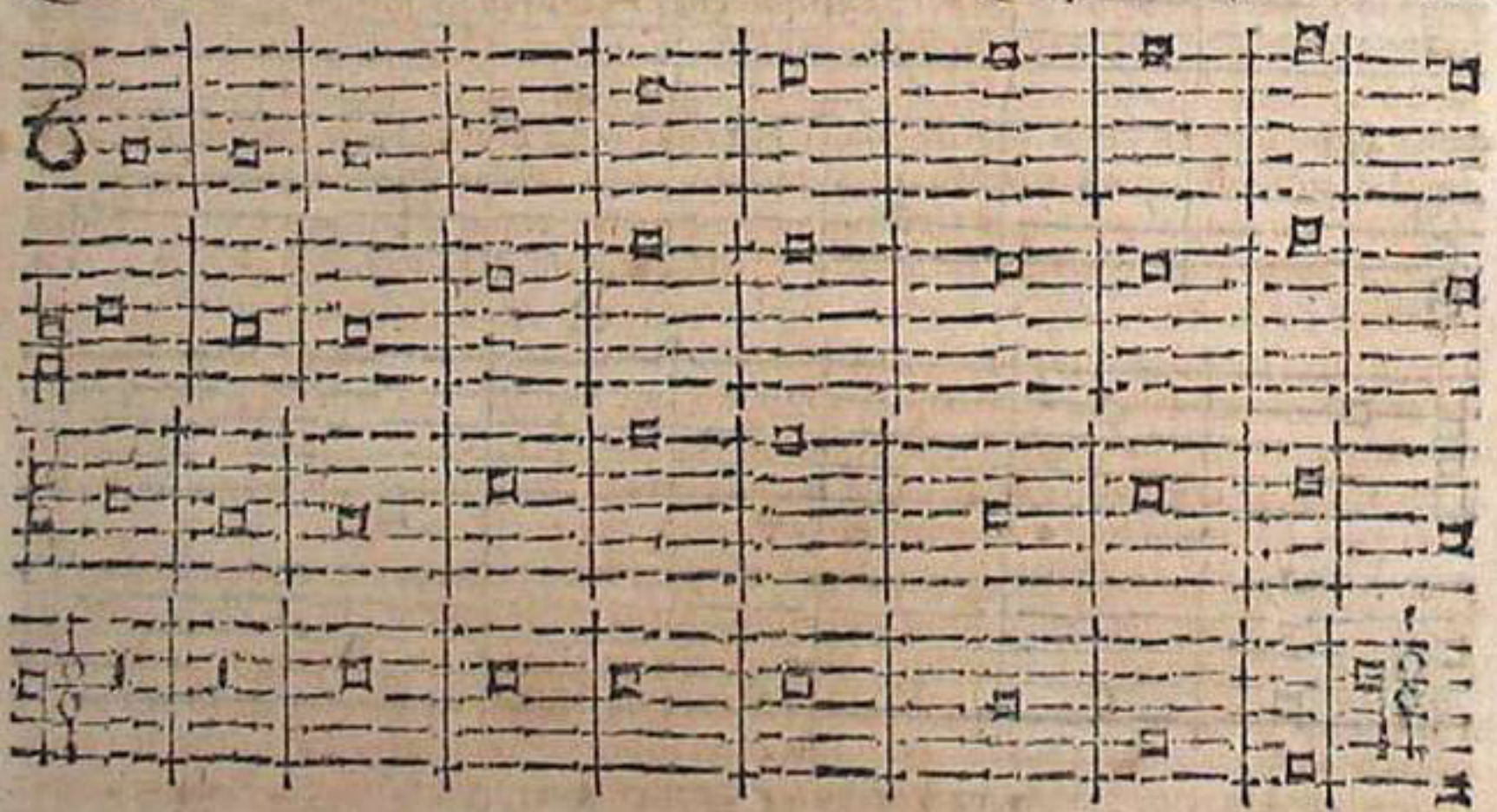
RESVMEN DE TODAS LAS DIFFERENcias de Acompañamientos del primero grado.

CAPITVLO XXXIII.

PARA El vso de las consonancias, assi simples como compuestas, y decompuestas, es necessario tener en la memoria las diferencias de los Acompañamientos mas principales, que son las del primero grado, como las mas vsadas; y esto, porque hazen la Musica mas hermosa, harmoniosa, y graciosa; las quales pondremos en el Exemplo siguiente, puntadas por su orden: es à saber, primero las simples, despues las compuestas, y luego las decompuestas; y à lo vltimo las tricompuestas: y desta manera se entenderàn, y tendràn mejor en la memoria; y assi se podrà vsar de ellas con mas facilidad.

Exemplo de los Acompañamientos principales del primero grado, para el vso de las consonancias.

simples, 5. y 6. *Cõpuestas*, 8. y 10. *Dozena. Trezena. Decõpuestas*, 15. 17. 19. *Vezena*.
Quinta, sexta. Octaua, Dezena. Dozena. Trezena. Quinçena. 17. 19. 20.



NOTA NONA.

ADvierrase, que lo mismo que està en los Acompañamiẽtos del Exemplo passado, se puede imaginar en otras posiciones, mudando las especies de sobrecompuestas, à compuestas, ò à simples, &c. Y tambien se note, que quando se compusiere à consonancias dadas à quatro vozes, assi por las compuestas, como por las decompuestas, o sobre compuestas, para que la Musica tenga mas perfeccion, es necessario vsar de las mejores diferencias de consonancias, es à saber, de las del primero grado; y quãdo no se pudiere vsar de ellas, vse de las de segũdo grado; y quãdo no se pudie-

diere vsar de las del segundo, vsese de las del tercero grado; y de las demàs del quarto grado se vsarà, por necessidad, ò por causa de bien cãtar, ò por huir de dos quintas, ù dos octauas, ù de hallarse distantes las vozes en la consonancia.

NOTA. ¶ Y antes que passemos mas adelante, se advierta (aũque de passo) que aũque en la Nota 16. del Arte del Canto de Organo, fol. 220. dexamos dicho, q̃ el cõpas consiste en los dos mouimientos de dar, y alçar, y otras cosas tocantes à su diuision, ora serà bien sepamos, porquè el compàs comiença en todas las Cõposiciones, Cãtorias, y Obras de la Musica, al mouimiento del dar, y no da su principio, y comiẽça al mouimiento del alçar?

El Compàs comiença siempre al mouimiento del dar; y porquè?

A lo qual respondo, que el Compàs en la Musica tuuo su principio (como dexamos advertido en el Cap. 43. del Arte de Canto de Organo, fol. 219. golpeando vna mano sobre otra, no solo para que viessen dicha señal, sino tambien para que la oyessen todos aquellos que debaxo deste compàs, en la sonora harmonia, militan al tiempo que exercitan su dulçe melodia. Y conſiderando el comun compas (excepto en las Proporciones) de los dos mouimientos de dar, y alçar; y en el vn mouimiento destos (q̃ es en el del dar) hiere el compàs visible, y sonoramente, teniendo donde poder hazer manifiesto (golpeando sobre la mano, ù otra cosa, su sonido) es muy puesto en razõ, que se comiençe en èl el cõpàs, porque oyendo este golpe sonoro los Cantores, miran las figuras en los tiempos de la Musica, con la puntualidad que en ellos se les pide; no siendo suficiente para començar el compàs en el mouimiento del alçar, por quanto en èl no se percibe con el oido este golpe sonoro de que se necessita, por no auer en el mouimiento del alçar donde darle (aunque se supone) no siendo bastante solo el verle, porque muchos, ò va por lo corto de la vista, ò por la atencion que ponen en el Cãto figurado, que profieren, no le perciben con ella, necessitando de dicho golpe en el mouimiento del dar, para que percibiendo su sonido en los oidos (ya que por dichas causas no le vieron) les sirva de señal, y auiso, para que con buena medida puedan cantar con puntualidad en sonora harmonia. Y por esta razon el compàs se comiença en todas las Composiciones de la Musica, al mouimiento del dar, no al del alçar, &c.

Y si alguno replicase, diziendo, que pocos vsan echar el compàs sobre la palma de la mano, haziendo los dos mouimientos de dar, y alçar en vago; y que en tal caso parece se podrà entrar en las Cantorias, al mouimiẽto del alçar, pues son iguales ambos mouimientos, porque en ninguno de ellos se halla la señal sonora del golpe, para ser percebido con el oido. A lo qual respondo, que aunque es verdad que en este caso no parece ay mas razon para que el compàs comiençe en el mouimiento del dar, que en el del alçar, con todo esso se ha de ir con el estilo comun que han vsado todos los Antiguos, y vsamos los Modernos en la Musica, que es, que comiençe el cõpàs, y tenga su principio al dar, no al alçar; porque el mouimiento del dar es el que tiene, y ha tenido comunmente golpe sonoro; y de essa manera fue inventado para la medida de la Musica; y que no vse vno, ù otro Maestro assi de èl, no es inconueniente, pues no se exercita con el mejor modo que sus Inventores le hallaron, para el regimẽ de la Musica; pues vsa de dicho compàs no golpeando sobre la mano, para dar auiso à los oyentes de la puntualidad de su medida, como fue desde sus principios, por sus Inventores enseñado, y por los Scientificos Maestros advertido.

CAPITVLO XXXIV. QVE TRATA, Y ENSEÑA, EN LAS ESPECIES, Y LVGAR, QVE SOBRE LA CONSONANCIA DE quatro vozes se han de poner, la quinta, sexta, septima, octaua, y las demàs vozes; y porquè han de estar puestas, segun el numero de ellas, mas en vna especie que en otra.

Vease con cuydado todo este Capitulo, que es muy importante.

YA Que hemos visto en los Exemplos antecedentes deste Libro Quarto, y Arte de Composicion, las diferencias essenciales que ay en el poner las vozes en las consonan-

sonancias de las Composiciones, es necessario que sepamos (suponiendo, como cosa cierta, è indubitable) que vna consonancia perfecta se compone de Vnisonus, que es su principio, tercera, quinta, y octaua, ò sus compuestas; como son (verbi gratia) octaua, dezena, y dozena: ù dezena, dozena, quincena, &c.

Advirtiendo, que la segunda voz (como dexamos anotado) es la que està en tercera en la consonancia; y la tercera voz, la que està en quinta; y la quarta voz, la que està en octaua, o en las especies cõpuestas destas simples, excepto en las ligaduras, que al tiempo que se hazen, la segunda voz es aquella que liga; y la tercera voz se pone en tercera, ù dozena con el Baxo: Y si la ligadura fuere de septima, se puede poner tambiẽ en quinta, al tiempo de la ligadura: y si fuere de quarta, se pone la tercera voz en quinta; y la quarta voz en octaua del baxo. Todo lo qual queda advertido en el Libro 3. del Contrapunto, en el Cap. 69. en la Nota 37. Y tambien en la Nota 39. del Cap. 30. de dicho Libro; para saber donde se han de poner la quinta, sexta, septima, octaua, y las demàs vozes; y con qual especie destas referidas, puestas en la consonancia perfecta, se ha de octauar (esto segun el numero de vozes tuuiere la Composicion, ò consonancia:) y como ha de ser ordenada, ò puesta la voz, ù vozes que se añadieren à estas quatro anotadas en la consonancia; se advierta, que la quinta es la especie mas principal en la consonancia, por ser la especie que haze mas harmonia en ella (como queda anotado en el Cap. 22. del Lib. 3. en el Arte de Contrapunto; y alli la razon.) La octaua, como especie perfecta, se le sigue en orden a la perfeccion en la consonãcia à la quinta: despues en tercero lugar se pone la tercera, porque las especies imperfectas no han de ser de mejor calidad que las perfectas, ni puestas en el orden de las consonancias en mejor lugar que ellas. (La razon de todo esto, se verà en el Cap. 22. del Lib. 3. ya citado.)

Esto supuesto, digo, que la quinta voz en la consonancia, se ha de poner en octaua, con la voz que estuuiere en quinta, ù dozena, à la parte superior ò inferior, como no se ponga mas abaxo, que el contrabaxo, que es el fundamẽto sobre que se funda la consonancia. Y la razon que ay para que la quinta voz se aya de poner en octaua de la quinta, ù dozena, esto es, en quinta, ù dozena, à la parte alta, ò à la baxa, parte superior, ò inferior, y no en octaua de otra especie, no vnisonandola, si fuere possible, con ella, (como queda anotado:) y si se hiziere, sea ligeramente, por quanto en el Vnisonus, es poco conocida la diferencia de la Musica; es, porque la especie quinta, es la especie q̃ haze mas harmonia en la consonancia (como queda advertido:) y siempre estan mejor puestas las vozes, quando mas harmoniosas, y sonoras se hallaren en ella: y no se puede poner la quinta voz en especie que llene mas sobre las quatro vozes, que en la especie quinta; y assi es muy conforme à razon, poner esta voz añadida à las quatro, en dicha especie, porque de su naturaleza piden las consonancias el ser hechas con las especies mas llenas; esto es, con aquellas que hazen mas harmonia en la consonancia; y assi la quinta voz ha de estar en la especie quinta; esto es, en octaua con la dozena, ò quinta, que tenia la consonãcia de à quatro vozes, por ser la especie que mas lleno haze en las Composiciones, y la que mas sobresale, y abulta en las consonancias; no condenando el que se ponga la quinta voz en octaua, con la que estaua en tercera, ò cõ la que estaua en octaua, en la Composicion de à quatro, sino advirtiendo lo sobredicho por mejor, y en primero lugar, para que assi sea vsado: y lo segundo, para diferenciar en la posicion de las vozes en la consonancia, por entrada de passo, ò imitacion, ò por cumplir con el Intento, &c.

La sexta voz se pondrà en octaua, con la voz que estuuiere en tercera, ù dezena, en la consonancia de à quatro vozes (despues de auer puesto la quinta voz, como queda advertido) por quanto es muy puesto en razon, que se duplique la especie de la tercera, como especie que se sigue à la quinta, en quanto hazer lleno en la consonancia; porque aunque la octaua es especie de mejor calidad en la consonancia, que la tercera, ya la octaua està duplicada en las quatro vozes; y assi la sexta voz ha de ser duplicando la voz que estuuiere en tercera, ù dezena, estando en la Composicion de

à seis, dos vozes en quinta, dos en octaua, y dos en tercera, octauadas estas especies à la parte superior, o inferior, sobre el Baxo.

La septima voz se pondrà en octaua, de la voz que en la consonancia de à quatro vozes estaua en octaua, ò quinçena: y la octaua voz se pondrà en Vnisonus con el baxo, que es la que menos harmonia haze, por quanto el Vnisonus no es consonàcia, sino principio de ella (como dexamos advertido:) y otras vezes la octaua voz, se pone en octaua, que es estar octauados los Baxos de los Coros; se reputa en tal caso por Vnisonus prolongado, por quanto los Baxos, aunque el vno esse en octaua con el otro, como fundamento que son cada vno de ellos de la consonancia, y de su Coro, se reputan, y tienen por primera voz, en las Cõposiciones de poco, ò mucho numero de vozes: y aun en las ligaduras serà bien se guarde, y observe lo mas que se pueda; y se siga esse mismo orden en poner las vozes, y duplicarlas en la consonancia; aunque algunas vezes no se podrà guardar esta Regla tan estrictamente, por los mouimientos de los Baxos, y por la desigualdad de las vozes (verbi gratia) por hazerse la Cõposicion con muchos Tiples, y no poderse estender la posiciõ de las especies, por lo grave, ò lo agudo, à Signos muy baxos, ò muy encumbrados, por defecto de los Cantantes; por cuya causa es obligado el Compositor à vnisonar algunas vozes, que sin ella no lo hiziera. Todo lo qual se verà executado en las clausulas de à quatro, de à cinco, de à seis, de à siete, de à ocho, y de à doze vozes, puestas en esse Libro Quarto, despues de las ligaduras que se siguen.

Advirtiendo, que si la Composicion fuere à mas numero de vozes, que el de à ocho, se iràn reduplicando las vozes que se añadieren, à las ocho, segun el orden referido, començando la nouena voz por la reduplicacion de la especie quinta; y la dezima voz por la tercera, y la onçena voz por la octaua; y assi se iràn haziendo las reduplicaciones por su orden, començando por la quinta, siguiendose la tercera, ò sus cõpuestas, y despues la octaua, ò quinçena, octauandolas à la parte superior, ò inferior, hasta poner en la consonàcia copioso numero de vozes; y en passando de doze, se podràn vnisonar algunas de las vozes, por quanto la extension de los extremos no da lugar à poder hazer otra cosa. ¶ Y se advierta, que no en todas las consonancias està siempre la segunda voz en tercera, ù dezena con el baxo; y la tercera voz en quinta; y la quarta voz en octaua; porq̃ segun diferentes fundamentos en los baxos, suele auer mutacion de especies en la consonancia, porque vemos, que en vnas consonancias està la segunda voz en tercera, y la tercera voz en quinta; y en otras, la tercera voz està en tercera, y no en quinta, como se ha visto en las ligaduras de septima, que al tiempo de ligarla, se puede poner la tercera voz en tercera, y tambien en quinta; y la quarta voz en octaua con el baxo; y tambien en octaua con la voz que està en tercera, sirviẽdo esta posicion de vozes para diferenciar, siendo mejor la que està en tercera, y quinta cõ el baxo, al tiempo que està ligando la septima, que la que està en tercera, y octaua (esto se entiende à quatro vozes.)

Y en caso que se huuiere de poner quinta voz en la Composicion que la consonancia no tuuiere quinta, no se ha de entrar reduplicando ninguna de las otras especies, sino poner la quinta voz en la especie quinta, que es la que falta en la consonàcia, y despues se podràn reduplicar las demas especies, por el orden dicho. Y se advierta, que quando se reduplica vna voz en tercera, quinta, ù octaua, no se necessita de estar todo vn compas en aquella especie, que porque cante la voz con buen ayre, podrà hazer algunos mouimientos, passando à otras especies, duplicandolas: y en la ligadura de nouena, se pone la tercera voz en tercera, y la quarta voz en quinta; donde tambien se vè, que no siempre la quarta voz està en octaua.

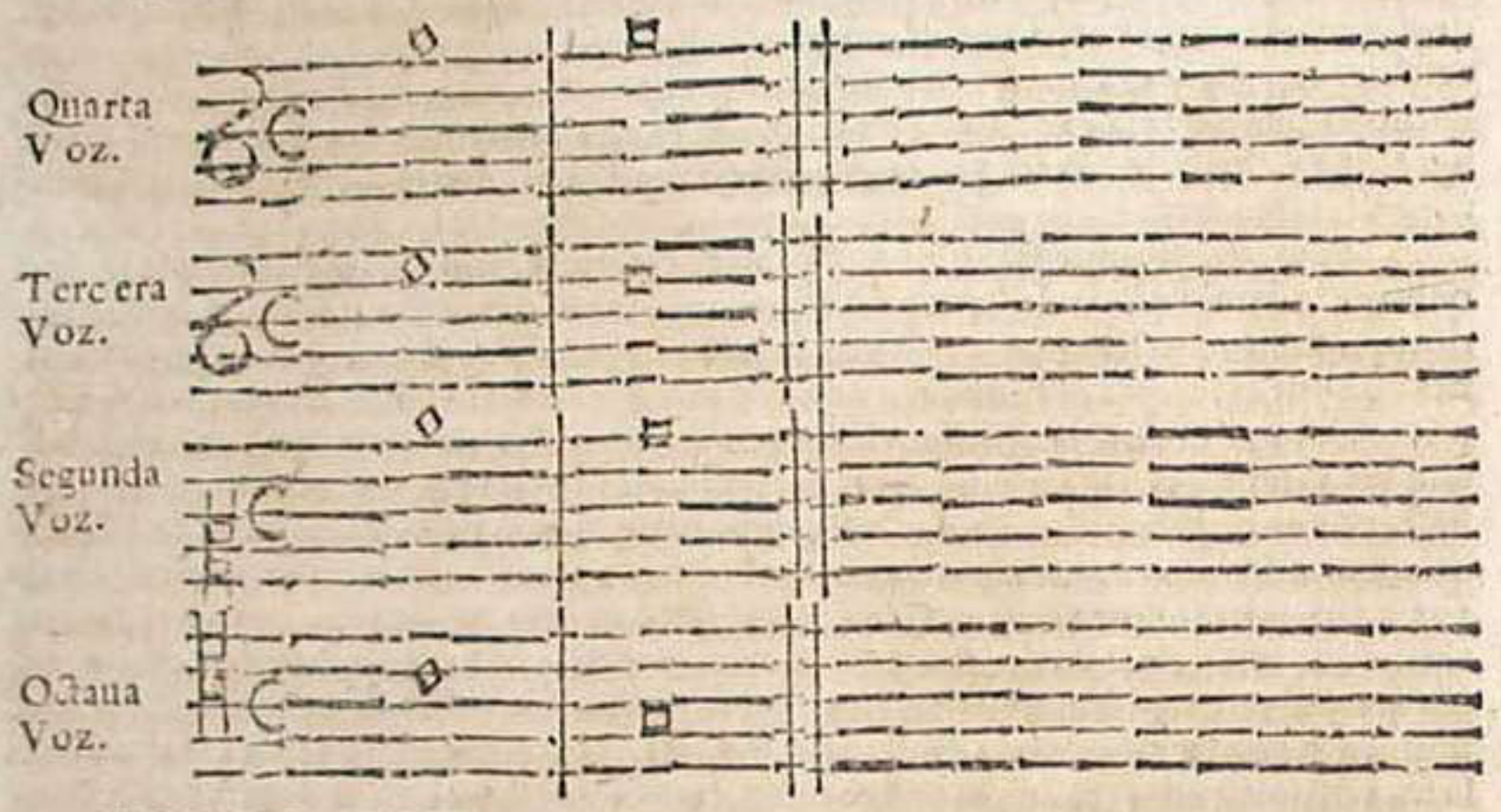
(2)

****

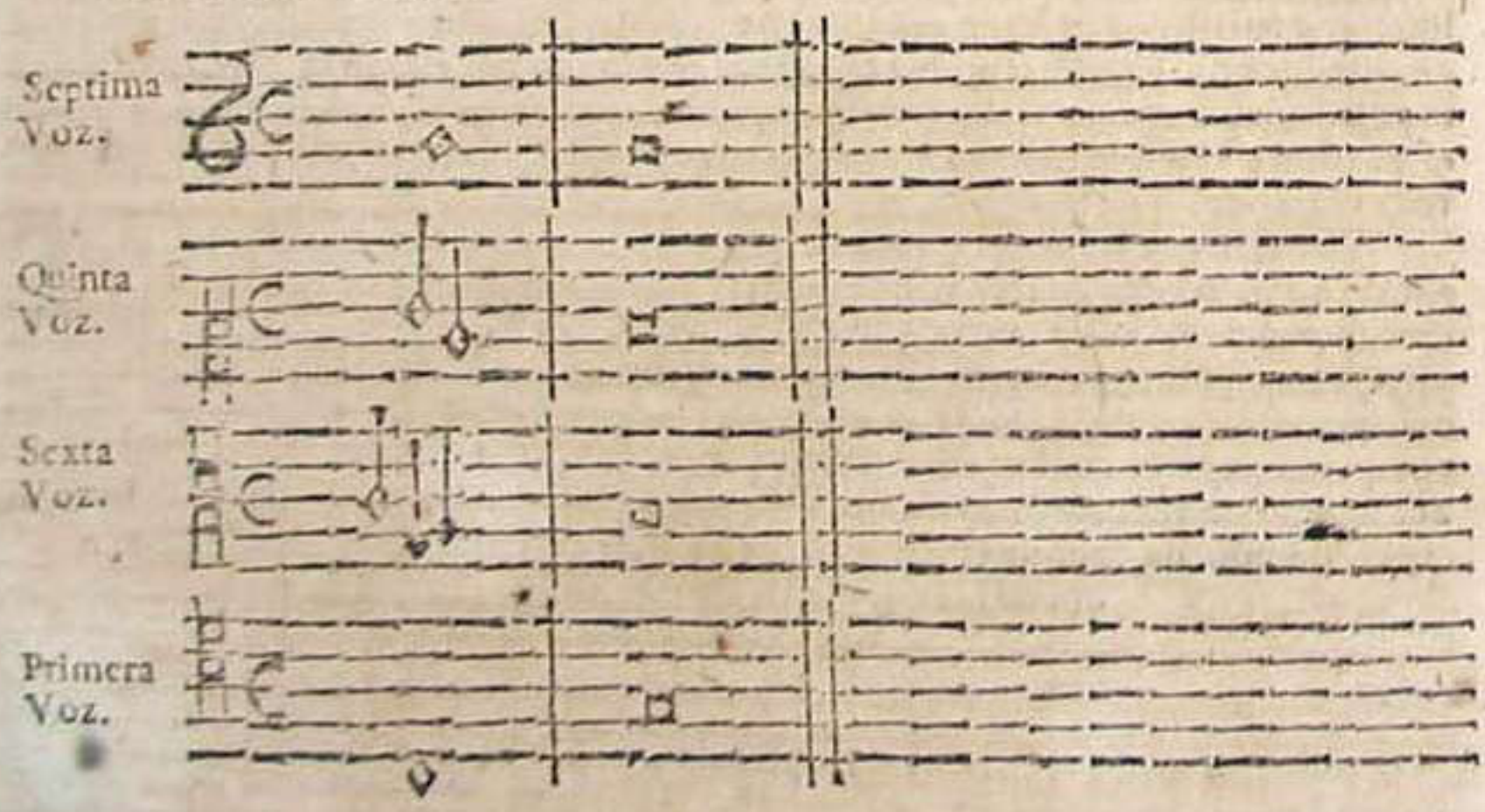
EXEM-

EXEMPLO A OCHO VOZES, QVE ENSEÑA en què especie ha de estar puesta cada vna de las Vozes en la consonancia, anotado en cada vna de ellas si es primera, segunda, tercera, ù quarta Voz, &c.

PRIMERO CORO, A OCHO.



SEGVNDO CORO.



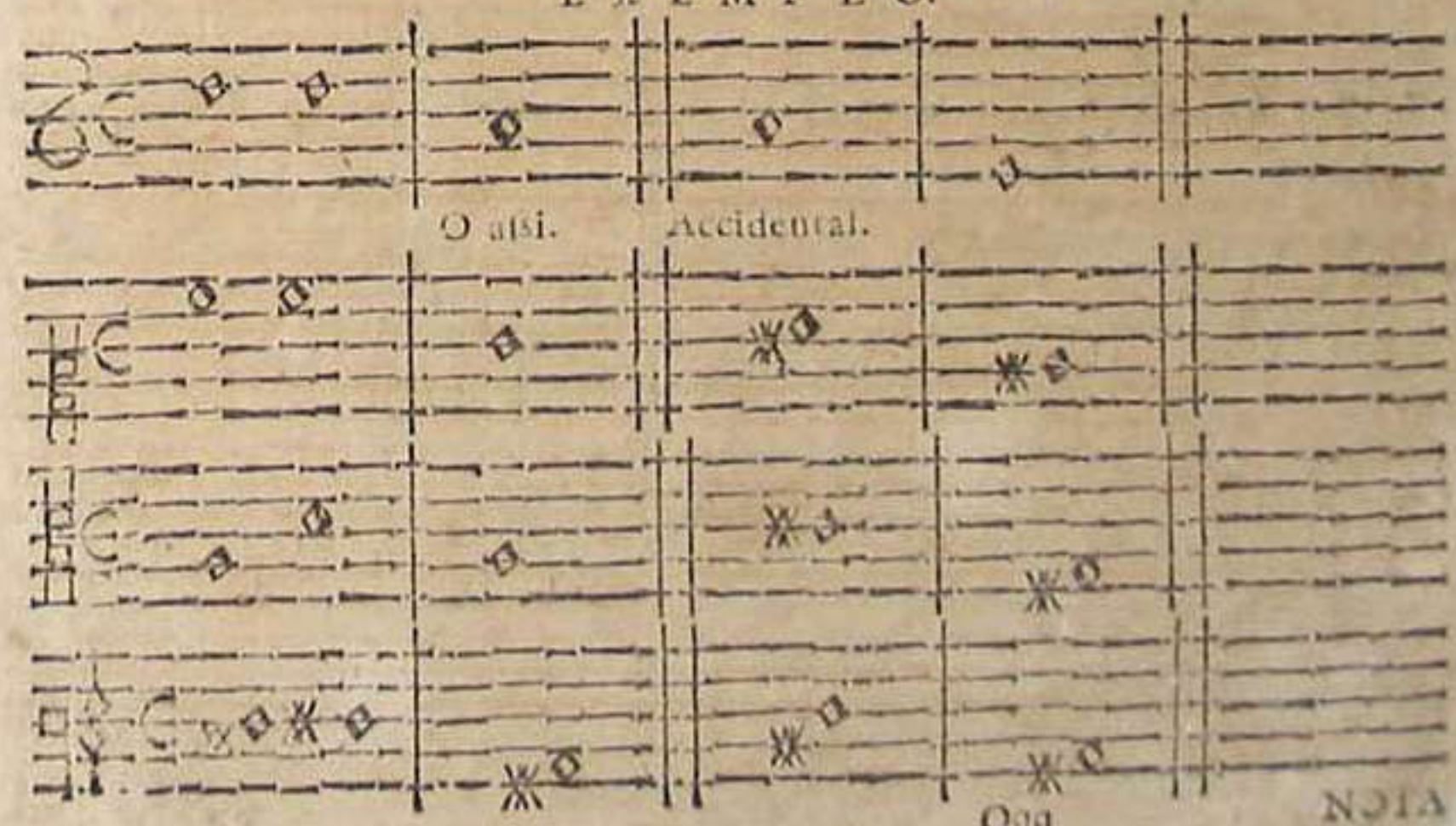
NOTA

NOTA DEZIMA.

QVE ADVIERTE, COMO SE HAN DE PONER LAS QVATRO VOZES EN la Consonancia, que es fundada sobre Punto Sustenido.

ADviertase, que ay otras consonancias no tan perfectas, y sonoras, como las del Exemplo passado, en las quales no se sigue el orden referido, por quãto el baxo, ò fundamento de ellas se haze en punto agudo, ò sustenido, sobre quien son fundadas, no correspondiendo à dicho sustenido quinta perfecta natural, como queda advertido, por ser como Fa contra Mi, en especie perfecta, ni octaua; porque estos fundamentos, quando son de puntos sustenidos, son reputados como accidẽtales en la consonancia, por lo qual no se les atribuye la perfeccion q̃ a los fundamentos hechos de puntos naturales, que no sean sustenidos, reputando dichos fundamentos por imperfectos; y sobre fundamẽto imperfecto sobreponer cosas perfectas, como so (verbi gratia) la quinta ù la octaua desdize en lo natural, principalmente en los movimientos del dar, y alçar, que es donde la consonancia participa mas de su perfeccion: y por esta razon, quando el Baxo esta en punto sustenido, no se acostumbra à poner otra voz en quinta, ni octauando con èl en otro sustenido: (esto se entiende, à quatro, ò à cinco vozes; que à ocho vozes, o en Composiciones de à mas numero de vozes, se suele dar octaua con el sustenido, especialmente con las vozes de enmedio, vnas con otras. Los sustenidos comunes son puestos en Ce sol fa ut, y en Ge sol re ut; y como carecen de quinta, y octaua, se necessita de poner las quatro vozes en las especies de la tercera, y la sexta, y sus compuestas; y assi en semejantes consonancias, dezimos, que la segunda voz es la que esta en tercera, con el baxo sustenido; y la tercera voz, la que està en sexta, ò sus compuestas; y la quarta voz, la que esta en octaua con la sexta, o la tercera, siguiendose el numero de vozes, duplicando estas especies imperfectas, començando por la tercera, y despues por la sexta (aunque serà bien, que en las Composiciones de crecido numero de vozes, no se vse de semejantes fundamentos, ò baxos, en signos sustenidos.) Y este es el orden que se ha de guardar en semejãtes casos, por ser el que mas harmonia, y lleno haze en esta consonancia: de donde sacamos, que en la consonancia que no tiene quinta, se le ha de poner tercera, y sexta con el baxo; y octaua con alguna destas dos especies imperfectas. Advirtiendo, que saliendo del ordẽ natural, se puede poner quinta, y octaua en semejantes baxos sustenidos: (no es para vsado, sino es en caso particular) haziendo dichas especies sustenidas, como se vera en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO.



NOTA XI.

YA Que en los Exemplos antecedentes, y en los transitos, mouimiētos, ò passajes de especie à especie, hemos visto como se ponen las especies consonantes, y buenas en la consonācia; siguese aora, el que sepamos como hemos de vsar de las especies dissonantes, y malas en las Composiciones de la Musica. Y aunque en el Lib. 3. en el Contrapunto suelto, y de concierto quedan puestas las ligaduras de segūda, quarta, quinta falsa, septima, y nouena (todas especies dissonantes, y falsas) no solo ligadolas con el estilo comun, sino tambien con el particular, burlādolas en las clausulas, y alli la razon satisfaciendo las dificultades, y obices que se pueden ofrecer, y poner, tocātes à dichas especies: con todo esso (por auer sido la postura de las vozes no mas de à Duo, y à Tres, no aprouechara mas de tan solamente para la Composicion de Duos, y Tresles: aunque las razones alli dadas seruiran para defension de ellas en todo genero de Musica, aūque sea de numero mas crecido de vozes:) aora necessitamos de bolver à tratar de dichas especies dissonantes, y falsas, ligandolas, por quanto en este Arte de Composicion vsamos de mas numero de vozes; y assi nos es forçoso, aunque vtemos de repeticion (no escusada) ya que queda la segūda, y tercera voz puesta en ellas, poner la quarta voz en las clausulas hechas con ligadura de las dichas especies dissonātes, por quanto la quarta voz es el complemento de las Composiciones, assi consonātes, como dissonantes.

Y antes de dar principio à dichas especies, para escusarnos de muchas repeticiones, se advierta, que para saber como se han de ligar todas las especies dissonantes, y falsas, à dos vozes, se vean los Capitulos, y Exemplos que ay desde el Cap. 35. hasta el Cap. 47. exclusiue, en el Lib. 3. del Arte del Cotrapunto, que alli hallaran todo lo que pueden desear, tocāte à dichas ligaduras, con las diuisiones necessarias de las especies dissonantes; y para saber como, y en què especie, y lugar se ha de poner la tercera voz quando se liga qualquiera de dichas especies dissonantes: vease la Nota 37. con su Exemplo, que esta en el Cap. 69. despues de las Clausulas del Contrapunto de cōcierto, de sobre baxo, à compàs mayor, en el Lib. 3. que alli se advierte donde ha de ser puesta la tercera voz, al tiempo de la ligadura, y de su preuencion. Y assimismo se verà la Nota que se sigue, que es la 38. de dicho Lib. 3. con los dos Exēplos q̄ estan despues de ella; y cō esto nos escusamos de poner aqui las ligaduras de à dos, y à tres vozes; esto es, las clausulas que tuuieren las especies dissonantes con ligadura.

CAPITVLO XXXV. QVE ENSEñA, COMO se ha de ligar la segunda, y la nouena, su compuesta, en las Cōposiciones de á quatro vozes; y adōde han de ser puestas al tiempo de ligar dicha especie dissonante, las otras vozes, con las especies consonantes.

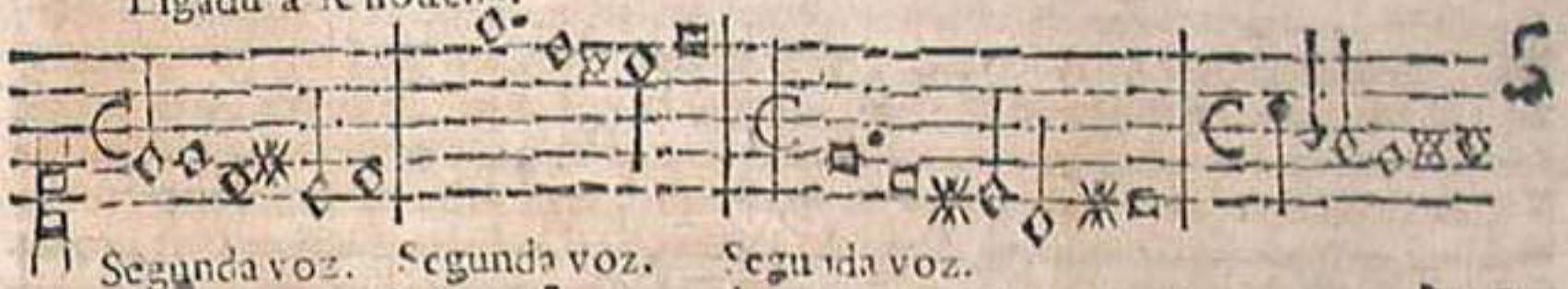
YA dexamos advertido, que la voz que liga es siempre la segunda voz: y assi dezimos, que en la ligadura de segunda, ù de nouena mayor, y menor, la tercera voz ha de estar en tercera, ù dezena, con el baxo: y la quarta voz ha de estar en quinta al tiempo que la segunda voz esta ligādo dicha especie falsa, al dar del compas, y passa à la octaua al mouimiento del alçar; y no acabando la ligadura, haze preuencion en dicha octaua para ligar la quarta ù onçena, y desliga al alçar en la imperfecta. Este es el modo ordinario como se liga la nouena; que el extraordinario se verà en el Exemplo siguiente.

EXEM-

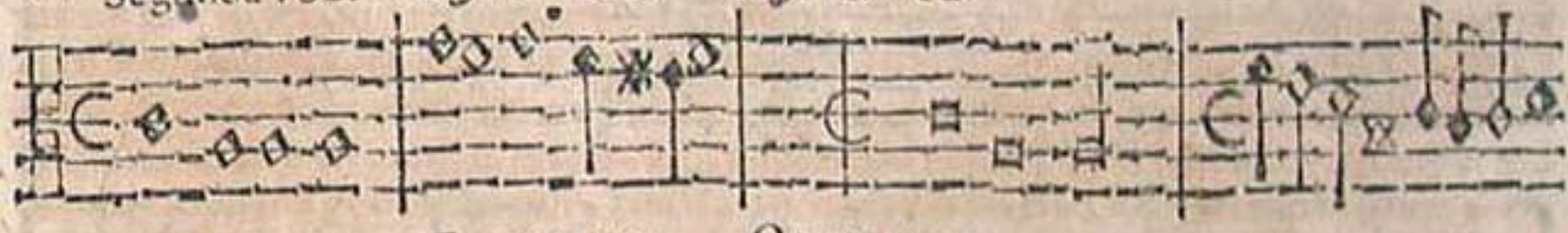
EXEMPLO, A QVATRO VOZES, QVE enseña donde se ha de poner la tercera, y la quarta voz en la ligadura de segunda, ù novena mayor, y menor, que es la compuesta de la segunda.

A QVATRO VOZES.

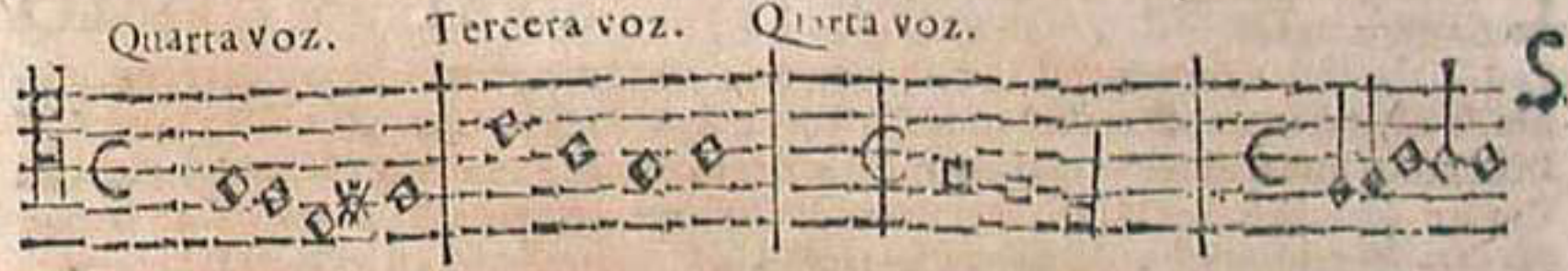
Ligadura de nouena.



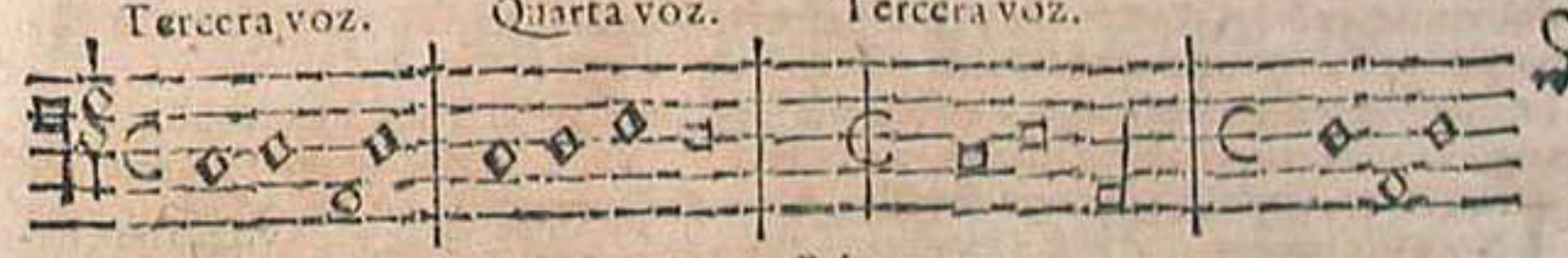
Segunda voz. Segunda voz. Segunda voz.



Quarta voz. Tercera voz. Quarta voz.

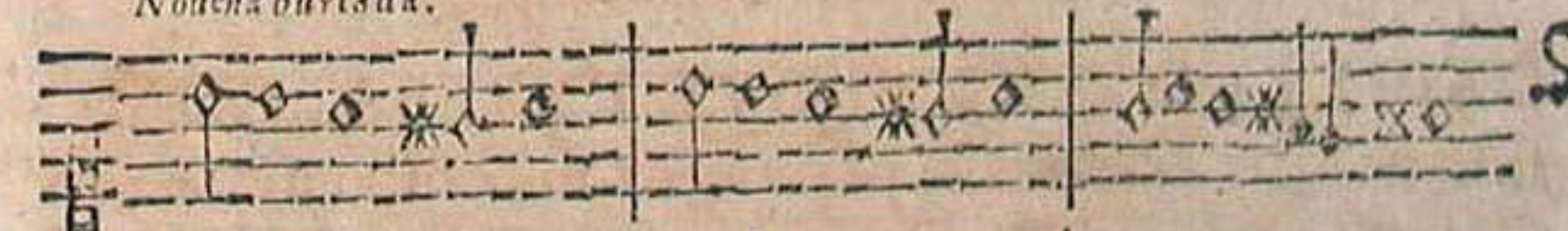


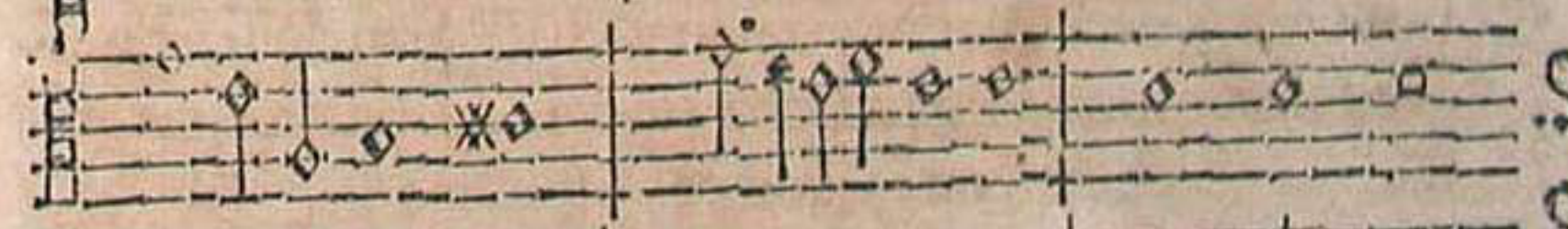
Tercera voz. Quarta voz. Tercera voz.

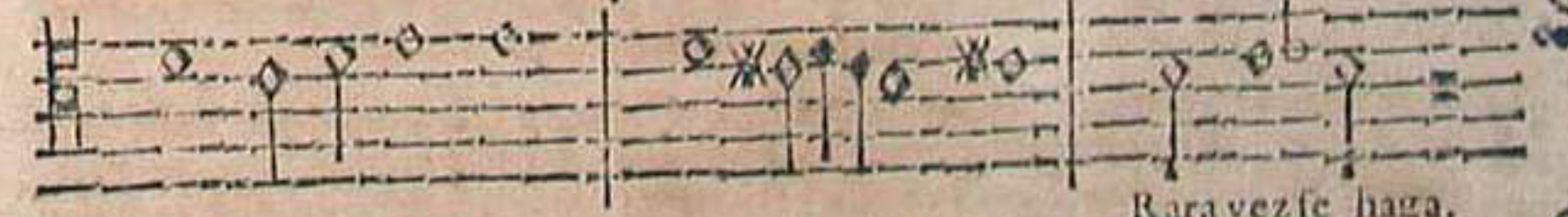


Primera voz. Primera voz. Primera voz.

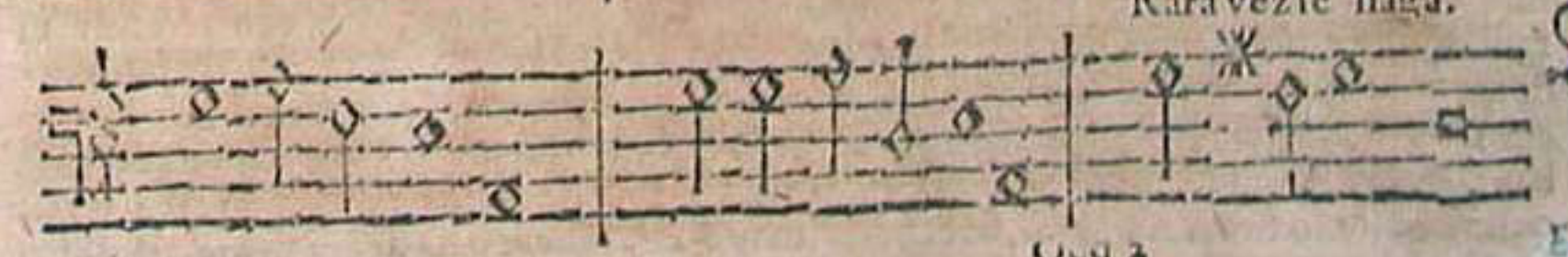
Nouena burlada.

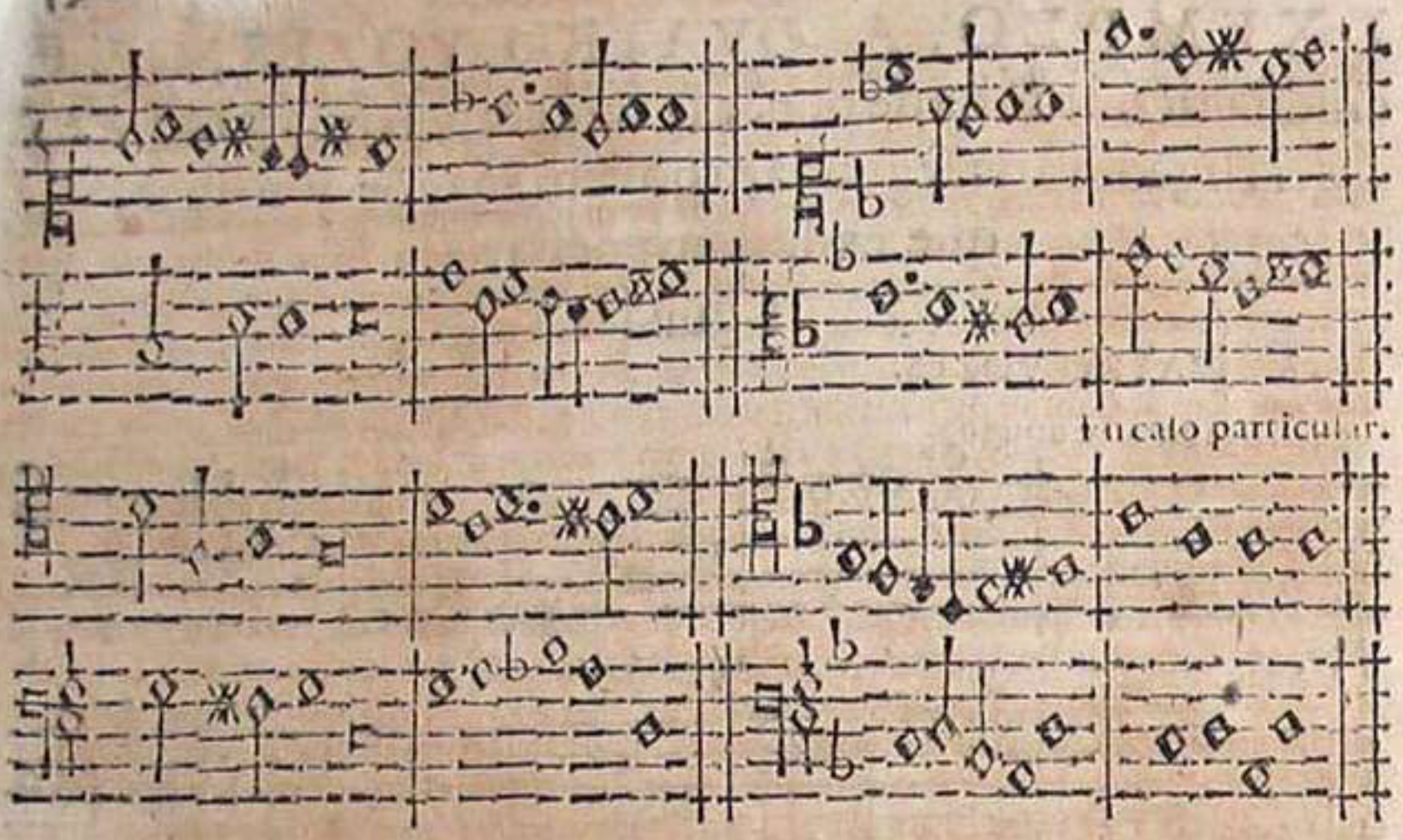






Rara vez se haga.





CAPITVLO XXXVI. QVE ENSEñA, COMO se ha de ligar la Quarta justa, la superflua, y la diminuta, en las Composiciones de á quatro vozes; y adonde ha de ser puesta la tercera, y la quarta voz, al tiempo de las ligaduras sobre-dichas.

EN La Ligadura de Quarta justa, ya hemos dicho, que es la segũda voz la que haze dicha ligadura; la tercera voz se pone en quinta cõ el Baxo, y la quarta voz en octaua: ambiẽ con el Baxo; y al tiempo de ligar la quarta diminuta, como se haze la ligadura sobre punto sustentado en el Baxo, sobre el qual no se pone quinta, ni octaua: la segunda voz (como hemos dicho) es la que liga dicha quarta diminuta; y la tercera voz se pone en sexta con el baxo; y la quarta voz en octaua, con la voz que está en la sexta; de suerte, que la tercera, y quarta voz estan en sexta duplicada; esto es, vna en sexta, y otra en trezena; vna à la parte alta, y otra à la baxa, no passãdo del extremo profundo, que es el Baxo: y para poder ser ligada la quarta diminuta, bastale el que al tiempo de la ligadura esté en especie fija con alguna de las vozes, y que salga despues de auer ligado, a la imperfecta, como queda advertido. La quarta superflua, se liga de dos maneras, vnas vezes se liga à la parte superior, y otras à la inferior; esto es, que vnas vezes la liga el Triple, ù otra voz de las de en medio, y otras el baxo.

Esto supuesto, se note, que la razon que ay para poner las disonancias à la parte superior, y no a la inferior, es, porque la consonancia que va a la parte inferior, contiene en si tanta fuerça, y virtud, que puesta por fundamẽto de la quarta, ù otras especies disonantes, parece que la conuierte en consonante, quitandole, ò encubriendole el falso sonido, que de su naturaleza tiene: (verbi gratia) assi como el cimiento, y fundamento de vn Edificio, es lo mas baxo, assi el fundamento de qualquiera consonancia, ù disonancia, a tres, à quatro vozes, ù à mas, comunamente son las dos vozes mas baxas, sobre las quales van fundadas, y edificadas todas las otras: y para que sea qualquiera edificio firme, y bueno, necessariamente el cimiento ha de ser firme, y solido;

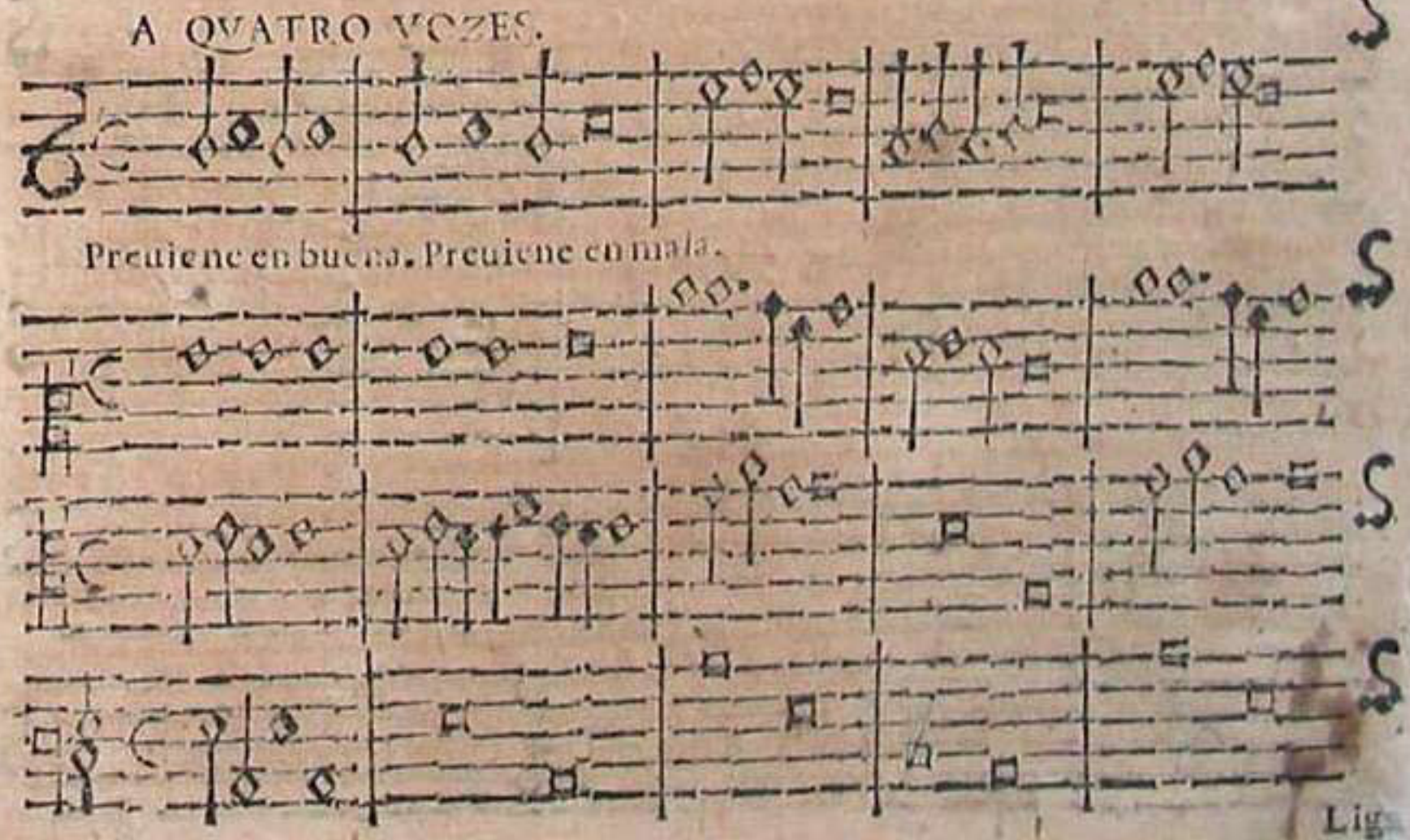
assi

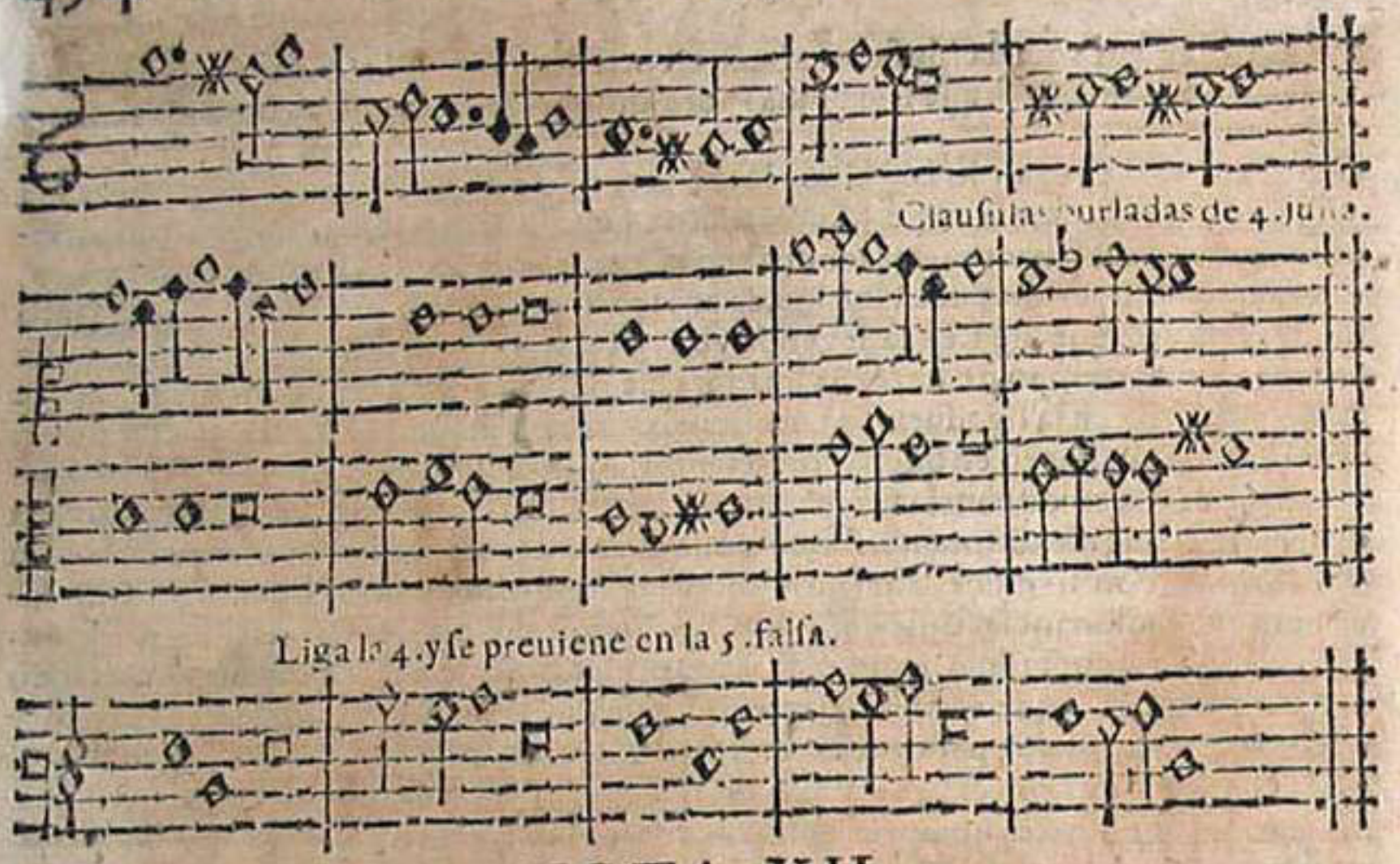
assi tambien para que la Musica sea buena, y no falsa, es necessario que se funde sobre vozes consonantes; porque si se funda sobre dissonantes, sera el fundamento falso, y peligroso.

NOTA. ¶ Y segun lo referido, les ha parecido à algunos, que la quarta superflua no puede ser ligada à la parte inferior; esto es, que la ligue el Baxo, por quanto al tiẽpo que se haze la ligadura, carece de fundamento la consonancia. A lo qual respondo, que la quarta superflua puede ser ligada en la parte inferior, por el Baxo, por quanto siempre la voz que liga, es la segunda voz, y el Baxo, ligando la quarta superflua, se supone, que al tiempo de hazer la ligadura, ha de estar dissonando (circunstancia que tiene toda voz en la ligadura:) y si las demàs vozes, quitando la que liga, estuuieren por si solas, y quedaren en buena consonancia, como deven estar para estar bien puestas en ella; esta consonancia firme, y solida tiene suficiente virtud para convertir à la quarta superflua, de dissonante en consonante, encubriendo por lo menos la maleza de su sonido, con lo dulce, y harmonioso de la consonancia; y no faltando (como suponemos) consonancia firme en las Composiciones, se pueden hazer, y en la ligadura de la quarta superflua, ligandola el Baxo, no carece de ella, por quanto quitando dicha dissonancia (que es el Baxo que liga) quedan las otras tres vozes en buena consonancia; y esto basta para poder ser ligada dicha quarta superflua à la parte inferior por el Baxo. Y en tales casos, el baxo no serà la primera voz, sino la segunda, por quãto la voz que liga, es siempre (como queda advertido) la segunda voz; y serà la primera voz, aquella, que quitando el Baxo, que es el que haze la ligadura, es puesta por fundamento en la consonancia. Y esta quarta superflua, la podrà ligar el Baxo, aunque sea à bajo, por quanto en dicha ligadura se halla preuencion, ligar, y desligar en especie imperfecta, como queda advertido, y anotado en el Cap. 45. del Lib. 3. del Cõtrapunto, y en otras partes deste Tratado.

EXEMPLO A QVATRO VOZES, QVE enseña donde se ha de poner la tercera, y quarta voz, en las ligaduras de quarta justa, diminuta, y superflua.

A QVATRO VOZES.

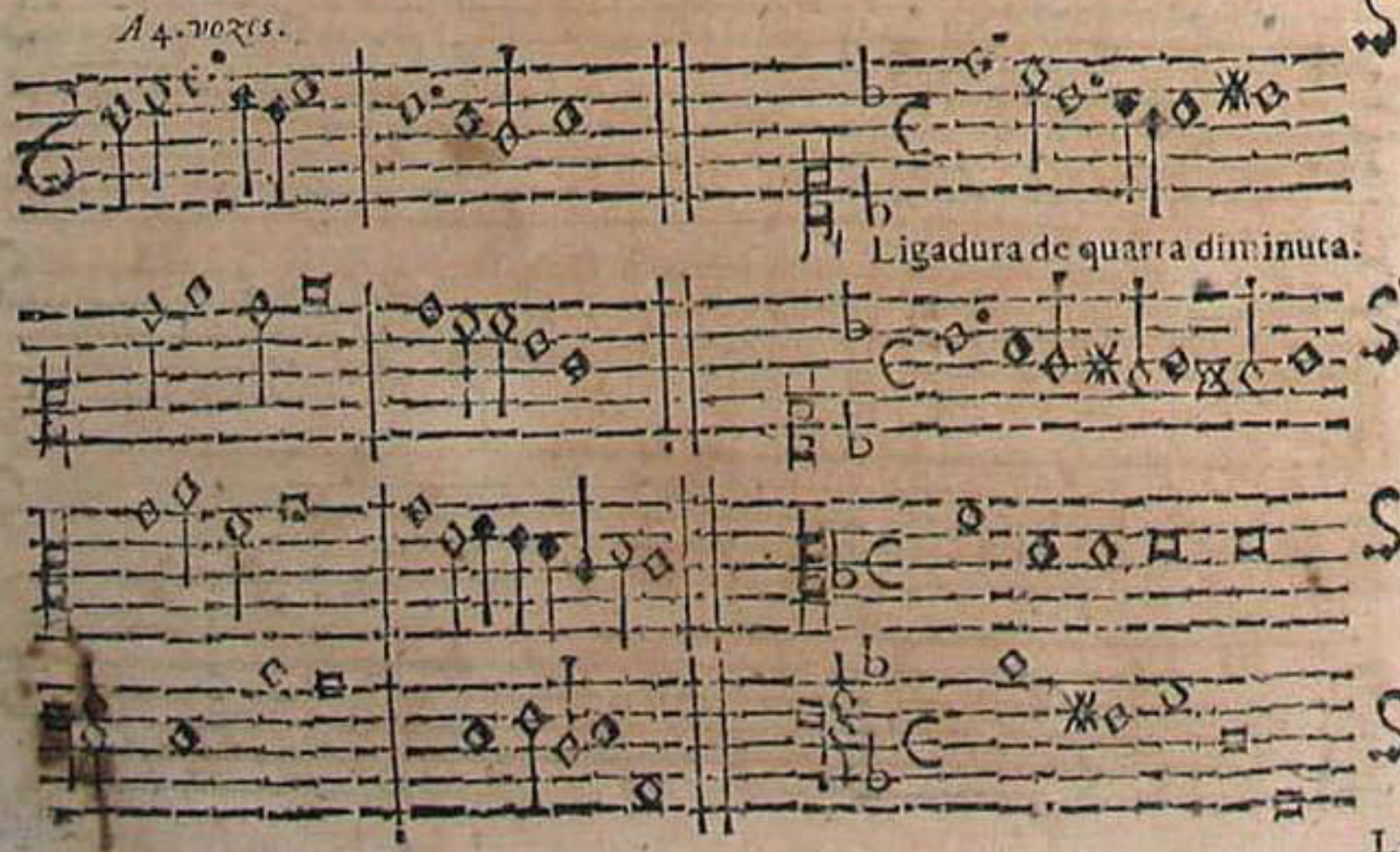




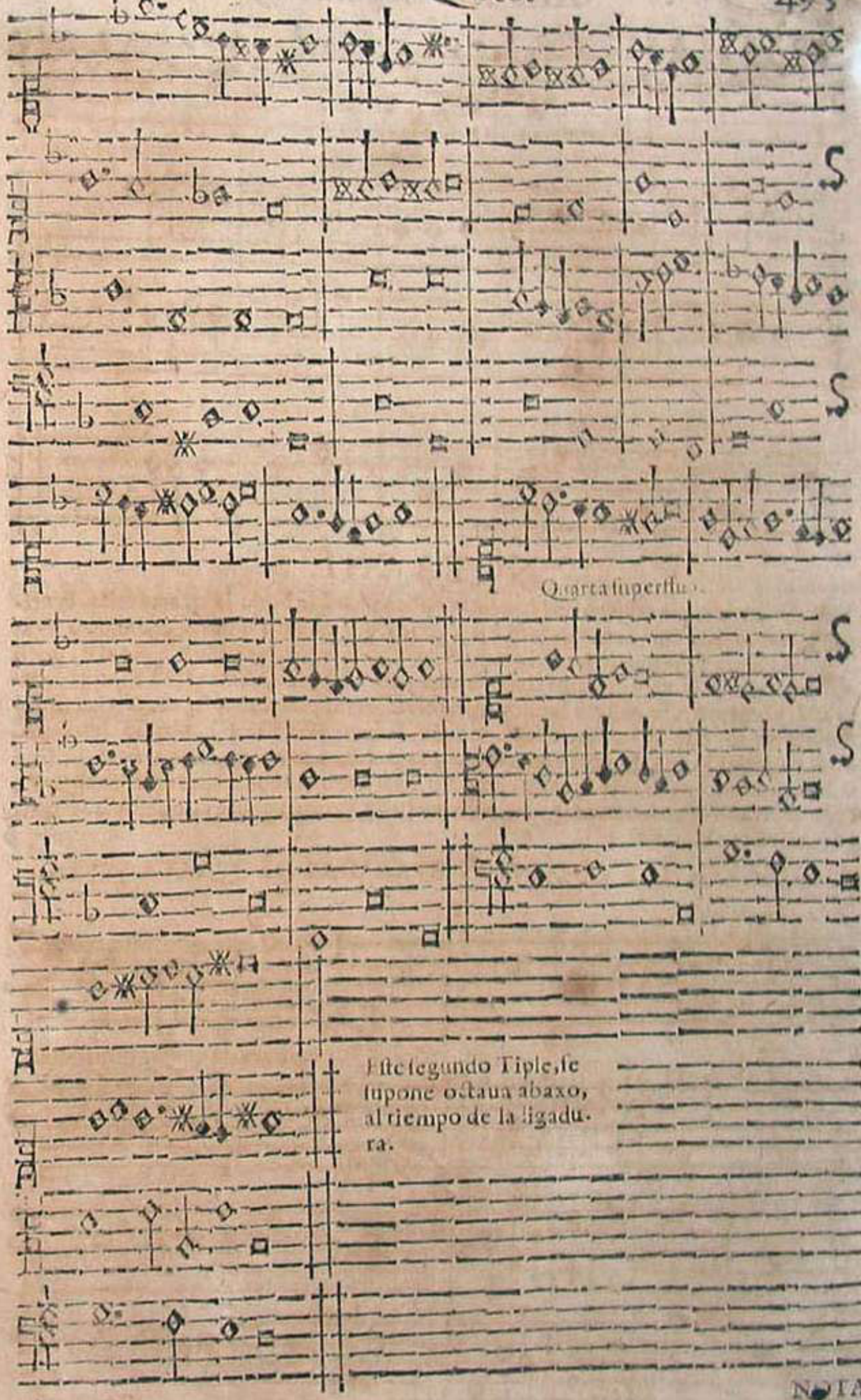
NOTA XII.

ADvierrase, que en estas dos clausulas vltimas en q̃ se burla la quarta justa, la primera tiene mejor defensa que la segunda, por quanto la burla, passando à ligar la quinta falsa, y desliga en la tercera; mas en la segunda clausula no es assi, porq̃ auiendo hecho la preuencion la quarta justa para ser ligada, hurta el baxo (digamos lo assi) el cuerpo, y se passa à la quinta perfecta, desvaneciendo la ligadura; y en su defensa diremos que ay tambien ligadura de quinta perfecta (hablando lato modo se entiende) y desliga en la imperfecta: y tambien, que en semejante ocasion liga la septima con vna de las vozes de enmedio, haziendo el acometimiento en ligando la quarta justa con el Baxo; y tomando otra voz la causa por suya, quiere que la ligadura sea con ella, &c.

PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS BVRLADAS DE QVARTA JVSTA.



La

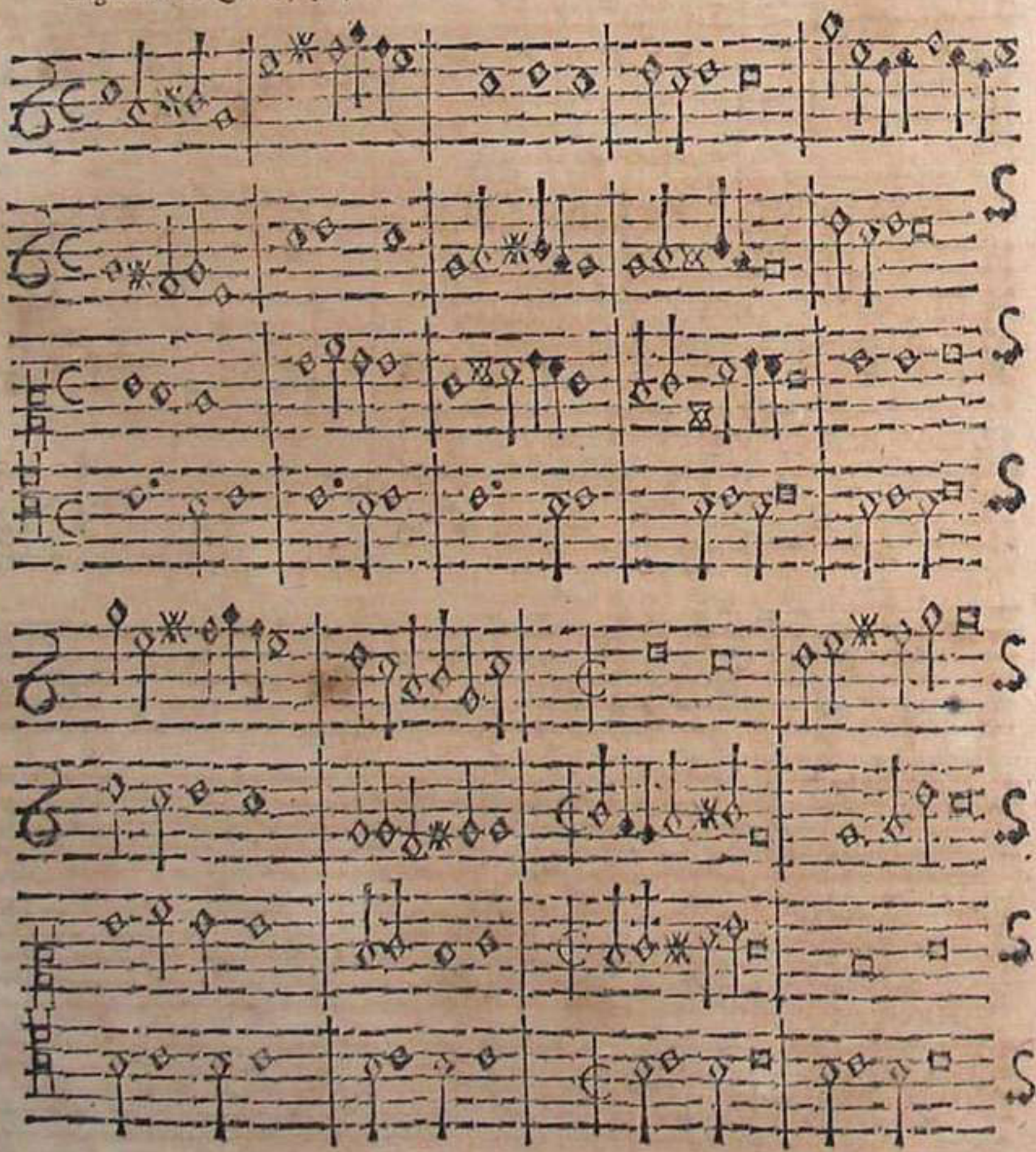

Quarta superflua.
Este segundo Tiple, se supone octaua abaxo, al tiempo de la ligadura.

NOTA XIII.

ADviertase, que en la ligadura de quarta superflua, que queda puesta en este vltimo Exemplo, se ha de suponer (para que quitado el Baxo, que es la voz que la liga, las demas vozes queden en buena consonancia:) q̃ el Tiple (como queda en ella anotado) al tiempo de la ligadura, ha de estar octaua en baxo. Y esto se ha de suponer, quando en otras ligaduras tambien fuere necessario.

EXEMPLO, A QVATRO VOZES.

Ligadura de Quarta superflua.

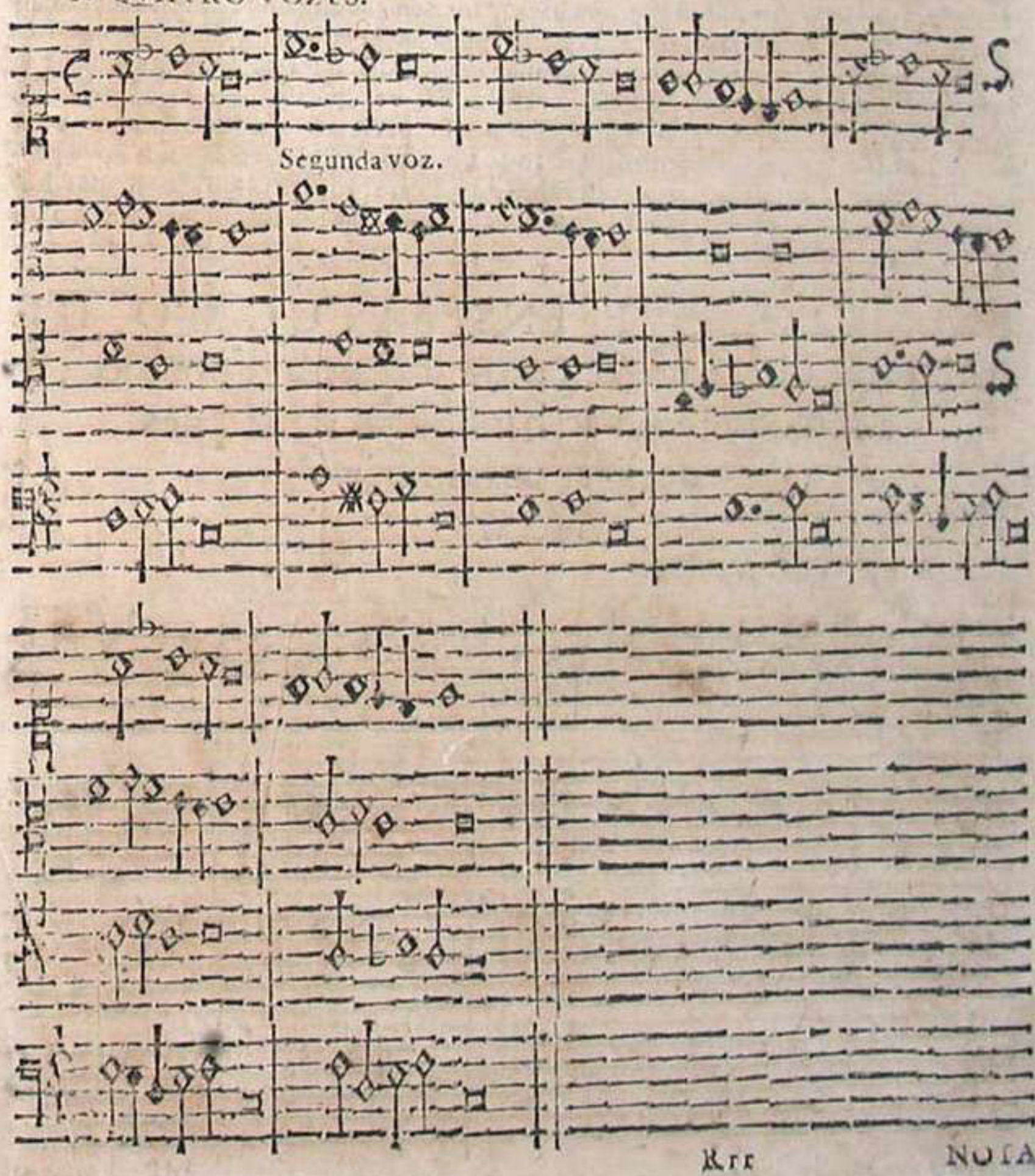


CAPITVLO XXXVII. QVE ENSEñA, COMO se ha de ligar la quinta falsa; y en què especies han de estar puestas, la segunda, tercera, y quarta voz al tiempo de la ligadura.

LA Quinta falsa, se liga de diversas maneras, porque se liga preuiniendose en especie buena, y consonante; y tambien preuiniendose en ella misma, y haziendo preuencion en otra especie falsa. Todo se verà en el Exemplo siguiente.

Exemplo, que enseña donde hã de estar puestas las quatro vozes, quando se liga la quinta falsa.

A QVATRO VOZES.

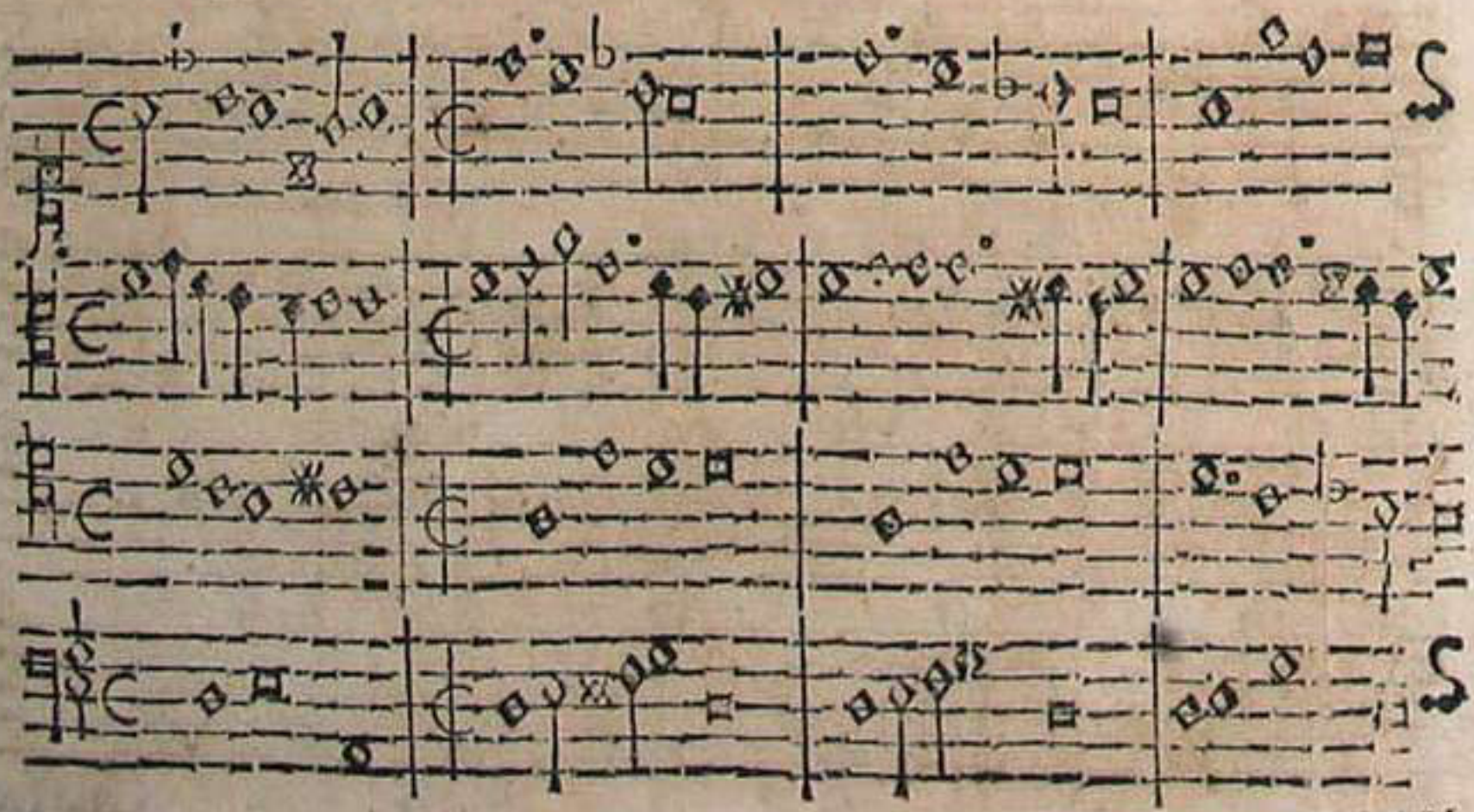


NOTA XIV.

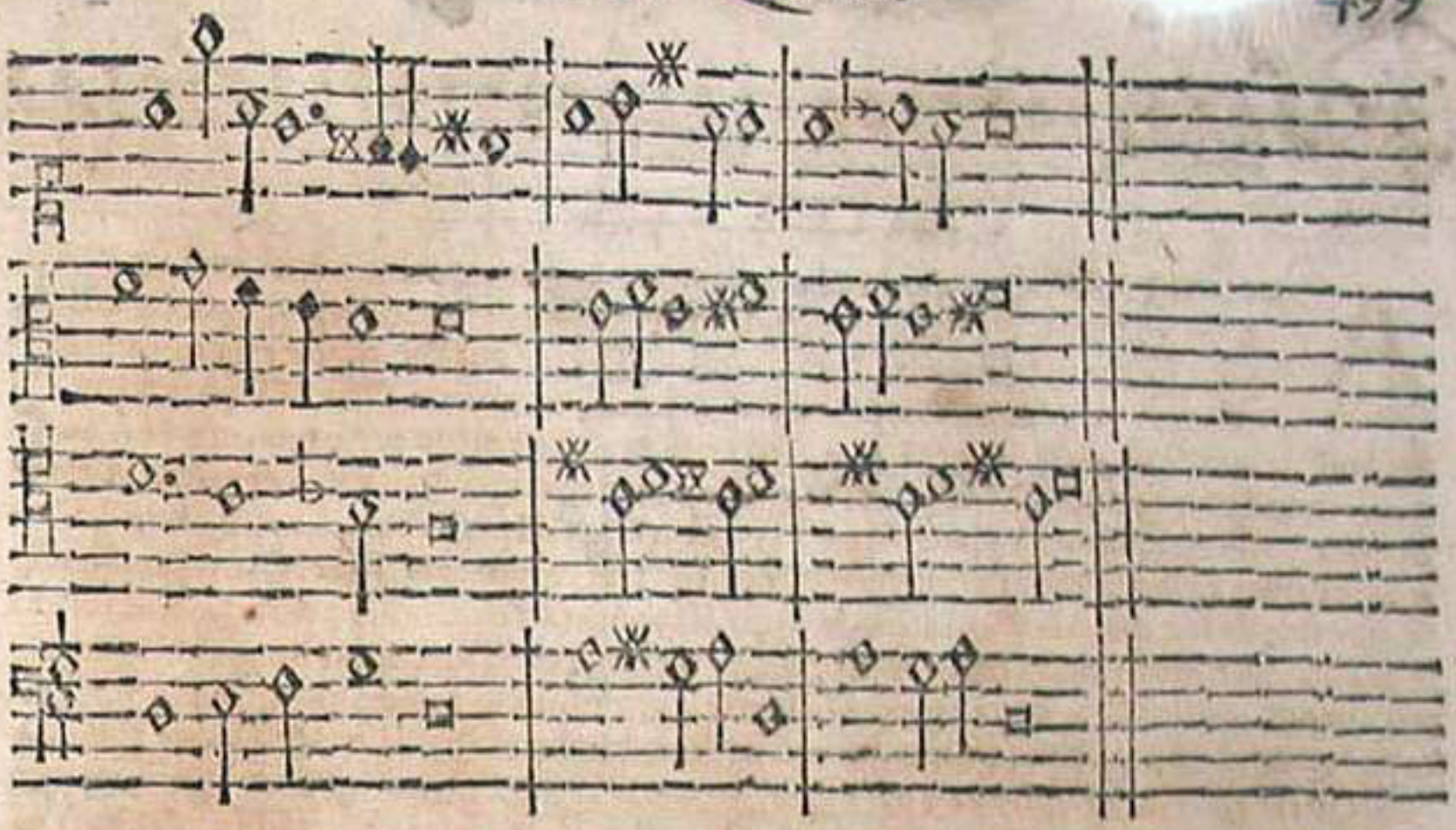
ADVIERTASE, Que es muy necessario en la Musica, en algunos casos particulares, tomarse algunas licencias, haziendo excepciones de Reglas: y assi digo, que parece se podrà ligar la quinta falsa, sin salir desde ella inmediatamente à la imperfecta, passando desde dicha quinta falsa, à la quarta justa, y ligardola, desligar en la tercera, como se verà en el Exemplo primero que se sigue; y no carece de fundamento, y razon: (aunque no està en vso, por parecer tiene algo de dureza, y aspero sonido la Cantoria.) El que no salga desde la falsa à la imperfecta, es muy comun en las ligaduras, como se verà en la de la septima, en el Exemplo siguiente, que sale desde dicha septima, sin desligar, à la quinta falsa, ò à la perfecta, haziendo la prevencion en ella para ligar la quarta, desligando en la tercera, viniendo ligando, y acabando de desligar en la especie imperfecta: Y pues se puede hazer en la ligadura de septima esto, porquè no se podrà hazer tambien en la ligadura de quinta falsa, y las demàs? pues no ay mas razó para que se pueda hazer en vna ligadura que en otra. No ignoramos, que lo mas comun, es, passar desde la ligadura de la quinta falsa, à la imperfecta mas cercana, baxando la Cantoria de la voz que liga, que es à la tercera, ù dezena, como en todas las demàs ligaduras de especies dissonantes: mas como he dicho, es bien que los Compositores se tomen algunas licēcias, en algunos casos particulares, especialmente, quando el sentido de la Letra pide harmonia particular, haziendo demonstracion del ingenio en la concordancia, que la Letra, y lo sonoro, y acorde de la Musica haze.

EXEMPLO, QVE ENSEñA, COMO DE vna especie dissonante, se puede ir á otra dissonante, y á consonante, sin acabar de ligar; y despues desligar en la imperfecta.

A QVATRO VOZES.



CAPI-



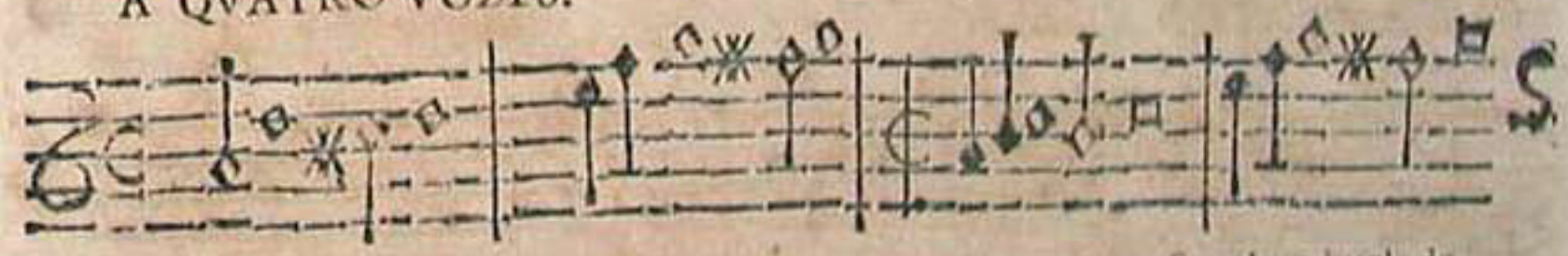
CAPITVLO XXXVIII.

QVE ENSEÑA, COMO SE HA DE LIGAR LA SEPTIMA MAYOR, Y MENOR, y en què especies han de estar puestas la segunda, tercera, y quarta voz al tiempo de la ligadura.

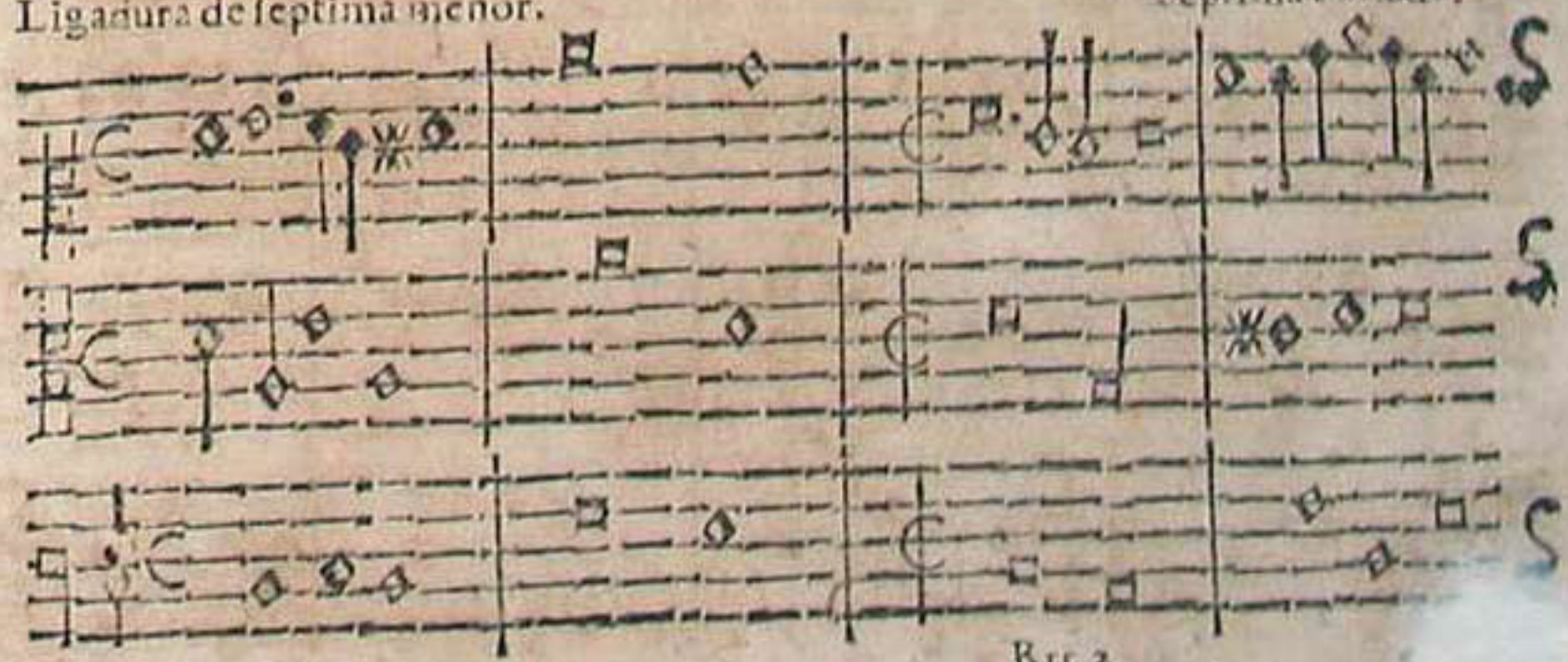
LA septima mayor, y menor se liga de dos maneras; ò se liga con el Baxo, ù con alguna voz de las de enmedio: todo lo qual se verà en el Exemplo siguiente.

Exemplo de Ligadura de Septima mayor, y menor, en que se verá donde se han de poner las quatro vozes al tiempo de la ligadura.

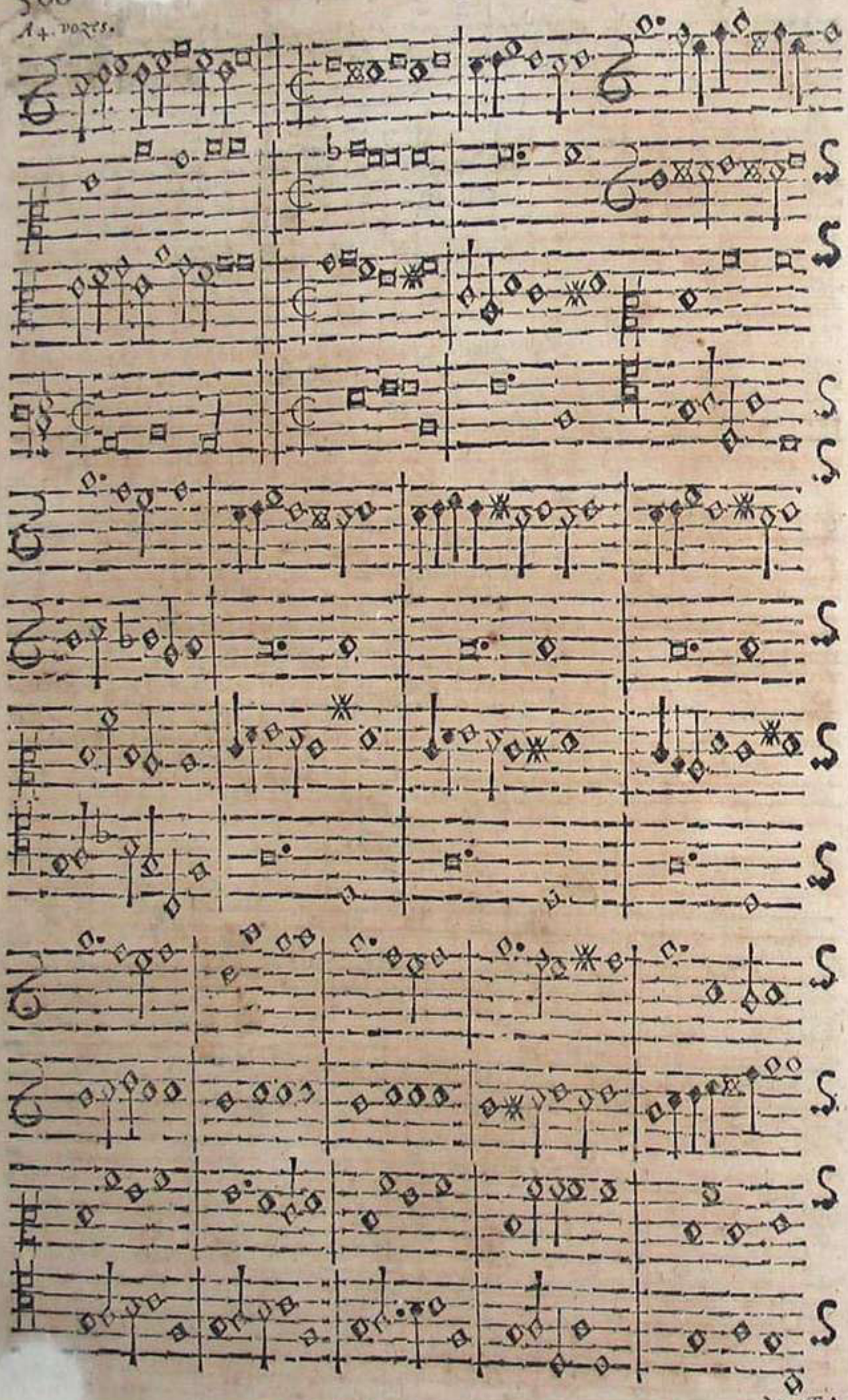
A QVATRO VOZES.



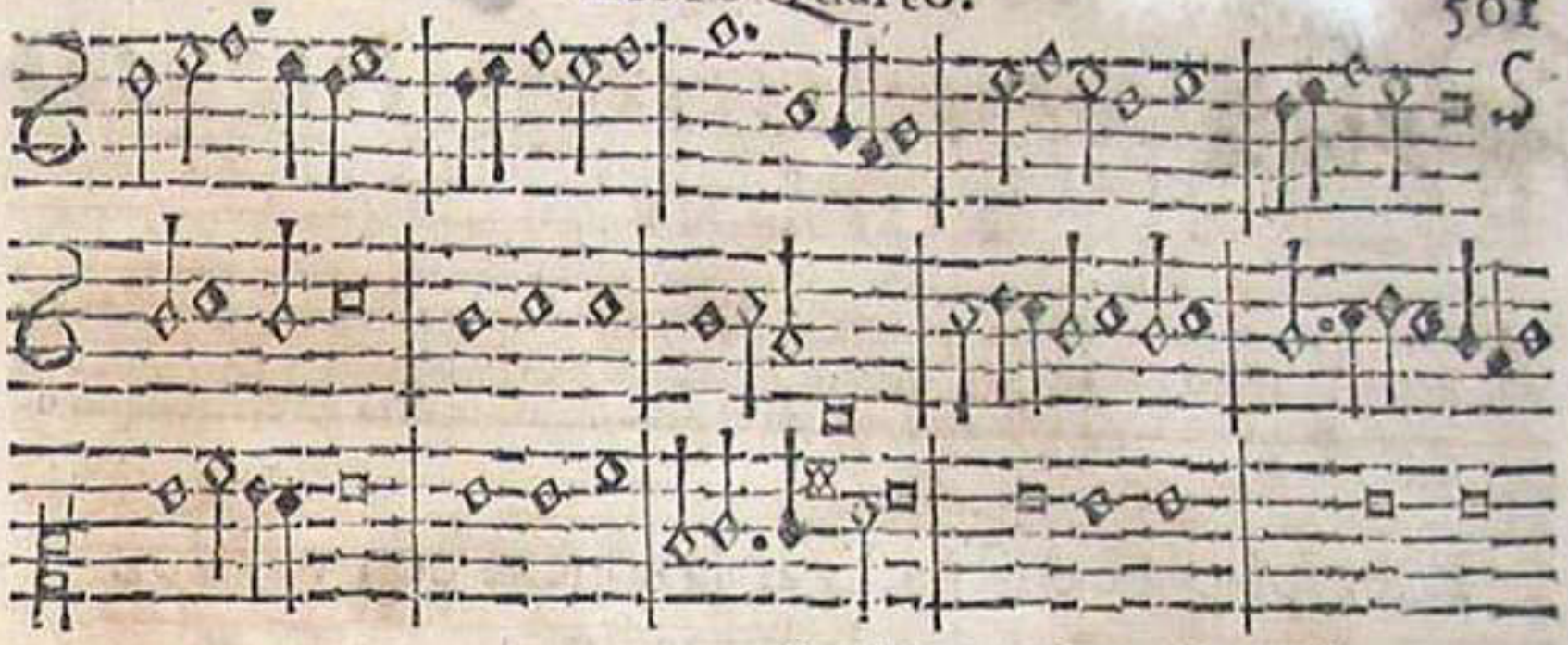
Ligadura de septima menor. Septima burlada.



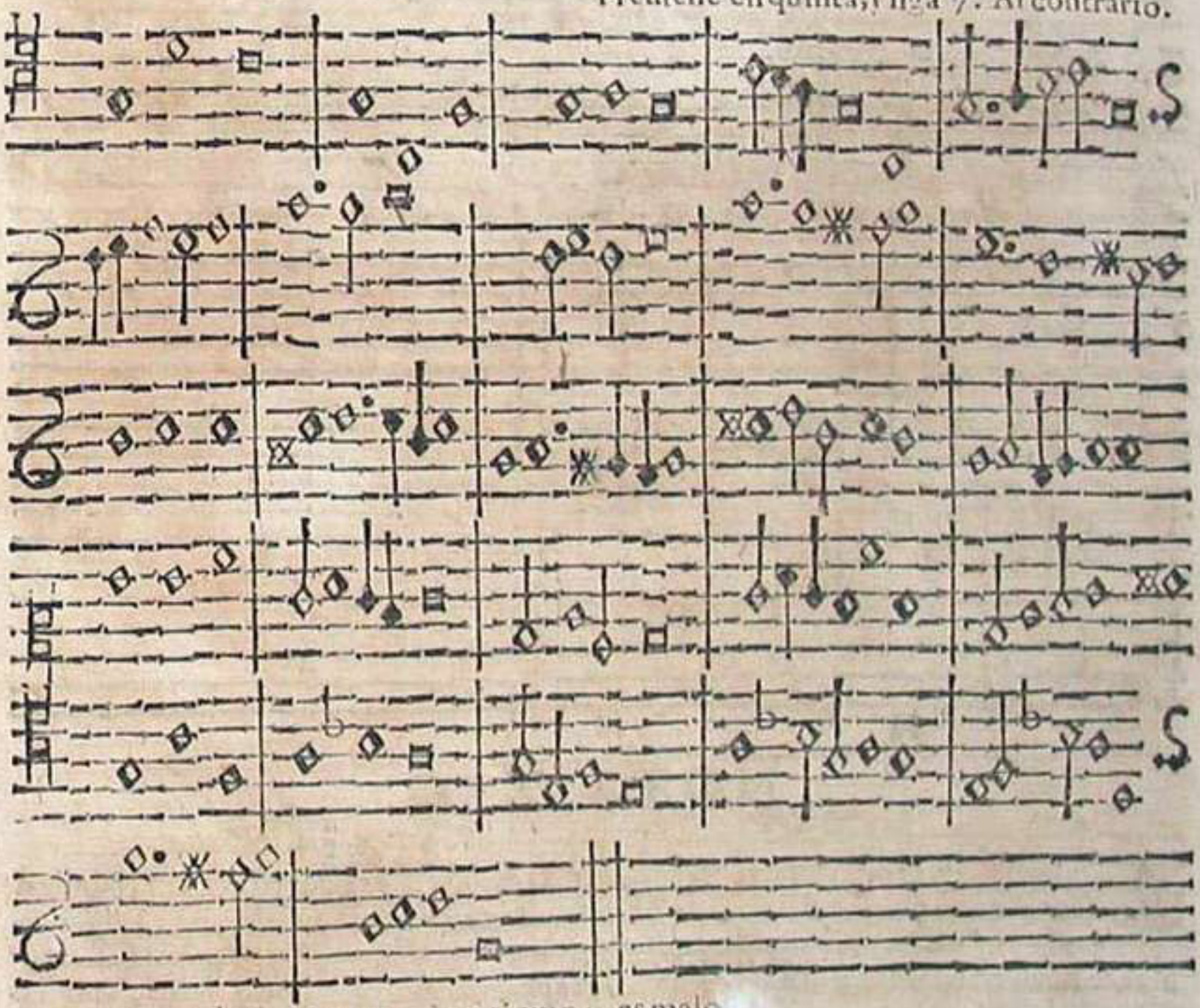
A 4. VOZES.



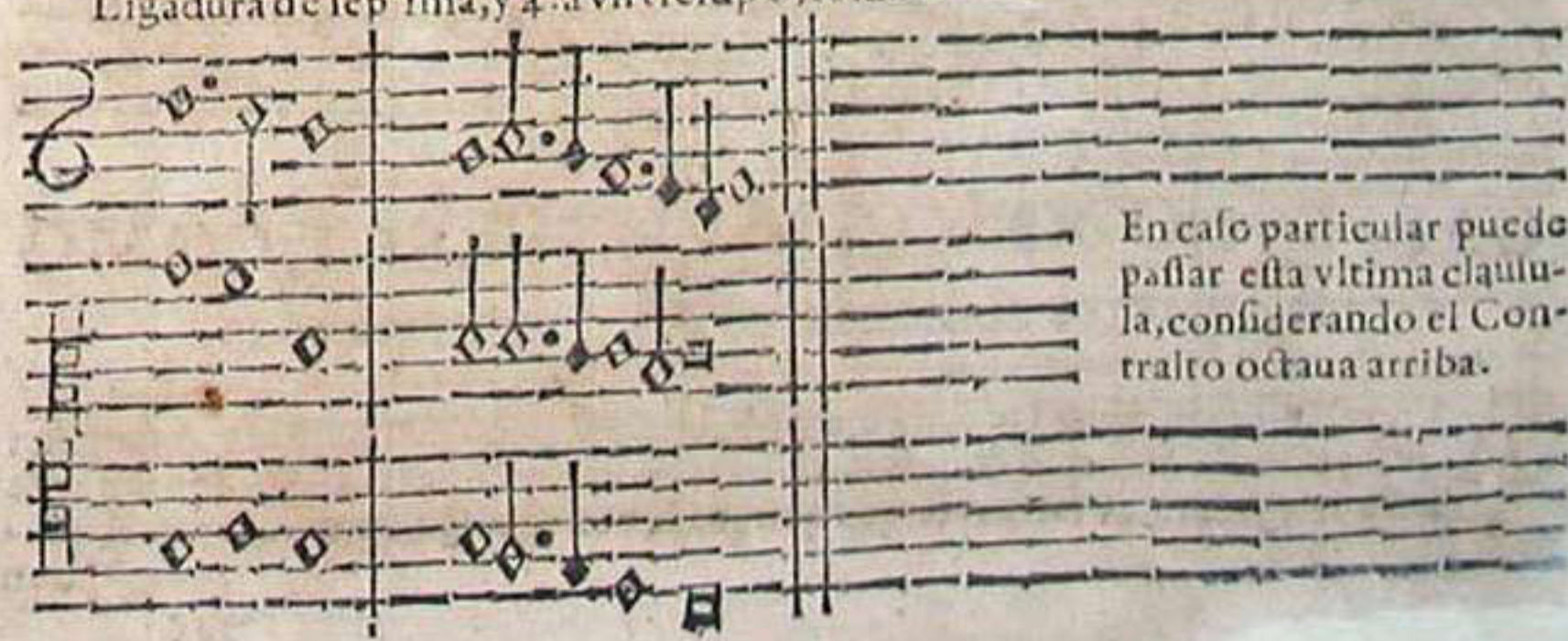
NOTA,



Preuiene en quinta, y liga 7. Al contrario.



Ligadura de septima, y 4. à vn tiempo, es malo.



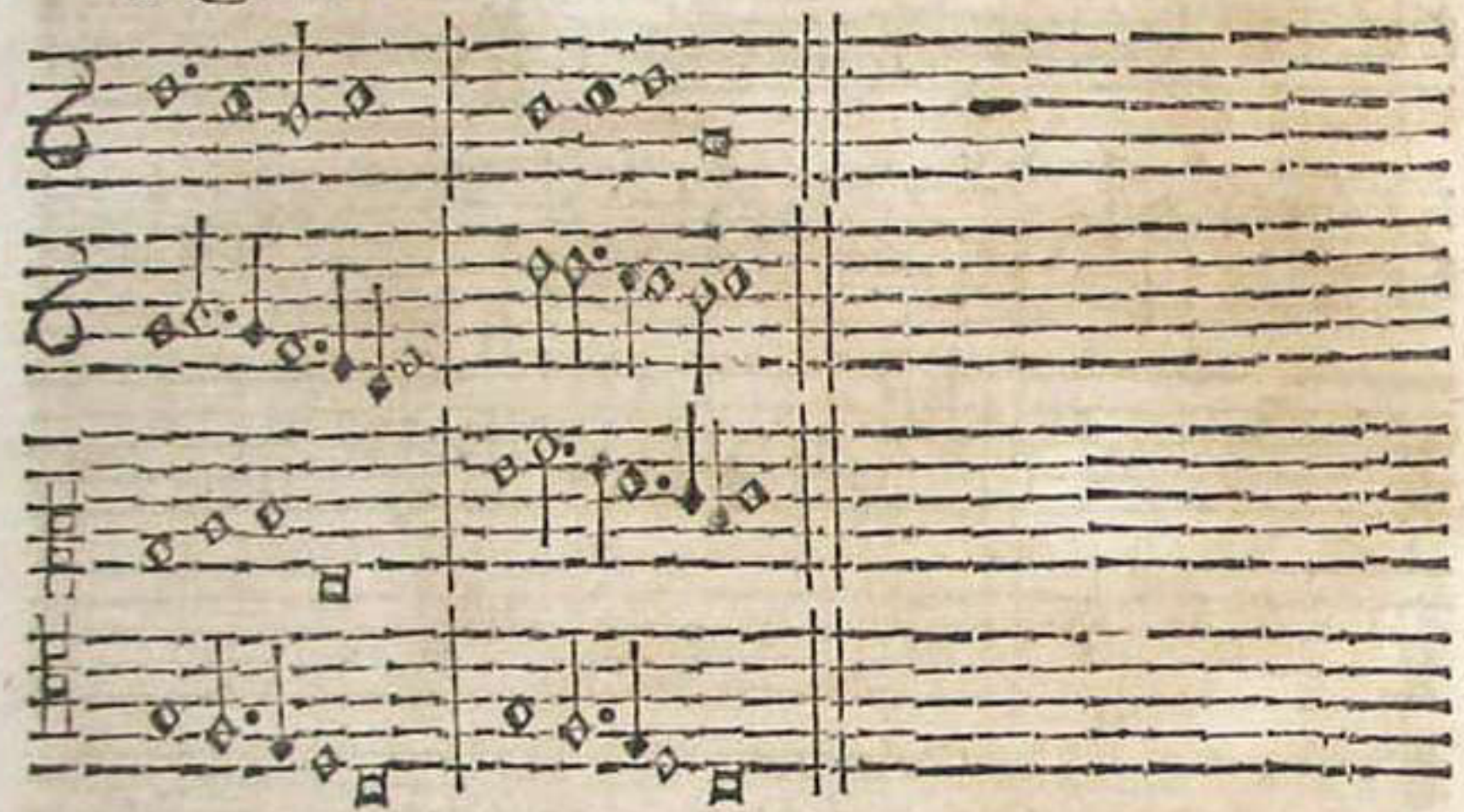
En caso particular puede passar esta vltima clausula, considerando el Contralto octaua arriba.

NOTA XV.

ADviertase, que esta vltima ligadura, es de nouena, y no lo parece por estar puestas las vozes cō disfraz: la nouena, ò la segunda, se liga en dicha Clausula con el Contralto, ò vn Tiple con otro, no con el Baxo, como se verà en el Exemplo siguiente.

Exemplo, que enseña, ligar la nouena con vna voz de las de enmedio.

A QVATRO VOZES.



NOTA XVI.

ADviertase, que todas las ligaduras que dexamos puestas à quatro vozes, pueden servir en las Composiciones de à tres vozes, quitando la quarta voz; y mudandolas por diferentes Signos, podràn servir en todos los ocho Tonos. ¶ Y tambien se advierta (para que nos escusemos de repetir lo que no es necessario) que las Clausulas à Duo, en que estan las ligaduras de las especies disonantes, y falsas, se hallaràn en el Arte de Cōtrapunto Lib. 3. en los Capitulos 39. 40. 41. 42. 43. 44. y 45. todas consiguientes. Veanse sus Exemplos, y Notas; y las de à tres vozes se hallaràn en el Arte de Contrapunto, despues de la Nota 37. del Cap. 69.

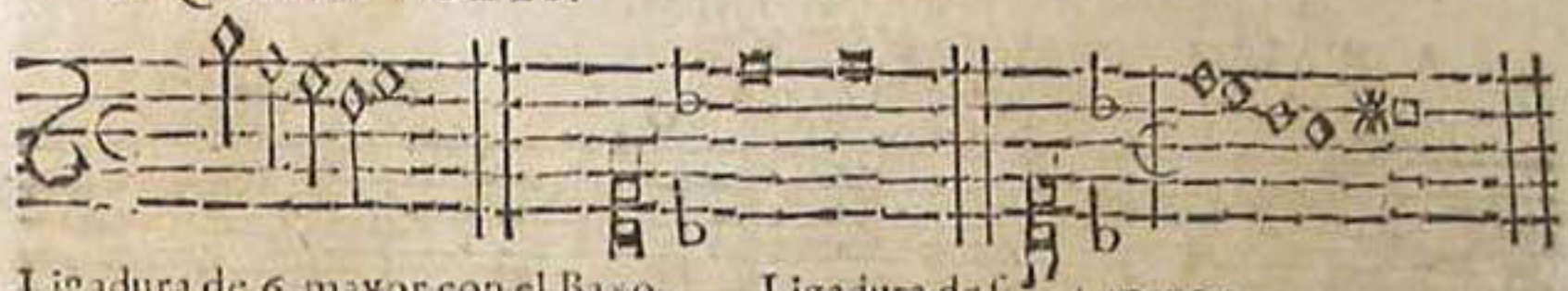
CAPITVLO XXXIX. QVE ENSEñA, COMO las especies consonantes pueden ser ligadas.

AVnque no ay ligadura (propriamente hablando) sino es estando la voz que liga en especie disonante, ò falsa, con el Baxo, ò con otra de las vozes con quien se haze la ligadura, de tal suerte, que quitada la voz que liga, las demàs vozes queden

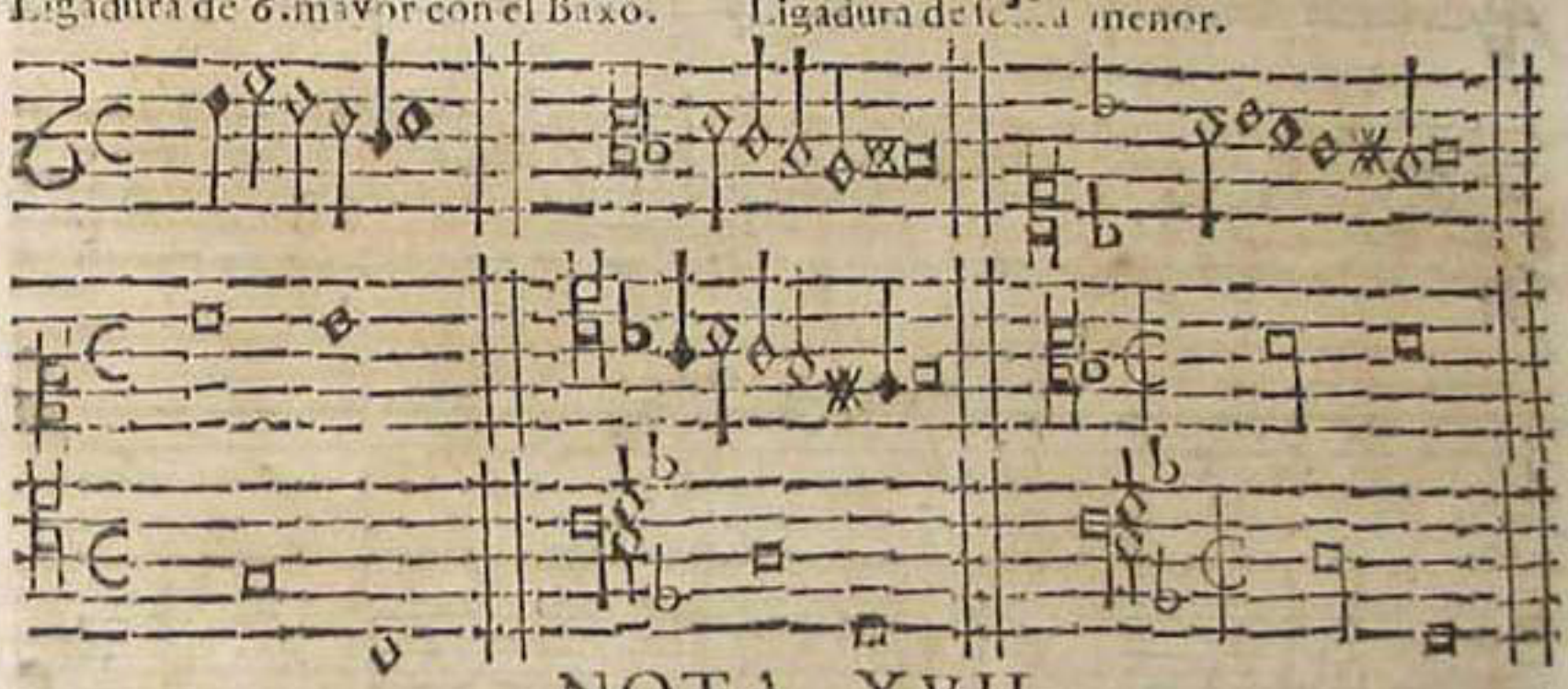
den consonantes (como dexamos advertido:) y faltando esta circunstancia, no estarán bien puestas las vozes en la clausula, al tiempo que se esta ligando. Por esta razon me atreuo à dezir, que ay ligadura de sexta mayor, y menor, por quanto al tiempo de ligarla, esta vna de las vozes disonante, con la voz que liga dicha sexta; circunstãcia que pide qualquiera ligadura; como se vera en el Exemplo siguiente.

Exemplo, que enseña, como se ha de ligar la Sexta mayor, y menor con el Baxo; y se puede dezir es ligadura de segunda con el Tiple.

A QVATRO VOZES.



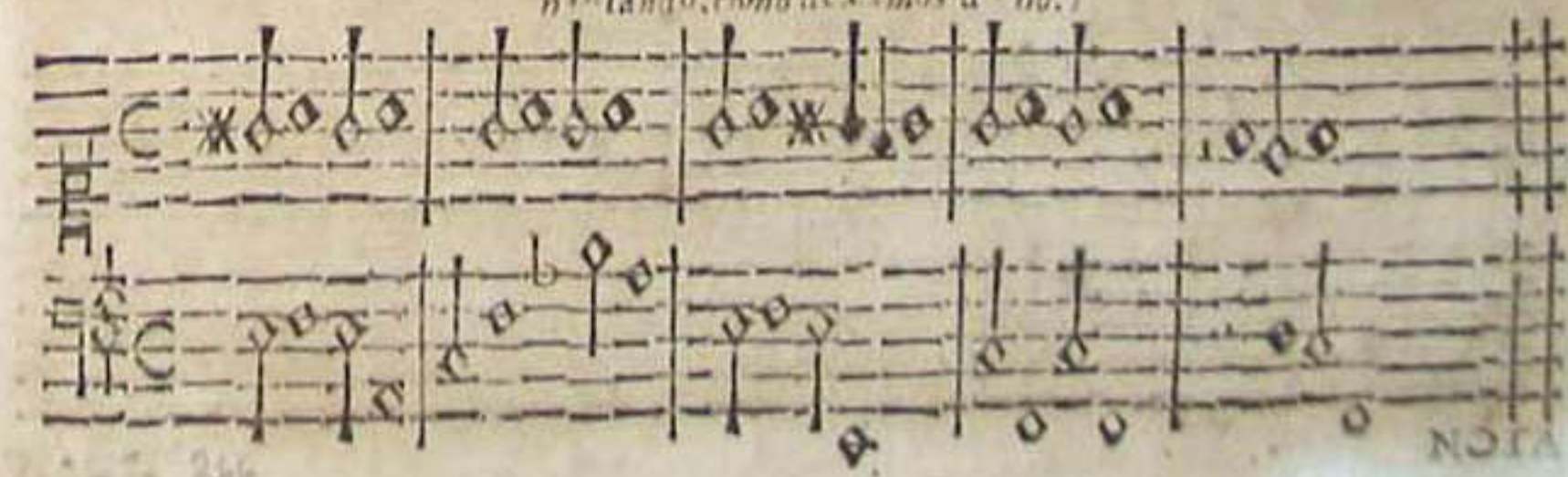
Ligadura de 6. mayor con el Baxo. Ligadura de sexta menor.



NOTA XVII.

ADviertase, que la especie de la tercera, por no poderse poner ninguna voz con esta en especie disonante, al tiempo de la ligadura, parece no ser capaz para poderse ligar; mas con todo esso, vsando con esta especie imperfecta de excepciõ, se podra dezir (latamente hablando se entiende) que ay ligadura de tercera; y aunque no tiene todas las propriedades, y circunstancias q̃ pide la ligadura, con todo esso tiene algunas, q̃ son, ligadura de figura, poderse salir à la imperfecta, y à la perfecta, y hazer preuencion en especie buena, &c.

EXEMPLO A DVO, QVE ENSEÑA, COMO SE HA DE LIGAR LA TERCERA Mayor, y Menor; a la Dezena, que es lo mismo (esto se ha de entender latamente hablando, como dexamos dicho.)



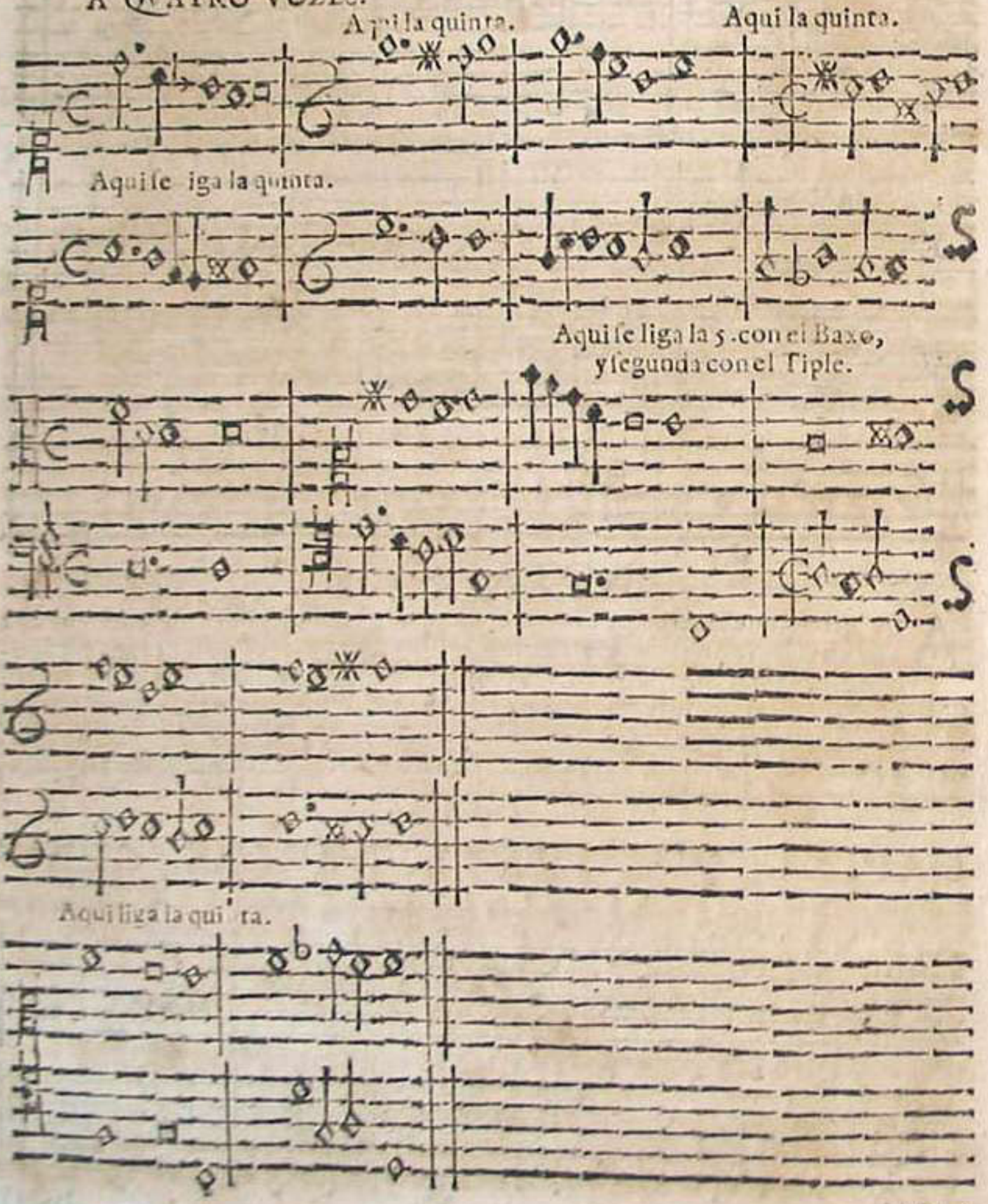
NOTA XVIII.

Que trata de la ligadura de Quinta perfecta.

YA dexamos advertido, que ay ligadura de quinta perfecta (hablando lato modo se entiende:) tiene su preuencion en especie buena, y tambien en dissonante, y mala, y desll/a en imperfecta; es como se demuestra en el Exemplo siguiente. Advirtiendo, que al tiempo del ligarla, quando es con vna de las vozes de enmedio, esta vna de las vozes en segunda con ella, y vnas vezes sale à la imperfecta, y otras no.

EXEMPLO A QVATRO VOZES, DE LA LIGADVRA DE QVINTA PERFECTA, con el Baxo; aunque se puede dezir, que es de segunda, y de septima con essotras vozes.

A QVATRO VOZES.



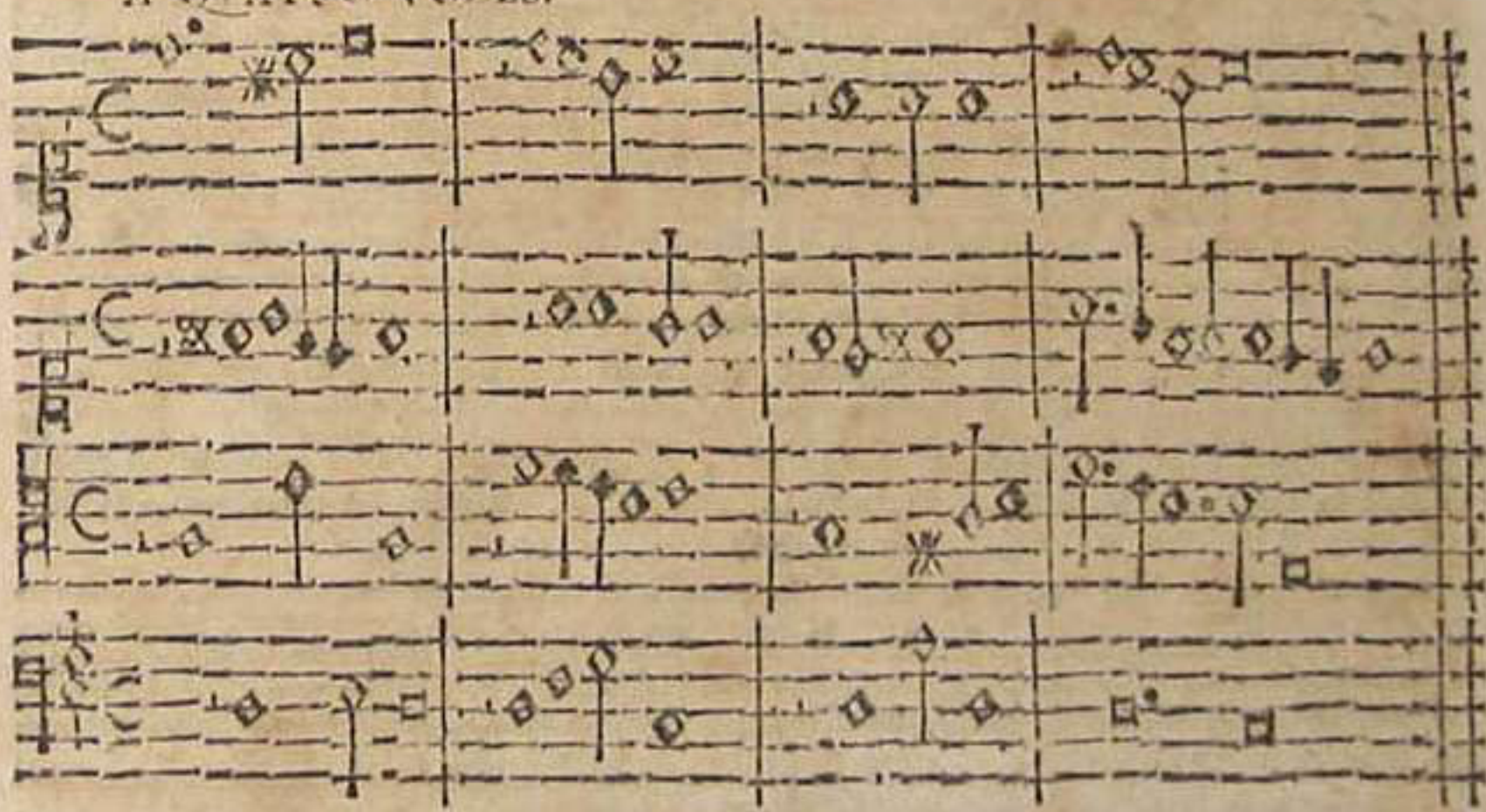
NOTA XIX.

Que advierte, como se ha de ligar la Octaua.

LA Octaua, aunque es especie en la qual no se halla capacidad suficiente para ser ligada, por ser especie perfecta, y no ser de las que se diuiden, por quãto no admite vna coma mas, ni menos, porque con ella totalmente se destruye su sonido, y perfeccion (como queda advertido) con todo esso aviendo ligado la especie segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, y la septima, parece, que si fuera capaz de quexa, la pudiera tener la especie octaua, si la dexaramos sin entrarla en el numero de las ligaduras, no deviendo ser excluida por especie perfecta, pues no lo ha sido la quinta perfecta: y assi dezimos, que del mismo modo que hemos dicho que se ha de hazer la ligadura de la tercera, se ha de hazer la ligadura de la octaua (entiendese lato modo, por faltarle algunas circunstancias para poderse llamar verdaderamẽte ligadura, especialmente vna; y es, que el tiempo que esta ligando la especie octaua, no a especie dissonante cõ ella:) tiene su preuẽcion en especie buena, desliga en la imperfecta; y otras vezes desde la ligadura, sale a la perfecta; y no acabando alli de ligar, sale despues à la imperfecta; y tambien suele salir à la septima, que es la especie mas cercana à dicha octaua; y prosiguiendo con la ligadura, desliga en la imperfecta; tiene tambien ligadura de figura. Todo se verà en el Exemplo siguiente.

Exemplo, que enseña, como se ha de ligar la Octaua.

A QVATRO VOZES.



CAP. XL. QVE TRATA DE LAS CLAVSULAS q̃ se han de hazer en los finales, è intermedios en las Composiciones de la Musica; y de la difiniciõ del Sustenido, y Bemol; y porquè estas dos señales son llamadas assi; y que sea Fantasia; y què se entiende por Coma en la Musica?

EL poner las vozes en su lugar en las Clausulas, y especialmente en las que se hazen con ligadura de especie dissonãte, es muy necessario el que no se ignore, por quan-

quanto es el ser de la Composicion, el estar las vozes bien colocadas en la consonãcia; y assi en este Capitulo se hallarà Clausulas à quatro, à cinco, à seis, à siete, à ocho, y à doze vozes; y en la variedad de ellas verà el curioso las vozes puestas, y colocadas en el lugar que les pertenece, segun el numero de vozes que tuuiere la Composiciõ. No pongo Clausulas à Duo, ni à Tres vozes, por causa (como queda advertido en la Nota del Cap. 38. de este Arte de Composicion) de quedar puestas ya en el Arte de Contrapunto, en los Capitulos, Exemplos, y Notas, que alli cita del Lib. 3. y ser escusada aqui su repeticion; y porque en todas las Clausulas de à quatro vozes q̃ se siguen, y en las demas ligaduras que quedan puestas en los Capitulos passados, de à quatro vozes, quitando la quarta voz, quedan à tres; y quitando la tercera, y quarta voz, quedã à Duo; y assi en ellos se hallan clausulas à Duo, à Tres, y à Quatro vozes.

SVSTENIDO, QVE SEA?

NOTA. EN Los tres Artes antecedentes hemos vsado, y tratado muchas vezes del Sustenido; y aunque por su mucho vso tenemos bastante conocimiento para poder hazer demonstracion de èl, auiendo visto, y experimentado, como el punto sustenido es en la entonacion quatro comas mas alto que el punto remisso (corroborandole, dandole mas vigor, y fuerça) cuya distancia llamamos Semitono menor (verbi gratia) la distancia que ay desde el Signo de Ce sol fa ut blando, hasta Ce sol fa ut agudo, o sustenido, o puntos con semejante distancia en sus extremos; con todo esso serà bien sepamos (antes que passemos mas adelante, porque no se ignore lo necessario) què es Sustenido, y porquè es llamado assi.

Difinicion de Sustenido. A lo qual dezimos, que Sustenido en la Musica, es vna señal hecha con vnas rayas pequeñas, enlaçadas vnas cõ otras, assi. ✕ La qual señal denota, que en el punto remisso, ù blando donde se hallare, se haga fuerte, y agudo en la entonacion, subiendole en el sonido vn Semitono menor, mas alto que el punto blando, ò remisso, donde se pusiere.

¶ Fue inventado el Sustenido, y puesto en vso en la Musica, para que poniendose en los puntos blandos, haziendolos agudos, se hizieran terceras mayores con ellos; de que careciera la Musica en muchas ocasiones, sino participara del vso de los Sustenidos. ¶ Llamase sustenido, porque se deriua del verbo, *sustineo, es, sustuli, sublatum*, que significa alçar, ò leuantar arriba; y como el punto con Sustenido, se leuanta mas en alto, que el remisso, subiendole quatro comas de tono mas que èl, por esso es llamado Sustenido, por pronunciarse el punto donde se pone dicha señal con fortaleza, subiendole en la entonacion, sobre el Signo blando, las quatro comas referidas, que es vn Semitono menor en su distancia. Del Bemol ya dexamos dicho en el Libro Tercero, Capitulo 34. como fue inventado por Boezio, para ablandar la dureza del Tritono; deriuate de *Mollis, e*, que significa cosa suaue, y blanda.

BEMOL, QVE SEA?

Bemol en la Musica, q̃ sea? ¶ Es el Bemol en la Musica, vna señal (vna b, pequeña) la qual denota, que en el Signo donde se hallare puesta junto al punto, de agudo, y fuerte, se convierte en blando, y suaue; esto es, que cantandose por la propriedad de Be quadrado, poniendo en el punto, ò Signo agudo de Be fa be mi vna b, pequeña, de Mi, agudo, se conuierte en Fa, blando. Y lo mismo acontece en el

el Signo de Ela mi, cantando por Bemol; que poniendole vna b, pequeña de Mi, se conuierte en Fa, accidental, &c. En las Composiciones hechas en la propriedad de Bemol, se pone en el Signo de Be fa be mi, junto à la Clave, vna b. Las Regias que ay para cantar por Bemol, las dexamos puestas en el Arte de Canto Llano, en el Libro primero, &c.

FANTASIA, QVE SEA?

Difinicion de Fantasia.

EN La Musica vsamos muchas vezes de esta palabra FANTASIA, diziendo, canta muy bien de Fantasia, tañe muy buenas Fantasias, &c. Y porque no se ignore su difinicion, diremos con el Philosopho: *Fantasia est sensus internus existēs in cerebro, potens cognoscere sensibilia externa in eorum absentia, & inter se comparare.* El sentido desta difinicion (hablando succintamente) es, que no tan solamente conserva la Fantasia las especies recibidas de los sentidos externos en el celebro, sino que tambien por estos medios conoce todos los objetos de los sentidos exteriores; y assi la Fantasia en la Musica, es vn conocimiento interior, el qual en el celebro concibe (segun las Reglas Musicas) diferentes harmonias, Composiciones, y melodias, comunicandolas inmediatamente despues de la recepcion en los sentidos internos, à los externos: (verbi gratia) los Compositores de la Musica subscriviendo luego inmediatamente lo que en la Fantasia les ha sido propuesto: los Musicos cantando (succesivamente) las diferencias Musicas, que concibieron en el entendimiento: y los Organistas, y los demàs que pulsan, y exercen los demas Instrumentos, tañendo, y poniendo en execuciō, lo que assi les ha sido propuesto en la Fatasia, guardando siempre en la execucion de ella, los preceptos, y Reglas (con directo orde) de la harmonia Musica, circunstancia (tan necessaria) q̄ sin ella carecerà la racional Fantasia de la perfeccion que en si incluye; pues con la observancia de la buena direcciō, preceptos, y Reglas en la Musica, los doctos Maestros en ella, con sus Obras, los diestros Instrumentistas con sus Instrumentos, y los Insignes Cantores cō sus vozes, cada dia hazen, y nos manifiestan nuevos primores, haziendonos patente demonstracio de lo delgado, y sutil de sus ingenios, con las nuevas doctas, cientificas Fantasias, executadas propra, primorosa, y perfectamente; no siendo igual en todos los hombres la Fantasia, por hallarse en vnos diferente disposicion que en otros; y en algunos tambien por defecto de sabiduria, por cuya causa bastardea la Fantasia, por no embiarla especies racionales, y cientificas, segun Arte; ocasionando esta insuficiencia de parte del sugeto, que la Fantasia buelva à embiar (reciprocamente) lo que defectuosamēte, sin Reglas, ni medidas de la Musica, le fue propuesto, para que de la misma manera lo execute en ella, careciendo (por su ignorancia) tambien en la execucion, de la perfecciō de las medidas, y Reglas, en la sonora, dulçe, suave, y acorde harmonia. Quien quiere ver mas latamente explicada la Fantasia, vea al Filosofo, en el lugar citado, &c.

Aristot. in 3. de Anima, de sensibus in 1. & 2. cap.

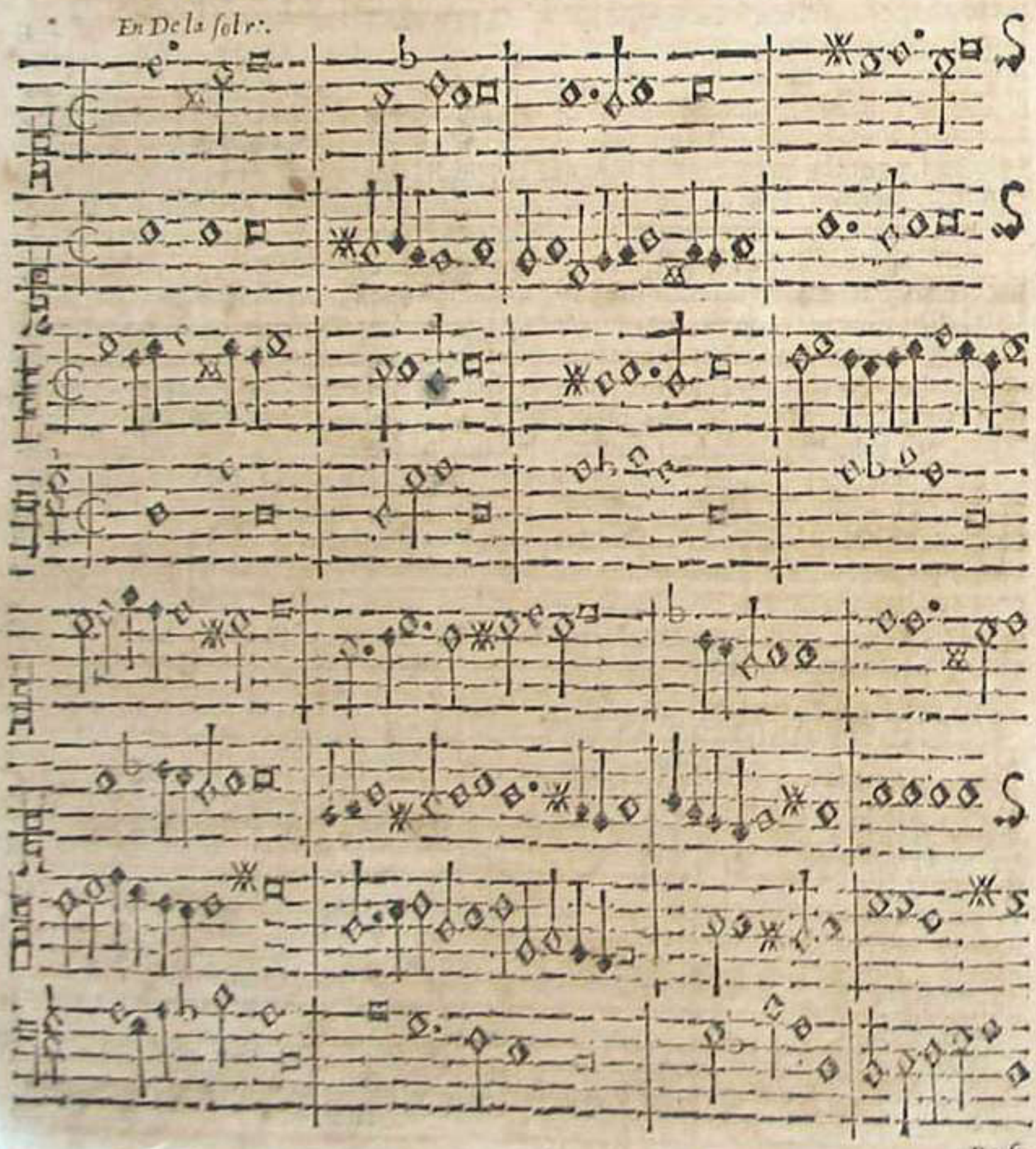
COMA, QVE SEA EN LA MVSICA?

COma en la Letura, es vn rasguillo, q̄ divide la Clausula en sus partes mas menudas; mas si queremos saber, q̄ sea Coma en la Musica, dezimos, q̄ Coma en la Musica, es vna parte sutil, y pequeña, q̄ se aparta del perfecto sonido, y caval, q̄ ay, y se halla en qualquiera de las especies, ò signos (verbi gratia) subir, ò baxar, apartandole vna muy pequeña parte en el sonido q̄ està assignado en la perfeccion q̄ à cada vno de ellos en su linea les toca, y tiene. Llamase Coma, de vn nombre Latino, *Coma, e,* q̄ significa los cabellos; y como la distancia de vna Coma, en el sonido de la Musica, es tan sutil (en el desvio que se haze de qualquiera de las especies) como vn cabello, por esso (muy propriamente) fue llamada esta distancia, Coma.

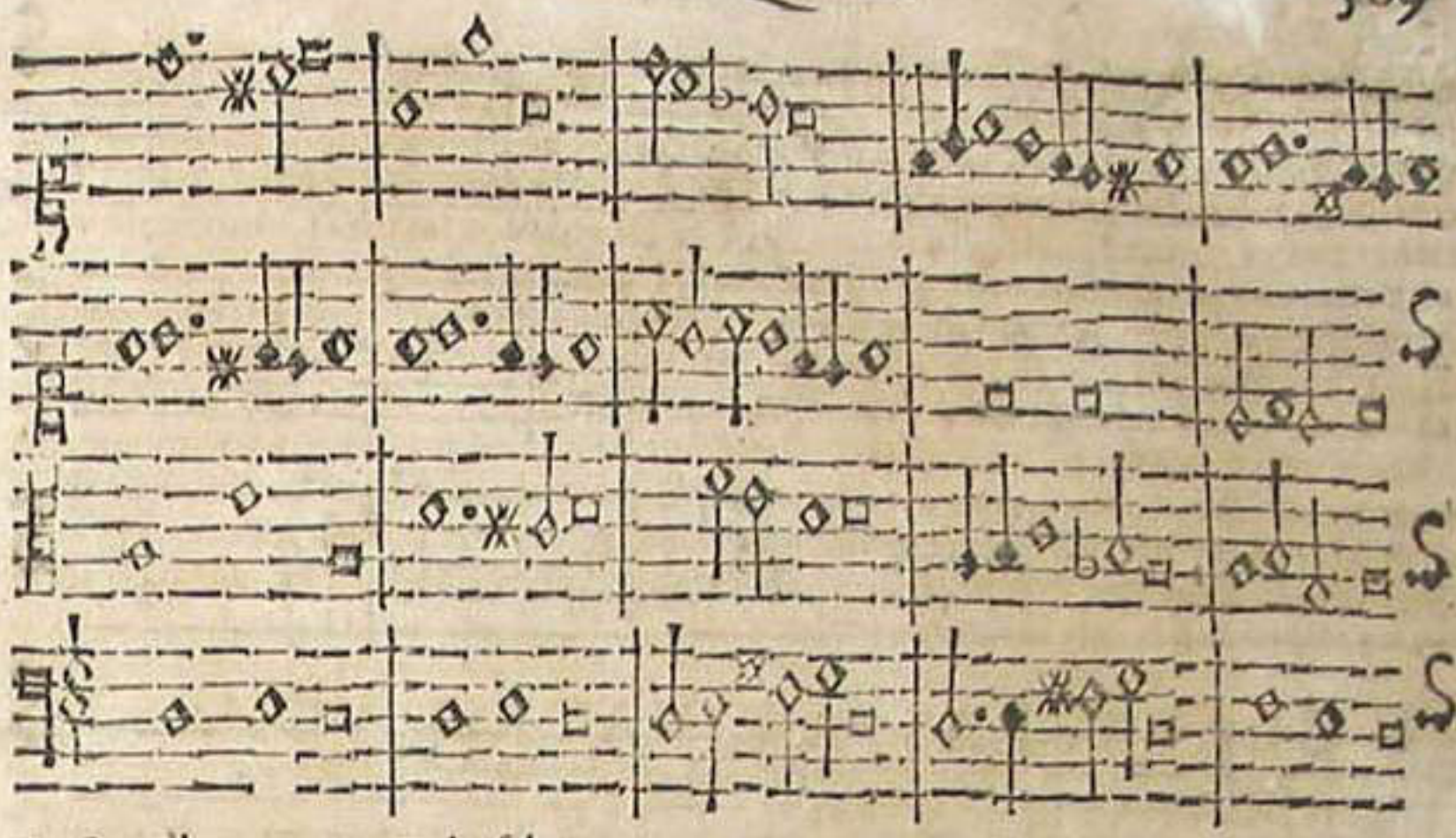
Diesele à vn Tono, que es el desvio, distancia, ò intervalo que ay desde el Vt, al Re; ù del Sol, al La; ù del Re, al Mi, &c. nueue comas, ni mas, ni menos; porque pareciò

ciò à los Antiguos mas versados en las distancias de los sonidos, que las partes (ò los fracmentos) en que se podia diuidir, y partir este Tono (que es la distancia que ay de vn punto à otro) era nueue comas, que son los diferentes sonidos, que parece sò perceptibles en semejantes intervalos; y por esta razon le dieron, y señalaron al Tono dichas nueve comas, igualandolas con sutileza las vnas con las otras, componiendole de ellas en este numero tan solamente, con la igualdad en la distancia de cada vna en el sonido; todo lo qual nos dieron, y hemos recibido por racionable Regla los Antiguos, à la qual estamos todos los Modernos (aunque es cierto, y evidente, que ay mas comas en la distancia de vn Tono) haziendo diuision, y partiendo el Tono en dos Semitonos desiguales, vno mayor, que consta de cinco comas; y otro menor, de quatro: todo muy conueniente para passar de vnos Signos à otros, haziendose facil los desvios en los intervalos, la pronuncia de la voz; y juntamente agradables, y gratos a los oidos, causandoles su sonoridad mansion apacible, hallandose en dichos transitos, regalados con la dulçura de sus sonidos.

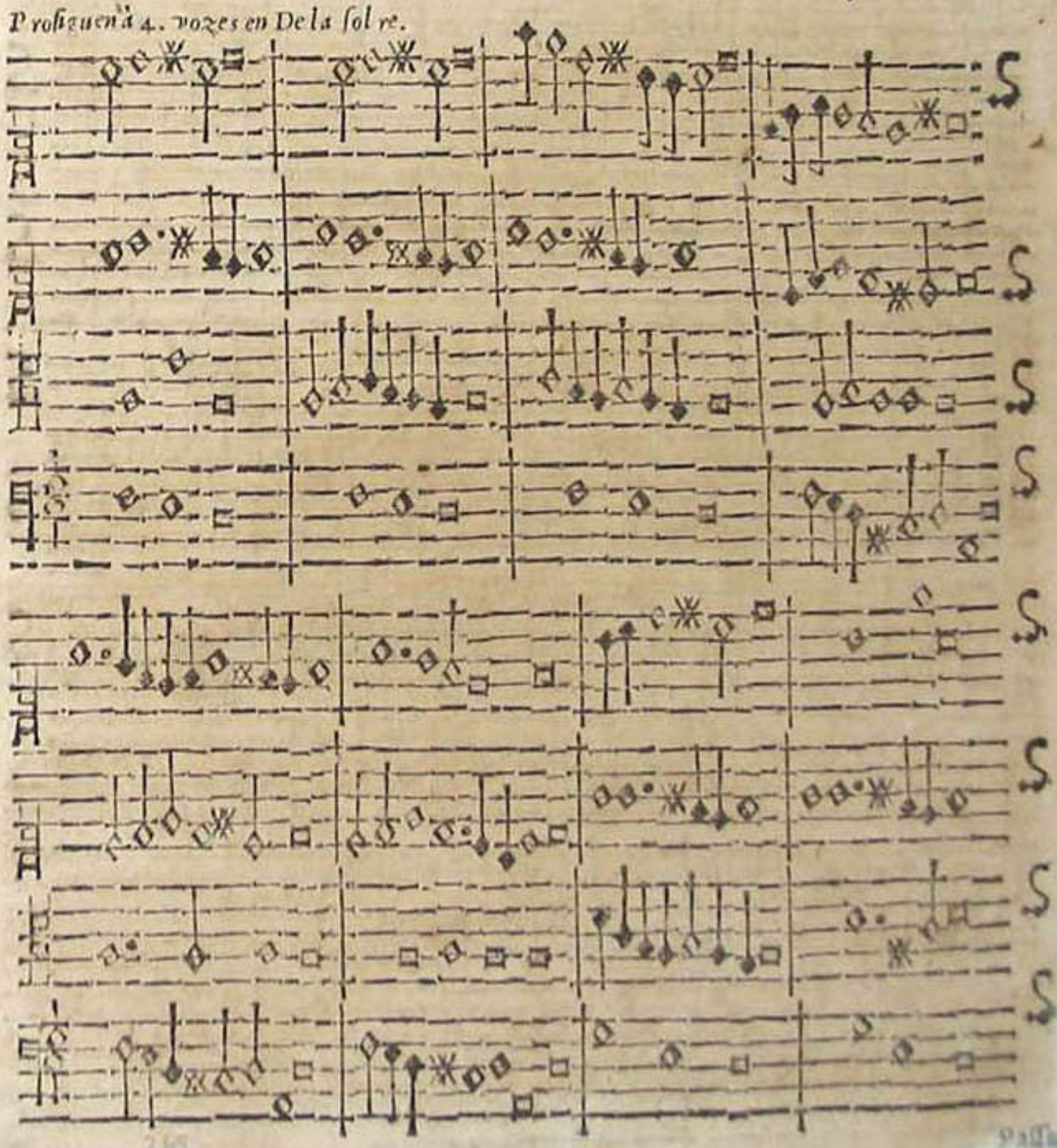
CLAVSVLAS A QVATRO VOZES.

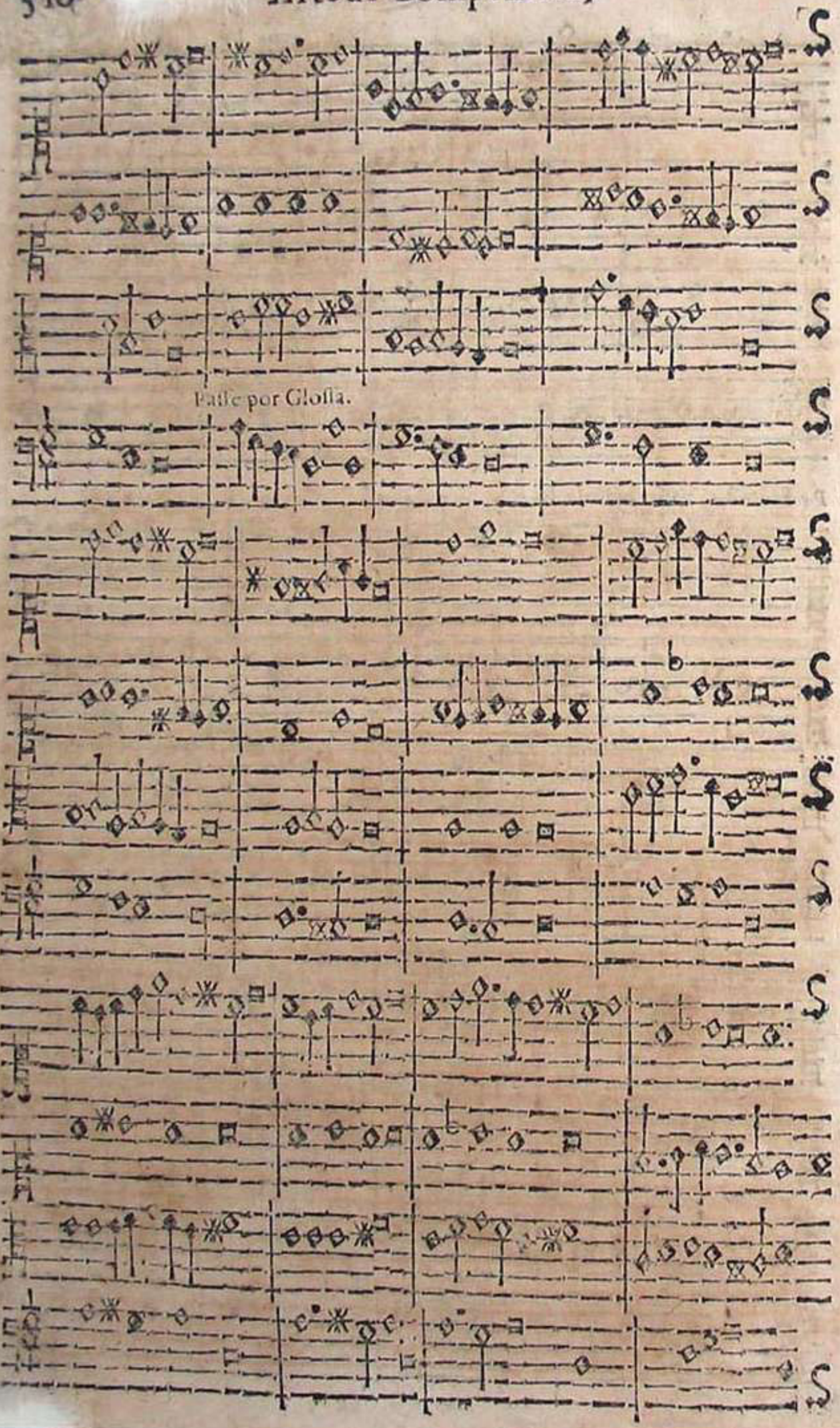


Prim.

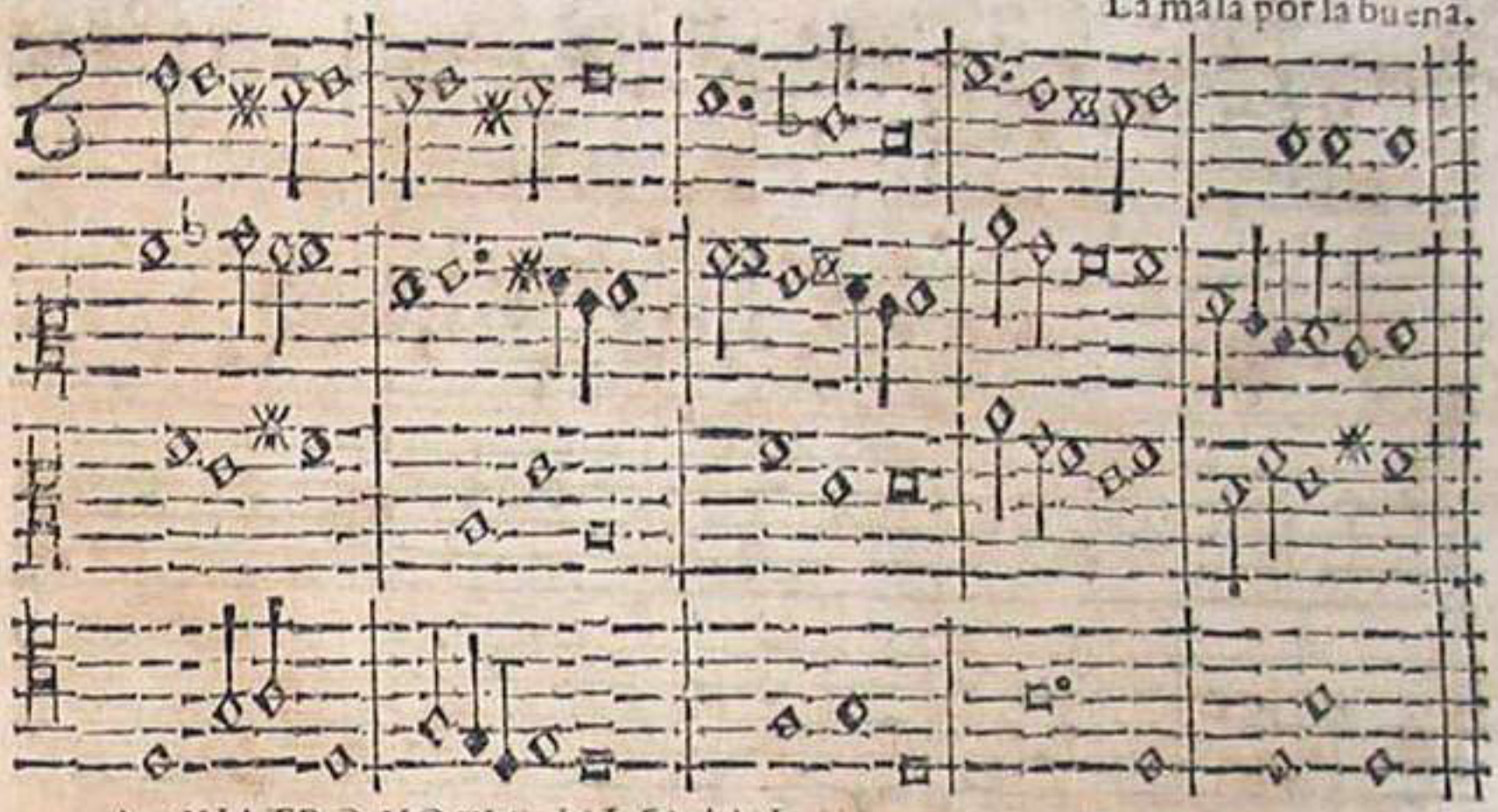


Prosiguen à 4. vozes en De la sol re.

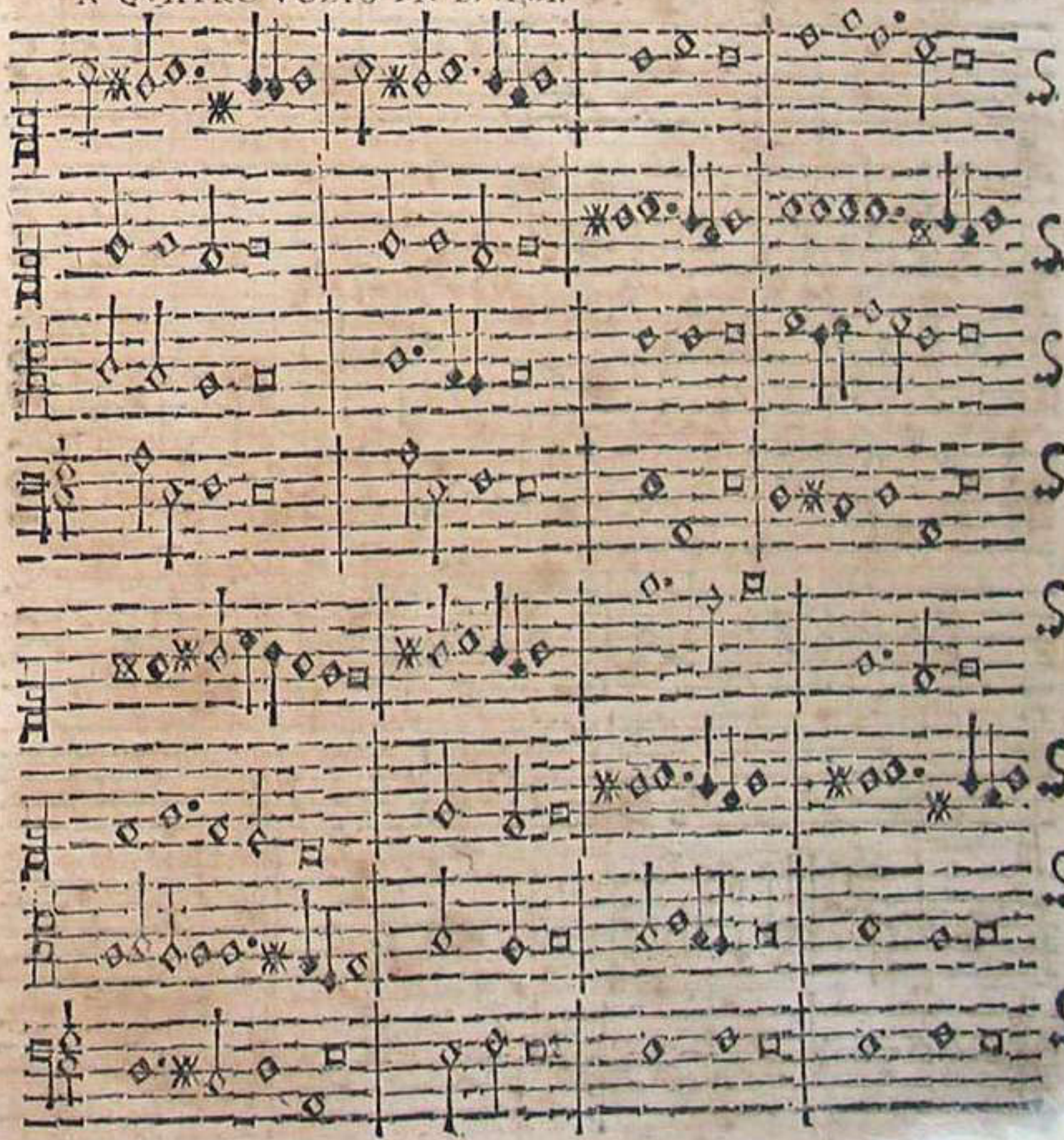



Passe por Glossa.

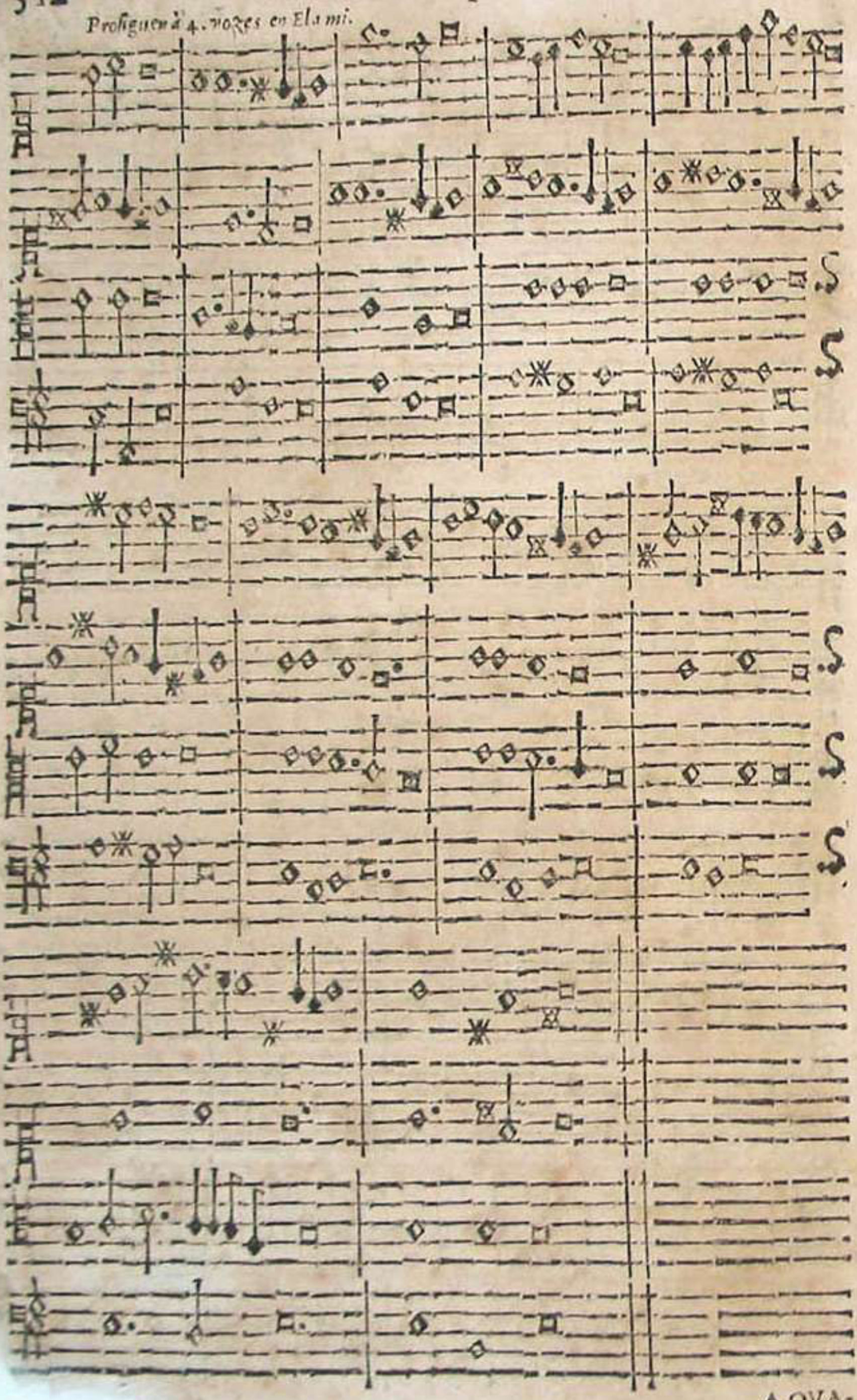
La mala por la buena.



A QVATRO VOZES EN EL AMI.

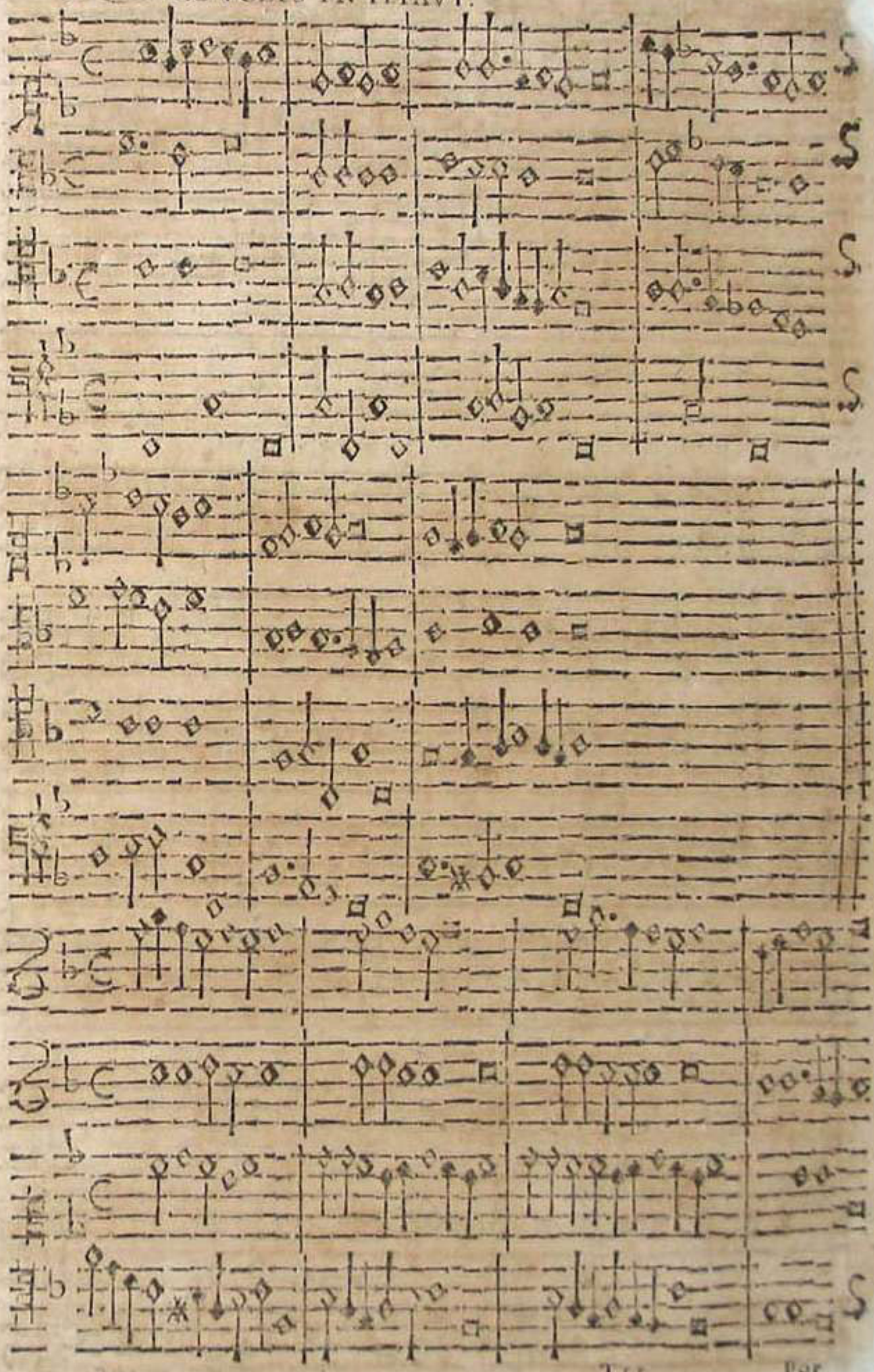


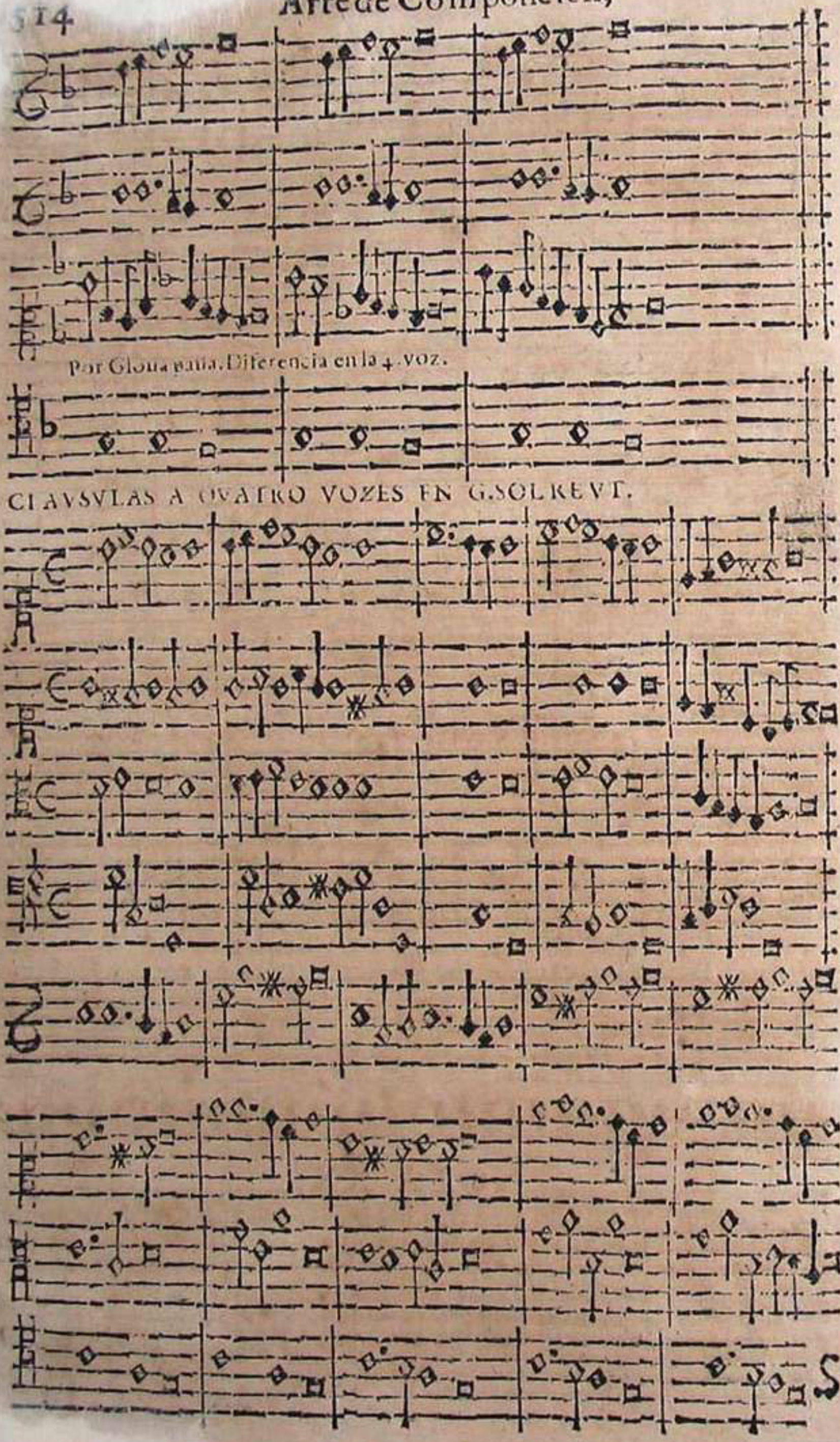
Prosiguen à 4. vozes en El a mi.

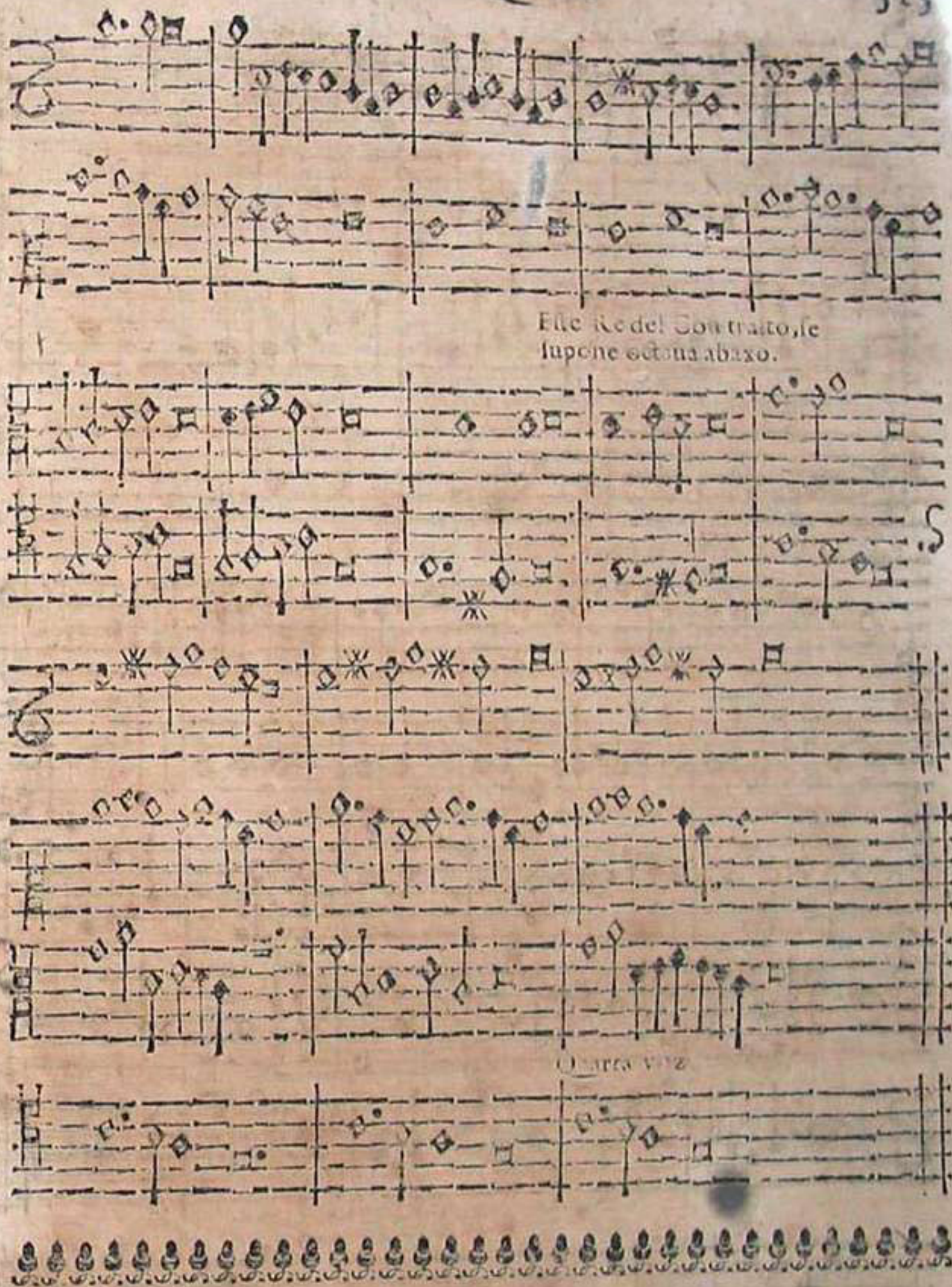


A QVA-

A QVATRO VOZES EN FEFAVT.



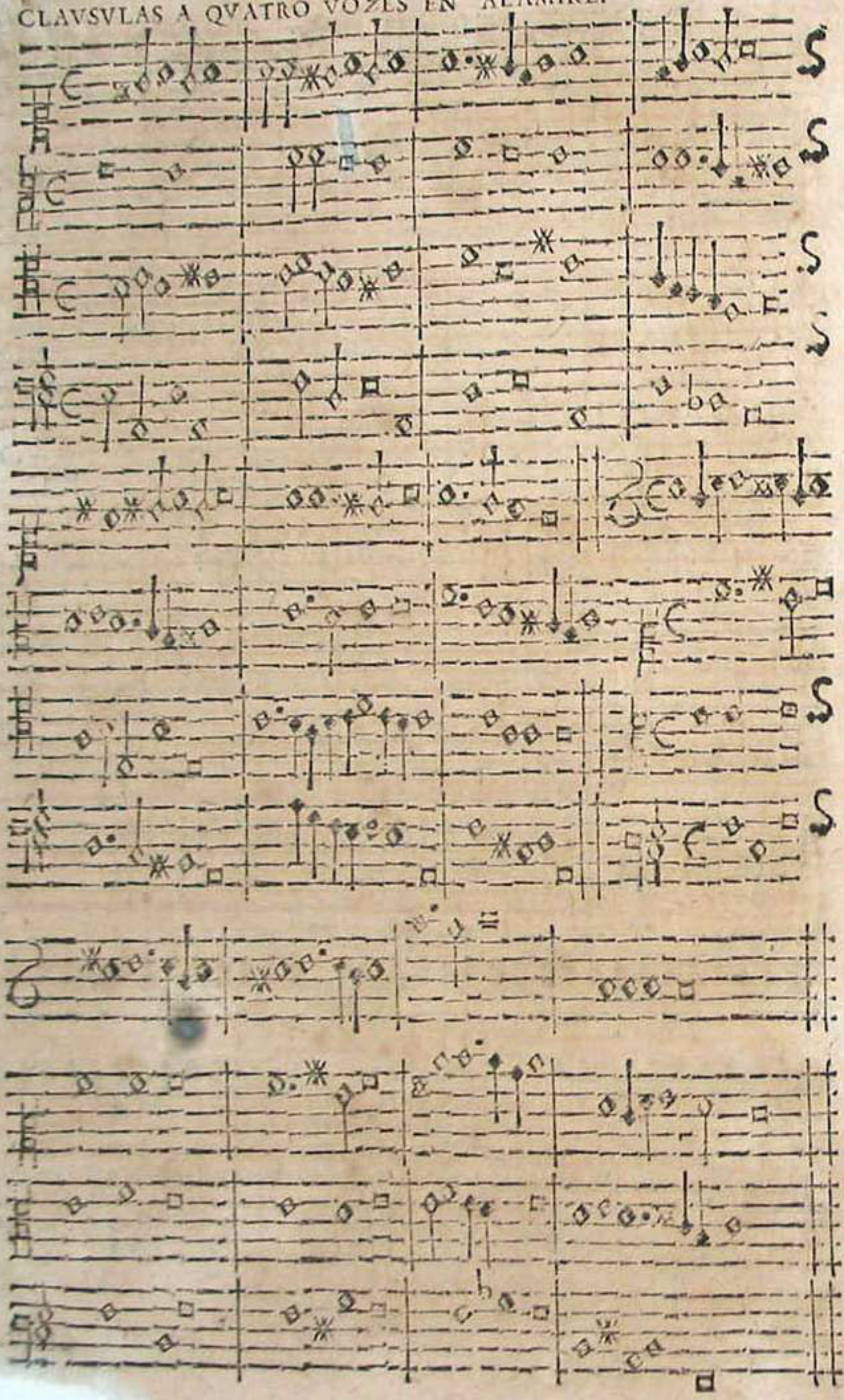

Por Gloua pana. Diferencia en la 4. voz.
CLAVSVLAS A QVATRO VOZES EN G.SOL.REVT.



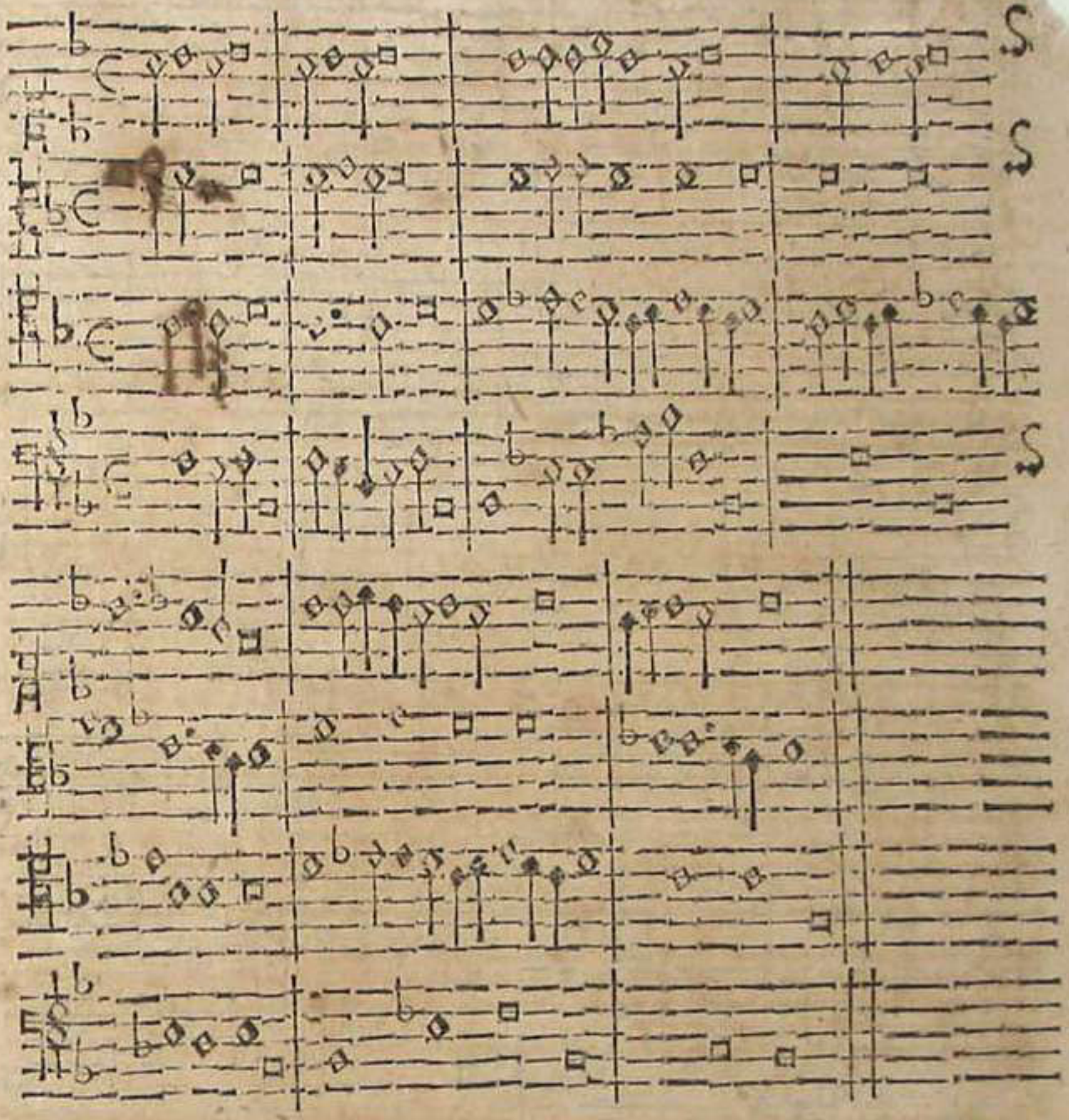
NOTA XX.

ADVIERTASE, Que esta quarta voz que queda puesta en la Clausula vltima, que haze el Tenor, passa por Glossa; y aunque está en mala con la voz que liga, tiene en su fauor la ligadura para ser abonada; que en quitando la voz que liga la septima, las demas vozes quedan en buena consonancia; circunstancia que pide toda ligadura, para poder ser hecha segun Arte.

CLAVSVLAS A QVATRO VOZES EN ALAMIRE.



A QVATRO VOZES, EN BEFABEMI BEMOLADO.



NOTA XXI.

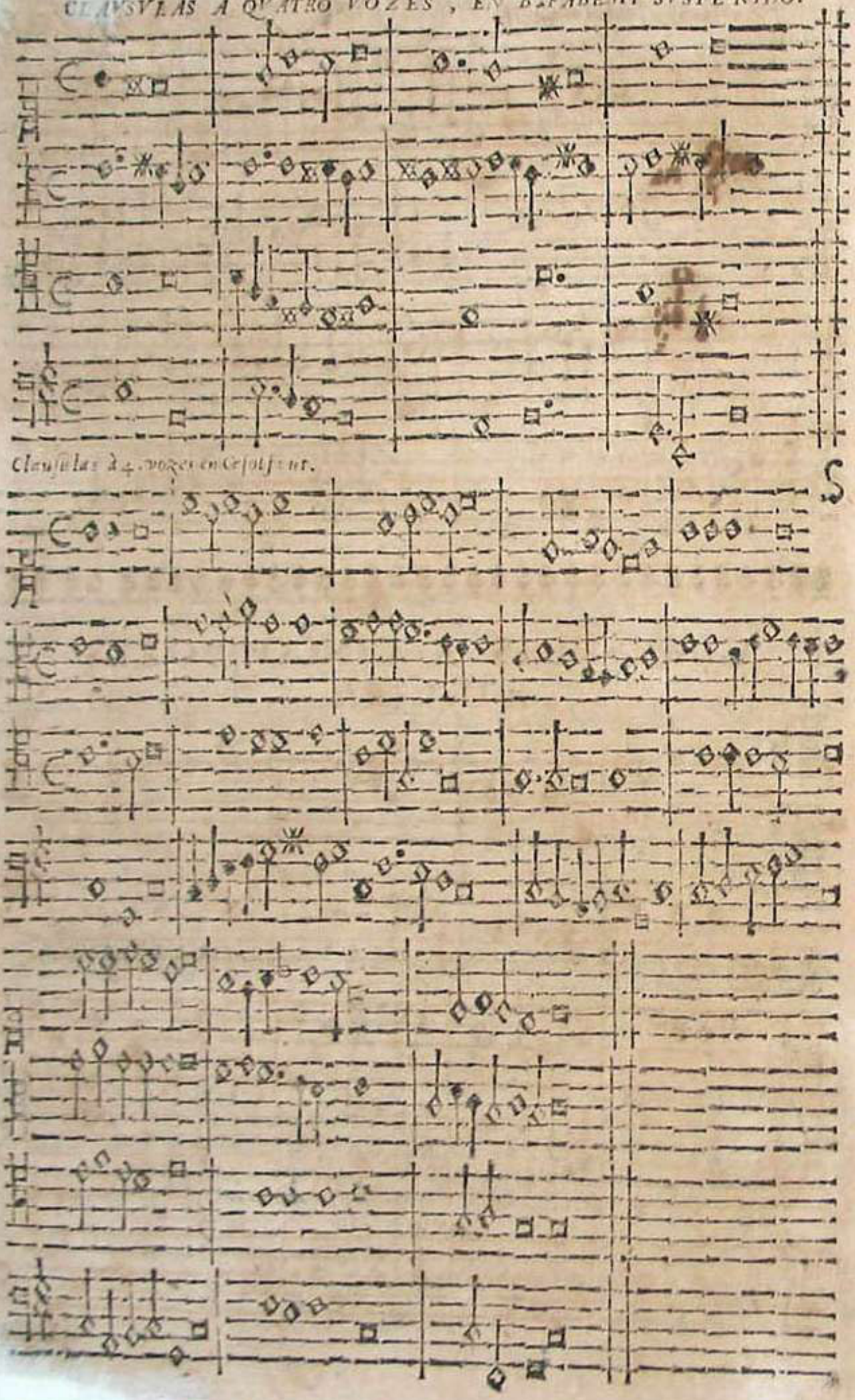
ADVIERTASE, Que aunque en el Mi, de Be fa be mi, no se acostumbra à hazer Clausulas finales, porque las que se hazen en dicho Signo, se tienen por accidentales, se pueden hazer, por quanto de accidentales, se hazen como naturales, poniendo Sustenidos en algunos puntos, especialmente en las Quintas, y Octauas, quando fuere necessario.

(:)

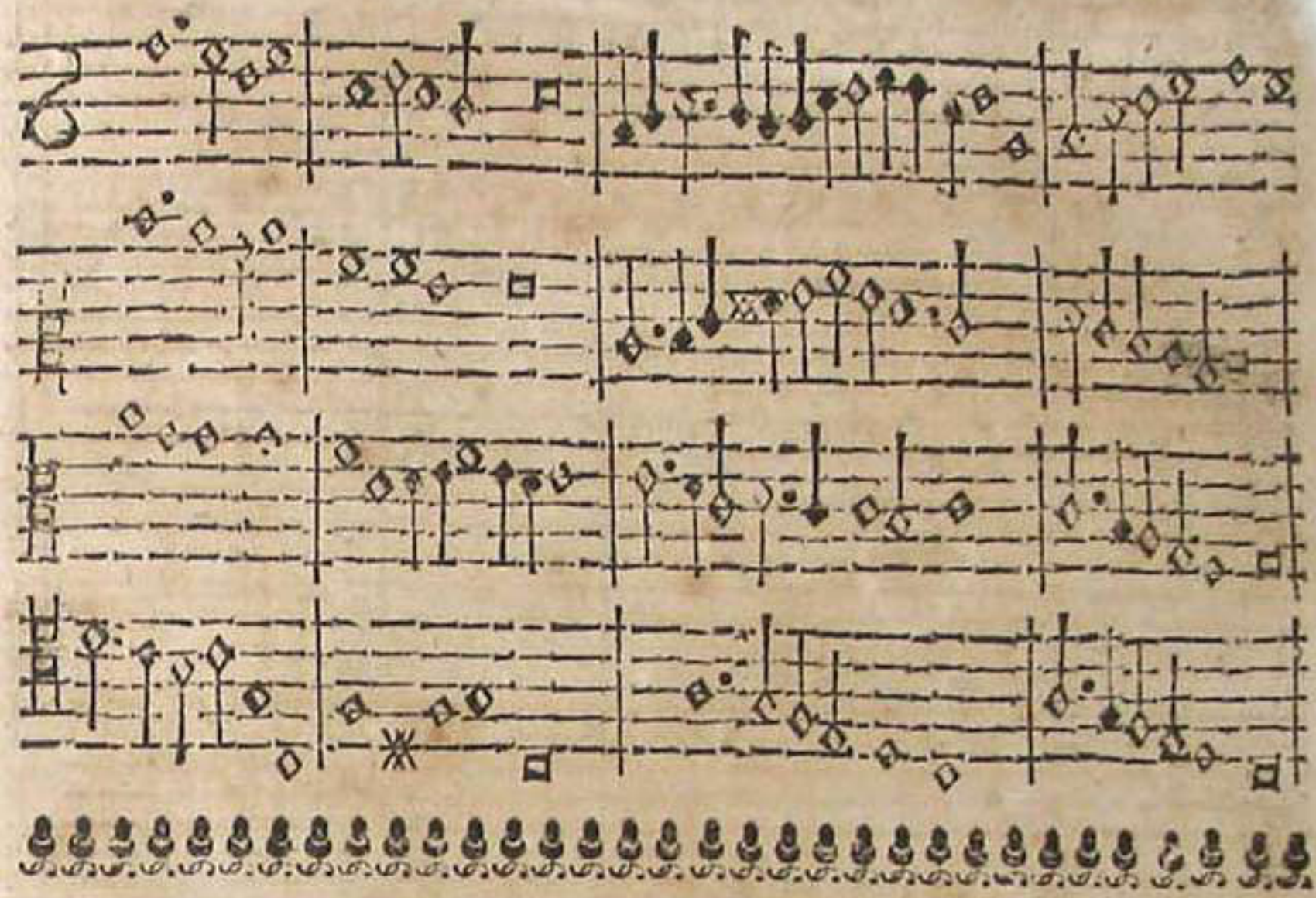
******
**

EXEMPLO.

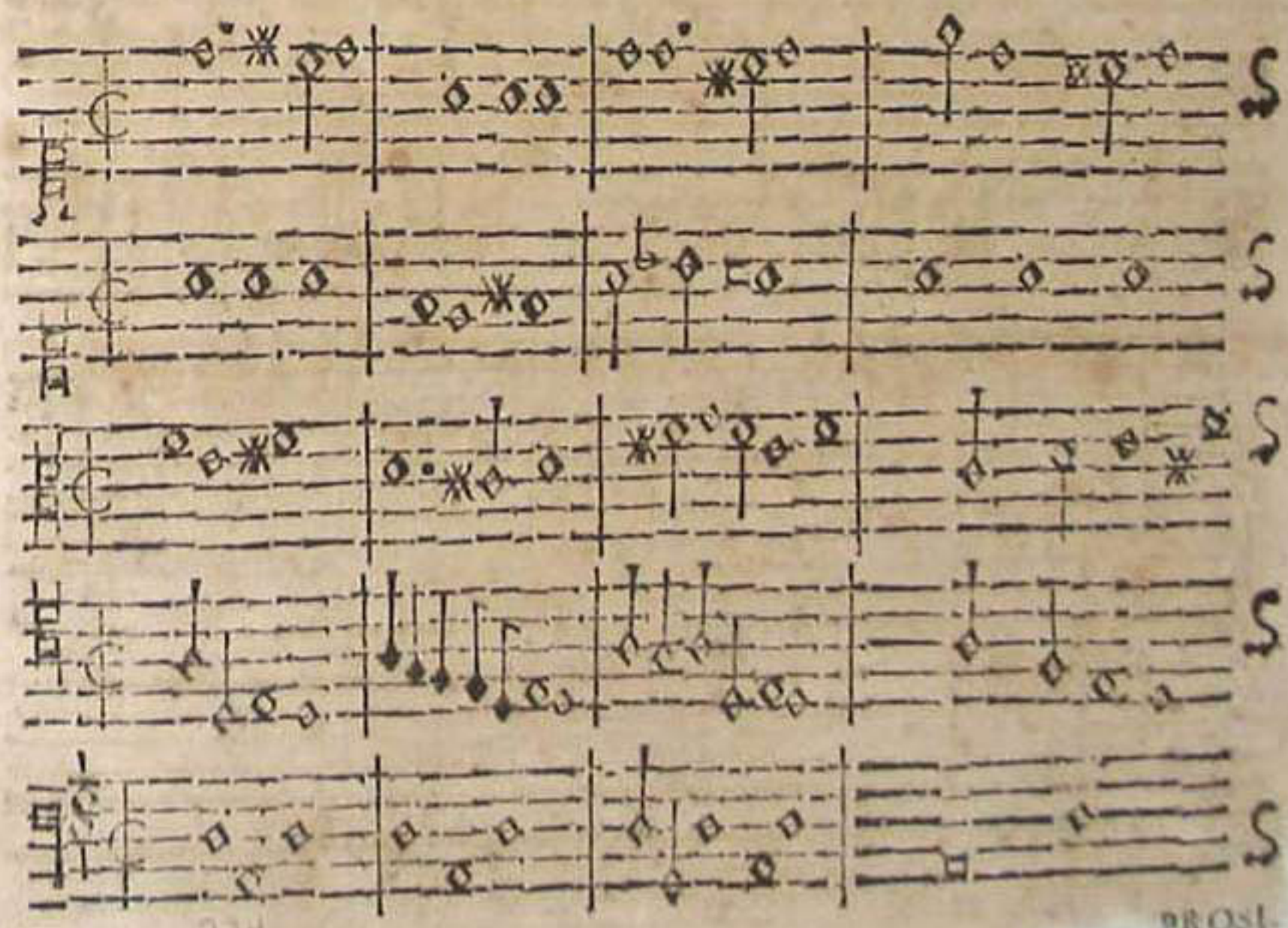
CLAVSVLAS A QVATRO VOZES, EN BEFABEMI SVSTENIDO.



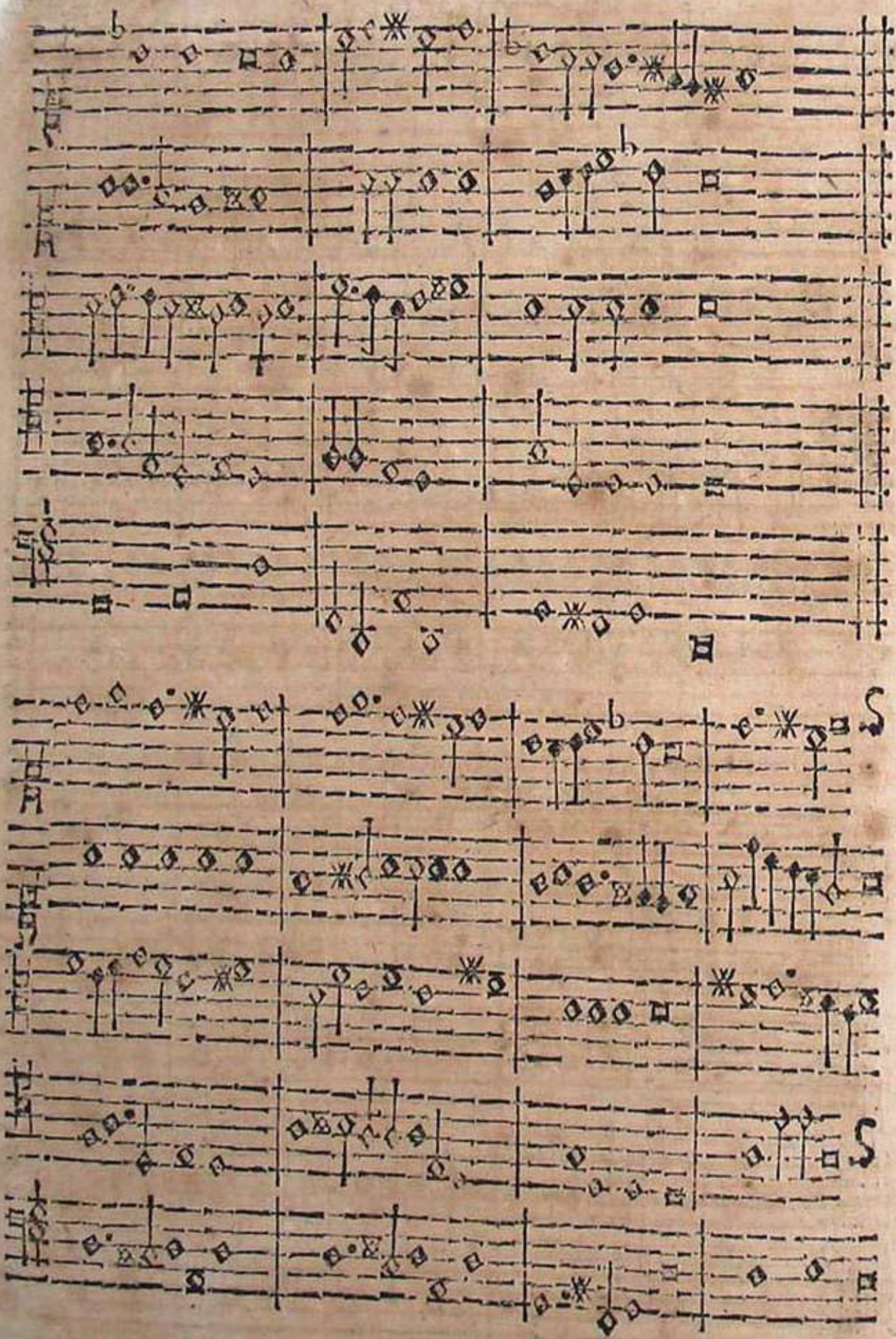
Prosiguen à 4. vozes en Cesolfaut.



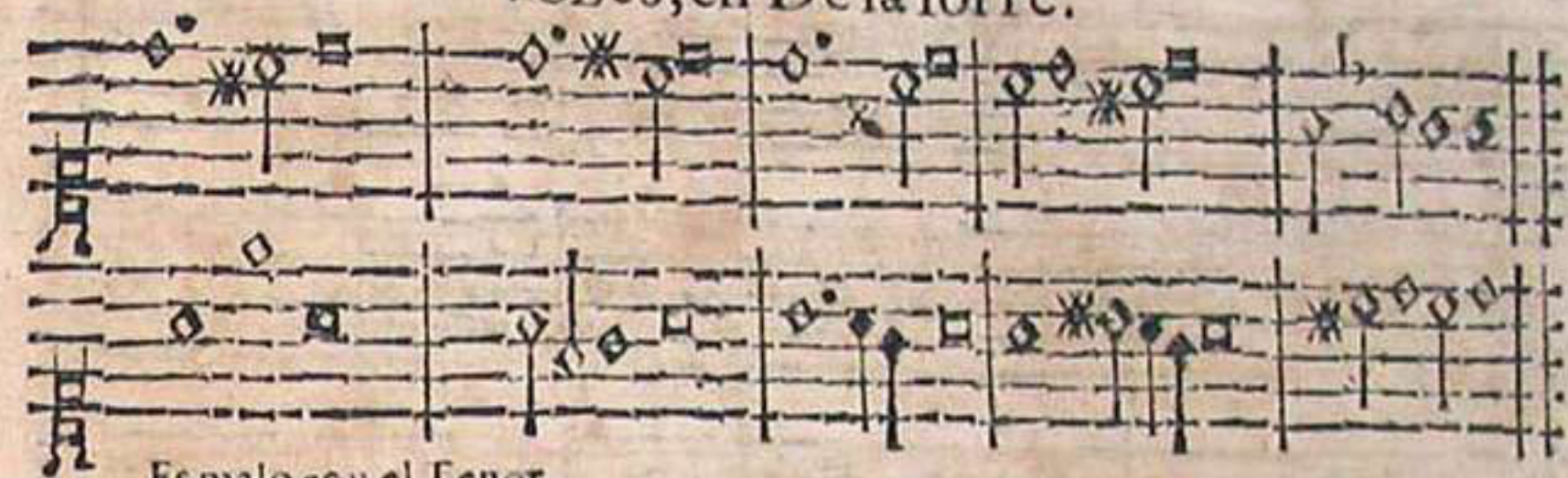
CLAVSVLAS A CINCO VOZES en De la sol re.



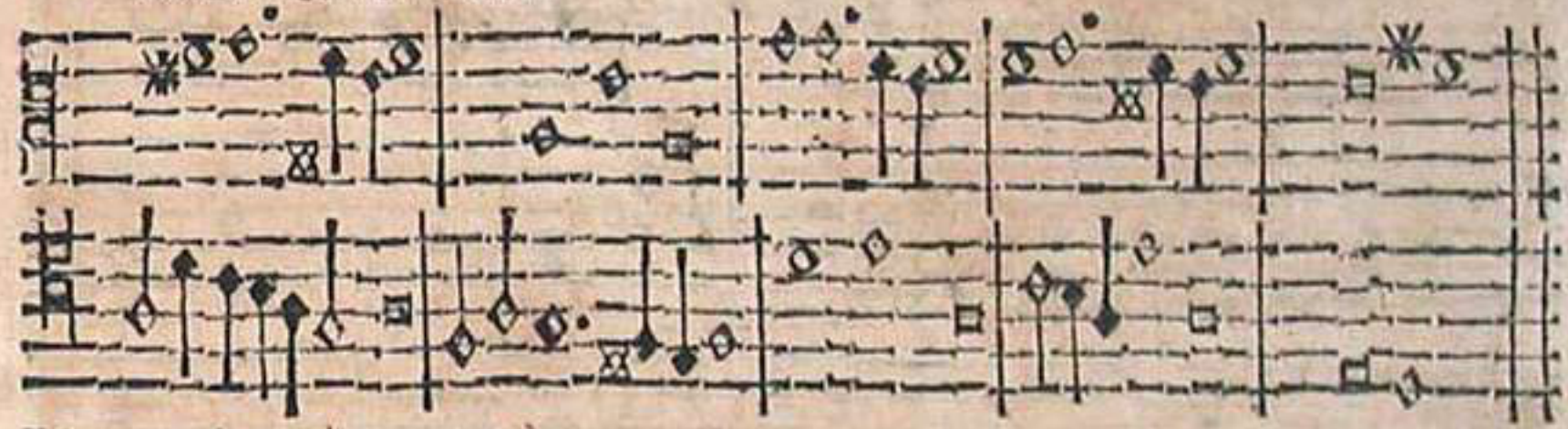
PROSIGVEN A CINCO VOZES EN DE LA SOL RE.



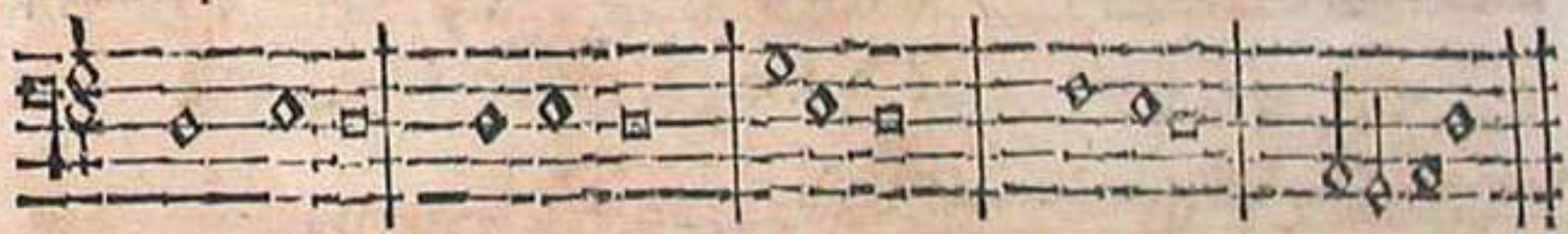
PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS, A CINCO vozes, en De la sol re.



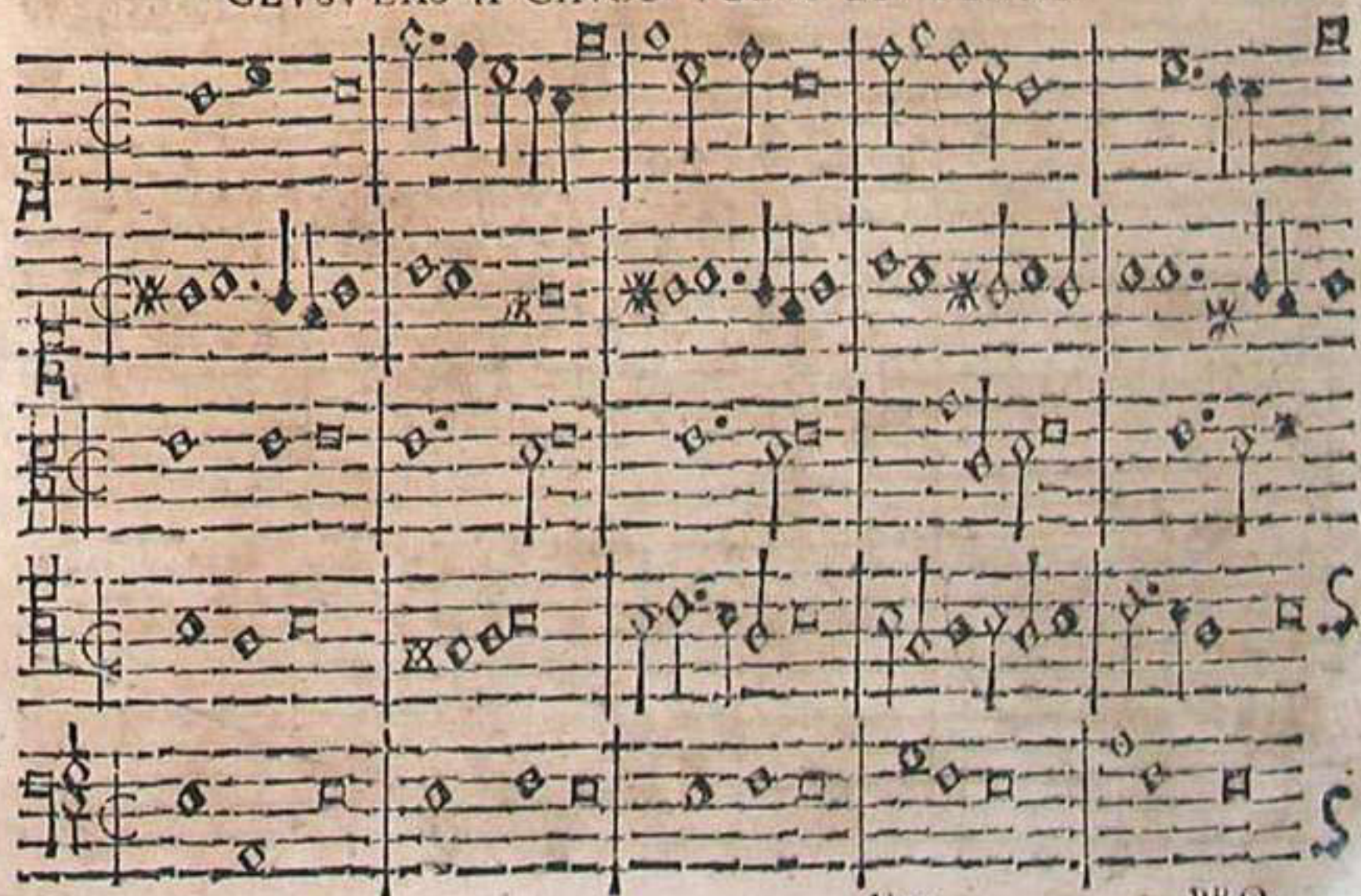
Es malo con el Tenor.



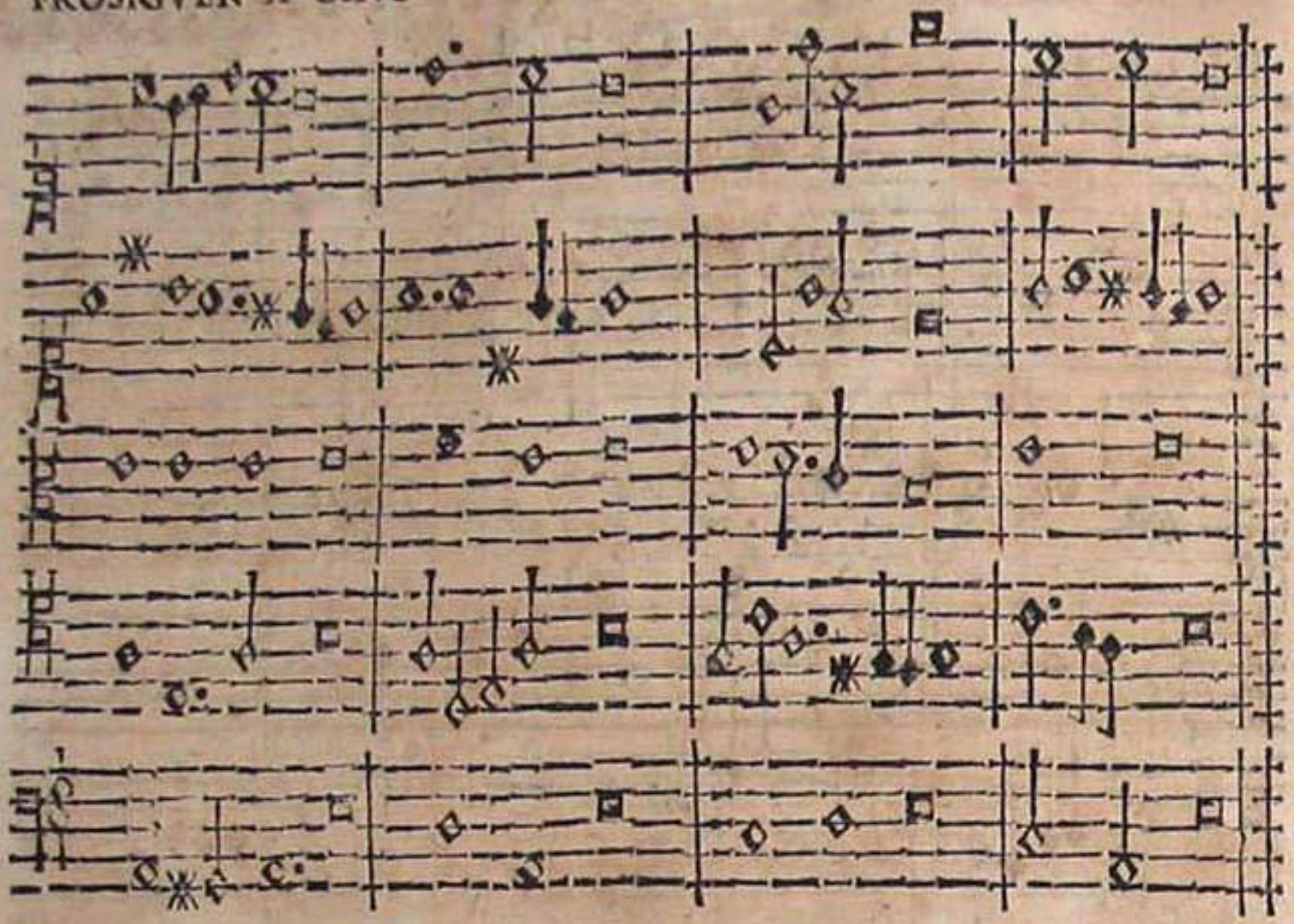
Esto es malo, de la trezena à la 8. el Tiple con el Tenor.



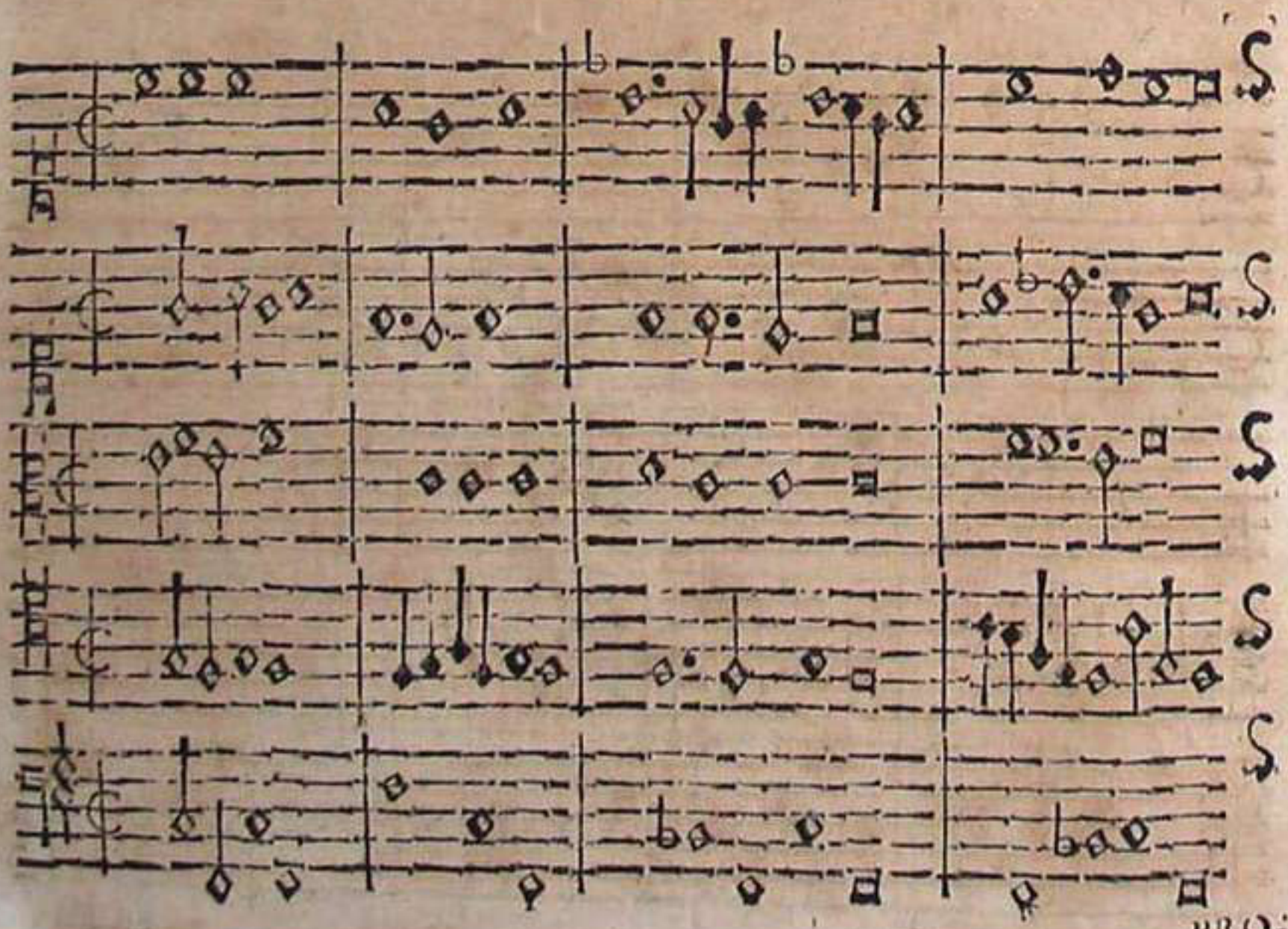
CLVSVLAS A CINCO VOZES EN ELAMI.



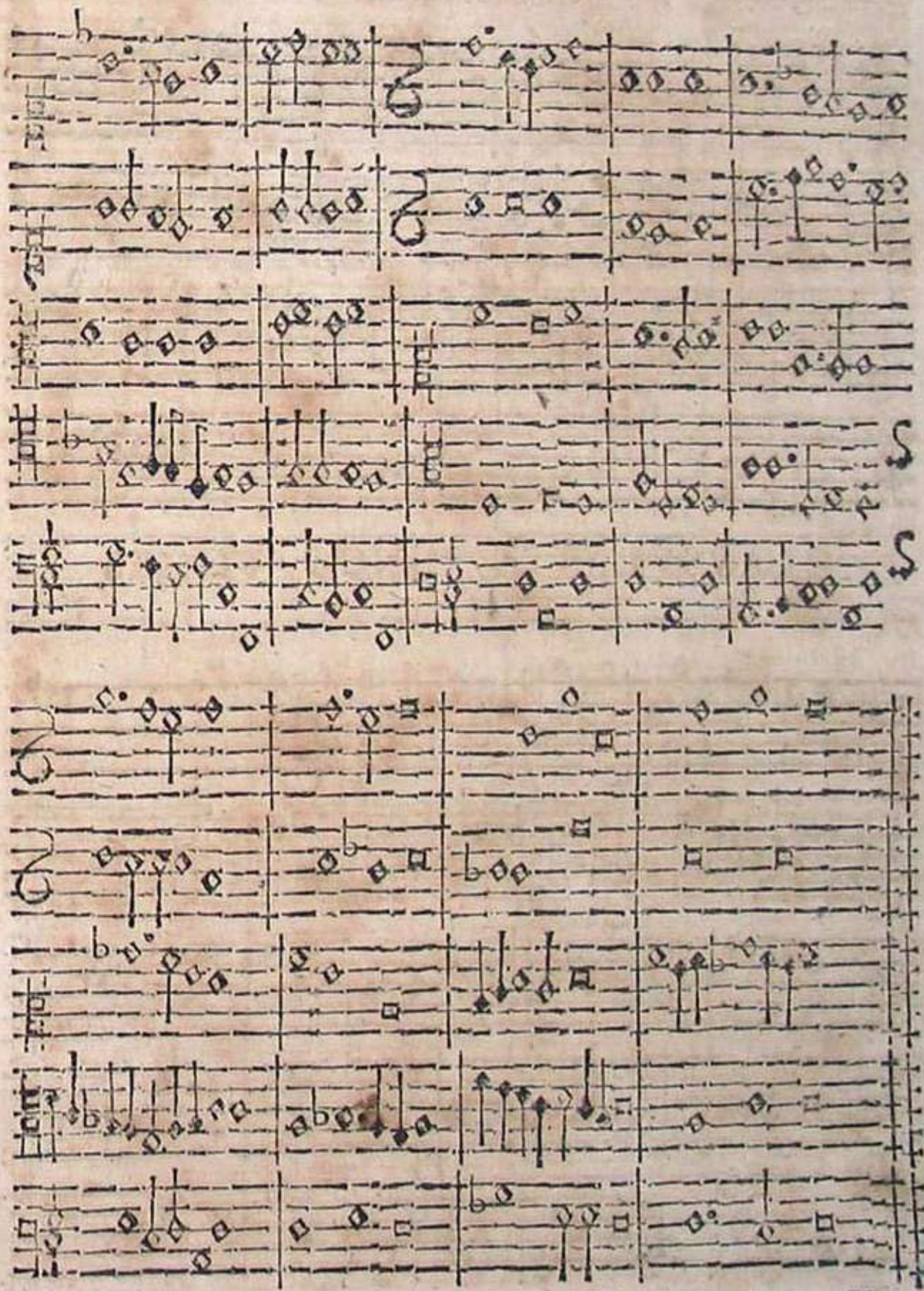
PROSIGVEN A CINCO VOZES EN ELAMI.



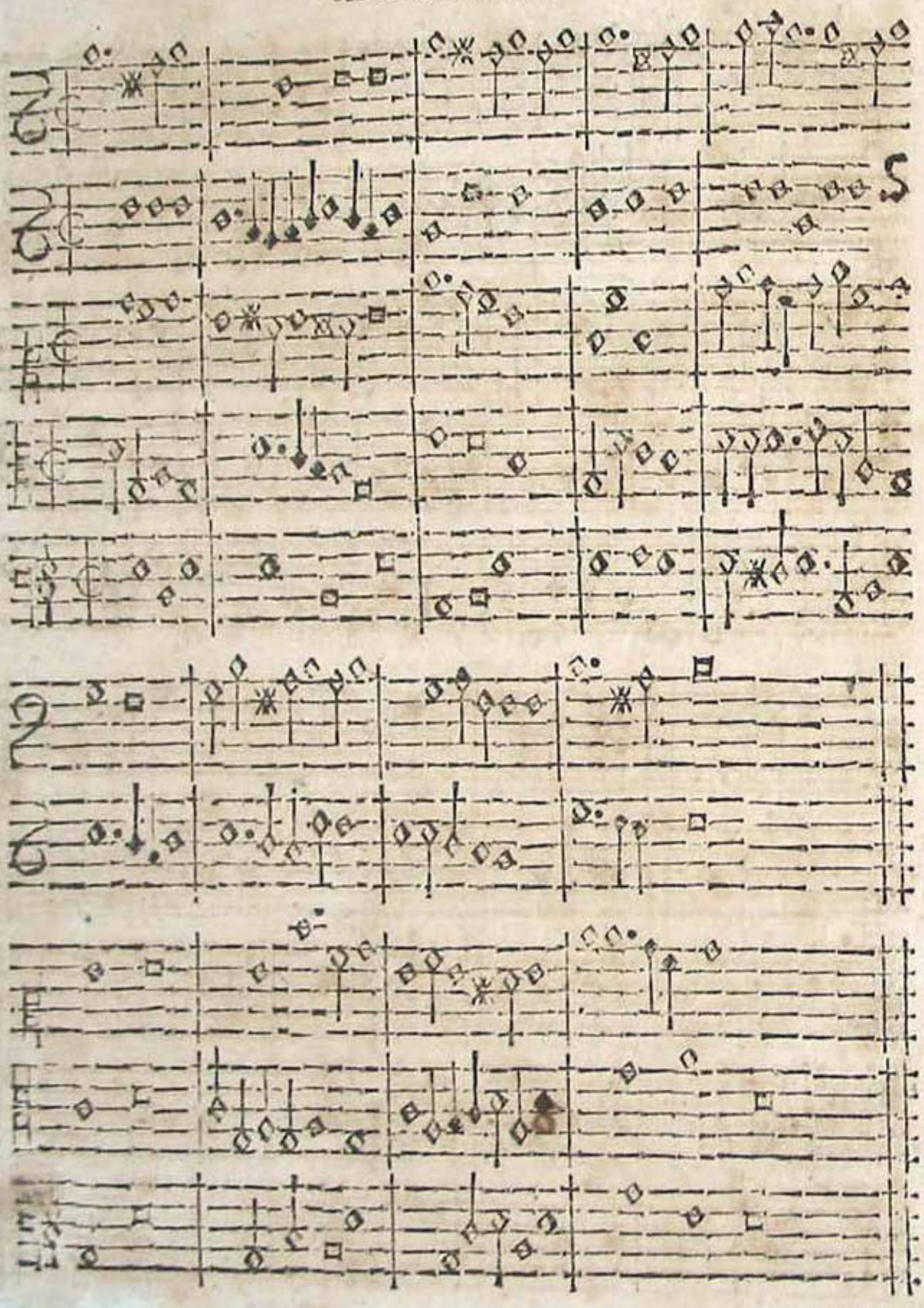
CLAVSVLAS A CINCO VOZES en Fefaut.



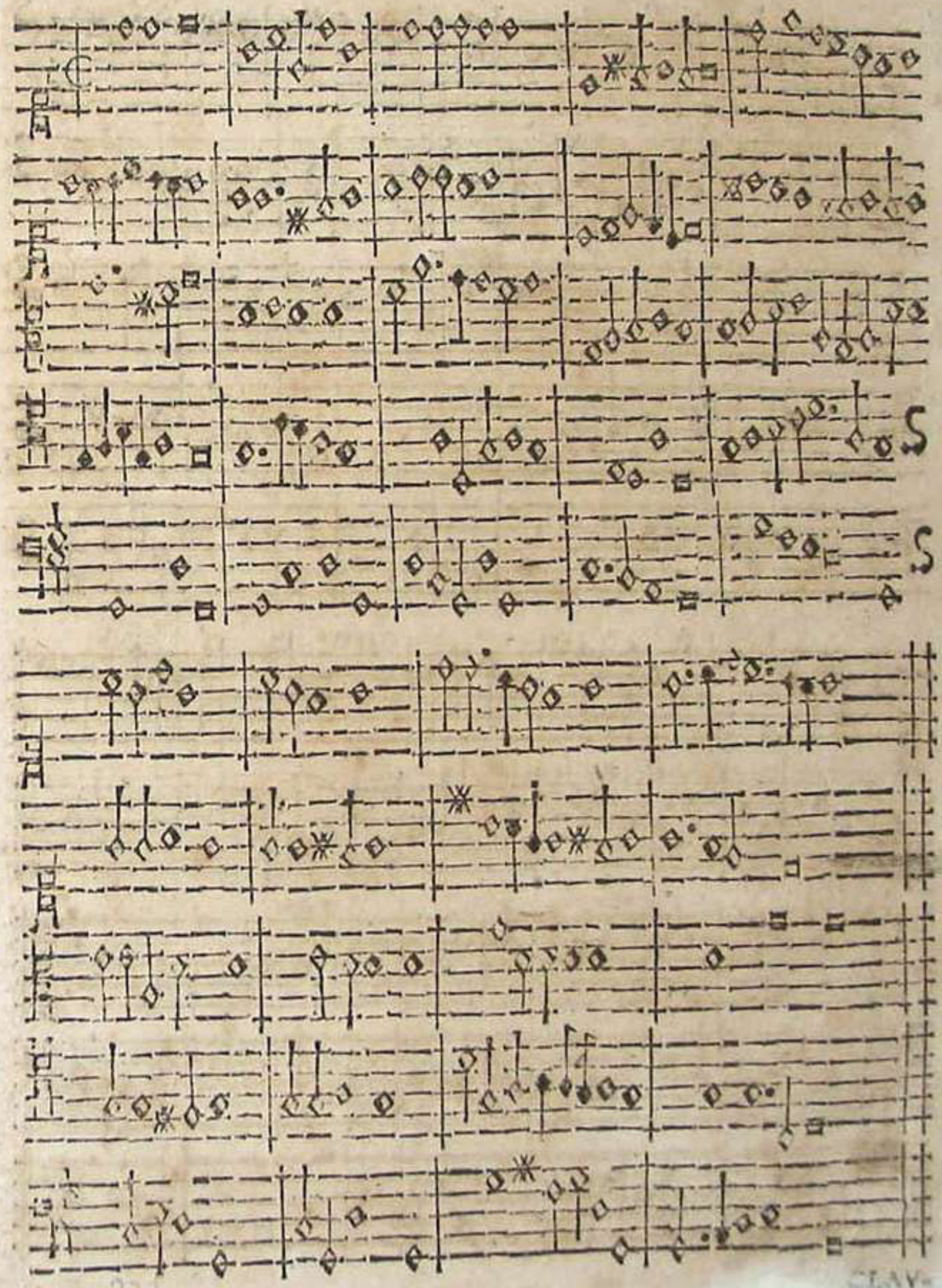
PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS, A CINCO vozes, en Fefaut.



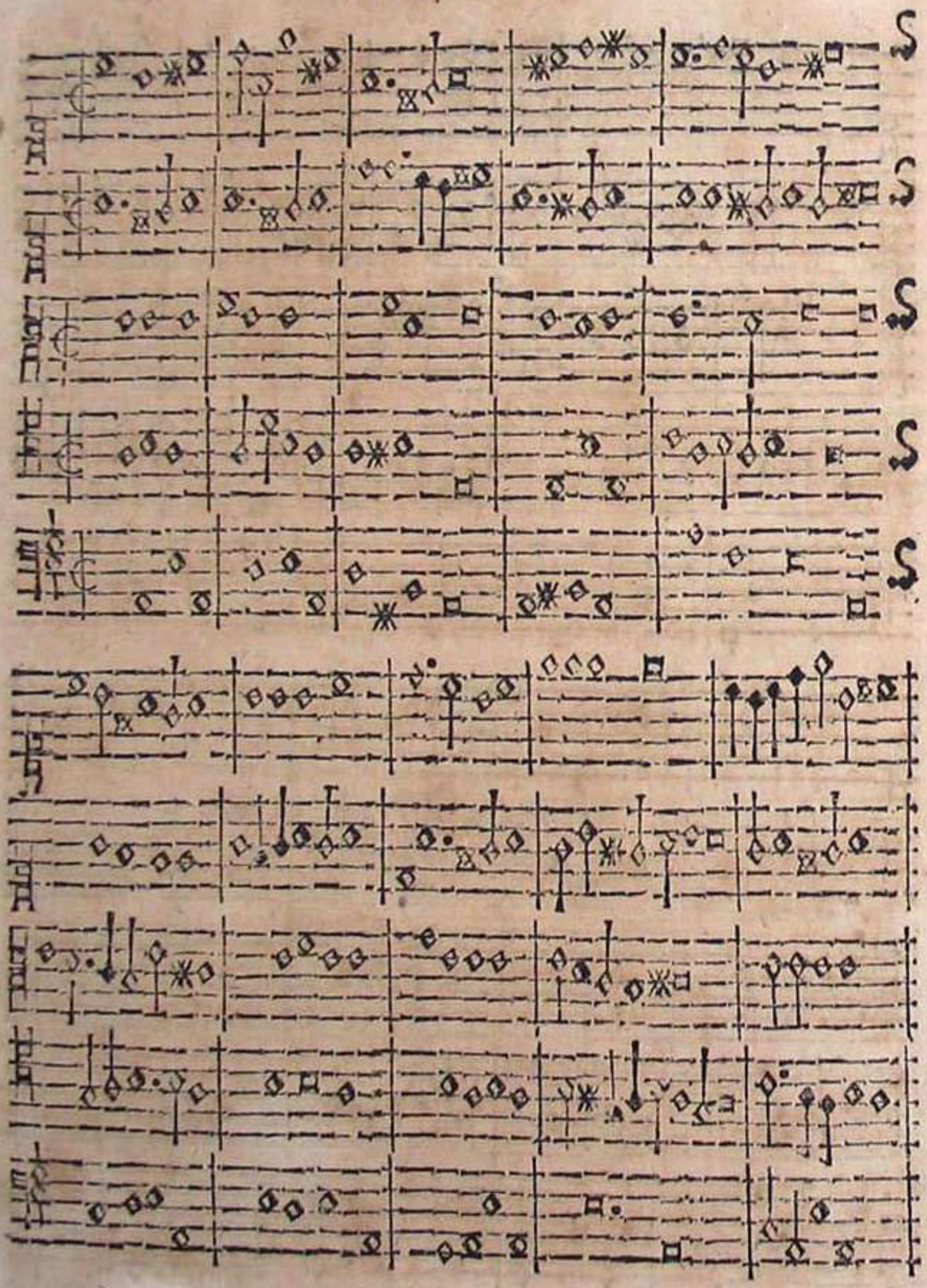
CLAVSVLAS A CINCO VOZES
en G. ſol re ut.



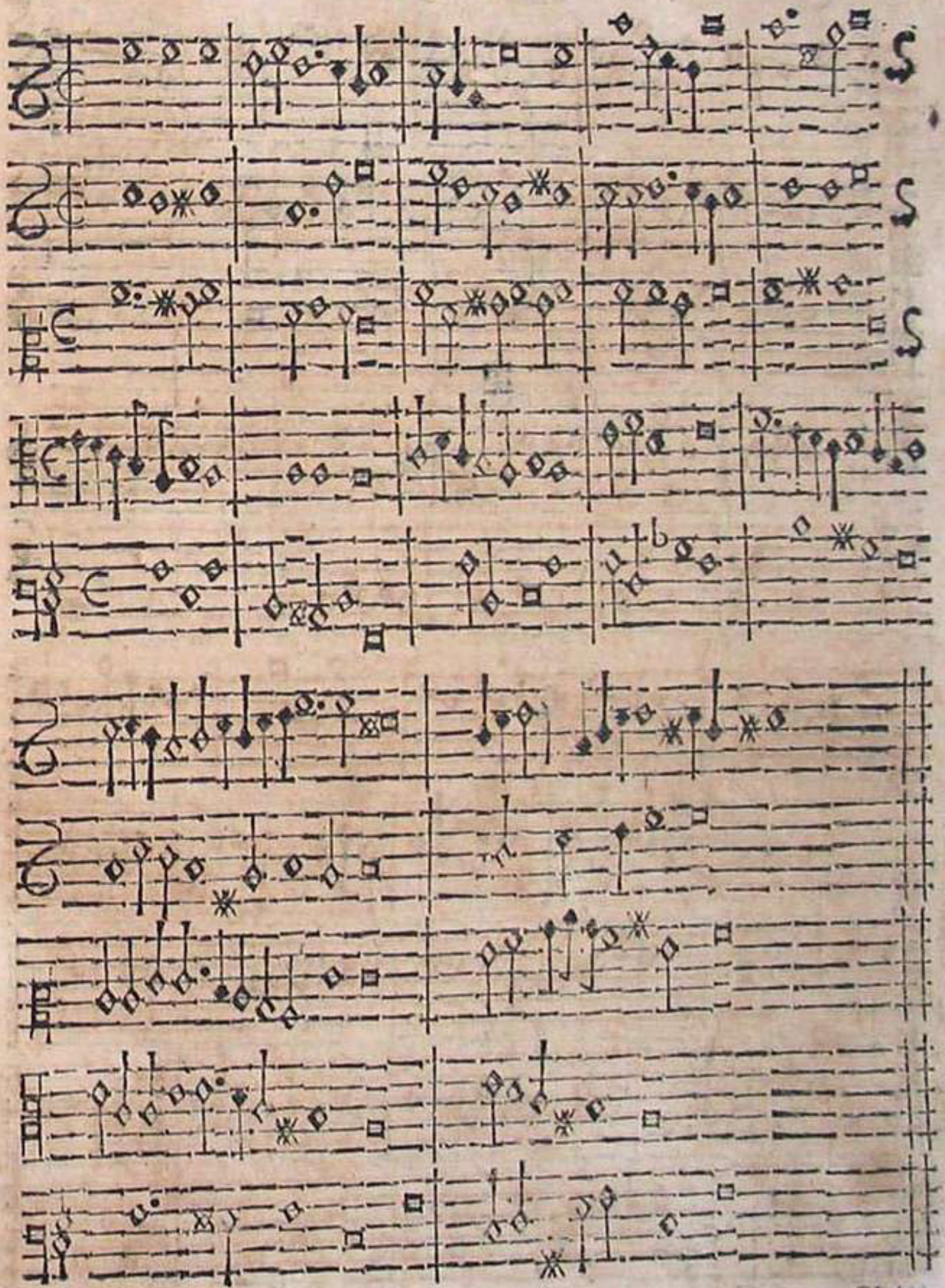
CLAVSVLAS A CINCO VOZES en G. sol re ut.



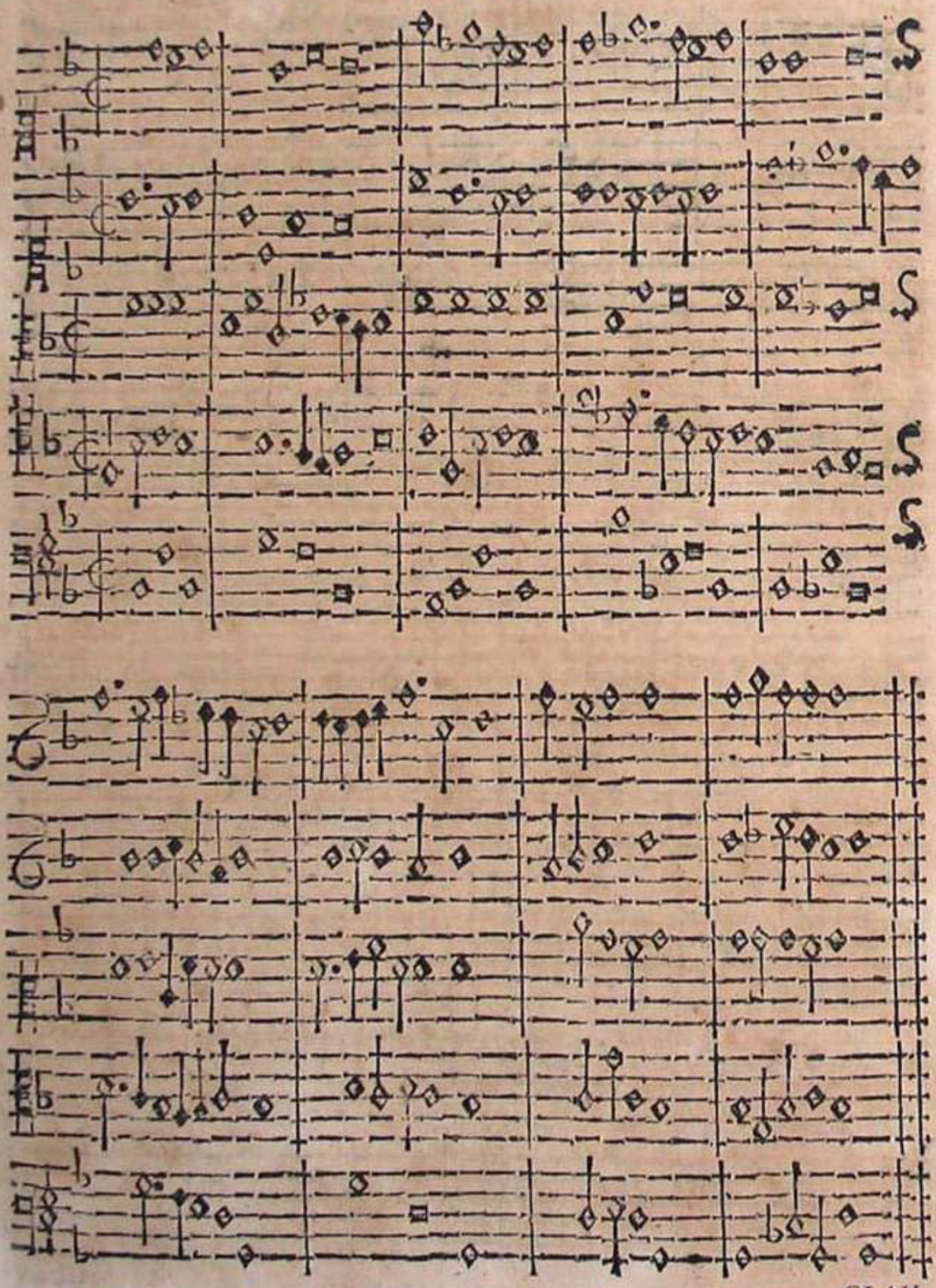
CLAVSVLAS A CINCO VOZES en Alamire.



PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS en Ala mi re.

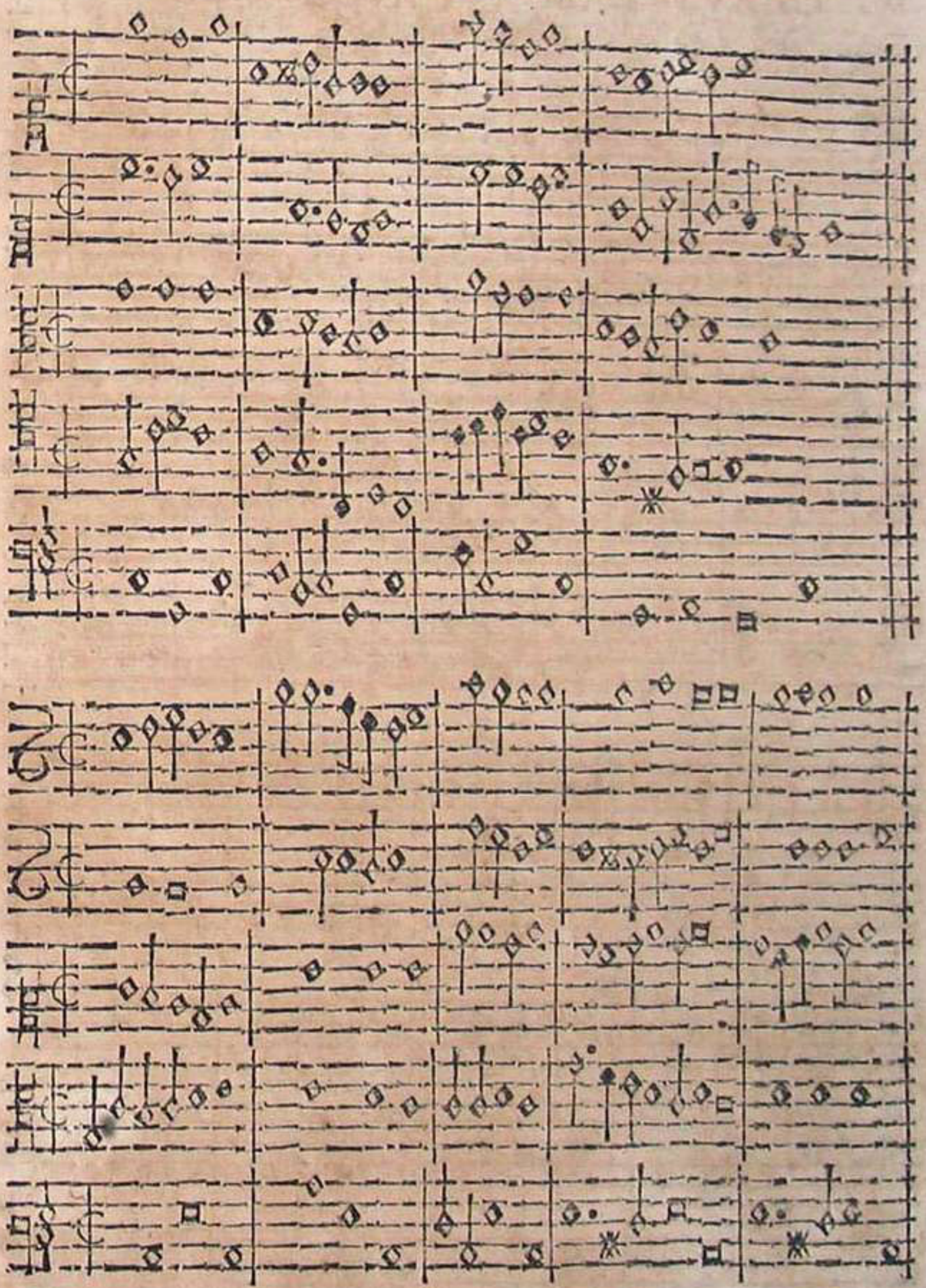


CLAVSVLAS A CINCO VOZES en Be fa be mi.

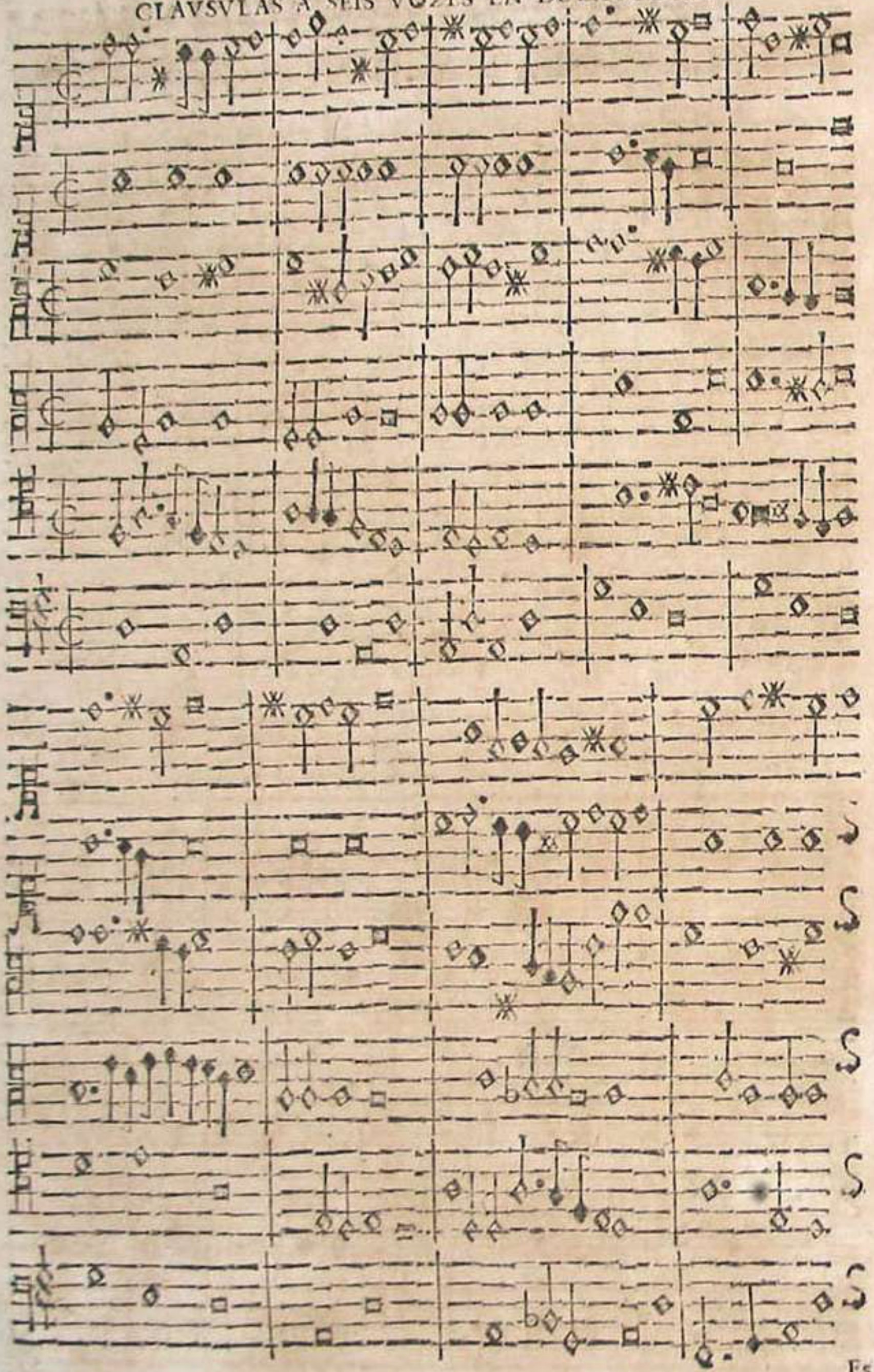


CLAV-

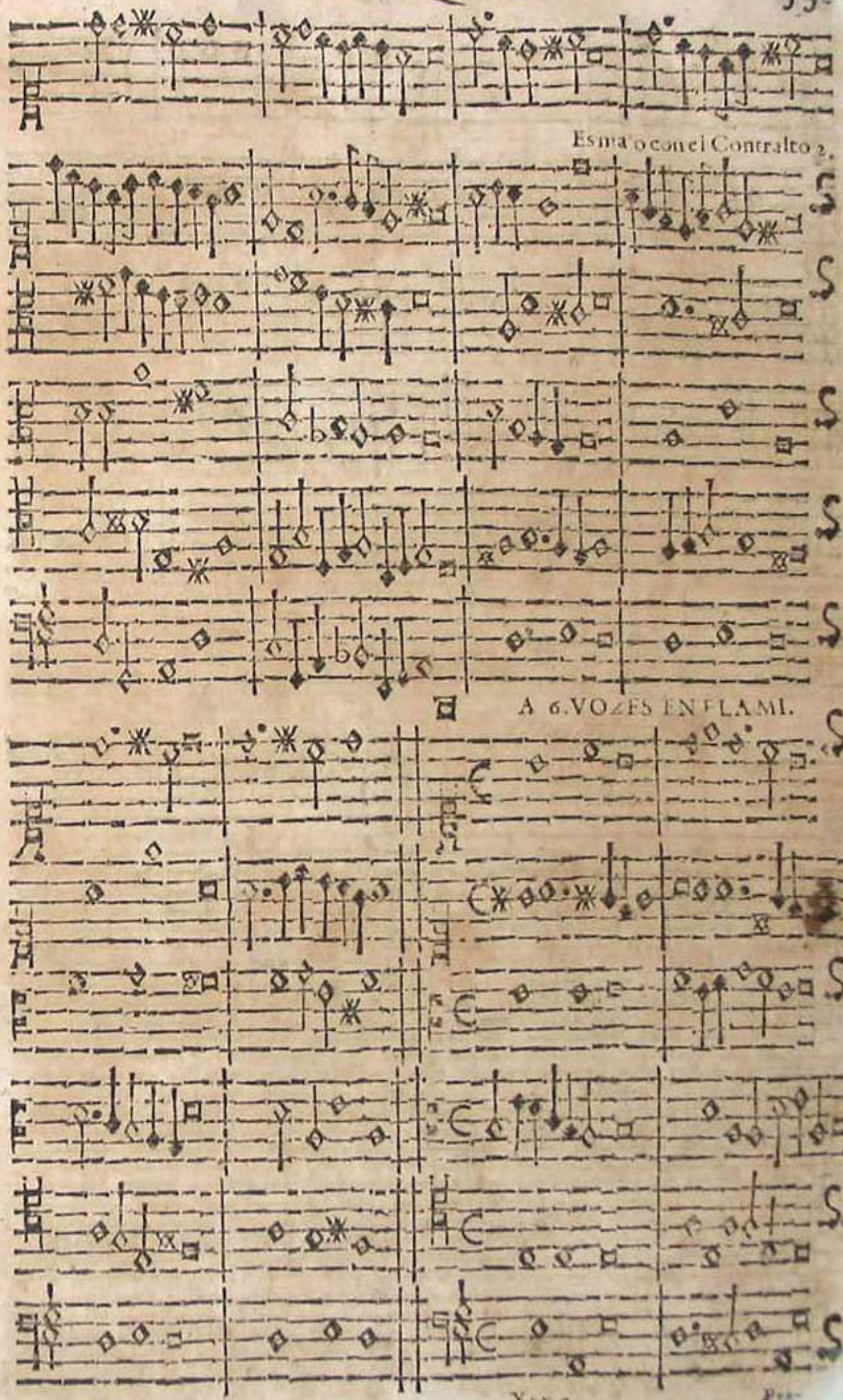
CLAVSVLAS A CINCO VOZES en Ce sol fa ut.

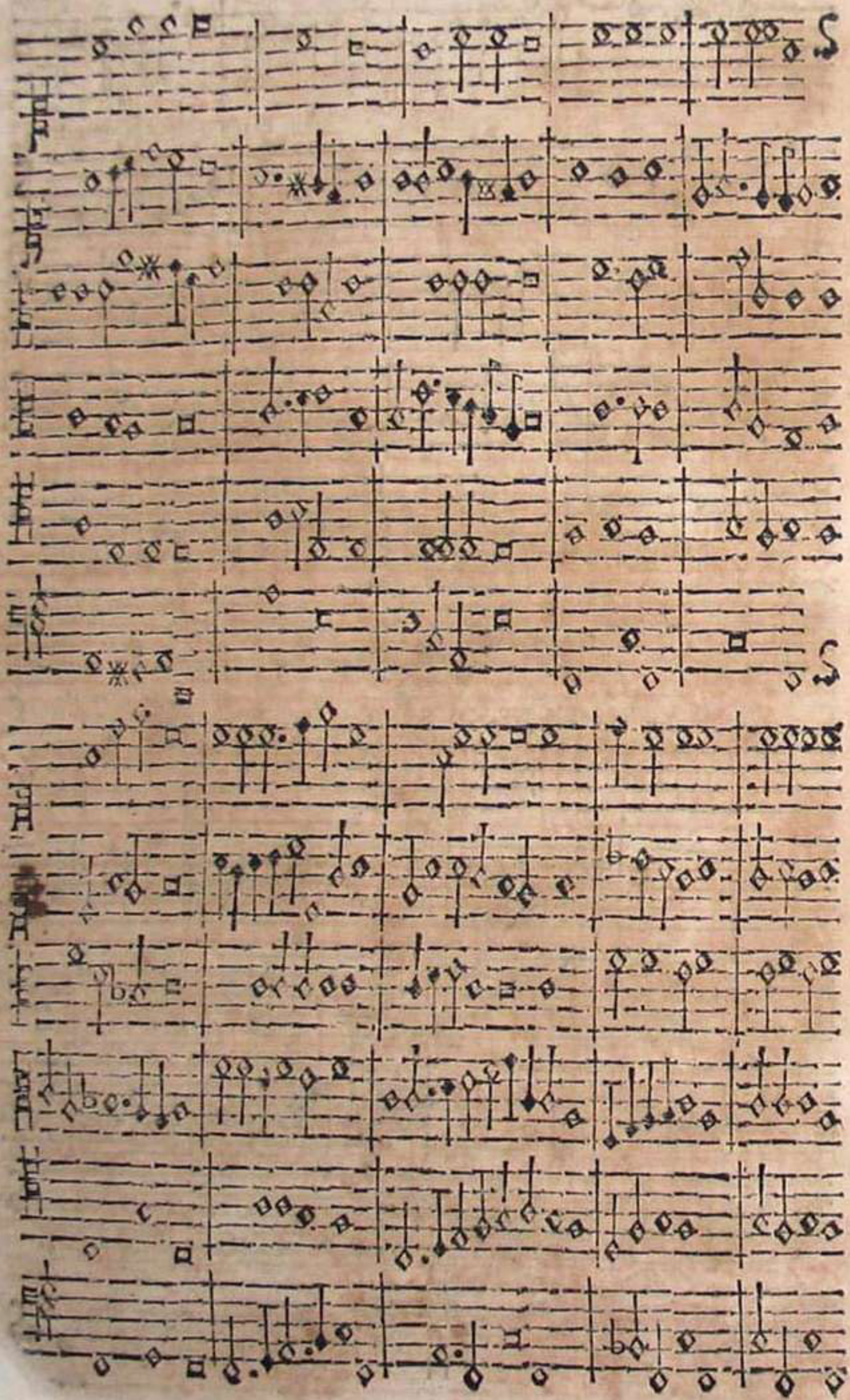


CLAVSVLAS A SEIS VOZES EN DELASOL RE.

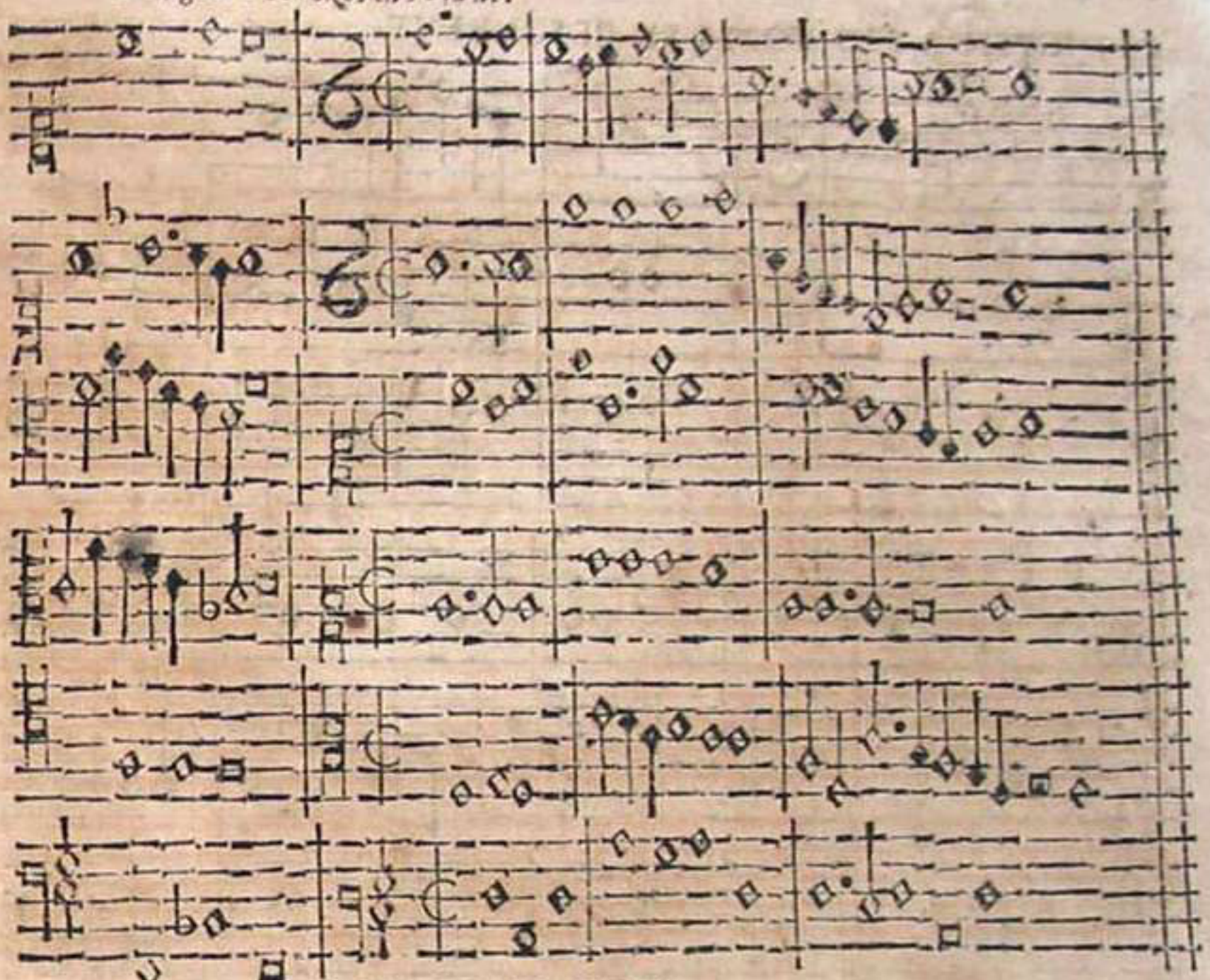


Es

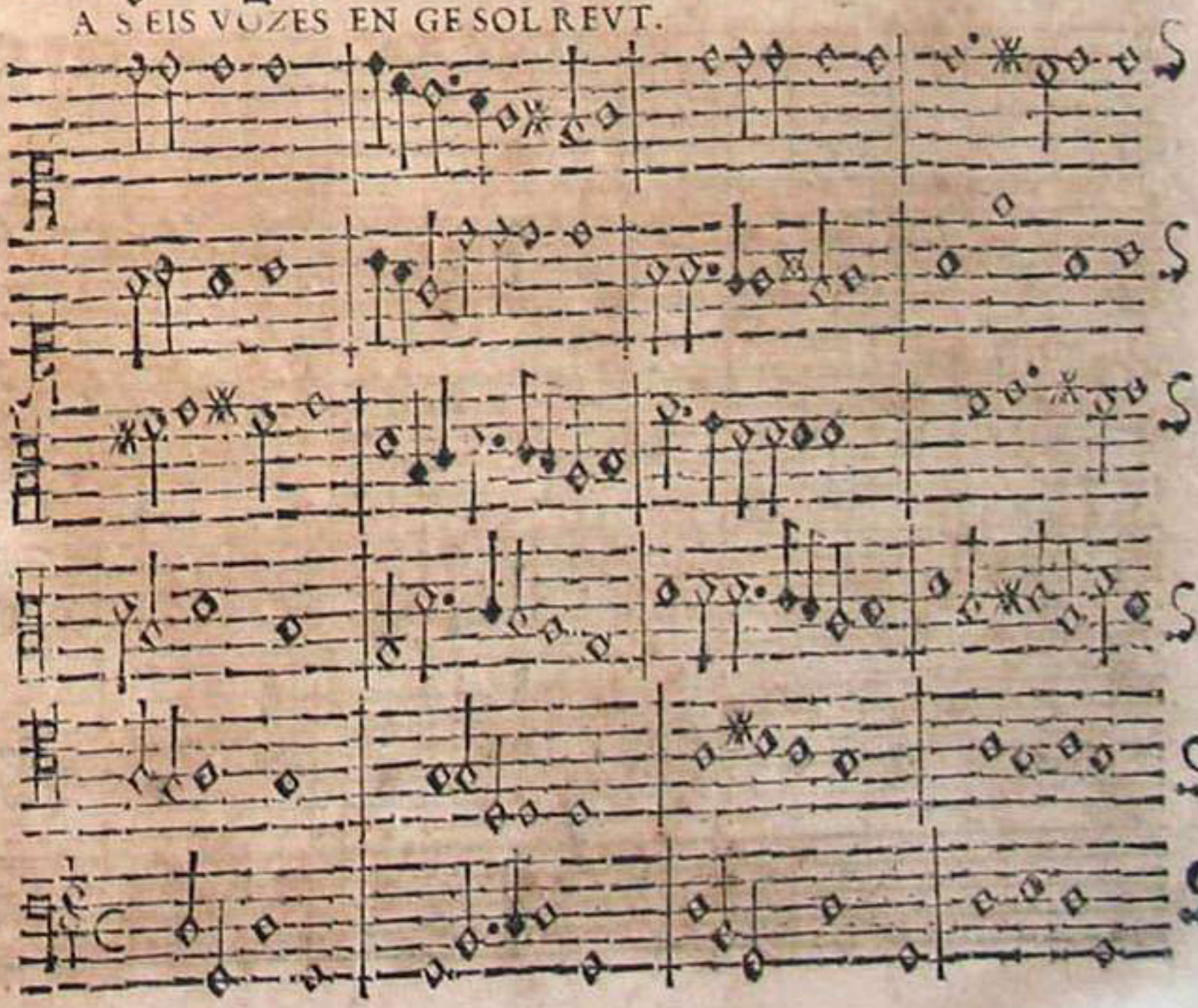

Esta'o con el Contralto 2.
A 6. VOZES EN FLAMI.



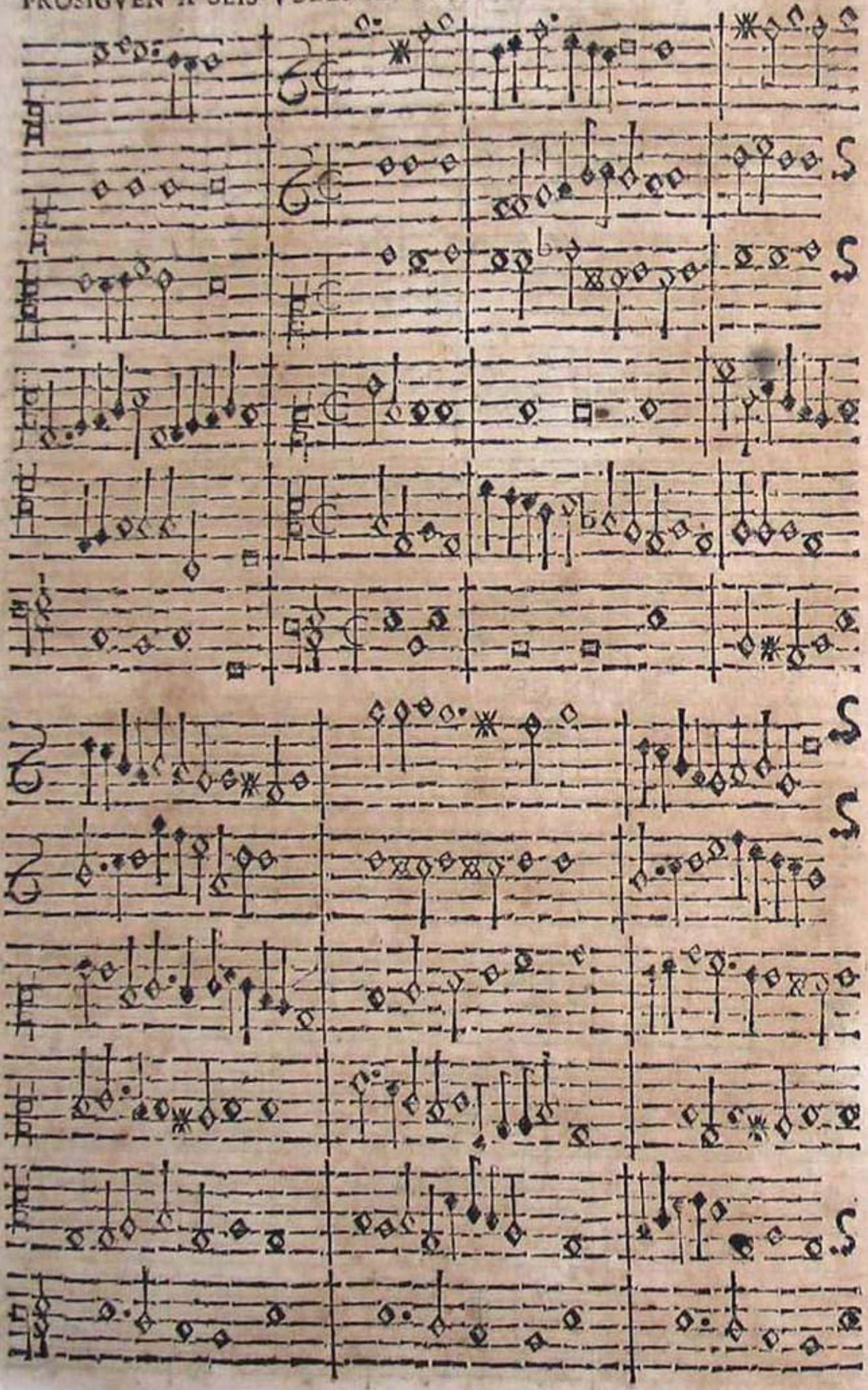
Prosiguen à 6. vozes en Fe fa ut.



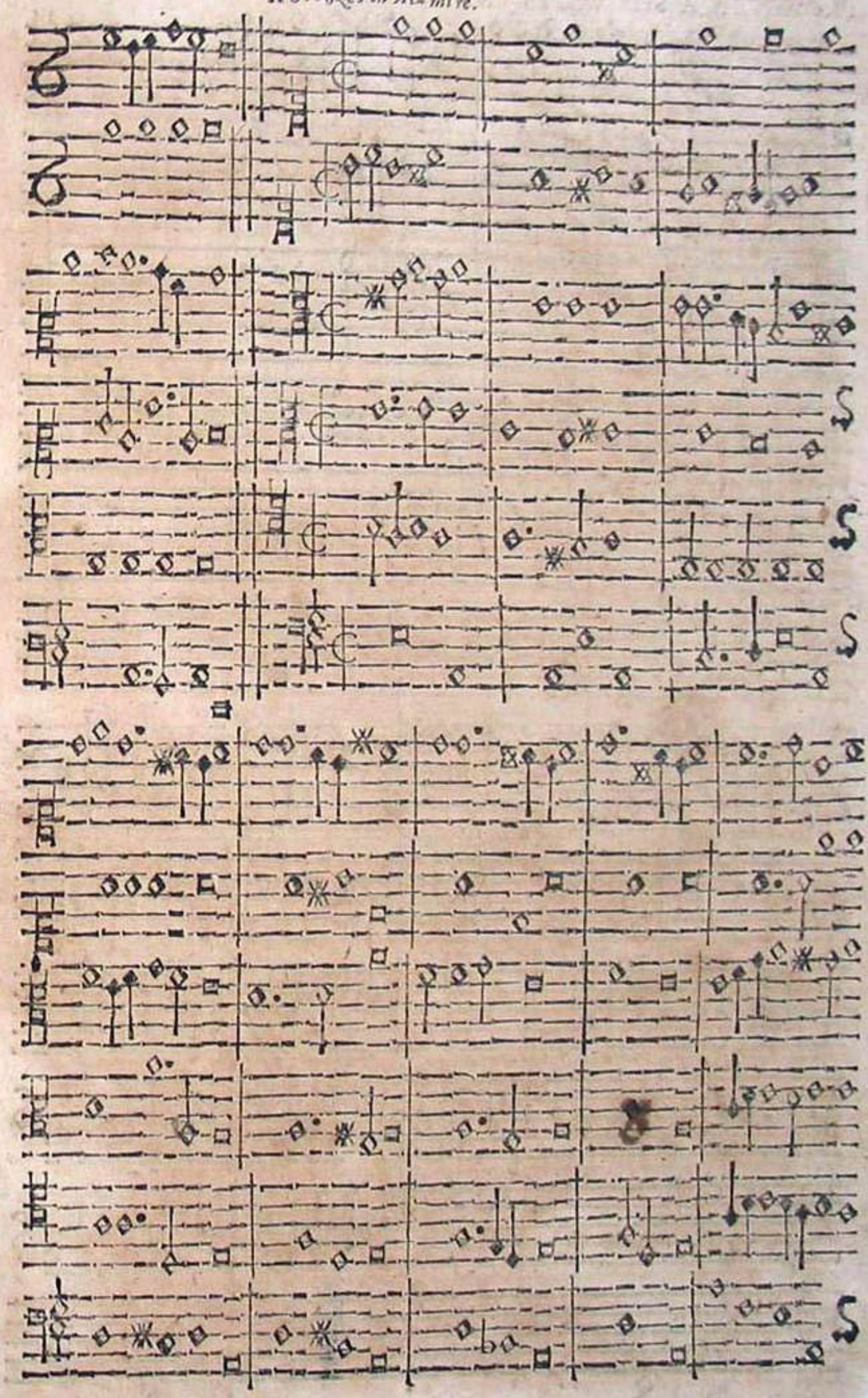
A SEIS VOZES EN GE SOL REVT.



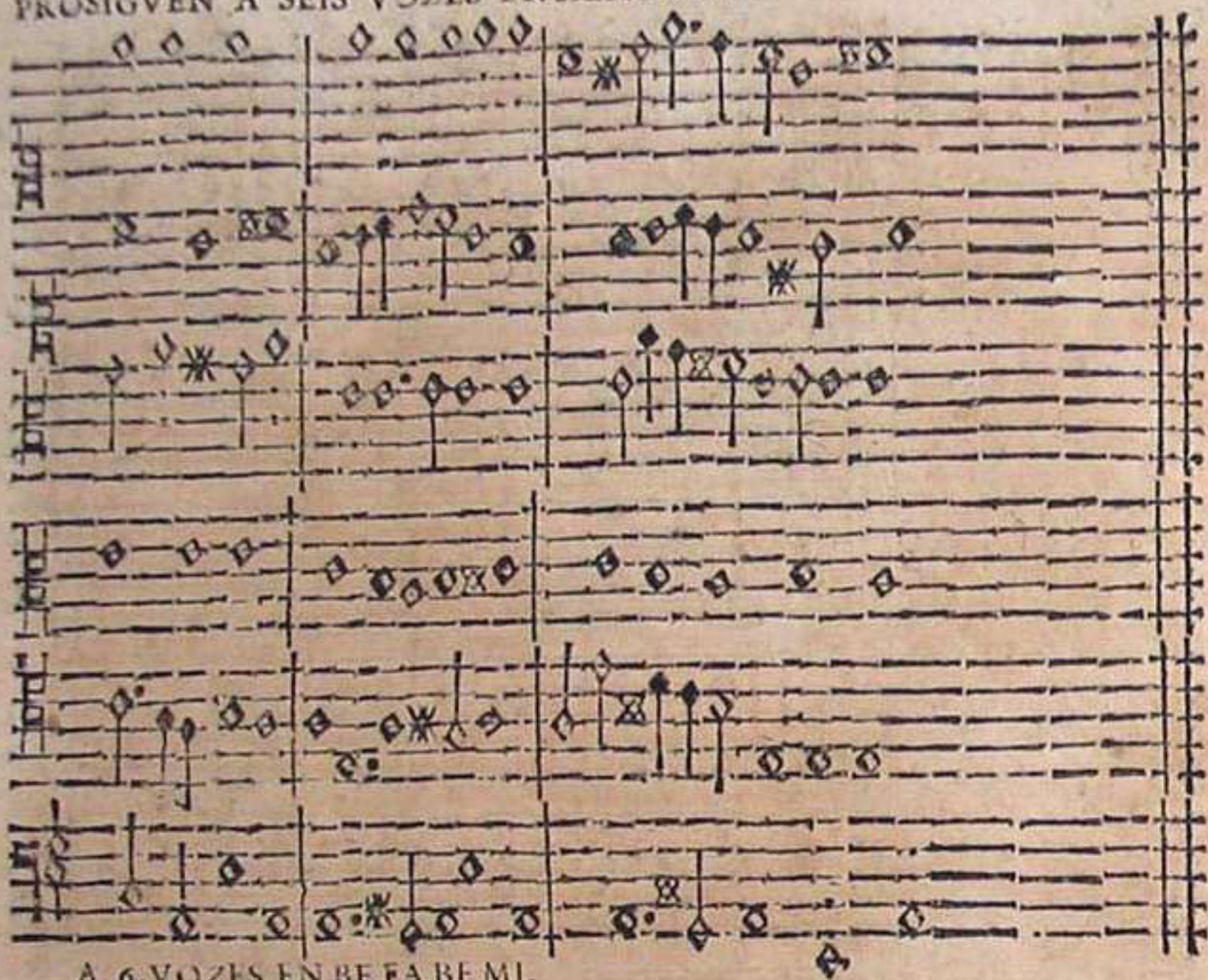
PROSIGVEN A SEIS VOZES EN GESOLREVT.



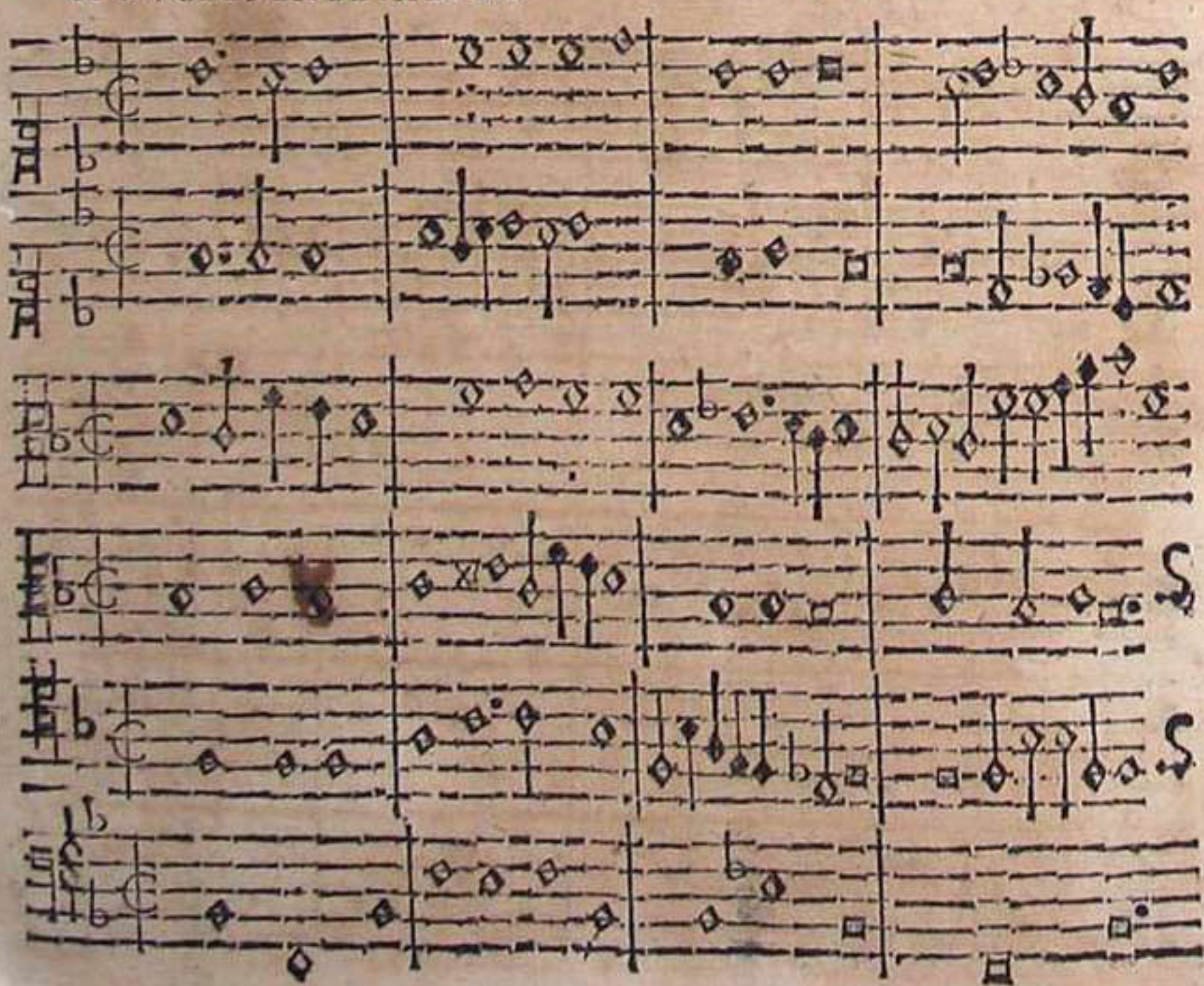
A 6. vozes en Alamire.



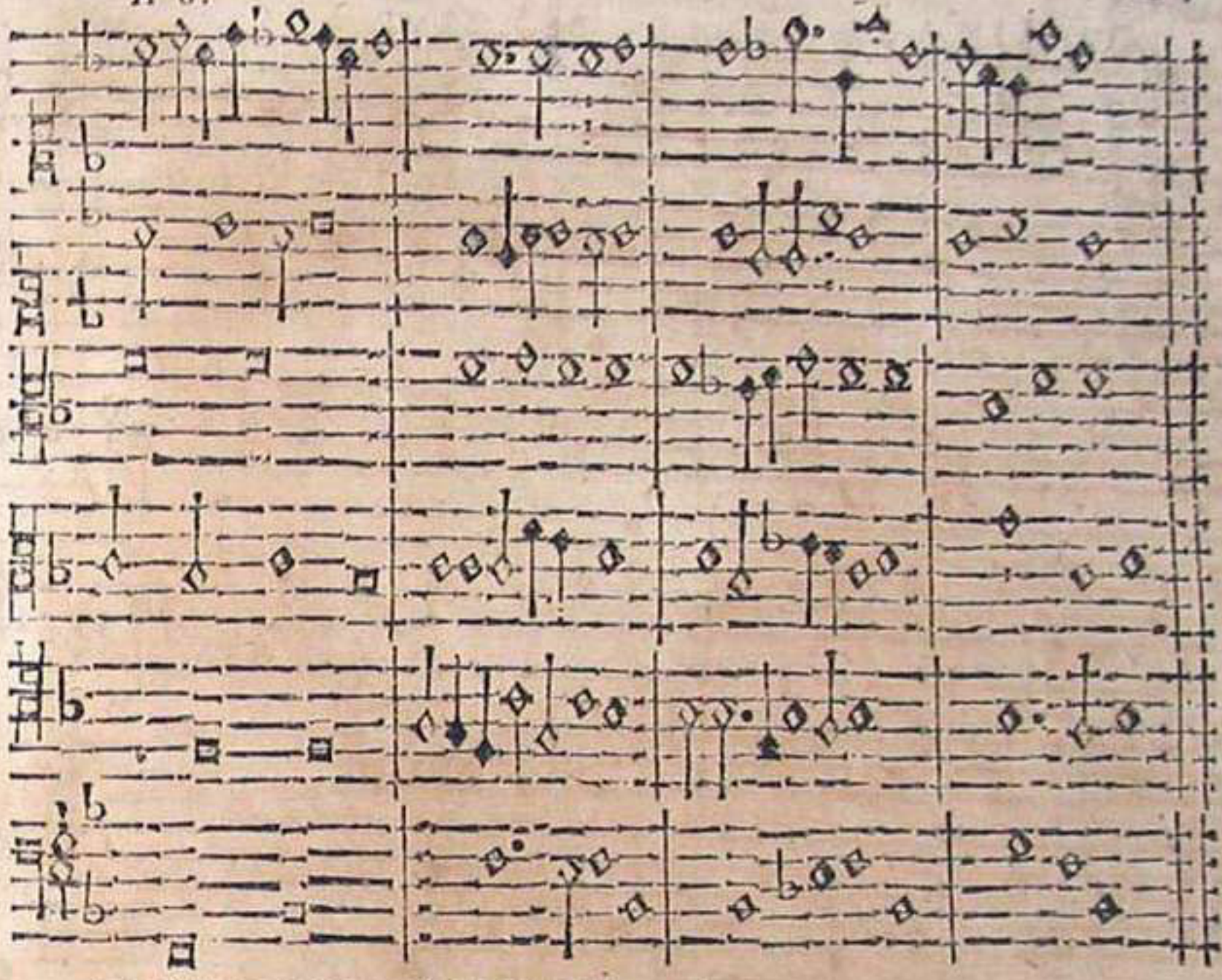
PROSIGVEN A SEIS VOZES EN ALAMIRE.



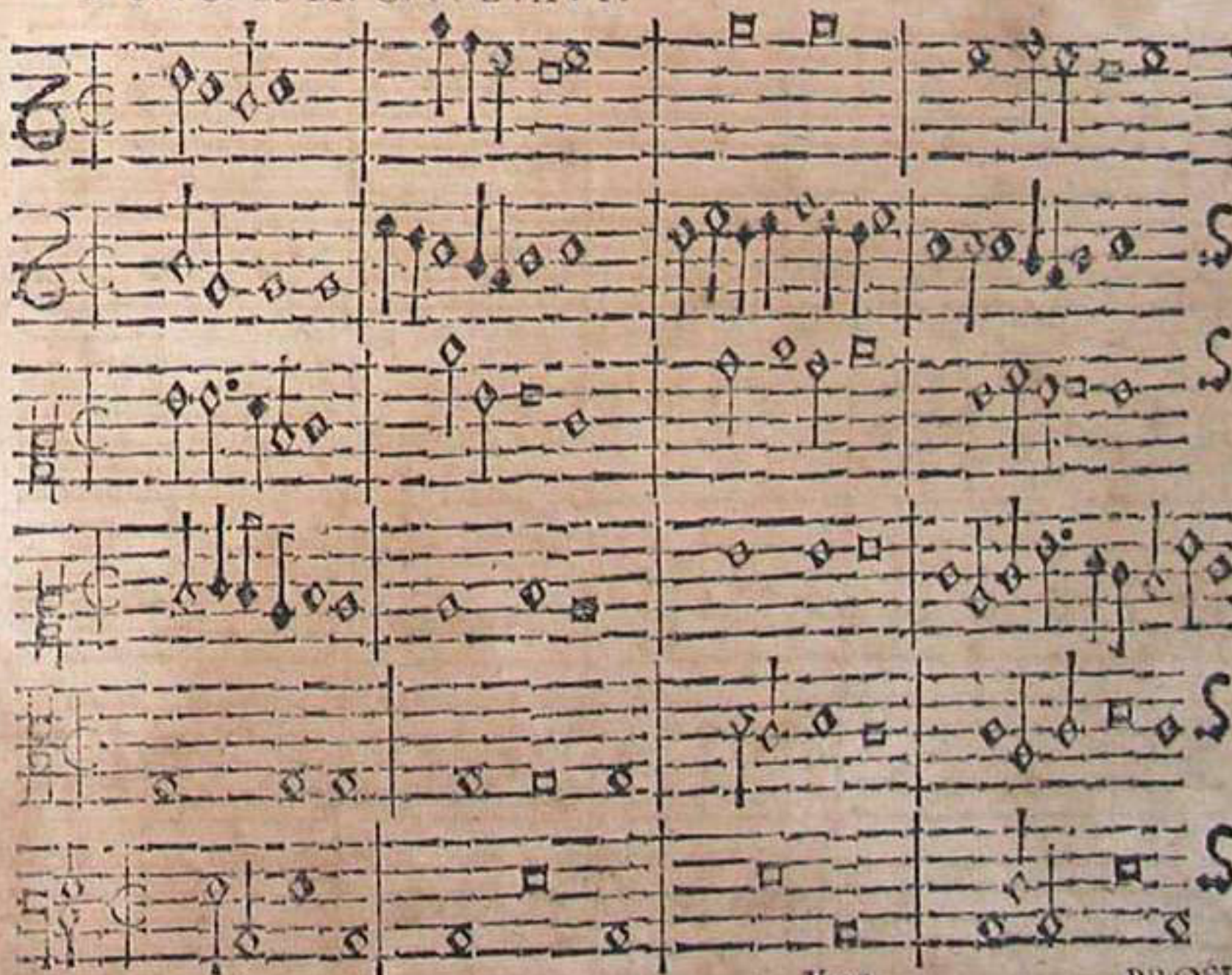
A 6. VOZES EN BE FA BE MI.



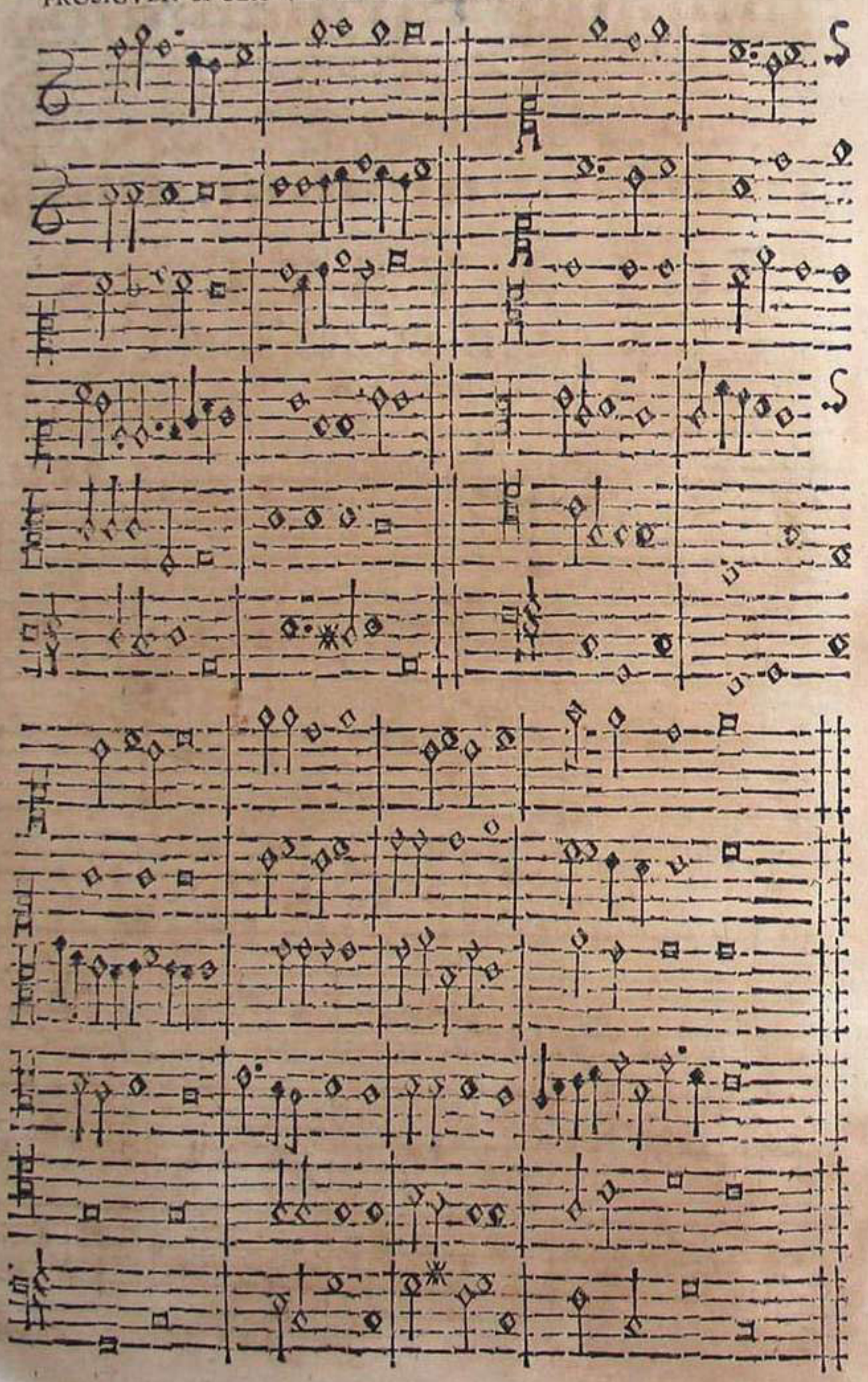
A 6.



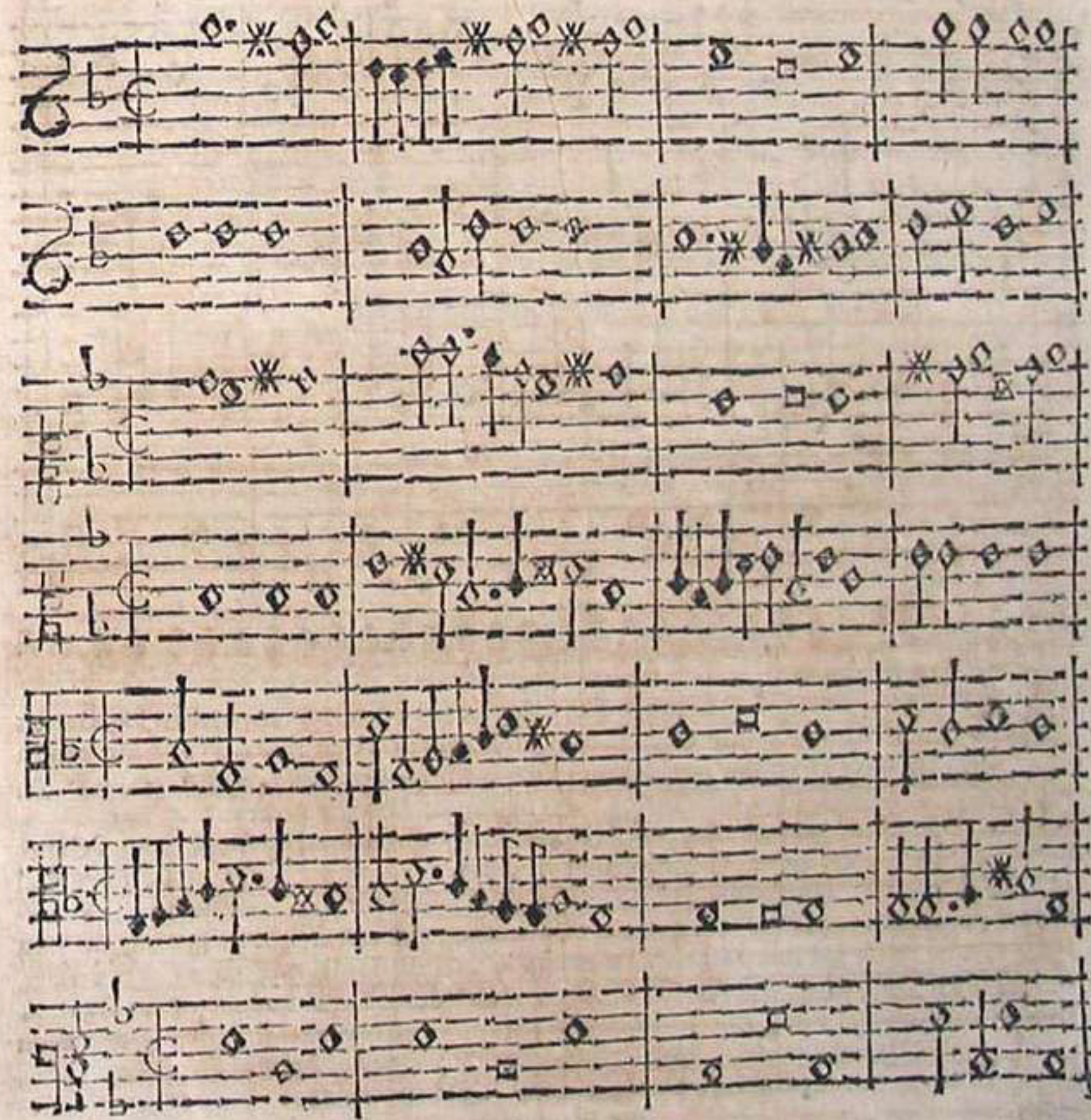
A 6. VOZES EN CE SOL FAVT.



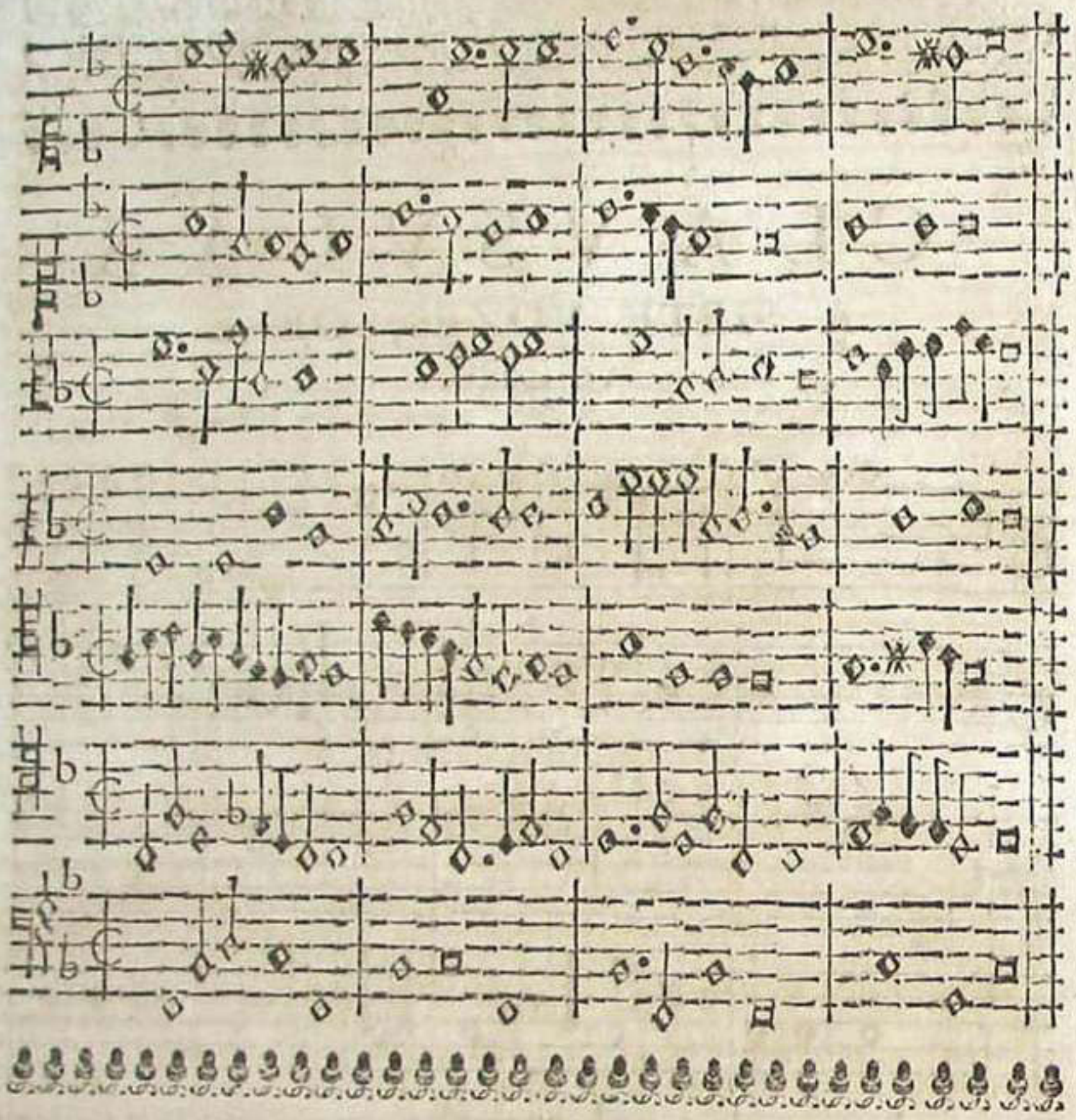
PROSIGVEN A SEIS VOZES EN CESOL FAVT.



CLAVSVLAS
A SIETE VOZES, SOBRE vn Baxo.



PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS
á siete vozes.

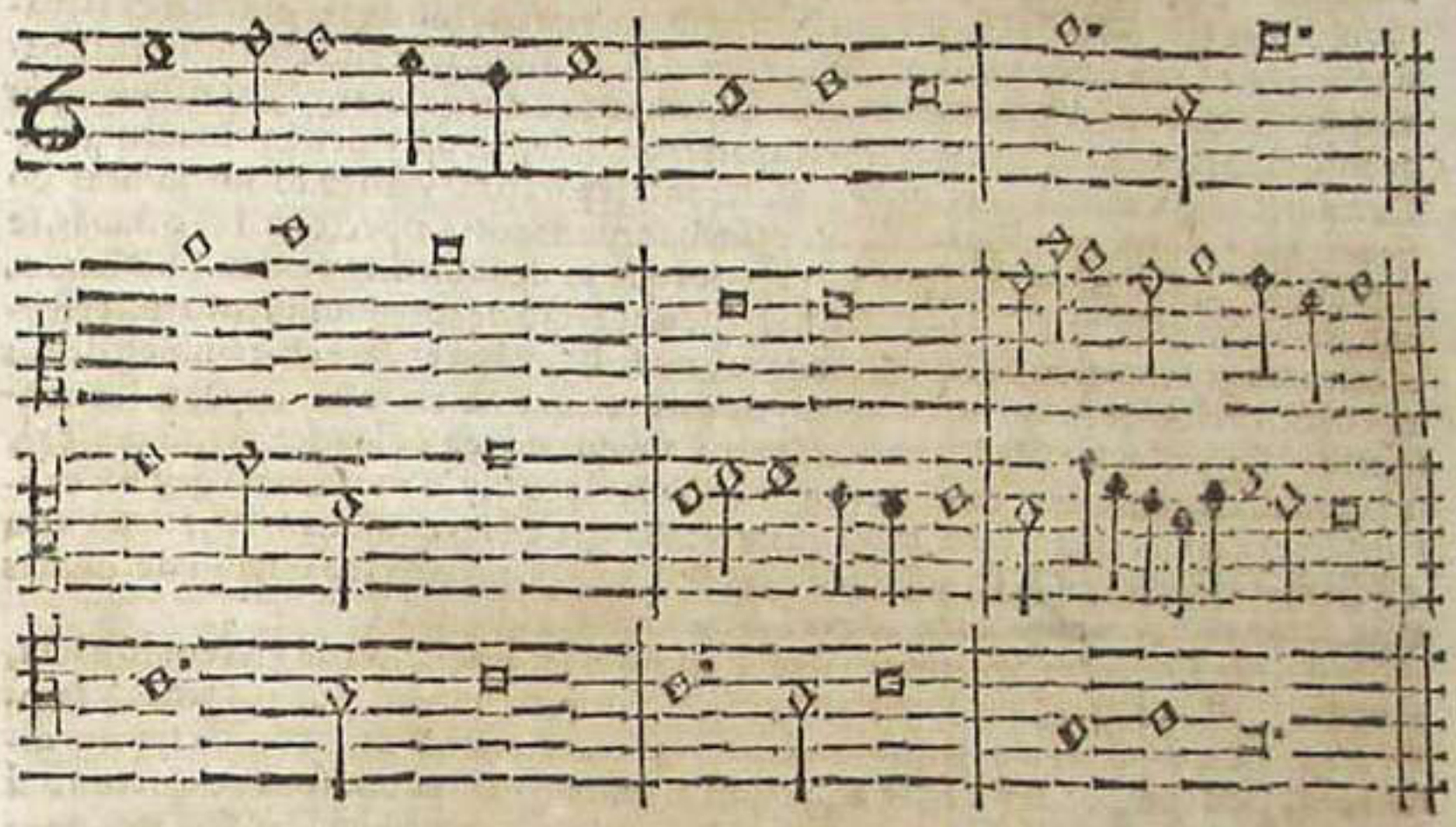


ADviertase, q̃ si las Cõposiciones de à siete vozes fueren à Coros, los dos Baxos se podran octauar, como en las Composiciones de à ocho vozes (porque tenga fundamẽto cada vno de los Coros:) y lo mismo se podra hazer en todas las Composiciones de à dos Coros, aunque sean de menor numero de vozes.

NOTA. ¶ Y antes de passar mas adelante, no quiero dexar en silencio vna Clausula, que he visto en algunos Compositores, vsada à Compassillo (aunque siempre mal defendida) que es la que ponemos en el Exemplo siguiẽte: podrase vsar de ella en caso particular, que lo pida la Letra, &c. porque aunque el Baxo, que es la voz que liga la quarta, no sale à la imperfecta; en este caso hemos de dezir, que toma otra voz la causa por suya, que es el Tiple, ò Tenor, prestandose en la quinta falsa, para ligar la quarta, y desliga en la imperfecta: (y lo mismo se haze extraordinariamente en otras ligaduras.) A Compas Mayor, es cierto, pueden passar estas dos primeras Clausulas, por la extension de los mouimientos.

EXEM-

EXEMPLO.



NOTA MVY CVRIOSA, TOCANTE á las Figuras diminutas.

ALGVNOS Musicos Antiguos fueron de opinion, que las Figuras diminutas, (verbigratia) como son las Semiminimas, Corcheas, y semicorcheas, en el Compasillo; y las Minimas, y Semiminimas en el Compas mayor, &c. no quitauan dos quintas, ni dos octauas, por parecerles que passauan las consonãcias puestas con semejantes Figuras, con brevedad, y ligereza; y por esso no haziã caso de los mouimientos intermedios, si solo de los del dar, y el alçar; por lo qual, si al dar ponian vna quinta en la consonancia, y al alçar otra, aunque huuiesse precedido en el intermedio otra consonancia, de tercera, sexta, ù octaua, con dichas figuras, les parecia, que auian dado dos quintas; y lo mismo sentian de la octaua, pues quando la ponian al dar del compas, y en el intermedio, davan otra consonancia con ligereza; y al alçar davan otra octaua (con mouimiento de vozes se entiende) dezian ser dos octauas.

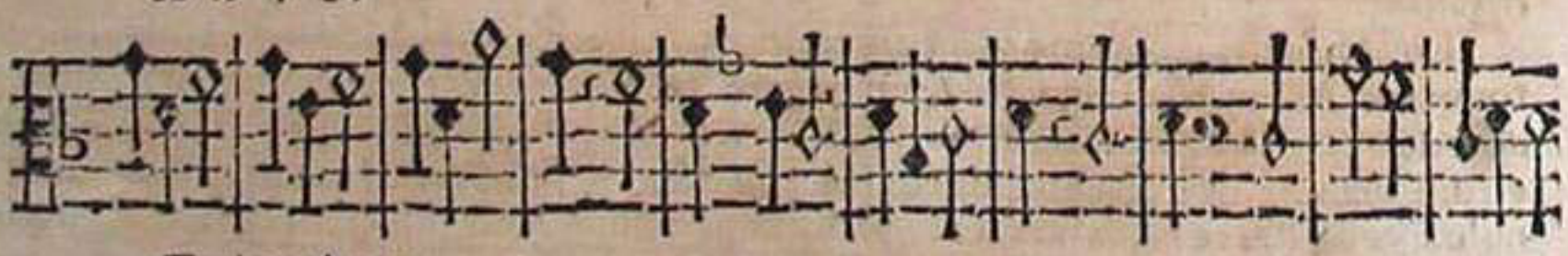
Los Modernos tenemos lo contrario, pareciendonos, que todos los mouimientos que se hazen en el espacio de vn compas, sean al dar, ù al alçar, ù en los intermedios de el, en qualquiera de ellos que la voz, ù vozes se pongan en consonancia (no en disonancia, que esta no quita quintas, ni octauas, aũque sea dada con figura diminuida, y con ligereza) es suficiente para quitar quintas, y octauas. La razon es, porque lo que se prohibe en la Musica, en quanto las especies perfectas, es, que no demos dos quintas perfectas semejantes, ni dos octauas sucessiuamente, vna despues de otra, sin interponer otra especie distinta, ó consonancia: aqui se interpone especie distinta, y diferente consonancia; luego se podrà dar despues de ella otra quinta, ù otra octaua; y no se podrà dezir auerse dado dos quintas, ni dos octauas, por auer precedido, è interpuesto otra consonancia de distinta especie, auiendo con ella apartado, y hecho diuision del sonido de la consonancia antecedente; auiẽdo (cada vna de las dichas con-

sonancias) hecho por si sola diferente harmonia, y con ella separacion de especies en la Musica: y assi, por diminuida que sea la Figura que interpusiere la consonancia, ò pausa, aunque sea de Aspiracion de Semicorchea (que es la menor) es suficiente para quitar dos quintas, y dos octauas; porque con las Figuras, aunque diminuidas, se hermosean las Composiciones, haziẽdo aprecio, y caso de ellas, assi para lo bueno, y harmonioso de las consonancias, como para lo malo, y desabrido de las dissonancias, variando con ellas, y haziendo diuersidad conocida de Musica; siendo esto suficiente para que podamos dezir, que no ha auido, ni se hà dado dos quintas, ni dos octauas, por quanto la diuersidad de las especies las apartaron, desvnieron, y descontinuaron; y tãbien por la pausa, aunque menor, se diuidieron, y separaron: y si dando dos quintas cõ figuras diminuidas, vna despues de otra (sin interponer otra especie) ù dos octauas, se tiene por malo en la Musica (por las razones que ya dexamos anotadas) diziendo, auer dado dos quintas, u dos octauas, haziendo aprecio de los mouimientos intermedios, para confirmacion de lo malo; porquè no se ha de hazer aprecio tambien dellos en confirmacion de lo bueno? Y assi soy de parecer, que auiendo puesto especies consonantes en qualquiera de los mouimientos, aunque no seã de los del dar, ni el alçar, se podrà dezir, y nombrar en cada vno de ellos la especie, y consonancia que hà causado, ligera, ò tardamente dada, por quanto cada vna de las consonancias, puesta con diferentes especies en la Composicion, es distinta, y por ella ay separacion de dichas especies; y por el consiguiente nueva harmonia en la Musica.

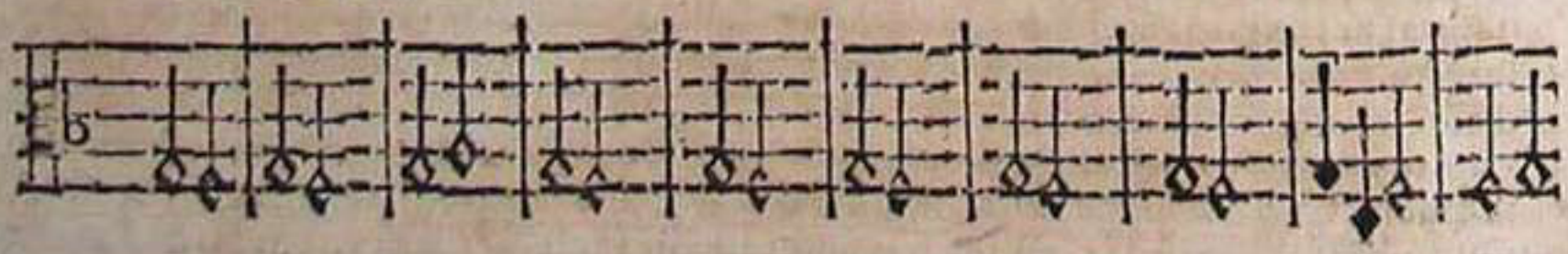
En los Exemplos siguientes se verà, como la interposicion de vna consonãcia, aunque sea dada con figuras de pequeño valor, quita dos quintas, y dos octauas, y tambien qualquiera pausa; mas la dissonancia no las quita, por quanto, como especies disonantes, la Musica se hà con ellas, en quanto al numero de las consonencias, como si no fueran, siruiendo solamente para la variacion de ella, que aunque dissonãtes, ayudadas de la perfeccion de las consonantes, vnas, y otras hazen sonoras las Cõposiciones, y las sacan, y hazen mas harmoniosas.

EXEMPLO, QVE DEMVESTRA, COMO las Consonancias dadas, aunque ligeramente, con Figuras diminuidas, quitan dos quintas, y dos octauas; y tambien qualquiera Pausa, por pequeña que sea.

ADVO.



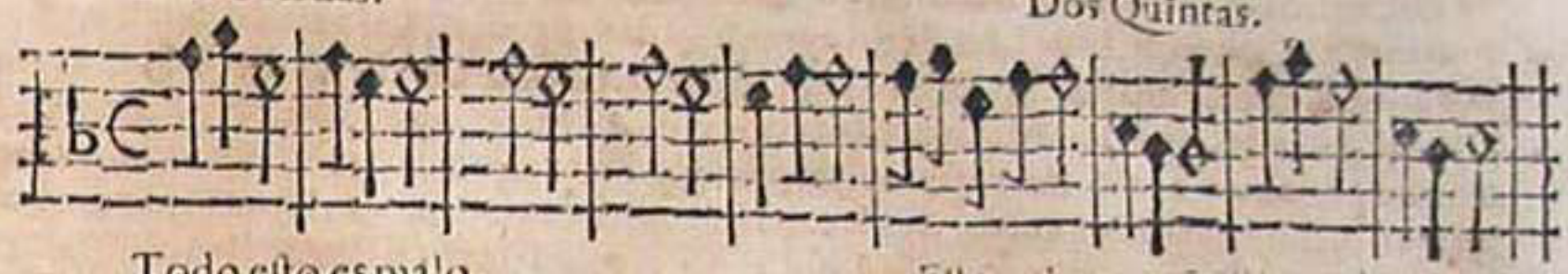
Todo es bueno.



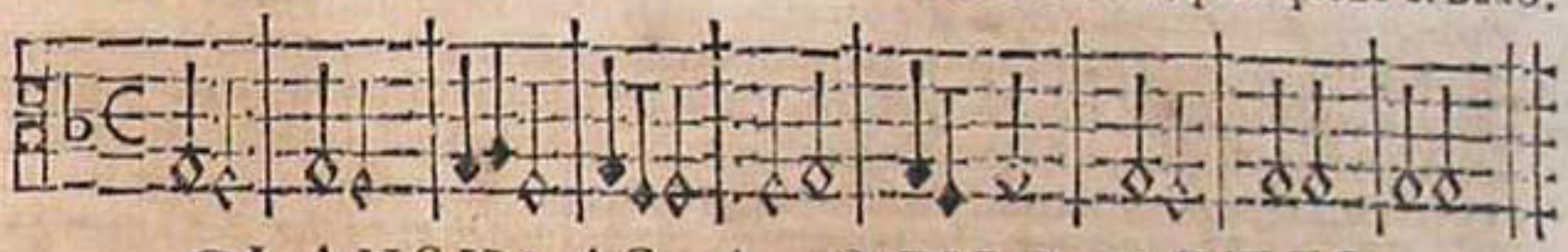
EXEM-

EXEMPLO, QVE DENOTA, COMO LAS DISSONANCIAS (AVIENDO MOuimiento de vozes) no quitan dos quintas, ni dos octauas. ¶ Advirtiendo, que cada casilla, (que es de raya a raya) es vn Exemplo distinto el vno del otro, como lo es en las Clausulas que dexamos anotadas, &c.

Dos Octauas. Dos Quintas.

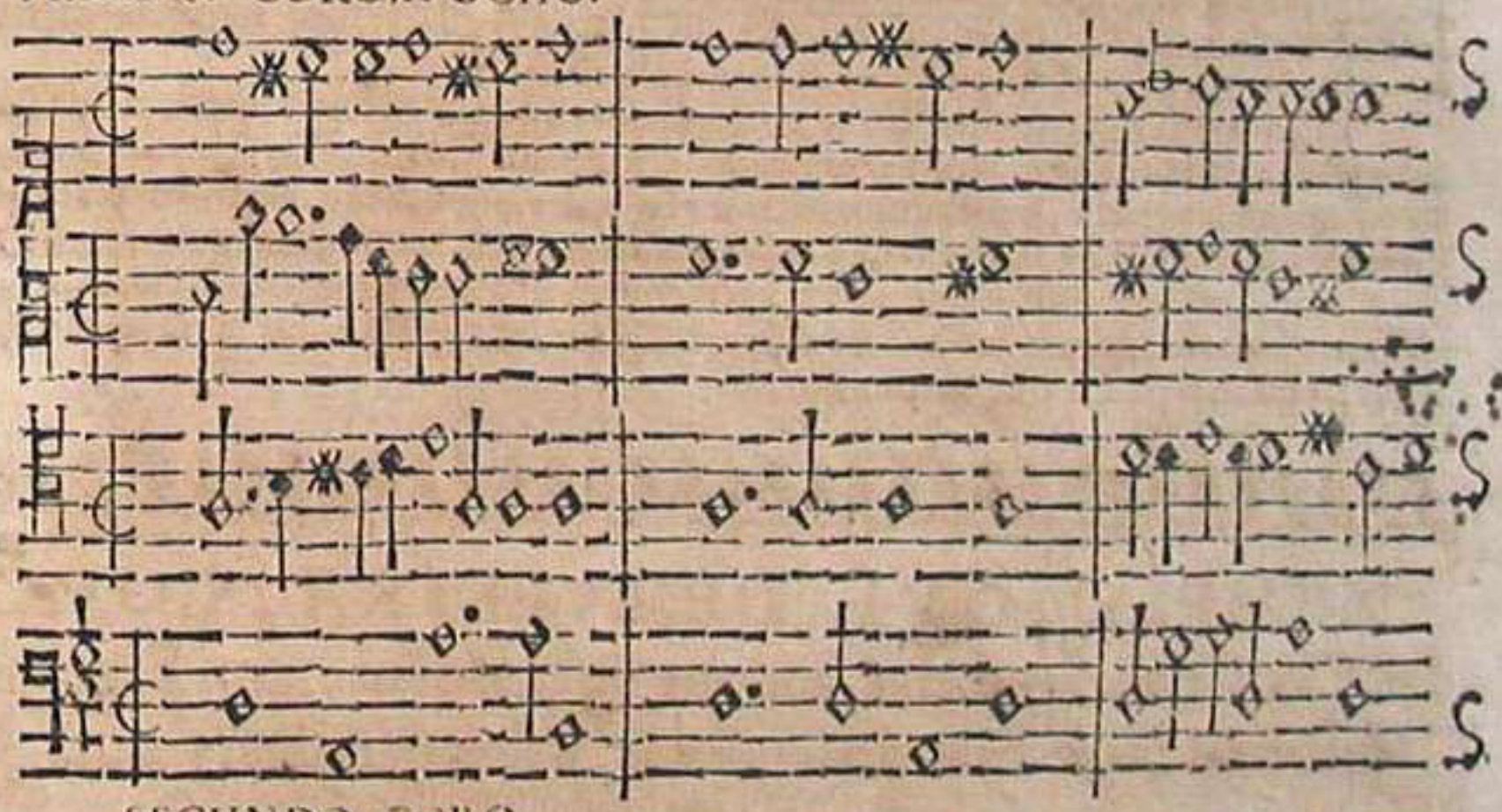


Todo esto es malo. Esto es bueno, q̃ esta quedo el baxo.

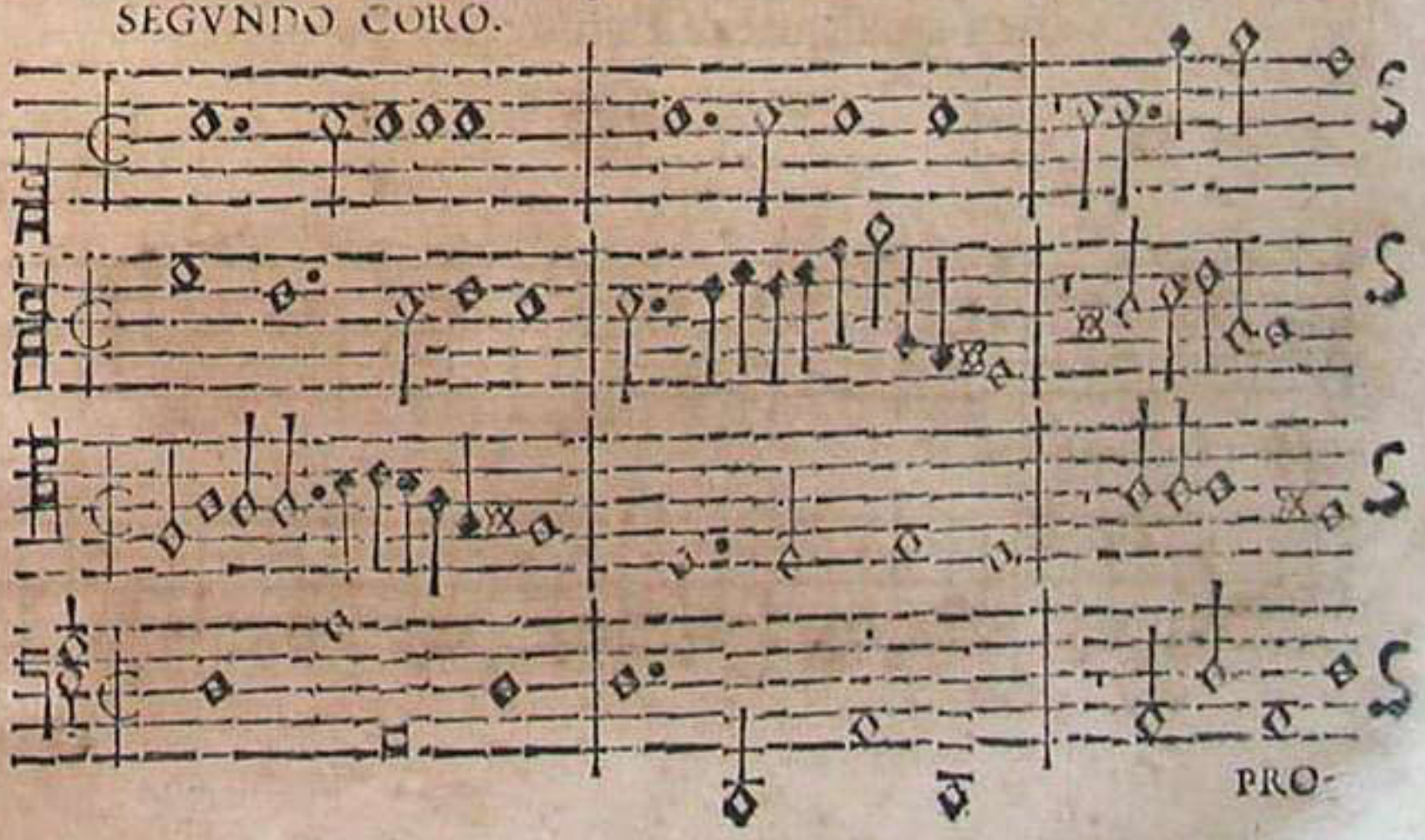


CLAVSVLAS A OCHO VOZES.

PRIMERO CORO, A OCHO.

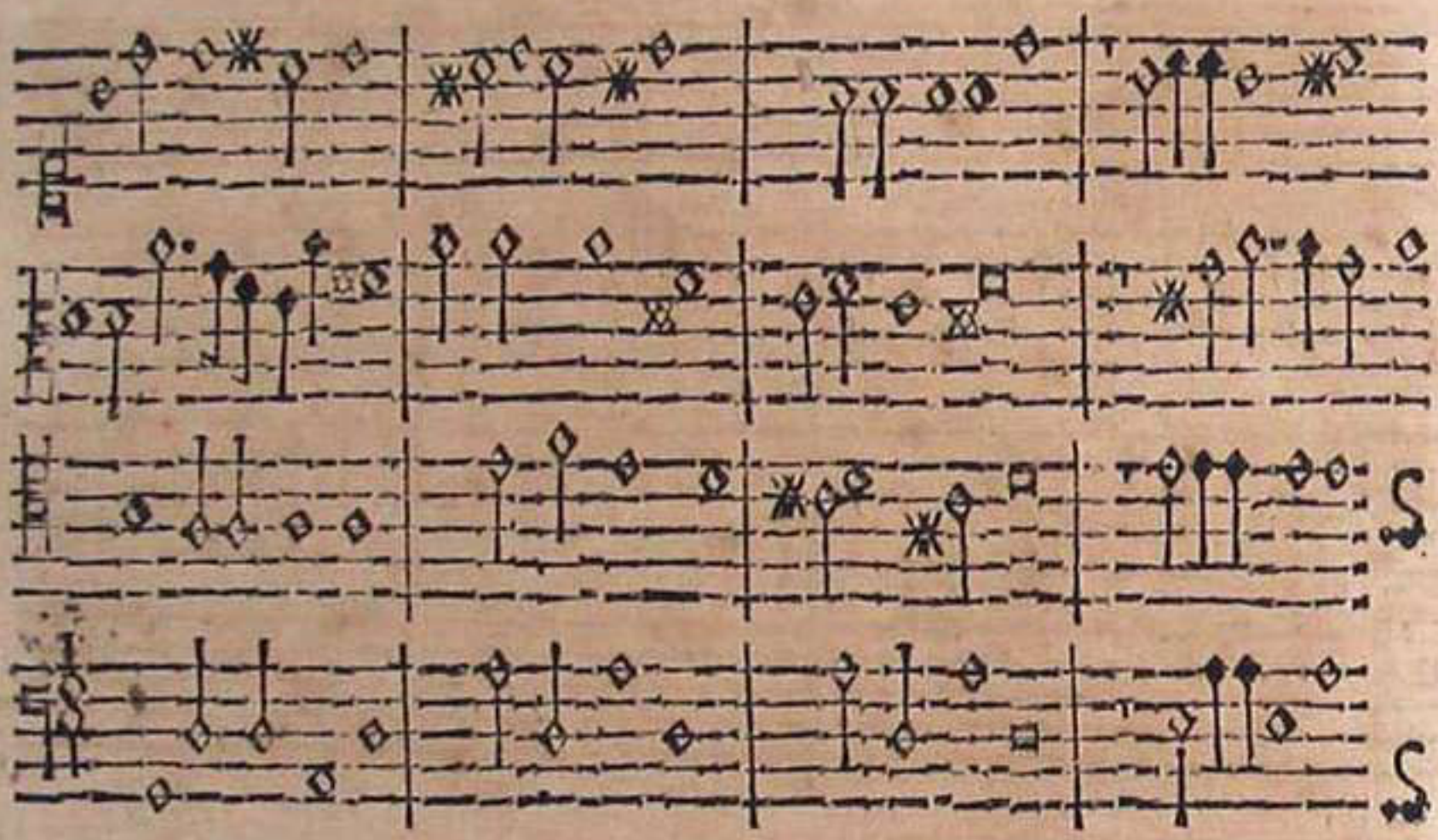


SEGVNDO CORO.

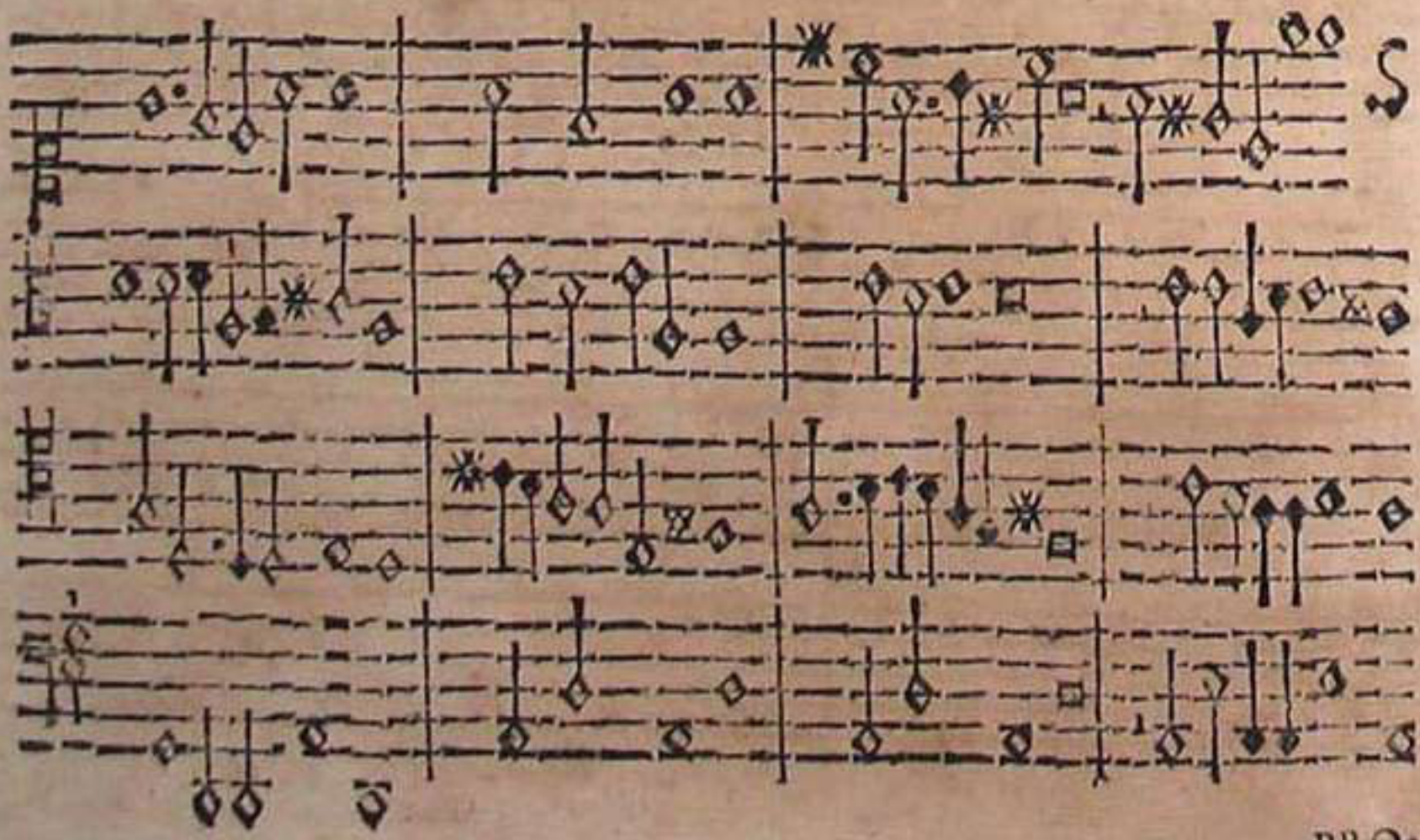


PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.

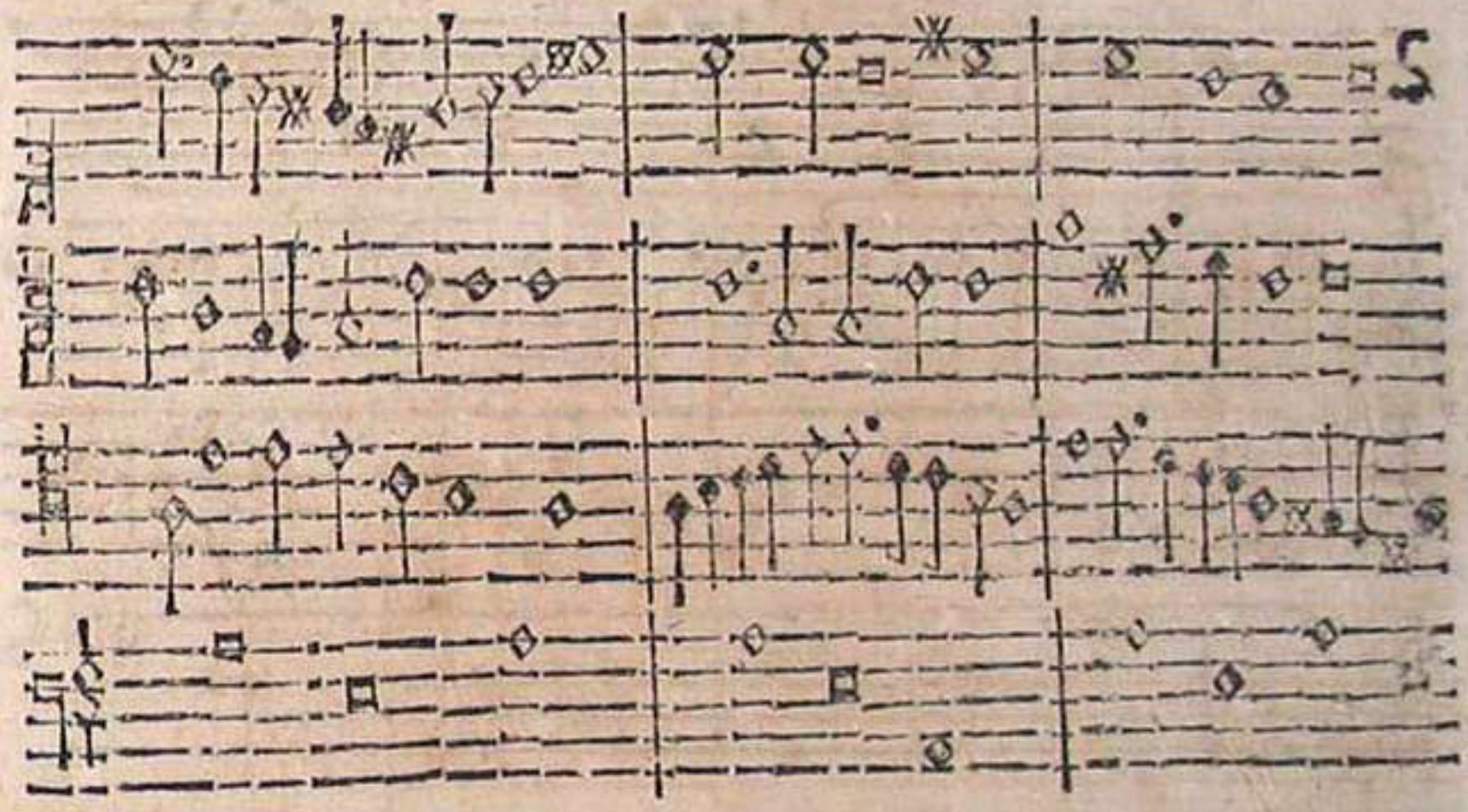


SEGVNDO CORO.

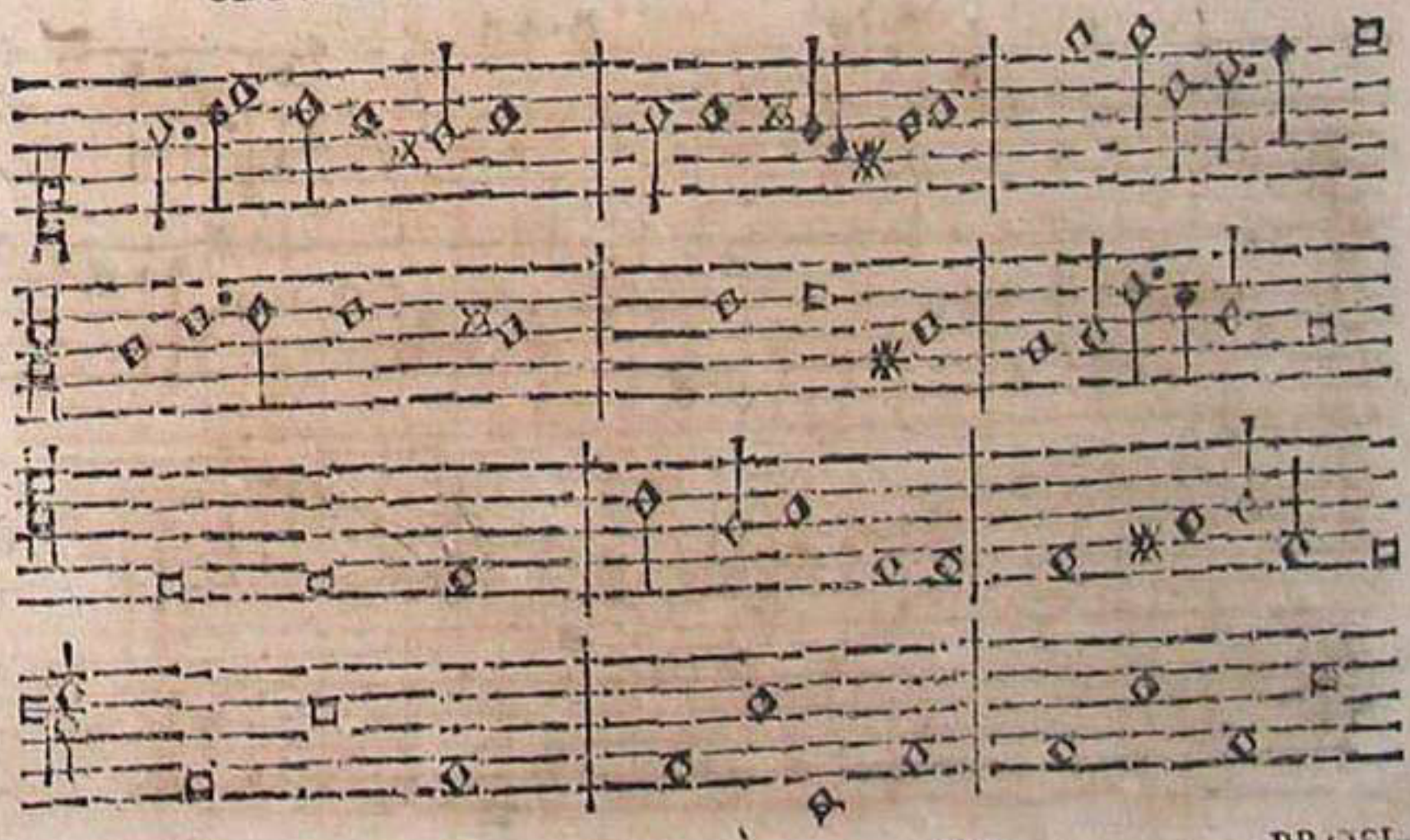


PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.

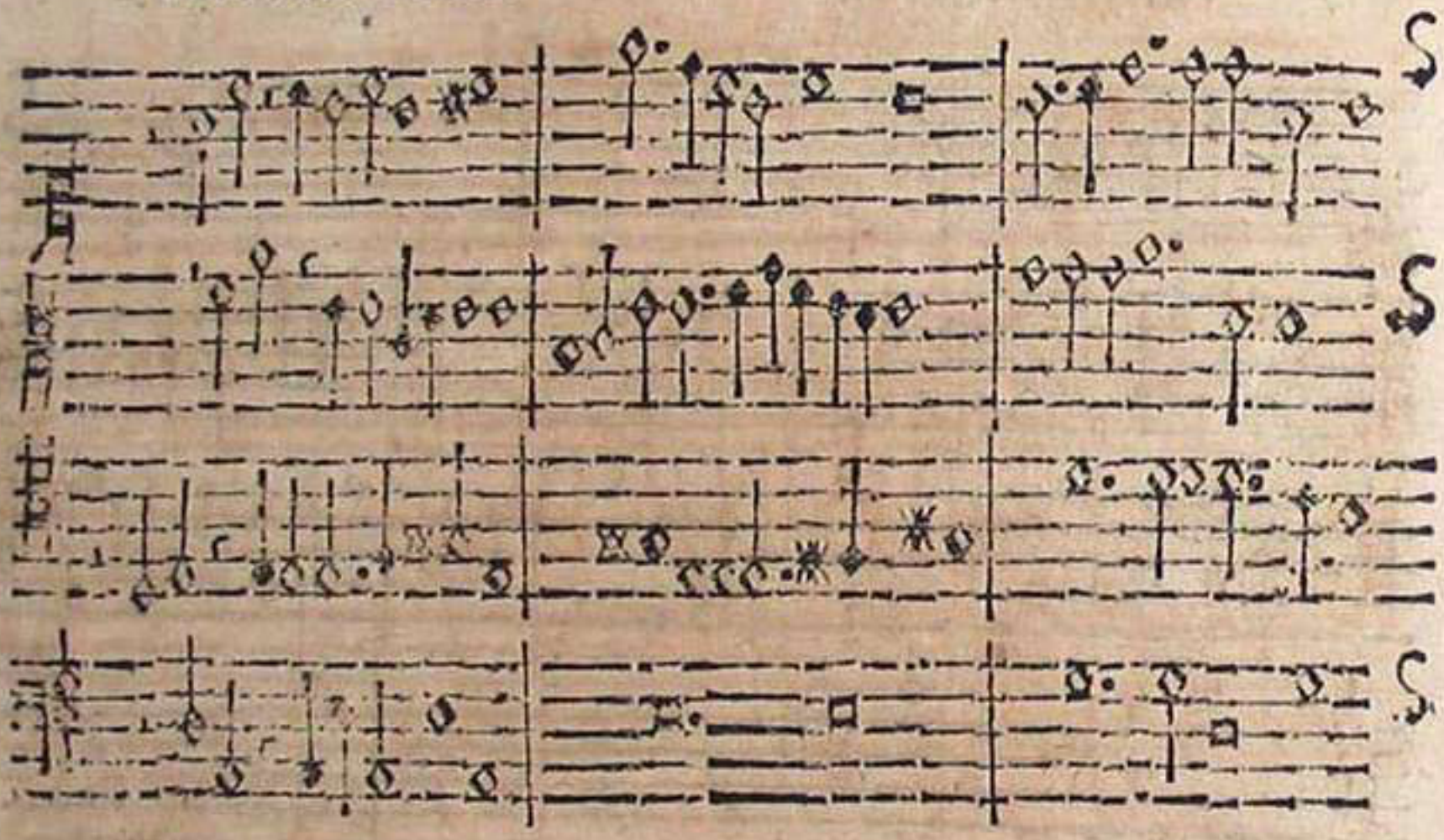


SEGVNDO CORO.

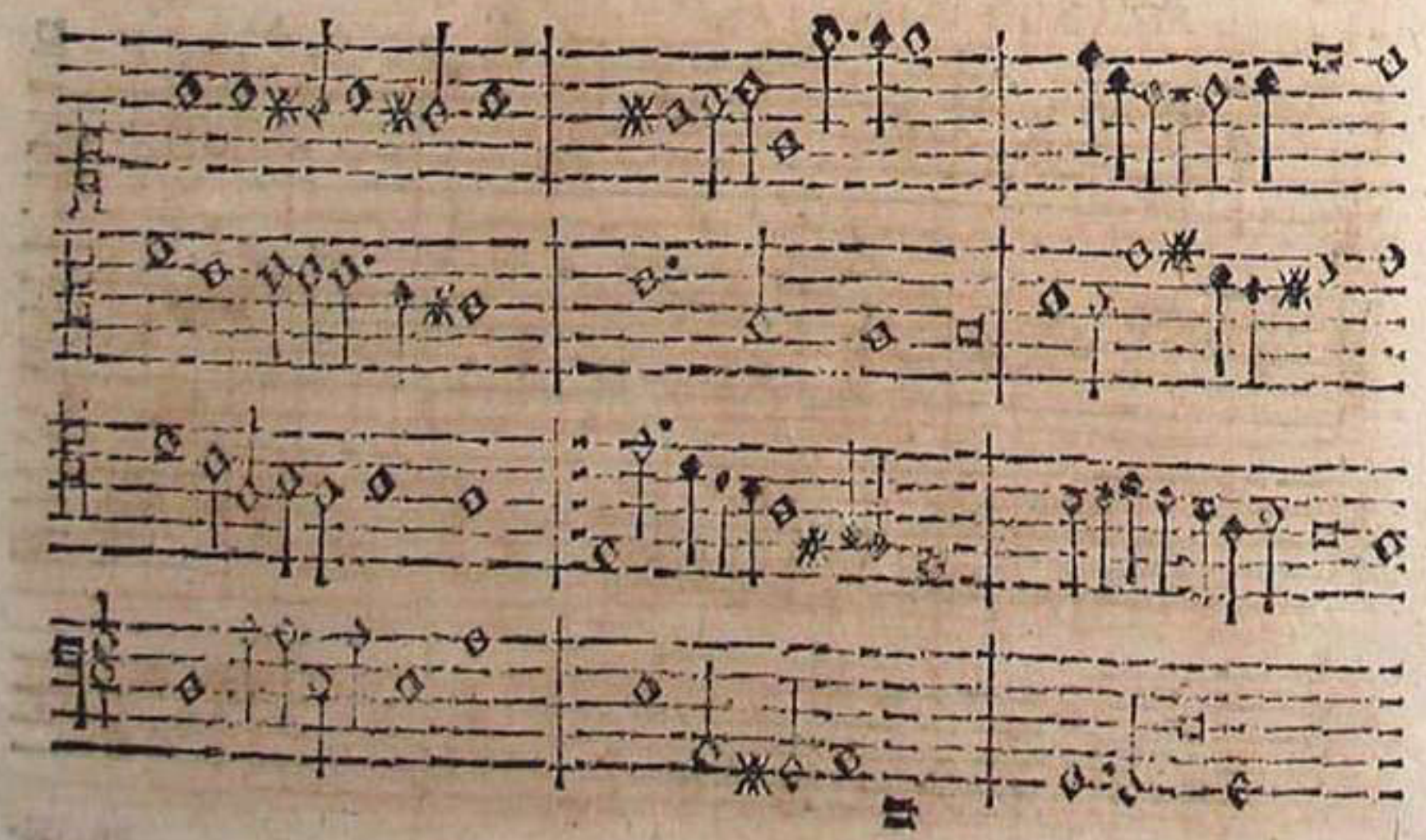


PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.



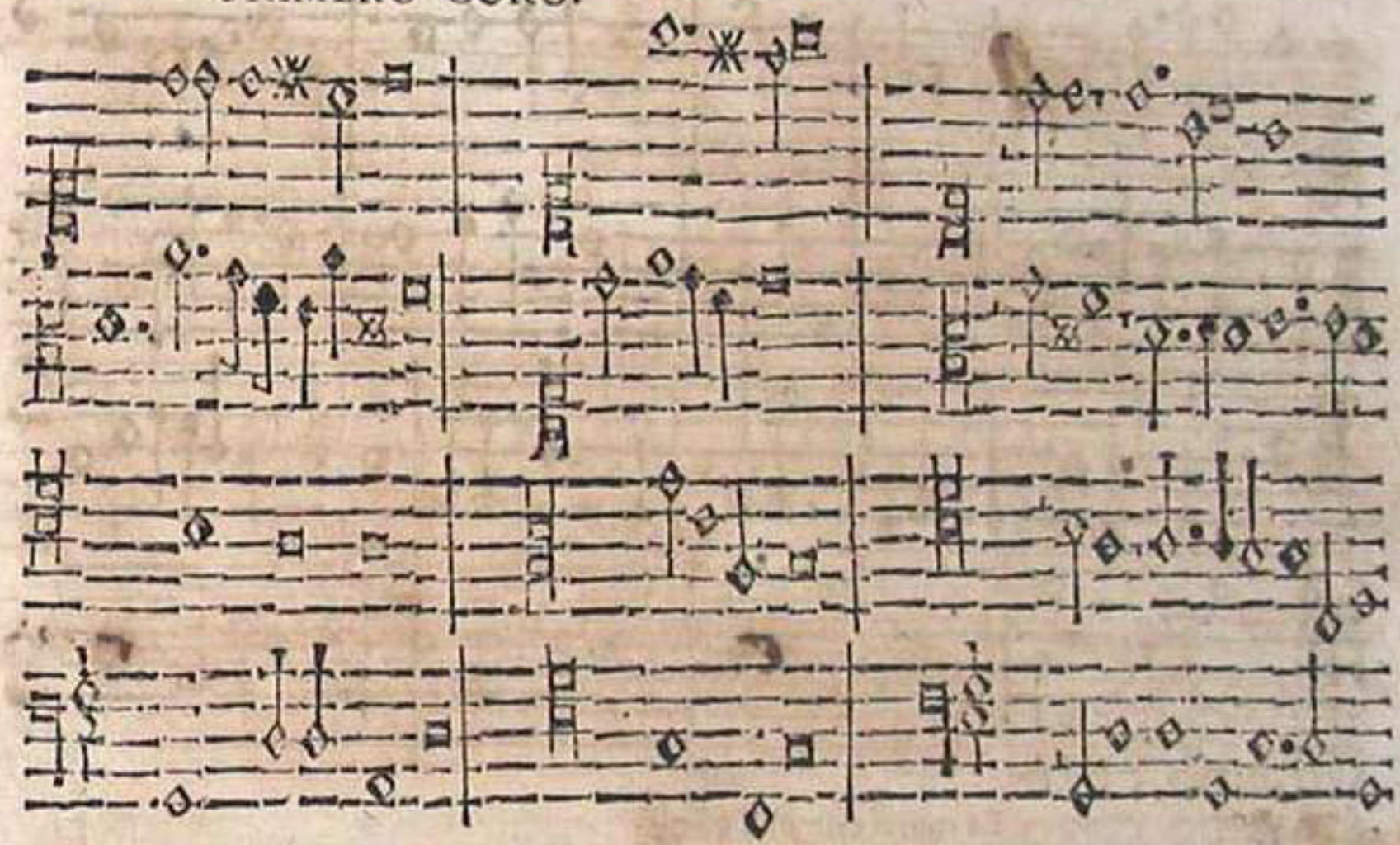
SEGVNDO CORO.



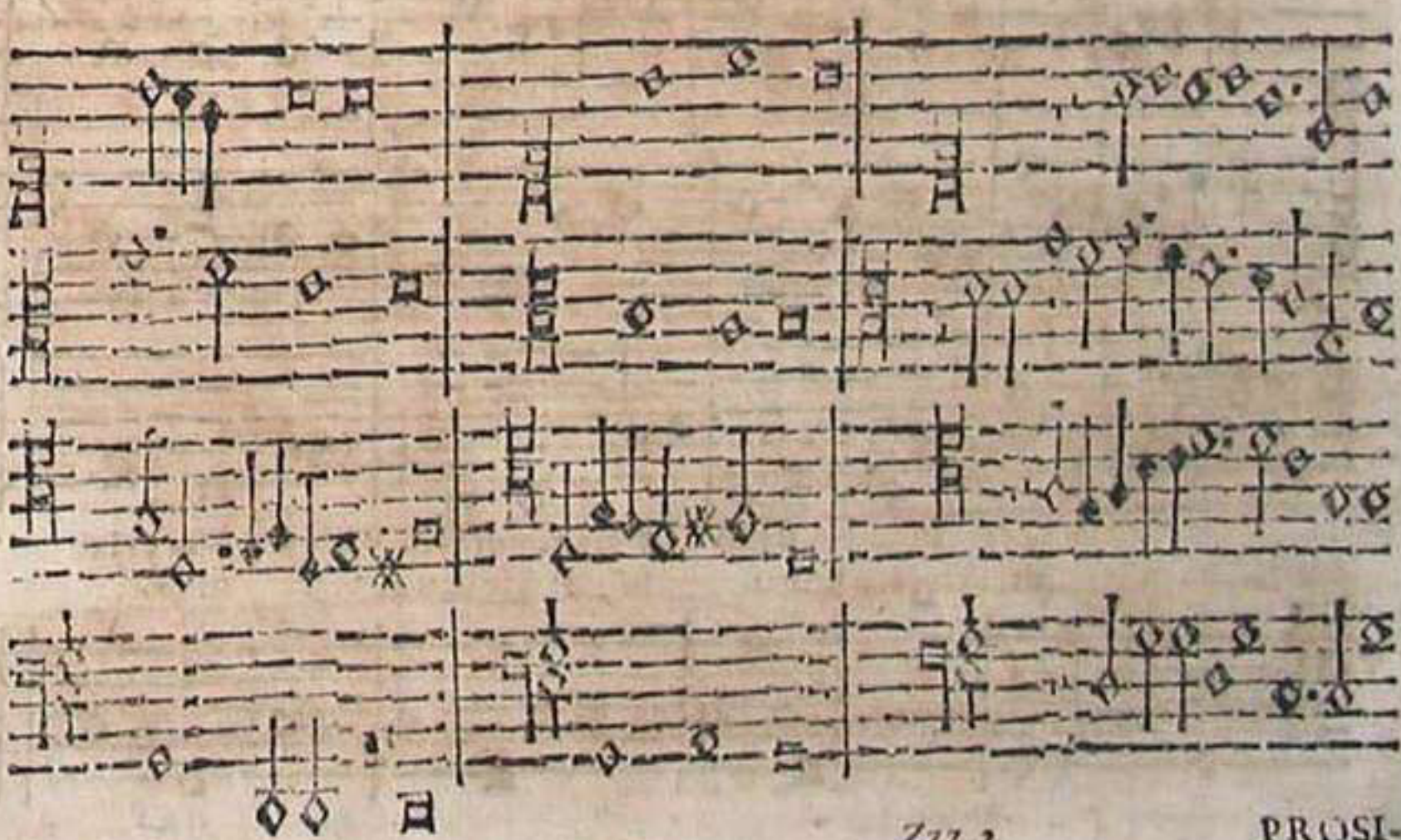
PRO-

PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS
á ocho vozes.

PRIMERO CORO.

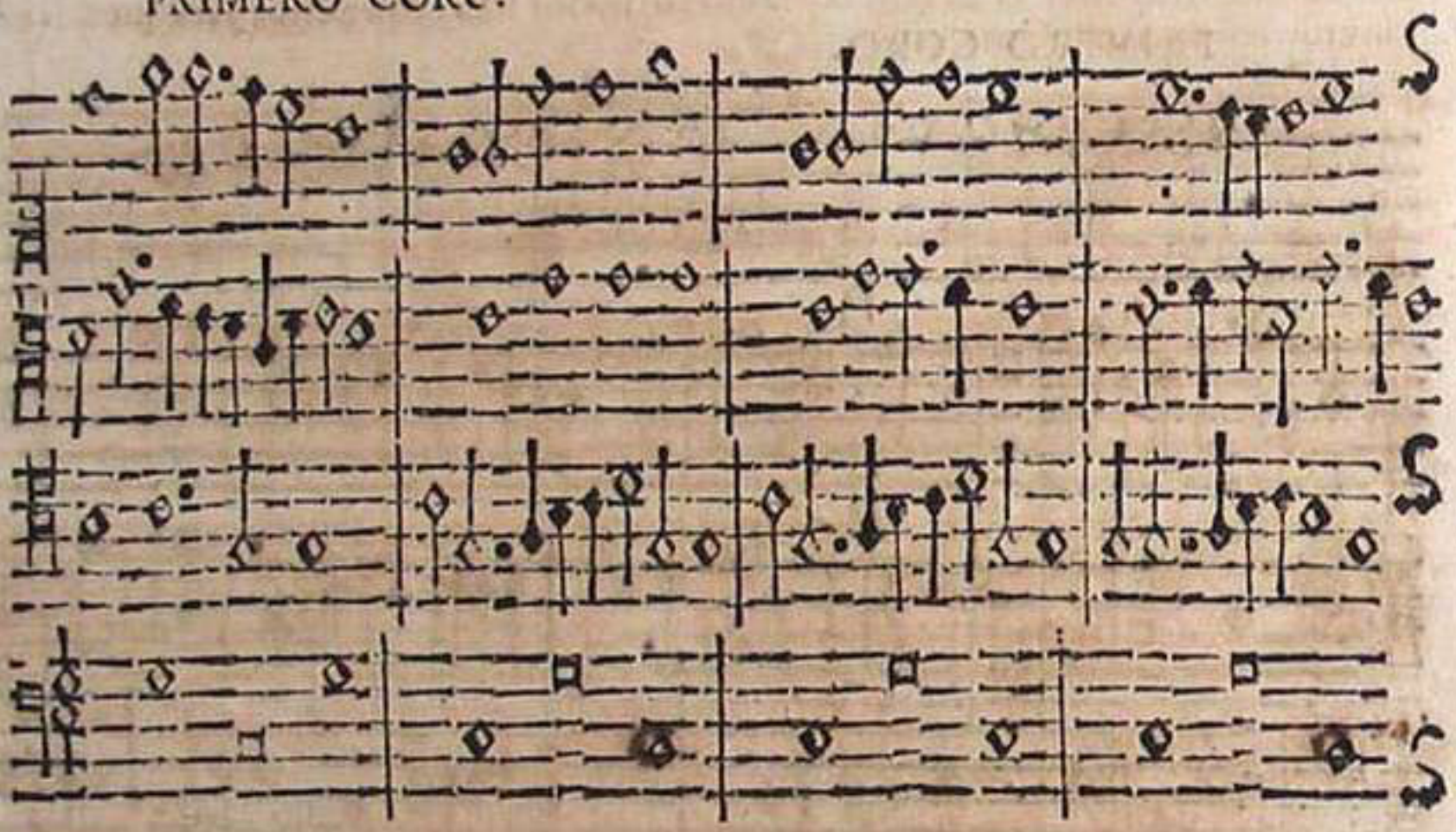


SEGVNDO CORO.



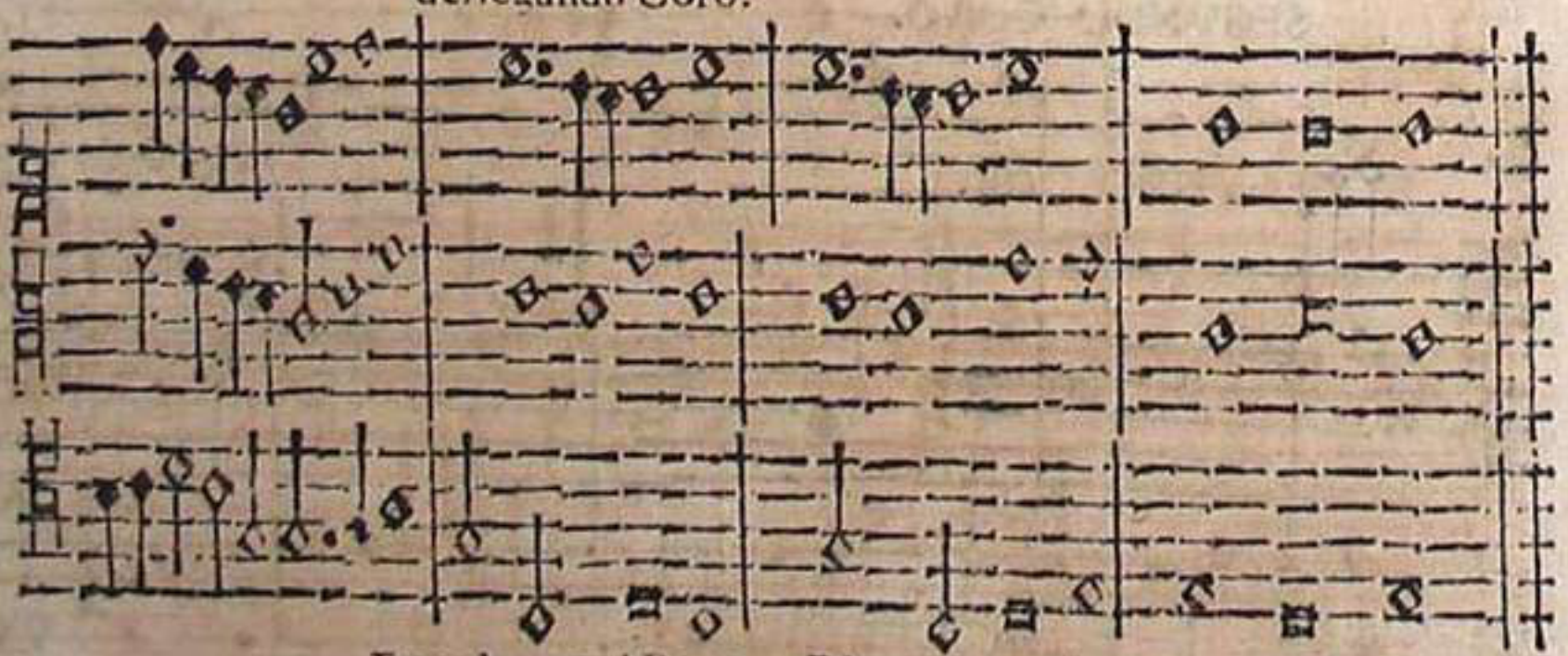
PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.



SEGVNDO CORO.

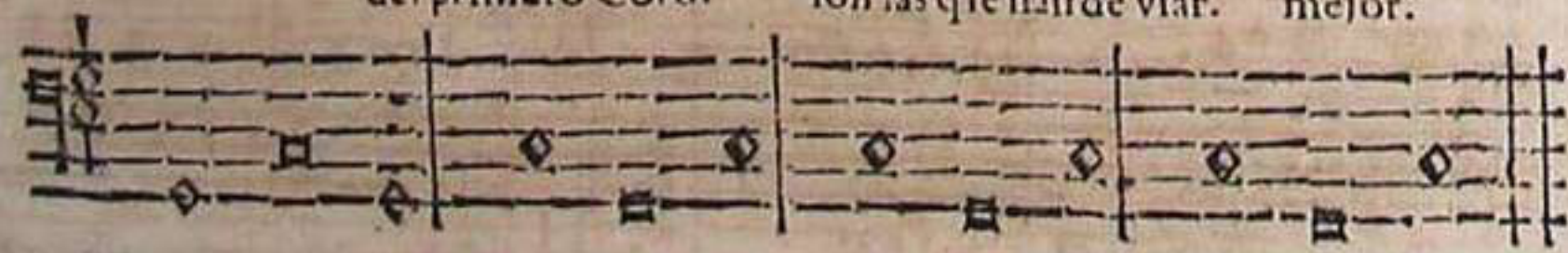
Es malo con el Tenor del segundo Coro.



Es malo con el Baxo del primero Coro.

Estas posturas de vozes son las q̃ se han de vsar.

Esta es la mejor.



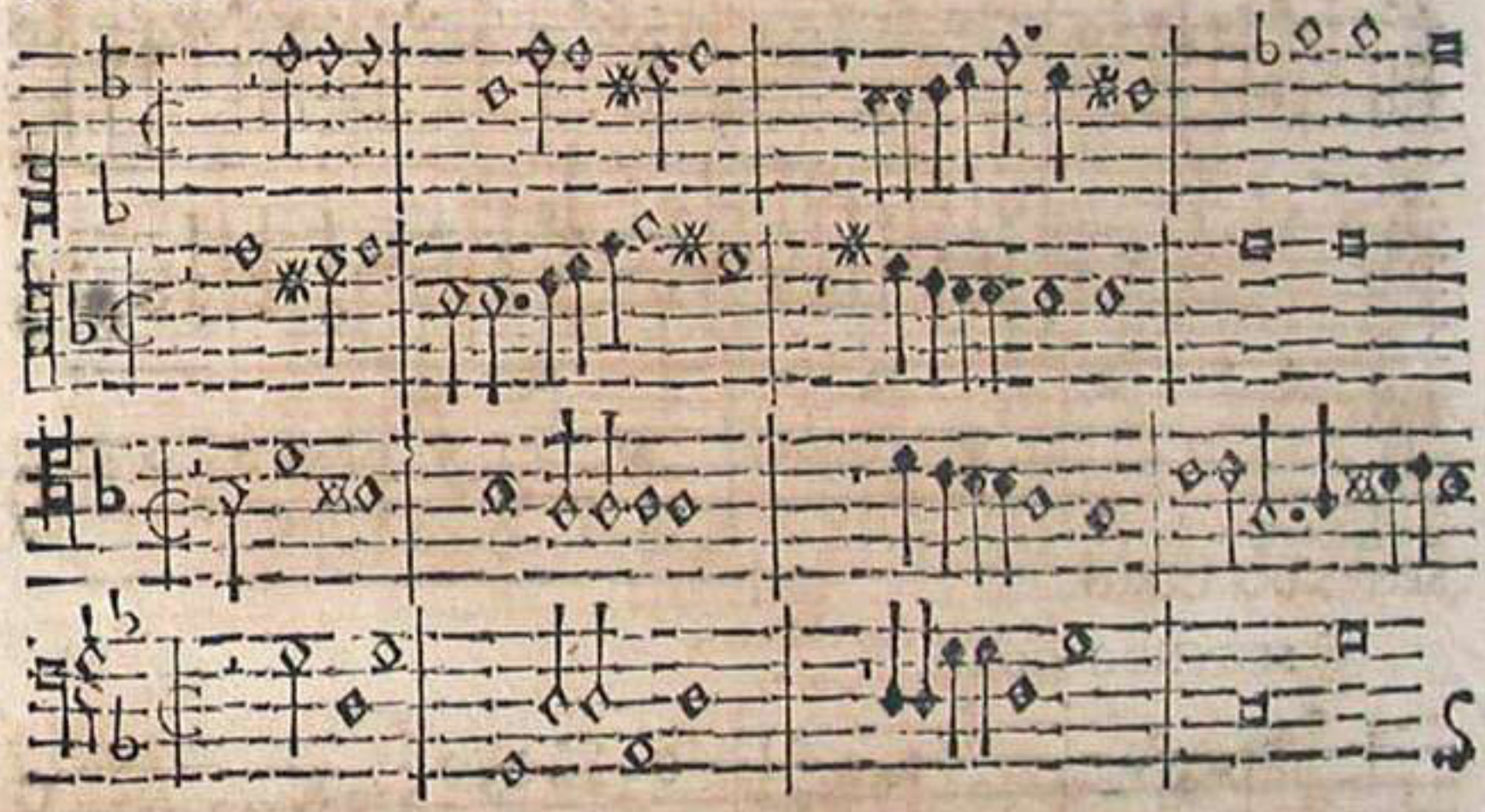
NOTA

NOTA XXII.

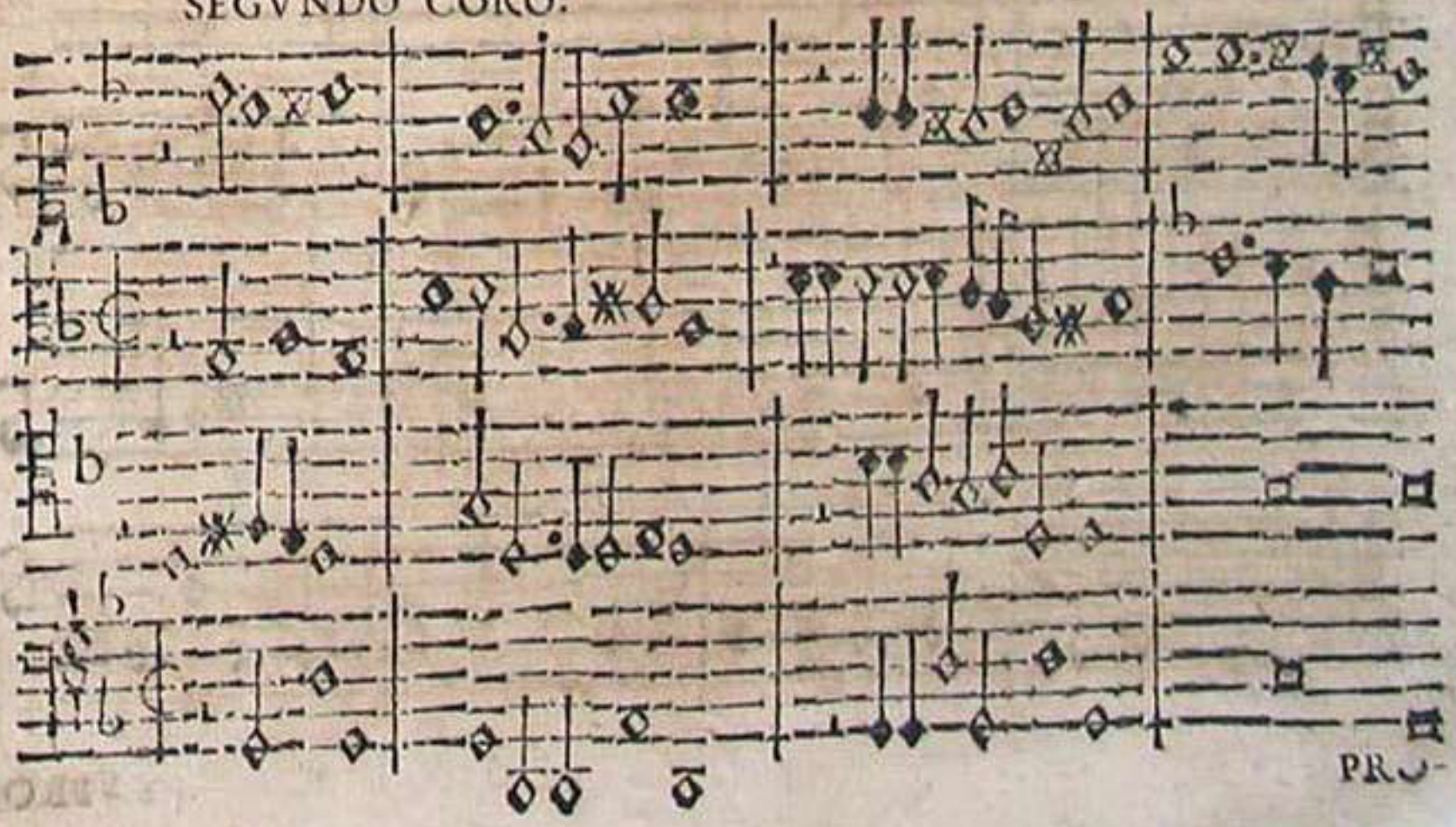
LA tercera Clausula antecedẽte, he puesto, no para q̃ se vse de su postura de vozes, sino para q̃ se aparten de ella; no dando el vnisonus que tiene el Baxo del primero Coro, con el Tenor del segundo, passando desde la quarta à el, porquãto se tiene por golpe desproporcionado, por la distancia, segun todos los Modernos; aunque grandes Maestros lo demonstraron en sus Obras de à ocho, passando con semejante Baxo, desde la quarta al vnisonus. Y la razon que pudieron tener para hazerlo, fue, considerar, ù suponer el Baxo, octaua abaxo: mejor serà no hazerlo, para que nos escusemos de Baxos subintelectos.

PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO, A OCHO.



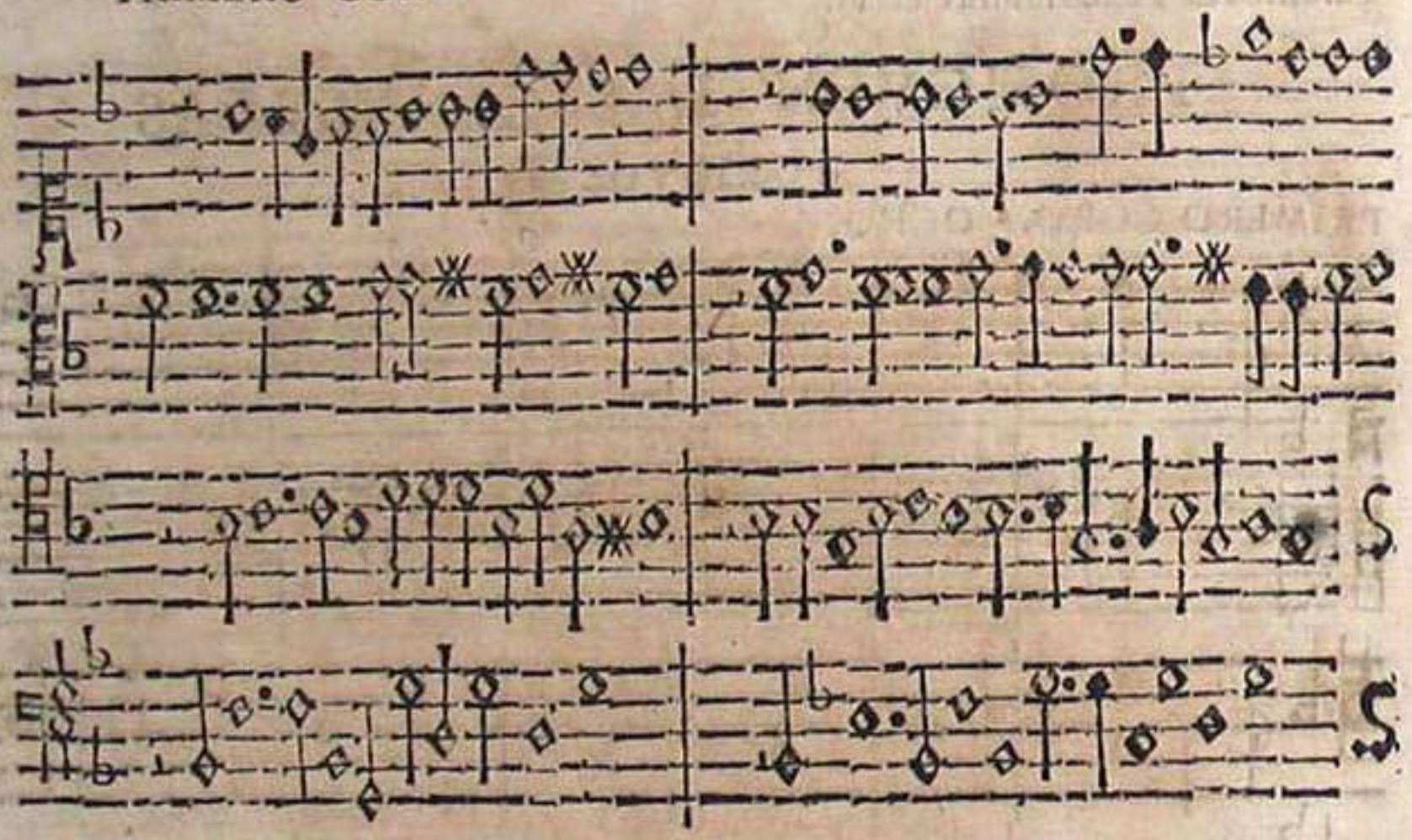
SEGVNDO CORO.



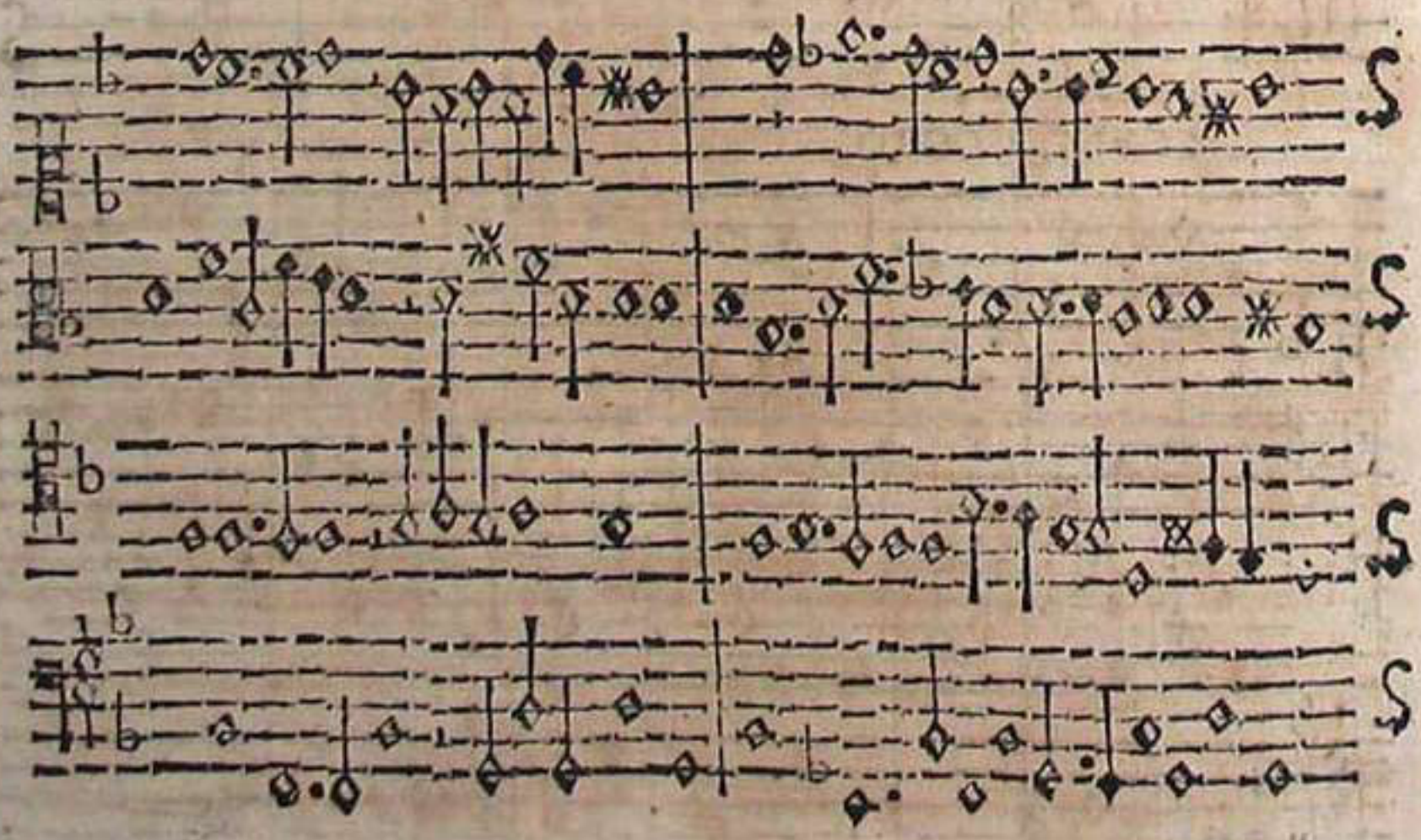
PRO-

PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.

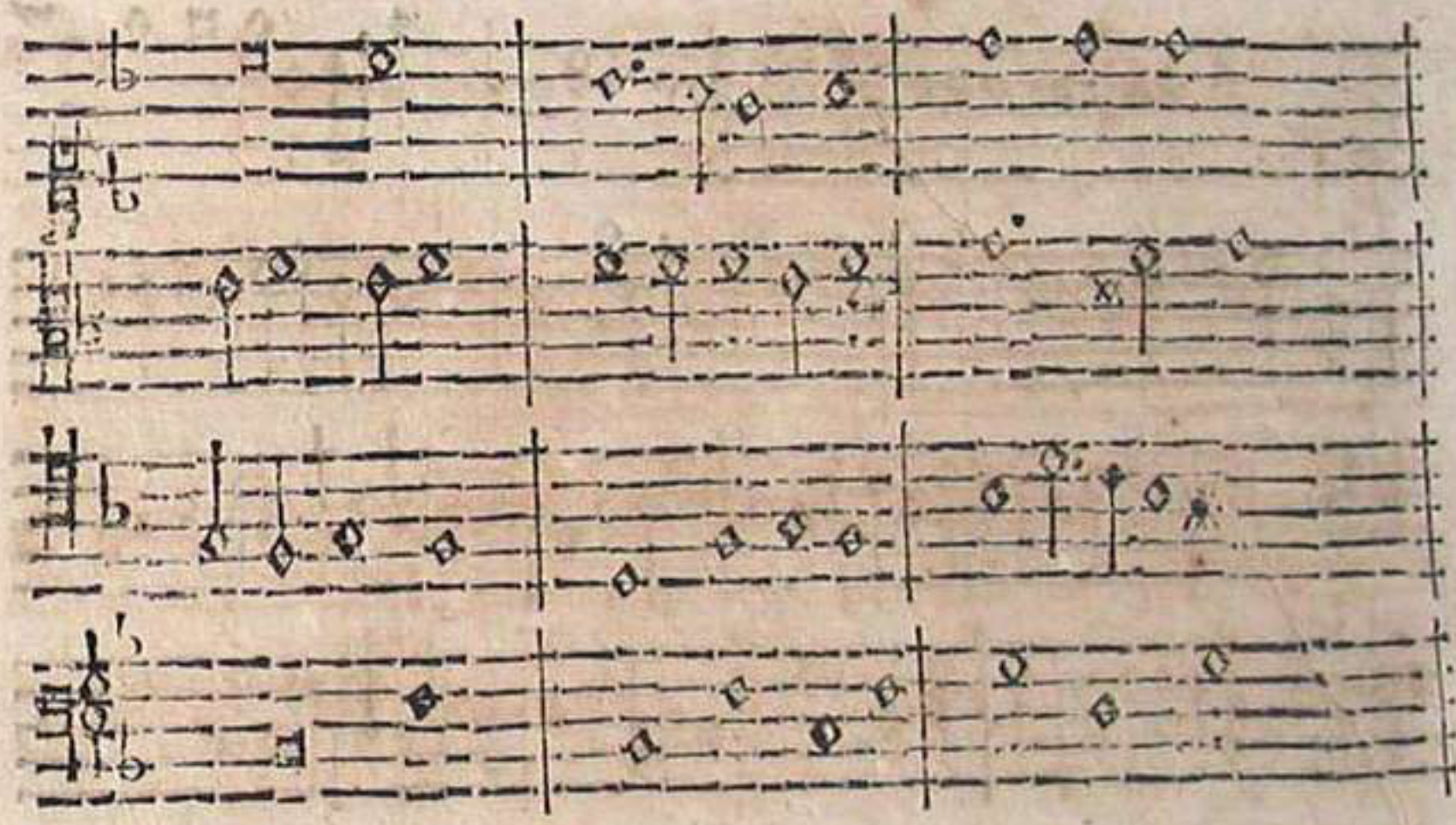


SEGVNDO CORO.

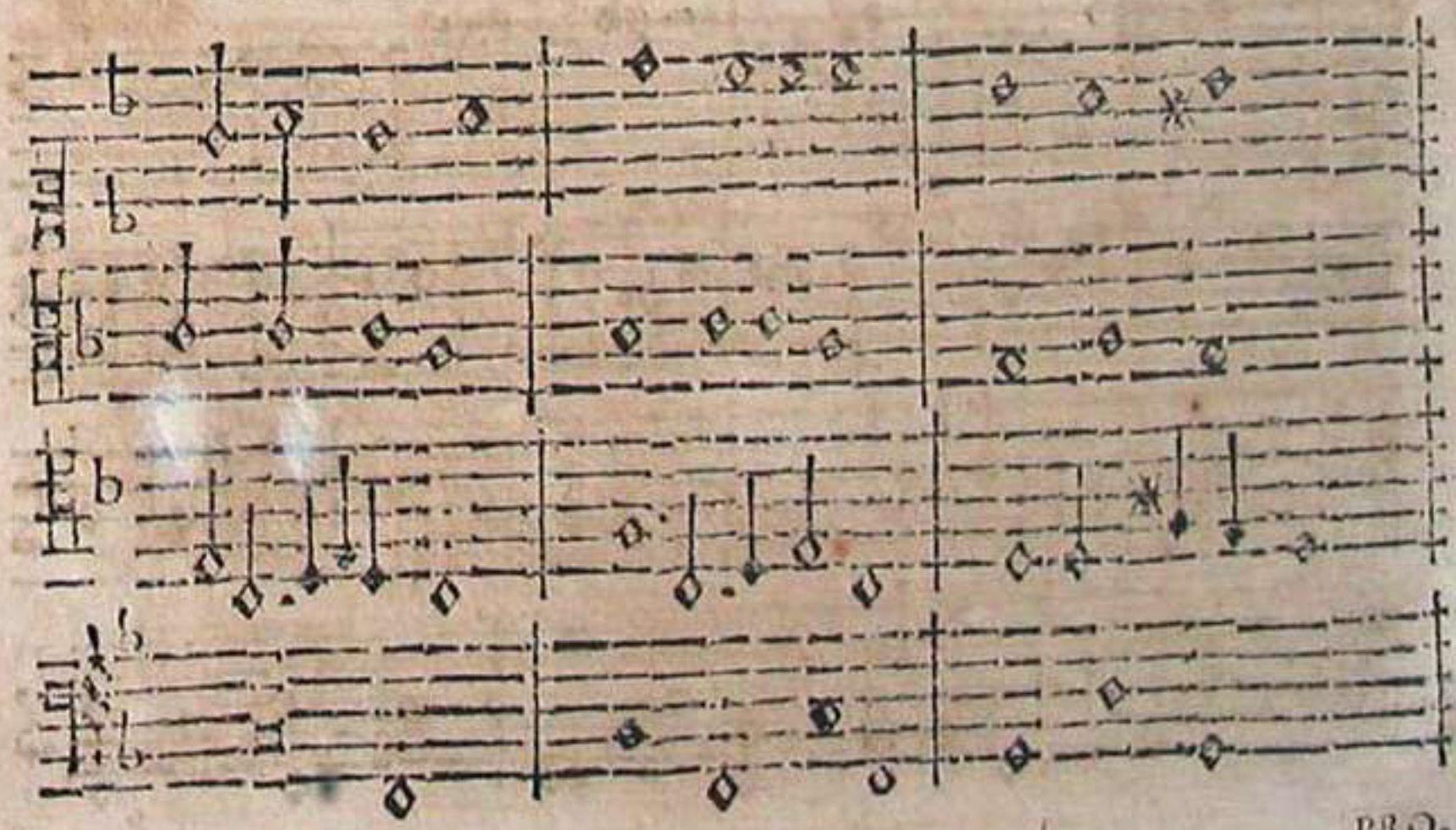


PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO, A OCHO.

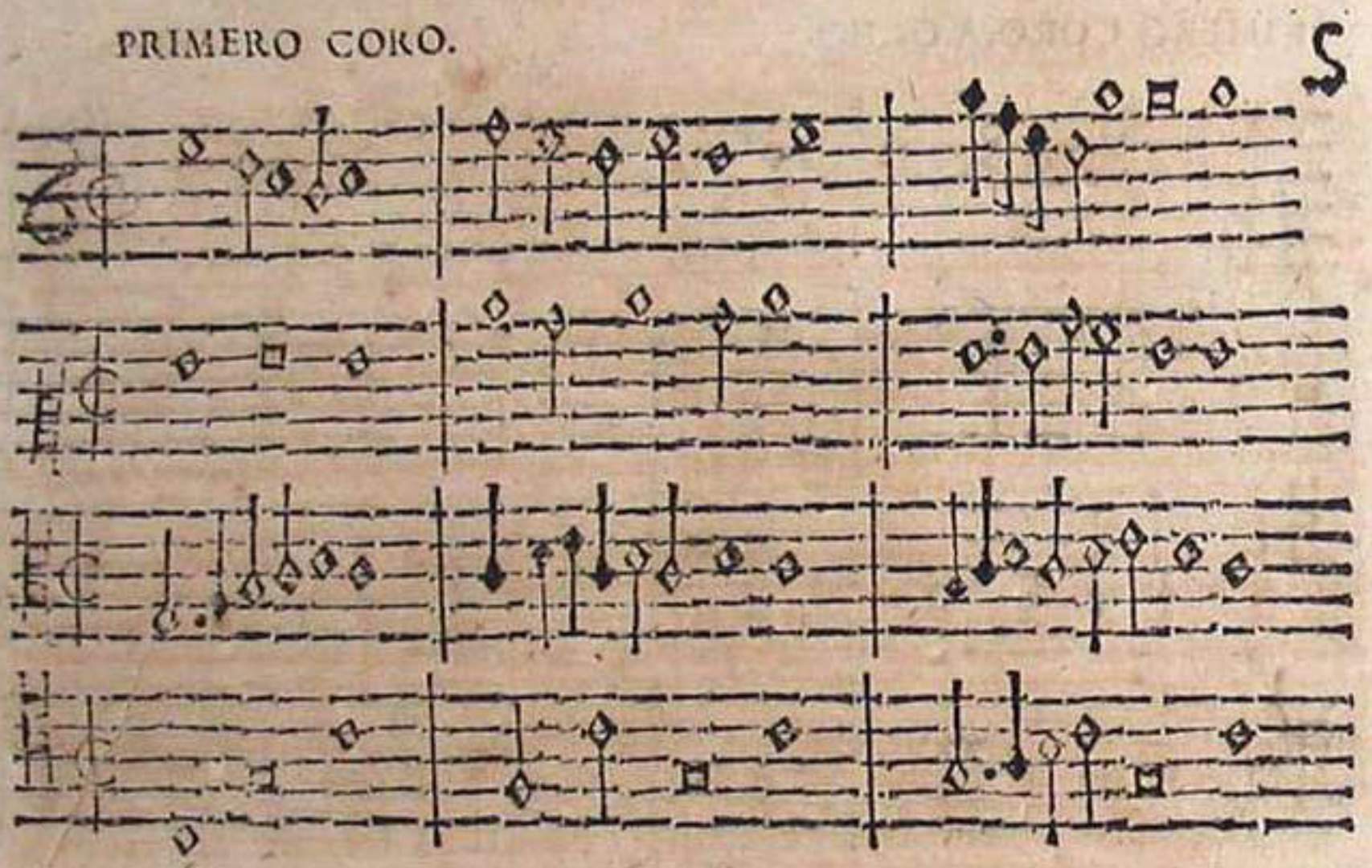


SEGVNDO CORO.

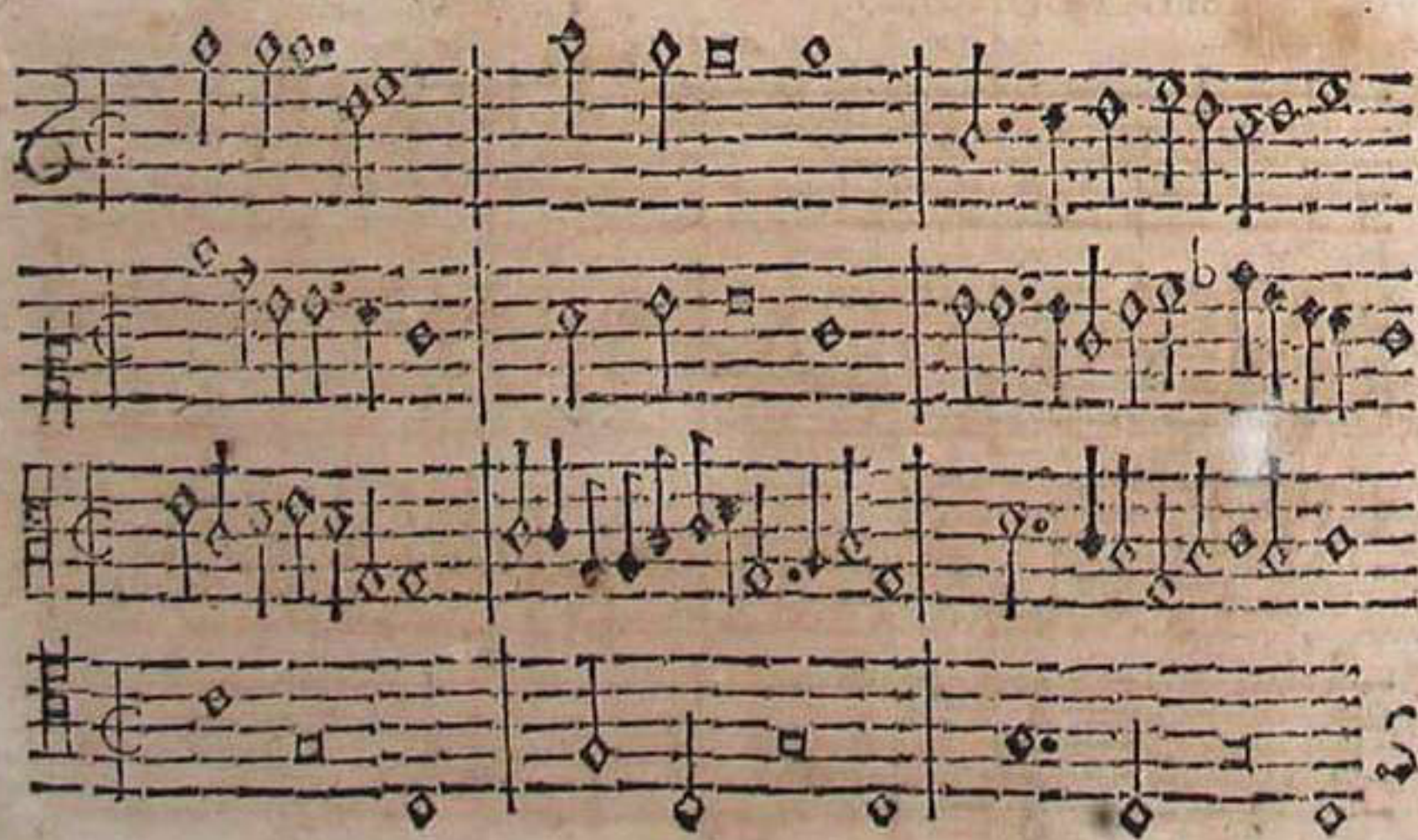


PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.

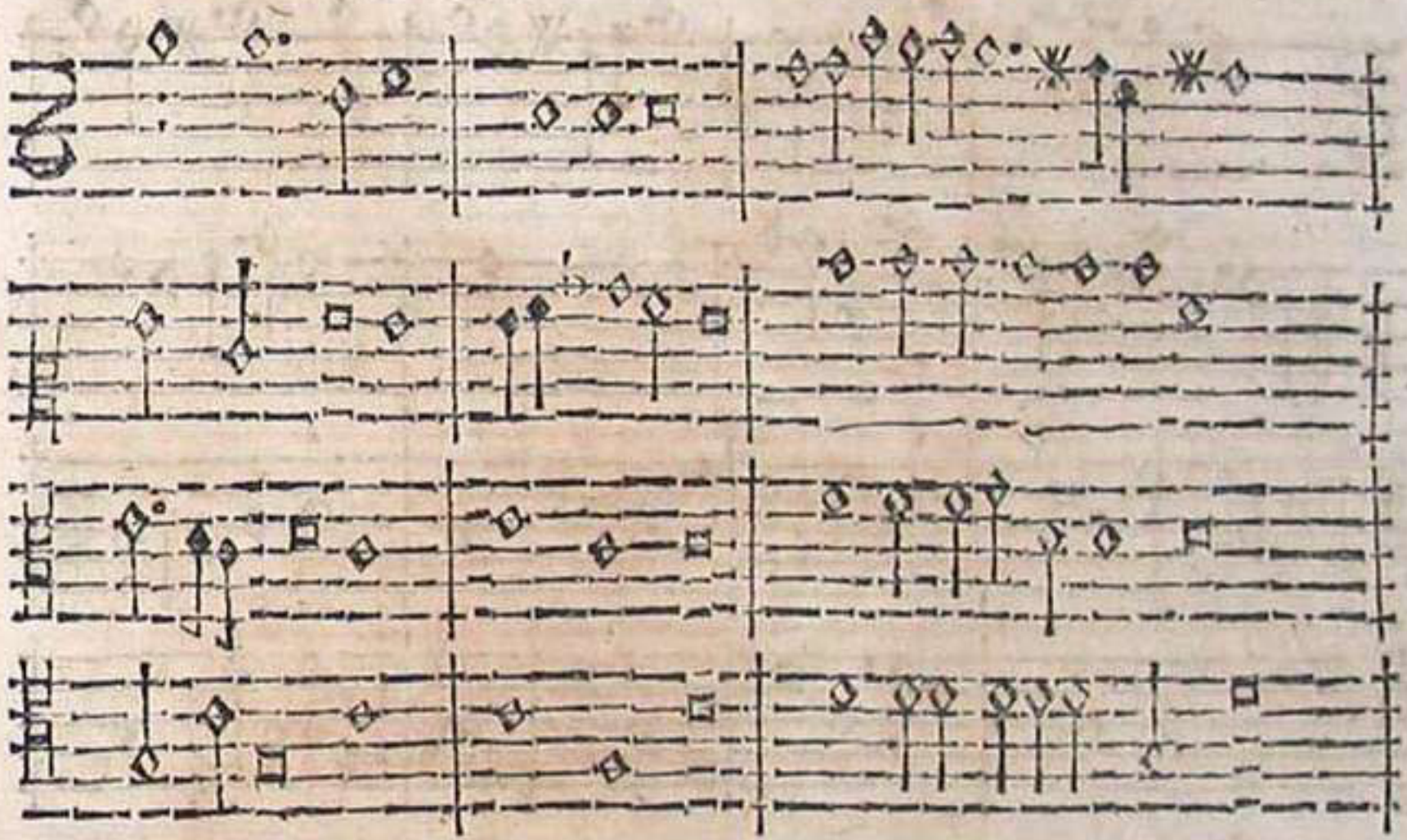


SEGVNDO CORO.

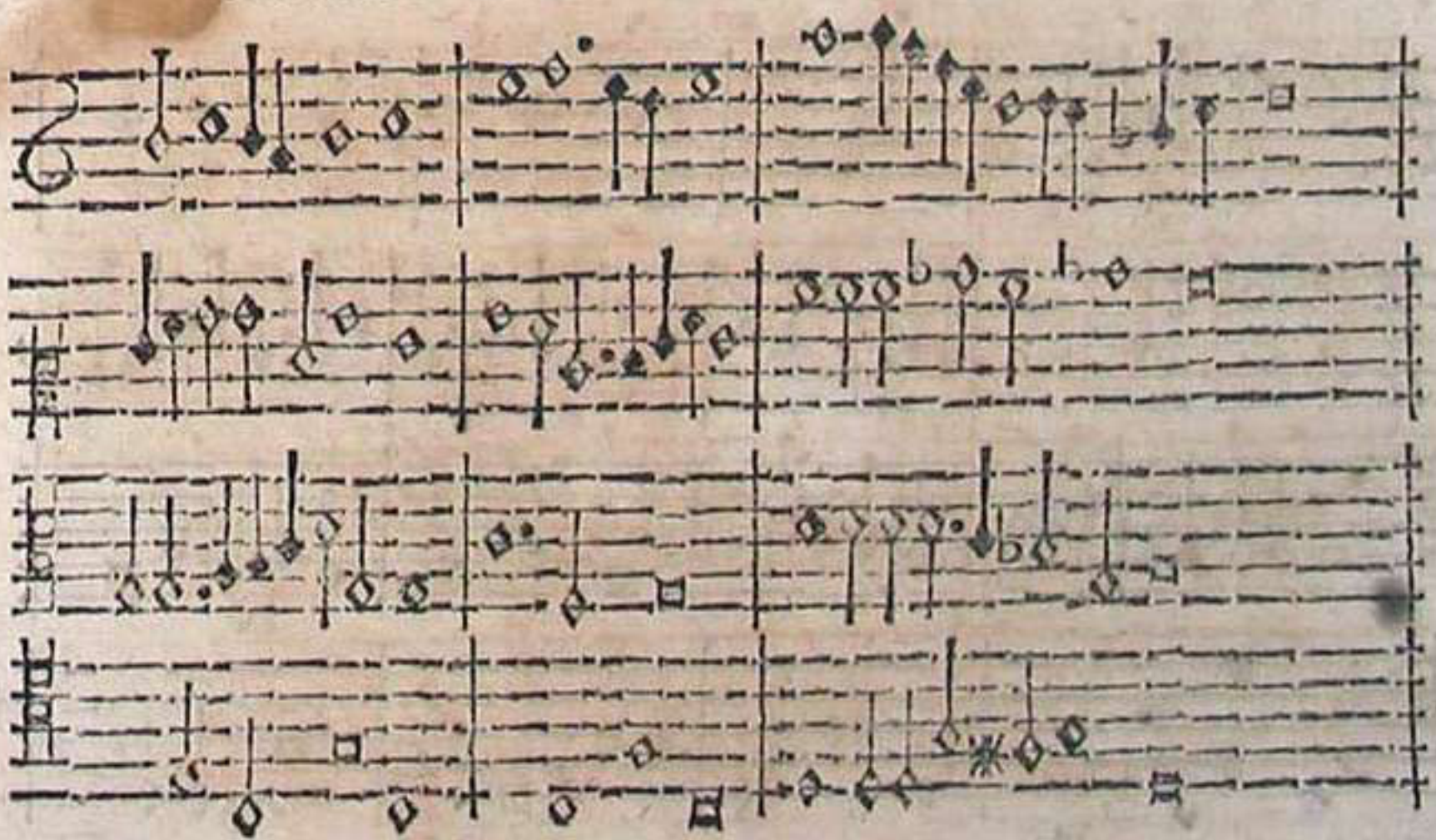


PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.

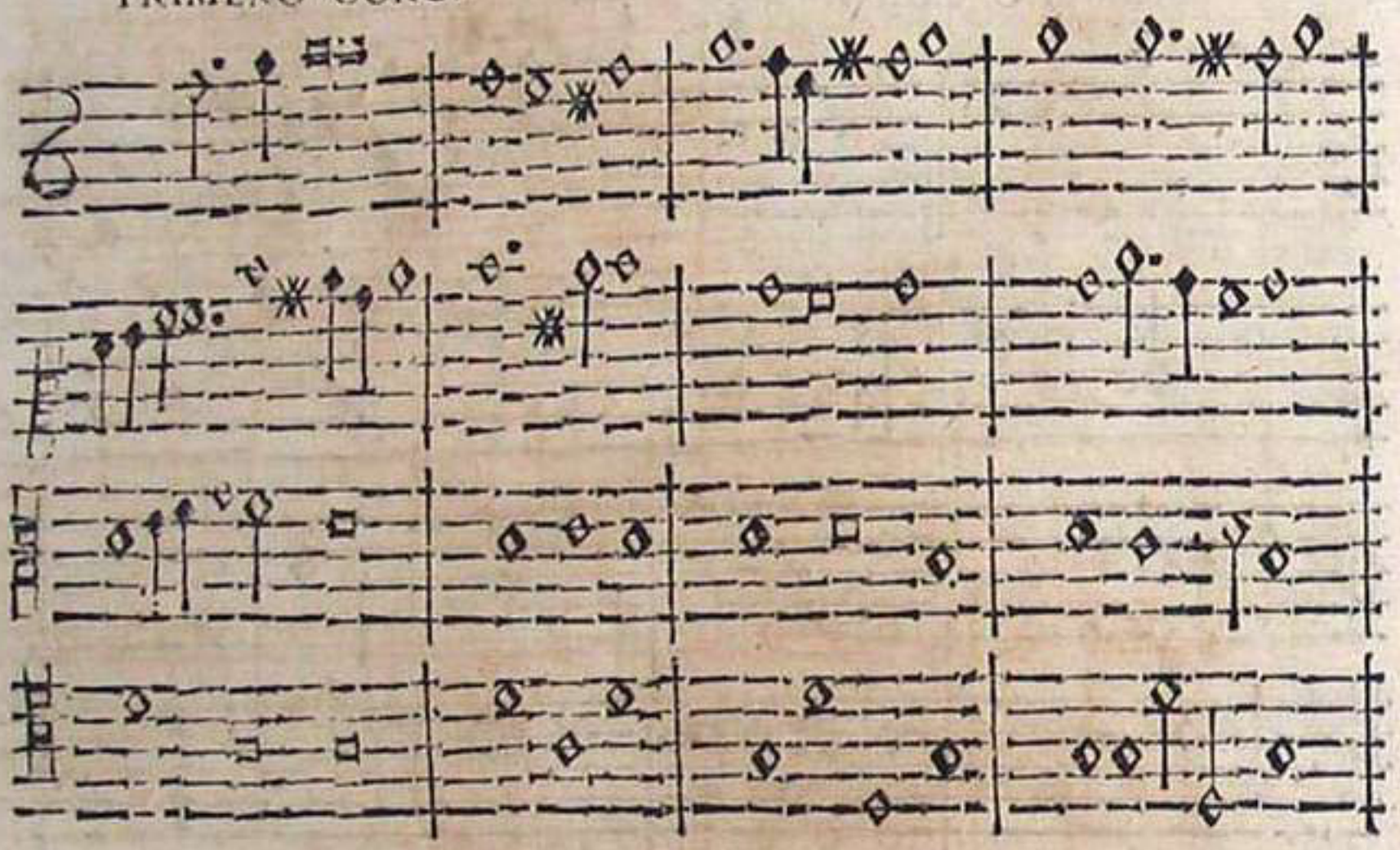


SEGVNDO CORO.

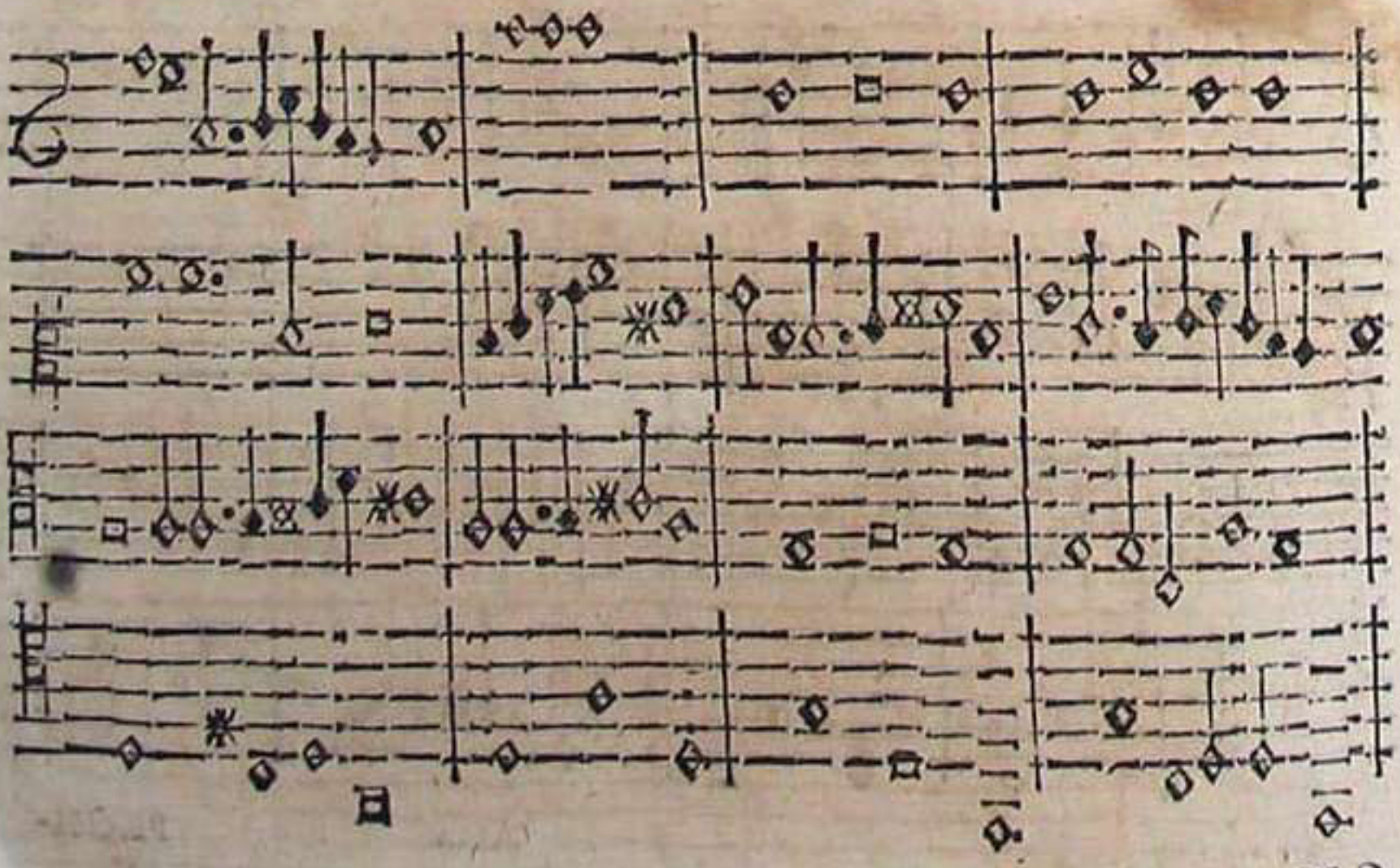


PROSIGVEN LAS CLAVSVLAS á ocho vozes.

PRIMERO CORO.

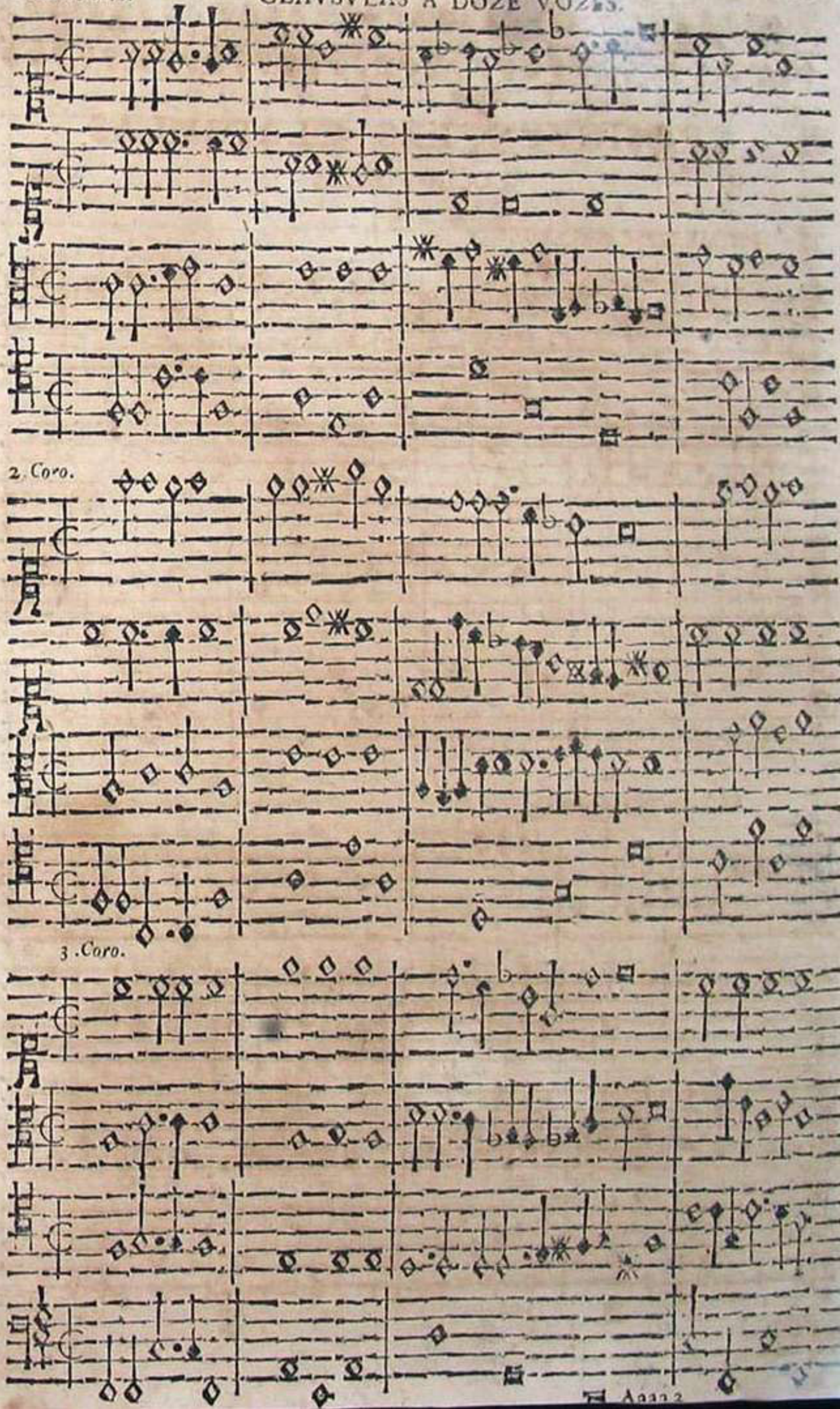


SEGVNDO CORO.

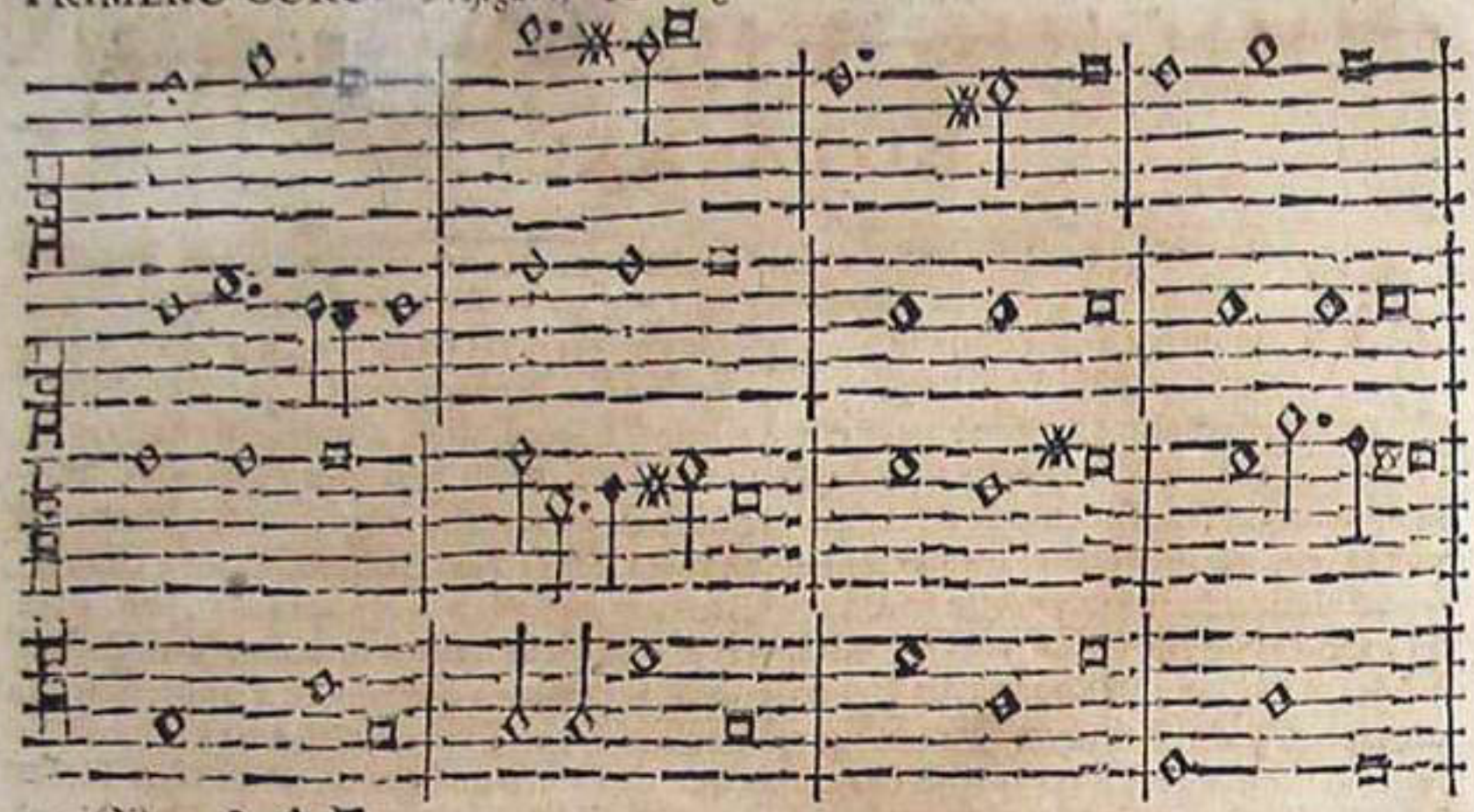


PRO-

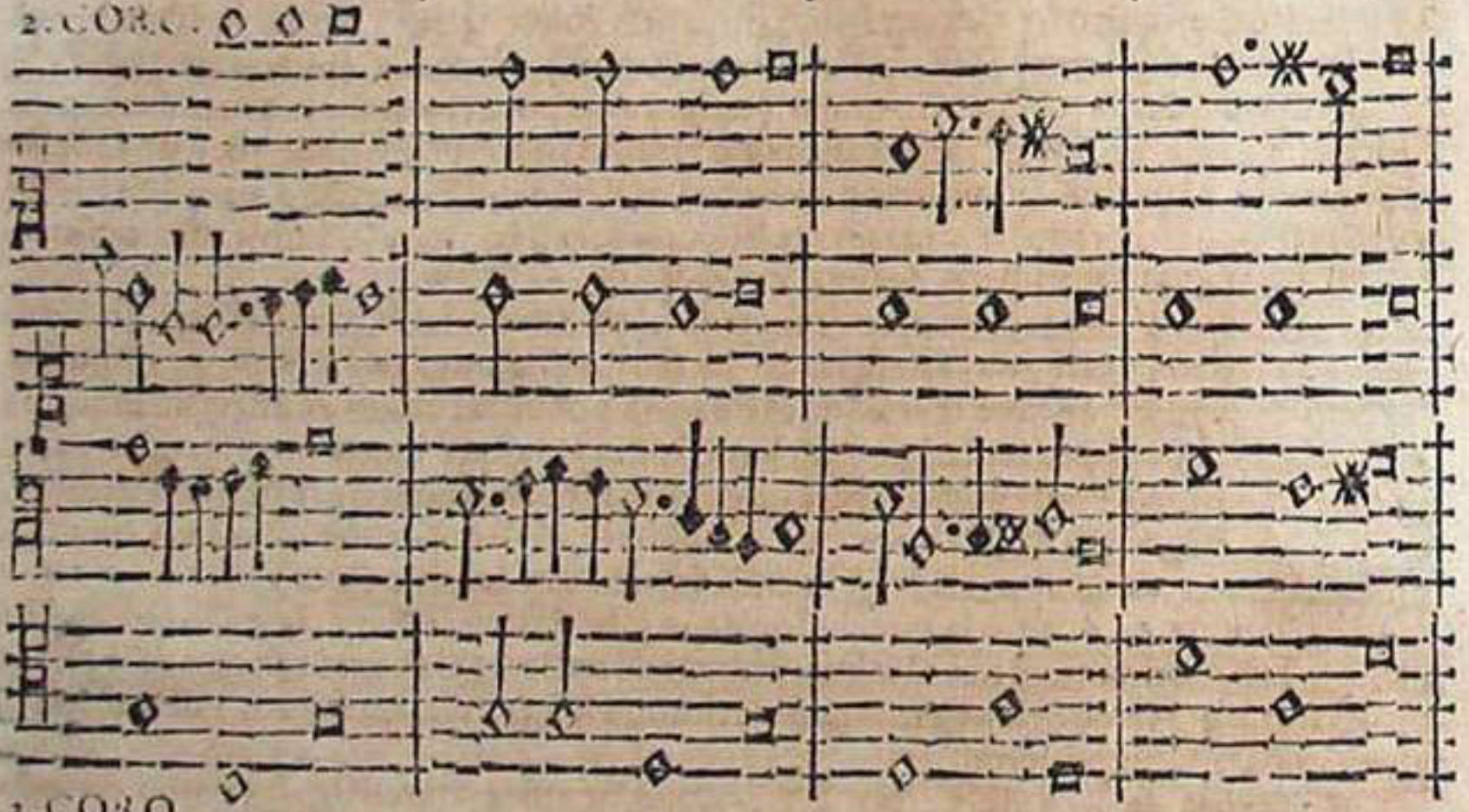
Primero Coro. CLAVSVLAS A DOZE VOZES.



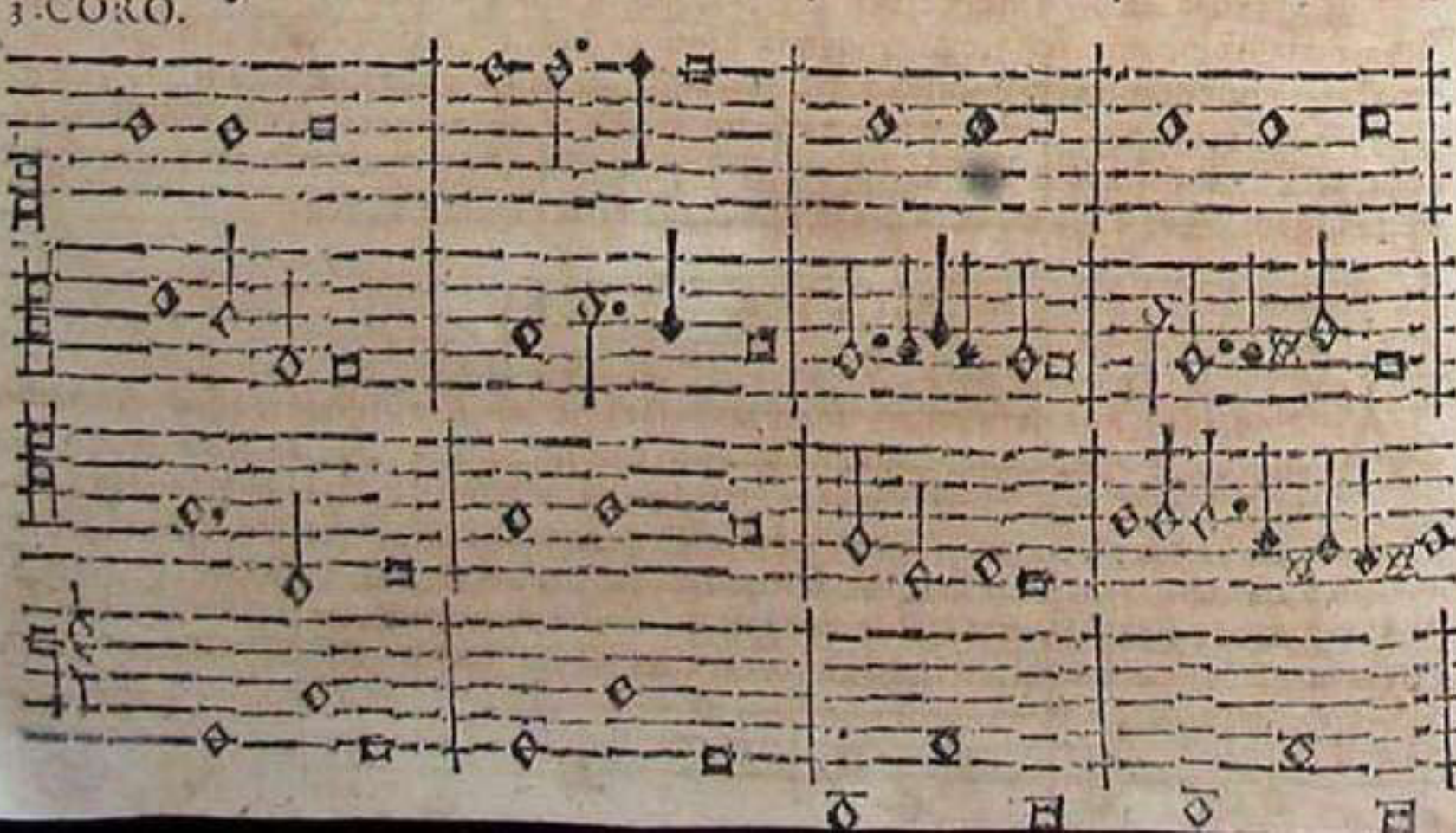
PRIMERO CORO. *Prosiguen, à 12. voces.*



2. CORO.



3. CORO.



NOTA XXIII.

ADviertase, que el passar desde las Clausulas de à ocho, à las de à doze, sin poner de à nueve, à diez, ni à onçe, ha sido, por parecerme no ser necessario, por quanto en auiendo visto puestas las vozes en las Clausulas de à ocho, y de à doze, y en las de à menor numero; y juntamente advertido, y entendido lo que dexamos dicho en el Cap. 34. deste Arte de Composicion, donde enseñamos en el lugar que han de ser puestas, y duplicadas las vozes en las Composiciones Musicas (aunque sean hechas con crecido numero de ellas) se sabrà colocar, y poner las vozes en el lugar que les pertenece, en todo genero de Composicion, y Clausula. Advirtiendo tambien, que todas las Clausulas que dexamos anotadas, son, para quando las vozes se juntan; y se podràn hazer con otras figuras mas, ò menos disminuidas; y mudandolas por otros Signos, podràn servir para diferentes Tonos, quitando, ò poniendo Bemoles, quando fuere necessario, y el Tono lo pidiere; y tambiẽ se podràn mudar las Claves en las Clausulas que dexamos puestas, haziendo los Tiples Tenores, ù Contraltos; y al contrario, como mas convenga, y mejor le estuuiere al Compositor, conformandose con las vozes que tuuiere en su Capilla, para que le cãten sus Obras. Otras muchas Clausulas pudieramos poner, mas fuera processum in infinitum. Veanse las que dexamos anotadas en los Contrapuntos, Suelto, y de Cõcierto; y en este Arte de Composicion, que en ellas damos suficiente luz, para que los ingenios sean alumbrados, y juntamente discurran, valiẽdose de lo numeroso de su enseñança, para lo harmonioso de sus Composiciones.

NOTA, Acerca de la Clausula, y la ligadura. ¶ Y se advierta, que el auerme alargado en las Clausulas, ha sido, por parecerme muy essencial en las Composiciones de la Musica, el que sepamos en las Especies que se han de poner las vozes en ellas: y aunque de passo (por hallarse en dichas Clausulas la que llamamos ligadura) serà bien demos noticia, para que no se ignore, de donde se deriua Clausula, y ligadura: y dezimos, que Clausula se dixo del verbo, *Claudo, is*, que significa, cerrar; y assi se dize, cierra Clausula (como queda advertido.)

Clausula, es, el fin, ò la conclusion de la Obra; tienese licencia en los intermedios de las Composiciones Musicas, para vsar de ella, haziendose la harmonia por lo sossegado, y grave que tiene, mas gustosa, sonora, y apacible, cerrando, y deteniendo, y atajando la Composicion.

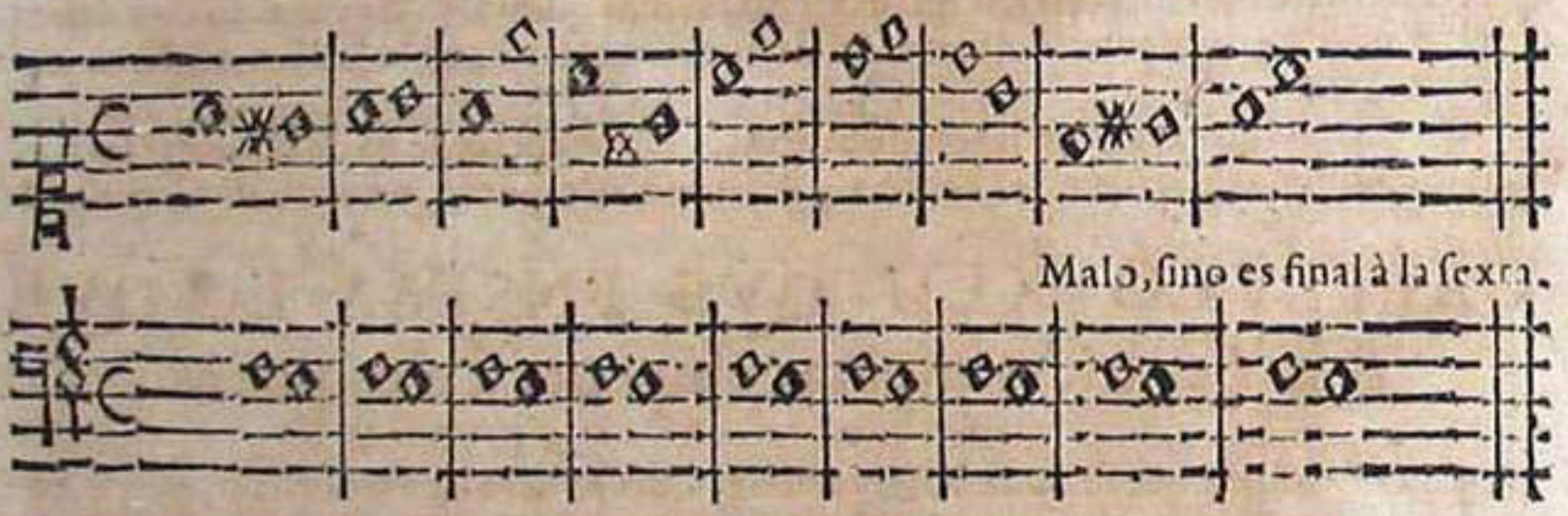
Ligadura se dize del verbo *Ligo, as*, que significa, atar, ò ligar: y como quando ligamos vna especie falsa, està atada à la Figura Musica (en la especie disonante, y mala) è inmediatamente deseando libertad, se desata, y passa (digamoslo assi) de infeliz estado, y malo, al feliz, y bueno (esto es, passar de la especie mala, y disonante, que està ligando, à la consonante, y buena, quando desliga:) por esso dezimos, ligar, y desligar: ligar en la especie mala, y desligar en la especie buena.

NOTA XXIV.

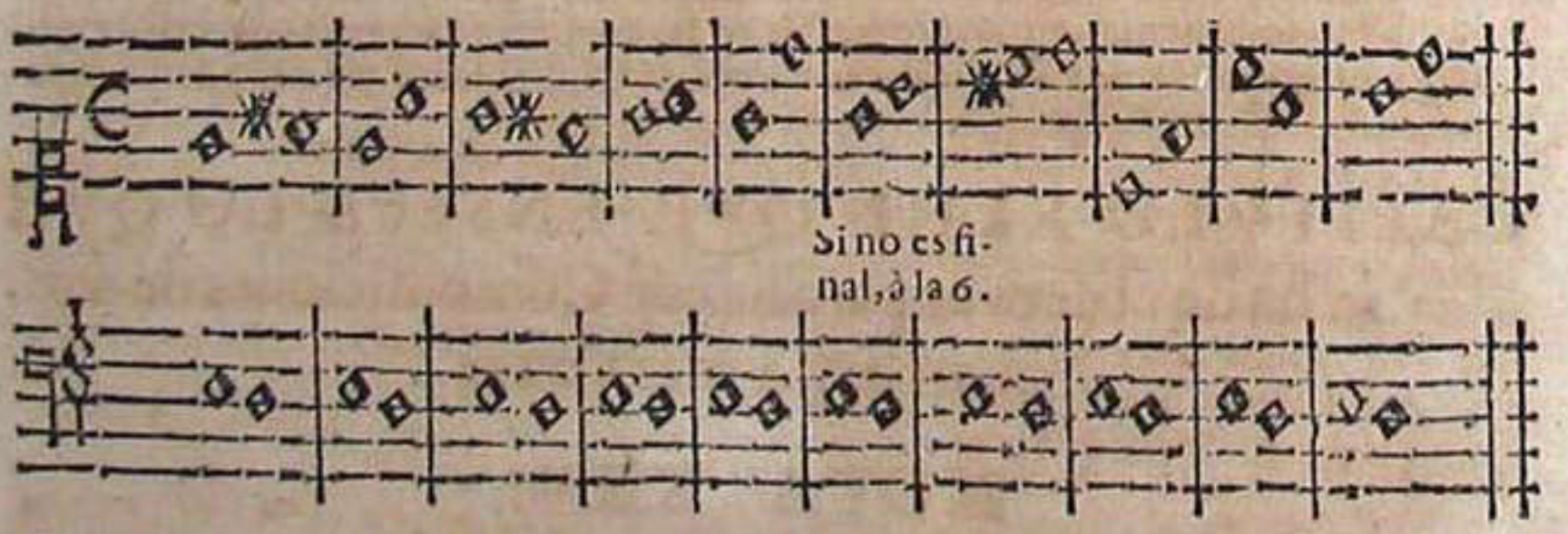
ADviertase, que para poner bien las vozes, se ha de entender, al mouimiento que haze el Baxo, por quanto ay vnos mouimientos, que de ellos tienen mas salida à otras especies las vozes, que de otros: (verbi gratia) haze el Baxo, Fa, Mi, desde Fe fa ut à Ela mi; tienen menos salida las vozes, que quando dize el Baxo, Mi, Re, desde Ela mi, à De la sol re; porque quando dize, Fa, Mi, ù alli en el Mi haze final, no puede dezir Fa, Sol, desde Fe fa ut, à Ge sol re ut, por quanto el Sol, por ser final con el Mi de Ela mi, estando en tercera ha de ser mayor, punto sustenido: y no se

dà entonacion, desde el Fa, blando de Fe faut, al Sol sustenido de Ge sol re ut, por quanto es intonable dicha distancia, que consta de vn Tono, y vn Semitono menor; y por tal excluida en todo genero de Musica, por ser dificil en su execucion, como en el Canto de Organo dexamos advertido. Si el Baxo haze Mi, Re, desde Ela mi, à De la sol re (o puntos equivalentes) tiene salida desde el Mi de Ela mi, en Vnisonus, ù octaua, al Fa sustenido de Fe fa ut, porquanto es entonacion de vn Tono, distãcia, y mouimiento facil en la entonacion. En los demàs mouimientos que hiziere el Baxo, sobre ellos discurrirà el ingenioso Compositor, los transitos, ò salidas que pueden tener las vozes; sirviendo estos dos Exemplos de dechado para los demàs mouimientos; y de ellos se han de aprouechar no solo para la Composicion de à quatro vozes, sino tambien para la de à cinco, à seis, y de mas numero de vozes.

Exemplo de los mouimientos que hazẽ las vozes, quando el Baxo haze, Fa, Mi, en Clausula final, ù en el intermedio de la Obra.



Exemplo de los mouimientos, ù transitos que tienen las vozes, quando el Baxo haze, Mi, Re.



CAPITVLO XXXXI. QVE ENSEñA, EL ORden que se ha de guardar en las Composiciones de á Duo.

EL Duo, respeto de las Composiciones de à tres, à quatro, y demàs vozes, es muy semejante à la diferencia que ay de vna pintura vestida, à vna desnuda, porq̃ qualquiera Pintor harà bien vna pintura vestida, mas no todos los Pintores haran biẽ vna desnu-

desnuda: y assi muchos Compositores haràn bien Obras de à quatro, y demàs vozes, mas muy pocos seran los que tengan hermoso proceder en la Solfa, y sepan acõpañar los grados, y consonancias en vn Duo; como lo dize Don Nicolas Vicentino, en el Cap. 24. del Lib. 4. de su Practica. Para lo qual daremos vnas breves Reglas.

1 LA Primera Regla, es, que se guarden los terminos, y clausulas del Tono en que fuere hecho el Duo; y que se vse lo menos que fuere possible del Vnisonus, por quanto no parece auer Musica, ni consonancia, quando en las Composiciones se repite aquella especie.

2 No se han de vsar saltos dificiles, ni dissonantes à la pronuncia del bien cãtar, como son los de septima, y nouena, &c.

3 Que tenga alguna replica de invencion, por diuersas partes, y Signos, imitando la vna voz lo que hizo la otra; y que canten con mouimientos seguidos, porque son mas faciles de entonar, y mas deleytables al oido.

4 Que las vozes sean cercanas la vna à la otra lo mas que se pueda, por quanto assi cantan mayor harmonia.

5 Que aya mezcla de especies, de suerte, que no se dèn muchas terceras, y sextas sucessiuamente, sino tres, o quatro terceras, vna quinta, vna sexta, ù dos, y vna octaua, porque quanto mas diferencias de consonancias lleua la Musica, tanto es mas perfecta.

¶ En quanto al poner las consonancias, y dissonancias, se ha de observar las Reglas sobredichas, puestas en el Libro 3. y Arte de Cõtrapunto, y en este de Cõposiciõ

CAPITVLO XLII. QVE ENSEñA LO QVE se ha de observar para componer á tres vozes.

1 LO Primero que se ha de observar en la Composiciõ de à tres vozes, es, q̃ se entre en Tono, como queda advertido para todas las Composiciones, y acabe en èl, especialmente el Baxo.

2 Lo segundo, que la parte grave, que es el Baxo, tenga hermoso proceder; y que las demàs partes procedan por diferentes terminos, o cuerdas.

3 Lo tercero, es, el vsar de diferentes consonancias, y que aya variacion de Clausulas. En todo lo demas, en quanto al vsar de las consonancias, y dissonancias, se observe lo que dexamos advertido en el Arte de Contrapuncto, y en este de Composicion.

CAPITVLO XLIII. QVE ENSEñA LO QVE se ha de observar para hazer Composiciones de á quatro, y á mas vozes.

NOTA XXV.

LA Mayor dificultad que ay en la Composicion de à quatro, y de à mas vozes, es, el acomodar las partes, ò vozes, de tal manera, que la vna dè lugar a la otra, y que sean faciles de cantar, y tengan hermoso, regalado, y elegãte proceder. Esto se dexa à la discrecion del Compositor, que con el exercicio viene à conseguir todas estas cosas: aconteciendole lo que al Medico, que despues de auer estudiado à Galeno, Hypocrates, Auicena, y otros Autores, si no ha practicado con otros Medicos, comunicado, y discurrido sobre otras muchas cosas tocantes al Arte, y auiendo tomado muchos pulsos, visto muchas vrinas, y hecho algunas experiencias

en

en diferentes enfermedades, no puede ser perfecto Medico; assi el Musico, no puede llegar à ser perfecto Compositor, aunque aya leido, y estudiado en muchos Authores de Musica, si no huuiere practicado con algunos buenos Maestros, discurriendo, y tratado con ellos las cosas dificiles que se le pueden ofrecer, para que con su exercicio, practica, y buena enseñança, las pueda poner en execucion, obrando con todo acierto en sus Composiciones.

1 LO primero digo, que el ordenar los passos à quatro vozes, se haze de tres maneras; es à saber, à dos, à tres, y à quatro vozes; porquanto vàn entrando cada vna de por si: à duo, à tres, y à quatro, y en el intermedio de la Composicion, van aguardando pausas las vozes (las que conuiniere) para bolver à entrar, ò repetir el passo, sino es q̃ se cante à consonancias, q̃ entonces vàn todas las vozes juntas.

2 En el discurso de la Obra, no se ha de quedar cantando vna voz sola, que esto se permite solo en la entrada (para que mejor sea señalado, y advertido el passo:) y assi, si se tomare nueuo Intento, ò Fuga, à la voz que la començare en el intermedio, se le ha de acompañar con otra, ù otras vozes, hasta que la vayan imitando, y siguiendo otras. Esta es Regla arbitraria, y assi no siempre obliga.

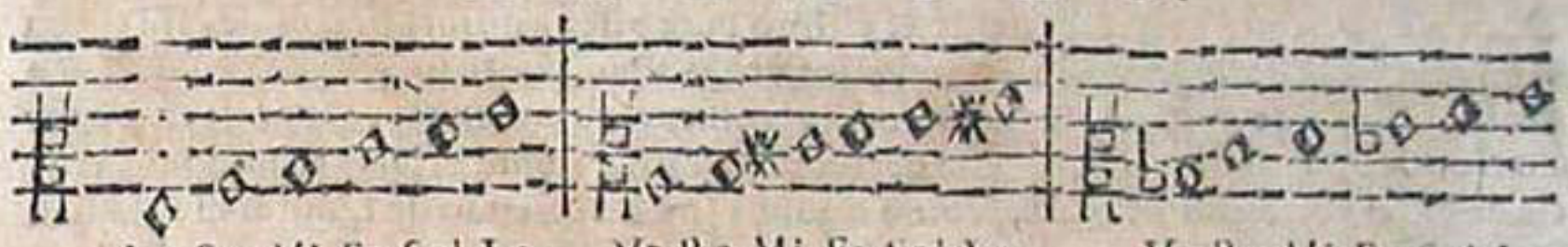
3 Tambien serà bueno, el que en las Composiciones de à quatro (y de à mas vozes) se entre algunas vezes con dos intentos, ò passos, las dos vozes, imitando al vno, y las otras dos vozes al otro. Para esto, y para ver Composiciones de à cinco, y de à seis vozes, hechas con todo acierto; y para saber como se ha de acentuar la Letra, se podràn ver los Libros de Phelipe Rogier, Alphonso Lobo, Palestina, Guerrero, Morales, y otros muchos Authores, de que estàn llenas todas las Iglesias. Y para ordenar las Composiciones de à cinco, à seis, à siete, à ocho, y de à mas vozes, quando son hechas à coros, se podràn ver las Obras, y Papeles sueltos, como son, Missas, Psalmos, Moretes, y Villancicos, de los Insignes Maestros que ha auido, y ay en nuestros tiempos, como son, el Maestro Capitan, Maestro Carlos Patiño, Maestro D. Francisco Escalada, Maestro Iuan Perez Roldan, el Doctor Vicẽte Garcia, Maestro Matias Ruiz, Maestro D. Christoval Galan, Maestro Iuan de Torres, Maestro Padilla, Maestro Antonio Garcia, Maestro Alonso Fernãdez, Maestro Bernardo de Peralta, Maestro Miziezes, y otros muchos q̃ no refiero, por no ser molesto; auiẽdo publicado sus Obras, ser dignos de ocupar los puestos mas eminẽtes; y por auer tanta abundancia de sus Papeles, y Composiciones, hechas con tanto acierto, no lo fuera mio el presumir, à vista de sus Obras, molestar yo con las mias; solo pondrè algunas, no escusadas, à quatro, y à cinco vozes, vn Motete de à seis, y vna Magnifica de à ocho, con vna breve noticia de los terminos que se deven guardar en la Composicion de los Tonos, con algunas Fugas sobre canto de Organo, pareciendome (con las Reglas que dexamos puestas) ser suficiẽte para que el ingenioso Musico llegue al colmo de la perfeccion en sus Composiciones. Advirtiendo, que quando las Composiciones son à ocho, ò à mas vozes, no toda la Obra ha de ser hecha à ocho, ò al numero de vozes que fuere la Composicion, porquanto canta vn Coro junto, ò entrando algun passo (las vozes separadas) y luego el otro, imitandole, ò cantando à consonancias, juntandose algunas vezes en las Clausulas; para lo qual sirven todas las Clausulas que dexamos puestas, de poco, y mucho numero de vozes, en este Arte de Composicion, y en el de Contrapunto, acomodandolas segun fuere la Composicion.

NOTA. ¶ Y se atienda mucho en las Composiciones de à dos Coros, ù de màs, à la imitacion de los Baxos, que ay algunos que se nõbran Maestros en la Musica, y faltan continuamente en esto, haziendo en sus Composiciones, que cada vno de los Coros hechè por su parte, haziendo diferentes Solfas, y cadẽcias; lo qual se tiene por defecto muy considerable en la Musica, porque el cantar à Coros en ella (quando no ay Fuga, ò Imitacion de Passo) es vsar en lo mas que se pueda, de remedo, y correspondẽcia, por vnos mismos Signos (ò por otros distintos) en los Baxos, para q̃ en ellos (por lo menos) se vea, y halle alguna imitacion, correspondencia, y similitud.

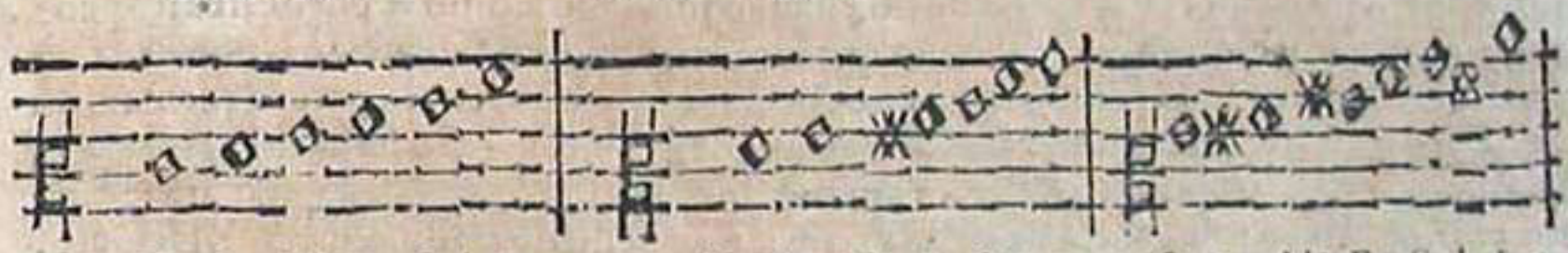
CAPI-

CAPITVLO XLIV. QVE ENSEñA, COMO en cada posicion de la Mano, ay las seis Sylabas Musicas, que son, Vt, Ré, Mi, Fa, Sol, La, &c. valiedose de las dos señales, Bemol, y Sustenido; vnas son naturales, y otras accidentales.

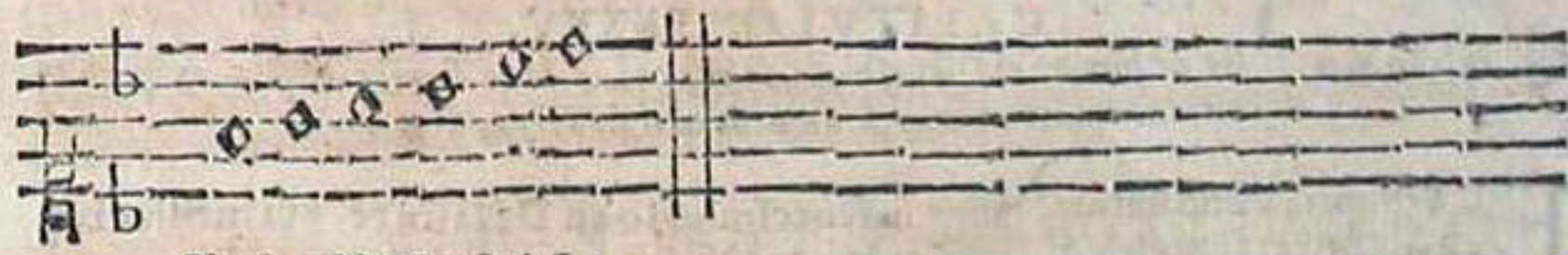
EXEMPLO.



Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Naturales. Vt, Re, Mi, Fa, Sol: La. Accidentales. Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.



Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La. Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.



Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.

NOTA. ADviertase, que las seis sylabas Musicas referidas, se nos hazen patentes, y manifiestas, cō vnas diferēres señales, las quales llamamos (comunmente) Puntos, ò Notas (y en Canto de Organo Figuras.) Y la razon que tuuieron los Antiguos para à cada vna dessas Notas, ò Figuras, ponerla por nombre Punto, fue, porque el Signo donde se halla señalada dicha Figura, ò Pūto (en regla, ò en espacio) alli termina, concluye, perfecta, distinta, è independentemente de cosa alguna; dando à entender en el Signo donde tiene su assiento, y esta dicha Figura, Punto ò Nota que assi es señalada; aludiendo esto à lo que dize Aristoteles (cō todos los Filosos) del Punto en la Geometria, y la Arismetica, que no es diuisible; por quāto carece de extension, intension, &c. terminandose en si mismo.

NOTA. ¶ Antes de començar los Diapasones de los ocho Tonos, serà biē sepamos algunas cosas pertenecientes à su perfeccion; y assi pregūtamos, que porquè dezimos, que el Diapaso (como dexamos anotado en el Cap. 19. del Lib. 1. fol. 32. y en el Cap. 32. del Lib. 3.) se copone de ocho vozes, constando su composicion de vn Diapente, que es consonancia de cinco vozes; y de vn Diathesaron de quatro?

Parece, segun la propuesta, que vn Diapason se compone de nueue vozes, pues su Cōposicion se haze de vn Diapente, que es consonancia de cinco vozes; y de vn Diathesaron de quatro; que ambas especies hazen nueue vozes. A lo qual respondo, q̄ vn Diapason, aunque se compone de vn Diapente (consonancia de cinco vozes) y de vn Dia-

Diathesaron de quatro, no por esso el Diapason incluye en si, ni es compuesto de más vozes, que ocho; la razon, es, porque cumplido el Diapente (que es consonàcia de cinco vozes) el Diathesaron se comiēça à componer, teniendo su principio desde el vltimo punto del Diapente, inclusiuè, ya sea componiendo el Diapason por acento, ya por descenso. Y la razon que ay para que el Diathesaron se comience à formar desde el vltimo punto del Diapente, inclusiuè, es, porque de la misma manera que el Diapōte comiença su Composicion para formar el Diapason en perfecta, assi tābien el Diathesaron ha de començar la suya (para proseguir cō la formacion perfecta del Diapason) en perfecta; esto es, en quinta, desde donde començò su formacion el Diapēte, ya sea subiendo, ya baxando (como dexamos dicho) siendo muy puesto en razon, q̄ vna cosa tan perfecta como el Diapaſon (que es vna octaua compuesta destas dos especies, Diapente, y Diathesaron, donde se incluye toda perfecciō, y melodia en la Musica) comience su Cōposicion en especie perfecta; y cumplida la primera especie, que es el Diapente (o quinta perfecta) desde el vltimo punto desta quinta, inclusiuè, alli tenga su principio el Diathesaron, repitiendo dos vezes aquel punto, o voz, vna en el punto final del Diapente, y otra començando en el mismo (como en especie perfecta) la formacion del Diathesaron, para sacar perfecta, y puntualmente el Diapason, consonancia de ocho vozes, no de nueue, como algunos (no careciendo de ignorancia) lo han presumido.

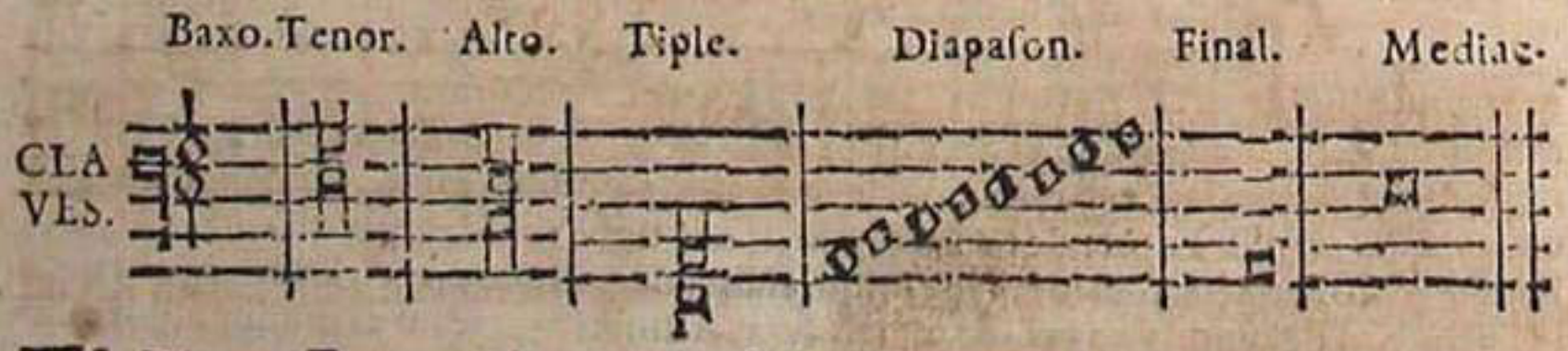
NOTA. ¶ Y si alguno reparare, diziendo, que començandose à formar el Diapason con la especie del Diapente, aun no estando formado, como se puede dezir, q̄ comienza su formacion en perfecta? A lo qual dezimos, que en tal caso, se supone ya formado el Diapason; y assi començarà en octaua abaxo el Diapente, para la formacion del Diapason, si se forma subiendo; y si baxando, en Vnitono, o octaua arriba, &c. y el Diathesarō en el vltimo punto del Diapente, alli repitiendole: y desta manera se forma el Diapason, consonancia de ocho vozes, compuesto de las dos especies, Diapēte, y Diathesaron.

CAPITVLO XXXXV.

Que enseña, como se ha de formar el Diapason, desde el final de cada Tono, y las Claues que han de tener las quatro vozes, Clausulas en el final, y mediacion.

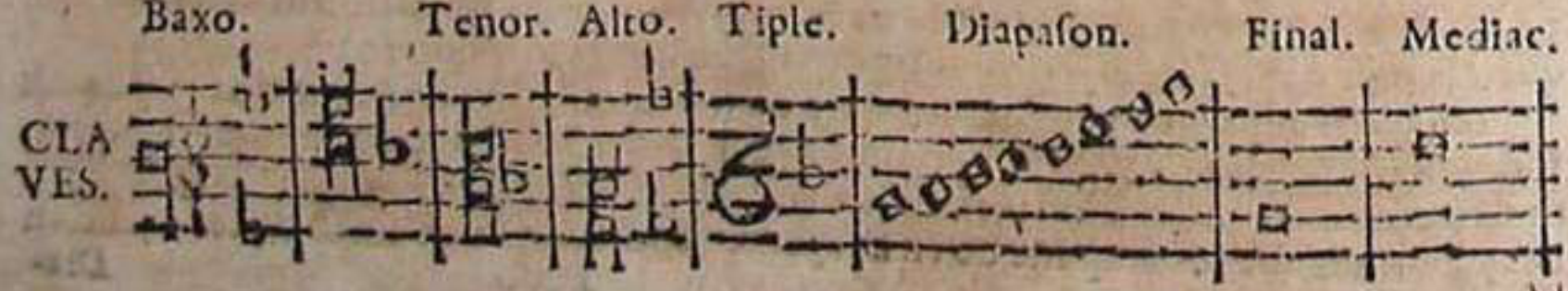
EL Primero Tono natural tiene su fenecimiento en De la sol re, y su mediacion en Ala mi re: (esto se entiende en la voz inferior, que es el Baxo.

EXEMPLO.



EL Primero Tono accidental tiene su fenecimiento en Ge sol re ut, y su mediacion en De la sol re. Sus Claves, y Clausulas son como se siguen.

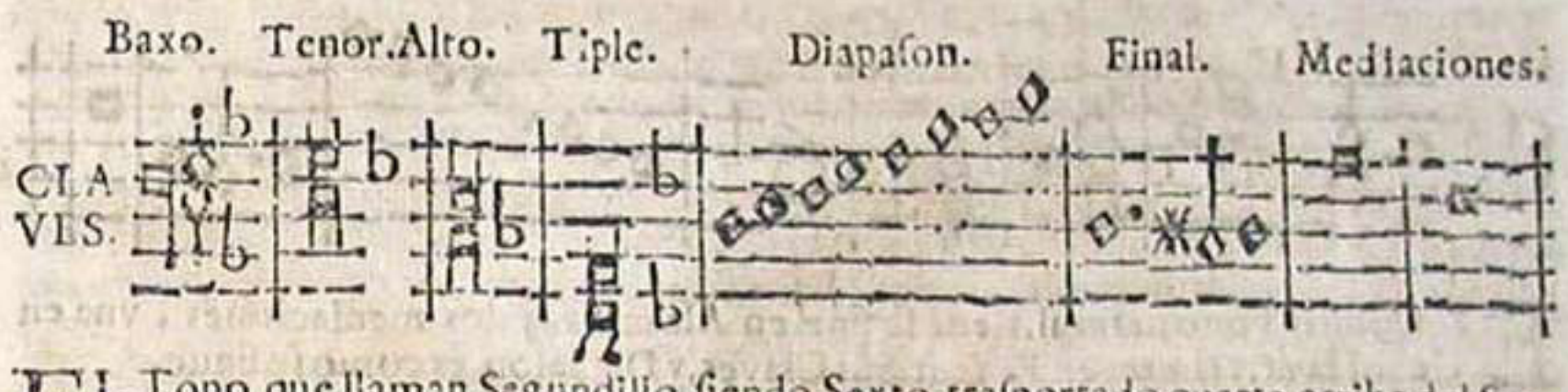
EXEMPLO.



El

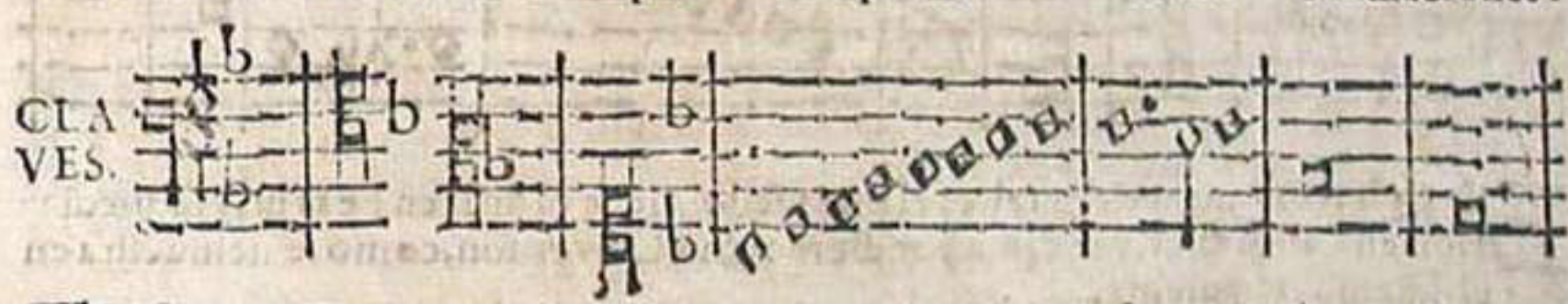
EL Segundo Tono tiene su fenecimiento en Ge sol re ut, y su mediacion en De la sol re, y tambien en Be fa be mi bemolado. Su Diapaton, Clausulas, y Claves, se verán en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO.



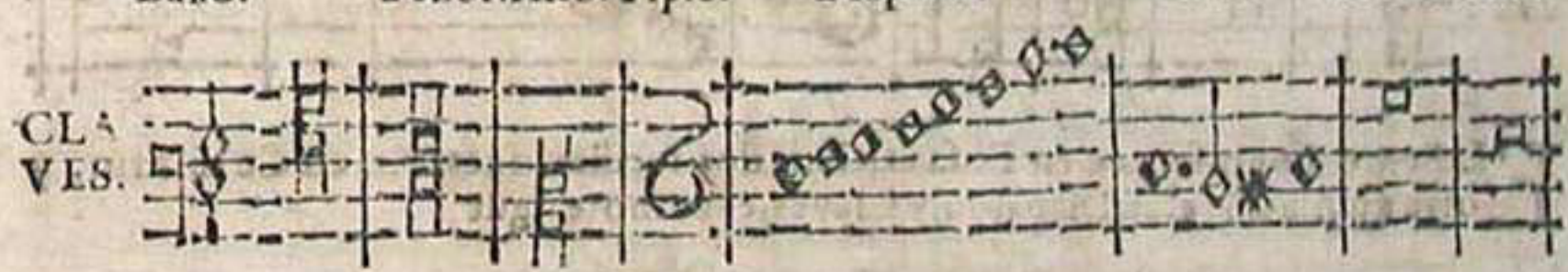
EL Tono que llaman Segundillo, siendo Sexto, trasportado quarta arriba del Sexto Tono natural, fenece en Be fa be mi bemolado; y tiene su mediacion en Fe fa ut, y en De la sol re.

EXEMPLO.



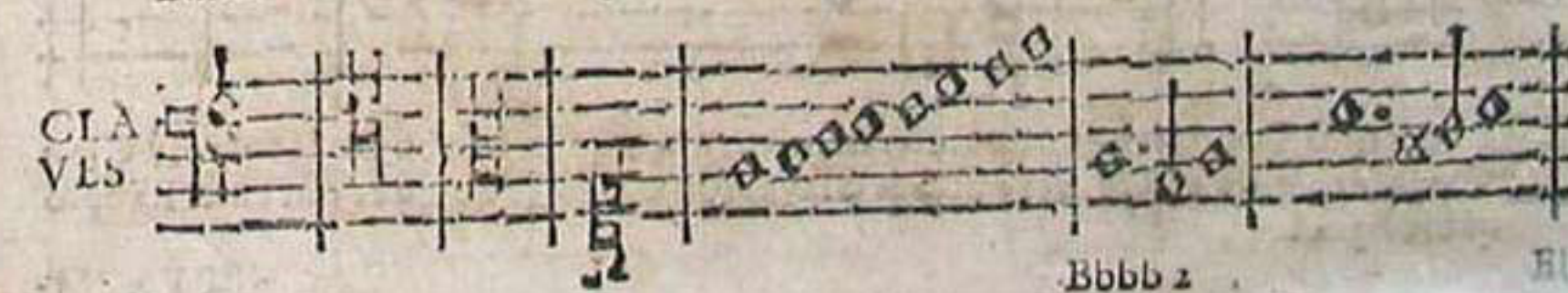
EL Tercero Tono tiene su fenecimiento en A la mi re, y su mediacion en E la mi. Su Diapason, Claves, y Clausulas, son como se siguen.

EXEMPLO.



EL Quaato Tono natural, tiene su final en E la mi; y tiene la mediacion en A la mi re. Sus Claves, y Diapaton, es como se sigue.

EXEMPLO.

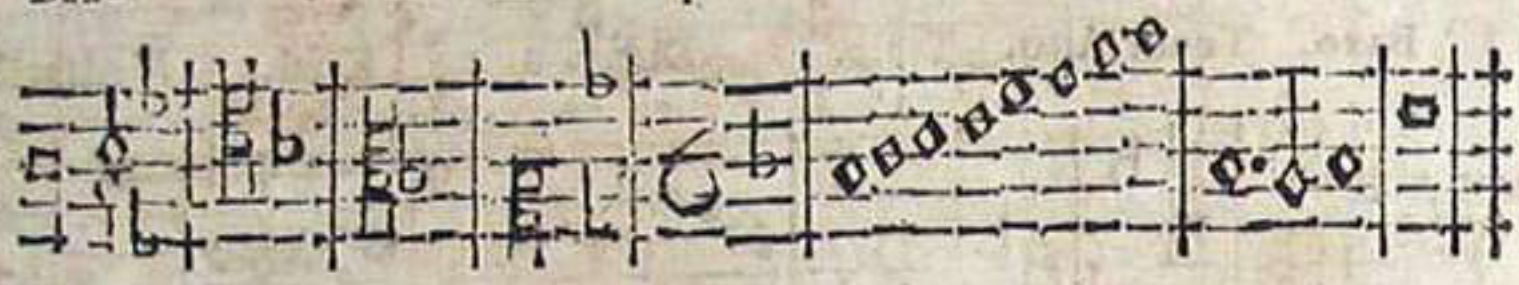


EL Quarto Tono accidental tiene su fenecimiento en Ala mi re, y su mediacion en De la sol re. Sus Claves, y Clausulas son como se siguen.

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediac.

CLA VES.



EL Quinto Tono natural, tiene su final en Ala mi re, y dos mediaciones, vna en Ce sol fa ut, y la otra en Fe fa ut. Sus Claves, y Diapason, es como se sigue.

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediaciones.

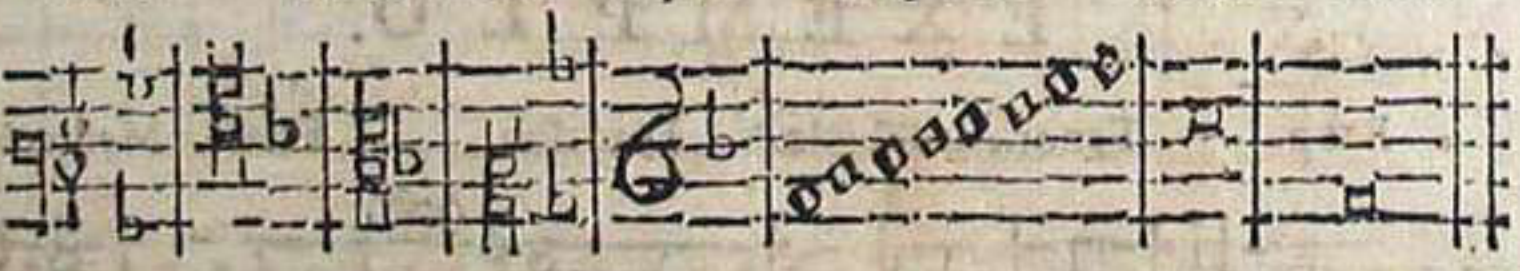
CLA. VES.

EL Quinto Tono accidental, es el mas vsado; tiene su final en Fe fa ut, y su mediacion en Ce sol fa ut, y se canta por Bemol. Sus Claves son, como se demuestra en el Exemplo siguiente.

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Mediac. Final.

CLA VES.

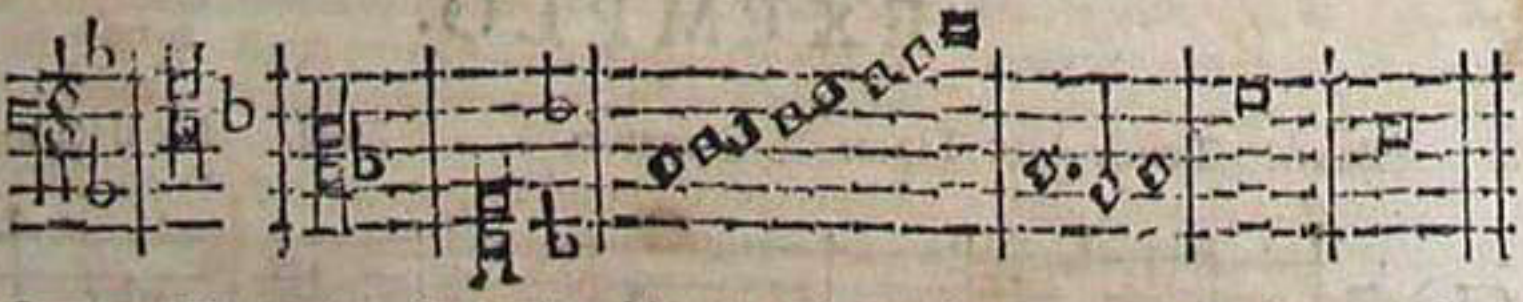


EL Sexto Tono fenece en Fe fa ut; tiene dos mediaciones, vna en Ce sol fa ut, y otra en Ala mi re. Su Diapason, y Claves, es como se sigue.

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediaciones.

CLA VES.

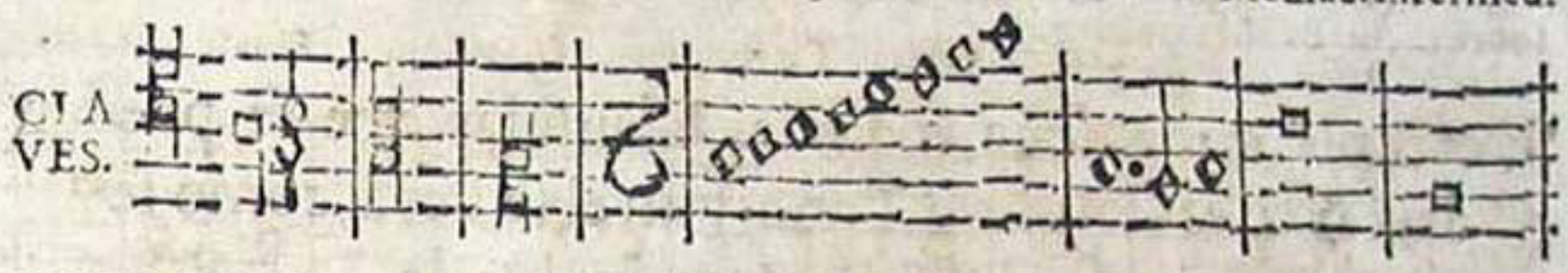


EL Septimo Tono tiene su final en Alamire, y su mediacion en De la sol re; y Clausula intermedia en Ge sol re ut. Sus Claves son como se demuestran en el Exẽplo que se sigue.

EXEM-

EXEMPLO.

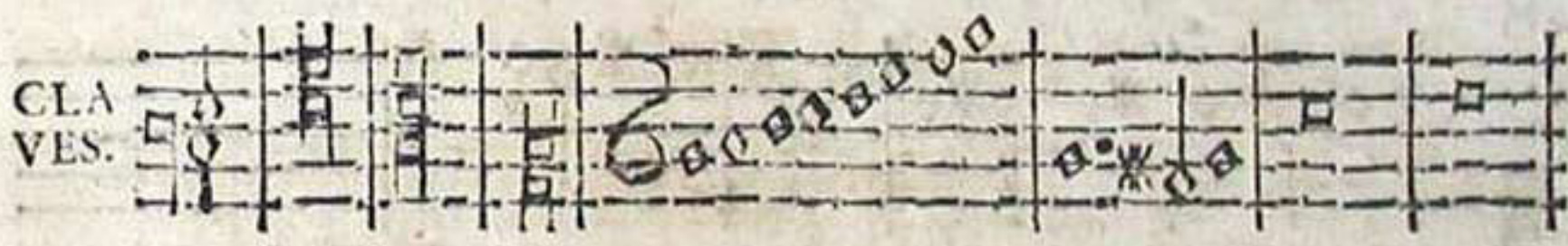
Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediac. Intermed.



EL Octauo Tono tiene su final en Ge sol re ut, y su mediacion en Ce sol fa ut. Sus Claves son como se sigue, con su Diapason, final, y mediacion.

EXEMPLO.

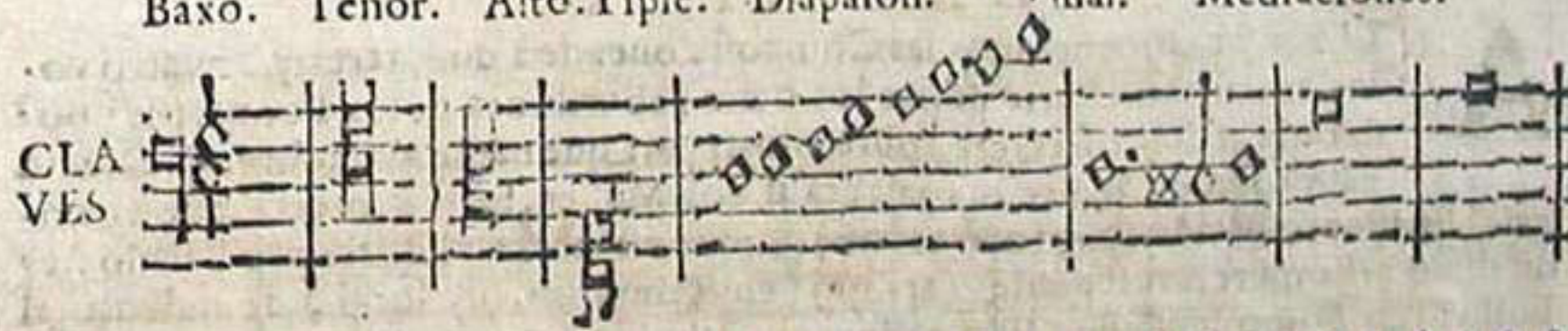
Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediac. Intermed.



EL Octauo Tono Alto, que llaman Octauillo, tiene su final en Ge sol re ut, y la mediacion en Ce sol fa ut, y en De la sol re. Sus Claues son como se verán en este Exemplo siguiente.

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediaciones.



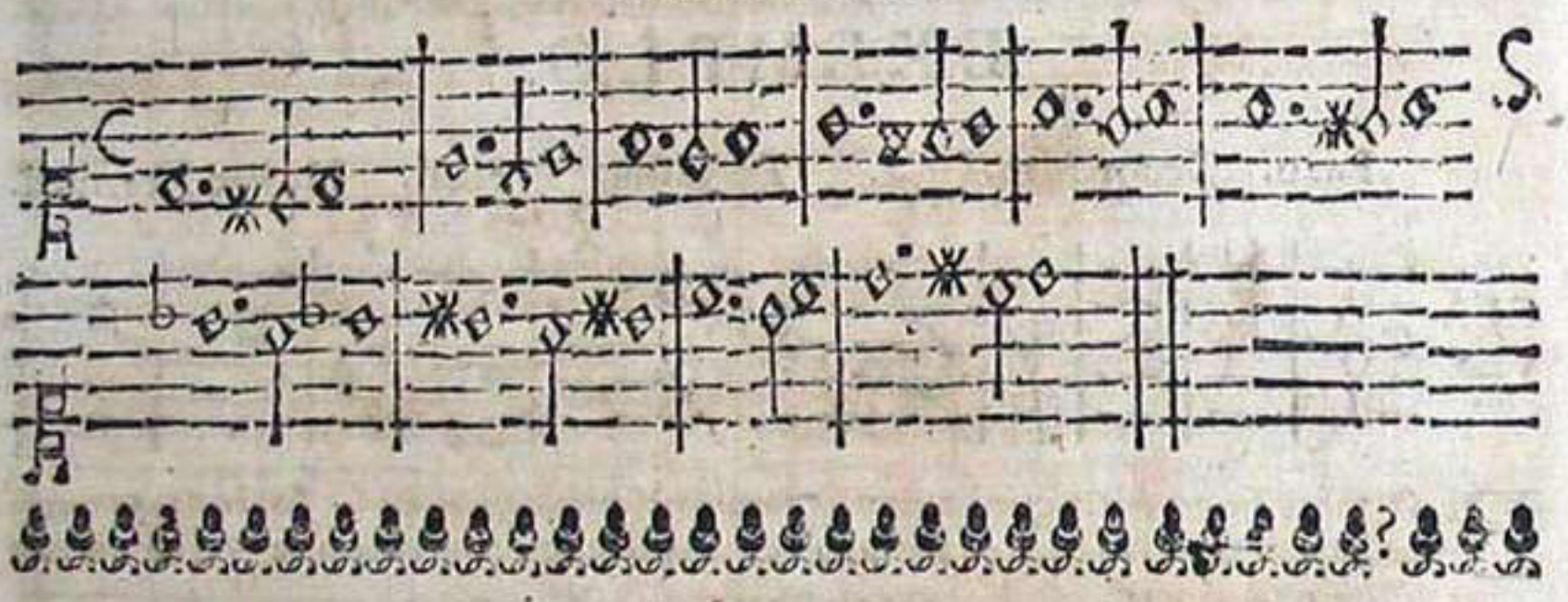
NOTA XXVI.

ESTOS Son los Tonos que comunmente se vsan, y las Claves que les corresponden de ordinario, sobre los quales son hechas las Composiciones. Otros ay particulares, que son, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno; de estos trataremos mas adelante. Y se advierta, que aunque no và puesto el Diapason mas que de sde los finales de los Tonos, de la misma manera se puede formar desde la mediacion, y otro qualquiera Signo de ellos.

Y tambien se note, q̃ las Clausulas que dexamos puestas en el final, y supuestas en la mediacion, son las principales, y las que han de ser vsadas en las Composiciones de los Tonos; y en las demas se podrà clausar à voluntad del Compositor, haziẽdo clausula en cada Signo del Diapason, bolviendose al final, ù mediaciõ, ò cuerda del Tono, por ser alli el norte donde siempre se ha de mirar, y venir a parar, pondremos vn Exemplo de todas las Clausulas que se pueden hazer en el primero Tono, en la distãcia del Diapa-

Diapason; y este solo servirà de dechado, para todos los demàs Tonos. ¶ Y se note, que aunque hemos puesto los finales, y mediaciones por Clave de Tiple, se ha de entender, que el Baxo es el que precisamente ha de fenecer en todos los Tonos, en los Signos referidos; que las demas vozes podràn fenecer en los Signos consonantes, que sobre dicho Baxo les tocare.

Exemplo, que enseña, todas las Clausulas que se pueden hazer en el Primero Tono; y en el se verá, como se puede clausular en todos los demás Tonos.



CAPITVLO XLVI. QVE ENSEñA LOS FABORDONES de los ocho Tonos.

ANTES Que començemos las Composiciones de à duo, à tres, y à quatro vozes, es muy necessario poner los ocho Fabordones de los Tonos, para poder obrar, si se ofreciere, sobre ellos, y para que nadie los ignore. ¶ Dizese Fabordon, de la diccion, palabra, ù voz Musica, FA; y *Baculus*, *i*, que significa el Bordon, ò Baculo (que todo es vno) porque assi como el Bordon, ò Baculo, es de aliuio al hombre, sirviendole su arrimo (en el mouimiento local) de sustento al Edificio corporeo, supliendo (la fortaleza) su debilidad; de la misma manera el Fabordon sirve en la Composicion de cada vno de los Tonos (con los puntos firmes en el Baxo, que en la sonora harmonia les han sido aplicados) de sustento, y fortaleza en lo solido de la consonancia, hallando patrocinio en los intervalos, ò mouimientos locales, sustentando el Canto Llano de cada vno de los Tonos; que como debil, y flaco por lo solo (sociandole) necessitaua de su arrimo: siendo aliuio para los Compositores de la Musica, por hallarse en cada vno de ellos ocho Fabordones de cada Tono, principio, medio, y fin; esto es, principio del Tono, mediacion (ò la que llamã cuerda) y final; sirviendo tambien los bordones en los Instrumentos de cuerda, y en el Organo el flautado bordon (como vozes que son mas corpulentas, baxas, y firmes) de sustento, y arrimo à las otras vozes, que tienen el sonido debil, flaco, sutil, y subido) estas son Contraltos, y Tiples) de fundamento sobre quien se arrimã, para tener firme su sonido en la consonancia; que sin ellos, assi como à la casa, ò edificio, faltandole los fundamentos, ò cimientos, se arruinara, y fuera destruida, de la misma manera, si à la harmonia Musica le faltara los bordones, ò baxos (que son los cimientos, ò fundamentos de ella) por su defecto fuera arruinada, y destruida en sus Composiciones, flaqueando en las consonancias, desbarando lo artificioso que pide la dulçe, suaue, y acorde melodia.

EXEM-

EXEMPLO DEL FABORDON DEL Primero Tono.

A QVATRO VOZES.

Primero Tono. Segunda Mediacion.

TIPLE

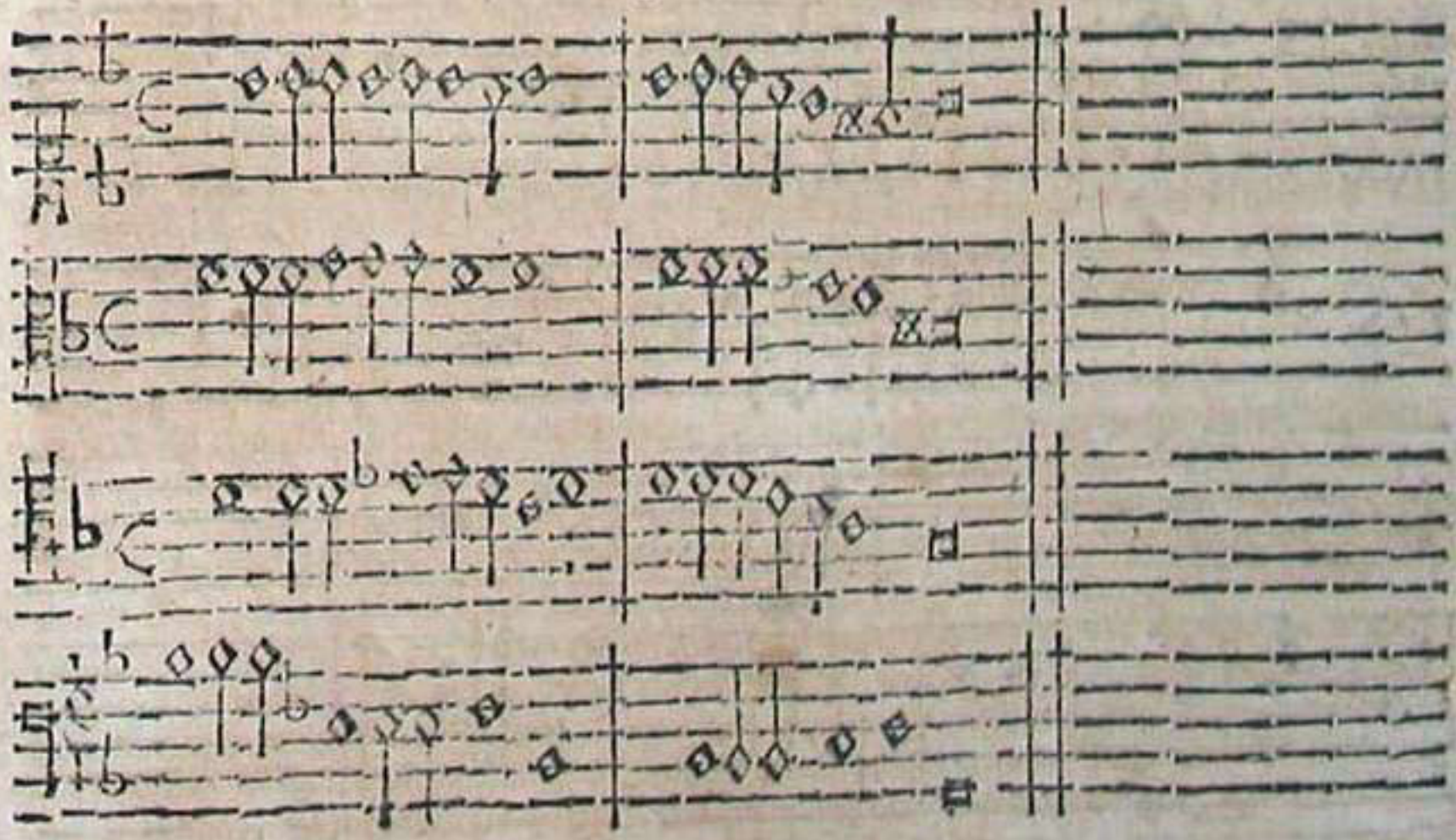
ALTO

TE-
NOR

BAXO

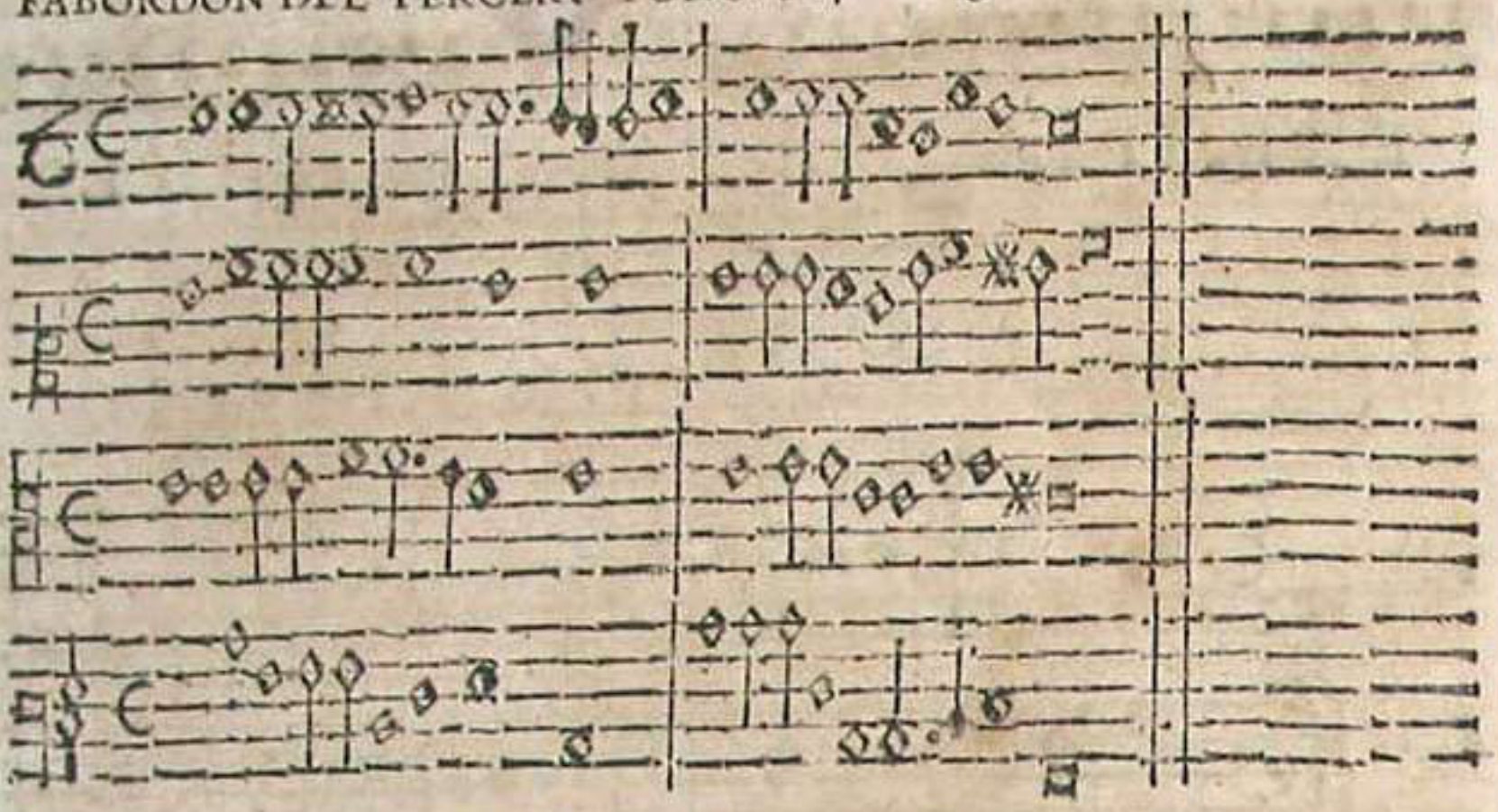
Fabordon del Segundo Tono. A quatro vozes.

Segunda mediacion.

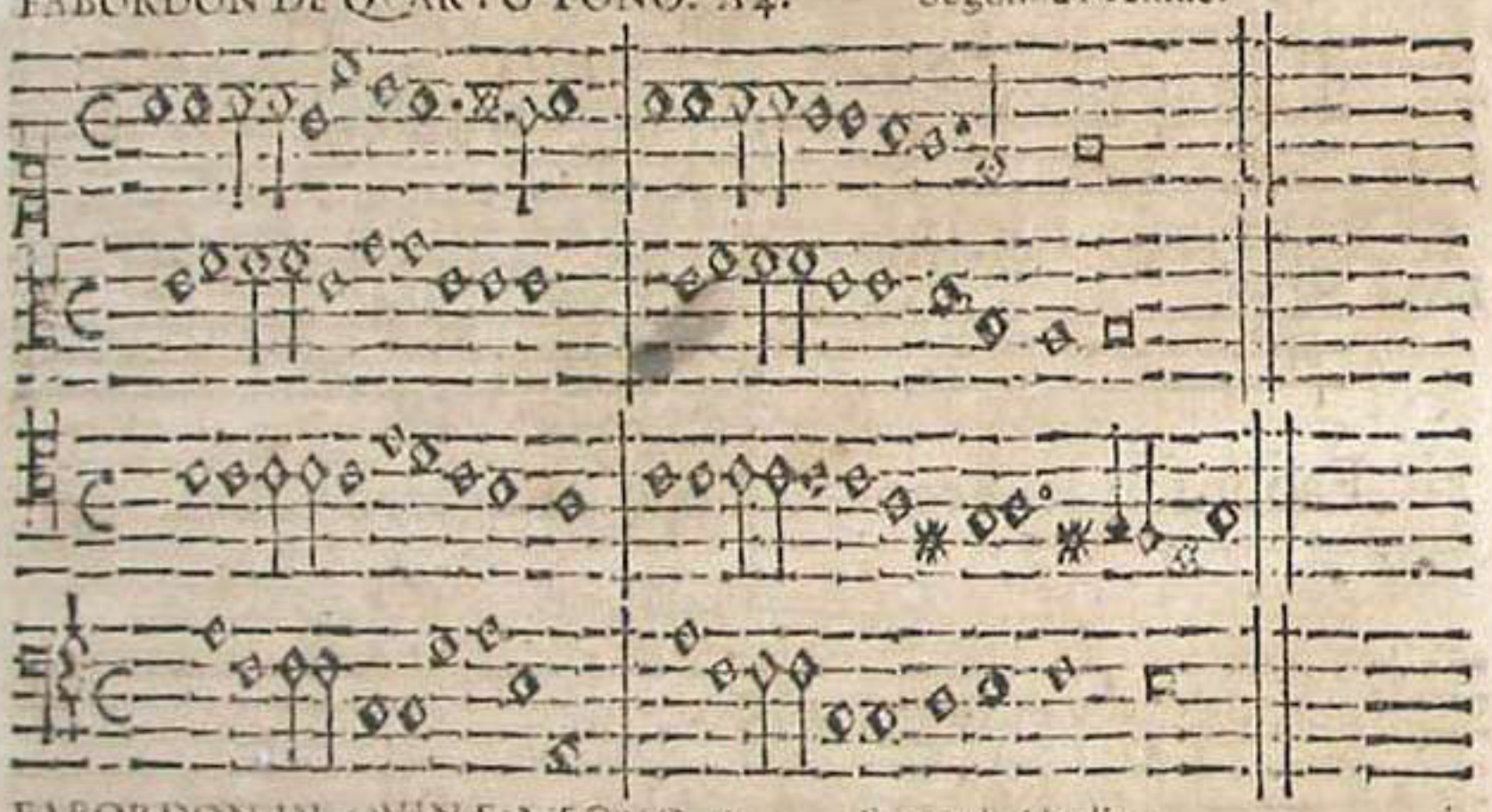


FA-

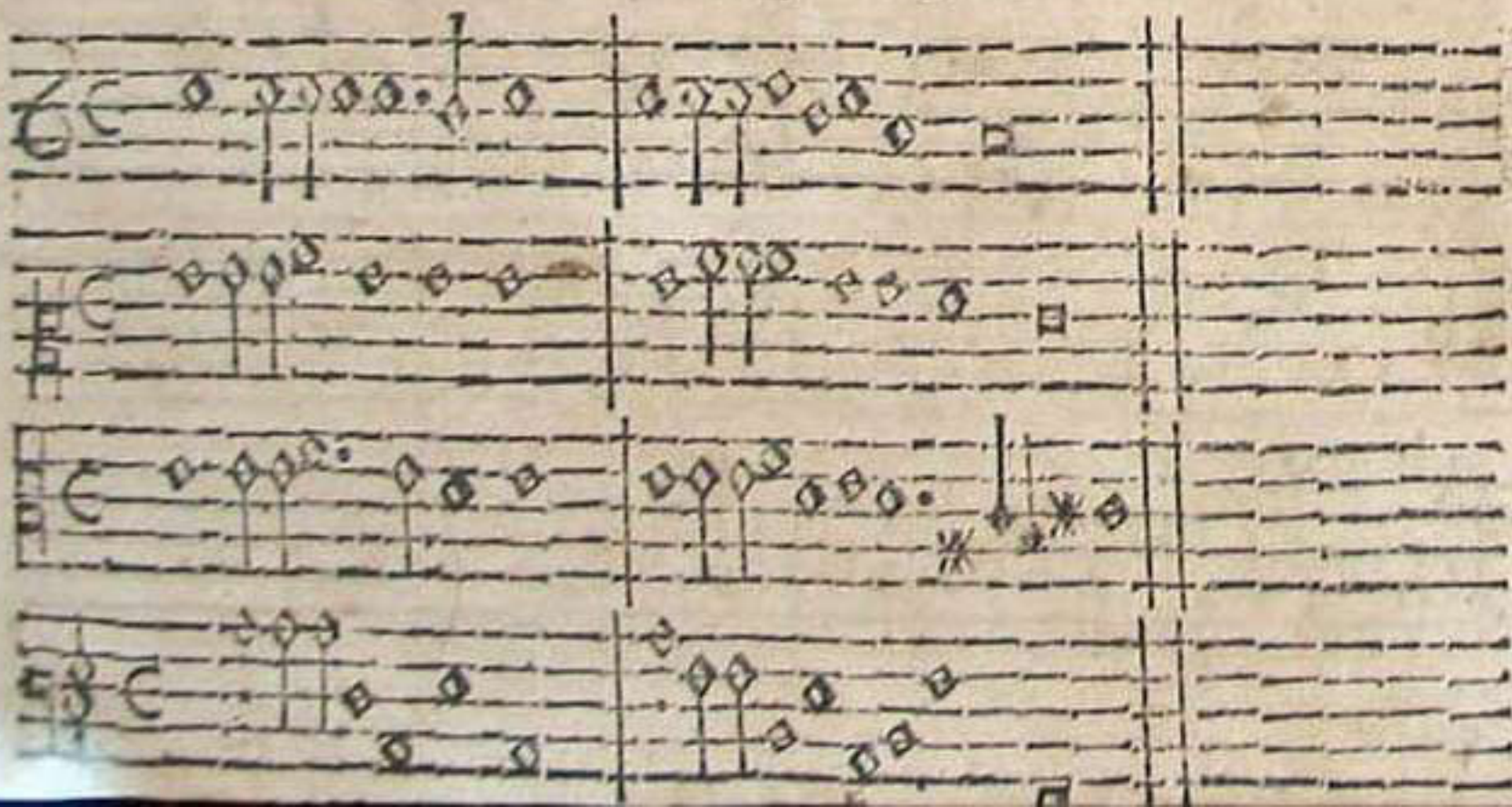
FABORDON DEL TERCERO TONO. A 4. Segunda Mediac.



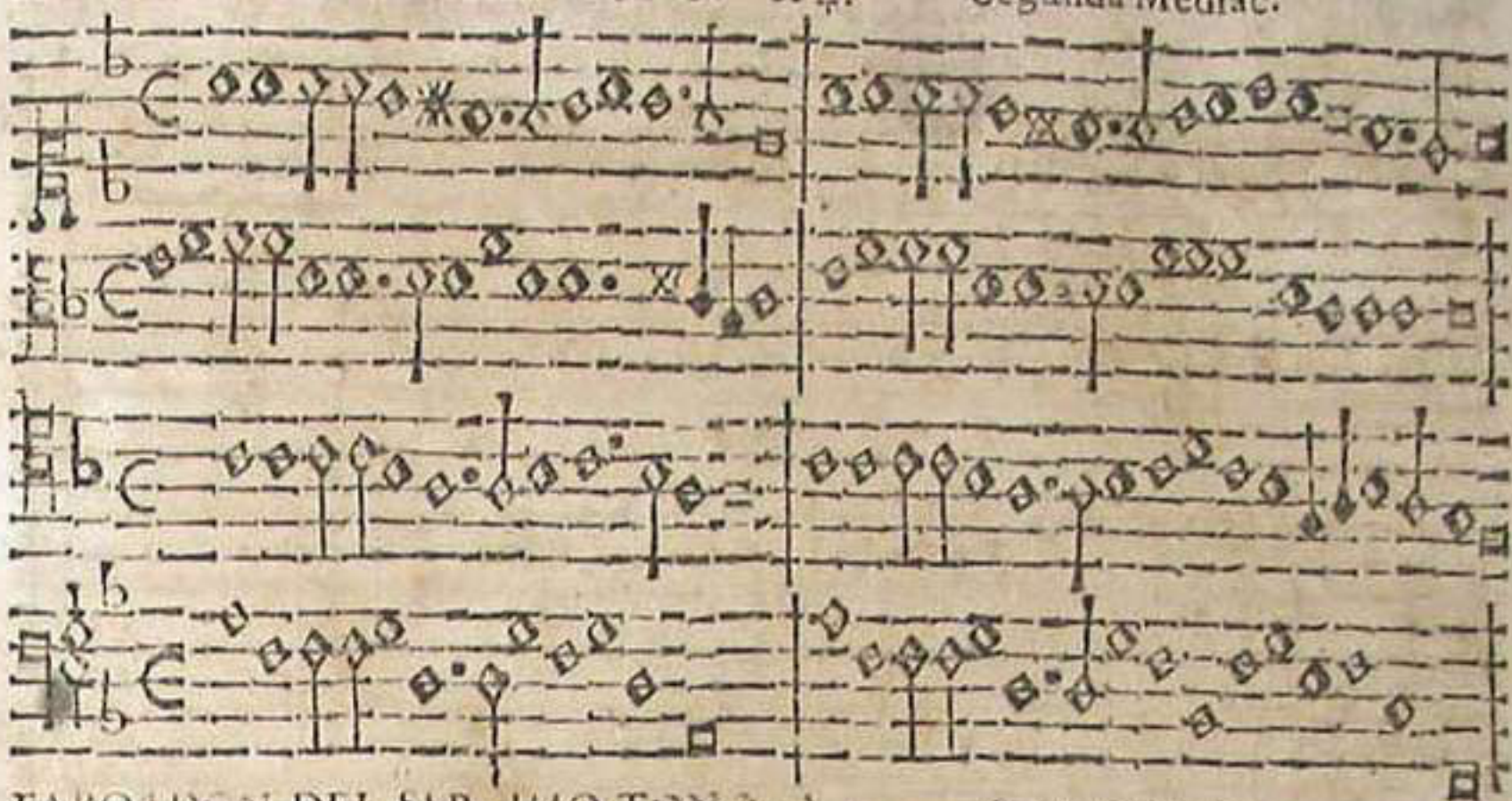
FABORDON DE QVARTO TONO. A 4. Segunda Mediac.



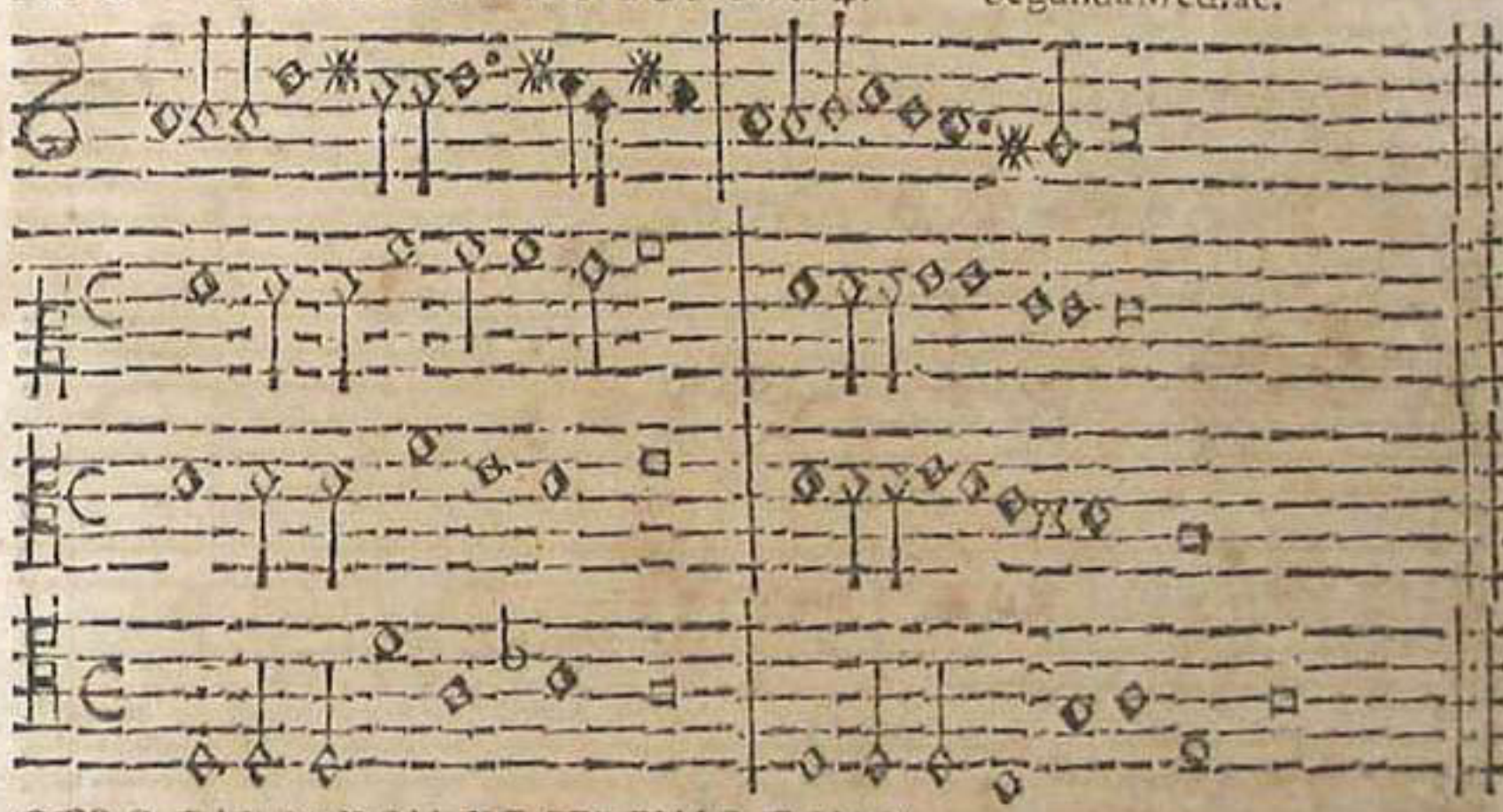
FABORDON DE QVINTO TONO. A 4. Segunda Mediac.



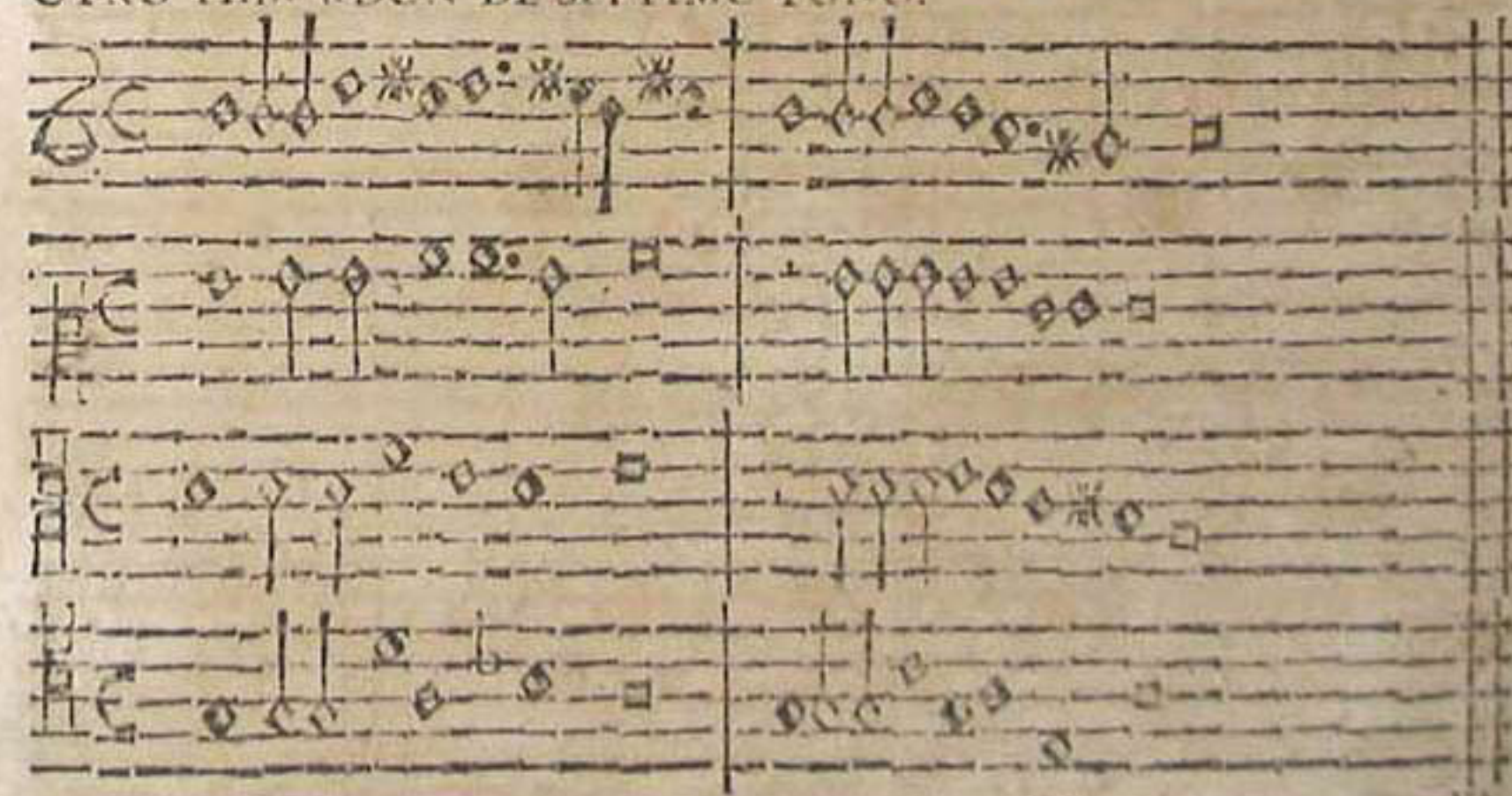
FAFORDON DEL SEXTO TONO. A 4. Segunda Mediac.



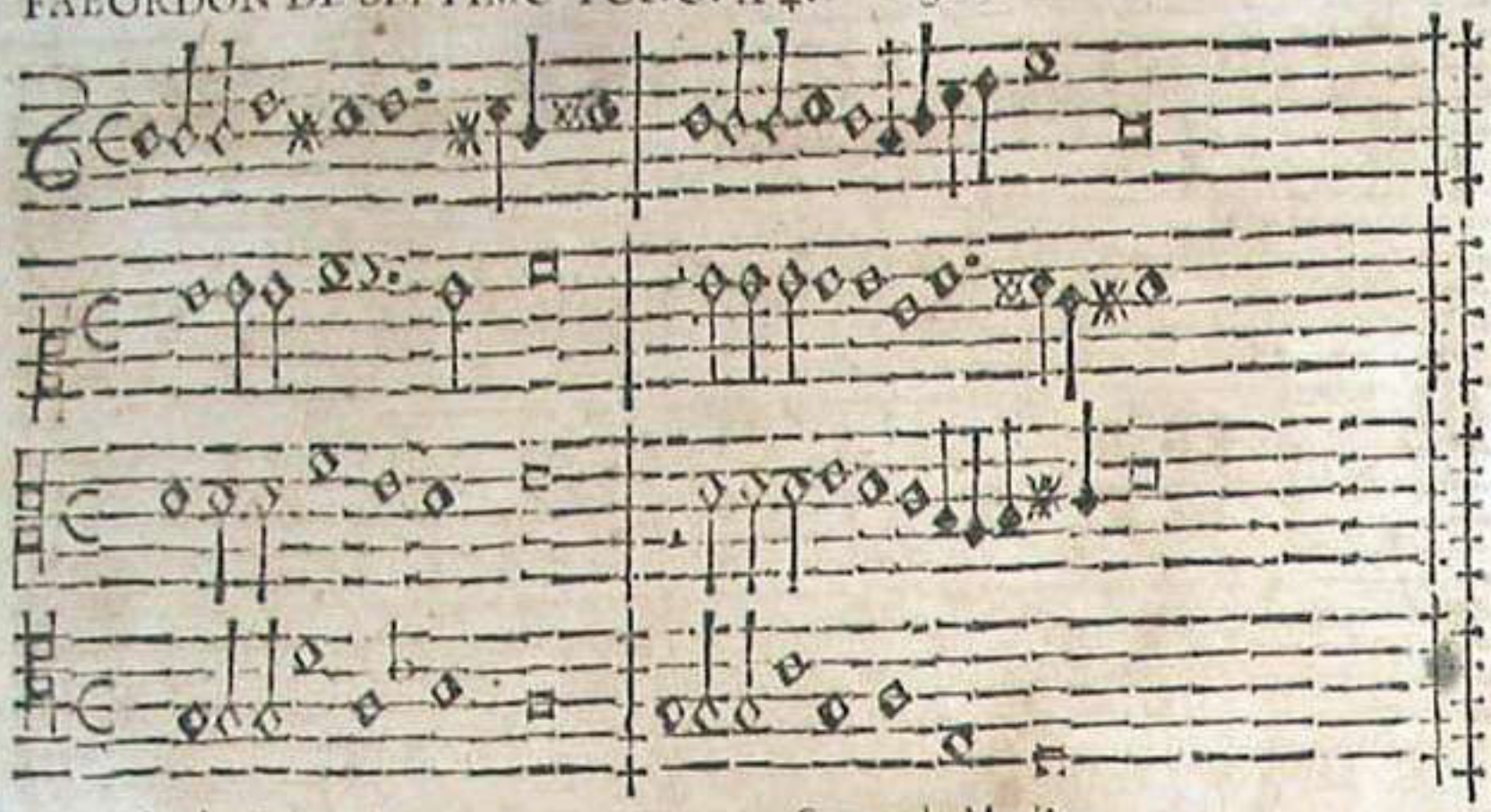
FABORDON DEL SEPTIMO TONO. A 4. Segunda Mediac.



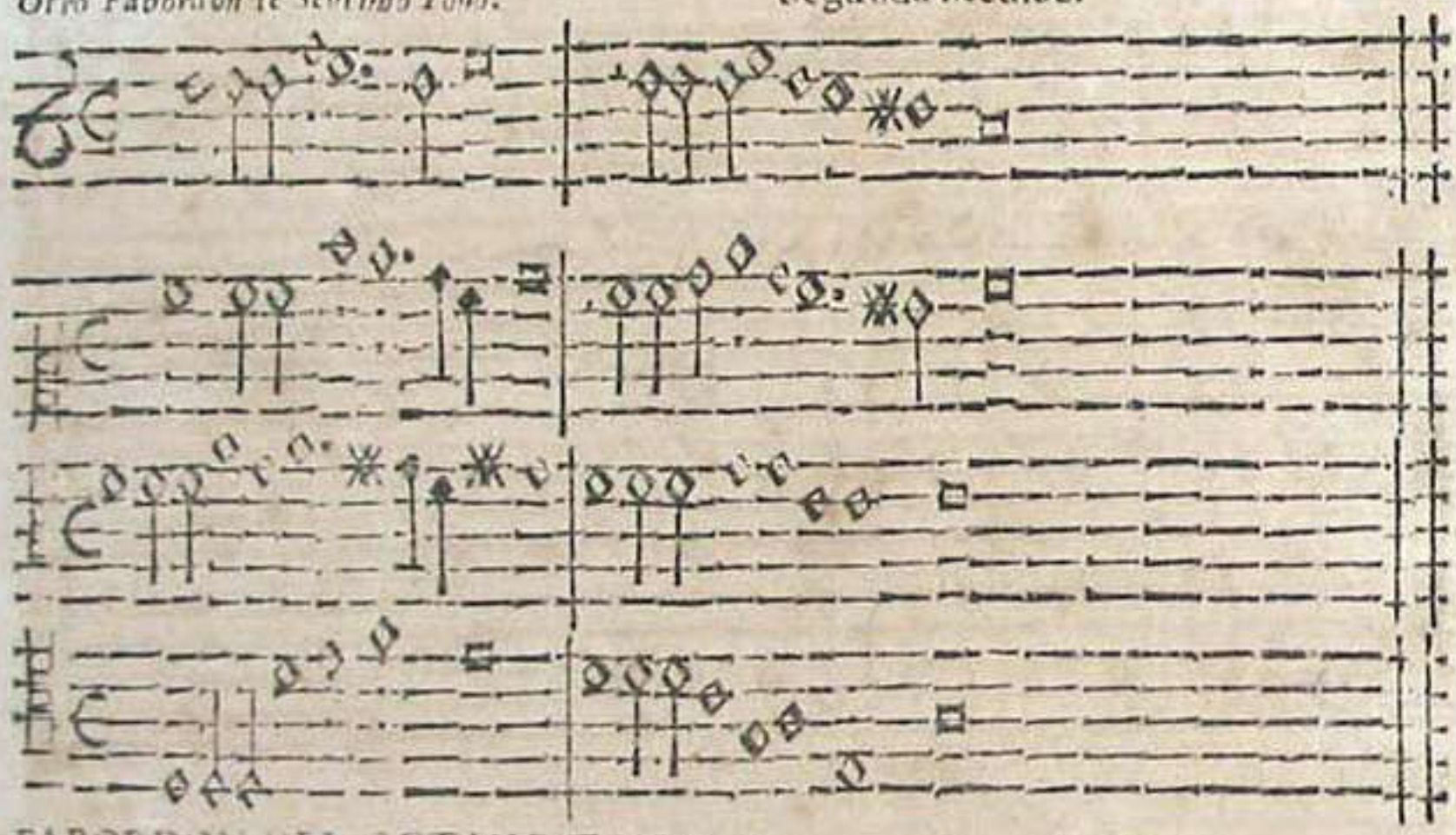
OTRO FABORDON DE SEPTIMO TONO.



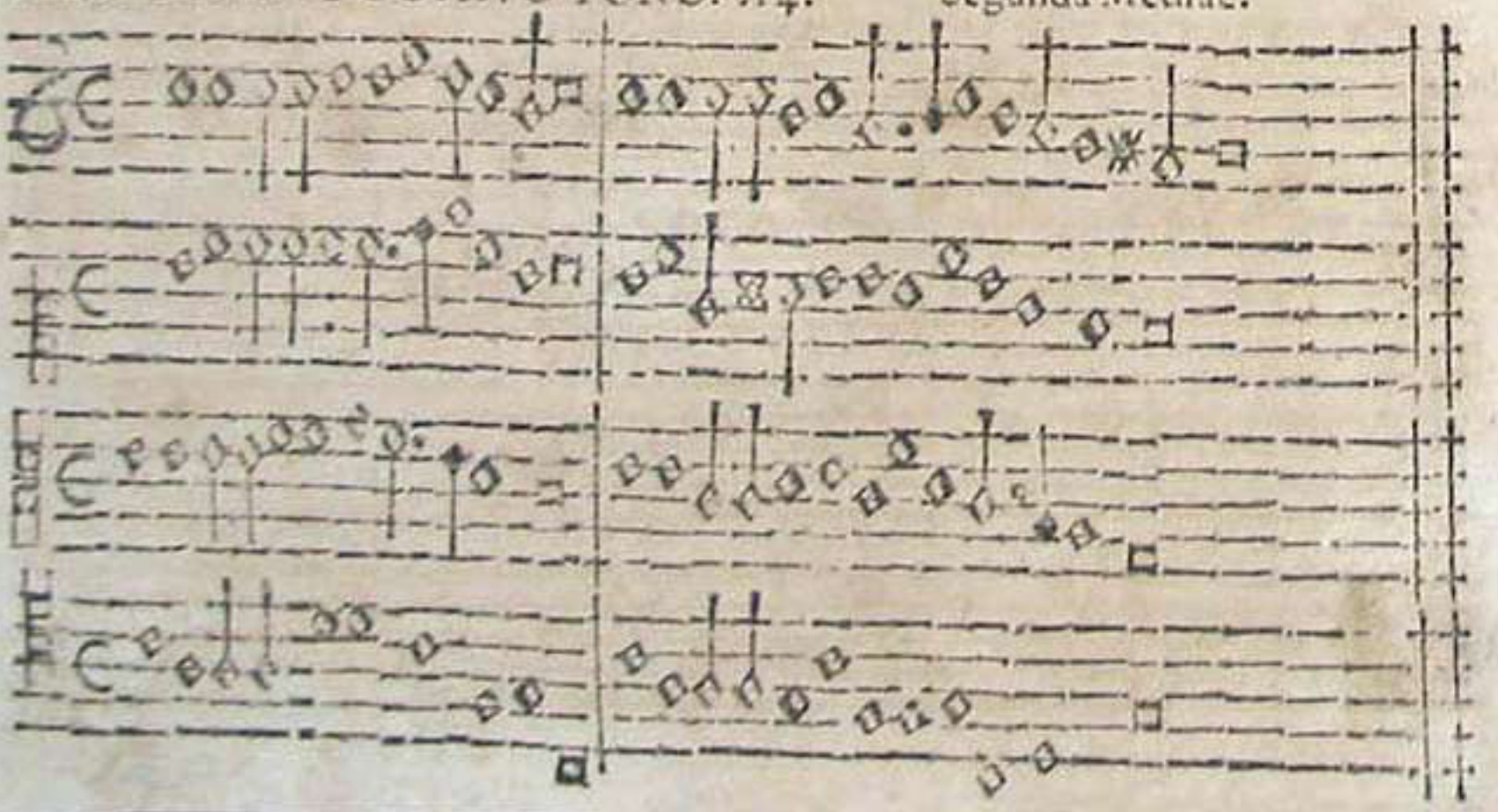
FABORDON DE SEPTIMO TONO. A 4. Segunda Mediac.



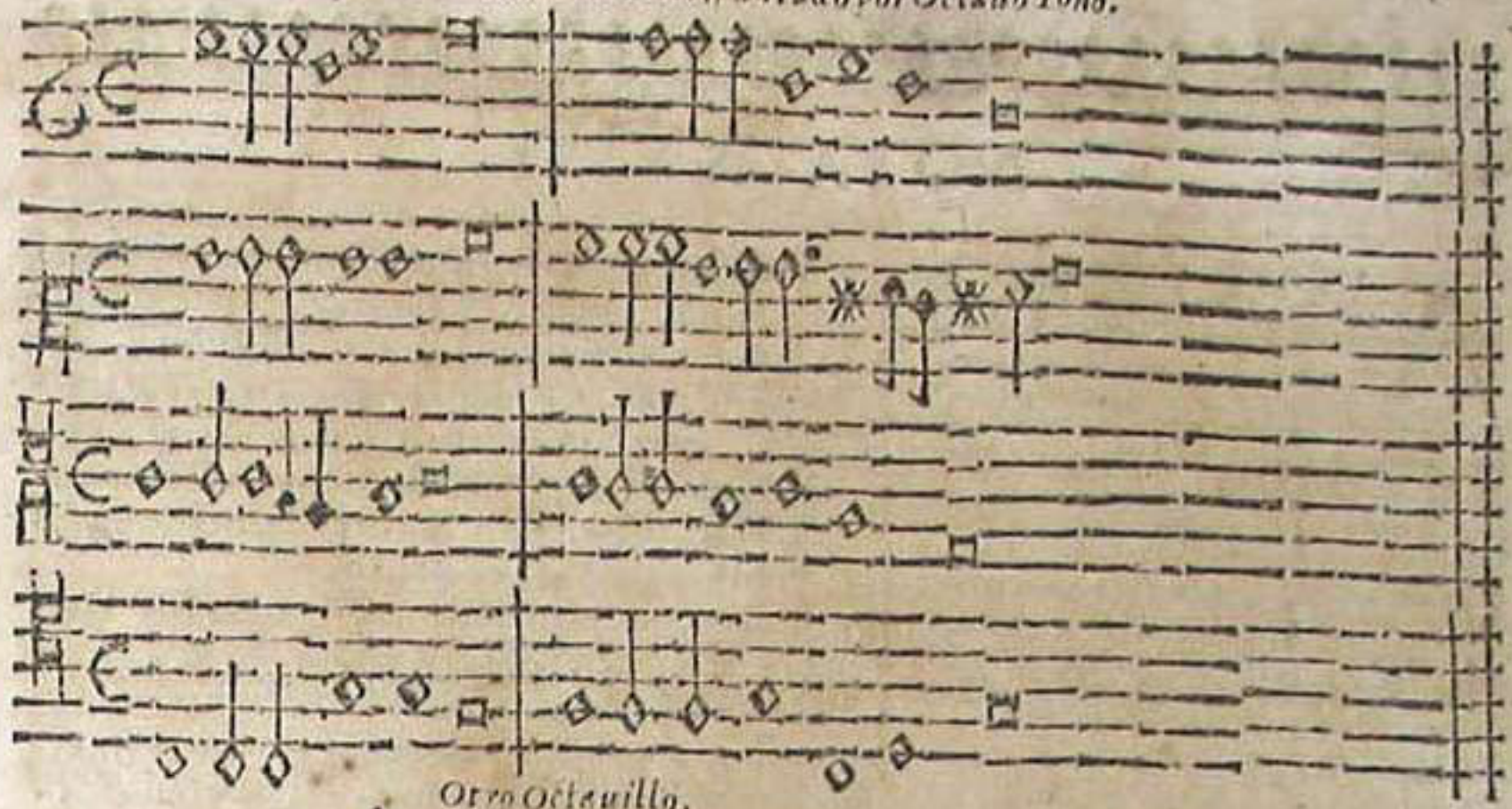
Otro Fabordon de Septimo Tono. Segunda Mediac.



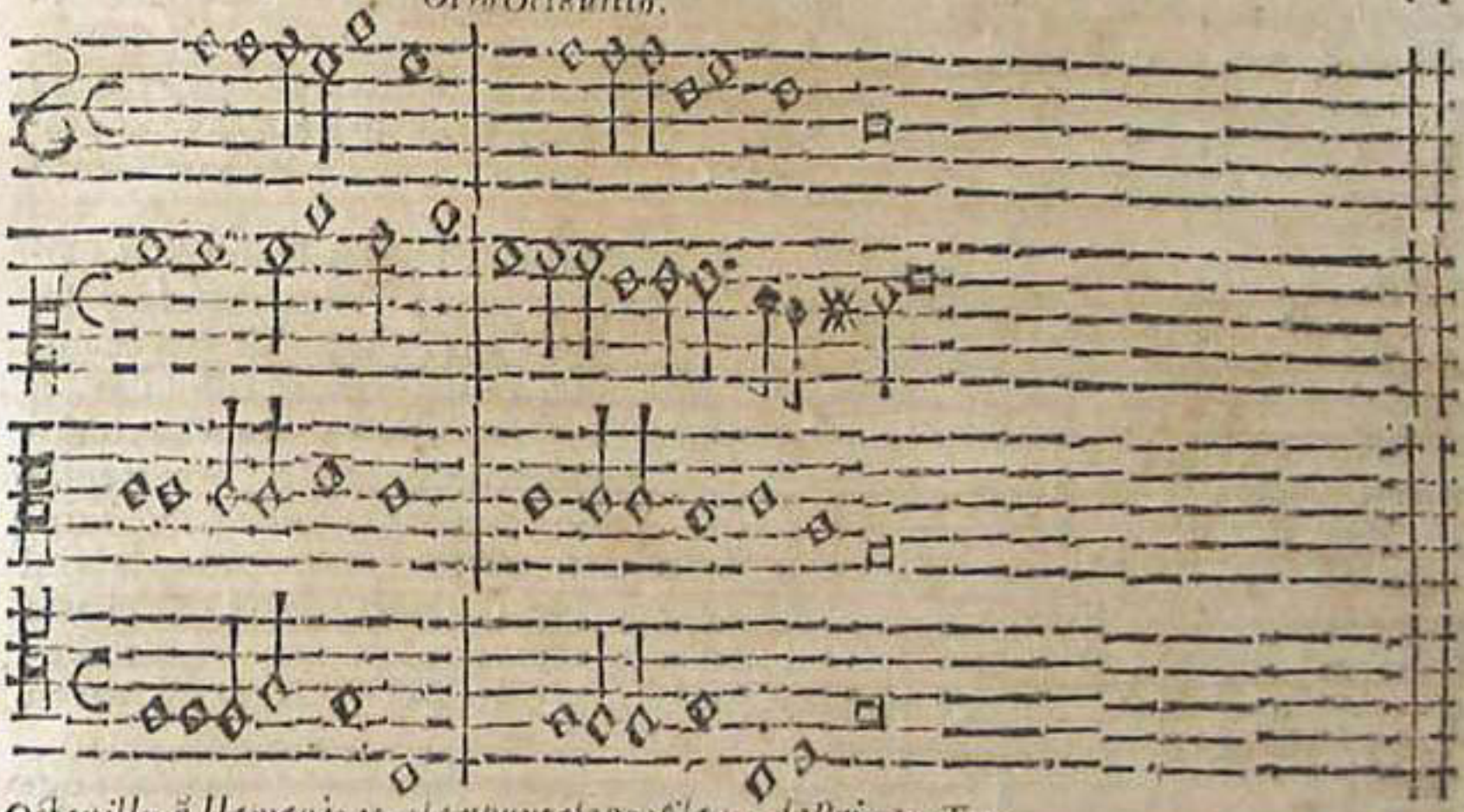
FABORDON DEL OCTAVO TONO. A 4. Segunda Mediac.



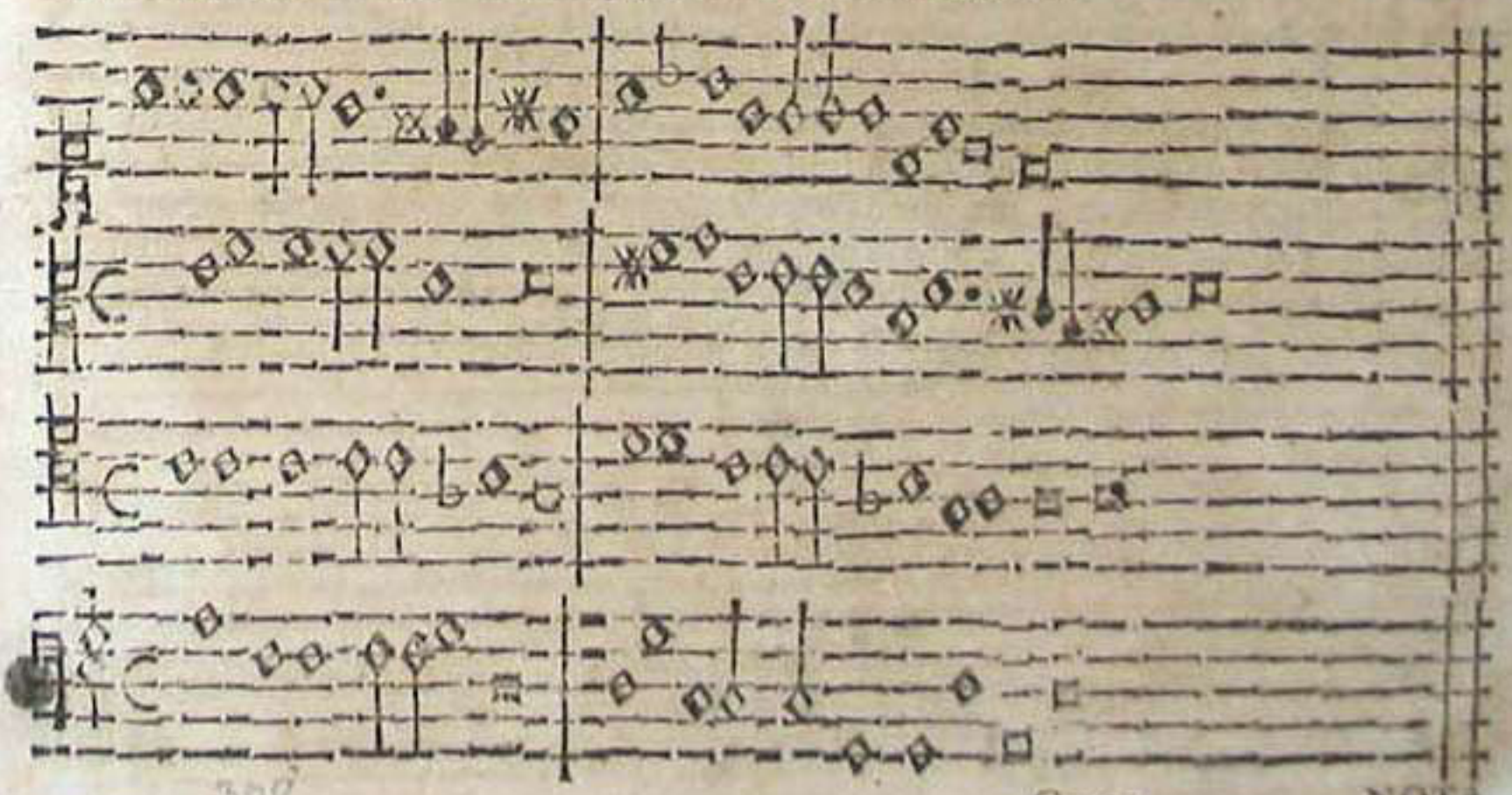
Fabordon del Tono que llamman Octauillo, puntado por Octauo Tono.



Otro Octauillo.



Octauillo, q̃ llaman irregular: puntaje por Clausos de Primero Tono.



NOTA XXVII.

AVnque dexamos dicho en el Libro Primero (y Arte de Canto Llano) como ay ocho Tonos, ù Modos, con el nombre que à cada vno de ellos le corresponde, y los Diapasones q̃ le pertenecen, diziendo con Boezio (lib. 4. cap. 14. suæ Musicæ:) *Ex Diapason igitur consonantiæ speciebus existunt, qui appellãtur modi, quos eosdem Tropos, vel Tonos vocant.* Por ser tan necessario à los Compositores que professan la Musica la inteligencia de ellos (antes de començar las Composiciones de à duo, à tres, y à quatro vozes, &c.) serà biẽ demos vna breve noticia de sus especies, para que no se ignore lo que en la Musica es tan necessario.

Què sea Tono? Zarlino dis. 11. del quinto razonam. de las demõstrac. Harm.

¶ Y assi dezimos, que Tono, ù Modo, es vna forma, ò calidad de Harmonia, que se halla en vna de las siete especies del Diapason, Modulada por aquella Especie de Diapente, y de Diathesaron, que a su formacion son conuenientes. ¶ Este Tono harmonioso, se forma de ocho grados, ò interualos, los quales comprehenden seis distancias de Tono de grado, y dos Semitonos mayores, que en todo hazen ocho. Llamamosle Tono harmonioso, porque no se equiuoque con el de la distancia, ò intervalo que ay desde vn a voz à otra, subiendo, ò baxando de grado, Vt, Re, ù Re, Vt, &c. que tãbien se llama Tono, como dexamos anotado en el Lib. 1. y Arte de Canto Llano.

Las cõsonancias se diuiden de 3. maneras, Arithmetica, Harmonica, y Geometrica.

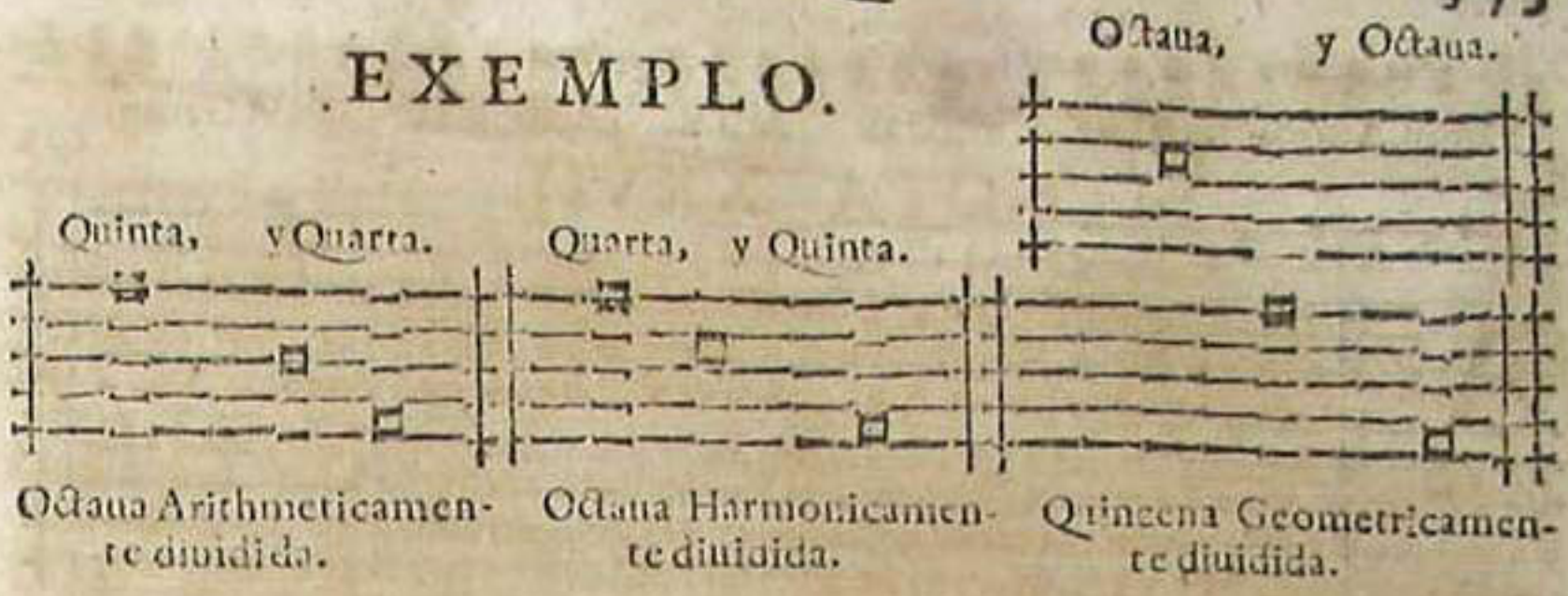
Y para que sepamos la formacion, y diuersidad de los Tonos en la Cõposicion, y de la manera que se divide racionalmente qualquiera intervalo, dezimos, que el intervalo Musico, no es otra cosa, que poner vna cuerda entre dos extremos, que diuida el intervalo en dos partes: esta diuision, es de tres maneras, Arithmetica, Harmonica, y Geometrica. Aquella consonancia, dezimos, que se diuide en proporciõ Arithmetica, cuyos extremos de vna cuerda mediana son partidos, y diuisos, mas con tal orden, que entre esta, y la cuerda graue de la tal consonancia, se oyga la menor parte de la tal diuision: assi como acontece en la diuision de la octaua, quando la quarta tiene en el lugar grave, y la quinta en el agudo: lo mismo es, quando diuidimos la quinta, cantando tercera menor en la parte baxa; y tercera mayor en la parte alta.

Diuision Harmonica.

La Diuision Harmonica, es al contrario; y se halla quando la dicha octaua esta diuidida de modo, que la quinta ocupa la parte grave; y la quarta la aguda: y lo mismo diremos de la quinta, quãdo tiene tercera mayor por la parte de abaxo, y menor por la parte de arriba. Finalmente, aquella consonancia, dezimos, ser diuidida en Geometrica proporcionalidad, quando tiene sus sonidos extremos en tal manera diuididos, que aquellas dos partes que nacen de la diuision, no sean mayores la vna que la otra en proporcion, teniendo tanta cantidad la que esta puesta en el grave, como la que esta en el agudo; como acontece, quando la quincena (contenida de la proporcion quadrupla) es diuidida de vna cuerda en dos octauas; siendo la vna, y la otra octaua contenidas de la Proporcion Dupla.

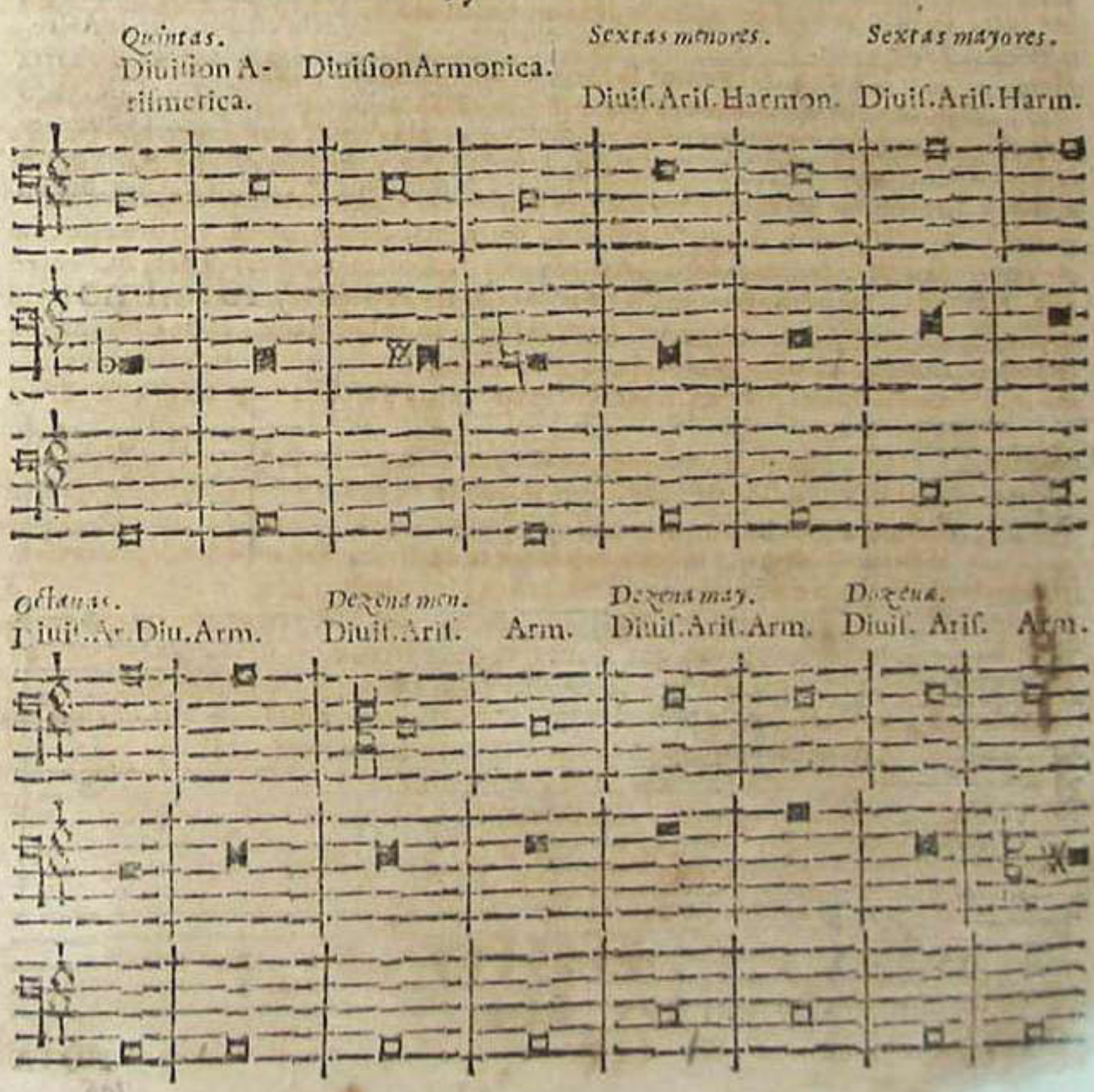
EXEM-

EXEMPLO.



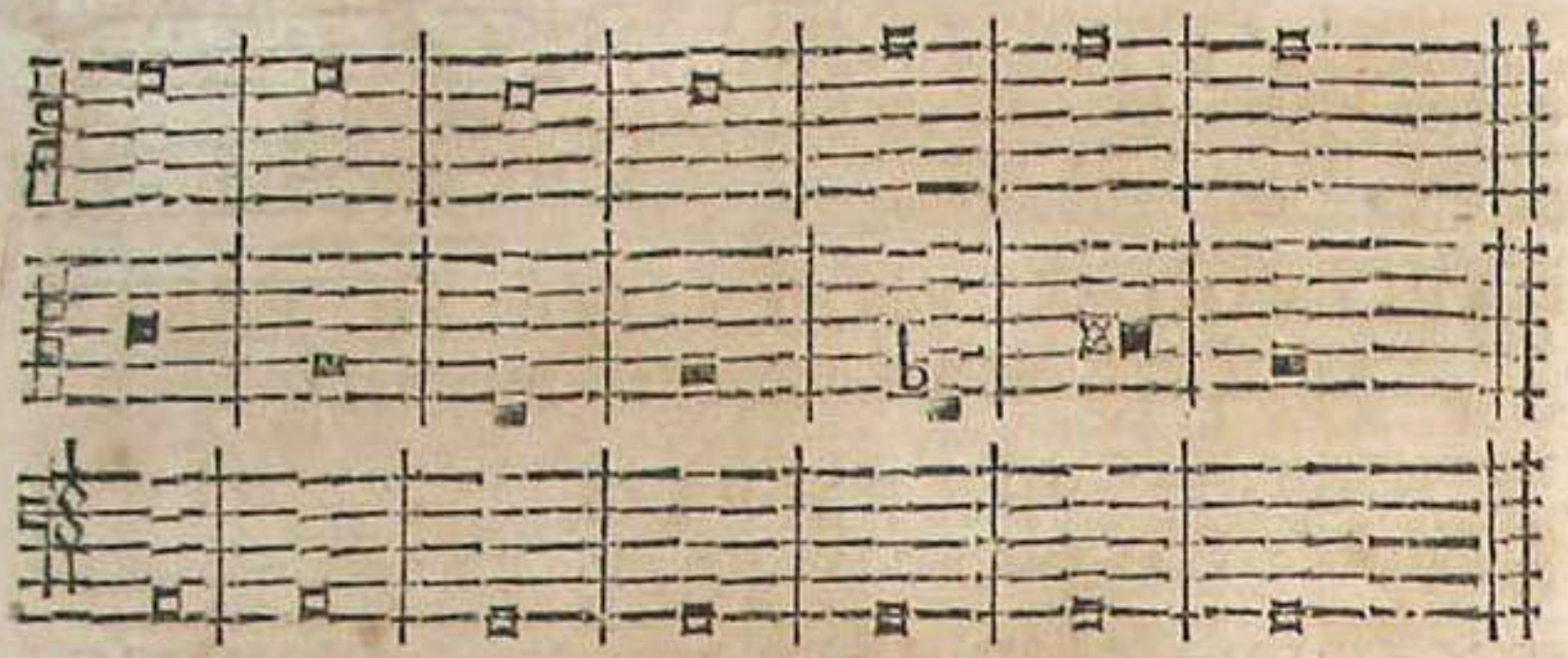
NOTA. ADviertase, que quando las consonancias perfectas son puestas en sus grados, segun su orden Harmonica, entonces se oirà mayor suauidad, y melodia en ellas, que quando fueren compuestas, segun la orden Arithmetica.

EXEMPLO DE LAS TRES DIVISIONES de la Musica, que son, Arithmetica, Harmonica, y Geometrica.



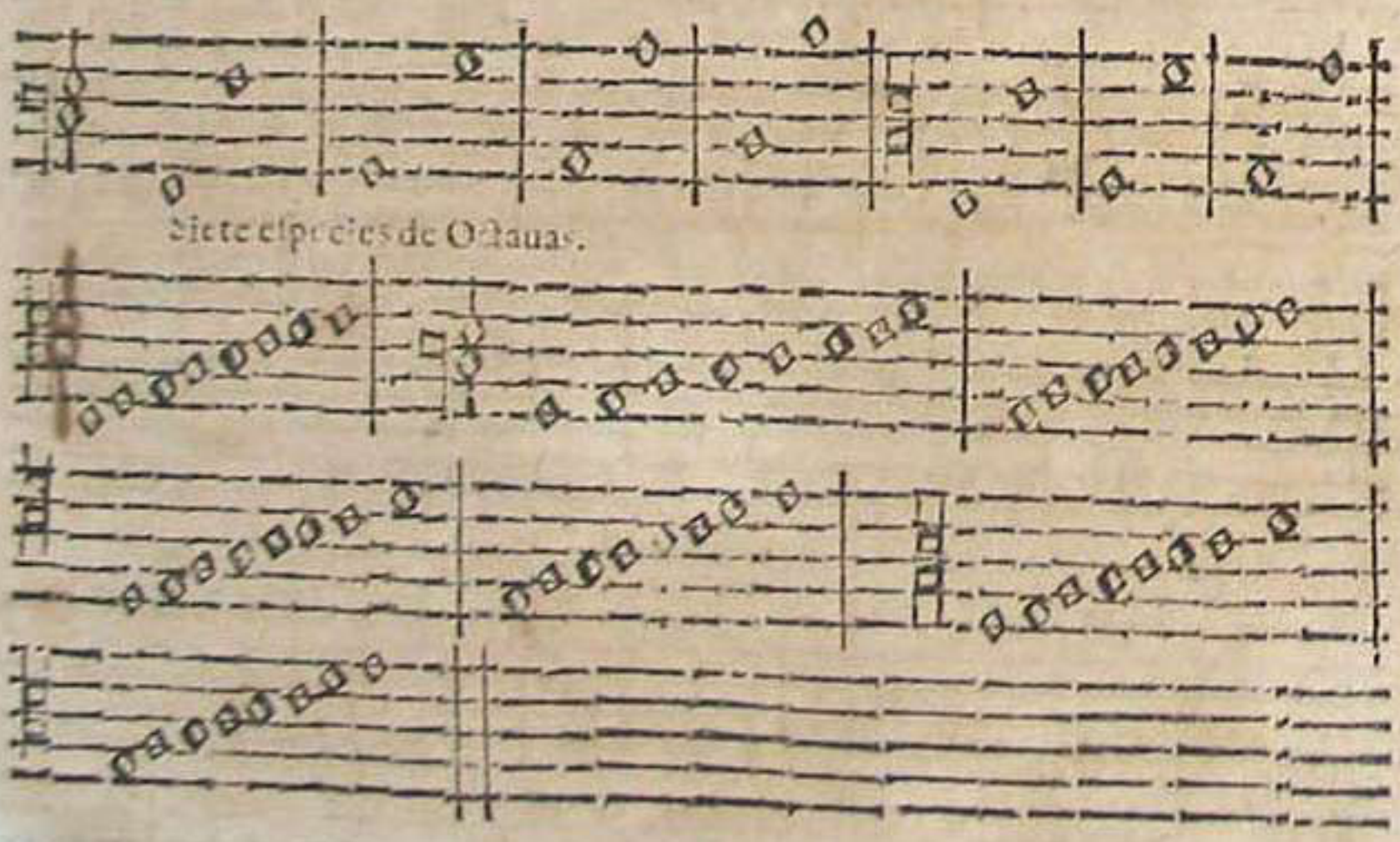
Trezena menor. *Trezena Mayor.* *Quinçena.*

Diuiſ.Armonic. Diuiſ.Ariſ. Arm. Ariſm. Armonica. Diuiſ.Geom.



NOTA. TAmbien ſe advierta, que la diuerſidad de los Tonos, nace de la mediacion, y diuiſion de las Eſpecies de la Diapaſon, porque vnas vezes ſe diuide Harmonicamente; y otras con diuiſion Arithmetica: la octaua eſtà Harmonicamente mediada todas las vezes que vna cuerda la diuide, de tal modo, q̃ à la parte graue ſe queda la quinta, y en la aguda la quarta. Dizeſe eſtar mediada Arithmeticamente, quando la cuerda de medio ſe diuide de tal manera, q̃ la eſpecie quarta eſtà en la quarta inferior, y la eſpecie quinta en la ſuperior, como dexamos anotado en el Exẽplo antecedẽte. Aora haremos demonſtracion de las ſiete eſpecies que tiene el Diapaſon, llamado octaua, por ſer eſpecie cõpueſta con numero de ocho vozes; llamandole tambien ſolo vna eſpecie, quando le conſideramos eſte intervalo ſolo en ſus extremos, y ſin diuiſion.

Exemplo por Bequadrado, y Natura; y lo miſmo ſerá por Bemol.



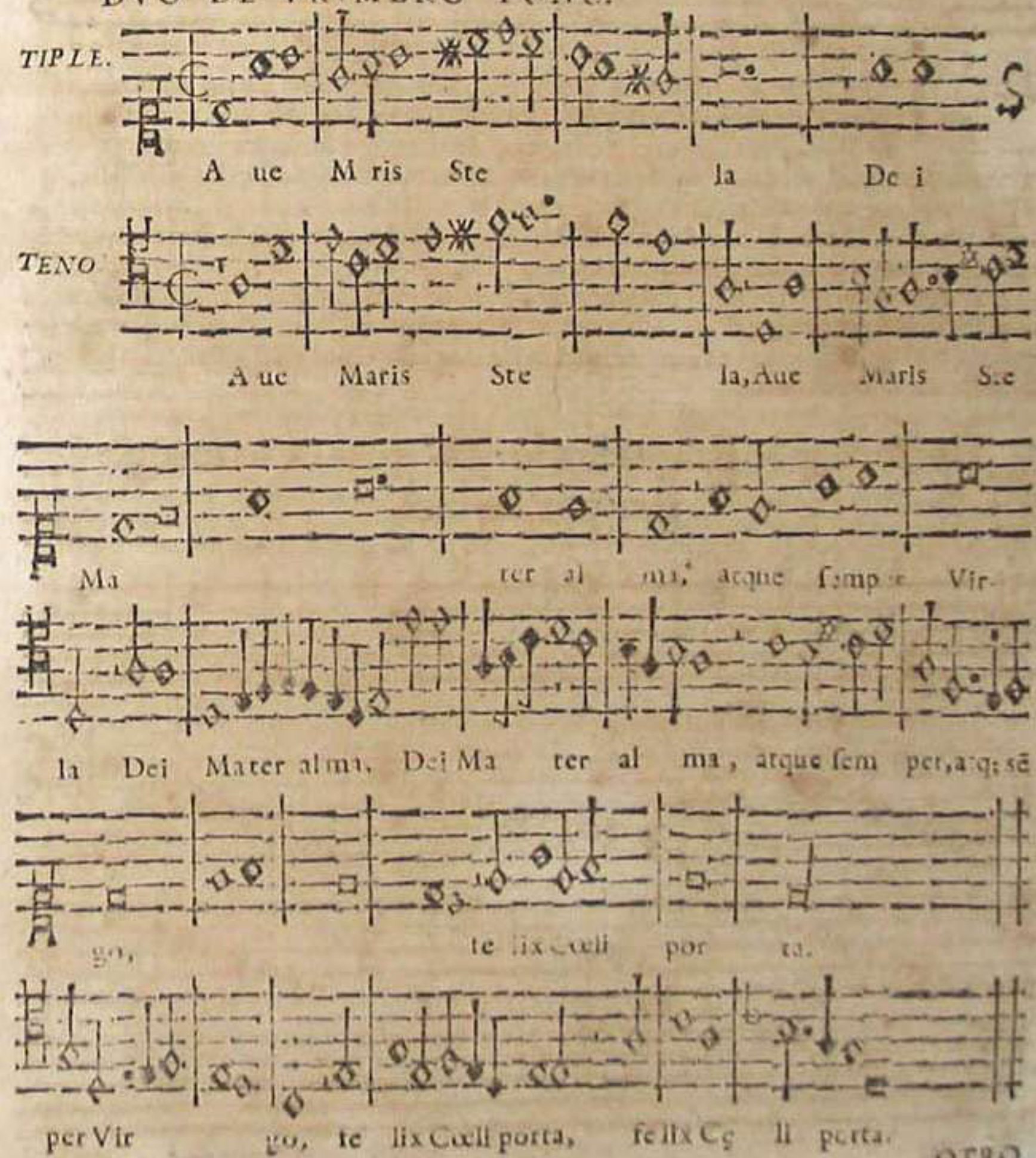
NOTA

NOTA. ADviertase, q̃ quando se haze alguna Composicion sobre Canto Llano, aunq̃ el Cãto Llano aguarde alguna pausa, es mejor tomar de èl los Passos, ò Intetos, imitandole, y diuidiendole, que nõ buscar otros diferentes Passos; y se podran poner algunas Minimas en el Canto Llano, q̃ le digan, por aligerar la Obra, o Composicion. ¶ Y tambien se advierta (para todo genero de Composicion) que qualquiera pausa, por pequeña que sea (verbi gratia vna aspiracion) es suficiente para quitar dos quintas, ù dos octauas en la Musica: y lo mismo dezimos de qualquiera Figura diminuida; como lo dexamos anotado en este Arte de Composicion.

CAPITVLO XLVII. EN QVÉ SE VERAN algunas Composiciones de á dos vozes.

EXEMPLO.

DVO DE PRIMERO TONO.



OTRO

OTRO DVO DE PRIMERO TONO.

A DVO.

TIPLE.

ALTO.

Prosigue.

OTRO DVO DE PRIMERO TONO.

TIPLE.

TENOR.

CAPITVLO XLVIII. EN QVE SE VERAN las Composiciones de á tres vozes.

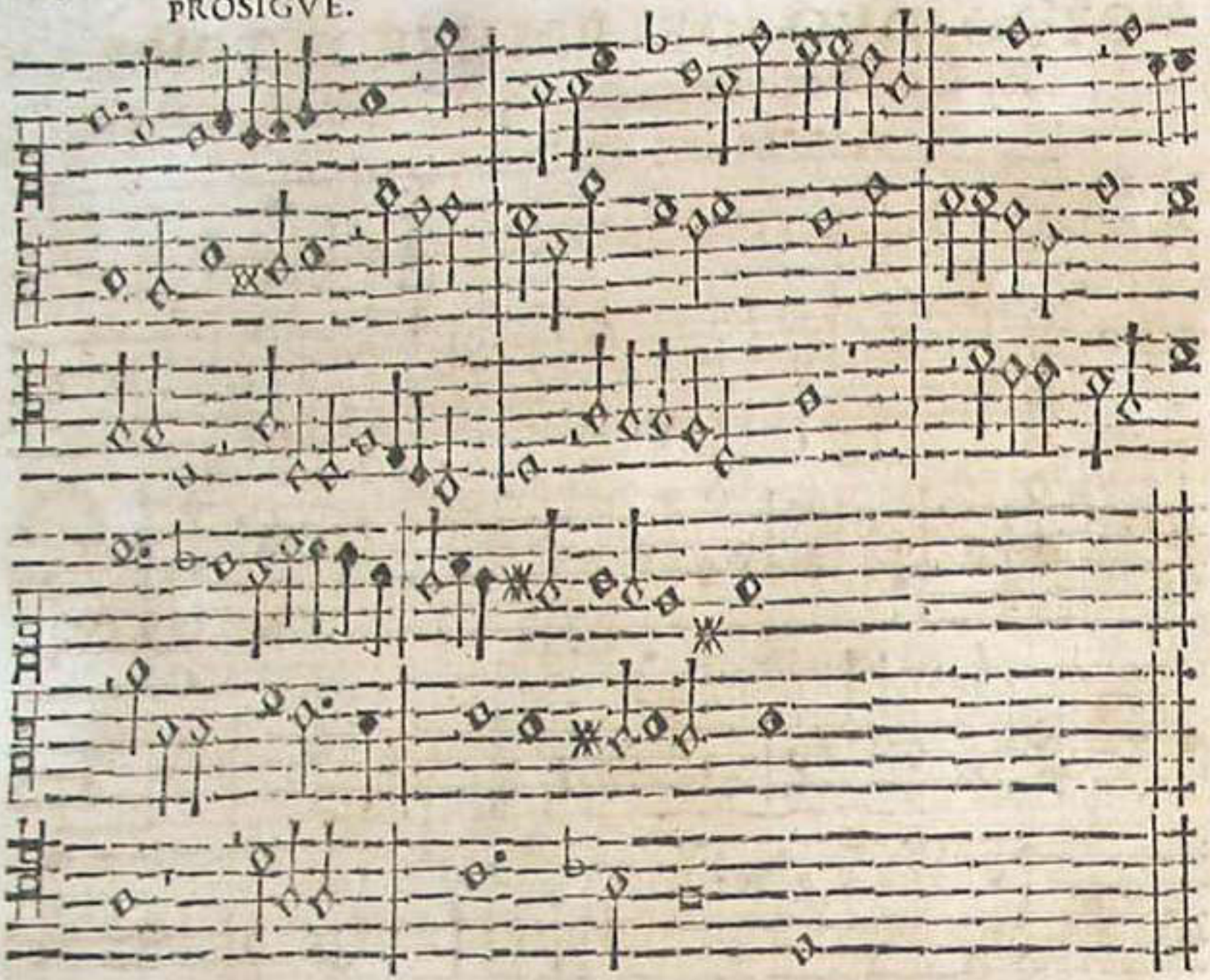
PRIMERO TONO, A TRES VOZES.

TIPLE.

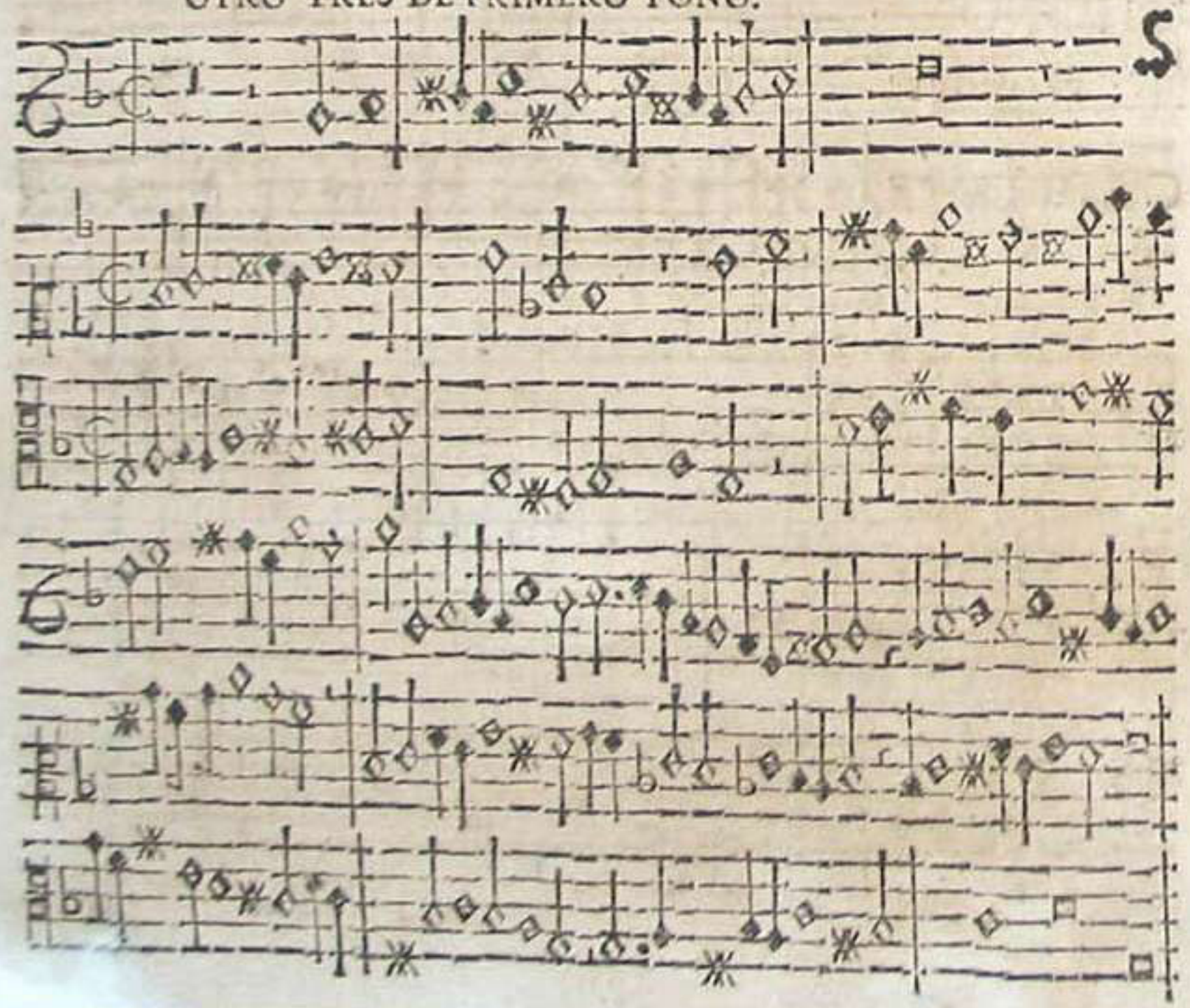
ALTO.

TENOR.

PROSIGVE.

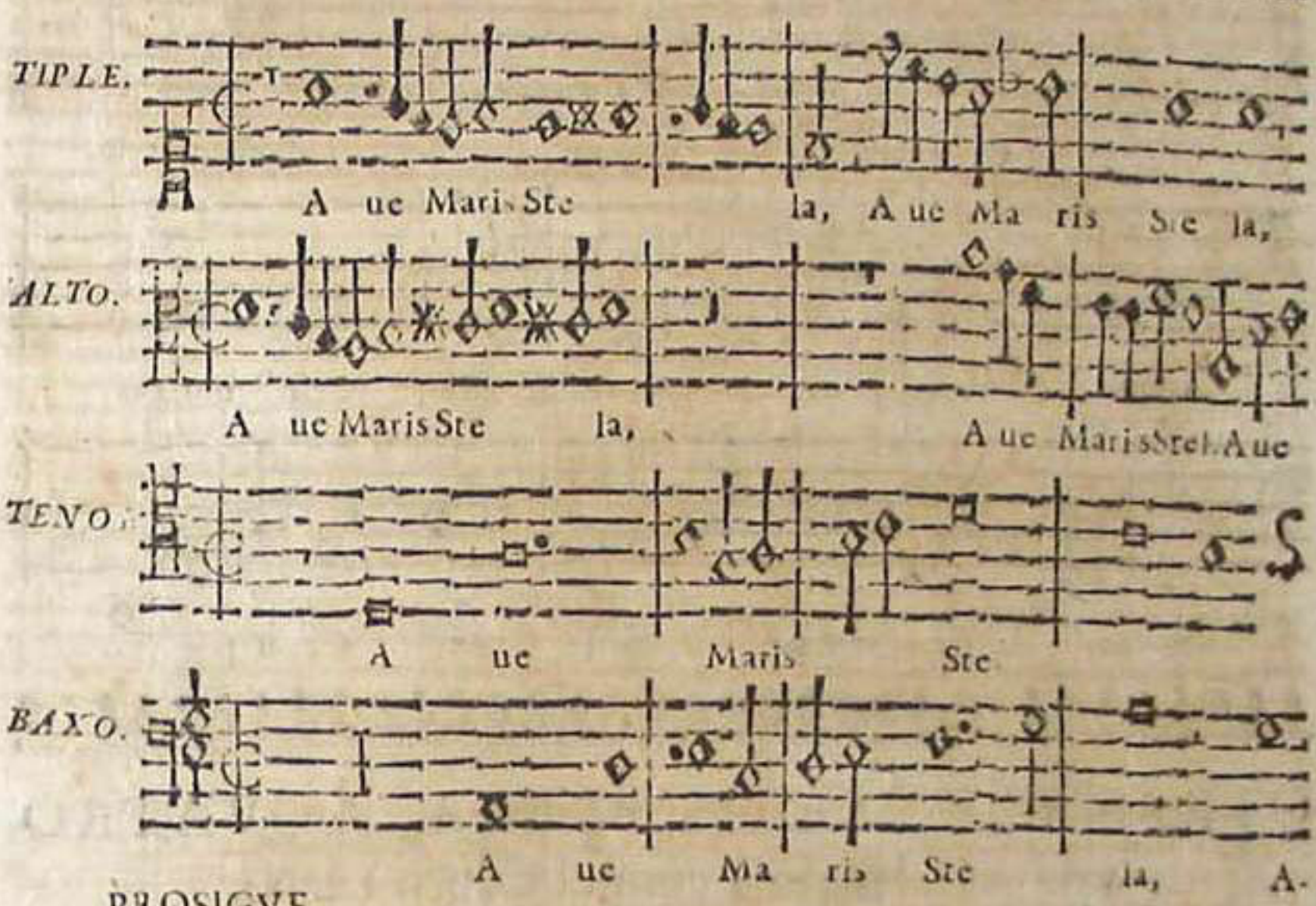


OTRO TRES DE PRIMERO TONO.

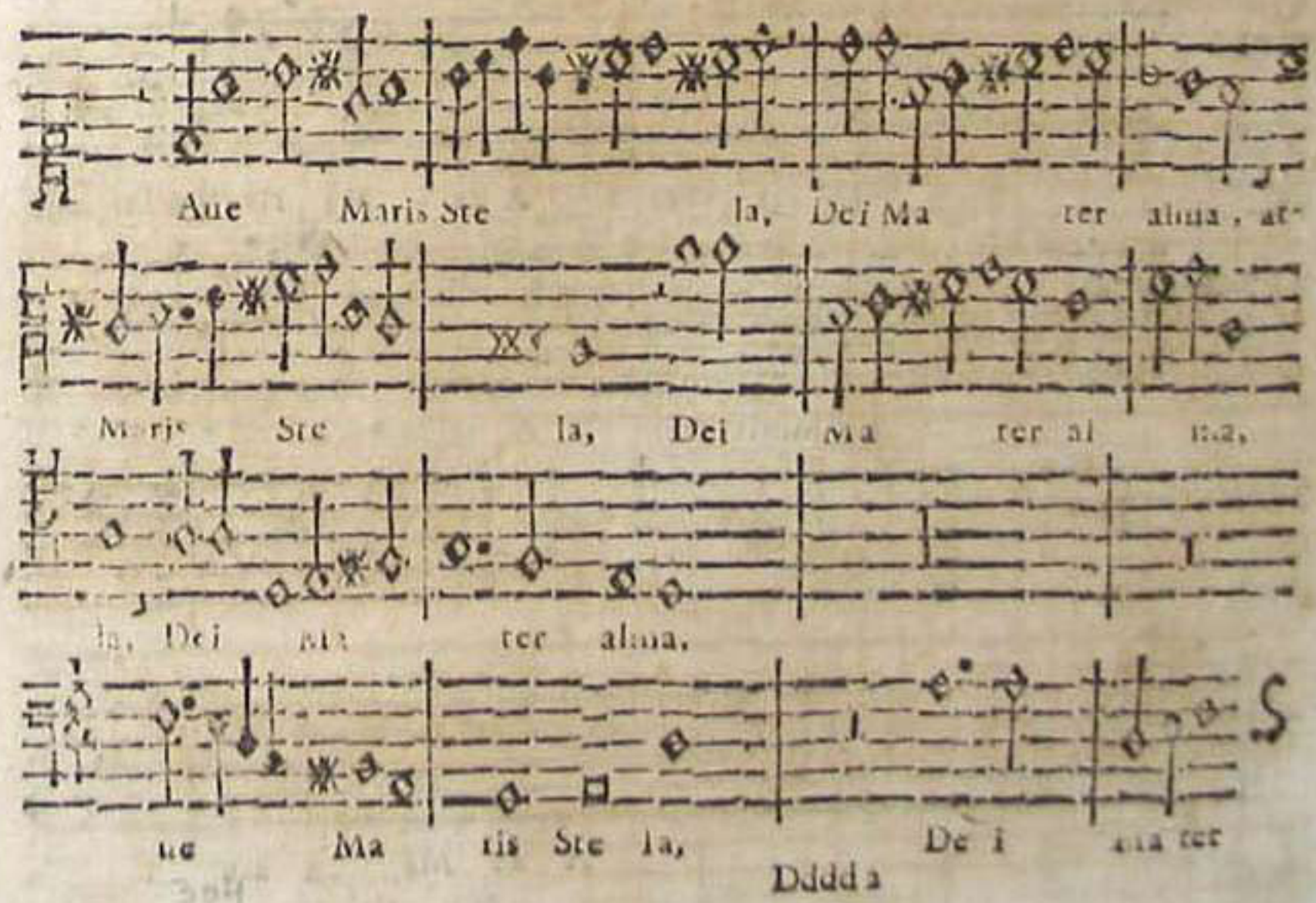


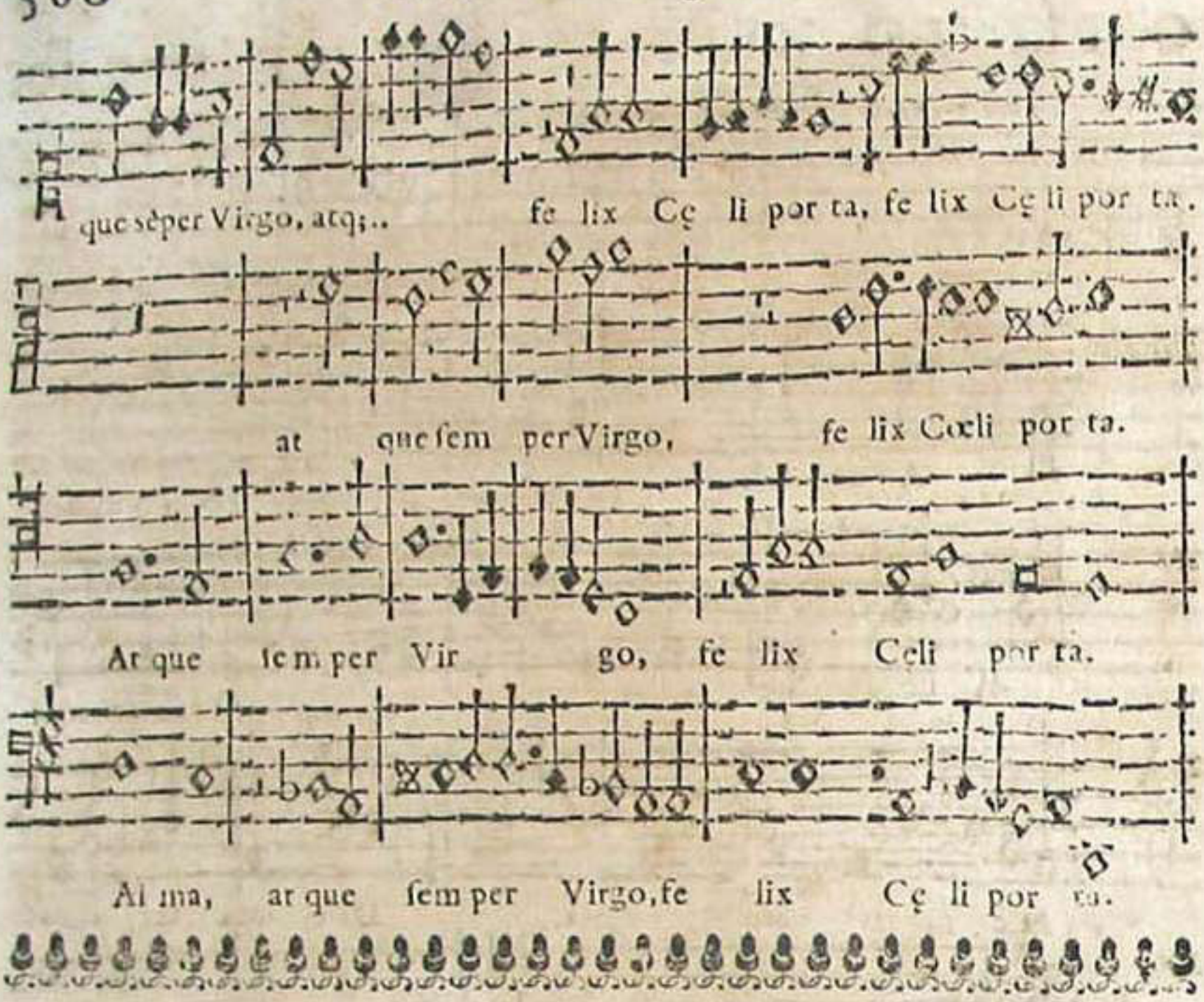
CAPITVLO XLIX. EN QVE SE VERAN las Composiciones de á quatro vozes; y vn Ave Maris Stela, á 5. vozes.

AVE MARIS STELA, A 4. VOZES. LLEVA EL TENOR EL CANTO LLANO.

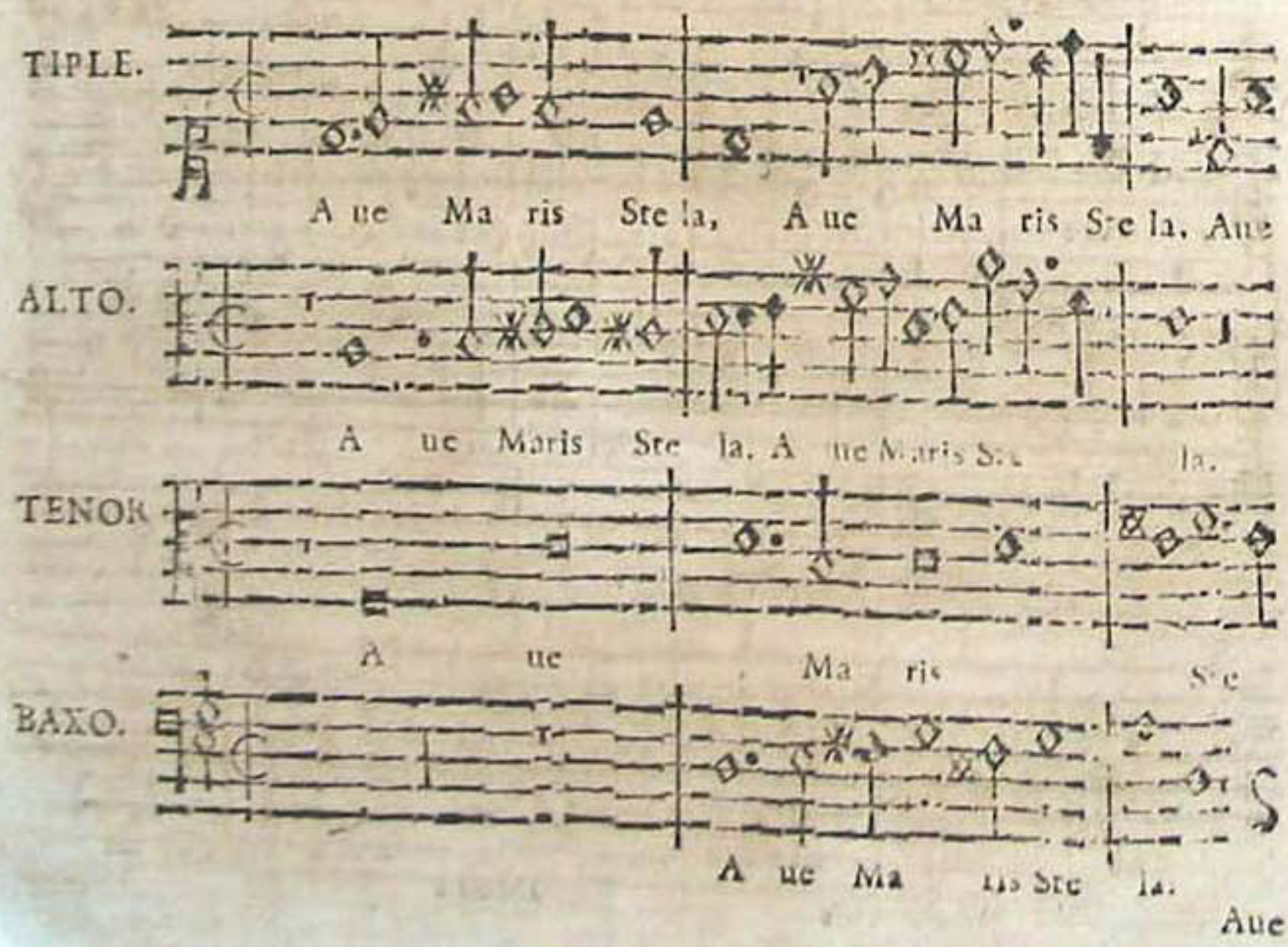


PROSIGVE.



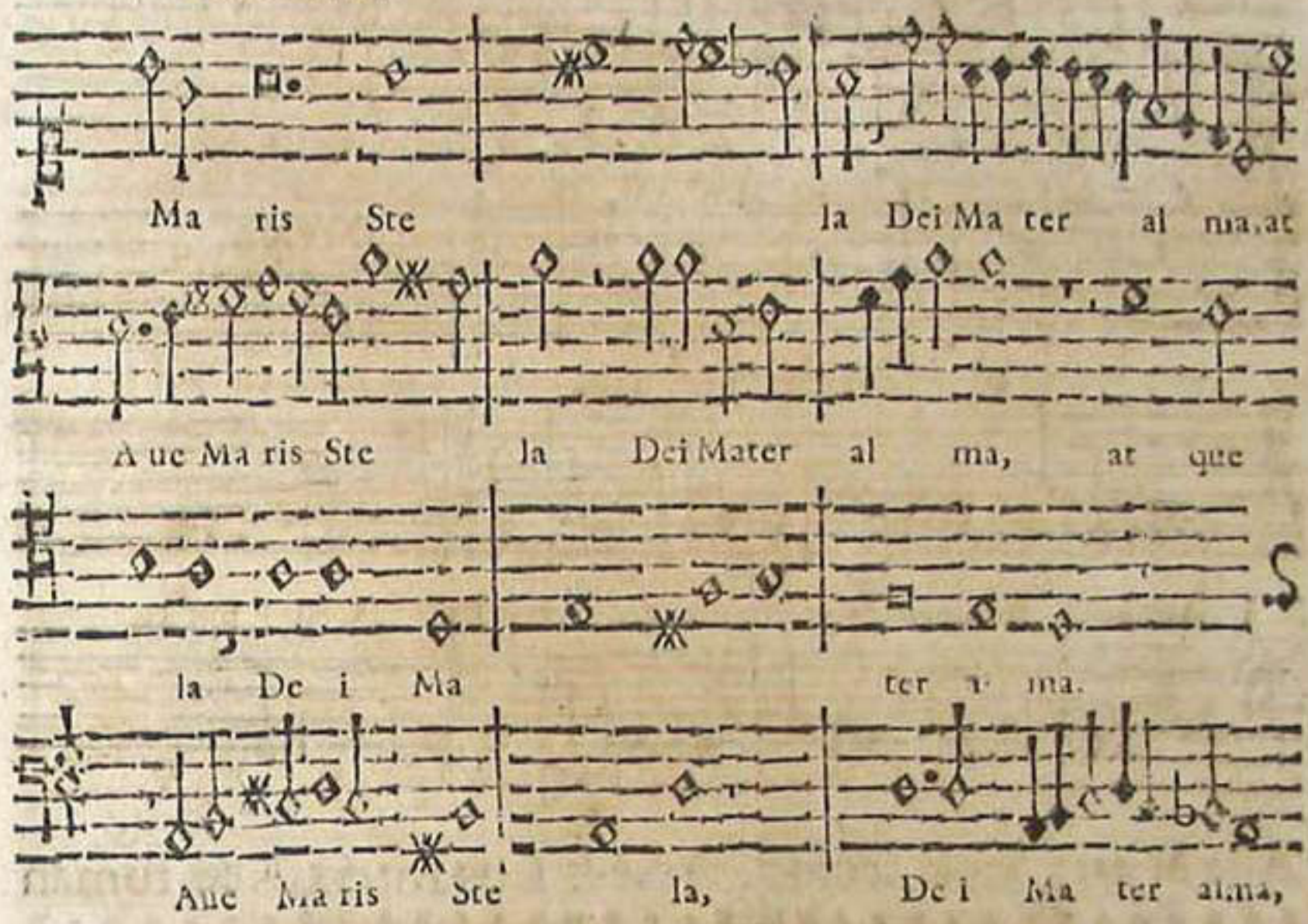


OTRA AVE MARIS STELA, A QVATRO vozes. Lleua el Tenor el Canto Llano.

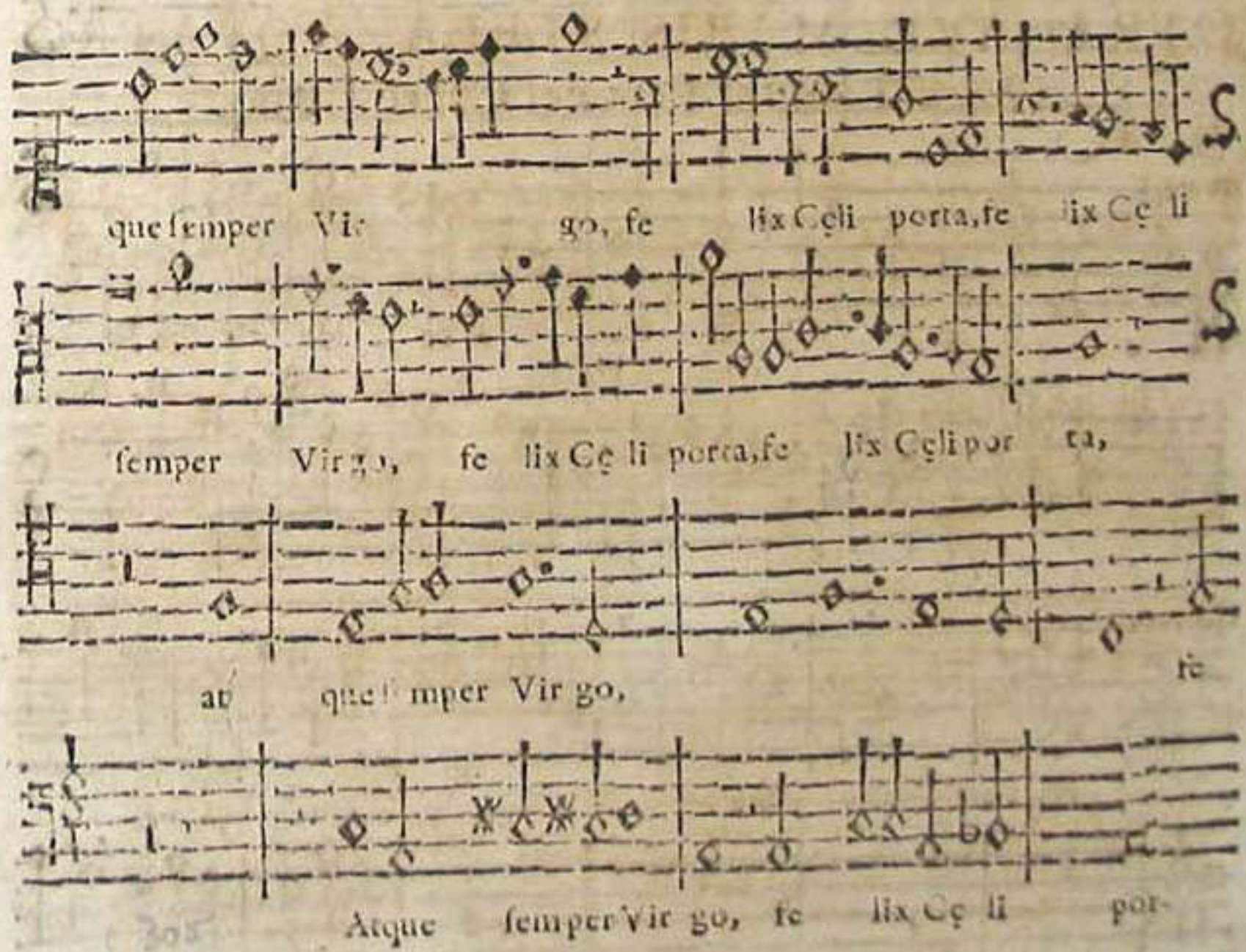


Aue

PROSIGVE.

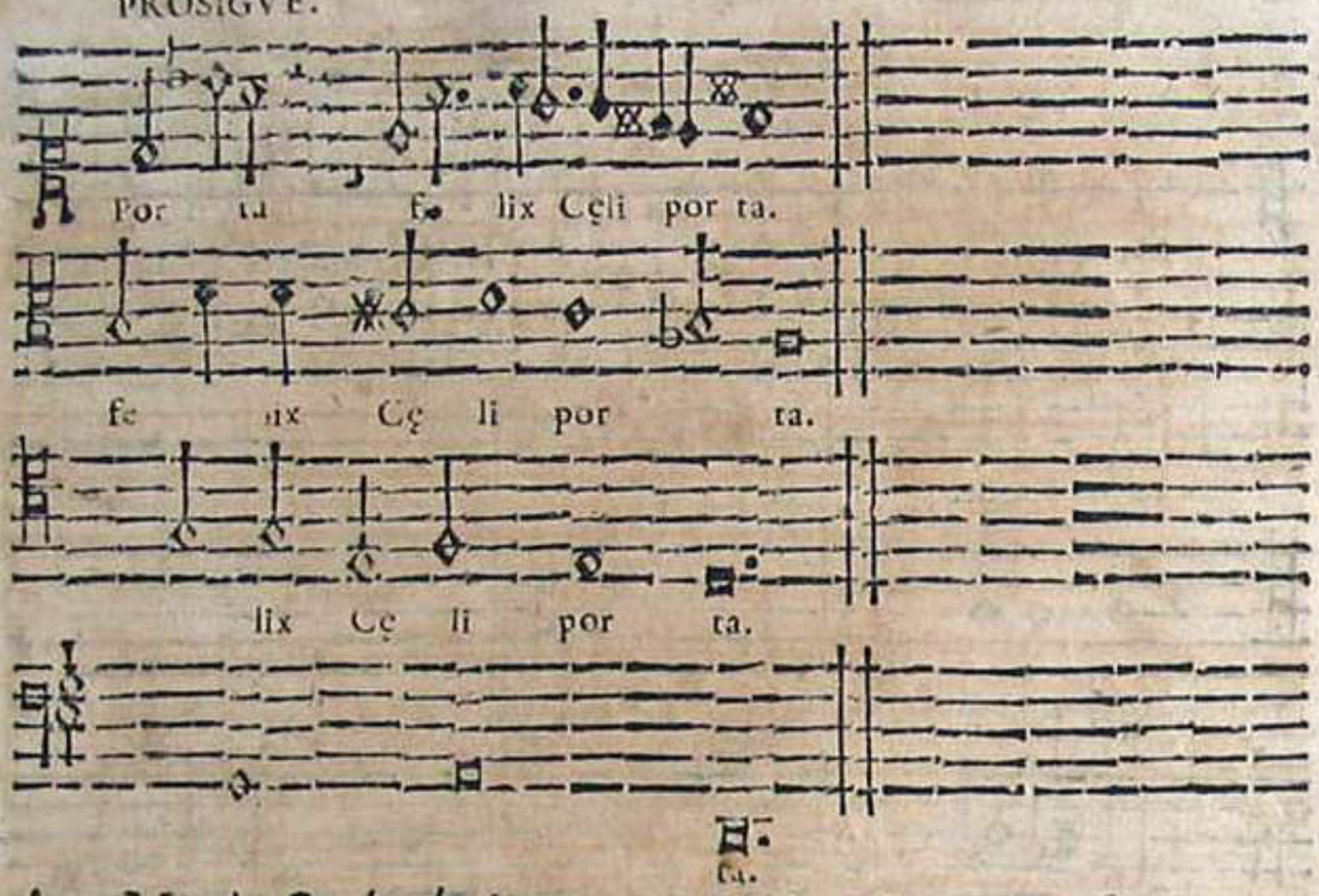


PROSIGVE.

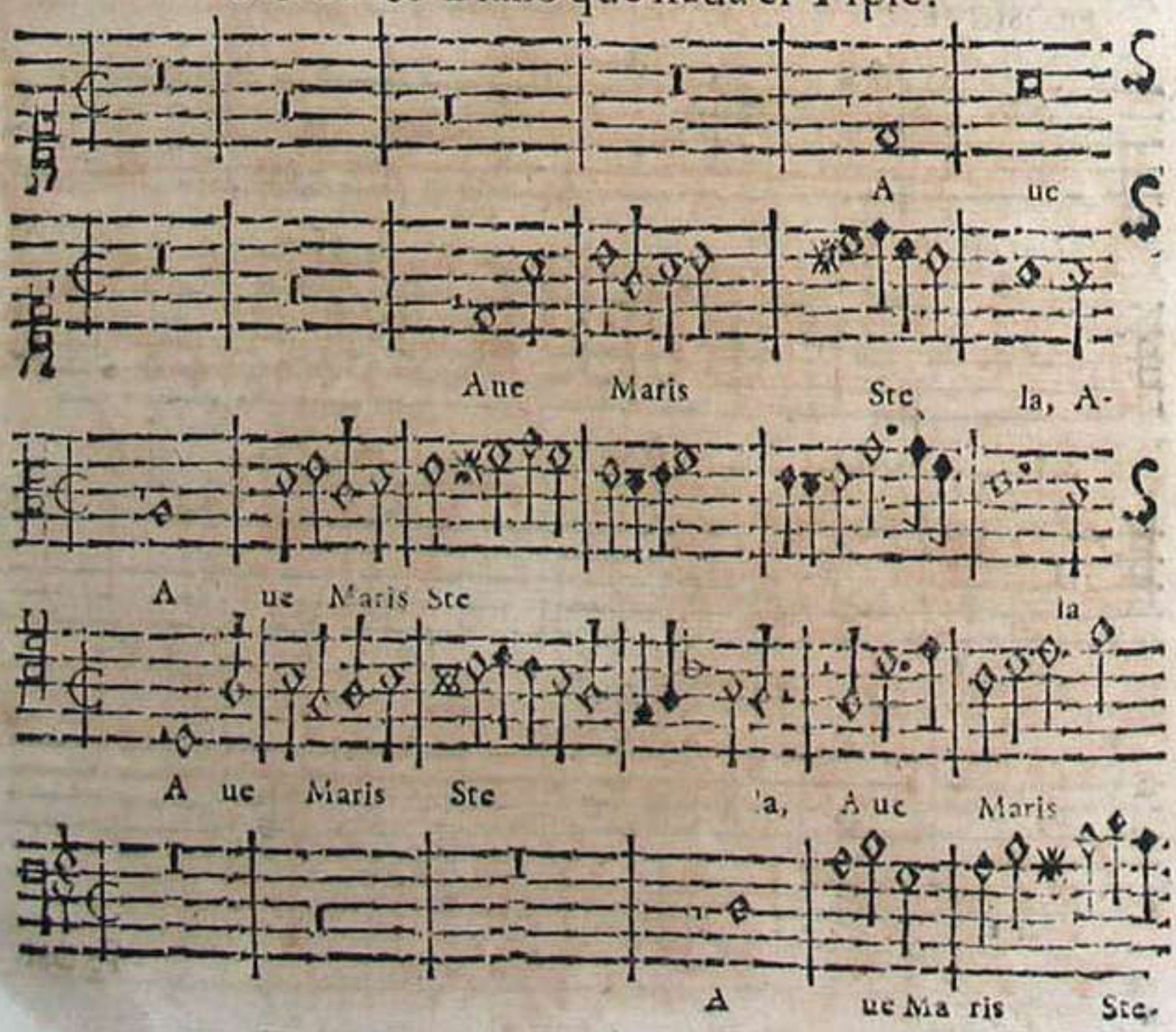


PROSI-

PROSIGVE.



Aue Maris Stela, á cinco vozes. Los Intentos se toman del Canto Llano que lleua el Tiple.



Ma ris Ste-

ue Ma ris Ste la, Maris Ste-

A ue Maris Ste la, Dei la

S la Ma ris Ste la De i

la, A ue Maris Ste-

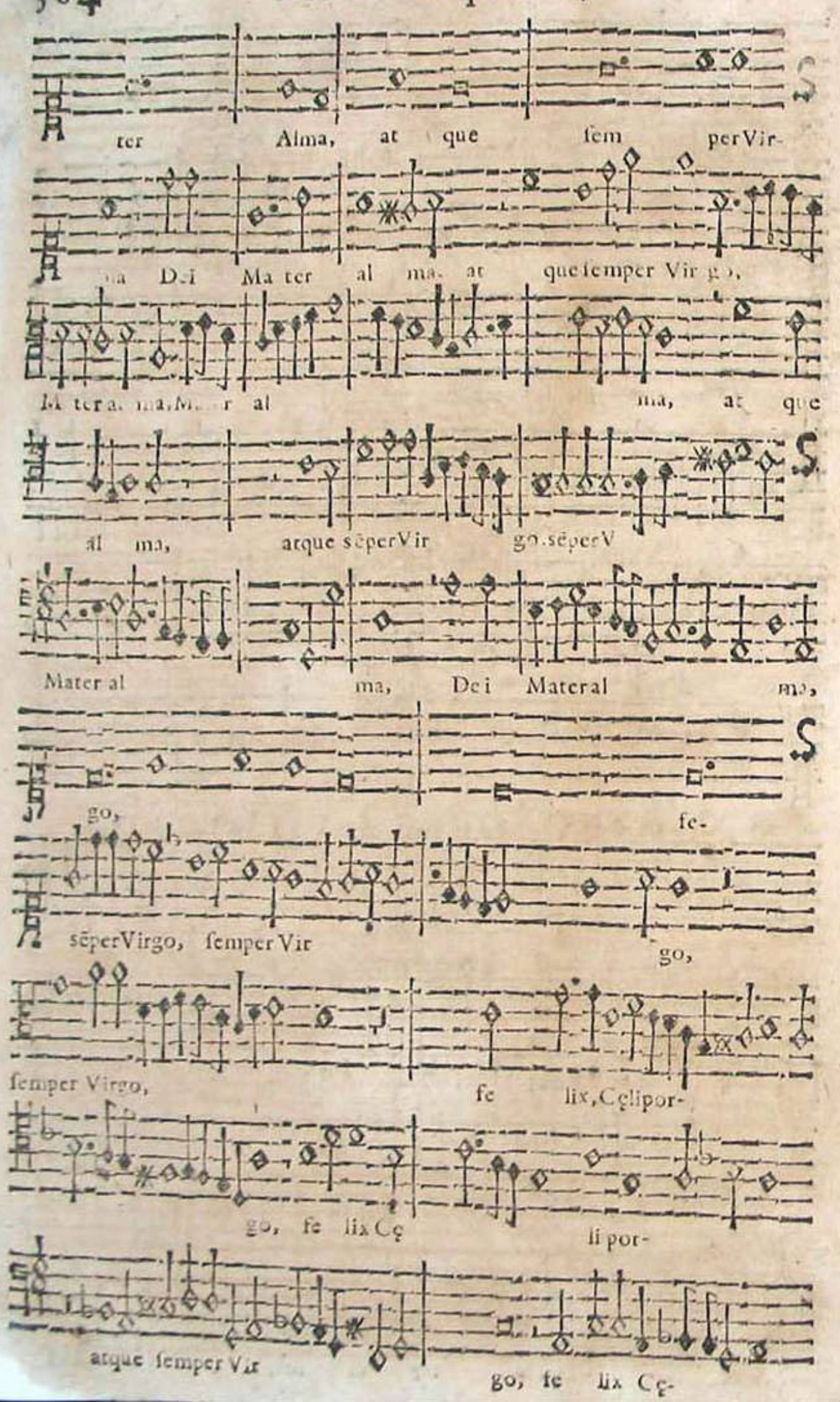
la De i Ma

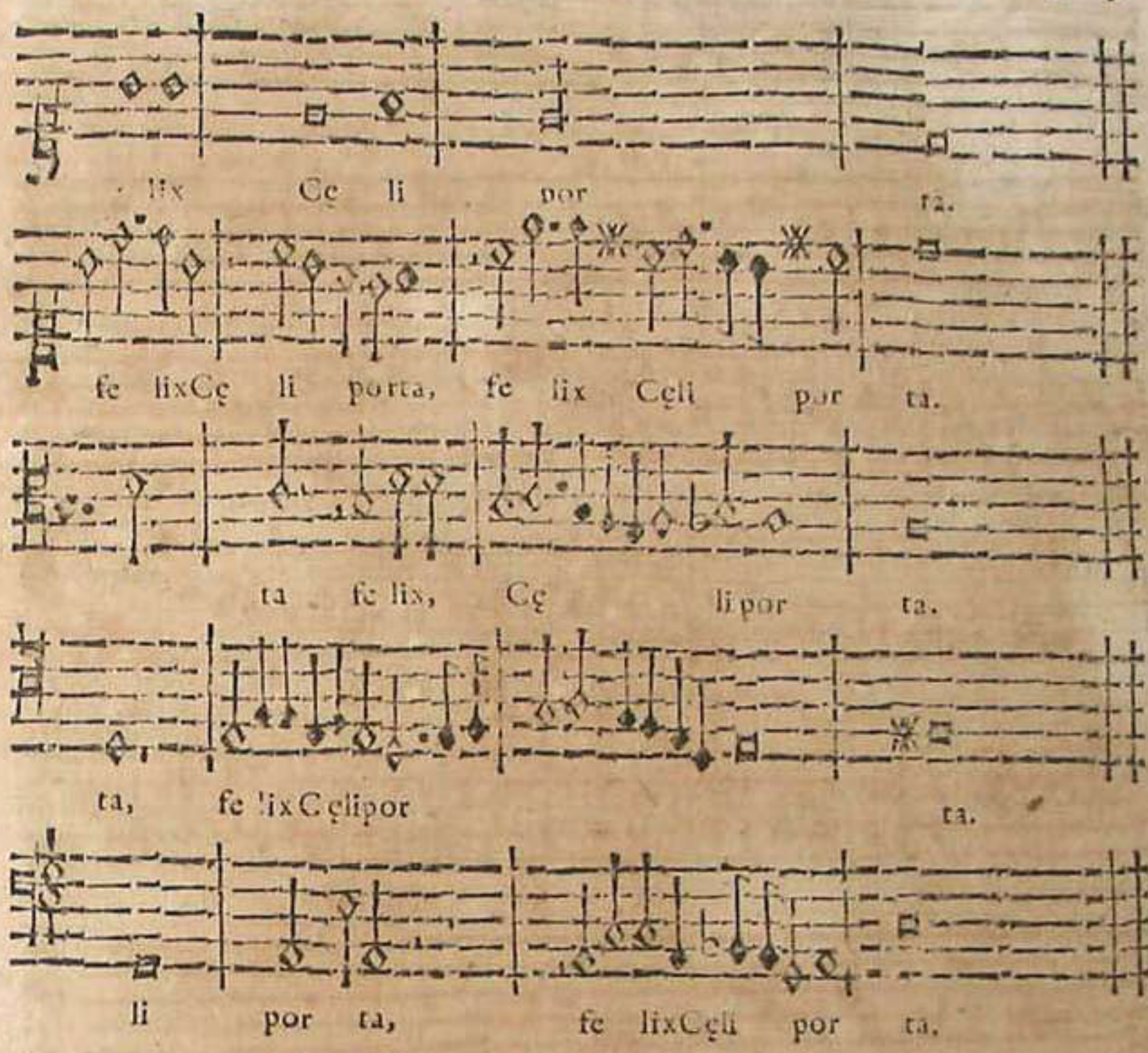
la, Dei Ma ter al ma, Dei ma ter al

ter al ma, Dei Ma ter al ma, Ma ter

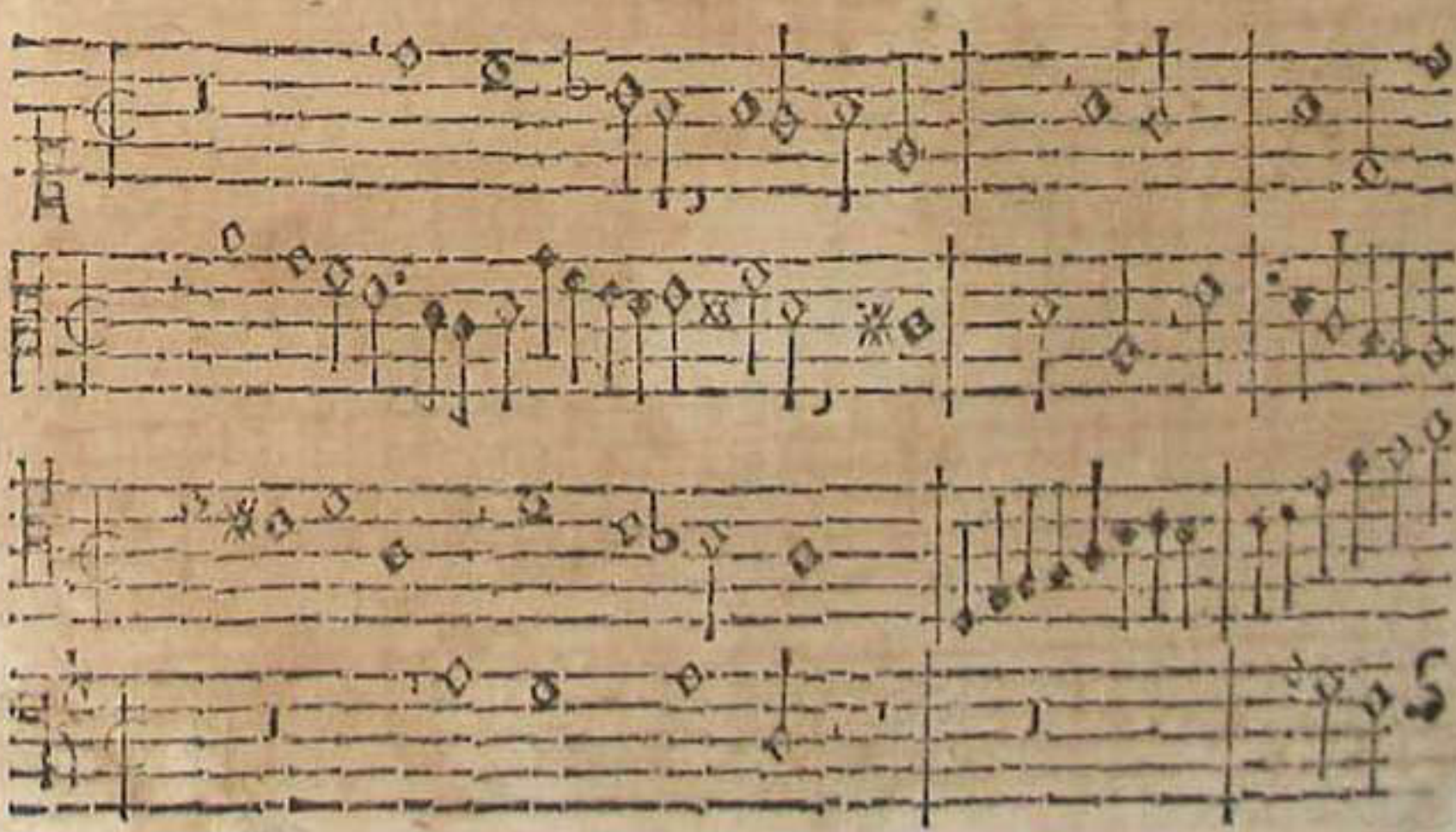
ma ter al ma, Dei Ma ter

la, Dei Ma ter al ma, Dei

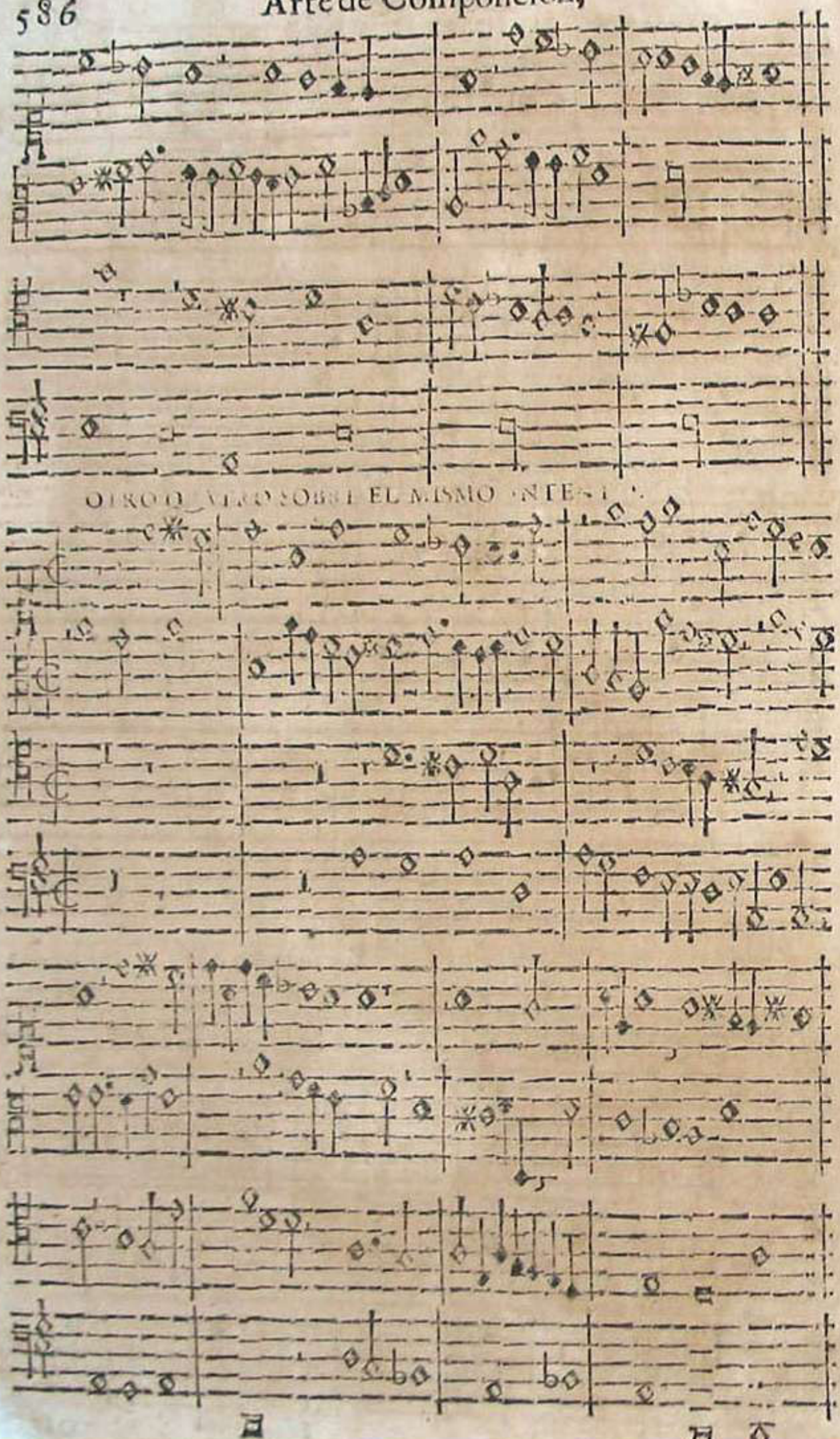

ter Alma, at que fem perVir-
ma Dei Ma ter al ma, at que ſemper Vir go,
Ma ter al ma, at que
al ma, atque sēperVir go.sēperV
Mater al ma, Dei Materal ma,
go, fe-
sēperVirgo, ſemper Vir go,
ſemper Virgo, fe lix, Cęlipor-
go, fe lix Cę li por-
atque ſemper Vir go, fe lix Cę-



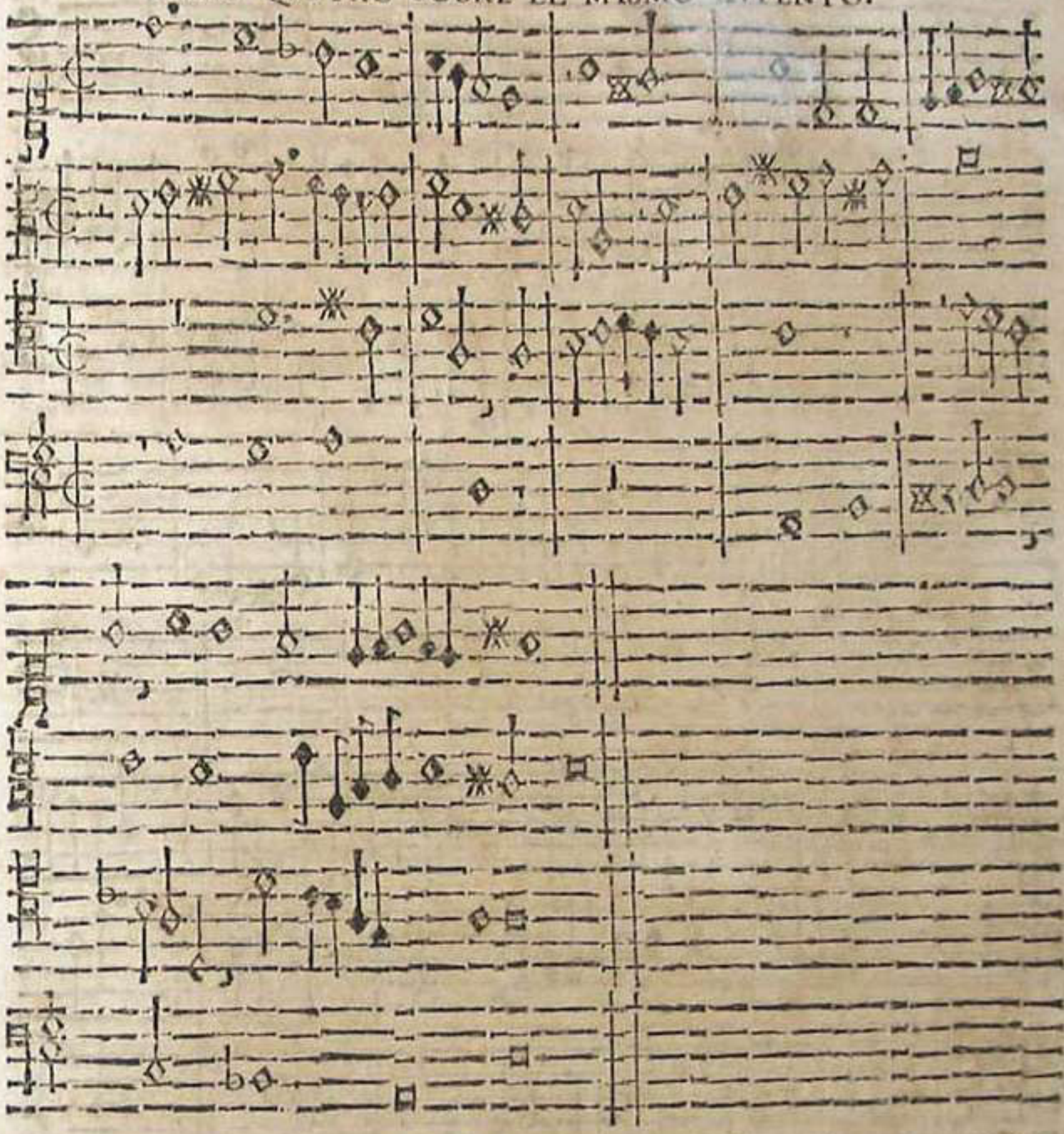
A QVATRO, SOBRE LA ENTRADA de la Salve.



Ecco OTRO


OTRO QVARTO SOBRE EL MISMO TENTO

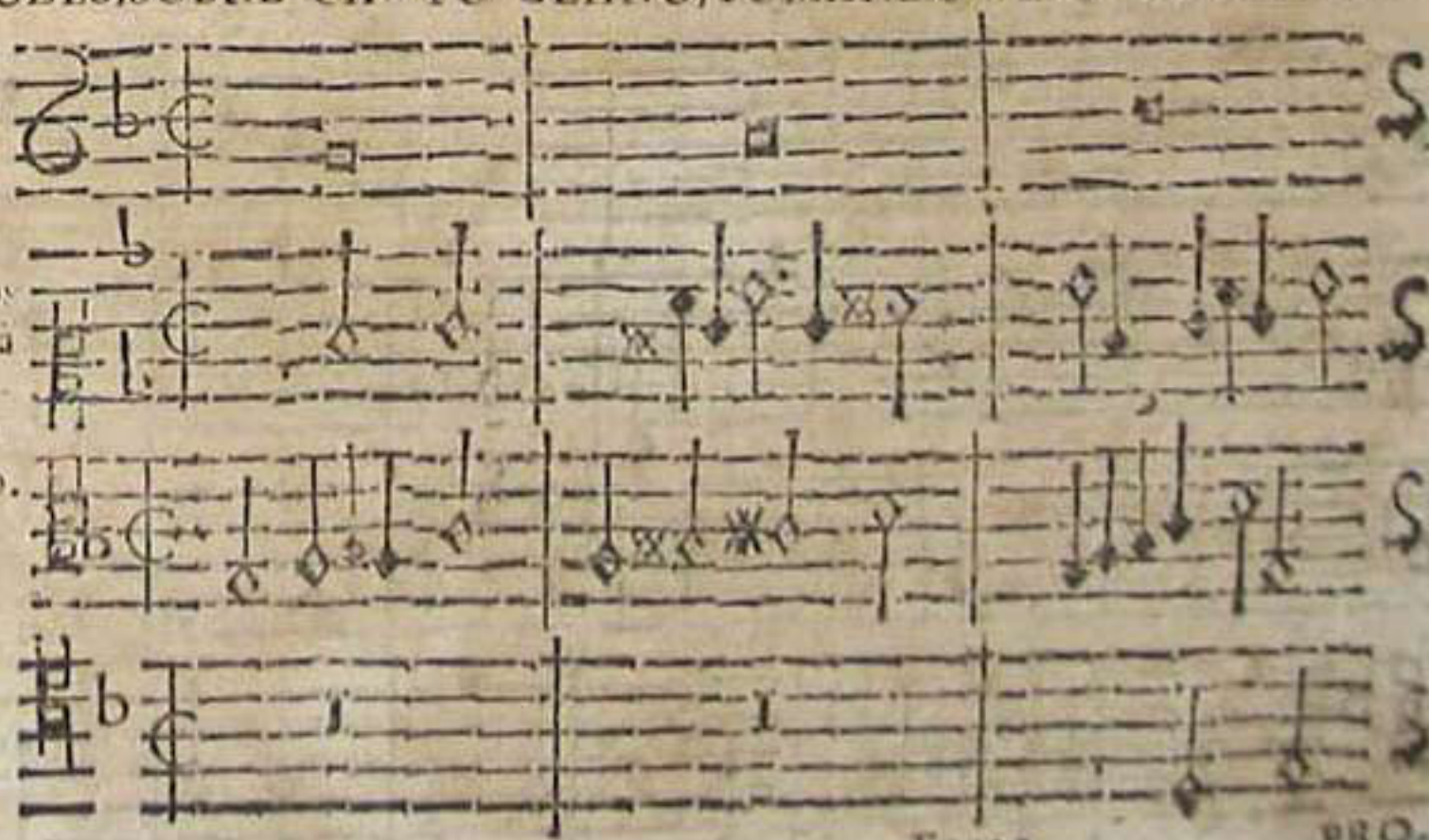
OTRO QVATRO SOBRE EL MISMO INTENTO.

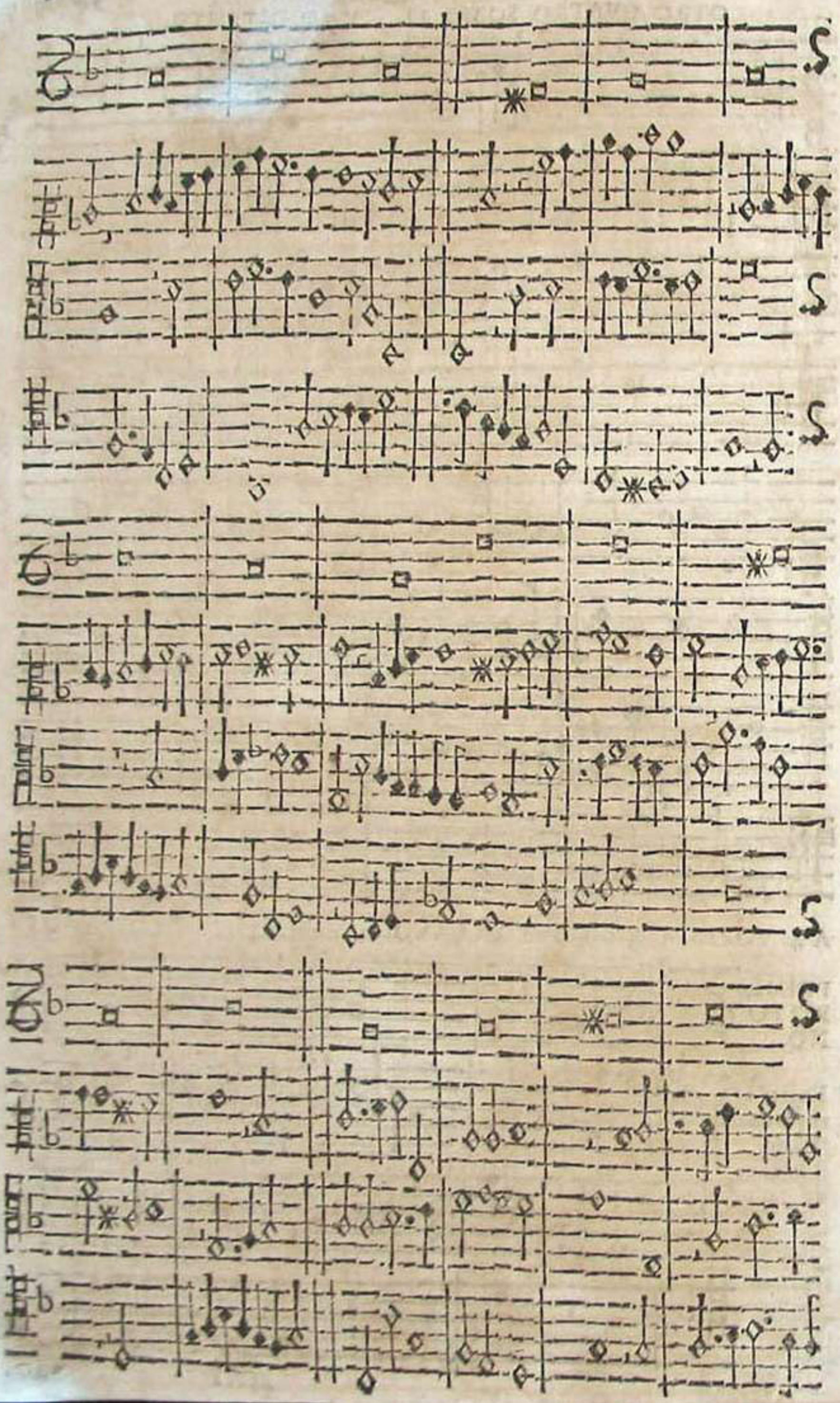


A 4. VOZES, SOBRE CANTO LLANO, TOMANDO DEEL LOS PASSOS

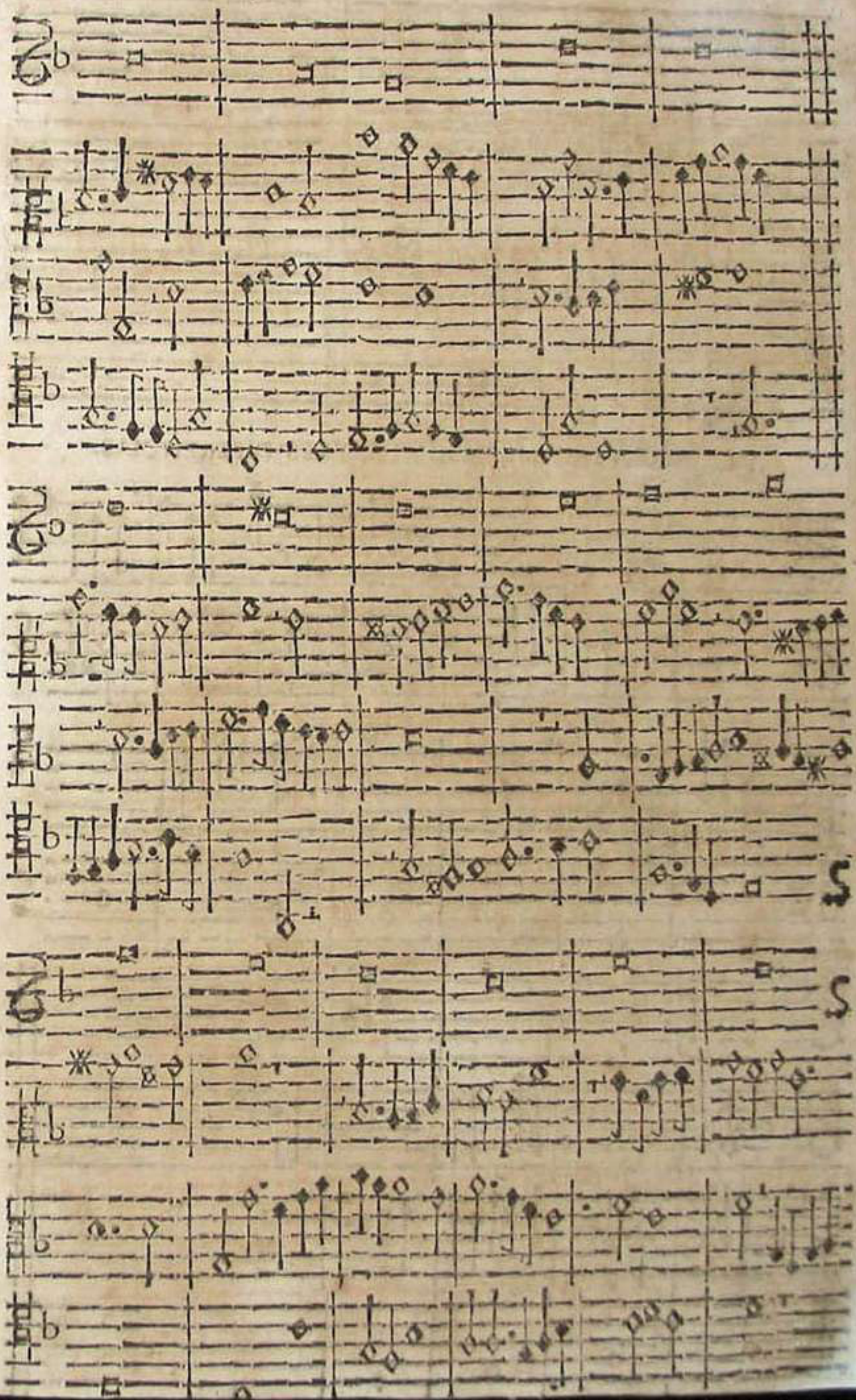
PRIMERO TONO.

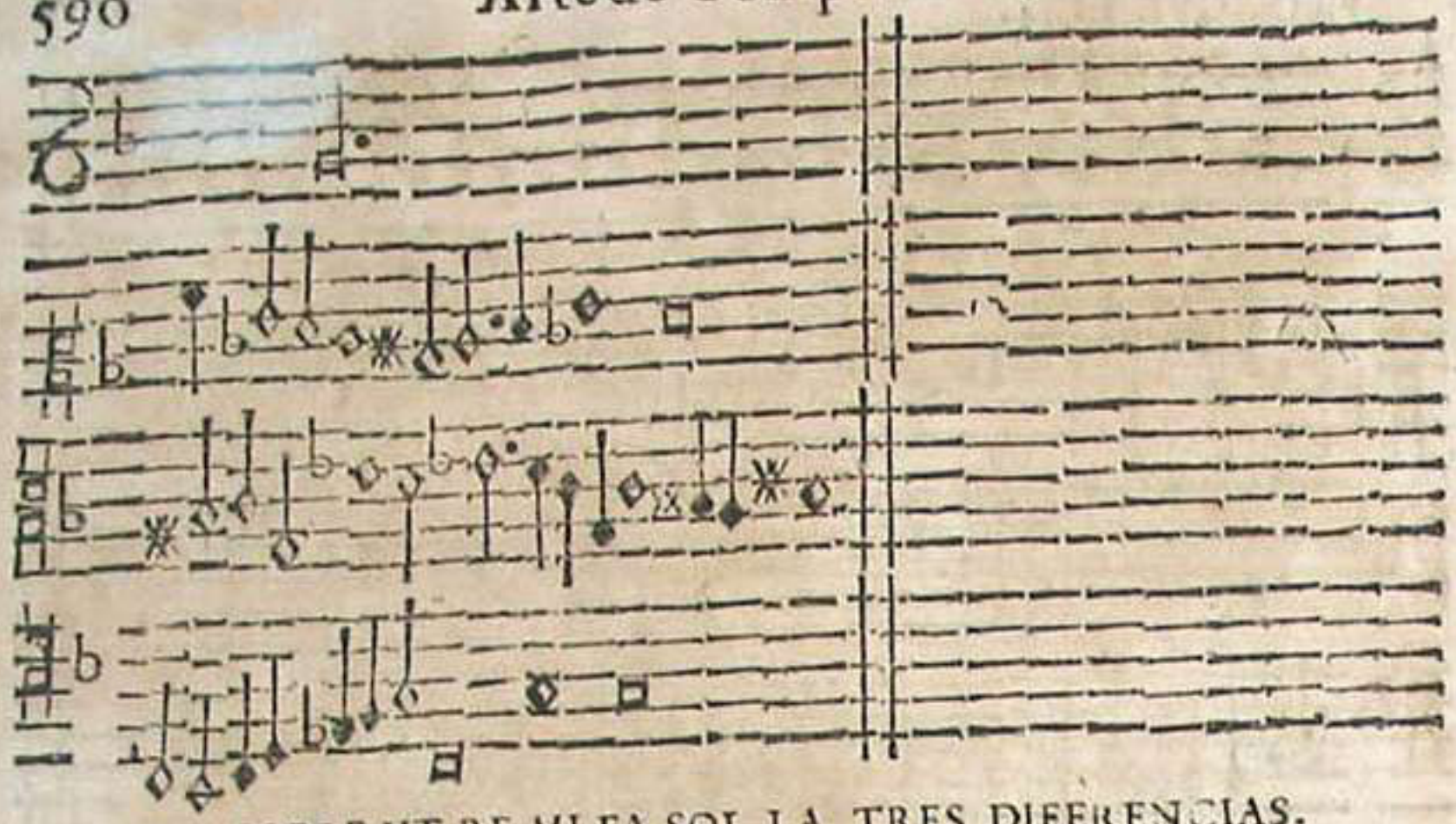
En las dos rayas está la diuisiõ de cada passo.



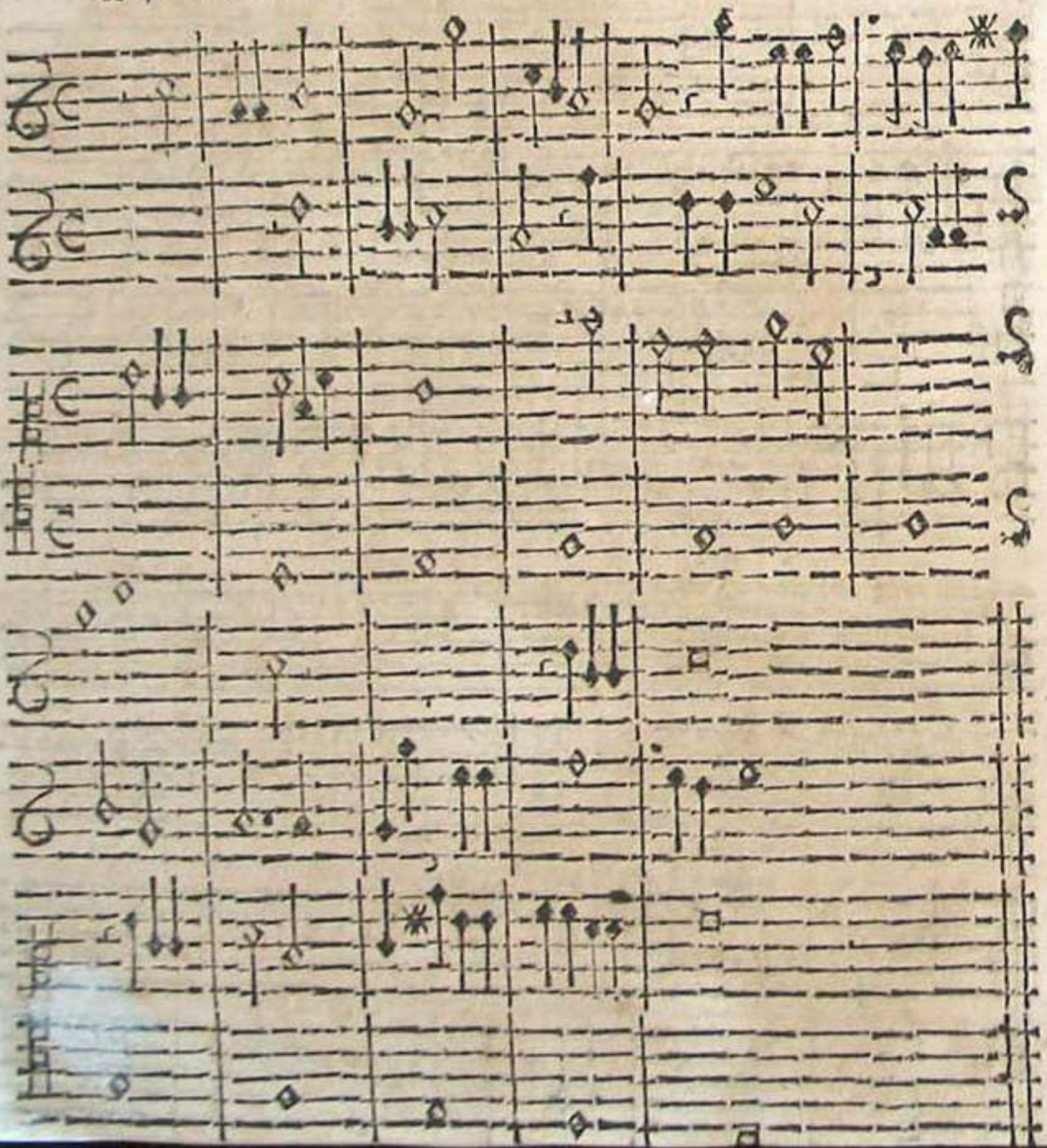


PROSIGVE EL 4.

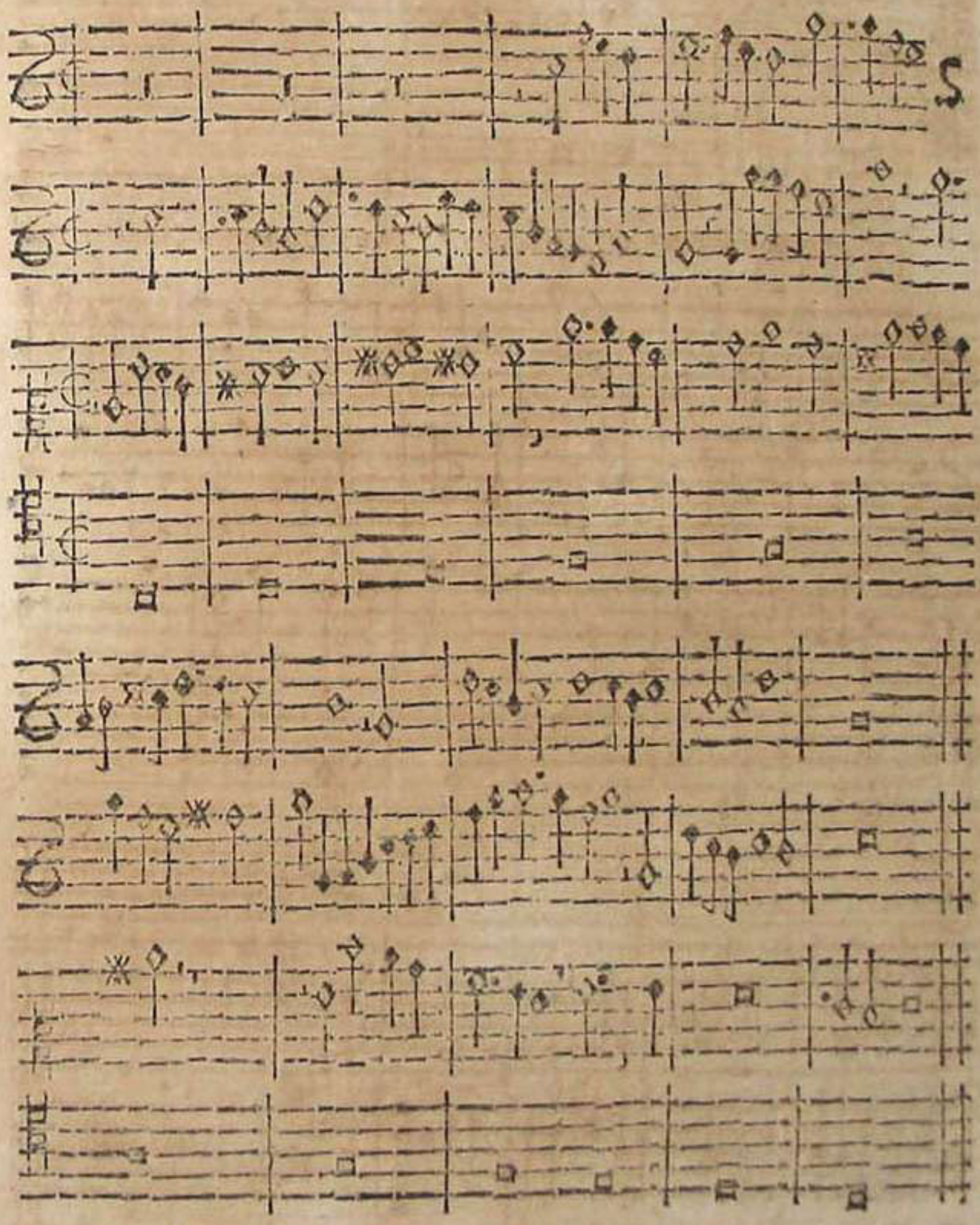




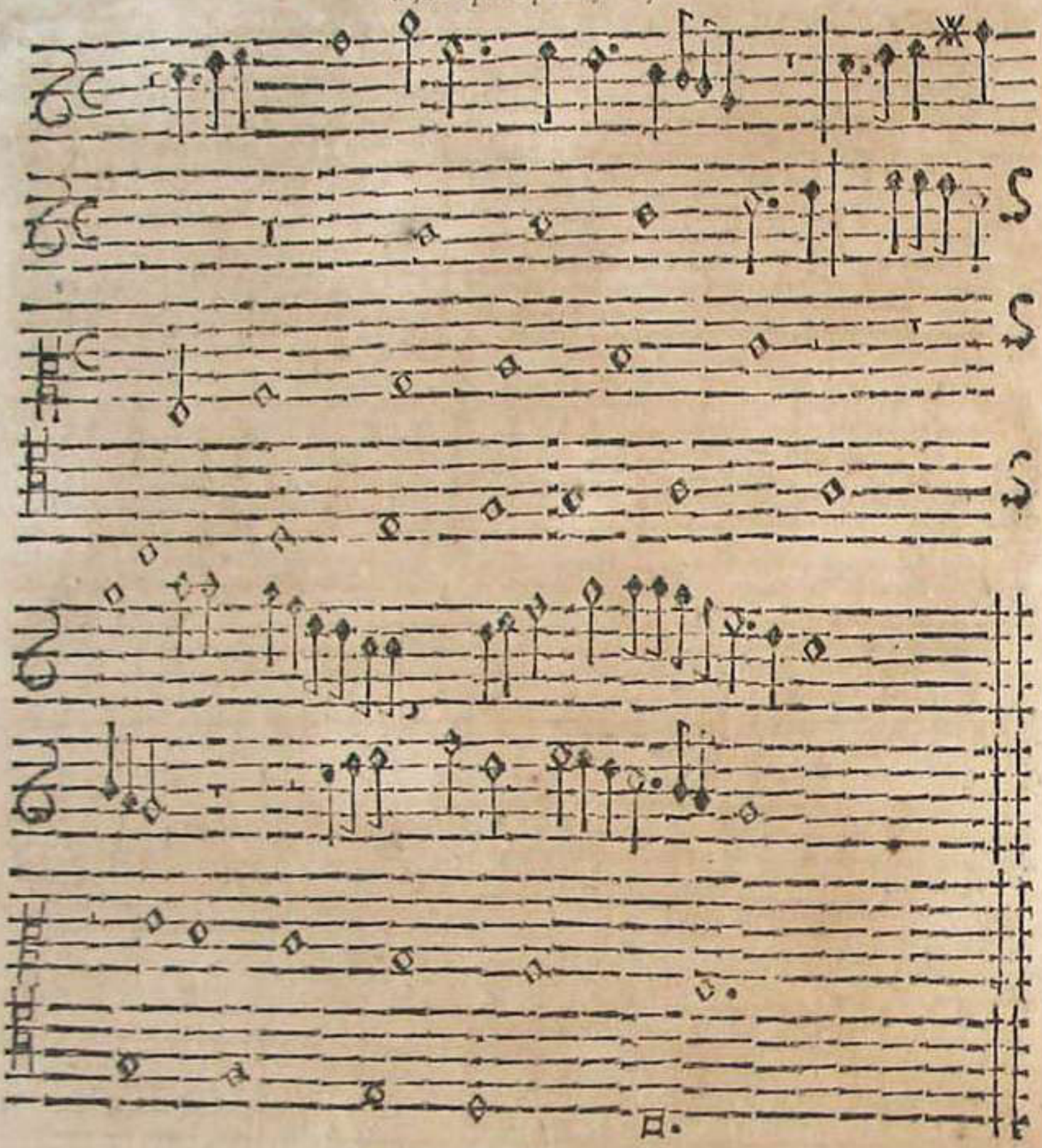
A 4. SOBRE, VT, RE, MI, FA, SOL, LA, TRES DIFERENCIAS.



A QVATRO VOZES, SOBRE, VT, RE, MI, Fa, Sol, La, Segunda Diferencia, á Compás Mayor.



A quatro vozes, sobre, Vt, re, mi, fa, sol, la; y todas cantan vna misma Solfa, desde el principio hasta el fin.

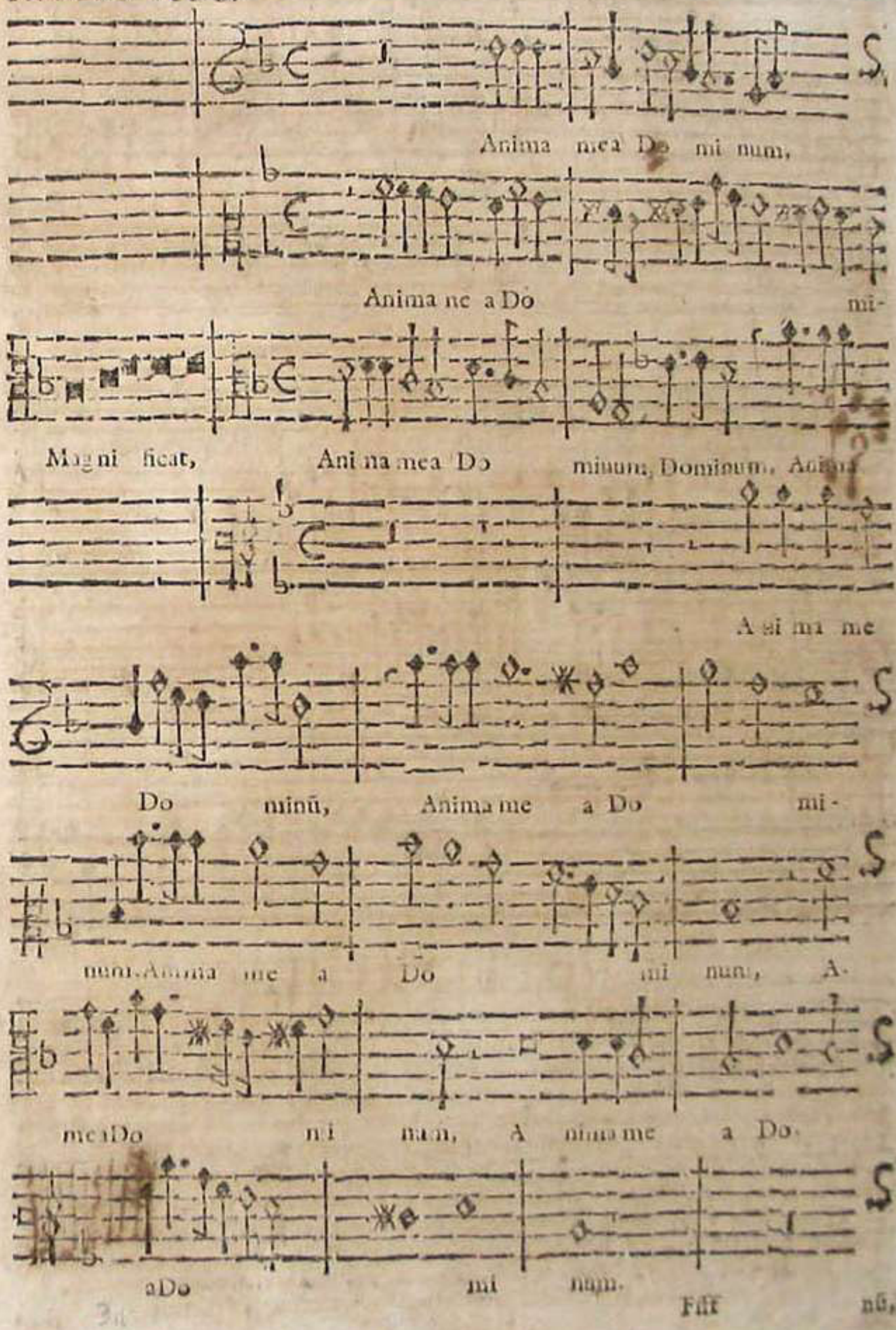


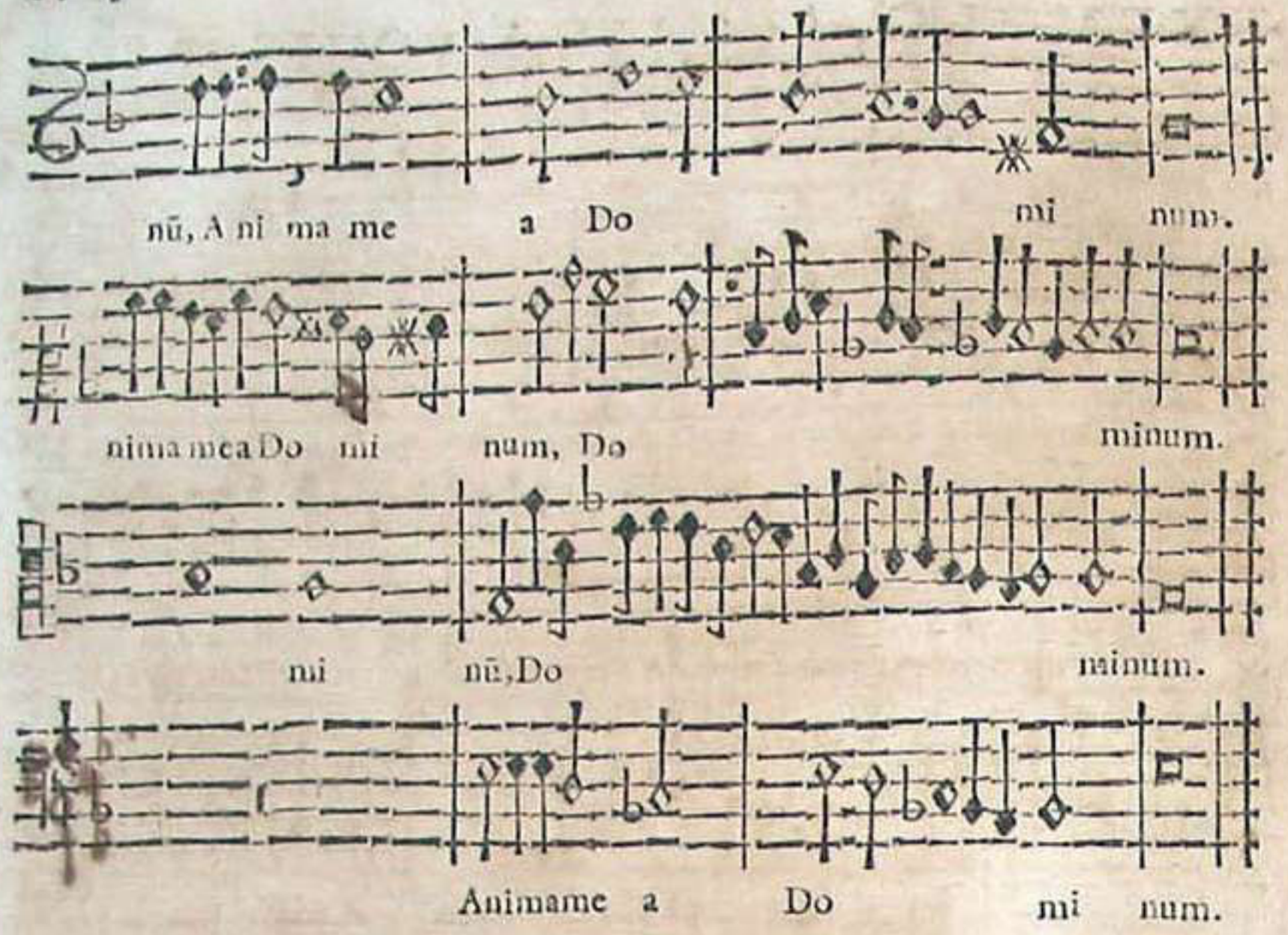
NOTA XXVIII.

EN los Canticos de Magnificat, Benedictus, y en algunas entradas de Psalmos, comiença vna voz, diziendo el Canto Llano del Tono sobre que se haze la Composicion, ò las quatro: y en estos casos, por imitarle, se puede entrar fuera de Tono, como se verà en los dos quatros primeros que se siguen; y prosigue el Canto de Organo, imitando el Canto Llano de la segunda mediacion del Tono, començando cõ vna de las vozes, ò con todas; y deste modo se han de entender los demàs Tonos, si se entrare al principio del Psalmo con el Canto Llano; cuydando de no olvidarse en el discurso de la Obra de èl, por quanto se tiene por grande defecto en las Composiciones de Canticos, y Psalmos, no vsar muchas, y repetidas vezes del Canto Llano sobre que son hechas. No pongo Exemplo mas de en el primero Tono, por parecerme ser suficiente Regla, y Advertencia su demonstracion, para inteligencia de los demàs Tonos, en el dar principio à los Canticos, y Psalmos con el Canto Llano.

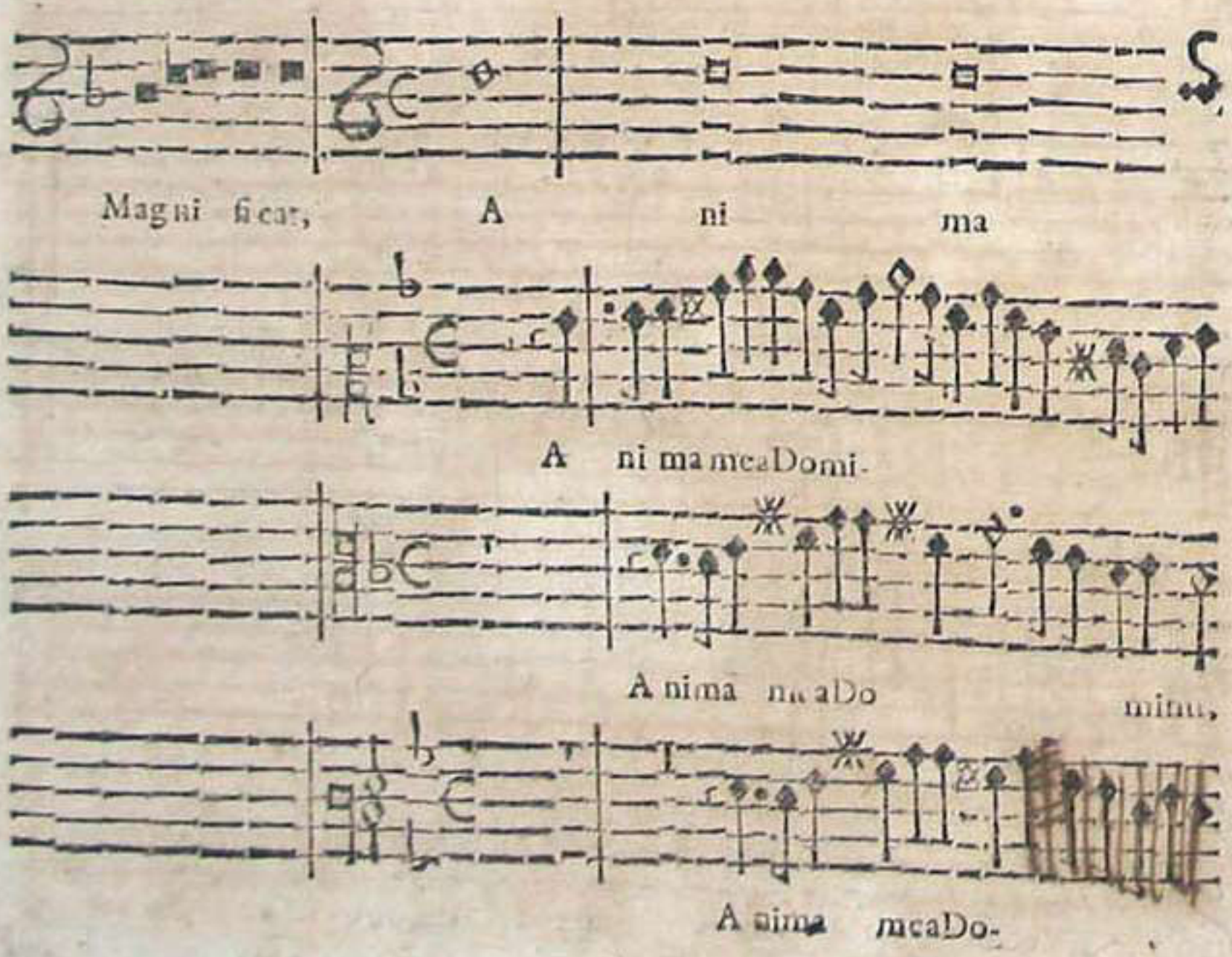
EXEMPLO, A QVATRO VOZES, PARA la entrada de Magnificat.

PRIMERO TONO.

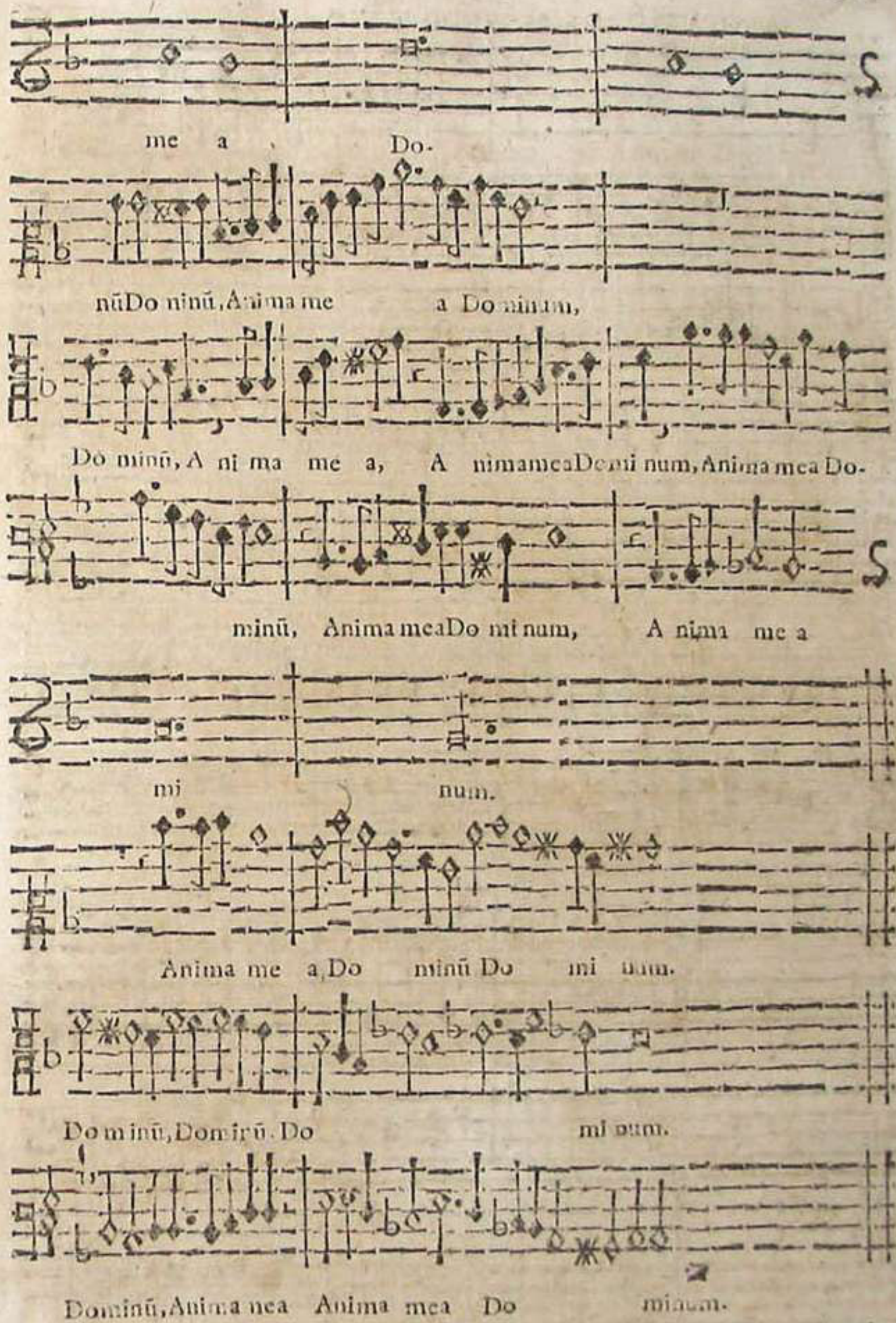




A QVATRO VOZES, PRIMERO TONO.

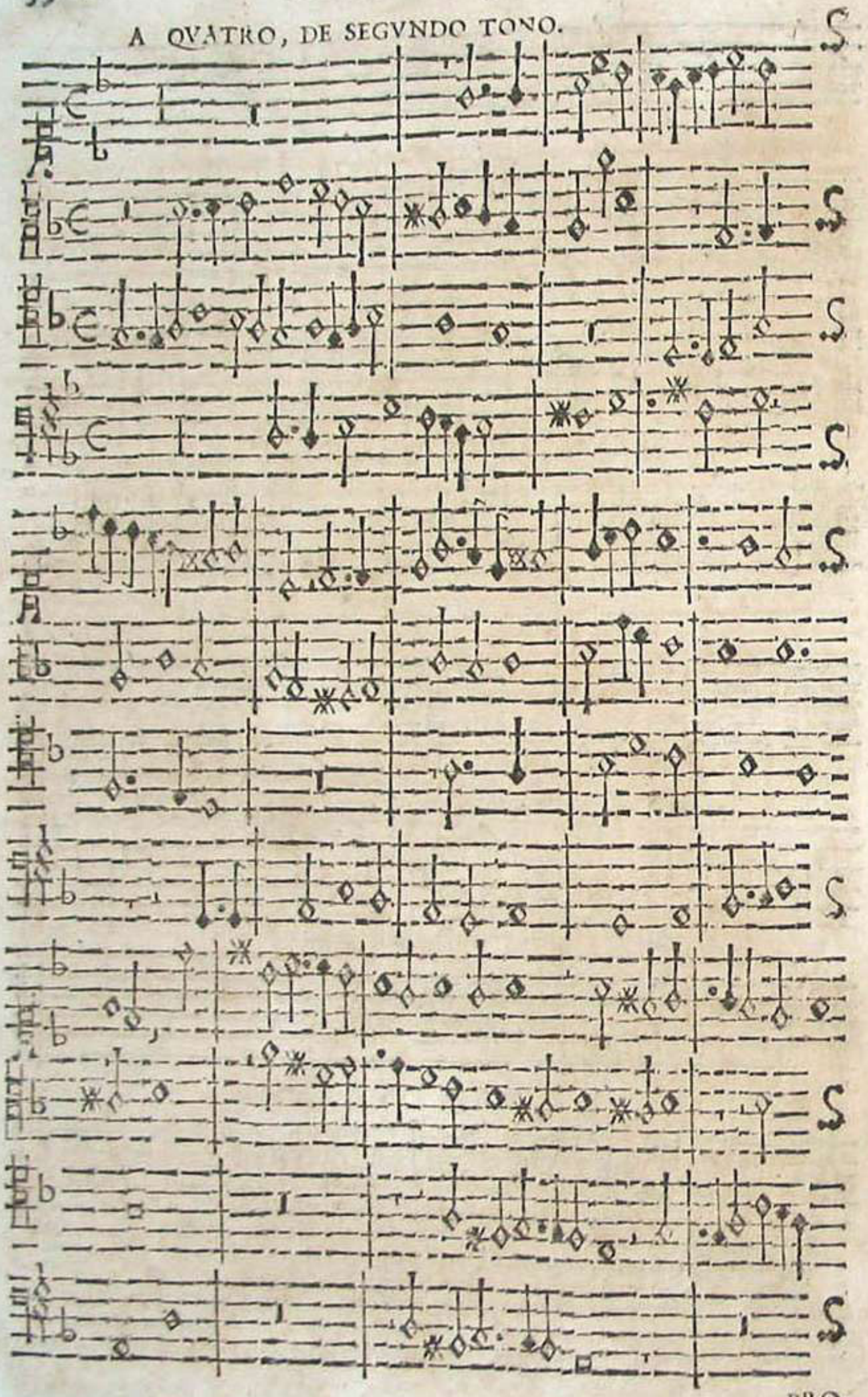


mea



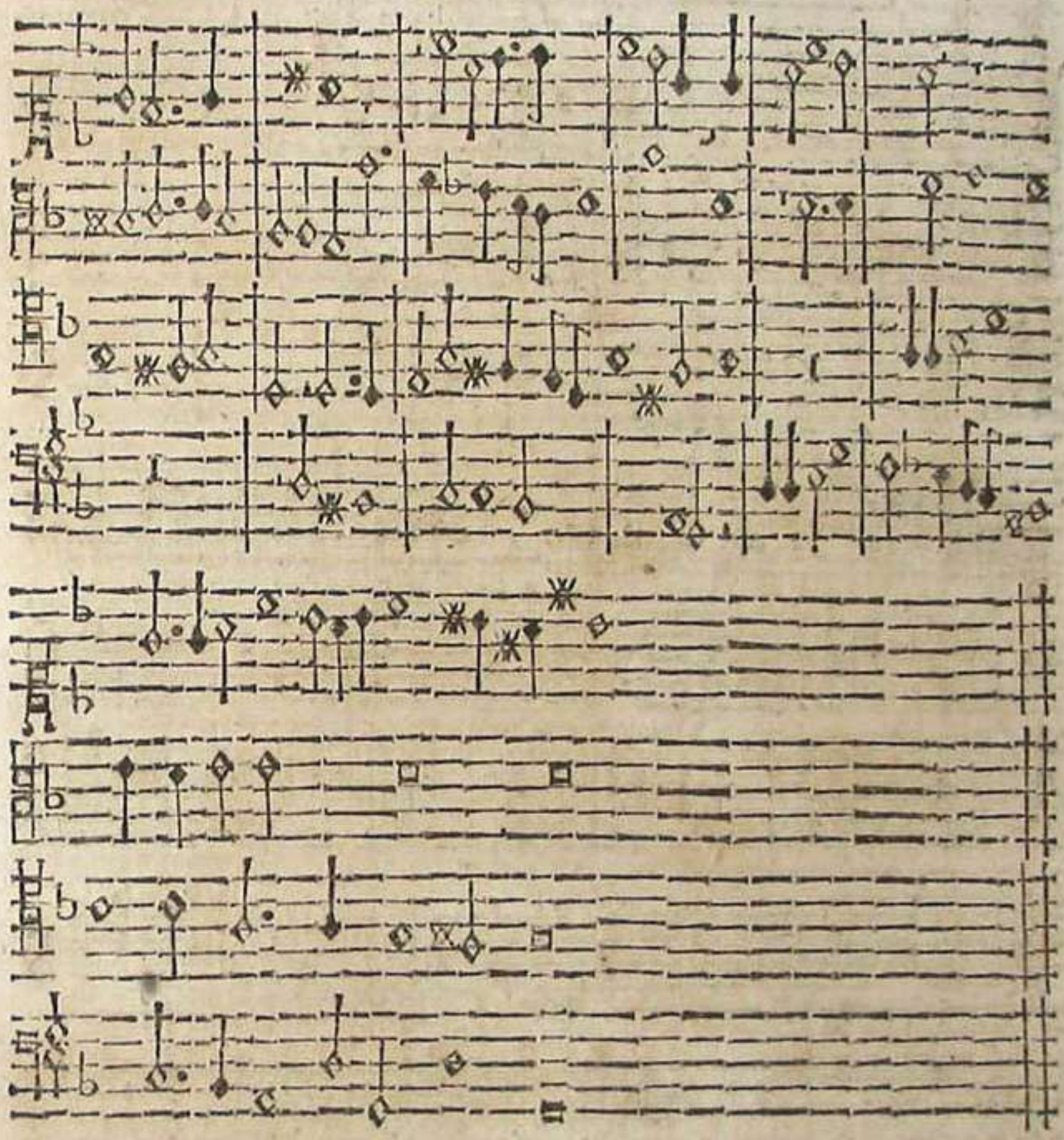
NOTA. ¶ No he puesto mas del primero Verso del Magnificat, por parecerme ser suficiente para Exemplo. Y se advierta, q̃ tambiẽ se podrà entrar al principio del Psalmo, imitando el Canto Llano con las quatro vozes, ò las dos, y las otras dos con otro Intento, à arbitrio del Compositor, &c.

A QVATRO, DE SEGVNDO TONO.



PRO-

PROSIGVE EL QVATRO DE Segundo Tono.

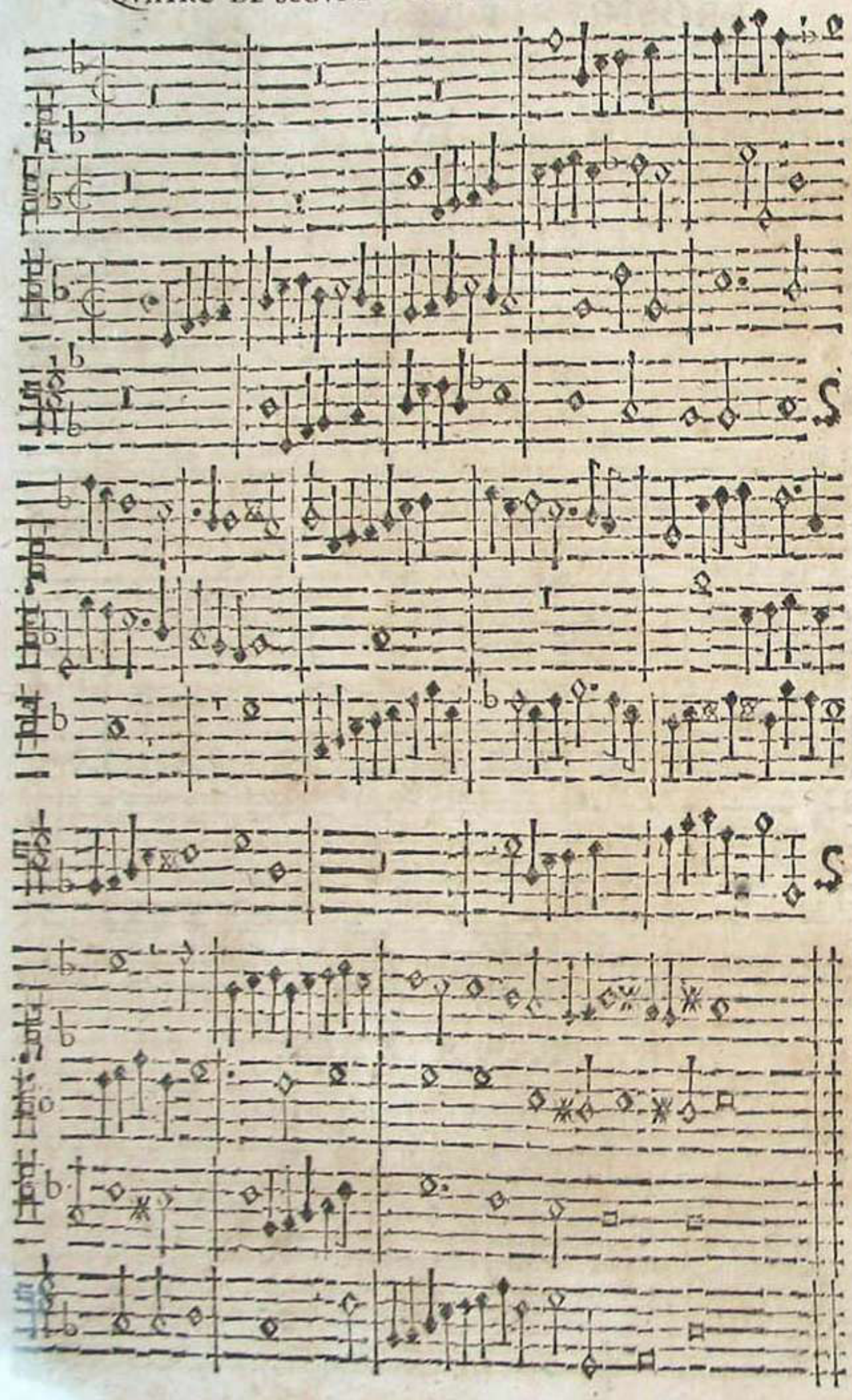


NOTA XXIX.

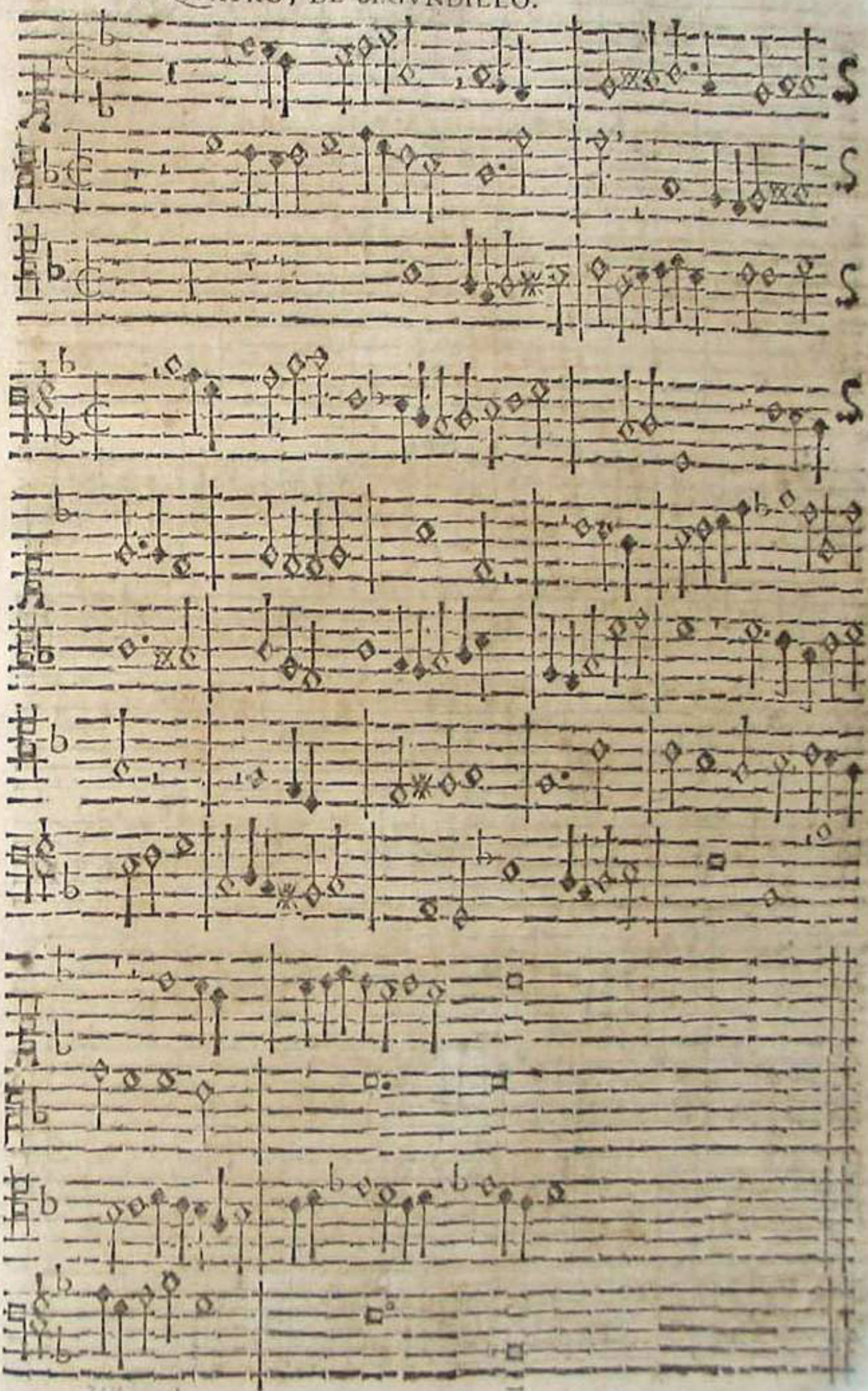
ADVIERTASE, Que en este Segundo Tono, y en todos los demàs Tonos que le siguen, no pondremos mas de vno, ù dos Quatros, los quales servirán para dar noticia breve de las Claves, Mediaciones, y Finales de los Tonos, y en los Signos que se han de entrar los Passos en ellos: en lo demas se podrà obrar, como queda advertido en el primer Tono, y en los Diapasones de los Tonos, donde se verán las Claves, y Clausulas que les pertenecen, &c.

***

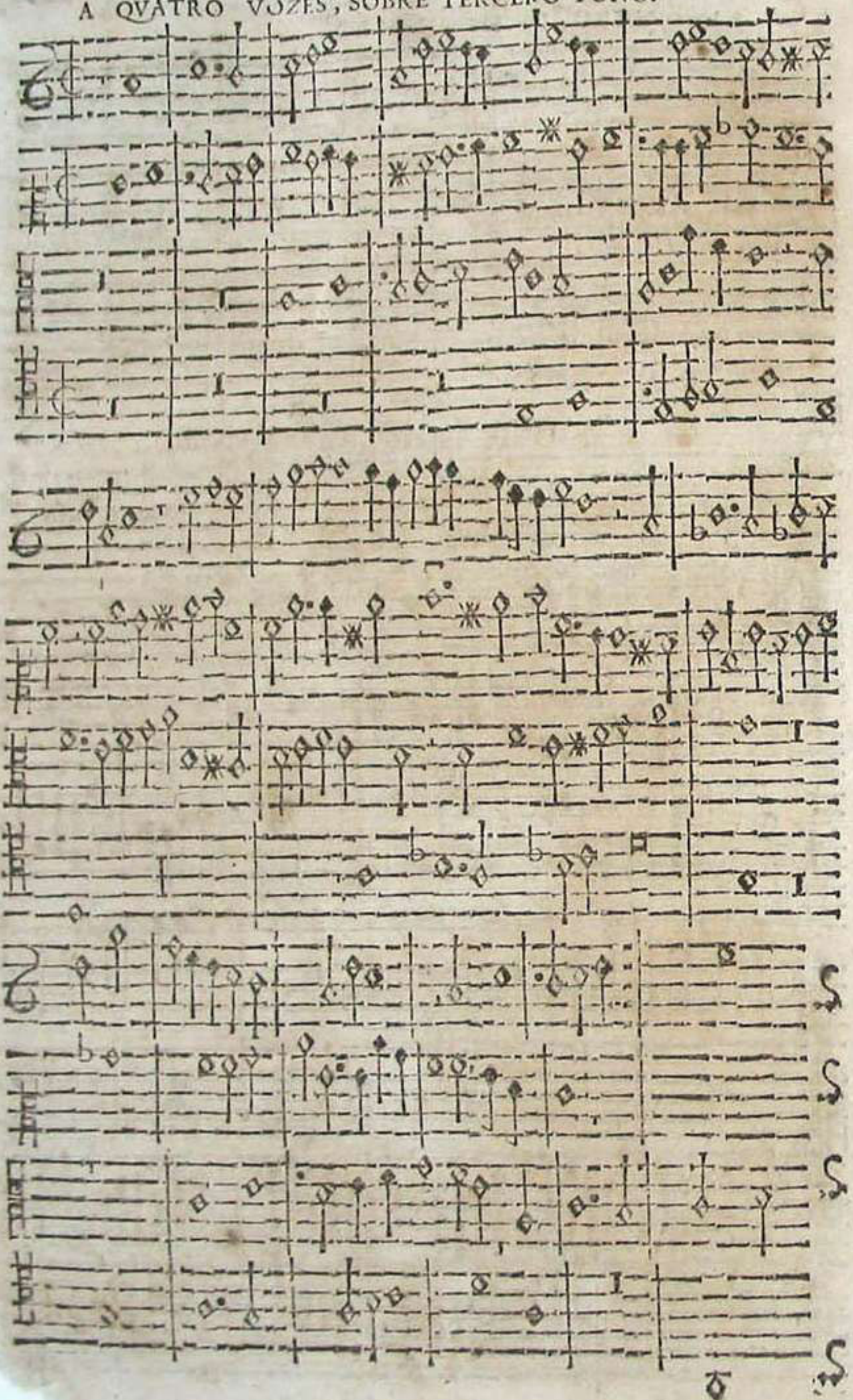
QVATRO DE SEGVNDO TONO POR LA MEDIACION.

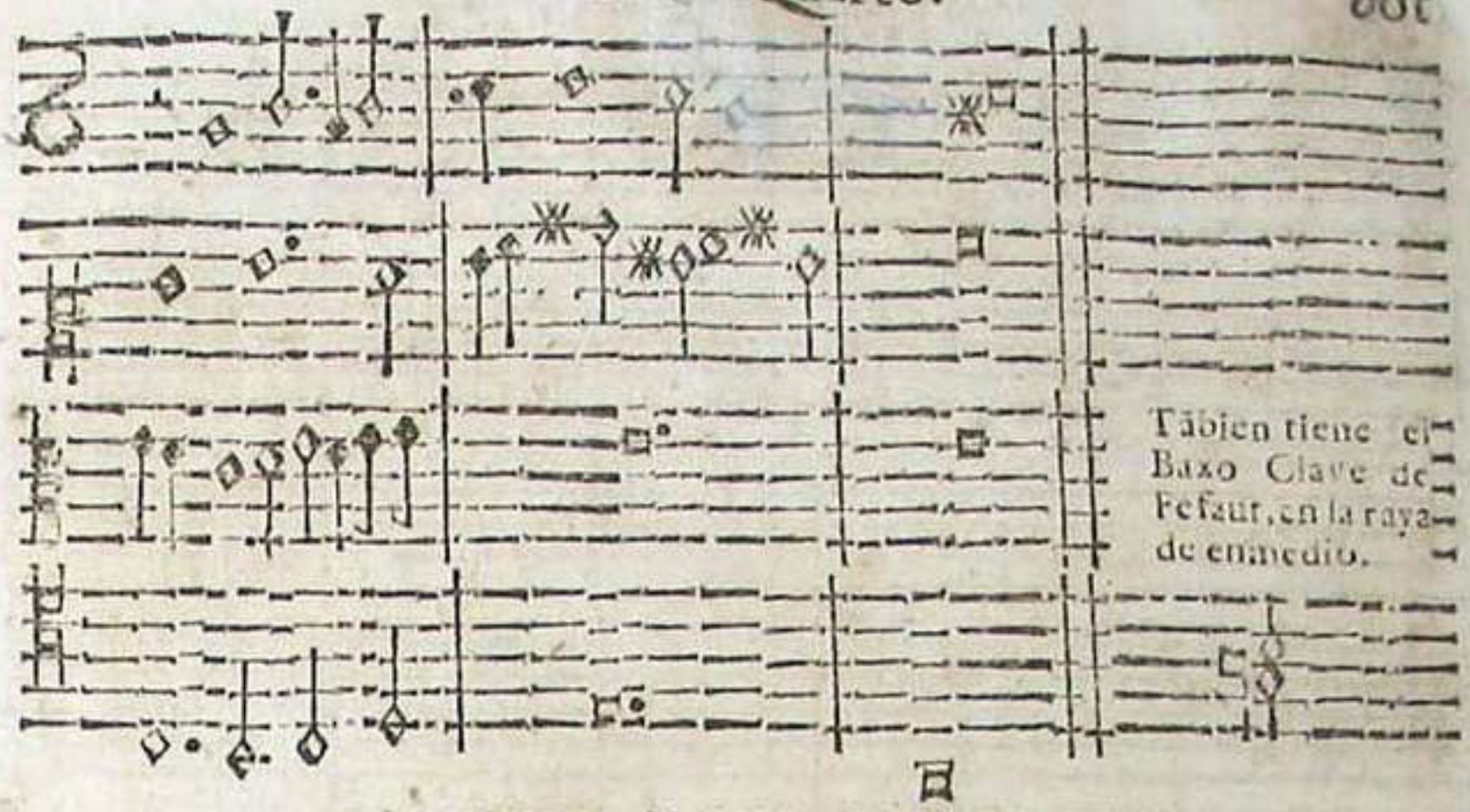


A QVATRO, DE SEGVNDILLO.



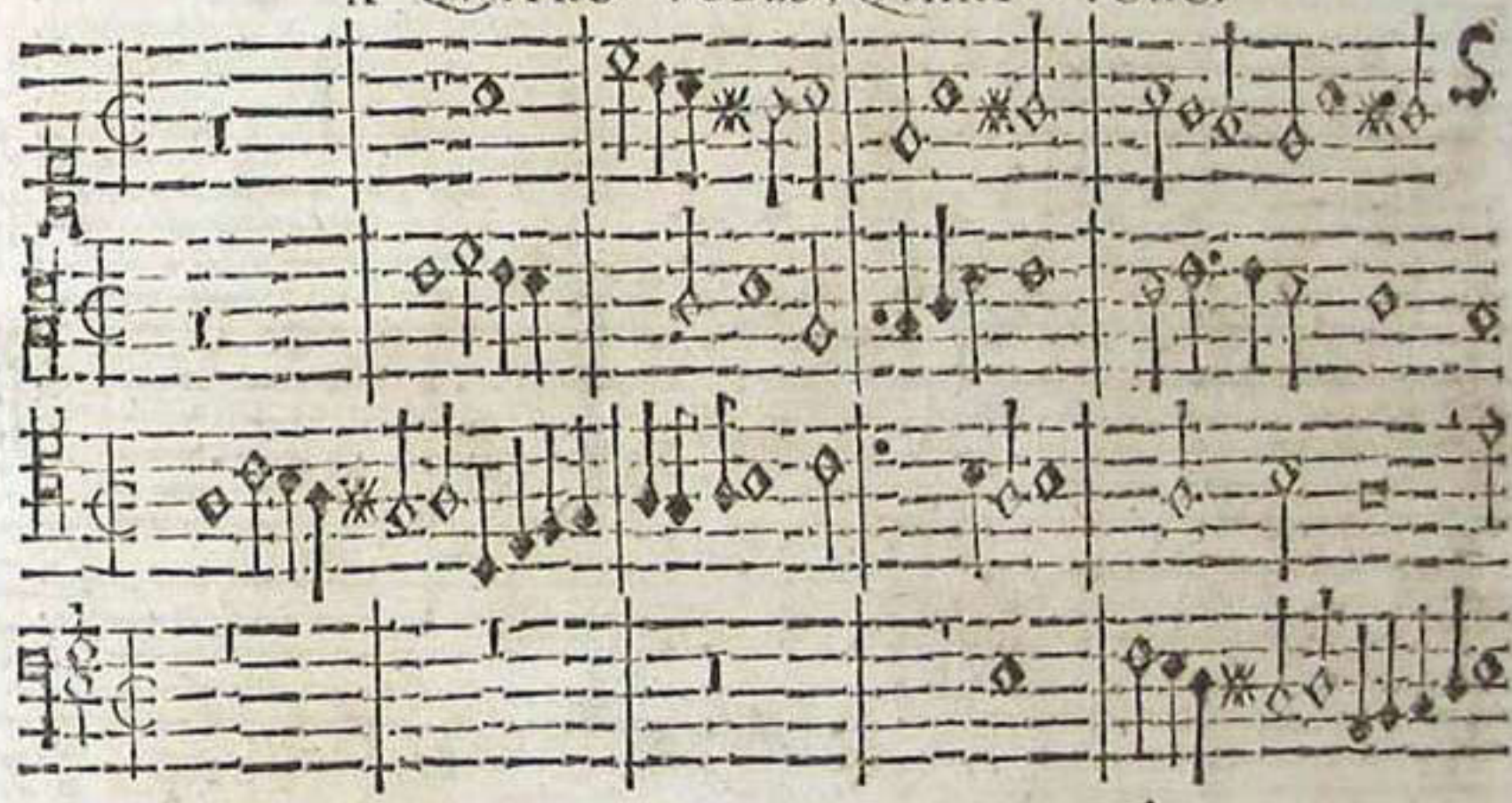
A QVATRO VOZES, SOBRE TERCERO TONO.

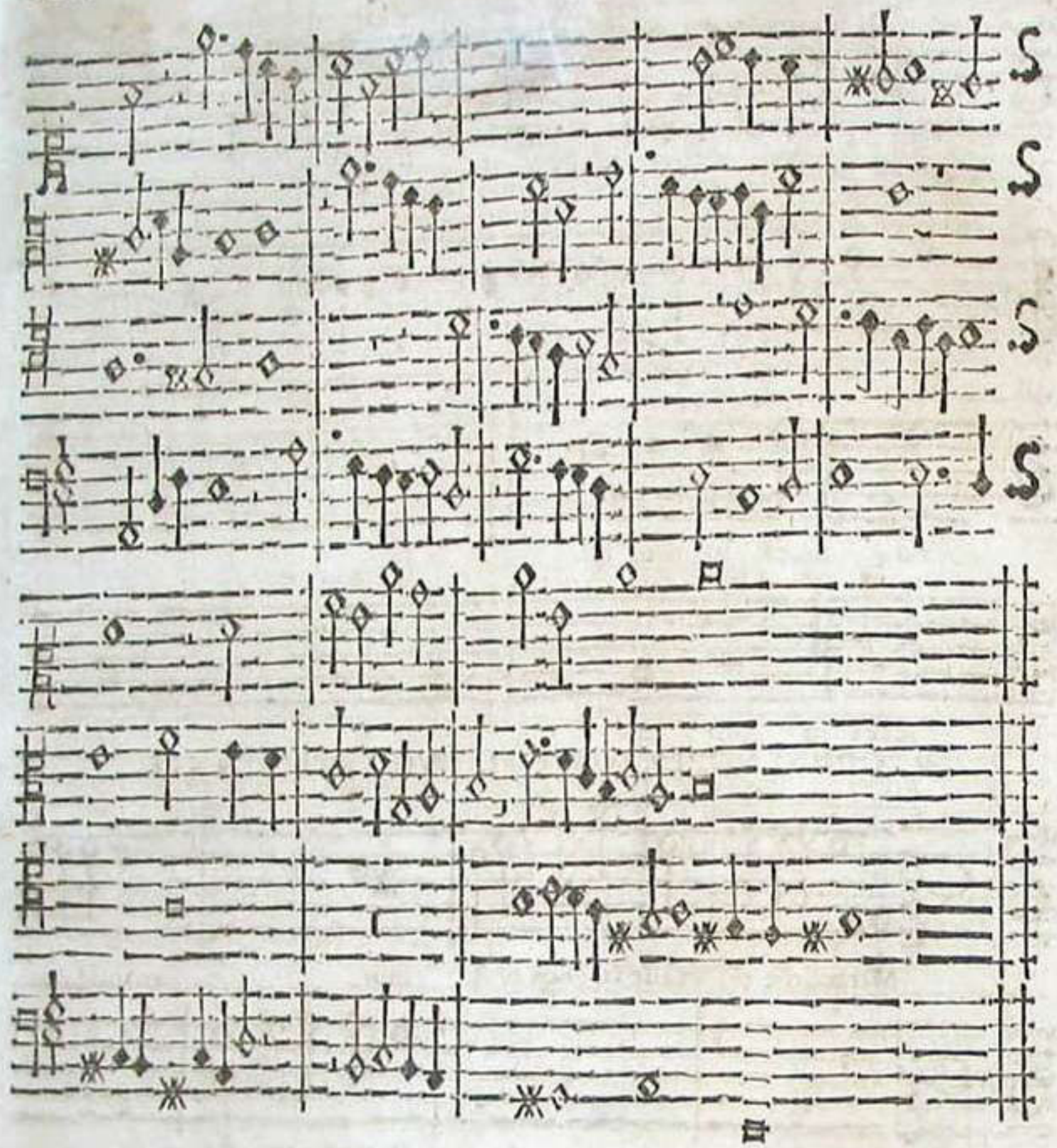




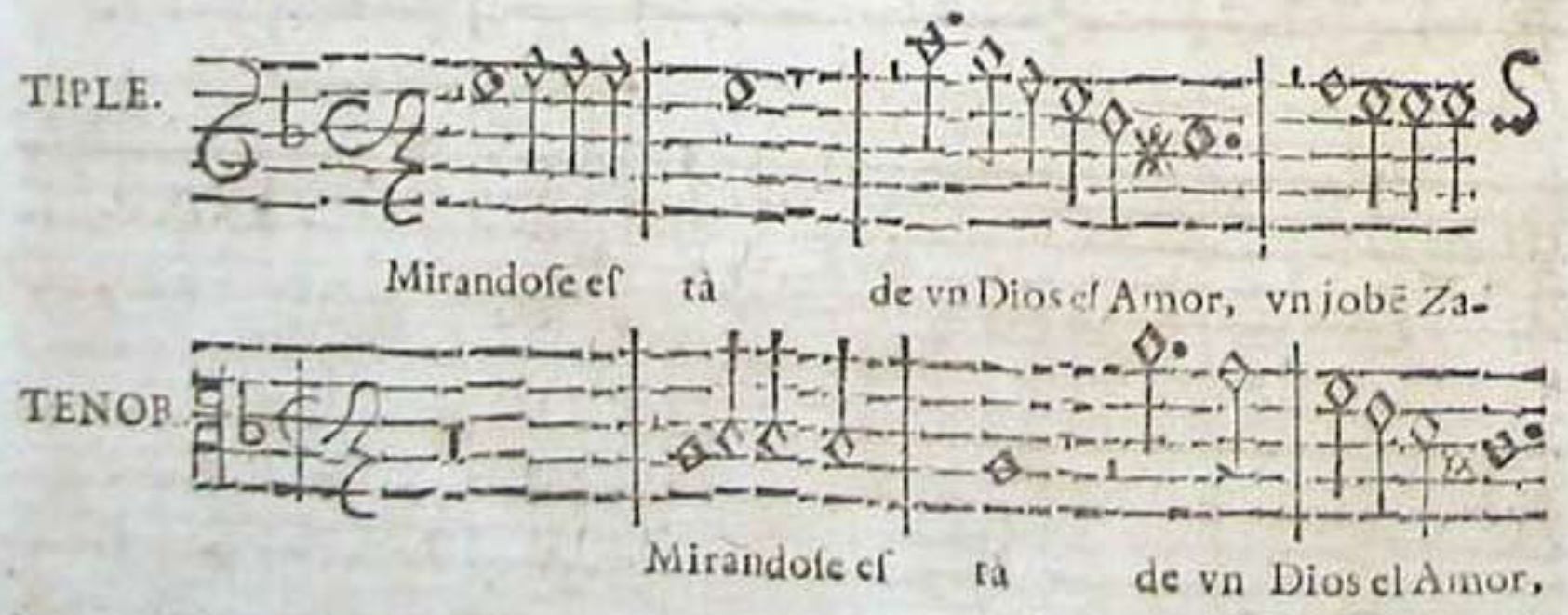
Tãbien tiene el Baxo Clave de Fefaut, en la raya de enmedio.

A QVATRO VOZES, QVARTO TONO.

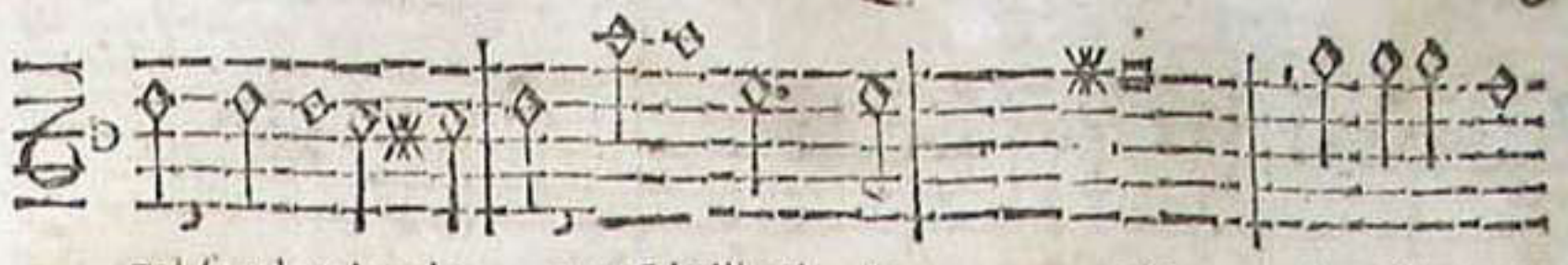




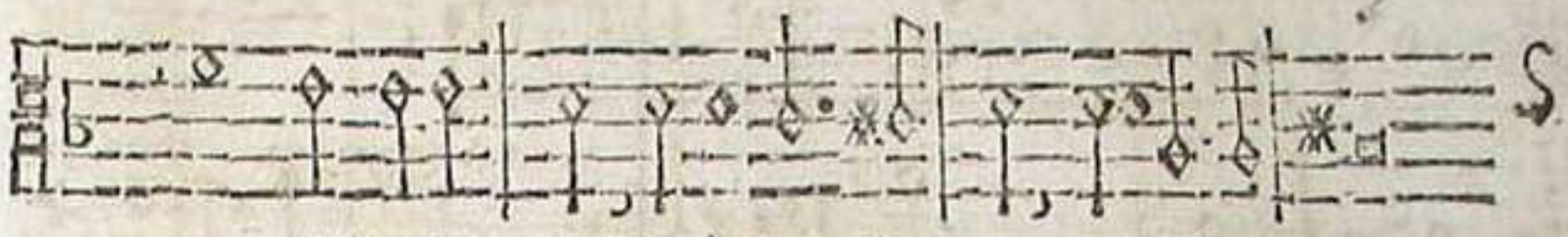
A DVO, QVARTO TONO, POR EL FINAL, y sobre èl vn Cinco.



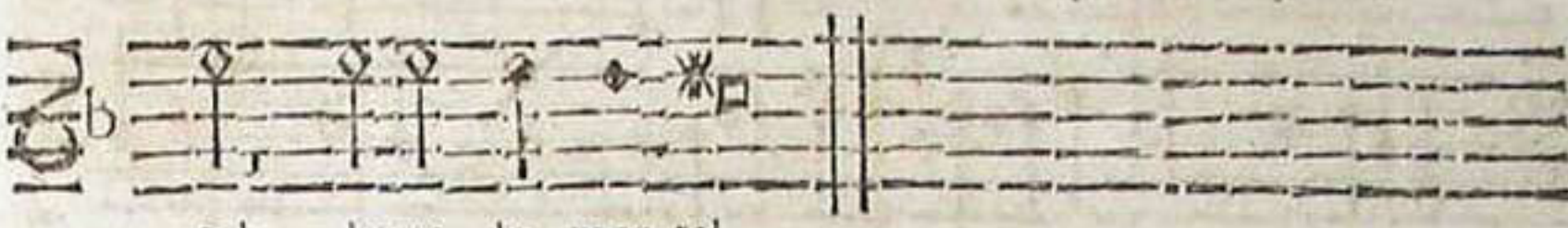
gal,



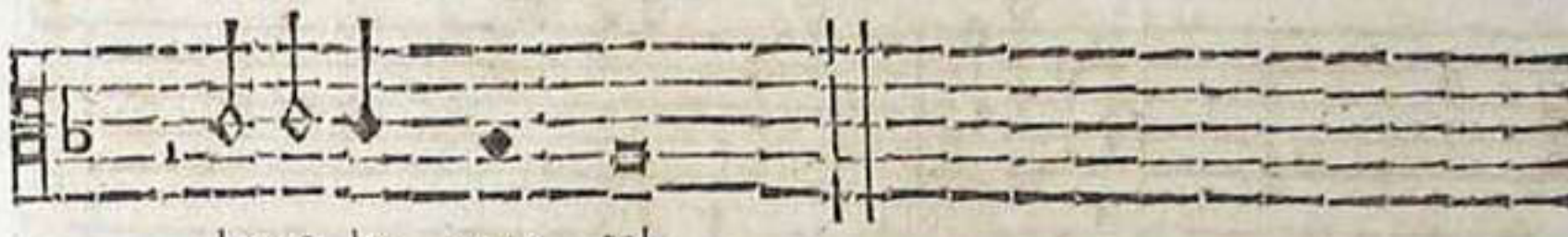
gal, se ad mira de ver, q̃ brille al na cer, luces lo mor-



vn joben Za gal, se admira de ver, que brille al nacer,

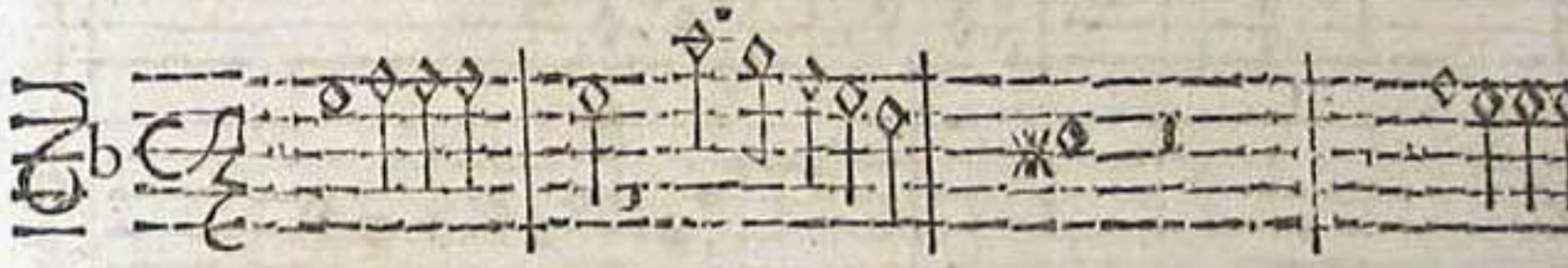


tal, luzes lo mor tal.



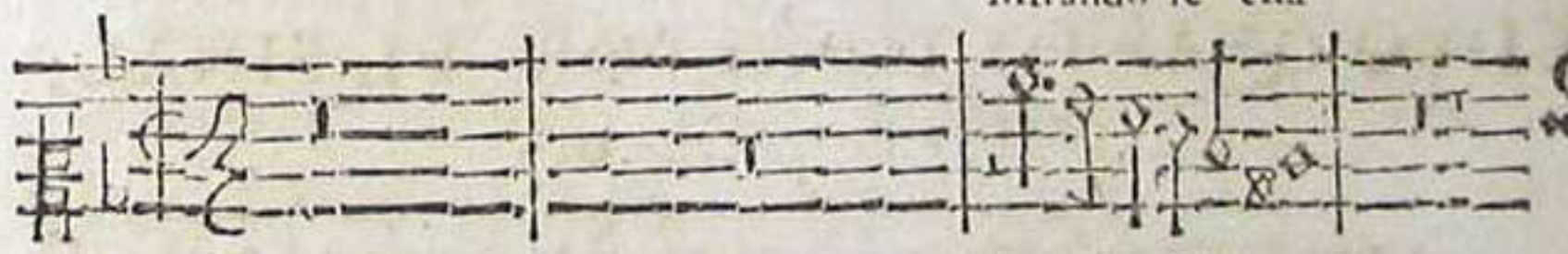
luzes lo mor tal.

A CINCO VOZES, SOBRE EL DVO ANTECEDENTE.

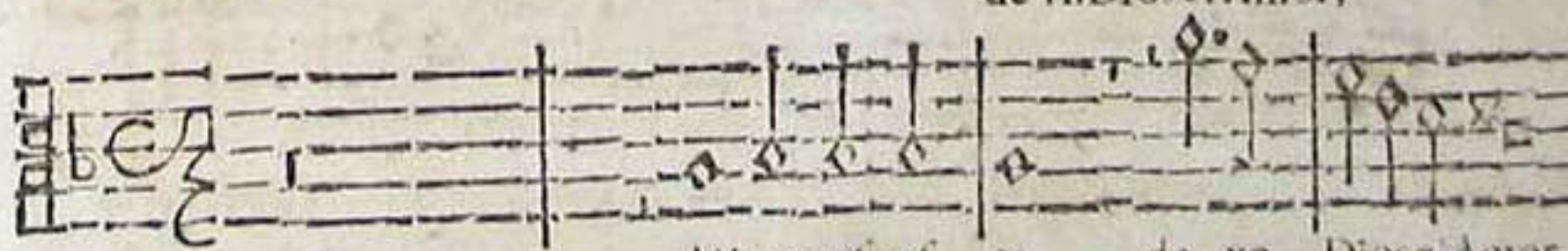


Mirandose es tà de vn Dios el A mor, vn jobẽ Za-

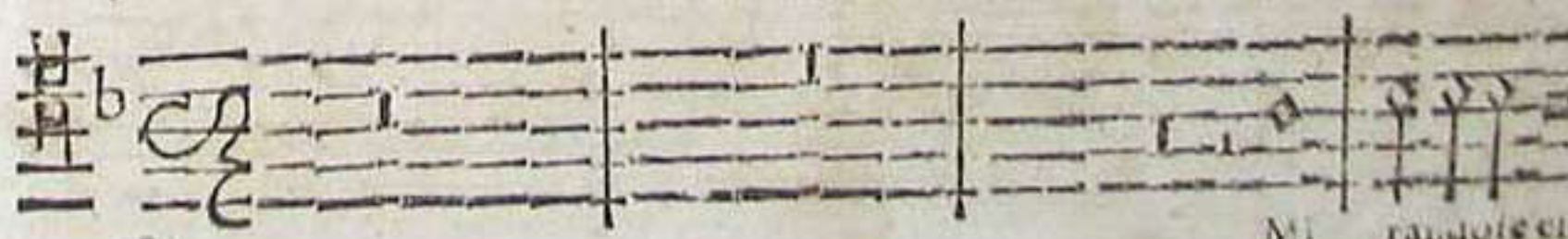
Mirando se esta



de vn Dios el Amor,



Mirandose es ta de vn Dios el Amor,



Mi randose està

gal, se admira de ver, que brille al nacer, al na cer,

vr jobē Za gal, de vn Dios el a-

vn jobē Za gal, Za gal,

randose està, se admira de ver, mirandose es-

de vn Dios el amor, vr jobē Za gal,

que brille al na cer, al nacer, al na cer,

mor, vn joben Za gal, Za gal, vn joben Za-

Mirandose està que brille al na cer vn joben Za gal, se admira

ta, se admira de ver, de vn Dios el amor, vn joben Za-

se admira de ver,

Mirãdose esta de vn Dios el amor, mi randose esta vn

gal, se admira de ver, de ver,

ver, q̃ brille al na cer, vn jobe Zagal, mirãdose esta, se esta, se admira de ver

gal, se admira de ver vn jobe Zagal, miran dose admirad..

de vn Dios el amor, vn jobe n Zagal se admira de ver, se admi... de vn Dios el a

jobe Zagal, luzes lo mortal, lo mortal, q̃ brille al na cer luzes lo mor-

vn jobe n za g... q̃ brille al na cer, se admira de

se admira de ver de ver admiro amor

ta, se admira de ver vn jobe n za gal, se admira de ve

tal, lo mortal, lo mortal, luzes lo mortal, lo mort..

ver. luzes lo mor tal, luzes lo mortal, luzes lo mortal, lo mortal

tal, luzes lo mortal, luzes, luzes lo mor al, lo mor tal,

que brille al nacer, q̃ brille al na cer, q̃ brille al na

cer, q̃ bri lle al nacer, q̃ brill.. q̃ bri.. luzes lo mor ta,

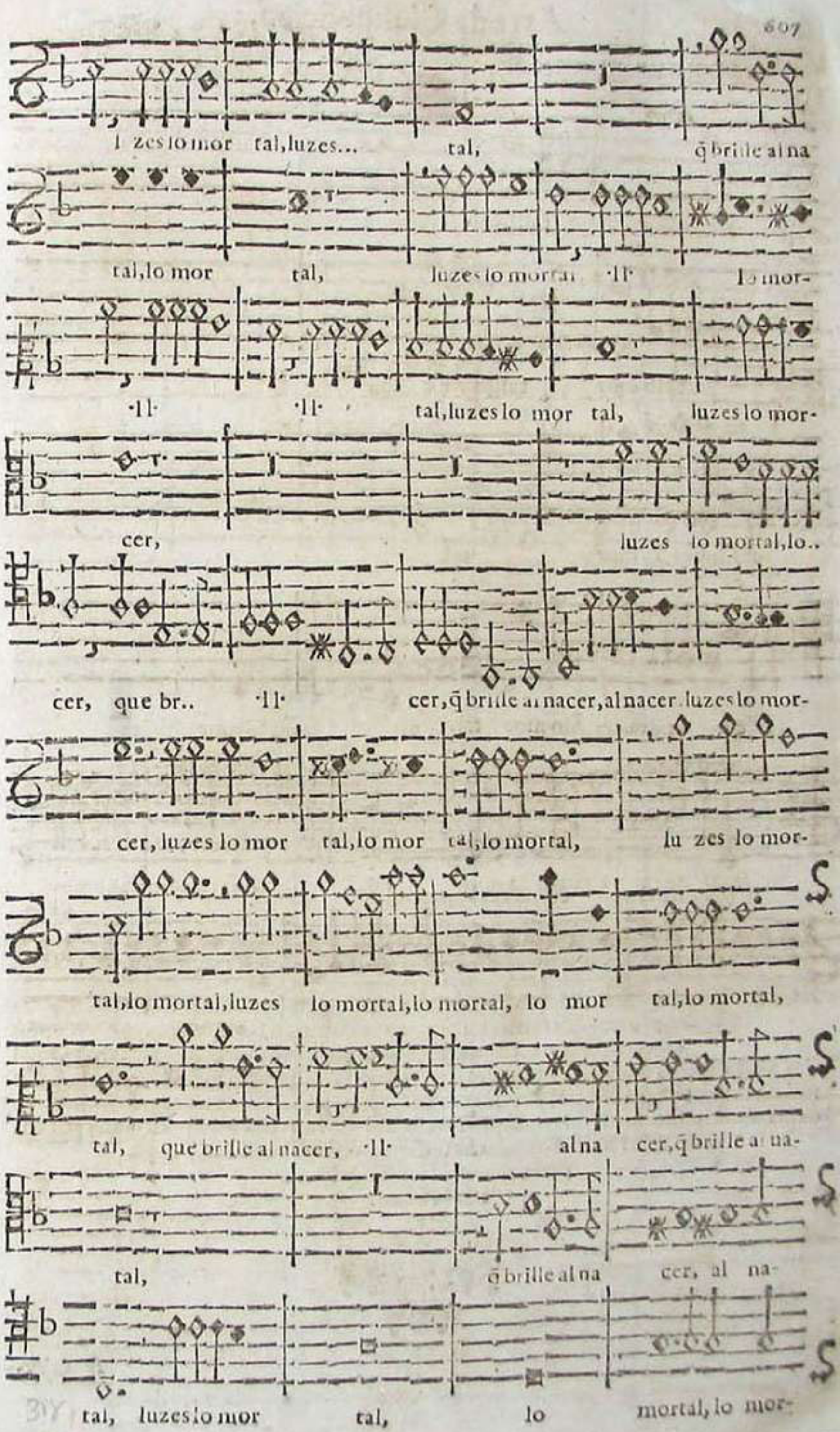
luzes lo mor tal, luzes lo mor tal, luzes lo mortal, luzes

luzes lo mortal, ·ll· ·ll· lo mor tal o mor

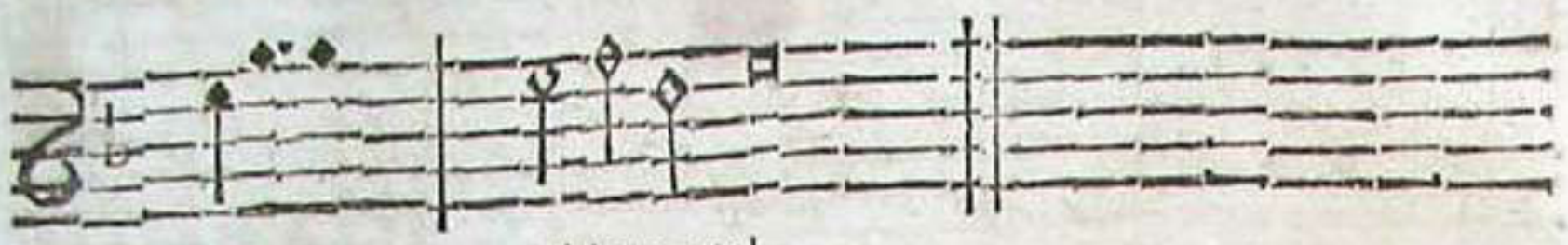
que brille al nacer, q̃ bri.. al na cer, luzes lo mortal, luz...

cer, q̃ brille al na cer, ·ll· ·ll· ·ll· al na-

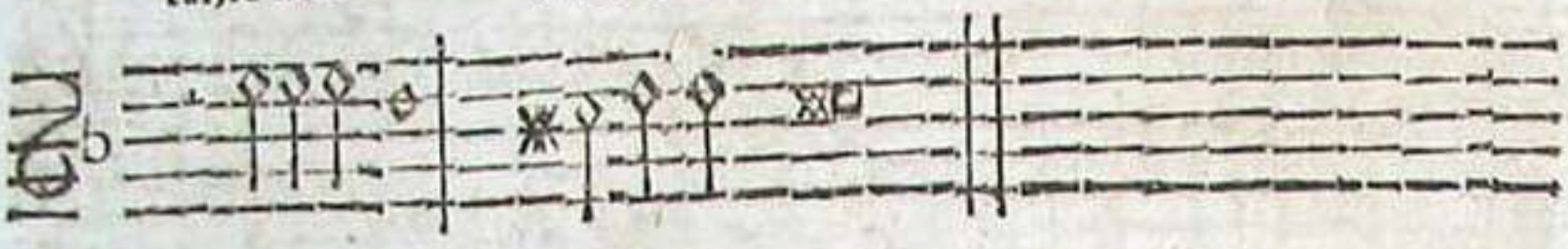
q̃ brille al na-


l zes lo mor tal, luzes... tal, q̃ brille al na
tal, lo mor tal, luzes lo mortal ·ll· lo mor-
·ll· ·ll· tal, luzes lo mor tal, luzes lo mor-
cer, luzes lo mortal, lo..
cer, que br.. ·ll· cer, q̃ brille al nacer, al nacer luzes lo mor-
cer, luzes lo mor tal, lo mor tal, lo mortal, lu zes lo mor-
tal, lo mortal, luzes lo mortal, lo mortal, lo mor tal, lo mortal,
tal, que brille al nacer, ·ll· al na cer, q̃ brille al na-
tal, q̃ brille al na cer, al na-
tal, luzes lo mor tal, lo mortal, lo mor-

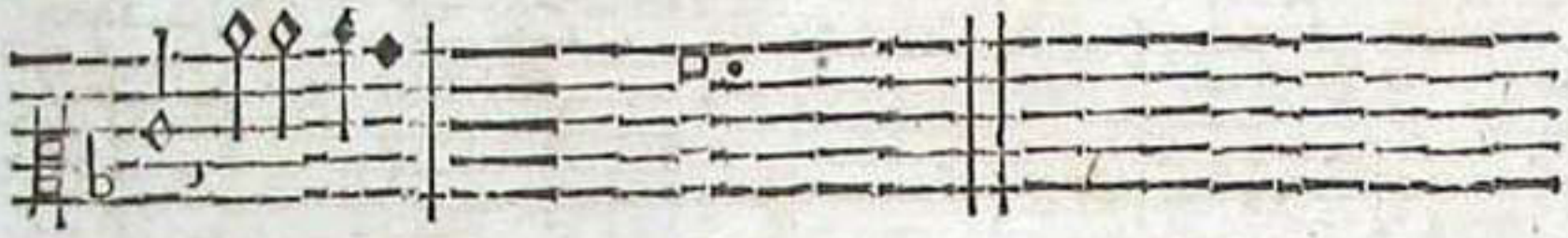
PROSIGVE EL CINCO.



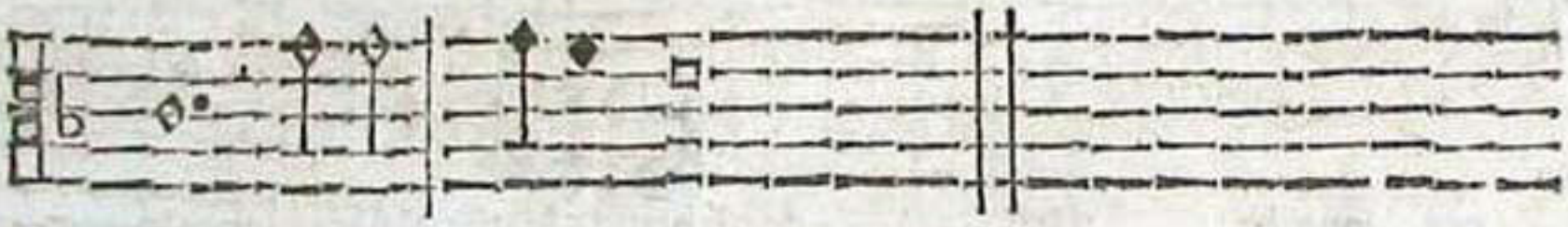
tal, lo mor tal, lo mortal.



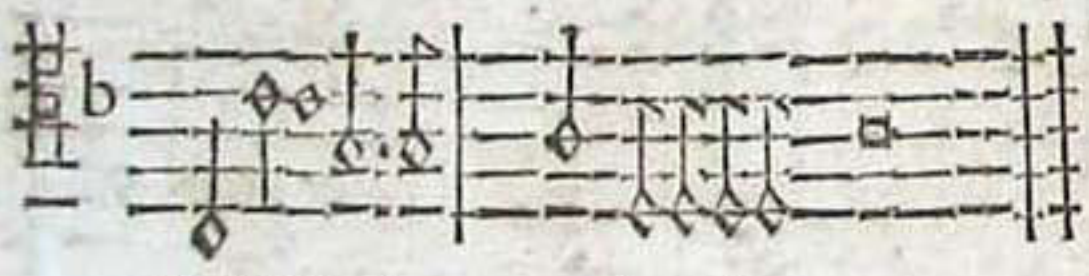
luzes lo mor tal, lo mor ta!.



cer, luzes lo mor tal,



cer, lu zes lo mor tal.



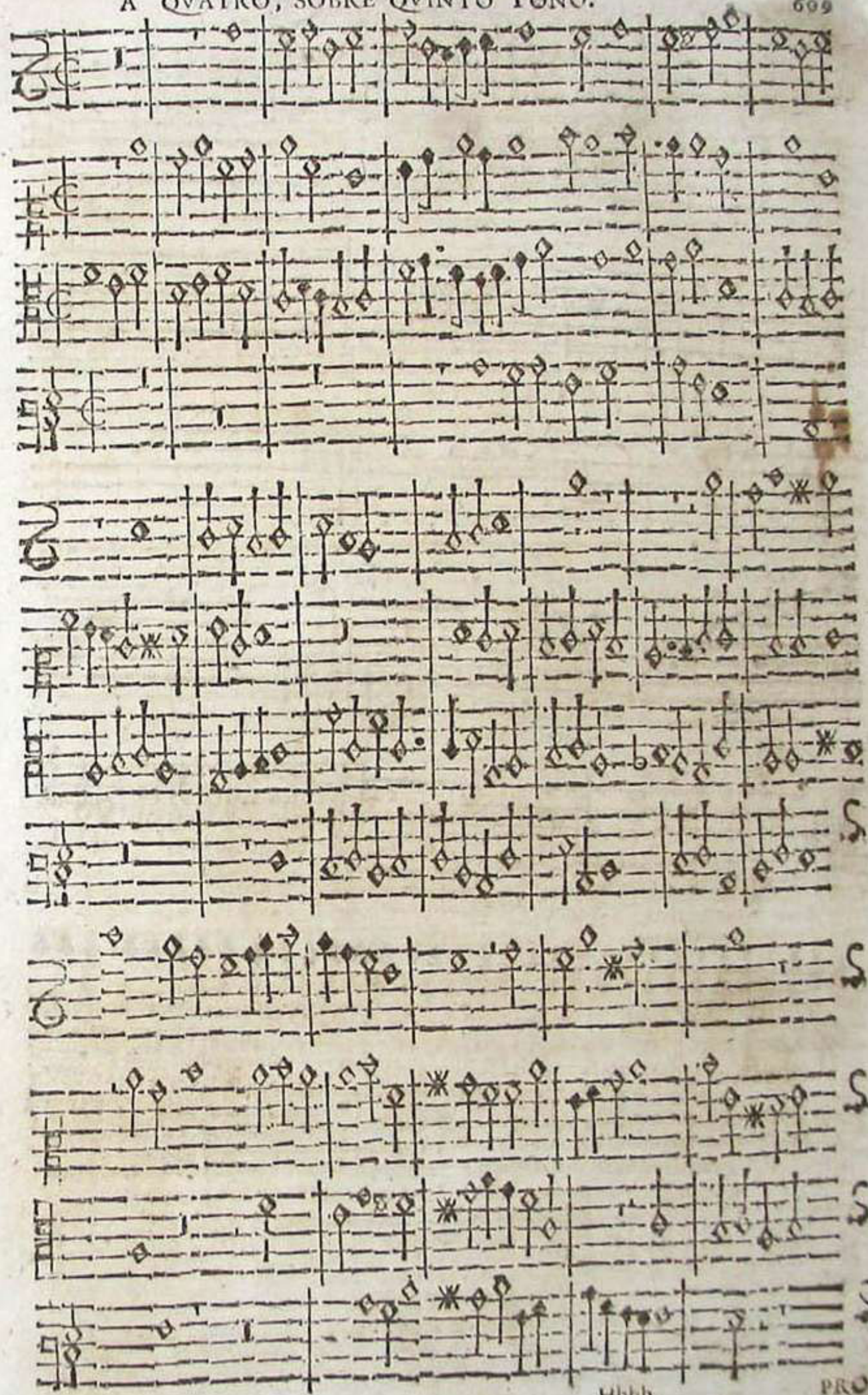
El Baxo tiene tambien Clave de Fefa ut, en la raya de en medio, asi:

tal, q̃ brille al na cer, luzes lo mortal.

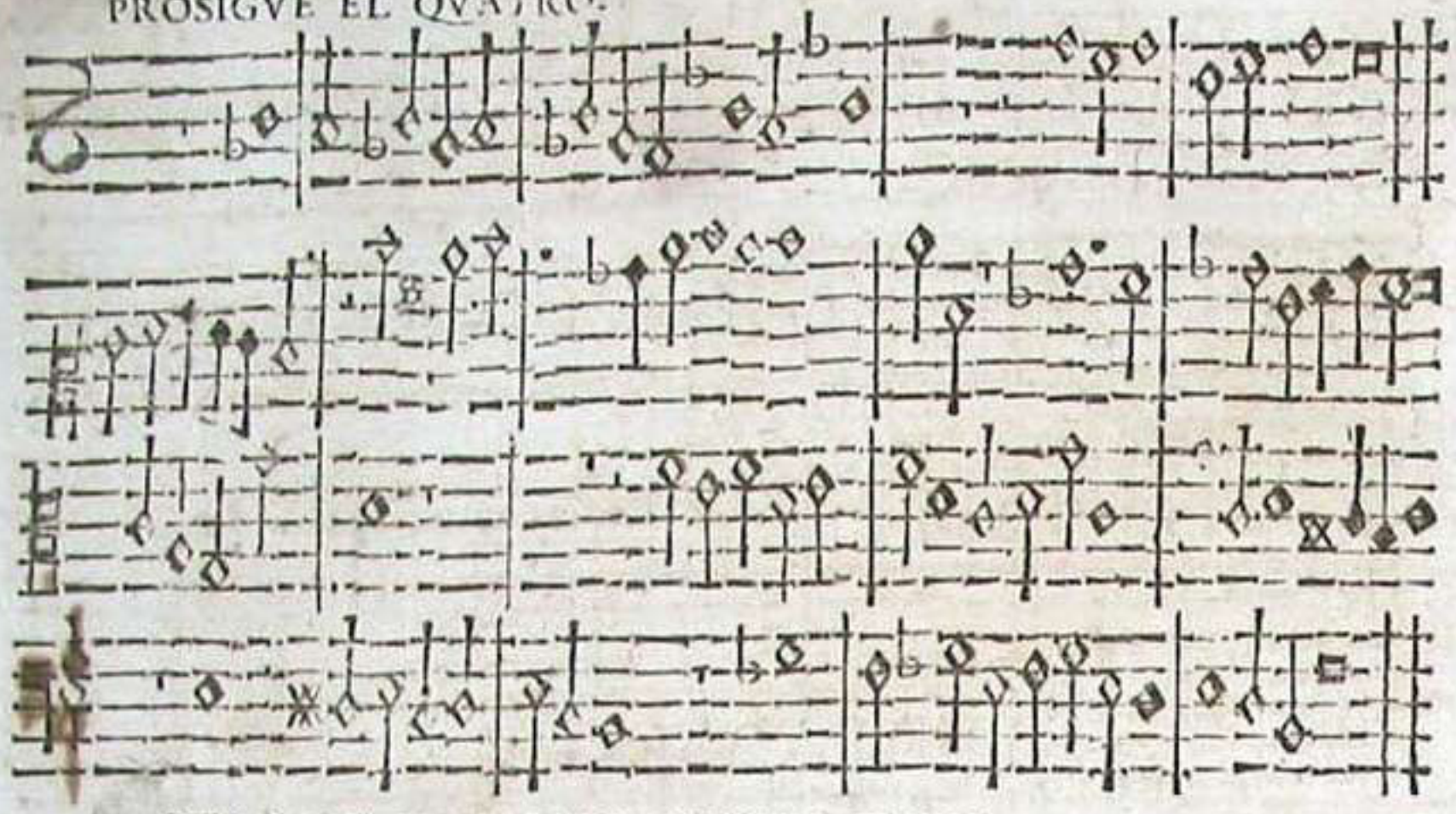
NOTA. LA Quinta falsa, que và puesta en este Cinco (y en otras Obras, sin ligadura, al mouimiento del alçar) passa como en Compàs Mayor, passan las especies disonantes en los mouimientos intermedios, que ni son al dar, ni al alçar del Compàs (como dexamos advertido, que passan las especies falsas, y malas) considerando el Tiempo, si fuere de Compassillo, à Compàs mayor; y en los demàs de la misma manera, por la duplicacion de los mouimientos en ellos; por cuya causa los Maestros pueden tomarse algunas licencias, y explanarse mas en las Composiciones Musicas.

(?)

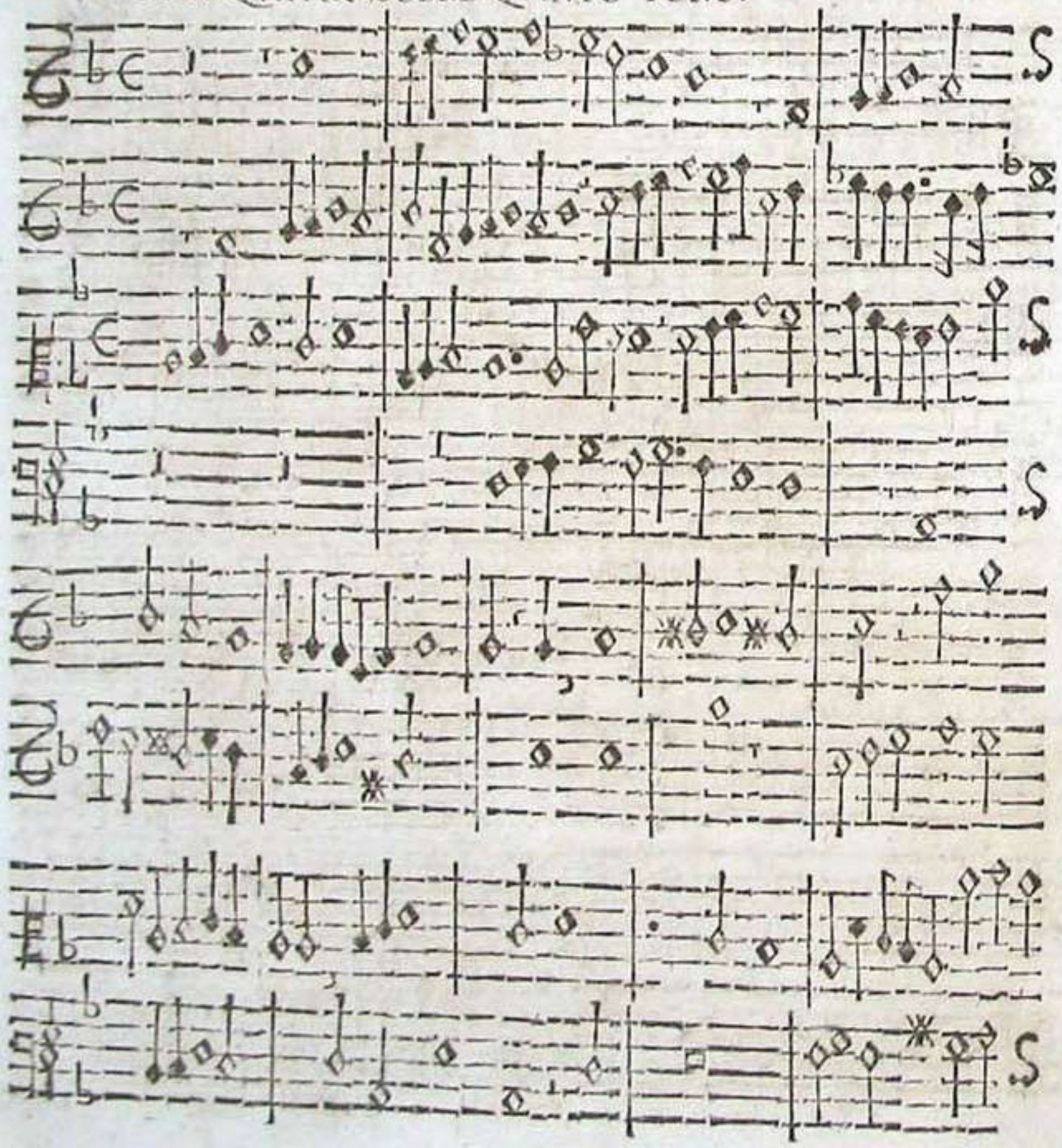
A QVA-

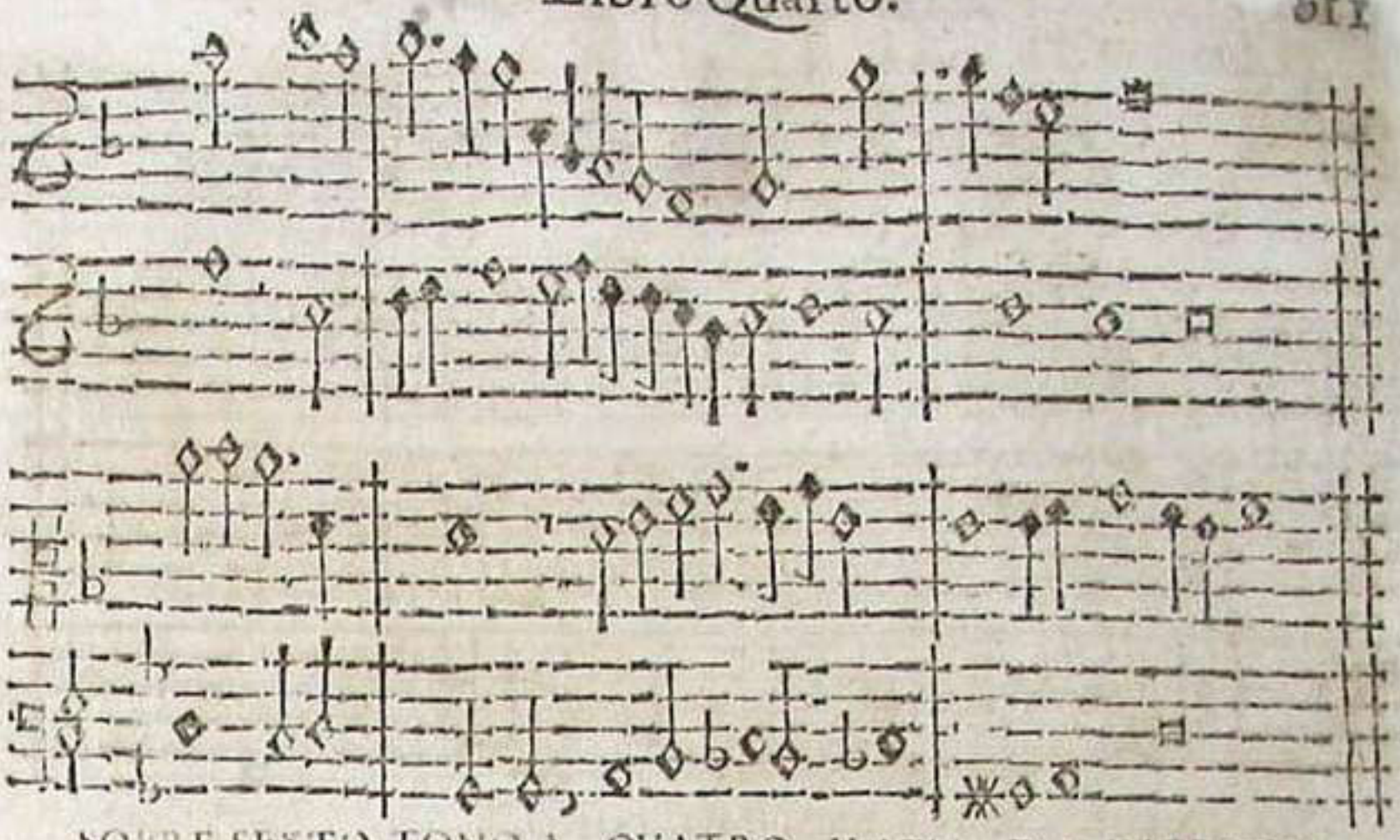


PROSIGVE EL QVATRO.

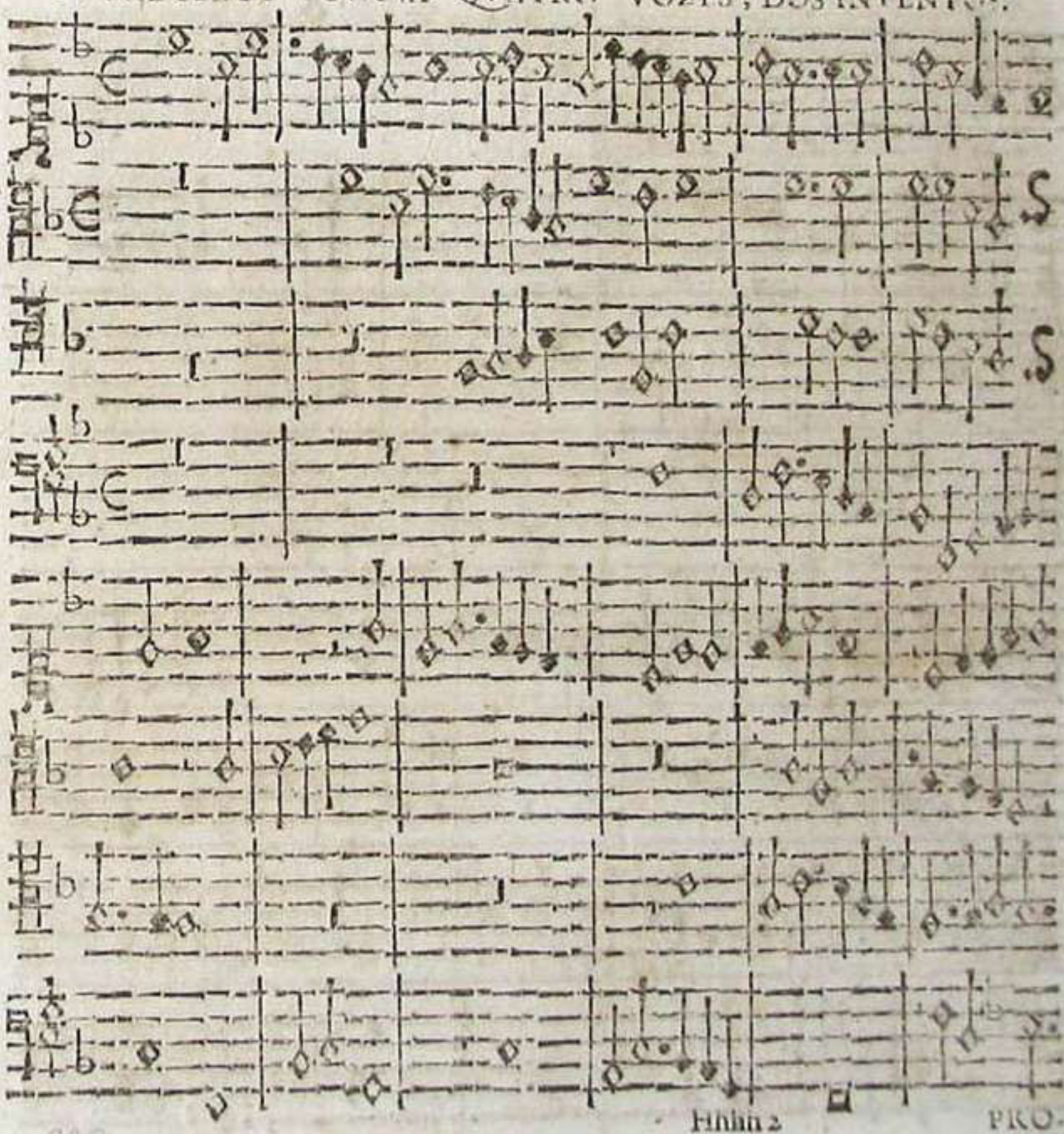


OTRO QVATRO, SOBRE QVINTO TONO.

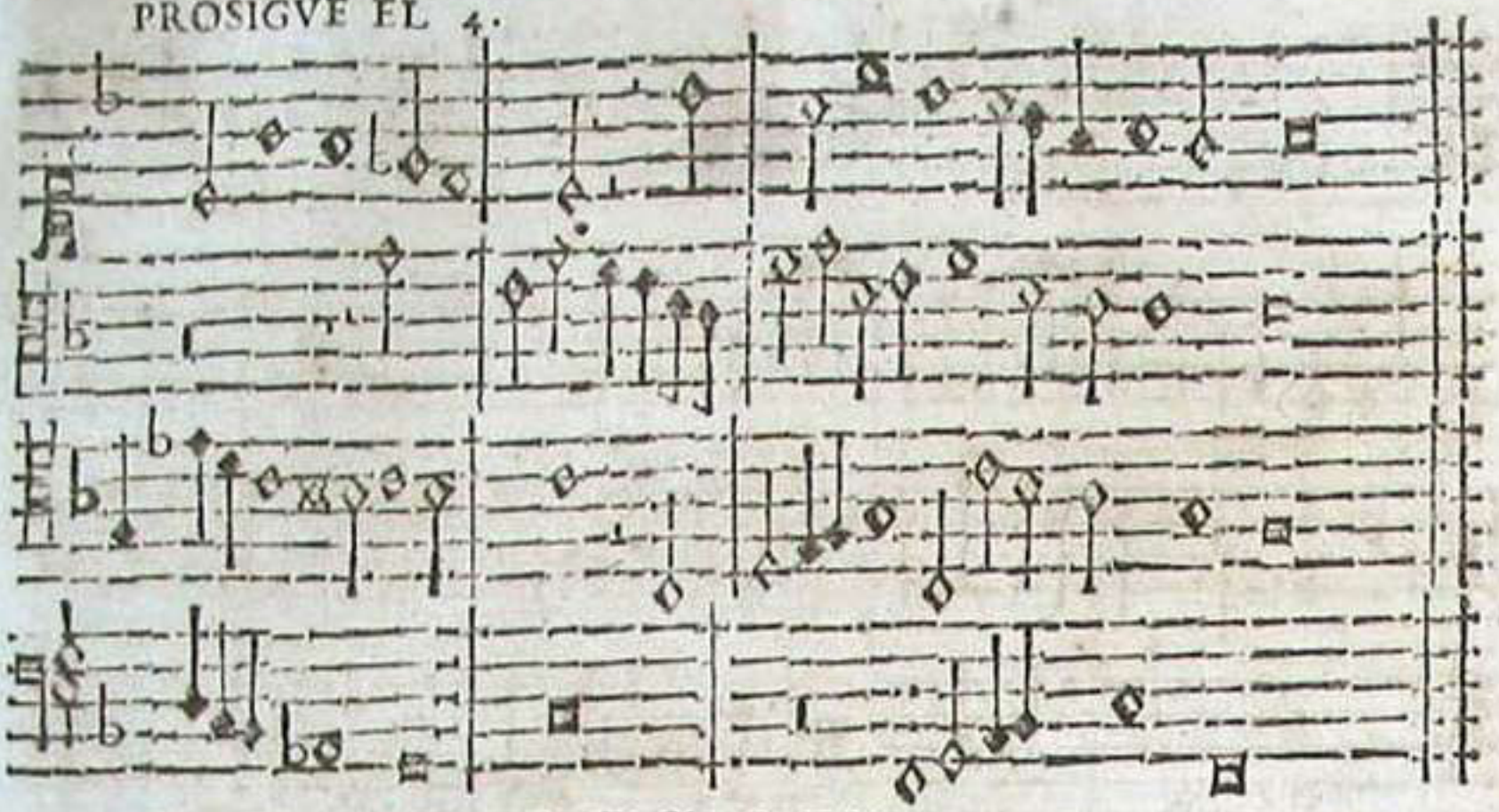




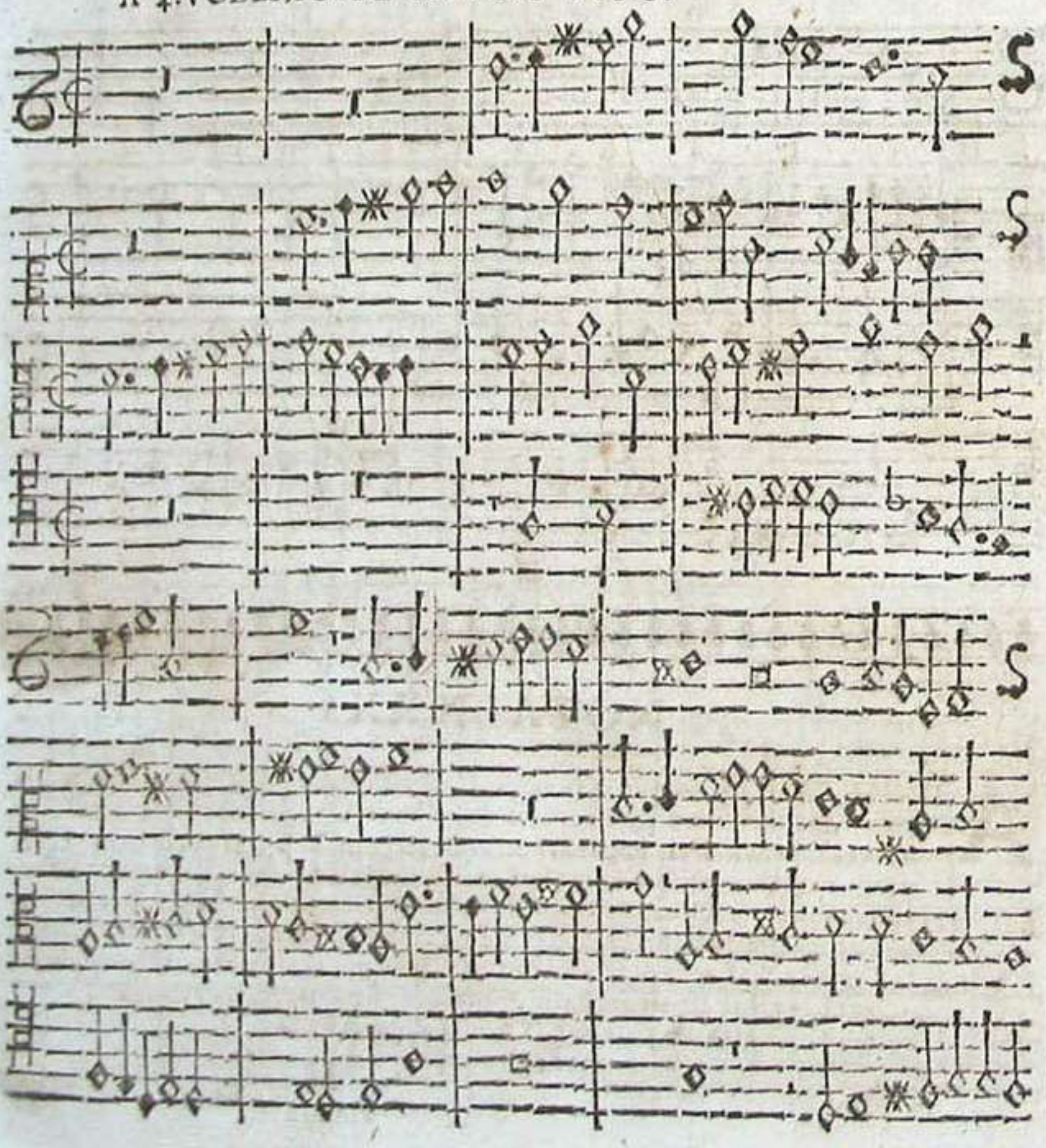
SOBRE SEXTO TONO, A QVATRO VOZES, DOS INTENTOS.

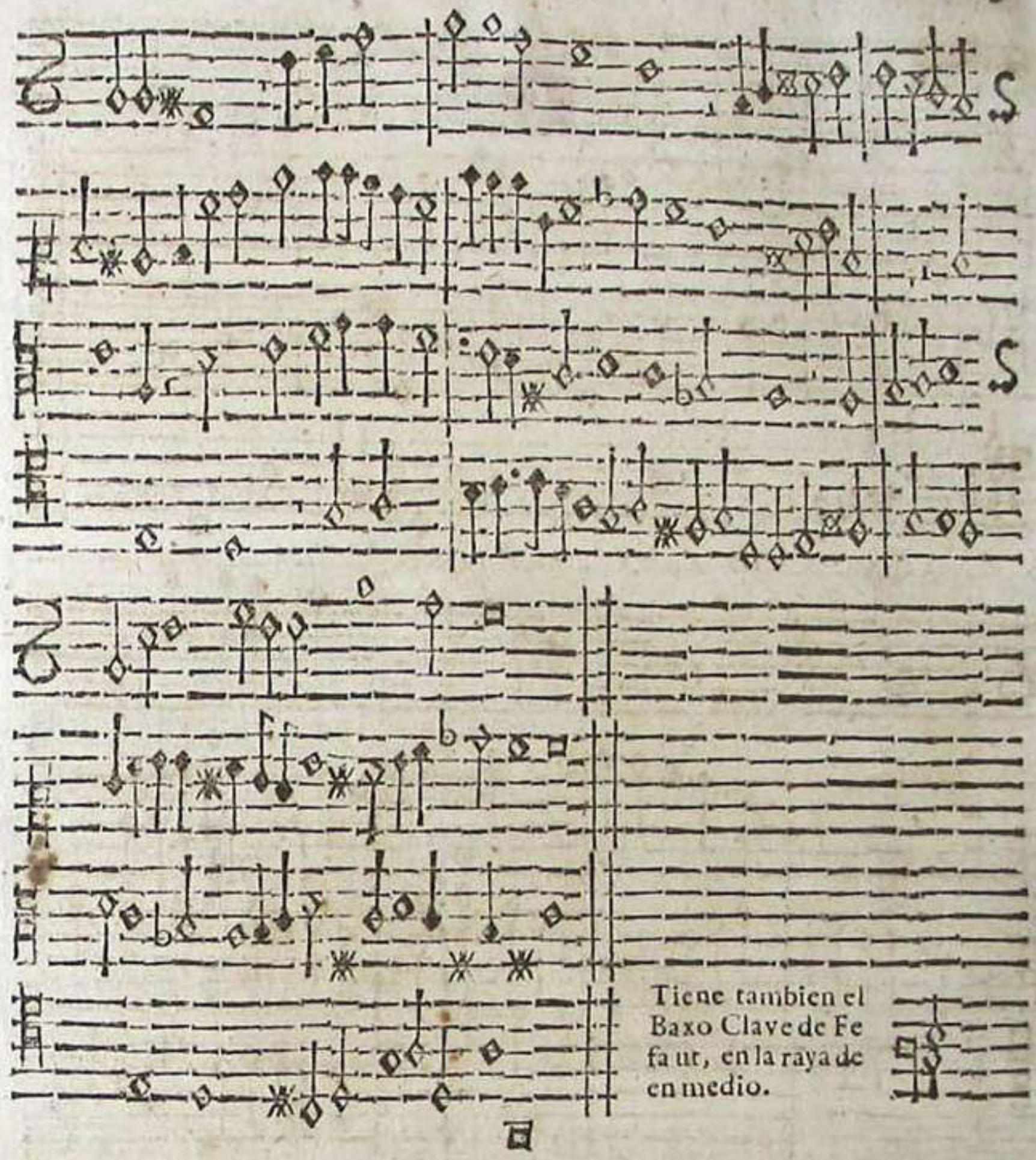


PROSIGVE EL 4.



A 4. VOZES, SOBRE SEPTIMO TONO.





Tiene tambien el Baxo Clave de Fefa ut, en la raya de en medio.

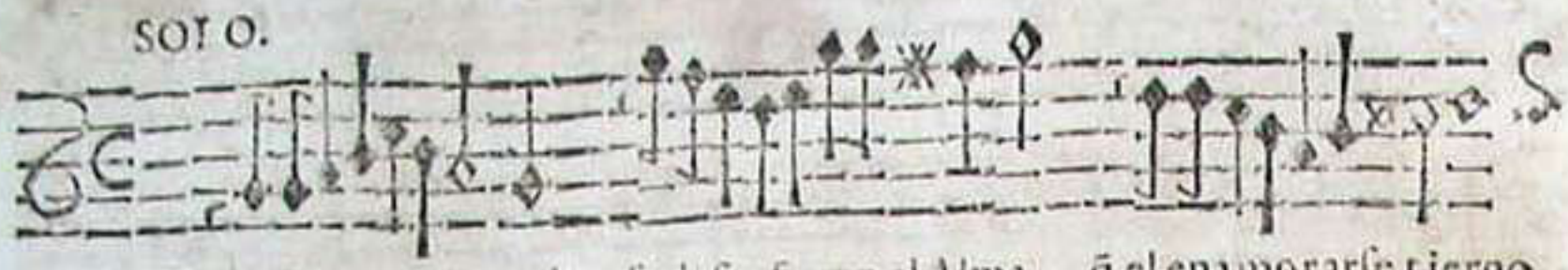
NOTA XXX.

ADVIERTASE, Que algunas vezes se dà vna Tonada con Letra, ò sin ella, la qual sirve de Tema, para hazer sobre ella el Villancico: lo que se haze en tal caso, es tomar las Fugas, ò Passos de ella misma. Otras vezes haze el Cõpositor vn Duo, y sobre èl compone el Villancico (como dexamos puesto, y sobre èl vn Cinco, en las Obras de Quarto Tono.) Y se note, que si la Letra del Estrivillo fuere diferente de la Tonada, ò el Tema, que se han de ajustar las Fugas, ò Intentos de la Tonada, à la Letra del Estrivillo: y se tiene por mejor, el que alguna de las vozes haga imitacion del Passo, ò Intento, al contrario. No pongo Letra mas de en la Tonada, porque basta para Exemplo.

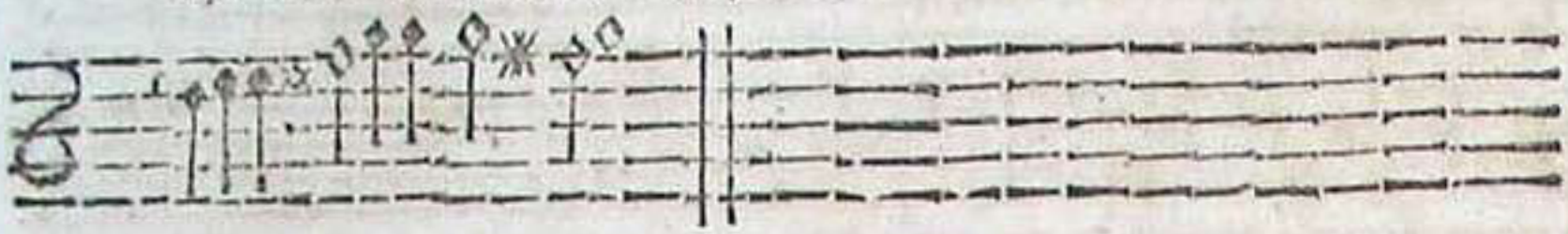
TEMA.

TEMA.

SOLO.

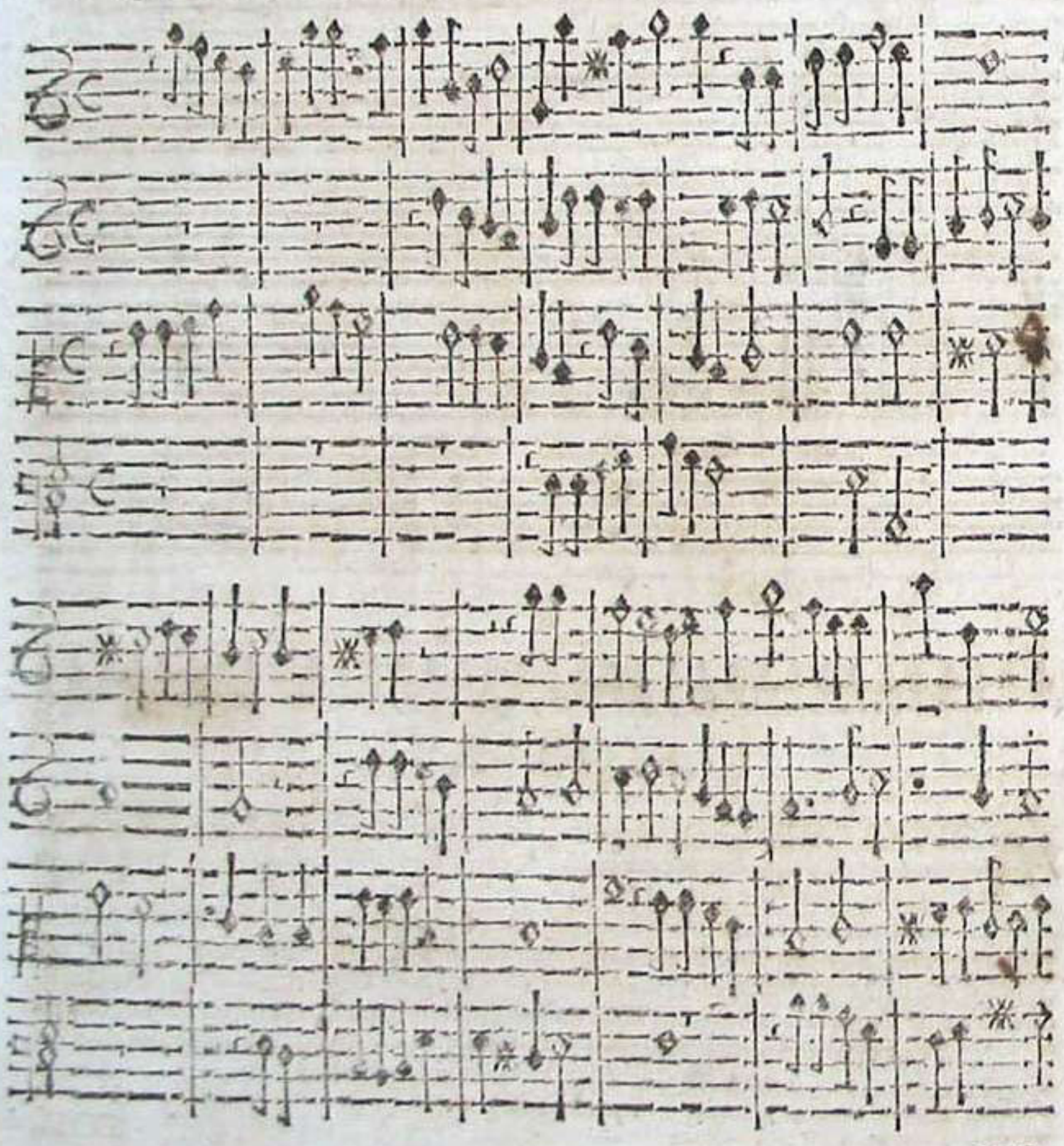


Oy vn Dios enamorado, se desposa con el Alma, q̃ el enamorarse tierno

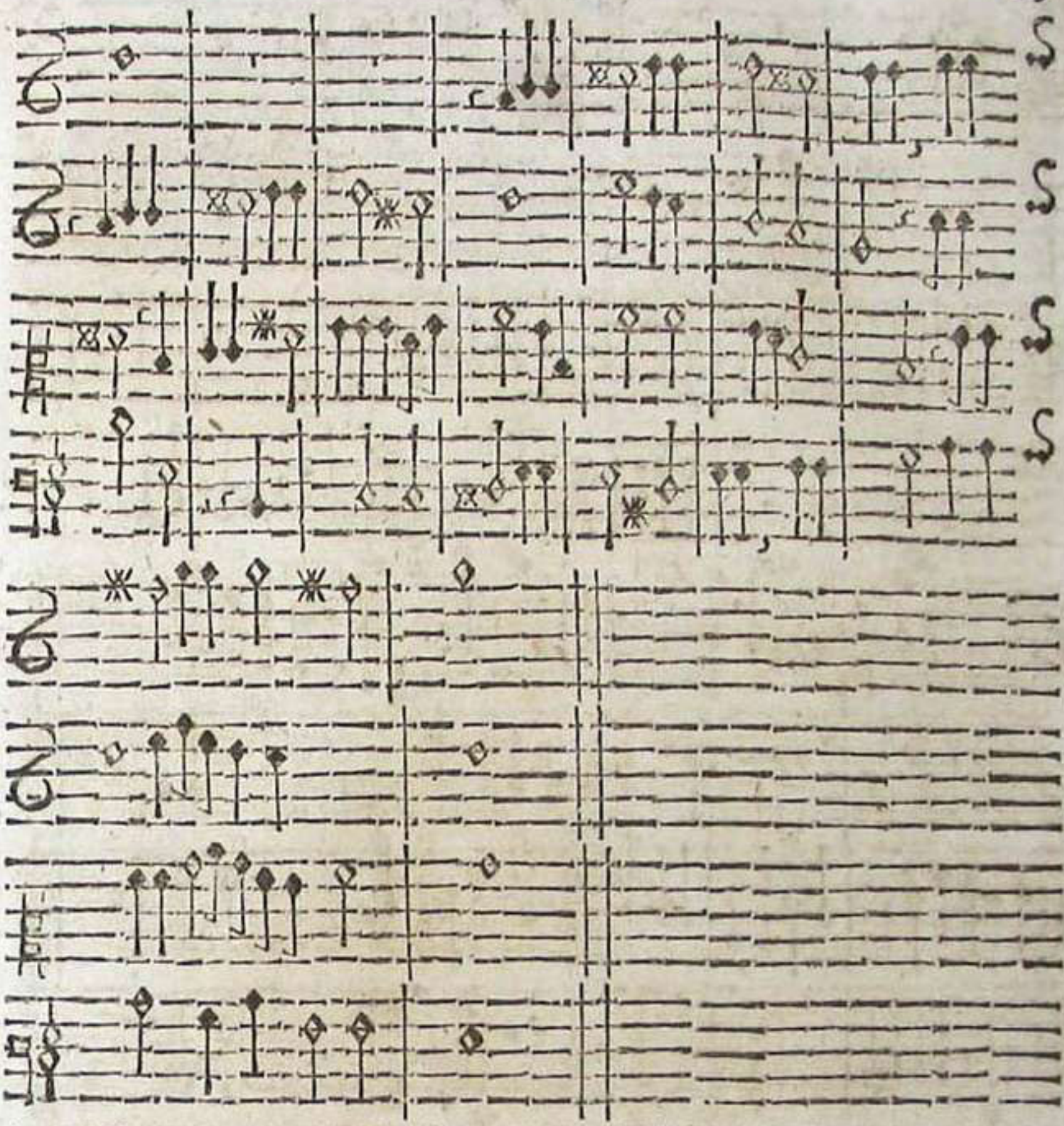


lo tiene solo por gracia.

A QVATRO VOZES SOBRE ESTA TONADA, OCTAVO TONO.

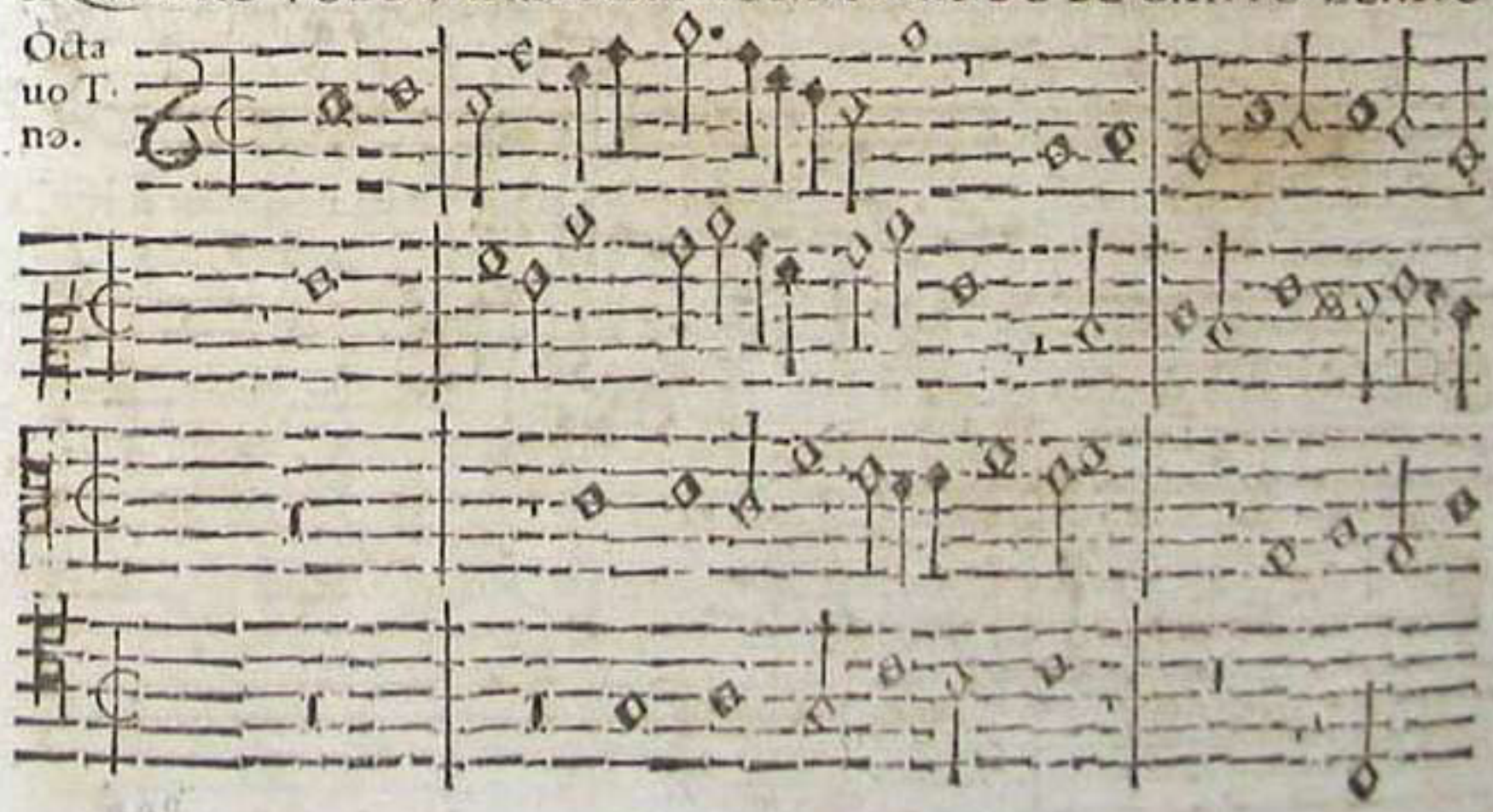


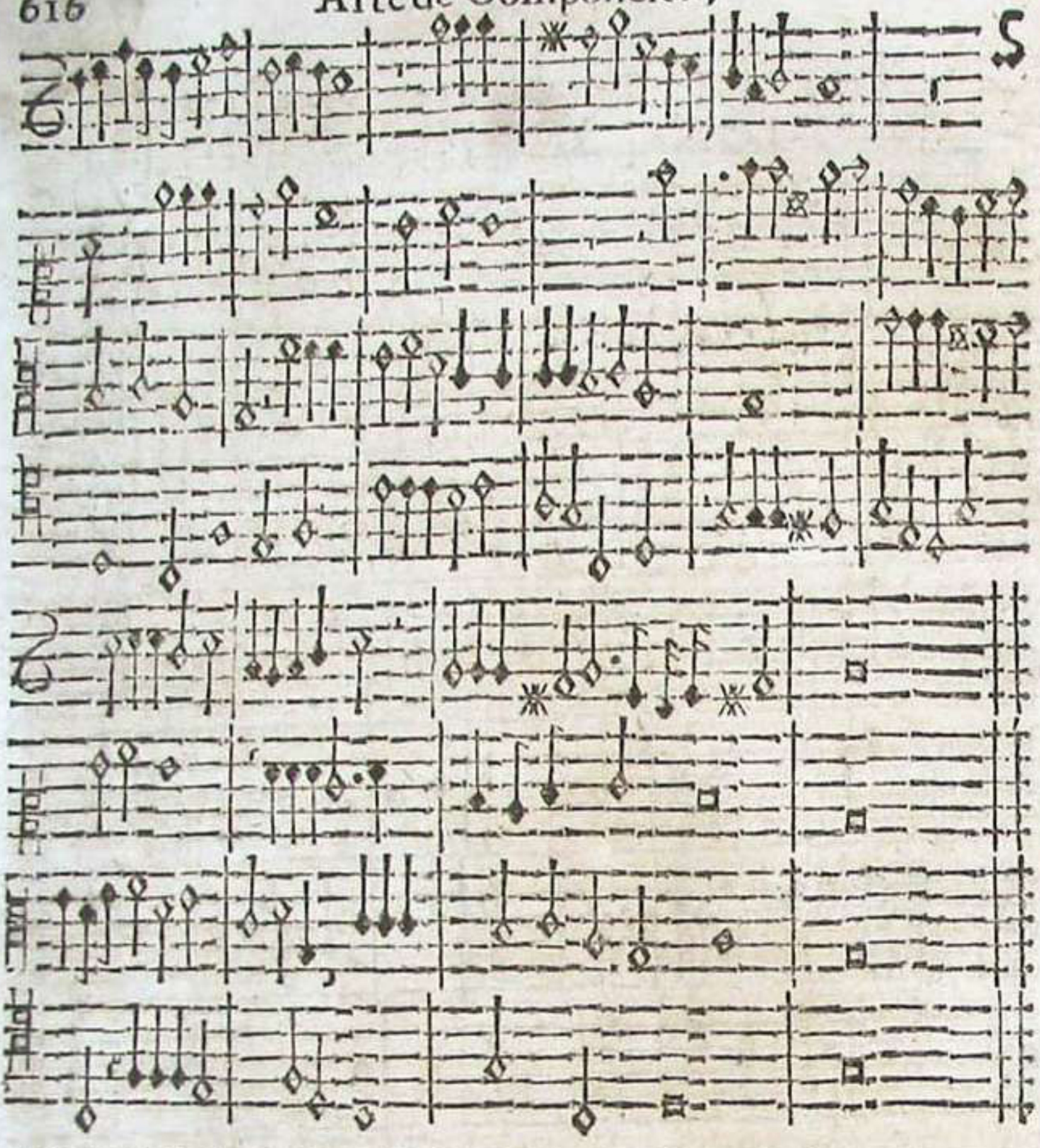
PRO-



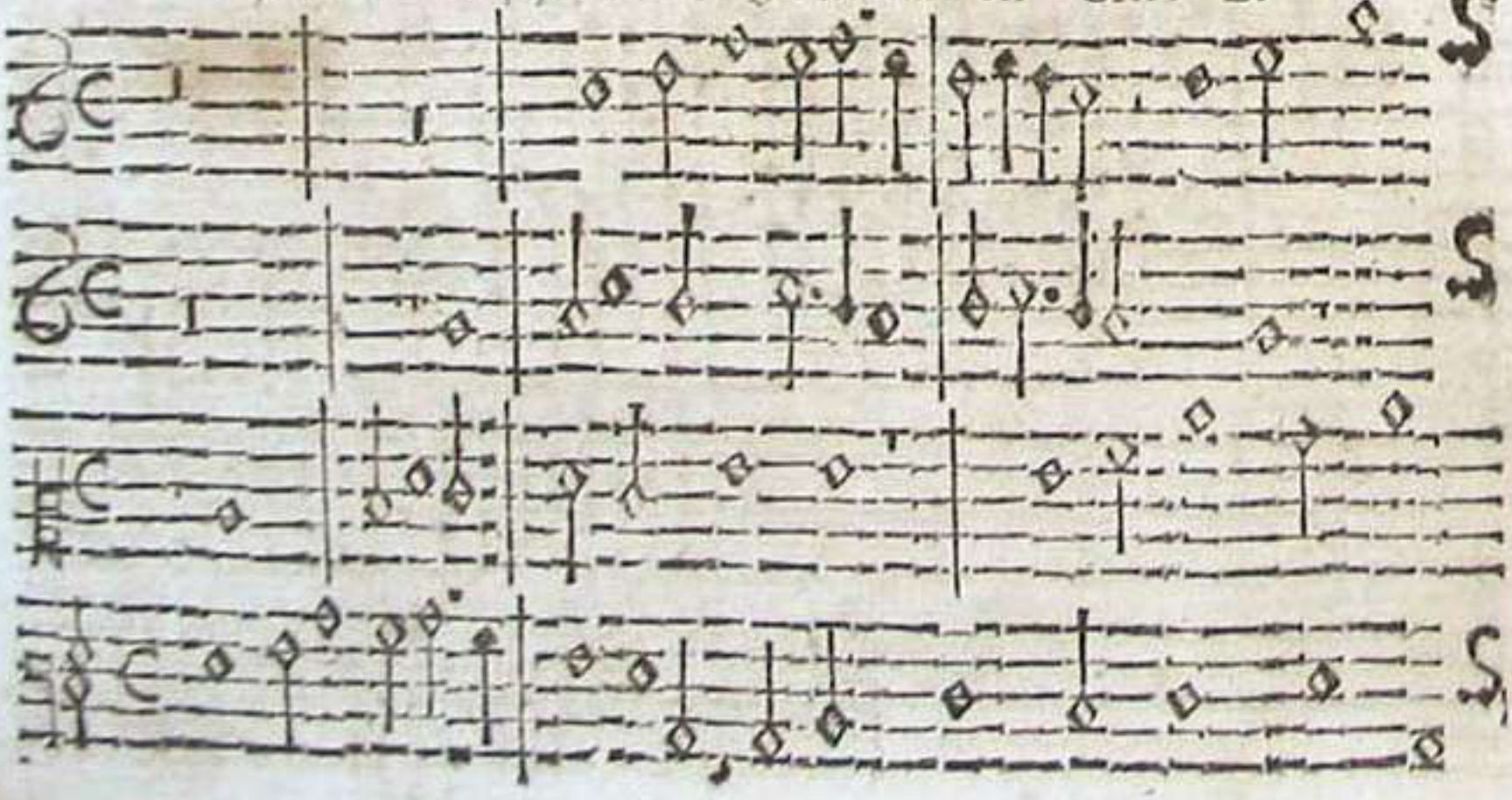
A QVATRO VOZES, PARA PSALMOS, IMITANDO EL CANTO LLANO

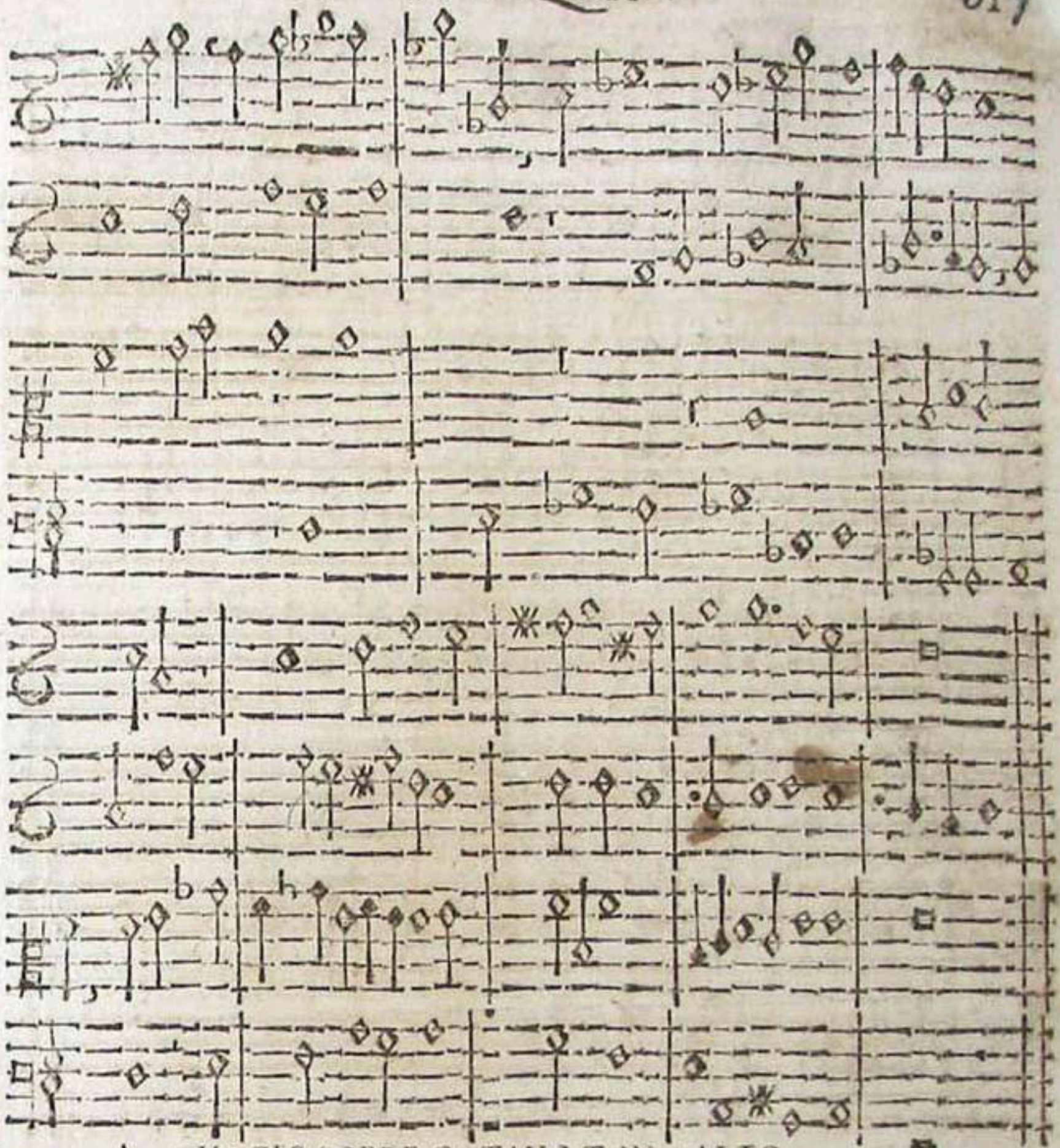
Octauo Tono.



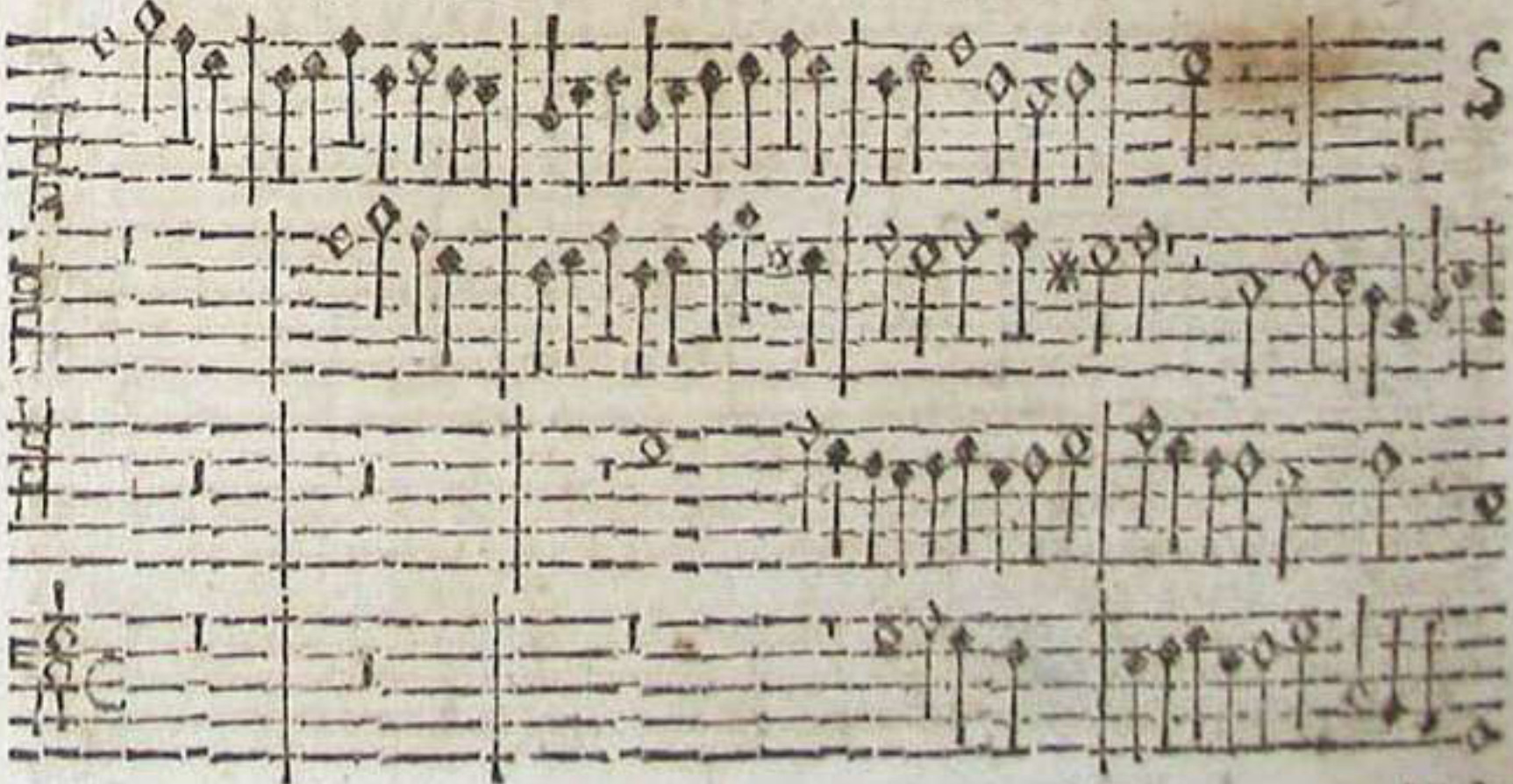


A QVATRO VOZES, SOBRE OCTAVO TONO, EN QVE SE VERÀ, COMO SE HA de sacar vna Composicion de Tono, y bolverla à èl. CAP. L.

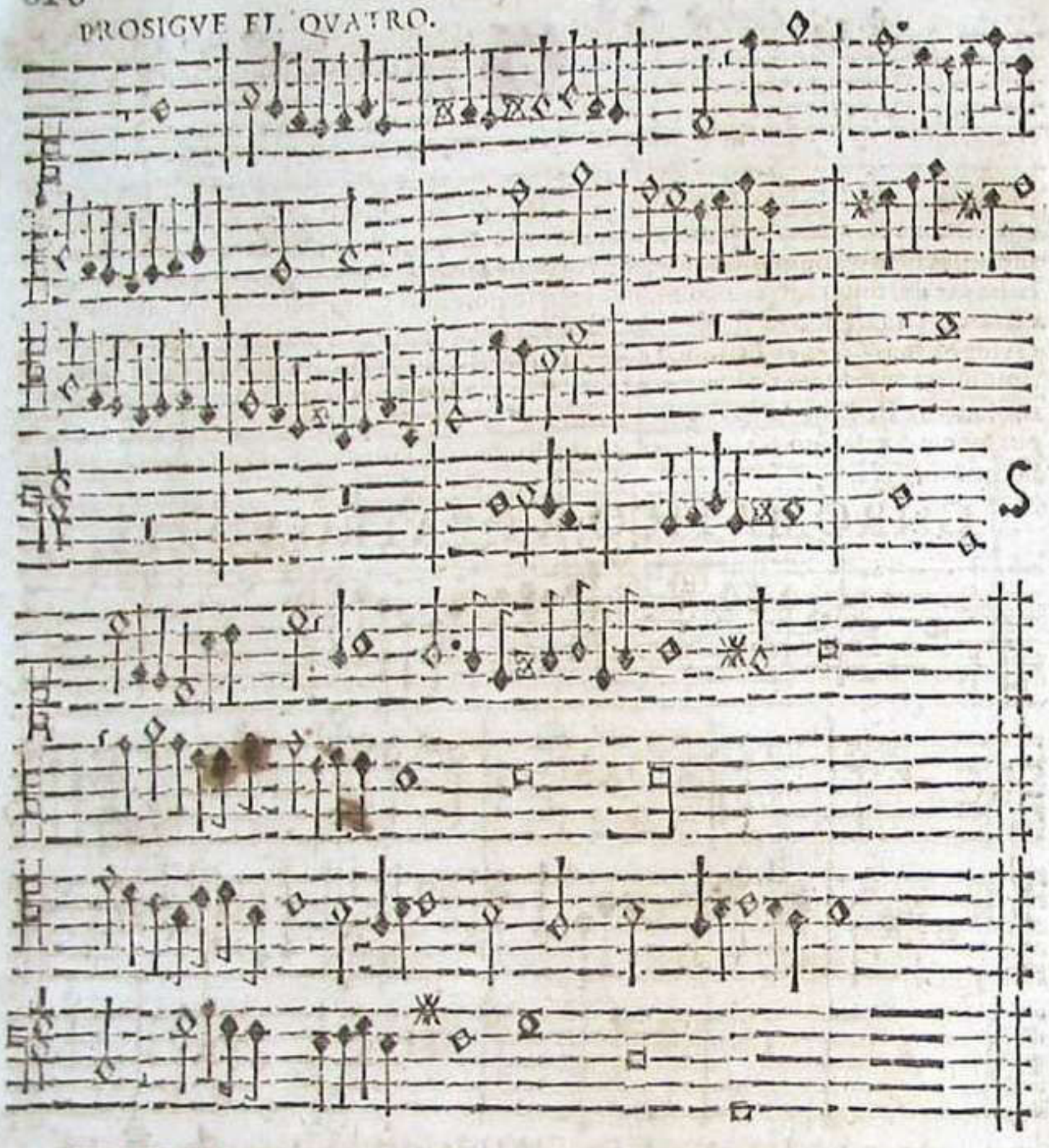




A 4. VOZES, SOBRE OCTAVO TONO ALTO.



PROSIGVE EL QVATRO.



CHROMATICO, A QVATRO VOZES.

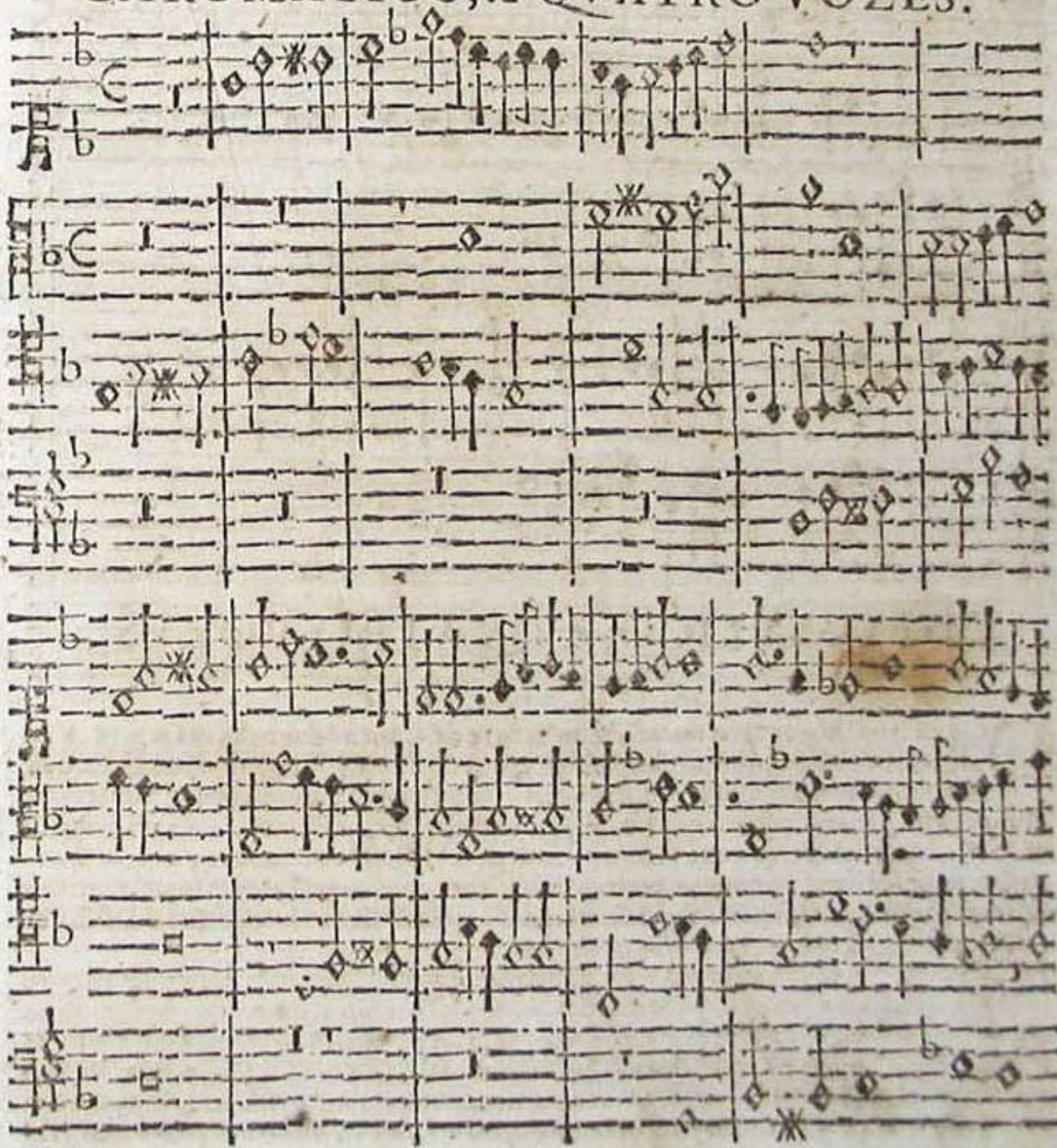
CAPITVLO LI.

DEl genero Chromatico tratamos en el Arte de Canto Llano, en el Cap. 36. Vea el curioso dicho Capitulo. Aqui pondremos vn Exemplo à quatro vozes, en que se passa del blando al sustenido; es muy vsado en las Composiciones Musicas, la Musica deste genero: y si se sabe vsar de ella, y à tiempo, es muy gustosa, y agradable al oido. ¶ Advirtiendo, que esta Composicion de à Quatro, con todas las demàs q̃ dexamos anotadas por Exemplos, podran servir, para que en las Iglesias los Ministriles las toquen por Canciones con sus Instrumentos, viando de la variedad de ellas en los Ofertorios de las Missas, y en otras ocasiones.

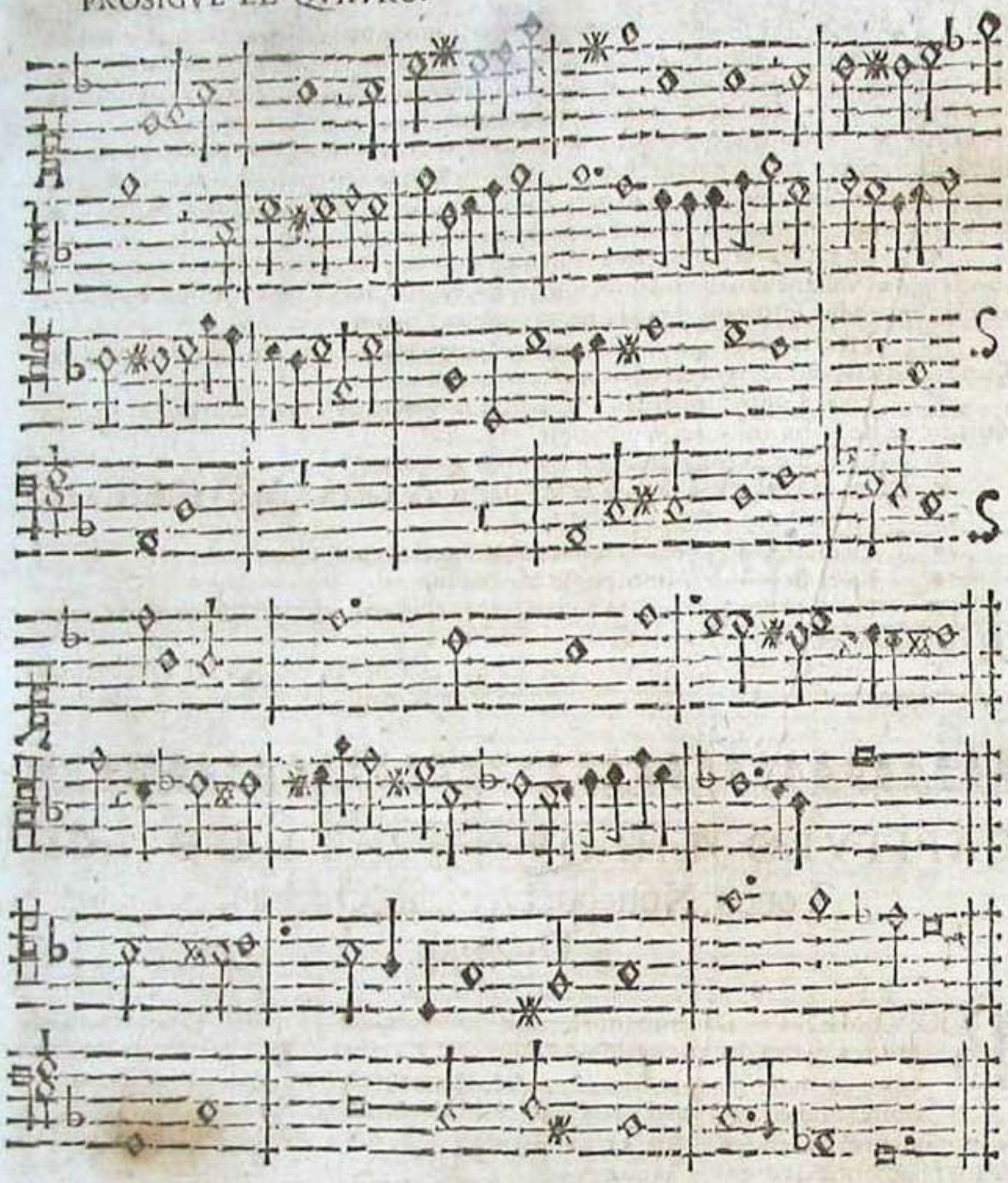
NOTA. ¶ Y tambien se advierta (aunque de passo) que en las Cõposiciones de la Musica, algunas vezes es vsado en ellas, passar del blando al sustenido, en vn mismo Signo (verbi gratia) passar del Fa de Ce fol fa ut, al Fa sustenido del mismo Ce fol fa ut: o del Sol blando de Ge sol re ut, al Sol sustenido del mismo Signo; y no lo veimos practicado al contrario (aunque en caso particular, pidiendolo la Letra, se podra hazer) q̃ es passar (descendiẽdo) del sustenido al blando, en vn mismo Signo (verbi gratia)

tia) baxàr desde el Fa sustenido de Ce sol fa ut, al Fa, blando del mismo Signo, &c. La razon que ay para que se passe del blando al sustenido (en vn mismo Signo) y no del sustenido al blando, es, porque passar del blando al sustenido (en vn mismo Signo) se tiene por Musica dulçe, viua, alegre, fuerte, y de buen sonido; mas baxar del sustenido al blando (en vn mismo Signo) siempre ha sido juzgada por Musica floxa, triste, dexatiua, y no tan sonora. Y por esta razon, aunque ay la misma distãcia (en vn mismo Signo) del blando al sustenido, subiendo, que del sustenido al blando, baxando (à quien llamamos Semitono menor, que consta de quatro comas) se vsa lo vno, que es subir del blãdo al sustenido (à quiẽ llamamos genero Chromatico:) y no lo otro, que es baxar del sustenido al blando. Y cuiden tambien los Compositores, q̃ canten biẽ las vozes, no haziendo en sus desvios passos desabridos: (verbi gratia) entonando quartas superfluas (q̃ es el Tritono) ni sextas mayores de salto, como, Vt, La; ni terceras diminutas (verbi gratia) que es passar desde el Sol sustenido de Ge sol re ut al Fa, bemolado de Be fa be mi, &c. porque todos estos transitos, y otros semejantes, vnos son por ascenso, y descenso, dificiles en la entonacion; y otros juntamente desabridos en la consonancia.

CHROMATICO, A QVATRO VOZES.



PROSIGVE EL QVATRO.



NOTA XXXI.

Que enseña, como los Villãcicos, en vnos Tonos se hazen por el Final, y en otros por la Mediacion.

ADviertase, que con las Composiciones de à quatro vozes, que dexamos anotadas sobre los ocho Tonos (sobre los quales comunmente se hazen las Obras en la Musica) y con los Diapasones, Claves, Mediaciones, y Finales de ellos, me parece auemos dado doctrina suficiente, para que los Compositores tengan bastante noti-

noticia de dichos Finales, Mediaciones, y Signos, donde han de ser entrados los Passos en todos los Tonos, assi en Canticos, como en Plamos, y demàs Cõposiciones. Advirtiendo, que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en vnos Tonos se hazen por el Final, y en otros por la Mediacion.

NOTA. ¶ Y se note, que el no poner mas Composiciones de Proporciones en este Libro, es, por parecerme ser suficientes las que dexamos anoradas, con las Reglas que quedan puestas antecedentemente, para la inteligencia de la Musica, en las Cõposiciones que se huvieren de hazer en dichos Tiempos.

¶ En el primero Tono, los Villancicos se hazen por el final, esto es, que se comiença el Villancico, dando principio, y fin, en el final del dicho primero Tono, hase de entender esto, con el fundamento, que es el Baxo.

¶ En el segundo Tono, tambien se hazen los Villancicos por el final de el Tono, començando, y feneciendo en èl.

¶ En el Tono que llaman Segundillo, se hazen los Villancicos por el Fa, bemolado de Be fa be mi, dando principio, y fin en èl.

¶ En el Tercero Tono, se hazen por el final.

¶ En el Quarto Tono, por la Mediaciõ, ò Cuerda; y alguna vez por el final.

¶ En el Quinto Tono, por el final.

¶ En el Sexto Tono, se hazen los Villancicos por el final.

¶ En el Septimo Tono, por la Mediacion.

¶ En el Octauo Tono, se hazen los Villancicos por la Mediacion, ò Cuerda; y algunas vezes por el final, &c.

¶ En el Octauo Tono Alto, que llaman Octauillo, se hazen los Villancicos por el final.

CAPITVLO LII. QVE TRATA DE LOS Tonos, Noueno, Dezimo, Onçeno, y Dozeno.

BREVEMENTE Daremos noticia de lo que algunos Maestros defienden en la Musica diziendo, que ay doze Tonos: y para estos quatro que añaden à los ocho comunes, se valen de diferentes Diapasones, formandolos desde diferentes Signos. Que los Tonos puedẽ ser aun en mas dilatado numero, es cierto, por quanto, si atendemos para la augmentacion de los Tonos, à las formaciones de los Diapasones, veremos, que en cada vno de ellos puede ser formado (à lo menos) por siete, ù ocho diferentes Signos, naturales, y accidentales, como el curioso lo podrà ver en mi Libro de Zifra de Organo, cuyo titulo es, Melodias Musicas, Practica del Organo, y del Arpa: y por el consiguiente en cada vno de ellos se pudiera hallar Composicion para diferente Tono: (esto es processum in infinitum.) Y assi digo (como lo dexo advertido) que los Tonos, Modos, ò Composiciones, son ocho; y los Tonos que exceden de dicho numero, los vnos se llaman Trasportados (verbi gratia) el Octauo Alto, que llaman Octauillo, que tiene su posicion Quarta arriba del Octauo Tono, teniendo el Baxo Clave de Fe fa ut alta, en la segunda raya, contãdo, descendiendo desde la primera linea de arriba, y su fenecimiento en Ge sol re ut. Y el Tercero Tono Trasportado, quarta arriba, teniẽdo el Baxo dicha Clave de Fe fa ut en la segunda raya, contando desde arriba, feneciendo en Ala mi re. Y el Sexto Tono, que fenece en Be fa be mi bemolado (que es el que llaman Segundillo, siẽdo Sexto Trasportado, quarta arriba del Sexto Tono natural.) Y el Quarto Tono, por dicha Clave de Fe fa ut alta, con Bemol, que fenece en Ala mi re, Trasportado Quarta arriba

arriba del Quarto Tono natural, &c. Y el Primero Tono, trasportado, Quarta arriba, con Clave de Fe faut el Baxo, cantandole por Bemol, como el segundo, su fenecimiento en Ge sol re ut: y se diferenciarà del segundo Tono, y serà conocido por el Canto Llano. Y el Tercero Tono por Bemol, Trasportado, tercia arriba, feneciendo en Ge sol re ut; y todos los Tonos se podràn trasportar por muchas partes, y por diferentes terminos, los quales seràn conocidos por el Canto Llano. Y los otros se hà de llamar Tonos, por la mediaciõ, ò la cuerda, quãdo fenecẽ en ella: y assi se han de llamar los Tones, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno, por tener sus finales en la mediacion, que es donde comiença el Fabordon del Tono; ò en otra mediacion q̃ tenga intermedia el Tono, como el Segundo, que la tiene en De la sol re; y haziendo la Composicion por los terminos de Segundo Tono, feneciendo en De la sol re, que se tiene por mediacion en dicho Tono, no se ha de ir fuera de los ocho Tonos à buscarle nombre à dicha Composicion, hase de dezir, que es Segundo Tono, hecho por la mediacion. Y lo mismo se dirà de los demàs Tonos, quando fenecen en ella, dãdoles nombre del Tono sobre que fuere hecha la Obra de Musica, diziẽdo, es tal Tono por la mediacion. Y si fuere trasportado, se dirà, es primero, segundo, tercero, &c. trasportado, tercera, quarta, ò quinta arriba, como fuere, &c. sin necessitar de dezir, es noueno, dezeno, onçeno, ni dozeno Tono, pues es cierto, todos se reducen à los ocho Tonos, sin ser necessario mas dilatado numero; como se verà en los quatro Tonos q̃ sobre estos ocho añadian, pues sus Canto Llanos son tomados de los Tonos à quien corresponden: y assi el noueno, su Canto Llano es como el de primero Tono: el de zeno, como el de segundo: el onçeno, como el del quinto: y el dozeno, como el del sexto.

Y assi, por quitar equiuocaciones, soy de parecer, que los Tonos, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno, se les dè nombre de primero, segundo, quinto, y sexto, Tonos trasportados, por quinta arriba, segunda, tercera, ò segun estuuieren, sin exceder del numero ocho. ¶ Y se note, que el Tono que fenece en el Fa bemolado de Be fa be mi, parece no puede ser sexto Tono trasportado, por quanto el sexto Tono, en Canto de Organo, fenece en el Vt, de Fe fa ut, formando su Diapason, diziendo desde dicho Signo, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa. Y dicho sexto Tono trasportado, que fenece en el Bemol de Be fa be mi, su Diapason no corresponde al de sexto Tono, pues su formacion, es, diziendo, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, desde Be fa be mi bemolado, hasta otro Be fa be mi con Bemol. A lo qual respondo, diziendo, que este Tono, que llaman Segundillo, y nosotros (con razon) sexto Tono trasportado, es sexto, segun los Artes de Canto Llano, que enseñan (como dexo advertido en el Libro primero, en el Cap. 40. Nota 4.) que el Sexto Tono no se canta por Bemol, no segun los que dizen que se canta por èl.

Y si alguno quisiere defender, que los Tonos son doze, no queriendo seguir nuestra doctrina, necessariamente avrà de dezir, que ay seis Maestros, y seis Discipulos; los Maestros, son, primero, tercero, quinto, septimo, noueno, y onçeno. Los Discipulos, son, segundo, quarto, sexto, octauo, dezeno, y dozeno. Los ocho Tonos, ya dexamos advertido en el Arte de Canto Llano, en los Signos que fenecen. El noueno fenece en Ala mi re; dasele Canto Llano de primero Tono, por Clave de Ce sol fa ut. Es como primero Tono, por la mediacion; y si no es para Psalmos, se ha de hazer como tercero trasportado, quinta arriba del primero.

NOTA. ¶ Algunos han dicho, que los Tonos son catorçe; no me detengo en auerigxar cosas inutiles, el que lo quisiere ver, lo hallarà en Don Pedro Zeron.

(?)

EXEM-

EXEMPLO DEL NOVENO TONO.

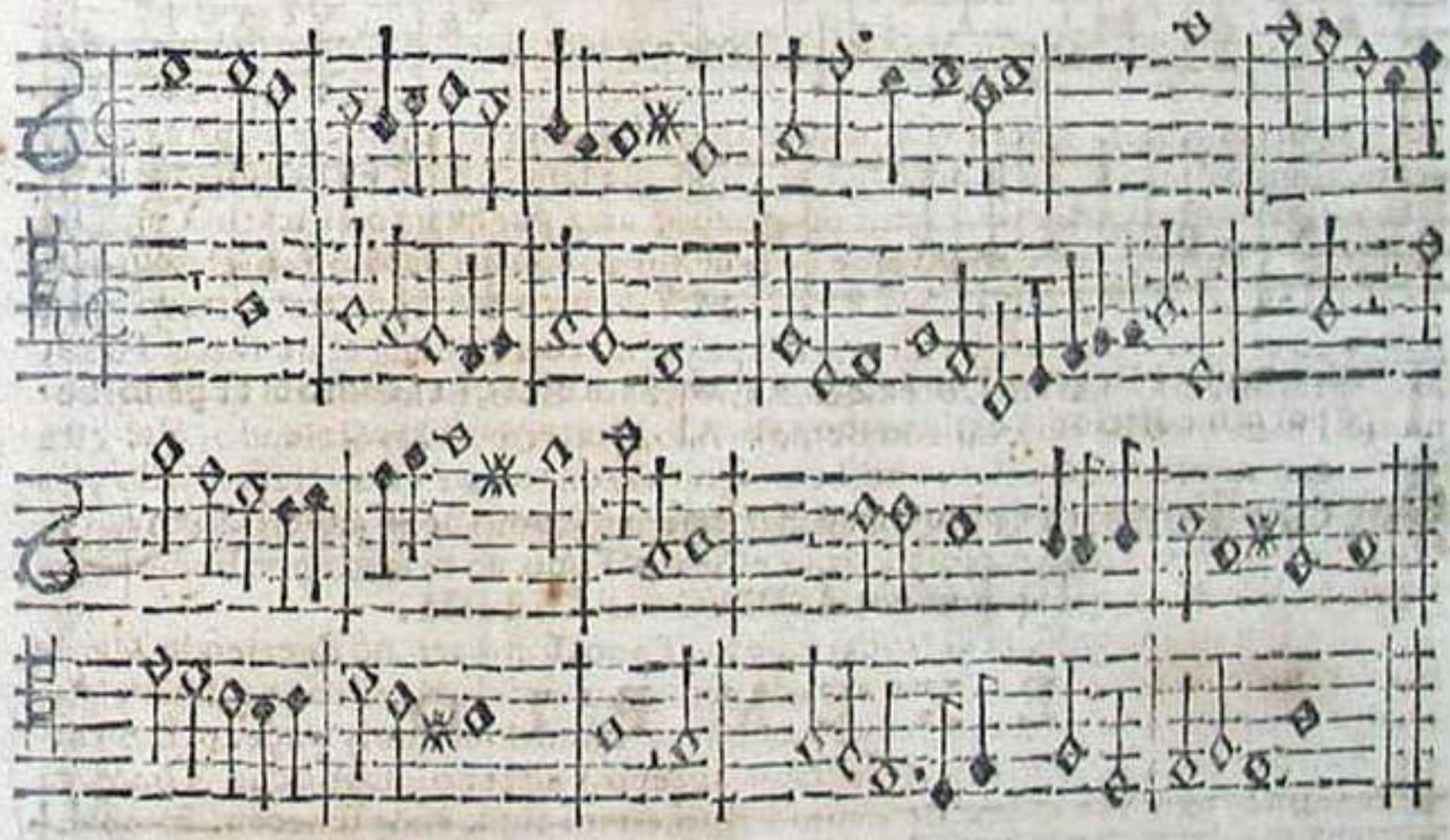
CANTO LLANO.

Sæculorum, de Primero Tono.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapalon. Final. Mediacion.

CLA VES.

DVO DE NOVENO TONO.

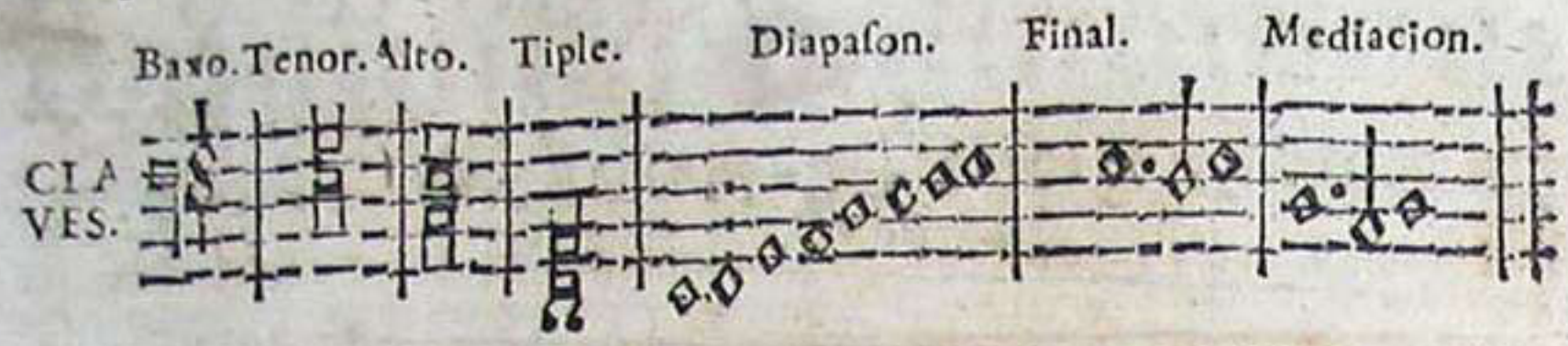


Canto Llano del Dezeno Tono, cõ la Entonaciõ, y Sęculorum del ſegundo Tono; fenece en Ala mi re.

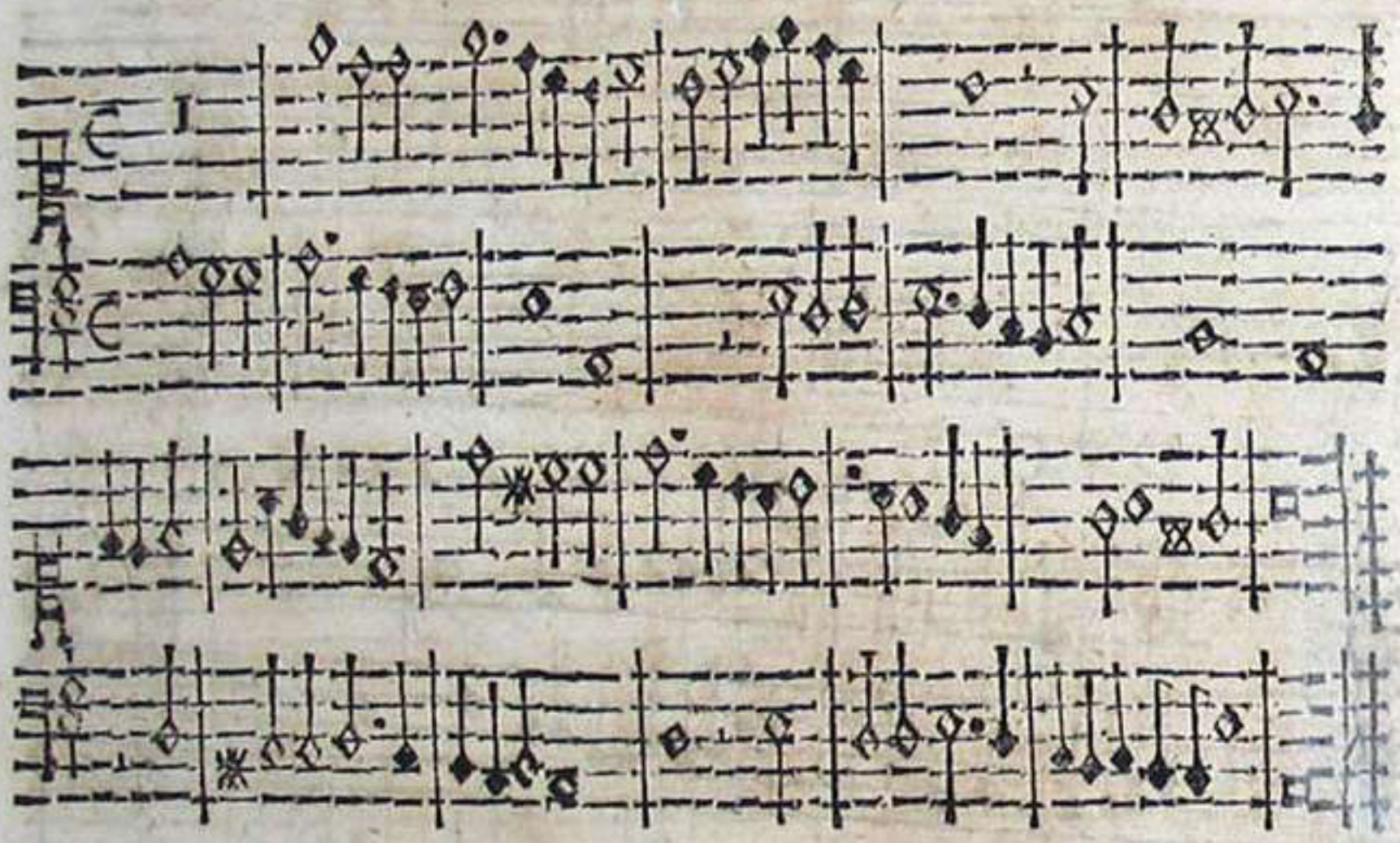
EXEMPLO.

Sæ cu lo rum.

CLA-



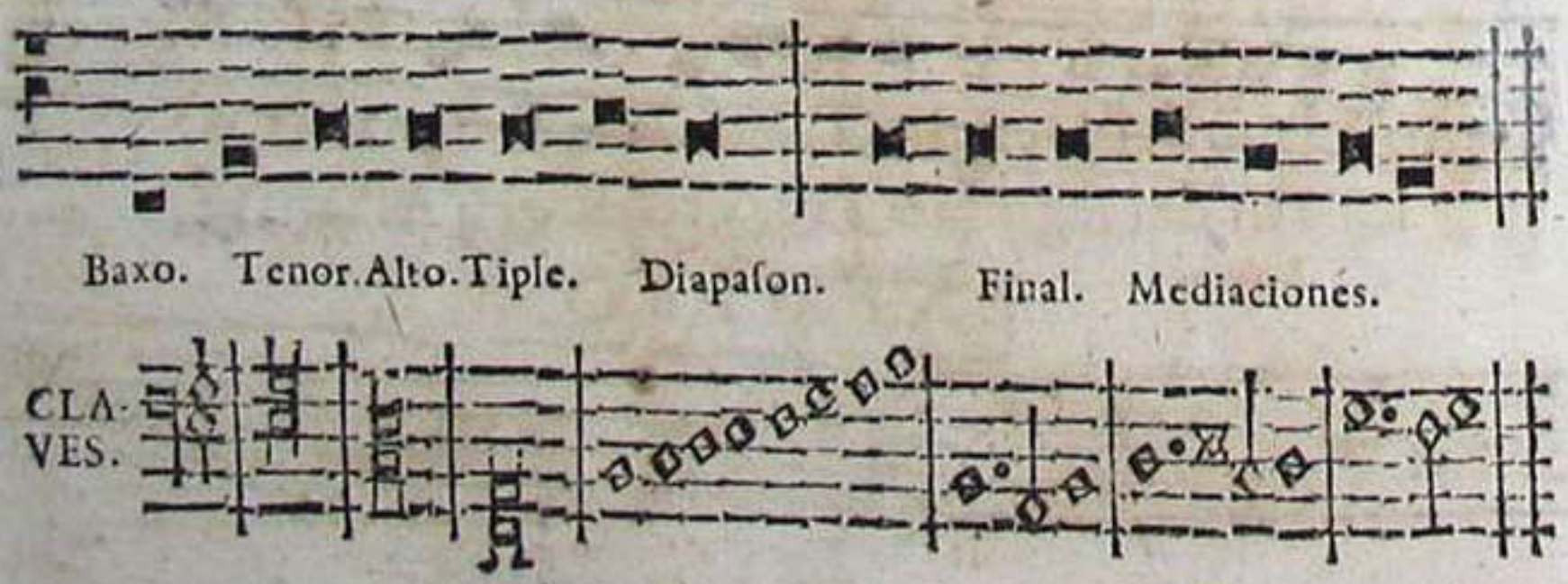
DVO SOBRE DEZENO TONO.



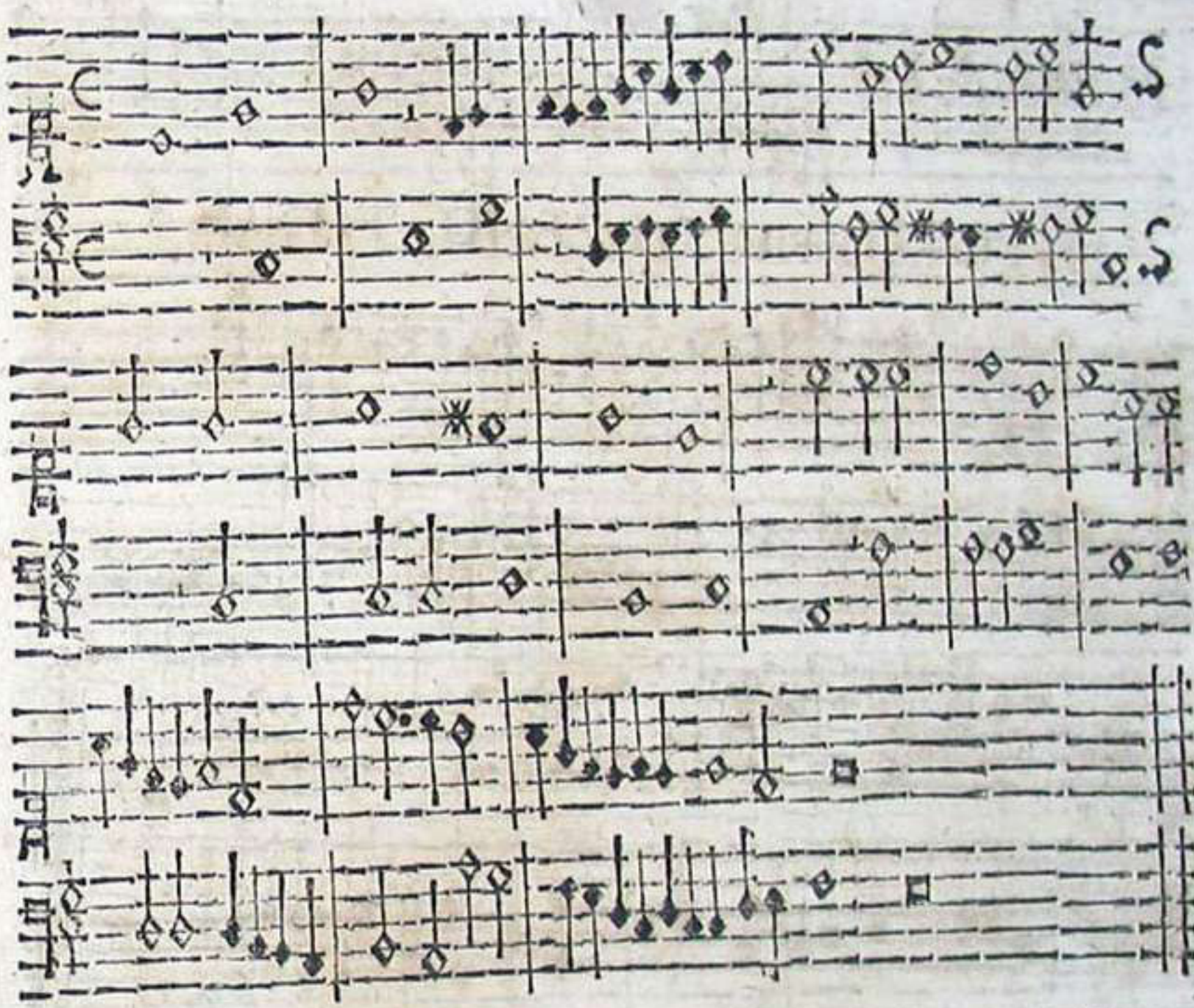
TRasportado el Dezeno Tono, Quinta abaxo con Bemol, es como el Segũdo Tono por la mediacion: y deste modo ay muchas Composiciones.

Onçeno Tono, con la entonacion, y Sæculorum del Quinto Tono; fenece en Ela mi.

EXEMPLO.



DVO SOBRE EL ONZENO TONO.

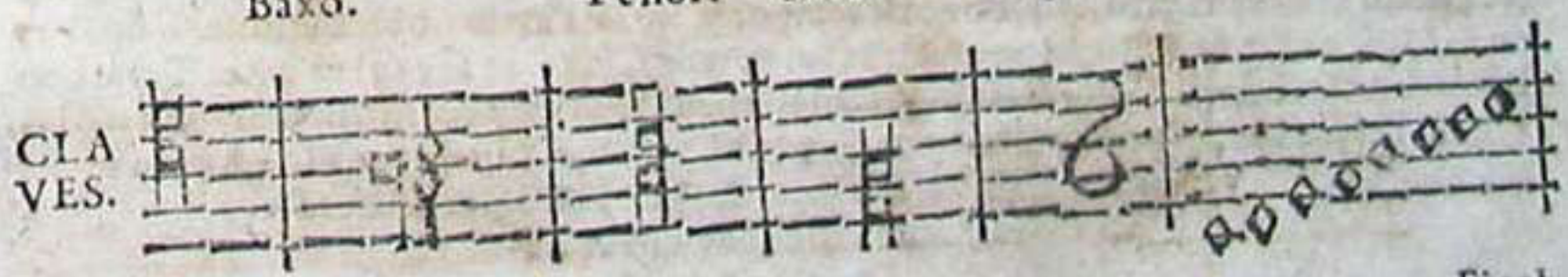


ESte Tono onçeno, se puede trasportar por vna quarta en baxo; y tambien por Quinta abaxo con Bemol.

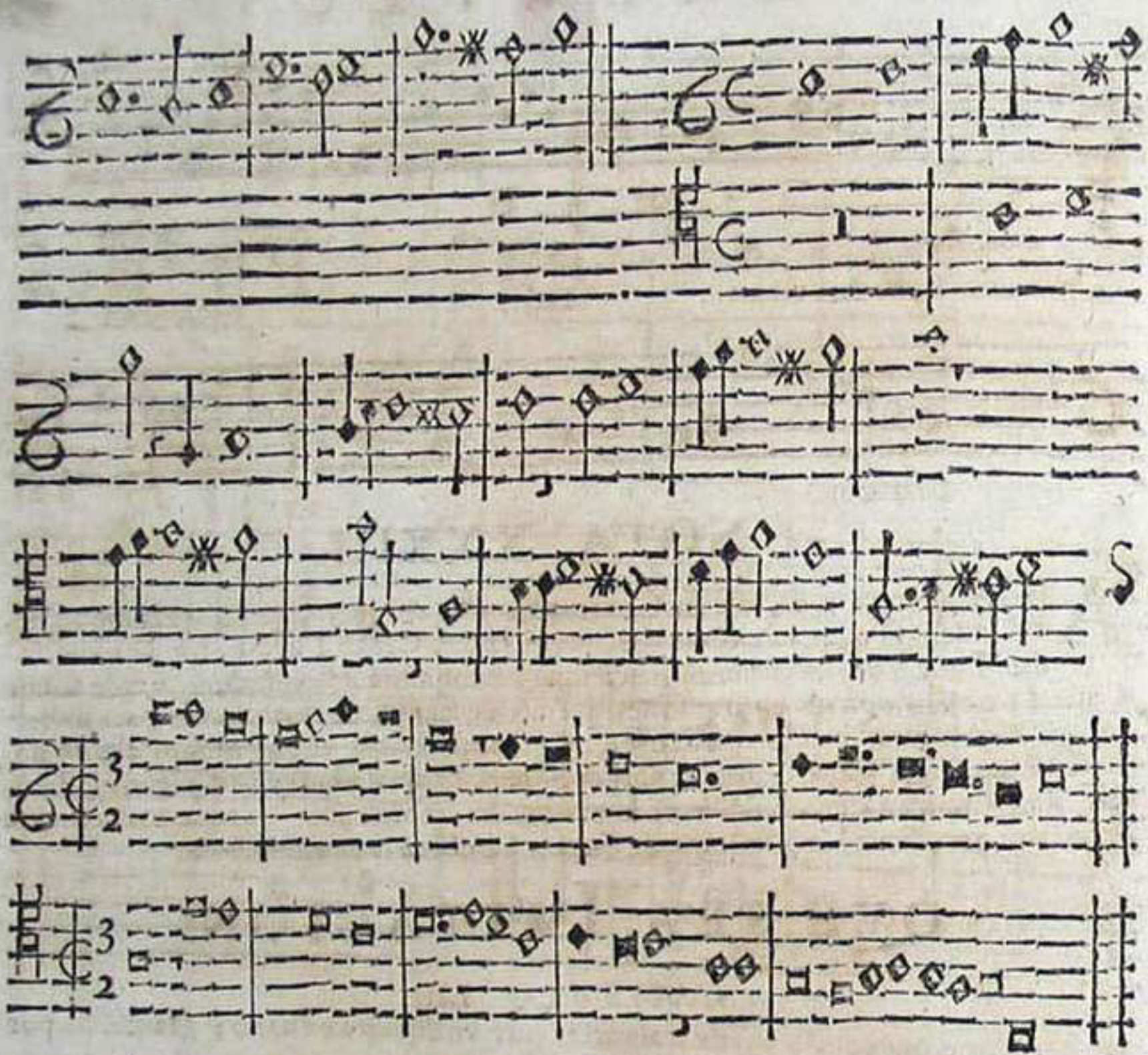
Dozeno Tono, con el Canto Llano, y Sęculorũ del Sexto Tono, fenece en Ce sol fa ut.

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason.



Final. Mediaciones. DVO DE DOZENO TONO.



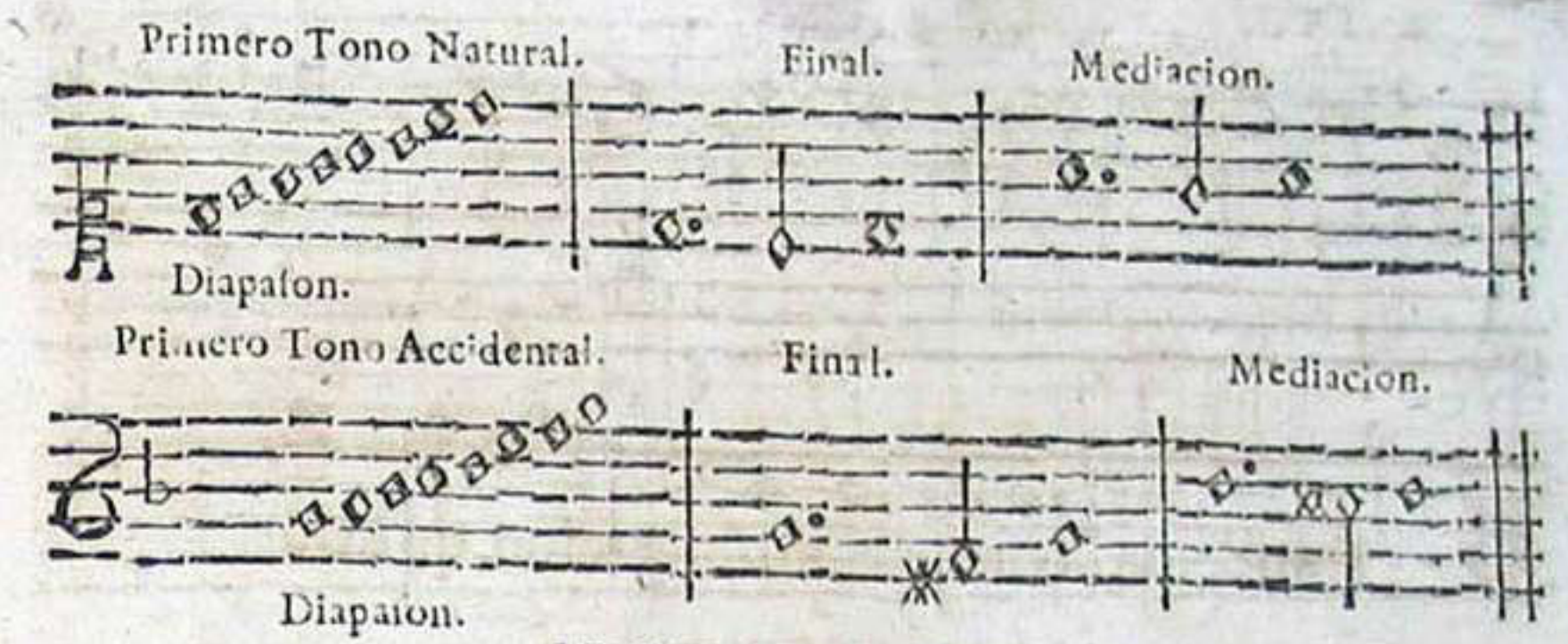
El Dozeno Tono se suele trasportar Quinta abaxo con Bemol.

NOTA XXXII.

ADuiertase, que los Tonos trasportados, ò accidentales, que todo es vna misma cosa, no se diferencian de los Tonos naturales, mas de en estar puestos por diferentes terminos, y signos, mas altos, o mas baxos; porque en los Diapasones todos son vnos, formandolos en los Tonos naturales, y accidentales, desde sus finales (verbi gratia) el primero Tono se trasporta quarta arriba, con Bemol; su final es en Ge sol re ut, y su mediacion en De la sol re, por Clave de Ge sol re ut, el Tiple con Bemol: y el primero Tono natural, su final es en De la sol re, y su mediacion en Ala mi re: sus Diapasones, y Clausulas, son vnas, por vno, y otro termino, como se verà en el Exemplo siguiente: y de la misma manera se ha de entender en los demàs Tonos.

EXEM-

EXEMPLO.



NOTA XXXIII.

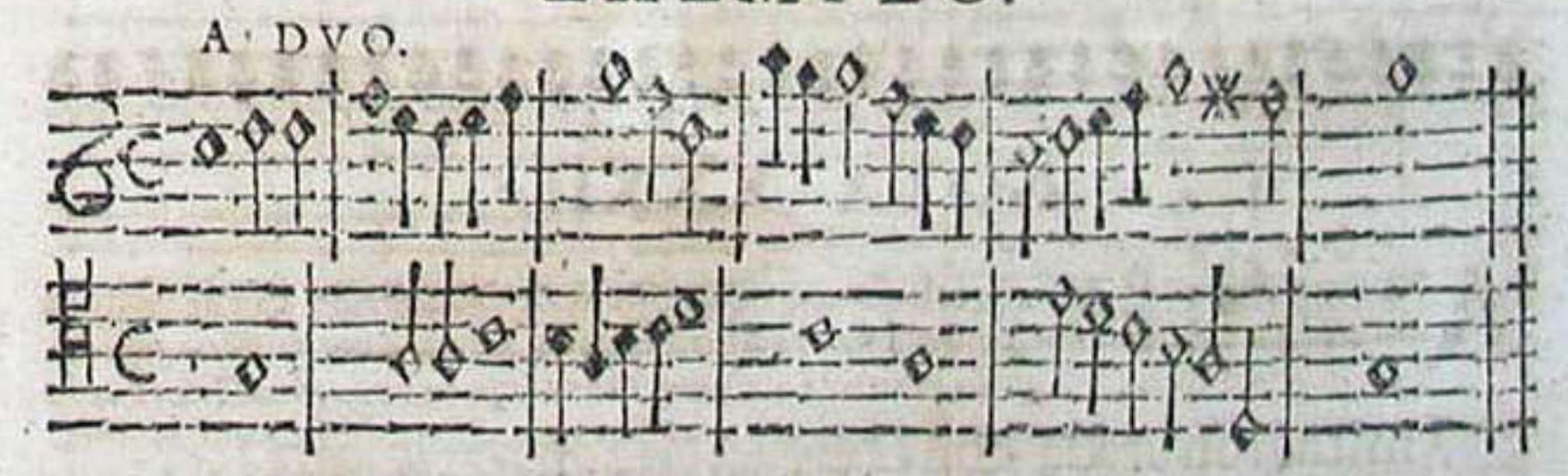
ADviertaſe, que en el Arte de Contrapunto, en el Lib. 3. Cap. 74. dexamos pueſtas muchas Fugas à Duo, y à tres vozes, ſobre Canto Llano, ſobre Baxo, y ſobre Tiple, y alli la difinicion de Fuga; y tambien la de Imitacion. Veaſe dicho Capitulo citado, con ſus anotaciones, que es muy curioſo, è importante, para diſpertar los ingenios à los Compoſitores. ¶ Aora ſe ſigue el que demos alguna noticia de las Fugas ſobre Canto de Organo; para lo qual, pondremos algunas diferẽcias muy importantes, y dificiles en ſu execucion, repitiendo, aunque breuemente (aqui por neceſſario) la difinicion de Fuga, y tambien la de Imitacion.

QVE SEA IMITACION?

CAPITVLO LIII.

IMitacion en la Muſica, es aquella, quando alguna voz, ù vozes ſigue algunos Puntos de la entrada de la Compoſicion, ù de la Obra, no todos igualmente en toda ella.

EXEMPLO.

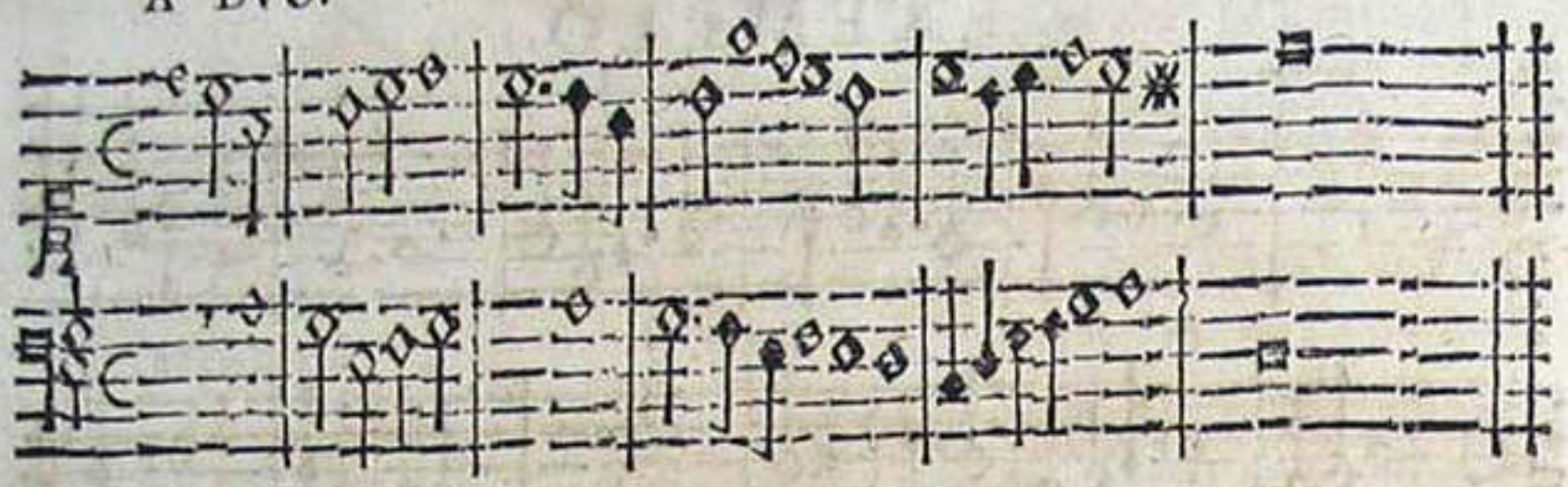


NOTA XXXIV.

ADviertaſe, que quando ſe imita mucha parte de la entrada de vna Compoſiciõ, y ſe dexan algunos puntos, ſin ſer imitados, ſe llama (ſegun muchos Maeſtros) Fuga libre, y deſatada, porquanto ſe obliga tan ſolamente à imitar los primeros puntos de la entrada de la Obra, y los de mas dexa libres, ſin imitacion.

EXEMPLO.

A DVO.



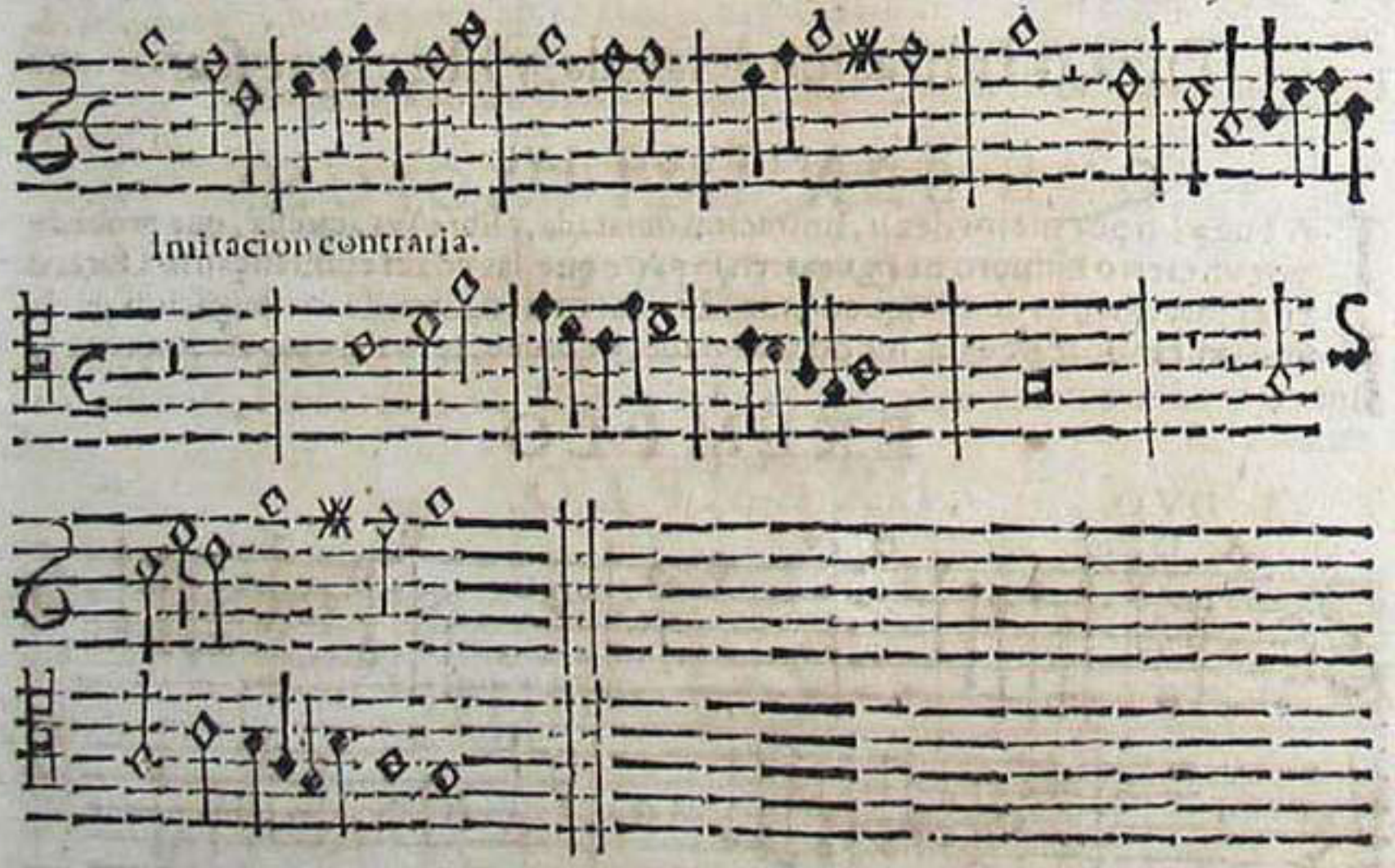
Imitacion contraria sin obligacion, què sea?

CAPITVLO LIV.

IMitacion contraria sin obligacion, es aquella, que imita, y haze el passo al contrario, siguiendo alguna parte de la Solfa de èl, sin obligarse à mas.

EXEMPLO.

A DVO.



Imitacion atada con obligacion contraria, què sea?

CAPITVLO LV.

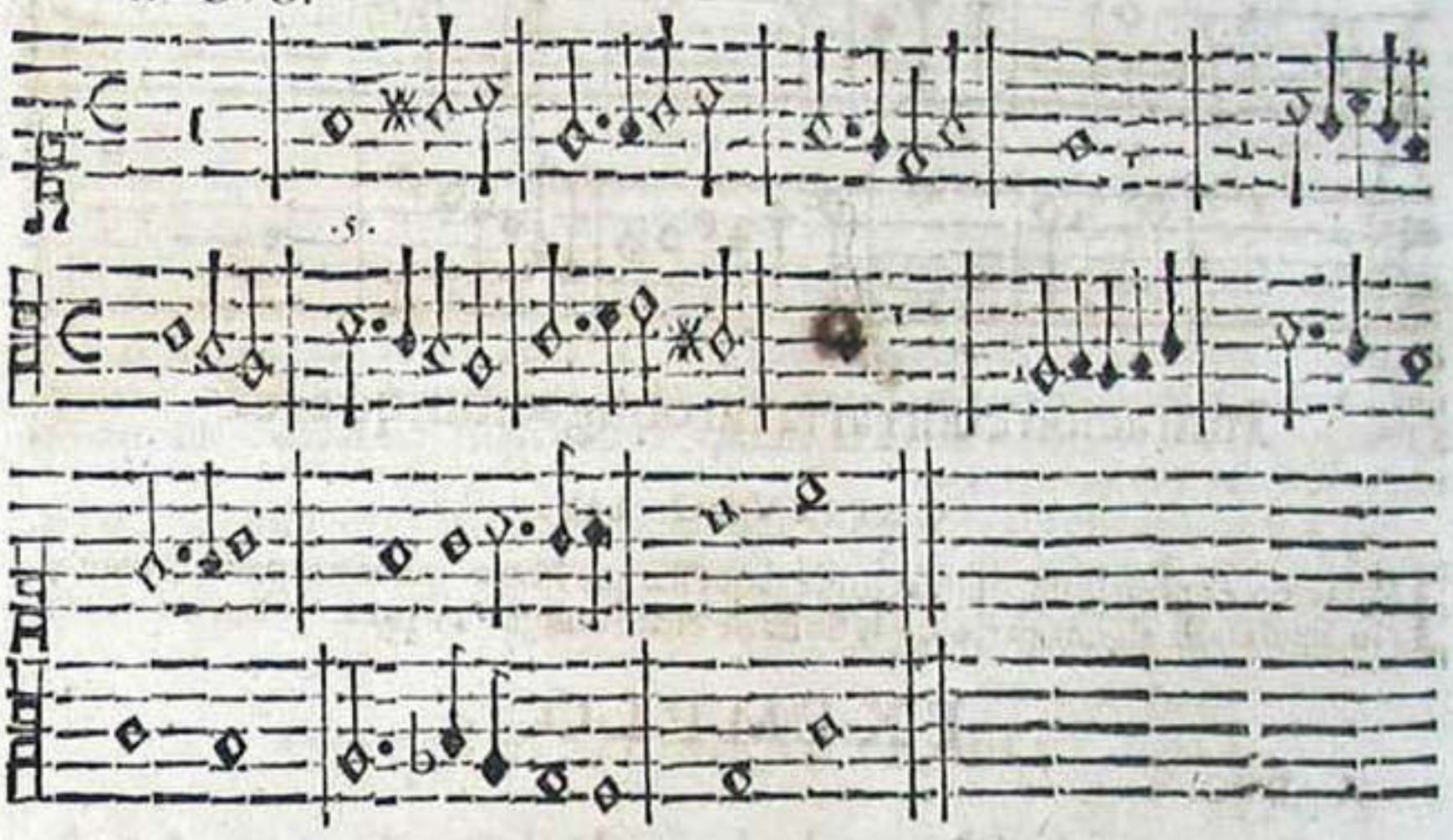
IMITACION Atada, con obligacion contraria, es aquella, que procede por los mismos intervalos de la guia, y con sus mismos mouimientos, figuras, y pausas (excepto la observancia del Semitono.

Imi-

Imitacion atada, con obligacion contraria.

EXEMPLO.

A DVO.



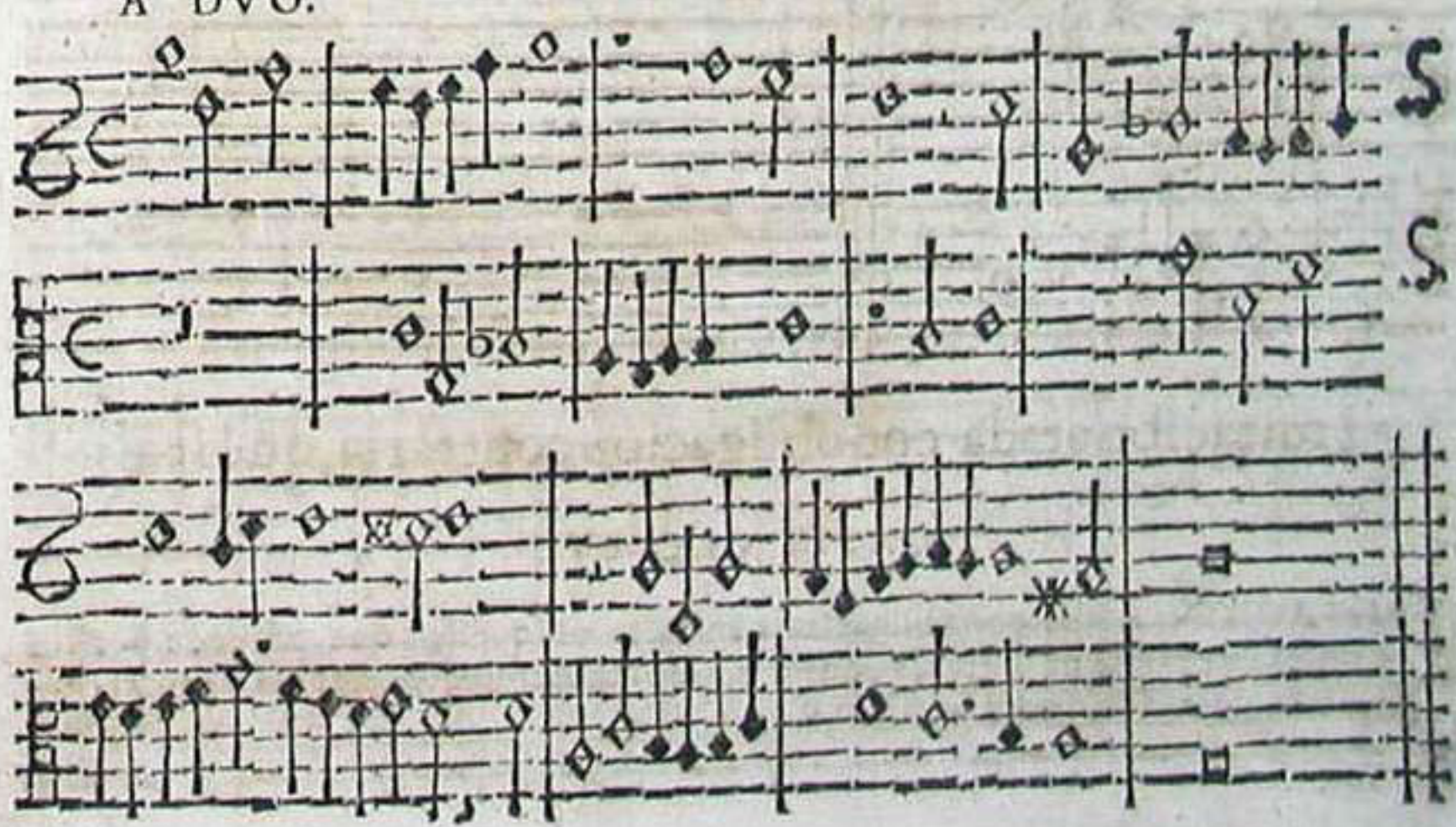
Fuga, ò Imitacion desatada, y libre, què sea?

CAPITVLO LVI.

LA Fuga (ò por mejor dezir, Imitacion desatada, y libre) es aquella, que procede por vn cierto numero de figuras, en la parte que las vozes comiençan la Obra, ò en el intermedio de ella, quedando libres las otras figuras, de la obligacion de ir siempre imitando. Este es el modo mas vsado, y comun, en las Composiciones de la Musica.

EXEMPLO.

A DVO.



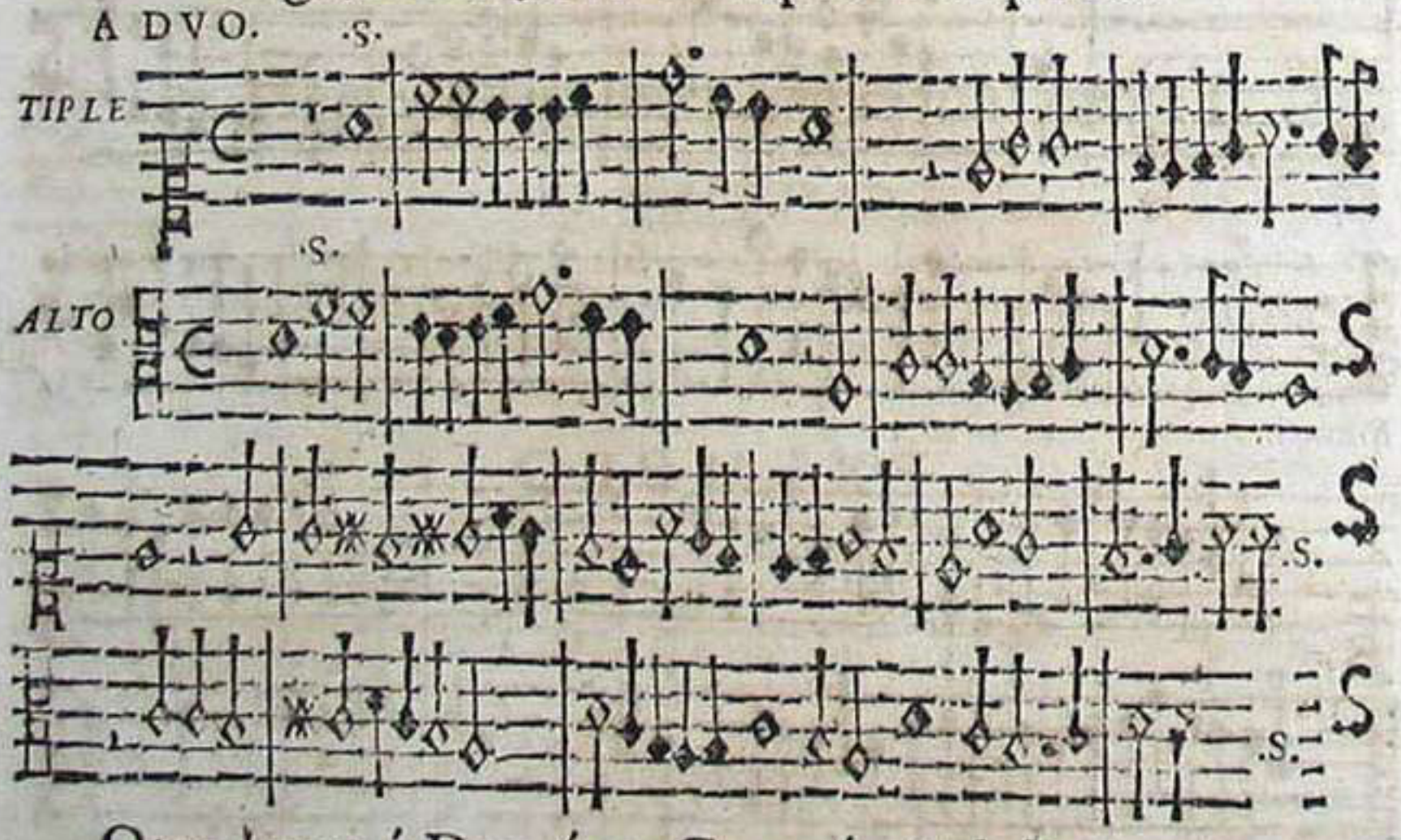
FVGA ATADA CON OBLIGACION, què sea?

CAPITVLO LVII.

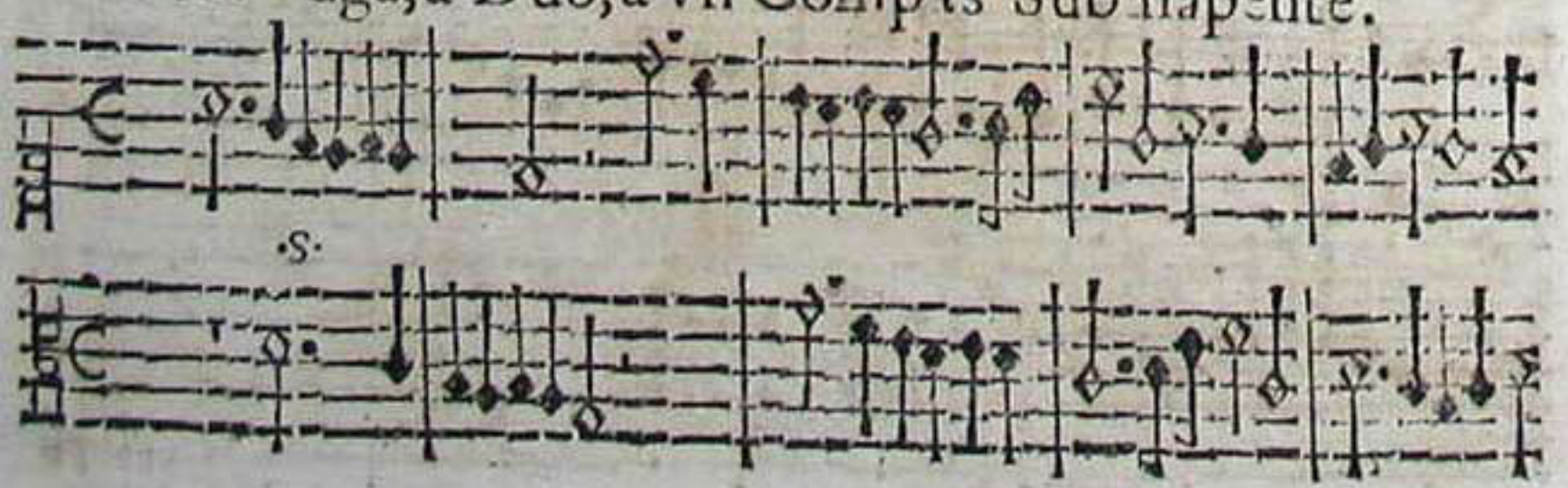
FVGA Atada con obligacion, es (como dexamos advertido en el Arte de Contrapunto, Lib. 3. Cap. 74.) vna semejança de intervalos Musicos, los quales han de ser semejantes, en la forma, y en el nombre; porque no auiendo esta semejança entre ellos, ni de intervalo, ni de nõbre no serà Fuga, sera Imitacion. Es pues la Fuga, atada con obligacion, vn Canto, compuesto con tal artificio, que vna, ò mas partes, cantando lo que canta la primera, se vàn siguiendo, guardãdo los mismos monimiẽtos, è intervalos, y pausas, que la voz que haze la guia demuestra, siendo todas ellas contenidas en sola vna parte: Siendo su imitacion en quinta, ò octaua, ù otra qualquiera especie; llamase fuga, afugiendo, que es huida; y assi la voz que comiença, y sirve de guia, va huyendo, y la otra voz tras ella, haziendo la misma Soifa que haze la primera, y nunca la alcança. Todo lo qual queda advertido muy latamente en el Lib. 3. ya citado.

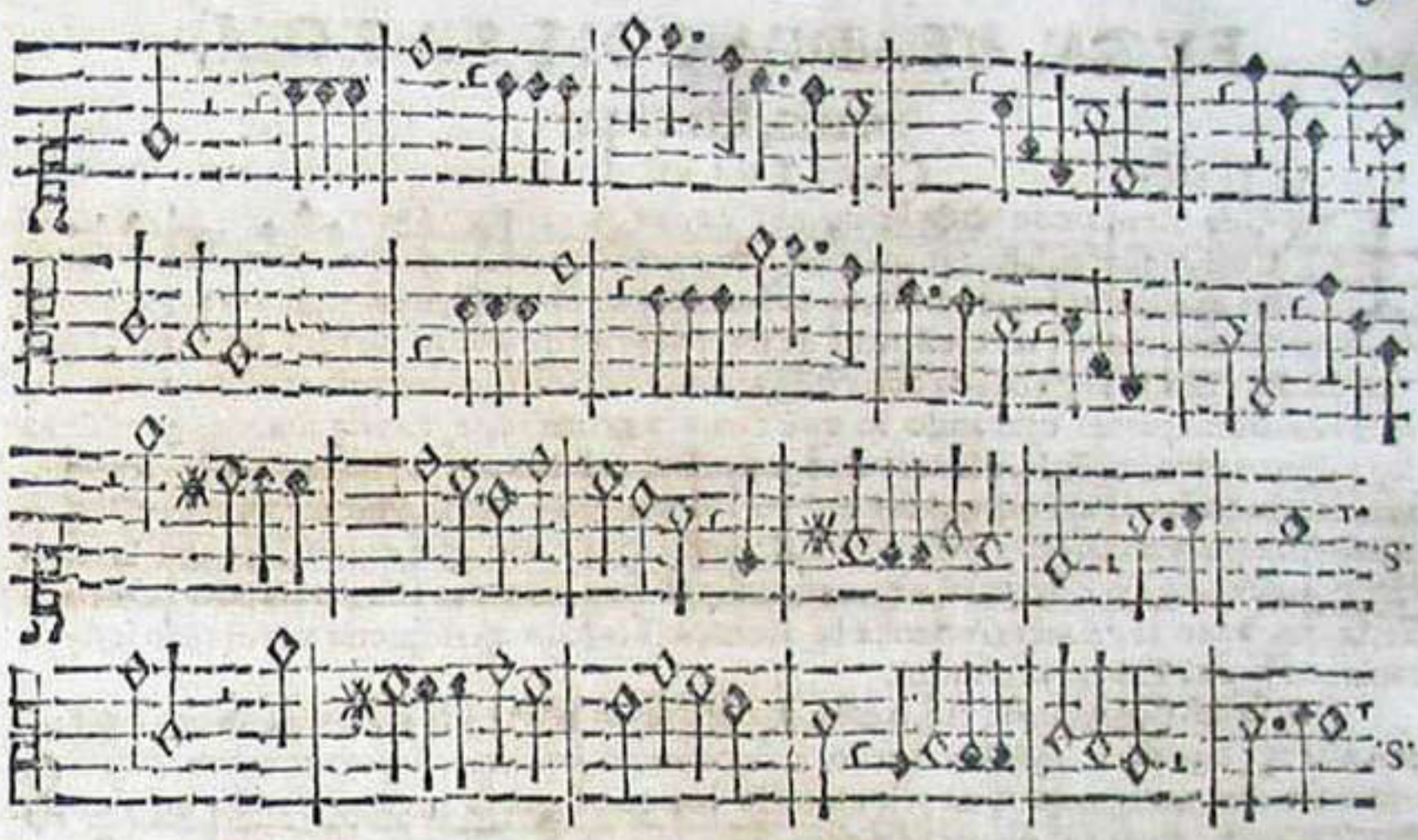
Y se advierta, que la ese, o eses, que se ponen por señal en los Canones, ò Fugas, assi ·S· significa, segũ los Authores modernos, *sequere me*, ò *suscipe vocem*, es señal, o indicio, que comiença, ù dà principio la voz que sigue la Fuga, ò Canon en Vnisonus, segunda, tercera, ò en otra especie, &c.

Fuga, á Duo, á vn Compás Indiapente.

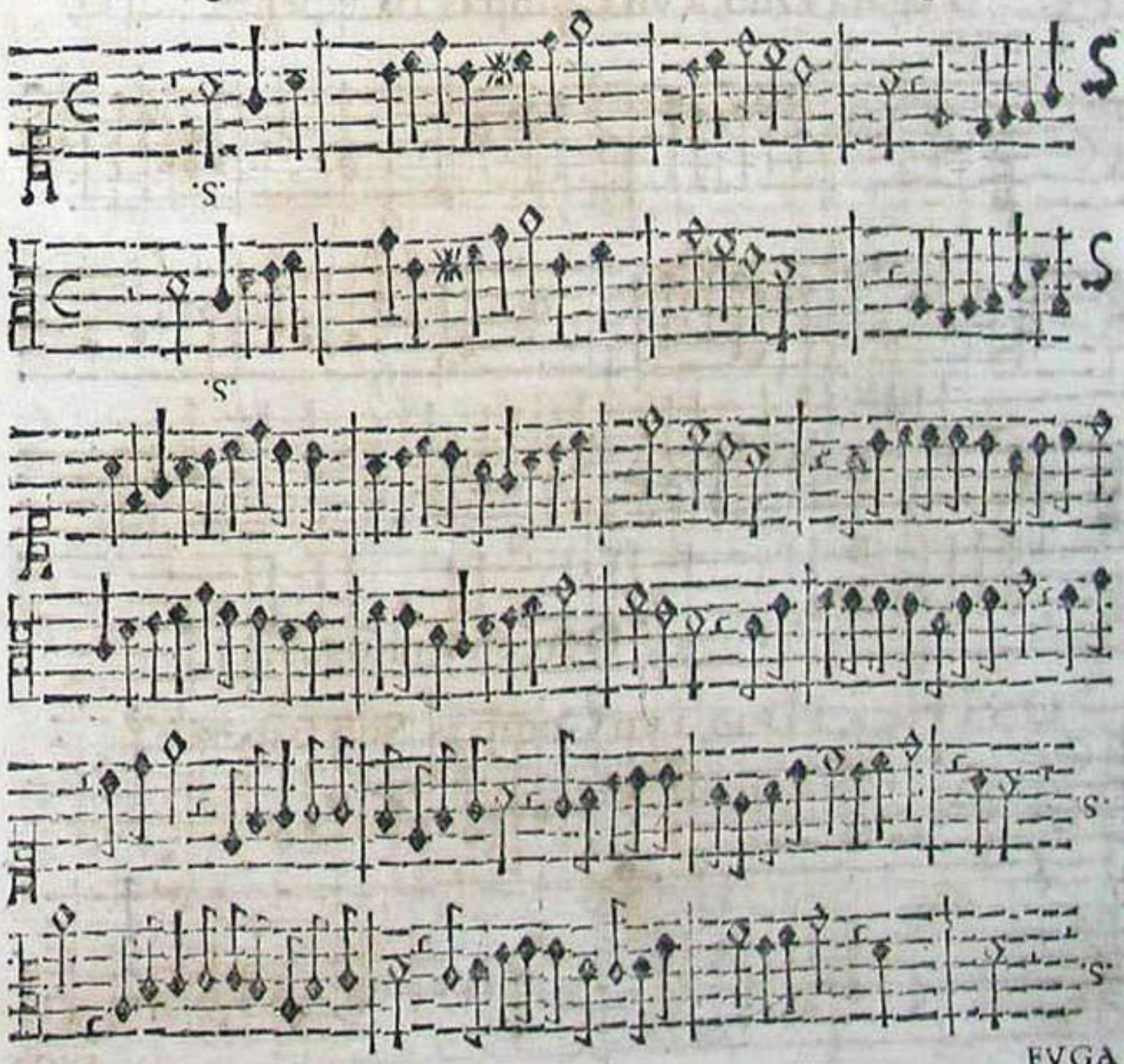


Otra Fuga, á Duo, á vn Compás Sub Iiapente.





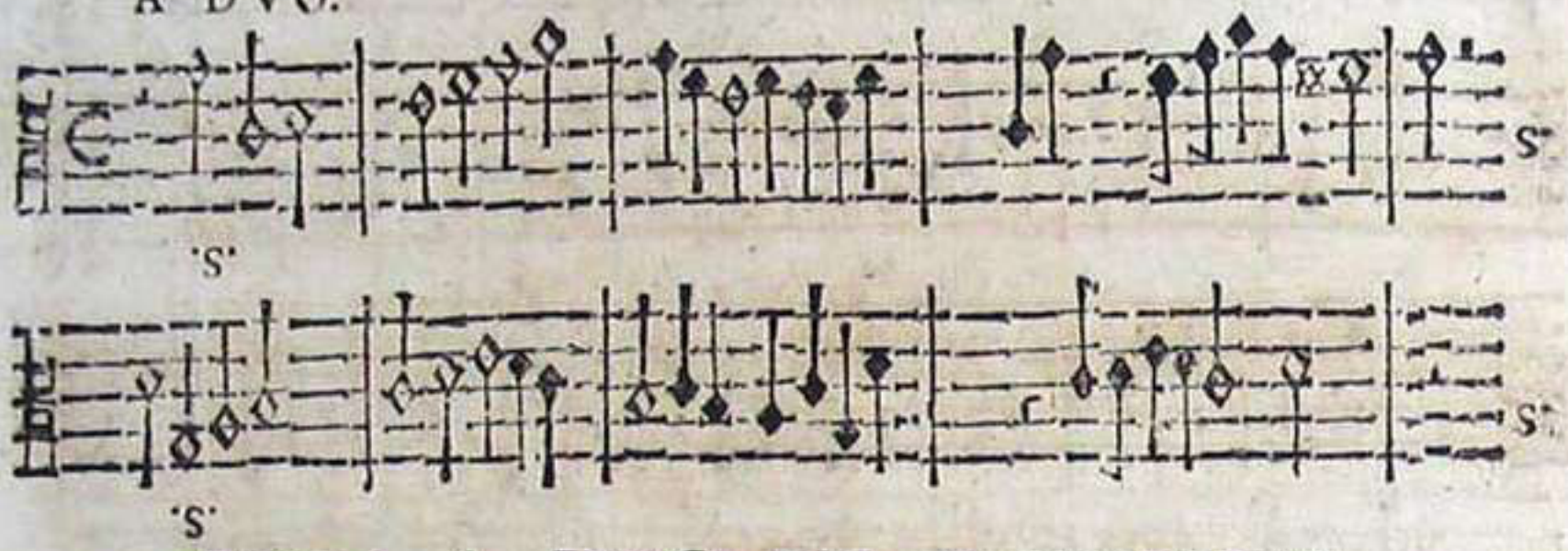
Fuga á Duo, Indiapente, á medio Compás.



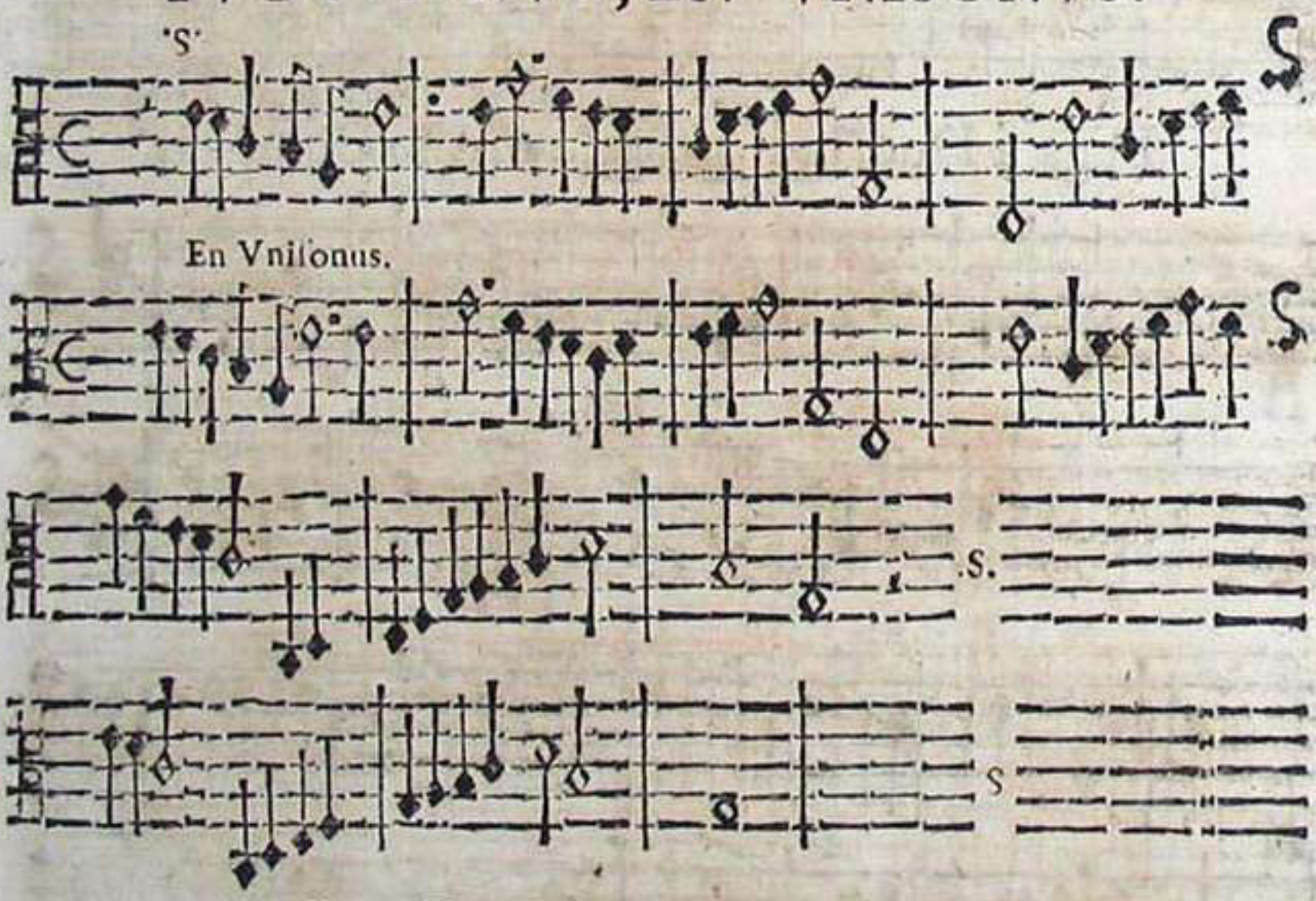
FVGA

FVGA INDIA THESARON,
á medio Compás.

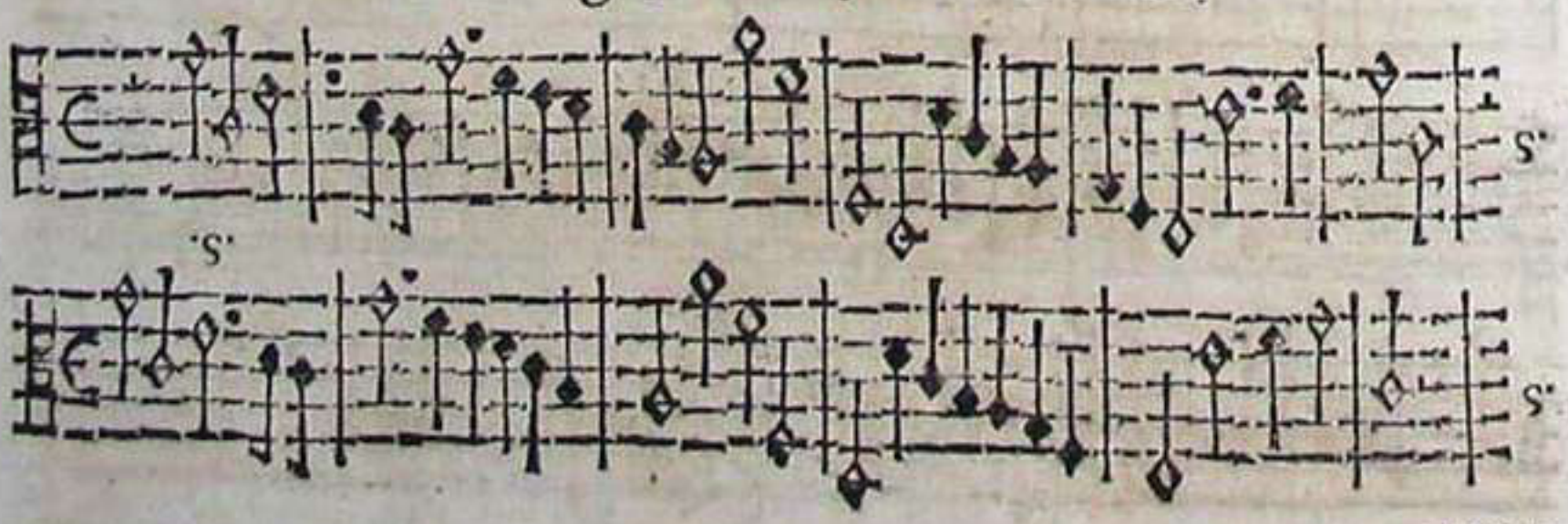
A DVO.



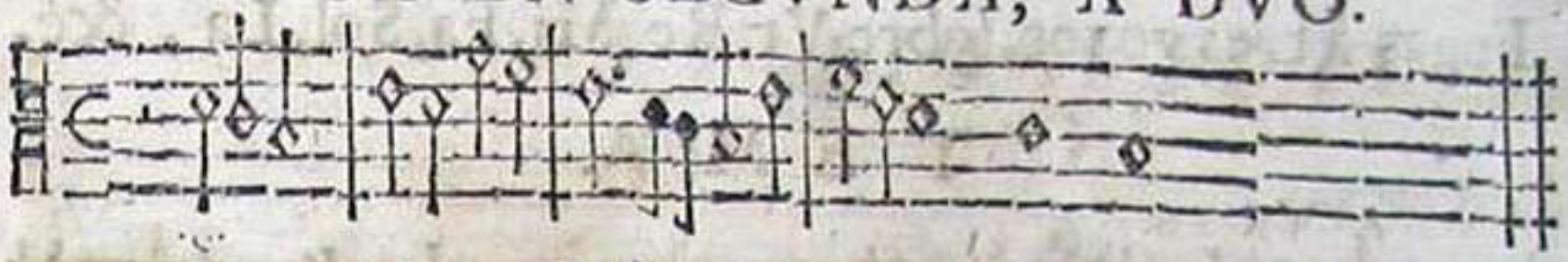
FVGA A DVO, EN VNISONVS.

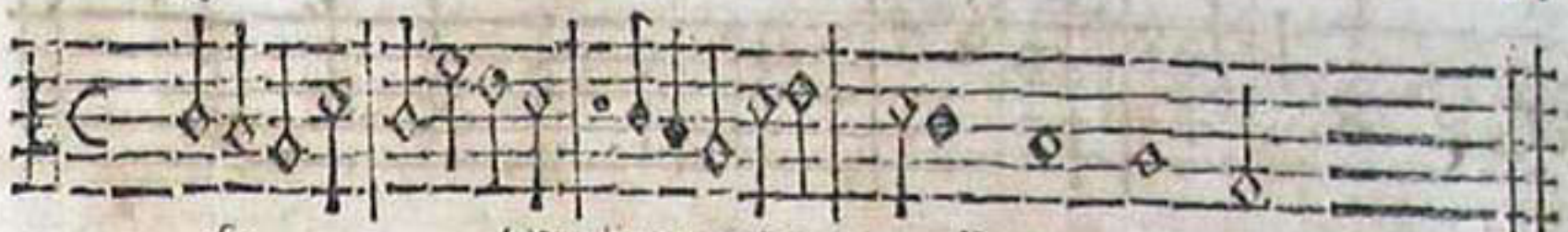


Otra Fuga, á Duo, en Vnisonus.

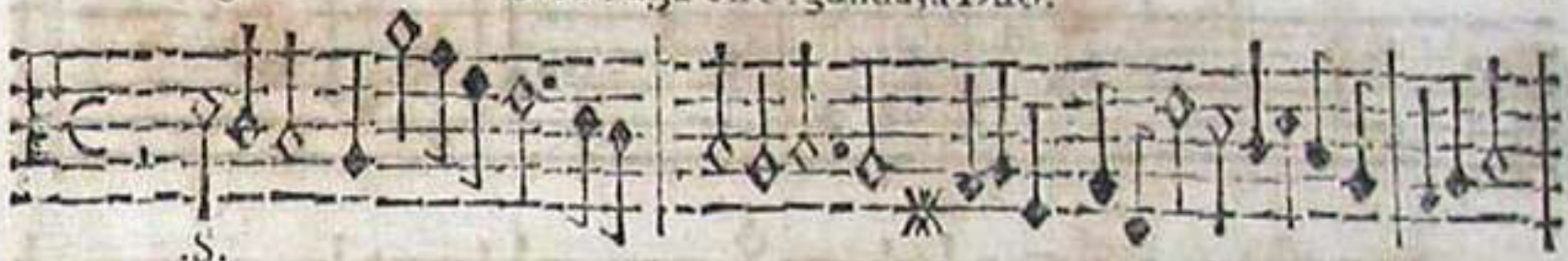


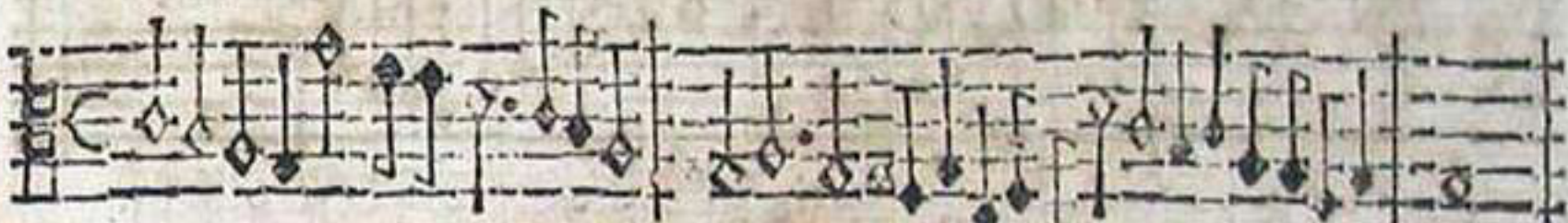
FVGA EN SEGVNDA, A DVO.



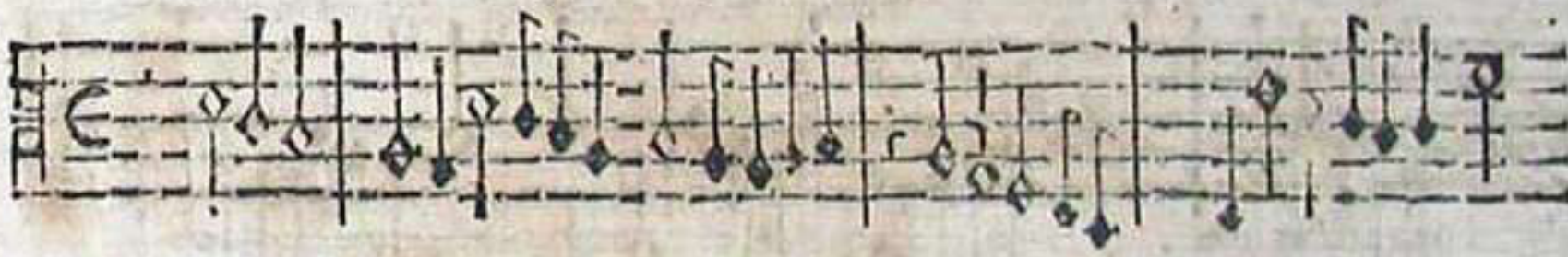


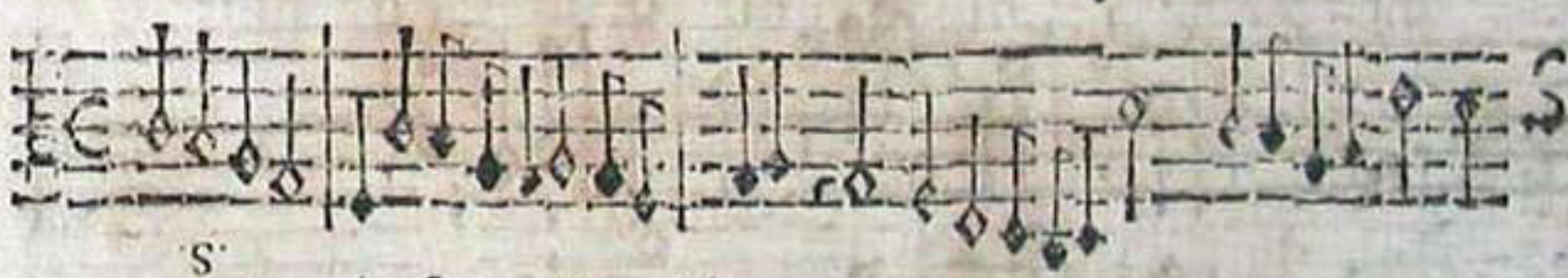
Otra Fuga en Segunda, a Duo.

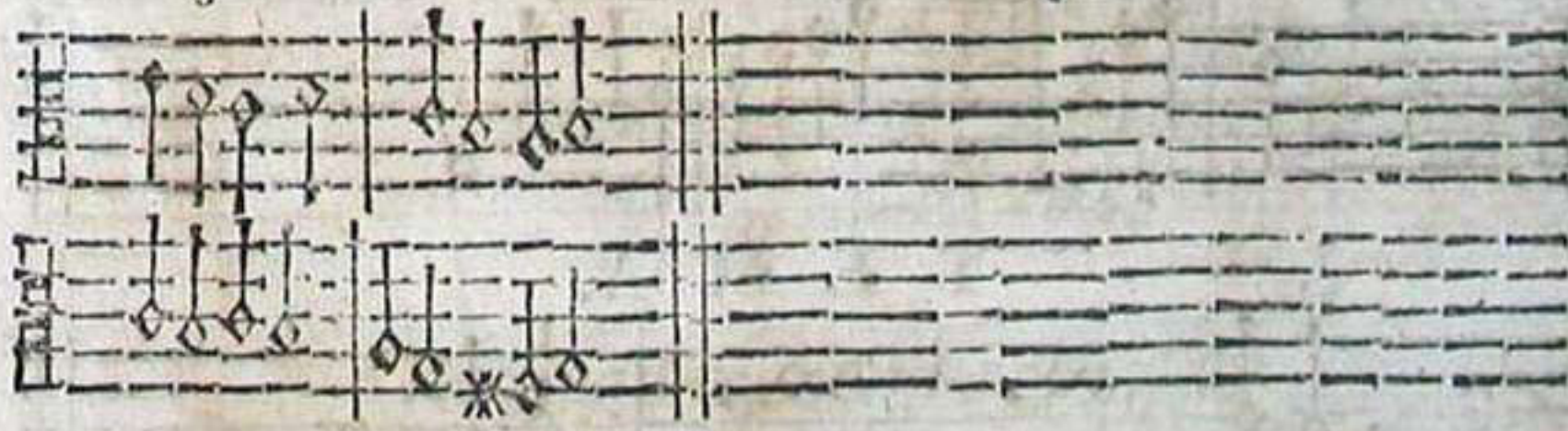




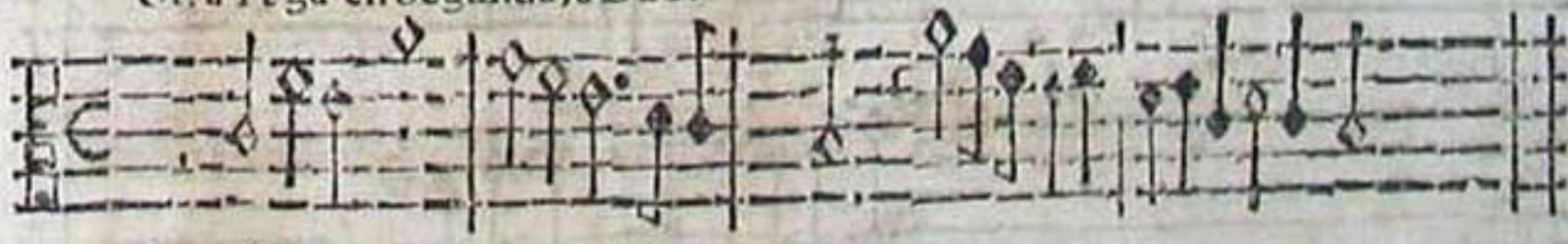
Otra Fuga en Segunda, a Duo.

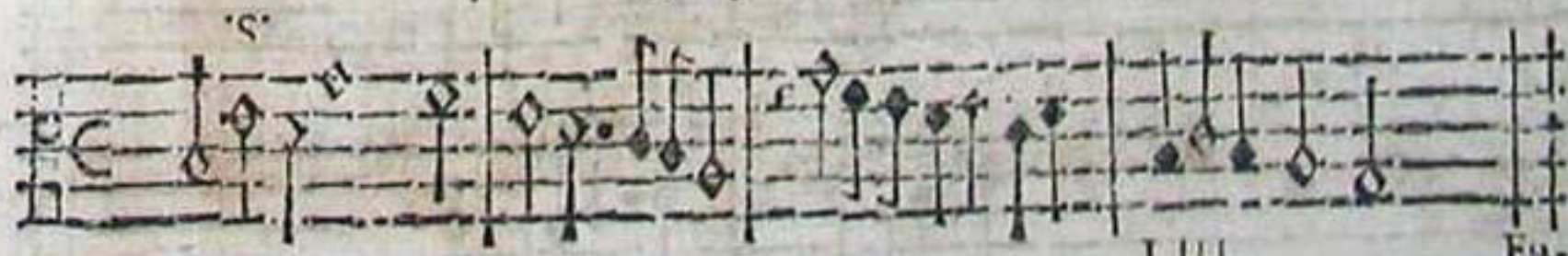






Otra Fuga en Segunda, à Duo.

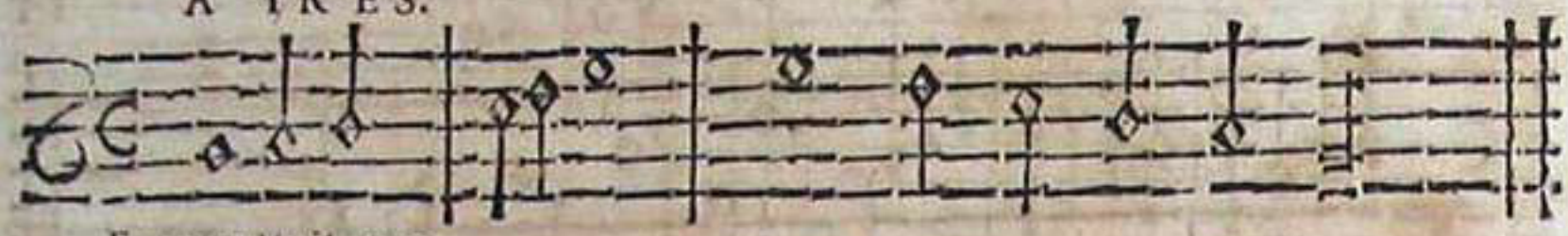




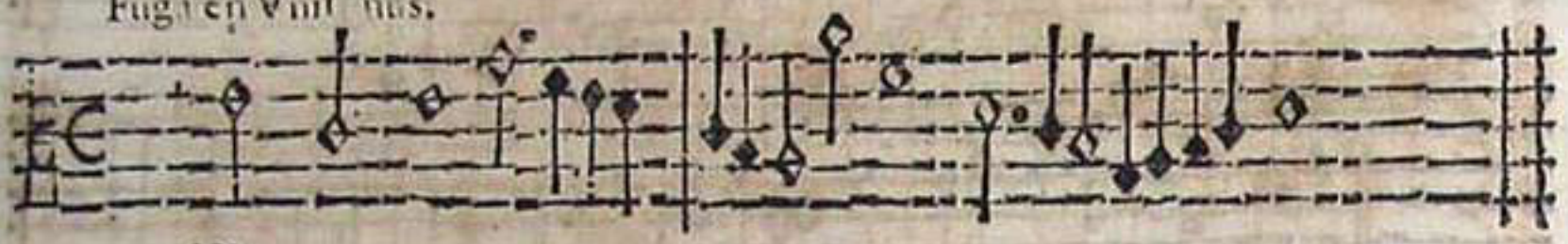
Fugas á tres vozes, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, &c.

TEMA.

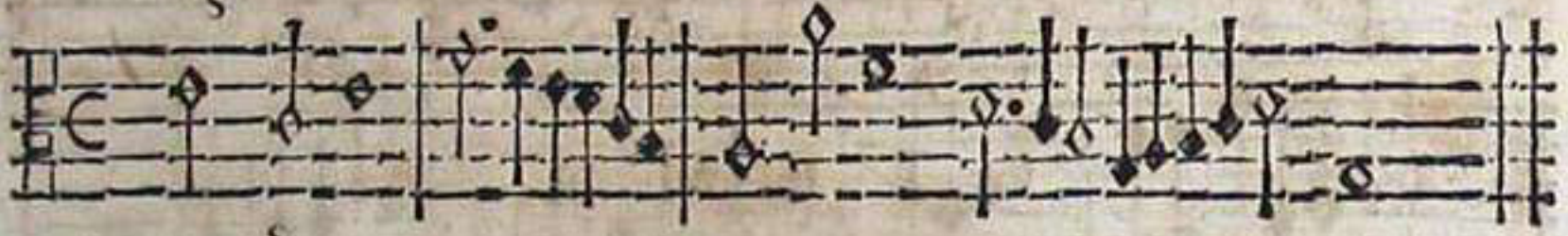
A TRES.



Fuga en Vnisonus.

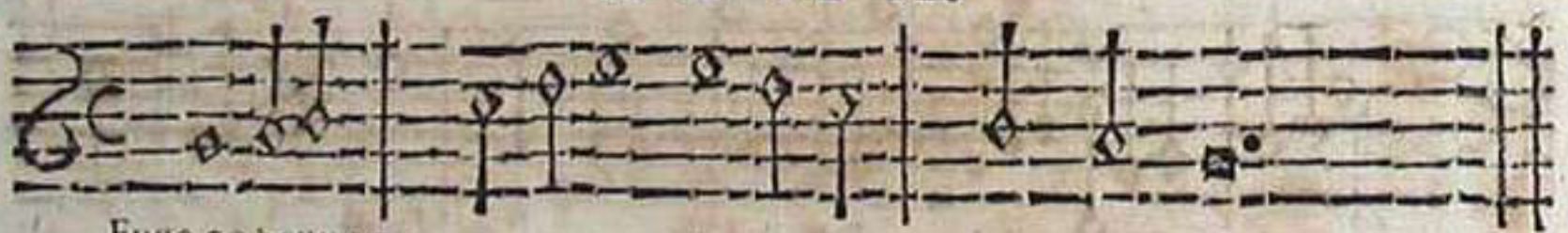


S.

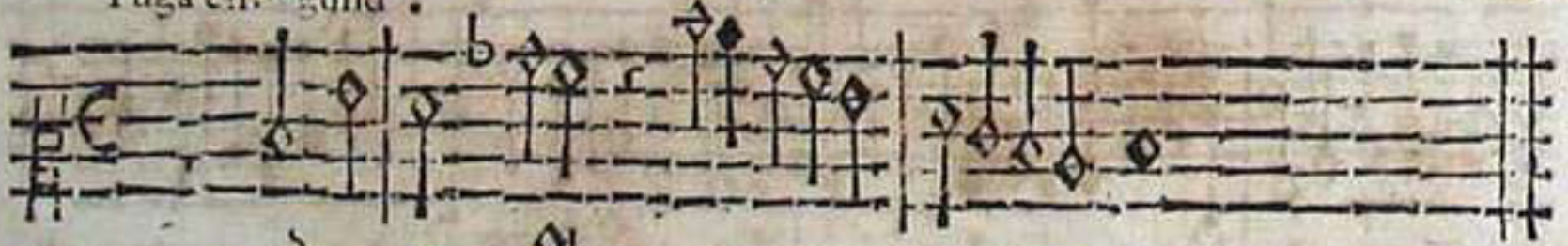


S.

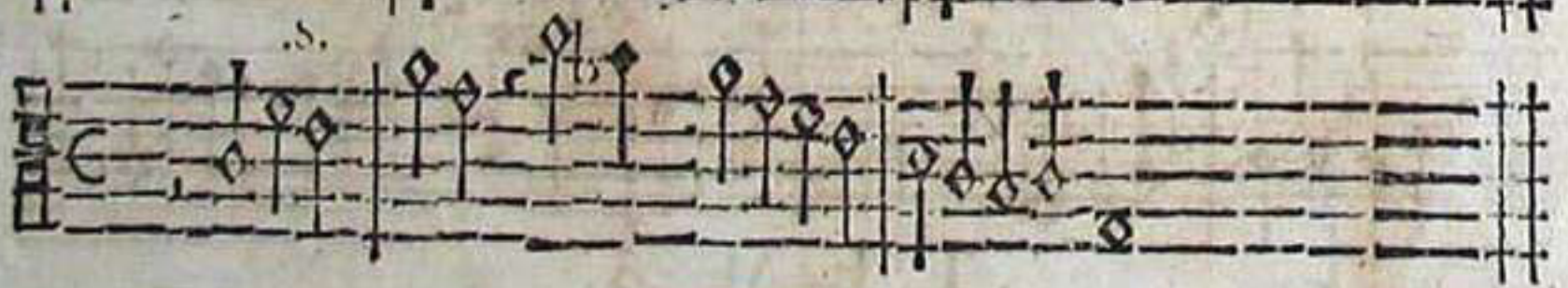
TEMA.



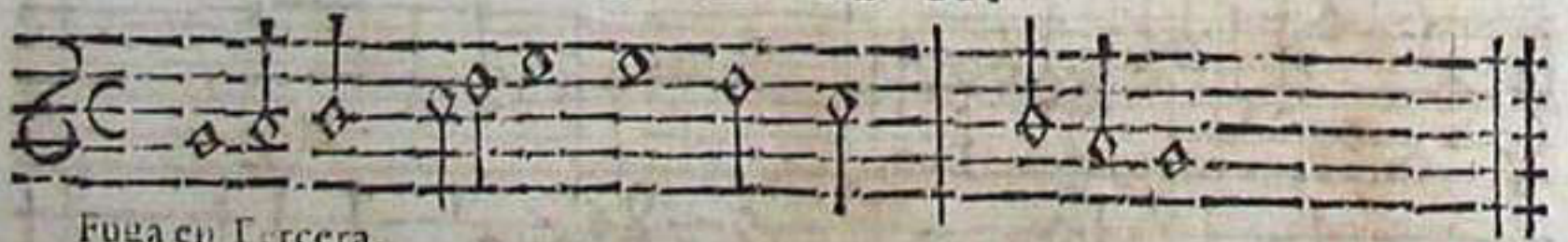
Fuga en Segunda.



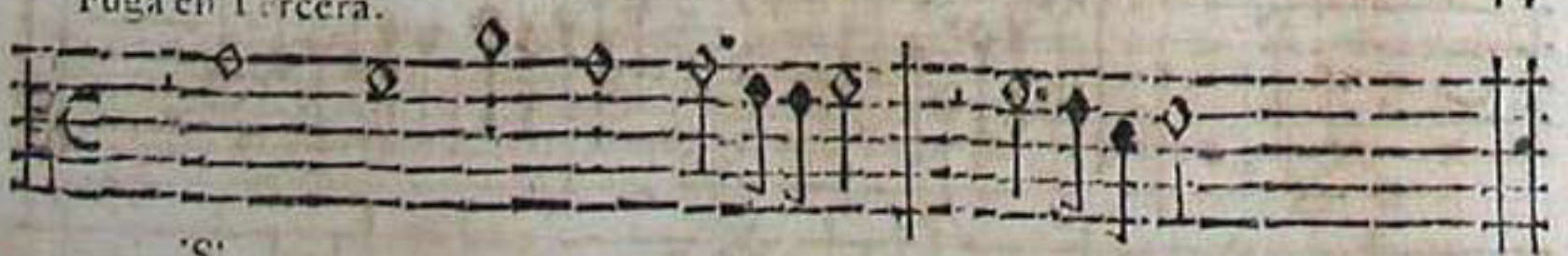
S.



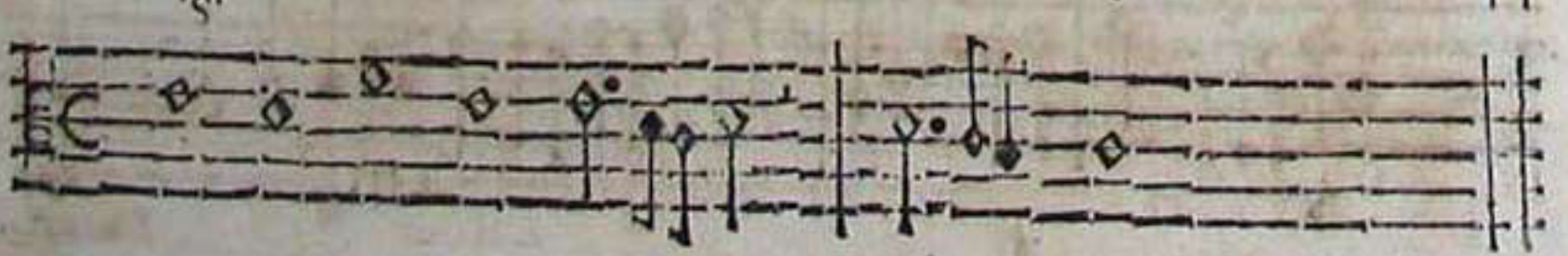
TEMA.



Fuga en Tercera.

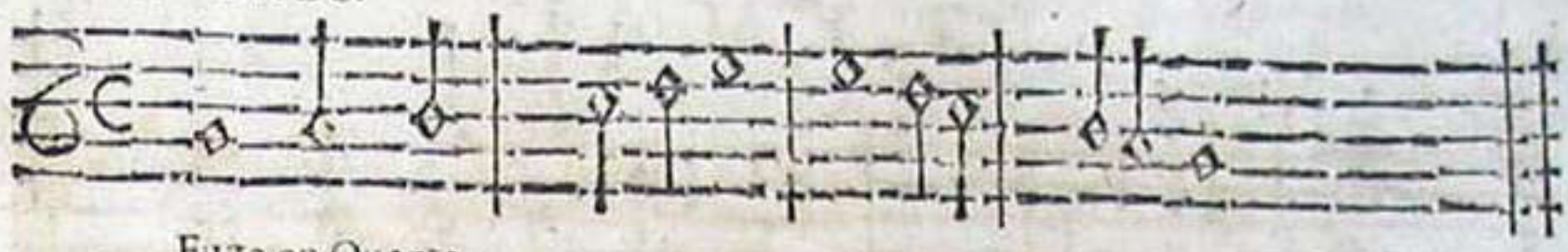


S.

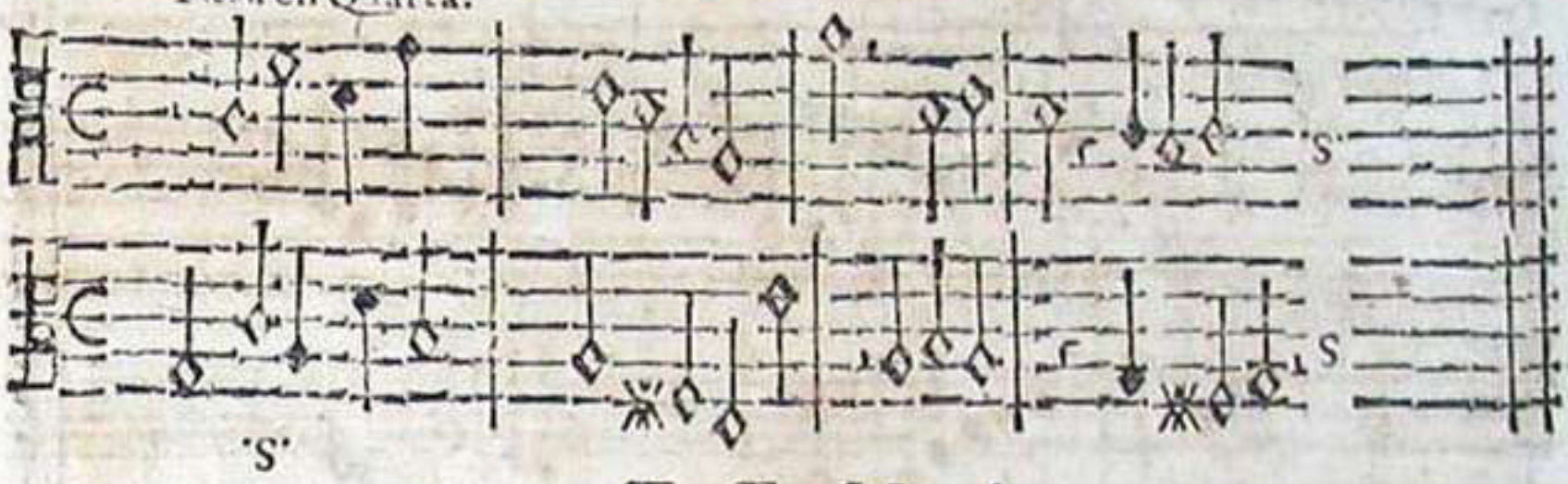


TEMA.

A TRES.

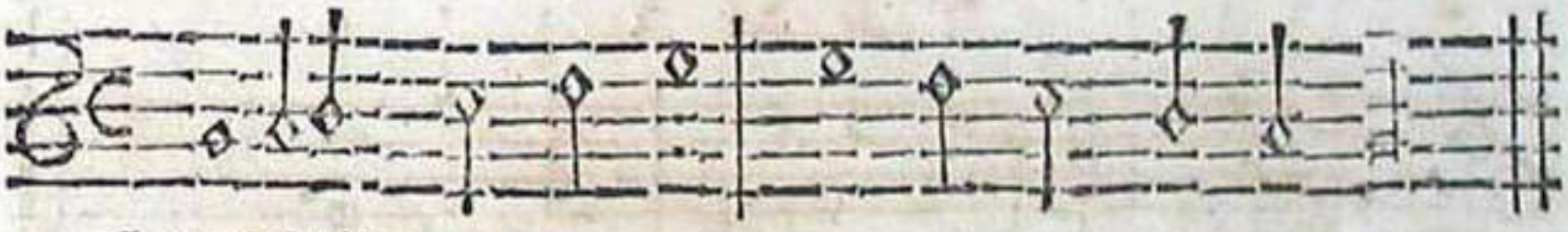


Fuga en Quarta.

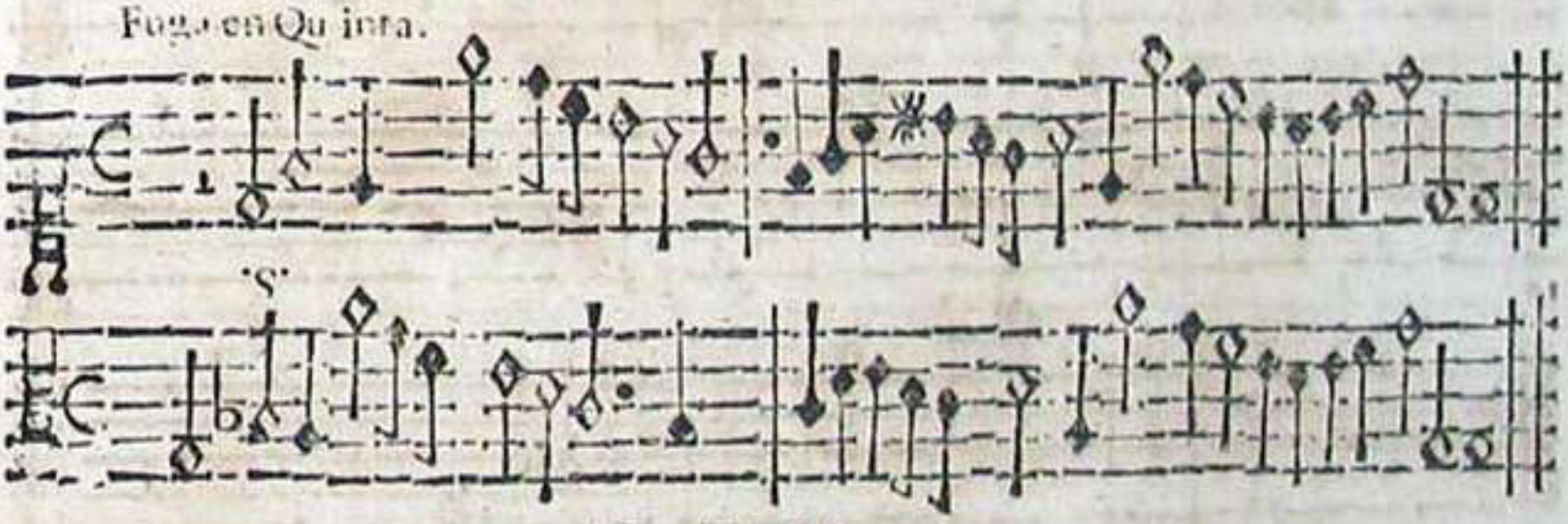


TEMA.

A TRES.

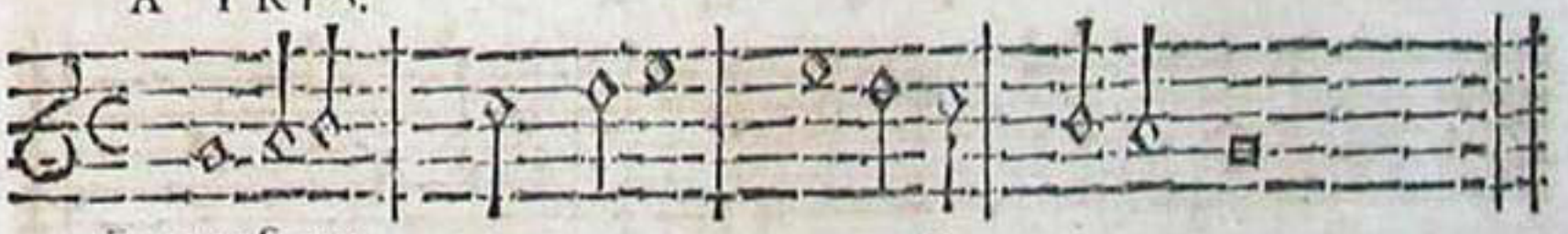


Fuga en Quinta.

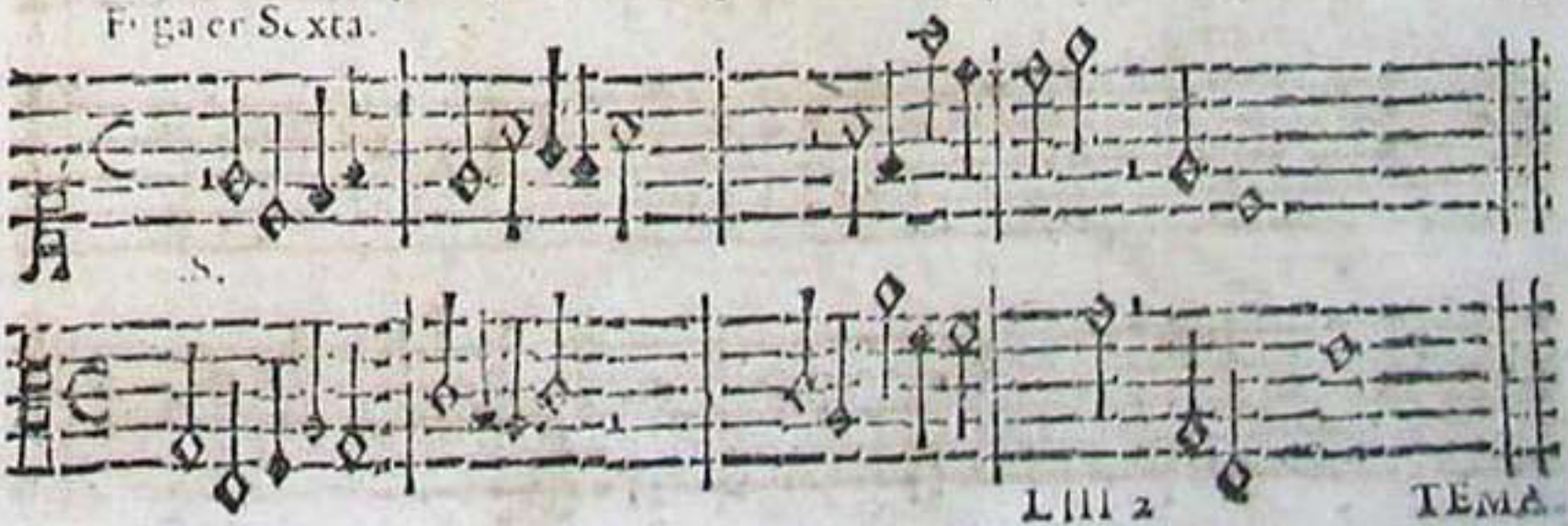


TEMA.

A TRES.

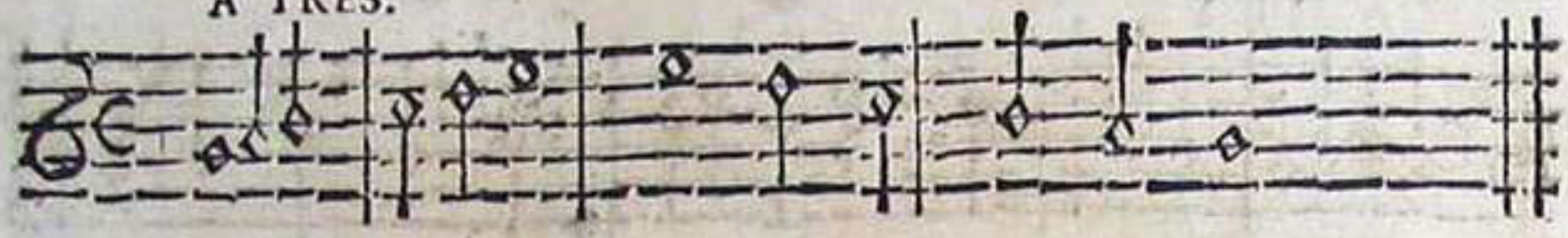


Fuga en Sexta.

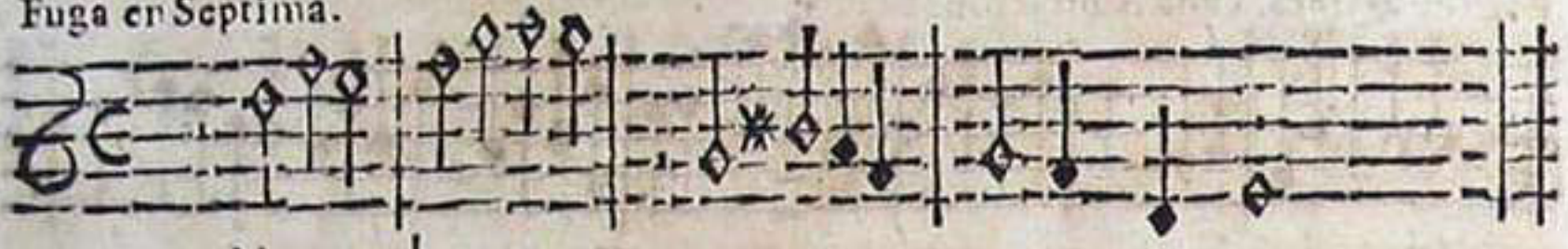


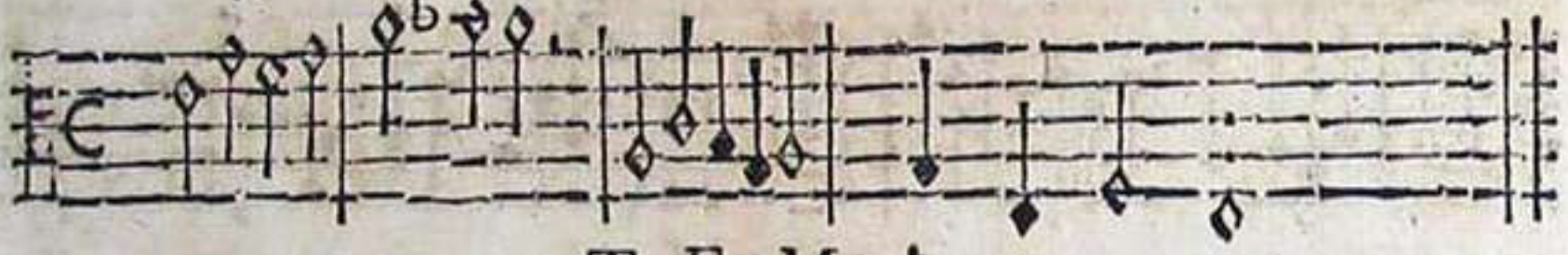
TEMA.

A TRES.



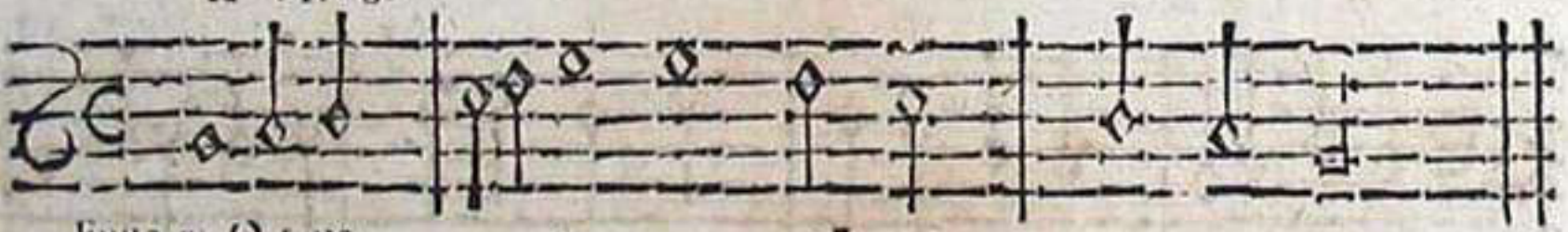
Fuga en Septima.



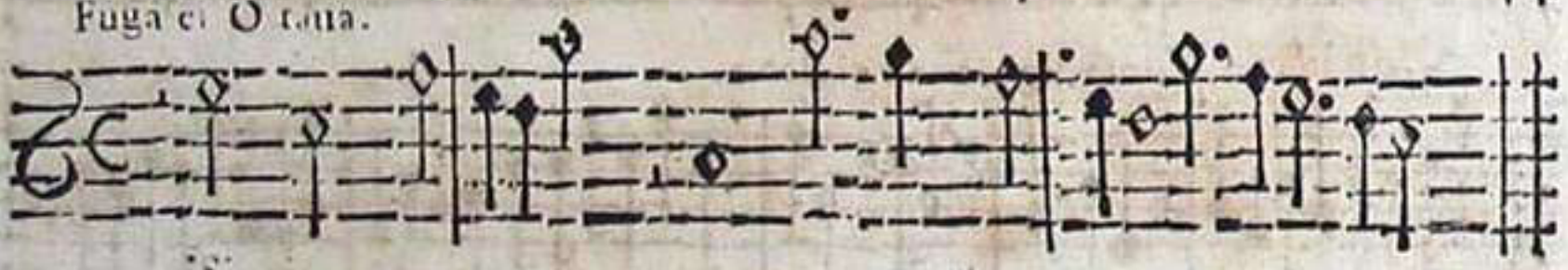


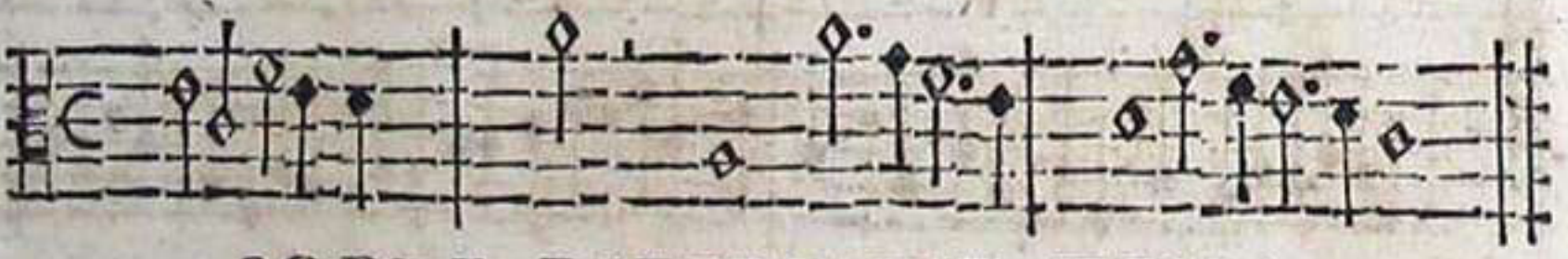
TEMA.

A TRES.



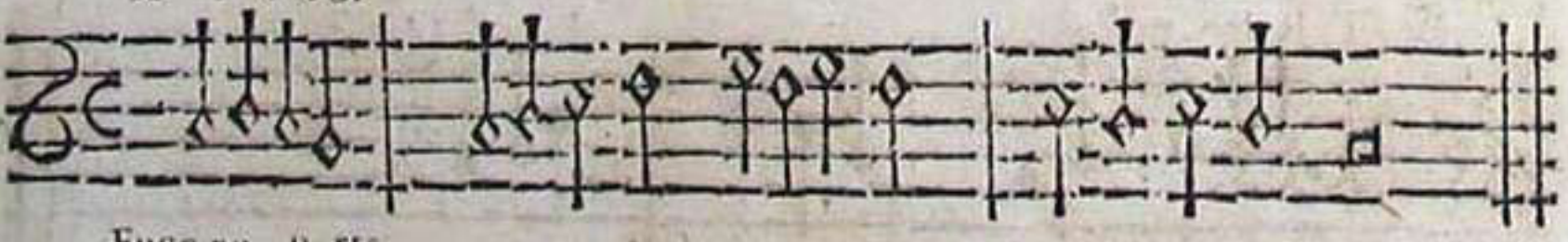
Fuga en Octava.



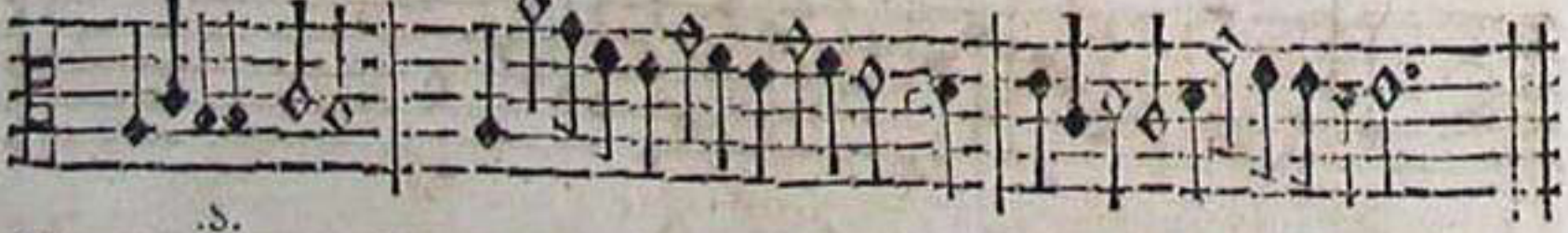


SOBRE DIFERENTE TEMA.

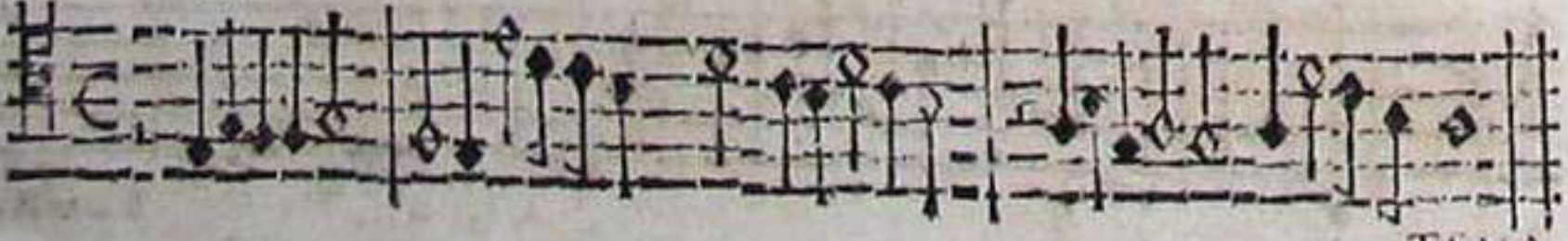
A TRES.



Fuga en Quarta.



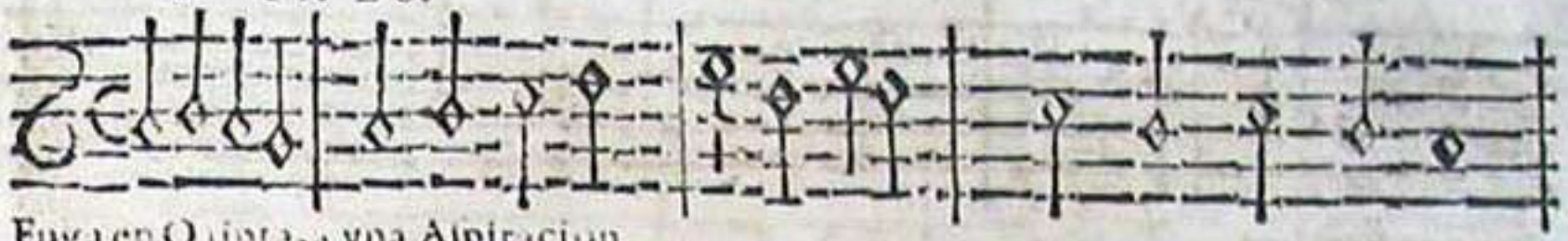
A 5.



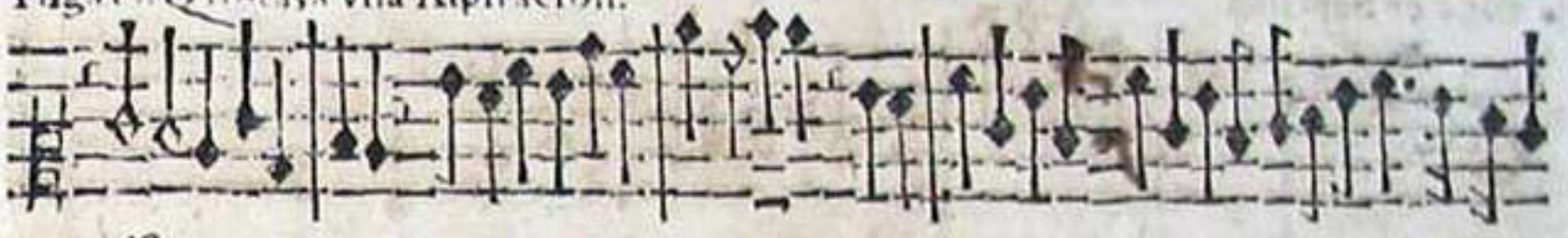
TEMA.

TEMA.

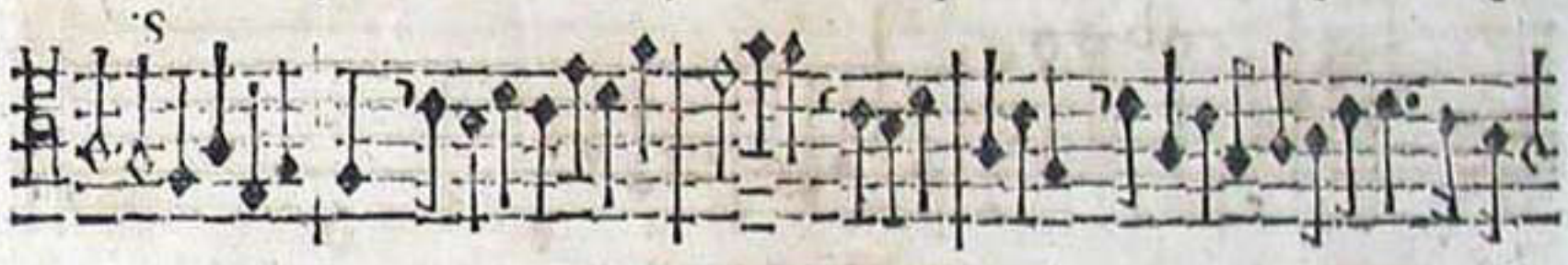
A TRES.



Fuga en Quinta, a vna Aspiracion.

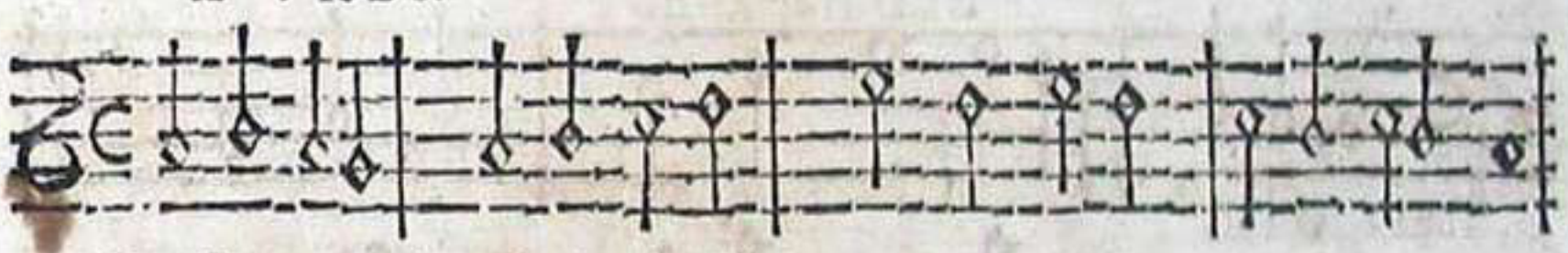


S

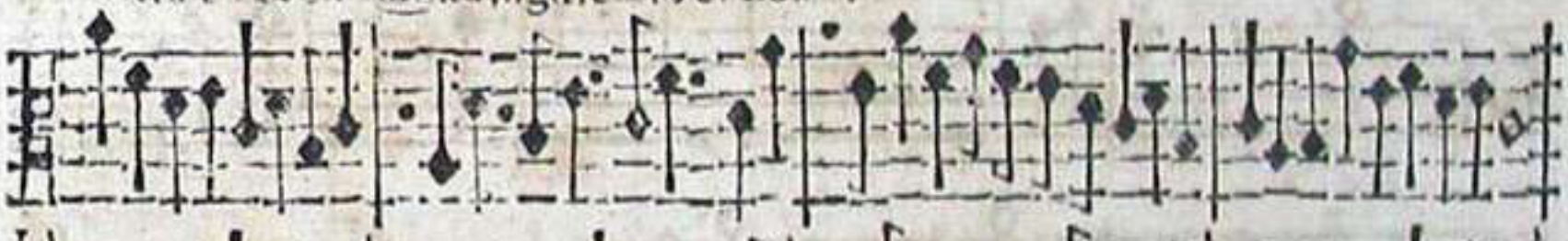


TEMA.

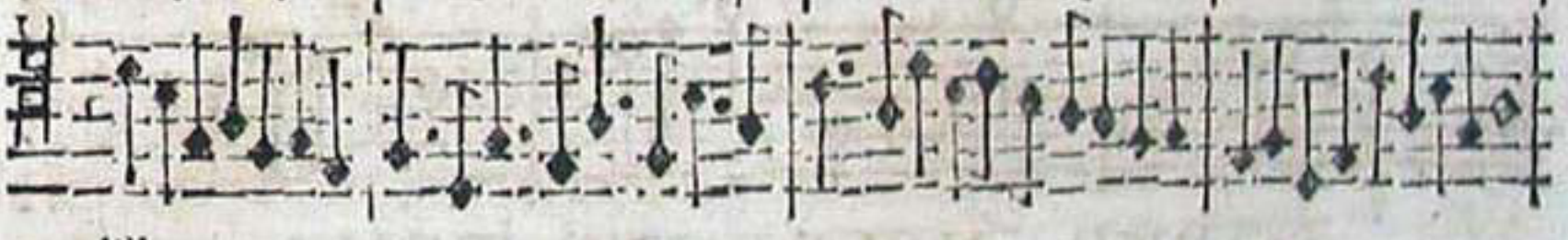
A TRES.



Otra Fuga en Quinta, siguiendo el Baxo.

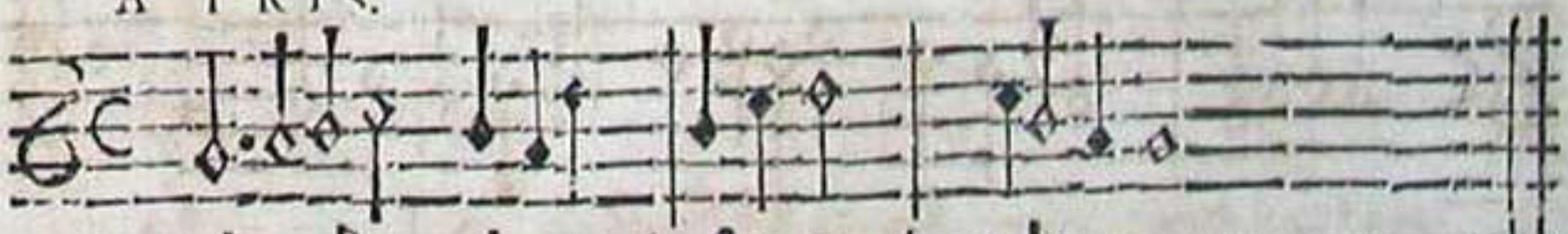


S

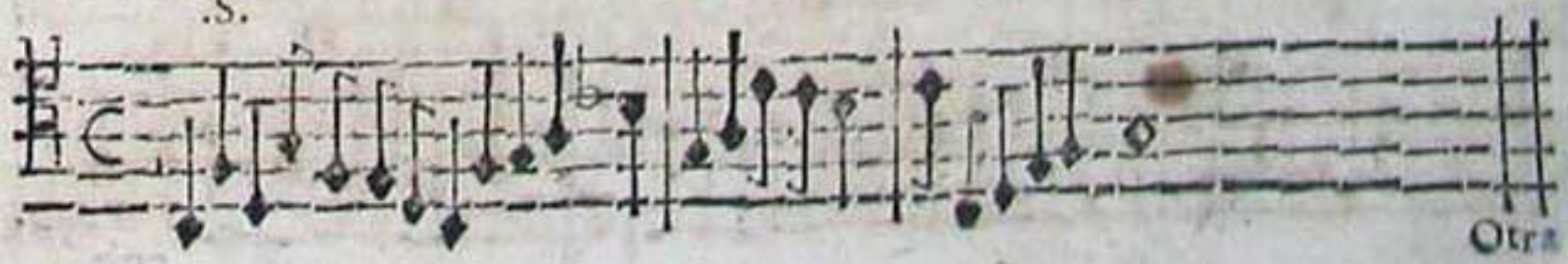


Fuga en Quinta, sobre diferente Tema, dos Diferencias.

A TRES.



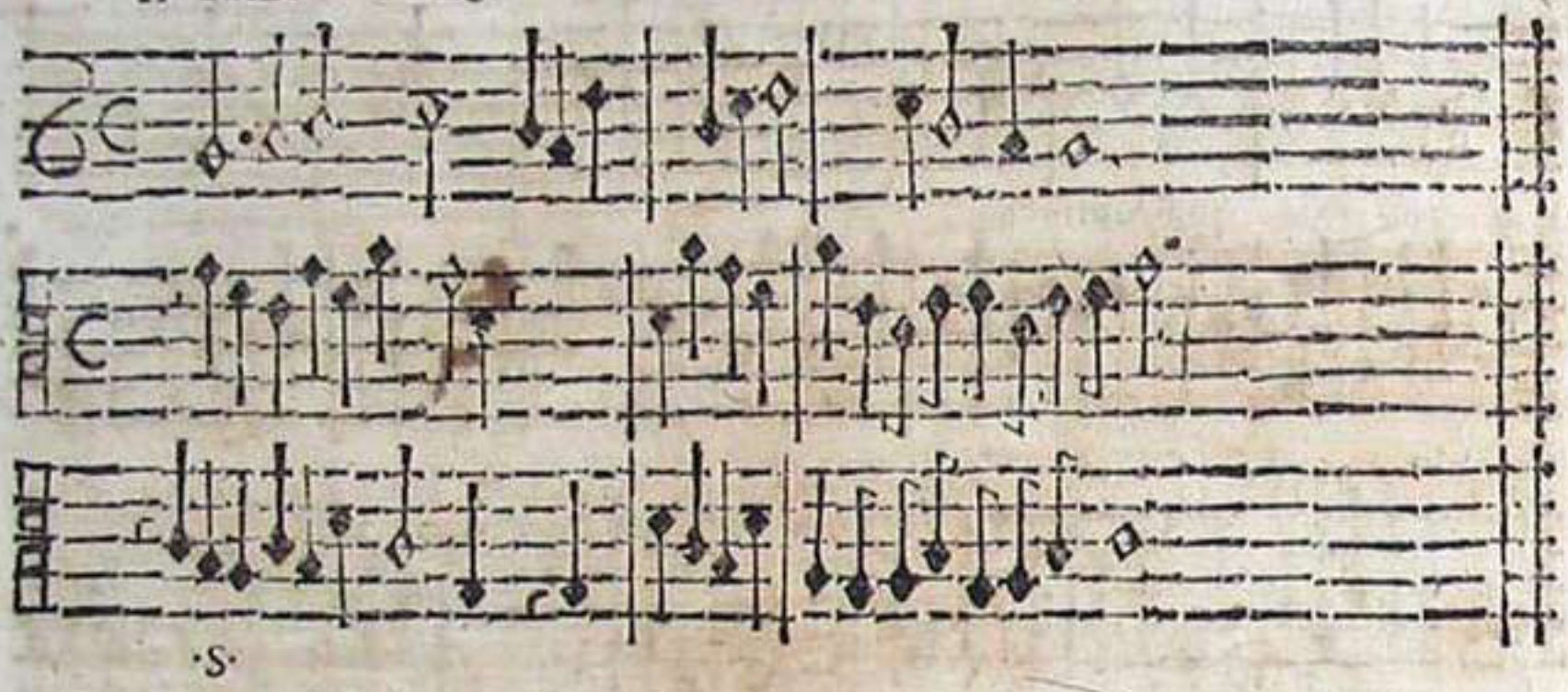
S.



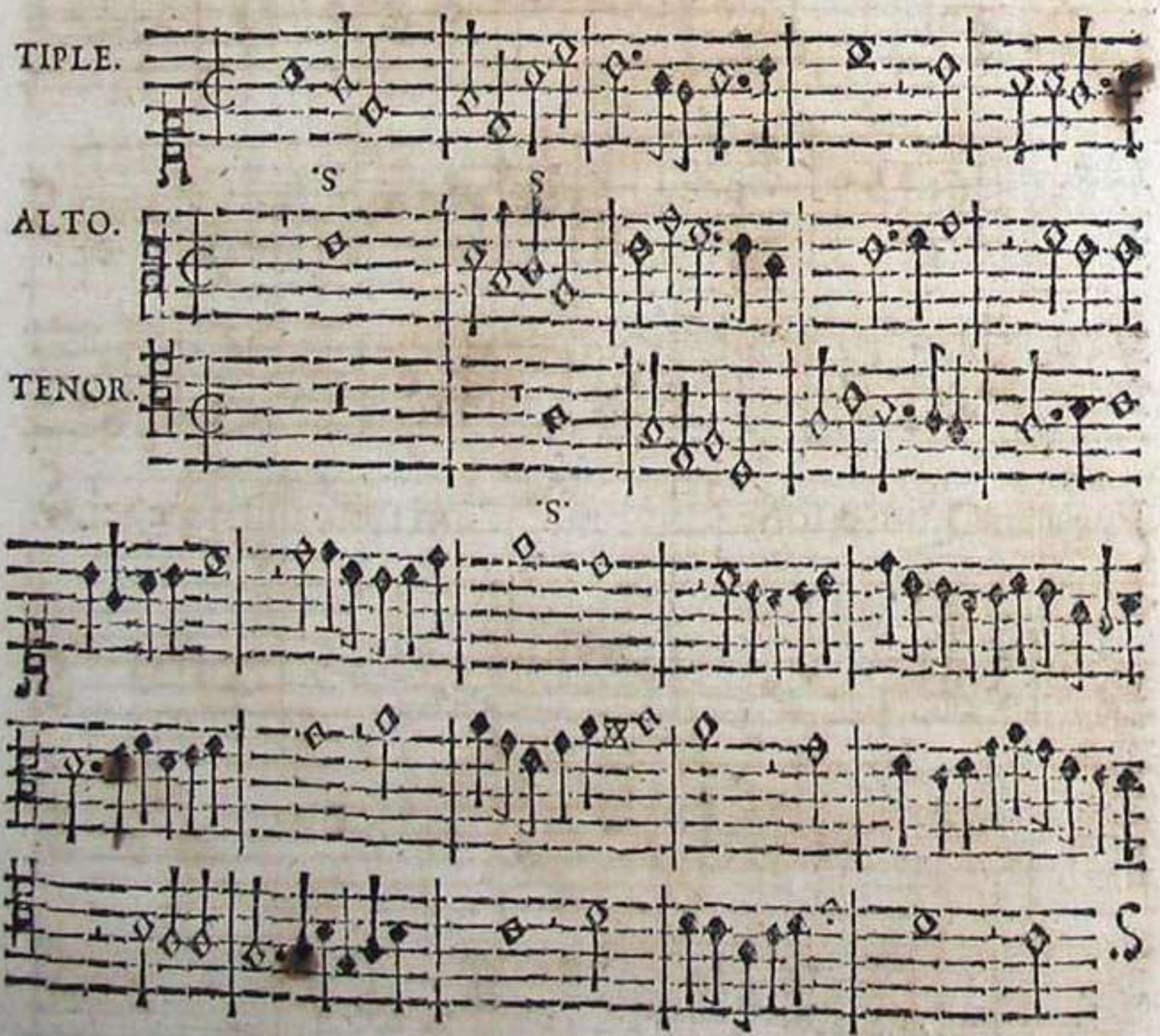
Otra

Otra Fuga en Quinta, ſobre el miſmo Tema.

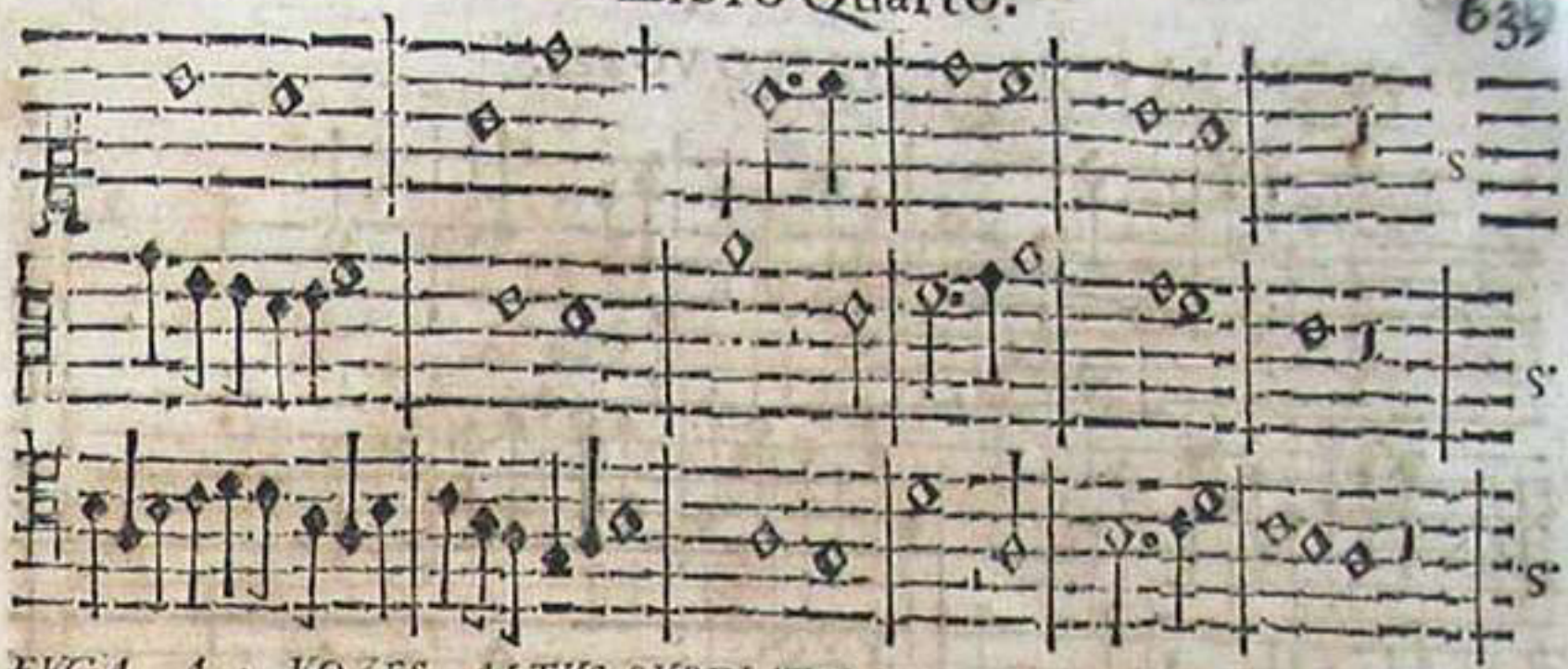
A TRES VOZES.



Fuga á tres vozes. Altus Subdiateſaron. Tenor Subdiapaſon.

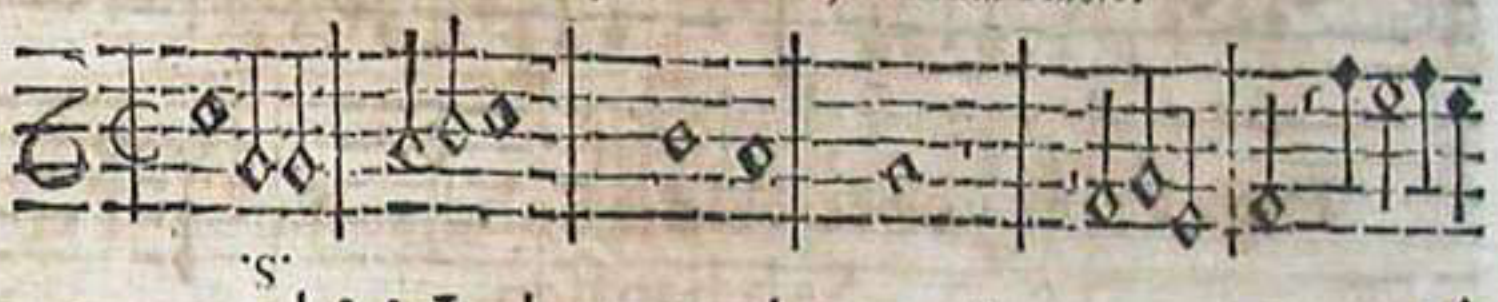


PRO-

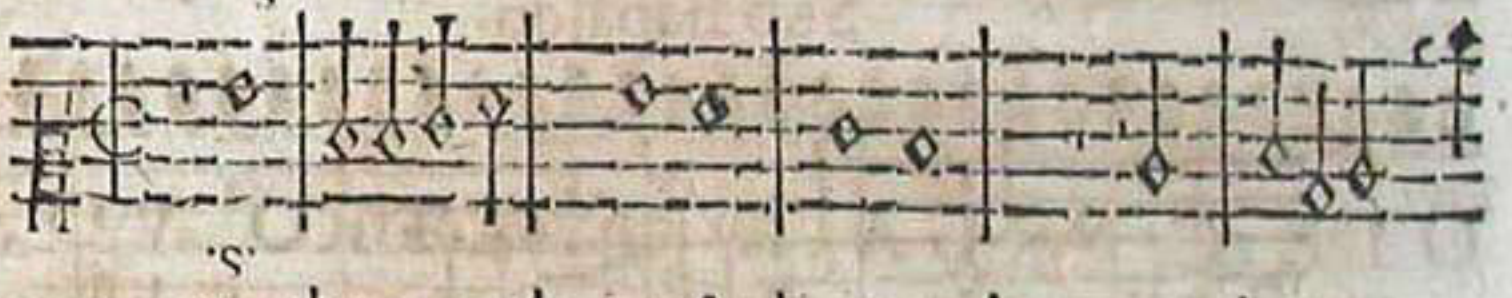


FVGA A 4. VOZES. ALTVS, SVBDIATESARON CVM TIPLE. TENOR, SVBdiapente cum Alto. Vasus, Subdiatesaron cum Tenore.

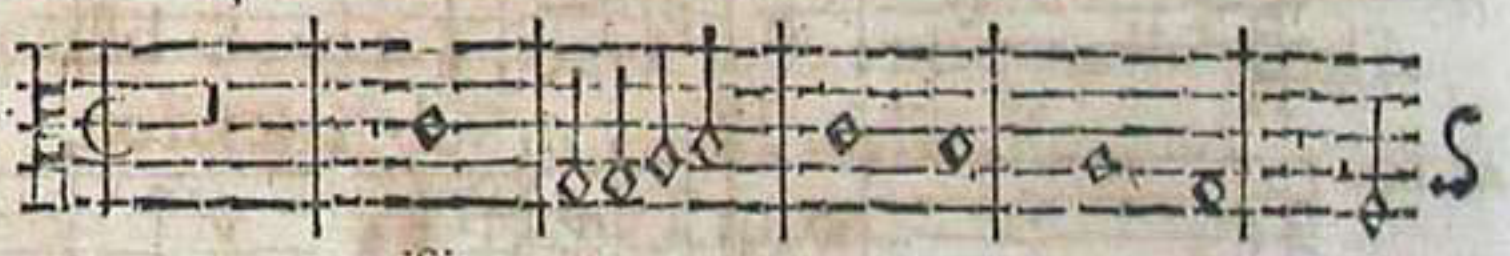
TIPLE.



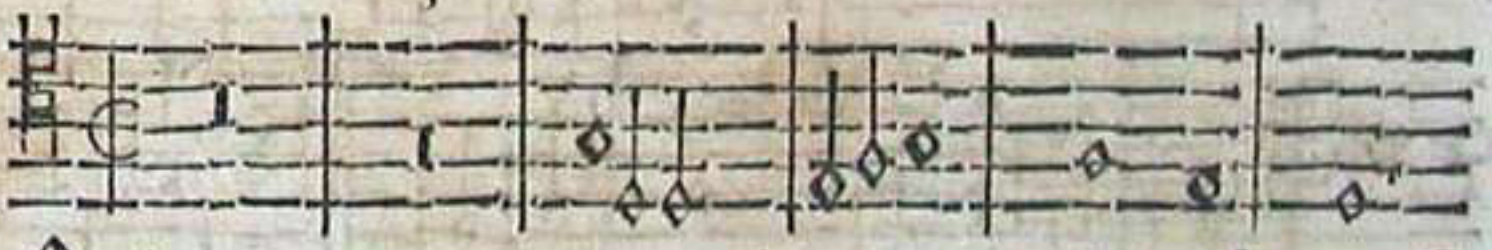
ALTO.

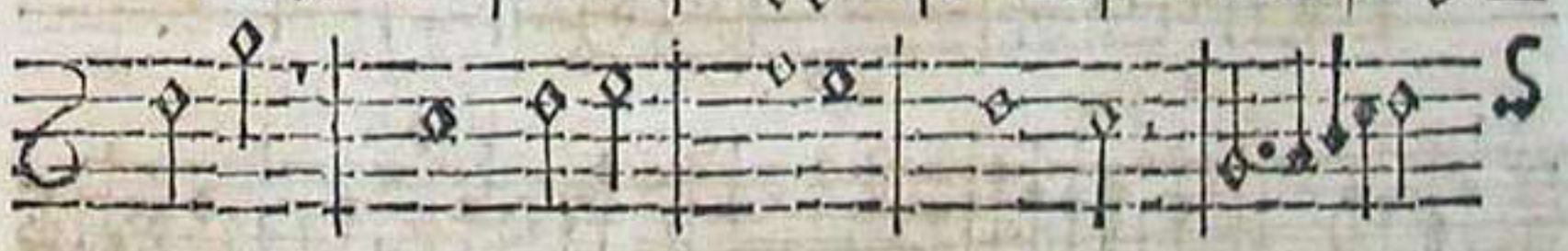


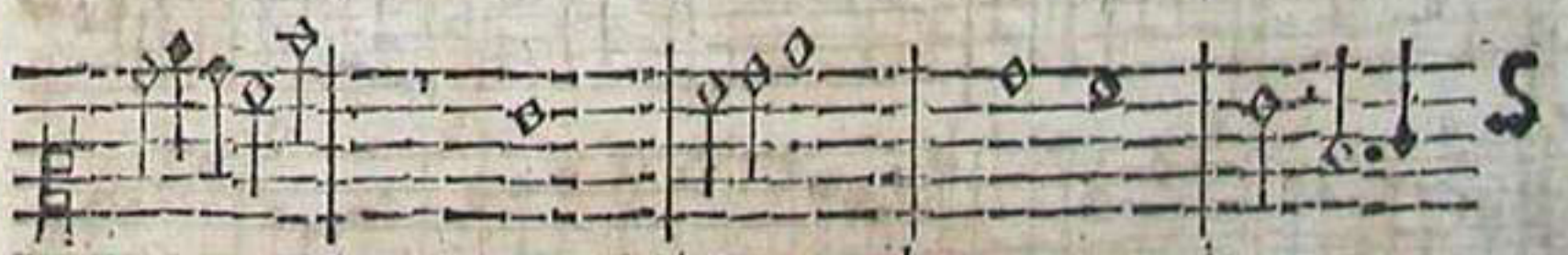
TENOR.

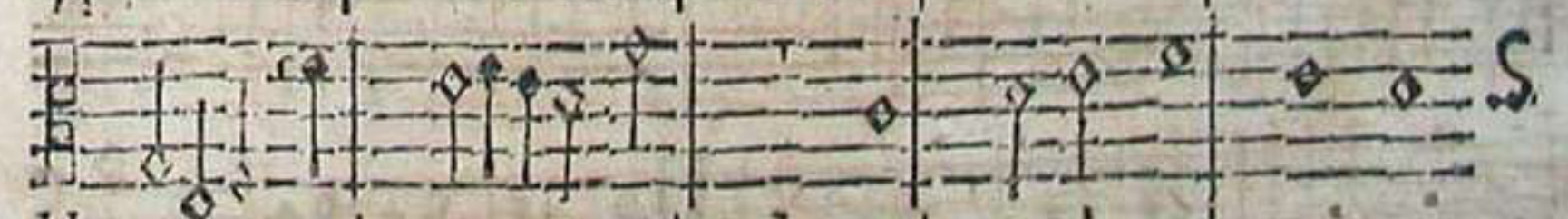


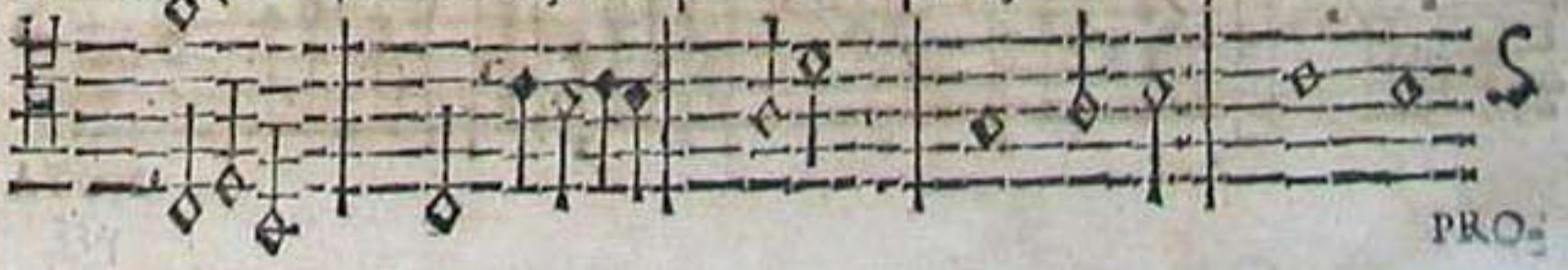
BAXO.







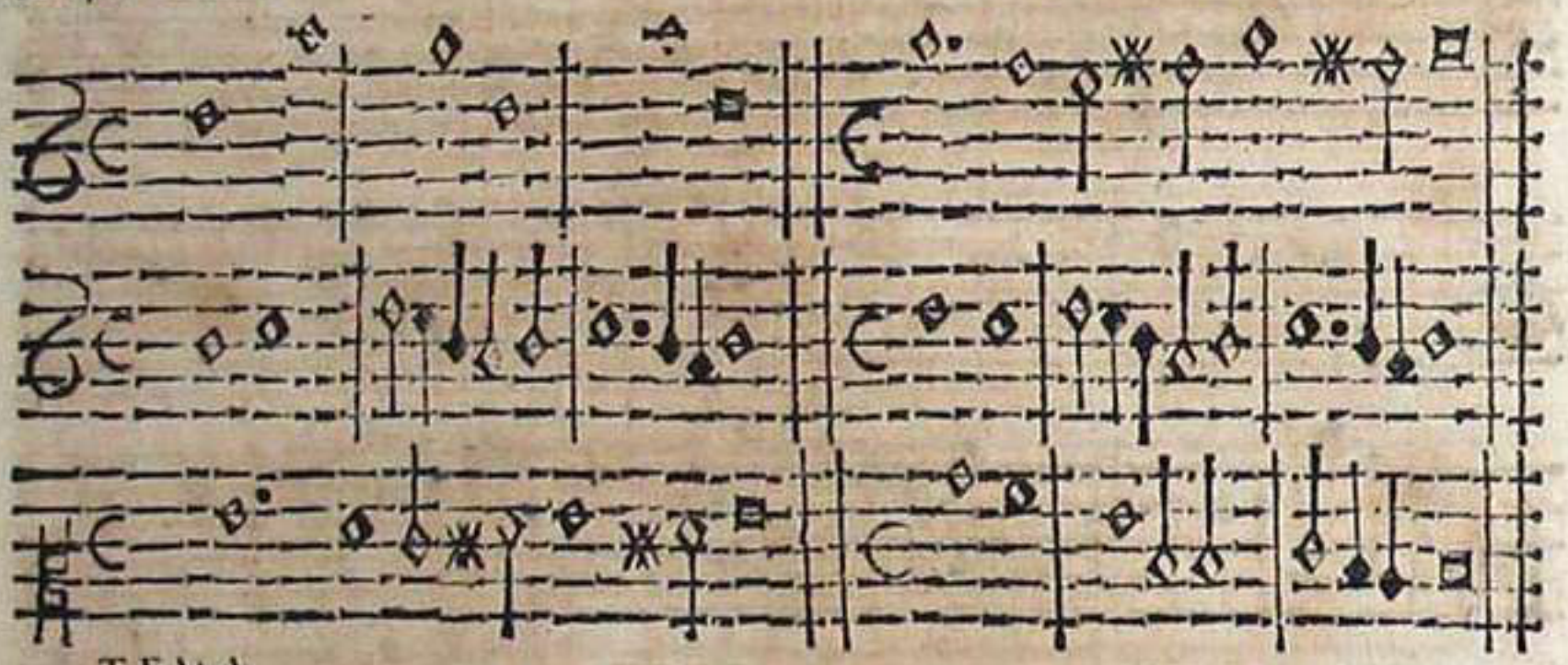




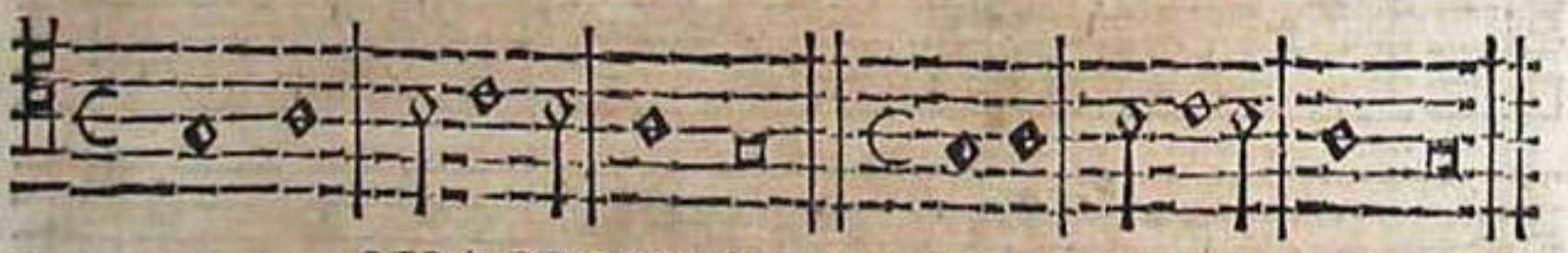
CAPITVLO LVIII. QVE ENSEñA, COMO se han de poner las quatro vozes sobre vn Baxo; y despues como ha de ser imitado con ellas.

Ay catorçe Diferencias.

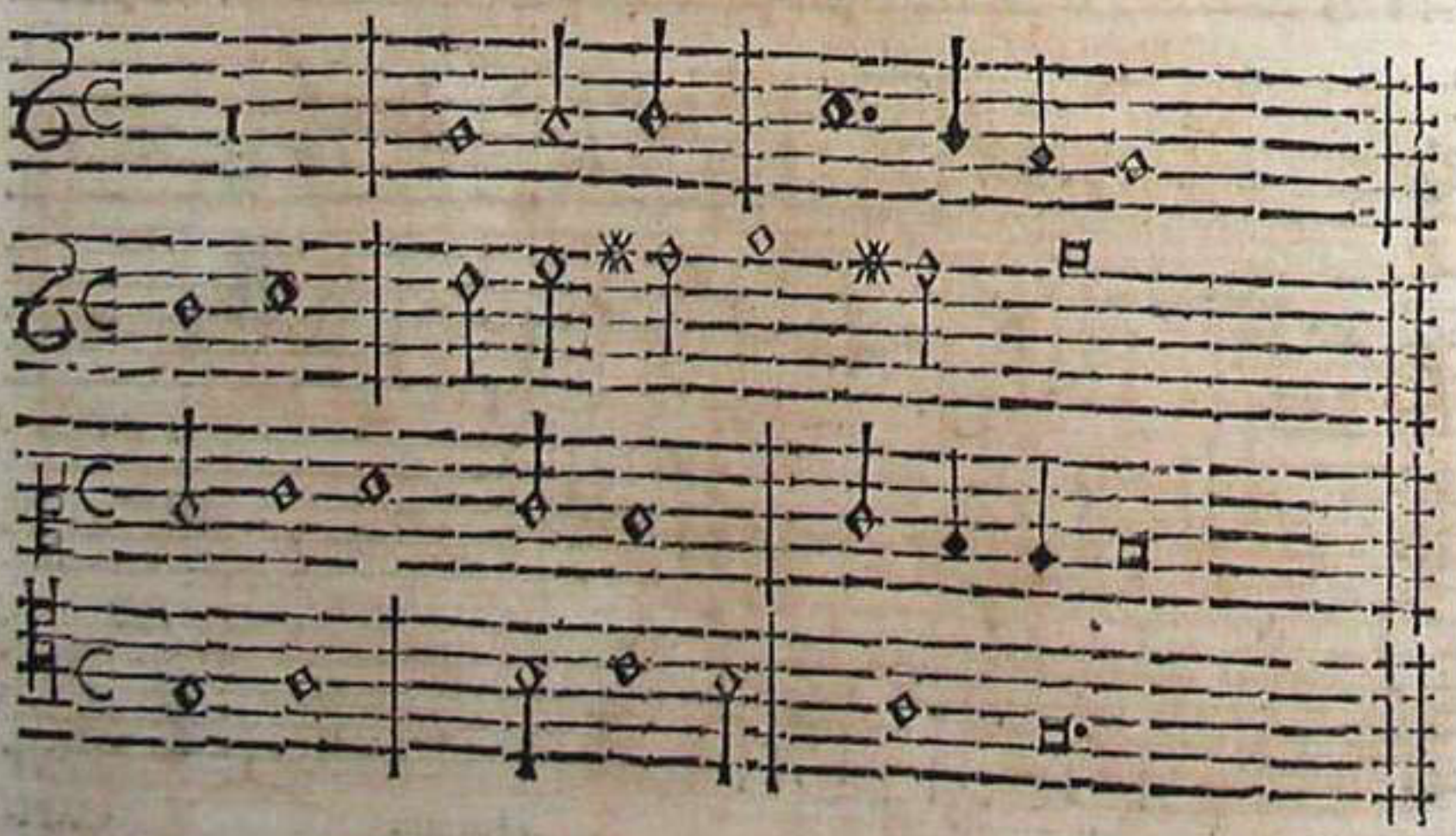
A 4. VOZES. OTRA DIFERENCIA.



TEMA.



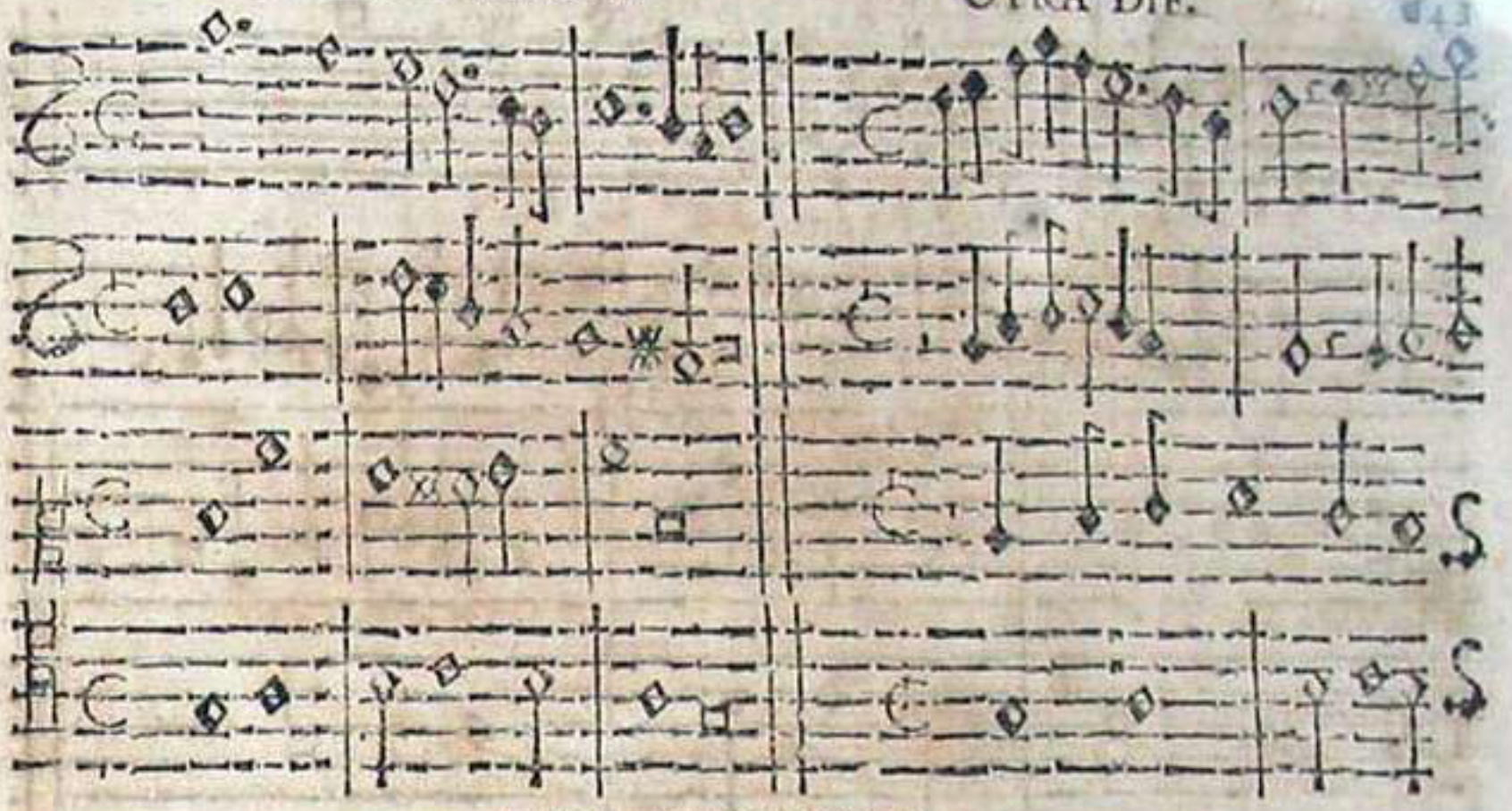
OTRA DIFERENCIA. A 4. VOZES.



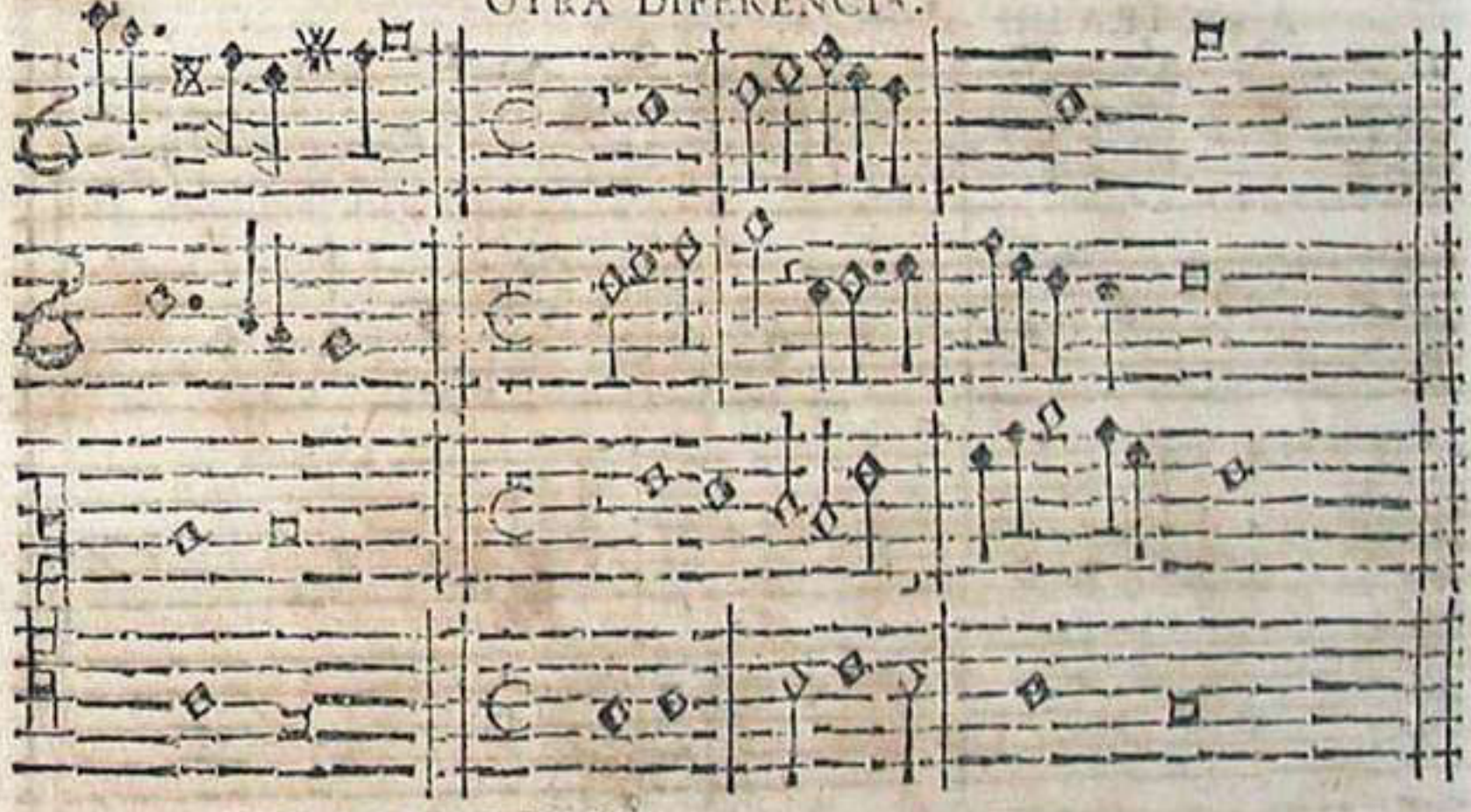
OTRA

OTRA DIFERENCIA.

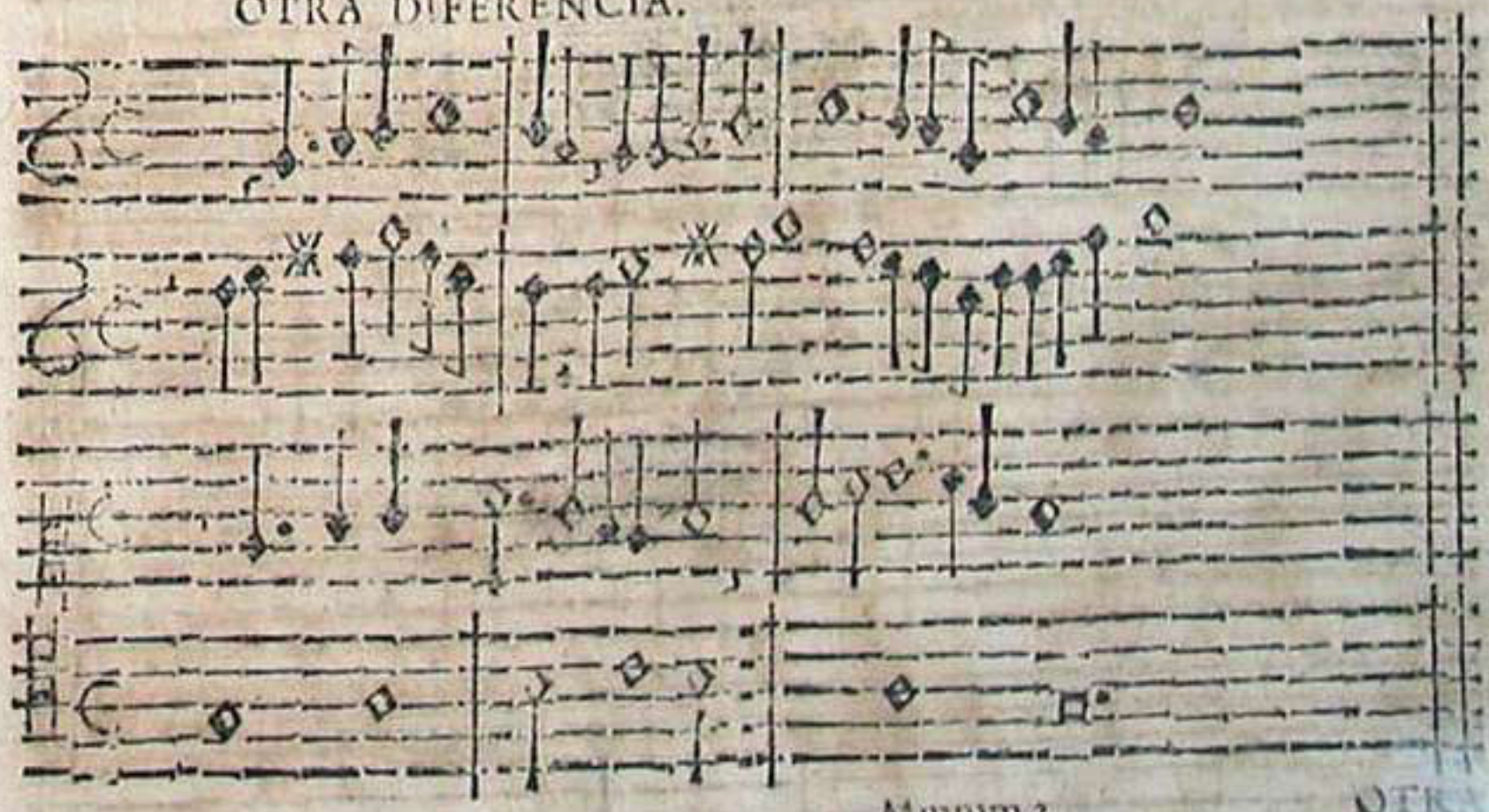
OTRA DIF.



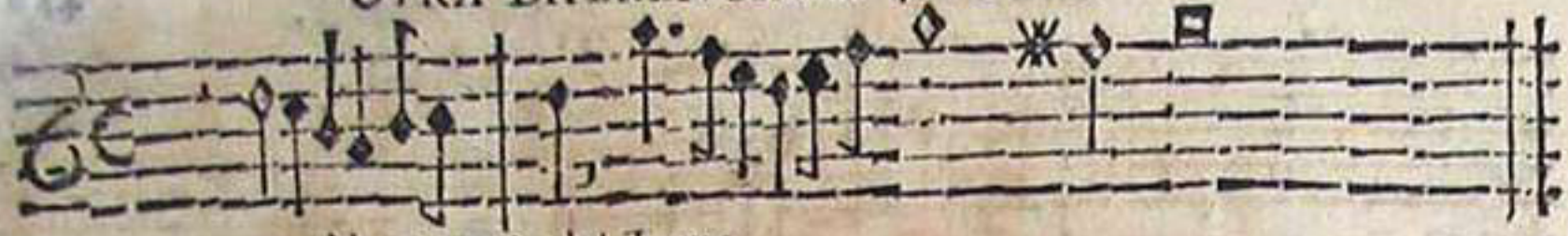
OTRA DIFERENCIA.



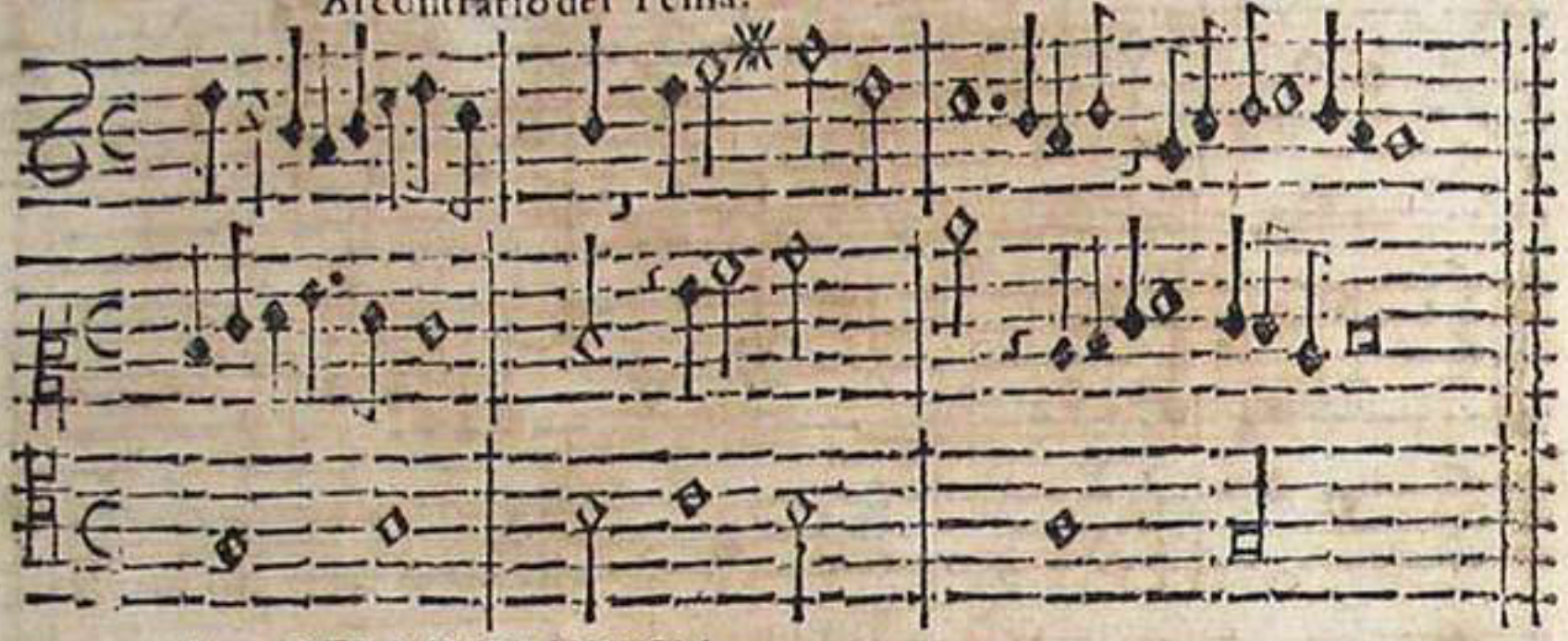
OTRA DIFERENCIA.



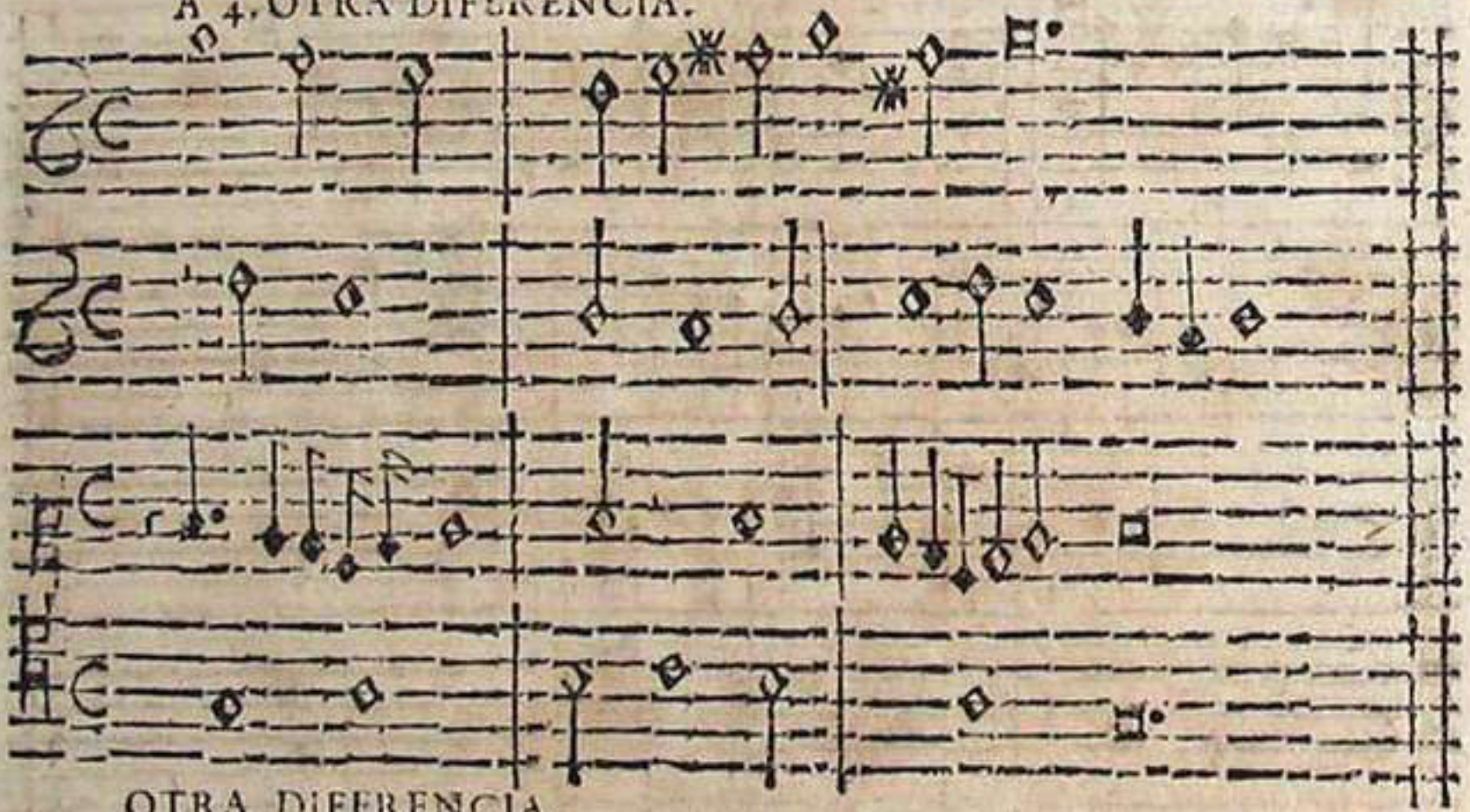
OTRA DIFERENCIA. A 4. VOZES.



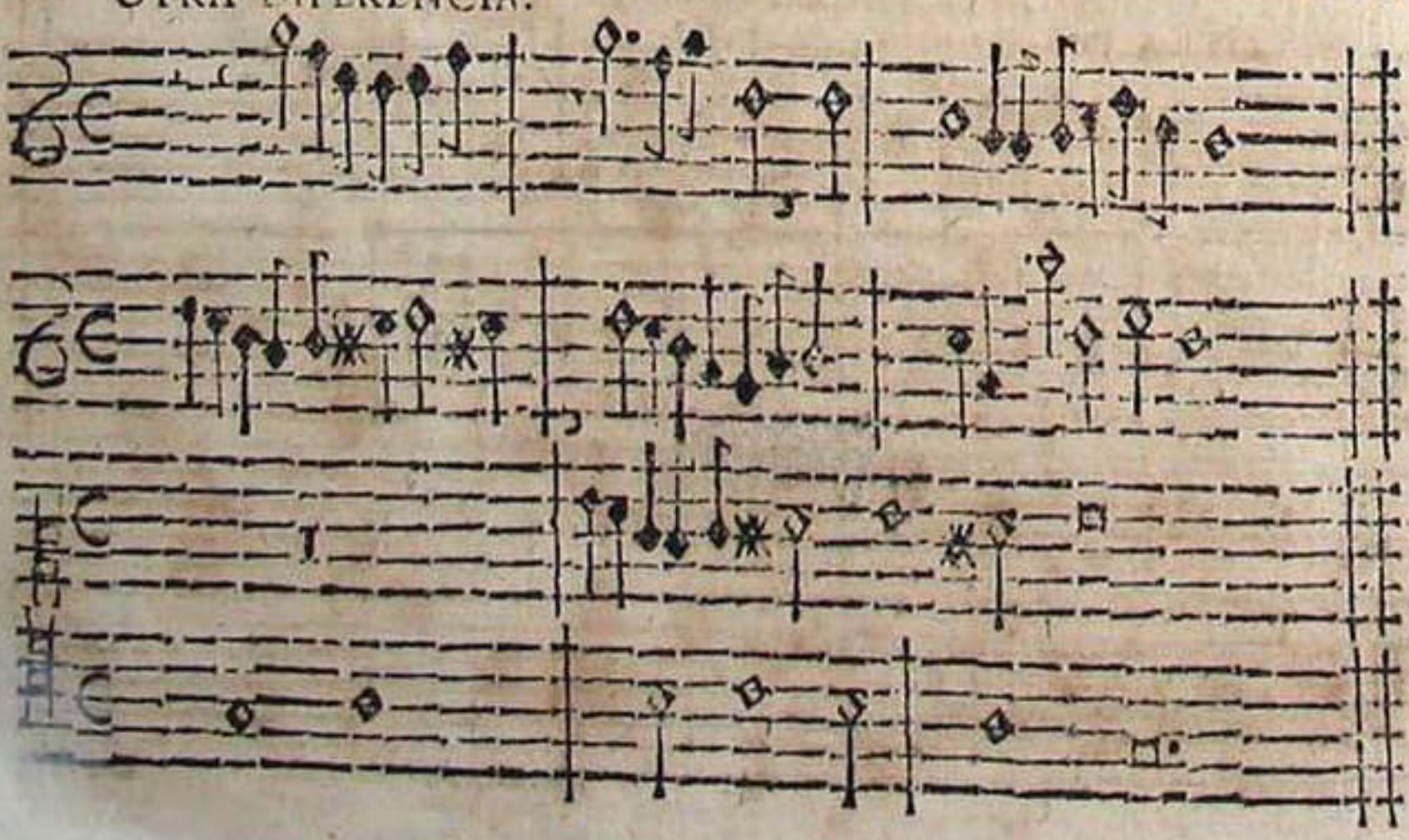
Al contrario del Tema.



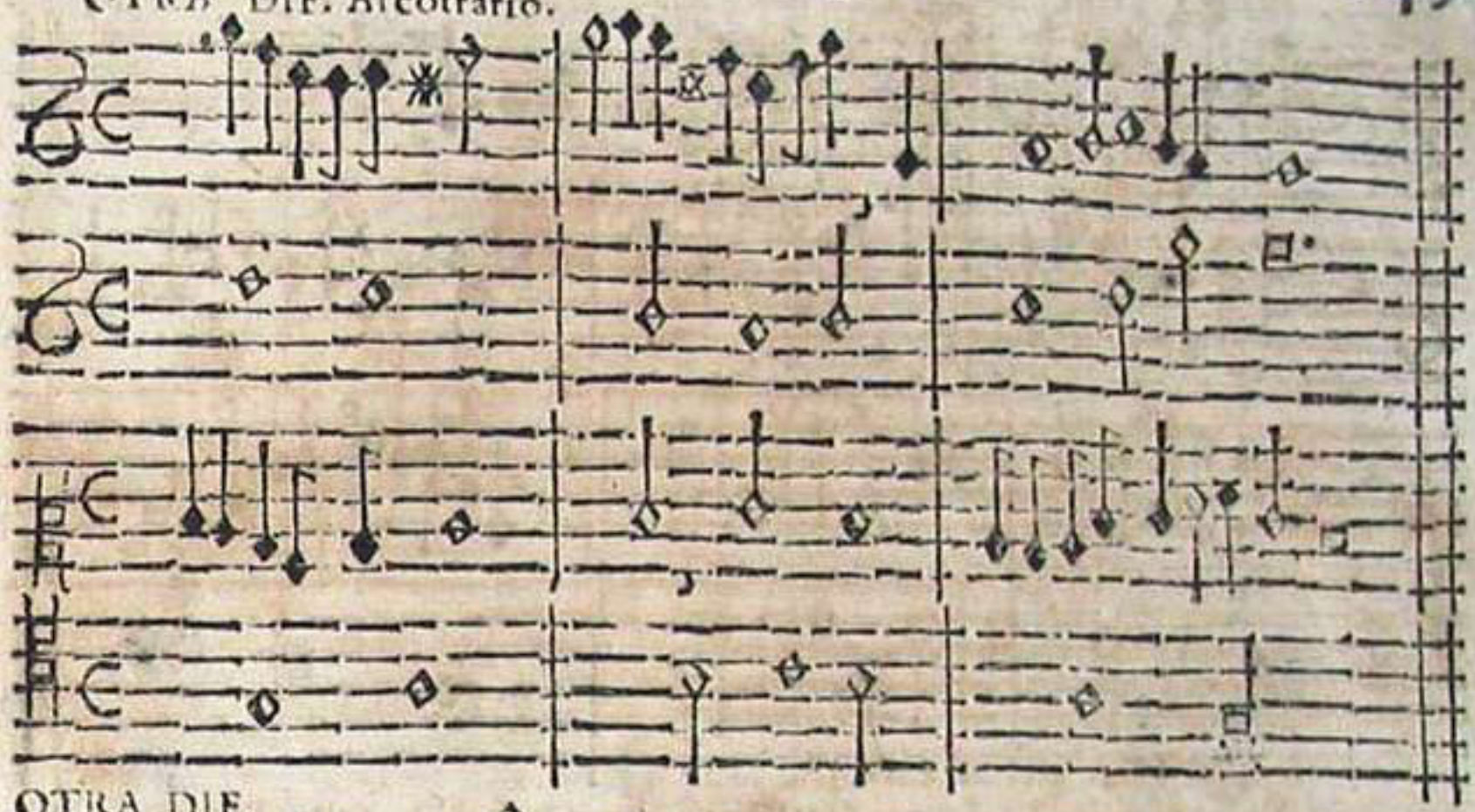
A 4. OTRA DIFERENCIA.



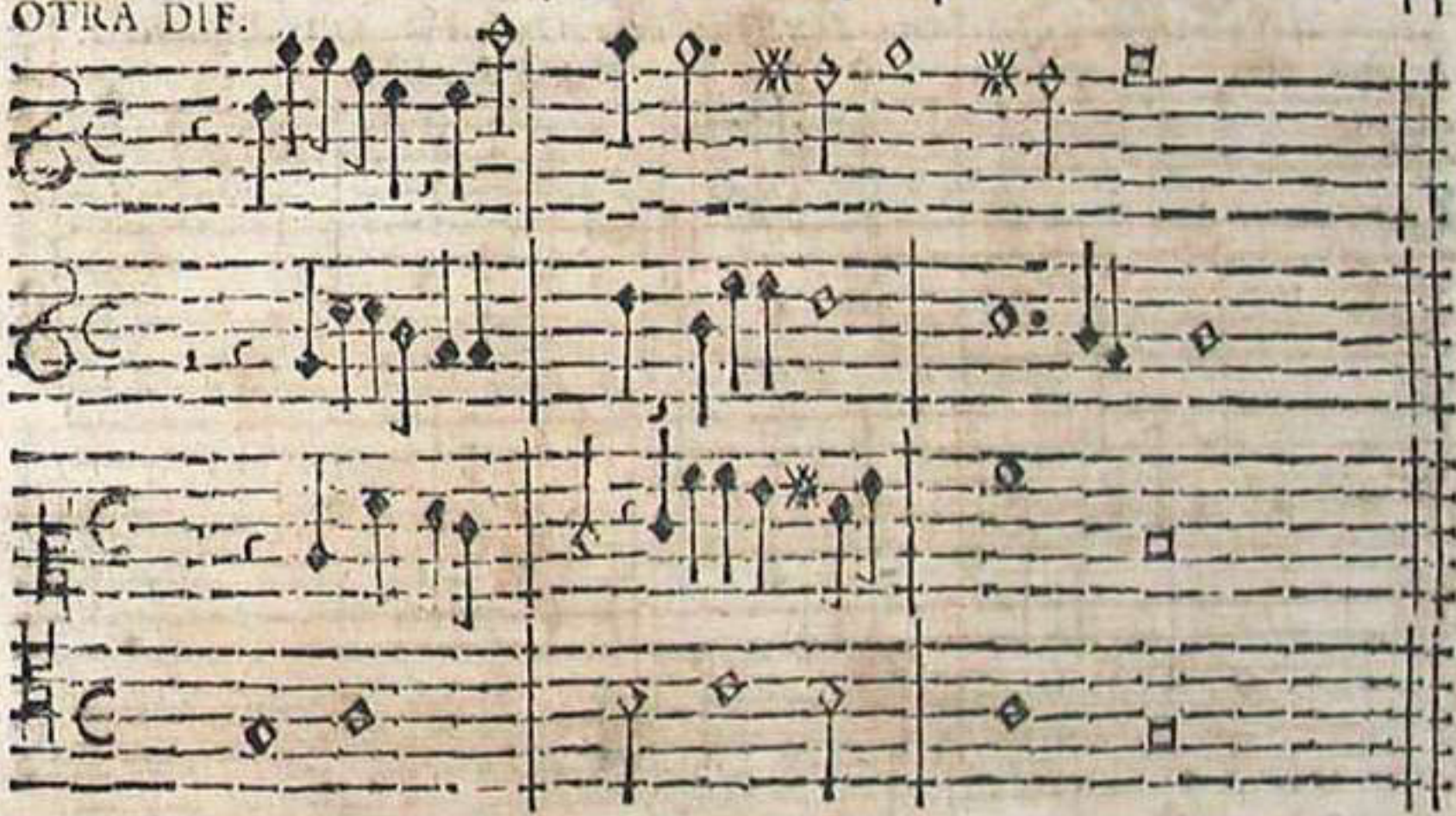
OTRA DIFERENCIA.



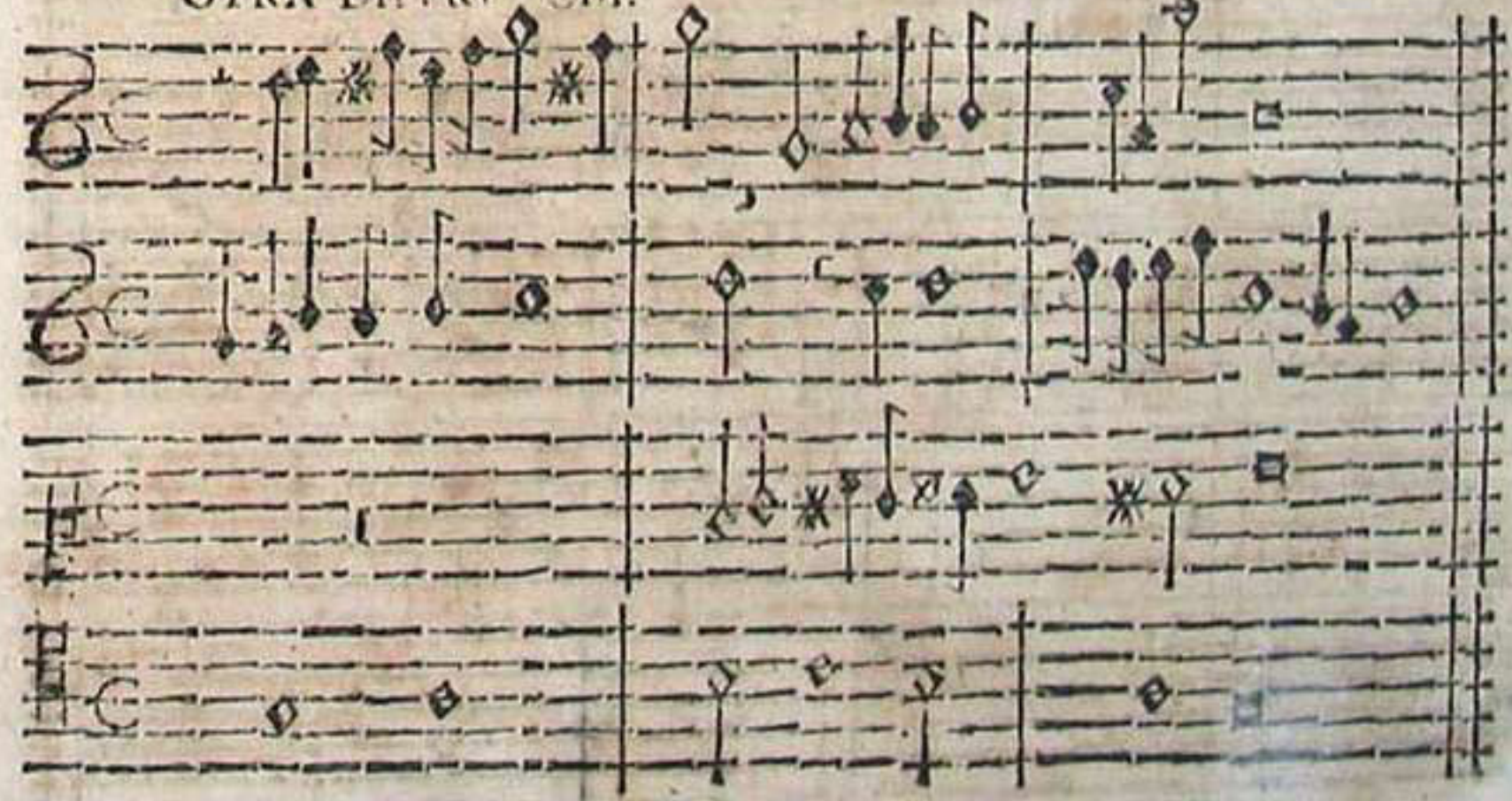
OTRA DIF. Alcõtrario.



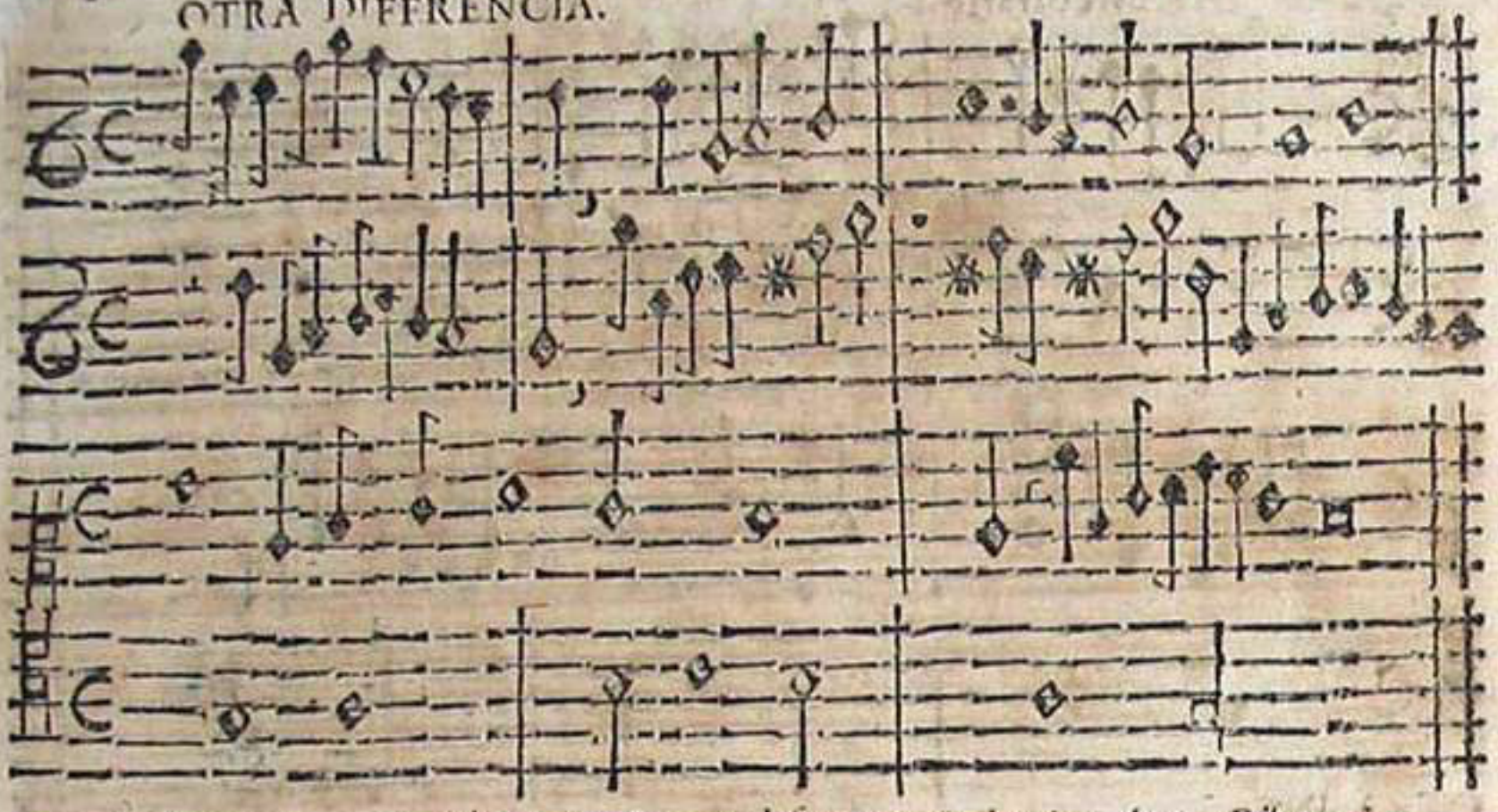
OTRA DIF.



OTRA DIFERENCIA.



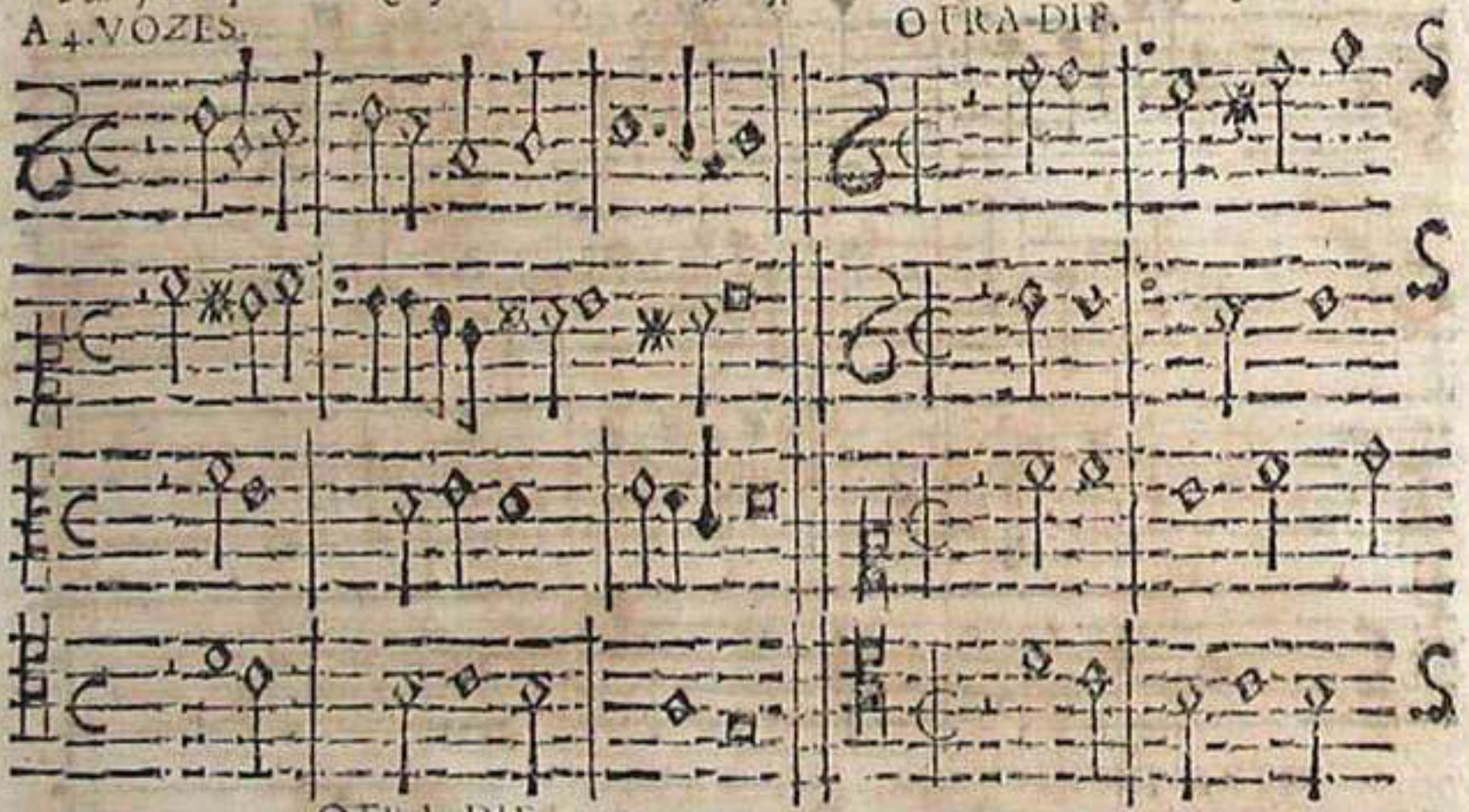
OTRA DIFFERENCIA.



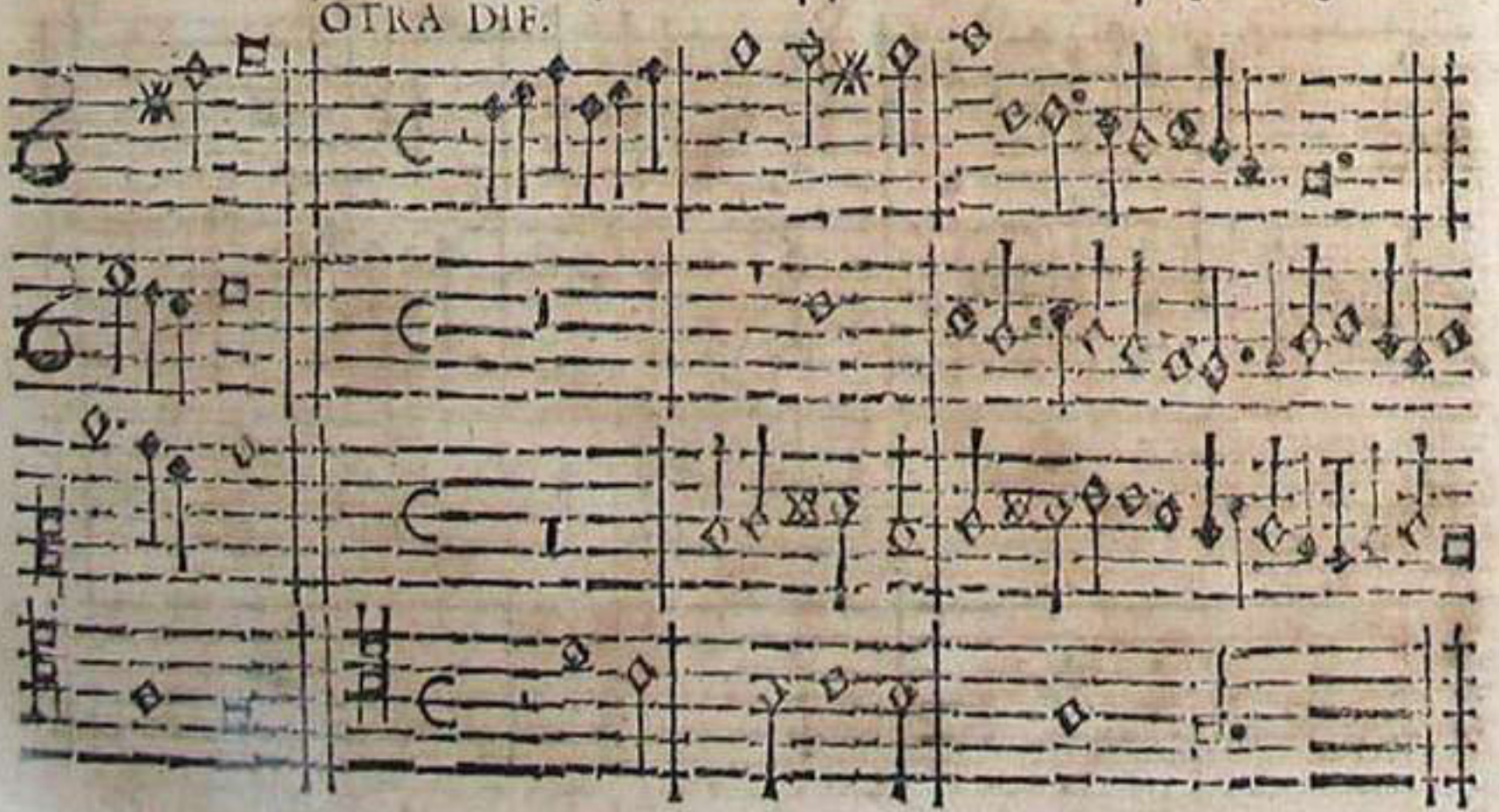
Ponense las quatro vozes sobre nuevo Baxo; y despues con Imitacion. Ay 15. Diferencias.

A 4. VOZES.

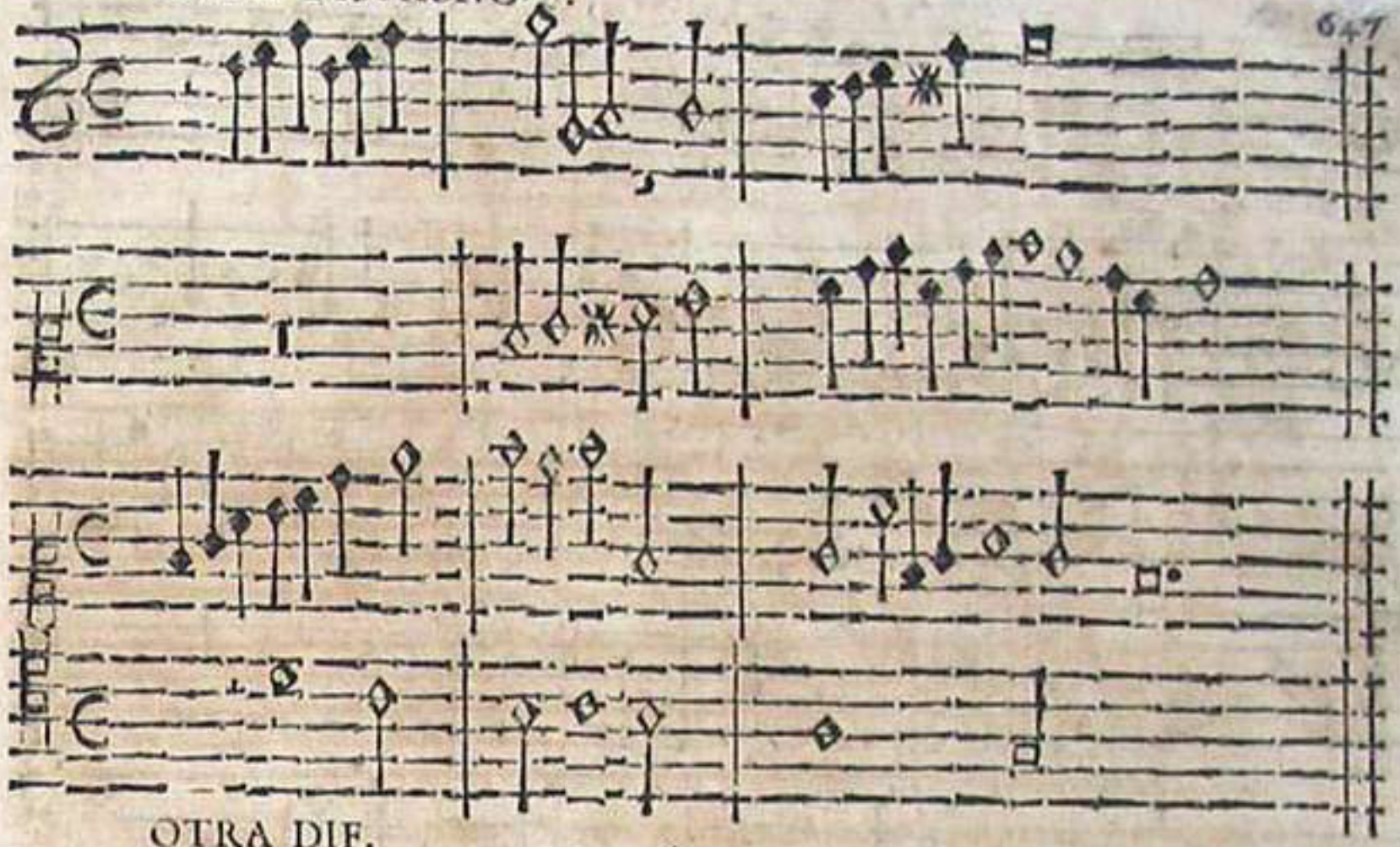
OTRA DIF.



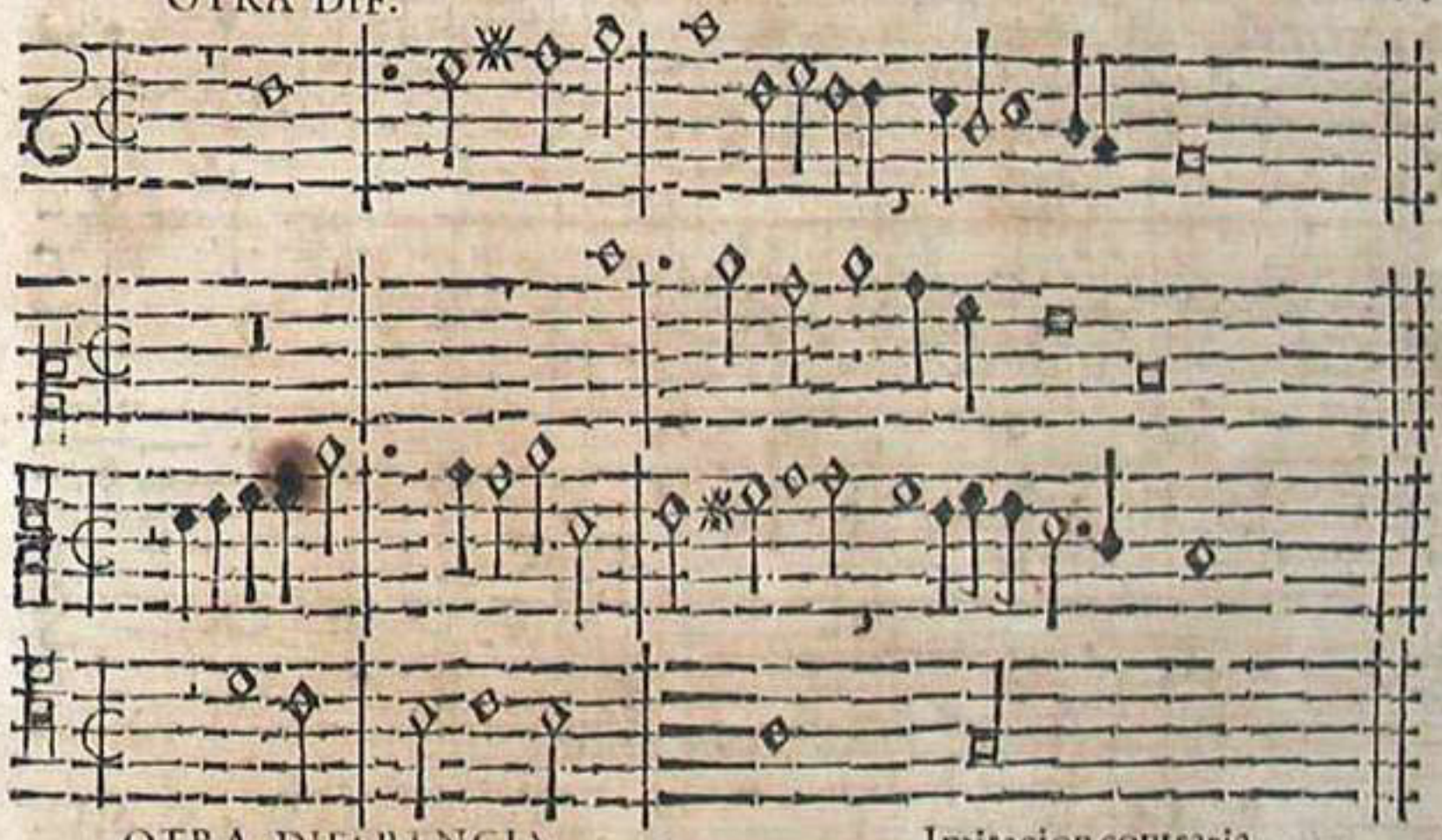
OTRA DIF.



OTRA DIFFRENCIA.

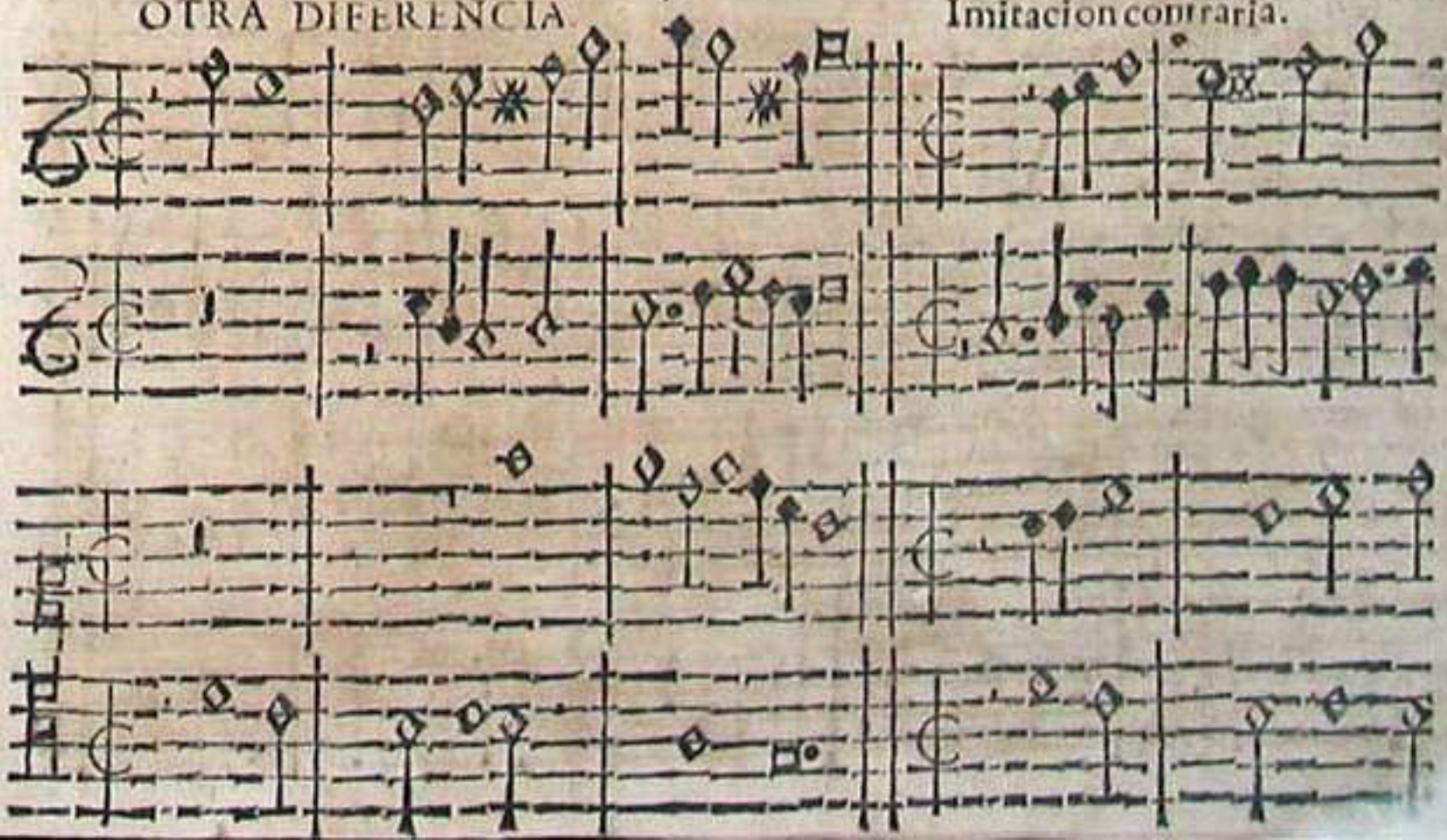


OTRA DIF.



OTRA DIFFRENCIA

Imitacion contraria.



OTRA DIFERENCIA.

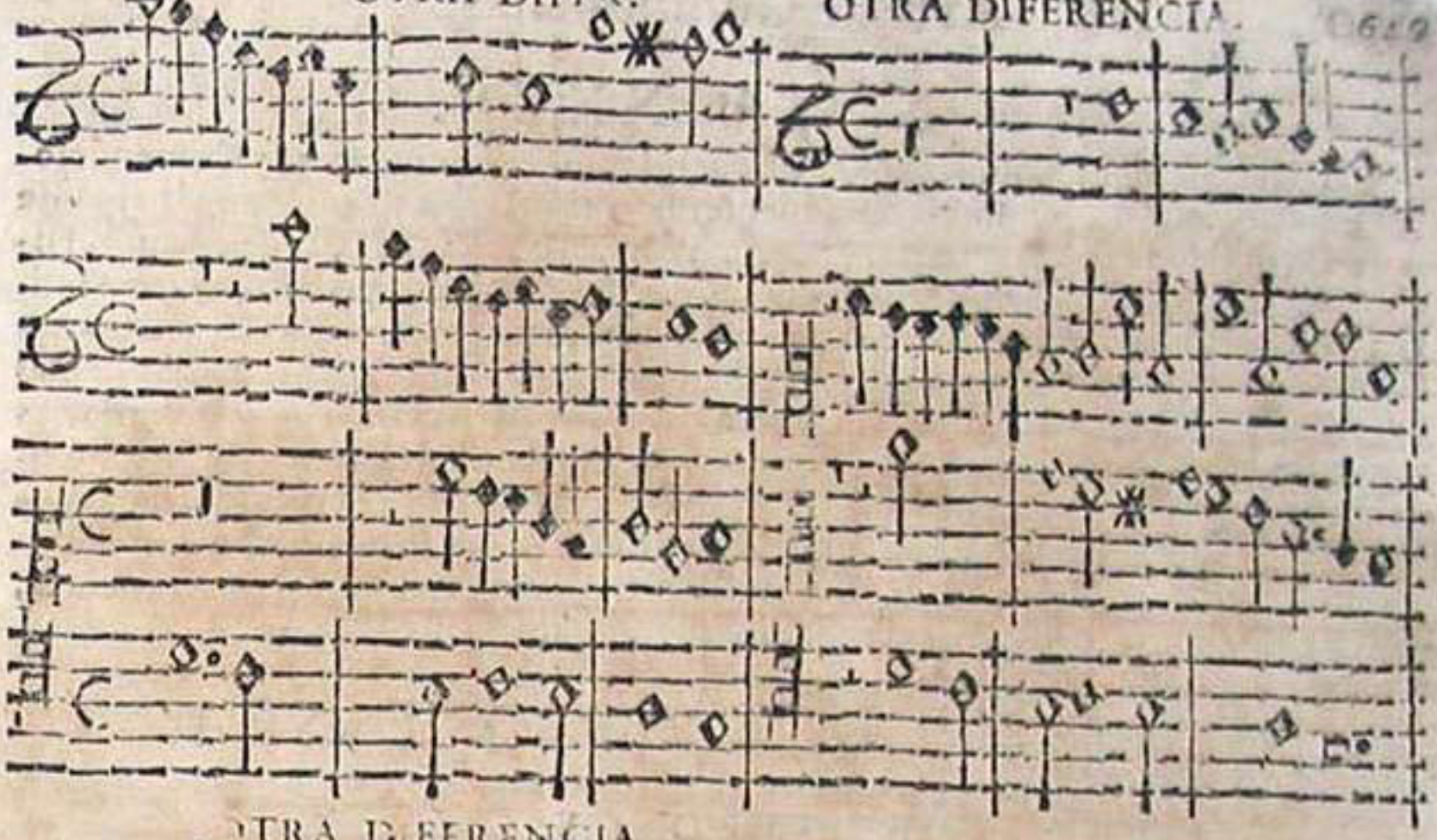
A 4. OTRA DIFFERENCIA.

OTRA DIF.

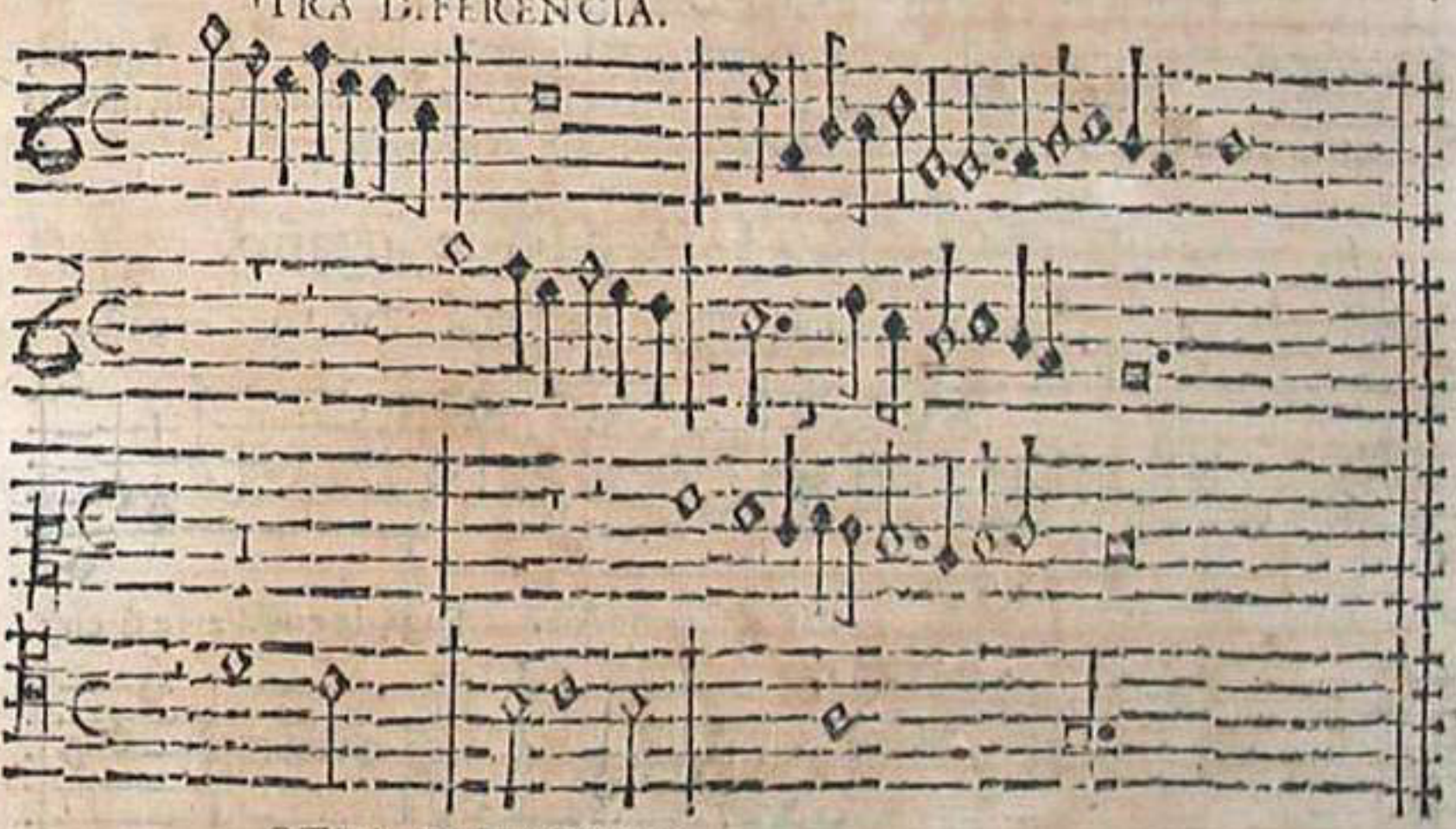
OTRA DIF.

OTRA DIFER.

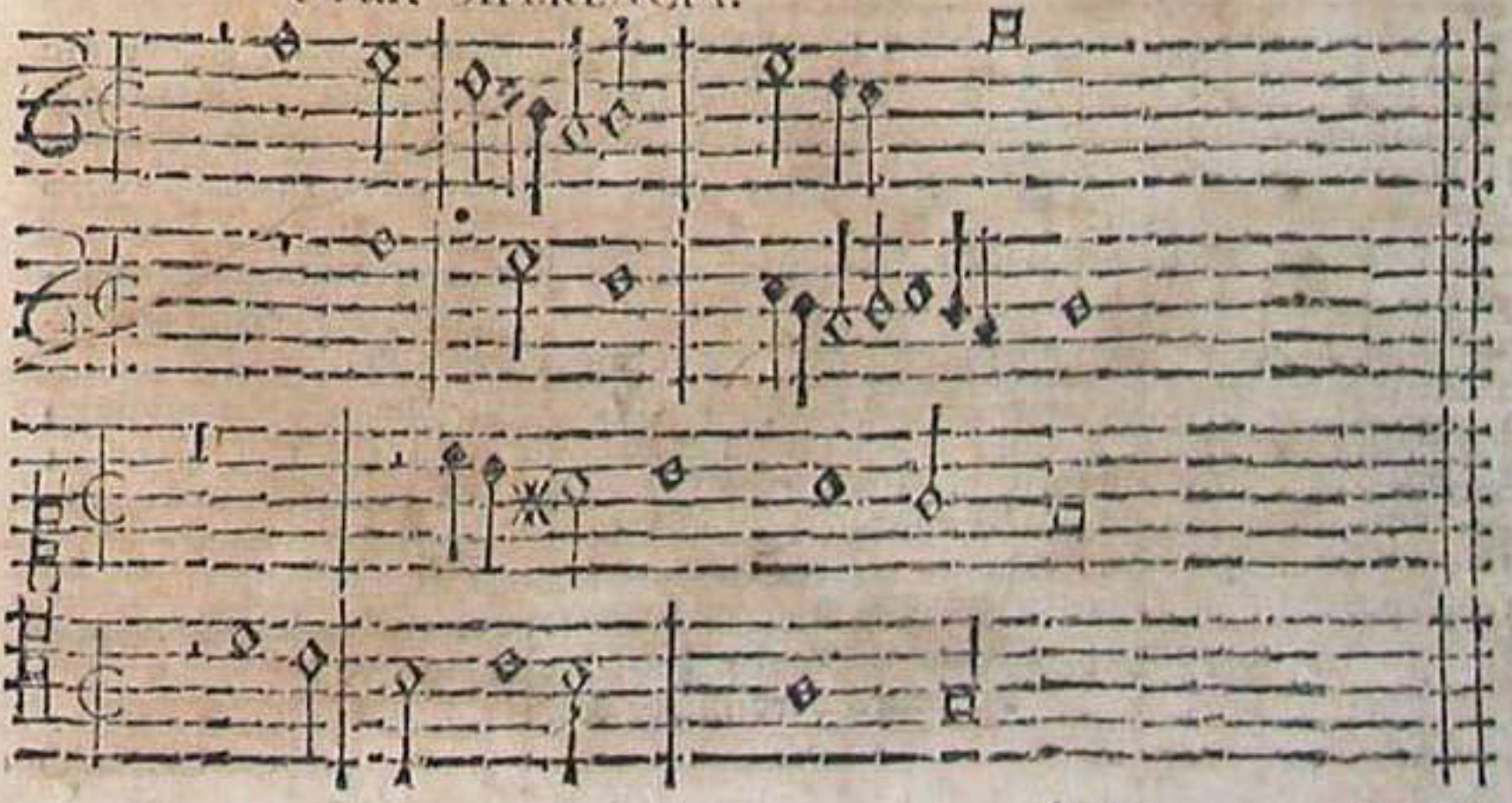
OTRA DIFERENCIA.



OTRA DIFERENCIA.



OTRA DIFERENCIA.



NOTA XXXV.

ADviertase, que los Musicos practicos, à todos los Contrapuntos, y Composiciones, con Imitacion, indiferentemente, llaman Fugas, distinguiendo las vnas de las otras, por estos nombres: Fuga simple, Fuga contraria, Fuga de engaño, Fuga Carcrizante. Ya dexamos advertido, que la Imitacion, es, quando las vozes imitan algunas Figuras, o Puntos de la entrada, ù de la parte intermedia de la Obra, no todos. La Fuga simple, es aquella, que començando la voz que guia, van las demàs siguiendola, guardando los mismos intervalos, figuras, y pausas. Fuga contraria, es aquella, q̃ procede por contrarios mouimientos, diziendo en todo, ò en parte, lo cõtrario de lo que canta la voz que haze la guia. Otros generos de Fugas dexamos anotadas en los Capitulos antes de este, los mas proximos; Fuga de engaño, y Fuga Cãcrizada; destas dos vltimas, por no auer tratado de ellas en los Capitulos antecedentes, serà bien dar vna breve noticia, para que los Compositores no las ignoren.

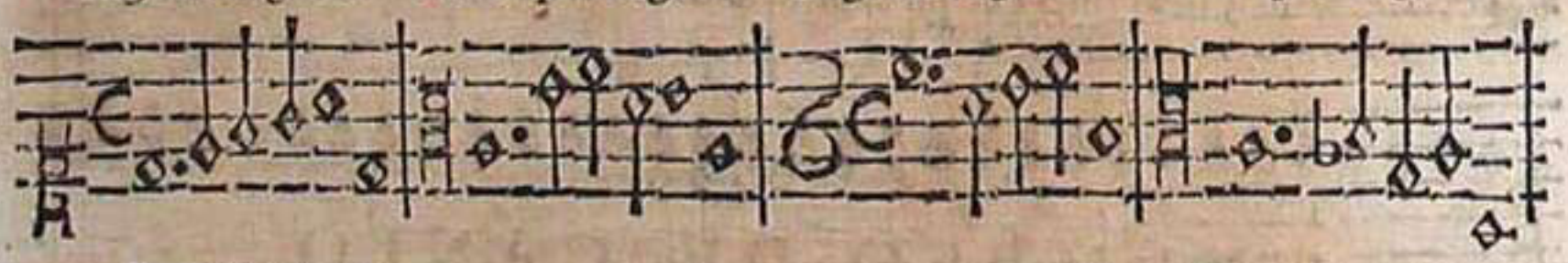
FVGA DE ENGAñO, QVE SEA?

CAPITVLO LIX.

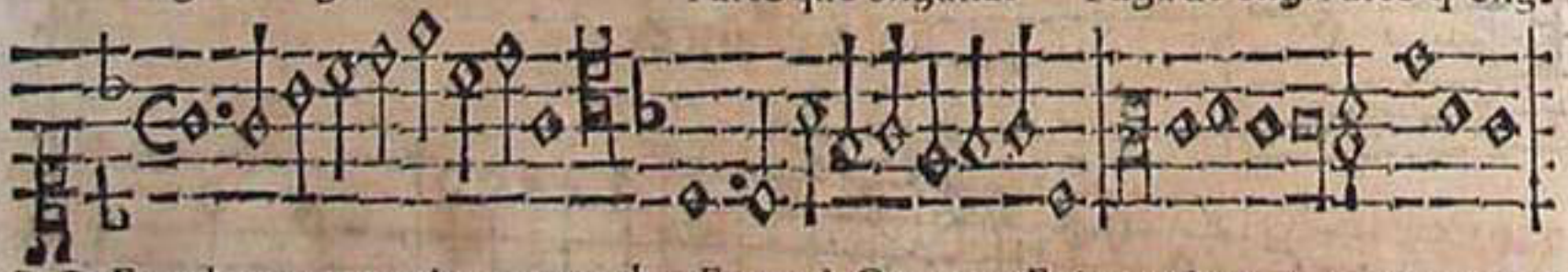
LA Fuga de engaño (es llamada por algunos Musicos, Fuga en nõbre) es aquella, que nombra solamente las Notas, ò Figuras, conforme la parte principal; mas las entonaciones de las vozes, son por diuersos mouimientos, &c.

Exemplo de Fuga, ò Imitacion de engaño.

Fuga de engaño. Parte que engaña. Fuga de engaño. Parte que engaña.



Fuga de engaño. Parte que engaña. Fuga de eng. Parte q̃ eng.



DExo de poner aqui otras muchas Fugas, ò Canones Enigmaticos. por parecerme no ser necessario, especialmente, vnas, que la voz que haze la guia canta todas las Figuras blancas, y negras; y la voz, ù vozes que la siguen cantan tan solamente las Figuras blancas. El que necessitare de semejantes Composiciones, vea à D. Pedro Zeron, que alli las hallarà.

Las Composiciones hechas en el numero vinario, se pueden cantar al ternario; y trocando las vozes vna en otra, esto es, el Baxo en Tiple, y el Tiple en Baxo, el Cõtralto en Tenor, y el Tenor Contralto, se pueden cantar las Composiciones al contrario; esto es que si las Figuras suben, baxen en la repeticion; y si baxan, suban, siẽdo la guia desta practica el Semitono, el qual, si en la repeticion dixere, Mi, Fa, dirà en la rebuelta, Fa, Mi; y al contrario, con obligaciõ de proceder en la rebuelta por los mismos espacios, y rayas del principal; mas si las Obras de Musica no estàn hechas con artificio para este efecto, se hallan en la rebuelta muchas disonancias; y por esta causa tengo por inutil, el cantar las Obras de Musica con esta rebuelta de vozes; por lo qual no pongo sus Exemplos: el que necessitare de ellos, vea à D. Pedro Zeron, lib. 7. &c.

CANTO

CANTO CANCRIZANTE, QVE SEA, Y como ha de ser compuesto.

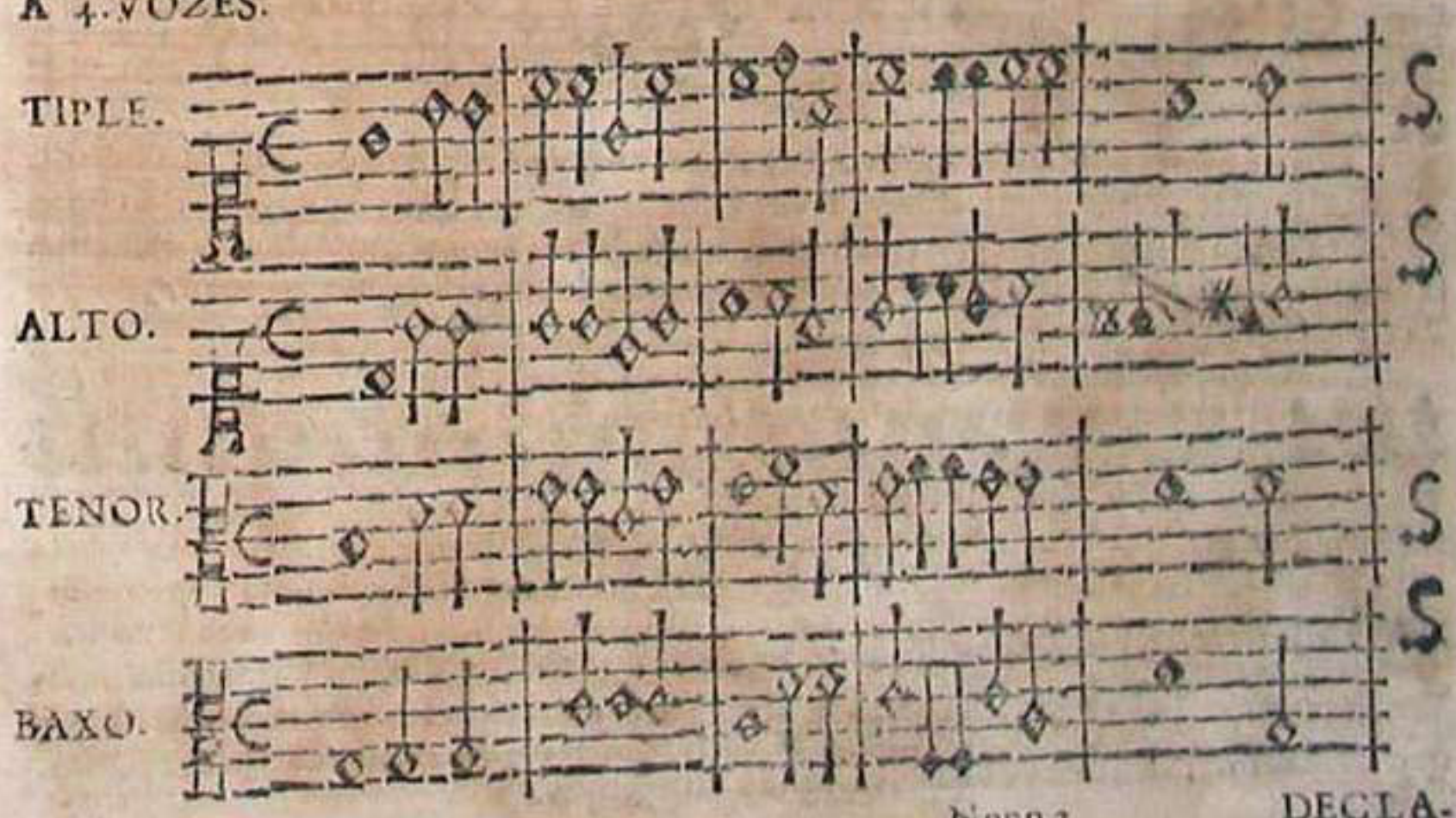
CAPITVLO LX.

EL Canto Cancrizante, es, vna Composicion de Musica, la qual se vsa de ella de dos maneras, es à saber, cantando desde el principio de la Obra, hasta el fin della, è inmediatamente bolviendo à cantarla desde el fin, hasta el principio. Y por esta razon los Antiguos le dieron este nombre de Cancrizante (como lo dize Zeron en el Lib. 1 4. cap. 43.) por caminar a manera del Cangrejo, que es vn Animal, que camina àzia delante, y retrogrado. Para hazer este genero de Musica, se ha de guardar lo siguiente. ¶ Lo primero, no se ha de poner syncopa, ni ligadura cō disonancia (saluo en Clausula diminuida) sino que toda sea Musica consonante. ¶ No se ha de hazer figura con puntillo de aumentacion. Y las vozes han de proceder con terminos llanos, y faciles. No se han de dar sextas sustenidas: Y si esto no se observare, las vozes no se vairàn bien para cancrizar. La Composicion siguiente, es la mitad del Canto; y para acabarle, se passa con el Tiple al Contralto, y se và cantando al contrario, hasta el principio: Y con el Alto se passa al Tiple, y se canta de la misma manera: Y con el Tenor, al Baxo; y con el Baxo, se passa al Tenor: y juntando estas dos mitades, se forma con ellas vna Composicion entera.

Otras Composicionas se hallaran, en que cancriza sola vna voz, yendo, y viniendo del principio al fin, y del fin al principio. Con este Exemplo seran entēdidos todos los Cantos Cancrizantes.

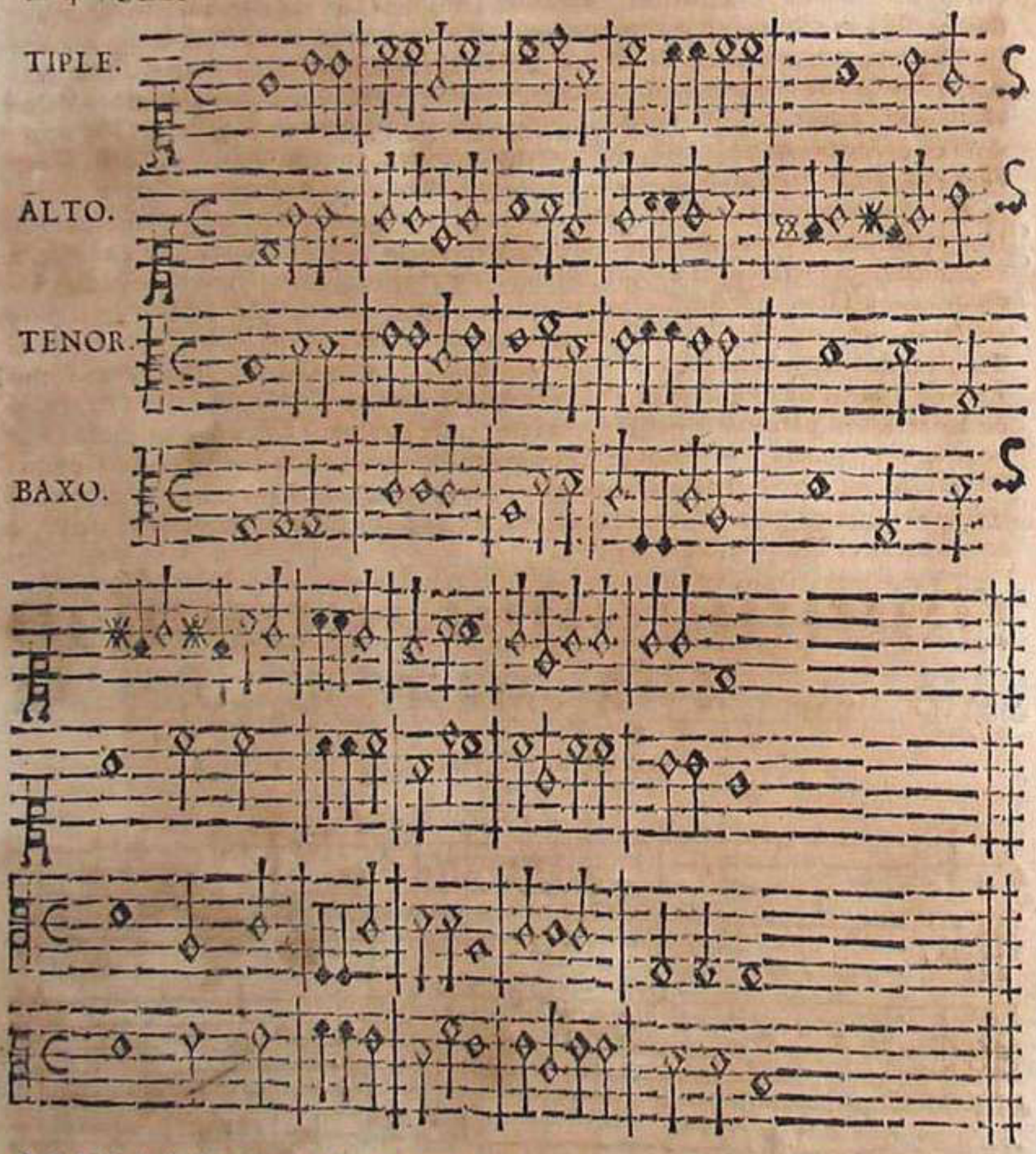
EXEMPLO DE CANTO Cancrizante.

A 4. VOZES.



DECLARACION DEL EXEMPLO ANtecedente ad longum.

A 4. VOZES.



NOTA XXXVI.

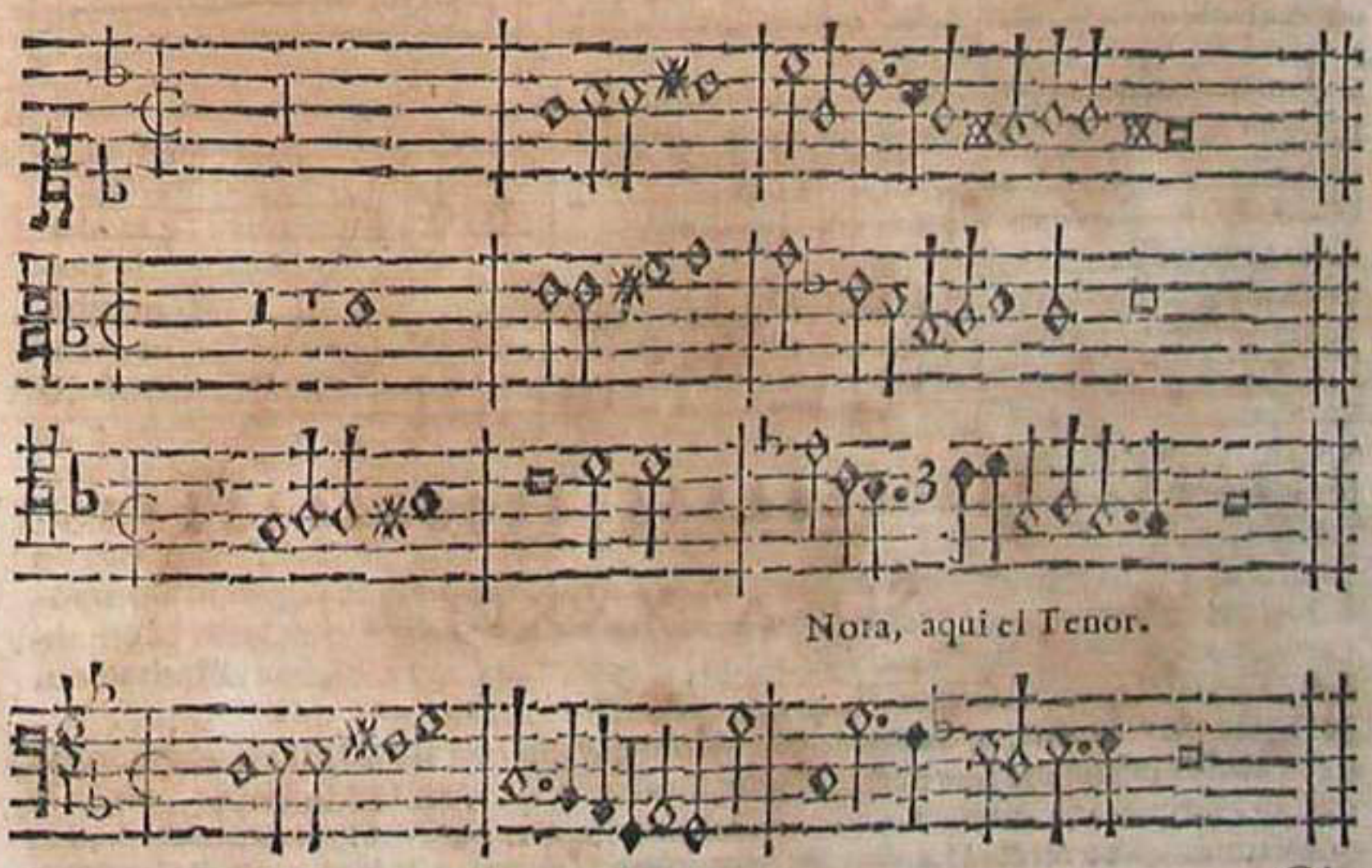
ADviertase, que el Exemplo que queda puesto antes de este, de Composicion, ò Canto Cancrizante, se puede cancrizar en el, sin trocar las vozes, bolviendo à cantar en cada vna de ellas, desde el fin al principio, haziendo la vltima figura, que es Minima, Semibreve al dar, valiendo vn compas.

NOTA.

NOTA. ¶ Y tambien se advierta, que algunos Maestros en sus Obras de Musica (como lo puede ver el curioso en el Tenor del *Patrem Omnipotentem*, de la Missa de à quatro vozes, q̃ tiene Alphonso Lobo, sobre el Motete, *Petre, ego pro te rogaui*) acostumbran en medio de las Composiciones, ò en otra parte de ellas, siendo hechas à compàs mayor, hazer, que alguna de las vozes cante vn compàs, ù dos, a numero ternario; para lo qual ponen vn tres guarismo, dandonos con èl à entender, que aquellas tres figuras negras que le acompañan, valen vn compàs; vsan en algunas ocasiones de semejantes figuras, por dar buen ayre à la Musica, acomodando dichas tres figuras negras en la voz que se hallaren (aunque son del numero ternario) al numero Vinario: y aunque auiendo de ser dichas figuras (por estar puesto el Tiempo à Cõpàs mayor (en el Autor citado) vn Semibreve negro cõ puntillo, vna Minima, y otro Semibreve negro, sin puntillo, poniendo vn dos guarismo debaxo de el tres (como se pone en la Proporcion mayor) puntase, como se vera en el Exemplo siguiente, con vn tres guarismo, y figuras menores, porque comunmente, aunque vna Obra estè hecha à Compàs mayor, se canta à Compasillo; y tambien es assi suficiente, porque las Figuras hazen Tiempo (como dexamos anotado en el Arte de Canto de Organo:) y se cantaràn dichas tres Figuras à Proporcion menor, conformandose el compàs, con el Tiempo que tiene la mayor parte de las vozes, como dexamos advertido en dicho Arte de Canto de Organo, fol. 192. y en otras partes de el: pondremos vn Exemplo de lo referido, para q̃ si se hallare cosa semejante en alguna Obra de Musica, no se ignore su inteligencia. ¶ Advirtiendo, que solo aquel compàs que tuuiere dichas figuras del numero ternario, se cantarà (en solo aquella voz) al numero ternario, ò tiempo ternario; y en lo demàs que se siguiere, se proseguirà al numero vinario, ò como fuere el Tiempo, &c.

EXEMPLO,

á quatro vozes.



CA-

CAP. LXI. EN QVE SE VERAN DOS COMPOSICIONES; *LA VNA ES VN Motete de Nuestra Señora, à seis vozes, sobre tres Intentos; y la otra vna Magnificat, à ocho vozes: y assimismo se aduierte lo que se acostumbra preguntar à los Maestros de Capilla, en las Oposiciones, quando son examinados. Y por vltimo vna Fuga, sine fine, sobre, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La.*

EN Este vltimo Capitulo me ha parecido poner estas dos Composiciones, la vna de à seis vozes, para que vea el Compositor, como ha de enlazar las vozes en los Moretes, hechos con este numero de partes harmonicas; y la otra de à ocho vozes, que es vna Magnificat, de Octauo Tono, para que tambien vea, como en las Composiciones de Psalmos, y Canticos, ha de vsar de las repeticiones, y remedo de los Coros, è imitacion del Canto Llano, del Tono en que fuere hecha la Composicion.

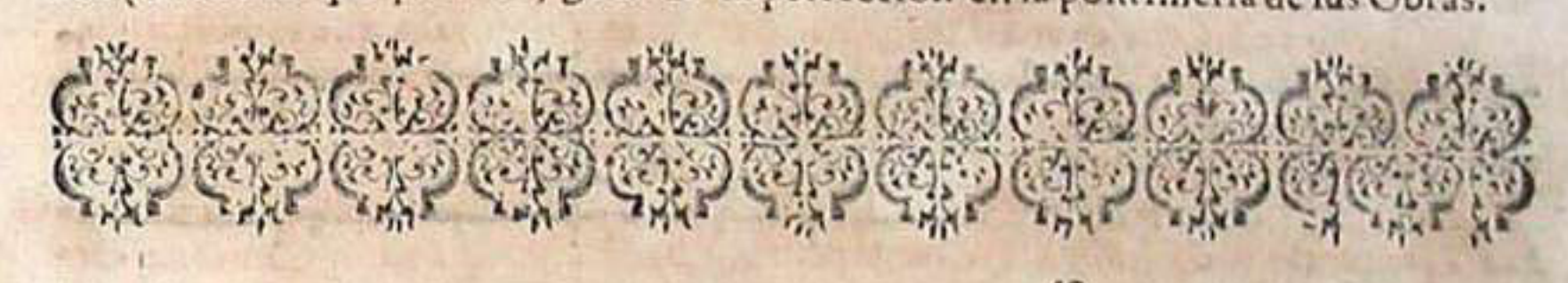
NOTA. ¶ Adviertase, que en los Examenes de Maestros de Capilla, se acostumbra apreguntar todo genero de Contrapunto, sobre Canto Llano, y Canto de Organo, por el orden que los dexamos puestos en este Libro. ¶ Assimismo se les dà vna Tonada, para que sobre ella hagan vn quatro, ò vn cinco, &c. Y vn Canto Llano, para que sobre èl hagan vn Motete, à quatro, à cinco, ò à mas vozes, que heche tercera voz: esta se pide de tres maneras, ò es diziendo el Baxo con el Contralto, y el Tiple; ù diziendo el Tiple, ò el Contralto sobre el Baxo; esto es (verbi gratia) en vn tercio, que tiene, Baxo, Alto, y Tiple, tapandole el Baxo, cantandole, y supliẽdo le con la voz; ò quitando vna de las otras dos vozes, Contralto, ò Tiple, assimismo cãtandola, poniendole en los lugares que pide la tercera voz. Tambien se pide, que se heche tercera voz, sin octauas, ò sin quintas, con ninguna de las dos vozes; esto es, que no se dè octaua con ninguna de ellas. Pidese tambien, que heche quarta voz, diziendo el Baxo en vn quatro, auiendole tapado; ò vna de las tres vozes. Y assimismo se pide, se heche sin octauas, ò quintas, con alguna de las vozes tan solamente, no con todas, porque esso à quatro vozes tiene impossibilidad. Pidese, que rija en el Facistol, en Musica de à quatro vozes, cantando (ò en silencio) y q̃ rija sin pausas. Lo vno, y lo otro es, para que se vea si lleua comprehendidas las quatro vozes con la vista, y si puede corregir sus yerros: y en el regir sin pausas, le serà fuerça hazer callar las vozes, que por no auerlas aguardado no vienen en consonancia vnas con otras, entrandolas à su tiempo: (esto tiene alguna dificultad.) Se les ha de pedir algunas Obras de à quatro, de à seis, y de à ocho vozes, de las que tuuieren hechas; y Psalmos, Missas, y Villancicos, para reconocer en ellas si tienen ciencia, Arte, y buen ayre en sus Cõposiciones. Otras cosas se suelen pedir impertinentes; estas tan solamente pongo aqui, como essenciales, para los que han de ser examinados de Maestros de Capilla, &c.

NOTA. ¶ Antes de poner el Motete de N. Señora, serà bien sepamos, q̃ es Motete: à lo qual dezimos, que Motete es lo mismo que Cancion, ò Musica, que se canta en alabãça de alguno. Tuuo su principio esta Musica (del Motete) de los Griegos, (como lo dize Lylius Geral, lib. 8. cap. 5. de Musica, ¶. 3.) quando en sus tarados, y cõbites solemnes, cantauan los hechos de Varones Ilustres: era repartida su Composiciõ entre algunas vozes distintas, haziendo sus entradas con imitacion, siguiendose las vnas à las otras, en el principio, y en el intermedio de la Cancion, ò Motete; lo qual se observa siempre en este genero de Cõposicion, dando su principio en ella cõ Imitacion, siguiendola las vozes repetidas vezes; à diferencia de las Composiciones de Musica, que se hazen sobre este nombre Castellano, *Villancico*, que por ser su Composicion mas comun, se permite (algunas vezes) en sus entradas (ò principios) començar las vozes à consonancias (ò Fabordon) careciendo de lo dificil de la Imitacion, semejantes Composiciones.

NOTA. ¶ Y aunque de passo, se advierta, que quando al fin de las Cõposiciones de la Musica, alguna de las vozes quedare en tercera, ha de ser en la mayor, no en la menor, porque la consonancia que es diuidida en tercera menor, es Aritmetica; y la que es diuidida cõ tercera mayor, es Harmonica: y como en la Musica no se tiene por

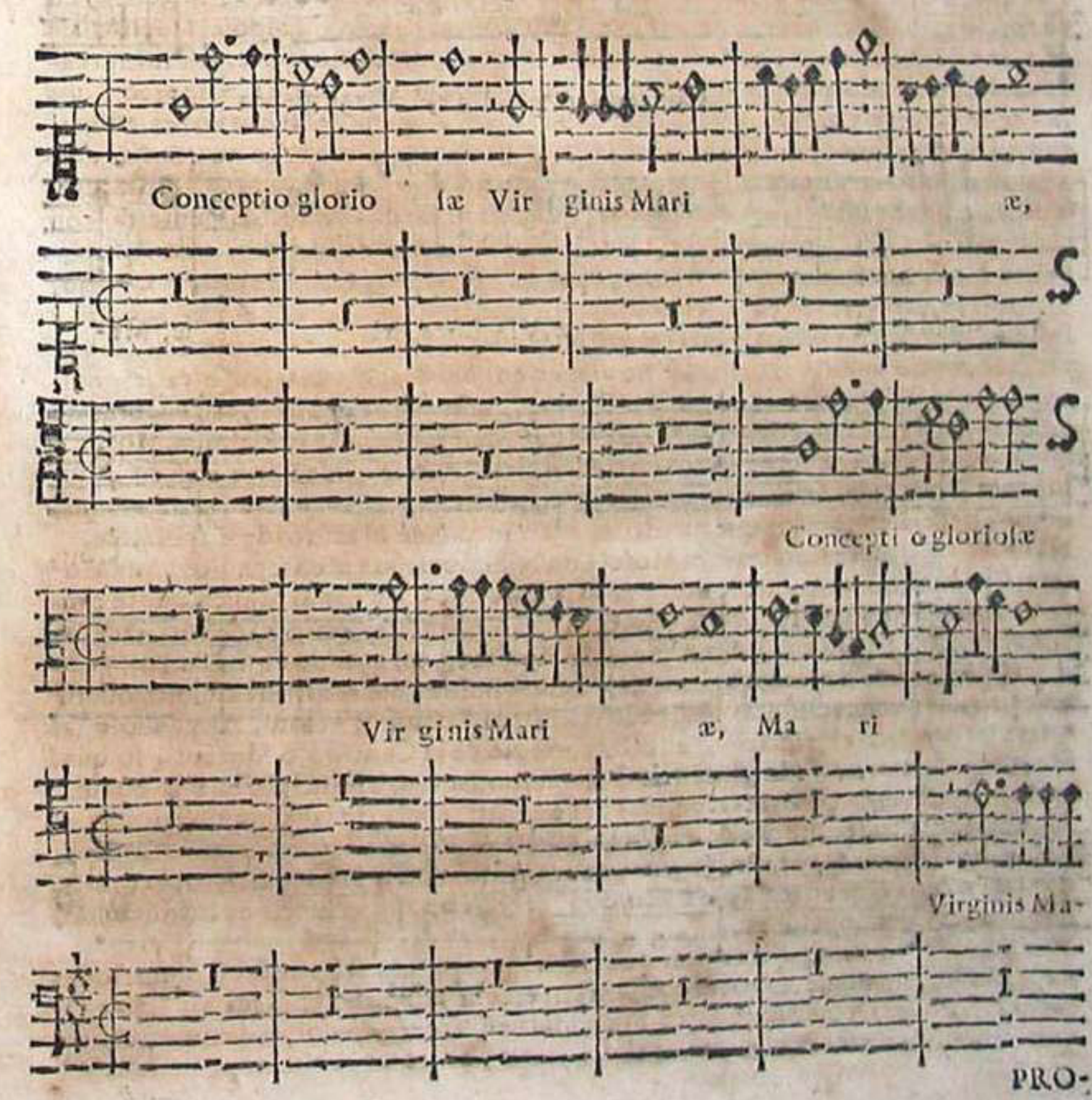
tan

tan perfecto sonido el Arismetico, como el Harmonico: (y como dexamos dicho en el Arte de Contrapunto, Cap. 47. que los finales de las Composiciones han de ser hechos en especie perfecta; y alli la razon:) es muy justo, que ya que todas las vozes no queden en el final en perfecta (porque aya diuersidad de Musica) por lo menos queden en la mayor perfeccion que se pueda en la consonãcia: y como la tercera mayor es en su linea mas perfecta que la tercera menor (por hazerse co ella mas harmoniosas, y sonoras las Composiciones:) por esta razon, en los finales, la voz, ò vozes que quedaren en tercera, ha de ser en la mayor, no en la menor, porque la harmonia Musica (en lo mas que pudiere) goze de la perfeccion en la postrimeria de sus Obras.



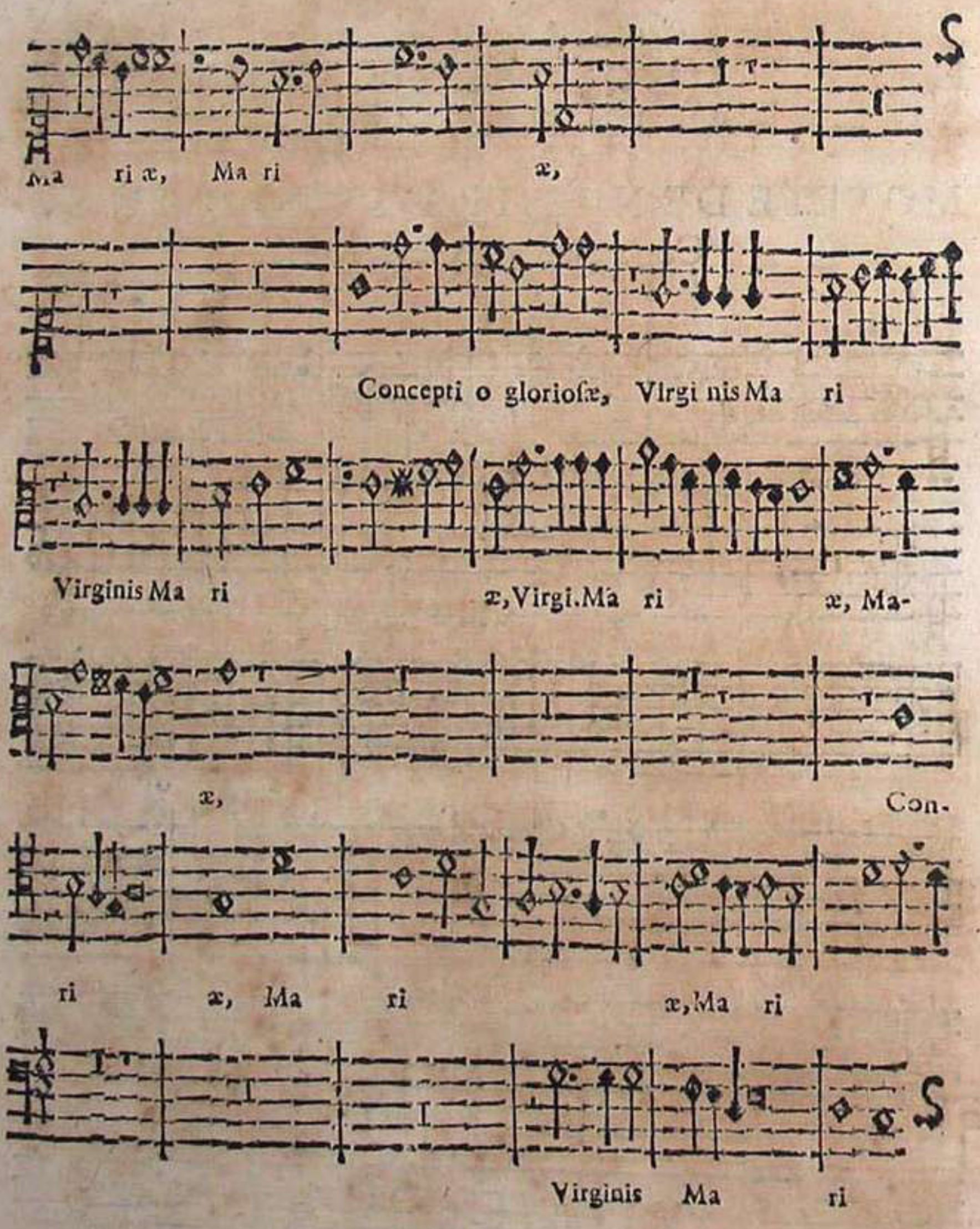
MOTETE DE NVESTRA SEÑORA, EN SV Concepcion. A seis vozes.

A SEIS.



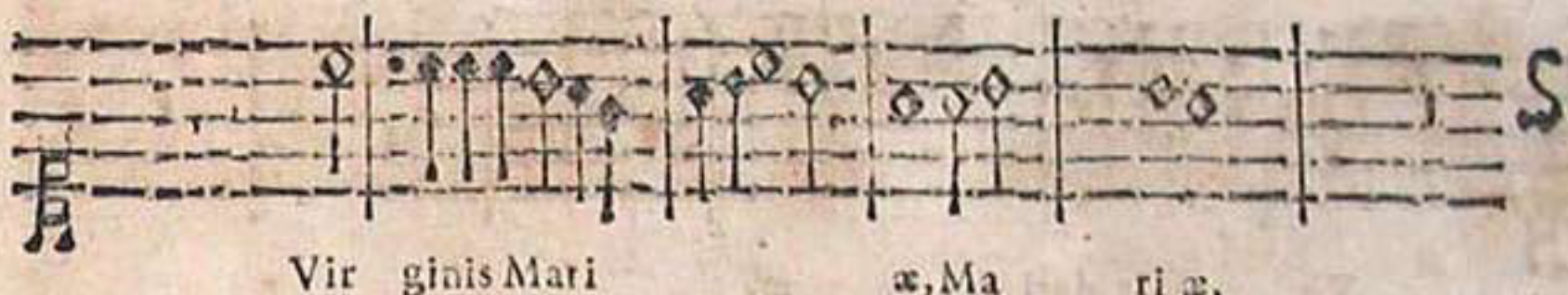
PRO-

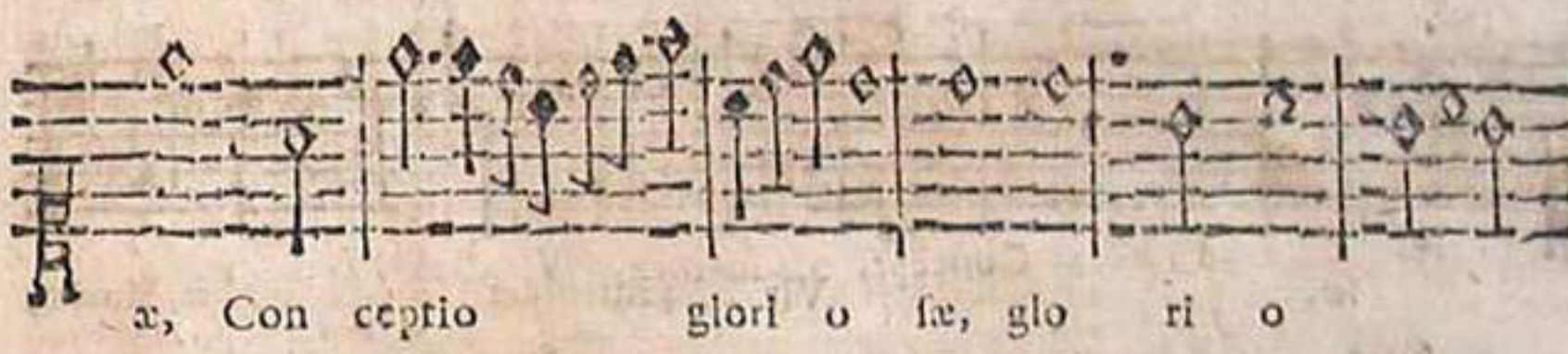
PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á seis vozes.

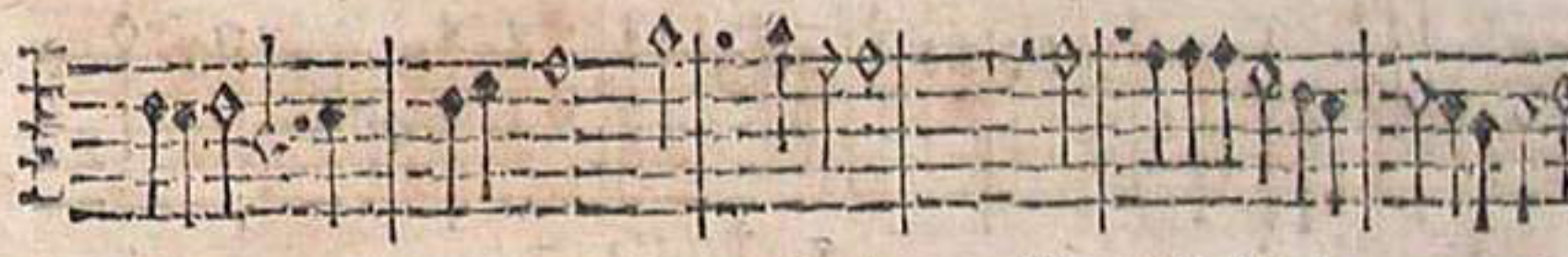


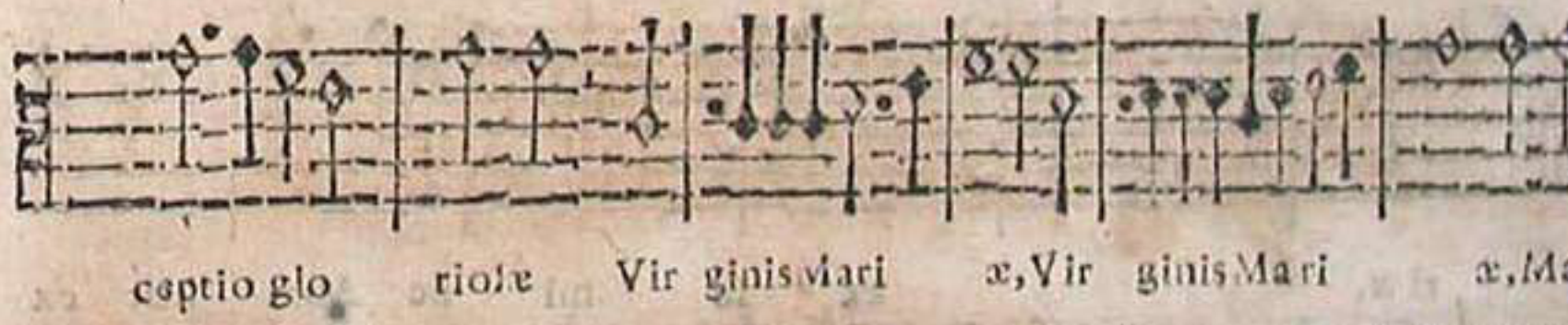
PROSI-

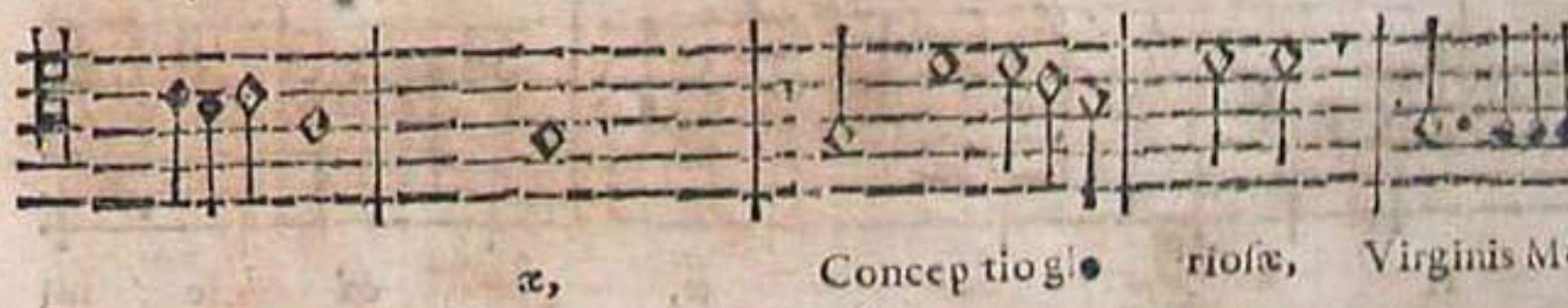
PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á seis vozes.

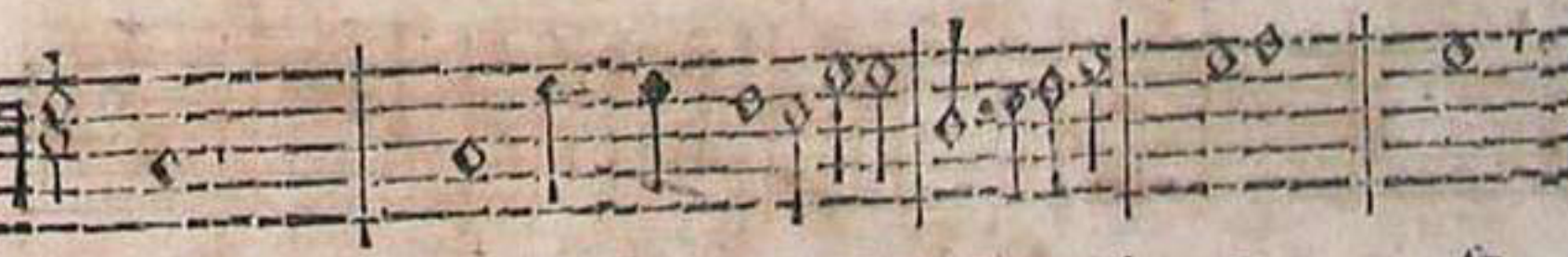


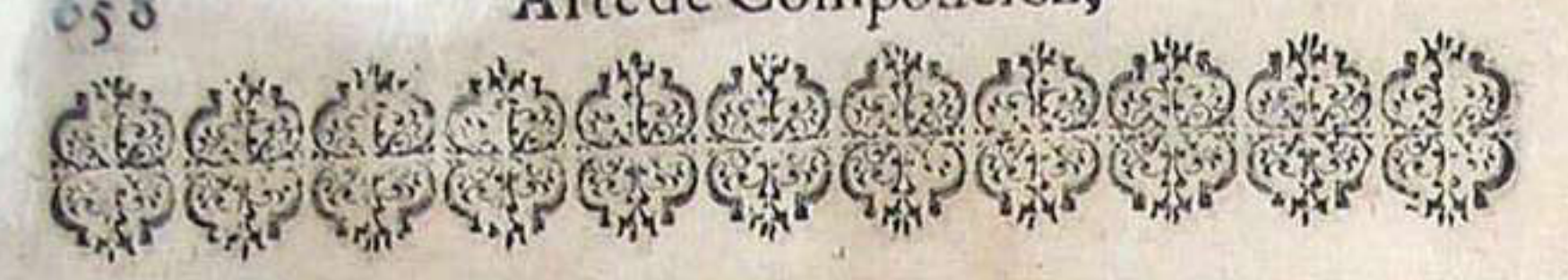




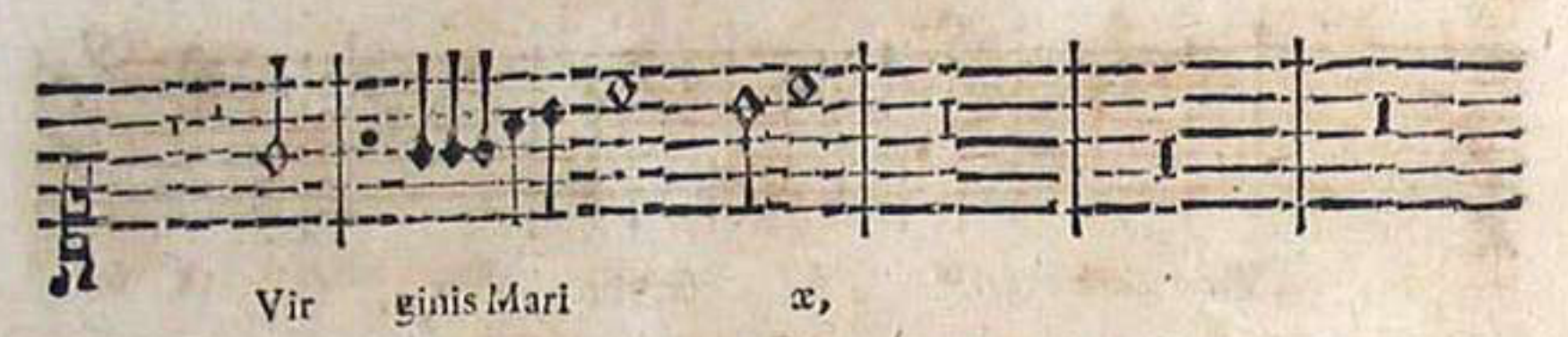


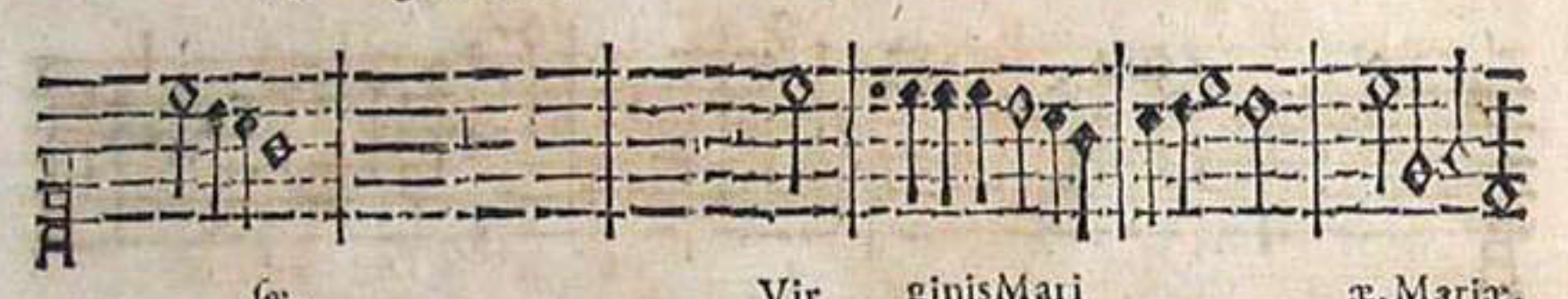


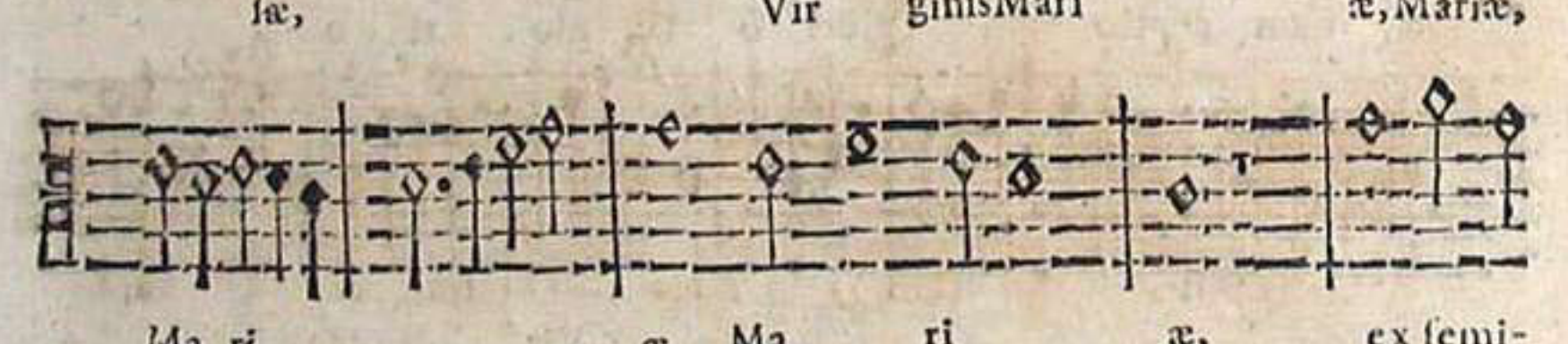


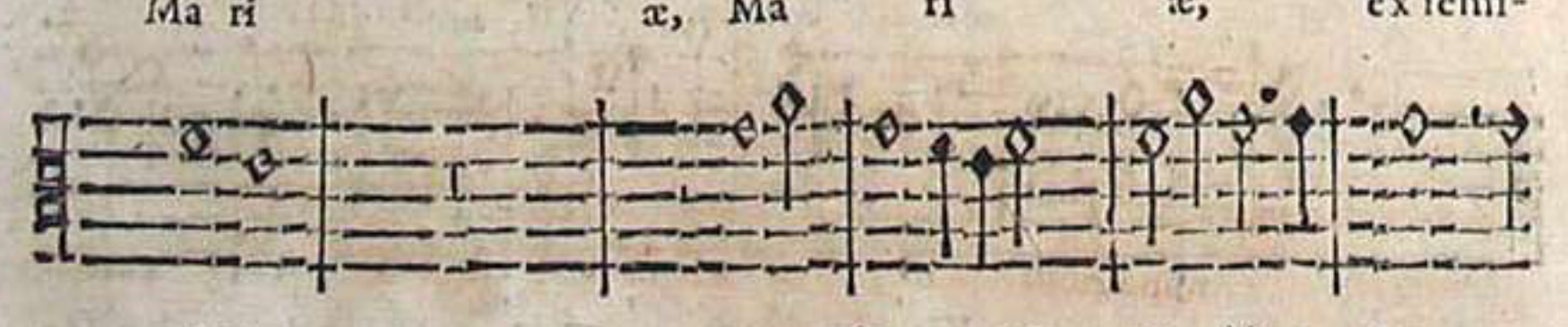


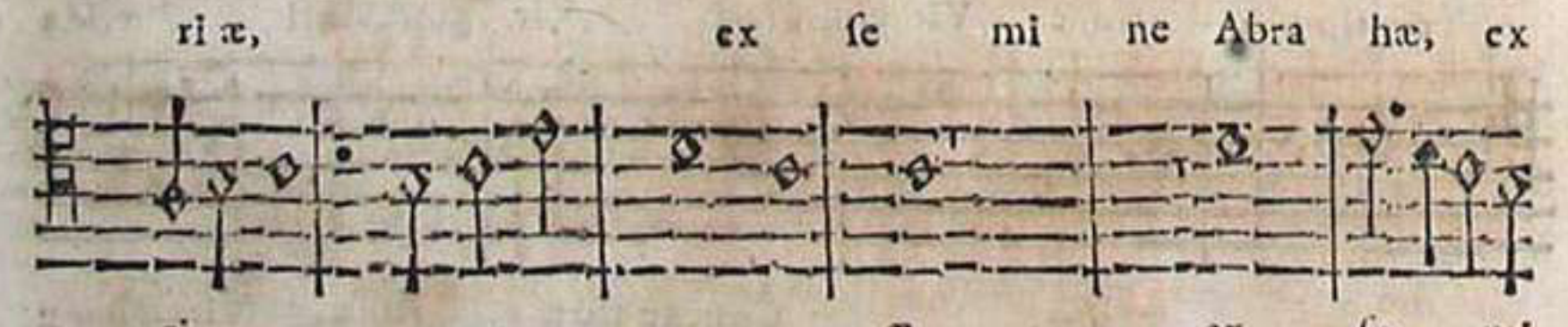
PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á seis vozes.

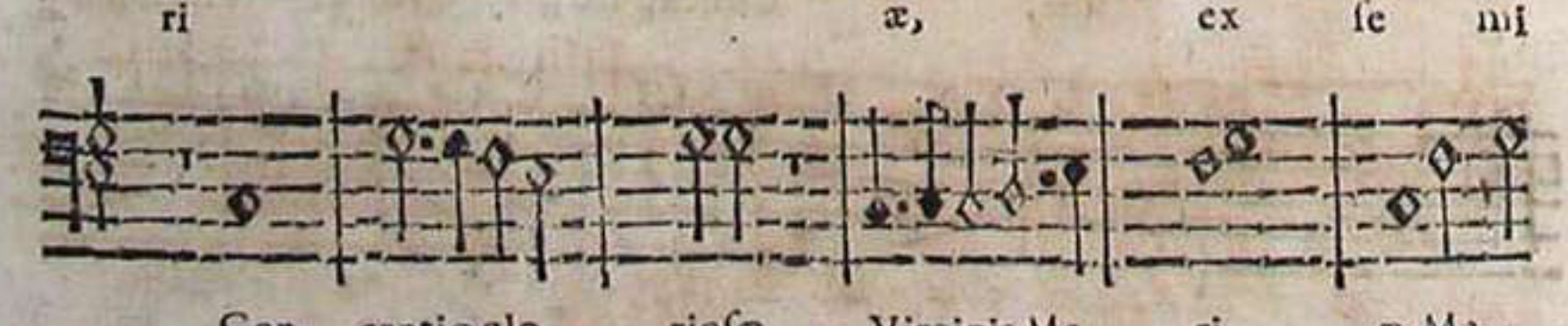






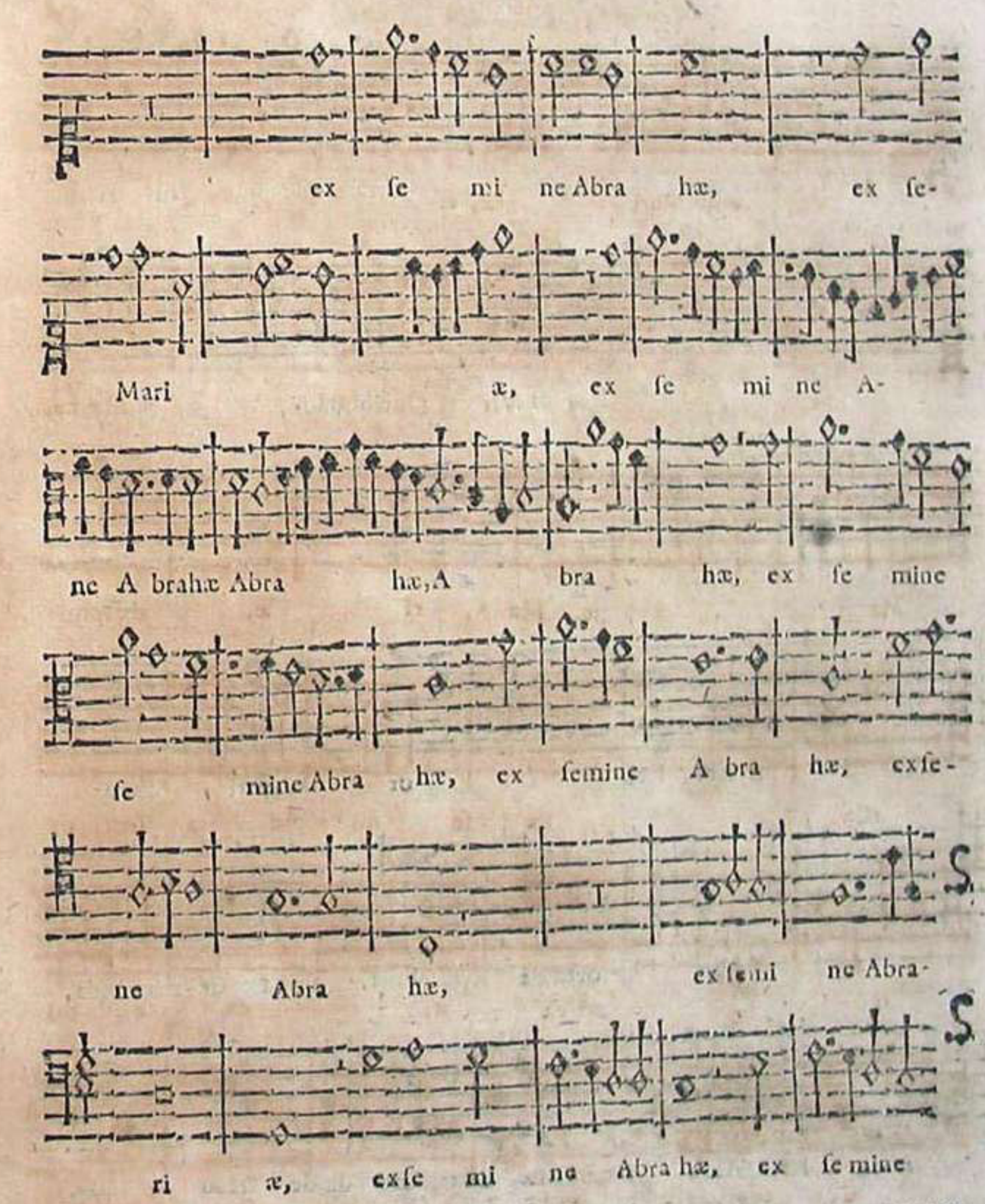


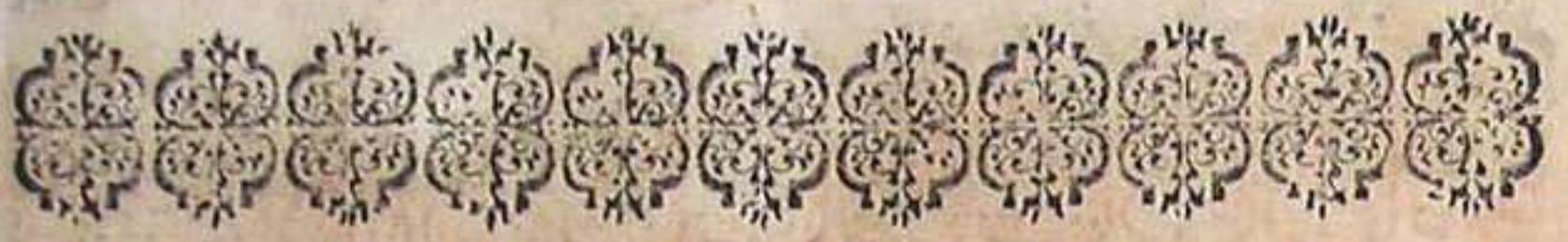




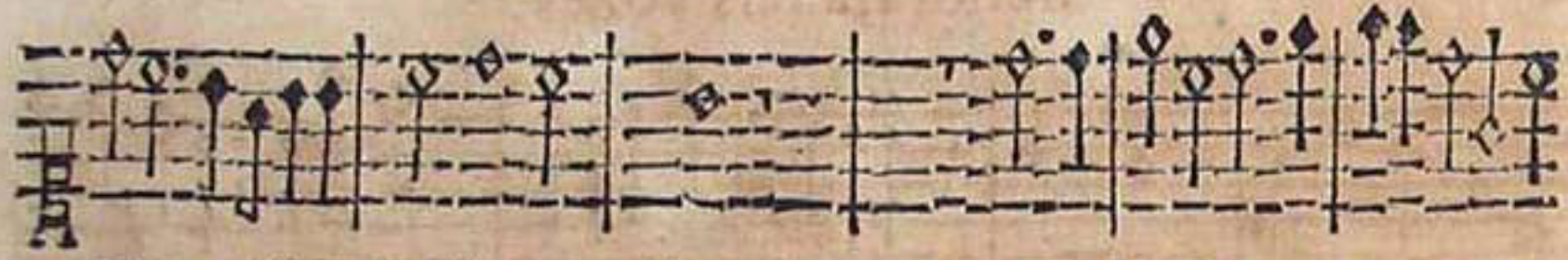
PRO-

PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á seis vozes.

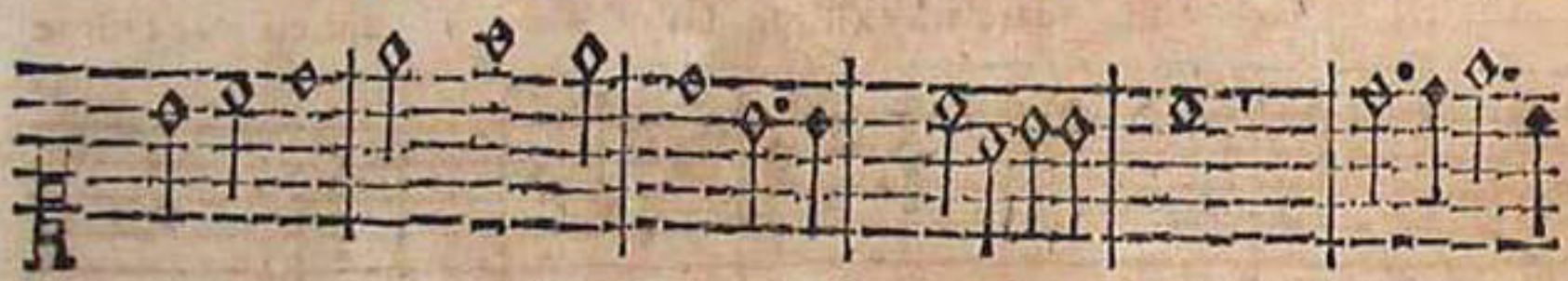




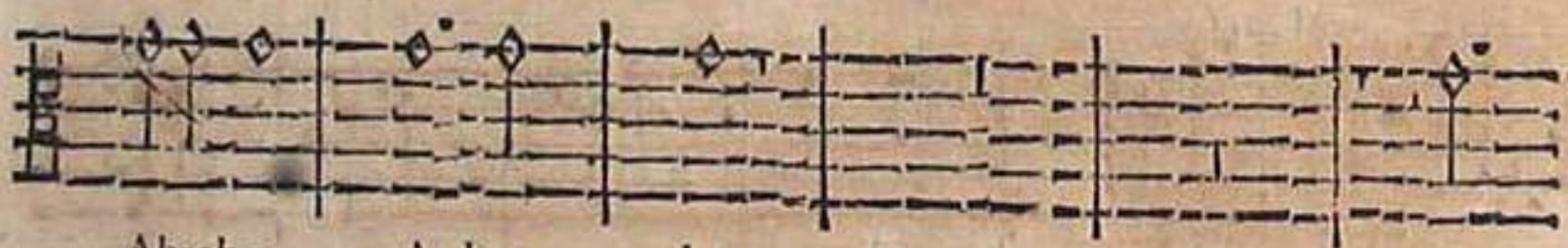
PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á seis vozes.



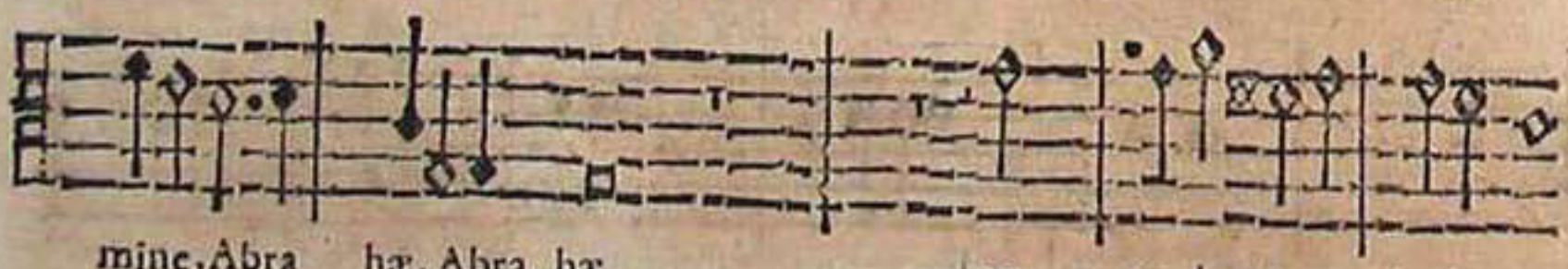
mine Abra hæ, Abra hæ, ortæ de tribu lu da, de



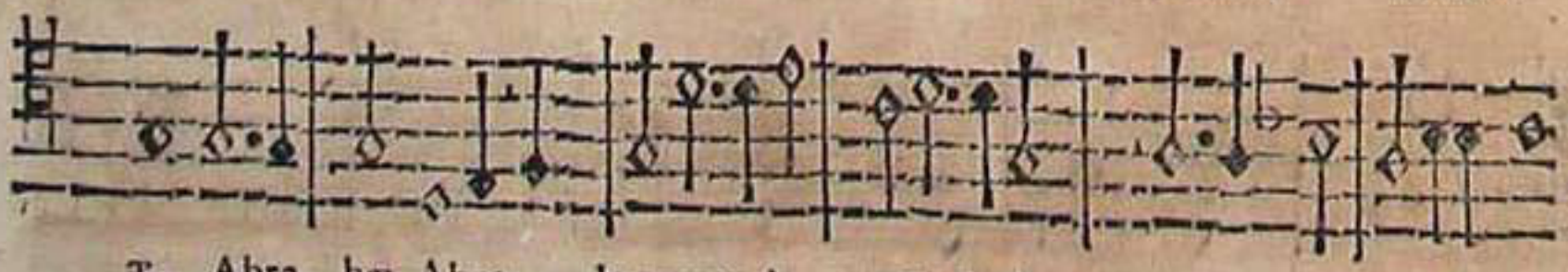
bra hæ, ortæ de tribu Iuda, ortæ de



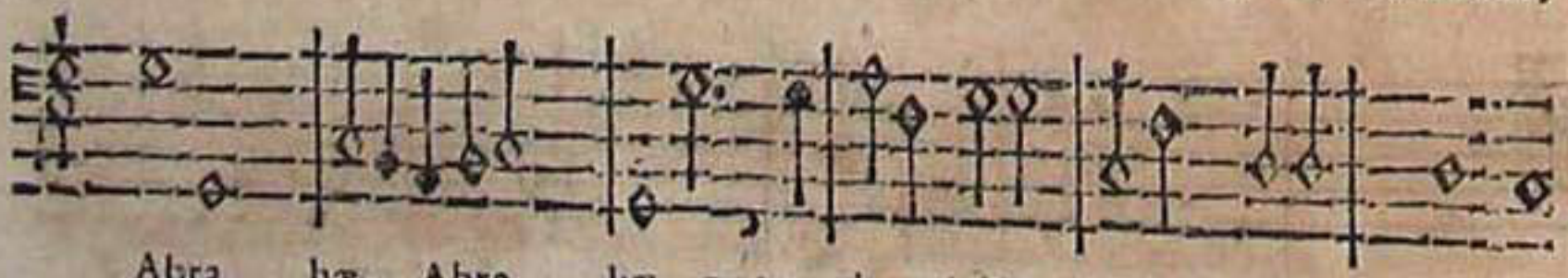
Abrahæ, A bra hæ, or-



mine, Abra hæ, Abra hæ, or tæ de tri bu lu-

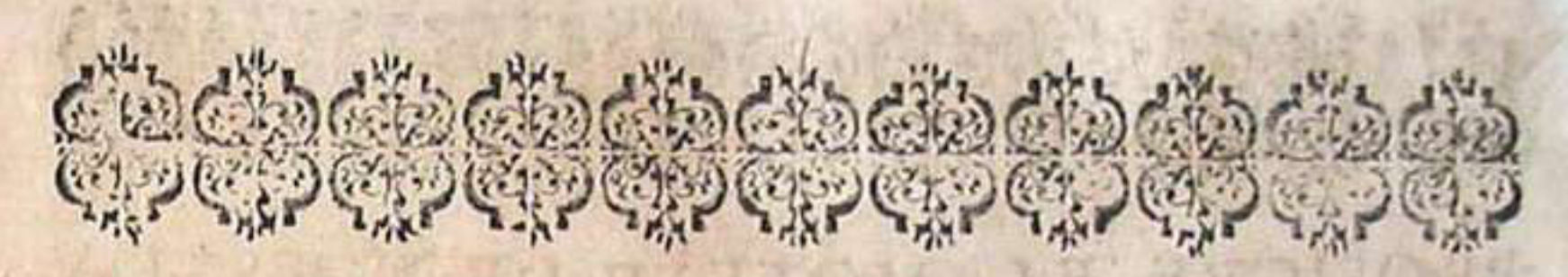


æ, Abra hæ, Abra hæ, ortæ de tribu Iuda, or tæ de tribuluda,

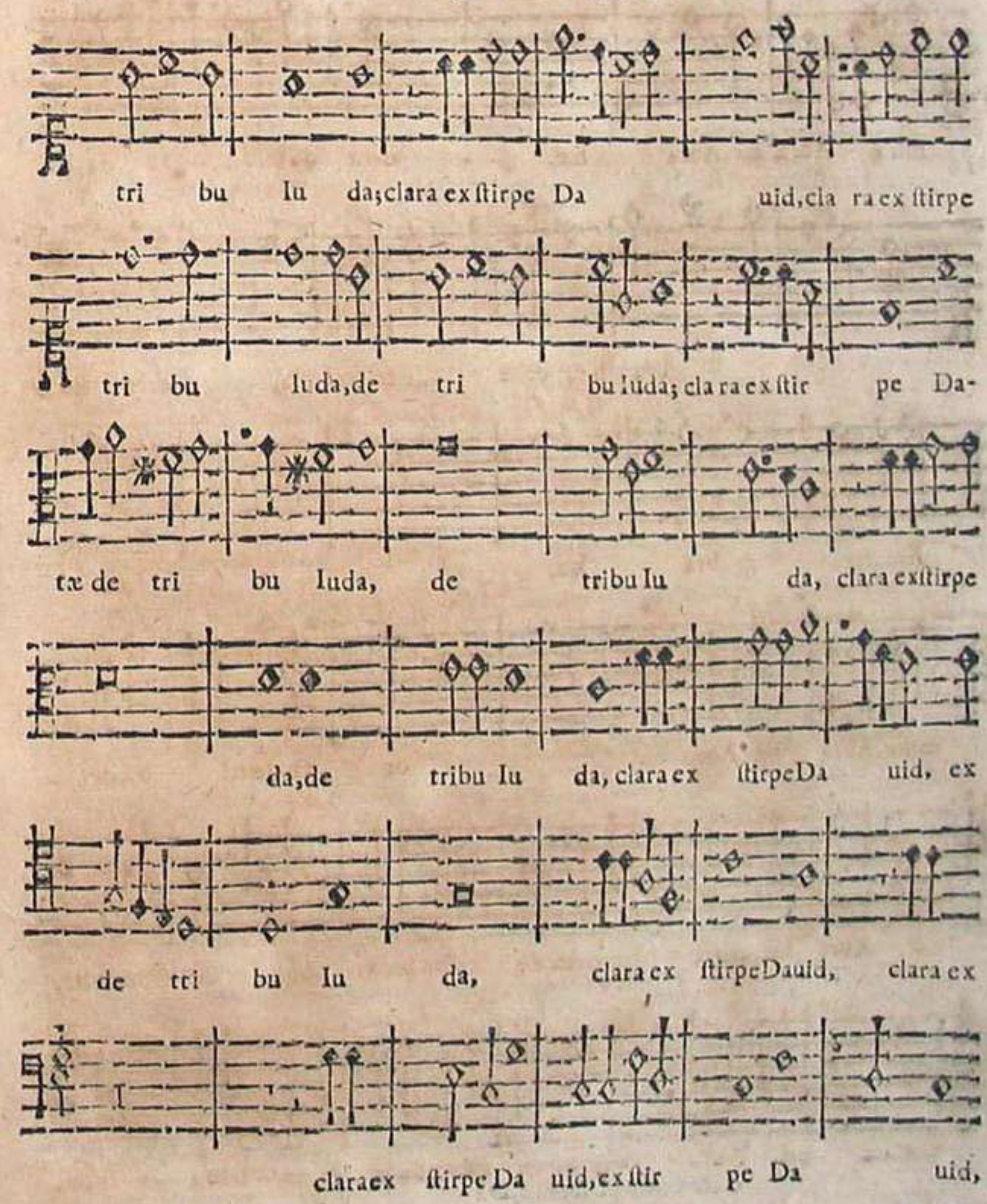


Abra hæ, Abra hæ, or tæ de tribulu da, de tribu luda,

PRO-

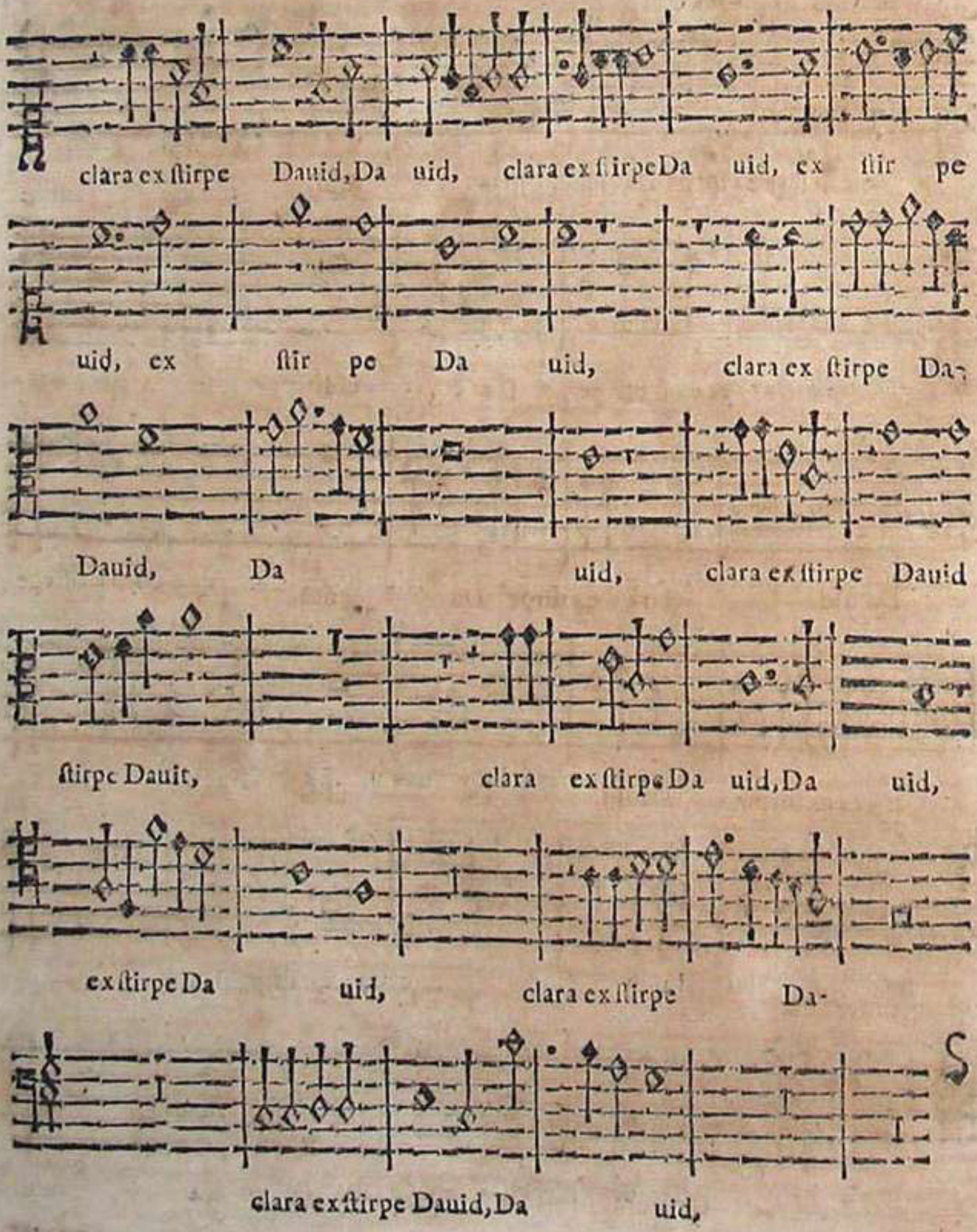


PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á ſeis vozes.

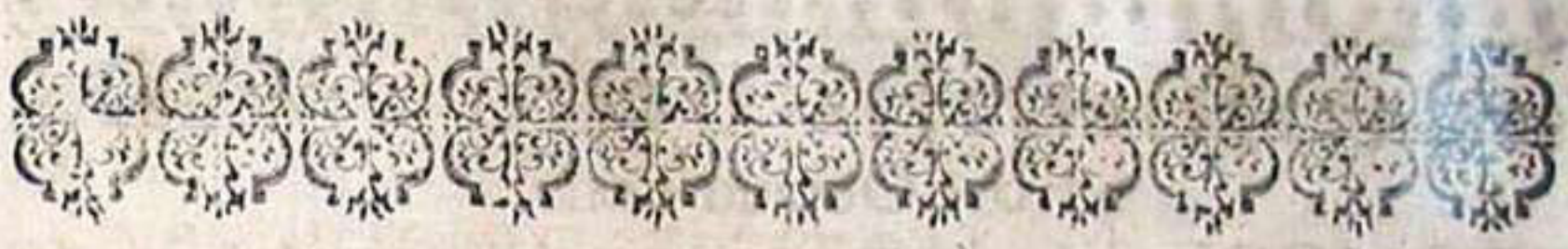


PROSI-

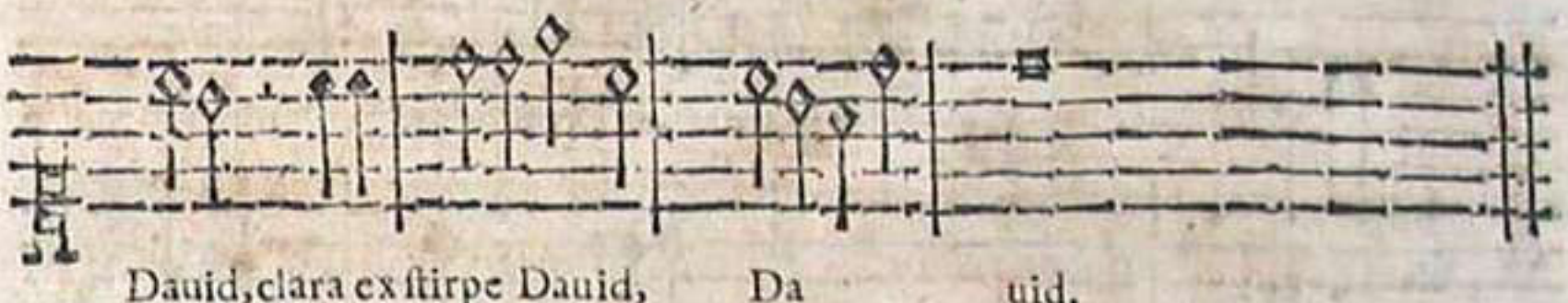
PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á seis vozes.

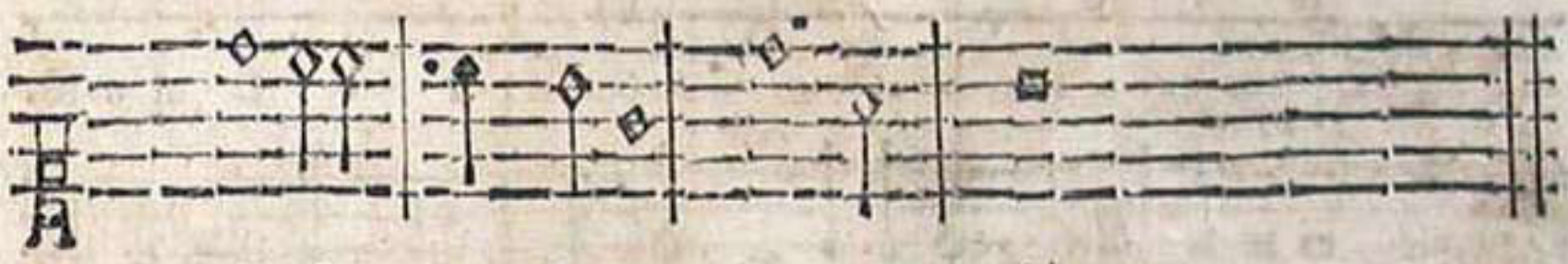


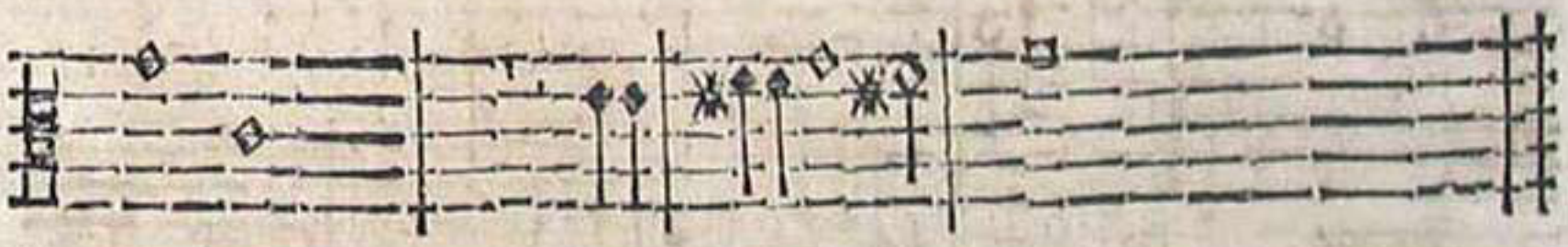
PROSI-

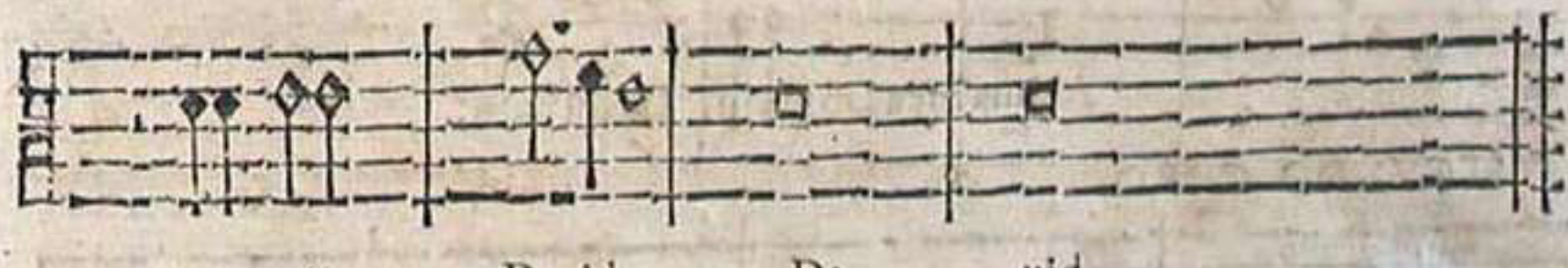


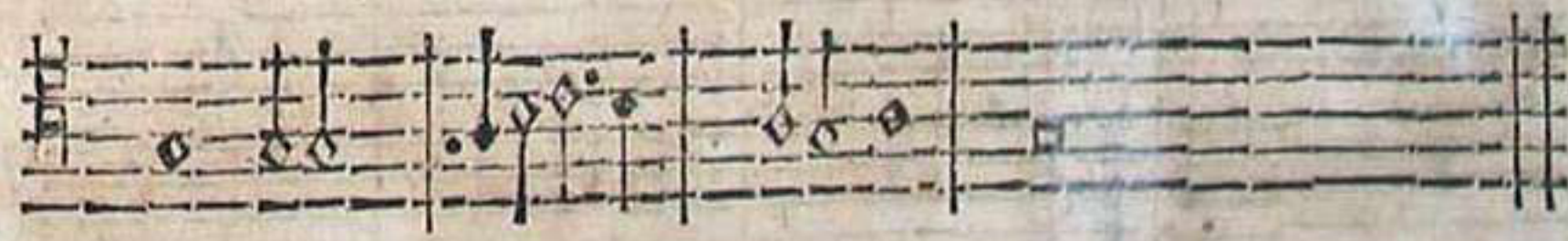
PROSIGVE EL MOTETE DE NVESTRA Señora, á ſeis vozes.

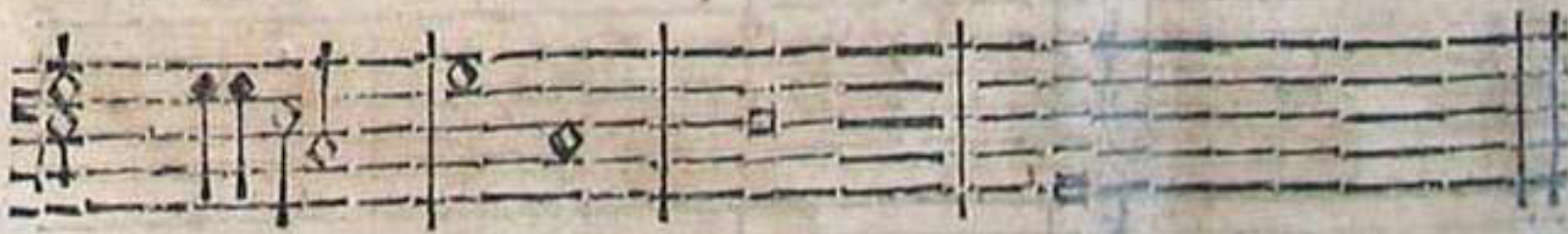








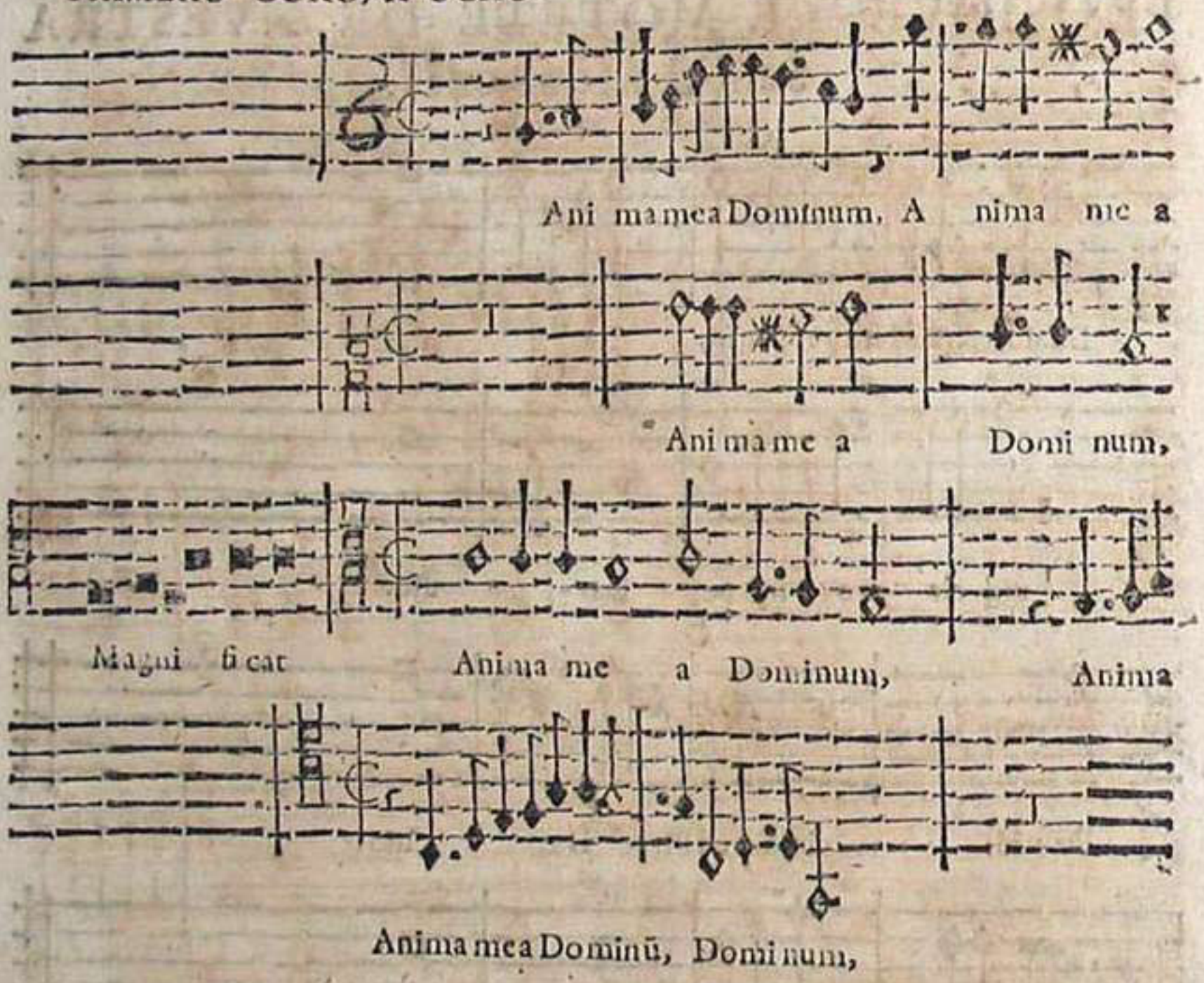




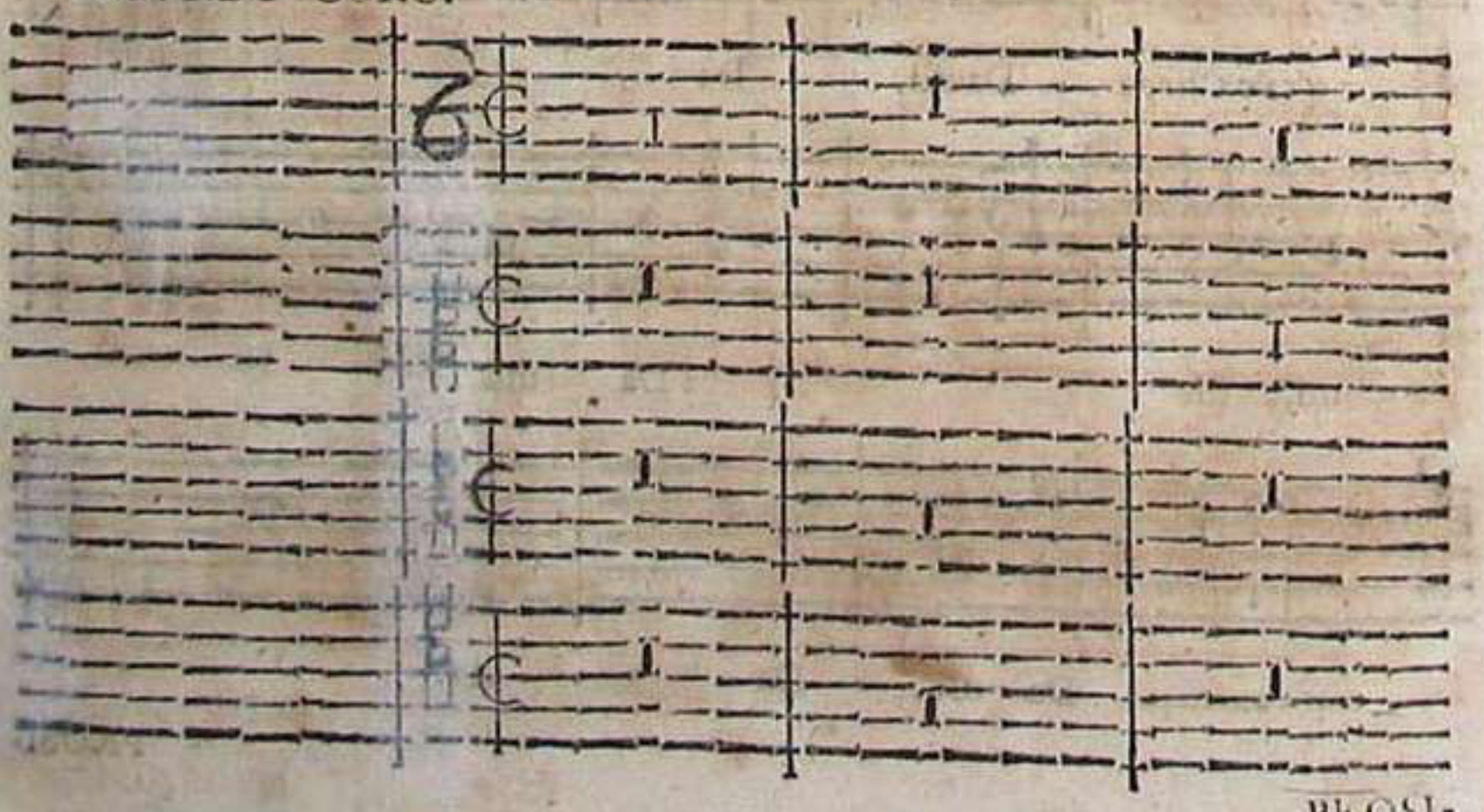
PROSI-

MAGNIFICAT, A OCHO VOZES, sobre Octauo Tono.

PRIMERO CORO, A OCHO.

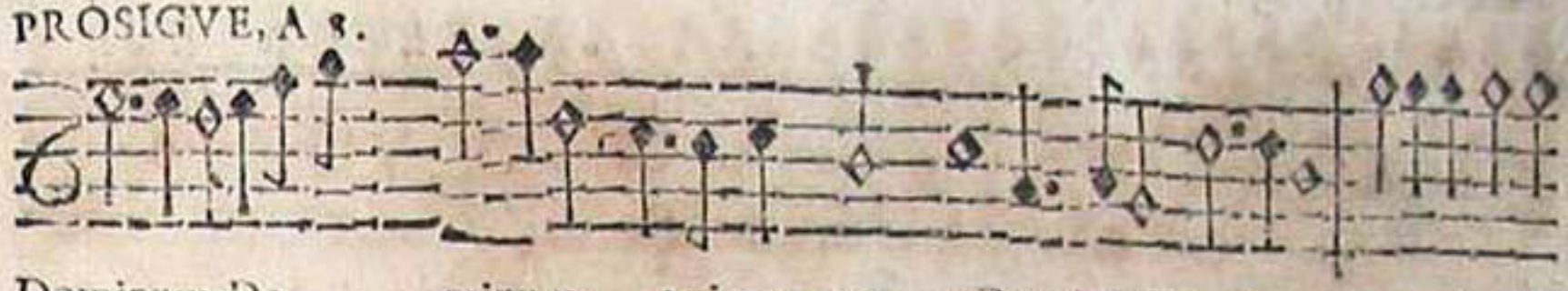


SEGVNDO CORO.

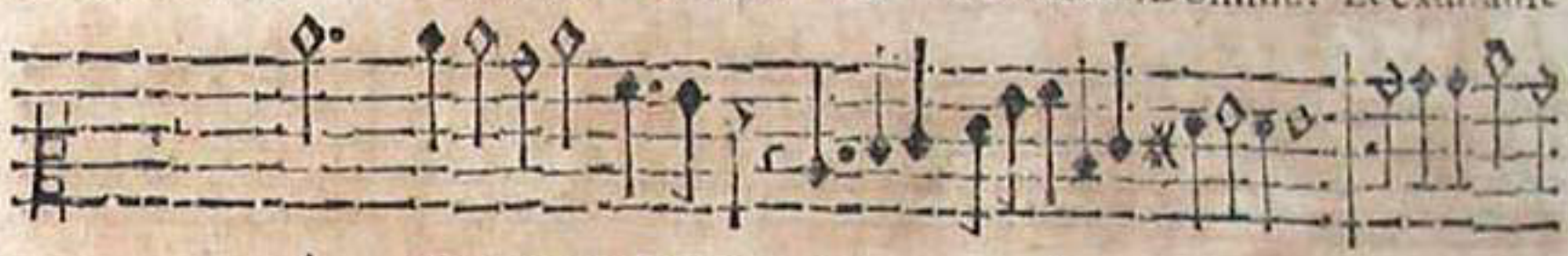


PROSI-

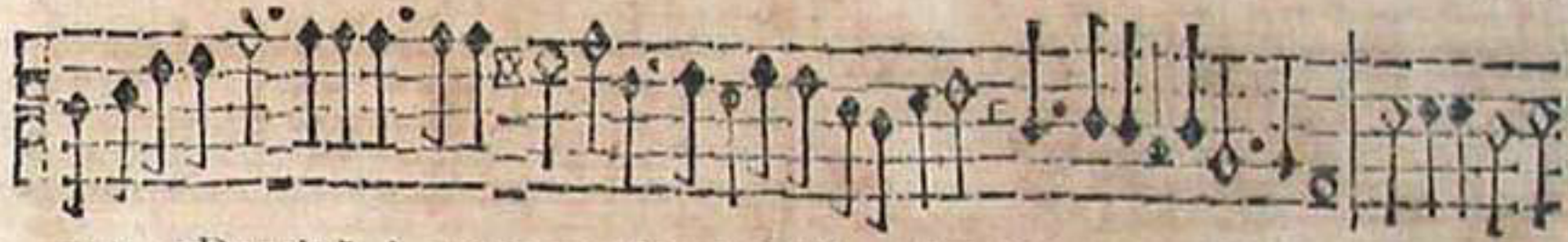
PROSIGVE, A 8.



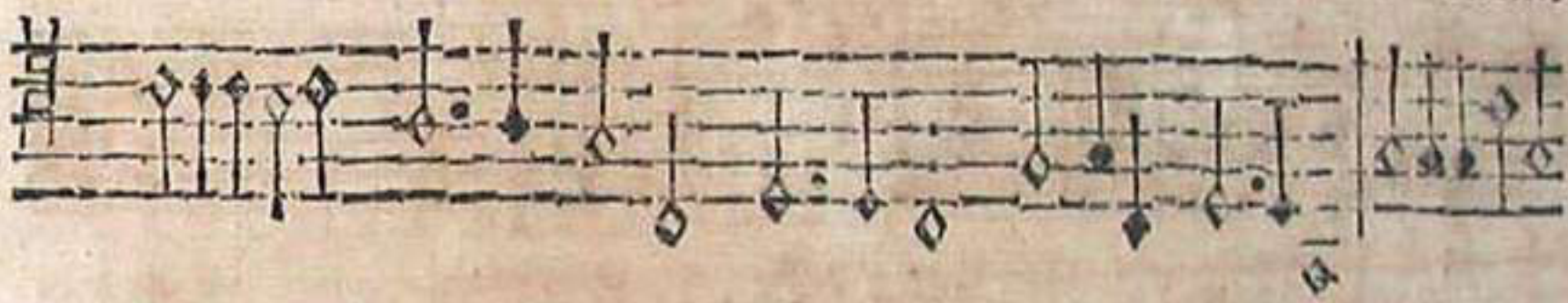
Dominum, Do minum, anima me a Dominũ. Dominũ. Et exultauit



A nima mea Dominũ. Anima mea Do minum. Et exultauit

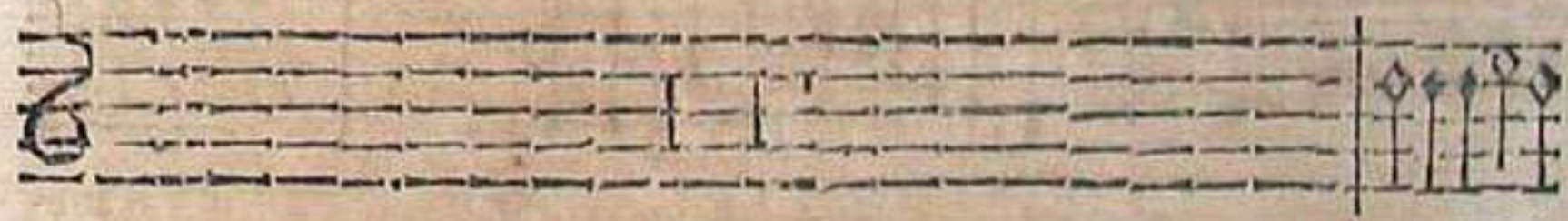


me a Dominũ, A nima mea Dominũ, Do minũ. Anima mea Dominũ. Et exult..

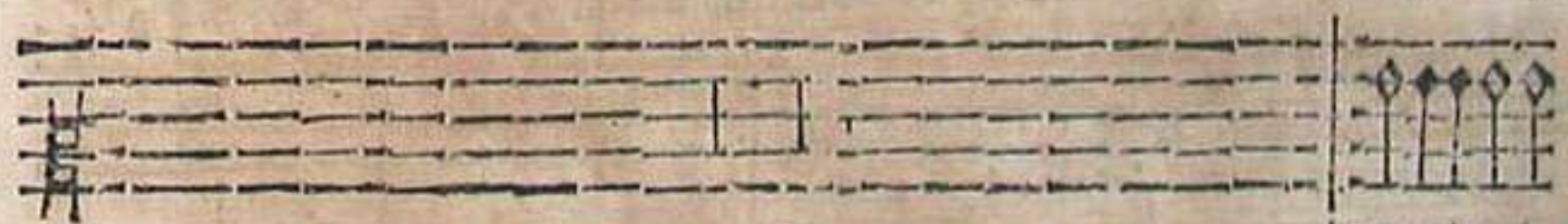


Anima mea Dominum Do minum, Do minũ. Et exultauit

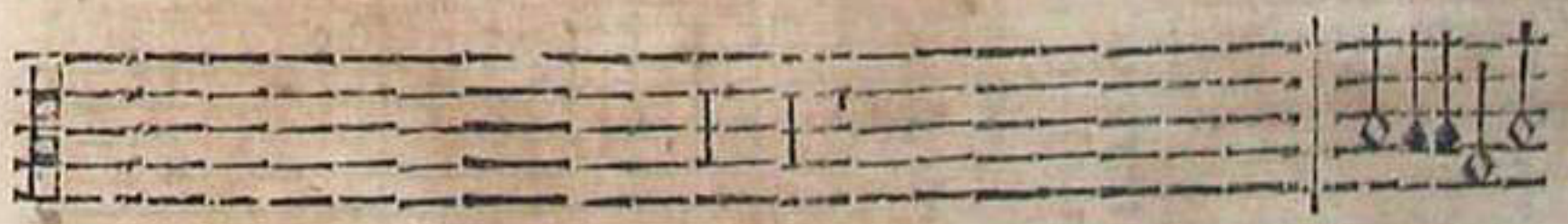
SEGVE DEL CORO.



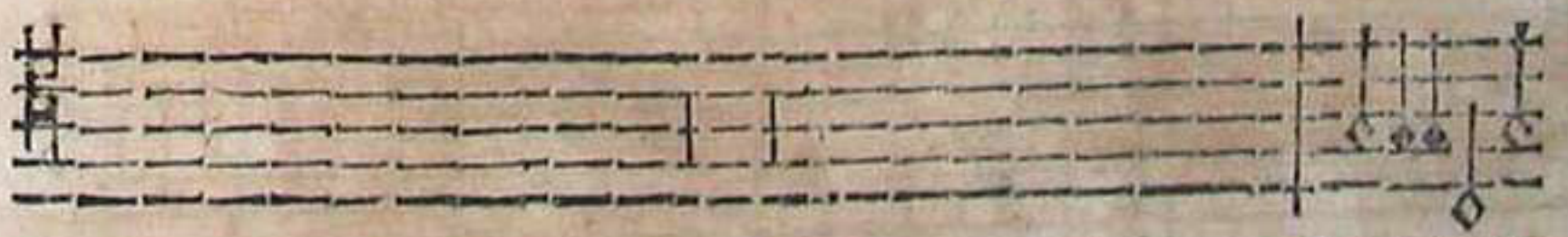
Et exultauit



Et exultaui

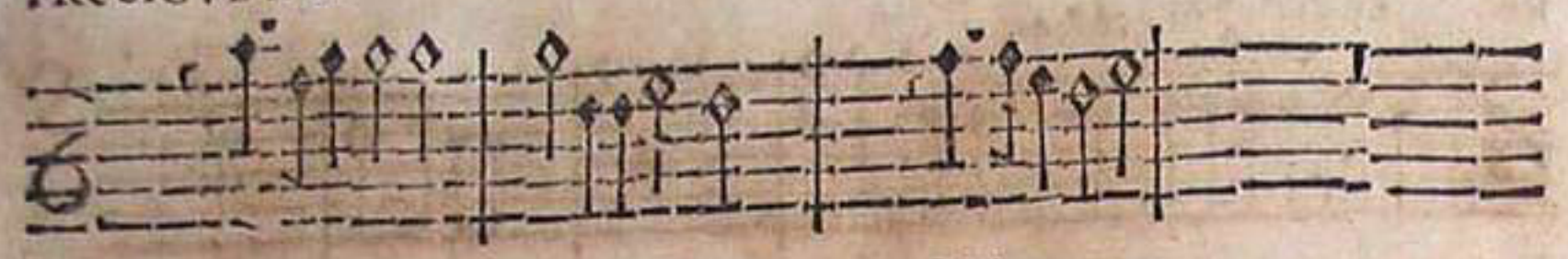


Et exultauit

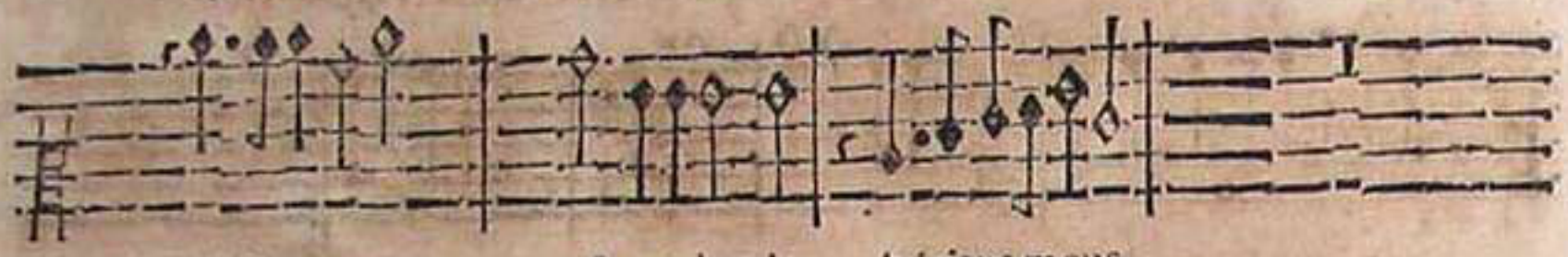


Et exultauit

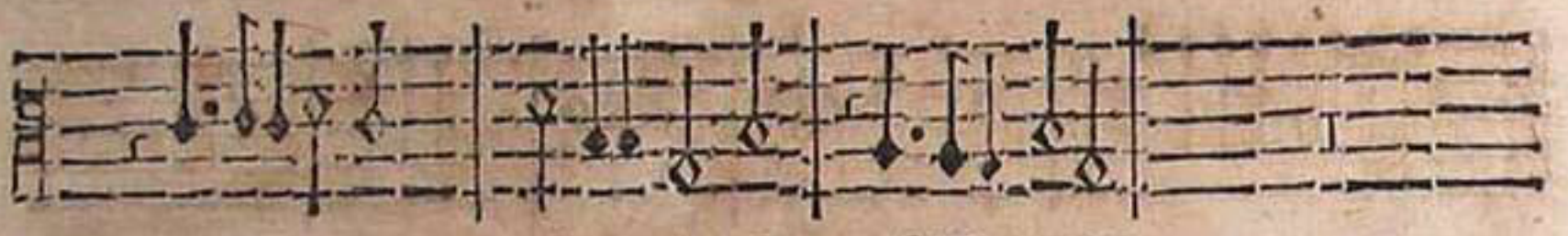
PROSIGVE A 8.



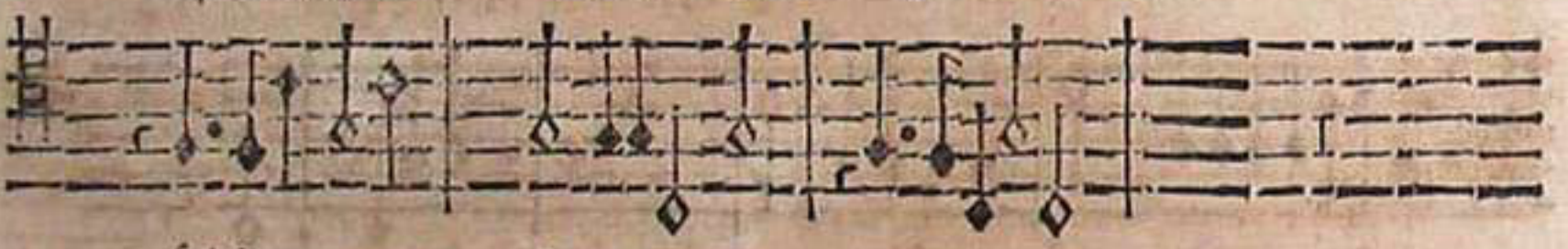
ſpiritus meus: & exultauit ſpiritus meus,



ſpiritus meus: & exultauit ſpiritus meus,

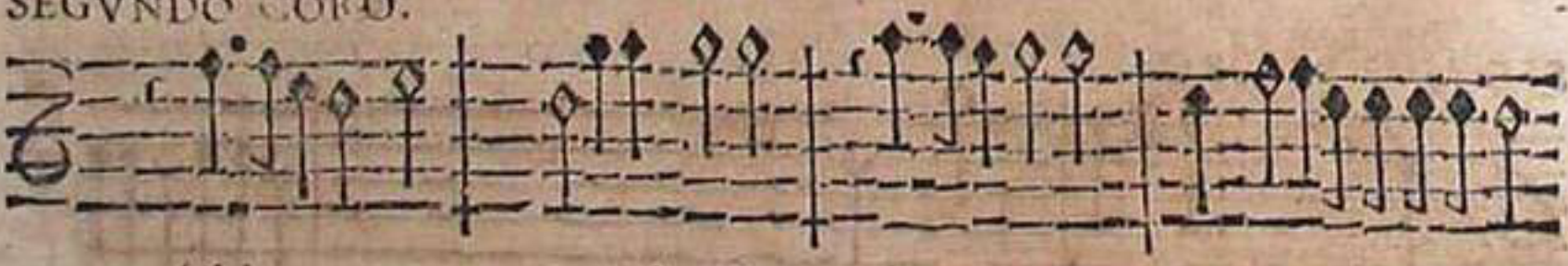


ſpiritus meus: & exulta uit ſpiritus meus,

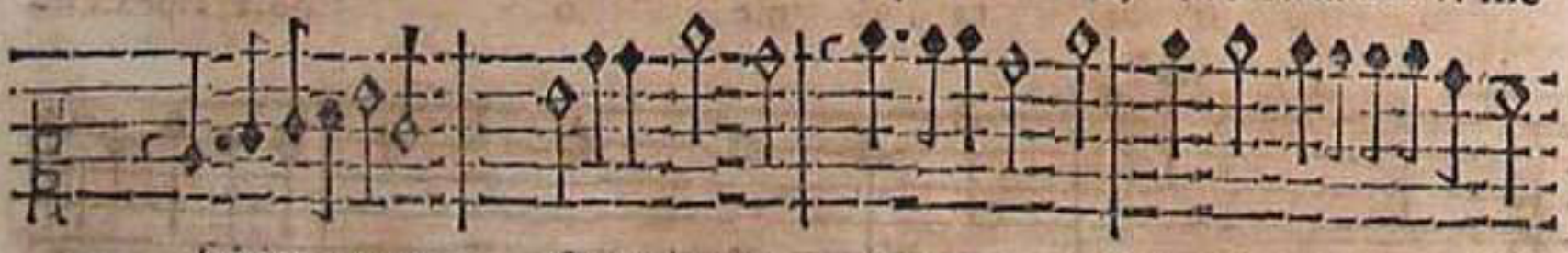


ſpiritus meus: & exultauit ſpiritus meus,

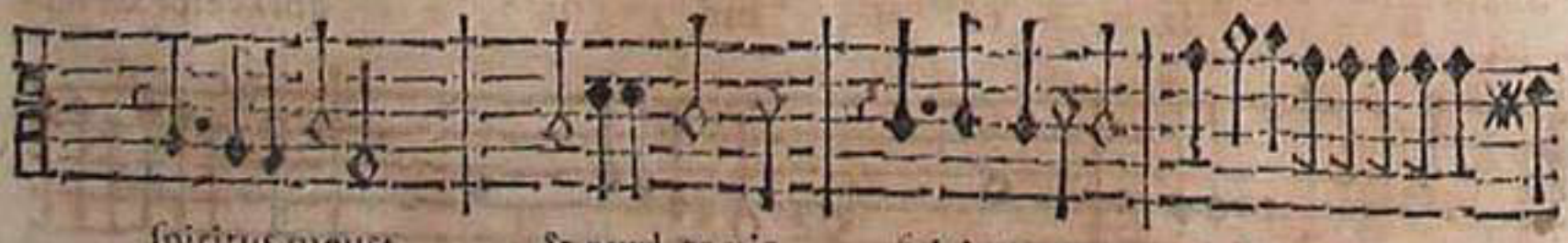
SEGVNDO COBO.



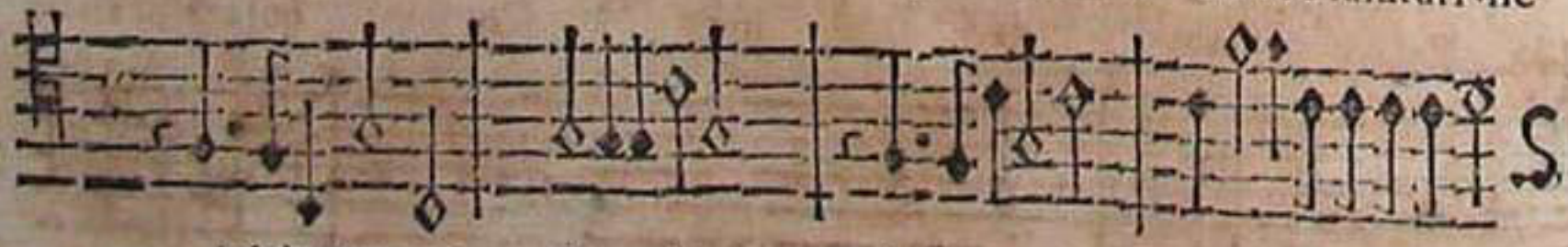
ſpiritus meus: & exultauit ſpiritus meus, in Deo ſaluta ri me-



ſpiritus meus: & exulta uit ſpiritus meus, in De o ſaluta ri me



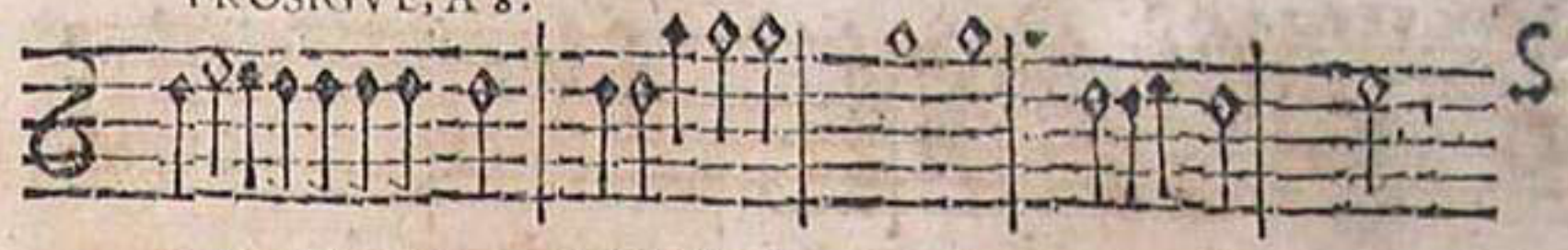
ſpiritus meus: & exul ta uit ſpiritus meus, in Deo ſalutari me



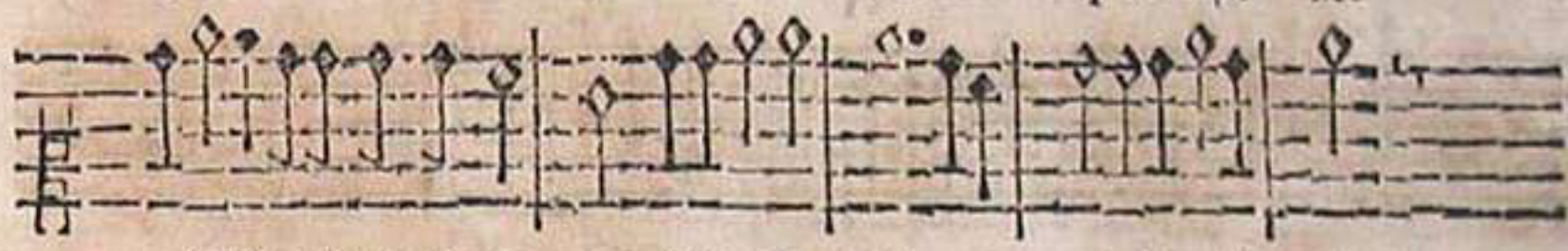
ſpiritus meus: & exultauit ſpiritus meus, in Deo ſalutari me-

PRO-

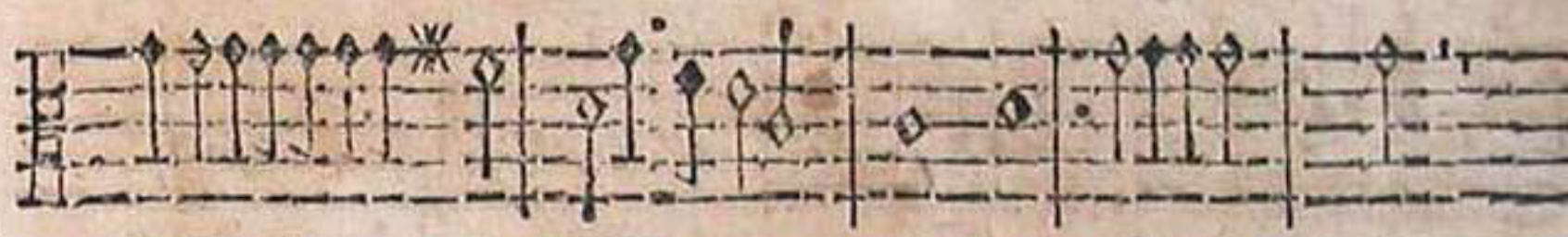
PROSIGVE, A 8.



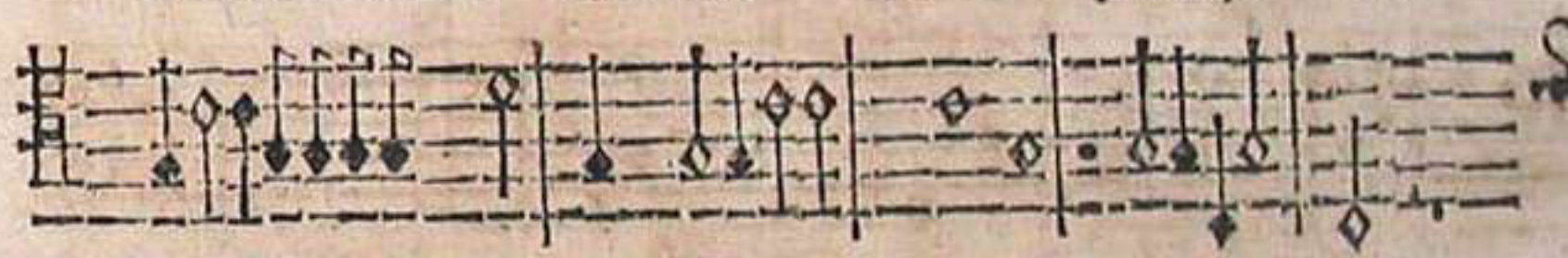
in Deo ſalutari me o, ſaluta ri me o: quia reſpe xit



in Deo ſalutari me o, ſalutari me o: quia reſpe xit

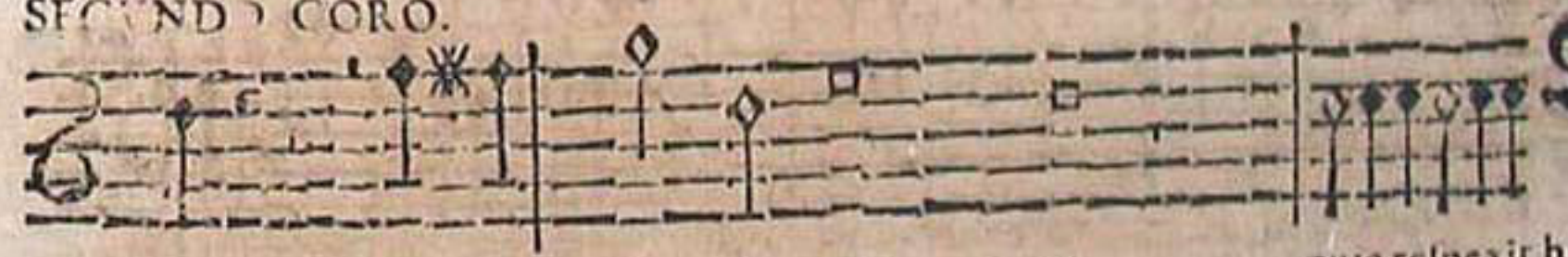


in Deo ſalutari me o, ſalu tari me o: quia reſpe xit

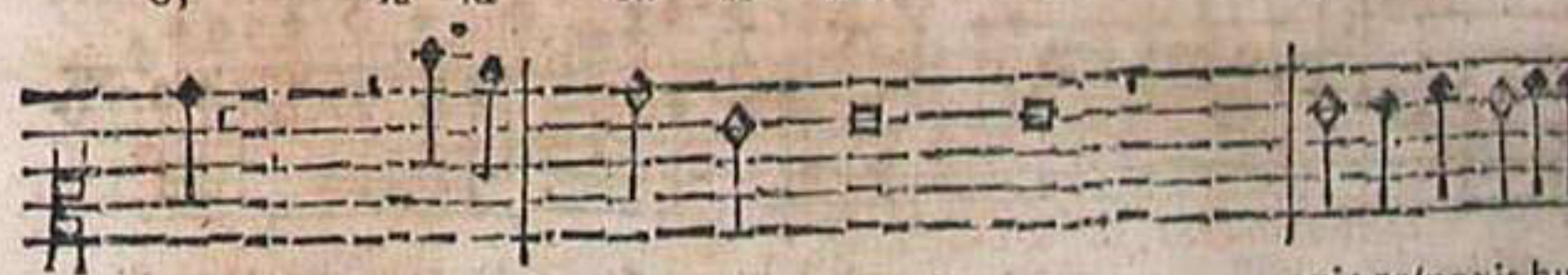


in Deo ſalutari me o, ſalutari me o: quia reſpexit

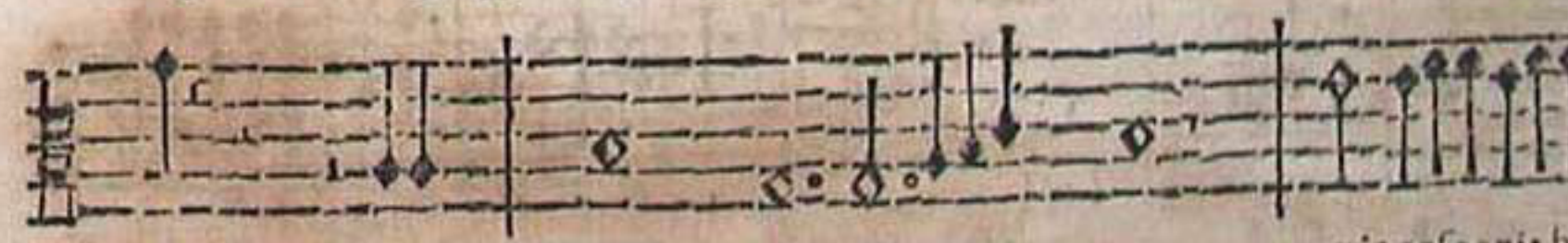
SECVNDO CORO.



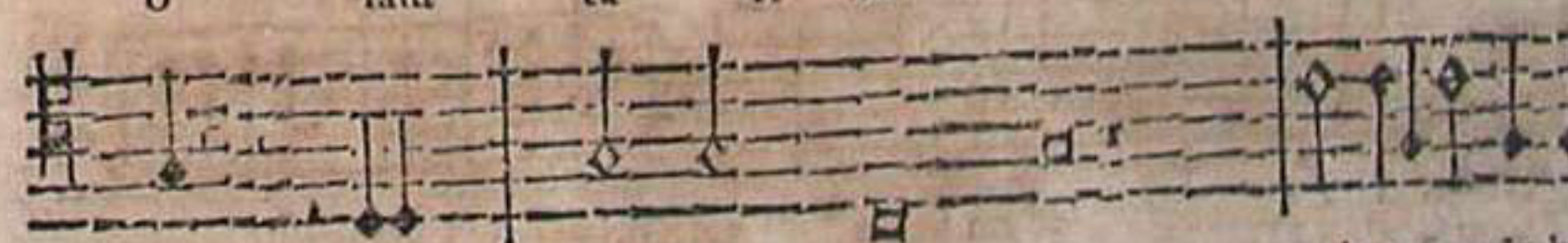
o, ſa lu ta ri me o: quia reſpexit hu



o ſa lu ta ri me o: quia reſpexit hu-



o ſalu ta ri me o: quia reſpexit hu



o ſalu ta ri me o: quia reſpexit hu

PROSIGVE A 8.

humi li tateman cilæ su æ, beatam me

humili tateman cillæ su æ, beatã me

humi litatem an cillæ su æ, beatã me

humili tatem an cillæ su æ, beatam me

SEGVNDO CORO.

mili ta tem an cillæ su æ, ecce enim ex hoc beatã medicẽt

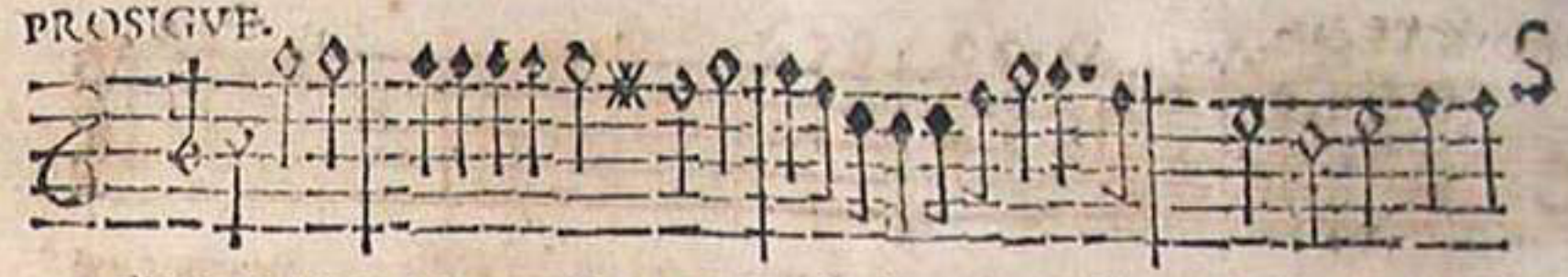
mili ta tem an cillæ su æ, ecce enim exhoc beatã medicẽt

milita tem an cillæ su æ, ecce enim ex hoc beatãme dicẽt

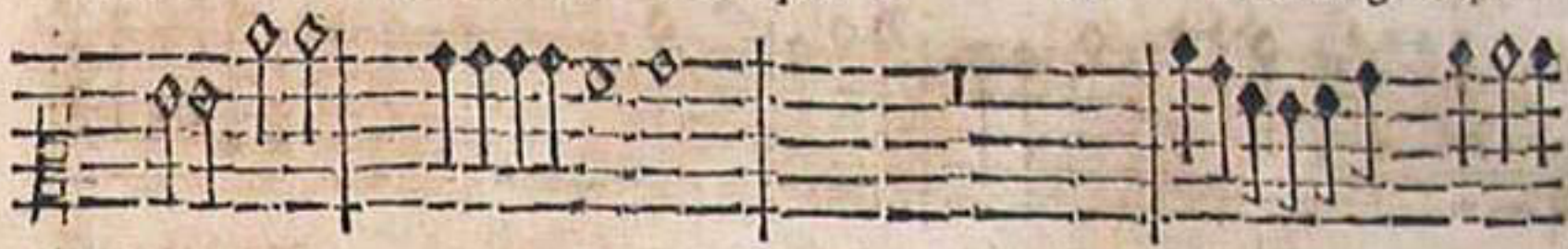
milita tem an cillæ su æ, ecce enim ex hoc beata me dicet

PRO-

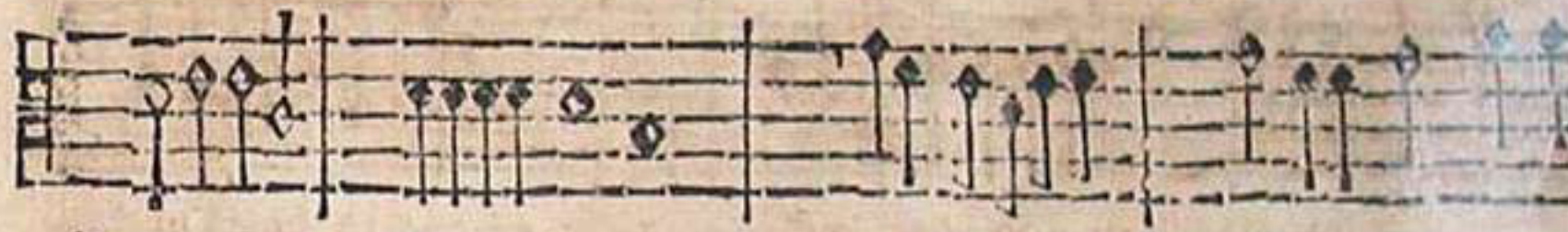
PROSIGVE.



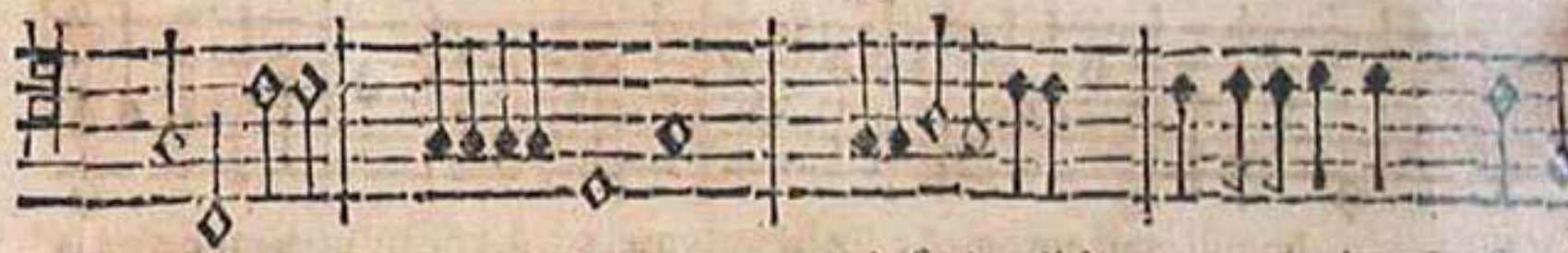
dicent omnes gene ra ti o nes: quia fe cit mihi magna, qui



dicent omnes generationes: quia fe cit mihi

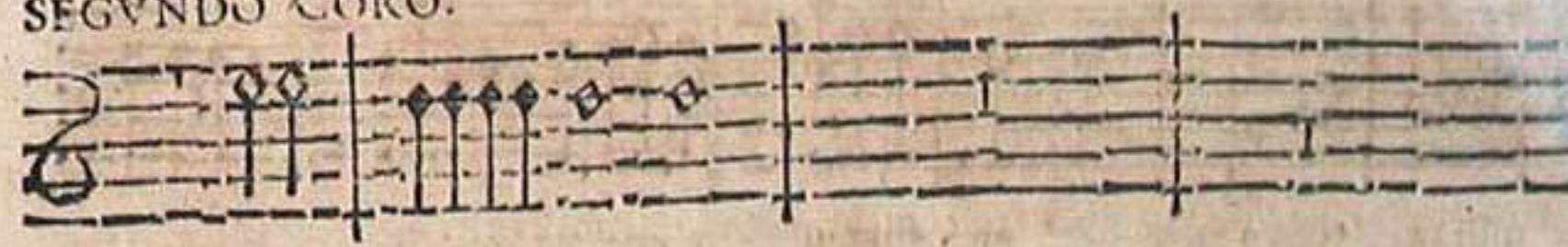


dicent omnes generationes: quia fe cit mihi magna, qui

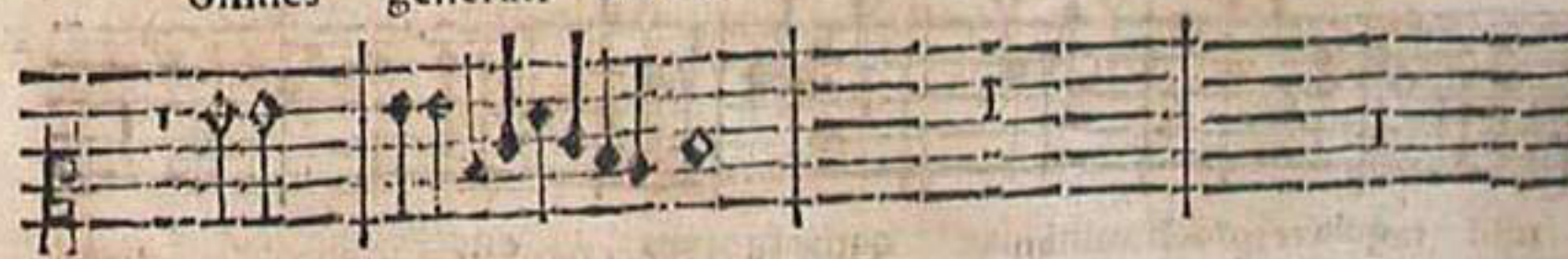


dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna, qui potē: est, qui

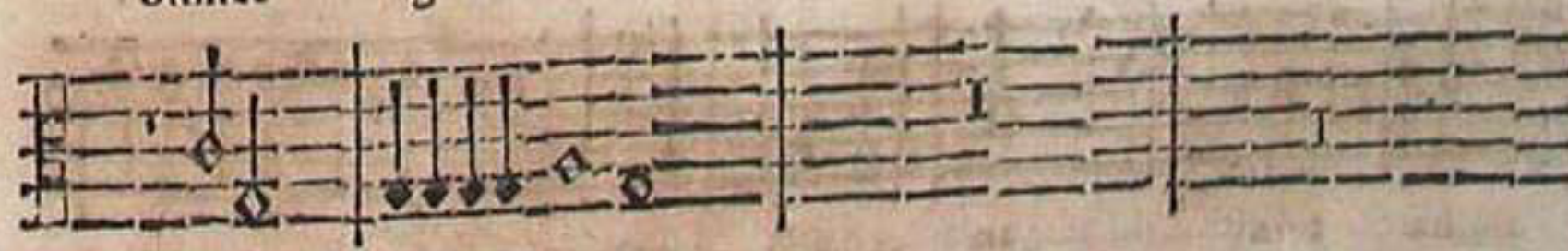
SEGVNDO CORO.



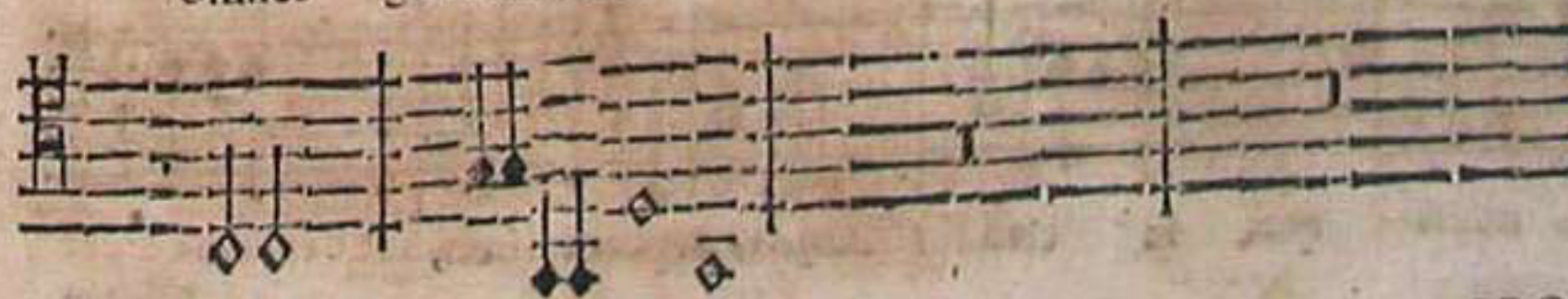
omnes generati o nes:



omnes generati o nes:



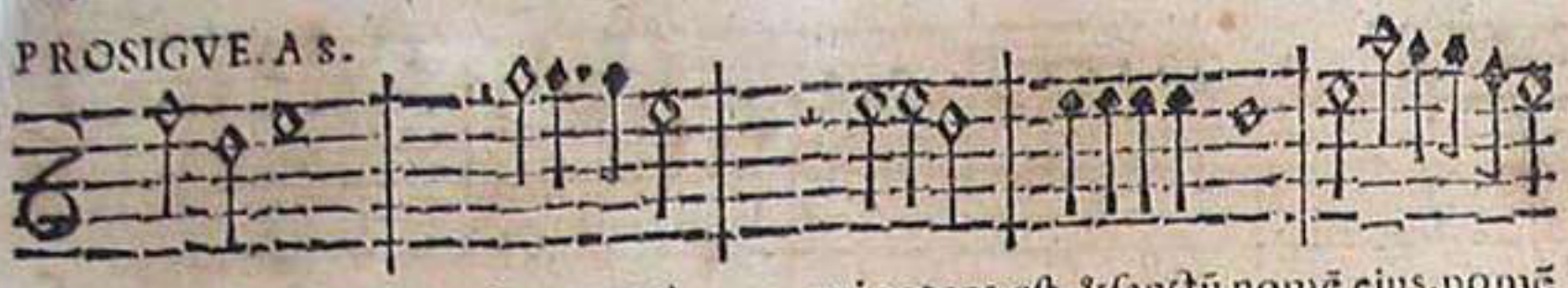
omnes generationes:



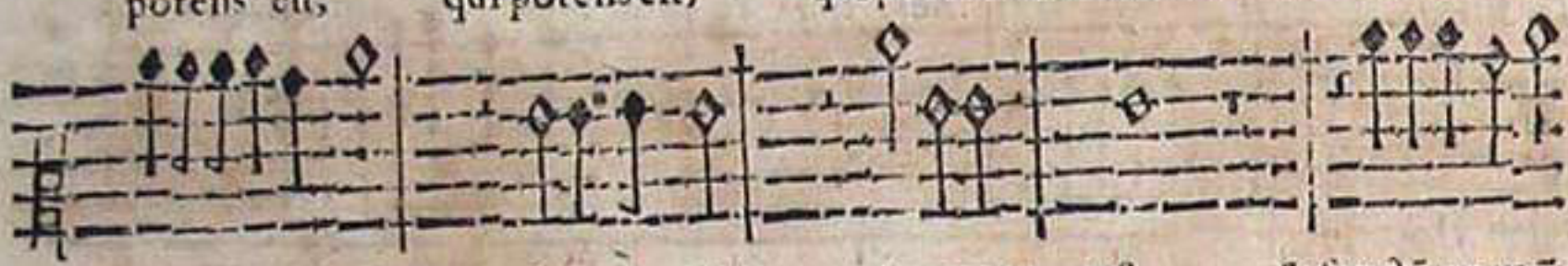
omnes genera tio nes:

PRO-

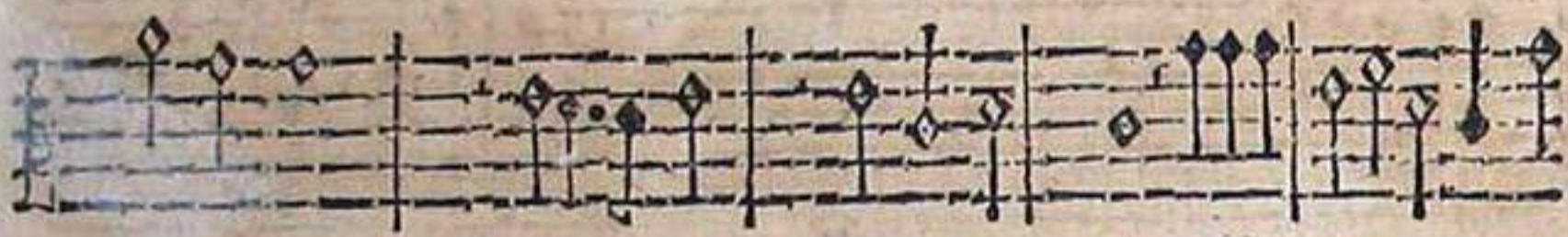
PROSIGVE. A S.



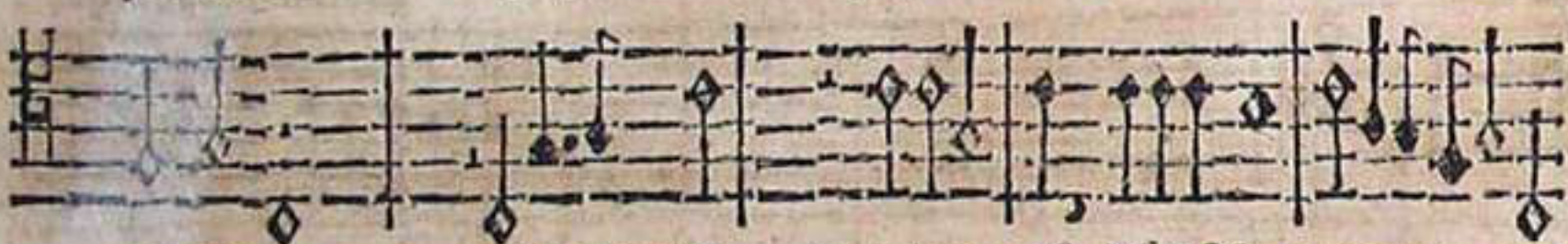
potens est, qui potens est, qui potens est, & sanctũ nomẽ eius, nomẽ



magna, qui potẽs est, qui potens est, qui potens est, & sanctũ nomẽ

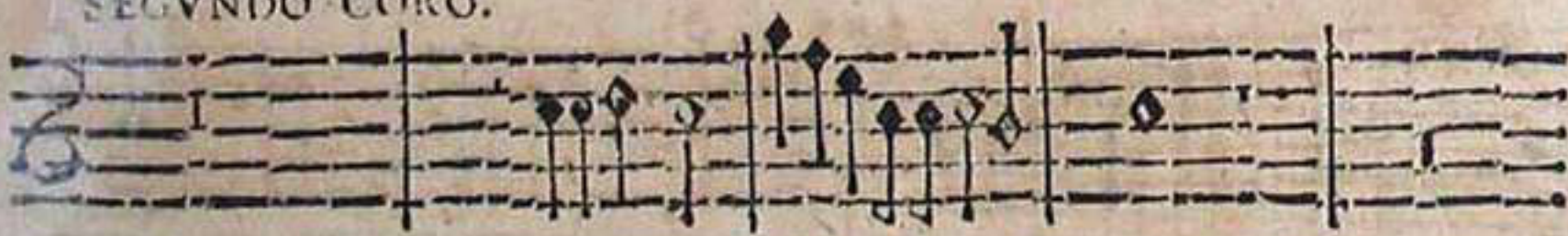


potens est, qui potens est, qui potẽs est, & sãctũ nomẽ eius, no

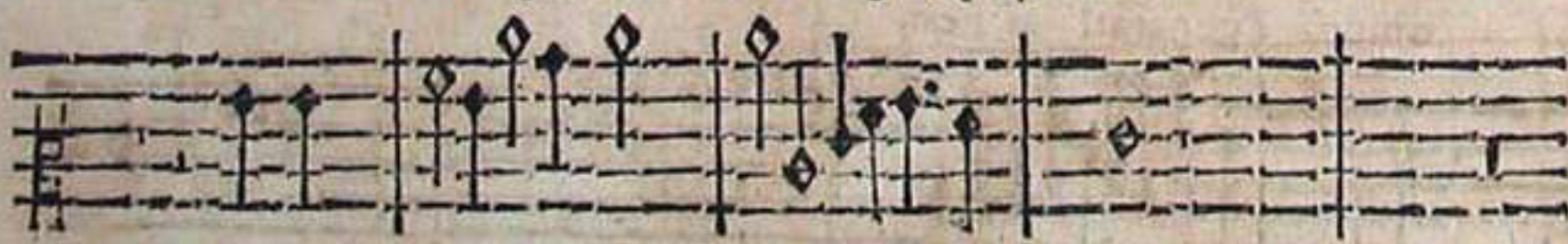


potens est, qui potens est, qui potens est, & sanctũ nomen e jus

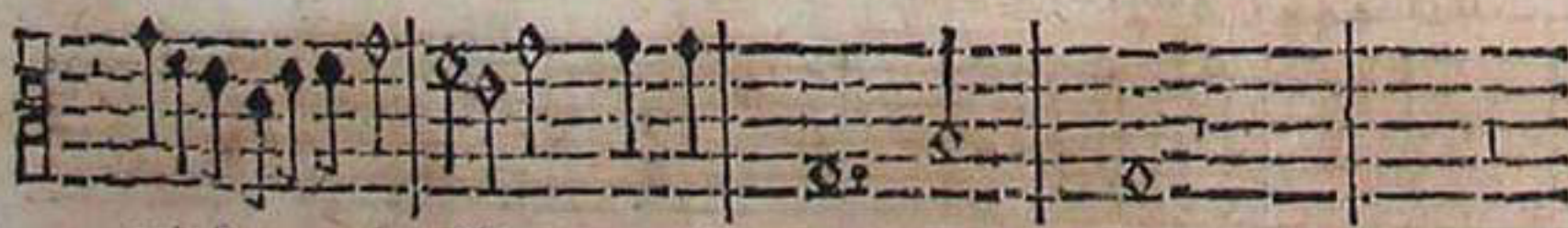
SEGVNDO CORO.



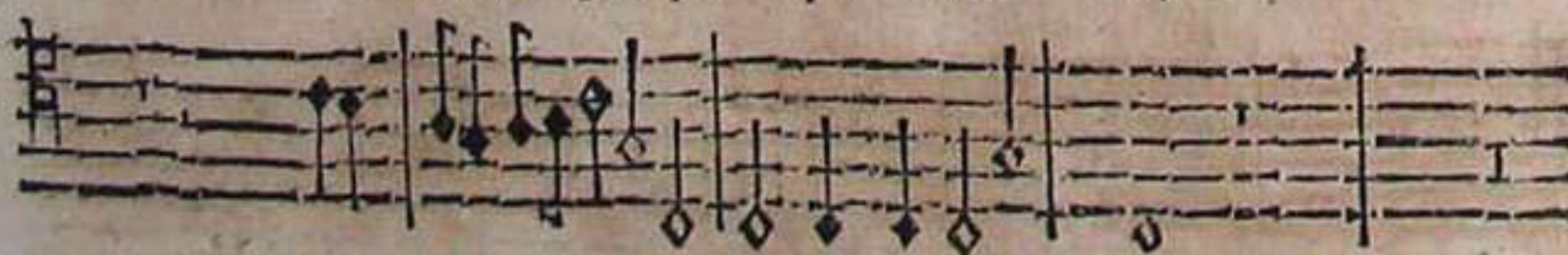
quia fecit mihi magna, qui potẽs est,



quia fecit mihi mag na, qui potens est,



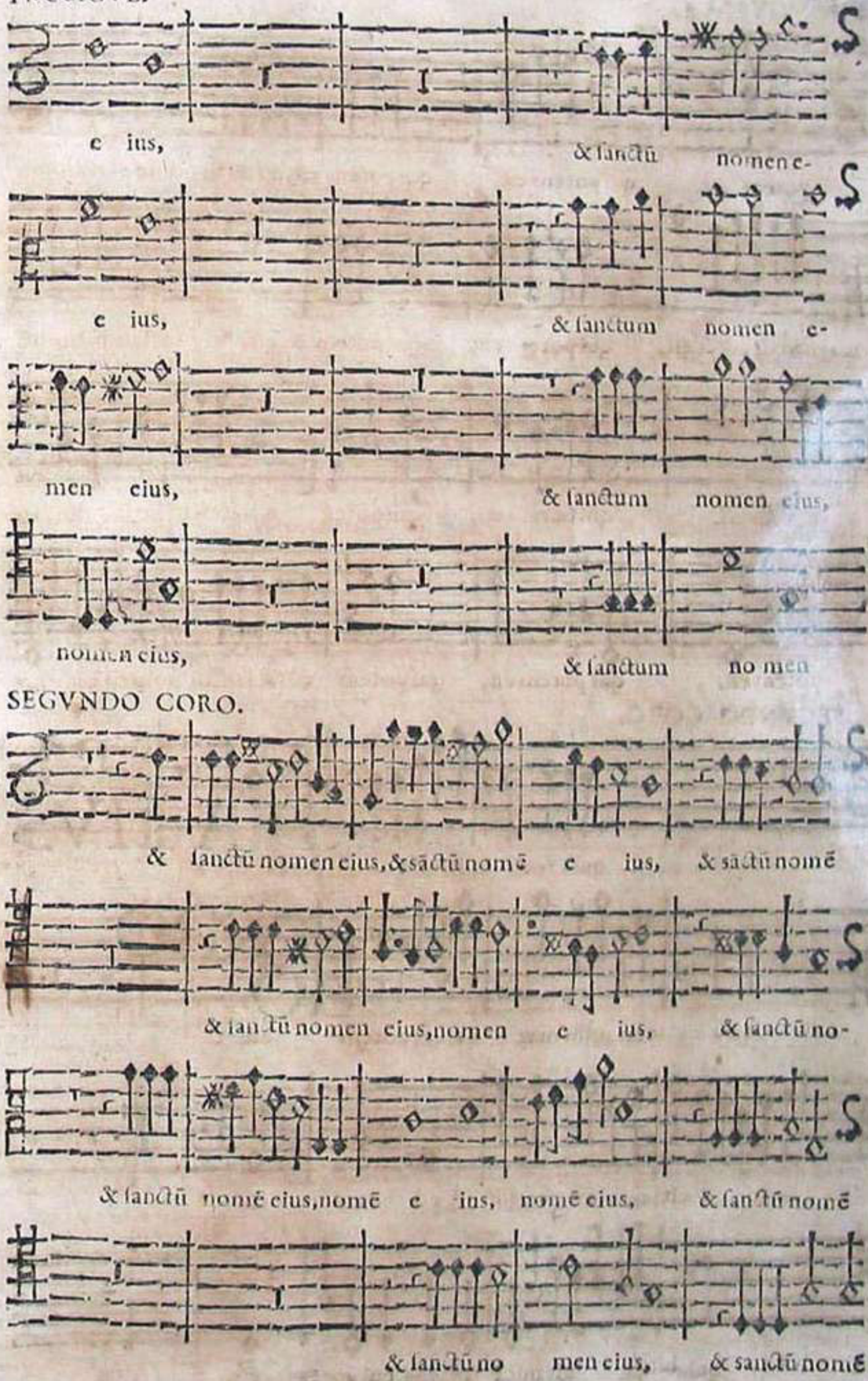
quia fe cit mihi magna, qui po tens est,



quia fe cit mihi magna, qui potẽs est,

PROSI-

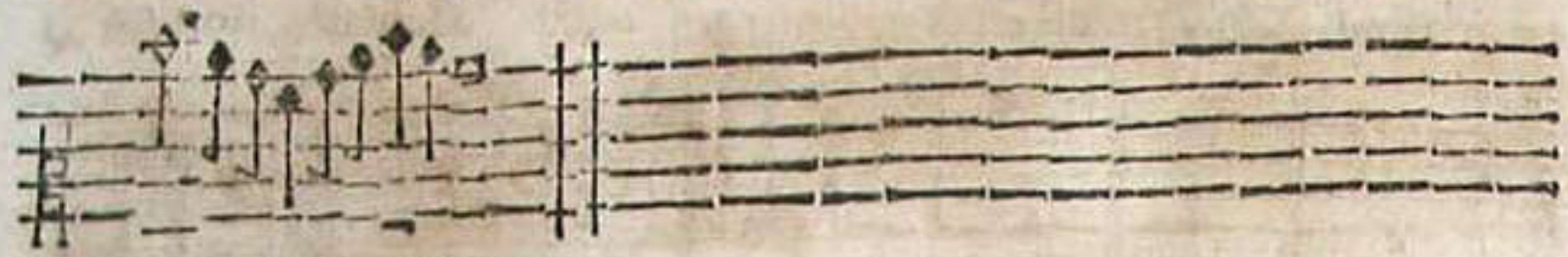
PROSIGVE.



PRO-

PROSIGVE A 8.

ius.

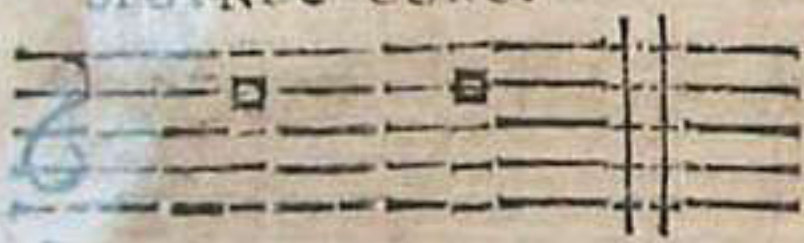


ius, nomen eius.

nomen e ius.

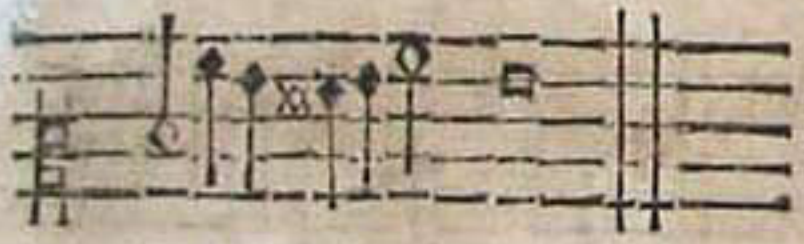
e ius.

SEGVNDO CORO.



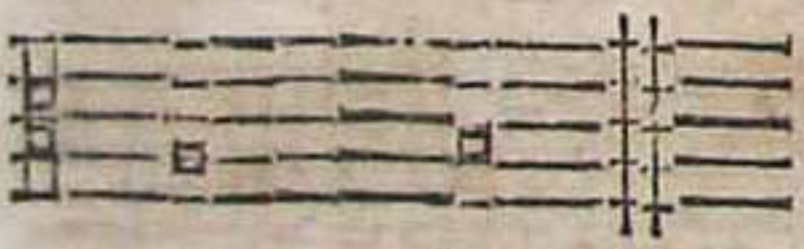
E T MISERI-
CORDIA EIVS

e ius.



men, nomen e ius.

SEGVNDO
CORO.



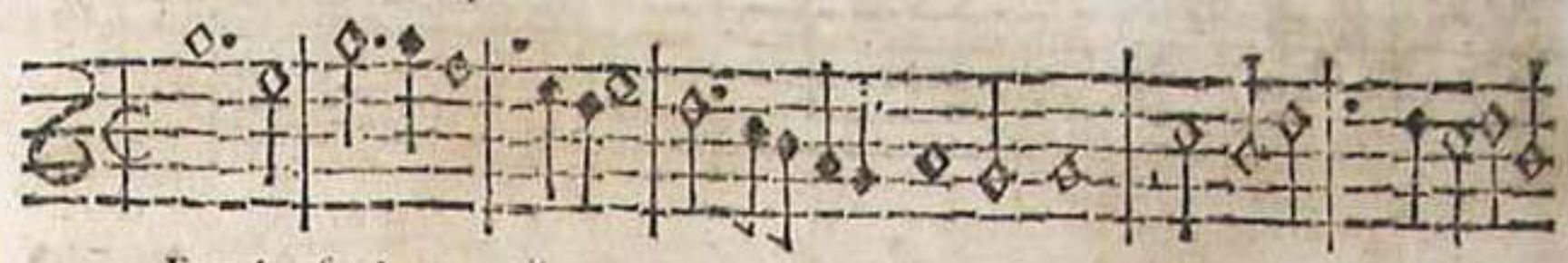
T A C E T.

e ius.

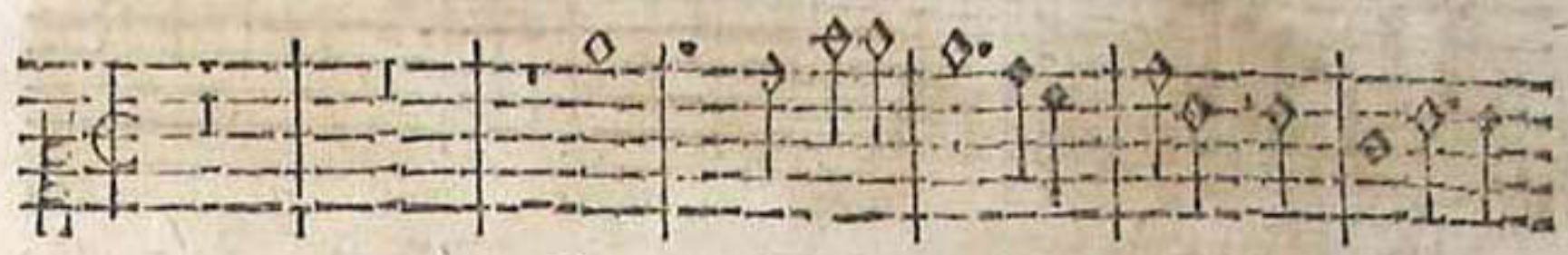
e ius.

PRIME.

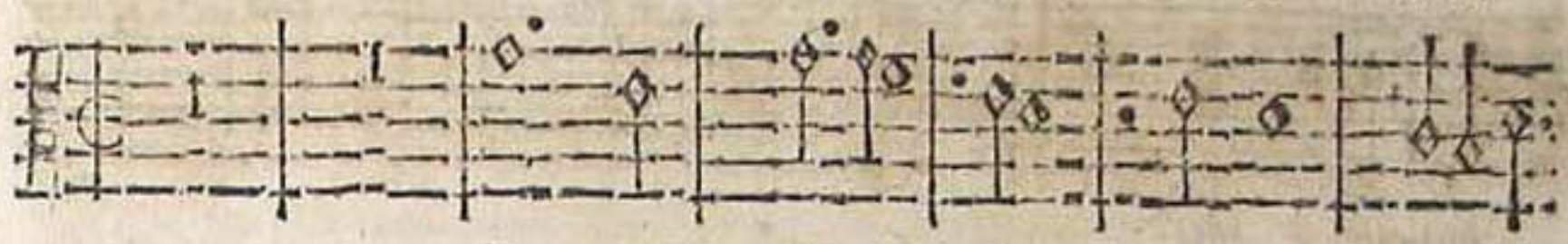
PRIMERO CORO, A 4.



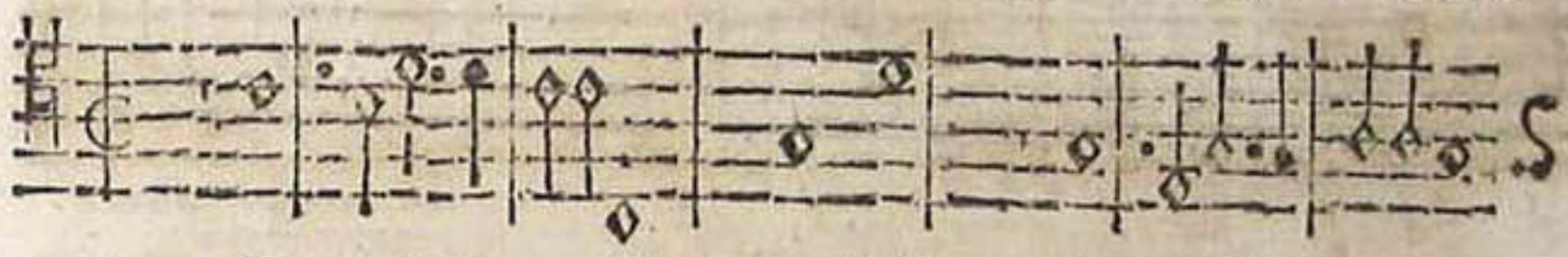
Et mi ſe ricor dia e ius: & mi ſe ricordia



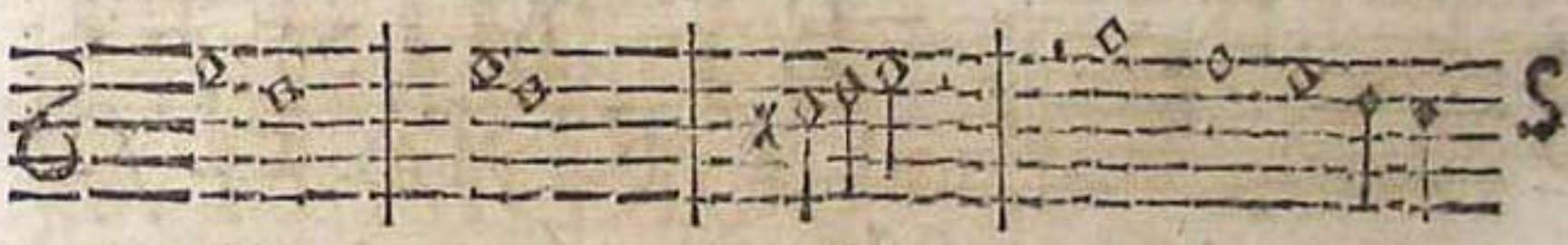
Et miſeri cordia eius: & miſeri-



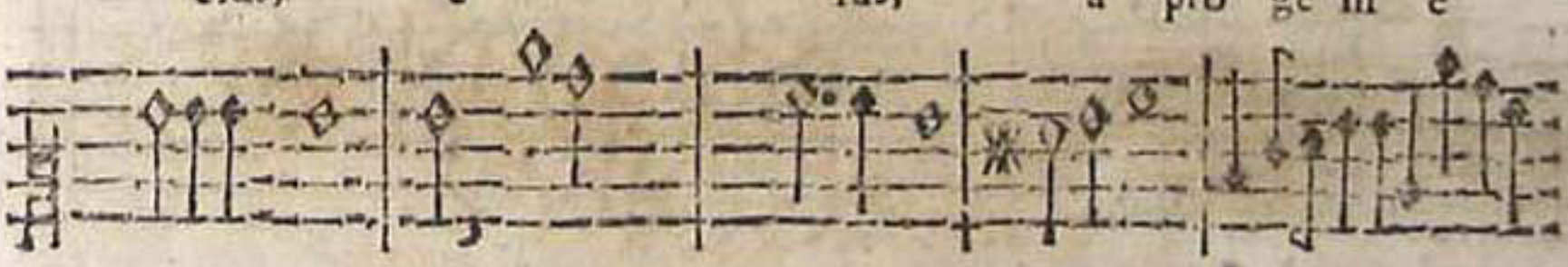
Et mi ſericor dia e ius: & miſe-



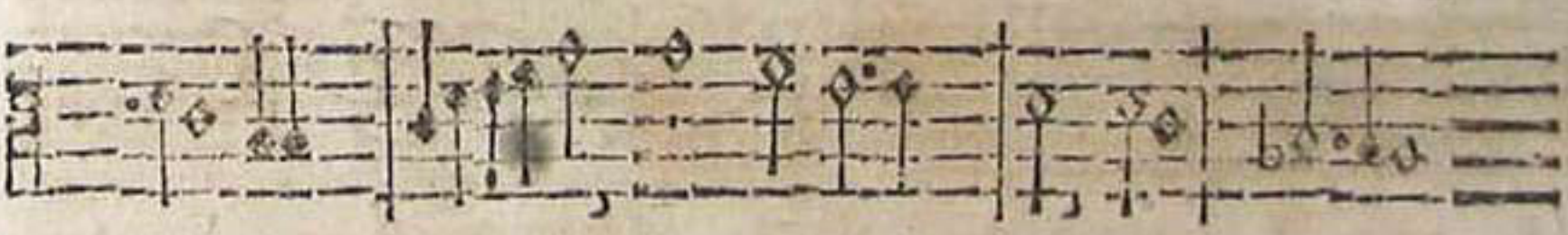
Et miſeri cordia e ius: & miſeri cordia



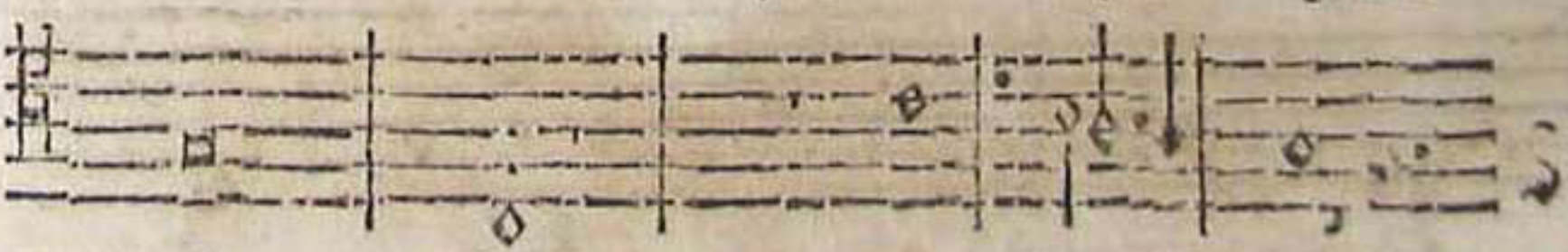
eius, e ius, a pro ge ni e



cordia e ius, apro ge ni e in proge nies, in pro-

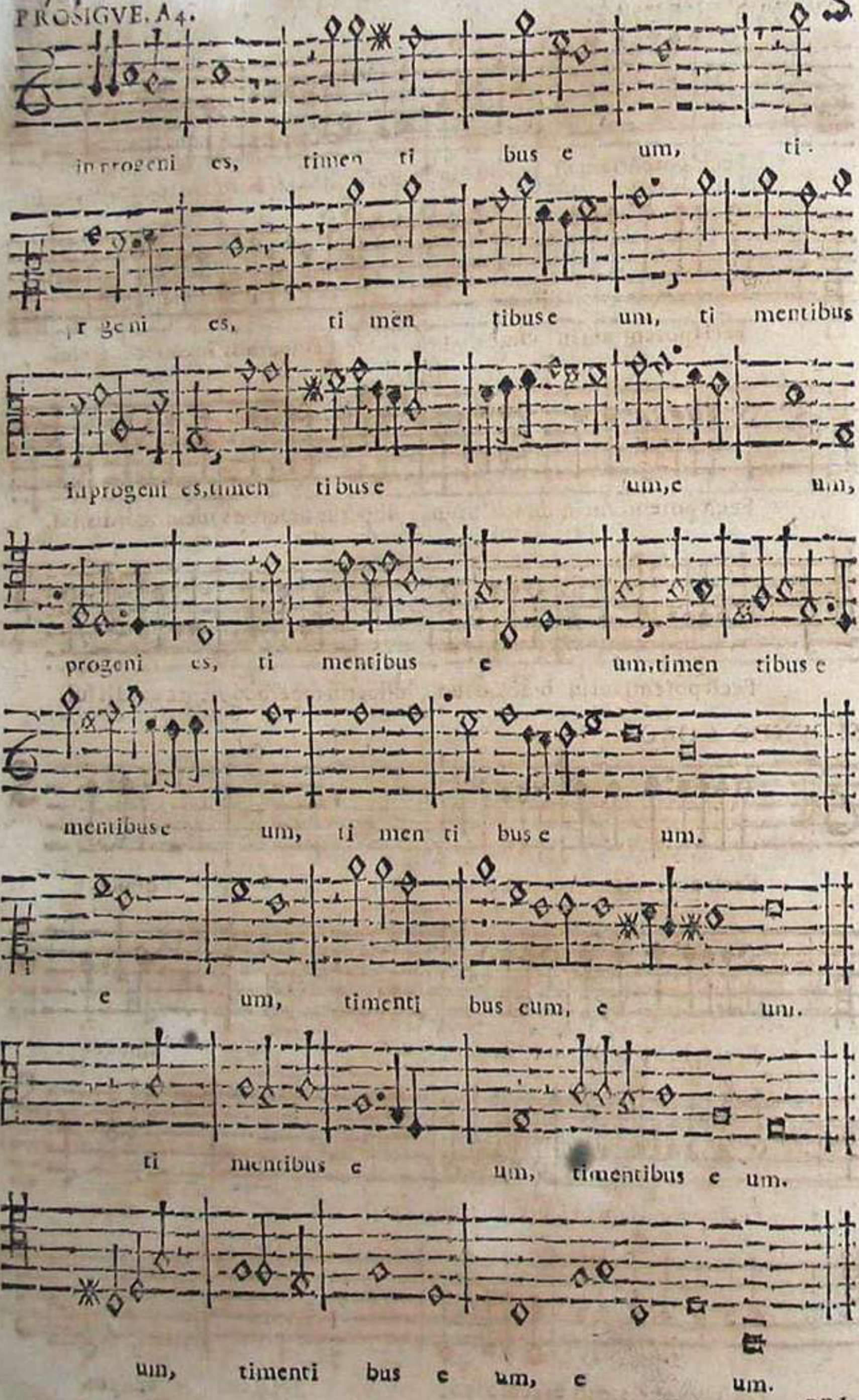


ricordia e ius, a proge ni e, apro geni e



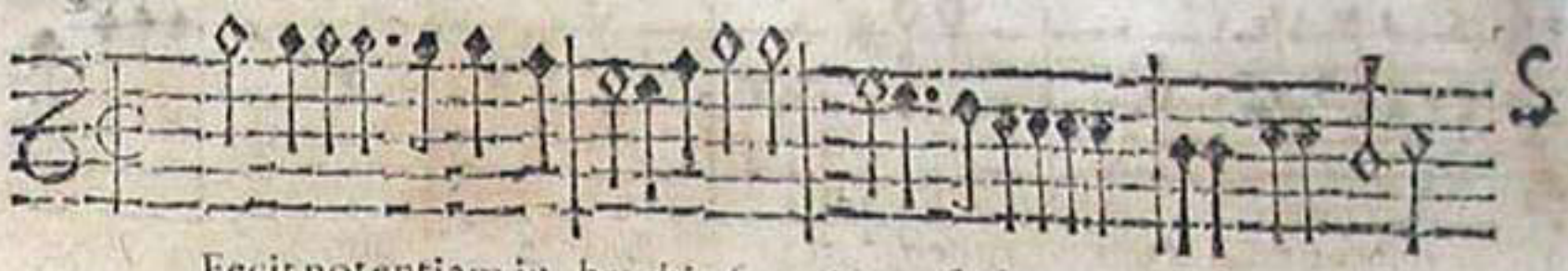
e ius, a progeni e, in

PROSIGVE. A 4.

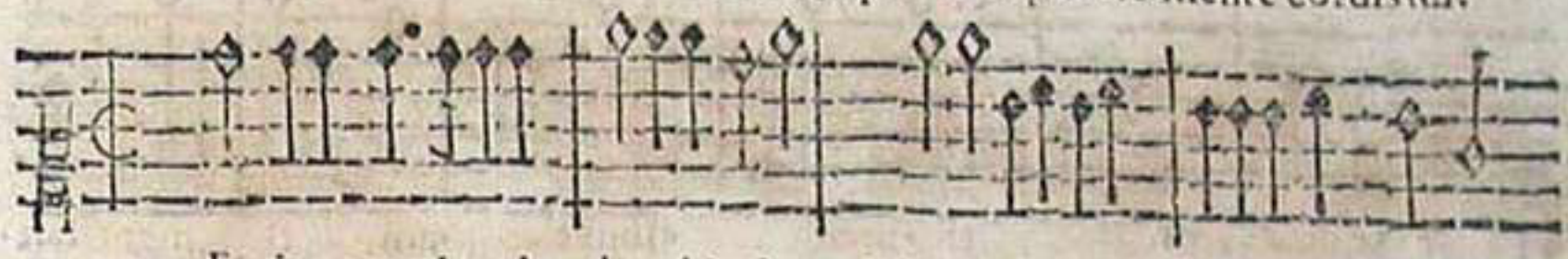


PRI-

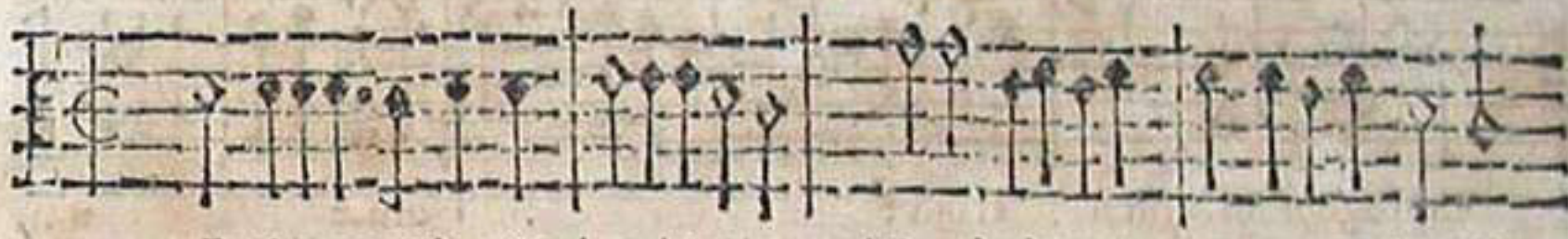
PRIMERO CORO, A 8.



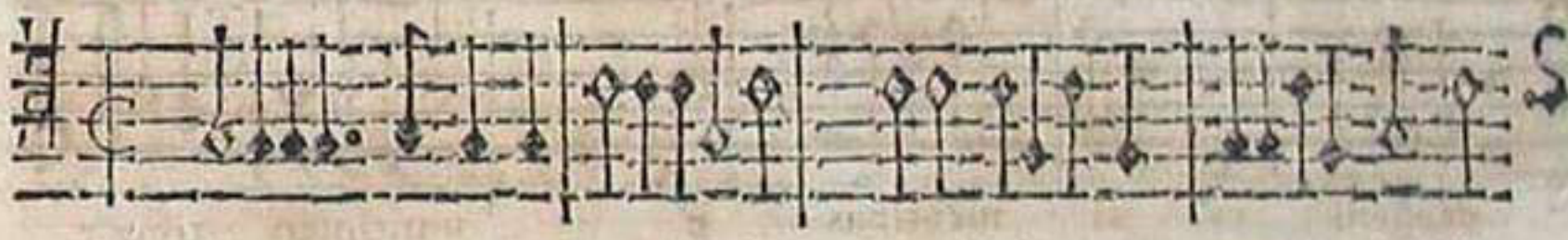
Fecit potentiam in brachio suo, disper sit superbos mente cordis sui.



Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

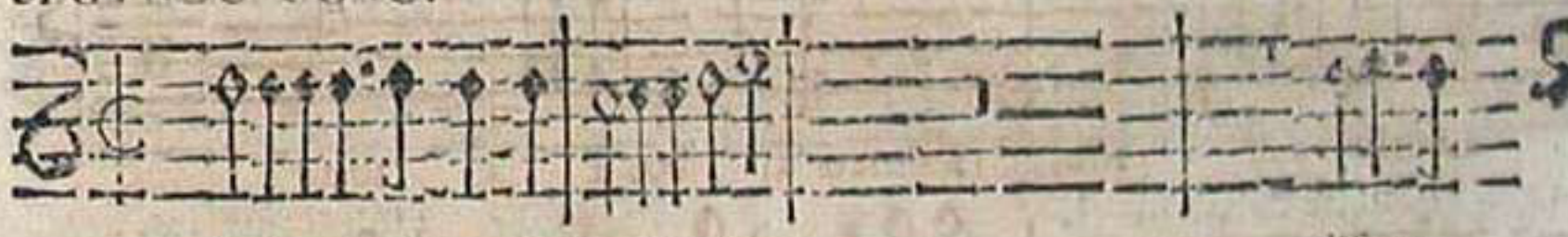


Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

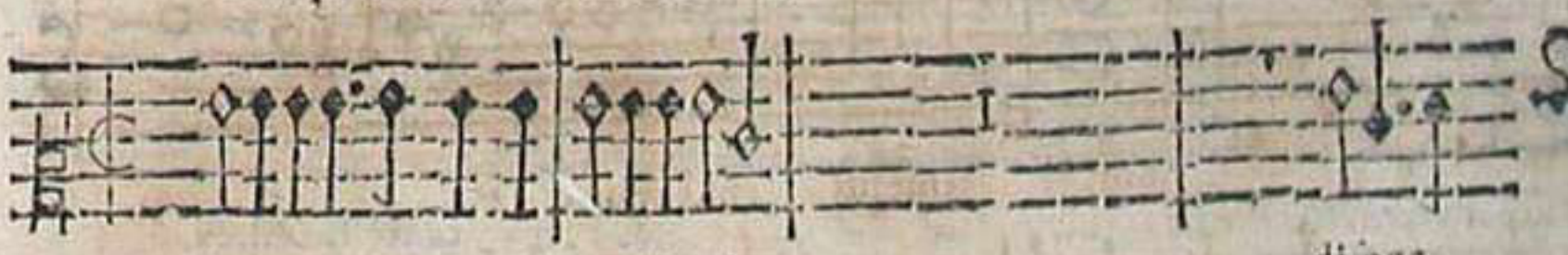


Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

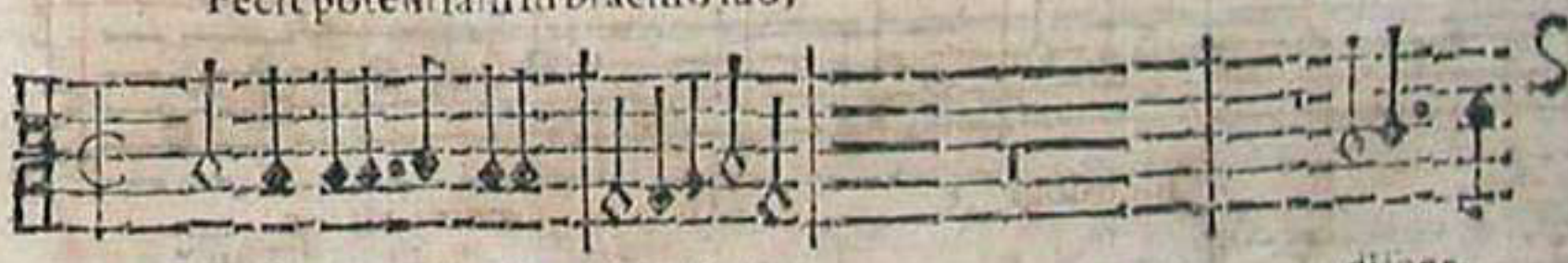
SEGVNDO CORO.



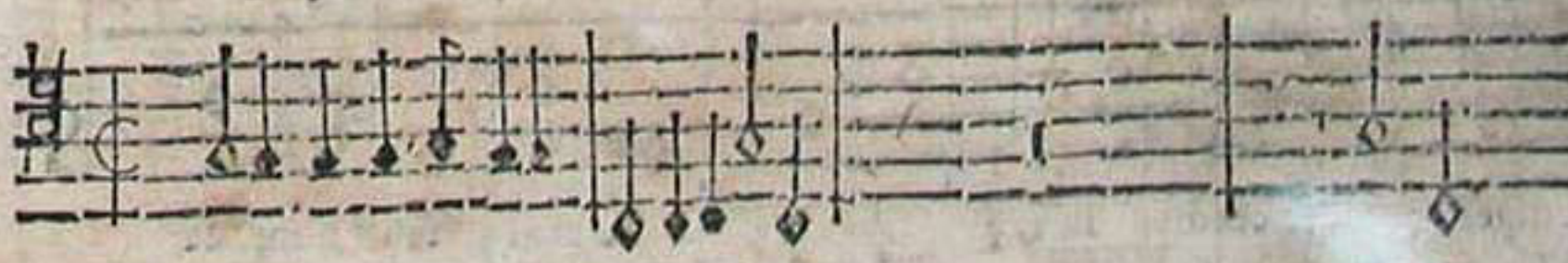
Fecit potentiam in brachio suo, disper-



Fecit potentiam in brachio suo, disper-

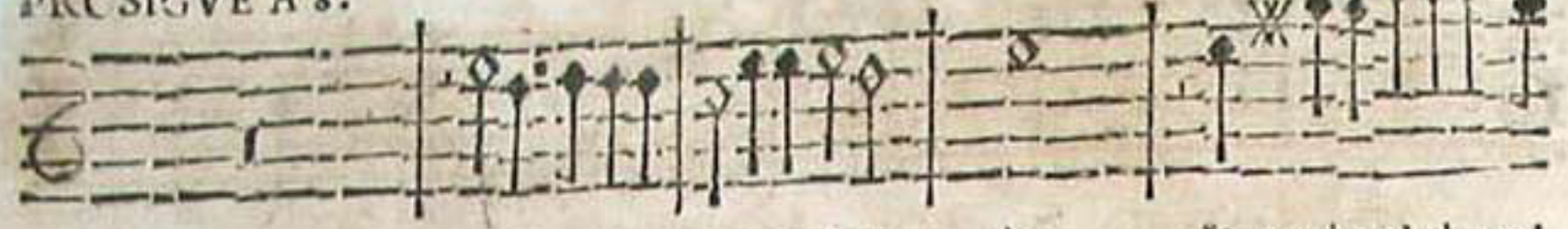


Fecit potentiam in brachio suo, disper-

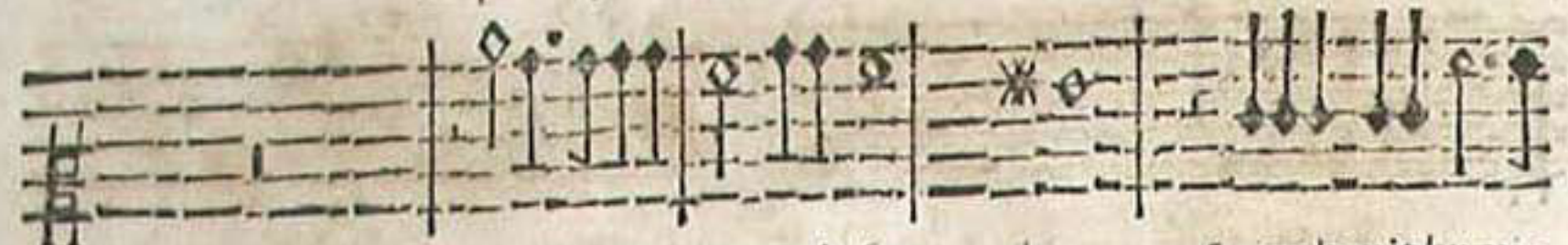


Fecit potentiam in brachio suo, disper-

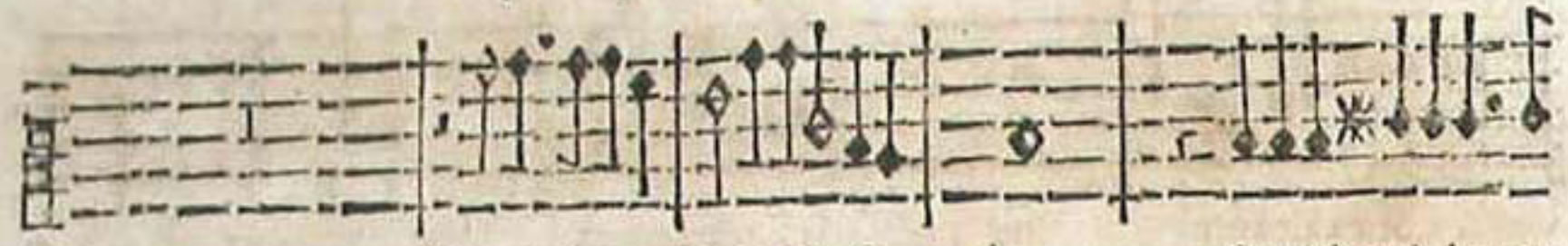
PROSIGVE A 8.



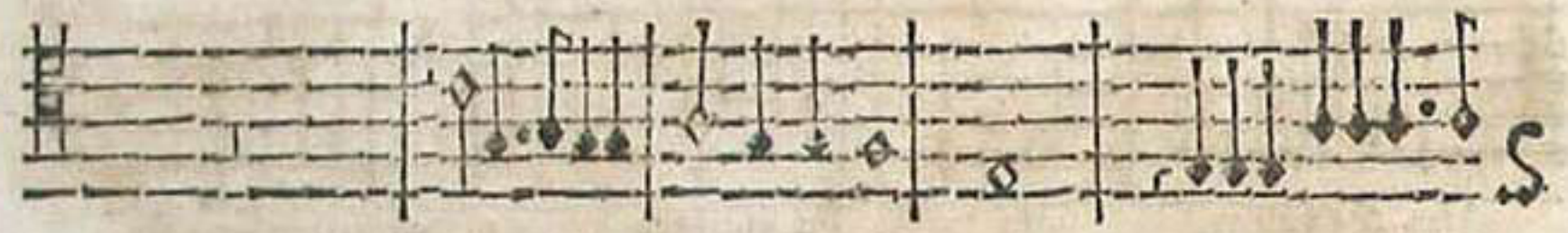
Depositipo tentes de se de, & exaltauit humi



Depositipo tentes de se de, & exaltauit humi·



Depositipo tentes de se de, & exaltauit humi

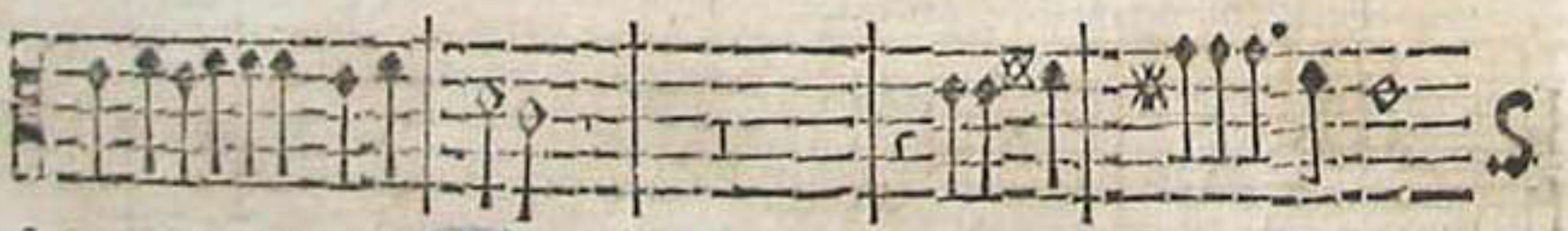


Depositipo tentes de se de, & exaltauit humi

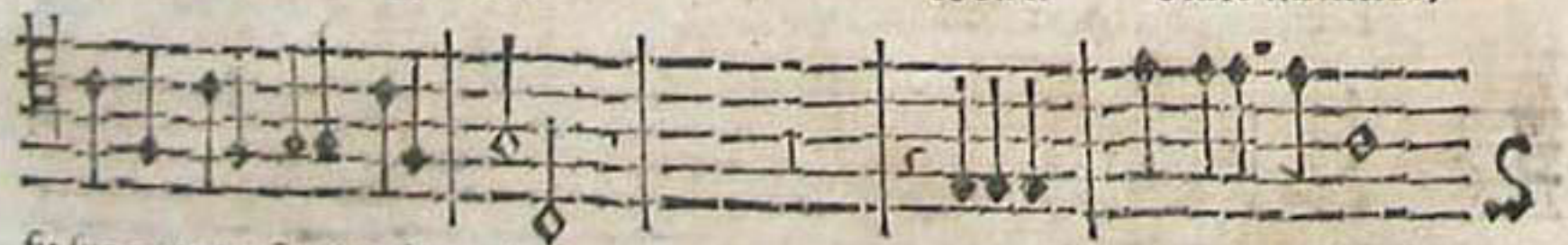
SEGVNDO CORO.

sit super vos mēte cordis su i, & exal tauit humi les,

sit super vos mēte cordis sui, & exal tauit humiles,



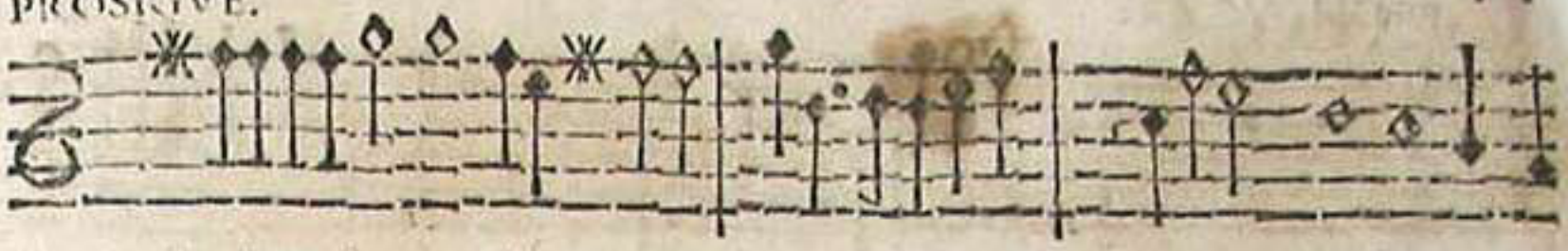
sit super vos mēte cordis sui, & exal tauit humiles,



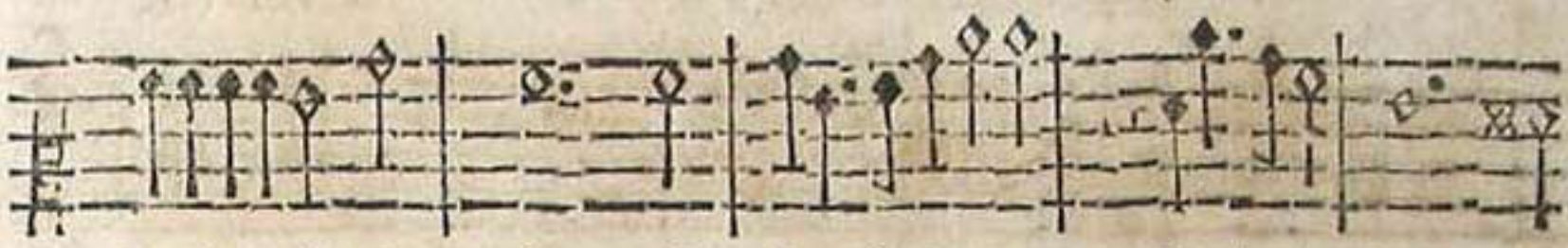
sit super vos mēte cordis su i, & exal tauit humiles,

PRO-

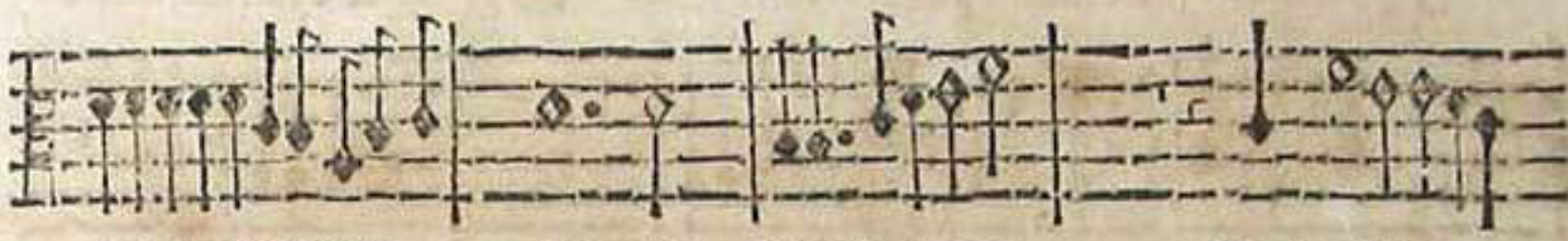
PROSIGVE.



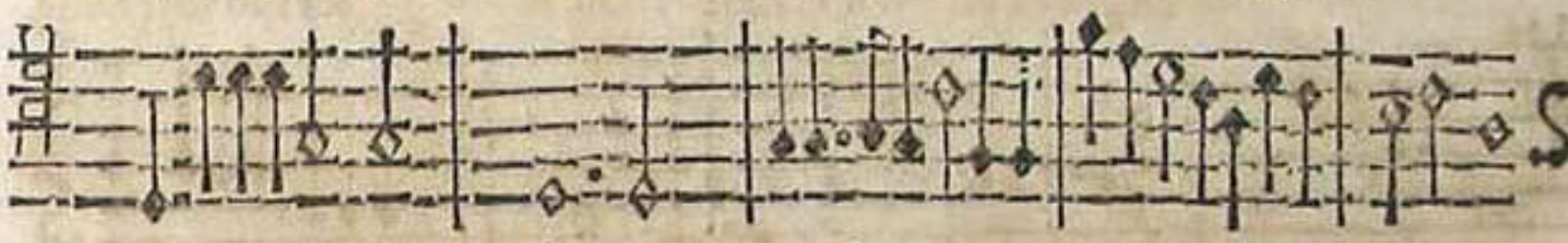
les, & exaltauit hu mi les, esurientes impleuit bo-



les, & exaltauit hu mi les, esurientes impleuit bo-

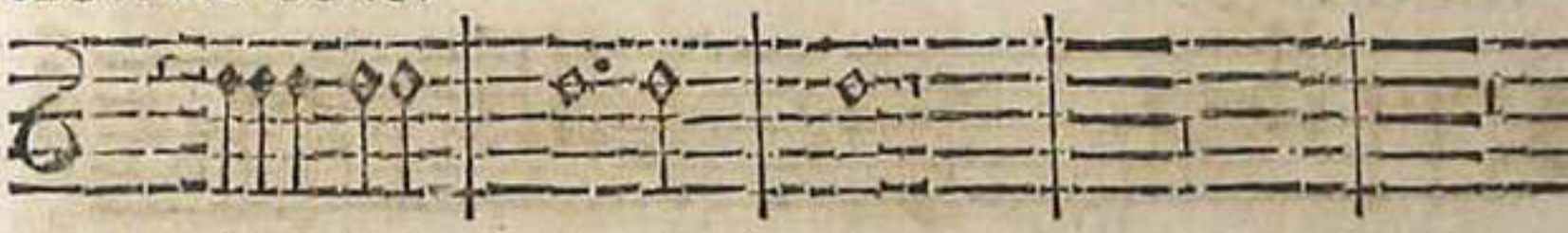


les, & exaltauit hu mi les, esurientes impleuit bo-

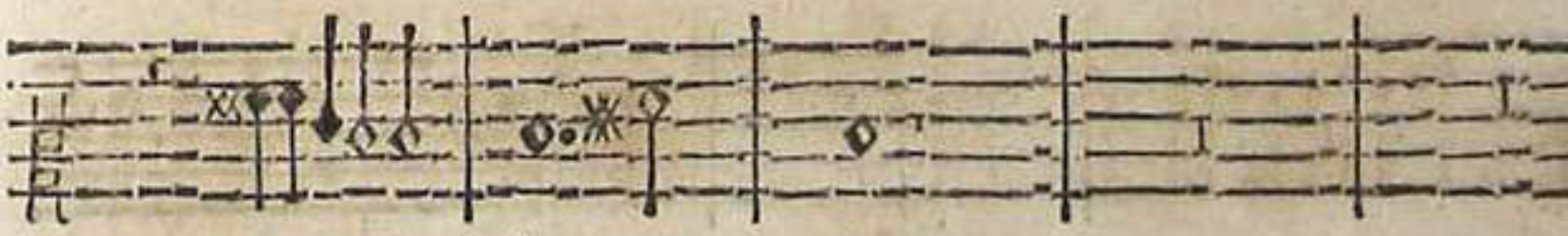


les, & exaltauit hu mi les, esuriētes impleuit bonis, impleuit bo-

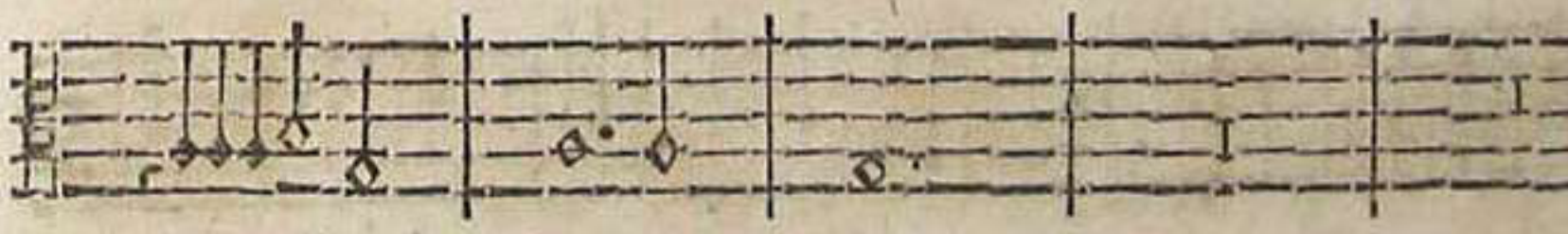
SEGVNDO CORO.



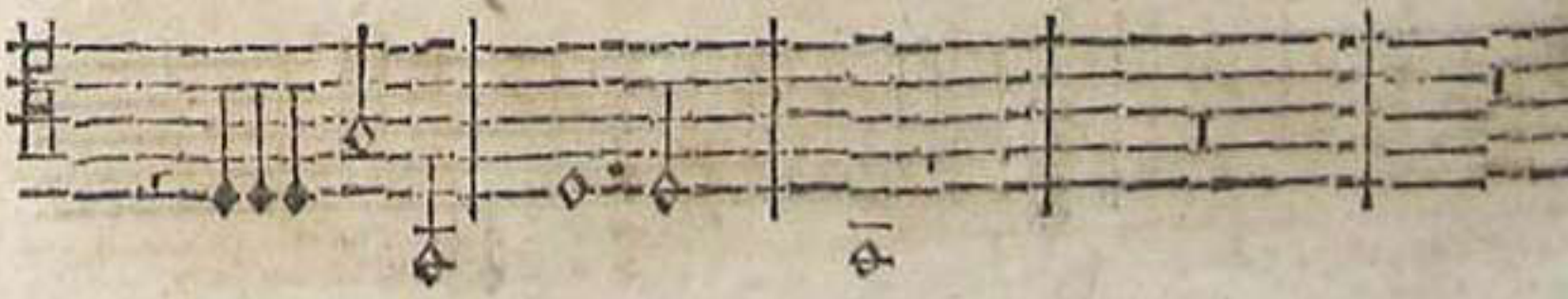
& exaltauit hu mi les:



& exaltauit hu mi les:



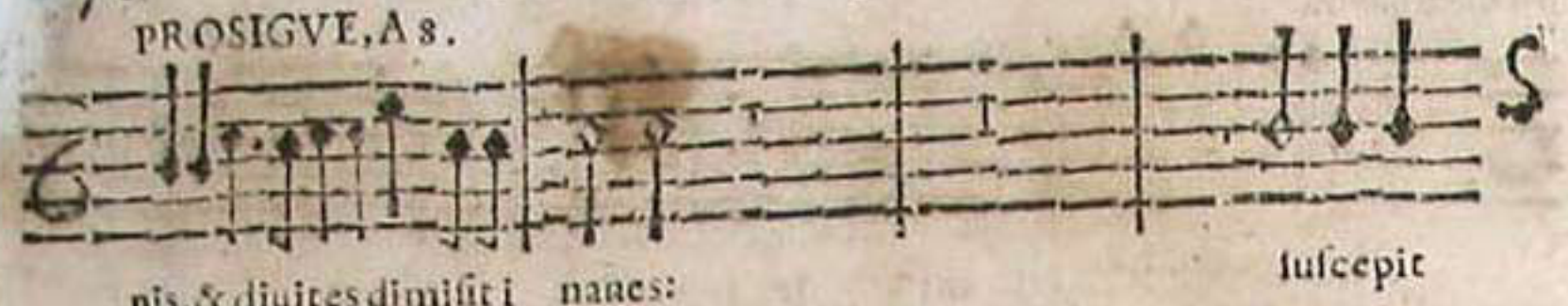
& exaltauit hu mi les:



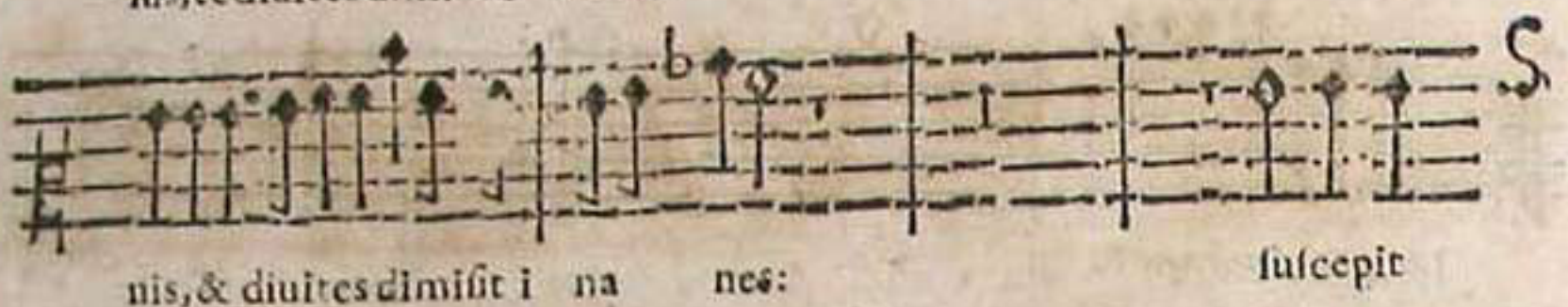
&exalta uit hu mi les:

PRO-

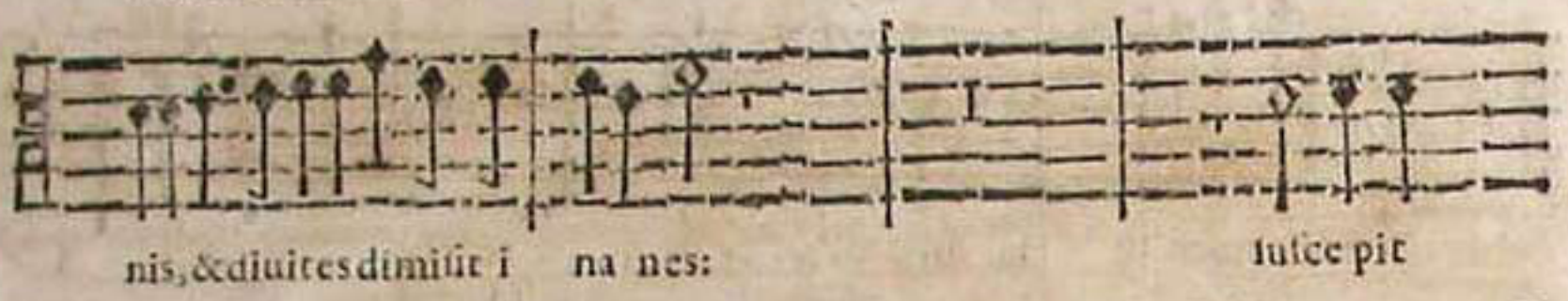
PROSIGVE, A 8.



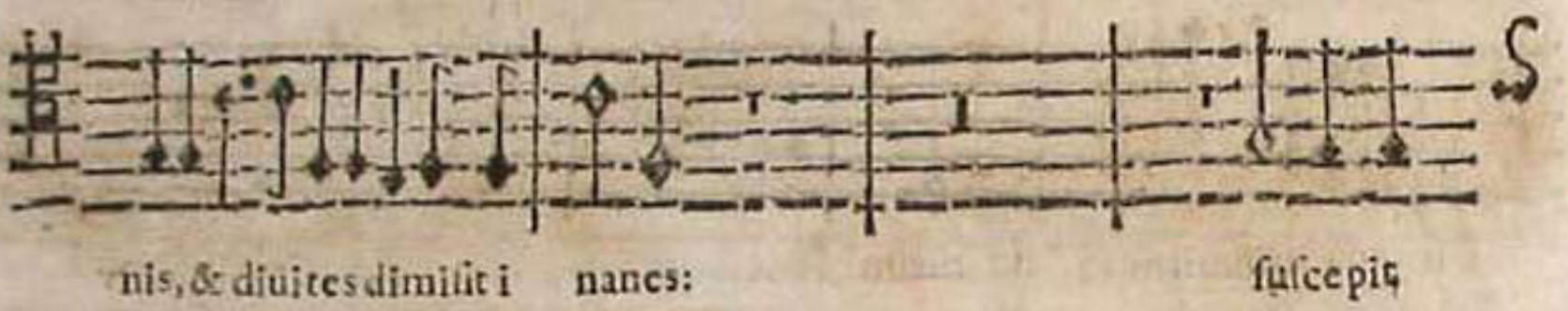
nis, & diuites dimisit i nanes: suscepit



nis, & diuites dimisit i na nes: suscepit

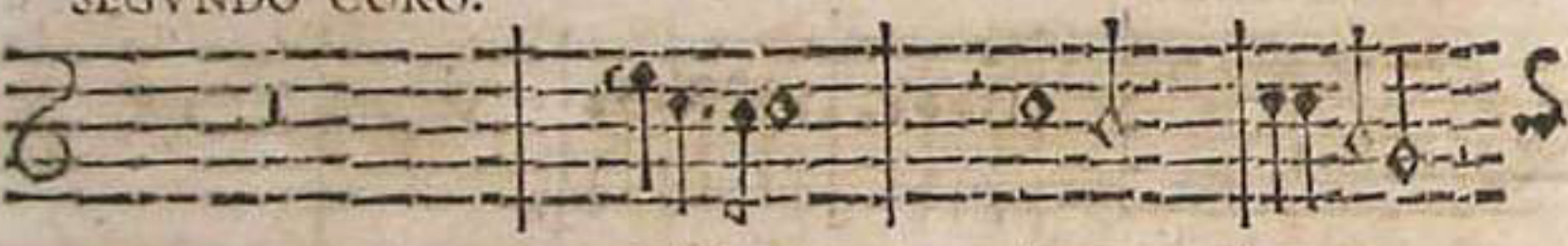


nis, & diuites dimisit i na nes: suscepit

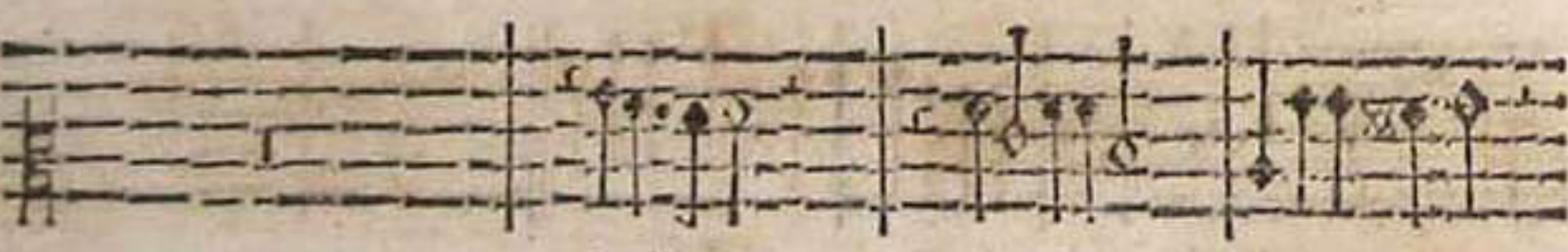


nis, & diuites dimisit i nanes: suscepit

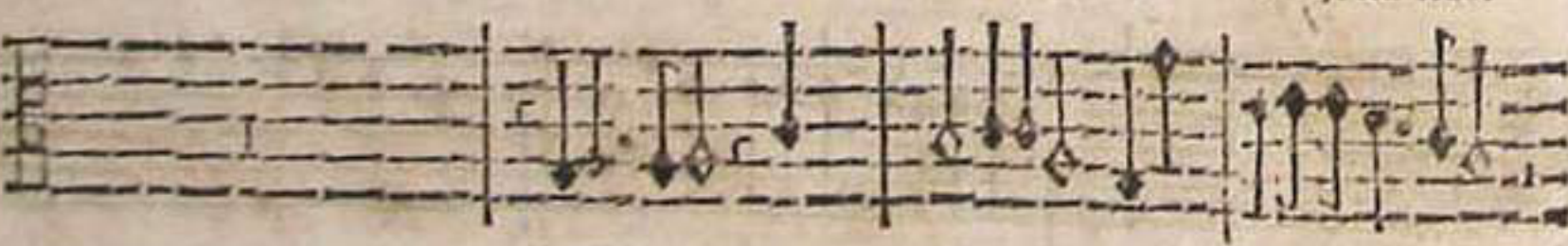
SEGVNDO CORO.



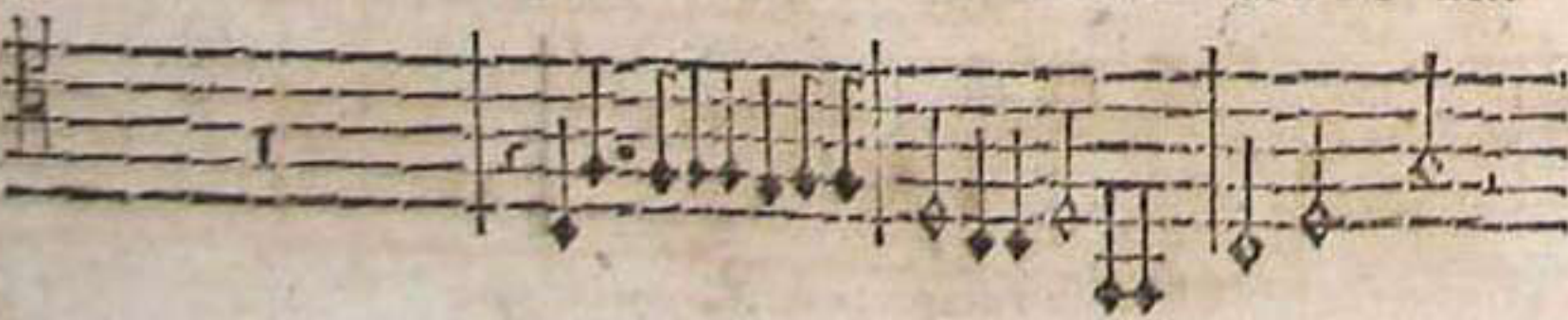
& diuites di mi sit inanes:



& diuites dimisit ina nes, i na nes:



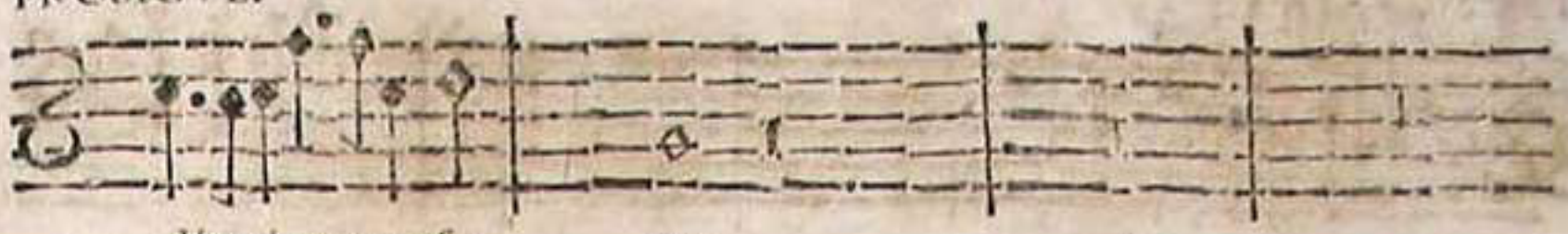
& diuites di misit ina nes, di misit ina nes:

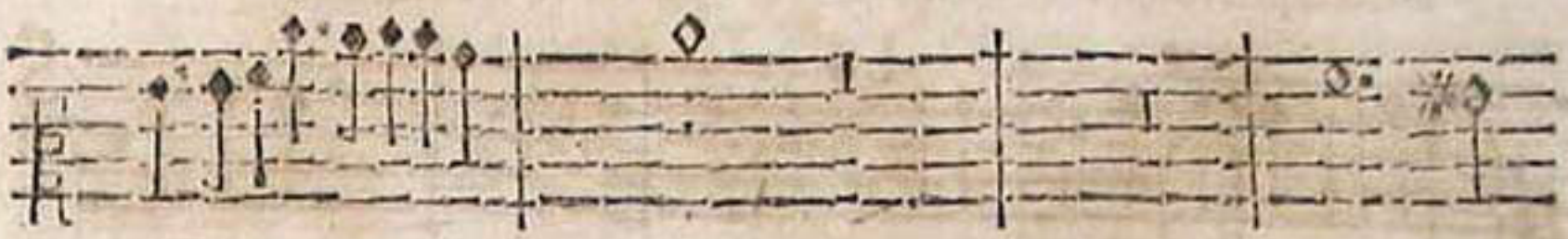


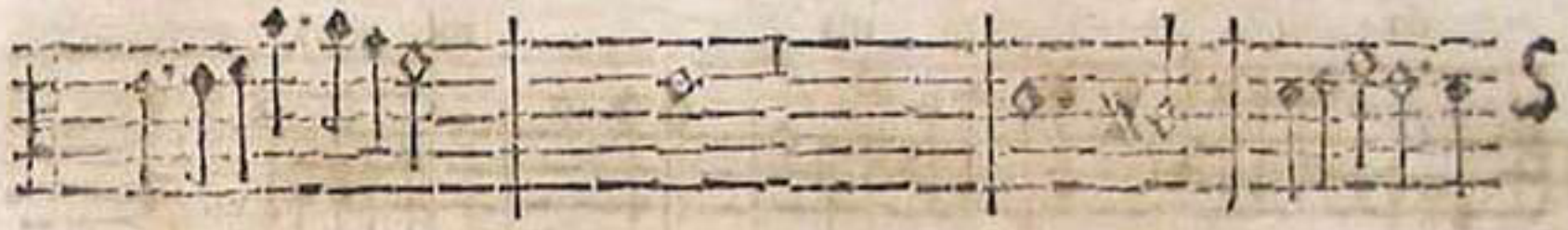
& diuites dimisit i nanes, dimisit i na nes:

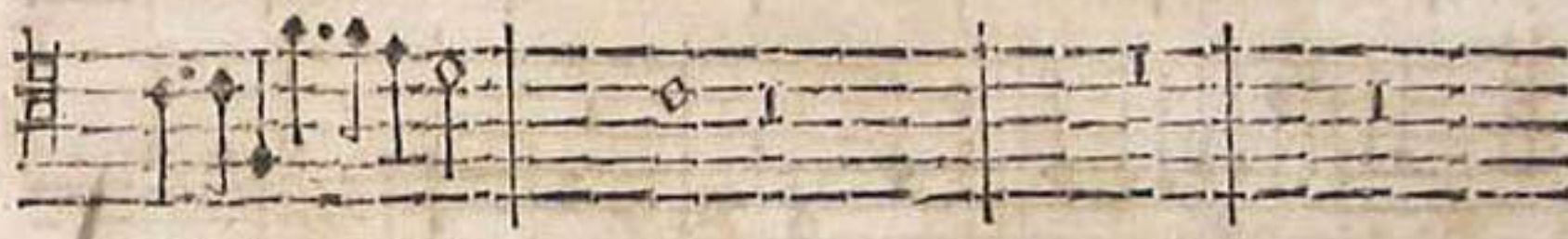
PRO-

PROSIGVE.

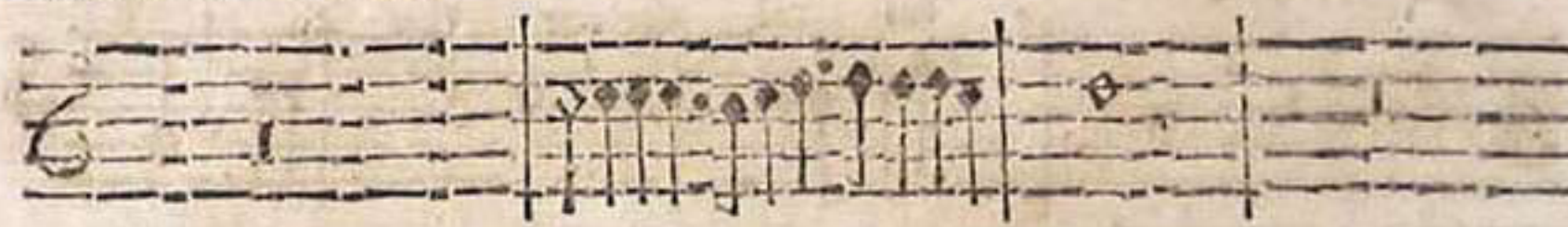


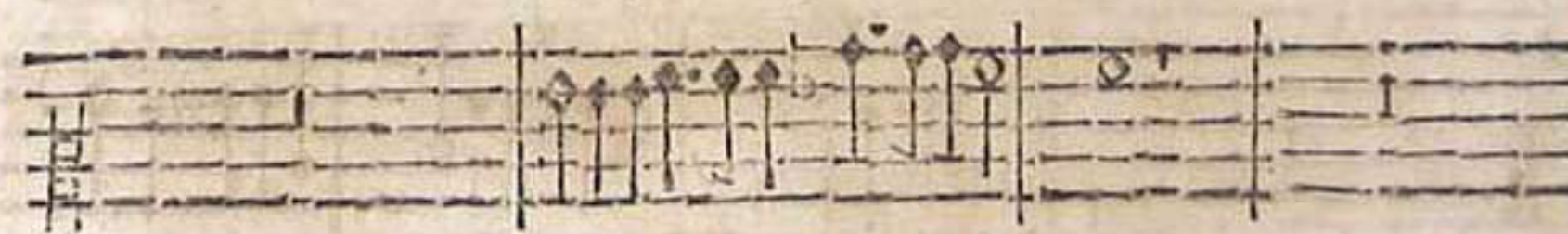


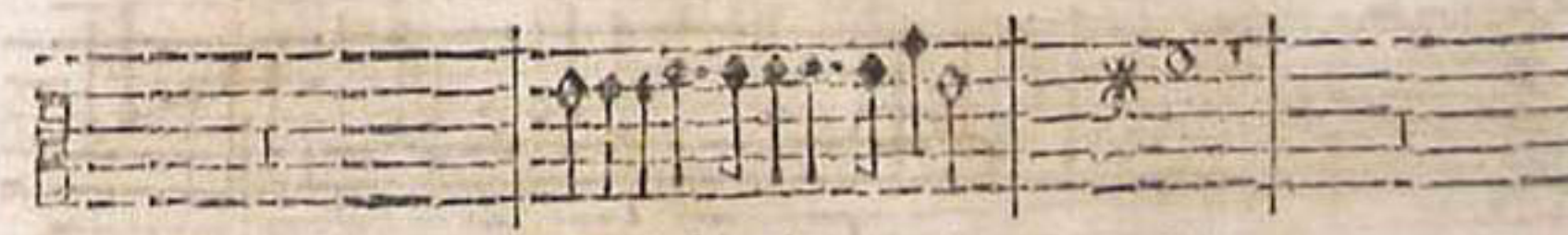


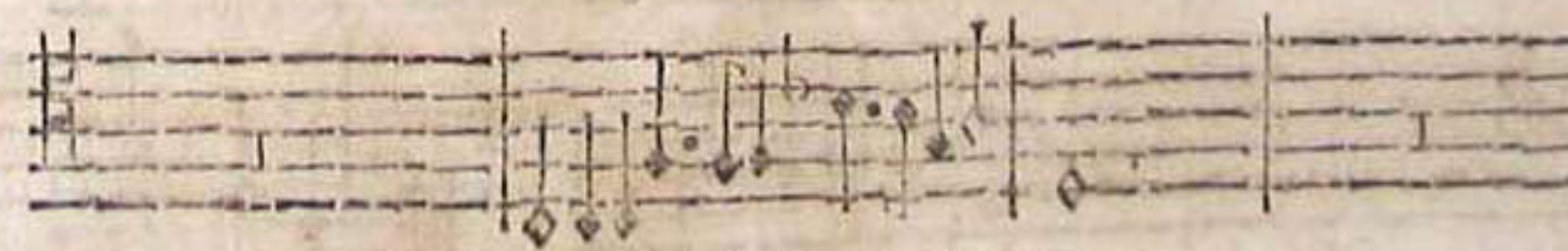


SEGVNDO CORO.



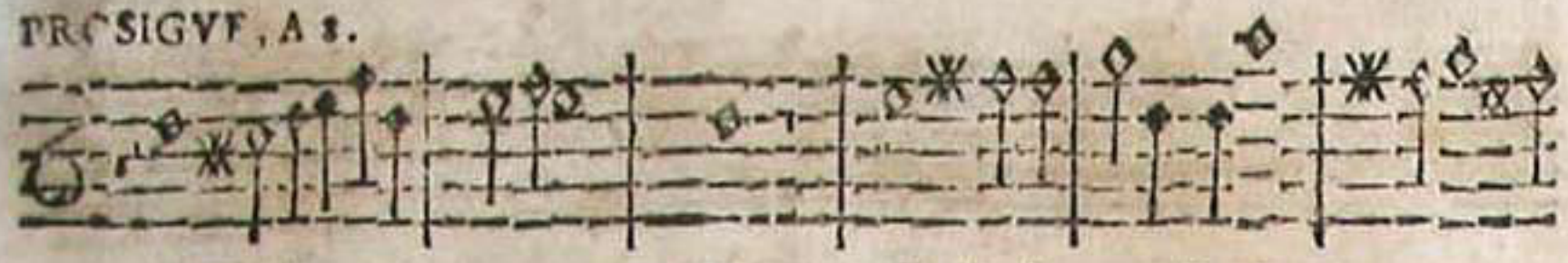


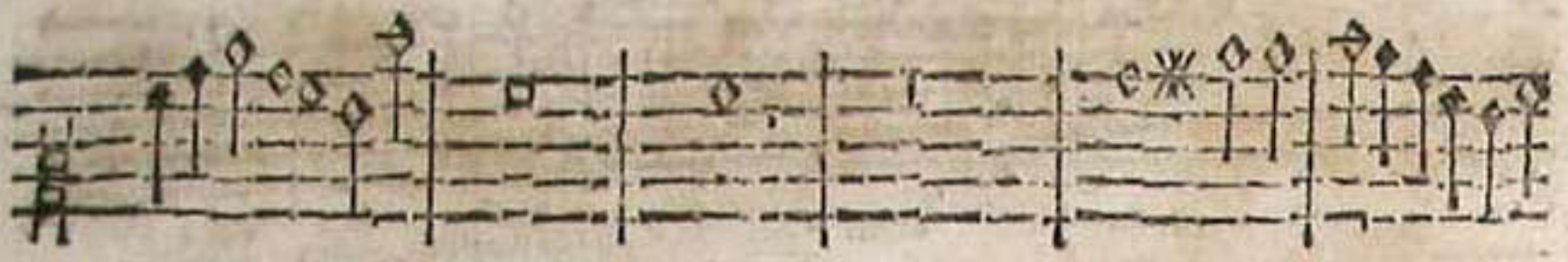


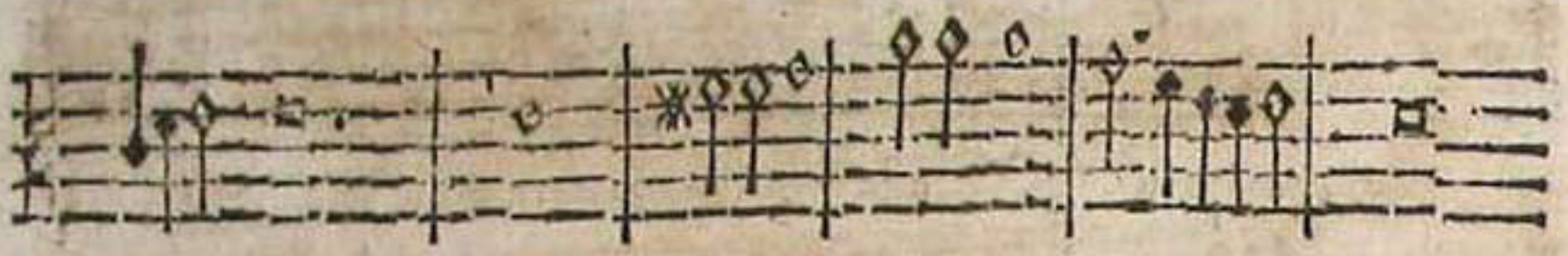


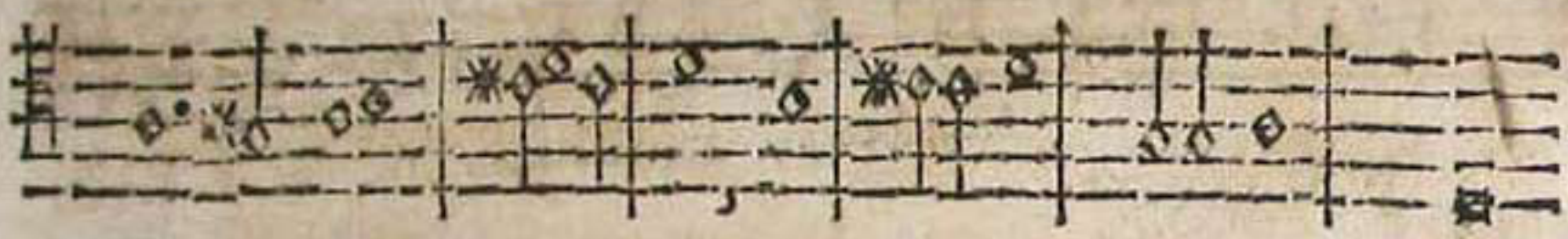
PRO-

PROSIGVE, A 8.

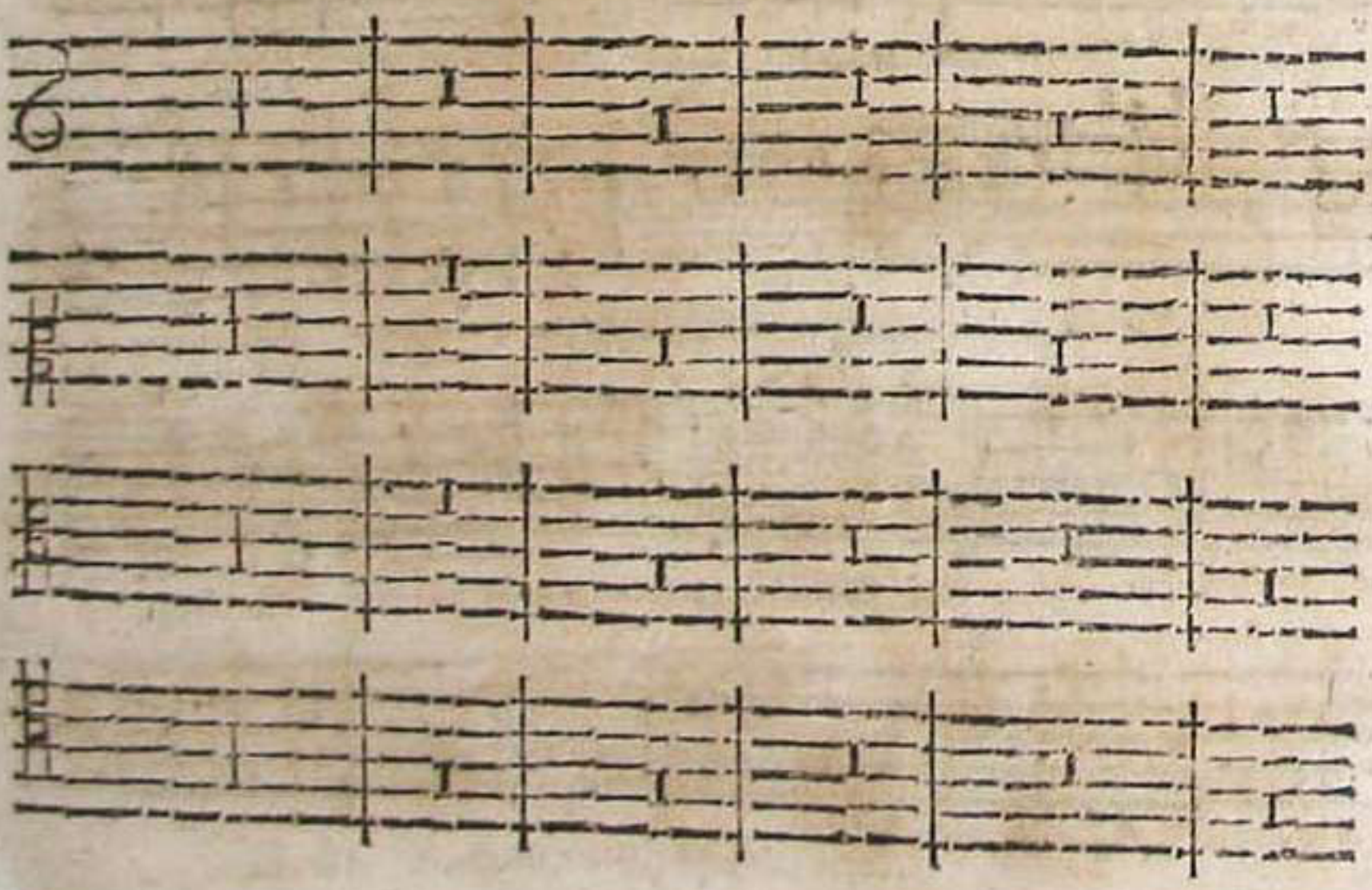






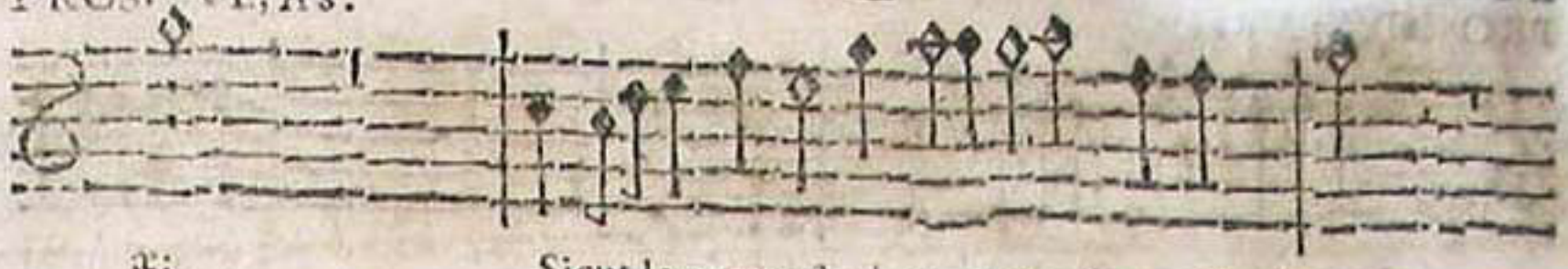


SEGVNDO CORO.

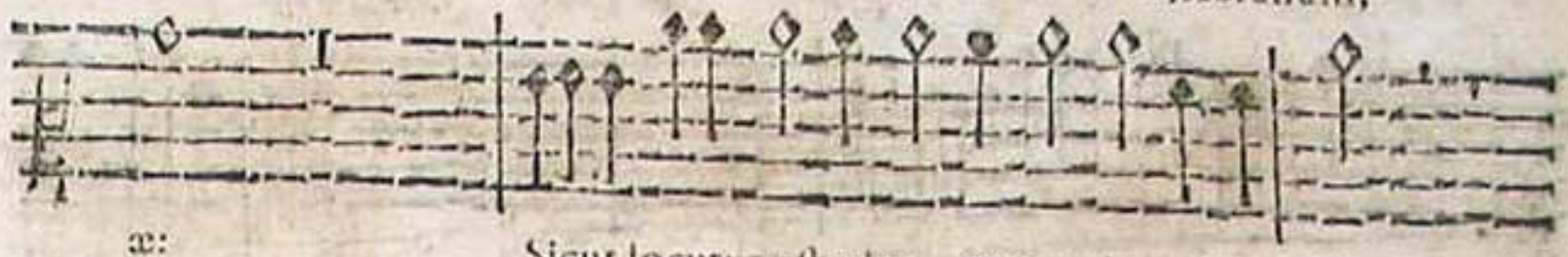


PRO-

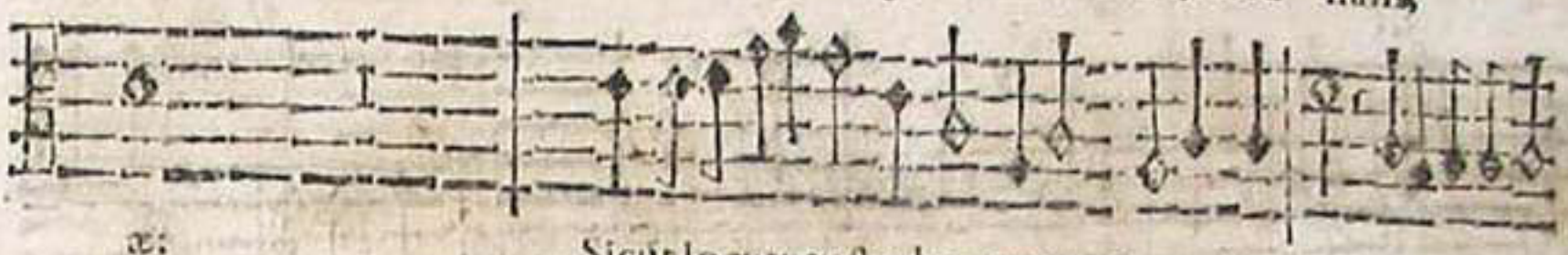
PROSIGVE, As.



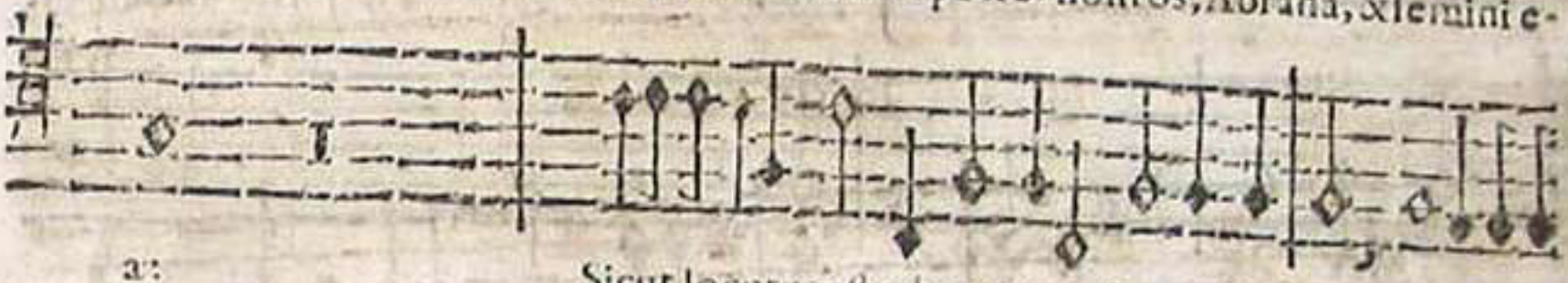
x: Sicut locutus est ad pa tres nostros, Abraham,



x: Sicut locutus est ad pa tres nostros, Abra ham,

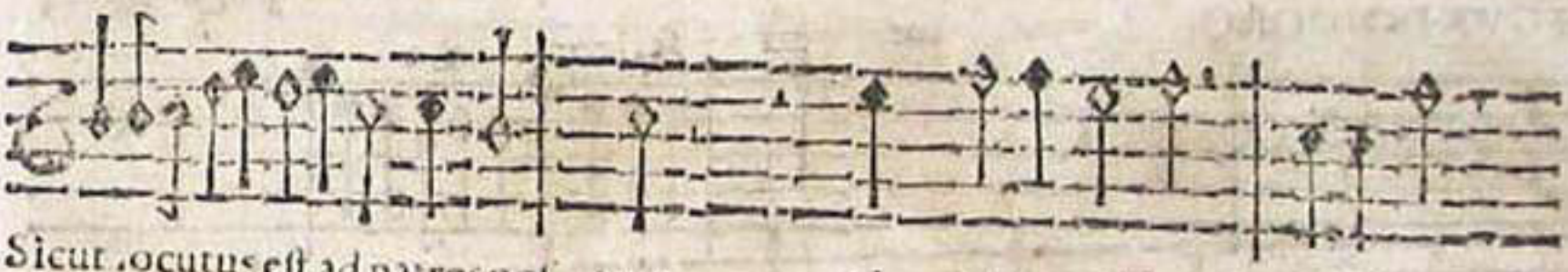


x: Sicut locutus est ad pa tres nostros, Abrahã, & femini e-

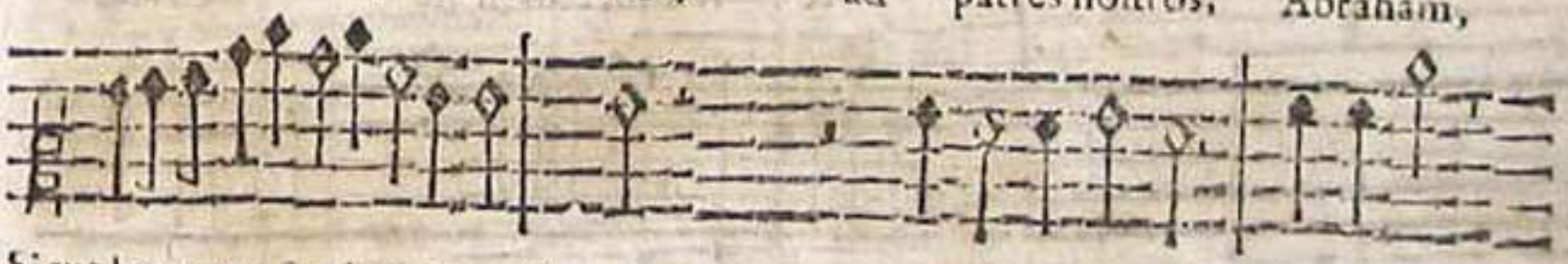


x: Sicut locutus est ad pa tres nostros, Abrahã, & femini

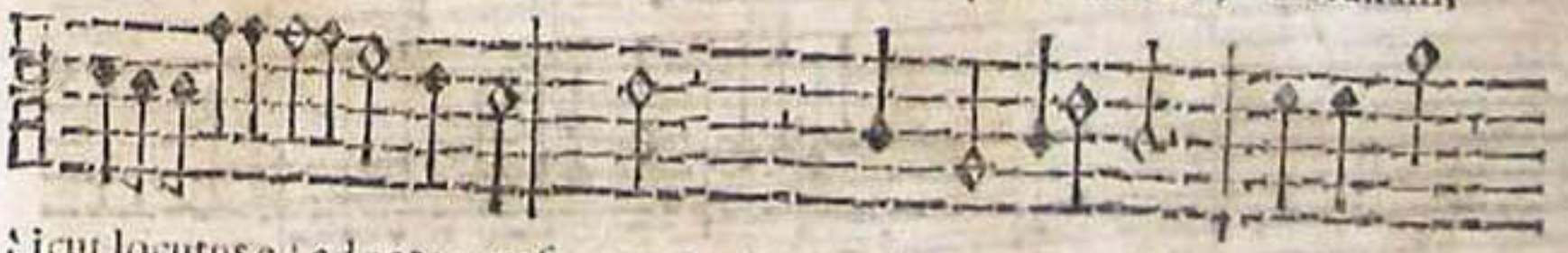
SEGVNDO CORO.



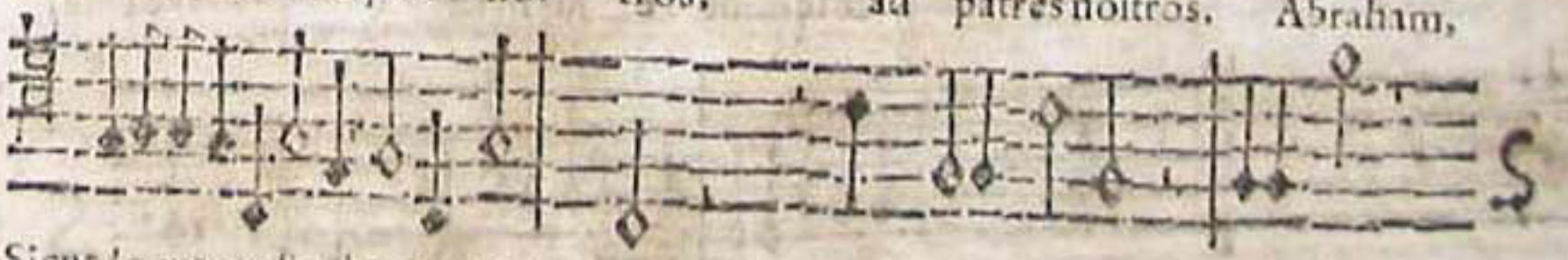
Sicut locutus est ad patres nos tros, ad patres nostros, Abraham,



Sicut locutus est ad patres nos tros, ad patres nostros, Abraham,

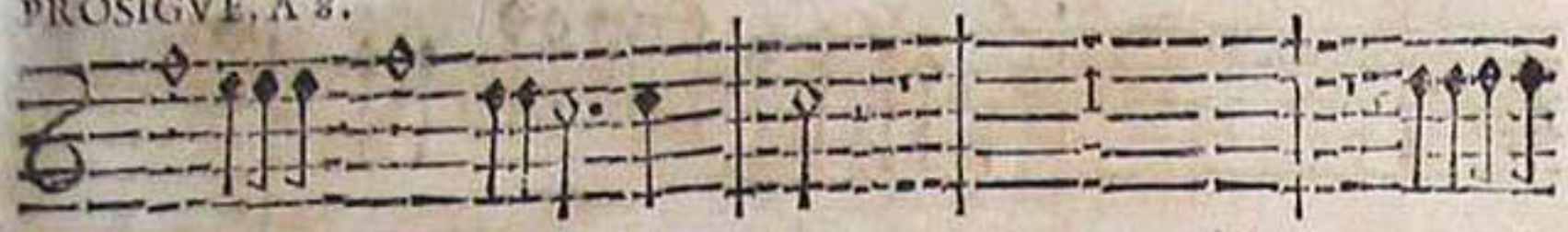


Sicut locutus est ad patres nos tros, ad patres nostros, Abraham,

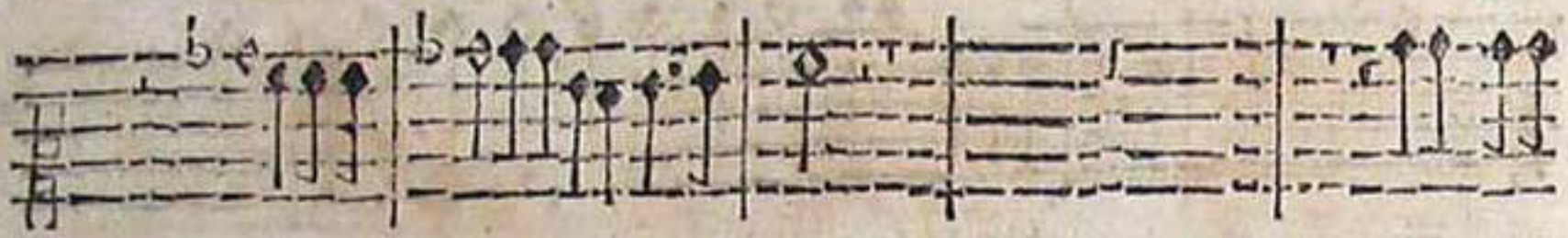


Sicut locutus est ad patres nos tros, ad patres nostros, Abraham,

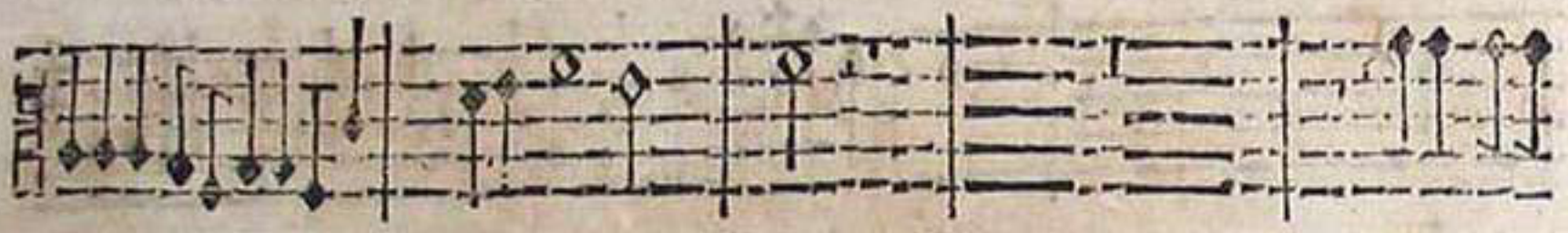
PROSIGVE, A 8.



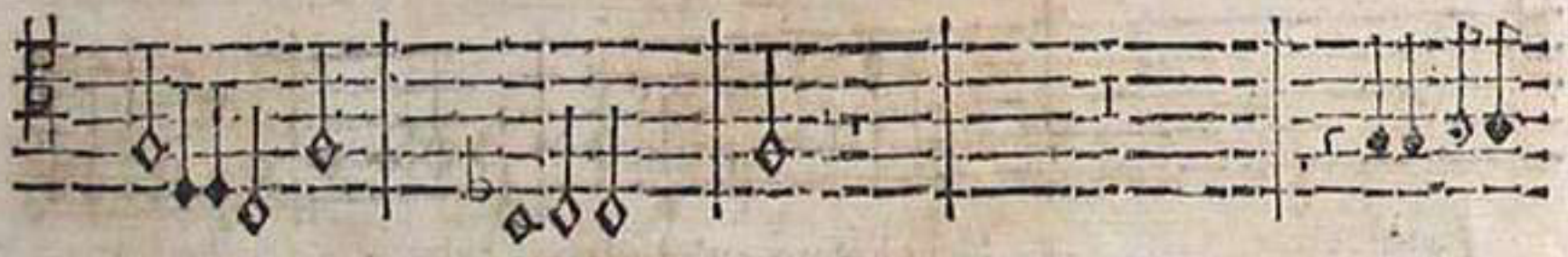
& femini e iusin fæcu la, & femini



& femini eius in fæ cu la, & femini

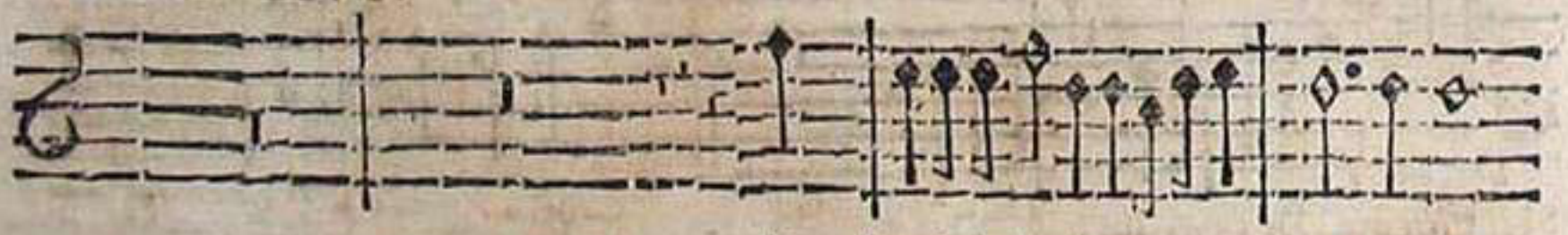


iusin fæ cula, in fæ cu la, &femini

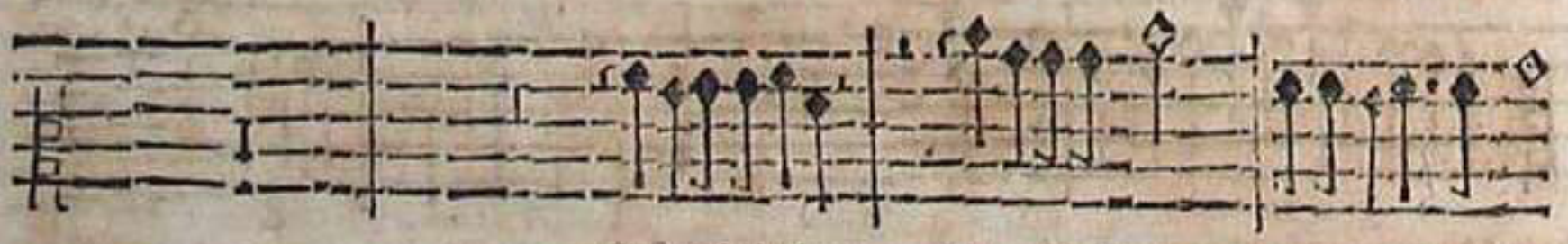


eius in fæ cu la, & femini

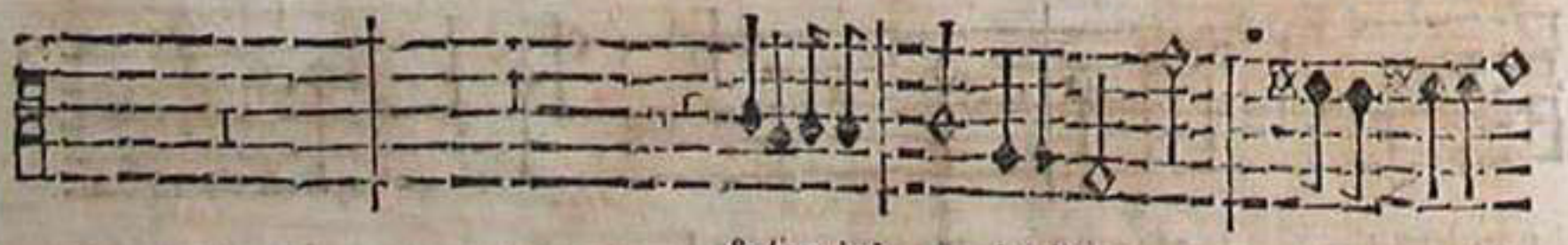
SEGVNDO CORO.



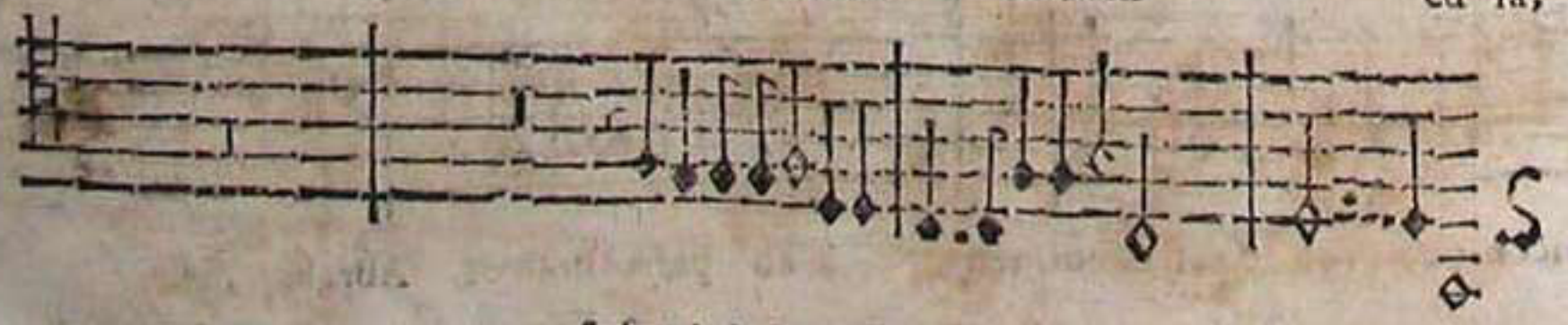
& femini eius in fæ cu la,



& femini eius, & femini e ius in fæ cula,

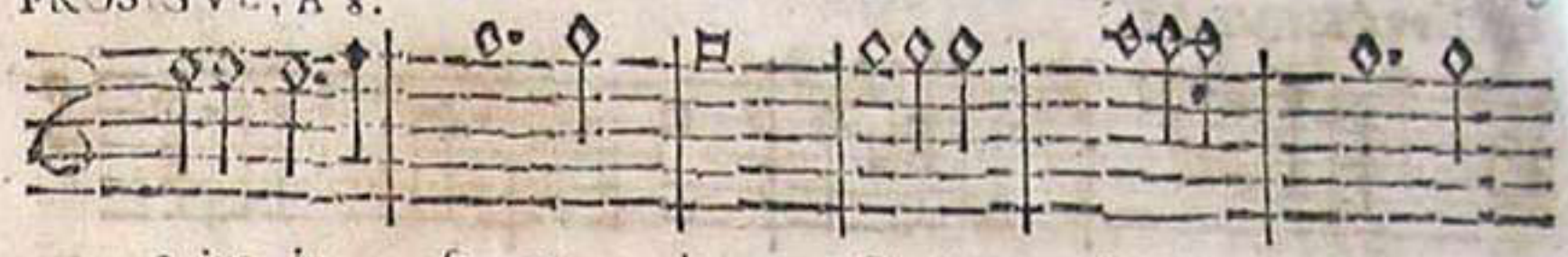


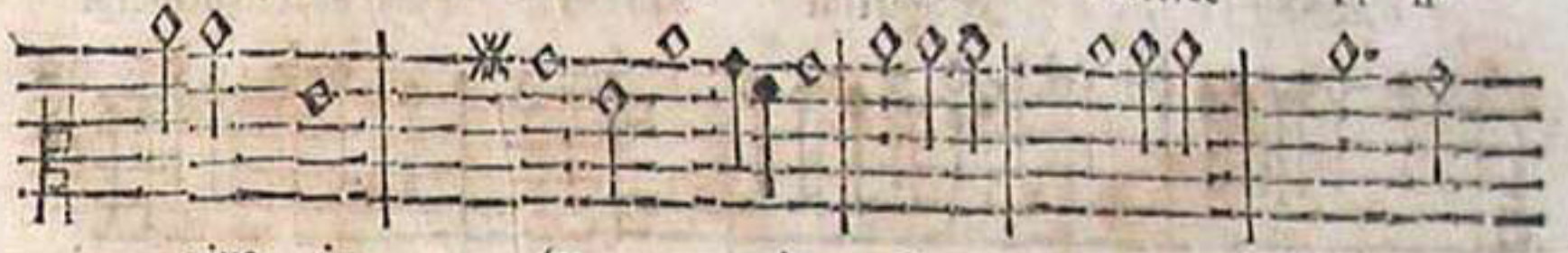
& femini e iusin fæ cu la,

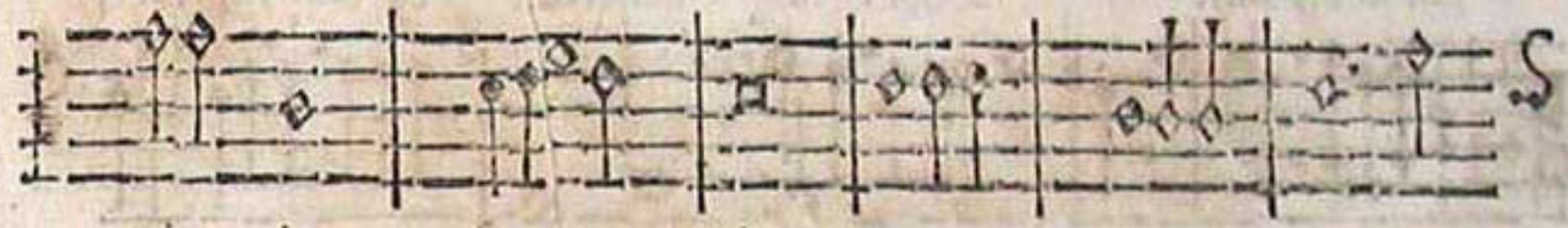


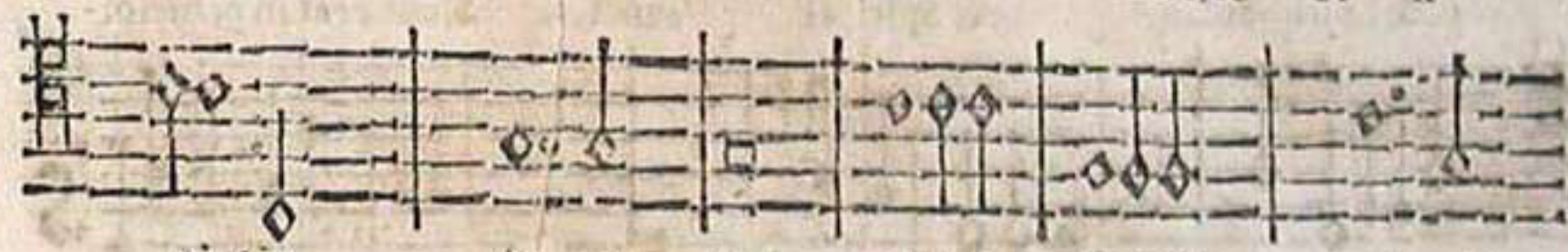
& femini eius in fæcula, in fę cula,

PROSIGVE, A 8.

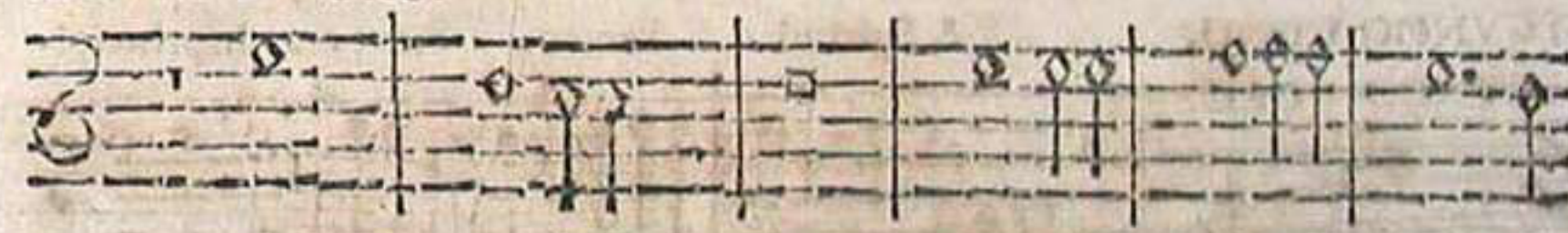


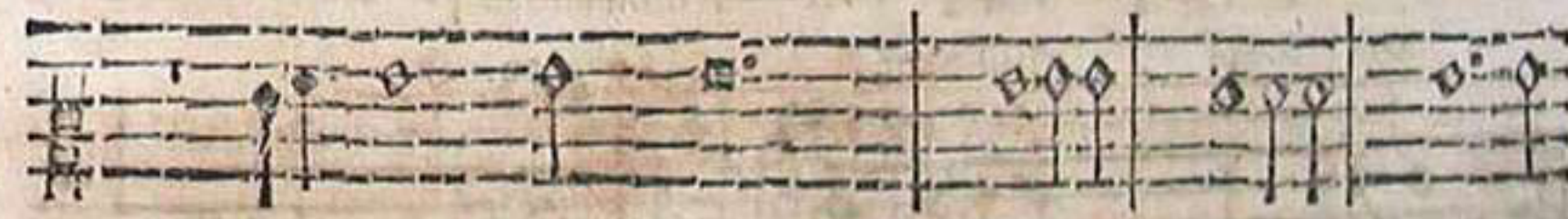


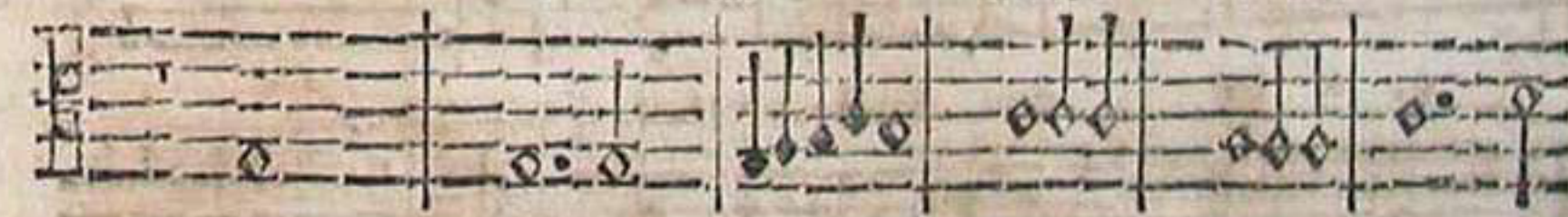


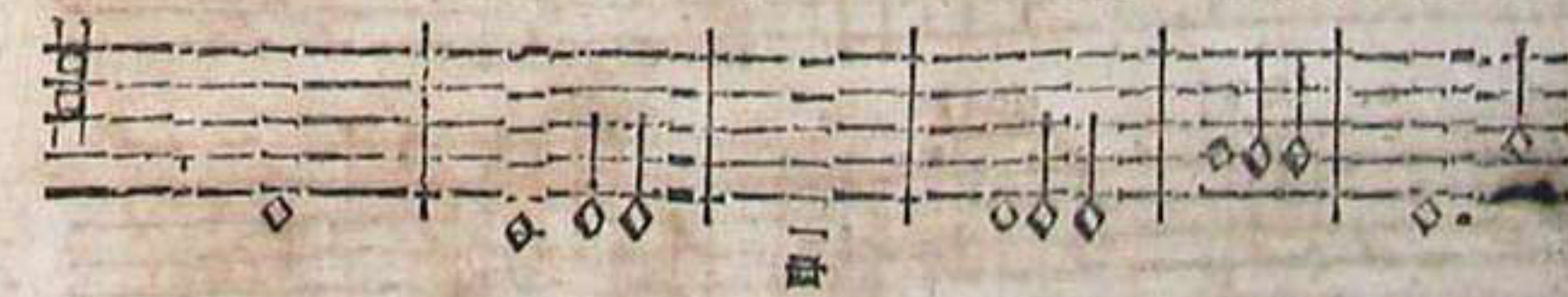


SEGVNDO CORO.

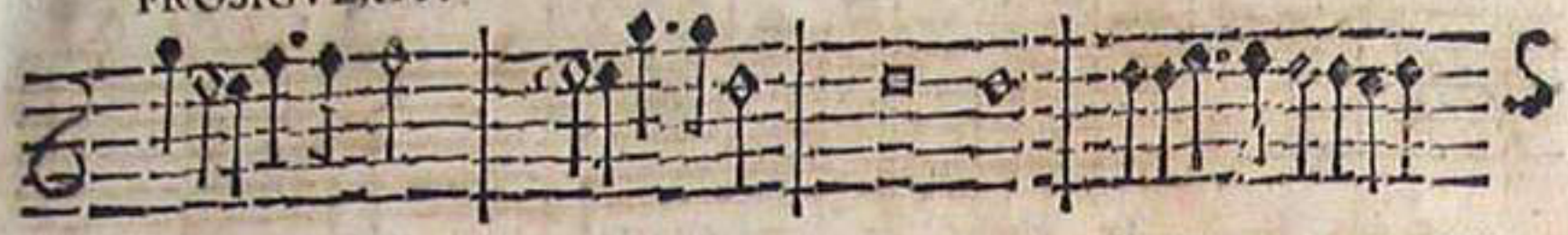




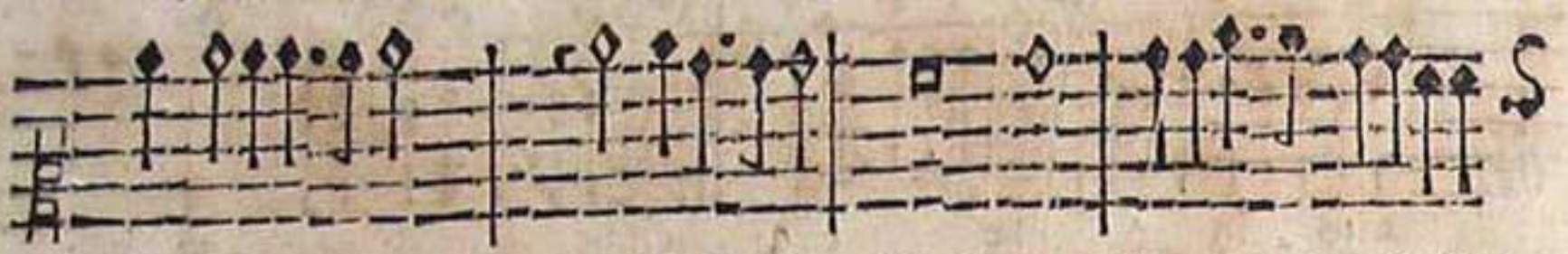




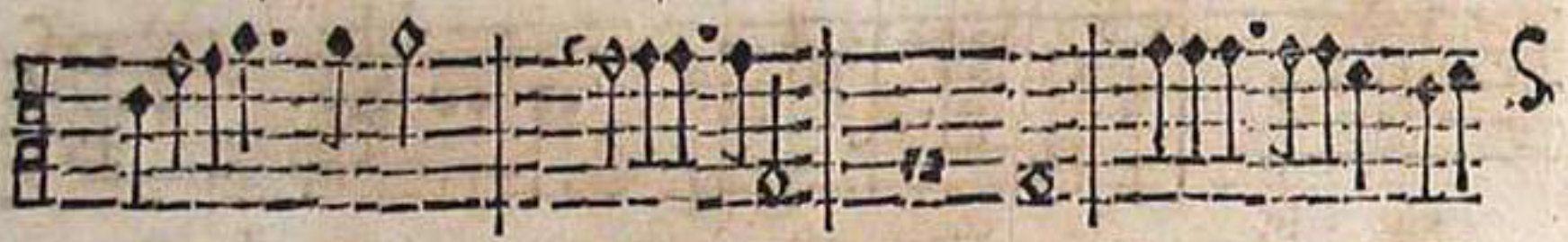
PROSIGVE, A 8.



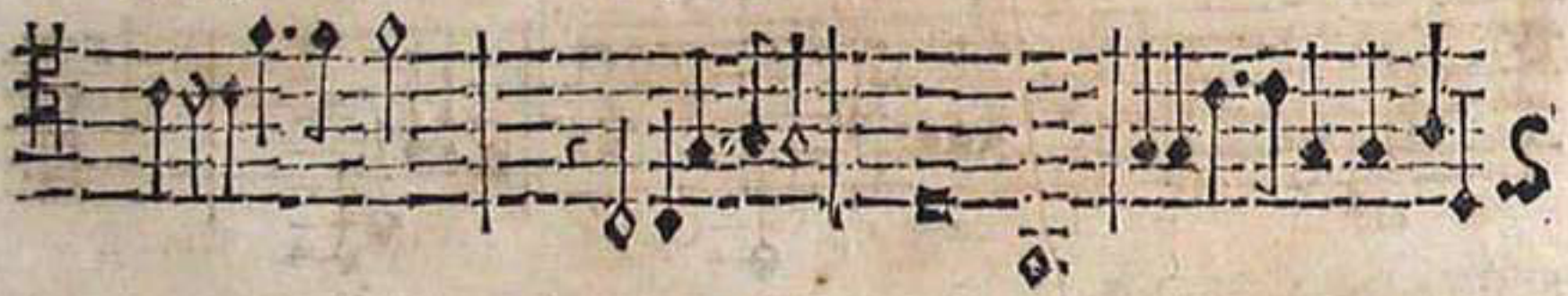
o, & Spiritu i, & Spiritui Sancto. Sicut erat in principi



o, & Spiritui, & Spi ri tui Sancto. Sicut erat in principi

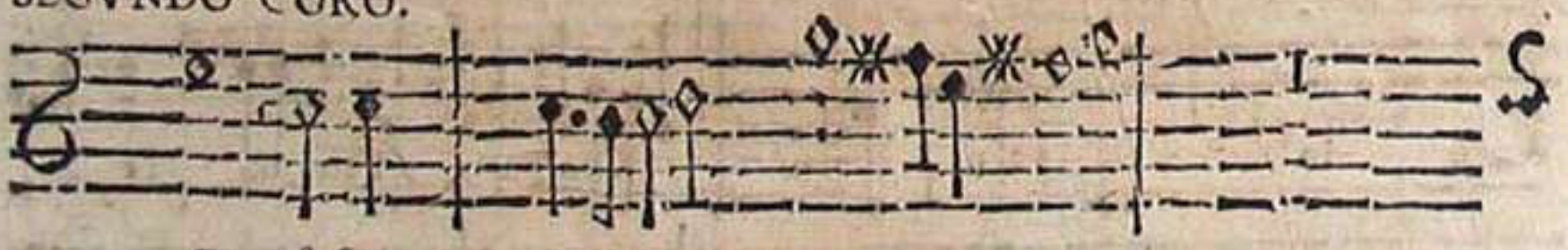


o, & Spiri tui, & Spiritui Sancto. Sicut erat in principi-

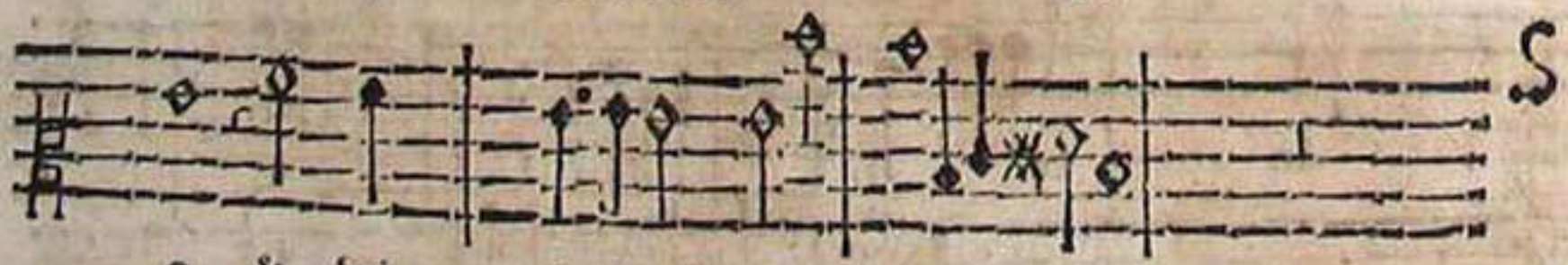


o, & Spiritui, & Spiritui Sancto. Sicut erat in principi-

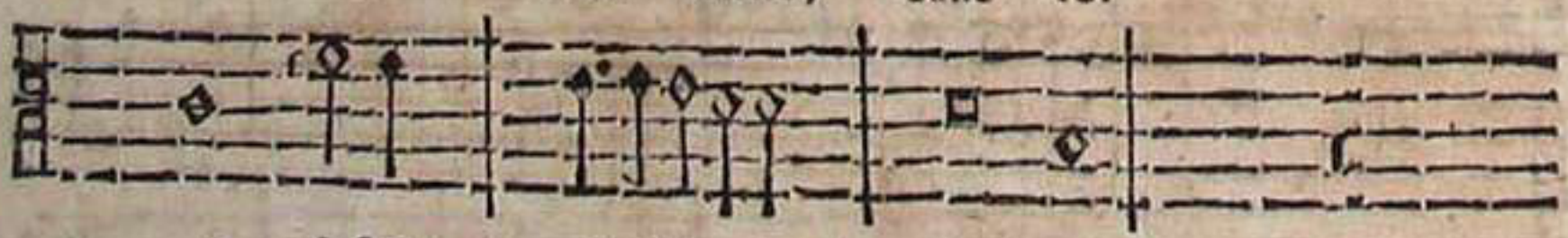
SEGVNDO CORO.



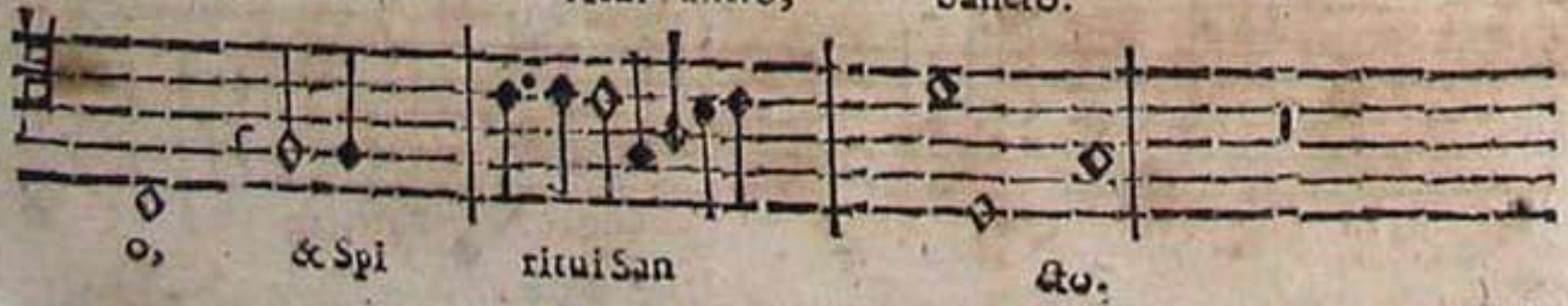
o, & Spi ritui Sanc to.



o, & Spi ritui Sancto, Sanc to.



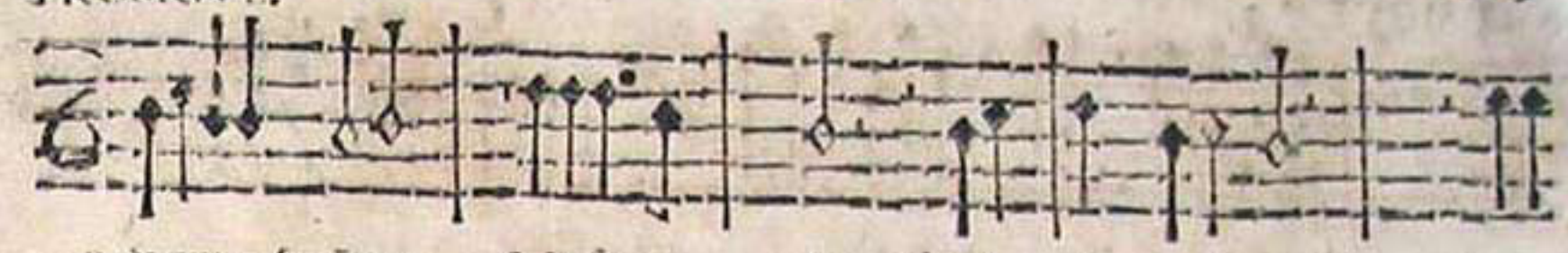
o, & Spi ritui Sancto, Sancto.

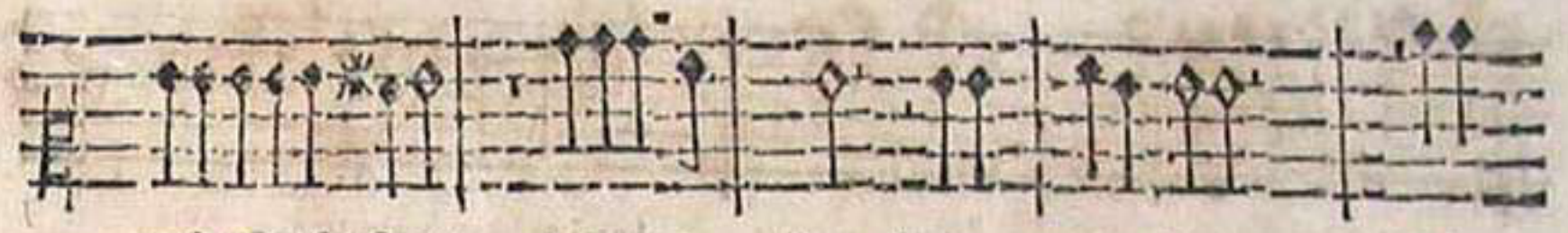


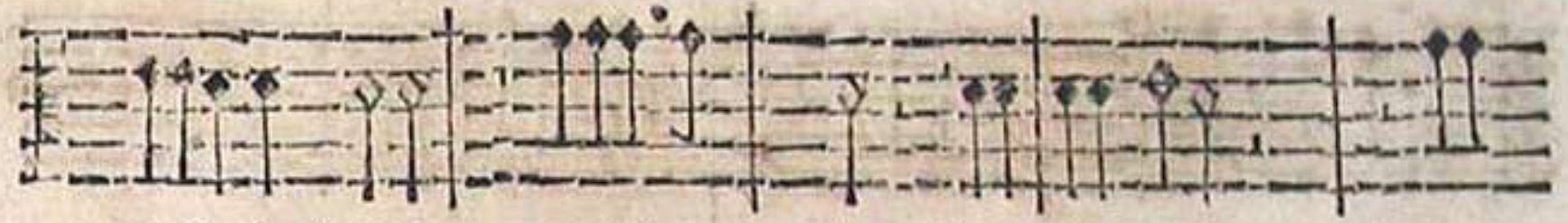
o, & Spi ritui San cto.

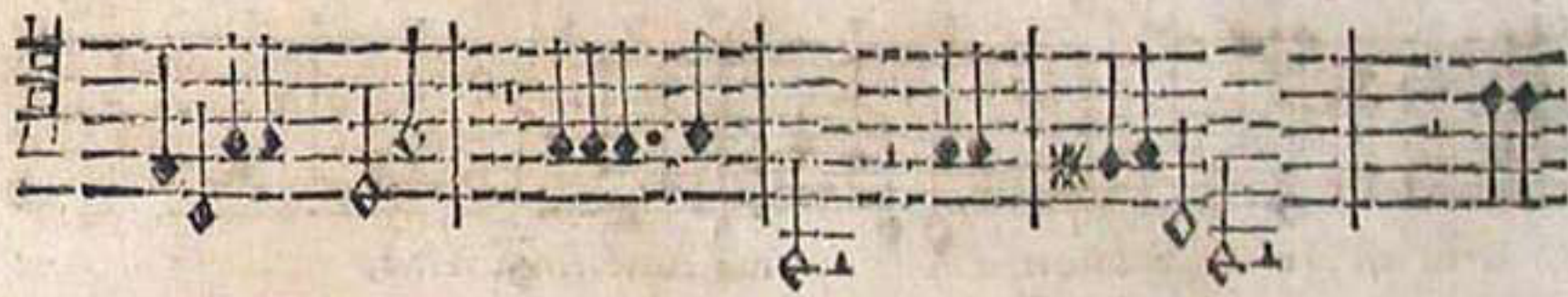
PRO-

PROSIGVE.

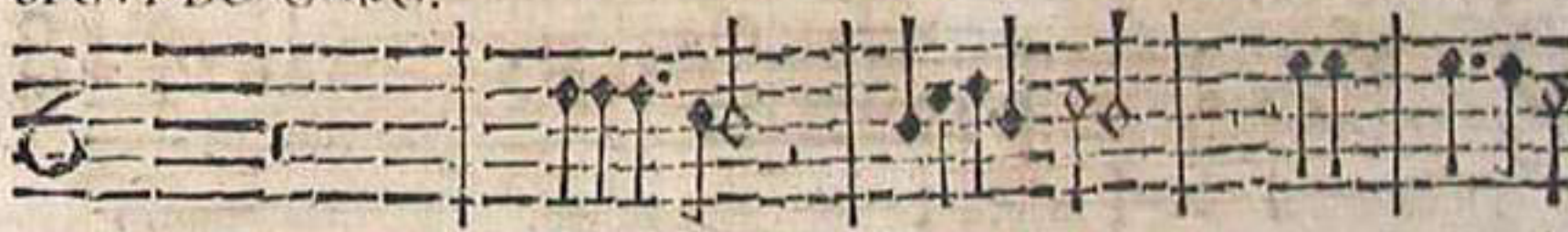


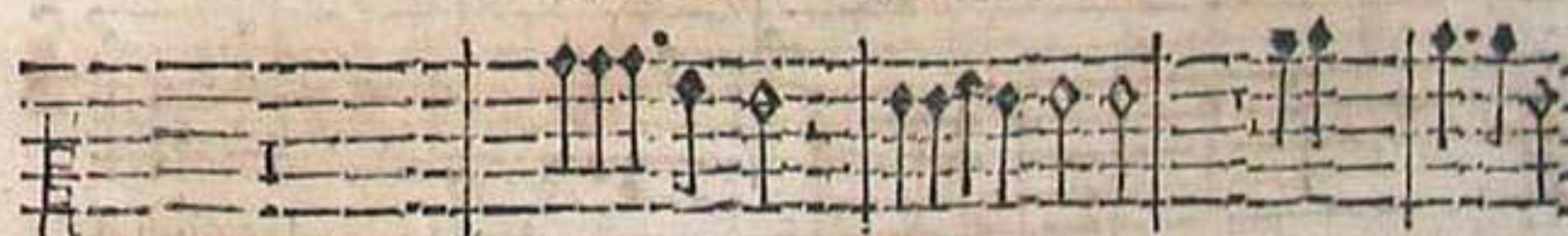


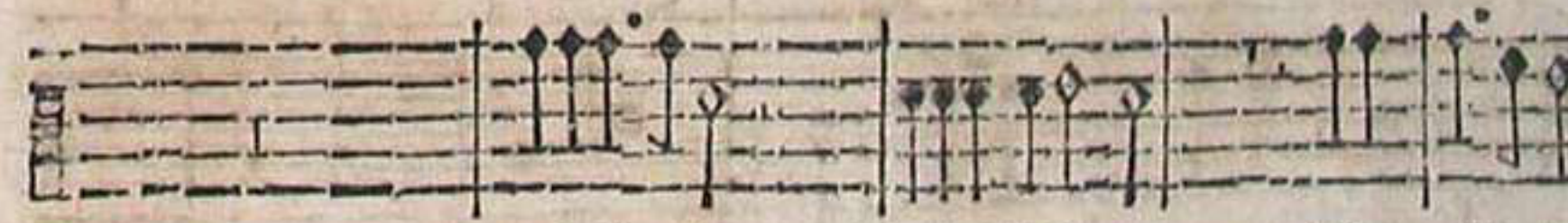


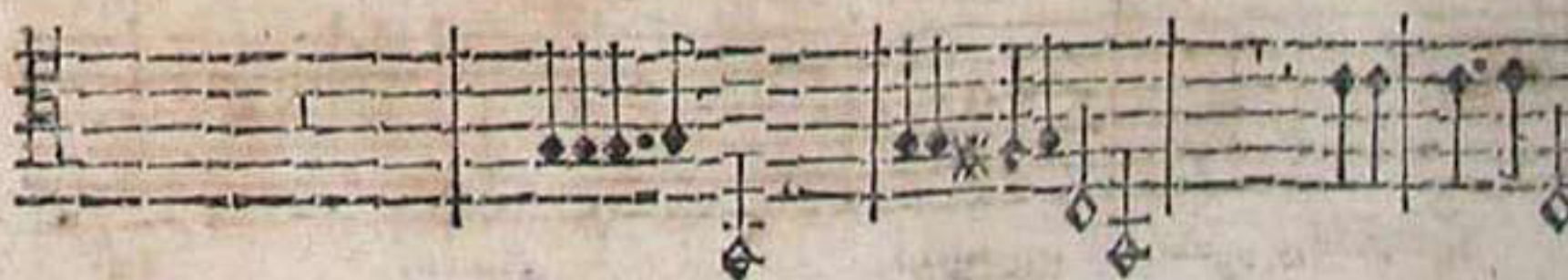


SEGVNDO CORO.

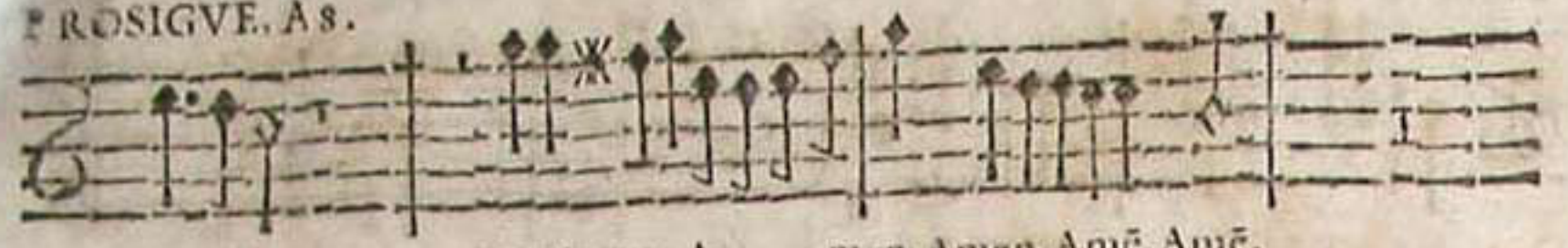




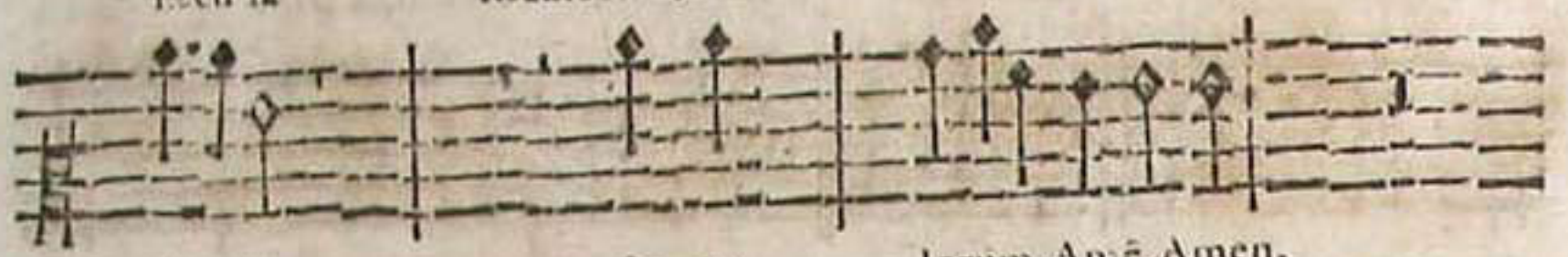




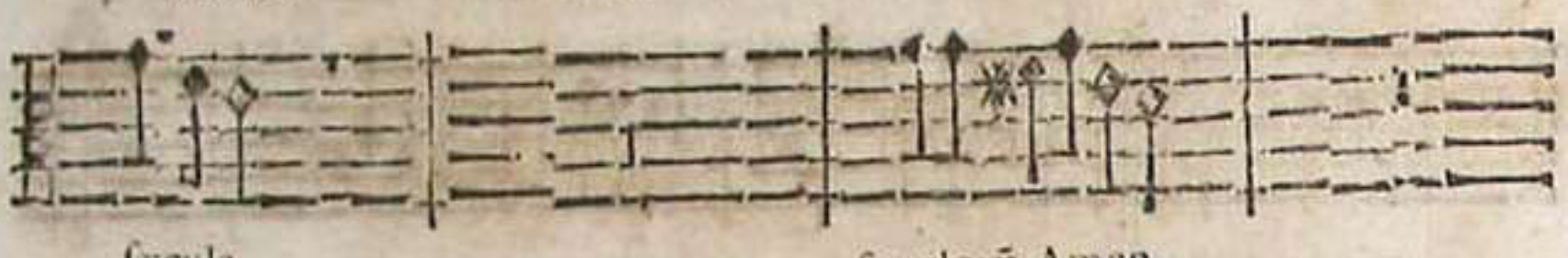
PROSIGVE. A 8.



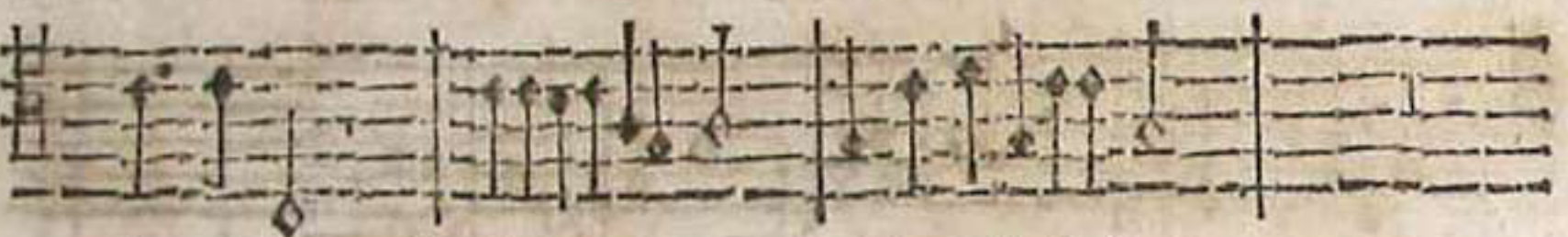
ſæcu la ſæculorum, A men, Amen, Amē, Amē,



ſæcula ſæ cu lorum, Amē, Amen,

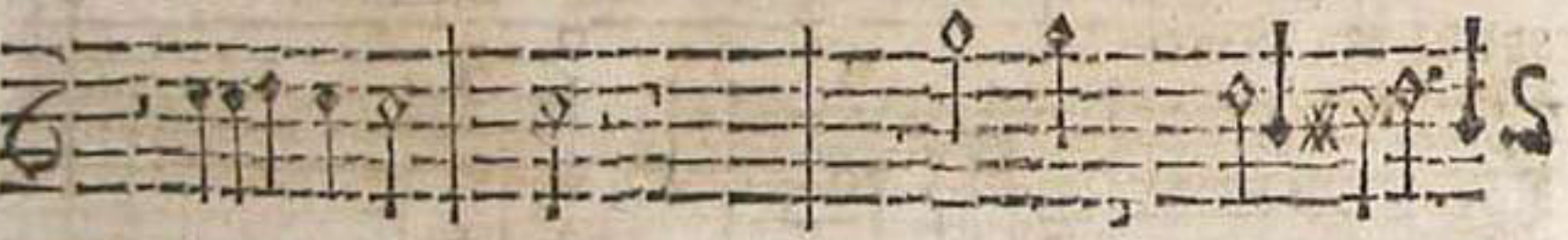


ſæcula ſæculorū, Amen,

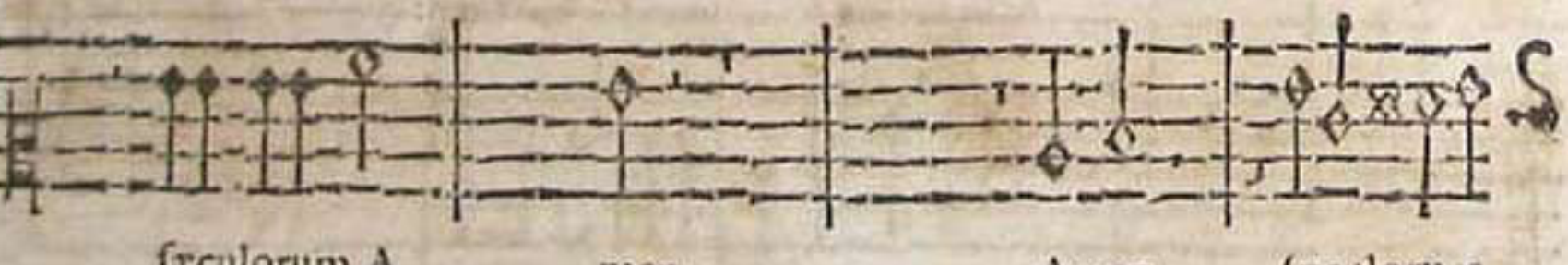


ſæ cu la ſæculorum, A mē, Amē, Amē, Amē,

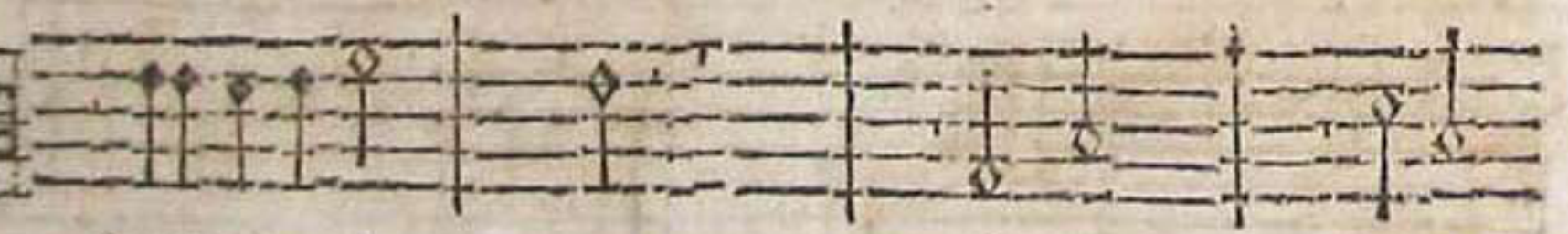
SEGVNDO CORO.



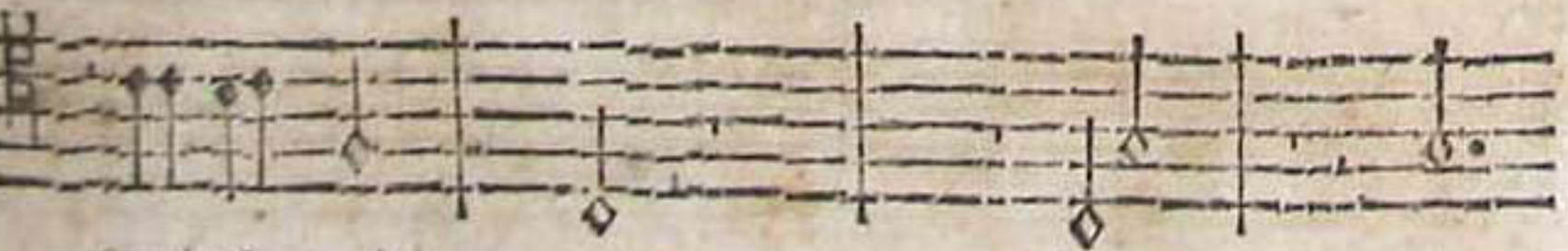
ſæculorum, A men, Amen, ſæculorum, A-



ſæculorum, A men, Amen, ſæculorum



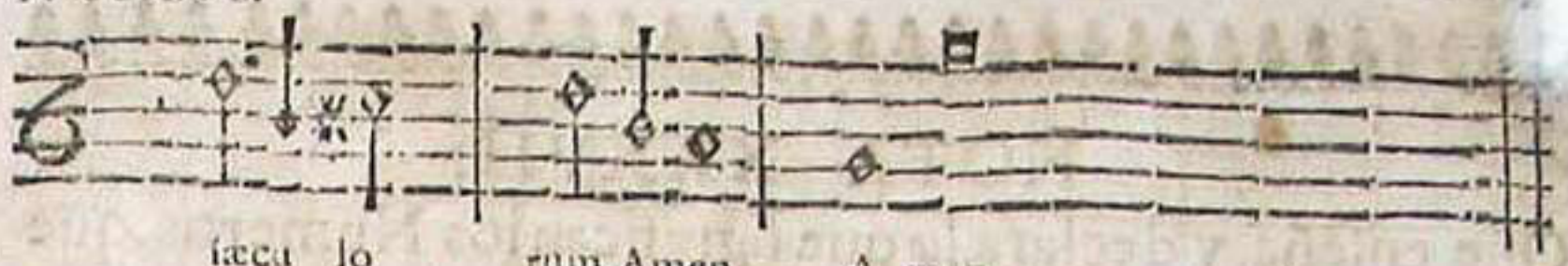
ſæculorum, A men, A men, ſæcu-

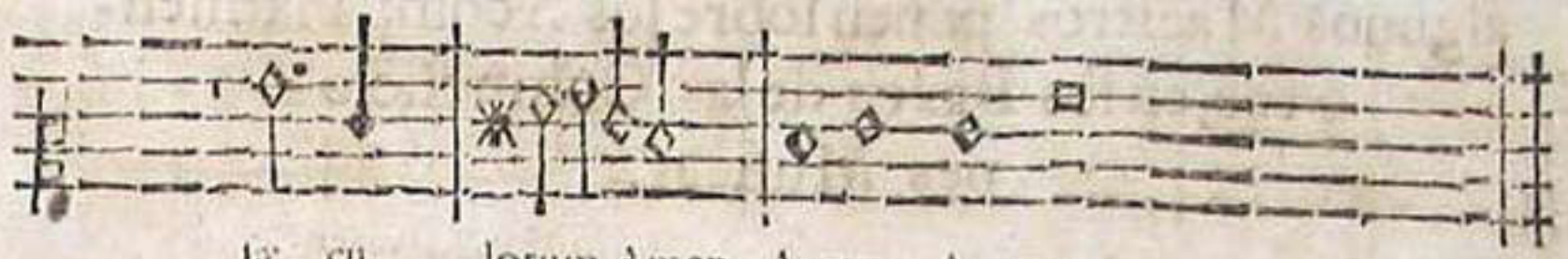


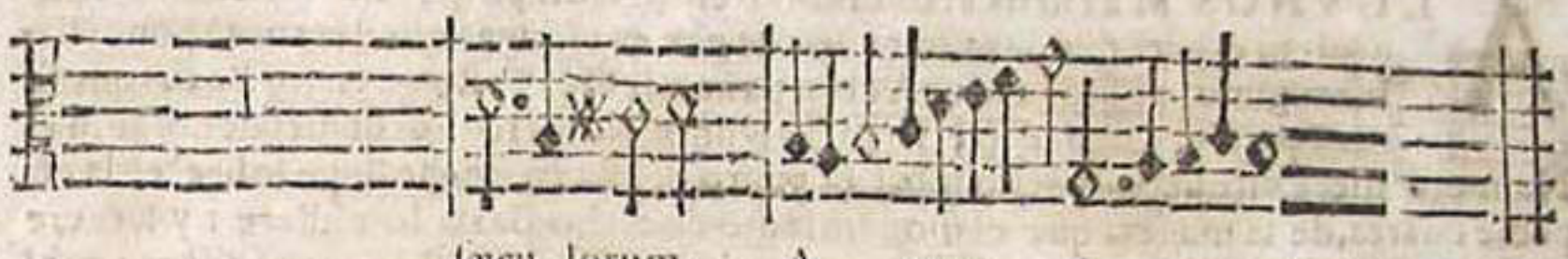
ſæculorū, A men, Amen, ſæ-

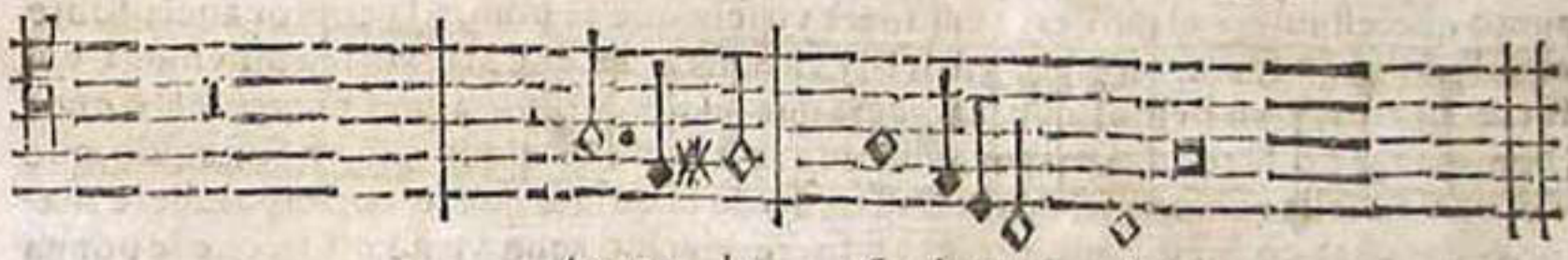
PRO-

PROSIGVE.

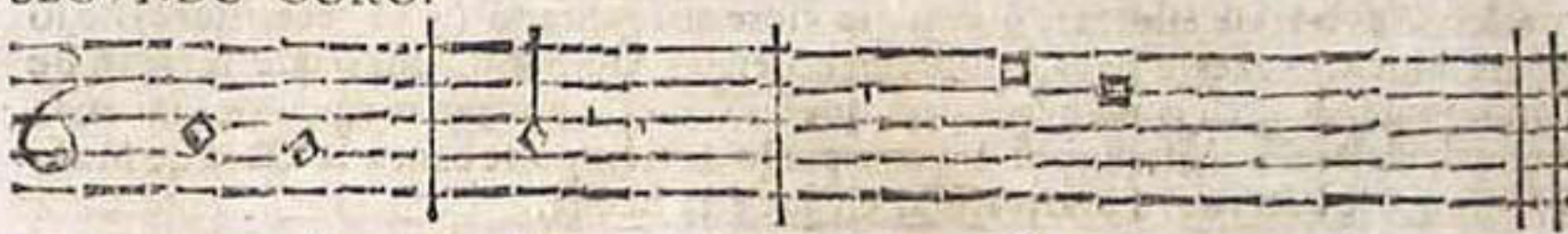


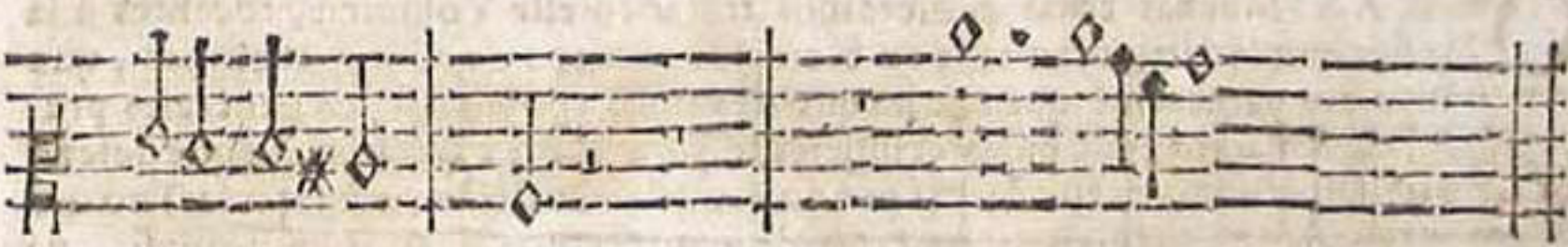


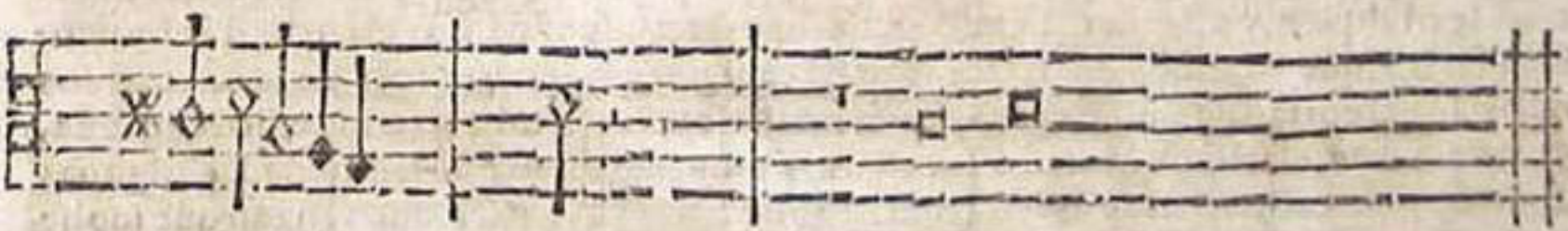


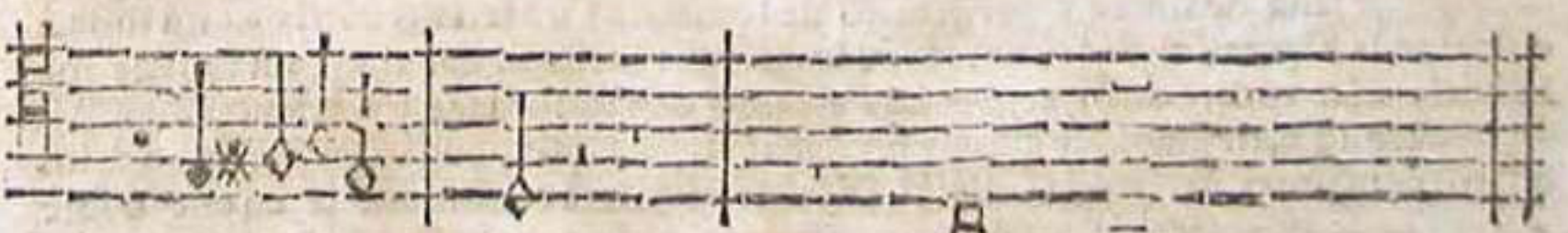


SEGVNDO CORO.









NOTA

NOTA XXXVII.

Que enseña, y declara lo que significan los Numeros, que algunos Maestros ponen sobre los Acompañamientos, en los Baxos de las Composiciones Musicas.

ALGVNOS Maestros acostumbran en sus Composiciones (y es muy conuenient e para que las vozes se pongan en el lugar que les toca) poner sobre algunos puntos en los Acompañamientos (esto es, en los Baxos que se hazẽ para el Organo, ò el Arpa) algunos Numeros, los quales denotan, si el Numero fuere vn quatro, puesto sobre el punto del Baxo, que se ligue sobre el la especie quarta, de la manera que el mouimiento de dicho Baxo lo pidiere: y si fuere vn siete, que se ligue la septima: y si fuere vn nueue, que se ligue la nouena, sobre aquel punto que estuuiere el numero: y si fuere vn seis, que se ponga la consonancia sobre aquel punto en sexta: y si fuere vn seis, y vn Sustenido, que la sexta sea sustenida: y si fuere vn tres, y vn Bemol, que la tercera que se diere sobre aquel punto, sea menor (bemolada) no la tercera mayor, sustenida: y si fuere vn cinco con vn Sustenido, que se ponga aquella consonancia en el Sustenido de la quinta que le correspondiere mayor, o superflua, como le conuiniere: y si fuere vn cinco con vn Bemol, que se ponga en aquella consonancia, quinta falsa: y si fuere vn tres con Sustenido, serà tercera mayor, &c. Advierteseesto, para q̃ el que lo viere assi puntado (y lo necessitare) no lo ignore. Muchas vezes se halla lo sobredicho en las Composiciones que se sacan de Tono, poniendo dichos numeros, para que las vozes se pongan bien colocadas en la consonancia accidental, que por algun espacio de tiempo se canta la Obra de Musica, hasta que se buelve al Tono natural en que està hecha.

OTRAS Muchas cosas pudieramos tratar en este Volumen, tocantes à la Musica, poniendo juntamente en èl crecido numero de Composiciones, que omito, por parecerme, que con las que dexamos anotadas, y los generales preceptos, y especulaciones de ellas, ser suficiente, para que se exerciten los que desean llegar à ser scientificos en este Arte; y por no molestar con ellas (por ser mias) no me dilato: y tambien, porque en lo numeroso de los preceptos, puestos en demasia, và siempre incluida la confusion; siendo causa, para que los mas delgados, y sutiles ingenios se ofuslquen, y alucinen: siendo ya tiempo, que suspendamos el curso à la impensada fatiga, que lo dificil de la Obra nos ha causado; pidiendo venia de los descuidos que mi mal cortada pluma, regida por la insuficiencia de mi corto ingenio, expressa, y tacitamente, el sciente Maestro admitirà. Y aunque se hallaràn enmẽdadas algunas cosas de Musica, muchas se avràn quedado por corregir, para que tengan que suplir los que son Maestros en la harmonia Musica: en particular se hallarà vno à otro punto, que por falta de tinta (o por defecto de la matriz) no señalo con la puntualidad que pide la Figura; estos son yerros de Imprenta: otros se hallaràn causados de mi insuficiencia: vnos, y otros enmendarà el sabio con su cordura, y prudencia.

Siendo ya tiempo, que demos fin (mal digo) que pongamos termino à los quatro concordes Artes de la Musica, encomendando à todos los que en este loable exercicio se ocuparen, la compostura del cuerpo, y la correspondencia de las virtudes, y buenas costumbres, que todo conduce, y haze consonancia, y harmonia Musica. ¶ Advirtiendo, que el perfecto, y verdadero Musico, no solo ha de ser vigi-

lante

vigilante en componer, y ordenar la Musica numeral de sus Motetes, Missas, Psalmos, y demàs Composiciones, sino que tambien deve cuydar, ordenar, y componer la Musica espiritual de su persona, limpiando su conciencia, y alegrãdo su Anima con Musica Diuina, para que pueda dezir con Dauid: *Cantabiles mihi erant iustificationes tuæ in loco peregrinationis meæ*: huyendo del mal, y guardando los Diuinos preceptos, de tal manera, que cante espiritualmente con el Real Cantor, y Propheta, la primera voz de Musica, diziendo:

VT. ¶ Vtinam dirigantur viæ meæ, ad custodiendas iustificationes tuas. PSALM. 118.

¶ Y assimismo deve corregir su vida cõ buena contricion, para que pueda dezir con el Rey Ezequias la segunda voz:

RE. ¶ Recogitabo tibi omnes annos meos, in amaritudine animæ meæ. ESAIAS, CAP. 38.

¶ Y ponga toda su esperança en Dios Nuestro Señor, para q̃ pueda cantar con el Apostol, la tercera voz, diziendo:

MI. ¶ Mihi autẽ absit gloriari, nisi in Cruce Domini nostri Iesu Christi. AD GALAT. CAP. 6.

¶ Demas desto, siempre apetezca, y pida la misericordia Diuina, entonando con el Poeta coronado, la quarta voz de esta Musica sobrenatural, diziendo:

FA. ¶ Faciem tuam illumina super seruum tuum, & doceme iustificationes tuas. PSALM. 118.

¶ Y limpiando su conciencia, por la Confession, digale à su Anima con Esaias, la quinta voz, desta manera:

SOL. ¶ Solve vincula colli tui, captiua filia Sion. ESAIAS, CAP. 52.

¶ Finalmente, subiendo à toda perfeccion, haga penitencia, à gloria de Dios, alabandole con el Propheta Rey, diziendo la sexta voz:

LA. ¶ Laudabo nomen Dei cum Cantico, & magnificabo eum in laude. PSALM. 68.

¶ En este Canto, compuesto destas seis vozes, se deve exercitar el buen Cantor, y Musico verdadero, guardandose de otro muy diferente, que vnos cõdenados, y otros afligidos, profieren, no cantando, sino vozeando; el qual (porque los Cãtores, y Musicos vanos se assomboren) pongo aqui en suma.

LA. ¶ Lassati sumus in via iniquitatis, & perditionis. SAP. 5.

¶ Lassis non dabatur requies. HIEREM. CAP. 5. Et vltim. in Lamentation.

SOL. ¶ Sol intelligentiæ non est ortus nobis; & in malignitate nostra consumpti sumus. SAP. CAP. 5.

FA. ¶ Faciem meam operuit caligo: Facies mea intumuit à fletu. IOB. CAP. 16. & 23.

MI. ¶ Miserabiliores sumus omnibus hominibus. AD CORINT. 15.

RE. ¶ Repleta est malis anima mea. PSALM. 87. ¶ Repleti sumus despectione. PSALM. 122.

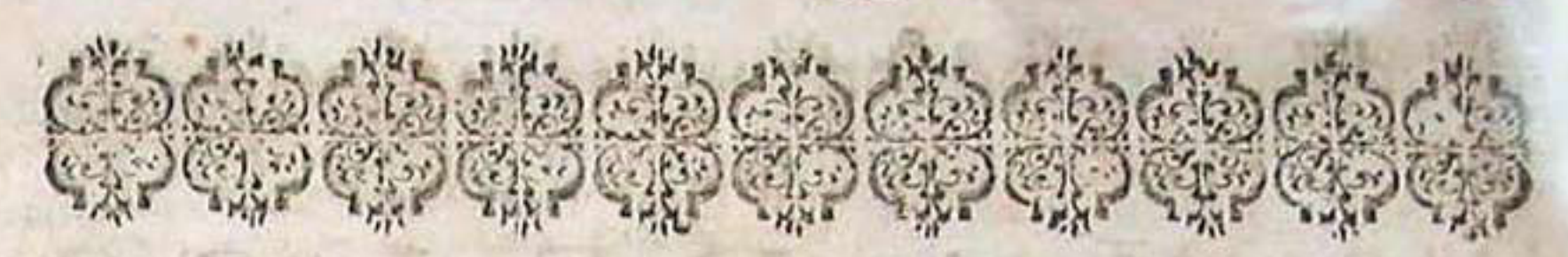
VT. ¶ Vtinam consumptus essem, ne oculus me videret. IOB. CAP. 10.

NVESTRO Señor sea servido de librarnos desta segunda Musica; y en la primera nos dè su gracia para conseguirla, y alcançarla, para que en esta peregrina vida, cantemos vn suaue canto de las seis vozes, y puntos, que cantan los contritos, y Bienaventurados: y despues de ella, se nos apliquen (sin violencia) vnas palabras de Enrique Puteano, citado por D. Pedro Zeron, que dizen assi: *O illum Beatũ, qui moriens, & vitæ Musicam finiens, in auribus posterorum sonum relinquit, modestiæ, ac virtutis! Beatum, qui repagulis, atque custodijs corporeæ molis liberatus, & in æternas illas templa penetrans, suauissimum septem Orbium concentum humanis auribus incognitum, percipere coram, & intelligere meruit.* O dichoso aquel, que muriendo, y terminando la Musica desta vida, dexa en los oidos de los venideros, el sonido de la modestia, y virtud! Dichoso aquel, que libre de los embaraços, y estorvos de la corporal pesadumbre, penetrando las Eternas Moradas, mereciò entender, y percebir en la presencia de Dios, el suauissimo, y retirado concento, y armonia de los siete Celestiales Orbes.

¶ Cantemos, pues, todos espiritualmente, aquella Musica Celestial, que nos ha de servir de guia en el camino de la gloria, diziendo juntamente con repetida porfia; sin cessar (en la Fuga de á tres vozes, que se sigue, en que son contenidas las seis sylabas de la Musica, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, por su orden, sin interrupcion de otra alguna, á imitacion de las Celestes Esquadras, q̃ continua, è incessablemente están cantando Alabanças al incomprehensible Mysterio de la Santissima Trinidad, diziendo, Sãto, Santo, Santo) lo que nos enseña nuestra Madre la Iglesia, para que cantemos á este Inefable Mysterio, diziendo: Gratias tibi Domine, & vna Trinitas.

***

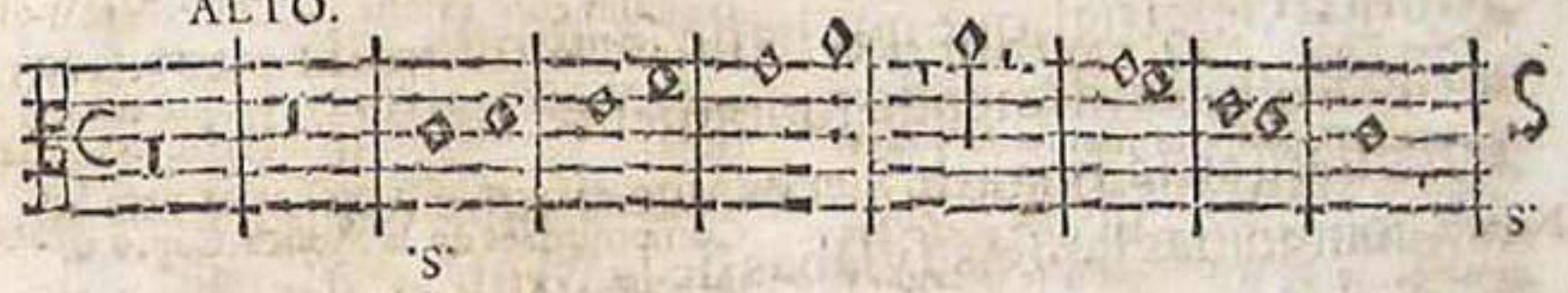
FVGA



FVGA, A TRES VOZES, SOBRE, VT, RE, MI, FA, SOL, LA, &c. SINE Fine. Tenor in Vnisonus cum Baxo. Altus in Octaua.

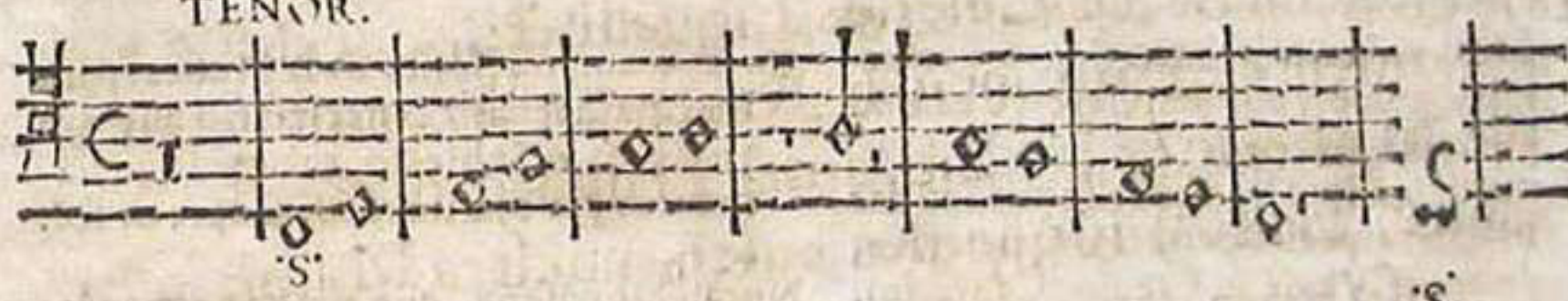
TRES SVNT, QVI TESTIMONIVM DANT in Cœlo; & hi tres vnum sunt.

ALTO.



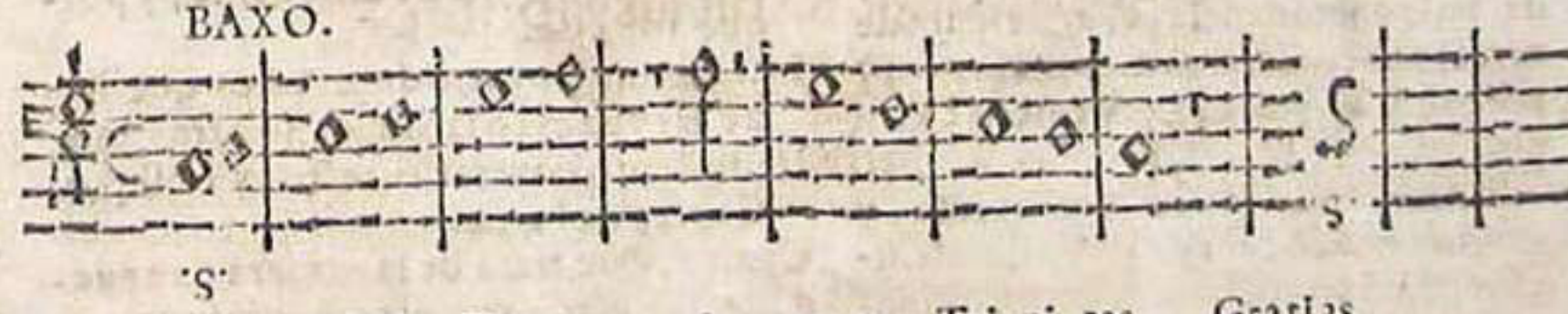
Gratias ti bi Deus, & vna Trini tas. Gra-

TENOR.



Gratias ti bi Deus, & v na Trini tas. Grat.

BAXO.



Gratias ti bi Deus, & v na Tri ni tas. Gratias

TABLA DE LOS CAPITVLOS, NOTAS, Y COSAS PARTICVLARES, QVE TIENE este Libro Quarto, y Arte de Composicion.

QVè sea Composicion, ò Compostura en la Musica? Cap. 1. folio 441.

Porquè no se pueden dar en la Musica dos perfectas semejantes, succesiuamente, con mouimiento de vozes. Cap. 2. fol. 442. Vease su Exemplo.

Nota 1. Que trata de las dos perfectas iguales, desde la dozena à la octaua; y desde la octaua à la dozena. Vease su Exemplo, fol. 442.

En las Composiciones de à quatro, y de à mas vozes, se pueden dar las perfectas de golpe; y porquè. Cap. 3. Vease su Exemplo. fol. 444.

No mouiendose las vozes, se pueden dar muchas especies perfectas semejantes; y porquè. Vease su Exẽplo. Cap. 4. fol. 444.

Muchas perfectas semejantes se pueden dar en la consonancia (vnas despues de otras) por contrarios mouimientos; y porquè. Cap. 5. fol. 445. Vease su Exemplo.

Puede darse en la Musica vna quinta, y despues vna dozena; ò vn Vnisonus, siguiendose vna octaua, con mouimiento de vozes; y porquè. Cap. 6. fol. 445. Vease su Exemplo.

Muchas consonancias perfectas de diferentes especies, se puedẽ dar en la Musica; y porquè. Cap. 7. fol. 446. Vease su Exemplo.

Las especies imperfectas, se pueden dar quantas quisieren en la Musica; y porquè. Cap. 8. Vease su Exẽplo, fol. 447.

Nota. Que enseña, porquè quãdo se desliga la sexta, si es con punto sustenido, comunmente es sustenida; y si con punto remisso, es blanda? y porquè; folio 448. Vease toda esta Nota, que es curiosa.

Advertencias muy necessarias para los Compositores de la Musica. Cap. 9. folio 450.

Veanse las tres Notas que se siguẽ, que son muy importantes, que estan en dicho Capitulo.

En las Composiciones de la Musica (para ser bien hechas) es necessario que aya vn Tema, ò Subiecto, que es el que llamamos Passo, ò Intento. Cap. 10. fol. 453.

Nota: Que enseña, que quando aguardare pausas algunas de las vozes, no ha de ser desde la especie dissonante; y porquè. fol. 454.

Los mouimientos, ò intervalos que hazẽ las vozes en la Musica, son tres, mouimiento contrario, recto, y obliquo. Cap. 11. fol. 454.

Cap. 12. Que trata de la manera que puede ser vsada vna especie consonante, fol. 455.

Transitos, mouimientos, ò passajes, desde el Vnisouus à otras especies consonantes, y dissonantes. Cap. 13. fol. 455.

Transitos de la tercera menor, à otras especies. Cap. 14. fol. 457.

Transitos desde la tercera mayor, à otras especies. Cap. 15. fol. 460.

Transito, ò passaje, desde la quinta perfecta

fecta, à otras especies. Capitulo 16. folio 460.
Passaje desde la sexta menor à otras especies. Cap. 17. fol. 463.
Mouimientos que haze la sexta mayor, à otras especies. Cap. 18. fol. 465.
Mouimiento desde la octaua à otras especies. Cap. 19. fol. 467.
Passaje que haze la segunda mayor, y menor, à especie consonante. Cap. 20. fol. 470.
Mouimiento que haze la quarta justa, superflua, y diminuta, à especies consonantes. Cap. 21. fol. 471.
Mouimiento desde la quinta falsa, à especies consonantes. Cap. 22. fol. 472.
Mouimiento desde la septima mayor, y menor, à otras especies. Cap. 23. folio 473.
Mouimiento desde la quinta superflua, à otras especies. Cap. 24. fol. 474.
Vease la Nota 7. à fol. 475. que es tocante à los mouimientos referidos.
Cap. 25. Que trata de las partes, ò vozes que componen la harmonia Musica; y de su oficio, y naturaleza, fol. 476.
En las consonancias ay diferentes posturas de vozes. Cap. 26. fol. 477.
Veanse los Capitulos 27. 28. 29. 30. 31. 32. y 33. con sus Exemplos.
Nota 9. Que enseña, porquè el Compàs en la Musica tiene su principio al mouimiento del dar, y no al del alçar, fol. 485.
Cap. 34. Que enseña en las especies, y lugar, que sobre la consonancia de quatro vozes se han de poner la quinta, sexta, septima, octaua, y las demas vozes: y porquè han de estar puestas (segun el numero de ellas) mas en vna especie que en otra? Vease con cuydado este Capitulo con su Exemplo, que es muy importante, fol. 485.
Nota 10. Que enseña, como se han de poner las quatro vozes en consonancia q̃ es fundada sobre punto sustenido, fol. 489. Vease su Exemplo.
Cap. 35. Que enseña, como se ha de ligar la segunda, y la nouena su compuesta, en las Composiciones de à quatro vozes; y adonde han de estar puestas las otras vozes al tiempo de la ligadura, fol. 490. Veanse los Exemplos.
Cap. 36. Que enseña, como se ha de ligar la quarta justa, la superflua, y la diminuta; y en què especies han de estar puestas la tercera, y quarta voz, al tiempo de su ligaduras, fol. 492. Veanse sus Exemplos, y Notas, fol. 493. hasta folio 496.
Cap. 37. Que enseña, como se ha de ligar la quinta falsa; y en què especies han de estar puestas la tercera, y la quarta voz, al tiempo de la ligadura, fol. 497.
Nota 14. Que advierte, como en la Musica (en algunos casos particulares) es bien se tomen algunas licencias los Cõpositores, haziẽdo excepciones de Reglas. Vease el Exẽplo que se sigue, que es curioso, fol. 498.
Cap. 38. Que enseña, como se ha de ligar la septima mayor, y menor; y en què especies han de estar puestas la tercera, y quarta voz, al tiempo de la ligadura, fol. 499. Vease su Exemplo.
Exemplo, que enseña, como se ha de ligar la nouena con vna voz de las de en medio, fol. 502.
Cap. 39. que enseña, como las especies consonantes (lato modo hablãdo) pueden ser ligadas, fol. 502. Veanse los Exemplos que se siguen.
Cap. 40. que trata de las Clausulas que se han de hazer en los intermedios de las Composiciones, y en los finales dellas, fol. 505.
Sustenido, què sea en la Musica, fol. 506.
Bemol, què sea? fol. 506.
Fantasia, què sea? fol. 507.
Coma, què sea en la Musica? fol. 507.
Clausulas à quatro vozes, hechas en diferentes Signos, folio 508. hasta folio 519.
Clausulas à cinco vozes, hechas en diferẽtes Signos, fol. 519. hasta fol. 529.
Clausulas à seis vozes, hechas en diferentes Signos, fol. 530. hasta fol. 538.
Clausulas à siete vozes, fol. 539. hasta fol. 540.
Vease la Nota, que està à fol. 540. con su Exemplo à quatro vozes, que enseña, como ha de ser defendida vna ligadura particular.
Nota muy curiosa, tocante à las Figuras diminutas, fol. 541.
Vease su Exemplo, que enseña, como las consonancias dadas, aunque ligeramẽte, quitan dos quintas, y dos octauas; y qual-

qualquiera pausa, por pequeña que sea en su valor.
Exemplo, que enseña, como las disonancias (auiendo mouimiento de vozes) no quitan dos quintas, ni dos octauas, fol. 543.
Clausulas à ocho vozes, hechas en diferẽtes Signos, fol. 543. hasta fol. 554.
Clausulas à doze vozes, fol. 555. y 556.
Nota 23. que trata de la clausula, y la ligadura, fol. 557.
Nota 24. que trata de los mouimientos q̃ hazen las vozes sobre vn Baxo. Veanse sus Exemples, fol. 557. y fol. 558.
Cap. 41. que enseña el orden que se ha de guardar en las Cõposiciones de à Duo, fol. 558.
Cap. 42. que enseña el orden que se ha de observar en las Cõposiciones de à tres vozes, fol. 559.
Cap. 43. que enseña lo que se ha de obseruar para hazer Cõposiciones de à quatro, y à más vozes, fol. 559.
Cap. 44. que enseña, como en cada posicion de la mano, ay las seis sylabas Musicas, que son vt, re, mi, fa, sol, la, valiendose de las dos señales, Sustenido, y Bemol; vnas son naturales, y otras accidẽtales. Vease su Exemplo, fol. 561.
Nota, que enseña, porquè las Notas, ò Figuras del cantar, se llaman puntos: y porquè dezimos, q̃ en el Diapason es consonancia de ocho vozes, formãdose de vn Diapente, que es cinco, y vn Diathesaron, quatro. Vease con cuydado, folio 561. y 562.
Cap. 45. q̃ enseña, como se ha de formar el Diapason, desde el final de cada Tono, y las Claves que hã de tener las quatro vozes, clausulas, finales, y mediaciõ en ellos. Vease todos sus Exemplos, folio 562.
Exẽplo, que enseña todas las clausulas de Tipies, que se pueden hazer en el primero Tono (añadiendo en la penultima de Ce sol fa ut, otra con sustenidos) y en ellas se verà, como se puede clausular en los demàs Tonos, fol. 566.
Cap. 46. que enseña los Fabordones de los ocho Tonos; y porquè se dize Fabordon, fol. 566.
Fabordon de primero, y segundo Tono, fol. 567.
Fabordon de tercero, quarto, y quinto Tono, fol. 568.
Fabordon de sexto Tono, fol. 569.
Quatro Fabordones de septimo Tono, fol. 569. y 570.
Fabordon del octauo Tono, y de sus Octauillos, f. 570. y 571.
Octauillo, que llaman irregular, fol. 571.
Nota 27. que enseña, què sea tono harmonico, y como se forma, y son diuididos los intervalos Aritmetica, Harmonica, y Geometricamente, fol. 572. Veãse sus Exemplos.
Tres Cõposiciones à Duo. Cap. 47. f. 575.
Cap. 48. en que se verán las Cõposiciones de à tres vozes, fol. 577.
Cap. 49. en que se verán las Cõposiciones de à 4. vozes, y vn Aue Maris Stella, à cinco vozes, fol. 579.
Tres Cõposiciones à quatro vozes, sobre la entrada de la Salve, fol. 585.
Enseñase, como se ha de hazer vn Quatro sobre Canto Llano, tomando de èl los passos, diuidiendole Advirtiendo, que en las dos virgulas, ò rayas del Canto Llano, està la diuisiõ de los passos. fo. 587.
Tres diferencias à quatro vozes, sobre el Canto Llano, vt, re, mi, fa, sol, la: y en la vltima se verà, que todas las vozes dizen la Solfa del Canto Llano, desde el principio, hasta el fin, sin mezclar otra alguna, fol. 590.
Nota 28. que advierte, como se ha de entrar al principio de los Canticos, y Psalmos. Veanse sus dos Exẽplos, que son dos entradas de Magnificat, à 4. vozes, sobre el Canto Llano de primero Tono, fol. 592. hasta fol. 595.
Vn Quatro de segundo Tono, fol. 596.
Nota 29. que advierte, que si alguno dudare de las Claves, Diapasones, Clausulas, y Finales, q̃ corresponden cada vno de los Tonos, recurra al Cap. 45. deste vltimo Arte, fol. 562. que alli lo hallarà, en la formacion de los Diapasones, en todos los Tonos.
Vn quatro de segundo Tono, hecho por la mediacion; y otro del Tono que llaman Segundillo, fol. 598.
Vn Quatro de tercero Tono, fol. 600.
Vn quatro de quarto Tono; y vn Duo; y sobre èl vn cinco, fol. 601. hasta fol. 608.
Dos quatros sobre quinto Tono, con Bemol, y sin èl, fol. 609. y 610.
Vn quatro de sexto Tono, fol. 611.
Vn quatro de septimo Tono, fol. 612.

Vna

Vna Tonada sola (de octauo Tono) y sobre ella vn Quatro, fol. 614.
Vn Quatro de octauo Tono, fol. 615.
Vn Quatro de octauo Tono, en q̃ se verà, como se saca vna Composicion de Tono, y se buelve à èl, fol. 616.
Vn Quatro de octauo Tono Alto, fo. 617.
Cap. 15. que trata del genero Chromatico, que es passar del blãdo al sustenido: y se dà la razon, porquè no se passa del sustenido al blando, fol. 618. Vease el Exemplo de à quatro, fol. 619. q̃ es Musica del genero Chromatico.
Nota 31. Que enseña, como los Villancicos en vnos Tonos se hazẽ por el final, y en otros por la mediacion, fol. 620.
Cap. 52. que trata de los Tonos, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno.
Canto Llano del noueno Tono, con sus Claves, diapason, final, y mediaciõ, y vn Duo, para q̃ se vea, como ha de ser hecha su Composicion, folio 623.
Canto Llano de dezimo Tono, con sus Claves, Diapasõ, final, y mediaciones; y vn Duo sobre èl, para q̃ se vea su Cõposicion, folio 623. y fol. 624.
Onçeno Tono, con sus Claves, Diapason, clausulas, mediaciones, y final; y vn Duo que se sigue, para que se vea su Composicion, fol. 624. y 625.
Dozeno Tono, con sus Claves, Diapason, final, y mediaciones; y vn Duo, para q̃ se vea su Composicion, fol. 625. y 626.
Que sea imitacion? Cap. 53. Veanse sus Exẽplos à Duo, y su Nota, fol. 627. y 628.
Imitacion contraria, sin obligacion, què sea? Cap. 54. Vease su Exemplo à Duo, fol. 628.
Imitacion atada, con obligacion contraria, què sea? Cap. 55. Vease su Exemplo à Duo, fol. 629.
Fuga, ò Imitacion desatada, y libre, q̃ sea? Cap. 56. Vease su Exẽplo à Duo, f. 629.
Fuga atada con obligacion, què sea? Cap. 47. fol. 630.
Seis Fugas, à Duo, Indiapente, Subdiapente, y Subdiarthesaron, y en Vnisonus; ponense tambien las vozes que siguen la guia, porque se vea mejor, fol. 630. hasta fol. 633.
Ocho Fugas, à 3. vozes, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La, en Vnisonus, segunda, tercera, quarta, quinta, en sexta (en esta se ha de suponer el Fa del Tiple, que es el quarto punto del Tema, con puntillo) en septima, y octaua, fol. 634. hasta fol. 636.
Seis Fugas, à tres vozes, en quarta, y en quinta, sobre diferentes Temas, f. 636. y fol. 637.
Fuga, à tres vozes, Alto, Subdiathesaron cum Tiple; Tenor, Subdiap entre cũ Alto. En esta Fuga, en la primera casilla de abaxo se hallara que notar dos cosas; la vna la mala por la buena; y la otra passa por glossa, que es el Mi, Vt, Re, Mi, Fa, al tiempo del entrar el Baxo.
Dos Fugas à quatro vozes, fo. 639. y 640.
Cap. 58. en que se verà, como se ponẽ las vozes sobre vn Baxo, con imitacion; y sin ella. Ay 14. diferẽcias, fol. 642. hasta fol. 646.
Ponense las 4. vozes sobre nueuo Baxo, con imitacion, y sin ella. Ay 15. diferencias, fol. 646. hasta fol. 650.
Fuga de engaño, què sea? Cap. 59. f. 650.
Canto Canerizãte, què sea? y como ha de ser cõpuesto. Cap. 60. fol. 651. Vease sus Exemplos.
Nota 36. Que enseña, como en algunas Cõposiciones de à Cõpàs mayor, o Cõpasillo, alguna de las vozes (por guardar buen ayre en la Musica) suele cãtar vn Cõpàs à Proporcion, ò numero ternario. Vease su Exemplo, fol. 653.
Cap. 61. que declara, què es Motete; y què se entiẽda por èl en la Musica, y advierte lo q̃ se les ha de preguntar à los Maestros de Capilla, en los exercicios q̃ hazen en las Oposiciones, para obtener dignamente los Magisterios. Y enseña el porquè, quando al fin de las Composiciones, alguna de las vozes quedare en tercera, ha de ser en la mayor, y no en la menor, fol. 654.
Motete, à seis vozes, de Maria Santissima Nuestra Abogada, y Señora, en su Inmaculada Concepcion, fol. 655.
Magnificat, à ocho vozes, sobre octauo Tono, fol. 664.
Nota 37. que declara, y enseña lo que significa los Numeros que algunos Maestros ponen sobre algunos pũtos, en los Acompañamientos del Organo, y del Arpa, fol. 688.
Fuga sine fine, à tres vozes, sobre Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La; y todas dizen vna misma Soria, fol. 689.

LAVS DEO.