

N. A. G. R. E.

Erasmus

Muscos

Handwritten scribbles and faint markings on the left side of the page.

208

56

R
4456

En 12 de fe. no. de bajetones vende y Paricio y Encap.
a D. Benigna Santos con - - - - - 1176
En 5 de Marzo subieron todas las cosas del año de 1765
Encara de Fran. de Viduro y con 45 m. de 1753 bajo de coto

R
4456

A R. M. P. L. P.

R
4456

Este ejemplar es de la 2ª edición.
La primera se publicó en
Zaragoza, 1683, en 4.º (*)

Barbieri

(*) Zaragoza, por Tomas Gaspar Martinez,
año 1683 — 8 hojas de preliminares
sin foliación y 142 páginas de texto.

Luis de Ho y San Lorenzo Davila de Alamos 1787
 Eugenio Lopez de Alamo Con - - - 1792
 En 25 de Mayo Encar de Alamo Con - - - 1797
 En 4 de Mayo de 1766 San Lorenzo Davila de Alamo
 Felipe de Juan de Cabasa Con - - - 1789
 In theoria de San Lorenzo Davila de Alamo
 Ventura Santer Con - - - 1778
 En 21 de Mayo, real cedula de San Manuel de Alamo 1793
 In theoria de Mayo, Encarnada de Alamo de Alamo
 Ochoa de Alamo - - - - - 1794
 En 30 de Mayo, reales de Alamo de Alamo
 Morales Con - - - - - 1781

FRAGMENTOS
MUSICOS,
REPARTIDOS

EN QUATRO TRATADOS.

EN QUE SE HALLAN REGLAS
generales, y muy necessarias para Canto Llano,
Canto de Organo, Contrapunto, y
Composicion.

COMPUESTOS

POR Fr. PABLO NASSARRE, RELIGIOSO
de la Regular Observancia de N. Serafico P. S. Francisco,
y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Za-
ragoza. Y aora nuevamente añadido el ultimo tratado
por el mismo Autor; y juntamente exemplificados con
los Caractères Musicos de que carecia.

SACALOS A LUZ, Y LOS DEDICA
Al Excelentísimo Señor Don Manuel de Silva y
Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Princi-
pal de la Real Capilla de su Magestad.

CON PRIVILEGIO, EN MADRID:

En su Imprenta de MUSICA. Año de 1700.



AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON MANUEL
de Silva y Mendoza , hermano del Excelentissimo señor
Duque de Pastrana, y del Infantado, &c.



ESTE corto cuerpo, hijo adoptivo de mi mi cuydado, si bien concepto legitimo en algunos accidentes, va al patrocinio de V. E. à buscar nueva alma con que ilustrarse : porque tenga en su proteccion la grandeza que le falta en magnitud. Poca clave es à tanto Alcides! Pigmea columna à tanto Hercules! Limitada esfera à tan generoso Atlante! Pero como lo precioso no se mide por cantidades, sino por luzes , conocerà la grande comprehension de V.E.(à quien ha debido este generoso Arte de la Musica , con tanta vtilidad , su cuydado) que en los fondos de seis voces , se esconden de la armonia infinitos quilates.

Confagrar à V. E. esta obra , no es accion de mi libertad , sino deuda de mi gratitud: pues por Principe, y por Cientifico , le debe mi respecto constituir Mecenas deste corto trabajo. Fue en la antiguedad tan de la Nobleza el empleo de la Musica , que como advirtió San Ysidore , se ponía en igual categoria con todas las demás Ciencias : *Tàm tūrpe fuit olim Musicam nescire, quàm litteras.* Y entre los Atenienfes, y Romanos , tanto obfurecia la fama la ineptitud , para leer en vn libro , co-

mo la incapacidad , para pulsar vn instrumento. Bien mantiene V.E. este Timbre, entre otros, que le han debido los liberales Artes : pues no ignorando su ingenio los numeros de Castalia, las destrezas de Euclides , autoriza la invencion de Jubal en el Clavicordio.

Al mayor Monarca que admirò Macedonia , le era la Musica diversion, y disciplina, suavidad, y valor: quanto sonaban las cuerdas , tanto le excitaban las armas. Como son efectos de la Matematica todos, tienen dominio en los Nobles Pechos ; y es clausula de vna Musica, vna conclusion de vna espada.

David fue Discipulo de Dios en la Musica , y en las Armas: y dize èl mismo, que le enseñò la mano para regirlas, y los dedos para gobernarlas: *Docet manus meas ad praelium, & digitos meos ad bellum*. De la mano, como de centro , salen las lineas de vno , y otro exercicio ; y puso el Cielò en David, Real exemplar para la imitacion : manos, para las armas: dedos, para las armonias.

Todas las figuras de la Musica , hazen assonancia à las Campanas, donde deben ser *Maximas*, las resoluciones: *Longos*, los tiros: *Breves*, los focorros: *Semibreves*, las reclutas : *Minimas* , las voces : *Seminimas* , las señas: *Corcheas* , las armas: *Semicorcheas*, las picas : *Puntos de Aumentacion*, los infantes : y *Puntos de Perfeccion* , los ginetes: *Pauta* , en la forma : *Clave* , en la retaguardia: *Tiempo*, en el abance: *Proporcion*, en el sitio: y *Compàs*, en el movimiento. Con que teniendo tanta afinidad con
la

la destreza la Musica, no estúviera en V.E. sin la Musica, con todos sus cabales la destreza.

Hasta los Cielos son Maestros desta doctrina: sus movientos forman, segun Platon, vna acorde armonia, y sus Astros (como se viò contra Sifara) hazen cuerda batalla: *Stelle adversus Syfaram pugnaverunt*: el Sol, y Luna constituyen tiempos, y signos: *Ut sint in signa, & tempora*. Todos son terminos de Marte, y Apolo, Jupiter, y Orfeo, donde cada qual en su campo, canta con los mismos instrumentos el triunfo: Signos, y tiempos, para las Milicias: tiempos, y signos, para las consonancias.

Todas las que se hallan en este Arte generoso, con todos sus rudimentos, exemplos, y caractères, ofrezco à V.E. en este libro, feliz parto, y vtil documento que sacò à luz el Padre Fray Pablo de Nassarre, hijo del Serafin Francisco, y Organista Cientifico en tantos acreditados efectos, que su discrecion, no divertida à humanos objetos, quanto ca rece de vista, tanto se ennoblece de ciencia. Ciego pintan al amor, y el Divino (aunque sin esta imperfeccion) enseñò al mundo à cantar *Scientiam habet vocis*, que como se junta en su Soberania *faber, y amar*, enseñò al mundo el modo de cõponer; y yo ambicioso de seguir sus bestigios, he solicitado darle à la publicidad. En èl hallarà la curiosa aplicacion de V.E. cõpendiada toda la Musica, con la mas sucinta brevedad, desde los primeros principios, hasta los

los contrapuntos mas elevados , siendo la Musica vna, como deydad, que cada dia ay mas que saber, y jamàs se le halla fin : mucho tiene de Divina, Ciencia que expelle demonios!

Al mayor de los nacidos celebra la Iglesia en su hymno , con los seis puntos de solfa : *Ut queant laxis,* &c. y con las mismas tributa mi respecto en este libro lo mucho que debo à su generoso afecto. Esta es , la mas superior consonancia de mi lealtad , dessear servir: porque no ay cosa que suene mejor , que saber agradecer.

Voz era el Baptista, y voz V.E. aquella, en vna selva de penitente austeridad : esta, en vna *Silva* de varia, y Christiana leccion , con que haze ecco vna voz à otra : porque la voz, no solo dize doctrina , sino fama; y es la de V.E. tan crecida, que ni cabe en los humanos acentos , ni en la eternidad de los bronçes. A la precursora voz le puso Dios la mano : *Manus Domini erat cum illo* , que segun Ruperto era mano de Musica : *Verbum, in quo insita fuit tota Musica Patris*: Y poner Dios la mano en vna voz , que fue sonoro instrumento de su Ley, fue dàr à V.E. exemplar , para que acompañassen las manos toda la Musica de las voces. Tan obediente es V.E. à este alto Precepto (con que en tan loçana juventud ha vencido dichosamente la ociosidad) que causa admiracion , verle en el Clavicordio acompañar vn papel ; Y no parece tanto habilidad adquirida , como infusa

inútila ciencia ; y así viuo temeroso , pues estando con la justa vanidad de ser V.E.mi Discipulo, me dà su ciencia fundamento para dudar si he sido su Maestro. Mas apelando al amor proprio , he de desterrar este miedo: porque mas gloria ganò Aristoteles , en tener por Discipulo à vn Alexandro, que en enseñar Politicas à todo vn mundo. Nuestro Señor me guarde à V.E. dilatados siglos , como merecen sus dignas prendas , y pide lo acendrado de mi lealtad, y cariño. Madrid, y Abril 24. de 1700. años.

B.L.P.de V.E. su menor siervo

Don Joseph de Torres.

APRO-

APROBACION DE DON DIEGO XARABA Y
Bruna, Organista Principal de la Real Capilla, y Camara
de su Magestad, y Maestro de Clavicordio de la
Reyna nuestra señora.

DE Orden de Don Joseph de Torres, Organista de su Magestad, he visto vn Tratado de Musica, intitulado : *Fragmentos Musicos*, y à otra vez impresso, y aora nuevamente añadido : vno, y otro por el Padre Fray Pablo Nassarre, Organista, en su Convento de San Francisco el grande de Zaragoza, y apenas vi el Autor de el Tratado, quando quise suspender la pluma, en aprobacion de obra tan acrisolada, y perfecta, tan clara, y vtil, tan profiqua, y necessaria : yà por lo particular de sus additos. Y mas, quando hallo à el Autor de la obra tan plenaméte adornado de las circunstancias, que Santo Thomàs pide, hablando de las que ha de tener vn perfecto Maestro: *In Magistro qui legitur quinque sunt requirenda; mens ingeniosa, vita honesta, humilis scientia, eloquentia, & loquendi peritia*. Temerario fuera mi discurso, si presumiera examinar (por aprobar esta obra) de vn Religioso la vida; pero en lo que à mi Facultad pertenece, admiro lo acorde de su mente ingeniosa, que à el presente es mas alto el buelo de su doctrina : pues fiel imitador de el Gran Maestro de todo, Christo Nuestro Bien, con exemplos: *Exemplum dedi vobis* : que claros en la Practica, son documentos muy

muy aptos , presumo gozarà de fructos colmados: pues si solo enseñando fin poner los exemplos le hemos visto campeando entre Artes, y Ciencias: à el presente esperamos , que sus luzes se estiendan de el Oriente à el Ocaso. Y aunque tengo precepto de ceñirme en la pluma, no omito que el Padre Fray Pablo es Discipulo de otro ilustrissimo Pablo Bruna, que por ser mi Maestro, no se diga apasionado , que lo que en la Escritura el Apostol , fue en la Musica Pablo, de quien se verifica à la letra lo de el Ecclesiastico : *Similem sibi reliquit post se,* dexando en mi Condiscipulo el Padre Fray Pablo Nasfarre vn muy viuo, y perfecto retrato de la Ciencia que tuvo. El Libro es muy necessario à lo que mas se debe atender , que es à el culto sagrado , es muy claro, y sucinto , y tan bien ordenado, que no siento ayga en que repare la censura , sino mucho que admire el ingenio. Este es mi parecer, salvo meliori. Madrid, y Março 30. de 1700.

D. Diego Xaraba y Bruna.

LICENCIA DE LA ORDEN.

FRAY Joseph Ximenez Samaniego, Ministro General, y fiervo de toda la Orden de nuestro Seráfico P. San Francisco, &c. A Fray Pablo Nafarre, Corista de la misma Orden, y Organista en nuestro Convento de Zaragoza, salud, y paz en N. S. Jesu Christo. Por quanto V. Reverencia ha compuesto vn Libro, intitulado: *Fragments Musicos*, en el qual se contiene mucha erudicion en el Arte de la Musica, y mucha vtilidad para los que la professan; y por confitarnos aliàs, que no contiene cosa alguna contra nuestra Santa Fè, y buenas costumbres. Por tanto, en virtud de las presentes, por lo que à Nos toca, damos à V. R. nuestra licencia, para que pueda dàr à la estampa dicho Libro. *Serbatis in reliquo omnibus de iure. servandis.* Dada en nuestro Convento de San Francisco de Valencia, en 9. de Mayo de 1681.

Fr. Joseph Ximenez, Ministro General.

Por mandado de su P. Reverendissima,

Fr. Geronimo de Sosa,
Secretario General de la Orden.

APRO-

APROBACION DEL DÓCTOR DON JUAN DE
*las Ebas, Capellan de Honor, y Predicador de su
Magestad, &c.*

POR Comision del señor Licenciado Don Alonso Portillo y Cardos, Dignidad de Chantre, de la Insigne Colegial de la Villa de Talavera, Inquisidor Ordinario, y Vicario desta Villa de Madrid, y su Partido, &c. he visto el Libro intitulado: *Fragmentos Musicos*, y no hallo en él cosa que sea cõtra la Fè, ni las buenas costumbres; y así lo siento, salvo meliori, &c. Madrid, y Febrero 25. de 1700.

Doct. D. Juan de las Ebas.

LICENCIA DEL ORDINARIO.

NOS El Lic. D. Alonso Portillo y Cardos, Vicario de la Villa de Madrid, y su Partido, &c. Por la presente, y por lo que à Nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, è imprima el Libro intitulado: *Fragmentos Musicos*, compuesto por el P. Fr. Pablo Nafarre, del Orden de San Francisco, Atento nos consta no contener cosas contra nuestra Santa Fè Catholica, y buenas costumbres. Dada en Madrid à 26. de Febrero de 1700. años.

Lic. D. Alonso Portillo y Cardos.

Por su mandado,
Domingo de Goitia.

CENSURA DEL MAESTRO DON DIEGO VER-
dugo, Maestro de la Capilla Real de su Magestad, y
Cathedratico de Musica de la Universidad de
Salamanca, &c.

M. P. S.

DE Orden de V. A. he visto vn Libro intitulado:
Fragmentos Musicos, compuesto por el Padre Fr.
Pablo Nassarre, Religioso, y Organista del Con-
vento de N.P.S.Francisco, de la Ciudad de Zaragoza;
y aviendole con atencion leído, me acordè de lo que
dize Oracio: *Omne tulit punctum, qui miscuit vtile dolci.*
Pues su Autor con dulçura, y utilidad enseña el Arte,
que de lo amargo de las disonancias, sabe fabricar lo
dulce de las consonancias. Tiene mas realce su primor
en lo breve, y conciso à que estàn reducidas tan casi in-
mensas reglas, y preceptos del dilatado Arte de la Mu-
sica, en lo qual ha manifestado su Autor lo grande de
su ingenio, porque: *Magni Artificis est clausisse totum in
exiguo.* no hallo en èl cosa que sea digna de censura, an-
tes merece su Autor mucha alabança, y agradecimien-
to, por aver puesto en Arte Practico demonstrativo, lo
que hasta aqui se aprendia solo por la tradicion de los
Maestros. Por lo qual juzgo ser digno de la licencia que
pide. Salvo, &c. Madrid à 23. de Abril de 1700.

Maestro D. Diego Verdugo.

SUMA

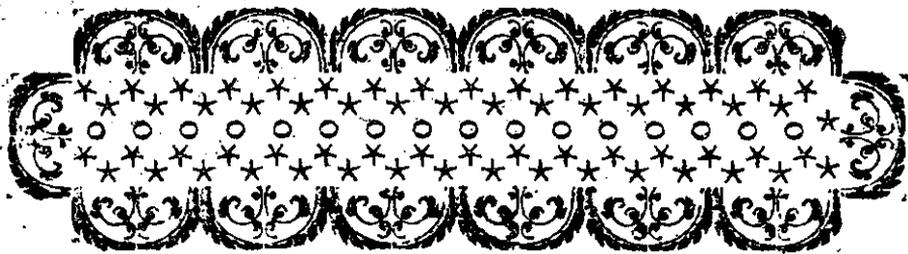
SUMA DEL PRIVILEGIO.

TIENE Privilegio Don Joseph de Torres, Organista principal de la Capilla Real de su Magestad, para imprimir el Libro intitulado: *Fragmentos Musicos*, y para todo lo perteneciente à Musica, por tiempo de diez años, con prohibicion, que nadie le pueda imprimir, y vender sin su licencia, so las penas contenidas en el dicho Privilegio, como mas largamente consta de su original, despachado en el Oficio de Don Tomàs de Zuaço y Aresti, Secretario de su Magestad. Su fecha en Madrid à 21. dias del mes de Enero de mil y setecientos años.

EL AUTOR AL ESTUDIOSO LECTOR.

TODAS Las Artes , así Mecánicas , como Liberales , tienen , y se fundan en principios , y reglas generales. Al passo que estos se ignoran , se oculta la noticia de aquellas ; y tanta es mayor la inteligencia de ellas , quanta es grande la de estos. Es la Ciencia , ò Arte vna hermosa fabrica , que ilustra la superior region del breve mundo animado , la qual toda , si los fundamentos vacilan , ò por la instabilidad , ò por la injuria de el descuido , peligra , y se desquicia. En casi todas las Artes gozan sus Professores Tratados , en que enseñandose recopilados sus principios , hallan el reparo destes riesgos. Sola la Musica carece de ellos : de donde se origina sin duda , ser pocos los que se aplican à su estudio , por el inmenso trabajo de aver de encomendar , y conservar en la memoria sus muchos preceptos ; pocos los que la enseñan , por la reciproca fatiga de aver de instruir à los Discipulos , y darles à entender las dificultades à solas expensas de su exposicion ; pocos tambien los que consiguen su perfecta inteligencia ; ò porque no concibieron de sola la explicacion del Maestro exactas noticias , ò porque encomendadas à la memoria con facilidad se borran. Considerando , Estudioso Lector , estas verdades , que no sola la razon , sino tambien la experiencia me las ha convencido , el deseo , y à de aliviar à vnos , y à de que otros tengan donde recuperar lo
que

que la memoria les vsurpare , me ha sacado de mi retiro à poner en publico en este breve volumen, que te ofrezco , las mas generales reglas , y mas necessarios principios de esta Nobilissima Arte , dexando los mas particulares (aunque tambien necessarios) para mas extensos Tratados , que espero (con el favor de Dios) dâr en breve à la Estampa. Mi zelo ha sido ocurrir à aquellos daños, obiar aquellos inconvenientes , facilitar à los deseosos el estudio de esta deliciosissima Arte. Si esto consigo , tengo el fin , no espero mas premio; solo ruego, con tu benignidad admitas mi buen deseo, disimules lo tosco del estilo , pues solo he mirado à la utilidad, no al aplauso: Así lo fio. Vale,



FRAGMENTOS
MUSICOS.
PRIMER TRATADO

DEL CANTO LLANO.

CAPITULO PRIMERO.

DE LA DIFINICION, Y DIVISION
de la Musica en general.



CON Deseo de facilitar algunas dudas en Canto Llano, y Canto de Organo, escribo sucintamente estos Dialogos; aunque la entera exposicion, en lo dilatado de algunas estrañezas, remito al libro entero, y deseo de omitir superfluas palabras; principio desde luego.
Pregunt. Qué cosa es Musica?

A

Respond.

Respond. Segun San Agustín en el cap. 2. de su libro de Musica : es Ciencia de bien medir.

P. Porquè la llama el Santo Ciencia de bien medir?

R. Porque en tanto es Musica, en quanto està con medida, y proporción.

P. En quantas partes se divide la Musica?

R. En dos.

P. Quales son?

R. En Theorica, y Practica.

P. Què se entiende por Theorica, y què por Practica?

R. Segun el Venerable Beda: Theorica, es comprehender, y saber dar la razon; Y Practica, es componer canciones, y melodias.

P. Serà perfecto Musico el que solo fuere Practico?

R. Si juntamente no fuere Theorico, no podrá llamarse perfecto Musico: porque la Practica toda sale de la Theorica.

P. Què cosas pertenecen à la Theorica?

R. Todas aquellas cosas, que pertenecen à la especulacion del entendimiento.

P. Què cosas pertenecen à la Practica?

R. Todo aquello que se executa con alguno, ò algunos de los miembros corporales: v. g. el cantar, ò tañer instrumentos, &c.

(* * *) (✠) (* * *) (✠) (* * *)

CAPITULO II.

DE OTRAS DIVISIONES DE LA MUSICA
en particular , è introduccion al Canto Llano.

PA mas de lo dicho , hazense otras divisiones de la Musica?

R. Segun el comun de los Autores , se divide en tres partes : en Armonica , Metrica , ò Mensural, y Rithmica.

P. Què se entiende por Musica Armonica?

R. El Canto Llano.

P. Como se define el Canto Llano?

R. Segun San Bernardo , Canto Llano, es vna firme pro-
lacion de figuras , ò notas , las quales no se pueden au-
mentar, ni disminuir.

P. Què es lo que primero se aprende en Canto Llano?

R. La Mano Musical.

P. Què es Mano Musical?

R. Vna conjuncion de signos sucesivos.

P. Como se define el signo en la Musica?

R. Signo , es casa , ò morada de las voces.

P. Quantos Signos contiene la Mano?

R. Siete : aunque estos se triplican , componiendo juntos
lo que llamamos *Mano*.

P. Porque se llama Mano?

R. Porque se enseñan los signos de que consta , por las
coyunturas de los dedos de la mano siniestra.

P. Porque se enseña por la mano siniestra, y no por la diestra?

R. Porque los que llegan à ser Maestros de Capilla, puedan señalar à los Cantores lo que han de cantar, para hazer algunas habilidades por la dicha mano, quedando libre la diestra para hechar el compàs.

CAPITULO III.

*DE LAS VOZES, SIGNOS, PROPIEDADES,
y Claves, que componen el Canto Llano.*

P Despues de saber los signos, por el orden, que por la mano se deben dezir: què es lo que se aprende?

R. Las voces, ò silavas, que se ponen en cada signo.

P. Què se entiende por Voz?

R. Segun el Filosofo, es vn sonido proferido de la boca del viuiente; y en la Musica se tienen por voces seis silavas de que vsa.

P. Como se nombran estas seis silavas?

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

P. Como se nombran los signos que contiene la mano?

R. Gesolreut; alamire, befabmi, cesolfaut, dela solre, elami, fefaut; y estos por el mismo orden se buelven à nombrar, hasta triplicarse.

P. Ay en estos siete signos algunos mas principales que otros?

R. Si: ay tres, que suponen mas que los otros quatro.

P. Què signos fon?

R. Gofolreut, cefolfaut, y fefaut.

P. Porquè estos fon mas principales?

R. Porque de cada vno de estos se deducen, ò nacen seis filavas, ò voces.

P. Pues porquè siendo vnas mismas las voces, ò filavas, han de nacer de tres signos distintos, bastando nacieran de vno?

R. Verdad es, que las filavas fon siempre vnas; pero fon distintas las propiedades.

P. Què es Propriedad?

R. Segun Ariffoteles: Propriedad, es calidad, que sigue la effencia, ò naturaleza de la cosa.

P. Quantas Propriedades ay en la Musica?

R. Tres, y se nombran, bequadrado, natura, y bemol.

P. Donde tienen su asiento, ò posicion?

R. La de bequadrado, en Gofolreut: la de natura, en Cefolfaut; y la de bemol, en Fefaut; y de cada vna destas tres propiedades nacen seis voces, que fon las arriba dichas..

P. Estos tres signos de donde nacen estas tres propiedades, son por alguna otra cosa principales?

R. Si, porque en ellas se asientan las tres Claves, que en la Musica se vsan, que se figuran assi.



P. Qué se entiende por Clave?

R. Clave, es vna señal demonstrativa del Canto;

P. Como se nombran estas Claves?

R. Clave de Gesolreut., Clave de Cefolfaut, y Clave de fefaut.

P. Porquè les dàn estos nombres?

R. Porque los toman de los signos donde se assientan; la de Fefaut, se assienta en Fefaut grave; la de Cefolfaut, en Cefolfaut agudo; y la de Gesolreut., en Gesolreut sobreagudo.

P. Porquè repitiendose los signos tres vezes, no se assientan las Claves en vna de las repeticiones?

R. Porque todas se assientan en regla.

CAPITULO IV.

*DE LOS MOVIMIENTOS, MUTANZAS, Y CLAVES,
de que vsa el Canto Llano.*

P. Quantos movimientos haze el Canto?

R. Tres, que son, ascendente, descendente, y vnifonal.

P. Como se entienden estos tres movimientos?

R. Ascendente, es quando el canto sube; descendente, quando baxa; y vnifonal, quando dos, ò mas figuras estàn en vn proprio signo; y llamase vnifonal, por fer vn mismo el sonido.

P. Si subiendo el canto sube tanto, que passa del la, arriba,

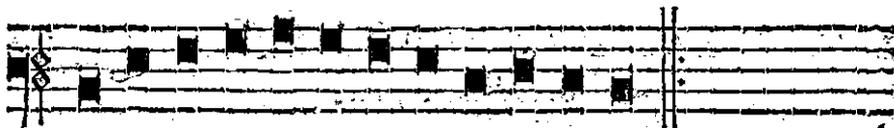
ba, ò baxa tanto, que passa del vt: de què voces se ha de vsar?

R. En tal caso se ha de hazer mutança.

P. Què se entiende por mutança?

R. Mutança, es passar de vna propiedad à otra, dexando aquella voz, que es para baxar, si sube tomando otra, que sea para subir.

EXEMPLO DE LO DICHO.



P. Quales son las voces para baxar, y quales para subir?

R. De las seis voces, las tres primeras, que son, vt, re, mi, se toman para subir; y para baxar, las tres vltimas, al contrario diziendo la sol fa.

P. Como se entiende el baxar, y el subir?

R. Quando sube del la arriba, el la, que es para baxar, se dexa, tomando otra voz, que sea para subir, como re, ò mi, &c. Y quando baxa del vt abajo, se dexa el vt, que es para subir, tomando antes el la, ò sol, que sòn para baxar.

P. De quantos modos se puede tomar mutança en el Canto Llano por cada Clave?

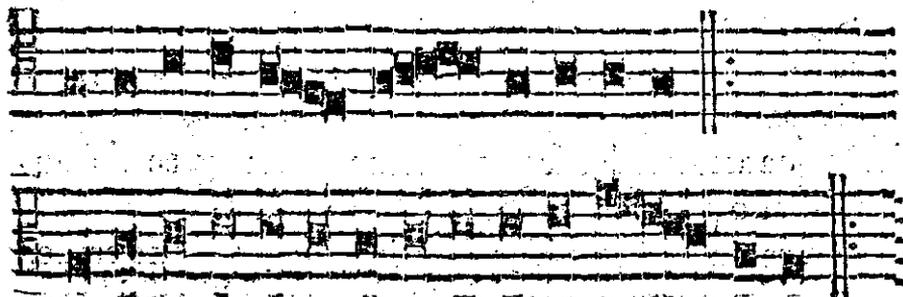
R. Si se canta por natura, y bequadrado, tomase en dos partes la mutança por cada Clave para subir; y si baxa, en otras dos, de modo, que por la Clave de fefaut se

toma mutança para subir en dela solre grave, dexando el sol, y tomando el re; y en alamire agudo se dexa el la, diciendo re en su lugar. Para baxar, se dize en dela solre, sol, dexando el re, que es para subir. En alamire, se dexa el re, y se toma el la, que es tambien para baxar. Por la Clave de Cesolfaut, se toman las mutanças para subir en alamire, y dela solre agudos, y para baxar en elami, y alamire; y en las dos partes se dize la, para baxar.

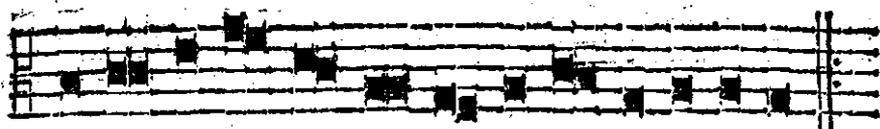
EXEMPLOS DE TODO LO DICHO POR LA
Clave de Fesaut.



EXEMPLOS POR LA CLAVE DE CESOLFAUT.



MUSICOS.



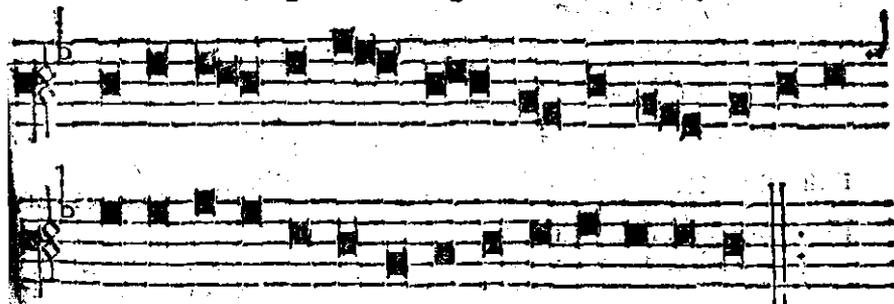
P. Y quando no ay punto en dichos signos, en donde se ha de tomar la mutança?

R. En aquellos signos en que huviere figuras, poniendo vna de las voces que huviere para subir, si sube; y para baxar, si baxa.

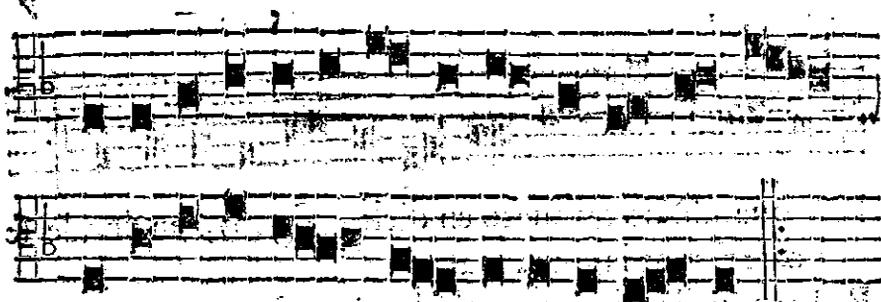
P. Quando se canta por las propiedades de natura, y bemol, donde se toman las mutanças?

R. Quando se canta por la Clave de fésaut, tomase para subir en dela solre grave, y en gesolreut agudo; y para baxar en alamire agudo, y dela solre grave. Por la Clave de cesolfaut tomanse para subir en gesolreut, y dela solre agudos; y para baxar, en dela solre, y alamire.

EXEMPLOS QUE EXPLICAN LAS MUTANZAS, *cantandose por Bemol, por la Clave de Fésaut.*



EXEMPLOS POR LA CLAVE DE CESOLFAUT, *cantandose por Bemol.*



P. Úsase la Clave de gesolreut en Canto Llano?

R. No úsa el Canto Llano, si solo de las Claves de fesaut, y cesolfaut, que son Claves à proposito para voces graves, ò baxas, las quales son las que siempre cantan el Canto Llano; y porque la Clave de gesolreut es para triples, se úsa solo en el Canto de Organo.

P. Como sabremos quando se debe cantar por la propiedad de bemol, y quando por la de bequadrado?

R. Por la propiedad de bequadrado, debese cantar todo Canto Llano, exceptando aquellas composiciones que fueren del quinto, ò sexto tono.

P. Porque en el quinto, y sexto tono se puede cantar por bemol, y no en otros?

R. Porque como el quinto, y sexto tono terminan en fesaut, muy de ordinario forman el diatesaron que ay de fesaut à besabemi; y sino se cantara por bemol, formaria gran disonancia el mi de besabemi con fesaut, por causa de ser tritono.

Para agora basta lo dicho, que mas adelante se diran mas circunstancias acerca de esto.

GAPITULO V.
 DEL NUMERO DE LOS TONOS, SU PRINCIPALIDAD, y exposicion del Diapason, y sus intervalos.

P Quantas son las Composiciones, ò Tonos que vsan en Canto Llano?

R. Ocho.

P. Ay alguna diferencia en estas ocho composiciones, de modo, que sean vnas mas principales que otras?

R. Si la ay, porque quatro de las Composiciones, ò Tonos se llaman Maestros, y quatro Discipulos.

P. Quales son Maestros; y quales Discipulos?

R. Maestros son primero, tercero, quinto, y septimo; y Discipulos segundo, quarto, sexto, y octavo.

P. Donde tienen sus terminaciones, ò finales estos ocho tonos?

R. Primero, y segundo, en la solre grave; tercero, y quarto, en elami; quinto, y sexto, en sefaut; septimo, y octavo, en gesolreut agudo.

P. Què cosa es Tono, ò Composición?

R. Un ascenso, ò descenso dentro de los limites de vn Diapason.

P. Què cosa es Diapason?

R. Diapason, es vna consonancia de ocho voces, la qual incluye en si, ò se compone de vn Diapente, y vn Diatesaron.

P. Què es Diapente, y Diatesaron?

R. Diapente , es vna consonancia de cinco voces , la qual incluye quatro intervalos menores, que son tres tonos, y vn semitono. Diatesaron , es vna composicion de tres intervalos menores , que son dos tonos, y vn semitono.

P. De quantos intervalos menores se compone vn Diapason?

R. De siete, los cinco tonos, y los dos semitonos.

P. Incluye otro genero de intervalo vn Diapason?

R. Si incluye , porque se hallan en el doze modos de intervalos, ò especies, que todo es vno.

P. Quales son?

R. Semitono , tono, semiditono, ditono, diatesaron , tritono, semidiapente , diapente, exacordio menor, exacordio mayor, etacordio menor, y etacordio mayor.

P. Quisiera saber como se entiende cada vno de estos intervalos.

R. Pues atiende à su explicacion: Semitono, es la distancia que ay entre mi fa (esta, es cantidad de cinco comas) llamase este, semitono cantable , à diferencia de otro, que se forma desde el fa, de befabemi, al mi del propio signo , el qual consta de quatro comas , y se llama incantable : y de muchos Autores , es llamado semitono menor , y mayor el de que vamos tratando (el que quisiere saber con mas extension esta materia , lecrà la primera parte de Escuela Musica , que siendo Dios fervido, saldrà con brevedad à luz.)

Tono, segun el Papa Juan XXII. Boécio, y otros Autores,

es la distancia que ay de vn punto grave , à otro agudo; componese de nueve comas. (En el libro arriba citado , se verá alguna diferencia que ay de tonos.)

Semitono, es vna distancia de tres. voces , cuya composicion es de vn tono, y vn semitono, llamada de los Practicos tercera menor.

Ditono , segun los Practicos, es vna tercera mayor , cuya definicion dize : es el ditono vn intervalo que se compone de dos tonos.

Diatefaron, es vna composicion de quatro puntos , constando de tres intervalos, los quales son dos tonos , y vn semitono.

Tritono, es vna composicion de quatro voces, que consta de tres tonos, y se forma desde el fa de fefaut , al mi de befabemi.

Semidiapente , es vna composicion de dos tonos , y dos semitonos ; formase de mi à fa , y llamanle los Practicos quinta falsa, ò quinta menor.

Diapente , es vna consonancia de cinco puntos, compuesta de quatro intervalos , que son tres tonos, y vn semitono ; y llamanla los Practicos quinta perfecta.

Exacordio menor , es vna composicion , que consta de cinco intervalos , y dos semitonos ; llamanla los Practicos sexta menor.

Exacordio mayor, es vna consonancia de seis voces, compuesta de cinco intervalos : los quatro tonos , y vn semitono ; llamase practicamente sexta mayor.

Etacordio menor , es vna composicion de seis intervalos,

los quatro tonos, y los dos semitonos; llamanla los Practicos à esta especie, septima menor.

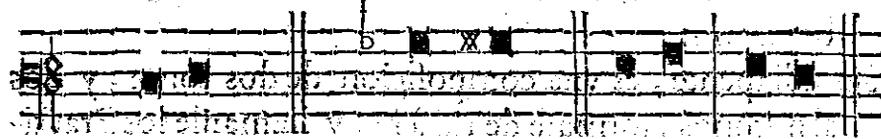
Etacordio mayor, es vna composicion de cinco tonos, y un semitono; y es llamada comunmente, septima mayor. Estos son todos los intervalos, que incluye en si un Diapason.

P. A mas de los dichos ay otros intervalos?

R. Otros ay, pero no se usan en el Canto Llano.

EXEMPLOS PRACTICOS DE TODOS LOS intervalos incluidos en el Diapason.

Semitono mayor, ò cantable. | Semitono incantable, ò menor. | Intervalos de tonos.



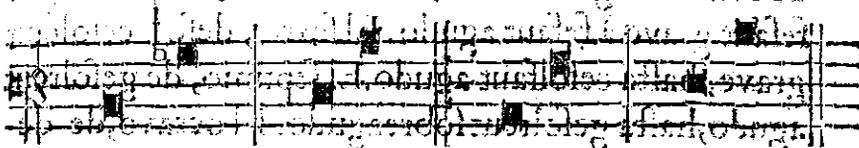
Intervalo de semitono, ò tercera menor. | Ditono, ò tercera mayor. | Intervalos de diatesaron.



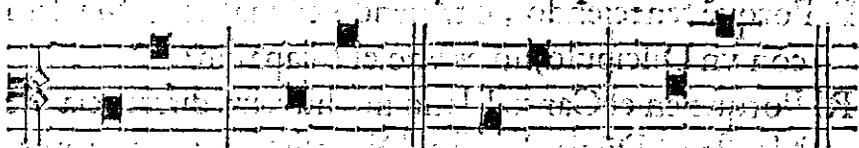
Intervalos de 4. mayor, ò tritono. | Semidispente, ò quinta menor. | Diapente, ò quinta perfecta.



Exacordio, ò sexta menor. Exacordio, ò sexta mayor.



Et acordio menor, ò 7. menor. Septima mayor.



P. Todos estos intervalos se yfan en el Canto Llano?

R. De fualto nõ se deben vfar sextas mayores, ni septimas mayores ni menores, por la aspereza de su entonacion. Y el tritono, ni el semidiapente, ni de grado, ni de salto.

CAPITULO VI

DEL CONOCIMIENTO DE LOS TONOS POR SU

particular Diapafon, y final proprio.

P. Yã que en el Capitulo precedente se dixo donde tenian su finales, ò terminaciones los tonos; pregunto aora, de donde à donde tiene cada tono el Diapafon?

R. El primer tono tiene el Diapafon desde de la solre grave, à de la solre agudo. El segundo tono le tiene de la lamire grave, à la lamire agudo. El tercero, le forma de la lamire grave à la lamire agudo. El quatto, le forma

de

de besaberni grave à besaberni agudo. El quinto , de fefaut grave à fefaut agudo. El sexto , desde cesolfaut grave, hasta cesolfaut agudo. El septimo, de gesolreut agudo, hasta gesolreut sobreagudo. El octavo, de delasolre grave à delasolre agudo.

P. Porquè feneciendo , ò teniendo el final cada Maestro con vn Discipulo, no es vno el Diapason?

R. Porque en el Canto Llano no huviera diferencia de Maestro à Discipulo , si el Diapason fuera vno : porque no se distinguen en otro.

P. Pues què es la càusa , que todos los Discipulos tienen quarta abaxo el Diapason, que los Maestros?

R. Es , porque el Diapason se compone de dos especies principales , que son Diapente , y Diatesaron ; y los Maestros tienen el Diapente cinco puntos arriba de su final, echando el Diatesaron à la parte superior del Diapente ; los quales incluidos , cumplen el Diapason ; y aunque en los Discipulos el Diapente se forma en el mismo puesto , el Diatesaron es distinto , porque lo echan incluido del final abaxo ; conque contando desde el extremo del Diapente al extremo del Diatesaron, se halla entero el Diapason.

P. Yà que sabemos , que los ocho tonos tienen quatro finales , feneciendo vn Maestro en vn mismo final con vn Discipulo ; razon sera saber como se han de conocer los tonos?

R. Primeramente , se ha de mirar donde feneces el tono ; y si tiene su final en delasolre, supongamos , se ha de
 saber,

saber , que es vno de dos tonos , primero , ò segundo; para saber qual de estos dos sea, se ha de mirar, que sube del Diapente , y que baxa del final ; si del Diapente sube mas, que baxa del final abaxo , serà Maestro ; y al contrario , si del final abaxo baxa mas que sube del Diapente, serà Discipulo.

P. Y si tanto sube como baxa?

R. Entonces serà Maestro.

P. Y si del final no baxa , ni del Diapente sube?

R. En caso de arbitrio, siempre se dà al Maestro.

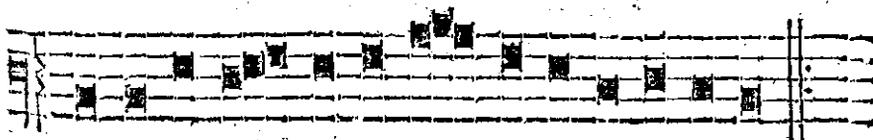
P. Y porquè, si sube del Diapente mas que baxa, ha de ser primer tono ? Y si al contrario, segundo?

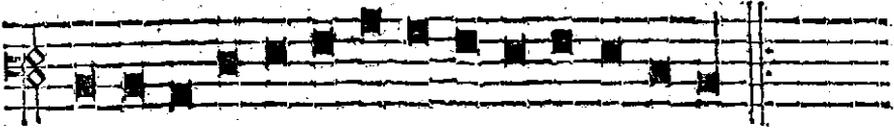
R. Porque el Maestro tiene su Diatesaron del Diapente arriba : y todo lo que sube del Diapente , es parte del Diatesaron ; y lo mismo se ha de entender de los Discipulos , quando baxan de su final.

P. Pues porquè los Maestros echan el Diatesaron arriba, y los Discipulos abaxo?

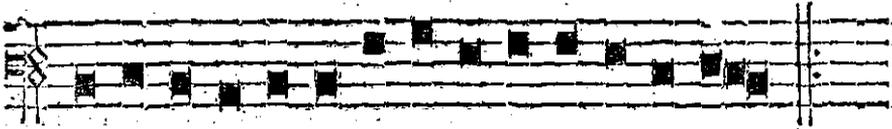
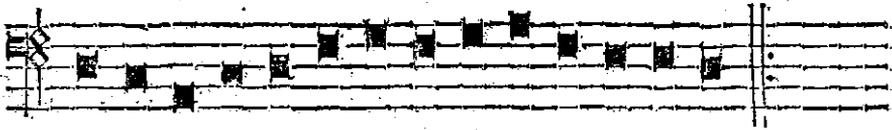
R. Porque se conozca su superioridad , como propria en los Maestros ; y asimismo inferioridad , como propria en los Discipulos.

EXEMPLO DEL PRIMER TONO CUMPLIENDO
todo su Diapason.

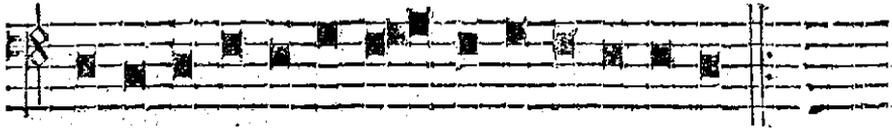


Primer tono imperfecto.

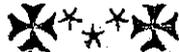
Es primer tono , porque tanto sube , como baxa.

*Segundo tono perfecto.*

Es tambien segundo tono , porque baxa mas que sube.



Bastan los exemplos puestos en primero , y segundo
tono , para entender todos los otros : pues res-
pectivamente se ha de entender lo
mismo de los demàs tonos.



CAPITULO VII.

DE LA VARIEDAD CON QUE SE HALLAN LAS
composiciones , ò tonos en el Canto Llano.

P Quantas maneras de composiciones , ò tonos ay?
R. Seis.

P. Quales son?

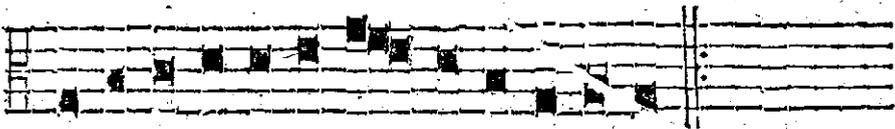
R. Unas perfectas, otras imperfectas, otras plusquam perfectas , otras mixtas , otras commixtas , y otras irregulares.

P. Qual es el tono perfecto?

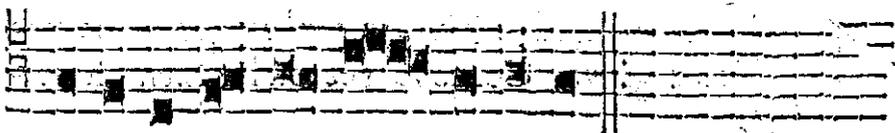
R. Tono perfecto, es aquel que cumple entera, y solamente el Diapason.

Exemplos de tonos perfectos.

Septimo perfecto.

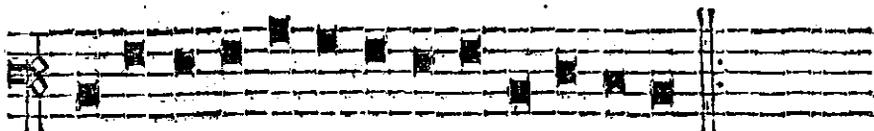
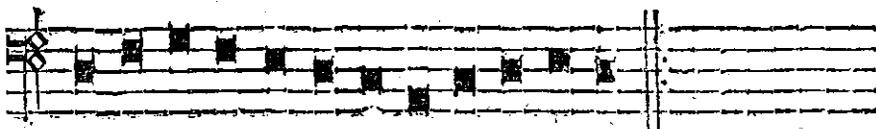


Octavo perfecto.



P. Y el imperfecto qual es?

R. Imperfecto , es aquel que no le cumple.

Primer tono imperfecto.*Segundo tono imperfecto.*

P. Y si acaso vn tono discipulo baxara de su final tres puntos, y de su diapente subiera vno, seria perfecto?

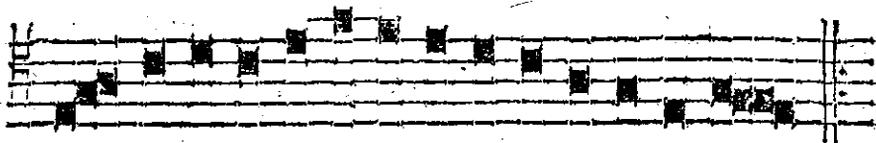
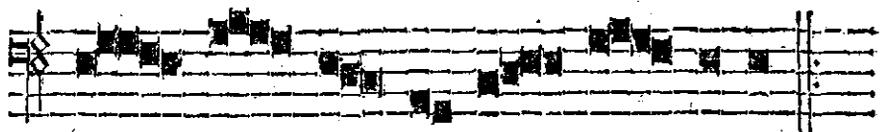
R. No seria.

P. Pues como no es perfecto si cumple vn diapason?

R. Porque el diapason que cumple no es el suyo: porque los discipulos tienen su diapason desde el extremo del diatesaron, hasta el extremo del diapente; y esso seria cumplir el diapason de otro tono, y no el suyo.

P. Què tonos son los que se tienen por plusquamperfectos?

R. Aquellos que siendo maestros suben mas que vn punto de su diapason; y siendo discipulos, baxan mas que otro de su diatesaron: como si vn tercer tono subiera à gesolreut sobreagudo: y vno que fuera quarto baxara à gesolreut grave. Como se vee en los exemplos siguientes.

Tercer tono plusquamperfecto.*Quarto plusquamperfecto.*

P. Y si vno sube mas de vn punto de su diapason serà plusquamperfecto?

R. No serà : porque cada tono tiene de arbitrio subir vn punto de su diapason , y baxar otro , sin ser plusquamperfecto.

P. Pues porquè razon puede subir vn punto, y baxar otro de su diapason?

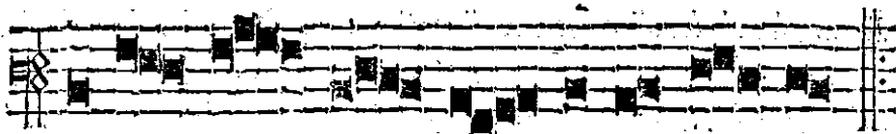
R. Porque es licencia que los Ambrosianos concedieron à cada tono, porque pudiera hazer clausulas en los extremos del diapason, como puestas mas principales del tono.

P. Què cosa es clausula, ò què se entiende por clausula en Canto Llano?

R. Clausula, segun Montanos , es fin , ò periodo de alguna obra : hazese en Canto Llano de dos modos : vno es, subiendo vn punto, y bolviendolo à baxar , como sol, la, sol; mi, fa, mi, &c.

R. Discipulo, por cumplir todo su diatesaron, y no el del maestro.

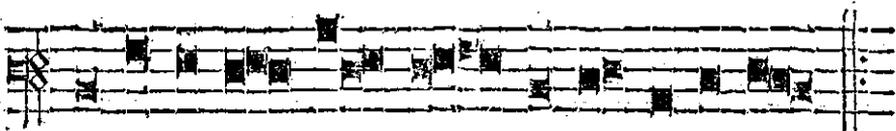
Exemplo.



P. Como se entiende el tono conmixto?

R. Tono conmixto, es aquel que en el discurso de su composicion forma especies de otros tonos; como si siendo primero formara diapente, ò diatesaron de qualquier otro tono, cantando de grado, ù de salto.

Como declara el exemplo siguiente.



Este forma diapente de quinto tono, y diatesaron de octavo, y sexto, siendo primer tono.

P. Como forman los tonos sus diapentes, y diatesarones?

R. Todo, re, la, es diapente de primer tono, y todo, re, sol, diatesaron. Todo, la, re, es diapente de segundo, y todo, sol, re, su diatesaron. Todo, mi, mi en salto de quinta, es diapente de tercer tono subiendo, y mi, la, diatesaron. Todo mi, mi en salto de quinta, baxando, es diapente de quarto tono, y la, mi diatesaron. Toda fa, fa, en salto de quinta subiendo, es diapente de quinto tono, y vt, fa, diatesaron. Todo fa, fa, en salto de quinta baxando, es dia-

diapente de sexto tono; y fa, vt, de diatesaron. Todo vt, sol, es diapente de septimo tono, y re, sol, diatesaron. Todo sol, vt, es diapente de octavo tono, y sol, re, diatesaron.

Exemplos de los diapentes, y diatesarones, formados de todos los tonos.

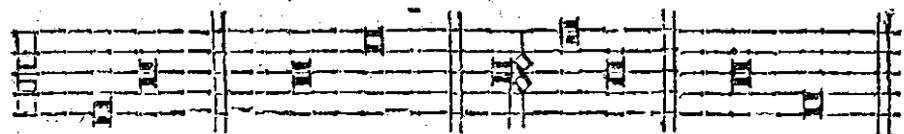
<i>Diapente de primer tono.</i>	<i>Diatesaron de primer tono.</i>	<i>Diapente de segundo tono.</i>	<i>Diatesaron de segundo tono.</i>
---------------------------------	-----------------------------------	----------------------------------	------------------------------------



<i>Diapente de tercer tono.</i>	<i>Diatesaron de tercer tono.</i>	<i>Diapente de cuarto tono.</i>	<i>Diatesaron de cuarto tono.</i>
---------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------	-----------------------------------



<i>Diapente de quinto tono.</i>	<i>Diatesaron de quinto tono.</i>	<i>Diapente de sexto tono.</i>	<i>Diatesaron de sexto tono.</i>
---------------------------------	-----------------------------------	--------------------------------	----------------------------------



<i>Diapente de septimo tono.</i>	<i>Diatesaron de septimo tono.</i>	<i>Diapente de octavo tono.</i>	<i>Diatesaron de octavo tono.</i>
----------------------------------	------------------------------------	---------------------------------	-----------------------------------



- P. Si un primer tono se valiera del diapente del segundo, sería conmixto?
- R. No lo fuera: porque lo que es propio del discípulo, es así del maestro, y al contrario.
- P. Qué composiciones se tienen por irregulares?
- R. Aquellas que no fenecen en sus finales ordinarios.
- P. Pues como se ha de conocer, que tono sea si fenecer fuera de los quatro signos finales?
- R. El primero, y segundo, fenecer en alamire agudo. Tercero, y quarto, en befabemi. Quinto, y sexto, en cesolfaut. Septimo, y octavo, en dela solre. Con esto se conoce, que todos los irregulares fenecen en el extremo de su diapente.

CAPITULO VIII.

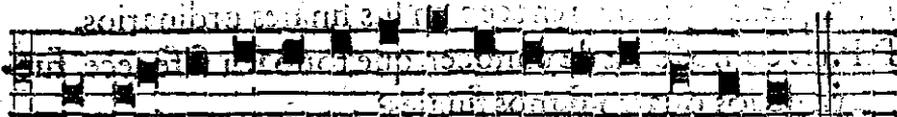
DEL CONOCIMIENTO DE ALGUNOS TONOS transportados, del uso del Bemol, y modo de poner letra en Canto Llano.

- P** Ay en Canto Llano algunos tonos transportados?
- R. Si ay, porque muchas composiciones antiguas se hallan por diferentes terminos.
- P. Por qué termino se halla transportado el primer tono?
- R. Por alamire, y también el segundo.
- P. Pues como se conocerá si estos tonos son irregulares, ó transportados?
- R. Conocese en que si es primero, todo su diapason lo

echa de alambre arriba; y si es irregular, todo canta por la cuerda de la solre.

Ejemplos de lo dicho.

Primer tono transportado.



P. Pueden ser transportados otros tonos?

R. Tambien muchas composiciones del quinto tono, porque se halla por cesolfaut; y de quarto, por alamire; advirtiéndolo, que este se debe cantar por bemol. El que quisiere ver la transporación de tonos más por extenso, leerà la primera parte de Escuela de Música, que como dixè arriba, siendo Dios servido, saldrà muy en breve à luz.

P. Quando se vsa el bemol en Canto Llano?

R. Vsa se en todos los quintos, y sextos tonos, como yà arriba dixè; y tambien quando importa evitar algun tritono, como quando sube de fesfaut à befabemi de grado, ò saltando, y entonces se vsa del bemol, solo por aquella vez, por cùmplir el diatesaron.

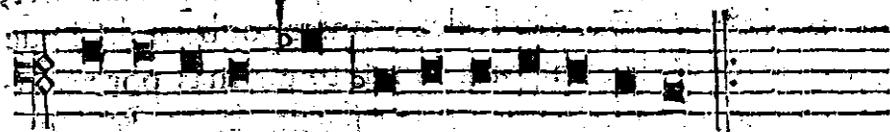
Exemplo de lo dicho.



Lo mismo se ha de entender quando baxa de befabemi à fesfaut, exceptando en caso que hiziere clausula en gesolfreut: porque entonces, por ser el fa de fesfaut sostenido, se escusa el bemol, como superfluo.

P. Quando vienen juntos diapente, y diatesaron, y ambas especies no se pueden cumplir, que se debe hazer?

R. Haziendo bemolados algunos puntos accidentalmente, como se pueden hazer en befabemi, alamire, y alamire.

Exemplo.

P. Y si viniere en tal disposicion, que no se pudiere vsar de todos los dichos bemoles, que se debe hazer?

R. Cumplir el diatesaron, por ser especie cuyos extremos estan mas proximos, à causa de ser mayor su disonancia, sino se suple. Pongo por exemplo, para que mejor se entienda, que subiendo vn Canto Llano de elami à befabemi rectamente de grado, y de alli descendiere à sefaut, que es el diatesaron, avia se de hazer bemol en befabemi para cumplir el diatesaron; sino fuere caso que subiere el diapente de vna vez, esto es de salto, que entonces se avia de cumplir el diapente, dexando de hazer bemol en befabemi, por ser el diapente especie mas principal, que el diatesaron.

Exemplo.

Otro, para quando sube de salto el diapente.



P. La letra como se junta en Canto Llano con la Solfa?

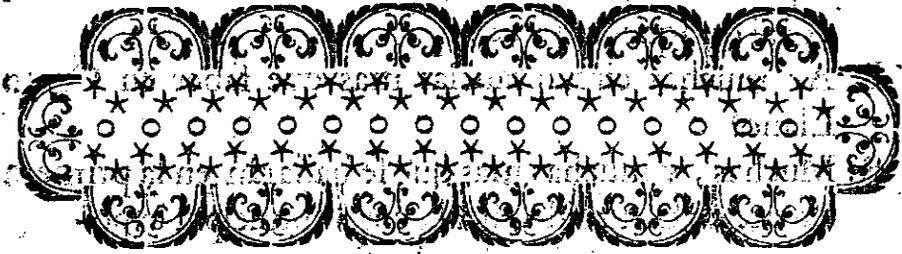
R. En cada punto se nombra vna silava, exceptando en aquellos que estan ligados: porque de aquellos solo en

el primero se pone letra, cantandose los otros con la vocal de aquella silaba.

P. Ay muchas circunstancias mas que saber en Canto Llano?

R. Muchas, y muchas mas que se hallaràn en la primera parte de Escuela Musical, como principal exposicion de esta suma.





TRATADO SEGUNDO,

DE LA MUSICA METRICA

O MENSURAL.

CAPITULO PRIMERO.

DE LA DIFINICION DE ESTA SEGUNDA

Parte de Musica



En el Capitulo 2. del Tratado antecedente se dividió la Musica en tres partes, conviene à saber, Armonica, Metrica, y Rithmica. En todo el discurso de dicho Tratado, se han resumido algunas generalidades de la parte Armonica; y en este se ha de tratar de la segunda Parte, que es de la Musica Me-

trica, ò mensural; y así principio discurriendo por el mismo metodo.

P. Pues avemos llegado à empeño de tratar de Musica Metrica, ò Mensural, que se entiende por dicha Musica?

R. Por Musica Metrica, se entiende el Canto de Organó.

P. Pues porquè el Canto de Organó se llama Musica Metrica, ò Mensural?

R. Porque toda Musica de Canto de Organó, se canta debajo de medida.

P. Y Canto de Organó porquè se llama?

R. Porque en el Instrumento de Organó, siempre se vfa de dicha Musica.

P. Què cosa es Canto de Organó?

R. Canto de Organó, es vna cantidad de figuras, las quales se aumentan, ò disminuyen, segun el modo, tiempo, y prolacion.

CAPITULO II.

DEL NOMBRE, VARIEDAD, Y VALOR

que tiene cada vna de las Figuras de Canto de Organó.

P. Què cosa es Figura en la Musica?

R. Es vna señal representativa del Canto.

P. Quantos modos de Figuras ay?

R. Los que comunmente se hallan, son ocho.

Son los Caracteres de las ocho figuras, las que se figuen.

Maxima. | Longa. | Breve. | Semibreve. | Minima. | Seminima.



Corchea. | Semicorchea.



P. Y como se llaman dichas ocho Figuras?

R. Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, Seminima, Corchea, y Semicorchea.

P. Ay alguna diferencia entre estas ocho Figuras?

R. Si la ay, porque à las quatro llaman mayores, y à las quatro menores.

P. Quales son las quatro mayores?

R. Maxima, Longa, Breve, y Semibreve.

P. Y las menores?

R. Son Minima, Seminima, Corchea, y Semicorchea.

P. Pues porque à las quatro Figuras primeras llaman mayores, y à las otras menores; siendo assi, que van todas en diminucion desde la primera à la vltima?

R. Llamanse mayores las quatro Figuras primeras, porque son mas principales que las otras.

P. Què principalidad es esta?

R. Pueden ser perfectas, è imperfectas, y las quatro menores, nunca pueden ser perfectas.

P. Quisiera saber en que consiste la perfeccion destas Figuras ; pero dexarèlo para despues de aver sabido, porque les han puesto estos nombres ; y asì , porquè pusieron por nombre à la Figura primera , Maxima?

R. Por ser la mayor en valor.

P. Pues quanto vale la Maxima?

R. Unas vezes vale mas que otras , segun la señal indicial que se halle al principio de la obra, como mas adelante lo explicarè.

P. Porquè llamaron la segunda Figura Longa?

R. Por ser la de mayor valor despues de la Maxima, y por pintarse comunmente de cuerpo prolongado.

P. Y à la Figura Breve , porquè le pusieron este nombre?

R. Por ser, respecto à la Figura Longa , mas breve en el valor.

P. Y al Semibreve , porquè le llamaron asì?

R. Porque esta palabra , semi , es lo mismo que medio , y tanto vale dezir semibreve , como medio breve , valor que tiene comunmente.

P. A la Minima, porquè llamaron asì?

R. Porque antiguamente solo se hallaron puestas en uso estas cinco figuras, y como esta era la de menos valor, la llamaron Minima.

P. Y à la Seminima, porquè llamaron asì?

R. Porque despues de mucho tiempo inventada la Minima ; se inventò esta figura , nombrandola Seminima, que fue dezir media Minima.

P. Porquè llamaron à la Corchea asì?

R. No se sabe cosa cierta porquè se le puso esse nombre, ò porquè le llamaron así; lo mas seguro es, que tomò el nombre de su Inventor, ù de la tierra donde se inventò.

P. Y porquè le dieron por nombre à la vltima Figura Semicorchea?

R. Porque el valor que tiene es media Corchea: y este nombre Semicorchea, es compuesto, como lo de arriba, de la palabra semi.

P. Ay à mas de estas algunas otras Figuras puestas en vso?

R. Los Muficos modernos han dado en vsar en algunas partes dos Figuras mas, llamandoles à la vna, Fufca, y la otra, Vinaria.

CAPITULO III.

DE LAS CIRCUNSTANCIAS, QUE PRECISAMENTE se requieren para la perfeccion, ò imperfeccion de las Figuras.

P Dexè en el Capitulo antecedente de preguntar en què consiste la perfeccion de las Figuras; y deseoso de saber, pregunto aora: tiene mas vna Figura siendo Perfecta, que siendo Imperfecta?

R. Toda Figura Perfecta vale tres de sus menores; como la Maxima tres Longas: la Longa, tres Breves, &c. y la que no es Perfecta, solo vale dos de sus Menores.

P.

P. Y pueden ser todas las Figuras Perfectas?

R. Ya dixé, que solas las quatro mayores.

P. Y todas las quatro mayores pueden serlo à vn tiempo?

R. Pueden ser todas Perfectas, y tambien Imperfectas.

P. Y ay algun modo de cantar en que todas las quatro Figuras mayores se hallen Imperfectas?

R. Sí lo ay, que en los tiempos que comunmente llamamos Compasillo, y Compàs mayor, que se figuran así.

Compasillo. | Compàs mayor.



son todas las quatro Figuras mayores Imperfectas: porque la Maxima solo vale dos Longas, la Longa, dos Bre-

ves: la Breve, dos Semibreves.

P. En el tiempo del Compasillo, quanto vale cada figura?

R. Ya he dicho, que la Maxima vale ocho Compases; la Longa, quatro; la Breve, dos; la Semibreve, vno; dos Minimas, vn Compàs; quatro Seminimas entran en vn Compàs; Corcheas, ocho; y Semicorcheas, diez y seis.

P. En el Compàs mayor, que valor tienen las Figuras?

R. La Maxima, vale quatro Compases; la Longa, dos; la Breve, vno; la Semibreve, medio; y entran en vn Compàs, quatro Minimas; Seminimas, ocho; Corcheas, diez y seis; y Semicorcheas, treinta y dos.

P. Porque este modo de cantar es llamado Compàs mayor?

R. Llamase Compàs mayor, à diferencia del Compàsillo, por entrar doblado numero de Figuras en el Compàs.

P. Yà que sabemos que todas las quatro Figuras pueden ser Perfectas, è Imperfectas : Resta aora saber , si solo vna puede ser Perfecta , ù dos, ù tres , ò qualquiera de ellas?

R. Qualquiera Figura de las quatro puede ser Perfecta, aunque sean las otras Imperfectas ; y tambien pueden ser dos, ò tres Imperfectas, y las otras Perfectas , como se ha dicho.

P. Siendo, pues, así, quando la Maxima sola es Perfecta, que valor tendrán las quatro Figuras mayores?

R. La Maxima valdrà doze Compases , por incluir el valor de tres Longas (por ser Perfecta.) La Longa vale quatro Compases , la Breve dos , y la Semibreve vno.

P. Y si la Maxima, y Longa son Perfectas?

R. En tal caso la Maxima vale diez y ocho Compases : la longa seis: la Breve dos: y la Semibreve vno.

P. Y si la Maxima Longa, y Breve son Perfectas?

R. Vale la Maxima veinte y siete Compases : la Longa nueve: la Breve tres: y la Semibreve vno.

P. Y si todas las quatro Figuras son Perfectas?

R. En tal caso, tienen el mismo valor que acabamos de dezir; solo se diferencia , en que el Semibreve tiene el valor de tres Minimas , que es lo mismo que cantar tres Minimas debaxo de vn Compàs.

P. Si la Maxima fuere Imperfecta , y las otras tres Perfectas, que valdrà cada vna de las quatro Figuras?

R.

R. La Maxima valdrà diez y ocho Compases, la Longa nueve, la Breve tres, y la Semibreve vno.

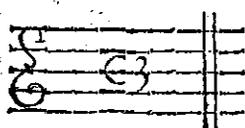
P. Si la Maxima, y Longa son Imperfectas, y las otras dos Perfectas?

R. En tal caso, vale la Maxima doze Compases, la Longa seis, la Breve tres, y la Semibreve vno.

P. Si la Maxima Longa, y Breve son Imperfectas, y solo la Semibreve perfecta, que valor tendrán todas las Figuras?

R. Valdrà la Maxima ocho Compases, la Longa quatro, la Breve dos, la Semibreve vno, y tres Minimas tienen valor de vn Semibreve: Esto sucede assi siempre que es Perfecto; y este es el tiempo que comunmente es llamado Proporcion menor. Figurate assi.

Proporcion menor.



Segun los valores que se han visto, y lo que queda escrito acerca del valor de las Figuras, con la dilacion del discurso, basta para saber que valor tendrán, en caso, que vna, ò otra fuere Perfecta, las demás Imperfectas; ò vna, ò otra Imperfecta, y las demás Perfectas: porque querer poner en este pequeño volumen toda la diversidad de los valores que las Figuras pueden tener, seria gastar el tiempo en vano; quando en el segundo

Libro de la primera parte de Escuela Musi-

cal, se verá esta materia copiosa-

mente escrita.

CAPITULO IV.

DE LA VARIEDAD DE MODOS , O TIEMPOS,
que comunmente en Canto de Organó se enseñan.

P Quantos son los modos , ò tiempos que oy están más puestos en práctica?

R. Seis.

P. Quales son?

R. Compasillo, Compàs mayor, Tiempo de proporción menor, Tiempo de proporción mayor, Tiempo ternario, y proporción Sexquialtera.

P. Yà en el Compasillo, y Compàs mayor se dixo el valor que tenían las ocho Figuras : Aora deseo saber lo que valen en estos tiempos?

R. En la Proporción menor , yà se ha dicho en el Capitulo precedente el valor que tienen las quatro Figuras mayores : de las menores dirè aora. Minimás entran tres al Compàs , Seminimás seis (aunque por vfo se pintan como Corcheas) y Corcheas entran doze , las quales se pintan como Semicorcheas , por lo qual no ay más diminucion de Figuras en este tiempo.

P. Quanto valen las Figuras en la proporción mayor?

R. Todas valen por la mitad que en la menor : porque la Maxima , vale quatro Compases ; la Longa , dos ; la Breve vno; incluyense en vn Com pàs tres Semibreves,

P. ¿Seis Minimás, ù doze Seminimas, aunque se pintan como Corcheas, y Corcheas veinte y quatro, aunque su forma es de ordinario de Semicorcheas.

P. Y en el tiempo Ternario?

R. Vale la Maxima doze Compases: la Longa, seis: la Breve tres: la Semibreve vnø; dos Minimás incluye el Compàs, Seminimas quatro, Corcheas, ocho, y Semicorcheas diez y seis.

P. Como dize que vale la Maxima en este tiempo doze Compases, si por experiencia vemos valer solamente quatro; y afsimesmø hallamos valer todas las Figuras solamente el tercio?

R. Es, porque en cada Compàs de Ternario, se incluyen tres, como lo significa el echar el Compàs con tres movimientos, como el Maestro práctico, y experimentado sabrà.

P. Como se entiende la proporción Sexquialtera?

R. Llámase proporción Sexquialtera, aquella que dispone, y con su señal manda, que en vna voz sean cantadas tres figuras, contra dos de otras sus semejantes, como v.g. ay vna voz que tiene tiempo de Compasillo, y otra tiempo de Sexquialtera: en el Compasillo entran dos Minimás al Compàs; en la Sexquialtera tres; en el Compasillo entran quatro Seminimas, y en la Sexquialtera seis; en el Compasillo entran ocho Corcheas, y en la sexquialtera doze, &c. De modo; que siempre entran vn tercio mas de Figuras en aquella

voz, que tiene señalado el tiempo de Sexquialtera, que en la que tiene el de Compasillo.

P. Y si todas las voces tuvieren señalado el tiempo de Sexquialtera, sería proporcion Sexquialtera está?

R. Por tal se tiene, aunque rigurosamente no lo es: porque para ser propriamente proporcion Sexquialtera, ha de aver en otra voz otro tiempo pintado, donde entre vn tercio menos de Figuras, y que valgan vn tercio mas, para igualar à las de la proporcion Sexquialtera.

P. Pues como es tenida por proporcion Sexquialtera, si quando todas las voces tienen dicho tiempo, no lo es?

R. Porque se supone la ay, aunque nunca así suceda.

CAPITULO V.

DE LAS FIGURAS EXTRAORDINARIAS, QUE se vsan en Canto de Organo.

P Ya en todos los tiempos, que comunmente se vsan, se el valor de las Figuras; pero quisiera saber si tienen el mismo valor algunas Figuras, que se hallan ligadas vnas à otras; y es mi razon de dudar el hallar Figuras ligadas, de varios modos?

R. Duda es, que para desatarse es menester mucho; mas no obstantè, irè satisfaciendo las preguntas, dando la solucion que se debe.

P.

P. Què valor tiene toda primera Figura de la Ligadura?

R. La primer figura de la ligadura (baxando , ò subiendo la segunda) siendo quebrada, ò alfada , teniendo plica à la parte superior en la mano siniestra , es como Semibreve , y tambien la que se sigue. Se figuran afsi.



P. Què se entiende por figura Alfada?

R. Unas figuras que se pintan de cuerpo prolongado; pero nunca suponen , si solo por dos puntos, que son el primero donde principia , y el segundo donde acaba.

P. Si la primer figura de la ligadura, ò sea quadrada, ò alfada estuviere sin plica, quanto valdrà?

R. La primer figura de la ligadura, hallandose con estas circunstancias , y subiendo la segunda , que es la subsequente à la primera, esta serà Brebe. Se figuran afsi.



P. Si la figura primera , ora sea quadrada , ò alfada, se halla có plica à la mano izquierda , à la parte baxa, què valor tendrà?

R. Tendrà hallandose afsi, valor de Breve. Se figuran afsi.



P. Y si à la primer figura de la ligadura sucede baxar la segunda, hallandose la primera sin plica, que valor

tendrá?

R. Aunque la primera se halle sin plica, como para ir à la segunda aya de baxar el canto, siempre es la primer figura Longa. Se figuran afsi.



P. Y la figura Alfa, sin plica, que valor tiene baxando?

R. El primer punto del Alfa, es Longo.

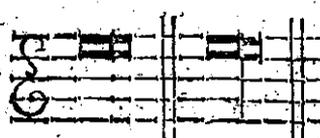
P. Y si la primer figura, siendo quadrada tuviere plica à la mano derecha, ora sea à la parte alta, ò baxa?

R. Siempre, hallandose afsi, ferà Longa. Se figuran afsi.



P. Toda primer ligadura de cuerpo largo, esto es, toda primer figura, estando toda en regla, ò toda en espacio, sin plica, que valor tendrá?

R. Serà Maxima; y advierto, que lo ferà tambien, aunque se halle con plica; pero si la tiene, para ferlo, ha de estàr à la mano derecha; y que sea arriba, ò abaxo no importará, porque siempre ferà vna misma cosa. Se figuran afsi.



P. Las figuras de enmedio la ligadura que valor tendrán?

R. En esto ay grande variedad, y así para satisfazer essa du-

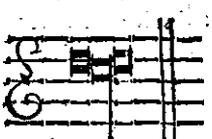
da, irè respondiendò poco à poco. Si las figuras de medio la ligadura son quadradas, ò alfadas, y sin plica, ora sea subiendo, ora baxando, siempre son breves. Se figuran así.



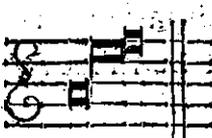
Si la primera figura tiene plica à la mano izquierda, en la parte superior, haze que sean Semibreves la misma segunda figura, y la primera. Se figuran así.



Toda figura de medio quadrada, con plica à la mano derecha, arriba, ò abaxo, siempre es Longa. Se figuran así.



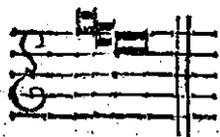
Toda figura de cuerpo largo que estuviere enmedio: esto es, toda en regla, ò toda en espacio, estando sin plica es Maxima. Se figuran así.



P. Yà se el valor de las figuras en el principio, y medio de la ligadura; resta-me saber las del fin, y quisiera tener de ellas clara explicación, como de las antecedentes.

R. Para conclusion de esta dificultad, y satisfaccion

de la duda, digo afsi. Si la vltima figura de la ligadura es de cuerpo largo, y para ir à ella sube, ò baxa la voz, tiene, ò no tiene plica, de qualquier modo siempre es Maxima. Se figuran afsi.



Toda figura quadrada que sube, y tiene plica à la mano derecha, ò como la tenga la antecedente, es Longa. Se figuran afsi.



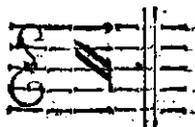
Tambien es Longa toda vltima figura que siendo quadrada, baxe. Se figuran afsi.



Toda vltima figura quadrada, que suba, sin plica, es Breve. Se figuran afsi.



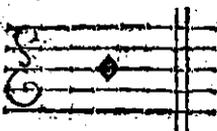
Ultimamente, tambien es Breve la vltima figura del Alfa, si baxa. Se figuran afsi.



P. Otras figuras quisiera saber el valor que tienen, por su extraordinaria pun-tacion; vna de ellas es el Semibreve negro.

R. En Compasillo, ò Compàs mayor, es como Minima con puntillo. Se figuran afsi.

P. Y el Breve negro?



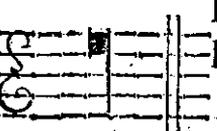
R. Es como Semibreve con puntillo.
Se figuran afsi.

P. Y el Longo negro?



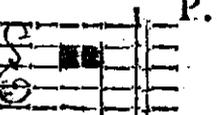
R. Es como Breve con puntillo. Se figuran afsi.

P. Y la Maxima negra?



R. Es como el Longo con puntillo. Se figuran afsi..

P. Si estas figuras se hallaren medio negras, y medio blancas, que valor tendran?



R. El Semibreve medio negro, vale como siete Corcheas. Se figuran afsi.

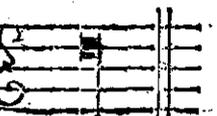
El Breve medio negro, vale como siete Seminimas. Se figuran afsi.



El Longo medio negro, vale tres Compases y medio. Se figuran afsi.



La Maxima medio negra, vale siete Compases. Se figuran afsi.



y esto



y esto como he dicho, entiendese debaxo el tiempo de Compasillo, y Compàs mayor por la mitad.

P. Y en los Compases ternarios, que pierden las figuras?

R. En el Compàs ternario las figuras mayores siendo negras, pierden la tercera parte de su valor; y si son medio negras, la sexta parte.

CAPITULO VI.

DE LAS SEÑALES INDICIALES DE LOS Tiempos, para segun ellos dar el debido valor à las Figuras.

P Ya que se la variedad de figuras que se hallan, quiero saber en que se conoce el tiempo à que sea vna obra?

R. En la señal Indicial, que al principio de ella se halla.

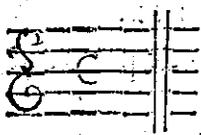
P. Que se entiende por señal Indicial?

R. Señal Indicial, es vn circulo, ò semicirculo, que se pone antes de figura alguna, en el principio de la obra.

P. Quando se conoce que la señal Indicial es de Compasillo, u de otro tiempo?

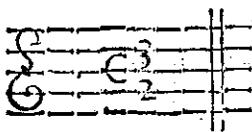
R. Quando en la obra, antes de su principio, se halla

lla vn semicirculo, sin otra señal alguna (este es en forma de vna C). Figurate así.



denota, que aquella obra se ha de cantar debaxo el tiempo de Compafillo.

P. Si à este semicirculo, ò C. se le añade vn 3 ò 2. que tiempo señala? Figurate así.



R. Serà el de proporcion menor: y esto aunque no tenga si solo vn numero, como sea Ternario.

P. Què significa vna virgula que fuele atravesar por el Semicirculo? Figurate así.



R. Denota, que entran en el Compàs dobladas figuras, q entraran si no estuviera: de modo, que si el Semicirculo, ò C. estuvieren sin agregacion

de numero alguno, teniendo atravesada la virgula, serà tiempo de Compàs mayor; pero si estando del mismo modo, se le añadieren los numeros que se ponen à la proporcion menor, pasaràn à indicar, que es tiempo de proporcion mayor. Figurate así.



P. Y el tiempo que llaman Ternario como se pinta?

R. Pintase con vn circulo cerrado. Figurate así.

P. Y la Sexquialtera?
 R. Comunmente con vn 6. y si es doble
 (llamada à doze) con vn 12.

P. Y este es el modo propio de pintarla?
 R. No es este.

P. Pues para està segun arte , como se debe pintar?

R. Con dos numeros , que son vn 3 arriba , y vn 2 abaxo. Figuranse así.

ò con vn 6 arriba,
 y vn 4 abaxo: tam-
 bien con vn 12 ar-
 riba, y vn 8 abaxo,

y este es el propio modo de pintar la Sexquialtera, que llaman à 12.

P. Porque se debe pintar la Sexquialtera con dos numeros?

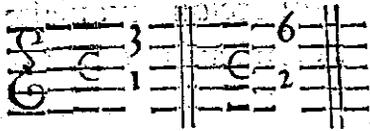
R. Porque el numero mayor declara , que tantas figuras han de entrar al Compàs en la voz , que cantan Sexquialtera, como señala el numero mayor : y de aquel mismo genero han de entrar en otra las que el numero menor señala , v.g. en la voz que canta Compafillo , entran dos Minimas al Compàs , ò quatro Seminimas : esto significa el numero menor que se pone : y en la Sexquialtera , el numero mayor dà à entender , que del mismo genero entran tantas figuras , como señala aquel numero , en la voz que canta Sexquial-

P.

- P. Què diferencia ay entre la Sexquialtera à doze , y en la de à seis?
- R. Si ha de ser propriamente proporcion Sexquialtera , no la ay ; fino que afsi como avia de vsar de Seminima , vsa de otras figuras menores , como Corcheas.
- P. Pues tengo entendido , que llaman Sexquialtera à doze à vn tiempo en què sobre dos Minimias de Compafillo entran seis de Sexquialtera : ò sobre quatro Seminimas, doze de Sexquialtera?
- R. Si se fuele hallar semejante tiempo escrito en Musica para instrumentos ; pero aunque afsi le llaman , esta no es Sexquialtera.
- P. Pues què es?
- R. Propriamente proporcion Tripla.
- P. Pues segun effo muchos modos de proporciones abrà.
- R. Si las ay ; pero su explicacion no es para este pequeño volumen, si para donde mas en particular se traten las dificultades de Musica: Esto se hallarà en la primera parte de Escuela Musical, Tratado tercero , bastantemente explicado , y con sus exemplos muchos modos de proporciones distintas , con las quales se pueden hazer diversos ayres en la Musica.
- P. Pues como se debe pintar la proporcion Tripla?
- R. Devese pintar con solos dos numeros : estos son

vn 3 arriba , y vn 1. abaxo.

Figurase assi.



Y si quiere de otra manera , con vn 6. arriba , y vn 2. abaxo : que es lo

mismo que declarar tantas figuras como señala el numero mayor , se han de cantar en vn Compàs de dicha proporcion , quantas señala el numero menor en otra voz , que con distinto tiempo se hallare.

CAPITULO VII.

DE LA EXPOSICION DE PAUSAS,
y Puntillos.

P Hallanse comunmente otras figuras , y otros tiempos puestos en vso?

R. No.

P. Y quando vna voz ha de callar , què señal ay en la Musica que lo indique?

R. Dase à entender con vnas señales , que comunmente llama el Musico Pausas.

P. Què se entiende por Pausa en la Musica?

R. Pausas , son vnas figuras que denotan silencio.

P. Quantas son?

R.

R. Ocho.

P. Y como se llaman?

R. Pausa de Maxima. Pausa de Longa. Pausa de Breve. Pausa de Semibreve. Pausa de Minima, y por otro nombre Medio. Pausa de Seminima, y de otro modo Espiracion. Pausa de Corchea, y de otro modo Semiespiracion. Y Pausa de Semicorchea. Las quales son estas.

<i>Pausa de Maxima.</i>	<i>Pausa de Longa.</i>	<i>Pausa de Breve.</i>	<i>Pausa de Semibreve.</i>
-------------------------	------------------------	------------------------	----------------------------



<i>Pausa de Minima.</i>	<i>Pausa de Seminima.</i>	<i>Pausa de Corchea.</i>	<i>Pausa de Semicorchea.</i>
-------------------------	---------------------------	--------------------------	------------------------------



P. Què valor tienen estas Pausas?

R. El de la misma figura, que à cada vna le corresponde: de modo, que la Pausa de Maxima denota, ha de callar aquella voz tantos Compases, como vale la Maxima; y la Pausa de Longa, denota asimismo, que ha de callar tanto, quanto vale la Longa; y asimismo todas las otras Pausas

denotan , que la voz ha de callar todo lo que valen las figuras que les corresponden.

P. Y en las Pausas se ha de atender al tiempo , para saber sus valores?

R. Así como en las figuras se atiende para su diminucion , ò aumentacion; así mismo se ha de atender à las Pausas.

P. Usanse en la Musica otras señales?

R. Si.

P. Quales son?

R. Quatro puntillos; y aunque en la forma no tienen diferencia alguna entre sí ; le tienen segun en el puesto en que se hallan : porque de aì nace hazer diferentes efectos.

P. Como se llaman estos quatro puntillos?

R. Puntillo de Aumentacion , de Perfeccion , de Alteración , y de Division.

P. Porque les dan este nombre diminutivo de puntillos?

R. Porque en su forma son menores que los otros puntos , à los quales llamamos figuras.

P. Què efecto haze el puntillo de Aumentacion?

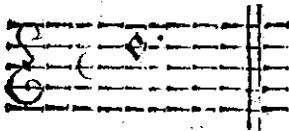
R. El nombre lo dize, que es aumentar la figura mas de lo que vale.

P. Quanto la aumenta?

R. La mitad de su valor ; de modo , que si la figura vale dos Compases , con el puntillo de Aumen-

tacion vale tres , &c.

Figurase assi.



P. Y en què se conoce quando es puntillo de Aumentacion?

R. En ponerse sucesivo à la figura en quien haze el efecto.

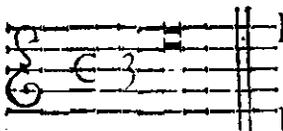
P. El puntillo de Perfeccion, què haze?

R. Perficiona la figura Imperfecta , restituyendole à su justo valor.

P. En què casos se vfa deste puntillo?

R. En la proporcion menor para la figura Breve: porque quando à esta se le sigue alguna minima , ò otra figura menor , queda Imperfecta, perdiendo entonces el valor de vna Minima; y quando quiere el Compositor que valga dos Compases , que es su justo valor , aunque se le siga al Breve figura menor, en dicho tiempo vfa de dicho puntillo, pintandole sobre la figura ; y como su oficio es perfeccionarla, por esso se llama puntillo de Perfeccion.

Figurase assi.

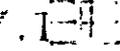


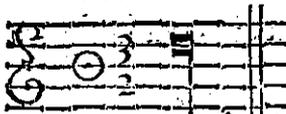
P. Ufase en algun otro tiempo dicho puntillo?

R. Si se vfa en la proporcion mayor en la figura Longa , quando la imperfecciona al-

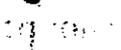
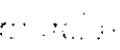
gun

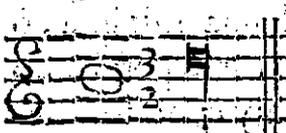
gun Semibreve, ò otra figura menor que le sucede: entònces queriendo el Compositor que tenga su justo valor, restituyesele con el puntillo.

Figura se asista . *Figura se asista* .

 P. Y à sè, que el puntillo de Perfeccion se pinta sobre la figura; de seo-aora saber si se suele pintàr en otra parte?

R. Tambien en la proporcion mayor se suele hallar en la plica de los Longos.

Figura se asista . *Figura se asista* .

 P. El puntillo de Alteracion donde se pinta?

R. Al lado, y en medio de dos figuras.

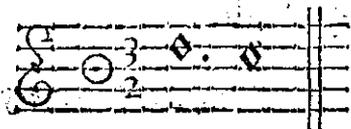
P. Y què efecto haze?

R. Dar doblado valor à la que se sigue.

P. Mejor lo entenderè explicado por exemplo.

R. Hallase este puntillo en proporcion mayor comunmente, en medio de dos Semibreves, y el efecto que haze, es alterar el segundo, dandole el doblado valor, que el que por sí tenia.

Figurase así.



P. Puede aver alteracion sin puntillo que le avise?

R. Es regla general en la proporcion mayor, que viniendo dos Semibreves, en medio de dos figuras mayores, ora sean Breves, Longas, ò Maximas, ha de aver alteracion en el segundo Semibreve de los dos, el qual se convierte en valor de Breve.

Figurase así.



P. El puntillo de Division que efecto haze?

R. Avisa, que no ha de aver alteracion, aunque se hallen dos figuras menores entre dos mayores.

P. Y donde se pinta?

R. A la parte baxa, en medio de dos figuras menores, avisando, que cada figura se tenga solamente por lo que pinta.

Figurase así.



CAPITULO VIII.

COMO PADECEN IMPERFECCION LAS

Figuras mayores.

P Por quantas cosas pueden padecer imperfeccion las figuras mayores?

R. Por dos.

P. Quales son?

R. Por sucederles alguna figura menor, y por mudança de color.

P. Como se entiende el causar imperfeccion la figura menor?

R. Ya arriba se dixo, que siempre que en la proporcion menor al Semibreve, ò Breve se le sigue alguna Minima, es para hazer imperfecta qualquiera de estas figuras, haziendoles perder de su valor lo que vale la minima que se sigue; lo mismo sucede en la proporcion mayor, quando al Breve, ò Longo, sucede vn Semibreve.

P. Por mudança de color, què se entiende?

R. Quando alguna de las figuras mayores es negra, ò media negra.

P. Quando es toda negra, què pierde de su valor?

R. En los tiempos de Compasillo, y Compàs mayor, las figuras mayores, que son del todo ne-

gras, pierden de su valor la quarta parte: En las proporciones mayor, y menor, y en el ternario, solamente pierden la tercera parte.

P. Las que son medio negras, què pierden?

R. En el Compasillo, y Compàs mayor, la octava parte; en las proporciones, y ternario, la sexta parte.

CAPITULO IX.

QUE SEA EN LA MUSICA MODO, TIEMPO, y Prolacion?

P. Què se entiende por Modo en la Musica?

R. Entiendese por modo mayor, la figura Maxima; y por modo menor, la Longa.

P. Acuerdome, que la difinicion de Canto de Organò dize, que las figuras se aumentan, ò disminuyen segun modo, tiempo, ò prolacion: assentado pues este principio, como se aumentan, ò disminuyen segun modo?

R. Si el modo mayor, que es la Maxima, ò el modo menor, que es la Longa, son figuras perfectas, se aumenta à las figuras el valor; y si son Imperfectas, se disminuye.

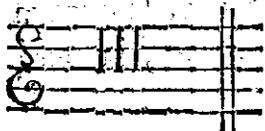
P. Como se conoce quando son perfectos, ò imperfectos el modo mayor, y menor?

H

R.

R. Quando al principio de la obra, despues de la Clave se hallaren vnas rayas à modo de tres Pausas de la figura Longa,

Que se figura assi.



denota, que el modo mayor, que es la Maxima, es perfecto; pero si se hallare sola vna raya, al

modo que se pintan tres Pausas de Breve,

Que se figura assi.



indica, que el modo menor, que es la figura Longa, es perfecto. Si no se hallare ninguna de estas se-

ñales, como comunmente se ve en la Musica que se practica, ha se de entender, que son imperfectas la Maxima, y Longa.

P. Què se entiende por Tiempo en la Musica?

R. Tres cosas.

P. Quales son?

R. El Compàs, la señal indicial que se pone al principio de la obra, y la figura Breve.

P. Què cosa es Compàs?

R. Un movimiento successivo con que se mide el Canto.

P. Porque la figura Breve se llama Tiempo?

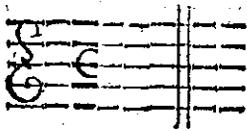
R. Porque la señal indicial, que està al principio de la

la obra , haze los efectos en dicha figura , haziendola valer mas , ò menos , segun la forma de dicha señal ; y porque haziendo valer mas , ò menos esta figura la señal indicial mueve à las otras , que son menores que ella , à ser cantadas con menos , ò mas tiempo : por esso dicha señal indicial se llama Tiempo.

P. Quales son las mudanças que haze la señal indicial , para hazer valer más , ò menos la figura Brebe?

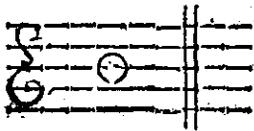
R. Si la señal indicial fuere vn Semicirculo , en forma de vna C,

Que se figura assi.



llamase Tiempo imperfecto , haziendo imperfecta la figura Brebe , y juntamente que no valga , si solamente dos Semibreves. Si dicha señal indicial fuere vn circulo entero , que es en forma de vna O,

Que se figura assi.



llamase Tiempo perfecto , è indica , que la figura Brebe es perfecta ; y en tal caso tiene el valor de tres Semibreves.

P. Qué se entiende por Prolacion?

R. El Semibreve.

P. Què señal le corresponde?

R. Un puntillo dentro de la señal indicial;

Que se figura assi.



y esta denota, que la prolation es perfecta, y vale entonces el Semibreve tres Minimas.

P. En què se conoce quando la prolation es imperfecta?

R. En la carencia de dicha señal.

P. Y sin èl, quanto vale el Semibreve?

R. Solas dos Minimas.

P. Puede ser la Minima perfecta?

R. Ninguna de las quatro figuras menores puede ser perfecta; y assi ninguna de ellas vale mas que dos de sus menores.

CAPITULO X.

DEL CONOCIMIENTO, Y PUNTACION DE los Tonos en Canto de Organo.

P Quifiera saber como se conocen los Tonos en Canto de Organo.

R. Conocense en los Finales, y en las Claves, como se apuntan las partes, ò voces.

P. Quantos modos de apuntar Claves tienen las partes?

R.

R. Dos cada vna, excepto el baxo, que se suele hallar de tres modos.

P. Quales son estos modos de Claves?

R. Quando la parte de Tiple està con Clave de Gesolreut, correspondele el Contralto con Clave de Cefolfaut en la segunda regla de abaxo; el Tenor tambien de Cefolfaut en la de medio, y el baxo con la misma en la quarta regla; y tambien suele con Clave de Fefaut en la de medio; y à este modo de puntacion llaman los Musicos, Puntacion con Claves altas.

Estando el Tiple con Clave de Cefolfaut en la primera raya de abaxo, correspondele el Contralto con Clave de Cefolfaut en la de medio; el Tenor con la misma en la quarta; y el Baxo, con Clave de Fefaut, tambien en la quarta. A este modo de apuntar, llaman los Musicos, Puntacion con Claves baxas.

P. En què se conoce el primer tono?

R. En que todas las Claves se pintan con Bemol, feneciendo el Baxo en Gesolreut.

P. Conocefe en otra cosa?

R. En puntarse con Claves altas.

P. Hallase otro modo de apuntar el primer tono?

R. Si, porque se halla con Claves baxas sin Bemol, feneciendo el Baxo en Delasolre.

P. Como se punta el segundo tono?

R.

R. Con Claves baxas, teniendo Bemol, y feneciendo el baxo en Gesolreut.

P. Como se punta el tercer tono?

R. Con Claves altas, sin Bemol, y feneciendo el Baxo en Alamire.

P. Y el quarto?

R. Puntase con Claves baxas, sin Bemol, feneciendo el Baxo en Elami.

P. Como se punta el quinto tono?

R. De dos modos: El mas comun, es con Claves altas, con Bemol, feneciendo el baxo en Fefaut. Suelese tambien puntar con Claves baxas, sin Bemol, feneciendo el baxo en Cefolfaut.

P. En que se conoce el sexto tono?

R. En puntarse con Claves baxas, con Bemol, y feneciendo el baxo en Fefaut.

P. Como se punta el septimo tono?

R. Con Claves altas, sin Bemol, y feneciendo el baxo mas comunmente en Delasolre, que es su mediacion, que en Alamire, que es su Final propio, solo por diferenciarse del tercero.

P. Como se punta el octavo tono?

R. Con Claves altas, sin Bemol, teniendo su propio Final en Gesolreut; aunque muchas vezes le tiene en Cefolfaut, que es su mediacion.

P. Que tono es el que fenece en Befabemi, con Claves baxas, y Bemol?

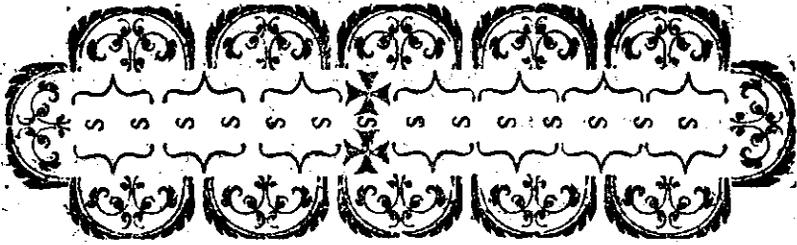
R.

R. Es quinto tono , punto baxo, aunque de muchos es llamado segundillo.

P. Ay mas que saber en la puntacion, y conocimiento de los tonos?

R. Aqui solamente he declarado para su conocimiento las primeras reglas generales : porque muchas circunstancias omito, que no me permite este pequeño volumen; y así me remito à la primera , y segunda parte Musical.





TRATADO

TERCERO.

DEL CONTRAPUNTO,
Y COMPOSICION.

CAPITULO PRIMERO.

DE LA DIFINICION DEL CONTRAPUNTO.



Dividimos la Musica en el Capitulo primero del primer Tratado, en tres partes. La primera, diximos ser la parte Armonica, que es el Canto Llano, cuya exposicion està en el primer Tratado. La segunda, diximos ser la Metrica, ò Mensural, que es el Can-

to de Organó , cuyas dificultades quedan en el Tratado precedente explicadas, con la brevedad que este pequeño volumen permite. Es la tercera parte en que se divide la Música, llamada comunmente Rithmica; y pues yà en los dos Tratados antecédentes quedan reglas generales; bien será proseguir para que (como en aquellos) se alcance algo de luz para conocer el estuudiofó tanto como ay que saber en lo que pertenece à esta Tercera Parte.

P. Qué se entiende por Música Rithmica?

R. Por Música Rithmica se entiende la composición, y como su principio, y origen, el Contrapunto.

P. Qué es Contrapunto?

R. Segun Bacheo, es vna concordancia armoniosa de voces contrapuestas, aprobadas por el Arte.

P. Porque se dice concordancia de voces contrapuestas?

R. Porque es lo mismo dezir concordancia, que uso de especies consonantes, con modo debido, segun las reglas del Arte; y dezir Contrapuestas, es, porque aquellas especies que llamamos perfectas, se usan siempre yendo vna voz contra otra.

P. Qué se entiende el ir vna voz contra otra?

R. Que si la voz baxa sube, la alta ha de baxar; esto sucede, como adelante se explicará para dàr la quinta; y si para dàr la octava ha de estàr bien, ha de ser haziendo contrarios movimientos: es-

to es, baxando la voz baxa, y la alta subiendo.

CAPITULO II.

DE LAS SIETE ESPECIES QUE SE hallan en la Musica, y de las consonantes que ay en estas, de que vfa el Contrapunto.

P Quantas son las especies que se vfan en la Musica?

R. Siete.

P. Quales son?

R. Unifonus, segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, y septima.

P. Todas estas siete especies son consonantes?

R. Solas quatro.

P. Quales son, pues, las consonantes, y las disonantes?

R. Unifonus, tercera, quinta, y sexta, son consonantes: segunda, quarta, y septima son disonantes.

P. Solamente ay en la Musica estas siete especies?

R. Otras muchas ay, que se componen de estas, de las cuales adelante se irá tratando.

P. Y de estas especies quales son las que llamamos de Contrapunto?

R. Las quatro consonantes que arriba he dicho.

P.

- P. Y entre estas quatro especies ay diferencia alguna?
- R. Si la ay, porque vnas de ellas son perfectas, y otras imperfectas.
- P. Quales son las perfectas?
- R. Unifonus, y quinta.
- P. Y las imperfectas?
- R. Tercera, y sexta.
- P. Preguntando arriba si se hallaban otras especies en la Musica, supe que si; pero compuestas de las ya dichas; y asì defeo saber que especies son las que se componen del vnifonus, tercera, quinta, y sexta; pero para no confundir mi defeo, solo aora pregunto, què especies se componen del vnifonus?
- R. Componese del vnifonus la octava; de la octava, la quincena; de la quincena, la veinteidofena.
- P. Què especies se componen de la quinta?
- R. Multiplicando por el mismo orden que en la octava: de la quinta se compone la dozena; de la dozena, la dezinovena, &c.
- P. De la tercera, què especies se componen?
- R. Primeramente la dezena, de la dezena la diezisiete-
na, &c.
- P. Y de la sexta?
- R. Componese de la sexta la trezena, de la trezena, la veintena.

P. Puedenfe componer, à mas de las dichas especies, otras mas remotas?

R. Si pueden componerfe; pues añadiendo siete puntos arriba, cada vna de otra se puede proceder en numero infinito.

P. Pues porquè se nombran folamente estas?

R. Porque es lo que folamente bastan las voces; pero si acaso las huviere, ò instrumentos que pudieren llegar à mas, podrá el Compositor de todas aquellas especies que quisiere, aunque estuvieren remotas.

P. Porquè el vnifonus, y quinta son perfectas, è imperfectas la tercera, y sexta?

R. Porque el vnifonus, octava, y quinta en quitarles de su justa cantidad: esto es añadiendoles, ò quitandoles, dexan de ser especies consonantes, pasando à ser disonantes. No sucede afsi en la tercera, y sexta: porque sean mayores, ò menores, siempre son consonantes, de modo, que por la sugesion, que estas dos especies tienen de aumentarfe, ò disminuirfe, quedandose siempre en linea de consonantes, son llamadas especies imperfectas.

P. Entendido yà el modo de vsar las especies consonantes; deseo saber de aquellas tres disonantes de que arriba hizimos mencion, preguntando de las especies que se hallan en la Musica?

R.

R. Yà dixè , que las especies disonantes son segunda , quarta , y septima , de estas no es aqui de proposito explicar , porque aora solo seria para mas confundir ; y así lo dexarè para mas virgencia , y oportunidad.

CAPITULO III.

DE LAS REGLAS GENERALES , Y PARTICULARES del Contrapunto suelto , y de la variedad , que de ellos comunmente se enseña.

P Cosa difícil me parece el Contrapunto , pero no escusarè , deseoso , el trabajo para su inteligencia ; por lo qual quisiera saber que cosa es?

R. Muchas cosas ay que saber en este Contrapunto . Primeramente sus especies , saber como se han de vsar ; y despues desto , enseñarse à formar consonancias sobre vn Canto Llano , que sirva de Baxo , procurando poner à cada punto de Canto Llano , otro que en la voz del Tiple , le corresponda en especie consonante .

P. Del capitulo precedente sè yà que las especies del Contrapunto , son las quatro consonantes , y que la tercera , y sexta son imperfectas , y que se pueden vsar de qualquier modo . Sè tambien , que el unisonus , octava , y quinta , son perfectas ; pe-

ro deseo saber el modo de usarlas.

R. La quinta se ha de dár subiendo el Canto Llano, y baxando el Contrapunto: y la octava al contrario, subiendo el Contrapunto, y baxando el Canto Llano.

Del modo que se ve en este Exemplo.



P. Puedense dár dos octavas, ò dos quintas, vna despues de otra?

R. No se puede: porque vna de las reglas mas principales que ay en la Musica, dize, que dos especies perfectas de vn mismo genero, y cantidad, no se pueden dár successivamente.

P. Observanse algunas otras reglas en el Contrapunto suelto?

R. Si se observan algunas generales, y otras muchas particulares.

P. Qué se entiende por reglas generales, y qué por reglas particulares?

R. Entiendense por reglas generales todas las que

con-

conviene à todo genero de Contrapunto, como son las hasta aqui referidas, y en nombrar dos puntos en vn mismo signo, como sol, sol, fa, fa, &c. Otras que ay se irán diziendo, quando mas importe, por el discurso del capitulo.

Por reglas particulares se tienen aquellas, que pertenecen à vn modo de Contrapunto, y no à otro; como en el Contrapunto que se haze à Semibreves, en el qual no se permite mixtion de otro genero alguno de figuras. En el de Minimass tampoco. En el de Compasillo no se permite hazer Corchea; y asimismo otras semejantes à estas.

P. Deseo mucho tener noticia de las especies disonantes; y asì quisiera saber si se pueden vsar en Contrapunto suelto?

R. Si se puede vsar de ellas; pero observando por la regla general que el Compàs no de, ni alze en semejantes especies, si no fuere por ligadura, cuya dificultad en el modo de hazerse se expondrà en su propio lugar.

P. En què especie ha de principiar, y acabar el Contrapunto?

R. Regla general es, que no puede principiar, ni acabar en especie alguna imperfecta; pero como sea perfecta, no importa sea quinta, ò octava.

P. Pues porquè se ha de començar el Contrapun-

to en especie perfecta?

R. Porque el Contrapunto, es principio de enseñar à componer , y en la composicion es regla general, que las voces han de tener sus entradas en los puestos mas principales del tono , y estos son el Final , y quinta de cada vno , y en la manera que se puede , observando la misma regla en el Contrapunto : considerase el primer punto de Canto Llano , como puesto principal del tono , por lo qual puede entrar en octava , y quinta , y no en otras especies.

P. Porque siempre ha de acabar en especie perfecta el Contrapunto?

R. Porque segun el Filosofo , para ser perfecta vna obra , assi lo ha de ser en el fin , como en su principio.

P. Quantos modos de Contrapuntos sueltos ay?

R. Usanse tantos, que no es facil reducirlos à este pequeño volumen.

P. Pues à lo menos quisiera saber los que mas comúnmente se enseñan?

R. Estos son : Contrapunto à Semibreves , à Minimas , à Seminimas , ò Compasillo , que llaman, à compàs mayor , à Sexquialtera , à Sexquinona, y otros muchos , que seria prolija dilacion el referirlos.

P. En qué consiste el Contrapunto à Semibreve?

R.

R. En que sobre cada punto de Canto Llano se ha de poner otro de Contrapunto, valiendo igualmente, así el Canto Llano, como el Contrapunto.

P. Què reglas se han de observar para hazerle?

R. Generales todas, las que son para todo Contrapunto, y particulares solamente vna.

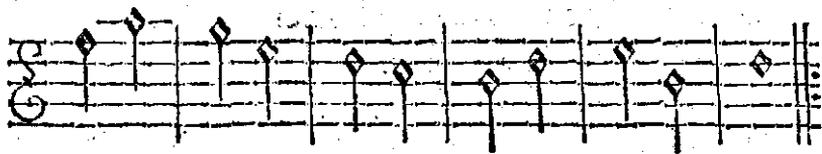
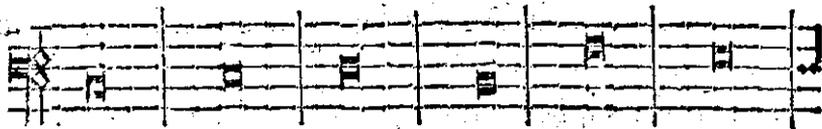
P. Qual es?

R. Observar, que en él no puede aver variedad de figuras.

P. En que consiste el Contrapunto de Minimas?

R. En que sobre cada punto de Canto Llano se nombran dos figuras en distintas especies.

Como se ve en este exemplo.



K

P.

P. Qué reglas particulares se han de observar en este Contrapunto?

R. Solamente entrar al principio con Pausa de Minima ; y esta regla no solo es para este Contrapunto , si tambien para todos aquellos que constan de figuras menores en la forma que se irá viendo.

P. Pues porqué se ha de comenzar con Pausa el Contrapunto?

R. Porque pueda el Contrapuntante tomar Tono, oyendo el Canto Llano.

P. En este Contrapunto de Minimas , la especie en que ha de alzar el Compàs , ha de ser perfecta , ò imperfecta?

R. Solamente manda el Arte sea especie consonante.

P. En qué consiste el Contrapunto de Seminimas, llamado comunmente de Compásillo?

R. En que se compone de variedad de figuras.

P. Qué figuras suelen ser las que comunmente se usan en este Contrapunto?

R. Seminimas, Minimas, y algunos Semibreves.

P. Quando , y como se usan las Seminimas?

R. Solo para hazer carreras.

P. Y las carreras como se hazen?

R. Baxando , ò subiendo seguidamente sin salto alguno.

P. Y las Seminimas han de ser todas buenas especies?

R.

- R. Basta lo sean aquellas donde dà , y alza el Compàs , siendo la primera de cada movimiento.
- P. Quales son las mejores carreras?
- R. Las mas largas .
- P. Y ha de guardar circunstancia alguna para sus principios?
- R. Si ha de baxar la carrera, se ha de procurar no cogerla de salto , si al dàr del Compàs, procediendo cerca de otra figura la primera Seminima de ella, ò puntillo de alguna Minima antecedente, ò otra parte de figura, que equivalga por Seminima.
- P. Puede de otro modo principiarse carrera para baxar?
- R. Si con Minima sincopa : con tal , que en medio de dicha Minima sincopa alze , ù de el Compàs.
- P. Pueden en Compasillo acabar las carreras al alzar?
- R. Todas han de terminar , ò finir al dàr , ora sean baxando , ora sean subiendo.
- P. Principiando las carreras para subir , es menester prevencion alguna?
- R. No , porque de qualquier modo que se principie, ò sea al dàr , ò al alzar, sin prevencion, ò con ella, siempre será bien hecha , excepto el no principiar con Minima sincopa solo, por no defayrar el Contrapunto.

P. En què caso se vsan de Semibreves en Compafillo?

R. Siempre que se aya de hazer ligadura , ò clausula.

P. Què cosa es ligadura, ò clausula?

R. Una cosa es ligadura , y otra es clausula : ligadura , es padecer vna voz en falsa : clausula, conclusion, ò periodo de alguna obra.

Puede aver ligadura en este contrapunto solamente de septima , porque esta especie es tan falsa , que no necessita de quien le haga mas, como la quarta ; pero no se puede hazer observando la fuerça del Contrapunto , si despues de salir à la sexta mayor , no concluye en la octava, cuya disposicion se llama Clausula; y advirtiendo solamente, que al dar de Compàs confiste la fuerça de la ligadura : no dire mas de esta materia en este lugar , omitiendo para otro mas proprio diversas circunstancias , que se requieren en la ligadura, y clausula.

Exemplo del Contrapunto, à Semibreves, ò Compafillo.



P. En qué consiste el Contrapunto de Compás mayor?

R. En lo mismo que el de Compásillo; diferenciafe solamente, en que entran dobladas figuras al Compás.

P. De qué figuras vfa?

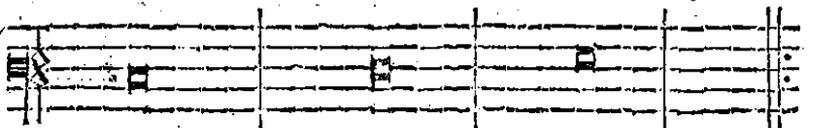
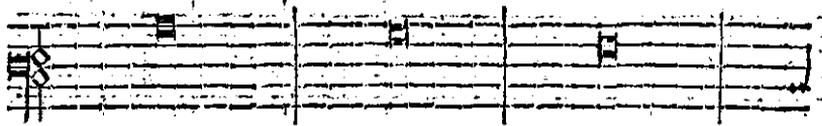
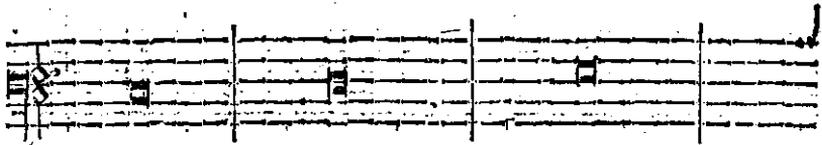
R. De las mismas que el Compásillo.

P. Y entra con Pausa para principiarle?

R. Con Pausa de vna Minima, por la razon arriba dicha.

Exem-

FRAGMENTOS

Exemplo del Contrapunto , à Compàs mayor.

- P. Què se entiende por Contrapunto-à Sexquialtera?
- R. Contrapunto à Sexquialtera , es aquel , que en si no incluye variedad alguna de figuras.
- P. Pues de què figuras se compone?
- R. Solamente de Seminimas.
- P. Quantas se cantan en cada punto de Canto Llano?
- R. Seis.
- P. Y de estas quantas han de ser buenas?
- R. Tres de preciso.
- P. Quales han de ser?
- R. La en que dà el Compàs , la en que alza , y qualquiera otra.
- P. Importarà aya mas figuras buenas al Compàs?
- R. Tanto mejor serà el Contrapunto, quanto mas figuras buenas se hallaren en él.
- P. Quando se ofrece saltar , puede despedirse de mala, ò ir à ella?
- R. No, porque la especie de que se despide, y à la que và han de ser buenas.
- P. Qual es el mejor Contrapunto de Sexquialtera?
- R. El mas largo.
- P. Entrafe en él con Pausa?
- R. Con vna equivalente à vna de las figuras que incluye.

Exemplo de la Sexquialtera à seis.

P. En què consiste el Contrapunto de Sexquinona?

R. En que entran nueve figuras al Compàs.

P. Tiene variedad de figuras?

R. Todas han de ser Semínimas.

P. Quantas buenas ha de incluir en el Compàs?

R. Quantas pudiere; pero de preciso quatro, ò cinco lo que menos, incluyendo en estas la en que dà, y alza el Compàs.

P. Quantas entran al dàr?

R. Seis, y tres al alzar, y se entra con Pausa, como en el Contrapunto antecedente.

Exem-

Exemplo de la Sexquinona.

The musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a 9/6 time signature, featuring a melodic line with diamond-shaped note heads. The second staff is a bass line in F-clef with a 9/6 time signature, containing sparse harmonic accompaniment. The third staff is another vocal line in G-clef with a 9/6 time signature, mirroring the melody of the first staff. The fourth staff is another bass line in F-clef with a 9/6 time signature, mirroring the accompaniment of the second staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

P. Echanse comunmente mas Contrapuntos que los sobredichos?

R. Si, pero por la brevedad, y ser estos los mas comunes, no hago dilacion en otros, que si quisiere ver el Curioso, hallará en la segunda parte de la Escuela Musical, explicados, y exemplificados.

(*) (*) (✕) (*) (*) (✕) (*) (*)

CAPITULO IV.

DEL CONTRAPUNTO SOBRE TIPLE , Y DE
*la variedad de Contrapunto , sobre Canto de
 Organo.*

P Qué se entiende por Contrapunto sobre Ti-
 ple?

R. Entiendese aquel en que la parte del Tiple lleva el
 Canto Llano , y la parte del Baxo el Contrapun-
 to.

P. Como se vsa de las especies perfectas?

R. Subiendo el Contrapunto , y baxando el Canto
 Llano, se dá la quinta, y la oétava al contrario, ba-
 xando el Contrapunto , y subiendo el Canto Lla-
 no.

Exemplos de los Contrapuntos sobre Canto Llano,
los para ellecto del sobre Tiple.



P. Puedese hazer variedad de Contrapuntos à sobre Tiple?

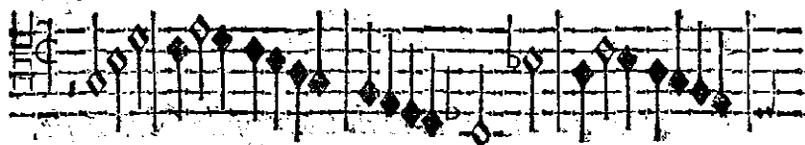
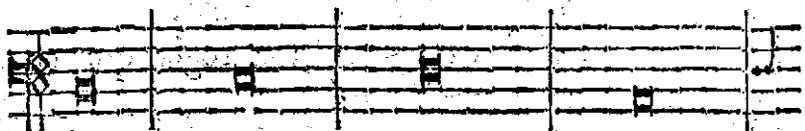
R. Del mismo modo que à sobre Baxo.

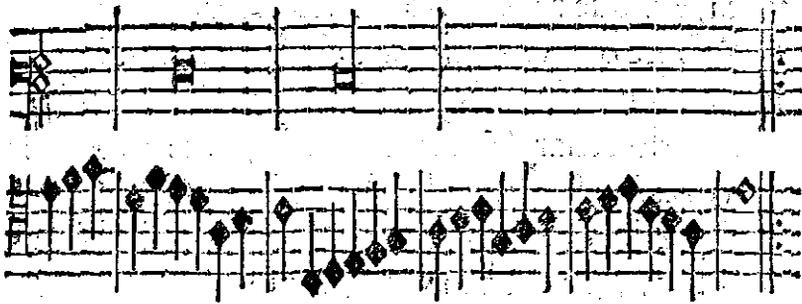
P. Hanse de observar las mismas reglas que en el Contrapunto sobre Baxo?

R. Todas, exceptando el modo de vsar las especies perfectas, como dexo dicho.

Exemplo del Contrapunto de Compásfillo sobre Tiple.



Exemplo del Contrapunto à Compàs mayor sobre Tiple.*Exemplo del Contrapunto de Sexquialtera sobre Tiple.**Exem:*



Exemplo del Contrapunto à Sexquisona sobre Tripe.

P. Puedese echar sobre Canto de Organo Contrapunto?

R. Aunque es mas dificultoso , puedese del mismo modo que sobre Canto Llano.

P. Puedese echar variedad de Contrapuntos?

R.

- R. Si, aunque muchos son dificultosos.
- P. Y sobre què voces se echa el Contrapunto?
- R. Comunmente sobre el Tiple; pero es mas primor saberlo echar (como se puede) sobre todas las voces.
- P. Quando se echa sobre el Contralto, ò sobre el Tenor, se debè echar por abaxo, ò por arriba?
- R. Puedese vno, y otro, para que el Contrapunto sea largo: esto es subir sobre la voz, baxando siempre, que al Contrapuntante le viniere à proposito.
- P. Sobre el Baxo se puede echar Contrapunto sobre Canto de Organo?
- R. Si se puede.
- P. Y quando se echa sobre el Baxo, puede baxar el Contrapunto debaxo el Canto de Organo?
- R. No es acertado que baxe, pues por arriba tiene bastante campo para andar el Contrapunto.
- P. Quando se echa por la parte del Tenor, ò Contralto, como se han de vsar las especies perfectas: Esto es, quando se echa por arriba, y quando se echa por abaxo?
- R. Quando sobre el Canto de Organo se halla el Contrapunto, se ha de vsar de las especies perfectas, como si fuera sobre Baxo; pero si el Contrapunto canta por abaxo, se han de vsar como Sobretiple.

P. Quando se echa Sexquialtera sobre Canto de Organó, como se ajustan las seis Seminimas sobre las quatro que entran al Compàs en Canto de Organó?

R. Se ha de procurar echarlo de modo, que aquellas Seminimas de la Sexquialtera, que tienen parte con vna, y otra en Compafillo, sean con ambas buenas especies.

P. Sobre la Proporcion mayor se puede echar Contrapunto?

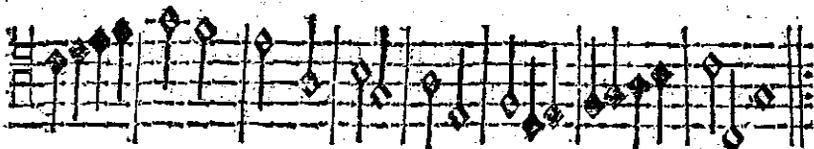
R. Si se puede.

P. Qué Contrapuntos se echan sobre la Proporcion mayor?

R. Pueden se echar Ternario mayor, ò Ternario menor, y tambien otro que llaman Sexquinona; el qual consiste en dar à cada Compàs nueve figuras de igual valor.

Solo estos tres generos de Contrapuntos que van exemplificados, me ha parecido poner sobre Canto de Organó, por huir la proligidad, y por parecerme ser bastantes para venir en conocimiento de otros muchos, mayormente tratando de ellos mas por extenso en la Segunda Parte de la Escuela Musica.



Exemplo Primero.*Exemplo Segundo.**Exem-*



Exemplo Tercero.



FRAGMENTOS

CAPITULO V.

DE LOS CONCIERTOS A TRES, Y A QUATRO,
sobre Baxo, y sobre Tiple.

P. Qué se entiende por Conciertos en la Musica?
R. quando dos, ò mas voces se ponen sobre vn Canto Llano.

P. Quantos modos de Conciertos ay?

R. Hazense Conciertos sobre Baxo, y sobre Tiple, à tres, à quatro, à cinco, à seis, y aun à siete.

P. En qué consisten los Conciertos à tres sobre Baxo?

R. En entrar passos, en hazer ligaduras, y clausulas, así de quarta, como de septima.

P. Qué cosa es Passo?

R. Una imitacion de figuras, ò movimientos entre las voces.

P. Qual es mejor modo de hazer conciertos?

R. El que se haze siguiendo el Passo sobre todo el Canto Llano.

P. Quando no se puede entrar el Passo, que se haze?

R. Clausulas.

P. Permite se en los Conciertos à tres sobre Baxo, vsar la octava, y quinta de otro modo distinto al Con-

trapunto fuelto?

R. No.

P. Y si son los Conciertos à quatro?

R. Alli en algunas ocasiones, y à se permite vsarlas.

P. Quando se puede vsar la octava à quatro de diferente modo?

R. Siempre que el Baxo sube vn punto despidiendo-se la otra voz de la dezena; y tambien puede ir à ella despidiendose de la quinta, como cante el Baxo de el mismo modo.

Como se ve en estos exemplos.

The image displays four staves of musical notation, likely representing different voice parts in a four-part setting. The notation includes various note values, rests, and bar lines, illustrating the concept of the octave as discussed in the text. The staves are arranged vertically, showing the progression of the music across measures.

Reparese en el Tenor, y se hallarà dàr la octava de dos modos distintos, que se permite à tres.

P. Puede ir de otro modo à la oçtava à quatro?

R. Tambien : diziendo el Baxo , re, sol, despidiendose de la dezena.

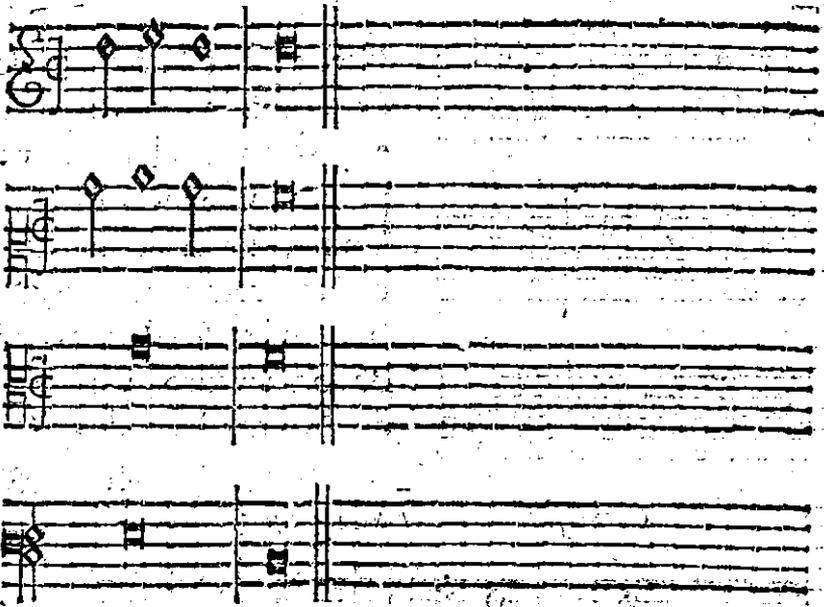
Exemplo de como se dà la oçtava , despidiendose de la dezena , subiendo el Baxo.

The image shows four staves of musical notation. The first staff is a bass clef with a treble clef sign above it, containing two measures with square notes on the second and third lines. The second staff has a treble clef and contains two measures with diamond-shaped notes on the first, second, and third lines, followed by a square note on the second line. The third staff has a treble clef and contains two measures with diamond-shaped notes on the first, second, and third lines, followed by a square note on the second line. The fourth staff has a bass clef and contains two measures with square notes on the second and third lines.

P. De què modo puede darse à quatro la quinta , de diferente modo que à tres?

R. Baxando las dos voces , el Baxo vna quarta , y el otro solo vn punto despidiendose de la tercera , y de este modo à tres tambien ; aunque siempre es bueno no hazerlo sobre Canto Llano.

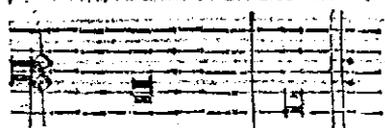
Exem:

Exemplo.

Tambien se puede dàr la quinta, baxando las dos
 voces: el Baxo vn punto, y la otra vez vna quin-
 ta, despidiendose de la octava.

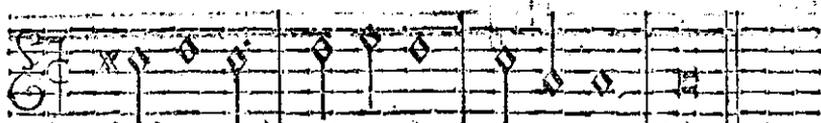


Exemplo. |

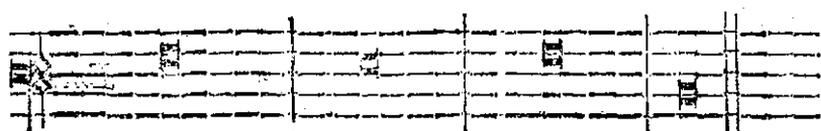
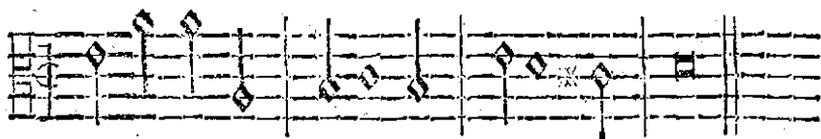


Puedese dar la quinta de otros dos modos : Uno es, baxando el Baxo vn punto, subiendo otro la Voz, que con ella se halla en la tercera : Otro es, subiendo las dos Vozes, el Baxo vn punto, y faltando la otra Voz desde la tercera à la quinta.

Como se ve en el Exemplo siguiente.



sol sol o no xnd, aino a l'ia



A. En este exemplo se puede ver como el Tiple de la quinta, subiendo vn punto, y el Canto Llano bajando otro, y el Tenor la dà subiendo, y tambien subiendo el Canto Llano.

B. En el Sobretiple se podrán vsar las especies à tres, y à quatro, como à Sobrebaxo?

R. Respecto al Baxo del mismo modo.

CAPITULO VI.

DEL MODO DE IR DE LA SEXTA A LA octava, de las circunstancias que se requieren en la ligadura, y de otras circunstancias essenciales.

P. Hallanse en la Musica algunas especies, de las quales sea prohibido ir à especie perfecta?

R. Si ay, porque de la sexta à la octava, solo de vn modo puede ir.

P. Porque de qualquier modo no se puede ir de la sexta à la octava?

R. Porque siendo la sexta especie la más aspera entre las consonantes, y la octava la mas dulce, y perfecta: ir de la sexta à la octava, sin mediar otra alguna especie, seria passar de extremo à extremo.

P. De què modo es bueno ir de la sexta à la octava?

R.

R. Quando el Baxo baxa vn punto , y la voz alta solo sube otro.

Exemplo.

P. Porque así ha de ser bueno solamente?

R. Porque se coge la octava de cerca , y se permite , ò por hazer clausula , ò por razon de ella.

P. En qué genero de Musica se permite esto?

R. En todo genero de composicion es bueno.

P. Qué cosa es composicion?

R. Una variedad de consonancias , y disonancias , aprobadas por el Arte.

P. Qué cosa es consonancia?

R. Un intervalo de dos sonidos suaves, y apacibles al oído.

P. Qué cosa es disonancia?

R. Un compuesto de dos sonidos asperos , y desapacibles al oído.

P. Qué cosa es sonido?

R. Un principio de consonancia, ò disonancia.

P. Qual es la esencia de la Musica?

R. Las consonancias , y disonancias usadas con la aprobacion del Arte.

P.

P. En qué modo aprueba el Arte el uso de las especies disonantes?

R. En dos, vno es passando con velocidad por ellas, sin que se note el mal efecto que caufan; y otro es, quando se usan por ligadura.

P. Como se entiende la ligadura?

R. Es usar de la especie disonante en puesto principal del Compàs, aviendo de antes prevenido, y teniendo despues su salida à especie imperfecta.

Como se ve en este exemplo.



P. Quantas condiciones ha de tener la ligadura?

R. Tres.

P. Quales son?

R. Prevenion, ligar, y desligar.

P. Qué se entiende por Prevenion?

R. Prevenir el puesto donde ha de ligar antes de formar la ligadura.

P. Qué se entiende por ligar?

R. Padecer en especie disonante en el puesto que

previno , y en parte principal del Compàs.

P. Què se entiende por desligar?

R. Despues de aver padecido en la falsa salir à especie imperfecta.

P. Importa mas salir à vna especie imperfecta , que à otra?

R. Como sea la mas cercana, no.

P. Puede saltar para desligar?

R. La voz que padece no : la que ha de padecer sí.

P. Quantas son las especies que se ligan?

R. Todas las disonantes, ò falsas.

P. Ay diferencia entre disonante, y falsa?

R. Si la ay : porque en tanto es especie falsa, en quanto està introducida en la Musica , en lugar de especie buena : y como con la especie mala se engaña al oido , vsandola con engaño , por esso se llama especie falsa ; pero no tiene duda , si que considerada por sí sola , y separada de la Musica , solo se puede llamar especie mala , y disonante ; y solo falsa, quando introducida.

P. Las especies consonantes pueden ser ligadas?

R. No se pueden ligar.

P. Pues porquè?

R. Porque la ligadura solo es para que las especies disonantes se puedan vsar en la Musica por este medio, que las especies consonantes de qualquier modo pueden ser vsadas.

P. Quales son las especies que se ligan?

R. La segunda, la quarta perfecta, la quinta menor, y la septima.

P. Y la quarta de Tritono no se liga?

R. La quarta de Tritono haze padecer al Baxo quando liga; pero nunca se liga en ella.

P. Quando la septima se liga, necessita de otra voz que le acompañe?

R. No necessita, como se puede ver en el Contrapunto suelto, que se liga, careciendo de otra voz que le acompañe.

P. La quarta necessita de acompañamiento?

R. No puede ligar sola, sino ay otra voz que le acompañe.

P. Y con que especies se acompaña la quarta?

R. Con quinta, y sexta, ò à lo menos con vna destas dos especies.

P. La quinta menor quando liga, necessita de quien la acompañe?

R. No necessita en rigor de acompañamiento; pero siempre es mejor acompañarla con sexta.

P. Y siendo Musica en duo, se podrá ligar la quinta menor?

R. Si se pueden.

P. Y la quinta menor puede desligar en qualquier imperfecta?

R. Solo en la tercera suena bien, y así nunca se

debe desligar en sexta , por el triste efecto que haze.

P. Y de la septima, en què especie haze mejor efecto quando desliga?

R. Ora sea en sexta , ò en tercera , pues parece muy bien el efecto que haze en qualquiera de estas especies.

P. Y la especie, ò ligadura de quarta, donde serà mejor desligar?

R. El vfo nos enseña , que en la tercera , aunque no tiene duda , que en algun caso muy especial se podria desligar en sexta.

P. La segunda donde se desliga?

R. Puede desligar en tercera, y sexta, porque en qualquiera de estas especies haze buen efecto.

CAPITULO VII.

DE LA POSSIBILIDAD , ① IMPOSSIBILIDAD

del vfo de dos especies perfectas sucesivas.

P. Pueden se dàr dos octavas mediando vna Pausa?

R. Si , como la Pausa sea de figura mayor : porque si fuera de figura menor , se ha de traer gran cuidado en la conformidad que viene al Compàs; esto es, si la dicha Pausa viene en movimiento de

Com-

Compàs, bien se podrán dàr; pero si viniere despues de èl, no ay duda en que al oïdo mejor parecerà si son dos octavas, por lo qual se debe excusar; verdad es, que en rigor qualquier Pausa en qualquier parte que estè las quita: porque asì como las quita qualquier figura, que entre las dos octavas medie: asì mismo la Pausa, pues equivale à la figura.

P. Quita vna Pausa dos quintas?

R. Asì como dos octavas.

P. Podrase dàr vna quinta menor despues de vna perfecta, ò al contrario?

R. Si, porque la regla solo prohibe el vso de dos especies perfectas de vn mismo genero.

P. Podranse dàr sucesivamente quinta, y dozena?

R. No ferà bueno vsarlas si la composicion no fuere à lo menos à quatro, y esso solo en vn caso forzoso.

P. Pues porquè se permite dàr quinta, y dozena, siendo compuesta la dozena de la quinta?

R. Porque aunque es verdad, que la dozena se compone de la quinta, siempre tiene mas armonia qualquier especie compuesta, que si simple; y asì dando quinta, y dozena, ay variedad. Verdad es, no es tanta como si fuera diferente especie; pero tambien por esso, no se ha de hazer todas vezes, ni à poco numero de voces, si al menos à

quatro en algun caso forçoso, como he dicho.

P. Porque en la Musica fue prohibido el vfo de dos especies perfectas successivas?

R. Porque la Musica para ser buena, ha de constar de variedad de consonancias, la qual falta usando dos especies perfectas, successivas de vna misma cantidad.

P. Pues como se permiten dar dos terceras, ù dos sextas?

R. Porque puede ser la vna mayor, y la otra menor.

P. Tambien hallo pueden ser las dos terceras, ù las dos sextas successivamente mayores, ò menores?

R. Verdad es; pero no tan semejantes como las quintas, y octavas: porque no solo son semejantes las octavas en el sonido, sino tambien en el nombre de las solfas, y las quintas del mismo modo; pues comunmente para darlas, dize vna voz, fa, sol; y la otra tambien, fa, sol; y esta semejança no se halla en la tercera, y la sexta: porque para dar dos terceras menores, la vna voz dirà, re, mi: y la otra, fa, sol; y del mismo modo son desemejantes dos terceras mayores, ù dos sextas.

P. Pues segun esto tambien se podrán dar dos quintas, vna perfecta, y otra mayor?

R. Si, porque no son semejantes en el sonido, por ser la vna perfecta, y la otra disonante.

Exemplo.



P. Quando dos vozes estã en quinta: v. g. vna en, re, y otra en, la, podrà la que està en, la, baxar al, re, y la que està en, re, subir al, la, dando estas dos quintas?

R. Si.

Exemplo.



P. Pues porquẽ siendo de igual cantidad?

R. Porque estas si se repara, no son dos quintas, si solamente vna, formada dos vezes en vn puesto, sin aver movimiento contra el precepto de la regla.

P. Y del mismo modo se podran dar dos octavas?

R. Si.

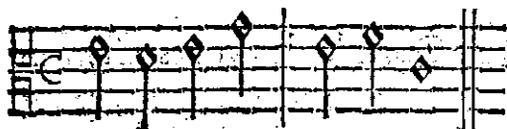
P. El Vnifonus es especie?

R. No, porque donde no ay consonancia, no puede aver especie; pero es origen de todas.

P. Luego successivamente se podran dar dos Vnifonus?

Como

Como se vè en este exemplo.



R. No, porque aunque no es consonancia, es principio de la mas perfecta : y lo mismo se ha de

observar en las especies compuestas , que en su origen , porque es el principio de toda la que ellas gozan.

P. Puedese vsar del mismo modo que la octava?

R. En todo genero de Composicion , es mejor que no se vsé.

P. Pues porquè el vsarle no ha de ser tan bueno , como qualquier otra especie?

R. Porque como no es consonancia, falta à la Musica gran parte de la armonia, que requiere.

P. Es algunas vezes peor el vsar del Unifonus, que otras?

R. Si, porque siempre que se diere moviendo las dos voces à vn mismo tiempo saltando la vna , ò las dos , es malo ; y debe ser excluido semejante vsó de todo genero de composicion.

P. Pues porquè en las composiciones , que son à muchas voces , aviendo dos Baxos en ellas , comun-

men-

mente van cantando de vnifonus à octava, ù de octava à vnifonus, sin reparar el re à el de salto?

R. Porque los dos Baxos en semejantes obras, se reputan por vno.

P. Quando entre dos octavas, ù dos quintas media alguna especie disonante, pueden se tener, y reputar por dos especies perfectas?

R. Si.

P. Pues como se han de tener por dos octavas, si media ya otra especie?

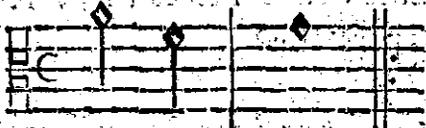
R. Porque la especie falsa que media no puede suponer por Consonante, y así no se escusan de ser dos octavas.

Como se ve en este exemplo.

P. Lo mismo corre entre dos quintas.

R. Si, en caso que no fueren con el Baxo, si entre las voces particulares;

Como se ve en este exemplo.



con, tal que aquella especie disonante, que medió entre las dos quintas, sea consonante con el Baxo ; pero si no lo fuere tambien se deben tener por dos quintas.

P. Para entenderlo mejor, quisiere verlo explicado en este exemplo.

R. Supongo , púes, que el Baxo dize re , vt, con vn Semibreve en Alamire , y vn Tenor està vna Minima en la octava del re , baxando con otra Minima , al alzar , à la sexta , que es à fefaut , y luego à gefolreut , que es octava , con el vt : Si en este caso dixera vn Tiple , la, sol, fa, con dos Seminimas ; y luego fuera vna Minima à Cefolfaut, viniendo en Befabemi , sobre el vt : Estas no se escufarian de ser dos quintas entre el Tiple , y Tenor : porque aunque el vno dixera la, fa, y el otro, la, sol, fa, no suponía el sol del Tiple , por ser con el Baxo especie disonante; y este modo no es bue-

no para quitar dos quintas : porque es quarta con el Baxo la que las podia quitar.

CAPITULO VIII.

EN QUE SE TRATA DE LOS TONOS,

primero, segundo, tercero, y quarto.

P Para componer con perfección, quisiere saber los terminos de cada Tono, y los Diapasones; por lo qual principio assi, preguntando. Desde donde comienza el Diapason del primer Tono?

R. Desde su final propio, que es Gesolreut, quando se pinta con Claves altas.

P. Como dize su Diapason?

R. Re, mi, fa, sol; re, mi, fa, sol.

P. Luego segun effo se han de pintar las Claves con Bemol?

R. Es preciso, para que el Diapason sea propio de primer Tono.

P. Quando se pinta con Claves Baxas, donde tiene su final?

R. En Delasolre, y las Claves sin Bemol.

P. Porque quando fenecce en Gesolreut han de tener Bemol las Claves, y no quando fenecen en Delasolre.

R. Porque el Diapason siempre es vno; y si es por

P. Gesolreut, para que diga re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, es preciso que tenga Bemol: pues de otro modo no se podrá dezir en Gesolreut, re. Quando es por Delafolre el primer Tono, no ay necesidad de Bemol, porque ya ay, re, en Delafolre; y si huviera Bemol, diria, mi, en Alamire, cosa que repugna al primer Tono: porque para ser su Diapason proprio, ha de dezir, re, en el final, y re, en la quinta de su final.

P. Quando se haze vna composicion primer Tono, entrando passo, dõde tienen las voces sus entradas?

R. En el final, y en la quinta del final.

P. Porque las voces han de entrar en estos pueustos, y no en otros?

R. Por ser los pueustos, mas principales del tono, final, y mediacion, y tenerla el Tono en la quinta de su final.

P. En quantas partes se podrá hazer clausula en el primer Tono?

R. Sin salirse de Tono, en seis, que son los mas principales, en el final, y mediacion; despues (si es por Gesolreut) en Cefolfaut, en Alamire; en Fefaut, y en Befabemi; y si es por Delafolre, estas quatro clausulas vitimas, son en Gesolreut, en Alamire, en Cefolfaut, y en Fefaut.

P. Què se entiende por clausula?

R. Ya dixè (con Montanos) en el primer Tratado,

- es fin, ò periodo de alguna obra,
- P. Para mejor inteligencia, quisiera mas explicacion?
- R. Siempre que las voces descansan algun poco, acabando sentencia la letra, se tiene por clausula, ò siempre que se haze conclusion despues de la ligadura, y siempre que el Tono de la obra, ò parte de ella termina.
- P. De donde à donde tiene su Diapason el segundo Tono?
- R. De Gesolreut, à Gesolreut, y se pinta con Bemol.
- P. Como dize su Diapason?
- R. Re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol.
- P. En què se diferencia del primer Tono siendo vno el Diapason?
- R. En el termino; porque el primer Tono tiene su Diapason en la entonacion quatro puntos mas baxo que el segundo.
- P. Diferencia se en otra cosa?
- R. En la mediacion.
- P. Donde tiene la mediacion el segundo Tono?
- R. En la tercera de su final, que es Besabemi.
- P. Sabido yà que las clausulas mas principales del Tono, son final, y mediacion. Pregunta aora, donde tiene el segundo Tono las quatro clausulas menos principales?
- R. En Cesolfaut, en Alamire, en Fesaut, y en Dclafolre.
- P.

P. Quando las voces entran passo, donde deben entrar?

R. En Gesolreut, y en Delasolre.

P. Pues porqué en Delasolre, si alli no tiene mediacion el segundo Tono?

R. Verdad es no tiene su mediacion en Delasolre; pero por ser su Diapente como especie mas principal, que incluye el Diapason; deben entrar en dicho signo las voces.

P. No pudieran como en otros Tonos entrar en final, y mediacion?

R. No, porque si en el final, y mediacion entran los passos, no seria verdadera imitacion en las solfas, por lo imposible: Vease claramente, si entraran en el final, avian de entrar por sol, ò por re; y las que en la mediacion, solo por, fa.

P. Escusase por alguna otra razon el no entrar en la mediacion?

R. Si, porque si las voces entraran en el final, y mediacion, seria entrar los passos en fuga de tercera; y no aprueba el Arte semejantes fugas para entradas de passos.

P. Porque se excluyen estas?

R. Por la poca imitacion.

P. Pues en qué fugas pueden entrar los passos?

R. En fugas de vnifonus, de quarta, y de quinta.

P. Porque en estas, y no en otras?

R.

R. Porque tienen mejor imitacion en el movimiento de los intervalos.

P. Las composiciones del tercer Tono donde tienen su terminacion?

R. En Alamire.

P. Como dize su Diapafon?

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

P. Donde tiene su mediacion?

R. En Cesolfaut.

P. Donde pueden entrar los passos?

R. En Alamire, que es su final, y en Elami, que es su Diapente.

P. Donde tiene este Tono las quatro clausulas menores principales?

R. En Gesolfreut, Fefaut, Elami, y Delafolre.

P. Como en Canto Llano tiene el tercer tono distinto Diapafon?

R. Ya los antiguos compusieron muchas composiciones de este Tono por Elami, que es el Diapafon proprio; que tiene en Canto Llano; pero los modernos considerando mas comodo el Diapafon de Alamire, à Alamire dieron en vsarle assi, fundados en la terminacion del saculorum, que de dicho tono fenexce en Alamire; y porque tuviese mas variedad, diferenciandolo del Diapafon de quarto Tono.

P. De donde à donde tiene su Diapafon el quarto To-

- Tono, y como dize?
- R. Tiene su Diapason de Elami, à Elami, y dize, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la.
- P. Donde tiene final, y mediacion?
- R. Final, en Elami, y mediacion, en Alamire.
- P. Donde forma las otras clausulas menos principales?
- R. En Gesolreut, Befaut, Delafolre, y Gesolfant.
- P. Donde deben entrar los passos en este Tono?
- R. En Elami, que es su final, y en Alamire, que es su mediacion.
- P. Pueden entrar en otra parte?
- R. Tambien en la quinta de su final, que es Befabemi; pero con tal, que no entren en la mediacion, por obiar la fuga de segunda.
- P. Que passos será mejor se entren en la quinta de su final, que en la mediacion?
- R. Mejor responderà la experiencia del componer, aunque siempre se puede tener por regla general (algunas vezes se excepta) que si los passos entran por, mi, las mas vezes es mejor entrarlos en la quinta del final, que en la mediacion; pero si entran por, la, sus mas propias entradas son en la mediacion, y final.

CAPITULO IX.

DONDE SE TRATA DE LOS TONOS. QUINTO, sexto, septimo, y octavo.

P. El quinto Tono de donde forma su Diapason?

R. De Fefaut, à Fefaut.

P. Como dize?

R. Ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa.

P. Donde tiene final, y mediacion?

R. Final en Fefaut, y mediacion en Cefolfaut.

P. Donde haze sus menos principales clausulas?

R. En Delasolre, en Befabemi, Gefolreut, y Alamine.

P. En este Tono donde tienen las voces sus entradas?

R. En Fefaut, y Cefolfaut.

P. Hallase, ò puede componer este Tono por otra parte?

R. Si, por Cefolfaut, con Claves baxas, y sin Bemol: porque por Fefaut se ha de pintar con Claves altas, con Bemol.

P. Es vno mismo el Diapason por Cefolfaut, que por Fefaut?

R. El mismo es.

P. Quando es por Cefolfaut , donde tiene su mediacion?

R. En Gefolreut.

P. Y las quatro clausulas menos principales?

R. En Alamire, Fefaut, Delafolre, y Elami.

P. Donde deben entrar las voces?

R. En Cefolfaut, y Gefolreut.

P. Componese por otra parte el quinto Tono?

R. Tambien se compone punto baxo.

P. Con què Claves?

R. Con Claves baxas, con Bemol en Befabemi.

P. De donde à donde tiene su Diapason?

R. De Befabemi, à Befabemi.

P. Y la mediacion, y terminacion?

R. La mediacion en Fefaut, y terminacion en Befabemi.

P. Donde puede hazer sus clausulas?

R. En Gefolreut, en Bemol de Elami, en Cefolfaut, y en Delafolre.

P. Donde han de entrar las voces los passos?

R. En Fefaut, y Befabemi.

P. Donde forma el Diapason el sexto Tono?

R. De Fefaut à Fefaut, y dize vt, re, mi, fa, sol, re, mi, fa.

P. Donde tiene mediacion, y final?

R. Final en Fefaut, mediacion en Alamire.

P. Siendo el mismo diapason que el de quinto Tono,

en que se diferencia de el?

R. En que el quinto Tono entona su Diapason quatro puntos mas baxo que el sexto.

P. Donde puede hazer clausulas, exceptando las mas principales?

R. En Delafolre; en Befabemi, en Gefolreut, y en Cefolfaut.

P. Donde entran las voces con passos?

R. En Fefaut, y Cefolfaut.

P. Porque en Cefolfaut, y no en su mediacion, que es alamire?

R. Por la misma razon que dixe en el capitulo pasado, tratando del segundo Tono.

P. Con que Claves se pinta?

R. Con Claves baxas, con Bemol.

P. El Septimo Tono por donde se compone?

R. Por su mediacion, que es Delafolre.

P. Donde tiene su final proprio?

R. En Alamire.

P. Por que no se compone por su final?

R. Por diferenciarse del tercero.

P. Pues de donde à donde se ha de entender su Diapason?

R. De Alamire, à Alamire.

P. Como dize?

R. Re, mi, fa, Re, mi, fa, fol, la.

P. Donde tienen sus entradas las voces?

- R. En Alamire, y Delafolre.
- P. Con què Claves se pinta?
- R. Con Claves altas.
- P. Donde tiene su mediacion, y final?
- R. Final en Alamire, mediacion en Delafolre.
- P. Donde puede hazer clausulas à mas de la mediacion, y final?
- R. En Gesolreut, Fefaut, Elami, y Cefolfaut.
- P. El octavo Tono de donde à donde tiene su Diapason?
- R. De Gesolreut, à Gesolreut.
- P. Como dize?
- R. Ut, re, mi, fa, Re, mi, fa, sol.
- P. Donde tiene su Final, y mediacion?
- R. Final en Gesolreut, mediacion en Cefolfaut.
- P. Donde puede hazer clausulas?
- R. En Alamire, Fefaut, Elami, y Delafolre.
- P. Componse por la mediacion este Tono?
- R. Tan comunmente como por el final.
- P. Quando se componé por el final, donde tienen sus entradas las voces?
- R. En Gesolreut, y Cefolfaut: pueden tambien entrar en Gesolreut, y Delafolre, por ser su Diapente.
- P. Quando se compone por la mediacion, donde han de entrar las voces?
- R. Para componer con la propiedad del Tono en Gesolreut, y Cefolfaut.

va se despídida de sexta, sin saltar. Otro, subiendo vna quarta el Baxo, y despidiendose la voz alta de la dezena, para ir à la octava sin saltar. El vltimo, es baxando vna quinta el baxo, y subiendo la voz alta desde la tercera à la octava: en este caso, y en los dos antecedentes, estas imperfectas de que se despide, por ir à la octava, han de ser mayores, y naturalmente no lo son, hazense con Sustenido.

Como se ve en este exemplo.



P. Quando el baxo se halla en algun punto bemolado, aviendo de ir despues à la octava, la voz que se halla con èl en imperfecta, puede se hazer Sustenida?

R. No: porque sea sexta, ò tercera la imperfecta, yà es mayor.

P. Y si la voz se halla en especie que no sea imperfecta, se le puede dár Sustenido?

R. No: porque serà hazer clausula fuera del Tono;

y mas, que como puede suceder semejante lance, solo ha de ser para hazer alguna quinta, que sea falsa, perfecta con el Sustenido; y como el Sustenido siempre se haze por razon de clausula: de aqui es, que hazerlo assi, seria yerro grandissimo por ser fuera de Tono.

Como se ve en este exemplo.



P. Como algunos grandes Maestros suelen hazer semejantes posturas?

R. Los tales, por la larga experiencia que tienen de componer; aunque se salgan de Tono, lo saben hazer con tal primor, que no se escandalice el oido; pero si vn principiante lo haze, no será como debe, por falta de experiencia; y por tanto, los Maestros no lo deben permitir a los que aprenden.

P. Quando se haze Sustenido en la parte del baxo?

R. Algunas vezes, quando sube la voz.

P. Por que razones se haze Sustenido en la parte del baxo?

R. Por hazer algunas ligaduras: esto es; quando alguna voz ha de ligar de quinta; que con el Sustenido,

nido , de quinta perfecta se convierte en quinta falsa ; y otras vezes se hazen por huir de algunos cantares escabrosos.

P. En quantas partes se puede vsar del Sustenido en cada Tono?

R. En tres.

P. Para entenderlo mejor, quiero saber el primer Tono en què signos puede hazer Sustenido?

R. Si el primer Tono es por Gesolreut , se podrá hazer Sustenido en Fefaut , Befabemi , y Cesolfaut.

P. Y en Gesolreut no se puede hazer Sustenido?

R. No, y no solo en él , si tampoco en ningun Tono que tuviere Bemol.

P. Porquè en Gesolreut no se puede hazer Sustenido, aviendo en el Tono Bemol?

R. Porque con la voz que se halla en Befabemi , forma vna tercera , que es quatro comas menor, que la tercera menor ; y en el sonido, mas es segunda, que tercera : porque solamente tiene vna coma mas que la segunda mayor ; y por el mal efecto que haze esta disonancia , se debe escusar hazer Sustenido en semejante signo.

P. Y quando la consonancia se dispone de modo, que en tercera de dicho Sustenido no aya voz alguna, se podrá hazer?

R. Siempre haze mal efecto , porque como se sale de tono , es causa de grande escabrosidad ; y porque
la

La misma voz puede aver baxado de Befabemi , ù del Sustenido puede subir à èl, y siempre serà vsar de escabrosos cantares.

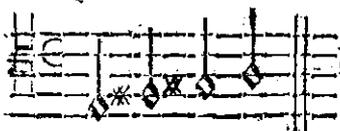
P. Quando el primer Tono es por Delasolre , donde se podrán hazer Sustenidos?

R. En Cetolfaut , Fefaut , y Gefolreut.

P. Quando en Gefolreut se haze algun Sustenido, subiendo de Fefaut el punto, de Fefaut ha de ser tambien Sustenido?

R. Si , y no solo en estos signos , pero en qualquier otro que se diga , sol , no se puede hazer Sustenido , sino lo es tambien el, fa.

Exemplo de lo dicho.



P. Y si el, fa, no puede ser Sustenido, por estar en octava de alguna otra voz , ò por otro

accidente?

R. En tal caso , tampoco ha de ser Sustenido el, sol.

P. Pues porquè subiendo del fa, al sol , no puede ser Sustenido el sol, sino lo es el fa?

R. Porque del fa blando, al sol, Sustenido, ay intervalo mayor que de tono, y menor que de tercera ; y es intervalo disonante , excluido de la Musica por el mal efecto que causa.

- P. En el segundo tono donde se pueden hazer Sustenidos?
- R. En Fefaut , Befabemi , y Cefolfaut.
- P. Y en el tercer tono?
- R. En Fefaut , Gefolreut , y Cefolfaut. En los mismos puestos se pueden hazer en todos los tonos que no se pintan con Bemol ; Y en los que se pintan con Bemol , pueden se hazer Sustenidos en los mismos puestos que los hazen el primero , y segundo tono.
- P. Porque se fuele poner Sustenido en vn mismo signo despues del Bemol?
- R. Por dàr à entender, que aquel punto ha de ser fuerte, y no bemolado.
- P. Permite se se hallen dos voces en Sustenido?
- R. No , si al menos la composicion no fuere à siete voces.
- P. Porque no se permite à pocas voces , y à muchas si?
- R. Porque ayiendo dos voces en Sustenido , es facil no hazerlo perfectamente la vna , ù la otra voz, porque nunca se haze el Sustenido tan perfecto, como si fuera punto natural; y siendo la composicion à pocas voces, qualquier disonancia sale mas, por pequeña que sea, que siendo à muchas voces; y es, que siendo à mucho numero de voces , se acrecienta la armonia , y se disimula mejor qualquiera

quiera disonancia , pues no sea grande.

CAPITVLO XI.

DEL USO DEL BEMOL.

P De quantos modos se vsa el Bemol en la Musica?

R. De dos, natural, y accidentalmente.

P. En què conformidad se vsa del Bemol naturalmente?

R. Quando el Compositor quiere componer por alguno de aquellos tonos que se pintan con Bemol, entonces se vsa de èl naturalmente.

P. Porque razon se ha de tener por natural el Bemol, quando las Claves estàn pintadas con èl?

R. Porque no tendria el Diapason, como debe, el tono, sino tuviera Bemol, v.g. vn primer tono, el qual siendo por Gesolreut, para tener su Diapason proprio, se ha de pintar con Bemol: porque sino se pinta con èl, dexarà de ser primer tono, passando à ser octavo: luego es necessario el Bemol, para que sea primer tono, pues sin èl no puede serlo: luego en este caso es natural el Bemol. Lo mismo se ha de entender de todos los que con èl se pintan: porque es en los tales tonos tan natural, que es la misma essencia de sus Diapasones.

P. Como se entiende vsar el Bemol accidentalmente?

R. Siempre que en el discurso de la obra se halla en algun signo pintado el Bemol, denotando, que por sola aquella voz se vsa, se ha de tener por accidental.

P. Porque assi vsado se ha de tener por accidental?

R. Porque el efecto del Bemol, es dezir fa, donde se pinta; y los mas signos donde se suele poner dicho Bemol no ay por entonces fa, naturalmente, por lo qual se haze accidental.

P. Què signos son los donde se suele pintar el Bemol, que no aya fa?

R. Los mas comunes son, Elâmi, Alâmiré, y tambien Delasolre, y Gesolreut.

P. En vn tono que no se pinte con Bemol, v.g. vn octavo: si en el discurso de su composicion se hallare vn Bemol en Befabemi, este seria natural, o accidental?

R. Accidental.

P. Como puede ser accidental, si naturalmente ay fa en Befabemi?

R. Verdad es le ay; pero para el dicho tono es lo mismo que sino lo huviera; y assi en este tono, como en qualquier otro en que las Claves no se pinten con Bemol, se ha de tener por accidental qualquier Bemol que se hallare, aunque este en Befabemi.

P. En qué casos se usa del Bemol. accidentalmente?

R. Siempre que es necesario convertir en menor una tercera mayor, se usa en la voz alta de dicho Bemol.

P. Como sabremos quando es necesario hazer esta conversion?

R. Siempre que el baxo dixere, sol, fa, la tercera que ha de aver sobre el sol, ha de ser menor, si no fuere por algun raro contingente que lo impida.

Exemplo.



Ha de usar tambien quando dos voces se hallan en vn mismo signo, siendo la vna tercera menor, ò hallandose la otra octava arriba: porque si

como lo es la voz, que lo ha de ser de preciso no fuera la otra, seria dar entre las dos voces octava falsa.

P. Es preciso en otros casos usar del Bemol accidentalmente?

R. Si, porque se ha de hazer quando es necesario evitar algun tritono, ora sea de vna voz con otra, ò con vna mesma.

Exemplo.

P. Quando mas se debe vsar de el?

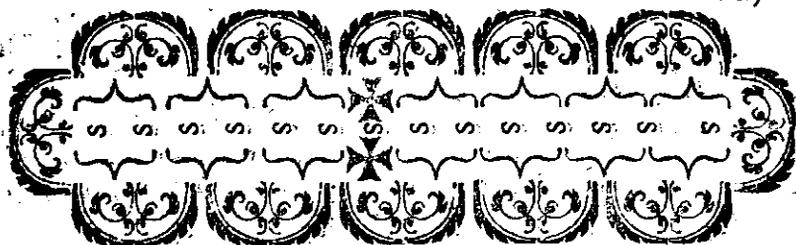


R. Siempre que alguna quinta, que es menor se ha de hazer perfecta. Otras

vezes se hazen tambien puntos bemolados por cantar graciosamente las partes,



TRA-



TRATADO QUARTO.

DE LAS ESPECIES DISONANTES:

E. N. L. A. M U S I C A.

CAPITULO PRIMERO.

*DEL MODO COMO SE USAN LAS ESPECIES
disonantes en la Musica, fuera de la ligadura.*



EN El Capitulo sexto del Tratado antecedente supe como las especies disonantes avia otro modo de vsarlas en la Musica, fuera de la ligadura; y deseo saber aora, de que modo se pueden vsar: porque se que ay vna regla, que enseña, que la especie disonante

no puede suponer por lo que es fuera de la ligadura.
Y así pregunto.

P. Si la especie disonante no se puede usar, suponiendo por lo que es, como se ha de usar?

R. Siempre que las especies disonantes se han de usar en la Música, ha de ser suponiendo por otras consonantes: exceptuando, quando la disonante está puesta en ligadura, que entonces supone por especie disonante, como es, y no por especie consonante.

P. Quisiera saber como se entiende suponer vna cosa por otra?

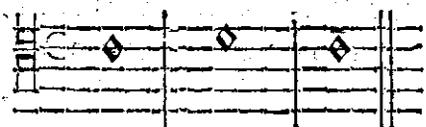
R. Es doctrina del Filosofo, así en los *Thopicos*, como en otras partes de sus obras, que ay suposición propia, è impropria. Suposición propia (explican sus *Commentadores*) ser aquella en que se halla el todo, ò parte de lo que supone. Suposición impropria, quando supone sin aver cosa alguna de aquello que supone; y esta, por dezirlo mas claramente, podemos dezir ser suposición falsa. Assentada, pues, esta doctrina, como por bafa, ò fundamento, digo, que quando se usa de las especies disonantes, ha de ser, suponiendo por la especie consonante antecedente, ò por la conseqüente.

P. Quisiera mas clara explicacion, para mejor inteligencia de lo dicho.

R.

R. Trayendo à la memoria aquella regla que enseña, que todo movimiento de Compàs (esto es, todo dár, y todo alzar) ha de ser en especie consonante, y sucediendo muchas vezes alzar en la disonante passando en el mismo movimiento de el Compàs à la consonante.

Al modo que se puede ver en este exemplo.



Digo, que no es la especie disonante la que supone, sino la consonante à que luego passa; siendo esto conforme à la doctrina de el

Philosofò, teniendolo por suposicion propria, pues ay parte de lo que supone al alzar del Compàs: alza en la quarta, y supone por tercera, que la ay, como se ve. Y al Compàs siguiente, alza en la segunda, que supone por vnisonus, porque la ay en el mismo movimiento del Compàs.

P. Como llaman los Prácticos à este modo de suponer la especie disonante, por la consonante à que luego passa?

R. Llaman los Prácticos passar mala por buena à semejantes periodos, y con mucha propiedad, porque mueve el Compàs en la especie disonan-

te, lugar que de justicia le tocava à la especie consonante, por la qual supone.

P. Y en semejante modo de vsar las especies disonantes, ay necesidad de suponer otro tiempo del que se pinta?

R. Si, porque fuera faltar directamente à la regla que nos enseña, que todo movimiento de Compàs ha de ser en buena especie, sino huviera suposicion de distinto tiempo del que pinta.

P. Y què tiempo es el que se ha de suponer?

R. Estando pintado el de Compàsillo, ha de suponer el de Compàs mayor en este caso. Y es la razon, que si supone el tiempo de Compàs mayor, no dà, ni alza en la mala: porque todo movimiento de alzar en Compàsillo, considerado à Compàs mayor, ni es dar, ni es alzar, sino que viene, ò despues de aver dado, ò despues de aver alzado.

P. Luego en el exemplo puesto arriba ay dos suposiciones.

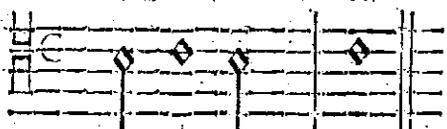
R. Dos suposiciones ay, vna de especie, y otra de tiempo; y de estos dos modos de suposiciones se vsa muchas vezes en la Musica.

P. Quando es por movimiento de ambas voces, puede alzar en la mala?

R. No tiene mas que sea por movimiento de ambas voces, que por movimiento de vna sola, como passe luego à la buena: porque como es la buena

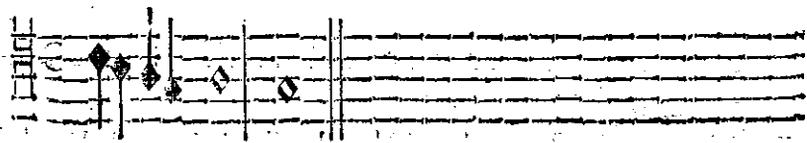
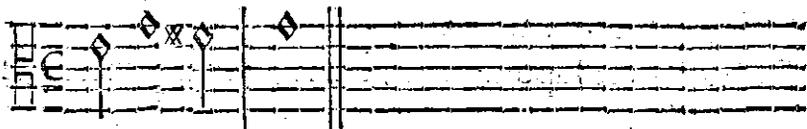
la que supone, en todo caso es lícito usar de las especies consonantes.

Exemplo de lo dicho.



P. Reparo en este exemplo, que las dos voces mueven de grado, para ir à la mala: y quisiera saber, si saltando se puede ir?

R. La voz de la glosa nunca puede saltar; y es la razon, que toda voz que salta, la especie de que se despide, y à la que va, han de suponer por lo que son; y como las disonantes no pueden suponer, no se debe saltar para ir à ellas; pero podrá saltar la voz que no lleva la glosa. Reparese en los tres exemplos siguientes, y se verá todo lo dicho practicado.



En este exemplo se puede ver como la voz de la glosa no salta, pero salta la otra.



En este salta el Baxo, y el Tenor (que es el que lleva la glosa) no.



Esto es malo, porque la voz de la glosa salta yendo à la quarta.

P. Quisiera saber antes de pasar adelante, què sea glosa, para mayor inteligencia de

lo que vamos tratando?

R. Glosa, es suponer dos, ò tres, ò mas puntos por vno solo.

P. Y como sabrèmos si ay en vna glosa tres, ò quatro puntos, ò mas: por qual de estos han de suponer todos?

R. Observese esta regla: Si la glosa viniere al dâr del Compàs, todas las figuras que ay en aquel mo-

vimiento (especialmente siendo Seminimas, y estando debaxo el tiempo de Compafillo) supone por la primera; y siendo Corcheas, reparese en la vltima, si es buena especie; y siendo afsi, suponrà la mitad por la primera, y la otra mitad por la vltima. Pero en el movimiento del alzar, moviendo en la mala, supone por la especie que se sigue siendo buena (esto es quando son Seminimas;) y si la primera fuere buena, y la segunda mala, supone por la primera. Si la glosa fuere de quatro Corcheas, ò de vna Seminima, y dos Corcheas, (siendo al alzar) se ha de repar, que si la primera del movimiento fuere en especie disonante, supone por la que se sigue. Y si la primera fuere consonante, la segunda supone por la primera; en las dos vltimas se ha de observar la misma regla, suponiendo la que fuere mala, por la que fuere buena de las dos. Todo esto se ha de entender, siendo la glosa toda de Corcheas; pero si fuere de vna Seminima, y dos Corcheas, hase de entender como si fuera de dos Seminimas, observando, que si es mala la Seminima, y buena vna de las dos Corcheas, supone todo aquel medio Compàs, por aquella Corchea que es buena. Mas si viene la Seminima primero, y fuere buena esta, la primera Corchea mala, y la segunda buena, en este caso la Seminima supone por lo que es, y la pri-

primera Corchea por la segunda; pero viniendo las dos Corcheas primero que la Seminima, suponen las dos Corcheas por la que fuere buena; y la Seminima que se sigue, importa que sea en especie consonante, por causa de la detencion que ay en ella, siendo la vltima del Compàs.

Exemplo de todo lo dicho, viniendo la glossa al dar del Compàs.



el sol, el tenor.



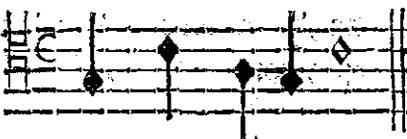
En este exemplo la segunda Seminima se pone por la primera, haziendo la misma quenta que haria, estandose vna Minima en

En este exemplo supone la segunda Corchea por la primera, y la tercera por la quarta.

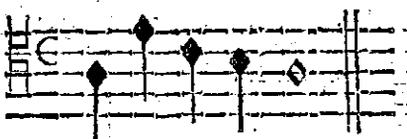
Aqui



Aqui supone la segunda Corchea por la primera, y la quarta por la tercera..

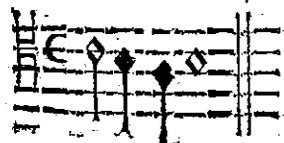
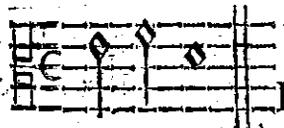


En este la Seminima supone por lo que es, y la primera Corchea, por la segunda.



Aqui supone la Seminima, y de las dos Corcheas la segunda por la primera..

Exemplo de la glossa, viniendo al alzar del Compàs.



En este exemplo, porque la primera Seminima es mala, supone por la segunda..

Aqui



Aqui supone la segunda Seminima;
que es mala, por la primera, que
es buena.



Aqui supone la primera
Corchea por la segun-
da, y la tercera por la
cuarta.

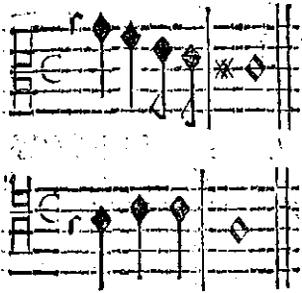


Aqui supone la segunda
Corchea por la prime-
ra, y la tercera por la
cuarta.

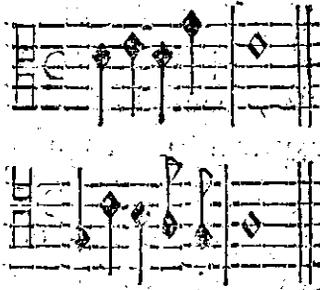


En este, supone la segun-
da Corchea por la pri-
mera, y la quarta por
la tercera.

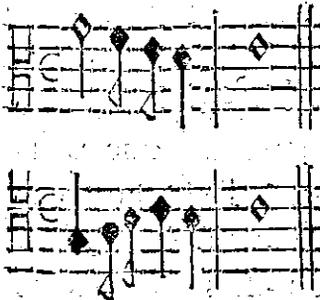




En este exemplo es la Seminima mala , y supone por la primera Corchea, como tambien la ultima. Es buena suposicion, aunque en todo el medio Còpàs no ay sino vna Corchea buena ; pero esta basta para aver algo de lo que supone.



Aqui supone por lo que es la Seminima del alzar , por ser buena, y la primera Corchea, que es septima supone por la segunda, que es octava.



En este exemplo la primera Corchea del tenor es quarta, y supone por la segunda, que es tercera; y la Seminima que se sigue, es preciso que sea buena, como es, por la razon dicha arriba.

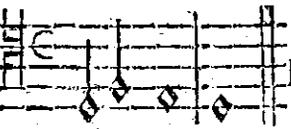
CAPITULO II.

COMO EL ENCUENTRO DE LAS ESPECIES
*disonantes escusa algunos golpes prohibidos de las
 especies perfectas.*

Tanto ay que dezir en orden al vfo de las especies disonantes, que à no tener intento de sacar à luz los libros de Escuela Musica, fuera preciso el dilatarme en esta materia; pero pues en aquellos me dilato bastantemente, aqui procurarè ceñirme, contentandome con explicar lo mas preciso, y necessario, para dàr siquiera vn solo rayo de luz, à los que navegan en el encrespado camino del estudio de la Musica. Y siendo el vfo de las especies disonantes, tan necesario como el de las consonantes, importa dàr noticia à los que desean saber de el modo como se deben vsar. Y pues en el Capitulo antecedente se enseñò el modo de vsarlas, que es suponiendo por especies consonantes. Resta aora declarar en este algunas dudas que se pueden excitar en los nuevos Compositores: vna de ellas es la que se pregunta.

R. Se tendrà por puesto de quinta voz, quando el baxo falta vna tercera àzia arriba, y otra voz despidiendose de la dozena, encuentra en la nove-

na passando à la octava , como se vè en el exemplo figuiente. Reparese en el encuentro à la novena , que ai entre el Contralto, y el Baxo.



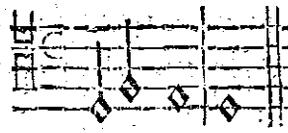
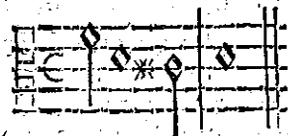
R. No es puesto de quinta voz de el modo que està dicha postura , aunque si lo fuera, si como el Contralto encuentra en la novena , encontraria en la octava al mismo tiempo.

P. Pues si la novena supone por octava , què mas tiene ser el encuentro en la novena , que en la octava?

R. Mas tiene, porque quando llega à tocar en la octava el Con-

tralto , yà no es por movimiento de ambas voces , porque yà el Baxo està quieto ; y fino para mayor claridad pregunto : si en lugar del sol , esperara vna espiracion el Contralto entrando en el fa , al mismo tiempo,

Afsi como se vè en este exemplo.



feria puesto de quinta voz:
Puesto afsi no avrà quien dexede sentir, que aun en duo es licito el vfarlo: pues si esperando espiraciõ se puede hazer à menos voces que à quatro, mejor se podrá hazer con el encuentro de la novena.

P. Pues porque ferà mejor con el encuentro de la Disonante, que con Pausa?

R. Porque toda especie disonante, engendra mas armonia en la Musica que las consonantes; y tanto mejor es la Musica, quanto mas armoniofa; La Pausa no engendra armonia, la disonante mas que las consonantes: luego mejor ferà el vfo de la disonante en este caso que el de la Pausa.

P. En el Capitulo septimo del antecedente tratado, se dixo; que no se puede vfar encuentro en vnifonus, entre dos voces de salto; y quisiera saber ahora, si ferà licito su vfo, siendo el encuentro en la segunda, y passando al vnifonus inmediatamente, afsi como se vè en el exemplo siguiente.

Re-

Reparese en la segunda que dà el Tenor con el Baxo , passando luego al Unifonus..



R. El encuentro que se ve en este exemplo entre el Tenor , y el Baxo es licito el usarlo , por no contravenir à ninguna de las reglas de el Arte. Prohibese el Unifonus de salto , por carecer *in totum*, de armonia ; con este encuetro haze armonioso el Unifonus, luego es licito su uso assi. Que haga armonioso al Uni-

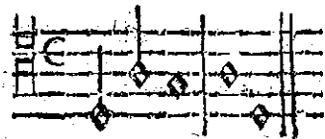
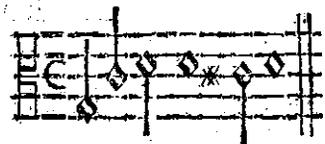
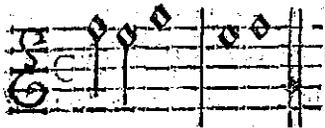
fonus este encuentro , se prueba con la razon dicha arriba , acerca de la novena, y la octava: engendra la segunda , como especie disonante , doblada armonia que qualquiera Consonante, y esta suple la que falta al Unifonus; y assi no tiene lugar en este caso el reprobare el Unifonus de salto, por falta de armonia..

P. Ay alguna otra razon porque pueda ser licito el uso de semejante postura?

R. Otras muchas pudiera dàr; pero solo me contentarè con vna, remitiendome en las otras al Segundo

do Tomo de Escuela Musica. La razon que aora dirè es, que este modo de vsar el Vnisonus podemos dezir no ser de salto : porque aunque le ay en el Baxo , es el menor que puede ser : pues no es mas que de tercera menor; y segun doctrina de el Philosofo: *Paruum pro nihilo reputatur*. La cosa poca, es reputada por nada; y siendo el salto tan corto, que no puede ser mènor, se puede no tener por salto, y no saltàdo las voces es licito el vfo de Vnisonus, mayormète siendo poca la detencion en èl.

P. Y semejantes encuentros pueden quitar dos especies perfectas de vn mismo genero , assi como se vè en este exemplo. Reparese en el Contralto, y el Baxo , al dezir el Baxo re la.



R. Segun se vè en esta postura, no dexa de ser quinzena , y octava la que forma el Contralto en el Baxo en el primer Compàs: porque la glosa que tiene el Contralto , es de dos puntos (esto es) de sol, y re : porque la segunda Semiminima, que es especie disonante supone por la Consonante antecedente , que es quinzena, y la tercera, Semi-

ni-

nima, que es donde alza el Compàs, siendo novena, supone por octava, que es à la que passa luego; de donde se puede ver, que suponiendo las dos Seminimas de medio, la vna por la antecedente, que es quinzena: y la otra, por la que se sigue, que es octava, està claro ser quinzena, y octava; y como ambas especies son de vn mismo genero, debe ser reprobada semejante postura.

P. Puede passar la mala por la buena, quando la glosa es: azia arriba?:

R. Si puede: porque no ay mas razon para que passe la mala por la buena, baxado la glosa, q subiedo. Asi como se puede ver en el Exemplo siguiente.

The image displays four staves of musical notation, each featuring diamond-shaped notes on a five-line staff. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are arranged in a sequence, with diamond ornaments placed above them. The second staff has a '3' above it, indicating a triplet. The third and fourth staves show further variations of the ornamented notes, with some notes having diamond ornaments above them and others having them below. The notation is a visual example of the concept of 'glosa' (ornamentation) discussed in the text.

Reparese en este exemplo , en la novena que dà el Tiple con el Baxo en el primer Compàs , y en la otra novena que ay entre el Contralto, y el Baxo al numero tercero.

En cuyo exemplo se vè practicado dos vezes, que encuentra en la novena , passando à la octava , la primera , el Baxo con el Tiple : y la segunda , el Baxo con el Contralto.

P. Y como se ha de entender esta glossa del Baxo en el Compàs primero?

R. Debe se entender el vt , re, por vt: y el mi, fa, por fa tan solamente.

P. Luego segun esso serà lo mismo que dezir el Baxo vt, fa, sol?

R. Por tal supone dicha glossa.

P. Pues siendo assi darà el Tiple , puesto de quinta voz , quando dize sol, fa , y lo mismo el Contralto , en la postura que està debaxo el numero tercero?

R. Yà dixè arriba que el encuentro en la mala, salva el golpe , dexando yà dicha la razon que ay para ello. Solo dirè aora, que aunque alli lleva la glossa la voz alta, y es baxando , y aqui la haze el Baxo subiendo , para la suposicion no haze al caso la diferencia de la glossa.

P. Excitaseme otra duda , y es , si es ir de la sexta à la

La octava postura del Tenor , quando dize: vt, sol, desde el primer Compàs al segundo?

R. No es ir de la sexta à la octava: porque-afsi como el mi del Baxo supone por el fa, para con el Tiple, y Contralto , afsimesmo supone para con el Tenor que es quinta.

P. Aun me queda duda , y es , que vna buena entiendo que no puede suponer por otra buena , y siendo sexta el mi, como puede suponer por quinta?

R. Es afsi, que vna buena no puede suponer por otra buena: porque la suposicion es por abonar lo que es malo , que lo que es bueno no tiene necesidad de abono ; pero en este caso , aunque ay sexta, tambien ay quinta ; y afsi es de la quinta de donde se despide el Tenor para ir à la octava, y no de la sexta : con que queda bastantemente satisfecha la duda.

P. Y à sè que siendo la glossa àzia arriba con el Baxo, puede passar mala por buena : aora quisiera saber si con las voces particulares es licito lo mismo?

R. Es regla general , que todo lo que es licito hazer con la voz del Baxo, lo es tambien con las voces particulares ; y afsi tambien podrá qualquiera de las otras partes hazer glossa subiendo, con encuén- tro en la mala que suponga por buena. Afsi se verá practicado en el exemplo que se sigue.

*Atiendase à la septima que dà el Tenor con el sol del Baxo,
y à la otra que dà con el mi, en el primero, y segundo
Compàs.*



Hallase la septima de golpe, dos vezes entre el Tenor, y el Baxo; pero assi la vna, como la otra, supone por octava; algunos Compositores ha avido que há reprobado el passar mala por buena, subiendo la glossa, assi en

la parte del Baxo, como en qualquiera de las otras; pero hasta agora no se sabe que ayan dado razon, con la qual pudieran persuadir su opinion. Sin duda avrà sido por no averlo visto practicado mucho en las obras de los antiguos Compositores; pero yo no hallo razon para que se dexede practicar, assi subiendo la glossa, como baxando: assi sea en la parte del Baxo, como en qualquiera

otra

otra ; y de este mismo sentir me parece que son los mas Peritos en el Arte , de los que oy florecen en nuestra España , segun nos lo muestran en sus obras.

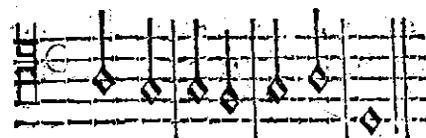
P. Reparo , que en el exemplo ay vna ligadura de quarta en el Contralto que desliga en la octava ; y deseo saber como se entiende?

R. Porque mas adelante se hablara de las glossas, acerca de las ligaduras , no me detendré aora en su explicacion : solo diré que todas las quatro Semiminimas que ay en el Baxo , suponen por re, (esto es en el Compàs que haze ligadura el Contralto:)

P. Yà que en los exemplos puestos hasta aqui en este capitulo he visto el encuentro en la mala, passando à la octava ; dudo si avrà algun inconveniente para passar lo mismo con la quinta.

R. Todas las razones que quedan arriba dichas para abonar el golpe de la octava, siendo el encuentro en especie disonante , son las mismas que se pueden dar acerca de la quinta; pero para mayor claridad à la absolucion de la duda. Vease el exemplo siguiente.

Repárese en el Tiple que alza en la quarta , passando luego à la quinta.



Las quatro Seminimas de el Tiple suponen , la segunda por la primera, que es octava ; y la tercera que es quarta, por la vltima , que es quinta , conformandose en todo con las reglas que quedan dichas en este, y en el ca-

pitulo antecedente.

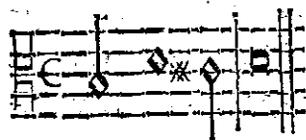
P. Solo reparo , que entendidas las dos Seminimas primeras por re , y las dos que se figuen por sol, es lo mismo que si dixera el Tiple re, sol, con Minimas ; y siendo así, hallo ser puesto de quarta voz, y siendo à tercera, deseo saber si es licito?

R. Licito es , porque antes de tocar la quinta mueve el Baxo , y ya quando el Tiple llega à dicha especie , està el Baxo quieto ; razon que se dixo acerca de la octava en este mismo capitulo ; y por esto se podrá practicar , (no solo en la quinta , pero tambien en la octava) aunque sea puesto de à muchas voces : pues el golpe sea en la Disonante,

antes de passar à la especie Perfecta.

P. Y todo lo que se ha dicho en este capitulo (respecto al Baxo; acerca de los golpes en especies disonantes con transito à las perfectas) se ha de entender, respecto à las voces particulares, del mismo modo?

R. No tiene mas: porque como ya se dixo, todo lo que con la parte del Baxo es bueno: lo es con todas las otras; pero para que no quede duda, vease el exemplo siguiente.



El unisonus que ay entre el Tenor, y el Contralto (siendo el encuentro en la segunda) es semejante, à lo que queda dicho, respecto al Baxo; y asimismo se ha de entender de todas las demás especies perfectas, que entre las voces particulares se hallaren, siendo el encuentro en especie disonante, segun queda explicado.

CAPITULO III.

DE ALGUNAS POSTURAS QUE ESTANDO

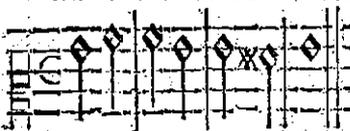
en forma de ligadura suponen por otra cosa.

P En los dos capitulos antecedetes he sabido como suponen las especies disonantes por las consonantes, quando vienen en forma de glosa; aora quisiera salir de algunas dudas que se me ofrecen acerca de algunas ligaduras; y porque vna dellas es la de novena, quisiera saber si es ligadura, ò no?

R. La que comunmente se llama ligadura de novena (que es como se sigue) no es ligadura.



P. Pues porquè no es ligadura si previene en buena especie, liga en falsa, y desliga en consonante?



R. Porque no tiene las condiciones necessarias, que ha de tener para ser buena ligadura.



P. Pues qual de ellas es la que le falta?



R. La de desligar en especie imperfecta.

P. Pues aunque desliga en octava no puede suponer por sexta, ò por dezena?

R.

R. No, porque esso fuera supoficion falsa, por no aver lo que suponía: pues para suponer que desligava en dezena, fuera necessario que dicha especie se hallara en el movimiento del alzar inclussa, no la ay, ni todo, ni en parte: luego no puede suponer segun la doctrina de Aristoteles, yà citada.

P. Pues como se ha de entender sino es ligadura?

R. Entiendese como si cayera en la octava; y declarandome mas, digo: que todo el tiempo que està en la novena, supone estar en la octava.

P. Y esta es buena supoficion?

R. Buena es: porque ay parte de lo que supone, pues de todo el Compàs la mitad es octava.

P. Y si desligara en la dezena, como desliga en octava, seria ligadura, así mo se vè en este exemplo?

R. No es ligadura, ni debe tenerse por tal..

P. Pues si tiene todas las condiciones necessarias, que debe tener vna buena ligadura, porquè no lo ha de fer?

R. Porque solas aquellas disonantes estàn admitidas en la Musica para ser ligadas con perfeccion, que en ellas se puede prevenir, y desligar de grado baxando, sin mover el baxo: quando es voz particular la que liga; y si



y si es el baxo la voz que padece, que pueda estar quieta la voz particular que lo haze padecer.

P. Y quantas son estas especies disonantes, que pueden ser ligadas con perfeccion?

R. Solas tres, que son, segunda, quarta, y septima.

P. Pues si la novena es especie compuesta de la segunda, y la segunda se puede ligar con perfeccion, porquè no se ha de poder la novena?

R. No es todo vno, la segunda de que hablamos, y la novena: porque la segunda que se liga, es por abaxo, y la novena es por arriba; explicome mas, la segunda si se liga estava arriba, es ligadura de septima: y la novena ligada estava abaxo, es segunda por arriba. Reparese en el exemplo siguiente, y se entenderà con mas claridad.



En la ligadura, que haze el Baxo con el Tenor al entrar en la segunda, y en la que haze el Tiple de septima; se puede ver como la ligadura de segunda hecha por arriba, es septima, y la septima, hecha por abaxo, es de segunda;

da ; y para que se repare mas en la diferencia que ay entre la de segunda , y novena. Notese , que à la segunda haze padecer el Tenor en Gesolreut, y à la primera de septima que ay en el Tiple, la haze padecer tambien en Gesolreut ; donde en el mismo puesto se halla tambien el Baxo , quando el Tiple liga en novena. Pues si las ligaduras hechas en Fesaut , de segunda , y septima , padecen con Gesolreut , y la de novena, que es en Alami-re , tambien padece con Gesolreut : luego no es todo vno, ligadura de segunda, y de novena. Mas bolviendo à explicar en que consiste la perfecció de las ligaduras de segunda, quarta, y septima, digo, que ligando en estas disonantes , puede hazer toda ligadura , sin que mueva la voz con quien liga : pues puede prevenir, ligar, y desligar de grado , baxando en especie imperfecta , sin que aya necesidad de que la voz con quien padece mueva para buscar la especie imperfecta, donde ha de desligar , q aunque lo puede hazer, tambien puede estar quieta.

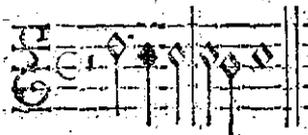
P. Yà que se que las especies disonantes que se pueden ligar con perfeccion son las tres dichas , quisiera saber en que consiste la imperfeccion de las ligaduras de novena, y quinta menor?

R. La ligadura de novena no es especie que en ella se puede prevenir, ligar, ni desligar de ella, avien-

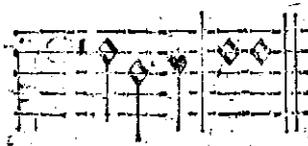
dose de estår quieto el Baxo : porque para prevenir , y ligar , es disonancia muy aspera , y no puede desligar , que no sea en la octava (esto es) estando quieta la voz que haze padecer. En la ligadura de quinta menor , se hallan dos imperfecciones , en quanto al ligar. La primera , que no puede desligar , si solo en vna de las especies imperfectas , que es en tercera : porque en la sexta es cosa dura. La segunda imperfeccion es , que el Baxo cõ quien liga ha de mover precisamente para q̃ desligue. Basta aqui lo dicho à cerca desta materia , pues se trata con mas extension en la segũda parte de Escuela Musica , donde hallarà el Estudioso Lector mas bien la solucion à sus dudas.

P. Y hallanse en otros casos algunas ligaduras que no supongan?

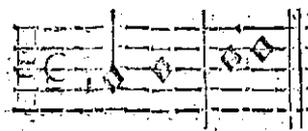
R. Si se hallan en muchos. Vease el exẽplo siguiente.



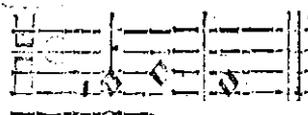
P. Como se ha de entender esta postura en q̃ se halla el Tenor en Cefolfaut, el Tiple en Delafolre, y el Contralto en Elami?



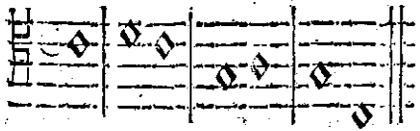
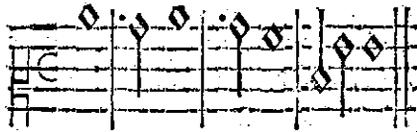
R. Esta es ligadura de novena entre las voces particulares , y supone la quarta de el Tiple , como si fuera dezena.



P. Y quando se encuentran dos ligaduras à vn tiempo, vna de quarta, y otra de septima, han



de suponer las dos por ligaduras, estando como en este exemplo.



R. Siempre que se hallan dos ligaduras à vn tiempo, como se ve en este exemplo, solo la vna supone por ligadura.

P. Y qual es la que supone por ligadura?

R. Estando practicadas en la forma que se ve en el exemplo de arriba, solo las de septima, se han de tener por ligaduras: porque las de

quarta no van acompañadas con quinta, ni sexta, (circunstancias que se requieren para dicha ligadura) y así no supone por quarta, sino por tercera.

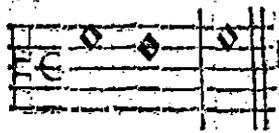
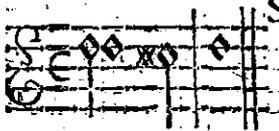
P. Y si se halla ligada, la quarta de Tritono supone por lo que es, ò por tercera?

R. Por tercera supone: porque la quarta de Tritono no puede ser ligada, porque para prevenir, y ligar en ella, es especie asperísima; pero hallandose como se muestra en este exemplo no es tan dura, porque en ella se detiene poco, y supone por tercera.



P. Y quando haziendose ligadura de quarta: està otra voz en la dezèna, baxando à la octava al tiempo del desligar, se ha de tener por ligadura?

R. No, si es, como se ve en este exemplo figuiente..



Supone la quarta del Tiplè por tercera; y aunque està en forma de ligadura, es como si no fuera: porque no tiene esta mas que ser ligadura de novena entre las voces particulares.

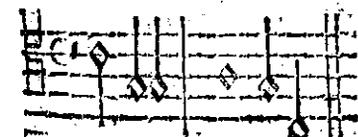
P. Y semejante postura se podrá hazer à quatro?

R. Algunos grandes Maestros Practicos han defendido no se hiziera à menos q' à oecho dicha postura; pero no sè que razon pueda tener para ello. No hallo, que espe-

especie perfecta se dè contra las reglas del Arte ; y si es por la segunda que forman entre el Contralto, y Tiple, quando la ligadura, esta se abona con suponer la quarta de el Tiple por la tercera; y abonada de este modo , se puede hazer aunque sea à tres; pero si este abono no se admite, no tan solamente serà illicito hazerlo à ocho, pero à vn à veinte: porque lo que es malo , de su naturaleza no lo abona el crecido numero de voces.

R. Ligando vna voz en septima , podrá aver otra en sexta?

R. Si podrá, como este de modo , que pueda suponer la septima por sexta; así como se ve en este exemplo..



P. Pues entiendo que ay Maestros, que defienden ser illicito el vfo de semejante postura?

R. No dudo que los ay , aunque dudo el fundamento q pueden tener para reprobarla : pues suponiendo la septima por sexta , se quita toda duda de que sea malo.

P. Y si los tales Maestros no ad-

admiten semejante suposición?

R. Si no la admiten tampoco la admitirán en todos los demás modos, y exemplos de que se ha hablado en este capítulo: pues no tiene mas todo lo que dexamos dicho, en orden al suponer por las consonantes las disonantes, puestas en forma de ligadura, que lo que se ve en dicha postura. Y negando todo lo que queda dicho, no se que razones se podrán tener para defender tales posturas, no admitiendo la suposición, tan admitida de todos los Autores, así prácticos como especulativos, antiguos, como modernos.

P. Hallanse en otros casos, à mas de los que se han visto en este capítulo, disonantes puestas en forma de ligadura, que se hayan de suponer por consonantes?

R. Otros muchos casos ay en que es necesario aver de suponer las disonantes, por las consonantes, que se omiten por huir proligidad, la qual no permite la brevedad de esta obra; y tambien porque lo que se ha dicho es suficiente, para dar luz al Estudioso Lector, en semejante materia.

(*_**(✠)*_**(✠)*_**)

CAPITULO IV.

DE LA SUPOSICION DE TIEMPO.

EN Los tres capitulos antecedentes se ha tratado de la suposicion de las especies, como cosa esencialissima de la Musica; y en este se ofrece materia no menos esencial, que es de la suposicion de tiempo: pues si carecieran los Musicos de este socorro, no ay duda que serian muy limitadas las composiciones, faltandoles la variedad, y hermosura, que las haze mas apreciables, quanto mas adornadas destas prendas.

P. Pues què cosa es suposicion de tiempo en la Musica?

R. Suposicion de tiempo es, quando supone otro distinto del que està pintado al principio de la obra: como si siendo la señal indicial de Compasillo, en este, aquel, ò el otro periodo supusiesse el de Compàs mayor, ò proporcion mayor, &c.

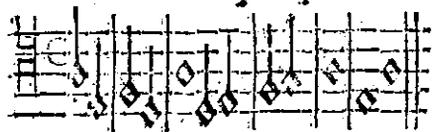
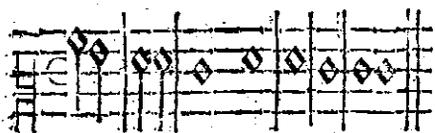
P. En qualquier caso que se ofreciere suponer otro tiempo distinto de el que està pintado al principio, será buena suposicion?

R. Buena suposicion será, porque avrà parte de lo que supone.

P. Pues què parte será la que avrà de otro tiempo?

R.

R. Aquel periodo de Musica en que fuere necesario suponerlo: como se vè en el exemplo que se sigue.



En este exemplo, sobre estàr pintado al principio el tiempo de el Compásillo, supone el de Compàs mayor en los dos Compases que vãn señalados cõ dos puntillos, es suposición propria, pues ay de lo que supone; supone Compàs mayor, y le ay; pues este periodo fuera mala Mu-

fica, si se considerasse debaxo de la señal indicial, que lleva: porque siendo de Compásillo, todo movimiento de Compàs avia de ser en especie consonante; y segun se vè en el exemplo, alza en la mala en los dos Compases que vãn señalados, y desto se origina: porque estos dos Compases no son de Compásillo, pues fuera mala Musica, considerada debaxo de este tiempo; pero considerada debaxo del de Compàs mayor, es buena: porque, ni dà, ni alza en la mala: pues si se repara bié, las malas vienen despues de aver dado. De todo lo

lo'dicho fale este argumento : esta Musica no es buena , sino es à Compàs mayor : luego es Musica de Compàs mayor:luego es buena suposicion, pues ay lo que supone.

P. Es glossa el , r e,mi,fa,sol,la, que canta con Minimas el Baxo en el exemplo de arriba?

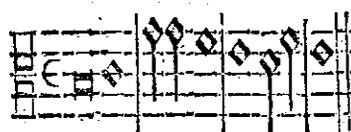
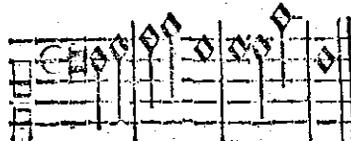
R. Glossa es : porque alli supone el mi,por el re , antecedente , y el fa, por el sol, que se sigue ; y es lo mismo, que si dixera, re,fa,la,con Semibreves.

P.Y en què casos podremos suponer otro tiempo de el que se pinta?

R. En todos aquellos que no viniere la Musica bien debaxo de el que està pintado ; pero si de otro. Siempre que fuere Compasillo,y alzare en la mala, sea passando mala por buena, sea tránsito de vna especie à otra , se ha de considerar ser debaxo el tiempo de Compàs mayor.

P. Si el tiempo està pintado del Compasillo al principio de la obra , podrá aver suposicion de otro tiempo à mas del de Compàs mayor?

R. Si puede suponer qualquiera otro à que la Musica viniere ajustada , porque si à Compàs mayor no viniere bien , y viniere bien debaxo del tiempo de ternario, supondrà el ternario : como se podrá ver en el exemplo siguiente:reparese en estas ligaduras.

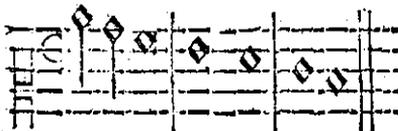
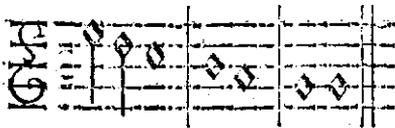


Aunque este exemplo està debaxo la señal indicial de Compasillo, se hallarà en vn periodo (que es el que se advierte) que fuera mala Musica, no solo considerada debaxo el tiempo de Compasillo, si tambien debaxo del de Compàs mayor : pues se puede ver en el Tenor que passa con Semibreve por la novena; figura, que en Compasillo, y Compàs mayor ha de venir precisamente al dar, ò al alzar el Compàs; y no siendo ligadura ha de ser necessariamente mala Musica, por contravenir à las reglas de buena melodia. Pero considerado debaxo del tiempo ternario (que es el que supone) es buena Musica, que en este tiempo son figuras menores el Semibreve, assi como las Seminimas en Compasillo, y Minimas en Compàs mayor.

P. Y como se entienden las ligaduras que ay en el Tiple, sobre el Breve del Baxo?

R. Porque mas adelante se tratarà de la singularidad de las ligaduras, solo dirè aora que son estas ligaduras

duras , entre las voces particulares, háziendo pa-
 -ecer el Tenor al Tiple, no firviendo el Baxo mas
 que como acompañamiento: pues sin èl es buena
 Música , considerada entre las dos voces que for-
 man las ligaduras. Y para su inteligencia irè po-
 niendo algunos exemplos de las cosas que mas
 comunmente se vsan en la práctica , con la expli-
 cacion bastante. Y aora vease el que se sigue.



Toda la recepcion de estas
 ligaduras es glossa en el
 Baxo , que ha de ser en-
 tendida debaxo de el
 riempo de Compàs ma-
 yor , por ser cada vna
 de estas glossas de todo
 vn Compàs de Compa-
 fillo , que es medio de
 Compàs mayor.

P. Pues como desliga el Te-

nor vnas vezes en septi-
 ma , y otras en octava , aviendo de desligar en
 especie imperfecta?

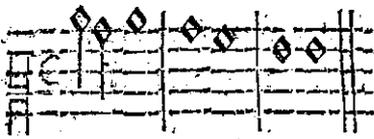
R. Porque no suponen por septima , ni por octava
 las especies donde desligan , fino es por sextas:
 porque todo lo que ay en el Baxo , es glossa , co-

mo arriba dixe : suponiendo por Semibreves sucesivos, del modo que serà en el exemplo de abajo.

P. Porquè el Maestro Llorente en su *Porquè de Musica*, llama à este genero de glossas, ligaduras bur-ladas?

R. Porque al tiempo de desligar, en lugar de estàr quieto el baxo esperando la especie imperfecta, huye à otra especie.

Exemplo de como se han de entender las glossas que ay en el exemplo de Arriba..



Por este ultimo exemplo en que està el Baxo llano sin glossa, se puede ver bastante explicada la glossa que ay en el antecedente exemplo..

P. Y pueden se hazer las glossas en otra forma distinta, al tiempo de desligar, como se ve en el exemplo de arriba?:

R. Bien se pueden hazer de otros modos, como se podrá inferir de los exemplos que iremos poniendo..

Exemplo en que se desliga de la septima en la quinta, pasando por razon de glossa.



P. Veo vnas estrañezas practicadas en este exemplo, que me excitan deseos de investigar la causa; y así pregunto: con qué motivo desliga de la septima en quinta, si la quinta es especie perfecta, y la regla enseña, q el desligar ha de

fer en especie imperfecta de la falsa: porquè no desliga en tercera, ò sexta?

R. Yà desliga en sexta: porque supone el movimiento que haze en cada Compàs el Baxo, como si estuviera quieto.

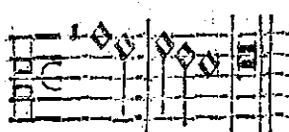
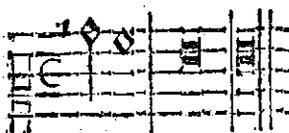
P. Pues como puede suponer, si es el movimiento à lo que alza?

R. Porque supone el tiempo de Compàs mayor, y este supuesto, no alza, ni dà quando mueve.

P. Pues como suponiendo con la voz que liga vnos pun-

- puntos, supone por los otros con las otras?
- R. Porque cada voz en la Musica, es parte distinta, y suponiendo en la glosa vna cosa entre dos partes, ò voces, pueden suponer otra con las otras.
- P. Pues como ay grandes Maestros, que son de opinion, que si vn golpe, siendo en Disonante, y suponiendo por Consonante con vna voz, ha de suponer con todas?
- R. No se que razon se pueden tener para ello, quando no se falta à la melodia, ni à las reglas essenciales del Arte por hazer lo contrario; y si no vease la pariedad. Si vna voz aguarda Pausas, han de aguardar todas? Si vna voz liga, han de ligar todas? Si vna voz ocupa la especie imperfecta, la han de ocupar todas? No ay razon para ello: porque como he dicho, cada vna de ellas es parte distinta, y solo importa, que convengan en lo esencial, que es en la buena melodia, à que va dirigido todo el fin de las reglas del Arte.
- P. Y algunas ligaduras de septima, que suelen desligar en la quinta menor, suponen por ligaduras?
- R. La ligadura si supone por tal.
- P. Pues que razon avrà para que desligue de la falsa en otra falsa, aviendo de desligar, segun la regla en especie Consonante imperfecta?
- R. Dàn por razon, que que mas perfecta que Disonante?

- P. Pues no ay diferencia de las especies que llamamos imperfectas à las Disonantes?
- R. Si la ay, y grande: porque las especies que llamamos imperfectas, son Consonantes, que la imperfeccion no la tienen en el sonido, sino es en poder ser de mayor, ò menor cantidad.
- P. Pues segun esso la regla que manda desligar en especie imperfecta, no incluye las Disonantes?
- R. Lo cierto es, que no: porque si assi fuera, dixera, que se podia desligar en imperfectas, y falsas.
- P. Luego no convence la razon que dan, diciendo, que desligan en la Disonante por imperfecta?
- R. No tan solamente no concluye, sino es que ay otras muchas razones contra ella, como se podrán ver donde se trata de esta materia con mas extension.
- P. Pues si no es la razon dicha la causa de poder desligar de la septima en quinta menor, qual es?
- R. Reparese en el exemplo que se sigue, para que se entienda mejor su explicacion.



Aqui se ve exéplificado el desligar de la septima en la quinta menor; pero supone el re, mi, fa, del baxo por re, fa, y es lo mismo, q si desligara en la sexta: pues por tal supone la quinta falsa en este caso.

P. Pues segun esto avrá suposición de otro tiempo: porque alza en la mala, quando desliga?

R. Supone el tiempo de Compàs mayor la glosa del Baxo; y supuesto esto, no viene el movimiento de Compàs la mala.

P. Y al desligar de la quarta está puesto en practica el glossar el Baxo?

R. No tan solamente de los Musicos modernos, pero aun de los muy antiguos hallamos practicado en sus obras, glosas semejantes à la que està en este exemplo, que es de Francisco Guerrero.

P. Y porquè supone està glosa?

R. El re, fa, del Baxo, supone todo por re, que es lo mismo que si desligara de la quarta, ò su compuesta en la dezena. P.

P. Tambien me parece, que ha de aver suposicion de tiempo?

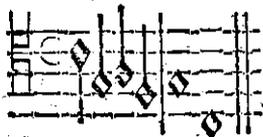
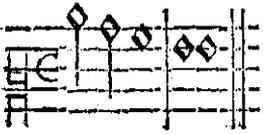
R. Supone el de Compàs mayor: porque es la glossa de vn Compàs de Compafillo.

P. Y pues todas las especies son buenas, no podrá dexar de suponer el Compàs mayor?

R. No: porque sino huviera suposicion no fuera glossa, y no siendo glossa, cada punto avia de suponer por lo que es, y suponiendo por lo que es, era lo mismo, que desligar en la octava, mas siendo glossa, supone por dezena quando desliga.

P. Pues entiendo, que la glossa para ser buena no ha de saltar, y aqui falta?

R. Que no sea buena la glossa quando falta se ha de



entender despidiendose de disonante, ò yendo à disonãte, y aun deste modo no se debe condenar quando el salto es pequeño; pero aqui no se despide de mala, ni vâ à mala, ni el salto puede ser menor, pues no es mas que de vna tercera, que como yâ en otra parte dixè, lo que es poco por nada se reputa.

P. Puede por glossa desligar en la quinta perfecta moviendo el Baxo?

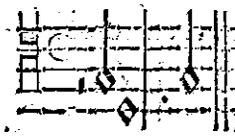
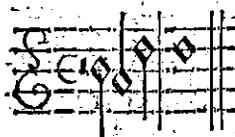
Y.

R.

R. No tiene mas, que en las demás especies que se han visto practicadas en los exemplos antepuestos; no obstante vease el exemplo puesto en la plana antecedente.

P. Esta glosa que haze el Baxo al tiempo de desligar el Tiple de la quarta, parece semejante à la de el exemplo antecedente?

R. Las mismas circunstancias corren, solo se diferencia, en que en aquel encontrava en la octava al tiempo del desligar, y este en la quinta; pero supone tambien el tiempo de Compàs mayor en este, como en aquel; y aunque aqui dize el Baxo, la, fa, sol, se ha de entender, que dize, la, sol, valiendo el la, vn Compàs: esto digo, respecto à la voz que liga tan solamente.



P. Quisiera saber como se entienden las falsas que se ven practicadas en este exemplo? Y así dudo, si en el supone por ligadura el fa, mi, fa, de el Tenor.

R. No supone por ligadura: porque fuera suposicion impropria, pues no ay ligadura, ni aun parte della; y para que la suposicion sea buena, es necesario que aya à lo menos parte de lo que supone.

P. Pues porqué no ay ligadura, ni parte della?

R.

R. Porque para aver ligadura , quiere està atada la voz de vn movimiento à otro del Compàs, y aqui no lo està : porque mueve subiendo del mi, al fa.

P. Y si el mi, fuera fa , tambien se podia tener por ligadura?

R. De este modo si , porque estava la voz quieta , ò atada de vn movimiento à otro.

P. Pues estando golpeando en el fa, como podia aver quietud?

R. Lo mismo es golpear en el fa con variedad de figuras , que està ligado con vna sola , pues no ay movimiento más de vn modo que de otro : porque solo se puede dezir , que mueve quando sube, ò baxa, y en la postura de este exemplo se vè, que baxa del fa , al mi , y buelve à subir del mi, al fa, movimientos que repugnan à la ligadura.

P. Pues si no supone por ligadura, porquè supone?

R. Sernejante glossa supone por sol, mi.

P. Y es buena suposicion?

R. Buena es : porque ay parte de lo que supone, pues ay sol, antecedentemente de la glossa.

P. Pues esta glossa passa de vn compàs à otro, y parece que no puede suponerse à compàs mayor?

R. No supone à compàs mayor; pero supone à ternario, como el Curioso Lector podrá reparar.

P. Pueden suponer diversidad de tiempo en otros casos?

R.

R. Si pueden, pues apenas se hallará obra, que no esté llena de periodos, en que sea necesaria la suposición de diversos tiempos; pero pareciendome que lo dicho hasta aqui es lo bastante para venir en conocimiento de otras muchas cosas, cerrarè la última clausula de este capitulo, encargando al Estudioso Lector lo lea con reflexion, si quisiere sacar el fruto que desea.

CAPITULO V.

DEL USO DE LAS ESPECIES DISONANTES *puestas en ligadura.*

Aunque en el Capitulo sexto del Tratado tercero se tratò de la ligadura generalmente, como parte tan effencial de la Musica importa tratar de ella mas individualmente; y por esso me ha parecido el elegirla, por materia de este Capitulo, que como el fin desta obra vâ encaminado al aprovechamiento de los que estudian la Musica conviene no omitir los medios effenciales para conseguirlo. Es el uso de las especies disonantes en ligadura tan importante, que qualquiera ignorancia, en este particular, es causa de componer con poco acierto.

P. Aunque se dixo en el antecedente Tratado la definición de la ligadura, quisiera agora bolverla à

P. ¿oir para tener las especies mas recientes?

R. Ligadura, es vfar de la especie difonãte en puef-
to principal del Compàs, aviendo de antes preve-
nido en la misma, ò otra, y teniendo despues su fa-
lida en el movimiento figuiente, baxando de gra-
do à especie imperfecta.

P. Quantas partes essenciales tiene la ligadura?

R. Tres.

P. Quales fon?

R. Prevenir, ligar, y desligar.

P. Què circunstancias se han de observar en quante
à la prevencion?

R. Sola vna, y es, que prevenga en el movimiento
que precede al que ha de ligar.

P. Y ha de prevenir en especie consonante, ò difonan-
te?

R. Puede ser consonante, y tambien difonante.

P. Y si es difonante, importa que sea la misma en que
ha de ligar?

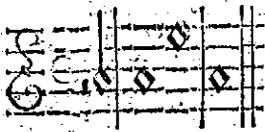
R. Puede prevenir en la misma que ha de ligar, y tá-
bien en qualquiera otra.

P. Y quando previene en especie difonante importa
el que sea, ò no sea de golpe (esto es, por movi-
miento de ambas voces, ò vna sola?)

R. Si avemos de estàr atenedos al vfo que vemos en la
practica, solo en la quinta menor se permite el
golpe por movimiento de ambas voces para pre-
venir en ella.

P.

FRAGMENTOS



P. Pues como en las otras disonantes (como fon, segunda, quarta, y septima) se fuele prevenir ligadura de golpe?



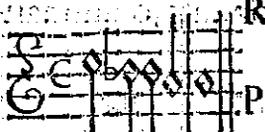
R. Porque en los casos que assi sucede, supone la mala por la buena, à q̄ passa luego; y assi se puede dezir, que previene en la buena, y no en la mala, como verá el Curioso Lector en este exemplo.



P. Y la segunda parte, que es quando liga, puede ser en especie consonante alguna vez?



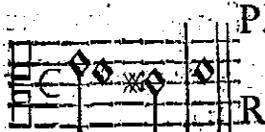
R. Siempre ha de ser en especie disonante la ligadura.



P. Pues como dizen, que ay ligadura de quinta perfecta?



R. Nunca puede ser ligada la quinta perfecta, ni alguna otra consonante.



P. Y quando se halla como se manifiesta en este exemplo?



R. No es ligadura de quinta esta, sino de segunda, entre el tenor, y el cōtralto: porq̄ el baxo tan solamente sirve como de acōpañamiento: pues

P. pues que aya baxo, ò no aya baxo, la ligadura siempre está.

P. Y quándo desliga de la falsa (qualquiera que sea) ha de ser siempre en especie imperfecta?

R. Siempre ha de ser en especie imperfecta aquella en que desliga, ò por lo menos la ha de suponer, segun dexamos dicho en los capitulos precedentes, y explicados con los exemplos de las glossas.

P. Y puede desligar saltando?

R. Ya queda dicho, que siempre ha de desligar de grado.

P. La imperfecta donde ha de desligar, ha de ser mayor, ò menor?

R. Puede ser mayor, y menor, si cierra clausula (que es bolver al punto donde ligò) siempre ha de ser la imperfecta mayor, sea sexta, ò tercera; pero si no cierra clausula, puede ser menor.

P. Y quantas son las especies disonantes que se hallan en ligadura?

R. Seis, que son, segunda, quarta perfecta, quarta de tritono, quinta menor, septima, y novena.

P. Y la ligadura se halla con alguna diferencia entre estas seis especies?

R. Si se hallan, entre estas seis especies tres diferencias.

P. Pues quales son las que se distinguen, y en qué?

R. La segunda, quarta perfecta, y septima, son iguales, y sin diferencia alguna: porque pueden ligar,

avien-

aviendo prevenido, sea en especie consonante, ò en disonante diferente, ò en la misma, y pueden desligar en qualquiera de las dos especies imperfectas; tambien las acompaña la circunstancia de no poder prevenir de golpe en ellas.

P. Y la quinta menor en qué se distingue?

R. En que puede prevenir ligadura en ella de golpe, y en que no puede desligar sin que mueva el baxo, ni en otra especie, que en tercera.

P. Y la quarta de tritono, y novena, en qué se distinguen de las otras?

R. En que siempre que se hallan en forma de ligadura no es tenuta por tal: porque siempre supone la quarta de tritono por tercera, y la novena por octava.

P. Y en qué mas se distinguen?

R. En que en ellas no se puede prevenir, ni para ligar en las mismas, ni en otras.

P. Pues porqué no se puede prevenir en ellas?

R. Porque son disonancias sobradamente asperas.

P. De estas especies falsas ay alguna que pertenezca su ligadura, mas a vna voz que à otra?

R. Si la ay: porque la segunda, su ligadura pertenece siempre à la parte de el baxo.

P. Pues como pertenece siempre à la parte del baxo, si muchas vezes la ligan las voces particulares?

R. Es assi, que la ligan las voces particulares; pero
sem-

siempre es la voz baxa la que liga , respecto à la que la haze padecer.

P. Y quando la parte del baxo liga la segunda , con què especies se acompañan las demàs voces?

R. Si es à quatro , con quarta de tritono, y sexta, ordinariamente; y otras vezes acompaña vna voz con quinta ; y otra, dobla la segunda , sea en vnifonus su octava-arriba , que es mejor : que asì lo podrá ver el Curioso Lector en este exemplo.



P. Y quando no es mas q̄ à tres donde se ponen las voces sobre la dicha ligadura de segunda.



R. Ordinariamente vna en segunda , y otra en quarta de tritono; y otras vezes, vna en segunda, y otra, en quinta. Y tambien puede vna en segunda, y otra en sexta.



P. Y quãdo se pone vna en quarta de tritono, y otra en segunda , importa que no aya sexta , por razon de cubrir la

quarta?

R. No necessita la quarta de tritono de sexta, ni quinta, que la cubran.

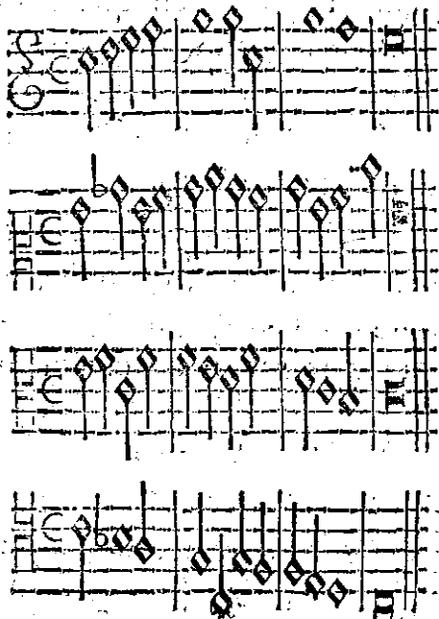
P. Pues porquè la quarta de tritono no necessita, y la la quarta perfecta si? Z R.

R. Porque esta por sí sola , no es bastante falsa, para poder ser ligada, y necesita de quien la acompañe , como queda dicho en el tratado precedente; y aquella, no tan solamente es mas disonante que esta ; sino que lo es en tanto grado, que por su sobrada dureza no se puede ligar : y solo se sirve de ella en casos semejantes, como los que vamos tratando.

P. Y quando liga el baxo en segunda , con vna voz, y otra acompaña con quarta de tritono , à donde tiene su salida dicha quarta?

R. A la sexta es à donde mas comunmente , aunque no ay duda en que puede tambien à la tercera..

P. Y de la segunda à donde puede desligar?



R. Puede en sexta , y en tercera; vno, y otro se verá practicado en este exemplo , en el qual si se repara se verá puesta en práctica la salida de la quarta de tritono à la sexta, y tambien à la dezena ; y de la segunda, del mismo modo , à las dos mismas imperfectas..

P.

P. Y en orden à las otras especies disonantes de quien se dixo , que se ligavan à mas de la segunda , ay que dezir mas?

R. Si ay que dezir mucho ; pero se ha tocado lo mas effencial en los capitulos precedentes ; y por aora no diremos mas de ellas , puesto que en el segundo Tomo de Escuela Musica se tratan con dilatacion.

CAPITULO VI.

DEL USO DE LAS ESPECIES DISONANTES *entre las voces particulares.*

EL vfo de las especies disonantes en la Musica, es muy necessario , no tan solamente respecto à la parte del baxo ; pero aun entre las otras voces que hasta aqui se ha dicho algo de ellas , no se excusa el aver de tratar del modo, como se vsan entre las voces particulares.

P. Pues de quantos modos se practica el vfo de las especies disonantes entre las voces particulares?

R. De dos es el vno, quando passa de transito de vna especie à otra: y el otro, quando desliga.

P. Pues de los mesmos modos se vsa que respecto al baxo?

R. Si se vsa de los mismos modos ; pero ay diferencia mucha , como se irà viendo en el contenido deste capitulo.

- P. Importa tanto que sepa el Compositor como ha de vsar de estas especies entre las voces, que como las ha de vsar respecto al baxo?
- R. Tan effencial es que sepa el vno, como el otro.
- P. Se puede alguna disonante vsar de golpe por movimiento de dos voces?
- R. Si se puede en vnas especies, pero no en otras.
- P. Què especies son las que se pueden, y las que no?
- R. Se puede vsar de golpe la quarta perfecta, la quarta de tritono, y la quinta menor; pero no se puede la segunda, ni septima.
- P. Pues porquè no se pueden vsar de golpe la segunda, y septima, y las otras si?
- R. Por ser disonantes mas asperas que las otras.
- P. Pues como puedè ser mas disonantes que la quarta de tritono, si esta no se puede ligar por sobrado disonante, y aquella si, por no tanto?
- R. Es, que por si sola, es mucho mas aspera que la segunda, y septima; pero acompañada con otras voces, no lo es tanto.
- P. Quisiera mas clara explicaciõ para salir de la duda.
- R. La segunda entre las voces particulares, ò la septima, no tan solamente forman disonancia con vna voz sola, sino es que ordinariamente la forman tambien con el baxo, y à vezes con mas voces: porque hallandose en especie consonante con el baxo, la vna de ellas ha de ser tercera, quinta, sexta,

sexta, ò octava. Si es tercera, y la otra es segunda de aquella, serà con el baxo quarta; y si es septima, serà con el baxo novena. Si la voz que se halla en la consonante, es quinta con el baxo, la que estè en segunda de aquella, estarà en sexta. Y aunque esta es especie consonante, tiene mucha parte de aspereza; y junto con la falsa, que forman estas dos voces, se haze mas sentir la disonancia. Si con la que està en quinta se pone otra en septima, serà quarta con el baxo, y avrà dos disonantes. Si la voz de la consonante es sexta, la segunda serà septima con el baxo; y si se pone en septima de la voz particular, aunque estarà en quinta del baxo, no dexarà de ser mas disonante, por la aspereza de la sexta (como he dicho arriba); si la que estuviere en consonante fuere octava, su segunda, visto està, que es novena con el baxo, y su septima, catorzena, que vna, y otra aumentan la disonancia, al passo que se aumentan las especies.

P. Pues segun esto no puede aver septima, ni segunda entre las voces particulares que no sea con aumento de especies disonantes?

R. Así es: y no tan solamente se aumentan con el baxo, sino que muchas vezes se aumentan con las demás voces: como podrá el Curioso Lector repararlo, si haze reflexion sobre ello.

P. Y la quarta de tritono, la perfecta, y la quinta menor,

nor, vsadas entre las voces, aumentan las disonancias?

R. No: porque si la voz baxa con quien se forma la quarta, sea mayor, ò menor, se hallare en la tercera del baxo, se hallarà en sexta la otra; y en este caso no se aumentà disonancias, menos que no fuere hallandose otra en quinta; y siendo asì, serà malo, por el aumento de la segunda entre sexta, y quinta (no siendo por ligadura.)

P. La quarta de tritono, se puede formar entre las voces particulares, hallandose la mas baxa en otra especie con el baxo que tercera?

R. No: porque si se halla en quinta, serà falsa, ò quinta menor; y asì se aumentan las disonantes. Y si se halla en sexta la otra, serà novena con el baxo; y si la voz baxa es octava, la otra tambien serà onzena con el baxo; y asì en qualquier caso de estos, es malo por el aumento de disonantes.

P. Pues no se podrà vsar la quarta de tritono entre las voces particulares, que no sea hallandose la mas baxa en tercera del baxo?

R. Es asì: porque en qualquiera otra especie que se halle, ha de aver precisamente aumento de disonancias, y este destruye de todo punto la melodia, que sin ella no es Musica.

P. Pues quisiera ver formada la quarta de tritono, del modo que se puede vsar de ella entre las voces particulares.

R.

R. Pues repárese en el exemplo siguiente.

Tres veces se vfa la quarta de tritono en este exemplo; la primera entre el contralto, y el tiple en el primer compàs; la segunda, donde està señalado con vn puntillo, entre el tenor, y el contralto; y la tercera, q es por movimiento de las dos voces, se puede ver junto à los dos puntillos, tambien entre el tenor, y el contralto.

P. Y à q queda entédido el vfo de la quarta de tritono, deseo fa-

ber de la quarta perfecta, como se puede vfar entre las voces particulares?

R. El vfo de la quarta perfecta entre las voces particulares, es tã especial, como el de las especies consonantes con el baxo.

P. Pues si no es especie consonante, como puede ser tan effencial?

R. Porque no puede aver postura, en que aya quinta, y octava con el baxo, que pueda dexar de aver quarta entre las dos voces, que ocupan la quinta, y la octava; y assimismo aviendo tercera, y sexta con el baxo, precisamente ha de aver quarta en-

tre

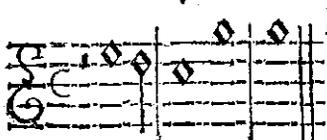
tre la tercera , y sexta, si no es de tritono, à lo menos perfecta ; de donde se sigue, que siendo dichas especies consonantes esenciales para que aya Musica, y no pudiendose formar postura con ellas sin la quarta, es tan esencial esta, como aquellas.

P. Y la quinta menor , en què casos se halla entre las voces?

R. Siempre que la voz baxa con quien se forma, estuviere en sexta con el baxo , y la alta en la dezena.

P. Puedese hallar en otras especies con el baxo las voces que formaren la quinta menor , à mas de las dichas?

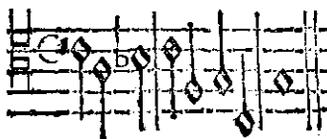
R. No, sino es que sea ligando la alta en septima con el baxo, y hallandose la otra en tercera.



P. Pues ligando tambien , entiendo que se encuentra la quarta de tritono?



R. No tiene mas la quinta menor, que la quarta de tritono en ordè à la postura: porque no se diferencian mas , que en ser la tercera por abaxo, ò en ser por arriba del que liga: que ligado la voz alta en septima, y estando la baxa en tercera del baxo, serà quinta menor entre las dos voces;



pero

pero si la baxa fuere la que ligare , y la alta se hallare en dezena , en este caso serà quarta de tritono entre las dos , como mas claramente se puede ver en el exemplo que està en la plana antecedente. Dóde al tercer compàs se hallarà la quinta menor formada, ligando el contralto en septima con el baxo , y el tenor que se halla en la tercera ; y al quarto compàs la quarta de tritono, formada entre el contralto, y el tenor que està ligando en septima.

P. A mas de los modos hasta aqui dichos , se puede formar la quinta menor hallandose las voces en distintas especies con el baxo?

R. No se puede formar : porque si la voz baxa se halla en la quinta del baxo , serà novena la otra; y si se halla en octava la baxa , formará la alta dozena menor con el baxo ; y en vna , y otra postura, avrá aumento de disonancias , cosa reprobable, como se dixo arriba.

P. Y la quinta mayor tambien es disonante , se puede vsar?

R. Con el baxo no , fino es que sea passando mala por buena ; pero entre las demás voces es preciso encontrar con ella vna, ù otra vez.

P. Y es reprobable su vso?

R. Bien se puede vsar , como no aya aumento de disonancias , como se ve explicado en el exemplo que se sigue.



En dondè al segundo compàs se hallarà la quinta mayor entre el tenor, y el contralto, y otra vez entre las mismas dos voces, al alzar de el tercer compàs.

P. Dos dudas me ha excitado este exemplo, que estoy con deseos de quedar satisfecho de ellas: es la primera, que reparo en que

arriba se dixo, que quando dos voces se hallavan vna en quinta, y otra en sexta, era reprobable: porque à mas de la segunda, que entre las dos formà la aspereza de la sexta, aumenta la difonancia: de donde infero, que aviendo aqui sexta à mas de la difonancia de la quinta mayor, avrà aumento de difonancia en dicha postura?

R. Es verdad que ay aumento de difonancia quando dos voces se hallan vna en sexta, y otra en quinta: porque à mas de la segunda, se aumenta con la aspereza de la sexta; pero en postura, que se vè la quinta mayor, no ay aumento de difonancia, aunque ay sexta.

P. Pues como allà aumenta la aspereza de la sexta la difonancia, y a qui no?

R. Porque en este caso, y en qualquier otro que se hallare entre las voces particulares la quinta mayor, ha de ser precisamente hallandose la vna de ellas en sexta menor: y esta no es tan aspera, ni cõ mucho como la mayor; y así no ay aumento de difonancia: mas quando se hallan vna en quinta, y otra en sexta, si la sexta es mayor por su mucha dureza, haze mucho mas aspera la postura; y si la sexta es menor, la segunda que forma cõ la quinta es de semitono difonante, mucho mas infufrible que la de tono; de donde se puede inferir, que aviendo sexta, y quinta, sea la sexta mayor, ò menor, siempre ay aumento de difonancias; ò yà por causa de ser la segunda de semitono, siendo menor la sexta, ò yà por su dureza si es mayor; pero aviendo quinta mayor, no es lo mismo: porque la sexta, como he dicho, precisamente ha de ser menor; y esta, naturalmente es consonancia mas apacible que la mayor.

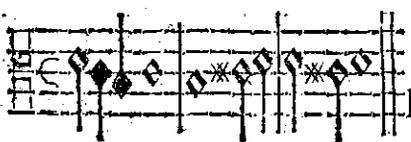
P. Yà quedo satisfecho de la primera duda; pero deseo oír la solucion de la segunda; y es, que hallandose en el segundo compàs (del exemplo que queda dicho) el tenor en sexta, passa en el movimiento del alzar inmediatamente à la quarta, encontrandose con el contralto en septima; y quisiera

faber como se entiende : porque si es passar mala por buena, la octava que forma en el contralto, es quarta con el Baxo?

R. Aunque se podia inferir de lo que dexamos dicho en los capitulos antecedentes, como se debe entender semejante postura: no obstante digo, que el fa, mi, re, del tenor, supone todo por fa, siendo lo mismo, que si en este estuviera todo el compàs.

P. Deseo saber si dos quintas, la vna perfecta, y la otra mayor, viniendo sucesivamente serà reprobable?

R. No puede ser reprobable : porque no son dos especies perfectas, ni aun dos consonantes : pues la vna es perfecta tan solamente, y la otra disonante; y no tiene mas que sea la disonante quinta mayor,



que quinta menor; y viniendo quinta perfecta con quinta menor, yà se dixo en el capitulo septimo del tercer Tratado, que no eran dos quintas perfectas, y que por esta razon es licito su uso.

P. Y entre dos voces particulares se podrá usar la octava disonante; assi como se ve en este exemplo?

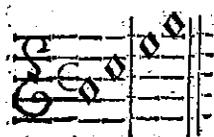
R.

P. Pues estas especies disonantes en que alza el compàs, deben suponer por consonantes?

R. Si suponen por consonantes, que cada vna dellas supone por la consonante antecedente.

P. Pues segun esto ferà glossa?

R. Glossa es, y supone todo lo que canta el tiple, como se ve en este exemplo.



P. Yà se aora como se entiende el passar de tráfito por la mala de vna consonancia à otra, aunq siempre me quedan algunas dudas que irè proponiendo despues de dezir el reparo qhago, y es, que me parece que se podia escusar de ocupar el tiple la dezena, estando el tenor en la tercera en los exemplos de arriba.

R. Bien se podia escusar el que dos voces no ocuparan vna misma especie; pero por declarar mejor el exemplo se ha puesto como està: pues le sucede muchas vezes al Compositor aver

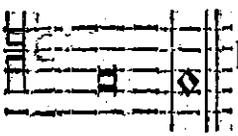
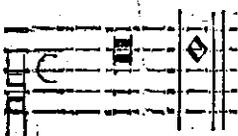
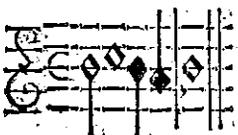
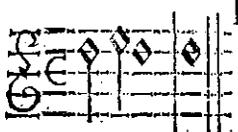
de vsar de posturas semejantes; yà porque la composicion es à mas voces que à quatro, ò yà por entrar algunos intentos.

P. Ofrecefeme la duda de que algunas vezes hallandose vna voz en quinta con el baxo, baxa de grado al alzar del compàs à la quarta, y buelue à su-

bir

bir à la quinta al dâr del compàs figüiente, postura que se haze à cinco comunmente, quisiera saber como se entiende?

R. Con el exemplo que se sigue se declarará mas bié, y se entenderá mejor su explicacion.



En este exemplo el tenor que está en la quinta, y baxa à la quarta al alzar del còpàs, bolviendo à la quinta en el compàs siguiente; puede se hazer en semejãte postura: porque al tiempo que baxa la quarta, ay otra voz que la ocupa, por razon de la ligadura; y no aumenta mas disonancia aviendo dos voces, que aviendo sola vna.

P. Pues si en este capitulo se dixo, que aviend o dos disonancias, no era licita la postura, por su mal efecto, como aqui lo es aviendo quarta, y onçena?

R. Es assi, que ay quarta, y onçena; pero la onçena es compuesta de quarta, y no tiene mas en el soni-

do la vna que la otra, ni es disonancia la quarta, que pueda causar mal efecto.

P. Pues no es disonãte la quarta, pues como tal se vsa?

R. No es disonante.

P.

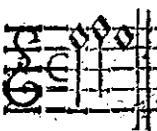
P. Lu ego ferà consonante?

R. No es consonante, pero tampoco disonante : por-
que tiene el medio entre consonante, y disonante:
pues por si sola, ni suena mal, ni suena bien.

P. Pues como no es disonante , si se liga como todas
las demàs?

R. Es verdad que se liga como las otras; pero con la
diferencia de ser acompañada de otras especies,
que la hagan mas falsa , como yà dixè en el capi-
tulo sexto del tercer Tratado.

P. En algunas posturas de grandes Maestros he re-
parado , que hallandose vna voz en la tercera , ò
deçena del baxo , sube la quarta, como que quie-
re prevenir ligadura , y buelve sin executarla à la



misma tercera, y deseo saber si se puede
hacer, que es como se vè en este exèplo.

R. No hallo raçon para, que se repruebe se-
mejante postura: pues no falta à la bue-
na melodia , que es à lo que principal-
mente se debe atender.



P. Pues como no falta à la buena melodia,
si vsa de la quarta en puesto principal
del compas sin ser ligadura?

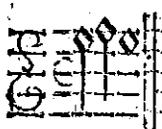


R. No solo al alçar vsa entre el baxo , y el
tiple , sino es que tambien al dàr entre
el tenor , y el contralto ; como entre el
baxo , y el tiple ; pero como no es diso-



nan-

nante, la poca aspereza que tiene la pierde, mezclada con las otras especies consonantes que forman entre las demàs voces; y esta es la causa, que posturas semejantes suenan bien, y quando aviendo perfecta melodia no ay cosa que se oponga à las reglas del Arte, es buena Musica; y siendo buena Musica, no ay duda en que se pueda vsar.



P. Y se podrá vsar la quarta aviendo otra voz en la quinta deste modo?



R. Aunque esta postura parece la misma de arriba, con poca diferencia, esta es mala.



P. Pues si la quarta forma con las mismas voces que ella, porquè ha de ser aqui mala, y allà buena?



R. No es mala aqui esta postura, por razon de la quarta, sino es por la septima, que se forma entre el tenor, y el tiple.



P. Pues porquè no ha de ser licito el vso de la septima al alzar, si lo es el de la quarta?

R. Porque la septima, es especie disonante absolutamente, y la quarta, como queda dicho, no lo es; y aviendo especie disonante, no es tanto, segun regla, precisamente ha de faltar à la buena melodia.

P. Si vna voz al prevenir ligadura en septima, subiendo de la quinta, ò sexta, se encontrare en la septi-

ma con otra que baxarà de la octava (femejante à lo de la quarta que se viò en el exemplo de à cinco que se puso arriba)serà bueno?



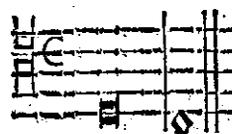
R. Ponefe aqui el exemplo, para poder responder mejor, en donde el desprendimiento que haze el tenor de la octava à la septima, es malo.



P. Pues como en el otro exemplo era bueno el desprendimiento de la quinta à la quarta, siendo vno, y otro, de perfecta, à falsa?

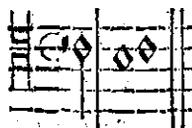
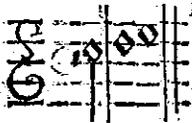


R. Uno, y otro movimiento es de perfecta à falsa, pero con gran distincion: porque aquel es de quinta à quarta especie, la quinta, aunque perfecta, no tanto como la octava, ni la quarta disonante, como es la septima, en este passa de la octava especie perfectissima à la septima, que es muy disonante, tanto mayor distancia que la otra postura,



quanto ser mas perfecta la especie consonante, y mas disonante la falsa. Esta es vna razon; y otra, que haze aun mas fuerça, es, que tanto quanto mas disonante es la especie, tanto mas se siente su disonancia, quanto mas se multiplica; al modo que la consonante, crece la armonia de su sonoridad,

dad , quanto mas multiplicada. Doblada la quarta, segun se viò arriba, no aumenta difonãcia: porque no teniendo la de su naturaleza , no se puede aumentar , aunque se multiplique la especie; pero la que es difonãte naturalmente, por si sola se haze sentir su mal efecto : quanto mas se sentirà si se dobla? Estas razones me parece satisfaràn bastantemente , y por esso omito otras muchas, que pudiera traer en confirmacion de ser mala dicha postura. Y no tan solamente à quatro , ni à çinco, pero aunque sea à veinte.



P. Quisiera salir de la duda que se me ofrece à cerca de lo que se ve en este exemplo, donde vsa el tenor de la falsa con el baxo en quinta, y con el contralto en segunda ; y si como se dixo, que el alimento de difonantes era reprovable , dudo, si esto es, pues se hallan dos especies difonantes.

R. No ay regla que no tenga su excepcion, en vn caso, ò en otro, y aqui tiene lugar la excepcion: porque aunque ay aumento de difonantes no destruyen la melodia.

P. Pues porquè aqui no destruye la melodia el aumento de difonãtes, y en otros casos si?

R. Porque aqui vsa de la quinta menor, junto con la

segunda, como principio de ligadura; y como los oídos tienen hábito adquirido de oír las disonantes ligadas, por esto no causan novedad, ni se siente la disonancia.

P. Luego será lícito el uso de semejante postura?

R. Quando vna cosa está muchas vezes practicada, y no destruye la melodía, aunque en algun modo falte en algunas de las reglas, por el uso se puede permitir.

P. Pues como se ha de entender para salvarlo?

R. El re, fa, del tenor es glosa, y supone solo por re.

P. Pues si supone por re, serán dos octavas con el tiple?

R. No son dos octavas: porque para con el tiple supone por re, fa, aunque con las demás voces supone todo por re.

P. Pues como ha de suponer por vno con vno, y por otro con otros?

R. Ya dixé en otro lugar, hablando de la suposición, que cada voz era parte distinta en la Música, vna de otra, y que no avi a razón para que conviniessen en todo, así como vemos, que no convienen en el modo del cantar, ni en otras muchas cosas.

P. Aunque ya en otro lugar se dixo la razón que ay para que no siempre debe suponer vna voz con todas, no obstante, quisiera saber aquí, antes de passar adelante, en la materia que vamos tratando, en qué deben convenir las partes entre sí?

R.

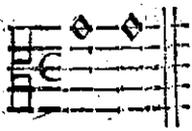
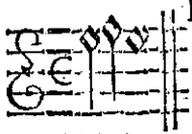
R. Solo en vna cosa deben convenir todas las partes de vna composicion, y es en numero.

P. Como se entiende convenir en numero?

R. Difiñen algunos de los Santos Padres la Musica, diciendo ser numero sonoro: porque todas las consonancias, y disonancias, constan de proporciones: y todas las proporciones, de numeros: de donde se sigue, que aviendo consonancia, y disonancia, ha de aver numero; y aquel es numero sonoro, de el qual nacen las consonancias, y las disonancias, del modo que el Arte las aprueba; y por esto dixe, que deben convenir en numero todas las partes, ò voces, que es lo mismo, que dezir, que deben convenir en la sonoridad, ò buena melodia, que es la que no puede ser sin numero. Mas en ninguna otra cosa ay obligacion de que convengan, aunque tal vez convengan en vno, ò en otro: porque si huvieffen de convenir en todas las cosas, seria todo vn agregado indiviso, y vemos puesto en practica lo contrario: pues hasta en el modo de nombrar las voces se dà à entender, llamando las partes. Me ha parecido hazer aqui esta digression, por escusar dudas, que en adelante se pueden excitar à cerca de lo que se irà tratando.

P. Sè que està muy vsada la postura que se verá en el exemplo siguiente, y deseo saber si ay razon para su abono.

R.



R. Mirada rigurosamente esta postura, segun lo que enseñan las reglas, no es buena; pero tiene en su abono dos razones, por las quales se puede permitir. Es la primera razon estàr puesta en vfo con la calificacion, y practica de Maestros muy Peritos. Es la segunda, que no falta à la buena melodia: pues aunque dà de golpe la quinta menor con el baxo, encuentra el tiple con la septima, formada con el tenor, es como principio de ligadura, aunq no la prosigue, y por esto suena bien.

P. Y ligando el baxo podrà estàr vna voz en quarta, teniendo su salida à la quinta menor otra voz en novena, y otra en quinta?

R. Ponese el exemplo para mas clara explicacion, en donde ignoro la razon, que hà podido tener muchos Maestros, para vsar desta postura, pues no discurro otro en su abono, que sonar bien. Yà considero, que pueden responder, que esta es suficiente; pero como es Arte la Musica, ha de constar de reglas, y en tanto lo serà en quanto estas se observen.

P.

P. Pues à què reglas se opone dicha postura?

R. A dos: y es la primera, que no pudiendose vsar la especie difonante en puesto que suponga fuera de ligadura, aqui vsa de ella; y la otra es, que desbiendo desligar en la especie imperfecta, aqui desliga en la quinta menor.

P. Pues donde supone la especie difonante?

R. En la segunda que forma el tenor con el contralto.

P. Y no puede suponer por consonante?

R. No: porque està todo el compàs en falsa, y no avièdo nada de lo que supone, es suposicion impropia. Y no aviendo en todo el compàs (respecto del tenor al contralto) otra especie que difonante, precisamente ha de suponer por difonante; esta no puede suponer fuera de ligadura; ligadura no ay entre estas dos voces: luego no ay razon que la abone.

P. Y en quanto al desligar el baxo de la quarta en quinta menor, se puede hazer?

R. La obligacion es, desligar en especie imperfecta, y no en falsa, pues no es todo vno, como yà se dixo en otra parte; y si muchas vezes se ve desligar, yà en la especie perfecta, ò yà en difonante, es por razón de la glosa, que en tales casos supone por la especie imperfecta; pero aqui no ay glosa, y puede suponer cada cosa por lo que es.

P. Pues segùn esto no se podrá vsar semejante postura?

R. Solo se podrá vsar, porque suena bien, pero no
por-

porque sea conforme à las reglas de el Arte.

P. Pues como suena bien contraviniendo à las reglas?

R. Porque aunque no ay ligadura, el tiple, y el tenor estàn en forma de ligadura : porque solo se diferencia en que el semibreve viene al dâr , que si viniera al alzar , fuera ligadura , sin mudar especie alguna, ni para prevenir, ligar, ni desligar: pues ocurre todo lo necessario , menos el venir al dâr el semibreve ; y como para el oïdo no haze al caso el que sea ligadura , ò no lo sea , como concurran todas las especies, asì consonantes, como disonantes, que se requieren, por esso suena bien.

CAPITULO VII.

*DE LAS ESPECIES DISONANTES PUESTAS
en ligadura , entre las voces particulares.*

EN todo el discurso deste Tratado se ha tocado en varias partes , el que entre las voces particulares, se hazen tambien ligaduras. Y porque de proposito no se ha tratado desta materia (si solo de passo) es forçoso aver de tratar , por ser cosa essencialissima. Y asì se irà discurrendo en el discurso deste capitulo , en esta materia , procurando ceñirla à lo mas preciso.

P. Quantas son las falsas, que entre las voces particulares se ligan?

R.

R. Rigurosamente dos.

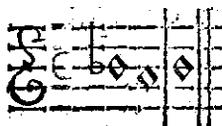
P. Quales son?

R. Segunda, y septima.

P. Pues la quinta menor no se liga?

R. Si se liga; pero es siendo septima con el baxo al mismo tiempo; y siendo el baxo el que recibe la ligadura, no se tiene por ligadura entre las voces particulares.

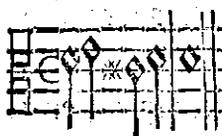
P. Y en qué conformidad se puede hallar ligadura de septima con el baxo, y que con otra voz sea de quinta menor?



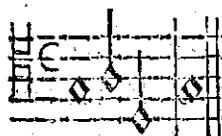
R. En casos semejantes vease este exemplo, en el qual recibe el baxo en septima la ligadura del contralto, y el tenor en quinta menor.



P. Para con el tenor está bien esta ligadura?



R. Bien está, porque concurren todas aquellas circunstancias que deben concurrir para vna buena ligadura: pues previene, liga en especie disonante, y desliga en la especie imperfecta.



P. Luego no ay necesidad de que aya baxo en semejante postura?

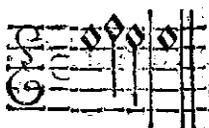
R. No la ay, porque sin que aya baxo está bien.

P. Pues si está bien dicha ligadura, recibiendo la el te-

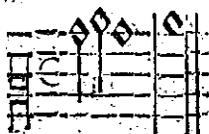
nor: porqu  se ha de dezir, que es ligadura de septima con el baxo, y no de quinta menor, con el tenor?

R. Porque tambien est  la dicha ligadura con el baxo, como con el tenor: pues concurrí las mismas circunstancias que son, de prevenir, ligar en falsa, y desligar en especie imperfecta; y la causa de llamarse ligadura de septima, y no de quinta menor, es, porque se toma de la especie en que recibe la ligadura la voz mas principal; y como el baxo es la voz mas principal de todas, y este la recibe en septima; de aqui es, que se llama ligadura de septima, y no de quinta menor.

P. Quando las voces particulares ligan en segunda, en qué especie acostumbra   recibir dicha ligadura el baxo?



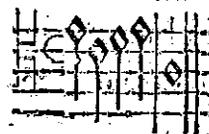
R. Unas veces en quinta, y otras en novena.



P. Y en qué casos acostumbra   recibirla en quinta?



R. En semejantes   este exemplo, en el qual esta ligadura que haze el tenor, es de segunda con el contralto que la recibe; y la llaman los Practicos ligadura de quinta, por la especie en que el baxo se halla al tiempo de su formacion, sin advertir el error de

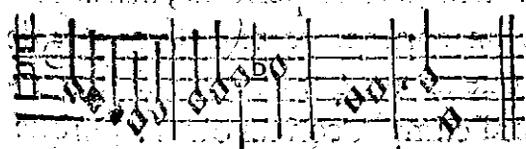
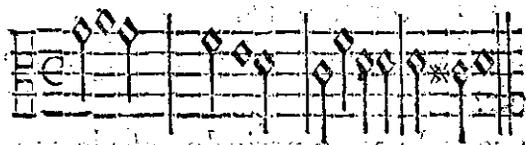
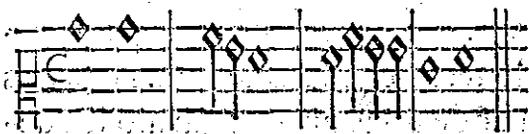


nom-

nombrarla así: pues no puede aver ligadura de especie consonante, quanto mas de perfecta, pues solo se inventò la ligadura, para introducir las disonantes, como medio proporcionado en la Musica.

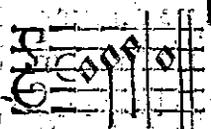
P. Y quando se hazen estas ligaduras de segunda entre las voces particulares, importa mas que la prevencion sea en especie consonante, que disonante?

R. No tiene mas, que quando las ligaduras son con el baxo, pues puede prevenir cõ la voz, q ha de ligar, tanto en especie consonante, como disonante, sea la misma en que ha de formar la ligadura, ò en otra. En este exemplo se verá vno, y otro puesto



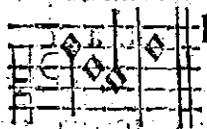
en practica, en dõde en el primer copas previene el tenor la ligadura, en la misma especie que ha de ligar, que es en segunda con el cõtralto. Al tercero, previene el mismo tenor en tercera, la ligadura que forma

ma con el contralto al compàs siguiente. Entre las mismas voces al sexto compàs previene en quarta, para ligar en segunda, donde se puede ver, que no tan solamente pueden prevenir en especie cõsonante dichas ligaduras, sino es tambien en disonante, sea en la misma que se ha de ligar, ò en qualquiera otra de las que se pueden ligar.

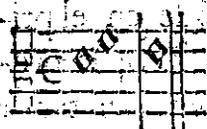


P. Puede prevenir en la segunda de arriba, y ligar en la segunda de abaxo, afsi como en este exemplo.

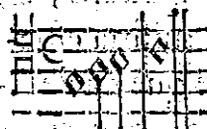
R. No se puedé.



P. Pues porquè razon, es licito prevenir en vna disonante para ligar en otra?



R. Porque de la segunda por arriba, que es dõde previene, se compone la novena, especie dõde no se puede ligar: como quedò dicho en el capitulo tercero; todas aquellas especies en dõde no se puede ligar, no se puede prevenir en ellas.



P. Pues porquè en la especie que no se puede ligar, no se puede prevenir?

R. Porque la ligadura todo es vn periodo, afsi la parte de la prevencion, como la parte de ligar, y la de desligar; y si no puedé cumplir con vna destas condiciones, no podrá cumplir con las otras: porque

como todas van anexas, faltando vna de ellas, dexara de hazer ligadura; y si la novena no puede ser ligada, porque no puede ligar en especie imperfecta, tampoco podrá prevenir en dicha novena, pues no ay razon para que no siendo apta para ligar, lo sea para prevenir.

P. Y ligando en novena có el baxo, puede ser perfecta ligadura entre las voces particulares?



R. Si puede ser, y vease este exemplo, que en él se hallará practicada dicha ligadura, en el qual la ligadura que haze al dar del segundo compás el contralto con el baxo, es de novena; y aunque con este no se tiene por tal (porque supone como si cayera en la octava) pero es ligadura perfectissima con el tiple, pues concurren todas las circunstancias, que deben concurrir para vna perfecta ligadura.

Vease, que previene en quarta, liga en segunda, y se desliga en tercera; y aunque se llama ligadura de novenas, es, porque con el baxo forma novena, pero no que lo sea con el tiple.

P. Y las ligaduras de septima como se forman?

R.

R. No ay òtra diferencia entre las ligaduras de septima, y entre las de segunda (que hazen las voces particulares) que es, ò padecer la voz baxa, ò padecer la alta: de modo, que quando es la voz alta, la que padece es de septima; y quando es la baxa, es de segunda. En el exemplo que se sigue, se verá vno, y otro practicado, en donde al dar del se-

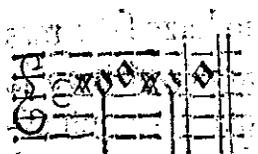


gundo compàs se hallarà la ligadura de septima, que haze el tiple con el tenor; y al dâr del quarto compàs la de segunda, que forma el contralto con el tiple, donde se puede ver la poca diferencia que ay de la vna à la otra: pues solo està, en que la de septima es la voz alta la que padece, y la baxa la que haze padecer; y en la de segunda, padece la baxa, y la alta es la que haze padecer.

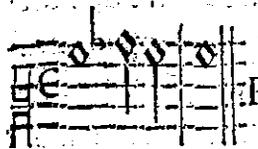
P. Y quando ha de prevenir ligadura (sea de segunda, ò septima) podrà prevenir en disonante con el baxo, siendo la ligadura entre las otras voces?

R. Si al tiempo de la prevencion de la ligadura es quarta con el baxo, bien podrà, como sea seme-

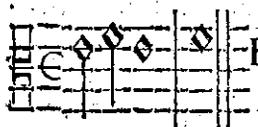
jan-



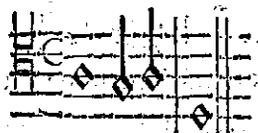
jante, al modo que en este exemplo, en donde previene la ligadura de septima, q se forma entre el tiple, y el tenor en sexta; pero con el baxo es quarta.



P. Pues como si la ligadura no se forma con el baxo previene en falsa con él?



R. No fuera licito el prevenir en otra falsa que en quarta, para no recibir la ligadura el baxo; pero en quarta es bueno: porque como ya queda dicho, no es especie disonante la quarta; y aunque tampoco



es consonante, aquella aspereza que tiene, se suple, y disimula con todas las demas especies que concurren en dicha postura, que son todas consonantes: pues quando sube à la quarta el tiple, se halla el tenor en sexta del baxo, en sexta del tiple, y en tercera del contralto, y el contralto se halla en octava del baxo; y aunque el contralto se halla tambien en quarta con el tiple, no por esto ay aumento de disonancias: porque es la misma la quarta que forma con el baxo, que la que forma con el contralto. De aqui se sigue el efecto de ser mucho mas crecida la armonia, que forman las especies consonantes, por ser mas, la qual disimula

la la aspereza de la quarta , y aun haze salir mas hermosa la consonancia la quarta , que si no la huviera, por la oposicion que tienen las consonantes con las que no lo son: pues es doctrina de Aristoteles, que vn contrario , destruye à otro contrario; y como la armonia, nacida de las especies consonantes, es mas que la que nace de la quarta , y como contrarias aquellas de esta, destruyen qualquier mal efecto , que pudiera causar su aspereza, y sonando bien dicha postura , no ay razon para condenarla: pues aunque sea prevencion de ligadura sonando bien , està la quarta en lugar de especie consonante, en semejantes casos; y como en todo tiempo sea licito el uso de las especies consonantes , no ay duda en que en este caso es buena dicha postura.

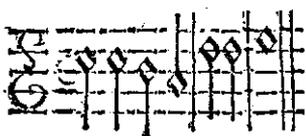
P. Pues para salvar esta prevencion de ligadura en quarta con el baxo , avrà de suponer por especie consonante?

R. Toda postura que suena bien , es de especies consonantes, y como al tiempo de usar de esta quarta suena bien , debe tener por tal.

P. Y ligadura de quarta se podrà hazer entre las voces particulares?

R. No se puede hazer : porque no se puede hallar el baxo en puesto donde se pueda hazer la quarta mas disonante , para que pueda ser ligadura: porque

que como ya queda dicho , la quarta por si sola , no es bastante disonante para poder ser ligada , si no ay otras especies que hagan mas aspera la postura ; de aqui es , que formada la quarta entre las voces de eamedio , no puede acrecentarse la aspereza en ella , para poderse llamar ligadura: antes bien haze el oficio de especie consonante , siempre que se halla entre las voces particulares : pues sin ella no puede aver quinta , y octava à vn mismo tiempo , ni tercera , ni sexta: como mas clara-



mente se puede ver en este exemplo , donde en la primera postura ay quarta entre el contralto que ocupa la quinta , y el tiple ocupa la octava. En la segunda , entre el tenor , y el contralto . En la tercera , entre el contralto , que està en la quinta , y el tenor que està en la octava. En la quarta , entre el tenor que ocupa la quinta , y el contralto que ocupa la octava. En la sexta , entre el contralto que ocupa la de-

zena , y el tiple que ocupa la trezena ; y assi digo , que en todas estas posturas està la quarta en lugar de especie consonante , que es causa de las otras

consonantes : pues sin ella no se podian formar: y por esso no se puede ligar entre las voces particulares : porque siempre que entre estas se halle, està en lugar de especie consonante, por la razón dicha.

P. Y en las ligaduras de segunda , y septima , que se halla el baxo en quinta al tiempo de su formaciõ, avrà obligacion de desligar con el baxo en especie imperfecta?

R. No ay obligacion de desligar con el baxo, mas en vna especie que en otra.

P. Pues porquè razon , si de toda ligadura ha de salir la especie imperfecta?

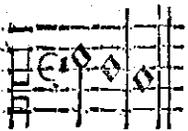
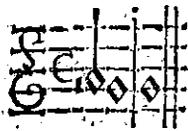
R. Porque con el baxo no liga ; y no ligando con el baxo , no ay obligacion de desligar con el : pues solo precisa à desligar con la voz que liga.

P. Pues como quando el baxo se halla en quinta al tiempo de la formacion de la ligadura , las mas vezes sube para que pueda desligar en tercera la voz que ligo?

R. Es assi , que muchas vezes sucede ; pero no es porque avia precisa obligacion de que el baxo se halle mas en esta especie que en otra al tiempo del desligar , aunque es mejor hallarse en tercera, que en otra consonante.

P. Pues porquè es mejor hallarse en tercera el baxo, que en otra consonante?

R. Porq̃ si de la quinta donde se halla quando el otro
liga-



ligava à la octava, como aqui: donde
 va con el que se halla en la sexta à la
 dezena de salto, y haze tristissimo
 efecto; y si se quiere llevar à la sexta,
 como se vè en el exemplo de mas
 abaxo, en donde va de la sexta à la
 octava; y aunque se quiera salvar
 moviendo la voz de la sexta, no pue-
 de ir à otra especie que no sea saltan-
 do, postura que se debe huir siempre
 por su poca sonoridad: à la quinta no
 puede ir, porque seria dàr dos quin-
 tas, cosa prohibida; y así ninguna
 otra especie consonante puede ir (co-

modamente) que à la tercera, ò sus
 compuestas.



P. En vn caso, ù otro no podia ir à
 la octava, ù à la sexta?

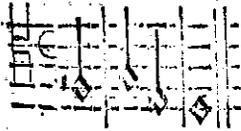


R. Si podia, como fuera por huir de
 mayor inconveniente.

P. Y puede desligar en especie falsa
 con el baxo?



R. Si puede en quarta, pero no en
 otra, como se vè en el exemplo
 que se sigue, en que desliga la voz
 particular en quarta con el baxo:
 en el qual al dàr del segundo cõ-



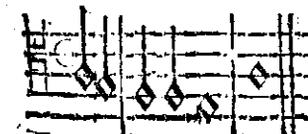
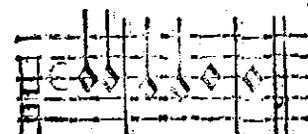
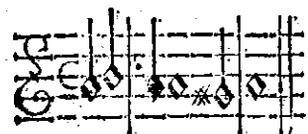
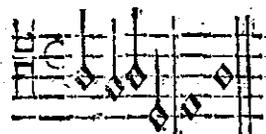
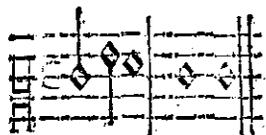
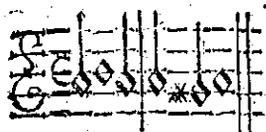
The image displays four staves of musical notation. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, featuring a series of eighth notes with a slur. The second staff is a bass line with a bass clef, showing a similar rhythmic pattern. The third staff is a tenor line with a C-clef, also with eighth notes and a slur. The fourth staff is another bass line with a bass clef, showing a different rhythmic pattern. The notation includes various ligatures and rests, illustrating the concepts discussed in the text.

pàs al desligar el tenor de la ligadura de segunda, que forma con el còtrato, previene ligadura de quarta con el baxo, y es bueno. Al quinto, desliga el triple de la septima de el tenor en quarta cõ el baxo, y es bueno tambien, aũque no ay prevenciõ de ligadura: porque se

vale de la mala para passar de transito de vna cõsonante à otra, del modo que se dixo que era licito en este tratado.

P. Quando la ligadura sea de septima, ò de segunda, se haze hallandose el baxo en la novena, puede mover el baxo para que con èl desligue en otra especie que octava?

R. Yà dixè que con el baxo no avia obligacion de desligar, nõ ligando con èl; y assi no ay duda en que el baxo puede ir à qualquier especie consonante, al tiempo que desliga la voz particular: assi se verà practicado en los exemplos siguientes. Y agora vease este que se sigue del modo de desligar



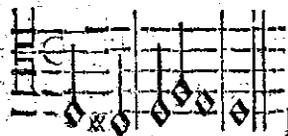
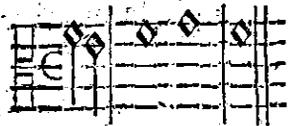
en la quinta con el baxo : en el qual hallandose el tiple en la novena del baxo , ligando en septima con el tenor , al tiempo de el desligar es en la quinta con el baxo , con quien previene al mismo tiempo la ligadura , que se sigue de quarta. Vease el exemplo de mas abaxo , en que desliga la voz particular en dezena del baxo : en el qual aviendose ligado el tiple en septima con el tenor , y acompañando el baxo con la novena al tiempo que desliga , va à la dezena del baxo , donde previene el tiple la ligadura de quarta.

P. Ofrecese me la duda de que el tenor al tiempo de desligar el tiple encuentra en la septima , passando luego à la octava , y quisiera saber si es bueno?

R. Bueno es , porque no tiene mas este genero de ligadura entre estas dos voces , que si fuera con el Baxo , y quedò explicado , que quando huye la voz :
que

que recibe la ligadura al tiempo del desligar (en la forma que aqui se ve) es glosa , y supone para con la voz ligada la que recibe la ligadura , como si estuviera quieta ; y à este genero de glosas , son à las que llama Llorente , ligaduras burladas.

P. Quisiera ver desligar de la novena del baxo en sexta , y à q en los dos exemplos antecedentes , desliga en quinta , y en dezena : pues reparese en este



exemplo. Por los exemplos que quedan puestos , se puede ver claramente como es licito el desligar de la novena en qualquiera especie consonante con el baxo. Queda exemplificado el desligar en quinta , en dezena , y en sexta. No se pone en este puesto exépio que desligue en la octava , por averlo puesto en otro lugar , quando se dixo , que no se debia tener por ligadura la de novena con el baxo.

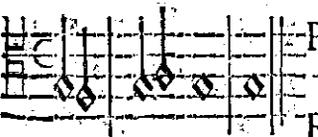
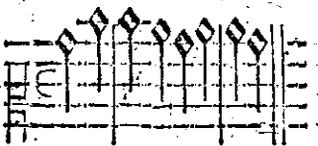
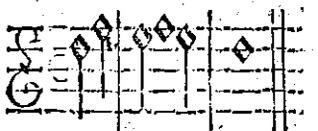
P. Y entre las voces particulares importa mas que se desligue en especie imperfecta , que en qualquiera otra sea consonante , ò disonante?

R. No ay duda en que para que sea perfecta la ligadura debe desligar en especie imperfecta de aquella voz que la hizo padecer.

P.

P. Pues como muchas vezes se ve lo contrario puesto en practica?

R. Asi es, y aora se verá practicado en este exem-



plo, en el qual quando el contralto liga en segunda cõ el tiple, al tiempo de el salir de la ligadura, sube el tiple à la quarta, que es sexta con el baxo; pero no por esso dexa de ser ligadura, porque aunque no es especie imperfecta donde desliga con la voz con quien padeciò, lo es con el baxo.

P. Pues sino ligò con el baxo, como ha de desligar con el?

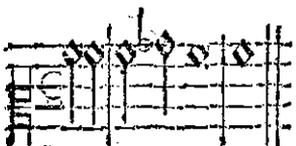
R. Rigurosamente hablando, no

desliga con el baxo; pero suple este el defecto de la ligadura: porque qualquier especie imperfecta formada con el baxo, se percibe mucho mas, que quando se forma entre las demàs voces, y como el oido tiene hecho habito del sonido de la imperfecta, despues de la falsa, se satisface muy bastantemète en casos semejantes con q̄ la imperfecta sea con el baxo; aunque no lo sea con la voz con quien padeciò; y asi en qualquier especie que desligue estará bien, con tal que la imperfecta la

su-

supla el baxo , porque no tiene mas el caso propuesto, que qualquier otro.

P. Pues quando desliga con el baxo en especie perfecta , y tambien con la voz que le hizo padecer, quien supla con la especie imperfecta?



R. Antes de dár solucion à esta duda vease este exéplo , para que mejor se entienda : en el qual liga el tiple en septima con el tenor , y desliga con el mismo en quinta , y no ay imperfecta que lo supla : porque tambien con el baxo desliga en dozena; pero en casos semejantes se ha de salvar semejante postura, con que no suponga por ligadura entre las voces que està la septima. Así como con el baxo se dixo, que no se debe suponer

por novena , si por oçtava ; y suponiendo así se deshaze con todas las partes la ligadura.

P. Ay mas que dezir à cerca de la ligadura entre las voces particulares?

R. Mucho mas ay que poder dezir , pero pareceme que basta, para cumplir con el empeño, à no dilatarme con lo que hasta aqui se ha tocado.

CAPITULO VIII.

EN QUE TRATA DE LOS MODOS CON
que pueden entrar las voces en especies falsas.

SON tantas las extraordinarias posturas, inventadas por los grandes Maestros Prácticos de estos tiempos, que à querer hazer expresion de todas, serian necessarios crecidos volumenes; y pues este pequeño no permite dilatacion, me contentaré en él con dezir algo, dexádo lo mas para mayores tomos.

P. Aora quisiera investigar la causa de porqué es permitido el entrar las voces en especies disonantes, enseñandonos vna regla, que el començar, y acabar ha de ser en especie perfecta?

R. Yà en el tratado antecedente se dixo, como debe ser entendida esta regla, que fue declarar, que habla de las especies perfectas de el tono, como son, *Diatesaron*, *Diapente*, y *Diapason*. Mas como en todo lo que queda dicho no se ha tocado de la entrada de las voces en especies disonates, iremos diziendo en este lugar lo mas preciso, declarando dudas à los nuevos profesores.

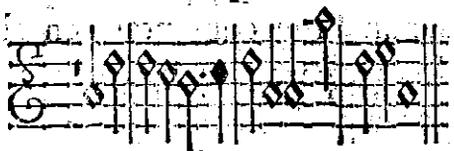
P. De quantos modos puede suceder entrar las voces en especies disonantes?

R. De quatro: el primero, recibiendo ligadura; el se-

gundo, previniendo para ligar; el tercero, pasando mala por buena; y el quarto, suponiendo la especie disonante por tal.

P. Deseando tener explicacion de todos estos quatro modos, que puede suceder el entrar en las especies disonantes: pregunto aora, como se entiende entrar recibiendo ligadura?

R. Siempre que vna voz estuviere ligando, y entrare otra al tiempo de la segunda parte de la ligadura, haziendola padecer: asi como se ve en este exemplo,



en donde al dar del segundo compàs entra el tiple en la novena, compuesta de la segunda, haziendo padecer al baxo, que se halla à la fazõ ligando: al dar de el quinto cõpàs, entra el contralto en segunda cõ el tenor, que se halla ligado en quarta con el baxo.

P. Y puede se hazer al-

gun reparo en entrar asi las voces en disonantes?

R. No hallo que se pueda hazer reparo alguno: porque quando no tuviera otra calificacion que la

comun

glas del Arte: como dexaràn de fer periodos perfectos?

P. En el exemplo de arriba reparo , en que las disonancias en que entran las voces , son novena , y segunda , compuesta la vna de la otra ; y assi quifiera saber , si pueden entrar en otras disonantes?

R. En todas aquellas especies disonâtes puedé entrar, q̄ son aptas para hazer padecer: como s̄o quarta perfecta, quinta menor, y quarta de tritono, como para

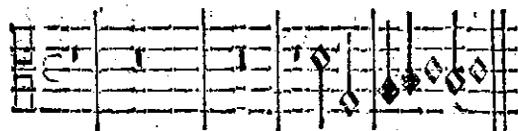
mejor inteligencia de todo se puede ver en los exemplos siguientes; y ahora vease este en el qual entra el baxo en quarta del tiple, recibiendo la

ligadura el tiple en la novena del tenor , y el contralto en la novena del baxo , conforme todo à lo que dexamos dicho.

P. Y en duo podrà entrar vna voz recibiendo vna ligadura de quarta?

R.

R. Algunos Practicos Cientificos sienten que si; pero diziendo lo que siento; soy de opinion, que si à mas de las dos voces ay baxo, que sirve de acompañamiento, no ay duda en que se puede hazer: porque sobre el acompañamiento pondrà el acompañate vna, ù otra voz en quinta, ò sexta, que pueda suplir de acompañamiento à la quarta, supliendo la voz que falta en la composiçión para poderlo hazer; pero si la obra no llevare acompañamiento (como es la Musica que se compone para instrumentos) no lo tengo por licito: porque no es ligadura perfecta la de quarta que no và acompañada, pues no es especie disonante (como queda dicho) y necesita de otra voz que aumente la af-



pereza, para que sea perfecta ligadura: y por quanto tampoco es especie consonante, no se debe vsar en lugar de tal; y como no ay otro modo de vsar las especies que no son consonantes, sino por ligadura, de aquí

aquí es, que no se debe usar no siendolo perfecta. Vease el exemplo que está en la plana antecedente, donde las voces entran en septima: en el qual se puede ver como entra el baxo en septima de el contralto, recibiendo su ligadura, y el tenor en septima del tiple, cubriendo la quarta en que al mismo tiempo liga con el baxo.

P. Y es licito entre dos voces ligar la septima sin que haya otra que la acompañe?

R. Yá queda dicho en el tercer tratado, que la septima no necesita de acompañamiento, ni ninguna otra falsa que la quarta: pues todas las demás que se ligan son bastantemente disonantes, para poder ser ligadas por si solas.

P. Pues yá que los dos exemplos antecedentes me enseñan como pueden entrar las voces en segunda, quarta-

quarta, y septima, ò sus compuestas, quisiera ver exemplo que me enseñara como pueden entrar en quinta menor, y quarta de tritono?

R. Pues en el exemplo que està en la plana antecedente se verá puesto en practica: en el qual la entrada del contralto es en quinta menor con el triple, recibiendo su ligadura, y el tenor entra en la quarta de tritono con el baxo, haziendole padecer.

R. Antes de passar adelante quisiera satisfacerme de vna duda que se me ofrece en este exemplo; y es, quando el baxo liga en gesolreut, ay dos voces, vna en segunda, y otra en su compuesta, que es novena: acompañando la quarta de tritono otra. Y como hablando de las ligaduras del baxo se dijo, que se acostumbra à acompañar la novena con quarta, y sexta, quisiera saber si importa que falte la sexta?

R. La principal ligadura del baxo, es de segunda, ò de sus compuestas; y el acompañar con quarta, y sexta dicha ligadura no es circunstancia, que rigurosamente requiere: pues sin dichas especies será ligadura perfecta; y assi que falte la vna, ò falten las dos, siempre estará la ligadura con perfeccion, pues aya segunda con quien padezca, y como donde se ha puesto la duda, no tan solamente no falta la segunda, sino es que esta esta doble con su

compuesta, de aqui es, que importa poco, ò nada que falte la sexta.

P. Pues si la quarta se enseña, que debe ser acompañada con quinta, ò sexta, y en dicha postura ay quarta, como no necesita de la sexta?

R. Porque la quarta que necesita de ser acompañada, es la quarta perfecta; y la quarta que ay en la postura que excita la duda, es quarta de tritono; y esta, es tan disonante como puede ser la septima, y no necesita de otra especie que la haga mas disonante.

P. Y la quinta menor en duo se podrá vsar entrando en ella (como està en el exemplo, sin que aya otra voz que la acompañe con sexta?

R. Bien puede: porque aunque quando ay voces que la pueden acompañar, se acompaña; pero no es porque ella por sí lo necesite, que por sí es bastante falsa, sino es por colocar las voces en sus propios puestos.

P. Y la voz que entra en la especie disonante para hazer padecer, importa mas que sea por abaxo, que sea por arriba?

R. No importa mas que la voz que haze padecer sea alta, ò baxa.

P. No es menor la duda que se me ofrece à cerca de la materia que vamos tratando, que las yà resueltas hasta aqui. La qual es, si será perfecta ligadura

ra aquella , que hallandose vna voz ligando , entra otra haziendola padecer, por quanto no pudo prevenir con ella?

R. Dificultad ay no pequeña en la resolucion de dicha duda , aunque les parezca à los Doctos Professores del Arte , no ser duda dificultosa de resolver , estando la comun practica tan de su parte; Pero aunque la practica (quando es general) haze opinion ; no obstante insta en esta materia razon bien eficaz para persuadir lo contrario , convenciendo el entendimiento.

P. Pues què razon avrà eficaz para persuadir à que no es ligadura la que se ve en este exemplo?

R. La razon fuerte que se puede alegar para no ser ligadura la que haze el tenor, es , que no puede aver ligadura en donde no ay prevencion ; y como aqui no ay prevencion , no ay ligadura. Que no ay prevencion es facil la prueba: pues

no ay otra voz con quien pueda prevenir , pues el baxo no entra hasta dàr el compàs, que es al tiempo que liga. Es parte tan effencial el que aya prevencion para que aya ligadura, como tener principio para su ser qualquiera cosa : pues sin principio nada ay fuera de Dios. Assientò esto : si el principio de la ligadura es la prevencion , no

¿aviendo prevención como avrà ligadura?

P. Fuerte es la razón, pero no ay duda en que la práctica tan comun tendrá fundamento, que disuelva el argumento; al parecer, tan concluyente?

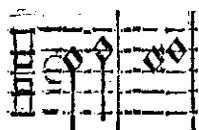
R. Si ay razón de parte de la práctica para su calificación; y es: que no carece in totum dicha ligadura de prevención: porque de dos circunstancias que han de concurrir, tiene la mas esencial. La primera que se requiere, es, que se prevenga con la misma figura que ha de ligar; Y la segunda, que sea en esta, aquella, ò la otra especie, que forme con otra voz. Esta segunda circunstancia le falta, porque al tiempo de la prevención calla la voz con quien ha de ligar; pero tiene la primera, que es prevenir con la misma figura que liga. Y diremos mas esencial esta circunstancia que la otra, porque sin esta no puede aver ligadura, y sin aquella sí.

P. Luego será perfecta ligadura, aunque no aya prevenido con otra voz?

R. Perfecta ligadura será siempre que previniere con la misma figura que ha de ligar, aunque no aya con otra voz con quien pueda formar especie que pueda prevenir.

P. Otra duda se excita, y es, que dize, ha de ser la prevención con la misma figura que liga; y vemos puesto en práctica (muy de ordinario) que
pre-

previene con vna figura, y nombra otra al tiempo de formar ligadura, assi.



R. No importa que golpee con distinta figura al tiempo de el ligar, como sea en el mismo puesto: porque suponen todas por vna, aunque sean dos, tres, ò mas: porque el golpear es por razon de acentuar la letra que para la Musica supone la prevencion, y ligadura ser con vna sola figura.

P. Ya queda entendido el modo como pueden entrar las voces en falsa haziendo padecer: aora deseo saber como pueden entrar previniendo ligadura?



R. Este exéplo haràmas inteligible su explicacion: en el qual entra el tenor en quinta menor có el baxo, y el tiple en septima, vna, y otra especies disonates; y no obstante en vna, y otra es licito el entrar: porque si es licito, como queda dicho, y probado, el entrar en falsa para hazer

padecer tambien lo ha de ser el entrar previniendo ligadura, y aun ay mas razon para que sea mas licito el entrar padeciendo, que el entrar para hazer padecer.

P. Pues porquè ha de ser mejor el entrar padeciendo, que haziendo padecer?

R. Porque la voz que entra haziendo padecer entra siempre en puesto mas principal del còpàs; y la que entra padeciendo, es siempre en menos principal.

P. Y en què especies de las disonantes podrá entrar padeciendo?

R. En todas aquellas en que se puede prevenir ligadura, como son, segunda, quarta perfecta, quinta menor, y septima: y en todas las que son compuestas de estas.

P. Quisiera ver vna duda resuelta, que se me ofrece, y es, que se ha de padecer forçosamente al tiempo del ligar la voz: porquè ha de poder entrar padeciendo, dilatando de este modo el padecer, pudiendolo remediar, previniendo en especie consonante?

R. Porque toda ligadura puede hazer su prevencion, tanto en especie consonante, como disonante; y si cantando antes la voz es licito el prevenir en la disonante, tambien lo ha de ser entrando despues de aver callado: porque siempre que previene ligadura comienza periodo.

suposición, como es, es licito vsar de semejantes entradas.

P. Y quando la glosa es con la voz que entra, será licito passar mala por buena?

R. Siendo como en el vltimo exemplo que queda en la plana antecedente, se verá no es licito.

P. Pues porquè esta entrada no ha de ser buena, y la del exemplo de arriba sí? Si aquella es passar mala por buena, que mas tiene la vna que la otra?

R. La diferencia que ay entre la entrada del vn exemplo, y del otro, es, que en aquel no ay glosa en la voz que entra, y en este sí.

P. Pues que haze al caso el q la voz entre con glosa?

R. En que entrando con este genero de glosa, no supone el primer punto de ella por lo que es, sino por el punto que se sigue; y suponiendo por el punto que se sigue, supone no tener principio.

P. Pues como puede suponer no tener principio?

R. Porque suponiendo la segunda figura por la primera, es lo mismo que aver precedido à la segunda otra, y es implicancia, pues no puede aver dos cosas sin aver vna, ni tres, sin aver dos, &c. y aviendo segunda figura, querer suponer que no hubo primera (que es lo mismo que suponer la primera por la segunda) es querer que no aya sido lo que fue; y aviendo sido la primera figura donde comenzó, y suponiendo que esta no fue, supone no aver

aver tenido principio; y así siempre que la entrada fuere de glosa, si el primer punto ha de suponer por el segundo será mala glosa.

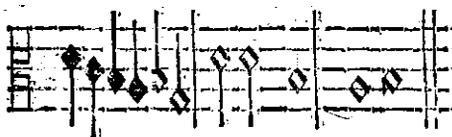
P. Y si el primer punto supone por lo que es, y el segundo por el primero, así como se ve en este exemplo, será buena glosa?



güdo por el primero, así como se ve en este exemplo, será buena glosa?



R. En este exemplo aunque entra con glosa supone el primer punto por lo que es; y el segundo por el primero; y así semejantes entradas son buena glosa.



P. El quarto modo que se propuso, que puede suceder entrar en falsa las voces, quisiera saber qual es?

R. Es el quarto modo que puede aver de entrar en falsa, quando no entra previniendo ligadura, ni para hazer padecer, ni quando entra con glosa.

P. Pues será sin duda, quando entra en la disonante suponiendo por lo que es?

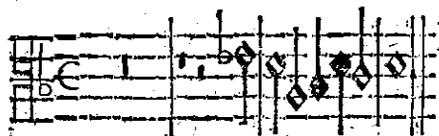
R. Es así, que quando en semejantes casos entra en la falsa, no tiene lugar la suposición de otra especie,

cie,

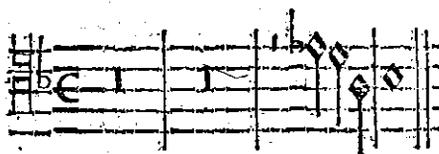
cie, como se vè declarado el modo de vsar de la falsa en este exemplo.



P. Serà licito el entrar en falsa las voces, como entran en este exemplo?



R. De muchos Maestros se vè practicado en sus obras, cosas semejantes à estas; pero no hallo que puedan tener razón para su abono: porque no ay otra especie, porque pueda suponer, que por la misma falsa; y



es vna de las reglas del Arte, que la especie disonante no puede suponer por tal, fuera de la ligadura; y pues aqui no ay ligadura, lo cierto es, que no puede suponer por falsa.

P. Pues no podrá suponer la que entra en quinta menor por sexta, y la que entra en septima por octava?

R. No puede, porque es falsa suposicion: pues no ay nada de lo que supone, pues en toda aquella parte de compàs en que entra aquella voz, no ay otra especie mas que la disonante donde entra.

P.

P. Luego se debe condenar por malo?

R. Solo vna razon pueden tener de su parte los que vsan de semejantes posturas, y es, que no suena del todo mal, y que no faltando à la buena melodia, puede passar.

P. Y es bastante razon esta para su abono?

R. No concluye : porque no suena con toda perfeccion, à mas de oponerse à las reglas dispuestas por el Arte.

P. Pues oponiendose à las reglas del Arte , què es la causa de que no suena muy mal?

R. El ser semejantes estas posturas à las de ligadura.

P. Pues en què son semejantes estas posturas à las de ligadura.



R. En que despues de la especie disonante , se sigue la imperfecta , como en las ligaduras se practica.



P. Pues que haze al caso (para sonar bien) en que se siga imperfecta de la disonante?



R. Si haze al caso : porque como el oïdo tiene abito de oïr la especie imperfecta despues de la falsa , en las ligaduras, no le causa estrañeza, oyendo lo mismo , aunque no sea li-



gadura.

G g

P.

P. Y si en semejantes entradas en falsas tuvierén su salida à especies perfectas (como en el exéplo que queda en la plana antecedente) avrà alguna razon para vfarlas?

R. Estas entradas que ay en este exémplo son mucho peores que las q ay en el de arriba : porque aquellas no tienen otra cosa buena que sonar medio bien, y estas aun essa circunstancia no tienen: porque si aquellas no suenan mal , es porque se sigue la imperfecta despues de la falsa; pero estas suenan muy mal , por seguirse la perfecta despues de la disonante.

P. He reparado, que en los dos exemplos vsa de la entrada en la disonante al alzar el compàs, y preguntóto, si entrare al dar, serà peor, ò mejor?

R. Tanto quanto mas principal es el movimiento de el compàs, tanto mas malo haze que sea lo que no siendo bueno se executa en èl ; y como el movimiento del dar es mas principal que el alzar, todo lo que al alzar es malo, es mucho peor al dar.

P. Pues este modo de entrar en falsa las voces, en ningun caso me parece serà bueno?

R. En vnos menos malo que en otros; pero en ninguno bueno.

P. Pues quando serà menos malo?

R. Quando despues de la disonante se siguiere la imperfecta.

P. Pues porquè en estos casos serà menos malo?

R. Porque como yà dixè arriba , assi no suena mal, aunque no es bueno , por oponerse à las reglas , q̄ nos enseñan del modo que debemos vsar las disonantes. Aora me parece que basta lo dicho sobre esta materia en este capitulo , y passarèmos à tratar de otra menos essencial en el capitulo siguiète.

CAPITULO IX.

DE ALGUNAS EXTRAORDINARIAS POSTURAS de especies disonantes.

Aunque el empeño desta obra es hazer vn epìlogo de las cosas mas vsuales de la practica, para dar luz à los que estudian , no obstante no se escusa el aver de tratar de algunas estrañezas executadas por algunos Maestros en sus obras , que causan à los principiantes mas armonìa el verlas, que à los oyentes su Musica. Y porque los nuevos profesores en viendo alguna postura extraordinaria de algun gran Maestro , la quieren tambien ellos poner en execucion , pareciendoles , que si al otro le es licito el executarla, tambien à ellos , sin advertir , que los Maestros experimentados , quando se arrojan à escribir alguna postura poco vsada , es teniendo razon para defenderla: la que no podràn ellos dar, exe-

cutando lo mismo: de aqui es, que me pareció elegir, por assunto deste capitulo, algunas estrañezas para dar luz con algunas razones sobre ellas, para que puedan entender otras muchas, que hallará el Curioso, si reparare con cuydado, en obras de muchos Maestros; reparese en el exemplo que se sigue, que es todo de cosas executadas por Maestros de experiencia.

P. Reparo, q̄
en este
exemplo
ay algu-
nas postu-
ras bien
estrañas,
y quisiera
para en-
tenderlas
explica-
cion mas
clara.

R. No ay du-
da en que necesitan dichas posturas de explica-
cion: pues por verse pocas vezes puestas en prac-
tica, es ignorado de muchos su vfo.

P. La primera que propongo es, que al dar del tercer
compàs ay vna septima entre el baxo, y el tiple, q̄
no

no es de la misma cantidad que la mayor, y menor, que ordinariamente se usan : y así pregunto, sonará bien, ó mal?

R. Esta septima tiene quatro comas menos q̄ la septima menor , y vna mas que la sexta mayor ; y por quanto está mas cerca de la especie consonante, que de la disonante, es menos disonante que la septima menor.

P. Y se podrá hazer ligadura en ella por no ser bastantemente disonante para poder ser ligada?

R. Si es bastantemente falsa para poder ser ligada: porque aunque esté mas cerca de la especie consonante que de la disonante; tiene mas de disonante, que de consonante.

P. Pues como la quarta no se puede ligar por si sola, por no ser disonante perfecta, y esta septima (que tampoco lo es) si?

R. Porque esta es mas disonante que la quarta.

P. Pues como puede ser mas disonante que la quarta, si está mas cerca de especie consonante?

R. Es verdad , que está mas cerca de especie consonante por el vn extremo, pero no por el otro: pues por la parte de abaxo , con vna coma que se le quite será sexta : mas por la parte de arriba la especie consonante mas cercana es octava; y de esta está distante treze comas, lo que no passa con la quarta : pues esta solo está distante , por la parte infe-

inferior, cinco comas de la especie consonante, que es tercera mayor: y por la parte superior, está nueve, que es la quinta.

P. Luego el no ser tan disonante la quarta como la septima (de que vamos tratando) es la causa el estar en medio de dos especies consonantes cercanas?

R. Esta es la causa.

P. Pues no podia suplir el estar mas cercana la septima de la sexta, por lo que está mas lexos de la octava?

R. No puede: porque la sexta mayor aunque es especie consonante, es la mas dura, y aspera de ellas, y aunque no dista la dicha septima mas que vna coma, como es de especie tan dura, participa poco de la melodia que engendran las especies consonantes.

P. Pues segun esto participa mas la quarta de la melodia?

R. Mas participa: porque las dos especies consonantes que la tienen en medio, aunque dista de qualquiera de ellas mas que la septima de la sexta: no obstante son especies mas sonoras, y por esto tienen poco, o nada de disonante (aunque tampoco es consonante, como se ha dicho otras vezes;). La septima es disonante; y así buelvo à dezir, que se puede ligar por si sola: aunque semejante especie está muy poco puesta en uso; y por esto el oido ha-

Si hallarà novedad en ella , quanto menos se oyga ; pero si se hiziere abito de oirla , con la frecuencia de su vfo , pareceria tambien como qualquiera otra ligadura de las que se practican.

P. Y ferà esta ligadura de septima buena, porque previno en quinta menor?

R. Alguna novedad halla el oïdo, quando de la quinta menor no se vâ à la tercera ; pero como en el exemplo vâ de falsa, à falsa, puede passar : porque no ay notable disonancia ; y porque no contrauiene à las reglas de buena ligadura.

P. Al numero quarto, que se ve en el exemplo, reparo, que desliga el baxo con el tiple ; de la quarta de tritono , en la quinta menor : y quisiera saber si es licito?

R. No tiene mas desligar de la quarta de tritono en la quinta menor , que de la septima : pues de esta dizen algunos Maestros , que no se falta à la regla de desligar en especie imperfecta : pues siendo la quinta menor especie disonante , que mas especie imperfecta? Y à queda respondido à esta razõ ; que no es todo vno especie imperfecta, y especie falsa : porque la imperfecta es consonante , y la falsa es disonante. Lo que la regla nos enseña es , que ha de desligar de la disonante en la especie consonante imperfecta ; de donde podemos inferir , que desligando en disonante , es saltar directamente à

la

la regla; y así digo, que no hallo razón con que se pueda abonar el desligar de la quarta de tritono, en la quinta menor.

P. Pues por la buena melodía no se puede permitir?

R. No hallo que tenga muy buena melodía (según se ve en el ejemplo) pero como lo que à vnos oídos no suena sobrado bien, à otros suena mejor, no quiero tampoco condenarla: pues avrà à quien le suene bien dicha postura, y como para semejantes tendrá buena melodía, podrán usarla los tales, (aunque sea contravenir à la regla) porque teniendo melodía perfecta dicha postura, se podrán valer del comun proverbio, de que no ay regla sin excepcion.

P. Deseo saber, si la segunda que ay debaxo del cópàs septimo entre el contralto, y el tenor, quando el tenor liga, hallandose en novena del baxo, si será licito su uso, por quanto es segunda mayor de tono no usada?

R. Verdad es, que la segunda que se halla en dicha postura, se ve rara vez en práctica, por su mucha dureza, originada del exceso de la cantidad, respecto à la segunda de tono, que no tiene mas que nueve comas, y esta de que tratamos tiene treze, no faltandole si solo vna para ser tercera menor; y esto no obstante de estar tan propinqua à especie consonante, es dura, y aspera mas que la septima de que arriba se dixo. P.

P. Pues como puede fer mas dura que la septima , si no consiste en otro su diferencia mas que en fer la septima por arriba, y la segunda por abaxo?

R. Es afsi , que parece todo vno ; pero la causa de el estàr los estremos de la septima mas distantes, haze que se sienta menos su disonancia; y el estàr tan proximos los de la segunda, que se sienta mas. La pariedad de especies mas vsadas lo cõfirmarà mas. La quinta por arriba, es quarta por abaxo; aquella es especie consonante , y esta no : en què consiste? Claro està , en que es estàr mas proximos los extremos de la quarta, que los de la quinta; pues afimesmo , la septima por arriba , es segunda por abaxo. En esta estàn mas proximos los extremos que en aquella , luego es mas disonante. A mas de ser especie disonante , y tan aspera , està muy poco practicada en la Musica: de donde por vno, y otro se sigue, que su melodia ha de ser muy poca, ò nada : pues postura que carece de buena melodia, se debe reprobare.

P. Ay otras razones à mas de las dichas , para entender que dicha postura no tiene buena melodia?

R. A mas de todo lo dicho tiene el aumento de disonancias : porque al mismo tiempo liga de novena con el baxo , y es novena menor: mucho mas aspera que la mayor; y afsi por estas, y otras muchas razones (que dexo, por no dilatarme) soy de pa-

recer, que semejante postura no se practique.

P. De otra duda quisiera salir, que se ve en varias partes del exemplo de arriba descender las voces, un semitono menor, intervalo no muy usado; y por esso pregunto, se puede?

R. No respondo en este lugar à esta duda, porque mas adelante se tratarà del modo de proceder las voces entre si, por sus intervalos, y serà proprio lugar para tratar desta materia.

P. Supuesto que en la quinta menor se puede prevenir ligadura de golpe, se podrá en la septima de que se ha tratado, pues no es mas disonante?



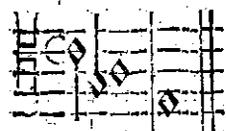
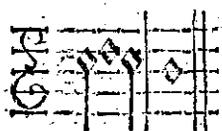
R. Antes de responder pondremos el exemplo, para que mejor se entienda.



No hallo fundamento para abonar el golpe de la septima, que dà el triple con el baxo: pues aunque en la quinta menor se permite prevenir ligadura de golpe, hallo mucha diferencia entre esta, y la septima: pues assentado que no sea mas disonante q̄ la quinta menor, por lo menos es tanto,

y se añaden otras muchas disonancias, con las quales.

les hazen muy infufrible la postura : pues al mismo tiempo que dà de golpe la septima con el baxo , dà otras falsas de golpe con las demàs voces : pues con el contralto dà quinta menor , y con el tenor doze-
na : circunstancias que no ocurren quando el golpe es en quinta menor con el baxo, como se puede ver



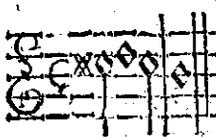
en este otro exemplo: en el qual tan-
solamente ay la quinta falsa de gol-
pe: porque aunque ay septima con
el tenor , estava este quieto de an-
tes , y el contralto es buena especie
la que forma ; pero en el exemplo
de arriba (como se puede ver) dà el
tiple el golpe con todas las voces en
especies disonantes, cosa que repug-
na à la buena melodia.

P. Pues si no se puede dàr dicha septi-
ma de golpe para prevenir ligadu-
ra , menos se podrà vsar en lugar
de especie consonante?

R. No se puede vsar en lugar de especie consonante,
porquè es disonante.

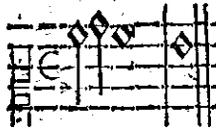
P. Pues como Maestros Doctos la vsan en la forma
que se verá en el exemplo que se sigue?

R. Del modo que en el se ve esta septima està en lu-
gar de especie consonante; y querer suponerla por
tal no siendolo, es suposicion falsa.



P. Pues porquè no se puede suponer por sexta estando tã cercana à ella?

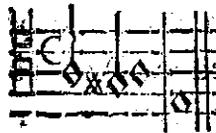
R. Porque no lo es.



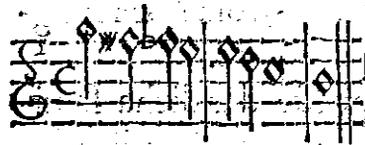
P. Pues ay otra diferencia que tener vna coma mas?



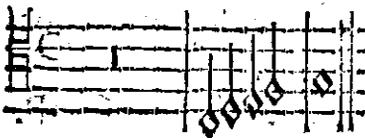
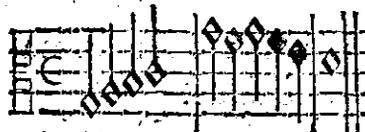
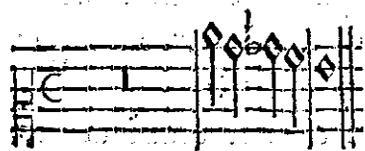
R. Essa es bastante para ser especie disonante: pues como yã dixè arriba, aunq està tan cerca de la sexta mayor, por ser esta la especie consonante que menos melodia tiene, participa poco, ò nada por su cercania.



P. Y ay otra razon porque sea licito el vfo de esta séptima, segun està en este exemplo?



R. Si ay, y es, por el aumento de disonancias: pues à vn mismo tiempo se halla la séptima, y quinta menor con el baxo, y entre el cótralto, y tenor la quarta de tritono; y assi me parece se debe excluir de toda buena musica postura semejante.



P. Serà ligadura aquella que previniendo en especie con:

consonante ligare quatro comas mas abaxo en especie disonante; así como se ve en el exemplo q queda en la plana antecedente, para mayor claridad?

R. Estas posturas que se ven en dicho exemplo en forma de ligadura, no hallo razon que tenga fundamento para poderlas defender: porque, ò son ligaduras, ò no lo son; que no sean ligaduras està claro: pues para ser ligaduras ha de estàr quieta la voz en el mismo puesto donde previno, hasta que desligue; aqui no lo està, porque mueve quatro comas baxando, al tiempo del formar la ligadura, luego no es ligadura. No siendo ligaduras (como queda probado) tampoco es licito el uso de dichas falsas: porque estàn de modo, que no pueden suponer por otra especie; y así es preciso que ayan de suponer por disonantes. Las disonantes no pueden suponer fuera de ligadura, aqui no ay ligadura: luego no pueden suponer. Que no puedan suponer las disonantes fuera de ligadura se prueba. Es regla, que el compàs ha de dar, y alzar en especie consonante: luego solo las consonantes deben suponer. Aqui dà en la especie disonante el compàs: luego no puede suponer la disonante. No ay consonante en aquel movimiento de compàs, por quien pueda suponer: luego ha de suponer por disonante. Esta suposicion es excluida,

da, segun la regla : luego es mala suposicion.

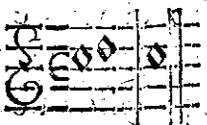
P. Pues segun esto dichas posturas seràn malas?

R. No les hallo abono por ninguna parte.

P. Y en qualquiera otra forma que viniere moviendo la voz que previno al tiempo de ligar, también dexarà de ser ligadura?

R. Todo lo que sea no està quieta la voz desde que previene, hasta que desliga, no se ha de tener por ligadura; y esto por leve movimiento que haga, (ora sea subiendo, ò baxando.)

P. Varias vezes se ha tocado en el discurso de este tratado, que quando liga en quinta menor, ha de mover el baxo precisamente para desligar; y quisiera saber agora, si en vn caso semejante à este exemplo serà licito el desligar sin mover el baxo?

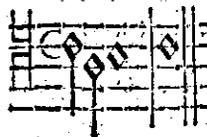


serà licito el desligar sin mover el baxo?

R. Postura es esta, que la han practicado, y practican grandes Maestros, aunque no faltan otros muchos que la impugnan; pero yo entiendo, que no les faltan fundamentos, así a los que la defienden, como à los que son de la opinion contraria.



P. Pues que fundamento pueden tener los que defienden ser buena esta postura sino desliga de grado en la tercera?



R.

R. Verdad es, que al desligar es quarta con el baxo, que supone por la tercera à que luego passa; y que suponiendo por la tercera, no es desligar en la especie mas cercana: pues el punto inmediato à la ligadura es la quarta, y no la tercera, à que despues passa; pero los que figuen esta opinion no tienen esta por ligadura con el baxo.

P. Pues sino la tienen por ligadura con el baxo, como la entienden?

R. Entiendénla por ligadura entre las voces particulares: pues si bien se repara està muy bien hecha la ligadura entre el tenor, y el contralto; el tenor que padece, y el contralto que la haze padecer. Tiene todas las condiciones necessarias para ser buena ligadura: porque previene el tenor en tercera con el contralto: liga en segunda, y desliga en tercera: pues que le falta para ser buena ligadura?

P. Pues como se ha de entender por ligadura entre las voces particulares esta, y no con el baxo, recibiendo en falsa, y siendo el baxo voz mas principal?

R. Porque entre el tenor, y el contralto està la ligadura perfecta, y con el baxo no: pues con aquellos previene, liga, y desliga bien: y con este aunque previene, y liga, no desliga bien: pues de aqui es, que como la ligadura no es tan perfecta con el baxo,

baxo , no se debe tener con èl por ligadura , fino es con aquellas voces con quien se halla con toda perfeccion. Y este es el fundamento que tienen los que defienden semejante opinion : y à mi modo de entender es bueno.

P. Pues què razones avrà por la parte contraria , que defienden ser malo?

R. La razon que tienen, es estàr puesto en vfo el desligar de la quinta menor en la tercera, inmediatamente (moviendo el baxo) y que aqui no desliga en el punto inmediato , porque el baxo està quieto; y por esso no cumple con las condiciones que debe tener vna buena ligadura.

P. Pues no deshaze todo este fundamento el dezir, que la ligadura es entre las voces particulares , y no con el baxo?

R. Replican à essa razon con dezir , que qualquiera ligadura que padece con dos voces , ha de cumplir con toda perfeccion con aquella que es mas principal de las dos con quien padece. Y que como aqui padece con el baxo , que es mas principal (no obstante que padece con el contralto) debe conducir con toda perfeccion con el baxo dicha ligadura.

P. Y esta razon tiene fuerça?

R. No mucha: porque quando se haze la ligadura de novena, à mas de padecer cõ otra voz particular,
pade-

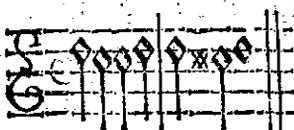
padece tambien con el baxo ; y con este no es ligadura : porque no desliga donde debe ; pero no dexa de serlo con la otra voz , que la haze padecer , si con ella desliga bien (como puede) segun se puede ver en lo que hasta aqui hemos tratado.

P. No me parece que el exemplar de la novena es muy al caso : porque alli supone por octava con el baxo , y es buena suposicion : porque al tiempo del desligar ay octava ; pero la quinta menor no puede suponer por otra especie : porque la inmediata es quarta , y supone por la tercera , à que passa luego : supone con el baxo por vna cosa , y con el que liga por otra?

R. A esto respondo , que tambien la ligadura de novena supone con el baxo por vno , y con el que liga por otro : pues con el baxo supone no aver ligadura (fino es como si estuviera en la octava ,) y con el otro supone por ligadura. Y lo mismo se ha entender con lo de la quinta falsa , que para con el baxo supone tercera , y para con el que la haze padecer en segunda por ligadura ; y esto no repugna à la buena Musica (pues como yà otras vezes he dicho) no ay repugnancia en que pueda suponer con vna voz , por vno : y con otra voz , por otro : pues cada voz es parte distinta de la Musica , como queda dicho.

P. Ligando el baxo en segunda , y halládose otra voz

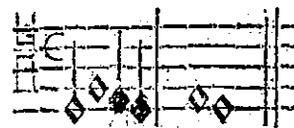
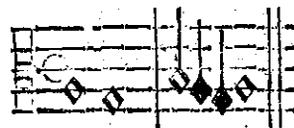
en quinta, podrá prevenir ligadura al tiempo del desligar el baxo subiendo la que está en la quinta vn punto?



R. Para mayor claridad se pondrà este exemplo, antes de responder à la pregunta.



Bien parecerà à algunos que en esto no puede aver razon para impugnarlo : pues es postura que suena bien, y que no contraviene à regla alguna. Mas si hizieren reflexion sobre ello, hallará, que al tiempo del desligar el baxo es en septima con el tiple, y con las otras dos voces, en tercera, y dezena, cosa que repugna.



P. Pues supondrà para con el tiple la quinzena, à que luego passa, y para con los otros dos la tercera à donde desliga?

R. No puede suponer aqui para con el tiple vn punto, y para con los otros otro : porque el tiple no puede dexar de suponer por *sol*, porque es prevençion de ligadura: y el baxo no puede dexar de suponer por *mi*, porque es el punto inmediato donde debe desligar de la segunda.

P. Pues segun esso supondrà la disonante del tiple por lo que es?

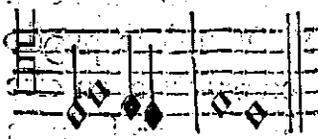
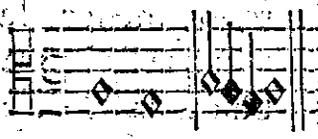
R.

R. No puede suponer por otra especie.

P. Pues será mala dicha postura por ser la disonante de golpe?

R. Mala es, pues no le hallo razón para poderla abonar: pues el *mi* del baxo no puede suponer por otra cosa, porque es desligadura de la segunda: y el *sol* del tiple tampoco puede suponer por otra cosa, porque es prevención; y así debe ser reprobada postura semejante, por no aver modo para poderla salvar.

P. Y si como la voz que se halla en la quinta sobre la ligadura, se hallara en la quarta de tritono (así como se ve en este otro exemplo) sería bueno?

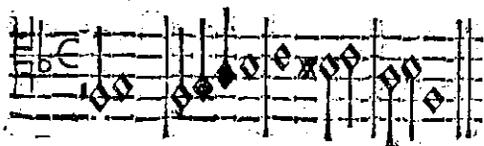
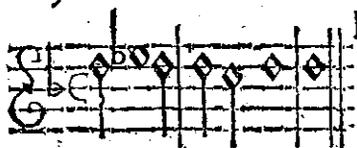


R. No tan solamente no es mejor este exemplo que el antecedente, sino mucho peor: porque si quiera el otro suena bien, y este no tanto, sobre contravenir los dos en vna misma cosa à las reglas de el Arte.

P. Podrà ligado en septima vna voz con el baxo, mover este vn semitono menor, al tiempo del desligar; así como se ve en el exemplo siguiente?

Ti z

R.



R. Postura es poco usada la que se ve al tercer compàs; pero no ay duda en que se puede usar licitamente: pues no repugna à la que es buena Musica, ni se opone à regla alguna: pues de la especie disonante desliga en la especie imperfecta (como enseña la regla) y el mover el baxo al tiempo del desligar, no haze al caso, porque la voz que haze padecer, tiene accion para mover al tiempo del desligar.

P. Y saliendo del orden comun al tiempo del desligar, baxado vn semitono menor la voz que ligò para buscar la especie imperfecta podrà?

R. Viendose puesto en practica en este exemplo, se responde:

rà mejor à la pregunta: al tercer compàs reparese en que el tiple desliga de la septima en la sexta, baxando vn semitonò menor; y al sexto compàs, el tenor que liga en quarta, desliga en la tercera, no baxando mas que quatro comas, que es la quantidad de que consta el semitono menor. Son estas posturas muy poco vsadas, y por esso avrà muchos que las tendrán por malas.

P. Pues como pueden ser buenas si desligã en el mismo signo que ligaron?

R. Es assi, que desligan en el mismo signo que ligaron, pero no en el mismo grado de tono: porque mueve baxando; y no es tan pequeña la distancia, que no sea de quatro comas, como se ha dicho. Cúmplese con la regla, en mover de grado baxando: pues à que sea mas, ò menos la quantidad no obliga. Y que no obligue la regla à que sea mas, ò menos la quantidad de la distancia està claro: pues muy comunmente sucede el desligar baxando vnas vezes de intervalo de tono, y otras de semitono: pues si se halla con esta variedad de distancias (como no avrà quien lo niegue) no preciffa la regla à que sea siempre vna distancia, que aya de baxar para desligar. No preciffando, pues, la regla à que sea distancia determinada, cumplirà cõ ella en baxar qualquiera, de qualquiera quantidad que sea.

P. Pues qué fundamento tendrán los que reparavan dichas posturas?

R. Solo pueden tener, el que el semitono menor es intervalo del genero cromatico, y mezclado con el genero diatonico (de que es toda la Musica que oy se practica) causa alguna estrañeza al oido la mixtion de especies del vn genero, con las de el otro.

P. Y este será bastante fundamento para condenar semejantes periodos?

R. No es bastante fundamento: porque el intervalo del semitono menor (sin ser en semejantes posturas) está ya muy introducido en el genero diatonico: no tan solamente de los Musicos modernos, pero aun de los antiguos, como se puede ver en Belmudo, en su Declaracion de instrumentos, libro quinto. Y aun por aver introducido esta especie tanto, siendo del genero cromatico en el diatonico, dió motivo à algunos Escritores, à dezir, que eran quatro los generos, llamando al quarto genero semicromatico, declarando, que son deste genero todas aquellas composiciones, ò periodos de ellas, en que se halla introducida la especie del semitono menor.

P. Pues según esto se podrá usar de dichas posturas licitamente?

R. No hallo razon en contrario, que haga fuerza, si los

Los que vsaren de ellas son hombres de experiencia, que sepan templar, con la conuinacion de los periodos, ò clausulas, la aspereza que consigo traen la mezcla de las especies de vn genero, con las de otro; pero si fueren nuevos Professores en el Arte, faltos de experiencia, no les será licito à los tales, por no saber huir de la disonancia, que pueden causar, no vsandose como se deben.

CAPITULO X.

*DONDE SE TRATA DE LA DISMINUCION,
y aumentacion de la ligadura, assi en sus partes,
como en el todo de ella.*

NO han sido poco cõtravertidas dos opiniones (entre los Musicos modernos) à cerca de la igualdad, ò desigualdad de las partes de la ligadura, defendiendo vnos, que la prevencion avia de ser igual à la parte de ligar, y à la parte del desligar; defendiendo otros la contraria, siendo de opinion, que la prevencion importa poco, que se gaste mas, ò menos tiempo en ella, que en la parte del ligar, y lo mismo en la parte del desligar. Y pareciendome effencial la resolucion desta duda, dirè (segun mi corto entender) lo que siento en esta materia en el discurso deste capitulo.

P. Avrà algun inconveniente en que la prevencion de la ligadura sea con mas tiempo que el que ha de menester para ligar?

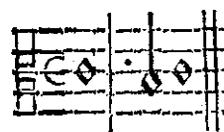
R. Segun nos enseña la practica de los Musicos antiguos, no ay inconveniente en que gaste doblado tiempo en prevenir, que en ligar; esto puede ver practicado el Curioso, en todos los Maestros de quien se ven impressas obras Practicas: pues muy comunmente se hallan en ellas las dos partes de la ligadura, zifradas en la figura de vn semibreve con puntillo, perteneciendo el semibreve à la prevencion, y solo el puntillo à la parte del ligar: de donde se puede inferir, que la opinion de semejantes, es, que pueden gastar doblado tiempo



en la prevencion, que en la ligadura, pues la prevencion la hazen con el valor de dos minimas, y el ligar solo con el valor de vna.



P. Y gastando doblado tiempo en la prevencion, que en el ligar, se falta à la essencia de la ligadura?



R. No se falta, porque la ligadura consiste en quedàr atado de vn movimiento à otro de compàs, como se ve lo que queda dicho explicado



en este exemplo, en donde el tenor que es el que haze la ligadura, la

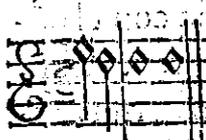
pre-

previene con vn semibreve, y la forma con el pñtillo, gastando doblado tiempo en la prevencion, que en la parte del ligar : es opinion esta muy recibida, pues de todos los Musicos Practicos es tolerada.

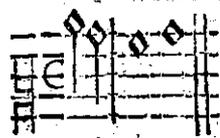
P. Segun esso quando previene en especie falsa serà mucha la disonàcia, por ser mucho el tiempo que està en ella : de donde parece , que se ha de originar mal efecto, y quisiera saber si serà licito?

R. Lo que siento en esta materia , es , que quando la prevencion ha de ser en especie consonante , podrá prevenir con qualquiera figura que quisiere, aunque sea doblada, que la de la parte de la ligadura (pues de ser asì ningun inconveniente se sigue;) pero quando la prevencion ha de ser en especie disonante , importa el que no prevenga antes del movimiento del alzar : porque como no puede formar la ligadura hasta el movimiento de el dar siguiente, previniendo antes de tiempo , seria estar mucho en la falsa , donde se ha de seguir forçosamente, siendo asì, mucha disonancia en la postura. Y asì no podrá ser la prevencion (si fuere en especie disonante) mas que la parte del ligar.

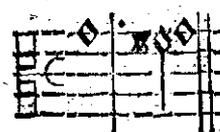
P. Y podrá (previniendo con semibreve la voz que huviere de ligar) mover la que le huviere de hazer padecer al alzar del compàs, asì como se verá en el exemplo siguiente?



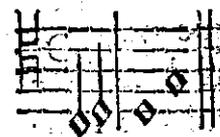
R. No es licito el poner en practica lo que se ve en este exemplo.



P. Pues porquè no ha de ser licito, si es licito prevenir en falsa al alzar, para ligar en el compàs siguiente, y aqui previene al alzar, y liga en el compàs siguiente?



R. Porque aqui no es al alzar quando previene, que la prevencion començo al dàr del compàs cõ el semibreve, y fue en especie consonante, y



aviendo comenzado à prevenir en especie consonante, ha de ser toda la prevencion en ella: pues la regla

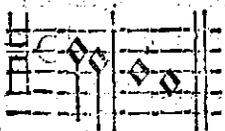
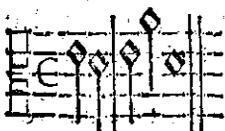
no nos ensena à q̄ pueda prevenir en dos especies, vna consonante, y otra disonante, sino à que sea vna de dos, ò bien consonante, ò bien disonante.

P. Pues si es licito el ir à la falsa para prevenir estando la voz cõ quien ha de padecer quieta, què mas tendrá que mueva la que ha de hazer padecer, estando quieta la que ha de ligar?

R. Diferencia ay de mover la vna voz à mover la otra: porque aquella que ha de ligar, es à quien le toca el prevenir la ligadura, y prevencion no es otra cosa, que buscar el puesto para poderse quedar ligada al compàs siguiente: y esto no le toca à la voz que ha de hazer padecer, porque su ofi-

cio tan solamente es recibir la ligadura.

P. Pues como muchas vezes sucede aver dos especies consonantes al tiempo de la prevencion, y es licito el prevenir con las dos, semejante à lo que se verá en este exemplo.



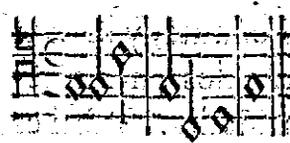
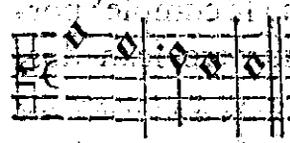
R. Aunque aqui ay dos especies consonantes al tiempo de la prevencion (como son quinta, y sexta) no se opondre à lo que dexamos dicho, de que no puede prevenir en dos especies: porque quando son las dos consonantes, no se falta à la regla, porque esta no dize sino es que aya de ser consonante, ò disonante; y que sea vna, ò que sean dos (pues sean consonantes.) se cumple: porque aunque en numero sean dos, en qualidad es sola vna, pues consonante es la vna, y consonante es

la otra; pero si la vna fuere consonante, y la otra disonante, no tan solamente serán dos en numero, sino es dos en distintas qualidades. Y assi es bueno, y licito el prevenir en dos consonantes (como està en el exemplo) y no en consonante, y disonante.

P. Pues si es licito el prevenir en dos especies consonantes por ser de vna qualidad; tambien será lici-

to, segun effo el prevenir en dos difonantes: pues aunque son distintas en numero, no lo son en qualidad?

R. De vna misma qualidad son (las dos especies difonantes) pero no se puede prevenir en ellas: porque como ya dixè arriba seria està mucho tiempo en las difonantes, y precissamente avian de hazer mal efecto. Pondrè aqui para mayor claridad el



exemplo. Reparese en el segūdo compàs, donde previene con vn semibreve su ligadura el tenor en séptima, y quarta, y es malo: porque como ya he dicho, està mucho tiempo en las difonantes, y no puede sonar bien: pues à mas de las difonantes que forma con el baxo, forma tambien segunda cō el contralto, lo qual aunque es prevencion, la haze durissima el largo tiempo que està en las difonantes. La otra prevencion

de ligadura que haze el contralto en el tercer cōpàs es buena (aunque previene en dos especies con el baxo) porque las dos son consonantes.

P. Ya satisfecho de las dudas hasta aqui propuestas, pregunto, si podrà fer la prevencion mayor, que de figura semibreve?

R.

R. No ay duda en que puede en quanto à lo que toca à la prevencion, pues si puede prevenir con vn compàs, también podrá prevenir con dos, con tres, ò mas.

P. Pues que es la causa que ordinariamente en las obras impressas, no se halla prevencion de mas de vn compàs?

R. No es porq̃ no se puede hazer en quanto à ligadura; pero està la dificultad en acomodar la figura q̃ venga bien: porque si la prevencion fuessè de dos compases, no solo ha de valer dos compases, sino es que ha de valer dos y medio la figura, y de este valor no se hallarà debaxo el compàs vinario.

P. Y à que està declarado que la prevencion puede ser de mas tiempo que la ligadura: quisiera saber aora, si puede ser de menos?

R. Mas son los Maestros que defienden que la prevencion no puede ser menos, q̃ los q̃ no puede ser mas.

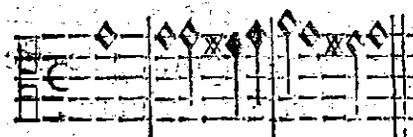
P. Pues en què se fundan?

R. Sin duda es, porque la mucha prevencion la ven practicada de los Musicos antiguos en sus obras impressas; y la poca tan solamente la ven practicada en algunas obras modernas manuscritas.

P. Y será licito el ser poca la prevencion?

R. No hallo razon que tenga fundamento en contrario, pues por poca que sea la prevencion (como prevenga en el movimiento antecedente al que ha de ligar) no destruye la essencia de la ligadura,
pues

pues no dexará de aver atadura de vn movimiento à otro , como se verá en este exemplo , que en



el primer compàs previene el tiple con vna fermínima , y en el tercero el cótralto lo mismo ; y no ay duda en que es bastante prevención , pues passa de vn movimiento à otro del compàs la ligadura.

P. Pues como se puede llamar ligadura , si previene con vna figura , y forma la ligadura con otra?

R. Yà queda dicho en otro lugar , que el golpear no destruye la essencia de la ligadura , como sea la prevención en el mismo puesto que ha de ligar , pues toda la fuerza de la ligadura consiste en ser vno mismo el sonido donde previno à donde liga : pues ser con dos , tres , ò mas figuras es accidente : y que esto se permita ay razon para ello , que es por acentuar la letra : pues aunque aya todas las figuras que quisieren poner , suponen por vna sola : porque todas juntas hazen vn agregado , que forma la ligadura , que es solo vn periodo.

P.

P. Pues si previene con vna feminina, y liga con vna minima, estas dos figuras como pueden suponer por vna segun su valor?

R. No repugna à lo que queda dicho, pues el valor de vna feminina cõ el de vna minima, es el mismo que el de vna minima con puntillo; y por tal suponen las dos figuras: à mas, que el valor de las figuras no pertenece à la ligadura, si solo à ellas mismas; y assi aunque previniessè con vna corchea, y formassè la ligadura con minima, seria ligadura perfecta, por la atadura que avia de vn movimiento à otro: y esto sin atender al valor intrinseco de las figuras: porque este no haze al caso para la ligadura.

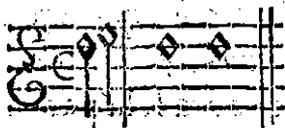
P. Yà que por la explicacion antecedente sè, que en quanto à la prevencion puede ser mas, y menos que la parte de ligar: quisiera saber aora si la parte del desligar puede ser mas, ò menos?

R. De las tres partes que han de concurrir en vna ligadura para ser perfecta, solo la segunda parte, (que es dõde se forma la ligadura) es la mas principal entre todas; y como mas principal, tiene tiempo determinado para estàr en la disonante; pero la parte de la prevencion, y la de la desligadura, no tienen tiempo determinado; y assi se podrà gastar mas, y menos en qualquiera de estas dos partes.

P.

P. Pues porquè la parte del ligar ha de ser mas principal, y como tal ha de tener tiempo determinado, y las otras no?

R. Porque solo à esta parte es à quien preciffa la regla aya de ser en especie disonante : y si en esta estuviera mas tiempo sonaria mal ; de aquí es , que ha de desligar preciffaméte en el movimiento del compàs que se sigue ; y como no puede desligar antes, por no anticiparse la parte del desligar antes del tiempo que le pertenece, por esso tiene tiempo determinado el ligar. La tercera parte (que es el desligar) pues desligue inmediatamente à su tiempo, de la especie falsa en la imperfecta , cumple aunque no esté en ella tanto tiempo como estuvo



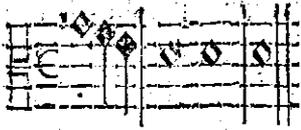
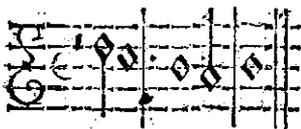
en la falsa quando ligò , ni tampoco importa que esté mas: porque en las especies consonantes, es permitido el estar todo el tiempo que se quisiere, porq es bueno el efecto que causan.

P. Pues como quando liga, muchas vezes sucede, antes que llegue el tiempo de desligar salir de la falsa?

R. Tienese en tal caso por glossa , y aunq sale de la falsa antes, supone que no sale, hasta su tiempo : como se puede ver en este exemplo.

Aun-

Aunque la ligadura que haze el tenor no està en la falsa , mas que el puntillo de la minima , supone no salir de ella hasta el alzar del compàs : porque las dos corcheas (que se figuen al puntillo) suponen siempre por la parte de la ligadura ; y el desligar no tiene lugar hasta que alza el compàs , como se ve declarado en el exèplo siguiente , que puede gastar mas , y menòs tiempo en la parte del



desligar. Al desligar el tenor de la ligadura de septima que haze al principio , està menos tiempo en la especie imperfecta en que desliga , pues no està mas que la mitad del medio compàs , y la otra mitad en la quinta ; y para satisfacer à la duda que puede ocurrir de si es glosa , digo que no : porque las dos son especies consonantes , y deben suponer por lo q es cada vna. Al alzar del tercer compàs desliga el tiple de la

quinta menor en la dezena ; estando todo el medio compàs en ella , y aun passa à estàr en la sexta al compàs siguiente , con la misma figura que desligò , aviendo gastado doblado tiempo en el desligar , que en el ligar. Uno , y otro està muy puesto

en práctica, y me parece superfluo el poner mas
- ejemplos, quando ay tantos para su calificación
- entre las muchas obras que oy se componen.

P. Ay alguna diferencia entre el prevenir, y el desli-
gar, con mas, ò menos tiempo?

R. Si la ay, porque como la prevencion puede ser en
especie consonante, y tambien disonante, y el des-
ligar no puede ser si solo en especie consonante;
de aqui se sigue, que en la parte del desligar po-
drà gastar todo el tiempo que quisiere el Compo-
sitor à su arbitrio (como desligue à su tiempo) por-
que como es en especie consonante, no ay impe-
dimento para lo contrario; pero en la parte de la
prevencion, se ha de atender à si es en especie cõ-
sonante, ò disonante. Si es en especie consonante,
podrà gastar el tiempo que quisiere en ella, sea
mas, ò menos; pero si es en disonante no podrá
gastar mas tiempo que el que ha de gastar en li-
gar: porque seria aumentar disonancia à la postu-
ra: menos; si no se seguirá mal efecto de ello.

P. Yà que hasta aqui hemos visto como puede ser
mas, y menos la prevencion, y la desligadura: res-
ta ahora saber si la ligadura en el todo se puede
disminuir, ò aumentar?

R. Así en el discurso de este capitulo, como en todo
lo demás de este tratado siempre que se ha habla-
do de la ligadura ha sido dàr à entender segun el

ordinario modo, y mas comun de hazerla, que es quando la figura sincopa con que se haze, es femibreve; pero no por esso se puede dexar de hazer con otras, como con minima, ò feminima, y aun con figura mayor, como es con breve.

P. Porquè se llama figura sincopa la que haze la ligadura?

R. Toda aquella figura se llama sincopa, que comiènça en puestto menos principal, y acaba en otro mas principal del compàs, de modo, que el femibreve es figura sincopa quando comiènça al alzar, y acaba al dar; y la minima es sincopa quando comiènça despues de aver dado el compàs, y alza en la mitad de ella: ò quando comiènça despues de aver alzado, que en este caso dà el compàs en medio de la dicha minima. La feminima es sincopa, quando viene despues del valor de vna corchea al dar, ù al alzar, ù quando dà, ù alza en medio de ella.

P. Pues como se podrá hazer ligadura con la figura breve, si esta parece no puede ser figura sincopa?

R. Si puede ser figura sincopa, porque aunque su valor (en el tiempo de compafillo) es de dos compases, en el de compàs mayor no vale mas que vno: y començando al alzar sea debaxo del tiempo de compàs mayor, figurado, ò considerado, será figura sincopa, asì como la femibreve en compafillo, ò compàs menor.

P. Pues como dize que se haze con figura sincopa la ligadura siempre, si à vezes es con semibreve con puntillo, ò con minima con puntillo?

R. Porque sea semibreve cõ puntillo no dexarà de ser sincopa : pues antes que acabe mueve el compàs, y la divide, dexando vna porciõ de ella en el movimiento antecedente, y poniendo otra en el que se figue ; y assi qualquiera otra figura en que moviere el compàs, durante su valor, serà sincopa, ora sea moviendo en la mitad, ò moviendo en el puntillo.

P. Y como se desminuye el todo de la ligadura?

R. Quando la ligadura se haze con minima, ò otras



figurase quivales à ellas: y en este caso previene despues de aver dado, ò despues de aver alzado, y forma la ligadura en el movimiento siguiente, desligando en el mismo, como mas claramente se podrá ver en este exemplo, en la ligadura que haze el tiple al dar de el primer compàs, previene despues de aver dado el compàs, y alza en la mitad.

rad de la minima, que es donde forma la ligadura, y desliga en el mismo alzar. El contralto en el mismo compàs previene despues de aver alzado, y liga al compàs siguiente, desligando en el mismo movimiento, antes que alze. En el tercer compàs el mismo contralto haze toda la ligadura dentro del, previniendo despues de aver dado, y ligado al alzar.

P. Pues como se dize que ha de prevenir en puesto menos principal, para ligar en puesto mas principal del compàs: aqui en el exemplo liga al movimiento del alzar (que es menos principal) aviendole prevenido en el movimiento del dar, que es mas?

R. No es puesto mas principal donde previene, que donde liga: porque no previene al dar del compàs, sino es despues de aver dado, y la fuerza sola la tiene al tiempo del movimiento; y como no ay movimiento quando previene, y quando liga. si, de aqui es, que liga en puesto mas principal, que previno.

P. Y quando la ligadura es con feminima sincopa, en que lugar del compàs puede prevenir?

R. Observese esta regla: Siempre que la ligadura huviere de ser con feminima sincopa, puede prevenir al dar del compàs despues del valor de vna corchea, ligando al medio de la figura, y desligando antes que alze; puede tambien prevenir en el mis-

mo movimiento del dâr, despues del valor de tres corcheas, y ligar à lo que alza desligando à tiempo proporcionado : puede tambien prevenir al alzar , despues del valor de vna corchea , formar la ligadura à mitad de la feminima, y desligar antes que mueva el compàs para dâr : puede tãbien prevenir en el valor de vna corchea , antes que el compàs mueva para dâr , ligar à lo que dà, y desligar despues de aver dado.

P. Y como sabremos en què generos de musica serà licito el disminuir la ligadura?

R. Siempre que la musica fuere de nota blanca (esto es que las figuras de ella fueren semibreves, minimas, y algunas feminimas) la ligadura se harà con semibreve; pero si la musica fuere de minimas, feminimas, la mayor parte, y algunas corcheas, en este caso tendrà lugar la disminucion de la ligadura, haziendose con minima.

P. Y en què genero de musica tendrà lugar la ligadura de feminima?

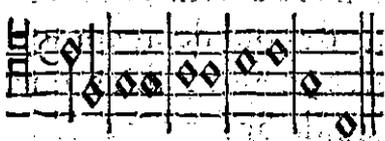
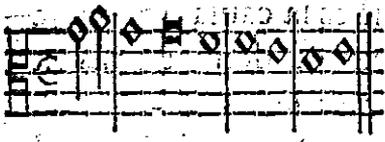
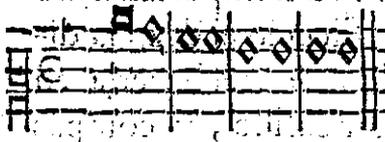
R. En toda aquella que fuere de mas disminucion de figuras , que las yà dichas, como aquella que fuere toda nota negra , como feminimas , corcheas, femicorcheas, &c.

P. Y este genero de musica tan disminuïda se vsa para cantar, ò para tañer en instrumentos?

R. Solo se vsa para tañida en instrumentos.

P. Yà que en quanto à la disminucion de la ligadura se como se debe hazer, quifiera aora saber como se haze la aumentacion?

R. Suelése ligar con la figura breve (y esta ligadura pertenece al tiempo de compàs mayor) y en tales casos previene con la mitad de la figura, y liga cõ la otra mitad, al modo que se haze la ligadura de semibreve en compàsillo, como se vè en este exè-



plo : en el qual todas las ligaduras que se vèn en èl son ligaduras mayores, (excepto la vltima q haze el tiple) y aunque estàn debaxo el tiempo de compàsillo, han de ser consideradas debaxo el tiempo de compàs mayor : porque assi como supone el tiempo de compàs mayor, muchas vezes para salvar las disonantes que estàn fuera de ligadura, assi-

mesmo ha de suponer quando estas ligaduras mayores se hallan debaxo del tiempo de compàsillo. Aunq podia averme dilatado mas en esta materia, lo conciso desta obra, me ha precissado à ceñirme à las breves clausulas deste capitulo.

CAPITULO XI.

DEL MODO DE HAZER LAS LIGADURAS
debaxo de otros tiempos, fuera del compasillo, y compàs
mayor, y del modo que las partes pueden vsar de las
consonantes en su modo de
cantar.

YA que en el capitulo antecedente se ha hablado de la disminucion, y aumentacion de la ligadura (como materia tan importante) no será razon que passemos en silencio el dezir la diferencia que ay acerca del modo del hazerla en otros tiempos, fuera del compasillo, y compàs mayor; y así pregunto, què es la causa que en la proporcion menor vnas vezes se detiene mas en la parte de la ligadura, y otras menos?

R. Antes de responder será bien el advertir, que el compàs de proporcion se ha de confiderar como compàs que tiene tres partes, aunque solos son dos los movimientos: y confideranse tres partes, por ser el compàs desigual; deteniendose en la parte doblado que en la otra; de modo que en la parte que se detiene doblado, se confidera, que ay dos partes (como en la realidad las ay) pues como el compàs es desigual, y breve, mas que el
 del

del compasillo ; por esso importa poco el que se detenga las dos partes , ò la vna en la falsa , ligando , pues aunque se detenga las dos partes , como en estas no se gasta mas tiempo que en vna de compasillo , no se siente la disonancia mas : pues el sentirse mas , ò menos , consiste en el mas , ò menos tiempo que en ella està.

P. Pues como no se ha de sentir la disonancia mas estando las dos partes del compàs en ella que la vna sola?

R. Porque yà he dicho , que es lo mismo las dos partes del compàs de proporcion menor , que vna de compasillo , por ser compàs mas breve el de proporcion.

P. Pues segun esso tambien està la ligadura (en el compàs de proporcion) que està valor de vna minima en la disonante como valor de dos?

R. No tiene mas : porque aunque està de las tres partes del compàs las dos en la falsa , aun no se siente tanto como quando no està mas que medio compàs en compasillo.

P. Y pues el compàs de proporcion menor tiene tres partes , serà licito el hazer toda la ligadura dentro de vn compàs , previniendo à lo que dà , ligando à lo que alza , y desligando en la tercera parte?

R. No puede : porque esso seria prevenir en puesto mas principal , para ligar en menos principal : pues

previniendo al dár, y ligando al alzar, avia de ser así forçosamente. Y para estár bien hecha la ligadura, ha de prevenir en el compàs antecedente, para poder ligar en el siguiente al dár, y desligar à su advitrio, en la segúda, ò tercera parte del còpàs.

P. Y con qué figura se liga ordinariamente, en la porcion menor?

R. Con semibreve, aunque tambien con breve negro, previniendo con todo el còpàs antecedente, y ligando en la primera parte de el siguiente.

P. Y el semibreve de quantos valores se puede hallar para ligar con èl?

R. De dos: porque puede ser con puntillo, y puede ser sin èl; siendo con puntillo, puede prevenir en la

segunda parte del compàs de antes, y formar la ligadura en el q se sigue con el puntillo. Tambié

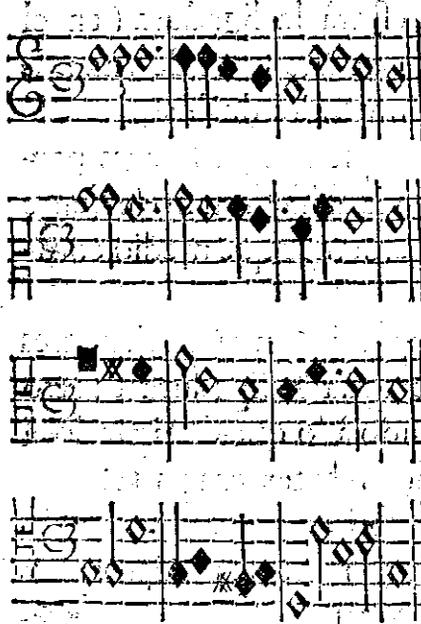
puede prevenir en la vltima parte del compàs, y ligar en las dos partes del compàs siguiente;

quádo es sin puntillo, ha de prevenir forçosamente en la tercera parte del

compàs, y ligar en la primera del que se sigue; de todos estos modos se ve

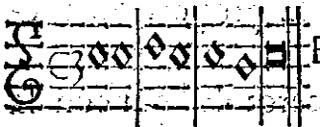
practicado en este exemplo.

Al



Al compàs segundo se hallarà , que haze la ligadura el tenor con breve negro; y al compàs quarto, el tiple con semibreve, q̄ previene en la vltima parte del còpàs, y liga en la primera del que se sigue. Debaxo el compàs quinto liga el contralto con vn semibreve cò puntillo, previniendo en la segunda parte del còpàs, con el semibreve, y ligando con el puntillo en la primera del que se sigue. Al compàs sexto, haze la ligadura el tenor con vn semibreve con puntillo , previniendo en la tercera parte del compàs , y ligando en las dos partes del que se sigue; (y este es el modo menos vsado de todos los q̄ quedà puestas en el exèplo.) P. Y se pueden disminuir las ligaduras en la propor-

cion menor?



R. No tienen mas que en compàsillo, aũque no està puesto en vso en la musica q̄ se compone para cantar, si tan solamente en la que se compone para instrumentos.



P. Y se puede aumentar la ligadura?



R. Si se puede, y està puesto en practica en todo genero de musica: el hazer ligaduras mayores: al modo que se veràn en este exemplo, en el qual



- todas las ligaduras deste exemplo fon ligaduras mayores, y aunque estàn debaxo el tiempo de proporciõ menor, suponen el de proporció mayor.
- P. Luego segun esso la figura ordinaria con que liga en la proporcion mayor es breve?
- R. Las mas ligaduras en la proporcion mayor se hazen con la figura breve, así como en la menor cõ el semibreve: aunque tambien se fuele hazer con la longa (siendo negra) y quando se hazen con semejante figura, previene en todo el compàs antecedente al que liga, al modo que diximos que se hazia con el breve en la proporcion menor.
- P. Y en quanto al hazerlas con la figura breve, ay diferencia de como se hazen en la proporcion menor con la semibreve?
- R. Todo lo que queda dicho (acerca de ligar con la figura semibreve en la proporcion menor) es lo mismo que lo que podemos dezir en la mayor cõ la figura breve.
- P. Pues no ay diferencia en el compàs de la proporcion mayor à la menor?
- R. No ay diferéncia, si sola la que los Prácticos le quieren dàr, en quanto al modo del echarlo, que es en la proporcion mayor, poner las dos partes al dàr, y vna al alzar; y en la menor al contrario, vna al dàr, y dos al alzar.
- P. Pues porq̃ hazen esta diferencia en quanto al echar el compàs?
- R.

R. Por distinguir las proporciones, la vna de la otra.

P. Pues no podian hazerlo mismo entre el compàs mayor, y menor tambien para distinguirlos?

R. No se puede, porque alli es el compàs igual, y no tiene mas cantidad al dàr, que al alzar.

P. Y en el tiempo ternario con què figuras se hazen las ligaduras?

R. No tiene mas que el de la proporcion mayor, assi en las figuras, como en el lugar donde se hazen.

P. Pues no es distinto el compàs del ternario, que el de la proporcion mayor?

R. Es distinto en quanto al modo de echarlo; pero no en quanto à su integridad.

P. Pues en què està la diferencia?

R. En que las tres partes que tiene el compàs (en que hablamos acerca de la proporcion menor) las señalan con tres movimientos; y en las proporciones mayor, y menor con solos dos; pero en quanto à las ligaduras se ha de observar lo mismo que queda dicho, acerca de la proporcion mayor.

P. Y en los tiempos de proporcion mayor, y ternario, tendrà lugar la disminucion de ligadura?

R. No tienen mas estos tiempos que los otros de que avemos tratado.

P. Y en la proporcion sexquialtera, què ordè se ha de guardar acerca del tiempo de hazer las ligaduras?

R. En la proporeion sexquialtera, por quanto es el com-

compàs igual, con solos dos movimientos, y las figuras mayores semejantes en su valor à las de la proporcion menor, se hazen las ligaduras ordinariamente con las mismas figuras, que en la proporcion menor, y à los mismos tiempos que en el compàsillo, y compàs mayor. Y tambien se pueden hazer con disminucion de figuras, como en los demàs tiempos, que hasta aqui dexamos dicho. Para mas clara intèligencia de todo, pondremos exemplos de algunas ligaduras de proporcion mayor, ternario, y proporcion sexquialtera.

Exemplo de ligaduras debaxo el tiempo de proporción mayor.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different type of ligature in a 3/2 time signature. The staves are arranged vertically. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a 3/2 time signature. The notation consists of notes on a five-line staff, with various ligatures (diamonds and squares) connecting them across bar lines. The first staff shows a sequence of notes with diamond ligatures. The second staff shows a sequence of notes with square ligatures. The third staff shows a sequence of notes with diamond ligatures. The fourth staff shows a sequence of notes with square ligatures. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes. The ligatures are placed above or below the notes to show their duration across bar boundaries.

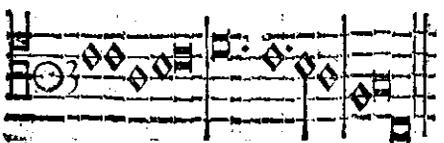
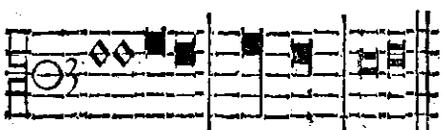
Exem-



*Exemplo debaxo el tiempo
de proporcion mayor, con
algunas ligaduras dismi-
nuidas.*



*Exemplo de ligaduras de-
baxo el tiempo de ternario.*



No se pone exemplo cõ
las ligaduras dismi-
nuidas à ternario,
porque queda puef-
to à proporcion ma-
yor, que es lo mis-
mo.



Exemplo de ligaduras à proporcion sexquialtera.






Ligaduras diminuidas de baxo el tiempo de proporcion sexquialtera, cantando vnas vezes compasillo, y otras, dicha proporcion.




En este exemplo de sexquialtera se pueden

den vèr las ligaduras disminuïdas que estàn conforme dexamos dicho arriba.

P. Pues què misterio encierra cantar vnas voces con-pasillo, y otras sexquialtera?

R. La proporcion sexquialtera nace en la comparacion que se haze de vn tiempo à otro, que entren vn tercio mas de figuras al compàs. No respondo en este lugar con mas extésion sobre este pũto: porq̃ queda bastantemente explicado en el tratado segundo.

P. Yà que hasta aqui todo quanto se ha dicho en este tratado ha sido enseñar el modo como se deben vsar las especies disonantes entre las voces (asì puestas en ligadura, como fuera de ella) quisiera saber aora, como debe vsar de ellas cada voz de por si, en quanto al modo del cantar?

R. No es menos effencial el tratar de esta materia, que todo lo que se ha dicho hasta aqui; y asì digo, que ay vnas de las especies disonantes, que se pueden vsar al advitrio del Compositor (en orden al proceder cada voz cantando) otras, que no en todos casos se puede vsar de ellas: y otras, que nunca.

P. Quisiera tener clara explicacion de esta materia.

R. Pues digo, que las entonaciones, ò movimientos de segunda, subiendo, ò baxando, nunca pueden hazer mal efecto, en quanto al modo del cantar la parte; pero si fueren entonaciones de quinta menor, vna, ò otra vez se podrá hazer, como la forme baxando;

y esto en caso que la especie de *q* se despide la voz, que forma dicha entonacion, no suponga, sino es *q* passe por glosa, siédo seminima, ò corchea, que por la promptitud de la figura no se sienta la disonancia de dicha entonacion, ò formacion de quinta falsa. Y para que mas bien se entienda lo que vamos

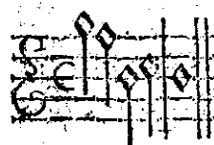


diziziédo, repárese en este exemplo, en el qual esta entonacion de quinta menor que haze el tiple, es buena, porque no destruye la buena melo-

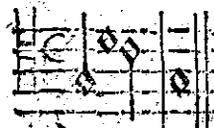


dia, aunque es de especie disonante; y es la razon, que como el *fa*, de dō-

de se despréde el tiple no supone por *fa*, sino es por el *mi* antecedente, es como si la entonacion fuera de quarta: mas si viniéffe de modo, que el *fa*, huviera de suponer, como en el exemplo figuiente se verá, en tal caso se debe tener por mala entonacion.



P. Y la quinta menor àzia arriba se puede entonar?



R. De qualquier modo que viniere subiédo, es mala entonacion, y como tal se debe huir de ella.

P. Y la quarta de tritono se puede entonar?

R. Todo movimiento de quarta de tritono, sea subiendo, ò baxádo, es malo, y como tal se deben guardar los Compositores de poner tales modos de cantar

en

en sus composiciones , sino quieren destruir la melodía de ellas.

P. Y la septima se podrá entonar?

R. Algunos la usan en sus composiciones , con figuras disminuidas; pero yo no la tengo por sana entonacion: porque quando no tuviera otro de malo , que su aspereza, y dificultad en el entonarla, es muy suficiente razon para que no se use.

P. Y la sexta mayor se podrá usar?

R. Tambien es entonacion aspera, y qualquiera Compositor, que usare de ella , se pondrá à riesgo de que el Musico (à quien le tocara tal modo de cantar) yerre su entonacion.

P. Y las sextas menores se podrán entonar?

R. La sexta menor es vna entonacion facil, y muy grata al oido , y por esso podrá usar el Compositor de semejante entonacion à su advitrio.

P. Y la segunda, que es mayor que de tono (que comúnmente se forma de el fa de besabemi, à gesolreut sus-tenido) se podrá usar?

R. De ningun modo, ni subiendo , ni baxando, porque es entonacion muy dura, y aspera.

P. Y la entonacion de otra segunda que ay mayor, que esta que dexamos dicho, la qual consta de treze comas (y se puede hallar formada de fefaut blando , à gesolreut sus-tenido, ù desde el fa de besabemi , à celsolfaut sus-tenido) se podrá usar?

R. Tambien debe fer excluida semejante entonacion de todo genero de musica , por su gran disonancia, (y esto tanto subiendo como baxando.)

P. Y el semitono incantable, ò semitono menor , se podrá vsar?

R. Muy puesto en practica se ve su vso, y fin mal efecto alguno, y assi serà licito el vsarlo.

P. Pues porquè le llaman todos los especulativos semitono incantable?

R. Porque los antiguos no lo vsaron , por tenerlo por de mala entonacion (y de aqui vino el llamarlo semitono incantable ;) pero ya los modernos lo han hecho cantable con el vso, y solo le ha quedado de incantable el nombre.

P. Ay mas que dezir en orden al vso de las especies disonantes?

R. Si todo lo que ay que dezir se huviera de escribir, serian necessarios crecidos volumenes; pero segun lo que permite este pequeño , se ha dicho suficientemente ; y el deseoso de saber mas podrá leer las otras obras, que tengo adaptadas en saliendo à luz, que en ellas hallarà otras muchas noticias , con que podrá satisfacer mas su deseo.

* * *

L A U S D E O.

IN

INDICE

DE LOS CAPITULOS

QUE SE CONTIENEN EN ESTE LIBRO.

PRIMER TRATADO DEL CANTO LLANO.

- C**AP. I. De la difinicion, y division de la musica en general, pag. 1.
- Cap. II. De otras divisiones de la musica en particular, è introduccion al canto llano, pag. 3.
- Cap. III. De las voces, signos, y claves, que componen el canto llano, pag. 4.
- Cap. IV. De los movimientos, mutaças, y claves de que vsa el canto llano, pag. 6.
- Cap. V. Del numero de los tonos, su principalidad, exposicion del diapason, y sus intervalos, pag. 11.
- Cap. VI. Del conocimiento de los tonos, por su particular diapason, y final proprio, pag. 15.
- Cap. VII. De la variedad con que se hallan las composiciones, ò tonos en el canto llano, pag. 19.
- Cap. VIII. Del conocimiento de algunos tonos transportados, del vsu del bemol, y modo de poner la letra en canto llano, pag. 25.

TRATADO SEGUNDO DE LA MUSICA
metrica.

CAP. I. De la difinicion de esta segunda parte de musica, pag. 30.

Cap. II. Del nombre, variedad, y valor que tiene cada vna de las figuras de canto de organo, pag. 31.

Cap. III. De las circunstancias que precissamente se requieren para la perfeccion, ò imperfeccion de las figuras, pag. 34.

Cap. IV. De la variedad de modos, ò tiempos, que comunmente en canto de organo se enseñan, pag. 38.

Cap. V. De las figuras extraordinarias que se vsan en canto de organo, pag. 40.

Cap. VI. De las señales indiciales de los tiempos, para segun ellas dàr el debido valor à las figuras, pag. 46.

Cap. VII. De la exposicion de pausas, y puntillos, p. 50.

Cap. VIII. Como padecé imperfeccion las figuras mayores, pag. 56.

Cap. IX. Que sea en la musica modo, tiempo, y prola-
cion, pag. 57.

Cap. X. Del conocimiento, y puntacion de los tonos en canto de organo, pag. 60.

TRATADO TERCERO DEL CONTRAPUNTO,
y composicion.

- Cap. I. De la difinicion del contrapunto, pag. 64.
Cap. II. De las siete especies que se hallan en la musica,
y de las consonantes que ay en estas, de que vsa el
contrapunto, pag. 66.
Cap. III. De las reglas generales, y particulares del con-
trapunto suelto, y de la variedad que de ellos co-
munmente se enseña, pag. 69.
Cap. IV. Del contrapunto sobre tiple, y de la variedad
de contrapunto sobre canto de organo, pag. 82.
Cap. V. De los conciertos à tres, y à quatro, sobre bajo,
y sobre tiple, pag. 90.
Cap. VI. Del modo de ir de la sexta à la octava, de las
circunstancias que se requieren en la ligadura, y de
otras circunstancias effenciales, pag. 94.
Cap. VII. De la posibilidad, ò imposibilidad del vfo
de dos especies perfectas successivas, pag. 100.
Cap. VIII. En que se trata de los tonos, primero, segun-
do, tercero, y quarto, pag. 107.
Cap. IX. Donde se trata de los tonos, quinto, sexto, sep-
timo, y octavo, pag. 113.
Cap. X. Del vfo del sustenido, pag. 117.
Cap. XI. Del vfo del bemol, pag. 123.

TRATADO QUARTO DE LAS ESPECIES
disonantes en la música.

CAP. I. Del modo como se usan las especies diso-
nantes en la música, fuera de la ligadura, p. 127.

Cap. II. Como el encuentro de las especies disonantes
excusa algunos golpes prohibidos de las especies per-
fectas, pag. 138.

Cap. III. De algunas posturas, que estando en forma de
ligadura suponen por otra cosa, pag. 150.

Cap. IV. De la suposición de tiempo, pag. 159.

Cap. V. Del uso de las especies disonantes puestas en li-
gadura, pag. 172.

Cap. VI. Del uso de las especies disonantes entre las vo-
zes particulares, pag. 179.

Cap. VII. De las especies disonantes puestas en ligadu-
ra entre las voces particulares, pag. 200.

Cap. VIII. En que trata de los modos con que pueden
entrar las voces en especies falsas, pag. 217.

Cap. IX. De algunas extraordinarias posturas de espe-
cies disonantes, pag. 235.

Cap. X. Donde se trata de la disminucion, y aumenta-
cion de la ligadura, así en sus partes, como en el to-
do de ella, pag. 255.

Cap. XI. Del modo de hazer las ligaduras debaxo de
otros tiempos, fuera del compasillo, y còpàs mayor,
y del modo que las partes pueden usar de las conso-
nantes, en su modo de cantar, p. 272.

Z
En 30 de Julio tres Caytonés en
canador ge. Entupe a D^o Fran. Cabazon.
En 1^a de Agosto Sr. Cayton Negro ge.
Entupe a D^o Fran. Cabazon - D^o
En 2 de Agosto En Cayton. mures q.
Entupe a D^o Fran. Cabazon. Cor. 1886
En 26 - Hebe m^o peng^o de Colores ge. En
Entupe a D^o Domingo Chabari Cor. - 1820
En 27 de Agosto m^o peng^o Negro ge. Entupe
a D^o D. Entupe Cambar Cor. 1820

En 7 de Mayo, m. de 1877
a D. Ventura Camacho con

En 8 del Ito guabo Cayeton Berge
- 1847

En 10 de Juan Jimenez con

En 18 de Cayeton Larozo y entorpe a
- 187

Don Fabian de Rosas con

En 19 de Cayeton Larozo y entorpe
- 187

En 20 de Manuel Catbo a royo con

En 21 de Cayeton Encas a 1877

En 22 de Cayeton Encas a 1877

Fabian de Rosas con