

VE
LA
LA^{én}
ntonio
er

R 573

AYUNTAMIENTO DE MADRID



1300025336

Ayuntamiento de Madrid

5671

R 273



R 273

LLAVE
DE LA MODULACION,
Y
ANTIGUEDADES
DE LA MUSICA,

En que se trata del fundamento necessario para saber Modular : Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones.

SU AUTOR

EL P. Fr. ANTONIO SOLER,
Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro
de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo
(vulgò) del Escorial.



CON LICENCIA.

MADRID. En la Oficina de Joachin Ibarra, calle de las Urosas,
M. DCC. LXII,

Ayuntamiento de Madrid

LLAVE DE LA MODULACION Y ANTIGUEDADES DE LA MUSICA

En que se trata del fundamento necesario para saber
Modular, Theorica, y Practica para el mas claro co-
nocimiento de qualquier especie de figuras, desde el
tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos
Canones Enigmaticos, y sus Relaciones.

SU AUTOR

EL P. F. ANTONIO SOLER,
Monje del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro
de Capilla en la Real Iglesia de San Lorenzo
(vulgo) del Escorial.



CON LICENCIA

MADRID. En la Oficina de Joseph Ibarra, calle de las Uñas.
MDCCLXXI.

M. R. Y REAL
COMUNIDAD.



EL Aquilòn de las
miserias humanas,
Sagrada Comuni-
dad, es para Dios
la ingratitud la mas pesada:

Nibil ita displicet Deo in filiis gratiæ, quemadmodum ingratitude, quæ est delictum maximum (a), dice San Bernardo. Incognita hasta ahora es à Vos, Madre mia, y congenita hasta hoy es en mí la inclinacion, que tengo de feros agradecido; y si la ley del agradecimiento es tan poderosa, que pone debaxo de yugo hasta los animales incapaces de razon, dice Cerone, (b) el hombre ingrato à los beneficios

(a) D. Bernard. Serm. 4. de Benefic.

(b) Cerone, lib. 1. cap. 36.

cios recibidos , con razon parece , que no deberia llamarse hombre , pues carece de ella ; por tanto anhelo à la razon , y deseo contentar à Dios ; y asì ,

Si Vos , Laurentina Comunidad , fuisteis Phebo de mis luces , dispensando agigantados rayos de caudales , para enriquecer lo tosco de mis discursos , cómo podrà scintilar mi debida obligacion , siendo errante Estrella en vuestro Zenit ?

Advirtiòse Tobias beneficiado (à su parecer de un hombre

bre Santo) por la luz de su vista: trata con su hijo de la recompensa; mas viendose éste igualmente obligado, turbado responde à su Padre: *Quid dignum poterit esse beneficiis ejus?* (c) En la misma conformidad me podeis contemplar hoy, ò Comunidad Religiosa, hallandome de Vos tan beneficiado; y así digo: *Quid dignum poterit esse beneficiis tuis?* El disimulo es señal de ingrato: la falta de satisfaccion aumenta à la ingratitud; y

(c) Tobix cap. 12.

y à toda ingratitud supera el
olvido. Afsi lo notò Seneca:
*Ingratus est, qui beneficium se
accepisse negat, quod accipit; in-
gratus, qui dissimulat; ingra-
tus, qui non reddit; ingratif-
simus omnium, qui obliuiscitur.* (d) Mas yà, Real Comu-
nidad, à esta duda contrapun-
tèa Cerone, y dice: *Toda cria-
tura dà estas tres voces al hom-
bre, que son: Accipe, redde,
cave.* (e) Afsi se entiende, dice
este Autor: *Accipe beneficium;*
red-

(d) Senec. 3. de Benef.

(e) Cerone lib. 1. cap. 36.

redde debitum; cave, nisi red-
dideris, supplicium. Si mil à
mil de Vos recibì las luces con
el piadoso *Accipe*, yà no ex-
trañaréis, Madre mia, que os
quiera dedicar una pequeña
Obra, antes que como otro
amoroso Principe Tito Vespas-
iano, me pidais el *Redde de-*
bitum; pues dice Seneca: *Ni-*
hil est enim carius, quam quod
precibus emitur; (f) y si à tal
carestía llegára, árbítro Juez
os temiera, tal vez condenan-
dome por ingrato à un mere-

(f) Senec. 3. de Benef.

cido suplicio : *Cave , nisi reddideris , supplicium.*

Reverenciè el consejo de Seneca , que dice : *Beneficium est semper reddere bonitatis verba*; (g) mas como la menor parte de mi debida correspondencia , aun no se daba por satisfecha , quedandome en la sola consonancia de las palabras , por tanto recurrì à las obras , empleando mi mal cortada pluma en dos pequeños Libros , para que en lo pigmèò de mi Obra , resplandecies-



(g) *Proverb. Senec. lit. B.*

ciessse lo agigantado de vuestra proteccion.

Por combinacion de ella con vuestros religiosos exercicios la rotulè *Llave de la Modulacion*, y *Antiguedades de la Musica*, facando de su antigua definicion nuevas reglas que guardar, siendo solo mi deseo facilitar de scila los escollos, y en el Sagrado Culto la estabilidad de los antiguos monumentos.

Sois Vos, Comunidad Sagrada, el Concento, ò Modulacion de Dios en vuestro Sagra-

grado Coro; pues transitando,
y pernoctando los escollos de
contratiempos, así cantais en
lo moderno, como cantò nue-
stro Glorioso Padre en lo an-
tiguo. (b) La Iglesia, y Escritu-
ra Santa dan verdadero testi-
monio de esta verdad. Ved,
pues, Religiosa Comunidad,
si à tan ajustado, y obligado
concierto me sobra la razon
de ofreceros esta pequeña par-
te de lo mucho que os debo.

¶¶ 2

No

(b) In Offic. D. Hier. lect. 3. *Vetus Testamentum ex Hebræo convertit: novum jussu Damasi Græcæ fidei reddidit. D. Hier. in Epist. ad Rustic. cap. 4. Discatur psalterium ad verbum; oratio sine intermissione.*

No por lo poco culta sea de Vos despreciada, pues à Vos os sobran instrumentos, con que suplirla. Sed Vos su Me-
cenas, y admitidla baxo vues-
tra tutela, que esto me basta
para su defensa; con cuyo pa-
trocinio espero me ayudarán
à cantar de Vos, los que de
ella salieren aprovechados, la
siguiente Enigma:

*Viva la fama de esse Sol de mi
fortuna.*

CA-

CANON A 4.

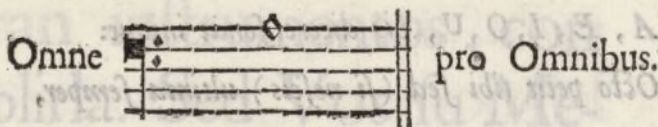
*Vocali quavis , dum cantas , siste per annum;
A , E , I , O , U , bis dicere sonat inique:
Octo petit tibi sed (si nescis) ultima semper,
Idque secundus agat post : suspiratque ne primus
Sub me currit : at hæc tantum pro regula sunt,
Fine Canon quia , nolo , caret plus frangere doctum.*

ENIGMA EN ROMANCE,
que en substancia contiene los
passados versos.

Un año en cada vocal
Canta , sin repetición,
Mas en la ultima , atención,
Que ocho puntos va leal:
Siga el segundo a ti igual;
Y si el primero suspira,
Venga tras mí con su ira,
Que haré una fuga cabal.

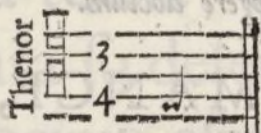
CA-

CANON SINE FINE.

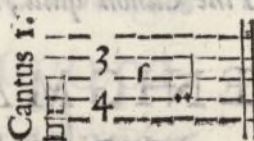


La.

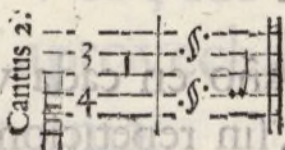
Sicut jacet.



Sicut Basis.



Sicut Thenor.



Guia.





Su

Su Resolucion, y Explicacion
está en el Tratado segundo,
fol. 137. cap. 7.

M. R. y R. Comunidad,

Humilde, y amante Hijo vuestro,

Fr. Antonio Soler.

CEN.

*CENSURA DE D. FRANCISCO COURCELLE,
Maestro de la Real Capilla de Su Magestad, y
Rector de su Real Colegio.*

HE leído con especial gusto el Libro intitulado *Llave de la Modulacion*, su Autor el P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo, (*vulgò* el Escorial) y hallo ser Obra theorica, y práctica llena de especulativa, y digna de su distinguido talento, el que con acierto indica un secreto oculto à muchos, y un objeto en que estriva la variedad sensible de la buena harmonia, que usado oportunamente con destreza, y naturalidad en Musica suelta, para exprimir la fuerza de los conceptos, mueve, suspende, y satisface los efectos. He admirado igualmente el sumo trabajo del Autor en descifrar con claridad las curiosas Antigüedades, que expone en su segundo Libro; y advirtiéndolo ser, en su tanto, Obra de no menos importante utilidad, que la del primero, espero produciràn ambas en los estudiosos el adelantamiento, y el fruto à que anhela, y merece su loable deseo. Assi lo siento. Madrid 16. de Diciembre de 1761.

Don Francisco Courcelle.

CENSURA DE DON JOSEPH DE NEBRA,
*Organista, y Vice-Maestro de la Real Capilla de
S. M. (que Dios guarde) y Maestro de Musica
del Serenissimo Señor Infante Don Gabriël.*

HE leído, y reflexionado con el mayor gusto,
y admiracion este Libro intitulado: *Llave
de la Modulacion, y Antiquedades de la Musica,*
compuesto por el R. P. Fr. Antonio Solèr, Monge
del Sagrado Orden de mi P. S. Geronymo, merití-
simo Organista, y Maestro de Capilla en su Real
Monasterio de San Lorenzo (*vulgò* el Escorial); y
aunque el amor de haver sido su Maestro algun
tiempo, pudiera oponerse à la rectitud de Censor,
el merito del Alumno (à quien confieso el exceso)
no necessita implorar la gracia, sino que le hagan
justicia.

La infatigable aplicacion de este Ingenio pers-
picàz, como laboriosa abeja, ha extrahido de las
mejores flores de todos los Autores Antiguos, y Mo-
dernos lo mas dulce, util, y nervioso; pues aunque
discurre en todas las materias, que trata, con tanto
juicio, viveza, y solidèz, su modestia ha querido
que no le creamos sobre su palabra, dandonos tan-
tos apoyos en su prueba.

Aquellos siglos antiquísimos, en que tuvo la
Musica su oriente, nos los pone à la vista con to-
dos

dos sus caractéres , para que vivamos en ellos , y el que los ignora (por no usados , y abolidos en nuestros tiempos) los conozca , y los entienda. Lo mismo executa su agudeza en las demàs Epocas , en que los Maestros insignes innovaron alguna cosa substancial ; todo lo hace patente , adelantando en algunas la razon que tuvieron para lo que innovaron.

Los Canones Enigmaticos nos los descifra , dando luz para salir (con su hilo de oro) de igual obscuridad ; y el que pone suyo , confessando su humildad las tres licencias de que usa , es de mayor artificio , y primor ; y para mi , de un pensamiento original.

Las reglas que prescribe , para que de todos los Tonos , y Semitonos que incluye un Diapason , se pueda hacer tránsito con dulzura , gracia , y naturaleza al término que el se elige , es haver descubierto un secreto tan inaudito , como nuevo ; pues à todos los que se apliquen à un estudio serio , les será facil lo que hasta aqui se considerò por lo mas dificil ; y para algunos se rozaba en lo imposible.

Confieso con ingenuidad , que nunca discurrì se pudiesen dàr reglas fixas para Modulaciones tan extrañas : vivia en el concepto , que las producía la práctica , el buen gusto , y la fineza del oído;

pero, gracias à Dios, y à nuestro inclito Fr. Antonio, que en nuestra Era ha enriquecido la Facultad, con el nuevo thesoro de tan útil descubrimiento.

Yo le suplico por mi, y por todos los Profesores, que necesiten de luz para su adelantamiento, no tenga ociosa su bien cortada pluma; que todos los huecos que le permitan el cumplimiento de sus empleos, y las obligaciones de su santo Estado, los destine à escribir, exercitando la obra de misericordia de enseñar al que no sabe. Afsi lo siento, y juzgo, que debo sentirlo afsi. Madrid, y Diciembre 21. de 1761.

Joseph de Nebra.

DIC-

DICTIONNAIRE
DE DON JOSEPH MIR,
*Maestro de la Real Capilla de Señoras de
la Encarnacion.*

HE visto, y leído el Libro del P. Fr. Antonio Soler, Religioso del Sagrado Instituto de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla del Real Monasterio del Escorial, cuyo titulo es: *Llave de la Modulacion*; y haviendome pedido mi parecer sobre esta Obra, passo à exponerle en los terminos, que pueda mas concitos.

El titulo, y la idea es tan nuevo, que pasando en el dia de hoy de setecientos Autores de Musica, hombres grandes, cuyas Obras dignas de la fama, manifiestan, no solo el Oceano Mar de nuestra Arte, sino la fecundidad de sus envidiables Ingenios, ninguno ha tocado tan delicada materia; y nada debe nuestro Autor à estos sabios Escritores, pues le han dexado senda nueva, que hollar; otro rumbo que emprender; y un asunto tan inaccesible, que parece estaba reservado para un talento tan digno de su juiciosa inteligencia, y de su ingeniosa penetracion.

Vivo persuadido (segun la utilidad evidente, que ha de producir su Obra) à que està por demàs
mi

mi Aprobacion; pues tendrá tantas, quantos Lectores logren la fortuna de adquirirla: hallarán en ella disipadas las tinieblas de la Modulacion con la luz de su doctrina; el hilo de Theséo, para salir del Caos, y confusion mas enredada; y verá tambien en sus felices demonstraciones vencido el monte de dificultades, que impedían à los Profesores hacer progressos admirables; pues sin valerse de rodéos hypoteticos, dà à comprehender lo mas útil, lo mas dificil, lo mas escabroso, y delicado, y lo mas arduo que saber.

Digo de esta Obra, lo que San Agustin à Sixto Ecclesiast. por un libro muy de su aprecio: *Que nada se podia explicar con mas brevedad, nada atender con mas gusto, nada concebirse de mas noble asunto, ni ser finalmente nada mas útil para la execucion.* (a) Ella es nueva, juiciosa, fecunda, clara, methodica, útil, y perfectamente concluida, y desempeñado el asunto que se propone. Y ojalà supiera yo aplaudirla, como ella es digna de ser celebrada, y de darse à la pública luz, especialmente, no conteniendo cosa, que se oponga à los Dogmas de nuestra Santa Fè, ni à las Regalias de Su

(a) S. August. *Epist. 104. ad Sixt. Presb. Hoc videlicet opere, nec dixi brevius, nec audiri letius, nec intelligi grandius, nec agi fructuosius potest.*

PARECER DE DON ANTONIO RIPA,
*Capellan Titular, y Maestro de Capilla en la Real
de Señoras Descalzas Reales de Madrid.*

HE leído con sumo gusto el Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, &c.* que piensa dár à luz el P. F. Antonio Solèr, Organista, y Maestro de Capilla del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado el Escorial. Júzgo, que esta Obra ha de ser de mucha utilidad, no solo para Maestros de Capilla, y Organistas, à quienes abre puerta con varias reglas, y Modulaciones gustosas, para que à su imitacion sean sus producciones Musicas, con novedad, y buena harmonia, sin incurrir en el defecto de aspereza, è ingratas al oído; sino tambien para todo Professor, pues con ella se puede instruir (el que lo necesitáre) en todo genero de Canto; esto es, en Tiempos, y Notas antiguas, cuyos caractéres suelen usarse especialmente en Iglesias Cathedrales.

No me detengo en elogios del Autor, por ser tan notoria su aplicacion, y habilidad; porque bien se dexa conocer hay mucho de habilidad, y aplicacion en la coleccion de las curiosidades Mathematicas, y Antigüedades de la Musica, con que ameniza su Obra.

Por tanto, soy de parecer se le deben dár muchas

chas gracias , por el buen pensamiento de dár esta
Obra al Público ; y por lo que à mì toca , le su-
plico no prive mucho tiempo de este bien à los
Professores de la Facultad. Afsi lo siento , &c. Ma-
drid , y Diciembre 13. de 1761.

Don Antonio Ripa.

CENSURA DE DON NICOLAS CONFORTO,
*Maestro de Capilla Napolitano , y Maestro de sus
Reales Altezas las Serenissimas Señoras Infantas
de España.*

Haviendo visto , y reconocido este Libro intitulado : *Llave de la Modulacion , y Antigüedades de la Musica* , compuesto por el R. P. Fr. Antonio Solèr , Monge del Sagrado Orden de San Geronymo , Organista , y Maestro de Capilla en el Real Monasterio de San Lorenzo , (*vulgò del Escorial*) asseguro , que es tanto lo que he admirado , como lo que he leído ; pues en la variedad de tantas materias , como trata , no solo las autoriza con las citas de los Autores mas clásicos de nuestra Facultad , sino que por sí mismo las trata , y resuelve con unas razones tan nerviosas , que deben suspender hasta la critica mas escrupulosa.

Las reglas que dà para el uso de las Modulaciones , son excelentes ; pues para todos los que ignoran la delicadeza con que deben tratarse , hallarán en ellas un modo facil , que los conduzca à la suavidad , y dulzura , en cuyo efecto se cifra el mayor primor del Arte.

En el segundo Libro de las Antigüedades de la Musica descifra los Tiempos , y los Canones Enigmaticos , dando una luz , y conocimiento grande

à

à los Professores , que ignoran esta theorica , tan útil para alguna práctica , que puede ofiçerse en el Facistòl , y en otras Obras de muchos Maestros insignes , que son dignas de que no las obscurezca el tiempo.

Este Libro es un efecto de un Ingenio sublìme, y de una aplicacion infatigable , que hace mucho honor à nuestra Facultad : merece de justicia , que todos sus Professores le demos muchas gracias , y le supliquemos no sea la ultima produccion de su gran talento. Afsi lo siento , salvo mejor parecer. Madrid , y Diciembre 28. de 1761.

Don Nicolàs Conforto.

APROBACION, QUE DE ORDEN
del Rmo. P. Mro. General de N. P. S. Geronymo,
diò Don Jayme Casellas, Prebendado de la Santa
Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, y su
Maestro de Capilla.

R. MO. P. GENERAL.

EN cumplimiento del precepto de V. Rma. he
visto con la mayor complacencia este Li-
bro intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antigüe-
dades de la Musica*, su Autor el M. R. P. Fr. Anto-
nio Solèr, Monge del Sagrado Orden de San Gero-
nymo, digno Organista, y Maestro de Capilla en
el Real Monasterio de San Lorenzo, vulgò el Esco-
rial; y confieso, que bien considerada esta produc-
cion de Reglas, y erudicion de la Musica, no so-
lo desempeña el titulo, que propone, sino es la de-
finicion cabal, que diò à la Musica el grande in-
genio, y penetracion de San Agustin: *La Musica*,
dice el Santo, *es la ciencia de recta Modulacion de
consonancia, y dulzura.* (a) Pero como toda cien-
cia, segun el mismo Santo, y Aristoteles, *es noti-
cia cierta, y evidente, adquirida por demonstracion,*
era

(a) D. Aug. tom. 1. lib. 1. de *Musica*. cap. 2. *Musica est
scientia recte modulationis, vocis consonæ, & dulcis.*

era éste el Nudo Gordiano de los Professores ; porque en la successión de tantos siglos como cuenta el origen de la Musica , no se vieron concisas , y distinguidas por alguno , de mas de setecientos Autores , reglas fixas , con que demostrar una Modulacion científica en todos los tránsitos , que se quieran formar de un termino à otro , por los Tonos , y Semitonos , que el Diapason incluye.

No quiero decir por esto , que hasta ahora no se hicieron demonstraciones Musicas de la Modulacion , y consonancia en los tránsitos de un termino à otro ; sino es , que habiendo sido estas por la mayor parte preciso efecto de continua práctica , buen gusto natural , y fineza del oído , fueron demonstraciones naturales , que tenian por Jueces solamente el buen gusto , y el oído ; pero no demonstraciones artefactas , ò científicas , en conformidad de reglas fixas , que prescriben el Arte , y la razon. Por virtud de un talento penetrante , y à costa de un estudio infatigable , el M. R. P. Fr. Antonio Soler , que aun despues de tantos Escritores , se merece la gloria de Inventor en el Arte de la Musica , pone à todos en la mano con su Obra la Llave Maestra , con que hacerse dueños de la Facultad : à los Discipulos , porque atentos à sus reglas puedan seguramente adquirirlas , y à los Maestros , porque puedan enseñar lo que poseen con arte , y facilidad.

109 La segunda parte del titulo de esta Obra sirve, y se ve desempeñar cabalmente de un hermoso, y erudito complemento à la primera; porque siendo el objeto de esta la recta Modulacion, y consonancia, con que se ha de alabar à Dios exteriormente, practicando con destreza los documentos del Arte, evita en la segunda, con la prevencion de sus Notas à los Canones enigmaticos, todas las ocasiones, que pudiera haver de perturbar la atencion, y el espiritu, de que las voces se alientan. Por todo lo qual soy de sentir, que se merece este Libro el comun aplauso de todos los Professores: que conduce mucho à la utilidad pública, y mayores progressos de la Facultad: que acredita de superior el ingenio del Dueño de la Obra, al tiempo mismo, que ilustra el Arte, y la Nacion: Por lo que soy de sentir, que no solo puede V. Rma. dar la Licencia que pide; sino es obligarle à que le de à la estampa, para que todos aprendan, assi Dicipulos, como Maestros. Assi lo siento, salvo, &c. En esta Imperial Ciudad de Toledo en 24. del mes de Febrero de 1762.

Don Jayme Casellas.

LI.

LICENCIA DE LA RELIGION

NOS el Maestro Fr. Agustín Gomez, Jubilado en Sagrada Theologia, y General de la Orden del Maximo Doctor N. P. San Geronymo: Haviendonos remitido el P. Fr. Antonio Solèr, professò, Organista, y Maestro de Capilla de nuestro Real Monasterio de San Lorenzo (*vulgò el Escorial*) un Libro, que ha compuesto, è intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiguedades de la Musica*, pidiendonos nuestra Licencia para darle à la prensa; y constandonos, no solo por varias Censuras de los principales Maestros de las Reales Capillas de la Corte, sino tambien por la de Don Jayme Casellas, Prebendado, y Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Primada de las Españas, à quien (con la mayor satisfaccion de su madurez, christiandad, y singular pericia en la Facultad de la Musica) remitimos dicha Obra para su examinacion, que, no solo no contiene cosa contra nuestra Santa Fè, y buenas costumbres, ni contra las Regalias del Rey nuestro Señor, (que Dios guarde) sino que es Obra digna de alabanza, y muy útil, no menos à la dulzura, y suavidad en el culto de la Divina Magestad en sus Templos, que à la mas clara instruccion, y exercicio de los Professores de esta noble Facultad: Por tanto, por las presentes damos nuestra

-11

tra

tra Licencia à dicho P. Fr. Antonio Soler, para que pueda dàr à la estampa dicho Libro, observando lo que previamente disponen los Sagrados Canones, y las Reales Pragmaticas sobre imprimir Libros. Dadas en este nuestro Monasterio de Santa Maria de la Sisa, extramuros de la Ciudad de Toledo, en veinte y seis de Febrero de mil setecientos sesenta y dos años.

Fr. Agustín Gomez,
General.

Por mandado de N. Rmo. P. Mro. General,

Fr. Gregorio de San Geronymo,
Secretario.

LICENCIA DEL ORDINARIO.

NOS el Licenciado Don Joseph Armendariz y Arbeloa, Presbytero, Abogado de los Reales Consejos, y Teniente Vicario de esta Villa, 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: *Llave de la Modulacion, y Antigüedades de la Musica*, su Autor el P. Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo, (*vulgò el Escorial*) atento, que de nuestra orden ha sido visto, y reconocido, y no contiene cosa alguna, que se oponga à nuestra Santa Fè, y buenas costumbres. Dada en Madrid à once de Marzo de mil setecientos sesenta y dos.

Lic. Armendariz.

Por su mandado,
Joseph Antonio Ximenez.

Don D. Manuel Gonzalez Oros,
Correitor General por S. M.

Don Francisco Lopez Navamuel.

LICENCIA DEL CONSEJO.

DON Francisco Lopez Navamuel, Oficial Mayor de la Escribania de Camara de Gobierno del Consejo, del cargo del Secretario Don Joseph Antonio de Yarza, que sirvo sus ausencias, y enfermedades: Certifico, que por los Señores de el Consejo se ha concedido Licencia à el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, para que por una vez pueda imprimir, y vender el Libro intitulado: *Llave de la Modulacion de la Musica, y su Antigüedad*, escrito por el P. Fr. Antonio Solèr, Monje del Orden de San Geronymo, con que la impresion se haga en papel fino, buena estampa, y por el original, que vâ rubricado, y firmado à el fin de mi firma; y que antes que se venda, se trayga al Consejo dicho Libro impresso, junto con su original, y Certificacion del Corrector de estàr conformes, para que se tasse el precio à que se ha de vender, guardando en la impresion lo dispuesto, y prevenido por las Leyes, y Pragmaticas de estos Reynos. Y para que conste, lo firmè en Madrid à veinte y seis de Marzo de mil setecientos sesenta y dos.

Don Francisco Lopez Navamuel.

11

PPPP

FEE

FEE DE ERRATAS.

<u>Pag.</u>	<u>Lin.</u>	<u>Errata.</u>	<u>Enmienda.</u>
25.....	ult..	Timple.....	Tiple.
26.....	6...	Sustenido,	Sustenido
46. en el Exem- plo.....	4...		
52.....	28..	cl.....	al.
57.....	3...	$\frac{8}{5}$, ò assí $\frac{8}{5}$	$\frac{8}{10}$, ò assí $\frac{4}{5}$
64.....	7...	los	à los.
83.....	30..	repugnante.....	repugnante.
146.....	8...	se	le.
170.....	9...	y $\frac{1}{3}$	y $\frac{1}{2}$.
182.....	31..	imperfecto.....	imperfecto.
191. en el Exem- plo moderno.	15..		

Este Libro, intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antigüedades de la Musica*, compuesto por el P. Fr. Antonio Soler, corresponde con su original con estas erratas que se notan. Y así lo Certifico en esta Villa, y Corte de Madrid á seis de Septiembre de mil setecientos y sesenta y dos.

Doct. D. Manuel Gonzalez Ollero,
Corrector General por S. M.

DON Joseph Antonio de Yarza, Secretario del Rey nuestro Señor, su Escribano de Camara mas antiguo, y de Gobierno del Consejo: Certifico, que haviendose visto por los Señores de el el Libro intitulado: *Llave de la Modulacion, y Antiquedades de la Musica*, que con Licencia de dichos Señores, concedida à su Autor Fr. Antonio Solèr, del Orden de San Geronymo en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, ha sido impresso, tassaron à siete maravedis cada pliego, y dicho Libro parece tiene sesenta y uno, inclusas veinte y nueve Laminas, que estàn reguladas por pliego cada una, sin principios, ni Tablas, que à este respecto importa quatrocientos veinte y siete maravedis; y al dicho precio, y no mas, mandaron se venda, y que esta Certificacion se ponga al principio de cada Libro, para que se sepa el à que se ha de vender. Y para que conste lo firmè en Madrid à diez de Septiembre de mil setecientos sesenta y dos.

Don Joseph Antonio de Yarza.

AL LECTOR.



Migo Lector, confieso con ingenuidad religiosa, que en todas Epocas ha havido Maestros de ingenios sublimes, que han producido en sus composiciones primores singulares, Modulaciones exquisitas, y extrañas.

Los que han existido en nuestra Era, y hoy florecen en esta Corte, las han manejado, y tratan con tanta facilidad, y destreza, que con difi-

ficultad hallaràs un periodo de
su Musica, que carezca de es-
te primor, de este artificio, y
de esta novedad. No escribo
para estos, ni para los demàs,
que saben usarlas con buen
gusto, porque no solo serìa te-
meridad, sino locura: escribo,
para que el que las ignora las
aprenda, y à estos les doy las
reglas, que me ha hecho cono-
cer mi pobre estudio, (y yo
ignoraba) para que los trán-
sitos de un termino à otro (aun-
que sean los mas opuestos, ò
mas distantes) se logren con
una

una suavidad, que el oído los
acepte, y el entendimiento los
apruebe.

En el segundo Libro, ò Tra-
trado hallaràs todos los carac-
téres Antiguos, segun la suc-
cession de las edades, desde
Juan de Muris, hasta la presen-
te, para que no carezcas de
esta inteligencia. Tambien te
doy luz para que puedas descif-
rar algunos Canones Enigma-
ticos, de que usaron los Maes-
tros de primer orden, y hoy se
hallan en sus Libros de Facittòl.

He reducido à Notas mo-
der-

dernas el que me ha parecido
incluía en sí mayor arduidad,
por constar de las precisiones
de Tiempo entero, y partido,
cada uno de estos con diversa
inteligencia, de los quatro
Puntillos, y otras particiones,
y secretos, que en él se hallan.

Admite con benignidad mi
buen deseo, pues en él se en-
cuentra aun mas de lo que al
Libro le falta; y con esto me
prometo tu gracia, sujetando
todo lo dicho, y por decir à la
correccion de la Santa Roma-
na Iglesia. VALE.

LI-

LIBRO PRIMERO.
TRATADO PRIMERO.
DE LAS MODULACIONES.

CAPITULO I.

DE LA ORDENACION DE ESTA OBRA
en general.



Eniendo que dár principio à la Modulación, es preciso, para su mayor inteligencia, que empecemos por aquellas cosas, que mas nos aclararen la materia; pues como dice el Philosopho i. Physicæ: *Incipiendum est in omni doctrina ab illis rebus, quæ sint magis notæ, & manifestæ*: y si el objeto de la Musica, y basa fundamental de ella es del sonido lo sonoro, será preciso empezar à tratar esta materia por este cimiento; pues nadie podrá hacer buenas, y sonoras Modulaciones, si no conoce el objeto que las causa; y le sucederá como à aquel que le dan un grande manajo de llaves para abrir una puerta, que ignorante de qual sea la que alli hace, và dando vueltas de unas en otras: al fin abre; pero diremos, que éste abrió la puerta por ciencia? No por cierto; y la razon es, porque faltaba en él el conocimiento de la llave, y la razon por

A

que

que abrió con ella; y así éste será el primer escalón que subamos: en el Capitulo siguiente, diciendo, qué cosa sea sonido, y sus diferencias: en el Capitulo tercero, qué cosa sea especie en la Musica, sus nombres, y cómo proceden: en el quarto, sus medidas: en el quinto otra manera de medir, sacada de las Reglas Mathematicas, por lo que es mas rigurosa, y justa: en el sexto, cómo sea la 4.^a consonante, y cómo disonante; mas la 6.^a siempre es consonante. En el septimo explicaré algunas Reglas antiguas, que por poco especuladas, no salen de una comun práctica, siendo así que permiten mas de lo que la comun executa. En el octavo explicaré cuántas consonancias tenga la Musica, sus nombres, y por qué les convienen: tambien cómo se producen, así las Consonancias, como las Disonancias. En el nono, cómo se deben escribir los doce terminos por 3.^a mayor, y 3.^a menor. En el decimo, las Modulaciones theórica, y prácticamente, ò la Harmonia, y Modulacion en puestos, y salidas, debaxo de quatro Reglas; y unos Preludios breves.

Con estos diez Capítulos concluiré el primer Libro, y Tratado de las Modulaciones, pareciendome ser así la mejor ordenacion para el intento, y ser suficiente la especulacion para la mas perfecta práctica de esta materia; y tambien he procurado fenecer en este numero, para que con él sea Dios alabado, como mandò el Espiritu Santo en boca de David, con el Psalterio de diez cuerdas, Psalm. 32. v. 2. *In Psalterio decem chordarum psallite illi.*

En el Libro, y Tratado segundo, que es de las Antigüedades de la Musica, en el Capitulo primero se dan los motivos por qué se escribieron, y qué útil sea el saberlas, y à quiénes no escusa, si acaso las ignoran. En el Capitulo segundo se explica, qué sea Modo, Tiempo, y Prolacion, con todas las señales antiguas de perfeccion, è imperfeccion de las figuras, y tres Tablas universales, que contienen todo lo dicho,

cho, con su explicacion. En el Capitulo tercero se trata de otras imperfecciones, que padecian las figuras antiguas. En el quarto se explica, què sea Plica, Alfa, Figura ligada, y su valor. En el quinto, la imperfeccion de las figuras, quando despues de mayor se sigue menor. En el sexto, de los quatro Puntillos, que usaron los Antiguos, y ultima imperfeccion de las figuras.

En el septimo, y ultimo Capitulo digo, que sea enigma, y disculpo à los Maestros de Capilla, que no acierten con ellas, y que no por esso deben ser tenidos por indocitos. Esta serà la ordenacion del segundo Libro; y assi en el primero, como en el segundo, ofrezco la mayor brevedad que pudiere.

CAPITULO II.

QUÈ SEA SONIDO, Y SUS DIFERENCIAS.

EN el Tratado 2. de Anima dice el Philosopho: *Sonus est qualitas formaliter existens in medio educta de potentia percutientis, & percussis*. Dice, hablando del sonido, que es una qualidad formalmente existente, que se deduce de la potencia del percutiente, y el percussio. Cerone al cap. 76. del lib. 2. dice: *Sonus est res sensibilis*. Boecio: *Est percutio aeris sensibilis*; pero mas à nuestro intento Amonio, lib. de Interpret. cap. 17. *Sonus est aeris ictus auditui sensibilis*: dice, que es un herir del ayre, que se siente por el oido. Yà con estas definiciones tenemos seis especies de sonido. Assi lo advirtió el P. Nassarre en la primera parte de su Escuela Musica, cap. 6. fol. 17. y son: Perfecto, è Imperfecto, Actual, y Potencial, Simple, y Compuesto.

Sonido perfecto es aquel, que tiene semejanza del grave al agudo. Dicese que tiene semejanza, porque solo con este

se puede formar harmonia, ò consonancia.

El sonido Imperfecto es aquel, que no tiene semejanza con otro; esto es, que no se puede formar consonancia con él, v. gr. con el sonido de un trueno, disparar un fusil, el rugido, el bramido, y otros sonidos de animales, que en sentir del Philosopho se deben tener por sonidos.

Sonido Actual, ò Formal, es aquel, que existe desde la percucion hasta la potencia auditiva. Así lo dice Alberto Magno en el cap. 19. tract. 3. *Sonativum est notivum unius aeris continui usque ad audivum.*

Sonido Potencial entiendese ser aquel, que se halla la virtud de poderse formar en el cuerpo herido, como en la cuerda de tripa, ò metal.

Sonido Simple es aquel, que siempre se oye en un mismo grado, ò proporcion, v. g. el sonido de la Campana, ò una flauta del Organo.

Sonido Compuesto es, quando hay diversidad de sonos, procediendo de unos à otros, v. g. el Canto Eclesiastico, ò Canto-Llano; y se llama Compuesto, porque consta de diversas proporciones, las que se hallan de sonido à sonido, que en quanto en numero son diversos, en qualidad es solo uno; y aunque no haga à nuestro intento, permitaseme decir, que aunque canten muchos el Canto-Llano juntos, no por esto se ha de decir, que hay diversidad de sonidos: la diferencia queda ya dicha. Entiendase así: Aunque tres, quatro, ò mas canten el Canto-Llano, no porque tenga diversa voz el uno del otro, se ha de decir son diferentes los sonidos, que es un absurdo grande; así como quando se toca un Organo con solo dos flautados de à 13, que en cada signo responden dos flautas, y solamente hay un sonido; y si à estos añadiesen dos clarines, estando en unísonus de dichos flautados, responderian quatro voces en cada signo; mas aunque sea mas bronca, y fuerte la voz, nunca sale de la proporcion equa; y como

mo esta proporcion siempre tenga los numeros proporcionales nada distantes entre si, v. g. $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, ò $\frac{3}{4}$, así tampoco serán dos sonidos diferentes, sino uno. Esta especie de canto en idioma Latino se llama *Profchorda*, y en Romance Unifonus, ò Canto unifonal, ò nada distante.

Volvamos à nuestro intento, y sacado el zumo de todo lo que queda dicho, dividamos el sonido en menos partes, y lograremos mas claridad á favor de la materia que aqui tratamos; y así diremos, que la definicion será: *Sonus est objectum potentie auditivæ*: el sonido es el objeto de la potencia auditiva, y es en tres maneras: Indiferente, Bueno, y Malo. El Indiferente será: *Sonus inharmoniosus, ab illo harmoniaque formari posset*: dice, que es un sonido, que no tiene harmonia, y se puede formar de él: v. g. el Sacerdote canta: *Dominus vobiscum* en el tono que le dá la gana, que determinado yá por el Sacerdote, responde la Musica formando consonancia sobre el punto en que el Sacerdote cantò. Tambien qualquier punto que se dè solo, v. g. una flauta en el Organo, es sonido indiferente. Dicese theoreticamente Canto de Monodia lo que aqui decimos sonido Indiferente.

El sonido Bueno es: *Sonus pendens ab aliquo fundamento harmonico, in consonante specie positus*. Dice, que el sonido Bueno es aquel, que depende de algun fundamento harmonico, y está en especie consonante, v. g. 2. 5. 4. De estos tres numeros indeterminados hagamos el fundamento al 2, así: $\frac{2}{2}$, que es proporcion equa: ahora compárese el 2 con el 4, y forma una 8.^a $\frac{4}{2}$; y si comparamos el 5. con el 4. así: $\frac{5}{4}$ formará una sexquiquarta, ò tercera mayor.

El sonido Malo es: *Ille, qui fastidiosè ab objecto videtur propter contrarietatem consonantiarum*. Dice, que el sonido Malo es aquel, que por la contrariedad que tiene á lo harmonico, desagrada al objeto; y así las especies opuestas

á las consonantes, como son 2.^a 4.^a y 6.^a siempre causarán disonancia. Mas adelante se verá, si la 4.^a y 6.^a son consonantes, ò disonantes; que aqui solamente las pongo por la razon de que si estas se juntasen con la 3.^a y 5.^a por ser las inmediatas, no tiene duda, que no solamente no huviera consonancia; mas si una confusion como la musica del infierno, (si es que así se puede llamar) por lo que en este lugar les conviene el nombre de opuestas.

CAPITULO III.

QUÈ SEA ESPECIE, SUS NOMBRES,
y cómo proceden.

YA queda claro, que el sonido es la basa fundamental de la Musica, y cómo se ha de conocer, y distinguir: de éste nace la Monodia, que yá queda dicho en el Capitulo pasado què cosa es. De la Monodia viene la Melodia: ésta consta de tres cosas, que son Oracion, Harmonia, y Rithmo. De la Melodia viene la Harmonia, y de ésta la Modulacion. Para la Modulacion sirven las especies de la Composicion, por lo que no puedo escusar esta materia.

Species in Musica, illam dicimus esse quæ à proportionē aqua generatur per comata. Dice esta definicion, que especie en la Musica, no es otra cosa, que un aumento de Comas engendradas, ò aumentadas en la proporcion igual.

Son las Especies de la Composicion, theoricamente hablando, trece hasta el Diapason inclusivè, dexando de contar el Unifonus, pues á éste le sucede lo que á la unidad en la Arithmetica, que nunca se tiene por numero; y así como en ésta no se pueden componer dos, sin que haya uno, tampoco en la Composicion puede haver otra especie, si no hay el fundamento, que es el Unifonus.

Nom-

Nombranse estas trece Especies, segun la comun de los Theoricos: Semitono, Tono, Semiditono, Ditono, Diathefaron, Tritono, Semidiapente, Diapente, Exacordio menor, Exacordio mayor, Eptacordio menor, Eptacordio mayor, y Diapason. Esta ultima (como verèmos mas adelante) no es simple, sino compuesta. Otros nombres equivalentes á estos les dán otros, y son Segunda menor, Segunda natural, Tercera menor, Tercera mayor, &c. siguiendo asì hasta el Diapason, que por este orden le corresponde el nombre de Octava. Las doce primeras son simples, la trece compuesta; y desde esta figuen el orden del numero, como en la Arithmetica, hasta infinito. El comun de los Compositores es nombrar á las Especies hasta siete, contando asì: Unifonus, Segunda, Tercera, Quarta, Quinta, Sexta, y Septima, prescindiendo de ser mayores, ò menores. A mi me parece mal se falte á este conocimiento, el que es tan necesario para lograr la materia, que aqui tratamos; que faltando éste, no hay que passar adelante, que será querer fabricar otra Torre de Babilonia. Este es mi parecer, porque no se podrá hacer operacion alguna de las que se figuen, si esto se ignora. Lean al P. Nassarre al cap. 3. fol. 14. de la segunda Parte de su Escuela Musica, que trata de esto.

Estas siete Especies, que dicen los Prácticos, quitando el Unifonus, quedan en seis, las que incluyen las otras seis en sí (que ya dixe antes) simples; y para el proceder de la Tabla, bastará estèn puestas las siete con el Unifonus, pues todo Theorico sabe, que si del Unifonus á la Segunda vá un Tono, su compuesta será de otro Tono. Y para que se vea su proceder, adviertase en la Tabla siguiente.

TA-

TABLA DE LAS ESPECIES.

	Sim- ples.	Com- puestas.	Tricom- puestas.	Quatri- compues- tas.
B ^b	Unifonus.	8.	15.	22.
C.	2.	9.	16.	23.
D.	3.	10.	17.	24.
E.	4.	11.	18.	25.
F.	5.	12.	19.	26.
G.	6.	13.	20.	27.
A.	7.	14.	21.	28.

EXPLICACION DE LA TABLA.

POR la pasada Tabla se vê claramente cómo vãn pro-
cediendo las especies de siete en siete, siendo cada oc-
tavo numero el mismo signo de su Simple. Cuentafe assi: El
primer quadro, en donde dice Unifonus, sea Bfami blando,
significado con la letra B^b, baxando rectamente por el le-
trero, que está encima, que dice: Simples. El segundo qua-
dro, que dice 2, significa ser segunda del Unifonus, y Cfolfaut
por la letra que tiene á su lado: el 3, tercera del Unifonus,
y Dlafolre por su letra colateral: el 4, quarta del Unifonus,
y Elami por su letra, y assi los demás: de manera, que el
ultimo quadro, que es 7, es septima del Unifonus, y Alamire
por su letra; y pasando al segundo orden de quadros, en
donde dice el letrero de arriba: Compuestas; le pertenece

otra

otra vez Bfami blando, octava del Unifonus, ò Diapafon, y primera de las Compuestas. La misma regla guardan, y orden las del tercero, y quarto quadro, siendo las terceras Tri-compuestas del Unifonus, y las quartas Quatricompuestas; y siguiendo este orden, pueden llegar hasta infinito cuento, ò inconstable para la capacidad humana.

CAPITULO IV.

COMO SE HAN DE MEDIR LAS ESPECIES.

Aunque dè aqui las reglas de medir las Especies, si no se saben los terminos passados, vuelvo á decir, que será infructuoso; y á la primera Especie, en que tropezamos, han sido tan reñidos sus nombres por sus medidas, que los mas huyen por no entenderlo, y los menos, si lo explican, lo yerran, ò lo confunden. Permitaseme, pues, el extenderme un poco en esta materia; pues desgañitandose unos, y otros á voces, todos tienen razon, (como se verá) mas no callan, porque ni se entienden, ni se saben declarar.

Verdad es, que Boecio, con su elegante decir, dexò mucho que dudar á los que leen en él con algun cuidado; y otros ha havido tan materiales, y sin reflexion en esta misma leyenda, que lo han entendido al revès. Vamos, pues, à ver unos, y otros, y à salir de la duda. Cerone al cap. 49. del libro 2. que trata de las Antiguallas, y Curiosidades de la Musica, citando à Boecio en el lib. 3. cap. 6. dice estas formales palabras: Esto, pues, quiso inferir Boecio con aquella su clausula relatada, mas no explicada por NN. leida de muchos, y entendida de pocos, que dice: *Hay dos Semitonos, uno mayor, y otro menor: el mayor es mi fa, y el menor es fa mi*; adonde habla del genero Chromatico, y no

del Diathonico, como los mas prácticos piensan. Hasta aqui es de Cerone, escribiendo contra un Autor moderno, que salió à luz el año de 1595. por haver trahido la autoridad de Boecio, y no haverla explicado.

Yo he leído à Boecio, y con mucha mas atencion en la cita de Cerone, y de la letra del cap. 6. del lib. 3. no consta mas, que la definicion del Apótome, y dice, que consta de cinco Comas, y se llama Semitono menor, conviniendo con Aristoteles en el quinto de la Metaphysica, que dice: *Diathe-saron duobus tonis, & minori semitoni tantum necesse est constare*. Yo estoy aturdido, que todos traygan à Boecio, y no se acuerden de Aristoteles, que es mas antiguo, y que los mas entienden mal lo que tan à su salvo pudo decir Boecio, como lo dixo antes el Philosopho. Tambien digo, que no obstante que yo assignè lo que decia Boecio en la cita passada, al cap. 50. advierte en la margen Cerone, que los Escritos de Boecio de mano, à los que andan impressos hay alguna variacion; y pues este Autor tan clàsico asienta, en que la autoridad de Boecio dice: *Semitonus minor fit inter mi, & fa, & semitonus major inter fa, & mi*; respecto de lo dicho, y visto lo que dice Boecio en lo impresso, digo, que asiento à ello.

Los que toman esta autoridad materialmente, dicen, que si un canto sube, v. g. de Elami à Ffaut, que entonces dicen sus voces *mi, fa*, que este es el Semitono menor, que dice Boecio; y si se dice lo contrario, baxando de Ffaut à Elami, que entonces dicen las voces *fa, mi*, es Semitono mayor. Se engañan estos hombres materiales, y Boecio nunca soñò semejante disparate; y si no, pregunto: Quién està mas distante, el codo de la mano, ò la mano del codo? El muchacho mas rudo ha de responder, que tanto dista el uno del otro, como el otro del uno: luego no habló, ni se ha de entender así la autoridad de Boecio; pues es hacer agravio

vio à un hombre tan docto, y tan advertido, y con solo lo que dice basta para que le entiendan los prudentes, y discretos; y así digo, que dice bien Boecio, y entienden mal los que tal declaran.

Vease declarada la autoridad de Boecio en un exemplo práctico. En Madrid hay un Monasterio de Monges Geronymos, que está pegado al Palacio del Buen-Retiro: junto al Monasterio hay una Hospederia de Monges Geronymos de la Casa del Escorial. Supongamos, que son dos Monasterios; y midiendo desde San Geronymo al Palacio, estará mas cerca, que no el Monasterio del Escorial al mismo Palacio. Ahora, pues, dice Boecio, mas hay del Monasterio de San Geronymo al Palacio, que del Palacio al Monasterio de San Geronymo del Escorial. Los que esto entienden no tan malamente como los passados, dicen, que no puede ser. Otros dicen lo contrario: fomentase de aqui la question: *Utrum*: el Semitono, que dice Boecio ser menor, lo es en realidad; y si el mayor es mayor, ò deba ser trocado? Este es un punto, que los pareceres siempre quedan como los Egíalos, y Acantálides, que segun dice Plutarco en sus Morales, aun despues de muertos estos animales, es inunible la sangre del uno con el otro por su gran contrariedad.

No quiero levantar el arco para disparar flechas contra los Autores, que en nuestra España florecieron con bastante credito, como son Gonzalo Martinez, Francisco Arias Montano, Francisco Salinas, Tapia, Torres, el Padre Berardo Combes, y otros muchos, que à estos siguieron; siendo así, que no tiene la culpa Boecio de que no le hayan entendido. Yo, con el favor de Dios, voy à probar, que todos tienen razon, para favorecer, y no ultrajar à unos hombres tan doctos, y ha de ser con exemplos palpables.

Todos saben, que la Theorica no es otra cosa, sino declarar, y apurar la materia, encaminando sus razones à la

mayor perfeccion. Esto supuesto, passèmos ahora à unir las dos opiniones opuestas con un exemplo casero. Dos hombres pretenden una Joya perfectissima, que està situada á lo sumo de una escalera, capáz para que puedan subir los dos à un tiempo por ella: manda el dueño de la Joya, que uno se ponga quatro escalones distante de ella, y el otro cinco, y que en llegando à este termino, han de caminar iguales por ella, y será la Joya de quien la cogiere. Hay quién dude, que el que llegue à coger el quarto escalon es el mayor acerca la perfeccion de la Joya, y el otro el menor? Me parece, que no. Havrà quién dude, que mayor imperfeccion es la que tiene el que està en el quinto escalon, y menor el que està en el quarto? Tampoco.

Otro exemplo para mayor claridad. Dos caminan à la perfeccion de una virtud, la que consta de nueve grados. Al que yà no le faltan sino quatro grados para alcanzarla, no diremos, que es mayor, y mas arrimado à la perfeccion, que no el que le faltan cinco? No tiene duda. Con que mayor será el Semitono, que dice Boecio, que consta de quatro Comas, que no el que consta de cinco, supuesto que los dos caminaron al fin de lograr su perfeccion. No es mayor la imperfeccion que tiene al que le faltan cinco grados para alcanzar la virtud, que al que quatro? Es claro: luego uno, y otro son mayores, y uno, y otro son menores: luego unos, y otros tienen razon; y si no aplacan las voces quando se arguye esta materia, es por una de dos causas; ò porque no saben la distincion, ò porque no tienen fundamento de la materia que tratan.

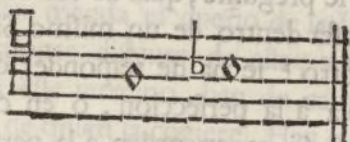
Algunas Artecillas de Canto-Llano he visto, que sin reparar en cosa alguna, dexan así à secas esta question, dando yà por asentado, que el Semitono, que es de mayor distancia, se llama mayor, y el de menor distancia es el menor; y no debe ser así, pues por alli aprenden à confundir lo

lo theorico, en lugar de aprender lo especulativo. Sepase, pues, que la cantidad mayor, y la imperfeccion en este punto, es una misma cosa; y la menor cantidad, y perfeccion, tambien; y quando se pregunte, qual de los dos Semitonos es el mayor, el que està dentro de un mismo Signo, ò el que vâ de un punto á otro? se ha de responder distinguiendo: en cantidad respectiva à la perfeccion, ò en cantidad respectiva à la imperfeccion. Si es en orden à la perfeccion, mayor es el Semitono, que està dentro de un mismo Signo, que el que vâ de un Signo á otro; y si es en orden à la imperfeccion, mayor es el que vâ de un Signo á otro, que no el que està dentro de un mismo Signo. Este debe ser el parecer de Aristoteles, Boecio, y Kyrquerio, como consta de las medidas Mathematicas; y así lo siente Cerone, Nassarre, y Andrès Lorente.

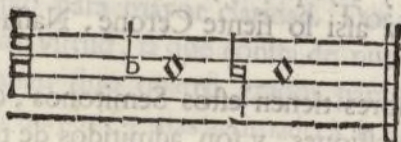
Otros nombres tienen estos Semitonos, con los cuales se quitan de questions, y son admitidos de todos los Theoricos, y Prácticos; y son Semitono cantable, y Semitono incantable: el cantable consta de cinco Comas, y el incantable de quatro.

Aunque no me he extendido quanto yo quisiera en esta materia, me parece que queda suficientemente explicada; por lo qual vuelvo á seguir este Capitulo, segun la brevedad, que ofreci. La definicion del Semitono en general es así: *El Semitono es la distancia, que hay de mi à fa*; y es en dos maneras, uno cantable, y el otro incantable: el cantable es *mi fa*, de un punto à otro; y el incantable es *fa, mi*, dentro de un mismo Signo. Vease en los Exemplos siguientes.

EXEMPLO PRIMERO.

Semitono cantable.*Cinco Comas.*

EXEMPLO SEGUNDO.

Semitono incantable.*Quatro Comas.*

Aunque al Tono, como verèmos luego, le compongan estos dos Semitonos, no por esso piensen, que este nombre Semitono està compuesto de la voz Semi, que quiere decir medio, pues del Exemplo consta no poderse partir por el medio; pues un Tono consta de nueve Comas, y la Coma es impartible, segun la comun. El P. Kirq. trahe dos exemplares Mathematicos, y divide el Tono en dos partes iguales: de lo que se vè claro, que no viene el nombre de Semitono de Semi, sino de *Semum*, que quiere decir imperfecto, y junto con Tono, dice imperfecto Tono.

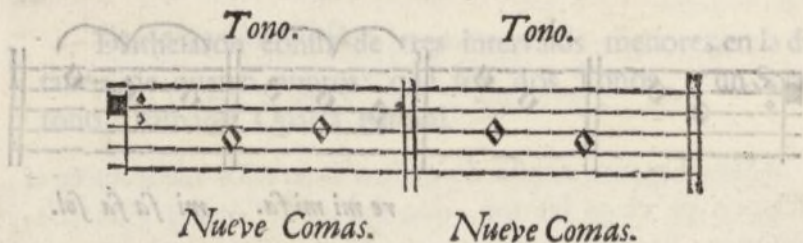
Esta palabra Tono tiene tres significados: el primero le tiene de su primer fundamento, que es el Canto-Llano, y es de dos maneras: el uno se llama Tono, ò Composicion, el qual define Guido Aretino en esta manera: *Tonus est cognitio prin-*

ci-

cipii, medii, ac finis cujuslibet cantus ascensus, & descensus judicans. La otra significacion del Tono, es Tono sexquioctavo, del qual el pasado Autor dice: *Fit tonus inter omnes voces præter mi, & fa.* Nassarre dice, que es un ascenso, ò descenso dentro de los límites de un Diapason; pero estará mas claro assi: *Tonus sexquioctavus est ascensus, vel descensus gradatim inter omnes voces præter mi, & fa.* El Tono sexquioctavo es la distancia que hay de una voz á otra, subiendo, ò baxando *gradatim*, exceptuando la de mi, à fa. Este es el que aqui buscamos, porque la otra especie de Tono, que queda, conviene el Canto-Llano con la Musica en el nombre; pero se distinguen en su juicio; y pues sabemos què cosa sea Tono, veámos de què se compone; y diremos, que esta especie, llamada Tono, se compone de los dos Semitonos; esto es, cantable, è incantable, por lo que constará de nueve Comas, y està, segun reglas Mathematicas, en la proporcion sexquioctava, como de $\frac{2}{1}$, que aun de su proporcion pudo haver tomado el nombre. Vease en el Exemplo siguiente el Tono sexquioctavo, y cómo se compone de los dos Semitonos.

EXEMPLO.

Tono sexquioctavo.

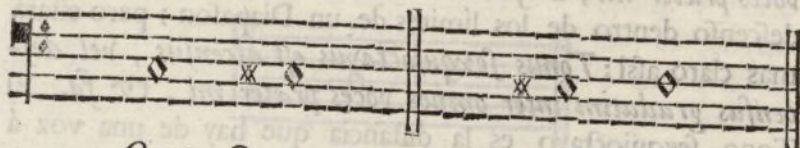


Llave de la Modulacion. Cap. IV.

Formacion de los dos Semitonos.

Semitono incantable.

Semitono cantable.



Quatro Comas.

Cinco Comas. 4

Suman 9.

Adviertõ, que para todas las demàs medidas, que en adelante en este Capitulo siguieren, en diciendo consta de tantos Tonos, y tantos Semitonos, que no entra mas el Semitono incantable, sino el cantable: quiero decir, que se entiendan son Semitonos cantables, y no incantables.

Semiditono se compone de dos intervalos menores, en distancia de tres puntos, y consta de un Tono, y un Semitono. Lllaman à esta especie los Prácticos Tercera menor.

EXEMPLO.

Semiditono, ò Tercera menor.

Medida.

Medida.



re mi mi fa. mi fa fa sol.

Tono. Semit. Semit. Tono.

En

En todas las especies se medirá conforme vâ en este Exemplo , v. g. desde Dlasôlre à Elami dicen las voces *re, mi*: diremos, que hay un Tono de distancia por la regla passada, que dice: *Fit tonus inter omnes voces, &c.* Buelvase à contar desde el mismo Elami à Ffaut, y dicen las voces *mi, fa*: y diremos, que es un Semitono cantable por la regla, que dice: *El Semitono cantable es aquel, que passa de un Signo à otro, &c.* Sirve para todas las especies, por lo que encargo el cuidado.

Ditono consta de otros dos intervalos menores en distancia de tres puntos, y se compone de dos Tonos: llamanla comunamente Tercera mayor.

E X E M P L O.

Ditono, ò Tercera mayor.

Medidas.

Medidas.



ut re re mi. fa sol sol la.

Tono. Tono. Tono. Tono.

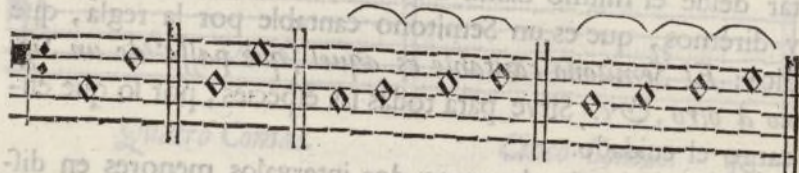
Diathefaron consta de tres intervalos menores en la distancia de quatro puntos, que son dos Tonos, y un Semitono: llamanla Quarta natural.

E X E M P L O.

Diathefaron, ò
Quarta natural.

Medidas.

Medidas.



ut re re mi mi fa. re mi mi fa fa sol.

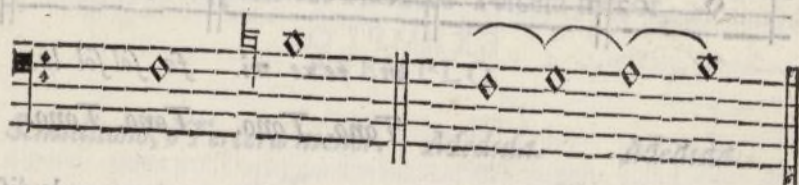
Tono. Tono. Semit. Tono. Semit. Tono.

Tritono consta de tres intervallos menores en la distancia de quatro puntos, que son tres Tonos: llamanla los Prácticos Quarta mayor.

E X E M P L O.

Tritono, ò Quarta mayor.

Medidas.



fa sol sol re re mi.

Tono. Tono. Tono.

Semidiapente consta de quatro intervallos menores en la distancia de cinco puntos, que son dos Tonos, y dos Semitonos: llamanla comunmente Quinta falsa, ò Quinta menor.

EXEM-

EXEMPLO.

Semidiapente, Quinta falsa,
ò Quinta menor.

Medidas.



mi fa fa sol sol la la fa.

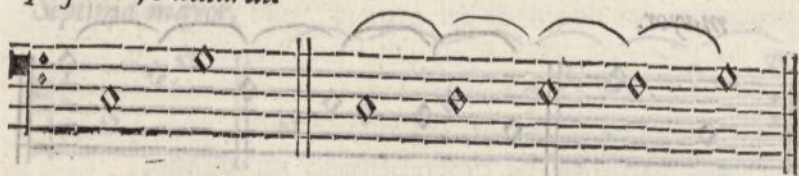
Semit. Tono. Tono. Semit.

Diapente consta de quatro intervalos menores en la distancia de cinco puntos, que son tres Tonos, y un Semitono: nombranla los Prácticos Quinta perfecta, ò Quinta natural.

EXEMPLO.

Diapente, ò Quinta
perfecta, ò natural.

Medidas.

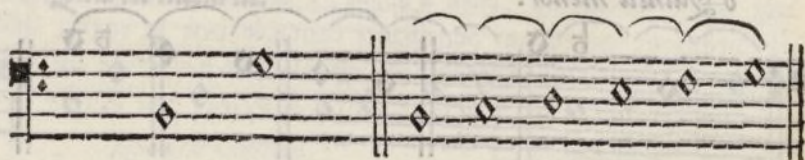


ut re re mi mi fa fa sol.

Tono. Tono. Semit. Tono.

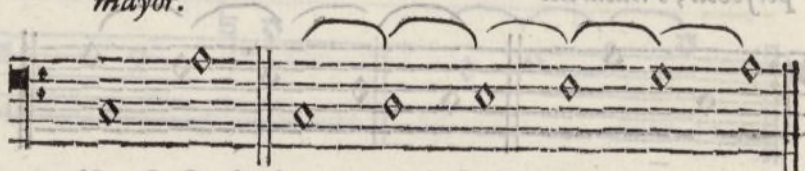
Exacordio menor consta de cinco intervalos menores en la distancia de seis puntos, que son tres Tonos, y dos Semitonos: llamanla los Prácticos Sexta menor.

E X E M P L O.

*Exacordio, ò Sexta menor.**Medidas.**mi fa fa re mi mi fa fa sol.**Semit. Tono. Tono. Semit. Tono.*

Exacordio mayor consta de cinco intervallos menores en la distancia de seis puntos, que son quatro Tonos, y un Semitono: llamanla comunmente Sexta mayor.

E X E M P L O.

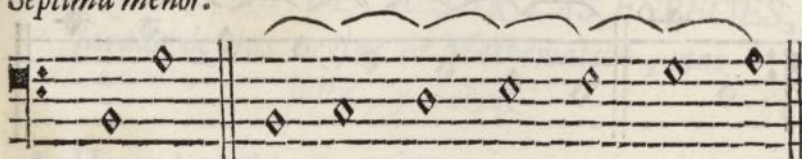
*Exacordio, ò Sexta mayor.**Medidas.**ut re re mi mi fa fa sol sol la.**Tono. Tono. Semit. Tono. Tono.*

Eptacordio menor consta de seis intervallos menores en la distancia de siete puntos, que son quatro Tonos, y dos Semitonos: llamanla, segun los Prácticos, Septima menor.

E X E M P L O.

Eptacordio , ò
Septima menor.

Medidas.



mi fa fa re re mi mi fa fa sol sol la.

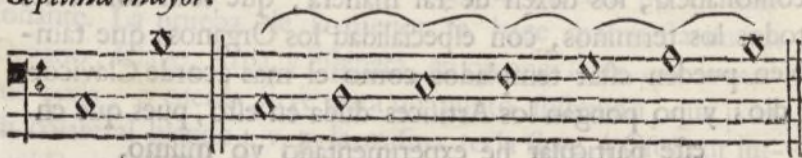
Semit. Tono. Tono. Semit. Tono. Tono.

Èptacordio mayor consta de seis intervalos menores en la distancia de siete puntos , que son cinco Tonos , y un Semitono : nombran à esta especie Septima mayor.

E X E M P L O.

Eptacordio , ò
Septima mayor.

Medidas.



ut re re mi mi fa fa sol sol re re mi.

Tono. Tono. Semit. Tono. Tono. Tono.

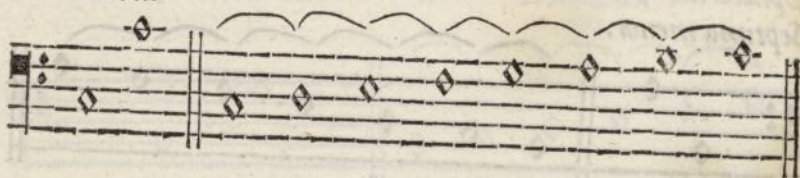
Diapason consta de siete intervalos menores en la distancia de ocho puntos , que son cinco Tonos , y dos Semitonos : la comun práctica le llama Oitava.

EXEM-

E X E M P L O.

Diapason,
ò Octava.

Medidas.



ut re re mi mi fa fa sol sol re re mi mi fa.

Tono. Tono. Semit. Tono. Tono. Tono. Semit.

Esto, que aqui queda dicho, para mi tengo por cierto, que son los dientes de la Llave de la Modulacion; y quien sepa bien esto, aunque este en el termino que quiera, vera con quánta facilidad descifrarà qualquier especie, si es menor, ò mayor; y observando lo que en adelante se dirà, quando entonces no saliesen bien las Modulaciones, no sería la culpa del que las practica, sino defecto del Instrumento: por cuyo motivo se encarga à los que templan Instrumentos de consonancia, los dexe de tal manera, que sean tolerables todos los terminos, con especialidad los Organos, que tambien pueden estar templados como el mas acorde Clavicordio; y no pongan los Artifices duda en esto, pues que en este particular he experimentado yo mismo, que puede ser.

CAPITULO V.

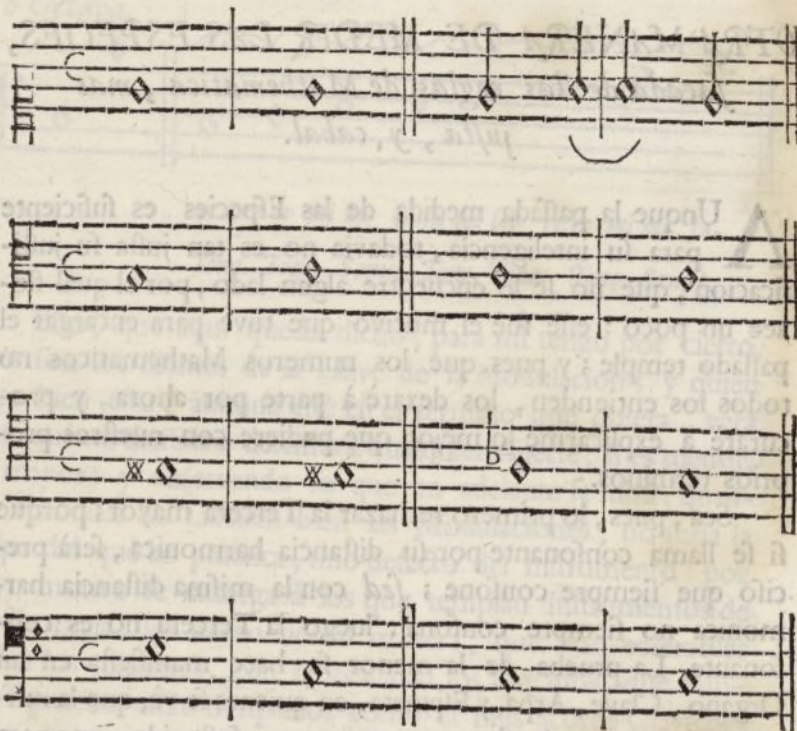
OTRA MANERA DE MEDIR LAS ESPECIES,
*sacada de las reglas de Mathematica , mas
justa , y cabal.*

A Unque la passada medida de las Especies es suficiente para su inteligencia, todavia no es tan justa su justificacion, que no se le encuentre algun lado, por el qual floxee un poco: esse fuè el motivo que tuve para encargar el passado temple; y pues que los numeros Mathematicos no todos los entienden, los dexarè à parte por ahora, y procurarè à explicarme lo mejor que pudiere con nuestros propios terminos.

Sea, pues, lo primero rechazar la Tercera mayor; porque si se llama consonante por su distancia harmonica, serà preciso que siempre consone; *sed* con la misma distancia harmonica no siempre consona: luego la Tercera no es consonante. La prueba de la menor se hace manifesta en un Organo, Clave, Arpa, y Espineta, en quienes se vè, que la misma tecla, ò cuerda sirve para un punto sustenido, que para su colateral blando: v. g. la misma tecla sirve à Gsolreut sustenido, que à Alamire blando. Esto supuesto como cierto, pongase, pues, Gsolreut sustenido, y Elami, que es una Tercera mayor: apliquesè à esta Tercera mayor un baxo en Csolfaut, y quedò hecha yà la Tercera mayor especie dissonante; y en tanto grado, que no hay orejas para su aguantte. La razon de su dissonancia està en su medida oculta; para cuyo fin pondrè aqui un Exemplo, en que se vean claras las Voces, para que mejor se entienda la medida, que vamos à explicar.

EXEM-

EXEMPLO PRIMERO.



EXEMP

0

O así, que es lo mismo para el caso.



Vease la Sexta menor, que hay desde el Tenor al Tiple al segundo Compàs en el primer Exemplo, ò la Tercera mayor entre el Contralto, y Tiple al segundo Exemplo, que por ser lo mismo en orden al intento, que vámos à probar, (pues tan dissonante es el uno como el otro) hablarèmos solo con el primero, para que no nos confundamos en la inteligencia de la operacion. Esta Sexta menor, que dixe que hay del Tenor al Tiple, pertenece al genero Chromatico; la razon es, porque este genero siempre procede por los dos Semitonos cantable, è incantable; y si al Tenor se le quitasse el Sustenido, que tiene, y se midiesse su distancia hasta el Tiple, seria Sexta mayor, y del genero Diathonico. Midase, pues, segun diximos en el Capitulo passado, la distancia que hay desde el Tenor al Tiple, conforme se vè en el Exemplo,

nn

D

y

y encontraràn, que consta de tres Tonos, y un Semitono, que corresponde à la Sexta menor.

Midamos ahora el Tenor con el Baxo, y encontraremos la causa de la disonancia, y falsedad de la Tercera mayor, y mala medida la pasada del Capitulo IV. à lo menos no cabal. Desde Gsolreut Sustenido, del Tenor à Csolfaut del Baxo, hay una Sexta menor del genero Enarmonico: pruebasse esto contra la pasada manera de medir, diciendo: Desde Csolfaut à Dlasolre hay un Tono: desde Dlasolre à Elami otro Tono, son dos Tonos; desde Elami à Ffaut, un Semitono cantable, son dos Tonos, y un Semitono: Desde Ffaut à Gsolreut natural hay un Tono, son tres Tonos, y un Semitono: desde Gsolreut natural à Gsolreut Sustenido, hay un Semitono incantable: con que suman tres Tonos, y dos Semitonos, que es una Sexta menor, segun la pasada regla. La distancia de la Sexta menor debe constar de tres Tonos, y dos Semitonos cantables: aqui no constan: luego es falsa.

Midamos ahora la distancia del Tenor con el Baxo, y encontraremos en el tercero Compàs, que es Sexta menor cabal, diciendo: Desde Csolfaut del Baxo à Dlasolre vá un Tono: desde Dlasolre à Elami otro Tono, son dos Tonos: desde Elami à Ffaut un Semitono cantable, son dos Tonos, y un Semitono cantable: desde Ffaut à Gsolreut natural otro Tono, son tres Tonos, y un Semitono cantable: desde Gsolreut natural à Alamire blando hay un Semitono cantable; suman los tres Tonos, y dos Semitonos, que pide la Sexta menor: digo que sì, està cabal; pero lo que havemos añadido al Tenor, lo hemos quitado al Tiple; y si no, digan: Desde Alamire blando à Bfami blando vá un Tono: de Bfami blando à Csolfaut vá otro Tono, son dos Tonos: desde Csolfaut à Dlasolre vá otro Tono, son tres Tonos: desde Dlasolre à Elami vá otro Tono, son quatro Tonos: pues que especie hay en la Musica, que consiste de quatro Tonos

tan

tan solamente? Ninguna; pues especie, que no es especie, sin duda sonará à manera de imposible.

Esta Coma, pues, que en una parte sobra, si en otra falta, es la que pertenece al genero Enarmonico: éste con el Chromatico *simul* son opuestos entre si por la cantidad: luego los Exemplos passados, por contener estos dos generos à un tiempo, no pueden ser buenos, y por consiguiente la Tercera mayor, que en ellos está puesta.

No siempre será la Tercera mayor dissonante: reparen en lo que queda dicho, y distinguirán lo que voy à decir. Siempre que la Tercera mayor siga con la consonancia de las demás voces, un genero tan solamente no puede ser dissonante; pero si se juntan dos generos, como en los passados Exemplos, nunca será, ni puede ser consonante: hablo de la Tercera mayor entre las voces, ò de la Sexta menor, que ésta engendra.

Este Capitulo sirve para distinguir, que no es lo mismo Csolfaut Sustenido, que Dlasolre blando, aunque tengamos que passar por ello; y siendo (como es) el genero Enarmonico el que puede tan solamente por reglas Mathematicas dár alcance à quilates tan menudos, siendo solas quatro Comas en quince puntos, las que verifica este genero en el Bisdiapason, que le faltan, y poniendo un poco de cuidado en su repartimiento, saldrá, yá que no perfecto, à lo menos tolerable. Vease en Cerone lib.2. fol.252. Mas adelante

quedará esta materia mas evidentemente
demonstrada.

CAPITULO VI.

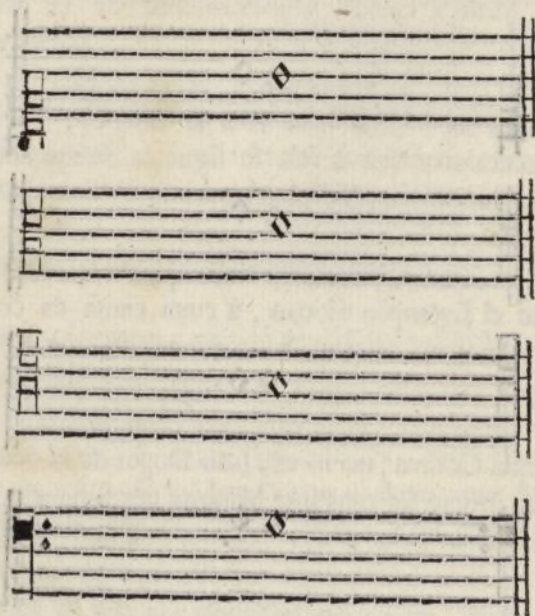
UTRUM LA QUARTA SEA CONSONANTE,
ò dissonante? Trátase tambien de la Sexta.

ANtes de responder à la duda del titulo de este Capitulo, es menester advertir, que aqui hablaremos de la Quarta acompañada de otras voces, para poder de una vez explicar lo que dexè de decir en el Capitulo III. pasado; y en el VIII. se verá en su lugar la Quarta sola cómo responde à esta duda.

La Quarta tiene dos respectos, por lo que se dice unas veces consonante, y otras dissonante: infiero esto à mas de la certeza de la práctica fundada en buena theorica de lo que dice el Padre Athanasio Kyrquero lib. 5. tom. 1. §. 1. de *Divisione consonantiarum*, fol. 221. hablando de la Quarta: *Certo modo considerata consonantia non est* (de lo que infiero así: *Ergo alio modo considerata consonantia est*) *parit tamen consonantiam*. No tiene esto la menor duda, como se verá ahora.

La Quarta, respecto à las voces, es en dos maneras: una es consonante, y perfecta: otra es menos consonante. La Quarta, respecto al Baxo, es en otras dos maneras, una es menos consonante, y otra es dissonante.

EXEMPLO DE LA QUARTA CONSONANTE,
y perfecta, respecto à las voces.



Esta Quarta, que está entre el Tenor, y Contralto, es la Quarta que hay desde el Contralto al Tiple, no solamente no es dissonante, sino que perfecciona el Diapason: con que tal Quarta por razon alguna se podrá llamar dissonante; es asimismo especie perfecta, por ser una de las dos, que constituyen la perfeccion del Diapason, y se llama tambien especie principal por la misma razon.

EXEM-
plum, quod est inter Tenorem, et Contraltum, est Quarta, quae est ab Contralto ad Tiple, non solum non est dissonans, sed etiam perfectio Diapasonis: cum igitur talis Quarta propter aliquam rationem vocetur dissonans, est etiam species perfecta, quia una est earum duarum, quae constituunt perfectionem Diapasonis, et vocatur etiam species principalis propter eandem rationem.

EXEM-

EXEMPLO DE LA QUARTA MENOS CON-
sonante, respecto à las voces.



Esta Quarta, que está entre el Tenor, y Contralto, se llama, en sentir de Cerone, y otros Autores, que cita en el Libro 2. fol. 316. Minima consonancia; y aunque no dá la razon, diré mi parecer; y es, que siempre que las voces estén en distancia harmonica, como en el Exemplo se ven, le falta una de las especies principales, que constituyen el Diapason, como es la Quinta del Baxo: y como à causa de la Sexta suponga otro Diapason, que aqui no pinta; de aqui es, que no es consonancia perfecta. El Diapason supuesto real, y verdadero del Exemplo es Elami, y no Gfolreut, conforme pinta; y si no quedan satisfechos, digo que baxen tres puntos el Baxo, sin menear voz alguna, y saldrán de la duda.

EXEM-

EXEMPLO DE LA QUARTA MENOR

menos consonante, respecto al Baxo.



A esta disposicion de voces llaman los Theoricos **Minima consonancia**, sin duda por la misma razon del Exemplo antecedente ; pero advierto yo , que en nombrarla como à la pasada, le hacen à ésta agravio , y tambien en nombrarla **Perfecta consonancia** se le hace demasiado favor. En quanto à lo primero, digo, que se le hace agravio por la razon que el pasado Exemplo es interminable ; esto es, que no se puede dár fin sin otra determinacion de consonancia, y este sí: la postura de **Diasolre** de la Vihuela está, *proportione servata*, conforme à la consonancia del Exemplo ultimo, la que la trahen en mi favor **Cerone**, y **Naslarre** ; y si esta es terminable, y la otra no : luego ha de gozar de algun privile-

legio mayor el ultimo Exemplo , que no el passado ; *ac sic est* , que le nombran igualmente : luego le hacen agravio.

En quanto à lo segundo , digo , que una consonancia perfecta en la Musica consta primeramente de la proporcion equa , ò igual , v. g. de 1. à 1. ò de 2. à 2. que es el Unifonus : despues sigue la proporcion Sexquiquinta , ò Sexquiquarta , que es de 6. à 5. ò de 5. à 4. Esto es , Tercera menor , ò Tercera mayor ; à ésta se sigue la Sexquialtera , que es de 3. à 2. en Musica es Diapente , ò Quinta perfecta ; à esta sigue la Dupla , que es de 1. à 2. ò de 2. à 4. que en Musica es el Diapason ; y aunque es verdad , que todas estas proporciones tiene el Exemplo ultimo , à cuya causa es consonante por fuerza ; mas no es perfecta consonancia , porque la proporcion equa , aunque supone su Diapason , que es C folsaut , no está por cimiento , sino mas alto , y debiendo ser la Dupla de la equa Octava , no lo es , sino Dupla de la Sexquialtera : de lo que se infiere ser mas que Minima consonancia , y no tanto como consonancia perfecta , aunque conste de todas las proporciones de una perfecta consonancia. La Quarta , respecto al Baxo dissonante , es en dos maneras : la una es ser dissonante tan solamente , y la otra es dissonante , y opuesta : à lo que acompaña , ò sucede lo mismo à la Sexta. La Quarta meramente dissonante es quando liga , y la hace padecer la Quinta del Baxo. La razon de su dissonancia no está de parte de la Quarta , sino de parte de la Quinta ; pues como la Quinta sea consonante , y perfecta , y entre la Quarta , y la Quinta no medie otro numero ; de aqui es , que la tal postura será dissonante. Vease esto claro en práctica , usando las reglas de restar proporciones , que supongo sabrán hacerlo. Pruebase lo primero , que la Quarta con la Sexta es consonante.

Sex-

Sexta mayor. 5. 3.

Quarta natural. 4. 3.

Resta una tercera mayor. . . 15. 12. Sexquiquarta, como
de 5. à 4.

Pruebase, que la Quarta con la Quinta es dissonante.

Quarta. Proporcion. 4. 3. Sexquitercia.

Quinta. Proporcion. 3. 2. Sexquialtera.

Resta un Tono Sexquioctavo. Proporcion. 8. 9. Sexquioctava.

Con que sacamos, que la causa de la dissonancia consiste en la vibracion desordenada, como se demuestra en la proporcion; y asimismo dixose en el Capitulo II. que la Quarta, y la Sexta eran opuestas à las consonantes, y en este Capitulo al segundo respecto de la Quarta con el Baxo, que era no solamente dissonante, sino tambien opuesta à las consonantes. La razon que queda dicha es la misma prueba de ello; pues si juntásemos à la Tercera, Quarta, Quinta, y Sexta, y restásemos proporciones, no hay duda, que los dos Tonos havian de volver à salir con un Semitono cantable, y nos encontraríamos con tres Segundas. Tambien hemos visto en este Capitulo, que la Quarta del Baxo, acompañada de la Sexta, forma diverso Diapason de lo que el fundamento demuestra, y la Quinta, y Tercera del Baxo hace el Diapason real, y verdadero, que el fundamento señala: con que si uniésemos estas quatro especies, por consiguiente uniríamos dos Diapasones *simul*: sed dos Diapasones *simul* distintos, son opuestos à la consonancia: luego la Quarta, y la Sexta son opuestas à la Tercera, y Quinta, por ser diversos los Diapasones, las unas de las otras. Vease la diferencia que hay entre estas tres Segundas, que quedan dichas con sus Exemplos en nota,

E

pa-

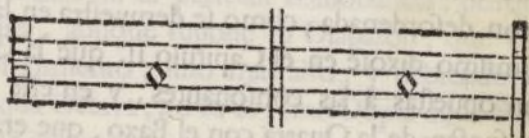
para que pueda ser mejor comprehendido de todos.

Advierto, que lo mismo tiene el Diapason, que las demás especies en orden à poder entrar dos veces una misma proporcion, lo que es imposible, como se podrá ver en el Capitulo VIII.

Proporcion Superbiparcientetercia. 5. 3. Sexta mayor.
Proporcion Sexquialtera..... 3. 2. Quinta perfecta.

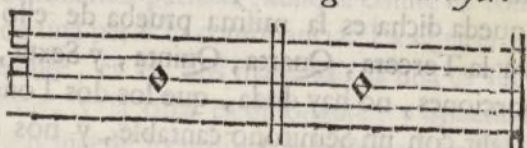
Resta la Proporcion Sexquinona .. 10. 9. un Tono agudo.
Diferencia.... 1.

En Musica.

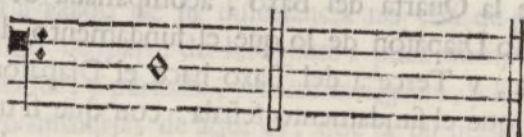


6.^a

Segunda mayor.



5.^a



Fundamento.

Proporcion Sexquitercia..... 4. 3. Quarta natural.

Proporcion Sexquialtera..... 3. 2. Quinta perfecta.

Resta la Proporcion Sexquioctava. 8. 9. un Tono Sexquioctavo.

Diferencia..... 1.

En Musica.



5.^a

Segunda mayor.



4.^a

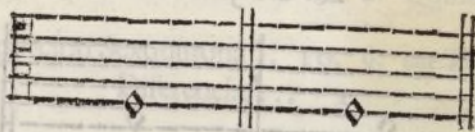


Resulta una Segunda mayor con quasi una Coma mas.

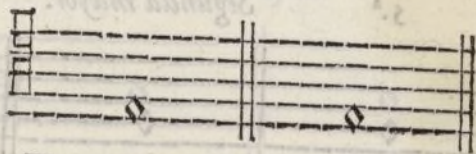
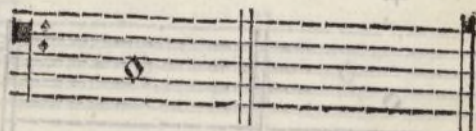
Proporcion Sexquiquarta..... 5. . . 4. Tercera mayor.
 Proporcion Sexquitercia..... 4. . . 3. Quarta natural.

Resta la Proporcion Sexqui- }
 quintadecima. 15. 16.

Diferencia. 1.

En Musica.

4.ª

*Tercera mayor.**Unifonus.*

Resulta el Semitono cantable, ò Segunda menor.

Me parece que esto basta para conocer cuándo la Quarta, y Sexta son opuestas, y cuándo serán consonantes, que es lo que aqui se trata. Quien gustare ver acerca de la Quarta sola, y acompañada, lea al Padre Naffarre al cap. 9. del lib. 1. de la segunda Parte de su Escuela Musica, y à Don Pedro Cerone en los capitulos 73. 74. y 75. del segundo libro, desde el fol. 312. hasta el 321. inclusivè; y este mismo Autor en el lib. 13. fol. 728. con Exemplos,

CA-

CAPITULO VII.

DE LA ESPECULACION DE ALGUNAS
Reglas.

Muchas veces consiste el no salir de un comun uso, en la falta de especular las Reglas. Otras veces se juzga, que algunas cosas son malas, no porque lo sean, sino porque falen de la práctica comun: otras cosas son tenidas por buenas, que en la realidad son malas: otras son tenidas por malas, que en la realidad son buenas; todo lo que, para ser perfectamente juzgado, se requiere que concurren dos sujetos, que son el objeto, y la razon: el uno para proponer, como es el Oído, objeto de esta Arte; y el otro el Entendimiento, Juez de todas las Potencias. Comprueba esto Boecio con aquellas sentenciosas palabras: *Non omne judicium sensibus demus quamquam a sensu aurium hujusce artis sumatur omne principium*: Mas abaxo: *Quibus vero inter se distantis consonantie differant id jam non auribus, quarum sunt obtusa judicia, sed regulis rationeque permittunt, ut quasi obediens quidam famulus sit sensus, Judex vero, atque imperans Ratio.*

En quanto al especular las Reglas, digo, que se puede hacer manifestto en algunas, que dicen, ò permiten mas de lo que algunos Prácticos piensan. Sea lo primero una Regla, que dice: *No se darán dos especies perfectas sucesivamente de un mismo genero.* En esta Regla han sido muy variables los pareceres de los Theoricos con el uso de los meramente Prácticos; porque estos dirán, que una Docena, que es compuesta de la Quinta, (y es mucho decir, si no saben de especulativo) sonará de la misma suerte, que su Simple; à

lo

lo que se les puede responder tres cosas: la primera, que la regla solamente prohibe dos especies perfectas de un mismo genero; y no dos especies perfectas de diverso genero; *ac sic est*, que la Quinta perfecta es del genero Superparticular, y la Docena del genero Multiplex: *ergo* son de diverso genero: *sed* ninguna especie puede ser de un mismo sonido, no siendo de un mismo genero: luego la Quinta, y la Docena no son de un mismo sonido: *sed* el fin de la Regla es prohibir dos especies de un mismo genero, que son de un mismo sonido, siendo perfectas: luego no siendo la Quinta, y Docena de un mismo genero, ni sonido, no las prohibe la Regla.

Lo segundo, que no es suficiente, ni capáz sugeto el oído para juzgar; pues en esto, haciendo su oficio, propone al entendimiento falsamente, si le propone que la Quinta, y Docena son de un mismo genero: y así no bastará que el oído diga, me parece que es una misma cosa; sino que la razon lo aclare, y lo juzgue, y diga, que no hay tal.

Lo tercero, que si dos Quintas (dado que sean al parecer tan solamente) no son de un mismo genero, tambien deben ser buenas; esto es, deben ser tenidas, y pasar por buenas, así como la Quinta perfecta, y despues de esta una Quinta menor, tampoco las prohibe la regla; pues la Quinta perfecta es del genero superparticular, como de 3 à 2, y la Quinta falsa es como de 64 à 45, que es del genero *super-partiens*.

Para dexaslo mas aclarado digo, que si à un Diapason le quitáran un Tritono, precisamente restára un Semidiapente; y si le quitáran un Diathesaron, le restára una Quinta perfecta: de lo que se infiere legitimamente no está en una misma proporcion la Quinta perfecta con el Semidiapente; y de no está en una misma proporcion, se sigue mudar de sonido: siendo variado el sonido, la Regla no se opone: luego aunque

que se dè la Quinta perfecta, y despues seguidamente la Quinta falsa, no se opondrà à la regla. Quien niegue esto, tambien negará, que despues de una Octava no se puede dár una Quinta perfecta, que es un grande absurdo.

Acuerdome de un caso, que me fuè preguntado el año de 1754. estando en una Junta de Facultativos, el qual fuè así:

Utrum, si à uno le mandassen añadir dos Voces à estas dos, sin mudar las partes, se podía hacer sin contravenir à regla alguna, acabando las quatro Voces



juntas en el segundo punto del Baxo? A lo que no pude responder, sino diciendo, que me parecia imposible, si no se permitia mudar el Tenor. Dixeronme: No se ha de mudar el Tenor, y han de acabar juntas. Dixe, pues, entonces, que no podía por menos de faltar à una, ò otra Regla de Composicion, quando no faltassen à mas. Dieronme entonces los tres exemplares, que se siguen; y negando Reglas, y pruebas, que contra los tales exemplares se ofrecian, tuve por mejor callar, y reirme, que no arguirles, como se enseña en la Philosophia à los que niegan los principios. Los pondré aqui, para que se véan, y al mismo tiempo harèmos evidencia de su poca especulacion.

EXEMPLO PRIMERO.



En quanto à este primero, digo, que invierten el orden de la harmonia, y que en un final, que debe constar de la mayor perfeccion, es un error grande el encontrarse imperfeccion alguna, como la hay acabando el Contralto mas baxo, que el Tenor, porque queda la tal voz ahogada, è incapáz de poderse oír. La razon es patente, pues el Tenor está en sus terminos mas elevados, y el Contralto en los mas profundos, por lo que queda ahogado, è imperceptible; y mal formará consonancia à nuestro oído, si no es perceptible, y falta à su legitima definicion. Invierten el orden, porque entre el 8, y el 5 media el 3, y no el 4, conforme consta del mismo Exemplo entre el Contralto, y el Tenor, con lo que queda bastante defectuoso el primer Exemplo.

II.



En quanto al segundo Exemplo, le defienden, diciendo, que es puesto de quarta voz el tal salto, que está bien, y se acabaron todas sus razones: à lo que se responde, lo primero, que consta de las mismas imperfecciones, que el Exemplo pasado, con otro error mas, que es saltar à la regla antigua, como siente el Señor Maestro Francisco Valls en su Escala Aretina, la qual Regla dice así: *No se daràn mas saltos, que los de Segunda, Tercera, Quarta natural, Quinta natural, y Octava.* El Contralto en el segundo Exemplo tiene un salto de Quinta falsa: luego contraviene à esta regla. No digo, que esta regla esté en la Escala Aretina; pero sí, que asiente à ella el dicho Maestro al fol. 14. donde dice estas palabras: El Semitono menor, el Tritono, y la Quinta imperfecta fueron tenidos por intervalos incantables. Baste esto por ahora.

III.

EXEMPLO PRIMERO.



En el Tercero Exemplo encubren las dos Quintas con una pausa de Minima: esto seria bueno, quando la pausa no significasse sino solamente una cosa, que entonces el juicio fuera bueno; pero como significa dos cosas, que son indicar silencio, y suponer figura; de aqui es, que la tal pausa no quita las dos Quintas, que hay entre el Tenor, y el Tiple. Quien quiera ver esto mas lato lea al Padre Kirquer. al lib. 5. de *Symphoniurgie*, cap. 11. Zarlino lib. 3. cap. 47. Cerone lib. 12. cap. 4. y Naffarre al cap. 7. del lib. 2. de sus Fragmentos Musicos.

Mi parecer es, que ningun Compositor se áte las manos con semejantes precisiones; y en caso que suceda, menos malo es el Exemplo ultimo con las dos Quintas, que no los otros

otros dos : la razon es , porque en los dos primeros parece la consonancia , que es lo que mas se debe mirar , y en el ultimo no ; y quando alguna voz tiene que dár algun salto , como en el segundo Exemplo consta , siempre tiene mas peligro del error , que del acierto ; y como sea especie perfecta la saltada , no acertando puntualmente con el salto , nadie negará , que quedò toda la consonancia destruída. De qué servirá , pues , que la composicion esté bien escrita , si no produce buen efecto ? A este proposito cuenta Cerone , que un Maestro de Capilla logró hacer una Composicion à 60. voces , que son 15. Coros ; pero tambien dice , que no sabe , què logró el tal Maestro (parece lo dice por la poca harmonía que tenia) despues de tanto trabajo.

En las Ligaduras hay otra regla , que dice : *Toda Ligadura consta de tres cosas , que son : prevencion , ligar , y desligar.* La prevencion es aquella parte , ò medio Compás , que está antes de la Ligadura : la Ligadura es aquella parte , ò medio Compás , que está en especie dissonante ; y el desligar es salir de la dissonante à la imperfecta ; y si sale à la perfecta , debe volver à ligar.

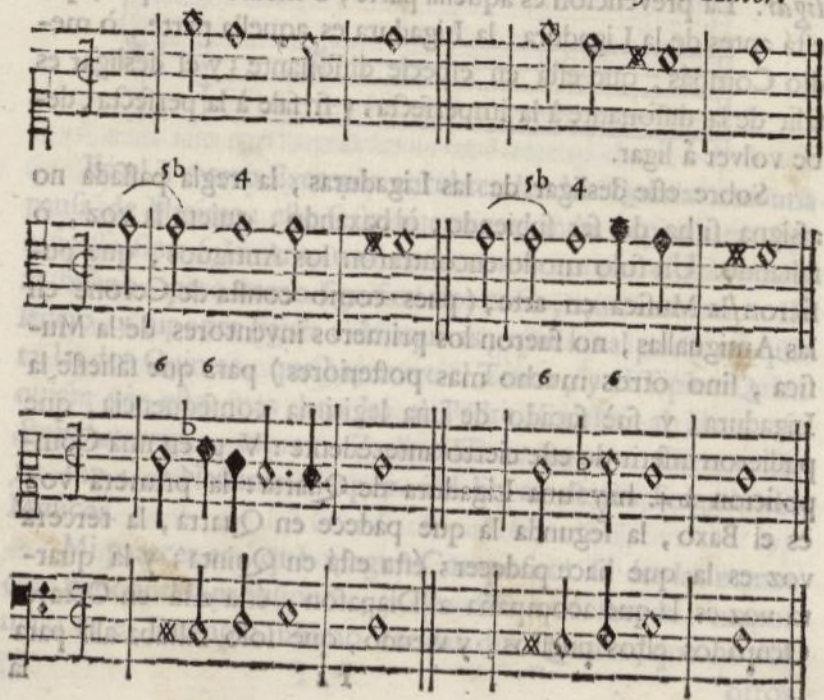
Sobre este desligar de las Ligaduras , la regla passada no asigna si ha de ser subiendo , ò baxando , quieta la voz , ò saltando. Un solo modo encontraron los Antiguos , que pusieron la Musica en arte , (pues como consta de Cerone en las Antiguallas , no fueron los primeros inventores de la Musica , sino otros mucho mas posteriores) para que saliesse la Ligadura , y fuè sacado de una legitima consequencia , que pudieron inferir de este cierto antecedente : V. g. en una Composicion à 4. hay una Ligadura de Quarta : la primera voz es el Baxo , la segunda la que padece en Quarta , la tercera voz es la que hace padecer ; ésta está en Quinta ; y la quarta voz es la que acompaña al Diapason , ésta está en Octava. Ocupados estos puestos , y viendo , que solo faltaba alli para

la perfecta consonancia la Tercera del Baxo, me parece, que infirieron legitimamente, que la Quarta havia de baxar à la Tercera; pero con todo esso no nos dexaron semeiante ley. Pues què razon hay, si encontrandose otros primores, que no faltan à regla alguna, no mas sino porque nadie lo ha hecho antes, tampoco ahora se ha de hacer? Y así, los que tal juzgan, no conocen la Musica mas que por su práctica comun, juzgando malamente con la vista, lo que aun no pertenece al oído, que tiene algun derecho mas en esta facultad, que no ella.

El famoso Scarlati, docto en el fundamento, y perfecto en la práctica, como consta en muchas de sus Obras, encontró, que la Ligadura podia salir de su dissonancia, ò padecer sin mover de un mismo signo, como lo pueden ver en este

E X E M P L O.

Otro del mismo Autor.



La Quinta falsa, así en un Exemplo, como en otro, desliga à la Quarta, y Sexta, que bien claro quedò probado en el antecedente Capitulo, que en no ser mas que minima consonancia se les hacia agravio: con que aunque quede en este minimo termino, no faltan à regla alguna ninguno de los dos Exemplos, y el segundo exemplar le pongo, porque aunque à la vista parece ser malo, al objeto, y à la razon consta de que es bueno; porque como quedò probado antes, el Diapason, que al alzar supone en el segundo Exemplo, es Alamire, y no Elami, como parece, y en el primero no es Alamire, pero si Elami; y si me preguntan, cómo siendo el mismo Baxo en el primer Exemplo, que en el segundo, ha de ser diferente la suposicion? Respondo, que aunque el Baxo es el mismo en realidad de canto, mas no en realidad de Diapason, como lo demuestran las voces de uno, y otro Exemplo; pues en el primero liga el Tiple al alzar, haciendo Ligadura de Septima, estando las otras voces en Tercera del Baxo, y el segundo liga de Septima el Contralto, con el fundamento de la consonancia, que es el Tenor, y no en Tercera del Baxo, como à la vista parece; y se dixo antes, que la Tercera, y Quinta del Baxo hacian Diapason manifestò del Baxo; y la Quarta, y Sexta hacian Diapason diverso de lo que eran opuestas.

No he encontrado hasta ahora, que Ligadura alguna pueda desligar subiendo, no siendo por motivo de hurtar el puesto proprio de la salida otra voz, que no liga, como se ve en este Exemplo, que mandò practicar el Señor Maestro Francisco Valls en una Oposicion, y es como se sigue.

EXEM-

E X E M P L O.



Las circunstancias, que tiene este Exemplo, son quatro, que son: Cantidad, qualidad, nombre, y antes de acabar la primera voz han de haver entrado las quatro. Reparese en el quarto Compás à la entrada del Baxo la Ligadura de Novena, que hace el Contralto, y al desligar toma el puesto del Contralto el Tenor, y al quinto Compás el Contralto desliga, saltando al puesto del Tenor, y el Tenor desliga, subiendo al puesto del Contralto, todo lo qual no contraviene à regla alguna, ni à circunstancia; pues como dixe antes, la regla no dice si ha de desligar subiendo, ò baxando, sin salir de un mismo signo, ò saltando, que para lo que insinuè al principio de este Capitulo, me parece, que de todo quedan los

exem-

exemplares , que dán buen testimonio de ello , por lo que no digo mas en esta materia.

CAPITULO VIII.

QUÁNTAS CONSONANCIAS TIENE

la Música , sus nombres , por qué les convienen,
y cómo se producen las unas especies
à las otras.

LA Música tiene tan solamente seis consonancias ; esto es, tres de Tercera menor , y tres de Tercera mayor. Las de Tercera menor son:

1.^a Consonancia
Perfecta.

2.^a Consonancia
Imperfecta.

3.^a Consonancia
Compuesta.



Las

Las de Tercera mayor son:

1.^a Consonancia Perfecta. 2.^a Consonancia Imperfecta. 3.^a Consonancia Compuesta.



La razon, ò el por què les convienen estos nombres, es, à las primeras, por constar de especies Perfectas, y sola una imperfecta: debe llevar la primacia à las demás, y conviene el nombre con sus especies: las segundas tienen el nombre de Imperfectas, por constar de Tercera, y Sexta, que son especies imperfectas; por lo que tambien les conviene el nombre: las terceras tienen el nombre de Consonancias Compuestas, pues no tienen la harmonia del fundamento que pinta, sino que le toman de otro, por lo que les conviene el nombre de Compuestas.

El Padre Athanasio Kirquerio, tratando de la division de las consonancias, lib. 5. tom. 1. cap. 6. §. 1. dice así: *Imperfectæ consonantiæ sunt omnes illæ quæ post quaternarium numerum occurrunt, ut 4. 5. 6. cujusmodi sunt Sexquiquarta, sive Tertia major :: Sexquiquarta, sive Tertia minor.* Adviertase en lo que sigue despues de los quatro pun-

tillos, que es yerro de Imprenta, y no falta de un hombre tan excelente; donde dice Sexquiquarta, ha de decir Sexquiquinta: la razon es clara; pues si à un Diapason le quitan un Exacordio mayor, ò Sexta mayor, no tiene duda, que le restará un Semiditono, ò Tercera menor, como prueba esta Regla de restar.

Si de un Diapason, que es de 2 à 1.	} Dupla.
se le quita una Sexta mayor,	
que es de 5 à 3.	
le restará una Tercera menor,	} Superbiparcientetercia.
que es de 6 à 5.	
	} Sexquiquinta.

Advierto esto, para que no se confundan, si aqui lo leyeren, ò en el Autor. Sigue dicho Autor: *Que junctæ ad Diathesaron generat hexachordon majus, & minus.*

Dice, pues, este Autor, que las Consonancias imperfectas son todas aquellas, que ocurren despues del numero quatro, v. g. 4. 5. 6. Esto se ha de entender en esta manera:

Si se compara el 4 al 5 asì $\frac{5}{4}$, será Consonancia imperfecta; esto es, será una Tercera mayor; y será Consonancia imperfecta tambien, si se compara el 5 al 6 asì $\frac{6}{5}$, que será una Tercera menor. Vease la equivocacion. Dice, que uniendo con estas proporciones la proporcion del Diathesaron, engendraràn à las Sextas mayor, y menor. Vease claro: Sumense las proporciones de la Tercera mayor, y Diathesaron,

$\frac{20}{5} \text{---} \frac{4}{4} \text{---} \frac{3}{3}$, y sale la proporcion Superbiparcientetercia, que es lo

12
mismo, que de 5 à 3, que es una Sexta mayor. Asimismo

saldrà la Sexta menor, si se suman las dos proporciones de

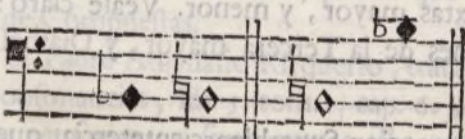
Tercera menor, y Quarta natural, v. g. $\frac{6}{5} \text{---} \frac{4}{3}$ sale la pro-

porcion Supertriparcientequinta, como de 8 à 5. Este es el comun uso de la theorica; mas valiendome de dichas reglas, he de demostrar cómo se engendran unas especies à otras con solo el fundamento demonstrable en el Diapason, por lo que nunca podrà hacer una demonstracion Compositor alguno, si no se vale de los numeros; y así no me podrè escusar de ponerlos aqui; pues mi fin es hacerlo demonstrable en theorica, y práctica, à fin de que logre qualquiera el perfecto conocimiento de las especies para la Modulacion.

Supongamos lo primero, que aqui se hablarà de cada distancia menor del fundamento en particular, y que esta misma se averiguarà con su Diapason; à cuya causa,

El segundo supuesto serà, que averiguada la distancia del fundamento, quedará la tal distancia por fundamento, y el fundamento subirá al Diapason, con lo que se verá, qué especie se engendrarà, si el fundamento, ò proporcion igual passa à su Diapason, ò proporcion Dupla.

El tercero supuesto ha de ser, que ninguna especie disonante puede producir consonante, ni lo contrario. La menor distancia, que sigue al fundamento, es la del Semitono incantable, que es de quatro Comas.

V. g.  Septima mayor con una Coma mas.

4. Comas.

Distancia.

Este genero claramente se vê que es del Chromatico, cuya dis-

distancia, por tener dicho Bfami blando un medio entre dos extremos, que es el medio entre el genero Chromatico, y Enarmonico, como prueba el Padre Thomás Vicente Tosca en el lib. 2. de su Musica, Problema 20. al fol. 421. donde dice, que las Comas 55. no alcanzan al Diapafon, y las 56. ya exceden; por lo que digo, que esta misma especie, donde dice constar de quatro Comas, es segun la comun, que se dice el Semitono incantable consta de quatro Comas, y el cantable de cinco Comas: que esta especie en su primer fundamento no sea de quatro Comas cabales, y exceda à tres, se hará demonstrable con la siguiente prueba, sacada de las Tablas del Padre Tosca; y es como se sigue, formando el Pitipiè de 10000000. que basta este numero para nuestro intento, y procediendo por regla de tres, diremos asì:

Como 81. à 80. asì 10000.000. à 9876.543.
Es la proporcion de una Coma.

2. Comas. Como 81. à 80. asì 9876.543. à 9754.610.

3. Comas. Como 81. à 80. asì 9754.610. à 9634.183.

Para vér si dicho Semitono iguala, ò supéra à las tres Comas, formaremos otra Regla de Tres, segun la proporcion del Semitono incantable, que es de 25. à 24, reservando la cantidad de las tres Comas, que es 9634.183. para su prueba.

Sea, pues, la Regla de Tres en esta manera: Si 25. dieron 24., 10000000. què darán? Multipliquese esta ultima cantidad por 24, y saldrán à la suma 240000000: partase ésta por 25. y saldrán 96000000, que son 96. millones: y advierto, que por lo mismo que esta cantidad excede en 8. millones 292 mil 353. à la de las tres Comas, se dice, que las tres Comas no ajustan el Semitono incantable; pues asì como el mayor numero està puesto en lo mas minimo, que

faldrà la Sexta menor, si se suman las dos proporciones de

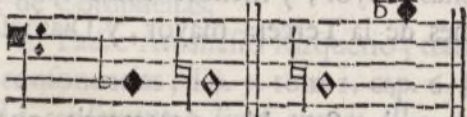
Tercera menor, y Quarta natural, v. g. $\frac{6}{5} \text{---} \frac{4}{3}$ sale la pro-

porcion Supertriparcientequinta, como de 8 à 5. Este es el comun uso de la theorica; mas valiendome de dichas reglas, he de demonstrar cómo se engendran unas especies à otras con solo el fundamento demonstrable en el Diapason, por lo que nunca podrá hacer una demonstracion Compositor alguno, si no se vale de los numeros; y así no me podré escusar de ponerlos aqui; pues mi fin es hacerlo demonstrable en theorica, y práctica, à fin de que logre qualquiera el perfecto conocimiento de las especies para la Modulacion.

Supongamos lo primero, que aqui se hablará de cada distancia menor del fundamento en particular, y que esta misma se averiguará con su Diapason; à cuya causa,

El segundo supuesto será, que averiguada la distancia del fundamento, quedará la tal distancia por fundamento, y el fundamento subirá al Diapason, con lo que se verá, qué especie se engendrarà, si el fundamento, ò proporcion igual passa à su Diapason, ò proporcion Dupla.

El tercero supuesto ha de ser, que ninguna especie disonante puede producir consonante, ni lo contrario. La menor distancia, que sigue al fundamento, es la del Semitono incantable, que es de quatro Comas.

V. g.  Septima mayor con una Coma mas.

4. Comas.

Distancia.

Este genero claramente se vê que es del Chromatico, cuya dis-

distancia, por tener dicho Bfami blando un medio entre dos extremos, que es el medio entre el genero Chromatico, y Enarmonico, como prueba el Padre Thomás Vicente Tosca en el lib. 2. de su Musica, Problema 20. al fol. 421. donde dice, que las Comas 55. no alcanzan al Diapafon, y las 56. yá exceden; por lo que digo, que esta misma especie, donde dice constar de quatro Comas, es segun la comun, que se dice el Semitono incantable consta de quatro Comas, y el cantable de cinco Comas: que esta especie en su primer fundamento no sea de quatro Comas cabales, y exceda à tres, se hará demonstrable con la siguiente prueba, sacada de las Tablas del Padre Tosca; y es como se sigue, formando el Pitipiè de 10000000. que basta este numero para nuestro intento, y procediendo por regla de tres, diremos asì:

Como 81. à 80. asì 10000.000. à 9876.543.
Es la proporcion de una Coma.

2. Comas. Como 81. à 80. asì 9876.543. à 9754.610.

3. Comas. Como 81. à 80. asì 9754.610. à 9634.183.

Para vér si dicho Semitono iguala, ò supéra à las tres Comas, formarèmos otra Regla de Tres, segun la proporcion del Semitono incantable, que es de 25. à 24, reservando la cantidad de las tres Comas, que es 9634.183. para su prueba.

Sea, pues, la Regla de Tres en esta manera: Si 25. dieron 24., 10000000. què darán? Multipliquese esta ultima cantidad por 24, y saldrán à la suma 240000000: partase ésta por 25. y saldrán 96000000, que son 96. millones: y advierto, que por lo mismo que esta cantidad excede en 8. millones 292 mil 353. à la de las tres Comas, se dice, que las tres Comas no ajustan el Semitono incantable; pues asì como el mayor numero està puesto en lo mas minimo, que

es una Coma, corresponde ser el menor numero à mas Comas. V. g. el Pitipiè, que es de 10000000. diez millones, es el Unifonus, su proporcion dupla, que es la Octava, será 5000000. cinco millones, donde queda evidentemente probado, que los 96. millones, que están en proporcion de 25. con 24, respecto à su Pitipiè, es verdadero Semitono incantable. Ahora nos falta hacer evidencia, que las tres Comas no igualan al Semitono, de que hablamos; y por quanto la regla, que viene ahora, lleva ya dos comparaciones, se le abstraerá el ultimo numero de la mano derecha, y se verá manifiesta la sobra, y la falta.

La cantidad, que nos diò la regla dorada para las tres Comas, fuè 9634183, que son 9. millones 634 mil 183; pues pongase en forma de quebrados esta cantidad con su Pitipiè, de donde tiene su fundamento, ò primera division, y multipliquese el un quebrado por el otro, y abstrahido el ultimo numero, cotejese con el verdadero Semitono de la segunda Regla de Tres, que fuè 96. millones.

Pitipiè. ... 10000000. X ^{25.}

3. Comas. 9634183. X ^{24.}

240000000. 960854575.

Verdadero Semitono 96000000.

Aqui se ve, que el exceso es 85 mil 457. por lo que se dice, que falta para el verdadero Semitono à quitar el exceso de la cantidad mayor, porque el Diapason buscado, ò formado, no es Subdupla, sino Dupla; y asì, el numero menor debè ser contenido en el mayor, y no lo contrario: luego las tres Comas no componen el Semitono menor. De la misma fuerte se prueba, que las quatro Comas le exceden.

Pitipiè...	10000000.	X ^{25.}	240000000
4. Comas.	9515243.	X ^{24.}	23788107
			5.

Verdadero Semitono 96000000.

Aquí se ve claro exceder el Semitono incantable verdadero à la cantidad de quatro Comas en 72 millones 271 mil 893; y la cantidad 23 millones 788 mil 107. por la razon passada decimos, que excede al Semitono incantable. El Padre Athanasio Kyrquerio al fol. 100. del Tomo primero llama à la produccion (segun nuestro intento) de esta especie Semidiapason, que quiere decir imperfecto Diapason, tomando la voz de *Semum*, y no de *Semis*, como queda ya declarado; y en el mismo Tomo al fol. 124. en la division de la Escala pone dicha proporcion, como de 2187. à 4096. Antes de passar adelante, se me ofrece decir, por si acaso alguno leyere los Autores Boecio, Cerone, Kyrquerio, y Tosca, que claramente se pueden cotejar, si alguno quisiere, que acerca del Semitono mayor, ò menor, aunque parece desconvienen en nombrarle, no es asi, pues el P. Tosca trae la misma Tabla al fol. 368. del Tratado 6. de la Musica Especulativa, y Práctica, lib. 1. que trae el P. Kyrquerio al cap. 7. del lib. 3. fol. 103. Tomo 1. La misma Tabla con otra Octava mas trae Cerone en el Tratado de las Proporciones, cap. 19. lib. 19. fol. 1011. llamando al Semitono menor por el P. Kyrquerio, y Tosca en los citados puestos con la proporcion de 24 à 25, Semitono incantable, que tiene la proporcion de 24 à 25.

Si se corejan los Tetrachordos de Boecio, lib. 4. *sue Musica*, fol. 1458. desde el cap. 4. hasta el 11. inclusive, se distinguiràn estas, que parecen variaciones, y no lo son; pues hablando del genero Diathonico tan solamente, la menor distancia que se forma, es del Semitono cantable; y por ser

la menor distancia llaman à éste Tono Imperfecto, ò Semitono menor: otros, Semitono Diathonico. Quando se habla del genero Chromatico, tiene dos comparaciones; y así en este genero, si se toma por la comparacion del Semitono Diathonico, es mayor el Semitono propio de este genero, que por Cerone, y otros es el incantable, por constar de la proporcion de 25 à 24, que no el otro, que consta de la proporcion de 16 à 15. Y si se toma por la distancia de la razon dupla, siempre es mayor el cantable, que no el incantable: y en el genero Enarmonico se divide el Semitono Diathonico; y si se unen estos tres generos para la division de un Diapasón, entonces no entran los Semitonos, sino los Diez Enarmonicos menor, y mayor, que estos son menores, que los Semitonos.

Aunque tengo tocada esta materia de los Semitonos en el tercer Capitulo, me ha parecido hacer aqui esta declaracion mas individualmente, para que no se confundan los que gustaren saber con fundamento, y demonstrar la razon; pues dice Boecio al cap. 34. del Lib. 1. de su Musica (hablando de quien sea Musico, ò quien no) estas palabras: *Manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur, jam vero quanta sit gloria meritumque rationis hic intelligi potest, quod ceteri corporales Artifices, non ex disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula, nam Cytharedus ex Cythara, Tibicen ex Tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur.* Por lo que, como tengo ya dicho, no es posible hacer una demonstracion, si no se acude al guarismo, y á éste sujetò el Autor de la Naturaleza todo quanto criò.

Siguiendo ahora nuestra materia, dexaremos este genero, (aunque no del todo) porque las mas de las especies están fuera de su proporcion un tanto, y entraremos en el genero Diathonico; por lo que antes es menester advertir, que

que si no damos tres Tonos mayores, y dos menores dentro de un Diapason, nunca saldrà igual dicho Diapason: la razon es, porque el Tetrachordo Diathonico procede por dos Tonos, y un Semitono cantable, constando cada cuerda de quatro puntos, que componen un Diathesaron; y si el Ditiono, o Tercera mayor no constasse de un Tono menor, y otro mayor, nunca saliera el Diathesaron justo, pues le faltà una Coma, lo que evidentemente se prueba sumando dos Tonos sexquiòctavos, v. g.

9---9	81.	La prueba	243.	256.
8---8	64.		81	4
			64	3

Con lo que se hace manifesto, que los dos Tonos sexquiòctavos no componen al Diathesaron. Esta Coma, que aqui falta para la igualacion del Diathesaron, la ajusta el Tono sexquinono, como se puede vèr restando el Tono sexquiòctavo del sexquinono, cuyas proporciones son las siguientes:

Coma, de 81. à 80. Tono menor, de 10. à 9. y Tono mayor, de 9. à 8. Restense las dos proporciones de los Tonos, y se verà como sale la proporcion de la Coma justa.

Exemplo $\frac{10}{9} \times \frac{9}{8}$

Resta la Proporcion $\frac{80}{81}$. 1. Coma.

Y para que se sepa quáles Tonos son mayores, y quáles menores, digo, que el Tono primero, que se encuentra en cada una de las quatro, que componen el Tetrachordo, será menor. Mas claro: Desde el punto de cada Deduccion á su inmediato hay un Tono Menor, y el conseqüente unas veces es menor, otras mayor; v. g. Cíolfaut es principio de

De-

Deduccion, Gsolreut es principio de Deduccion, Ffaut tambien: luego de Csolfaut á Dlasolre será Tono menor, y de Dlasolre á Elami Tono mayor, de Ffaut á Gsolreut Tono menor; y por quanto Gsolreut tambien es principio de Deduccion, digo, que desde Gsolreut á Alamire será Tono mayor, sirviendo la posicion de Bfami blando á Csolfaut de Tono mayor, y así saldrán en el Diapason, de los cinco Tonos, dos menores, y tres mayores, y dos Semitonos cantables, uno de Elami á Ffaut, y el otro de Alamire á Bfami blando.

TABLA DE LAS PROPORCIONES,
que aqui necesitamos para la justificacion
de las especies.

Semitono cantable	de	16. á 15.
Tono menor, ò agudo	de	10. á 9.
Tono mayor	de	9. á 8.
Tercera menor	de	6. á 5.
Tercera mayor	de	5. á 4.
Quarta natural	de	4. á 3.
Tritono, ò Quarta mayor	de	45. á 32.
Quinta falsa	de	64. á 45.
Quinta natural	de	3. á 2.
Sexta menor	de	8. á 5.
Sexta mayor	de	5. á 3.
Eptachordo, ò Septima menor	de	9. á 5.
Eptachordo, ò Septima mayor	de	15. á 8.
Diapason, ò Octava	de	2. á 1.

Y para que no nos detengamos mas en explicar las operaciones, digo, que la prueba real para saber si dos proporciones se exceden, ò no, es multiplicar la una proporcion por

por la otra en esta manera : Quiero saber si tiene la misma proporcion 4 con 8 , que 5 con 10 , y se dispondrán los numeros,

como si fueran quebrados , así $\frac{8}{4} \mid \frac{5}{10}$ ò así $\frac{8}{4} \mid \frac{5}{10}$

se multiplicará en cruz , el denominador de la mano derecha por el numerador de la mano izquierda , cuya suma se pondrá encima del numerador de la mano izquierda ; y lo mismo se hará con el denominador de la mano izquierda con el numerador de la derecha , cuyo producto se le pondrá encima ; y si las dos cantidades , que están encima de los numeradores , saliesen iguales , entonces se dice , que están en igual proporcion. Vease en los Exemplos siguientes.

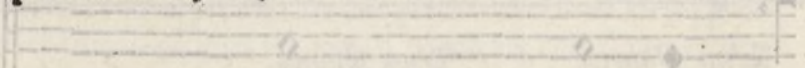
40. 40.

10. 10.

Otro Exemplo. $\frac{4}{8} \times \frac{5}{10}$ $\frac{2}{1} \times \frac{10}{5}$

Si la mayor cantidad , ò el numero mayor estuviere por denominador , y el menor por numerador , asimismo debe estar la otra proporcion ; y si fuese lo contrario , al revés , v. g. en el primer Exemplo el 4 es el numerador menor que 8 de la mano izquierda ; y de la derecha el 5 es menor que 10. En el segundo Exemplo el 2 es el numerador mayor de la mano izquierda , que el uno ; y de la mano derecha el 10 , mayor que el 5. De otra suerte saldrá todo errado.

El Semitono cantable consta de la proporcion Sexquiquinta decima de 16. à 15 , que restada ésta de una Dupla , precisamente quedará una Septima mayor , que tiene la proporcion de 15 à 8.



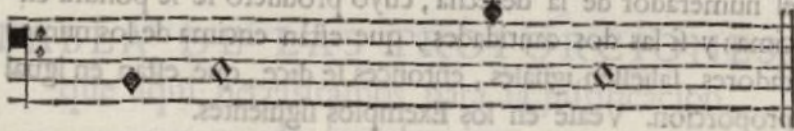
H

RE-

REGLA.

Dupla.	2×1	240.	240.
Semitono cantable	16×15	Prueba.	30×15
			16×8
Resta.	30. 16.		

Distancia. Produccion.



Semitono cantable.

Septima mayor.

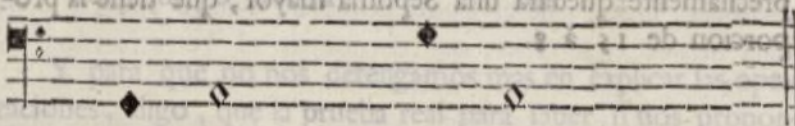
Quiero decir, que si à un Diapason se le quita un Semitono cantable, precisamente le queda una Septima mayor.

Si la distancia de un Tono agudo, que tiene la proporcion de 10 à 9, es abstrahida de un Diapason, precisamente quedará la distancia de una Septima menor, cuya razon es de 9 à 5.

REGLA.

Dupla.	2×1	90.	90.
Tono agudo.	10×9	Prueba.	18×9
			10×5
Resta.	18. 10.		

Distancia. Produccion.



Tono agudo.

Septima menor.

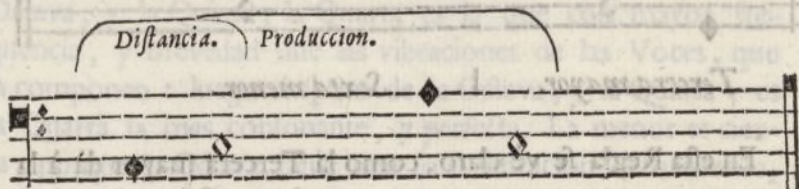
Quie-

Quiero decir, que si de un Diapason se saca un Tono agudo, le ha de quedar precisamente una Septima menor.

Si de una Dupla se abstrahe una Sexquiquinta, su resta será Superbiparcientetercia.

REGLA.

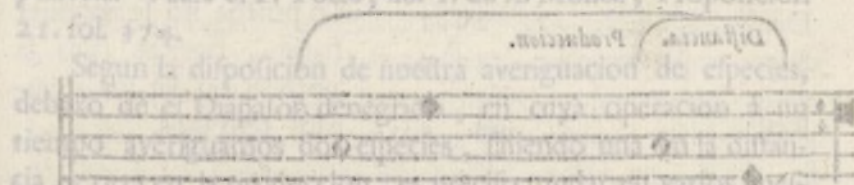
Dupla.	2×1	30.	30.
Sexquiquinta.	6×5	Prueba.	10×5
			6×3
Resta.	10. 6.		



Tercera menor. | Sexta mayor.

Dice esta Regla, que si de un Diapason se quita una Tercera menor, su resta precisa, ò Produccion nueva, será la Sexta mayor.

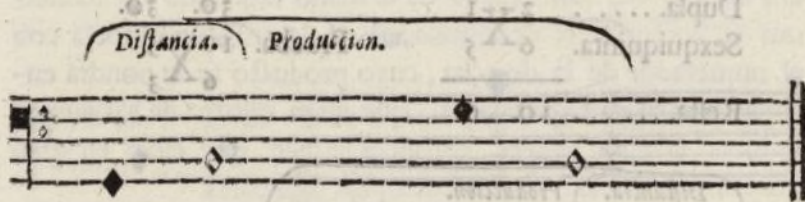
Si de una Dupla se abstrahe una Sexquiquarta, la resta será Supertriparcientequinta.



REGLA.

Dupla. 2 X^1_4
 Sexquiquarta.. 5
 Resta..... 8. 5.

Esta no necesita de prueba,
 porque ha salido la misma
 proporcion en sus minimos
 terminos.



Tercera mayor. | Sexta menor.

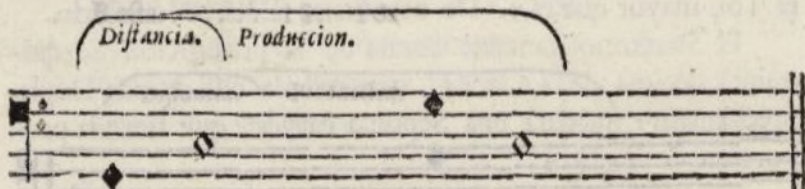
En esta Regla se ve claro, como la Tercera mayor dà à la Sexta menor con tanta certeza como las passadas.

Si á una Dupla se le quita una Sexquitercia, restará una Sexquialtera.

REGLA.

Dupla. 2 X^1_4
 Sexquitercia. 4
 Resta..... 6. 4.

12. 12.
 Prueba. 6 X^3_2



Una Quarta. | Una Quinta.

Dice esta Regla, que si de un Diapason se quita una

Quarta, queda una Quinta; y en todas las Reglas se ha de entender, que si la distancia es especie dissonante en la produccion, y perfeccion del Diapason, diferenciado con los puntos denegridos, tambien lo es; y pues se dixo en el Capitulo IV. sobre esta especie acompañada, y aqui la tratamos sola, hemos de ver el tercer supuesto, que puse en este Capitulo al fol. 50. cómo se prueba; por lo que, sea lo primero, que la Quarta sola es consonante; y digo así:

Aquella especie (por regla general) se dice ser mas consonante, y perfecta, que con mayor brevedad, y frecuencia úne las vibraciones, que la componen; *sed* despues de la Octava, y la Quinta, la Quarta es la que con mayor frecuencia, y brevedad úne las vibraciones de las Voces, que la componen: luego despues de la Octava, y la Quinta, es la Quarta la mas consonante, y perfecta. La menor es cierta, porque la Octava tiene una sola vibracion desordenada, la Quinta tres, la Quarta cinco, la Sexta mayor seis, la Tercera mayor siete, la Tercera menor nueve. Esto es cierto, como se puede experimentar en un Tetrachordo: luego despues de la Octava, y la Quinta, se unen con mayor frecuencia las vibraciones de la Quarta: *sed* la que úne con mayor frecuencia, y brevedad las vibraciones de las voces que la componen, es mas consonante, y perfecta: luego la Quarta, despues de la Octava, y la Quinta, es la mas consonante, y perfecta. Vease el P. Tolca, lib. 1. de su Musica, Proposicion 21. fol. 74.

Segun la disposicion de nuestra averiguacion de especies, debaxo de el Diapason denegrido, en cuya operacion a un tiempo averiguamos dos especies, saliendo una en la distancia, y otra en la produccion, es preciso mudar en varios puestos el Diapason, pues no son en todos los Diapasones en una misma distancia unas las especies. Pruebase el tercer supuesto brevemente.

Ninguna especie disonante puede (en nuestro Diapasón) producir especie consonante; *sed* la Quarta produce especie consonante: luego la Quarta es consonante. Pruebáse la menor con la autoridad de Kyrquer. que puse en el Capitulo IV. hablando de la Quarta. Dice este Autor: *Quarta certo modo considerata consonantia non est, parit tamen consonantiam. Sed* produce à la Quinta: luego produce especie consonante; *sed* no la puede producir, sin serlo ella: luego *Quarta alio modo considerata consonantia est, quia parit consonantiam.*

Consta la certeza de lo dicho del supuesto tercero, que dice, que ninguna especie consonante puede producir disonante, ni lo contrario. El mismo P. Kyrq. fol. 242. Tom. I. *Contrapunctus diminutus sive floridus, entra en Quarta.* Me parece que esto basta para la total satisfaccion del titulo del Capitulo IV. y para la total defensa de la pobre Quarta, que la tratan con mucho desprecio los meramente prácticos, y para algunas operaciones de la Modulacion, que es nuestro fin.

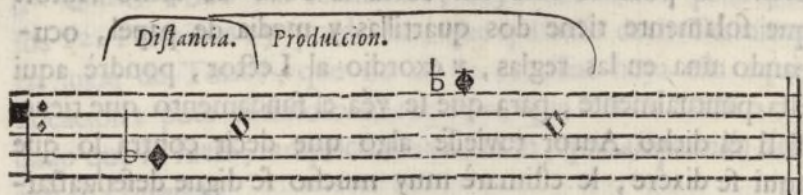
Si de una Dupla se abstrahe la proporcion Superdecimaterciaparciente 32, que es de 45 á 32, su resta será la proporcion Superdecimanonaparciente 45, que es de 64. à 45.

REGLA.

Dupla.	2	X ¹
Super 13 partiente 32.	45	X ₃₂
Resta.	64.	45.

La prueba no se necesita hacer, porque salió la porporcion en sus minimos terminos.

Dice esta Regla, que si en la distancia se pone una Quarta mayor, en la produccion será cabal un Semidiapente, ò Quinta menor.



Tritono.

Quinta falsa.

En seis Reglas dexo ya averiguadas las especies con sus proporciones correspondientes tocante á lo principal del genero Diathonico, para quien gustasse de saber la certeza de las Reglas, y tener perfecto conocimiento de las especies.

CAPITULO IX.

*DE LA MANERA QUE SE HAN DE ESCRIBIR
los Diapasones, por qualquier termino que sea.*

ANtes de poner los Diapasones, me precisa decir brevemente el uso del Sustenido, Bmol, y Bquadro; porque como las Modulaciones no hacen assiento en un lugar, tan presto se necesita una señal, como otra, por lo que es preciso tener bien entendido su uso, para que la escritura esté lo mas clara, y arreglada, que pueda ser. Tambien (como proprio de este lugar) es forzoso poner aqui una nueva doctrina, que salio á luz havrá unos quatro, ò cinco años, cuyo Autor passo en silencio; y aun su Obra tambien la callara, à no ser (segun el mismo Autor dice) que la escribiò para dár luz á los inteligentes, la que favorecerè en quanto me fuere posible; y en quanto fuere menester impugnarle, será con los mas modestos terminos, que à mi cortedad se le ofrecieren, pues se opone quasi á lo mas que yo tengo que de-

decir. Y pues es cosa tan corta la Obra de dicho Autor, que solamente tiene dos quartillas y media de papel, ocupando una en las reglas, y exordio al Lector, pondré aqui ésta puntualmente, para que se véa el fundamento que tiene. Y si el dicho Autor tuviese algo que decir contra lo que aqui se dixere, le estimaré muy mucho se digne desengañarme de mi parecer, que será por no haver yo entendido los Autores.

Regla general, para que todo Inteligente sepa poner en Musica los Substemitidos, y Bmoles, que corresponden à la naturaleza de los 12. Tonos naturales, y accidentales. Esta es la cabeza de las tres reglas, que trahe dicho Autor, de la que infiero dos equivocaciones: la primera el nombre *Inteligente*, y verbo *Sepa*; pues Inteligente que no sabe, no es Inteligente: tal vez quiso decir Inteligente en otra Facultad; por este camino le disculpára, si no me hubiera cerrado la puerta de esta salida al fin de dicha quartilla. La segunda equivocacion está en *la naturaleza de los 12. Tonos, &c.* Verdad es, que de la naturaleza de los 8. Tonos han escrito (hablo de los Tonos en Canto-Llano) Cerone, Kyrquer, Nassarre, Lorente, y por ultimo apenas hay Escritor de Canto-Llano, que no toque esta materia, porque se hace precisa, y tambien havia mucho cuidado (y aun hoy se debe tener) en tiempo antiguo, de seguir la naturaleza del Tono, segun que la letra pedia para la solemnidad de la Iglesia; pero no trahe Autor alguno Tratado, ò Capitulo de la naturaleza de los 12. Tonos, de lo que infiero ser equivocacion, y mas viendo, que aun con los que dán 12. Tonos en la Musica, los que derivan del Canto-Llano contra el parecer del Papa Juan XXII. que dixo: *Non incongruum, ut octo tonii omne, quod canitur numeretur, sicut octo partes orationis, &c.* tampoco conviene; pues quanto hay en la Obra de dicho Autor, que cita para la mayor declaracion de sus reglas, es

un Quinto Tono tan solamente, cuya circulacion passa por los 12. Terminos; y puede ser, que quisiessse decir Terminos en lugar de Tonos, que no es de extrañar haya esta equivocacion; pues el mismo Autor dice, que no es Musico, y dado que lo fuera, tampoco sería extraño, que *aliquando dormitat Homerus.*

No dexarian de asisttir grandes motivos al Autor para escribir las siguientes Reglas, pues passa à lastimarse en lo ultimo de su Quartilla, reprehendiendo à los Maestros, siendo así, que tenia muy presente dicho Autor la sentencia de Horacio: *Tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?*

Comienza la Quartilla de esta manera: *El Principiante ha de saber.* Hagamos alto aqui, y pregunto: No queria el Autor enseñar à todos los Inteligentes? No tengo que responder à esto, pues consta de la passada cabeza. Pues cómo ahora habla con el Principiante? Respondo, que se debe entender segun el refran, que dice: *Digotelo à ti, &c.* Sigue: *Que à todo termino de Sustenidos, para hacerlos que sean mas fuertes, se les ha de poner una cruz al lado, ò antes de la Solfa, ò Nota, como va en su apuntacion.*

Bien quisiera disculpar al Autor; mas aqui se conoce, que ignora los principios, pues la cruz no quiere decir otra cosa, que Diesis Enarmonico, el qual no consta de mayor cantidad, que de dos Comas, y es variacion accidental el que esté derecha, ò inclinada, como la usaron todos los Antiguos. Sigue: *Y para que buelva à su naturaleza, se quitara dicha cruz, poniendole un Sustenido.* Aqui se le puede preguntar, para qué fué inventado el Bquadro en la Musica? Sigamos la Quartilla, que si acaso el Autor no dà solucion à esta duda, yo responderé por él: *Al contrario en termino de Bmoles, se pondrán al lado de la solfa dos Bmoles juntos.* No discurro haya Inteligente alguno, que no pàsse la inteligencia de la Solfa accidentada *tantum*, al nombre gene-

rico Solfa, que comprehende todas las Solfas, ò Notas; pues con dos Binoles solos, solamente podrá accidentar todas las Notas, no saliendo alguna de aquellos signos donde el accidente estuviessè, y no en otra manera. Digo, pues, que yà se entiende lo que el Autor quiere decir, aunque no es lo mismo decir una cosa, y entenderse otra, que entenderse lo mismo que se dice. *Y para que buelva à su naturaleza, se quitaràn los dichos Binoles, poniendole un Bmol.* Que la cruz se quitassè con un Sustenido, facilmente se le puede hacer creer à qualquier Principiante, porque vè diferente señal, que precisamente debe ser diferente significado. Pero hacer creer (no digo à los Inteligentes) à los Principiantes, que dos Binoles se quitan poniendo otro Bmol en dicho signo, digo, que dudo lo crean: la razon es, porque no creo yo haya alguno tan tonto, que quiera creer, (paridad) que si por algun accidente se le cayessèn dos cantaros en un pozo, que echando otro, havian de salir los dos.

Toda Musica, que tenga Sustenidos en la Clave, ò Llave, no se deben quitar con Bmoles, si con Bquadros; como tambien toda la que tenga Bmoles se deben quitar con los dichos Bquadros, y no con Sustenidos. En esto dice bien el Autor N. N. y aunque no dà la razon, la darè yo por èl; y es, porque el Bquadro en la Musica fuè inventado para dividir la cuerda del Tetrachordo Sinemenon, llamada Tritetimenon, de la Paramesè del Tetrachordo Diezeugmenon, cuyas dos cuerdas tan solamente en el Systèma Guidoniano del genero Diathonico son del genero Cromatico; y como solamente servia la cuerda Tritetimenon, quando por algun accidente se debia cantar por Bmol, el qual accidente fenecido, se restauraba otra vez el genero Diathonico, usando dicho Bquadro, ò Bduro, que llamaron los Antiguos; y habiendose inventado mas generos en la Musica, como son el Enarmonico, y Semicromatico, siempre se ha guardado en
to-

todo genero quitar, ò diferenciar el accidente de lo natural del genero, valiendose del Bquadro; y si hasta hoy se ha hecho asì con tan fundamental motivo, me precisa decir, que no hay razon para que hoy admitamos la nueva doctrina de el Autor; pues accidente es dâr à un signo Bmolado mas Bmol, y lo contrario de los Sustenidos; y si se pudieron entender antiguamente con dicha señal, y ciertamente nos havemos entendido hasta hoy, no hay razon para dexar lo bien fundado, por un parecer quizà engañado.

Sigue: *Porque haciendolo asì el Compositor, llevará mejor su norte el Acompañante.* No tiene la culpa el Autor de decir lo que dice; pero si el Acompañante. *Adviertese, que toda naturaleza de Musica, no tiene mas que dos especies.* Me canso yà de notar tantos errores; y asì digo, que todo lo demàs que se sigue hasta el Tiempo de Gavota (dice ser 2 por 4, del qual no digo nada, por no haver encontrado su significacion, sino en el Vocabulario Italiano, y Español el nombre Gaviota, que dice ser una especie de Paxaro blanco, que buela por la orilla del Rio, cuyo cuerpo es del tamaño de un Pichon; y si se llama Gavota, ò Gaviota, porque buela, sin la menor violencia, y aun con mayor propiedad se pudiera llamar Vencejo, pues en el Tiempo 2 por 4 es mas frequente la nota negra, que no la blanca, y tuviera dos semejanzas, que con Gavota, ò Gaviota no tiene sino una) no me parece và bien fundado, pues las reglas prácticas de acompañar con una Harpa, Guitarra, y Clavicordio, (pero mejor dirè asì) el estìlo de acompañar con semejantes Instrumentos, no es el mismo, que el del Organò; pues el que acompaña bien con el Organò, observa todas las reglas de la Composicion à 4; y en los demàs Instrumentos dichos es preciso el golpeo, para que las voces no pierdan el Tono, con lo que faltan en algunas reglas. En todo lo demàs, que dice de las Sexquialteras, lleva

razon, y no la lleva; pues una hay, que la pone por Sexquialtera, y es del genero Superparciente, debiendo ser del genero Superparticular, como corresponde, y se puede ver en los Exemplos siguientes, obrando conforme queda ya enseñado.

12. 12.

$$\frac{3}{2}X_4^6$$

24. 24.

$$\frac{3}{2}X_8^{12}$$

24. 12.

$$\frac{3}{2}X_8^6$$

Esta es verdadera, Verdadera.

Falsa.

Es mala apuntacion, porque desconviene la comparacion, y debia ser asì, que tambien es falsa.

18. 16.

$$\frac{3}{2}X_6^8$$

18. 18.

$$\frac{3}{2}X_6^9$$

Esta, aunque es verdadera Sexquialtera, no sirve semejante apuntacion en la Musica, ni es buena comparacion, pues contraviene à la comun opinion de la significacion de los numeros, como se puede probar con los mismos exemplares buenos, y malos: que los Compositores bien saben lo que hacen; mas ya vèò, que como los numeros son de tinta, no dicen nada à quien no los entiende. Dirè, pues, la razon que tienen los Compositores, ò lo que quieren decir con los numeros. Dicen, pues, los Compositores, que asì como en el Compasillo ajustaba el Cantante quatro Seminimas, ahora que ajuste seis; y llaman los Compositores à este Tiempo Sexquialtera, no por propiedad, si por similitud; y para que se vèa mas claro, digo, que si se lleva el Compàs Binario, toca à tres Seminimas por movimiento: luego el movimiento con las Seminimas tienen similitud de Sexquialtera, y no Propriedad.

dad. De otro modo: La Seminima en Compasillo tenia el valor de dos Corchêas, y en este Tiempo vale tres, cuyo exceso es medio de dos: luego si vale tres Corchêas la Seminima, tiene similitud de Sexquialtera, y no Propriedad.

Que los tales numeros no significan, ni quieren decir Sexquialtera con Propriedad, se prueba asî: Si el Compás se lleva Binario, y el Cantante canta seis Seminimas en un Compás, que el uno tiene dos, y el otro pone seis; de seis á dos es Tripla verdadera, y no Sexquialtera. Quando el Compás tiene quatro movimientos, los dos son la mitad de los otros dos. Canta el Cantante sus seis Seminimas, dando dos al primer movimiento, una al segundo, dos al tercero, y una al ultimo: luego al medio del Compás ajusta el Cantante tres, y al otro medio otras tres: *sed* tres en seis se puede partir igual: luego no es Sexquialtera con Propriedad, porque la verdadera Sexquialtera es vez y media, y no puede ser otra cosa; y el Tiempo de que hablamos puede ser Sexquialtera, Tripla, ò Dupla, como queda probado.

Concluye la Quartilla el Autor de esta manera: *Y por fin, curioso Lector, te asseguro, que si te guias con estas Reglas, y las demás que explico de los otros Instrumentos, no tendrán que censurar los Musicos. No te cause admiracion, aunque lo diga; pues haviendo registrado diferentes Papeles de algunos Maestros, aunque yo no sea Musico de Profession, no mas que Aficionado, he visto bastantes yerros en las apuntaciones de la Nota, y Cifra; y es lastima, que sabiendo lo mas, no sepan lo menos, siendo una Ciencia tan noble, y practicada por los Principes Soberanos.* Hasta aqui es toda la doctrina del Autor, y como acabo yá, dexo de responder á este remate, por no propassarme de los terminos que tengo ofrecidos.

Para los que aqui leyeren me ha parecido poner unos avisos, que servirán (como espero) de mucho provecho; por-

que

que no pierde el Inteligente por ser callado, y humilde, y el que no fuere inteligente, hace mal en juzgar la doctrina de ellos. Tenga cuidado el Lector con lo que se sigue. Plutarco en la Pueril Educacion dice: *Quod tacitum est, aliquando tamen dici potest; non autem quod dictum est taceri, cum jam effusum sit.* Xenocrates discretamente se supo hacer mudo; y preguntandole el motivo, cobró la habla para nuestra enseñanza, diciendo: *Quia dixisse, me aliquando pœnituit, tacuisse numquam.* En los Proverbios de Salomón al cap. 21. se lee: *Audiens sapiens sapientior erit;* que para oír se necesita callar; y aun el Profeta David parece que rogaba á Dios le diese la gracia del silencio, Psalm. 140. v. 3. *Pone Domine custodiam ori meo,* y parece, que pedia esto para ser corregido del Justo; pues en el verso 5. del mismo Psalmó dice: *Corripiet me justus in misericordia.* Y Boecio en la Disciplina Escolástica al cap. 6. se lastima de los que quieren ser Maestros antes de haver los tales sido discipulos, con aquellas sentenciosas palabras: *Miserum est esse Magistrum, qui numquam novit se esse discipulum.* Los tales serán (por mas que higan el Proto-Maestro) la risa de los Sabios, y dirán, confusos de haver quebrantado el silencio, lo de el Profeta David, Psalm. 21. v. 7. *Omnes videntes me, deriserunt me.*

Como sea tan frecuente el passar diferentes Terminos, segun el orden de la Modulacion, que se empezare, apenas hay movimiento, que no haya que crecer, ó menguar á las especies, para que sea formado el Diapason en una de las dos maneras, que dexo dicho en el cap. 6. Con toda perfeccion es menester saber, que el Bquadro es comun en todo Accidente: este Accidente de que aqui hablamos, es en dos maneras, uno es formacion de Tono, y otro es perfeccion de especie: la formacion de Tono es, quando se ponen uno, dos, ó mas Sustenidos en la Clave, cuyos puntos son accidentados por causa de los Sustenidos; y lo mismo sucede con los Bmoles, ha-

ta tanto, que accidentando los puntos necesarios, forman las voces mismas del Diapason, que se quiere poner. El otro accidente de especie es, quando una especie es menor, ò mayor respecto al Diapason, y esta debe ser accidentada: v. g. me manda la regla, que á tal movimiento del Baxo úse de Tercera mayor, la que en el Tono es menor, como si pasando el Baxo desde Alamire á Dlasolre, la Tercera, que es Csolfaut natural (respecto al primer Tono) de Alamire del Baxo, se hará accidental, y Tercera mayor, poniendo en dicho signo un Sustenido: y de todo lo dicho sacamos esta regla general: *Todo Sustenido, assi natural*, (que en la práctica se entiende el que está en la Clave, y especulativamente son accidentales, assi unos, como otros) *como accidental, se debe quitar con un Bquadro*: la misma regla sirve para los Bmoles. De lo dicho se infiere aun mas; y es, que no siempre se baxa una Nota con Bmol, ni siempre con Sustenido se sube: lo mismo digo de la transportacion de los Tonos. Solamente faltan otras reglas para que se entienda bien la práctica del Bmol, Bquadro, y Sustenido, y son las siguientes:

Siempre que alguna Canturria deba passar desde la Propriedad de Bmol á la de Bquadro, se usa de Bquadro, y no de Sustenido. Siempre que passe de la Propriedad de Bquadro á la de Bmol, se usa de Bmol, y no de Bquadro. Siempre que passe de Termino Natural al Accidental, cuya posicion debe ser de 4 Comas, hablando (segun la práctica comun) debe ser con Sustenido, y no con B \sharp , cuya figura tiene la hechura de las 4 Comas, significadas en las quatro rayas. Figurate assi \times . Y por ultimo digo, que nunca se deben poner dos Bmoles, ni Cruces: los dos Bmoles, porque son albarda sobre albarda, y las Cruces significan (como quieren los Prácticos) lo que no hay en el Diapason; y quando el Diapason estuviesse dividido en esos minimos Terminos, sepan los Prácticos, que no han adelantado nada; porque Elami mas Sustenido desde el Tiempo de

Gui-

Guido Aretino, se conoce ser Glosreut blando, una Coma mas alto, que Ffaut Sustenido, cuyo signo ni las Harpas, Guittarras, Organos, ni Clavicordios, regularmente hablando, no le tienen; aunque ya dixe, que se podia encontrar semejante division, no en Guittarra, mas si en los demás Instrumentos, que llevo dichos. La prueba la dá clara el genero Enatmonico, cuya figura es como dixe arriba, así \times , que para formar un Tono Sexquioctavo, segun las reglas que dexo dichas, (son las verdaderas, como de sus mismas pruebas consta) lo hará qualquiera con evidencia, y leyendo los Libros, verá poderse formar lo mismo que dicen, sin necessitar poner mas cruz, que la primera, para empezar la Obra, como nos enseña el Cathecismo.

Despues de lo dicho se debe advertir con mucha atencion, para no errar la consonancia de la Modulacion, en toda formacion de Diapason, sea el Termino que se quisiere, lo primero, que todo Diapason, ò bien es de Tercera mayor, ò bien de Tercera menor; pero si los Tonos tuvieran que unirse con los del Canto Llano, entonces no guardan todos una misma formacion de Diapason, aunque convienen en lo que digo de constar, ò de Tercera menor, ò de Tercera mayor: es menester que en estos se esté en su propria formacion, que no es éste lugar proprio de tratarlos; pero quien gustase verlos, los podrá ver en Cerone en el lib. 16. desde el cap. 8. hasta el 19. inclusive; y en el P. Nassarre, en su Escuela Musica, Parte 2. sus clausulas desde el fol. 346. hasta 360. inclusive; pues siguiendo la comun práctica de España, è Italia, no hay mas que los dos que dixe, para toda especie de Musica suelta, cuyas formaciones son de esta manera: De Tercera menor dicen las voces, que componen dicho Diapason, *re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol*. Este se puede escribir por doce Terminos. El Diapason de Tercera mayor le forman las voces, diciendo, *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*; y tambien se puede escribir por otros doce Terminos.

nos. Los que piensan, que para baxar un Tono de un Termino á otro, es preciso que sea con Bmoles, porque el Bmo es inventado para baxar, y lo contrario los Sustenidos para subir; digo, que padecen engaño: y si no, lean al P. Naffarre en la Transportacion de Tonos, Parte segunda de su Escuela Musica, cap. 15. lib. 3. fol. 348. y en la primera al cap. 16. lib. 3. fol. 315. por lo que digo, que se deben escribir con las señales, que mas manifestaren su formacion de Voces, y mejor vinieren para la claridad de la escritura; cuyas formaciones son como se sigue.

* *



TABLA DE LA FORMACION de los Diapasones de Tercera mayor, y menor por todos los Terminos.

Diapasones con Tercera menor.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Diapasones con Tercera mayor.

1. 

2. 

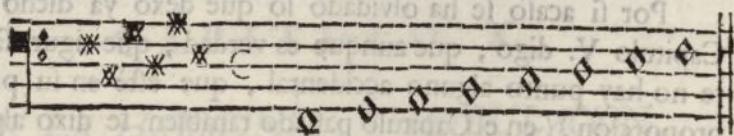
3. 

4. 

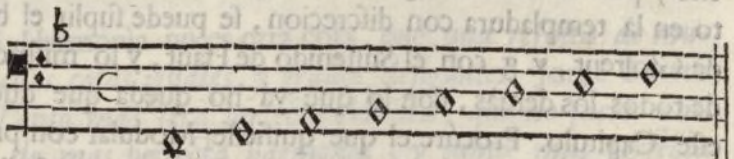
5. 

6. 

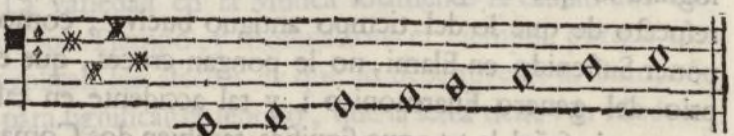
7.



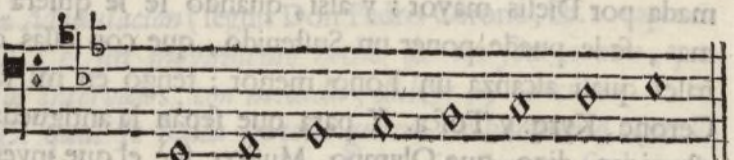
8.



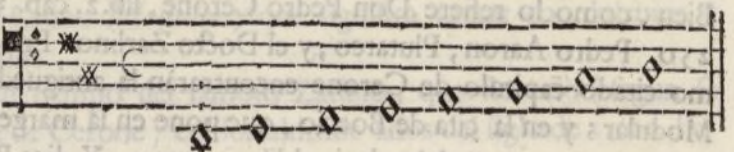
9.



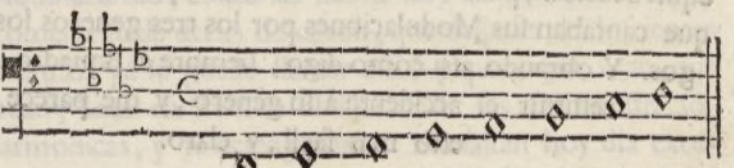
10.



11.



12.



Por si acaso se ha olvidado lo que dexo ya dicho en el Capitulo V. digo, que aunque es verdad, que rigurosamente no hay punto alguno accidental, que estè en su propia proporcion, (en el Capitulo pasado tambien se dixo algo de esto) por lo mismo digo ahora, que estando el repartimiento en la templadura con discrecion, se puede suplir el blando de Gsolreut, v. g. con el Sustenido de Ffaut, y lo mismo digo de todos los demàs, con lo que ya no queda que dudar en este Capitulo. Procúre el que quisiessè Modular con primor, de estàr bien puesto en lo que queda dicho, que facilmente logrará lo que se sigue. Y por fin de este Capitulo digo, que respecto de que lo del tiempo antiguo buelve, como es el poner Sustenido en Elami, no le pongan cruces, que es proprio del genero Enarmonico; y tal accidente en tal signo es propria señal la \times , que significa tambien dos Comas, tomada por Diesis mayor; y así, quando se le quiera añadir mas, se le puede poner un Sustenido, que con essas dos señales quasi alcanza un Tono menor: tengo en mi favor á Cerone, Kyrq. y Tosca. Y para que sepan la antigüedad que esto tiene, digo, que Olympo, Musico, fuè el que inventò dicho genero 218. años antes de la venida de Christo nuestro Bien, como lo refiere Don Pedro Cerone, lib. 2. cap. 32. fol. 250. Pedro Aaron, Plutarco, y el Docto Zarlino. En el mismo citado capitulo de Cerone encontraràn la antigüedad del Modular; y en la cita de Boecio, que pone en la margen, hay equivocacion, pues debe decir al lib. 4. cap. 3. Y dice Boecio, que cantaban sus Modulaciones por los tres generos los Griegos. Y obrando así como digo, siempre el Bquadro puede restituír el accidente à su genero, y me parece esto mas facil, y claro.

CAPITULO X.

DE LA HARMONIA, Y MODULACION.

LA Harmonia no es otra cosa, que una resulta de muchas cosas iguales, y grados desiguales. Jorge Beneto dice: *Tanto mas será perfecta Musica, quanto fuere compuesta de mas perfecta harmonia; y tanto mas perfecta será la harmonia, quanto sea resultancia de mayor variedad.* La variedad en la Musica solamente la causan dos cosas, que son Tiempo, y Modulacion: el Tiempo, porque con él se explican los afectos de que se debe revestir la Composicion, para significar el sentido, que la letra tiene: la Modulacion, porque diversos Terminos dulcifica.

La Modulacion (segun Don Pedro Cerone, lib. 2. cap. 26. fol. 238.) es un movimiento hecho de un son à otro, por diversos intervalos, con medida, dulzor, y concierto. Y sigue: *El qual se halla en todo genero de harmonia; por lo que digo, que no se puede dár Modulacion buena, sin harmonia; pero si harmonia, sin Modulacion.* Modulacion viene del verbo Latino *Modulor*, que significa cantar con dulzura, y suavidad.

En tiempo del famoso Zarlino, que floreció (segun se colige de Cerone) en los ultimos años del siglo de 1500. hacian Modulaciones, como las hacen hoy dia los que componen (como se suele decir) de caxon, que despues de doscientos años de uso, yá se puede llamar así; y para que vean que es verdad, lean en Zarlino al lib. 2. de sus Demonstraciones Harmonicas, y se desengañarán. No faltan hoy dia excelentes, y peritos Maestros, que modulan sus obras con tal acierto, y primor, que verdaderamente es una gloria tal concen-

cen-

cento, y suavidad: es lo ultimo que se ha descubierto, y excede à todo lo demás, cuya manera de proceder diremos ahora; aunque antes hay tres cosas que advertir, la primera es, que se sepa bien la definicion, que con esto se puede responder à los que no quieren que la Composicion salga de sus Terminos regulares, que esto se llama Composicion de caxon, pues es Autor el que la dá, que excede (entiendase en esta Facultad) à quantos han escrito de Musica; y añado, que si es Composicion, que no tiene Modulacion, carece de perfeccion.

La segunda, que aqui solamente darè luz para la práctica de las Modulaciones agitadas con sus exemplares; y aunque esto mismo dà luz para el proceder de la Modulacion lenta, no tocarè ésta aqui, porque necesitaba otro volumen como éste, ò poco menos; pero con el favor de Dios le prometo dàr, si me concede vida, y salud.

La tercera es, que sepan los que lo ignoran, que la suavidad de la Modulacion depende de dos cosas tan solamente, que son Conocimiento, y Suspension. La del Conocimiento solo consiste en saber cómo se ha de buscar la Quinta del Tono que se desea, para proceder segun la definicion, aunque venga de Termino, que parece repugnante. La Suspension sirve, para que no extrañe el oído el camino, que con rodèo le lleva al fin que se desea, y le extravía del primer conocimiento que caminaba. La Suspension sirve para la Modulacion lenta, y no para la agitada: *Modulatio agitata est illa, que de remoto loco brevissimè ad proprium pervenit.* Dice esta definicion, que la Modulacion agitada es aquella, que con toda presteza passà del Termino Remoto al Proprio. Debese entender esta definicion en esta manera: Quando una Canturia està muy extraviada del primer Diapason, en el qual debe tener su Final, y es preciso hacer Clausula en èl promptamente; como le sucede al Organista, quando le hacen señal para que dexè de tocar un Ofertorio, (cuyas Modulaciones iràn aqui

aquí puestas) no se ha de entender, que se ha de hacer el Final en aquel mismo signo donde se encuentra; sino que pässe con ligereza, y suavidad al Termino que es la tal obra; porque de ésta toma la Propriedad en buena inteligencia, y no del Termino en que está: que aun por esso uno se llama Remoto, y otro Proprio; para cuyo fin se siguen las Reglas generales.

1.^a No se passará de un Termino à otro, sin que alguna de sus especies consonantes tenga parte con el Termino siguiente; quando no, sea lo contrario con Ligadura.

2.^a Para que qualquier Modulation salga sonora, se procurará coger la Quinta del Tono que se desea.

3.^a Si algun Termino repugnasse con el que se desea, contrario con contrario se vence.

4.^a En tanto será mas sonora la Modulation, en quanto proceda por movimientos alternantes de fones Graves, y Sobre-agudos.

EXEMPLO I. Sin ligar.

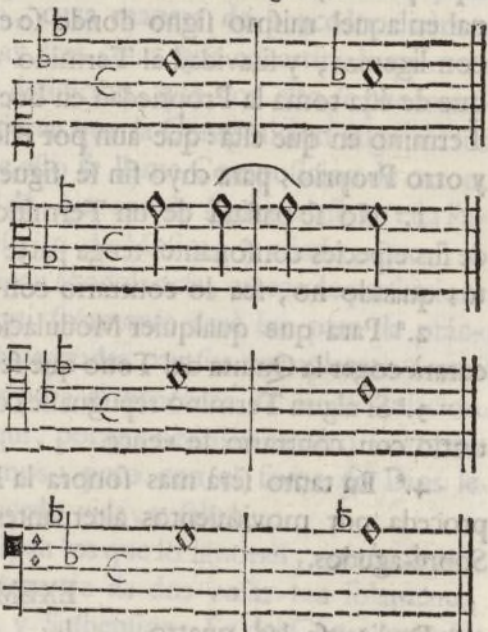
Explicanse las quatro Reglas. 1.^a *No se passará, &c.* Manda esta Regla, que no se pässe el Baxo nunca por parage, en el qual no haya alguna de sus especies consonantes anteriores, que sea parte de lo que se sigue; y quando el Baxo passare à otro Termino, que antes no tuvo especie alguna, que diga con dicho Termino: V. g. está la consonancia puesta sobre el Baxo, que es Gsol-reut, y passá el Baxo en

L

Ala-



Alamire blando, claramente se vê, que ni la Tercera de Gfolreut, ni la Quinta, ni la Octava dicen con Alamire blando, que es el signo que se sigue; y así pide semejante Baxo, que se invierta el orden de la primera Regla, (por lo que esta Regla tan solamente no se llamará general) poniendo Ligadura en dicho Baxo; que esto es mucho mas sonoro que no acompañarle con Tercera, y Sexta. La razon es, porque queda sonando parte de lo que havia antes sonado en Gfolreut; y así se dulcifica por varios movimientos tan encadenados, que no es posible que se sienta sino una harmonia, que eleva. El pasar de un Terminó á otro contra esta Regla, solo puede ser

II. *con Ligadura.*III. *No es tan consonante.*

ser con una Suspension antes; de otra manera, nunca saldrá plausible al oído. Advierase en los Exemplos todo lo dicho.

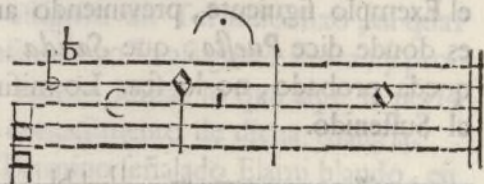
Para quitar toda equivocacion, digo, que aqui no tratamos casos de Composicion, sino solamente la perfeccion de la Modulacion agitada, que los tres primeros exemplos son todos buenos en *ly* Composicion; mas no todos son conducentes al fin de la materia, que aqui tratamos. El quarto Exemplar tampoco es

útil para la Modulacion agitada; y así es preciso distinguir en una Composicion, cuándo hay Modulacion, y cuándo no, que con esso se distinguirá lo uno de lo otro.

2.^a Regla. *Para que qualquiera Modulacion, &c.* Manda esta Regla general, que el fin de la Modulacion agitada debe ser procurar coger la Quinta del Tono, ò Termino que se desea: ésta de los exemplares prácticos se podrá inferir su operacion.

3.^a Regla. *Si algun Termino repugnante con el que se desea, &c.* Dice esta Regla general, que quando hay algun Termino de Sustenidos, v. g. que parece ser repugnante dicho Terminos, si el que se desea tiene Bmoles, que fingiendo los

IV. *Per Suspension.*



mismos signos Sustenidos, Bmoles, es facil la salida. Vease en el Exemplo siguiente, previniendo antes, que el mismo signo es donde dice *Puesto*, que *Salida*, aunque en rigor, como queda probado, no lo sea. Lo mismo se entiende del Bmol al Sustenido.

The musical notation examples illustrate the process of modulation. The first system shows a key signature change from one key to another. The second system is labeled 'Puesto' and 'Salida'. The third system shows a key signature change from one key to another. The fourth system shows a key signature change from one key to another.

4.^a Regla. *En tanto será más sonora, &c.* Manda esta Regla general, que no se muevan las voces todas juntas, sino alternativamente, y que de toda salida sean los principales movimientos en la parte inferior, y superior: la razon es, porque el oído percibe mejor estas dos partes, que no las de el medio; y en toda Modulacion se observará, que las voces de el medio, como son Contralto, y Tenor, solamente acompañen, siguiendo la consonancia que se pidiere.

Para aprender á obrar perfectamente los Principiantes, que jamás entraron en semejante laberinto, como es éste de

la

la Modulacion, es menester tengan bien sabidas las Reglas, que quedan dichas, y que se asignen un Termino fixo, al qual vayan à parar los 22, conforme yo lo asignarè ahora; y procurando adelantar, ò à lo menos imitar lo que aqui se ponga, lograràn un perfecto conocimiento de dicha materia.

Sea, pues, para mi el Termino señalado Elami blando, en donde han de ir à parar los 22 Terminos, empezando desde Dlasolre con Tercera mayor; y dando razon de cómo se obra, y se procede en el primer puesto, y salida, por el se podrán facar los demás.

Para salir de dicho Termino valgame de Quarta natural, y Sexta menor, que es el primer movimiento, (se pondrà un quatro claro, para que se entienda mejor, y por el se podrá inferir cómo se ha de obrar en Composicion; que no es lo mismo Modulacion para voces humanas, que para voz instrumental: la diferencia està, en que si la Modulacion es de voces humanas, se deben mover segun pertenezca, aunque sean dos, ò tres juntas; pero siempre que pueda ser, se pondrà el movimiento una tras otra: en la Modulacion instrumental conforme queda dicho. No era mi animo poner en este Capitulo nada que perteneciese à voz humana; pero tampoco quiero, que à los Compositores no les sea declarada esta mi Llave) y subiendo la voz, que estè en Octava del Baxo, à la Tercera menor, se pondrà dicha Quarta en Octava de la dicha Tercera menor, subiendo *gradatim* à buscar la Quinta falsa del Baxo; y moviendo el Baxo, despues passará al Termino que se desea.

E X E M P L O I.

*Puesto.**Salida.*

La razon por que esto, no solamente no causa disonancia, sino antes gran harmonia, es, porque la Sexta menor, que està en la segunda parte del Compàs de la salida, es Quinta perfecta de lo futuro, ò Termino, en que ha de ir à parar el Baxo, y consonante del Termino presente, en que dicho Baxo se halla; y como la Sexta menor està acompañada de la Quarta natural, que tiene el Tenor, por consiguiente supone Diapason de Gsolreut con Tercera menor; (Veaſe el cap. IV.) y como cada Tono admite un Bmol, por consiguiente paſſa el Tiple arregladamente por Elami blando: paſſando por dicho ſigno, hace forzosa la Tercera menor, y llama al Diapason de Bfami blando, el qual yà conſta de dos Bmoles: con que pudiendoleſe añadir otro, ſerà Alamire blando, puesto en donde paſſa el Tenor: llegado alli el Tenor, preciſamente debe ſalir el Baxo de ſu puesto, y debe ſalir al Termino que ſe ſeñalò.

De eſta primera operacion ſe puede inferir quàn neceſſario ſea quanto queda otras veces explicado; y tambien, como à ſemejante Modulacion le conviene el nombre de Agitada, pues apenas llega à una Regla, quando yà paſſa à otra. Veaſe los Exemplos ſiguientes.

Exem-

Exemplo 2.

Puesto Salida

3.
Puesto. Salida.

4
Puesto Salida.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is extremely faint and illegible, appearing as light grey lines and shapes against the aged, yellowed paper. The staves are arranged in a single column, with some faint markings that might be notes or rests, but they cannot be discerned.

Y
p
la
n
o

e
c
c
e
la
q
d
q

P
ri
B
do
N
su
gu
do
xo
pa
all
po
bl
m

Explicacion de la Lamina.

El segundo Exemplo es en todo parecido al pasado, y solo se distingue en trocar la harmonia, diciendo la parte inferior lo que dixo la superior; y aunque es toda la misma salida, no es una misma la harmonia, ni el sonido, pues todo sonido Grave mueve con mas atencion al oido.

Este Exemplo no tiene menos razon para sonar bien, que el pasado, pues le asisten las mismas consonancias, aunque con diferente harmonia, la qual es causada por estar las voces trocadas; y quedò bien probado en la produccion de las especies, que toda especie dissonante, producia dissonante, y la consonante, consonante: de lo que se sigue precisamente, que si en el Exemplo antecedente estuvo bien hecha la ligadura, tambien lo estará ahora, pues consta éste de lo mismo que el pasado.

El segundo Termino es Dlasolre con Tercera menor, que para passar al Termino señalado, se debe tener la parte superior, que está en Tercera, quieta, y debe baxar tres puntos el Baxo, ò por lo menos passar por el Diapason de Bfami blando, y con esto cumplirá con la primera Regla, que dice: *No se passará de un Termino á otro, sin que alguna de sus especies consonantes tenga parte con el Termino siguiente.* Porque si la parte superior está parada en Tercera de dicho signo, ò puesto primero, al movimiento del Baxo sale la Quinta de aquel verdadero Termino, y así tiene parte con el primer Termino, y con el segundo: llegado allí el Baxo, passará la parte superior con un buen cantar, por dicho Diapason de Bfami blando, passando por Alamire blando, haciendo alguna demonstracion en dicho signo, como es Trino, Apoyatura, ò Mordiente, bolviendose à pa-
rar

rar en dicho Alamire blando, para dár lugar à que el Baxo tenga movimiento, para passár al Termino que se pretende. Veanse los quatro Exemplos siguientes.

El segundo Exemplo es en todo parecido al pasado, y solo se distingue en trocar la harmonia, diciendo la parte inferior lo que dixo la superior; y aunque es toda la misma sála, no es una misma la harmonia, ni el sonido, pues todo sonido Grave mueve con mas atencion al oido.

Este Exemplo no tiene menos razon para sonar bien, que el pasado, pues le asisten las mismas consonancias, aunque con diferente harmonia, la qual es causada por estar las voces trocadas; y dicho bien probado en la produccion de las especies, que toda especie dissonante, produce dissonante, y la consonante, consonante: de lo que se sigue precisamente, que si en el Exemplo antecedente estuvo bien hecha la liguera, tambien lo está ahora, pues consta este de lo mismo que el pasado.

El segundo Termino es Disoluto con Tercera menor, que para passar al Termino señalado, se debe tener la parte superior, que está en Tercera, quinta, y debe bajar tres puntos el Baxo, ó por lo menos passar por el Disoluto de Basso Plano, y con esto cumplirá con la primera Regla, que dice: No se passará de un Termino a otro, sin que alguna de las especies consonantes tenga parte con el Termino siguiente. Porque si la parte inferior está parada en Tercera de dicho signo, ó punto primero, al movimiento del Baxo sale la Quinta de aquel verdadero Termino, y así tiene parte con el primer Termino, y con el segundo: llegado allí el Baxo, passará la parte superior con un punto mayor, por dicho Disoluto de Basso Plano, pasando por Alante blando, haciendo alguna demonstracion en dicho signo, como es Tono, Apoyatura, ó Mordiente, poniéndole à pa-

Exem-

Handwritten musical score for a piece titled "Puesto, Salida." The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The title "Puesto, Salida." is written in a cursive hand between the two staves. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

2.

Puesta *Salida*

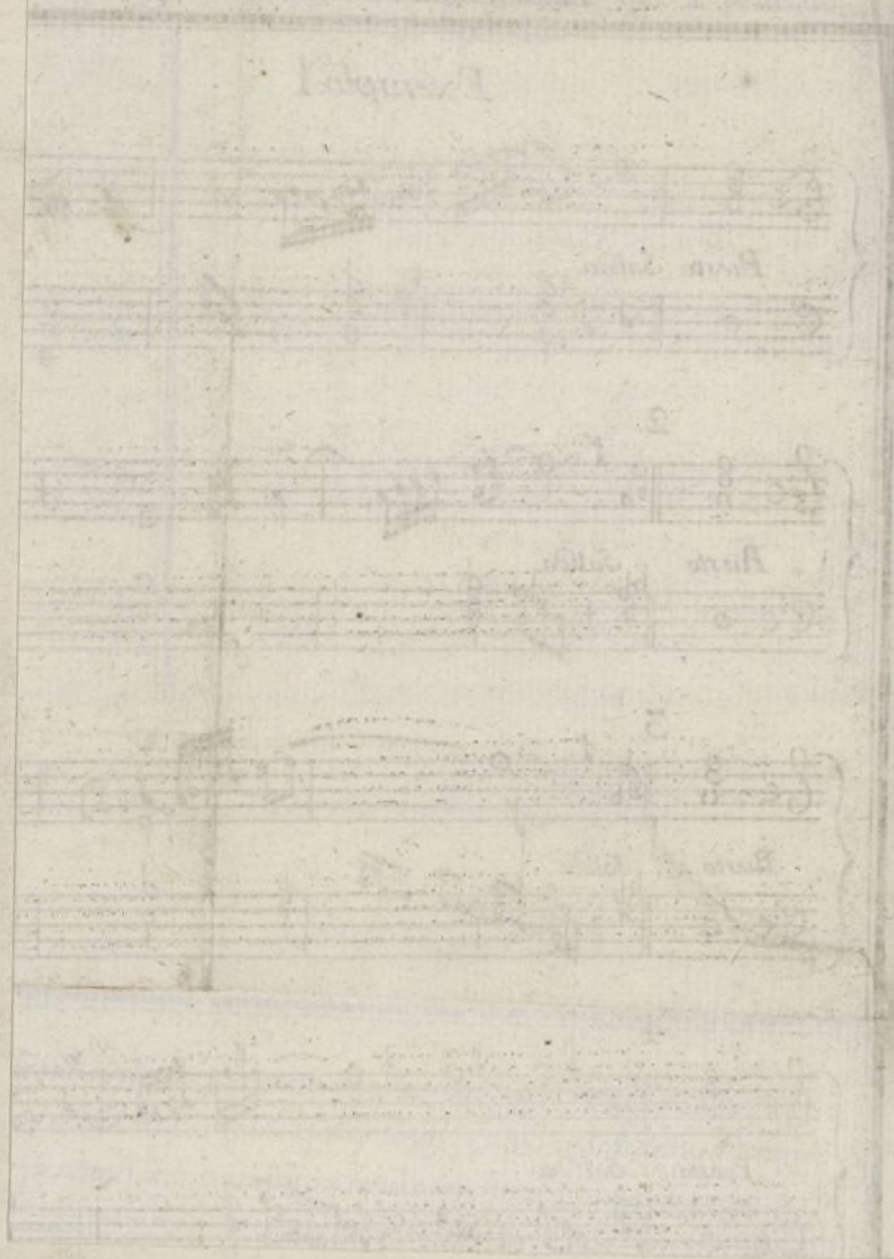
Handwritten musical score for a piece titled "Puesto, Salida." The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a measure of whole rest, followed by a measure of a half note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a measure of whole rest, followed by a measure of a half note F3, and then a series of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line. The title "Puesto, Salida." is written in cursive above the bottom staff.

4.

Puesto Salida

The image shows a musical score for a piece titled "Puesto Salida". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/2 time signature. It begins with a double bar line and a key signature change to two flats. The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note F#4, a quarter note E4, a half note D4, and a quarter note C4. This is followed by a half note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The melody then continues with a half note F#3, a quarter note E3, a half note D3, and a quarter note C3. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 2/2 time signature. It begins with a double bar line and a key signature change to two flats. The bass line starts with a half note G3, followed by a half note F#3, a quarter note E3, a half note D3, and a quarter note C3. This is followed by a half note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The bass line then continues with a half note F#2, a quarter note E2, a half note D2, and a quarter note C2. The piece ends with a double bar line.

El tercer Termin, es muy claro, pues no ay mas que quitar el Bmol del Baxo, procediendo por 5.^a falsa, con la qual se hace preciso el Tono deseado. Como se puede ver en los quatro Exemplos q̄ se siguen.



Exemplo.1

1.

Puesto. Salida.

2.

Puesto. Salida.

3.

Puesto. Salida.

4.

Puesto. Salida.

El quarto Término se sacara por la Regla gener.^l q^e dice Contrario con Contrario se vence; que con sola vna caída d la parte Superior se lograra lo q^e se pretende Veanse los quatro Exemplos, q^e se siguen.

Exemplo. 1.

Handwritten musical score for a piece titled "Puesto. Salida." The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various notes, including a half note, a quarter note, and an eighth note, followed by a double bar line. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a bass line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a double bar line. The title "Puesto. Salida." is written in cursive between the two staves. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

2.

Puesto, Salida.

This is a handwritten musical score for a piece titled "Puesto, Salida." The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and then a whole note. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and then a whole note. The title "Puesto, Salida." is written above the bottom staff. The number "2." is written above the top staff.

3

Puesto, Salida.

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a double bar line. The music then consists of several measures of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final whole note. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a double bar line. The music then consists of several measures of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final whole note. The text 'Puesto, Salida.' is written above the bottom staff. The number '3' is written above the top staff.

4.

Puesto, Salida.

El quinto Termino se sacará por 4.^a y 6.^a menor; esta se quedará quieta, y subiendo el Baxo por la 5.^a falsa encontrará con el Termino, q̄ se desea. Veanse los quatro Exemplos siguientes.

LLAVE O LA MODVLACION
Exemplo. 1

24

1

Puesto Salida

2

Puesto Salida

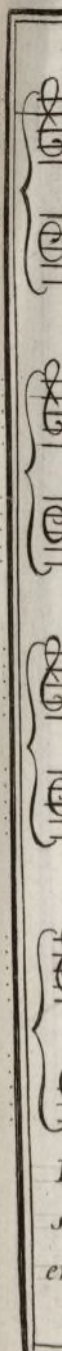
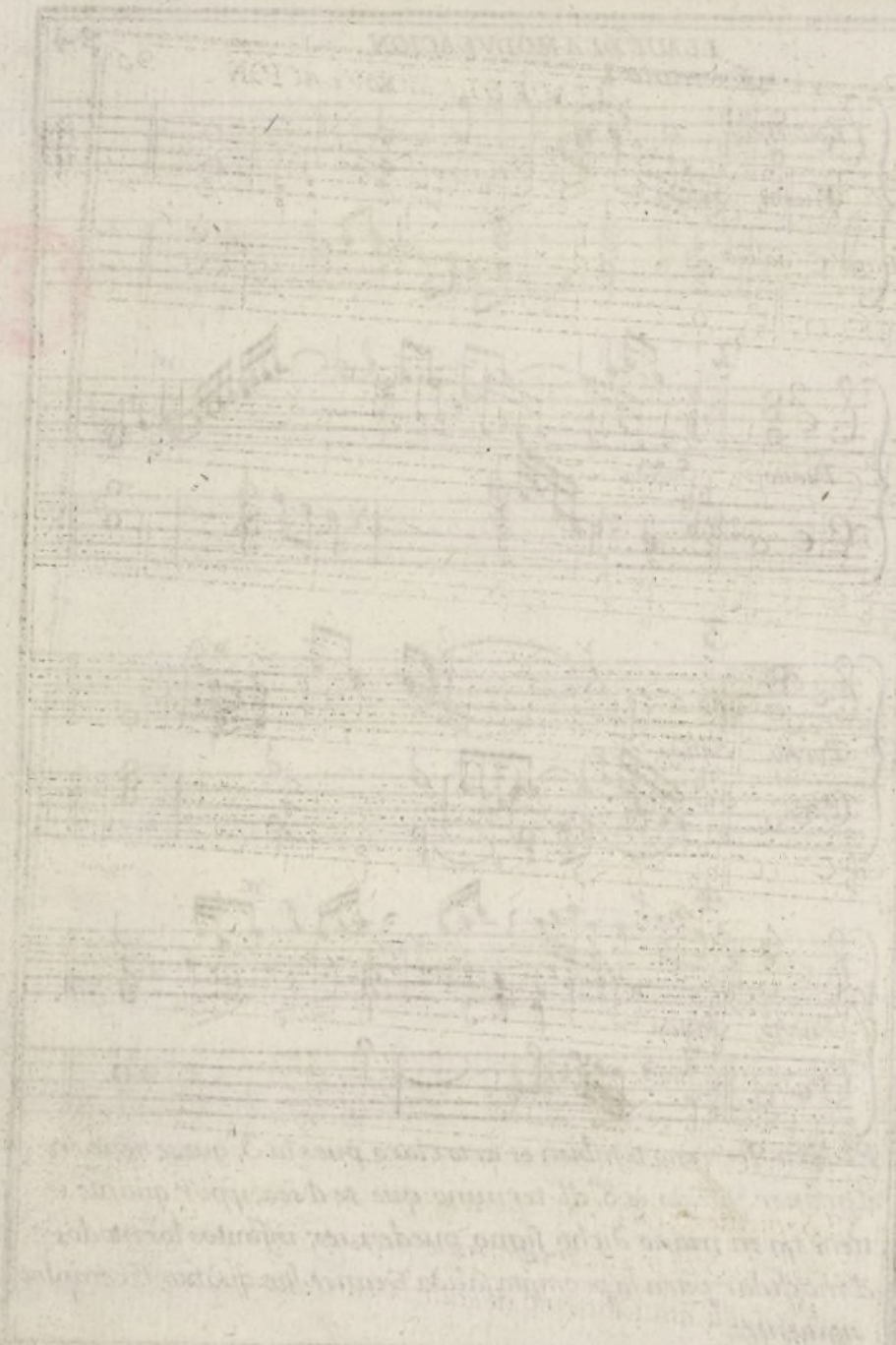
3

Puesto Salida

4

Puesto Salida

El Sexto Termino tambien es arto claro, pues la 3.^a que se tiene en el primer puesto es 8.^a dt termino que se desea; y por quanto se tiene ya en mano dicho signo, pueden ser infinitos los modos de modular para la prompta salida. Veanse los quatro Exemplos siguientes.



Exemp.^o 1

LLAUE DLA MODVLACION

95

Puesto Salida

2

Puesto Salida

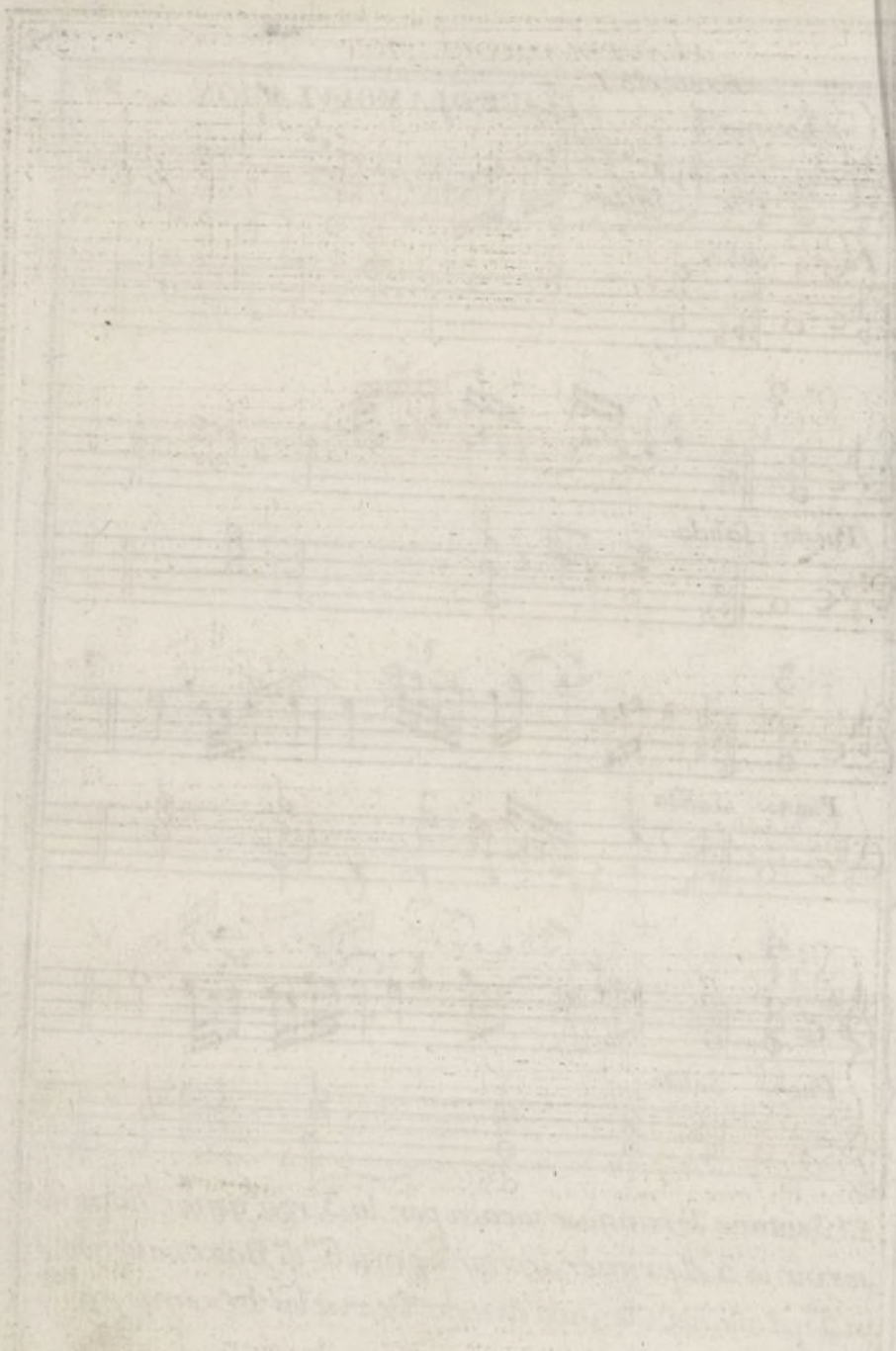
3

Puesto Salida

4

Puesto Salida

El Septimo Terminose sacara por la 3.^a reg.^l gener.^l haciendo servir la 3.^a dt primer termino para 6.^a dt Baxo sa liendo en 5.^a y dt alli ala Clausula deseada. Veanse los 4.^{os} Exemp.^s sig.^{tes}



Exemplo 1.

Puesto Salida

2

Puesto Salida

3

Puesto Salida

4

Puesto Salida

El Octavo Termino se sacará por la quarta regla general, que dice: Entanto sera mas Sonora &c. y la razon es, porque no hay voz alguna en el primer puesto que diga consonancia con el termino que se pretende, y assi se debe buscar voz que haga lo que manda la primera regla; por lo que digo, que poniendo al puesto sera 3.^a del termino que se desea; y alternando los movimientos caera sin Violencia, y con promptitud. Veanse los quatro Exemplos Siguietes.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The ink is faded and the paper shows signs of age. The score is organized into systems, with some staves containing multiple measures of music. The overall appearance is that of an old manuscript or printed score.

Exemp^o 1.

Puesto Salida

2

Puesto Salida

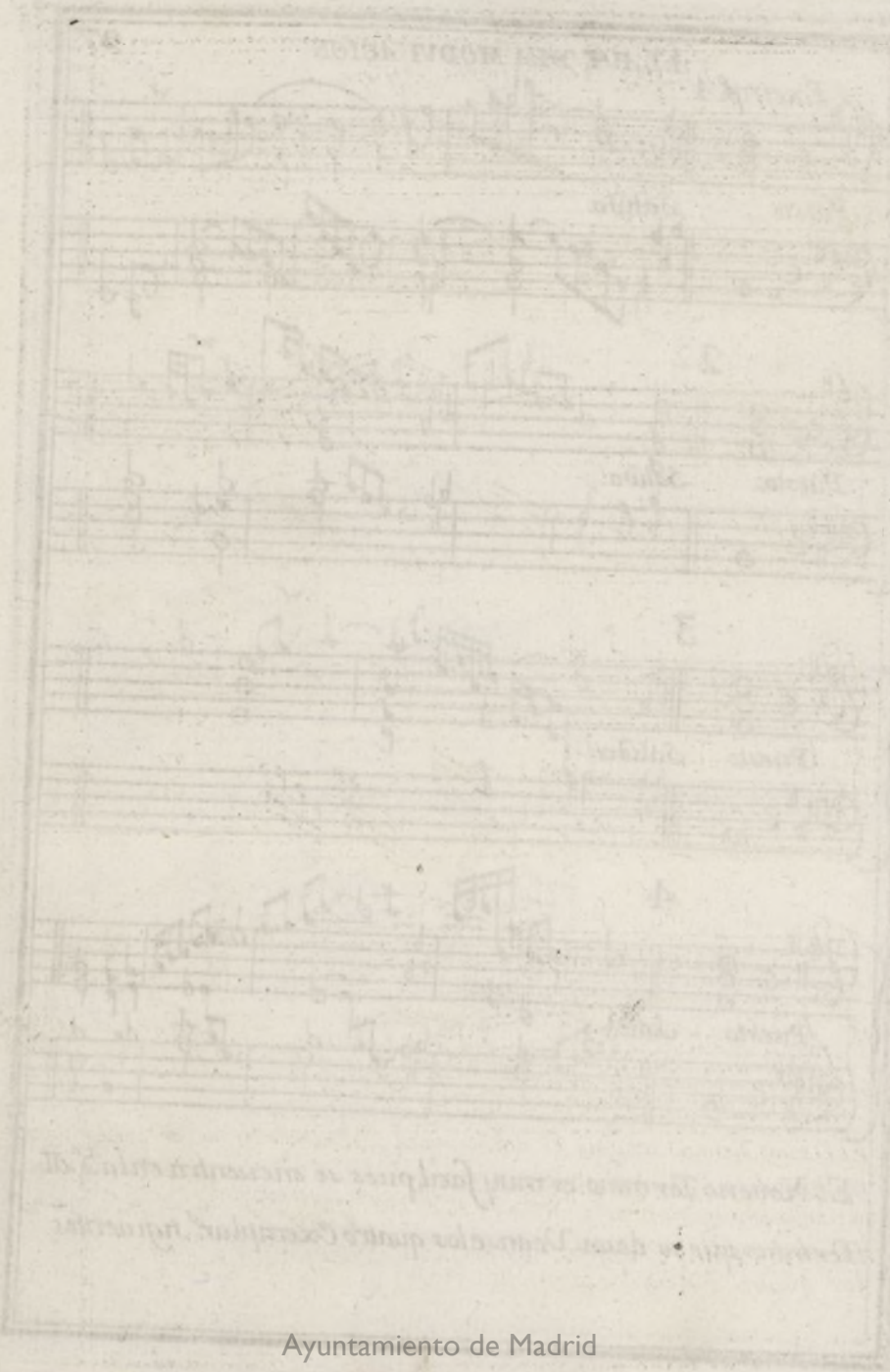
3

Puesto Salida

4

Puesto Salida

El Noveno Termino es muy facil, pues se encuentra en la 5.^a del Termino que se desea. Veanse los quatro Exemplar.^s siguientes



LLAVE D LA MODVLACION

98.

Exemplo. 1

1

Puesto Salida

2

Puesto Salida

3

Puesto Salida

4

Puesto Salida

El Decimo Termino tampoco es difícil, pues la 3.^a menor se puede quedar quieta bajando el Baxo tres puntos, de manera que la tal 3.^a salga 5.^a falsa del Baxo y dando otro movimiento al Baxo de modo que la tal 5.^a falsa salga 4.^a natural, destigando esta, queda manifestado el Termino deseado. Veanse los quatro Exemplares Siguietes.

Exemplo. 1

Puesto Salida

2
Puesto Salida

3
Puesto Salida

4
Puesto Salida

Para sacar el Termino Undecimo, se procederá conforme al Octavo termino se dió, pues en todo es parecido este al otro; entiendase que es parecido en no tener parte consonante con el termino que se desea
Veanse los quatro Exemplos siguientes.



LA UELLA MODVLACION
Exemplo. 1.

100.

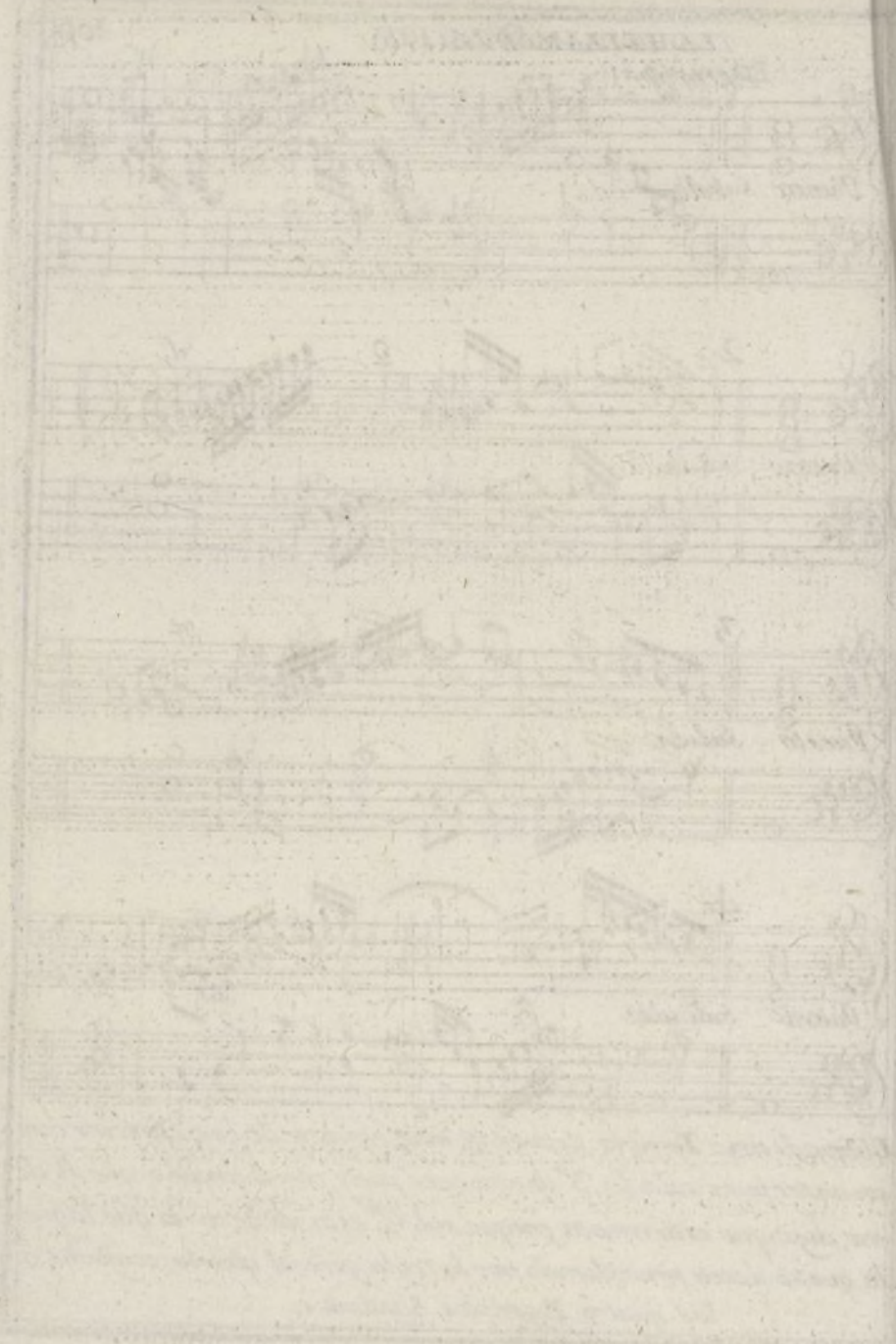
Puesto Salida

2
Puesto Salida

3
Puesto Salida

4
Puesto Salida

El Duodecimo Termino está en lo mas remoto de las especies con-
sonantes, pues sola la 3.^a de este tiene parte con el termino, que se de-
sea, digo que esta remota porque sale G.^a esta debe ser la que logre
lo que se desea procediendo por la regla general quarta, conforme á
los quatro Egemplos Siguientes.



Exemplo 1

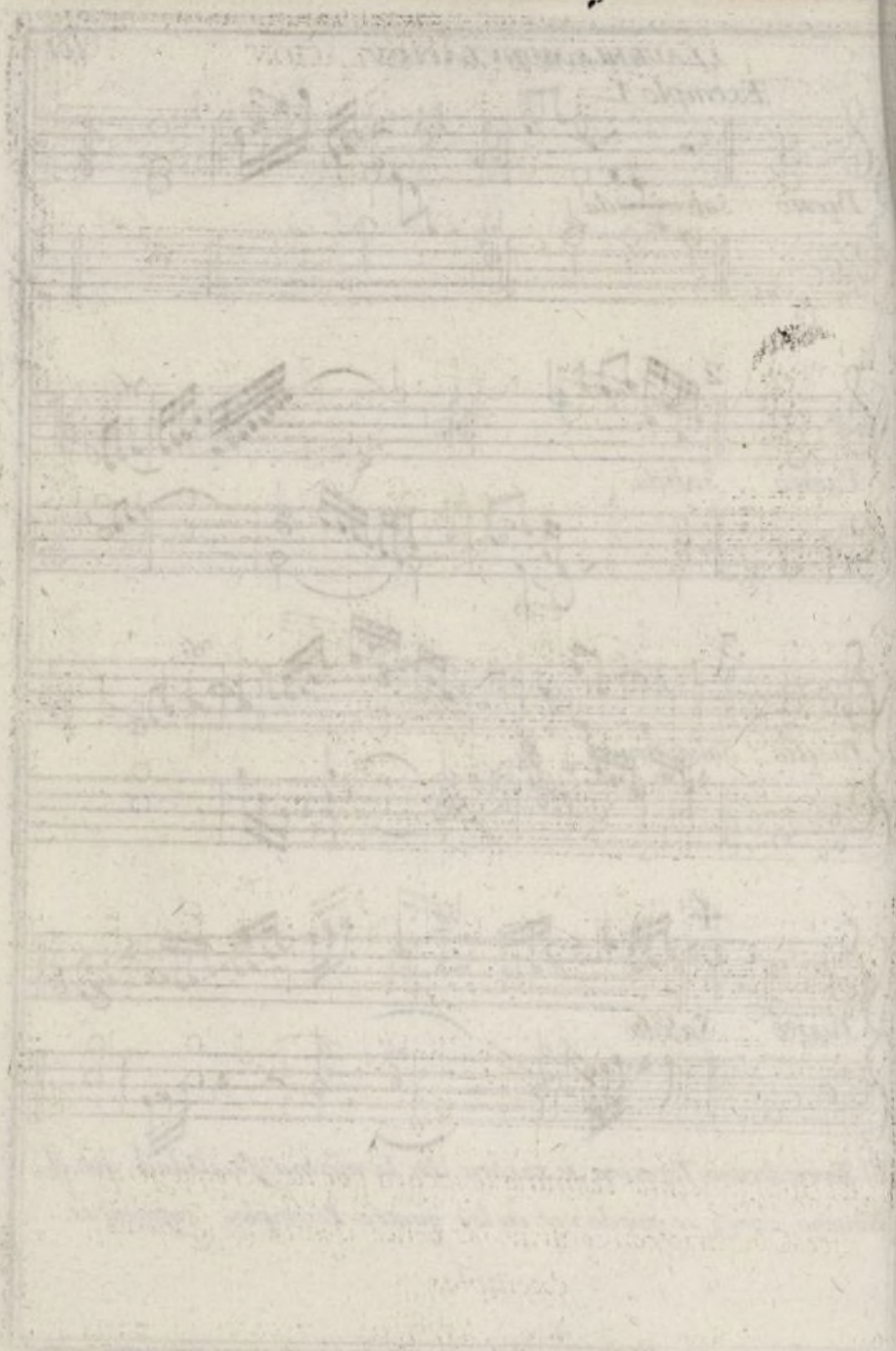
Puesto Salida

2 Puesto Salida

3 Puesto Salida

4 Puesto Salida

El Terciodécimo Termino se sacara con la misma facilidad que el Noveno, como se puede ver en los quatro Exemplos siguientes.



Exemp^o 1^o

LLAUE D LA MODVLACION

102

P.to *S.ta*

2

P.to *S.ta*

3

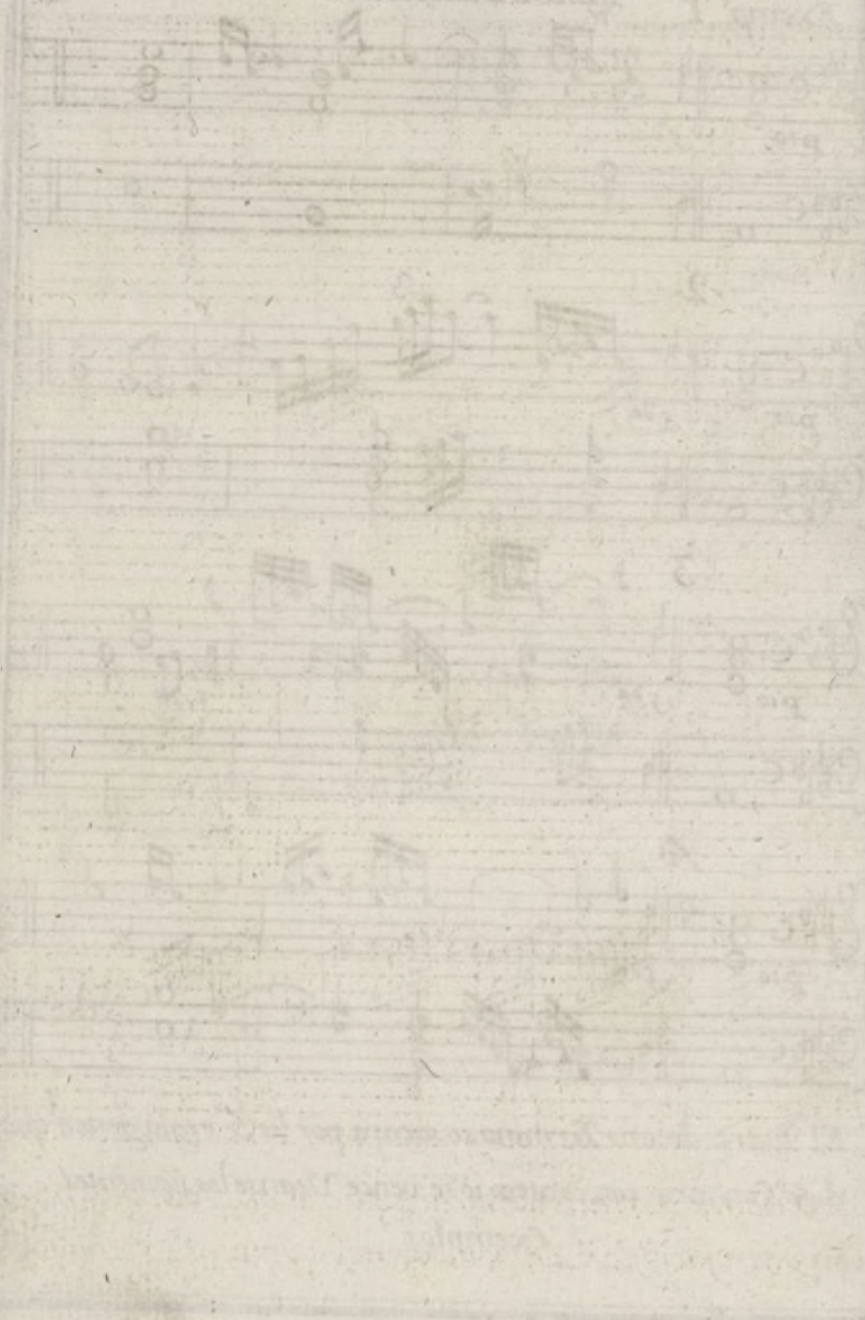
P.to *S.ta*

4

P.to *S.ta*

El Quarto decimo Termino se sacara por la 3.^a regla gener^l que
dice. Contrario con contrario se vence Veanse los siguientes
Exemplos.

LAUTREY A MODALACION



Exemp^o 1^o LLAUE BLA MODVLACION.

103

1^o

P^{to} S^{da}

2

P^{to} S^{da}

3

P^{to} S^{da}

4

P^{to} S^{da}

El 5.^o decimo Terminó se sacara por la quarta regla gen^l
con gran facilidad. Adviertase en los siguientes Exemplos.

Exemplo 1

1

Puesto Salida

2

Puesto Salida

3

Puesto Salida

4

Puesto Salida

El termino 16 no tiene, que hacer, pues la 3.^a del puesto es 5.^{ta} del termino, que se desea; y sirviendose dela 6.^{ta} menor saldra con precision. Veanse los quatro Exemplos siguientes.

Exemp.^o 1.

1

Puesto Salida

2

Puesto Salida

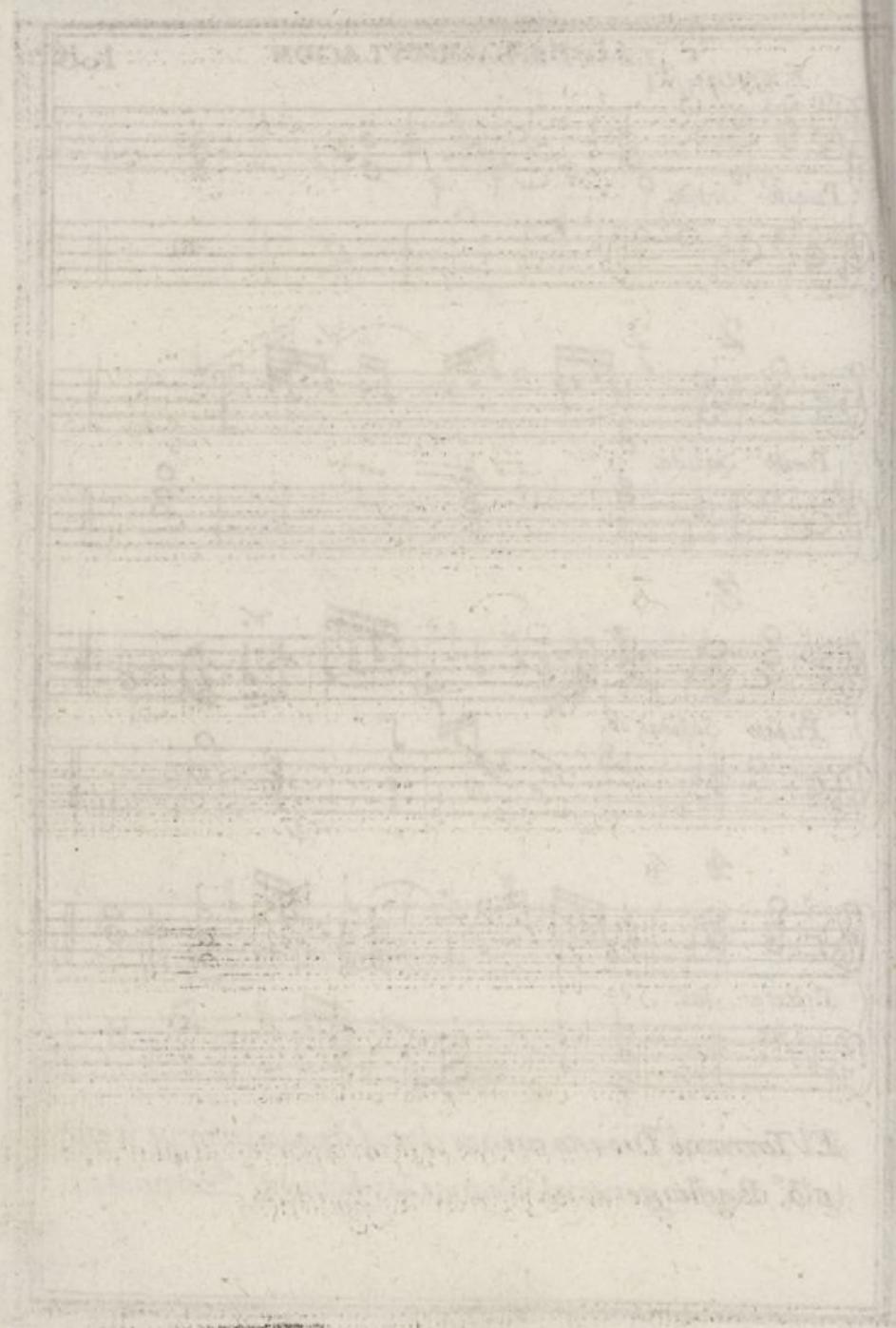
3

Puesto Salida

4

Puesto Sal^a

El Termino 17. no esta menos claro q^e el pasado, sirve a este la 3.^a Regla general Vearse los figuient.^s Exemplos.



Exemp.^o 1.

LLAVE BLA MODVLACION

108

First musical system (Exemp.^o 1). It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand. The right hand then plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of quarter notes. The system is labeled with *P.^{to}* and *S.^{da}*.

Second musical system (Exemp.^o 2). It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand. The right hand then plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of quarter notes. The system is labeled with *P.^{to}* and *S.^{da}*.

Third musical system (Exemp.^o 3). It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand. The right hand then plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of quarter notes. The system is labeled with *P.^{to}* and *S.^{da}*.

Fourth musical system (Exemp.^o 4). It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand. The right hand then plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of quarter notes. The system is labeled with *P.^{to}* and *S.^{da}*.

El Término Decimo Octavo se sacará por la 3.^a y quarta regla, conforme a los siguientes Exemplos.

Exemp.^o 1.

2

3

4

El termino decimo nono, si se vale de 4.^a y 6.^a maior,
y despues de la ligadura de 3.^a por produccion, ô 7.^a de
suposicion, saldra al termino desseado sin violencia con-
forme á los sig.^s Exemplos. Sirve para esto, la 4.^a Regla gral.

Ejemplo 1.

Puesto Salida

2

Puesto Salida

3

Puesto Salida

4

Puesto Salida

El Vigésimo Termino se hara facil su salida, si al primer movimiento se usa de la 6.^a menor. Veanse los quatro Exemplos siguientes.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes and lyrics. The text is mirrored across the page, suggesting a double-sided manuscript or a specific printing technique. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or liturgical text.

El Espíritu Santo es el que nos da la vida y el amor
y el que nos da la gracia y el don de la ciencia
y el que nos da la fuerza y el valor
y el que nos da la paz y la alegría
y el que nos da la vida y la eternidad
y el que nos da la gloria y la honra
y el que nos da la vida y la eternidad
y el que nos da la gloria y la honra

LAU DE LA MODVLACION
Exemplo 1.

109

1

Puesto Salida

2

Puesto Salida

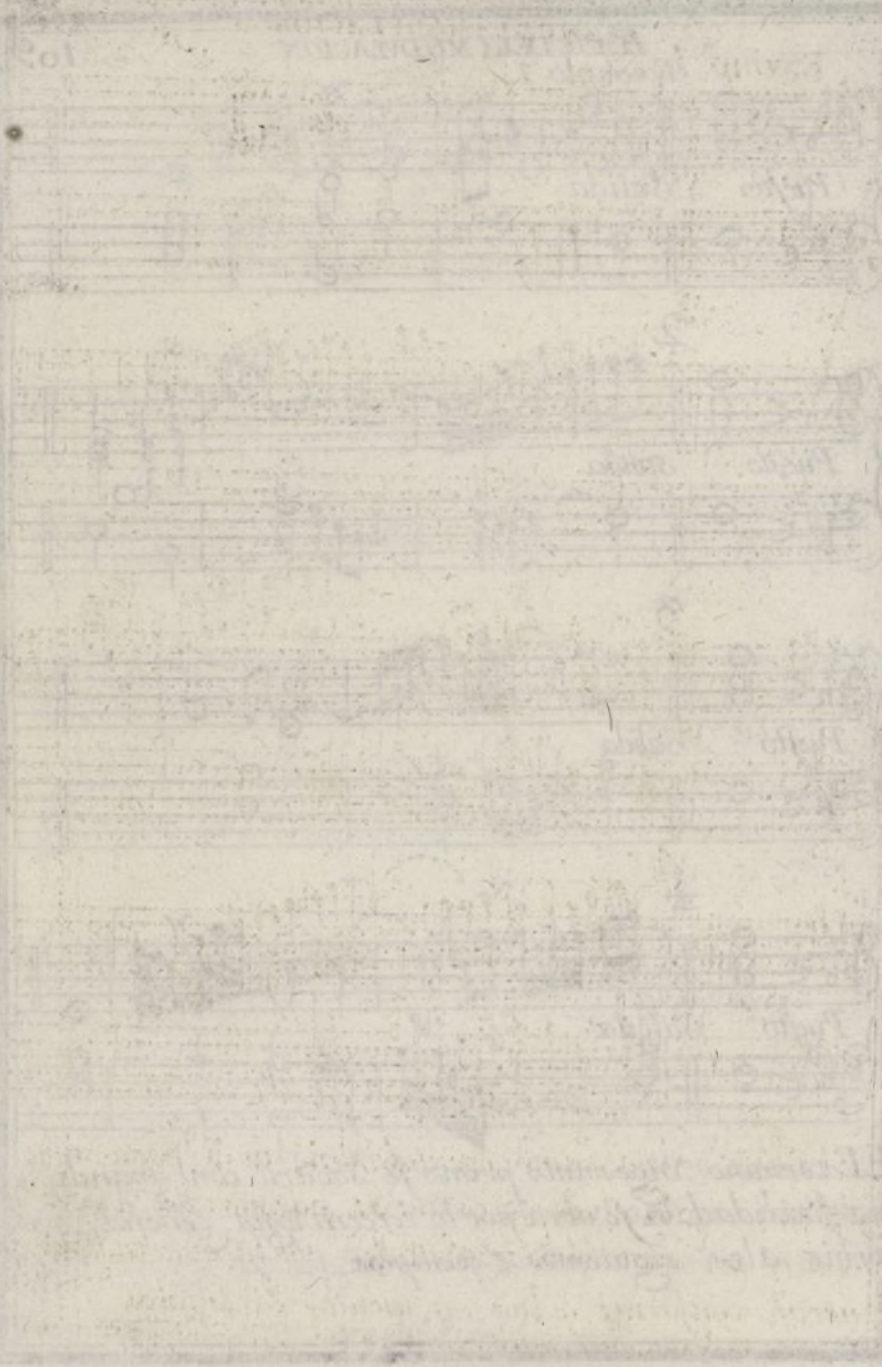
3

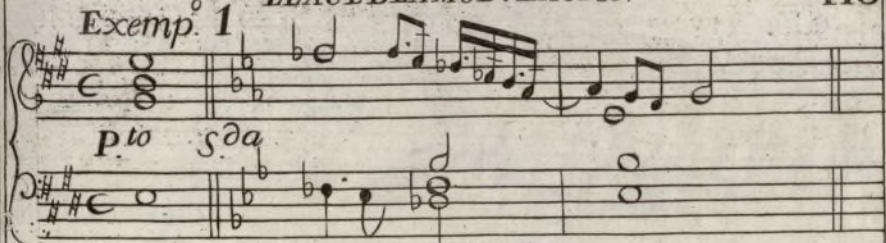
Puesto Salida

4

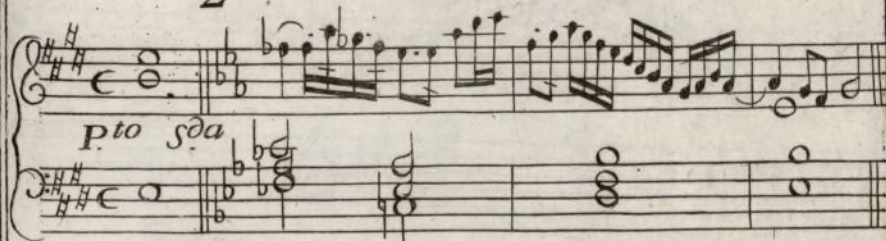
Puesto Salida

El termino vigessimo primo se sacará con grandísima facilidad, si se obra por la tercera regla general, conforme á los siguientes exemplos.



Exemp.^o 1

2



3



4



El termino vigessimo secundo tiene su 3.^a para guia del termino deseado, la razon es porque dice a vno, y a otro termino debese proceder por la quarta Regla general, conforme a los siguientes Exemplos.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes and lyrics. The text is mirrored across the page, suggesting a double-sided manuscript or a specific printing technique. The lyrics are written in a cursive script, likely from the 18th or 19th century.

LLAVE D LA MODULACION

Exemp. 1.

111

1

pto s. da

2

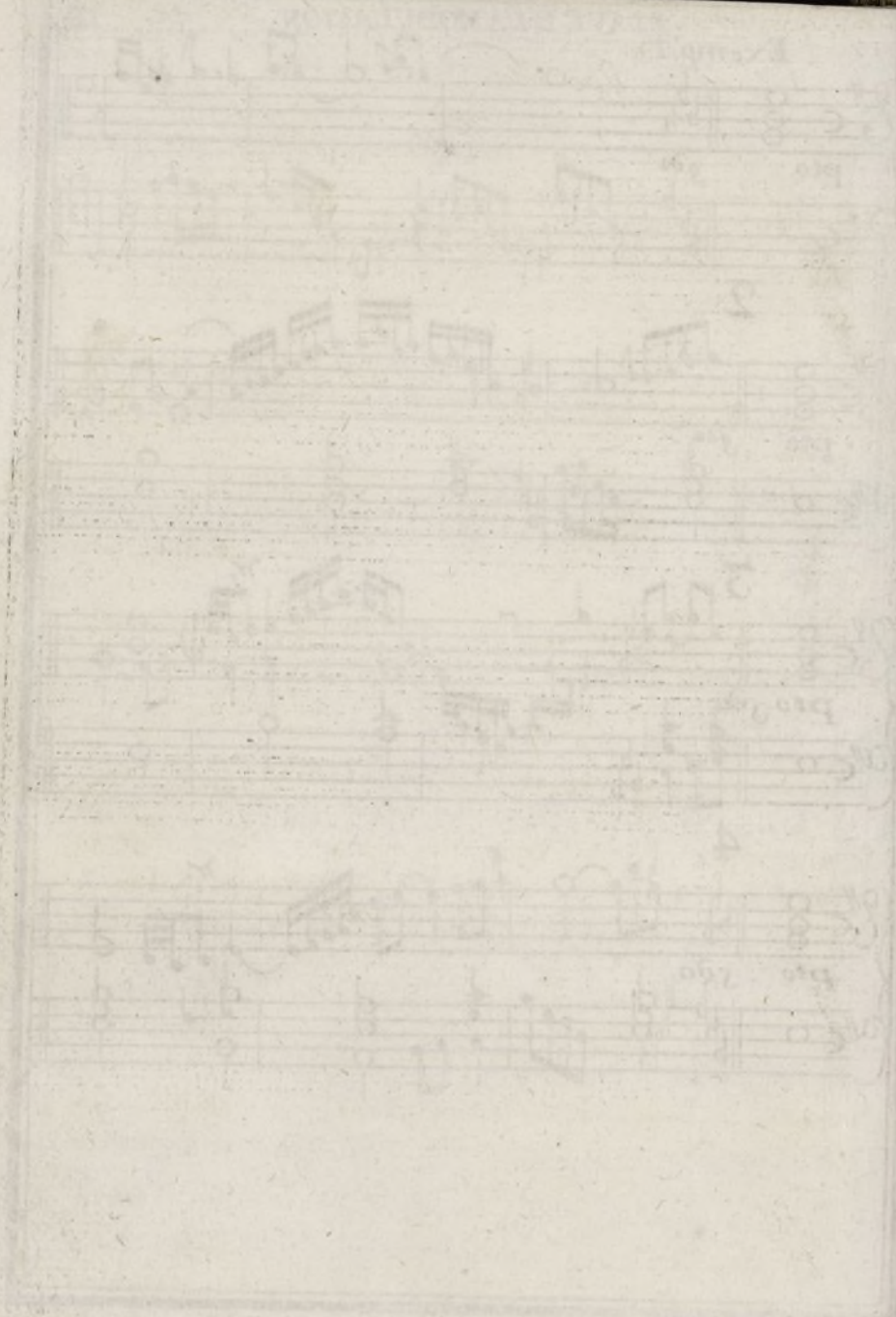
pto s. da

3

pto s. da

4

pto s. da



Concluí los 22 Terminos, sin haverme sido necesario cruces, ni aumento de Bmoles, ni faltar à Regla alguna de la escritura, y apuntacion antigua, y sabida de todos; y por si acaso no fué el Capitulo IX. tan bien explicado, que quedasse alguna duda, pondré aqui un exemplar claro, y manifiesto, segun la inteligencia Mathematica, y señales de la Facultad, con lo que me parece quedarán satisfechos para poder escribir claro por qualquier Termino de los asignados.

Digo, pues, primeramente, que en el Capitulo IX. dispuse los 24 Diapasones, para que se sirvan de ellos segun la Modulacion lo pidiere, como lo podrán inferir de los Preludios que aqui pondré; y así se debe procurar dexar las Composiciones limpias, y claras, mirando qué formacion de Diapason convendrá mas tiempo con lo que se vá á escribir, y aquella se ha de guardar, hasta tanto que la Modulacion aniquile aquel Termino, ò Terminos, y se pondrá otra formacion de Diapason, que sirva mas Tiempo, y mas proprio fuere à la seguida de la Modulacion.

Lo segundo, que siempre que se encuentren Sustenidos, ò Bmoles algo separados de las Notas, vengán, ò no con la Nota siguiente, se han de tener por formacion nueva de Diapason; y se ha de observar con ellos lo mismo que si estuvieran en la Clave, y se continuarán en escribir en la Clave como naturales.

Lo tercero, que lo mismo significan los Bquadros; pero los Bquadros, que huviesen quitado dos, ò tres Sustenidos, ò Bmoles, segun quedasse el Diapason entonces, así se continuará en escribirse, no poniendo mas dichos Bquadros en la Clave, v. g. un Termino de Tercera mayor por Alamire passa la Modulacion al Termino de Elami con Tercera menor, en el qual hace alguna mansion, y despues passa à Gsol-reut con Tercera mayor: quando la Modulacion llega à dicho Termino Elami con Tercera menor, se le pondrá dos Bqua-

M

dros,

odros, uno en Gfolreut, y otro en Cfolfaut, separados un tanto de las Notas, si vinieren al medio del Compàs; y si vinieren al dâr, immediatos à la Virgula, que cierra el Compàs. En bolviendo à escribir la Clave en el principio del renglòn, ò pauta, se escribirà solo un Sustenido en Ffaut sin Bquadros; y asì se continuará, segun los Terminos que dicha Modulacion passare.

Atiendase ahora à lo que se sigue, cuya comparacion se puede hacer en los dos Terminos, que tienen Sustenido en Elami. Don Pedro Cerone en el Tratado de las Proporciones, Boecio, y Kyrquer. dicen, que para figurar una Coma usaron los Antiguos esta señal λ , dos asì \ll , tres asì \times , y quatro asì $\times\times$. Advierta el Lector, que à las quatro Comas quedò formada la señal, que llamamos Sustenido: cosa tan conocida de todos. Sigamos, y veamos su continuacion: para cinco Comas asì $\times\times\times$, seis asì $\times\times\times\times$, siete asì $\times\times\times\times\times$, ocho asì $\times\times\times\times\times\times$: dividamos esta señal, y salen $\times\times\times$, que claramente se descubren dos Sustenidos. Si la cruz es señal que pertenece al genero Enarmonico, segun Boecio, Cerone, Kyrquerio, Lorente, y Nassarre, que consta de dos Comas, y es añadida à un Sustenido, será la suma seis Comas: estas no componen un Tono, ni Sexquioctavo, ni Sexquinono; y se sirven de dicha cruz, como si alcanzára un Tono: luego obran contra todo fundamento theorico los que tal hacen. Pruebasse tambien, que dicha cruz, segun la inteligencia que le dãn, (à mas de su poco fundamento) es superflua en la Musica.

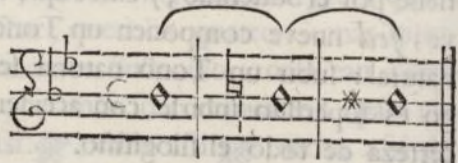
Si alguna señal de Bmol, Sustenido, ò Bquadro, alcanzasse un Tono, sería superflua: *sed* los que usan la cruz, dicen, que alcanza un Tono: luego dicha señal es superflua. La mayor es cierta, porque no hay Sustenido, ni Bquadro, que exceda de quatro Comas; pero el Bmol subiendo dista cinco, y baxando quatro; y sería superfluo que estas señales llegassen à formar un signo, que està natural, enredando multiplicacion de ac-

cidentes. V. g. à Cfolaut natural le pusiesse esta señal ✕, que tiene quatro Comas, y luego tuviesse que passar à Dlatolre, y le añadiesse así ✕✕, que son nueve Comas: no hay duda que estos accidentes alcanzáran à Dlasolre natural; pero si Dlasolre natural se dà sin accidente alguno, será superfluo que se dè con accidentes; de lo que queda hecha evidencia de la mayor. La menor es cierta; pues si se pone una cruz en Gfolreut, se dà, segun la práctica comun, Alamire, porque dicho Diapason no tiene mas divisiones, subiendo desde Gfolreut Sustenido, que Alamire, y en lugar de subir dos Comas, que significa dicha cruz, suben cinco: con que quatro que tiene por el Sustenido, y cinco que le dàn despues, suman nueve; *sed* nueve componen un Tono: luego suben un Tono natural: subir un Tono natural se puede sin accidente: luego es superfluo subirle con accidente. De lo dicho consta la certeza de todo el silogismo.

Yo confieso haver executado dicha cruz, (sin mas fundamento, que por haverlo visto) así en algunas Sonatas de Don Domingo Scarlati, como en un Psalmo *Dixit Dominus*, al verso *Juravit Dominus*, y en el Psalmo *Lauda Jerusalem*, al verso *Quis sustinebit*? Confieso mi mal obrar, porque no se dè la culpa á quien no la tiene; y así digo, que no se debe tomar por exemplar, porque no es bueno, como queda probado; y si se encuentra en las Obras de Scarlati tal señal, no la tengan por escrita del dicho, sino mia. El motivo que tuve para examinar dicha señal, fuè, porque nunca me salia dicha Modulacion tan sonora como yo pensaba, ni la executaban como yo entendia; porque executada segun mi engañado parecer, bien salia; pero la realidad de la señal es faltarle tres Comas para la perfeccion del Tono; y no habrá quien no diga, que es una falta muy notable, pues por media Coma, y una quarta parte mas, no alcanza al Semitono incantable, que es poco menos de la mitad de un Tono: con que si

es una señal tan falsa por un lado, como superflua por otro, me parece que se dexé, y no se use para mas, que para empezar la obra en su cabeza, como dixé antes.

Passemos ahora à demostrar como las señales antiguas son suficientes para toda escritura moderna; y no hay necesidad de innovar sobre este punto. Si un Tono por Bfami blando llegára à passar á tal Termino la Modulacion, que hiciesse mansion en Csolfaut Sustenido con Tercera menor, se pregunta, si serán suficientes el Bquadro, y Sustenido para el tránsito de estos Terminos; y se responde, que sí; y si se pide la demonstracion, se hará como se sigue en este Exemplo, que para mí hace demonstracion; y es la razon, porque la cantidad de ocho Comas no componen al Tono; y si ha de suplir yà Csolfaut natural à dicho Bfami Sustenido, à causa



4. Comas. 4. Comas.

de la falta de division menor de Diapason, se dice, que son mas proprias dichas señales, porque solo les falta una Coma, y una Coma no es tan perceptible como tres, que le faltan à la cruz. Resuélvese su primer Termino, obrando al revés de dichas señales, con el siguiente Exemplo.



4. Comas. 4. Comas.

De lo dicho se infieren los Diéseos Enarmonicos, que faltan al Diapason en su division. Infierese lo segundo, que las dichas señales son buenas, porque no alcanzan un Tono na-

tural. Lo tercero, que quando la Modulacion alcance un Tono Sexquioctavo, ò Sexquinono, se debe mudar la formacion del Diapason: v. g. el Diapason de Gsolreut Sustenido con Tercera menor, y el Diapason de Ffaut Sustenido con Tercera mayor, tienen Sustenido en Elami, que este Elami se puede elevar otras quatro Comas, poniendole otro Sustenido, y se puede quitar poniendole Bquadro; y poniendole Bquadro junto à la virgula, que divide el Compàs, quitarà todo el accidente que huviesse en la Clave, y fuera de ella, restituyendo dicho Elami tan natural, como si no huviesse tenido accidente alguno. Y ultimamente se infiere, que la nueva doctrina de cruces, y dos Bmoles juntos, que se tocò en el Capitulo passado, no sirven de otra cosa, que de confundir, y destruir la theorica, y no vâ fundado en razon alguna.

Sabido bien lo que queda dicho, corresponde entrar en los Preludios; y aunque parece irregular dár fin à un Libro con lo que se debia empezar, no lo es, pues el intento de este Libro es enseñar à Modular, poniendo antes la theorica, para facilitar la práctica; y como el Preludio se componga de las dos Modulaciones, agitada, y lenta, y lo que acabamos de executar es solamente en orden à una especie, se sigue, que aqui corresponde hablar de la otra, que encierra las dos dicha Composicion; y aunque nunca havia sido mi animo tocar la Modulacion lenta, no quiero que falte una cosa de tanto gusto, primor, y novedad como esta; pues es Musica de la mas preciosa que se puede oír, y lo ultimo que ha producido lo fertil de esta Ciencia, llamada con razon Phisico-Mathematica; y aunque sea Musica ordenada segun lo perteneciente à lo que toca tan solamente al Preludio, con todo serà muy útil à los Compositores, Organistas, y Clavicordistas: à los primeros, porque hacen lo que las Abejas con las flores para la formacion de su panal; mas los otros deben saberlo hacer, y executar: Para cuyo fin la definicion de la

Mo-

Modulacion lenta, con la explicacion perteneciente al Preludio, es como se sigue.

Modulatio gravis, est illa, quæ per varios modos, modum trahit volentis. Dice esta definicion, que la Modulacion lenta, es aquella, que pasando por varios Tonos, (ò Terminos, à nuestro entender) trahe el Tono que se quiere; de la qual definicion tenemos clara la diferencia entre ésta, y la agitada; y es, que la Modulacion agitada es obligada, y obliga; y la lenta es obligada, y no obliga: de lo que se sigue, que la Modulacion lenta es la Reyna de esta Ciencia, y el mas fertil, y abundante Jardin de la novedad; porque si la Modulacion, hablando segun su general definicion, es la suavidad en los tránsitos de un son à otro; esto es, de un Termino à otros; esta especie de Modulacion, llamada lenta, será mucho mas plausible al oïdo, que no la agitada, à causa de su mayor variedad de fones. Y de esto se sigue, que el Preludio, que tiene que determinar Tono, para empezar la obra, tendrá al fin que valerse de la Modulacion agitada; y mientras que no se determíne, podrá franca, y voluntariamente seguir qualquier Termino; y pues que de lo dicho, como principio sentado, no hay que dudar, veamos què cosa es Preludio en la Musica: *Præludium est cognitio Physicè consonantiarum, ad rectè operandum.* Dice, que es un conocimiento práctico de las consonancias, para el bien obrar, por lo que le compáro à la visita del Medico à un enfermo; pues así como éste se vâ informando con preguntas, y pulsaciones de la enfermedad, y sus causas, para determinarse à obrar, segun las tales fueren; así el que llega à un Organo, ò Clavicordio, que no ha pulsado otra vez, se vâ informando què partes tiene sanas, ò afinadas, quáles no; si pide fuerza la pulsacion, ò suavidad, &c. y por fin, es determinarse para el bien obrar, demonstrando todos los Terminos, que ha de passar la obra, que quiere practicar; y hará mal qualquiera, que encontrando que algun


Ter-


Termino, que tiene la obra, està disorde, en passàr à tocar, ò executar dicha obra; porque en llegando al tal Termino, en lugar de dàr gusto, sucederà lo contrario; y debe tocar, y ajustarse à los Terminos acordes, y no discordes.

El Preludio no và sujeto à Compàs; pero si al movimiento; y quando se encuentra algun Termino dudoso, se detendrá en él, y se asegurará haciendo la Modulacion, que la obra tuviere, no con las mismas Notas, que están en la obra, sino tomando los movimientos del Baxo, segun passare à diversos Terminos, y las especies, que le acompañan. Se hará prueba de ello con un cantar suave; y viendo que la dicha Modulacion no dice, se encubre su disonancia al instante, haciendo una suspension despues de cadencia, ò ligadura; y puede despues passàr à otro Termino. De lo dicho se infiere quàn difícil sea hacer un Preludio con arte, y la novedad que encierra.

Nunca se passará de Tercera mayor à menor seguidamente, dentro de un mismo Termino, porque es mucha la disonancia, y lo que desfallece la harmonia, si no hay suspension, la que debe ser en esta manera. V. g. yo estoy en el Termino de Dlasolre con Tercera mayor, y quiero passarme à la Tercera menor de dicho Termino, se obrará assi: Hago cadencia desde Dlasolre à Alamire, haciendo en este suspension, y luego puedo francamente entrar en dicho Termino de Dlasolre con Tercera menor. La razon de esta contrariedad està en la misma oposicion de voces patente, en la formacion de los dos Diapafones dentro de un mismo signo, que el primero dice, *ut, re, mi*; y el otro dice, *re, mi, fa*; y que este *fa* ultimo, con el *mi* ultimo de la primera formacion, es el Semitono incantable, tan abominada especie de los Antiguos. No es mi intento decir, que el tal tránsito sea malo; pero si, que si se obra conforme digo, es lo mejor; y la razon (sacada de la misma definicon de la harmonia) es: *Si tanto mas perfecta será la harmonia, (segun Jorge Beneto) quanto sea resultancia de mayor variedad; tanto menos perfecta será, quanto sea resultancia de menor variedad. Sed de la forma que se ha mandado obrar, es resultancia de mayor variedad: luego de mayor, y mas perfecta harmonia. La mayor consta de la definicion de Don Pedro Cerone, de*

la Modulacion Generica, y de Jorge Beneto sobre la Harmonia, y Modulacion. La menor es cierta, como consta de los mismos Terminos, pues passar segundamente de Dlasolre con Tercera mayor à Dlasolre con Tercera menor, rigurosamente no es mas, que un Termino con dos formaciones distintas de Diapason; pero en la forma que se mandò obrar, se pueden llamar tres Terminos distintos, pues tiene Dlasolre con Tercera mayor, Alamire con Tercera mayor, y à causa de la suspension en dicho signo, entra en el Termino nuevamente formado como Termino natural, lo que de la primera manera passa por Termino accidental.

Para tocar, ò sacar un Preludio de los que se siguen, hay que advertir dos cosas: la primera, que aunque las Notas estàn debaxo del tiempo puesto en la Clave, no se ha de atender tanto al Compàs, quanto al movimiento, y por éste se saca la mayor, ò menor detencion de las mismas Notas, y aun para mayor claridad se pone esta señal , que denota, ò se puede inferir à qué voz pertenece el movimiento; y si se encontrassen las Notas sin dicha señal, se moveràn las voces conforme dixere la escritura. Su mayor, ò menor violencia se distingue con solos estos tres nombres: *Arbitri*, *Largo*, *Presto*: *Arbitri* vâ al gusto del que executa: *Largo* muy pausado; y *Presto*, aprisa, ò los equivalentes à estos.

Nunca se ponen las voces de golpe juntas, sino que se vâ sentando por su orden, poniendo la mas baxa la primera, como fundamento de la dicha consonancia; y lo mismo se harà quando antes de la dicha consonancia se encuentren algunas Notas menores, que la primera con la mas baxa de dicha consonancia lleve la señal de ligadura ; pero en este caso se vâ sentando la consonancia por el mismo orden de dichas Notas menores. Todo se podrà ver facil, y claro en los siguientes Exemplares, advirtiendole, que quien se quiera enseñar à hacerlos, tome el primer exemplar, que es mas natural, y en sabiendo hacer como éste, podrà passar adelante, pues los quatro primeros son para este fin, y los quatro ultimos, son segun lo largo que deben ser, que es lo suficiente para sacar à luz quantas Modulaciones pueda tener una Obra; y lo demàs es molestar al que la espera.

Cuatro Preludios para Arpino^r

1. Arbitri poco presto to p. nontanto

Presto Largo

Arbitri

2. Largo Arbitri

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It is titled 'Cuatro Preludios para Arpino^r' and is numbered '121' in the top right corner. The page is headed 'LLAVE DE LA MODULACION'. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system is labeled '1. Arbitri poco presto to p. nontanto'. The second system is labeled 'Presto' and 'Largo'. The third system is labeled 'Arbitri'. The fourth system is labeled '2. Largo' and 'Arbitri'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Manuscrito musical en una sola hoja, con el título "Quinto Preludio para Piano" y el subtítulo "El Ave María Modificado". El manuscrito está escrito en una sola mano y contiene una única melodía en una sola línea de música. El título y el subtítulo están escritos en una caligrafía elegante y cursiva. La melodía comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада (F#). El manuscrito está dividido en tres secciones por corchetes. El primer sistema de música comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада. El segundo sistema de música comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада. El tercer sistema de música comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада. El manuscrito está escrito en una sola mano y contiene una única melodía en una sola línea de música. El título y el subtítulo están escritos en una caligrafía elegante y cursiva. La melodía comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада. El manuscrito está dividido en tres secciones por corchetes. El primer sistema de música comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада. El segundo sistema de música comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада. El tercer sistema de música comienza con una clave de sol y una armadura de una bemoлада.

LLAVE DLA MODVLACION.

122

Largo

Arbitri

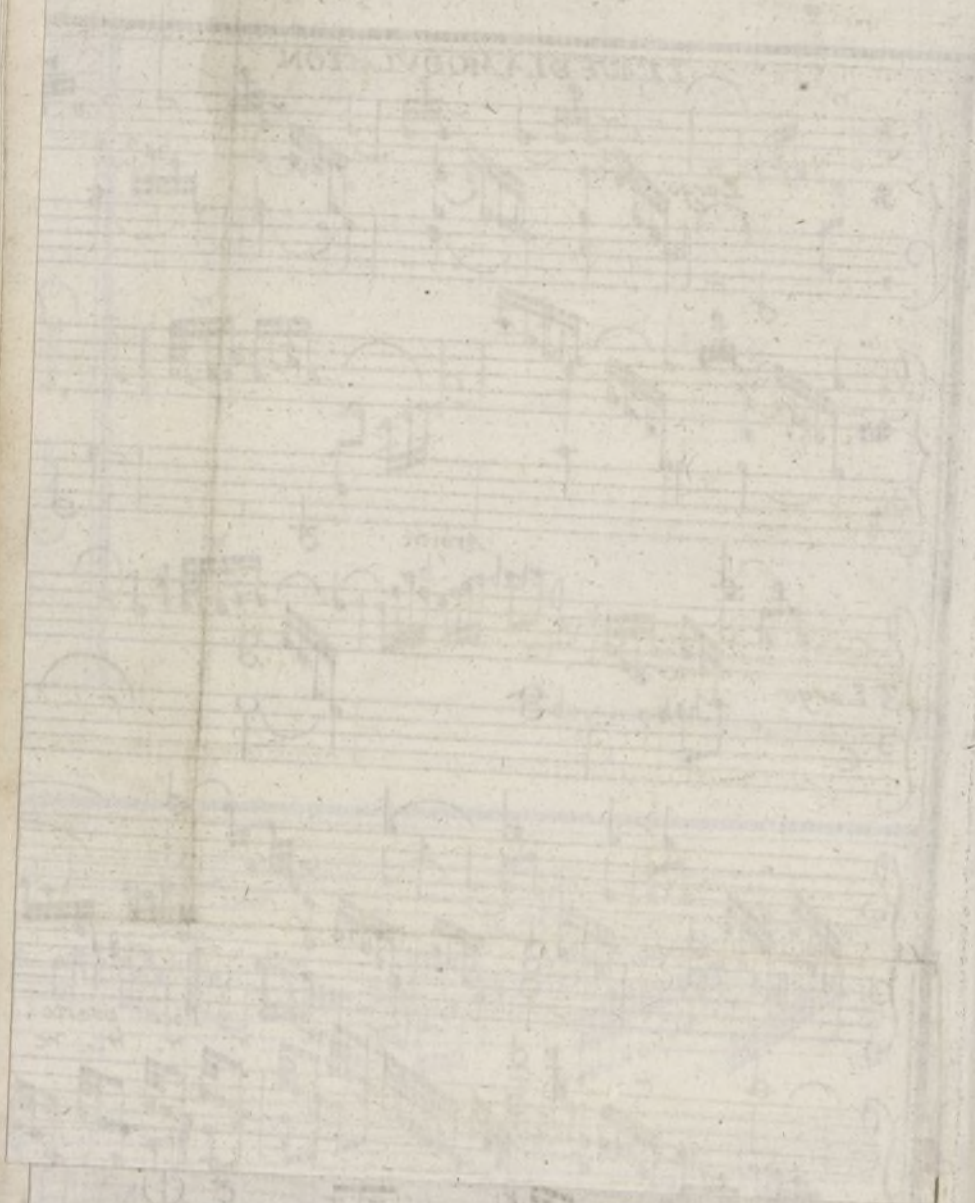
3 Largo

Poco presto

Presto

zeto solo

ferma



LLAVE DE LA MODULACION

123

Arbitri Presto

Largo

largo

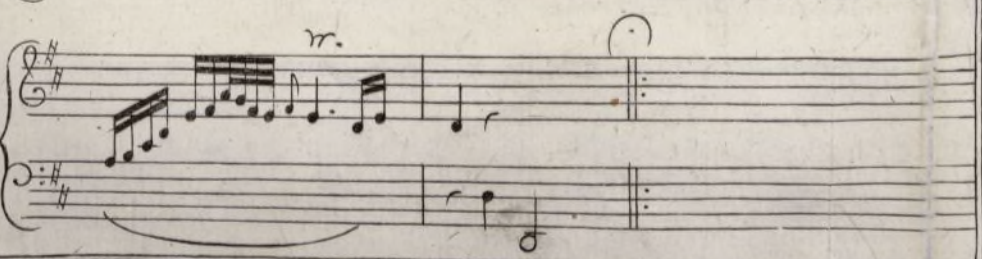
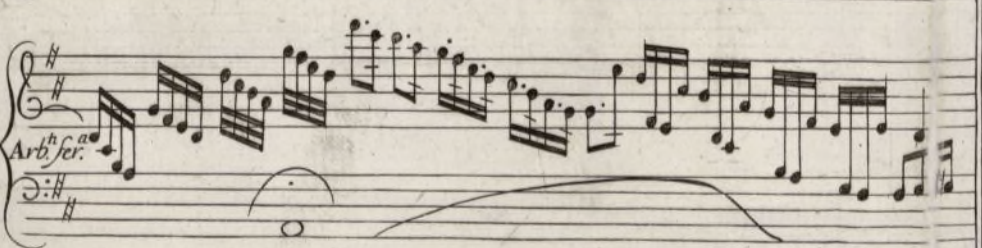
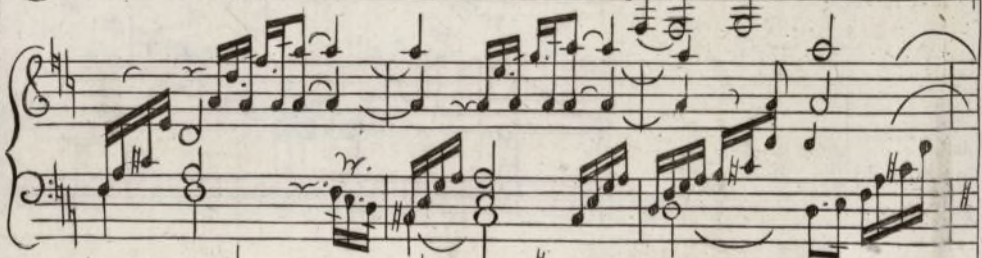
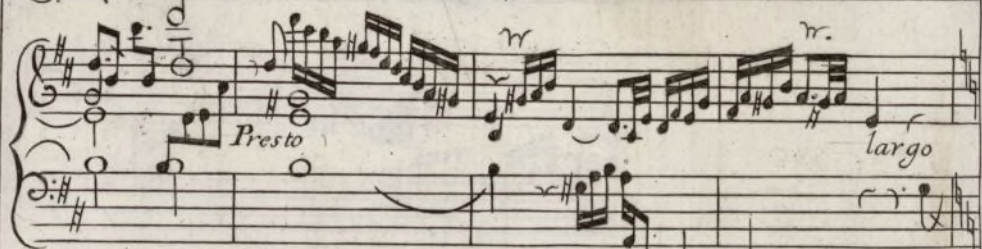
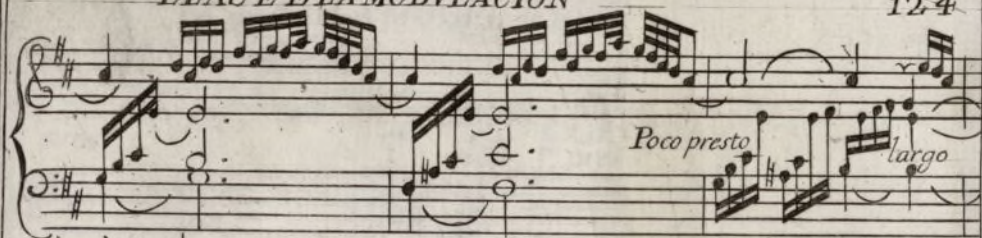
poco p.^º Presto ferma Arbitri

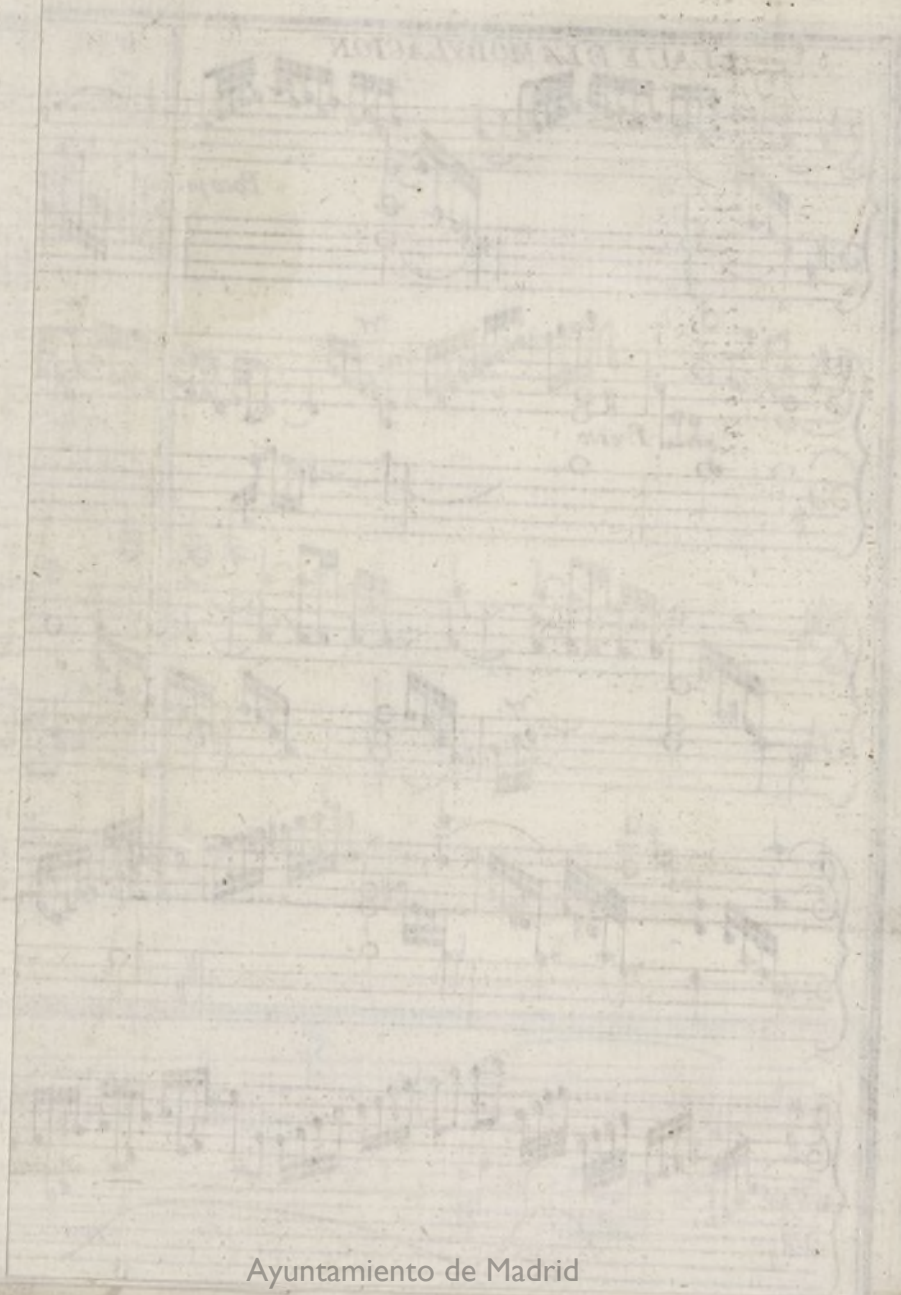
Siguense Otros quatro Preludios, para que se sepa lo regular, con corta diferencia d lo largo, que deben ser

1. Presto Adagio

LLAUE D LA MODVLACION

124

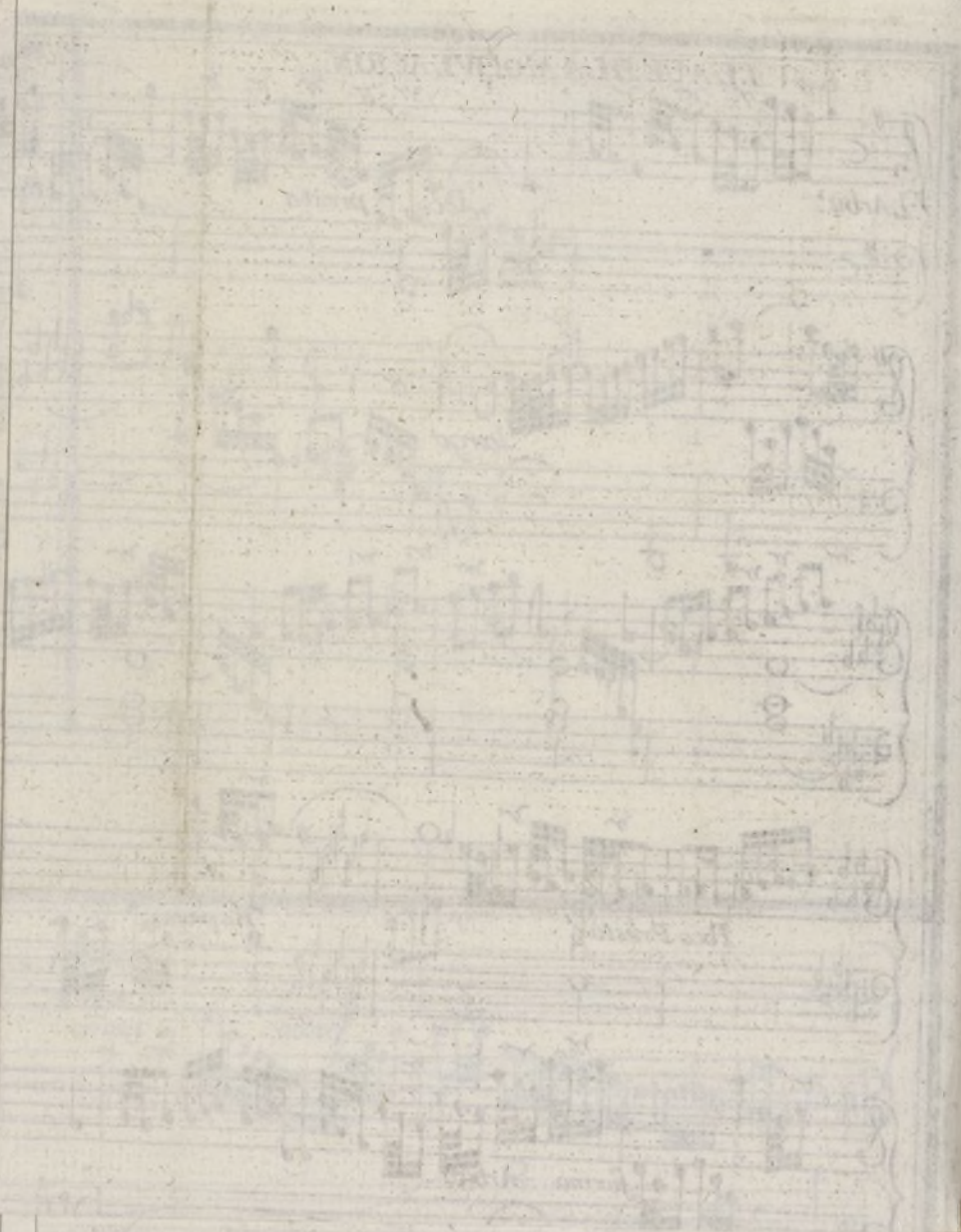




LA UEDLA MODVLACION

125

Handwritten musical score for a piece titled "LA UEDLA MODVLACION". The score is written on six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) for the first system, and then changes to one flat (Bb) for the subsequent systems. The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked "Arbit." and "Poco presto". The second system is marked "largo". The third system is marked "Poco Presto". The fourth system is marked "Rit. presto". The fifth system is marked "ferma Arbit." and "Largo". The sixth system is marked "Presto". The score is numbered "125" in the top right corner.



LLAUED LA MODVLAC.^N

126

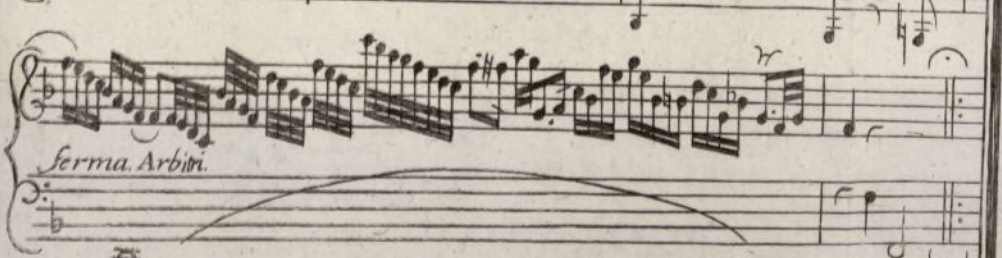
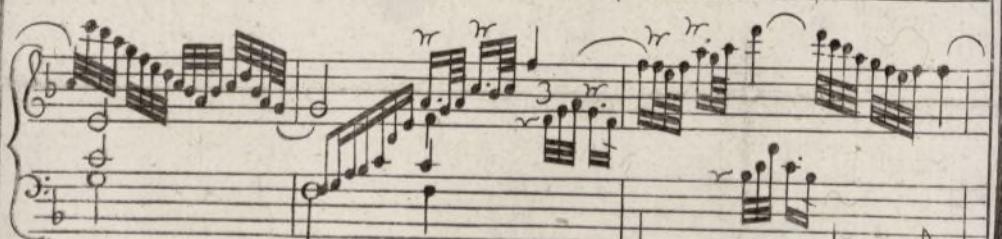
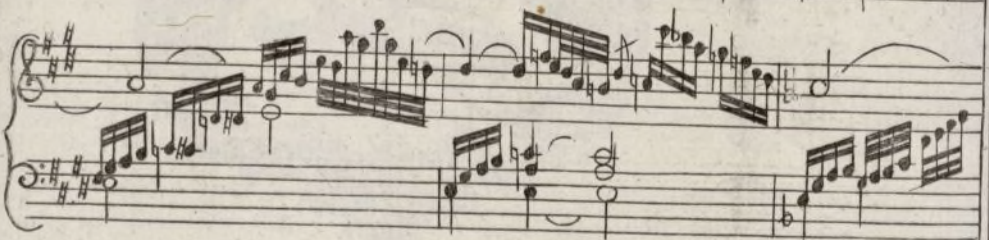
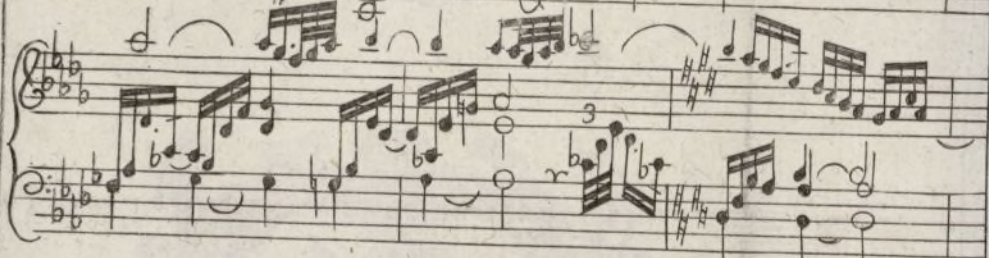
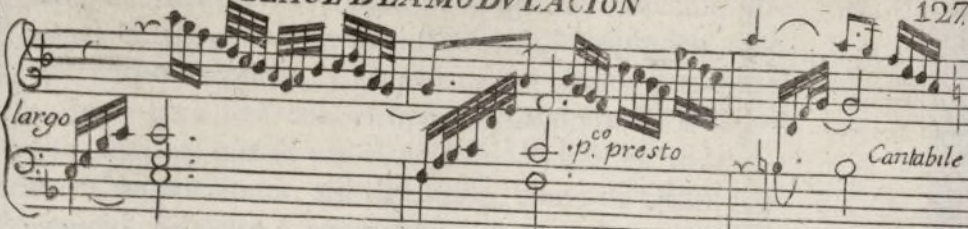
Largo.

poco presto *ferma* *Presto*

Arbitri

LLAUE DLAMODVLACION

127



Concluí el Libro , y Tratado primero de las Modulaciones, no haviendome sido posible (por mas que lo he procurado) fer mas breve , y claro de lo que vâ. Restanme decir tantas cosas , que se siguen al Arte de la Modulacion , que hiciera mucho volumen, y traspasâra del titulo que dicho Libro lleva; pero serà con el tiempo (dandome Dios salud) otro Tratado, en que se vèa el Arte de Modular en toda especie de Composiciones, asì de Capilla, como de Organo, y Clavicordio. Y buelvo à encargarte, Amigo Lector, que no repares en el estilo, mas sì en la substancia; y por si acaso advirtieres alguna cosa, que se oponga à las Reglas del Arte, (no haviendo sido mi animo escribir contra ellas) te estimaré muy mucho tu aviso; y en el interin, y siempre, sea à mayor gloria de Dios por los siglos de los siglos.





LIBRO SEGUNDO.

TRATADO SEGUNDO.

DE LAS ANTIGUEDADES, *y curiosidades de la Musica.*

CAPITULO PRIMERO.

MOTIVOS POR QUÈ SE ESCRIBIÒ
*este segundo Tratado, y quàn útil sea saber estas
Antigüedades, y à quiénes no escusa.*

Haviendo sido mi animo con esta Obra el de adelantar el Culto Divino, no cumpliera con mi obligacion, si no tocára las Antigüedades de la Musica; pues usa toda la Iglesia, así en Quaresima, como en Adviento, y otras fiestas particulares, regularmente de Musica de Facistol; y sepan todos los que gozan renta Ecclesiastica, para el servicio del Altar, por el empléo de la Musica, que los obliga á saber así lo antiguo, como lo moderno; pues no hay Concilio que los escuse del cumplimiento de la obligacion, para lo que son admitidos. Y si por su ignorancia vencible son causa que haya disturbio alguno en dicho Culto, no sé que les escuse de pecar, segun fuere el escandalo causado; y el Sacro Concilio Tridentino en la Sesión 22. sobre lo que se ha de hacer, y lo que se ha de evitar en la Celebracion de la Misa, dice: *Satis etiam apparet, omnem operam, & diligentiam*

tiam in eo ponendam esse. Pero mejor se hará cargo de esta obligacion, y motivos mios quien lea el principio de este Decreto, que dice: *Quanta cura adhibenda sit ut Sacrosanctum Missæ Sacrificium omni Religionis cultu, ac veneratione celebretur, quivis facile existimare poterit, qui cogitarit, maledictum in sacris litteris eum vocari, qui facit opus Dei negligenter.* Y no piense alguno, que este Decreto habla solamente del Sacrificio de la Misa, pues se estiende, y obliga en los Maytines, y Horas, ò qualquiera otra cosa, que sea Culto Divino, pues bien claro lo dice el Decreto; y si no, repáre en lo que dice: *Maledictum in sacris litteris, &c.* que no le quedará que dudar; y si no se desengaña con esto, atienda cómo acaba este Santo Decreto, hablando en particular de todas las cosas en él tocadas: *Non solum ea ipsa, sed quæcumque alia huc pertinere visa fuerint; ipsi pro data sibi à Sacrosancta Synodo potestate, ac etiam, ut Delegati Sedis Apostolicæ, prohibeant, mandent, corrigant, statuunt, atque ad ea inviolatæ servanda censuris Ecclesiasticis: fidelem populum compellant.* De manera, que aquel que está admitido en Cathedral, y el que quisiere entrar en ella, no debe ignorar cosa alguna de lo antiguo; por cuyo fin he recopilado lo que he podido de los Autores antiguos, habiendo sujetado todos sus tiempos, segun sus señales, en tres Tablas, para que se sepan los valores de las Notas mayores, sus Perfecciones, è Imperfecciones; y en fin, las reglas mas principales, para que entiendan qualquiera Libro, ò Papel antiguo.

Otro motivo tengo, y es *ad honorem proximi*, mirando el destruir las ignorancias tocante à nuestra obligacion; pues segun San Agustin en la dist. 38. hablando de las obligaciones acerca el fin para que fuè criado el hombre, y del Culto Divino, acaba diciendo: *Et Musica ad Laudes Dei cantandas.* Y repárese en el nombre generico *Musica*, que

no distingué de Antigua, y Moderna; y como dice antes *scire tenentur*, sacamos por legitima consecuencia la obligación; y para mayor fuerza del motivo que me asiste para este Tratado, digo, que no puedo sufrir que haya el menor disturbio en el Culto Divino: y tomando el consejo de Platón, que dice: *Adversus ignorantiam nullum remedium invenitur præter doctrinam*, me determiné à dár esta recopilacion á luz, para que con facilidad puedan estár impuestos todos los que deben saberlo, si no quieren verse afrentados en alguna ocasion; pues nadie negará, que le pueden dár Papeles antiquísimos, y menos antiguos, modernos con barbas, y viejos afeytados, que ordinariamente en Cathedralles se suelen archivar para memoria, y los suelen sacar quando menos piensan, los que les mandan que los executen.

Con los Maestros de Capilla no hablo en esta materia, pues saben muy bien quán útil sea saber estas cosas, para descifrar, si fuere menester, los Enigmas, y demás Apuntaciones antiguas, y que es precisa su inteligencia, si se hace forzosa su explicacion.

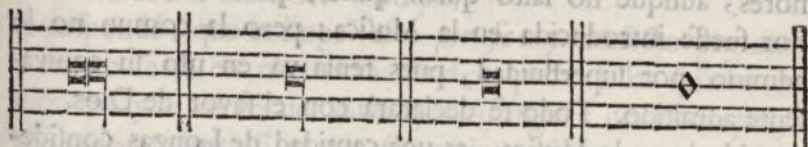
CAPITULO II.

QUÉ SEA MODO, TIEMPO, Y PROLACION.

TOda Musica, así antigua, como moderna, en qualquier parte del Mundo, en sentir de Cerone, consta de dos especies de figuras, unas son cantables, y otras incantables: el nombre de unas, y otras es el mismo; mas no la formacion de sus cuerpos, que es en lo que se distinguen. El P. Nassarre en el lib. 3. de su Escuela Musica, Parte primera, dice, que el nombre de las figuras cantables antes de Guido Aretino, fué muy variable; y sigue diciendo, que poco despues que Guido Aretino puso en orden los Rudimentos de Canto-Llano,

dexò Juan de Muris, de nacion Francès, las ocho figuras, que hoy usamos. Mi parecer es, que Guido Aretino no conoceria las figuras de Juan de Muris; pues segun se colige del Diccionario de Moreri, y de las Antiguallas de Cerone, se passaron del uno al otro 324. años; porque Guido Aretino fuè por los años de nuestra salud de 1028, y el otro el de 1352. Los nombres, cuerpos, y figuras son como se sigue:

Maxima. Longa. Breve. Semibreve.

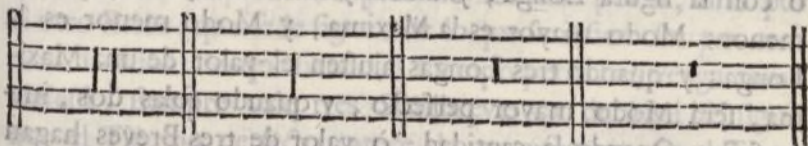


Minima. Seminima. Corchèà. Semicorchèà.

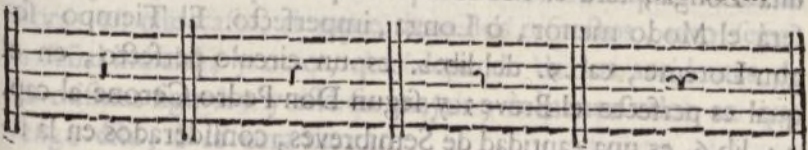


Estas ocho figuras denotan el movimiento del canto, por lo que les dieron el nombre de Figuras Cantables. Las Figuras Incantables tienen los mismos nombres, como dixe arriba: su apuntacion es como se sigue:

Maxima. Longa. Breve. Semibreve.



Minima. Seminima. Corchèà. Semicorchèà.



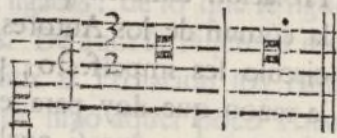
A estas figuras las llamaron incantables, porque denotan silencio, ò el tiempo que se debe esperar sin cantar, que es una misma cosa: de éstas no se encuentra división; pero las cantables distinguiò la antigüedad en dos clases; es à saber, à las quatro primeras las llamò mayores, y à las quatro segundas, menores; y para el conocimiento práctico de su valor introduxeron el Modo, Tiempo, y Prolacion: estos hacen relacion à las figuras mayores, y nunca à las menores; aunque no faltò quien quiso, que la Prolacion menor fuessè introducida en la Musica; pero la comun no lo admitiò, por superfluidad, pues tenia yà en uso su equivalente admitido. Todo se declarará con el favor de Dios.

Modo en la Musica, es una cantidad de Longas consideradas en la Maxima, ò de Breves considerados en la Longa, segun la división ternaria, ò binaria: por división se entiende el Compàs, ò señal indicial; y así se dice, que la división siempre la hace dicha señal. Ternaria, ò binaria, se entiende comunmente la proporcion de una Nota con otra, ò comparacion de valor à valor; y si dicha Proporcion es ternaria, será perfecta, segun San Agustín al Cap. 1. *sue Musicae. Quia constituitur ex principio, medio, & fine*; y si la comparacion es binaria, será imperfecta.

Esta palabra *Modo* siempre habla con la figura Maxima, ò con la figura Longa, y así hay Modo mayor, y Modo menor; Modo mayor es la Maxima, y Modo menor es la Longa; y quando tres Longas ajusten el valor de una Maxima, será Modo mayor perfecto, y quando solas dos, imperfecto. Quando la cantidad, ò valor de tres Breves hagan una Longa, será el Modo menor perfecto; y quando dos, será el Modo menor, ò Longa, imperfecto. El Tiempo, segun Lorente, cap. 9. del lib. 2. es un circulo perfecto, en el qual es perfecto el Breve; y segun Don Pedro Cerone al cap. 54. lib. 6. es una cantidad de Semibreves, considerados en la fi-

gu-

gura Breve, y tambien le dá perfecto, è imperfecto. Perfecto, quando tenga el valor de tres Semibreves, è imperfecto, quando solo valga dos. Aqui se puede ofrecer una duda; y es, quando el circulo es imperfecto, y el Breve vale tres Semibreves: v. g. en Proporcion mayor se pregunta, si el primer Breve es perfecto, ò imperfecto? Y se responde distinguiendo de Tiempo, ò de valor; si dicen de Tiempo, se responde, que es imperfecto *per se*; y perfecto *per accidens* no se dà en nuestra Facultad, respecto à las señales indiciales; y si dicen de valor, *subdistinguo*: de valor *per se*, vel *per accidens*: si es *per se*, es imperfecto, porque solamente tiene el valor de dos Semibreves; y si vale tres, es *per accidens*: porque assi como se siguió otro Breve, que fué por quien recibió el valor de otro Semibreve mas, se le pudiera haver seguido qualquiera otra figura menor, que quedára en su justo, y proprio valor de dos Semibreves, segun le manifiesta imperfecto la señal indicial. Y si acaso alguno no huviesse entendido esta respuesta, (que entendida, no tiene réplica) y replicasse diciendo: Pues cómo puede ser, que no sea perfecto dicho Breve, valiendo tres Semibreves? Se le responderá mas claro en esta conformidad: Verdad es, que vale tres Semibreves; pero no los vale por sí, sino por el otro Breve, que se le sigue; de lo que se infiere ser *per accidens* su valor: lo que siendo el Tiempo perfecto, venga como viniesse, siempre vale tres Semibreves; y de aqui se sigue, que el Tiempo perfecto carece de imperfeccion, y el Tiempo imperfecto de perfeccion; pero el valor respectivè à las Notas en este caso, siempre tiene dos respectos, uno segun su señal indicial, y otro, que depende de los accidentes de las mismas figuras; y está su mayor, ò menor valor en que venga ésta, ò la otra figura.



Esta declaracion bien sabida, quitará otras muchas dudas, y confusiones, que se pueden ofrecer en la práctica.

La Prolacion es un punto dentro de un circulo perfecto, el qual denota, que el Semibreve vale un Compás. Esta Prolacion tambien puede ser perfecta, è imperfecta, segun la comun de los Autores; de lo que infiero así: Aunque el circulo sea imperfecto, puede estar la Prolacion perfecta; y la razon que doy para esto, es sobre la misma de los Autores; y es, que si qualquiera figura mayor puede ser perfecta, sin que lo sean las demás, siendolo solo el Semibreve, el circulo no debe ser perfecto; porque si lo es, es el Breve perfecto; y para que sea tan solamente el Semibreve perfecto, debe ser el circulo imperfecto, porque así queda el Breve imperfecto; y *per privationem* de las demás señales, ò puestas las de imperfeccion, podrá ser perfecto el Semibreve, y será la Prolacion, (segun lo dicho) como lo siente Cerone, un punto dado dentro de un circulo perfecto, ò imperfecto, con el qual el Semibreve tiene el valor de tres Minimas. Mas adelante se especulará mejor.

Las quatro figuras menores no pueden ser perfectas, por lo que siempre serán de la division Binaria, ò Proportion dupla; esto es, que dos menores componen su mayor colateral, v. gr. dos Seminimas hacen una Minima, dos Corchèas una Seminima, &c. La razon, ò el por qué no pueden ser perfectas las quatro figuras menores, la dá Don Pedro Cerone en la Theorica de los avisos necesarios en Canto de Organo, lib. 7. cap. 1. (Sigo à éste, por ser entre todos los Autores, que han escrito de Theorica, despues de Boecio, el de mayor fundamento, claridad, y noticia) donde dice, que toda figura, que puede ser perfecta, puede ser ligada: infiero, pues, así; *sed* alguna de las quatro figuras menores, por ser de cuerpo quebrado, no puede ser ligada: luego no puede ser perfecta.

Para mayor declaracion de lo dicho , se ha de suponer, que qualquiera figura de cuerpo entero , como son las quatro mayores , puede ser perfecta , y ligada , y es autoridad , ò privilegio , que concedieron los primeros que pusieron , y determinaron el valor de las notas , ò figuras ; y no siendo de cuerpo entero , no pueden ser ligadas : de lo que se sigue , que tampoco podrán ser perfectas. De aqui se infiere el motivo que tuvieron para no admitir la Prolacion los Antiguos ; quiero decir , la division que hizo aquel poco Theorico , que dividió la Prolacion en mayor , y menor , queriendo perficionar la figura Minima , haciendola de la misma autoridad (siendo de cuerpo quebrado , para distinguirse de las figuras mayores) que à qualquiera mayor : cosa que disuena tanto á todo punto de buena Theorica.

Veamos ahora cómo son las señales de la antigüedad para la perfeccion , è imperfeccion de las figuras , que no dexa de ser curioso para quien quiera entender toda especie de Composiciones , ò Cantos , desde Juan de Muris hasta hoy ; y aun en esto veremos como siempre los Compositores prácticos tan solamente han ido aniquilando la theorica ; para cuyo fin , è inteligencia de todo , así Theorico , como Práctico , lo dividiré en tres Tiempos , que serán Antiquísimo , ò Primitivo , Antiguo , y Anterior á nuestro tiempo.

SEÑALES DEL TIEMPO ANTIQUISSIMO, ò Primitivo.

EN este Tiempo solo se perficionaba una figura mayor , y quando mas dos , y quedaban todas las otras imperfectas : sus apuntaciones eran con numeros , y un circulo perfecto , como se sigue.

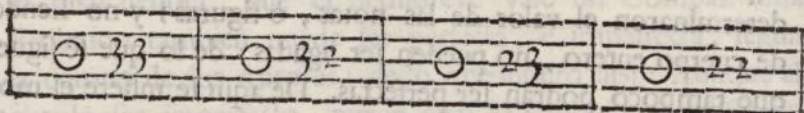
Quatro Exemplos del Modo mayor perfecto.

1.

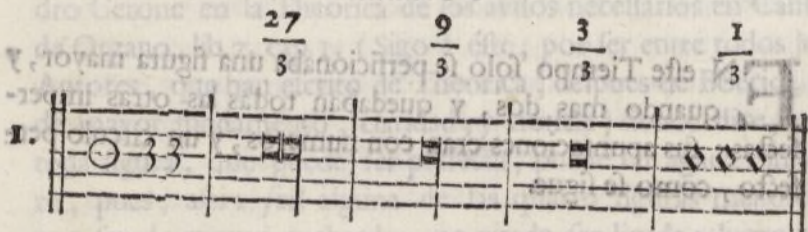
2.

3.

4.

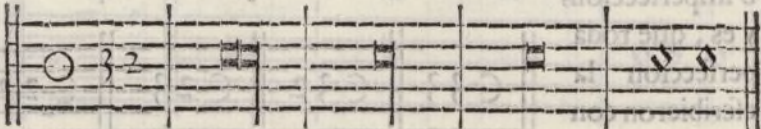


Siempre que se encuentre un círculo perfecto con dos cifras después de él, habla con el modo mayor, que es la figura Maxima, y entiendese siempre dicha escritura de esta manera: La primera cifra hace relacion à la figura Longa, y la segunda al Compàs, v. g. en el primer Exemplo hay un círculo perfecto con dos treses: por el círculo cerrado, ò perfecto, entiendese perfeccion; y por quanto hay dos cifras, habla con el Modo mayor, que es la Maxima; y así se sabe ya, que la Maxima vale tres Longas, y es perfecta. La primera cifra habla con la Longa; y si es ternaria, vale tres Breves; y si es binaria, como en el tercer Exemplo se demuestra, vale solamente la Longa dos Breves. Con la tercera cifra se señala si el Compàs es binario, ò ternario; si binario, es Compàs mayor, á manera de Facistol, no partido, conforme le llevan hoy, sino entero; y quando es ternario la cifra, es Proporcion mayor de este Tiempo. Veanse los valores antiguos en las Tablas siguientes.



9 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Una parte.

$\frac{18}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{1}{2}$

2. 

9 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

$\frac{18}{3}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{1}{3}$

3. 

6 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Una parte.

$\frac{12}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{1}{2}$

4. 

6 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

Entendidos bien estos primeros Exemplos, se hará muy facil la inteligencia del uso claro, que guardaron los primeros Inventores; y mas adelante veremos el fundamento grande, que tuvo esta manera de apuntar la perfeccion, è imperfeccion.

La imperfeccion de la Maxima tiene otros quatro Exemplares, ò maneras de apuntacion, por lo que daremos una regla general, que en este tiempo antiguo, que hablamos, fuè

universal, tocante á la señal de perfeccion, ò imperfeccion; y es, que toda perfeccion la escribieron con circulo perfecto,

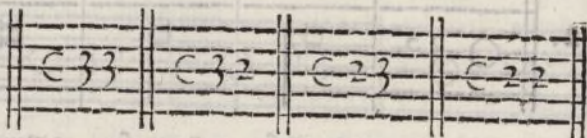
y toda imperfeccion con circulo imperfecto, ò no cerrado. El valor es como se sigue:

1.

2.

3.

4.

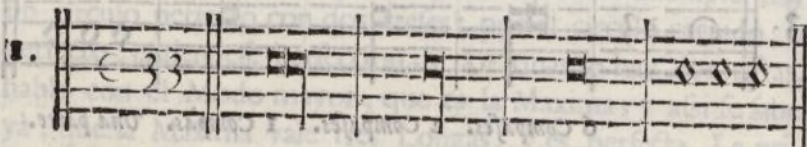


$$\frac{18}{3}$$

$$\frac{9}{3}$$

$$\frac{3}{3}$$

$$\frac{1}{3}$$



6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Una parte.

$$\frac{12}{2}$$

$$\frac{6}{2}$$

$$\frac{2}{2}$$

$$\frac{1}{2}$$



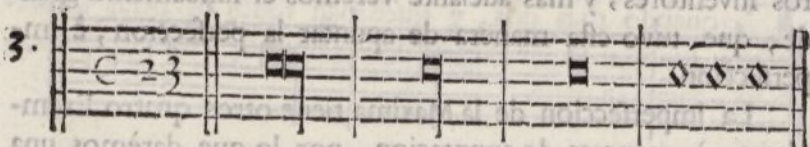
6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

$$\frac{12}{2}$$

$$\frac{6}{3}$$

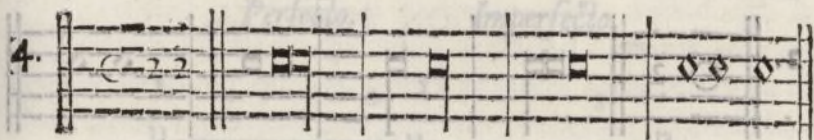
$$\frac{3}{3}$$

$$\frac{1}{3}$$



4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Una parte.

$$\frac{1}{2} \quad \frac{8}{2} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{2}{2} \quad \frac{1}{2}$$

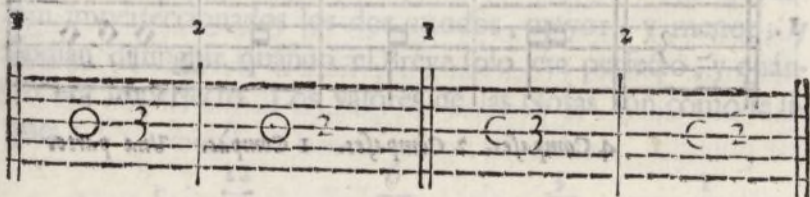


4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.

MODO MENOR.

Perfecto.

Imperfecto.



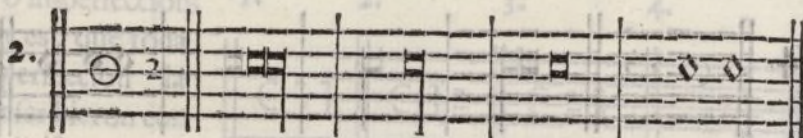
El Modo menor distinguì la Antigüedad, de que hablamos, en perfecto, è imperfecto: perfecto es el circulo cerrado con una sola cifra; y el imperfecto es el circulo abierto con una sola cifra, la que denota el Compàs, conforme diximos de la ultima cifra del Modo mayor perfecto, è imperfecto. El valor de las Notas es como se sigue:

$$\frac{18}{3} \quad \frac{9}{3} \quad \frac{3}{3} \quad \frac{1}{3}$$

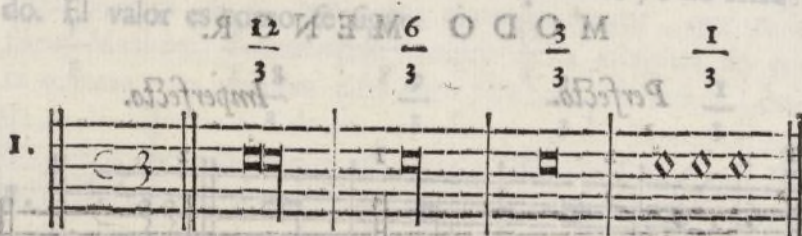


6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Una parte.

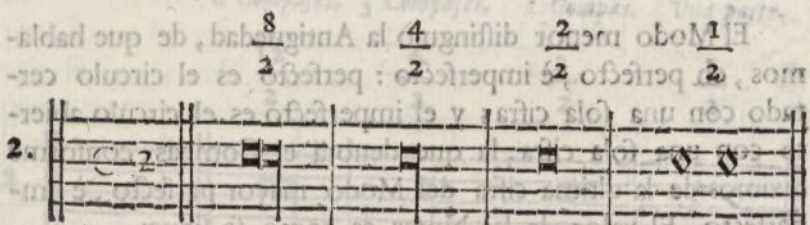
$\frac{12}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{8}{2}$ $\frac{1}{2}$
 2. 2. 2. 2.



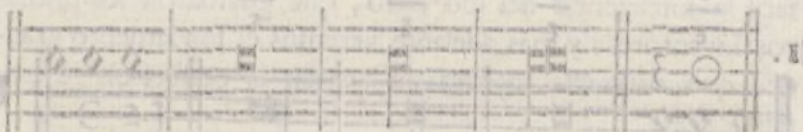
6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.



4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Una parte.

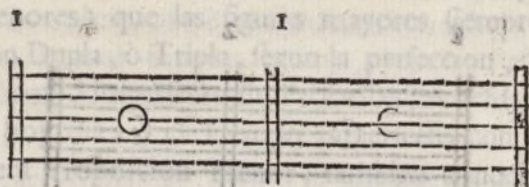


4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs. Medio Compàs.



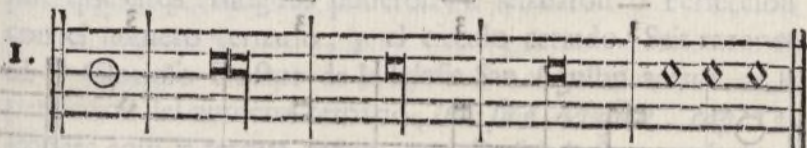
T I E M P O.

Perfecto. Imperfecto.



El Tiempo es en dos maneras, uno perfecto, y otro imperfecto: éste *tanquam à privatione numerorum* quedaban imperfeccionados los dos modos, mayor, y menor; y podian distinguir quando el Breve solo era perfecto, y quando era imperfecto. Los valores de las Notas son como se sigue:

$$\frac{12}{3} \quad \frac{6}{3} \quad \frac{3}{3} \quad \frac{1}{3}$$



4 Compases. 2 Compases. 1 Compas. Una parte.

$$\frac{16}{2} \quad \frac{8}{2} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{2}{2}$$

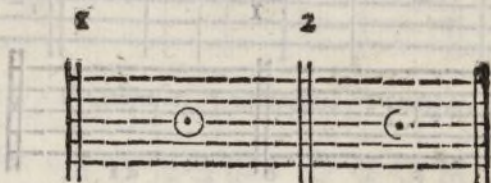


8 Compases. 4 Compases. 2 Compases. 1 Compas.

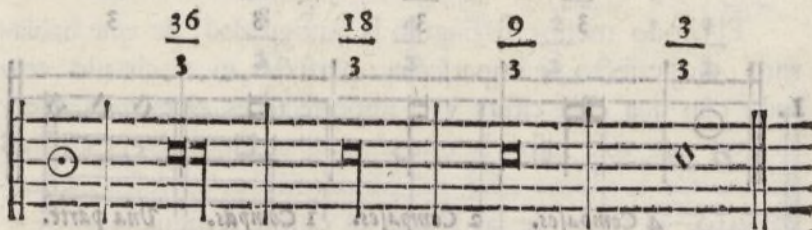
Repáre el curioso Lector aqui en este ultimo exemplar pri-

imitativo, y descubrirá la curiosidad, y fundamento del uso, y práctica de las Notas de hoy día, y sabrá dár razon de su imperfeccion.

PROLACION PERFECTA.



La Prolacion es en dos maneras, perfecta, è imperfecta: la imperfecta es quando falta el puntillo dentro del circulo perfecto, ò imperfecto, y vale en tal caso el Semibreve dos Minimas. Dicese Prolacion imperfecta à *privatione*, conforme dixé antes: la perfecta es, quando dicho circulo lleva el tal puntillo, y valen las figuras como se sigue:



12 Compases. 6 Compases. 3 Compases. 1 Compàs.



8 Compases. 4 Compases. 2 Compases. 1 Compàs.

Advierta aqui algunas cosas curiosas el estudioso Lector; y son, la primera, que el Tiempo perfecto sin Prolacion, es lo mismo que la Proporcion mayor en quanto al Compàs; y el Tiempo perfecto con Prolacion, es lo mismo que la Proporcion menor en quanto al ajuste del Compàs para las figuras menores; que las figuras mayores siempre siguen la Proporcion Dúpla, ò Tripla, segun la perfeccion, ò imperfeccion. El Tiempo imperfecto sin Prolacion, es verdadero Compasillo de hoy dia; y el Tiempo imperfecto con Prolacion, es verdadera Proporcion menor, tambien conocida de hoy dia. La segunda, que el Modo mayor perfecto, puede ser perfecto solo, ò perfecto con el menor; y el menor lo podia ser, sin serlo el mayor. La tercera, que el Modo menor con el Breve *simul*, no podian ser perfectos; y la razon està, en que el Modo menor pide cifra, y el Tiempo no. Lo quarto, que el Tiempo, y la Prolacion pueden *simul* ser perfectos, y *simul* imperfectos; ò uno perfecto, y otro imperfecto.

Antes de passar à la segunda Antigüedad, quiero declarar por què estos Antiguos pusieron, ò señalaron la Perfeccion con el numero ternario, y el circulo cerrado. Seis razones dà el Glorioso Doctor de la Iglesia San Agustin acerca de la perfeccion del numero ternario, *lib. sue Musicae, cap. 12.* Pondré aqui la tercera razon, que ella sola basta para declarar nuestro intento; y es, la unidad no es numero, y el dos no consta de principio, medio, y fin: el numero ternario es el primero que viene à tener esta perfeccion, y preeminencia de ser numero primero: luego el primer numero perfecto, y acabado es el ternario, *quia constituitur ex principio, medio, & fine.* Componse el numero ternario de tres unidades iguales; por lo que dixo Franquino al cap. 6. *Tum etiam ratione ternarie equalitatis in ipso namque ternario principium, medium, & finis aequè disponuntur; quia in re in summo Deo Divinam profitemur Trinitatem.* Y al

cap. 3. del lib. 17. refiere Cerone, que la excelencia del numero ternario en la Musica (atestigua este Autor con Aristoteles, Boecio, y Stapulense) viene del tiempo de Pythagoras.

Quisieron tambien significar la perfeccion con el circulo perfecto; porque toda circumferencia es medida con el Instrumento Mathematico, llamado Sexto, vulgarmente Compàs; y dicese tambien, que el numero senario es perfecto, porque sus partes aliquotas, ò multiplicativas se ajustan sin sobrar nada, v. g. sumese $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{5}$, $\frac{6}{6}$. Dice Blàs Roseto en alabanza del numero senario: *Senarius numerus perfectus est, quia per senarium numerum est operum signata perfectio; quo constat summum conditorem cuncta opera sua perfecisse, ut ait Moyses, cap. 1. Genesis.* Tambien así como decimos, que al Diapasón, por estar en su perfeccion, no se le puede añadir, ni quitar, sin que dexe de ser yá Diapasón perfecto, considerando tal vez, que la linea circular tiene esta misma perfeccion, nos la dexaron señalada con la tal linea, ò figura esferica. Dicese tambien, que la figura esferica carece de principio, y fin; porque el mismo termino, de donde se comienza, que suponen principio, es el mismo termino del fin de dicha figura, por lo que no cabe addicion alguna; pero por esto no se dirá, que la tal figura es imperfecta, pues consta de medios proporcionados con el principio, y fin. Sirva de exemplar una esfera de un Relox dividida en 60. partes, que son los minutos, de la qual podemos formar un triangulo equilátero, que consta de tres lados iguales, sin sobrar, ni faltar nada; y si tiene en sí el numero ternario encerrado, ò encubierto, què mucho que Aristoteles dixesse: *Circulus est perfectior figurarum*, y que de aqui tomassen los Antiguos el declarar la perfeccion con el circulo perfecto, ò cerrado? Tomale en la esfera del Relox el triangulo equilátero en

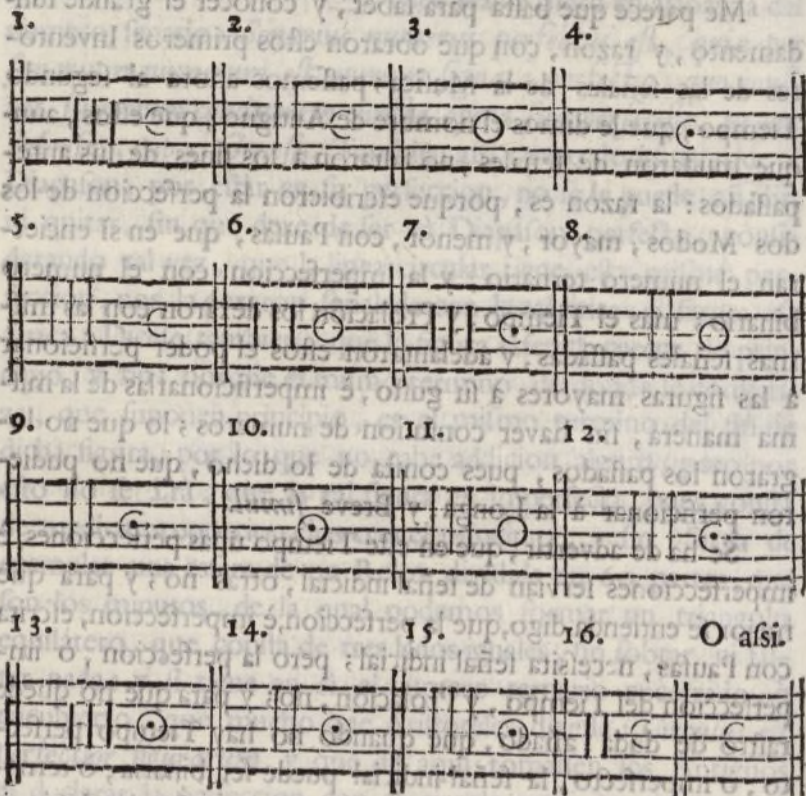
esta manera: Tirese una perpendicular de 60. à 20. por dentro de dicho circulo, y despues una recta de 20. à 40. y luego tirese otra perpendicular de 40. à 60. y se verá despues prácticamente ser las tres lineas iguales. Sepase tambien, que antiguamente se observaba (digo en este mismo Tiempo) el escribir el circulo imperfecto, que hoy dia se llama Compasillo, ò Compàs menor, formandole de este triangulo que digo, quitandole la recta de 60. à 20, con la qual privacion quedaba abierto dicho circulo una tercia parte, è imperfecto, por constar de solos dos lados iguales phylicos.

Me parece que basta para saber, y conocer el grande fundamento, y razon, con que obraron estos primeros Inventores de las señales de la Musica; passemos ahora al segundo Tiempo, que le dimos el nombre de Antiquo, que estos, aunque mudaron de señales, no faltaron à los fines de sus antepassados: la razon es, porque escribieron la perfeccion de los dos Modos, mayor, y menor, con Pausas, que en si encierran el numero ternario, y la imperfeccion con el numero binario; mas el Tiempo, y Prolacion los dexaron con las mismas señales passadas, y adelantaron estos el poder perficionar à las figuras mayores à su gusto, è imperficionarlas de la misma manera, sin haver confusion de numeros; lo que no lograron los passados, pues consta de lo dicho, que no pudieron perficionar à la Longa, y Breve *simul.*

Se ha de advertir, que en este Tiempo unas perfecciones, è imperfecciones servian de señal indicial, otras no; y para que mejor se entienda, digo, que la perfeccion, è imperfeccion, escrita con Pausas, necesita señal indicial; pero la perfeccion, ò imperfeccion del Tiempo, y Prolacion, no; y para que no quede rastro de dada, añado, que quando no hay Tiempo perfecto, ò imperfecto, la señal indicial puede ser binaria, ò ternaria, conforme gustasse el Compositor; pero estando el Tiempo, ò bien perfecto, ò imperfecto, no cabe, pues el Tiem-

po perfecto siempre lleva consigo la division ternaria, y el imperfecto la binaria. Veanse las tres Tablas siguientes: la primera Tabla contiene todas las señales de perfeccion, è imperfeccion: la segunda, à què figuras hacen relacion dichas señales; y la tercera, qual sea su valor, segun la señal indicial, perfeccion, è imperfeccion de dicha figura.

TABLA GENERAL DE LAS SEÑALES de Perfeccion, è Imperfeccion.







SEGUNDA TABLA, QUE SEÑALA quáles figuras son Perfectas, y cuáles no lo son.

				
1.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.
2.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.
3.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
4.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
5.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.
6.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
7.	Perfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
8.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
9.	Imperfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
10.	Imperfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.
11.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.
12.	Perfecta.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.
13.	Perfecta.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.
14.	Imperfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.
15.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.	Perfecta.
16.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.	Imperfecta.

cuatro, que la Maxima es imperfecta, la Longa es perfecta, el Breve imperfecto, y el Semibreve perfecto. Si quiero saber qué valor tendrán dichas figuras, passo á la tercera Tabla al mismo numero 9; y obrando en todo conforme á la segunda Tabla, se encuentra, que la Maxima vale 16 Compas.

TERCERA TABLA, QUE SEÑALA EL VALOR de las Notas.

				
1.	12.	4.	2.	1.
2.	12.	6.	2.	1.
3.	4.	2.	1.	$\frac{1}{3}$.
4.	8.	4.	2.	1.
5.	18.	6.	2.	1.
6.	6.	2.	1.	$\frac{1}{3}$.
7.	12.	4.	2.	1.
8.	6.	3.	1.	$\frac{1}{3}$.
9.	12.	6.	2.	1.
10.	12.	6.	3.	1.
11.	9.	3.	1.	$\frac{1}{3}$.
12.	18.	6.	2.	1.
13.	18.	6.	3.	1.
14.	18.	9.	3.	1.
15.	27.	9.	3.	1.
16.	8.	4.	2.	1.

EXPLICACION DE LAS TRES TABLAS.

LA primera Tabla trahe todas las señales posibles, que usaron en el Tiempo que hablamos, de perfeccion, è imperfeccion; pues quadrando el numero 4, que es el numero de las figuras, que pueden ser perfectas, ò imperfectas, no pueden ser mas de 16 las variaciones, ò maneras de apuntacion, que pudieron hacer; y assi consta la primera Tabla de 16 apuntaciones distintas; y en el numero 16 hay dos apuntaciones, porque la primera demuestra la imperfeccion de las figuras *per appositionem signorum*; y la otra apuntacion demuestra lo mismo *per privationem*; y se dexa discurrir, que obrarian assi, pues los Antiguos, è Inventores (como hemos visto) lo executaron de la misma manera.

La segunda, y tercera Tabla trahen 16 quadros, multiplicados por las quatro figuras mayores, que son 64 quadros, tomadas estas Tablas conforme están ordenadas encima de las figuras mayores. La segunda demuestra qual es la figura, ò figuras, que quedan perfeccionadas, ò imperfeccionadas, por las señales de la primera Tabla; y buscado el mismo numero en la Tercera Tabla, dará el valor justo, que tiene cada figura; v. g. en la Tabla primera el numero 9 tiene dos Pausas, que cogen tres espacios, y quatro rayas, y un circulo imperfecto con Prolacion: quiero saber dicha apuntacion con què figuras habla: busco, pues, en la segunda Tabla el numero 9, que està antes de dichas figuras; y siguiendo despues derecho assi ———, por debaxo de dichas figuras encuentro, que la Maxima es imperfecta, la Longa es perfecta, el Breve imperfecto, y el Semibreve perfecto. Si quiero saber què valor tendrán dichas figuras, passo à la tercera Tabla al mismo numero 9; y obrando en todo conforme à la segunda Tabla, se encuentra, que la Maxima vale 12 Compases,

ses, porque es imperfecta, y debe tener el valor de dos Longas: la Longa vale seis Compases, porque es perfecta, y debe tener el valor de tres Breves: el Breve vale dos Compases, por ser imperfecto, y tener el valor de dos Semibreves; y el Semibreve vale un Compás, por ser perfecto, y tener el valor de tres Minimas.

Reparará en la tercera Tabla el curioso Lector, que unas veces el Semibreve es perfecto, y digo, que vale un Compás, y otras veces, siendo imperfecto, tambien digo que vale un Compás: parece no debe tener el mismo valor quando es perfecto, como quando es imperfecto? A lo que respondo: Quando el Semibreve es imperfecto, y digo que vale un Compás, digo bien, porque en este caso la señal indicial de la primera Tabla, será el circulo imperfecto, llamado hoy dia Compasillo; y como en este Tiempo dos Minimas ajustan un Compás, por consiguiente, aunque el Semibreve valga un Compás, es imperfecto, porque solo tiene el valor de dos Minimas. Cotejense los numeros 1, 2, 5, y 16 de las Tablas. Respondo lo segundo: Quando el Semibreve es perfecto, y digo, que vale un Compás, tambien digo bien; y la razon es, porque en tal caso tiene la primera Tabla la señal indicial correspondiente à este Tiempo á la Proporcion menor; y en este caso tiene el valor de tres Minimas, que hacen un Compás justo. Cotejense los numeros 4, 7, 9, 10, 12, 13, y 15 de las Tablas.

Dixe antes de las Tablas passadas, que en este tiempo, no obstante que se innovò algo, no se faltò al intento de sus Antepassados: de manera, que la perfeccion consiste en el numero ternario, y circulo cerrado; y la imperfeccion en el numero binario, y circulo abierto. Para manifestar esta verdad, que tienen las Pausas, que estos Antiguos usaron, (pues tocante al Tiempo, y Prolacion, que no llegaron à ello, explicado queda yá) explicarè ahora cómo convienen con el nu-

me-

mero ternario , y binario con los Antiguos passados , valiendome de los exemplares mismos de la primera Tabla de este Tiempo ; aunque antes se me ofrece allanar una dificultad sobre la perfeccion significada en la Proporcion ternaria , è imperfeccion significada en la Proporcion binaria , ò comparacion de valor à valor. Dixe con San Agustin , que el numero ternario era perfecto , y que los Antiguos primeros , comparando el valor de una figura con otra , si era binario , llamaban al tal valor , ò à la figura , respecto del valor , Imperfecta ; y quando ternario , Perfecta. Olvidóseme entonces explicar , que hablabamos harmonicamente , y no arithmeticamente : la razon es , que en lo harmonico no sirve un numero solo , pues un numero sin otro no tiene comparacion , lo que es indispensable en toda Musica ; pero en la Arithmetica puede ser tratado qualquier numero fuera de comparacion ; y por ultimo digo , que asi como cada Facultad tiene diferente objeto , asi tambien diferentes inteligencias ; y no porque digan semejanza la una à la otra , v. g. la Arithmetica , Geometria , y Harmónica , han de ser lo mismo por propiedad ; porque si fuera asi , fuera una sola ciencia , lo que es falso , que son tres distintas en sus objetos , y operaciones , como lo prueba Boecio en el cap. 37. del lib. 2. de Arithmetica Discreta.

Dicho Autor en el citado Tratado , cap. 20. del libro primero , hace demonstracion de qual sea el numero perfecto , (habla de la Arithmetica) y dice , que solamente el 6 , dentro de una decena , del ciento el 28 , &c. No me detengo en explicar esto : passemos ahora à nuestro intento , el qual es , que obraron bien los primeros Antiguos , y que en la Musica es perfecto el numero 3 , è imperfecto el 2 , y los motivos , ò fundamentos que tuvieron para hacerlo asi ; porque respecto de la dificultad que se añade , no bastan las razones passadas , y dexaremos esta materia bien clara , para toda dificultad que ocurra. Significaron los Antiguos primeros la

Q

per-

perfeccion en el valor, y comparacion de una figura à otra en el numero ternario; porque este (*juxta Remigium, cap. 8.*) es el primer numero, y origen de los numeros perfectos.

En sentir de Franquino, cap. 6. es el ternario perfecto, porque consta de principio, medio, y fin: lo mismo dice San Agustín al cap. 12. de su Música; y asentando su entimema sobre la autoridad del Philosopho, que dice: *Totum & perfectum idem est*, arguye así: El numero ternario es todo, porque consta de principio, medio, y fin: luego es perfecto. Tambien prueba, que el numero primero, perfectamente acabado, es el tres, y el mas propinquo à la unidad, y dà la razon, (descubrese la imperfeccion en el numero binario) porque el 2, aunque està mas arrimado à la unidad, que no el 3, no se compone de tres partes iguales: luego es imperfecto; *sed* el primer numero, que tiene estas circunstancias, y mas propinquo à la unidad, es el 3: luego el 3 es el primer numero perfecto; *ac sic est*, que en la Música, quanto mas se arrima la Proporcion à la unidad, tanto es mas perfecta, por ser ésta el fundamento de toda la harmonia: luego en lo harmonico es la Proporcion ternaria la mas perfecta.

La Proporcion Dupla $\frac{2}{1}$ es la mas agradable al objeto, y aprobada por buena por el entendimiento, ó la razon, porque physicamente consta, que conviene su certeza con lo especulado, y la mas perfecta, que en lo harmonico se encuentra: luego la tal Proporcion constará de principio, medio, y fin? No tiene duda, que es así, y que así como ésta es la mas perfecta, debe encerrar en sí el numero ternario, que es compuesto de tres unidades, y la unidad es perfecta: (*Juxta Boecio, cap. 20. lib. 1. de Arithmet.*) *Unitas perfecta est, quod & prima est & incompressa, & per se ipsam multiplicata se se ipsa conservat*; y como ésta sea la bafa fundamental de todo lo harmonico, por consiguiente dicha

per-

perfeccion ha de hacer relacion à la unidad, por entrar el numero ternario. Demuestrase lo dicho sumando qualquiera Proporcion Dupla; esto es, sumar comun arithmeticamente los numeros que componen dicha Proporcion, y la suma partase por 3, que es el numero harmonicamente primero, y perfecto, compuesto de su fundamento; y si estuviessè la dicha particion igual, constará precisamente de dicha Perfeccion; si no, no: v. g.

2	4	6	8
1	2	3	4
3	3	6	3
1	2	3	4

El que gustasse hacer otra comparacion proporcionalmente, sumando las Proporciones que vãn puestas, encontrará la curiosidad, que dichas Proporciones son compuestas del Unifonus, y son todas quadruplas, como de 4 á 1, advirtiendò, que nunca han de poner mas que dos Proporciones, y debaxo este supuesto midan como quieran. Ultima comparacion del numero ternario, y prueba de su perfeccion: Comparese el 3 con el 1, y es Proporcion Tripla, cuya especie es en la Musica Do-cena, especie perfecta, y compuesta de la Sexquialtera, ò Subdupla, que tambien es especie perfecta: y la Oçtava es compuesta del Unifonus, que son tres terminos cada uno *in suo esse* perfecto: luego el todo es perfecto.

Pruebasse, que no es lo mismo numero perfecto en la Musica, que en la Arithmetica. En sentir de Euclides, Boecio, Tosca, Moya, y en fin de todos, es el numero perfecto dentro de 10. el 6; y hasta el ciento no hay mas que el 28: dentro de mil el 496. &c. (Arithmetica) dentro de 10. el 6. (Musica) Kyrq. de *Divisione Consonantiarum*, §. 1. lib. 5. de *Symphoniurgia*, dice: *Perfectæ consonantiæ sunt, quæ intra hosçæ 4 primos numeros 1. 2. 3. 4. concluduntur*. Mas abaxo: *Imperfectæ consonantiæ sunt omnes illæ, quæ post quaternarium numerum occurrunt, ut 4. 5. 6:* luego el 6.

ordinatim comparado dice imperfeccion: luego es distinto el numero perfecto de la Musica al de la Arithmetica. Que los quatro primeros numeros compongan un Todo perfecto, no tiene que dudar, pues el 2 con el 3 comparado es un Diapente; y el 3 con el 4, un Diathesaron: de un Diapente, y un Diathesaron se compone un Diapason, que es la Dupla de 2 à 1: luego componen un Todo perfecto. Y tomada la perfeccion, è imperfeccion del valor de las figuras de dichos quatro numeros primeros, solamente fuè capaz de dàr dicha perfeccion el 3, y no otro, porque solamente el 3 consta de principio, medio, y fin; y para que la imperfeccion fuesse en todo desemejante, è inferior à dicha perfeccion, tampoco fuè capaz otro numero de los quatro, que el 2, pues èste es inferior al 3; y aunque el 4 es imperfecto, pues no consta de tres partes iguales, tampoco convino assentassen en èl la imperfeccion del valor; porque seria significar estimarle en mas la imperfeccion, que la perfeccion, y repugna à todo buen orden. Tampoco cupo la imperfeccion en el numero 1. por la similitud que tiene con el 3, pues uno, y otro son impares; de lo que se sigue con quánto acuerdo obraron los que assi lo dispusieron.

De lo dicho consta la diferencia del numero perfecto Arithmetico al numero perfecto harmonico, y que la perfeccion conviene en todo à la Proporcion ternaria, y la imperfeccion à la binaria *propter comparationem*. Sigamos ahora cotejando la segunda antigüedad con la primera. Perficionaron la Maxima tan solamente los primeros Antiguos con el circulo cerrado, y dos cifras, para poder distinguir el Modo mayor de todas las demàs figuras mayores: le dieron el valor de 3 de su menor inmediata, por las razones que del numero ternario quedan declaradas. Los segundos Antiguos variaron esto accidental, mas no substancialmente, porque aunque mudaron las señales del Modo mayor, y menor, no mu-

daron la essencia; y no mudando la essencia, ò no passando à ser otra essencia, es la variacion accidental, y no substancial. Demuestrase lo dicho. Los Antiguos primeros con el circulo cerrado significaron, que la figura mayor, con que hablaban, era perfecta, y valia tres de sus menores immediatas. Los Antiguos segundos significaron la perfeccion con Pausas, hasta hacer el justo valor de tres menores; y así sabian, que si las Pausas eran de Breves, la figura perfecta era la Longa; y si las Pausas eran de Longa, la figura perfecta era la Maxima; de manera, que si los Antiguos primeros con su circulo cerrado, y dos cifras hablaban con el Modo mayor, y por dichas señales sabian, que la Maxima se perficionaba valiendo tres Longas: así mismo los segundos ponian tres Pausas de Longa, y con esso sabian el valor de la Maxima, que era de tres Longas: *ac sic est*, que los primeros Antiguos con el circulo cerrado, y dos cifras, que son tres señales, significaron la perfeccion del Modo mayor, y los otros Antiguos con otras señales significaron lo mismo: luego se sigue, que la variacion no es substancial, sino accidental. En el numero 2 de la primera Tabla de la segunda Antigüedad, es el Modo menor perfecto tan solamente, y conviene con la primera Antigüedad, pues con solas dos señales, que eran circulo cerrado, y una sola cifra, era perfecta la Longa; lo mismo es ahora con solas dos señales de Pausas: luego aunque haya variacion, no es substancial.

Otra cosa hay que saber en este mismo exemplar de la primera Tabla, numero 2, la que està algo obscura, y la explicarè, para que no le quede que dudar al que quisiere saberlo, y entender qualquier Papel antiguo; y es, que el tal Exemplar, no solamente habla con el Modo menor, sino tambien con el mayor; à cuyo motivo las Pausas tiran un espacio, y raya mas, que al primer exemplar, numero 1. de dicha Tabla. Por quanto son dos Pausas tan solamente, conviene con la

la Antigüedad primera, perficionando el mismo Modo menor: una de estas Pausas significa, que el Modo menor vale tres Breves, cuyos tres espacios coge dicha Pausa; y por quanto hablan con el modo mayor dichas señales, dicen, que el Modo mayor es imperfecto, y vale seis Breves, que son dos Longas, cuya cantidad está declarada por los espacios contenidos en dichas dos Pausas. Lo mismo se ha de entender en los numeros 8. 9. y 14. de la misma Tabla.

Restame explicar los numeros 5. 11. 12. y 15. con lo que concluiré esta segunda Antigüedad. Las tres Pausas, que se encuentran en la Tabla, en los numeros 5. 11. 12. y 15. hacen perfectas à la Maxima, y Longa por la razon que acabamos de explicar en los numeros 2. 8. 9. &c.; pues si en estos numeros era perfecta la Longa, è imperfecta la Maxima, teniendo otra Pausa mas de Breves, no tiene duda que saldrá el valor como de 3 à 9; pues esta es la suma de los dos Modos mayor, y menor; esto es, la Longa vale tres Breves, y la Maxima nueve. No queda mas que declarar de este Tiempo, por lo que yá es hora de passar à nuestro Tiempo anterior, y tercero de los asignados.

Para explicar este Tiempo, y Antigüedad tercera es menester advertir dos cosas: la primera, que hubo práctica contra el orden de lo especulativo: la segunda, que quedaron sentadas desde este Tiempo las figuras imperfectas, conforme las conocemos, y tratamos hoy.

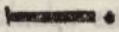




En esta tercera Antigüedad, tocante à lo primero que dexó dicho arriba, no será dificultosa su prueba, aunque dificultosísimo de ajustar tanto enredo, y variacion, porque esto tienen las cosas quando se facan fuera de la razon; y son tantas, y tan grandes estas variaciones, que para la brevedad, que ofrecí, es la mayor dificultad, que aqui se me ofrece. Asientemos lo primero, que los Autores, que he podido investigar, seguros, y que sus prácticas dicen con el especu-

la-

lativo, son Pedro Aron, Zarlino, Prenestina, y Cerone. Mas: Franquino, Tapia, Lanfranco, Montanos, Lorente, y Nassarre: (los dos ultimos son Autores de nuestro tiempo) unos escribieron por dár à entender la práctica, y otros porque no recapitaron en el especulativo; y estos ultimos hicieron mal en dár à entender lo que no llevaba razon theorica, porque parece que convienen en que sea así, (aunque otra cosa sientan) pues no trahen lo contrario; y los otros tocaron uno, y otro: (hicieronlo así Montanos, y Cerone) Nassarre explica la práctica; pero Lorente en lo mas de esta materia de Antigüedades, no lleva razon, ò por lo menos desconviene con el fundamento dado en este Capitulo, y con los Autores que quedan señalados.

Visto yà el fundamento de los dos Tiempos passados, innovaron en esta tercera Era las señales indiciales, y las pusieron con variacion substancial. Pruebase. Dice Lorente en el lib. 2. cap. 9. (conforme Francisco Montanos, fol. 8. de Canto de Organo) *Hay Modo mayor, que perficiona la Maxima; es de esta manera: ○ 3; y hay Modo menor, que perficiona al Longo, es así: ○ 2.* Estas dos apuntaciones, ò señales se encontraràn en la primera Antigüedad en el Modo menor perfecto; y así mismo se encontrará el poco fundamento, variacion substancial, y contradiccion à la passada theorica. Confuso Cerone de semejantes exemplares, trahidos de Montanos, dice así: *No puedo pensar dónde haya hallado tales reglas, que (por lo poco que yo he leído) no tengo memoria haver visto cosa semejante en Autor ninguno, sino en el Vergel de Musica del Bachiller Tapia al cap. 45.* Sigue Lorente en el citado capitulo: *Los Antiguos llamaron à la Maxima Modo mayor, porque en ella hay numero de Tiempos enteros, pues quatro Breves crian à la Maxima. Al Longo llamaron Modo menor, por haver en el menos Tiempos, pues solo dos Breves es su cantidad; y porque la* Mi-

Minima divide el Tiempo en muchas partes, es llamada Prolacion mayor, y el Breve es llamado Prolacion menor, por dividir el Tiempo en menos partes. En quanto à lo que dice de la Maxima este Autor, me parece (si yo no me engaño) que se engaña, pues antes fuè Maxima, que tuvièssè valor; y antes es que se conozca la cosa, que ser apreciada; por lo que, como sienten comunmente los Theoricos, se llamò Maxima, por ser la primera, y de mayor cuerpo, que las demàs; y antes que se pusiesse en orden por Juan de Muris, havia yà una sola Maxima, y tres Longas, y un Breve: que este fuè el primer tiempo, y uso de dichas figuras, y en dicho tiempo no hubo Modo, Tiempo, y Prolacion, y tanpoco valia dicha Maxima quatro Breves, sino cinco, como se vè en la siguiente Tabla, que fuè el uso de los Griegos, y la trahe Cerone al cap. 63. del libro 2. sacada de Gafforo del lib. 2. cap. 2.

Nombres.	Brevis.	Longa min.	Longa media.	Longa major.	Longa maxima.
Formas.					
Valores.	1 Compàs.	2 Compàs.	3 Compàs.	4 Compàs.	5 Compàs.

En la sexta invencion de figuras no se halla todavia que huvièssè Maxima del valor de quatro Breves; pero si de seis. Esta invencion de figuras fuè (segun Cerone al cap. 64. del lib. 2.) en la Era de 1124. de los años de Christo, y durò con corta diferencia hasta la Era de 1300. Poco despues se inventò el dicho valor, que dice el Autor Lorente, y otras figuras, sumando unas, y restando otras. Aqui fuè inventado el Modo, Tiempo, y Prolacion, aunque nada quedò perfectamente assentado; por lo que no me satisface la razon que dà este Auto con Lanfranco, y Gafforo. En esta misma Era, por los años de 1352. puso en orden, è inventò nuevos

caractères Juan de Muris, cuyas figuras ufamos hoy, con la perfeccion, è imperfeccion de las figuras, que tratamos en este Capitulo; y segun el fundamento, y theorica, que estamos tratando de este Tiempo, no hay, ni conviene en cosa alguna lo que déxo dicho de Lorente con la theorica radical; pero si habla de las cosas desordenadas, digo, que tiene razon. Lo demàs que trahe este Autor, segun lo dexo yà dicho, tocante à estas Antigüedades, escribe segun la práctica, y mal uso, y no segun theorica; y para acabar de una vez esta Antigüedad, digo, que la práctica perficionò el Modo mayor con una sola cifra ternaria, confundiendo la Proporcion del valor de la Nota con la Proporcion del Compàs: cosa tan sumamente distinta, como de la noche al dia. El Modo menor le perficionaron con la Proporcion binaria, siendo así, (como probado queda) que dicha Proporcion es la propria señal de la imperfeccion de las figuras. Tocante à la Prolacion tambien queda dicho, que no es lo que este Autor trahe: porque nunca parecerà bien, que los menores sean iguales à los mayores, y la Prolacion no puede hacer relacion à la Minima; porque ésta en ningun caso vale tres Seminimas. Aunque haciendo relacion al Breve, y Semibreve, se llame mayor, y menor, todavia se encuentra razon por donde desconviene; pues segun el entender de Lorente, Gafforo, y Lanfranco, como apunta Cerone al fin del lib. 17. al ultimo Capitulo, dice así: *Concluiremos, pues, que la mayoranza, ò minoranza, que dicen estos tales, no conviene à la division del numero de las figuras contenidas en la Semibreve perfecta, ò imperfecta que sea, sino à la Semibreve, y à la Minima, las quales dividen el Tiempo, ò Breve en mas, y en menos partes.* Me parece que la contrariedad está yà declarada.


Prosiguiendo nuestra tercera Antigüedad, y confusion, digo, que así como quitaron una cifra, y significaron el Modo mayor, assimismo imitaron otros con su práctica el

R

qui-

quitar una Pausa de las del segundo Tiempo aqui señalado después de Juan de Muris, cuya práctica fuè usada, no de todos, pero sí de muchos, en la Era de 1500. cuya explicacion trahe el P. Nassarre. Los que en esta misma Era usaron la segunda antigüedad, inventaron otras especies de Cantos, con los quales, tomando la mixtion de los Modos Gregorianos, hicieron otras mixtiones de perfeccion, è imperfeccion de figuras, cuyas composiciones son intrincadísimas de sacar, porque no cantan toda la composicion por una misma comparacion, sino unas veces de una manera, y otras de otra, como se puede ver en los Kyries à 5. de la Missa de Prenestina, cuyo titulo es *Lomme Armè*, que cantan las quatro partes debaxo de Tiempo perfecto sin Prolacion, por lo que (hace relacion à las figuras) se deben cantar à Compàs binario, porque canta el Tenor con Tiempo, y Prolacion perfecta, esta parte debe cantar una Minima en un Compàs; de lo que se sigue ser el movimiento del Compàs de la Proporcion binaria, porque una Minima de el Tenor và cantada contra dos de las otras quatro partes. De aqui tambien se infiere, que no siempre el Tiempo perfecto sirve de señal indicial; porque unas veces sirve haciendo relacion al Breve tan solamente, y otras al Breve, y al Compàs. Haciendo à uno, y à otro, tiene tres inteligencias: la primera, quando todas las partes tienen el Tiempo perfecto, es Proporcion mayor *practice*, *speculative* Compàs binario: la segunda, quando todas las partes cantan con Tiempo, y Prolacion perfectos, es Proporcion menor *practice*, *speculative* Compàs binario, y la Minima vale un Compàs. El motivo de cantar estas composiciones prácticamente à un Tiempo, ò Compàs, que nunca fueron escritas, fuè, porque eran muy pesadas las figuras, y tambien porque encontraron, que la resta de una Dupla con una Tripla, es una Sexquialtera; y sumando los numeros que compusieron la resta, (Arithmeticamente) dán el 6; y si éste se par-

parte por 3, se dividirá igual por 2, y será la tal Composición cantada tres veces mas ligera, que no fué compuesta; y como todas las figuras dicen Proporción, sale precisamente igual la Composición en todas sus partes correspondientes á la regla. La tercera, quando unas partes cantan con Tiempo perfecto, y otras imperfecto, este es siempre Compás binario, y no Proporción menor. De aqui se infiere, que en las Tablas de las dos Antigüedades, que traygo, no hay mixtion de Tiempos, sino que son las naturales, para que con ellas se puedan sacar las otras, que aqui digo.

En este mismo Tiempo fueron tan reñidas las señales entre Theoricos, y Prácticos, que tomando por mayor claridad la privación de las señales, se perdió el escribir con ellas bien, y mal, y quedaron las figuras imperfectas conforme las usamos hoy; innovaron manera de ayres, ò Escrituras de Tiempos, sacados de esta misma Antigüedad, y quedaron las figuras en la Proporción binaria: sus colores fueron blancas, y negras, del quinto uso, y de donde tomó la Nota el Canto Llano, quando dexò el uso de las letras en las pautas, cuya disposición fué hecha por Guido Aretino. Quien quisiere ver por extenso todo lo dicho, lea en Cerone todo el lib. 2. que trata de las Antigüedades, y todos los Capítulos del lib. 1. 8. Yá llegamos al tiempo, que todavia subsiste hoy en las Iglesias donde se usan Libros Antiguos, cuya práctica comun de los Tiempos, que se encuentran en el Facistòl, que son Compásillo, Compás mayor, Proporción mayor, y tambien algunas veces el Tiempo perfecto, aunque siempre la práctica es cantarle á Proporción mayor, (yá dixe el motivo) encontráse el Tiempo perfecto partido, del qual dice Andrès Lorente en su Por què de la Musica á la Nota tercera del lib. 2. fol. 152. que de rigor puesta una virgula atravesada en qualquier Tiempo, pierden las figuras la mitad de su valor, como se ve en el Compás mayor . Cerone al cap. 59. del lib. 6. parece

no pone reparo en que esto sea así, pues pinta el Tiempo perfecto así \bigcirc , ò así \bigcirc ; y sigue Lorente diciendo, que tal manera de pintar no está en uso, y que si se encuentra, se tenga por yerro de impresión. En verdad, que si yo huviera seguido en esto su parecer, no sé que todavía huviesse descifrado el Canon de Alfonso Lobo, ni otros infinitos que hay, que llevan dicha señal; por lo que soy de parecer con Cerrone, que esto se advierta ser así, y se tenga por cierto. La razón que doy para ello es la siguiente: Por quanto no se sigue detrimento de la perfeccion de la figura Breve, en que sea entero, ò partido, por consiguiente nada hará al caso, que sea partido, ò entero; pues la diferencia está, en que el uno tiene dobladas figuras que el otro; y quando así \bigcirc vale tres Semibreves, porque es perfecto, así \bigcirc vale otros tres por la misma razón. Teniendo el numero ternario, así de un modo, como de otro, en el qual consiste la perfeccion, no se le sigue detrimento: luego de una manera, y de otra puede ser usado dicho Tiempo. Con esto doy fin à este Capitulo.

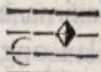
CAPITULO III.

DE OTRAS IMPERFECCIONES,
que padecian las figuras Antiguas, y su valor.

Siguendo esta Antigüedad tercera, debo explicar ahora las otras imperfecciones, que padecieron las dichas figuras. Por seis motivos padecian imperfeccion las figuras; y son, Color, Ligadura, Alfa, Plica, de Mayor à Menor, y Transportation, ò Alteracion. En este Capitulo darè la explicacion de la imperfeccion en quanto al color tan solamente, y en los demás lo que se sigue; pues de este modo quedará breve, y claro, que es el fin que llevo.

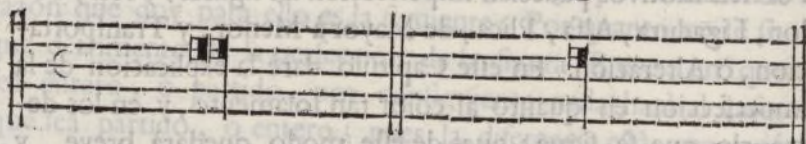
El color que siempre imperfecciona á las figuras mayores, es el negro; y así puede ser en dos maneras, que son, denegridas de todo su cuerpo, y denegridas solamente de la mitad. A estas las llamaron los Antiguos figuras bicoloradas. Es muy facil saber su justo valor, si se atiende á lo que se sigue.

Las figuras bicoloradas, si el Compàs es binario, pierden la octava parte; y si es ternario, la sexta. Para saber esta abstraccion fixa, y prompta v. g. en el Compàs binario, encuen-

tro un Semibreve bicolorado, (figurase así ) y quie-

ro quitarle la octava parte de su valor, (como debo hacerlo) miro lo primero, qué figuras menores hacen ocho cabales á la figura bicolorada; y como aqui es Semibreve, dirè, que ocho Corchèas hacen un Semibreve; pues quitando una Corchèa al tal Semibreve, se le quitò la octava parte, y su justo

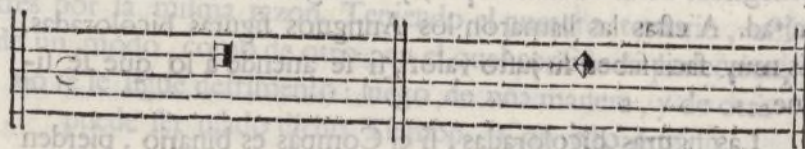
valor ferà siete Corchèas. Si la bicolorada es Breve en el Compàs binario, sea Compàsillo, ò Compàs mayor, diré así : Ocho Seminimas son su justo valor : abstrahida la octava parte, serán siete Seminimas. Al Longo bicolorado ocho Minimas le ajustan sin accidente : con que por el accidente, y subtraccion siete Minimas es su valor ; asímismo siete Semibreves haràn una Maxima bicolorada. Veanse las dichas figuras, para que mejor se reconozcan sus nombres, y valores.

*Maxima.**Longa.*

7 Semibreves.

7 Minimas.

7 Compases.

3 Compases, y $\frac{1}{2}$.*Breve.**Semibreve.*

7 Seminimas.

7 Corchèas.

1 Compàs, y $\frac{1}{4}$.1 Compàs, menos $\frac{1}{8}$ parte.

La Maxima en el Compàs puesto està en siete Compases cabales : á la Longa le falta otra Minima para los quatro Compases : al Breve le falta una Seminima para dos Compases justos, y al Semibreve una Corchèa. Para el Compàs mayor, que tambien es binario, como el que està puesto, faltale á la Maxima para su justo valor otro Semibreve : á la Longa una Minima para los dos Compases : al Breve una Seminima para un Compàs ; y al Semibreve una Corchèa ; y luego su equivalen-

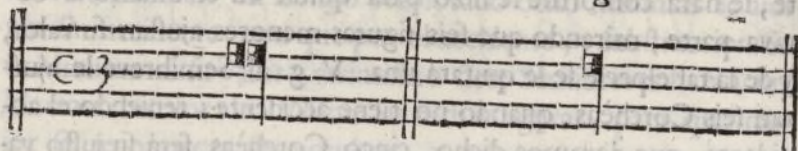
lencia (esto es) para completar el Compás, ò bien otro Semibreve, ò dos Minimas, ò quatro Seminimas, &c.

Si el Compàs fuere ternario, para abstraher la sexta parte, se hará conforme se hizo para quitar en el binario la octava parte, mirando que seis figuras menores ajustan su valor, y de la tal especie se le quitará una. V. g. al Semibreve le ajustan seis Corchêas, quando no tiene accidente; teniendo el accidente, que dexamos dicho, cinco Corchêas será su justo valor: pero como no hay en este Tiempo Seminimas, que sean diferentes en valor de las Minimas; por consiguiente en las demás figuras, para ajustar su valor, se partirán por 6 el numero de Minimas, que ajustarán la Nota que tiene la figura, si no tuviere el tal accidente, abstrayendo lo que viniese á la particion del valor de la Nota accidentada. V. g. el Breve vale seis Minimas, siendo sin accidente: encuentro, que el tal Breve es bicolorado; pues parto 6 por 6, y viene uno á la particion: con que quitandole aquel uno, que es Minima, diremos, que su justo valor son cinco Minimas. La Longa natural vale doce Minimas: para sacar su justo valor, quando es accidentada, en la manera que hablamos, se partirá 12 por 6, y vendrá á la particion el 2: con que restando 2 de 12, quedan en 10: luego el justo valor es 10 Minimas. Para la Maxima bicolorada se hará lo mismo que con la Longa. Ajustese lo primero cuántas Minimas hacen el justo valor de la Maxima natural, (quiere decir sin accidente) y será multiplicando el 3 por el 8, que serán 24: para sacar la sexta parte de 24, partase 24 por 6, y vendrán 4 á la particion, que restados de 24, se quedan en 20 Minimas, que son seis Compases, y $\frac{2}{3}$ mas.

E X E M P L O.

Maxima.

Longa.



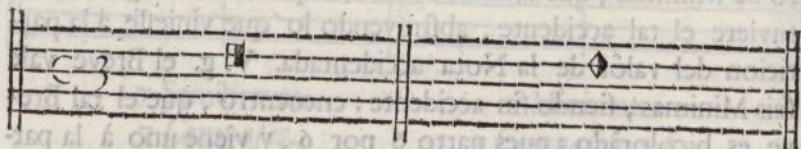
20. Minimas.

10. Minimas.

6. Compases, y $\frac{3}{2}$.3. Compases, y $\frac{3}{2}$.

Breve.

Semibreve.



5. Minimas.

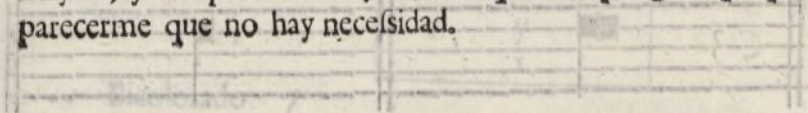
3. Corchêas.

1. Compàs, y $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{2}$.

La Maxima, segun el Compàs que aqui señala, vale seis Compases, y dos partes mas: faltale una Minima para siete Compases: à la Longa le faltan dos Minimas para los quatro Compases: al Breve le falta una Minima para tener dos Compases: al Semibreve le falta una Corchêa para su justo valor: para la Proporcion mayor faltan à la Maxima quatro Minimas para hacer los quatro Compases justos: à la Longa faltan tres Minimas para los dos Compases: al Breve le falta una Minima para un Compàs; y al Semibreve le faltan tres Minimas, y una Corchêa para un Compàs justo, ò su equivalente.

Quando las figuras son denegridas de todo su cuerpo, si el Compàs es binario, pierden la quarta parte de su valor; y si es ternario, la tercera parte. La misma regla passada dà luz

luz para esta abstraccion ; pues así como para quitar la octava parte á las figuras mayores en el Compás binario , se buscaban qué figuras menores hacian ocho de la tal figura sin accidente ; así se buscará en este accidente quáles son las quatro figuras menores , que ajustan el valor de la figura natural ; y abstrahida una figura menor de las quatro , será quitada la quarta parte. V. g. un Semibreve denegrido del todo en el Compás binario valdrá tres Seminimas , porque al Semibreve natural le ajustan quatro Seminimas : con que á causa del accidente , si pierde la quarta parte , por coniguiente perderá una Seminima. Al Compás ternario se hará toda la cuenta por Minimás , y así no se errará ; v. g. el Semibreve natural vale tres Minimás ; si es del todo denegrido , se le quitará una Minima , que es la tercera parte de su valor. Al Breve natural (quiero decir sin accidente) seis Minimás le ajustan : quitada la tercera parte , se quedará en quatro Minimás , que es un Compás , y $\frac{1}{3}$. La Longa sin accidente vale doce Minimás , quitada la tercera parte , valdrá ocho Minimás. La Maxima sin accidente vale veinte y quatro Minimás : quitada la tercera parte de veinte y quatro por el accidente , le quedarán diez y seis Minimás , que son cinco Compases , y $\frac{1}{3}$. Veanse los exemplares siguientes , advirtiéndolo , que de la misma fuerte que en los exemplares passados , se ajustarán los valores , y se pueden añadir las faltas en los Tiempos de Compás mayor , y Proporcion mayor , los que no pongo aqui por parecerme que no hay necesidad.



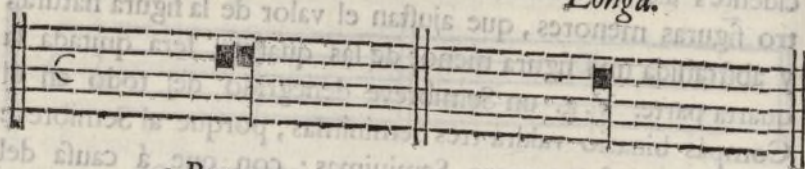
Distinção
Seminimas 8

seminimas 8

En la Proporcion menor el Breve natural vale seis Mini-

mas , el bicolorado cinco , el negro quatro : la diferencia entre 5. y 4. es 1 : con que cinco del bicolorado VA-

VALOR EN COMPAS BINARIO.

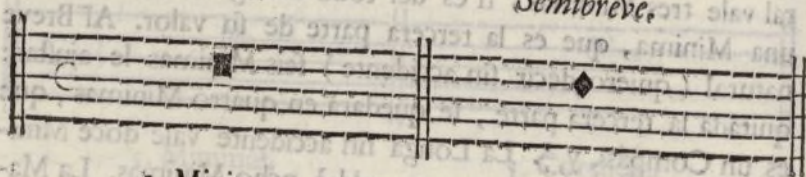
*Maxima.**Longa.*

3 Breves.

3 Semibreves.

6 Compases.

3 Compases.

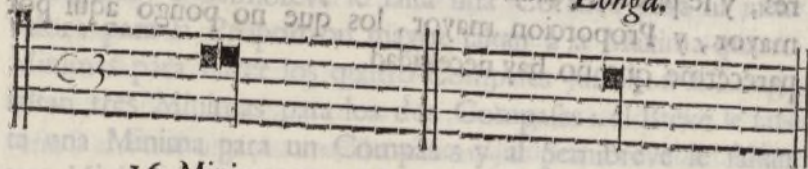
*Breve.**Semibreve.*

3 Minimas.

3 Seminimas.

1 Compàs, y $\frac{1}{3}$. $\frac{3}{4}$.

VALOR EN PROPORCION MENOR.

*Maxima.**Longa.*

16 Minimas.

8 Minimas.

3 Compases, y $\frac{2}{3}$.2 Compases, y $\frac{2}{3}$.

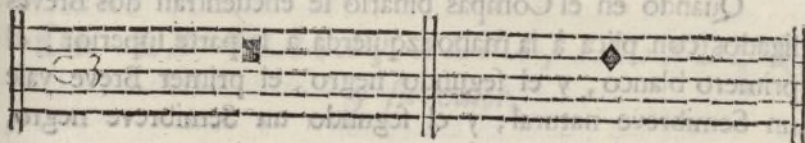
-AV-

2

Bre-

Breve.

Semibreve.



4 Minimas.

2 Minimas.

1 Compàs, y $\frac{1}{3}$.

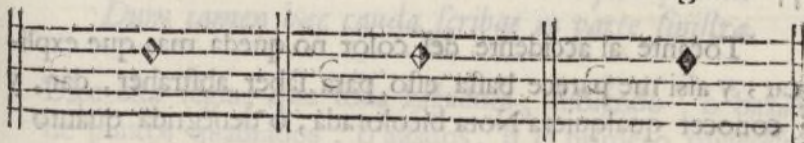
$\frac{2}{3}$.

Quien gustasse ver otra cosa curiosa; y es, cómo estas dos figuras imperfectas; esto es, cada una, segun su Tiempo, v. g. en el Tiempo binario, como el Semibreve bicolorado con el Semibreve del todo denegrido, componen al Semibreve natural binario, lo podrá hacer, facendo la diferencia entre los dos Semibreves accidentados, y sumandola con la cantidad de las Notas bicoloradas, como se sigue:

Semibreve natural.

Bicolorado.

Negro.



Valor 8 Corchèas.

Valor 7 Corchèas.

Valor 6 Corchèas.

Diferencia entre

7	y	6
1		

Bicolorado 7

Diferencia 1

Suman 8.

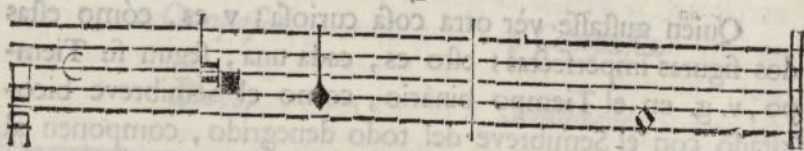
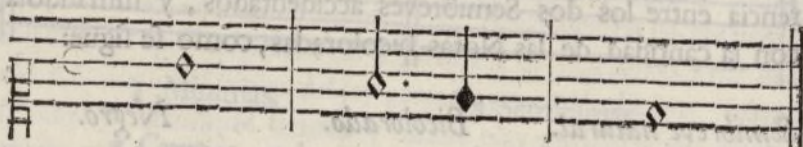
En la Proporcion menor el Breve natural vale seis Minimas, el bicolorado cinco, el negro quatro: la diferencia que hay entre 5. y 4. es 1: con que cinco del bicolorado, y

S 2

uno

uno de diferencia hacen 6. que es el justo valor del Breve natural.

Quando en el Compás binario se encuentran dos Breves ligados con plica à la mano izquierda à la parte superior, el primero blanco, y el segundo negro, el primer Breve vale un Semibreve natural, y el segundo un Semibreve negro, conforme al siguiente Exemplo.

Antiguo.*En Nota moderna, que es lo mismo.*

Tocante al accidente del color no queda mas que explicar; y así me parece basta esto para saber abstraher, dár, y conocer qualquiera Nota bicolorada, ò denegrida cuánto vale, por lo que no me detengo mas en esta materia.

CAPITULO IV.

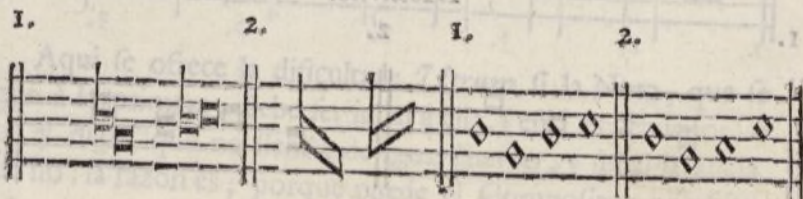
DE LA PLICA, ALFA, LIGADURA,
y su valor.

Plica, ò Virgula es una raya larga, usada de los Antiguos en dos maneras; esto es, en la mano izquierda, y en la mano derecha: en una, y otra mano se encuentran Virgulas, ò Plicas à la parte superior, è inferior. Alfa en la Musica es un cuerpo obliquo, cuyos extremos significan dos signos. La Ligadura es una conjuncion ordenada de figuras simples, hecha con lineamentos convenientes, en la qual se forma cada figura de las que se pueden poner ligadas. Cero-
ne lib. 7. cap. 1. y Franquino lib. 2. cap. 5. Esto es en general. Para facer el valor de dichas figuras atiendase à las Reglas siguientes:

*Cauda levata duas vult Semibreves fore primas
Dum tamen hæc cauda scribat in parte sinistra.*

Dice esta regla, que toda Ligadura, subiendo, ò baxando de puntos quadrados, ò alfados, si el primero tuviere plica à la parte superior en la mano izquierda, es Semibreve, así el primer punto, como el segundo, conforme à los siguientes Exemplos.

Ligadura con Plica. Plica con Alfa. En Nota moderna.



Cau-

Cauda cadens in principio de parte sinistra,

Indicat esse Brevem, dum cadit altera Nota.

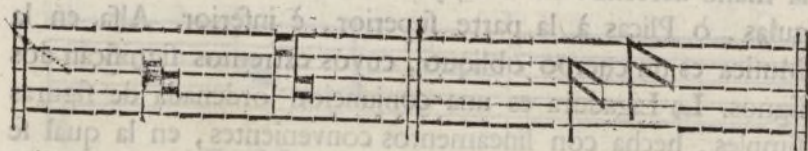
Dice esta regla, que si la plica se halla en la mano izquierda en la parte baxa, serán dos Breves; pero la segunda Nota debe baxar; que si la segunda tiene que subir, debe estar sin plica. Veanse los siguientes Exemplos.

Ligadura con Plica.

Ligadura Plica con Alfa.

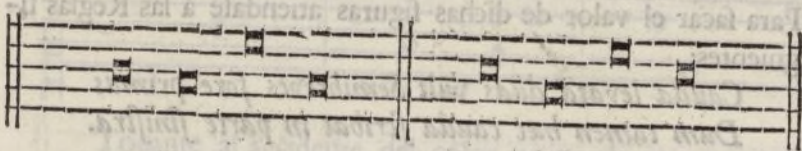
1.

2.



Moderno.

2.

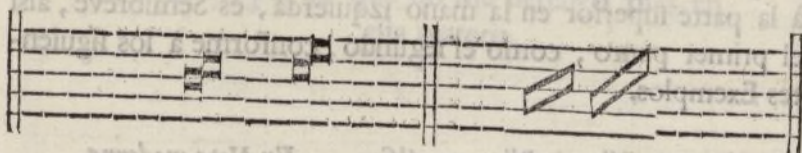


Ligadura sin Plica.

Ligadura Alfada sin Plica.

1.

2.



Moderno.

1.

2.



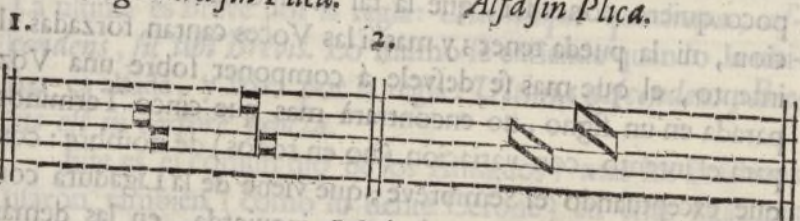
Infierefe de lo dicho, que no hay plica à la parte baxa, para que el canto suba.

Prima carens cauda su longa cadente secunda.

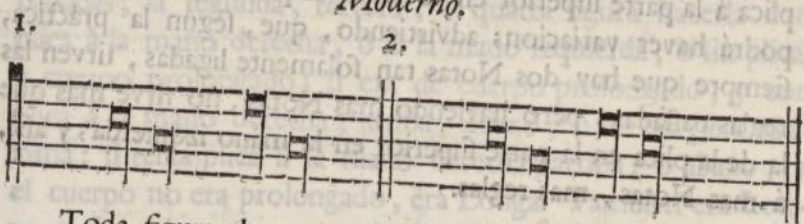
Dice esta regla, que quando el canto baxa, y la primera está sin plica, son entrambas Longas. Veanse los Exemplos siguientes.

Ligadura sin Plica.

Alfa sin Plica.



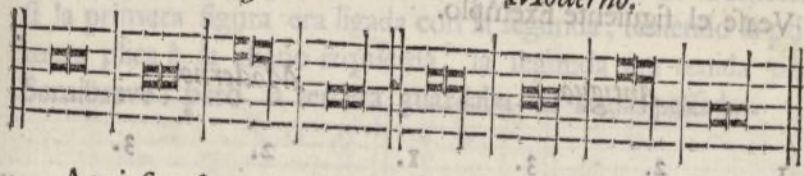
Moderno.



Toda figura de cuerpo prolongado, que estuviere toda en espacio, ò toda en regla, sin virgula, ò plica, ò con ella, será Maxima. Veanse el Exemplo siguiente.

Antiguo.

Moderno.



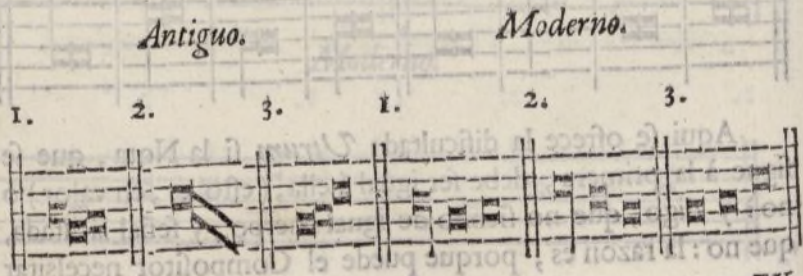
Aqui se ofrece la dificultad: *Utrum* si la Nota, que se sigue à la primera, debe ser igual á ella, (esto es, en valor) ò no? y digo, que no siendo de igual cuerpo, y señal la atada, que no: la razon es, porque puede el Compositor necessitar

tres,

tres, ò quatro signos distintos debaxo de una sílaba, que para esto se inventò la Ligadura en la Música, y que cada signo tenga diferente valor; y si siempre la segunda Nota fuese igual á la primera, fuera la composicion, en lugar de abundante, muy restringida, y de poca variacion, y pocas veces se pudieran atar las Notas sin particular trabajo del Compositor. No quiero negar, que se puede hacer con el tal trabajo; pero tampoco quiero conceder, que la tal composicion tenga variacion, ni la pueda tener; y mas si las Voces cantan forzadas al intento, el que mas se desvele á componer sobre una Voz parada en un signo, no encontrará mas que cinco Terminos para el intento, con variacion (no en todos) de nombre: con que exceptuando el Semibreve, que viene de la Ligadura con plica á la parte superior en la mano izquierda, en las demás podrá haver variacion; advirtiendole, que, segun la práctica, siempre que hay dos Notas tan solamente ligadas, sirven las reglas pasadas; pero haviendo mas Notas, no sirve mas que la de la plica en la parte superior en la mano izquierda; y así, á mas Notas, mas reglas.

Est omnis media Brevis, ex quo stat sine cauda.

Dice esta regla, que toda figura del medio de tres, sean alfadas, ò quadradas, subiendo, ò baxando sin plica, es Breve. Vease el siguiente Exemplo.

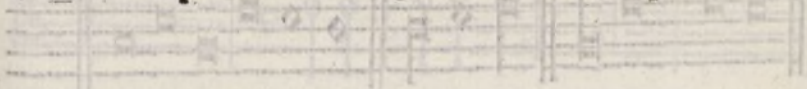


EX-

EXPLICACION.

En el numero 1. y 2. la primera Nota es Longa por la regla: *Prima carens cauda sit Longa, cadente secunda*. En el numero 3. la primera es Breve por la regla: *Prima carens cauda sit Brevis, si scandit secunda*. La segunda de todos los Exemplos es Breve por la regla: *Est omnis media Brevis, &c.* La ultima es Breve por la regla: *Ultimaque quadrata, ascendens, sit tibi Brevis*. Lo mismo se entiende quando la ultima es alfada, y baxa por la regla: *Ultima descendens, Brevis est in corpore juncta*.

Este es el comun uso de los Antiguos; mas los Prácticos usaron tambien (como lo siente Cerone) en estas ligaduras passadas, la segunda, tercera, ò quarta figura hacerla con plica à la mano derecha, ò à la mano izquierda, ò sin plica, y cuerpo prolongado; si era de cuerpo prolongado, y con plica à la mano derecha, arriba, abaxo, ò sin ella, era Maxima: si tenia plica à la mano derecha, arriba, ò abaxo, y el cuerpo no era prolongado, era Longa. Tambien era Longa toda ultima figura quadrada, descendiente, y sin plica. Advierto, que siempre que digo ultima figura, debe haver por lo menos tres. Toda figura que tuviesse plica à la mano izquierda à la parte alta, fuesse primera, segunda, ò tercera, era tenida (segun práctica comun) por Semibreve. Tambien si la primera figura era ligada con la segunda, teniendo la primera plica à la mano izquierda, la segunda era tenida por Semibreve; pero la tercera guardaba las reglas passadas.



De los exemplos aqui puestos se podrá inferir qualquiera especie de ligaduras, que se encuentran. Relatame dos cosas.

T

EXEM-

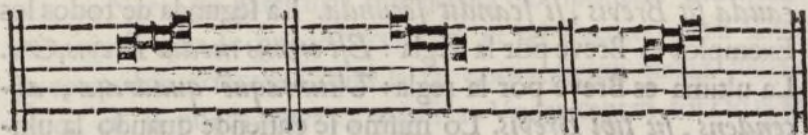
EXEMPLO DE ESTA PRACTICA COMUN.

Antiguo.

1.

2.

3.



4.

5.

6.

7.

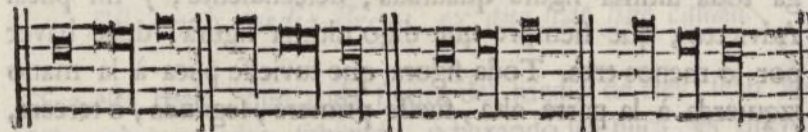
*Exemplos modernos.*

1.

2.

3.

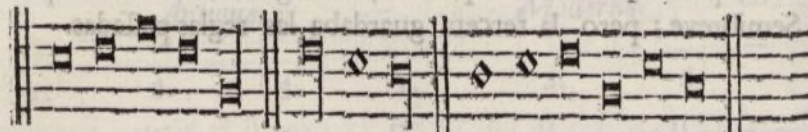
4.



5.

6.

7.

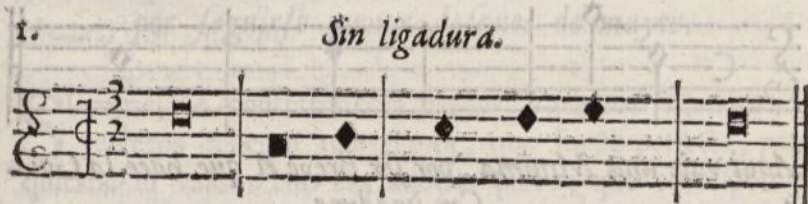


De los exemplares aqui puestos se podrá inferir qualquiera especie de ligaduras, que se encuentre. Restanme dos cosas,

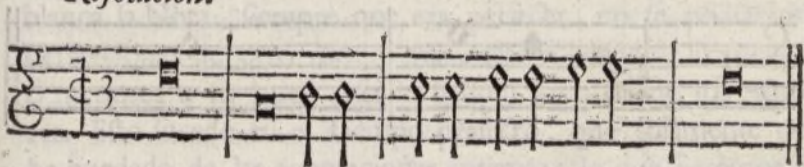
fas, que decir: la una es, que las ligaduras, que ván aqui puestas, no ván con señal indicial, porque en qualquier Tiempo que sea, tiene la tal ligadura el valor que tuviera, si estuviessé desligada cada Nota, conforme en la Nota moderna vá significada: con que de esto se infiere, que si el Exemplo 7. de estos ultimos, que he puesto en lo antiguo, fuere la señal indicial Compás mayor, las dos primeras Notas harían un Compás, por tener cada una el valor de un Semibreve; y las quatro, que restan, cada una valdria un Compás, por ser todos Breves, como consta al septimo exemplar moderno, y de las reglas passadas.

La segunda es acerca del Semibreve denegrido; pues á causa de la ligadura se encuentra con dos distintos valores; y tambien siendo denegrido, aunque es siempre imperfecto, consta de su justo valor unas veces, y otras no. Todo se entenderá en los siguientes Exemplos.

Semibreve, que vale su justo valor, que son dos Minimas.



Resolucion.



Semibreve, que vale una Minima con puntillo.

2.

Por ligadura.



Aqui vale una Minima con puntillo, y sin ligadura.

3.



Aqui vale una Minima, por ser Breve el que hace la Guia.

4.

Con ligadura.



Si se pide, por què al segundo Exemplo vale aquel Breve negro, que le tratamos como Semibreve, una Minima con puntillo, y al quarto Exemplo el Semibreve proprio vale una Minima; respondo, que siempre que hay dos figuras imperfeccionadas, deben cerrar Compàs; y así en el segundo Exemplo, que el Breve denegrido es tratado como Semibreve, es por la regla: *Cauda levata duas vult Semibreves*, &c. y por estar denegrido pierde solamente la quarta parte. En el quarto Exemplo, por ser la Nota ultima de la ligadura, y subir, es Breve por la regla: *Ultima quadrata ascendens*, &c. y por estar denegrido pierde la quarta parte; y teniendo que ajustar el Compàs el Breve con el Semibreve, no puede el Semibreve tener mas valor que una Minima, que es lo que falta para el cumplimiento del Compàs.

CAPITULO V.

DE LA IMPERFECCION DE LAS NOTAS,
por seguirse menor despues de mayor.

Siempre fuè contraria cosa en los Antiguos segundos, y terceros denegrir una figura, que fuesse perfecta, para quitarle su valor; esto es, aquella parte, que corresponde, segun fuesse el Tiempo, ò señal indicial; por lo que siendo blanca la Nota, siempre que era perfecta, no se podia imperfeccionar de otro modo mas, que aplicandole su menor, ò menores à su lado. Así lo sienten los mas de los Autores. Esto sucede en el Tiempo perfecto, que solamente nos ha quedado de las apuntaciones antiguas; lo que verèmos en el enigma de Alfonso Lobo al cap.7. Y como se cantasse yà practicamente el Tiempo perfecto como Proporcion mayor de nuestros antecessores; despues que dexaron el uso del
Tiem-

Tiempo perfecto, ò su escritura, usando en su lugar la Proporción mayor, quedò esto tan en uso, que siguiendo despues de mayor menor, perdía dicha figura mayor su tercera parte, por lo que fuè preciso inventar otras señales para distinguir, cuándo valia lo uno, y cuándo lo otro. Este es su fundamento, à mi vér, y no otro; y aunque estè mal con el tal uso, es preciso explicar la inteligencia, que esto, segun práctica, tiene; y es, que esta imperfección solamente se halla en las dos Proporciones mayor, y menor. En la Proporción mayor, siempre que à la Longa blanca se le sigue un Breve, ò dos Semibreves, pierde la tercera parte de su valor; esto es, valdrá solamente quatro partes, como si fuera todo su cuerpo negra. Si al Breve se le sigue un Semibreve, ò dos Minimas, perderá tambien la tercera parte, como si fuera negro, valiendo solamente dos partes de Compàs. Asimismo en la Proporción menor, si al Breve blanco seguia un Semibreve, valia solamente quatro partes; y si al Semibreve se seguia una Minima, valia solamente dos partes. Las diferencias, y declaracion de lo dicho se verá en el Capitulo siguiente. Ahora solamente me falta dár la razón, por què estoy mal con este uso; y es, porque dexando el uso del Tiempo perfecto, no se dexò esta manera de imperfección, siendo así, que sirve mas de confusión, que adelantamiento; y si tu necesidad, y superfluidad se pudiesse en question, quíen duda, que mas presto se viera superfluo, que necesario? Solamente darè una de las principales razones, por què es superflua dicha imperfección; y es: En el Capitulo 3. de este segundo Tratado dexè dicho, que toda figura denegrada de todo su cuerpo en la Proporción ternaria, era imperfecta, y perdía la tercera parte de su valor; en este presente Capitulo digo lo mismo, siendo así, que cessando el Tiempo imperfecto, cessó la necesidad de la tal imperfección, y por consiguiente es superflua, porque hay señal propia fuera del Tiempo perfecto, y señal pro-

propria del Tiempo perfecto: la una de la otra son contrarias, como el mismo color lo demuestra; de lo que se sigue, que cessando el Tiempo perfecto, debia cessar su señal, y de no hacerlo así, digo, que se usa impropriamente la señal, que debia ser dexada; y cuántas veces encontramos en los papeles muchas faltas, por usar de una, y otra imperfeccion, y quedar-se olvidado el puntillo de perfeccion, lo que es causa de disturbio, y jamás sucediera esto, si se usase cada cosa segun pertenece à su orden? V. g. se sabía en aquel Tiempo, que el Breve blanco en Proporcion mayor valia un Compás, y en Proporcion menor dos; y si era Proporcion mayor, y el tal Breve era negro, valia dos partes, y en Proporcion menor quatro; esto era regla general, que comprehendia à toda figura mayor, y la práctica moderna, usando la imperfeccion de mayor à menor, solamente hace à dos figuras mayores, que son, en Proporcion mayor à la Longa, y Breve, y en Proporcion menor al Breve, y Semibreve. Si alguno quisiere componer alguna Obra en alguno de estos dos Tiempos, (pues todavia se usan hoy) aconsejo ponga cuidado en imperfeccionar à las figuras, segun queda dicho, haciendolas negras, y no blancas, pues pertenece al Tiempo perfecto, que ya no se usa hoy dia, y apenas es conocido, sino de los Maestros de avanzada edad.

Respuesta à una objecion, que aqui me pueden poner, trayendo la doctrina del Capitulo pasado en comparacion de lo que en este se dice; y es: Así como V. m. dice, que ésta invencion, ò uso, ya recibido por práctica comun, es superfluo, por tener otro mas antiguo, mas entendido, y mas claro; serán tambien superfluas aquella especie de Maximas, Longas, Breves, y Semibreves del Capitulo pasado, pues hay otras equivalentes, que tienen la primacia por su antigüedad, y tambien son mas claros? A lo que respondo, que es verdad que hay tales Notas mas antiguas; pero pregunto: Con ellas

ellas podían cantar dos Notas dentro de una sola syllaba? No por cierto: luego hubo necesidad de unas, y otras: luego no son superfluas. Así lo siente Don Pedro Cerone con San Gregorio Taumaturgo, que en aquel Tiempo se puso en orden, y usó los Neumas, de donde tomó la Música el uso; y como antes de Guido Aretino se cantasse con letras en lugar de Notas el Canto Eclesiástico, y en cada letra se pusiesse una syllaba, como todavia se puede vér en el Hymno de San Juan en Don Pedro Cerone, trasladado del Archivo de San Pedro de Roma; de aqui es, que bastaba huviesse dichas Notas; mas no bastaba para meter la syllaba con mas Notas, por lo que fué precisa dicha invencion; y no corriendo la paridad de estas Notas con la imperfeccion antecedente, es mala, como consta de su solucion.

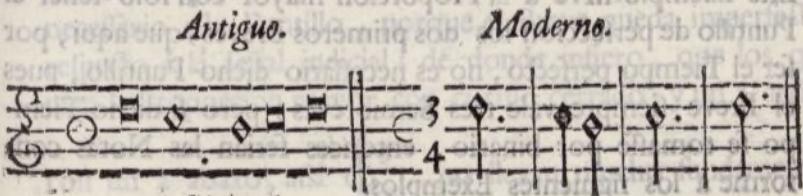
CAPITULO VI.

DE LOS QUATRO PUNTILLOS, *que usaron los Antiguos, y ultima imperfeccion de las figuras.*

DExo dicho en el pasado Capitulo, que fué preciso innovar señales para quitar confusiones. Es lo ultimo que en la tercera Antigüedad se encuentra, la invencion de los Puntillos, llamados Alteracion, Division, Perfeccion, y Aumentacion: el de Division es contrario al de Alteracion: el de Perfeccion es contrario à la imperfeccion de mayor à menor; y el de Aumentacion unas veces hace las veces del de Perfeccion, y otras no; pero siempre aumenta la Nota à quien se aplica, de donde tomó el nombre, y los demás asimismo tomaron el nombre de su uso. En el Tiempo de Proporción mayor se encuentran practicados estos quatro Puntillos.

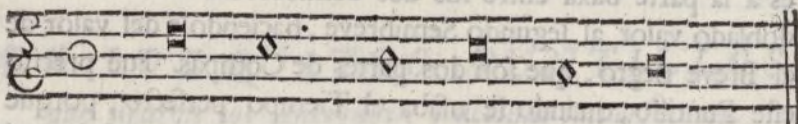
tillos, (advierta el Lector en esto , y verà ser verdad la doctrina del pasado Capitulo) à causa de venir la Composicion en tal manera , que fuera todo una confusion , si no se distinguiera con dichas señales , mayormente , como es notorio de todos los libros de Facistòl , que he visto , y papeles Antiguos , que no se encuentra una virgula , que divida el Compàs , desde que comienza la Obra , hasta el fin ; y aunque era mas confusion , era menos gasto de papel : lo que hoy dia es al contrario , gastamos mas papel , y hay menos confusion. En el Compàs Proporcion menor se encuentran solamente dos , que son el de Perfeccion , y Aumentacion ; pero en los Tiempos binarios solamente se halla el de Aumentacion. En la práctica de hoy dia ha quedado éste tan solamente.

El Puntillo de Alteracion se pone quando dos figuras menores están entre dos mayores : v. g. dos Semibreves entre dos Longas , ò dos Breves , ò dos Maximas. Su proprio puesto es à la parte baxa entre los dos Semibreves : su efecto es dár doblado valor al segundo Semibreve , haciendole del valor de el Breve negro , que son dos partes de Compàs. Fuè preciso este Puntillo , quando se usaba el Tiempo perfecto , porque en ningun caso usaban denegrir la figura que era perfecta , ni se permitia , por las razones que antes tengo dadas , hablando de la imperfeccion de las figuras por el color. De esta manera tenian Nota , que tuviesse el valor de dos partes de Compàs , la que no hay natural en dicho Tiempo. Veanse el Exemplo siguiente:



Lo mismo que está aquí puesto en Tiempo perfecto, usaron los Antiguos en la Proporción mayor, solo con la diferencia, que el primer Breve debía tener el Puntillo de perfección, como se verá en su lugar.

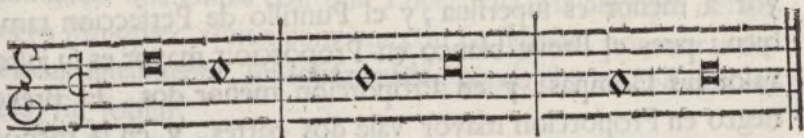
El Puntillo de División es el contrario (como dicho queda) al pasado; y así éste se pone quando dos figuras menores están entre dos mayores, conforme al Exemplo pasado: su propio puesto es à la parte alta entre los dos Semibreves: su efecto es decir, que no hay Alteración; porque se tenía por regla general, que siempre que faltase el Puntillo de División, aunque no huviese el Puntillo de Alteración, se alteraba la segunda Semibreve. De lo dicho se infiere, que era necesario el Puntillo de División, à fin de que se distinguiese, quando no havia alteración. Vease el Exemplo siguiente.

Antiguo.*Moderno.*

Este Exemplo sirve à la Proporción mayor con solo tener el Puntillo de perfección los dos primeros Breves; que aquí, por ser el Tiempo perfecto, no es necesario dicho Puntillo, pues el Breve siempre vale tres Semibreves; pero si dicho Tiempo se tomase por binario, entonces serian las Notas conforme à los siguientes Exemplos.

COM-

COMPAS BINARIO.

Moderno.*Moderno entero.**Moderno partido, y es lo mismo que el Compasillo.*

El Puntillo de Perfeccion es para quitar la imperfeccion de mayor à menor; y así este se pone quando despues de figura mayor se sigue menor, para que se tenga su justo valor, sirviendo à los dos Tiempos de Proporcion mayor, y menor, conforme queda dicho en los dos Exemplos passados. Ha sido necesario este Puntillo, porque el Breve queda imperfecto, respecto à la señal indicial; de donde infiero, que los que usan la Proporcion mayor con circulo cerrado, y un 3 arriba

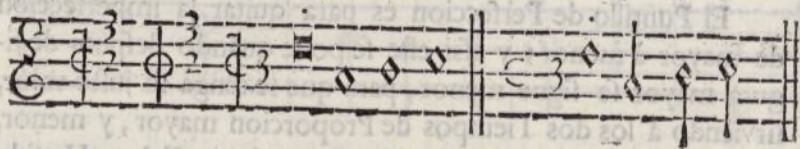
con un 2 abaxo, así ϕ_2^3 , no llevan mucho fundamento,

(si es que tengan alguno) pues las cifras denotan Sexquialtera

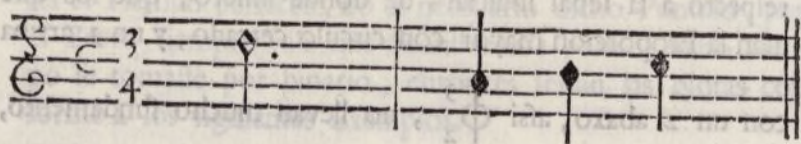
V 2

arith-

arithmeticamente, el círculo cerrado, que es el Breve perfecto, y la virgula que atraviesa el círculo, que entran dobladas Notas al Compás de antes, pues pierden las Notas la mitad de su valor, por ser el círculo partido de la virgula; pero si quieren decir con la tal apuntacion, que la Proporción mayor nació, ò se tomó del Tiempo perfecto; por consiguiente el Puntillo de Perfeccion está por demás, pues con la dicha señal queda el Breve perfecto. Si con las cifras proporcionales quisieron decir, que no tenía que hacer este Tiempo con el Tiempo perfecto, fuese, que la imperfeccion de mayor á menor es superflua, y el Puntillo de Perfeccion tambien; pues el Breve blanco en Proporción mayor es su justo valor un Compás, y en Proporción menor dos. El Breve negro en Proporción mayor vale dos partes, y en la menor vale quatro. Esto es segun theorica; mas segun la práctica, y uso, se pone dicho Puntillo encima de la Nota mayor, avisando al Cantante, que la tenga, aunque se le sigue menor, segun reglas especulativas; mas no segun uso de la práctica. Veanse los siguientes Exemplos.

*Antiguo.**Antiguo.*

1. 2. 3.

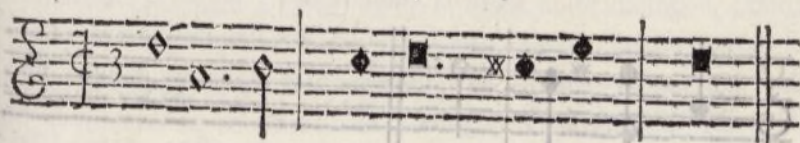
Moderno.

Las tres señales indiciales, que hay al primer Exemplo antiguo.

tiguo, tienen unas mismas significaciones, segun el uso, y así se entienden con las mismas Notas, aunque theoricamente la primera es Sexquialtera propria: la segunda es Sexquialtera impropria; pues los numeros comparados con el circulo cerrado, y partido, que solamente significa medio: v. g. medio, restado de una Sexquialtera, dà una Tripla; y sumando medio (que es lo mismo que una Subdupla) con una Sexquialtera, daràn una Subsexquitercia: la tercera señal es mas propria, y significativa; pues comparado el binario con el ternario, v. g. sumando una Dupla con una Tripla, sale una Sextupla del genero Multiplex, quien conviene con las figuras, por entrar dobladas igualmente, sin sobrar nada, como el 3 en el 6 dos veces, sin sobrar.

El Puntillo de Aumentacion sirve en todos los Tiempos: es su proprio officio el dár la mitad del valor mas á la Nota que se aplica: su proprio assiento es al lado de la Nota, enfrente, ò despues de ella. Dixe tambien, que algunas veces se ponia en lugar del de Perfeccion: esto será siempre que haya necesidad de aumentar algun Breve en la Proporcion mayor, siendo negro, ò Semibreve en la Proporcion menor, ò Breve, siendo negro; pues dice Cerone al cap. 65. del lib. 6. reg. 3. que es contra regla el dár, ò poner Puntillo de Perfeccion á la Nota negra, y que para dár el mismo valor, que si fuere Perfecto, se pondrá el Puntillo de Aumentacion. Vease lo dicho en los siguientes Exemplos.

Antiguo.



Moderno.

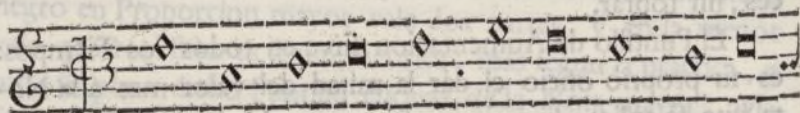


Exemplo, en el qual están los quatro Puntillos con su resolución, y valor en Nota moderna.

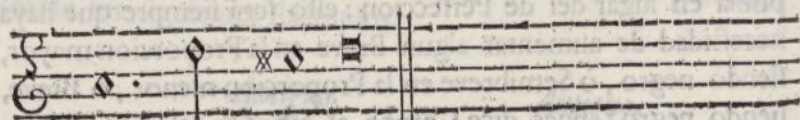
Antiguo.

Perfeccion, Alteracion,

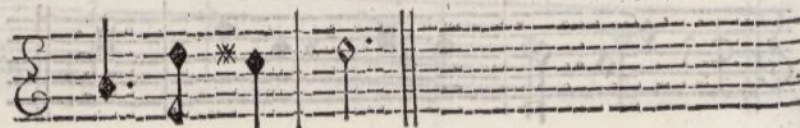
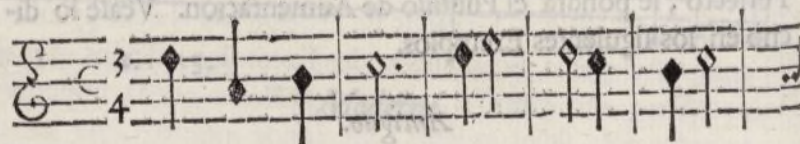
Division,



Aumentacion.



Moderno.



Otro Exemplo práctico, en el qual se hace demonstrable, que en la Proporcion Mayor no hay necesidad de mas Puntillo, que el de Aumentacion: fundase en las Reglas Antiguas pasadas, que dicen, que la Maxima vale quatro Compases, la Longa dos, el Breve uno, siendo las figuras naturales, ò blancas; y que siendo negras, pierden la tercera parte, con lo que tienen suficiente variacion, y no hay tanto que advertir para la ligereza del cantar, con lo que doy fin à este Capitulo.

E X E M P L O.

Antiguo.



Moderno.



CAPITULO VII.

QUÉ COSA SEA ENIGMA;

y no obstante que algun Maestro de Capilla no los
 acierte, no por esso debe ser tenido
 por indocto.

O Freçì en el Preambulo universal dár las resoluciones de los Enigmas de Alfonso Lobo, para cuyo fin he dispuesto este Capitulo. Veamos ahora qué cosa sea Enigma: *Enigma est sermo nudosus, & involutus*; ò como lo interpreta Vatla: *Est Alegoria obscurior, quam divinare magis, quam interpretari oporteat*. Dice, que es una manera de decir obscurísima, que conviene mas al adivinar, que al especular. Es en la Musica el Enigma la Composicion mas difícil de conocer, que todas las demás: la razon es, porque siempre lleva una cosa encubierta, ò mas; y estas, como son conforme al antojo del Compositor, sin depender de regla alguna, de aqui es, que nunca se puede decir: De esta manera se aciertan. Verdad es, que hay algunas cosas comunes, por donde se procura ver si sale, ò no sale dicha Composicion, que es el unico modo de probar el pensamiento del Autor, como son: Tiempos partidos con enteros, Duplo de Nota con Nota; privacion, ò addicion de Nota; Movimiento contrario; por imperfeccion de alguna, ò algunas Notas; por las sylabas de las letras, contando quantas hay en cada sylaba, dando, ò quitando el valor á cada figura, segun la cantidad de dichas sylabas: otros ván segun las vocales tan solamente. Estas son las generales, advirtiendo, que con las Pausas se suelen hacer tambien enigmas.

Otros enigmas hay, que no penden de esto, como se
 pue-

puede vér el Axedrez, que trahe Cerone, que quien no sepa el juego (como me sucede à mi) no sè que pueda sacar mucha Musica : véa el Lector , como no tendrá culpa el Maestro de Capilla , aunque sea excelente , y fuerte theorico , si en algun caso no acertare con alguna obscuridad de estas , para cuya defenfa , y disculpa quiero poner aqui lo que cuenta Plutarco de Homero ; y es , que preguntò Homero à unos Pescadores : *Dónde teneis lo que haveis pescado , ò la presa , que haveis hecho ?* A lo que respondiò uno de los Pescadores enigmáticamente : *Quod animalia manus effugerunt , non perdidimus , quod autem non effugerunt , perdidimus.* Que viene à decir : Todo aquel que havemos cogido , hemos dexado , y todo aquel , que no cogimos , trahemos. Retiròse Homero à examinar esta respuesta , y por fin le costò la vida el no poder dár con ella ; porque nunca pudo pensar Homero , que preguntando èl por los animales , esto es , por los peces en su inteligencia ; que le respondiesse el pescador por los animales , esto es , los piojos , que havia cogido , y dexado , y los que no havia cogido trahia. Ahora pregunto : Homero , aunque no acertasse con la respuesta , dexò de ser tenido por hombre doctissimo ? No por cierto. Pues nadie extrañe , si algun Maestro de Capilla no acertasse con algun Enigma , ò acertija , que asì llamo yo à tales Composiciones ; pero las tengo por una cosa muy curiosa , y de mucho trabajo.

Tres Canones Enigmaticos pondré aqui : los dos primeros de Alfonso Lobo , Maestro de Capilla , que fuè , de la Santa Iglesia de Toledo , y el tercero será el mio : éste solamente tendrá la explicacion , y resolucion , pues su propria apun-tacion enigmatica se vé yá en la Dedicatoria ; pero los de Alfonso Lobo los pondré aqui primeramente , conforme están en el Libro de Facistol impresso : lo segundo su explicacion , y lo tercero la resolucion en entablatura , en donde (como dixe antes) se vé de cierto , que el pensamiento del Autor se acertò.

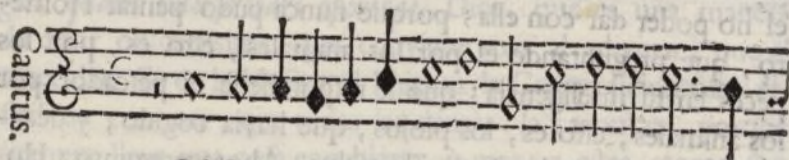
Está el primer Canon enigmático de dicho Autor en el
Offana de los *Sanctus* de la *Missa Prudentes Virgines* à 5.
 fol. 62. en esta manera:

CANON QUINQUE VOC.

*Cantus Secundus vadit, & venit; sed de mi-
 nimis non curat.*

Idem Thenor in Octavam cancrizando.

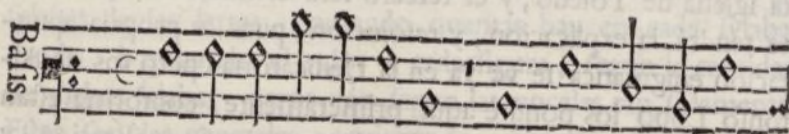
§.



Of fa na in ex cel sis



Of fa na in ex cel-



Of fa na in ex cel sis

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is in a historical style, featuring diamond-shaped note heads and vertical stems. The first two staves are in treble clef, while the remaining four are in bass clef. The music includes various note values, rests, and accidentals, including flats (b) and a 'fis' (F#) marking. There are also some decorative flourishes and repeat signs (double lines with a dot) interspersed between the staves.

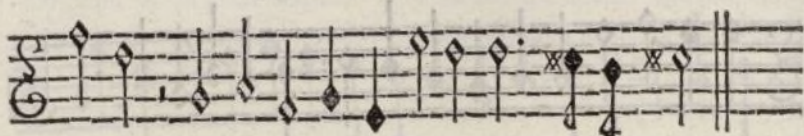
X 2





Of





Of fa na in excel ----- sis.



fa na in ex ----- cel ----- sis.



in ex ---- cel----- sis.

Este Enigma me parece que está bastante claro, por lo que tiene poco que hacer su declaracion, pues el letrado dice: *Cantus secundus vadit, & venit*. Quiere decir esto, que el Tiple segundo va, y viene: *Sed de Minimis non curat*. Quiere decir, que aunque cante por dicho papel, no haga caso de las figuras menores, como son Minima, Seminima, &c. Aquí usa el Autor el nombre *Minimis* equívoco, porque se puede entender de dos maneras, una es: *de Minimis*, haciendo relacion à la figura llamada Minima; y como son muchas las que aquí hay, pudo muy bien excluir las Minimas, y no las Seminimas: la otra inteligencia, es la que se le ha dado, que incluye todas las figuras menores, y esta es la mente del Autor, y no la otra, como veremos en la Resolucion. *Idem Thenor in octavam cancrizando*; quiere decir, que el Thenor, andando al revés, cante lo mismo que

que el Tiple segundo Octava baxa. Las entradas de estas dos voces están clarísimas, pues el Tiple segundo, que es el que vá, y viene, debe entrar al principio en donde está el parrafo en el Tiple primero; y como la pausa, que hay en dicho Tiple, es de Minima, y dice el enigma: *Sed de Minimis non curat*, por consiguiente entrará al dár del Compás, cantando tan solamente los Semibreves, que en dicha parte se encuentran, hasta donde se encuentra la señal segunda, que representa el fin del Canon, que está encima de una pausa de Semibreve, la que contada, retrocederá cantando otra vez los Semibreves hasta el principio; quiero decir, que encontrada la primera vez la pausa, y contada vuelva à deshacer lo que antes hizo, y llegado al primer signo donde empezó, seguirá otra vez el camino, sin dexar de hacer esto, hasta que las otras voces acaben de cantar todo lo que tuvieren que decir, como se verá en la Resolución.

Solamente la entrada del Thenor es la que nos falta declarar, porque en todo lo demás sigue al Tiple segundo. El Thenor tiene la entrada en la señal del fin del Canon, porque como debe ir al revés del Tiple segundo, que esto propriamente significa aquella voz *cancrizando*; desde allí debe empezar à cantar, esperando un Compás de pausa, que está allí à la segunda señal. Su Resolución es como se sigue.

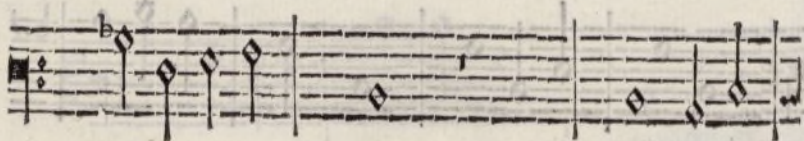
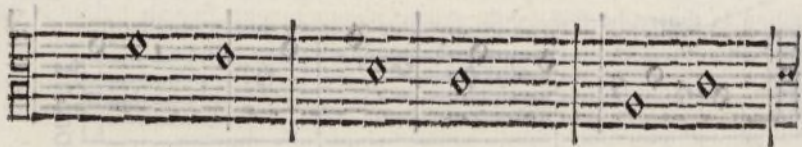
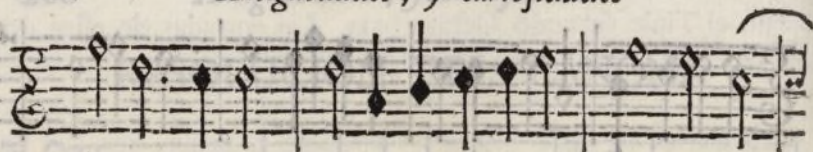
RESOLUCION DEL CANON.

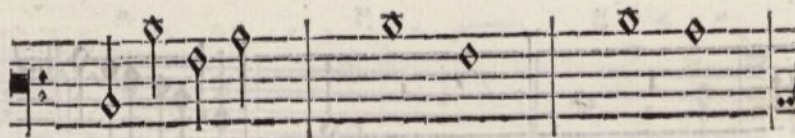
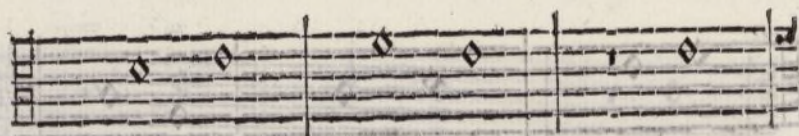
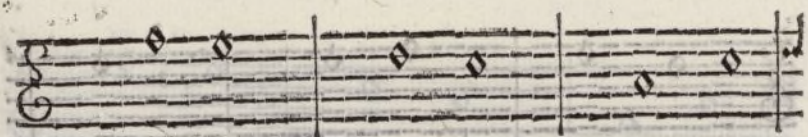
The musical score is arranged in five staves. The first four staves are labeled on the left as **Cantus primus**, **Cantus secundus**, **Altus**, and **Tenor** respectively. The fifth staff at the bottom is labeled **Bass**. The notation uses diamond-shaped notes on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score consists of three measures, each containing a whole note. The notes for each part are as follows:

Part	Measure 1	Measure 2	Measure 3
Cantus primus	G4	A4	B4
Cantus secundus	E4	F4	G4
Altus	C4	D4	E4
Tenor	A3	B3	C4
Bass	F#3	G3	A3

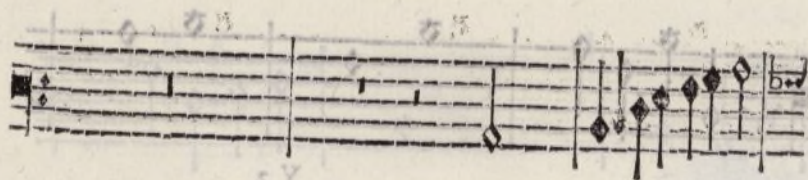
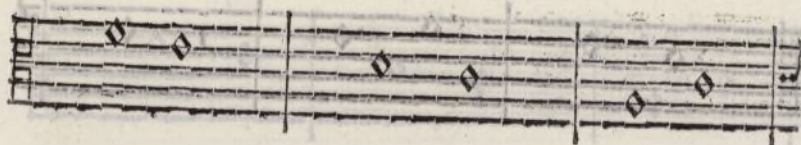
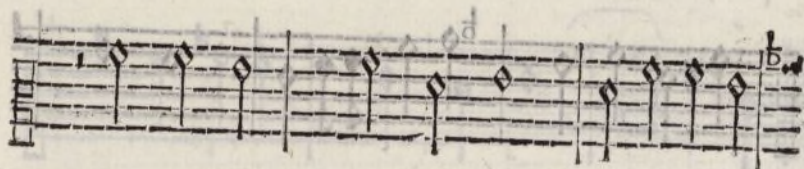
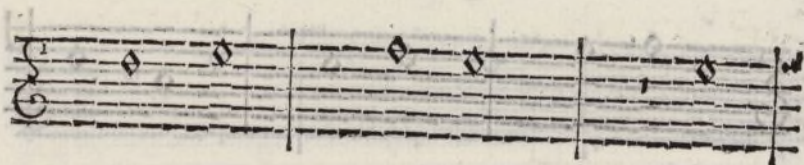


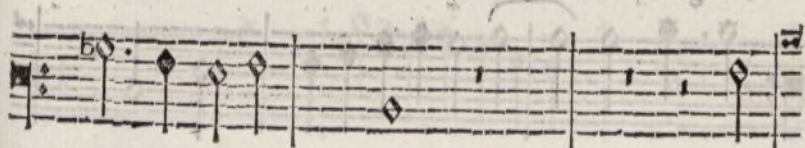
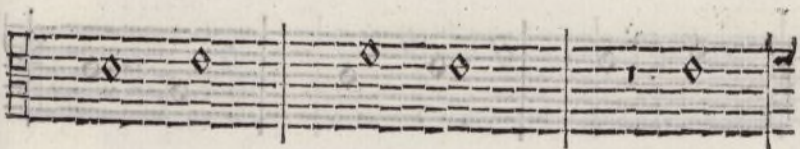
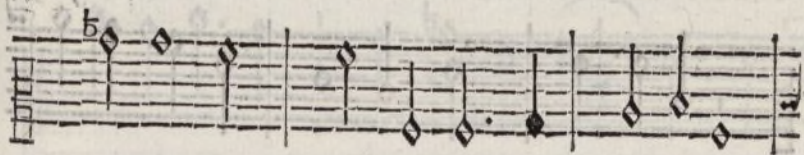
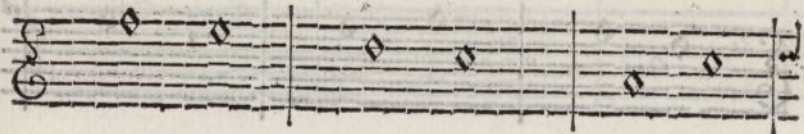
Y

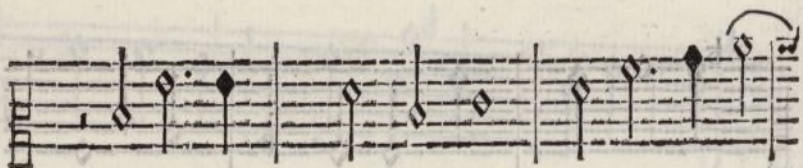
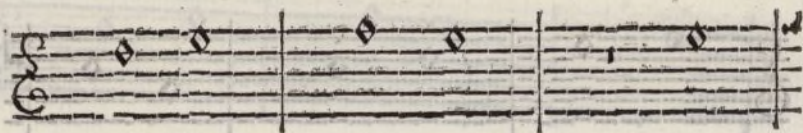
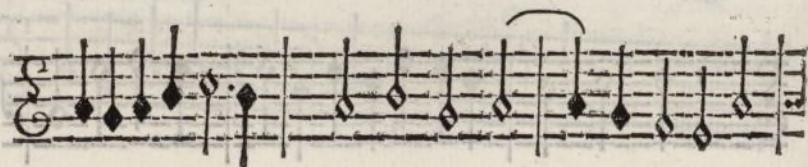


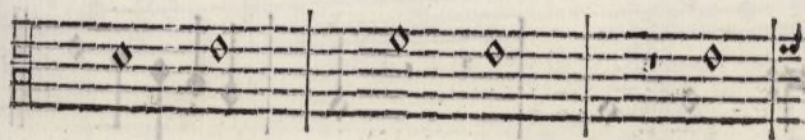
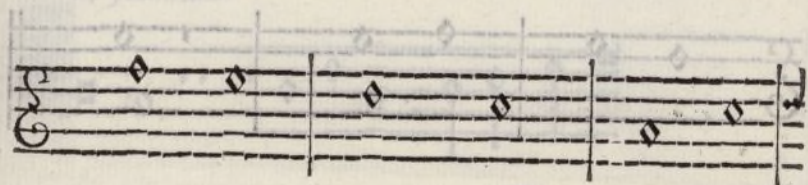
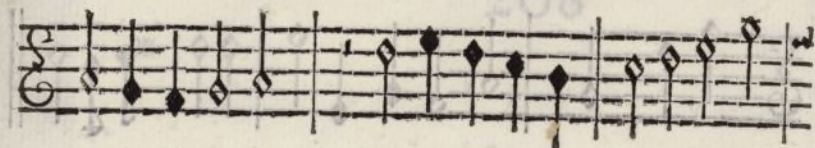


Y 2









En el Benedictus de la misma Misa en el Offertorio, que
está al fol. 64. trata este Autor otro Canon enigmático; por-
que tiene de resolver por las B. las antiguas que



En el *Benedictus* de la misma Misa en el *Offana*, que está al fol. 64. trahe este Autor otro Canon enigmático, bastante difícil de resolver, por las muchas Reglas antiguas, que en sí encierra, cuyo enigma, y sus partes son como se siguen.

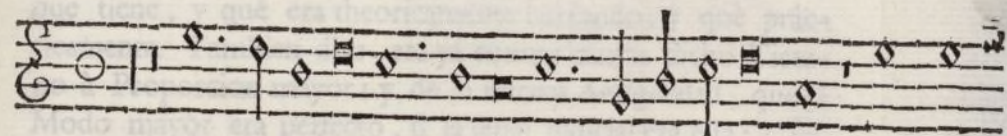
CA-

CANON.

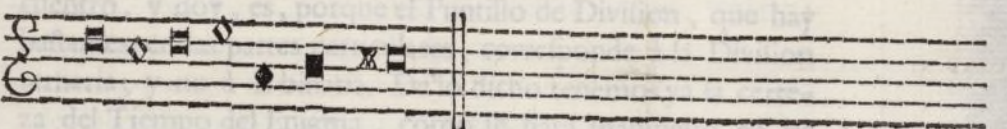
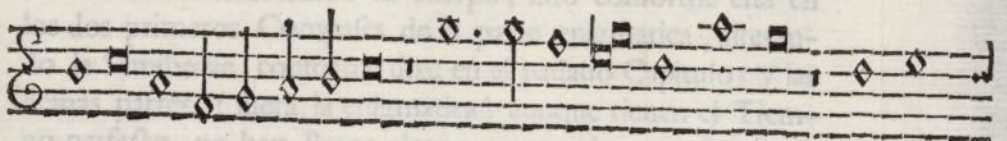
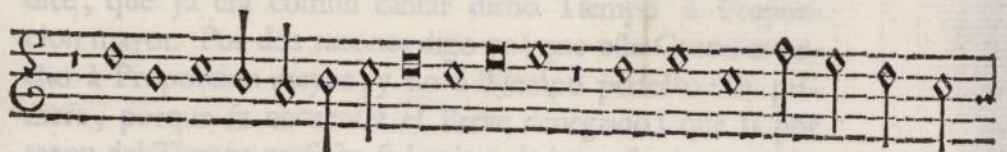
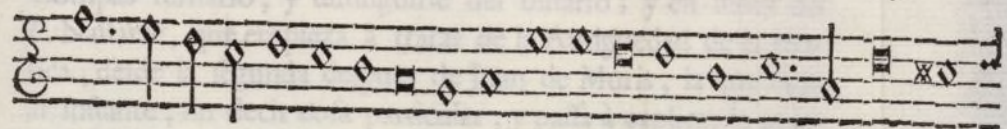
208

Currebant duo simul, = Sed Basis præcurrit citius.

Cantus.

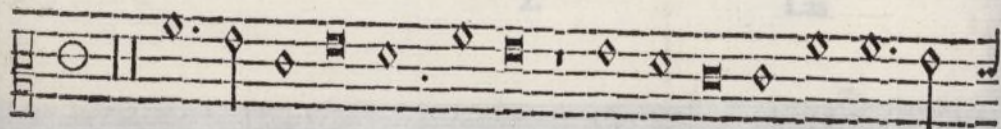


Of fa na in ex cel fis.

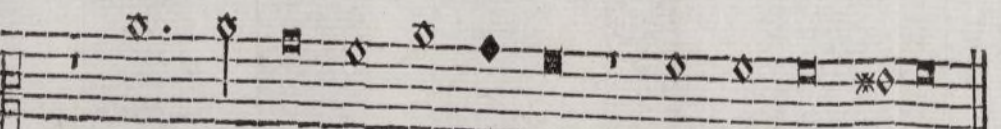
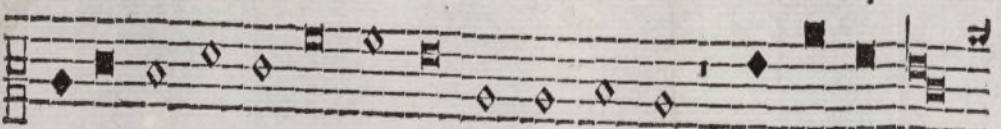
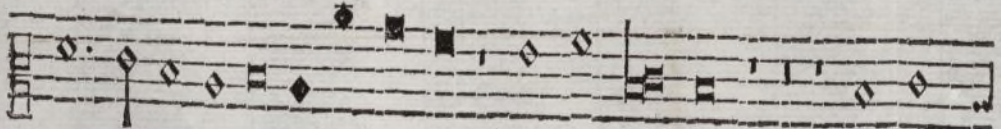


na in ex cel fis.

Altus primus.

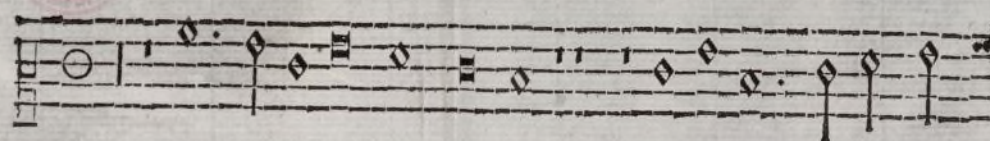


Of fa na in ex cel fis.

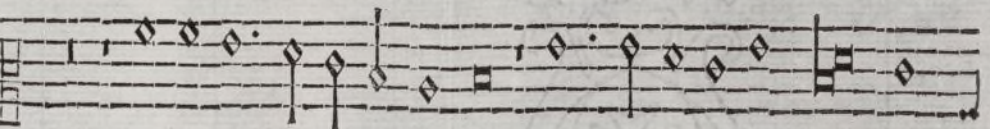
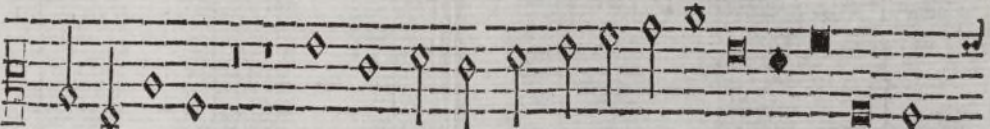
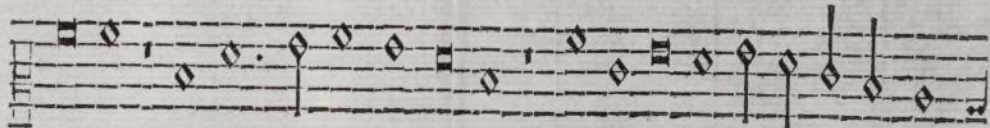


in ex cel ---- fis.

Altus secundus.



Of fa na in ex cel fis.

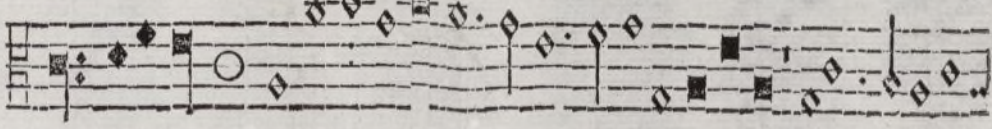


Of fa na in ex cel fis.

Thenor. Basis supra Thenorem.



Of fa na in ex cel fis.



Of fa na in ex cel ---- fis. Of fa na in ex cel fis.

CANON.

ab/maadym Sed Basu praecurrit citius.

Canon.

All.

Oli la ex cel sis

Oli la ex cel sis

Oli la ex cel sis

Oli la ex cel sis

Tenor.

Antes de la declaracion de este Enigma , para que en su explicacion se entienda mas facilmente , quiero decir quantas cosas en el advierto. Primeramente, manifesto es, segun lo que en el Capitulo segundo de este Tratado dexo dicho, que todas las partes cantan debaxo la señal indicial , y Tiempo perfecto. En el mismo Capitulo dixe las varias significaciones que tiene , y què era theoricamente hablando , y què pràcticamente. Tambien dixe , era yá comun cantar dicho Tiempo à Proporcion mayor ; y de la tercera Antigüedad , que el Modo mayor era perfecto , si la señal indicial era esta : $\bigcirc 3$. Esta misma señal servia para significar el Breve perfecto , y Compàs ternario , y distinguirle del binario ; y en sentir del P. Nassarre, que empieza à tratar de la Antigüedad de la Musica , desde la segunda despues de Juan de Muris , la que dexa al instante , sin decir cosa particular , y passà à explicar la pràctica de la tercera Antigüedad , que estè , ò que no estè la cifra , dice , que yà era comun cantar dicho Tiempo à Proporcion mayor. Por dos razones digo yo , que este Canon es hecho à Proporcion mayor , y no à Tiempo perfecto : la primera , porque se encuentra el Breve denegrido ; que si por razon del Tiempo perfecto se huviera de imperfeccionar , nunca se haria obscureciendo su cuerpo , sino conforme està en los dos primeros Compases de la parte enigmatica , alterando la Semibreve , conforme dixe en el pasado Capitulo ; y las demàs partes , (fuera la enigmatica) aunque tienen el Tiempo perfecto , no hay Breve alguno , que valga tres Semibreves , conforme pide dicha señal. La segunda razon , que encuentro , y doy , es , porque el Puntillo de Division , que hay bastantes en las partes particulares , corresponde à la Division ternaria , y no à la binaria. De lo dicho tenemos yá la certeza del Tiempo del Enigma , como se harà manifesto en las Resoluciones. El Puntillo de Division en el Tiple se encuentra dos veces : yá dixe su inteligencia en el Capitulo pasado.

Las imperfecciones, que se encuentran, son dos: una es de mayor à menor, y la otra es, por denegrir las figuras. De estas, las que se encuentran atadas, son todas como si fueran Semibreves, por la regla: *Cauda levata, &c.* En el Contrato primero advierto dos yerros de la impresion; y son, el primero en el tercer Compàs en el Puntillo de Alteracion, que debe ser el de Division. El segundo yerro està en la primera Nota, que se encuentra con plica, la que debe ser Semibreve desatado, y el otro debe ser Breve. Lo demàs se dirà en la explicacion del Enigma, que es como se sigue.

Currebant duo simul, dice, que dos corrian juntos. En esto nos quiere decir el Autor, que el Tenor, y el Baxo, que son la parte enigmatica, y el siguiente à ella, que deben entrar juntos. *Sed Basis præcurrit citius*, quiere decir, que el Baxo corriò mas velòz. Esto bien se dexa entender, pues al principio de la parte enigmatica tiene el Tenor el Tiempo perfecto por señal indicial; y el Baxo el Tiempo perfecto, pero partido; y así precisamente correrà doblado que el Tenor. Encuentrase despues el Tiempo perfecto, el que sirve solamente al Baxo, y con èl canta igual al tiempo de todas las demàs voces. Las pausas, que la parte enigmatica tiene, no deben ser contadas práctica, sino theoricamente; pues si se tomàran segun la práctica, serian tres Compases; y el siguiente, por cantar à Compàs partido, tendria solamente de espera uno, y medio; y como la Division no es binaria, sino ternaria; de aqui se sigue, que necesita sea hecha la declaracion segun la theorica, y no segun la práctica; pues la Division ternaria la hace el numero 3, y no el 2.

Antiguamente (como queda dicho en el segundo Capitulo de este Tratado) llamaban à las pausas figuras representativas del silencio: llamabanlas figuras, porque hacian relacion à ellas; mas la práctica de hoy dia ha trocado esto de tal manera, que yá las pausas no hacen relacion à las figuras, sino

al

al Tiempo del silencio ; y aunque en el Compasillo parece que todavia se mantiene este fundamento en pié, dudo, que sean muchos los que entiendan que esto sea así; y siendo de alguna novedad, y noticia, quiero demostrar cómo desconviene con lo antiguo, y cómo se mantiene en pié la Antigüedad en el Compasillo ; cuyos Exemplos son como se figue.

CONVENIENCIAS DE LAS PAUSAS
con las figuras en lo Antiguo.

Maxima.

4

Longa.

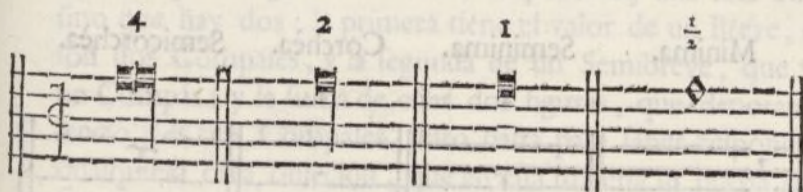
2

Breve.

1

Semibreve.

$\frac{1}{2}$



Minima.

$\frac{1}{4}$

Seminima.

$\frac{1}{8}$

Corchêa.

$\frac{1}{16}$

Semicorchêa.

$\frac{1}{32}$



Z 2

DES-

DESCONVENIENCIA DE LAS PAUSAS modernas con las antiguas.

Maxima.	Longa.	Breve.	Semibreve.
8	4	2	1

Minima.	Seminima.	Corchèa.	Semicorchèa.
$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$

Reparese como en lo Antigo los mismos numeros hay encima las Pausas, que encima las Notas, y en lo moderno no; porque si la primera Pausa, que es la verdadera de la Maxima, se tuviera que tratar segun theorica, diriamos, que seria 16. Compases de silencio, y la práctica es, que solamente

te se calle 8. Compases, que es el numero que alli está puesto. Si pudiesen la Pausa correspondiente al Semibreve, guardara silencio un Compás, y el Semibreve se ve claramente que vale dos, por tener el duplo de la Minima, que segun la señal indicial, ajusta un Compás. No me alargo mas en poner otras comparaciones, porque lo dicho basta para la demonstracion de lo que dixe acerca de la desconveniencia. La conveniencia de lo Antiguo con lo Moderno está en el Compasillo clara, pues las Pausas tienen el mismo valor que las figuras, de lo que consta su certeza. No traygo estos Exemplares, por ser de todos sabidos, pues 8 Compases de Pausa hacen relacion á la Maxima, y no á otra figura; y si alguno me preguntase, quando hay 3 Compases de Pausa, á qué figura hace relacion, pues en el Compasillo no hay figura, que valga tres Compases, le respondo, que por quanto no hay figura, que tenga dicho valor, tampoco hay una sola Pausa, sino que hay dos: la primera tiene el valor de un Breve, que son dos Compases, y la segunda de un Semibreve, que vale un Compás; y la suma de estas dos figuras, que denotan silencio, es tres Compases. Esto basta para saber responder á qualquiera otra objecion, que en esta materia se pueda ofrecer; y prosiguiendo ahora en descifrar las Pausas del Enigma, se verá, que es muy necesaria esta theorica para toda Musica Antigua.

Es la primera Pausa, que en la parte enigmatica se encuentra, de Semibreve, la segunda de Longa, y la tercera de Breve. Sumada toda esta cantidad en Semibreves, segun la señal indicial, son 10. El subseguente, que es el Baxo, por tener el Tiempo partido, deberá esperar la mitad de esta cantidad, que son cinco Semibreves, $\frac{2}{3} - \frac{3}{3}$, que son dos partes de Compás, y un Compás entero. De las Resoluciones constará esta certeza, que son como se sigue.

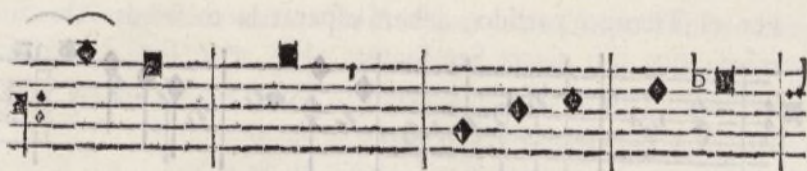
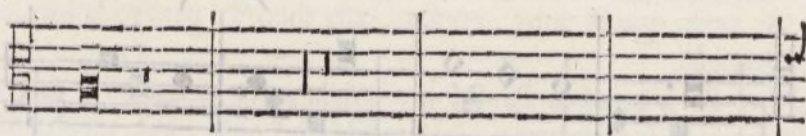
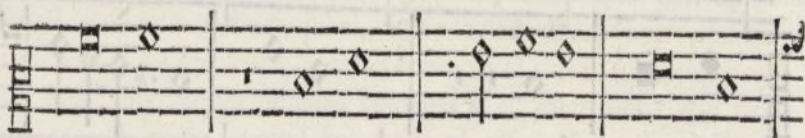
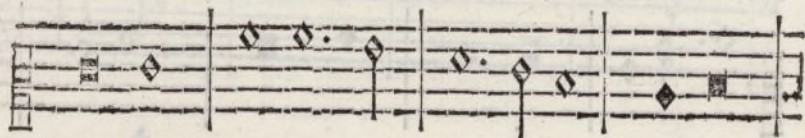
RESOLUCION DEL CANON A 5. segun el Tiempo de Proporcion mayor.

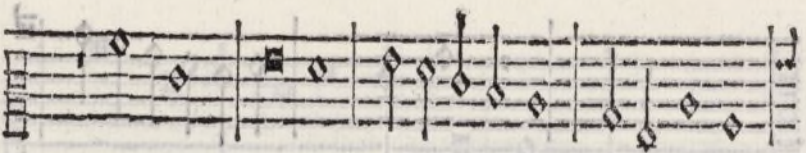
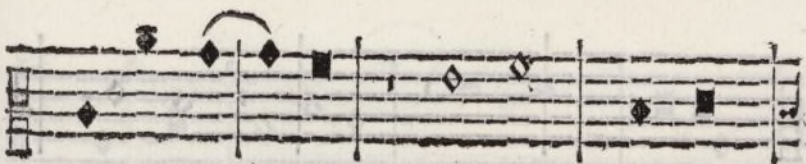
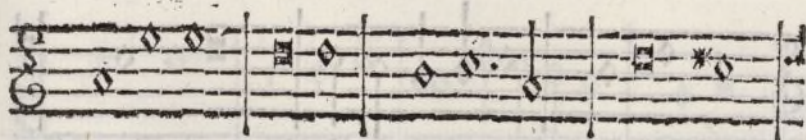
3

4

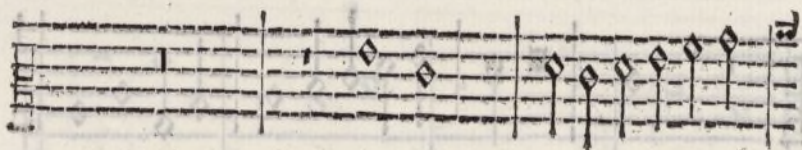
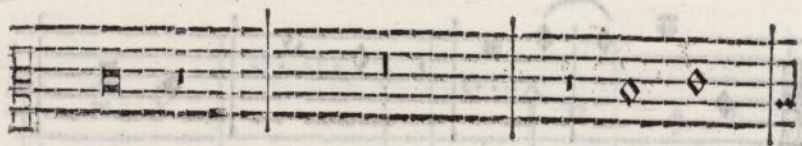
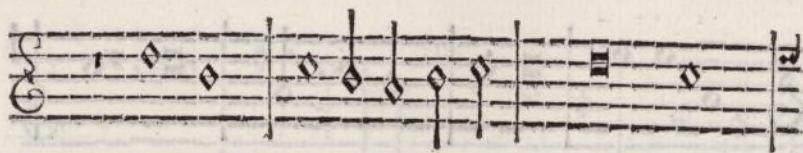
2

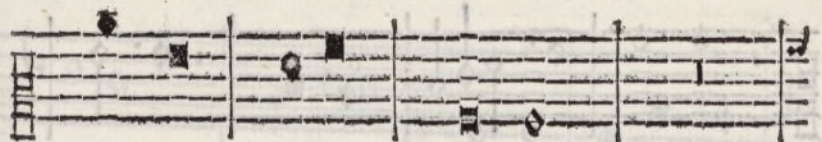




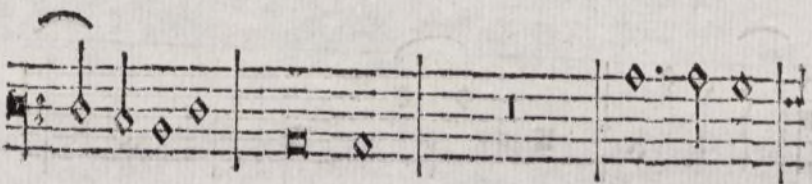
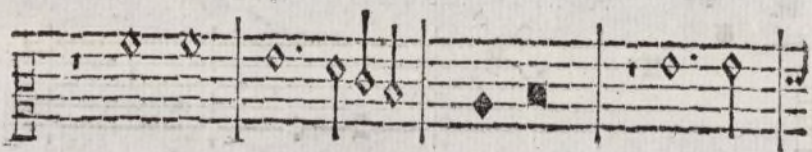
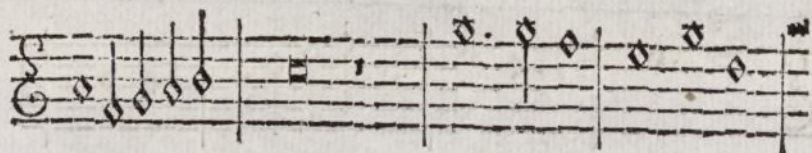


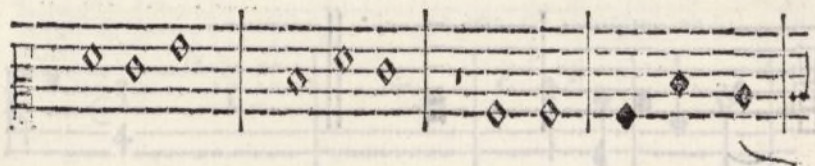
Aa

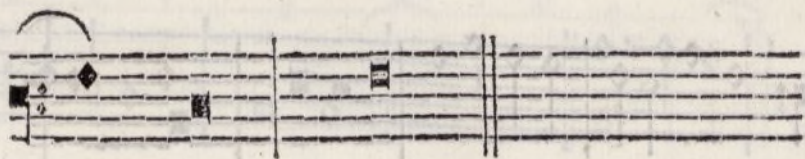
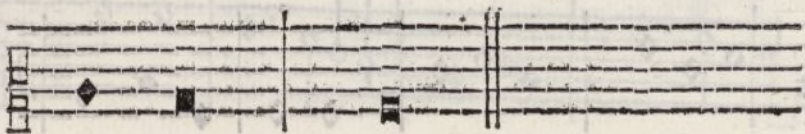
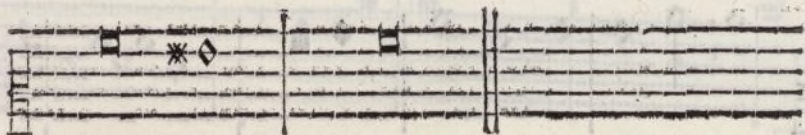
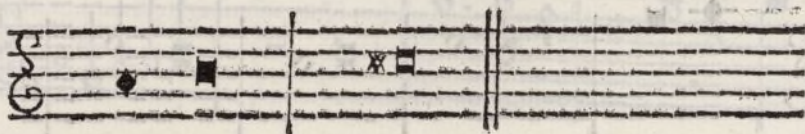




A 2



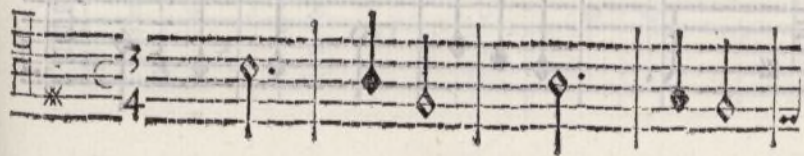
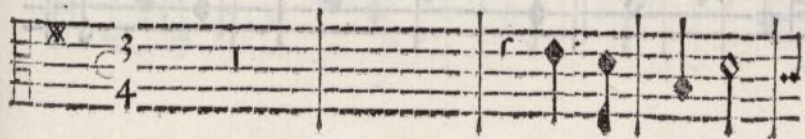
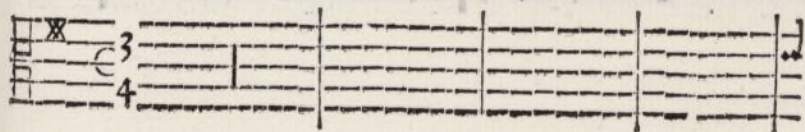
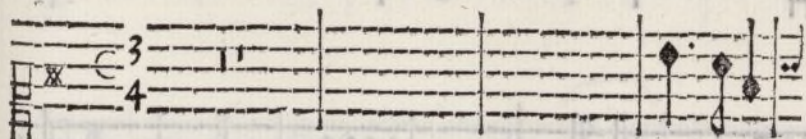


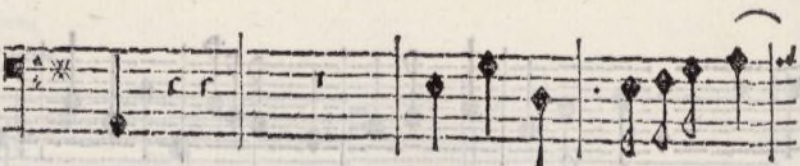
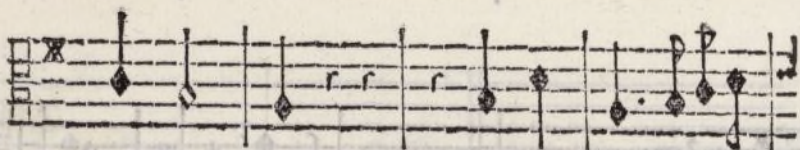
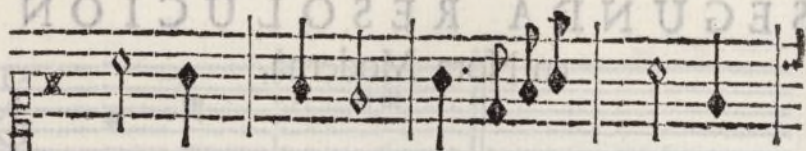


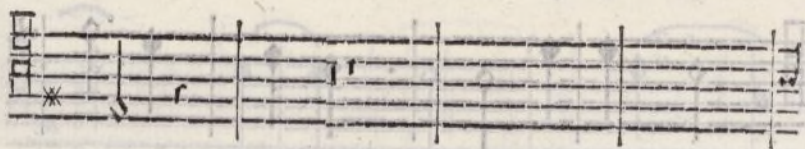
SE-

SEGUNDA RESOLUCION

en Nota Moderna,

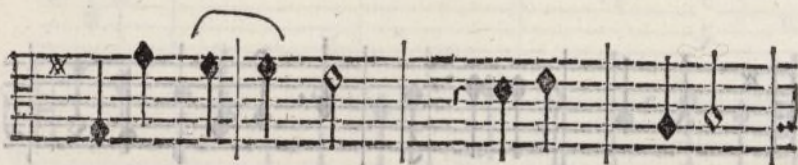


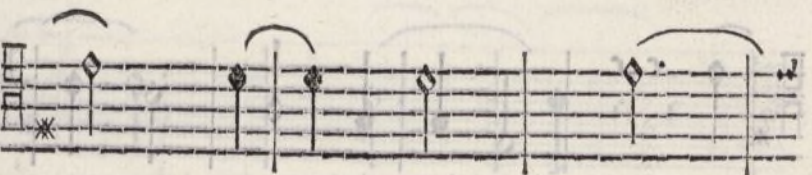
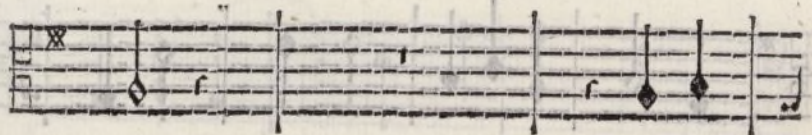




Bb

Pb 2

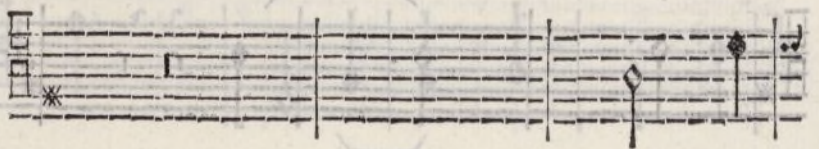


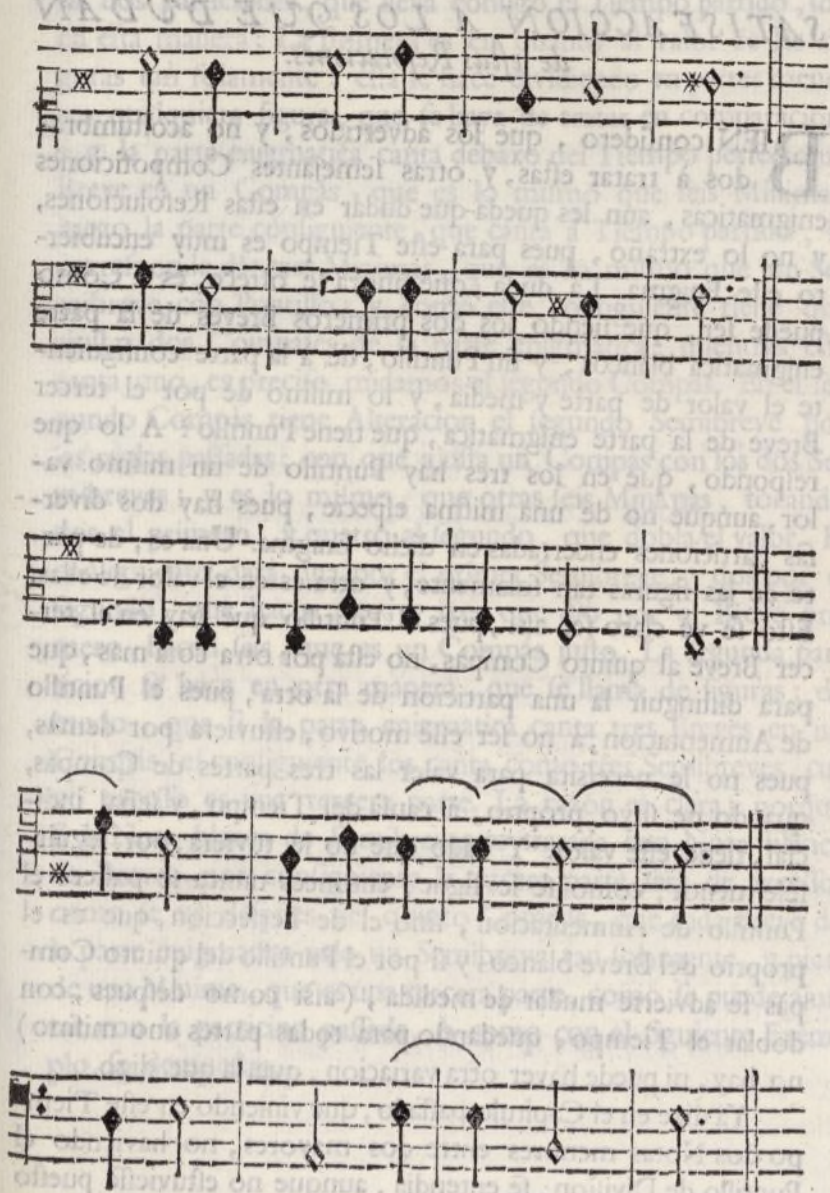


Eb 2









SA

SATISFACCION A LOS QUE DUDAN de estas Resoluciones.

BIEN confidero , que los advertidos , y no acostumbra-
dos à tratar estas, y otras semejantes Composiciones
enigmaticas , aún les queda que dudar en estas Resoluciones,
y no lo extraño , pues para este Tiempo es muy encubier-
to este Enigma. La duda , que ahora se ofrece , es : Cómo
puede ser , que siendo los dos primeros Breves de la parte
enigmatica blancos , y sin Puntillo , dè à la parte consiguien-
te el valor de parte y media , y lo mismo dè por el tercer
Breve de la parte enigmatica , que tiene Puntillo ? A lo que
respondo , que en los tres hay Puntillo de un mismo va-
lor , aunque no de una misma especie , pues hay dos diver-
sas particiones encerradas en dicho Enigma. Una es , de par-
te de las figuras tan solamente , y otra es en el valor de ellas.
Esto se vè claro ser así , pues el Puntillo que hay en el ter-
cer Breve al quinto Compàs , no està por otra cosa mas , que
para distinguir la una particion de la otra , pues el Puntillo
de Aumentacion , à no ser esse motivo , estuviera por demàs,
pues no le necesita para valer las tres partes de Compàs,
quando de suyo proprio , à causa del Tiempo , y señal indici-
al , tiene este valor. Y dado que no le tuviera , por seguir-
sele menor , como se le sigue , entonces nunca se pusiera el
Puntillo de Aumentacion , sino el de Perfeccion , que es el
proprio del Breve blanco ; y si por el Puntillo del quinto Com-
pàs se advierte mudar de medida , (así como despues , con
doblar el Tiempo , quedando para todas partes uno mismo)
no hay , ni puede haver otra variacion , que la que digo.

Yá dixè en el Capitulo pasado , que viniendo en este Tiem-
po dos Notas menores entre dos mayores , no haviendo el
Puntillo de Diviñon , se entendia , aunque no estuviesse puesto

cl

el Puntillo de Alteracion, que havia Alteracion. Esto supuesto, las dos particiones, que lleva consigo el Tiempo partido, son en esta manera: La primera es en quanto al valor de las figuras tan solamente: ésta se hace dividiendo en partes menores qualquiera figura, que se haya de tratar en comparacion; v. g. la parte enigmatica canta debaxo del Tiempo perfecto un Breve en un Compás, que es lo mismo que seis Minimass: luego la parte consiguiente, que canta á Tiempo partido, le corresponde dár tres Minimass, que es lo mismo que un Semibreve con Puntillo; y como este consiguiente tiene que ajustar dos Compases de la parte enigmatica, mientras ésta canta uno, es preciso midamos el segundo Compás. En el segundo Compás tiene Alteracion el segundo Semibreve por las reglas passadas: con que ajusta un Compás con los dos Semibreves; y es lo mismo, que otras seis Minimass, tocando dos al primero, y quatro al segundo, que dobla el valor. El consiguiente dará una por el primer Semibreve, y dos por el segundo, que hacen tres; y tres que dió por el Breve primero, hacen seis, que es un Compás justo. La segunda particion se hace en otra manera, que se llama de figuras: de modo, que si la parte enigmatica canta tres Breves en un Compás, el consiguiente los canta como tres Semibreves, cuyo exceso es una tercera parte. La razon es clara; porque si la Nota blanca de Semibreves es tratada con Nota blanca de Breves, por consiguiente la tercera parte será de exceso, como se vé despues del quinto Compás, que cada Breve de la parte enigmatica vale un Semibreve tan solamente, y pierde una Minima, que es una tercera parte, como se puede ajustar con la particion passada, ò como con el siguiente Exemplo se demuestra.

Cc

En

el segundo verso hay , que es la *U* , y en el letrado es *A* ; y la Octava , que se ha de subir , y pide este tercer verso , es desde la quinta vocal , que es *U* , y corresponde à la voz *ut* ; à la primera , que es *A* , y corresponde *fa* ; que dirà desde Csolfaut à Csolfaut , *ut* , *fa*.

Idque secundus agat post :: Dice , que lo mismo debe hacer el Tiple segundo , que el Tenor , aguardadas las pausas que tiene.

:: *Suspiratque ne primus , sub me currit* ::

Dice , que aguardada una espiracion el Tiple primero , ò despues de un suspiro (que así se llamaba antiguamente) siga à el Baxo ; esto es , que en todo cante conforme à la parte enigmatica.

::: *at hæc tantum pro regula sumpto,*

Fine Canon quia , nolo , caret plus frangere doctum.

Dice , que tomadas estas cosas dichas por regla , el Canon (para no molestar mas al docto) es sin fin. Lo mismo viene à significar la Octava en Romance , que alli està puesta , por lo que no hay necesidad de mas explicacion.

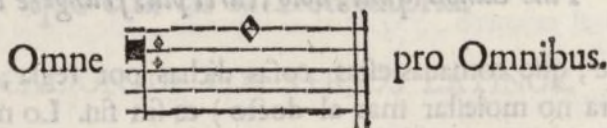
Siguiese despues una pauta , la que tiene una Nota , *la* , y dice , que sirve para todos. Quiere decir , que aquella voz *la* , que tiene el letrado , no corresponda nunca à la voz *fa* , aunque es una misma vocal.

Asimismo dice , que el letrado , que se sigue , sirva para cantar las voces. *Thenor sicut jacet* : Quiere decir , que cante seguido el letrado , como se dixo en los versos ; y pues no tiene pausa alguna , es su entrada con la parte enigmatica con la voz *mi* , en donde tiene el guion , que la tal voz corresponde à la primera vocal del letrado. El Tiple segundo tiene dos Compases de Pausa , y despues de ellos los parrafos , los que significan , que no se buelvan mas à contar los Compases , sino que acabado el Enigma , vuelva à cantar sin parar.

El Tiple primero tiene una aspiracion, despues de la qual sigue en todo al Baxo.

El letrero se explica añadiendo la voz *la*, quando en èl se encontrasse: de manera, que toda *A* es voz *fa*; toda *E*, *re*, toda *I*, *mi*; toda *O*, *sol*; y la *U*, *ut*. La ultima vocal del renglon, aunque es *fa*, tiene la diferencia que sube ocho puntos en lugar de quatro, y esto se ha de entender con los dos configuientes, Tenor, y Tiple segundo: las demàs sylabas no salen de la escala regular, en donde tienen los guiones; esto es, no salen de la deducion de Natura. Todo se verà practicado en la siguiente Resolucion.

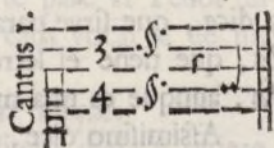
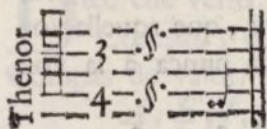
CANON SINE FINE.



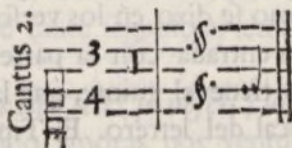
La.

Sicut jacet.

Sicut Basis.



Sicut Thenor.

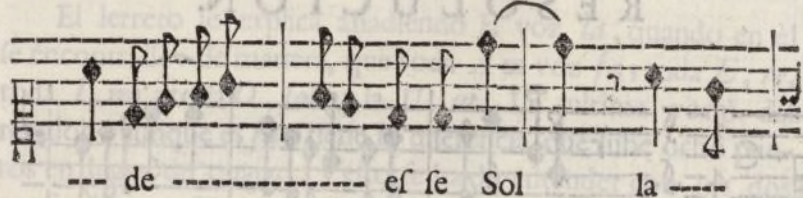


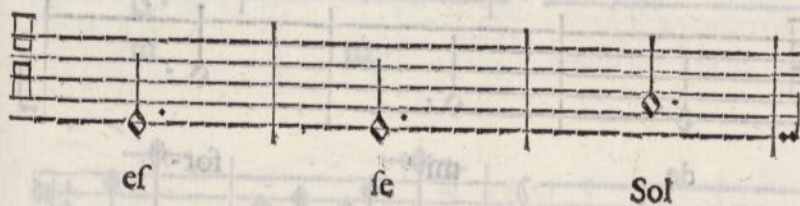
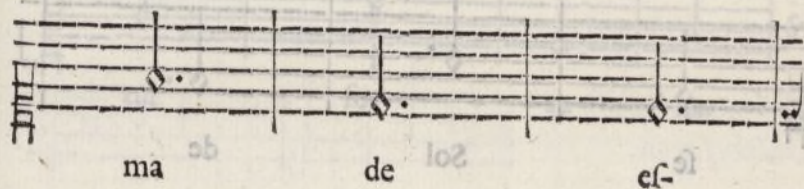
Viva la Fama de esse Sol de mi fortuna.

RE-

RESOLUCION.



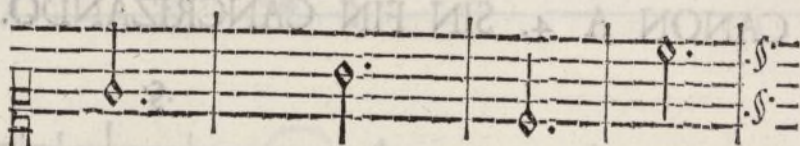




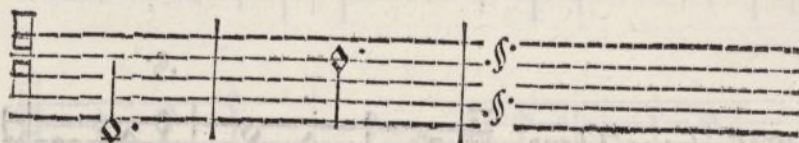




tu na vi va vi va



mi for tu na.



tu na.



na vi va vi va.

Otras especies de Canones hay tan excelentes por su invencion, y trabazòn, que sería bueno en una Obra dilatada el escribir de las especies, (aunque nunca pudiera decirlas, y traerlas todas) que de ellos se encuentra. A mi vèr es de

Dd

lo

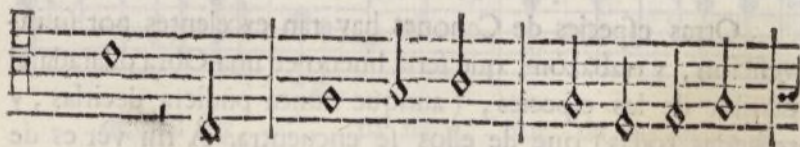
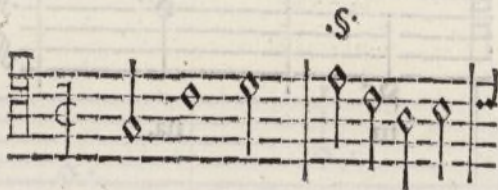
lo mejor que tiene la Música esta especie de Composición ; y aunque era mi animo no traher mas Canones , que los pasados , quiero poner uno , que con èl verà el estudioſo Lector lo arcano de esta Ciencia , y que quizá , à mas de quatro Composiciones , podrá ſervir de exemplar ; quiero decir , que puede ſer que encuentre el Compoſitor , que algunas otras Composiciones tengan el miſmo ſecreto , que èſte encierra , el que es como ſe ſigue:

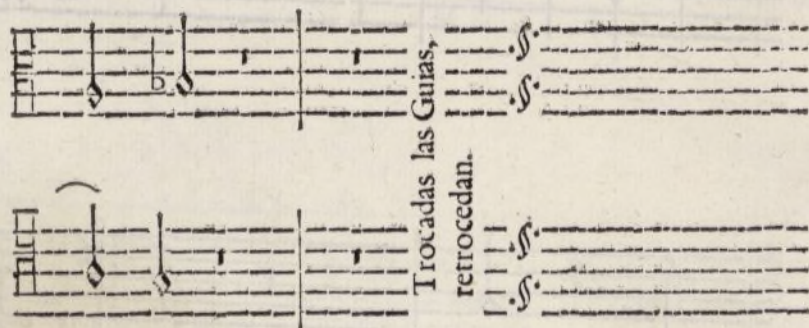
CANON A 4. SIN FIN CANCRIZANDO.

*Cantus cum Alto in
Diatheſaron.*



*Basis ſupra Theno-
rem in Subdiapente.*





Dd 2

Re-

Repárese en el secreto, que este Canon tiene, que es, no con los mismos signos; pero si en los mismos espacios, y rayas, sale otro Canon distinto, trocados los Papeles, y buelto el Libro lo de abaxo arriba, tomando el Tiple el Papel del Contralto, cantando por Clave de Gsolreut con dos Sustenidos, como si fuera Clave natural. El Contralto toma el Papel del Tiple con la Clave de Csolfant en segunda raya tambien con los dos Sustenidos, cantando natural al signo que pinta. El Tenor se queda con su propia Clave, y lo mismo hace el Baxo; pero truecanse los Papeles, y cantan con Sustenidos.

Advierto, que mirado al derecho, es la Resolucion del Canon, que aqui traygo en solas dos Voces, y es Quinto Tono Natural; pero si buelven el Libro al revès, es otro Canon distinto, porque es primer Tono punto alto, y es el mismo que el pasado, porque no se le quita, ni añade figura alguna, solamente que tiene el movimiento contrario, porque la Nota se mira toda al revès; de lo que se sigue, que siendo uno mismo, es otro distinto.



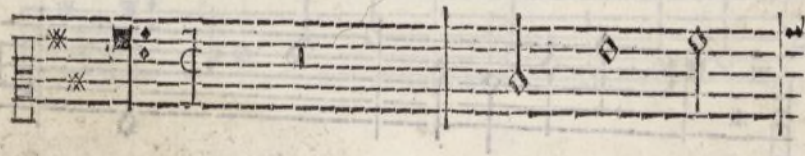
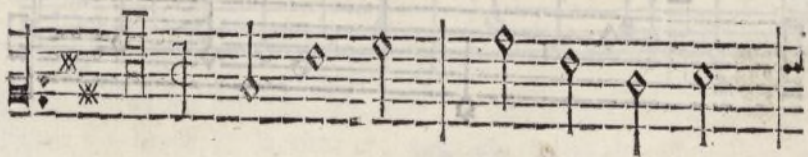
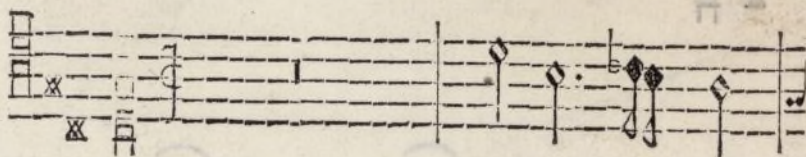
RE-

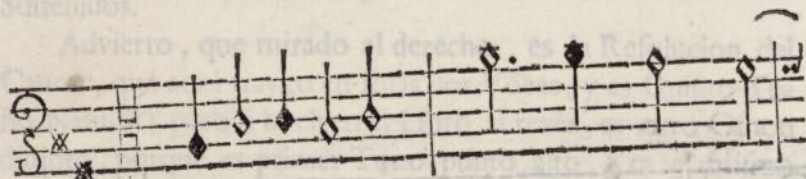
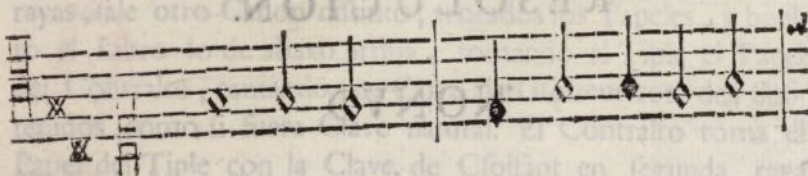
RE-

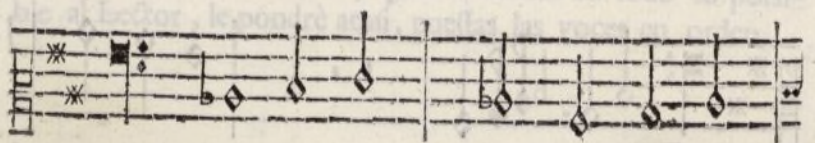
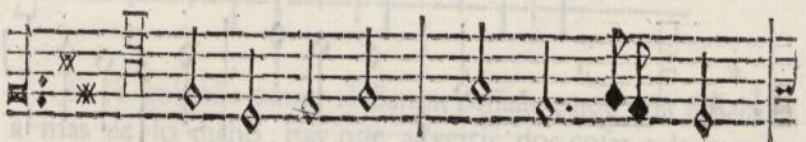
RE-

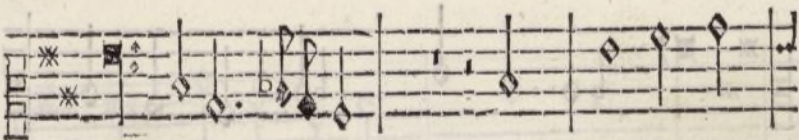
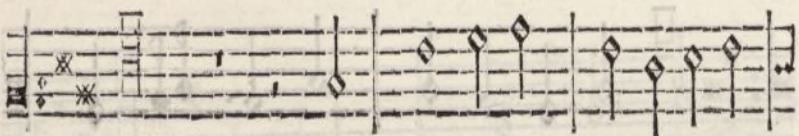
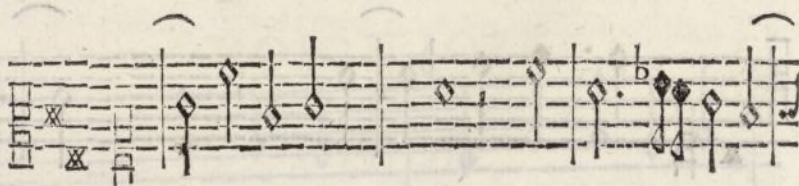
RESOLUCION.

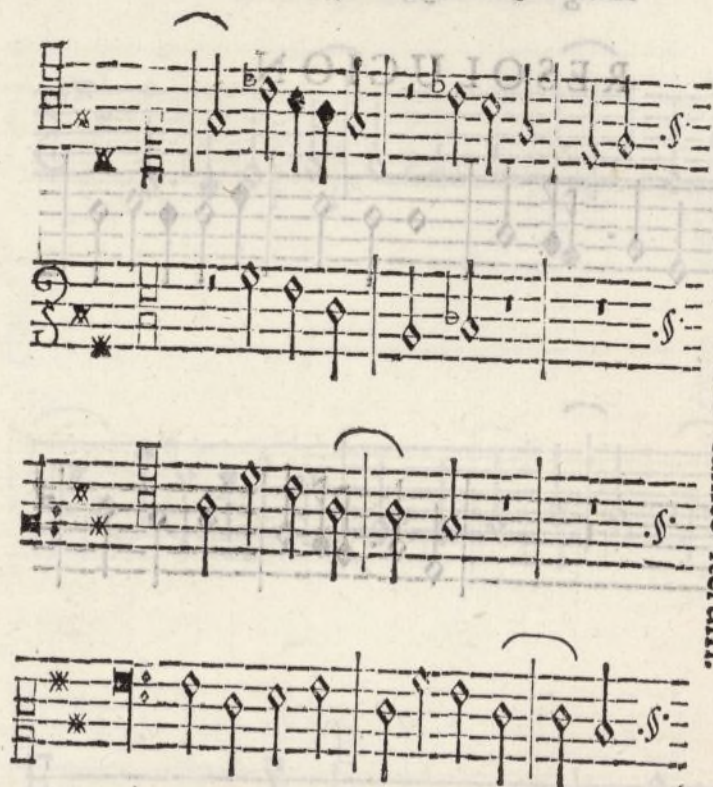
CANON.











Mutata forte canite iterum.

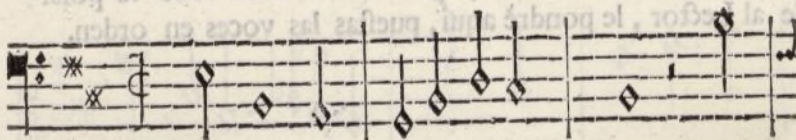
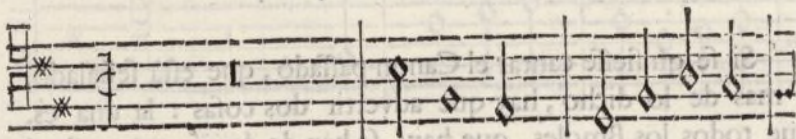
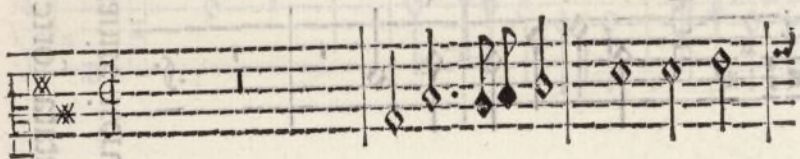
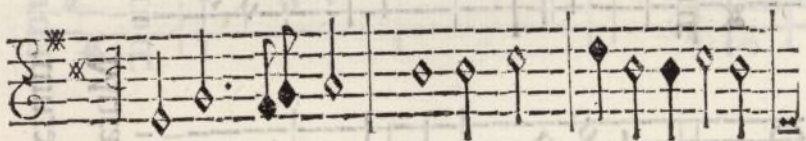
Mutata forte canite iterum.

Si se quisiessse cantar el Canon passado, que està señalado, à mas de lo dicho, hay que advertir dos cosas : la una es, que todos los Bmoles, que hay, se han de dexar, como si tal cosa no huviera: la otra es, que las pausas de Minima, y Semibreve, es menester considerarlas al revés; esto es, la que està mirando à la parte baxa, es de Minima, y la que mire arriba es de Semibreve; y para satisfacer en todo lo possible al Lector, le pondré aquí, puestas las voces en orden.

Ee

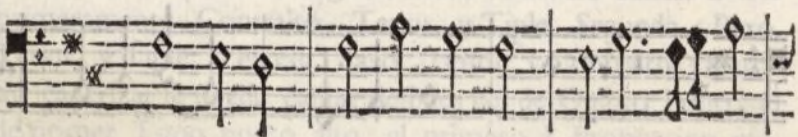
RE-

RESOLUCION.

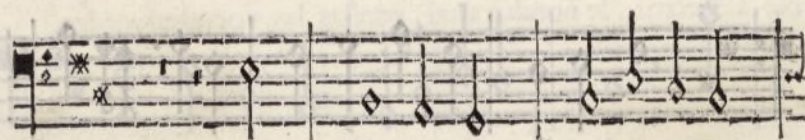
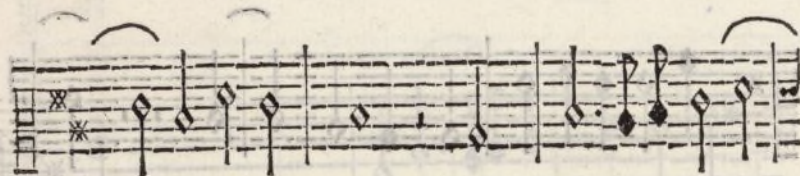
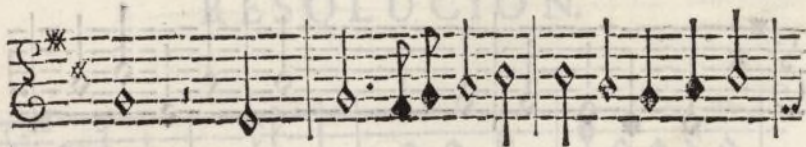


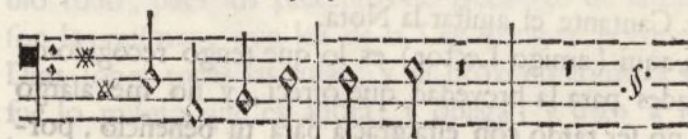
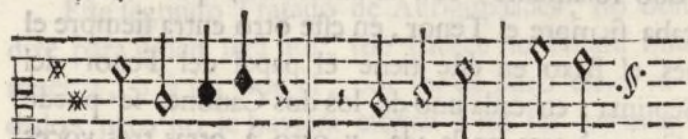
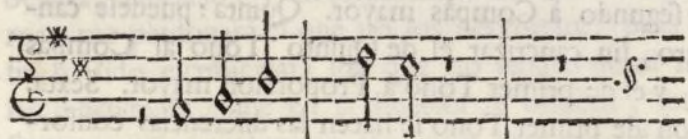


podrá suplar el prudente Lector algunas licencias, que me
rombo (aunque son tan pocas, que no pienso llegar á tres) para
su labrifa : y para que con mas amabilidad me las perdone, diré
mas secretos de esta Composición, los que se reducirán de
quintas maneras se pueda cantar este Canon, y son diez, y
estas mismas encierran algunas mas. Puede se cantar á tres



Ee 2





Cancrizando và fin fin.

En este secreto , que de esta Composicion he descubierto, podrà suplir el prudente Lector algunas licencias , que me tomè (aunque son tan pocas , que no pienso llegan á tres) para su fabrica : y para que con mas amistad me las perdone , dirè mas secretos de esta Composicion, los que se reducirán de cuántas maneras se pueda cantar este Canon , y son diez , y estas mismas encierran algunas mas. Puedese cantar à tres primeramente, Contralto, Tenor, y Tiple. Segunda : Baxo, Tenor, y Tiple. Tercera, Baxo, Tenor, y Contralto. Quarta: sin cancrizar se puede cantar despues del de Quinto Tono, el de primer Tono punto alto : el primero à Proporcion mayor,

yor, y el segundo à Compàs mayor. Quinta: puese cantar à quatro, sin cancrizar el de Quinto Tono al Compàs que pinta, y el de primer Tono à Proporcion mayor. Sexta: en el Canon de primer Tono se hacen las diferencias conforme se dixo antes, (yà se entiende hablaba con el Canon de Quinto Tono solamente) con la diferencia, que así como antes entraba siempre el Tenor, en este otro entra siempre el Baxo, pues el Baxo en éste tiene el papel del Tenor del pasado. Septima: en cada uno de los dos Canones se puede hacer un Canon à tres en la ida, y otro à otras tres voces en la buelta. Oçtava: puese empezar por el ultimo, bolviendo al fin, así en el uno, como en el otro, á quatro, y á Tres. Novena: puese hacer lo dicho, y cantar à Proporcion mayor. Y por ultimo, puese cantar á quatro, cancrizando los dos Canones uno trás otro. Para poder hacer todas estas variaciones, se tendrán sacados los dos Canones á 4. sin virgulas, que dividan el Compàs; porque así se hará mas facil á qualquier Cantante el ajustar la Nota.

Hasta aqui (amigo Lector) es lo que tengo recogido de Antigüedades para la brevedad que ofrecí, y no me alargo mas por no ser tardo con esta gracia para tu beneficio, porque *Gratia que tarda est, ingrata est, Gratia namque cum fieri properat, gratia grata magis*. Esto poco, que aqui queda dicho, que será à gusto de todos, fuera en mi vana presumpcion, si tal pensára: y que será à gusto de muchos, fuera desvarío, si tal no creyera; digo esto, porque no ignoro el Proverbio, *Cantor Cantorem libidius odit*; pero el Sabio dice, *qui reddit mala pro bonis, non recedet malum de domo ejus*. Algunas cosas he tenido que repetir en dos, ò mas lugares, movido de no confundir la materia con citas, y etceteras, de lo que he usado quando conocia no havria que dudar: y de la brevedad, que no declara la materia, antes es lo contrario, abominan Aristoteles,

Se-

Seneca, Horacio, y otros muchos. En los exemplares cafèros, me perdonará el que no los necesitáre, pues como mi fin ha sido escribir para los que no tengan quizá noticia de las dificultades, que en la theorica se ofrecen, me pareció siempre mejor explicarme así, pues con las cosas manuales se entienden, ò dán à entender mejor las intelectuales.

Este segundo Tratado de Antigüedades, no obitante que dixè para quièn será útil, me parece no faltará quien me le muerda, ò à mi por èl, por sèr de puro viejo yá casi olvidado; pero no le hubiera escrito à no sèr los motivos, que dixè en el primer Capitulo de este Tratado; y si alguno de los que menospreciaren saber estas cosas, me dixere lo del Angelico Doctor: *Recedant vetera, nova sint omnia*; les respondi, que aunque es verdad, que establecida la Ley de Gracia, cessó la Antigua, no por esto mandò Christo, que no se entendiesse la Ley Antigua, y se olvidasse; solo si mandò, que no se usasse esto, y lo otro; pero no lo prohibiò todo, pues los preceptos del Decalogo de la Ley Nueva son los mismos, que los de la Ley Antigua, porque amar à Dios sobre todas las cosas, y al proximo como à si mismo fuè lo mismo que es ahora, y obliga; y digo à los tales, lo que dixo San Gregorio el Magno, quando especulaba los Modos Plagales, ò Tonos discipulos: *Non nova sic cudimus, ut vetera destruamus*. Bien se puede componer inventando, sin faltar à las reglas Antiguas, como lo hizo este Glorioso Doctor. Tampoco no estorva lo antiguo, para practicar lo moderno; y como mi fin no haya sido otro, que si alguno deseara saberlo, y no tuviesse medios para poder adquirir noticia de ello, porque solo se encuentra esta doctrina en los dilatados Volumenes, y no todos son los mas seguros, pueda aqui encontrarlo con la mayor brevedad, y declaracion possible; y los amigos de descubrir Enigmas tengan aqui un poquito de novedad, y gusto.

Con-

Concluyo con encargar muy de véras, que sirva esto para adelantar con lo suave del canto lo dulce del Culto Divino, para que así tengamos parte, y seamos admitidos á cantar, y modular entre los Coros de los Angeles, y puedan decir á Dios de nuestras voces: *Audita est vox millia millium dicentium: Salus, honor, & virtus Omnipotentis Deo, per infinita secula seculorum.*

Amen.



INDICE

ALPHABETICO

DE LO QUE CONTIENE

esta Obra en particular.

A

- A** Bstraccion del Diapason , pag. 58. hasta 63.
 Abstraccion para ajustar el valor de las figuras bicoloradas , pag. 165. hasta 168.
 Acantálides , animales contrarios à los Egíalos , pag. 11.
 Advertencias à las medidas de las especies , pag. 16.
 Advertencias , que dos especies de un mismo genero no caben dentro de un Diapason , pag. 34.
 Advertencias para la escritura de las Modulaciones , pag. 113.
 Advertencias para executar , y hacer nuevos preludios , pag. 120.
 Advertencias curiosas acerca de las señales indiciales de la primera Antigüedad , pag. 143. y 144.
 Agravio , que se hace à la Quarta , pag. 31.
 Alfa , pag. 173. hasta 176.
 Alteracion , pag. 185.
 Antigüedad del genero Emarmonico , pag. 78.
 Antigüedad de la Modulacion , ibid.
 Antigüedad primera , segun Juan de Muris , pag. 137.
 Antigüedad segunda despues de Juan de Muris , pag. 147.

E

An

- Antigüedad tercera después de Juan de Muris, pag. 158.
 Sigue esta Antigüedad, pag. 165. hasta 191.
 Antigüedad primera anterior à la Venida de Christo, pag. 160.
 Antigüedades de la Musica, segun Lorente, pag. 161.
 Antigüedades, segun Don Pedro Cerone, pag. 163.
 Apotome, què cantidad tiene, pag. 10.
 Artifices de Organo, por què deben poner cuidado en la afinacion, pag. 22. y 78.
 Arpa, no distingue el Sustenido del Bmol, pag. 23.
 Arbitri, termino Italiano, què significa, pag. 120.
 Autoridad de las quatro figuras mayores, pag. 137.
 Aumentacion, pag. 189.

B

- B** Mol, no siempre baxa el Tono natural, pag. 71.
 Bmol, ò Bmoles, son necesarios para la formacion del Diapason, ibid.
 Bmoles, dos Bmoles juntos nunca son necesarios, ibid.
 Blando, cómo le puede suplir el Sustenido, pag. 78.
 Bquadro, es comun à todo accidente, pag. 70.

C

- C** Anto Eclesiastico, ò Canto-Llano, por què se llama Canto compuesto, pag. 4.
 Canto Unifonal, què sea, pag. 5.
 Canto-Llano, en què tiempo se puso en figuras, pag. 132. y 133.
 Canones de Alfonso Lobo, pag. 193. hasta 231.
 Canones del Autor de esta Obra, pag. 234. hasta 254.
 Circunstancias del Exemplo del señor Maestro Francisco Valls, en

- en que desliga subiendo , pag. 46.
Circulo cerrado significa perfeccion , pag. 146.
Circulo imperfecto , cómo se llama hoy dia , pag. 147.
Cómo se han de medir las especies , pag. 9.
Cómo se han de aumentar los terminos , que yá tienen Suf-
tenido natural , pag. 114.
Comparacion del Preludio , pag. 118.
Confesion del Autor acerca de la señal , llamada Cruz en
la Musica , pag. 115.
Consejos provechosos al Lector , pag. 69. y 70.
Consonancia perfecta , de què Proporciones consta , pag. 32.
Consonancias , cuántas son , pag. 47.
Conveniencias de los nombres de las consonancias , pag. 48.
Conveniencias de las figuras con las Pausas antiguas , pag.
211.
Conveniencia de las figuras antiguas con las Pausas moder-
nas , pag. 213.
Cosas comunes para descubrir los Enigmas , pag. 198.
Cotejanse los Autores Boecio , Cerone , Kyrquerio , y Tos-
ca , sobre el Semitono , pag. 53.
Cotejase la segunda Antigüedad con la primera , pag. 156.
Cruz , què significa en la Musica , pag. 71.
Cruz , à què genero pertenece , pag. 72. y 114.
Cruz , quièn la inventò en la Musica , pag. 78.
Cruz , fuè usada dicha señal por los Griegos 218. años an-
tes de la Venida de Christo , *ibid.*
Cuerpos de las figuras que usaron los Griegos antes de la
Venida de Christo , pag. 160.

D

- D**efiniciones varias del sonido , pag. 3. 4. y 5:
Definicion de la especie , pag. 6.

- Definicion del Semitono en general, y particular, pag. 13.
Definiciones del Tono, pag. 15.
Definicion de la harmonia, pag. 79.
Definicion de la Modulacion en general, ibid.
Definicion de la Modulacion agitada, pag. 80.
Definicion de la Modulacion lenta, pag. 118.
Definicion del Preludio, ibid.
Definicion del Modo en comun, pag. 134.
Definicion del Tiempo, ibid.
Definicion de la Prolacion, pag. 136.
Definiciones del Enigma, pag. 192.
Demuestrase, que la Tercera mayor es especie dissonante,
pag. 23.
Demuestrase, que midiendo algunas especies por el genero
Diatonico, salen falsas por otro genero, pag. 25. 26. y 27.
Demuestrase la certeza de las especies, pag. 57. hasta 63.
Demuestrase, que las señales antiguas son suficientes à qual-
quiera accidente de la Modulacion, pag. 116.
Demuestrase el fundamento, que tuvieron los Antiguos en
significar la Perfeccion en el numero ternario, y la Imper-
feccion en el binario, pag. 148. hasta 157.
Desconveniencia de las Pausas modernas con las antiguas,
pag. 212.
Desligar de las ligaduras en general, pag. 43.
Diapasones formados por los doce Terminos, pag. 71. hasta
77.
Diapente, de què consta, pag. 19.
Diathefaron, de què consta, pag. 17.
Diferencia entre las tres segundas, que median entre las es-
pecies Tercera, Quarta, Quinta, y Sexta, pag. 34. haf-
ta 36.
Diferencia de la Modulacion de voz humana à la instrumen-
tal, pag. 85.

Di-

- Diferencia entre la Modulacion agitada, y lenta, pag. 118.
 Diferencia entre el numero Perfecto Arithmetico, y Sonoro, pag. 153. hasta 156.
 Dificultase si la segunda figura alfada, ò ligada que sea, es igual siempre à la primera, pag. 175.
 Disonancia de la Quarta, y por què, pag. 33.
 Disculpa à los Maestros de Capilla, que no descifran, ò no pueden descifrar los Enigmas, pag. 193.
 Division del Modo, pag. 134.
 Division del Tiempo, ibid.
 Division de los Tiempos antiguos, pag. 135.
 Division, Puntillo contrario à la alteracion, pag. 184.
 Y su escritura, pag. 186.
 Ditono, de què consta, pag. 17.
 Dos Diapafones *simul*, ò juntos distintos implican, pag. 33.
 Docena, especie compuesta de la Quinta, no puede sonar como su simple, pag. 37.
 Dudase cómo siendo un mismo Baxo, pueda ser distinto el Diapafon, pag. 45.
 Duda acerca el Breve en Proporcion mayor, pag. 135.

E

- E** Gítalos, y su propiedad, pag. 11.
 Enigma, què sea, pag. 192.
 Eptacordio menor, de què consta, pag. 20.
 Eptacordio mayor, de què consta, pag. 21.
 Error acerca del uso del Bmol, y Sustenido, pag. 73.
 Escritores contrarios à la autoridad de Boecio acerca del Semitono, pag. 11.
 Especie en la Musica, què sea, pag. 6.
 Especies simples, y compuestas, pag. 7. y 8.
 Espineta, no distingue los Sustenidos de los Bmoles, pag. 23.

Evi-

- Evidencia, que la Tercera mayor es dissonante, *ibid.*
 Exacordio menor, de què consta, pag. 19.
 Exacordio mayor, de què consta, pag. 20.
 Exemplares cašeros, en que se declara la autoridad de Boecio sobre la primera especie, ò Semitono, pag. 10.
 Exemplares cašeros, en que se unen los pareceres contrarios à la question de la primera especie, pag. 12.
 Exemplos del Semitono, pag. 14.
 Exemplos del Tono, pag. 15.
 Exemplos del Semiditono, pag. 16.
 Exemplos del Ditono, pag. 17.
 Exemplos del Diathesaron, pag. 18.
 Exemplos del Tritono, *ibid.*
 Exemplos del Semidiapente, pag. 19.
 Exemplos del Diapente, *ibid.*
 Exemplos del Exacordio menor, pag. 20.
 Exemplos del Exacordio mayor, *ibid.*
 Exemplos del Eptacordio menor, pag. 21.
 Exemplos del Eptacordio mayor, *ibid.*
 Exemplos del Diapafon, pag. 22.
 Exemplos del señor Maestro Don Domingo Escarlati sobre el desligar de la ligadura, pag. 44.
 Exemplo del señor Maestro Francisco Valls, en que se desliga subiendo, pag. 46.
 Exemplo de la distancia, y produccion del Semitono cantable, pag. 58.
 Exemplo de la distancia, y produccion del Tono, *ibid.*
 Exemplo de la distancia, y produccion de la Tercera menor, pag. 59.
 Exemplo de la distancia, y produccion de la Tercera mayor, pag. 60.
 Exemplo de la distancia, y produccion de la Quarta natural, *ibid.*

Exem-

- Exemplo de la distancia, y produccion de la Quarta mayor, pag. 63.
- Exemplos de todos los Terminos en puestos, y salidas, pag. 86. y 87. y desde 91. hasta 111.
- Exemplos del Modo mayor perfecto, segun la primera Antigüedad, y su explicacion, pag. 138.
- Exemplos del Modo mayor imperfecto, segun la primera Antigüedad, y su explicacion, pag. 139. y 140.
- Exemplos del Modo menor perfecto, y imperfecto con su explicacion, pag. 141.
- Exemplos del Puntillo de Alteracion, pag. 185.
- Exemplos del Puntillo de Division, pag. 186.
- Exemplos del Puntillo de Perfeccion, pag. 188.
- Exemplos del Puntillo de Aumentacion, pag. 189.
- Exemplos en que se demuestran los quatro Puntillos con su equivalente en Nota moderna, pag. 190.
- Exemplos en que se demuestra, que de los quatro Puntillos, solo el de Aumentacion es necesario, con su equivalente en Nota moderna, pag. 191.
- Exemplo en que se demuestra, que el Enigma de Alfonso Lobo tiene dos particiones diferentes, pag. 234.
- Explicacion de la Tabla de las Especies, pag. 8.
- Explicacion de las reglas de la Modulacion, pag. 81.
- Explicacion de las tres Tablas de la segunda Antigüedad, pag. 151.
- Explicacion del Enigma, y Canon de la Dedicatoria, pag. 234.
- Explicase cómo se han de medir las especies, pag. 17.
- Explicase cómo se ha de conocer si dos Proporciones se exceden, o no, pag. 57.
- Explicase la sonoridad de la primera salida, pag. 86.
- Explicase cuál sea la mas propria señal de las tres que tiene la Proporcion mayor, pag. 188. y 189.
- Explicase el primer Enigma de Alfonso Lobo, pag. 198.

Ex-

Explicase el segundo del mismo Autor , pag. 210.

Explicase otro Canon del Autor de esta Obra , con algunos secretos que encierra , pag. 244. 249. y 253.

F

Figura esferica , pag. 146.

Figuras cantables , pag. 133.

Figuras incantables , ò representativas del tiempo del silencio , ibid.

Figuras mayores , pueden ser perfectas , è imperfectas , pag. 134.

Figuras menores nunca pueden ser perfectas , pag. 136.

Figuras bicoloradas , y su valor , pag. 165. hasta 168.

Figuras negras , y su valor , pag. 168. hasta 171.

Figuras con Plica , Alfa , y Ligadura con sus equivalentes figuras de hoy dia , pag. 173. hasta 181.

H

Harmonia , què sea , pag. 79.

Homero perdió la vida por no haver podido descubrir una enigma , que fuè respuesta de un Pescador , pag. 193.

Hurtar el puesto de la voz que liga se puede , y en tal caso no desliga propriamente , pag. 45.

I

Imperfecion , siempre debe ser inferior à la perfeccion , pag. 156.

Imperfecion de las figuras en la tercera Antigüedad , pag. 165. hasta 171.

Impugnase una nueva doctrina , pag. 63. hasta 69.

Im.

Impugnase parte de la doctrina de Francisco Montanos, y Andrès Lorente con otros Escritores acerca de las Antiguiedades, pag. 159. hasta 161.

Infierese el desligar de las Ligaduras, pag. 43.

Inteligencias varias de la señal indicial, llamada *Tiempo Perfecto*, pag. 162.

J

Juan de Muris, en què tiempo inventò las figuras de Canto de Organo, pag. 133. y 160.

Jueces de la Musica, pag. 37.

M

Manifiestanse las cosas mas principales, que se encuentran en el segundo Canon de Alfonso Lobo, pag. 209. Mala inteligencia de la primera especie, llamada Semitono, pag. 10.

Melodia, de què consta, pag. 6.

Modo, què sea, pag. 134.

Modo, à què figuras hace relacion, ibid.

Modo mayor perfecto en la primera Antigüedad, pag. 138.

Modo mayor imperfecto en la primera Antigüedad, pag. 140.

Modo menor perfecto, è imperfecto en la primera Antigüedad, pag. 141.

Modulacion, què sea, y de dónde viene, pag. 79.

Modulacion, de què depende su suavidad, pag. 80.

Modulacion agitada, què sea, ibid.

Modulacion lenta, què sea, pag. 118.

Modulaciones prácticas en todos los Terminos, pag. 86. hasta 111.

Monodia, què sea, pag. 5.

Gg

No

N

NO es contra regla dár dos especies perfectas successivamente, pag. 38.

Nombres de las especies, pag. 7.

Nombres de las especies, segun el comun de los Compositores, ibid.

Nombres de las consonancias, pag. 47.

Nombres de las figuras cantables, è incantables, pag. 133.

Nombres de las figuras, que usaron los Griegos antes de la Venida de Christo, pag. 160.

O

Objecion à la doctrina del Capitulo IV. del Tratado segundo, pag. 183.

Objeto de la Musica, pag. 1. y 37.

Obligaciones de los que gozan renta Ecclesiastica, pag. 130.

Oïdo, no es suficiente, ni sugeto capáz para juzgar à la Musica, pag. 37. y 38.

Organo, no distingue los Sustenidos de los Bmoles, pag. 23.

P

Paridad, que dos Bmoles juntos, no se quitan poniendo otro Bmol, pag. 66.

Perfeccion, Puntillo, pag. 184. y 188.

Perfeccion del numero ternario, pag. 145. y 152. hasta 156.

Pierdesè la escritura de las señales indicales de perfeccion, è imperfeccion, pag. 163.

Por què acompañar con el Arpa, Espineta, y Clave no es lo mismo, que acompañar con el Organo, pag. 67.

Pre-

Preludio, se compone de dos distintas Modulaciones, pag. 117.

Preludio, què es en la Musica, pag. 118.

Preludio, à lo que debe sujetarse, pag. 119.

Produccion del Semitono incantable, pag. 50.

Producida especie por el pasado Semitono, y cómo se llama, ibid.

Prolacion, à quièn hace relacion, pag. 134.

Prolacion mayor, y menor, no fuè admitida en la Musica, pag. ibid. y 136.

Prolacion, en cuántas maneras era en la primera Antigüedad, pag. 144.

Proporciones, que son necesarias para demostrar la certeza de las especies, pag. 56.

Proporcion mayor tiene tres señales diferentes en la Musica, pag. 188.

Profchorda, què significa, pag. 5.

Profiguense las producciones de las especies, segun el genero Diathonico, pag. 58. hasta 63.

Prueba, que la Tercera mayor no es siempre consonante, pag. 23.

Prueba, que la Quarta con la Quinta es dissonante, pag. 32.

Prueba, que la Quarta, y Sexta es consonante, ibid.

Prueba, que la Quarta, y Sexta son opuestas à la consonancia perfecta, pag. 33.

Prueba, que la Quarta sola es consonante, pag. 61.

Pruebas contra el Exemplo forzado de la pag. 39. à 40.

Pruebafè, que los que usan la Cruz en lugar de otro Sustenido accidental, obran contra toda razon, pag. 114.

Pruebafè, que el tiempo llamado Sexquialtera por los Prácticos, en realidad no lo es para los Theoricos, pag. 68.

Pruebafè, que la Cruz tomada por Sustenido, y los dos Bmoles juntos son señales en la Musica superfluas, pag.

114. y 115.

Pruebáse el tercer supuesto de la produccion de las especies, pag. 62.

Pruebáse, que no es lo mismo numero perfecto en la Musica, que en la Arithmetica, pag. 153.

Q

Quarta, y Sexta son opuestas à las consonantes, pag. 33.

Quarta, y Sexta son consonantes, ò minima consonancia, pag. 31.

Quarta acompañada, tiene diversos respectos, à cuya causa, unas veces se llama consonante, y otras dissonante, pag. 28. hasta 36.

Quarta sola es consonante perfecta, pag. 61.

Quarta, y Quinta *simul* es dissonancia, pag. 33.

Quatro Preludios para aprender, pag. 121.

Quatro Preludios, segun lo regular que deben tener de largo, pag. 123.

Question acerca la primera especie en su division, pag. 9.

Question acerca de la Quarta, pag. 28.

Question sobre el numero Perfecto Arithmetico, y Sonoro, pag. 153.

Quinta natural, y Quinta menor, no son de un mismo sonido, pag. 38.

Quinta, y Docena no son de una misma especie: luego no son de un mismo sonido, *ibid.*

R

Razon de la dissonancia de la Tercera mayor, pag. 23. hasta 27.

Razon, es el Juez de la Musica, pag. 37.

Razon por què el Semibreve denegrido de todo su cuerpo tiene diferentes valores, pag. 179.

Ra-

Razon por què el Bmol se debe quitar con un B \sharp , y no con el Sustenido, pag. 66.

Reglas de abstraccion del Diapason con las que se demuestra la certeza de las especies, pag. 57. hasta 63.

Reglas de la Modulacion, pag. 81.

Reglas para la abstraccion del valor de las figuras bicoloradas, pag. 165. hasta 168.

Reglas para la abstraccion de las figuras denegridas de todo su cuerpo, pag. 168. hasta 171.

Reglas para saber el valor de las figuras con Plica, Alfa, y Ligadura, pag. 173. hasta 181.

Reparo curioso acerca la apuntacion, y valor de las figuras de la primera Antigüedad, pag. 144.

Reparo, que se ofrece acerca de la tercera Tabla de la segunda Antigüedad, pag. 152.

Resolucion del primer Canon de Alfonso Lobo, pag. 200.

Resolucion del segundo Canon de Alfonso Lobo, segun el tiempo de Proporcion mayor, pag. 214.

Resolucion del mismo Canon en Nota moderna, Tiempo, y Claves naturales, puesto su Tono correspondiente, pag. 223.

Resolucion del Canon de la Dedicatoria, pag. 237.

Resolucion de otro Canon hecho, y añadido por el mismo Autor de esta Obra, pag. 245.

Resolucion del mismo Canon vuelto el Libro al revès, pag. 250.

Respuesta à la objeccion del Cap.4. del segundo Libro, pag. 183.

S

Satisfaccion del Autor al Lector sobre la escritura de las Modulaciones, pag. 113.

Satisfaccion à los que dudassen de las Resoluciones del segundo Canon de Alfonso Lobo, pag. 232.

- Satisfacción de la Obra al Lector, pag. 254.
 Semidiapente, de què se compone, pag. 18.
 Semiditono, de què se compone, pag. 16.
 Semitono, no significa medio Tono, pag. 14.
 Semitono incantable excede de tres Comas, mas no llega à quatro, pag. 51.
 Sonido en general, pag. 3.
 Sonido segun el orden de la Modulacion, què sea, y sus especies, pag. 5.
 Sonido bueno, què sea, ibid.
 Sonido malo, ibid.
 Suposicion falsa de la cruz en la Musica, pag. 71.
 Sustenidos, quando son necesarios para la formacion del Diapasón, pag. 72.

T

- T**Abla de las Especies, pag. 8.
 Tablas generales de los doce Terminos, y transportacion de los dos Diapasones, pag. 74. hasta 77.
 Tablas, tres, en las que se encuentran todas las señales indiciales de la segunda Antigüedad; perfeccion, è imperfeccion de las quatro figuras mayores con su valor, pag. 148. hasta 150.
 Tercera mayor no siempre es consonante, pag. 23.
 Termino propio, y remoto de la Modulacion, cómo se ha de entender, pag. 80.
 Tiempo, à quíen hace relacion, pag. 162.
 Tiempo, què sea, pag. 134.
 Tiempo perfecto, è imperfecto de la primera Antigüedad, pag. 143.
 Tiempo partido, y su inteligencia, pag. 163.
 Tono, sus significados, pag. 14.

To-

- Tono, composicion, pag. 15.
Tono sexquioctavo, què sea, ibid.
Tono, especie de que se compone, pag. ibid. y 16.
Tonos menores, y mayores dentro de un Diapason, y quáles son, pag. 55.
Termino, cómo ha de ser, pag. 119.
Triangulo equilatero, de éste nació la perfeccion, è imperfeccion de las figurás, y del Tiempo, pag. 146.
Tritono, de què se compone, pag. 18.

V

- V**Alor de las figuras antes de la Venida de Christo, y usadas primitivamente por los Griegos, pag. 160.
Valor de las quatro figuras mayores, segun las señales indiciales del Modo mayor perfecto en la primera Antigüedad, pag. 138.
Valor de las quatro figuras mayores, segun las señales indiciales del Modo mayor imperfecto en la primera Antigüedad, pag. 140.
Valor de las quatro figuras mayores, segun el modo menor perfecto en la primera Antigüedad, pag. 141.
Valor de las quatro figuras mayores, segun el modo menor imperfecto en la primera Antigüedad, pag. 141. y 142.
Valor de las quatro figuras mayores, segun el Tiempo perfecto, è imperfecto de la primera Antigüedad, pag. 143.
Valor de las quatro figuras mayores, segun la Prolacion perfecta, ò imperfecta en la primera Antigüedad, pag. 144.
Valor de las quatro figuras mayores, segun las 16. señales indiciales de la segunda Antigüedad, pag. 150.
Valor de las figuras bicoloradas en Compás binario, pag. 165.
Valor de las figuras bicoloradas en Compás ternario, pag. 167.
Valor de las figuras denegridas de todo su cuerpo en
Com-

- Compás binario, pag. 168.
 Valor de las figuras denegridas de todo su cuerpo en Compás ternario, pag. 171.
 Valor de las figuras Alfadas, Ligadas, y con Plica, pag. 173.
 hasta 181.
 Variacion accidental de la segunda Antigüedad, y adelantamiento à la primera, pag. 146. y sigue 147. 156.
 Variacion substancial de la tercera Antigüedad, pag. 159.
 Ultima produccion de la Musica, pag. 117.
 Unifonus no es especie, pag. 6.
 Unifonus es el fundamento de la Musica, ibid.
 Ufo del Bquadro, Suftenido, y Bmol, pag. 71.
 Ufo de la Proporcion mayor, y su propria escritura, pag. 138.

F I N.

