

1696. **DE LA**
MUSICA THEORICA Y PRATICA,
DEL R. D. PEDRO CERONE DE BERGAMO.

L I B R O T R E Z E N O .

EN EL QVAL, DE BAXO DEL NOMBRE
de Fragmentos musicales, se van declarando diuersas otras particularidades, no menos necessarias y prouochosas, de los auisos del libro passado :-



De las XXI. Especies que ay adentro del espacio de una Nouena,
consideradas en Canto de Organo: comenzando
del Vnisonus. Cap. Primero.

Coniuncion
que sea .

Especie que
sea.

Lib. ij. Orig.



L. R. P. F. Alberto Veneciano de lo Predicadores, en su Compendio de Musica, dize: *Coniunctio in Musica est dispositio siue ordinatio sonorum, siue uocum ad inuicem in syllabis & dictionibus*: De la qual disposicion y ordinacion tienen ser las Especies, assi consonantes como dissonantes; cuya diffinicion es esta, *Species est coniunctio ipsarum uocum in aliquo numero ordinata*. Tonus igitur, & Semitanus, & Ditonus (dize Isydoro) *Species uocantur, & sunt particula consonantiarum*. La regla para saber quantas Especies ay en vna Consonancia, es esta:

Cap. xvij.

Diferencia.

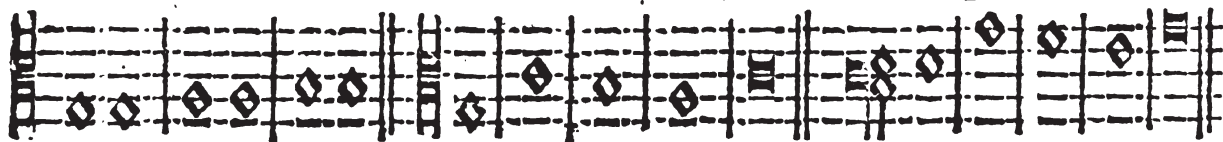
Lib. pr. Pb f

Vnisonus que
sea.

Aduiertan quantos puntos ay en la Consonancia, que siempre tenreys una Especie menos. Verbi gracia, si la Consonancia contiene quatro puntos, tenra tres Especies; lo mesmo sera en las demas. Severino Boecio en el iiii. de su Mus. con estas palabras nos lo enseña. Consonantiarum (dize) semper una minus species erit, quam fuerint uoces: ita Diatessarum, qua quatuor habet uoces, tres habet species; Diapente quinque uoces, quatuor species; denique Diapason Octo uoces, sed septem species. Aqui finalmente conuiene aduertir, que differt inter Coniunctio & Coniuncta: que sea Conjunta se dize en el Cap. 6. del v. Lib. a plan. 404.

Segun el precepto del Philosopho, *A nobiliori inchoandum est*. La Octaua (como somos por dezir) es la mas noble, y por coniguiente della primero hauriase a tractar: mas aqui por no preterir la orden de los demas escritores, los quales se guiaron con la orden natural de los numeros arithmeticos, comenzaremos del Vnisonus; diziendo co el Mus. Prat. en esta manera. *Vnisonus es consonancia perfectissima assi en la letra como en el Canto, porque no tiene contrario ninguno; y es principio de Consonancias de dos uoces unisonantes*. Dizese latinamente *Vnisonus*, que quiere dezir vn sol sonido. Hallase en las posiciones donde ay mas Notas en el mismo espacio ò en la misma regla. Y noten, que lo mesmo se entiende en las Composiciones quando que estan assentadas en diuersas partes: como quando dos ò mas uoces se hallaren en vn mesmo Signo: y es porque, no las uoces de las partes Tiple, Alto, Tenor y Baxo, ni las Clauces diferentes, ni la diuersidad de las reglas ò de los espacios hazen el Vnisonus, si no los Signos ò posiciones; segun fue declarado en el Cap. 2. de Compostura, y como aqui vemos.

Para



Unifonus.

En Composura.

Para acabar de entender, que sea Unifonus, y si es Consonancia ò no, los deslechos de saberlo lean el Cap. siguiente; y los que no gustaren de semejante lectura, passen adelante con salto de mona vieja.

De como el Unifonus no es Consonancia, sino principio de las Consonancias. Cap. II.

YA dixé que Unifonus quiere dezir, *Vn sonido de dos bozes yguales*, que no hazen interualo ninguno; y son contenidas en vn mesmo punto, y ayuntadas en vn mesmo Signo: y hallanse en la Proporción de ygualdad entre 1 y 1: ò entre 2 y 2: 4 y 4 y otros semejantes terminos yguales. Este Unifonus es *differentemente tomado*: porque el Pratico lo toma por Consonancia, y el Theorico lo considera no como Consonancia, si no como principio de las Consonancias: que el Unifonus en la Musica, es como el punto en la Geometria: que assi como para hazer vna linea no sirve mas vna multitud de puntos, q vn solo: assi muchos Unifonos no hazen mas Consonancia ò interualo, q vn solo. O diremos, q el Unifonus está de aquella mesma manera en la Musica, q la unidad en la Arithmetica: porque assi como la unidad no es numero, mas está como principio de numeros: assi diremos, que el Unifonus no está en la Musica como Consonancia; mas estáse como fuente y origen de las Consonancias. Numerus (dize Boecio) est unitatum collectio: ex qua diffinitione ostenditur manifeste unitatem non esse numerum, sed numerandi principium, & ex pluribus unitatibus numerum constare. Deste parecer lo fue tambien Aristoteles, diciendo: *Sicut unitas non est numerus, sed principium numeri; ita Unifonus non est Musica, sed principium Musica.* Lo mesmo confirmò Benedicto Pererio en su tractado de Antiquis Philosophis, en el iij. diciendo en esta manera: *Vnitas porro est principium numerorum, cuiusuis nullo unquam numero exbauriri & assumi potest, quin alium semper numerorum creare queat.* Vemos pues claramente, que *Vn no es numero, si no principio de numeros*: lo mesmo será del Unifonus; el qual no es Consonancia ni interualo, si no principio de Consonancias y de interualos. Mas, ha de advertir el curioso que *toda Consonancia se halla entre dos sonidos distantes por el graue y por el agudo*, es asauer por vn sonido alto y otro baxo, los quales hazen vn interualo, y es mixtura ò composicion de sonido graue y agudo: pero no teniendo el Unifonus ninguna destas calidades, de ninguna manera le podemos llamar Consonancia, ni interualo. Lo qual se prueua de las palabras del Philosopho, el qual reprehendiendo el poner en vna Ciudad las cosas en comun, y pareciendole tener del imposible, confirma su parecer con vn exemplo musical, diciendo: *Que sería de la misma manera, como si vno quisiese hazer de una Consonancia vna voz unifona; ò del verso, vn pie solo.* Adonde se ve que la Consonancia es tomada diuersamente del Unifonus: porquãto la desemejança y no la semejança, pare las Consonancias en la Musica. Si algun curioso dixere, por fuerza las bozes unifonas ò consonan ò dissonan: pero porque nadie de buen iuyzio y de perfecto sentido dirá que dissonan, será menester concluir que consonan: le responderemos, q las dichas bozes ni consonan ni dissonan, si no que propriamente diremos q unifonan: y que la unifonancia no es Consonancia, mas es sobre todas las Consonancias: las quales (como dicho es) tienen origen y principio de la mesma unifonancia. La causa por q los Praticos ponen el Unifonus entre las Consonancias es, porque diciendo por vna parte la diffinición de la Consonancia, que es mezcla de dos bozes ò mas, que ygal, dulce, y suavemente hieren los oydos; y por otra, la de la Dissonancia, que es sonido aspero y duro de dos ò mas bozes contrarias, que no se pueden mezclar, y naturalmente offendén los oydos: como se dixé en el Cap. 82. de las

Exemp de los Unifonos puestos en vna parte y en composura. Advertiendo por siempre, q en la compos. el primer punto del Tenor, se ha de considerar con el primero del Baxo, el segundo con el segundo etc.

Unifonus differentemente tomado.

El Unifonus en la musica es como el punto en la Geom. ò como la unidad en la Arithm.

Lib. pr. Ca. 3.

Pyrrio 4.

Relia. 2. ca. 3.

Nota. Differen. entre Consonancia y Unifonancia.

Porque los Praticos ponen el Unifonus entre las Consonancias.

La voz mas
facil para en-
tonar.

Curiosidades à pla 332. Consideradas pues estas diffiniciones en todo contrarias, pare-
ciores conuenia poner el Vnifonus entre las Consonancias, por ser de natural dulçura,
y de facil vnion. Es tan facil y tan natural el Vnifonus, que vna persona, aunque no
sepa cantar poco ni mucho, ni nunca aya oydo dezir que sea Musica, luego deprende
à intonarle, con tanta gracia y donayre, como si fuera Cantor muy viejo, y persona
muy diestra en la Musica. Y teniendo buen oydo, juzgarà mejor si es vnido perfetamen-
te, que no harà de la Tercera ò Quinta ò Sexta, ò otra qualquier Consonancia.

Diferencia
entre los Vni-
fonus de las
teclas. y los de
las voces na-
turales.

Aduiertan que aunque es verdad, que muchos Vnifonos no hazen mas consonancia
que vn solo; con todo esso hase de notar, que ay gran diferencia del Vnifonus tomado
solamente en bozes ò de qualquier instrumento, ò tomado en los instrumentos de tecla.
Porque el Vnifonus tomado solamente en bozes, cada voz en particular se señala y se
da à entender, y assi sentimos y percibimos clara y distintamente todas las voces, y ca-
da vna en particular: agora sea el Tiple en Vnifonus con el Tenor, ò el Alto con el
Baxo, o de otra qualquier manera. Lo qual no es assi en el Organo y Monacordio:
porque aunque se hieran muchas voces en vn mismo Signo, ò en vna mesma tecla, no
se sienten, ni se dan à entender, ni se puede sonar mas de por vna sola voz. La razon
desto es, porque como en tales instrumentos cada Signo no tenga mas de vna tecla,
y cada tecla como sea vna sola, no puede sonar, ni da à entēder mas de por sola vna voz.

Del Tono perfeto ò Segunda mayor. Cap. III.

Tono que sea.

EL Tono perfeto (llamado de los Praticos, Segunda mayor) es vn ayuntamiento de
dos voces immediatas: subiendo ò baxando: ò es distancia de dos bozes dissonan-
tes formadas con perfeccion. O como dize Guido monje: *Tonus est legitimum spa-
cium inter duas voces perfectas*: ò assi, *Tonus est duorum sonorum inequalium per spa-
cium integrum immediate iunctorum acceptio*: ò verdaderamente diremos que, *Tonus
est spatium duobus circumscriptum sonis; vel distantia grauis & acuti sonis: Tonus est
legitima spatij magnitudo, plenum, & perfectum sonum emittens*: ò segun Boecio di-
ze; *Tonus est coherencia duarum vocum plenam & integram eleuationem reddens sine
aliquo interuallo*. Assi como se dize, *Sonus à sonando*: assi se dize, *Tonus à tonando*;
*id est, perfecte & integre pronunciando, quia utrunque sonum plene & integre pronun-
ciare debemus*. El termino es de dos voces, pero el espacio ò distancia es solamente
de vn Tono: assi como al subir entre Vt y re, es espacio de Tono; de Re à mi, ay To-
no; de Fa à sol, ay Tono; y de Sol à la, tambien ay distancia de Tono: lo mesmo serà
al abaxar, tanto siendo natural, como accidental: y esto en qualquiera Signo.

De donde se
dizo.

Pratic.

Ex mplo de
la distancia
de Tono, ò Se-
gunda mayor



Nota.

Ya en el Cap. 38. del 2. lib. en fin de la plana 261. se aduertio que este vocablo Tono si-
gnifica mas cosas: dos de las quales son mas à proposito nuestro.

Del Tono imperfeto, ò Semitono, ò Segunda menor: y es de dos maneras. Cap. IIII.

Semitono que
es.

Assi mesmo el Semitono ò Tono imperfeto, es vn ayuntamiento de dos voces imme-
diatas subiendo ò baxando: o es distancia de dos voces dissonantes formadas
con perfeccion. *Semitonum est coniunctio duarum vocum, semiplenam eleuationem
atque dispositionem faciens*. O diremos con Fray Alberto: *Semitonus cantabilis est
duorum sonorum inequalium per spatium imperfectum, & non integrum immediate
iunctorum acceptio: & ideo imperfecte, incomplete, & non integre pronunciari debet.*

Dizefe

Dizefe Semitono de la palabra latina *Semus* (y no de *Semis*, como se adierte à pl. 285^o que significa imperfeto, y de *Tonus Tono*, que todo junto suena imperfeto Tono. Este Semitono, es nombrado de los Praticos, Segunda menor, y mas comunmente se dize *Semitono cantable*: el qual se halla naturalmente entre el primero y segundo punto de cada Tetracordio, pronunciando *Mi fa* al subir, y *Fa mi* al baxar. Aduiertan que aunque en el ter. exemp. ay b, que es bastardo, quiero dezir accidental: pero por ser tan frequentado de los Musicos, fue naturalizado y publicado por natural.

De donde se dixo *Semis*.

Segunda menor es el Semitono cantable. Nota.



Distancia del Semitono cantable, y en sus Octavas.

De suerte que de una voz à otra, assi subiendo como baxando, siempre es Tono; excepto de *Mi à fa* al subir, y de *Fa à mi* al baxar, que siempre es Semitono cantable.

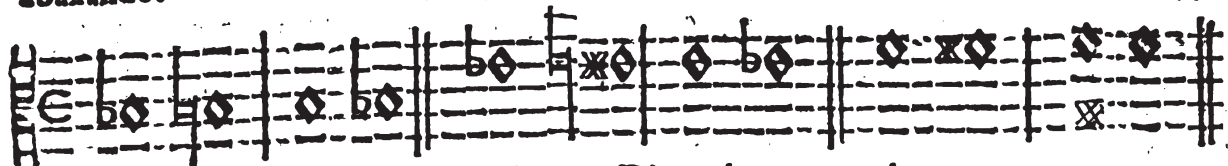
Ian. 22. cap. 8 sua Mus.

Pit Tonus (dize Papa Iuan XXII.) *inter omnes voces, præter Mi fa; constans ex duobus Semitonis minoribus & uno Comate*. Guido Aretino monje de la orden de S. Benito, puso este Semitono en medio de cada Effachordio, como en lugar mas digno y mas honrado; en el qual (como dizen) consiste la virtud; puesto que, tal es su eccelencia, y nobleza, que sin el toda Musica fuera aspera e insoportable al oyo: ni sin el, tenriase tantas diferencias de Especies, ni tantas variedades de Modos ò Tonos; ni finalmente se podria sentir Harmonia que fuesse acabada, y en todo perfeta.

Alabanzas del Semitono.

Y porque usando el termino de Semitono en la demostracion deste interualo, no viene à declarar, que aya otro Semitono en la Musica; por esto, este es llamado mayor à diferencia de otro menor, compuesto de dos Dies enharmonicos, ò de quatro Comas; que se halla en el agudo subiendo, entre las dos bes b \sharp : ò al contrario assi \flat b abaxando. Exemplo, y en qualquier otro Signo ò posicion.

Semitono incantable.



Exemplo de la distincion del Semitono incantable.

Este Semitono no tiene lugar en el Genero Diatonico, que es el que cantamos comunmente; y por esta causa algunos praticos le llamaron Semitono incantable, no porque à la verdad no se pueda cantar, si no porque el dicho Genero no lo usa; siendo despues cantable y usado en el Chromatico, como deximos à plan. 252. adonde ver se puede claramente, pues ay estan puntados los tres Generos de la Musica. Quien gustare saber en que Proporcion esten estos y los de mas interualos; que somos para tractar, vea los dos Cap. 51. y 52. del xix. lib. y quien quisiere saber de quantas maneras ha sido nombrado el Semitono, vealo en el Cap. 55. y 56. de las Curiosid. à plan. 286. y 287. al num. vij. Desta materia digo auemos tractado aqui sucintamente y como de passio, porque ya tractamos della mas por extenso, y mas de proposito à plan. 279. y de ay adelante hasta à 287.

El Semitono incantable, es del Gen. Chromatico.

De las tres especies de Tonos ò Segundas, con que se compone el Tetracordio ordinario. Cap. V.

YA se dixo, que el Tono es vn ayuntamiento de dos voces immediatas, subiendo ò baxando: mi intento es dezir agora, como en la Musica ay tres especies de Tonos, es asauer Tono imperfeto, perfeto, y perfetissimo. El Tono imperfeto (que por otro nombre se llama Semitono, que à punto quiere dezir Tono imperfeto, como en el 2. lib. advertimos; y es lo mesmo que Segunda menor; y aduertan que digo Segunda menor, y no Tono menor; porque mucho va de lo vno à lo otro) se halla siempre entre la primera y segunda nota de cada Tetracordio Diathonico; que es entre estas dos syllabas *Mi fa* naturales; ò accidentales con pronuncia de otras syllabas.

Cap. 56. y 57.

Tono imperf.

Tono perfectissimo.

Tono de la diuision que sea.

Tetrachordio se forma desde Mi.

por otro nombre es llamado Tono menor, Segunda mayor, ó Tono Sexquinono, no considerado del Pratico por la poca diferencia que ay, y por no ser tan descubierta al oído) es entre la tercera y quarta nota de cada Tetrachordio. Mas el Tono perfectissimo (q por otro nombre es llamado Tono mayor, Tono Sexquíoctauo, y Segunda Maxima) es siempre entre el segundo y tercero punto de cada Tetrachordio de mas desto, lo ay entre estas dos letras A y H; al qual pusieron nombre, Tono de la diuision, disjunctura, ó apartamiento, porque ay se diuiden los dos primeros Tetrachordios graues, de los dos agudos; advirtiendole que el Tetrachordio comienza en la syllaba Mi, y no de otra manera; como ver se puede en la prim. tabla del Cap. xxxv. de las Curios. à plan. 272. Y porque no dexamos de entender acabadamente lo que vamos diziendo por falta de exemplo, ponremos seguidamente dos Tetrachordios con estos tres diferentes Tonos; es a saber desde E la mi graue à E la mi agudo; advirtiendole que *im.* señala Tono imperfecto; *perf.* Tono perfecto; y *perfect.* Tono perfectissimo.

La misma será en sus Octavas.

Tetrachordio.

Tono de la diuision.

Tetrachordio.

Esto se dice afin que el leer no se confunda en la lectura de los escrit. que usan diferentes terminos.

Y queriendo ayuntar con estos tres Tonos, el quarto, que es del Genero Chromatico; para contarlos con orden, diremos assi; Tono imperfectissimo. Tono imperfecto, Tono perfecto, y Tono perfectissimo: à los quales dandoles nombre de Tonos y de Semitonos, les correspondemos con esta orden, diziendo assi; Semitono menor, Semitono mayor, Tono menor, y Tono mayor. Mas dandoles nombre de Segundas; diremos en esta otra manera; Segunda minima, Segunda menor, Segunda mayor, y Segunda maxima.

Advertir al Pratico no se tan presto en decir, que no digo cosa buena.

Tono imperfectiss.	Tono imperfecto.	Tono perfecto.	Tono perfectissimo.
Semitono menor.	Semitono mayor.	Tono menor.	Tono mayor.
Segunda minima	Segunda menor.	Segunda mayor.	Segunda maxima
Semit. sexquiug.	Semi. sexquintad.	Tono Sexquinono	Tono Sexquíoct.

Todo esto seruirà para Theoricos, que para Praticos, es tiempo perdido; pues no gustan, ni quieren pescar à lo hondo.

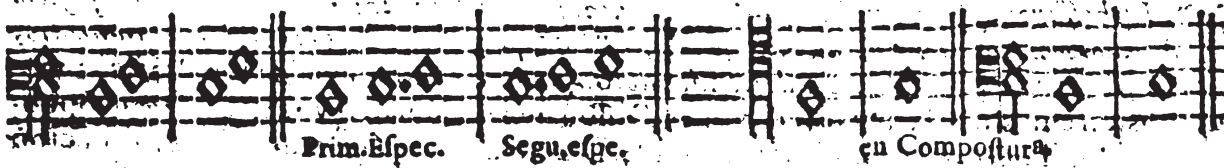
Del Semidytono ò Tercera menor. Cap. VI.

Semidytono ò Tercera menor que sea; y de donde se dize.

Semiditonus est coniunctio trium vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio Toni cum vna Semitono; & fit ascendendo vel descendendo. El Semidytono, es consonancia compuesta de tres notas ò voces, que contiene en si vn Tono y vn Semitono cantable. Dizese Semidytono à Semus, que quiere dezir imperfecto, & Ditonus, Dytono: idest, imperfecto Dytono. A esta mesma Consonancia los Praticos romancistas llaman Tercera, por ser compuesta de tres puntos; y menor, por ser de vn Tono y vn Semitono: à diferencia de la otra del Cap. siguiente. que es de dos Tonos. Considerado el Semidytono incompuesto y sin diuision, no tiene mas que vna sola Especie por la mesma razon que deximos en el Cap. de arriba; mas considerandole diuidido, tiene dos diffe-

differentes especies; la primera dize Re fa, y tiene en el primer interualo el Tono, y en el segundo el Semitono: y la segunda especie dize Mi sol, la qual tiene en el primero interualo el Semitono, y en el segundo es Tono, assi.

Doz espec. de Semidit. ò 3. menores.



En otras Signos.

Concluyremos en esta manera para mayor claridad, y mas prouecho del nuevo Musico; que toda Especie compuesta de tres voces, la qual no tenga dentro de si en efecto, ni tampoco en la imaginatiua, estas dos voces Mi fa ò al contrario Fa mi, naturales ò accidentales, será Tercera mayor; y tiniendolas, será menor. Y es breue regla para Praticos el dezir; toda Tercera que tenga Mi fa es menor, las demas son mayores. Segun este auiso pues, veran que la Tercera mayor, se halla en estas voces, *Vt mi, y Fa la;* y la menor, en estas otras, en *Re fa, y en Mi sol.* La manera de mudar vna Tercera mayor en menor, ò vna menor en mayor, se dize en el Cap. 25. deste presente Libro.

Regla para conocer de presto las 3. mayores, y las menores.

Nota.

Del Dytono, ò Tercera mayor, Cap. VII.

Dytonus est coniunctio trium vocū, sanè vel gradatim formata, & dispositio duorum Tonerum; & fit ascendendo vel descendendo. El Dytono es Consonancia compuesta de tres notas ò voces, que contienen en si dos Tonos: pero aduertan que no son entranbos Tonos Sexquioctauos, como muestran algunos escriptores Praticos, si no el vno Sexquioctauo y el otro Sexquinono, como luego diremos. Dize se Dytono de dya palabra Griega, que es dos; y de Tonus Tono; idest, Tono duplicado ò interualo de dos Tonos. A esta misma Consonancia los Praticos llaman Tercera mayor; Tercera por ser compuesta de tres puntos, y mayor, por ser de dos Tonos; à diferencia de la otra menor de arriba, que es solamente de vn Tono y de vn Semitono. Esta Consonancia tiene dos Especies; las quales acontecen, *Causa separationis & non causa formationis.* Declarome y digo, que considerando el Dytono incompuesto (nota esto) y sin medio ò diuision, segun que es contenido simplemente en sus terminos extremos, no tiene mas que vna Especie, de la mesma manera, q̄ las otras Consonancias compuestas. Porque tan distantes son en proporcion los extremos de vn Dytono puesto en el agudo, como los de otro puesto en el grauè. Mas considerandole compuesto, tiene dos Especies: la qual diferencia nasce de la variedad de sus interualos: puesto que en el primer interualo de la prim. Esp. se halla el Tono mayor, que es el Sexquioctauo; y en el segundo ay el menor, que es el Sexquinono. Mas en la segunda Especie hallase al contrario, es a saber en el primero interualo el Tono menor, y en el segundo el mayor. Aqui se puede aduertir, que estas dos Especies diferentes de Dytono ò Tercera mayor que digo, no son las que enseñan los Praticos, engañados de poco saber, diziendo que la vna especie es *Vt mi,* y la otra *Fa la;* lo qual es malamente dicho: que aunque es verdad, que en el nombre de las sylabas son diferentes, con todo esto son las mesmas en la composicion, que es lo que se ha de mirar: diremos si no, que los dos diferentes Dytonos son *Vt mi, Fa la;* entranbos de la prim. esp. y que otro Dytono, que dize tambien *Vt mi,* desde g sol re vt à b fa be mi con sus octauas, es el de la segunda Especie, por la razon arriba dicha.

Dytono que sea.

La diferencia que ay entre dya y dia, se dixo à plan. 290. y 426.

La consonancia incompuesta no puede tener mas que vna Espec.

Ay dos espec. de Dytono. han de compuestas; aunque Pedro Aron en el 4. cap. del 4. de su Lucid dixen no auer mas que vna, en lo qual enq̄to Theors. o. haze error.

Exemplo.



Exemp. de las dos espec. de Dytono ò 3. mayor.

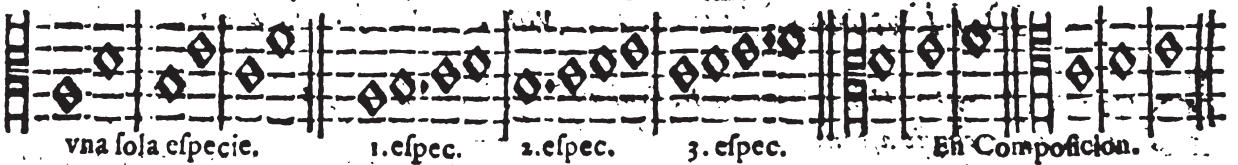
Si quieras ver las Esp. encompuestas, toma la primera y postrera figura de los exemp. De la

De la Dyatheffaron ò Quarta. Cap. VIII.

Dyatheffaron est coniunctio quatuor vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio duorum Tonorum cū additione vnus Semitonij; & hoc in principio, vel in medio, vel in fine; & fit ascendendo vel descendendo. Siguiendo el comū vfo de los Práticos modernos; diremos que la Dyatheffaron es Disonancia de quatro voces: ò es vna oposición de dos Tonos y vn Semitono cantable: Dize se Dyatheffaron de dia ò dya. diction Griega q̄ en latin quiere dezir de vel per. y de theffera, que es quatro, idest, Disonancia de quatro sonidos ò voces: de donde los Práticos la vinieron à llamar Quarta. Esta también, siendo considerada sin diuision, no tiene mas que vna Especie, por las razones dichas en el Cap. sexto. Mas quando es considerada compuesta, mediada, y diuidida de otras voces, entonces se hallan tres diferentes Especies, que nacen de la variedad del Semitono: por que en la primera especie, que es Re mi fa sol, está situado el Semitono, entre la segunda y tercera nota. En la segunda especie, que es Mi fa sol la, hallase entre la primera y segunda nota. Mas en la tercera, que es V tre mi fa, está entre la tercera y quarta nota. Exemplo. Lo mesmo será siendo accidentales, y en otros Signos: y noten por sièpre, que el puntillo no haze otra cosa mas, que señalar el lugar del Semitono.

3. diferentes Especies de Quarta.

Las tres diferentes Especies de Dyatheffaron ò Quarta, y en sus Octavas.



Quien dessea saber todos los nombres de la Dyatheffaron acuda al Cap. 56. y num. 1. de las Curios. y quien gustare de oyr dezir q̄ la Quarta sea Consonancia, assi como lo es la Quinta, lealo en el 74. Cap. del mesmo libro à plan. 313. solamente soy para dezir, que la Dyatheffaron, de los Griegos es llamada primera Symphonia, y de Filon Hebreo, primera Harmonia: y Boecio Romano la llamó, Minima consonancia; de donde se conoce, que los antiguos no tuvieron por Consonancias à las dos Terceras, mayor y menor, como tocamos breuemente casi en el fin del dicho Cap. à plan. 317.

Del Tritono; y de otra Quarta dissonante. Cap. IX.

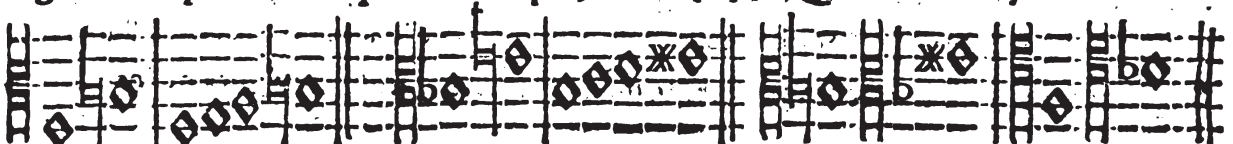
Tritonus est coniunctio quatuor vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio trium Tonorum, omni Semitono carans. Tritono, es Disonancia de quatro voces harto vellacas: ò es vna composición de tres Tonos seguidos, sin intermedio de Semitono; que causa dureza muy difficil à la pronuncia, y es muy insufrible al oydo humano. Est autem Tritonus durissima species, & est vitanda in Musica propter sui cantus duriciam. Boëtius enim b melle inuenit propter dictum Tritonum, ut eum destrueret: por cuya causa a sido inuentado el vfo del b; es asauer para ablandar su aspereza y dureza. Dize se Tritono de Tris, que es tres; y de Tonus, tono: que todo junto suena composición de tres Tonos. Vnos Práticos la llaman también Tritono, por la mesma razon que los Theóricos. Otros la nombraró Quarta dissonante: Quarta, porque contiene quatro puntos; y dissonante, porque el buen oydo no la suffre, ni el perfecto Compositor la permite en sus obras. Este Tritono ordinariamente está situado en dos lugares de la Mano: cantando por be quadro, desde F fa vt à b fa bemi. pronunciando de salto Fa mi, ò de grado Fa sol re mi: y cantando por b, del mesmo b fa be mi à E la mi; lo mesmo será abaxando el canto. Ay otro genero de Quarta dissonante, compuesta de vn Tono y de dos Semitonos, en medio de los quales está situado el Tono, segun ver se puede en el quarto exemplo, adonde dize Quarta dimi nuyda.

Tritono que sea y de adon de se dixo.

Inuentor del b mol.

Ay el Tritono en dos lugares.

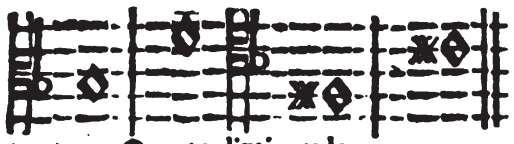
En otros Signos.



Por be quadrado.

Por be mol.

En Composicion. Quarta acrecentada.

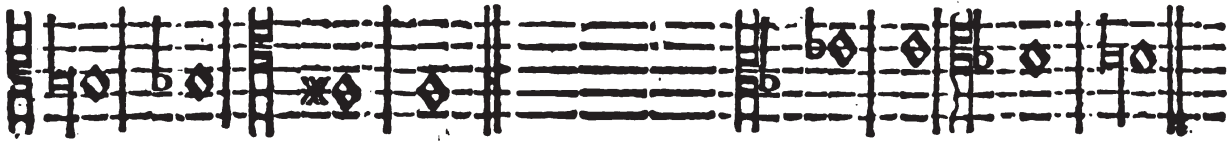


Quarta diminuyda.

La Quarta diminuyda auezes es vsada en las partes de medio de los Muficos modernos, y no conocida de los antiguos. Aduiertan tambien que el Tritono se puede desbazer con vna de dos maneras: ò con el b, puesto al Mi; ò con el H puesto

Como se desbaza el Tritono en la Composicion Vease mas en el cap. 53. del 3. Lib. à plan. 362.

al Fa: que es, ò abaxando la parte alta vn Semitono incantable, ò subiendo el dicho Semitono la parte baxa. Exemplo en Composura.



De la Diapente ò Quinta perfeta. Cap. X.

Diapente est coniunctio quinque vocum, sanè vel gradatim formata, & dispositio trium Tonorum cum vno Semitono, aut in principio, aut in medio, aut in fine posito: & fit ascendendo vel descendendo. Diapente, es Consonancia de cinco voces: ò es vna Consonancia perfeta compuesta de cinco notas. O diremos, que es vna composicion de quatro interualos que contienen tres Tonos y vn Semitono cantable. Gaforo en su Pratica nos lo declara muy bien, adonde assi escriue: *Sonitus Sol ab Vt Diapentes interualo sustinetur in acutum; tribus scilicet Tonis & Semitono. Dixit se Diapente de Dia palabra Griega que quiere dezir De vel Per (como dize poco ha) y de pentha, que es cinco: idest, Consonancia de cinco notas: casi à dezir, Consonancia que procede por cinco bozes ò sonidos: que por esto los Praticos la llaman Quinta. En ella ay vn Semitono, el qual (como mas vezes tengo dicho) es causa de la diuersidad de las Especies: y assi quando la Quinta se considera simplemente, en la manera que es contenida en sus terminos extremos, sin ningun medio, se puede dezir (y es assi) que la tal Consonancia no tiene mas que vna Especie. Y assi diziendo en la mesma boz y en el mesmo tono *Re la, Mi mi, Fa fa, Vt sol*, veran que entre ellas no aura diferencia ninguna: porque no se halla Quinta que sea mayor de otra Quinta en proporcion; ni tampoco que los extremos de la vna sean mas distantes, de los de la otra: pues tanto la primera como la segunda, tercera y quarta Especie, cae en la mesma proporcion Sexquialtera, desde 3 à 2; como veremos siendo Dios seruido, en el Lib. xix. al Cap. 51. y 52. Mas quando la consideraremos mediada en sus extremos de otras cuerdas en la orden Diathonica, entonces dezimos que sus Especies son quatro: porquanto el Semitono las forma y divide diuersamente; hallandose ahora en el primero, y ahora en el segundo interualo: quando en el tercero y quando en el quarto: y es desta manera; *Re mi fa sol* la primera especie, le tiene en el segundo interualo, entre la segunda y tercera nota. *Mi fa sol re mi*. segunda especie, lo tiene en el primer interualo, entre la primera y segunda nota. *Fa sol re mi fa*, tercera especie, lo tiene en el vltimo interualo, entre la quarta y quinta nota. Finalmente en la presente quinta *Vt re mi fa sol*, que es quarta especie, se halla en el tercero interualo, entre la tercera y quarta nota.*

Diapente que sea, y de donde se dize.

Lib. 1. cap 3.

Vease à plan. 290. en el cap. 58. y à plan. 426. cap. 24.

Aduierta bien el practico lo que voi diziendo, y no corra tan de presso à la sententia del, No sabe que es lo que dize.

Semitono diuisivamente ordenado en la Diapente.



Vna sola espec.

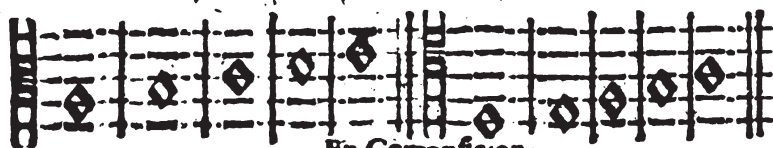
1. Espec.

2. Espec.

3. Espec.

4. Espec.

Las quatro diferentes especies de Diapentes ò Quintas.



En Composicion.

Quien dessea saber de quantas maneras sea nombrada la Quinta, lea el Cap. 56. del 2. Lib. à plan. 288. al num. 13.

De

De la Syndiapente, ò Quinta imperfeta. Cap. XI.

Quinta qñ es
disonante y
falsa.

Nota que la
disonancia de
Mi à Fa, no
se entiende por
causa del nom-
bre, fino de la
distanca de
las notas.

La Quintade
dos maneras
puedo ser dis-
sonante.

Para saber
qñ la quinta
es la de 4 To-
nos, y qñ la de
2. Tonos y 2.
Semis.

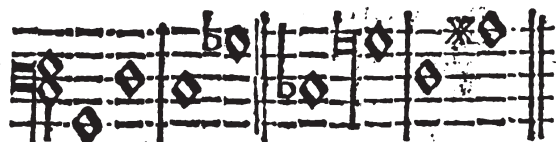
Sea dicho affi-
sin prejudicio
de la parte.

Juan Marti-
nez.

Adiciones
mas. obra pa-
ra acabar.

Siendo la Quinta perfeta, compuesta de tres Tonos y de vn Semitono, todas las demas Quintas, q̄ tengan otro termino mayor ò menor, seran imperfetas y disonantes. Diremos pues anfi, que la Quinta perfeta tiene los extremos correspondientes en la syllaba: como si la extrema parte graue dize Mi, tambien la extrema parte aguda dize Mi; y si la vna dize Fa, la otra tambien dize Fa. Pero todas vezes que la vna dize Mi y la otra Fa, la dicha Quinta es disonante, imperfeta, y falsa. Aduiertan que esto se entiende no respecto à la pronuncia de la nota, sino respecto al intervalo de la distancia: como si dos bozes cantan desde Gsolreut à Dlasolre, diciendo con el nombre de las notas *Vt sol* (ò con otro conforme la Propriedad que predomina) que es Quinta, y que la parte graue tenga vn Sostenido, por causa del dicho Sostenido, el Gsolreut es Mi, y no Vt; respecto à la distancia, que es de Semitono. Al contrario, serà vna Quinta de Mi à Fa, que parece disonante; mas por tener el dicho Fa vn Sostenido, serà Mi, respecto à la distancia; y tendrá correspondencia de Mi Mi por intervalos, aunque sea de Mi Fa, por nombre. La Quinta puede ser disonante de dos maneras, es à saver ò faltandole vn Semitono incantable, siendo compuesta solamente de dos Tonos y dos Semitonos; ò sobrandole el dicho Semitono, siendo compuesta de quatro Tonos. La Quinta que tuuiere el Mi en la parte graue y el Fa en la aguda, serà la de dos Tonos y dos Semitonos: de la qual en dos maneras se sirue el juyzioso Compositor, y le haze bonissimo effeto, como se viò en su lugar, al Cap. 24. del xj. Lib. à pl. 644. Mas la q̄ tuuiere el Fa por abaxo, y el Mi por arriba, sera la otra de quatro Tonos: de todos aborescida, siendo en todas maneras mala, finque el Arte la pueda adobar poco ni mucho: y esto acontece por fer vna de las Disonancias disonantes. No se marauille el nueuo Discipulo si fiente dezir *Disonancias disonantes* (las quales de nignuna manera, con razon, se sufren en las Harmonias) que esto se dize à diferencia de otro genero de *Disonancias consonantes*, de las quales nos seruimos en las Composiciones, y nos hazen la Musica mas harmoniosa y mas suauisima. Y estas son la Segunda, la Quarta, y la Septima; y sus compuestas, es à saver la Nouena, la Onzena, y Catorzena, &c. Por esta causa pues leemos en vnos autores que à estas Disonancias las nombraron, *Consonancias disonantes*: diciendo en est manera. *La Segunda es Consonancia de dos vezes disonantes, formadas con perfeccion*. Otros ay que à las mesmas nombraron *Disonancias perfetas*, diciendo: *La Segunda es Disonancia perfeta, compuesta de dos bazes*. La razon desto no se pone aqui, por no fer su lugar proprio, pero ponerse ha en las *Adiciones musicales*, obrecilla de mucho primor y habilidad, y de mucha especulacion: que confio en Dios, tuuiendo salud, se acabará de presto; y no faltando el dinero, no sera mucho, antes de poco tiempo falga à luz. No digo mas cerca à esto, por quanto me parece que esta vno diziendome al oydo derecho; *Encomium canis*: y otro al yzquierdo, me dize: *Capra nondum peperit, hedus autem ludit in tectis*. Exemp. de lo dicho.

Quintas de
Fa à mi.



Quin. de 2. To. y 2. Sem. Quin. de 4. Ton.

Aduiertan que auezes la primera manera se vfa, mas de la segunda manera, nunca farà lícito el seruirse della: aunq̄ no faltan Compositores sordos y obstinados, q̄ hazen lo contrario.



En composicion.

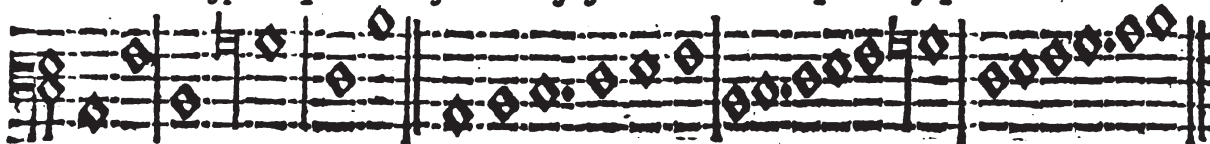
En composicion.

Del Effachordo mayor, ò Sexta mayor. Cap. XII.

Tonus cum Diapente, est coniunctio sex vocum, sane vel gradatim formata, & dispositio Toni cum Diapente; fit ascendendo vel descendendo. El interualo del Tono con Diapente comunmente se llama Effachordo, y se halla de dos maneras, mayor y menor. El Effachordo mayor, es vna composicion de cinco interualos, que contienen en si quatro Tonos y vn Semitono cantable. O diremos assi, que es vna Consonancia de seys bozes, entre las quals ay vn espacio de Semitono. Dize se Effachordo de Hexa palabra Griega, que quiere dezir seys; y chordon, que es cuerdas ò bozes, id est Consonancia de seys voces. A este mesmo espacio, los Muficos latinos le llamaron Tonus cum Diapente, por ser Consonancia compuesta; y los Praticos romancistas le dieron nombre de Sexta, porque contiene en si seys cuerdas. Dize se mayor, por ser de quatro Tonos y vn Semitono; à diferencia de otra menor, que es de tres Tonos y dos Semitonos. Pues quando consideraremos este interualo solo en sus extremos, hallaremos que no tiene mas que vna Especie, aunque sea puesto en el graue, en el agudo ò sobre agudo. Mas quando le consideraremos compuesto, tantas seran sus Especies, quantas fueren las variedades del lugar del Semitono en el contenido, segun las maneras de la diuision, que hazen sus cuerdas de medio; las quales Especies seran tres. Porque en la primera Especie que es, *Vt re mi fa sol la*, esta situado el Semitono entre la tercera y quarta nota. En la segunda que dize, *Re mi fa sol re mi*, se halla entre la segunda y tercera nota. Mas en la tercera Especie que es, *Fa sol re mi fa sol*, esta entre la quarta y quinta nota. Exem.

Effachordo que sea y de donde se dize.

Porque may.



Exempl. del exachordo. Tres esp. de Sextas may.

Vna sola Especies.

Prim. especie.

Segun. espec.

Ter. espec.



El modo de hazer accidentalmente de vna Sexta mayor vna menor, y de vna menor mayor, se dize en el Cap. 24. deste Libro.

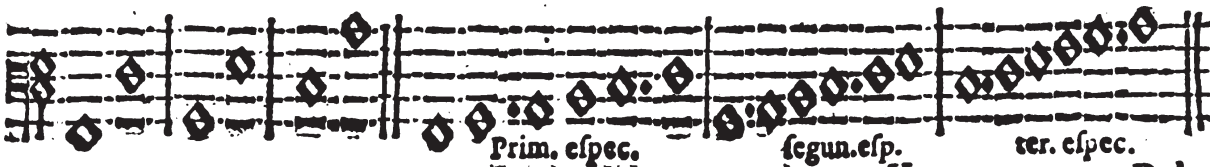
Nota.

En Compostura.

Del Effachordo menor, ò Sexta menor. Cap. XIII.

Semitonus cum Diapente, est coniunctio sex vocum, sane vel gradatim formata, & dispositio Semitonij cum Diapente: & fit ascendendo vel descendendo. Mas el Effachordo menor es otra composicion de seys notas y cinco interualos, los quales contienen en si tres Tonos y dos Semitonos cantables: O diremos que es vna Consonancia de seys voces, entre las quales ò en obra ò en imaginacion, ay dos vezes *Mi Fa*. Dize se Effachordo por la mesma causa, que deximos arriba: dize se menor, à diferencia del otro passado, que es mayor deste, en cantidad de vn Semitono incantable. Los Muficos latinos llamaronle *Semitonus cum Diapente*: y los Praticos romancistas, *Sexta*; por ser de seys bozes ò notas. Pues quando consideraremos esta consonancia en sus extremos, hallaremos no tiene mas que vna Especie. Mas quando la consideraremos diuidida y compuesta, diremos que tiene tres diferentes Especies; y esto por causa de los Semitonos. Porque la primera Especie los tiene entre la segunda y tercera, y entre la quinta y sexta nota, diciendo, *Re mi fa re mi fa*. La segunda Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quarta y quinta nota, con estas syllabas: *Mi fa re mi fa sol*. Mas la tercera Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quinta y sexta nota, diciendo: *Mi fa sol re mi fa*, como aqui.

Porque se dize Effachordo menor.



Ex. de la Sexta menor. Tres espec. de Sextas men.

Prim. espec.

segun. esp.

ter. espec.

Vuuu

Del

En composi-
ón así.



Lo mismo será formandose en
otros Signos.

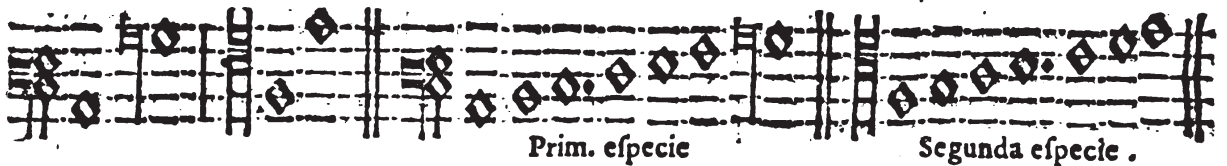
Del Eptachordo mayor ò Septima mayor. Cap. XIII.

Eptachordo
que sea, y de
donde se dize

D Itonus cum Diapente est coniunctio septem vocum, sane vel gradatim formata, & dispositio quinque Tonorum cum uno Semitono: & fit ascendendo vel descendendo. Este interualo se llama tambien Eptachordo: y así para declaracion de lo dicho, diremos que el Eptachordo mayor, es una composicion de siete notas, que contienen en sí cinco Tonos y un Semitono cantable. O es un termino de siete voces dissonantes, entre las quales ay dos voces que forman *Mi Fa*. Dize se Eptachordo de una palabra Griega Hepta, que quiere dezir siete; y de chordum, que significa cuerdas ò voces; id est interualo de siete voces. A este termino dissonante (como dicho es) los Musicos latinos llamaronle *Dytonus cū Diapente*: y los Praticos romancistas lo llaman *Septima*, por ser compuesto de siete voces. Sepan así mismo que se le da nombre de *mayor*, por ser de cinco Tonos y un Semitono; à diferencia de otra, que es menor en cantidad de una Lima, ò Semitono incantable; que es de quatro Tonos y de dos Semitonos; como se dize en el primero siguiente Capitulo. Quando consideraremos este interualo simplemente en sus extremos y sin diuision, diremos no tener mas que una Especie. Mas quando le consideraremos diuidido y compuesto, por la mesma razon que hemos fiere alegado, diremos que tiene dos diferentes Especies: y es que la primera tiene el Semitono entre la tercera y quarta nota, como parece en estas siete syllabas, *Vt re mi fa sol re mi*: mas la segunda Especie lo tiene entre la quarta y quinta nota, diziendo así; *Fa sol re mi fa sol la*.

Exemplo.

Septima ma-
yor, ò Epta-
chordo.



Prim. especie

Segunda especie.

Dos diferen-
tes espec. de Sept.
mayor.



En composicion.

Lo mismo se ha de entender siendo en otras
posiciones.

Del Eptachordo menor ò Septima menor. Cap. XV.

Eptachordo
menor que sea
y de donde se
dize.

S Emiditonus cum Diapente est coniunctio septem vocum, sane vel gradatim formata; & dispositio quatuor Tonorum cum duobus Semitonis: & fit ascendendo vel descendendo. Agora diremos aqui, que este Semidytone con Diapente es el Eptachordo menor de los Griegos, así mismo es compuesto de siete notas, pero diferentemente de lo otro; porque contiene en sí quatro Tonos con dos Semitonos cantables: y es un termino de siete voces dissonantes. Dize se Eptachordo, por la causa arriba dicha: y dize se menor à diferencia del otro del Cap. pasado; que es mayor deste, en cantidad de una Lima. A este mesmo interualo, llamado de los Mus. latinos *Semiditonus cum Diapente*, los Praticos le llaman comunmente *Septima menor*, por causa que contiene (como dicho es) siete voces, las quales forman quatro Tonos y dos Semitonos. Quando consideraremos este interualo solamente con sus extremos, y sin diuision de bozes intermedias, diremos que no tiene mas de una Especie: Mas quando lo consideraremos diuidido y compuesto, por causa de los dos Semitonos diuersamente puestos, diremos que tiene cinco diferentes Especies. La primera Especie los tiene entre la tercera y quarta notas

Sept. menor,
y porque.

nota, y entre la Sexta y Septima, desta manera: Vt re mi fa re mi fa. La segunda los tiene entre la segunda y tercera, y entre la quinta y sexta nota, assi: Re mi fa re mi fa sol. La tercera Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quarta y quinta nota, diziendo: Mi fa re mi fa solta. La quarta tiene los suyos entre la segunda y tercera, y entre la sexta y septima nota, desta manera: Re mi fa sol re mi fa. Finalmente la quinta Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quinta y sexta nota, solfeando en este modo: Mi fa sol re mi fa sol. Exemplo.

Cinco especies de Septima.

Septimas en Compositura.

De la Diapason ò Octaua. Cap. XVI.

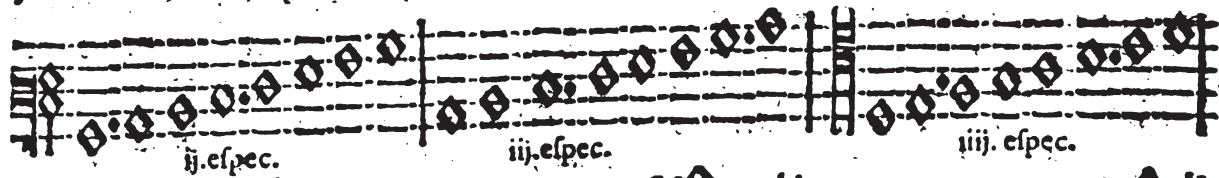
Diapason est coniunctio octo vacuum, sanè vel gradatim formata; & dispositio quinque Tonorum cum duobus Semitonis maioribus: & fit ascendendo vel descendendo. Diapason, es composicion de ocho notas, que contienen en si cinco Tonos y dos Semitonos cantables. O es consonancia perfectissima de ocho bozes. Dize se Diapason, de vna palabra Griega dia, que significa de ò per; y de pason ò pason, que en latino es Omne vel totum: y en romance, todo: id est, Vniuersidad de conciepto lleno de todo genero de melodia y Consonancia: porquanto (como hasta aqui hemos visto) In se continet omnes species cantus: ò como dize Gaforo: Quasi omnibus discretis sonis melodiariam seu modulationis effectiorem sustinens. A este mesmo interualo los Musicos Latinos le llaman Diabasseron cum Diapente, y los Praticos romancistas, Octaua; por ser Especie compuesta con numero de ocho bozes. Quando consideraremos este perfectissimo interualo solo en sus extremos y sin diuision, diremos que no tiene mas que vna Especie, como diximos de los demas interualos. Mas quando le consideraremos diuidido y compuesto, por causa del Semitono diuersamente situado, diremos que tiene siete diferentes Especies. La primera Especie tiene los Semitonos entre la segunda y tercera, y entre la quinta y sexta nota, diziendo assi: Re mi fa re mi fa solta. La segunda tienelos entre la primera y segunda, y entre la quarta y quinta nota, desta manera: Mi fa re mi fa sol re mi. La tercera Especie tiene sus Semitonos entre la tercera y quarta, y entre la septima y octaua nota, assi: Vt re mi fa sol re mi fa. La quarta tiene los suyos entre la segunda y tercera, y entre la sexta y septima nota, con esta orden: Re mi fa sol re mi fa sol. La quinta Especie los tiene entre la primera y segunda, y entre la quinta y sexta nota, como ver se puede en estas sylabas: Mi fa sol re mi fa solta. La sexta tiene los suyos entre la quarta y quinta, y entre la septima y octaua nota, assi solfeando: Fa sol re mi fa re mi fa. Finalmente dezimos que la septima Especie tiene sus dos Semitonos entre la tercera y quarta, y entre la sexta y septima nota, en esta manera: Vt re mi fa re mi fa sol. Exemplo.

Diapason que sea y de donde se dize. vean mas à plan. 290. y 426.

Lib 1. c. 7. sus pras.

Nota que de la variedad desta 7. especies de Octauas, tenemos la formacion de los 12. Tono como ver seba en el xvj. libro.

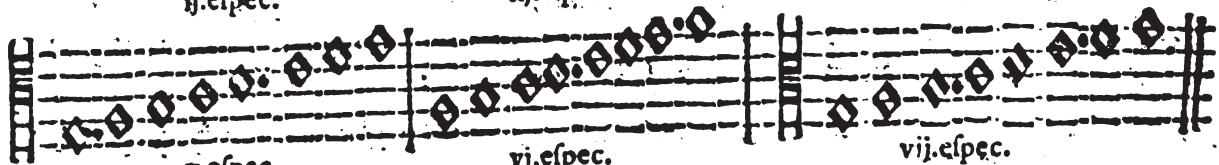
7. espec. de Octauas.



ij. espec.

iii. espec.

iiii. espec.

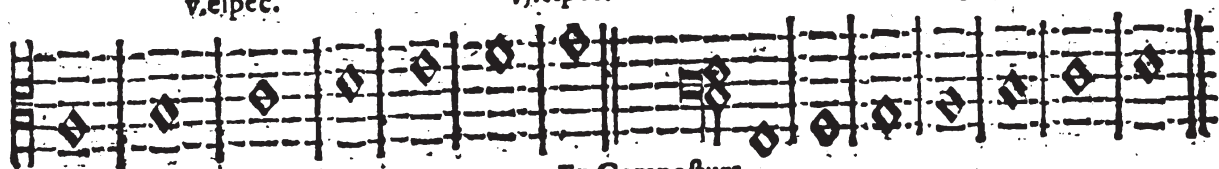


v. espec.

vi. espec.

vii. espec.

Octauas en Compositura.



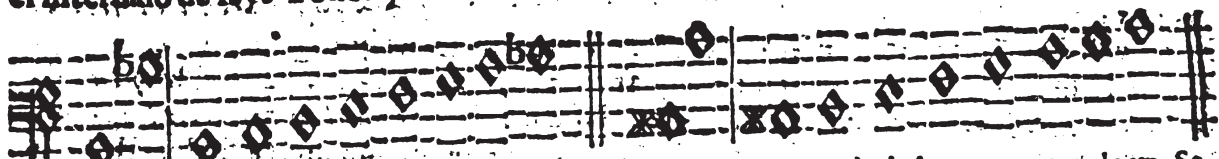
En Compositura.

De la Sindiapason ò Octaua dissonante y falsa. Cap. XVII.

Asi como despues de las Quartas y Quintas buenas y consonantes, hezimos mencion de las falsas y dissonantes, assi seria bien hazer lo mesmo de las Octauas. Porquanto ay algunos principiantes que en esto yerran muchas vezes; y es que solo tienen cuenta con el numero octonario de las notas ò voces, y no de su composicion perfecta, y verdadero termino sonoro, que es (como diximos) de cinco Tonos y dos Semitonos. De manera que, siendo de mayor ò menor interualo, la dicha Octaua sera falsa y dissonante. Las Octauas pueden ser falsas por dos causas, ò faltandoles de su verdadera composicion y perfecto termino vn Semitono incantable, siendo compuestas de quatro Tonos y tres Semitonos; ò sobrandoles el dicha Semitono, teniendo el interualo de seys Tonos y vn Semitono. Exemplo.

Por dos causas puede ser falsa la Octaua.

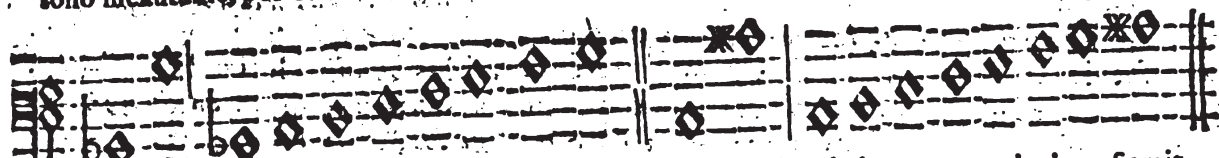
Octauas disminuydas de vn Semitono menor.



Octaua diminuyda de la parte aguda de vn Semitono incantable, por causa del b mol.

Octaua diminuyda de la parte graue de vn Semitono incantable, por causa del x subtenido.

Octauas superfluas y acrecentadas de vn Semitono mayor.



Octaua superflua de vn Semitono incantable de la parte baxa, señalada con vn b mol.

Octaua superflua de la parte aguda de vn Semitono incantable, por el efecto causado del subst. x.

Breue y sumaria demostracion de todas las Especies, assi naturales como accidentales; assi consonantes como dissonantes: que se pueden auer en el interualo de vna Nouena en Canto de Org. Ca. XVIII.

MAs para que mas facilmente se vean todos los interualos que ay dentro del termino de vna Octaua, bien es que todo lo dicho hasta aqui, pongamos en exemplo. Y porque no todas las Oct. uas pueden tener todos los terminos, ò por mas propriamente dezir, todos los interualos que diximos por causa del be quadrado que accidentalmente se haze b mol, ponremos estos interualos en el espacio de vna Nouena: siendo que ha de seruir en Canto de Organo. Las Especies pues de las Consonancias y Dissonancias, assi naturales como accidentales, que ay dentro de los terminos extremos de nueue

mas voces, son al numero de xxij. como en este exemplo que figue ver se pueden: mas las que se vsan en Cantollano, no son mas de catorze, como se dixo en el 34. Cap. del v. Lib. deste tractado.

Unifonus. Semitono menor; ò affi. Semitono mayor. ò affi. Tono menor.
 Tono mayor. Tercera menor. ò affi. Terc. mayor. ò affi. Quarta diminuyda
 ò affi. Quarta justa. ò affi. Quarta superflua ò Tritono.
 Quinta falsa por diminucion. ò affi. Quinta perfecta. ò affi. affi tambien.
 Quinta falsa y superflua por aumentacion. Sexta menor. ò affi. Sexta mayor.
 ò affi. Septima menor. ò affi. Septima mayor. ò affi. Octaua. diff. dimin. de la parte alta.
 Oct. diffon. dimi- nuyda de la parte baxa. Octaua perf. y consonante. ò affi. Octaua diffon. y superflua de la parte alta. Octaua diffona. y superflua de la parte baxa.

Sumario de los 22. intervalos que ay dentro del espacio de una Nonena. ò de nueve puntos. y sirve para Compositores.

Aduiertan que toda la diferencia que ay en las Especies dissonantes y falsas, es por ser mayores ò menores de sus perfectas, de la cantidad de vn Semitono. Aduiertan tambien que de los exemplos que pusimos en los quinze Cap. passados, bauemos de venir en conocimiento de sus Octauas, assi altas como baxas; y saber que aunque los exemplos suben, que lo mesma se entiende en abaxar los puntos: como el que tiene vn poco de juyzio puede facilmente imaginarse, sin dezirlo yo.

Nota.

Qual sea la primera Consonancia; y de los epitetos, titulos, y alabanzas de la Octaua. Cap. XIX.

Aunque parece que auemos tractado por orden las Especies Musicales, assi las consonantes como las dissonantes, por auer procedido con la natural guia, segun la

la cuenta de los números arithméticos, Vno, dos, tres y quatro, &c. correspondien-
 doles con Vnisonus Segunda, Tercera, y Quarta, &c. conforme la orden y regla de los
 Praticos: pero en realidad de verdad no es así, pues para seguir la orden de sus for-
 maciones, deuiamos comenzar de la Octaua; que es la primera Consonancia, la menor en
 Proporción, la mas simple, y la mas conocida. Que sea la mas perfecta lo tenemos por
 cosa cierta, estando que ella es la que mas de qualquiera otra Consonancia, forma el so-
 nido semejante y muy vnido, como de mas de la cotidiana experiencia, nos lo dize Lu-
 douigo Foliano de Modena en el VIII. Cap. de su Mus. Theor. oyganle. Diapason
 simpliciter est omnium Consonantiarum perfectissima, quia maior Consonantia perfe-
 ctio ostenditur penè maiorem acuti grauisq; soni unionem ac similitudinem: quanto igitur
 aliqua Consonantia magis unit, & magis similes reddit sonos, tanto erit perfectior;
 sed sola Diapason Consonantia maxime suos unit, & similes reddit sonos. Y Tolomeo
 dize; Diapason Consonantiam talem vocis efficere coniunctionem, ut qua eademq; vox
 videatur simul esse prolata: que por esta causa la llamo tambien Acquisonantia; como
 interpreta Boecio en el Cap. X. y XI. del Quinto de su Musica; y Aristoteles la llamo
 Gaza. Que sea la menor y la mas simple, lo podemos conocer de la Proporción de don-
 de se causa, que es Dupla, de dos à vno así 2 à 1, no dexando lugar para menor nu-
 mero: porque quien la tira à la mitad, es falsedad infufrible, por quanto la vuidad no
 se puede diuidir con numero entero, sino con quebrados, los quales no tienen lugar en
 las Proporciones musicales. Si à dos vuidades, diuidiendo solamente el numero ma-
 yor con fuerza queda Vnisonus, así de 2 à 1, que es (como advertimos en el Cap. 2.)
 principio de las Consonancias, y no Consonancia. La Quinta es mayor de la Octaua,
 siendo Sexquialtera así, de 3 à 2. La Quarta tambien es mayor de 4 à 3 Sexquiter-
 cia. Finalmente se puede buscar, mas no hallar, menor Proporción del Genero Multi-
 plex, ni tampoco de otro Genero. Que sea la mas conocida, se puede preguntar à los
 magos de Choro; y que sea tal, todo Cantante lo puede presuponer sin verguença, pues
 ay escriptores que llaman à la Octaua, Consonancia primera en facilidad. Dize Sali-
 nas, hablando de la Octaua (à la qual llama Vnisonancia, imitando en esto à Boccio)
 Hanc etiam facile sensus apprehendit. Nemo enim est, qui Vnisonantiam modulari
 nonit quin etiam illico Diapason moduletur, putans nonnunquam se Vnisonantiam con-
 ficere, ut pueris soles accidere: qui dum iubentur à praeceptoribus eandem eam eis forma-
 re vocem, statim Diapason modulantur, eandem se vocem reddere credentes. Et in
 Choris pueri cum viris, quam eandem vocem reddere, non possunt, in Diapason acuti-
 tiorem personant. Quod videntur innuere sacra pagina, cum in templo Psalmos per
 Octauas cantari commemorant. Sique diziendo: Et Aristoteles in Problema. sect. 19.
 quest. 29. Ex pueris atque viris antiphonos ait consistere: quoniam ita eos inter se To-
 nis distare dicit, ut Neten & Hypaten; sic enim vocat ipse acutissimam & grauissimam
 ex chordis Diapason. Es la mas facil de juzgar de todas las otras Consonancias; de la
 qual dize el glorioso Augustino. Dios nos infundio conocimiento natural del Diapa-
 son (q es Octaua) que aun los no exercitados, ni experimentados en la Musica lo saben
 conocer: que todas vezes que los extremos de vna Octaua sean diferentes en syllaba, se
 ocha deuer. Por vn falte ò sobre, no ay oydo que la pueda sufrir, por lo qual se defen-
 dio en Octaua, Fa contra Mi: y no solamente en Octaua mas en todos las de mas Con-
 sonancias perfectas, y entre ellas se pone la Quarta. Para mayor declaracion desta ro-
 gla, digo que toda Especie consonante en su genero, tiene sus extremos de tal manera
 que siempre son perfectas en la formación de su Proporción; y tengan en sus extremos
 qualquiera syllaba de las seys musicales; siempre sin otra cosa, las dichas Especies seran
 buenas y consonantes: excepto quando el vno extremo en effeto ò en imaginacion pro-
 nuntia Fa, y el otro extremo pronuncia Mi; que entonces seran dissonantes y malas, por
 la diferencia que ay entre las dos syllabas Mi, Fa, de la cantidad de vn Semitono incan-
 table Y porq los intervalos, que tienen por sus extremos las dichas syllabas, son siempre
 dissonantes y malos, los Musicos praticos, dan vna regla para esquivar estos errores,
 y dizen; que no se de Fa contra Mi en Especie perfecta; como dezir vno Mi en H mi gra-
 ue, y otro Fa en b fabemi agudo, que es Octaua arriua: ò al contrario. O de zir vno
 Mi

Qual sea la
 prim. Conso-
 nancia:

La octava es
 la Consonan-
 cia perfecta.

Lib. 1. Cap. 7.
 Harm.

Es la menor
 en prop. y la
 mas simple.

Es la mas co-
 nocida y la
 mas facil de
 juzgar.

Salin. lib. 2.
 Sue Mus. c. 7.

D. Aug lib. 4.
 de Trin. cap 3

Porque no se
 de Fa contra
 Mi en Conso-
 nancia perfe-
 ta.

Mi en H mi grave, y otro F_2 en F favt, Quinta arriua. La razon es, porque las Especies ti niendo en los extremos ò processo, pronuncia de Mi fa, ò de Fa mi, assi Diatthonico, como Chromatico; tanto natural, como accidental; no tiene sus terminos perfetos y consonantes segun la cantidad, que cada qual interualo de Consonancia ha de tener en su justa, y verdadera proporcion. No yria fuera de camino, quien dixesse otra razon y es, porque todas las cosas apetecen y deffean su semejante; y assi *un Fa quiere otro Fa, y un Mi otro Mi, para farmacion del Vnisonus, Diatbessaron, Diapente, y Diapason; y de sus compuestas y decompuestas*. De suerte, que por no cometer dissonancia, en semejantes ocasiones, ambos dos extremos han de ser Mies, ò Faes: y esto entienda no solamente de la pronuncia de la sylaba; sino principalmente del interualo de la voz: porque *el interualo y no la sylaba, es el que causa la dissonancia*: como fue declarado en el Cap. XI. hablando del Syndiapente ò Quinta falsa. Boluemos à la Octaua. Contiene en si la Diatbessaron y la Diapente como partes suyas, de las quales se compone: y aduertan que *los puntos extremos de los Diapentes son principio de los Diatbessarones*; que si no fuera assi, el Diapason se compusiera de nueue bozes: por quanto si bien miramos, cinco puntos del Diapente y quatro del Diatbessaron hazen nueue; y el Diapason que comprehende las dichas dos Especies, se compone solamente de ocho puntos: diziendo Boecio: *Iuncte Diatbessaron ac Diapente, unti Diapason videntur efficere*. La ciencia especulatiua nos aproba lo mesmo, por quanto se halla q̄ puesta la Sexquialtera, que es Quinta, y la Sexquitercia, que es Quarta, en esta si forma $\frac{1}{2}$ y multiplicados arithmeticamente los mayores numeros entre ellos, y los menores tambien, sale la Dupla; verdadera forma del Diapason, q̄ es Octaua, assi.

Nota bien lo que digo.

Que la 5. y la 4 baxen la Octaua.

Lib. 3. cap. 8º

3 à 2 Sexquialtera, desde tres à dos, y

4 à 3 Sexquitercia, desde quatro à tres

Suma.

12 à 6 Dupla, desde doze à seys; cuyos numeros radicales son

Autores diversos.

2 à 1. de dos à vno. Remigio hablando de la Octaua dixo; *Tertia Symphonia est, quae etiam de octo dicitur, unde nomen accepit; nam apud veteres Cytbara ex octo vocibus constabat*. Bernardo Santo dize: *Pulchra symphonia Diapason in octo vocibus pollet*. Blas. Roseto dize: *Antiqui numerum octonarium, iustitiam vocauerunt*. Marciano Capella dize: *Sicut octaua dies nostre resurrectionis praecunetis erit dulcior, & suauior, sic haec Consonantia in octonario constituta, praecunetis dulcior est, & suauius recipitur ab auditu*. Mas, Plinio dize, que la Octaua contiene el cuerpo de todo el mundo, y que desde la tierra al cielo adonde se comprehenden los signos de las estrellas, hecho el computo de todo, ay puntualmente la distancia de vna Diapason: como fue tocado en el Cap. XIII. del seg. Lib. à plan. 223. Y porque en la Octaua se encierra toda la sustancia y diuersidad de las Especies, los Muscos la honraron con diuersos epitetos: unos la llamaron Engendradora, otros Madre, otros Fuente, Origen, Principio, Morada, y otros subiecto vniuersal de toda Consonancia y de todo interualo &c. Finalmente podemos concluir y dezir, que esta Consonancia es la Madama, y Reyna de todas las demas Consonancias simples, y que debaxo de su manto tiene las de mas Especies de los interualos menores, y en si se incluyen y cierran todos los de mas terminos musicales; assi los consonantes, como los dissonantes; assi los perfetos, como los imperfetos. Quien deffea sauer de quantas maneras a sido nombrada la Octaua, vea el Cap. LVI. del segundo Libro al numero 16. à planas 288.

Hist. Nat. lib. 2. cap. 22.

Epitetos de la Octaua.

Del Diesis ò Sostenido, y de sus effectos. Cap. XX.

A Y dos maneras de Diesis, llamado por otro nombre Sostenido. El vno es del Genero Enharmonico, que vale la mitad de vn Semitono cantable: al qual Semitono le formauan los antiguos Musicos, en dos mouimientos. Y este Diesis es del valor de cinco Cismas (siendo cada Cisma media Coma) ò de dos Comas y vna Cisma, que es la mitad de cinco Comas: cantidad justa y verdadera del Semitono cantable. No faltan autores que escriuen que en este Genero Enharmonico ay dos Diesis, vno mayor y otro menor. El mayor dizen que es de la Proporcion Sexquientesima quarta, con-

Al curioso.

Diesis Enharmonico que sea.

uen

uien à fauer de las cinco partes del Semitono cantable, las tres: y que Supertriparciente 125. es el Diesis menor: es à fauer, las dos partes de las cinco: y sin diferencia ninguna, tanto el Diesis mayor como el menor en el Genero Enharmonico (que en los otros dos no tiene lugar) se escriue desta manera ✕ con dos Comas encruzadas: con la qual cifra se señala toda segunda cuerda de cada Tetrachordo Enharmonico, como ver se puede en el Cap. 34. del segun. Lib. à plan. 252. Esta segunda opinion me satisfaze mas, que la primera; que es de Nicolas Bolicio: y lo dize en su Inquiridion de Musica. *La segunda manera de Diesis es del Genero Diattonico y del Chromatico, y es del valor del Semitono incantable ò de la Lima, es à fauer de quatro Comas assi figuradas ✕ (vean mas à plan. 283.) y esto es segun vso, que segun la verdadera arte theorica, es el Diesis solamente de dos Comas: ni otra cosa es, que la mitad de vn Semitono incantable; como dize P. Aron en el seg. Libro del Toscan. al Cap. xx. y primero dello dixo Boecio al Cap. 27. del 2. lib. de su Mus. Mas el Pratico lo llama Diesis (como al otro) respecto al effeto que haze de sustentat, y no respecto à la cantidad que sostiene.*

Segun vso.

Diesis Diattonico y Chromatico, qual sea.

Effeto del Diesis.

A que fin se pone el Diesis.

Nota esto para mayor inteligencia de lo q se dixo à este proposito en el x. capitulo pasado.

Quando la lengua nombra Semitono y la voz Tono.

El sostenido acrecenta si pre el punto, mas la distancia auezes la disminuye y auezes la acrecenta.

Visto que cosa es Diesis, vamos agora adelante mostrando el effeto que haze. **Di-**go que queriendo el Compositidor subir la nota da el imaginada, *le serà menester servirse de la Figura Diesis; à la qual le fueron ordenadas tres letras naturales ò proprias, es à fauer la C, la F, y la G, assi graues, como agudas, y sobre agudas: y esto segun la orden de la Diattonica Musica. El dar y el quitar à las Figuras una parte de su natural Sonido, por dos causas ha sido puesto en vso: primeramente para poder passar de vn Genero de Musica à otro con medios buenos y suficientes; y despues para poder mostrar con el canto las cosas tristes, piadolas, y llorosas; q sin el, no huiera diferencia del canto alegre y regozijado, de los de dolor, lagrimas, y muerte. Y para hazer esto es necesario vsar vna destas señales b $\text{H} \times$: lo qual se baze afin de mudar una Especie imperfecta menor en una mayor; como de A à C Tercera, ò de A à F Sexta; à las quales Especies, poniendosele la dicha Figura debaxo de la C y de la F, subirà mas las notas señaladas, la cantidad de vn Semitono incantable; no natural, sino imaginado accidentalmente. Y aduertan que aunque la nota señalada con Substenido se muestre y declare por vn Fa, todauia tomarà encubiertamente la fuerza de la sylaba Mi: porque el sonido es aquel, que baze la distancia grande ò pequeña, y no la sylaba: adonde siendo especie de Tercera menor, por el effeto del Sostenido ò Diesis, añadido à la nota aguda, boluerse mayor. Esto se ve claramente al subir quando se hiziere Mi fa sol, sosteniendo el Fa: porque entonces se conuierte el Semitono en Tono, baziendo de Mi fa, Re mi: que aunque la Solfa dize Mi fa, que es Semitono; la voz entona Re mi, que es Tono: de suerte que con la lengua nombramos Semitono, y con la boz entonamos Tono. Tambien siendo Sexta menor, por la mesma causa se muda en mayor: porque lo que primero era Semitono, se trasforma en Tono. Tambien por la fuerza y effeto del dicho Substenido, poniendolo à la nota baxa se baze de una Especie mayor, otra menor: porque lo que de antes era Tono, se buelue Semitono; como veremos en el Cap. 24. Mas, es menester aduertir, que quien considera solamente la cuerda ò posicion, diremos que siempre acrecenta de la cantidad de vn Semitono incantable à la nota q señala; tanto si sube como si baxa la dicha nota, y esto es infallible. Mas si consideraremos el effeto que haze en las distancias, diremos que auezes disminuye y auezes acrecenta. Desta manera, que en el baxar disminuye la distancia de la cantidad de vn Semitono incantable, boluiendola de Tono en Semitono cantable: y en el subir acrecenta la distancia de la mesma cantidad, boluiendola de Semitono Tono; como en este exeplo pratico se ve.*

Exemp. del effeto del Diesis en el Diattonico y Chromatico.



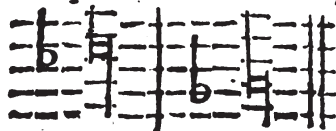
Porque la nota abaxa, el effeto del Diesis es, q disminuye la distancia, y de Tono se buelue Semitono: y de Tercera mayor, menor.

Mas las Figuras ò notas señaladas con el Diesis, siempre quedan subidas la cantidad de vn Semitono; no incantable, de mas de $\frac{1}{2}$ natural.

Porque sube la nota, el effeto del Diesis es, que acrecenta la distancia; y de Semitono haze Tono: y de Tercera menor, mayor.

De las dos bes en Musica, es a saver, b y ♭: y de sus efectos. Cap. XXI.

Los Praticos vsan en la Musica de dos señales, y son buenas, porque dan gran lumbré al canto. La vna es vna be, pequeña y redonda assi b; llamada Conjunta de bemol, ò be redonda: y de Guido Monge (y esto à imitacion de los Griegos) es llamada MENON, que quiere dezir, accidental. Y pues lo que es accidental, no es proprio; y lo que no es proprio, no es natural; por esto los que dizen ser natural, merecen el nombre de Sacristanes de aldea. Y noten, que para diferenciar el Fa del Mi de la posicion de Besabemi, se pusieron en vso estas dos bes: la primera, como queda dicho, es redonda, que señala Fa: y porque ha de ser blanda, llamase b mol; deste nombre latino, Mollis & molle, que significa cosa blanda y suaue. La otra señal es para Be cuadrado, y se figura con otra be, pero de hechura quadrada assi ♭, que señala Mi: de donde vnos Musicos llamaron al punto que tiene la tal be, punto por Be quadrado. Otros, porque el dicho Mi es rezio, en comparacion del Fa, le pusieron nombre de Be duro, dandole su deriuacion de la palabra latina Durus, dura, durum, q̄ quiere dezir cosa dura y rezia: y assi la nota que tuuiere esta señal ♭ quadrada, se cantará con fuerça, con voz rezia, y dura mayormente al subir del canto, como se dixo en el Cap. 43. del Lib. vj. à plan. 505. Lo dicho hasta aqui, se puede certificar de lo que escriue el R. D. Blas Roseto en su Compendio de Musica, el qual dize assi: *Be quadrum est dura proprietas, qua dure debet cantari: be molle, est dulcis proprietas, qua dulciter debet pronunciari.* Mas abaxo en la mesma plana, figue diziendo en esta manera: *b rotundi cantus dicitur ille, qui propter mutationem natura in ipsum, vel à conuerso, nihil durum resonat: sed molle & delectabile: & ob hoc be rotundum, b molle merito nuncupatur. Et quia in eo nulla duricia reperitur, ideo ad differentiam be quadri, ipsum rotundum Doctores figurare curarunt, & be quadrum be durum meruit nominari; & propter suam duritiam à Doctõribus ordinatum est, ipsum quadre debere figurari.* Estas dos bes, b ♭, son diferentes assi en el efecto, como en la figura, y en el canto: el vno abaxa, y ♭ significa dulce; y el otro sube, y significa duro: de donde vinieron à dezir los antiguos en sus reglas: *Mi dure datur, & Fa molificatur.* Ay hombres que no ponen las dichas señales de vna forma en los Signos, porque à la señal de Be cuadrado suben vn poco, y à la de Be mol ponen vn tantico mas baxa, assi.



Esta obseruacion (aunque segun su efecto es verdadera) me parece vna curiosidad vana y superflua; aunque se haga con autoridad de Rubineto. Y de aqui vinieron à dezir vnos escriptores muy especulatiuos y muy subtiles, que Besabemi tiene dos Signos, el vno de be Fa, y el otro de be Mi: y dan por razon, que cada Signo tiene vna letra; y porque en Be fa be mi ay estas dos letras b ♭, dizen auer tambien dos Signos, lo qual es falso; y prueuolo desta manera. En qualquiera dos Signos se pueden cantar dos bozes imediatas, subientes y descendientes, assi como *Vt re, ò Re vt; Mi fa, ò Fa mi:* de Besa à bemi no se pueden cantar dos voces subientes ni descendientes, porquanto es Semitono incantable, el qual no tiene lugar en el genero Diatonico ò natural, luego no son dos Signos. De mas desto, digo que no es verdad que en Besa bemi aya dos letras, si no vna sola; mas de dos maneras figurada para significar los dos diferentes efectos que causan. Que sea assi, ambas à dos llamamos be, no obstante que la vna sea de forma redonda, y la otra quadrada. Las señales de be quadrado y las de Bemol hazen vn mesmo efecto, mas por contrario mouimiento, como esto sea que su obra dellas otra cosa no es, que el dar y quitar à las distancias el Semitono incantable. Pues acerca del be mol es de notar, que si esta b señal en algun Signo estuuiere, dize el tal punto que la tiene, estar vn Semitono incantable mas baxo de donde esta puntado. Y si fuere vna destas señales de Be quadrado ♭, dize al contrario; es à saver que el tal punto que las tiene, esta vn Semitono incantable mas subido de lo que esta puntado. De manera que, si el b mol se pone à vna nota que suba, disminuye la distancia, y de Tono baze Semitono; y si la nota abaxa, acrecencia la distancia, baxi

Menon que quiere dezir.

Porque se pusieron en arte las dos bes.

Porque se llama be mol, y be quadrado; y de donde se dize.

y à fol. 345. Cap. 22.

Regla antigua de las dos bes.

En Besabemi ay vna letra, y no dos.

Es intervalo cromatico.

Nota bit esto, que no contradize à lo dicho, ni à lo que fomos por dezir.

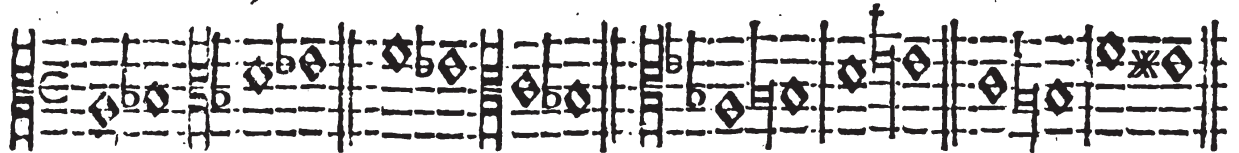
Efecto diferente entre las dos bes.

ziendo de Semitono, Tono. Mas las señales de be quadrado obran todo al contrario: porque si se ponen à vna nota que suba, *acrecenta*; y de Semitono forma Tono: y si la nota abaxa, *diminuye la distancia*, y de Tono haze Semitono. Diremos para mayor claridad, que la señal de be quadrado, es para *sustentar el punto*, cantando hazia baxo; ò es para *entonarlo rezio*, cantando hazia arriua. Y la de be mol *sirue para dexar caer el punto*, cantando hazia baxo; ò *baxerlo blando*, subiendo. Para cuya inteligencia es necesario saber que ay punto (que es nota ò voz) *substenido, dimisso, intenso, y remisso*. Los dos primeros vltimos descendiendo el canto, y los dos vltimos subiendo. Quando baxando el Cantor de Tono haze Semitono, *llamase punto substenido*: y si de Semitono hizo Tono, *dezir seba punto dimisso, caydo, ò dexado*. Mas quando subiendo de Semitono hizo Tono, *sue punto intenso*: y si de Tono hizo Semitono, *se llama punto remisso*. La practica de todo lo dicho en este Cap. pongo en dos exemplos por mayor facilidad, y mayor luz.

Exemplo de lo dicho.

Quatro terminos de puntos, sustenidos, dimisso, intenso, y remisso.

Tengan cuenta con esta practica.



El be mol de Tono haze Semitono, porque la nota señalada sube.

Y aqui de Semitono haze Tono, porque la nota señalada baxa.

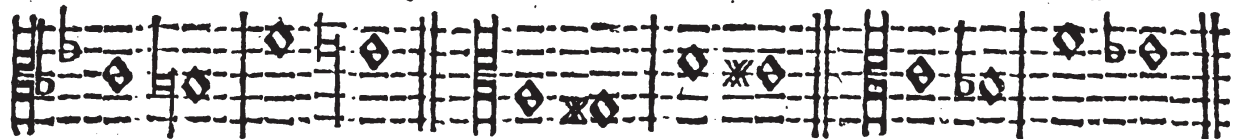
El be quadrado de Semitono haze Tono, porque la nota sube.

Y aqui de Tono haze Semitono, porque la nota señalada baxa.

Puntos substenidos.

Puntos dimissos.

Exemplo de los quatro puntos, lo mismo será de salto.

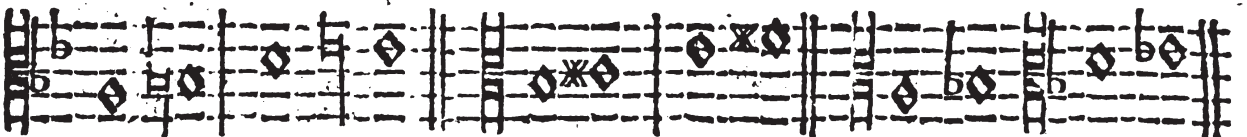


Porque abaxa la nota, de Tono haze Semitono.

Y de Semitono haze Tono.

Puntos intensos.

Puntos remissos.

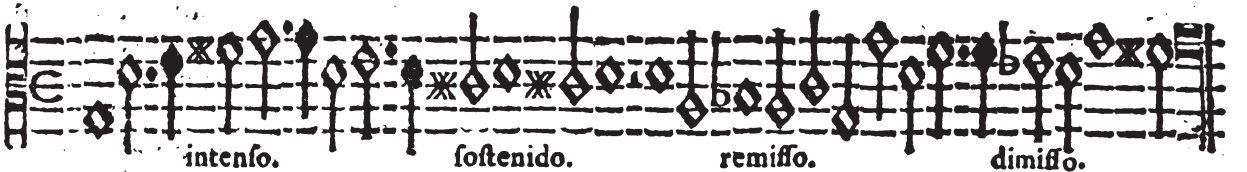


Porque sube la nota, de Semitono haze Tono.

Y de Tono haze Semitono.

Porque el ver la diuersidad de los quatro puntos tan secamente puestos, puede causar ofuscacion à los de rudo ingenio, y à los que no son muy expertos en la Musica, agora pondremos aqui algunos dellos mas en forma.

Practica en Canto de be quadrado: lo mismo se puede imaginar siendo de be mol etc.



intenso.

sostenido.

remisso.

dimisso.

Conciusion.

Ven pues aqui ser verdad lo que deximos, que la señal de be mol tiene baxada la nota; y la de be quadrado, subida. Son pues contrarias estas dos señales en los efectos; porque tanto es el be mol *affeminado*, quanto el be quadrado *varonil*. El qual be quadrado segun su efecto, de lo remisso hazé intenso, y de lo suave aspero: mas el be mol obra al contrario, porque de lo duro haze blando, y de lo rezio y aspero haze manso y suave. No en finalmente que en medio de los cantos de be quadrado, se señala be mol; y en los de be mol, be quadrado: y q̄ el Diesis ò Substenido, tanto sirue en los vnos, como en los otros: las cuales tres señales, ò quitan ò añaden el Semitono incantable.

La diferencia que ay entre el be quadrado, y el Sostenido ò Diefis Cromatico, usado en el Genero Diatónico. Cap. XXII.

Entre estas dos señales H X de be quadrado, no ay diferencia en el efecto, si no en la postura ò situación: porque la be quadrada se escriue solamente en los Cantos que son compuestos por be mol; y esto en dos letras, es a saber en B y en E: y entonces es necesario dexar el Fa accidental, y pronunciar el Mi natural. Mas el X Sostenido se escriue assi en Canto de be quadrado como de be mol, y se pone en los puntos ò posiciones que sufren el Substemo; los quales ordenariamēte son los que ay en estas tres letras G. F. G. graues, agudas, ò sobre agudas que sean: y entonces es necesario cantar el nombre de la nota por Tono, y la distancia de la voz por Semitono. En A, nunca se le pone señal accidental (si no es por Conjunta ò Musica fista) la causa es porque participa con el Tono mayor. Por la mesma razon, tampoco à la letra D, se le hauria de poner el Sustemo ò Diefis; aunque el uso de los Praticos quiere de otra manera.

Todas vezes que à la nota que esta puesta por regla de be mol, queremos cantar por be quadrado, adviertase de poner en la dicha posición su señal natural, que es esta H y no estotra X . Declarome mejor: digo que siendo el b accidental y el X tambien, no conuiene de ninguna manera señalar la posición del be quadrado con el Diefis; pronunciando Fa substenido; si no de razon y mas conforme al Arte, se ha de escriuir el be quadrado, pronunciando Mi. Que siendo estas dos b X señales accidentales, no se sufre poner vna señal accidental, sobre de otra señal accidental. Non datur Signum accidentale (dize Guido) supra Signum accidentale. Lo mesmo digo conuiene observar en la posición de Elami, quando se ofreciere semejante occasion. Nadie se perturbe: si oye dezir esto, porque à la dicha posición mas le conuiene el H que el X : y esto por la razon ya dicha, y tambien porque en Elami, el Mi es de be quadrado natural, y no ay Fa para seruicio del be mol, si no accidental. Tanto mas que es regla general, que en las lugares adonde se escriue el b, ay se escriua el H , quando fuere menester: bolver à la dicha posición la cantidad del Semitono incantable, que le fue quitado del b. En Elami muchas vezes hazese Fa accidental con b, el qual se ha de quitar y deshazer con el be quadrado y no con el Semitono, como usan los Praticos modernos, digo algunos. Verdad es que para los Cantores (tanto mas por el uso que es ya viejo), parece mucho mas facil el pronunciar los puntos de be mol, señalados con X Diefis, por Fa subido ò substenido, que señalar las dichas Figuras con la señal de be quadrado, pronunciando Mi; dexando el Fa de be mol, y tomando el Mi de be quadrado. Pero quando que el Cantante no haga caso de guardar la verdadera orden, procure al menos el Compositor de hazer lo que deue, y conformese con el Arte.

La regla pues será esta: Si en las posiciones adonde ay Fa y Mi, ay niere occasion de señalar cifra de be quadrado, poner se ha el H : mas si despues aconteciere ponerla en otras posiciones adonde aya otras syllabas que Fa y Mi, será siempre la señal del X Semitono ò Diefis. Con la ayutade de las tres señales accidentales (como en otro lugar dize) fueron inuentadas las Conjuntas: y esto asin que el Arte pueda imitar mejor à la naturaleza. Las Conjuntas pues son necessarias y no arbitrarias, como escrito tienen vnos ciertos inueñtores de reglas nueuas. Ni otra cosa es Conjunta, que señal accidental; porque mouetur ad tempus, el qual potest adesse & abesse sine corruptione subiecti: que segun el Philosopho; Accidens est quod adest & abest preter subiecti corruptionem. Quando las dichas señales son particulares, que sirven para vno, dos, ò tres puntos, se ponen junto al tal punto ò puntos: mas si fueren para todo el canto se ponen en principio de todos los renglones, entre la Claua y el Tiempo, en el Signo que fuere menester. Quando en Befabemi posición natural de las dos bes, ò en Elami por accidente, se pusiere la señal de be quadrado, dize el tal punto en el tal Signo ser Mi; y quando la de be mol, que es Fa. Pero noten que no todas vezes que estas señales vienen ay necesidad de mudar Solfa, porque seria dificultoso y aun feo: si no advierten se ha que si en la distancia de Semitono, pronunciaren con la Solfa, nombre de Tono, sea tan

Donde se pone el be quadrado.

Donde se pone el Semitono.

Puntos que no quieren Substenido.

Altem en su Dial. de los concier. a pla. 1. y Zacc. en su p. ar ca. 1. de. pr. lib.

Nota que digo, que el Mi de Elami es de be quadrado, en quanto à la distancia y no propiedad: que muy bien advierto que el dicho Mi canta por la propiedad de natura.

A los Señores Compositores

En el 5. lib. cap. 6 à plan. 404.

Conclusion para los Praticos.

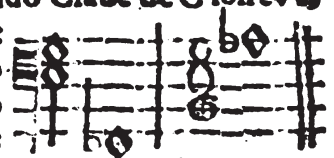
† que es cantado por Musica fista, &c.

Puntos señalados como se deuen usar.

blando y remiſſo el dicho punto como ſi fuera Fa: de manera que, *pronunciando voces de Tono, den interuſo de Semitono*. Semieñtamente digo, que ſi ay ſeñal de be quadrado, aunque digan voces de Semitono, den diſtancia de Tono. La contrariedad que ay entre las dos propiedades de mol y de quadrado, y quando hauemos de cantar por be mol, ſe tractó en el 8. Capitulo del v. Libro, à plan. 406.

De las ſobredichas tres ſeñales, qual ſea la mas uſada. Cap. XXIII.

El be mol es mas uſado que el be quadrado, el qual pocas vezes ſe eſcriue.

EL be mol, es mas uſado en la Música, que el be quadrado; aſſi porque por ſu medio ſe traſportan los cantos naturales fuera de ſus Proporciones y de ſus propias cut-das; y ſiempre los cantos be molares ſe puntan con el be mol: como porque muchas vezes ſe ſuſtenta alguna Figura fuera de ſu natural, por via del X Suſtenido; y tambien porque los cantos de be quadrado nunca ſe puntan con el H ; porquanto ſe entiene tacitamente, es à ſauer, per priuationem; ſe no es auezes en algunas poſiciones adon de el Compoſidor teme, que el Cantante diga Fa en lugar de Mi; con que venga à ha-zer alguna diſſonancia. Los antiguos aſſi que los Cantores cantaffen mas aſſegurados, ſeñalauan el be mol tambien en la Octaua baxa de Fa vt graue; que es el punto mas baxo de Gamave. Lo meſmo hazian en la parte del Tiple, trahendo Clauē de G ſolre vt, todas vezes auian de poner notas en Fa vt, fuera de la mano, aſſi:  y como ver ſe puede en diuerſas obras, particularmēte en vn volumen, que ſe imprimió en Venecia el año de 1507, intitulado ODECHATON DE MVSICOS. Aquí aduerto que auezes pronunciamos Fa, ò Mi, aunque las Figuras no tengan las dichas cifras, y eſto es por la fuerza de los paſſos privilegiados de los antiguos: los quales ſi ſeñalar ſiempre con particular cifra el be mol ò be quadrado, dauan por regla general, que *al punto mas arriba del La ſe dixee Fa; todas vezes que al canta no ſubieſſe mas en alto. Y que en ſalto de Quarta, de Quinta y de Octaua, no ſe pronunciaſſe Mi contra Fa, ni Fa contra Mi*, por la relacion diſſonante y fea; mas ſe perfeccionaſſe con el aditamento del be mol ò be quadrado imaginado: como de eſtos pocos exemplos ſe puede venir en conocimiento de todos los demas.

Regla anti-gua.

Exemplo de los be mol, y be quadrados imaginados: y en otros Signos con ſus Octauas.



Compoſidores.

Aunque todo eſto ſea ſeguro, todauia bien es ſeñalarlos alomenos en todos aquellos lugares, que no eſtuyeren debaxo de la dicha regla general, adonde puede auer ſoſpecha de entonar Quinta, Octaua, Dozena, ò Quinzena falſa con otra parte; que no ſeñalandolos, en tales ocasiones, cometeran grande error. Que como dize Pedro Aaron en la adición del 2. Lib. de ſu Toſcaello. *Propoſitum in mente retentum, nihil operatura* Exorto pues, que el Compoſidor en los lugares dudofos y peligrosos, ponga la ſeñal de b ò de H X ſegun hiziere à propoſito; aſſi que el Cantor no aya à pronunciar coſa que ſea contra ſu intencion y propoſito, con que de vna vez venga à dar mala ſatisfacion aſſi meſmo, al Compoſidor, y à los que eſtuyeren eſcuchando.

De que manera las Terceras y Sextas mayores, se muden en menores: y las menores, en mayores. Cap. XXIV.

Los efectos destas cifras b \sharp \times (como dicho es) son de añadir ò quitar el Semitono in-cantable; y por confi-guiete, sirven de permutar ò trãformar en menor à vna Consonancia que sea mayor; ò por el contrario, en mayor la menor. Entre las Consonancias solamente las imperfectas (que son Tercera y Sexta con sus Octauas y compuestas &c.) se pueden mudar, quedãdo siempre Consonancias, y teniendo siempre el nombre de Especies buenas. Este mudamiento no pueden hazer las Consonancias perfectas, que son Unifonus y Quintas con sus Octauas, &c. La causa desto es, porque tienen cantidad cierta y limitada, sin variarla jamas: y tambien porque tienen vn ser firme, estable y determinado; el qual no puede recibir mutabilidad para mayor ni menor cantidad, so pena que luego dexarian de ser Consonancias, y serian Disonancias; como por extenso se dixo à planas 569. En los Cap. 6. y 7. 12. y 13. diximos que sea Tercera mayor y Tercera menor: Sexta mayor y Sexta menor: de quantos Tonos y Semitonos estè compuesta cada qual Consonancia destas; y quantas Especies ay en cada una; aqui pues no sera menester repetir lo dicho, saluo para mas claridad, ponremos algunas diversidades de las Terceras y Sextas que ay: las quales diuersidades estaran dentro del termino de vna Octaua, para que se consideren mejor, no obstante vayan duplicadas.

Quales Consonancias se pueden mudar.

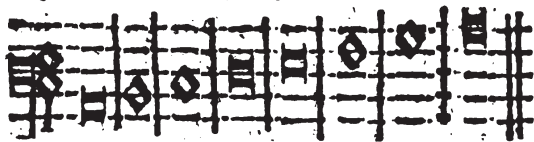
Porque las Consonancias perfectas no se pueden mudar.

Lib 9. cap. 11 à plan. 569

Exemp. de las Terc. mayores y men.



Las puntadas con nota Breue son mayores, y las con Semibreue, menores.



Exemp. de las Sextas mayores y men.



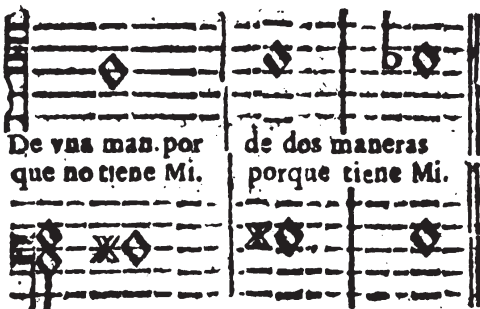
Las puntadas con nota Breue son mayores, las demas son menores.



Pues las Terceras mayores se mudan en menores, poniendo al punto baxo vn \times Substenido; y las menores mudanse en mayores, poniendo al punto de arriua el mismo Substenido, que (si miramos bien) viene à ser todo al contrario. De mas desta manera, otra ay que se haze con el be mol, que sirve solamente à las Terceras, que tienen el vno de los dos extremos en Mi; el qual Mi se muda en Fa con la dicha señal de be mol. Y assi concluyremos, que las Terceras que no tienen vn extremo en Mi, se mudan solamente con el Sostenido; y las que tienen el Mi, se mudan con el Sostenido y con el be mol. La mesma regla de las Terceras sirve tambien para las Sextas.

Nota.

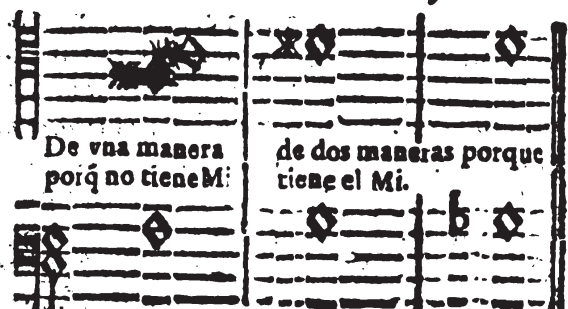
Terc. mayores mudadas en men.



De vna man. por que no tiene Mi.

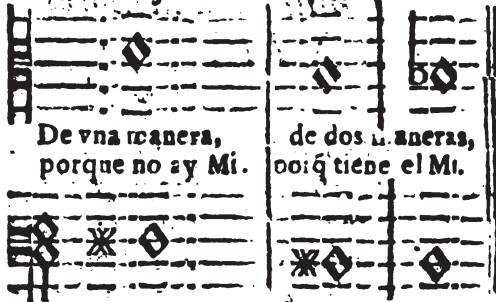
de dos maneras porque tiene Mi.

Terc. menores, mudadas en mayores.



De vna manera porq̃ no tiene Mi.

de dos maneras porque tiene el Mi.

Sextas mayores, mudadas en men.*Sextas menores, mudadas en mayores.*

El Diez de
Dofre es: una
propie.

Aduertan muy bien estas reglas, que el saber mudar las Consonancias de mayores en menores, y de menores en mayores, es de mucha comodidad al Compositor: las cuales reglas replicaremos sumariamente en esta manera.

1. Las Conson. se mudan de may. en menores, y de menores en may. con vna destas \flat \sharp .
2. Las mayores mudanse en menores por arriba con el \flat : y por abaxo con el \sharp .
3. Las menores mud.en may. por arriba con el \sharp , y por abaxo con el \flat . que es al contrario.
4. Las Consonancias que no tienen vn Mi por extremo, se mudan solo con el \sharp : mas
5. Las Consonancias, que tienen vn Mi por extremo, se mudan con el \sharp , y con el \flat .

*De las Consonancias, quales son la mas hermosas
y mas llenas. Cap. XXV.*

Vo. Zarl. Inf.
Harm. par. 3.
cap. 8.

A Vezes los Musicos suelen vsar dos terminos, es a saber, *Consonancia llena y Consonancia hermosa*. Pero es de aduertir, que pocas vezes vsaron estos terminos, sin añadirles la vna destas dos partezillas, *Mas ó Menos*: diciendo en esta manera; *Consonancia mas llena y mas hermosa; ó assi, Consonancia menos llena y menos hermosa*: teniendo siempre respecto à otra Consonancia. Llamam *mas llenas* à aquellas Consonancias, las quales tienen mayor poderio de ocupar el oydo con diuersos sonidos: por lo qual se puede dezir que *la Quinta es mas llena de la Octaua*, por quanto sus extremos ocupan mayormente el oydo con diuersos sonidos, que no hazen los extremos de la Octaua; los quales son equisonantes, y asemejanse lo vno à lo otro: de manera que, dexando à parte la Octaua, todas las otras se dicen ser mas llenas las vnas que las otras, enquantò que la vna tiene mayor fuerza de contentar el oydo, que la otra.

Regla para
saber quales
Consonancias
son mas llenas,
y quales
mas hermosas.

De aqui sacar se puede vna regla, y es que *todas aquellas Consonancias que son de mayor Proporción, son mas llenas; dexando (como dichos es) la Octaua y sus compuestas*. A aquellas despues llaman *mas hermosas*, que son contenidas de menor Proporción: y à la verdad assi es; mayormente quando son puestas à sus propios lugares: presu- puesto que aquellas Consonancias, que tienen sus Proporciones mas cercanas à la Dupla, por naturaleza dessean la parte graue; como proprio lugar: y vienen à ser mas llenas de las que tienen sus Proporciones mas lexos de la Dupla: porquanto estas son de menor Proporción, que no son las primeras: y por su naturaleza dessean el agudo.

Comparaciones
para nuestra
propofita.

Y assi puestas à sus propios lugares, vienen ser menos llenas, y mas hermosas de las otras; porque estando en el agudo, por la velozidad de los mouimientos, penetran mas ligeramente el oydo, y haze se sentir con mayor deleyte. Y tanto mas son hermosas, quanto mas se apartan de la simplicidad; de la qual nuestro sentido no se alegra mucho, y acompaña se à otras Consonancias: que mas quiere las cosas compuestas, que las simples. Acontece al oydo cerca los Sonidos, oyendo las primeras Consonancias, lo que suele acontecer à la vista cerca à los principales colores, de los quales todo mediano color se compone. Que assi como el blanco y el negro le dan menos deleyte de lo que hazen algunas otras colores medianas y mixtas; assi dan menos deleyte al oydo las Consonancias principales, de lo que hazen las otras, que son menos perfectas. Y assi como el verde, el colorado, el azul, y otros semejantes le deleytan mas, y tanto mas le parecen hermosos (porquanto son muy apartados de los principales) que no haze la color que llaman

ruan ò pardillo : de las quales la vna es mas cercana al negro , y la otra al blanco : assi el oydo se deleyta mas en las Consonancias , que son mas apartadas de la simplicidad de los sonidos ; porquanto son mucho mas hermosas de las que le son mas cercanas . Y casi de la mesma manera se deleyta el oydo de la composicion de los sonidos , que haze la vista de la composicion de los colores . Porque la composicion de los colores ò que no puede ser sin alguna harmonia , ò que tiene con la harmonia alguna conueniencia : porque assi la vna como la otra se compone de cosas diuersas . De adonde podemos dezir , que assi como las dichas Consonancias mayores son mas llenas , que no son las menores ; assi las menores son mas hermosas de las mayores : y tãto mas se siepẽ sonorosas (que suenan mucho) y agradables al oydo , quando son puestas en sus propios lugares . Para ser capaces de lo dicho , es menester buena inteligencia y mucha atencion : pero porque no todos son actos à entender lo que tienen leydo , por esto ponremos lo contenido con declaracion mas llana , para principiantes .

De los elementos unos son consonantes y otros dissonantes : los consonantes por naturaleza son suaues al oydo . De las Consonancias algunas son mas llenas , y otras menos llenas . *Las mas llenas son Quarta, Quinta, y Octaua* : aduertiendo que destas tres la Quinta es mas llena , que la Quarta ni Octaua , por causa que ocupa mayormente el oydo y deleyta mas ; verdad es que la Dozena es mas llena que ella , y la Quarta es mas llena de todas sus menores . *Las menos llenas son Tercera y Sexta* ; y son de dos diferentes maneras , vnas mas hermosas , y otras menos hermosas .

Consonancias mas llenas.

Menos llenas

Las mas hermosas son Tercera y Sexta mayor (de las quales la Sexta es mas llena) y siempre dessean hazerse mayores , passando la Sexta à la Octaua ; y la Tercera à la Quinta : son por naturaleza sonorosas , viuas , llenas , varonites , alegres , con que hazen salir las composiciones llenas de alegria y biueza , y son mas apropiadas para cosas asperas , que no lo son las otras menores . *Las menos hermosas son Tercera y Sexta menor* (y destas , la Tercera es mas llena , que la Sexta .) Estas dessean siempre hazerse menores , llegando se la Sexta à la Quinta , y la Tercera al Unifonus . Son por naturaleza enfermas , debilitadas , affeminadas , tristes , dolorosas y melindrosas ; con que salen las composiciones melanconicas , floxas , lamentables , affanosas , y dolorosas : para cosas de amores y de lastima son apropiadas .

Mas hermosas.

Menos hermosas.

Mas las Dissonantes , ò Dissonancias , por naturaleza son asperas y enfufribles al oydo ; con todo esto , desta asperidad vnas participan mas , que otras . *Las mas asperas son Segunda menor , Septima mayor , Tritono , y Quinta falsa por augmentacion . Las menos asperas son Segunda mayor , Septima menor , Quarta diminuida , y Quinta falsa por diminucion .*

Dissonancias mas y menos asperas.

De como las Dissonancias son muy necessarias para la perfeccion de las Composiciones . Cap. XXVI .

EXperiencia muy cierta y muy aueriguada es , que la Dissonancia no solamente es triste de sentir , mas tambien es de huyr en todo y por todo : que *mas facil cosa es que vno (aunque no sea Musico) sienta la Dissonancia , que conozca la Consonancia* : y que mas se atriste del sonido falso , que no se regozije del perfeto y bueno . Y aunque es verdad , que *las Consonancias principalmente son consideradas del Musico , y no las Dissonancias* . porquanto con ellas principalmente compone sus Canciones , con todo esto (como dize Plutarco en la vida de M. T. C.) parece que considere tambien aquellas bozes , que son dissonantes ; es à sauera aquellos interualos , que no hazen Consonancia ; para que sepa escojer aquellas cosas que le traen comodidad y prouecho , y huya las que poco hazen à su proposito : siendo que aquellos interualos que son dissonantes , engendran malissimo sonido al oydo , y hazen la Composicion aspera y sin ningun genero de suauidad . Esto es , quando el Compositor las quiere poner en obra absolutamente , sin encomendarlas à las Consonancias : pero todas vezes se sirve dellas con los devidos medios , hazen marauilloso efecto y son muy necessarias para hazer la

La Consonancia principalmente es considerada del Musico , y no la Dissonancia .

Composicion de todo punto perfecta y acabada. Que sin duda ninguna hazen la Música mas deleytosa por la variedad de los interualos, y diuersidad de la voces; las quales deleytan al oyo. Que todos los sentidos (como en otra parte queda dicho) se recrean, cada uno en su obiecto, con diuersidad; la qual haze hermosura à la naturaleza: y tambien por la contrariedad, como luego veremos. Y por mayor certificacion: aduertan q̄ aunq̄ deximos en el principio, que toda Composicion y todo Contrapunto, ò por dezirlo en vna sola palabra, toda Harmonia se compone de Consonancias principalmente; con todo esto por mas gracia y mas hermosura, tambien se vsan segundariamente en ella (digo por accidente) las Dissonancias. Las quales aunque puestas à solas no son aceptas al oyo, con todo effo (siendo que, *Ars supplet defectum natura*) quando fueren ordenadas en la manera que regularmente deuen ser, y conforme las obseruaciones y preceptos que en su lugar dimos, el sentido talmente las sufre, que no solo no le offenden, mas danle mucho plazer.

Cap. 19. que sigue.

Dissonancias por que se vsa en la Música.

Aristot. Polit. lib. 7.

Prouechos principales de la Dissonan.

Porque las Consonan. parecen mejores siendo acompañadas con las Dissonan.

Elen. Cap. 12.

Comparac.

Son como dos mugeres acompañadas, vna hermosa y otra fea.

Los contrarios pertenecen à vna misma ciencia.

Saca dellas el Musico dos prouechos, de mas de los otros que son muchos. El primer prouecho es, que con el socorro dellas, se puede passar con mucha mas comodidad de vna Consonancia à otra. El segundo es, que la Dissonancia haze parecer à la Consonancia (digo à la que luego sigue) mas deleytosa, y con mayor plazer del oyo es comprehendida: assi como despues de las escuras tinieblas, es mas agradable y mas deleytoso à la vista la clara luz; y el dulce despues del amargo, es de mas gusto y mas suaue. Bueluo dezir, que las Dissonancias hazen este effecto, que hazen sonar mejor à las Consonancias, assi perfectas como imperfectas, acompañandose con ellas; y añadiendoles mas hermosura, por causa de la mucha desproporcionalidad, que ay entre ellas. Digo que acontece esto, porque todo contrario mayormente se descubre, y hazese al sentido mas claro y mas suaue, por la comparacion de su opuesto: y esto por aprobacion del Philosopho, el qual en el 3. de la Rethor. dize: *Opposita iuxta se posita, magis elucescunt*: y en el prim. de los Elenos dize: *Cōtraria iuxta se posita, maiora & minora, meliora & peiora apparent*. Y assi es conclusion philosophica, que tanto mas es vna cosa buena, quanto mas mala es su contraria. Que assi como los pintores para que vnas cosas parezcan mas claras y resplandecientes, ponen junto y cerca dellas otras sombrías y escuras: assi los Compositores, para que las Consonancias salgan mas suaues y mas hermosas y dulces, ponen junto dellas las Dissonancias; las quales con su natural aspereza y fealdad, vienen à descubrir mas acabadamente el harmonioso y dulce sonido de las Consonancias: y juntamente vienen à hermosear mas la Composicion, por la variedad de los interualos; y por la diuersidad de las Consonancias, diuersamente ordenadas. Son pues estas dos Especies (Consonancia y Dissonancia) en su processo, como dos mugeres juntas, vna hermosa y otra fea: porque respecto de la fea, la hermosa queda muy dilucidada, y la fea muy mas afeada. Por donde los antiguos Musicos juzgaron que en las Composiciones tuuiesen lugar, no tã solamente las Consonancias, que llaman perfectas y las que nombran imperfectas, mas las Dissonancias tambien. Que conocieron que con mas lindeza, mas gracia, y mas gala podian salir assi, de lo que ouieran hecho no las teniendo: estando que si fuesen compuestas solamente de Consonancias, con todo que hiziesen vn hermoso oyr, y dellas saliesen buenos effectos, todauia tendrian las tales Composiciones casi del imperfecto: por quanto faltaran de vna lindeza, y de vna principal gracia, que nace destas y otras semejantes cosas. Concluyremos pues que la Música practica consta de Consonancias y Dissonancias: de Consonancias, como de principios intrinsecos y essenciales: y de Dissonancias, como de accidentes que dan perfeccion à la Música. Y porque (como dize el Philosopho) dos contrarios pertenecen à vna misma ciencia; por esto las Consonancias y Dissonancias (que son contrarias) pertenecen à la misma ciencia de la Música: por quanto las Dissonancias se ponen en concierto para que las Consonancias salgan mas hermosas, y mas harmoniosas.

De como se pongan las Dissonancias en Compositura, se dixo en el xj. Lib. deste tratado.

Que comiencen las Composiciones y Contrapuntos en Consonancia perfecta. Cap. XXVII.

Quisieron los Musicos antiguos (lo qual assimesmo es obseruado de los modernos) que en dar principio à los Contrapuntos y à las Composiciones musicales, se huuiesse à poner vna de las Consonancias perfectas; es à sauere el Vnisonus, ò la Quinta, ò la Octaua, ò vna de sus compuestas. La qual regla, no quisieron fuesse tanto necessaria, que auezes no se pudiesse començar por vna imperfecta, particularmente por Tercera mayor: pues no es tan necessaria la perfeccion en el principio, como lo es en el fin de las cosas: lo qual afirma Gasoro diziendo: Verum hoc mandatum, non necessarium est, sed arbitrarium: namque perfectionem in cunctis rebus, non principijs sed terminationibus attribuunt. No deuemos pero entender esta regla assi secamente: porque quando la parte del Contrapunto ò Composicion començare à cantar juntamente con la parte del subiecto, entonces se podrá començar con vna perfecta: mas quando por mayor gracia y lindeza del Contrapunto, y tambien por mas comodidad, hiziesen los Musicos que las partes no començassen à cantar juntamente, si no la vna empues de otra en Fuga, entonces podran començar con qual Consonancia ellos quisieren, sea perfecta ò imperfecta; porque entreuienen las pausas en vna de las partes. Pero aduertan se ha de obseruar, que los principios de la vna y otra parte, tengan entre dellos la relacion de las dichas Consonancias perfectas, y de Quarta tambien. Y esto no será hecho fuera de razon, porque se viene à començar sobre las cuerdas extremas, ò sobre las medianas de los Tonos, sobre las quales es fundada la Composicion; que son sus cuerdas naturales ò essenciales, como somos por ver en otra parte. Quando pues queremos començar algun Contrapunto en Fuga ò en Imitacion, podremos començarle por vna de las Cons. perf. ò imperfectas, ò por Quarta. No porque las partes comiencen à cantar por esta voz, mas dizen por Quarta, respecto al principio del subiecto con la parte del Contrapunto, como aqui en el primero exemplo. Adonde se vee que la parte alta comiença en C sol faus, y la baxa en G sol reut; y son distantes por Quarta, respecto al principio de la vna y otra parte: y offeruamos la dicha regla de començar à cantar las partes en Tercera mayor: que (bien mirado) la vna comiença en b fa mi, y la otra en G sol reut. De mas de lo dicho, pueden examinar estos exemplos, los quales corresponden diuersamente.

Cap. 3. de Contrap.

Declaracion desta regla.

Auiso.

Prim. por 4. y canta por 3.

Comienza en 4. y corresponde en 8. Com.en 5. y corr.en 8. Com.en 6 y corr.en 8.

Lo mismo se deve entender comenzando en las demas Consonancias , compuestas y decompuestas ; porquanto la regla es general, y no particular . Aduertiendo que el comenzar en correspondencia dissonante de Segunda y Septima, &c. como somos por ver en otra parte, es uso de modernos, para Madrigales, Canciones, y otras obras profanas y à lo humano .

Quando sea licito hazer principiar las partes de medio en dissonante relacion. Cap. XXVIII.

A Ssi mesmo se deve advertir, como cosa de mucha importancia, de ordenar en las Composiciones à mas voces de tal manera las partes, que sus principios correspondan entre ellos harmonicamente, haziendo relacion por vna de las Consonancias, perfectas ò imperfectas, como dicho es: de manera que *querendo cantarlas, al dar de las voces, no se sienta dissonancia ninguna*. Y esto, porque no solamente causa fastidio à los que cantar quieren, mas auezes es causa de hazellos errar, tomando vna voz por otra: mayormente quando los Cantores no son seguros, ni muy firmes. Aduertiendo que aunque es licito poner el principio de dos partes, que sean distantes la vna de la otra por Quarta, à las quales las demas correspondan por Octava; *no por esto es de alabar que dos partes sean distantes en sus principios de la parte del subiecto principal, la vna por Quarta y la otra por Quinta*: porque en semejante occasion estas dos partes vendrian ser distantes por Segunda; y al tomar de las voces harian dissonancia, como en este exemplo à 4. voces se puede conocer.

Corresp. en
segunda se de
seda

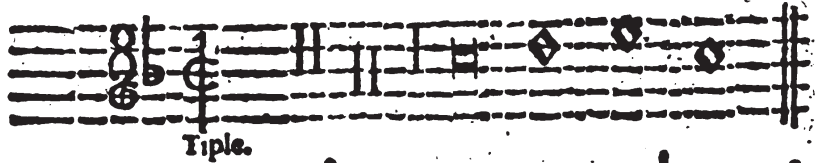
Principio
seo y desina-
nado.

Tiple. Alto en 2. con el Ten.
Tenor en 2. con el Alto.
Baxo.

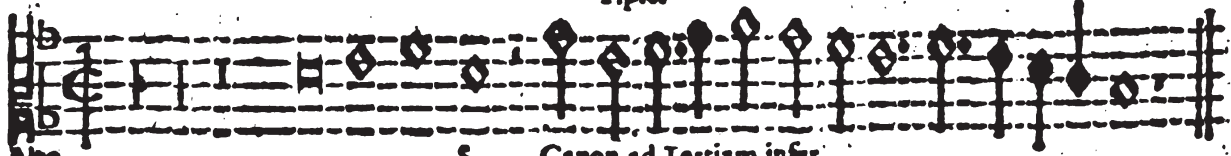
Y aunque tal advertencia sea buena (como lo es) todavia no es necesario, quando el subiecto principal de la Composicion fuesse compuesto con tal artificio, *que dos partes cantassen en Canon*, siendo distantes la vna por Quinta y la otra por Quarta; ò por otros dissonantes interualos; como ver se puede en este exemplo que se sigue: adonde veran que el Tenor segundo corresponde en Sexta con el Baxo, en Segunda con el Tenor primero, y en Septima cõ el Tiple: y semejante principio se sufre, porque canta en Canon por distancia de vna Tercera menor, sobre del Contralto; que si la parte no fuera ligada con tal obligacion, semejante principio no se comportara.

Tiple

El Tenor segundo comienza su Imitacion en 6. con el Baxo. en 2. con el Ten pr. en 3. con el Alto; y en Septima es el Tiple.

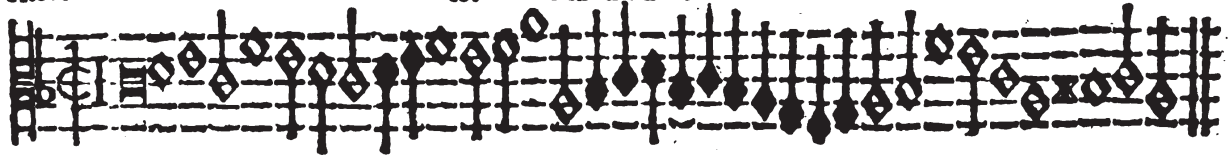


Tiple.

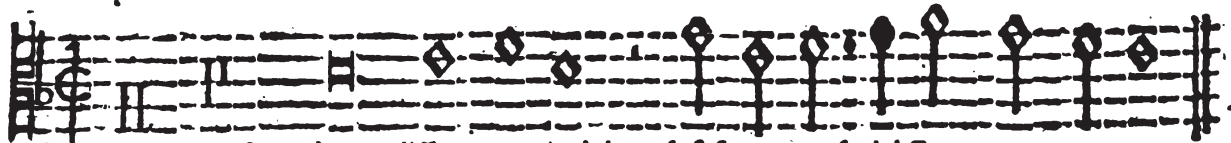


Alto.

S. Canon ad Tertiam infer.



Tenor primero.



Resolucion. Tenor segundo con dissonante principio, y se sufre por causa del Canon.



Tenor 2. con dissonante principio, y se sufre por causa del Canon.

Muy bien advertido, que fuera de la obligacion del Canon, usò vn semejante principio *Preneffina* en el Mot. que comienza: *Parce mihi domine*; que anda impresso entre los Mot. del quinto Lib. à 5. vezes. Y es que el Tiple corresponde con su primera nota en quarta con el Contralto y Quinta parte, en septima con el Tenor, y en onzena con el Baxo. Y puede sufrir por causa de la palabra: la qual parece apetezca vn semejante principio, y con el cantar la letra, parece casi que pida perdon el autor de la licencia que tiene tomada, en hazer contra las buenas reglas, diciendo al que professa Musica: *Parce mihi domine*, si hago contra el Arte. Concluyo pues que por ocasion de la letra, y por obligacion de Canon, es permitido el comenzar con vna parte dissonante que corresponda en Segunda, en Septima, en Nouena, &c. con las otras partes; exceptuando empero la primera y segunda parte, las quales siempre han de comenzar en Tono. Mas fuera desto, conuiene vsamos diligencia que las partes correspondan en Consonancias perfecta ò imperfecta, y en distancia de Quinta; como se puede conocer de los exemplos que van puestos en el Libro xvj. comenzando desde el Cap. 24. adelante. Finalmente advertan que aunque se principien los cantos por Segunda y Septima, y por qualquiera otra dissonante, no por esso se deuen comenzar por relacion de Tritono, ni de Semidiapente, como tienen hecho algunos mas modernos; siendo que estas dissonancias, no tienen sus formas contenidas entre los numeros harmónicos, como aquellas.

Licencia usada de *Preneffina*.

Quando se permite comenzar una parte de medio en correspondencia dissonante.

Demasiada licencia de unos modernos.

La causa y razon, porque no se pueden usar dos Especies perfectas inmediatamente una tras otra, que sean de un mismo Genero. Cap. XXIX.

EN muchos lugares desta presente obra, particularmente en el xiiij. Cap. del Contrapunto, y en el segundo de la Composura, diuersas vezes tenemos dicho que de las Consonancias perfectas no se pueden dar dos (menos tres) inmediatamente una tras otra, siendo de vna mesma Especie: y que de las imperfectas, se pueden dar todas quantas quisiere el Compositor, ò el Contrapuntante. Empero, nunca auiendo dicho la razon y causa desta prohibicion, bien es que agora la digamos, afin que el diligente

Pol. 171. 7
, à 609.

Lector quede mas satisfecho de su lectura. Digo pues que la causa porque no se pueden dar dos Especies perfectas juntas vna tras otra, que sean de vna mesma Especie, y quando son imperfectas, se pueden dar quantas quisiere; es porque *las imperfectas son variadas y diferentes; y las perfectas de vna mesma Especie, no son ni variadas ni diuersas; si no que semejantes son vnas con otras: y assi en la Compostura no auria variedad de Consonancias, lleuando vn mesmo sonido las voces. Lo qual es contra la diffinicion de lo que es Contrapunto o Musica, que es variedad y diuersidad de Consonancias, como en su lugar se dixo. La qual diuersidad y variedad, no hazen las Consonancias perfectas, que son de vna mesma Especie, pues no se pueden diuidir en mayores y menores.* Es tambien de notar acerca de los casos particulares en que podemos considerar las Consonancias, que aunque sean simples perfectas, pueden ser disonantes. Cierto es que si ponen vna Octaua tras otra, o vna Quinta despues de otra, q̄ el oydo artizado no lo sufre, luego en tal caso, qualquiera dellas es disonancia, y mayormente la Octaua. Prueuase facilmente por la diffinicion de la Disonancia, la qual dize: *Dissonantia est dura collisio, atque aspera vocis permixtio.* El golpe que da vna Octaua en post de otra, es golpe defabrido al oydo artizado, luego en tal caso la Octaua es disonancia. Prueuale tambien assi: *Miel sobre miel, no es tan acepto, como differenciar el manjar.* Queda pues de aqui, que ni Vnisonus, ni Octaua, ni Quinta, ni sus compuestas no se den vna tras otra. A semejante obseruacion y a tal regla nos combidan los Numeros y las Proporciones: porque entre ellos, no se halla en la orden natural dos Proporciones o Numeros, el vno inmediatamente en pos de otro, que sean semejantes; assi como en vn progreso semejante 1, 1, 1. o assi 2, 2, 2. o desta otra manera 4, 4, 4. y otros tales: que serian la forma de dos Vnisonus. Ni tampoco hallamos vn tal progreso 1, 2, 4: en el qual se contienen las formas de dos Octauas seguidas. Ni menos se halla vn tal orden 4, 6, 9: que contienen la forma de dos Quintas continuadas. Digo otra vez, que quanto mas variedad y diuersidad ay de Consonancias, es tanto mas perfecta la Musica, y tanto mayor gracia ay en ella. Esto se ve claramente en las cosas assi naturales como artificiales, que quando mas variedad ay en ellas, tanto mas gracia y perfeccion tienen; y por consiguiente, deleytan mas y dan mayor contentamiento: como lo vemos en vna yerua, y en vna pintura, adornada de diuersos colores; que la variedad de los colores causan en ellas mas gracia y mas perfeccion: y por consiguiente (como dicho es) deleytan mas, y dan mayor contentamiento. Que cosa sabida es, que todos los sentidos se recrean, cada vno en su obiecto, con la diuersidad: a la vista, recrea la diuersidad de los colores; al gusto, la diuersidad de los manjares; y al oydo, la diuersidad de las Consonancias. La diuersidad no solamente en la Musica, mas aun en todas las cosas que ay en el cielo y en la tierra, causa grande hermosura y perficion. A los cielos ilustra y adorna el ser tantos, y el estar llenos de muchos y diferentes Planetas, de tal suerte ordenados de la diuina Sabiduria, que con tener particulares fines, se gouernan todos ellos con el movimiento del primer cielo (guia y caudillo suyo) y van al paradero que el tiene. A la tierra hermosea tanta variedad de cosas como en ella ay, sin atropellarla, ni hazerle estoruo alguno. Admiranse los Philosophos que quatro elementos tan enemigos y contrarios entre si, sean tan necesarios para la produccion de todo quanto ay en la tierra, y entren en la compostura de todo ello. Digo que es tan preciosa la variedad en todas las cosas, que con ser Dios vno y simplicissimo, no carece desta variedad; pues vemos que poniendo los ojos en el, se descubre todo quanto ay en el cielo y en la tierra; y quanto el hombre puede desear, y aun queda por entender vna infinita perfeccion de infinito gusto y regalo. Por tantas razones pues (boluiendo a nuestro proposito) concluyremos, que de ninguna manera deuenos hazer contra la regla sobredicha poniendo dos Consonancias perfectas vna empues de otra, de la manera que a sido arriua declarado; mas deuenos procurar de variar siempre los sonidos, las Consonancias, los acompañamientos, los movimientos, y los intervalos: y por tal causa, de la variedad destas cosas, venremos a hazer vna perfecta harmonia. Y no hauemos de mirar, que algunos ayan querido hazer lo contrario, antes por mucho presumir, que por razon que ayan tenido, como facilmente conocer se puede de las mesmas Composiciones.

Aunque

Quando las Consonancias perfectas son disonantes.

Prueba natural.

La perfeccion de la musica consiste en la variedad de las consonancias.

Todo sentido se deleyta con diuersidad y variedad.

El cielo, porque es hermosa.

La tierra, porque es hermosa.

Conclusion.

Aunque sea buena, y de todos aprobada, la regla que se dió en el Cap. 7. del xj. Libro (y como vimos arriba) de dar inmediatamente vna tras otra quantas Consonancias imperfectas quisieren, con todo esto dan por consejo à los que quisieren componer con mayor elegancia, que no den muchas Terceras ni Sextas arreo; si no que mezclen las Terceras con las Sextas, poniendo vna Tercera con vna Sexta, ò dos Terceras con dos Sextas, è quando mucho, tres Terceras con tres Sextas. Mas, para imitar en todo à los buenos Compositores, observaremos que si la Tercera fuere menor, que la Sexta sea mayor, y al contrario; si la Tercera es mayor, que la Sexta sea menor. Y esto se deve entender, quando las parte hazen mouimiento en el graue ò en el agudo: que quando la vna dellas no hiziesse mouimiento ninguno, entonces la tal regla no se puede obseruar, sin desuarse de otras reglas. Lo mismo quando fueren dos Terceras ò dos Sextas arreo, hazer que la vna sea mayor y la otra menor; y no entrambas de vna mesma cantidad: y mejor será procediendo gradatin. No se da esta regla para atar las manos al Componedor que no ponga muchas Terceras y muchas Sextas arreo, porque auezes es necessário ponerlas: si no para que se entienda, que mezclarlas es lo mejor, y lo que suena bié à los oydos. La razon es, que quanto mas diferencia de Consonancias lleva la Música, es tanto mas perfecta; y por consiguiente da mas contentamiento à los oydos. Añadiremos à lo dicho, que no siendo licito poner dos perfectas ni dos imperfectas de la manera que deximos, en vna obra elegante y polida, que tampoco se deuerian poner dos Quartas inmediatamente vna tras otra, assi como no se ponen dos Quintas: y caso que forçosamente se hayan de vsar, alomenos aduertan no sea entre las dos partes extremas, si no entre las de medio: es a saver entre los Tenores y Altos; y no entre los Tiples y Baxos.

Fol 611.

Zarl. en la 3.ª part. de sus Inst. Harm. Cap. 28.

Nota.

No poner dos Quartas.

De que manera, y quando, se puedan vsar dos Quintas arreo: siendo la vna consonante, y la otra dissonante. Cap. XXX.

Otros ay de no tan gruessa conciencia, los quales tienen escrupulo cometer semejantes errores, pero alarganse despues vn tantico mas en otro particular; diziendo poderse vsar dos Quintas inmediatas, siendo vna falsa y otra perfecta; porquanto la Quinta perfecta, excede en cantidad à la falsa de vn Semitono incantable. Y dan por razon, que estas dos Quintas tienen variedad y diuersidad, por ser la vna mayor y la otra menor: la vna perfecta y la otra imperfecta; la vna consonante y la otra dissonante. Cerca lo qual respondo, que aunque es muchissima verdad que auezes se halla en algunos autores las sobredichas Quintas (pero en Cláusula solamente) con todo esto dezimos ser lo mejor, y lo mas seguro el no vsarlas; porquanto la Quinta menor; como sea Fa contra Mi, es dissonante y falsa: y siendo tal, necesariamente ha de offender los oydos. Esto es al contrario en las imperfectas, porque dando dos Consonancias imperfectas vna tras otra; aunque la vna sea menor, no por esso es dissonancia, como lo es la Quinta menor. El quererlas vsar de salto, no ay que dudar, que hazerian muy triste efecto, y por tanto se deuen dexar del todo: mas siendo de grado y seguidas, parece auezes se puedan sufrir en Cláusula, como aqui: y fuera de Cláusula, por obligacion de Canon.

Respuesta.

Nota.

Exemplo de las dos Quintas seguidas.



Das Quintas seguidas: y se sufren.

Esta manera pues de dar dos Quintas arreo, es la que dize Trifano de Sylvas que auezes se pueden vsar, y esto sabemos porquanto relata Bartolome Rami, en el prim. de su Contrap. y lo mesmo se ve vsado en aquella tan antigua Cancion Francesa, Soys emprantis: y en vn Mot. que dize; Infirmittatem nostram, de Verdelot. Yo tambien el año de 1592, hallándome en Caller, Ciudad principal de la Ysla de Cerdeña, à peticion del

Rami, escr. Espanolo.

del Señor Antonio Loch, Maestro de Capilla de la Yglesia mayor, hize lo mesmo en vn Cantollano à quatro bozes, que es el del Ver. de Quaresma; que se canta los Miercoles y Viernes à la Missa, que dize: *Adiuua nos Deus &c.* Verdad es que todas las quatro partes eran à Cantollano, que venian à ser todos los puntos del valor de vna Semibreue. Mas, puse primero la Quinta perfecta, y luego seguidamente la imperfecta; la qual saluè cō la Tercera mayor; y demas estauã ordenadas entre las partes de medio.

Nota, primero la perfecta y luego la imperfecta y entre las partes de medio

Otros exemp. de dos Quintas seguidas, y buenos. son para las dibas, occasio- nes.



Conclusian.

Condiciones que han de tener las dos Quintas para ser bien ordenadas.

Escritores de contrario pa- tor.

Que por dezir verdad, en las partes extremas, y no siendo puestas de grado, y la falsa no siendo ordenada despues de la perfecta, y sin la saluacion de la Tercera mayor, yo no la ouiera sufrido: y esto por la sospecha de alguna mala relacion. Concluyremos pues en esta manera diziendo: Que el querer vsar las dichas dos Quintas de salto, no conuiene por el triste effecto, y por la dissonante entonacion que vienen à hazer, y por tanto del todo se han de dexar. Mas siendo puestas de grado y seguidas, compellido de la necesidad, podra vsarlas el Compositor en occasion de Canon y de Clausula, que en tal caso serà escusado. Pero sin contradiccion ninguna se podran poner en obra de la manera que estan puestas en el segundo exemplo, guardando empero la mesma regla en todo y por todo con que ay estan puestas y ordenadas. Que es, que canten de grado y à quatro voces, que se ponga primo la consonante, y luego la dissonante, la qual inmediatamente se deve encubrir con Tercera mayor. Ponganlas, digo, en esta manera, y gustaran dellas; no obstante Franquino en el ter. de su Mus. prat. deude generalmente el vsar dellas: y esto por quanto en su tiempo, el Arte no auia aun hallado el modo de suplir al defecto natural de la dicha Quinta. La mesma prohibicion haze Pedro Aron en su Toscanello, al Cap. xiiij. del segun. Lib. à plan. 19. casi en fin.

De las Relaciones dissonantes, y falsas. Cap. XXXI.

Nota en que consisten las Relaciones falsas.

ANtes que vamos mas adelante, quiero declarar, quando las partes hazen Relacion harmonica entre dellas, y quando no. Adonde se deve saber, que tanto es dezir, que las partes de la Composicion, tengan entre dellas Relacion harmonica, quanto es dezir, que las dichas partes esten apartadas la vna de la otra, por distancia de vna Octaua ò de vna Quinta falsa, ò de Tritono; ò de otros semejantes interualos. No digo yo (nota bien) que tal Relacion se halle entre dos voces resonantes por el graue ò por el agudo; si no que se halle entre quatro Figuras, contenidas entre dos partes. Por quanto entre las Figuras de la linea recta, seran buenas y consonantes; mas las de la linea trauessal, seran dissonantes y malas.

De como se conocen los pasos, quando son de relacion harmonica.

Para conocer quando no son de relacion harmonica.

Para saber de verdadera ciencia quando quatro notas entre dellas hagan harmonica Relacion, tenerseha esta orden. Consideren si las partes se pueden mudar entre dellas, passando vna parte, desde su primera Figura, à la segunda de la otra parte, con interualo proporcionado; contenido en el Genero Diatonico. Es asauer, quando desde vna voz de la parte graue, se puede subir à la siguiente de la parte aguda por espacio legitimo: digo legitimo, enquanto al vso de las Especies puestas en Composura, y no enquanto à la parte del Cantante. Y assi, aunque auezes las partes bagan Relacion de Segunda, Quarta, septima, Nouena, y de Onzena &c. se ha de entender que hazen buena Relacion, por ser distancias del dicho Genero, aunque de Especies dissonantes. Verdad es, que quanto mas fueren consonantes, que tanto mas la Musica saldrà afinada y harmoniosa. Mas para conocer quando las dichas notas ò puntos no hazen Relacion Diathonica, si no Chromatica: hallaran que no se pueden mudar si no con grandissima dificultad, y fealdad; pues por lo menos vna parte procederà con interualo en- harmonico, dissonante, y falso.

Exemplos principales de los passos de falsa Relacion.

Unifonus aument.	Unifon. dimia.	Tritonos.	Quintas fal.	Octa. dimin.	Octa. aum.	Relaciones.
En Contrapunto son Terceras.						
5 y 6. 6 y 6. 3 y 2. 6 y 3. 6 y 6. x y x x y x. x y vj.						Consonancias

Afin se conozcan mas facilmente estas Relaciones, quise puntar las Figuras con diversas colores: pues para la Relacion, se ha de considerar la blanca con la blanca, y la negra con la negra: advirtiendole que de las quatro, basta que las dos hagan el efecto de la falsa Relacion; verdad es que si se hiziera con ambas lineas trsuefiales, que fuera peor. Poner particular exemplo de las Relaciones Diathonicas, no es necesario, pues (sin la regla que se dió para conocerlas) basta dezir generalmente, que casi todas seran tales, mientras no sean de las contenidas en el exemplo arriba puesto.

La sobredicha regla de las Relaciones es muy necesaria para ordenar vna elegante y mu y noble Composicion. Que la perfeccion de la Harmonia, no consiste solamente en la suavidad y variedad de las Consonancias; mas juntamente tambien en la variedad y suavidad de los movimientos. Usaremos pues particular diligencia de huyr tales Relaciones en las Cõposiciones à dos; y quando cantan en monodia dos partes solas de qualquiera Composicion; porque causa grandissimo fastidio à los oydos bien artizados. Y alli se oyen manifestamente, porque solo ay aquella Harmonia, que llaman *Impropria*: en la qual se sienten solas dos voces, que cantan sin intermedio de otro sonido; y por esta causa son mayormente apercebidas del sentido, que no son tres, ò quatro, ò mas partes; porquanto entonces ay aquella otra manera de Harmonia, llamada *Harmonia propria*: en la qual se siente vn cuerpo todo lleno de Consonancias y de sonoridad, por tener los sonidos extremos partidos, y demediados con otros sonidos. Bien es verdad, que en las obras de tres, quatro, y mas voces es imposible poderse guardar, de no caer en semejantes embarços: adonde forçados de la necesidad, se dexan passar; assi como quando conoce el Componedor que las partes de su Composicion no pueden cantar comodamente y con gracia, ò quando quiere hazer vna Fuga ò Canon. Y por tanto concluyo, que en semejante ocasion las Relaciones Diathonicas y naturales del Toño, se conceden: solo se han de huyr las Chromaticas y accidentales; que es quando en medio del canto, por transito, en vna parte se señala alguna cuerda con vna destas tres \sharp \times \flat señales.

Ojo.

En los Duos particularm. se ha de tener cuenta con las relaciones falsas y disson.

Harmonia impropria, que sea.

En las Composiciones à tres y à mas voces se tenra cuenta alome nos con las relaciones falsas accidentales.

Ojo.

De que manera puedan subir ò baxar juntamente dos partes, de vna perfeta à otra: y sumario de unos passos muy ruynes, para nunca servirse dellos. Cap. XXXII.

Aunque los eccelentes Musicos persuaden à la obseruacion de la regla, que diximos en el Cap. 8. del Lib. xj. à plan. 611. es asauer, que despues de vna Consonancia perfecta, se ponga vna imperfecta, y despues de vna imperfecta, vna perfecta, no por esso es de creer que sea tan forçosa, que auezes no se pueda hazer lo contrario. Porque seria vn querer atar de pies y manos al Musico, casi sin proposito; y quitarle el modo de proceder con gracia, y juntamente el vso del cantar con harmonia. Que quando fuera necesario el obseruar siempre la sobredicha regla, sin duda no pudiera vsar despues el proceder por Fuga ò Imitacion; lo qual es muy alabado, y de mucho primor.

Pero

Primeramente aduerto, que sin condicion ninguna se pueden vsar los passos, que van puestas en el Libro xi, etiam que passen desde vna Consonancia perfecta à otra perfecta, alçando ò abaxando juntamente con ambas partes, como es el quarto exemp. que esta a plan. 629, el prim. y segundo à plan. 630; y el quarto à plan. 636. Adonde veran que vna parte se mueue con mouimiento seguido, que es gradatin; y la otra con salto de Quinta: y auezes de Tercera menor, y de Sexta.

Aduerta asimismo se permite, que de la Consonancia imperfecta que sea de menor proporcion, se passe à la Octaua, todas vezes que las partes suban ò baxen juntamente: pero con condicion, que vna parte haga el mouimiento seguido, que sea de Semitono; que siendo de Tono, no se permite, assi.

Mas porque oyendia no son consideradas puntualmente estas, ni las demas obseruaciones de algunos Praticos modernos, porquanto vemos que ponen en obra passos de otra manera; sin tener particular aduertencia dellos, y sin someterse à tantas leyes, ni à tan subtiles reglas; haziendo todo lo que hazen à caso y en sueño. Pero alomenos aduertan los que son enemigos de tantas gracias y elegancias, que no es licito en ninguna manera, poner en Compostura estos passos, adonde ambas partes suben y baxan juntamente à Consonancia perfecta con salto de Tercera mayor, de Quarta, de Quinta, de Sexta, y de Octaua.



Los modernos son amigos de baxarse Mae Bros en quatro dias y en amigos de tantas leyes y tantas reglas.

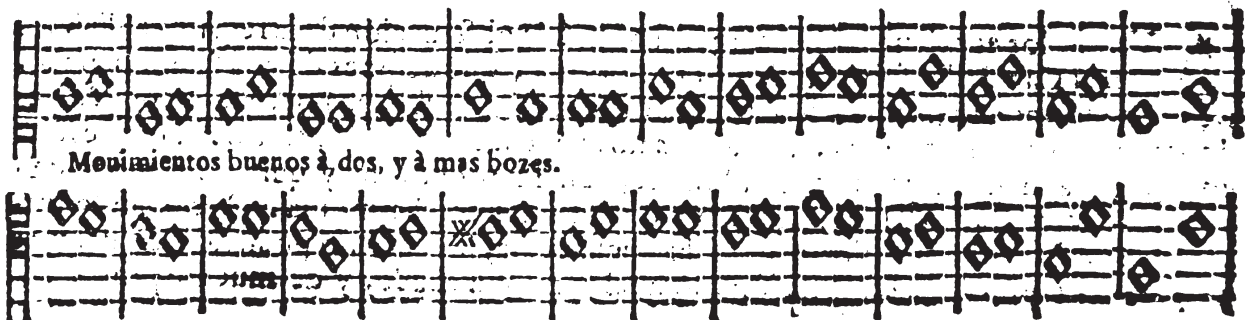


Miren bien estos exemplos, no para vsarlos, si no para dexarlos: y à su imitacion dellos hauemos de imaginar los de mas.

Descripcion de diuersos mouimientos, para ver de presto quales sean buenos à Dos, quales à Tres, y quales à mas voces. Cap. XXXIII.

zarl ser. par. Tigr. libr 2. cap. 21.

Porque auezes acontece poner en vna Composicion de à dos voces algunos mouimientos, que no seran buenos ni à proposito para semejante Compostura, aunque à tres y mas voces seran à proposito: pero para que facilmente se pueda tener conocimiento dellos, y de presto se pueda saber quales son buenos à dos, quales à tres, y quales à quatro &c. se ponen aqui apartados por orden, con particulares demostraciones; pero sin contradizir à los exemplos contenidos en el Libro Onzeno.





2



Movimientos buenos à tres y à mas bozes.



Movimientos buenos à quatro vezes, y à mas.



Movimientos y faltos, buenos à cinco y à mas voz-es.



Movimientos y faltos buenos à seys y à mas bozes.



Movimientos y faltos buenos



à siete vezes y à mas.



Movimientos y faltos, buenos à ocho y à mas b.



A dos Choros entre los Bax. son muy vsad.

Lo mesmo será entre otras diferentes posiciones; que estos pocos exemplos se han puestos en particular, para que por ellos se venga en conocimiento de todos los de mas, que se pueden hazer. Y adviertan que generalmente *estos passos, todos son buenos vsandos entre las partes de medio; mas no todos se permiten entre las partes extremas*; es a saver, entre la parte mas graue y las mas aguda, por quanto estas dos partes son muy descubiertas, y mas conocidas que las otras. Adviertan tambien a obseruar los movimientos puntualmente, afin no hagan error pensando q̄ baste considerar (digamos por exemplo) que vna parte salte con salto de Tercera, y la otra de Quarta &c. por quanto se deue advertir, si aquella Tercera es mayor ò menor; que siendo menor, sera bueno à vna cantidad de voces, y siendo mayor à otra cantidad, &c. como se puede conocer de estos passos, que en estos tres exemplos vemos.

<p><i>Saltar desde Sexta à Vnisonus, bueno à 3, y à 4 voces por à tres, à cinco à diferencia, como aquí se ve.</i></p>	<p><i>Desde Vnisonus à Octaua, bueno à 4 à 5, y à 7. voces; pero à diferencia como aquí se practica.</i></p>	<p><i>Mas saltando desde Octaua à Vnisonus, no es bueno à 5, ni à 7, si no à ocho voces.</i></p>

Vemos que passando desde Sexta à Vnisonus con ambas partes de salto, es bueno à tres voces, y à cinco voces: pero à diferencia, que *saltando la parte aguda con interualo de Tercera menor, es bueno à tres y à mas voces: mas saltando con Tercera mayor, no es bueno à tres ni à quatro, si no solo à cinco y à mas voces*. Lo mesmo vemos que saltando con ambas partes desde Vnisonus à Octaua, es bueno à cinco, y es bueno à siete vozès: pero à diferencia, que *quando la parte alta sube por Quinta, es bueno à cinco; y à siete quando que alza por Quarta*: mas mouiendose desde Octaua à Vnisonus (que es al contrario) no es bueno ni à cinco ni à siete, si no solamente à ocho voces. De modo que particularmente hauemos de obseruar como, y de que manera esten puntados los exemplos de arriba: y à imitacion dellos, formaremos otros en diferentes posiciones, y en diuersos Signos. Fuera cosa muy prolixa el querer poner vn exemplo particular de todos los movimientos, que las partes del Contrapunto pueden hazer; y de vno en vno querer dar la razon particular, mas empero lo puesto sea à suficiencia, por quanto de lo que queda declarado aqui y en el Onzeno libro, el Lector que es discreto y de juyzio, puede tener vna regla general para conocer los passages buenos, y el modo de vsarlos.

En esto no piensan nada los Compositores à dexarles à dexarles; cogga la voz sobre Consonancia, y oruga como quisiera.

De unos auisos particulares para los acompañamientos de las partes: declaracion del verdadero interualo de la Consonancia: y quales son las partes extremas de vna obra. Cap. XXXIV.

PResupuesto el fundamento de la Mus. Pratica que diximos en los primeros Cap. del Lib. xj. y como solamente tenemos quatro Consonancias y tres Dissonancias; agora

ra paffando mas adelante, fe ha de notar que el comun componer à Confonancias es à quatro voces, lo qual encierra y contiene en fi el componer à Dos, y à Tres, y añadiendo vna ò dos partes à las quatro principales y ordinarias, se viene à componer à cinco, à feys, y à mas voces. En quanto à las Confonancias dadas à quatro voces, es de saber que dentro de las siete simples, no caben quatro voces, que sean diferentes; esto es de diferentes nombres de Signos, de diferentes posiciones, y de diferente entonacion, que puedan hazer Confonancia, si no solamente tres voces. Las quales pueden hazer solas dos Confonancias, conuien à saber, Quinta con Tercera en medio, y Sexta con Tercera ò Quarta en medio, dando la Tercera à la parte inferior, y la Quarta à la parte superior. De fuerte que con las Confonancias simples no se puede componer à quatro voces; si no solamente à dos y à tres, y aun para esto falta la Octaua, que es compuesta de Vnisonus, la qual es necessaria para final de Clausulas. Desto se sigue que para componer à quatro voces, comunmente vsamos de las Confonancias compuestas, y decompuestas; aunque mas de las compuestas, por razon de no yr en ellas las voces tan apartadas como en las decompuestas: lo qual todo se entiende de la mesma manera de las Disonancias, quando es necessario vsar dellas. Assi mesmo se ha de notar, que en ninguna Confonancia, por mas numero de voces que tenga, puede auer mas de tres voces que sean diferentes; esto es de diferentes nombres de Signos, y de diferente entonacion; si no que, si la Confonancia fuere à quatro voces ò a mas, necessariamente ha de auer en ella Vnisonus, ò Octaua, ò Quinzena, ò Ventidosena, ò juntamente dos ò tres Octauas, segun las voces que la Confonancia tuuiere. Desta manera, que si la Confonancia fuere Quinta ò Sexta y se diere à 4 voces, necessariamente ha de auer en ella por lo menos vn Vnisonus. Si la Confonancia fuere Dezena y se diere à 4 voces, necessariamente ha de auer en ella vna Octaua; y si diere à cinco voces, necessariamente ha de auer en ella dos Octauas. Y si la Confonancia fuere Dozena ò Trezena, y se diere à feys voces, necessariamente ha de auer en cada vna dellas tres Octauas, ò en lugar de las Octauas los Vnisonus, aunque se ha de vsar diligencia sean Octauas como aqui se ve. Los diferentes numeros y las diferentes notas, declaran las dos partes que estan en Octaua.

El comun componer es à 4. voces.

Con las Confonancias simples no se puede componer à 4. voces.

Quantas voces diferentes puede tener vna Confonancia harmonicamente acompañada



Tres Consonancias, ay y no mas.

Voces extremas.

En todas las quatro Confonancias, assi compuestas como decompuestas, dadas à 4 voces ò a mas, ay voces extremas y voces intermediadas. Las voces extremas, son la superior y la inferior: y las voces intermediadas, son las que van en medio, esto es entre las extremas. Las voces extremas comunmente son Tiple y Contrabaxo, y las intermediadas Alto y Tenor. El Tiple es la voz superior, y el Baxo la inferior. El Tenor comunmente va a la parte del Baxo ò Contrabaxo, y el Contralto à la parte del Tiple: y assi parece que el Tenor es como Tiple del Contrabaxo, y el Contralto como Contrabaxo del Tiple; segun se ve claramente quando la Musica va à quatro voces y anda à Duos; que en vn Duo van juntos y hermanados el Tenor y el Contrabaxo; y en el otro Duo, el Contralto y Tiple; lo qual la mayor parte se halla assi vsado: y esta orden guardo y obseruo, entre los otros eccelentes Compositores, Pedro Luys Prenestina en el prim. juego de sus Mot. à 4. voces. Es de saber que aunque qualquiera Confonancia sea à tres ò quatro voces, ò a mas; con todo esto siempre la Confonancia se entiende y se cuenta desde el Contrabaxo al Tiple, que son las voces extremas: porquanto las voces intermediadas, que son Tenor y Contralto, firuen solamente en las Confonancias de acompañamiento y de hinchar el vazio que ay entre las extremas. Y adviertan que por Tiple entiendo la voz mas aguda aunque vaya escrita en otra parte, y no puntualmente la que canta el muchacho sobre del libro intitulado Cantus ò Superius, &c. Lo mesmo digo del Contrabaxo; porque en particular se ha de sauer, que la parte extrema inferior

Confonancia como se entien de.

La voz mas aguda se llama Tiple.

es el Baxo, y la extrema superior es el Tiple, cómo somos por dezir mas adelante.

Que las Consonancias se pueden usar de diversas maneras.

Que es lo que causa diversa harmonia.

Quales Consonancias tienen mas diferencias en el acompañamiento de las voces intermedias.

Cadauna de las Consonancias assi compuestas como decompuestas, dadas à tres à quatro o à mas voces, se pueden dar de muchas maneras diferentes; es a saver, mudandose à diferentes Signos las voces intermedias; ò sola la vna dellas, estandose pero en vnos mismos Signos las voces extremas: y assi à quantos Signos se pueden mudar las voces intermedias ò sola la vna dellas, tantas diferencias tiene cadauna de las sobredichas quatro Consonancias. Esta mudança causa en cada diferencia diuerso sonido, esto es, que puestas las voces intermedias en vnos Signos, suena mejor la Consonancia, que siendo puestas en otros: como parece claramente, quando en la Dezena la vna voz intermedia està Tercera del Tiple, y la otra Quinta del Contrabaxo, que entonces la Dezena suena mejor y da mas contentamiento à los oydos, que si las sobredichas dos voces intermedias cãtassen en otros Signos como en el segu. exemp. se puede conocer, Assi mesmo las quatro Consonancias compuestas tienen mas diferencias, que las quatro simples, y las quatro decompuestas, mas que las compuestas. La razon es, porque quanto mas distãtes estan las voces extremas, tantos mas Signos ay dentro dellas, adonde se pueden mudar las voces intermedias. Estas diferencias de Consonancia son tan necessarias, que sin ellas no se puede componer perfectamente: porque si caso el Componedor quiere hazer dos, tres, ò mas puntos de Consonancias imperfectas, que sean de vna mesma especie, assi como dos Dezenas ò Trezenas ò sus compuestas, no usando destas diferencias, sin duda haria dos Octauas ò dos Quintas, ò juntamente dos Quintas y dos Octauas ò mas vna tras otra, segun el numero de las dichas Consonancias. La razon es, porque en qualquiera Consonancia que se da à quatro voces, necessariamente ha de auer en ella vna Octaua, ò juntamente Quinta y Octaua.

De como ay quatro grados de diferencias en cada Consonancia: y de las diferencias que ay en la Octaua. Cap. XXXV.

Diferencias del primer grado.

En quantas y quales cosas consiste el buen sonido en la Consonancia.

No ha de dar Octaua con el Tiple.

A Las diferencias que ay en cadauna de las quatro Consonancias, assi compuestas como decompuestas, llamamos de quatro maneras; diuidiendolas en quatro grados. Las del primero grado son las principales, por ser las de mas perfecto sonido, y de mayor harmonia, y por esta razon tienē el primer lugar: y assi han de ser las mas usadas. Las del segundo grado, tienen el segundo lugar; porque despues de las del primero grado, son las de mejor sonido. Las del tercero grado, tienen el tercero lugar: porque no tienen tan apazible sonido, como las del primero y segundo grado. Las del quarto grado tienen el vltimo lugar, por ser las que menos perfeccion tienen en el sonido, y estas deuen ser las menos usadas: à las quales nombraremos siempre por estos grados; aunque à las del primero grado, tambien podremos llamar las principales. Para mayor declaracion destas diferencias, se ha de notar que la perfeccion del buen sonido en la Consonancia, consiste en que no lleue muchas Octauas, si no vna sola: porque en las Octauas no ay variedad de voces de diuersos sonidos; esto es, de diuersa entonacion: en la qual variedad consiste la perfeccion de la Compositura. Donde se deue notar, que quanto menos Octauas lleuare la Consonancia, tanto mas perfecto sonido ternã: y por el contrario, quanto mas Octauas lleuare, tanto mas imperfecto sonido ternã. Y presupuesto, que ninguna Consonancia se puede dar sin vna Octaua por lo menos ò su compuesta, pero usaremos diligencia de no darla con el Tiple, si no con qualquiera otra parte: saluo quando los extremos de la Consonancia fueren en Octaua ò en qualquiera de sus compuestas, que entonces necessariamente la tal Octaua ò Quinzena, se ha de dar con el Baxo y Tiple. Sabido todo esto, començaremos à mostrar las diferencias particulares, que ay en cadauna de las Consonancias compuestas, y decompuestas. Tenga pues el prudente Lector mucha atencion à lo que somos por dezir, afin como dize el buen Antonio de Nebrixa en sus documentos: *Ne sit opus toties, eadem præcepta resumi.*

LA *Oitava*, que es la primera y principal Consonancia compuesta, tiene solas dos diferencias. La vna se da con Quarta à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: y esta es la principal ò del primer grado, y casi siempre usada. La otra diferencia se da con Tercera à la parte superior, y otra Tercera à la parte inferior, y Quarta en medio: y esta es la del segundo grado, y pocas vezes usada. Las quales diferencias se pueden ver en este exemplo, cuyos extremos son *Oitava*, desde *G solreut* à otro *G solreut*. Lo mesmo será siendo en otros Signos; y adviértase por siempre así esto, como que los numeros señalan la Consonancia que ay entre vna parte y otra, y que la mudança que hazen las voces intermedias, ò sola la vna dellas, siempre ha de ser dentro de los límites de las voces extremas, que son *Contrabaxo* y *Tiple*.

Prim.	Seg. grado.

Dos diferencias ay en la *Oitava*.

VIII.

De las diferencias que ay en la *Dezena*. Cap. XXXVI.

LA *Dezena*, que es la segunda Consonancia compuesta, tiene cinco diferencias, entre las quales ay vna del primer grado, otra del segundo, y otra del tercero grado, y las otras dos del quarto. La primera diferencia, se da con Tercera à la parte superior, Quinta à la inferior, y Quarta en medio; y esta es la principal, y la del primer grado. La segunda diferencia, se da con Sexta à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio; y es del segundo grado. La tercera diferencia, se da con Quinta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Quarta en medio: esta es del tercero grado. La quarta diferencia, se da con Tercera à la parte superior, y otra Tercera à la inferior, y Sexta en medio: esta es del quarto grado. Mas la quinta diferencia, se da con Tercera à la parte superior, Sexta à la inferior, y Tercera en medio; esta también es del quarto grado. Todas estas diferencias, por el mismo orden que van escritas, se pueden ver en este exemplo, cuyos extremos son *Dezena*, desde *G solreut* à *b fa*. Lo mesmo será siendo en otros Signos, mas à graues ò mas agudos. Exemplo.

Prim.	Segu.	Terc.	Quar. grado.

Cinco diferencias de acompañamientos ay en la *Dezena*.

X.

De las diferencias que ay en la *Dozena*. Cap. XXXVII.

LA *Dozena*, que es la tercera Consonancia compuesta, tiene seys diferencias; entre las quales ay vna del primer grado, dos del segundo, otras dos del tercero, y vna del quarto grado. La primera diferencia de la *Dozena*, se da con Tercera à la parte superior, *Oitava* à la inferior, y Tercera en medio: esta es la del primero grado. La segund. differ. se da con Quinta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Sexta en medio: esta es la vna del segundo grado. La tercera diferencia, se da con Tercera à la parte superior, y otra Tercera à la inferior, y *Oitava* en medio: esta es la otra del segundo grado. La quarta diffe-

Seys diferencias de acompañamientos.

diferencia, se da con Octava à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: y esta es la vna del tercero grado. *La quarta diferencia*, se da con Tercera à la parte superior, Quinta à la inferior, y Sexta en medio: esta es la otra del tercero grado. *Mas la Sexta diferencia*, se da con Quinta à la parte superior, otra Quinta à la parte inferior, y Quarta en medio: esta es del quarto grado; como ver se puede en este exemplo, en el qual por el mesmo orden van escritas; *cuyos extremos son Dozena, desde Gsolreut à Dlasols*

	Prim.	Segun.	Segun.	Terc.	Terc.	Quart.
	3	5	3	8	3	3
	3	6	8	3	6	4
	8	3	3	3	5	5
<i>Exemplo.</i>						

De las diferencias que ay en la Trezena. Cap. XXXVII.

Seis diferencias de acornpñamientos.

Tambien la Trezena, que es la quarta Consonancia compuesta tiene seis diferencias: entre las quales vna ay del primero grado, otra del segundo, dos del Tercero, y otras dos del quarto grado. *La primera diferencia de la Trezena*, se da con Quarta à la parte superior, Octava à la inferior, y Tercera en medio: y esta es del primero grado. *La segunda diferencia*,

se da con Sexta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Sexta en medio: esta es la del segundo grado. *La tercera diferencia*, se da con Quarta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Octava en medio: esta es la vna del tercero grado. *La quarta diferencia*, se da Octava à la parte superior, Tercera à la inferior, y Quarta en medio: y esta es la otra del tercero grado. *La quinta diferencia*, se da con Quarta à la parte superior, Sexta à la inferior, y Quinta en medio: esta es la vna del quarto grado. *La sexta diferente manera*, se da con Sexta à la parte superior, otra Sexta à la inferior, y Tercera en medio: y esta es la otra del quarto grado: como en el

	Prim.	Segun.	Terc.	Terc.	Quar.	Quar.
	4	6	4	8	4	6
	3	6	8	4	5	3
	8	3	3	3	6	6

exemplo se ve; *cuyos extremos son Trezena, desde Gsolreut à E la.*

Dos auisos cerca à la Trezena.

Aquí se ha de notar, que para que la Musica en la Composicion, de todo lleue a quella harmonia y perfeccion, que se requiere; *conuiene que en la Trezena nunca se detenga la parte que biere vn Compas entero, si no por lo mas largo medio Compas.* La razon desto es, porque *la Trezena de su naturaleza es Consonancia aspera, y defabrida,* y por esta causa (como dicho es) no es licito detenerse en ella vn Compas entero; si no que pasado medio Compas ò menos, luego se salga della à otra Consonancia diuersa, como se haze quando se vsa vna *Disonancia*, que pasado medio Compas ò menos, luego tras ella se da Consonancia: lo qual tambien se entiende de su compuesta, que es la *Veyntena.* Con este auiso se tenga gran cuenta, porque el que hiziere de otra manera, tendrá su Musica aspera y defabrida. Su simple, que es la *Sexta*, *na tiene me-*

Ha de ser por lo mas del valor de medio Compas.

Sexta libre de la di. ba limitacion.

nester

mejor desta limitacion, siendo naturalmente mucho mas sufrible, por causa de su vnion, y grauedad pesada, como por extremo se dixo en su lugar proprio. Notese tambien que el dar muchas Trezenas arreo, no es muy usado, y menos siendo de salto.

La razon es porque de las quatro Consonancias compuestas, la Trezena es laq menos dulçura y melodia contiene en si, y por con siguiente da menos contentamiento à los oydos: y por esta razon, no se deuen poner muchas vna tras otra en obra que haya de ser juzgada por muy suau e elegante.

Se deuida al poner muchas Trezenas arreo.

De las diferencias que ay en la Quinzena. Cap. XXXIX.

LA Quinzena, que es la primera Consonancia decompuesta (segun parece) tiene *Pray Thom. de S. Maria.* **decisete diferencias**; entre las quales ay vna del primero grado, otra del segundo, dos del tercero; todas las demas son del quarto grado. Mas porque estas del quarto grado, demas de ser pocas vezes necessarias, son muchas: y ponerlas todas, causarían prolixidad y fastidio, y poca vtilidad; portanto no tractaremos dellas, si no solamente de las otras de los otros tres grados. *17. difere.* Pues la primera diferencia, se da con Sexta à la parte superior, Quinta à la inferior, y Sexta en medio: esta es la del primero grado. La segunda diferencia, se da con Quarta à la parte superior, Dezena à la inferior, y Tercera en medio: esta es la del segundo grado. La tercera diferencia, se da con Onzena à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: esta es la vna del tercero grado. Mas la quarta diferencia, se da con Sexta à la parte superior, Oçtaua à la inferior, y Tercera en medio: y esta es la otra del tercero grado. Todo esto se puede ver en el exemplo, que esta en frète: cuyos extremos son Quinzena, desde Psaut graue à Psaut sobre agudo. Las diferencias del quarto grado, se dexan buscar al diligente Lector.

Exemplo.

	Prim.	Segu.	Terc.	Terc.
	6	4	11	6
	6	3	3	3
	5	10	3	8

De las diferencias que ay en la Dexisena. Cap. XXXX.

LA Dexisena, que es la segunda Consonancia decompuesta, tiene *24. difere.* **xxiiij. diferencias**; entre las quales ay vna del primero grado, dos del segundo, y otras dos del tercero grado: todas las otras restantes son del quarto grado. La primera diferencia desta Consonancia, se da cõ Sexta à la parte superior, Oçtaua à la inferior, y Quinta en medio: esta es la principal, y del primero grado. La segunda diferencia, se da cõ Dezena à la parte superior, Quinta à la inferior, y Quarta en medio: y esta es la vna de las dos diferencias del segundo grado. La tercera diferencia, se da cõ Tercera à la parte superior, Dozena à la inferior, y Quarta en medio: esta es la otra del segundo grado. La quarta diferencia, se da con Oçtaua à la parte superior, otra Oçtaua à la inferior, y Tercera en medio: esta es la vna del tercero grado. La quinta diferencia, se da con Trezena à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio; y esta es la otra del tercero grado.

	Prim.	Segu.	Segu.	Terc.	Terc.
	6	10	3	8	13
	5	4	4		3
	8	5	12	8	3

Todo lo dicho ver se puede en el exemplo, cuyos extremos son Dezifetena; desde Dsolre graue à Ffaut sobreagudo ò añadido. Las diferencias del quarto grado sedoxan por breuedad,

De las diferencias que ay en la Dezinouena. Cap. XXXXI.

21. diferen.

LA Dezinouena, que es la tercera Consonancia de las decompuestas, tiene xxj. diferencias; entre las quales ay vna del primero grado, dos del segundo, y tres del tercero grado: todas las restantes son del quarto grado. La primera diferencia, se da con Quinta à la parte superior, Dezena à la inferior, y Sexta en medio: esta es la del primero y principal grado. La segunda diferencia, se da con Octaua à la parte superior, Dezena à la inferior, y Tercera en medio: esta es la vna del segundo grado. La tercera diferencia, se da con Dezena à la parte superior, Octaua à la inferior, y Tercera en medio: y esta es la otra del segundo grado. La quarta diferencia, se da con Quinta à la parte superior, Tercera à la inferior, y Trezena en medio: esta es la primera diferencia de las tres del tercero grado. La quinta diferencia, se da con Tercera à la parte superior, Quinzena à la inferior, y otra Tercera en medio: esta es la segunda de las del tercero grado. La sexta diferencia, se da con Quinzena à la parte superior, Tercera à la inferior, y otra Tercera en medio: y esta es la tercera manera del tercero grado. Todo esto ver se puede en el exemplo: cuyos extremos son Dezinouena, desde Cfaul bïsta à Gsolreut fuera de la mano.

	Prim.	Segu.	Segu.	Terc.	Terc.	Ter. Quar. gra.
	5	8	10	5	3	15
	6	3	3	13	3	3
	10	10	8	3	15	3

Aqui ha de auer xv. diferen.

XVIII,

Diferen. de la xx. y xxi. Conson.

Las 21 diferencias que ay en la Veyntena, que es la quarta Consonancia decompuesta; y las 46. que ay en la Veyntidosena, que es la primera Consonancia de las tricompuestas, no pongo con particular exemplo, porquanto no siruen en la Composicion ordinaria para cantar, si no para tañer: y esto por causa de la distancia grande que ay entre los extremos.

Capitulo en el qual van resumidas todas las diferencias del primero grado, por ser las mas necessarias. Cap. XXXX.

Consonancias mas usadas, quales sean.

Porque para el buen uso de las Consonancias assi simples, como compuestas, y decompuestas, es necesario tener à memoria las diferencias principales, que son las del primero grado, como las mas usadas (y esto porque hacen la Musica mas graciosa, mas harmoniosa, y mas galana) se ponran aqui apuntadas por su orden; es a saber, primero las simples, despues las compuestas, luego las decompuestas, y à la postre las tricompuestas: y desta manera se entenderan y tenran mejor en la memoria, y assi se podrá usar dellas con mayor facilidad.

ACOMPAÑAMIENTOS PRINCIPALES DEL PRIMER GRADO.	Simples 5. 6.		Compuestas. 8. 10. 12. 13.			Decompuestas. 15. 17. 19. 20.				
	Quinta.	Sexta.	Octava.	Deze.	Doze.	Trez.	Quinz.	Deziset.	Dezino.	Veint.
	3	4	4	3	3	4	6	6	5	6
	3	3	3	4	3	3	6	5	6	6
			3	5	8	8	5	8	10	10
	Hoc præceptum à Musicis semper concessum est.									

Lo mismo podemos imaginar en otras posiciones.

Adiértase otra vez.

A los nuevos en la Composición.

Consonancias mas usadas.

Paraque (quando se compusiere à Consonancias dadas à quatro voces , assi por las compuestas como por las decompuestas) la Musica lleue mas perfeccion , es necesario usar de las mejores diferencias de Consonancias; es asauer de las del primer grado: y quando dellas no se pudiere usar, vñese de las del tercero grado : de fuerte que quando de las del quarto grado se ouiere de usar, vñese de las del segundo grado : y quando dellas no se pudiere usar, sea por necesidad; como es por causa de bien cantar con la parte, ò por huyr dos Quintas, dos Octauas, ò dos Dozenas, &c.

El que en esta profesion fuere nouicio y quisiere con facilidad usar de todas las diferencias mostradas en los Cap. passados , procure entender y tener à memoria todo lo que lleuare cada Consonancia à la parte superior , y à la parte inferior , y en medio: esto es, si à la parte superior ò à la inferior, lleuare Tercera, ò Quarta, ò Quinta, ò qualquiera otra Consonancia: aunque à la parte inferior (segun uso moderno) ninguna Consonancia puede lleuar Quarta, ni tampoco ninguna de sus compuestas; excepto en las Clausulas . Y aduertase, que las Consonancias decompuestas no son tan usadas, como las simples y las compuestas por razon de yr en ellas las voces muy distantes y apartadas; pero porque algunas vezes es necesario usar dellas, particularmente en las Composiciones à cinco y à mas voces, por esto se tractò de cada vna en particular.

Tabla sumaria y breue , adonde con otra orden van resumidos los sobredichos acompañamientos , y Cap. XXXXIII.

A Mi parecer (baxo de mejor juyzio) la orden passada de acompañar las Consonancias, es la mejor , las mas facil , y la mas usada. Mas porque muchos Compositores acostumbra de dar principio à sus obras las mas vezes por el Tenor , y luego ponen el Tiple; al qual añaden el Baxo , y finalmente el Contralto , es conueniente que segun esta orden tambien, pongamos los mejores acompañamientos: para que esta presente fatiga , sea de mas prouecho ; y de mayor satisfacion à los que dessean perfeccionarse en esta facultad . La qual Tabla tiene los acompañamientos (entre las dichas dos partes, Tiple y Tenor) hasta à la Octaua: como aqui se puede ver.

HOC EST TOTVM CONTINENS.

Tiple y Tenor.							Baxo.							Alto, Quin. y Sex. &c.																																																																		
A	B	C	D	E	F	G.	A	B	C	D	E	F	G.	A	B	C	D	E	F	G.																																																												
I.							3	5	6	8	10	12	15	5	3	3	3	5	5	3	3	6	8	10	10	12	10	6	5	10	10	12	13																																															
III.							3	6	8	10				1								1											3								5	3	5	5					8	10	6	8					10			10					12			12												
III.							5	12						3	3																		10	10																																														
V.							8	6						3	3																		10	10							13																																							
VI.							3	5	10					5	1																		6	3							12	5	5	5					10	10		12					12			10					12			12												
VIII.							3	5	8	12				3	3																		5	3							6	8							10	10							12	10		10					12			12					13							

Los Unifonos y Octauas que estan en la parte del Contralto, &c. ban de seruir solo quando no se pudiere hazer de menos.

Declaration. Aduertan que en el Contralto hallarsehan diuerfos acompañamientos, los quales pueden seruir, no solamente al mesmo Contralto, mas tambien à las demas partes, que se suelen añadir à las quatro ordinarias; formando con ellos la Quinta, Sexta, y Septima parte: &c. Y assi puede se viár qualquiera dellos que agrade mas, y sea mas cono- cido, porque cadauno haze buen effeto. Adonde la primera casilla de la tabla (que es la parte del Tiple en Unifonus con el Tenor) es acompañada de qualquiera de aque- llas del Baxo y Contralto, que le estan en frente: aduertiendo empero que tal ha de ser la casilla del Contralto, qual fuere la del Baxo; y para acertar en esto, se pueden guiar de las

Las letras demostratiuas, que tienen por arriba. Exemplo, dando Tercera con la parte del Baxo, la qual esta puesta en la primera casilla de la tabla, debaxo de la letra A, tambien es menester vsar con la parte del Contralto vna de las Consonancias ò numeros, que estan en vna de las casillas, que vemos enfrente; y para corresponder à la parte del Baxo, ha de ser la de la A, que es tambien la primera: adonde estan señalados estos dos numeros 5. y 6. De modo que estando el Tiple con el Tenor en Vnifonus, y el Baxo con el Tenor en Tercera graue, ha de dar con el Contralto, ò Quinta, ò Sexta por arriba del Baxo: lo mesmo será de las demas casillas. Deuese advertir, que auezes la parte del Baxo se pone en lugar de la del Tenor (y esto por comodidad del Compositor) aunque acontece pocas vezes; y por el contrario, la parte del Tenor en lugar de la del Baxo. Assi tambien el Tiple auezes se pone en lugar del Contralto, y este en lugar de aquel: ò verdaderamente se pone el Tenor en lugar del Contralto, y al contrario. Pero cadauno estará en auiso, que en los exemplos passados, siempre se toma el Tiple por la voz mas aguda de la Composicion; y el Baxo, por la parte que es mas graue. Deuese tambien entender por Tenor aquella parte, que inmediatamente sigue al Baxo hazia el agudo; y despues por Contralto aquella voz que se compone entre la parte del Tiple y la del Tenor; no obstante auezes las partes nombradas con estos nombres Tiple, Alto, Tenor y Baxo, truequen por accidente sus propios lugares: y assi cadauno podrá poner la voz de vna parte en otra, segun le venra comodidad, sin cometer ningun genero de error.

Nota otra vez.

Del nombre de las partes que componen el Harmonia, y de su officio y naturaleza. Cap. XXXXVIII.

YA que se ha tractado cumplidamente del contrapuntar y componer à Consonancias, y de todas las circunstancias que à ello pertenecen, figuese agora tractar del componer à cōcierto. Para lo qual es de saber, q̄ assi como en todas las cosas, cada cosa se ordena à vn fin, para el qual se toman muchos medios; assi todo lo que hasta aqui se ha tractado (particularmente en los tres libros passados) va ordenado y endereçado como medios à vn fin, que quien quisiere componer por Arte y à Concierto (esto es, ordenando y concertando todas las voces vnas con otras) ha de ymaginar y hazer cuenta que las quatro voces que ordenariamente se vsan, son quatro hombres de buena razon, de los quales cadauno en particular habla quando deue hablar, y calla quando deue callar, y responde quando deue responder; teniendose respecto vnos à otros conforme razon. A cuya semejança cadauna de las quatro partes ò voces, teniendose respecto vnas à otras, ha de cantar quando deue cantar, callar quando deue callar, y responder quando deue responder; y todo conforme à las leyes, y buena Arte de la Musica. Y assi el que quisiere ordenar bien las voces, ha da tener tanta cuenta con ellas, que cada voz en particular no se mueua vn solo punto, sin tener gran cuenta y respecto con todo lo que cadauna de las otras voces pide, conforme al intento del fin que se pretende: de suerte que ninguna voz haga desatinos, saliendo del Tono, ni de lo que se pretende componer. Tambien hemos de advertir, que los Praticos en sus Composiciones, comunmente suelen poner quatro voces, en las quales dizen se encierra toda la perfesion de la Harmonia: y porque se compone principalmente de tales partes, por esto las llamaron elementales: porque assi como todo cuerpo mixto de ellos se compone, assi tambien de estas se compone toda perfecta Cancion musical. Adonde à la parte mas graue nombran Baxo ò Contrabaxo; al qual atribuyremos al elemento de la Tierra, estado que assi como la Tierra entre los otros elementos tiene el lugar mas infimo y mas baxo, assi el Contrabaxo ocupa el lugar mas graue, y mas profundo de la Composicion. A esta, procedendo alguntanto en alto hazia lo agudo, acomodaron otra parte y llamaron la Tenor, à quien semejaremos al Agua; la qual, assi como inmediatamente sigue, en la orden de los elementos, despues de la Tierra, y està con ella abraçada: de la mesma manera, en la orden de las dichas partes, el Tenor sin ningun

Composicion.

Los 4. elementos con que se compone la Musica quales son.

El Baxo es comparado à la Tierra.

El Tenor al Agua.

El Alto al
Ayre.

El Tiple al
Fuego.

Zarl. cap xi.
segun parte.

otro medio sigue al Contrabaxo: y sus cuerdas graues en ninguna cosa son diferentes de las del Baxo, puestas en el agudo. *Affi mesmo acomodaron la tercera parte sobre del Tenor, à la qual llamaron Contratenor, Contralto, ò Alto;* y pusieronla en el tercero lugar, que es en medio de la Composicion. Esta verdaderamente *se puede comparar al Ayre*, el qual assi como conuiene con el Agua y con el Fuego en algunas calidades (porque, siendo el Ayre naturalmente caliente y humedo, à diferencia del viento que es caliente y seco, participa con el Agua en la humedad, siendo naturalmente humeda y fria, y con el Fuego en el calor, siendo el Fuego caliente y seco naturalmēte) assi tambien las cuerdas graues del Contralto conuienen con las agudas del Tenor, y las agudas del Contralto conuienen con las graues de la quarta parte puesta mas en agudo, llamada comunmente *Canto, que es el Tiple*. A esta acomodaron en el supremo lugar de la Composicion, adonde del lugar que tiene, algunos la llamaron en romance *Soprano, ò Superius* en latino; a quien podremos affemejar al Fuego: el qual inmediatamente sigue despues del Ayre en el supremo y mas agudo grado: lo qual afirma el Philosopho, diziendo: *Terra & aqua grauitati ascribuntur; àir & ignis leuitati atque acumini*. Considerado bien todo esto, veremos que la dicha orden no esta hecha sin algun genero de buena razon; porque *teniendo la parte graue el lugar inferior de la Composicion, y procedendo por mouimientos tardios y pesados, de lo quales nacen los sonidos graues, los quales por naturaleza son cercanos al silencio, tiene grande conueniencia con la Tierra:* la qual por su natural es immouible y firme, y no puede hazer nacer sonido de fuerte ninguna; como todo esto dize muy doctamente el R. D. Joseph Zarlino en la iij. par. de sus *Inst. Harm.* Y si à la parte mas aguda semejaron al Fuego, no hizieron esto sin razon: porque auiendo los sonidos agudos (los quales nacen de los mouimientos ligeros y espeffos) tal naturaleza, que por la subita y ligera percussion se hazen sentir, representandose al oydo con presteza, vienen casi à tener en si la naturaleza del Fuego: el qual no solamente es agudo y rado, mas tambien ligero y actiuo por si mesmo. Las dos partes de medio, por la templadura de los mouimientos y por la semejança del sitio las semejaron à los otros dos elementos de medio, porque tienen segun el fin diuerso su naturaleza dellos.

De la particular propiedad y officio de cada vna de las quatro sobredichas partes. Cap. XLV.

Como se ha
de ordenar el
Tiple.

El Baxo como
se ha de
ordenar para
que baje
su officio.

Tenor como
ha de proce-
der; y de su
etymologia.

SI de lo que se ha dicho queremos agora examinar la propiedad destas partes, hallaremos que *el Tiple, como aquel que es más agudo, y mas penetratiuo, se haze sentir primero que ninguno*. Adonde assi como el Fuego es causa de hazer producir toda cosa natural, que se halla à ornamento y à conseruacion del mundo: assi el *Composidor ha de usar diligencia que la parte mas aguda de la Composicion tenga lindo, loçano, y elegante proceder;* y de manera q̄ apaciente y ceue el animo de los q̄ escuchado estan. Y assi como la Tierra esta puesta por fundamento de los otros elementos, assi el *Contrabaxo tiene tal propiedad; que sustenta, mantiene, y fortifica à las demas partes;* siendo que es puesto por fundamento de la Harmonia: adonde *es llamado Baxo, casi basa y sostenimiento del Conçento*. Mas assi como aconteceria, quando el elemento de la Tierra faltara, que se arruynaria tan hermosa orden de cosas, y gastariase la mundana y la humana Harmonia: de la misma manera, quando faltasse el Baxo, la Composicion se hincherá toda de confusion y de dissonancias, y todo quanto yria en ruyna. Quando pues el Composidor compusiere el Contrabaxo *procedera por mouimientos tardios y apartados*, para que las voces de medio puedan proceder con mouimientos conjuntos y elegantes; mayormente el Tiple, que este es su proprio proceder. Pues el *Contrabaxo no ha de ser muy diminuydo; mas deue caminar por la mayor parte con figuras grandes: y ha de ser ordenado de manera que haga buenos effectos, y que no sea difficil de cantar, procedendo con grauedad y magestad:* que assi las demas partes se podran

dran ordenar en sus propios lugares. El Tenor inmediatamente sigue al Baxo hacia el agudo, y es aquella parte que rige y gobierna la cántilena musical; que segun algunos, se dize Tenor à tenenda; porque tiene la forma del Tono. Se deve hazer con elegantes movimientos y con tal orden, que el particularmente guarde la naturaleza del Tono en el qual fuere compuesto, observando de hazer las Clausulas à sus propios lugares, y à proposito. Mas assi como siendo el Ayre alumbrado de los rayos del Sol, haze toda cosa serena y clara, y toda cosa de aca por debaxo se ve regozijar, y ser llena de alegria; assi quando el Contralto es bien ordenado y bien compuesto, adornado de gentiles y elegantes passos, cantando con figuras mas diminuydas y baziendo lindexas, adorna siempre mas, y haze mas hermosa la Composicion: por lo qual deve advertir el Compositor de ordenar la parte del Contralto, por tales terminos y de tal manera, que haga buenos efectos. El officio y naturaleza destas quatro partes, burlescolmente (mas con grande artificio) declarò con sus grosseros versos aquel donoso Poeta Mantuano, diziendo:

*Plus ascoltantum SOPRANVS captat orecchias;
Sed TENOR est vocum rector, vel guida Tonorum:
ALTUS Apollineum carmen depingit & ornat:
BASSVS alit voces, ingrassat, firmat, & auget.*

Alto como y de que mane ra ha de ser compuesto.

Merl. in Maccar. xx. in descriptio. de Mus.

Los quales (aunque toscos) quise poner aqui, para que el Compositor acuerdandose dellos, à la ocasion pueda saber lo que haura de hazer. Y adviertan, que si los Compositores quieren proceder mas adelante de las quatro partes arriba nombradas, no por esto añaden nueva parte, mas vienen à redoblarlas, poniendo en la Compositura dos Tiples, dos Altos, ò dos Tenores, y auezes dos Baxos; y con esto vienen à tener sus intenciones. De aqui es que siendo vn còcierto ò juego de Motetes, ò Madrigales, ò otra qualquier Composicion à cinco voces, las quatro partes principales estanse siempre en sus naturales terminos: y por esto siempre tienen vn mesmo nombre; solamente en la Quinta parte, por ser la añadida à vna de las quatro ordinarias, en su libro anda variando la voz, porque auezes suele tener vn Tiple, auezes vn Contralto, auezes vn Tenor, y auezes vn Baxo.

En la Quinta parte pueden estar las 4. voces ordinarias, ò qualquiera dellas.

Aviso particular cerca à la Quarta en Compositura. Cap. XLVI.

Quando la Quarta se diere dentro de Sexta ò de Octava, ò de otra qualquiera Consonancia dada à tres, à quatro, ò à mas voces; necessariamente la tal Quarta ha de yr à la parte superior ò en medio, y nunca à la parte inferior. De donde se infiere que necessariamente siempre ha de dar Consonancia en la parte inferior, y en ninguna manera Dissonancia; excepto en las ligaduras y Clausulas. La razon porque la Quarta se puede dar à la parte superior y en medio es, porque la Consonancia que va à la parte inferior contiene en si tanta fuerza y virtud; que puesta por fundamento de la Quarta, que es (hablando como pratico) Dissonancia, la conuierte en Consonancia, quitandole ò encubriendole el falso sonido, que de su naturaleza tiene. Para mayor inteligencia de lo dicho, se han de notar dos cosas: la primera es, que assi como el cimiento ò fundamento de todo edificio es lo mas baxo: assi el fundamento ò cimiento de qualquiera Consonancia y Dissonancia dada à tres voces ò a mas, son las dos voces mas baxas; sobre las quales van fundadas y edificadas todas las otras. La segunda cosa es, que assi como para que qualquiera edificio sea firme y bueno, necessariamente el cimiento ha de ser firme y solido: y assi para que la Musica sea buena y no falsa, es necessario que las dos voces mas baxas sean Consonancia, y en ninguna manera Dissonancia. Porque toda Consonancia en la Musica es fundamento firme y solido; y por el contrario toda Dissonancia es fundamento falso y peligroso; y porque quando la Quarta va à la parte inferior, es tan dissonante y tan falsa y mal sonante à los oydos, como si por si sola se diesse, por tanto todo lo que va sobre ella, va sobre falso. De lo dicho se exceptuan las Clausulas, las quales (como dize y soy por dezir) se hazen con Dissonancia. Es de notar tambien, que assi como en qualquier Consonancia el Tenor no puede estar

Quarta antica se da à la parte inferior, y porque.

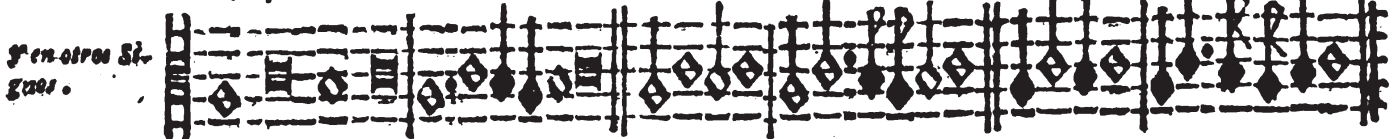
Assi escriue el autor para conformarse con el uso pratico. Pero veã el Cap. 74. y 75. del segun. Lib fol. 313. si quieren saber su opinion.

estar en Quarta con el Contrabaxo; por quanto es falso fundamento; assi tampoco ninguna de las otras voces, que son Contralto y Tiple, pueden estar Onzena ni Dezi-ochena del Contrabaxo, por las mesmas razones; porque son compuestas de la Quarta: y si esto se dize de la Quarta, tanto mas se ha de entender de las otras Dissonancias, Segunda y Septima, con sus compuestas y decompuestas; por ser sin duda ninguna, peores y de mas aspera entonacion.

De la Clausula en Canto de Organo. Cap. XLVII.

Clausula que sea. **P**ves diuerfas vezes hemos usado este nombre *Clausula*, antes vamos mas adelante, sera justo dezir que sea, pues en todo genero de Contrapunto usamos dellas. *Clausula otra cosa no es, que vn descanso general, ò veramente una terminacion de las partes de la Composicion; con la qual se concluye juntamente con la letra, el periodo de la inuencion musical.* Su diffinicion, segun Montanos, es esta: *Clausula est finis, vel conclusio, aut periodus operis.* Clausula (dize) es fin, ò conclusion, ò remate de obra: la qual se forma y compone de tres puntos, assi como, *Re ut re: Mi re mi &c.* que es abaxar vn punto, y tornarle à subir. *Tanto pues es la Clausula en la Musica (llamada comunmente Cadencia, porque cae à la conclusion) quanto el punto final en la Grammatica; aunque auezes sirue en otra ocasion, adonde viene à hazer el officio que haze el colon.* Es cosa muy necessaria el saber conocer los Tonos, y las Clausulas principales: porque aunque vno tiene conocimiento de las Consonancias y Dissonancias; de lo bueno y de lo malo; y que despues no tiene tambien conocimiento de los Tonos, y por configuiente de las Clausulas, no sabe nada; y es como ciego, que todavia camina, y no tiene guia, y en fin se halla fuera de camino: y aunque camine bien por el medio della calle, no dexa por esto de pisar de quando en quando en algunas superfluidades. Assi aconteceria al Compositor, no sabiendo la variedad de los Tonos, y de sus particulares Clausulas; porquanto muchas vezes, haziendo la Composicion de vn Tono, caeria en otro. Mas aùn tengamos del todo perfecto conocimiento, vendremos diciendo à lugar y tiempo de todas sus partes, formaciones, y obseruaciones; particular y separadamente; segun nos venran à proposito, y segun la necesidad de los lugares pidiere. Digo primeramente, que tenemos dos maneras de Clausulas: las vnas que terminan por Vnisonus ò Octaua ò Quinzena (y estas son las verdaderas;) y otras, que terminan por Tercera, Quinta, Dezena, ò por Dozena &c. las quales por no ser verdaderas, se llaman Clausulas imperfectas. Las quales todas se diuiden en tres ordenes: es a saber, en mayores, en menores, y en minimas. Aunque los Praticos por gracia, y mas gala suelen disminuir la parte que tiene Sincopa, como aqui vemos.

Mayor, ò assi disminuÿda. Menor, ò assi disminuÿda. Minima, ò assi disminuÿda.



Y de otras maneras que vienen à dezir lo mesmo. Diremos tambien que *las Clausulas son de dos maneras, es a saber simples y figuradas*; y esto se entiende, no segun la forma, si no segun el acompañamiento de las partes, *Las simples son aquellas que proceden por figuras semejantes, sin Sincopa y sin Dissonancia.* *Las figuradas son despues aquellas, que se hazen con diuerfas figuras, entre las quales se halla la Sincopa: y juntamente se oye en ellas la Segunda, Quarta, ò Septima ligada &c. como en este exemplo à dos voces se vee.*

Que es de los Fragmentos Musicales.

Clausulas simples. Clausulas figuradas.

Ejemplo d dos voces.

Lo mesmo serà imaginandolas en otras poficiones y con otras notas menores. Y sepan que las dichas Clausulas, que terminan por Vnifonus, por Octaua, ò por Quinzena, se llaman *Clausulas reales y perfectas*: à diferencia de las *imperfectas e improprias*, que terminan por Tercera, por Quinta, ò por Sexta, como aqui.

Clausulas por Tercera. Clausulas por Quinta. Clausulas por Sexta.

Ejemplo de las Clausulas imperfectas à dos voces.

Las quales segun el parecer de los escriptores, particularmente del R. Zarlino, no se deuen vsar en las Composiciones à dos, si no en las à mas voces; y siempre en el progreso de la obra y nunca en el fin: *saluo si no es por ocasion de Canon, ò del Contrapunto à la Duodecima*. El proprio destas Clausulas es, ponerlas quando se quiere hazer alguna distincion de la Harmonia, y juntamente de las palabras; las quales aun no ayan acabado del todo su sentençia: q̄ el acabar el canto en esta manera, se llama semejante passo, *Huyr la Clausula*: no siendo cosa honesta terminarla perfectamēte (es asauer en Vnifonus, ò en Octaua) no auiedo aun hecho fin al periodo, en las palabras: que por esto huye à otras Consonancias improprias à la terminacion de las Clausulas principales y finales. Aqui se puede aduertir que muchas vezes se pueden trocar las partes, poniendo aquel passo que haze la parte graue en la parte aguda, y al contrario. De manera que, qualquiera Solfa que lleuare la Clausula, que se haze con Septima en la Sincopa, essa mesma Solfa puede lleuar la Clausula, que se haze con Segunda: de suerte, que en estas dos Clausulas truecan las voces la Solfa.

Cap. 53 ser. p. Inst. Harm.

Contrap. à la xij que sea, vealo en el lib. 14.

De las Clausulas, assi naturales como accidentales, que huyen la terminacion ò conclusion. Cap. XLVIII.

Demas de las sobredichas, otras Clausulas ay que muestran querer hazer vna terminacion perfecta, es asauer en Vnifonus ò en Octaua &c. y luego bueluen à otra parte; saltando quando por arriba y quando por abaxo la parte, que haze la Sincopa: como se puede ver en estos exemplos à dos voces.

Clausulas que huyen la terminacion por solfa.

Clausulas naturales que huyen la terminacion. Clausulas accidentales que huyen la terminacion.

Estas

Estas accidentales son difíciles de cantar, todavia las puse entre las otras, que haviendo de tractar cumplidamente de las Clausulas, no quede ninguna manera sin hazer della alguna mencion: tanto mas que pueden seruir en el Chromatico: y mas haziendo los disparates que acostumbran hazer los Musicos modernos.

La Clausula ha de ser con Sincopa y disonancia para ser bien ordenada.

Y porque ay algunos, que suelen formar la Clausula con el puntillo de augmentation, añadido a la Semibreue, en lugar de Sincopa, que es contra la regla y buena orden de la verdadera Clausula, por esto aduerto aqui agora, no se use semejante Clausula, o al menos muy pocas vezes; que de mas de no obseruar puntualmente todo lo que requiere la perfecta Clausula, se haze con mucha desgracia, y mucho desgusto para los oydos artizados. Menos hemos de usar otra manera de Clausulas, que usan algunos cañados con sus propios pareceres; y estas son las Clausulas todas consonantes, digo sin disonancia en la ligadura: aunque auezes tienen la Sincopa, y auezes no la tienen entera, si no partida o quebrada, como aqui. *Exemplo a dos voces.*

Ex. 1001. Si. 8va.

Clausula sin Sincopa. Clausula sin diso. Claus. quebrada.

cuise.

Para conclusion desta materia se han de notar cinco cosas. *La primera es*, que la Clausula se forma y compone de tres puntos, assi como Re vt re, Fa mi fa &c. *La segunda es*, que el primer punto (formando verbi gracia Clausula menor) ha de ser Semibreue, y el segundo Minima, mas el tercero puede ser qualquiera figura de las ocho. *La tercera cosa es*, que el sobredicho Semibreue siempre se ha de hazer al alçar del Compas, es a fuer sincopado. *La quarta cosa es*, que la dicha Semibreue sincopada ha de ser compuesta y ordenada con la parte disonante en el dar del Compas: la qual assi mismo puede ser toda disonante. *La quinta cosa es*, que la Minima que inmediatamente se sigue despues de la Semibreue, ha de bajar de grado, y luego subir tambien de grado.

Quando la Clausula ha de ser substenida y quando de remissa.

La Clausula real o perfecta haviendo de terminar en Octaua o en sus compuestas, con uiene que el segundo punto sea Tercera o Sexta mayor: y porque no siempre pueden ser tales naturalmente, si no auezes menores, por esto conuiene conuertirlas accidentalmente. Diremos pues que ay dos maneras de Clausulas. *una Substenida, y otra Remissa.* La Remissa se haze siempre con Tono, assi como Mi re mi: y la Substenida con Semitono, assi como Fa mi fa, o natural o accidental. Quando la voz que hiriere Segunda o Septima en la segunda mitad del Semibreue, *baxare al postter punto con Semitono*, la otra voz que haze la Clausula, abaxara con Tono: y esta llamase *Clausula Remissa*, porque cae en baxo: vean A. Mas quando la voz que hiziere la Segunda y Septima, *baxare al postter punto con Tono*, la otra voz que es la que haze la Clausula, despues de tocada la Sincopa, abaxara con Semitono accidental, y esta llamase *Clausula substenida*: porque se sustiene en alto, y tiense mas subido el dicho punto de su natural vn Semitono incantable; como a la B. se vee, *Exem. a dos.*

A. Claus. remissa. B. Claus. substenida. C. subst. remissa.

Pues

Pues para saber de rigor, donde son propriamente los lugares de la Clausula remissa, se aduertta, que es haziendo Clausula en E la mi y en A la mire, cantando por b mol accidentalmente; y la substenida en todos los demas Signos. De modo que en Alamire puede ser Remissa y substenida, segun fuere el Tono: como à la C. se vee. *Quales sean las principales y particulares Clausulas de cada Tono, se dize en el Lib. xvj. Mas la variedad de las Clausulas (en lo que es acompañamiento de voces) esta unida en la parte de los Lugares comunes, que es en el xv. Libro.*

Auisos para partir obras de Canto de Organo: y lo que se ha de aduertir para sacar dellas prouecho. Cap. XLIX.

Porque el partir obras de Canto de Organo es el origen y fuente de donde nacen y proceden todos los frutos y prouechos, y toda el Arte de componer para los buenos Compositores; por esso pareció ser cosa muy vtil y prouechosa, dar aqui algunos breues auisos à los que poco saben, assi para cõ facilidad conocer y ver lo que ay en las obras musicales, como para sacar prouecho dellas, quando las quisieren partir. Quanto al partir y diuidir las obras de Canto de Organo, se ha de notar, que en qualquier obra, de tal manera van asidas y encadenadas vnas con otras, que ninguna voz en particular se mueue vn solo punto, sin tener distincto respecto y miramiento à todas las otras voces. Y assi mesmo, de tal manera van medidas y contadas vnas voces con otras, Compas à Compas, que acabada qualquiera obra, no ay mas Compases en vna voz, que en otra. De donde se sigue, que el que partiere qualquiera obra, *necessariamente ha de yr contando, y midiendo; y diuidiendo vnas voces con otras, dos Compases à dos Compases.* Para partir qualquiera obra, poniendola en papel, en cartilla, tabla ò chia-pa ò en otra cosa diferente, conforme fuere la costumbre de los lugares, y comodidad de los estudiantes, *dos cosas se han de guardar con todo rigor; las cuales rigen y gobiernan al que las parte, para que nunca yerre, que son cuenta y medida; de las cuales, la vna depende de la otra: y para esto es de sauer, que medida, es lo mesmo que Compas; cõ el qual se rige y gobierna la Musica practica: y assi esta Musica (para nuestro proposito) se puede medir à dos Compases.* Y el que en esto quisiere nunca errar, tome por auiso partir todas las obras dos Compases à dos Compases, de tal manera que ninguna voz paffe de dos Compases adelante, hasta que todas las otras voces tambien lleguen e ygualen con aquellos dos Compases: y despues de assi yguualadas todas las voces vnas cõ otras en el valor de dos Compases, luego *han de cerrar justamente las Figuras, q̄ entraren en la medida, con vna linea ò raya, que atrauiesse todas las partes: las cuales han de estar vna sobre otra, siẽdo la mas baxa la parte del Baxo, y la mas alta la parte del Tiple: procediendo siẽpre desta manera de dos Compases en dos Compases.* Esto se entiende, quando despues de yguualadas las voces en el valor de dos Compases, vinieren à cerrarse en Figuras yguales: porque quando la postrera Figura de la particion fuesse de mayor valor, entonces quebrarseha, poniendo todo lo de mas en la casilla que se sigue: atando çmpero las dos Figuras con esta señal: para dar à conocer que entrambas representan vna sola Figura: como verse ha en el exemplo que sigue; y esto baste en quanto à la medida.

Prouecho del partir las obras ajenas.

Cuenta y medida.

Medir à dos Compases.

Se han de cerrar con vna linea.

La manera con que se han de ordenar las partes en la partidura.

Como se cuentan.

En quanto à la cuenta, se aduertta que los dos Compases se cuentan de cinco maneras: la primera es por Breues, la segunda por Semibreues, la tercera por Minimias, la quarta por Semiminimias, y la Quinta por Corcheas. Quando la cuenta fuere por Breues, vna Breue se mide e yguala en valor con 2. Semibreues, ò con 4 Minimias, ò con 8 Semiminimias, y con 16 Corcheas. Vna Semibreue se mide e yguala con 2 Minimias, con 4 Semiminimias, con 8 Corcheas, y con 16 Semicorcheas. Vna Minima se mide y toma por 2 Semiminimias, por 4 Corcheas, y por 8 Semicorcheas. Vna Semiminima se mide e yguala con 2 Corcheas y con 4 Semicorcheas: y vna Corchea con 2 Semicorcheas. Presupuesto todo esto, si el estudiante quisiere saber lo que ay en esta siguiente Composicion, y saberlo facil y claramente, lo ha de partir y diuidir conforme los auisos de arriba: lo qual hare yo, afin que el principiante lo pueda entender

B b b b mas

This system contains five staves of musical notation. From top to bottom, the staves are labeled: *Tiple.*, *Quinto.*, *Alto.*, *Tenor.*, and *Basso.* The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

mas facilmente ; y sera el repartimiento de dos en dos Compases .

This system contains five staves of musical notation, continuing the piece. The staves are labeled: *Tiple.*, *Quinto.*, *Alto.*, *Tenor.*, and *Basso.* The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

This system contains five staves of musical notation, continuing the piece. The staves are labeled: *Tiple.*, *Quinto.*, *Alto.*, *Tenor.*, and *Basso.* The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

Miren aqui con quanta facilidad y claridad se ven las Consonancias, y todo lo demas que ay en ella. A imitacion deste exemplo, sobre de sus cartillas, chapas, ò borradores, pueden partir quantas obras quisieren.

Para sacar provecho de las obras quando se partieren, quatro cosas principales se han de notar. La primera es, entender de rayx la inuencion y artificio, que lleuaren los passos, y assi mesmo la reiponcion de las voces ò partes: esto es, si en los passos las voces se remedaren y correspondieren en Quarta, ò en Quinta, ò en Octaua, ò en otra manera. O si los passos se cantaren à duo, o à tres, o à quatro voces; con la distancia harmonica que ouiere entre ellas. Y de mas desto, si fueren en Fuga ò nò: si en Canon, si en Contrapunto contrario: si en Còtrapunto doblado à la Dezena ò a la Dozena &c. en lo qual consiste el arte de componer con juyzio; el qual se ha de procurar de saber sobre todo: porque en todas las cosas, solo el Arte es la que baze al Maestro; y de aqui viene que todos los que en sus officios ignoran el Arte, son imperfectos. La segunda cosa es, notar la entrada de cada voz; es a saber, si entra antes de Clausula, en la Clausula, ò despues de la Clausula, ò si entra fin Clausula. Digo que ha de trabajar para saber con que inuencion ò proposito entra: porque la entrada de cada voz, es la cosa mas delicada y de mayor primor, que ay en la Musica. La tercera cosa es, notar las Consonancias y Dissonancias que lleuare la obra; assi las que fueren à dos, como las que fueren à tres y à quatro: y aduertir con que Consonancias seran acompañadas, y de que manera estan puestas y ordenadas las vnas con las otras. La quarta y vltima cosa es, quando vn passo se remedare, notar las diferencias que bizieren en la misma remedacion del passo: porque cada vez el passo remedado, será diferente en la ordenacion de las voces, y compostura de las demas partes. Y para que sea con provecho grande, es necessario exercitarse cada dia con perseuerancia grande en ver obras de famosos autores compuestas; nunca desconfiando, si no teniendo por cierto que el trabajo y uso continuado, vence todas las dificultades, haziendo de buenos Discipulos eccelentes Maestros: como se mostrò claramente en el xij. Cap. del pri.lib. que es de los Atauios y consonancias morales, à fol. 36.

Notacion I.

Estas y otras maneras de Contrapuntos se veran (siendo Dios querido) en el lib. xiiiij.

Notacion II.

Notacion III

Notacion IV.

Cada dia se deuen partir obras para medrar.

De las partes de las Figuras cantables. Cap. L.

Para que la Musica lleue aquella gracia y ser que se le deue, es necesario que el Componedor considere las partes de las Figuras, afin que despues de vn punto largo, no siga con otro tan breue, que de mala satisfacion al oydo: segun hallamos tienen practicado algunos modernos, los quales despues de Breue siguieron con Corebeas &c. Para cuitar esta suerte de inconueniente, aduertan que de las Figuras, vna se dize ser parte propinca, otra remota, otra mas remota, y otra remotissima. La parte propinca, es aquella en la qual inmediatamente se resuelue su todo: como la Longa, que es parte propinca, respecto à la Maxima: La Breue, respecto à la Longa: la Semibreue, respecto à la Breue, y las demas por orden. La parte remota, es aquella entre la qual y su todo, vna sola Figura tiene lugar en medio dellas; como es la Breue, la qual respecto à la Maxima es parte remota; porque entre ellas ay otra Figura en medio, que es la Longa: y como es la Semibreue respecto à la Longa, que entre ellas se interpone la Breue. Lo mesmo se ha de entender de las demas notas. La parte mas remota, es aquella entre la qual y su todo, dos Figuras mayores con ordè natural se disponen; como la Semibreue respecto à la Maxima, es parte mas remota; que entre ellas tienen su lugar la Longa y la Breue: la Minima respecto à la Longa, que tienen en medio la Breue y la Semibreue: la Semiminima respecto à la Breue, es parte mas remota porque entre ellas por orden natural ay el lugar de la Semibreue y Minima &c. Mas la parte remotissima, es aquella entre la qual y su todo, tres Figuras mayores residen naturalmente; como la Minima respecto à la Maxima, que entre ellas estan la Longa, la Breue y la Semibreue: la Semiminima respecto à la Longa, que tienen en medio la Breue, la Semibreue y la Minima &c. Dando sumariamente à cada Figura sus partes, diremos en esta manera. La Maxima, es todo y no parte: mas su parte propinca es la Longa, la remota es la

4. Partes ay en la consideracion de las Figuras.

Parte propinca.

Parte remota.

Parte mas remota.

Parte remotissima.

Partes particulares de la Maxima.

B b b b 2 Breue,

- Longa.** Breue, la mas remota es la Semibreue, y la remotissima es la Minima. La Longa, es parte propinca de la Maxima, y el todo de si misma; mas su parte propinca es la Breue, la remota la Semibreue, la mas remota la Minima, y la remotissima la Semiminima.
- Breue.** La Breue, es parte propinca de la Longa, remota de la Maxima, y el todo de si misma; mas su parte propinca es la Semibreue, la remota la Minima, la mas remota la Semiminima, y la remotissima es la Corchea. La Semibreue, es parte propinca de la Breue, remota de la Longa, mas remota de la Maxima, y es el todo de si misma; mas su parte propinca es la Minima, la remota la Semiminima, la mas remota la Corchea, y la remotissima la Semicorchea. La Minima, es parte propinca de la Semibreue, remota de la Breue, mas remota de la Longa, remotissima de la Maxima, y es el todo de si misma, procediendo en las Figuras menores de disminucion: mas su parte propinca es la Semiminima, la remota la Corchea, y la mas remota la Semicorchea. Noté que no tiene parte remotissima, queriendo estar en el termino de las ocho Figuras comunmente vsadas.
- Semiminima.** La Semiminima, es parte propinca de la Minima, remota de la Semibreue, mas remota de la Breue, remotissima de la Longa, y es el todo de si misma: mas su parte propinca es la Corchea, y la remota la Semicorchea: a la mas remota y remotissima no tiene.
- Corchea.** La Corchea, es parte propinca de la Semiminima, remota de la Minima, mas remota de la Semibreue, remotissima de la Breue, y es el todo de si misma: mas su parte propinca es la Semicorchea: a las demas partes remota, mas remota y remotissima, no tiene.
- Semicorchea.** La Semicorchea, es parte y no todo, quien no quisiere agora proceder en su disminucion vsando de la Bisemicorchea ò Fusca. Partanto ella es parte propinca de la Corchea, remota de la Semiminima, mas remota de la Minima, y remotissima de la Semibreue.
- Nota que el dexir parte propinca, remota etc. son terminos particulares de la Musica.*
- De lo dicho se viene en consideracion, y consta muy claro que la Maxima, es siempre el todo y nunca parte, pues no tiene Figura mayor sobre de si; y la Semicorchea, es siempre parte y nunca todo, pues no tiene debaxo de si otra Figura menor. A ninguno le pese por saber estas particularidades; que quando no piense, las aura necesidad, Vean en el libro passado al Cap. iij. fol. 655. casi en medio.

De como se cuentan los Cantos, y en que cantidad han de terminar las Composiciones. Cap. LI.

- P**orque todo Canto de Organo esta sugeto à la perfeccion, entendida por la cantidad ternaria; o à la imperfeccion, conocida por la binaria; por esta causa, à tres à tres, o à dos à dos, van contadas las notas en la Composicion de Canto de Organo.
- Modo mayor como se cuenta.** Y assi digo que el Canto, que estuviere subgeto al Modo mayor perfeto, se cuenta de tres Longas en tres Longas ò su valor, perfetas ò imperfetas que sean; y si fuere supuesto al Modo mayor imperfeto, contarleha à dos à dos, ò su valor; y assi las Composiciones que faltaren deste numero, auran sido malamente ordenadas de su Compositor. Mas el Canto que esta sugeto al Modo menor perfeto, se cuenta de tres en tres Breues; y si el imperfeto Señorea, à dos à dos se considera. Agora el canto que esta debaxo del Tiempo perfeto, se cuenta à tres Semibreues, ternarias ò binarias que sean; y debaxo del imperfeto, à dos. Aqui tengo sospecha que muchos yerran, porquanto oyendia no tienen (ò no quieren tener) esta aduertencia los Compositores, por no se ver tan apretados con las buenas reglas musicales, y preceptos scientificos. El Canto que fuere subgeto à la Prolacion perfeta, es necessario se cuente de tres en tres Minimas; y de dos en dos, siendo imperfeta. Mas es menester aduertir que contando à Longas, à Breues, o à Semibreues, que cada una dellas puede ser perfeta e imperfeta; porquanto un grado perfeto ò imperfeto que sea, se ayunta con el otro. Por lo qual ha de aduertir muy bien el contador, al ayuntamiento de los grados: porque si con el Modo mayor perfeto fuere ayuntado el Modo menor perfeto (nota bien esto) entonces su Canto cantarleha de tres en tres Longas perfetas; mas si el Modo menor fuere imperfeto, se medirà con tres Longas, assi mesmo imperfetas. Con esta mesma consideracion à los demas grados se passa. Aduertan finalmente que ha de auer doblada consideracion en el contar las Composiciones
- Modo menor.**
- Tiempo.**
- Prolacion.**
- Zarl. 3. par. Cap. 67. Tosca neta libro 1. cap. 39 Scins. del Lanfran. fol. 67.*

ciones sujetas al Tiempo perfeto con virgula traueffado en esta manera ♩ , porque se cuentan à tres à tres y tambien à dos à dos, por la medida que ay en las ♩ dos Semibreues: y assi de dos en dos Breues perfetas se cuenta; y tambien de tres en tres Semibreues para quien quisiere; mas de tal manera que la terminacion numeral de las Semebreues acabe en numero Senario; de otra manera la medida propuesta de las Breues ♩ falsaria. Lo mesmo se deue guardar siendo el Tiempo imperfeto ♩ virgulado; y esto obseruarse ha todas vezes se proceda con la cantidad de dos en dos Breues ♩ imperfetas, afin que la Composicion termine en numero Quaternario. Y aduertan que la postrera Figura ò nota de la Composicion, no se pone en tal numero; que siendo final, en ella se termina el Canto y el Tiempo: y assi ha de ser siempre al dar del Compas y nunca al alçar; y esto baste para nuestro proposito.

Tanto es como decir, que las obras sujetas al Tiempo perfeto virgulado, se han de contar à seys Semibreues, y à quatro siendo imperfeto.

De como la medida es mucho mas necessaria en la Musica, que en qualquiera otra ciencia. Cap. LII.

VEMOS que nunca nacen las frutas, antes que nacidas no sean las flores; ni nunca nacen las flores, primero de los ramos; ni los ramos se sustentan, sin la cepa; ni la cepa se mantiene sin las rayzes: porque de las rayzes, se mantiene la cepa; y sobre de la cepa, los ramos se sustentan; de los ramos, salen las flores; y de las flores, nacen las frutas. De la misma manera deuemos pensar, que tantas diuerfidades de Musicas que se hallan compuestas, no sean compuestas sin las Figuras, ò que no tengan ser sin el valor, y que el valor no se sustiente sin la medida, y que la medida no tenga parte con el tiempo. El tiempo, pues es el que da el ser à la Musica, y no otra cosa.

Las ordenes y medidas en las cosas son tan necessarias, que no ay cosa pequeña que no la quiera y pida: y si en ciencia ninguna, nunca fueren necessarias estas medidas, en la Musica, mas que en otra cosa, fueron y son necessarias. Estando que en qualquiera otra cosa que sea, el salir auezes algun poco fuera de camino, no haze tanto daño que deshaga, y ponga todo quanto ay en ruyna. Antes auezes (diganlo los mismos officiales) el salir à caso de las medidas, muestra y abre la via de hazer alguna otra cosa mejor; à la qual ya mas se le pensaua; que por esto se ven cada dia cosas nuevas. Mas en la Musica no es assi, porque si poca ò casi nada se vacila ò erra, toda se deshaze, toda se gasta, y en fin anda toda en ruyna: ò si caso no vaya en ruyna, nos da al menos tanta pesadumbre, que sufrir no se puede. Y adonde primero affaz nos plazia y deleycaua, tanto mas despues nos offende y desagrada; y de semejante rotura no se saca cosa nueva, ni menos cosa marauillosa; si caso no queremos dezir, que la dissonancia cause marauilla. Y aunque todas las cosas artificiadadas, estan con arte, ingenio, y maestría hechas, y en las ordenes y medidas fundadas, no por esso se deuen acotejar con la Musica, produzida en el acto del cantar: porque, si no todas, la mayor parte de las cosas tienen en materia maçica, sus ordenes y medidas: Mas la Musica (hablo, digo otra vez, de la Musica quando se reduce en obra, cantando) no tiene otro fundamento mas, que vna medida vacilante y fragil, fundada sobre de vn pequeño interualo de tiempo. Este interualo que dezimos, otra cosa no es que vn pequeño mouimiento, semejante al mouimiento del pulso ò al palpitar del coraçon; con que los Cantores obseruando el valor de las Figuras, cantan las Musicas en concierto. Adonde assi como de vn contrapeso, el tiempo del relox viene guiado y gouernado, del qual todas las demas ruedas con orden recta y contraria, quien presto y quien tarde, se mueuen; y con el mouimiento, se rigen y mantienen: assi tambien de vna medida llamada Tiempo, todas las partes de vna Composicion, sin dissonancia ninguna, se rigen; y regendose, se cantan.

En la Musica ay necesidad de la medida.

Semejança de la medida musical.

El Tiempo pues en la Musica se toma por todo aquel interualo, que tienen las Figuras naturalmente; y tambien por aquel valor, que tienen accidentalmente. Y assi (boluendo dezir otra vez) todas las cantorias de Musica, se hallan fundadas debaxo de Tiempo, por quanto se componen de tantos interualos sonorosos, constituydos debaxo de numeros consonantes y dissonantes; que por esta en ellas, es tan necessaria la medida llamada

Tiempo.

Tiempo:

Tiempo: el qual vulgarmente es llamado Compas ò Batuda: como en el siguiente Capitulo se dize.

Del Compas en Canto de Organo. Cap. LIII.

Esta palabra Compas de quãta manera se nombra.

August. lib. 2. sua Musica, cap. 2.

Que cosa es Compas y de que sirve.

Toda Musica es sujeta al Compas.

Freno de la Musica.

AViendo usado diuersas vezes esta palabra Compas, es cosa razonable antes que vamos mas adelante, veamos lo que es: para que no procedamos por terminos no conocidos. Hemos de saber que los Musicos (considerado la diuersidad de los mouimientos que las partes de la Composicion hazen cantando juntamente, por ser el vno (como dicho es) mas apressurado ò mas tardo del otro) ordenaron una cierta señal visible y actual, de la qual cada Cantante se ouiesse de regir en proferir la voz con medida de tiempo, presto ò tardo, segun se muestra con la diuersidad de las Figuras cantables. Mas, imaginaronse que fuera bien, si la tal señal se hiziesse con la mano, para que todos los Cantantes la pudiesen ver; y fuesse reglada en su mouimiento (como dize) à imitacion del pulso humano. Adõde despues de auer dado la tal orden, algunos llamaron à esta señal Batuda, de la palabra *Batir*, que es *golpear*: otros la nombraron *Tiempo sonoro*, por las causas se tocaron en el Cap. pasado: y otros llamaronla con voz latina *Plauso*, que deriua de *Plaudo*, que significa *batimiento de manos ò dar palmadas*; por quanto antiguamente solian dar golpes con vna palma de la mano, sobre la palma de la otra mano, en señal de alegria: y es lo que en España llaman *Compas*, dicho assi dal *compas* y *medir del tiempo*. Esta Batuda pues ò Compas, es vna medida de tiempo en la Musica, tomado à intento que las voces concurren en Consonancia à vn mesmo tiempo. O diremos, que el Compas es la cantidad ò tardança del tiempo que ay del golpe, que biere en baxo à otro siguiente en baxo: y es vna medida con que se mide toda quantia Musica ay, assi del cantar como del tañer: y fue sacada del Compas cõ que se mide y niuela la cantidad, à cuya semejança el Compas de la Musica mide el tiempo que se gasta en las Figuras de Canto de Organo: y assi por esta razon, el Canto de Organo se dize, *Canto mensurable*, que quiere dezir *Canto que se mide*; para cuya medida fue inuentado el Compas, en el qual estruia toda la Musica pratica. Donde se sigue que toda manera de Musica esta subjeta al Compas, y no el Compas à la Musica, por razon de ser regida y gobernada del. Y aduertase, que el que bien supiere usar del Compas, terna buen fundamento para tañer y cantar bien: porque el Compas es vna guia muy cierta en todo Canto mensurable; que por su certidumbre dezimos ser el freno de la Musica: y esto porque nos detiene para no cantar ni tañer defatinada y desconcertadamente, si no conforme à razon, por peso y medida; y por preceptos y reglas musicales.

Quantas maneras de Compases ay, y de su diuision. Cap. LIV.

Compas mayor.

Compas menor.

Compas ternario.

DOs diferentes maneras de Compas tenemos en la Musica pratica; la vna es binaria ò ygal, y la otra ternaria ò desigual. La Binaria es de dos suertes, mayor y menor: el Compas mayor, es nombrado de vnos autores, *Compas entero total*; en Italia dizen, *Compas à la Breue* (respecto que se passa vna Breue por cada vez) y en España dizen, *Compas largo*: por quanto se haze con mouimiento tardo, y casi reciproco: y tãbien, *Tiempo de pormedio*, porq̃ las notas se cantan por la mitad de lo q̃ natural mēte vale. El Compas menor, es la mitad del mayor; y es llamado *Cõpasete* ò *Compasillo*: y en mi tierra dizen *cãtar à la Semibreue*, y esto por causa de que vna Semibreue passa por cada Compas; hazlendole algo mas apressurado, mas breue, y no con tanta tardança, autoridad y magestad, como esse otro mayor. La segunda manera de Compas, es Ternaria ò desigual, que llaman vulgarmente, *Compas de Proporcion ternaria*; y es porque mide tres Figuras ò su equivalente, à cada Compas: como si es mayor, tres Semibreues; y si es menor, tres Minimias. Y esta Proporcion ternaria puede ser Tripla, midiendo tres Figuras contra vna: ò Sexquialtera, midiendo tres contra dos; como mas por extenso somos por dezir en otra parte.

El

Que es de los Fragmentos Musicales .

731

El Compas binario, se divide y parte en dos partes y iguales; es afuer, en dos medios Compases, que son sus partes integrales de que se compone; la qual diuision y partition, haze el golpe que hiere en alto. Y assi como para diuidir y partir vna cantidad continua en dos partes y iguales, se diuide y parte con vn punto en medio; assi en la Musica para diuidir y partir el Compas en dos medios Compases, se diuide y parte con el golpe que hiere en alto: de manera que el Compas siempre hiere en baxo, y el medio Compas en alto; y assi medio Compas, es la cantidad, o medida, o tardança de tiempo que ay del golpe baxo a lo alto, o de lo alto a lo baxo. Y notese que no se gasta mas tiempo del golpe baxo al alto (que es medio Compas) que del alto al baxo, que es otro medio Compas. Adonde se vee claramente no auer mas cantidad ni distancia del primero al segundo, que del segundo al primero medio Compas. Notese tambien que en cada Compas no se hiere mas de vn golpe baxo, en el qual golpe se comienza el Compas; de suerte que cada vez se hiere golpe en baxo, se comienza de nueuo Compas: y es porque cada fin de vn Compas, es principio de otro. Aunque de las tres partes que tiene el Compas ternario: o de Proporcion, cada parte en si, respecto la vna a la otra, es yqual, con todo esso, el Compas no es yqual, si no desigual; siendo el dar al doble mas largo que el alçar: porque se cantan de las tres, las dos partes en el golpe que hiere en baxo y vna en alto: assi, vn das en el dar, tres en el alçar: digo que la primera es al dar del Compas, y luego con la misma cantidad o tardança de tiempo se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera; como queda dicho en el sexto libro deste presente tractado.

Diuision del Compas binario.

Nota.

Diuision del Compas ternario.

Que es lo que se requiere para llevar perfectamente el Compas. Cap. LV.

Quatro cosas se requieren para perfectamente llevar el Compas. *La primera es herir con la mano vn golpe en baxo, y otro en alto; no gastando mas tiempo del golpe baxo al alto, que del alto al baxo. Y aunque el golpe que hiere en alto no tenga en que topar, como el que hiere en baxo; pero con todo esso se ha de herir como si en alguna cosa topasse, como muchas vezes vemos llevarse el Compas en vago, si topar la mano en baxo ni en alto, y con todo esso herir justamente con la mano, como si topasse en baxo y en alto. La segunda cosa es, que quando la mano hiere en baxo, se este queda todo el tiempo que durare el medio Compas, sin levantarse hasta el punto que ouiere de herir en alto; y de la mesma manera, quando hiriere en alto, se este queda todo el tiempo que durare el medio Compas, sin baxarse hasta el punto que huviere de herir en baxo; y para esto es necessario alçar y baxar la mano con vna misma yqualdad; esto es, que no aya mas velocidad de mouimiento en alçarla, que en baxarla. La tercera cosa es, que el golpe baxo a alto, y el punto que con el cayere, hisgan juntamente a vn mesmo tiempo: de suerte, que el golpe no hiera antes ni despues de la nota o punto; ni el punto o nota antes ni despues del golpe, si no todo juntamente a la parte. La quarta cosa es, que todos los Compases vayan medidos y niuelados por la medida del primer Compas: esto es, que la medida del tiempo que lleuare el primero Compas, essa mesma lleue cada uno de los otros que se siguieren por razon, que no se gaste mas tiempo en vno, que en otro. Mucho haze al caso para el que quisiere llevar bien el Compas, cantando o tañendo, exercitarse mucho en llevarle en seco, es a fuer a la medida, digo sin cantar: pero ha de ser con las condiciones y circunstancias ya notadas; y con esto despues facilmente le lleuara tañendo o cantando. Especialmente para los nuevos tañedores es muy importante y necessario llevar el Compas con el pie, pues que tañendo no se puede llevar con la mano.*

La primera es herir con la mano vn golpe en baxo, y otro en alto; no gastando mas tiempo del golpe baxo al alto, que del alto al baxo.

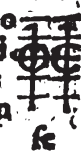
La segunda.

La tercera.

La quarta.

Para saber quando se ha de baxar vn Compas y qual de otro.

Para saber quando hemos de cantar a Compas mayor, se ha de mirar en el principio y ver si tiene la señal del Tiempo perfecto o imperfecto, con virgula atravesada; assi para saber quando es Compas menor o Compas de tres, el canto tenra las mismas señales, pero sin virgula, assi.



se conoce de los numeros 3. guarismos: *si es Sexquialtera*, terna el numero Ternario sobre 3 del Binario, assi 2: *y si es Tripla*, terna el Ternario sobre la vnidad ò finella, assi 1 ò affi plamente 3: *De esta particular materia tractarase en el xix. Lib. que es en las Proporciones musicales.*

Las partes que ha de tener el Compas para ser bien hecho, y de vnos auisos al que lleva el Compas. Cap. LV I.

EL Compas ygal, ha de ser si ygal, saldo y firme, que en la diuision no se le pueda conozer vna minima parte de desigualdad; y *no consiste en otra cosa mas, que en vn alçar y baxar de mano*; porque mas Compases pueden ser, vnos mas prestos y otros mastardos, segun el lugar, el tiempo, y la occasion; que semejante variedad no causa defecto en la Música, si el que rige el Compas lo sabe cerrar y alargar, y hazer que la sobredicha baxada y alçada, vengan en acto ygal, y no alterado. *Este Compas ygal, y comun en si es facil, mas las Composiciones que tienen muchas diminuciones, auezes le bazen difficil para quien le gouierna y rige.* Que sea facil, claramente se vee de muchos, que aunque no saben cantar, sin pensamiento ni ciencia, auezes le rigen de tal modo y con tanta seguridad, que quien los vee juzgará sean muy diestros Cantores. Que despues sea difficil, vemos algunas obras compuestas de manera que en cantarlas, el regidor ò gouernador del Cōpas tiene dificultad à mantenerse en medida y tiempo. Los que sin saber cantar, ni entēder poco ni mucho de Música, rigen el Cōpas sin hazer error, en aquellas obras lo rigen, q̄ por su fatiltad no se puede errar: mas los otros que saben cantar y son de la profelsion, rigenle bien y en las obras faciles, y en las difficiles.

Alargar y apretar el Compas.

Las partes que ha de tener el Compas.

Noten los Cantores, y mas los que llevan el Compas.

Termino usado de los que cantan con gracia.

Quando se yerre facilmente la medida del Compas.

Que tal ha de ser la distancia del Compas.

El officio de los que le rigen y bazen, es de hazerlo y regirle claro, seguro, firme, sin miedo, y sin ninguna titubacion: tomando exemplo de la accion del pulso, ò del mouimiento que haze el tiempo del reloj; y han de hazer, que assi como del Compas se rigen y se informan de sonido las Figuras musicales, que assi mesmo lo Cantores le ayan à seguir, y serle subgetos. Ni nunca jamas à qualquiera voz de Cantor, se deue afloxar; porque el plegarse al querer y voluntad deste y del otro, por darles lugar que hinchan los Cantos de gracia, causa que las Composiciones vengan à bazerse muy perezosas y floxas, y que los Cantores se cansen fuera de proposito, aborresciendo aquella tardança, y aquella tã mal agradecida accion. Y aunq̄, por lindeza, auezes tardē los Cantores algun tanto, el no ha de guardar aquella tardança, si no atender cumplidamente à su officio: à fin que los Cantores, viendo la firmeza del Compas, se inanimen y tomen osadia: que si el quisiere tardar con el Compas, hasta que el Cantor tenga formado en todo las Figuras de sonido, à cada Compas será menester detenerse: por quanto siempre el Cantor se toma libertad de pronunciar la nota despues del Compas, para hazerla sentir con mayor gracia. No aduerto esto por otra cosa, si no porque ay algunos que se llevan tan pesado, y tan espacioso y tardō, que quitan la gana al Cantante de cantar, y le dan ocasion de tener à mal el hallarse en aquellas Musicas, tan frias y tan floxas. Assi mesmo lo que tengo dicho de la titubacion, dicho lo tengo por auer visto à algunos henchir el Compas de temblares; los quales causan tanto daño, que al Cantante no le dexan discernir el principio del fin del Compas. Demas desto, auezes acontece llevar el Compas con el interuento de diuersos instrumentos: y porque en el tocar de las vihuelas, de los rebequines, y de los sacabuches, los tañedores bazen vnas acciones semejantes à las acciones del Compas, baziendo mouimientos contrarios vnos à otros, procediendo quien por arriba, y quien por abaxo; por esto es necessario estar aduertido no se dexar fatar de tiempo de tales mouimientos; que de mas del peligro en que se pone vn buen conuerto, assimesmo es indicio de floxedad y de ignorancia. Si nadie despues dessease saber, que tanto interualo y distancia conuien que aya, entre vn Compas y otro, sepa que tanto ha de ser, quanto baste, y esto conforme fueren las obras: pero lo que

que es honesto y ha de ser usado casi siempre , ha de ser à imitacion de la cantidad del tiempo del reloj , ò (como dicho es) del movimiento del pulso sano, y affofigado: ni se requiere sea tan visible, si no tanto quanto sin fatiga del Cantante pueda ser visto . Esto se dize, porque ay siempre algunos ambiciosos, que en las Musicas publicas, se ponen en lugares mas altos; y alçan los braços lo mas que pueden, para que vea la gente, que ellos son los Señores Arcemagros de Capilla: cõ la qual necia vanidad dan ocasion de dezir dellos, lo que no es en todo suffrible, como se dixo en los Atauios, y Consonancias morales. Boluendo à nuestra casa, digo que el Compas comienza adonde acaba; es afauer de adonde se parte, ay buelue para acabar: se parte y comienza en el abaxar, y en el abaxar termina y fenece. Tambien es cosa cõueniente que con esta ocasion se diga algo de los que lleuan el Compas con manos y pies juntamente, por ser cosa que los descubre no ser muy praticos en aquel officio: y mucho mas se deue dezir de vnos otros que le hazen triplicadamente; es afauer con mano, pie, y cabeza. De modo que parece esten haziendo señas à algunos conocidos, casi diziendoles; Si, si; venid aca, venid aca. Y que otra cosa mas se ha de entender si no esta? Quien no se siente suficiente y habil de llevarle como se deus, le dexa; por no quedar en verguença, y para que no se haga burla del.

Ha de ser bõ
cho sin vani-
dad .

El Compas co
mienza don-
de acaba .

Deffeso en-
los que no sa-
ben hazer el
Compas .

Capitulo en defensa del que haze el Compas. Cap. LVII.

Muchas son verdaderamente las inauertencias que cometen, y por dezir assi, infinitos son los errores en que caen, los que lleuan el Compas, con todo esto auezes son notados y reprehendidos de no le hazer bien, sin razon: digo sin razon, pues le lleuan bien y perfectamente, aunque por otra parte parecerà defectuoso: porquanto se verá claramente, que la mano va al contrario de lo que se siente cantar à las partes. Digo que quien siente las voces, y juntamente ve el baxar y alçar de la mano, otra cosa no puede juzgar, si no que el Compas sea hecho contra tiempo: aunque à la verdad no será assi, si no que todo (es afauer movimiento de mano y compartimiento de Figuras) yrà seguido y acompañado con justa medida, y con perfecta orden. Pero afin que los que rigen el Compas no sean injustamente murmurados, para defensa dellos; quiero advertir de donde procede este engaño, ser vna cosa, y parecer otra. Digo que esta contrariedad de ver el Compas al abaxar siendo al alçar, y al contrario; nace porque el que siente la Musica, y juzga ser el Compas contra tiempo (pues el ojo le muestra vno, y el oyo le representa otro movimiento) muy apartado està del cuerpo de la Musica. De modo que no puede llegar à sus oydos tan facilmente el sonido de las voces, como llegan sus ojos al cuerpo de la Musica, adonde esta el que rige la medida, lleuando el Compas. Y assi aquella diferencia, que ay entre la perfeccion de la vista à la del oydo, haze parecer q̄ el dicho Compas se haga contra tiempo. Assi como el fuego es mas, subtil y alto elemento, y naturalmente sube por arriba, por ser su lugar el concauo del cielo de la tuna, quedando el ayre debaxo del: assi los oyos tienen superioridad sobre los oydos: porque, como dize Aristoteles, vemos con el fuego y oymos con el ayre. Que dentro de los oydos esta encerrado vn ayre al qual llaman immobil, en el qual como toca el sonido q̄ viene por el ayre, luego oymos: y en nuestros ojos anda vn fuego subtilissimo, à cuya lumbr ayuntandose lumbr ò claridad exterior, luego vemos (si no ay alli impedimiento) la cosa que se nos representa delante. Bueluo dezir otra vez, que la causa porque nos parece que va de aquella manera es, porque el ver es mucho mas prompto y mas eccelente, que el oyr. Y esto lo sabemos por experiencia adquirida, que haziendose el trueno, vemos luego el relampago y despues oymos el sonido; siendo todo à vn tiempo el sonido y el relampago: lo qual procede de la ligereza del fuego con que en vn instante vemos, y del vaguear y espeffura del ayre con que por espacio oymos. Lo qual claramente se vee en el tiro de la bombardã, inuentada por philosophico artificio à semejança del trueno, que estando lexos, primero vemos el humo, que oygamos el zumbido. Y que mas? no sabemos por cosa cierta, que hallãdonos en lugar adonde esten cortando

Nota:

La vista es
mas perfecto
sento que el
oydo.

Comparacion.

Trueno.

Bombarda.

Conclusion.

cortando algunos arboles, y estando muy apartados, todas vezes que oymos el rumor del golpe, en un mismo tiempo vemos, que la hacha hiere en alto baxia el cielo: siendo cosa mas que cierta, que el rumor se causa todo junto y à la par con el golpe, quando la hacha hiere al arbol, que es al dar en baxo: digo al abaxar de la hacha y no al alçar, como vemos. Hallandose pues el hombre que gusta desta nobil arte, que vamos tractando, en parte que se haga Música; por no recibir mala satisfacion, quedando disgustado, y aun murmurando de quien lleuare el Compas, conuiene no se aparte mucho del cuerpo de la Música, si no solamente aquel tanto que le es permitido de sus sentidos: de modo que y el ojo y el oydo puedan alcanzar y igualmente se manejar, y de manera que entrambos juntamente queden satisfechos: y caso que no quiera ò no pueda estar cerca de la Música, alomenos este aduertido tener buectos los ojos à otra parte, por no los descontentar. Haziendo esto, quiza que ni el que oye la Música, quedará en todo disgustado; ni el que lleua el Compas, tan temerariamente murmurado y condenado.

Que el Cantante es tenido guardar la medida segun el indicio del Tiempo puesto dal Componedor: y de las Composiciones llamadas à notas negras. Cap. LVIII.

A tales y que les.

Pregunta bo-nesta.

Compositores ay que usan la señal del medio círculo con raya sin saber el porque.

Ignorancia grande.

Abuso acerca à los Madrigales à notas negras.

Muchos se hallan que con poca consideracion hazen el Compas à beneplacito, estando la señal indicial de vna Composicion assi señalada, con diminucion virgular: la qual medida no será la propria, que à la dicha señal conuiene, pues dan el Compas sobre de vna Semibreue, hauiendo de ser vna Breue: y este inconueniente cometen para poder cantar con mas facilidad. Aunque tambien podriamos dar otra razon y dezir, que cerca de vnos deue de ser la ignorancia, y en otros la soberuia; pues ni saben, ni quieren ser enseñados; y por esto son causa de mucha confusion: por quanto la medida que dan en la Semibreue viene à deshazer la intencion del Componedor. Quisiera yo me dixessen estos tales que dan la medida sobre de vna Semibreue por Compas, despues que auran llegado à vna Sexquialtera segun la intencion del Compositor, segun su intencion dellos. que Proportion sera? Ciertamente no pueden dezir con verdad, que haya de representar Sesquialtera, si no Tripla: y esto acontece, porque passaran tres Semibreues, sobre el tiempo de vna Semibreue, la qual cosa es falsa. Adonde será menester aduertir de dar la medida en la Breue, y no en la Semibreue; y desta manera (conformandose con la intencion del autor) passaran en la Sexquialtera tres Semibreues en vn Compas, contra las dos Semibreues, ò contra vna Breue, debaxo del dicho Semicirculo con raya atrauessada. No voy mas adelante, por quanto no se quien me dize al oydo, que ay tambien, muy muchos Compositores, los quales señalan la obra con el dicho tiempo, y que despues en el progreso della (cantandola conforme la señal) ay vnas inauertencias tan grandes, que echan à tierra al Cantante, por muy diestro que sea: y se hallan cosas que dan à entender, que no saben que es lo que puntan. Porque bien mirado, no solamente se hallan Longas y aun Maximas sincopadas; mas lo peor es, que acaban las obras al alçar de la mano, que es contra Compas. Descuydo tan grande, que con mucha razon, se puede poner en el registro de las ignorancias de la primera classe. Al contrario, vemos que de otros Componedores se acostumbra cõponer vna cierta manera de Madrigales, llamada comunmente à notas negras. Sobre de los quales, despues de auerles señalado este Tiempo, escriuen y dizen: *Se canta à la Breue*. Tambien cerca à semejante proposito, podemos dezir que acontece esto, porque faltan de la verdadera inteligencia del Semicirculo que ponen en el principio: por quanto de ningun buen Musico, ni antiguo ni moderno, no es, ni jamas ha sido dicho, que la tal señal semicircular sin virgula, se ouiesse de cantar à la medida de la Breue. Que sea verdad, consideren la naturaleza destas señales, adonde conoceran su manifesto error: porque no hazen diferencia del vno al otro; pues dizea

¿En que en esta C se canta C à la Breue. Por la qual cosa pregunto yo agora, que medida dar se ha à esta C señal? No tengo duda que todos juntamente no repuedan, que su medida C será sobre de la Breue, ò sobre de otro tanto valor. Si así es, sigue se que las dichas señales son yguales: adonde si C esto fuese, el uno dellos fuera supfluo; y contra toda regla se procederia, porq̃ esta C haze doblada, pporcion à la siguiente C y procedendo al contrario, haze sódoblada C pporciõ: por las quales comparaciones no será verdad lo q̃ ellos piensan. Y si alguno me preguntare de como se han de cantar los dichos Madrigales à notas negras: yo le respondere, que no se deuen cantar à la Breue, si no à la Semibreue; porquãto en vn Compas no ha de passar otra cosa, que vna Semibreue ò tanto valor: la qual Semibreue ò su cantidad, en esta ocasion ha de tardar tanto, quanto C passa la Breue de la señal diminuyda con raya: hauiendo de ser el Compas desta C mas apressurado, con menos grauedad, y no con tanta magestad que este C otro, como diximos en el Cap. 53. Mas por cantar con notas negras (midiendo segun su Tiempo) será la Semibreue desta C señal tan larga, tan graue, y tan espaciosa; como la Breue desta otra C con virgula.

Pregunta.

La manera de cantar los Madrigales à notas negras.

En que modo los valores de diuersas Especies musicales, se pueden acomodar en vn mesmo canto. Cap. LVIIII.

Que los valores accidentales se puedan vsar à beneplacito y voluntad del Compositor, se ve en las obras antiguas; que qualquiera autor antiguo se seruió de ellas de la manera que mejor le pareció: pero quien dellos se quisiere seruir, conuiene que tenga toda aquella aduertencia que tener se deue, por no entrar de vna manera en otra sin medios; y de no querer, que por voluntad propria, tengan aquel valor, que segun Arte, no puedan tener. Porque con el confundir de si mesmo sus Composiciones, vendria à hazerles aquel daño, que cadauno desseá quitarles: y en esto por caminar derecho y no errar, no solamente es menester mirar y notar las sobredichas obras; mas assi mesmo es necessurio entender bien sus reglas, por ser en los traslados antiguos muchas cosas erradas, como la experiencia nos lo haze conocer. Adonde quien siguiesse aquellas, sin tener conocimiento de vn error cometido, con ninguna razon se podria saluarmi valdria el dezir hauerlas visto hazer de aquella manera à otros Compositores: porque dentro dellas auezes ay muchas razones escondidas, que ellos las sabian, y de nosotros, pocos ay que las sepan: y despues, siguiendo vn estilo reprobadõ, haria como aquel ciego, que para caminar bien, se haze guiar de otro ciego que no sabe el camino, ni adonde hayan de parar; que por ser priuados de la luz, ambos dos caminan para el despeñadero. Esta pues en aluedrio de cadauno de vsar los valores accidentales de las Figuras: mas procuren primero de entenderlos, y de saber la razon, y seruirse dellos à su plazer. Verdad es que la dificultad consiste en saberlos poner en obra, y de ponerlos con orden y reglas: las quales aunque parecen dificiles, no por esto son tan dificultosas que no se puedan deprender; y deprendidas q̃ fueren, no se puedan tener à memoria. Pero los que quisieren vsarlos no miren (por mi consejo y parecer) las obras ajenas solamente, mas procuren primero entenderlos y saber dellos las razones, antes se pongan à hazer cosa ninguna: que de mas de la falsa disposicion que dellos pudieran hazer, podrianse tambien encontrar en algun professor, que les pidiesse dello la razon; y no se la sabiendo dar, quedarian afrentados y con verguença.

La voluntad propria muchas veces contrabaxa à las buenas reglas.

Las reglas de los diuersos valores primero se deuen entender y despues vsar.

Pues tantos valores an sido hallados para hauerlos à vsar en alguna ocasion, veamos como se ordenan en las Composiciones, para poderse seruir dellos cadauno a su plazer. Pero digo que quien seruir se quisiessse de los valores accidentales de la manera que son, y no procurasse ponerlos mezclados con los valores moderados y prestos, fueran tan prolixas y tan enfadosas las obras, que no auria quien las quisiessse sentir; mayormente quando fueren ordenadas con las primeras Figuras. Que esto sea verdad, con-

Nota.

sideramos vn poco quien fuera aquel que de buena gana quisiese sentir vn canto, todo formado de Maximas, de Longas, y de Breues, que valiesse a yqual porcion por 9 Compases cadauna, por 18, ò por 27, como suelen valer en las especies modales? cierto que nadie: porque *aquel sonido tan continuado y tan largo, engendra pesadumbre; y en lugar de agradar, desagrada. Y ansi para que no haya de offender, se mitigan estos valores con otros mas ligeros; y entre la mayor parte de las voces que han de cantar, vna se pone que tenga los valores largos, y las otras los ligeros: porque la ligereça y velozedad de las demas partes al rededor de aquella vna, causa mucha gracia y lindeza; y haze que aquella sola le sea materia y subiecto. En esta manera seruieronse los antiguos de los valores grandes, por no dar molestia al auditorio, siendo que mucho lo huieran molestado, quando que en esta manera no huieran sido mitigados. Pues entre los mouimientos ligeros y prestos, ponga el docto Compondor vna parte ò dos, con mouimientos tardos y pesados: afin que los pesados y tardos, sean adornados de los prestos y ligeros; y que el vno por el otro haya de deleytar: como vemos auer hecho Prenestina en su *Missa del Lomme armè*: subiecta muy antiguo, hallado (por quanto escriue D. Pedro Aron en el Cap. 38. del prim. lib. del Toscanello) de Busnoys; sobre del qual, el primero que compusiese *Missa*, fue vn contemporaneo suyo y Maestro de Iusquin, llamado Ocbeghen: despues su discipulo se quiso señalar en hazer dos della, la vna intitulada, *Missa Lomme armè Sexti toni*; y la otra, *Missa Lomme armè super vices musicales*; obras que lleuan la corona entre todas las *Missas* q̄ compuso a cinco voces. Tambien el vuestro famoso Morales, a cuyas obras (por lo que son) no se yo qual obra de Compondor Español compuesta, se deue preferir, hizo vna *Missa* sobre la dicha materia, y salio en ella con mucha honra. Finalmente el nuestro singular Prenestina, tiene compuesto otra con estilo mas moderno; la qual va impressa entre las *Missas* del iij. libro: cuya declaracion y Resolucion tengo puesta en el postrero Cap. del xix. libro: adonde se tracta de las Proporciones.*

Quien fue el autor del *Lomme armè*, y de las *Missas* compuestas sobre tal materia.

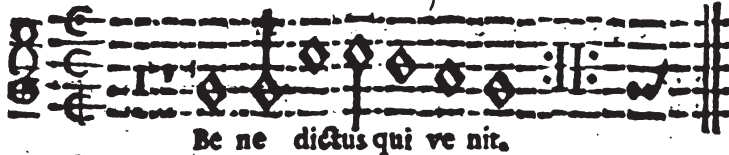
Quando en vna parte ay dos ò mas Tiempos, qual dellos vaya cantado primero, y qual despues. Cap. LX.

HAlláse auezes algunos Compondores, que por mayor artificio, y para hazer cantar vn numero de Figuras en diuersas maneras, se seruieron de diuersos Tiempos; poniendolos en aquella parte que quisieron: *no puestos el vno despues del otro, como se suele hazer en las Proporciones, si no vno sobre otro: y en el fin tienen el indicio de la Repetición, que muestra douerse repetir las mesmas notas otra vez ò mas vezes, como se dixo en el Cap. 47. del vj. libro. De modo que la primera vez; se canta segun la naturaleza de vn tiempo; y la segunda vez, segun la naturaleza de otro Tiempo. Y porque sepa el Cantante qual Tiempo vaya cantado primero y qual despues; se forma esta regla general, que siempre se ha de cantar primero el Tiempo mas alto ò superior; de baxo de cuyas reglas, todas las Figuras y pausas van cantadas; y acabadas, se buelue otra vez desde el principio, cantandolas conforme las reglas particulares del segundo Tiempo; y si mas Tiempos ay, mas vezes se buelue. Esta ordẽ se tiene, todas vezes q̄ la parte cifrada, no haze mencion de orden ascendente: que assi como està en libertad del Compondor de poner en obra mas Tiempos, assi tambien està en su aluedrio de darles la orden, que el quisiere. Con esto pero, que queriendoles dar principio por el Tiempo mas baxo ò inferior, con palabras declaratorias haya de hazer tal mote, que qualquier Cantante lo pueda entender: porque, como tengo dicho, el ordinario es de començar con la orden superior, como mas noble y mas poderosa, como (demas del exemplo que tenemos de Iacob Obrecht en el prim. Kyrie de la *Missa Aue Regina caelorum*, de Iusquin, y de Ricafort) lo podemos ver en el *Benedictus* de la *Missa Lomme armè* de Prenestina, que es esto.*

Vease fol. 496. y 506. y 523.

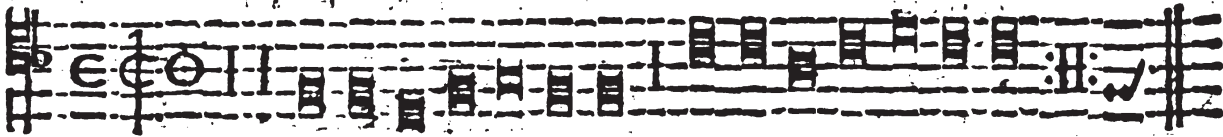
Regla.

Aunque



Be ne dictus qui ve nit.

Aun que auemos mostrado la orden que se guarda en escriuir diuersos Tiempos en vna mesma parte, que es poniendo vno sobre otro: con todo esto aduertan, que algunos preterieron las buenas reglas, poniendolos de la manera, que poner se suelen en las Proporciones, y quando mas partes cantan sobre de vna sola: que es el vno despues de otro. Entre los quales ay Didaco Mensa, que en vn Mot. suyo à cinco voces, que dize: *Ecce Sacerdos magnus*; adonde esta vn Tenor, que tiene este subiecto, que es la entonacion del Cantollano, pone estos tres Tiempos en esta manera.



Ecce Sa cerdos magnus. Ecce Sa cer dos magnus.

Cuya declaracion aqui no pongo, por no la poner dos vezes; que, siendo Dios seruido, ponerse ha en la parte de los Enigmas musicales, por ser lugar mas conueniente.

Como algunos cantos, sin la introduccion de diuersos Tiempos, pueden cantar mas partes en vna sola, con vna diuersa disposicion de Clauas. Cap. LXI.

EN replicar vna misma cosa, no ay siempre occasion de replicarla en aquel mismo sonido ò mesma voz, que ha sido cantada la primera vez: y esto porque, *assi como los Canones se pueden bazer al Vnisonus, à la Segunda, à la Tercera, &c, assi tambien las replicas se pueden replicar al Vnisonus, à la Segunda, à la Tercera, &c.* Mas porque las variaciones de las voces no pueden comportar la señal de Repeticion, por esto semejantes Composiciones se ordenan de otra manera. Y la orden es esta, que en aquella parte adonde se han de ordenar las mesmas Figuras, mas altas ò mas baxas, en aquella parte, digo, se ponen las Clauas diferentes; que no à otro fin assi se ordenan, si no para dar à entender à los Cantores, que tanto han de estar apartadas las partes. Desta manera de Composiciones se hallan sin fin, entre las quales tenemos el exemplo de Sixto Theodorico, puesto en aquel Motete suyo à siete voces, que dize: *Sex sunt qui odit Dominus, & septimum detestatur anima eius*: que facilmente deprenderan à cantar qualquiera otra Composicion, que sea desta suerte: y los que no tuieren comodidad para poderle ver, por ser obra antigua, tomen el tercero Agnus Dei à siete voces de la *Missa Sine nomine* de Prenestina, que anda impressa entre las Missas del 2. lib. que es de mucho primor. Y quando que no, consideren muy bien este Motete, que es del Señor Iuan de Macque; dignissimo Maestro de la Capilla Real de Napoles. Musico y Organista singular y muy eccelente, como sus obras dan testimonio dello. Y aun por ser tal, entre tantos preeminētes Musicos que auia en la susodicha ciudad, à el y no à otro, mandaron los Señores del Consejo Colateral, viesse y examinasse la presente obra; como por la cedula de aprobacion que haze (la qual se puso en principio della) todo hombre se puede certificar. Pues del exemplo siguiente tenerse ha informacion de todas las demas Composiciones desta suerte: y tenerse ha por regla general, que las pausas y ran contadas, como en las partes de abaxo se vee, toda vez tengan mas de vna Claua: aduertiendo que si no tuieren pausas, que començaran todas juntamente, aun cadauna tenra su Tiempo particular: las quales Composiciones, por ser assi ordenadas, se llaman *Canones en si mesmos resolutos*, por tener los indicios de las Clauas y de las pausas.

*Canones en si
mismos resolutos.*

A Gratijs vsque ad Musas.

De pro fundis clama ti ad te Domine, Do mi-
 ne exau di vocem meam. Fiant aures tuae inten-
 dentes, in vocem depre ca ti o nis meae. Fiant aures tuae inten den tes,
 in vo cem depre ca ti o nis meae, de pre ca ti o nis meae,
 mo ae, depre ca ti o nis meae, depre ca ti o nis meae.

*De como en cada poscion de la Mano ay las seys sylabas musicales ;
 es asauer, Vt re mi fa sol la . Cap. LXII.*

NO ay duda que seruiendonos destas b \times dos señales, por via de Conjunta, en qual-
 quiera poscion de la Mano tenremos las seys sylabas musicales, Vt re mi fa sol la: ab-
 gunas de las quales seran naturales, y otras accidentales. Y para que se vea de que ma-
 nera las podemos tener, haremos la pratica sobre de las posiciones de medio; començan-
 do desde Gsolreut, que es Octaua poscion de la Mano; y seran estas, Gsolreut, Alamire,
 Bfa H mi, Csolfaut, Dlasolre, Elami, y Ffaut. Primeramente pues diremos que la
 pri-
 mera sylaba de las seys, que es Vt, esta en la poscion de Gsolreut naturalmen-
 te: la segunda que es Re, nace desta b señal de bemol, puesta en Bfa bemi agudo: la
 tercera que es Mi, tiene origen de la señal \times de bequadrado puesta en Gsolreut:
 la quarta que es Fa, deriua de la dicha señal de be quadrado puesta en Ffaut graue:
 mas la quinta sylaba que es Sol, esta ay naturalmente cantando por la Propriedad de
 natura: y la Sexta que es La, procede de la señal de bemol, puesta en Elami graue: co-
 mo aqui se vee. Y aduerten que esta consideracion, se haze solamente en quanto à la
 Composicion; que para comodidad del Organista, se consideraran de otra manera,
 como fomos por ver en el libro de los Tonos de Canto de Organo: y es que en lugar
 del b mol que aqui se pone en Elami y en Alamire, alla se considera el Sustenido en
 Ffaut, Gsolreut y Csolfaut, porquanto el Organo no tiene Semitono de b mol en Alami-
 re: y por esto (como dicho es) sirven estas demonstraciones particularmente para los
 Compositores.

Nota.

Vt. Re. Mi.

Exemplo de como en G fol-reus ay, Ve re mi fa sol la.

Fa. Sol. La.

Vt. Re. Mi.

En Alamire ay, Ve re mi fa sol la.

Fa. Sol. La.

Vt. Re. Mi.

En befa berné ay las feys voces, Ve re mi fa sol la.

Fa. Sol. La.

Vt. Re. Mi.

En G folaut ay las dichas feys voces, Ve re mi etc.

Fa. Sol. La.

Vt. Re. Mi.

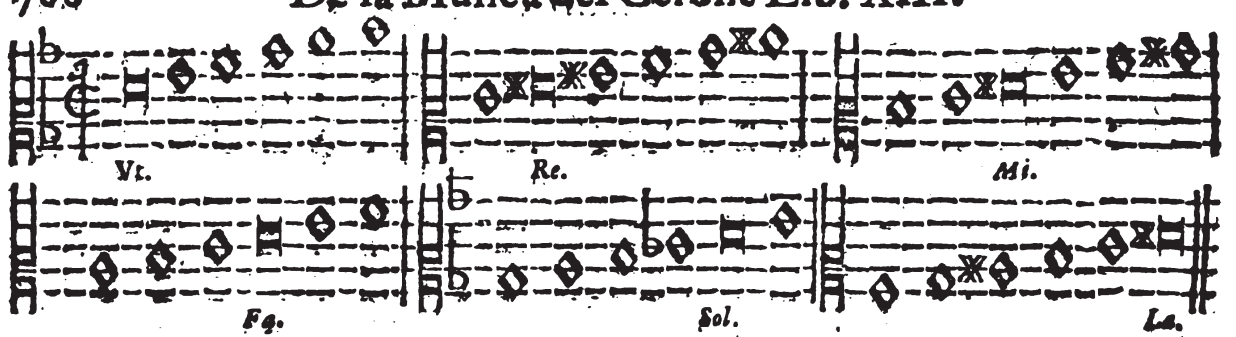
En D lasolre ay las feys voces, Ve re mi fa sol la.

Fa. Sol. La.

Vt. Re. Mi.

En Blami ay las feys voces, Ve re mi etc.

Fa. Sol. La.



Ven pues aqui, que en cada posicion de la Mano con la ayuda destas b & señales, tenemos todas seys voces: *lo mesmo será en la Octava de cada letra ò posicion, tanto inferior como superior; porque todas las Octavas tienen el nombre de un mismo Signo, y unas mismas voces, y unas mismas Propriedades.* Casi en fin del xvj. Libro (que es en los Tonos de Canto de Organo) se ordenan estas voces para seruicio de los Organistas, de otra diferente manera.

Si queremos considerar bien la orden que arriba hemos tenido en hallar *en un sonido yqual* las seys syllabas ò voces musicales en qualquiera posicion de la mano, podremos tambien conocer que en qualquiera dellas *pueden nacer treynta Mutanças*: las quales no se pueden denegar, porque introduzidas son con razones demostratiuas y claras. Que en substancia, no siendo la Mutança otra cosa, que vna variedad de dos nombres para comodidad de la Solfa, entre ellos yguales en el sonido, los quales deriuan, de diuersos lugares, naturales ò accidentales, con semejantes ò diuersas señales señalados, seguirsea (como dicho es) que en qualquiera posicion ò Signo aura treynta Mutanças. Porque quinze seran en la primera orden, en esta manera: mudando primeramente Vt en re, vt en mi, vt en fa, vt en sol, y vt en la; *que son cinco Mutanças*: despues Re en mi, re en fa, re en sol, y re en la; *que son quatro*: tercera vez, Mi en fa, mi en sol, y mi en la; *que son tres*: luego Fa en sol, y fa en la; *que son dos*: y finalmente otra Mutança de mas, que es Sol en la, *con que vienen à ser quinze*: y otras tantas seran en la segunda orden, procediendo al contrario en las Conjuntas, ò sean terminos simples y naturales. Para euitar la demasiada prolixidad, no pongo exemplificadas las posiciones que se podrian poner, si no solo aduerto esto con palabras; pues para entender, bastará lo que hemos dicho hasta aqui. Hize determinacion y me moui tractar destas particularidades, assi para consolar à los amigos y desseosos de subtillezas, como por animar y ayudar yr adelante à los muy especulatiuos en las cosas de Musica.

Exemplo del Genero Cromatico. Cap. LXIII.

Lib. 2. fol.
250.

Diatonico.

Enharmonico

Cromatico.

SI bien miramos, en el Cap. 32. de las Curiosidades, se dixo quien fueron los inventores de los tres Generos Diathonico Chromatico, y Enharmonico: en el 33, se tractò del proceder de cadauno en particular; y en el 34, se mostrò la diferencia que ay entre dellos: de mas desto diuersas vezes hemos ydo tractando y declarando sus terminos, y de como solo el Diathonico a quedado con formacion de Diathessatones; aunque mezclado con otros terminos de Especies y Semitonos, que antiguamente no se vsauan. Del qual no es menester poner particular exemplo de su discurso, *siendo que las Compasiones de ordinario suelen ser deste Genero*: particularmente quando proceden por H, y natura; sin naturaleza de b, ni de Semitono accidental. Del Enharmonico tam poco no ay que poner en exèplo, *pues no ha quedado cosa en pratica, si no el Ditono*; que es Tercera mayor; lo demas en Theorica: y es porque no ay quien forme en la voz sus Diesis: es a saber, no ay habilidad de hombre que diuida con voz el Semitono cantable en dos partes; que es subiendolo ò baxandole en dos mouimientos. Y ansi digo que por ser este Genero dificultoso de cantar en todos los interualos, se ha perdido totalmente; ò por mejor dezir, le han dexado del todo. Mas del Chromatico ay parte puesto en pratica, y parte en sola theorica. Era compuesto (como dixè otras veces)

zes) de vn Semitono mayor, y otro menor en dos mouimientos; y de vn Semiditono en solo vno. Ha quedado deste el Semiditono, que es Tercera menor; y el Semitono menor ò incantable. Lo vno y lo otro va praticado en este exemplo; el qual pongo por causa que no se halla tan facilmente, como el Genero Diatonico, pues por momentos se canta. Exemplo del Genero Cromatico.

Tiple à 4. voces,

Altus.

Tenor.

Bassus

Dddd

Aduertanse que de las notas que van señaladas con Semitono baxado, solamente la primera va sostenida: y assi se puso por falta de moldes apropiados para templan de effito.

Estotro exemplo, puso Didaco Mensa en sus Motetes, por Cromatico: y no me parece (baxo de mejor juyzie) si no Diatonico accidental, aunque vaya escrito con estilo extraordinario: al qual, bien examinado, le podemos mirar, mas no imitar; pues no conuene por muchas razones, que dexo de dezir.

The musical score consists of five staves, each representing a different voice part. From top to bottom, they are labeled: Tiple, Alto, Tenor, and Baxo. The notation is complex, featuring various clefs, accidentals, and rhythmic markings. The Tiple part starts with a 'C' clef and a common time signature. The Alto part has a 'G' clef. The Tenor part has a 'C' clef. The Baxo part has a 'B' clef. The score is written in a historical style, with notes and rests connected by stems and beams. There are also some decorative elements like asterisks and crosses.

Fol. 257.

Qual sea el verdadero modo de proceder en el Cromatico, se dixo en el segundo libro al Cap. 33: adviertiendo finalmente que mucha diferencia ay entre Musica Cromatica, y Musica fieta: mas que sea Musica fieta se dixo en el Cap. 7. del xij. libro fol. 679.

Conclusion.

Quanto mas las cosas son altas de consideracion y dificiles de ser entendidas, tanto mas tienen menester de vna subtil y diligente declaracion: y quien quiere ser diligente en declararlas, fuerza es auezes ser vn poco largo, y passar los terminos; porque con semejante largura, se dize todo lo que acerca a las dificultades se ha de dezir. Y porzo si en estos Fragmentos musicales y en las presentes declaraciones he sido vn poquito largo, no es de marauillarse; porque las cosas que hemos visto, me han dado ocasion; y despues por otra parte, dudo tanto de no ser bien entendido, que auezes voy buscando ocasiones para replicar vna mesma cosa, debaxo de otras diferentes palabras: afin que por qualque manera, se entienda bien y a sufficiencia.

Nota.

FIN DEL TREZENO LIBRO,
Que es de los Fragmentos musicales.

*Sit Christe Rex piissime
 Tibi, Patrique gloria,
 Cum Spiritu Paraclito,
 Et nunc & in perpetuum.*