

# M E D U L A

## DE LA MUSICA THEORICA.

Cuya inspeccion manifiesta claramente la execu-  
cion de la Practica, en division de quatro discurs-  
fos; en los quales se dà exacta noticia de las cosas  
mas principales, que pertenecen al Canto llano,  
Canto de Organo, Contrapunto, y Composi-  
cion, con toda brevedad, y claridad.

**DON ANTONIO DE LA CRUZ BROCARTE.**  
Racionero, y Organista de la Santa Iglesia  
del Amor.

El qual, con toda veneracion, humildad, y rendi-  
miento, consagra, y dedica a la Purissima Virgen  
Madre de Dios MARIA Santissima, Reyna,  
y Señora de Cielos, y Tierra.



CON LICENCIA: EN SALAMANCA,



AVE MARIA GRATIA PLENA.



UNICA SOBERANA REYNA,

Y GRAN SEÑORA.

**D**eseando mi afecto con  
ansia excesiva, y fervo-  
tosa, (O GRAN REYNA!)  
dedicaros esta pequeña obrita,  
(que à no ser pequeña no fuera  
mia) se me representa la incom-

Div. Au-  
gust. Serm.  
18. quæ est  
2. de An-  
nunt. Do-  
minica.

parable distancia que ay desde  
el abatimiento profundissimo  
de mi indignidad, hasta la excel-  
situd altissima de vuestro glorio-  
so, y magestuoso trono. Y estan-  
do acobardado mi animo con  
esta consideracion, me dan  
aliento aquellas palabras profe-  
ridas por el canoro pico de la  
Augusta Aguila de los Docto-  
res, *articuladas con esta dulce sonori-  
dad: Plaudat nunc Organis MARIA,*  
*Ec.* Reconociendo mi rudeza en  
la suave armonia de estos acen-  
tos, ser del agrado vuestro, la  
ruidosa diversidad de consonan-  
cias que se forman en la sonora  
armonia de los Organos, (Uni-  
versidad, y compendio de las  
vozes, y sonidos de todos los



instrumentos musicos) pues parece que tan solamente por el Organico dixo Celio: *Musica Organica, est que ad omnia instrumenta expectat.* Y professando yo (aunque indigno) esta Real Facultad en alabanza de vuestro Santissimo Hijo, y Señor nuestro; se afianza en esta inspeccion la esperanza del anhelo que tengo de ser admitido debaxo de vuestra imperial proteccion. Y respecto de que en todos mis conflictos, siempre os aveis servido favorecerme; ingratitud fuera mia dexar de solicitar vuestro amparo en la ocasion presente, assegurando ocultar la multitud de mis defectos, en la sombra de vuestro patrocinio, para que dorada  
mi

Celio in 1.  
p. suz Mu-  
sic.

mi rudeza en el purissimo crisol  
de vuestra flamante caridad,  
pueda parecer en publico esta  
mi invtil operacion , saliendo à  
luz (O GRAN SEÑORA!) en vues-  
tro admirable , y dulce nom-  
bre.

Recibid, dulce imàn de mi  
corazon, ancora firme de mi es-  
perança, y norte dichosissimo de  
mi felicidad : Recibid este afec-  
tuofo zelo , sin mirar à su indig-  
nidad, y aceptad mi ruego, am-  
parandome , como Madre de  
gracia, y de misericordia, aora, y  
en el vltimo aliento de mi vida;  
pues logrando entonces vuestra  
asistencia , conseguire la felici-  
dad de llegar à besar vuestras  
Plantas Sagradas en la bien-  
aveni

aventura de la habitacion del Impi-  
reo.

EMPERATRIZ SUPREMA  
DE LA GLORIA.

A vuestros Sacros, y Magestuosos Pies:

Postrado, y rendido vuestro mas  
indigno esclavo.

Con profundissima humildad.

Los venera, reverencia, y adora.

Antonio de la Cruz  
Brocarte.

**APROBACION DE EL DOCTOR**  
*Don Juan Francisco Gómez Calleja,*  
*Colegial que fue en el Mayor de San*  
*Ildefonso, Vniuersidad de Alcalá, Doc-*  
*tor Teólogo, Primero en Licenciás, y*  
*Catedrático de Artes en ella, oy Cano-*  
*nigo Leetoral en la Santa Iglesia de*  
*Zamora, Fuez, y Examinador Sinodal,*  
*y Subdelegado de la Santa Cruzada, y*  
*Visitador de su Diócesis.*

**D**E comission de el señor Licencia-  
do Don Bartholomè Gonçalez  
de Valdivia, Provisor, y Vicario  
general de este Obispado, &c. he visto  
la Medula de la Musica Theorica, que  
quiere sacar à luz Don Antonio de la  
Cruz Brocarte, Racionero, y Organista  
en la Santa Iglesia de esta Ciudad; y  
aunque à mi profesion extraño, le he  
leido con gran gusto, y en él he experi-  
mentado, que su Author sabe, tambien  
convencer al entendimiento, como re-  
galar al oido, demonstrando en el me-  
thodo especulativo, lo que cada dia le  
oimos en su exercicio practico. Quiso  
vn Poeta, ambicioso de gloria, que se  
pusiesen en su sepulcro estas palabras:  
*Quod legis ipse loquor:* discurso, que con

Apud  
posidum  
in vita. S.  
Aug. in f.

no menos propiedad, se podià dezir de el Author: *Quod legis ipse facio*. Lo que leéis en este libro, es lo que executa en su instrumento, para saber que en su Facultad contiene buena doctrina, bastava dezir, que es suya, à demàs de la gran Censura de D. Juan Garcia de Salazar, nuestro tan acreditado Maestro de Capilla, quien con su autorizada Aprobacion, persuade la publica utilidad: por lo qual, y por no contener cosa contra nuestra Santa Fè, sientto, que se puede, y aun se debe imprimir. Así lo juzgo, *Salvo, &c.* Zamora, y Septiembre 26. de 1707.

Doct. D. Juan Francisco  
Gomez Calleja.

APRO-

**APROBACION DE DON IVAN**  
*García de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Zamora, y Regente en la erudicion de Musica del Colegio Seminario de San Pablo de dicha Ciudad.*

**D**E orden de el señor Licenciado Don Bartholomè de Valdivia, Provisor, y Vicario general de este Obispado de Zamora, &c. he visto vn breve volumen, su titulo Medula de la Musica Theorica, compuesto por Don Antonio de la Cruz Brocarter, Racionero, y Organista de la Santa Iglesia Cathedral de esta Ciudad; y aviendole visto con cuidado, dirè con ingenuidad lo que siento, sin que impida el amistad, que verdaderamente professo al Author; porque si como dize San Agustin, ninguno es de otro verdadero amigo, sino es amante de la verdad primero: *Nemo potest veraciter, amicus esse hominis, nisi fuerit prius ipseus veritatis.* Yo que con fidelidad le amo, dirè con verdad lo que siento. Es obra muy llena de erudicion, ytilissima doctrina, y singular; manifesta con verdades bien fundadas la essencia, y partes

Aug. in  
Psal.

que componen la Musica: hallaràn en este volumen, aunque pequeño, los Profesores de ella, admirables principios, para que aprovechandose de ellos, los empleen en alabar à la Divina Magestad, y muevan à los oyentes à desear su eterna possession; pues segun dize San Bern. Sep. Cât. Scrm.

Bernardo: *Nihil ita proprio in terris 7. quedam celestis habitationis statum representat, sicut alacritas laudantium Deum.* Y así juzgo, que será, el que salga à luz muy provechoso, especialmente aviendo en esta materia tan poco escrito. Así lo siento, *salvo, &c.* Zamora, y Septiembre 27. de 1707.

*D. Juan Garcia de Salazar.*

## Licencia del Ordinario de Zamora.

**N**Os el Licenciado Don Bartholomé Gonçalez de Valdivia, Abogado de los Reales Consejos, Provisor, y Vicario general de esta Ciudad, y Obispado de Zamora, &c. Por la presente, y lo que à Nos toca, damos licencia à qualquiera Impressor, para que pueda imprimir, e imprima el libro intitulado Medula de la Musica Theorica, compuesto por Don Antonio de la Cruz Brocarte, Racionero, y Organista de la Santa Iglesia Cathedral de esta Ciudad, mediante de nuestra orden ha sido visto, y examinado, y no contiene cosa contra nuestra Santa Fè, y buenas costumbres. Dada en Zamora à primero de Octubre año de mil setecientos y siete.

*Lic. D. Bartholomé Gonçalez  
de Valdivia.*

*Por Lopez.*

*Por mandado de su Merced.*

*Sebastian de el Villar.*



## Licencia del Ordinario de Salamanca.

**N**Os el Licenciado Don Eugenio Merino de Soto, Abogado de los Reales Consejos, Provisor, y Vicario general de esta Ciudad, y Obispado de Salamanca, &c. Por la presente, y por lo que à Nostoca, damos licencia à qualquier Impresor de esta Ciudad de Salamanca, para que pueda imprimir, è imprimir el libro intitulado Medula de la Musica Theorica, compuesto por D. Antonio de la Cruz Brocáre, Racionero, y Organista de la Santa Iglesia Cathedral de Zamora, por quanto se presentó ante Nos la licencia del señor Provisor de la Ciudad de Zamora, y Aprobaciones necesarias. Dada en Salamanca à doze de Octubre, de mil setecientos y siete años.

*Lic. D. Eugenio Merino  
de Soto.*

*Por Poco.*

Por mandado de su Merced.

*Pedro Vicenté.*

*Indice de los Autores, que con su buena doctrina  
aumentan este Volumen, sin algunos lugares  
de la Sagrada Escritura.*

San Ambrosio, San Agustin, San Isidoro, San  
Bernardo, San Anselmo, San Severino, Santo  
Thomàs de Aquino, Santa Theresa de Jesus.

El Papa Juan XXII. el Concilio Agathense, el  
Concilio IV. Toletano, el Concilio Basiliense,  
Hugo de Santo Victore, Casiodoro, la Venerable  
Madre Maria de Jesus de Agreda, el Reverendo  
P. M. Fr. Juan de Santo Thoma, Margarita Phi-  
losophia, Aristoteles, Ciceron, Plinio, Pithago-  
ras, Euclides, Severino Boecio, Casaneo, Guido  
Aretino Monge de San Benito, Guillermo de  
Podio, Franchinogaforo, Nicolao Vbolico, An-  
dres Ornito Parqui, Blas Roseto, Othomano Ar-  
gentino, Iacobo Fabio, Nicomaco, el Padre Fr.  
Alberro Veniciano de la Orden de Predicadores,  
el Padre Fr. Thomàs de Santa Maria de la misma  
Orden, Don Pedro Zerone, el Maestro Monta-  
nos, el Bachiller Juan Perez de Moya, el Maestro  
Lorente, Andres de Monserrate, Posidonio, Don  
Joseph de Torres.

## PROLOGO AL DISCRETO LECTOR.

**E**L motivo que he tenido (amado Lector) para sacar à luz estos quatro discursos en este abreviado Volumen, ha sido el considerar la grande falta que ay de vn Promptuario de Musica, con el qual, todo sugeto, que se dedicare à la profesion de esta Facultad, pueda acomodadamente usar de el, para la inteligencia de la Theorica, y Practica, y saber sus difiniciones; porque es proposicion muy averiguada, que para saber verdaderamente la essencia de la cosa, es por su difinicion; sin la qual, de ninguna cosa se puede saber la verdad, ni entender sus principios; segun dize el Philósofo: *Principia demonstrationum, sunt diffinitiones.* Y en esta suposicion, he trabajado con aquello poco que alcanza mi rudeza, à explicar aqui las quatro partes de la Musica, Canto llano, Canto de Organos, Contrapunto, y Composicion. Y esto, no difultamente, sino aquellas cosas mas principales: que aunque ha tiempo, que escrivi vn Compendio de Musica, el qual constava de bastante extension,

Aristot.  
Text. 2.



MVSEVM  
BRITAN  
NICVM

A VE MARIA GRATIA PLENA.



UNICA SOBERANA REYNA,  
Y GRAN SEÑORA.

**D**eseando mi afecto con  
ansia excesiva, y fervo-  
tosa, (O GRAN REYNA!)  
dedicaros esta pequeña obrita,  
(que à no ser pequeña no fuera  
mia) se me representa la incom-

Div. Au-  
gust. Serm.  
18. quæ est  
2. de An-  
nunt. Do-  
minica.

parable distancia que ay desde el abatimiento profundissimo de mi indignidad, hasta la excel-  
situd altissima de vuestro glorioso, y magestuoso trono. Y estando acobardado mi animo con esta consideracion, me dan aliento aquellas palabras profes-  
ridas por el canoro pico de la Augusta Aguila de los Doctores, *articuladas con esta dulce sonoridad: Plaudat nunc Organis MARIA, &c.* Reconociendo mi rudeza en la suave armonia de estos acen-  
tos, ser del agrado vuestro, la ruidosa diversidad de consonan-  
cias que se forman en la sonora armonia de los Organos. (Uni-  
versidad, y compendio de las voces, y sonidos de todos los

instrumentos musicos) pues pa-  
rece que tan solamente por el  
Organo dixo Celio: *Musica Orga-*  
*nica, est que ad omnia instrumenta*  
*expectat.* Y professando yo (aun-  
que indigno) esta Real Facultad  
en alabança de vuestro Santissi-  
mo Hijo, y Señor nuestro; se  
añança en esta inspeccion la es-  
perança del anhelo que tengo de  
ser admitido debaxo de vuestra  
imperial proteccion. Y respecto  
de que en todos mis conflictos,  
siempre os ave's servido favore-  
cerme; ingratitud fuera mia de-  
xar de solicitar vuestro amparo  
en la ocasion presente, assegurando  
ocultar la multitud de mis  
defectos, en la sombra de vuestro  
patrocinio, para que dorada  
mi

Celio in 1.  
P. suz Mu-  
sic.

mirudeza en el purissimo crisol  
de vuestra flamante caridad,  
pueda parecer en publico esta  
mi invtil operacion , saliendo à  
luz (O GRAN SEÑORA!) en vues-  
tro admirable , y dulce nom-  
bre.

Recibid, dulce imàn de mi  
corazon, àncora firme de mi es-  
perança, y norte dichosissimo de  
mi felicidad : Recibid este afec-  
tuoso zelo , sin mirar à su indigni-  
dad, y aceptad mi ruego, am-  
parandome , como Madre de  
gracia, y de misericordia, aora, y  
en el ultimo aliento de mi vida;  
pues logrando entonces vuestra  
asistencia , conseguire la felici-  
dad de llegar à besar vuestras  
Plantas Sagradas en la bien-  
aveny



aventura a habitacion del Impi-  
reo.

**EMPERATRIZ SUPREMA  
DE LA GLORIA.**

A vuestros Sacros, y Magestuosos Pies:

Postrado, y rendido vuestro mas  
indigno esclavo.

Con profundissima humildad.

Los venera, reverencia, y adora.

*Antonio de la Cruz*

*Brocarte.*

*APRO-*

**APROBACION DE EL DOCTOR**  
*Don Juan Francisco Gómez Calleja,*  
*Colegial que fue en el Mayor de San*  
*Ildefonso, Vniuersidad de Alcalá, Doc-*  
*tor Teológico, Primero en Licenciás, y*  
*Cathedrático de Artes en ella, oy Cano-*  
*nigo Leñtoral en la Santa Iglesia de*  
*Zamora, fuez, y Examinador Sinodal,*  
*y Subdelegado de la Santa Cruzada, y*  
*Visitador de su Diócesis.*

**D**E comission de el señor Licencia-  
do Don Bartholomé Gonçalez  
de Valdivia, Provisor, y Vicario  
general de este Obispado, &c. he visto  
la Medula de la Musica Theorica, que  
quiere sacar à luz Don Antonio de la  
Cruz Brocarte, Racionero, y Organista  
en la Santa Iglesia de esta Ciudad; y  
aunque à mi profesion extraño, le he  
leido con gran gusto, y en él he experi-  
mentado, que su Author sabe, tambien  
convencer al entendimiento, como re-  
galar al oído, demonstrando en el me-  
thodo especulativo, lo que cada dia le  
oímos en su exercicio practico. Quiso  
vn Poeta, ambicioso de gloria, que se  
pusiesen en su sepulcro estas palabras:  
*Quod legis ipse loquor:* discuro, que con

Apud  
posidium  
in vita. S.  
Aug. in fr

no menos propiedad, se podià dezir de el Author: *Quod legis ipse facio*. Lo que leeis en este libro, es lo que executa en su instrumento, para saber que en su Facultad contiene buena doctrina, bastava dezir, que es suya, à demàs de la gran Censura de D. Juan Garcia de Salazar, nuestro tan acreditado Maestro de Capilla, quien con su autoriçada Aprobacion, persuade la publica vtilidad: por lo qual, y por no contener cosa contra nuestra Santa Fè, sientò, que se puede, y aun se debe imprimir. Assi lo juzgo, *Salvo, &c.* Zamora, y Septiembre 26 de 1707.

Doct. D. Juan Francisco  
Gomez Calleja.

**APROBACION DE DON IVAN**  
*Garcia de Salazar, Racionero, y Maef-  
tro de Capilla de la Santa Iglesia de  
Zamora, y Regente en la erudicion de  
Musica del Colegio Seminario de San  
Pablo de dicha Ciudad.*

**D**E orden de el señor Licenciado  
Don Bartholomè de Valdi-  
via, Provisor, y Vicario gene-  
ral de este Obispado de Zamora, &c. he  
visto vn breve volumen, su titulo Me-  
dula de la Musica Theorica, compuesto  
por Don Antonio de la Cruz Brocar-  
te, Racionero, y Organista de la Santa  
Iglesia Cathedral de esta Ciudad; y  
aviendole visto con cuidado, dirè con  
ingenuidad lo que siento, sin que impi-  
da el amistad que verdaderamente pro-  
fesso al Author; porque si como dize  
San Agustin, ninguno es de otro verda-  
dero amigo, sino es amante de la ver-  
dad primero: *Nemo potest veraciter, ami-  
cus esse hominis, nisi fuerit prius ipseus  
veritatis.* Yo que con fidelidad le amo,  
dirè con verdad lo que siento. Es obra  
muy llena de erudicion, vtilissima doc-  
trina, y singular; manifesta con verda-  
des bien fundadas la essencia, y partes

Arg. in  
Psal.

que componen la Musica : hallaràn en este volumen, aunque pequeño, los Profesores de ella, admirables principios, para que aprovechandose de ellos, los empleen en alabar à la Divina Magestad, y muevan à los oyentes à desear su eterna possession; pues segun dize San Bern. Sep. Cât. Serm. Bernardo: *Nihil ita proprio in terris quadam celestis habitationis statum representat, sicut alacritas laudantium Deum.* Y así juzgo, que será, el que salga à luz muy provechoso, especialmente aviendo en esta materia tan poco escrito. Así lo siento, *salvo, &c.* Zamora, y Septiembre 27. de 1707.

*D. Juan Garcia de Salazar;*

## Licencia del Ordinario de Zamora.

**N**Os el Licenciado Don Bartholomé González de Valdivia, Abogado de los Reales Consejos, Provisor, y Vicario general de esta Ciudad, y Obispado de Zamora, &c. Por la presente, y lo que à Nos toca, damos licencia à qualquiera Impressor, para que pueda imprimir, è imprima el libro intitulado Medula de la Musica Theorica, compuesto por Don Antonio de la Cruz Brocarte, Racionero, y Organista de la Santa Iglesia Cathedral de esta Ciudad, mediante de nuestra orden ha sido visto, y examinado, y no contiene cosa contra nuestra Santa Fè, y buenas costumbres. Dada en Zamora à primero de Octubre año de mil setecientos y siete.

*Lic. D. Bartholomé González  
de Valdivia.*

*Por Lopez.*

Por mandado de su Merced.

*Sebastian de el Villar.*

## Licencia del Ordinario de Salamanca.

**N**Os el Licenciado Don Eugenio Merino de Soto, Abogado de los Reales Consejos, Provisor, y Vicario general de esta Ciudad, y Obispado de Salamanca, &c. Por la presente, y por lo que à Nostros, damos licencia à qualquier Impresor de esta Ciudad de Salamanca, para que pueda imprimir, è imprimir el libro intitulado Medula de la Musica Theorica, compuesto por D. Antonio de la Cruz Brocánte, Racionero, y Organista de la Santa Iglesia Cathedral de Zamora, por quanto se presentó ante Nos la licencia del señor Provisor de la Ciudad de Zamora, y Aprobaciones necesarias. Dada en Salamanca à doze de Octubre, de mil setecientos y siete años.

*Lic. D. Eugenio Merino  
de Soto.*

*Por Poco.*

Por mandado de su Merced.

*Pedro Vicenta.*

*Indice de los Autores, que con su buena doctrina  
aumentan este Volumen, sin algunos lugares  
de la Sagrada Escritura.*

San Ambrosio, San Agustín, San Isidoro, San  
Bernardo, San Anselmo, San Severino, Santo  
Thomàs de Aquino, Santa Theresita de Jesus.

El Papa Juan XXII. el Concilio Agathense, el  
Concilio IV. Toletano, el Concilio Basiliense,  
Hugo de Santo Victor, Casiodoro, la Venerable  
Madre Maria de Jesus de Agreda, el Reverendo  
P. M. Fr. Juan de Santo Thoma, Margarita Phi-  
losophia, Aristoteles, Ciceron, Plinio, Pithago-  
ras, Euclides, Severino Boecio, Calaneo, Guido  
Aretino Monge de San Benito, Guillermo de  
Podio, Franchinogafo, Nicolao Vbolico, An-  
drès Ornito Parqui, Blas Roseto, Othomano Ar-  
gentino, Jacobo Fabio, Nicómaco, el Padre Fr.  
Alberto Veniciano de la Orden de Predicadores,  
el Padre Fr. Thomàs de Santa Maria de la misma  
Orden, Don Pedro Zerone, el Maestro Monta-  
nos, el Bachiller Juan Perez de Moya, el Maestro  
Lorente, Andrés de Monferrate, Posidonio, Don  
Joseph de Torres.



## PROLOGO AL DISCRETO LECTOR.

**E**L motivo que he tenido (amado Lector) para sacar à luz estos quatro discursos en este abreviado Volumen, ha sido el considerar la grande falta que ay de vn Promptuario de Musica, con el qual, todo sugeto, que se dedicare à la profesion de esta Facultad, pueda acomodadamente vsar de el, para la inteligencia de la Theorica, y Practica, y saber sus difiniciones; porque es proposicion muy averiguada, que para saber verdaderamente la essencia de la cosa, es por su difinicion; sin la qual, de ninguna cosa se puede saber la verdad, ni entender sus principios; segun dize el Philolopho: *Principia demonstrationum, sunt diffinitiones.* Y en esta suposicion, he trabajado con aquello poco que alcanza mi rudeza, à explicar aqui las quatro partes de la Musica, Canto llano, Canto de Organos, Contrapunto, y Composicion. Y esto, no difutamente, sino aquellas cosas mas principales: que aunque ha tiempo, que escrivi vn Compendio de Musica, el qual constava de bastante extension,

Aristot.  
Text. 2.

expressando en él muchos exemplos; pueſtos en Práctica, así en Canto llano, como en Canto de Organo, en Contrapunto, y en Composición. Aviendo intentado con toda ſolicitud el ſacaerlo à luz, no tuvo efecto, por averſe ſuſpendido la Imprenta de Muſica, en la qual ſe hallavan moldes, para la impreſſion de las figuras de Cantollano, y Canto de Organo. No obſtante eſto, (por la ſina voluntad que tengo de ſervir à todos los Profeſſores de la Muſica) determinè eſcribir eſtos quatro diſcurſos con la brevedad, y claridad poſſible; para que por ellos ſe ſepa dár razones congruentes, porque las reſoluciones no ſe abrazan con facilidad, ni ſe entien- den, ſino ay razon que las funde. Y todo eſto ſe debe entender, que ſolo es para evitar trabajo à los ſenores Maeſtros de Capilla, púes teniendo ſus diſcipulós eſte librito, parece que por él irán percibiendo el conocimiento que pertenece à las quatro partes de la Muſica, cada vna de por ſí, y ſe eſcuſarán el canſarſe con ellos; porque mi intento, no es inſtruir; ni dár documentos à Maeſtros Doctos en Muſica, púes incurriera

yo en atrevimiento, y osadia, si presu-  
niere dar erudicion à quienès me pue-  
den enseñar, por abundar yo en tanta  
ignorancia, y ser sugeto tan inepto, que  
confieso, ser especial beneficio que me  
haze el Altissimo, influir en el muy  
Ilustre, y Venerable Cabildo de esta  
Santa Iglesia, permitirme el poner las  
manos en el Organo, pues ingenua-  
mente reconozco, ser la regencia de  
este puesto, digna de vn primoroso, y  
cientifico sugeto: Y esta no es hipo-  
cresia, matizada con humildad, (ni me-  
nos que me asista bondad ninguna) so-  
lo, es reconocimiento intrinseco, el  
qual, es tan veridico, que aunque quie-  
ra yo ocultarle, lo publica la experien-  
cia en la inutilidad de mis operaciones:

En conclusion; suplico con todo  
rendimiento à todos los señores Maes-  
tros de Capilla, Organistas, y Musicos  
Doctos, que leyeren este librito, se sirvan  
de avisarme de todos los defectos que  
en el hallaren, (que no seràn pocos)  
para que yo mientras viviere) agradez-  
ca su correccion; y en esto no tan secla-  
mente recibirè gusto la correccion  
por dichos señores Maestros de Capilla,

Organistas, y Musicos Doctos, sino es  
tambien de qualquiera Scisc, ò Niño de  
Coro, que quiera corregirme, agerant-  
dome, y apreciandolo todo en mucha  
estimacion. Vale.



INTRODVCCION,  
que trata de la Musica en  
general.

CAP. I.

*Que sea Musica, su essencia, y definicion.*



Musica, es vna de las quatro  
Ciencias Mathemati-  
cas; las quales son  
Arithmetica, Geome-  
tria; Musica, y Astrolo-  
gia: cuyos efectos se  
dan a entender por demonstracion. La  
Mu-

2.  
Musica, es Ciencia contenida debaxo de la Arithmetica, la qual mira por objeto à la cantidad discreta, *secundum se* en toda su amplitud: la Musica, tambien mira al numero, pero no en toda su latitud, por vna diferencia particular, que es la sonoridad, por lo qual, conto dize el Angelico Doçtor Santo Thomas: la

D. Thom.  
1. part.  
quæst. 1.  
artic. 2.

Musica, mira por objeto al numero, como la Sagrada Theologia, mira como objeto à Dios; son sus palabras éstas: *Sicut Musica credit principia sibi tradita ab Arithmetico, ita Doctrina Sacra credit revelata sibi à Deo.*

La esencia de la Musica, es vna comixtion de consonancias, y disonancias: de consonancias, como de principios esenciales: y de disonancias, como de accidentes, de lo qual se infiere, que la Musica no necessita de mixtion de disonancias para subsistir en su esencia; pues las consonancias *per se*, constituyen la sonoridad del concerto en la armonia: empero, mezclandose las disonancias con las consonancias, forman variedad dulce, y agradable, y bien recibida del oido, como objeto à quien miran las operaciones musicales. Mas si todas las especies *per se*, fueren disonantes, quis-  
tan

tan la esencia à la Musica, y en esta forma, dexa de ser Musica, aunque substra los sonidos. La razon, es porque se halla desproporcion entre ellos, ofendiendose los vnos à los otros, lo qual es contrario al efecto de la armonia, y concentro: por lo qual, las especies disonantes, se usan en la Musica en dos maneras. La primera, es passar con presteza por ellas, para que el oido no perciba el mal efecto que causan. Y la segunda, es usarlas por ligadura, con especies consonantes afectas à su abono.

De esta conixtion de consonancias, y disonancias, reducidas à proporcion, y mensura, procede la accion de cantar diversas, y opuestas voces, formando sonosidad en discrepantes sonidos, resultando de esta formalidad la ruidosa, y dulce armonia de la Musica: cuya definicion (segun Boecio) es esta: *Musica, est scientia potestatem canendi subministrans;* segun San Isidoro assi: *Musica, est peritia modulationis sono, cantuque consistens;* y segun San Agustin: *Musica, est scientia bene modulandi.*

Dissonancia  
consonancia

Boec. lib.  
1. suæ Mu-  
sic;  
Div. Isidor.  
Lib. Eti-  
molog cap.  
14.  
Div. Aug.  
lib. 1. suæ  
MUSIC.

4  
CAP. II.

*La Musica, aunque es Arte, es Ciencia.*

**A**Vnque comunmente se dize, que la Musica es Arte, se ha de entender, que no tan solamente es Arte, sino que es Arte, y Ciencia; y esto es, no segun vna misma razon, debaxo de la qual se verifiquen dos contradictorias, sino por diversas razones, que tienen su fundamento en la misma Musica; pues

Aristot. 6. siendo el Arte (como dize Aristoteles)  
Ethic. cap. *Habitus cum vera ratione effectivus*: esto es, operativo de las acciones del bien vivir; (que estas solo, reduce à Arte el mismo Philosopho) pide por naturaleza suya, ser vn habito determinado à hazer vn juicio verdadero, con el qual, conformandose la potencia executiva, resulta la obra con la perfeccion que pide su naturaleza; y assi, para razon de Arte, solo requiere vna noticia; ò ya sea deducida por induccion, ò ya sea por demonstracion adquirida; mas para ser Ciencia, es preciso se infiera por evidente demonstracion, lo qual todo se halla en la Facultad de la Musica, pues su dictamen, dirige para la armoniosa Composicion, doctrinando con sus principios,



51  
y reglas, la voz à las suaves affonancias, y  
consonancias, vsurpando à laguero las  
jurisdicciones de Arte, deduciendo tam-  
bien evidentes conclusiones de los prin-  
cipios que sirven de premisas, (verbi  
gracia) todas las consonancias que com-  
ponen la ruidosa armonia de la Musica,  
proceden de quatro especies elementa-  
res, que son vnisonus, tercera, quinta, y  
sexta; y añadiendo siete puntos sobre la  
especie simple, se compone de ella oc-  
tava en alto *inclusive*, otra especie co-  
rrespondiente à su mismo sonido; empe-  
ro en diferente qualidad, y en esta for-  
ma, y orden, se efectua la sonoridad con  
la extension de especies, resultando de  
esta razon de numeros, la distancia de  
ser las voces, vnas altas, y otras baxas, y  
concurrir todas en consonancia. Y assi,  
todas las reglas que la Musica enseña,  
para las consonancias, pertenecen à la  
razon de Arte; y todos los principios, y  
reglas, de los quales se infiere con evi-  
dencia, pertenecen à la razon de Cien-  
cia; con que respecto de diversas forma-  
lidades, se verifica ser la Musica Arte, y  
Ciencia, como lo es la Logica numerada.  
Y si Casaneo prueba, que la Arithme-  
tica, y Astrologia son Ciencias, porque

Casane.

part. 10.

Confid. 50

tratan de números, con que mensuran sus espacios: por esta misma razón, se prueba que la Música es Ciencia, pues con sus números, proporciona las especies que constituyen el concerto; y con sus compases, mide los movimientos, y quietud de las figuras expresas, y tacitas, à cada vna en su justo valor.

### CAR. III.

*De la antigüedad de la Música, y en donde tuvo su principio.*

**E**S muy cierto, que la Música tiene mucha antigüedad, por quanto, como dize Iosepho Hebreo Zeron. lib. 2. cap. 17. (refiriendolo Don Pedro Zerone) que Seth, hijo de Adan, hizo escribir la Música en dos columnas, la vna de metal, y la otra de barro; y aunque en Margarit. Philosoph. lib. 5. tract. 1. cap. 4. Philosophiæ, se dize, que la vna columna era de barro, y la otra de piedra, se debe seguir lo que dize Iosepho Hebreo; pues si fuesen la vna columna de barro, y la otra de piedra, hubiera perecido la memoria de la Música en el diluuió, pues pereciendo el mundo por agua, pereceria el escrito de la Música en las columnas de barro, y piedra; porque el agua

desháze toda fabrica de barro, y à la piedra, sino la deshaze, à lo menos con la continuacion, è impetu la desgasta; segun dize el Proverbio: *Guta cabat lapidem, non bis, sed sæpè cadendo*; por lo qual es mas cierta la opinion de Iosepho Hebreo, diziendo que Seth, hijo de Adan, hiziesse escrivir la Musica en las dos columnas, vna de metal, y la otra de barro; porque Adan descubrió à sus hijos, que en el diluvio avia de perecer el mundo por agua; y en el juicio final, avia de perecer por fuego: de lo qual se debe entender, que Seth haria escrivir la Musica en las dos columnas, porque nunca fallasse su memoria entre los hombres, especialmente quedando escrita en la columna de metal; pues quando el mundo pereció por agua, en el diluvio permaneciò la Escritura en la columna de metal, y pereció la de barro. Y se note, que Seth, no fue el primer hombre que tuvo inteligencia de la Musica, porque su Padre Adan (segun dize el Angelico Doctor Santo Thomàs) entendió todas las Ciencias naturales, por Ciencia infusa que Dios le comunicò; y aunque Adan alcanzò tanta sabiduria, no dimandò de él el principio de la Musica, pues le tuvo en

D. Thom.  
1. part. 9.  
98. artic. 3.

Ven. Mad.  
Maria de  
Jesus en el  
lib. Mist.  
Ciud: de  
Dios, t. p.  
lib. 1. cap.  
7.

§  
el Cielo, siendo los Angeles los que comenzaron à rendir alabanzas al Altissimo con Musica; por quanto segun refiere la Venerable Madre Maria de Jesus, Abadesa del Convento de la Concepcion de Agreda: *Luego que Dios nuestro Señor crió a los Angeles, y les propuso la adoracion que le avian de dar à su Magestad, como à su Dios, y Señor; y que su Hijo el Verbo Eterno, avia de tomar carne, viniendose à la naturaleza humana; y que le avian de dar la misma adoracion.* (Aviendo oido Luzbel, y sus sequaces el precepto, no quisieron obedecer, en quanto dar adoracion à la humanidad de Christo nuestro Señor, diciendo, ser ellos de mejor naturaleza que el hombre, por lo qual, no avian de adorar à la humanidad de Christo Señor nuestro) San Miguel Principe, y Choripheo de los Coros Angelicos, y sus Angeles, luego que les fu: intimado este precepto, siendo en todo obedecido, dieron la debida adoracion al Altissimo, prorumpiendo los celestes Coros repetidas alabanzas à la Magestad Divina, con dulzissima armonia; las cuales incessantemente estan continuando, diciendo, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth, &c.

9  
CAP. IV.

*Del motivo que la Iglesia, y los Santos Padres tuvieron, para que la Musica sirviese en las Divinas alabanzas.*

**E**L glorioso San Agustín dice, que el canto se ha viado en la Iglesia, desde el tiempo de los Apostoles; y que ellos mandaron se cantasse; y los Santos Padres ordenaron huviesse Musica, y Canto en la Iglesia, para que los tibios se fervorizassen. La Santa Madre Iglesia, reconociendo ser el Canto muy del servicio de Dios, para las Divinas alabanzas; ordenó en el Sacro Concilio Agathense, que se cantassen las siete Horas Canonicas, y la Misa. El Concilio Quarto Toletano, mando se cantassen los Hymnos. Y el Concilio Basiliense, bolvió à mandar se cantasse el Oficio Divino. Es en tanto grado conveniente la Musica, para alabar à Dios, y para empleo de su Santo servicio, que

Div. Aug.  
lib. 2. suæ  
Music. cap.

17.

dixó San Severino, segun refiere Zeron. *Las otras Mathematicas, (como son Arithmetica, Geometria, y Astrologia) solo consisten en especulacion, y sabidas muy de raiz, ninguna cosa aprovechan para el Cielo; pero la Musica, no solamente es bue-*

Zeron. lib.  
1. cap. 50.

na para adornar el entendimiento, como Ciencia especulativa, sino que aprovecha à las costumbres, y favorece à las virtudes: y demás de esto, reduce al hombre à la contemplacion de las cosas Celestiales: y tiene tal propiedad, que toda cosa à quien se agrega, haze perfecta; y aquellos son dichosos, y bienaventurados, que son dotados de ella virtuosamente: hasta aqui son palabras del Santo, las quales manifiestan la grandeza, y excelencia de la Musica, de la qual se sirve Dios para su alabanza, pues para servirle, y amarle fue criada la humana naturaleza: y para conocerle, es toda Ciencia ordenada; al qual no podemos bien servir; ni conqect, sino

*Psal. 47.* en su morada, *Psal. 134.* testante; *Dominus in domibus suis cognoscatur.* Et in domo Domini teste Augustino) quatuor

*Div. Aug.* sunt necessaria. Grammatica, ad Verba Dei exponenda. Musica, ad Laudes Dei cantandas. Ius Canonicum, ad iura Ecclesiastica discernenda. Computus, ad festa mobilia invenienda. El Apostol S. Pablo,

*Div. Paul.*  
ad Ephes.

5.

aconseja, y manda, que se canten canticos espirituales al Señor; expressalo por estas palabras: *Implemini Spiritu Sancto loquentes vobis metipsis in Psalmis, & Hymnic. & canticis spiritualibus cantan-*

tes, & Psalentes in cordibus vestris Dominus. Y en este exercicio, y ministerio, se llenan de suavidad, y regozijo espiritual los corazones de los Cantores que así cantan; huyendo el demonio de esta Santa, y devota melodía, segun lo declara el Maestro Santo Thoma por estas palabras: *Si ergo ex modulatione Psalmorum, & spiritualium canticorum armonia, ipso Spiritu Sancto se infundente, corda replentur canentium; quid mirum tantu effugari, longeque arceri omne immundorum spirituum genus, nec tollerare possit ordinem, melodiamque sanctam, illum qui in perpetuo horrore, atque confusione, & gemitu inhabitat?* De todo esto se puede considerar la estimación que debe tener la Musica, y con la decencia que se debe tratar, y exercitar, no empleandola en otra cosa que no sea dedicada à las Divinas alabanzas, pues es tan agradable à los oídos de Dios, y tan terrible, y espantosa, para todo genero de spiritus inmundos, y malignos.

Mag. Joaq.  
de S. Tho-  
ma, quest.  
2. fol. 43 o.



## CAP. V.

*Declarasse, que tan admirable, y excelente exercicio es, el tañer, y cantar en las Divinas alabanzas.*

**E**L tañer, y cantar en las Divinas alabanzas, es tan sublime, devoto, y admirable exercicio, que en esta vida haze al hombre compañero de los Angeles, y Bienaventurados, los quales estan en el Cielo con intencion continua, y fervorosa, alabando al Altisimo; por lo qual la Santa Madre Iglesia (à imitation de la Musica Celestial de los Coros Angelicos) rinde las Divinas alabanzas à su Divina Magestad en esta vida con Musica; y asi el Evangelista San Juan, deseoso de declarar el oficio que los Santos tienen en el Cielo, dize en su

Apocalips.  
cap. 14.

*Apocalipsi: Audivi vocem de Cœlo, & tanquam vocem aquarum multarum, & tanquam vocem tonitruu magni, & vocem quam audivi sicut citbaradorum citbarizantium in citbaris suis, & cantabant quasi canticum novum ante sedem Dei:*

Y respecto que los Santos tañen, y cantan en el Cielo; ante el Magestuoso, y Soberano Trono del Altisimo, no debe ningun Eclesiastico, que està dedi-



cado para la asistencia del Coro, dexar de cantar en el Oficio Divino; y esto, aunque sea de Dignidad muy Suprema; pues suele tal vez parecerles à algunas personas graves Eclesiasticas, (assi Regulares, como Seculares) que el cantar en el Coro, es tan solamente officio, y ministerio, para Psalmeantes, y Coristas, manifestando en esto su auctoridad, y exempcion.

Y considerando esta, que al parecer es regalia, y auctoridad, no es imitar la operacion mas Suprema, y Soberana, pues Christo Señor nuestro, cantò con sus Discipulos el Jueves de la Cena, despues la institucion del Santissimo Sacramento de la Eucharistia; segun lo expresa el Evangelista San Matheo: *Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti;* y segun San Marcos: *Et hymno dicto, exierunt in montem Olivarum;* y leyò el Griego: *Et hymno decantato;* y Sanctis Pagnino: *Cum hymnum cecinissent;* y Maldonado: *Cum laudem Deo cecinissent.* Paulo Burgense, Baronio, y Francisco Lucas, sienten que el Hymno que Christo Señor nuestro cantò con sus Discipulos, fueron el Psalmo 112. hasta 117. inclusive, los quales son: *Laudate pueri Dominum. In exitu*

Matth.  
cap. 26.

Marc. cap.  
14.

*Israel de Egypto. Dilexi quoniam exau-  
di et Dominus. Credidi propter quod locu-  
tus sum. Laudate Dominum omnes gentes.  
Confitemini Domino quoniam bonus; y  
Cornelio Alapide, añade el Psalmo que  
se sigue: Beati immaculati in via: y no se  
halla que el Señor huviesse cantado en  
ninguna ocasion, mientras estuvo en este  
mundo, sino es en esta, (que fue en la  
Víspera de su Sagrada Pasion, y muerte)  
y entonces cantò como finisimo, y  
amorosissimo Zifne; pues aviendole  
mostrado en el mundo amante con los  
suyos, concluyò en el fin, con la suave,  
y dulzissima clausula de su amor.*

Ioann.  
cap. 13.

Eccles. in  
Cfic. S.  
Felicis de  
Valois.

Y asimismo, tambien ha sucedido  
baxar del Cielo MARIA Santissima  
nuestra Señora, à cantar las Divinas ala-  
nuestras Señoras; pues se refiere vn illustre favor  
que San Felix de Valois, Fundador de la  
Orden de la Santissima Trinidad, recibio  
de la Virgen Santissima; el qual fue, que  
por disposicion Divina, vna noche (que  
era Vigilia de la Natividad de la Beatissi-  
ma Virgen MARIA) se durmieron to-  
dos los Religiosos, los quales avian de  
assistir à la media noche à rezar los May-  
rines en el Coro, y no se levantaron; y  
San Felix estando velando, (como lo

tenia de costumbre) acudiò al Coro al Oficio Divino, y entrando en èl, hallò à la gran Reyna de los Angeles en medio del Coro, vestida con el Habito, y Cruz de su Orden, cantando las Divinas alabanzas, acompañada de Angeles, vestidos en la misma forma, entre los quales se agregó San Felix à cantar.

De todo lo dicho, se reconoce, quan al'o exercicio es el cantar en alabanza de Dios, pues lo han executado CHRISTO Señor nuestro, su Madre Santissima, los Apostoles, y todos los nueve Coros Angelicos: *Non cessant clamare quotidie una voce dicentes: Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth, &c.*

*Eccles. in Præf. Mis. &c.*

Es tan del agrado de Dios, el que se cante el Oficio Divino, que conociendo San Agustín, el servicio que con el canto se haze à su Divina Magestad, quería que aun fuera de la Iglesia se cantasen las Divinas alabanzas. Tiene tal virtud, y fortaleza la Musica, dedicada en alabanza de Dios, que acobarda al demonio, y le haze huir, segun se dize del Real Profeta David, en el libro de los Reyes; pues quando tañia su harpa, hazia huir al demonio, que ocupava el co-

*Posidonio en la Vida de S. Aug.*

1. Reg. 16.

Mag. Ioan.  
de S. Tho-  
ma, quart.  
2. fol. 450.

razon de Saül, con tristeza, y angustia: *Spiritus nequam irrueret in Saul, ipsumque, non solum aggravaret tristitia, nimiaque cordis angustia sed etiam quasi quibusdam furij exagitaret. David carmine, & cithara suavitate, Demmonem effugabat, & Saulis animum exhilarabat:* de esto se debe entender la fuerça, y virtud que tiene la Musica contra el demonio; pues oprime su saña, y furor, segun lo declara el Maestro Santo Thoma, con estas palabras: *Ad sonitum cithara, & ad suavitatem Divinae modulationis tremefactus recedit, & quem nulla potestas, aut vis terrena coercet, superat armonia.*

Con bastante claridad expressin estas palabras, que ningun poder ni fuerça terrena, puede oprimir al demonio, y le supedita, y vence la armonia, y suavidad de la Musica, dedicada en alabanza de Dios.

## CAP. VI.

*De donde se deriva esta palabra Musica.*

**A** Cerca de la derivacion de esta palabra Musica, y de sus inventores, ay diferentes opiniones, las quales se omiten aqui. Quien tuviere

curiosidad de estas noticias, vea el Me-  
lo-  
peo de Musica de Dón Pedro Zerone,  
lib. 2. desde el capit. 15 hasta el cap. 20.  
y à Casiodoro, de Musica, fol. 306.  
Este bocablo Musica, segun San Isidoro,  
viene de cierto bocablo Griego, que  
significa buscar; porque la armonia de  
la voz, la modulacion, y sonoridad de  
los versos, se halla por la Musica.

Div. Isidor.  
Lib. 3. Eti-  
molog. cap.  
14.

### CAP. VII.

*Que tantas maneras ay de Musica.*

**T**Res maneras ay de Musica, las qua-  
les son, Musica mundana, Musi-  
ca humana, y Musica instrumen-  
tal. La Musica mundana, es la causada  
de los movimientos de los Cielos, Planetas,  
y Elementos. La Musica humana, nace  
de cosas distintas, que son el alma, y el  
cuerpo. La Musica instrumental, es una  
Ciencia, que ensena con evidencia a for-  
mar armonia acorde en diversas voces, y  
sonidos, por distintos grados, y qualida-  
des. Las dos Musicas, mundana, y hu-  
mana, no forman armonia en la manera  
que la instrumental, sino que el enten-  
dimiento considerando sus causas, com-  
para sus efectos con los de la Musica ins-  
CAP

## CAP. VIII.

*De la Musica mundana.*

**L**A Musica mundana, es vna armonia causada del movimiento de las Estrellas, con el impetu de las espheras. Comparase la Musica mundana, con la instrumental; porque segun dize Boetio: *La Musica instrumental, no puede ser hecha sin sonido, ni sonido, sin movimiento, pues en las cosas inmobiles, no puede aver Musica, sino en las que tienen actual movimiento, segun su gravedad, y velocidad.* y assi como los movimientos de los Cielos; son los vnos pesados, y los otros veloces, se sigue ser Musica aquellos movimientos proporcionados en tardanza, y velocidad.

Boec. lib.  
5. suæ Mu-  
sic. cap 5

Aristot. lib.  
2. de Cælo,  
cap. 9. text.  
33.

Ofrecesse aqui vna repugnancia; y es que la Musica, segun dize Boetio, no puede ser hecha sin sonido, y segun dize el Philosopho: *Los Cielos no tienen sonido, porque aunque en ellos aya movimiento, no ay quebrantamiento de ayre, ni de otra cosa conveniente para hazer sonido, lo qual es vna condicion precisa para efectuarse el sonido.*

A lo qual se responde, que los Cielos tienen sonido armonioso, y se prueba

por lo que dize Ciceron: *Que la naturaleza afirma, que de una parte es grave, y de otra aguda; y puesta en devida proporcion, por fuerza ha de hazer armonia, uniendo los estremos; esto tienen los Cielos, luego tienen sonido: de esta opinion es Plinio, y los que le siguen.*

Ciceron 6.  
de Rep.

Plin. lib. 2.  
cap. 3.

San Anselmo siente, que las esferas se mueven con armonia, y suavissimo conciento, no llegando su sonido al oido humano, sus palabras son estas: *Septem Caelorum Orbes, cum dulcissima armonia voluuntur, ac suavissimi concentus eorum circuitione efficiuntur, qui sonus ideo ad aures nostras non pervenit, quia ultra aerem fit, & eius magnitudo nostrum angustum auditum excedit.* San Isidoro

Div. Anselm. lib. 1.  
de Origine  
Mundi.

siente lo mismo, diziendo: *Ipsa mundus quadam armonia sonorum fertur esse dispositus, & Caelum ipsum sub armonia modulatione revolvi;* y finalmente se concluye con aquellas palabras de Job: *Et concentum Caeli quis dormire faciet?* De todo lo qual se faca, que los Cielos tienen sonido.

D. Isidor.  
Lib. 3.  
Ethimolog.  
cap. 16.

Iob. 38.

Tambien es Musica mundana, la que junta la diversidad de los tiempos, haziendo de quatro tiempos vn cuerpo solo. Tiene similitud esta Musica con la

instrumental, porque la Musica instrumental, vne la oposicion de las voces, formando de quatro qualidades diversas de voces, vn cuerpo armonioso, acorde, y sonoro. Estas quatro qualidades de voces, difieren en distintos grados: esto es, en magnitud, mediania, subtilidad, y debilidad. Por magnitud, se entiende profundidad, plenitud, y robustez; formalidades afectas a la voz del baxo. Por mediania, se entiende robustez, y vehemencia; formalidades afectas a la voz del tenor. Por subtilidad, se entiende vehemencia, y altura; formalidades afectas a la voz del alto. Por debilidad, se entiende altura, y delicadeza; formalidades afectas a la voz del tiple. Con que de esto se sigue, que el conuento, y armonia, se forma, y constituye en la Musica, con la coadunacion de quatro voces colocadas en distintas qualidades, que son baxo, tenor, alto, y tiple. Siendo el extremo agudo del baxo, principio del extremo grave del tenor; y el extremo agudo del tenor, principio grave del alto, y el extremo agudo del alto principio grave del tiple.



## CAP. IX.

*De la Musica humana.*

**L**A Musica humana, es vna concordia de diversos elementos en vn compuetto, por lo qual, la naturaleza de los espiritus, se vne con el cuerpo. Consiste esta Musica, en la compostura del hombre, y vnion del cuerpo, y alma; pues se vne la sublimidad del espiritu, con la baxeza de la carne. Tiene similitud en esto la Musica humana, porque, en la Musica instrumental, se vne lo subtil con lo pesado, y grave para constituirle el concerto. Por lo subtil, se entiende la razon de especies que se halla en la qualidad aguda, y sobreaguda, la qual influye viva armonia, y sonidad en la parte grave; por lo qual, si la razon de especies que se halla en la qualidad aguda, y sobreaguda, falta à la grave, que da dicha parte grave, tan solamente con vna materia de assonancia simple, sin constitucion de concerto: esto es, que en faltando las tres vozes, tenor, alto, y tiple, (que se hallan en la qualidad aguda, y sobreaguda) al baxo, (que se halla en qualidad grave) que da dicha voz del baxo sola sin viveza de armonia concer-

tada, y sonora; y así es en la división del anima del cuerpo; pues quando el anima se divide del cuerpo, queda el cuerpo sin vida, no quedando sino tan solamente la materia con forma cada-verica. Con que así como faltando e l anima en el hombre, no ay hombre, de la misma manera en su modo, en faltando en la Musica la razon de especies de la qualidad aguda, y sobreaguda, à la parte inferior, que es la grave) no ay vida en la armonia. Y aunque la parte grave falte à la razon de especies que se halla en la qualidad aguda, y sobreaguda, no por esto dexa de subsistir la esencia del conuento sonoro en dicha qualidad aguda, y sobreaguda, por permanecer las especies en la parte superior, por lo qual, no dexa de quedar allí consonancia, (aunque no como la que constituyén vnidas las qualidades grave, aguda, y (sobreaguda) por es así como aunque faltando el cuerpo al alma, no se diga hombre vivo, no obstante se dice que vive el alma. Y aunque se diga que la voz del baxo que se halla en la estancia grave, sube algunas vezes à la qualidad aguda, y el tenor que se halla en la aguda, baxa à la grave; se debe entender



## CAP. X.

*De la Musica instrumental,  
y sus divisiones.*

**L**A Musica instrumental, es la que consiste en instrumentos naturales, y artificiales, cautando armonia sonora, y acorde de voces, y sonidos diversos. Esta Musica tiene dos divisiones: la vna, es llamada Musica instrumental organica: y la otra, se llama Musica instrumental armonica, y toda naturaleza de Musica instrumental, es vna: empero es hecha de tres especies distintas, segun dize Hugo de Santo

*Tres sunt species sonorum, qui tres modulos faciunt; fit enim sonus pulsus, flatu, & voce. Pulsus pertinet ad citharam, & similia; flatu ad Organum, tubam, & similia; vox vero ad cantum.*

Victore: Estas tres especies de Musica, se hazen en diferentes instrumentos: la primera especie, se haze con pulso, esto es con el tacto en instrumentos de cuerda, como en harpa, vihuela, cithara, biolon, archilaud, &c. la segunda especie, se haze con viento, como en Organo, trompeta, clarin, corneta, baxon, chirimia, &c. la tercera especie, se haze con voz; soni-

Hugo de  
Santo Vict.  
Dial. lib. 2.  
cap. 9.

do que es proferido por la boca del viviente racional.

## CAP. XI.

### *De la Musica instrumental organica.*

**L**A Musica instrumental organica, es la que pertenece à todo genero de instrumentos musicos, en los quales se forma perfectamente armonia acorde con pulso, y viento. Propriamente es Musica organica, aquella que se haze, y perfecciona en instrumentos de viento, pues difiere de la que se haze en instrumentos de cuerda. La razon, es porque la Musica de los instrumentos de viento, se forma en imitacion de la voz humana, pues su sonido se forma con percusion aerea, y comprueba esto, el que la arteria donde se forma la voz del viviente, se llama Organos; y de aqui viene llamarse Musica organica, la que se forma en instrumentos de viento.

La Musica que se haze en instrumentos de cuerda, aunque *per se*, es Musica organica, por formar sonido; mas no son voces artificiales, sino tan solamente sonidos. La probabilidad de esto, la declara la experiencia en el Or-

gano , y en el harpa en esta forma: En el Organo permanece el sonido sin repetición de herir con los dedos, aunque estén inmobiles; y la causa es, porque el viento, es el que forma la voz, y sonido, y no la percusión de los dedos en las teclas. En el harpa, se necesita repetición de herir en las cuerdas, para la subsistencia del sonido, porque de estar inmobiles los dedos, faltará el sonido; y así la Música organica, *artificiali voce operata*, es aquella que se forma con viento, por ser imitación de la voz humana, así como en Organo, y en todos los demás instrumentos de viento; pero la Música que solamente se forma con el tacto, y percusión; esta solo se debe tener por Música organica artificial, pues tan solamente es sonido, y no voz; así como lo es el sonido de la harpa, y todos los demás instrumentos de cuerda, aunque las cuerdas sean heridas con arco, pues estando inmobile el arco, no ay sonido.

Zeron. lib.  
2. cap. 4.

Ofrecesse aqui vna repugnancia, *ex-*  
*citada*, en opinion de Don Pedro Zeron,  
ne, el qual dize, que la Música organica,  
propriamente, es la que se perfecciona  
en instrumentos de viento, a diferencia  
de

de la que se perfecciona en instrumentos de cuerda, que esta propriamente se llama Musica instrumental Rithmica; Que la Musica que se perfecciona en instrumentos de viento, sea propriamente Musica instrumental organica, se concede à dicho Don Pedro Zerone: empero, que la Musica que se perfecciona en instrumentos de cuerda, *tantum*, sea la que propriamente se llama Musica Rithmica, se niega. *Pruebasse en esta forma*. Esta palabra *Rithmica*, sale de *Rithmus*, que segun Ambrosio Calepino, significa el numero, consonancia en la Musica; *sed sic est*, que el Organo, es instrumento de viento, y en el se forman consonancias que constituyen armonia sonora; luego la Musica formada en el Organo, no tan solamente es Musica organica, por ser instrumento de viento, sino que propriamente es Musica instrumental Rithmica, porque la razon la dispone, y obra, por las especies que miran al numero sonoro. Y asi es en todos los demás instrumentos de viento, vniendos unos con otros à conciento armonioso, y sonoro. *Sacasse de lo referido*, que la Musica Rithmica, no tan solamente pertenece propriamente à los instrumentos de

de cuerda, sino à toda la Musica universal, así en todo genero de instrumentos musicos, como en voces naturales, proferidas de cuerpos humanos; y asimismo tambien en los sonidos de las campanas, formadas con peso, y ambito proporcionable, à fin de que unidas, resulten sus tonidos en armonia acorde, segun se experimenta en el Real Convento de San Lorenzo del Escorial, y en otras partes.

## CAP. XII.

*De la Musica instrumental armonica.*

**L**A Musica instrumental armonica, es la que pertenece à instrumentos naturales, los quales causan el proferimiento de la voz, por la boca del viviente; pues segun dize el Philosopho: *Vox, est sonus prolatus ab ore animalis.*

Aristot.

Bias Roset.  
en su lib 1.  
de Music.

Los instrumentos naturales que forman la voz articulada (segun dize Blas Roset) son seis: el primero, es el pulmon, del qual procede el aliento: el segundo, es la garganta, por medio de la qual passa el mismo aliento: el tercero, es el paladar: el quarto, es la lengua, la qual corta para la articulacion: el quinto, son



los dientes, los quales con el tacto de la lengua, forman la pronunciacion: el sexto, son los labios, los quales rigen la verboridad; y con estos seis instrumentos, es formada la voz del hombre, y faltando alguno de ellos, no será voz clara, ni bien formada; y no siendo las voces claras, ni bien formadas, son ineptas para la constitucion de la armonia de la Musica.

### CAP. XIII.

#### *Division general de la Musica.*

**L**A Musica, se divide en tres partes, cada vna de ellas tiene diversidad.

La primera, es la parte armonica; esta consiste en ser igual la cantoria, pues sus figuras, ó notas, son iguales en el movimiento, y quietud, siendo incapaces de recibir aumento, ni disminucion, por lo qual se llama Cantollano, el qual carece de tiempo, modo, y prolacion, por cuya causa se halla sin influxo que altere, ni folsiegue sus figuras.

La segunda parte, es la parte metrica: esta parte, tiene la cantoria desigual en los movimientos, y quietud, recibiendo sus figuras aumento, y disminucion en sus valores, por influxo del movimiento del

com,

compás; segun la diversidad de los tiempos afectos al numero Binario, y Ternario.

La tercera parte, es la parte Rithmica; esta parte, es vna concordia de diversas voces en distintas qualidades; cuya diversidad se reduce à vna cosa, de la qual resulta armonia acorde, y sonora; y la causa viene de la proporcion operativa de especies que miran à la constitucion del conuento, cuyo objeto, es el numero sonoro.

\*\*\*



DIS



*Domino decantabat.*

DISCURSO PRIMERO  
del Cantollano.

CAPITULO I.  
Que sea Cantollano.



As figuras, ò notas en el Cantollano, son iguales en su movimiento, siendo incapaces de recibir aumento; ni diminucion; y la razon es, porque este canto. carece de tiempo, modo, y prolacion; por cuya causa, es igual su cantoria, pues se halla sin influxo que altere, ni lossigue el movimiento, y quietud de sus figuras, ò notas; por lo qual, su difinicion, (segun San Bernardo) es esta: *Musica plana, est notarum simplex, & uniformis prolatio, qua nec augeri, nec minui potest.* La Musica de Cantollano, es vna simple, è igual pronunciacion de figuras, las cuales no pueden recibir aumento, ni diminucion. La difinicion de nota, ò figura en Cantollano, (segun San Isidoro) es esta: *Nota, est illa qua figuratur in cantu, & à voce profertur.* Nota, ò figura en Cantollano, (y en toda Musica) es aquella que señalan en el canto, y se pronuncia con la voz.

Div. Bernard. lib. 1.  
sez Music.

D. Isidor. lib. 1. Orig.  
cap. 26.

## CAPITULO II.

*Que sea voz.*

**V**Oz, es vn sonido proferido por la boca del viviente, su definicion (segun Aristoteles) es esta: *Vox, est percussio aeris, qua fit ab anima in pulmonibus cum quadam imaginatione ad vocalem arteriam.* Voz, es vn batimiento de ayre, impelido por el alma en los pulmones, conducido à la arteria vocal. El numero de las voces en la Musica, se considera en dos maneras: esto es, ò segun su naturaleza, ò segun la institucion de los Musicos. Segun su naturaleza, son siete las voces, porque raptas son en numero, quantas son sus discrepancias en el sonido, como se dirà en el capitulo siguiente. Segun la institucion de los Musicos, son seis; cuyos nombres son *ut, re, mi, fa, sol, la*, con las quales sílabas se pronuncia, y executa la elevacion, continuacion vnisonante, y descendimiento del canto universal. Estas seis voces (segun Andrés de Montserate) no se tienen por voces verdicas, sino tan solamente por señales de voces, porque la voz verdadera, es la que procede de la boca del viviente.

Aristot.  
lib. 1. de  
Anima.

Andr. de  
Montser.  
tract. 2.  
capit. 7.

## CAPITVLO III.

*De las letras indicativas de los Signos.*

**E**N toda Musica vniversalmente, se vſa de ſiete letras, las cuales (ſegun Don Pedro Zeron) puſo en vſo San Gregorio el Magno, y ſon las que vſa el Kalendario Romano, procediendo por eſte orden. G. A. B. C. D. E. F. y no ſon mas, ni menos de ſiete, por razon de no ſer mas, ni menos de ſiete las diſcrepancias de los ſonidos incluſas, que conſtituyen la eſpecie diapason, ſegun ſe dirà en el capitulo XIV. de eſte diſcurso.

Zeron. lib.  
e. cap. 43.

## CAPITVLO IV.

*De los Signos Musicales.*

**S**igno en Musica, es vn breve depoſito, que en ſi incluye ſilabas de voces, ſu diſtincion la refiere el Maeftro Montanos aſi: *Signum, eſt nomen quoddam in ſe nomina vocum continens.* Signo, es vn cierto nombre, que en ſi contiene nombres de voces: y aſi, con las ſiete letras referidas en el capitulo precedente, y con ciertas ſilabas de voces agregadas, ſe componen ſiete Sig-

Montan.  
tract. de  
Cant. ſan.  
fol. 11.

nos, cuyos nombres son estos: *Got, Are, Bmi, Cfaüt, Dfolre; Elami, Ffaüt*: estos siete Signos son simples, los quales cada vno de ellos engendran otros, por via de multiplicacion en similitud propria octavas en alto *inclusive*, en extension de qualidades diversas, cuya demonstracion se executa en la mano siniestra, y no en la diestra, por llevar su producto rectamente de la parte siniestra a la diestra, en la forma que se executa en la Geometria; titando las lineas transversales; y en el computo para inquirir la mocion de las fiestas: y así, los Signos Musicales, se manifiestan por las rayas de las coyunturas, y extremidades de los dedos de la mano siniestra a la parte interior en numero de veinte; de cuya cantidad se compone la mano musical, dando principio en la extremidad, o cabeza del dedo pulgar, y feneciendo el último en la coyuntura superior a la parte exterior del dedo cordal, por este orden: *Got, Are, Bmi, Cfaüt, Dfolre; Elami, Ffaüt, Gfolreüt, Alamire; Bfabemi, Cfolfaüt, Dlasolre, Elami, Ffaüt, Gfolreüt, Alamire, Bfabemi, Cfolfas, Dlasol, Ela.*

Estos veinte Signos, (segun Mensurate) aunque aparecen son vnos ref-

Monst.  
1at. tract. 2.  
capit. 1.

Nicol.  
Vbolic lib.  
2. de su  
Enquifid.  
de Music.  
capit. 4.

mós, difieren las qualidades en el sonido; esto es, que discrepan en qualidad grave, aguda, y sobreaguda; por lo qual se dividen en esta forma: los siete Signos primeros, son graves; los siete segundos, son agudos; y los seis vltimos son sobreagudos. Llamanse graves, (segun Nicolao Vbolic) porque tienen sonido profundo, y pesado. Llamanse agudos, porque hacen hiriendo el ayre con sonido vehemente. Y llamanse sobreagudos, porque sus sonidos son sutiles, y remontados: y assi, estas divisiones conducen los sonidos de baxos en altos, y de altos en baxos, *que qualitates dicuntur in sono.*

Es de advertir, que para inteligencia de la multiplicacion de los Signos, (aunque su extension exceda de la coordinacion de la mano musical) solo se necessita de los siete Signos simples graves, considerando à los multiplicados, como los de su situacion octava precedente *inclusiue*: ó ya sea de la parte inferior à la superior, u de la superior à la inferior; notando, que quando procedieren à la parte superior, se contarán los Signos rectamente, y quando à la inferior, se contarán indirecta.



## CAPITVLO V.

## De las deducciones.

**D**educcion, (segun Franquino Giforo) es vna progression natural de seis vozes, subiendo por este orden, *ut, re, mi, fa, sol, la*, y baxando *la, sol, fa, mi, re, ut*: dizeffe deduccion, porque conduce las vozes de sonido grave en agudo, y en sobreaagudo, y de sobreaagudo en agudo, y en grave; su distincion refiere Montanos assi: *De la Fio, est principium à quo res aliqua ducitur.* Deduccion, es origen de donde dimana, y se guia alguna cosa: por lo qual se debe entender, que en los veinte Signos, que constituyen la mano musical, ay siete, que son los capitales, los cuales son principio de deduccion, y estos son los que en si incluyen la voz *ut*, como *Gut, Cfaat, Ffaat*, graves: *Gsolreut, Csolfaut, Ffaat*, agudos, y *Gsolreut* sobreaagudo; de lo qual se saca que las deducciones contenidas en la mano musical, son siete, y si se necesitare ampliarse las deducciones, excediendo la cantoria del orden de la mano, se consideraran los Signos, (en los cuales sea necessario nacer de-

Franquino  
Gif. lib. 1.  
cap. 4.

Montanos  
tractad. de  
Cant. llan.  
fol. 11.

Franch.  
Gafor. lib.  
I. cap. 4.

duccion) cómo en sus octavas precedentes; y se advierta, que los siete Signos, donde se incluye la voz *ut*, no se llaman deducciones, sino principio de deducción: la razón, es porque (segun dize Frankuino Gaforo) cada Signo de estos, tiene la voz *ut*, la qual es principio, y origen de deducción, y todas las voces procedidas de este exordio, aquellas son voces de deducción, las quales se van siguiendo por el orden de los Signos, segun se dira en el capitulo VII. de este discurso.

## CAPITVLO VI.

*Dé las propiedades.*

Aristot.

**L**As siete deducciones referidas, se cantan por tres propiedades; su definición, segun el Philosopho es así: *Proprietas, est qualitas consequens essentiam rei.* Propiedad, es qualidad, que sigue a la esencia de la cosa: estas tres propiedades, son llamadas, Bquadrado, Natura, y Bmol: las deducciones, que se cantan por la propiedad de Bquadrado, son la primera, quarta, y septima, las quales tienen situada la voz *ut* en los Signos *Gut grave*; *Gsolreut*, agudo,

y *Gsolreut* sobreagudo : las deducciones que se cantan por la propiedad de Natura, son la segunda, y la quinta, las quales tienen fixa la voz *ut* en los Signos *Csaut* grave, y *Csolaut* agudo : las deducciones que se cantan por la propiedad de Bmol, son la tercera, y la sexta, las quales tienen inclusa la voz *ut* en los Signos *Fsaut* grave, y *Fsaut* agudo: estas tres propiedades, tienen *per se*, diversa naturaleza, por lo qual cada vna de ellas, es señalada con diferentes caracteres: pues (segun dize el Philosopho) la figura, guia al conocimiento de la naturaleza de la cosa; y porque la propiedad de Bquadrado, es de naturaleza fuerte, se señala, (y debe señalarse) con vna b quadrada, y sino con vn sustenido, y no con b redonda; porque lo quadrado, o esquinado, es aspero al contacto: la propiedad de Natura, es natural, y medible, por lo qual se halla sin señal fuerte, ni blanda, porque procede naturalmente, y tiene vnion con las otras dgs propiedades: la propiedad de Bmol, es de naturaleza blanda, por lo qual, se señala con vna b redonda, pues lo redondo, es suave al contacto: dize se Bmol, de *mollis. & molle.* que significa canto blan-

Aristot. en  
el segundo  
de Coelo.

## CAPITVLO VII.

*Declaracion para entender las voces de cada Signo, desde el primero, al ultimo, en que deducion de las siete, y propiedad de las tres se hallan.*

Franch.  
Gafor. lib.  
1. cap. 4.

**P**ara entender en que deducion de las siete, y propiedad de las tres, se hallan las voces que cada Signo tiene en si incluidas, se ha de atender al Signo, que en si incluye la voz *ut*, el qual, es principio de deducion, desde el qual se estiene naturalmente por los Signos siguientes, la progresion consecutiva de las voces de la deducion, formando: *ut, re, mi, fa, sol, la*: cantandose cada deducion, por diferente, y distinta propiedad; para inteligencia de esta regla, se declara en la forma siguiente. El primer Signo, que es *Got*, tiene solamente vna voz, que es *ut*, la qual es principio de la primera deducion, en la propiedad de Bquadrado. *Are*, tiene otra voz, que es *re*, la qual, es voz segunda de la primera deducion. *Bmi*, tiene otra voz, que es *mi*, y es voz tercera de la primera deducion. *Cfiut*, tiene dos voces, el *fa*, es voz quarta de

la primera deducción, y el *ut*, es principio de la segunda deducción en la propiedad de Natura; *Dsolre*, tiene otros dos voces, el *sol*, es voz quinta de la primera deducción, y el *re*, es voz segunda de la segunda deducción. *Ela mi* grave, tiene dos voces, el *la*, es sexta, y última voz de la primera deducción, en la qual voz, cessa la propiedad de Bquadrado; el *mi*, es voz tercera de la segunda deducción. *Ffaut* grave, tiene dos voces; el *fa*, es voz quarta de la segunda deducción, y el *ut*, es principio de la tercera deducción en la propiedad de Bmol; *Gsolreut* agudo, tiene tres voces, el *sol*, es voz quinta de la segunda deducción; el *re*, es voz segunda de la tercera deducción, y el *ut*, es principio de la quarta deducción en la propiedad de Bquadrado. *Alamire* agudo, tiene tres voces: el *la*, es sexta, y última voz de la segunda deducción, en la qual cessa la propiedad de Natura; el *mi*, es voz tercera de la tercera deducción, y el *re*, es voz segunda de la quarta deducción; *Bfabemi* agudo, tiene dos voces, el *fa*, es voz quarta de la tercera deducción, y el *mi*, es voz tercera de la quarta deducción. *Gsolfant* agudo, tiene tres voces, el *sol*, es voz

quinta de la tercera deducción: el *fa*, es voz quarta de la quarta deducción, y el *er*, es principio de la quinta deducción en la propiedad de Natura. *Disfobre* agudo, tiene tres voces, el *la*, es sexta, y vltima voz de la tercera deducción, en la qual cessa la propiedad de Bmol, el *fol*, es voz quinta de la quarta deducción, y el *er*, es voz segunda de la quinta deducción. *Elmsi* agudo, tiene dos voces: el *la*, es sexta, y vltima voz de la quarta deducción, en la qual cessa la propiedad de Bquadrado: el *mi*, es voz tercera de la quinta deducción. *Ffau* agudo, tiene dos voces, el *fa*, es voz quarta de la quinta deducción, y el *er*, es principio de la sexta deducción en la propiedad de Bmol. *Gábrat* sobreagudo, tiene tres voces, el *al*, es voz quinta de la quinta deducción, el *er*, es voz segunda de la sexta deducción, y el *er*, es principio de la septima deducción en la propiedad de Bquadrado. *Gábrat* sobreagudo, tiene tres voces, el *la*, es sexta, y vltima voz de la quinta deducción, en la qual cessa la propiedad de Natura: el *mi*, es voz tercera de la sexta deducción, y el *er*, es voz segunda de la septima deducción. *Disfobre* agudo, tiene tres voces, el *la*, es sexta, y vltima voz de la quinta deducción, en la qual cessa la propiedad de Natura: el *mi*, es voz tercera de la sexta deducción, y el *er*, es voz segunda de la septima deducción. *Disfobre* agudo, tiene tres voces, el *la*, es sexta, y vltima voz de la quinta deducción, en la qual cessa la propiedad de Natura: el *mi*, es voz tercera de la sexta deducción, y el *er*, es voz segunda de la septima deducción.

el *fa*, es voz quarta de la sexta deduc-  
cion, y el *mi*, es voz tercera de la septi-  
ma deduccion. *Colsa* sobreagudo, tiene  
dos voces, el *sol*, es voz quinta de la sex-  
ta deducion, y el *fa*, es voz quarta de la  
septima deduccion. *Diasol* sobreagudo,  
tiene dos voces, el *la*, es sexta, y vltima  
voz de la sexta deduccion, en la qual  
cessa la propiedad de Binol: el *sol*, es voz  
quinta de la septima deduccion. *Ela*, tie-  
ne tan solamente vna voz, que es *la*, la  
qual es sexta, y vltima voz de la septima  
deduccion en la propiedad de Bquadrado.  
Todo lo contenido en este capitulo,  
manifiesta con evidencia, que la  
coordinacion de los Signos en la mano  
musical, constituye siete deducciones,  
cantadas por tres propiedades, conclu-  
yendose la septima, y vltima deducion.  
en la propiedad de Bquadrado, corres-  
pondiendo con la primera, en la qual  
se dà principio, cantandose por la misma  
propiedad de Bquadrado; y asimismo  
por la primera voz, que es *ut* en el pri-  
mer Signo de la mano, que es *Got*, el  
qual unicamente no puede tener mas de  
esta voz, la qual es origen de la prime-  
ra deduccion: la razon, es porque el  
sordio, o principio, es fundamento

simple, y solido, sobre el qual se erige la multiplicacion de la cosa.

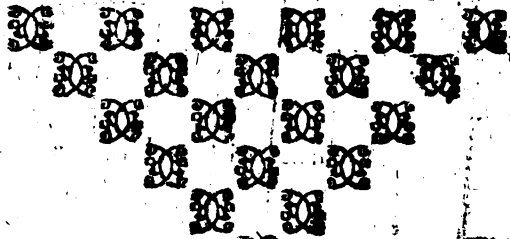
Ella, es vltimo Signo de la mano en el extremo superior, el qual no puede tener mas de vna voz, la qual, es la terminacion extrema de la progression deduccional, y en ella se conluye perfectamente el extremo eficiente de la operacion de la cosa; pues segun dize el Philosopho: *Finis, est optima perfectio rerum.* Notesse esta proposicion, pues conuiene para la resolucion que se tratara en el capitulo XXVII. de este discurso.

Aristot.

Ponesse la siguiente tabla, en la qual se haze demonstracion vniversal de los Signos, deducciones, y propiedades, segun se contienen en la mano musical, y esto en nueve divisiones: en la primera, se reconocen las qualidades de los veinte Signos, y estancias de las tres claves, cada vna en el Signo de su situacion: en la segunda division, estan las veinte letras, cada vna en la situacion de su Signo, señalando cada letra las voces de su Signo; estando vno en linea, y otro en espacio, segun se hallan las notas, o figuras en los libros de canto: en las siete divisiones restantes, se reconoce la progression de las siete deducciones, señalada



cada deduccion en su division por su numero en orden seguida, estando el numero debaxo de la voz *ut*, la qual es origen de la deduccion que alli nace. En la parte alta de la tabla, estan puestas las tres propiedades, cada vna en su division distinta, dando à entender la propiedad por donde se cantan las seis voces de cada deduccion *ut, re, mi, fa, sol, la*, cada qual inclusa en su division, con lo qual facilmente se puede saber, porque propiedad, y en que deduccion se cantan las voces de cada vno de los veinte Signos, sirviendo esto de manifestar con toda claridad, la explicacion que se ha hecho en todo este capitulo; y asimismo se reconocen en la septima, y octava division de esta tabla, los finales de los ocho tonos, cada dos tonos, en que Signo fenecen.



Figura, y demonstracion universal de la  
mano Musical.

	P	r	o	p	r	i	e	d	a	d	e	s:
	Fin de	Begia	Natu.	Bmol.	B7/4	Natu.	Bmol.	B7/4	Natu.	Bmol.	B7/4	
	la ma-	drado.	ra.		drado.	ra.						
	no.											
	E										la	la
	D										sol	sol
	C										fa	fa
Sobrecgado	B										fa-be	mi
Estandia de	A									la	mi	re
la cla-ve	G									sol	re	vt
de Gsolreot.	F									fa	vt	7a.
	E							la	mi	re	6a.	
Estandia de	D				la	sol	re					
la cla-ve	C				sol	fa	vt					
de Colfavr.	B				fa-be	mi	5a.					
Agudos.	A		la	mi	re							
Estandia de	G		sol	re	vt						7. y 8. tono.	
la cla-ve	F		fa	vt	4a.						5. y 6. tono.	
de Ffvot.	E	la	mi	3a.							3. y 4. tono.	
	D	sol	re								1. y 2. tono.	
	C	fa	vt									Finales de los
	B	mi	2a.									ocho tonos.
	A	re										
Graves.	G	vt										
Qualidades	Princi	ra										
a los signos.	pio de											
la ma-												
no.	D	e	d	u	c	i	o	n	e	s.		

## CAPITVLO VIII.

*Declarasse la causa por que los tres Signos Ffaut, Brabemi, y Elami, no tienen mas de dos voces cada vno, y los otros quatro Signos Gtolreut, Alamire, Cfolfaut, y Dlasolre, tiene cada vno tres voces.*

**L**Os tres Signos *Ffaut, Bfabemi, y Elami*, no pueden tener cada vno mas de dos voces: la razon es, porque cada vno de estos tres Signos, están puestos entre dos extremos, que son principio, y fin de deducciones, como son *vt* principio, y *la* el fin, *declarasse en la manera siguiente.* El Signo *Ffaut*, se halla entre dos extremos de deducción, que es el *la* de *Elami*, fin de deducción, y el *vt* de *Gtolreut*, principio de otra deducción, el Signo *Bfabemi*, está tambien puesto entre dos extremos de deducción, que es el *la* de *Alamire*, fin de deducción, y el *vt* de *Cfolfaut*, principio de otra deducción: el Signo *Elami*, se halla tambien entre dos extremos de deducción, que es el *la* de *Dlasolre*, fin de deducción, y el *vt* de *Ffaut*, principio de otra deducción; y esta es la causa de no poder tener estos tres Signos *Ffaut, Bfabemi, y Elami*, mas de dos voces cada

da vno, por ser incapaces de recibir en su habitud las tres propiedades, no alcanzando mas que dos de ellas, cada qual de dichos tres Signos.

Los otros quatro Signos *Gsolreut*, *Alamire*, *Csolfant*, y *Diasolre*, tiene cada vno de ellos tres voces, y no pueden tener menos: la razon es, porque en cada vno de ellos, se hallan comprehendidas tres voces en distintas deducciones, y propiedades; y asimismo en cada vno de los dos dichos Signos, se halla voz de principio de deducción, (*que es ut*) y en cada vno de los otros dos Signos, se halla voz de fin de deducción, que es *la*.  
*Declarasse en la forma siguiente.*

En *Gsolreut* agudo, se halla el *sol* en la segunda deducción, y en la propiedad de Natura: el *re*, se halla en la tercera deducción; y en la propiedad de Bmol: y en el *ut*, se halla el principio de la quarta deducción en la propiedad de Bquadrado: en *Alamire* agudo, se halla en el *la*, el fin de la segunda deducción, en la propiedad de Natura: el *mi*, se halla en la tercera deducción, y en la propiedad de Bmol: y el *re*, se halla en la quarta deducción, y en la propiedad de Bquadrado: en *Csolfant* agudo, se halla

el *sol* en la tercera deducción, y en la propiedad de *Bmol* i el *fa*, se halla en la quarta deducción, y en la propiedad de *Bquadrado*: y en el *ut*, se halla el principio de la quinta deducción, en la propiedad de *Natura*: en *Diasolre* agudo, se halla en el *fa*, el fin de la tercera deducción; en la propiedad de *Bmol* i el *sol*, se halla en la quarta deducción, y en la propiedad de *Bquadrado*: y el *re*, se halla en la quinta deducción, y en la propiedad de *Natura*: de lo dicho se infiere, que los dichos quatro Signos, *Gsolreut*; *Alamire*, *Gsolfaut*, y *Diasolre*, han de tener tres voces, y no menos; por causa de que en cada vno de ellos concurren las tres propiedades, cada qual en distinta deducción. Advertiase, que los Signos *Ffaut*, *Bfaberm*, y *Elami*, puede tener tres voces cada vno; y *Gsolreut*; *Alamire*, *Gsolfaut*, y *Diasolre*, puede tener dos voces cada vno; pero esto ha de ser cantando accidentalmente, dando voz en Signo, que en el no está inclusa, segun se tractará en el capítulo XXV. de este discurso; pues esto que aqui se ha dicho, se debe entender cantando naturalmente, sin accidente de division de tono en *un tono*, o *semitono* en *tono*.

mós, difieren las qualidades en el sonido; esto es, que discrepan en qualidad grave, aguda, y sobreaguda; por lo qual se dividen en esta forma: los siete Signos primeros, son graves; los siete segundos, son agudos; y los seis vltimos son sobreagudos. Llamanse graves, (segun Nicolao Vbolic) porque tienen sonido profundo, y pesado. Llamanse agudos, porque hacen hiriendo el ayre con sonido vehemente. Y llamanse sobreagudos, porque sus sonidos son sutiles, y remon- tados: y asi, estas divisiones conducen los sonidos de baxos en altos, y de altos en baxos, *que qualitates dicuntur in sumo.*

Nicol.  
Vbolic lib.  
2. de su  
Enquifid.  
de Music.  
capit. 4.

Es de advertir, que para inteligencia de la multiplicacion de los Signos, (aunque su extension exceda de la coordinacion de la mano musical) solo se necessita de los siete Signos simples graves, considerando, à los multiplicados, como los de su situacion octava precedente *inclusive*: ó ya sea de la parte inferior à la superior, u de la superior à la inferior; notando, que quando procedieren à la parte superior, se contarán los Signos rectamente, y quando à la inferior, se contarán indirecta.

## CAPITVLO V.

## De las deducciones.

**D**educcion, (segun Franquino Giforo) es vna progresion natural de seis vozes, subiendo por este orden, *ut, re, mi, fa, sol, la*, y baxando *la, sol, fa, mi, re, ut*: dizesse deduccion, porque conduce las vozes de sonido grave en agudo, y en sobreagudo, y de sobreagudo en agudo, y en grave; su distincion refiere Montanos assi: *De la flos, est principium à quo res aliqua ducitur.* Deduccion, es origen de donde dimana, y se guia alguna cosa: por lo qual se debe entender, que en los veinte Signos, que constituyen la mano musical, ay siete, que son los capitales, los quales son principio de deduccion, y estos son los que en si incluyen la voz *ut*, como *Gut, Cfat, Ffat*, graves: *Gsolreut, Csolfaut, Ffat*, agudos, y *Gsolreut* sobreagudo; de lo qual se saca que las deducciones contenidas en la mano musical, son siete, y si se necesitare ampliarle las deducciones, excediendo la cantoria del orden de la mano, se consideraran los Signos, (en los quales sea necessario nacer de

Franquino  
Gif. lib. 1.  
cap. 4.

Montanos  
tractad. de  
Cant. llan.  
fol. 11.

Franch.  
Gafor. lib.  
1. cap. 4.

duccion) como en sus octavas precedentes; y se advierta, que los siete Signos, donde se incluyé la voz *ut*, no se llaman deducciones, sino principio de deducción: la razón, es porque (segun dize Franquino Gaforo) cada Signo de estos, tiene la voz *ut*, la qual es principio, y origen de deducción, y todas las voces procedidas de este exordio, aquellas son voces de deducción, las quales se van siguiendo por el orden de los Signos, segun se dira en el capítulo VII. de este discurso.

## CAPITULO VI.

*De las propiedades.*

Aristot.

**L**As siete deducciones referidas, se cantan por tres propiedades, su definición, segun el Philosopho es así: *Proprietas; est qualitas consequens essentiam rei.* Propiedad, es qualidad, que sigue a la esencia de la cosa: estas tres propiedades, son llamadas; Bquadrado, Natura, y Bmol: las deducciones, que se cantan por la propiedad de Bquadrado, son la primera, quarta, y septima, las quales tienen situada la voz *ut* en los Signos *Got grave; Gsolreut;* agudo,



y *Gsolreut* sobreagudo : las deducciones que se cantan por la propiedad de Natura, son la segunda, y la quinta, las quales tienen fixa la voz *ut* en los Signos *Cfaut* grave, y *Csolfaut* agudo : las deducciones que se cantan por la propiedad de Bmol, son la tercera, y la sexta, las quales tienen inclusa la voz *ut* en los Signos *Ffaut* grave, y *Ffaut* agudo: estas tres propiedades, tienen *per se*, diversa naturaleza, por lo qual cada vna de ellas, es señalada con diferentes caracteres; pues (segun dize el Philosopho) la figura, guia al conecimiento de la naturaleza de la cosa; y porque la propiedad de Bquadrado, es de naturaleza fuerte, se señala, (y debe señalarse) con vna b quadrada, y sino con vn sustenido, y no con b redonda; porque lo quadrado, o esquinado, es aspero al contacto: la propiedad de Natura, es natural, y mediable, por lo qual se halla sin señal fuerte, ni blanda, porque procede naturalmente, y tiene vnion con las otras dos propiedades: la propiedad de Bmol, es de naturaleza blanda, por lo qual, se señala con vna b redonda, pues lo redondo, es suave al contacto: dize se Bmol, de *mollis*, & *molle*, que significa canto blan-

Aristot. en  
el segundo  
de Caelo.

## CAPITULO VII.

*Declaracion para entender las voces de cada Signo, desde el primero, al ultimo, en que deducion de las siete, y propiedad de las tres se hallan.*

**P**ara entender en que deducion de las siete, y propiedad de las tres, se hallan las voces que cada Signo tiene en si incluidas, se ha de atender al Signo, que en si incluye la voz *ut*, el qual, es principio de deducion, desde el qual se estiendo naturalmente por los Signos siguientes, la progresion consecutiva de las voces de la deducion, formando *ut, re, mi, fa, sol, la*: cantandose cada deducion, por diferente, y distinta propiedad; para inteligencia de esta regla, se declara en la forma siguiente. El primer Signo, que es *Gut*, tiene solamente una voz, que es *ut*, la qual es principio de la primera deducion, en la propiedad de Bquadrado. *Are*, tiene otra voz, que es *re*, la qual, es voz segunda de la primera deducion. *Bmi*, tiene otra voz, que es *mi*, y es voz tercera de la primera deducion. *Cfiut*, tiene dos voces, el *fa*, es voz quarta de

Franch.  
Gafor. lib.  
1. cap. 4.

la primera deducción, y el *ut*, es principio de la segunda deducción en la propiedad de Natura; *Dsolre*, tiene otras dos voces, el *sol*, es voz quinta de la primera deducción, y el *re*, es voz segunda de la segunda deducción. *Ela mi* grave, tiene dos voces, el *la*, es sexta, y última voz de la primera deducción, en la qual voz, cessa la propiedad de Bquadrado: el *mi*, es voz tercera de la segunda deducción. *Ffaut* grave, tiene dos voces; el *fa*, es voz quarta de la segunda deducción, y el *ut*, es principio de la tercera deducción en la propiedad de Bmol; *Gsolreut* agudo, tiene tres voces, el *sol*, es voz quinta de la segunda deducción: el *re*, es voz segunda de la tercera deducción, y el *ut*, es principio de la quarta deducción en la propiedad de Bquadrado. *Alamire* agudo, tiene tres voces: el *la*, es sexta, y última voz de la segunda deducción, en la qual cessa la propiedad de Natura: el *mi*, es voz tercera de la tercera deducción, y el *re*, es voz segunda de la quarta deducción: *Bfabemi* agudo, tiene dos voces, el *fa*, es voz quarta de la tercera deducción, y el *mi*, es voz tercera de la quarta deducción. *Csolfaut* agudo, tiene tres voces, el *sol*, es voz quinta

*Discurso I.*

quinta de la tercera deducción: el *fa*, es voz quarta de la quarta deducción, y el *ut*, es principio de la quinta deducción en la propiedad de Natura: *Diafabre* agudo, tiene tres voces, el *la*, es sexta, y ultima voz de la tercera deducción, en la qual cessa la propiedad de Bimol, el *sol*, es voz quinta de la quarta deducción, y el *re*, es voz segunda de la quinta deducción. *Elami* agudo, tiene dos voces: el *la*, es sexta, y ultima voz de la quarta deducción, en la qual cessa la propiedad de Bquadrado: el *mi*, es voz tercera de la quinta deducción: *Fstus* agudo, tiene dos voces, el *fa*, es voz quarta de la quinta deducción, y el *ut*, es principio de la sexta deducción en la propiedad de Bimol. *Gsolent* sobreagudo, tiene tres voces, el *sol*, es voz quinta de la quinta deducción, el *re*, es voz segunda de la sexta deducción, y el *ut*, es principio de la septima deducción en la propiedad de Bquadrado. *Alamir* sobreagudo, tiene tres voces, el *la*, es sexta, y ultima voz de la quinta deducción, en la qual cessa la propiedad de Natura: el *mi*, es voz tercera de la sexta deducción, y el *re*, es voz segunda de la septima deducción. *Bsubemi* sobreagudo, tiene dos voces,

el *fa*, es voz quarta de la sexta deduc-  
cion, y el *mi*, es voz tercera de la septi-  
ma deducion. *Csolfa* sobreagudo, tiene  
dos voces, el *sol*, es voz quinta de la sex-  
ta deducion, y el *fa*, es voz quarta de la  
septima deducion. *Dla sol* sobreagudo,  
tiene dos voces, el *la*, es sexta, y vltima  
voz de la sexta deducion; en la qual  
cessa la propiedad de Bmol: el *sol*, es voz  
quinta de la septima deducion. *Ela*, tie-  
ne tan solamente vna voz, que es *la*, la  
qual es sexta, y vltima voz de la septima  
deducion en la propiedad de Bquadrado.  
Todo lo contenido en este capitulo,  
manifiesta con evidencia, que la  
coordinacion de los Signos en la mano  
musical, constituye siete deducciones,  
cantadas por tres propiedades, conclu-  
yendose la septima, y vltima deducion.  
en la propiedad de Bquadrado, corré-  
pondiendo con la primera, en la qual  
se dá principio, cantandose por la misma  
propiedad de Bquadrado; y asimismo  
por la primera voz, que es *ut* en el pri-  
mer Signo de la mano, que es *Gut*, el  
qual vnicamente no puede tener mas de  
esta voz, la qual es origen de la prime-  
ra deducion: la razon, es porque el  
exordio, o principio, es fundamento

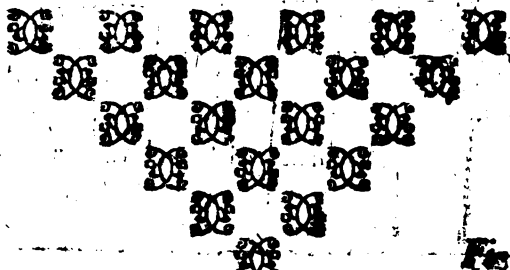
simple, y solido, sobre el qual se erige la multiplicacion de la cola.

*Ela*, es vltimo Signo de la mano en el extremo superior, el qual no puede tener mas de vna voz, la qual, es la terminacion extrema de la proffesion deduccional, y en ella se conduxye perfectamente el extremo eficiente de la operacion de la cola; pues segun dize el Philosopho: *Finis, est optima perfectio rerum.* *Notesse esta proposicion, pues conueno para la resolucio: que se tratara en el capitulo XXVII. de este discurso.*

Aristot.

Ponesse la siguiente tabla, en la qual se haze demonstracion vniversal de los Signos, deducciones, y propiedades, segun se contienen en la mano musical, y esto en nueve divisiones: en la primera, se reconocen las qualidades de los veinte Signos, y estancias de las tres claves, cada vna en el Signo de su situacion: en la segunda division, estan las veinte letras, cada vna en la situacion de su Signo, señalando cada letra las voces de su Signo; estando vno en linea, y otro en espacio, segun se hallan las notas, o figuras en los libros de canto: en las siete divisiones restantes, se reconoce la proffesion de las siete deducciones, señalada

cada deduccion en su division por su numero en orden seguida, estando el numero debaxo de la voz *ut*, la qual es origen de la deduccion que allí nace. En la parte alta de la tabla, están puestas las tres propiedades, cada vna en su division distinta, dando à entender la propiedad por donde se cantan las seis voces de cada deduccion *ut, re, mi, fa, sol, la*, cada qual inclusa en su division, con lo qual facilmente se puede saber, porque propiedad, y en que deduccion se cantan las voces de cada vno de los veinte Signos, sirviendo esto de manifestar con toda claridad, la explicacion que se ha hecho en todo este capitulo; y asimismo se reconocen en la septima, y octava division de esta tabla, los finales de los ocho tonos, cada dos tonos, en que Signo fenecen.







*Declarasse la causa por que los tres Signos Ffaut, Brabemi, y Elami, no tienen mas de dos voces cada vno, y los otros quatro Signos Gtolreut, Alamire, Csolfaut, y Dlasolre, tiene cada vno tres voces.*

**L** Os tres Signos *Ffaut*, *Bfabemi*, y *Elami*, no pueden tener cada vno mas de dos voces: la razon es, porque cada vno de estos tres Signos, estan puestas entre dos extremos, que son principio, y fin de deducciones, como son *vt* principio, y *la* el fin, *declarasse en la manera siguiente*. El Signo *Ffaut*, se halla entre dos extremos de deducción que es el *la* de *Elami*, fin de deducción, y el *vt* de *Gtolreut*, principio de otra deducción, el Signo *Bfabemi*, está tambien puesto entre dos extremos de deducción, que es el *la* de *Alamire*, fin de deducción, y el *vt* de *Csolfaut*, principio de otra deducción: el Signo *Elami*, se halla tambien entre dos extremos de deducción, que es el *la* de *Dlasolre*, fin de deducción, y el *vt* de *Ffaut*, principio de otra deducción; y esta es la causa de no poder tener estos tres Signos *Ffaut*, *Bfabemi*, y *Elami*, mas de dos voces cada

da vno, por ser incapaces de recibir en su habitud las tres propiedades, no alcanzando mas que dos de ellas, cada qual de dichos tres Signos.

Los otros quatro Signos *Gsolreut*, *Alamire*, *Csolfant*, y *Dlasolre*, tiene cada vno de ellos tres vózes, y no pueden tener menos: la razon es, porque en cada vno de ellos, se hallan comprehendidas tres vózes en distintas deducciones, y propiedades; y asimismo en cada vno de los dos dichos Signos, se halla voz de principio de deduccion, (*que es vt*) y en cada vno de los otros dos Signos, se halla voz de fin de deduccion, que es la *Declarasse en la forma siguiente.*

En *Gsolreut* agudo, se halla el *sol* en la segunda deduccion, y en la propiedad de Natura: el *re*, se halla en la tercera deduccion; y en la propiedad de Bmol: y en el *vt*, se halla el principio de la quarta deduccion en la propiedad de Bquadrado: en *Alamire* agudo, se halla en el *la*, el fin de la segunda deduccion, en la propiedad de Natura: el *mi*, se halla en la tercera deduccion, y en la propiedad de Bmol: y el *re*, se halla en la quarta deduccion, y en la propiedad de Bquadrado: en *Csolfant* agudo, se halla

el *sol* en la tercera deducción, y en la propiedad de *Bsol* i el *fa*, se halla en la quarta deducción, y en la propiedad de *Bquadrado*: y en el *ut*, se halla el principio de la quinta deducción, en la propiedad de *Natura*: en *Diasolre* agudo, se halla en el *fa*, el fin de la tercera deducción, en la propiedad de *Bmol* i el *sol*, se halla en la quarta deducción, y en la propiedad de *Bquadrado*: y el *re*, se halla en la quinta deducción, y en la propiedad de *Natura*: de lo dicho se infiere, que los dichos quatro Signos, *Gsolreut*, *Alamire*, *Gsolfaut*, y *Diasolre*, han de tener tres voces, y no menos; por causa de que en cada vno de ellos concurren las tres propiedades, cada qual en distinta deducción. Advertiaste, que los Signos *Ffaut*, *Ffabermi*, y *Elami*, puede tener tres voces cada vno; y *Gsolreut*, *Alamire*, *Gsolfaut*, y *Diasolre*, puede tener dos voces cada vno; pero esto ha de ser cantando accidentalmente, dando voz en Signo, que en el no está inclusa, segun se tractará en el capítulo XXV. de este discurso; pues esto que aqui se ha dicho, se debe entender cantando naturalmente, sin accidente de división de tono en un tono, o semitono en tono.

## CAPITULO IX.

*Proponeſſe, que el Signo Bfabemi, no es tan ſolamente vn Signo, ſino dos Signos diſtintos; y ſe da reſolucion, probando no ſer ſino vn Signo ſolo.*

Monſerr.  
tract. 1. fol.

17.

**E**S opinion de Andrés de Monſerrate; que el Signo Bfabemi, ſon dos Signos diſtintos, eſtá es, Bfa, vn Signo, y Bmi, otro Signo; diziendo que aunque las dos voces ſe ponen en vn caſa miſma, no ſe aſientan dentro de vn ſeſtento; pues el fa de Bfa, eſtá vn ſeſtento mas baxo, que el mi de Bmi; y el Maeſtro Montanos, lleva la miſma opinion, aunque no con tanta expreſſion: à lo qual ſe reſuelve, que Bfabemi, no ſon dos Signos diſtintos, ſino vno ſolo: la razon es, porque en qualesquiera dos Signos inmediatos, ſe pueden cantar dos voces diſtintas, ſubiendo, y baxando, aſi como ſe experimenta, quando ſe ſube deſde el mi de Elami, al fa de Ffaur., y quando ſe baxa deſde el dicho fa de Ffaur, al mi de Elami, y eſte es procedimiento natural diatonico, ſed ſi eſtá, que el fa, y el mi de Bfabemi, no es procedimiento natural de ſemiſono contra

Iste, pues es evidente, que desde el *fa*, al *mi* de *Bfabemi*, es vn intervalo; de semitono incantable, el qual es de el genero chromatico; luego no es distancia proce dida de vn Signo à otro Signo, porque dicho intervalo; siendo de semitono menor, se halla comprehendido en la capacidad de vn Signo solo, no saliendo fuera de su habitud; y siendo assi, las dos voces *fa*, y *mi* de *Bfabemi*, estan incluidas chromaticamente en vna capacidad, por lo qual el Signo *Bfabemi*, es vn Signo solo, y no dos Signos distintos; que sea genero diatonico, y chromatico, se dirà en el vltimo capitulo del discurso quarto, que es el de composicion.

## CAPITVLO X.

*De las claves.*

**H**Allanse en toda Musica practica, ciertas indicaciones Musicales, las quales se llaman claves: estas estan situadas en el principio de las cinco lineas del canto, con que dichas claves, son verdaderos fundamentos de las notas; ò figuras cantables, manifestando la inteligencia del Signo, deducion, y propiedad en que se halla cada vna de las

Montan.  
tract. de  
Cant. llan.  
fol. 13.

dichas notas, o puntos: la definicion de clave (segun refiere Montanos) es esta: *Clavis, est referatio cantus, locaque Signarum extra manu demonstrans.* Clave, es una declaracion del canto, la qual manifiesta los Signos fuera de la mano musical. El numero de las claves son tres, las quales tienen el nombre de los Signos que son principio de deduccion. La primera, se llama clave de *F*aut: e sta se halla en el Signo *F*aut grave, y se señala con tres puntos. La segunda, se llama clave de *C*sol<sup>fa</sup>ut; cuya situacion la tiene en el Signo *C*sol<sup>fa</sup>ut agudo, señalasse con dos puntos. La tercera, se llama clave de *G*sol<sup>reut</sup>: la qual se halla situada en el Signo *G*sol<sup>reut</sup> sobreagudo: e sta clave, no se halla en Cantollano, pues solo sirve en Canto de Organo, para voces de triples, por la qualidad tan alta de su situacion. Es de advertir, que siempre se debe atender, en que linea de las cinco del canto, tiene la clave su situacion, pues desde aquella linea, se ha de comenzar a contar el Signo del titulo de la clave, para entender en que Signos, deducciones, y propiedades, se hallan todos los puntos, o notas de la extension de la cantoria, que se canta; y esto ha de ser, contando

vn Signo en linea, y otro en espacio, notando, que los puntos que estuvieren sobre la clave, se han de contar los Signos azià la parte superior, en orden recta; y los puntos que estuvieren debajo de la clave, se han de contar los Signos azià la parte inferior, en orden indirecta.

## CAPITVLO XI.

*Declarasse la causa, porque se señala la clave de Ffaut con tres puntos, y à la de Csolfaut con dos.*

**Q**Veda dicho en el capitulo antecedente, que la clave de *Ffaut*, se señala con tres puntos, y la de *Csolfaut* con dos, y en este reparo se ofrece vna repugnancia; y es, que segun recta formalidad, la clave de *Ffaut*, debia señalarse con dos puntos; la razon es, porque el Signo *Ffaut*, no tiene mas que dos voces, estando en ellas comprehendidas dos propiedades; esto es, en el *fa* la propiedad de Natura, y en el *ut*, la de Bmol: por lo qual, para indicio de esta especialidad, debia señalarse la clave de *Ffaut* con dos puntos, y no con tres: la clave de *Csolfaut*, debia señalarse con tres

puntos; la razón es, porque dicho Signo *Csolfaut*, tiene tres voces, estando en ellas como reñen didas las tres propiedades; esto es, en el *sol* la propiedad de *Bmol*; en el *fa*, la de *B* cuadrado; y en el *ut*, la de *Natura*; y para dar indicio de esta particularidad, debia señalarse la clave de *Csolfaut* con tres puntos, y no con dos.

A lo qual se responde, que es cosa conveniente el señalar à la clave de *Ffaut* con tres puntos, y no con dos; la razón es, porque desde la situacion de dicha clave, hasta la situacion de la clave de *Csolfaut*, se consideran dos cosas; la primera es, que se hallan unidos cinco Signos en esta distancia, que en los tres, tienen principio las tres propiedades, naciendo la propiedad de *Bmol* en el *ut* de *Ffaut* grave; la de *B* cuadrado en el *ot* de *Gfabreut* agudo; y la de *Natura* en el *ot* de *Csolfaut* agudo: la segunda cosa es, que desde la situacion de la clave de *Ffaut*, hasta la de *Csolfaut*, se hallan tres Signos en el intermedio, que son *Gfabreut*, *Alamire*, *Bfabemi* agudos, y estos dividen los extremos de las situaciones de una y otra clave, y concurriendo estas circunstancias, debe señalarse la clave de



de *Ffaut* con tres puntos, y no con dos, dando indicio, que en la distancia que ay, desde *Ffaut* grave, hasta *Csolfaut* agudo inclusive. Nacen las tres propiedades en tres Signos, que son *Ffaut* grave, *Gsol-reut*, y *Csolfaut* agudos; y así mismo dividen los extremos de las situaciones, tres Signos intermedios, que son *Gsol-reut*, *Alamire*, y *Bfabemi* agudos; por cuya causa se señala la clave de *Ffaut* con tres puntos, y no con dos: la clave de *Csolfaut*, se señala con dos puntos, y no con tres; la razón es, porque desde la situación de dicha clave, hasta el Signo *Ffaut* agudo, se hallan unidos quatro Signos en esta distancia, que en los dos, tienen principio dos propiedades: naciendo la propiedad de *Natura* en el *ut* de *Csolfaut* agudo, y la propiedad de *Bmol*, en el *ut* de *Ffaut* agudo; y aunque este Signo, no es situación de clave, no obstante es situación *subintellecta*, por ser Signo compuesto de *Ffaut* grave, el qual es situación de la clave que tiene título de su nombre: así mismo se hallan dos Signos en el intermedio, desde la situación de la clave de *Csolfaut*, hasta el Signo *Ffaut* agudo. los quales son *Diasolre*, y *Elami* agudos, y éstos divi-

den los extremos de las situaciones, de vna, y otra clave; y reconociendo en esto, que en la distancia que ay desde *Csolfaut* agudo, (que es situacion) hasta *Ffaut* agudo inclusive, nacen dos propiedades; la propiedad de Natura en *Csolfaut*, y la de Binol en *Ffaut*, segun queda referido; y asimismo dividen los extremos de las situaciones, dos Signos intermedios, que son *Diasolre*, y *Elami* agudos. por cuya causa se señala la clave de *Csolfaut* con dos puntos, y no con tres.

## CAPITULO XII.

*Que sea mutanza.*

**L**A mutanza, en Musica, se causa quando la cantoria asciende à mas altura de la voz vltima, que es la, y quando descende mas abaxo de la primera voz, que es *ut*, cuya definicion, segun refiere Montanos es esta: *Mutanza, est commutatio vocis ex vna cum alia proprietate.* Mutanza, es mudar vna voz con la de otra propiedad: esto se entiende en el nombre, ó sílaba de la voz, y no en el sonido: de manera, que para que en vn Signo aya mutanza, ha

Montan.  
tract. de  
Cant. llan.  
fol. 35.

de aver (segun Monterrate) *vox à qua*, y *Monferr.*  
*vox ad quam*; y que estas voces estén *traft. 2. de*  
iguales, y vnisonantes, *uerbi gratia*, su *Cant. llan.*  
biendo mas arriba del *la*, en llegando à *capit. 13.*  
la tal voz, se omite el *la*, y en su lugar se  
toma *re*, y esto *sub eodem sono*, porque  
el sonido siempre es inmutable; y baxan-  
do del *ut* abaxo, en llegando al *mi* (que es  
dos voces anteriores) se dexa el *mi*, y en  
su lugar se toma *la*; esto es cantando por  
Bquadrado, y Natura; y quando se can-  
ta por Bmol, subiendo la cantoria mas  
arriba del *la*, se omite el *sol* en *Gsolreat*,  
y en su lugar se toma *re*; y baxando del  
*ut* abaxo, se dexa el *re* en *Dlasolre*, y en  
su lugar se toma *la*.

Las dos demonstraciones siguientes, contienen todas las mutanzas cantadas, así por Bmol, y Natura, como por Bquadrado, y Natura, expresado con toda claridad, y evidencia; para cuya inteligencia se ha de advertir, que el ascenso de las voces, procede desde la parte inferior à la superior, y el descenso, desde la superior à la inferior: esto supuesto se note, que cada demonstracion consta de cinco divisiones: en la primera, se hallan las qualidades de los Signos graves, agudos, y sobreagudos; y así-

mismo las situaciones de las tres claves  
 de *Faut*, de *Csolfaut*, y de *Gsolreut*, cada  
 vna en el Signo de su situacion: en la se-  
 gunda division, estan puestas por su or-  
 den las veinte letras de los Signos que  
 constituyen la mano musical, vna en li-  
 nea, y otra en espacio: en la tercera di-  
 vision esta puesta la coordinacion de las  
 voces, subiendo desde el primer Signo  
 de la mano, hasta el vltimo, mudandose  
 dichas voces de vna propiedad, y de-  
 duccion, à otra diferente propiedad, y  
 deduccion, señalandose en el pueito que  
 mudan con sus índices abreviados, co-  
 menzando el *ut* del primer Signo, can-  
 tando por *Bquadrado* en la primera de-  
 duccion; y esto se manifiesta poniendo  
 debaxo de *ut* al subir *Bquadrado* en la  
*primera D.* porque la *D.* quiere dezir  
 deduccion, y à donde dize mas arriba  
*Nat:* en la segunda *D.* quiere dezir, *Nat*  
 tura en la segunda deduccion; y lo mis-  
 mo se ha de entender en todas las demás  
 abreviaturas, en las quales se dà à cono-  
 cer en que Signos se mudan las voces de  
 vna propiedad, y deduccion à otra di-  
 ferente propiedad, y deduccion, tanto  
 al subir, como al baxar: en la quarta di-  
 vision, estan puestas segunda vez las le-

tras de los veinte Signos de la mano musical: y en la quinta division, está puesta la coordinacion de las voces, bajando desde el ultimo Signo de arriba, hasta el primero de abaxo, haziendo mutanzas en los Signos que demuestran las abreviaturas de propiedades, y deducciones.

Adviertase, que en la segunda demonstracion, se comienza en Signo mas abaxo inmediato del primer Signo de la mano musical, el qual, es Signo ficto, tenido por *Ffaut* subgrave, que en el *ut* nace la propiedad de *Bmol*, porque para la creccion de la deduccion, se necesita precisamente dár el principio en la voz *ut*, que es la primera, y baxa de la deduccion, y el ultimo Signo de arriba, es *Diafol* sobreagudo; y no passa mas arriba, porque en el *la* de dicho *Diafol*, fenece la sexta deduccion en la composicion de la mano, cantando por *Bmol*; y desde alli buelve à baxar, hasta el Signo, donde dimana el exito à la parte inferior, que es *Ffaut* subgrave.

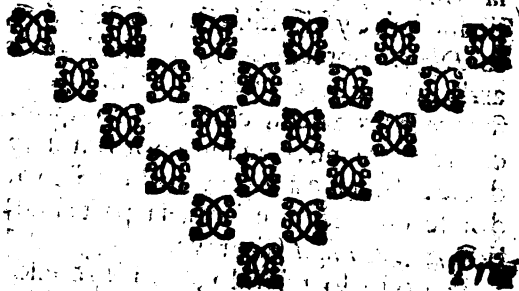
Todo lo referido, se ha de considerar en todas quantas voces excedieren del orden de la mano musical, así en Canto de Organo, como en Cantollano

en las voces pertenecientes á los bajos, tenores, altos, y tiples; pues por las situaciones de las claves, se considerarán las qualidades, y procedimientos en cada vna de las quatro voces, y partes: atendiendo á las octavas precedentes, pues con la misma formalidad, y orden, han de multiplicarse todas las voces pro-

*feridas extra manus musicalium,*

tanto en ascenso, como

en descenso.



Primera demonstracion de las mutanzas en ascenso,  
descenso, cantadas por Bquadrado, y Natura.

				Baxar. Bquad. en la 7 <sup>a</sup> . D.
	E	La	E	La
	D	Sol	D	Sol
	C	Fa	C	Fa
	B	Mi	B	Mi
Sobre Agudos.	A	Re Bquadrado en	A	La Natura en
cla-ve-de-	G	Sol la 7 <sup>a</sup> . D.	G	Sol la 7 <sup>a</sup> . D.
Gsolreus.	F	Fa	F	Fa
	E	Mi	E	La Bquad. en
	D	Re Natura en	D	Sol la 4 <sup>a</sup> . D.
cla-ve-de-	C	Fa la 5 <sup>a</sup> . D.	C	Fa
Gsolfav.	B	Mi	B	Mi
	A	Re Bquad. en	A	La Natura en
Agudos.	G	Sol la 4 <sup>a</sup> . D.	G	Sol la 2 <sup>a</sup> . D.
cla-ve-de-	F	Fa	F	Fa
Ffavi.	E	Mi	E	La Bquad. en
	D	Re Natur. en	D	Sol la 1 <sup>a</sup> . D.
	C	a la 2 <sup>a</sup> . D.	C	Fa
	B	Mi	B	Mi
	A	Re	A	Re
Graves.	G	Vt	G	Vt
Qualidades.				
		Bquad. en la 1 <sup>a</sup> . D. Subir.		

Segunda demonstracion de las mudanzas en ascenso  
y descenso, cantadas por B.mol., y Natura.

			taxar.
			B.mol. en la
			6 <sup>a</sup> . D.
	-D-	La	-D-
	C	Sol	C
	-B-	Fa	-B-
Sobre Agudos.	A	Mi	A
-cla-ve-de-	-G-	Re-Bmol. en	-G-
Golfreut.	F	Fa 1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> . D.	F
	-E-	Mi	-E-
	D	Re Natura en la	D
-cla-ve-de-	-C-	Sol 5 <sup>a</sup> . D.	-C-
Cofsaor.	B	Fa	B
	A	Mi	A
Agudos.	G	Re Bmol. en la	G
-cla-ve-de-	-F-	Fa 3 <sup>a</sup> . D.	-F-
Fsaor.	E	Mi	E
	-D-	Re Natura en la	-D-
	C	Sol 2 <sup>a</sup> . D.	C
	-B-	Fa	-B-
	A	Mi	A
Graues.	-G-	Re	-G-
Sub Graues.	F	Vt	F
qualidades.		Bmol. debaxo	
		de la 1 <sup>a</sup> . D.	
		Subir.	



## CAPITVLO XIII.

## De los movimientos del Canto.

**E**N el Cantollano, y en toda Musica, ay tres movimientos: los quales son, movimiento deduccional, movimiento igual, y movimiento disjuntivo. Movimiento deduccional, es aquel quando el Canto se mueve dentro de vna deduccion, cantando debaxo de vna propiedad, no saliendo à otra distinta. Movimiento igual, es quando se haze mutanza en vn Signo, viniendose en el dos voces de distintas propiedades *sub eodem sono*, verbi gratia, en *Alamire* agudo, se hallan dos voces, que son *la*, y *re*: el tono del *la* baxando, se canta por Natura en la segunda deduccion: y en el mismo Signo, en voz de igual, y vniforme sonido, se dize *re*, la qual se canta por Bquadrado en la quarta deduccion. Movimiento disjuntivo, es quando se haze transito en quarta, quinta, ò octava, los quales movimientos son considerados con nombre de disjunta, cuya definicion, segun Pithagoras es esta: *Disjuncta, est transitus vehementis de proprietate vna in aliam.* Disjun-

Pithag.

ta, es vn tránsito ligero de vna propiedad en otra; y à este passaje llaman los Musicos prácticos, mutanza tacita; por lo qual se note que mutanza tacita, es aquella quando el Canto asciende, ò descende, passando *per saltum* de vn Signo à otro, sin voces intermedias, saltando de tercera, quinta, ò octava, en cuyo salto se han de suponer las voces tacitas, (que son las intermedias) à cada vna su nombre, como si fuesse procedimiento de voces expressamente de *gradatim*, dexando en silencio los nombres de las voces intermedias, y cantar tan solamente las que hazen tránsito, atravesando de vn Signo à otro, por passar de vna deducción, y propiedad à otra diferente, proferiendo la entonacion de la voz *respective* de las voces presupuestas en el intermedio.

## CAPITVLO XIV.

*Que sean diatbesaron, diapente, y diapasón,  
è invencion de las proporciones  
musicales.*

**E**Ntre todas las especies de la Musica, se hallan tres, que son las mas principales, sin las cuales no puede estar el Canto en perfecta com-

posicion; cuyos nombres son, diathesaron, diapente, y diapason: la especie diathesaron, es de la proporcion sexquitercia: dizeffe diathesaron, de vna preposicion Griega *Dia*, que en Latin significa *ex*, y en Romance *de*, y de otro vocablo Griego thesara, en Latin *quatuor*, y en Romance quatro; que junto todo, suena especie de quatro voces: la especie diapente, es de la proporcion sexquialtera, derivasse de la dicha preposicion *Dia*, y de este vocablo Griego *Pentha*, en Latin *quinque*, en Romance cinco; que todo junto suena especie de cinco voces: la especie diapason, es de la proporcion dupla, derivasse de la dicha preposicion *Dia*, y de este vocablo Griego *Pan*, en Latin *omne*, y en Romance todo: lo qual junto, suena cuerpo todo lleno de perfeccion, en cuya capacidad se comprehenden el diathesaron, diapente, y toda la diversidad de especies que forma la sonora armonia de la Musica.

Notorio es, que Iubal, hijo de Lamec, y Ada, fue el Author de los tanedores de Cithara, y Organo, segun se expresa en el Genesis: este tal, segun refieren muchos Authores, fue el que ha- Gen. c. 4.  
 llo, y comprehendio las proporciones

inusuales, y el modo fue, que oyendo  
 el dicho Iubal el ruido, y batimiento de  
 quatro martillos, reconoció en ellos  
 diferentes sonidos, por causa de ser su  
 peso desigual; y para comprehender las  
 proporciones que causayan aquellos di-  
 versos sonidos, pesó los quatro marti-  
 llos, y halló, que el mas pesado, pesava  
 doze libras, el segundo nueve, el tercero  
 ocho, y el quarto seis; y comparando  
 el primer martillo, q̄ pesava doze libras,  
 al quarto que pesava seis, halló la propor-  
 cion dupla, la qual, es de doze à seis, com-  
 prendiendo siete **S**itancias, las quales  
 son 12. : 11. : 10. : 9. : 8. : 7. : 6.  
 cuya cantidad, constituye al diapason;  
 y se note, que aunque la especie diapa-  
 son, es compuesta de la cantidad de  
 ocho voces, no es formada, sino tan so-  
 lamente de siete diversos sonidos: la ra-  
 zon es, porque la ultima voz de esta  
 especie, es correspondiente en el sonido  
 con la primera, por lo qual la voz extre-  
 ma de la parte alta, es primera de otra  
 especie diapason en qualidad mas aguda.  
 Considerando, pues, el primer martillo  
 (que como queda dicho pesava doze  
 libras) con el tercero, que pesava ocho  
 libras, halló el dicho Iubal la propor-

cion sexquialtera, la qual, es de doze à ocho, cõprehendiendo cinco Distancias, las quales son 12. ; 11. ; 10. ; 9. ; 8. cuya cantidad constituye al diatessaron. Considerando el primer martillo de doze libras, cõ el segundo, que pesava nueve, hallò la proporcion sexquitercia, la qual, es de doze à nueve, cõprehendiendo quatro Distancias, las quales son 12. ; 11. ; 10 ; 9. cuya cantidad constituye al diatessaron. Considerando el segundo martillo, que pesava nueve libras, con el tercero, que pesava ocho, hallò la proporcion sexquioctava, la qual es de nueve à ocho, cõprehendiendo dos solas Distancias que son 9 ; 8. las quales formã al tono sexquioctavo : y es de advertir, que antes que Iubal cõprehendiese estas proporçiones musicales, tenia ya inteligencia de la Musica, por lo qual no la tuvo por el ruido de los martillos, sino que por el peso de ellos, hallò las distancias, y discrepancias que forman las principales consonancias, renièndo de aqui principio, dãrse à entender la Musica por demonstracion, regla, y proporcion.

## CAPITVLO XV.

*Que sea tono.*

Eucl. en su  
introd. 1.<sup>a</sup>.  
de Music.

**N**Otoria, y manifiesta cosa es, que vn mismo nombre suele contener diversas significaciones, segun se experimenta en los terminos, è introducciones de la Logica ; y assi en la Musica, esta palabra tono (segun Euclides) tiene tres significaciones; conviene à saber, tono simple, tono compuesto, y tono en general.

## CAPITVLO XVI.

*Del tono simple.*

**T**ono simple, es vna voz sola, sin agregacion de otra, la qual voz conduce las voces à entonacion acorde; y como esta voz, es la que ordena à las otras en tono, de cuyo sonido procede el que las voces sean en el exordio bien entonadas, por esta causa, la dicha voz sola se llama tono simple, porque las voces reciben tono de su sonido.

## CAPITVLO XVII.

Del tono compuesto.

**E**L tono compuesto, es vna distancia de dos voces disonantes, formadas con proporción, subiendo, ò baxando inmediatamente de vn Signo à otro Signo, cuyo procedimiento (subiendo) es desde *ut* à *re*, y de *re* à *mi*, y de *fa*, à *sol*, y de *sol*, à *la*; y lo mismo en el descenso, desde el *la*, hasta el *ut*: qualquiera de estas distancias, es vna especie, la qual es de la proporción sexquioctava; esta proporción, es de nueve à ocho, (segun queda dicho en el capitulo X.) cuya composición consta de cantidad de nueve comas: la razón de estar el tono compuesto de nueve comas, y no mas, ni menos, es porque (segun dize Moya) la proporción sexquioctava, se constituye su composición de ochenta y vno à setenta y dos, por lo qual se reconoce, que desde ochenta y vno à setenta y dos, restan nueve unidades, y así subalterna en la Musica, de manera, que la integridad del tono compuesto, es considerada en cantidad de nueve comas, para la constitución de la propo-

Moya lib.  
5. de su  
Arithmet.  
cap. 6.

cion sexquioctava, por lo qual à este tono compuesto, le llaman los Musicos especulativos tono sexquioctavo: es de notar que la distancia que ay desde *mi* à *fa*, (ù otra de su similitud) no es tono sexquioctavo, sino semitono mayor, tanto subiendo, como baxando.

### CAPITVLO XVIII.

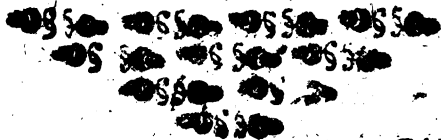
*Division del tono compuesto en dos semitonos.*

**E**L tono compuesto de la proporcion sexquioctava, se divide en dos semitonos desiguales; la razon es, porque si fueren iguales en la quantidad, constaria cada semitono de quatro comas y media, y no puede ser factible la formalidad de la entonacion de vna cisma, (que es media coma) por lo qual, la distancia de vn tono compuesto sexquioctavo, tiene dos transitos, (que son dos semitonos) vno que passa del principio al medio, y otro del medio al fin: el transito que passa del principio al medio, vnas vezes es en sonido fuerte, y otras en remiso: quando queda en sonido fuerte, se ha desviado quatro comas del principio, y este des-



vio, es semitono menor, quando queda  
 en sonido remiso, se na desviado cinco  
 comas del principio, y este desvio, es  
 semitono mayor, y la misma inspeccion  
 se ha de hazer desde el medio al fin; con  
 que de lo dicho se saca, que el tono  
 sexquioctavo se divide en dos semito-  
 nos, vno mayor, y otro menor: para  
 facilitar la inteligencia de esta regla, se  
 pone el siguiente exemplo: quando sube  
 desde el *fa* de *Ffaut*, al *sol* de *Gsolreut*,  
 (que es distancia integra de vn tono sex-  
 quioctavo) salese del *fa* blando, (que es  
 el principio) al *fa* sustentado de dicho  
 Signo, (que es el medio) este desvio  
 consta de quatro comas, que es semito-  
 no menor, y saliendo del dicho *fa* sus-  
 tenido, (que es el medio) al *sol* de *Gsolreut*,  
 (que es el fin) este desvio consta de cin-  
 co comas, que es semitono mayor; con  
 que quatro comas del semitono menor,  
 desde el principio al medio, y cinco del  
 semitono mayor del medio al fin, con-  
 stituyen la composicion del tono sexqui-  
 octavo, en cantidad de nueve comas:  
 tambien se colocan los dos semitonos  
 al contrario, quedando el primer transi-  
 to en sonido remiso, y el segundo en so-  
 nido fuerte, componiendo al tono sex-  
 qui-

quioctavo con la misma cantidad de  
 nueve comas, *verbi gratia*, quando se  
 sube desde el *re* de *Alamire*, al *mi* de  
*Bfabemi*, salese del *re* de dicho *Alamire*,  
 (que es el principio) al *fa* de *Bfabemi*,  
 (que es el medio) este desvío consta de  
 cinco comas, que es semitono mayor, y  
 saliendo del dicho *fa* de *Bfabemi*, (que  
 es el medio) al *mi* del mismo *Bfabemi*,  
 (que es el fin) este desvío consta de  
 quatro comas, que es semitono menor;  
 con que cinco comas del semitono ma-  
 yor, y quatro del semitono menor, cam-  
 plen nueve comas, de cuya cantidad  
 se compone el tono sexquioctavo: de  
 todo lo dicho se infiere, que quando el  
 tránsito queda en sonido remiso, sale de  
 vn Signo a otro Signo inmediato, y este  
 es semitono mayor; y quando el transi-  
 to queda en sonido fuerte; entonces no  
 sale de vn Signo, pues solamente se con-  
 vierte la voz de remisa en sustentada,  
 y este es semitono  
 menor.



## CAPITVLO XIX.

*Del tono en general.*

**E**L tono en general, es vna calidad de armonia, que se constituye perfectamente con tres especies, que son diathesaron, diapente, y diapason: este tono general, es formado de ocho grados, los quales comprehenden cinco distancias de tono sexquioctavo, y dos de semitono mayor de grado, que *immediate* hazen ocho, quedando el vltimo sonido vniforme, y correspondiente con el primero, en qualidad distinta, con cuya formalidad es constituida la consonancia de ocho voces, de cuyo numero consta la perfecta composicion del diapason: la definicion del tono en general (segun Guido Areтино) es esta: *Tonus generalis, est cognitio principij, me tij, ac finis cuiuslibet cantus, ascensus, descensus. dijudicans.* Tono en general, es vn conocimiento del principio, medio, y fin de qualquiera cantoria, haciendo el juicio del tono que es, por el ascenso, y descenso: el numero de los tonos en general, son ocho, insinuandolos segun el estilo comun por su orden en esta

Guid. Are-  
tin. in lib.  
de Radim-  
ent. Mu-  
sices.

forma: primer tono, segundo tono, tercero tono, quarto tono, quinto tono, sexto tono, septimo tono, octavo tono: la razón de ser ocho los tonos, y no mas, ni menos, la expresa el Papa Juan XXII. diciendo así: *Non incongruum videtur: ut octo tonis omne quod canitur moderetur, quemadmodum octo partibus orationis omne quod dicitur*: en lo qual dize este Summo Pontifice, que es cosa conveniente, que todo lo que se canta, se modere con ocho tonos, à la manera que todo quanto se habla, y dize, se cine en ocho partes de oracion distintas; así como lo enseña la Gramatica.

Ioan. Pap.  
XXII. in  
lib. sua  
Music.  
cap. 10.

## CAPITVLO XX.

*División de los ocho tonos.*

**D**ividense los ocho tonos en dos partes, quatro que proceden en elevacion, y los otros quatro en descendimiento: los que proceden en elevacion, son el primero, tercero, quinto, y septimo, estos se llaman Maestros: los que proceden en descendimiento, son el segundo, quarto, sexto, y octavo, estos se llaman Discipulos: estas dos partes de tonos, tienen los movimientos

Contrarios en la forma de las especies de su composicion, vn movimiento es recto, y otro obliquo: el movimiento recto, es el de los tonos Maestros, por quanto las especies de su composicion se mueven de la parte inferior à la superior: el movimiento obliquo, es el de los tonos Discipulos, pues las especies de su composicion se mueven, desde la parte superior à la inferior: esto supuesto se advierta, que los tonos Maestros, forman el diapason, desde el Signo de su fenecimiento, à la parte alta, formando el diapente, è inmediatamente, sobre este diapente se forma el diathesaron, con las quales dos especies se constituye el diapason: los tonos Discipulos, tienen desde el Signo de su fenecimiento, primero arriba el diapente, y desde el Signo de su fenecimiento à la parte de abaxo, inmediatamente se forma el diathesaron, con las quales dos especies, queda formado el diapason: y en esta formalidad de especies, (que es el tener los Maestros el diathesaron sobre el diapente, y los Discipulos, el diathesaron debaxo del diapente) està la diferencia del tono Maestro al tono Discipulo: y se note, que el primer punto del diapente del

tono

tono Maestro, es el último del tono Discipulo, y el último punto del diapente del tono Maestro, es primero del diapente del Discipulo, cuya inteligencia se declarará en el capítulo siguiente.

### CAPITULO XXI.

*De los Signos donde fenecen los ocho tonos, y la formalidad que en ellos tiene el diatbesaron, diapente, y diapason.*

**E**stos ocho tonos, de quienes se va tratando regularmente, fenecen todos ocho en quatro Signos, de manera, que cada dos tonos inmediatos, Maestro, y Discipulo, fenecen ambos en vn Signo, aunque las especies de su composicion tengan el movimiento contrario; y es en esta forma. Primero, y segundo tono, fenecen en *Dsolre* grave, tercero, y quarto, en *Elami* grave, quinto, y sexto, en *Ffaut* grave, septimo, y octavo en *Gsolreut* agudo, el primer tono, forma el diapente, desde el *re* de *Dsolre* grave, hasta el *la* de *Alamire* agudo, y el diatbesaron, desde el *re* de dicho Signo *Alamire*, hasta el *sol* de *Dlasolre* agudo, con que se constituye el diapason, desde el *re* de *Dsolre* grave, hasta

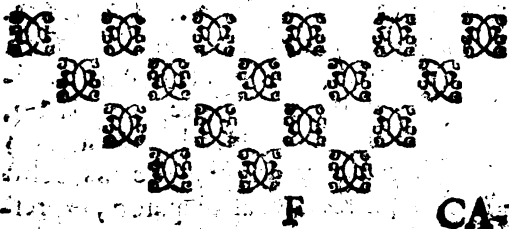
hasta el *sol* de *Diasolre* agudo: el segundo  
 tono, forma el diapente, desde el *la* de  
*Alamire* agudo, hasta el *re* de *Dsolre*  
 grave, y el diatthesaron, desde el *sol* de  
 dicho *Dsolre*, hasta el *re* de *Are* grave,  
 constituyendose el diapason, desde el *la*  
 de *Alamire* agudo, hasta el *re* de *Are*; el  
 tercero tono, forma el diapente, desde  
 el *mi* de *Elami* grave, hasta el *mi* de  
*Bfabemi* agudo, y el diatthesaron, desde  
 el *mi* de dicho *Bfabemi*, hasta el *la* de  
*Elami* agudo, constituyendose el diapa-  
 son, desde el *mi* de *Elami* grave, hasta el  
*la* de *Elami* agudo: el quarto tono, for-  
 ma el diapente, desde el *mi* de *Bfabemi*  
 agudo, hasta el *mi* de *Elami* grave, y el  
 diatthesaron, desde el *la* de dicho Signo,  
 hasta el *mi* de *Bmi* grave, formando el  
 diapason, desde el *mi* de *Bfabemi* agudo,  
 hasta el *mi* de *Bmi* grave: el quinto tono,  
 forma el diapente, desde el *ut* de *Ffaut*  
 grave, hasta el *sol* de *Csolfaut* agudo, y  
 el diatthesaron, desde el *ut* de dicho Sig-  
 no, hasta el *fa* de *Ffaut* agudo, constitu-  
 yendose el diapason, desde el *ut* de *Ffaut*  
 grave, hasta el *fa* de *Ffaut* agudo: el sexto  
 tono, forma el diapente, desde el *fa* de  
*Csolfaut* agudo, hasta el *fa* de *Ffaut* gra-  
 ve, y el diatthesaron, desde el *fa* de dicho

Signo, hasta el *ut* de *Cfaut grave*, formando el diapason, desde el *fa* de *Cfsolfaut* agudo, hasta el *ut* de *Cfaut grave*: y si este tono se cantare por *Bmol*, formará el diapente *sol* en *Csolfaut* agudo, y *ut* en *Ffaut grave*, y el diatetaron, *fa* en *Ffaut grave*, y *ut* en *Cfaut grave*, y el diapason *sol* en *Csolfaut* agudo, y *ut* en *Cfaut grave*: el septimo tono, forma el diapente, desde el *ut* de *Gsolreut* agudo, hasta el *sol* de *Dlasolre* agudo, y el diatetaron, desde el *re* de dicho Signo, hasta el *sol* de *Gsolreut* sobreagudo, constituyendose el diapason, desde el *ut* de *Gsolreut* agudo, hasta el *sol* de *Gsolreut* sobreagudo: el octavo tono, forma el diapente, desde el *sol* de *Dlasolre* agudo, hasta el *ut* de *Gsolreut* agudo, y el diatetaron, desde el *sol* de dicho Signo, hasta el *re* de *Dsolre grave*, formando el diapason, desde el *sol* de *Dlasolre* agudo, hasta el *re* de *Dsolre grave*.

Adviertasse, que aunque el diapason de octavo tono, es de la misma especie que el de primer tono, tienen diferencia en la formalidad, porque aunque su amplitud es finalizada en los extremos de *Dsolre grave*, y *Dlasolre*



agudo, difieren sus divisiones: la razon es, porque el diapason de primer tono, está dividido armónicamente, y el octavo Arithmeticamente: la division armonica, es quando se divide el diapason, originándose el diapente en la qualidad grave, y el diatetaren en la aguda, esto se experimenta en el *pañete* re, pues nace el *pañete* re de *Dofre* grave, y el diatetaren en el re de *Alenre* agudo: la division Arithmetica, es quando se divide el diapason, originándose el diapente en la qualidad aguda, y el diatetaren ferece en la qualidad grave, experimentándose esto en el *clavo* tono, pues nace el diapente en el *sol* de *Dofre* agudo, y el diatetaren ferece en el re de *Dofre* grave; y por esta causa difiere el diapason de primero, y octavo tono.



## CAPITULO XXII.

*Del tono imperfecto, perfecto,  
y plusquam perfecto.*

Franch  
Gaforo . in  
lib. . . . .  
sua  
Pract. cap.  
8.

**T**ono imperfecto, es el canto, que en su discurso carece del cumplimiento de vna de las tres especies diapente, diathesaron, ù diapason; causate esta imperfeccion, quando falta algun punto de los ocho que forman el diapason, legun dize Franchino Gaforo, en esta manera: *Imperfectus tonus, est qui non implet propriam diapason, deficiens, vel ex parte diapente, vel ex parte diathesaron, vel ex parte utriusque*: en lo qual expressa, que el tono imperfecto, es el canto que le halla defectible de la constitucion del diapason, ò ya sea por parte del diapente, ò por la parte del diathesaron, ò por parte de ambas especies. El tono perfecto, es la cantoria que en su amplitud obriene exactamente las dichas tres especies diapente, diathesaron, y diapason, no excediendo, ni faltando en el ascenso, y descenso de los ocho puntos que forman al diapason, expresan-

lan.

sandolo assi Blas Roseto: *Toni perfecti,*  
*sunt illi qui seruant regulam eis datam, &*  
*non transeunt terminos, nec in ascensu, nec*  
*in descensu*: es de advertit, que cada to-  
 no perfecto, tiene de licencia vn punto  
 mas en cada extremo del diapason, esto  
 es, vn punto en la parte superior, y otro  
 en la inferior, que son diez puntos: *Vt*  
*decachordo sibi acquirat*, como lo expres-  
 sa el Monarcha Musico: *Deus canticum*  
*nocturnum cantab: tibi: in Psalterio deca-*  
*chordo Psalam tibi.* Franchino Gaford  
 dize, que San Ambrosio dio a los tonos  
 el punto de licencia; y que los Ambro-  
 sianos llamavan modos a los tonos, y  
 despues que el Santo aumento el punto  
 de licencia; se llamo tono, por causa de  
 aver aumentado vn tono a la composi-  
 cion, que es la distancia de vn punto a  
 otro: los ocho puntos que forman al  
 diapason, son de Arte, y los dos puntos,  
 son de licencia, por quanto (segun Mon-  
 ferrate) estos dos puntos, solo se conce-  
 den para hazer clausulas en los extremos  
 del diapason, y no siendo assi, sera mis-  
 tion de especies fuera de Arte.

El tono plusquam perfecto, es el  
 canto que en su discurso excede en el af-

Blas Ro-  
 set. in Art.  
 de Cant.  
 Plan. fol,  
 10.

Psalm. 149

Franchi-  
 Gaf in lib.  
 luz Pract:  
 cap. 8.

Monferr:  
 tract. 2. de  
 Cant llano  
 cap. 15.

censo, ò descenso, passando de los límites de la composición del diapason: causase este exceso, quando la cantoria se remonta dos puntos excesivos sobre el diapason, ò quando se inclina dos puntos debaxo del diapason. Regularmente no se excede en mas de dos puntos sobre el diapason, por no despedir las voces con demasiada violencia, y no se baxa mas de dos puntos, por causa de que descendiendo las voces en demasiada profundidad, no se oyen los sonidos claros, ni con plenitud perceptible.

## CAPITULO XXIII.

*Del tono mixto, comixto,  
è irregular.*

**T**ono mixto, es la cantoria que en su exension sube al termino del Maestro, y baxa al de el Discipulo, segun lo expresa Bias Roseto: *Tonus mixtus, est ille qui facit mixtionem cum facto suo, &c.* por lo qual, el tono mixto, es el que se mezcla con el diathesion de su compañero; conviene à saber, el primero con el segundo, el tercero con

Bias. Roset. in tract. suæ Mûsic. cap. 22.

el quarto; el quinto con el sexto, y el septimo con el octavo, y al contrario, el segundo con el primero, el quarto con el tercero, el sexto con el quinto, y el octavo con el septimo: para inteligenciam de esto, se pone este exemplo: quando el primer tono sube hasta el *sol* de *Diafolre* agudo, y baxa hasta el *re* de *Are*, entonces haze mixtion con el diathesaron de segundo tono, y sera primer tono mixto, y assi haze el tercero con el quarto, el quinto con el sexto, y el septimo con el octavo: quando el segundo tono baxa hasta el *re* de *Are*, y sube hasta el *sol* de *Diafolre* agudo, entonces haze el segundo, mixtion con el diathesaron de primer tono, y sera segundo tono mixto, atendiendo, que para ser segundo tono mixto, ha de inclinarse su discurso mas vezes à la parte interior, que à la superior, porque de no ser assi, se llevarà la primacia el primer tono, por ser Maestro; y esto aunque se hallen las repeticiones tanto iguales à la parte inferior, quanto à la superior: y assi se debe entender el quarto con el tercero, el sexto con el quinto, y el octavo con el septimo.

Tono comixto, es el canto que en su discurso recibe especies de tono que no es accessorio, por lo qual no observa la forma de su composicion, segun el Signo de su fenecimiento, dizelo así Blas Roletto: *Tomus comixtus, est ille qui capit mixtionem cum alio, quam cum socio suo: scilicet, quando primus cum alio, quam cum secundo, & sic de reliquis*: por lo qual se note, que el tono comixto, es aquel que trae mixtion con otro tono que no es su compañero, esto es, *verbi gratia*, el primer tono, recibe especies que son agenas del segundo tono, incluyendo en sí diapente, y diatesaron de tercero tono, ù de otro de los demás tonos: ponesse exemplo para esta inteligencia: quando en la cantoria de primer tono se hallare diapente, desde el *mi* de *Ela ni* grave, hasta el *m* de *Bf sbemi* agudo, y diatesaron, desde el dicho *mi* de *Bf sbemi*, hasta el *la* de *Ela ni* agudo, entonces haze comixtion el diapalon de tercero tono con el primero, y por esto será este primer tono, comixto con el tercero: por este exemplo, se tendrá inteligencia de la comixtion de los demás tonos, advirtiendo, que no efectuando -

Blas Ro-  
let in tract.  
suz Mutic,  
fol. 21.

se formalmente el diapente, y diatessa-  
ron, segun queda notado, no será tono  
comixto, sino tan solamente, primer to-  
no perfecto con el punto de licencia, que  
es el *la* de *Elami* agudo.

Quien tuviere curiosidad de reco-  
nocer la comixtion perfecta, imperfecta,  
comixtion menor imperfecta, y comix-  
tion mixta, vea el Melopeo de Don Pe-  
dro Zereño, en el libro quinto, desde el  
capitulo 54. hasta el capitulo 58. pues  
aquí no se trata de esto, por evitar mo-  
lestia, por reducirse todo à reconocer  
las especies, y segun su formalidad, con  
aquellos tonos tendrá comixtion el tono  
que allí se cantare: tono irregular, es  
aquella cantoria que no fenese en vno  
de los quatro Signos, donde terminan  
los ocho tonos, es à saber, en *Dsolre*  
grave, en *Elami* grave, en *Ffaut* grave, y  
en *Gsolreut* agudo, por lo qual, se le ha  
de dar la nominacion del tono, segun  
por el termino que anduviere la canto-  
ria, de manera, que esta irregularidad se  
conoce quando la cantoria fenese en el  
extremo superior del diapente, ó en la  
parte de la cuerda perteneciente de  
aquel tono en la extremidad principal, ó  
en el medio.

## CAPITVLO XXIV.

*De la clausula en Cantollano,  
y su forma.*

**L**A clausula en Cantollano, se forma de dos maneras: la primera, se efectua con punto mas baxo del Signo, donde remata la tal clausula, cantando *re* en *Dsolre*, baxando *ut* en *Gfaut* graves, y reducirse sabiendo *immediatè*, al *re* de *Dsolre*, y alli concluye la clausula, y assi de las demàs: la segunda manera de clausula, se forma con punto mas alto, donde se viene à concluir, cantando *re* en *Dsolre*, y subiéndolo *mi* en *Elami* graves y reducirse baxando al *re* de *Dsolre*, y alli cierra la clausula, & *sic de alijs.*

## CAPITVLO XXV.

*De las voces accidentales.*

**E**N muchas ocasiones, por causas especiales, no se puede dár en la cantoria el cumplimiento exacto à las tres especies principales diatetaron, diapente, y diapasón, cantando natu-



naturalmente, por lo qual se necessita de ciertas voces accidentales, con las quales se constituye vna formacion de tonos, y semitonos, *extra cantū naturalem in sono,* & *silaba:* cuya accion se executa, quando de vn Signo à otro Signo se halla defecibilidad, para perficionar la cantidad de comas que requiere la composicion de vn tono sexquioctavo, necessitandose dár al intervalo de semitono, la fuerza quantitativa, perteneciente à la proporcion sexquioctava, háziendo transposicion de semitono en tono, y al contrario, quando de vn Signo à otro Signo se halla vn tono eficaz, y cumplido, necessitandose formar alli semitono, se le disminuye la cantidad excessiva, y minorando la fuerza al tono, se haze transposicion de tono en semitono, à cuya transposicion llaman los Musicos conjunta, cuya definicion, segun Nicolao Vbolico, es esta: *Coniuncta, est toni in semitonum, vel semitoni in tonum facta transpositio.* Conjunta, es hazer transposicion de tono en semitono, ò de semitono en tono: esta transposicion se haze poniendo voz, de la qual carece el Signo de la situacion del punto que se canta,

Nicol.

Vbol. 2. p.

in Enquir.

Music.

cap.

ta, *verbi gratia*, en *Elami*, y en *Alamire*, que tales Signos carecen de *fa*, se dize en ellos *fa*, y en *Csolfaut*, y en *Ffaut*, que tales Signos carecen de *mi*, se dize en ellos *mi*; y así de otros Signos, y todo esto *extra naturalem*.

Para inteligencia de lo referido, se ponen las demostraciones siguientes, en las cuales se declara el procedimiento de las deducciones, cantandolas por voces accidentales, advirtiendo, que cada una difiere en las propiedades, cantando una por B.mol, y otra por B. cuadrado, y esto cada dos deducciones por unos mismos Signos, cuyo principio tienen en quatro Signos que carecen de la primera voz *ut*, los cuales son *Are*, *Bmi*, *Dsolre*, y *Elami* graves, y así sus compuestas, y en cada uno de estos quatro Signos, se originan dos deducciones, cantando una por B.mol, y otra por B. cuadrado, con que se forman ocho deducciones, cantadas accidentalmente: en la primera se canta por B.mol, suponiendo fictamente *fa* accidental en *Are* grave, en cuyo sonido se dize *ut*, y se haze transposición de tono en semitono, entre *Csaut*, y *Dsolre* graves, can-

tando *mi* en el sonido del *ut* de *Cfaut*, y *fa* accidental en el *re* de *Dsolre*, y *sol*, en el *fa* accidental de *Elami*, y *la*, en el *fa* de *Ffaut* graves.

Quando se canta por Bquadrado, originandote la deducion en el mismo Signo *Art* grave, se toma *ut*, en el sonido de el *re* de dicho *Are*, y se haze transposicion de tono en semitono, entre *Cfaut*, y *Dsolre* graves, cantando *mi*, en el *fa* sustenido de *Cfaut*, y *fa*, en el *sol* de *Dsolre*, y asimismo se haze transposicion de semitono en tono, entre *Elami*, y *Ffaut* graves, cantando *sol*, en el *la* de *Elami*, y *la* en el *fa* sustenido de *Ffaut*; y en esta forma se deben considerar las otras seis deducciones restantes, originadas en *Bmi*, *Dsolre*, y *Elami* graves, segun se declara en las demonstraciones siguientes; atendiendo à las letras de los Signos que sirven de guia, y declaracion; y asimismo à los Bemoles, y sustenidos, los quales declaran la blandura, y dureza que se ha de dar à las voces que señalan, para efectuarse la transposicion de tonos en semitonos, y de semitonos en tonos.



*Demonstraciones de la progresion de las ocho deducciones  
en curso accidental.*

<i>clave</i>	F. — E b Sol — D b Fa — C Mi — B. b Re — Arc. A b Vt —	— — — — — —	F. X La — E Sol — D Fa — C. X Mi — B. X Re — A Vt —	— — — — — —	<i>Agudo</i> <i>clave</i>	G — F b Fa — E D Mi — C Re — B. b Vt —	La — Sol — Fa — Mi — Re — Vt —
<i>Grave</i>	1.a. Deduc- cion por Bmol.	— — — — — —	2.a. Deduc- cion por B. quarada.	— — — — — —	Bfa — Grave —	3.a. Deduc- cion por Bmol	— — — — — —

~~B~~ ~~A~~ ~~G~~ ~~F~~ ~~E~~ ~~D~~  
 La Sol Fa Mi Re Vt  
 6a. Deduc-  
 cion por  
 Bequad.

B b La  
 A b Sol  
 G b Fa  
 F Mi  
 E Re  
 D b Vt  
 5a. Deduc-  
 on, por  
 Bemol

B b La  
 A b Sol  
 G b Fa  
 F Mi  
 E Re  
 D b Vt  
 4a. Deduc-  
 cion, por  
 Bquad.

Bmi Grave

~~C~~ ~~B~~ ~~A~~ ~~G~~ ~~F~~ ~~E~~ ~~D~~  
 La Sol Fa Mi Re Vt  
 8a. Deduc-  
 cion por  
 Bequad.

C ~~B~~ ~~A~~ ~~G~~ ~~F~~ ~~E~~  
 La Sol Fa Mi Re Vt  
 8a. Deduc-  
 cion por  
 Bequad.

C La Sol Fa Mi Re Vt  
 7a. Deduc-  
 cion por  
 Bemol

Agudo  
 Elam Grave

Es de advertir, que en las demonstraciones precedentes se ponen sustentados en voces que no está en vío ponerlos, como en *re, mi, y fa*, y así mismo el poner Bemol en *ut, re, sol, y la*: todo lo qual se haze para declarar el exceso, y diminucion que conviene à la perfeccion de cantar por accidente las voces deduccionales, formando la transposicion de tonos, y semitonos, con la cantidad eficiente de comas que se necessita, según lo declara la experiencia en el Organó, y Arpa de dos ordenes; y en todo instrumento músico, aumentando, y disminuyendo la fuerza à los tonidos.

Tambien se note, que aunque cada dos deducciones se cantan por Bemol, y Bquadrado en vnos mismos Signos, difieren en que las de Bquadrado, se cantan medio punto alto chromaticó: todas las ocho deducciones, que quedan demonstradas, se puede cantar cada vna octava en alto *inclusivo*, con cuya amplitud se efectua la extension de las voces accidentalmente, por distintas qualidades: todo lo qual comunmente se executa en operaciones dispuestas para tener en el Organó; y así mismo en compoliciones pa-

ya cantar, segun se ve en composiciones extrangeras, recibidas nuevamente en nuestro Reyno, vsadas por estilo muy moderno, siendo muy antiguo en tañedores de Organo, y en cantorias de Cantollano, para cuya inteligencia se ponen las ocho demonstraciones siguientes, en las cuales se manifiesta con evidencia las mutanzas que concurren accidentalmente en el número veintenario de la coordinacion de los veinte Signos, excediendo algunos de la composicion limitada de la mano musical, y esto en grado ascendente, y descendente, con el mismo orden de sílabas en las voces accidental, como en lo natural, en cuya progresion, se dá à entender la extension de las voces de baxos, tenores, altos y triples, mirando cada voz en su qualidad, y clave.

Y asimismo, la inteligencia de todas estas voces accidentales, sirve para que los Organistas, executen con evidencia las estancias, y revolucion del circulo musical; aunque para la perfeccion de su exacta formalidad, necessita el Organo tener divisiones en las teclas, assi blancas, como negras, para la inte-

gridad eficiente de los tonos, y semitonos; y en careciendo el Organó del cumplimiento de estas divisiones en las teclas, lo suple la habilidad del tañedor con el acompañamiento agregativo de las tres voces en la mano derecha.



*Dentist*



*Demonstracion de las mutanzas en ascenso, y descenso  
accidental de la primera conjunta por Bmql.*

	F--	La--	F--	Baxar
	E b	Sol	E b	La —
	D--b	Fa--	D--b	Sol —
	C	Mi	C	Fa —
	B--b	Re--	B--b	La —
<i>Efant, un-</i>	A b	Fa	A b	Sol —
<i>signo fuera</i>	G--	Mi--	G--	Fa —
<i>de la mano--</i>	F	Re	F	Mi —
	E--b	Sol--	E--b	La —
	D b	Fa	D b	Sol —
	C--	Mi --	C--	Fa —
<i>Sobre Agudo</i>	B b	Re	B b	La —
<i>---clave---</i>	A--b	Fa --	A--b	Sol —
	G	Mi	G	Fa —
	F--	Re --	F--	Mi —
	E b	Sol	E b	La —
	D--b	Fa--	D--b	Sol —
	C	Mi	C	Fa —
	B--b	Re --	B--b	Mi —
	A b	Vt	A b	Re —
<i>Agudo</i>		Subir		Vt
<i>---clave---</i>				
<i>Are</i>				
<i>Grave</i>				

*Demonstracion de las mutanzas en ascenso, y descenso accidental de la segunda conjunta por Bquadrado.*

	F	✱	La	—	F	✱	Baxar
	E	—	Sol	—	E	—	La
	D	—	Fa	—	D	—	Sol
	C	✱	Mi	—	C	✱	Fa
	B	—	Re	—	B	—	Mi
<i>Sobre Agudo</i>	A	—	Sol	—	A	—	La
<i>— clave —</i>	G	—	Fa	—	G	—	Sol
	F	✱	Mi	—	F	✱	Fa
	E	—	Re	—	E	—	La
	D	—	Fa	—	D	—	Sol
<i>— clave —</i>	C	✱	Mi	—	C	✱	Fa
	B	—	Re	—	B	—	Mi
	A	—	Sol	—	A	—	La
<i>Agudo</i>	G	—	Fa	—	G	—	Sol
<i>— clave —</i>	F	✱	Mi	—	F	✱	Fa
	E	—	Re	—	E	—	La
	D	—	Fa	—	D	—	Sol
	C	✱	Mi	—	C	✱	Fa
	B	—	Re	—	B	—	Mi
<i>Are</i>	A	—	Vt	—	A	—	Re
<i>Grave</i>			Subir.				Vt

*Demonstracion de las mutanzas en ascenso, y descenso  
accidental de la tercera conjunta por Bmol.*

				Baxar:
<i>Gfalreus.</i>	G	La	G	La
<i>dos signos fue-</i>	F	Sol	F	Sol
<i>ra de la mano.</i>	E b	Fa	E b	Fa
	D	Mi	D	La
	C	Re	C	Sol
	B-b	Fa	B-b	Fa
<i>Sobre Agudo</i>	A	Mi	A	Mi
<i>— clave —</i>	G	Re	G	La
	F	Sol	F	Sol
	E-b	Fa	E-b	Fa
<i>— clave —</i>	D	Mi	D	La
	C	Re	C	Sol
	B b	Fa	B b	Fa
<i>Agudo</i>	A	Mi	A	Mi
<i>— clave —</i>	G	Re	G	La
	F	Sol	F	Sol
	E b	Fa	E b	Fa
	D	Mi	D	Mi
	C	Re	C	Re
<i>Bfa</i>	B-b	Vr	B-b	Vr
<i>Grave</i>		Subir		

*Demonstracion de las mutanzas en ofensa, y defensa  
accidental de la quarta conjunta por B quadrado.*

*G* solrent: los  
signa fuera  
de la mano.

*Sobre Agudo*  
— clave —

— clave —

*Agudo*  
— clave —

*Bmi*  
*Grave*

G	✕	La	G	✕	Baxar
F	✕	Sol	F	✕	La
E		Fa	E	✕	Sol
D	✕	Mi	D	✕	Fa
C	✕	Re	C	✕	Mi
B	✕	Sol	B	✕	La
A		Fa	A	✕	Sol
G	✕	Mi	G	✕	Fa
F	✕	Re	F	✕	La
E		Fa	E		Sol
D	✕	Mi	D	✕	Fa
C	✕	Re	C	✕	Mi
B	✕	Sol	B	✕	La
A		Fa	A	✕	Sol
G	✕	Mi	G	✕	Fa
F	✕	Re	F	✕	La
E		Fa	E	✕	Sol
D	✕	Mi	D	✕	Fa
C	✕	Re	C	✕	Mi
B	✕	Vt	B	✕	Re
		Subir			Vt

*Demostracion de las mutaciones en ascenso, y descenso accidental de la quinta conjunta por Bual.*

	B b	La	B b	Baxar
<i>Bfami, que</i>	A b	Sol	A b	La
<i>traspasas fue-</i>	G b	Fa	G b	Sol
<i>ra de la mano</i>	F	Mi	F	Fa
	E b	Re	E b	La
	D b	Fa	D b	Sol
	C	Mi	C	Fa
	B b	Re	B b	Mi
<i>Sobre Aguda</i>	A b	Sol	A b	La
<i>clave</i>	G b	Fa	G b	Sol
	F	Mi	F	Fa
	E b	Re	E b	La
	D b	Fa	D b	Sol
<i>clave</i>	C	Mi	C	Fa
	B b	Re	B b	Mi
	A b	Sol	A b	La
<i>Aguda</i>	G b	Fa	G b	Sol
<i>clave</i>	F	Mi	F	Fa
	E b	Re	E b	Mi
<i>Esfolre</i>	D b	Re	D b	Re
<i>Grave</i>		Subir		Re

*Demonstracion de las mutaciones en ascenso, y descenso accidental de la sexta conjunta por Bquadrado.*

<i>Bfahemi</i>	B	✕	La	B	✕	Baxar.
<i>oro signas</i>	A	---	Sol	A	---	La
<i>de la mano</i>	G	---	Fa	G	---	Sol
	F	✕	Mi	F	✕	Fa
	E	---	Re	E	---	Mi
	D	---	Sol	D	---	La
	C	---	Fa	C	---	Sol
	B	✕	Mi	B	✕	Fa
<i>Sobre Agudo</i>	A	---	Re	A	---	La
<i>clave</i>	G	---	Fa	G	---	Sol
	F	✕	Mi	F	✕	Fa
	E	---	Re	E	---	Mi
	D	---	Sol	D	---	La
<i>clave</i>	C	---	Fa	C	---	Sol
	B	✕	Mi	B	✕	Fa
	A	---	Re	A	---	La
<i>Agudo</i>	G	---	Fa	G	---	Sol
<i>clave</i>	F	✕	Mi	F	✕	Fa
<i>Disolte</i>	E	---	Re	E	---	Mi
<i>Grado</i>	D	---	Vt	D	---	Re
			Subir			Vt

*Demonstracion de las mutanzas en ascenso, y descenso accidental de la septima conjunta por Bmol.*

					Baxar.
<i>Solfar.</i>	C ---	La ---	C ---	La ---	La ---
<i>cinco signos</i>	B b	Sol	B b	Sol	Sol
<i>fuera de la</i>	A - b	Fa --	A - b	Fa	Fa
<i>mano.</i>	G	Mi	G	La	La
	F ---	Re ---	F ---	Sol	Sol
	E b	Fa	E b	Fa	Fa
	D --	Mi ---	D --	Mi	Mi
	C	Re	C	La	La
	B - b	Sol ---	B - b	Sol	Sol
<i>Sobre agudo</i>	A b	Fa	A b	Fa	Fa
<i>--- clave.</i>	G ---	Mi ---	G ---	La	La
	F	Re	F	Sol	Sol
	E - b	Fa ---	E - b	Fa	Fa
	D	Mi	D	Mi	Mi
<i>--- clave --</i>	C --	Re ---	C --	La	La
	B b	Sol	B b	Sol	Sol
	A - b	Fa ---	A - b	Fa	Fa
<i>Agudo.</i>	G	Mi	G	Mi	Mi
<i>--- clave --</i>	F ---	Re ---	F ---	Re	Re
<i>Flamé</i>	E b	Vr	E b	Vr	Vr
<i>Grave</i>		Subir.			

*Demonstracion de las mutanzas en ascenso, y descenso  
accidental de la octava conjunta por Bquadrado.*

<i>Csolfaut</i> cinco signas fuera de la mano.	C	✕	La ..	C	✕	La	Baxar.
	B	✕	Sol	B	✕	Sol	
	A		Fa ..	A	✕	Fa	
	G	✕	Mi	G	✕	Mi	
	F	✕	Re...	F	✕	La	
	E		Sol	E		Sol	
	D	—	Fa...	D	—	Fa	
	C	✕	Mi	C	✕	La	
	B	✕	Re...	B	✕	Sol	
	A		Fa	A		Fa	
	G	✕	Mi...	G	✕	Mi	
	F	✕	Re	F	✕	La	
	E		Sol...	E	—	Sol	
D		Fa	D		Fa		
C	✕	Mi...	C	✕	Fa		
B	✕	Re	B	✕	Sol		
A		Fa...	A		Fa		
G	✕	Mi	G	✕	Mi		
F	✕	Re...	F	✕	Re		
E		Ur	E		V...		
		Subir					

*Sobre Agudo*  
— clave —

— clave —

*Agudo*  
— clave —

*Elami*  
Grave



## CAPITVLO XXVI.

*De los intervalos que se hallan en el Cantollano.*

**E**N el Cantollano, y en toda Musica, se hallan trece intervalos; conuene à saber; semitono, tono, semiditono, ditono, diatresaron, tritono, semi diapente, diapente, hexacordio menor, hexacordio mayor, eptachordio menor, eptachordio mayor, y diapason: todos estos intervalos: difieren por qualidad grave, y aguda, de la qual diferencia carece el vnisonus; por causa de no moverse de vn mismo Signo.

El semitono, se diferencia en ser vno mayor, y otro menor, segun queda dicho en el capitulo XVIII. el semitono menor; no es intervalo; por no salir de vn Signo: el tono es vna distancia de dos voces inmediatas, subiendo, ò baxando, segun queda dicho en el capit. XVIII. semiditono, es distancia de vn tono, y vn semitono mayor; que forman vna tercera menor, assi como desde el *re* de *D*solre al *fa* de *F*fast graves, ti desde el *re* de *E*lami grave, al *sol* de *G*solre agudo: ditono, es vna distancia de dos

tonos integros, que forman vna tercera mayor, como desde el *or* de *Cfaut* al *mi* de *Elami* graves, u desde el *fa* de *Ffaut* grave, al *la* de *Alamire* agudo: diathecaron, es vna distancia de dos tonos, y vn semitono mayor, que forman vna quarta justa, como desde el *or* de *Cfaut* al *fa* de *Ffaut* graves, u desde el *mi* de *Elami* grave al *la* de *Alamire* agudo, u desde el *fa* de *Ffaut* grave, al *fa* de *Bfabemi* agudo: tritono, es distancia de tres tonos, que forman vna quarta excelsiva, como desde el *fa* de *Ffaut* grave, al *mi* de *Bfabemi* agudo: esta especie en si, es muy disonante, por ser sus extremos opuestos en naturaleza, por lo qual, quando subiere la cantoria, desde el *fa* de *Ffaut* al Signo *Bfabemi*, se à *gradajim*, o per *sabatim*, (y lo mismo se entienda bajando de *Bfabemi* al *fa* de *Ffaut*) se omitirá siempre el *mi* de *Bfabemi*, y en su lugar se cantará el *fa*, haciendo esta consideracion en qualquiera distancias de esta quantidad, sea en la qualidad que fueros: y esta, es regla inuolable, por lo qual, esta disonancia de tritono, la tienen excusada de la Musica, por su insufrible alterceza: tambien ay otra distancia de vn semitono mayor, y vn tono integro, y

atro semitono mayor, que forman vna quarta menor, como desde el *fa*, sustenido de *F* grave, al *fa* de *B* grave agudo; este intervalo, rara vez, se halla en Cantollano, y no es tan disonante como el tritono.

Septuaginta, es distancia de dos tonos integros, y dos semitonos mayores, que forman vna quinta menor, como desde el *mi* de *E* grave, al *fa* de *B* grave agudo, o al contrario bajando, desde dicho *B* grave agudo, a *E* grave; aqui aunque se halla *fa* contra *mi* en quinta, no difuena en tanto grado como el tritono, por ser su progression mas dilatada, y mas cercana al diapente; por lo qual, quando concurrieren diapente y diatessaros juntos, se ha de cumplir el diatessaros, y no el diapente; la razon es, porque el defecto, antes se conoce de cerca, que de lejos.

Diapente, es vna distancia de tres tonos, y vn semitono mayor, que forman vna quinta perfecta, como desde el *mi* de *E* grave, al *mi* de *B* grave agudo, y asi otros intervalos a este modo: tambien ay quinta excelsiva, la qual no se practica en Cantollano, y es perteneciente a la Composicion tan solamente.

40. Hexachordio menor, es distancia de tres tonos, y dos semitonos mayores, hallasse desde el *re* de *Dsolre* grave, al *fa* de *Bfabemi* agudo, y así otros intervalos a este modo, que forman vna sexta menor. Hexachordio mayor, es distancia de quatro tonos, y vn semitono mayor, hallasse desde el *ut* de *Cfaur* grave, al *la* de *Alamire* agudo, y así otros intervalos semejantes, que forman vna sexta mayor.

41. Eptachordio menor, es distancia de quatro tonos, y dos semitonos mayores, hallasse desde el *re* de *Dsolre* grave, al *fa* de *Csolfaur* agudo, y así otros intervalos semejantes, que forman vna séptima menor. Eptachordio mayor, es distancia de cinco tonos, y vn semitono mayor, hallasse desde el *ut* de *Cfaur* grave, al *mi* de *Bfabemi* agudo, y así otros intervalos semejantes, que forman vna séptima mayor.

42. Diapason, es distancia de cinco tonos, y dos semitonos mayores, que en si contiene todas las especies mayores, y menores, formando vna octava, desde *ut* de *Cfaur* grave, al *ut* de *Csolfaur* agudo, y así otros intervalos semejantes.

es, y si fiiere el sonido del vn extremo blando, y el de el otro extremo fuerte, serà sin diapason, el qual es intervalo muy disonante, por la razon que se dirà en el capitulo XV. del discurso tercero, que es el de contrapunto.

## CAPITVLO. XXVII.

*Tratasse en materia de que el numero de los Signos en la composiçion de la mano musical, es veinte, y no veinte y vno.*

**P**ARA conclusion de este discurso, se necessita dar satisfaccion à mucha parte de los Musicos, de lo que queda tratado en el capitulo IV. de este discurso, en que se declara que los Signos musicales, en la composiçion de la mano musical son veinte, comenzando en la cabeça del dedo pulgar, diziendo *Go*, y acabando en la coyuntura superior del dedo cordial, à la parte exterior, diziendo *Ela*; y està puesto en practica de mucha parte de los Musicos, el que la mano musical, se compone de veinte y vn Signos, comenzando à contar el primero en la cabeça del dedo pulgar, diziendo *allí Gofraut*, y en la raya de *Eno*

medio de dicho dedo, dize *Alambre*, *Saca*  
y fenecen el mismo signo de la mano, en  
la coyuntura de dicho dedo pulgar, a  
la parte exterior, diziendo *Ala*.

En suposicion de todo esto, se propo-  
ne, que ordenan los Signos en numero  
de veinte, es coordinacion fundada en  
razon, y Arte, y el decir que son veinte  
por lo, es nulidad declarada, probada  
en esta forma: Proposicion, es muy ave-  
riguada, que toda ordenanza, y compo-  
sicion, ha de consistir de principio, y fin:  
esto supuesto, comenzando el primer  
Signo, diziendo *Got*, y feneciendo el  
ultimo, diziendo *Ala*, se halla en tal  
composicion principio, y fin: la razon  
es, porque el discurso de qualquiera de-  
duccion, nace en la primera voz *ot*, y  
acaba en la ultima, que es *la*, y en esta  
consideracion, en el Signo *Got*, se da  
principio con la primera silaba de las vo-  
zes, que es *ot*, y el Signo *Ala*, feneces  
con la ultima, que es *la*, y corresponden  
las propiedades en el principio, y fin, de  
manera, que la primera deducion de la  
mano, nace en el *ot* de *Got*, y acaba en  
el *la* de *Alam* grave, y se canta por  
Bquadrado, y la septima, y ultima de-  
duccion, nace en el *ot* de *Ofelant*.

sobreagido, y acaba en el *la* de *El* sobreagido, la qual, tambien se canta por la misma propiedad de Bquadrado, infiriendose evidentemente, que esta forma de composicion de la mano musical, consta de principio, y fin; y ordenándose la mano en número de veinte y va Signos, dando principio en la cabeza del dedo pulgar, situando alli el primer Signo, diciendo *Gsolreut*, se conoce con evidencia, que la voz primera de este Signo, es *sol*, y la tercera *ut; sed sit est*, que *ut*, es la primera voz de deducción, y *sol*, es la quinta: luego sacasse por consecuencia, que en este primer Signo, no se comienza por el principio, sino por penultima voz de la deducción; y el mismo yerro se comete en el fin de la mano, pues feneciendo en *Ffaut* sobreagido, (situandole en la coyuntura alta del dedo pulgar a la parte posterior) es manifesto, que la voz ultima de este Signo, es *ut*, la qual, es voz primera de deducción; de lo qual se infiere, que esta coordinacion de mano musical, no consta de principio, ni fin; la razon es porque se comienza el primer Signo por la penultima voz, que es *sol*, y se acaba el ultimo por la primera que es *ut*.

Esta difformidad, la declara la experiencia en la Arithmetica, pues el vno es principio de numero, y por el se comienza à contar la cantidad de la cosa, y prosigue *dos, tres, &c. hasta diez*: la difformidad de la narrativa, se efectuara, sino se comenzara à contar, desde el *vno*, (que es el principio de numero) y se diera principio por otro numero del centro de la cantidad, *verbi gratia*, ò por el *quatro*, ò por el *cinco*: esta narrativa evidentemente seria falible, por no ser ordenada por el principio, que es el *vno*; y si el fin determinado, no se feneciera en su vltima cantidad, que es el *diez*, y se acabara en *onze*, no seria complemento perfecto, pues desde *onze* en adelante, se reduce otra vez à la vidad, hasta *veinte*; y assi es, feneciendo el vltimo Signo de la mano en *Ffaut*. sobregado, pues no se fenecce en la extrema voz de la deducion, que es *la*, de la qual carece este Signo, y siendo *vt* la vltima voz de *Ffaut*, no es fenecimiento perfecto de la mano musical la razon es, porque *vt*, es voz primera de deducion, reduciendose à principio de nueva qualidad, por lo qual, el dicho fenecimiento, es interminable.



Es de advertir, que el dézir aquí *Got*, es por ir con la vulgaridad Castellana, pues la G. debe señalarse segun la escriptura Griega, y por esso los Autores mas clâticos llaman à este Signo *Gammadot*.

## CAPITVLO XXVIII.

*La extension de las voces en Musica,  
no se crîe à los limites de la  
mano musical.*

**A**Vnque queda referido en el capitulo antecedente, que la composicion de la mano contiene veinte Signos, es de advertir, que en la amplitud, y extension de las voces, assi baxas, como altas, no ay fin determinado en los Signos, y assi exceden de los limites de la mano musical, pues las voces de los contrabaxos, descienden à mas profundidad de la situacion de *Got*, que es el primer Signo; y los tiple, se remontan à mas altura de la estancia de *Ela*; que es el vltimo; como lo declara la experiencia en la fabrica de los Organos, pues quanto mas fuere la longitud, y ambito de los caños de la qualidad grave, tanto mas será la profundidad de sus sonidos; y quanto mas fueren diminutos los caños de la qualidad sobreaguda, y

refobreaguda, tanto mas terà la sublimidad, y altura de sus sonidos: y en este caso, todas las deducciones, y propiedades que excedieren *extra manum musisalem*, se considerarán como en sus ocultas precedentes, así de la parte superior à la inferior, como de la inferior à la superior, en la forma que se considera en la Arithmetica, segun lo expresa San Agustin, diciendo, *que toda la infinidad de numeros, se reduce à ciertas reglas, con ciertos articulos, los quales acabados, se pueden multiplicar en infinito.* Pero no por esto se entienda, que la Musica pueda seguir à la Arithmetica en toda su extension, pues la Musica es ciencia contenida debaxo de la Arithmetica, la qual mira por objeto à la cantidad discreta *secundum se*, en toda su amplitud: la Musica tambien mira al numero, pero no en toda su latitud, por vna diferencia particular, que es la sonoridad.

Div. Aug.  
lib. 1. sua  
Mufic.  
cap. 12.

*Fin del Primer Discurso del Castellano.*



213  
*Cantantibus Organis Cæcilia*



*Demino decantabat.*

DISCURSO SEGUNDO

Del Canto de Organos.

H 2

CA

## CAPITULO I.

*Que sea Canto de Organos*

**C**anto de Organos, es vna mensura de voces, que mide diversas tardanzas, y velocidades en la pronunciacion, observando el orden de los tiempos en la tardanza, y presteza, la qual no mira à la cantidad del ascenso, y descenso de la voz en los intervalos musicales, sino à la tardanza, y ligereza de las figuras, por cuya causa el glorioso San Agustín dize, que la Musica es ciencia de bien medir: y assi la definicion de Canto de Organos, (segun Andrés Ornitó Parqui) es esta: *Musica mensuralis, est diversa quantitas, figurarum inæqualitas, quarum augmentur, ac minuantur iuxta modo, temporis, ac prolationis exigentiam.* Canto de Organos, es vna diversa cantidad de señales, y desigualdad de figuras, las quales se aumentan, y disminuyen segun demuestra el tiempo, modo, y prolation: esto es, que las figuras se pronuncian en desiguales movimientos, pesados, ligeros, y veloces.

Es de advertir, que en el Canto de Organos, se observan las mismas reglas

Div. Aug.  
lib. 1. suz  
Music.

Andr. Ornit.  
Parqui.  
lib. 2. suz  
Music.  
Pract.

que en el Cantollano, afsi de Signos, como de deducciones, propiedades, mutanzas, intervalos, voces acidentales, &c. lo que aqui se aumenta es vna clave, la qual es la clave de *Gsolreut*, para triples, cuya situacion tiene en *Gsolreut* sobrecagudo.

### CAPITULO II.

*Que sea figura en Canto de Organo.*

**H**Allanse en el Canto de Organo vnas señales positivas, que representan las voces, que comun-

mente llaman figuras, cuya difinicion, (segun Andrés Ornitó Parqui) es esta:

*Figura, est Signum nomen quodam vocis,*

*et silentij*: la figura en Canto de Organo, es cierta señal, que representa voz, y silencio, Fratrquino Gaforo declara esta difinicion, diciendo: *Figura, est representatio recte, atque omiffa vocis, recte quidem vocis figura sunt notula, omiffa vero vocis, paufts declaratur.* Por lo qual se entiende, que la figura es representacion de voz recta, y tacita: la voz recta, es la que se pronuncia, cantando mediante las figuras, y estas representan voz: la voz tacita, es vn intervalo con-

Andr. Ornit. Parqui. lib. 2. cap. r. suz Mu- sic. Pract.

Franq. Caf. lib. 2. cap 3. suz Pract.

siderado debaxo de la misma medida de tiempo, mediante la figura de su denominacion, y esta representa silencio.

### CAPITVLO III.

*Del numero, nombres, y forma de las figuras.*

**A**Viendo declarado que sea figura en Canto de Organó, es de saber que ay ocho figuras, cuyos nombres, y forma es como se sigue: la primera figura, se llama maxima; cuya forma es quadrada, y dilatada, con vna plica à la parte de la mano derecha: la segunda, se llama longo, su forma quadrada, y su cuerpo dimidiado del de la maxima, con plica à la misma parte: la tercera, se llama breve, su forma quadrada sin plica: la quarta, se llama semibreve, su forma es circular; esta figura en ocasiones suele estar ligada con otra de su misma forma, y entonces no se forman circulares, sino dos breves unidos, teniendo el primero vna plica à la parte de la mano izquierda, à la parte alta: la quinta figura, se llama minima, su forma circular, con plica à la parte baxa, ó alta: la sexta, se llama semiminima, su forma como la de la minima, excepto

que

que el círculo le tiene denegrado: la septima, se llama corchea, su forma como la de la seminima, excepto que tiene un rasguillo en el extremo de la plica: la octava, se llama semicorchea, su forma como la de la corchea, exceptuando que tiene dos rasguillos en el extremo de la plica: de todo lo dicho se saca, que las figuras de Cantu de Organó son ocho.

## CAPITULO IV.

Del número, y nombres de las pausas.

**A**ssi como las figuras expresas, son  
 A. Signos que representan las voces,  
 zes, ay otras figuras tacitas, que  
 llaman pausas, cuya representacion  
 significa silencio medido; por lo qual dice  
 Othomano Lirinio Argentinó: *Pausa*  
*dicitur vocis intermissio, si significat illud ab*  
*inceptu cessare, sive quietem capitare*  
 la pausa, se dice omision de voz, la qual  
 significa dexar la cosa comenzada, y re-  
 cibit quietud: el número de las pausas es  
 siete, conviene a saber, pausa de longo,  
 su forma es una linea que comprehende  
 dos espacios, y tres lineas de las cinco de  
 la cantoria: no ay pausa de mediana, por-  
 que la señala duplicadamente la paula de

Othom.

Lirin. Ar-

gent. in sua

Musurgia.

lib. 2. cap.

ac. Hexachordio menor, es distancia de tres tonos, y dos semitonos mayores, hallasse desde el re de *Dsolro* grave, al fa de *Bfabemi* agudo, y así otros intervalos à este modo, que forman vna sexta menor. Hexachordio mayor, es distancia de quatro tonos, y vn semitono mayor, hallasse desde el ut de *Cfaur* grave, al la de *Alamire* agudo, y así otros intervalos semejantes, que forman vna sexta mayor.

Eptachordio menor, es distancia de quatro tonos, y dos semitonos mayores, hallasse desde el re de *Dsolro* grave, al fa de *Csolfaur* agudo, y así otros intervalos semejantes, que forman vna septima menor. Eptachordio mayor, es distancia de cinco tonos, y vn semitono mayor, hallasse desde el ut de *Cfaur* grave, al mi de *Bfabemi* agudo, y así otros intervalos semejantes, que forman vna septima mayor.

Diapason, es distancia de cinco tonos, y dos semitonos mayores, que en si contiene todas las especies mayores, y menores, formando vna octava, desde vn si agudo à otro semejante, como desde el ut de *Cfaur* grave al ut de *Csolfaur* agudo, y así otros intervalos semejantes.





medio de dicho dedo, dizen *Alamir*, *Et*,  
y fenece con el vltimo Signo de la mano, en  
la coyuntura de dicho dedo pulgar, a  
la parte exterior, diziendo alli *Esicut*.

En suposicion de toda esta se propo-  
ne, que ordenas los Signos en numero  
de veinte, es coordinacion fundada en  
razon, y *Arte*, y el dezir que son veinte  
y no, es nulidad declarada, prueba  
en esta forma. Proposicion, es muy ave-  
riguada, que toda ordenanza, y compo-  
sicion, ha de constar de principio, y fin:  
esto supuesto, comenzando el primer  
Signo, diziendo *Got*, y feneciendo con el  
vltimo, diziendo *Es*, se halla en tal  
composicion principio, y fin: la razon  
es, porque el discurso de qualquiera de-  
duccion, nace en la primera voz *ot*, y  
acaba en la vltima, que es *la*, y en esta  
consideracion, en el Signo *Got*, se da  
principio con la primera siaba de las vo-  
zes, que es *ot*, y el Signo *Es*, fenece  
con la vltima, que es *la*, y corresponden  
las propiedades en el principio, y fin, de  
manera, que la primera deducion de la  
mano, nace en el *ot* de *Got*, y acaba en  
el *la* de *Elant* grave, y se canta por  
Bquadrado, y la septima, y vltima de-  
duccion, nace en el *ot* de *Es* grave.

sobreagudo, y acaba en el *la* de *El* sobreagudo, la qual, tambien se canta por la misma propiedad de Bquadrado, inferiendose evidentemente, que esta forma de composicion de la mano musical, consta de principio, y fin; y ordenándose la mano en número de veinte y va Signos, dando principio en la cabeza del dedo pulgar, situando alli el primer Signo, diciendo *Gsolreut*, se conoce con evidencia, que la voz primera de este Signo, es *sol*, y la tercera *ut*; *sed sic est*, que *ut*, es la primera voz de deducción, y *sol*, es la quinta: luego sacasse por consecuencia, que en este primer Signo, no se comienza por el principio, sino por penultima voz de la deducción; y el mismo yerro se comete en el fin de la mano, pues feneciéndose en *Ffaüt* sobreagudo, (situándose en la coyuntura alta del dedo pulgar á la parte posterior) es manifesto, que la voz última de este Signo, es *ut*, la qual, es voz primera de deducción; de lo qual se infiere, que esta coordinacion de mano musical, no consta de principio, ni fin; la razon es porque se comienza el primer Signo por la penultima voz, que es *sol*, y se acaba el último por la primera que es *ut*.

Esta diformidad, la declara la experiencia en la Arithmetica, pues el vno es principio de numero, y por el se comienza à contar la cantidad de la cosa, y prosigue *dos, tres, &c. hasta diez*: la diformidad de la narrativa, se efectuara, sino se comenzara à contar, desde el *vno*, (que es el principio de numero) y se diera principio por otro numero del centro de la cantidad, *verbi gratia*, ò por el *quatro*, ò por el *cinco*: esta narrativa evidentemente seria falible, por no ser ordenada por el principio, que es el *vno*; y si el fin determinado, no se feneciera en su vltima cantidad, que es el *diez*, y se acabara en *onze*, no seria complemento perfecto, pues desde *onze* en adelante, se reduce otra vez à la vidad, hasta *veinte*; y assi es, feneciendo el vltimo Signo de la mano en *Ffaut*. sobregado, pues no se fenecce en la extrema voz de la deducccion, que es *la*, de la qual carece este Signo, y siendo *vt* la vltima voz de *Ffaut*, no es fenecimiento perfecto de la mano musical la razon es, porque *vt*, es voz primera de deducccion, reduciendose à principio de nueva qualidad, por lo qual, el dicho fenecimiento, es interminable.

Es de advertir, que el dezir aqui *Gov*, es por ir con la vulgaridad Castellana, pues la G. debe señalarse segun la escriptura Griega, y por esso los Autores mas clasicos llaman à este Signo *Gammadt*.

## CAPITVLO XXVIII.

*La extension de las voces en Musica,  
no se crite à los limites de la  
mano musical.*

**A**Vnque queda referido en el capitulo antecedente, que la composicion de la mano contiene veinte Signos, es de advertir, que en la amplitud, y extension de las voces, assi baixas, como altas, no ay fin determinado en los Signos, y assi exceden de los limites de la mano musical, pues las voces de los contrabaxos, descienden à mas profundidad de la situacion de *Gov*, que es el primer Signo; y los tiples, se remontan à mas altura de la estancia de *Ela*, que es el ultimo; como lo declara la experiencia en la fabrica de los Organos, pues quanto mas fuere la longitud, y ambito de los caños de la qualidad grave, tanto mas ferà la profundidad de sus sonidos; y quanto mas fueren diminutos los caños de la qualidad sobreaguda, y

resobregada, tanto mas terà la sublimidad, y altura de sus sonidos: y en este caso, todas las deducciones, y propiedades que excedieren *extra manus musicalem*, se considerarán como en sus octavas precedentes, así de la parte superior à la inferior, como de la inferior à la superior, en la forma que se considera en la Arithmetica, segun lo expresa San Agustin, diciendo, *que toda la infinitad de numeros, se reduce à ciertas reglas, çon ciertos articulos, los quales acabados, se pueden multiplicar en infinito.* Pero no por esto se entienda, que la Musica pueda seguir à la Arithmetica en toda su extension, pues la Musica es ciencia contenida debaxo de la Arithmetica, la qual mira por objeto à la cantidad discreta *secundum se*, en toda su amplitud: la Musica tambien mira al numero, pero no en toda su latitud, por vna diferencia particular, que es la sonotidad.

Div. Aug.  
lib. 1. 1.<sup>ta</sup>  
Music.  
cap. 12.

*Fín del Primer Discurso del Cantollano.*



213  
*Cantantibus Organis, Cecilia*



*Domino decantabat.*

DISCURSO SEGUNDO

Del Canto de Organos.

H 2

CA

## CAPITULO I.

*Que sea Canto de Organos*

**C**anto de Organos, es vna mensura de voces, que mide diversas tardanzas, y velocidades en la pronunciacion, observando el orden de los tiempos en la tardanza, y presteza, la qual no mira à la cantidad del ascenso, y descenso de la voz en los intervalos musicales, sino à la tardanza, y ligereza de las figuras, por cuya causa el glorioso San Agustin dize, que la Musica es ciencia de bien medir: y asi la definicion de Canto de Organos, (segun Andrés Ornitó Parquí) es esta: *Musica mensuralis, est diversa quantitas, figurarum in æqualitas, quarum augmentur, ac minuantur iuxta modo, temporis, ac prolationis exigentiam.* Canto de Organos, es vna diversa cantidad de señales, y desigualdad de figuras, las qualès se aumentan, y disminuyen segun demuestra el tiempo, modo, y prolation: esto es, que las figuras se pronuncian en desiguales movimientos, pesados, ligeros, y veloces.

Es de advertir, que en el Canto de Organos, se observan las mismas reglas

Div. Aug.  
lib. 1. suz  
Music.

Andr. Or-  
nit. Parq.  
lib. 2. suz  
Music.  
Pract.



que en el Cantollano, afsi de Signos, como de deducciones, propiedades, mutanzas, intervalos, voces accidentales, &c. lo que aqui se aumenta es vna clave, la qual es la clave de *Gsolreut*, para triples, cuya situacion tiene en *Gsolreut* sobr e agudo.

CAPITVLO II.

Que sea figura en Canto de Organo.

**H**Allanse en el Canto de Organo vnas señales positivas, que representan las voces, que comunmente llaman figuras, cuya difinicion,

(segun Andrés Ornitó Parquí) es esta: *Figura, est Signam nomen quodam vocis, & silentij*: la figura en Canto de Organo, es cierta señal, que representa voz, y silencio, Fratrquino Gaforo declara esta difinicion, diciendo: *Figura, est representatio recte, atque omiffa vocis, recte quidem vocis figura sunt notula, omiffa vero vocis, pauifes declaratur.* Por lo qual se entiende, que la figura es representacion de voz recta, y tacita: la voz recta, es la que se pronuncia, can tando mediante las figuras, y estas representan voz: la voz tacita, es vn intervalo con-

Andr. Ornit. Parq. lib. 2. cap. 1. suz Mu. sic. Pract.

Franq. Gaf. lib. 2. cap 3. suz Pract.

siderado debaxo de la misma medida de tiempo, mediante la figura de su denominacion, y esta representa silencio.

### CAPITULO III.

*Del numero, nombres, y forma de las figuras.*

**A**Viendo declarado que sea figura en Canto de Organ, es de saber que ay ocho figuras, cuyos nombres, y forma es como se sigue: la primera figura, se llama maxima; cuya forma es quadrada, y dilatada, con vna plica à la parte de la mano derecha: la segunda, se llama longo, su forma quadrada, y su cuerpo dimidiado del de la maxima, con plica à la misma parte: la tercera, se llama breve, su forma quadrada sin plica: la quarta, se llama semi-breve, su forma es circular; esta figura en ocasiones suele estar ligada con otra de su misma forma, y entonces no se forman circulares, sino dos breves unidos, teniendo el primero vna plica à la parte de la mano izquierda, a la parte alta: la quinta figura, se llama minima, su forma circular, con plica à la parte baxa, o alta: la sexta, se llama seminima, su forma como la de la minima, excepto

que

que el círculo le tiene denegrido: la septima, se llama corchea, su forma como la de la seminima, excepto que tiene un rasguillo, en el extremo de la plica: la octava, se llama semicorchea, su forma como la de la corchea, exceptuando que tiene dos rasguillos en el extremo de la plica: de todo lo dicho se saca, que las figuras de Canto de Organo son ocho.

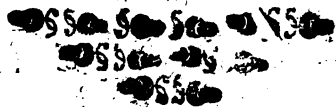
CAPITULO IV.

Del numero, y nombres de las pausas.

**A**ssi como las figuras expresas, son  
 Signos que representan las voces,  
 y otras figuras tacitas, que  
 llaman pausas, cuya representación  
 significa silencio medido; por lo qual dize  
 Othomano Litinio Argentino: *Pausa*  
*dicitur vocis intermissio, si quis sit illa ab-*  
*inceptu desistere, sive interea captare*  
 la pausa, se dize omisión de voz, la qual  
 significa dexar la cosa comenzada, y re-  
 cibe quietud: el numero de las pausas es  
 siete, conviene a saber, pausa de longo,  
 su forma es una linea que comprehende  
 dos espacios, y tres lineas de las cinco de  
 la cantoria: no ay pausa de mediana, por-  
 que la señala duplicadamente la pausa de

Othom.  
 Litin. Ar-  
 gent. in sua  
 Musurgia.  
 lib. 2. cap.

Longo: la segunda pausa, es pausa de breve, su forma es vna linea que comprehende vn espacio, y dos lineas de las cinco: la tercera, es pausa de semibreve; su forma es vna linea perpendicular que comprehende medio espacio, y vna linea: la quarta, es pausa de minima, su forma es vna linea formada al contrario de la pausa de semibreve, comprehendiendo vna linea, y medio espacio: la quinta, es pausa de semiminima, su forma es como la de la minima, excepto que tiene vn raiguillo que atravieffa el extremo de su linea a la parte de la mano derecha: la sexta, es pausa de corchea, su forma es como la de la semiminima, exceptuando que el raiguillo esta puesto a la parte contraria: la septima, es pausa de semicorchea, su forma es como la de la corchea, excepto que tiene dos raiguillos a la misma parte que la pausa de corchea, vno debaxo de otro: el nombre de las pausas, lo reciben de las figuras expresas, a quien cada vna esta suprefamente afecta.



## CAPITVLO V.

*Que sea compàs en Musica, y sus  
divisiones.*

**C**Omún sentir es de todos los Astrologos, que la Region Etherea, ó Celeste, contiene diez Cielos; sobre los quales ponen los Theologos, otro que llaman Cielo Impireo, que es habitacion de los Bienaventurados; y este es fixo, que no se mueve: luego se sigue despues del Impireo, el dezimo Cielo en quanto à la tierra, y primer mobil en el orden natural; el movimiento que haze, es muy regularísimo, y de grande vniformidad: por cuya causa los Philosofos definiendo el tiempo dixeron, ser el numero, y medida de este movimiento del primer mobil; y en su respecto, es considerada toda qualquiera cosa en quien se incluye tiempo, y así son constituidas, y dividas las consideraciones del tiempo, y sus quantidades: à este movimiento del primer mobil, son arrebatados todos los otros Orbes, y Cielos inferiores; de manera, que aunque los movimientos propios de los Cielos, son los vnos mas

tardos que los de los otros ; em pero cada Cielo tiene vn movimiento causado del primer-mobil, llamado *pratenatural*, del qual son arrebatados todos los Orbes, y Cielos ; dando vna buelta al rededor de la tierra, en espacio de veinte y quatro horas, y acaban juntos en vn mismo tiempo. A este modo es el compás en la Musica ; pues dicho compás es vna mensura movable de tiempo, tomada à intento de que aunque las figuras expresas, y tacitas, tienen sus propios movimientos desiguales en el valor, concurren todas las voces en consonancia en vn mismo tiempo. Supuesto esto, se debe entender, que el compás es vn acto movable de ascender, y descender la mano, por cuyo movimiento son arrebatados los valores de todas las figuras afectas à la voz, y al silencio ; cada vna en su proprio movimiento tardos, ó veloz, reduciendose esta acción à proporción eficiente de consonancia ; como cluyendo su curso en vn mismo tiempo. Por lo qual el compás en Musica, es considerado en vn movimiento dividido en dos movimientos, cada qual de los dos movimientos, es medio compás, y cada medio compás, consta de



## CAPITULO VI.

*Que sea tiempo en Musica.*

**T** tiempo en Musica, es vna medida que influye en el compàs el movimiento tardo, y ligero de las figuras, así tacitas como expresas; pues sin el tiempo; todas las figuras fueran iguales en valor, y movimiento, como lo son en el Cantollano, su definición (segun Aristoteles) es esta: *Tempus, est mensura motus, & quietis*: el tiempo, es medida de movimiento, y quietud: la señal indicativa del tiempo, se halla siempre en el principio de la Composición, ò parte que se canta, inmediatamente delante de la clave, situada en la línea de medio de las cinco; advirtiendo, que si se canrare por Bmdl, se pone la señal de b. mol, entre la clave, y el tiempo; y si la Composición fuere dispuesta accidentalmente por Bquadrado, se pone sostenido en línea, ò espacio, en donde se ha de efectuar la división de tono, y este sostenido se coloca entre la clave, y el tiempo, así como el Bmol. Este tiempo de quien se va tratando, se divide en dos números, que son nume-

Aristot.  
4. Phisic.



ro Binario, y numero Ternario, en los  
quales ay dos generos de tiempo: en el  
numero Binario, se efectua vn genero  
de tiempo, que mirà iguales los movi-  
mientos del compàs, el qual se dize  
tiempo menor imperfecto, llamado  
comunmente compasillo, por cantarse  
con ligereza, apresurando los movi-  
mientos del compàs: el otro genero de  
tiempo, es en el numero Ternario, en  
el qual se miran desiguales los movi-  
mientos del compàs, y este se dize tiem-  
po menor de proporción, llamado co-  
munmente proporcioncilla: en estos  
dos generos de tiempo ay vna diferen-  
cia, y es, que en el tiempo menor im-  
perfecto, se consideran los valores de  
las figuras disminuidos à la mitad, para  
cuyo efecto observa el compàs los mo-  
vimientos duplicadamente pesados que  
en el compasillo, y este se llama tiempo  
menor partido, à quien comunmente  
dizen, compàs mayor: en el tiempo me-  
nor de proporción, se consideran los  
movimientos del compàs al contrario  
de la proporcioncilla, y este se dize tiem-  
po partido de proporción mayor, segun  
se explicará en los capitulos VIII. y IX. de  
este discurso.

## CAPITULO VII.

*Descripcion de las ocho figuras de Canto de Organo, y su valor.*

**Q**ueda dicho en el capitulo III. que en Canto de Organo ay ocho figuras cantables, o expresas, las quales son maxima, longo, breve, semibreve, minima, feminima, corchea, y semicorchea: en estas ocho figuras, ay vna que es la capital, a la qual se le atribuye el tiempo, y esta es el breve: de esta figura dimanan dos, por via de multiplicacion, y las otras cinco por via de division, lo qual se entiende en el tiempo menor imperfecto, que es el que llaman compasillo, en el qual el valor proprio del breve, es dos compasillos: las figuras que dimanan de dicho breve, por via de multiplicacion, son el longo, y la maxima, por lo qual, dimanando el longo por extension multiplicada del breve, recibe dicho longo el valor de quatro compasillos: del longo dimana la maxima en la misma forma, por lo qual la maxima tiene el valor de ocho compasillos: las figuras que dimanan del breve, por via de division, son

femibreve, minima, feminima, corchea, y semicorchea, y es en esta forma: el breve (que tiene dos compases de valor) se divide en dos femibreves, que ambos juntos tienen el mismo valor del breve, por lo qual, cada femibreve viene à tener vn compàs de valor: el femibreve se divide en dos minimas, que ambas juntas tienen el valor del femibreve, con que viene à tener cada minima medio compàs de valor: la minima se divide en dos feminimas, que ambas juntas tienen el valor de la minima, por lo qual, tiene de valor cada feminima la quarta parte de vn compàs: la feminima se divide en dos corcheas, que ambas juntas tienen el valor de la feminima, con que viene à tener de valor cada corchea, vn fragmento del compàs: la corchea se divide en dos semicorcheas, que ambas juntas tienen el valor de la corchea, por lo qual tiene de valor cada semicorchea, vn semifragmento del compàs: de todo lo qual se infiere, que en Canto de Organo ay ocho figuras cantables, divididas en dos clases, conviene à saber, en quatro esenciales, y en quatro diminutivas: las quatro esenciales, son, maximo, longis,

breve, y semibreve: las diminutivas, son minima, semiminima, corchea, y semicorchea: llamanse las quatro primeras, figuras esenciales, porque el compàs cumple en cada vna de ellas, las quatro iguales partes de su constitucion: y llamanse las otras quatro, figuras diminutivas, porque el valor de cada vna de por sí, no llega à la integridad de vn compàs, y así la minima (que es la de mas valor de las quatro figuras diminutivas) no llega su valor mas que à medio compàs, y en conclusion, para saber el valor de cada figura de las ocho por su orden, se declara en esta forma en comun estílo, diciendo que la maxima en compàsillo, tiene de valor ocho compases; el longo quatro, el breve dos, el semibreve vno, dos minimas valen vn compàs, y vna vale medio, quatro semiminimas valen vn compàs, y vna vale la quarta parte de vn compàs: ocho corcheas valen vn compàs, y vna vale el fragmento de vn compàs, diez y seis semicorcheas valen vn compàs, y vna vale el semifragmento de vn compàs: y se advierta, que las pausas equivalen el mismo valor cada vna, segun la denominacion de la figura à quien es afecta.

como queda dicho en el capitulo V. por lo qual la pausa afecta à la maxima, observará ocho compases de silencio: la de longo, observará quatro, y así. de las demás, respectiue.

### CAPITULO VIII.

#### *Del numero Binario.*

**E**L numero Binario, es quando (en compasillo, y en compás mayor) todas las figuras cada vna tiene el valor tanto, quanto dos de sus menores las mas proximas; esto es, como valer vn breve dos semibreues, vn semibreue dos minimas, vna minima dos feminimas, y así de las demás figuras; advirtiendò, que en el numero Binario, no crece, ni mengua el valor de las figuras, (ò ya sean eficientes, ò diminutivas) por causa del tiempo, empero menguan por causa de la denigracion; por lo qual se advierta, que quando en este numero la figura es blanca, que es su natural color) no crece, ni mengua en valor, solo crece por aggregation de puntillo de augmentation, (que sea puntillo, y su causa eficiente, se dirá en el capitulo XII. de este discurso) y quando la figura es negra, siendo breve,

pierde la quarta parte de su valor, y enton-  
 ces dicho breve, vale compàs, y me-  
 dio: y el semibreve, y minima, teniendo  
 denigración, pierden la mitad de su valor,  
 de manera, que el semibreve tendrá el  
 valor de medio compàs, y la minima, la  
 quarta parte de él: y se note, que quando  
 al semibreve negro le precede inmedia-  
 tamente breve negro, entonces dicho  
 semibreve tendrá tan solamente el valor  
 de medio compàs; y quando despues de  
 semibreve negro, se sigue inmediate-  
 te feminima, en tal caso, dicho semibre-  
 ve tendrá de valor tres partes de vn com-  
 pàs, que es el que tiene vna minima con  
 puntillo de augmentacion: todo lo que  
 hasta aqui se ha dicho, se debe entender  
 en el tiempo de compàsillo, porque en  
 el de compàs mayor, pierden todas las  
 figuras la mitad de su valor; de manera,  
 que la maxima tiene de valor quatro  
 compases, el longo dos, el breve vno, el  
 semibreve medio compàs, la minima va-  
 le la quarta parte del compàs, y quatro  
 minimas tienen el valor de vn compàs, la  
 feminima, vale vn fragmento del com-  
 pàs, y ocho feminimas tienen el valor de  
 vn compàs, la corchea, vale vn semifrag-  
 mento del compàs, y diez y seis corcheas,

tienen el valor de vn compás, la semicorchea, vale la mitad de vn semifragmento del compás, y treinta y dos semicorcheas, tienen el valor de vn compás: en este tiempo se mitan duplicados los movimientos del compás, considerando quatro movimientos en su constitucion; de manera; que sean consideradas quatro partes iguales en cada movimiento, que son diez y seis; y la division de estas diez y seis, hazen treinta y dos; lo qual, es la trigésima secunda division, considerada en los quatro movimientos actuales del compás, cuyo valor es la pronunciaciõ vellozissima de vna semicorchea; las pausas en este tiempo de compás mayor, se cuentan à la mitad menos que en el compasillo; de manera, que aviendo ocho pausas, se contaràn quatro, y aviendo quatro, se cuentan dos, y aviendo dos, se cuenta vna, y aviendo vna, se cuenta media, y aviendo media pausa, se passa en silencio vna espiracion, y las demas espiraciones de feminima, corchea, y semicorchea, se reducen à la mitad, *resp. bre.* Advertasse, que en quando à lo que queda dicho de la pérdida de valor que tienen en compasillo, el breve, y semibreve, quando son negros: se

debe entender lo mismo del longo, y breve en compás mayor, y las demás circunstancias, respecto de la mitad del valor à que se reducen las figuras.

## CAPITULO IX.

### *Del numero Ternario.*

**E**L numero Ternario, es quando todas las figuras, cada vna vale tanto, quanto tres figuras las mas cercanas, como es valer vn semibreve (siendo perfecto) tres minimas: este numero, es el tiempo de proporcion menor, llamado vulgarmente proporcionilla: el compás en este tiempo se halla desigual, pues consta de tres movimientos, en los quales se pronuncian tres minimas de igual valor: la primera se pronuncia en el primer movimiento, que es al dár; la segunda, y la tercera al alzar, efectuandose en el ascenso el segundo, y tercero movimiento; por lo qual el dár el compás ha de ser con presteza, y la detencion en el ascenso ha de tener duplicada la tardanza, respectiue del dár: Adviertase, que en este tiempo, las quatro figuras esenciales, se llaman figuras mayores, y las quatro diminuti-



vas se dizen figuras menores, de manera, que las figuras mayores, son maxima, longo, breve, y semibreve: las menores, son minima, feminima, corchea, y semicorchea: la maxima, longo, breve, y semibreve, tienen tanto valor, quanto en el compasillo, excepto el breve, y semibreve, pues para integrar su valor, es necesario posposicion inmediata de figura mayor, o puntillo que perficione, y no siendo assi, perderà cada figura de estas el valor de vna minima: tres minimas, valen vn compàs, (y lo mismo valen tres feminimas, pues estas no menguan por la denigracion) seis corcheas, valen vn compàs, y doze corcheas tambien vn compàs: quando el breve no se hallare con figura mayor inmediata ante si, o con pausa equivalente, será el valor de dicho breve, el mismo que el de cinco minimas, y si al semibreve acaeciére lo mismo, en tal caso, dicho semibreve tendrá el valor de dos minimas, y si viniere el semibreve al alzar el compàs, entónces (aunque tenga figura mayor, o pausa equivalente ante si) no excede su valor de dos minimas: y si à vn semibreve se le figuere inmediato otro semibre-

ve de valor de dos minimas, en este caso, el precedente no pierde ningun valor, y lo mismo en su modo, se entiende con el breve: quando el breve es negro, tiene el valor de quatro minimas, y el semibreve siendo tambien negro, tiene el valor de dos minimas, no excediendo de este valor, aunque se le siga inmediata figura mayor, por causa de la denigracion; empero, aunque dicho semibreve sea negro, si se halla agregado de puntillo de augmentacion, en este caso, vale tres minimas, que siempre suele introducirse al alzar el compás: asimismo se advierta, que por figura mayor, se entiende serlo tambien las pausas equivalentes, á figuras mayores, por lo qual, si inmediatamente se siguiere al breve, ó semibreve pausa equivalente á figura mayor, quedarán dichas dos figuras con la perfeccion de su intrinseco valor; empero, aunque se le siga inmediatamente figura menor, á pausa equivalente de figura mayor, no se le disminuye ningun valor á dicha pausa; y se advierta, que la pausa de minima, no tiene valor de medio compás, sino tan solamente la tercera parte, cuyo valor, es el de la minima.

El tiempo de proporcion mayor, es quando las figuras pierden la mitad del valor que tienen en el de proporcion menor, de manera, que la maxima vale quatro compás, el longo dos, el breve yno, tres semibreves, valen vn compás, seis minimas valen vn compás, seis semiminas lo mismo. (aunque algunos Compositores los dan el valor de corcheas) doze corcheas vn compás, y veinte y quatro semicorcheas, valen tambien vn compás; por figura mayor en este tiempo, se entienden maxima, longo, y breve, las demas, todas son figuras menores. Adviertasse, que el longo, y el breve, padecen en este tiempo las mismas casualidades que el breve, y el semibreve en proporcion menor, en quanto à la perdida de sus valores, por causa de no tener figura mayor ante si, y assimismo por denigracion; considerando aqui al longo, como alli el breve, y al breve aqui, como alli el semibreve, y al semibreve aqui, como alli la minima: con diferencia, que el puntillo que alli perfecciona, es de augmentacion, y aqui es de perfeccion, los efectos, y formas de estos puntillos, se declarará en los capitulos XIII. y XIV. de este discurso.

se advierta, que en este tiempo, los movimientos del compás, son al contrario que en proporcion menor, pues aqui se pronuncian tres semibreves en el discurso de vn compás: el primero, y segundo semibreve, se pronuncian en el primer movimiento, que es al dár, y el tercero al alzar; por lo qual el dár el compás, tiene duplicada detencion, que la tiene el ascenso: las pausas, se quentan à la mitad menos que en proporcion menor, excepto, que la pausa que en dicha proporcion vale vn compás, en proporcion mayor vale terceta parte, que es el valor de vn semibreve.

## CAPITULO X.

*De la sexquialtera menor, y mayor.*

**E**L tiempo de sexquialtera menor, y mayor, es afecto al numero Binario, y Ternario; es afecto al numero Binario, porque los movimientos del compás son iguales, y es afecto al numero Ternario, porque son pronunciadas tres figuras al dár, y tres al alzar; de manera, que en el tiempo de sexquialtera menor, se pronuncian tres minimas al movimiento de dár el compás, y otras tres

nes al alzar : la maxima , vale en este tiempo quatro compases , el longo dos , el breve vno , el semibreve vale medio compas , seis minimas valen vn compas , seis seminimas lo mismo , doze corcheas , valen vn compas , y veinte y quatro semicorcheas valen tambien vn compas : y es de advertir , que el breve , y semibreve , padecen en este tiempo la misma disminucion de valor , que en proporcion menor , hallandose sin figura mayor ante sí , ò sin puntillo , ò pausa equivalente à figura mayor , ò por denigracion : las pausas se quentan aqui , como en proporcion mayor ; advirtiendo , que la pausa de semibreve , que en dicha proporcion mayor vale la tercera parte de vn compas , vale aqui medio compas . En el tiempo de sexquialtera mayor , vale la maxima dos compases , el longo vno , el breve vale medio compas , seis semibreves , valen vn compas , doze minimas vn compas , veinte y quatro corcheas vn compas , y quarenta y ocho semicorcheas , valen tambien vn compas : el longo negro , vale ocho minimas , el breve negro quatro , el semibreve ( ò ya sea blanco , ò negro ) vale dos minimas , y la minima no tiene mas , ni menos valor ,

siendo blanca, que siendo negra da distincion del valor del longo, y breve en este tiempo, (por no tener ante si figura mayor, puntillo, ò pausa equivalente a figura mayor) corre la misma pariedad que en proporcion mayor: el compas tiene los movimientos duplicados, a los de sexquialtera menor: las pausas, se cuentan en la misma conformidad que en dicha sexquialtera menor, aunque de buena razon, se debian contar a la mitad menos, por causa de disminuirse las figuras cantables en este tiempo a la mitad menos del valor, respectivo del que obtienen en sexquialtera menor; pero el contarse así, es por evitar confusion. Hallasse en la Musica, mucha mas diversidad de tiempos, que en ellos reciben, y pierden las figuras sus valores, esto es, en el genero multiplex, y submultiplex: las especies del genero multiplex, son dupla, tripla, quadrupla, &c. en la dupla pierden las figuras la mitad de su valor, en la tripla se pronuncian tres semibreves en compas Ternario, contra uno en compas Binario, en la quadrupla, pierden las figuras las tres partes de su valor, y así de las demas siguientes, hasta la decupla: las especies del genero submultiplex

son subdúplica, subtríplica, subquadrúplica, &c. en la subdúplica, reciben las figuras duplicada parte mas de su valor, la subtríplica no es practicable, por ser inreducible la cantidad de tres figuras en la mensura de vn compás Binario, lo qual, es perteneciente al Ternario: en la subquadrúplica, reciben las figuras las tres partes mas de su valor, *¶* *Se de reliquit.* Quien tuviere afecto de enterarse por extenso de esta materia, vea el libro 2. de la Arithmetica de Boecio, y el libro 4. de la Practica de Gasoro, y el tractado de Proportione de Montanos, y el libro 19. del Melopoeo de Zetone, y el libro 2. del Porque de la Musica de Lorente, que aqui no se trata de estas proporciones por el poco uso de ellas, y por no dilatar este discurso. Tambien ay otro genero de Canto mensurable, en el qual reciben, y pierden los valores todas las figuras, assi tacitas, como expresas, y esto es en tres partes, que son modo, tiempo, y prolation, assi en numero Ternario, como en el Binario, atribuyendo el modo à la maxima, y al longo: el tiempo al breve, y la prolation al semibreve; dividiendose el modo, en mayor, y menor: el tiempo, en perfecto, e imperfecto: la

prolacion, tambien en perfecta, è imperfecta: omittesle el tratar de todo esto, por la razon sobredicha, remitiendolo a los Autores citados.

## CAPITVLO XI.

*Que sea punto en Musica, y sus efectos.*

**E**L punto en Musica, no es considerado como en la Geometria, pues el punto en la Geometria, se considera *per principium magnitudinis*, el qual (como se expresa en Margarita Philosophia) no tiene parte ninguna, y es indivisible: consideraste el punto en Musica, segun lo expresa Franquino Gasforo, diziendo: *Punctus, est minimum quodam figuram, qui vocalis accidentaliter proponitur, vel postponitur, vel interponitur*. Punto en Musica, es cierta señal pequeña, agregada accidentalmente à las figuras, puesto à vn lado de las de ellas, u encima, u debaxo: este punto, haze quatro efectos en las figuras cantables: esto es aumentar, perficionar, alterar, y dividir: llamasse vulgarmete puntillo, à diferencia de las figuras, por quanto los Musicos, comunmente llaman puntos à las figuras, y por ser su cuerpo pequeño.

Marg. Philosoph. lib. 6. tract. 1. cap. 2.

Franq. Gas. lib. 2. cap. 12.



se le dà el nombre diminutivo; con que de lo dicho se faça, que ay vn puntillo efectible de quatro diversas significaciones; conyene à saber, puntillo de aumentacion, puntillo de perfeccion, puntillo de alteracion, y puntillo de division; y no por esto se ha de dezir, que ay quatro puntillos, (segun la opinion de la mayor parte de los Musicos) sino, que es vn puntillo efectible de quatro diversas significaciones; la prueba de esto, lo declara la experiencia en el Sol, del qual proceden quatro diversos efectos; conyene à saber, alumbrar, calentar, endurecer, y ablandar; y no por esto se ha de entender que ay quatro Soles, que cada vno influya su efecto, pues claramente se ve, que no ay mas de vn Sol, el qual haze los dichos quatro diversos efectos; de lo qual se infiere con evidencia, que porque se diga puntillo de aumentacion, puntillo de perfeccion, puntillo de alteracion, y puntillo de division, no por esto se ha de entender, que ay quatro puntillos, que cada vno influye su efecto; sino que solo es vn puntillo, esto es, en quanto aumenta, en quanto perficiona, y en quanto divide à las figuras: tambien suele aver puntillo de disminucion,

el qual no está puesto en uso, por cuya causa no se trata aquí de él: y es de advertir, que estos quatro generos de puntillo, solo hazen sus efectos en figuras cantables, y no en pausas.

## CAPITULO XII.

### *Del puntillo de aumentacion.*

**E**L puntillo en quanto aumenta, se llama puntillo de aumentacion, el qual, es general à todos los tiempos, así en el numero Ternario, como en el Binarío: su situacion, es en lo superior de la figura, à la parte de la mano derecha, cuyo efecto, es aumentarla la mitad mas del valor que tiene: esto es, que en el numero Binarío, el breve que *per se* vale dos compases, con la agregacion de dicho puntillo, valdrà tres, el semibreve *per se* vale un compàs, y con la agregacion del puntillo, valdrà compàs, y medio, y así de las demás figuras esenciales: la minima, tiene *per se* el valor de medio compàs, y la agregacion del puntillo, la aumenta una semiminima mas de valor, con el qual aumento, tendrá dicha minima las tres partes de un compàs de valor: y así se considerará en

Las demás figuras diminutivas; y lo mismo es en el número Ternario; de manera, que à las figuras mayores aumenta la mitad más de su valor, y siendo en proporción menor, al semibreve aumenta el valor de vna minima, y à la minima, el de vna corchea, &c. y siendo en proporción mayor, al breve le aumenta el valor de vn semibreve, y al semibreve, el de vna minima, &c. la forma, y cuerpo de este puntillo es el de las quatro diversas significaciones, es así.

### CAPITULO XIII.

#### *Del puntillo de perfeccion.*

**E**L puntillo en quanto perfecciona, se llama puntillo de perfeccion, el qual se halla en las cantorias del número Ternario; su situacion la tiene encima de la figura, cuyo efecto es perfeccionar aquella figura que debaxo de si tiene, la qual fuera imperfecta, por accidente de tener figura menor ante si, ó pausa equivalente à figura menor: y es de advertir, que este puntillo, no es cambiable del modo que lo es el de aumentacion, sino tan solamente vna señal indicativa para preservar de imperfeccion à

la figura, y conseruarla en su integro valor, segun queda dicho en el capitulo IX. de este discurso,

## CAPITVLO XIV.

### *Del puntillo de alteracion.*

**E**L puntillo en quanto altera, se llama puntillo de alteracion, el qual se halla en las cantorias del numero Ternario; su situacion la tiene à la parte alta entre las figuras, antes de llegar donde se ha de hazer la alteracion à vn lado de la figura, algo mas desviado que el puntillo de aumentacion: concurre (por la mayor parte) este puntillo, quando ay tres figuras menores entre dos mayores, ò cinco menores delante de vna mayor: su efecto, es duplicar el valor à la segunda figura menor siguiente, para cumplir con la figura precedente el numero Ternario, pues segun dize la regla: *Alteratio eadit in secundam figuram semper.* y es de advertir, que este puntillo tambien se halla, quando ay dos figuras menores entre dos mayores; pero con circunstancia, que la primera figura mayor, ha de ser perfecta, y entonces, se efectua la alteracion en la segunda figura menor.

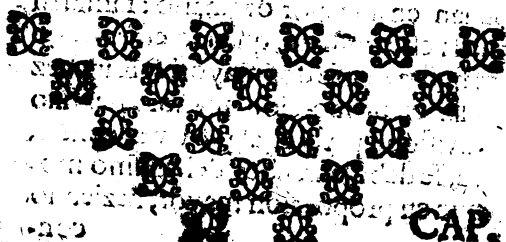
depreciandola el valor, y no siendo así, no será entonces puntillo de alteracion, sino de division: asimismo se advierrá, que en figuras negras, nunca ay alteracion, y este puntillo tambien es inmutable como el de perfeccion.

CAPITULO XV.

Del puntillo de division.

**E**L puntillo en quanto divide, se llama puntillo de division, el qual se halla en proporcion mayor, quando están dos figuras mejores entre dos mayores: su efecto es dividir las, haziendo ambas figuras mayores imperfectas: su situacion, es à la parte inferior entre las figuras menores, y en esto difiere el puntillo de division, al de alteracion; porque dicho puntillo de division, indica que no ay alteracion en el ultimo semibreve; y que las figuras menores, se quedan en su valor ordinario: tambien se halla este puntillo, quando están tres, ó más figuras entre dos mayores. Rara vez se halla en proporcion menor, puntillo de division; pero si alguna vez concurre, se debe entender del mismo modo que en proporcion mayor, haziendo

consideracion de los breves en propo-  
 cion mayor, ser semibreves en propo-  
 cion menor, y los semibreves en pro-  
 porcion mayor, minimas en proporción  
 menor. Este puntillo, tambien es incan-  
 table, así como el de perfeccion, y alte-  
 racion. Otros diversos efectos ay de au-  
 mentar, y disminuir los valores à las fi-  
 guras, que es por semiplenitud; siendo la  
 mitad de la figura blanca, y la otra mitad  
 negra; y asimismo cantando en numero  
 Binario, hallandose algunas figuras en su  
 discurso, que denotan proporecion, aun-  
 que no señale diferente tiempo, se canta-  
 rán en numero Ternario, las quales fi-  
 guras, son llamadas *Hemiale*. Omitte el  
 tratar de esta materia, por el poco uso  
 de estas formalidades, y la abreviatura de  
 este discurso; y asimismo de las figuras  
 ligadas, por ser cosa muy ma-  
 nifiesta à todo Musico  
 practico.



CAPITULO XVI.

De las señales que se hallan en

Canto de Organo.

**H** Allanse en Canto de Organo siete señales, que son incantables, las quales son, p<sup>a</sup>usa, sus<sup>t</sup>enido, b<sup>m</sup>ol, can<sup>o</sup>n, r<sup>e</sup>pe<sup>o</sup>cion, g<sup>u</sup>ion, y c<sup>a</sup>lde<sup>r</sup>on: los efectos de las p<sup>a</sup>usas, ya quedan declarados. ~~.....~~: el sus<sup>t</sup>enido, sirve para hazer fuerte el punto, o figura donde se halla: el b<sup>m</sup>ol, sirve para hazer r<sup>e</sup>miso, o blando el sonido de la figura a quien señala: el can<sup>o</sup>n, da a entender que en la figura donde esta se introduce la voz que sigue, o ya sea en vniforme, diap<sup>a</sup>rone, subdiap<sup>a</sup>rone, diat<sup>a</sup>ctaron, subdiat<sup>a</sup>ctaron, diap<sup>a</sup>san, subdiap<sup>a</sup>san, o en otra qualquiera especie: la r<sup>e</sup>pe<sup>o</sup>cion, significa que se repita lo ya cantado: el g<sup>u</sup>ion, demuestra el Signo en que estala figura del siguiente renglon: y el c<sup>a</sup>lde<sup>r</sup>on, es un medio ornato a la parte inferior, el qual se halla en el fin<sup>e</sup>cimiento de la obra.

Fin de el Segundo Libro del Canto de Organo.

ONCECIENTOS Y CINCUENTA Y CINCO



*Cantantibus Organis Cæcilia*

*Domino decantabat.*

**DISCURSO TERCERO**  
Del Contrapunto.



## CAPITVLO I.

*Que sea Contrapunto.*

**C**ontrapunto, es vna lid sonora, reducida à la concordia de las voces, cuya armonia, forma agradable consonancia en diversos tonidos, proporcionados en numero: llamasse el Contrapunto, Canto Rithmico; cuya apelacion, se deriva de esta palabra *Rithmimachia*: y *Rithmimachia*, segun dize Moya) se dize de *Rithmos*, (que significa numeros) y *Machias*, que es pelea, que vnidas las silabas de esta palabra, quiere dezir pelea de numeros; cuyo objeto, es contraponer sus especies al sonido del Cantollano, y como los Musicos comunmente llaman punto a la nota, o figura del Cantollano, y son opuestas las especies del Contrapunto al sonido de la voz del Cantollano, por esta razon, es llamado Contrapunto, cuya definicion, (segun refiere Bacheo) es esta: *Contrapunctus, est quasi Contrapositis vocibus concors concentus arte probatus; vgl est numerus ex diversitate consonantiarum constitutus.* Contrapunto, es vn contento acorde, formado con voces quasi con-

Moya lib.  
1. cap. 6.

Bach. lib.  
1. cap. 2.

expuestas: ò es, numero constituido de  
diversidad de consonancias.

## CAPITULO II.

*Que sea consonancia.*

**C**onsonancia, quiere dezir *quasi si-*  
*mul sonancia*: es la consonancia,  
vn sonido acorde, formado de  
tal modo, que percibe el oido agrado, y  
suavidad; cuya definicion, (segun Iacobo  
Fabro) es esta: *Consonantia, est sonus, qui*  
*sonat, dulciterque auribus concenit.* Con-  
sonancia, es vn sonido, el qual llega dul-  
zemente à los oídos: y es de advertir,  
que vna voz, ò vn solo sonido, no pue-  
de formar consonancia: la razon es, por-  
que (segun dize Aristoteles) la conso-  
nancia, es vna razon de numeros en la  
qualidad aguda, y grave, de donde se in-  
fiere, que en vna voz sola, no puede aver  
consonancia, pues la consonancia, nace,  
quando diversos sonidos se vhen con-  
cordablemente en vn cuerpo, estando  
sostenida con proporcion, resultando  
de aquella razon de numeros la  
constitucion de la conso-  
nancia.

Iacob. Fa-  
br. Stapu-  
lense, lib. 3.

Aristot. en  
el pr. del 2.  
de los Pos-  
terio.

## CAPITULO III.

*Que sea disonancia.*

**L**A disonancia, nace quando los sonidos no se vien concordablemente, cuya distincion, (segun Boecio) es esta: *Disonantia, est duorum sonorum dar a collisio, atque aspera vocis commixtio.* Disonancia, es vn aspero encuentro de dos sonidos, o vna mezcla aspera de voz por lo qual se debe entender, que la disonancia, no es Musica: la razon es, porque la disonancia nace, quando los sonidos no se vien bien vnos con otros, por falta de la proporcion que se halla entre ellos, entendiendose los vnos a los otros, lo qual es contrario al efecto de la armonia, pues la Musica es armonia, o es, constituida de diversas especies proporcionadas en numero; *sed fit est, que la disonancia, no contiene proporcion, por no constituirse en razon de numeros, luego no estando constituida en numeros proporcionables, no puede resultar sonidad, ni armonia, ni consonancia, no ay consonancia, no ay Musica, con que de esto se infiere, que la disonancia no es Musica.*

Boec. lib.  
2. sup. Mu-  
sic. cap. 8.  
fol. 3.

## CAPITULO IV.

De las especies simples.

**E**species en Musica, es cierta forma de obrar por numero, la sonori-  
dad de las consonancias; cuya  
definicion, (segun San Isidoro) es esta  
*Species, sunt particule consonantiarum*  
las especies; son fragmentos de las con-  
sonancias; toda la diversidad de conso-  
nancias de que se forma el Contrapunto,  
y Composicion de la Musica se reduce  
a quatro especies simples, las quales son  
unifonus, tercera, quinta y sexta y asy  
mismo ay tambien otras tres especies  
simples disonantes, que son segunda,  
quarta y septima, las quales se introdu-  
cen entre las consonantes con las ligadu-  
ras y clausulas.

Es de advertir, que el unifonus no  
es consonancia la razon es, porque to-  
da consonancia de esta generacion se  
divide en dos sonidos, uno por el grave, y por el  
agudo, los quales hacen una mixtion de  
sonido bajo, y alto: el unifonus no tiene  
ninguna de estas calidades, porque es un  
solo sonido; luego inferese con eviden-  
cia, que el unifonus no es consonancia.

Div. Igd.  
in lib. 1.  
Origin.

**Empero**, es principio de consonancia, así como la vnidad en la Arithmetica, declarandolo Aristoteles por estas palabras: *Sicut vnitas non est numerus, sed principium numeri, ita vnisonus non est Musica, sed principium Musica:* así como la vnidad no es numero, mas es principio de numero, de la misma manera, el vnisonus no es Musica, **empero** es principio de Musica.

**CAPITVLO V.**

*Del numero de las especies simples.*

**L**As especies simples de Contrapunto, segun naturaleza, no son mas, ni menos de siete: la razon es, porque no son mas, ni menos de siete las discrepancias de los sonidos que constituyen la especie diapason: de estas siete especies, las quatro son consonantes, y las tres disonantes: las consonantes, son vnisonus, tercera, quinta, y sexta: las disonantes, son segunda, quarta, y septima: de las quatro especies consonantes, las dos son perfectas, y las otras dos imperfectas: las perfectas, son vnisonus, y quinta: las imperfectas, son tercera, y sexta: se de advertir, que para comprehender las

las distancias de las voces en toda su amplitud, se ha de considerar la composicion de todas las especies procedidas de estas siete especies simples, octava en alto inclusive: por lo qual los Musicos Prácticos, comúnmente reducen las especies de Contrapunto, en número de veinte y dos, comenzando la composicion de ellas, desde la octava, que es compuesta del unísonus, por ser su fondo correspondiente en todo con el de el unísonus; y dicha especie octava, es fin y término del diapasón en la parte simple, y principio de otro en la parte compuesta; y en esta forma, es la composicion de todas las demás especies, como se dice en el capítulo siguiente.

## CAPITULO VI.

*De la composicion de las especies.*

**L**A forma, y orden, que estas especies llevan en su composicion, procede aumentando sobre qualquiera especie simple siete puntos; y aquella especie que inmediatamente se sigue despues de los siete puntos, es compuesta de la simple, y tiene el mismo fondo, aunque en diferente calidad,

esto es, ó en aguda, ó en sobteaguda, y tambien está situada en vn mismo Signo: esto es en el nombre, y no en la qualidad, y la misma forma tiene la composición de las demás especies, por amplia que sea su extensión.

Para facilitar la inteligencia de esta regla, se declara en la manera siguiente: añadiendo sobre el vniformis siete puntos, hazen ocho, y aquella especie se dice octava, la qual es compuesta del vniformis; y añadiendo sobre la octava otros siete puntos, hazen quince, y aquella especie se dice quincena; la qual es compuesta de la octava: y añadiendo sobre la quincena otros siete puntos, hazen veinte y dos, y aquella especie se dice veinte y dosena, la qual es compuesta de la quincena: esta especie veinte y dosena, es la última que cuentan los Musicos en las especies de Contrapunto. Bolviendo á la parte simple, se sigue la tercera, y añadiendo sobre dicha especie tercera siete puntos, hazen diez, y aquella especie se dice decena, la qual es compuesta de la tercera: y añadiendo sobre la decena otros siete puntos, hazen diez y siete, y aquella especie, se dice diez y setena, la qual es compuesta de la decena: añadiendo

do sobre la quinta siete puntos, hazen doze, y aquella especie se dize dozena, la qual es compuesta de la quinta: y añadiendo sobre la dozena otros siete puntos, hazen diez y nueve, y aquella especie, se dize diez y novena, la qual es compuesta de la dozena: añadiendo sobre la sexta siete puntos, hazen trece, y aquella especie se dize trecena, la qual es compuesta de la sexta: y añadiendo sobre la trecena siete puntos, hazen veinte, y aquella especie se dize veintena, la qual es compuesta de la trecena: esta misma forma, y orden observa la composición de las especies consonantes, de manera, que añadiendo sobre la segunda siete puntos, hazen nueve, y aquella especie se dize novena; la qual es compuesta de la segunda: y añadiendo sobre la novena siete puntos, hazen diez y seis, y aquella especie se dize diez y seña, la qual es compuesta de la novena: añadiendo sobre la quarta siete puntos, hazen once, y aquella especie se dize onцена, la qual es compuesta de la quarta: y añadiendo sobre la onцена siete puntos, hazen diez y ocho, y aquella especie se dize diez y ochena, la qual es compuesta de la onцена: añadiendo sobre la septima siete puntos,



hazen catorce, y aquella especie se dice catorcena, la qual es compuesta de la septima: y añadiendo sobre la catorcena siete puntos, hazen veinte y vno, y aquella especie se dice veinte y vna, la qual es compuesta de la catorcena.

Esta forma, y orden, se ha de observar en la composicion de las especies que excedieren de la veinte y dosena à mas excelitud, y si esto se reduciere à la consideracion, mirando al numero en toda su amplitud, serà proceder en infinito.

### CAPITULO VII.

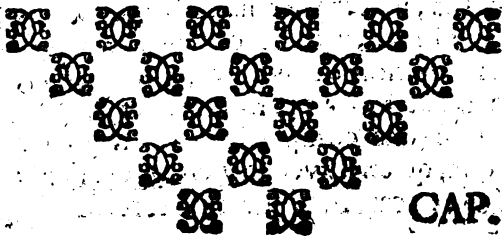
*De la descomposicion de las especies, inquirendo su origen.*

**P**ara entender de que especie simple procede, y se compone qualquiera especie, desde la veinte y dosena, hasta el vnisonus, se ha de executar al contrario que queda dicho en el capitulo antecedente, por lo qual, se ha de disminuir el numero septenario, y retrocediendole, se hallarà la especie original; de manera, que quitando siete puntos de qualquiera especie, la especie que inmediatamente quedare quitados los siete pun-

puntos, aquella es do. quien se compo-  
 da que se quito el siete: para inteligencia  
 de esta regla, se declara en la manera si-  
 guiente: para entender de que especie  
 está compuesta la veinte y dosena, se di-  
 rá, quien de veinte y dos, quita siete,  
 quedan quinze, que es quinceña; de la  
 qual está compuesta la veinte y dosena, y  
 quitando siete puntos à la quinceña, que-  
 dan ocho, que es la octava; de la qual es  
 compuesta la quinceña: y quitando à la  
 octava siete puntos, queda una; que es  
 vnisonus, del qual es compuesta la octa-  
 va: facasse por esta cuenta, que la veinte  
 y dosena está compuesta de tres especies  
 en octavas precedentes, que son quince-  
 ña, octava, y vnisonus, siendo el vniso-  
 nus, el origen de la octava, quinceña, y  
 veinte y dosena: para entender de que  
 especie está compuesta la veintena, se di-  
 rá, quien de veinte, quita siete, quedan  
 en trece, que es treceña; de la qual está  
 compuesta la veintena, y quitando siete  
 puntos à la treceña, quedan en seis; que  
 es sexta, de la qual es compuesta la trece-  
 ña: facasse de aquí, que la veintena está  
 compuesta de dos especies en octavas  
 antecedentes, que son treceña, y sexta,  
 siendo la sexta, el origen de la treceña, y

veintena : para entender de que especie está compuesta la decinovena, se dirá, quien de diez y nueve, quita siete, quedan en doze, que es dozena, de la qual es compuesta la decinovena, y quitando siete puntos á la dozena, quedan en cinco, que es quinta, de la qual es compuesta la dozena: sacasse de aqui, que la decinovena está compuesta de dos especies en octavas precedentes, que son dozena, y quinta; siendo la quinta el origen de la dozena, y decinovena : para entender de que especie está compuesta la decisetena, se dirá, quien de diez y siete, quita siete, quedan en diez, que es decena, de la qual es compuesta la decisetena, y quitando siete puntos á la decena, quedan en tres, que es tercera, de la qual es compuesta la decena : sacasse de aqui, que la diez y setena está compuesta de dos especies en octavas antecedentes, que son decena, y tercera, siendo la tercera, el origen de la decena, y diez y setena : esta misma forma, y orden, se ha de observar en la decomposicion de las especies disonantes, de manera, que para entender de que especie está compuesta la veinte y vna, se dirá, quien de veinte y vno, quita siete, queda catorce, que es catorcena, de

la qual es compuesta la veinte y vna, y quitando siete puntos à la catorcena, quedan en siete, que es septima, de la qual es compuesta la catorcena: sacasse de aqui, que la veinte y vna, està compuesta de dos especies en octavas precedentes, que son catorcena, y septima, siendo la septima, origen de la catorcena, y veinte y vna: con esta declaracion, se puede venir en la inteligencia de la descomposicion de las otras especies disonantes restantes, y de qualesquiera especies, assi disonantes, como consonantes, reduciendolas à su origen por muy dilatada que sea su excelitud: es de advertir, que quando no se puede quitar el numero septenario de alguna especie, será la tal especie simple, y no compuesta, de lo qual se infiere, que la octava, es la primera especie compuesta.



## CAPITVLO VIII.

*Declaracion de las situaciones de las especies consonantes, en Contrapunto suelto sobrebaxo.*

**A**Y dós generos de Contrapunto, en dos diversas qualidades; el primero genero, es Contrapunto sobrebaxo, en el qual, canta el baxo el Cantollano, y el tiple canta el Contrapunto; y el segundo genero, es Contrapunto sobre tiple, en el qual, canta el tiple el Cantollano, y el baxo canta el Contrapunto.

Por lo qual, la inteligencia de la forma, y composicion de las especies consonantes en el Contrapunto suelto sobrebaxo, se reconoce su evidencia por las situaciones de los Signos, segun se cuentan en la mano musical, y juntamente atendiendo à los espacios, y lineas que se hallan en la cantoria del Cantollano; contando vn Signo en espacio, y otro Signo en linea; esto es, contando los Signos, espacios, y lineas, desde el punto del Signo que se halla el Cantollano *inclasi- ve* à la parte superior. Para inteligencia de esta regla, se declara en la forma siguiente.

Dasse caso, q̄ el punto de Cantollano; es *ut*, cuya voz se halla en el Signo *Cfaut grave*. Para entender las situaciones de las especies que contraen consonancia con dicha voz *ut*, se contará desde el mismo sitio del punto de Cantollano, y allí se dice *uno*, y aquella especie, es unisonus, por hallarse el Cantollano, y Contrapunto en un mismo Signo. Para reconocer las situaciones de las especies consonantes siguientes, se ha de contar siempre inclusivo, dando principio en el dicho *ut* de *Cfaut grave*, (que es el unisonus) y contando tres puntos inclusive, (que representan tres Signos) se reconocerá, que la tercera se halla en el *mi* de *Elami grave*. Y contando desde el dicho unisonus cinco puntos, se reconoce, que la quinta se halla en el *sol* de *Gsolreus agudo*. Y contando asimismo desde dicho unisonus seis puntos, se reconoce, q̄ la sexta, se halla en el *la* de *Alavire agudo*. Finalmente, para reconocer la primera especie compuesta, se contará desde dicho unisonus ocho puntos, y se hallará la octava en el *fa* de *Csolfaut agudo*, cuyo complemento, constituye perfectamente al Diapason, reconociéndose que en dicho Signo, *fa* finaliza el Diapason en la parte superior.

ple, y el *ut* dà principio à otro Diapason en la parte compuesta. Y en esta forma, se obrará en la composicion de todas las demas especies consonantes, en toda su extension, atendiendo a su origen. Advertase, que en qualquiera consonancia, se halla siempre vna especie menos de las voces que tiene; de manera, que vna tercera tiene tres voces, y dos especies, esto es, que siendo tercera myor, tiene dos tonos integros, y si es menor, tiene vn tono, y vn semitono, y à este modo se debe considerar en todas las consonancias mayores, y menores: dizelo Boecio por estas palabras: *Consonantiarum semper vna minus species erit, quam fuerit voces: ita Diatbesaron, que quatuor habet voces, tres habet species, Diapente, quatuor voces, quatuor species: denique Diapason, octo voces, sed septem species.*

Boec. lib.

4. cap. 17.

suz Mu-

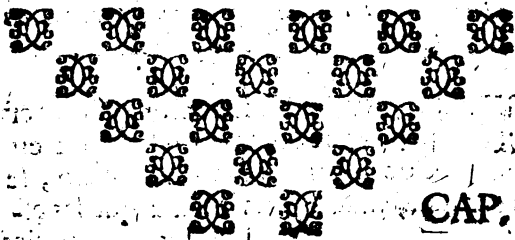
fiz.

## CAPITULO IX.

*Declaracion de las especies disonantes en Contrapunto suelto sobrebaxo.*

**P**ara entender las situaciones de las especies que contraen disonancia en Contrapunto suelto sobrebaxo, se ~~expone~~ en la misma forma que las es-

pecies consonantes, atendiendo à la voz: *ut* e n el Signo *Cfaut* grave: por lo qual contando desde el dicho *ut* de *Cfaut* grave dos puntos inclusive, (que representan dos Signos) se reconoce, que la segunda, se halla en el *re* de *Dsolre* grave; y contando desde el dicho *ut* de *Cfaut* quatro puntos, se reconoce, que la quarta se halla en el *fa*, de *Ffaut* grave; y contando desde el dicho *ut* de *Cfaut* siete puntos, se reconoce, que la septimá se halla en el *mi* de *Bfabemi* agudo; y finalmente para reconocer la situacion de la primera especie disonante compuesta, se contará desde dicho *ut* de *Cfaut* grave nueve puntos, y se halla la novena en el *re* de *Dlasolre* agudo, la qual es compuesta de la segunda; y en esta forma se obrará en la composición de las demás especies disonantes en toda su amplitud, atendiendo à su origen.





## CAPITULO X.

*Regla cierta para comprehender la extension de todas las especies consonantes, y disonantes, atendiendo à su origen.*

**P**Ara comprehender con facilidad las especies consonantes en toda su extension, se ha de atender à su origen, y à la octava, que es la primera especie compuesta: esto es, que à la decena, dezifetena, y à todas sus demás compuestas, se han de considerar tercera, de cuya especie proceden; à la docena, dezinovena, y à todas sus demás compuestas, se han de considerar quinta, en cuya especie tienen su origen; à la trecena, veintena, y à todas sus demás compuestas, se han de considerar sexta, pues en dicha especie tienen su principio; à la quincena, veinte y dosena, y à todas sus demás compuestas, se han de considerar octava, pues de dicha especie dimana su composicion: en las especies disonantes, corre la misma formadad, de manera, que à la novena, diez y seisena, y à todas sus demás compuestas, se han de considerar segunda, de la qual especie tienen su principio; à la onzena, diez

diez y ochena, y à todas sus demás compuestas, se han de considerar quarta, de cuya especie proceden; à la catorceña, veinte y vna, y à todas sus demás compuestas, se han de considerar septima, cuya especie es origen suyo: con lo dicho, se facilita la comprehension de todas las especies, (reconociendo su origen) en la amplitud mas excelsa de sus situaciones, y si se queda en la consideracion, será proceder en infinito.

## CAPITULO XI.

*Del Contrapunto suelto sobretiple.*

**H**Asta aqui se ha tractado del Contrapunto sobrebaxo; siquiese agora el segundo genero de Contrapunto, que es Contrapunto sobretiple, el qual, se practica al contrario que el de sobrebaxo, de manera, que el tiple canta el Cantollano, y el baxo canta el Contrapunto: advitiendo, que los puntos del Cantollano, se transportan todos ellos, octava en alto de los Signos en que están situados: la razon es, porque el tiple, es voz vehemente, y alta, por cuya causa, los puntos que en Cantollano, se hallan en signos graves, son transportados à la

qualidad aguda, y los puntos que se hallan en Signos agudos, ascienden á la qualidad sobreaguda.

CAPITULO XII.

*Declaracion de la conversion de las especies consonantes, y disonantes de Contrapunto sobrebaxo, en Contrapunto sobreuple.*

**E**N Contrapunto sobreuple, se convierten las especies al contrario de lo que son en Contrapunto sobrebaxo, de manera, que las especies que en Contrapunto sobrebaxo, se cuentan desde el punto de Cantollano á la parte superior, en este de sobreuple, se cuentan desde el punto de Cantollano á la parte inferior, de lo qual se sigue, que el uníonus, se halla octava arriba, y la octava, se halla octava abaxo: la septima de sobrebaxo, se convierte segunda en sobreuple: la sexta, en tercera: la quinta, en quarta: la quarta, en quinta: la tercera, en sexta: la segunda, en septima: y el uníonus, se convierte en octava: para facilitar la inteligencia de esta regla, se declara en la forma siguiente, todo lo qual, es al contrario de lo que queda dicho en el capítulo VIII.

así, daffe caso, que el punto de Cantollano,  
 no, es, *ut*, cuya voz se halla en el Signo  
*Cfaut* grave: esta voz *ut*, se transporta al  
 Signo *Csolfaut* agudo: para entender las  
 situaciones que contraen consonancia  
 con dicha voz *ut*, se contará desde la línea  
 donde se halla dicho *Csolfaut* agudo en la  
 cantoria del Cantollano, y allí se dize *uno*,  
 y aquella especie, es *unifonus*, por hallarse  
 el Contrapunto, y Cantollano en vn mis-  
 mo Signo: para entender las especies con-  
 sonantes siguientes, se han de contar siem-  
 pre inclusive los Signos, líneas, y espacios,  
 desde la parte superior à la inferior; y dan-  
 do principio en el *unifonus*, (que esto es  
 regla general) se contarán tres puntos (que  
 representan tres Signos) de lo qual, se re-  
 conoce, que la tercera, se halla en el *la* de  
*Alamire* agudo; y contando desde el dicho  
*unifonus* cinco puntos, se reconoce, que  
 la quinta, se halla en el *fa* de *Ffaut* grave; y  
 contando desde el dicho *unifonus* seis  
 puntos, se reconoce, que la sexta, se halla  
 en el *mi* de *Elami* grave: finalmente para  
 reconocer la situación de la octava, se  
 contarán desde el dicho *unifonus* ocho  
 puntos, y se reconoce, que dicha octava,  
 se halla en el *ut* de *Cfaut* grave; y ex-  
 cediendo la extensión de las especies en gra-  
 do

do mas inferior, se considerarán sus situaciones, octava en baxo de lo que queda dicho, aunque descendan à mas profundidad del exordio de la mano musical; y en tal caso, los quatro Signos *C<sup>faut</sup>*, *B<sup>mi</sup>*, *A<sup>re</sup>*, y *G<sup>ut</sup>*, serán considerados con la misma cantidad de voces, que las Signos correspondientes octava en alto, para que de esta forma puedan proceder las situaciones de todas las especies, hasta lo mas profundo que llegar puedan los sonidos, así en voces, como en instrumentos, atendiendo siempre à su origen, el qual se tienen en la parte superior, pues alli se halla el Cantollano.

CAPITVLO XIII.

*Declaracion de las situaciones de las especies  
disonantes en Contrapunto  
sobreuple.*

**L**A misma forma, y orden tiene la inteligencia de las situaciones de las especies disonantes en Contrapunto sobreuple, que la tiene las especies consonantes; de manera, que para entender la situacion de la segunda, se contará desde el Signo *C<sup>faut</sup>* agudo, que es el unisonus, (segun queda dicho) dos puntos, (que

representan dos Signos) y se reconoce, que la segunda, se halla en el *mi* de *Bfabem* agudo; y contando desde el dicho unisonus quatro puntos, se reconoce, que la quarta se halla en el *sol* de *Gfotreur* agudo; y contando desde el dicho unisonus siete puntos, se reconoce, que la septima se halla en el *re* de *Dsolre* grave; y excediendo la extension de las especies, en grado mas inferior, se hará la misma consideracion que queda dicho en el capítulo antecedente.

#### CAPITULO XIV.

*Division de las especies consonantes, en perfectas, y en imperfectas.*

**A**unque queda dicho en el capítulo V. de este discurso, que las especies perfectas, son unisonus, y quinta; esto se debe entender *simpliciter*, pues el unisonus, solo es principio de Música, y el por si, no forma consonancia, pues necesitan concurrir dos voces para su forma, y constitucion; empero, como el sonido del unisonus *per se*, es perfecto, y de él procede la octava; recibe dicha octava la perfeccion originada del unisonus; por lo qual, las especies consonantes, se

dividen en perfectas, y en imperfectas: las perfectas son, quinta, y octava, y todas sus compuestas: las imperfectas son; tercera, y sexta, y todas sus compuestas: llamanse la quinta, y octava especies perfectas, porque cada vna de ellas, obtiene vn ser tan firme, que no admite mutabilidad en el sonido; esto es, que añadiendo, ò quitándoles vn semitono, pierden perfeccion, y essencia de especies consonantes: llamanse la tercera, y sexta especies imperfectas, porque admiten aumento en el sonido: por lo qual, quando se les aumenta vn semitono menor, se tienen por terceras, ò sextas mayores; y quando están en su ser, se tienen por menores, y siempre son especies consonantes.

## CAPITVLO XV.

*La octava es especie perfecta del todo.*

**N**otorio, y manifesto es, que para ser perfecta la cosa, ha de ser su essencia indefectible, y completa, de modo que su habitud, y capacidad, no admira recepcion excessiva, ni diminuta, mas que aquella que es correspondiente al origen de quien procede: esto acomete a la octava, la qual, es especie tan perfecta,

que su sonido, no puede admitir exceso, ni disminucion, mas que aquel que corresponde a su origen; esto es, el que recibe del unisonus, que es la especie que la erige, y compone: por lo qual, aunque el unisonus, y la octava, son dos especies distintas, convienen tan indiferepantes, y uniformes en los sonidos, que sino difirieran en la qualidad, fueran imperceptibles al oido: de lo qual se sigue, que si la octava admite algun exceso, o disminucion, en el ser de su sonido, se transformará de especie perfecta, y sonora, en especie muy disonante: la razon es, porque como entonces se hallan los extremos de la consonancia incompatibles en su naturaleza, forman los sonidos semitonados, de lo qual recibe el oido estraña aspereza, y disonancia, por cuya causa se vea en todo genero de Musica dar fa contra mi: esto es, quando el unisonus en el mi de *Bmi* grave, y la octava, en el fa de *Bfabmi* agudo; la razon es, porque las especies teniendo en un extremo pronouciacion de *mi*, y en otro de *fa*, (asi natural, como accidental) no se hallan sus terminos perfectos, ni consonantes, segun la quantidad que necessita cada intervalo de consonancia en su justa proporcion; y esto se entiende, no solo



de la pronunciacion de las sílabas, sino principalmente del intervalo de los sonidos de las voces, pues dicho intervalo, es quien causa la consonancia, o la disonancia, y no la pronunciacion de las sílabas.

## CAPITULO XVI.

*La quinta, no es especie perfecta del todo.*

**L**A quinta, aunque es especie perfecta, (y por tal la tienen todos los Músicos) no es tan eficiente su perfeccion, como la de la octava. La razon, es porque el sonido de la quinta, no corresponde con el de el unisonus en la conformidad que la octava: por lo qual son discrepantes los sonidos del unisonus, y la quinta; y en esta conformidad, admite dicha quinta exceso, y disminucion en el sonido, mas de su justa quantidad: como se experimenta, desde el *fa* de *Ffaut* grave, al *fa* sostenido de *Csolfaut* agudo, y desde el *fa* de *Ffaut* agudo, al *mi* de *Bfami* agudo; cuyo accidente, es para excitar variedad en la Musica, y con todo esto, (segun dize el Maestro Lorente) no distuena en tanto grado como las especies disonantes: *sed sic est*, que la quinta admite exceso, y disminucion de un semitono,

Lorent. lib.  
3. cap. 6.

Zeron. lib.  
9. cap. 10.

tono menor, no disuena; luego no será especie perfecta del todo, pues no se puede tener por cosa perfecta, aquella que en su habitud, admite recepcion excesiva, y diminutiva. En conclusion, se debe notar que la quinta, y sus compuestas, (segun dize Zeron) no son verdaderamente especies perfectas, sino medianas entre las perfectas, y las imperfectas; empero, por ponerse en la composicion de la Musica con la misma observancia, que las perfectas, por esto se quantan entre ellas.

En lo que queda dicho en este capitulo, se puede excitar vna repugnancia; la qual es, q̄ supuesto, que en el capitulo antecedente queda advertido, que está vedado en todo genero de Musica, el dar *se caverunt*, el qual intervalo, es disonante luego, pronunciando *fa* en el *fa* de *Faut* agudo, y *mi* en el *mi* de *Bfa* agudo, reconocele, que esta es quinta diminuta, y tiene los extremos incompatibles en su naturaleza, por lo qual será tanta la disonancia, quanto es la de la octava diminuta, desde el *mi* de *Bmi* grave, al *fa* de *Bfa* agudo. A lo qual se responde: que la quinta formada desde el *fa* de *Faut* agudo, al *mi* de *Bmi* agudo,

no difuena en tanto grado como la dicha octava diminuta. La razón es, porque los extremos de la quinta diminuta, no forman los sonidos semitonados, por hallarse en diversos Signos, (como son *Fsaut*, y *Bfami*) empero la octava diminuta, forma los sonidos semitonados por hallarse en vn Signo (aunque diferido en la calidad) como es *Bmi* grave, y *Bfami* agudo; de lo qual se infiere, no ser disonantes los extremos de la quinta diminuta; pues en Contrapunto suelto, y en Composición passa el *fa* de *Fsaut* contra el *mi* de *Bfave- mi* al alzar el compás; lo qual, es practica comun entre todos los Contrapuntantes, y Compositores.

## CAPITULO XVII

*Dos especies perfectas, no se pueden usar inmediatamente.*

**L**A forma, y orden que se ha de observar en el uso de las especies perfectas, así en composición, como en Contrapunto, es que nunca se den dos iguales en cantidad sucesivamente, como son dos octavas, o dos quintas justas. La razón es, porque la hermosa armonia de la Musica, nace de dife-

cías diversas en el sonido , y no de las que  
 en todo son semejantes; porque la tal si-  
 militud , no causa variedad en el concen-  
 to, y por esto se dize, que el Contrapun-  
 to, es nuttiero constituido de diversidad  
 de consonancias, y concurriendo dos  
 octavas, ó dos quintas semejantes yna en  
 pos de otra , no se percibe diversidad en  
 la consonancia; especialmente en la con-  
 currencia de dos octavas, por no ser dis-  
 crepantes los sonidos: y es de advertir, que  
 aunque las quintas tienen disimilitud en el  
 sonido con el unisonus, y hazen variedad,  
 no es obstante para dárse dos inmediata-  
 mente; la razon es, porque el diapason,  
 (que es la octava) y el diapente (que es la  
 quinta) son las especies consonantes que  
 obtienen primacia en la Musica; por cuya  
 causa, tanta perfección se le atribuye à la  
 quinta como à la octava: y esta es opinion  
 comun de todos los Musicos; y asimismo  
 se advertirá, que dos quintas excelsivas, ó  
 diminutas, se pueden dar yna en pos de  
 otra; la razon es, porque entónçes hazen  
 variedad en el sonido, por salir de los limi-  
 tes de su justa cantidad, lo que no acon-  
 tece en las octavas, pues nunca pueden sa-  
 lir de su justa cantidad, sin formar soni-  
 dos semitonados, de cuya aspereza fiénte  
 el oido dura disonancia.

## CAPITVLO XVIII.

*Dos consonancias perfectas de diferentes especies, se pueden usar inmediatamente.*

**D**Os consonancias perfectas de diferentes especies, se pueden usar sucesivamente vna en pos de otra, siendo los movimientos contrarios; esto es, despues de vna quinta, seguirse vna octava, y despues de vna octava, vna quinta, ò al contrario: la razon es, porque estas especies, aunque son perfectas, tienen disimilitud en los sonidos, y hazen diversidad, por ser los movimientos contrarios; por cuya causa difieren en la posicion de las consonancias.

## CAPITVLO XIX.

*Las especies perfectas, no se han de dar de golpe en Contrapunto suelto.*

**L**As especies perfectas, no han de tener su transito de golpe; esto es, subiendo Cantollano, y Contrapunto à vn mismo tiempo, ò al contrario bajando ambos, *verbi gratia*: hallasse el Cantollano en el *fà* de *Ffaut grave*; y el Contrapunto en el *vt* de *Cjolsaut* *aludo*,

M (que

(que es quinta) y muevse el Cantollano al *sol* de *Gsolreut* agudo, y juntamente el Contrapunto se mueve al *sol* de *Gsolreut* sobreagudo, (que es octava) este transito, es octava de golpes; y lo mismo sucede baxando el Cantollano desde dicho *sol* de *Gsolreut* agudo, al *fa* de *Ffaut* grave, y con la misma igualdad baxa el Contrapunto desde el *sol* de *Gsolreut* sobreagudo al *ut* de *Csolfaut* agudo, (que es a la quinta) este transito, es quinta de golpe; y dichos golpes son prohibidos en todo genero de Contrapunto suelto: la razon es, porque semejantes transitos, comunmente son puestos de quarta voz, y como en Contrapunto suelto, no concurren mas de dos voces, se sigue no colocarse la segunda voz en su puesto legitimo; por lo qual, para evitar tales golpes, quando el Contrapunto se moviere a la octava, ha de baxar el Cantollano, y subir el Contrapunto; y quando se moviere a la quinta, ha de subir el Cantollano, y baxar el Contrapunto, pues siendo contrarios los movimientos, no puede efectuarse golpe ninguno.

## CAPITVLO XX.

*Especies imperfectas, se pueden usar inmediatamente, tantas quantas quisiere el Contrapuntante.*

**L**As especies imperfectas, pueden usarse inmediatamente, tantas quantas se quisieren: esto es, dando dos, tres, o mas terceras, o sextas mayores, o menores sucesivamente; la razon es, porque dichas especies, aunque se sigan inmediatamente unas en pos de otras, forman distinta armonia en sus sonidos, con cuya diferencia, hazen diversidad en la Musica: y dado caso, que las especies imperfectas, se den todas mayores, o menores sucesivamente, no es obice para usar de ellas, por quanto basta tener capacidad para diferenciar los sonidos, aunque siempre será mas armonioso el no usar de ellas en mucha cantidad, mezclando especies perfectas, pues con esta mixtion, sale el Contrapunto con elegante armonia.

## CAPITVLO XXI.

*Que sea ligadura en Musica, y de  
quantas partes consta  
su efecto.*

**L**igadura en Musica, es vna concurrencia de dos especies distintas en vna figura: vna, que surge consonancia, y la otra disonancia con el vnisonus: causasse la ligadura, quando en compasillo, la mitad de vn semibreve se halla en especie disonante con el Cantollano, al tiempo de dar el compàs, estando el sonido permanente: esto es, el hallarse ligadas dos minimas en aquel semibreve; la primera minima, se halló en especie consonante con el punto precedente del Cantollano al alzar el compàs; y la segunda minima, se halla en especie disonante en el punto siguiente del Cantollano al dar el compàs, y aqui se halla la especie ligada, por estár disonante con el vnisonus, (que es el Cantollano) y necessita desligar en especie consonante, segun se halló antes de ser disonante: esto supuesto, es de saber, que toda ligadura, consta de tres partes esenciales; que son, prevencion, ligadura, y desligadura, y en faitando qual-



qualquiera de estas tres partes, no avri ligadura: en compàs Binario, son estas tres partes iguales en la permanencia: esto es; que previniendo en minima, ha de ser la ligadura en otra minima, estando inclusas la minima de la prevencion, y la de la ligadura en vn semibreve, y la desligadura ha de ser en otra minima vuelta: (en caso que no se prevenga ligadura consecutiva) y se advierta, que la prevencion, ha de ser en especie consonante, perfecta, o imperfecta al alzar el compàs: la ligadura ha de ser en especie disonante al dar el compàs, y la desligadura, ha de ser en especie consonante imperfecta al alzar el compàs, y no en perfecta; la razon es, porque el tránsito de la disonancia à especie perfecta, es passar de extremo à extremo, de lo falso à lo perfecto; lo qual se evita, saliendo à especie imperfecta, pues dicho tránsito, induce à la disonancia por mediar à la perfeccion, saliendo de lo falso à lo imperfecto, y de lo imperfecto à lo perfecto: otras circunstançias concurren en la ligadura, las quales se declararán en el discurso siguiente, que es el de Composicion, pues para lo que pertenece à Contrapunto suelto, basta lo dicho; y assi mismo no se trata del Contrapunto de con-

cierto, por ser parte de Composición:  
*Quien quisiere recapitarse en ligaduras, y  
 posturas de voces, por extenso, vea el trata-  
 do quarto de los Fragmentos Musicos de  
 Nasarre, que lo declara con elegancia en es-  
 peculativa, y practica.*

### CAPITULO XXII.

*Advertencias para ordenar el Contrapunto  
 con gala, y buen aire.*

**E**S de saber, que ay dos modos de  
 Contrapunto, vno igual, y otro  
 diminuido; el Contrapunto igual,  
 es el que solamente consta de figuras  
 iguales; esto es cantando vn semibreve  
 contra otro semibreve; el Contrapunto  
 diminuido, es el que consta su composi-  
 cion de diversas figuras: esto es, cantan-  
 do dos minimas, o quatro seminimas, o  
 mas figuras contra vn semibreve, y es de  
 advertir, que cantando vn semibreve  
 contra otro semibreve, han de ser conso-  
 nantes todas las especies, o ya sea al dar  
 el compàs, o ya sea al alzar: y cantando  
 dos minimas contra vn semibreve tambien  
 han de ser consonantes todas las especies,  
 excepto quando se efectua ligadura: y  
 cantando quatro seminimas, o mas  
 figuras contra vn semibreve, han de ser  
 con.

consonantes todas las especies que concurrirén à los movimientos de dar , y alzar el compàs ; las demás especies intermedias podrán ser disonantes. Esto supuesto, se ponen aquí seis advertencias para ordenar con bizzarria , y buen aire todo genero de Contrapunto suelto.

Lo primero, que se ha de observar, en la ordenança del Contrapunto, es que cante con gracia , y sonoridad , no formando entonaciones escabrosas , como son transitos de sexta mayor à la parte superior , y de sexta mayor à la inferior ; los transitos de sexta menor à la parte superior , y de sexta mayor à la inferior , se pueden hazer, porque son de lindo procedimiento. Las entonaciones de septima, y novena , assi en ascenso, como en descenso , son dificiles , y escabrosas. Lo segundo que se ha de observar , es que no se canten dos puntos en vn mismo Signo ; la razon es , porque el Contrapunto consta de diversas consonancias ; y pronunciando dos puntos iguales en vn mismo sonido , no hazen variedad , ni diferencia de Musica. Lo tercero, que se ha de observar , es que no se vñe nunca semibreve, ni minima con puntillo , tanto en ascenso, como en descenso ; la razon

es, porque aquella figura con el puntillo, haze el mismo efecto. como si se diessen dos puntos en vn mismo Signo, vno en la figura, y otro en el puntillo; y assi, para evitar la figura con puntillo, si fuere semibreve, se omitirà el puntillo, y en su lugar, se hará otro semibreve, todo consonante con el punto subsequente del Cantollano, y lo mismo se obrará con minima con puntillo, y de este modo se divide figura, y puntillo en dos puntos de diversas especies. Otras vezes en lugar de minima con puntillo, se hará sincopa, dando la feminima ante sincopa en otra especie, y la minima sincopada, se dará en el Signo, y especie donde avia de ser la estancia de la tal minima con puntillo; de todo lo qual resulta salir con mas donaire. Lo quarto, que se ha de observar, es el no usar indireccion, ni pasos de buelta, tanto en ascenso, como en descenso, pues la carrera requiere procedimiento recto, y seguido, sin genero de reduccion, excepto en Contrapunto de sexqualtera mayor, y menor. Lo quinto, que se ha de observar, es que finalize siempre la carrera al movimiento de dar el compàs, y no al alzar; la razon es, porque el compàs tiene su termino eficiente en el movimiento del dar.

dár, por cuya causa debe acabar la carrera al dár: y se advierta, que quanto mas tiradas, y dilatadas fueren las carreras, tanto será mas galante, y ayroso el Contrapunto. Lo sexto, y vltimo, que se ha de observar, es el no hazer clausulas agenas del tono que fuere el Cantollano; la razon es, porque es impropriedad en la Musica, quando las voces se vnen al conuento, y vna voz canta clausulas del tono proprio de su composicion, y otra voz canta clausulas de naturaleza opuesta del tal tono; y quando esto se executare, será *per accidens*, para imitar algun passo por distintos Signos, ò voces accidentales: todo lo que va dicho en este discurso, se entiende tambien en Contrapunto sobre Canto de Organo.

*Fin del Tercero Discurso del Contrapunto.*



*Cantantibus Organis Cæcilia*

*Domino decantabat.*

DISCURSO QUARTO  
De la Compoficion.

CA-

CAPITVLO I.  
Que sea Composicion.

**A** Viendo de tractar de la Composicion de la Musica, que es la parte que ordena los sonidos al concen- to, en concurrencia de poco, y mucho numero de voces, conviene dar principio por su definicion; la qual (segun Nicomaco) es esta: *Compositura, est ordinata temporum compositio, dissimilium in se vocum in unam reduciarum concordiam.* Compos- tura en Musica, es vna ordenada com- posicion de tiempos, y vna concordia de diversas voces, reducidas à vna cosa; es la **compositura**, vna ordenada composicion de tiempos, por los valores diversos que las figuras reciben de ellos; y concordia de diversas voces reducidas à vna cosa, por la diversidad de contonancias; la qual se reduce à vn concen- to sonoro; y si alguna voz no observare integramente el valor de la figura que canta; dandole mas, ó menos valor del que representa, causará disonancia con todas las demás voces: à esta composicion compara la Bienaven- turada Madre Santa Theresa de Jesys, la **compositura de las virtudes morales;** dizelo

Nicomac.  
in diss.  
Music.

S. Theresa,  
cap. 31. de  
su Vida.

por estas palabras: *Asi como en el Canto de Organo, vn bunto, ò compas que se yerre, disuena toda la Musica; de la misma manera, vn punto de honra vana, haze daño à todas las virtudes que tiene el Christiano.*

Es de advertir, que siendo (como es) el Contrapunto principio de Composicion; todas las reglas que sirven en el, para el vfo, y conocimiento de las especies consonantes, y disonantes, y sus transitos, y colocaciones, convienen à la Composicion; excepto, que en la Composicion, algunas, y muchas vezes se hazen transitos que no convienen al Contrapunto suelto, por causa de multiplicarse el numero de las voces en la compositora, y ser preciso colocar cada voz en su legitimo puesto.

## CAPITULO II.

*De los tres movimientos de las consonancias en la Composicion de la Musica.*

**Q**Vando el sonido de la voz en la consonancia, se mudare de vn Signo à otro, es preciso, que en semejante transito aya movimiento; la razones, porque la voz, no puede passar de vn lu-



lugar à otro , sin el movimiento local: estos movimientos , con que se hazen los transitos, son tres; conviene à saber , movimiento contrario, movimiento recto, y movimiento obliquo : movimiento contrario , es quando la voz de la parte superior sube, y la de la inferior baxa; y entonces se apartan las partes : ò al contrario, quando la voz de la parte superior baxa, y la de la inferior sube ; y entonces se acercan las partes: movimiento recto, es quando las voces, asi de la parte inferior, como de la superior, suben, ò baxan juntamente, *gradatim*, ò *per saltum*: movimiento obliquo, es quando vna voz està firme, y la otra se mueve , ò ya sea la de la parte superior, ò la de la inferior la movible , ò la firme.

### CAPITVLO III.

*En composicion de à quatro, y demás numero de voces, se pueden dar las especies perfectas de golpe.*

**E**N composicion de à quatro, y demás numero de voces, pueden passar las especies perfectas en transito de golpe; la razon es , porque la voz que se

se mueve en dicho tránsito, comúnmente es la quarta voz, y aquella es su legitima colocacion: esto es, subiendo de golpe, desde la quinta à la octava, y al contrario baxando desde la octava à la quinta, y lo mismo se entiene de sus compuestas, y estos son noventa y cinco rectos *per saltum*.

## CAPITULO IV.

*Quando las voces estan immobiles, se pueden dar todas quantas especies perfectas semejantes se quisieren, unas tras otras.*

**E**Stando las voces immobiles, se pueden usar inmediatamente dos, tres, y mas especies perfectas semejantes unas en pos de otras, *verbi gratia*: hallase el baxo en el *ut* de *F*aut grave, y el alto, en el *sol* de *C*olfaut agudo (que es quinta) y el triple en el *fa* de *F*aut agudo; (que es octava) estas voces, aunque se repitan muchas vezes sin salir cada vna de su Signo, se pueden dar todas quantas se quisieren, aunque son especies perfectas semejantes; la razon es, porque no moviendose de vn Signo à otro, toda aquella repeticion no causa diferencia en los sonidos, quando se por una sola consonancia.

## CAPITVLO V.

*En que manera se pueden dár dos, y mas especies perfectas de vna misma especie, moviendose las voces.*

**A**unque las voces tengan movimiento, se pueden dár juntamente dos, y mas especies perfectas de vna misma especie; pero esto se debe entender, que ha de ser por movimientos contrarios; de manera, que la voz inferior de vna parte, ascienda al mismo puesto de la voz superior de la otra parte; y la voz superior descienda al mismo puesto de la voz inferior, y usando tal movimiento de voces, no se dán dos octavas, ni dos quintas, aunque se mueven las partes: la razon es, porque en el trocar las partes de grave en agudo, y al contrario de agudo en grave, no se transporta la consonancia, pues se queda en sus primeras posiciones: y no se prohibe en la Musica el dár dos especies perfectas, sino quando ellas son semejantes, y recto su movimiento, y no por movimiento contrario: para inteligencia de esto, se declara en esta manera: hallasse el tenor en *cl*us de *G*olreut agudo, y el alto,

alto en el *sol* de *Dla* *solre* agudo, (que es quinta) y asciende el tenor al *sol* de *Dla* *solre* agudo, y el alto descende al *ut* de *Gsolreut* agudo: en este movimiento, no se dan dos quintas, pues no es mas de comutacion de puestos, y lo mismo se debe entender en las octavas.

### CAPITULO. VI.

*Otra diferencia de dar dos especies perfectas inmediatas moviendose las voces.*

**D**Os especies perfectas, se pueden dar inmediatamente, aunque las voces tengan actual movimientos; pero esto se ha de executar, mezclando vna simple con otra su compuesta. Declárase en esta forma. Despues de vna quinta (que es especie perfecta) se puede salir inmediatamente à la docena, ( que es su compuesta) y en la misma conformidad, se puede salir despues de la octava à la quincena. En estos movimientos, no se dan dos quintas, ni dos octavas, aunque son especies semejantes en el sonido. La razon es, porque la vna es quinta, y la otra docena, en cuyo movimiento no se dan dos quintas semejantes en igual cantidad vna en pos de otra, por lo qual

se haze diversidad de Musica, y no se va contra la difinicion; y lo mismo se debe entender del movimiento, desde la octava à la quincena. De esta opinion, es Alfonso Lobo, Victoria, y otros Autores practicos: y es de advertir, que estos movimientos no se executen en composiciones de menos numero que à seis voces, y esto en caso particular que obligue à imitacion de fuga; ò en alguna postura restringente de voces, y no comunmente; y se note, que dos quintas, ò dos octavas con movimiento recto, no se pueden nunca dar en la composicion, aunque sea de multiplicado numero de voces, y esto, no solo con la voz del baxo, sino con qualquiera de ellas, excepto los baxos vnos con otros en composiciones de à ocho, y demás crecido numero de voces.

## CAPITVLO VII.

*De la conjuncion de las consonancias.*

**C**onjuncion en Musica, (segun dize el Padre Fray Alberto Veniciano) es vna disposicion de voces, de la qual tienen ser las especies.

La conjuncion de las consonancias, es vnirse vna semejante, ò desemejante,

Fr. Albert.  
Venice en  
su Compend.  
de  
Musica.

quitando vn punto de lo que el conjunto parece; para cuya inteligencia, se declara en la forma siguiente; quando se vne vna consonancia semejante con otra semejante, esto es, quando se añade vna octava con otra octava, parece, que añadiendo vna octava con otra octava, montan diez y seis puntos, entonces, de diez y seis se quita vno, y quedan en quince, y así, se dirá que es quincena y no diez y seis sena; la razon es, porque el último punto de la primera octava, es primer punto de la segunda octava, y allí se entiede el punto menos de lo que parece el conjunto: quando se vne vna consonancia con otra semejante; esto es, quando se añade vna tercera con vna octava, parece, que añadiendo vna tercera con vna octava, montan onze puntos, entonces, de onze, se quita vno, y quedan en diez, y así se dirá decena, y no onena, la razon es, porque el último punto de la octava, es primer punto de la tercera, y allí se entiede el punto menos de lo que parece el conjunto: lo mismo se debe entender en todas las conjunciones de las demás consonancias, atendiendo siempre, que el último punto de la primera especie, es el primero de la subsequente.

## CAPITULO VIII.

*Las disonancias, son muy necessarias para  
perficionar la composicion  
de la Musica.*

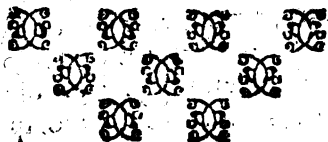
**Q**ueda dicho en el capitulo III. del discurso antecedente, que la disonancia no es Musica, y alli la razon: y de esto se debe entender, que no ay concanto, ni sonoridad, quando todas las especies son disonantes, de lo qual resulta confusion, y desorden, y siendo asi, mas vendran á ser antidos ofensivos, que voces agradables, pues de no reducirse los sonidos á proporcion, será todo descomposicion horrorosa, y desconcertada; y á este proposito viene bien aquel dicho del Santo Job, haciendo mencion de la habitacion miserable de los malaventurados: *Vbi umbra mortis, & nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat.* Job. 10.   
 empero mezclandose las especies disonantes con las consonantes, hazen variedad agradable, pues la Musica Practica, consta la composicion de consonancias, y disonancias: de consonancias, como de principios esenciales: y de disonancias, como de accidentes: por lo qual las di-

sonancias hazen tal efecto en la Musica; que influyen mas dulzura, y sonoridad en las consonancias, assi imperfectas, como perfectas, mezclandose con ellas: la razon es, porque todo contrario se manifiesta, y se haze mas claro, y suave al sentido, por la comparacion de su opuesto; lo qual lo aprueba el Philosopho, diciendo: *Opposita iuxta se posita, magis elucescunt;* y en otra parte dize: *Contraria 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: de todo lo qual se infiere, que para que las consonancias tengan exito mas dulce, y sonoro; han de tener comixtion con las disonancias, las quales con su natural aspereza, manifiestan eficientemente el dulce sonido de las consonancias; pues con la variedad de especies perfectas, imperfectas, y disonantes, se constituye la Musica suave, y armoniosa en todo.

Aristot. in  
3. de Re-  
thor.

Idem in 1.  
Elenc. cap.

12.



CAP.



## CAPITVLO IX.

*Aplicacion de las especies consonantes,  
para ocultar las diso-  
nancias.*

**P**ara que el oído no sienta el desabrimiento de las especies disonantes, y reciba sonidos agradables, es necesario aplicar à la especie disonante, otra especie consonante, con cuyo abono se oculta la aspereza de la disonancia: esto supuesto, se nota, que las especies disonantes que concurren en la composicion de la Musica, son la quarta, septima, novena, y sus compuestas: la segunda, rara vez concurre, por no tener salida, causandolo la cercania inmediata del unisonus, cuyo impedimento substituye la novena, que es compuesta suya: à estas tres disonancias quarta, septima, y novena, abonan à cada vna otras dos consonancias, excepto à la novena, que no la abonan mas de vna: de manera, que la quinta, y la sexta, abonan à la quarta: la tercera, y la quinta, abonan à la septima: y la tercera, tan solamente abona à la novena, y lo mismo se entiende de todas sus compuestas: adviertasse, que no le necessita, que

dos consonancias concurren ambas al abono de vna disonancia, sino que cada vna sola tiene aptitud para abonar, y ocultar la especie disonante: esto es, que la quinta es especie abonante de la quarta, y si esta no concurre al abono, se puede aplicar la sexta, y queda abonada la disonancia de la quarta; y lo mismo se debe entender en la septima con la tercera, y la quinta, que son sus especies abonantes.

## CAPITULO X.

*La octava, aunque es especie perfecta del todo, es incapaz de abonar à ninguna disonancia.*

**L**A perfeccion de la octava, es tan manifiesta, que dixo San Agustín: *Que Dios nuestro Señor, nos infundió tal conocimiento natural del diapason, que aun los no exercitados, ni experimentados en la Musica lo saben conocer, y no obstante tan illustre authoridad, y perfeccion como obtiene la octava, no se halla con aptitud para abonar à ninguna especie disonante: la razon es, porque las especies disonantes, siempre contraen su disonancia*

Div. Aug.  
lib. 4. de  
Trinit. cap.  
3.

cia con el vnifonus, y para abonar, y ocultar la disonancia, necesitan sonido de consonancia discrepante del vnifonus; y porque el sonido de la octava es tan indiscrepante, y vniforme con el de el vnifonus, que si lo difiriera la qualidad fuera vno mismo; por esta causa es incapaz la octava de abonar, ni ocultar disonancia ninguna.

CAPITVLO XI.

*Las disonancias se ponen a la parte superior, y no a la inferior.*

**P**ara que la Musica salga acorde, y bien formada, han de estar colocadas las disonancias en la parte superior, y no en la inferior; la razon es, porque siendo la especie inferior disonante, se sigue ser falso el fundamento de la postura de las voces; pues assi como el cimiento de vn edificio, necessita ser firme, y solido; de la misma manera en su modo, para que la Musica sea acorde, se ha de fundar en especie consonante, pues de fundarse en especie disonante, resulta la ruina, y destruccion del concerto; y aunque en composiciones de à tres, y à quatro vo-

zes, parece que en ocasiones el baxo liga de quarta justa, o excesiva. y de novena; se debe entender, ser aquello comutacion de especies, en la manera, que lo es la conversion de especies del Contrapunto sobrebaxo en Contrapunto sobretiple: à demàs que queda posicion local de especie consonante en otro contrabaxo precedente en profundidad al baxo que se halla ligado, aumentandose la postura de tres voces, en quatro voces, y la de à quatro en cinco, & sic de ceteris.

## CAPITVLO XII.

*Modo, y forma que se debe observar en la consonancia al tiempo de desligar la disonancia.*

**C**omunmente, quando se ligan la quarta, septima, y novena; al tiempo de desligar, se està inmovilla especie consonante, esperando que aquella disonancia se resarça con sonido consonante, por quanto necessita de la restitution del daño que recibió en la aplicacion de la disonancia, cuyo efecto lo causa el exiro de la especie disonante, à especie consonante imperfecta, que es la parte esencial que requiere la desligadura.

## CAPITULO XIII.

*La quarta es abonada con la quinta,  
ò con la sexta, y no con  
la tercera.*

**Q**Vando liga la quarta, se abona con la quinta, ò con la sexta, y no con la tercera; la razon es, porque la quinta tiene en sí tal sonoridad, que abona à qualquiera disonancia, menos à la novena, por la razon que se dirà en el capitulo XV. de este discurso: la sexta tambien abona à la quarta; la razon es, porque la sexta comunmente concurre con la quarta en la prevencion, hallandose el baxo inmovil, y supuesto que abona la disonancia en la prevencion, tambien la abonará en la ligadura; advirtiendo, que los exitos de ambas especies, al tiempo de desligar son movibles, pues quando sale la quarta à desligar en la tercera, al mismo tiempo se mueve la sexta à la quinta: la tercera, no puede nunca abonar à la quarta; la razon es, porque la tercera se halla trabada en segunda, debaxo de la quarta, de lo qual resulta mayor disonancia, que si dicha quarta se hallara sola, y separada de la agregacion de la tercera.

## CAPITVLO XIV.

*La septima es abonada con la tercera,  
ò con la quinta, y no con  
la sexta.*

**Q**uando liga la septima, se abona con la tercera, ò con la quinta, y no con la sexta; la razon es, porque (comunmente) quando liga la septima, (hallandose el baxo inmobile) suele seguirse ligadura de quarta en la especie que la ha abonado, al tiempo de desligar dicha septima en la sexta, y como quando se passa à especie dilonante, se debe mover *gradatim*, y no de salto; por esta causa es abonada la septima con la tercera, y quinta, por estar mas cercanas à la quarta, y en ella salen à prevenir ligadura, al tiempo que la septima desliga en la sexta: hallasse la sexta sin aptitud de poder abonar à la septima, por la misma razon que en el capitulo antecedente queda dicho, de la tercera no poder abonar à la quarta, pues la sexta se halla en segunda, trabada debaxo de la septima.

## CAPITULO XV.

*La novena es abonada con la tercera,  
y no con la quinta,  
ni sexta.*

**Q**uando liga la novena, se abona con la tercera, y no con la quinta, ni con la sexta; la razón es, porque la especie que abonare à la disonancia, se ha de hallar en el puesto de tercera voz, (segun se dirà en el capitulo siguiente) y no se ve que ninguna otra especie consonante se halle en dicho puesto quando liga la novena, sino es la tercera, y aunque la quinta contiene tal sonoridad, que abona à qualquiera disonancia, no obstante, no puede abonar à la novena: la razón es, porque quando liga la novena, se halla la quinta en puesto de quarta voz, el qual es improprio de la parte abonante: la sexta tampoco puede abonar à la novena: la razón es, porque si concurriese à su abono, se hallaria dicha sexta en quarta con la novena, de lo qual resulta aspera disonancia, pues como precisamente debe concurrir la tercera, esta se halla en septima con la novena, y no pudiendo faltar la tercera, por ser puesto

preciso de tercera voz, resultará de esta mixtion de especies, efecto muy disonante en la postura, y colocacion de las voces, segun se puede experimentar en el Organó, ó en voces naturales.

Ofrecefe vna inspeccion dudosa en el efecto de la ligadura de novena, y la razon de dudar, es en suposicion que es regla inviolable en la Musica, que la desligadura ha de ser en especie imperfecta, y segun la practica comun, parece que la novena sale à desligar en la octava, que es especie perfecta, lo qual es cometer yerro contra el precepto de la regla comun; à lo qual se responde; que el transito inmediato de la novena a la octava, no es ligar ni desligar, si, prevencion de nueva ligadura.

La razon es, porque el exito de la novena à la octava, siempre es continuacion de ligadura, y aquel desprendimiento, no es disoluble: la razon es, porque aquella figura que sale à la especie octava, se halla en exito en sincopa, y las especies en quanto se hallan en figura sincopada, no desligan hasta llegar à figura suelta; por lo qual, permaneciendo la sincopa, previene en dicha octava la continuacion de la ligadura al alzar el compás.



y al dar el siguiente liga la dicha figura sincopada, la mitad de su ultimo valor, en especie disonante: esto es en quarta, o en septima, y la disolucion la executa en especie imperfecta, que comunmente, aviendo ligado en quarta, desliga en tercera, y ligado en septima, desliga en sexta. En suposicion de todo lo referido, se saca que no es obstante la proposicion que el Padre Fr. Pablo Nasarre, haze, diciendo, que la que comunmente se llama ligadura de novena, no es ligadura, por no tener las condiciones necessarias, que es el desligar en especie imperfecta.

A la qual proposicion se repugna, diciendo, que la ligadura de novena, es ligadura eficiente: la razon es, porque segun haze demonstracion el Maestro Lorenzo, ligado de novena, desliga en especie imperfecta, esto es en decena, y en sexta, burlando la voz del baxo, y la ligadura burlada, consta de las tres partes esenciales, que constituyen la ligadura; *sic est*, que ligado la novena, concurre prevencion en especie consonante, ligadura en disonante, y disolucion en imperfecta, con la misma formalidad que se burla en ligadura de quarta, y septima; luego, la ligadura de novena, es ligadura completa, perfectamente.

Nasarr.  
tract. 4. de  
fragment.  
Music. cap.  
3.

A esta inspeccion se añade, que aunque la voz del baxo se halle inmobile, y no tenga exito falible, no por esto, aunque se desprenda la novena a la octava, dexa de ser ligadura: la razon es, porque aunque es indubitable, que el desligar ha de ser en especie imperfecta, empero como la ligadura debe desligar en especie consonante de grado inmediato descendente, no se halla otra especie inmediata consonante en este grado, sino es la octava, y este desprendimiento, (segun queda dicho) no es desligar, si, continuacion de ligadura: y en este caso padece excepcion la regla que dize, que no se ha de salir a la perfecta, como es comun el dezir, que no ay regla sin excepcion. Por lo qual, este exito de la novena a la octava está recibido, y practicado de todos los Maestros, y Compositores de Musica, y reputado por accion ligada en opinion de Zetone lib. XI. cap. 22. y asimismo del Maestro Lorente lib. 4. del porq. de la Music. cap. 35. y Ferrer, en las reglas general. de acompañar. tract. 3. cap. 8.

555-50-50-555

555-50-50-555

555-50-50-555

CAP.

CAPITVLO XVI.

*Declaracion del puesto perteneciente de las  
quatro voces en el tiempo que se efec-  
tua la ligadura.*

**E**L puesto que pertenece à cada voz  
de las quatro, quando se efectua la  
ligadura, es en la forma siguien-  
te: el vnifonus, (que es la voz infima) es  
puesto de la primera voz: la especie que  
liga, y padece la disonancia, es puesto de  
de la segunda voz: la especie abonante,  
es puesto de la tercera voz: la voz que  
se halla en octava, ò en quinta de la pri-  
mera voz, es puesto de la quarta voz: de  
manera, que quando liga la quarta, ò la  
septima; aquella voz que se halla en octa-  
va con la primera voz, es la quarta voz, y  
quando liga la novena; aquella voz que  
se halla en quinta con la primera voz, es  
la quarta voz, y lo mismo se en-  
tiende en sus com-  
puestas.



## CAPITULO XVII.

*Qué sea ligadura burlada.*

**F**Vera del estilo comun de ligar, y desligar las disonancias, ay otro estilo particular, que es burlarlas: comunmente la falacia la haze la voz inferior, (que es el baxo) y en ocasiones la haze la voz que abona: de manera, que quando se liga de septima; la voz que ha de hazer la burla, (siendo la inferior) está esperando el efecto de la ligadura en la especie disonante, y quando la dicha especie disonante disuelve la ligadura, querriendo desligar en la sexta, al mismo tiempo se mueve la voz inferior à la tercera, quedandose la voz que abona en septima con el baxo al movimiento ascendente del compàs; y al dar el siguiente, desliga en la tercera, y en esta conformidad, quedan desligadas dos especies disonantes cada vna en especie imperfecta, haziendo el engaño, y burla el baxo con su movimiento, no aguardando, que la primera especie que fue ligada de septima, saliese à desligar en la sexta, à la qual convirtió en tercera, y à la que era tercera, convirtió en septima al alzar el compàs, cuya

cuya disonancia abona la sexta convertida en tercera : quando se liga de quarta, la voz que ha de hazer la burla, (siendo la inferior) está esperando à la prevencion de la ligadura en el movimiento ascendente del compàs, y queriendo la voz que ha de abonar, ocultar la disonancia de la quarta, saliendo de la sexta à la quinta al dar el siguiente compàs, al mismo tiempo se mueve el baxo, poniendose en quinta, con la especie que se hallava en quarta en la prevencion, y la voz que avia de abonar la disonancia de la quarta, queriendo abonarla con la quinta, se halla con la burla en sexta con el baxo; y al tiempo de desligar, (que es al alzar el compàs) se reduce el baxo al mismo puesto de donde salió à hazer la burla; con lo qual, la voz que avia de aver sido ligada en quarta, se halla desligada en la tercera, y la voz que avia de abonar, se halla en quinta con el baxo: de lo qual se sigue, el no averse efectuado disonancia al tiempo del ligar la quarta, pues el baxo hizo la burla con moverse vn punto mas à baxo, que es à la quinta: quando la voz que abona hiziere la burla, no la podrá executar sin cometer yerro contra las reglas impuestas en la Música, la razon es, porque la es-

pecie abonante, requiere estar inmovil mientras la especie disonante liga, y desliga, y de hazer lo contrario, es licencia: no se trata mas en materia de ligaduras, por abreviar el volumen.

## CAPITULO XVIII.

*Que sea clausula en Musica.*

Montan.  
tra&. de  
Contra-  
punt. fol. 8.

**C**lausula en Musica, es vna mansion, o terminacion de los puntos de la Composicion: cuya definicion, (segun refiere Montanos) es esta: *Clausula, est finis, vel conclusio, aut periodus operis.* Clausula, es terminacion, fin, o periodo de la obra: causasse la clausula, quando se haze trāsito de vn punto a otro inmediato, y consecutivamente se reduce al mismo punto de donde salio; por lo qual, la clausula consta de tres puntos: vno que da principio en vn Signo: otro, que se mueve a Signo inmediato ascen- te, u descendente: y otro que se reduce al Signo del principio.



## CAPITVLO XIX.

## Division de la clausula:

**L**A clausula, se divide en dos, es à saber, en clausula sustentada, y en clausula remissa: la clausula sustentada, es quella quando los puntos que sube, y baxa la voz inferior, son tonos sexquioctavos, y los puntos que baxa, y sube la voz superior, son semitonos, v. g. quando la voz inferior sube desde el *ut* de *Cfaut* grave, al *re* de *Dsolre* grave, y consecutivamente buelve à baxar al dicho *ut* de *Cfaut* grave, entonces la voz superior con figuras de igual valor con las de la inferior, baxa desde el *fa* de *Csolfaut* agudo, al *mi* de *Bfabem* agudo, y consecutivamente buelve à subir al *fa* de *Csolfaut* agudo: la clausula remissa, es aquella, quando los puntos que sube, y baxa la voz inferior, son semitonos, y los puntos que baxa, y sube la voz superior, son tonos sexquioctavos, v. g. quando la voz inferior, sube desde el *ut* de *Elami* grave, al *fa* de *Ffaut* grave, y consecutivamente, buelve à baxar al dicho *mi* de *Elami* grave: entonces la voz superior con figuras de igual valor con los de la inferior, ba-

xa desde el *la* de *Elami* agudo, al *sol* de *Dlasolre* agudo, y consecutivamente, buel-  
ve à subir al dicho *la* de *Elami* agudo.

## CAPITVLO XX.

*Hallarse en la Musica dos generos  
de clausulas.*

**E**N la composicion de la Musica, se hallan dos generos de clausulas, es à saber, clausulas simples, y clausulas figuradas: las clausulas simples, son aquellas que proceden por figuras de igual valor, sin figura sincopada, ni disonancia, en la forma que se ha dicho en el capitulo antecedente: las clausulas figuradas, son aquellas que se hazen con figuras diversas en el valor, entre las quales se halla sincopa, en cuya figura se contienen dos especies, la vna consonante, y la otra disonante, las quales están atadas en dicha figura, cuya trabazon, es el efecto de la ligadura, que queda explicada en los capitulos antecedentes.





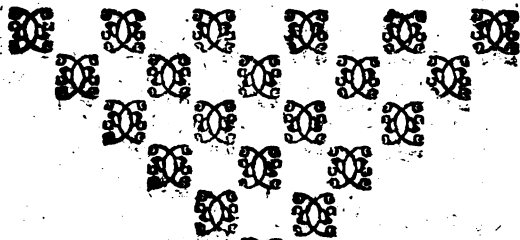
## CAPITVLO XXI.

*Declaracion de la colocacion que deben tener las especies en composicion de à quatro voces.*

**E**L puesto legitimo que perreenece à cada voz en la composicion de à quatro voces, es cada qual en su especie, en la forma siguiente: el baxo, (que es el unisonus) es el puesto de la primera voz; y la voz que se halla en octava à el baxo, està en el puesto de la segunda voz: la voz que se halla en tercera del baxo, està en el puesto de la tercera voz; y la voz que se halla en quinta del baxo, està en el puesto de la quarta voz: comunmente en composicion de à quatro, es el baxo la primera voz; excepto que algunas vezes suele hazer el tenor oficio de baxo, y el baxo de tenor; pero siempre la voz italiana, es la primera voz: las otras tres voces tenor, alto, y tiple, no siempre estàn firmes en vn puesto, pues en ellas se truccan, y varian las especies; de lo qual se infiere, que por la qualidad de las voces, no se entienden los puestos de ellas, sino por la colocacion de las especies: los puestos de las voces en composicion de

à duo, y à tres, se reconoceràn segun queda dicho en las de à quatro voces: omitiendo el puesto de quarta voz, en composicion de à tres; y omitiendo el puesto de tercera voz en composicion de à duo, segun la idea de los Compositores; aunque por hazer algunos primores, es licito en posturas, y ligaduras, tomarse algunas licencias, pues sin ellas, es oprimir las ideas: es de advertir, que los puestos que se han declarado de las quatro voces, se deben entender las colocaciones de las especies de la misma forma en sus compuestas; de manera, que la segunda voz, lo mismo es estar en la octava, que en la quincena, y la tercera voz en la tercera, que en la decena, y la quarta voz, en la quinta, que en la docena,

*Et sic de reliquis.*



CAPITVLO XXII.

*Aumentacion de las especies en  
composicion de à ocho  
vozes.*

**E**N composicion de à ocho vozes, se han de duplicar las especies en octava de los puestos que cada una tiene en la composicion de à quatro; de manera, que la quinta voz en la consonancia, ha de estar en octava de la tercera voz: la sexta voz, ha de estar en octava de la segunda voz: la septima voz, ha de estar en octava de la quarta voz, y la octava voz, ha de estar en octava de la primera voz: de aqui se sacarán los puestos que pertenecen à cada voz en composicion de à cinco, à seis, y siete vozes, *respective.*



## CAPITULO XXIII.

*Aumentacion de las especies en  
composicion de à doze  
vozes.*

**Q**Vando la composicion se hiziere à doze vozes, se han de triplicar las vozes que se aumentaren à las ocho, segun el orden referido en el capitulo antecedente: siendo la novena voz, triplicacion de la tercera voz: la decima voz, es triplicacion de la segunda voz: la once- na voz, es triplicacion de la quarta voz: y la docena voz, es triplicacion de la prime- ra voz: de aqui se sacaràn los puestos que pertenece à cada voz, en composicion de à nueve, à diez, y à onze vozes *respectivo*: y en caso de exceder la composicion del numero de doze vozes, se podrán vnifor- nar algunas de ellas; la razon es, porque la extension de los extremos sublimes de los puestos, no dan lugar à poderlos alcan- zar las vozes, pues aunque la Musica mira por objeto al numero; esto no es en toda su amplitud, sino determinado, pues le mira como sonoro.

Es de advertir, que la composicion de à ocho, y de menos numero de vozes, quan-

quando es compuesta con algunas voces de vna misma qualidad : esto es , con demasia de triples , ò contraltos , ò tenores ; en tales composiciones , pueden encontrarse las voces en especies vnisonantes ; la razon es , porque la posicion de las especies , no pueden tener extension en la qualidad aguda , y sobreaguda , sin tener gran violencia las voces , para proferirlas ; y lo mismo sucede en la qualidad grave , pues extendiendose las especies en grado muy profundo , no se oyea las voces con plenitud , y desmayan , por hallarse cercanas al silencio : y asimismo se debe entender , que quando en algunas composiciones , vnisonaren muchas vezes los triples con los contraltos , y los contraltos con los tenores , sera factible el no poder alcanzar con la voz , por defecto de carecer de altos , pues se ven muchos Cantores que tienen este defecto ; por lo qual , si dichas composiciones son obradas por Maestros Doctos , no ay que atribuirlo à ignorancia ; pues cada Maestro , se conforma con las voces que tiene en su Capilla.

## CAPITULO XXIV.

*De los tres generos Diatonico, Chromatico,  
y Enharmonico.*

**T**Res generos, se hallan en el procedi-  
miento de la Musica : conviene à  
saber : genero Dia tonico, genero  
Chromatico, y genero Enharmonico.  
El genero Diatonico, es aquel que pro-  
cede naturalmente por tres intervalos  
formales, y virtuales : el primero, y el se-  
gundo intervalo ha de ser de dos tonos  
sexquioctavos y el tercero, de semitono  
mayor, así como desde el *ut* de *Cfaut*  
grave, al *fa* de *Ffaut* grave, y asimismo,  
desde el *sol* de *Gsolreut* agudo al *fa* de  
*Csolfaut* agudo, haciendo mu tanza en el  
*re* de *Alam ire* agudo, formando vn Dia-  
pason consecutivo de voces desde el *ut*  
de *Cfaut* grave, hasta el *fa* de *Csolfaut*  
agudo, diciendo *ut, re, mi, fa, sol, re, mi,*  
*fa*, genero Diatonico ; quiere dezir, ge-  
nero que procede por dos tonos : la ra-  
zon es, porque por qualquiera parte, ò  
deduccion que tenga su principio, nunca  
se hallan tres tonos sexquioctavos conse-  
cutivos vno en pos de otro, sino q̄ siẽpre  
ay semitono, ò al principio, ò al medio,

ò al fin, por lo qual, se debe entender, que aunque en el procedimiento del genero Diatonico, se muda de especies; esto es, que el semitono se halle al principio, al medio, ò al fin, no innova en quanto al genero, pues siempre es procedimiento natural. El genero Chromatico tambien procede por otros tres intervalos; pero diferentes de los del Diatonico; esto es, por vn semitono mayor, otro menor, y otro mayor: formandose de vna vez el primer semitono mayor, y de otra el semitono menor, y de la tercera vez, se forma el segundo semitono mayor: su proceso, es vna tercera menor; así como se ve, desde el *la* de *Alamire*, al *fa* bemolado de *Bfabemi*, (que es el primer semitono mayor; y desde el dicho *fa* bemolado, al *mi* de *Bfabemi*, (que es el semitono menor) y desde el dicho *mi* de *Bfabemi*, al *fa* de *Csolfaur*, (que es el segundo semitono mayor) en cuya distancia se comprehende vna tercera menor: llamase genero Chromatico, porque hermosea la Musica con blandura, por la formacion agradable de los semitonos: y segun dize Boecio, tomó este nombre de Chromatico, de *Chroma*, quod dicitur color, y de la superficie de alguna cosa, que remo-

A esta inpeccion se añade, que aun-  
 que la voz del baxo se halla inmobile, y  
 no tenga exito salible, no por esto, aun-  
 que se desprenda la novena à la octava,  
 dexa de ser ligadura: la razon es, porque  
 aunque es indubitable, que el desligar ha  
 de ser en especie imperfecta, empero co-  
 mo la ligadura debe desligar en especie  
 consonante de grado inmediato descendē-  
 te, no se halla otra especie inmediata con-  
 sonante en este grado, sino es la octava, y  
 este desprendimiento, (segun queda di-  
 cho) no es desligar, si, continuacion de  
 ligadura: y en este caso padece excepcion  
 la regla que dice, que no se ha de salir à la  
 perfecta, como es comun el decir, que  
 no ay regla sin excepcion. Por lo qual,  
 este exito de la novena à la octava està  
 recibido, y practicado de todos los Maes-  
 tros, y Compositores de Musica, y repu-  
 tado por accion ligada en opinion de Ze-  
 rone lib. XI. cap. 22. y asimismo del  
 Maestro Lorenç lib. 4. del porq. de la  
 Music. cap. 35. y Forns, en las regi.  
 general. de acompañar. tract. 3.

cap. 8.



CAP.



CAPITVLO XVI.

*Declaracion del puesto perteneciente de las  
quatro voces en el tiempo que se efec-  
tua la ligadura.*

**E**L puesto que pertenece à cada voz de las quatro, quando se efectua la ligadura, es en la forma siguiente: el vnisonus, (que es la voz infima) es puesto de la primera voz: la especie que liga, y padece la disonancia, es puesto de la segunda voz: la especie abonante, es puesto de la tercera voz: la voz que se halla en octava, ò en quinta de la primera voz, es puesto de la quarta voz: de manera, que quando liga la quarta, ò la seprima; aquella voz que se halla en octava con la primera voz, es la quarta voz: y quando liga la novena; aquella voz que se halla en quinta con la primera voz, es la quarta voz, y lo mismo se en-  
tiende en sus com-  
puestas.

DE DE DE DE  
DE DE DE  
DE DE

CAR.

## CAPITULO XVII.

*Que sea ligadura burlada.*

**F**Vera del estílo comun de ligar, y desligar las disonancias, ay otro estílo particular, que es burlarlas: comunmente la falacia la haze la voz inferior, (que es el baxo) y en ocasiones la haze la voz que abona: de manera, que quando se liga de septima; la voz que ha de hazer la burla, (siendo la inferior) está esperando el efecto de la ligadura en la especie disonante, y quando la dicha especie disonante disuelve la ligadura, queriendo desligar en la sexta, al mismo tiempo se mueve la voz inferior a la tercera, quedandose la voz que abona en septima con el baxo al movimiento ascendente del compás; y al dar el siguiente, desliga en la tercera, y en esta conformidad, quedan desligadas dos especies disonantes cada vna en especie imperfecta, haziendo el engaño, y burla el baxo con su movimiento, no aguardando que la primera especie que fue ligada de septima, saliese a desligar en la sexta, a la qual convirtió en tercera, y a la que era tercera, convirtió en septima al alzar el compás, cuya

cuya disonancia abona la sexta convertida en tercera : quando se liga de quarta, la voz que ha de hazer la burla, (siendo la inferior) está esperando à la prevencion de la ligadura en el movimiento ascendente del compàs, y queriendo la voz que ha de abonar, ocultar la disonancia de la quarta, saliendo de la sexta à la quinta al dar el siguiente compàs, al mismo tiempo se mueve el baxo, poniendose en quinta, con la especie que se hallava en quarta en la prevencion, y la voz que avia de abonar la disonancia de la quarta, queriendo abonarla con la quinta, se halla con la burla en sexta con el baxo; y al tiempo de desligar, (que es al alzar el compàs) se reduce el baxo al mismo puesto de donde salió à hazer la burla; con lo qual, la voz que avia de aver sido ligada en quarta, se halla desligada en la tercera, y la voz que avia de abonar, se halla en quinta con el baxo: de lo qual se sigue, el no averse efectuado disonancia al tiempo del ligar la quarta, pues el baxo hizo la burla con moverse vn punto más à baxo, que es à la quinta: quando la voz que abona hiziere la burla, no la podrá executar sin cometer yerro contra las reglas impuestas en la Musica, la razon es, porque la es-

pecie abonante, requiere estar inmo-  
bilitas la especie disonante liga, y desli-  
ga, y de hazer lo contrario, es licencia:  
no se trata mas en materia de ligaduras,  
por abreviar el volumen.

## CAPITULO XVIII.

*Que sea clausula en Musica.*

Montan.  
tra&. de  
Contra-  
punt. fol. 8.

**C**lausula en Musica, es vna mansion,  
o terminacion de los puntos de  
la Composicion: cuya definicion,  
(segun refiere Montanos) es esta: *Clausu-  
la, est finis, vel conclusio, aut periodus ope-  
ris.* Clausula, es terminacion, fin, o perio-  
do de la obra: causasse la clausula, quan-  
do se haze tránsito de vn punto à otro in-  
mediato, y consecutivamente se reduce  
al mismo punto de donde salio; por lo  
qual, la clausula consta de tres puntos:  
vno que da principio en vn Signo: otro,  
que se mueve à Signo inmediato ascen-  
te, ò descendente: y otro que se re-  
duce al Signo del principio.



## CAPITVLO XIX.

## Division de la clausula:

**L**A clausula, se divide en dos, es à saber, en clausula sustentada, y en clausula remissa: la clausula sustentada, es quella quando los puntos que sube, y baxa la voz inferior, son tonos sexquioctavos, y los puntos que baxa, y sube la voz superior, son semitonos, e.g. quando la voz inferior sube desde el *ut* de *Cfaut* grave; al *re* de *Dsolre* grave, y consecutivamente se buelve à baxar al dicho *ut* de *Cfaut* grave; entonces la voz superior con figuras de igual valor con las de la inferior, baxa desde el *fa* de *Csolfaut* agudo, al *mi* de *Bfabem* agudo, y consecutivamente buelve à subir al *fa* de *Csolfaut* agudo: la clausula remissa, es aquella, quando los puntos que sube, y baxa la voz inferior, son semitonos, y los puntos que baxa, y sube la voz superior, son tonos sexquioctavos; e.g. quando la voz inferior, sube desde el *mi* de *Elami* grave, al *fa* de *Ffaut* grave, y consecutivamente, buelve à baxar al dicho *mi* de *Elami* grave: entonces la voz superior con figuras de igual valor con los de la inferior, ba-

xa desde el *la* de *Elami* agudo, al *sol* de *Dlasolre* agudo, y consecutivamente, buel-  
ve à subir al dicho *la* de *Elami* agudo.

## CAPITVLO XX.

*Hallanse en la Musica dos generos  
de clausulas.*

**E**N la composicion de la Musica, se  
hallan dos generos de clausulas, es  
à saber, clausulas simples, y clausu-  
las figuradas: las clausulas simples, son  
aquellas que proceden por figuras de  
igual valor, sin figura sincopada, ni diso-  
nancia, en la forma que se ha dicho en el  
capitulo antecedente: las clausulas figura-  
das, son aquellas que se hazen con figuras  
diversas en el valor, entre las quales se ha-  
lla sincopa, en cuya figura se contienen  
dos especies, la vna consonante, y la otra  
disonante, las quales estan atadas en dicha  
figura, cuya trabazon, es el efecto de  
la ligadura, que queda explicada en  
los capitulos antece-  
dentes.



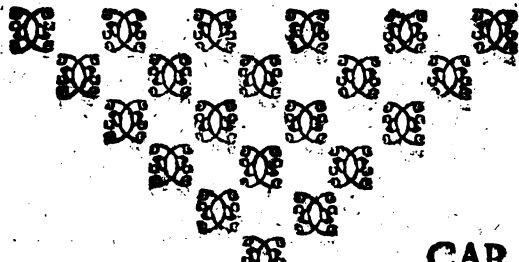
## CAPITVLO XXI.

*Declaracion de la colocacion que deben tener las especies en composicion de à quatro voces.*

**E**L puesto legitimo que pertenece à cada voz en la composicion de à quatro voces, es cada qual en su especie, en la forma siguiente: el baxo, (que es el *vnifonus*) es el puesto de la primera voz; y la voz que se halla en octava à el baxo, està en el puesto de la segunda voz: la voz que se halla en tercera del baxo, està en el puesto de la tercera voz; y la voz que se halla en quinta del baxo, està en el puesto de la quarta voz: comunmente en composicion de à quatro, es el baxo la primera voz; excepto que algunas vezes suele hazer el tenor officio de baxo, y el baxo de tenor; pero siempre la voz *matina*, es la primera voz: las otras tres voces tenor, alto, y tiple, no siempre estàn firmes en vn puesto, pues en ellas se truccan, y varian las especies; de lo qual se infiere, que por la qualidad de las voces, no se entienden los puestos de ellas, sino por la colocacion de las especies: los puestos de las voces en composicion de

à duo, y à tres, se reconocerán segun queda dicho en las de à quatro voces: omitiendo el puesto de quarta voz, en composición de à tres; y omitiendo el puesto de tercera voz en composición de à duo, segun la idea de los Compositores; aunque por hazer algunos primores, es licito en posturas, y ligaduras, tomarse algunas licencias, pues sin ellas, es oprimir las ideas: es de advertir, que los puestos que se han declarado de las quatro voces, se deben entender las colocaciones de las especies de la misma forma en sus compuestas; de manera, que la segunda voz, lo mismo es estar en la octava, que en la quincena, y la tercera voz en la tercera, que en la decena, y la quarta voz, en la quinta, que en la docena,

*Et sic de reliquis.*

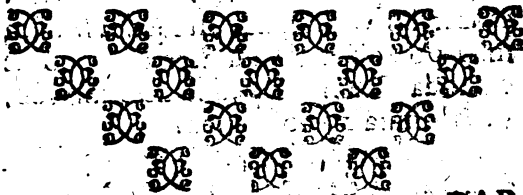




## CAPITVLO XXII

*Aumentacion de las especies en  
composicion de à ocho  
vozes.*

**E**N composicion de à ocho vozes , se han de duplicar las especies en octava de los puestos que cada vna tiene en la composicion de à quatro ; de manera , que la quinta voz en la consonancia , ha de estàr en octava de la tercera voz : la sexta voz , ha de estàr en octava de la segunda voz : la septima voz , ha de estàr en octava de la quarta voz , y la octava voz , ha de estàr en octava de la primera voz : de aqui se sacaràn los puestos que pertenecen à cada voz en composicion de à cinco , à seis , y siete vozes , *respective.*



## CAPITULO XXIII.

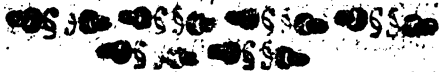
*Aumentacion de las especies en  
composicion de à doze  
vozes.*

**Q**uando la composicion se hiziere à doze vozes, se han de triplicar las vozes que se aumentaren à las ocho, segun el orden referido en el capitulo antecedente: siendo la novena voz, triplicacion de la tercera voz: la decima voz, es triplicacion de la segunda voz: la once-na voz, es triplicacion de la quarta voz: y la docena voz, es triplicacion de la primera voz: de aqui se sacarán los puestos que pertenece à cada voz, en composicion de à nueve, à diez, y à onze *vozes respectiue:* y en caso de exceder la composicion del numero de doze vozes, se podrá vnisonar algunas de ellas; la razon es, porque la extension de los extremos sublimes de los puestos, no dan lugar à poderlos alcanzar las vozes, pues aunque la Musica mira por objeto al numero; esto no es en toda su amplitud, sino determinado, pues le mira como sonoro.

Es de advertir, que la composicion de à ocho, y de menos numero de vozes,

quan

quando es compuesta con algunas voces de vna misma qualidad : esto es , con demasia de triples , ò contraltos , ò tenores ; en tales composiciones , pueden encontrarse las voces en especies vnisonantes ; la razon es , porque la posicion de las especies , no pueden tener extension en la qualidad aguda , y sobreaguda , sin tener gran violencia las voces , para proferirlas ; y lo mismo sucede en la qualidad grave , pues estendiendose las especies en grado muy profundo , no se oyan las voces con plenitud , y definayan , por hallarse cercanas al silencio : y asimismo se debe entender , que quando en algunas composiciones , vnisonaren muchas vezes los triples con los contraltos , y los contraltos con los tenores , será factible el no poder alcanzar con la voz , por defecto de carècer de altos , pues se ven muchos Cantores que tienen este defecto ; por lo qual , si dichas composicion eson obradas por Maestros Doctos , no ay que atribuirlo à ignorancia ; pues cada Maestro , se conforma con las voces que tiene en su Capilla.



## CAPITULO XXIV.

De los tres generos Diatonico, Chromatico,  
y Enharmonico.

**T**Res generos, se hallan en el procedi-  
miento de la Musica : conviene à  
saber : genero Dia tonico, genero  
Chromatico, y genero Enharmonico.  
El genero Diatonico, es aquel que pro-  
cede naturalmente por tres intervalos  
formales, y virtuales : el primero, y el se-  
gundo intervalo ha de ser de dos tonos  
sexquioctavos y el tercero, de semitono  
mayor, assi como desde el *ut* de *Cfaut*  
grave, al *fa* de *Ffaut* grave, y assimismo,  
desde el *sol* de *Gsolreut* agudo al *fa* de  
*Cfolsfaut* agudo, haziendo mutanza en el  
*re* de *Alamire* agudo, formando yn Dia-  
pason consecutivo de voces desde el *ut*  
de *Cfaut* grave, hasta el *fa* de *Cfolsfaut*  
agudo, diciendo *ut, re, mi, fa, sol, re, mi,*  
*fa*, genero Diatonico ; quiere dezir, ge-  
nero que procede por dos tonos : la ra-  
zon es, porque por qualquiera parte, ò  
deduccion que tenga su principio, nunca  
se hallan tres tonos sexquioctavos conse-  
cutivos vno en pos de otro, sino q̄ siempre  
ay semitono, ò al principio, ò al medio,

ò al fin, por lo qual, se debe entender, que aunque en el procedimiento del genero Diatonico, se muda de especies; esto es, que el semitono se halle al principio, al medio, ò al fin, no innova en quanto al genero, pues siempre es procedimiento natural. El genero Chromatico tambien procede por otros tres intervalos; pero diferentes de los del Diatonico; esto es, por vn semitono mayor, otro menor, y otro mayor: formandose de vna vez el primer semitono mayor, y de otra el semitono menor, y de la tercera vez, se forma el segundo semitono mayor: su processo, es vna tercera menor; assi como se ve, desde el *la* de *Alamire*, al *fa* bemolado de *Bfabemi*, (que es el primer semitono mayor; y desde el dicho *fa* bemolado, al *mi* de *Bfabemi*, (que es el semitono menor) y desde el dicho *mi* de *Bfabemi*, al *fa* de *Csolfaut*, (que es el segundo semitono mayor) en cuya distancia se comprehende vna tercera menor: llamase genero Chromatico, porque hermosea la Musica con blandura, por la formacion agradable de los semitonos: y segun dize Boecio, tomò este nombre de Chromatico, de *Chroma*, quòd dicitur color, y de la superficie de alguna cosa, que remo-

Boec. lib.  
i. suz Mu-  
sic. cap. 21.

vida, haze variar la color; y la razones, porque mudando solamente vna cuerda de las del Terrachordo Diatonico, (quedando las demás comunes) nacen diferentes formas, y sonidos: y es de advertir, que los Antiguos, procedian, y formavan el genero Chromatico por tres intervalos; esto es, por vn semitono mayor, otro menor, y vn semiditono, (que es vna tercera menor) cuyo processo es vna quarta; pero los modernos, solo proceden, formando vna tercera menor, segun queda dicho, pues en dicha tercera menor, està exacto el processo del genero Chromatico: y assimismo se advierta, que el genero Diatonico, y el Chromatico, difieren en termino, por ser el Diatonico, natural, y el Chromatico accidental; por lo qual, (segun dize el Padre Fr. Thomàs de Santa Maria) el genero Diatonico, tiene semejanza del fujeto, y el Chromatico, la tiene del accidente.

Fr. Thom.  
de S. Maria  
en el lib. de  
fantas. de  
Organ. 1.  
part. c. 12.

El genero en armonico, procede por tres intervalos distintos; los quales son, vn diesis, y otro diesis (cada qual formado de por ii) y por vn ditono incompuesto, (que es vna tercera mayor) este ditono, no se puede formar en este genero, sino es en vn solo movimiento: diesis, en este

genero, es la mitad del semitono menor en compàs de Arithmetica; y en la Musica, es la mitad del semitono mayor, (que es el diatonico) cuya cantidad, consta de cinco cismas, que son dos comas y media: y el otro diesis, es la mitad del semitono menor musico, (que es el Chromatico) cuya cantidad, consta de quatro cismas, que son dos comas; y como estos fragmentos son tan subtiles, no son efectibles à la formacion de la voz, por su mucha dificultad; lo qual lo expresa Guillermo de Podio, por estas palabras: *Enharmonicus genus, propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit: & neque secundum totum, neque secundum quaslibet, eius partes practicè recipitur*: por lo qual, los dos diesis de este genero en armonico, se han quedado en theorica, y solo ha quedado en practica el ditono, que es la tercera mayor.

Guillermo  
de-pod.lib  
2. suæ Mu-  
sic. cap. 9.



Iesu, tibi sit gloria,  
 qui natus es de Virgine,  
 cum Patre, & almo Spiritu,  
 in sempiterna sæcula.

Amen.

*Fin del quarto discurso de la  
 Composicion.*

A honra, y gloria de Dios nuestro  
 Señor, y de su Madre Santísima  
 MARIA Señora  
 nuestra.

Se comenzaron à escrivir estos  
 quatro Discursos de Musica, el  
 Domingo XXII. de Mayo de  
 M.D. CCVII. y se concluyeron  
 el Sabado X. de Septiembre  
 de dicho año.

F I N

RE



# RESVMEN

De las definiciones contenidas en  
estos quatro Discursos.

Definiciones de la Musica en general.

*Musica, est scientia potestatem canendi sub ministrans.* Musica es vna ciencia que sirve al conocimiento de poder cantar.

Pag.3.

*Musica, est peritia modulationis, sono cantuque consistens.* Musica, es vna sabiduria modulativa, que consiste en sonido, y canto.

Ibid.

*Musica, est scientia bene modulandi.* Musica, es ciencia de bien medir.

Ibid.

Definicion de Cantollano.

*Musica plana, est notarum simplex, & uniformis prolatio, quae nec auferri, nec minui potest.* La Musica de Cantollano, es vna simple, & igual pronunciacion de notas, las quales no pueden recibir augmento, ni diminucion.

pag.32.

Definicion de nota, ò figura de Cantollano.

*Nota, est illa quae figuratur in cantu, & à*

*voce profertur.* Nota, ó figura de Canto llano, es aquella q̄ señal an en el canto, y se pronuncia con la voz. pag. 32.

Definicion de voz.

*Vox, est percursorio aeris, qui fit ab anima in pulmonibus, cum quadam imaginatione ad vocalem arteriam.* Voz, es vn bati- miento de aire simpelido por el alma en los pulmones, conducido à la ar- teria vocal. pag. 33.

Definicion de Signo.

*Signum, est nomen quoddam, in se nomina vocum continens.* Signo, es cierto nom- bre que en si contiene el nombre de las voces. pag. 34.

Definicion de deduccion.

*Deducio, est principium à quo res aliqua ducitur.* Deduccion, es principio de donde dimana alguna cosa. pag. 37.

Definicion de propiedad.

*Proprietas, est qualitas consequens essentiam rei.* Propriedad, es qualidad que sigue à la essencia de la cosa. pag. 38.

Definicion de clave.

*Clavis, est reseratio cantus, locaque Signo- rum extra manu demonstrans.* Clave, es vna declaracion del canto, demon- strando los signos fuera de la mano. Musical.

**Definicion de Mutanza:**

*Mutanza, est commutatio vocis ex vna cum alia proprietate.* Mutanza, es mudar vna voz con la de otra propiedad. pag. 56.

**Definicion del tono en general.**

*Tonus generalis, est cognitio principij, medij, ac finis cuiuslibet cantus, ascensus, descensus dijudicans.* Tono en general, es vn conocimiento del principio, medio, y fin de qualquiera cantoria, haziendo el juicio por el ascenso, y descenso. pag. 73.

**Definicion de conjunta.**

*Conjunta, est tuxi in semitonum, vel semitoni in tenum facta transpositio.* Conjunta, es vna transposicion de tono en semitono, ù de semitono en tono. pag. 87.

**Definicion de Canto de Organo.**

*Musica mensuralis, est diversa quantitas, figurarum inaequalitas, quarum augentur, ac minuantur iuxta modo, temporis, ac prolationis exigentiam.* Canto de Organo, es vna diversa cantidad de señales, y desigualdad de figuras, las quales se aumentan, y disminuyen, segun demuestra el tiempo, modo, y prolation. pag. 114.

Definición de figura de Canto de Organo.

*Figura, est Signum nomen quodam vocis & silentij.* La figura de Canto de Organo, es cierta señal, que representa voz; y silencio. pag. 115.

Definición de tiempo.

*Tempus, est mensura motus, & quietis.* Tiempo, es medida de movimiento, y quietud. pag. 122.

Definición de punto.

*Punctus, est minimum quodam Signam, qui notulis accidentaliter prapōnitur, vel post pōnitur, vel interponitur.* Punto, es cierta señal diminuta, agregada accidentalmente à las figuras, puesto en cima, ò despues, ò entre ellas. pag. 138.

Definición de Contrapunto.

*Contrapuntus, est quasi contrapōsitis vocibus concors concentus arte probatus: est numerus ex diversitate consonantiarum constitutus.* Contrapunto, es un concerto acorde, formado con voces quasi contrapuestas, ò es numero constituido de diversidad de consonancias. Pag. 147.

Definición de consonancia.

*Consonantia, est sonus, qui simul, dulcibera*

*que auribus convenit.* Consonancia, es vn sonido, que llega dulcemente à los oidos. pag. 148.

Definicion de disonancia.

*Disonantia, est duorum sonorum dura collisio, atque aspera vocis commixtio.* Disonancia, es vn aspero encuentro de dos sonidos, ò vna mezcla aspera de voz. pag. 149.

Definicion de especies.

*Species, sunt particula consonantiarum.* Las especies, son fragmentos de las consonancias. pag. 150.

Definicion de Composicion.

*Compositura, est ordinata temporum compositio, dissimilium in se vocum in vnâ reductionum concordiam.* Compositura, es vna ordenada composicion de tiempos, y concordia de diversas voces, reducidas à vna cosa. pag. 185.

Definicion de clausula.

*Clausula, est finis, vel conclusio, aut periodus operis.* Clausula, es fin, terminacion, ò periodo de la obra. pag. 208.

# T A B L A

De los capitulos que contiene  
este Libro.

- Introduccion, que trata de la Musica  
en general.
- Capitulo I. *Que sea Musica, su essencia, y  
definicion.* Pag. 1.
- Cap. II. *La Musica, aunque es Arte, es  
Ciencia.* pag. 4.
- Cap. III. *De la antigüedad de la Musica, y  
en donde tuvo su principio.* pag. 6.
- Cap. IV. *Del motivo que la Iglesia, y los  
Santos Padres tuvieron, para que la  
Musica, y Canto sirviessse en las Divinas  
alabanzas.* pag. 9.
- Cap. V. *Declarassse, que tan admirable, y  
excelente exercicio es el tather, y cantar  
en las Divinas alabanzas.* pag. 12.
- Cap. VI. *De donde se dexiva esta palabra  
Musica.* pag. 16.
- Cap. VII. *Que tantas maneras ay de Mu-  
sica.* pag. 17.
- Cap. VIII. *De la Musica mundana.* pag. 18.
- Cap. IX. *De la Musica humana.* pag. 22.

- 227
- Cap. X. De la *Musica instrumental*, y sus divisiones. pag. 24.
- Cap. XI. De la *Musica instrumental organica*. pag. 25.
- Cap. XII. De la *Musica instrumental armonica*. pag. 28.
- Cap. XIII. *Division general de la Musica*. pag. 29.
- Discurso Primero del Cantollano.
- Cap. I. *Que sea Cantollano*. pag. 32.
- Cap. II. *Que sea voz, y quanto el numero de las voces*. pag. 33.
- Cap. III. *De las letras indicativas de los Signos*. pag. 34.
- Cap. IV. *De los Signos Musicales*. Ibid.
- Cap. V. *De las deducciones*. pag. 37.
- Cap. VI. *De las propiedades*. pag. 38.
- Cap. VII. *Declaracion para entender las voces de cada Signo, desde el primero al ultimo, en que deducion de las siete, y propiedad de las tres se ballan*. pag. 40.
- Cap. VIII. *Declarasse la causa, porque los tres Signos Ffaut, Bfabemi, y Elami, no tienen mas de dos voces cada uno; y los otros quatro Signos Gfolreut, Alamire, Cfolfa ut, y Dlafolre, tiene cada uno tres voces*. pag. 47.

Cap. IX. *Proponeffe, que el Signo Bfabemi, no es tan solamente un Signo, sino dos*

- Signos distintos; y se da resolucio[n] , p[ro]ba  
bando no ser sino un Signo.* pag. 50.
- Cap. X. *De las claves.* pag. 51.
- Cap. XI. *Declarasse la causa, porque se se-  
ñala a la clave de Fa[ut] con tres puntos y  
a la de C[so]lfa[ut] con dos.* pag. 52.
- Cap. XII. *Que sea mutanza.* pag. 56.
- Cap. XIII. *De los movimientos que se ha-  
llan en el Cantollano.* pag. 62.
- Cap. XIV. *Que sean diat[es]aron, diapente y  
diapason.* pag. 64.
- Cap. XV. *Que sea tono.* pag. 68.
- Cap. XVI. *Del tono simple.* Ibid.
- Cap. XVII. *Del tono compuesto.* pag. 69.
- Cap. XVIII. *Divisio[n] del tono compuesto en  
dos semitonos.* pag. 70.
- Cap. XIX. *Del tono en general.* pag. 73.
- Cap. XX. *Divisio[n] de los ocho tonos.* pag. 74.
- Cap. XXI. *De los Signos donde senecen los  
ocho tonos, y la formalidad que en ellos  
tiene el diat[es]aron, diapente, y diap[er]-  
son.* pag. 76.
- Cap. XXII. *Del tono imperfecto, perfecto, y  
plusquam perfecto.* pag. 80.
- Cap. XXIII. *Del tono mixto, comixto, e irre-  
gular.* pag. 82.
- Cap. XXIV. *De la Clausula en Cantollano  
y su forma.* pag. 86.
- Cap. XXV. *De las voces accidentales.* pag. 87.



- 229
- Cap. XXVI. De los intervalos que se hallan  
en Cantollano. pag. 103.
- Cap. XXVII. Trataſe en materia de que el  
numero de los Signos en la Compoſicion  
de la mano muſical, es veinte y ſiſo veinte  
y uno. pag. 107.
- Cap. XXVIII. La extension de las voces en  
la Muſica, no ſe ciñe à los limites de la  
mano muſical. pag. 111.
- Diſcurſo ſegundo del Canto de Organo.
- Capitulo I. Que ſea Canto de Orga-  
no. pag. 114.
- Cap. II. Que ſea figura de Canto de Orga-  
no. pag. 115.
- Cap. III. Del numero, nombres, y forma de  
las figuras. pag. 116.
- Cap. IV. Del numero, y nombres de las pau-  
ſas. pag. 117.
- Cap. V. Que ſea compas en Muſica. pag. 119.
- Cap. VI. Que ſea tiempo en Muſi-  
ca. pag. 122.
- Cap. VII. Deſcripcion de las ocho figuras de  
Canto de Organo, y ſu valor. pag. 124.
- Cap. VIII. Del numero Binario. pag. 127.
- Cap. IX. Del numero Ternario. pag. 129.
- Cap. X. De la ſexquialtera menor. y ma-  
yor. pag. 134.
- Cap. XI. Que ſea punto en Muſica, y ſus  
eſpectos. pag. 138.

- Cap. XII. Del puntillo de *aumentacion*. pag. 140.
- Cap. XIII. Del puntillo de *perfeccion*. pag. 141.
- Cap. XIV. Del puntillo de *alteracion*. pag. 142.
- Cap. XV. Del puntillo de *division*. pag. 143.
- Cap. XVI. De las señales que se hallan en *Canto de Organó*. pag. 145.

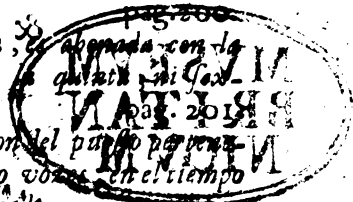
Discurso tercero del Contrapunto.

- Cap. I. *Que sea Contrapunto*. pag. 147.
- Cap. II. *Que sea consonancia*. pag. 148.
- Cap. III. *Que sea disonancia*. pag. 149.
- Cap. IV. *De las especies simples*. pag. 150.
- Cap. V. *Del numero de las especies simples*. pag. 151.
- Cap. VI. *De la composicion de las especies*. pag. 152.
- Cap. VII. *De la descomposicion de las especies, inquiriendo su origen*. pag. 155.
- Cap. VIII. *Declaracion de las situaciones de las especies consonantes en Contrapunto suelto sobre baxo*. pag. 159.
- Cap. IX. *Declaracion de las situaciones de las especies disonantes en Contrapunto suelto sobre baxo*. pag. 161.
- Cap. X. *Regla cierta para comprehender la extension de todas las especies con-*

- tes, y disonantes, atendiendo à su origen. pag. 163.
- Cap. XI. Del Contrapunto suelto sobre tripla. pag. 164.
- Cap. XII. Declaracion de la conversion de las especies consonantes, y disonantes de Contrapunto sobre baxo en Contrapunto sobre tripla. pag. 165.
- Cap. XIII. Declaracion de las situaciones de las especies disonantes en Contrapunto sobre tripla. pag. 167.
- Cap. XIV. Division de las especies consonantes en perfectas, y en imperfectas. pag. 168.
- Cap. XV. La octava es especie perfecta del todo. pag. 169.
- Cap. XVI. La quinta no es especie perfecta del todo. pag. 172.
- Cap. XVII. Dos especies perfectas no se pueden usar inmediatamente. pag. 173.
- Cap. XVIII. Dos consonancias perfectas de diferentes especies se pueden usar inmediatamente. pag. 175.
- Cap. XIX. Las especies perfectas no se ban de dar de golpe en Contrapunto suelto. pag. 177.
- Cap. XX. Especies imperfectas, se pueden usar inmediatamente, tantas quantas quisiero el Contrapuntante. pag. 177.

- 231
- Cap. XXI. *Que sea ligadura en Musica, y de quantas partes consta su efecto.* pag. 178.
- Cap. XXII. *Advertencias para ordenar el Contrapunto con gala, y buen aire.* pag. 180.
- Discurso quarto de la Composicion.
- Cap. I. *Que sea Composicion.* pag. 185.
- Cap. II. *De los tres movimientos de las consonancias en la composicion de la Musica.* pag. 186.
- Cap. III. *En composicion de a quatro, y de mas numero de voces, se pueden dar las especies perfectas de golpe.* pag. 187.
- Cap. IV. *Quando las voces estan immobiles, se pueden dar todas quantas especies perfectas semejantes se quisieren unas tras otras.* pag. 188.
- Cap. V. *En que manera se pueden dar dos, y mas especies perfectas de una misma especie, moviendose las voces.* pag. 189.
- Cap. VI. *Otra diferencia de dar dos especies perfectas inmediatas, moviendose las voces.* pag. 190.
- Cap. VII. *De la conjunccion de las consonancias.* pag. 191.
- Cap. VIII. *Las disonancias, son muy necesarias para perficionar la composicion de la Musica.* pag. 193.
- Cap. IX. *Aplicacion de las especies consonan-*
- tes.

- tes, para ocultar las disonancias pag. 195.
- Cap. X. La octava, aunque es especie de perfecta del todo, es incapaz de abonar á ninguna disonancia. pag. 196.
- Cap. XI. Las disonancias se ponen á la parte superior, y no á la inferior. pag. 197.
- Cap. XII. Modo, y forma que se debe observar en la consonancia al tiempo de deslizar la disonancia. pag. 198.
- Cap. XIII. La quarta es abonada con la quinta, ó con la sexta, y no con la tercera. pag. 199.
- Cap. XIV. La septima es abonada con la tercera, ó con la quinta, y no con la sexta. pag. 200.
- Cap. XV. La novena, es abonada con la tercera, y no con la quinta. pag. 201.
- Cap. XVI. Declaracion del punto por el cual se efectúa la ligadura. pag. 205.
- Cap. XVII. Que sea ligadura burlada. pag. 206.
- Cap. XVIII. Que sea clausula en Musica. pag. 208.
- Cap. XIX. Division de la clausula. pag. 209.
- Cap. XX. Hallarse en la Musica dos generos de clausulas. pag. 210.
- Cap. XXI. Declaracion de la colocacion que



deben tener las especies en composicion de  
à quatro voces. pag. 211.

Cap. XXII. Aumentacion de las especies en  
composicion de à ocho voces. pag. 213.

Cap. XXIII. Aumentacion de las especies en  
composicion de à doze voces. pag. 214.

Cap. XXIV. De los tres generos Diatonico,  
Chromatico, y Enbarmonico. pag. 216.

Soli Deo honor,

& gloria.

