R 245251
245
R68g
TA
3583

ARTE DE CANTO-LLANO Y ORGANO

Ó

PRONTUARIO MUSICO,

DIVIDIDO EN CUATRO PARTES,

La primera trata de la Especulativa del Canto Llano. La segunda de la Práctica del mismo Canto. La tercera de la Especulativa y Práctica de todo Hymno, Sequencia ó Prosa. Y la cuarta de la Especulativa y Práctica del Canto de Organo, segun el moderno estilo.

SU AUTOR

DON GERONIMO ROMERO DE AVILA,
Racionero y Maestro de Melodia de la santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas.

QUIEN LO DEDICA

Á LOS ILUSTRÍSIMOS SEÑORES DEAN Y CABILDO de la misma Santa Iglesia.

MADRID. 1830.

EN LA IMPRENTA DE DOÑA MARÍA MARTINEZ DAVILA.

DEDICATORIA

Á LOS

ILUSTRÍSIMOS SEÑORES

DEAN Y CABILDO

de la Santa Iglesia de Toledo Primada de las Españas.

ILL.MO SEÑOR:

Habiendo de dar á luz esta pequeña obra de Canto-Llano y de Organo, no se me ofreció otro Padrino que á vuestra Ilustrísima; pues siendo la obra un compendio metódico y nada prolijo de cuanto puede desear el mas ansioso para instruirse á la perfeccion en todos los principios y fundamentos, así del puro Canto Llano, como del Hymnódico, y tambien solo de Organo; al punto se dejaron robar estos mis cantorales rudimentos del gran celo, seriedad y culto con que vuestra Ilustrísima trabaja mas y mas cada dia en dar á Dios en su coro las mas ajustadas y suaves consonancias.

Contemplé la obra justísimo tributo de mi

gratitud; pues siéndolo, que se dé al Cesar lo que es del Cesar, y á Dios lo que es de Dios: reconociendo yo el auxilio y favor de vuestra Ilustrísima, principio único de la tal cual inteligencia, con que me hallo de todo cuanto puede figurarse, desde el punto mas grave y bajo hasta el mas alto y agudo, seria sin dificultad dejar yo correr mi desagradecimiento, si no sacrificase á mi Madre esta série coordinada de puntos. Desde luego pretendo darla á luz, presumiendo con fundamento que ha de ser de comun utilidad, pues va digerida con la claridad posible, para que así pueda aprovechar el mas tardo principiante; pero no quiero que lleve otro espíritu esta pequeña obra que la poderosa proteccion de vuestra Ilustrísima; ó para que el corto arroyo de los compases de la obra se vuelva por su natural corriente al principio fontal de sus aguas, ó para que la *Melodía*, contenida en tanta variedad de puntos, se reconozca fabricada de la campestre flor del *Romero*.

Así, Señor, quedará tatisfecha mi gratitud, sacrificando la obra al único principio de mi político sér: deseando para mis mayores progresos la continuacion de vuestra Ilustrísima en sus poderosos influjos; que si no fue-

sen premiados de las inutilidades de mi caudal, serán por lo menos recomendados en toda mi Oracion, en que pediré incesantemente á la Magestad Divina compasée el gran celo de su culto en los puntos distantes de Cielo y Tierra. VALE.

ILL.mo SEÑOR.

A los pies de vuestra Ilustrísima

Gerónimo Romero de Avila.

PROLOGO

AL LECTOR.

Amigo Lector: El motivo principal que me ha movido á dar á la pública luz este breve compendio, ha sido el deseo tan eficaz que tengo de que en todas las Iglesias haya ministros con habilidad y suficiencia en el Canto Eclesiástico, para que no se noten deformidades en una cosa tan alta y tan santa, como es el tributar á Dios nuestro Señor sus divinas alabanzas.

Mucho hay escrito así del Canto-Llano como de Organo; pero en tal disposicion, que poco ó nada puede percibir el pobre que comienza á estudiar: por lo cual me resolví á escribir solamente para principiantes; y todo mi cuidado no ha sido otro que el darles á entender con la mayor claridad todo lo que necesariamente deben saber para el desempeño de su obligacion, y por eso elegí el método dialogístico, porque á mi ver es el mejor para que mas presto se entienda el alma del concepto.

Contiene este libro cuatro partes. La primera trata de la Especulativa del Canto-Llano, con ejemplos prácticos para mejor inteligencia de lo que se viene tratando. La segunda de la Práctica del mismo canto, con lecciones para conseguir en breve el saber cantar haciendo mutanzas. La tercera de la Práctica de los Hymnos, con la explicacion clara del valor de las figuras, ya en tiempo de Binario, y ya en tiempo de Ternario, que expongo antes de la Práctica de dichos Hymnos, ó Sequencias, ó Prosas. Y la cuarta contiene la Especulativa y Práctica del canto de Organo, segun el estilo presente. Allí verás que no hago mencion de las figuras Máxima y Longa, la razon es porque hoy no se usa para nada de ellas; pues en lugar de una Longa se ponen dos Breves ó cuatro Semibreves. Los tiempos de que uso son los mismos que todos los modernos usan; y si quisieres imponerte en los Tiempos de que usaban los antiguos, libros hay que satisfarán tu deseo cumplidamente. Si en algo de lo que en este libro te propongo hubiese acertado, se le deberán á Dios las gracias como padre de las luces, y de donde nos viene todo bien; y si hubiese errado como hombre, me sujetaré en todo á tu

dictamen, siempre que con cristiana caridad y razones convincentes me hagas demostrable lo contrario.

Recibe mi buen afecto, pues éste solo mira á tu aprovechamiento, para que alabes á Dios en su Santo Templo con la ciencia y pureza de corazon necesaria, que siendo así, el mismo Señor te dará el premio.. VALE.

PARTE PRIMERA.

CAPITULO PRIMERO.

DE LA DEFINICION DEL CANTO-LLANO.

Pregunto. Qué es Canto-Llano?

Respondo. Una firme é igual pronunciacion de figuras ó notas, las cuales no se pueden disminuir ni aumentar.

P. Por qué no se pueden aumentar ni disminuir?

R. Porque el Canto-Llano, ó Gregoriano, ó Ambrosiano, ó Eclesiástico (que todo es uno), no está sujeto á modos, tiempos, ni prolaciones, como el Canto de Organo, y por esta razon no se pone en el principio de cantoría alguna señal inicial de tiempo, por ser superflua en dicho Canto.

CAPITULO II.

DE LOS SIGNOS Y SUS DIVISIONES.

P. Qué es Signo?

R. Casa, ó morada de las voces.

P. Cuántos son los signos de que se compone el Canto-Llano.

R. Diez y seis solamente. Sus nombres son como se manifiestan en la siguiente Tabla, siendo el primero el mas bajo.

Siete graves.	G ut. 1.	A re. 2.	B mi. 3.	C fa ut. 4.	D sol re. 5.	E la mi. 6.	F fa ut. 7.
Siete Agudos.	g sol re ut. 8.	a la mi re. 9.	b fa mi. 10.	c sol fa ut. 11.	d la sol re. 12.	e la mi. 13.	f fa. 14.
Dos Sobre agudos.	gg sol 15.	aa la 16.					

P. En cuántas partes se dividen los referidos Signos?

R. En tres; esto es, en siete graves, siete agudos, y dos sobre-agudos.

P. Cuáles son los graves?

R. Los siete primeros.

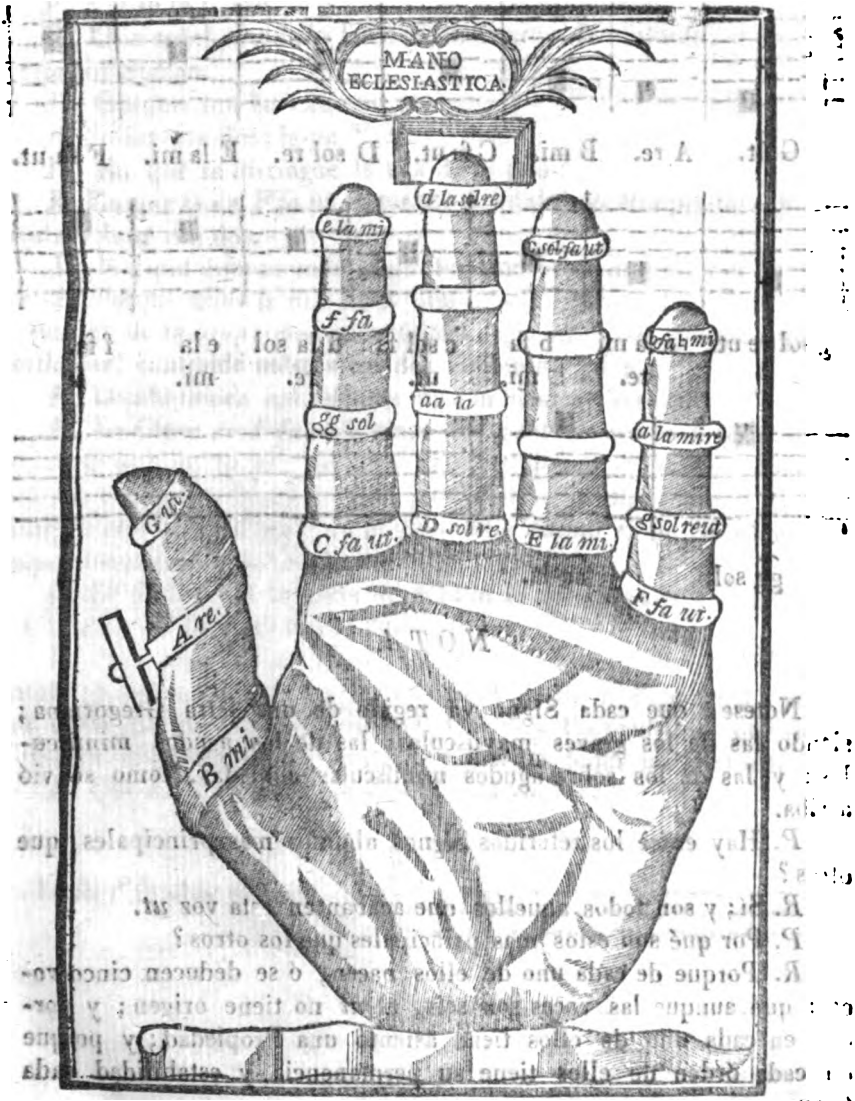
P. Y los agudos?

R. Los siete segundos.

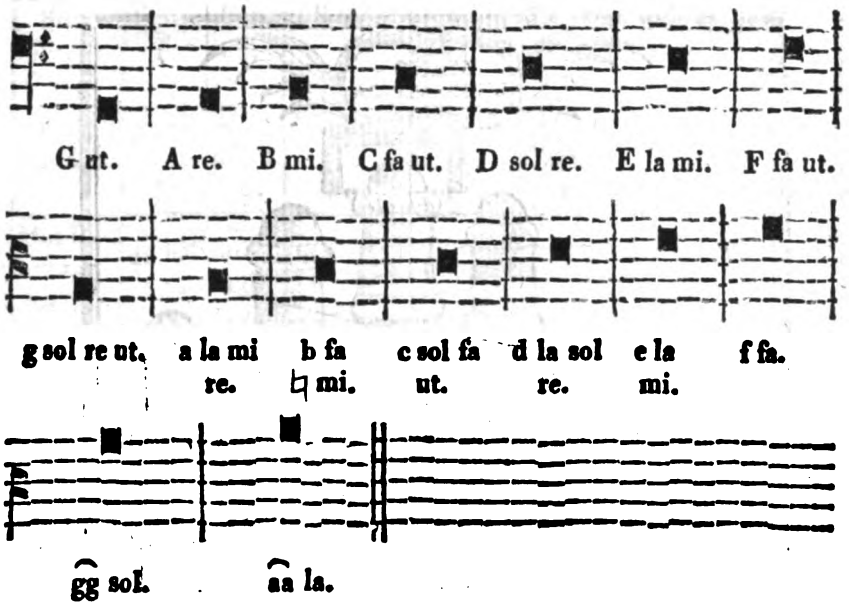
P. Y los sobre-agudos?

R. Los dos últimos.

DEMONSTRACION DEL ASIENTO
que cada uno de ellos tiene en la mano.



EJEMPLO PRACTICO DEL ASIENTO FIJO de los sobredichos signos.



NOTA.

Nótese, que cada Signo vá regido de una letra Gregoriana; siendo las de los graves mayúsculas; las de los agudos minúsculas; y las de los sobre-agudos minúsculas dobladas, como se vió arriba.

P. Hay entre los referidos Signos algunos mas principales, que otros?

R. Sí; y son todos aquellos que ácaban en esta voz *ut*.

P. Por qué son estos mas principales que los otros?

R. Porque de cada uno de ellos nacen, ó se deducen cinco voces; que aunque las voces son seis, el *ut* no tiene origen; y porque en cada uno de ellos tiene asiento una Propiedad; y porque en cada órden de ellos tiene su permanencia y estabilidad cada Clave.

CAPITULO III.

DE LAS CLAVES.

P. Qué es Clave?

R. Una señal, que sin falencia demuestra la cantoría, determinando los Signos.

P. Cuántas son las Claves, que sirven al Canto-Llano?

R. Solamente dos; la de *F fa ut*, y la de *c sol fa ut.*

P. En qué se distingue la una de la otra?

R. En que la de *F fa ut* se pinta, ó señala con tres puntos, y la de *c sol fa ut* con dos.

P. Por qué ésta se señala con dos puntos, y aquella con tres?

R. Porque dista la una de la otra cinco puntos, ó un diapente, y este es de la proporcion sexquialtera, (primera del género superparticular) contraida entre estos dos números, 3 á 2.

P. Dónde tienen sus asientos las dos citadas Claves?

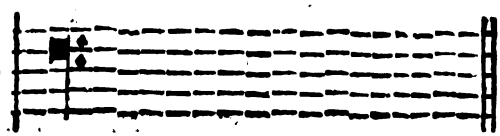
R. La Clave de *F fa ut* le tiene fijo é inmutable en *F fa ut* grave, y la de *c sol fa ut*, en *c sol fa ut* agudo, y se ha de entender, que en cualquiera línea que venga señalada la Clave de *F fa ut*, siempre será la tal línea *F fa ut* grave. Lo mismo se ha de observar respectivamente de la Clave de *c sol fa ut.*

P. Diré bien si á la Clave de *F fa ut* la apellido Clave de Bemol, y á la de *c sol fa ut* Clave de Natura?

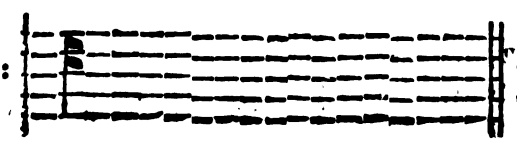
R. No, porque las Claves toman la denominacion del Signo donde tienen su morada, ó habitacion, y no de la Propiedad, pues son cosas tan distintas y diversas, Claves y Propiedades, que cada Clave es apta para que se cante por ella en todas las Propiedades.

P. Qué formas tienen las sobredichas Claves?

R. La de *F fa ut* se pinta así:



y la de *c sol fa ut* así:



CAPITULO IV.

DE LAS DEDUCCIONES.

P. Qué es Deduccion?

R. Un principio, del cual procede alguna cosa.

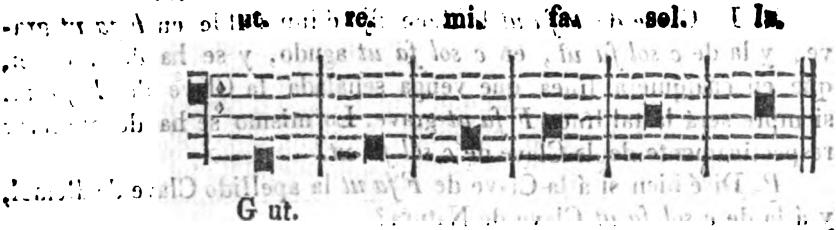
P. Cuántas son las Deducciones en Canto-Llano?

R. Cinco; las cuales tienen su principio en todos los signos que acaban en *ut*; como *G ut*, *C fa ut*, *F fa ut*, *g sol re ut*, y *c sol fa ut*.

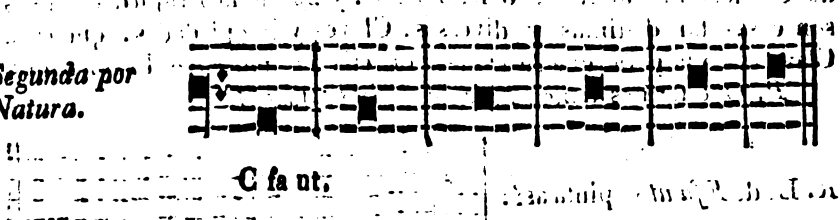
P. Cuántas voces ó sílabas nacen de cada Deduccion.

R. Cinco; que son, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; porque aunque el *ut* es tambien voz, no tiene orígen, como se dijo arriba. Para que mejor se entienda lo que se ha explicado, se pone prácticamente el producimiento de cada Deduccion en los cinco ejemplos siguientes:

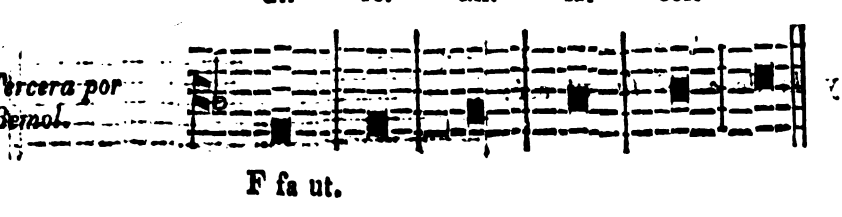
DEDUCCION PRIMERA POR BECUADRADO.



G ut.



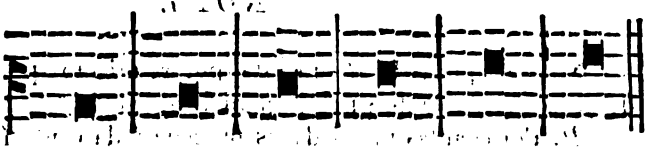
C fa ut.



F fa ut.

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

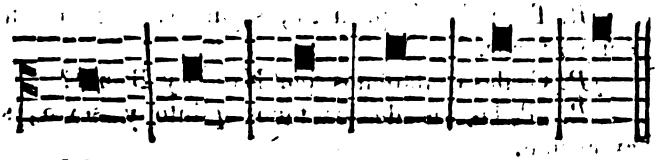
Cuarta por Becuadrado.



g sol re ut.

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

Quinta por Natura.



c sol fa ut.

CAPITULO V.

DE LAS PROPIEDADES.

P. Qué es Propiedad?

R. Calidad, que sigue despues de la esencia de la cosa.

P. Cuántas son las Propiedades?

R. Tres; la de Becuadrado, la de Natura y la de Bemol.

P. Dónde tienen sus asientos?

R. La de Becuadrado le tiene en *G ut*, y en *g sol re ut.* La de Natura, en *C fa ut*, y en *c sol fa ut*, y la de Bemol en *F fa ut.*

P. Las seis voces de la primera Deduccion del capítulo pasado, por qué propiedad se cantan?

R. Por Becuadrado, porque nacen del *ut* de *G ut.*

P. Y las seis de la segunda?

R. Por Natura, porque nacen del *ut* de *C fa ut.*

P. Y las seis de la tercera?

R. Por Bemol, porque nacen del *ut* de *F fa ut.*

P. Y las seis de la cuarta?

R. Por Becuadrado, porque nacen del *ut* de *g sol re ut.*

P. Y las seis de la quinta?

R. Por Natura, porque nacen del *ut* de *c sol fa ut.*

NOTA.

Nótese, que cada *ut* se canta por sí mismo, porque en cada uno de ellos tiene asiento su respectiva Propiedad.

P. Por cuántas propiedades procede toda cantoría?

R. Por dos; ó por Natura y Becuadrado, ó por Natura y Bemol.

P. Cuáles son las cantorías, que cantarémos por Natura y Becuadrado?

R. Todas las de primero, segundo, tercero, cuarto, séptimo y octavo tonos.

P. Cuáles cantarémos por Natura y Bemol?

R. Todas las de los tonos quinto y sexto, sin la mas leve excepcion.

P. Por qué se une la Propiedad de Natura con cualquiera de las otras dos?

R. Porque es la Propiedad medianera entre las otras, que son ex-diametro opuestas.

P. En qué consisten la oposicion, y desunion de las dos Propiedades de Becuadrado y Bemol?

R. En la cercanía y vecindad; pues solo dista la una de la otra un punto, y es imposible el hermanarlas.

CAPITULO VI.

DE LAS SILABAS Ó VOCES, y su division.

P. Qué es Vos ó Sílaba?

R. No es otra cosa (en nuestro caso) que aire herido ó proferido discretamente.

P. Cuántas son las Voces?

R. Seis; *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, (Las mismas, que quedan referidas en el Capítulo IV. donde tratamos de las Deducciones.)

P. En cuántas partes se dividen?

R. En dos; el *re*, y el *mi*, para subir, y el *la*, y el *sol*, para bajar, cuando hay necesidad de hacer mutanzas.

P. Por qué no se hace mutanza en el *ut* para subir, y en el *fa* para bajar?

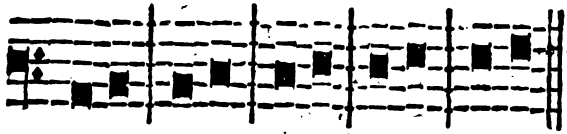
R. Porque el hacerla en el *ut*, ninguno lo practica; y en el *fa*, no hay necesidad; pues esta Voz, tanto es subiendo la cantoría, como bajando.

P. Cuánto dista una voz de otra?

R. Del *ut* al *re*, hay distancia de Tono: del *re* al *mi*, hay distancia de Tono: del *mi* al *fa*, hay distancia de Semitono mayor: del *fa* al *sol*, hay distancia de Tono, y del *sol* al *la*, hay distancia de Tono: y para mayor claridad digo, que subiendo la cantoría de grado, toda distancia de punto á punto será de Tono, excepto la distancia de *mi* á *fa*, que ésta siempre es de Semitono; y bajando la cantoría, toda distancia de grado será Tono, excepto la distancia de *fa* á *mi*, que ésta siempre es de Semitono.

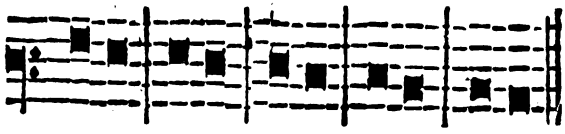
EJEMPLO DE TODO LO DICHO.

Tono. Tono. Semitono. Tono. Tono.



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

Tono. Tono. Semitono. Tono. Tono.



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

Baste lo dicho para la inteligencia de lo que se ha tratado; pues en adelante se ha de volver á tocar esta materia de Tonos y Semitonos en su propio lugar.

CAPITULO VII.

DE LAS MUTANZAS.

P. Qué es Mutanza?

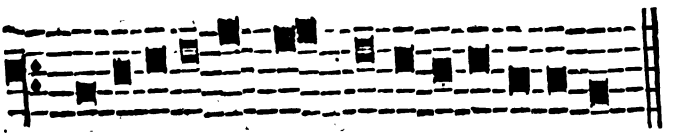
R. Dejar la voz de una Propiedad, y tomar otra voz de la otra Propiedad, dentro de los límites de un mismo Signo.

P. Cuándo haremos Mutanza?

R. Siempre que la cantoría subiere mas arriba de la voz *la*, ó bajáre mas abajo de la voz *ut*.

re. la.

Ejemplo de todo lo dicho.



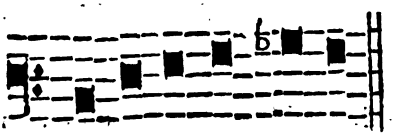
En el primer punto blanco habias de decir *la*, (que se canta por Natura) y por subir mas la cantoría, dejas la dicha voz, y tomas el *re*, (que se canta por Becuadrado) y en el segundo punto blanco habias de decir *re*, y por bajar la cantoría mas abajo de la voz *ut*, dejas la voz *re*, y tomas la voz *la*.

NOTA.

Si el punto que estuviese mas arriba de la voz *la*, fuere bemolado, entonces no se hará Mutanza, y se dirá en el dicho punto bemolado *fa*, distancia de Semitono mayor.

la. fa. la.

Ejemplo.



P. Para qué se instituyeron las Mutanzas?

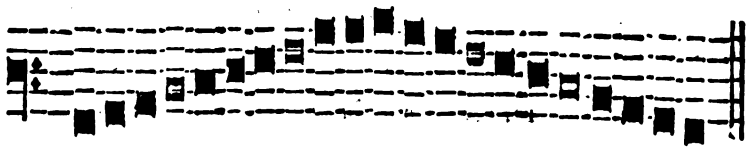
R. Para la mayor extension, y ampliacion del canto; pues sin ellas fuera muy limitado y finito.

P. En cuáles Signos se hace Mutanza, cantando por Natura y Becuadrado?

R. Para subir, se hace en *D sol re*, ó *d la sol re*, y en *a la mi re*, diciendo en dichos Signos *re*, en la misma entonacion, que se habia de decir el *la*, ó *sol*. Y para bajar, se hace en *a la mi re*, y en *E la mi*, diciendo en dichos Signos *la*, en la misma entonacion, que se habia de decir el *re*, ó *mi*; y lo mismo siempre que se haga Mutanza. Todo lo dicho lo declaro el siguiente:

re. re. la. la.

Ejemplo.



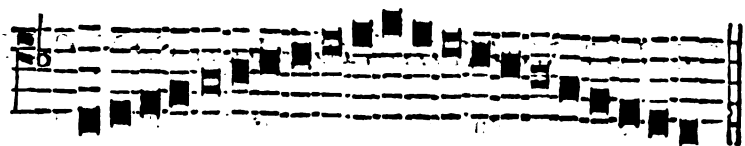
En los puntos blancos es donde se hace la Mutanza, así subiendo como bajando.

P. Y cuando cantamos por Natura y Bemol, en qué Signos se hacen las Mutanzas?

R. Para subir se hace en *d la sol re*, y en *g sol re ut*, diciendo en ambos Signos *re*; y para bajar se hacen en *a la mi re*, y en *d la sol re*, diciendo en ambos Signos *la*. Todo lo declara el siguiente:

re. re. la. la.

Ejemplo.



P. Cuántas órdenes de Mutanzas hay?

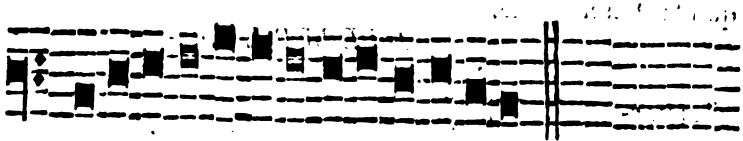
R. Tres; expresa, tácita y disyuntiva.

P. Cuál es la expresa?

R. La que procede de grado, bien subiendo ó bien bajando.

re. la.

Ejemplo.

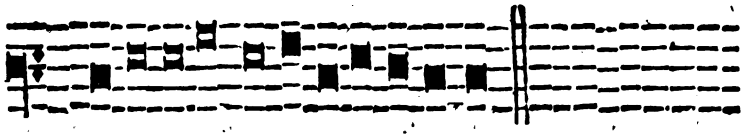


P. Cuál es la tácita?

R. La que procede por tercera, bien subiendo ó bien bajando.

sol. mi. sol.

Ejemplo.

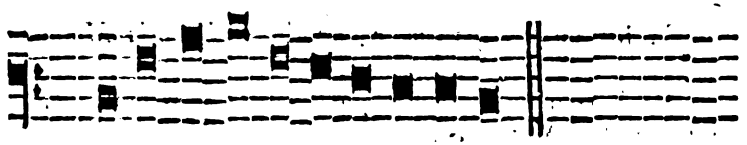


P. Cuál es la disyuntiva?

R. La que procede por cuarta ó quinta de salto; bien subiendo, ó bien bajando.

re. re. sol. la.

Ejemplo.



Con esto basta para imponerse en el órden de las Mutanzas; y para concluir este capítulo digo, que disyunta es pasar de una Propiedad á otra en cuarta ó quinta sin puntos intermedios.

CAPITULO VIII.

DE LOS MOVIMIENTOS DEL CANTO-LLANO.

P. Cuántos son los movimientos, que hace el Canto-Llano?

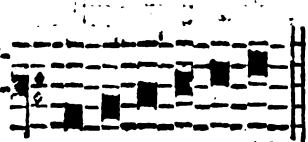
R. Diez y seis; y se dividen en ocho deduccionales, y en ocho disyuntivos.

P. Cuáles son los deduccionales?

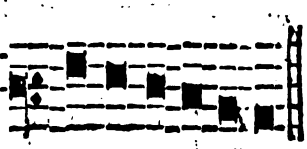
R. 1º Ascendente recto. 2º Descendente recto. 3º De tercera Ascendente. 4º De tercera Descendente. 5º De cuarta Ascendente. 6º De cuarta Descendente. 7º De quinta Ascendente. Y 8º De quinta Descendente.

EJEMPLO.

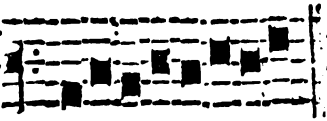
1º *Ascendente recto.*



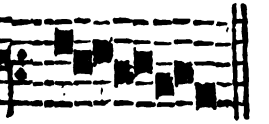
2º *Descendente recto.*



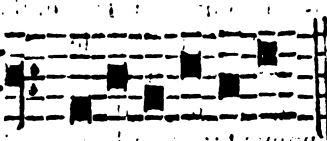
3º De tercera Ascendente.



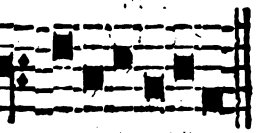
4º De tercera Descendente.



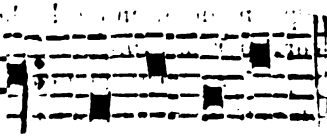
5º De cuarta Ascendente.



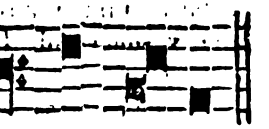
6º De cuarta Descendente.



7º De quinta Ascendente.



8º De quinta Descendente.



P. Por qué se llaman deduccionales los movimientos expresados?

R. Porque no salen de los términos de una Deduccion.

P. Cuáles son los Disyuntivos?

R. 1º Disyuntivo de cuarta Ascendente. 2º Disyuntivo de cuarta Descendente. 3º Disyuntivo de quinta Ascendente. 4º Disyuntivo de quinta Descendente. 5º Disyuntivo de sexta menor Ascendente. 6º Disyuntivo de sexta menor Descendente. 7º Disyuntivo de octava Ascendente. 8º Y disyuntivo de octava Descendente.

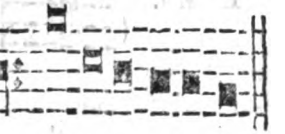
EJEMPLO.

1º De cuarta Ascendente.

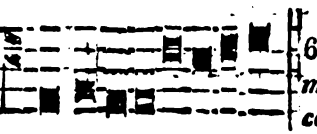
2º De cuarta Descendente.

3º De quinta Ascendente.

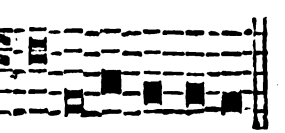
4º De quinta Descendente.



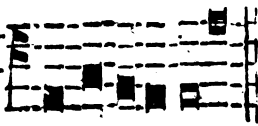
5º De sexta menor Ascendente.



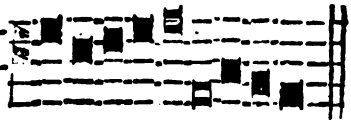
6º De sexta menor Descendente.



7º *De octava Ascendente.*



8º *De octava Descendente.*



P. Por qué se llaman estos movimientos Disyuntivos?

R. Porque pasan de una Propiedad á otra de salto, como lo manifiestan los puntos blancos, que se vén en estos ocho últimos Ejemplos. Y se ha de notar, que los movimientos disyuntivos de cuarta y quinta, se hallan comunmente; pero los de sexta menor y octava, rara vez se hallan, aunque no desdicen de la buena harmonía y sonoridad. La sexta mayor, por movimiento disyuntivo, no está admitida en Canto-Llano, y por eso no hago mencion de ella. Qué cosa sea sexta mayor y menor se explicará en el capítulo de los intervalos del Diapason.

CAPITULO IX.

DE LAS SEÑALES QUE DEBE TENER el Canto-Llano.

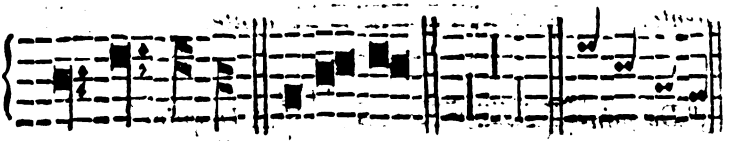
P. Cuántas son las señales que debe tener el Canto-Llano?

R. Siete; es á saber: Líneas, Claves, Figuras, Vírgulas, Guiones, Sustenidos y Bemoles. Todo junto se verá en el siguiente

EJEMPLO.

Claves. Figuras. Vírgulas. Guiones.

Líneas.



Sustenidos. Bemoles.

P. De qué sirven las siete sobredichas señales?

R. Las Líneas, y el claro ó espacio, que hay entre Línea y Línea, sirven para la colocacion de los puntos. Las Claves sirven de abrir la cantoría, y determinar los puntos; pues sin ellas nada se puede ejecutar. Las Figuras ó Notas, (á que corresponden las voces) son para cantar, guardando en todo la debida distancia, que ofrezca el Canto en todos sus interválos. Las Vírgulas mas pequeñas sirven para la division de las Dicciones; y las mayores (que son las que atraviesan todas las cinco Líneas) para las partes de los responsorios; para cuando acaba sentencia la letra, y para los finales de toda cantoría. Los Guiones se ponen en el fin de cada pauta, y sirven de declarar en donde se halla el punto primero de la siguiente pauta. El Sustenido sirve de hacer fuerte el punto donde se halláre, subiéndole cuatro comas, y el Bemol sirve de hacer blando el punto donde se halláre, bajándole cuatro comas.

P. De qué sirve el uso del Sustenido, y el del Bemol en Canto-Llano.

R. De obviar muchas disonancias y golpes indignos, que á cada paso oimos, aun en los Coros mas sérios, diciendo unos *mi*, donde otros *fa*, por falta de las referidas señales; y para templar con ellas la aspereza de todo Tritono; y para dar con ellas perfecto ser á las cláusulas de todos los Tonos. Hasta aquí solamente ha habido en Canto-Llano Sustenidos, y Bemoles imaginados, por haberse supuesto diestros á los Canto-Llanistas; mas de aquí en adelante es menester, que las sobredichas dos señales, se hagan manifiestas, y patentes á todos; y quiera Dios, que con todo esto tengamos bastante para no oir las disonancias de los Tritonos, y otras insufribles á todo buen oido. Por lo que encargo á los Maestros de Capilla, se tomen el trabajo (solo por Dios, y para su mayor culto) de recorrer los Libros de Coro, y poner las sobredichas señales, adonde convenga, para que todos canten y toquen uniformemente. Lo cual así ejecutado, verán brevemente el buen efecto de este aviso tan importante como necesario. Y supongo, que en los tonos quinto y sexto, se pondrán Bemoles generales, como tan propios de estos dos Tonos.

CAPITULO X.

DE LOS TONOS GENERALES y su division.

P. Qué es Tono general?

R. Un conocimiento del principio, medio y fin de cualquiera cantoría, exáminando sus ascensos y descensos.

P. Cuántos son los Tonos generales?

R. Ocho; y se dividen en cuatro Maestros, y en cuatro Discípulos.

P. Cuáles son los Maestros?

R. Primero, tercero, quinto y séptimo.

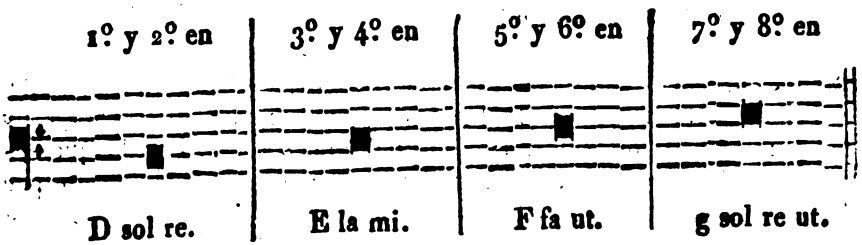
P. Cuáles son los Discípulos?

R. Segundo, cuarto, sexto y octavo.

P. En qué Signos finalizan ó terminan los dichos Tonos?

R. Primero y segundo en *D sol re*, tercero y cuarto en *E la mi*, quinto y sexto en *F fa ut*, séptimo y octavo en *g sol re ut.*

EJEMPLO DE LAS CUERDAS FINALES de los Tonos.



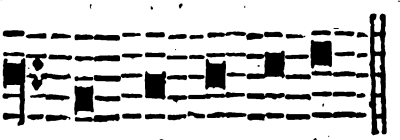
P. De cuántas partes principales consta cada uno de los Tonos?

R. De tres; de Diapente, Diatesaron y Diapason.

P. Qué es Diapente?

R. Una composicion de cinco puntos, que consta de tres Tonos, y un Semitono mayor.

Ejemplo.

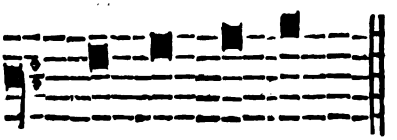


Tono. Sem. Tono. Tono.

P. Qué es Diatesaron?

R. Una composicion de cuatro puntos, que consta de dos Tonos y un Semitono mayor.

Ejemplo.

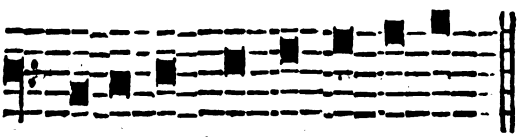


Ton. Sem. Ton.

P. Qué es Diapason?

R. Una composicion de ocho puntos, que consta de cinco Tonos, y dos Semitonos mayores.

Ejemplo.



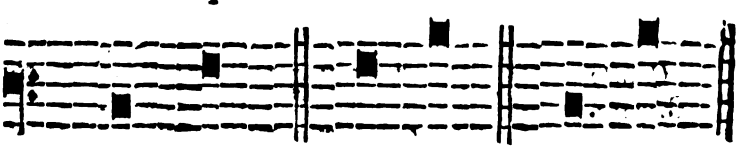
Ton. Sem. Ton. Ton. Ton. Sem. Ton.

P. Cómo se ha de entender, que el Diapason se componga de ocho puntos, constando sus dos especies principales, la una de cinco puntos, y la otra de cuatro?

R. Porque el fin de la una, es principio de la otra. Esto es, que el fin del Diapente, es principio del Diatesaron.

Consta de cinco puntos. *De cuatro.* *De ocho.*

Ejemplo.



Diapente. Diatesaron. Diapason.

P. En qué se diferencian los Tonos Maestros de los Discípulos?

R. En los Diatesarones; porque los Maestros los tienen á la parte superior, desde el fin del Diapente; y los Discípulos á la parte inferior, desde el final abajo.

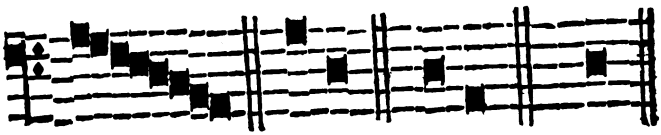
EJEMPLO DE LOS DIAPASONES DE TODOS LOS TONOS.

Primero se pone el Diapason seguido, y luego dividido en sus partes, ó especies principales, para que al principiante no le cueste tanto la inteligencia de ellos.

Primer Tono Maestro.

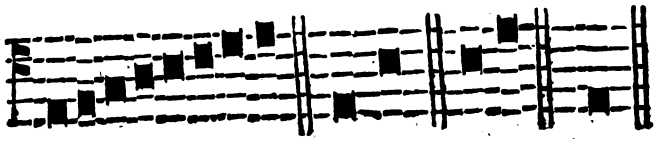
Diapason. Diapente. Diatesaron. Final.

Segundo Tono Discípulo.



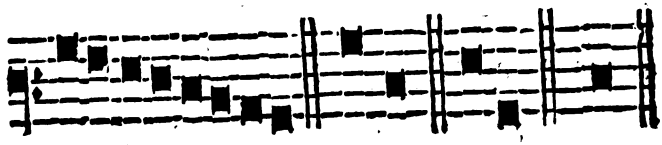
Diapason. Diapente. Diatesaron. Final.

Tercero Maestro.



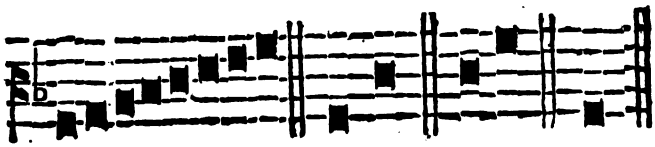
Final.

Cuarto Discípulo.



Final.

Quinto Maestro.

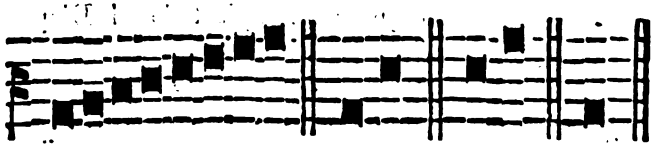


Final.

Sexto Discípulo.

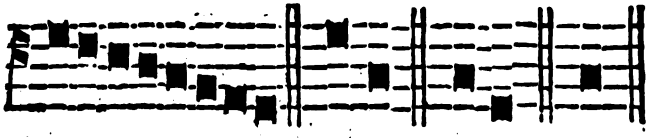
Final.

Séptimo. Maestro.



Final.

Octavo Discípulo.



Final.

Para concluir esta materia, quiero hacer una advertencia, que se mandará á la memoria; y es, que el primero, segundo, cuarto y sexto Tonos, se rigen por Clave de *F fa ut*; y los Tonos tercero, quinto, séptimo y octavo por la de *c sol fa ut*. Si se hallase en alguna ocasion lo contrario, téngase por error.

CAPITULO XI.

DE LA DIVERSIDAD CON QUE SE HALLAN los Tonos generales.

P. Cuántas son las composiciones de los Tonos?

R. Cinco. Tonos Perfectos, Imperfectos, Plusquam perfectos, Mixtos y Transportados.

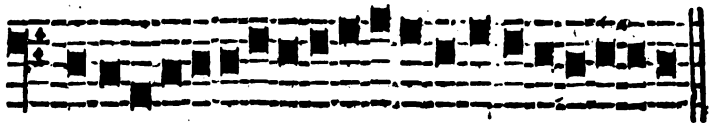
P. Qué es Tono Perfecto?

R. Todo aquel que cumple todo su Diapason.

EJEMPLO.

Primero Perfecto.

Segundo Perfecto.

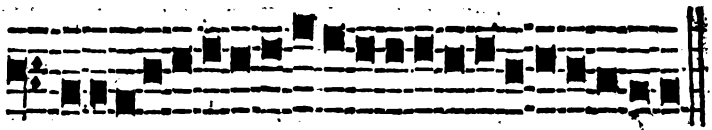


P. Tono Imperfecto qué es?

R. Todo aquel que no cumple todo el Diapason.

EJEMPLO.

Primero Imperfecto.

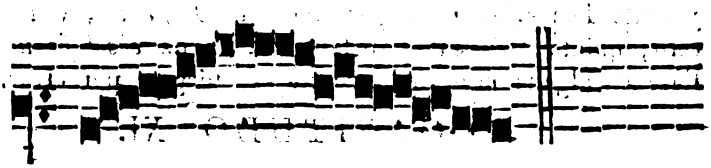


P. Tono Plusquam perfecto qué es?

R. El que siendo Maestro, subiese desde su final inclusivamente diez puntos; y siendo Discípulo, subiese desde su final inclusivamente cinco, ó seis puntos, y bajase del mismo final inclusivamente seis puntos.

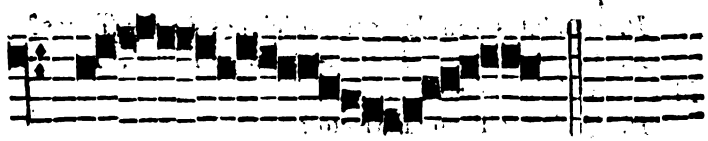
EJEMPLO.

Primero Plusquam Perfecto.



EJEMPLO DE TONO DISCIPULO, para perfecta inteligencia de lo que vamos tratando.

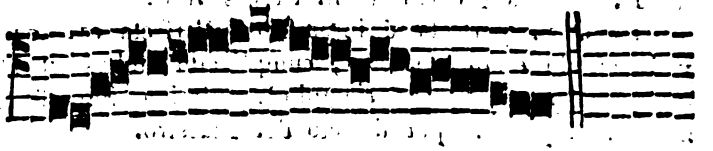
Cuarto Plusquam Perfecto.



P. Será Plusquam perfecto el Tono, que bajase un punto de su final, siendo Maestros, y subiese otro del extremo agudo de su Diapason?

R. No; porque los diez puntos, que ha de tener cada Tono Maestro, para ser Plusquam perfecto, se han de entender desde su propio final.

Ejemplo.



Desde el primer punto blanco, hasta el segundo, hay distancia de diez puntos, y con todo eso no es tercero Plusquam perfecto, por no ser la dicha distancia desde su propio final, que es *E la mi.*

P. Pues cómo no es Plusquam perfecto, sobrándole al Diapason un punto en cada uno de sus extremos?

R. Porque los doctos Maestros y Músicos antiguos ordenaron, (con gran madurez) que cada uno de los ocho Tonos pudiese clausular en todos sus extremos, y como esto no pueda ser sin la ampliacion ó licencia de los tales puntos sobrantes en los dos extremos del Diapason, (como se vió en el pasado Ejemplo) dispusieron dar á cada Tono un punto de ampliacion en cada uno de sus dos extremos, para que por todas partes pudiesen ampliamente clausular; pues vieron, que de esto resultaba á todo Tono su mayor perfeccion, harmonía y sonoridad, como es patente á todos los que saben.

Qué sea clausula se explicará en su propio lugar.

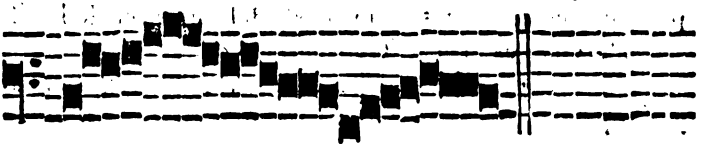
NOTA.

Los Tonos segundo, sexto y séptimo, en ningun caso pueden ser Plusquam perfectos: la razon para segundo y séptimo es, que como el Canto-Llano no tenga mas Signos que diez y seis, nunca pueden llegar, por faltar á uno y á otro Tono, Signos. Y el *sexto* por no tener voces propias debajo del extremo de su Diatesaron.

P. Qué es Tono Mixto?

R. El qué sube al término de Maestro, y baja al extremo de Discípulo.

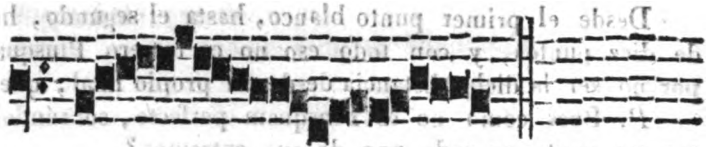
Ejemplo.



P. Cuántos géneros de Mixtiones hay?

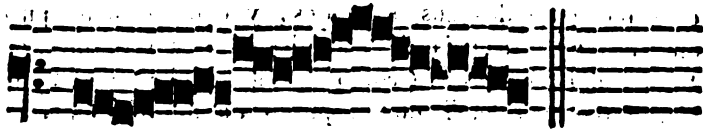
R. Dos; perfecta é imperfecta. Perfecta es, cuando Maestro y Discípulo están perfectos, cumpliendo ambos su Diapason (como se vé en el pasado ejemplo). Mixtion imperfecta es de tres modos; el primero por defecto del Maestro.

Ejemplo.



Este es segundo Tono, Mixto con el primero: pero la mixtion de éste imperfecta. El segundo modo es por defecto del Discípulo.

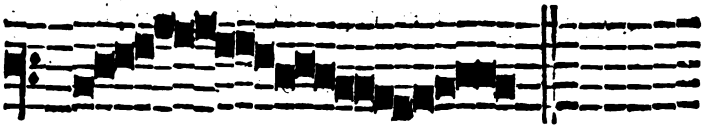
Ejemplo.



Este es primero Mixto con el segundo; pero la mixtion de éste imperfecta.

El tercer modo es, por defecto de ambos.

Ejemplo.



Este es primero, Mixto con el segundo; pero con las mixtiones imperfectas; pues ni el uno, ni el otro cumplen su Diapason. Lo mismo se ha de observar en todos los demas Tonos, cada Maestro con su respectivo Discípulo; pues de otro modo no hay mixtion.

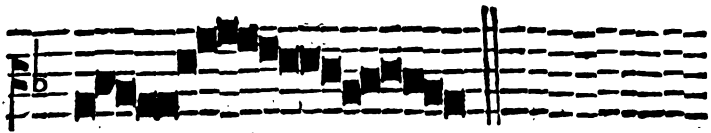
P. Tiene el Canto-Llano necesidad de estas composiciones Mixtas.

R. No; pero han quedado algunas de estas composiciones, ó bien porque el Señor San Gregorio el Grande no las corrigio; ó bien para que conservemos la memoria del proceder de los Tonos antiguos.

P. Qué es Tono Transportado?

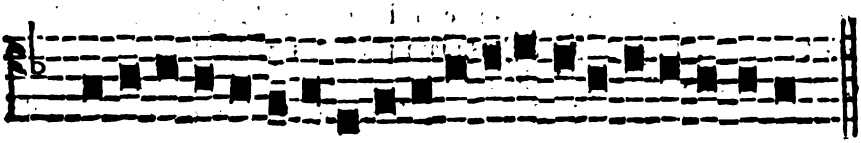
R. El que del todo refiere su Diapason por diversa cuerda, y Propiedad.

Ejemplo.

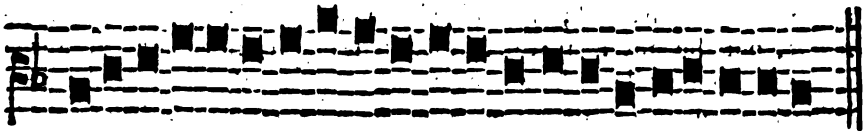


Este es primer Tono Transportado quarta arriba de su final regular, y por Bemol; pero con las mismas voces del Diapason regular.

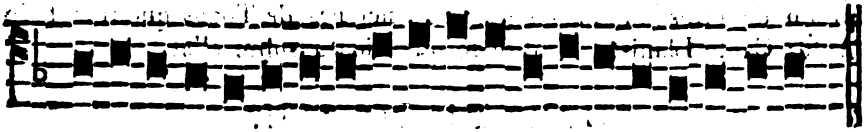
EJEMPLO DE SEGUNDO TONO TRANSPORTADO.



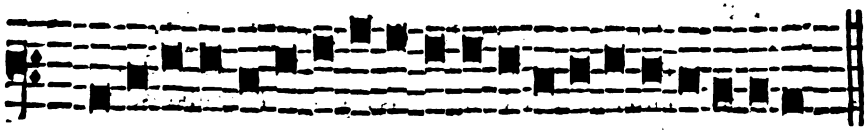
EJEMPLO DE TERCER TONO TRANSPORTADO.



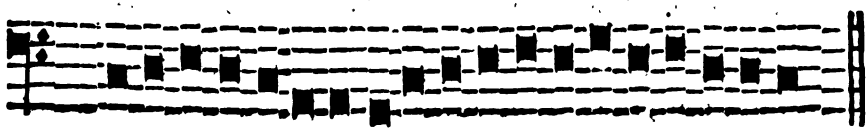
EJEMPLO DE CUARTO TONO TRANSPORTADO.



EJEMPLO DE QUINTO TONO TRANSPORTADO, cuarta abajo de su final regular, y por Becuadrado.



EJEMPLO DE SEXTO TONO TRANSPORTADO.



NOTA.

Nótese, que no se hallan composiciones Transportadas de los Tonos séptimo y octavo, porque no tienen dichas transportaciones Propiedades naturales, por estar los Signos preocupados por los otros Tonos. De donde se sigue, que solos los seis Tonos arriba vistos, son los que se pueden transportar; pero en los Signos señalados; esto es, primero y segundo, por *g sol re ut*, tercero y cuarto, por *a la mi re*, y quinto y sexto, por *C fa ut*. Entendiéndose tambien, que se hallan con la variedad, que los regulares, de Perfectos, Imperfectos, Plusquam perfectos y Mixtos, los que tengan facultades para poderlo ser.

P. Hay necesidad de estas Transportaciones en puro Canto-Llano?

R. No; pues á lo mismo suena un Tono Transportado, que por su cuerda natural; y solo sirven de añadir á los Canto-Llanistas, por buenos que sean, dificultades y confusiones. Pero como se suelen hallar algunas composiciones de este calibre, he querido hacer mencion de ellas, para que con esta noticia no se extrañen, y sepan á punto fijo de qué Tonos sean. Y para que no quede escrúpulo alguno á algun crítico, quiero tratar en nuevo capítulo de otros dos modos de composiciones de Tonos que trae todo Autor Canto-Llanista, y diré lo que siento sobre ellas.

CAPITULO XII.

SIGUE LA MISMA MATERIA.

P. Hay algunos otros modos de composiciones de Tonos?

R. Segun el corriente de todo Escritor, hay otros dos géneros, que son las composiciones Commixtas, y las Irregulares.

P. Qué es Comixtion?

R. Mezcla de especies principales de Tonos extraños, con el Tono que rige. Como si v. gr. siendo primer Tono, se mezclase con especies principales de tercero, ó quinto, ó sexto, &c.

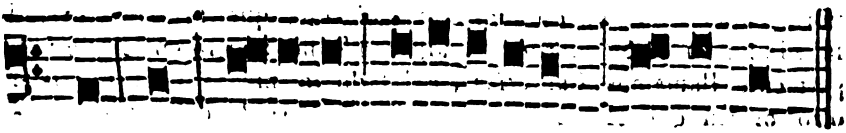
P. De qué sirven semejantes composiciones?

R. De martyrizar los oidos mas bien organizados, y causar pe-

sadumbre á los oyentes; por lo que deben ser desterrados por inútiles y mal sonantes; pues es moralmente imposible el que suenen bien, por la inconnexion que tienen unos Tonos con otros. Bien sé lo que los SS. AA. dicen sobre este particular; pero ninguno trae razon para que estas composiciones se admitan, aunque tratan latísimamente de ellas, y yo no quiero desperdiciar el tiempo en cosa, que no ha de redundar en beneficio del Discípulo. Déjolas, pues, y paso á las otras, (que apellidan Irregulares) en las cuales no han gastado poco tiempo, papel, é inútil trabajo todos los Escritores, sin haber acertado todavia uno á discernir fijamente qué Tonos sean; y sin haberse detenido á indagar de dónde pueden haber provenido estas irregularidades á los Tonos. Vamos, pues, siguiendo nuestro camino.

P. Qué es Tono Irregular?

R. (Segun el comun sentir.) El que no termina en su cuerda natural. Pero si he de decir lo que siento, digo, que Tono Irregular es, el que siendo Regular, le hizo el Trasladante (por yerro, ó ignorancia) Irregular. La prueba es clara. No hay Autor, que no se haya descojado en averiguar qué Tono sea la Antíphona *Nos qui, vivimus*, (que es la quinta de las Vísperas de las Dominicas *per annum*) por venir la dicha Antíphona con Clave de *F fa ut*, terminando en *g sol re ut*. Su procedimiento es como se sigue:

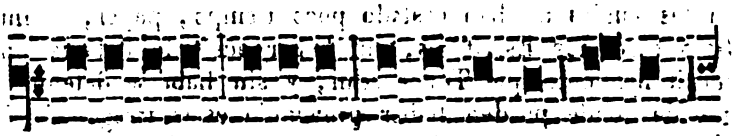


Nos qui vi vi mus be ne di ci mus Do mi no.

¿Qué han determinado los Autores, aun los mas clásicos, sobre la dicha Antíphona? Consúltelos el que gustáre, y hallará que unos dicen uno, otros otro, y últimamente ninguno determina á punto fijo del Tono que es. ¿Pues no ha de ser de algun Tono de los ocho? Con precision. ¿En qué está, pues, la dificultad? Yo lo diré. Mude de Clave esa Antíphona, y cesará la controversia, y el laberinto de tantas confusiones cómo se han originado de los descuidos de los Trasladantes de Libros Corales. Póngase la Clave de *c sol fa ut* en la misma línea, que

viene la de *F fa ut*, y si por ésta ha dado tanto en que entender, por aquella nos quitamos de toda duda, pues sale un séptimo Tono mas claro que el Sol, comenzando en su cuerda regular, ó final, y concluyendo en su cuerda confinal, ambas tan propias del citado Tono, que nadie se las puede disputar; y aunque el *Sæculorum* no es regular, con todo eso concluyo en la regular cuerda del *Sæculorum* de séptimo Tono, (en la inteligencia de la Clave, que he expresado) como se vé en este

Ejemplo.



In e xi tu Is ra ël de Æ gy pto: do mus

Ja cob de po pu lo bar ba ro.

Y no se sigue (como sabe el docto) que porque el *Sæculorum* de cualquiera Antiphona sea irregular, lo sea la tal Antíphona; pues lo contrario estamos viendo, y palpando á cada paso: por lo que concluyo esta materia diciendo, que la irregularidad la admito en el *Sæculorum* de algunos Tonos; pero en lo que vulgarmente llamamos Cantorías, del todo lo niego; pues no tiene otro orígen que el de la ignorancia ó descuido de los Apuntadores de Libros, como dicho es, y el Canto-Llano no tiene necesidad de estas ridiculeces, siendo él una cosa tan bien acabada y perfecta.

CAPITULO XIII.

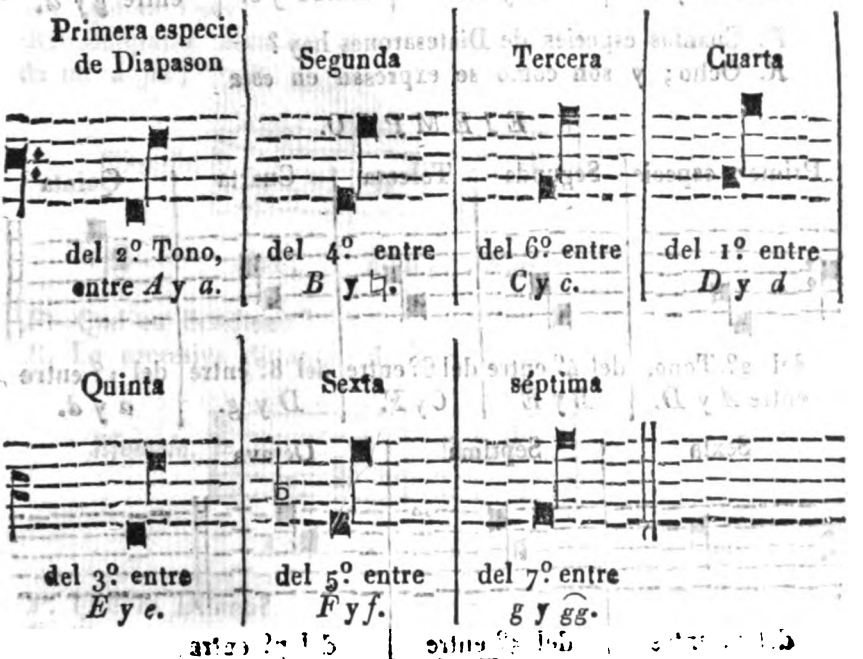
DE LAS ESPECIES DE DIATESARONES, Diapentes y Diapasones que hay.

P. Cuántas especies de Diapasones se hallan en Canto-Llano?

R. Siete: la primera entre *A* y *a*: la segunda entre *B* y ♮: la tercera entre *C* y *c*: la cuarta entre *D* y *d*: la quinta

entre *E* y *e*: la sexta entre *F* y *f*; y la séptima entre *g* y $\widehat{gg}$. De suerte, que la primera especie de Diapason, entre *A* y *a*, es del segundo Tono: la segunda entre *B* y ♮, es del cuarto: la tercera entre *C* y *c*, es del sexto: la cuarta entre *D* y *d*, es del primero: la quinta entre *E* y *e*, es del tercero: la sexta entre *F* y *f*, es del quinto; y la séptima entre *g* y $\widehat{gg}$, es del séptimo. Todo lo dicho se verá con mucha claridad en el siguiente

EJEMPLO.



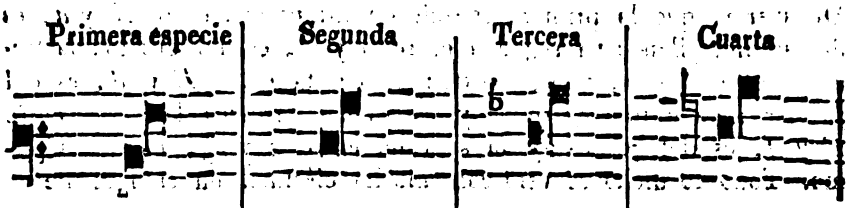
P. Pues cómo, siendo ocho los Tonos generales, no son mas que siete los Diapasones?

R. Porque el primero contiene el del octavo, por proceder por los mismos Signos; y no hubiera octavo Tono, si éste no formára sus especies principales de modo diverso que el primero, (que es en lo que se distinguen) siendo uno mismo (el proceder de las cuerdas) el Diapason de ambos, como claramente se vió en el Capítulo K. tratando de los Tonos generales.

P. Cuántas especies de Diapentes hay?

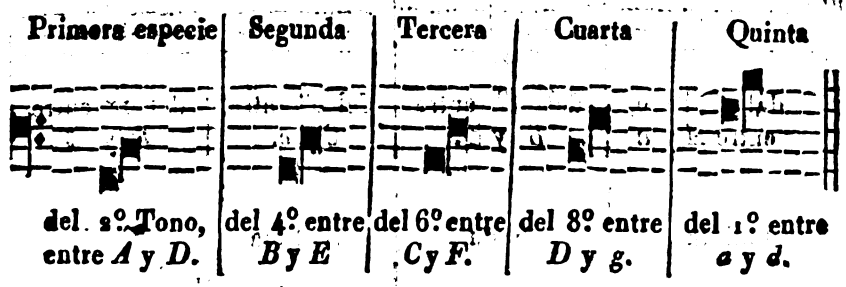
R. Cuatro; y son segun se expresan en este

EJEMPLO.



P. Cuántas especies de Diatesarones hay?
R. Ocho; y son como se expresan en este

EJEMPLO.



CAPITULO XIV.

DE LOS INTERVALOS, que encierra en sí el Diapason.

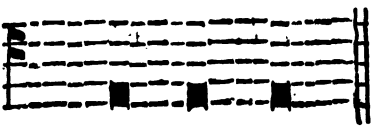
P. Cuántos son los Intervalos, que concluye el Diapason?
R. Quince; conviene á saber. Unisonus, Tono, Semitono, Ditono, Semiditono, Diatesaron, Semidiatesaron, Tritono, Dia

pente, Semidiapente, Exachordo menor, Exachordo mayor, Eptachordo menor, Eptachordo mayor y Diapason.

P. Qué es Unisonus?

R. El que no aumenta armonía, por ser de proporcion igual.

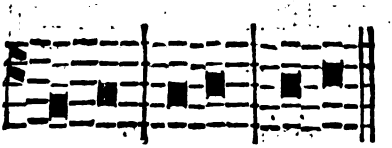
Ejemplo.



P. Qué es Tono?

R. Cualquiera distancia de dos puntos succesivos, (exceptuando la de *mi* á *fa.*)

Ejemplo.

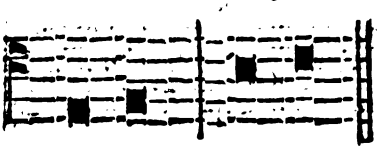


Así, ó así, ó así.

P. Qué es Semitono?

R. La succesiva distancia de *mi* á *fa.*

Ejemplo.

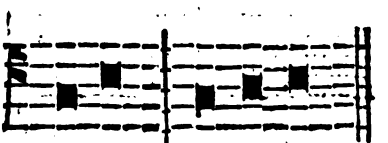


Así, ó así.

P. Qué es Ditono?

R. Una composicion de tres puntos de salto ó de grado, que no contenga Semitono.

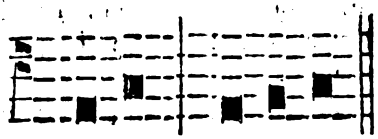
Ejemplo.



Así, ó así.

P. Qué es Semiditono?

R. Una composicion de tres puntos de salto, ó de grado, que contenga Semitono.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Diatesaron?

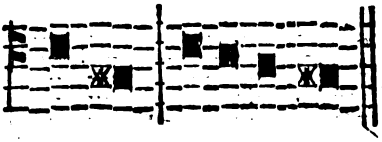
R, Una composicion de cuatro puntos, que consta de dos Tonos y un Semitono mayor.

Ejemplo.

Así, ó así.

P. Qué es Semidiatesaron?

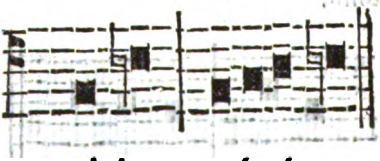
R. Una composicion de cuatro puntos, que consta de un Tono y dos Semitonos mayores.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Tritono?

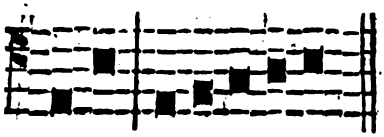
R. Una composicion de cuatro puntos, sin contener Semitono.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Diapente?

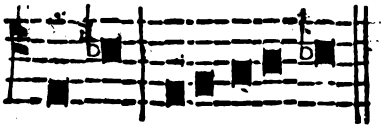
R. Una composicion de cinco puntos, que consta de tres Tonos y un Semitono mayor.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Semidiapente?

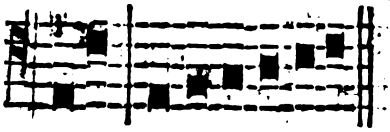
R. Una composicion de cinco puntos, que consta de dos Tonos y dos Semitonos mayores.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Exachordo ó sexta menor?

R. Una composicion de seis puntos, que consta de tres Tonos y dos Semitonos mayores.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Exachordo ó sexta mayor?

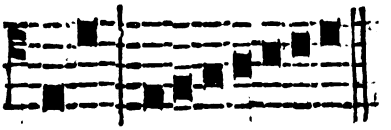
R. Una composicion de seis puntos, que consta de cuatro Tonos y un Semitono mayor.

Ejemplo.

Así, ó así.

P. Qué es Eptachordo ó séptima menor?

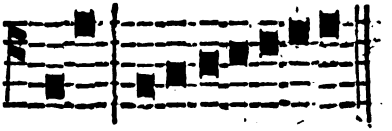
R. Una composicion de siete puntos, que consta de cuatro Tonos y dos Semitonos mayores.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Eptachordo ó séptima mayor?

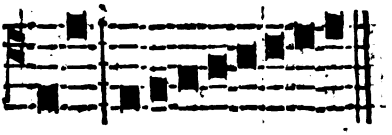
R. Una composicion de siete puntos, que consta de cinco Tonos y un Semitono mayor.

Ejemplo. 

Así, ó así.

P. Qué es Diapason?

R. Una composicion de ocho puntos, que consta de cinco Tonos, y dos Semitonos mayores.

Ejemplo. 

NOTA.

El Semidiatesaron, el Semidiapente, la sexta mayor, séptima mayor y la menor, no se hallan nunca en un solo movimiento, ó de salto, en buen Canto-Llano; pero el Tritono siempre se ha de evitar, venga como quisiere.

CAPITULO XV.

QUE TRATA DE LOS SEMITONOS.

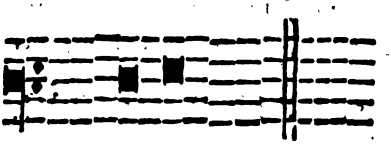
P. Cuántos son los Semitonos?

R. Dos mayor y menor. El mayor consta de cinco comas, y el menor de cuatro; de suerte, que entre los dos Semitonos, se compone un Tono sexquioctavo, por constar este de nueve comas

EJEMPLO DE TODO LO DICHO.

Semitono menor. Semitono mayor.

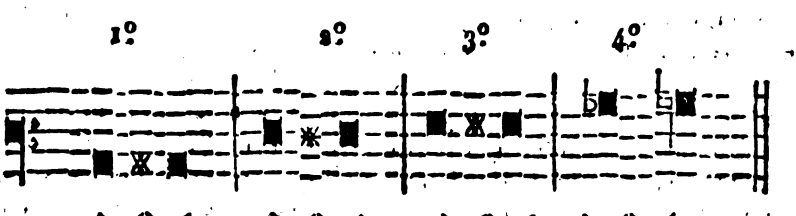
Que juntando los dos extremos de este Ejemplo, viene á salir el Tono sexquioctavo compuesto de nueve comas, en esta forma;



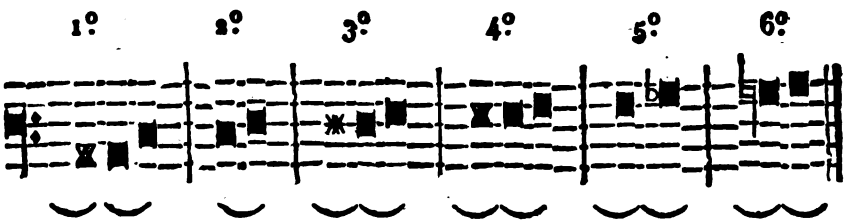
De lo cual se sigue, que el Semitono menor se contrae entre dos voces desiguales, dentro de los límites de un mismo Signo; y el mayor entre dos voces succesivas de diversos Signos.

Para que no quede duda la mas mínima, al nuevo Canto-Llanista, pondré en varios ejemplos, lo que es Semitono menor y mayor.

EJEMPLO DE SEMITONO MENOR.



EJEMPLOS DE SEMITONO MAYOR.



NOTA.

En Canto-Llano no hay expresamente mas uso de Semitono, que del mayor, y en ningun caso del menor.

CAPITULO XVI.

DE LAS LETRAS Y VOCES DEL SIGNO b fa ♮ mi.

P. Por qué el Signo *b fa ♮ mi* tiene dos letras, á distincion de todos los demas Signos, que no tienen mas de una?

R. Por ser en este Signo, y no en otro, precisas, por razon de la inmediacion de las dos Propiedades de Bemol y Becuadrado; y como toda la Deduccion tenga del tercero al cuarto intervalo el Semitono, por esta razon la primera letra que es la b redonda (la cual se señala así *b*) con la voz *fa*, sirve para cantar solamente por Bemol; y la segunda letra, que es la b cuadrada, (que se señala así ♮) con la voz *mi*, para cantar por Becuadrado solamente. Por cuya razon se deduce, el que solo este Signo tiene natural division; pues sin embargo de que sus voces no son iguales, por estar la una cuatro comas mas alta que la otra, la una voz es de una Propiedad, y la otra de otra. Esto no acontece á los demas Signos, en órden á su division; porque ésta nunca puede ser natural en ellos.

P. Cuando en las cantorías de Natura y Becuadrado se halla algun Bemol en *b fa ♮ mi*, por dónde se cantará dicho *fa*?

R. Por Becuadrado; la razon es bien clara, porque lo que

es puro accidente, no puede destruir lo que es de naturaleza.

P. Por qué se ha de cantar el tal punto bemolado por Becuadrado, y no por Natura?

R. Porque la tal voz no es de su dominio.

P. Cuando en cantoría de Natura y Bemol se hallase en el Signo *e la mi* algun Bemol, por dónde se cantará el *fa* de dicho Signo?

R. Por Natura; siendo la razon para esto, la misma que se dijo arriba.

P. Por qué se ha de cantar por Natura la dicha voz bemolada, y no por Bemol?

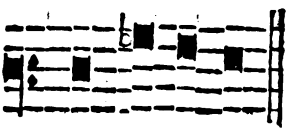
R. Porque no es voz, que pertenèce á dicha Propiedad.

P. Cómo procederemos para atraer la voz *fa*, accidental de *b fa* ♮ *mi*, á la Propiedad de Becuadrado; y la voz *fa*, accidental de *e la mi*, á la Propiedad de Natura?

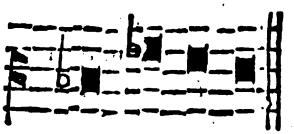
R. Diciendo en los citados Signos *fa*, y en el Signo mas abajo *re*, y en el de mas abajo *ut*; como se vé en los dos siguientes

EJEMPLOS.

fa. re. ut.



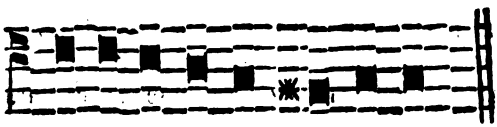
fa. re. ut.



NOTA.

Se ha de entender por regla general, que las dos voces que tiene *b fa* ♮ *mi*, son accidentales cada una respecto de la otra; porque la primera, que es *fa*, es accidental cuando la cantoría es de Natura y Becuadrado, y la segunda que es *mi*, es accidental cuando la cantoría es de Natura y Bemol. Ultimamente,

P. Cuando se hallase en el discurso de la cantoría algun punto Sustenido, como se vé en este

Ejemplo. 

por dónde se cantará el tal *fa* de *F fa ut* Sustenído?

R. Por Natura; por la razon alegada arriba acerca del Bemol, como accidente. Y esto baste para la inteligencia de este capítulo.

CAPITULO XVII.

QUE TRATA DEL COMPÁS.

P. Qué es Compás?

R. El que mide y gobierna el Canto; pues aunque en Canto-Llano no hay aumento ni disminucion de figuras, por ser todas de igual valor, (vengan pintadas como quisieren) con todo eso se ha de echar con tal igualdad, que nada discrepe el tiempo del dar de la mano, con el de alzar; porque lo contrario es ridículo, y no acredita al sugeto de muy idóneo.

Advierto, que siempre que dá la mano, se ha de entonar un punto de Canto Llano, y ha de durar su formacion hasta que el Compás vuelva á dar; y que nunca se pronuncien dos puntos, ni dos sílabas dentro de los límites de un Compás, que es cosa que no se puede sufrir, y que despues de oponerse á todas las reglas, y á lo principal, que es la difinicion de dicho Canto, acredita á quien tal hace de no muy hábil en esta materia.

Ni vale decir, que así viene, porque es corruptela pura; y para enmendar estas y otras cosas, que á cada paso ocurren, tienen las Iglesias Maestros de Capilla y Subchantres, sin haber razon para consentir despropósitos en una cosa tan santa como es el Divino Culto.

P. Cuántos géneros de Compás hay?

R. En puro Canto-Llano no hay mas Compás, que el de dos partes puramente iguales.

P. Pues cómo hemos de estar á esta doctrina, enseñando los mas de los Autores, que son cuatro los géneros de Compás,

que hay bajo de la jurisdiccion del Canto Eclesiástico; el primero para las cantorías, el segundo para la Psalmodia, el tercero para el Altar, Lecciones, Profecías, Epístolas, Evangelios, &c. y el cuarto para la Hymnodia.

R. En el segundo y tercer modo no hay tal Compás; pues siendo éste en toda música de dos modos solamente, ó bien binario ó bien ternario, y no habiéndole en una forma ni en otra en los dos modos dichos, se sigue no haber tales Compases; y aunque es verdad que el cuarto modo recae debajo de Compás cierto, con todo eso no se ha de considerar como Canto-Llano puramente, sino como Canto mixturado, como en realidad es; pues se halla ya en Hymnos y ya en Prosas, con la variedad de ternario y binario, bajo de la puntuacion negra, y nunca blanca, de lo cual se infiere no haber en Canto-Llano mas Compás formal extrinseco que el arriba dicho; y lo contrario no lo tengo por muy acertado ni seguro.

CAPITULO XVIII.

QUE TRATA DE LA CLAUSULA.

P. Qué es Cláusula?

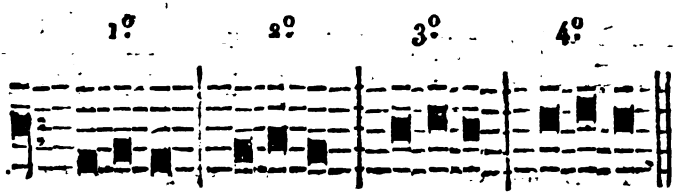
R. Fin, ó período de alguna obra.

P. De cuántos modos se halla en Canto-Llano?

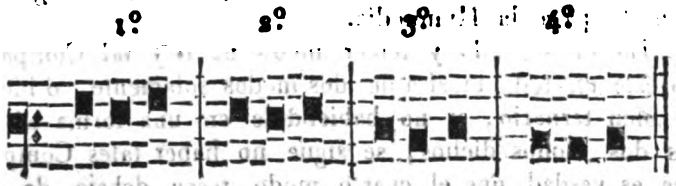
R De dos; ó subiendo un punto y bajando otro, ó bajando un punto y subiendo otro: y puede esto ser de dos modos, ó subiendo ó bajando de Tono; ó bajando ó subiendo de Semitono: como se vé en los siguientes

EJEMPLOS.

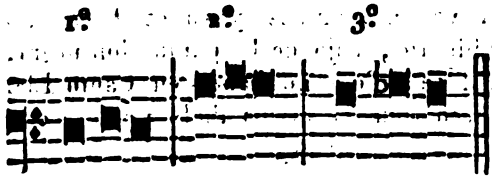
Subiendo y bajando de Tono.



Bajando de Tono y subiendo.



Subiendo y bajando de Semitono.

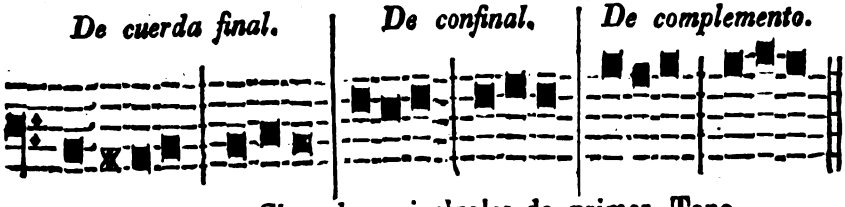


Bajando y subiendo de Semitono.

P. Cuáles y cuántas son las cuerdas ó Signos principales en donde cada uno de los ocho Tonos puede clausular?

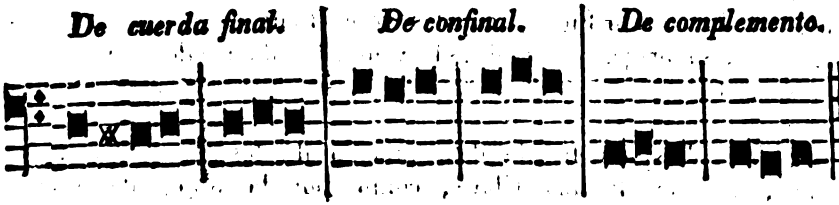
R. Tres; en la cuerda ó Signo final, en la confinal, (que es el Diapente) y en la del complemento del Diapasón.

EJEMPLO DE TODO LO DICHO.



Todas son Clausulas principales de primer Tono.

EJEMPLO DE LAS CLAUSULAS PRINCIPALES de segundo Tono.



Vistos estos dos Ejemplos de primero y segundo Tono es de mas poner Ejemplo de ninguno de los otros, por entenderse lo mismo de *ellos*, cada uno respecto de su cuerda final. Todo lo dicho es general á todos los Tonos; y por lo que se hace á lo particular, digo, que se ha de tener por Clausula principal tambien la mediacion, y final del *Sæculorum*, sea del Tono que se fuere; pero en órden á las Clausulas menos principales de cada Tono, nada digo, pues no es materia para meros Canto-Llanistas, que es para quienes escribo.

CAPITULO XIX.

AVISOS IMPORTANTES Á LOS MAESTROS de Canto-Llano.

Habiendo tratado hasta aquí sucintamente de lo mas preciso para sacar un Discípulo bastantemente especulativo Cantór Llanista, resta ahora, para que consiga con perfeccion, y presteza la práctica, dar unos avisos á los Maestros, para que con mas facilidad se logre el fin.

Aviso primero. Lo primero que ha de hacer el Maestro con el nuevo Discípulo, es escribirle los diez y seis Signos en la misma conformidad que están en el Capítulo II. del Tratado presente, y hacer que los mande á la memoria, de suerte, que los diga bien del derecho y del revés.

Segundo. Sabidos ya bien, le enseñará á colocarlos en la mano, hasta que por ella los diga, subiendo y bajando con presteza.

Tercero. Antes de pasar adelante, haga que vea los Capítu-

los de Deducciones y Propiedades, para que con la noticia de ellos (con la ayuda de su explicacion) consiga lo que se previene en el siguiente Aviso.

Cuarto. Sabida bien la mano, (como dicho es) trabajará en enseñarle Signo por Signo, cuantas voces tiene cada uno, haciéndole saber su orígen y Propiedad, y no pasándole adelante, hasta que sepa todo lo contenido en este aviso, por ser cosa importantísima.

Quinto. Despues hágale demostracion de los Signos prácticamente, así por la una Clave, como por la otra, de suerte que los conozca tan prontamente por ambas Claves, como por la mano.

Sexto. Enséñele á que se haga á solfear mudamente, esto es, sin cantar, haciéndole saber donde ha decir *re* para subir, y *la* para bajar, en una y otra Clave, por las Propiedades de Natura y Becuadrado solamente, para no ofuscarle; y será bueno sea de grado, como cosa la mas fácil.

Séptimo. Estando ya bien en todo lo dicho, comenzará á enseñarle á entonar el Exachordo ó sexta mayor, que son las seis voces ó sílabas musicales; y no le pase adelante hasta estar bien fijo en la entonacion de ellas, así subiendo como bajando.

Octavo. Cuidado que entone bien el Semitono mayor que viene en medio del Exachordo; pues esta es materia que pide mucho cuidado y reflexion.

Nono. Sabida la entonacion de las seis Voces por las tres Propiedades, (que no dañará que sea así) podrá pasar á las entonaciones de tercera, cuarta y quinta, segun y como se demuestran en el principio del siguiente Tratado; pero con la madurés que tengo prevenido.

Décimo. Despues de estar bien firme en todo lo dicho, será oportuno le enseñe á entonar el Diapason de Primer Tono, de grado, así subiendo como bajando. para que con mas facilidad se habitúe á saber cantar con Mutanzas, pues conseguido esto, está vencida la mayor dificultad.

Undécima. Luego se le pondrá en lo que se sigue, que son los Oficios comunes, para que se facilite á cantar los puntos, segun y como se ponen, guardando de uno en otro su justa cuantidad y distancia; y se le detendrá en esto hasta que esté muy diestro.

Duodécimo. Antes de comenzar á acomodar la letra con el punto, será mejor (por ser mas fácil) que dé principio por una de las letras vocales diciendo una Antiphona entera con ella; y esto se continuará hasta que le parezca al Maestro estar suficiente para entrar al ejercicio mas trabajoso, que es el entrar la letra con el punto.

Decimotercio. Lo que resta en adelante, como es el conocimiento de los Tonos Generales, con todas sus circunstancias, y todo lo demás, que dejo explicado en el Tratado presente, dése-lo á conocer, sentándose despacio á darle leccion y no atropelladamente; pues de lo primero se puede sacar mucho fruto, y de lo segundo ninguno.

Decimocuarto. No le deje tomar resabio alguno en la pronunciacion, ni en la postura de la boca, ni del rostro; porque para cantar bien, no es menester torcer la boca á un lado ni á otro, ni arrugar la frente, ni mover el cuerpo, ni otros gestos ridículos, que son mas ocasion de risa á los circunstantes que de devocion.

Y últimamente, no omita cosa alguna, ni ocasion, que pueda redundar en beneficio del Discípulo.

Todo lo cual observado, experimentará el buen empleo de su trabajo; pues aunque de los hombres tal vez no sea premiado, ni agradecido, le aseguro que será bien remunerado de Dios.

CAPITULO XX.

PARA LOS DOCTOS MAESTROS, en el cual se resuelven las dificultades que ocurren acerca de la doctrina dada en todo el discurso de esta Primera Parte.

Al paso que deseo enseñar, deseo tambien satisfacer: que nunca es tan acepta la Doctrina, faltando esta circunstancia. Hasta el Capítulo XIX. me parece cumplo suficientemente con lo primero; y en solo éste (con el favor Dios) procuraré desempeñar lo segundo, siguiendo en todo el método antecedente, para la mayor claridad.

Sobre el Capítulo primero se pregunta, por qué siendo Música harmónica el Canto-Llano no es regida expresamente por

modo mayor ni menor, tiempo, ni prolacion?

R. Porque el Canto-Llano no es mensurable ab intrinseco, por carecer de toda señal inicial; pues como ésta (sea la que fuere) no mira á otra cosa, que á determinar el valor de las figuras, yá aumentándolas, yá disminuyéndolas, segun su intrínseca medida, y dicho Canto carezca de ella, como es indubitable; se sigue tambien carecer de medida intrínseca.

P. Luego el Canto-Llano no es mensurable?

R. Intrínsecamente, concedo; pero es mensurable ab extrinseco, por recaer su medida bajo de la consideracion de la figura que apellidamos Tiempo, que es la Breve.

Llámase la dicha figura tiempo, porque fué la primera inventada, y la que dió el sér á todas las demás, que tenemos en práctica, á las unas por multiplicacion, y á las otras por diminucion ó division; y como esta figura, yá considerada en tiempo ternario ó perfecto, yá considerada en binario ó imperfecto, nunca vale intrínsecamente mas de un Tiempo ó un Compás, que es lo mismo, y el Canto-Llano guarda extrínsecamente la misma mensura de un tiempo en cada figura (venga pintada como quisiere) por eso digo, y con razon, que el sobredicho Canto es mensurado bajo de la consideracion de la figura Breve, que es el tiempo; pero que no es regido expresamente por modo mayor ni menor, tiempo, ni prolacion.

§ I.

Acerca del Capítulo II. se pregunta, por qué han de ser solamente diez y seis los Signos, de que se compone el Canto-Llano, y no mas ni menos?

R. Por dos razones. Primera: porque considerando nuestros predecesores con mucha madurez, que la voz natural, por extremada que fuese, no podia naturalmente pasar de estos términos. Segunda, y no menos del caso; porque está fundado dicho Canto, nada menos que sobre el Systema maximo, tan celebrado de la antigüedad, el cual constaba de quince cuerdas, (que por esto se llamó tambien Bisdiapason) siendo sus dos términos extremos desde *A* hasta $\widehat{aa}$; que entre nosotros es lo mismo que desde *A re* hasta $\widehat{aa}$ *la*. Repartieron, ó dividieron el Systema en cinco Tetrachordos, ó cuartas en esta forma: la primera desde la segunda cuerda hasta la quinta: esto es, desde *B mi*, has-

ta *E la mi*: la segunda, desde el mismo *E la mi*, hasta *a la mi re*: la tercera, desde el mismo *a la mi re*, hasta *d la sol re*: la cuarta desde *b fa* ♮ *mi*, hasta *e la mi*; y la quinta desde el mismo *e la mi*, hasta $\widehat{aa}$ *la*. Llamaban al tercer Tetrachordo, ó cuarta, accidental respecto del primero y cuarto.

Tenian todos cinco Tetrachordos en el primero intervalo de sus procedimientos el Semitono Mayor, como tan propio del género Diatónico ó Natural, siendo los otros dos intervalos cada uno de un Tono sexquioctavo, y diciendo en cada uno de los Tetrachordos, lo mismo que entre nosotros entonamos estas cuatro voces, *mi fa sol la*.

§. II.

Vino despues de muchos años el señor San Gregorio, llamado el *Magno*, (el cual gobernaba la Iglesia por los años del Señor de 594) y pareciéndole muy confusas y difíciles las señales que los antiguos Canto-Llanistas usaban, determinó poner á cada cuerda de las quince del citado Sistema, una letra del Abecedario Latino en esta forma; á la cuerda primera y mas baja, aplicó la *A*, á la segunda la *B*, á la tercera la *C*, á la cuarta la *D*, á la quinta la *E*, á la sexta la F, y á la séptima la G. Todas letras mayúsculas.

A las siete cuerdas siguientes dió las mismas letras; pero con el distintivo de ser minúsculas, así, *a b c d e f g*, y á la cuerda última dió la *a* duplicada en esta forma $\widehat{aa}$. Con esta distribucion de letras distinguió el órden de las cuerdas graves con las letras mayúsculas; el de las agudas con letras minúsculas; y el de las sobreagudas con las minúsculas dobladas; y este es el motivo por qué se llaman letras Gregorianas. Determinó tambien el señor San *Gregorio que la F.* mayúscula y la *c* minúscula sirviesen de Claves generales para el gobierno del Canto, y solfeaban en aquel tiempo nombrando letras, como nosotros nombrando Voces ó Sílabas.

§. III.

Duró este órden, hasta que vino al mundo el siempre grande Guido Aretino, Monge Benedictino, que florecia por los años del Señor de 1028, el cual estando en Milán, fué á oir las Vísperas de San Juan Baptista á la Catedral de dicha ciudad; y llegado el Hymno que comienza: *Ut queant laxis*, &c. advirtió

la subida fácil de las Sílabas del principio y medio de cada verso; y habiendo hecho con gran reflexion y viveza su composicion de lugar, añadió una cuerda á la parte inferior del referido Sistema, y no solo halló para cada cuerda su Sílaba, sino que de Tetrachordos hizo Exachordos, ordenó Signos, dispuso la Mano Músical, dió perfecto sér á las Propiedades, por haberles dado madres conocidas, que son las cinco Deducciones; y finalmente fué el que con el órden de las Mutanzas amplió tanto todo género de Música, que no tiene límite; ni le tiene tampoco la alabanza, que merece por tal invencion, la que creo durará hasta la consumacion del siglo.

§. IV.

De cuya noticia ó narrativa se infiere que no hubo Signos, Propiedades, Deducciones, Mutanzas, ni Sílabas en la antigüedad, hasta que vino Guido Aretino. Infierese tambien ser diez y seis los Signos del Canto-Llano, por la cuerda que añadió al Sistema Máximo, á cuya cuerda le puso la letra llamada *Gamma* ó *G*, en esta forma Γ, para dar legítima correspondencia á la séptima letra Gregoriana, que es *g*. Y para que el entendimiento del curioso no quede suspenso, pondré una tabla, donde se vea claramente todo lo dicho; esto es, las cuerdas del Sistema Máximo, sus cinco Tetrachordos, la aplicacion de las letras por el señor San Gregorio á las dichas cuerdas; y la invencion toda de Guido Aretino, con la cuerda añadida por él.

Tabla que contiene todo lo expresado con mucha claridad.

						5.°
Fin de los Sobre agudos.	aa.					la.
Principio de los Sobre agudos.	gg					sol.
Fin de los Agudos.	f.				4.°	fa.
	e.			3.°	la.	mi.
	d.			la.	sol.	re.
	c.			sol.	fa.	ut.
	b.		2.°	fa.	mi.	
	a.		la.	mi.	re.	
Principio de los Agudos.	g.		sol.	re.	ut.	
Fin de los Graves.	F.		fa.	ut.		
Tetra-	E.	la.	mi.			
Chordo primero.	D.	sol.	re.			
Y principal.	C.	fa.	ut.			
	B.	mi.				
Letras Gregorianas.	A.	re.				
Añadida por Guido.	Γ.	ut.				
	Siete letras y Sign. Grav.	Exachordo primero.	Segundo.	Tercero.	Cuarto.	Quinto.
	16. Cuerdas.	Por Becuadrado.	Por Natura.	Asiento fijo de la Clave de *F fa ut.*	Por Becuadrado.	Asiento fijo de la de *c sol fa ut.*
				Por Bemol.		Por Natura.

Con los diez y seis Signos ya vistos en la Tabla antecedente, tiene el Canto-Llano lo que ha menester, sin faltarle, ni sobrarle nada para el cumplimiento de todos sus Diapasones; pudiendo el Segundo Tono (como mas abajo) clausular en el extremo grave de su Diapason, y el Séptimo en el extremo sobreagudo del suyo.

Esto me parece bastante para prueba de no ser los Signos mas que diez y seis.

En el Capítulo III. digo, que son cosas diversas, Claves y Propiedades; y digo bien, porque las Claves determinan las Propiedades, y cada una de las Claves encierra en sí el uso de toda Propiedad, como sabe cualquiera niño. Otras razones pienso dar muy del caso tambien.

Si por la Clave de *F fa ut* hubieramos de cantar solamente por Bemol, y por la de *c sol fa ut* por Natura, nos faltaba Clave para cantar por Becuadrado, (cuya propiedad es mas contínua, y comun en Canto-Llano) lo cual es falso, luego tambien el que las Claves sean una misma cosa con las Propiedades.

Mas; si la Clave de *c sol fa ut* fuera Clave de Natura, tuviera su asiento en *C fa ut*, donde tiene el asiento originario dicha Propiedad; esto es falso: luego tambien el que sea Clave de Natura.

Fuera de que la Clave de $\widehat{gg}$ *sol re ut*, no es admitida en Canto-Llano, por no necesitar de ella; á esta la pellidan Clave de Becuadrado: luego en ningun caso tuviera uso en Canto-Llano dicha Propiedad.

Demas de esto; si cada una de las Claves fuera regida por su respectiva Propiedad, no tuviera mas uso de voces, que de las seis que tiene toda Deduccion; esto es falso: luego, &c. Ultimamente, las Claves tienen asiento fijo é inmutable, las Propiedades variable, siguiendo lo grave ó agudo de su Deduccion; luego no son una misma cosa. Otras muchas pruebas omito, pareciéndome suficientes las expuestas.

NOTA.

Toda Clave viene siempre en línea, y nunca en espacio, por ser aquella mas noble, y mas visible que éste; por cuya razon tambien, comienza el Signo primero en línea.

Acerca del Capítulo IV. se pregunta, por qué no son mas que cinco las Deducciones?

R. Porque no son mas que cinco los Exachordos, de que constaba el sistéma Maximo (de que hablamos arriba) con los cuales se completan los diez y seis Signos, ó cuerdas de que consta el Canto-Llano; y no nacen de cada Deduccion mas que cinco voces, porque aunque el *ut* es voz, no se deduce de ninguna otra; por lo cual diremos, que el *ut* es voz originaria, y las demas son voces deducidas de él.

§. I.

Sobre el Capítulo V. se pregunta, si la Propiedad de Bemol es Diatónica ó Natural, como las de Natura y Becuadrado?

R. Si; porque en su Exachordo procede, sin faltar un apice como las demas en los suyos; y en su casa tan señora es de sus voces y veces como cada una de las otras en la suya; pero la de Becuadrado está opuesta con ella, y se ha salido con que son mas altas las suyas, por cuya razon nunca parecen juntas; mas las de Natura es la medianera, y la que á todas acompaña, con cuyo concurso no tiene límite la Música, y sin ella fuera muy limitada. Por lo cual, esta Propiedad es perenne, y no está debajo de ninguna potestad: lo que no sucede á las otras; pues es del arbitrio del Compositor su eleccion; bien que en su entidad todas son Diatónicas; esto es, cuando rigen, que en este sentido hablo.

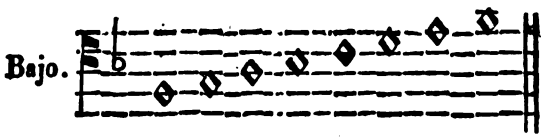
§. II.

Dije en el sobredicho Capítulo, que los Tonos quinto y sexto se cantan por Natura y Bemol, sin la mas leve excepcion; *y dije bien*: *la razon* fundamental es, porque los dichos Tonos tienen natural y perfecto Diapente por la dicha Propiedad de Bemol, y por la de Becuadrado intrinsecamente falso. La prueba es clara. Todo Diapente perfecto ha de constar de un Diatesaron perfecto y de un Tono sexquioctavo: por la Propiedad de Bemol le tienen legítimo, y por la de Becuadrado falso: luego los sobredichos Tonos no se pueden cantar por otras Propiedades, que las de Natura y Bemol. Mas; toda Propiedad rige las voces de su Deduccion, por lo que la de Becuadrado no puede regir las de Bemol, ni la de Bemol á las de Becuadrado. Ahora bien: las seis Voces, que hay desde el *ut* de *F fa ut*, hasta el *la* de *la sol re*, se can-

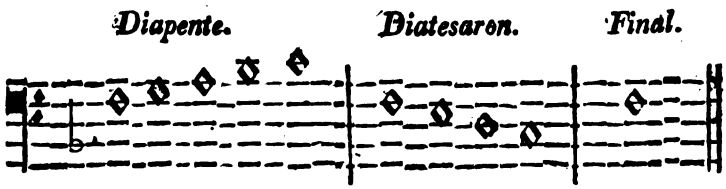
tan por Bemol, porque nacen del dicho *ut* de *F fa ut*, en cuyo Signo terminan, y descansan los dos sobredichos tonos: luego se deben cantar por esta Propiedad, y no por la de Becuadrado.

§. III.

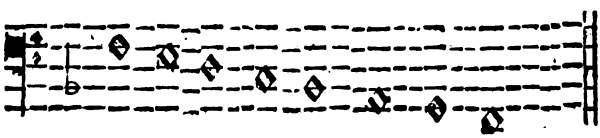
Mas; los que son de opinion, que los dos tonos referidos se deben cantar por Natura y Becuadrado, obraron lo contrario de lo que sintieron; luego ó no supieron lo que dijeron, ó no supieron lo que obraron. La prueba es patente. No hay compositor, por extraordinario que sea, que ignore, que el Diapason de quinto tono se forma con Claves altas, del modo siguiente



Y el sexto con Claves bajas, en la forma siguiente:



Que dejando la division Aritmética, viene á salir este Diapason dividido harmonicamente en esta forma:



Los tales obraron así: luego procedieron contra lo que sintieron: luego no supieron lo que obraron.

Finalmente, el Canto-Llano, como basa fundamental, dió la ley de los Diapasones á todo género de Música; ésta en los dichos Tonos procede, como vimos en los dos pasados Ejemplos: esto es, por las Propiedades de Natura y Bemol, luego procede segun el original. Por lo que es bien claro, que atendidas to-

das las circunstancias, deben los dos Tonos referidos cantarse por Natura y Bemol, sin la mas leve excepcion. Baste lo dicho en satisfaccion del presente Capítulo.

En el Capítulo VI. dije, que Vos ó Sílaba (en nuestro caso) no es otra cosa, que aire herido ó proferido discretamente, porque no bastan muchas cuantidades continuas para que se verifique perfecta formacion de voces ó sonidos, si á las tales cuantidades les falta la discreta, que es el complemento del tal fin: de lo cual se sigue, que toda formacion, que no fuese perfectamente discreta, no será Música; pues como ésta sea Ciencia de bien medir, porque en tanto es Música, en cuanto está con medida y proporcion, como dice San Agustin; se infiere, que faltando algo de esto, no se dá proporcion Música. Síguese de esto tambien, que el canto de las aves, y el aire herido de todo irracional, segun la especie de cada uno, no es Música, (como quieren muchos) ni lo puede ser, porque estos nunca pueden, por lo natural, llegar á formar la cuantidad discreta. Reflexione el Discreto la difinicion genérica del señor San Agustin, y hallará sobradísima satisfaccion para este Capítulo mientras paso á darla al que se sigue.

Acerca del Capítulo VII. se pregunta, ¿por qué no se hace mutanza en el *ut* para subir, ni el *fa* para bajar?

R. Dije, que en el *ut* no habia práctica, y esto no necesita de prueba por ser así, ni en el *fa*, porque esta Vos, tanto es subiendo la cantoría, como bajando. Yo me explicaré: en primero y segundo Tonos, en el Signo de *F fa ut*, y en el de *c sol fa ut*, siempre se dice *fa*, suba ó baje la cantoría, y en esto no hay variacion: lo que no sucede en el *sol*, ni en el *la*, porque este puede ser *re*, y aquel puede ser *ut*; pero el *fa*, suba ó baje la cantoría, siempre es *fa*, sin la mas leve variacion en los dos sobredichos Signos. Esto se ha de entender del final de cada uno de los Tonos arriba, que del final abajo no hablo, ni mi sentido es este. Lo mismo se ha de entender respectivamente, cuando se cante por las Propiedades de Natura y Bemol, en el *fa* de *b fa* ♮ *mi*. En órden á lo demas, que digo en el Capítulo, que vengo hablando, no hay necesidad de satisfaccion, por ser corriente todo lo que allí expongo.

§. I.

Acerca del Capítulo VIII. se pregunta, ¿por qué han de ser diez y seis los movimientos, que puede hacer el Canto-Llano, y no tres, como todo Autor quiere, que son Deduccional, Igual y Disyuntivo?

R. Que no me aparto de esta doctrina; antes la amplío: porque no se puede negar, que el movimiento Deduccional puede proceder ascendiendo y descendiendo rectamente; como tampoco el que son cosas diversas ascender y descender. Puede tambien ascender y descender por tercera, cuarta y quinta; y no me negarán, que son todos movimientos diversos dentro de los límites de una Deduccion. Y en cuanto á los Disyuntivos ascendentes y descendentes digo lo mismo.

§. II.

Solo en lo que no me conformo con los demas, es en el movimiento igual. La razon, que tengo es ésta.

No se puede dar movimiento de entonacion, no siendo de un Signo á otro: luego dentro de los límites de una sola cuerda ó Signo no puede haber movimiento: luego no se dá movimiento igual. Finalmente digo, que una cosa es formacion de sonido, y otra formacion de Sílaba; pues ni le quita ni le pone al sonido, que se pronuncie en él la voz *la*, ó la voz *re* en su lugar; porque esto no hace al tal sonido mudar de especie; ni se sigue por eso, que haya movimiento de diverso sonido: de lo cual se infiere no haber movimiento en sola una cuerda ó Signo, aunque con variedad de Voces. Ejemplo claro. Habrá quien dude, que de las tres Voces, que tiene *de la sol re* todas recaen bajo de un mismo sonido? Ninguno creo lo dudará por tan comun. ¿Y habrá quien diga, que hay movimiento de sonido del *la* al *sol*, del *sol* al *re*, ó del *re* al *la* del citado Signo? Ello hay quien diga, que se dá movimiento igual; pero mientras sacan lo que se les quedó en el tintero, (que es la prueba) paso á dar satisfaccion al Capítulo IX. que es de las señales que debe tener el Canto-Llano.

§. I.

En este, aunque hay poco que satisfacer, por ser todo corriente; pero pues es su propio lugar, quiero desarraigar un error comunísimo. Dije, hablando de las Vírgulas, que las mayores servian para la parte ó partes de los Responsorios; en donde se ha de advertir, que diga *parte* y no *presa*, que este es el error; porque *presa* nada quiere significar en este asunto; y el señor San Gregorio Papa, llamado el Magno, dispuso se llamase *Pars Responsorii*, señalándola tambien con este signo *; el cual error ha provenido de lo que no han provenido pocos, que es del ahorro de tiempo y de letras de los Trasladantes antiguos y modernos; y no hay cosa mas verosimil que el que los copiantes dieron en poner para *Pars* una *P.* con un punto, y para *Responsorii* estas tres letras *Res.* con otro punto, y que acercando despues la *P.* á las otras letras, leyeron *Pres* y últimamente *Presa.*

§. II.

Traigo tambien expresas las dos señales del Sustenido y Bemol, para mayor seguridad; pues siendo tan precisas para templar todo Tritono, (especie la mas disonante) y para dar perfecta cadencia á las Cláusulas que lo necesitan, ¿por qué no se han de expresar? ¿Por ventura habrá algun Músico, por diestro que sea, que haga Sustenido ó Bemol en donde no se lo señalen? Pues ¿por qué han de estar los pobres Canto-Llanistas, (que regularmente son cortos) al suplemento de señales, que no encuentran, para templar disonancias, que es menester mucho para conocerlas? Vean la razon que tengo para persuadir á los Maestros de Capilla, que las pongan donde y como convenga, puesto que cuesta poquísimo, y se logra mucho con ello.

§. III.

Demas de esto se les ahorra no muy poco trabajo con la expresion de las dos dichas señales; pues solo para que ellos lleguen á entender el proceder de las diez Conjúntas, (las cinco por Becuadrado, y las cinco restantes por Bemol, que ninguna admito) son menester muchos meses de estudio; y al fin dudo si acertarian á templar la disonancia del Tritono, por ve-

nir éste con diversidad de embozos; y como la Conjunta no sea otra cosa, que una Voz accidental, dada por necesidad de consonancia, siendo estos accidentes expresados, se les ahorra de imponderable trabajo á los pobres Canto-Llanistas, y se les comunica una luz tan clara, que no pueden tropezar, si no caminan divertidos.

§. IV.

Finalmente, ignoro la razon de no haber los antiguos expresado las dos referidas señales, cuando veo, que todos aconsejan su uso para el temple de las disonancias, y la buena cadencia de las Cláusulas de todos los Tonos; solo me inclino á que ha sido *per non usum*, dejando las razones frívolas y de ninguna sustancia, que dán los que á la verdad se acreditan de no muy inteligentes en esta materia.

§. I.

En órden á lo que contiene el Capítulo X. (que es de los Tonos generales y su division) creo no hay necesidad de satisfaccion, por ser todo lo que allí expongo doctrina, que todos sin discrepar abrazan: por lo cual paso á satisfacer los capítulos XI. y XII. que tratan de la diversidad, con que se hallan las composiciones de los referidos Tonos generales.

Dije en el Capítulo XI. que eran cinco las composiciones de los Tonos; conviene á saber, Perfectos, Imperfectos, Plusquam perfectos, Mixtos y Transportados; y en el Capítulo XII. añadí los Commixtos é Irregulares.

§. II.

P. Cuáles y cuantas de estas siete composiciones dicen más concernencia, naturalidad y hermosura con el Canto Eclesiástico?

R. Las dos primeras, que son Tonos Perfectos é Imperfectos; las cinco restantes son del todo inútiles; porque el Canto-Llano, para su hermosura y gracia, y para la expresion del sentido de la letra, no necesita de ninguna de ellas. El motivo que he tenido para tratar de ellas, no ha sido otro, que dar al Discípulo noticia, para que vistas, no las extrañe; pero cuando le muestro semejantes composiciones, le digo que son inútiles.

Ni pueden ellas tener otro origen, que el haber sido hechas por sugetos muy hábiles, por contener algun artificio y fundamento en la composicion Música; lo que no tienen las composiciones de estos tiempos, por no ser hechas por hombres inteligentes, sino por meros Canto-Llanistas; pues para componer una sola Antíphona, por breve que sea, es menester el auxilio de la composicion, y que el sugeto esté mas que medianamente instruido en ella, y puede ser que todo esto no baste para conseguir perfectamente el fin.

§. III.

He dicho esto para que los meros Canto-Llanistas se retraigan cuanto puedan de poner en Canto-Llano cosa alguna, por no ser materia que compete á ellos. Vemos cada dia, especialmente en los oficios nuevos, grandes despropósitos; y ¿por qué? por haberse metido en lo que están muy léjos de entender. Y si de las composiciones, que tienen sobrado fundamento, digo, que son inútiles para el Canto-Llano, y que no traen otra cosa tras sí, que el añadir dificultad á dificultad, ¿qué diré de las de estos tiempos? Infiera el prudente la consecuencia, mientras examinamos mas algunas de las citadas composiciones.

§. IV.

Dije tambien, hablando de las Commixtas, que deben ser desterradas por mal sonantes; y aquí ha de entender el docto, que hablo de ellas como son en sí, por no tener unos Tonos con otros concernencia; pues una cosa es composicion Commixta, y otra cosa es el que cada Tono forme especies principales de otros, dentro de los límites de las Cláusulas principales, intermedias y menos principales de su jurisdiccion. Esto, supongo que necesita de mucha ciencia para saberlo discernir; pero por esto no se sigue, que el tal Tono sea Commixto, como sabe el docto Maestro, que es con quien hablo en este Capítulo.

§. V.

Dije tambien, hablando de los Irregulares, que no traian mas orígen que el de la Ignorancia, y descuido de los Apuntadores de Libros, y el de la poca inteligencia de los que poco á poco fueron mudando dicho Canto de una sola línea en cinco

como hoy tenemos; pues como antes no hubiese Claves tan expresas como ahora, ni mas líneas, que sola una, (para el gobierno del Canto, y muchas veces sin el color correspondiente, que este era el que descubria la cantoría por hacer el color rojo oficio de Clave de *F fa ut*, y el azul el de la *c sol fa ut*) de aquí han resultado no muy pocos daños al Canto-Llano, ni menos dudas á los Maestros. Solo el sapientísimo Francisco de Montanos advirtió de donde provenian todos estos daños, y por eso dice en su Arte de Canto-Llano, al folio para mí diez y nueve, hablando de la Disyunta, estas palabras: las cuales suplico se lean con reflexion en el siguiente parrafo.

§. VI.

"Gran culpa tuvieron los que mudaron el Canto-Llano de »prima regla en quinta, si por no advertir, pusieron pasos es»cabrosos y dificultades, que son sin propósito, pues solo re»quiere el Canto Llano (guardando el término de cada Tono) »ser cantable y gracioso: y si algun punto hubiere desabrido ó »mala entonacion, para eso están los Maestros de Capilla ó Sub»chantres, para mudar el punto que la causáre, pues comun»mente, con solo añadir, ó quitar un punto se remedia." Hasta aquí el citado Montanos.

Vean ahora los señores Maestros si admitirán la irregularidad en algun Tono general; y vean tambien, si proviene esta de sobrada ciencia ó ignorancia, mientras paso á dar satisfaccion al Capítulo XIV. por no necesitar de ella el XIII.

§. I.

Viniendo al Capítulo XIV. ocurre explicar bien qué quieren significar estas palabras, Diatesaron, Diapente, Exachordo, Eptachordo y Diapason; y dando principio por el Diatesaron, digo, que es nombre Griego, y se deduce de esta diccion Griega *Dia*, que en Latin es lo mismo que *ex*; y de este otro vocablo *Tesaron*, que significa cuatro; y juntándolo todo, es lo mismo que consonancia de cuatro Voces. Diapente es tambien nombre Griego, y suena lo mismo que decir consonancia de cinco Voces, ó quinta, porque *Pente* significa cinco. Exachordo (tambien palabra Griega) se compone de *Ex*, que significa seis,

y quiere decir lo mismo que entre nosotros composicion de seis puntos. Eptachordo (nombre tambien Griego) significa lo mismo que en nuestra lengua composicion de siete puntos, porque *Epta* entre los Griegos es siete.

§. II.

Ultimamente, Diapason es consonancia de ocho Voces. Llámase Diapason, que en Griego significa lo mismo que entre nosotros esta palabra Todo; pues como éste incluye las dos especies, que son Diapente y Diatesaron, no le hallaron otro nombre mas acomodado los Griegos que Diapason; dando á entender en poco, que era un cuerpo todo lleno de perfecta harmonía y suavidad; pues por ser perfectas las dos principales partes, que le constituyen, resulta ser el todo perfectísimo.

§. I.

En el Capítulo XV. digo, que el Semitono menor consta de cuatro Comas, y el mayor de cinco, y que los dos Semitonos componen un Tono sexquioctavo; sobre lo cual se pregunta qué es Coma?

R. Es una cosa tan sutil é imperceptible, como lo que significa, que es el cabello; pues así como es menester el concurso de *algunos*, para que el sentido de la vista pueda discernir bien lo que son; asímismo es necesaria la concurrencia y union de cuatro ó cinco de estas minutísimas partes, para que el oido con la concurrencia del entendimiento del diestro inteligente, llegue á discernir si la distancia es de Semitono menor ó mayor, pues no se admite en toda Música distancia de menor cuantidad que la *del Semitono menor.*

Que los dos sobredichos Semitonos compongan un Tono sexquioctavo no admite la mas leve duda; y haga el experto la prueba por donde quiera, que al fin no encontrará otra cosa mas de lo que afirmo, arreglado á la mejor Música.

§. II.

Digo tambien en el mismo Capítulo, que en ningun caso se admite el Semitono menor en Canto-Llano; y es la razon, porque dicho Semitono no es del género Diatónico, como lo es el Se-

mitono mayor; pues sin embargo de estar mezclado dicho Canto con el género Chromático, por el uso de la tercera menor, y con el Enharmónico, por el uso de la tercera mayor, con todo eso no está admitido el Semitono menor, por su demasiada desabridéz, y ninguna sonoridad; y aunque tomaron, así antiguos como modernos, lo que les pareció oportuno de los géneros dichos, para que con la union del género Diatónico tuviese toda Música mas extension, mas variedad, dulzura y perfeccion; esto no obstante, y el que el dicho Semitono menor (propio del género Chromático) ha quedado en uso en Música ab intrínseco mensurable, no se ha admitido jamas en Música llana por la razon arriba dicha; pero no se excluye del Canto-Llano el Sustenido, pues aunque éste es propio del referido género Chromático, nunca usa el Canto-Llano de él para formar distancia de Semitono menor; sino para formarla de Semitono mayor.

§. I.

Lo que contiene el Capítulo XVI. que es de las dos letras, y dos Voces, que tiene el Signo *b fa* ♮ *mi* no dudo hará alguna harmonía, aun al mas inteligente; pero le suplico lo mire despacio, y hallará ser esta doctrina la mejor, la mas sana, y mas conforme en razon de buena Música, como se verá en las siguientes pruebas. No me detengo en probar la natural division del citado Signo, como ni el que los demas Signos carezcan de ella, segun se vió en su propio lugar, por ser esto muy comun: lo que intento persuadir es solamente, que cantando por Natura y Becuadrado, si se hallasen algunos puntos bemolados no se han de cantar por Bemol, como quieren los mas ó todos los Escritores; y sí Sustenidos, que tampoco hacen ni pueden mudar el semblante á las Propiedades, que rigiesen, por ser ambas señales accidentales, cuando se hallan en el cuerpo de la obra.

§. II.

Pruebase. Todos dicen que cuando en el discurso de cualquiera cantoría de Natura y Becuadrado se hallase algun Bemol, (para evitar disonancia) que el tal Bemol ó Voz bemolada, se ha de entender ser de la Propiedad de Bemol; y que socorrida la necesidad, se vuelva al uso de las Voces de Becua-

drado; de lo cual se infiere esta consecuencia: luego todas, ó las mas cantorías se cantarán por todas tres Propiedades, por ser rara la que deja de usar la Voz ó Voces bemoladas; esto es falso: luego tambien el que el tal Bemol (como accidente) se haya de cantar por la Propiedad de Bemol. Pruebo lo antecedente. Tod, Diapason en toda Música es regido por solas dos Propiedades ó por Natura y Bemol, ó por Natura y Becuadrado: luego es falsa la doctrina de que entren en una cantoría todas tres Propiedades, y de que sea el Bemol, como accidente, Voz natural de la Propiedad de Bemol.

§. III.

De otro modo. El Diapason (especie perfectísima) encierra en sí *todo intervalo*, y cualquiera intervalo es menor respecto de él: luego rigiéndose el todo (que es lo mismo que Diapason) por solas dos Propiedades, tambien á sus intervalos menores, sean como fuesen, habrá de suceder lo mismo. Mas. Todo Bemol como accidente, no puede destruir la naturaleza del Diapason: luego en ningun caso puede ser Voz, que se cante por la Propiedad de Bemol, como accidental, cuando la cantoría procede por Natura y Becuadrado; y se hace esto mas patente, porque cuando en quinto Tono (que se canta por Natura y Bemol) se halla el Bemol en *e la mi*, no es Voz que pertenece á la referida Propiedad, sin embargo de ser bemolada: luego ha de ser de diversa Propiedad.

Pruebase el antecedente. Ninguna Propiedad puede regir mas Voces que las seis de su Deduccion: las seis que se hallan desde el *ut* de *F fa ut*, hasta el *la* de *d la sol re*, se cantan por *Bemol*: luego el *fa* accidental del citado Signo no se puede cantar por dicha Propiedad, por estar fuera de los términos de su dominio.

§. IV.

Lo cierto, y lo mas arreglado á la mejor Música, es, que todo Bemol, en principio de cantoría, por regla general, es legítimo de la Propiedad de Bemol; pero fuera de estos términos es indispensable ser Voz acidental, á la cual adquiere derecho la Propiedad mas propincua á ella, sea la que fuere.

En órden al Sustenido digo lo mismo, guardando la debida

proporcion, pero por no alargarme en cosa, que á mi ver tiene muy poco que hacer, no me detengo en ello, y paso á satisfacer al Capítulo XVII., que trata del Compás.

§. I.

Todo lo que expongo en el citado Capítulo es certísimo, y me remito á las razones, que allí traigo para mayor descargo. Solo, hablando de los Hymnos, dije, que se hallan con la variedad de Compás binario y ternario, bajo de la puntuacion negra y nunca blanca, y que era canto mixturado: todo lo cual tambien es muy cierto; pero se ha de entender, que la medida ó compás, sea ternario ó sea binario, es puramente extrinseca, por carecer tambien dichas cantorías de señal inicial: bien que todas ván debajo de la consideracion del tiempo, que es la figura Breve, como dije en la satisfaccion del Capítulo primero de este Tratado; y se ha de entender igualmente, que Compás binario es el que consta de dos partes iguales; y el ternario, el que asímismo consta de tres partes en todo iguales, como mas largamente se dirá en su propio lugar. En órden á ser las figuras todas negras, digo, que desde los mas antiguos Canto-Llanistas han venido así, porque estas sobresalen mas que las blancas, por estar colocadas sobre blanco, y no hay otra razon; pues el Canto-Llano, puro ó mixturado no es capaz hacerle mudar de semblante el que las figuras sean blancas ó negras, por ser éste un accidente puramente extrínseco.

Aunque no ocurre cosa notable sobre lo que digo en el Capítulo XVIII. (que trata de las Cláusulas) porque escribo allí para el Discípulo, habia muchísimo que decir en este asunto, si escribiera para Maestros: pero ya que aquí no lo hago, por no ser del caso; querrá Dios venga tiempo, en que satisfaga mi deseo, cuando trate de Composicion; pues contemplo esta materia sumamente necesaria á todo Compositor para el uso perfecto de cada Tono.

Ultimamente encargo á los Maestros de Canto-Llano, que no pierdan de vista todo lo que les aviso en el Capítulo XIX. por parecerme cuanto allí prevengo muy necesario para que con mayor facilidad logre el Discípulo su fin; y poniéndole yo á esta Primera Parte, diré con el Psalmista Rey: *Jubilate Deo omnis terra; cantate, et exultate, et psallite.* Psalm. 97.

PARTE SEGUNDA,

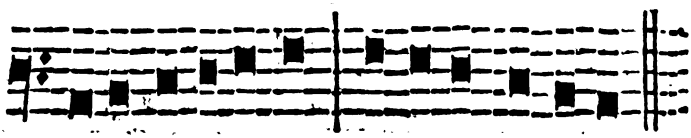
CONTIENE LA PRACTICA DEL CANTO-LLANO, segun se canta en mi Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas.

Los primeros rudimentos, en que debe estar bien firme el nuevo Cantor antes de pasar á solfear en los Oficios Comunes, son como se manifiestan desde el principio de la Práctica, hasta los mismos Comunes; y los he expresado por todas tres Propiedades, por parecerme cosa sumamente necesaria para que en adelante encuentre *menos dificultades* que vencer el nuevo Canto-Llanista. Asímismo le expreso con mucha claridad el modo de hacer Mutanza, así subiendo como bajando; y se ha de notar, que el *Sæculorum*, que pongo despues de cada Antíphona de todas las que se compone esta Segunda Parte, es el regular, por parecerme así mejor, porque escribo para todos, y que al fin de esta misma Parte traigo las Entonaciones Irregulares de los Tonos, que las tienen, (segun uso) para que se sepa del Tono que son.

COMIENZAN LAS LECCIONES por la Propiedad de Natura.

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

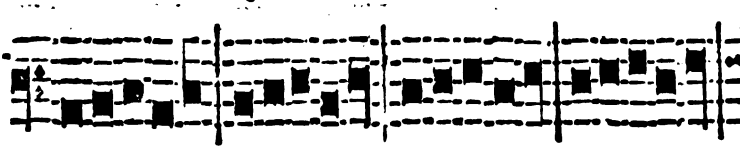
Primera.

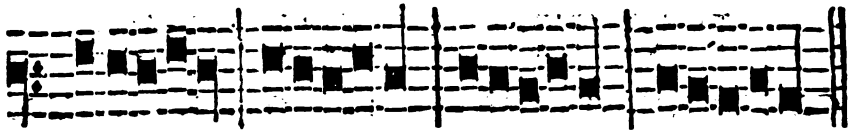


C fa ut.

ENTONACIONES DE TERCERA DE GRADO y de salto.

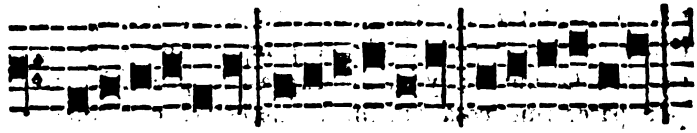
Segunda.

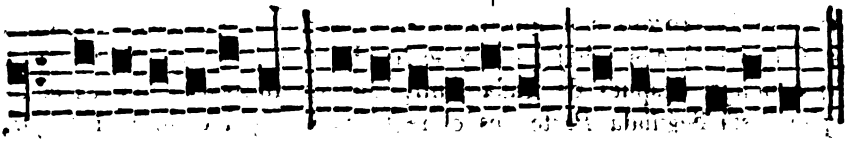




ENTONACIONES DE CUARTA DE GRADO y de salto.

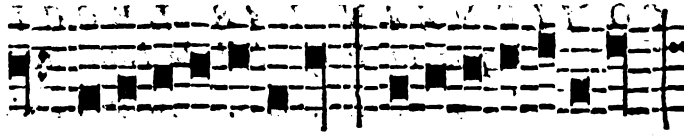
Tercera.

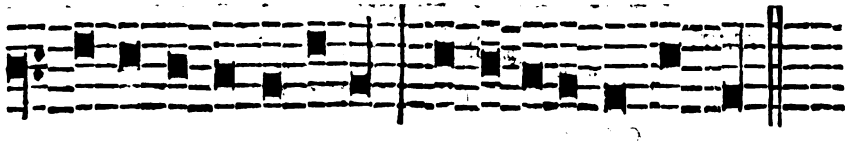




ENTONACIONES DE QUINTA DE GRADO y de salto.

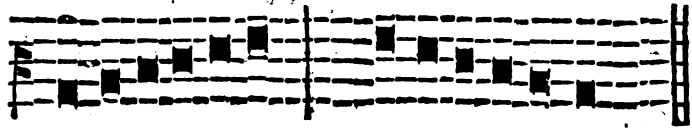
Cuarta.





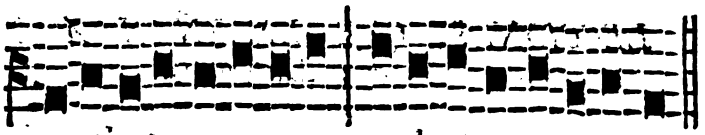
Por Becuadrado.

Primera.

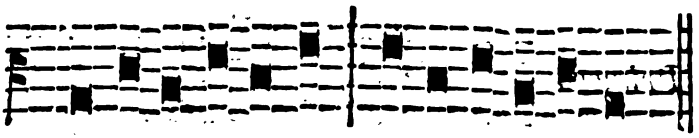


ut. ut.

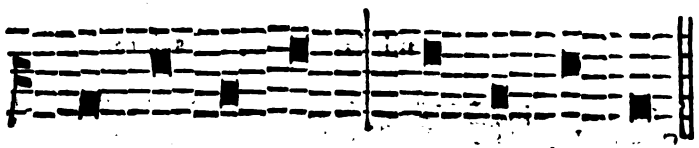
Segunda.



reera.

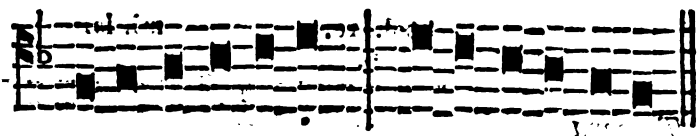


Cuarta.



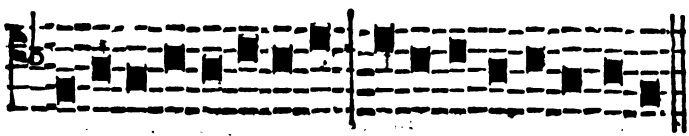
Por Bemol.

Primera.

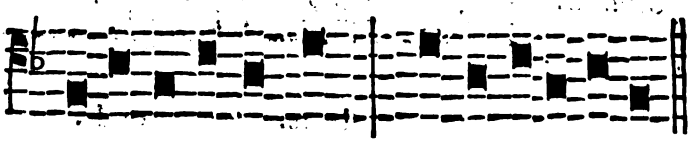


ut. ut.

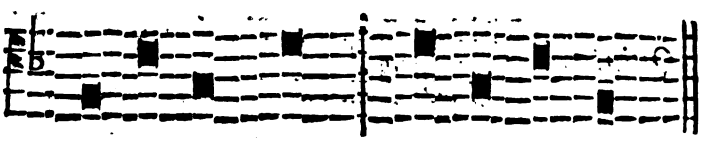
Segunda.



Tercera.



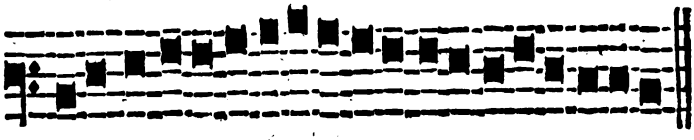
Cuarta.



LECCIONES, QUE ENSEÑAN A CANTAR con Mutanzas.

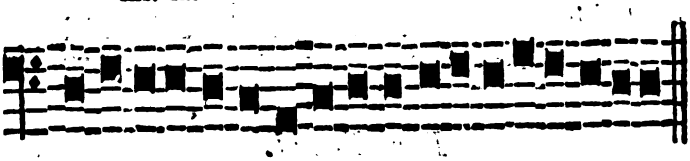
Primera.

fa. re. re. la.



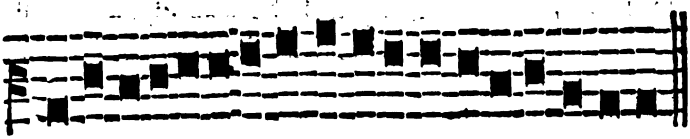
Segunda.

mi. la. sol. re.



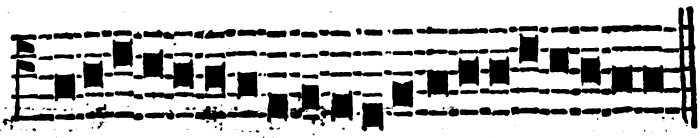
Tercera.

sol. re. mi. la.



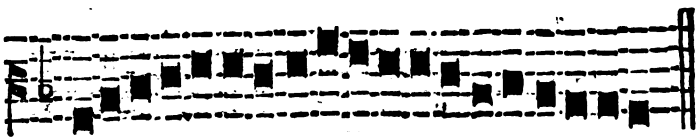
Cuarta.

re. la. la. re.



Quinta.

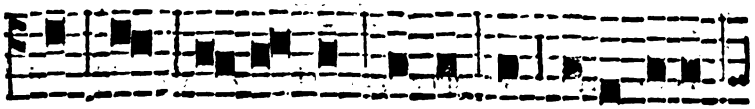
la. re. re. la.



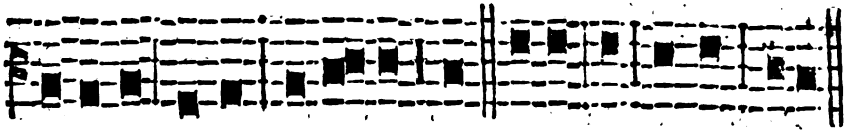
Estando el Discípulo bien impuesto en todas las lecciones, hasta aquí expresadas, podrá pasar á solfear en lo que se sigue.

COMMUNE APOSTOLORUM. *Ad Vesperas.*

Aña.

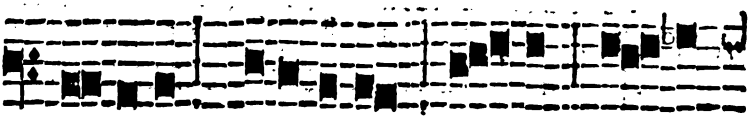


Hoc est præ cep tum me um, ut di li ga tis

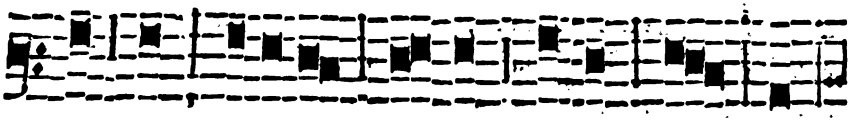


in vi cem si cut di le xi vos. Se de à dex tris me is.

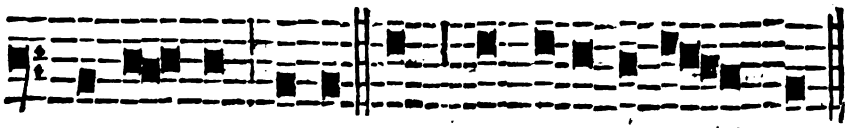
Aña.



Ma jo rem cha ri ta tem ne mo ha-

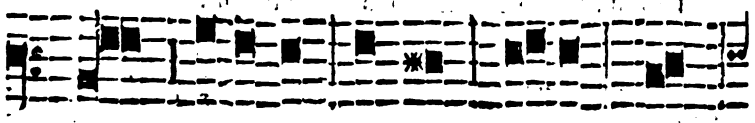


bet ut a ni mam su am po nat quis pro

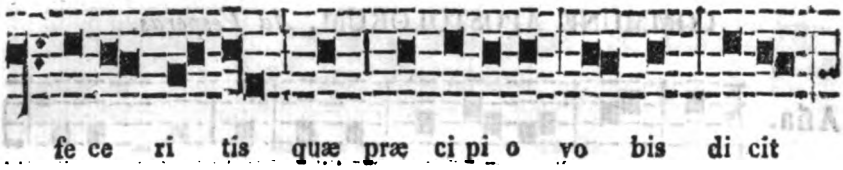


a mi cis su is. Et con gre ga ti o ne

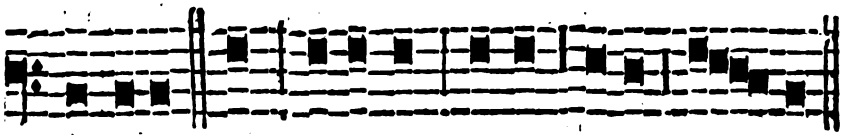
Aña.



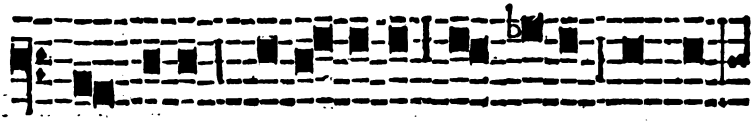
Vos a mi ci me i es tis si



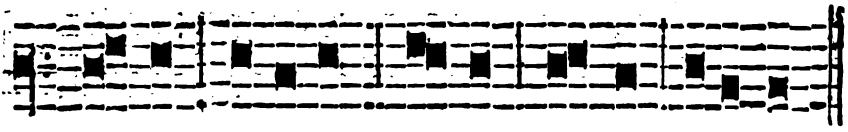
fe ce ri tis quæ præ ci pi o vo bis di cit



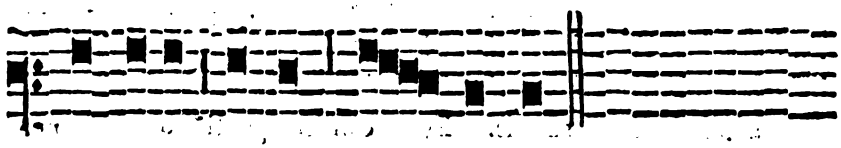
Do mi nus. In manda tis e jus vo let ni mis.

Aña. 

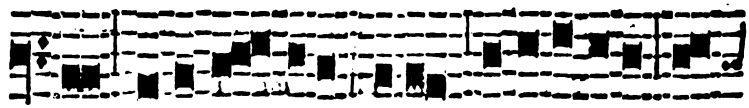
Be a ti pa ci fi ci be a ti mun de



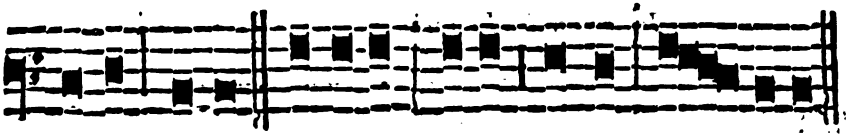
cor de quo ni am ip si De um vi de bunt.



Lau da te no men Do mi ni.

Aña. 

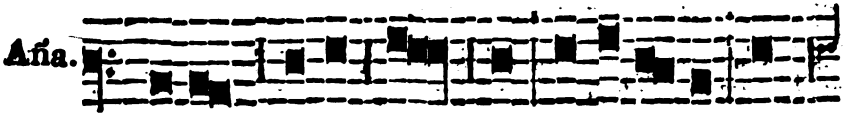
In pa ti en ti a ves tra po si de bi tis a-



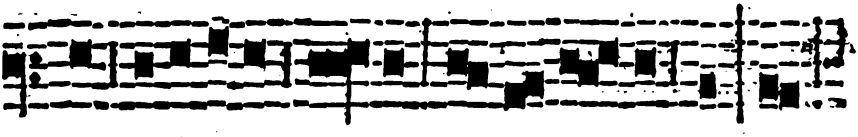
ni mas ves tras. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.

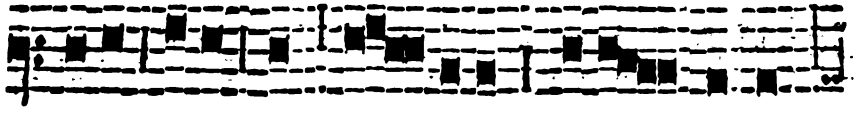
Ana.



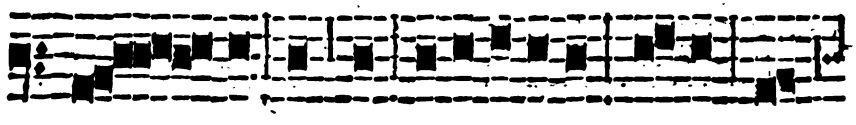
Tra dent e nim vos in con ci li is, et



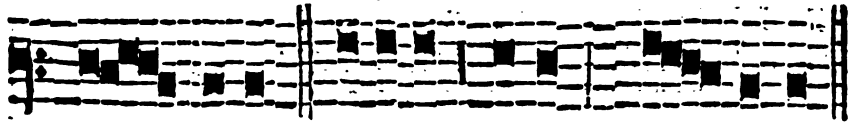
in sy na go gis su is fla gel la bunt vos, et



an te re ges et præ si des du ce mi ni



pro pter me in tes ti mo ni um il lis, et

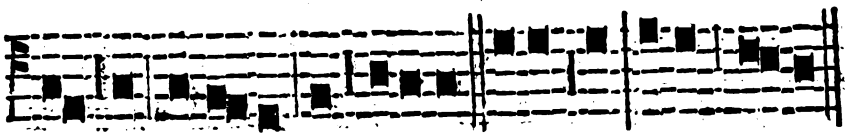


ge n ti bus. A ni ma me a Do mi num.

In secundis Vesperis.

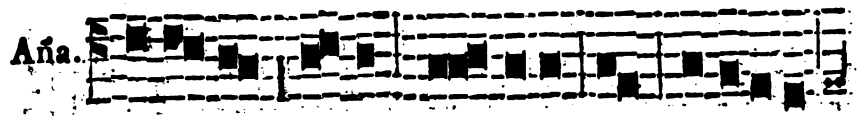
Aña.

Ju ra vit Do mi nus, et non poe ni te bit e um:

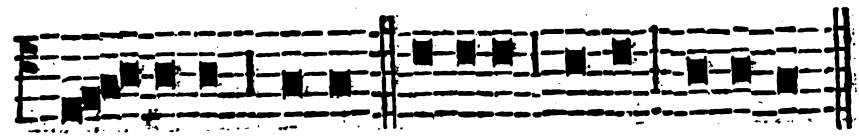


tu es Sa cer dos in ae ter num. Se de à dextris me is.

Aña.

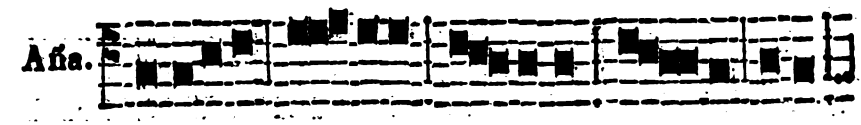


Col lo cet e um Do mi nus cum prin ci pibus

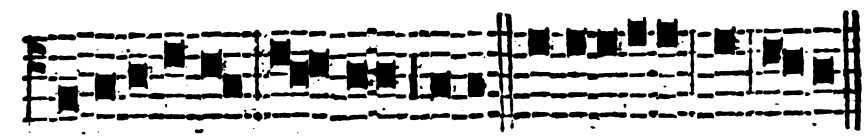


po pu li su i. Lau da te no men Do mi ni.

Aña.

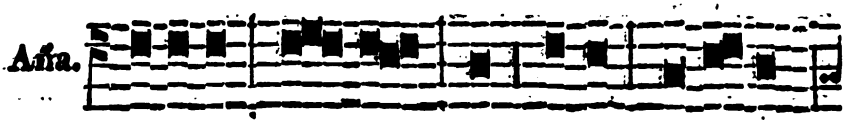


Di ru pisti Do mi ne vin cu la me a; ti bi

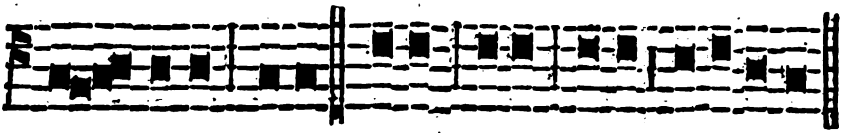


sa cri fi ca bo hos ti am laudis. Hu mi li a tus sum ni mis.

Aña.



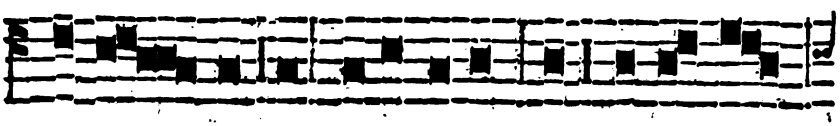
E ntes i bant et fle bant, mi ten tes



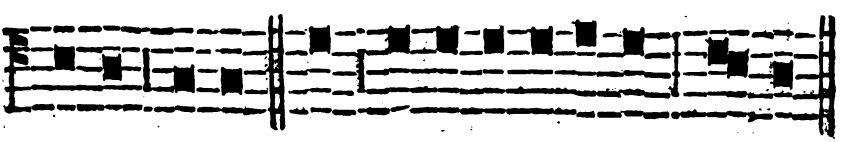
te mi na su a. Fac ti su mus si cut con so la ti.

Aña.

Con for ta tus est prin ci pa tus



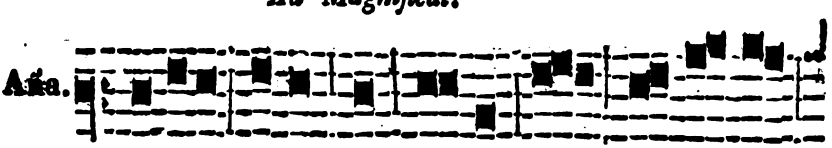
e o rum, et ho no ra ti sunt a mi ci



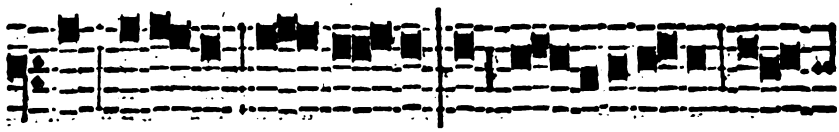
tu i De us. Et re sur rec ti o nem me am.

Ad Magnificat.

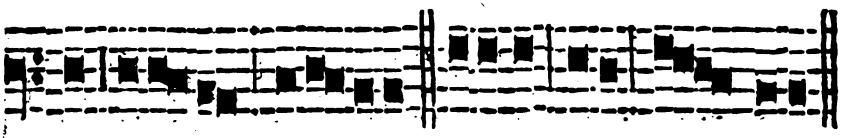
Aña.



Es to te for tes in bel lo, et pug na te

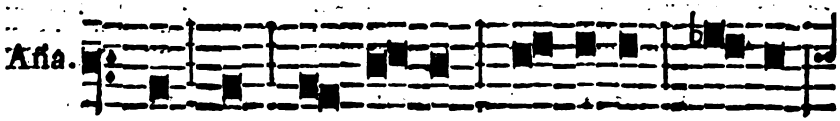


cum an ti quo ser pen te: et ac ci pi e tis reg-

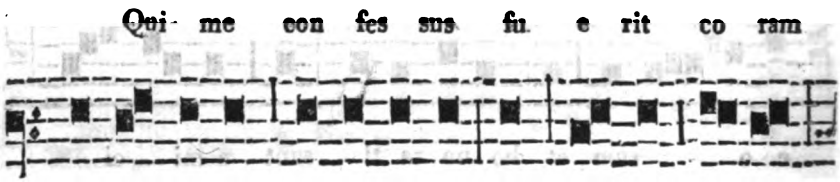


num æ ter num, al le lú ia. A ni ma me a Do mi num.

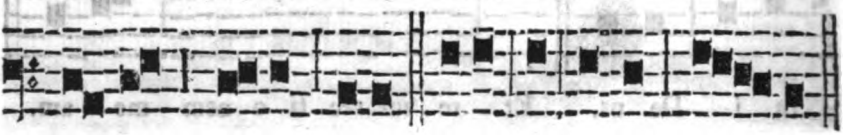
COMMUNE UNIUS MARTYRIS. *Ad Vesperas.*



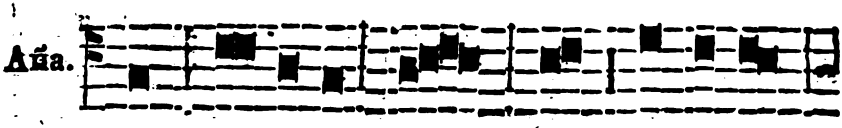
Qui me con fes sus fu e rit co ram



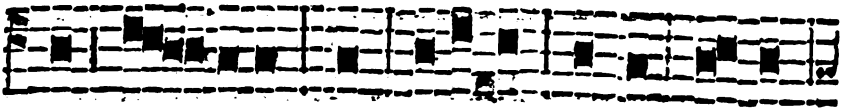
ho mi ni bus, con fi te bor et e go e um



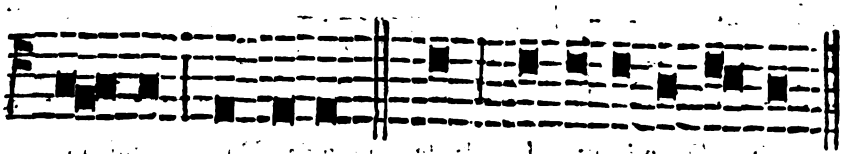
co ram Pa tre me o. Se de à dex tris me is.



Qui se qui tur me non sm bs lat

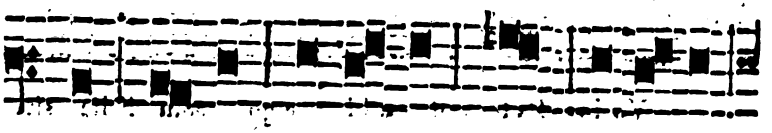


in te ne bris, sed ha be bit lu men vi tæ,

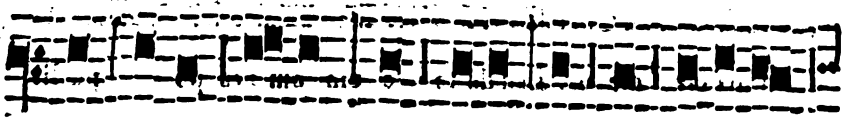


di cit Do mi nus. Et con gre ga ti o ne.

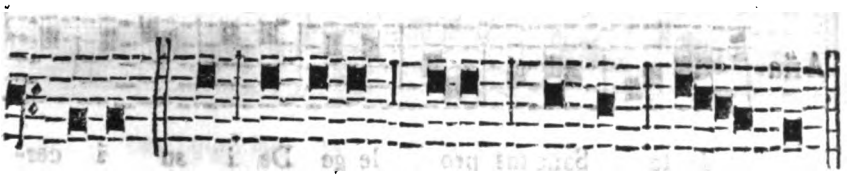
Aña.



Qui mi hi mi nis trat, me se qua tur;

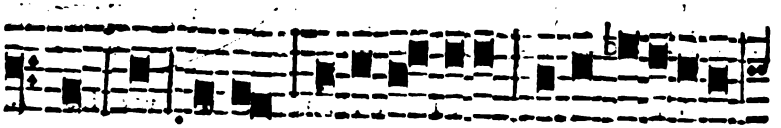


et u bi e go sum, il lic sit et mi nis ter

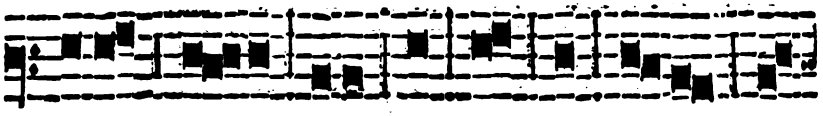


me us. In man da tis e jus vo let ni mis.

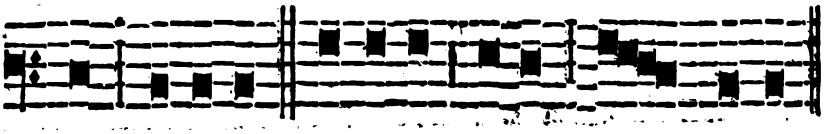
Aña.



Si quis mi hi mi nis tra ve rit, ho no ri fi ca bit

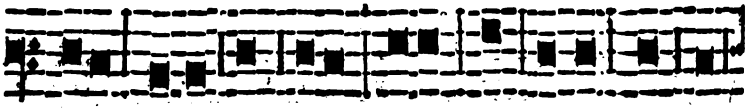


e um Pa ter me us, qui est in cœ lis, di-

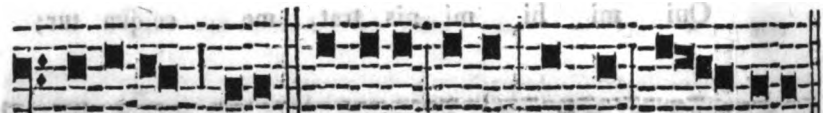


cit Do mi nus. Lau da te no men De mi ni.

Aña.



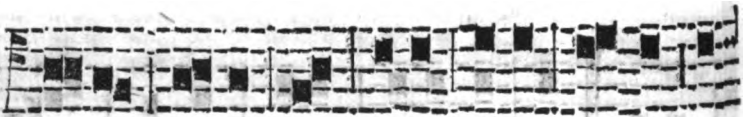
Vo lo Pater, ut ubi ego sum il lic sit et



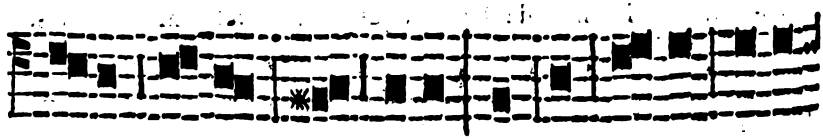
mi nis ter me us. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.

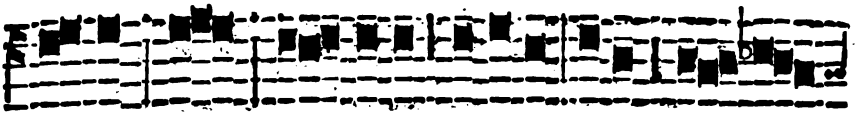
Aña.



Is te Sanc tus pro le ge De i su i cer-



ta vit us que ad mortem, et à ver bis impi-

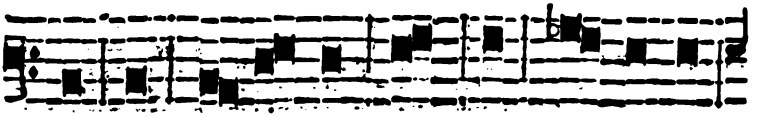


o rum non ti mu it; funda tus e nim

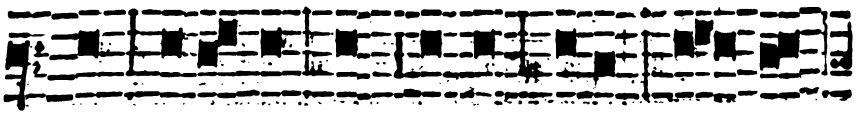
rat su pra firmam pe tram. A nima me a Do mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

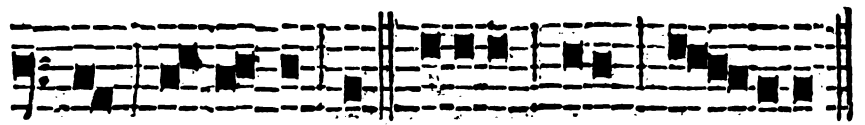
Ańa.



Qui vult ve ni re post me, ab ne get



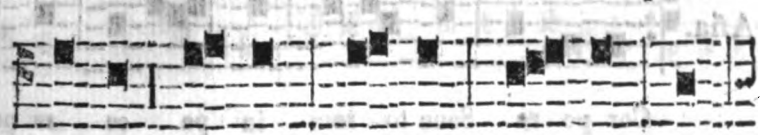
se me tip sum, et tol lat cru cem su am



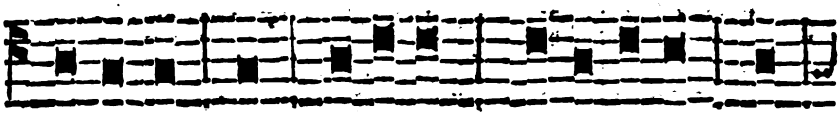
et se qua tur me. A ni ma me a. Do mi num.

COMMUNE PLURIMORUM MARTIRUM. *Ad Vesperas.*

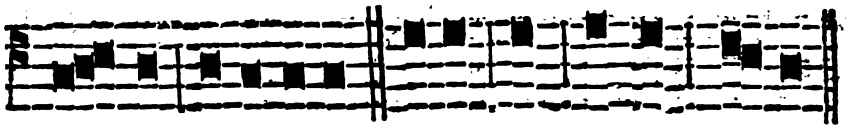
Ańa.



Omnes Sanc ti, quan ta pas si sunt

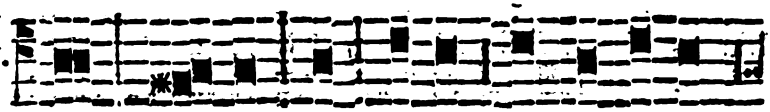


tor men ta, ut se cu ri per ve ni ent ad

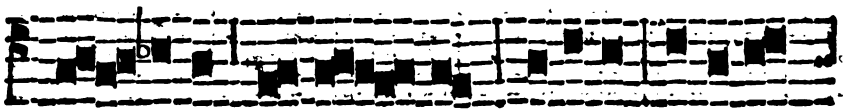


pal mam mar ty ri i. Se de à dex tris me is.

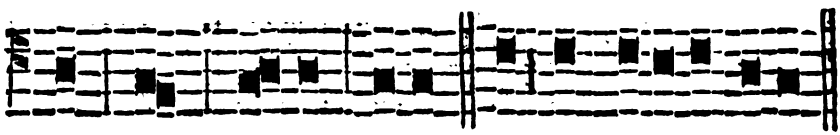
Aña.



Cum pal ma ad reg na per ve ne runt

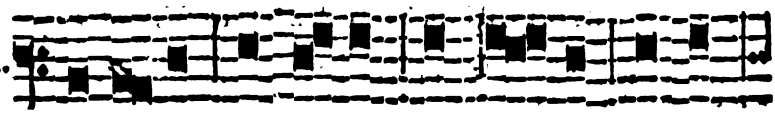


Sanc ti, co ro nas de co ris me ru e-

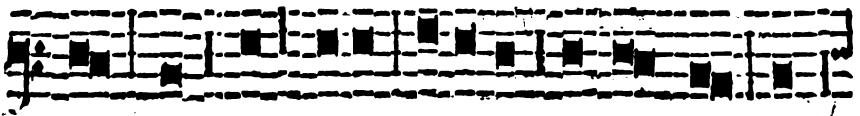


runt de ma nu De i. Et con gre ga ti o ne.

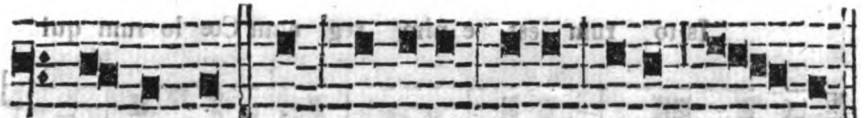
Aña.



Cor po ra Sanc to rum in pa ce se pul-

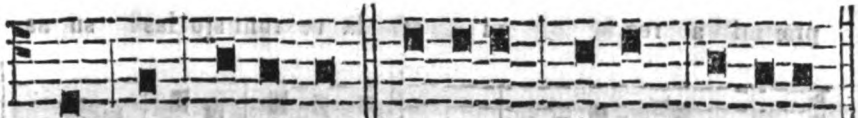


ta sunt, et vi vent no mi na e o rum in



æ ter num. In man da tis e jus vo let ni mis.

Aña. Mar ty res Do mi ni Do mi num be ne di ci-



te in æ ter num. Lau da te no nem Do mi ni.

Aña. Mar ty rum cho rus lau da te Do mi num de

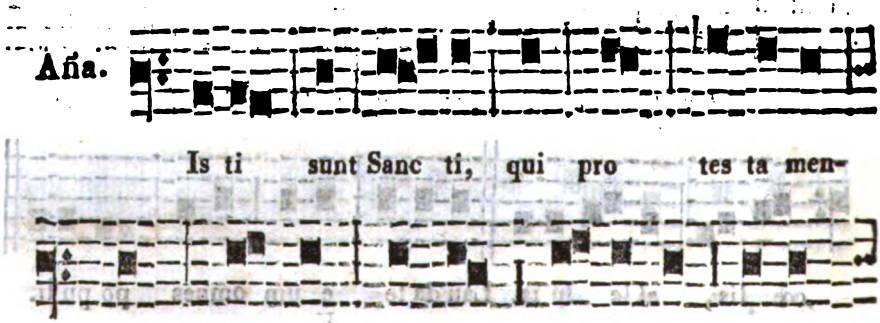
cœ lis, al le lú ia. Lau da te e um omnes po pu li.

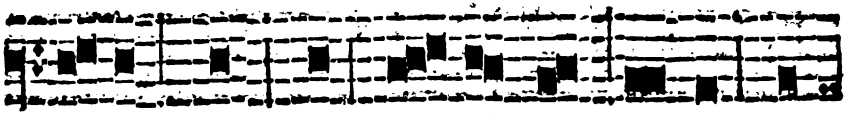
Ad Magnificat.

Aña.

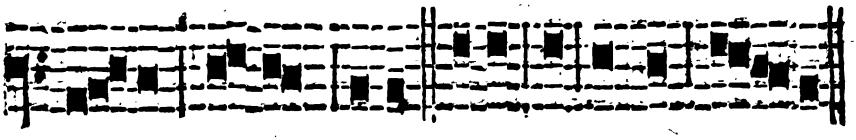
In secundis Vesperis.

Aña.

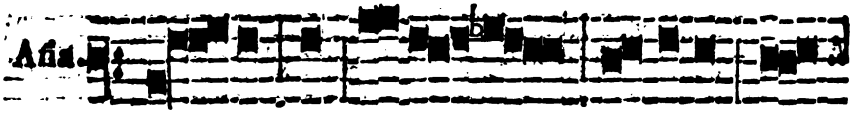




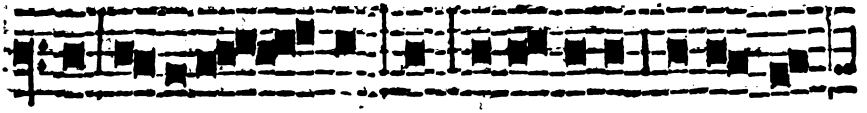
de runt, et in lean gui ne. Ag ni la



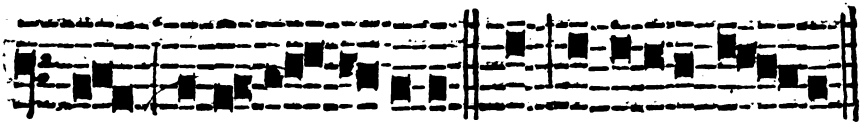
ve runt sto la su as. Se de à dex tris me is.



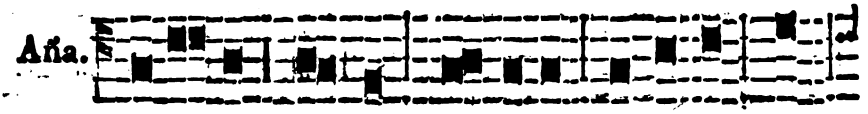
Ana. Sanc ti per fi dem vi ce runt reg-



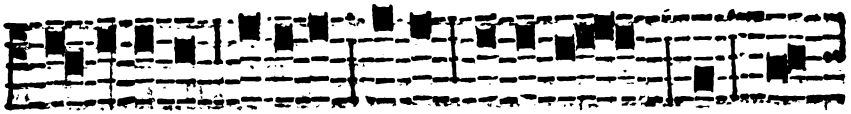
na, o po ra si sunt jus ti ti am, a dep ti



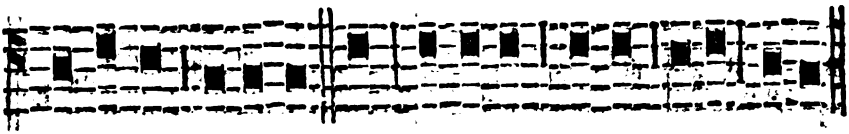
sunt pe pro mis si o nes. Et con grega ti o ne.



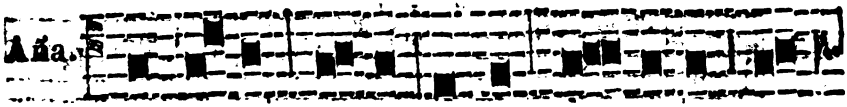
Ana. Sanc to rum ve lut a qui læ ju ven tus re-



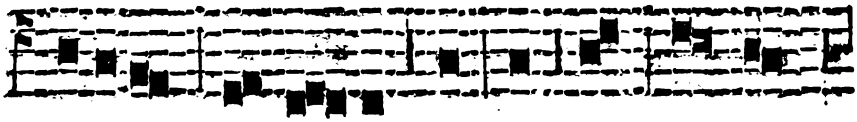
no va bi tus, flo re bunt si cut li li um in ci-



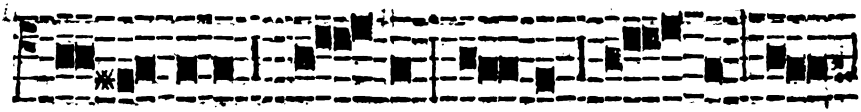
vi ta te Do mi ni. In man da tis e jus vo let ni mis.



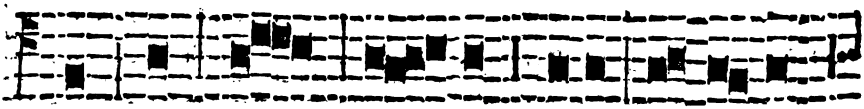
Abs ter get De us om nem la cry mam ab



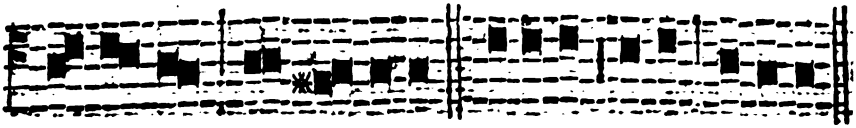
o cu lis Sanc to rum, et jam non e rit



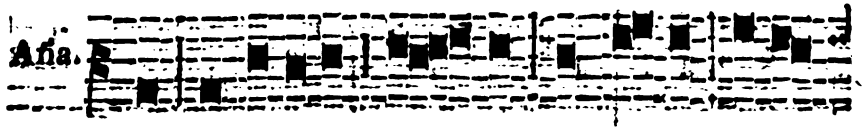
am pli us ne que luc tus, ne que cla-



mor, sed nec ul lus do lor: quo ni am

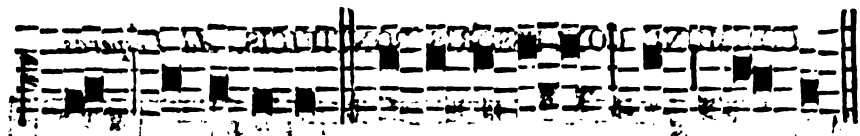


pri o ra tran si e runt. Lau da te no nem Do mi ni.



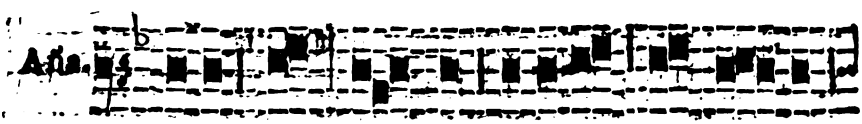
In coe les ti bus reg nis Sanc to rum ha bi-

ta ti o est, et in æ ter num re qui es e o-

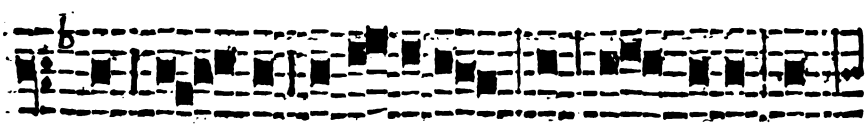


rum al le lú ia. Hu mi li a tus sum ni mis.

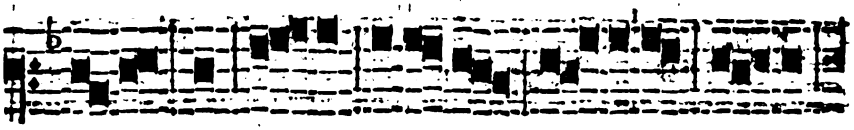
Ad Magnificat.



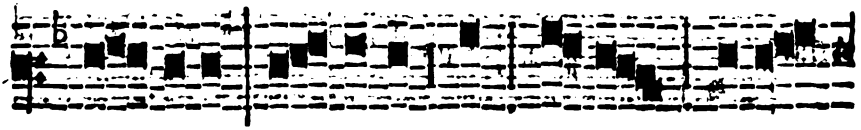
Gau dent in coe lis a ni mæ Sanc to rum



qui Chris ti ves ti gi a sunt se cu ti: et



qui a pro e jus a mo re san gui nem su um



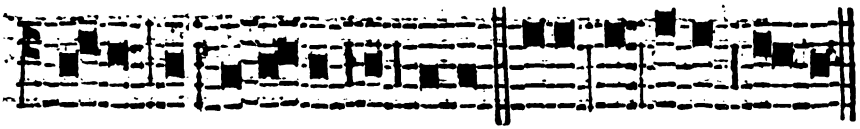
fu de runt, i de o cum Chris to e xul-

tant si ne fi ne. A ni ma me a Do ni num.

COMMUNE CONFESSORIS PONTIFICIS. *Ad Vesperas.*

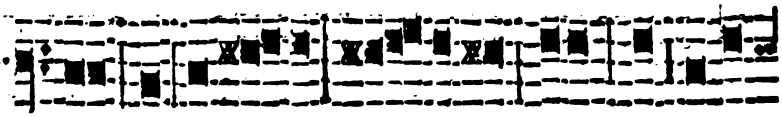
Aña.

Ec ce Sa cer dos magnus, qui in di e bus su is pla cu it

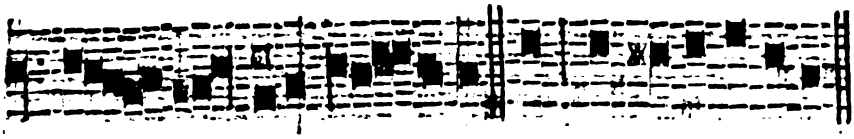


De o, et in ven tus est jus tus. Se de à dextris me is.

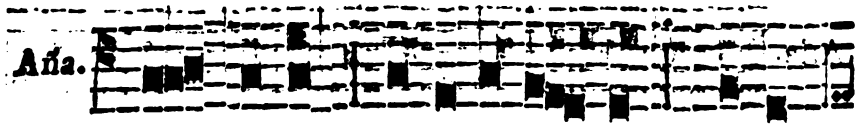
Aña.



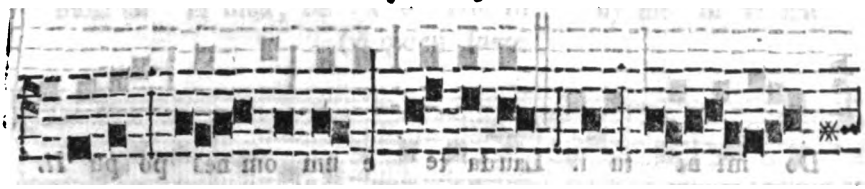
Non est in ven tus si mil lis illi, qui con ser-



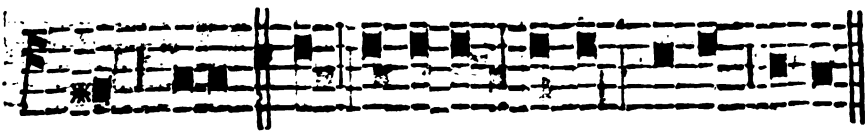
ret le gem ex cel si. Et con gre ga ti o ne.



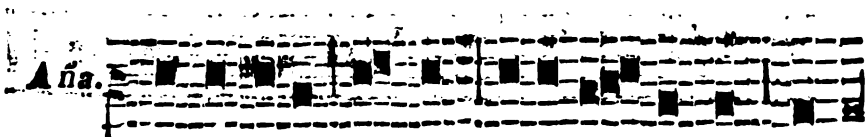
I de o ju re ju ran do fe cit



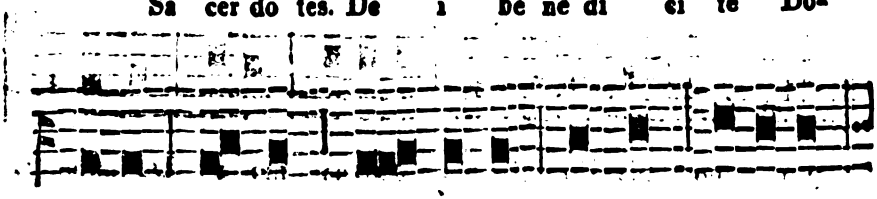
il lum De mi nus cres ce re in ple-



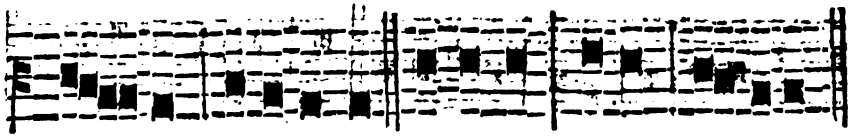
bem tu um. In mandatis ejus



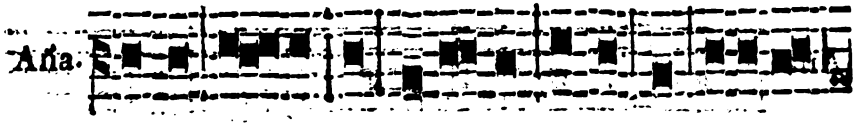
Sa cer do tes. De i be ne di ci te Do-



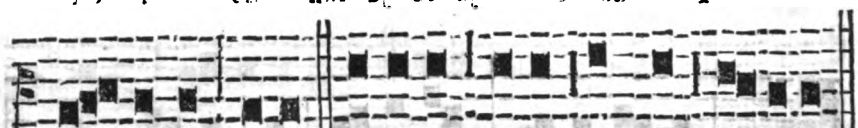
mi num: ser vi De mi ni hym num di ci te



De o, al le lu ia. Lau da te no mem Do mi ni.

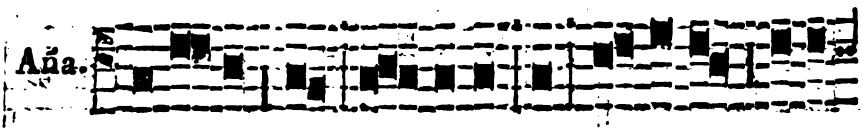


Ana. Ser ve bo ne et fi de lis, in tra in gau di um

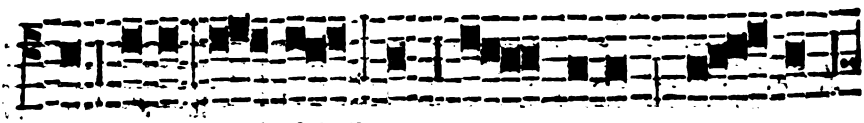


Do mi ni tu i. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.



Ana. Sa cerdos et Pon ti fex, et vir tu tum et pi-

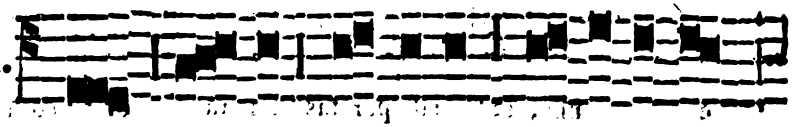


fex, pastor bo ne in po pu lo, o ra

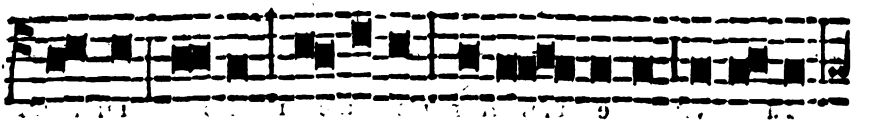
pro no bis Do mi num. A ni ma me a Do mi num.

Si est Doctor, ad Magnificat.

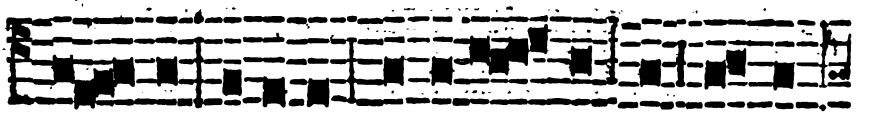
Añ a.



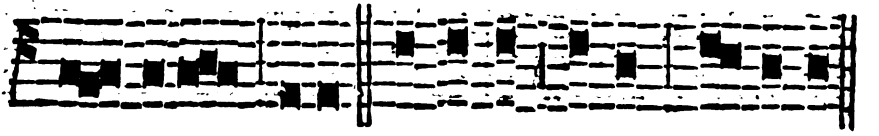
O Doc tor op ti me, Ec cle si æ



Sanc te lu men, be a te Hie ro ny me di vi næ
(*ó quien fuere.*)



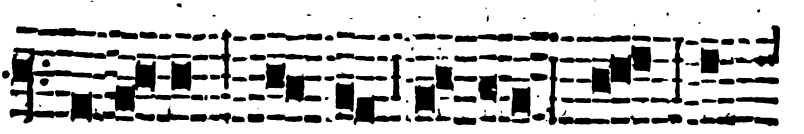
le gis a mæ tor, de pre ca re pro nó bis



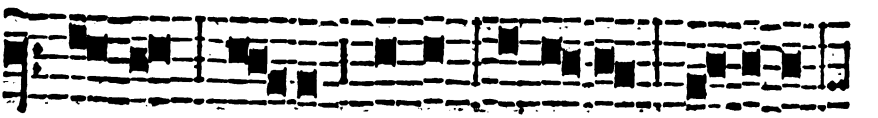
fi li um De i. A ni ma me a Dó mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

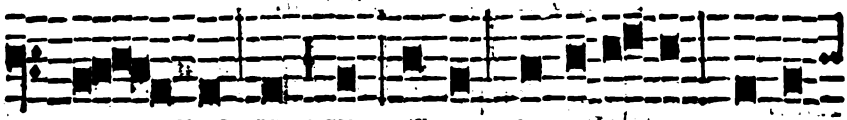
Añ a.



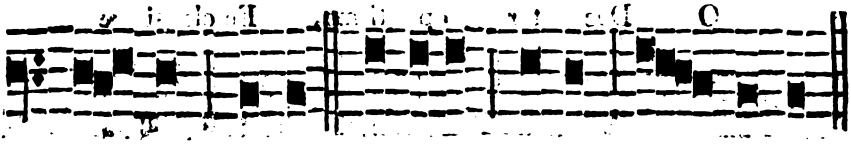
A mæ vit e um Do mi nus, et er-



na vit e um, sto lam glo ri æ in du it.



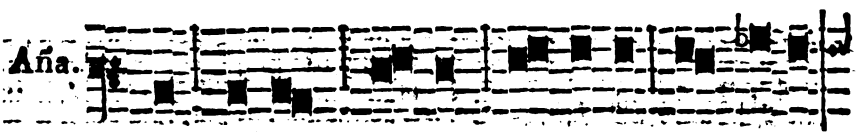
e um, et ad por tas Pa ra di si co ro-



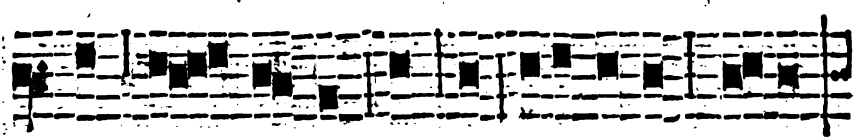
na vit e um. A ni ma me a Do mi num.

PRO SUMMIS PONTIFICIS. *Ad Magnificat.*

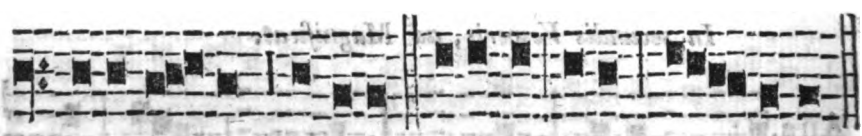
Ańa.



Dum es set Summus Pon ti fex, ter re nam



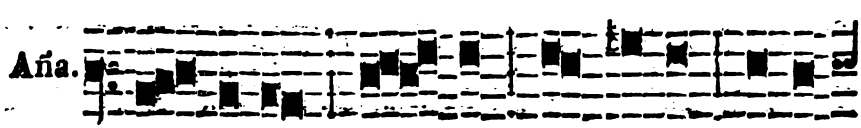
non me tu it sed ad coe les ti a reg nam



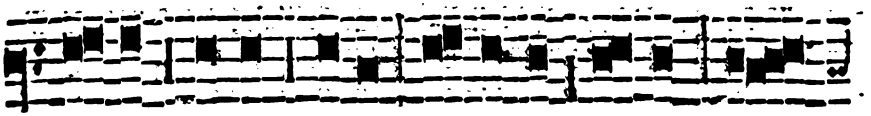
glo ri o sus mi gra vit. A ni ma me a Do mi num.

COMMUNE CONFESSORIS NON PONTIFICIS. *Ad Vesperas.*

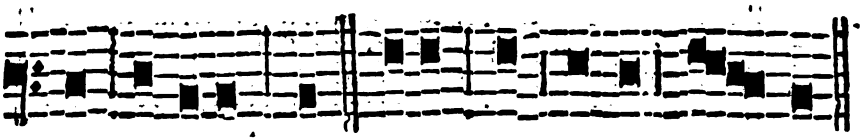
Ańa.



Do mi ne quin que ta len ta tra di-

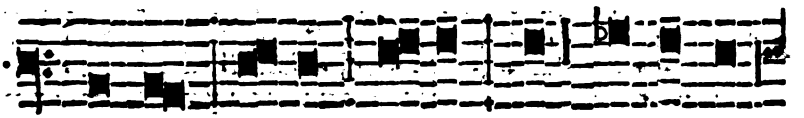


dis ti mi hi, ecce a li a quin que in-

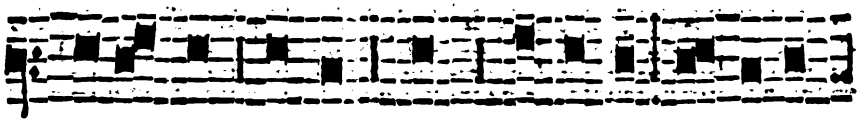


per lu cra tus sum. Se dè à dex tris me is.

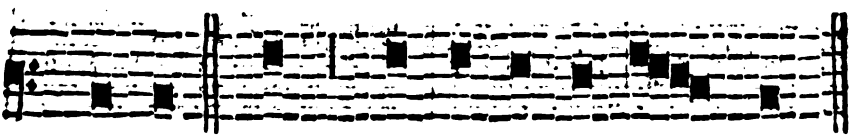
Aña.



Eu ge ser ve bo ne, in mo di co

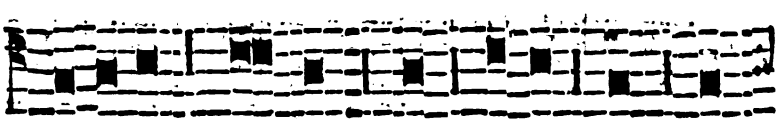


fi de lis in tra in gau di um Do mi ni

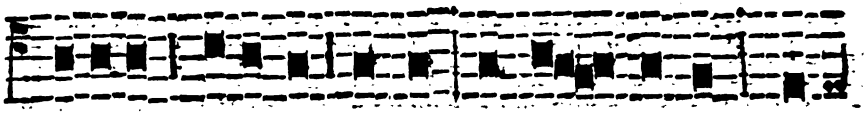


tu i. Et con gre ga ti o ne.

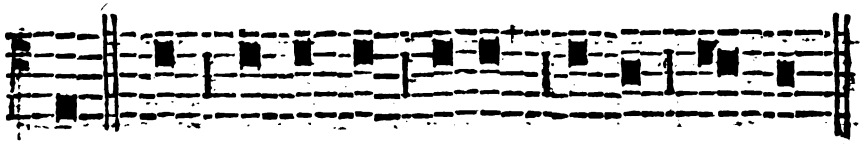
Aña.



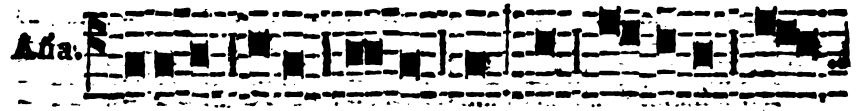
Fi de lis ser vus et pru dens, quem cons-



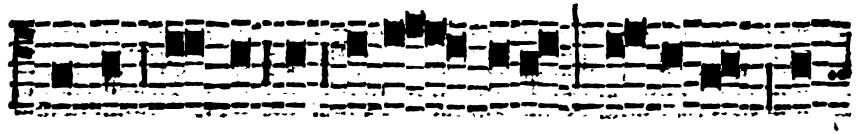
ti tu it Do mi nus su per fa mi li am su-



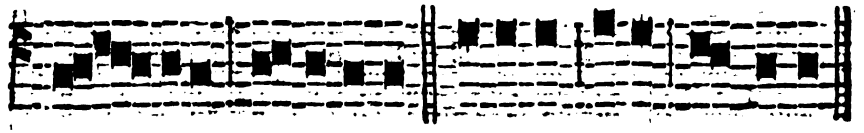
am. In mun da tis e jus ve let ni mis.



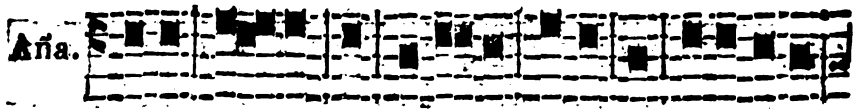
Be a tus ille ser vus, quem cum ve ne rit Do-



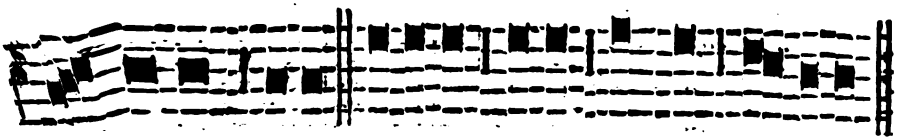
mi nus e jus, et pul sa ve rit ja nu am, in-



ve ne rit vi gi lan tem. Lau da te no nem Do mi ni.

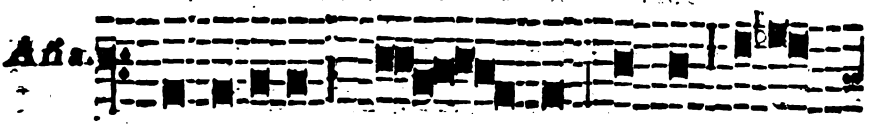


Ser ve bo ne et fi de lis intra in gau di um

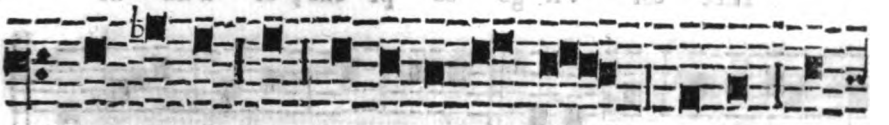


Do mi ni tu i. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.



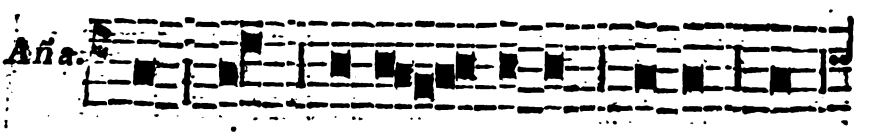
Si mi la bo e um vi ro sa-



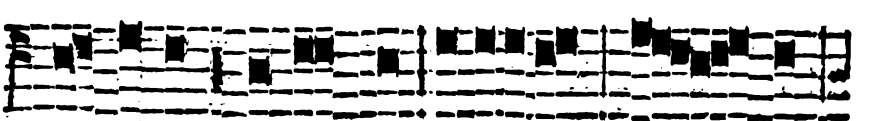
pi en ti, qui æ di fi ca vit do mum su-

am su pra pe tram. A ni ma me a Do mi num.

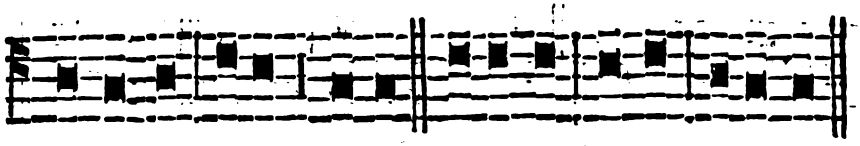
In secundis Vesperis, ad Magnificat.



Hic vir des pi ci ens mun dum, et

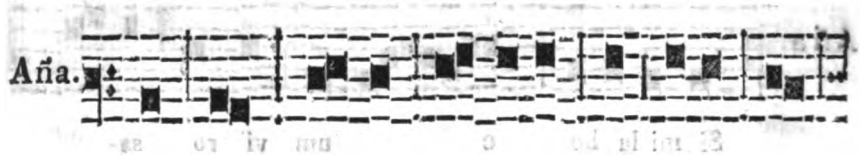


ter re na, tri um phas, di vi ti as cœ lo

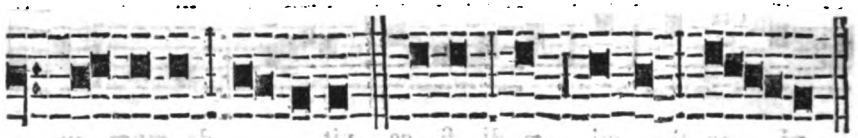


con di dit o re ma nu. A ni ma me a Do mi num.

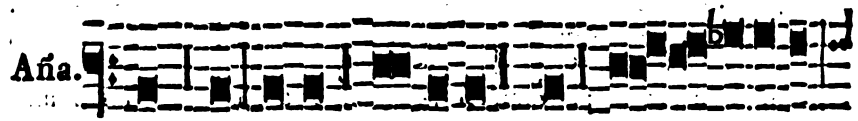
COMMUNE VIRGINUM. *Ad Vesperas.*



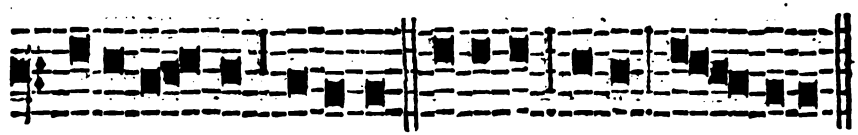
Hæc est Vir go sa pi ens, et u na de



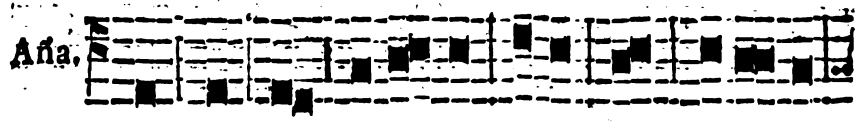
nu me ro pru den tum. Se de à dex tris me is.



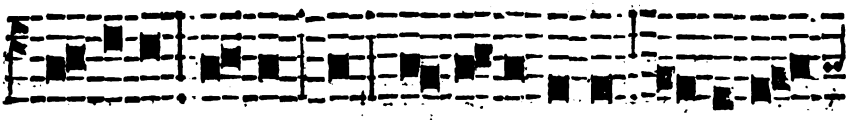
Hæc est vir go sa pi ens, quam Do mi nus



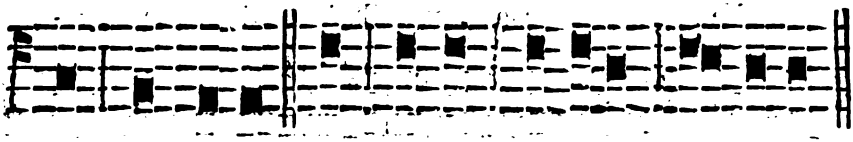
vi gi lan tem in ve nit. Lau da te no men Do mi ni.



Hæc est quæ nes ci vit to rum in de lic to:

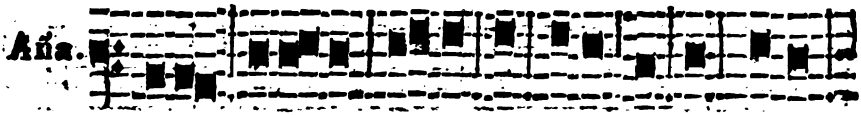


ha be bit fruc tum in res pec ti o ne a ni ma-



rum. Sanc tá rum. In do mum Dō mi ni i bi mus.

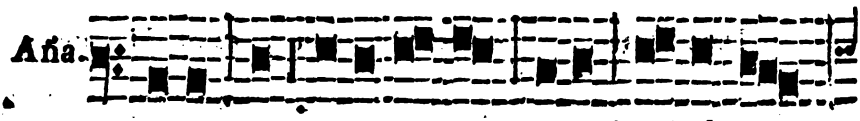
Aña.



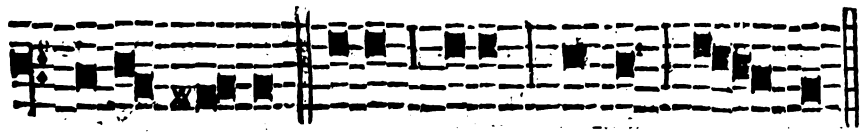
Ve ni e lec ta me a, et po nam in te thro num

me um, al le lú ia. Qui æ di fi cant e am.

Aña.



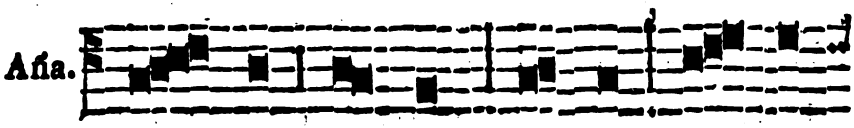
Is ta est spe ci o sa in ter fi li as



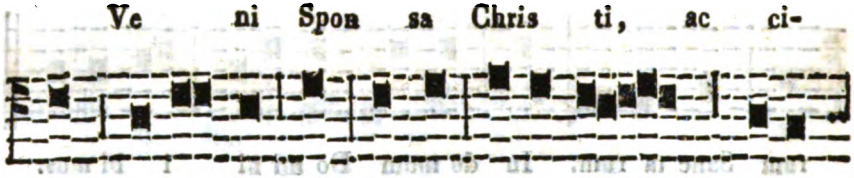
Je ru sa lem. Lau da De um tu um Si on.

Ad Magnificat.

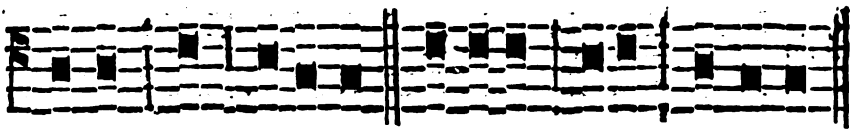
Aña.



Ve ni Spon sa Chris ti, ac ci-



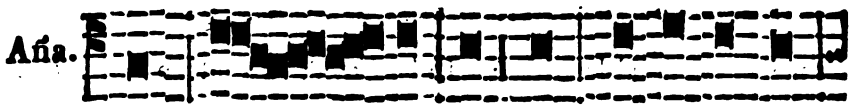
pe eo ro nam quam ti bi Do mi nus præ pa-



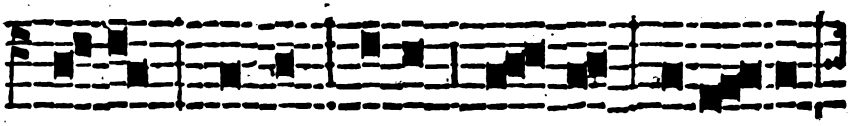
ra vit in æ ter num. A ni ma me a Do mi num.

COMMUNE NON VIRGINUM. *Ad Vesperas.*

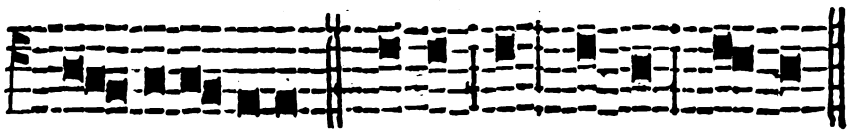
Aña.



Dum es set Rex in ac cu bi tu

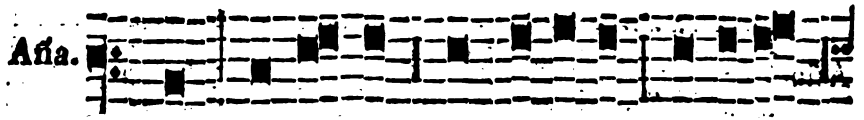


su o, nar dus me a de dit o do rem

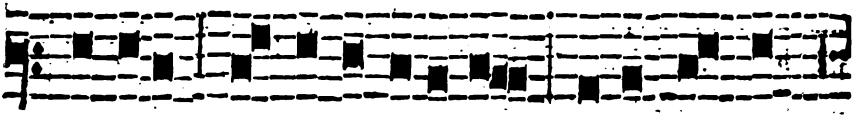


su a vi ta tis. Se do à dex tris me is.

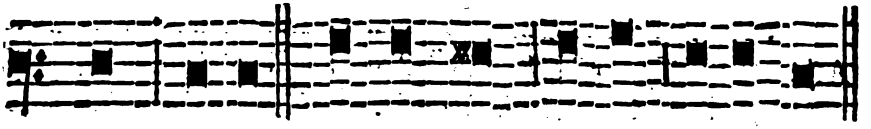
Aña.



In o do rem un guen to rum tu o rum

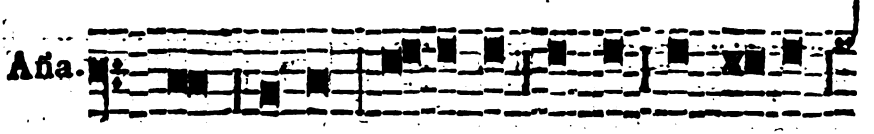


cur ri mus, a do les cen tu læ di le xe runt

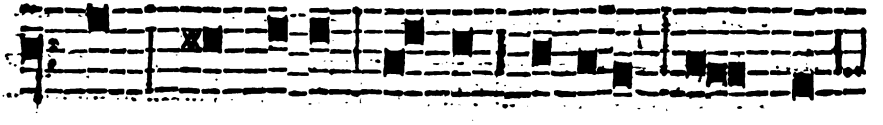


te ni mis. Lau da te no men Do mi ni.

Aña.



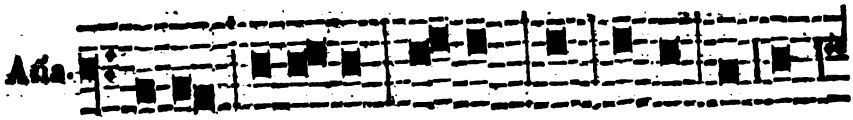
Jam hi ems tran si it, im ber a bi it



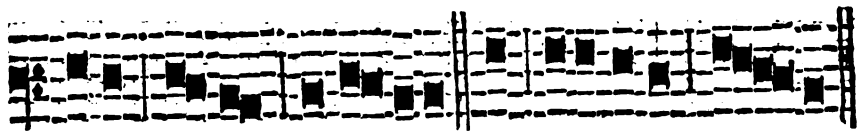
et re ces sit: sur ge, a mi ca me a,

et ve ni. In do mum Do mi ni i bi mus.

Añia.

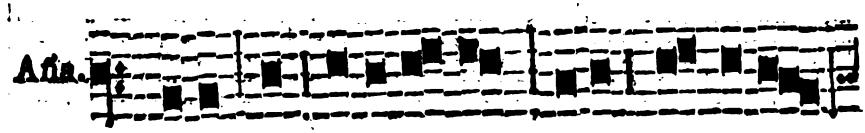


Ve ni e lec ta me a, et po nam in te



thro num me um, al le lú ia. Qui æ di fi cant e am.

Añia.

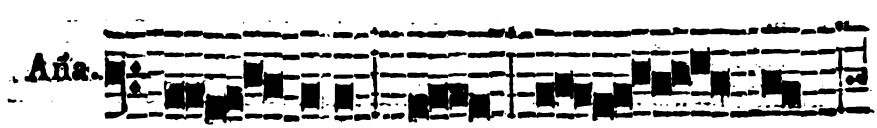


Is ta est spe ci ó sa in ter fi li as

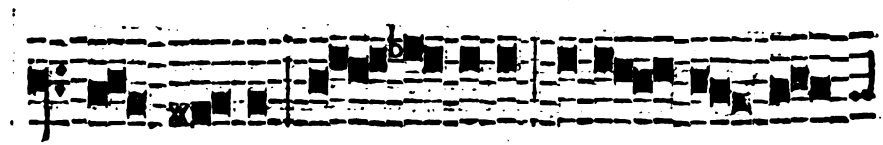
Je ru sa lem. Lau da De um tu um Si on.

Ad Magnificat.

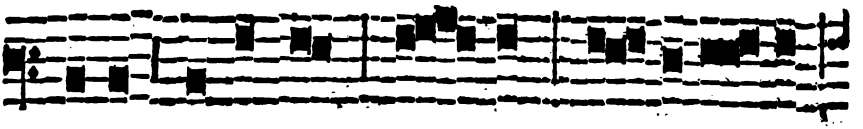
Añia.



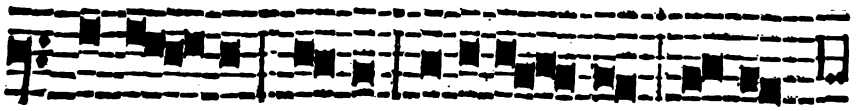
Si mi le est reg num



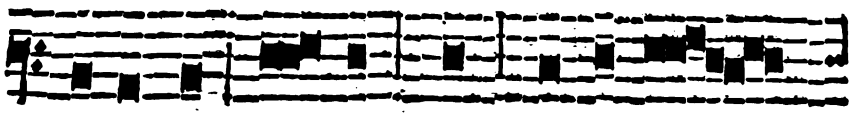
cœ lo rum ho mi ni ne go ti a-



to rì que ren ti bo nas mar ga rì tas:



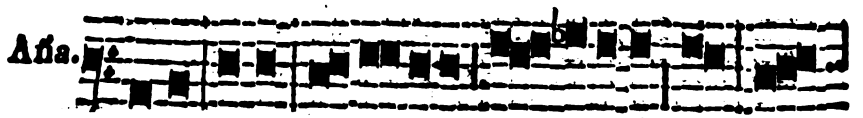
in ven ta u na pre ti o sa, de dit



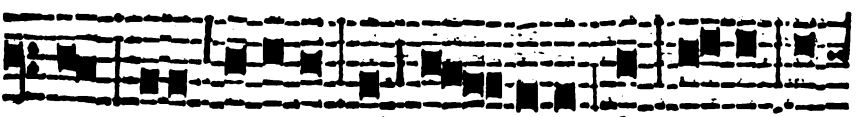
om ni a ve a et com pà ra-

vit e am. A ni ma me a Do mi num.

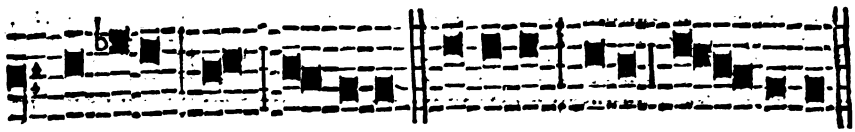
In secundis Vesperis, ad Magnificat.



Ant. Ma num su am a pe ru it i nò pi, et pal-



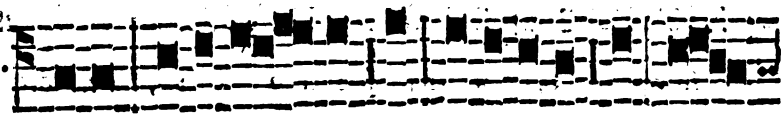
mas su as ex ten dit ad pau pe rem, et pa nem e-



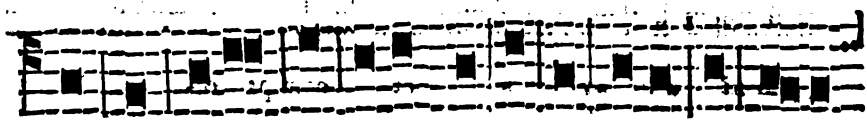
ti o sa non có me dit. A ni ma me a Do mi num.

IN ASCENSIONE DOMINI. *Ad Vesperas.*

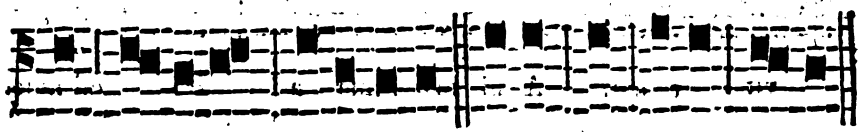
Aña.



Vi ri Ga li læ i, quid as pi ci tis in cœ-

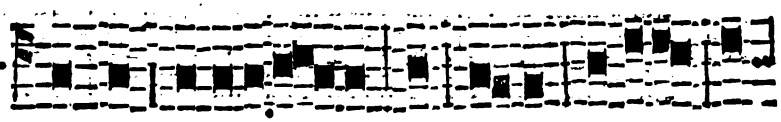


lum? Hic Je sus, qui, assumptus est à vo bis in cœ lum,

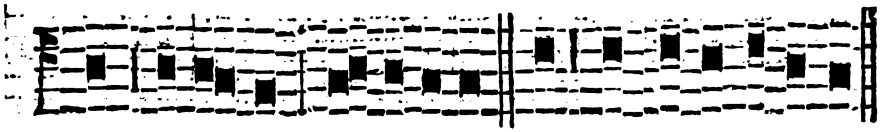


sic ve ni et, al le lú ia. Se de à dextris me is.

Aña.

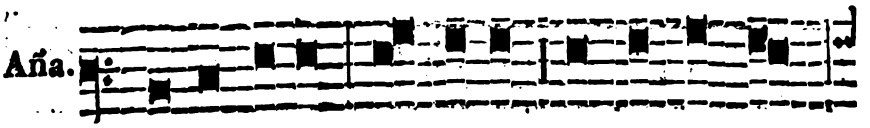


Cum que in tu e ren tur in cœ lum e un tem il-



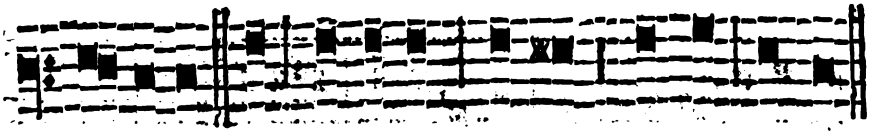
lum di xe runt al le lú ia. Et con gre ga ti o ne,

Aña.



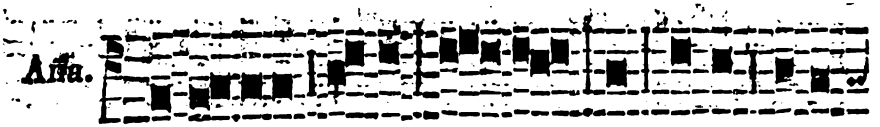
E le va tis ma ni bus be ne di xit a

e is, et fe re ba tur in cœ lum, al-

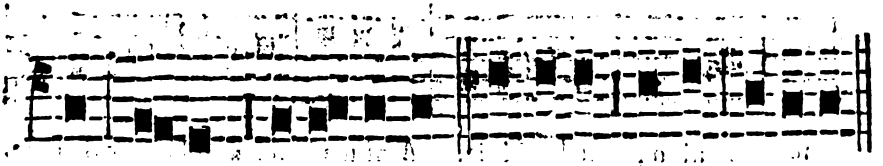


le lú ia. In man da tis e jus vo let ni mis.

Aña.

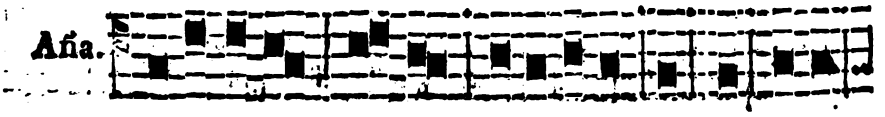


E xal ta te Re gem re gum, et hym num di ci-

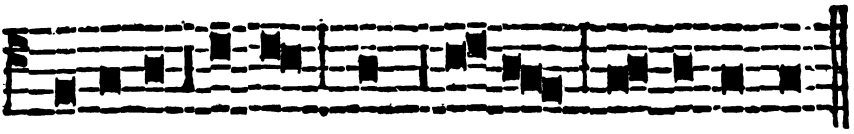


te De o, al le lú ia. Lau da te no men Do mi ni.

Aña.



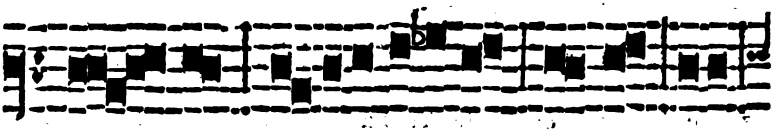
Vi den ti bus il lis e je vo fus est() et nu bes



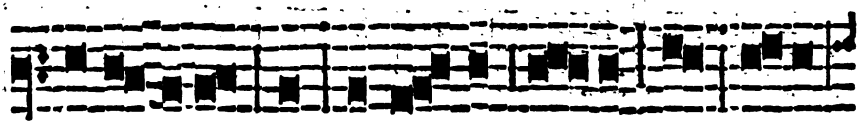
susce pit e um in cœ lo, al le lú ia.

Ad Magnificat.

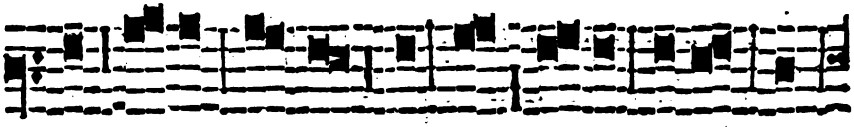
Aña.



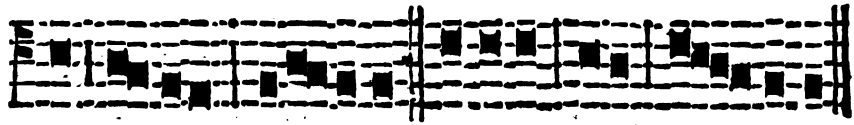
Pa ter, ma ni fes ta vi no men tu um



ho mi ni bus, quos de dis ti mi hi: nunc au tem



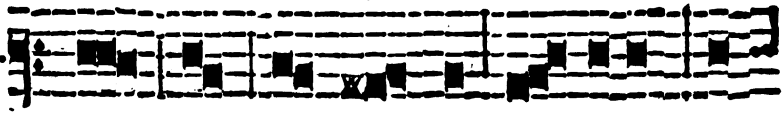
pro e is ro go, non pro mun do, qui a ed



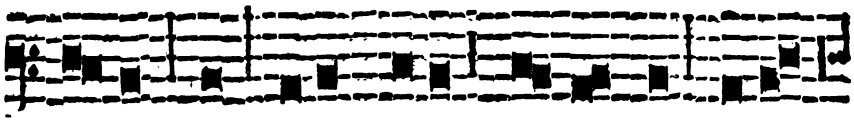
te ve ni o, al le lú ia. Á ni ma me a De mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

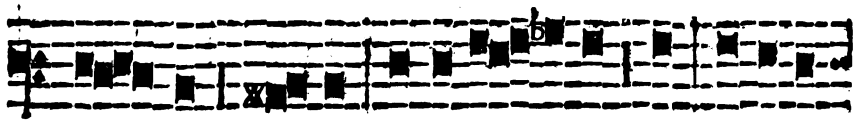
Aña.



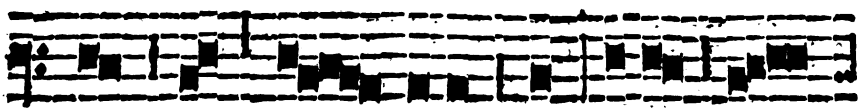
O Rex glo ri æ, De mi ne Vir-



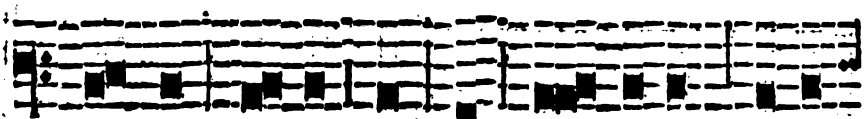
tor tum, qui tri um pha tor ho di e su per



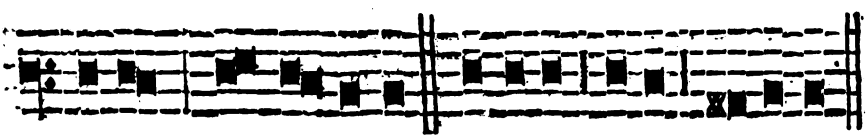
om nes cœ los as cendis ti, ne de re lin-



quas nos or pha nos: sed mit te pro-

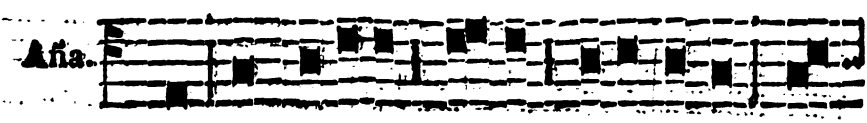


mis sum Pa tris in nos Spi ri tum ve ri-

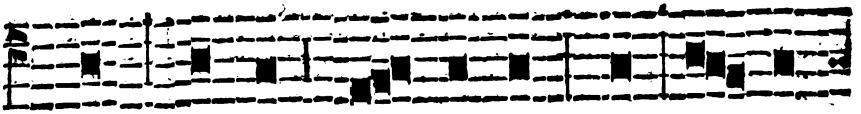


ta tis, alle lú ia. A ni ma mea Do mi num.

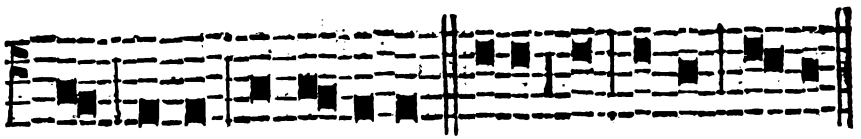
IN DIE SANCTO PENTECOSTES. *Ad Vesperas.*



Ant. Cum complerentur dies Pen te cos tes, e-

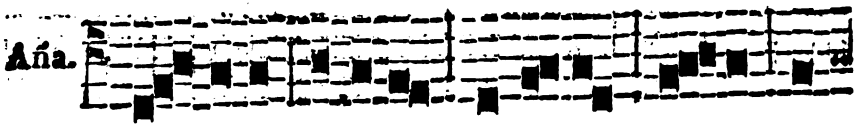


rant om nes pa ri ter in e o-

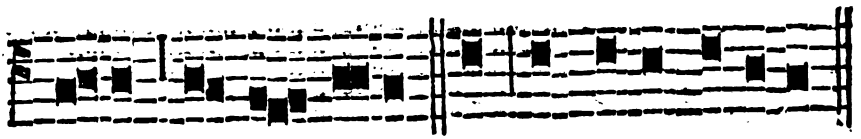


dem lo co, al le lú ia. Se de à dex tris me is.

Añá.

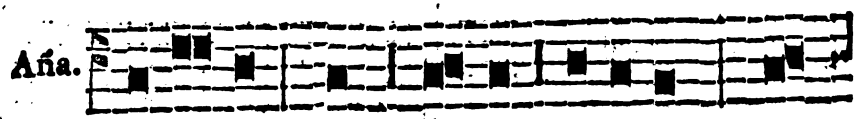


Spi ri tus Do mi ni re ple vit or bem ter-

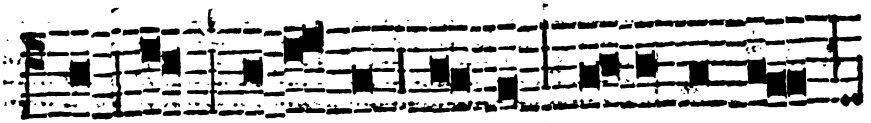


ra rum, al le lú ia. Et con gre ga ti o ne.

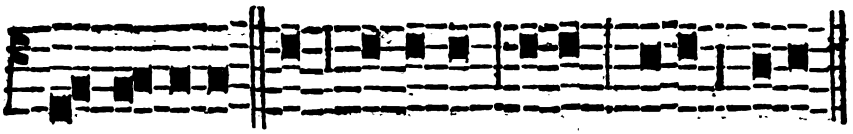
Añá.



Re ple ti sunt om nes Spi ri tu sanc-

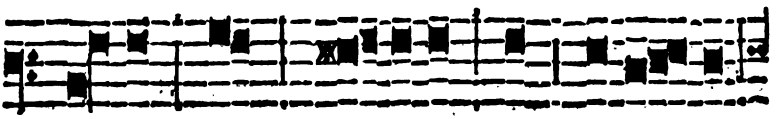


to, et cœ pe runt lo qui, al le lú ia,

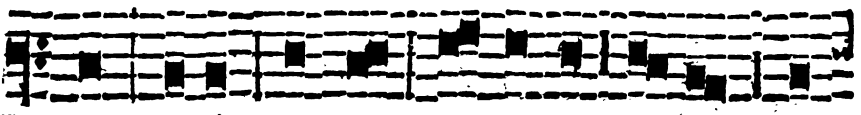


al le lú ia. In man da tis e jus yo let ni mis.

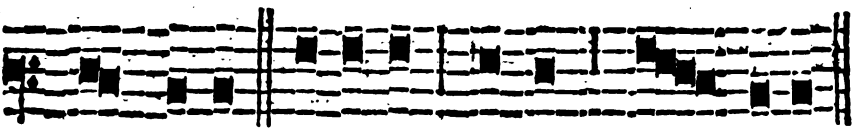
Ańa.



Fon tes, et om ni a quæ mo ven tur

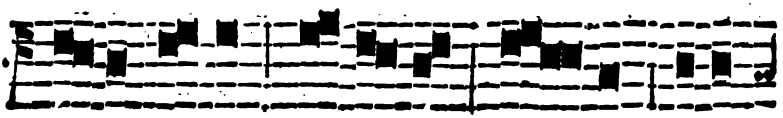


in a quis hym num di ci te De o, al-

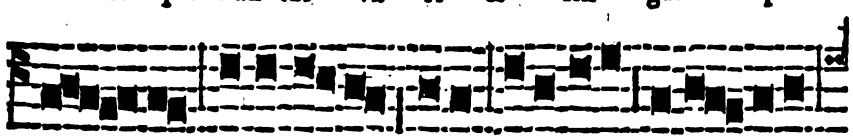


le lú ia. Lau da te no men Do mi ni.

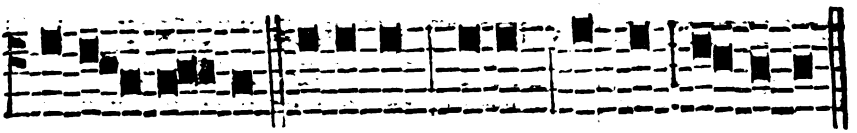
Ańa.



Lo que ban tur va ri is lin guis A pos-



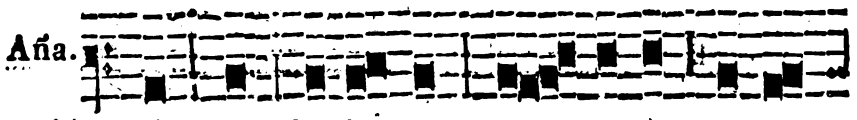
to li mag na li a De i, al le lú ia al le lú ia,



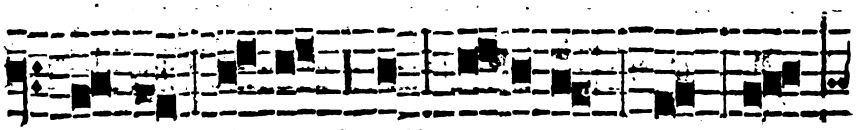
al le lú ia. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.

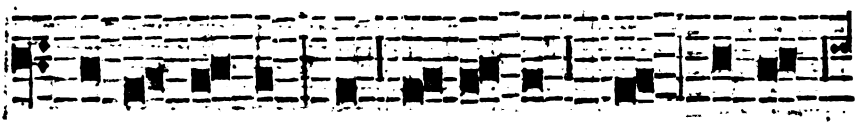
Aña.



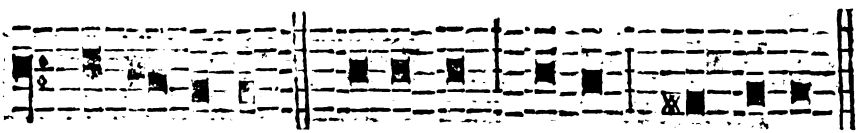
Non vos re lin quam or pha nos, al le-



lú ia: va do et ve ni o ad vos,



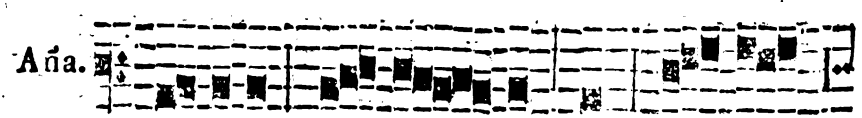
al le lú ia, et gau de vit cor ves trum,



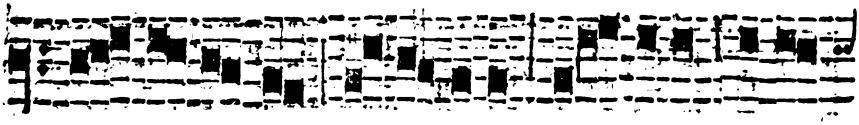
al le lú ia. A ni ma me a Do mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

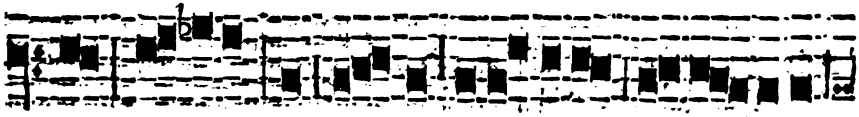
Aña.



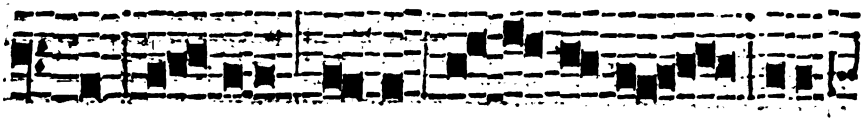
Ho di e com ple ti sunt di es



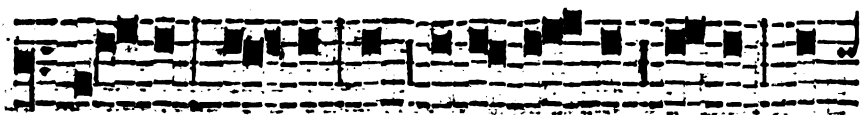
Pen te cos tes, al le lú ia: ho di e Spi ri-



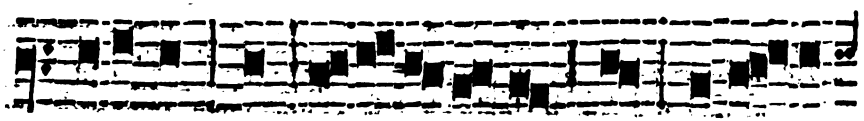
tus Sanc tus in ig ne dia ci pu lis ap pa ru it,



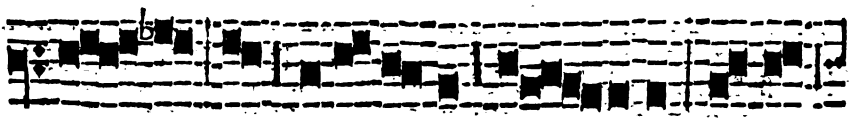
et tri bu it e is cha ris ma tum do na:



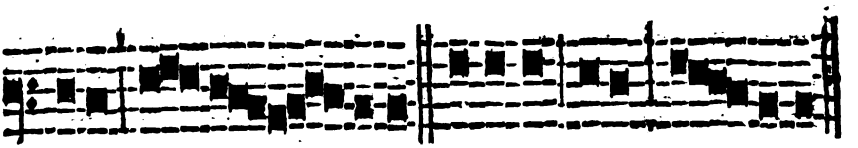
mi sit e os in u ni ver sum mun dum præ-



di ca re, et tes ti fi ca ri: qui cre di de-

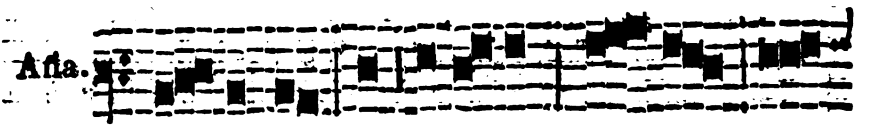


rit, et bap ti sa tus fu e rit, sal vus

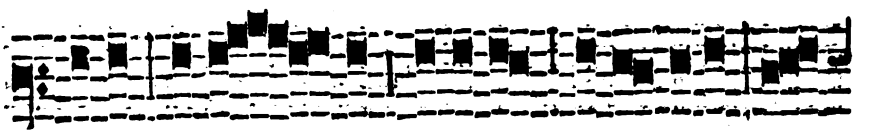


e rit, al le lú ia. Á ni ma me a Do mi num.

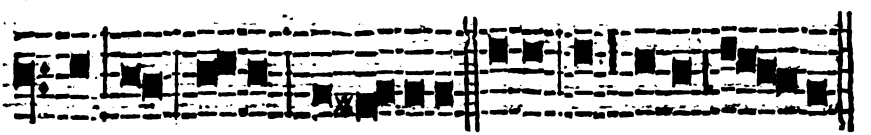
IN FESTO CORPORIS CHRISTI. *Ad Vesperas.*



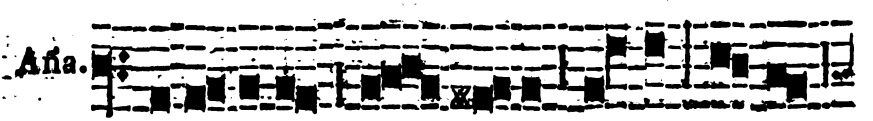
Aña. Sa cer dos in æ ter num Chris tus Do-



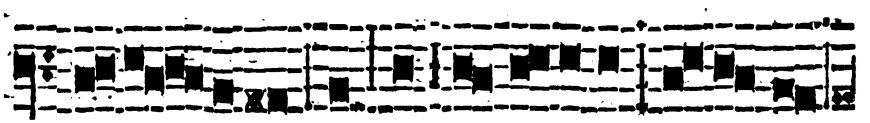
mi nus se cu n dum or di nem Melchi se dech pa-



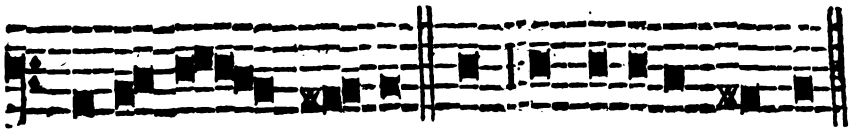
nem et vi num ob tu lit. Se de à dextris me is.



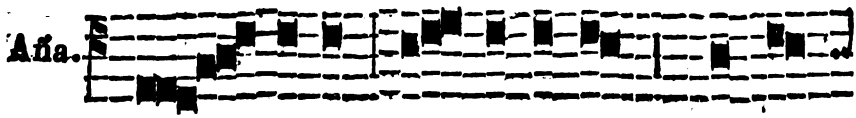
Aña. Mi se ra tor Do mi nus es cam de dit



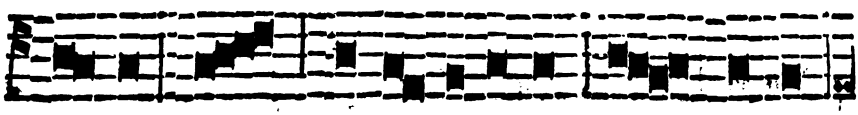
tí men ti bus se in me mo ri am su o rum



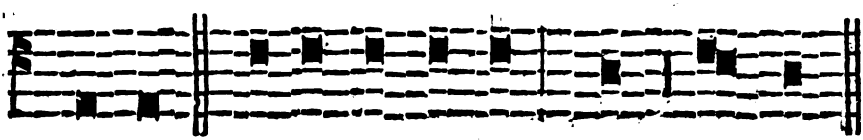
mi ra bi li um. Et con gre gá ti o ne.



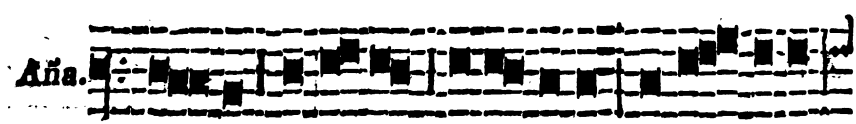
Ca li ce m sa lu ta ris ac ci-



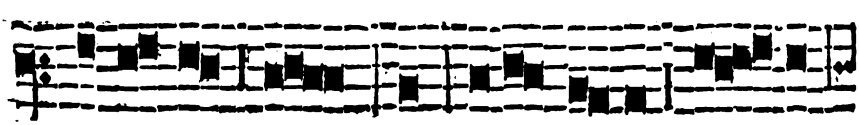
pi am, et sa cri fi ca bo hos ti am



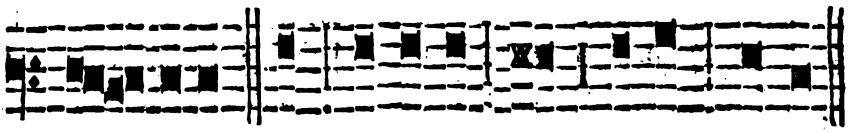
. lau dis. Ho mi li a tua sum ni mis



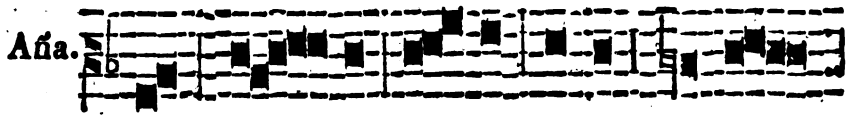
Si cut no vel læ o li va rum, Ecle si æ



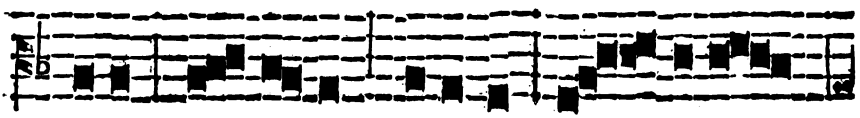
fi li i fint im cir cu i tu men æ



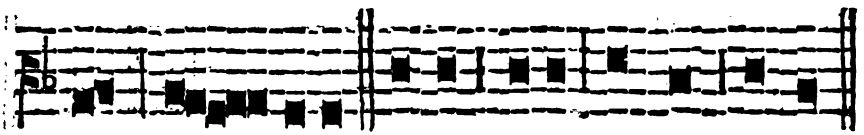
Do mi ni, Qui ambu lant in vi is e jus.



Qui pa cem po nit fi nes Ec cle-

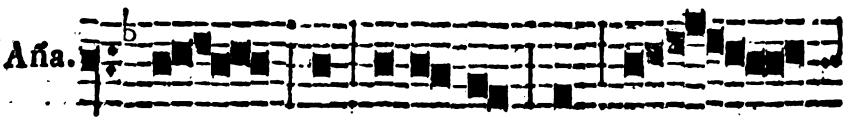


si æ, fru men ti a di pe sa ti at

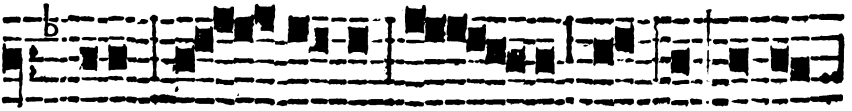


nos Do mi nus. Lau da De um tu um Si on.

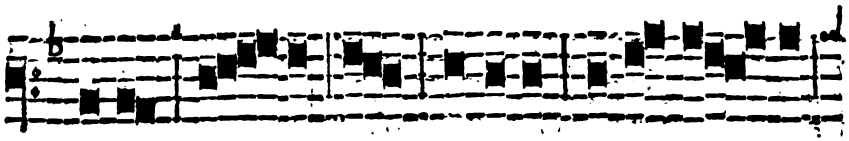
Ad Magnificat.



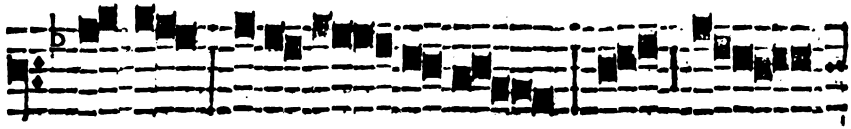
O quam su a vis est Do-



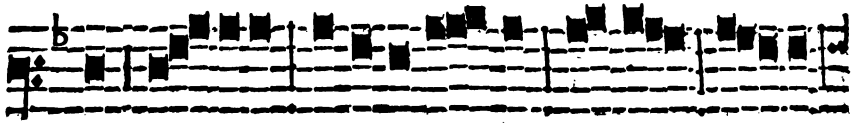
mi ne spi ri tus tu us, qui ut dul ce-



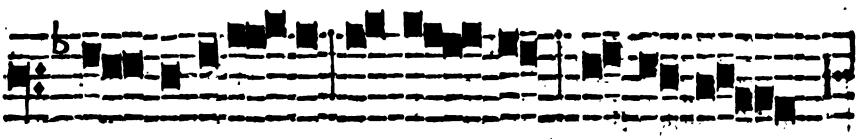
di nem tu am in fi li os de monstra res,



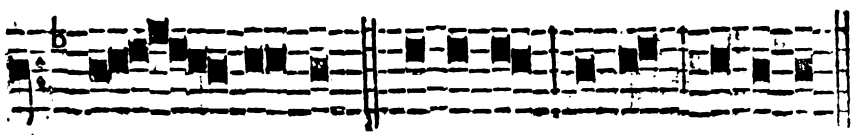
pla ne su a vis si mo de gœ-



Io præs ti to, e su ri en tes re ples bo nis,



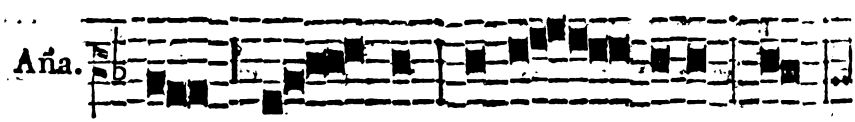
fas ti di o sos di vi tes di mi ttens



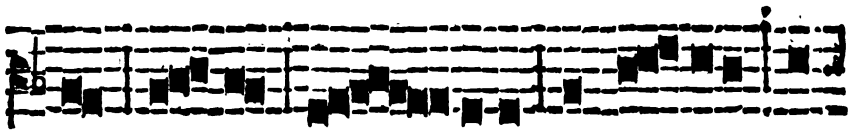
i nа nes. A ni ma me a Do mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

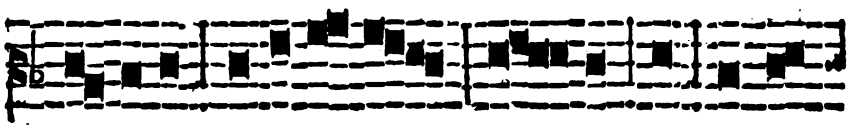
Aña.



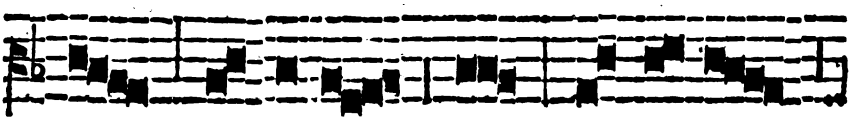
O sa crum con vi vi um, in



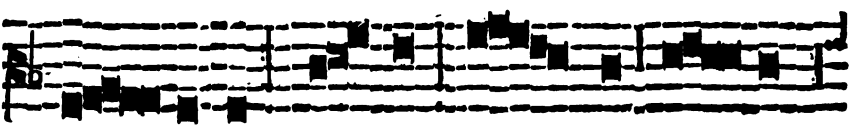
que Chris tus su mi tur: re co li tur me-



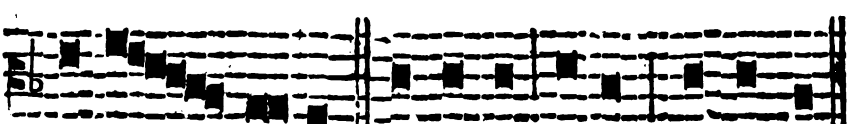
mo ri a pas si o nis e jus: mens im ple-



tur gra ti a: et fu tu re

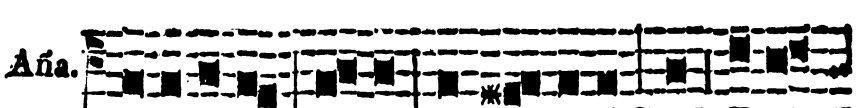


glo ri æ no bis pig nus da tur,

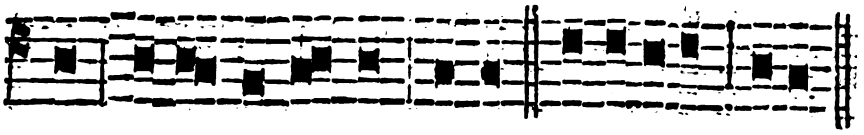


al le lú ia. Á ni ma me a Do mi num.

Ad Completorium.

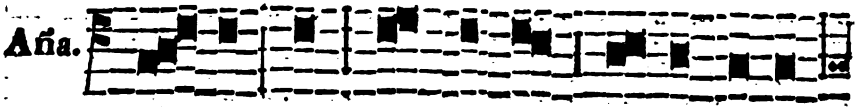


Mi se re re mi hi Do mi ne, et ex au-

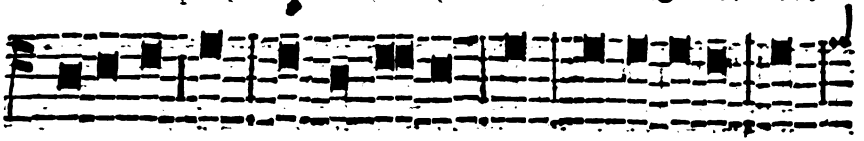


di o ra ti o pem me am. Di la tas ti mi hi.

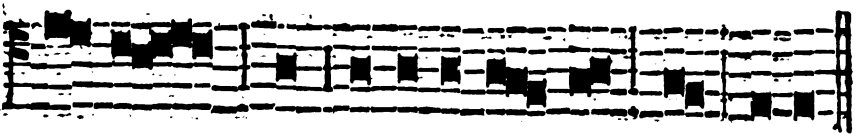
Añ a.



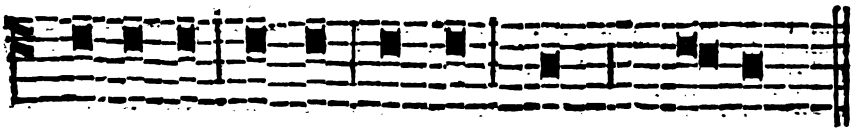
Sal va nos Do mi ne vi gi lan tes,



cus to di nos dor mi en tes, ut vi gi le mus eum



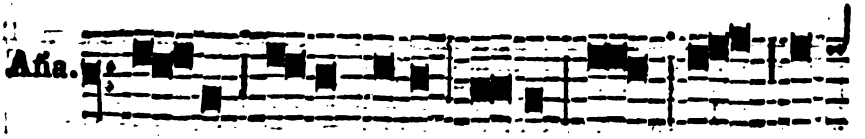
Chris to, et re qui es ca mus in pa ce.



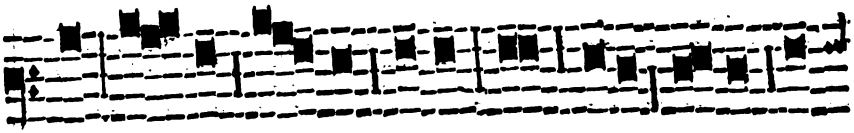
Se cun dum ver bum tu um in pa ce.

IN ADVENTU.

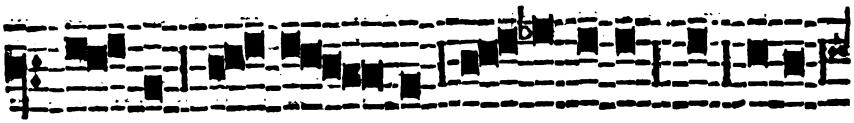
Añ a.



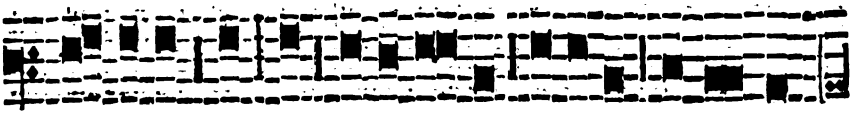
Al ma Re demp to ris ma ter, quæ per vi-



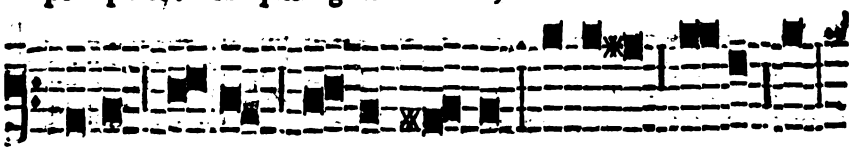
a cœ li por ta ma nes, et stel la ma tis suc-



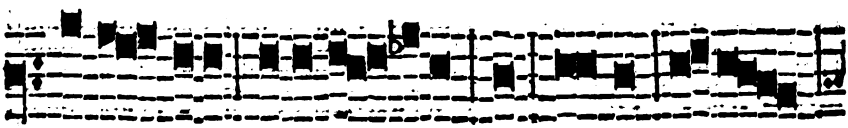
cur re ca den tī, sur ge re, qui cu rat



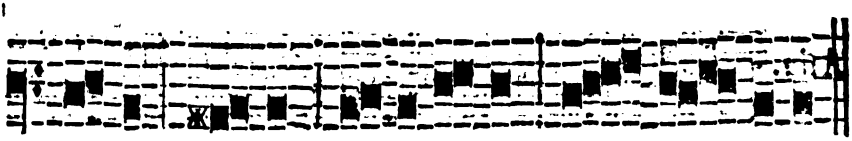
po pu lo: tu quæ ge nu is ti, na tu ra mi ran te.



Tu um sanc tum Ge ni to rem, Vir go pri us ac-



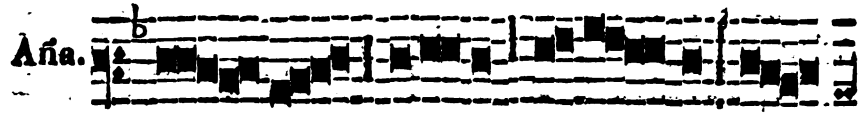
por te ri us, Gabri e lis ab o re su mens



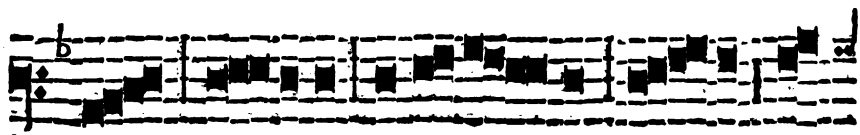
il lud: A ve, pec ca to rum mi se re re.

IN QUADRAGESIMA.

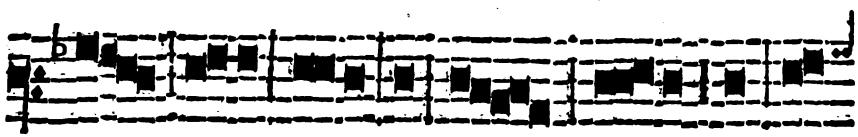
Añia.



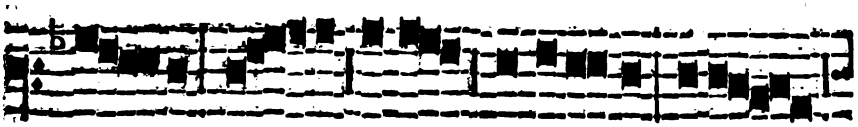
A ve Regi na cœ lo rum, A



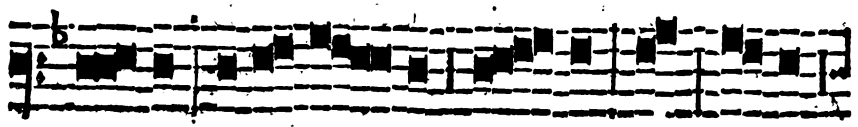
ve Do mi na An ge lo rum, Sal ve Ra-



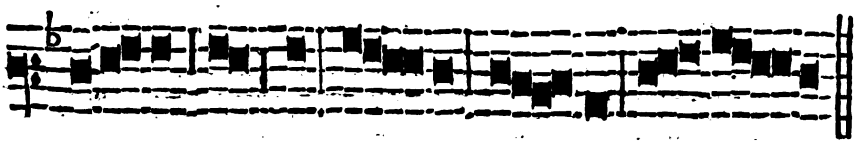
dix, sal ve por ta, ex qua mun do lux est



or ta: Gau de Vir go glo ri o sa, su per



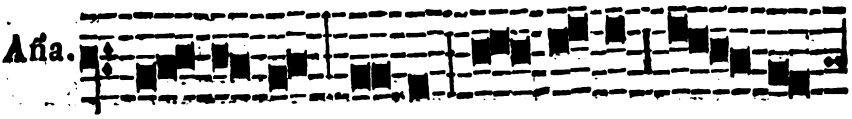
om nes spe ci o sa: Va le, ò val de



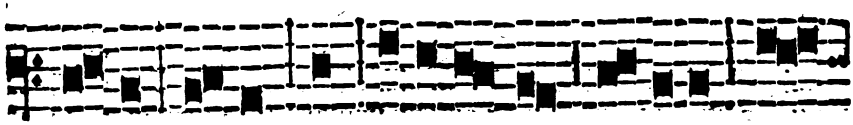
de co ra, et pro no bis Chris tum e xo ra.

TEMPORE PASCHALI.

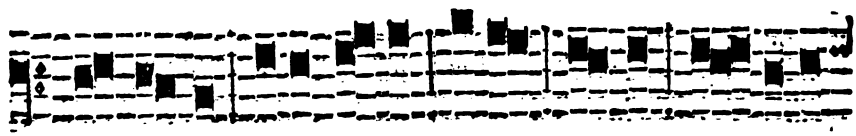
Aña.



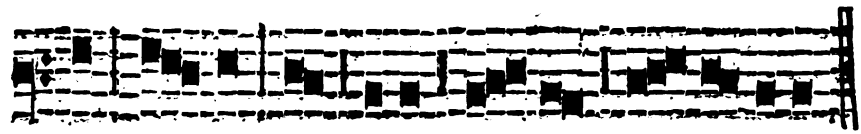
Re gi na Coe li læ ta re, al le-



lú ia: qui a quem me ru is ti por ta re, al-



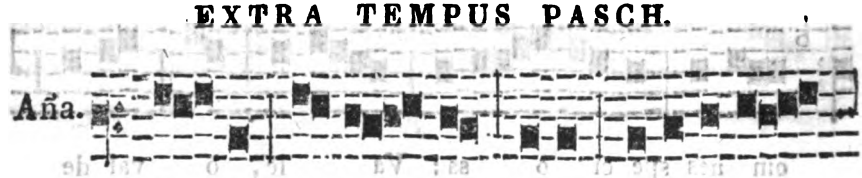
le lú ia: re sur re xit, si cut di xit, al le lú-



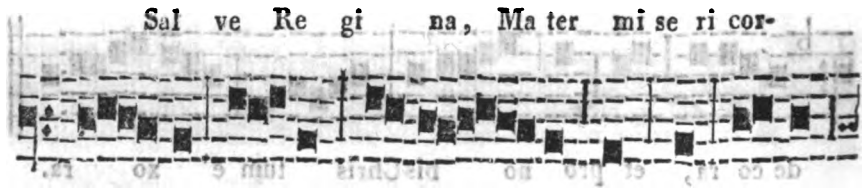
ia: o ra pro no bis De um, al le lú ia.

EXTRA TEMPUS PASCH.

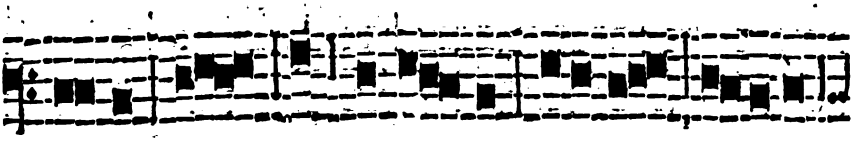
Aña.



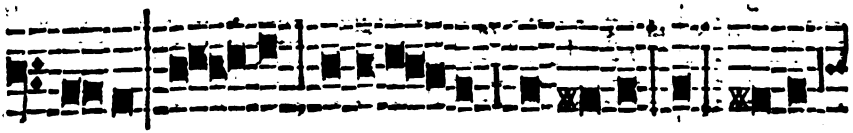
Sal ve Re gi na, Ma ter mi se ri cor-



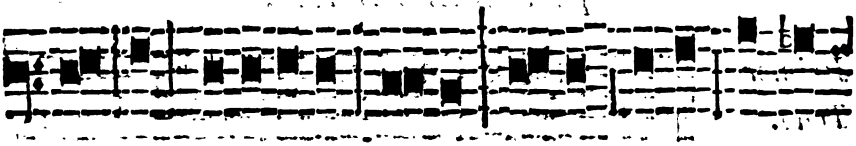
di æ, vi ta, dul ce do, et spes nos tra



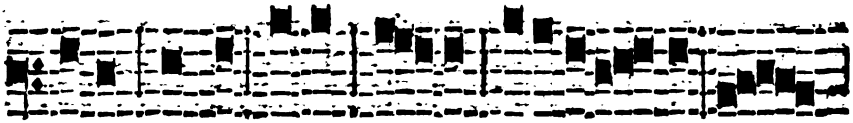
sal ve. Ad te cla ma mus e xu les, fi li i



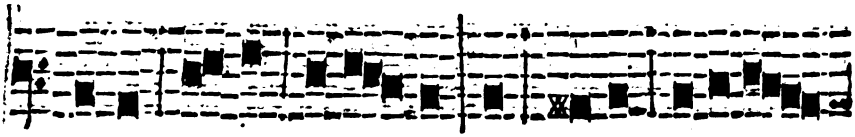
E væ. Ad te sus pi ra mus ge men tes et flen tes



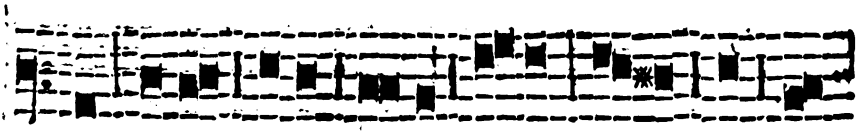
in hac la cry ma rum val le. E ia er go ad vo-



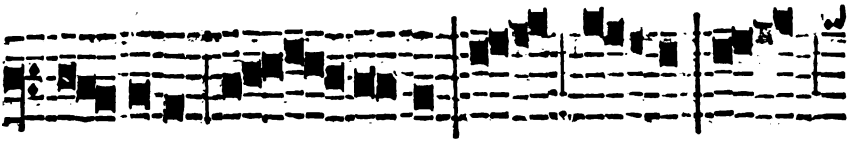
ca ta nos tra; il los tu os mi se ri cor des o-



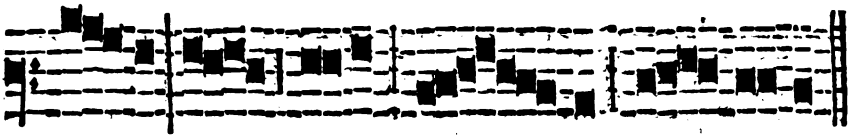
cu los ad nos conver te. Et Je sum be ne dic-



tum frac tum ven tris tu i, no bis post hoc e-



xi di um os ten de. O cle mens, ò

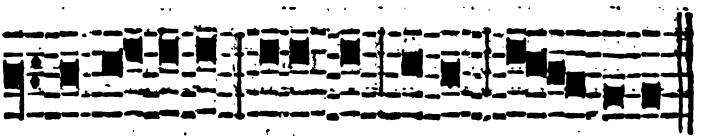


pi a, ò dul cis Vir go Ma ri a.

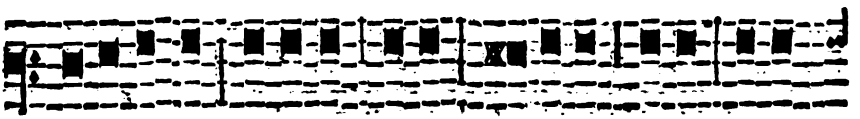
ENTONACIONES DE LOS CANTICOS

por todos los ocho Tonos.

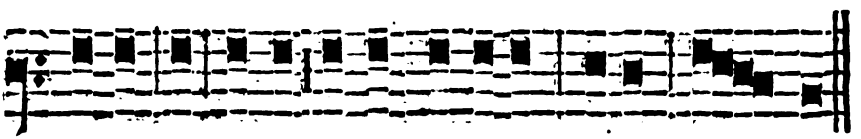
Primer Tono.



Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.

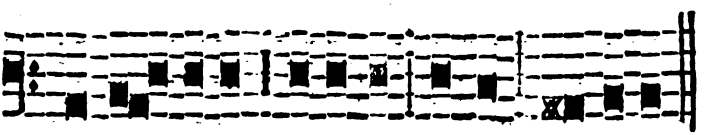


Be ne.dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-

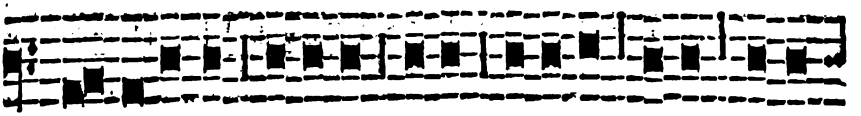


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

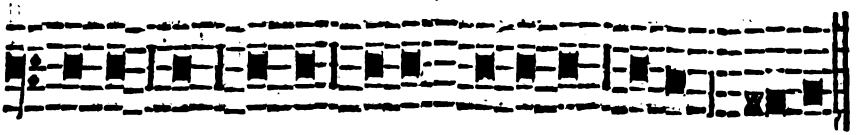
Segundo Tono.



Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.

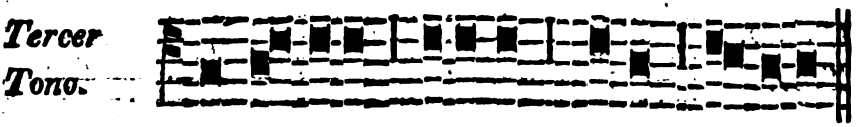


Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-

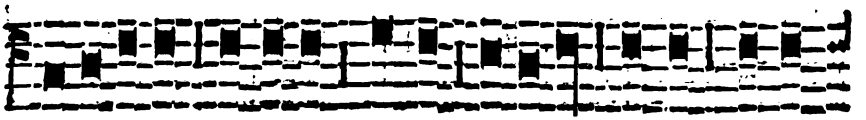


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

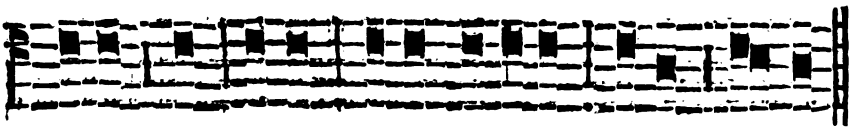
Tercer Tono.



Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.

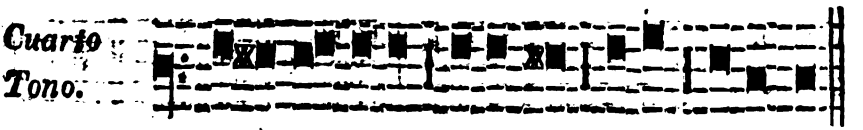


Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-

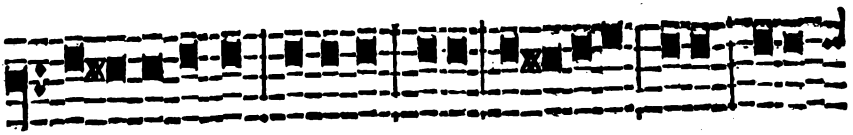


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

Cuarto Tono.



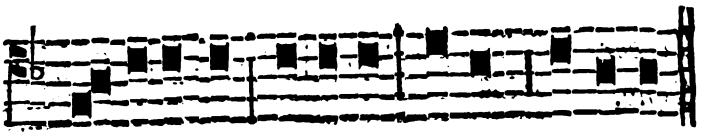
Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.



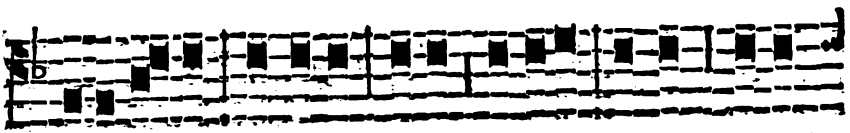
Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-

ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

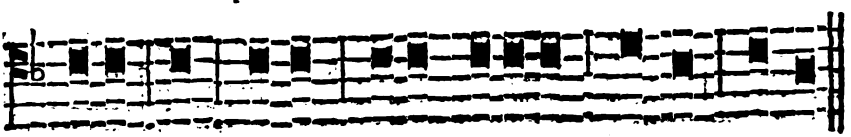
Quinto Tono.



Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.

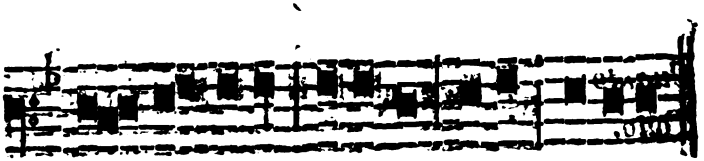


Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el qui a vi si-

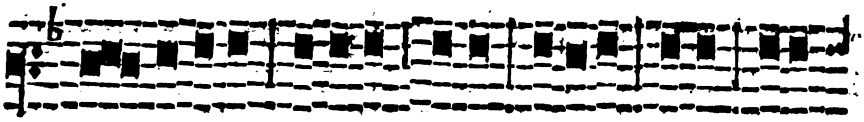


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

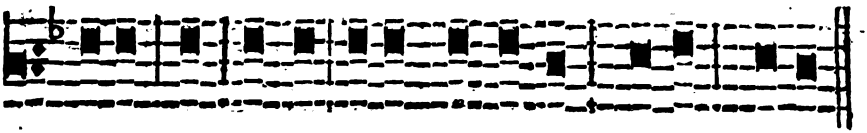
Sexto. Tono.



Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.

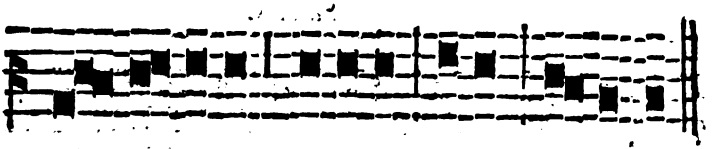


Be ne dictus Dominus De us Is ra el; qui a vi si-

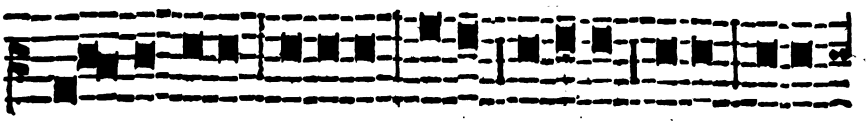


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

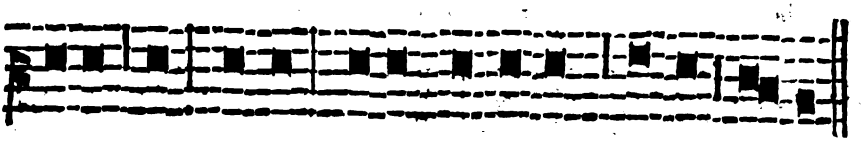
Séptimo Tono.



Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.

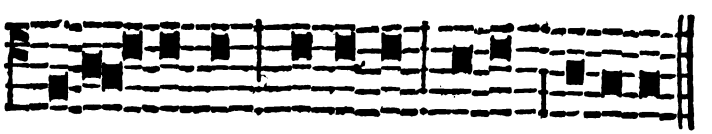


Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-

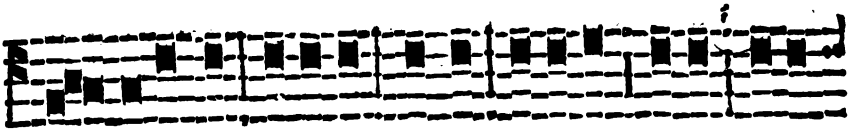


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

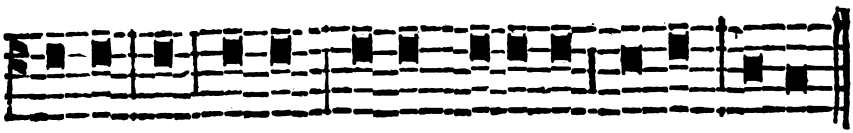
Octavo Tono.



Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.



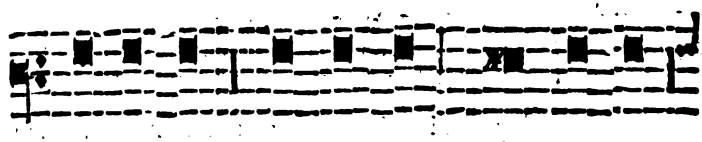
Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-



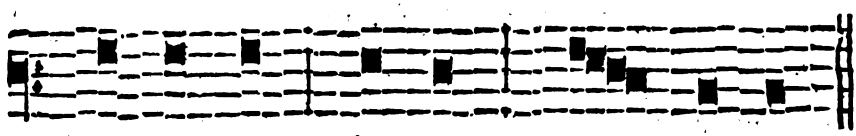
ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su æ.

ENTONACIONES REGULARES PARA Salmos.

Primer Tono.

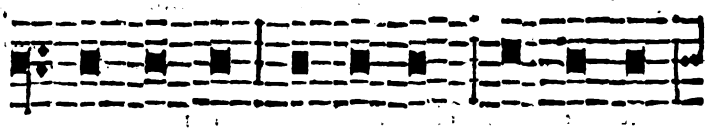


Lau da te pu e ri Do mi num;

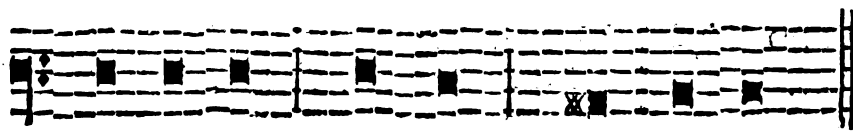


lau da te no men Do mi ni.

Segundo.

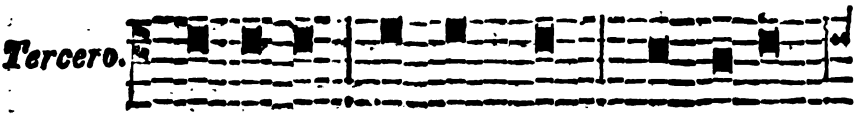


Lau da te pu e ri Do mi num;

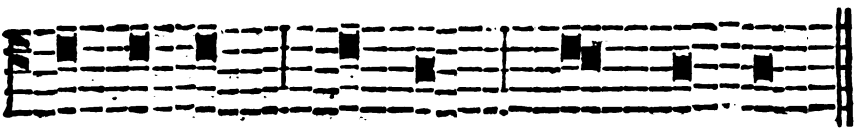


lau da te no men Do mi ni.

Tercero.

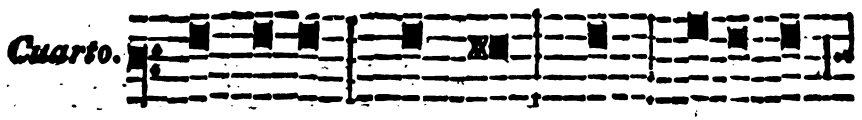


Lau da te pu e ri Do mi num;

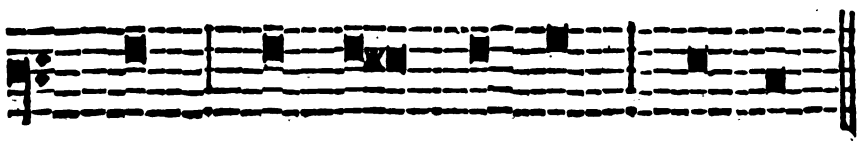


lau da te no men Do mi ni.

Cuarto.

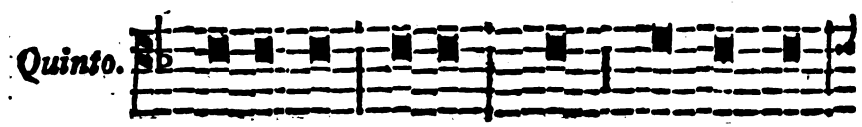


Glo ri a Pa tri et Fi li o,

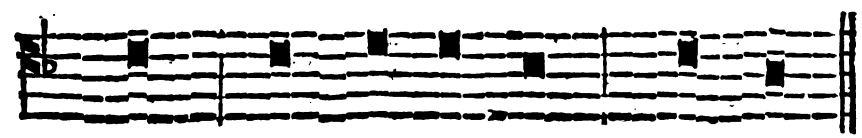


et Spi ri tu i Sanc to.

Quinto.

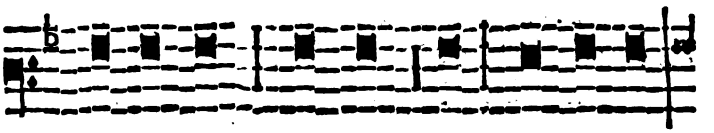


Glo ri a Pa tri, et Fi li o

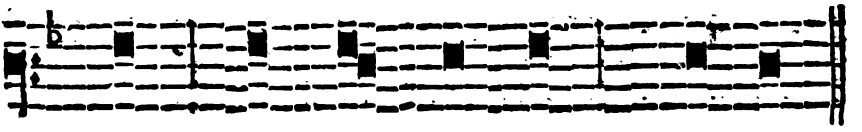


et Spi ri tu i Sanc to.

Sexto.

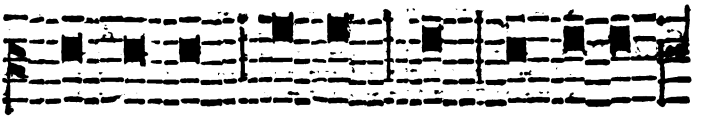


Glo ri a Pa tri, et Fi li o,

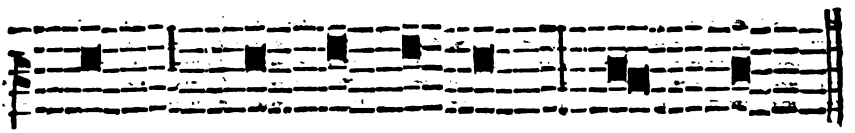


et Spi ri tu i Sanc to.

Séptimo.

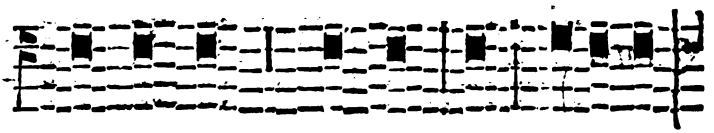


Glo ri a Pa tri, et Fi li o,

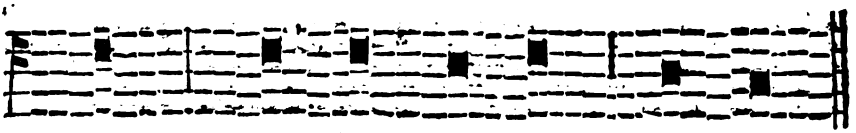


et Spi ri tu i Sanc tò.

Octavo.

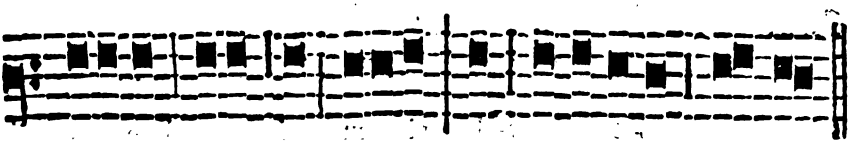


Glo ria a Pa trí, et Fi li o,



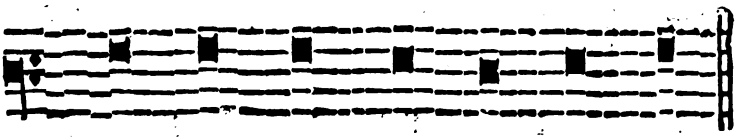
et Spi ri tu i Sanc to.

ENTONACIONES IRREGULARES
del Sæculorum del primer Tono.



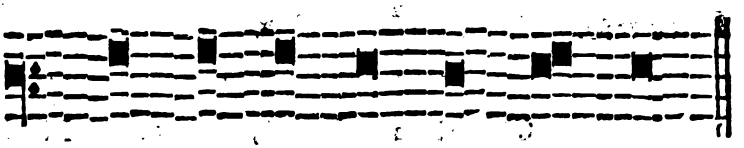
Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.



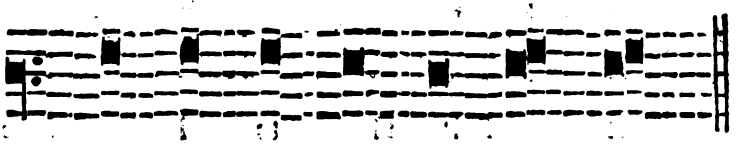
Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.



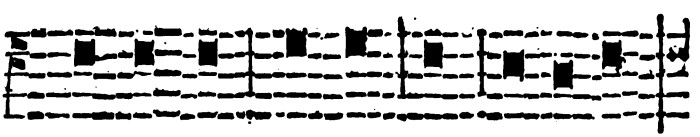
Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

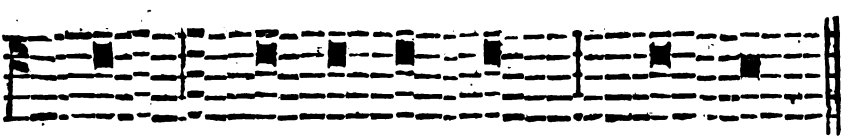


Et Spi ri tu i Sanc to.

De tercer Tono.

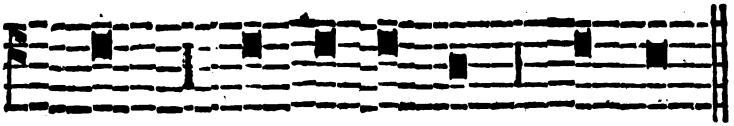


Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



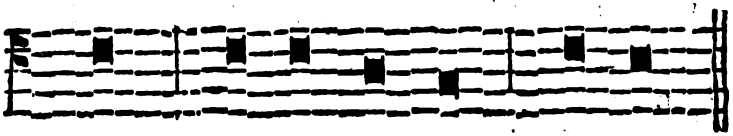
et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.



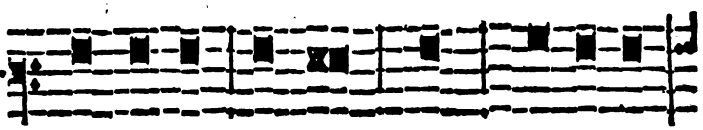
Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

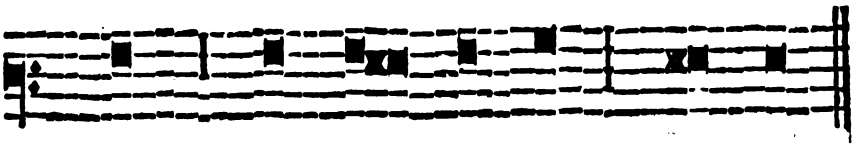


Et Spi ri tu i Sanc to.

De cuarto.

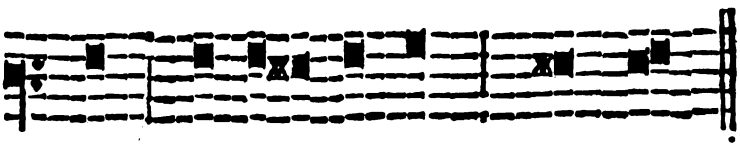


Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



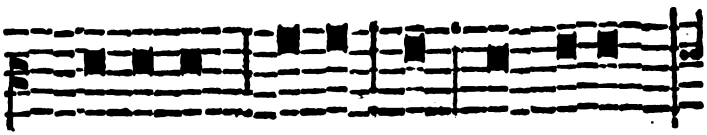
et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

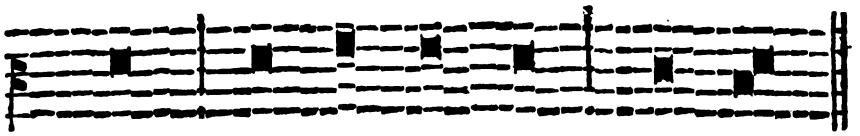


Et Spi ri tu i San c to.

De sépti-
mo.

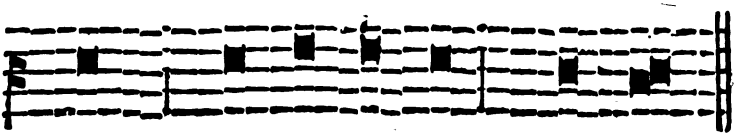


Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



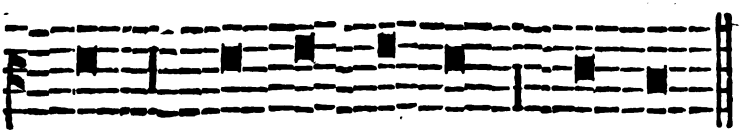
et Spi rì tu i Sanc to.

Otra.



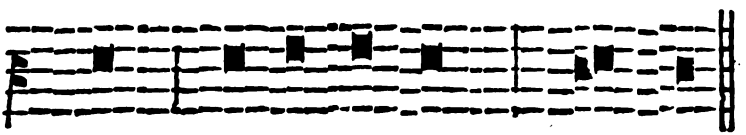
Et Spi rì tu i Sanc to.

Otra.



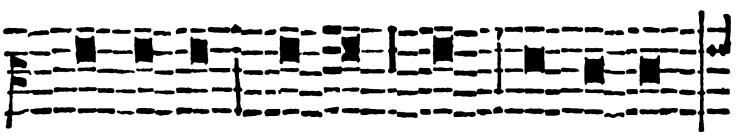
Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

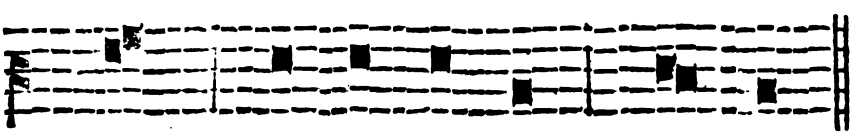


Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

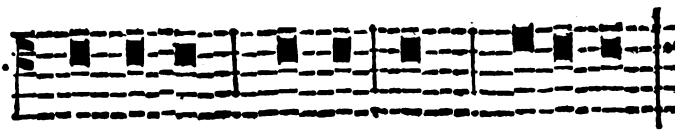


Glo ri a Pa tri, et Fi li o,

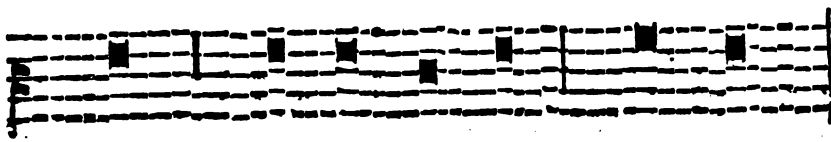


et Spi ri tu i Sanc to.

De octavo.



Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



et Spi ri tu i Sanc to.

En órden á las Entonaciones de los Salmos, digo, será lo mejor que cada iglesia siga su costumbre. Lo mismo encargo acerca del modo de cantar las Lecciones, Epístolas, Evangelios, &c. por no detenerme en una cosa tan comun. Y dando fin á esta Segunda Parte, diré con el Salmista Rey, Salm. 148. *Laudate Dominum de Cœlis: laudate eum in excelsis.*

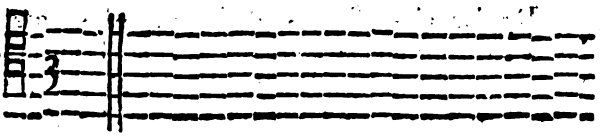
PARTE TERCERA.

DE LOS HYMNOS Y PROSAS ó Secuencias.

§. I.

Todo Subchantre y Psalmista, para el desempeño de su obligacion, no solo debe saber el Canto-Llano, mas tambien debe saber cantar los Hymnos, y Secuencias ó Prosas; pero como estas Cantorías se componen de diversos Tiempos y Figuras, que regularmente ellos no entienden, por carecer de algunas noticias del Canto de Organo, se les dará luz muy clara de todo lo que les pueda ocurrir en dichas Cantorías, en la explicacion siguiente.

Primeramente se ha de saber que las sobredichas Cantorías se han de medir con uno de los dos Tiempos ó Compases, ó bien con el Ternario ó bien con el Binario: las que se han de cantar á Compás Binario (que consta de dos partes en todo iguales) son las que despues de la Clave no traen número guarismo alguno; y las que se han de cantar á Compás Ternario, (que consta de tres partes en todo iguales) son las que despues de la Clave traen señalado el número tres;

como se ve aquí: 

Se ha de saber tambien, que son solamente cuatro las figuras de que se compone todo Hymno, ó Secuencia regularmente. Sus nombres son los siguientes: Longa, Breve, Semibreve y Mínima. El semblante, ó pintura de las referidas figuras es como se vé en la siguiente demostracion.

Sus nombres. *Longa.* *Breve.* *Semibreves.* *Mínimas.*

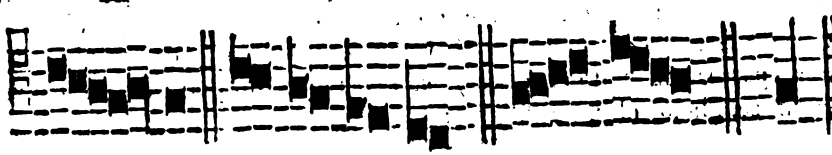
Figuras.

§. II.

Hállanse las tres primeras figuras, (esto es, la Longa, la Breve, y la Semibreve) no solamente sueltas, ó separadas, como se vén arriba, sino tambien atadas ó ligadas; pero se ha de tener mucho cuidado con la Semibreve atada, por traer la misma hechura, ó pintura de la Breve; pues solo se diferencia de ésta, en que aquella trae una vírgula ó plica á la mano izquierda, tirándola á la parte alta; y esto dá á entender, que aquellas dos primeras figuras ligadas son Semibreves; pero si viniesen mas figuras atadas á ellas, serán lo que pinten; esto es, si pinta como Breve, valdrá como tal, y si como Longa lo mismo.

EJEMPLO DE TODO LO DICHO.

A. B. C. D.



De las cinco figuras atadas ó ligadas, que se ven á la letra A, las cuatro primeras son Breves, y la otra es Longa. Las figuras, que se ven ligadas de dos en dos á letra B, son Semibreves; pero si viniesen mas figuras atadas á ellas, como se ve á lo letra C, se ha de entender por regla general, que las dos primeras figuras son Semibreves, y las otras dos son Breves; porque pintan como tales; entendiéndose lo mismo de las cuatro figuras restantes de la misma letra C; y la figura, que se ve á la letra D, es Longa, sin embargo de tener la vírgula, ó plica á la parte alta.

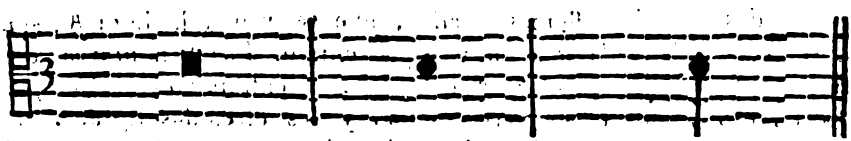
§. III.

El valor que tienen las sobredichas figuras en Tiempo, ó Compás Binario (que, como dicho es, consta de dos partes en todo iguales) es como se sigue, la Longa vale dos Compases; la Breve uno; la Semibreve medio; de suerte que dos Semibreves entran en un Compás; esto es, una al dar de la mano, y otra al alzar; y últimamente, cuatro Mínimas entran en un Compás, dos al dar, y otras dos al alzar; de manera, que la Longa vale dos Breves; la Breve, dos Semibreves; y la Semibreve dos Mínimas. Todo lo dicho se ha de entender por regla general sin excepcion alguna; pues aunque sé que hay Hymnos, que su medida recae bajo de Compás menor, ó Compasillo; sé muy bien tambien, que es un disparate muy clásico semejante medida, en Canto puramente mixto de Llano y de Organo, por lo que en esta Tercera parte sale toda Cantoría arreglada á toda buena Música.

§. IV.

En las Cantorías de Compás Ternario no hay uso de mas figuras, que de la Breve, la Semibreve y la Mínima; las cuales se harán otra vez demostrables, para la mayor inteligencia de lo que vamos tratando.

Breve. *Semibreve.* *Mínima.*



En este Tiempo, ó Compás Ternario (que como se dijo arriba consta de tres partes en todo iguales) vale la Breve un Compás entero, si no se le sigue figura menor que ella; porque siguiéndosele, solo valdrá la dicha Breve dos partes de las tres que tiene el Compás.

EJEMPLO.

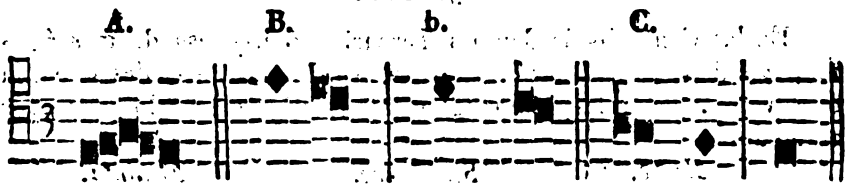
La primera figura de este ejemplo es Breve, y solo vale dos partes de Compás, por seguirsele figura menor, ó inferior á ella, con la cual figura menor, ó Semibreve se completan las trés partes del primer Compás. Las dos figuras siguientes, que son Breves, valen un Compás entero cada una de por sí, porque no tienen delante figura menor que ellas; pero la figura que se sigue despues de ella, aunque tambien es Breve, queda imperfecta, y solo vale dos partes de Compás, por la razon arriba dicha de seguirsele figura menor que ella.

Tres Semibreves entran al Compás; esto es, una en cada parte. Mínimas entran seis, repartidas dos en cada parte.

§. V.

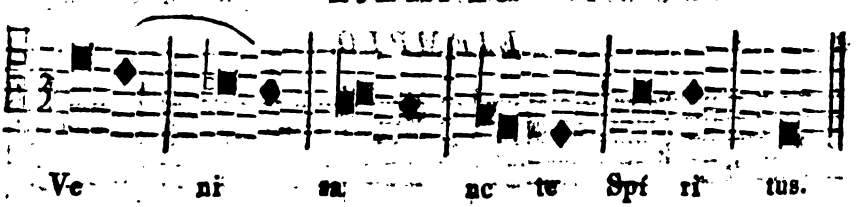
En el Tiempo de que vamos tratando se hallan tambien las figuras no solo sueltas, como se vén en el pasado ejemplo, sino tambien ligadas; pero con la diferencia de ser las ligaduras con figuras de su misma especie.

EJEMPLO.



Todas las cinco figuras ligadas, que se vén á la letra A, son Breves, y vale cada una un Compás entero. Los Semibreves, como no se pueden ligar mas que dos, y entran tres al Compás es forzoso señalar el primero suelto, y los otros dos ligados, como se ve á las letras B y b; ó los dos primeros ligados, y el tercero suelto, como se ve á la letra C. Otro género de ligadura hay, y este tambien conviene al Tiempo Binario, segun se ve en este

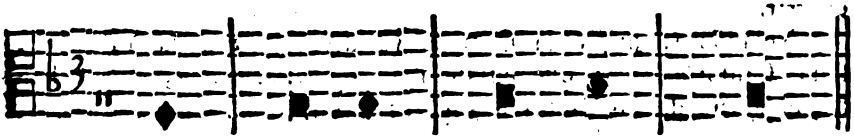
EJEMPLO.



De manera, que aunque las tres primeras figuras del presente Ejemplo estan sueltas, no entra letra en ninguna de ellas, mas que la primera vocal, por razon de la señal, que dichas figuras traen encima en figura de arco, como se vé dos veces en el mismo Ejemplo. Supongo que la tal señal puede venir tambien por debajo de las figuras; pero venga en donde quisiere, se ha de entender, que las figuras que la tuviesen, aunque esten sueltas, son ligadas, y que no se ha de pronunciar otra Sílaba hasta que se acabe la atadura, ó ligadura, como se ve bien claro todo en el pasado Ejemplo.

§. VI.

Acontece muchas veces en las Cantorías del Tiempo, que venimos tratando, (y nunca en las de Tiempo Binario) haber una ó dos Pausas antes de llegar á pronunciarse la primera Sílaba, en la forma que se ve aquí:



Las cuales Pausas, (que así se llaman) denotan, que las dos primeras partes del Compás pasan sin cantar, y á la tercera parte se entra cantando; pero si no viniese mas que una Pausa, se callará la primera parte del Compás, y se entrará cantando en la segunda.

Ultimamente se ha de saber, que así en el Tiempo Ternario, como en el Binario, se hallan las figuras Breve y Semibreve con un Puntillo delante de sí, el cual se llama Puntillo de aumentacion.

Su pintura es como se ve aquí:

El efecto de este Puntillo es aumentar á la figura, que tiene detras, la mitad de lo que ella vale: (y sea el Tiempo que fuere, porque en todos Tiempos se halla) con que considerada la

primera figura del ejemplo bajo de Tiempo Binario, valdrá Compás y medio, porque ella por sí sola vale un Compás, y medio que se le aumenta, por razon del Puntillo.

La segunda figura con Puntillo, que se ve en el mismo ejemplo, es Semibreve, y como tal en todos Tiempos vale dos Mínimas; de donde se sigue, que con una Mínima que se le aumenta por razon del Puntillo, vale tres Mínimas.

Dije, hablándo de la Figura Breve, que en Tiempo Ternario era perfecta, ó que valia un Compás entero, no siguiéndosele figura inferior, y dije bien, y ahora añado, que si hay precision de que la tal figura Breve valga un Compás, habiéndosele de seguir figura inferior, se remedia todo con poner á la dicha figura Breve un Puntillo, en la forma que se ha visto en el ejemplo pasado; y con esto queda su valor del todo completo.

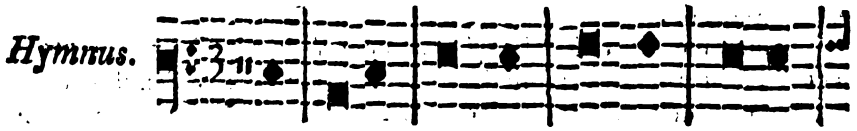
Con cuyas noticias, bien mandadas á la memoria, se cantará con destreza todo lo que se sigue, y mucho mas, que pueda ocurrir.

Notándose, que cada Compás va dividido con su Vírgula en toda Cantoría, para que cueste ménos al Psalmista, ó Subchantre el ajuste de las Notas ó Figuras á él.

IN DOMINICIS ADVENTUS. I

Ad Vesperas et Completorium.

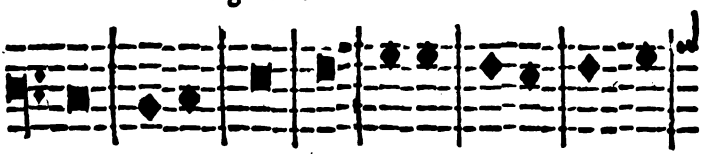
Hymnus.



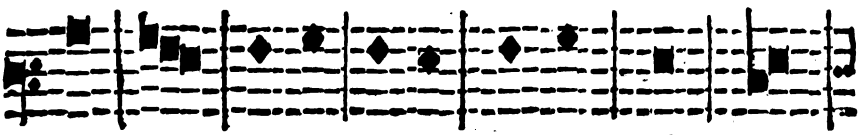
om ni um, in ten de vo tis sup pli cum.

In iisdem Dominicis, ad Primam, Tertiam, Sextam, et Nonam, et in Vigilia Nativitatis.

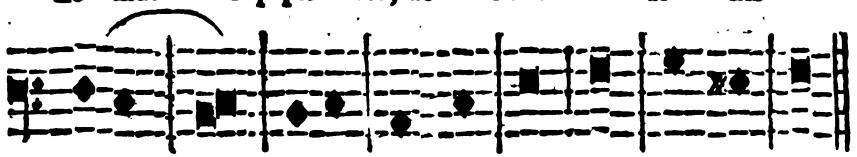
Hymnus.



Jam lu cis or to si de re De um pre-



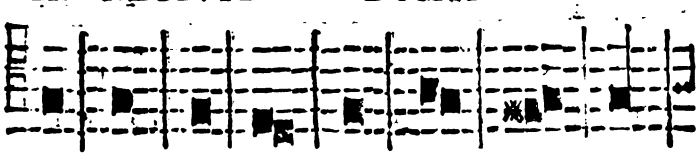
ce mur sup pli ces, ut in di ur nis



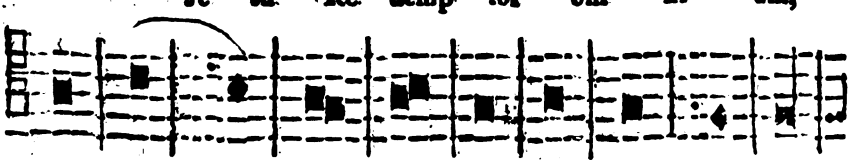
ac ti bus nos ser vet à no cen ti bus.

IN NATIVITATE DOMINI.

Hymnus.

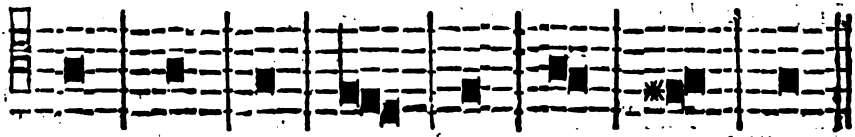


Je su Re demp tor om ni um,



quem lu cis an te o ri gi nem,

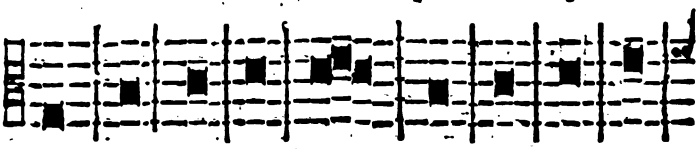
Pa rem Pa ter næ glo ri æ,



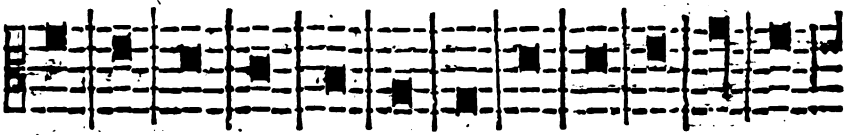
Pa ter su pre mus e di dit.

IN FERIIS ADVENTUS. *Ad Primam, Vesperas et Completorium.*

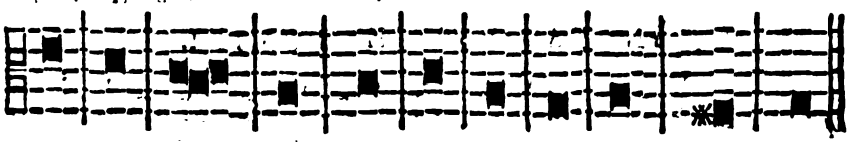
Hymnus.



Jam lu cis or to si de re De-



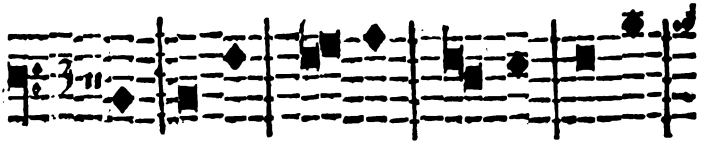
um pre ce mur sup pli ces, ut in di ur nis



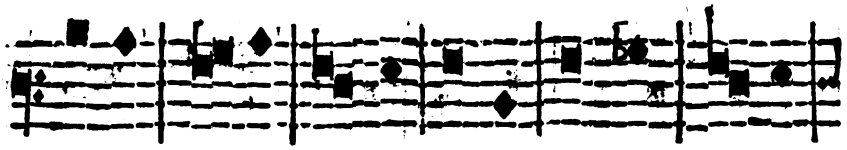
ac ti bus nos ser vet à no cen ti bus.

IN SABBATIS SEPTUAGESIMÆ. *Ad Vesperas et Completorium.*

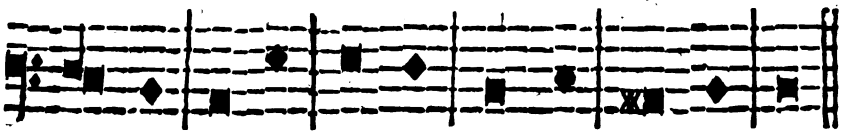
Hymnus.



Jam sol re ce dit ig ne us, tu-



lux pe ren nis u ni tas nos tris, be a ta



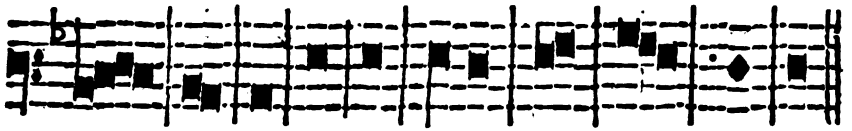
Tri ni tas, in fun de lu men cor di bus,

IN DOMINICIS SEPTUAGESIMÆ. *Ad Vesp. at Completorium.*

Hymnus.

Lu cis Cre a tor op ti me, lu cem

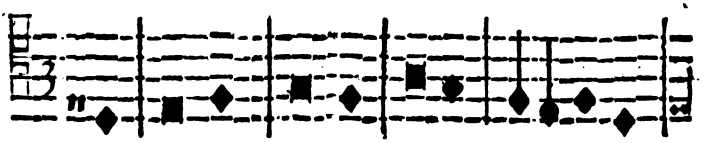
di e rum pro fe rens, Pri mor di is lu-



cis no væ mun di pa rans o ri gi nem.

SABBATIS, ET DOMINICIS QUADRAGESIMÆ. *ad Vesp.*

Hymnus.



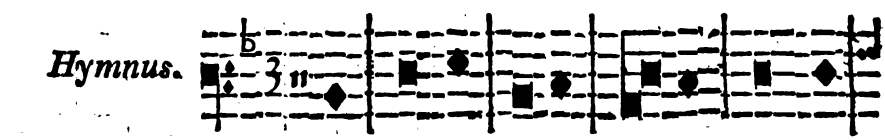
Au di be nig ne Con di tor, nos-

tras pre ces sum fle ti bus in hoc sa cro je-

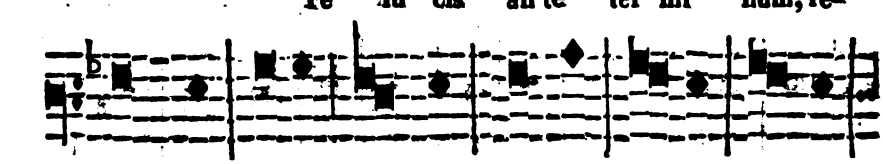
ju ni e fu sas qua dra ge na ri o.

In iisdem, ad Completorium.

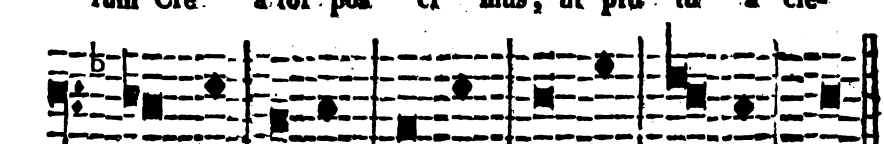
Hymnus.



Te lu cis an te ter mi num, re-



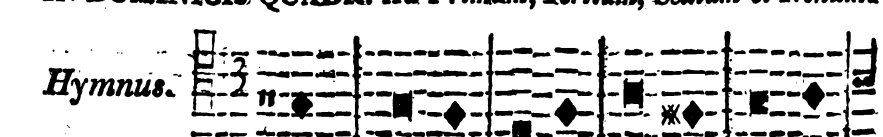
rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu a cle-



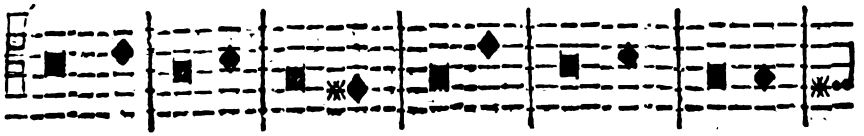
men ti a sis præ sul et cus to di a.

IN DOMINICIS QUADR. *Ad Primam, Tertiam, Sextam et Nonam.*

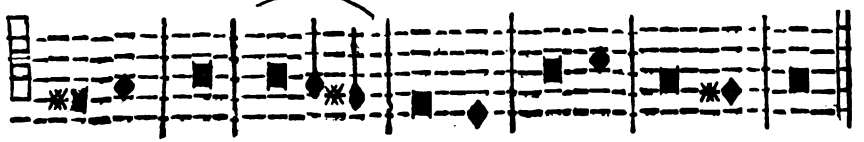
Hymnus.



Jam lu cis or to si de re. De-



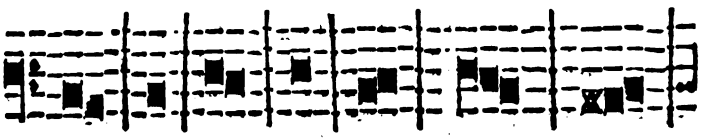
um pre ce mur sup pli ces, ut in di ur nis



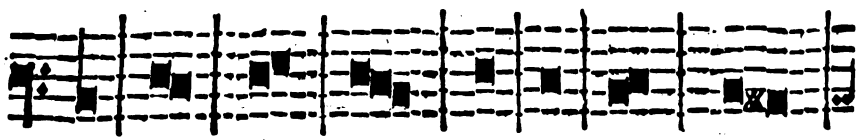
ac ti bus nos ser vet à no cen ti bus.

IN FERIIS QUADRAG. *Ad Primam et Vesperas.*

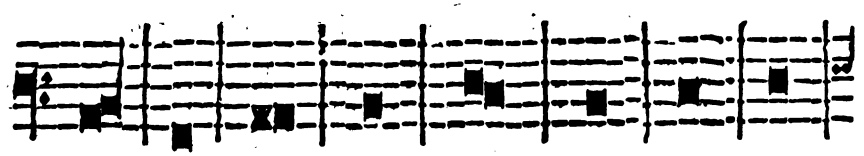
Hymnus.



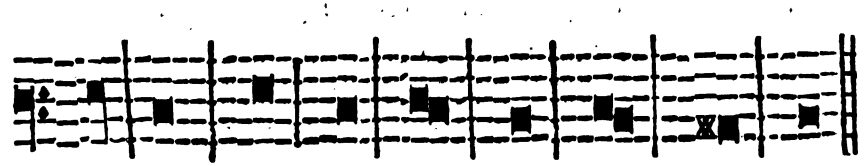
Jam lu cis or to si de-



re De um pre ce mur sup pli-



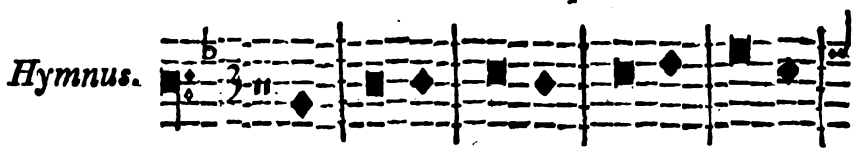
ces, ut in di ur nis ac ti-



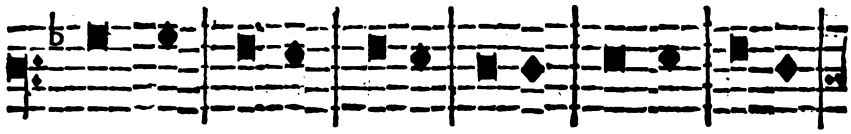
bus nos ser vet à no cen ti bus.

IN IISDEM FERIIS. *Ad Completorium.*

Hymnus.



Te lu cis an te ter mi num re-



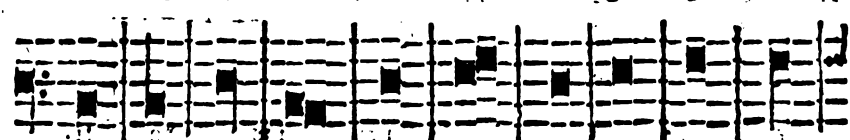
rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu a cle-

men ti a sis præ sul, et cus to di a.

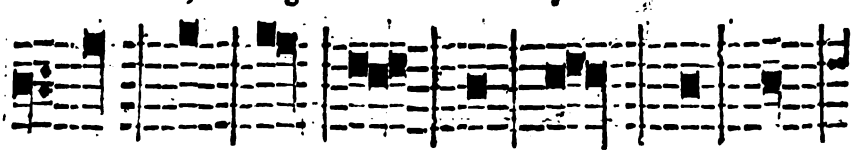
DOMINICA IN PASSIONE. *Ad Vesperas, Primam et Tertiam.*

Hymnus.

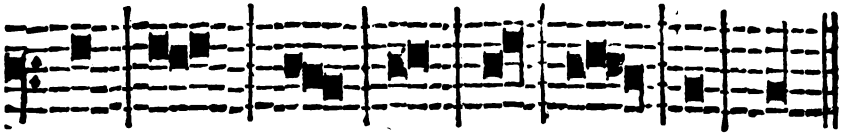
Ve xi la Re gis pro-



de unt, ful get Cru cis mys te ri um:



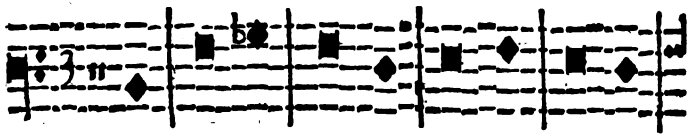
qua vi ta mór tem per tu lit,



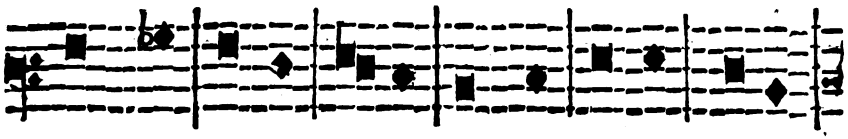
et mor te vi tam pro tu lit.

Ad Completorium.

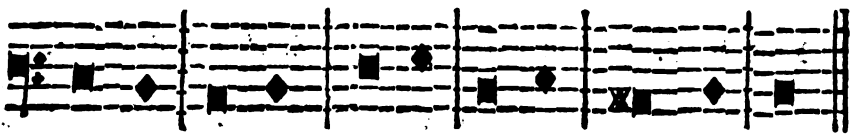
Hymnus.



Te lu cis an te ter mi num re-



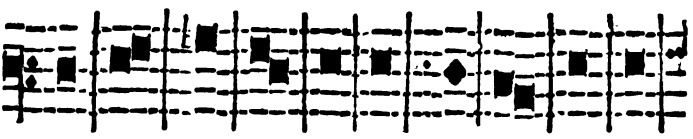
rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu a cle-



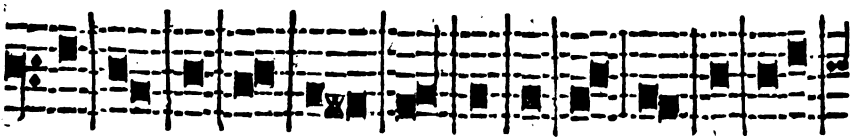
men ti a sis præ sul, et cus to di a.

IN IISDEM DOMINICIS. *Ad Sextam, et Nonam; et in Feriis, ad Primam et Vesperas.*

Hymnus.



Rec tor po tens, ve rax De us, qui tem-

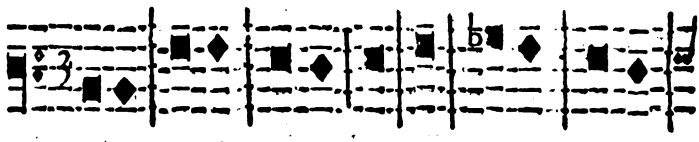


pe rás re rum vi ces, splen do re ma ne i llu-

mi nas, et i g ni bus me ri di em.

IN OFFICIO SEPTEM DOLORUM. *Ad Vesperas.*

Hymnus.

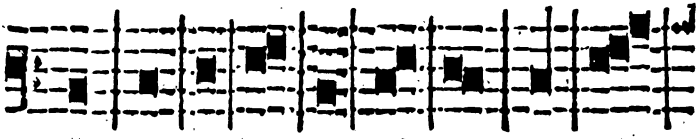


Sta bat Ma ter do lo ro sa jux ta Cru cem

la cry mo sa, dum pen de bat fi li us,

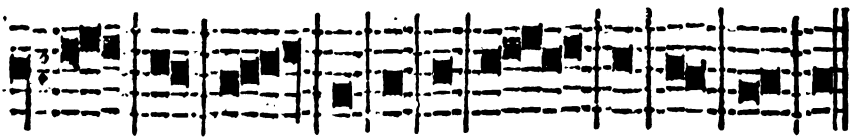
FERIA IV. MAJORIS HEBDOMADÆ. *Ad Complenorium.*

Hymnus.



Nunc sanc te no bis Spi ri tus u-

num Pa tri cum Fi li o; dig na re prom ptus

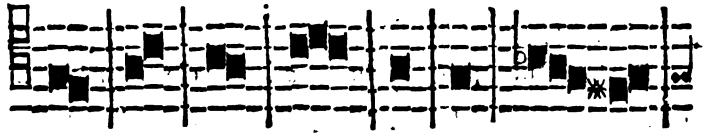


in ge ri nos tro re fu sus pec to ri.

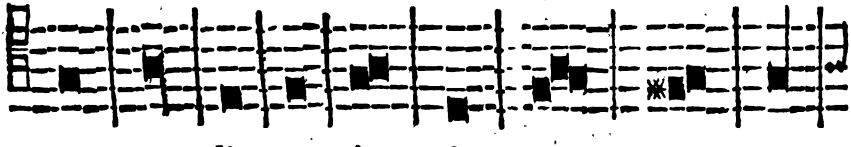
TEMPORE PASCHALI IN FESTIS DUPLICIBUS.

Ad Primam et Vesperas.

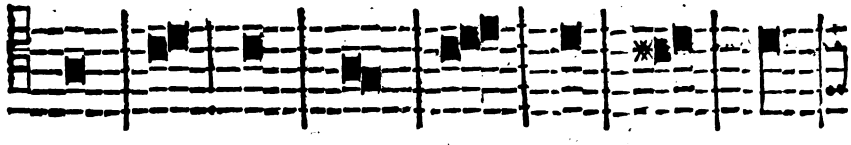
Hymnus.



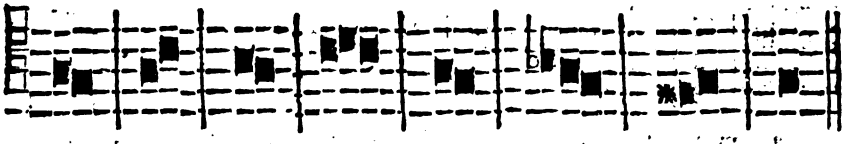
Ad re gi as Ag ni da



pes, sto lis a mic ti can di dis,



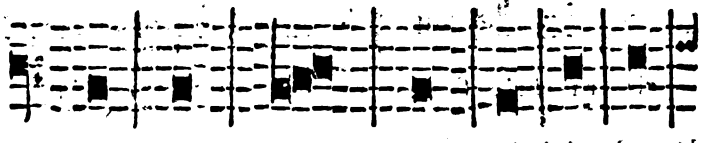
post tran si tum ma ris ru bri,



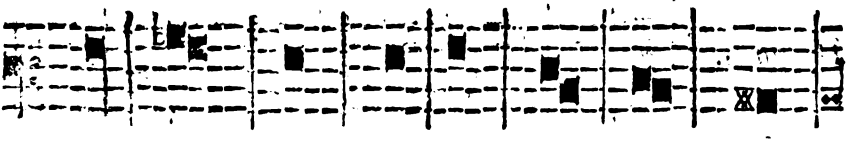
Chris to ca na mus Prin ci pi.

In iisdem Festis ad Completorium, et deinceps, et in seminuplicibus.

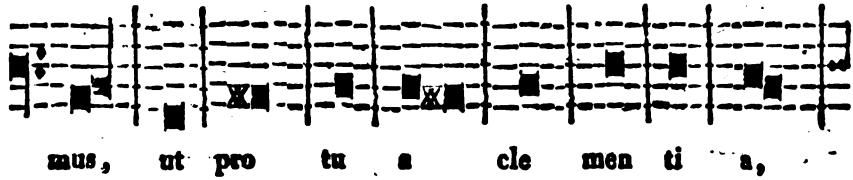
Hymnus.



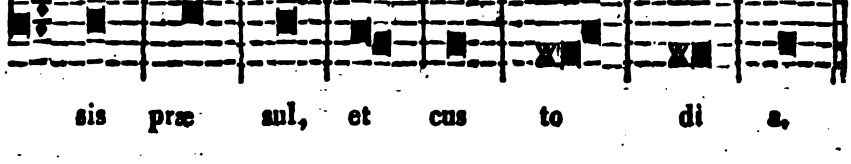
Te lu cis an te ter mi-



num re rum Cre a tor pos ci-



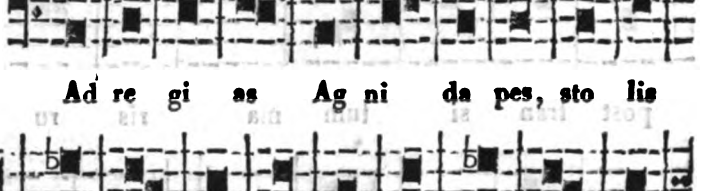
mus, ut pro tu a cle men ti a,



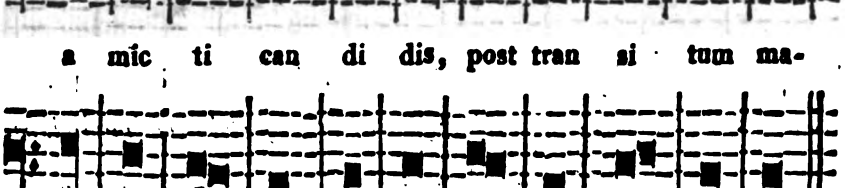
sis præ aul, et cus to di a.

In iisdem Feriis, ad Vesperas.

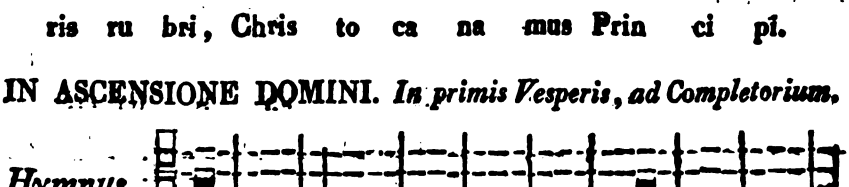
Hymnus.



Ad re gi as Ag ni da pes, sto lis



a mic ti can di dis, post tran si tum ma-

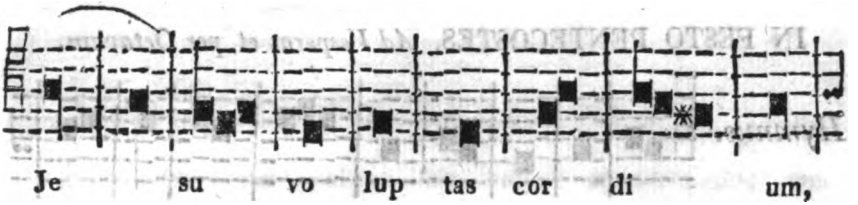


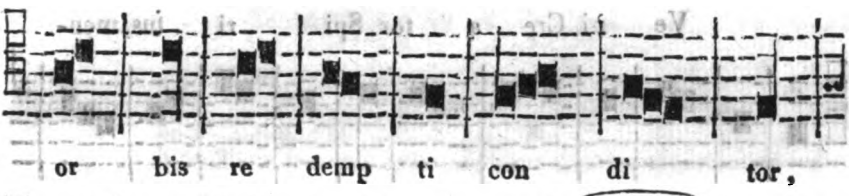
ris ru bri, Chris to ca na mus Prin ci pi.

IN ASCENSIONE DOMINI. *In primis Vesperis, ad Completorium.*

Hymnus.

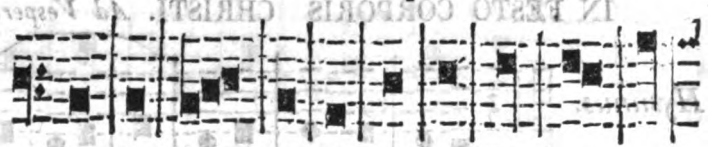
Sa lu tis hu ma næ sa tor,

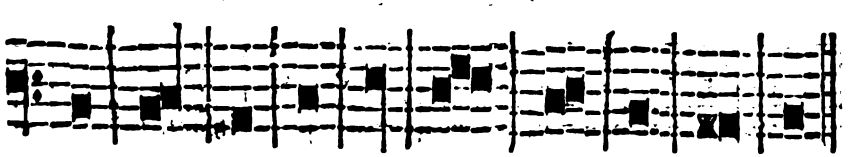




Ad Primam et deinceps.

Hymnus.



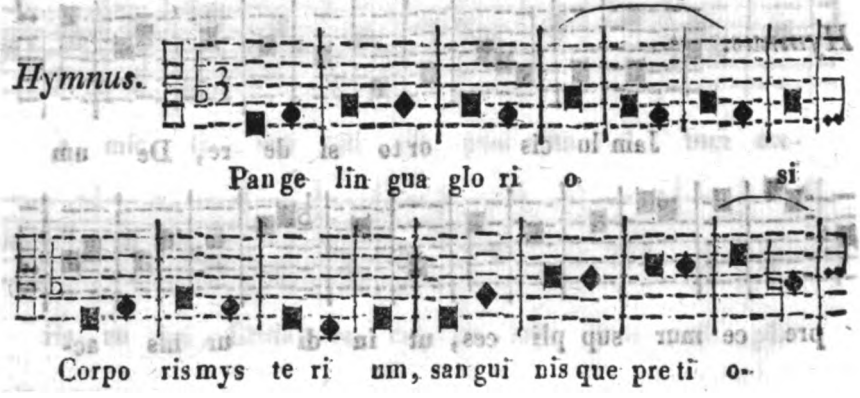


IN FESTO PENTECOSTES. *Ad Vesperas et per Octavam.*

Hymnus.

IN FESTO CORPORIS CHRISTI. *Ad Vesperas.*

Hymnus.

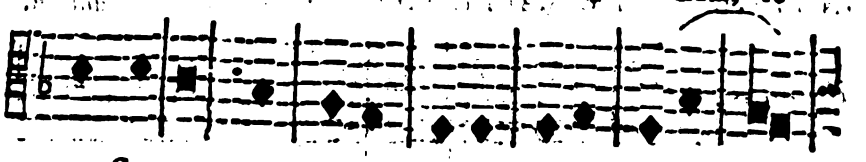


ge ne ro si Rex ef fu di gen ti um.

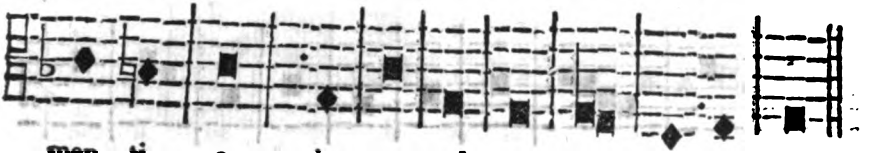
Ad Completorium et deinceps.

Hymnus.

Te lu cis an te ter mi num, re-



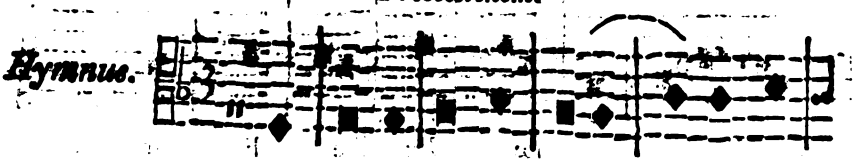
rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu a cle-



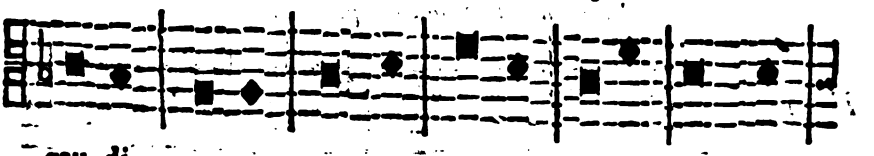
men ti a, sis præ sul, et cus to di a.

Ad Processionem.

Hymnus.



Sa cris so lem ni is jun ta sint



gau di a, et ex pre cor di is so nent præ-

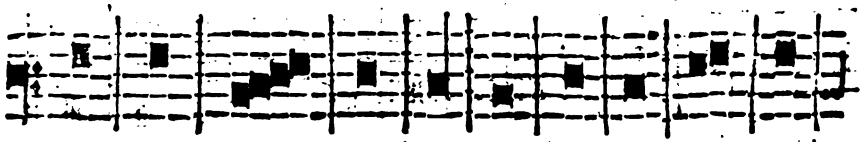
go ni a re ce dant ve te ra, ne va sint

om ni a, cor da, vo ces, et o pe ra.

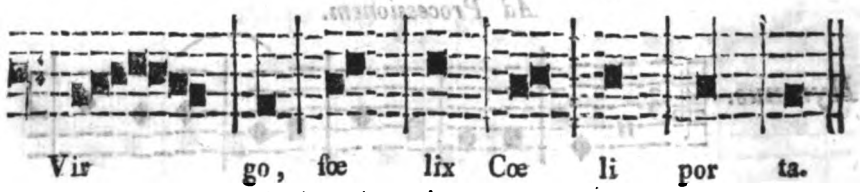
IN FESTIS BEATÆ MARIÆ VIRGINIS. *Ad Vesperas tantum.*

Hymnus.

A ve ma ris stel la,



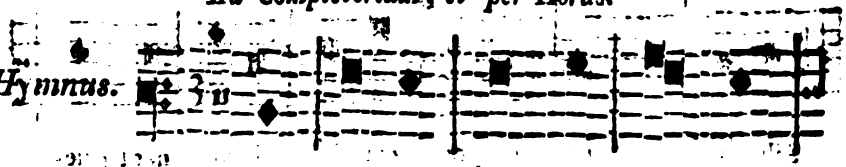
De i Ma ter al ma, at que sem per



Vir go, fœ lix Cœ li por ta.

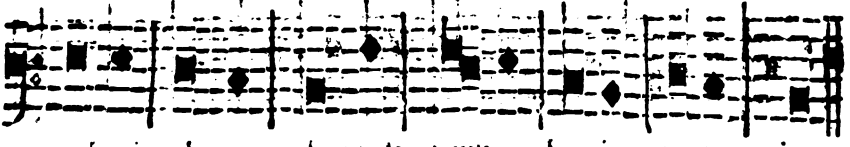
Ad Completorium, et per Horas.

Hymnus.



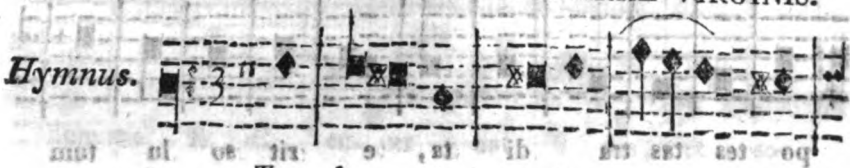
Te lu cis an te ter mi-

num re rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu

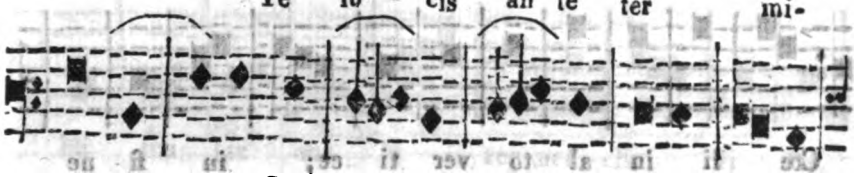


a cle men ti a, sis præ sul, et cus to di a.

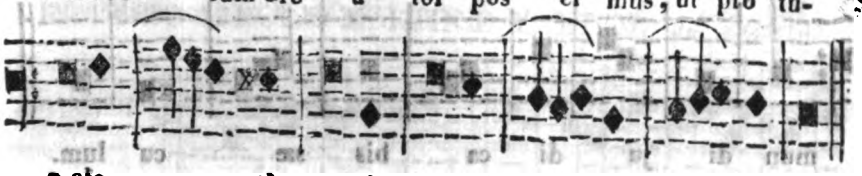
IN FESTO ASSUMPTIONIS BEATÆ MARIÆ VIRGINIS.



Te lu cis an te ter mi-

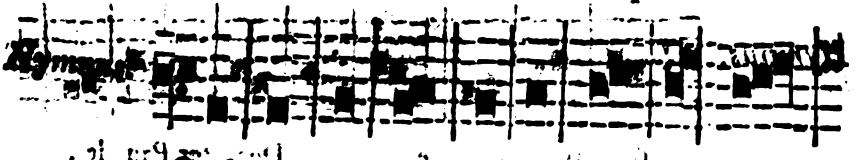


num re rum Cre a tor pos ei mus, ut pro tu-



a cle men ti a, sis præ sul, et cus to di a.

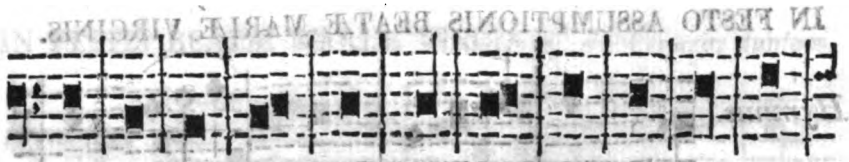
IN CATHEDRA S. PETRI. *Ad Vesperas.*



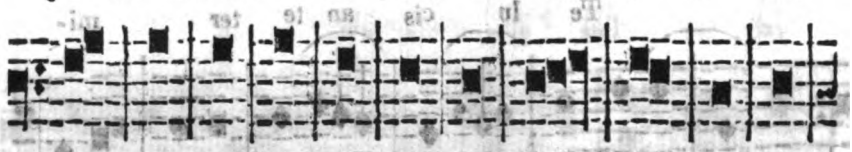
Quod cum que in or be ne xi bus

re vin xe ris, e rit te vinc tum Pa tre

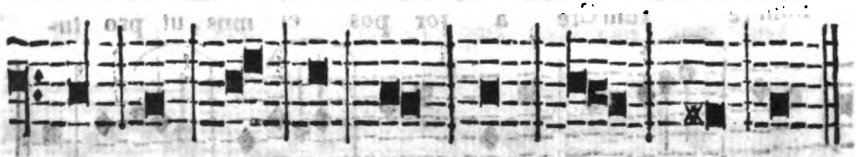
in ar ce si de rum; et quod re sol vit hic



po tes tas tra di ta, e rit so lu tum



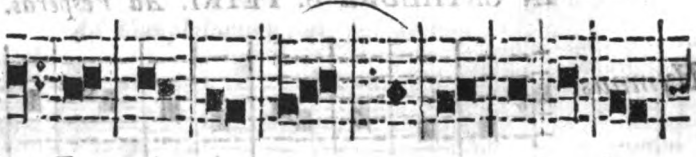
Cœ li in al to ver ti ce; in fi ne



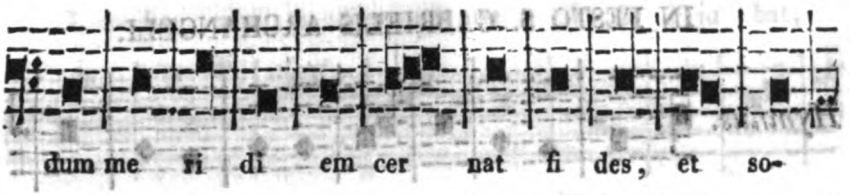
mun di ju di ca bis sæ cu lum.

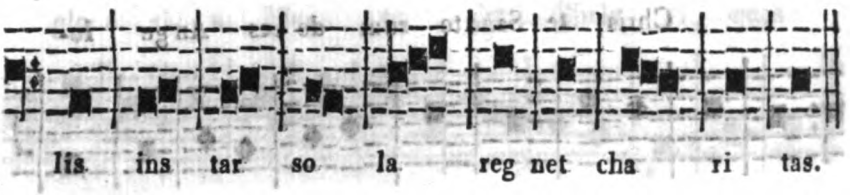
IN CONVERSIONE S. PAULI, ET CÆTERIS FESTIS.

Hymnus.

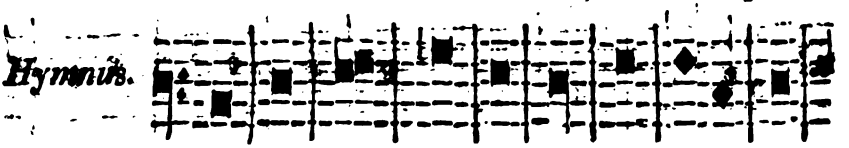


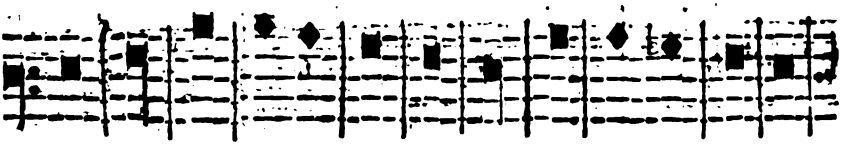
E gre gi e Doc tor Pau le,





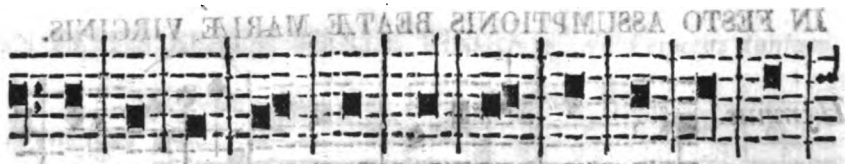
IN FESTO SANCTÆ MARTINÆ V. ET M. *Ad Vesperas.*





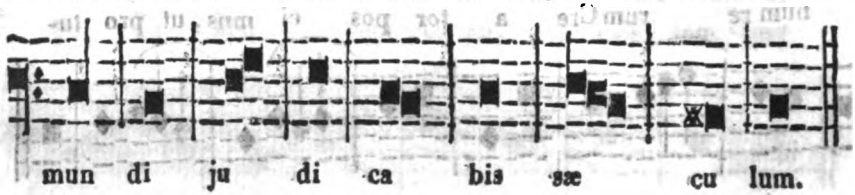
re vin xe ris, e rit te vinc tum Pa tre

in ar ce si de rum; et quod re sol vit hic



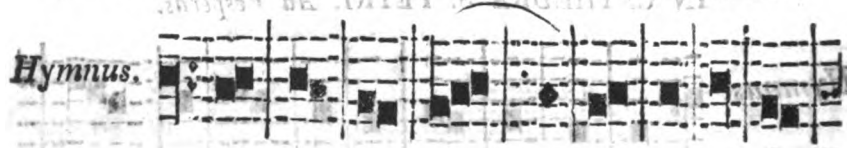
po tes tas tra di ta, e rit so lu tum

Cœ li in al to ver ti ce; in fi ne



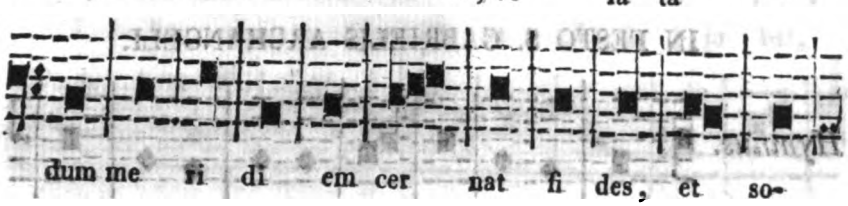
mun di ju di ca bis sæ cu lum.

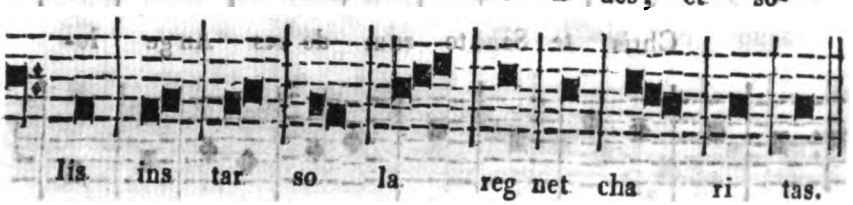
IN CONVERSIONE S PAULI, ET CÆTERIS FESTIS.



Hymnus.

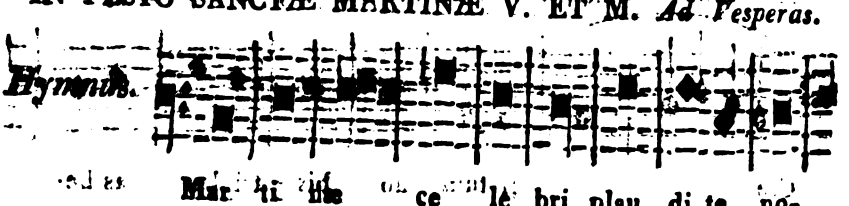
E gre gi e Doc tor Pau le,



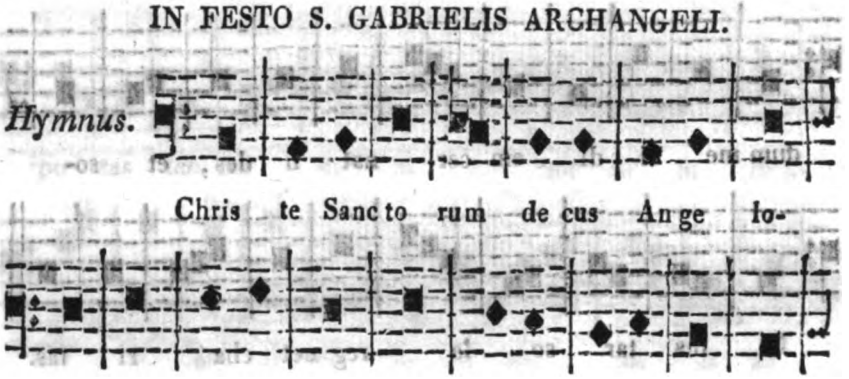


IN FESTO SANCTÆ MARTINÆ V. ET M. *Ad Vesperas.*

Hymnus.

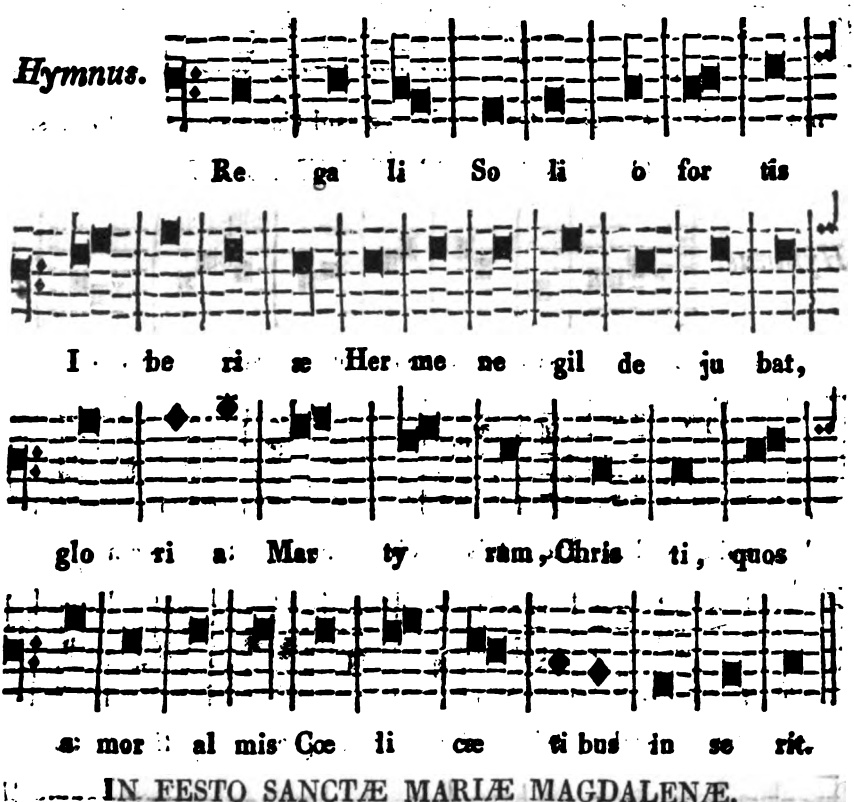


IN FESTO S. GABRIELIS ARCHANGELI.



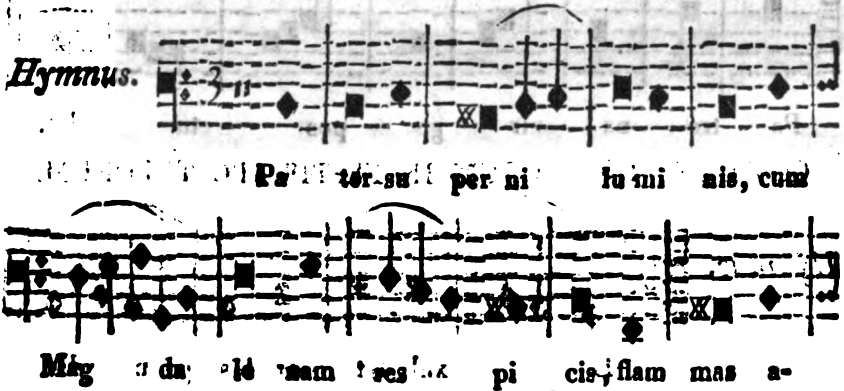
IN FESTO S. HERMENEGILDI MARTYRIS.

Hymnus.



IN FESTO SANCTÆ MARIÆ MAGDALENÆ.

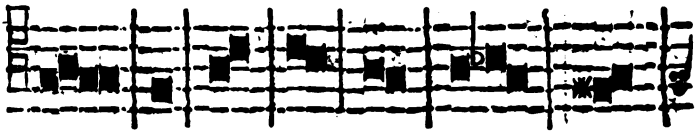
Hymnus.



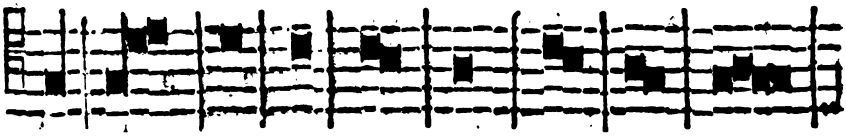
mo ris ex ci tas, ge lu que sol vis pec to ris.

IN FESTO OMNIUM SANCTORUM. *Ad Vesperas.*

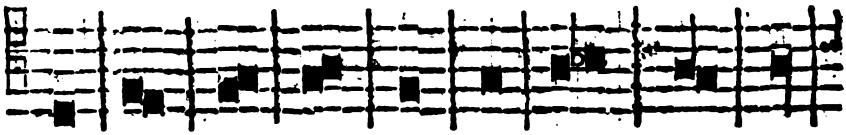
Hymnus.



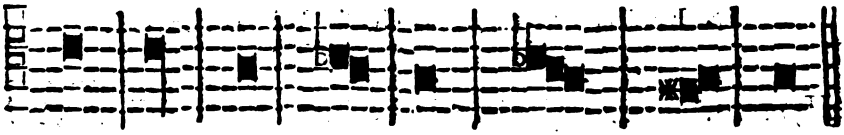
Pla ca se Chris te ser vu-



lis, qui bus Pa tris cle men ti am



tu: as ad tri bu nal gra ti am,

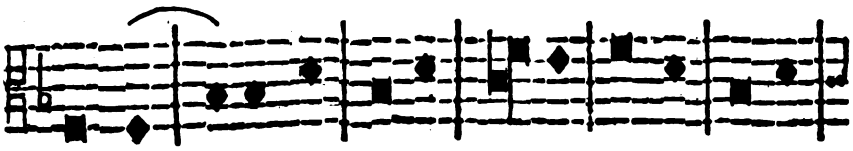


Pa tro na vir go pos tu lat.

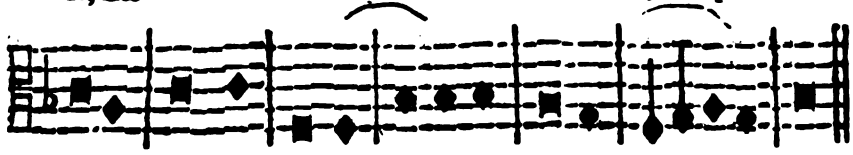
COMMUNE SANCTORUM IN FESTIS APOSTOLORUM.

Hymnus.

E xul tet er bis gau dii



is, Cœ lum re sul tet lau di bus, A pos to-

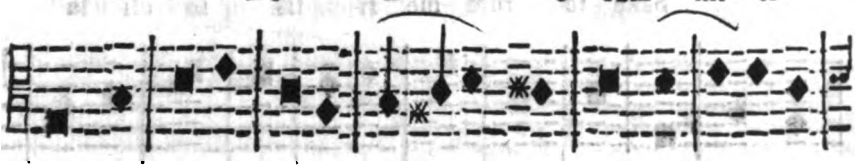


lo rum glo ri am te l lus et as tra con ci nunt.

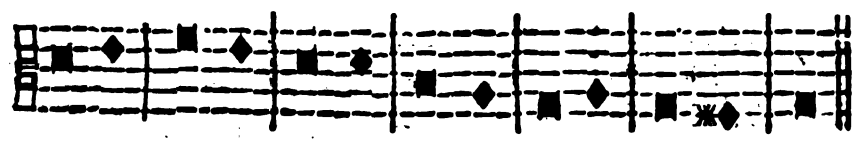
IN FESTIS DUPLICIBUS UNIUS MARTYRIS.

Hymnus.

De us tu o rum mi li-



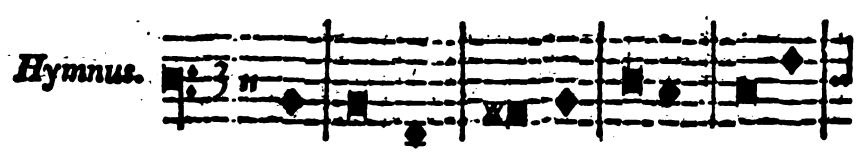
tum sors, et co ro na, pre mi um, lau des ca-



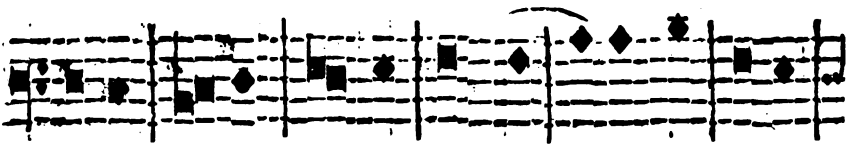
nen tes Mar ty ris ab sol ve ne xu cri mi nis.

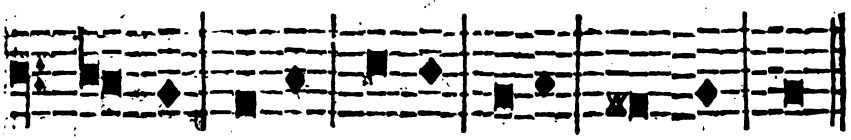
IN FESTIS SEMIDUPLICIBUS EORUMDEM.

Hymnus.

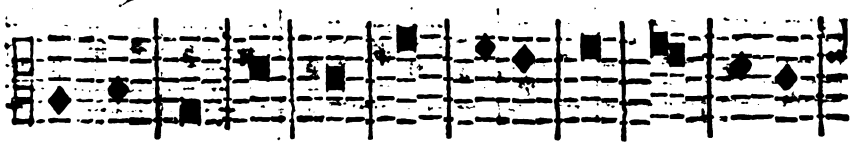


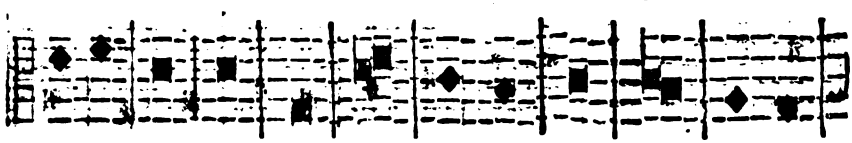
De us tu o rum mi li tum sors,

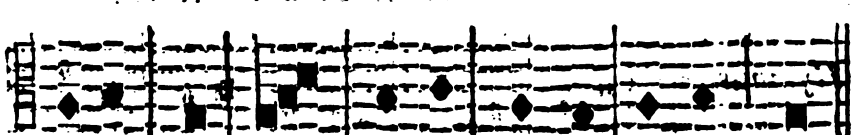




IN FESTIS PLURIMORUM MARTYRUM.

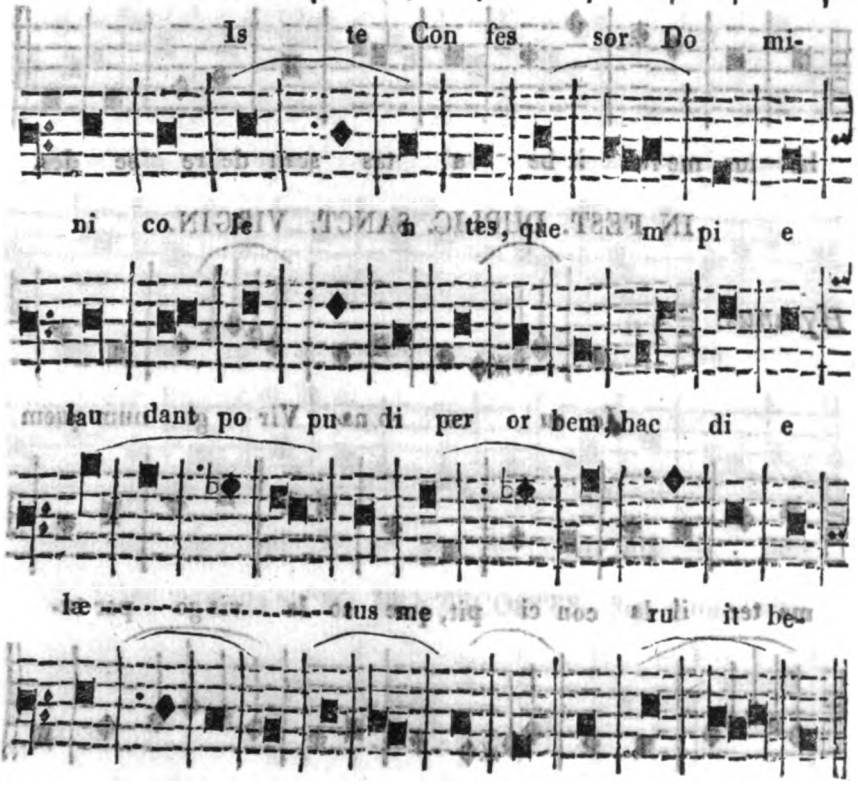






IN FESTIS DUPLICIB. CONF. PONTIF. ET NON PONTIF.

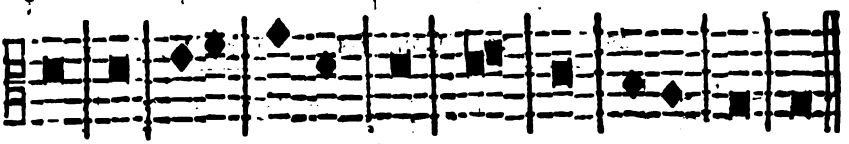
Hymnus.



IN SEMIDUPLICIBUS EORUMDEM.

Hymnus.

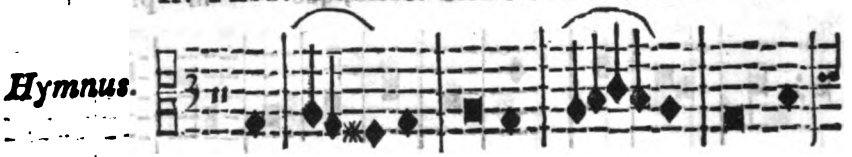
quem pi e lau dent po pu li per or bem, hac di e



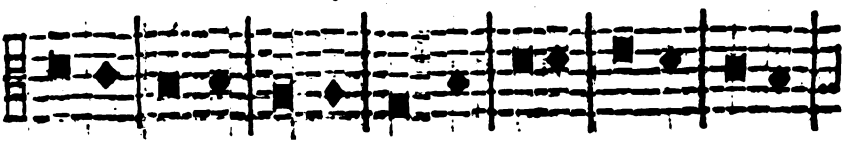
lae tus me ru it be a tas scan de re se des.

IN FEST. DUPLIC. SANCT. VIRGIN.

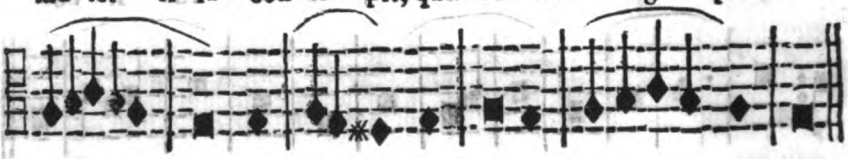
Hymnus.



Je su co ro na Vir gi num quem



ma ter il la con ci pit, quæ so la vir go par tu-

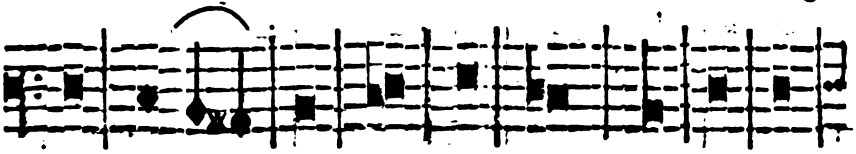


ri----------t, hæc vo ta cle mens ac ci pe.

IN FESTO DEDICATIONIS ECCLESIÆ.

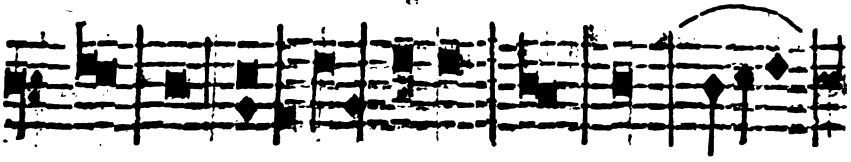
Hymnus.

Cœ les tis Urbs Je ru sa lem



Be a ta pa cis vi si o, quæ cel-

sa de vi ven ti bus sa xis ad as-

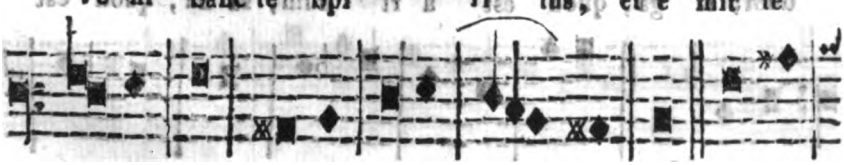


tra tol le ris, spon sæ quæ ri tu

cin ge ris mil le An ge lo rum mil li bus.

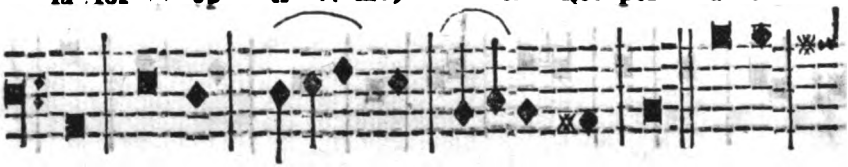
IN DIE SANCTO PENTECOSTES. *Sequentia.*

Ve ni Sanc te Spi ri tus, et e mit te

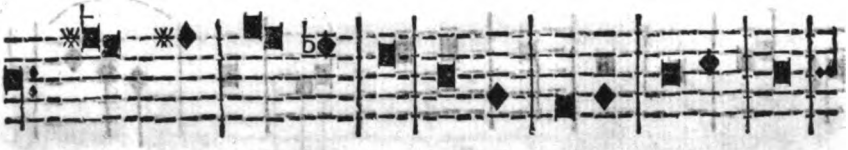


Cœ li tus lu cis tu ar ra di um. Con so-

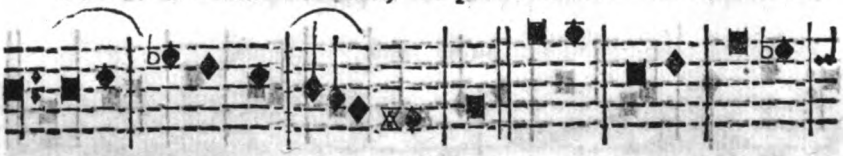
la tor op ti me, dul cis hos pes a ni-



mæ, dul ce re fri ge ri um. O lux



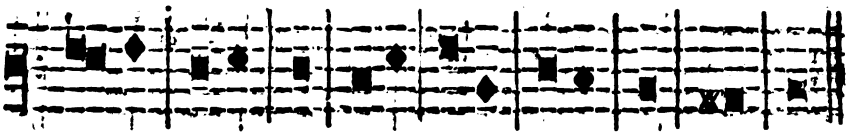
be a tis si ma, re ple cor dis in ti ma



tu o rum fi de li um. La va, quod est sor di-

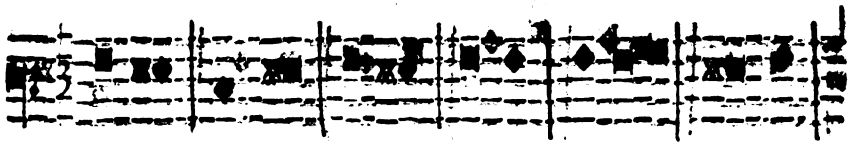
dum, ri ga, quod est a ri dum, sa na, quod est

san ci um. Da vir tu tis me ri tum, da sa



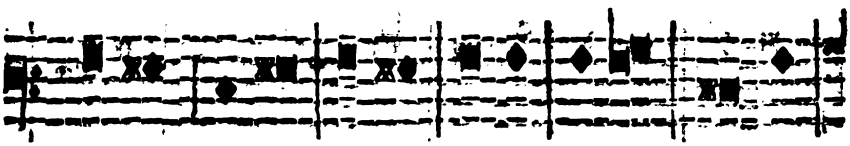
lu tis e ri tum, da pe ren ne gaudi um. A men.

IN SOLEMNITATE CORPORIS CHRISTI. *Sequentia.*



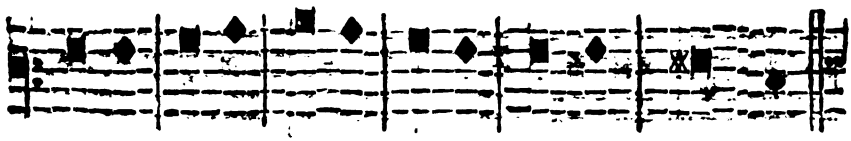
Lau da Si on Sal va to rem, lau da du cem,

et pas to rem in hym nis, et can ti cis.

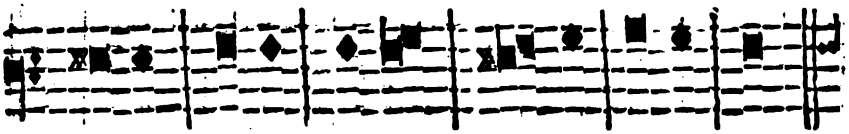


Quan tum po tes, tan tum au de, qui a ma gor

om ni lau de, nec lau da re suf fi cis.

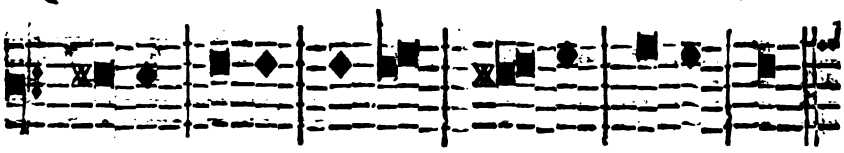


Lau dis the ma spe ci a lis pa nis vi vus



et vi ta lis ho di e prę pa ni tur.

Quem in sa cræ men sa Cœ næ tur bæ fra trum

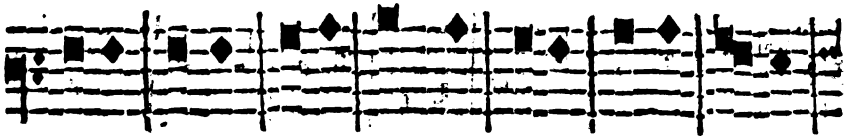


du o de næ da tum non am bi gi tis.

Sit laus ple na, sit so no ra, sit ju cun da,

sit de co ra mén tis ju bi la ti o. Tu qui

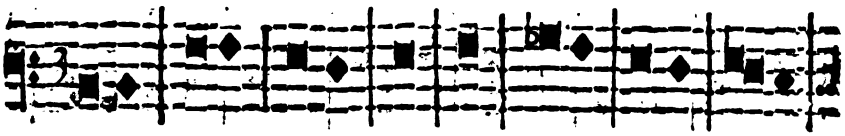
cúm cta scis, et va les, qui nos pas cis hic mor-



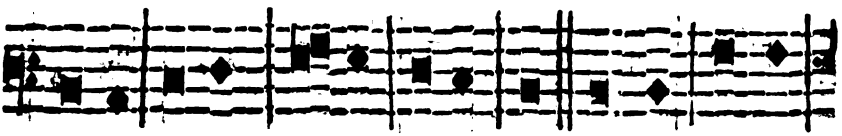
ta les, tu os i bi com men sa les, co hæ re des,

et so da les fac Sanc to rum ci vi tim. A men.

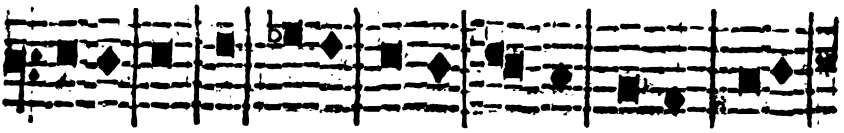
IN FESTIVITATE SEPTEM DOLORUM. *Sequentia.*



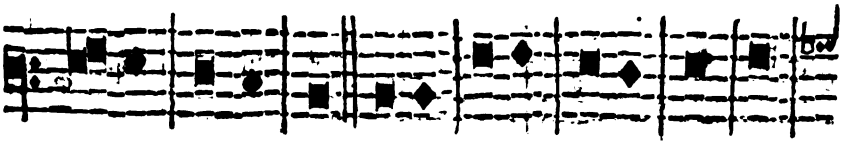
Sta bat Ma ter do lo ro sa jux ta Cru cem la cry-



mo sa, dum pen de bat fi li us. Quæ mæ re bat,



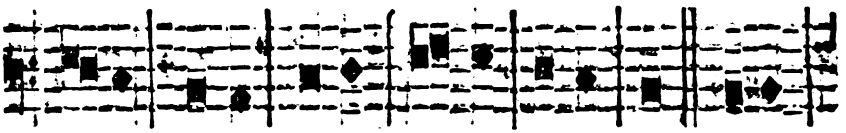
et do le bat, et tre me bat, cum vi de bat na ti



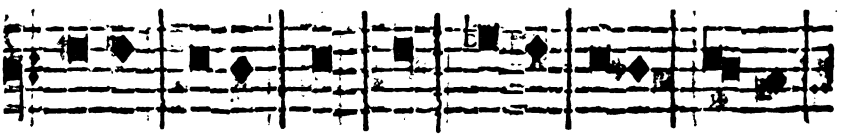
pos sus in cly ti. Pro pec ca tis su æ gen tis

vi dit Je sum in tor men tis, et fla gel lis sub di-

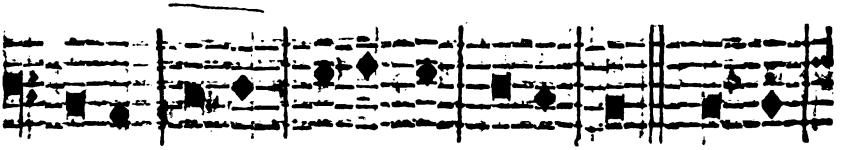
tum. E nia Ma ter fons a mo ris, me sen ti re



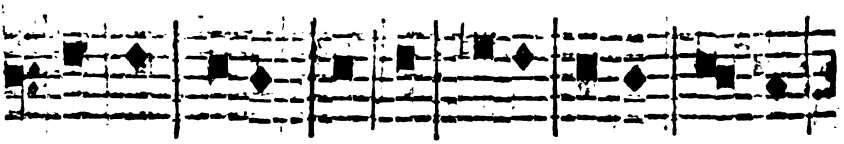
vim do lo ris fac ut te cum lu ge am. Fac, ut



ar de at cor me um in a mando Chris tum



De um, at si bi com pla ce am. Quan do



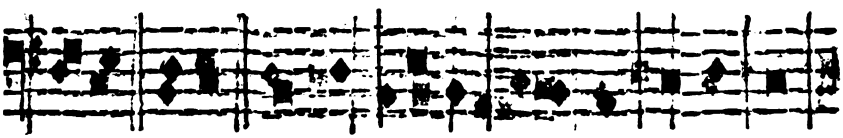
cor pus mo ri e tur, fac ut a ni mæ do-

me tur pa ra dy si glo ri a A men.

IN DOMINICA RESURRECTIONIS. *Sequentia.*

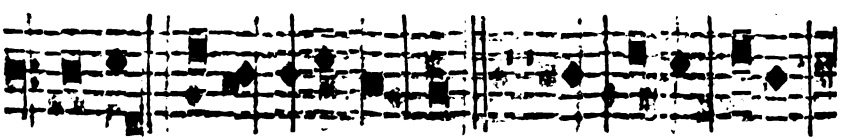
Vic ti mæ Pas cha li lau des im mo lent Chris-

ti a ni. Mors, et vi te du el lo con fli-



ne re mi ram do. Dux vi tæ mor tu us reg nat vi-

vus. Se pul chrum Chris ti vi ven tis, et glo ri-



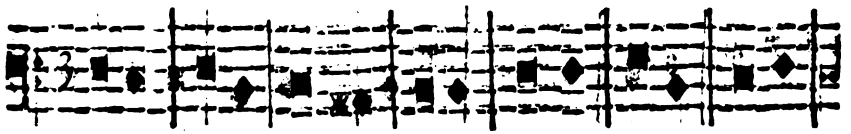
am vi di re sur gen tis. Sur re xit Christus

..spes me a, præ ce dèt vos in Ga li la am.

Sci mus Chris tum su re xis se à mor tu is ve-

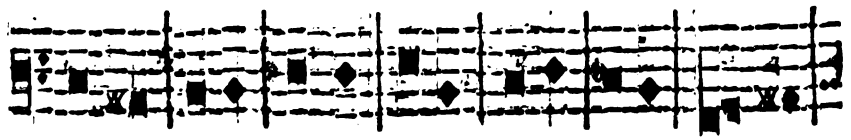
re, tui no bis vic tor Rex mi se re re. A men.

IN MISSIS DEFUNCTORUM. *Sequentia.*



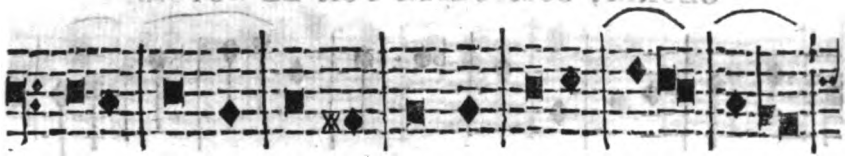
Di es i ræ di es il la sol vet sæ clum in fa-

vil la, tes te Da vid cum Si byl la. Quan tus tre mor

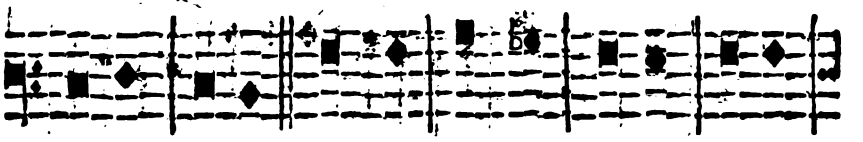


est fu tu rus, quan do ju dex est ven tu rus cun cta

sti cte dis cus sp rus? Tu ba mi rum spar gens so num

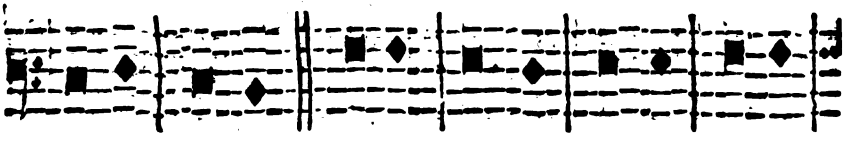


per se pul chra re gi o num, co get om nes

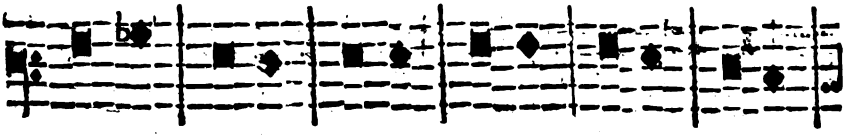


an te thro num. Mors stu pe bit, et na tu ra

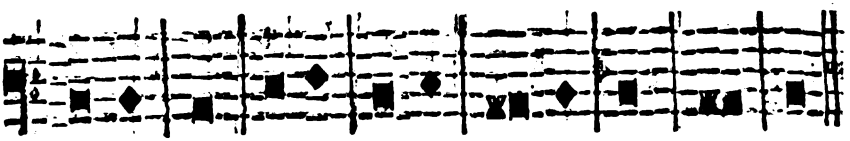
num re sur get cre a tu ra ju di can ti



res pon su ra; Ju di can dus ho mo re us,

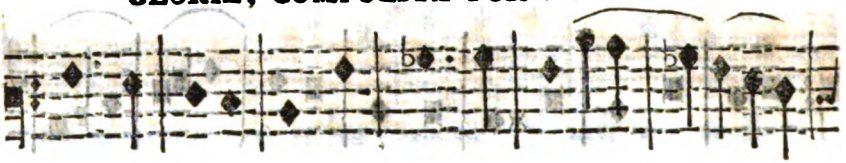


hu ie ergo par ce De us, pi e Je su



Do mi ne, do na e is re qui em. A men.

GLORIA, COMPUESTA POR EL AUTOR.

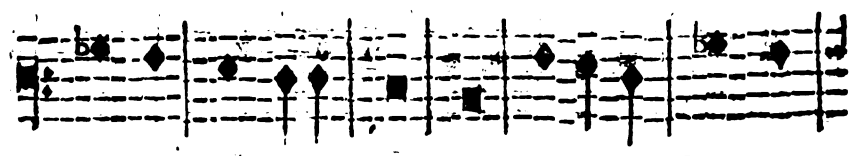


Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae

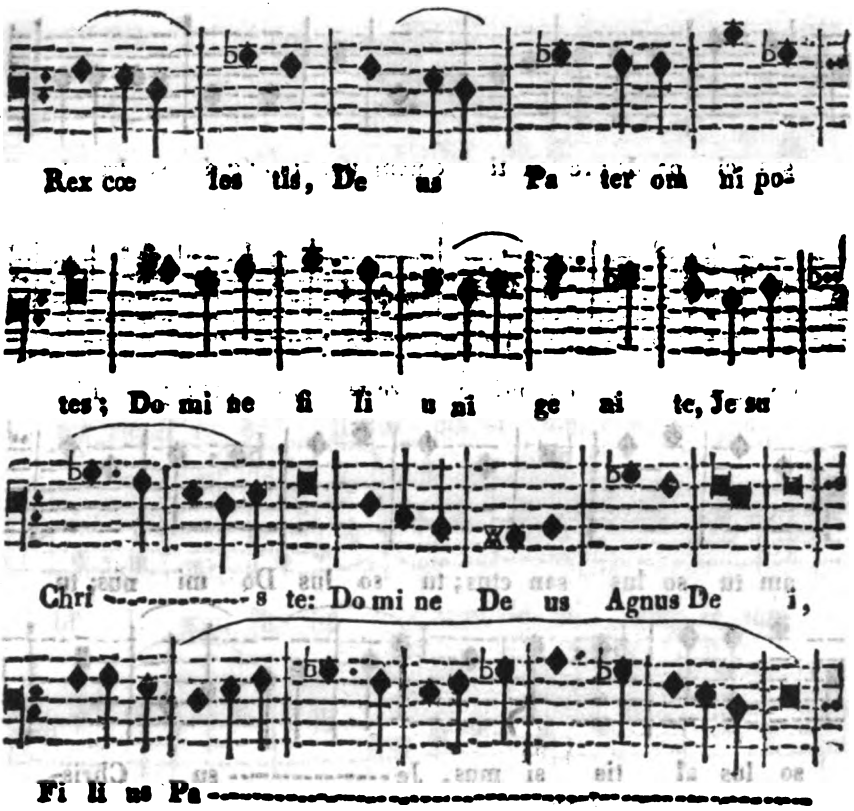
vo lun ta tis; lau da mus te; be ne di cimus

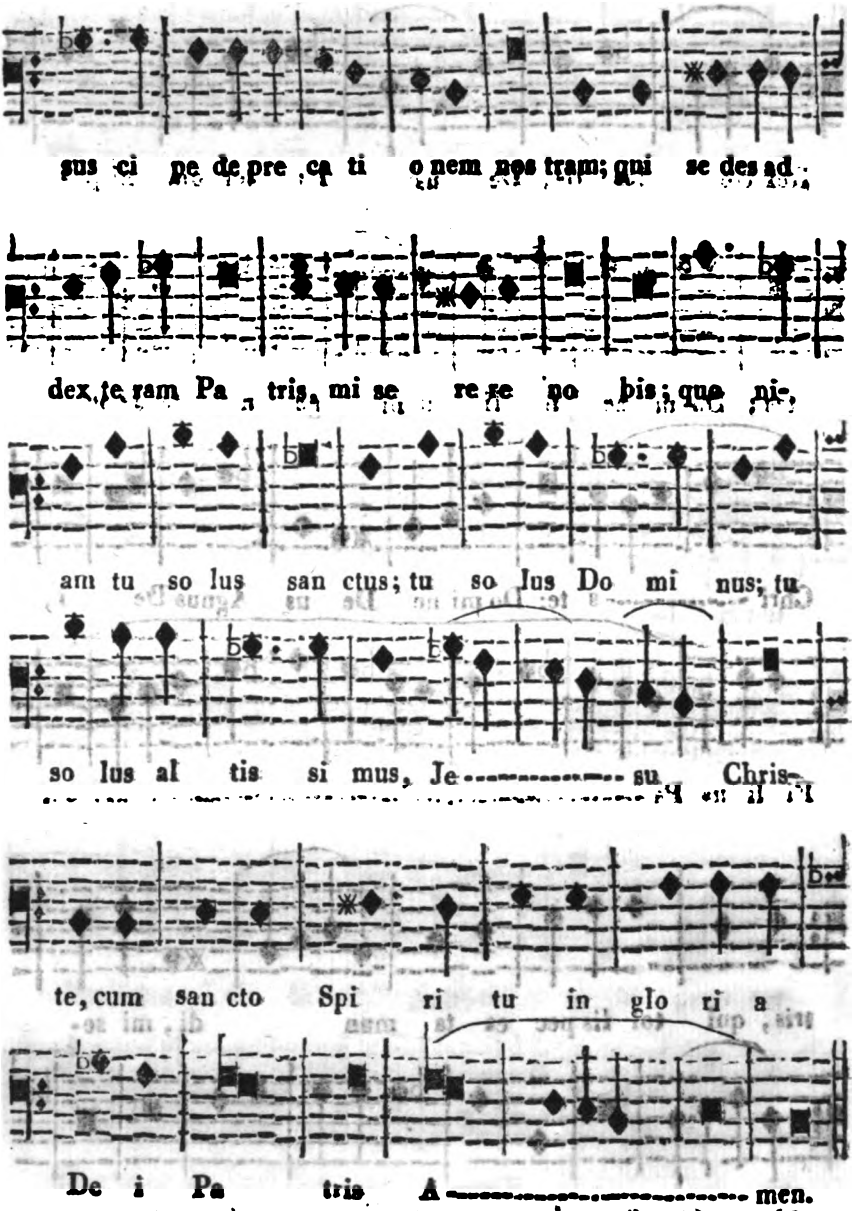
te; ado ra mus te; Glo ri fi ca mus

te; gra ti as a gi mus ti bi prop ter

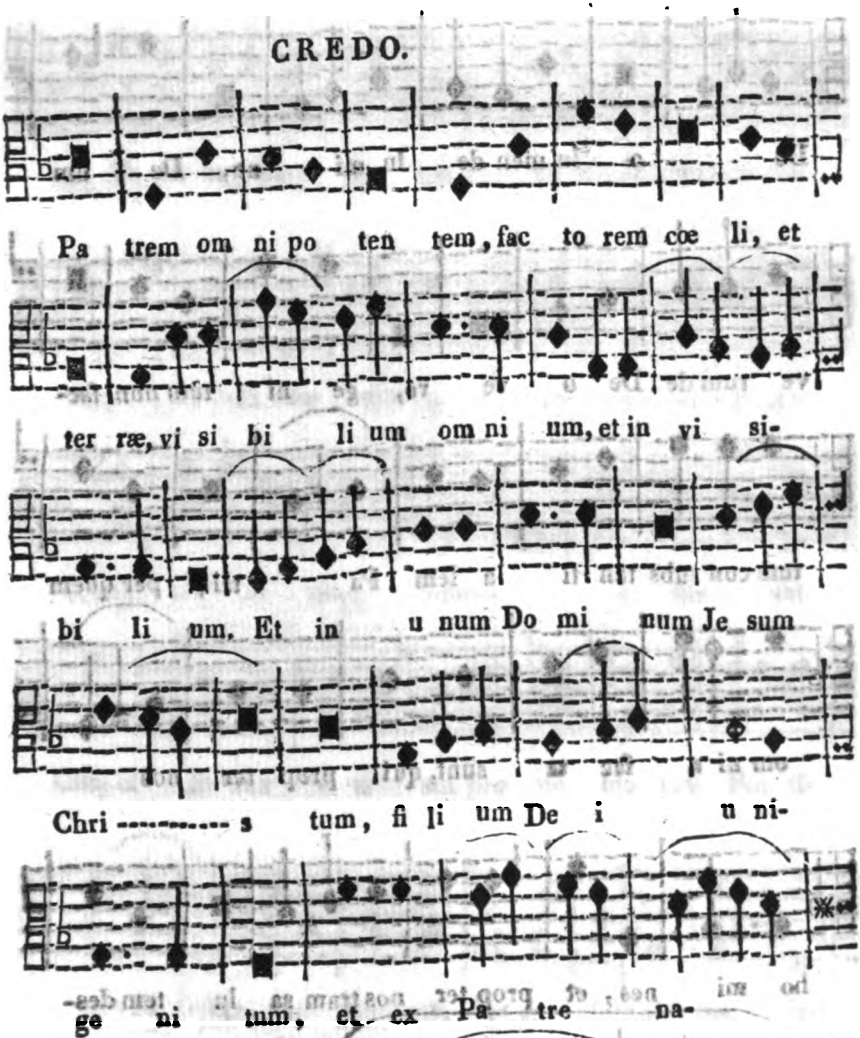


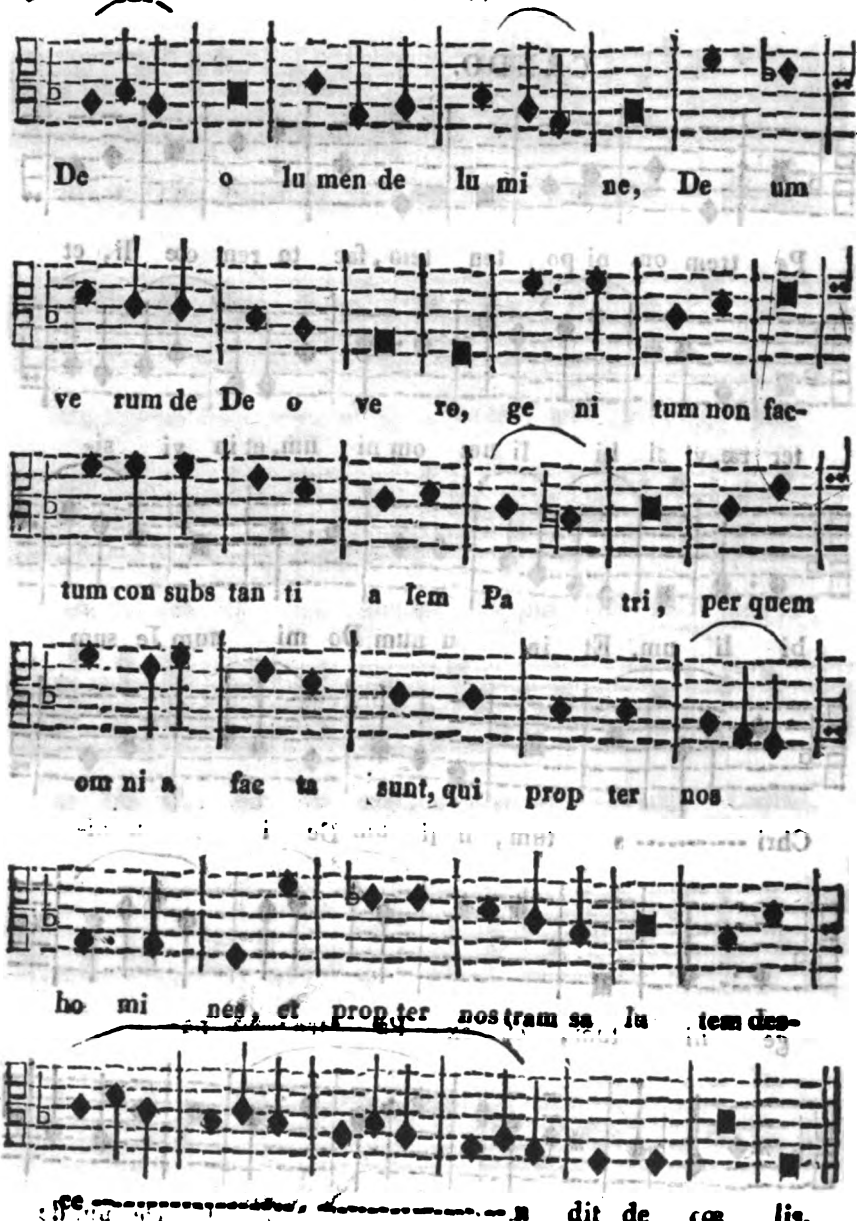
mag nam glo ri am tu am; Do mi ne De us

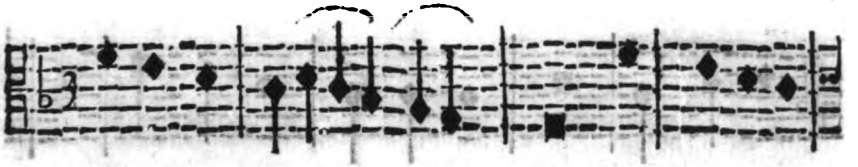

Rex coe les tis, De us Pa ter om ni po-
tes; Do mi ne fi li u ni ge ni te, Je su
Chri s te: Do mi ne De us Agnus De i,
Fi li us Pa
tris, qui tol lis pec ca ta mun di, mi se-
re re no bis; qui tol lis pec ca ta mun di,


sus ci pe de pre ca ti o nem nos tram; qui se des ad
dex te ram Pa tris, mi se re re no bis; quo ni-
am tu so lus san ctus; tu so lus Do mi nus; tu
so lus al tis si mus, Je ---------- su Chris-
te, cum san cto Spi ri tu in glo ri a
De i Pa tris A ---------- men.

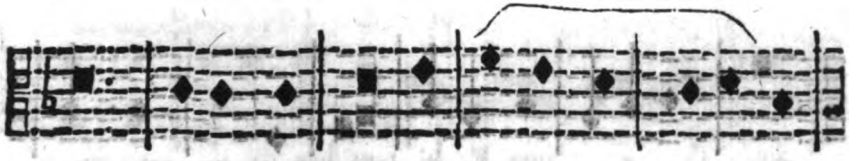
CREDO.


Pa trem om ni po ten tem, fac to rem cœ li, et
ter ræ, vi si bi li um om ni um, et in vi si-
bi li um. Et in u num Do mi num Je sum
Chri ---------- s tum, fi li um De i u ni-
ge ni tum, et ex Pa tre na-
tum an te om ni a sæ ---------- cu la, De um de

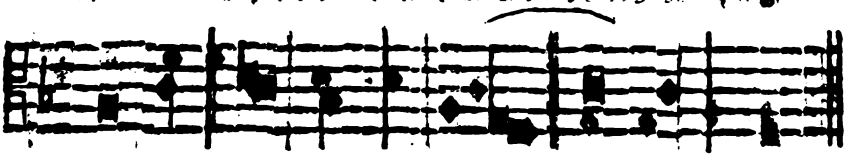

De o lu men de lu mi ne, De um
ve rum de De o ve re, ge ni tum non fac-
tum con subs tan ti a lem Pa tri, per quem
om ni a fac ta sunt, qui prop ter nos
ho mi nes, et prop ter nostram sa lu tem des-
ce n dit de cœ lis.



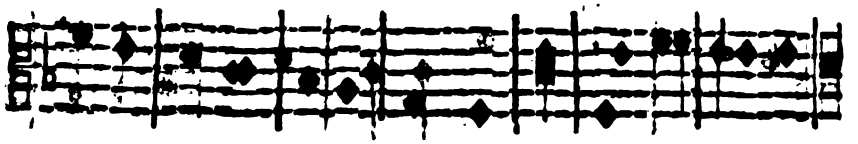
Et in car na tus est de Spi ri tu



San cto ex Ma ri a Vi r gi-

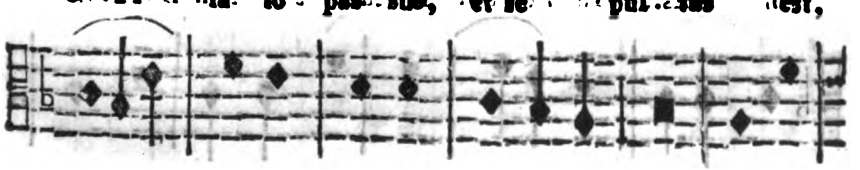


ne, et ho mo fac tus est

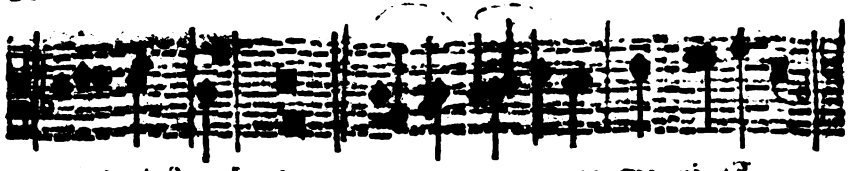


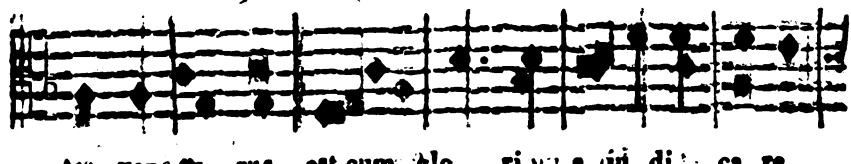
Cru ci fi xus e ti am pro ne bis sub Pon ti-

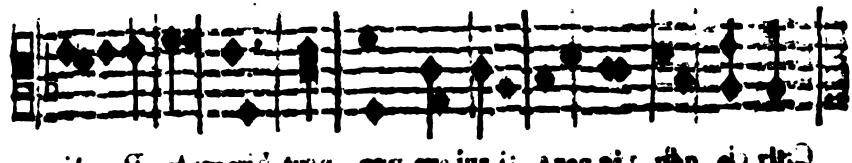
o Pi la to pas sus, et se pul tus est,

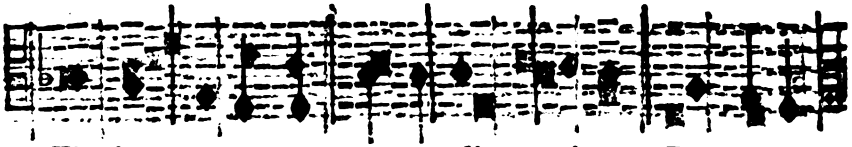


et re sur re xit ter ti a di e se-





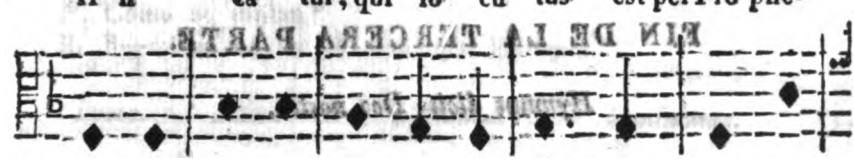




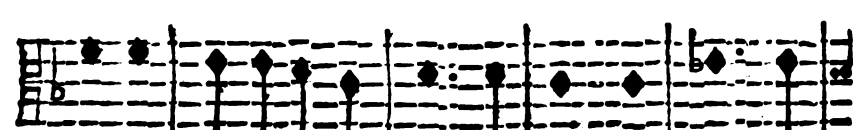
Fi li o que pro ce dit, qui cum Pa tre et

Fi li o si mul a do ra tur, et con glo-

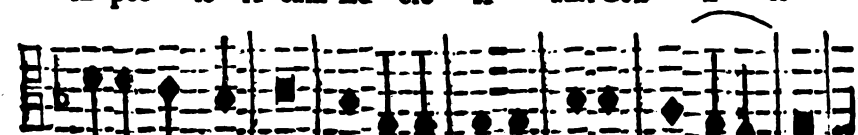
ri fi ca tur; qui lo cu tus est per Pro phe-



tas. Et u nam sanctam Ca tho li cam, et

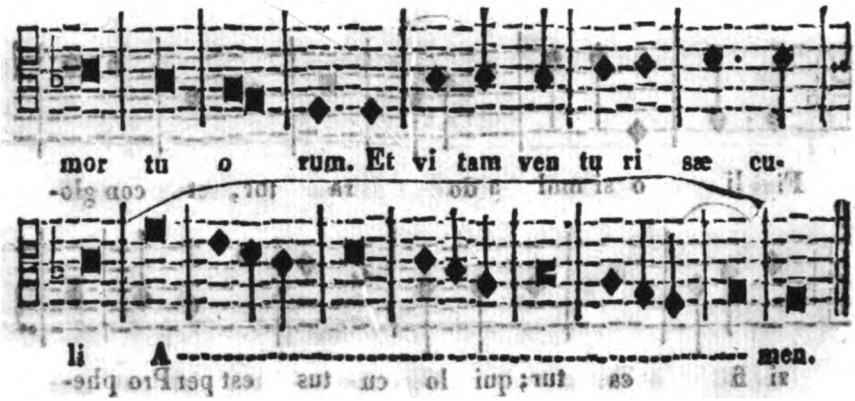


A pos to li cam Ec cle si am. Con fi te-



or u num bap tis ma in re mis si o nem pec ca to-

rum; et er pec to re sur rec ti o nem

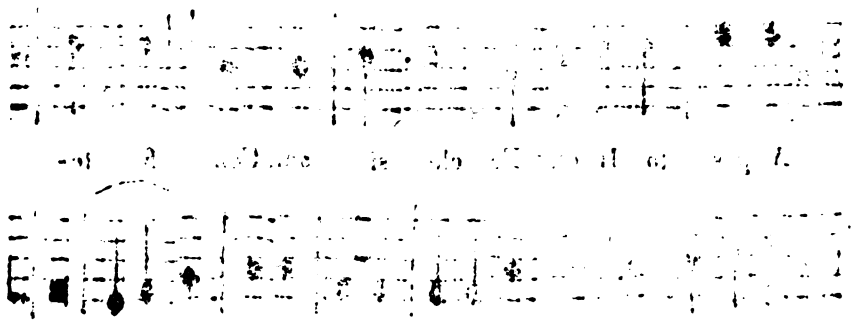


mor tu o rum. Et vi tam ven tu ri sæ cu-

li A men.

FIN DE LA TERCERA PARTE.

Hymnus dicite Deo nostro.



PARTE CUARTA.

CONTIENE EL CANTO DE ÓRGANO Teórico y Práctico, segun el moderno estilo.

§. I.

Preg. Qué es Canto de Organo?

Resp. Un agregado de figuras ó Notas, las cuales se aumentan, ó disminuyen segun el Tiempo.

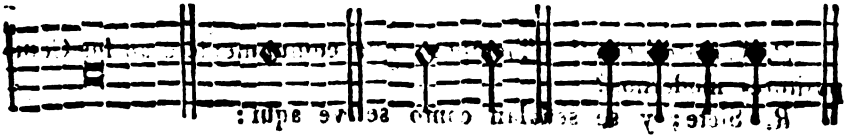
P. Cuántas son las figuras, y cómo se llaman?

R. El número de ellas (segun la presente práctica) es siete. Sus nombres (comenzando por la figura mayor) son así: *Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Corchea, Semicorchea y Fusa.*

P. Cómo se pintan?

R. Segun se ve en el siguiente Ejemplo.

Breve. *Semibreve.* *Mínimas.* *Semínimas.*



Corcheas. *Semicorcheas.* *Fusas.*

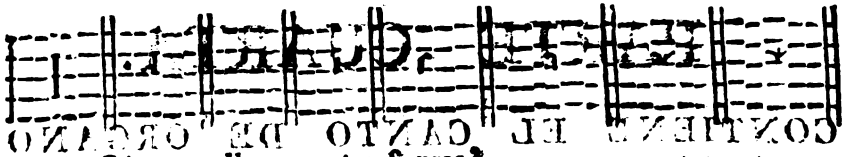
P. Para qué son las dichas figuras?

R. Para cantar; pues no representan otra cosa.

P. Así como las figuras ya vistas son para cantar, hay algunas otras que indiquen silencio?

R. Si hay; y su pintura es como se sigue:

A. B. C. D. E. F. G. H.



P. Cómo se llaman estas figuras?

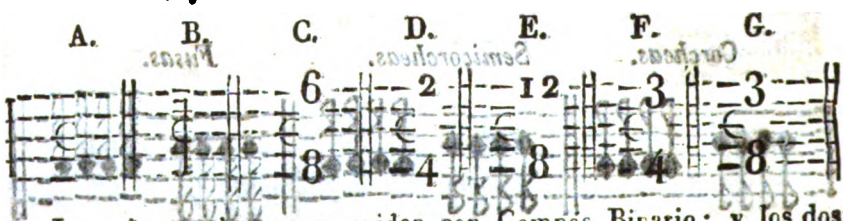
R. Pausas; por lo que en viendo una raya algo gruesa, que toque tres líneas de las cinco, como se ve á la letra A, contarás cuatro Compases sin cantar. En la que toca solas dos líneas, como se ve á la letra B, contarás dos Compases. En la de la letra C, contarás uno. En la de la letra D, contarás medio. En la de la E, callarás una Semínima. En la de la F, callarás una Corchea. En la de la letra G, callarás una Semicorchea; y últimamente, en la de la letra H, callarás el tiempo que habias de gastar en decir una Fusa. De manera, que el valor silencioso, que dejo explicado de todas las figuras, se ha de entender es general á todos los Tiempos de esta presente práctica; y solo se exceptúa la Pausa que está á la letra D; pues esta solo sirve en los Tiempos de Compasillo y Compás mayor, y no en otro alguno.

§. II.

P. Cuantos son los Tiempos, que comunmente usan los Compositores modernos?

R. Siete; y se señalan como se ve aquí:

A. B. C. D. E. F. G.



Los cinco primeros se miden con Compás Binario; y los dos últimos con Compás Ternario. El como se apellidan, se dirá antes de la primera leccion práctica de cada uno dellos.

P. En donde se señala el Tiempo?

R. Despues de la Clave.

P. De qué sirve?

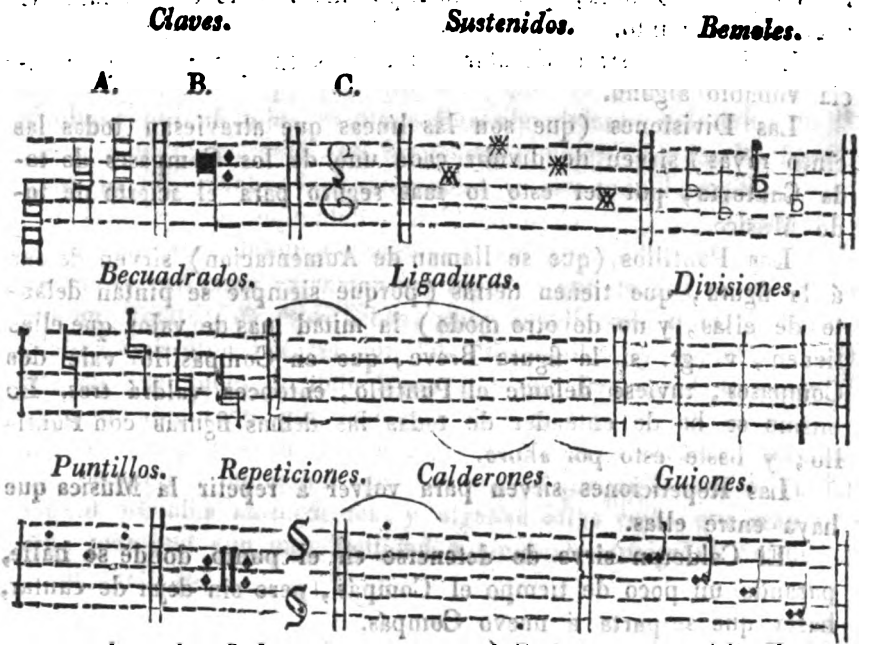
R. De determinar el valor á las figuras cantables; pues sin señal de Tiempo, no tienen valor alguno.

§. III.

P. Qué señales se encuentran comunmente en Canto de Organo?

R. Claves, Sustenidos, Bemoles, Becuadrados, Ligaduras, Divisiones, Puntillos, Repeticiones, Calderones y Guiones.

EJEMPLO DE TODO LO DICHO.



P. De qué sirven las referidas señales?

R. Las Claves sirven de abrir la Cantoría, determinando en qué Signos se hallan las notas ó figuras; y como estas son tres, esto es, Clave de *F fa ut*, de *c sol fa ut* y de *gg sol re ut*, y cada una tiene diversa pintura, por eso las puse en el principio del presente Ejemplo con el distintivo de las letras; y así, las

tres Claves, que se ven á la letra A, son de *c sol fa ut*, aunque situadas en diversas líneas: la que se ve á la letra B, es de *F fa ut*, y la que se ve á la letra C, es de *gg sol re ut*; bien que esta solo sirve hoy para Violines y otros instrumentos sobreagudos.

El Sustenido sirve de levantar medio punto la voz al punto ó nota que le tuviese.

El Bemol sirve de bajar medio punto la voz á la nota que le tiene.

El Becuadrado sirve, si se halla en punto que antes haya sido fuerte ó Sustenido, de bajar medio punto la voz, y si se halla en punto ó nota, que antes haya sido blando ó bemolado, le sube medio punto.

La Ligadura sirve de atar las figuras en que no se pronuncia vobablo alguno.

Las Divisiones (que son las líneas que atraviesan todas las cinco rayas) sirven de dividir cada uno de los Compases de toda Cantoría, por ser esto lo mas seguro para el acierto de todo Músico.

Los Puntillos (que se llaman de Aumentacion) sirven de dar á la figura, que tienen detras (porque siempre se pintan delante de ellas, y no de otro modo) la mitad mas de valor que ellas tienen; v. gr. si la figura Breve, que en Compasillo vale dos Compases, tuviese delante el Puntillo, entonces valdrá tres. Lo mismo se ha de entender de todas las demas figuras con Puntillo; y baste esto por ahora.

Las Repeticiones sirven para volver á repetir la Música que haya entre ellas.

El Calderon sirve de detenerse en el punto donde se halle, parando un poco de tiempo el Compás, pero sin dejar de cantar, hasta que se parta á nuevo Compás.

Y últimamente, el Guion se pone en el fin de cada pauta, y sirve de declarar en donde se halla el punto primero de la siguiente pauta.

§. IV.

P. Las figuras cantables qué valor tienen?

R. En el Tiempo de Compasillo, y en el de Compás mayor (que ya todo es uno, sin mas diferencia, que llevar en éste el Compás mas acelerado, que en aquel) vale la Breve dos Compases: la Semibreve uno: dos Mínimas entran en un Compás: Semínimas, cuatro: Corcheas, ocho: Semicorcheas diez y seis; y Fusas, treinta y dos al Compás: de manera, que cada Breve vale dos Semibreves; cada Semibreve, dos Mínimas; cada Mínima, dos Semínimas; cada Semínima, dos Corcheas; cada Corchea, dos Semicorcheas, y cada Semicorchea, vale dos Fusas. Esta es regla, que sirve para saber mas bien lo que los Puntillos aumentan á las figuras; porque sabiendo que la Semibreve vale dos Mínimas por sí sola, si tiene Puntillo delante vale tres; si le tiene la Mínima, vale tres Semínimas; y así de todas las figuras hasta la Semicorchea inclusivamente; y esto todo Tiempo.

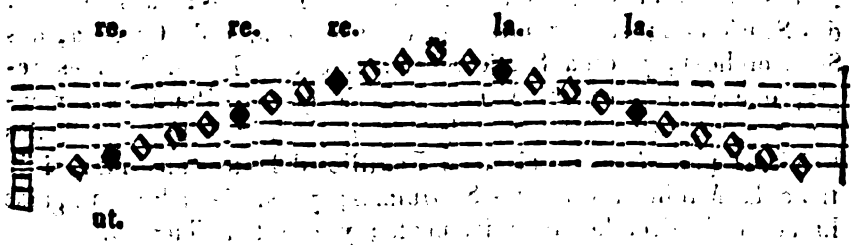
Concluyo la especulativa del Canto de Organo, encargando á los Señores Maestros enseñen á sus Discípulos primeramente la Mano con mas extension de Signos, que la que se vió en el primer Tratado de este Libro, pues aquella solo mira al Canto-Llano: que sepa cuántas son las Propiedades, y cuáles; y cada una de las voces de todo Signo por qué Propiedad se cante. Y últimamente, antes que comience á la trabajosa tarea de la práctica, impóngale bien en la especulativa mas precisa y necesaria, dándole á entender con claridad lo que dejo escrito en los cuatro párrafos antecedentes, y algunas otras cosas que sean útiles, para que con mas facilidad y presteza consiga el fin de ser buen práctico.

COMIENZAN LAS LECCIONES PRÁCTICAS

para los Tiples; y la Escala de entonaciones es como se sigue.

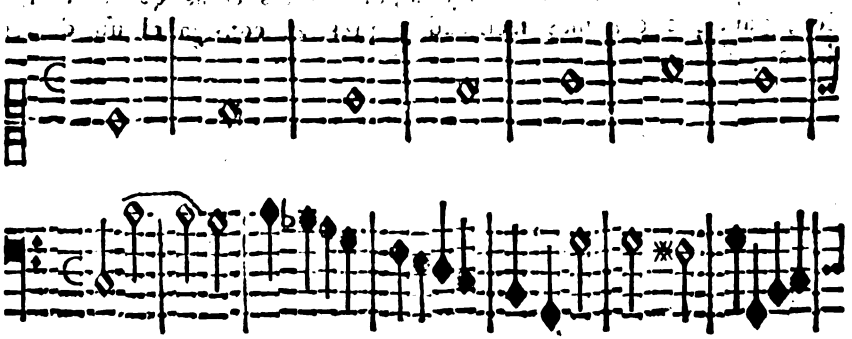
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS

por Natura y Becuadrado en Clave de c sol fa ut en la primera línea.

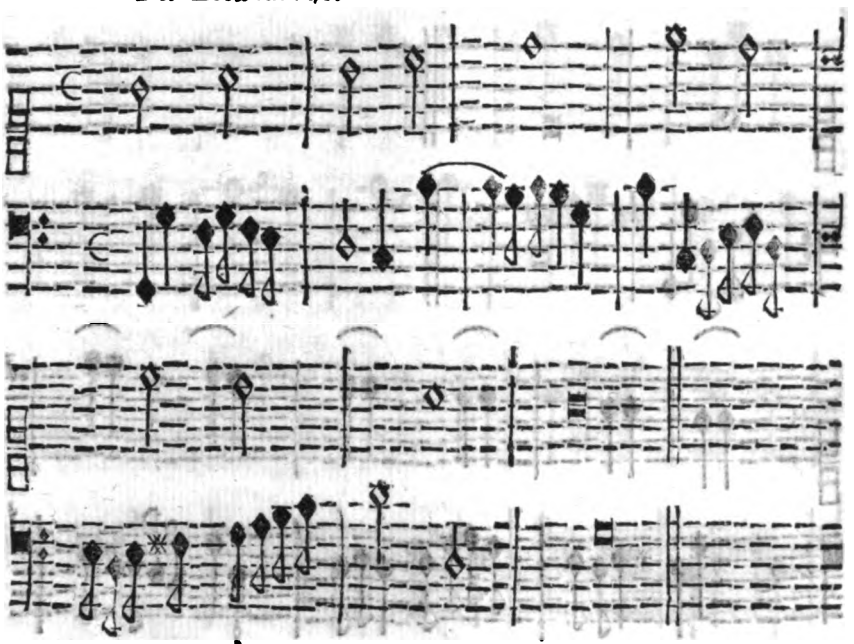


Todas las Lecciones tienen su Bajo para que el nuevo Cantor se habitúe á cantar con otro, pues esto es cosa muy importante; y se dá principio á ellas por el Tiempo de Compasillo, que consta de cuatro partes en todo iguales, por ser así mas fácil para todo Músico. Tambien se ponen algunos Duos, para que mas y mas se habilite el Discípulo.

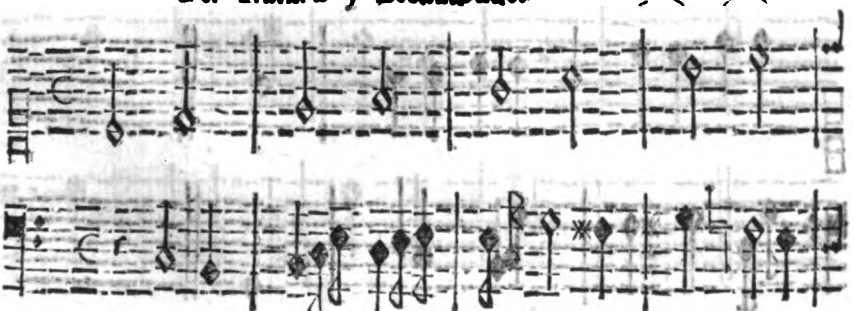
Por Natura.

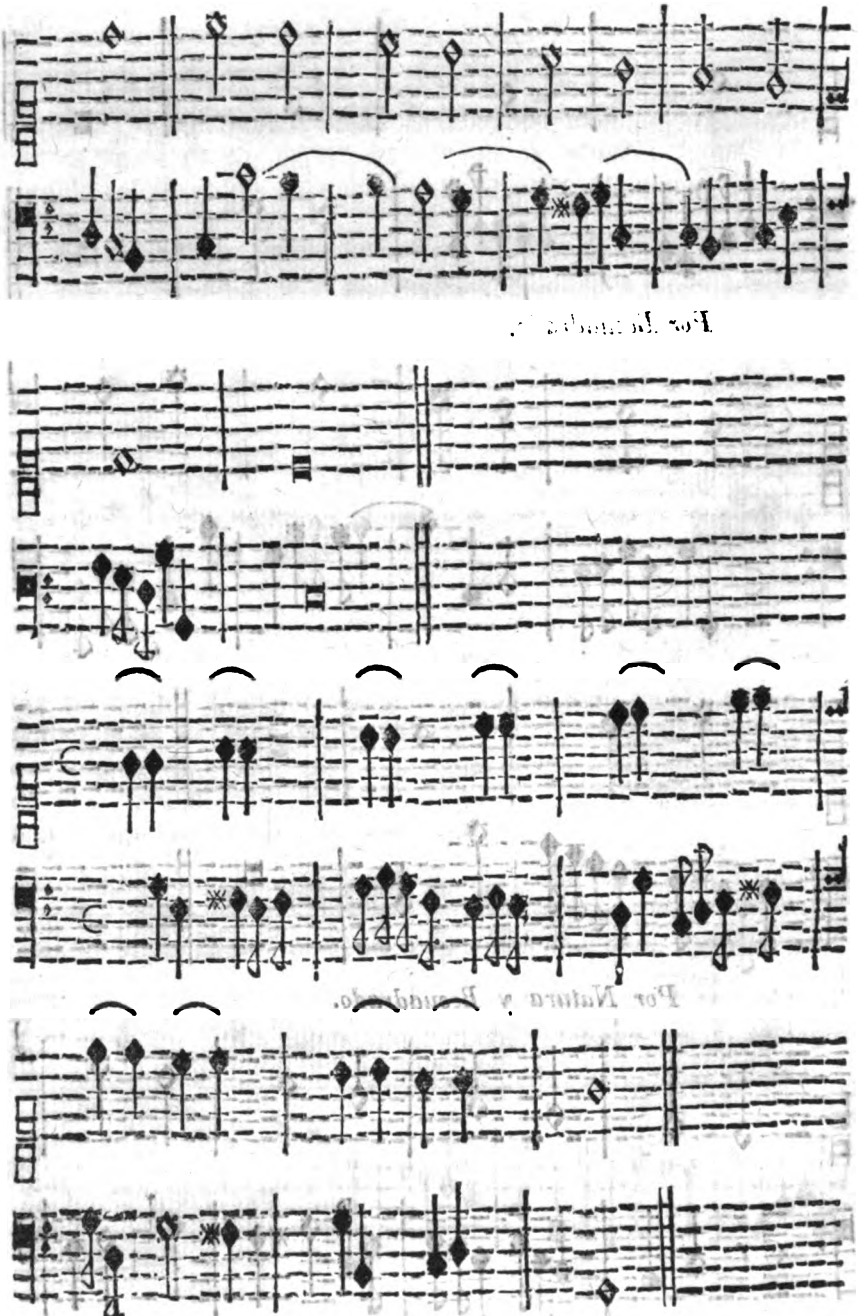


Por Becuadrado.

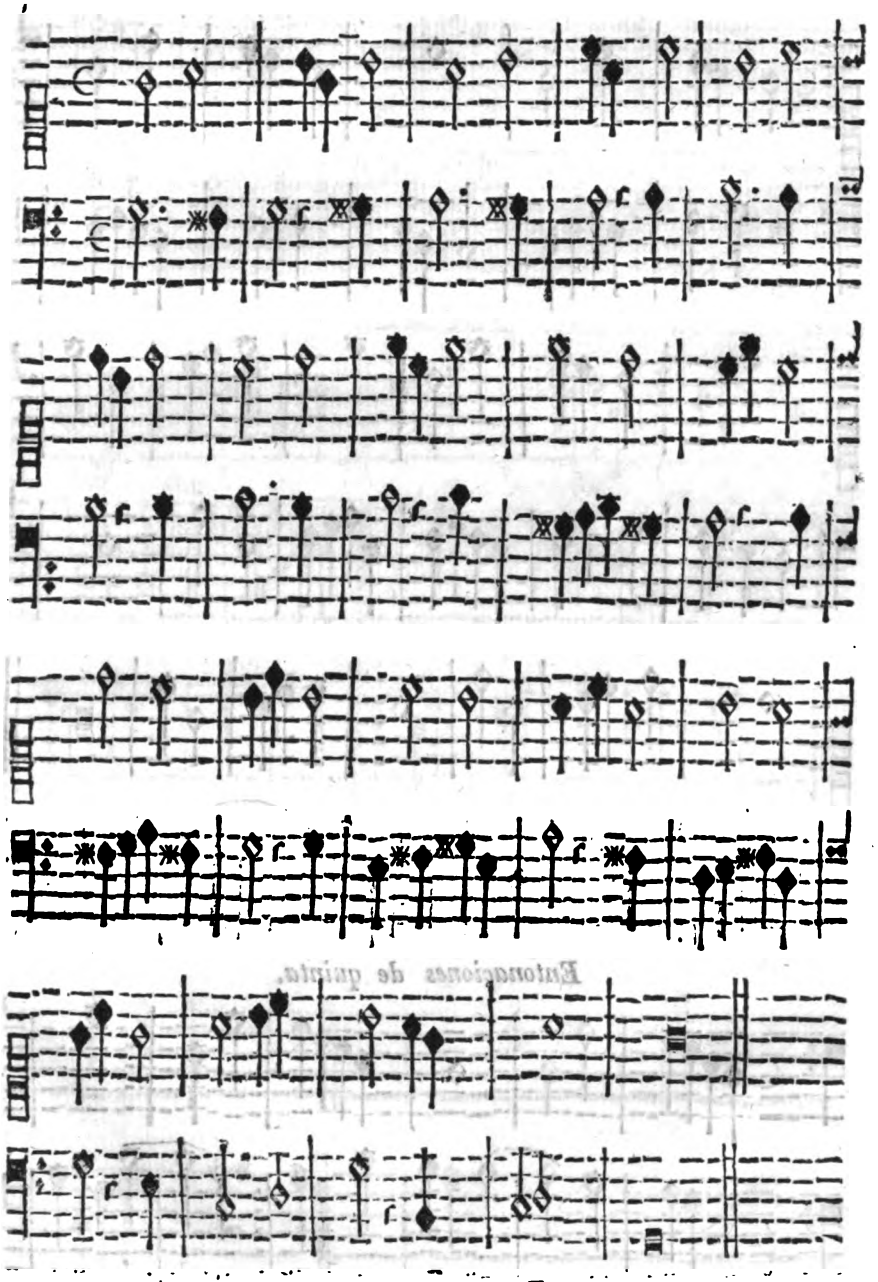


Por Natura y Becuadrado.

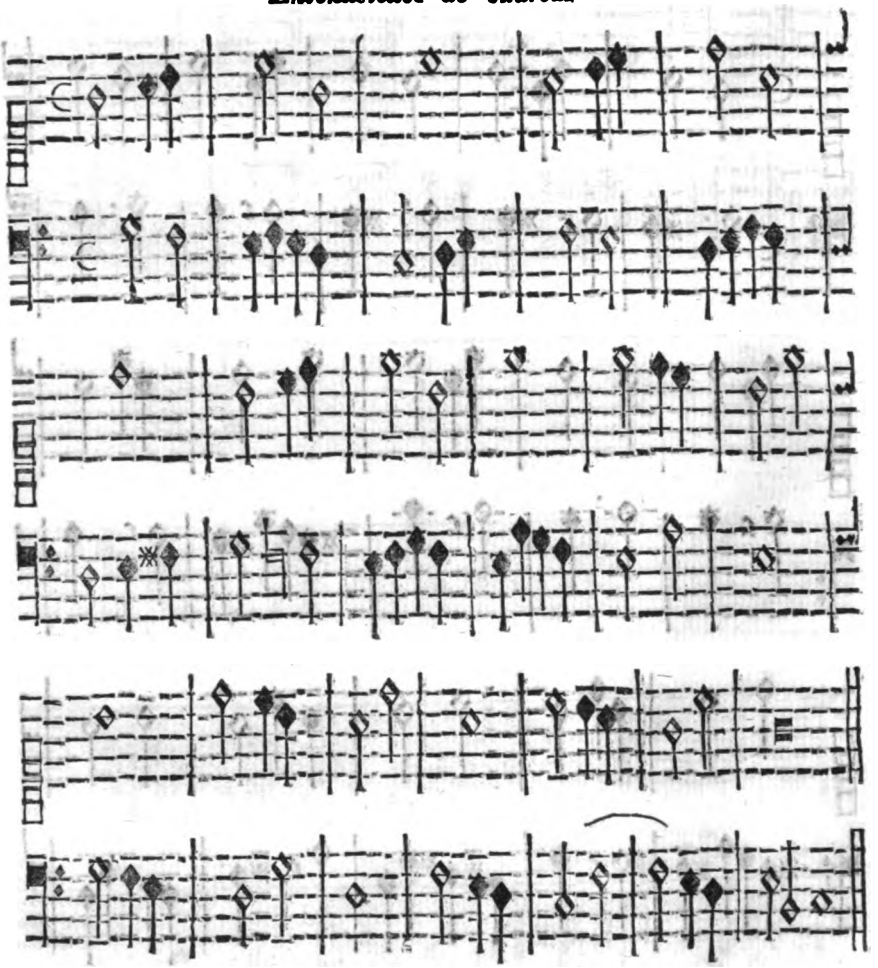




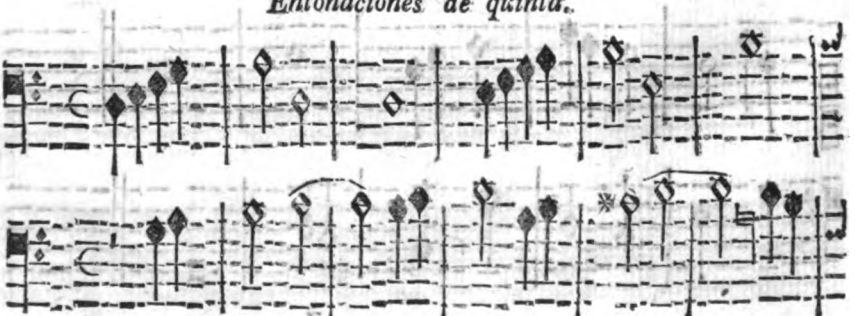
Entonaciones de tercera.

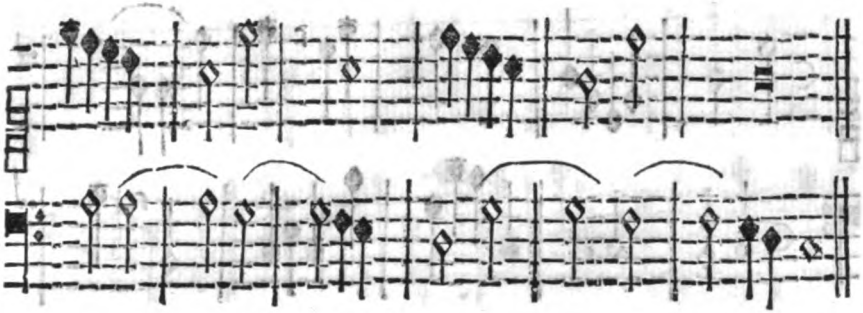


Entonaciones de cuarta.

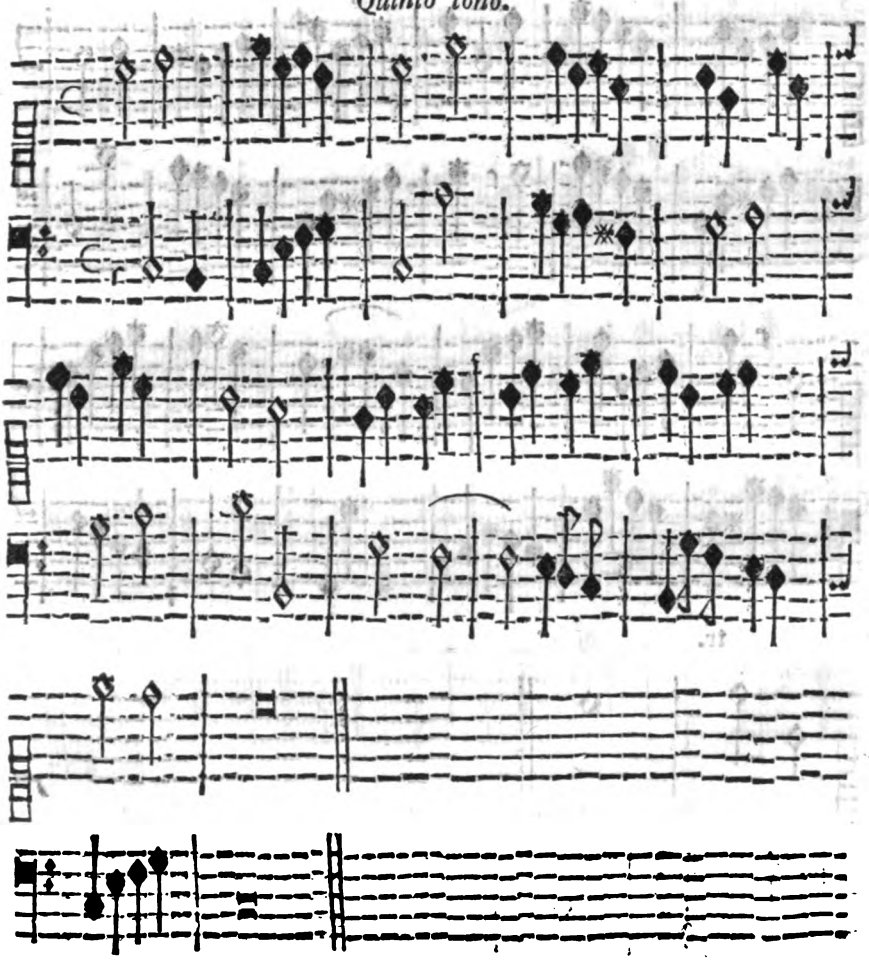


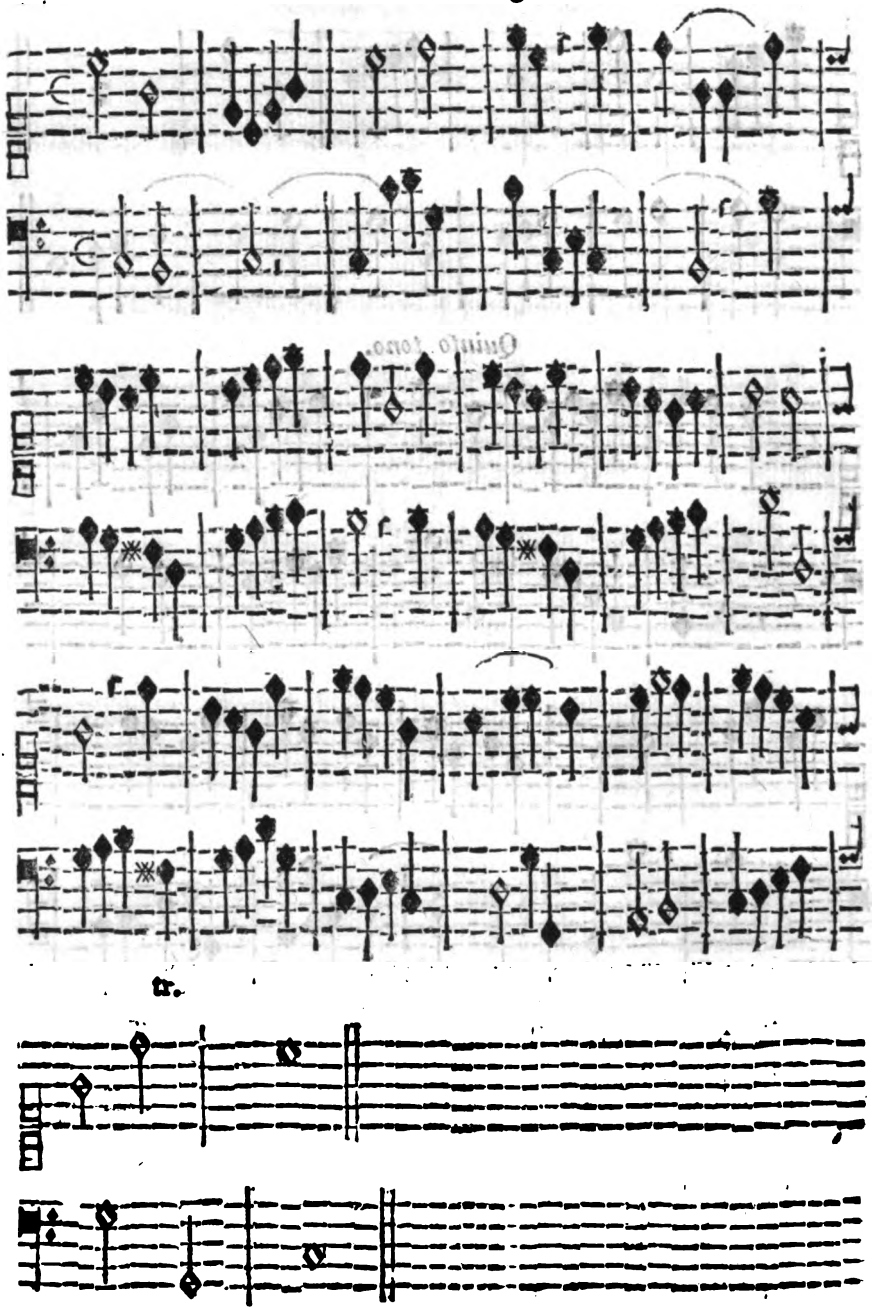
Entonaciones de quinta.

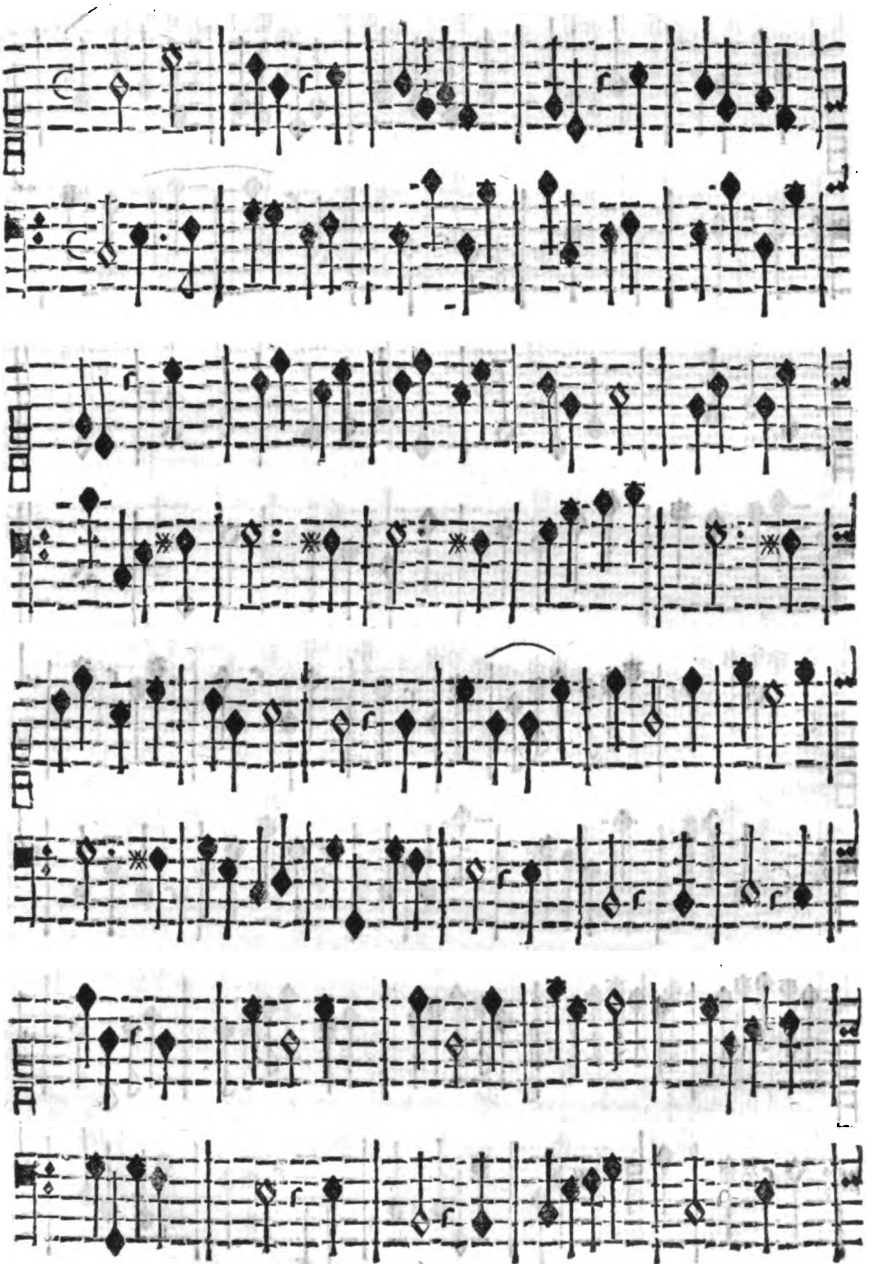


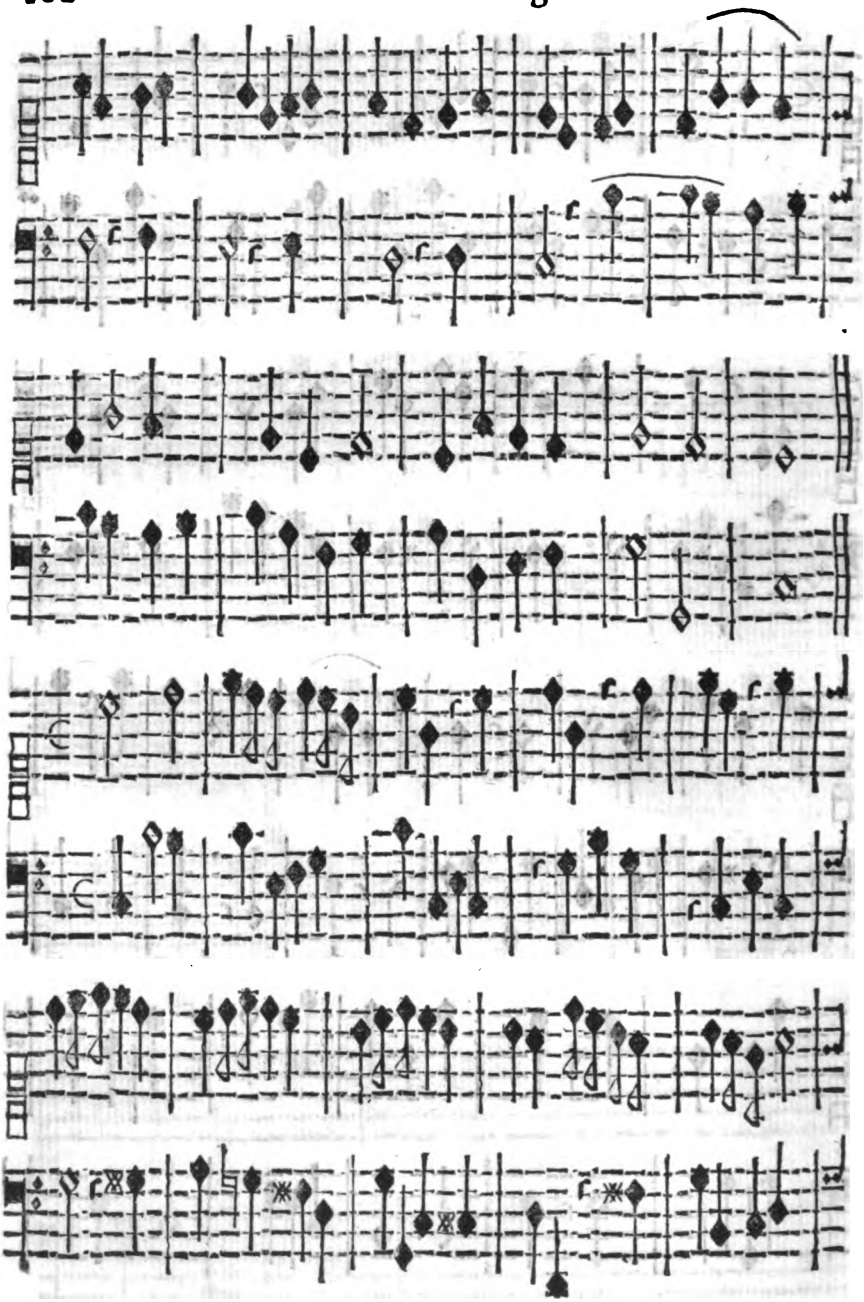


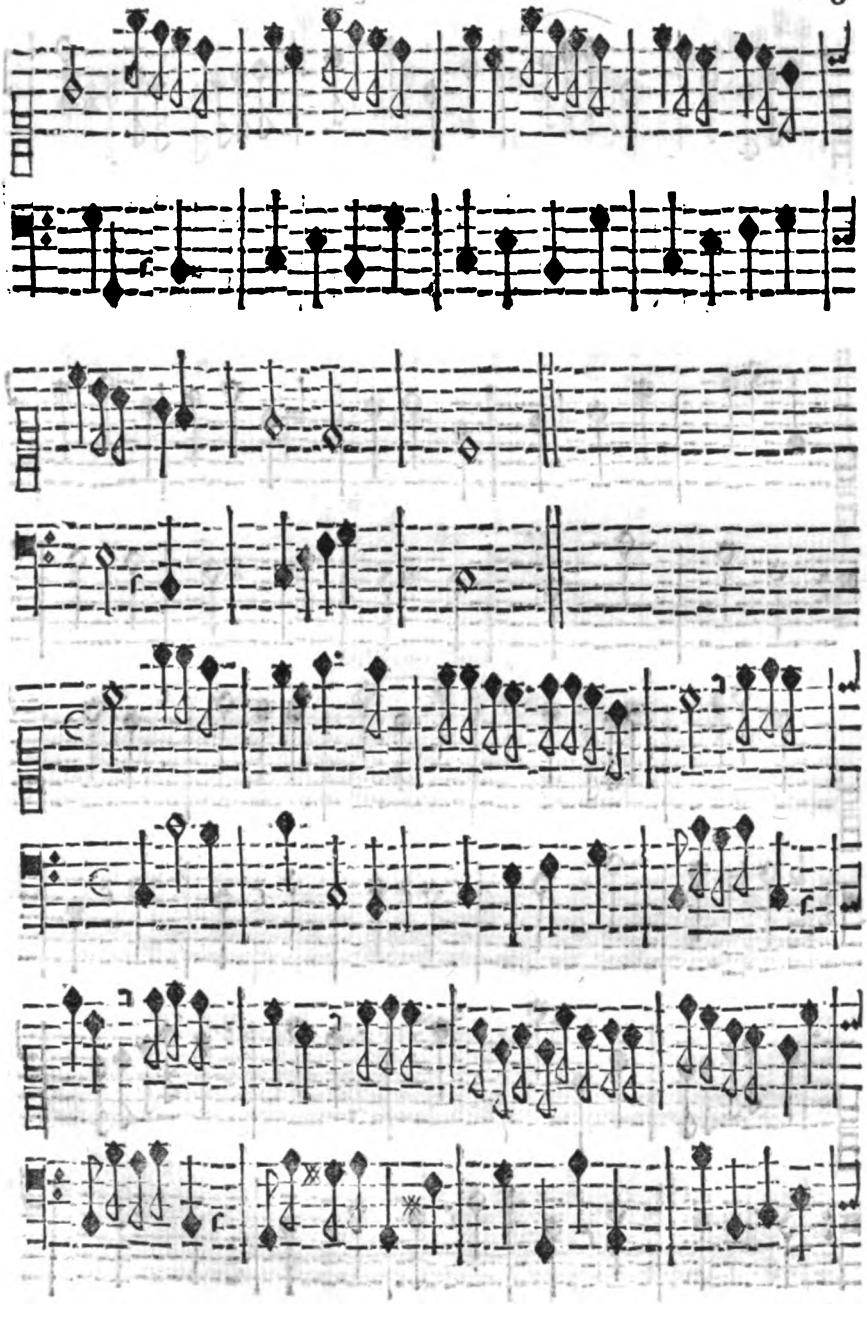
Quinto tono.

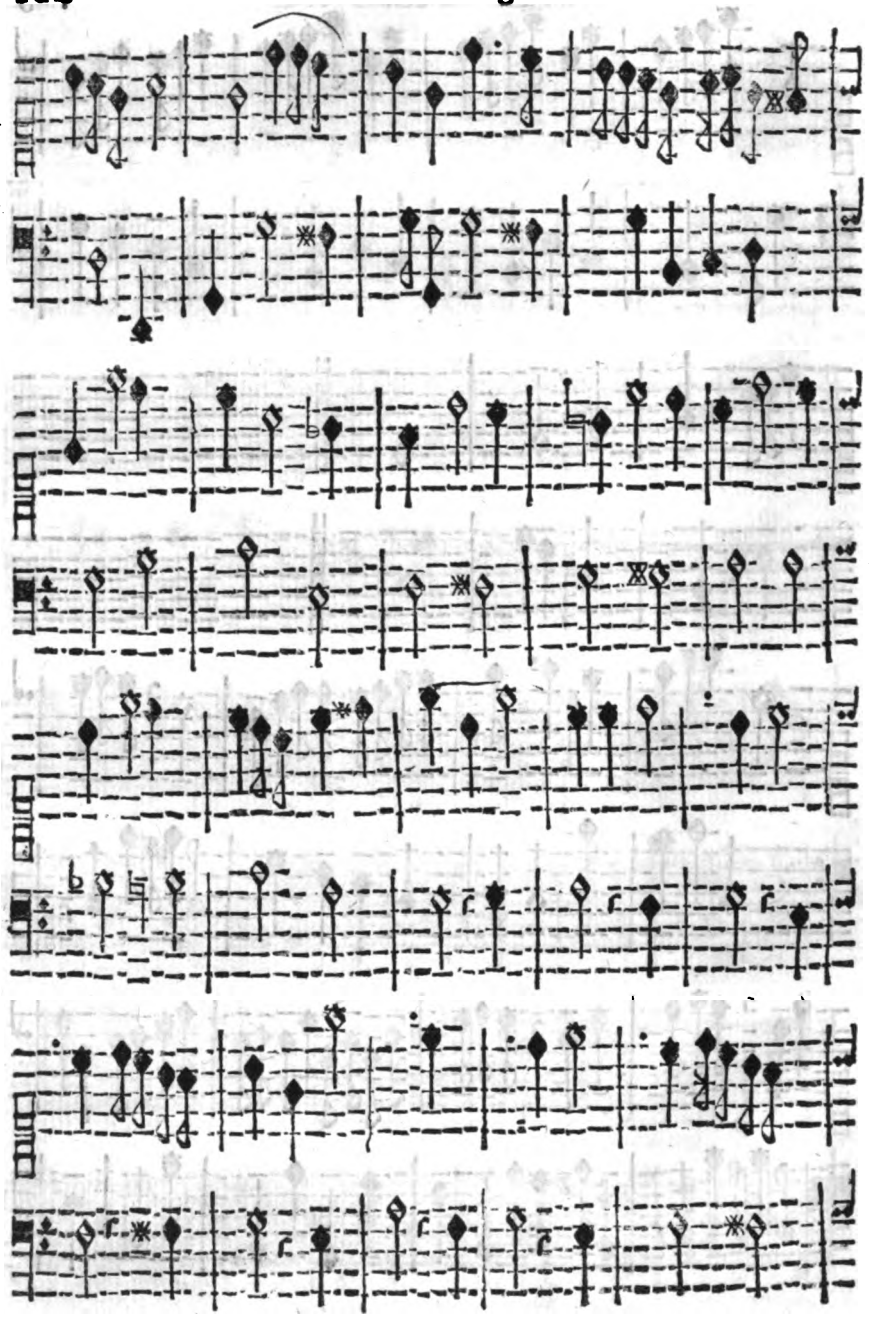


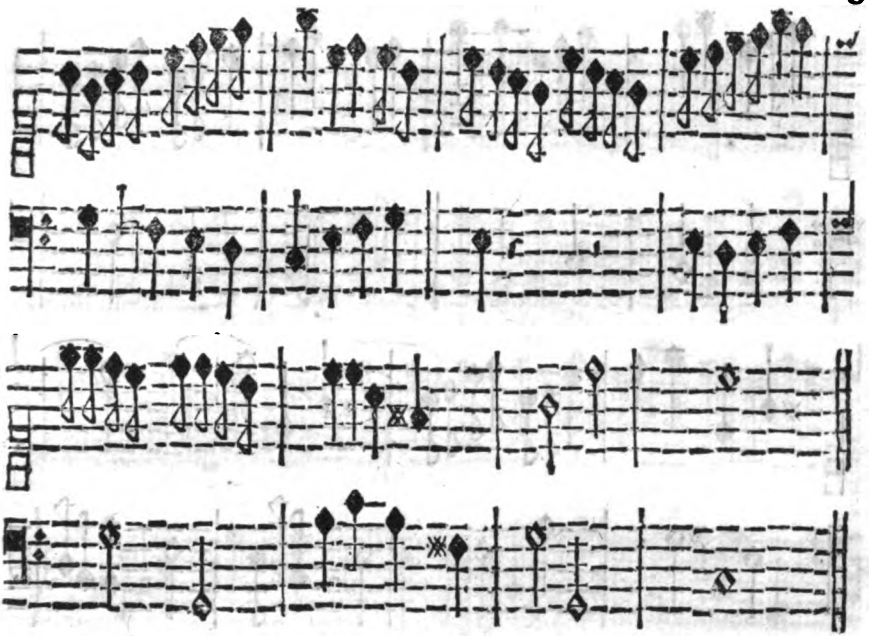




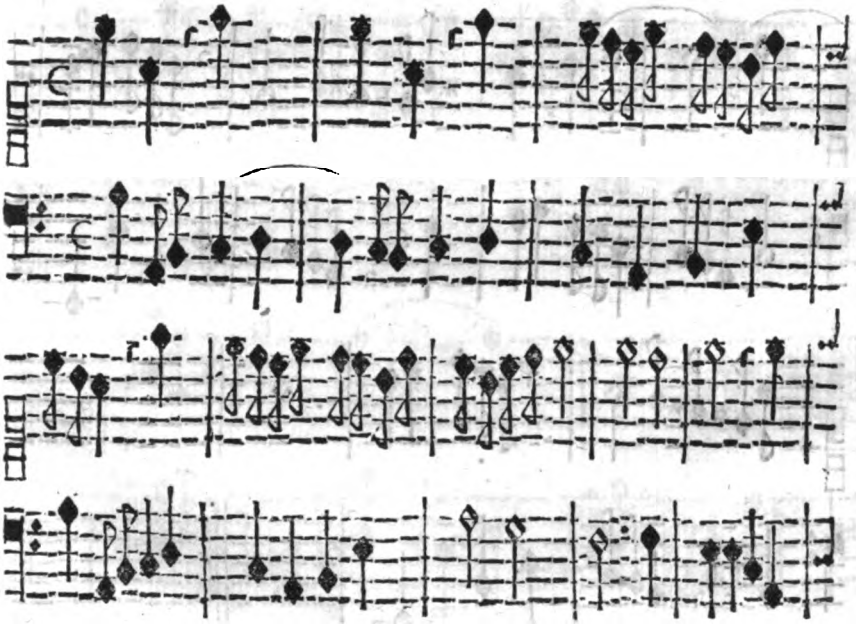


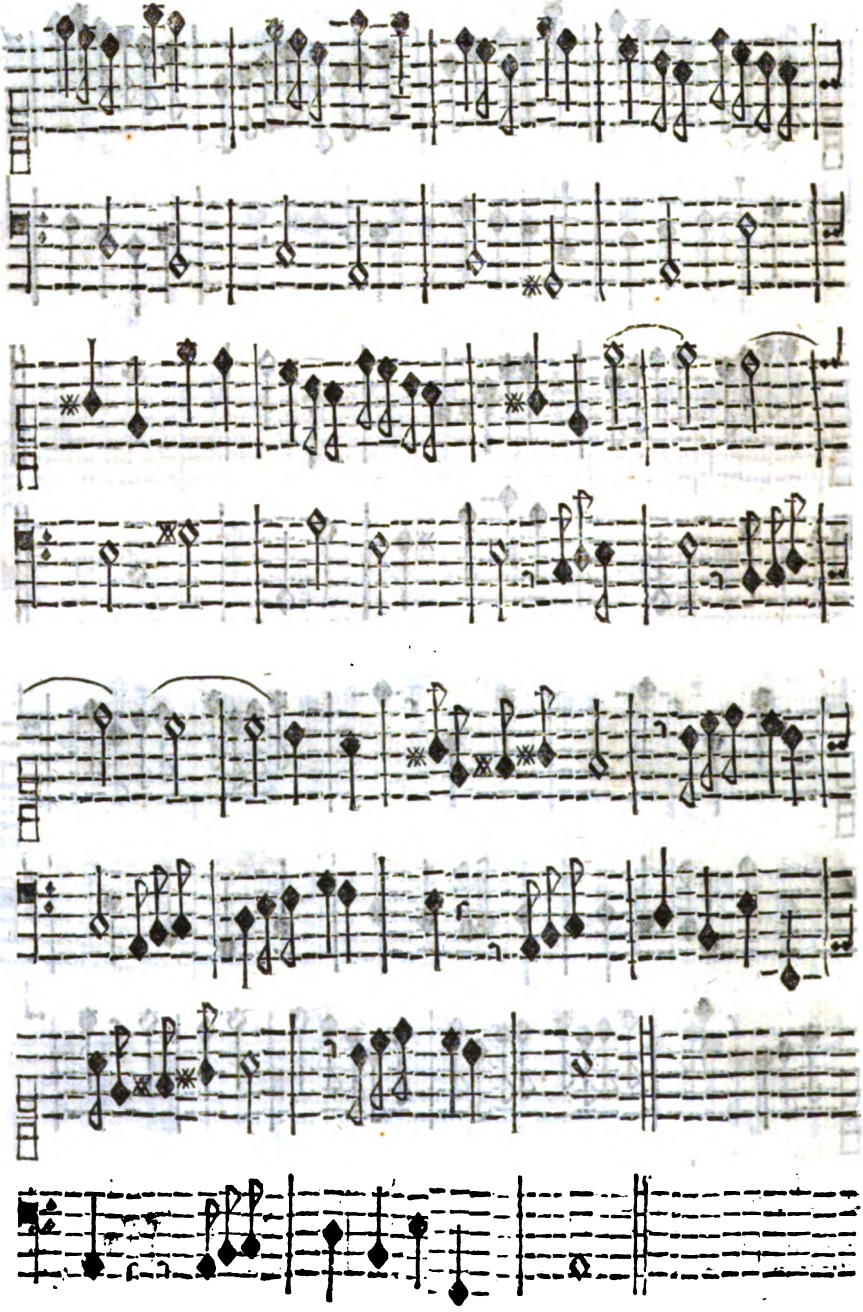


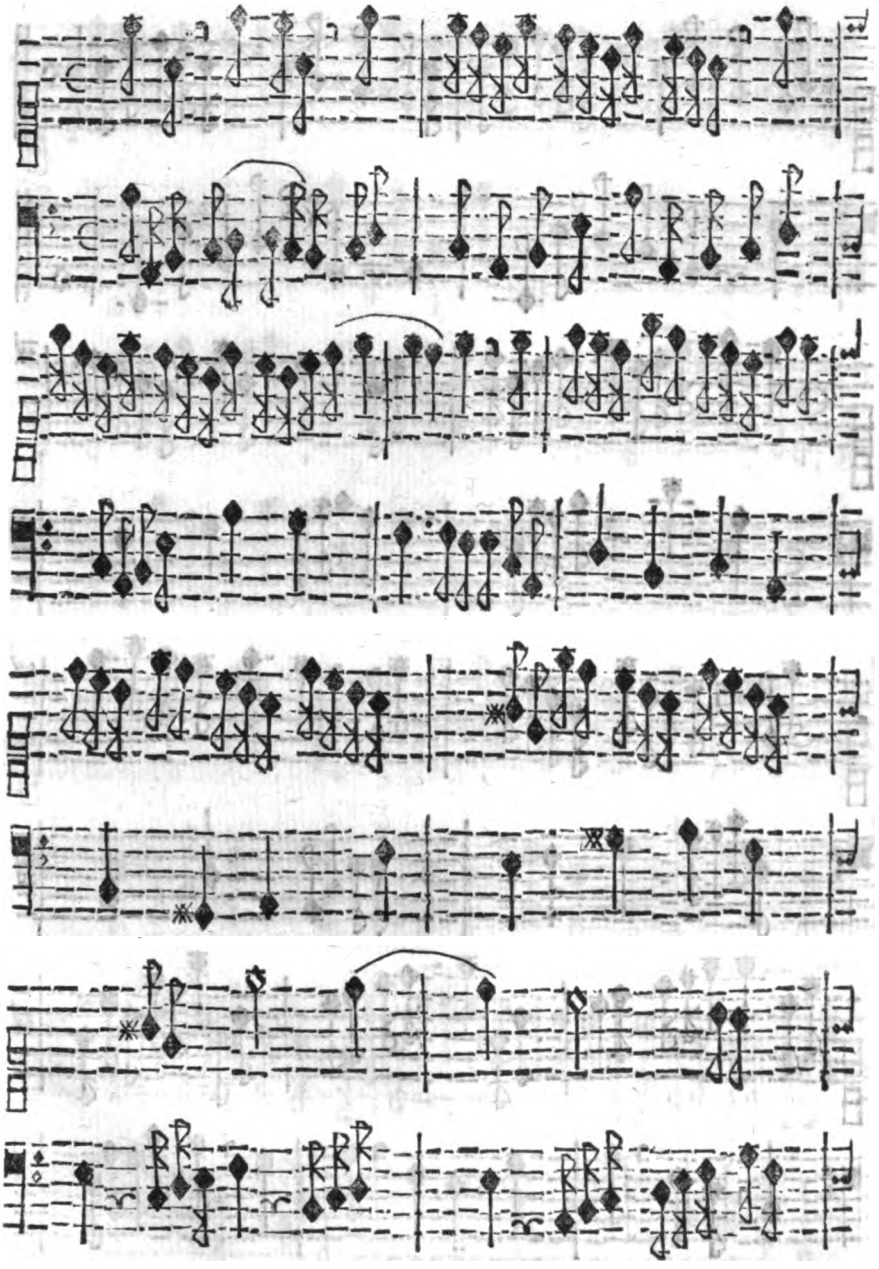


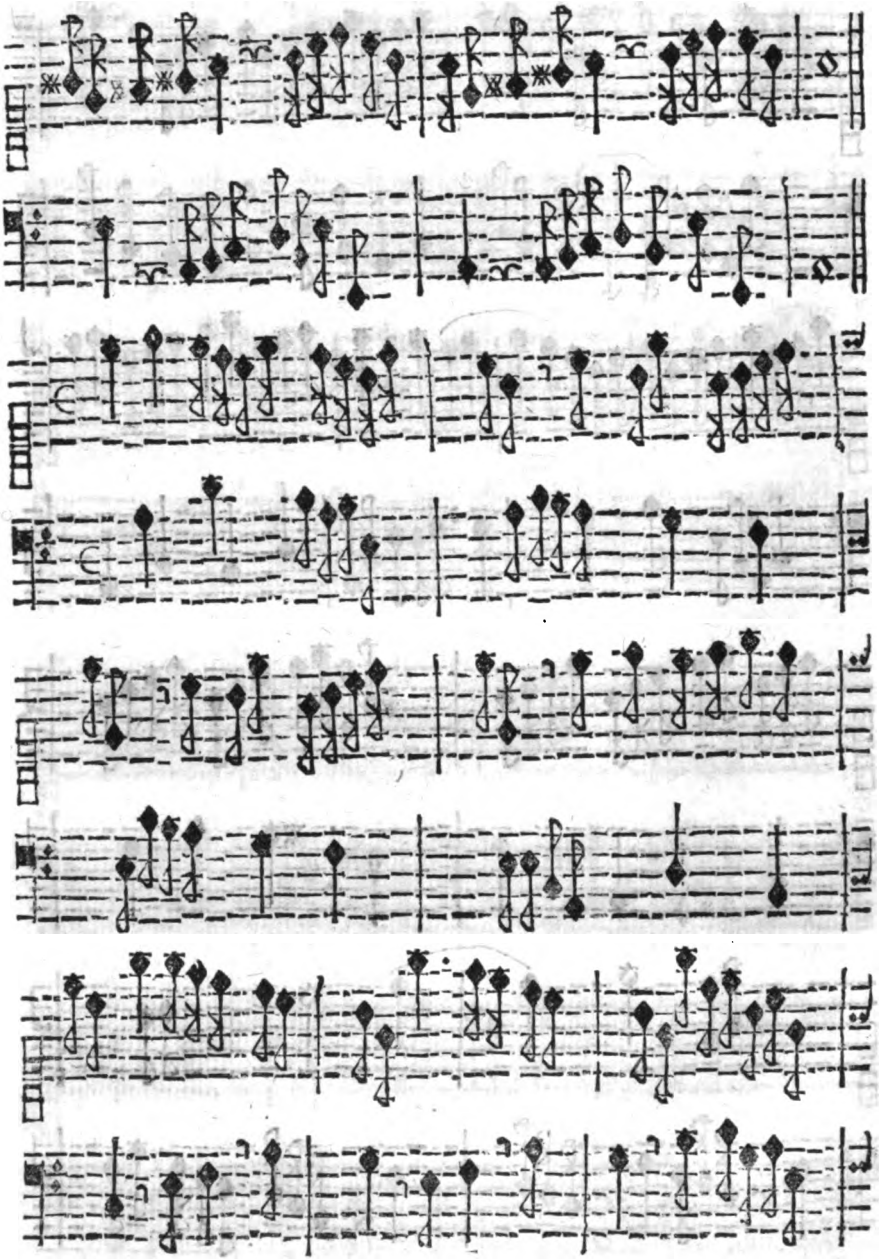


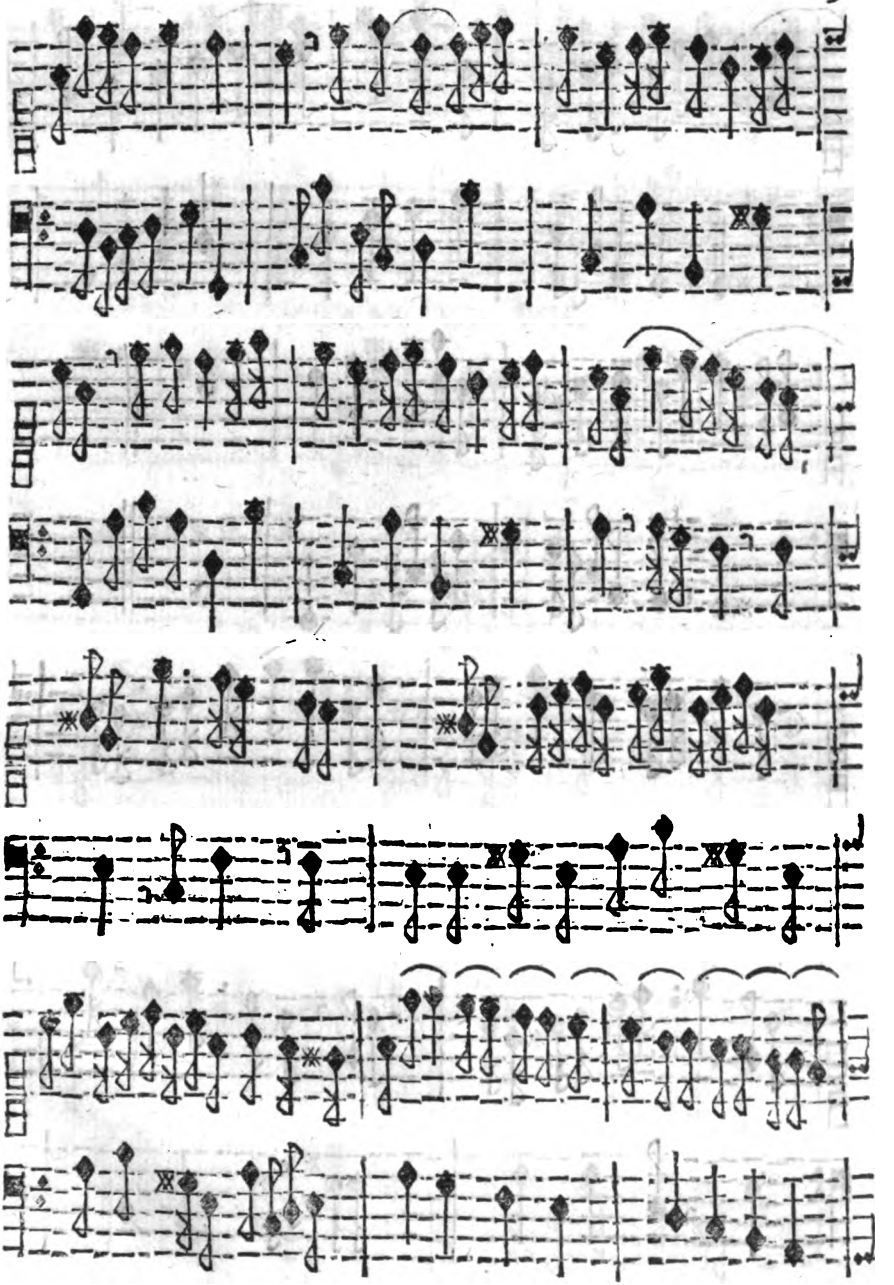
Séptimo Tono.

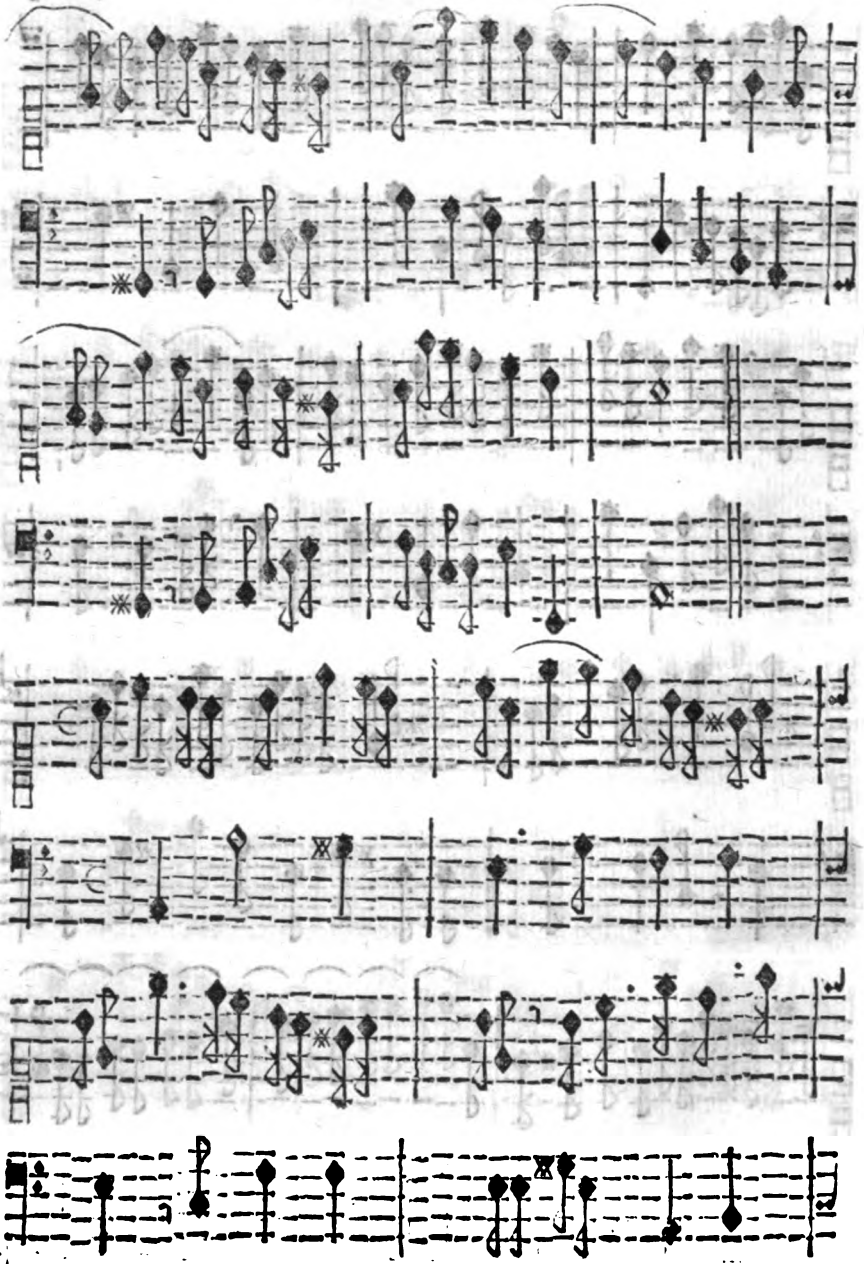


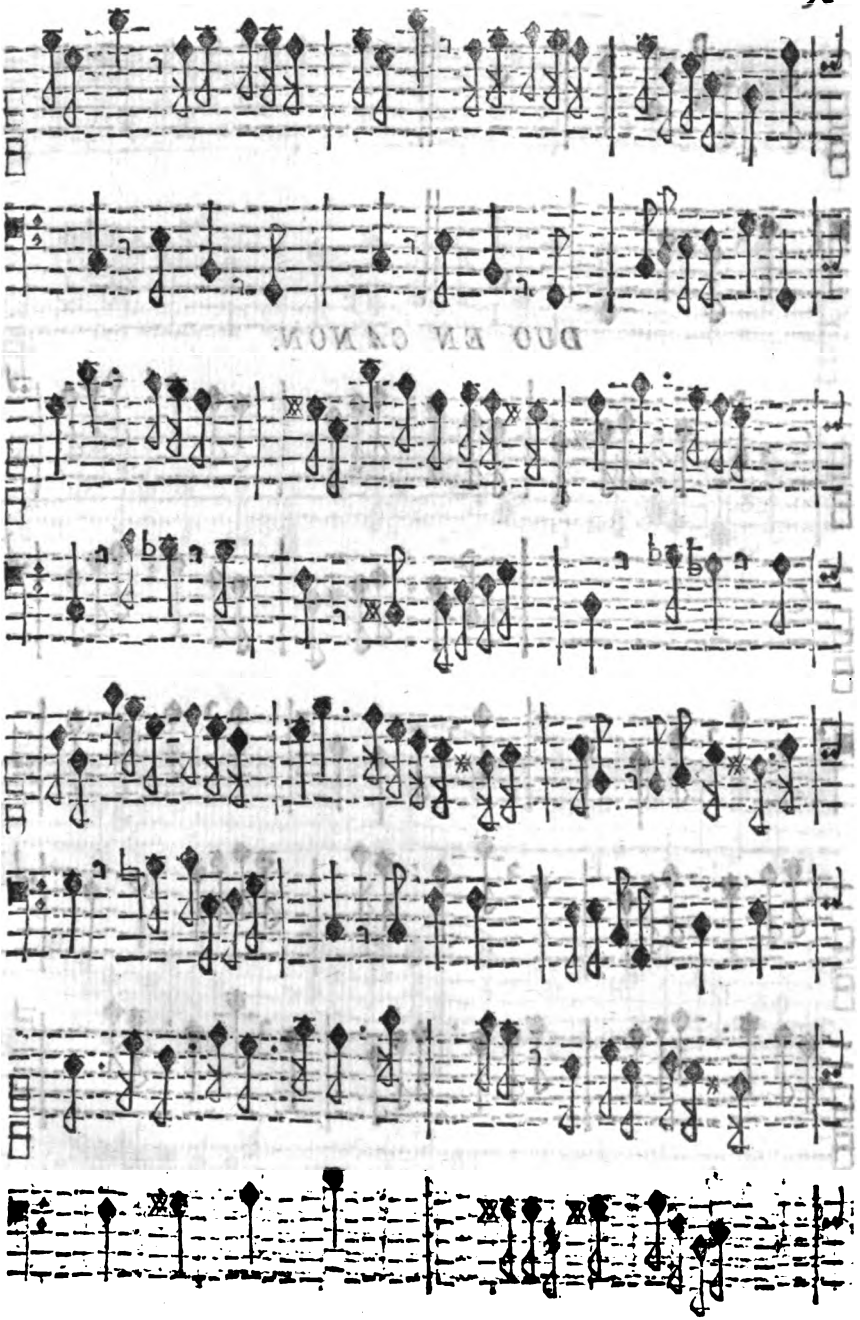


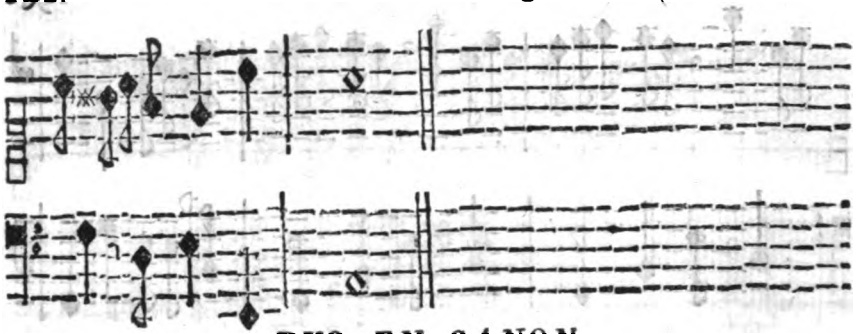




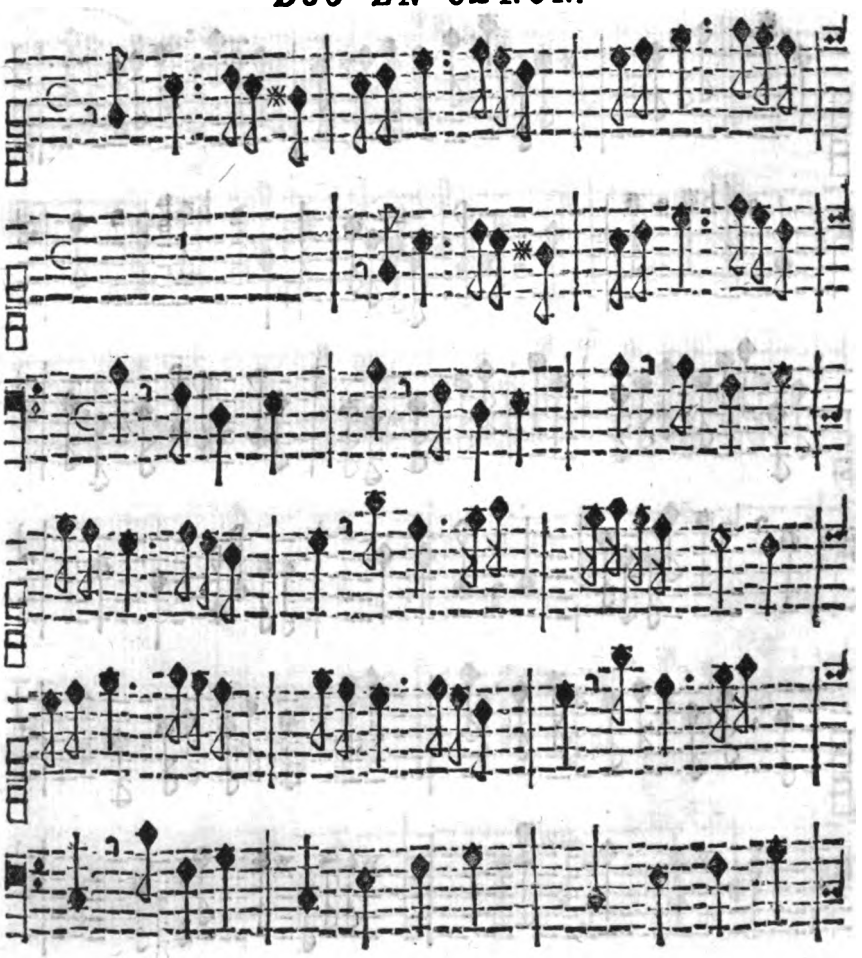


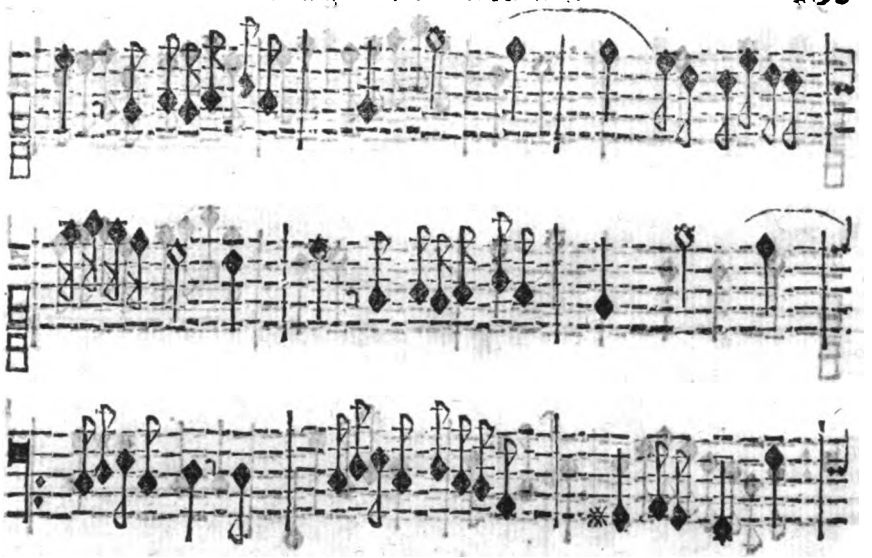


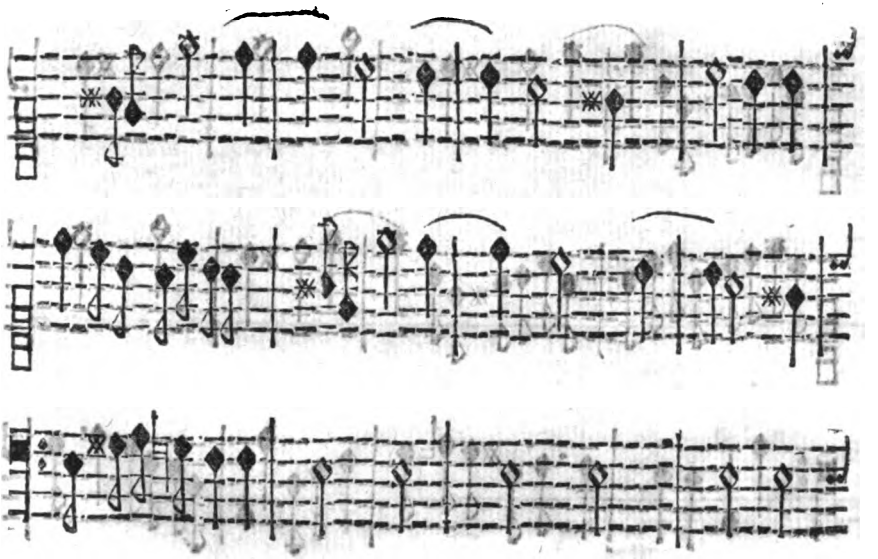


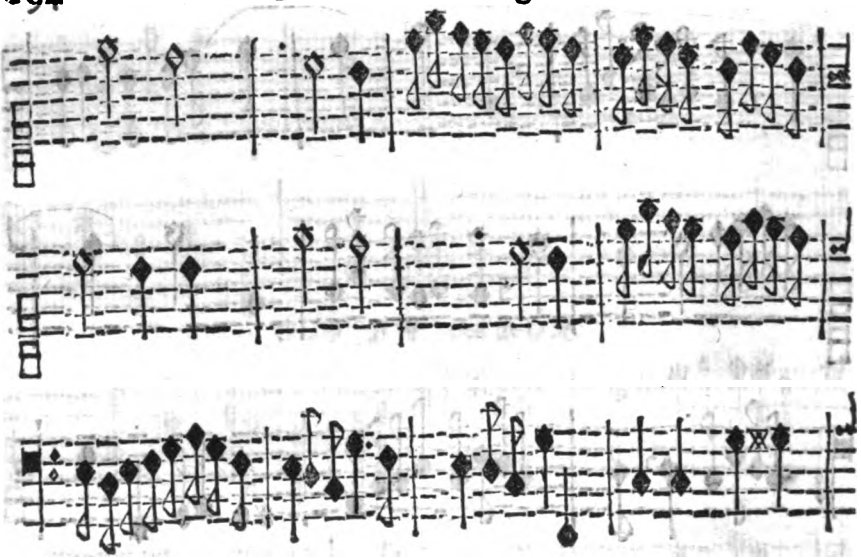


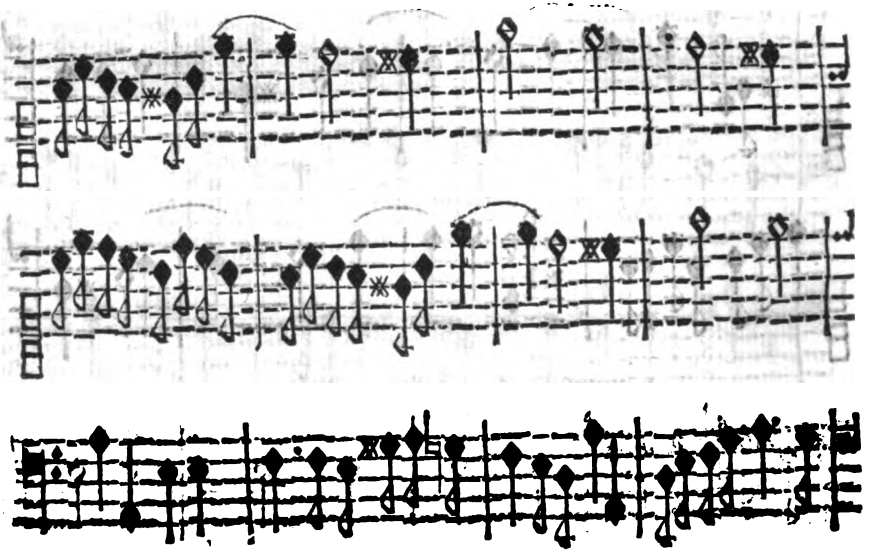
DUO EN CANON.

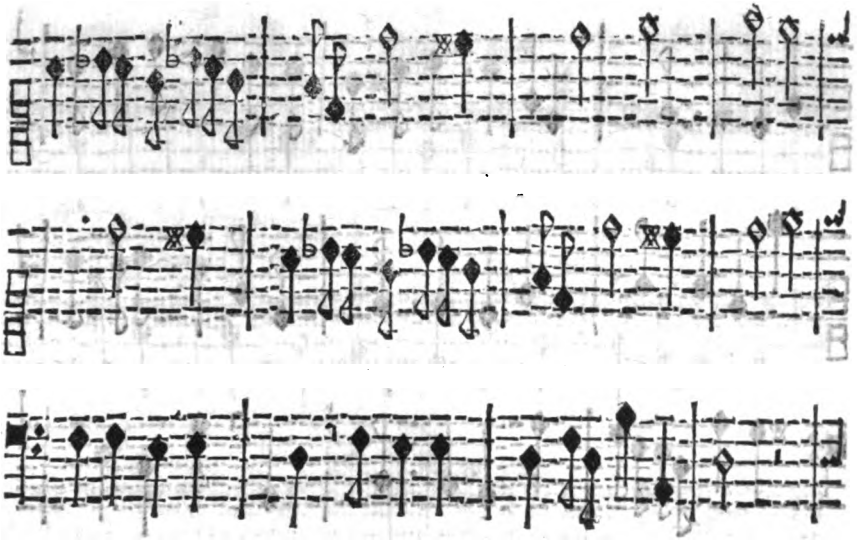


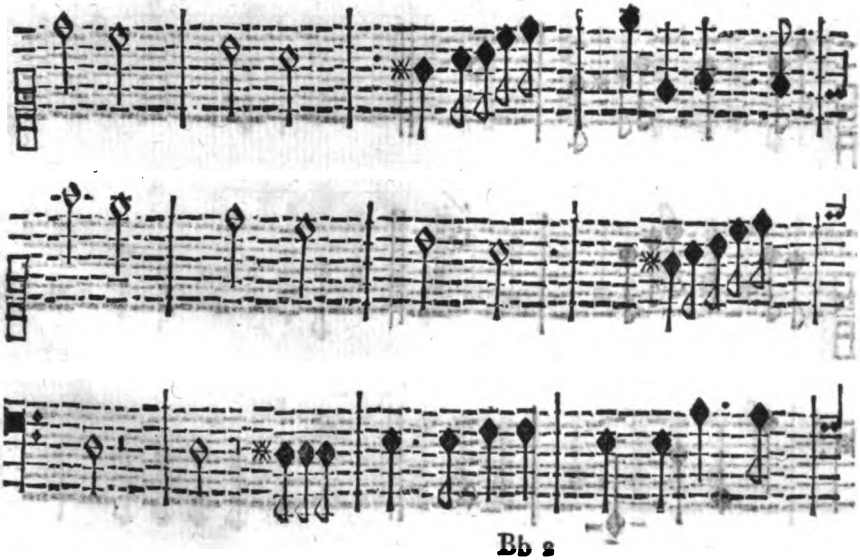


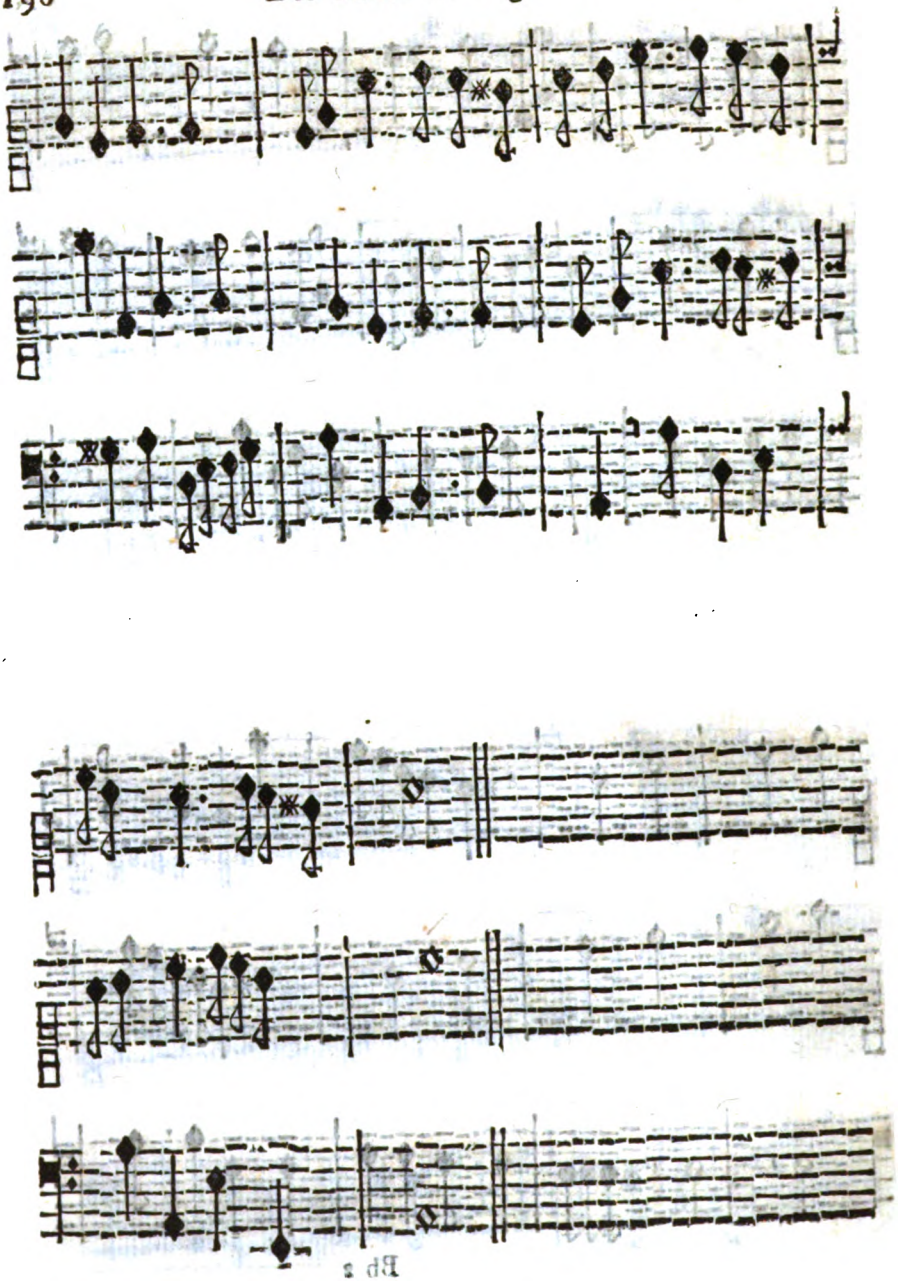




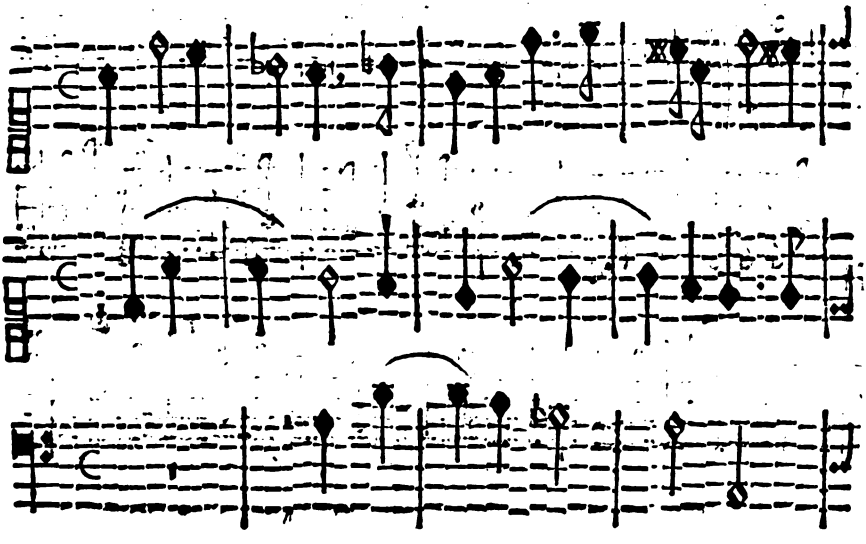


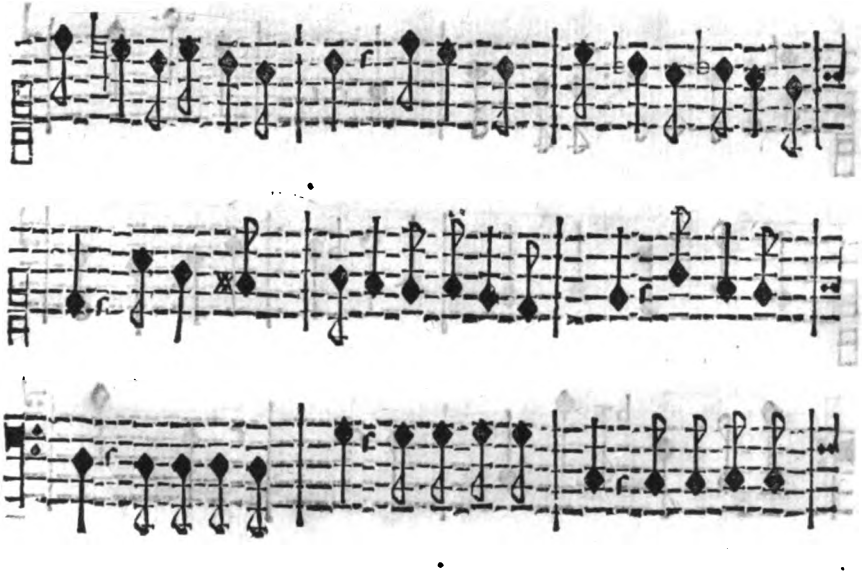


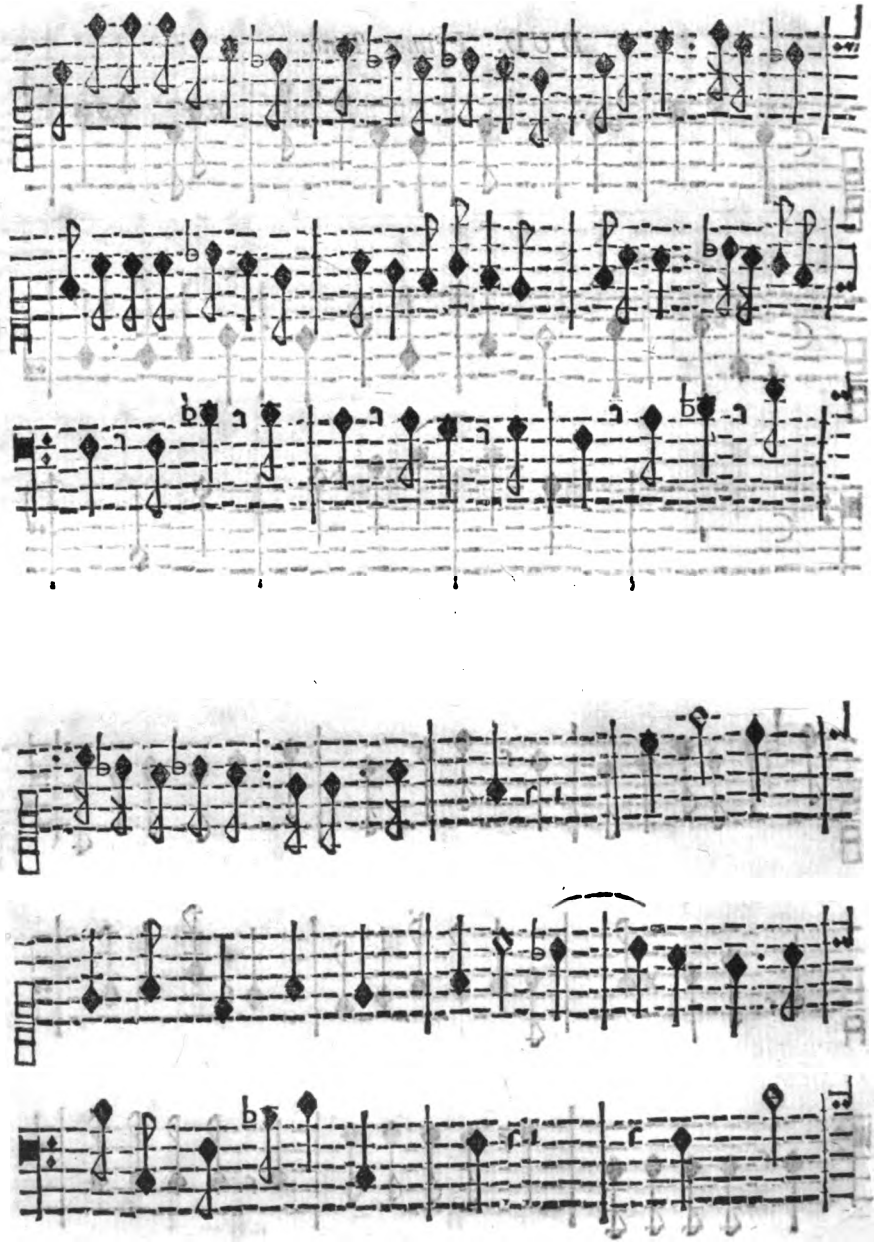


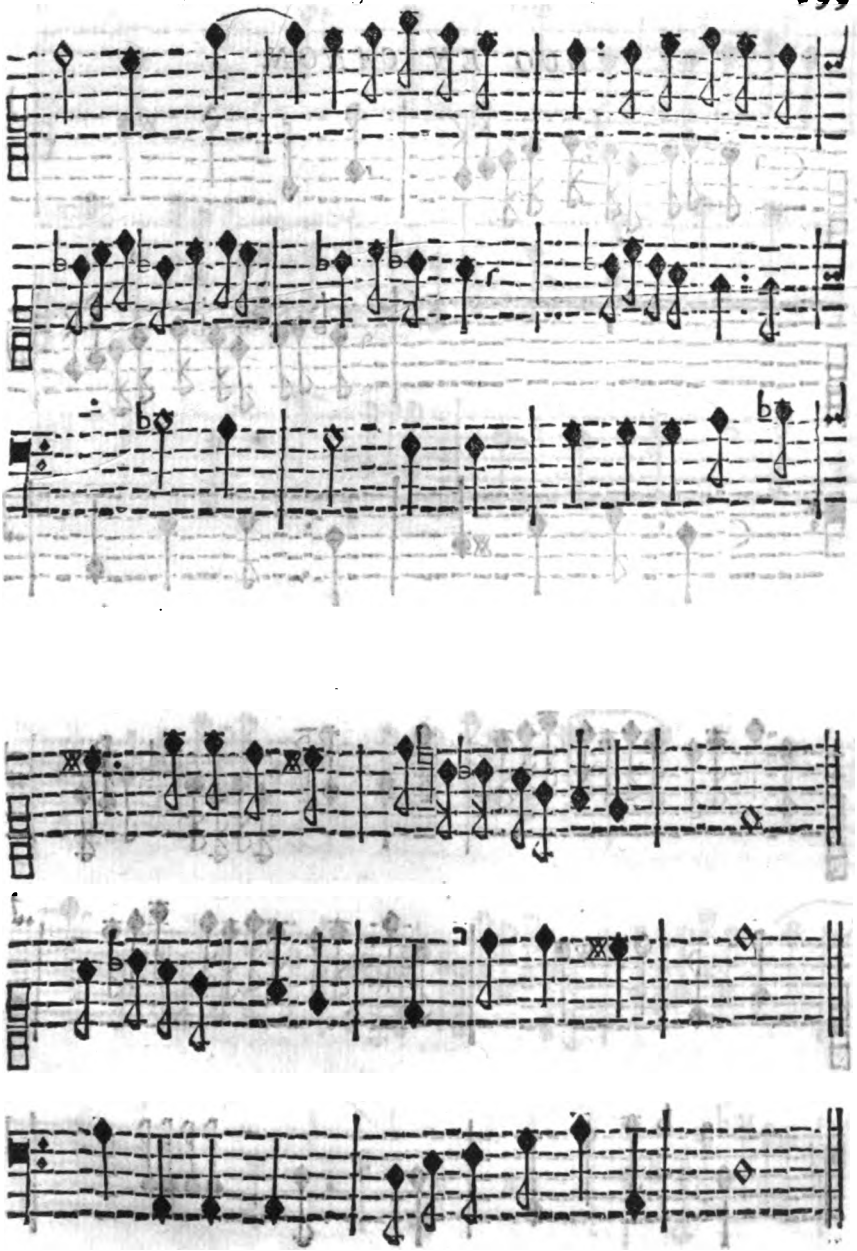


DUO. Primer Tono.

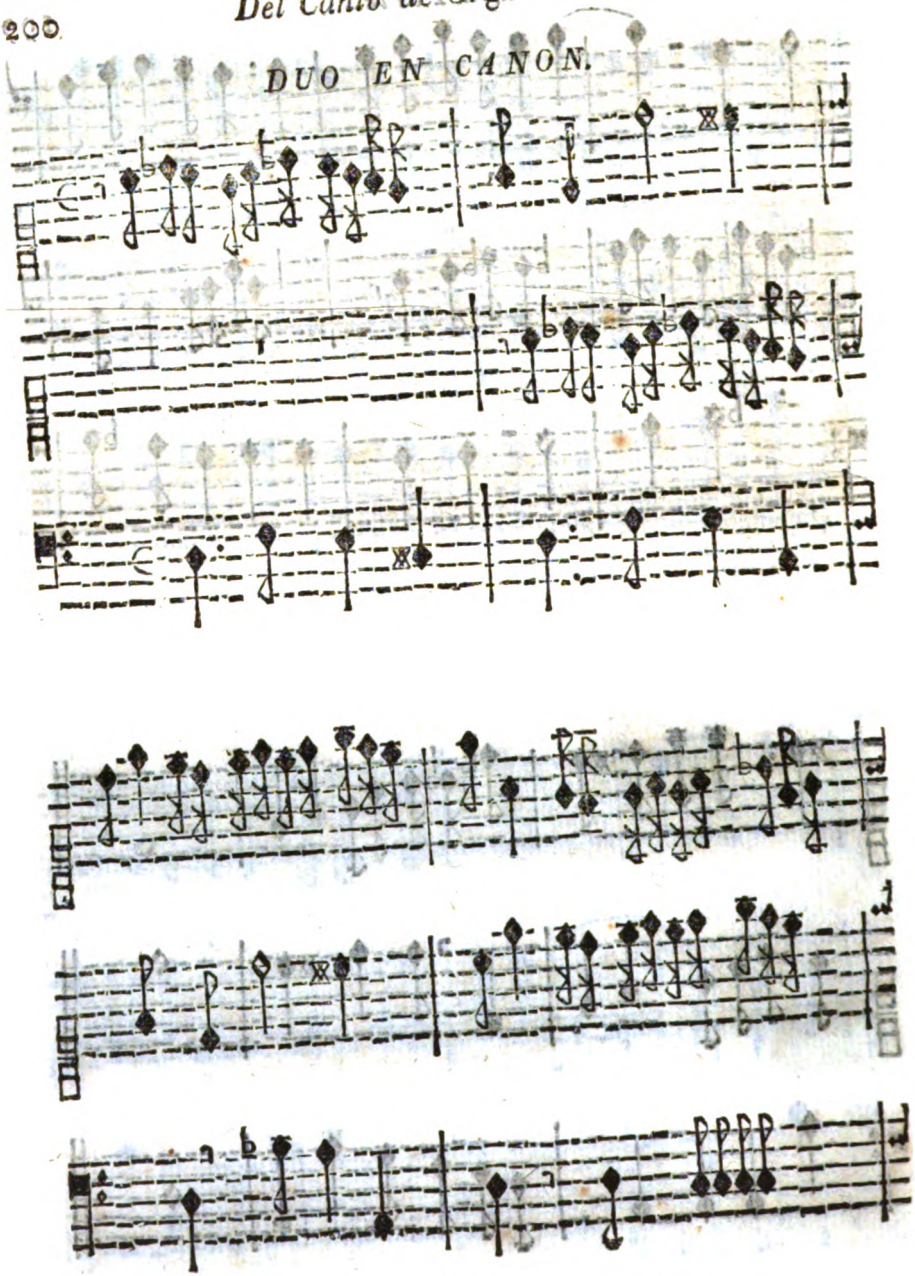


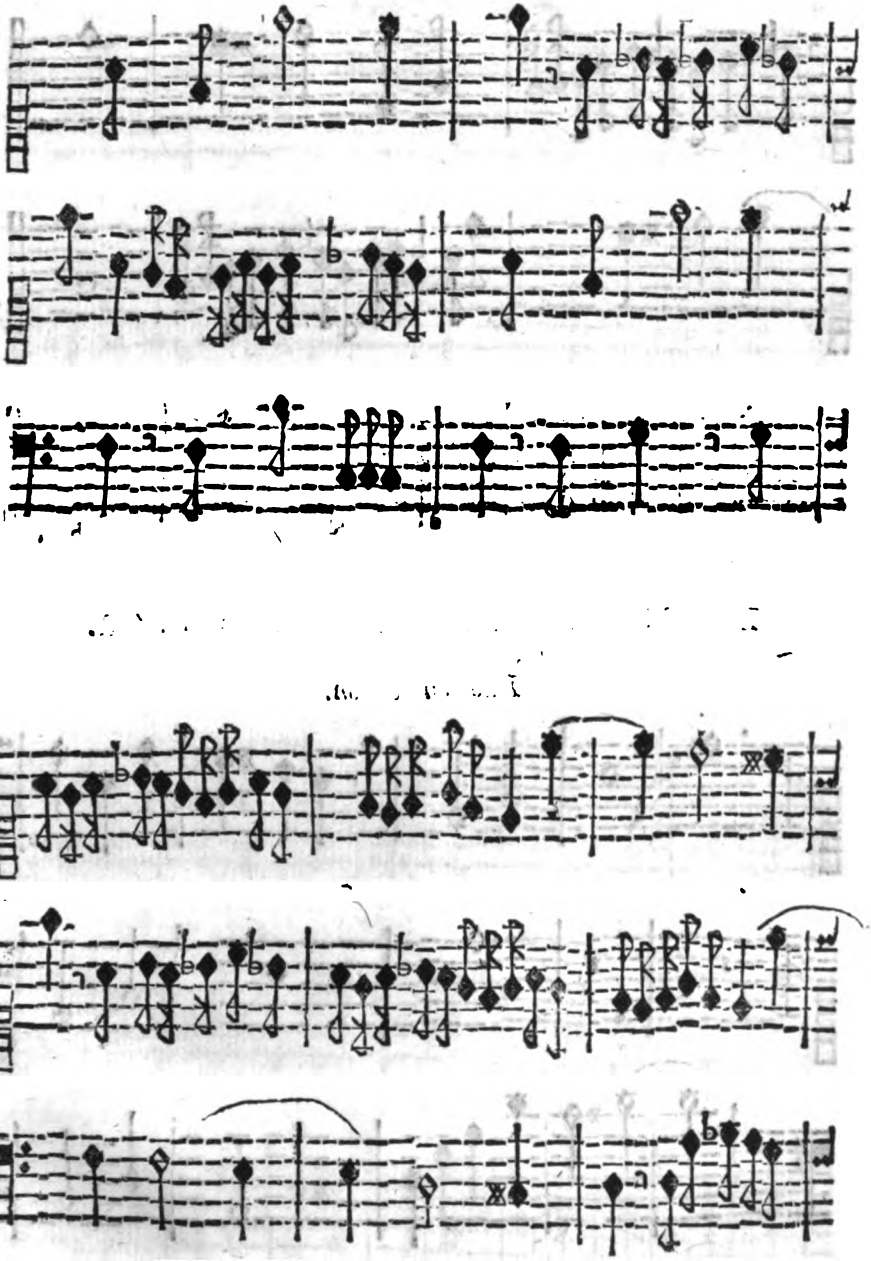


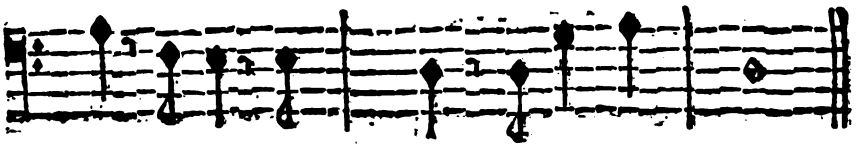




DUO EN CANON.

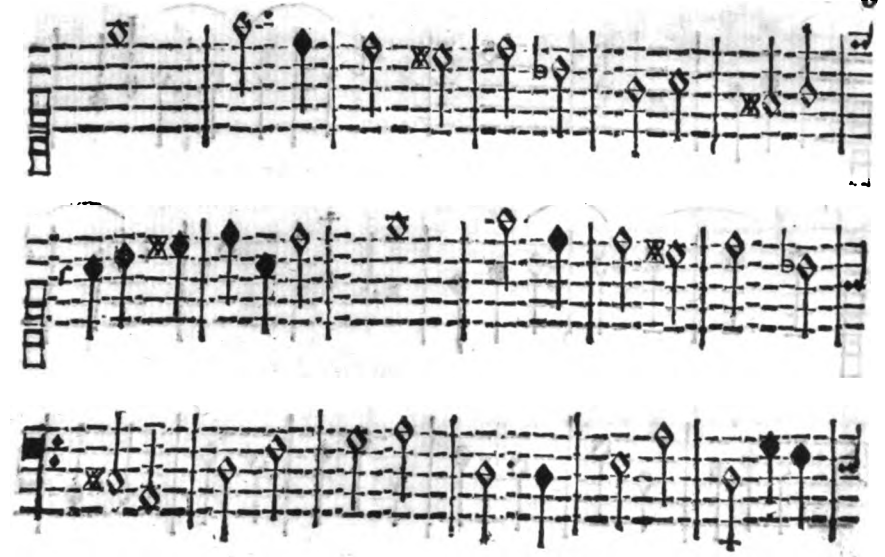


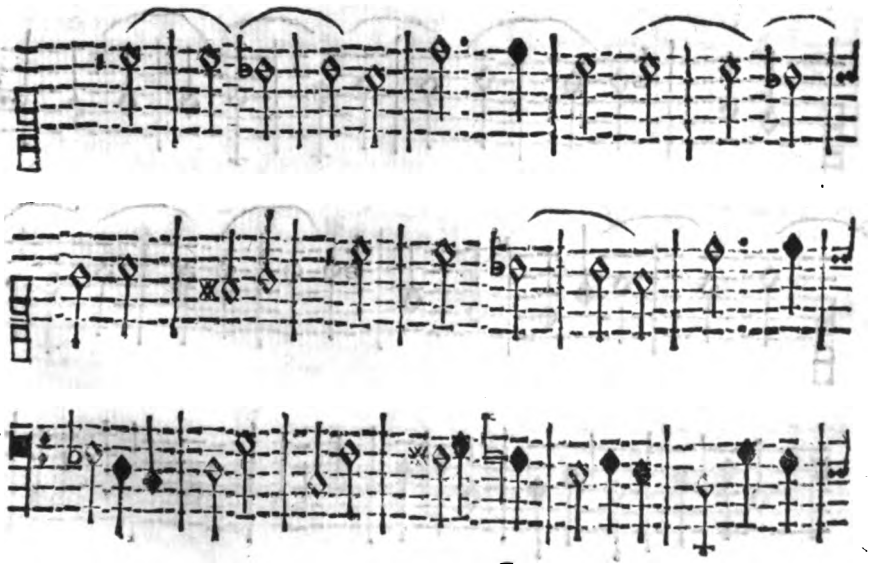


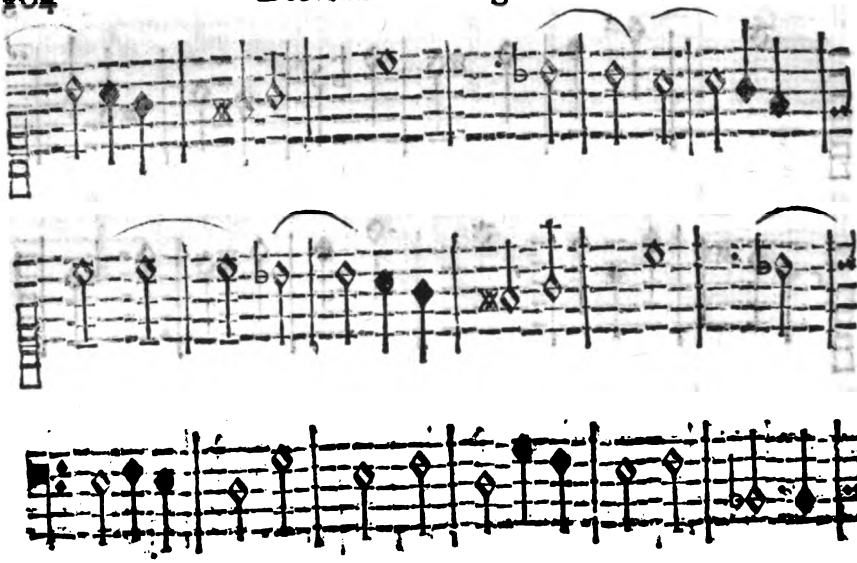


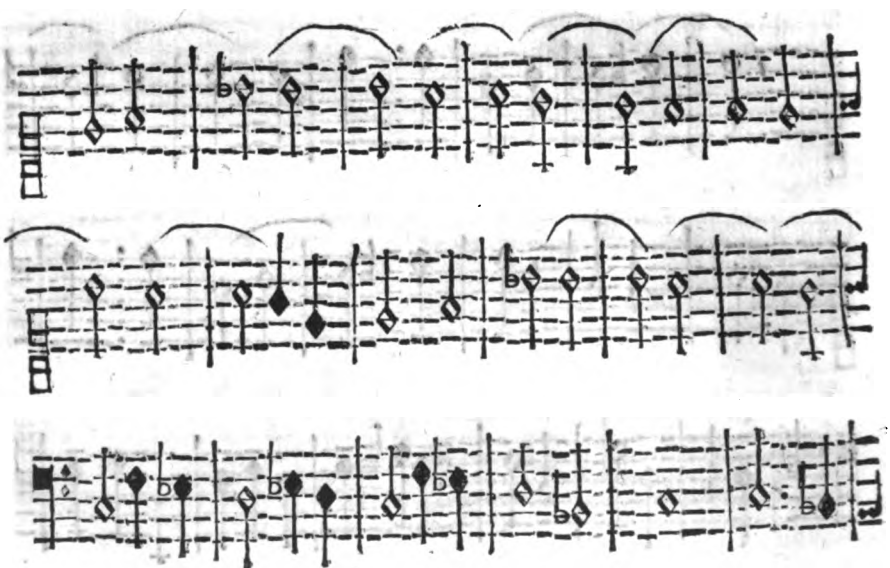
LECCIONES DE COMPÁS MAYOR.

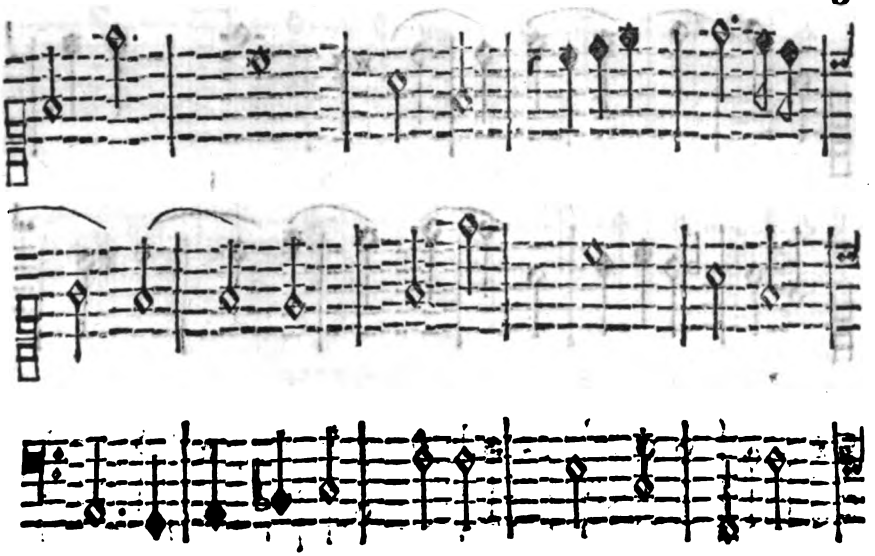
Due en canon.

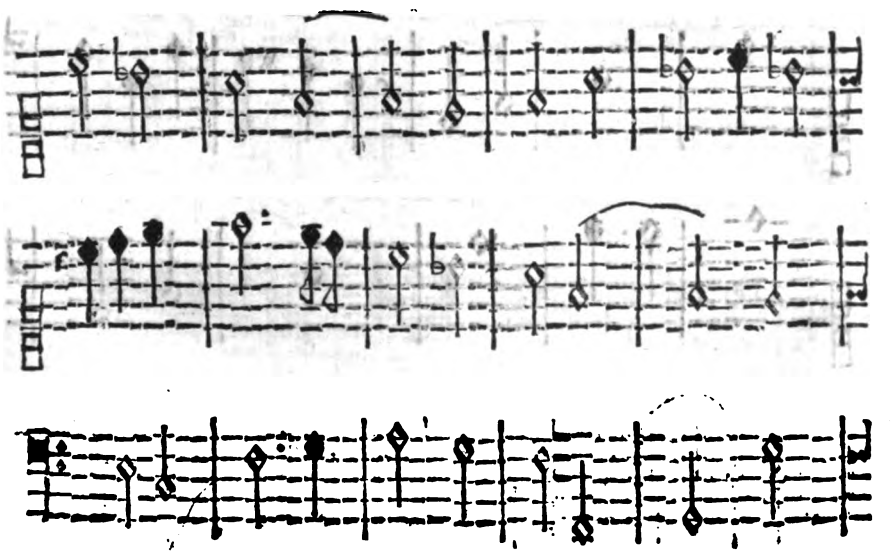


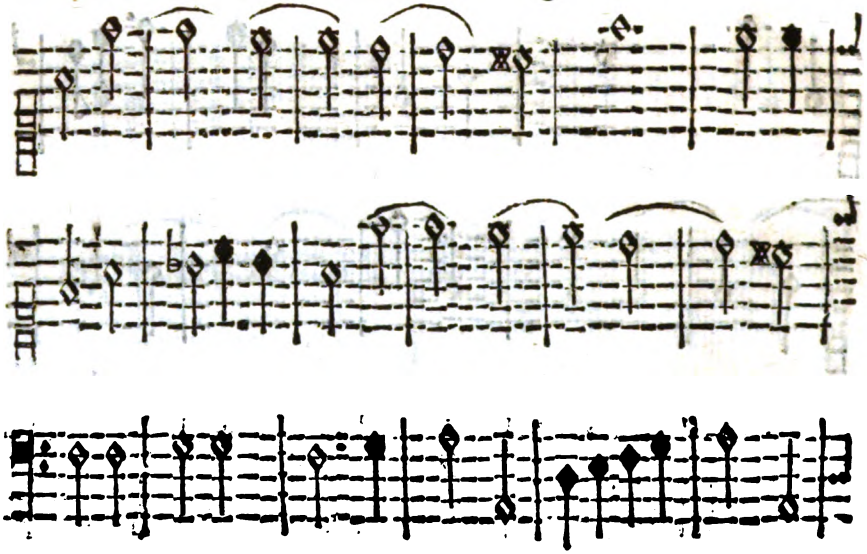


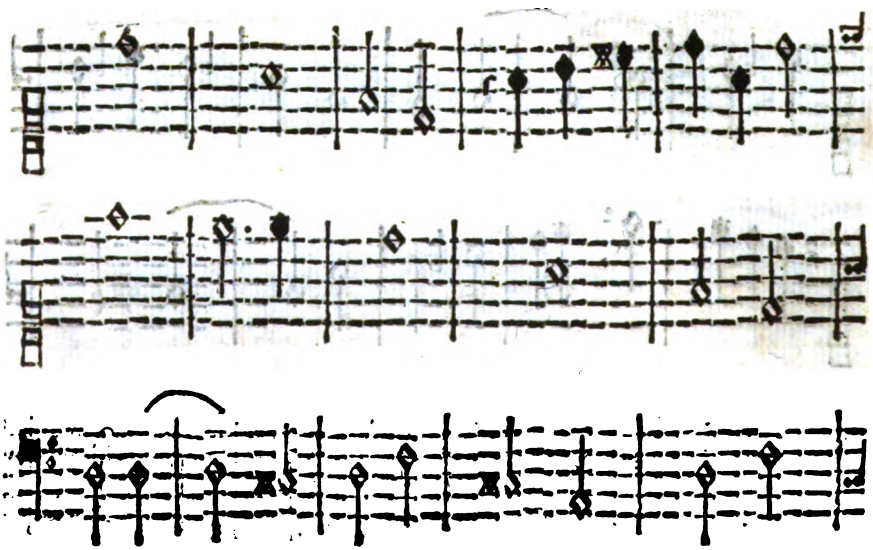


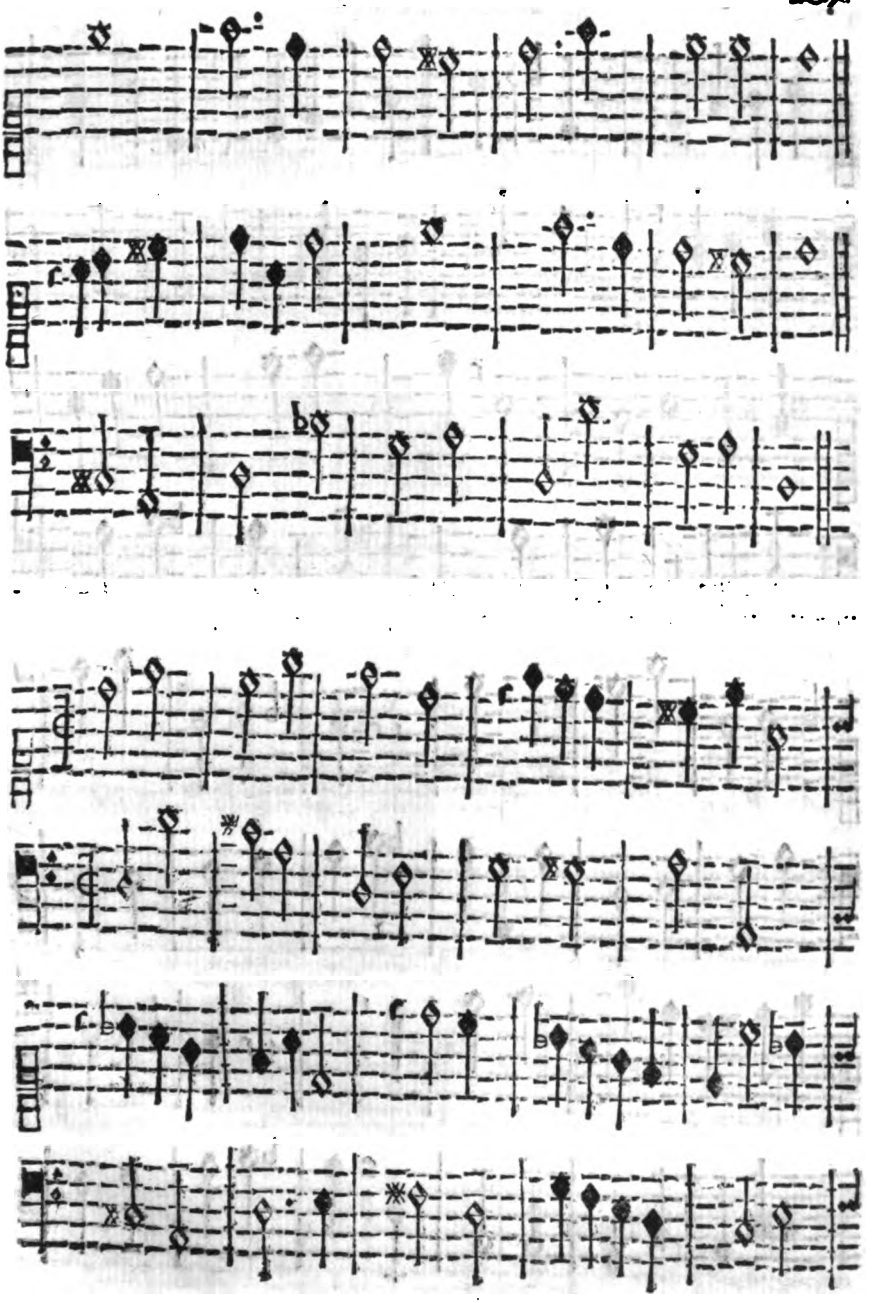


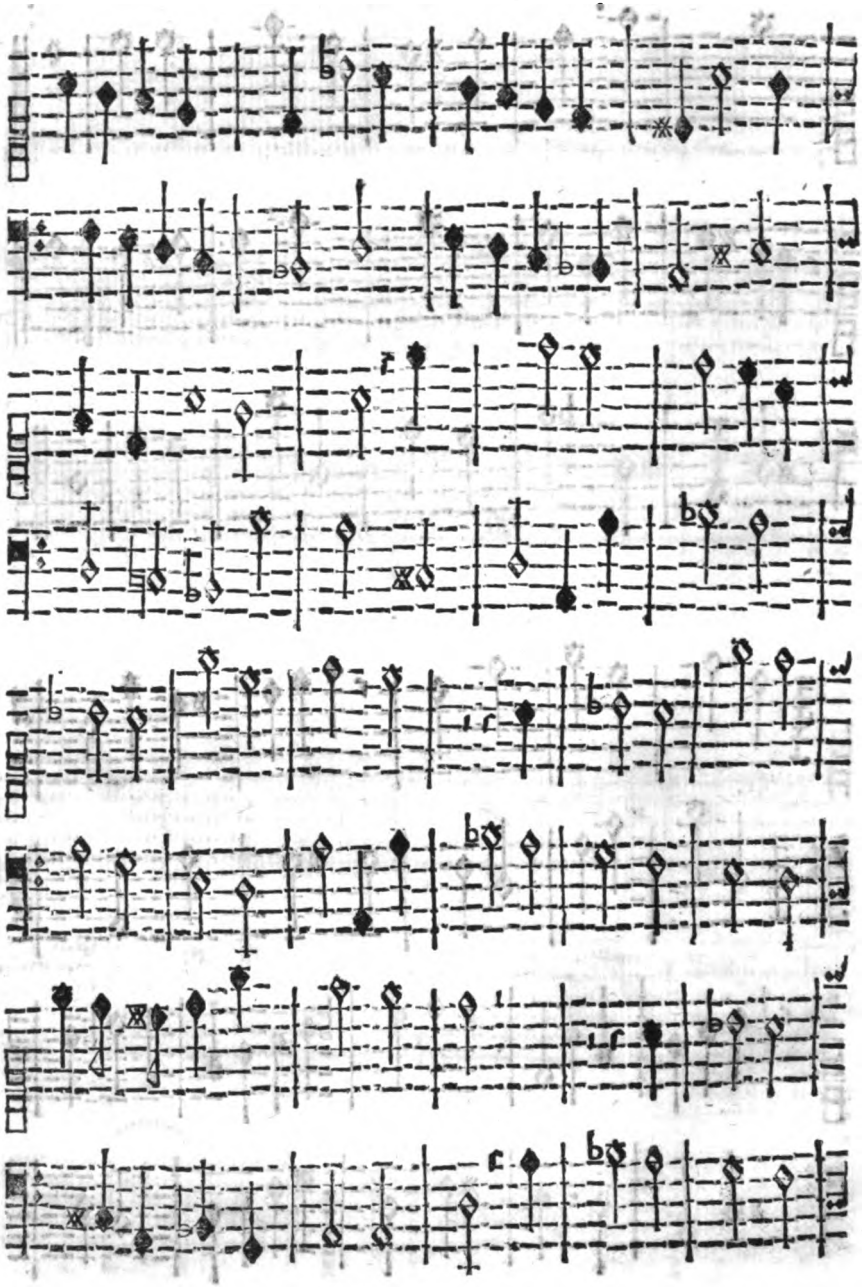


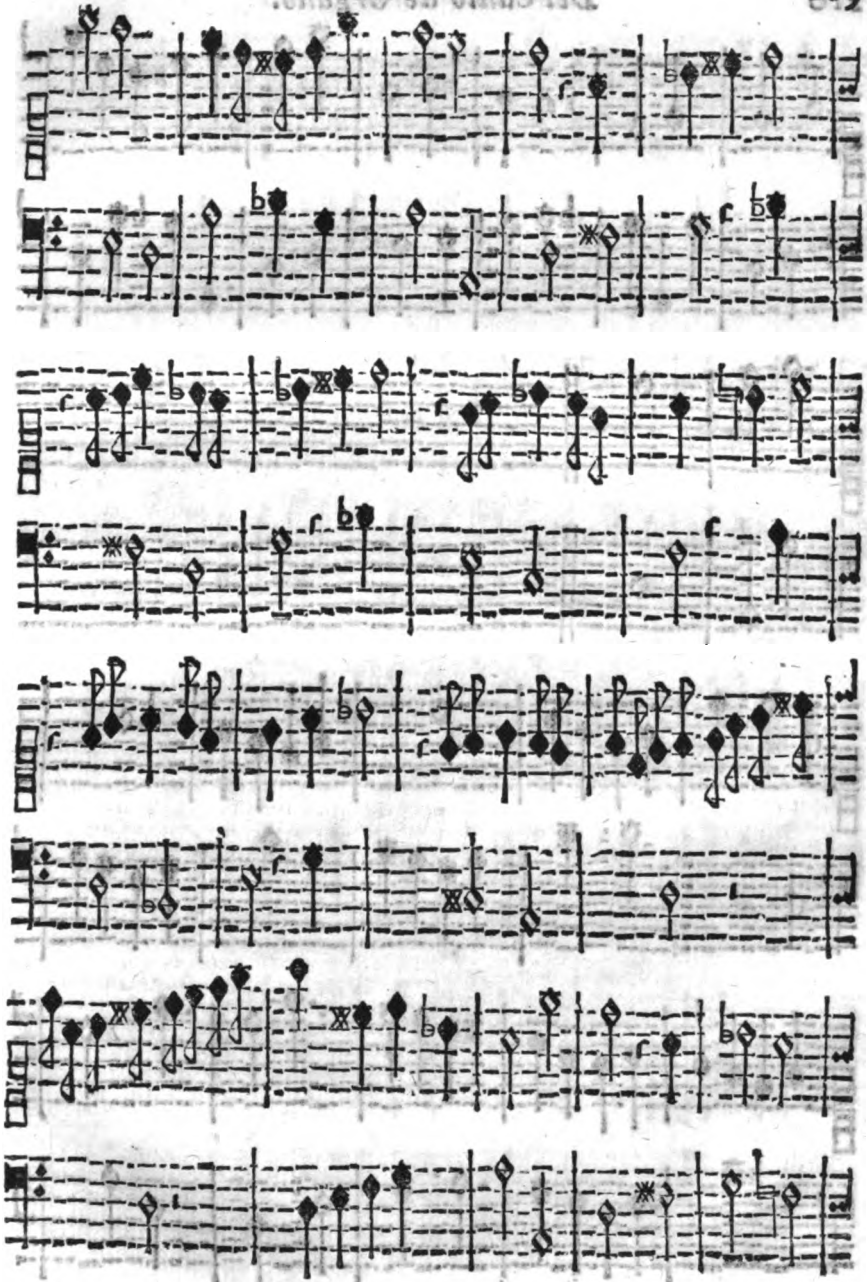


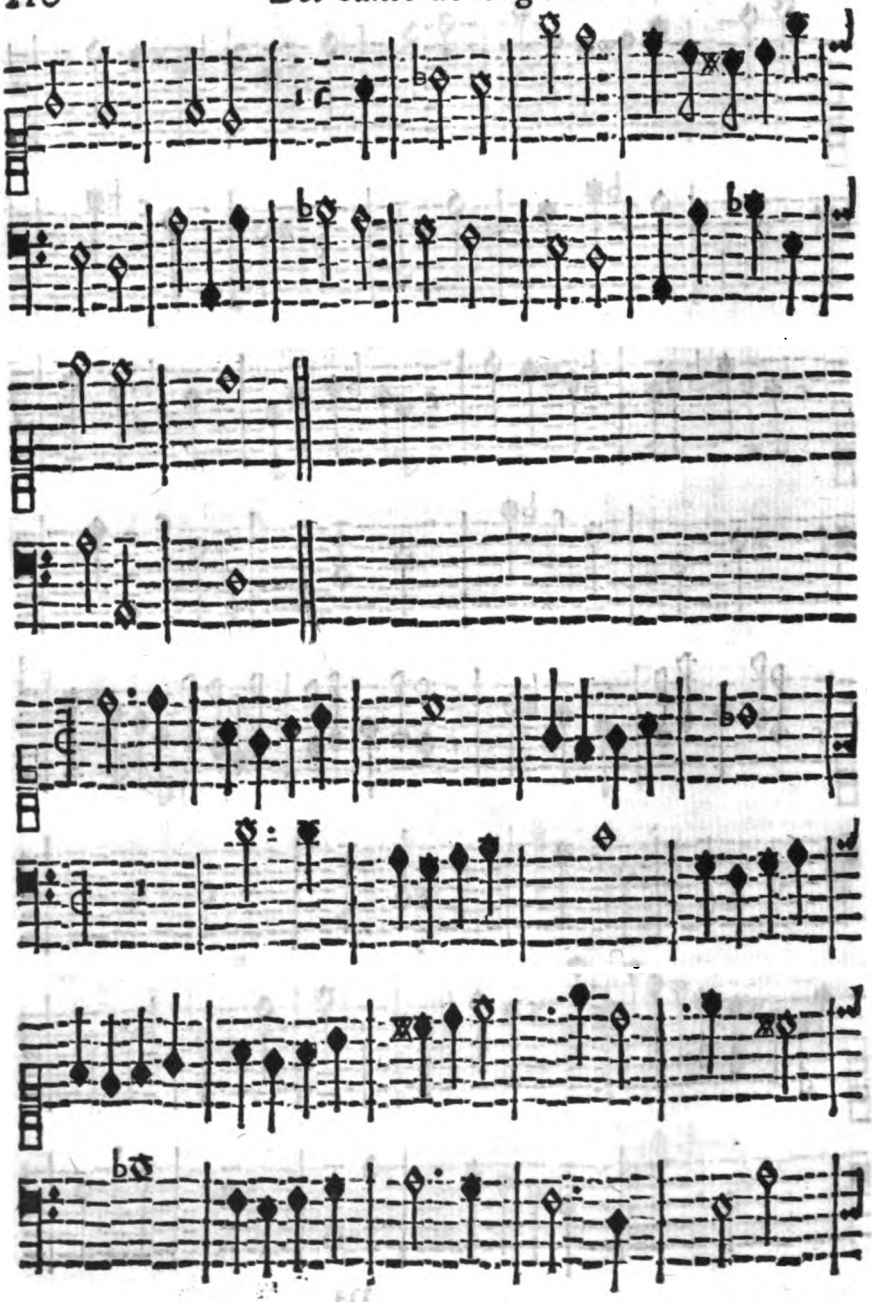


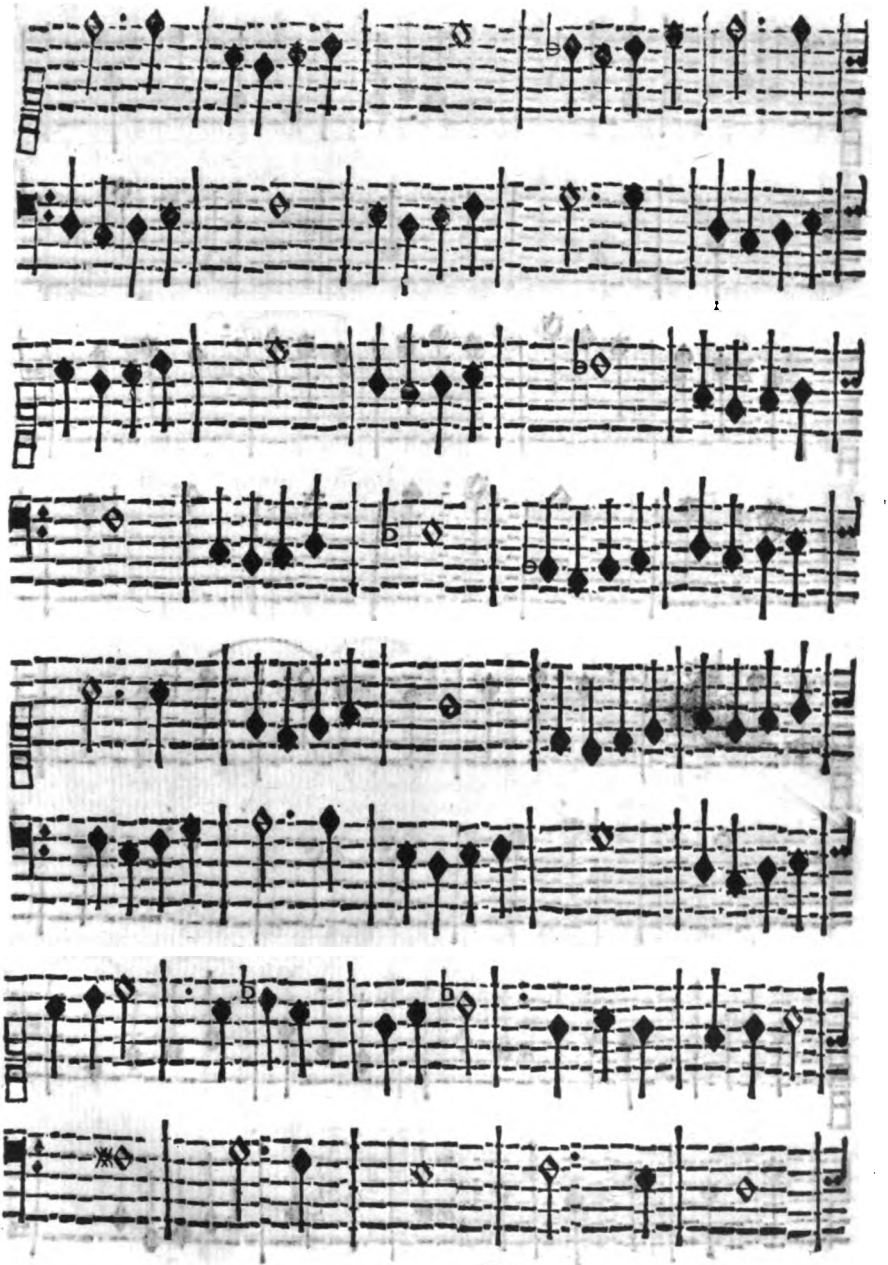


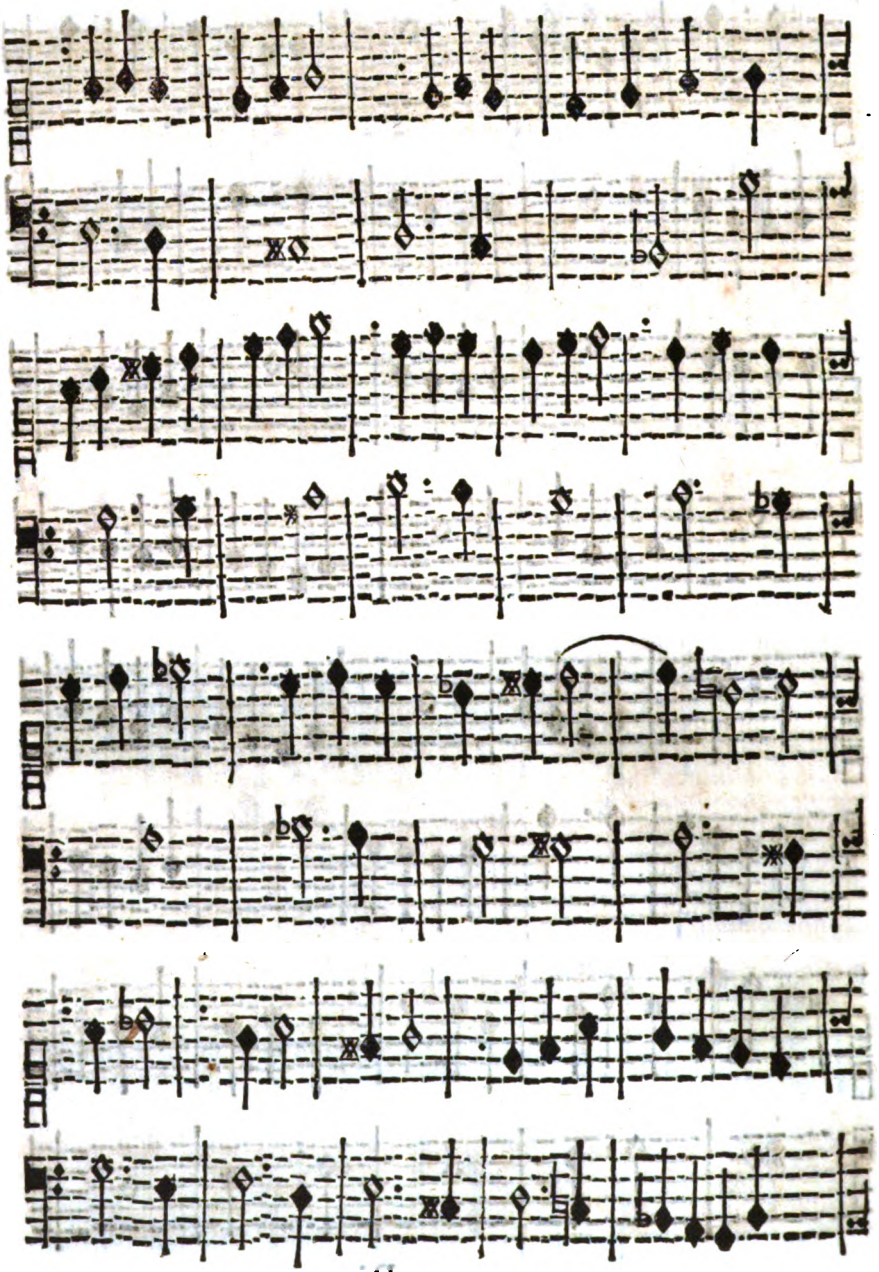


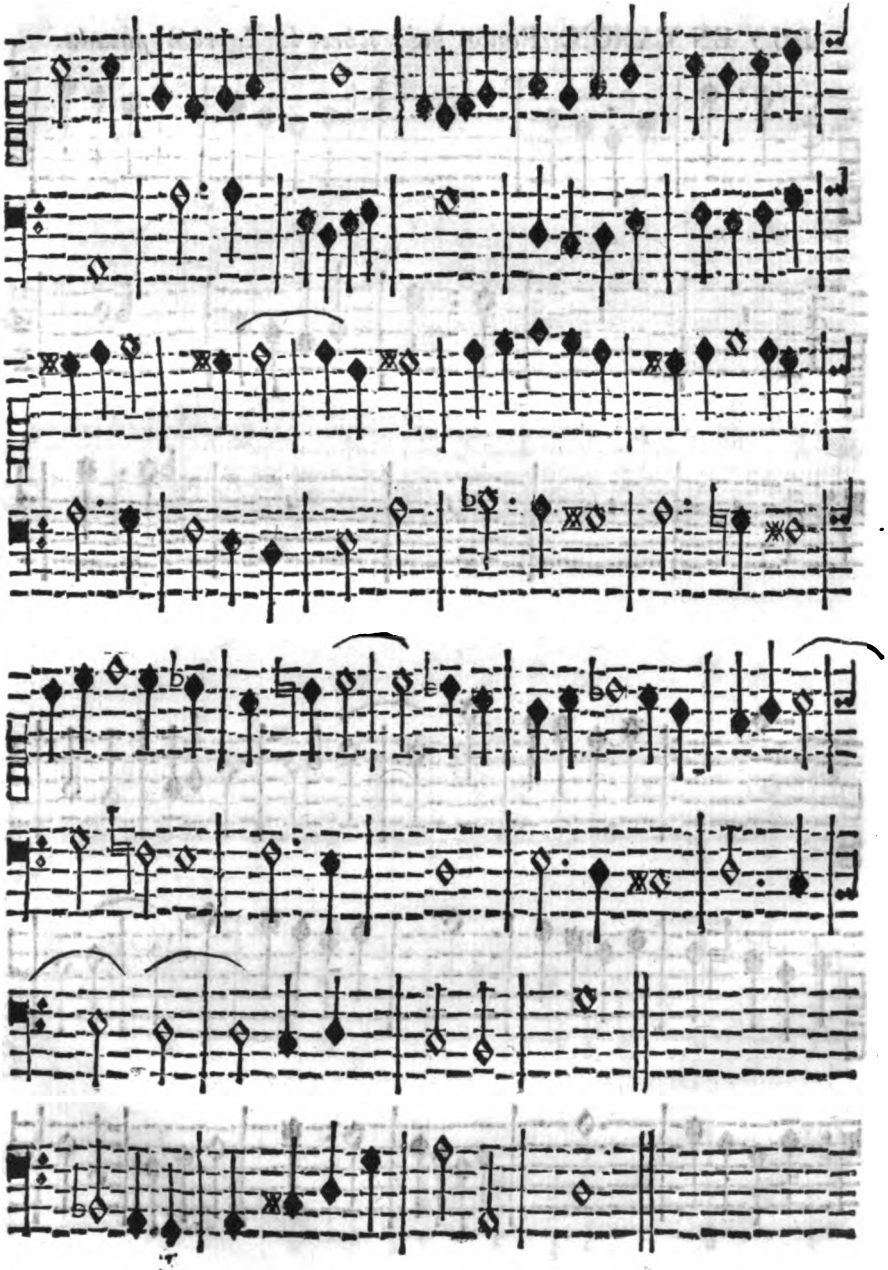




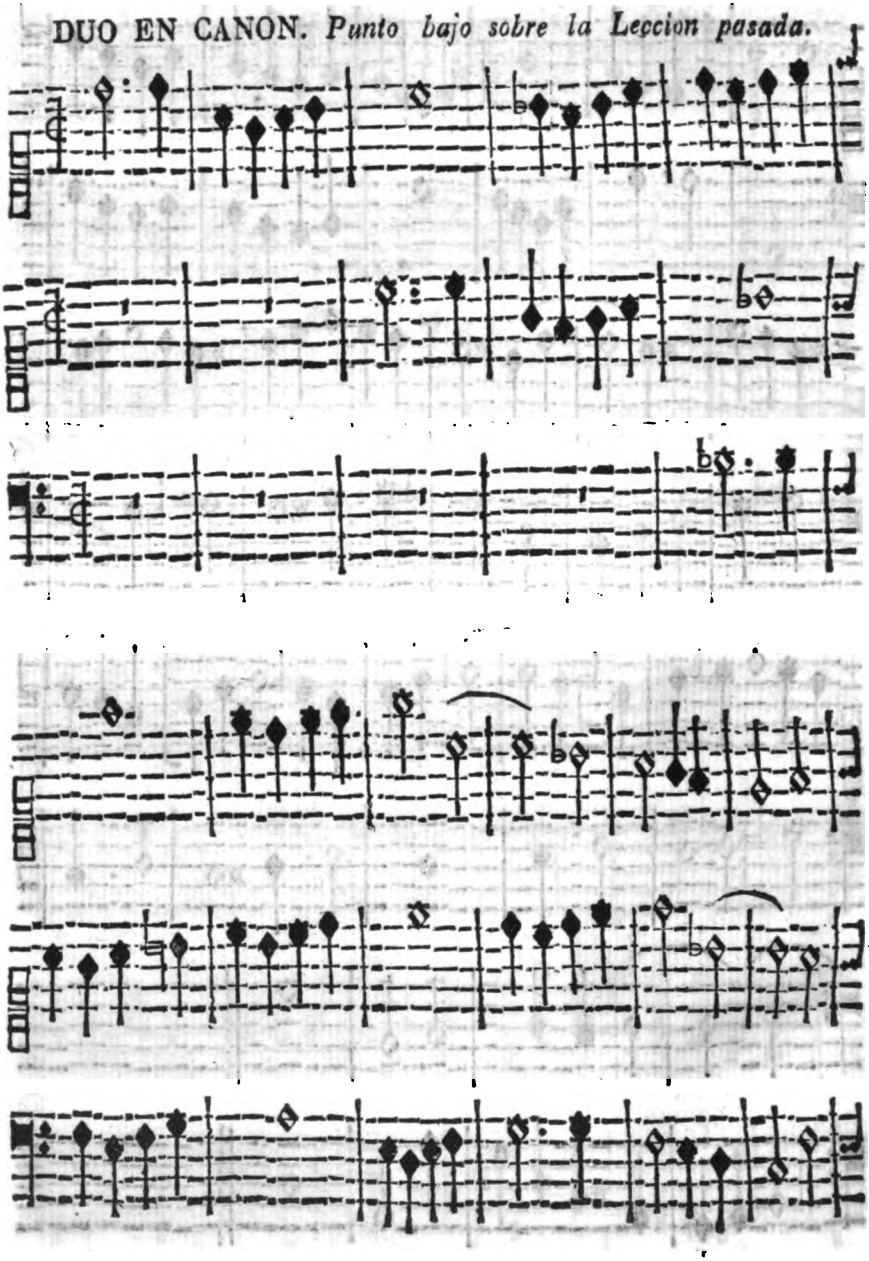


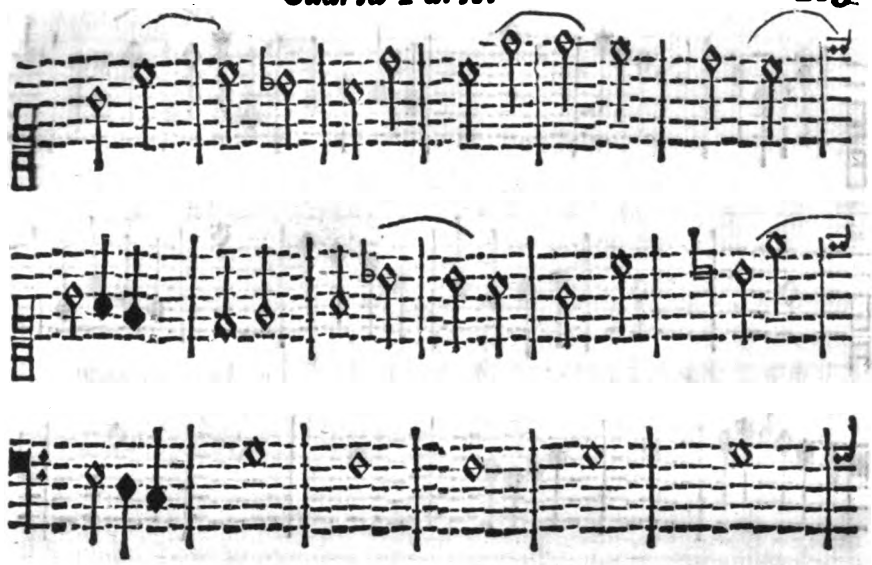


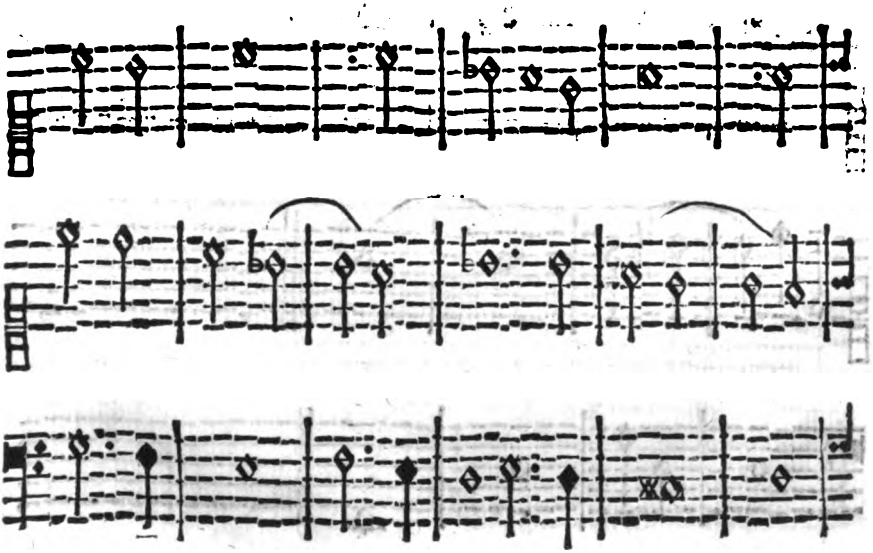


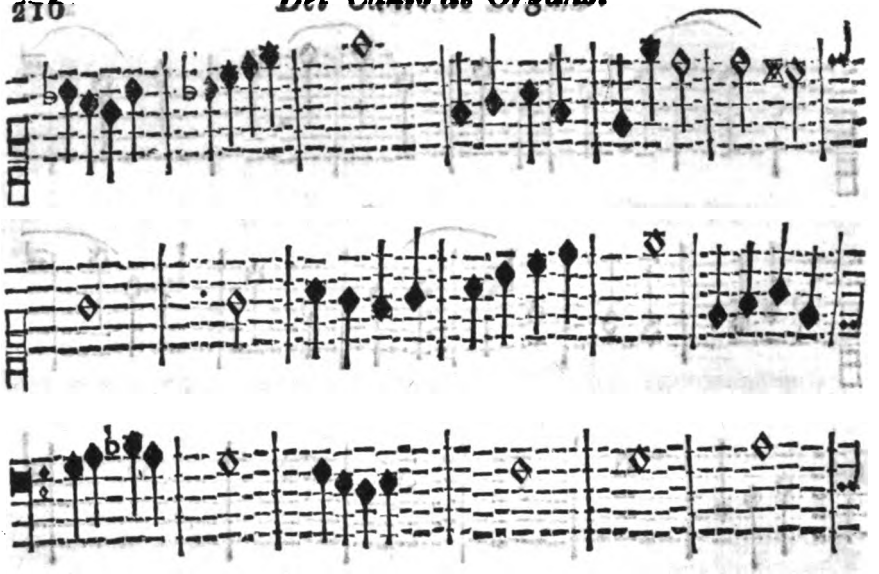


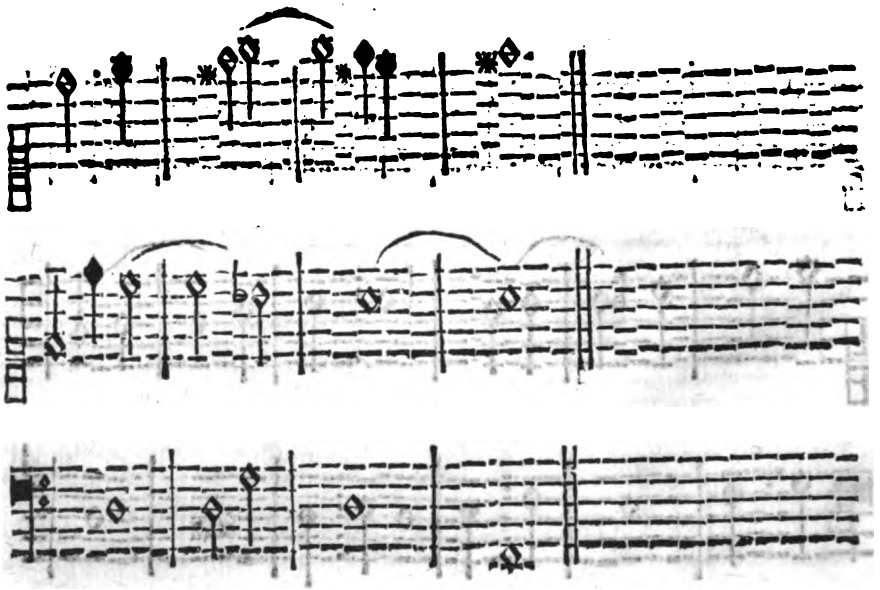
DUO EN CANON. *Punto bajo sobre la Leccion pasada.*



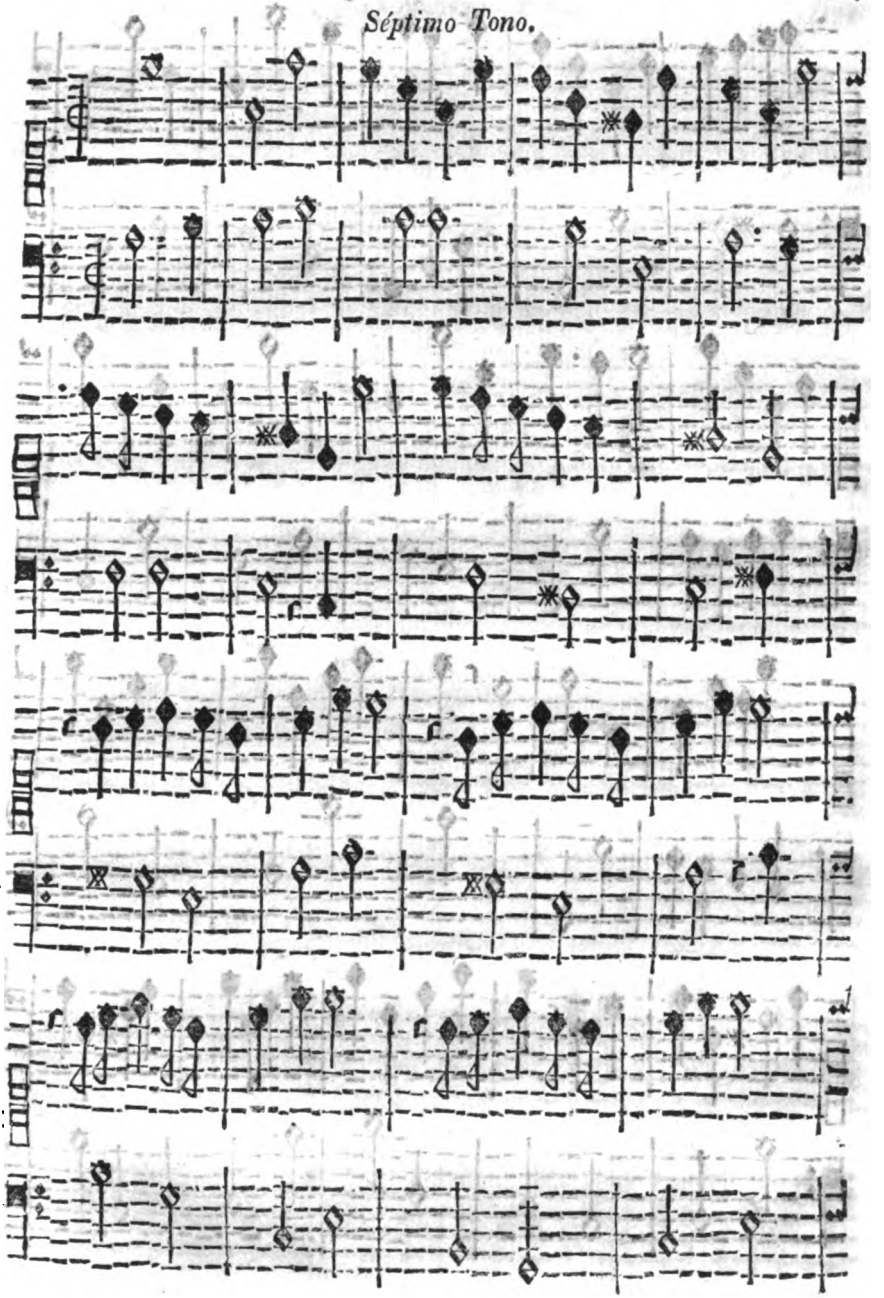


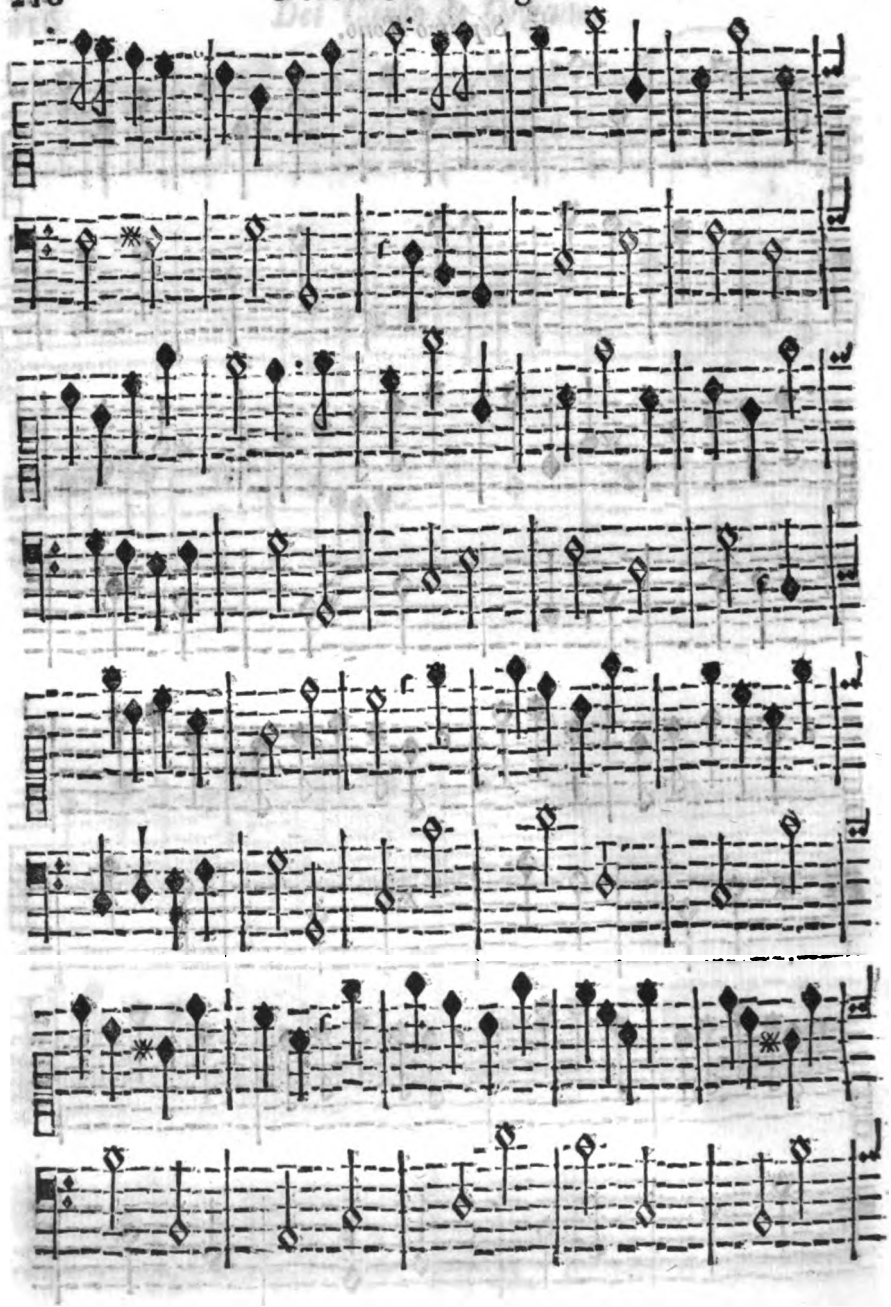


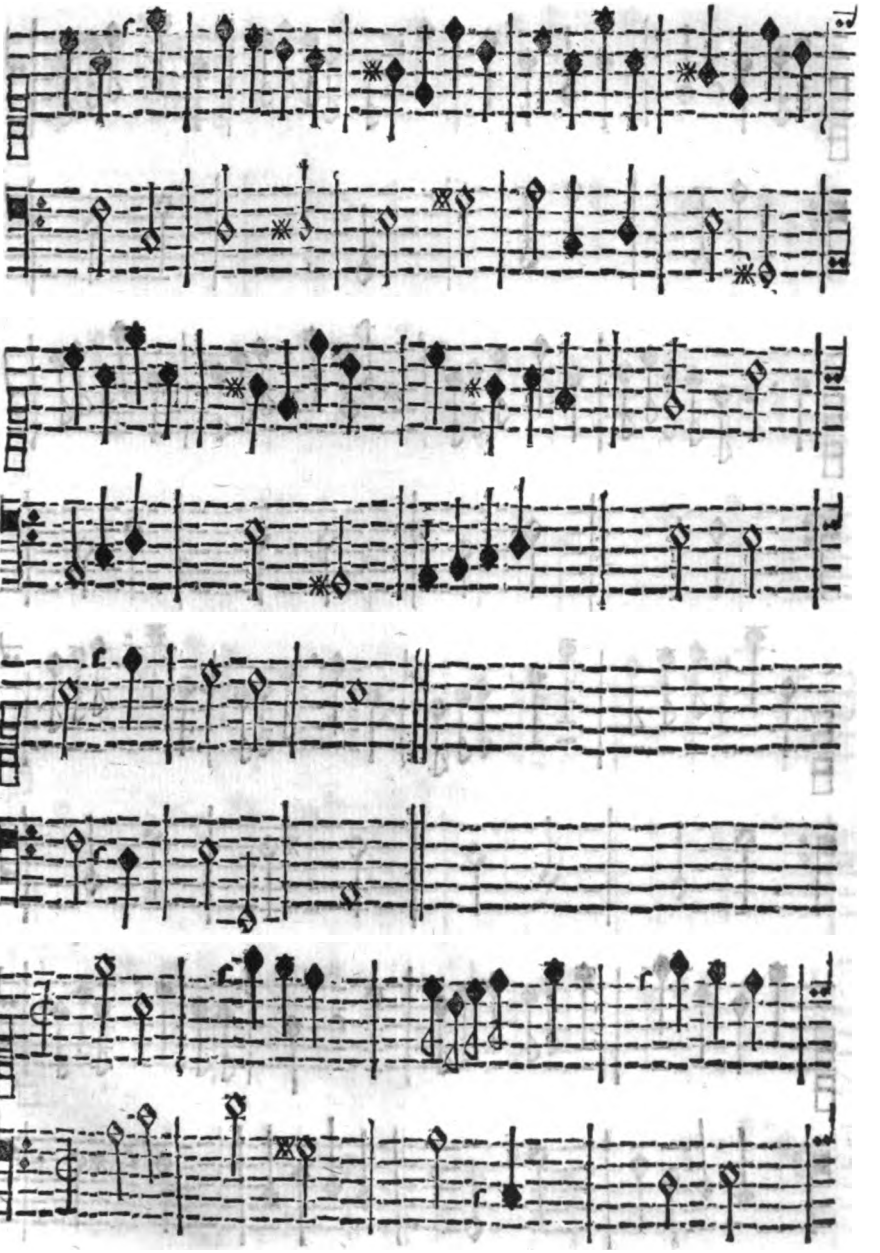


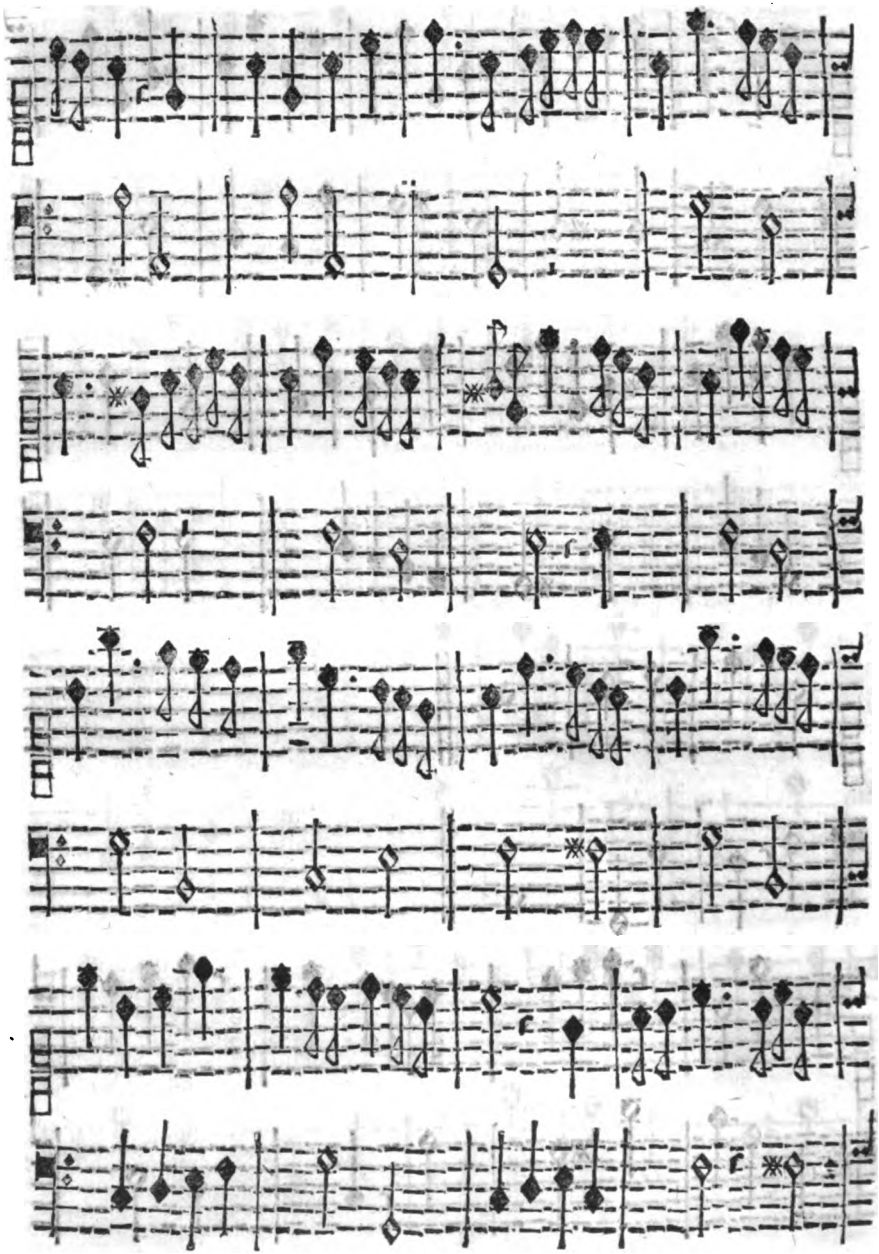


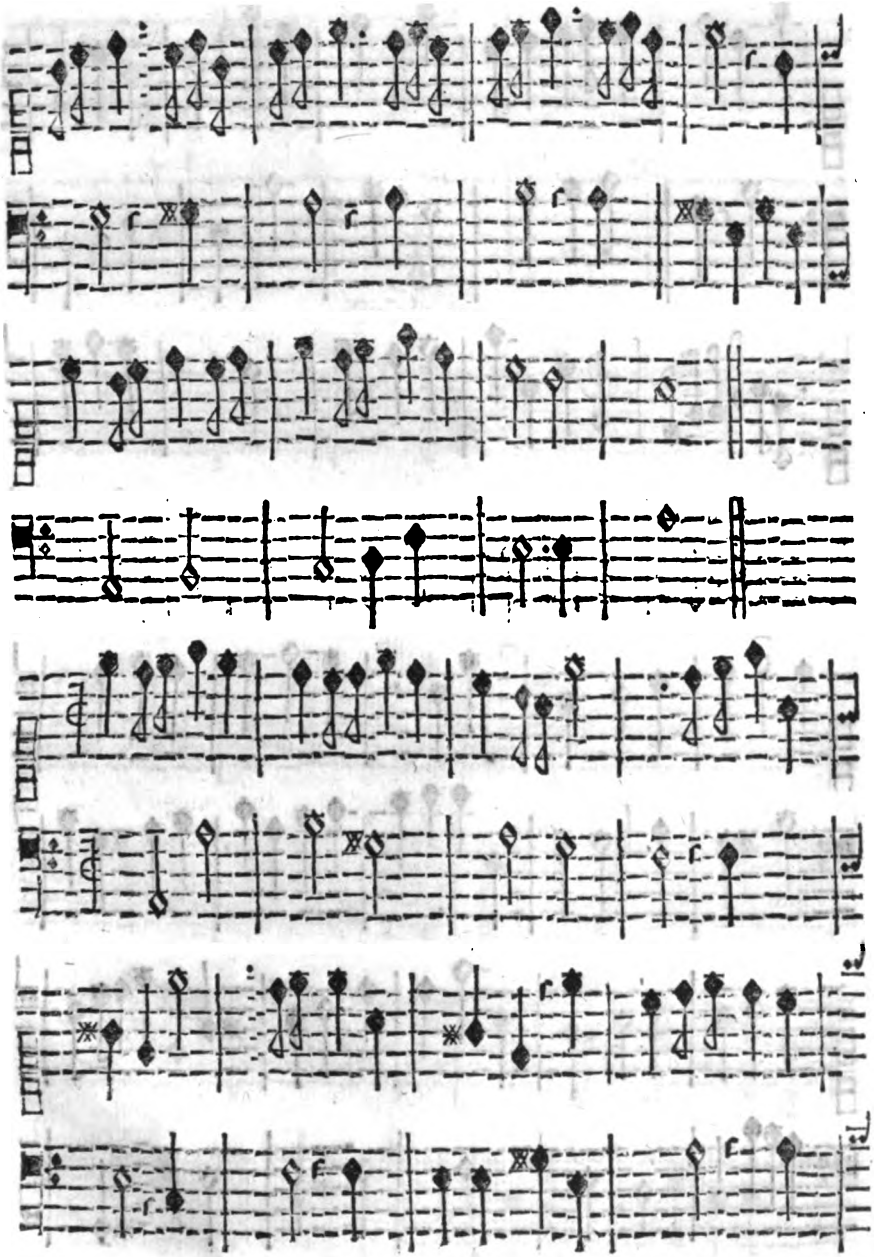
Séptimo Tono.

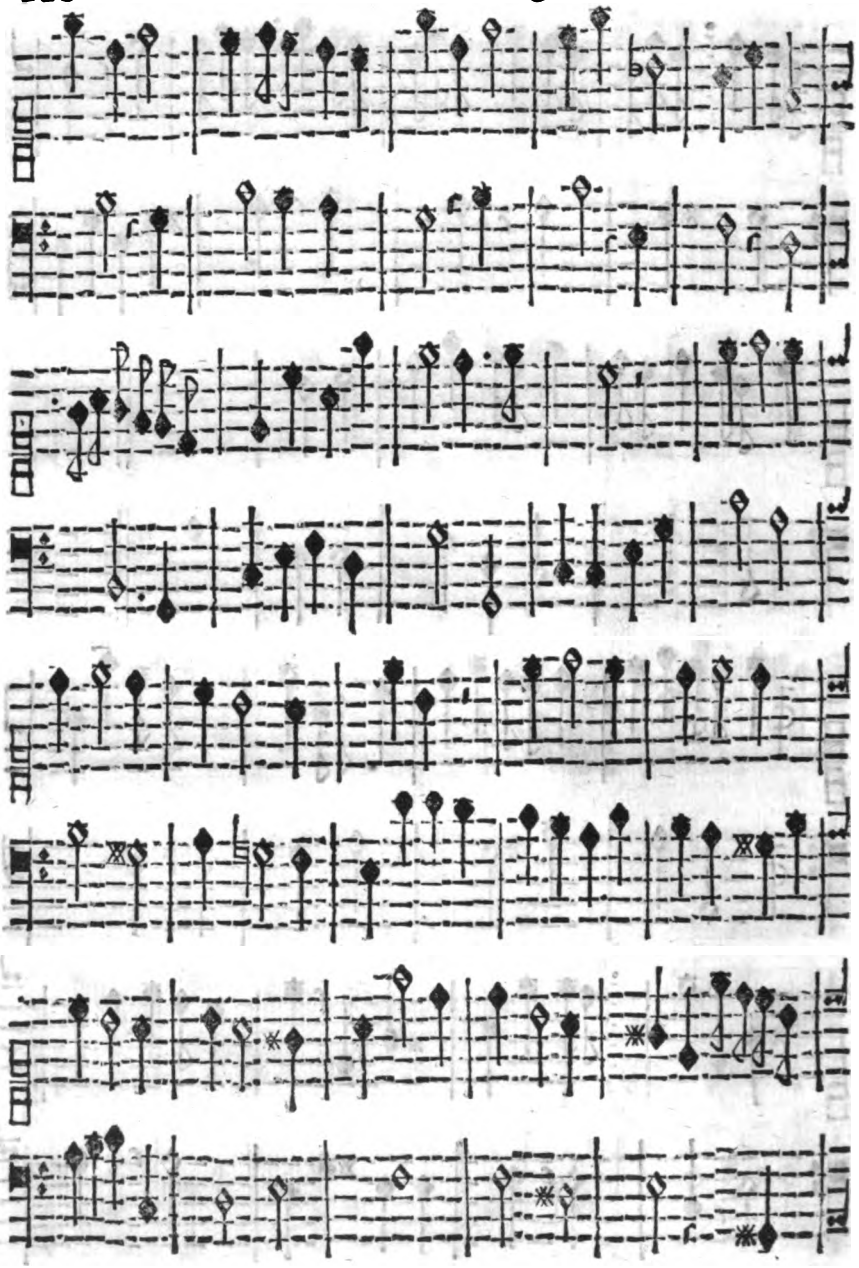


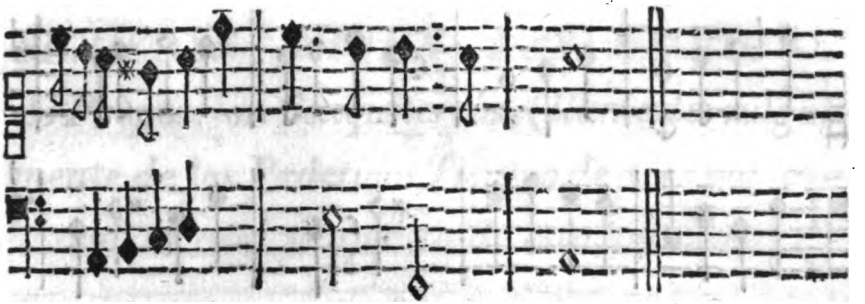




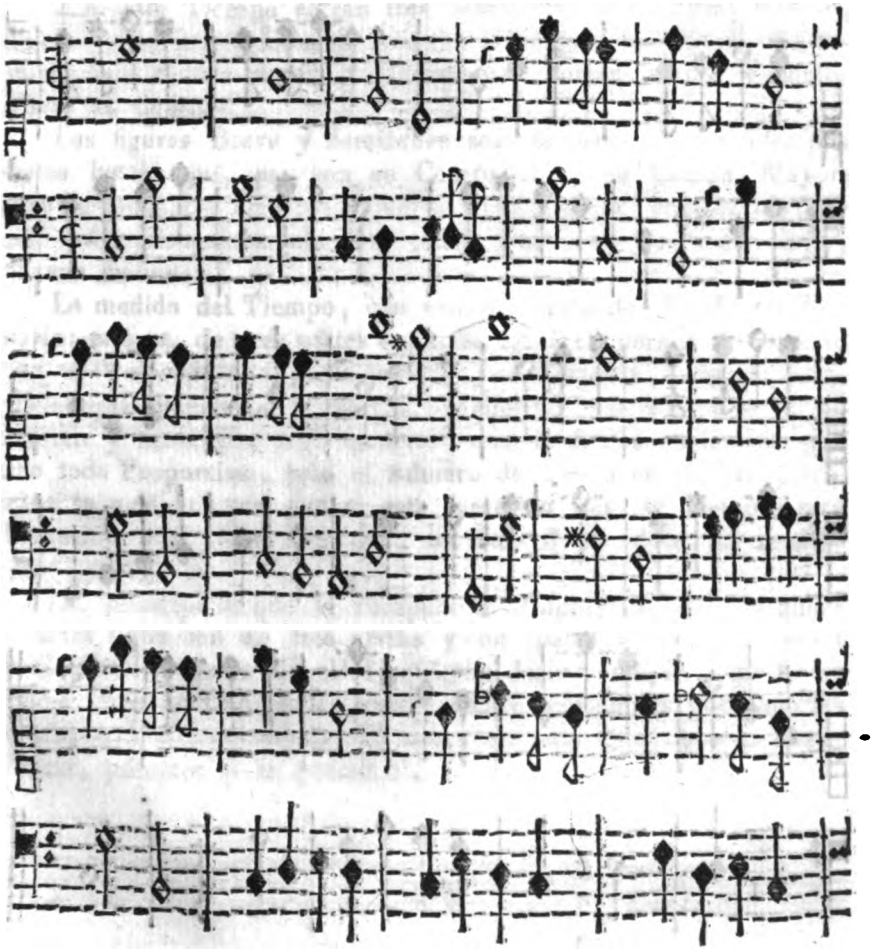


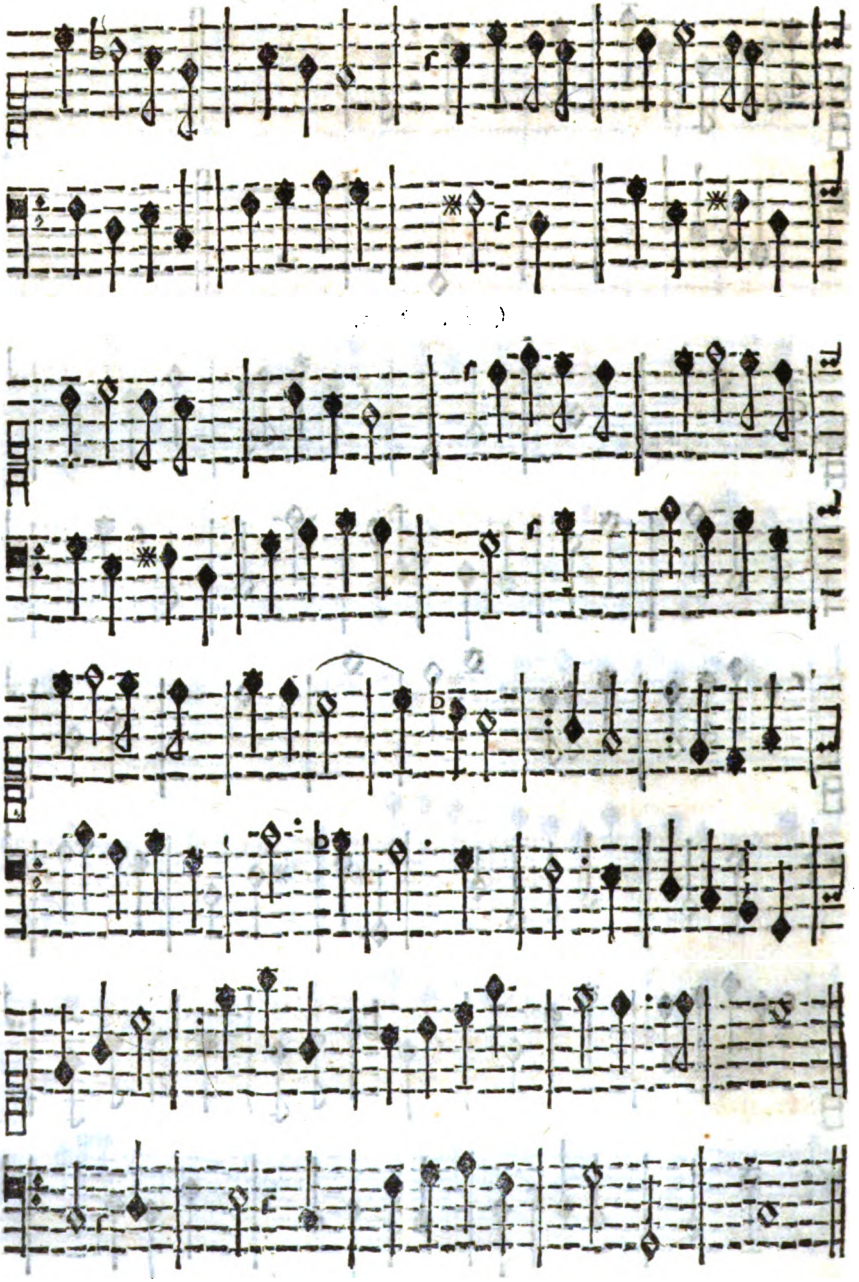






Quinto tono.





SIGUENSE AHORA LAS LECCIONES de Proporcion Sexquitercia, (llamada vulgarmente de los Prácticos Tiempo de tres por cuatro) la cual se apunta de esta manera: C_4^3

En este Tiempo entran tres Semínimas al Compás; esto es, tres en cada parte. Asimismo entran al Compás seis Corcheas: Semicorcheas entran doce; y últimamente entran veinte y cuatro Fusas al Compás.

Las figuras Breve y Semibreve solo se usan en los Tiempos vistos hasta aquí, que son en Compasillo y en Compás Mayor; pero en todos los Tiempos, que se vean de aquí en adelante (que son los que regularmente hoy todos practican) no tienen lugar, ni son menester.

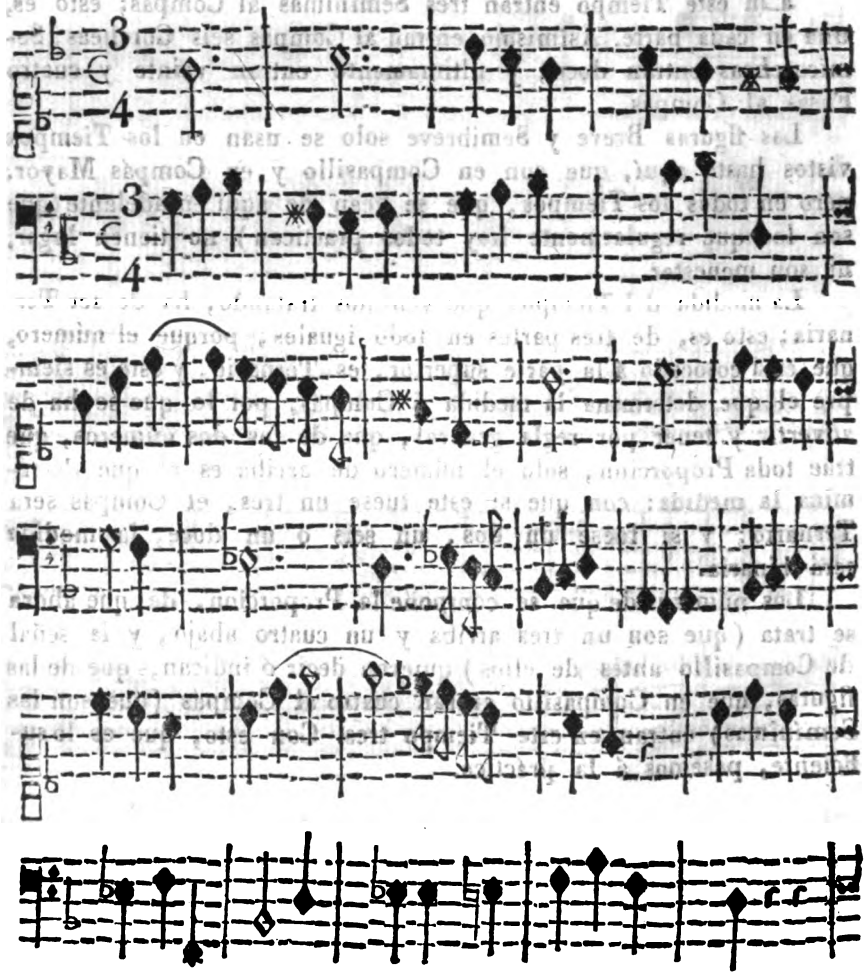
La medida del Tiempo, que venimos tratando, ha de ser Ternaria; esto es, de tres partes en todo iguales; porque el número, que está colocado á la parte superior, es Ternario, y este es siempre el que determina la medida ó Compás; por lo que se ha de advertir y tener por regla general, que de los dos números, que trae toda Proporcion, solo el número de arriba es el que determina la medida: con que si este fuese un tres, el Compás será Ternario; y si fuese un dos, un seis ó un doce, la medida será binaria.

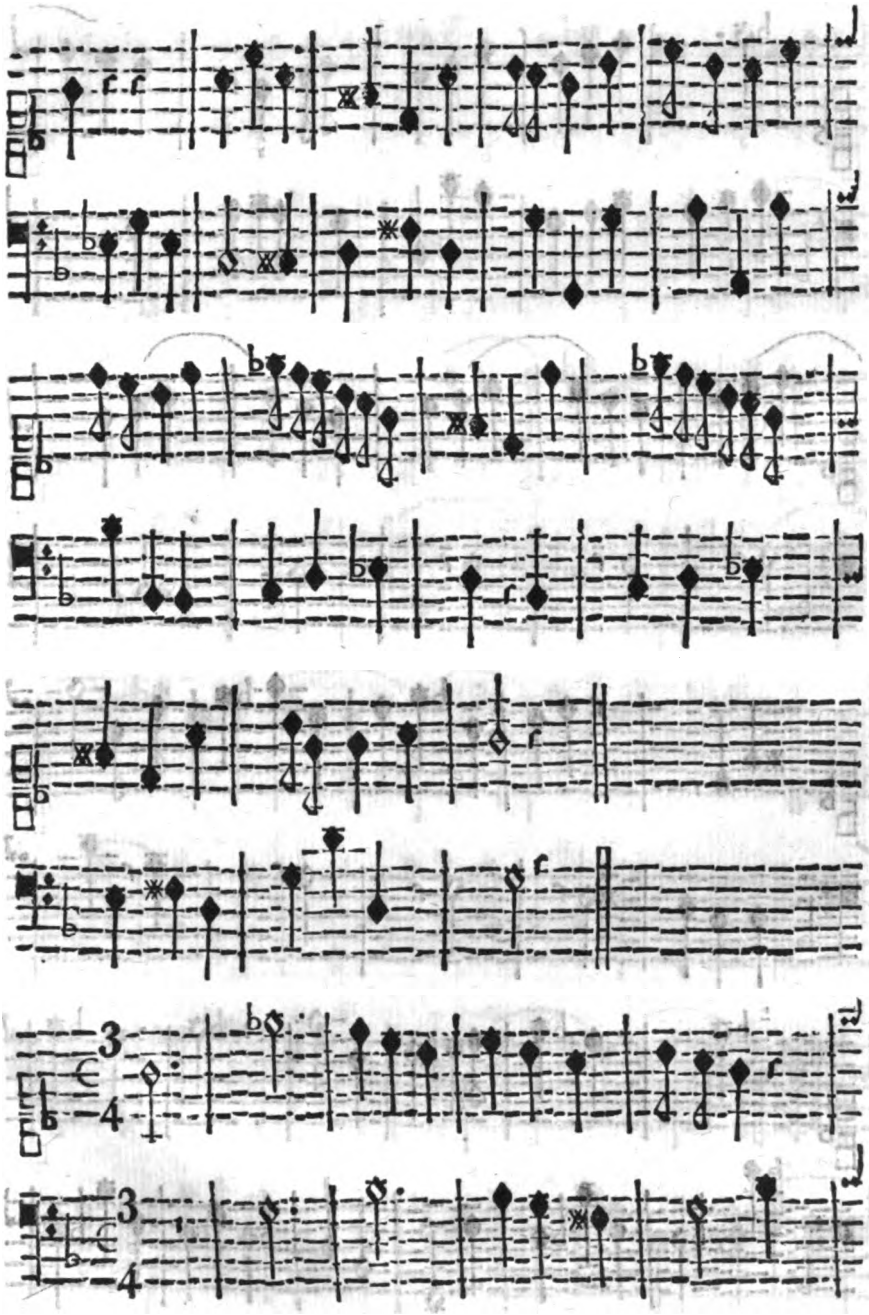
Los números de que se compone la Proporcion, de que ahora se trata (que son un tres arriba y un cuatro abajo, y la señal de Compasillo antes de ellos) quieren decir ó indican, que de las figuras, que en Compasillo entran cuatro al Compás (que son las Semínimas) entran en este Tiempo tres. Con esto, que es lo suficiente, pasemos á la práctica.

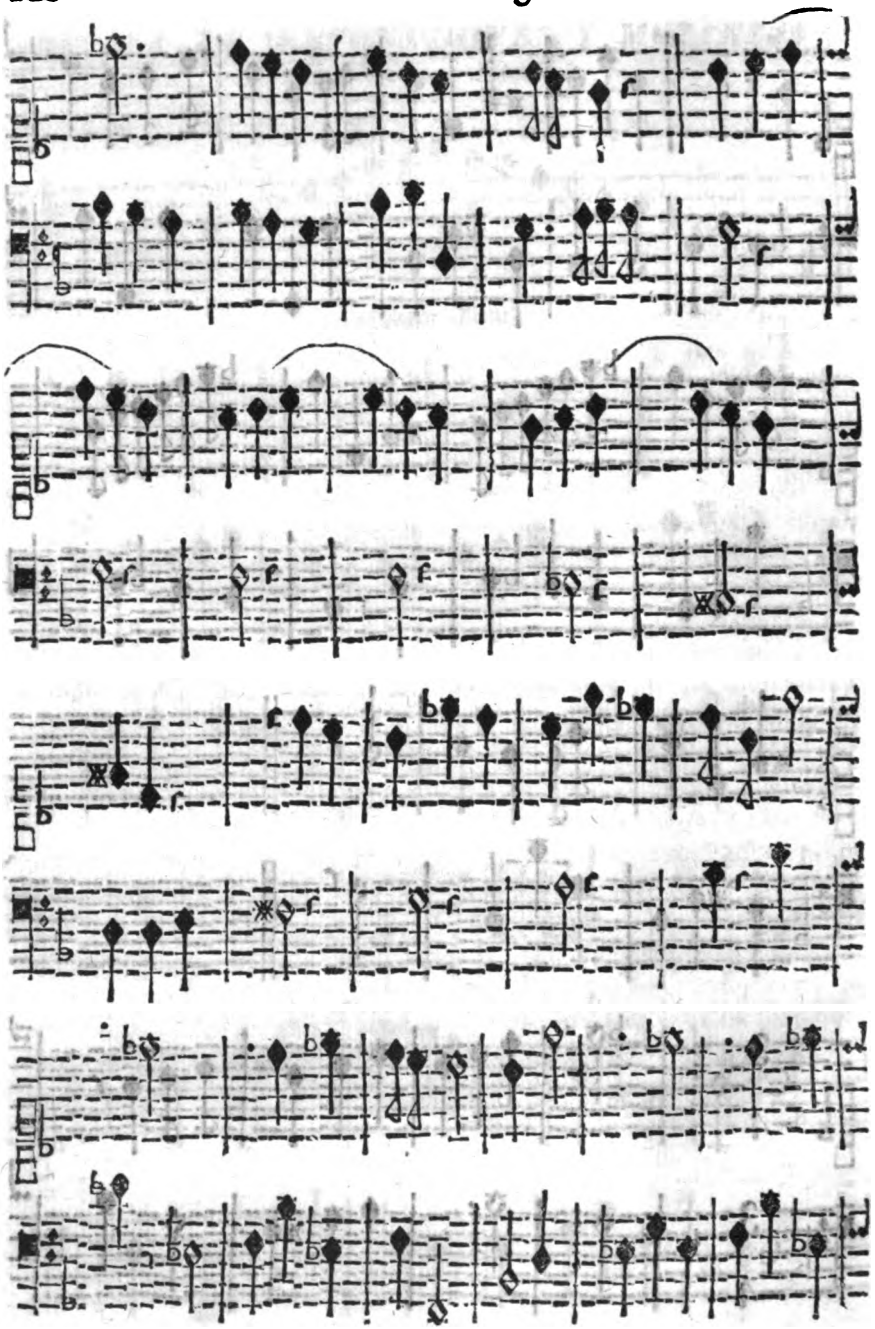
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS por Natura y Bemol.

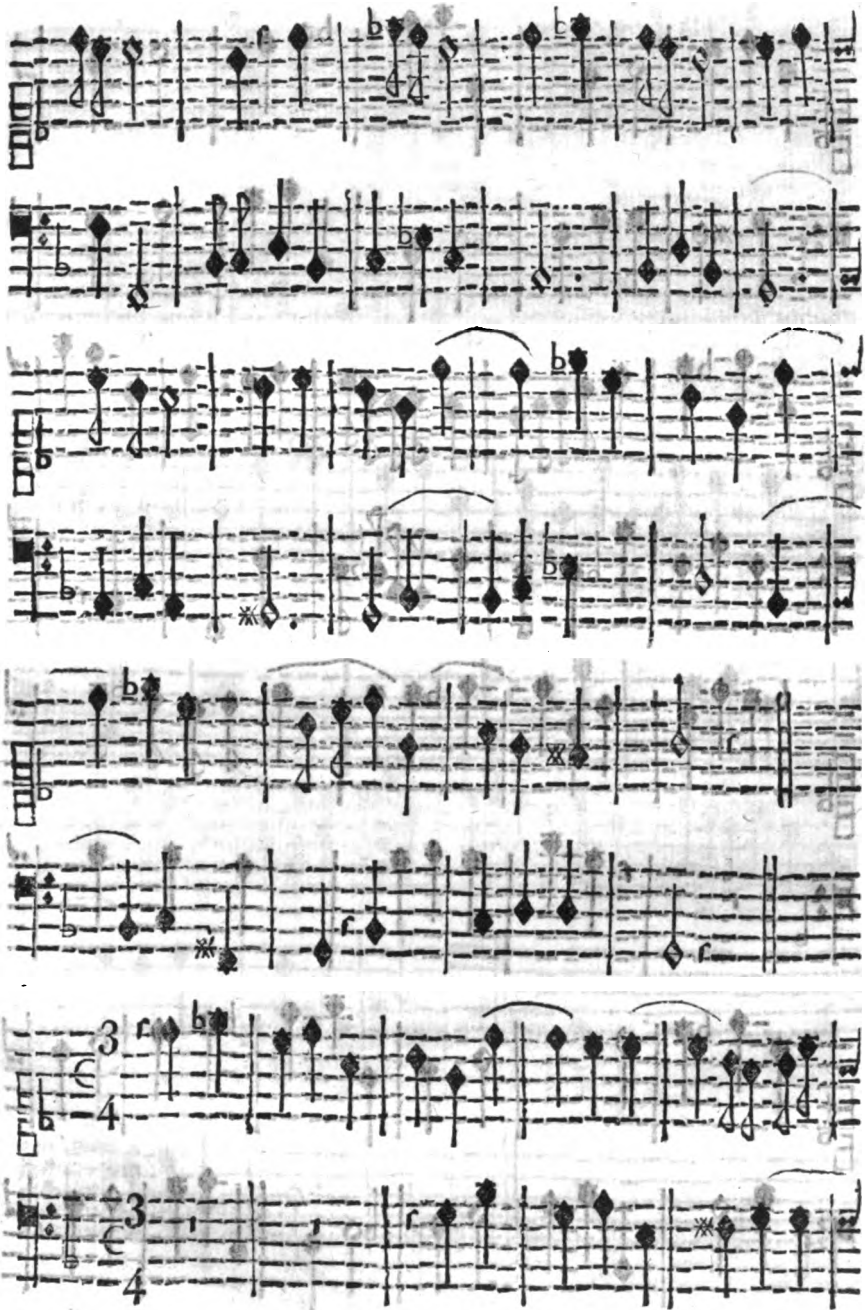
re. re. re. la. la.

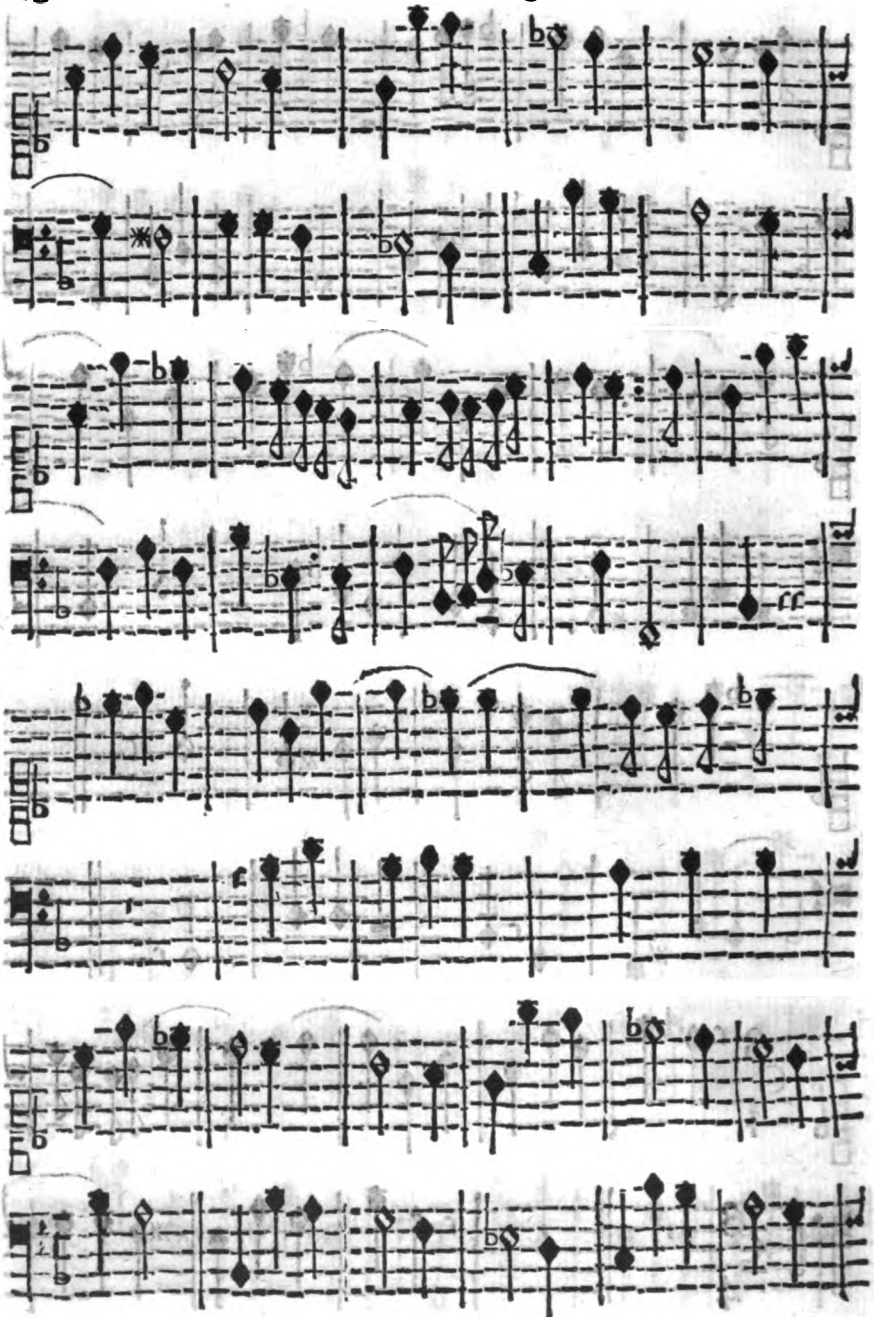
Segundo Tono.

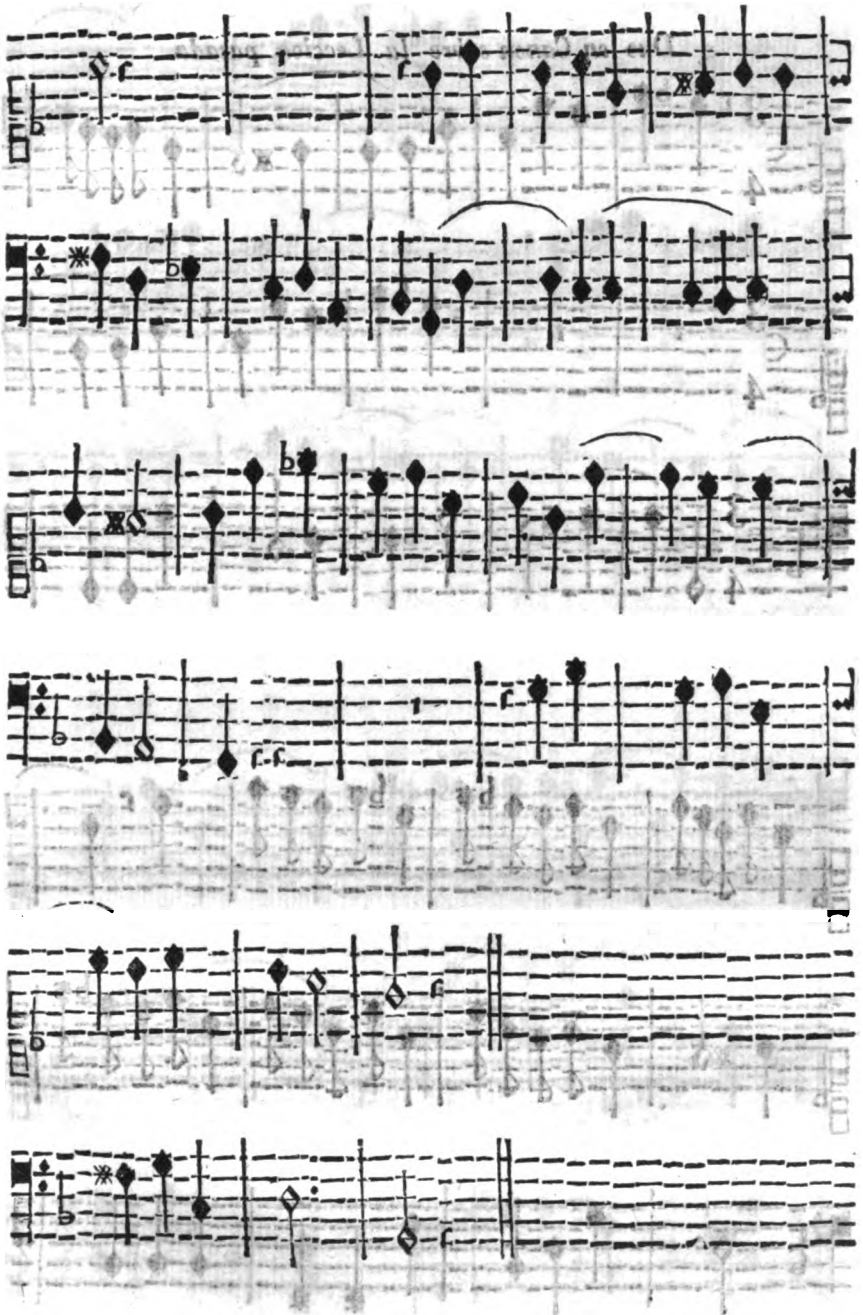




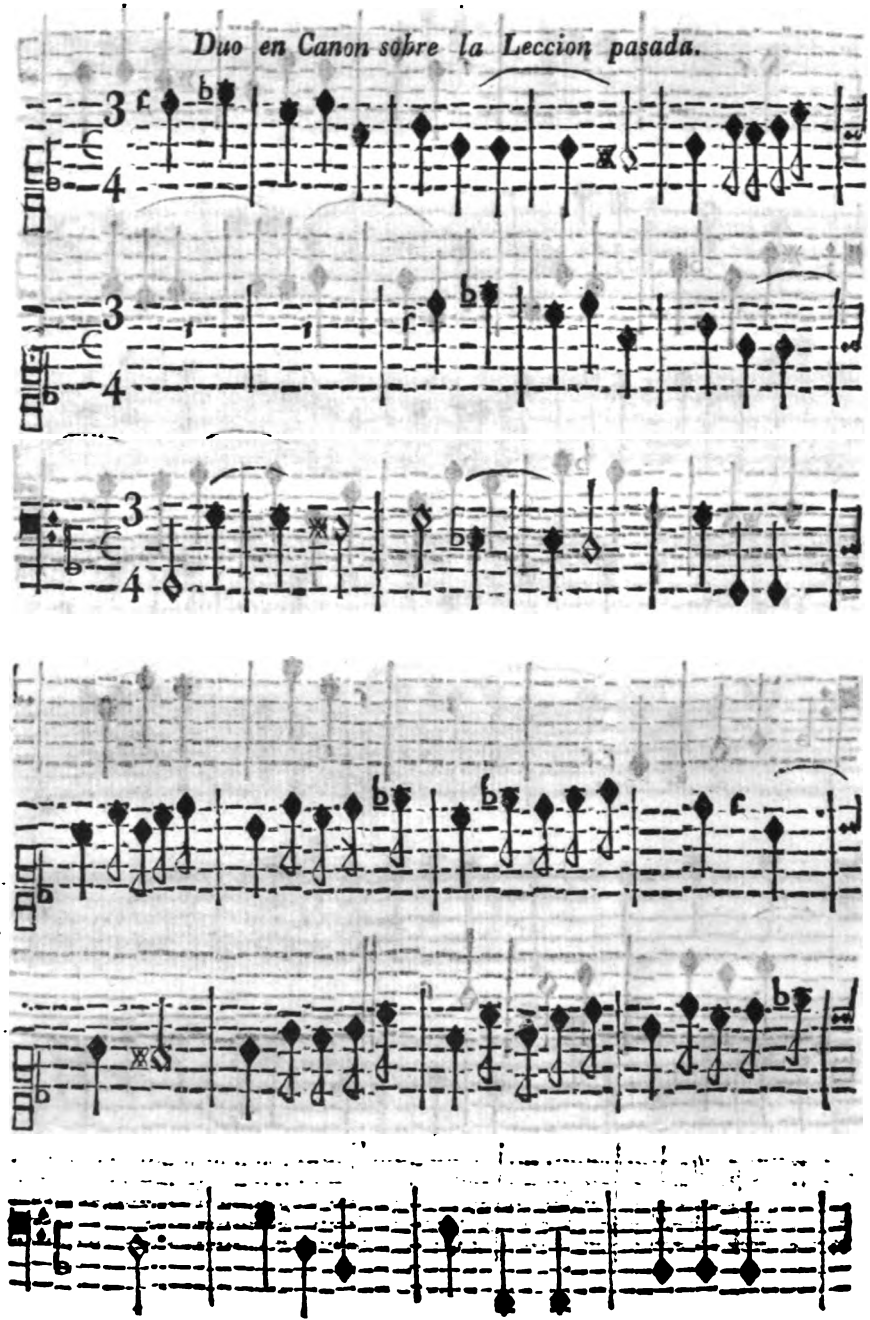


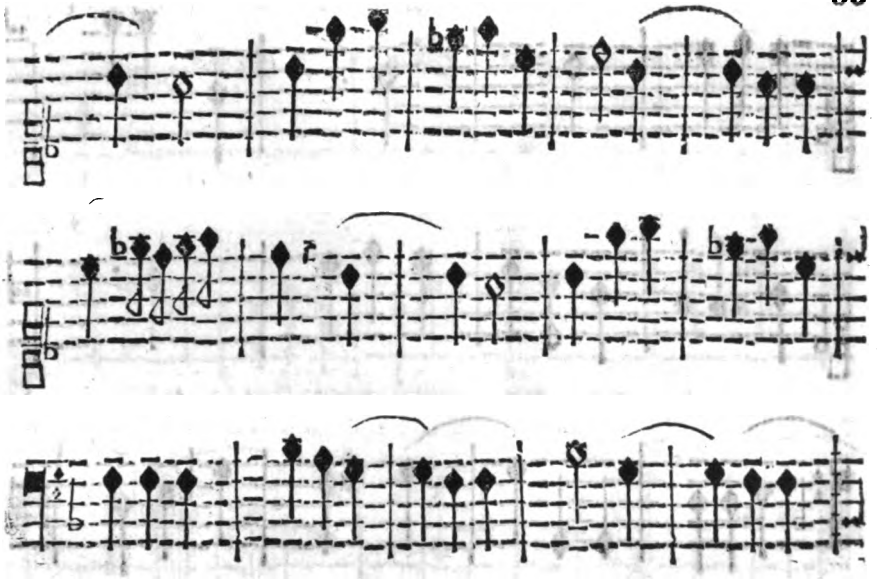


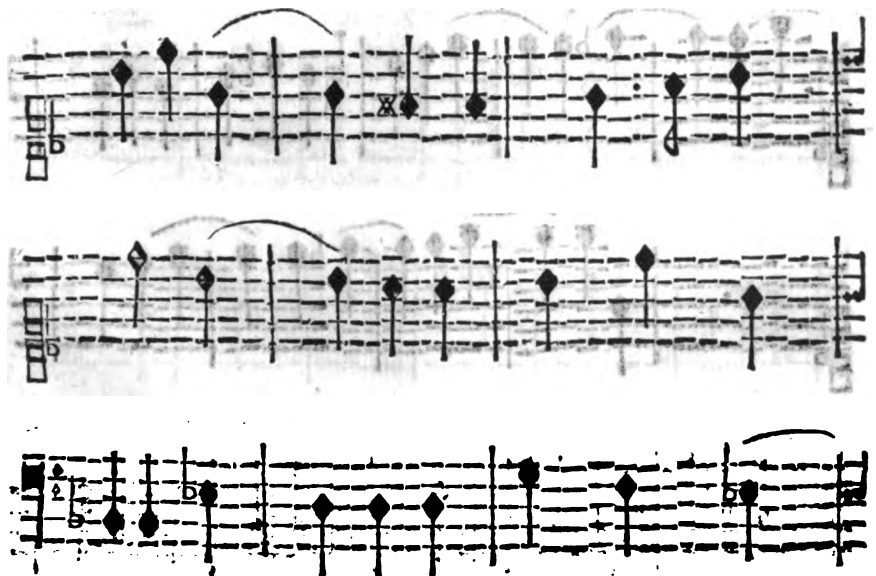


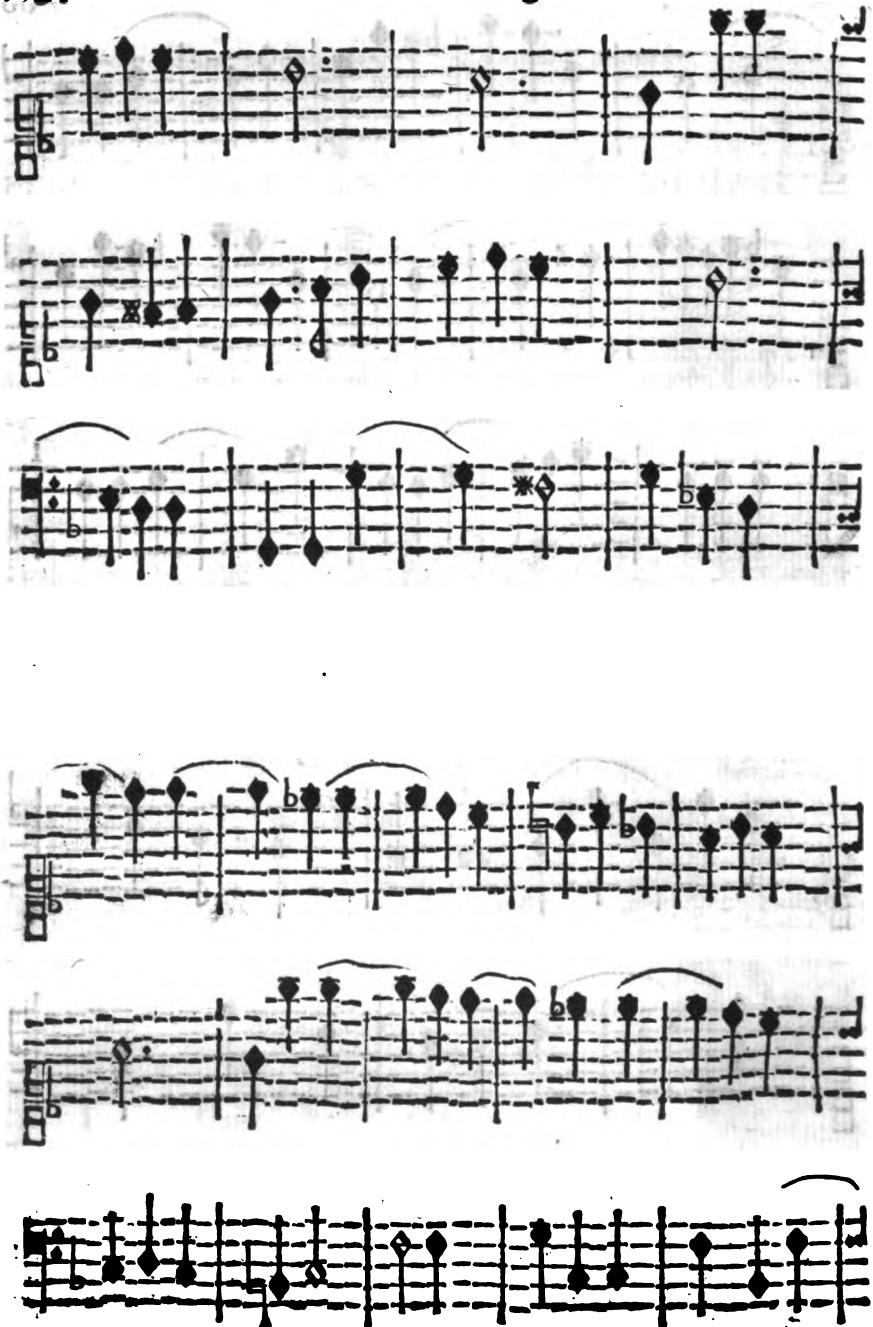


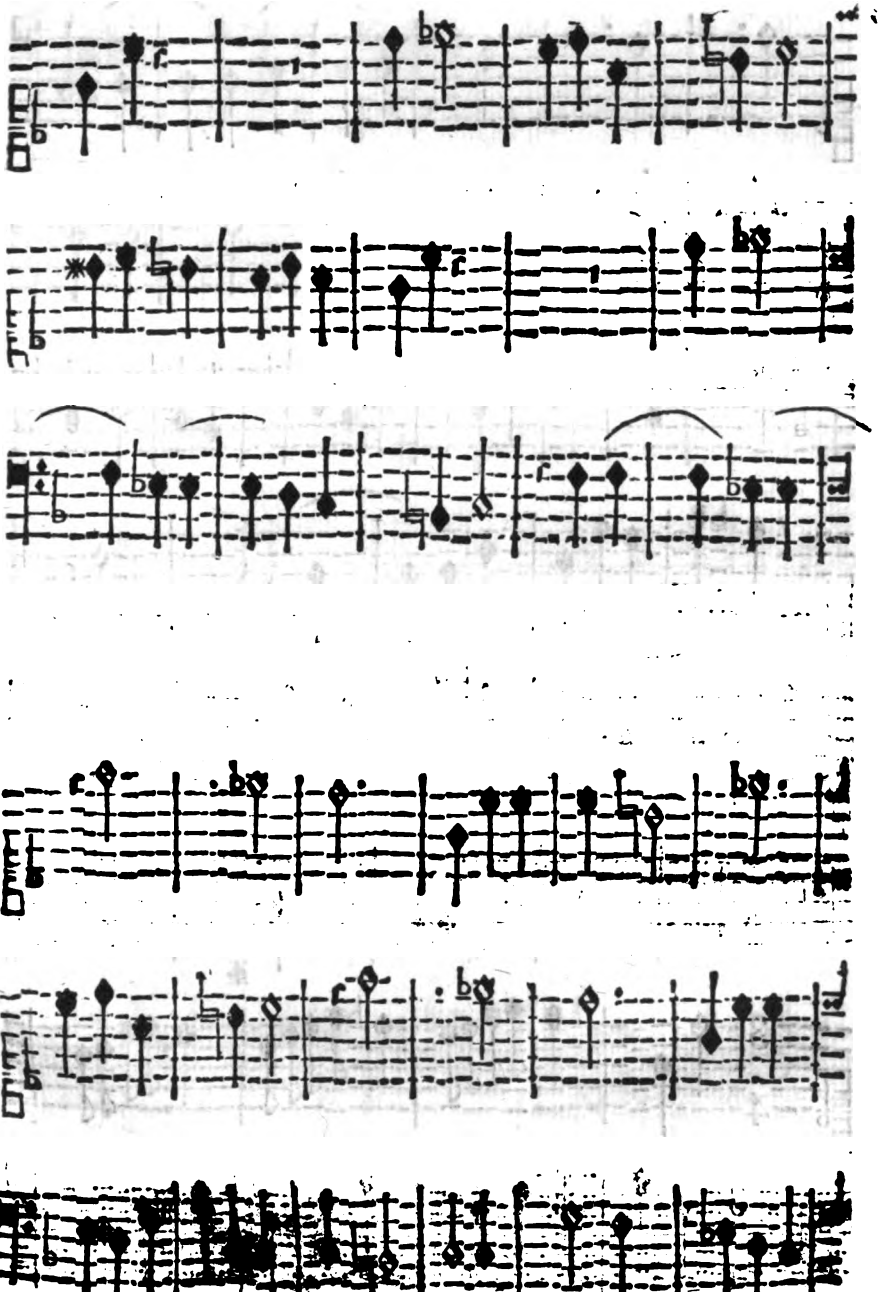
Duo en Canon sobre la Leccion pasada.

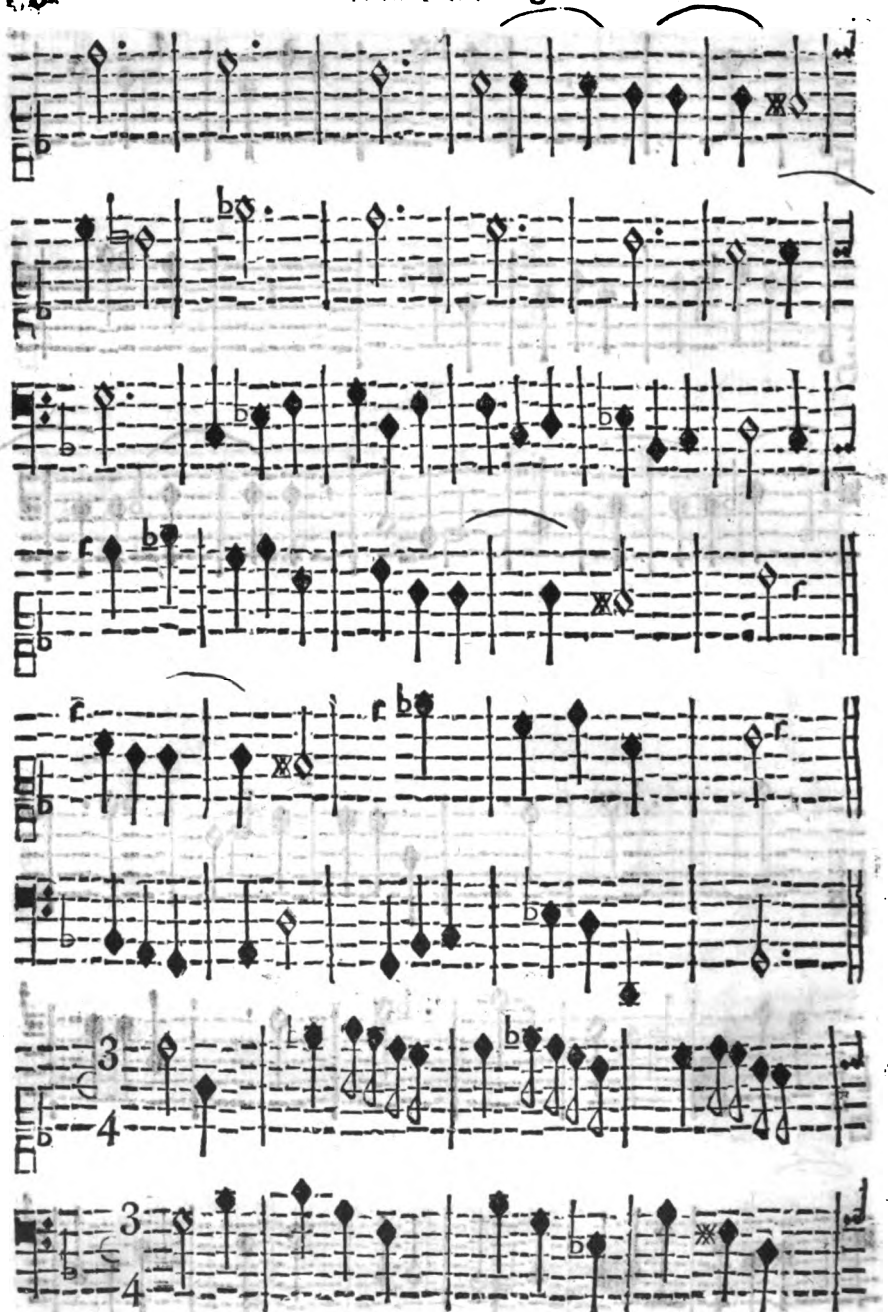


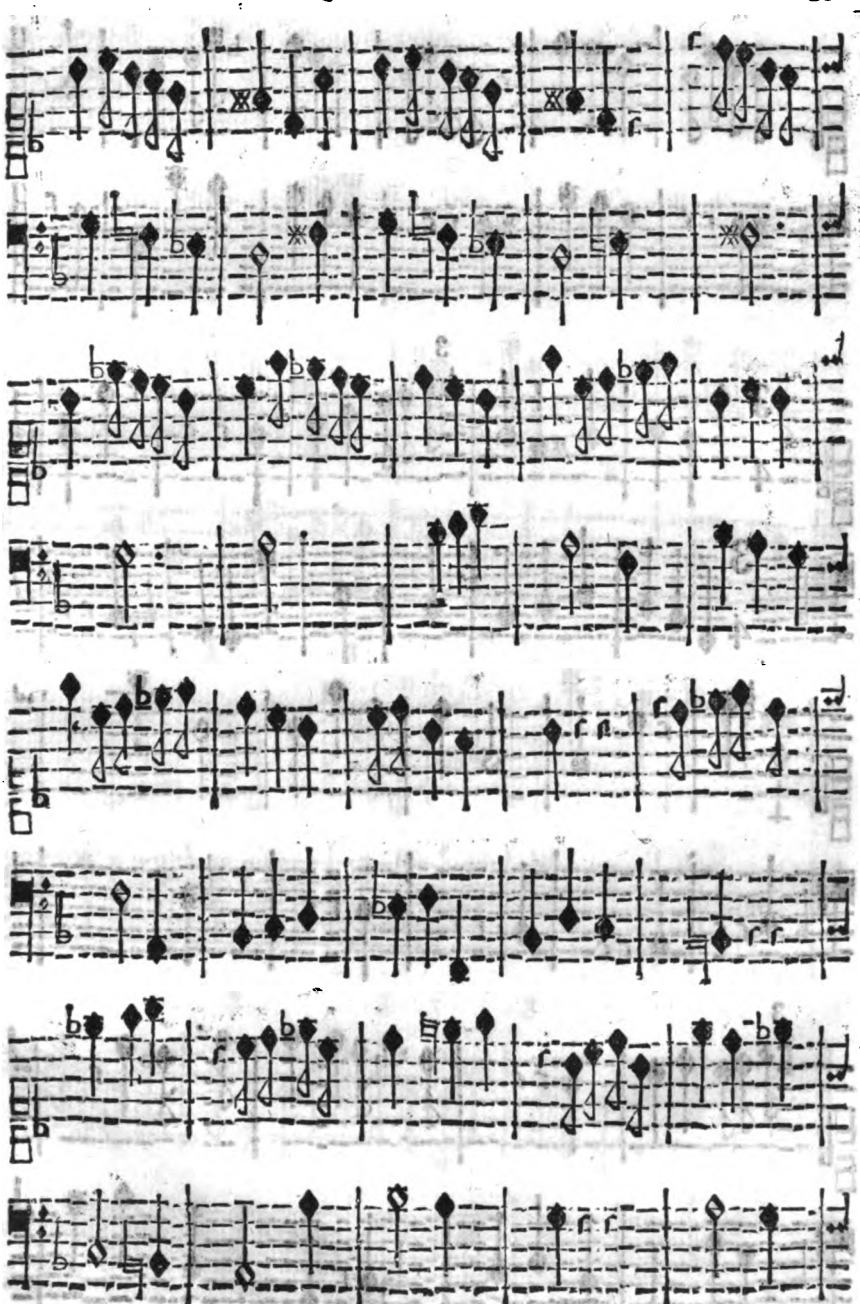


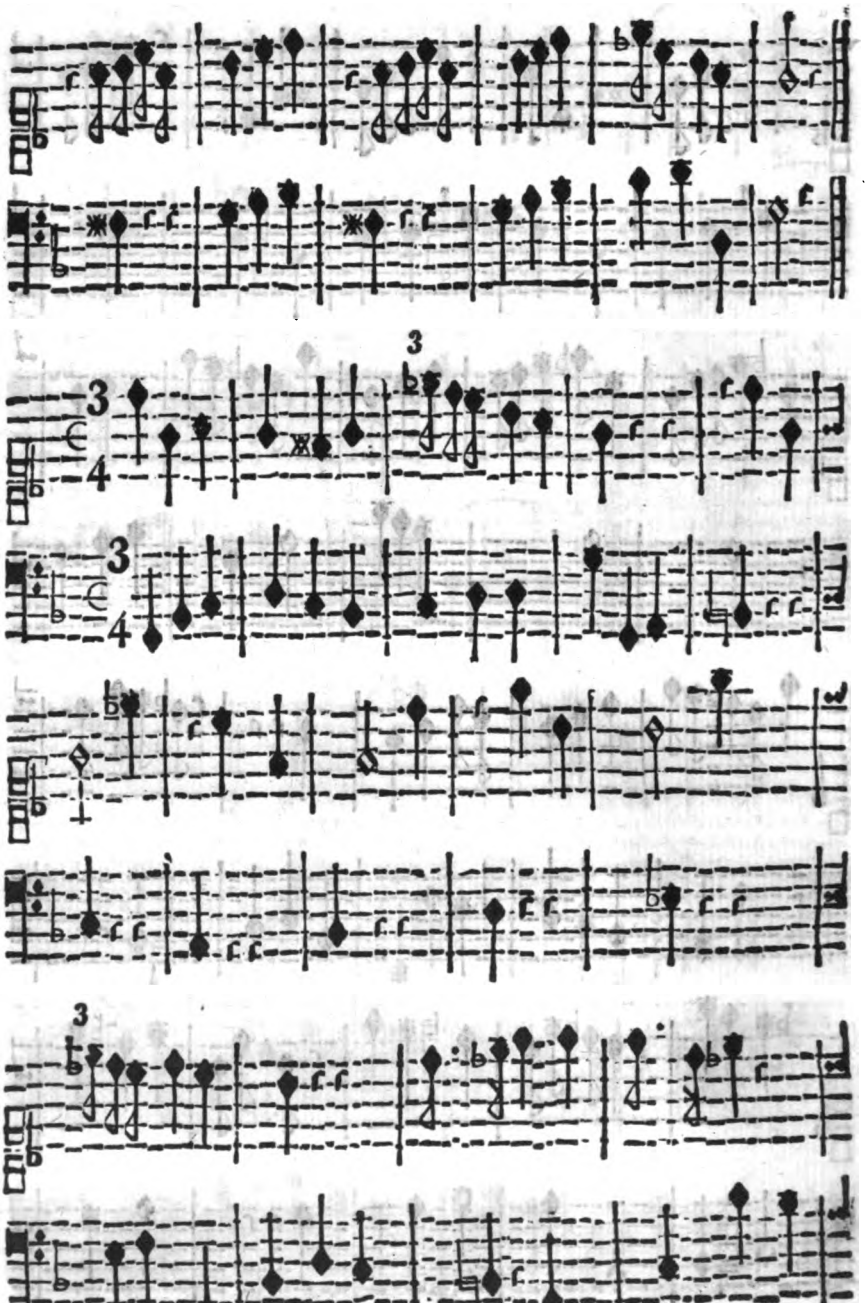


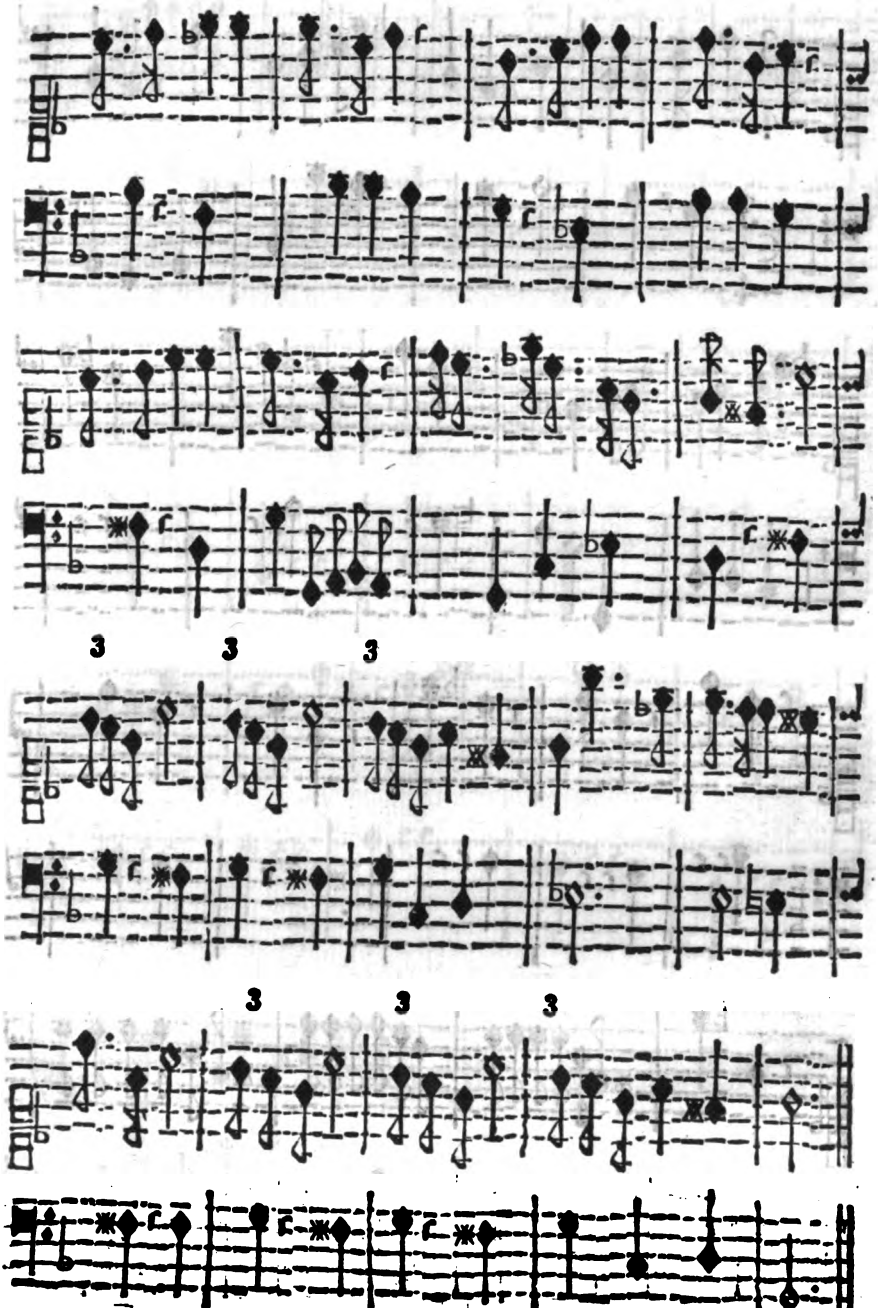


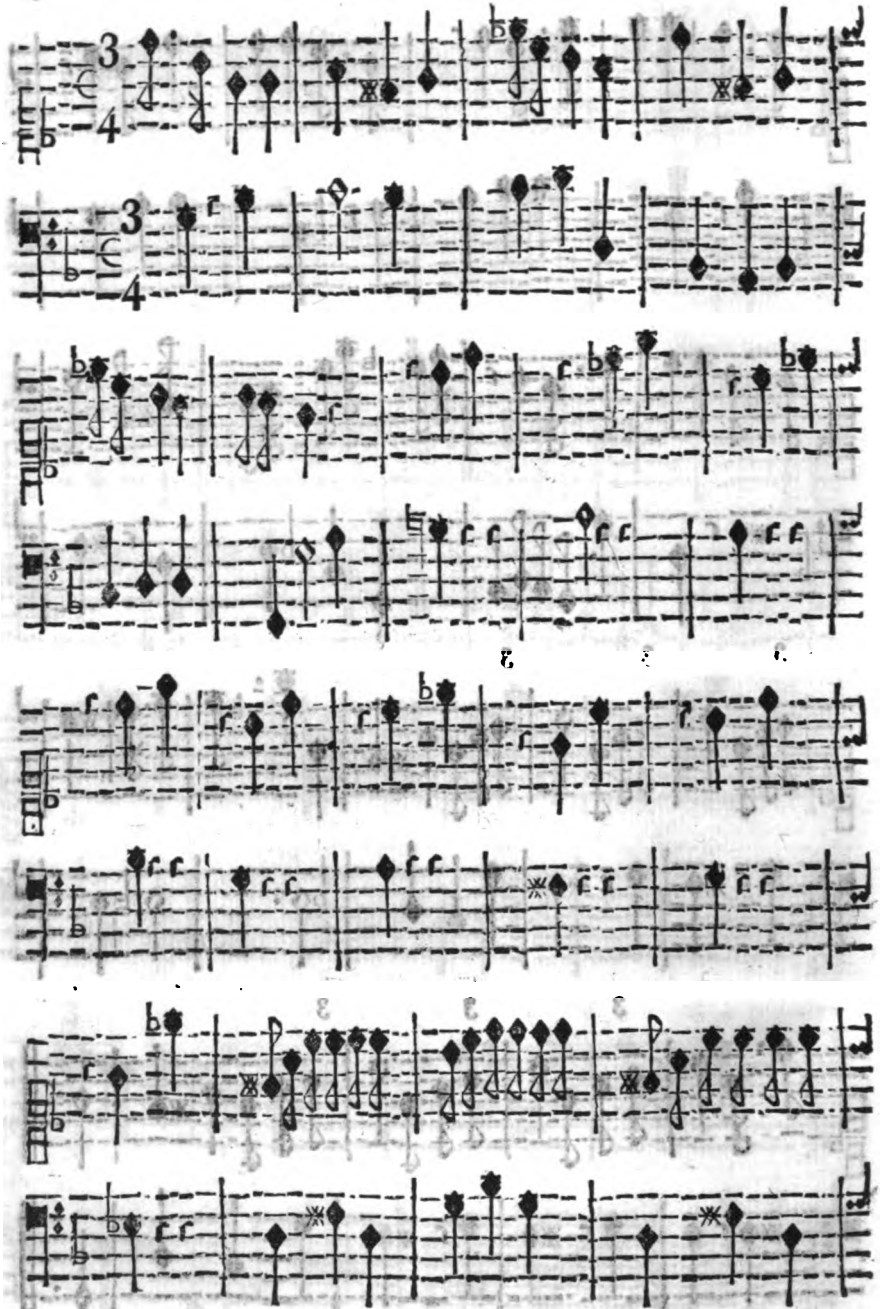


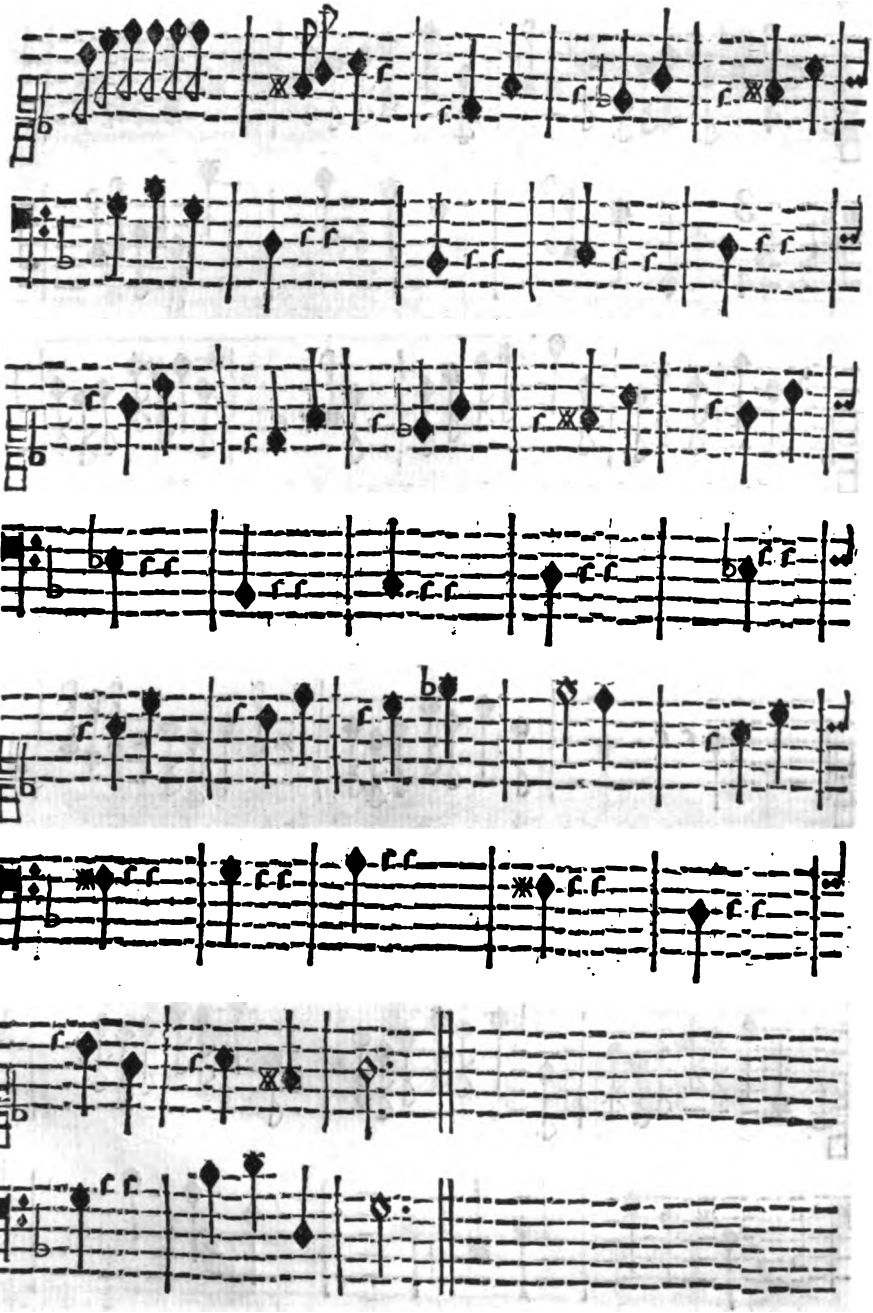


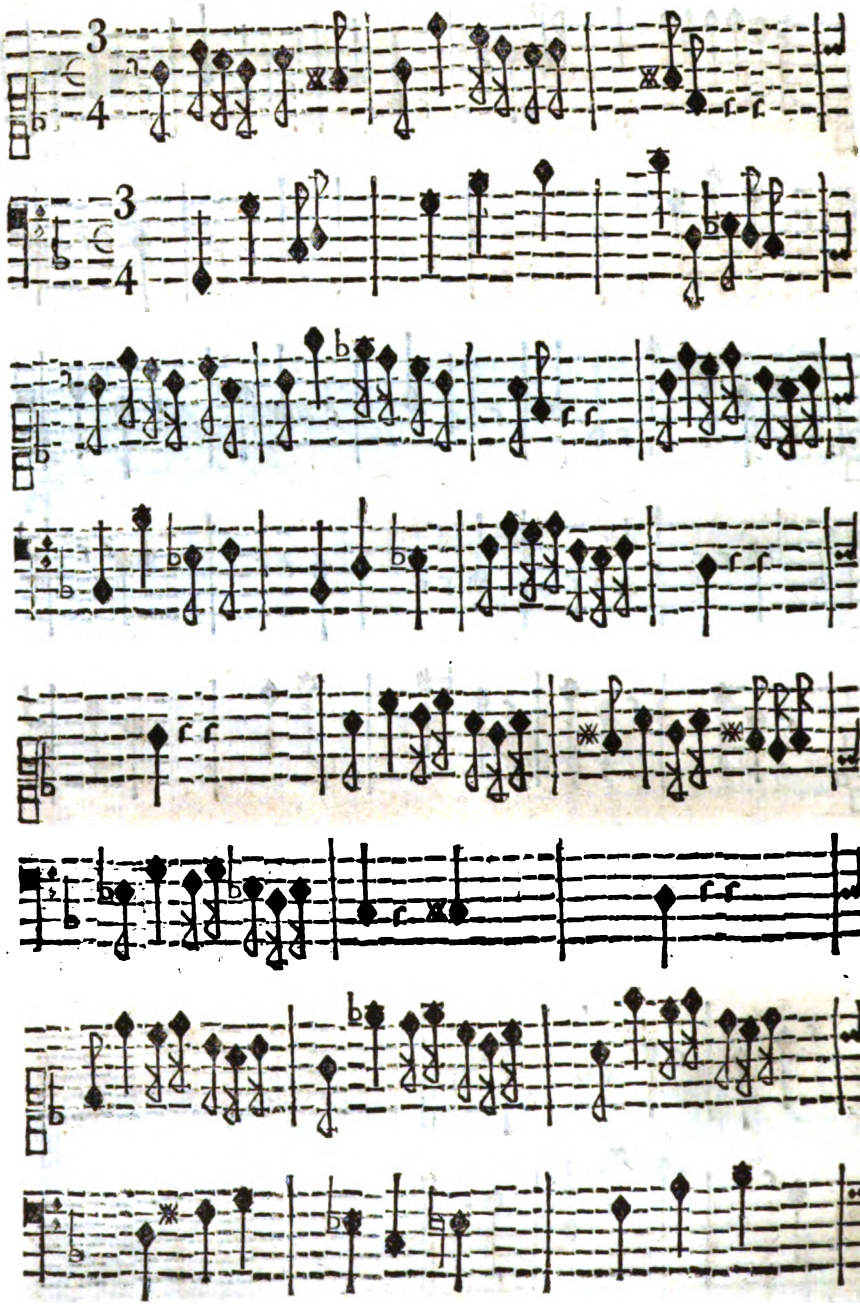


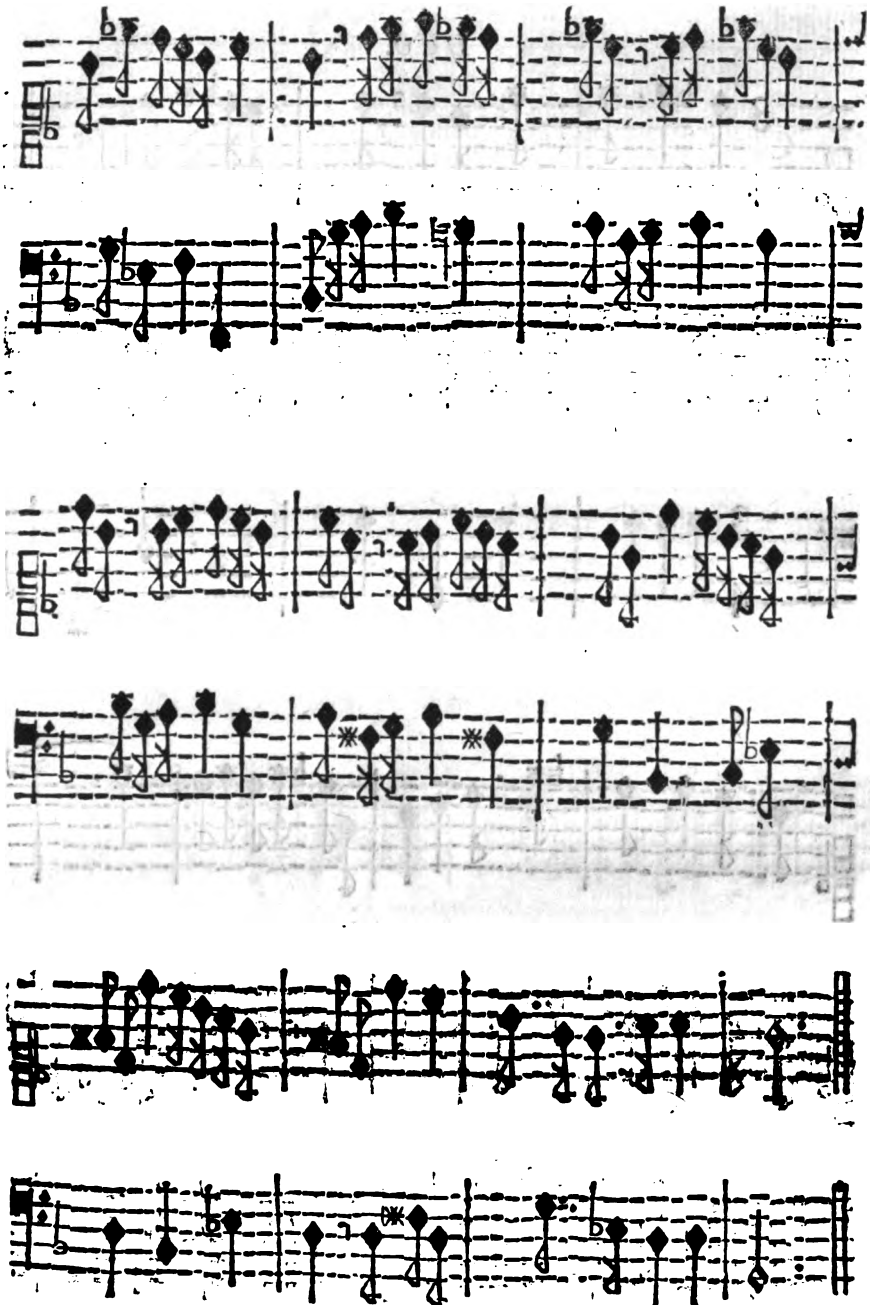



3 3 3
3 3 3

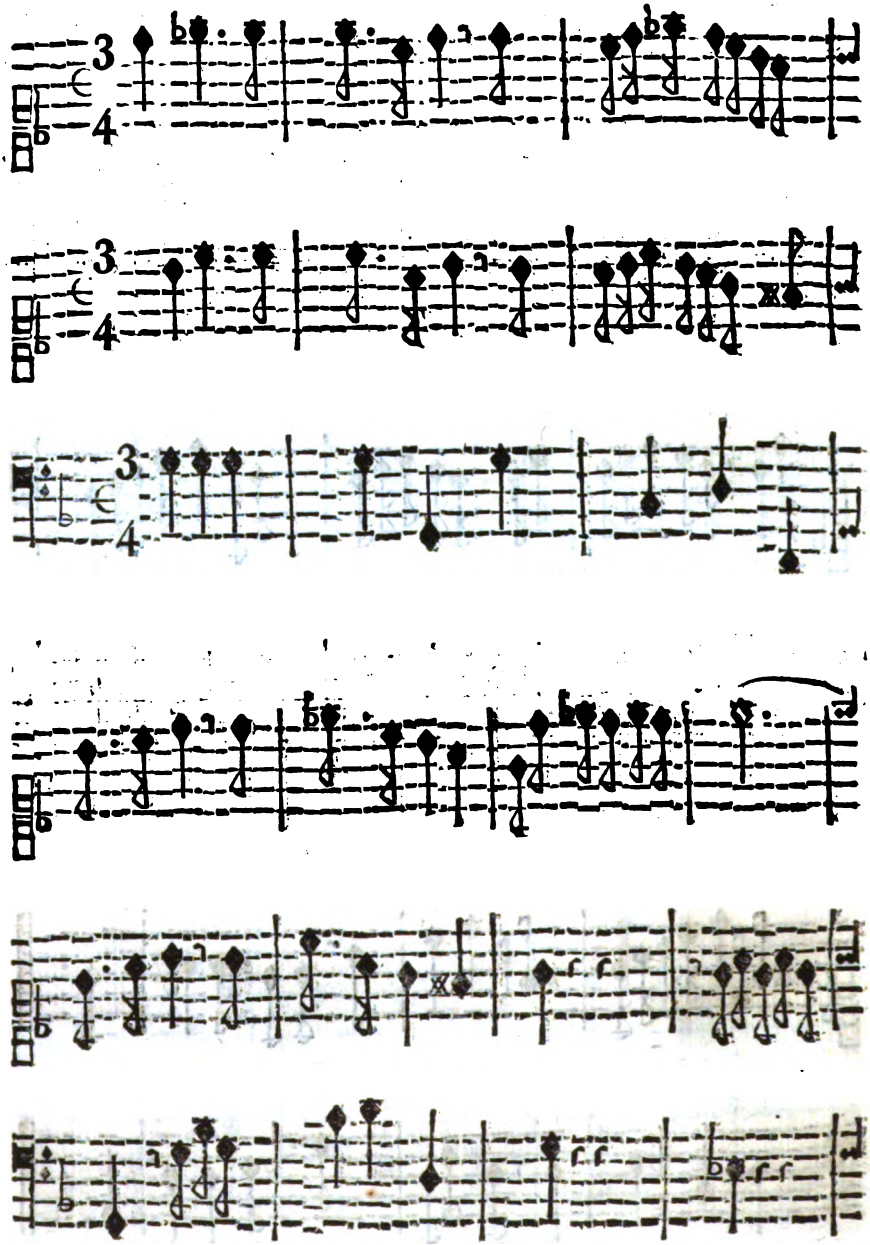


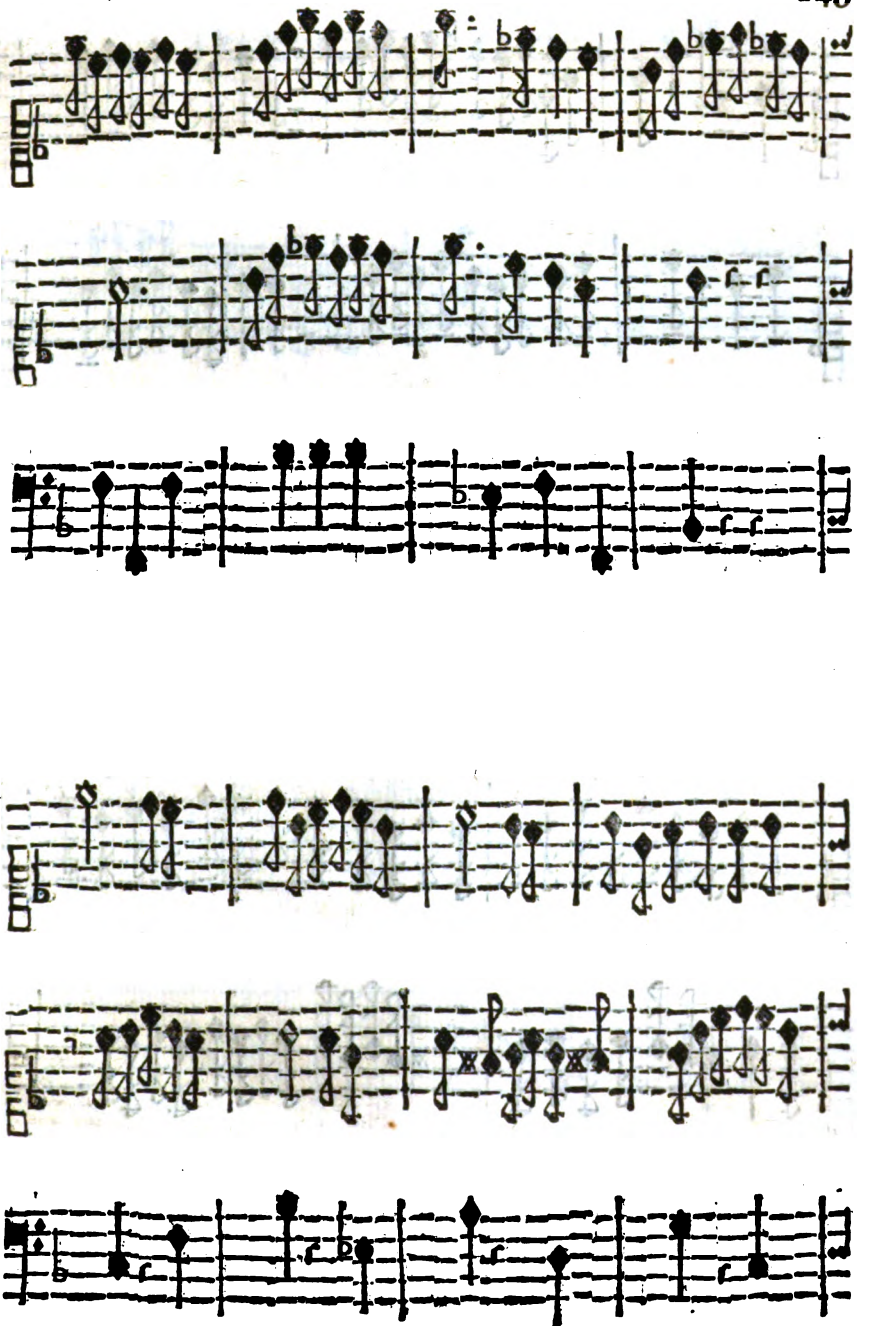


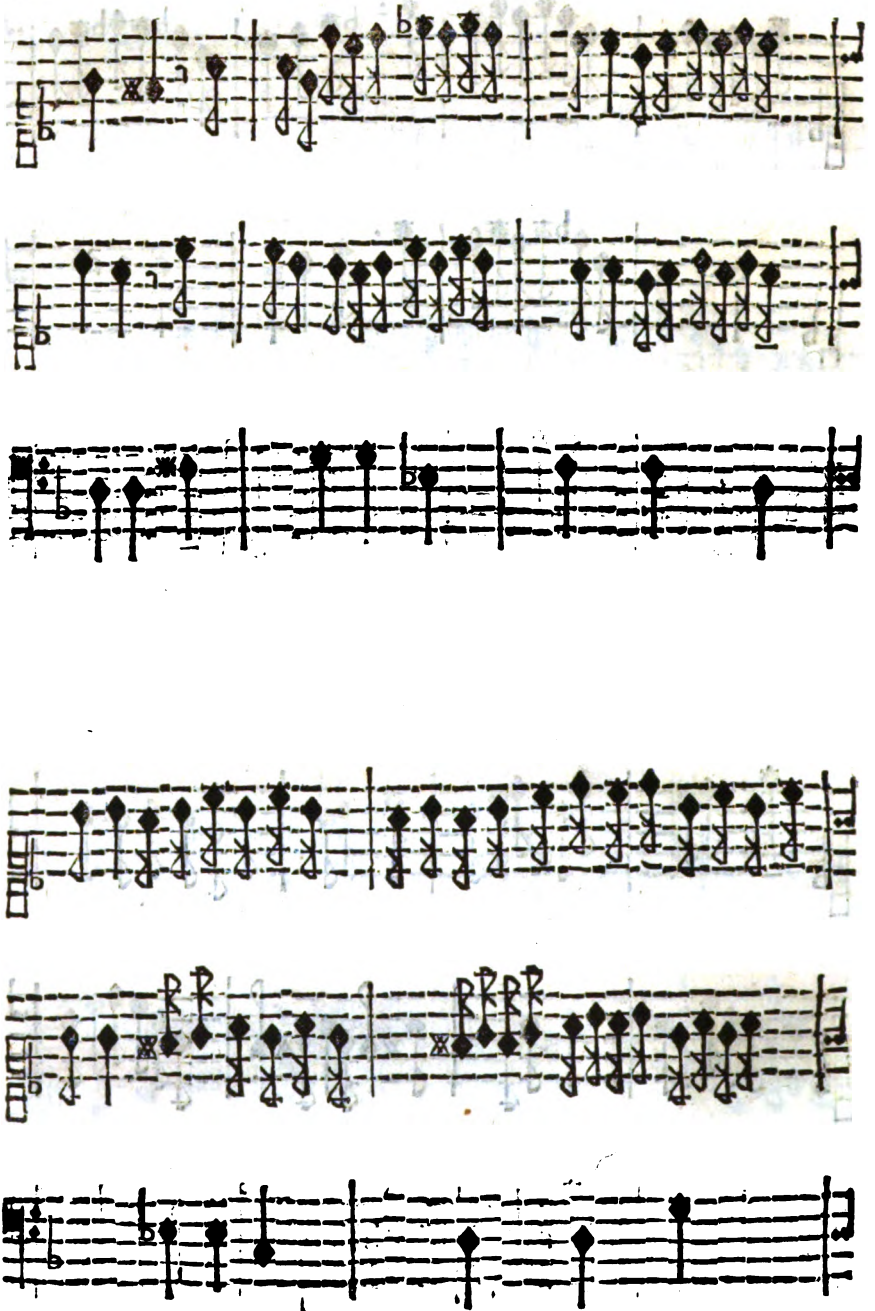


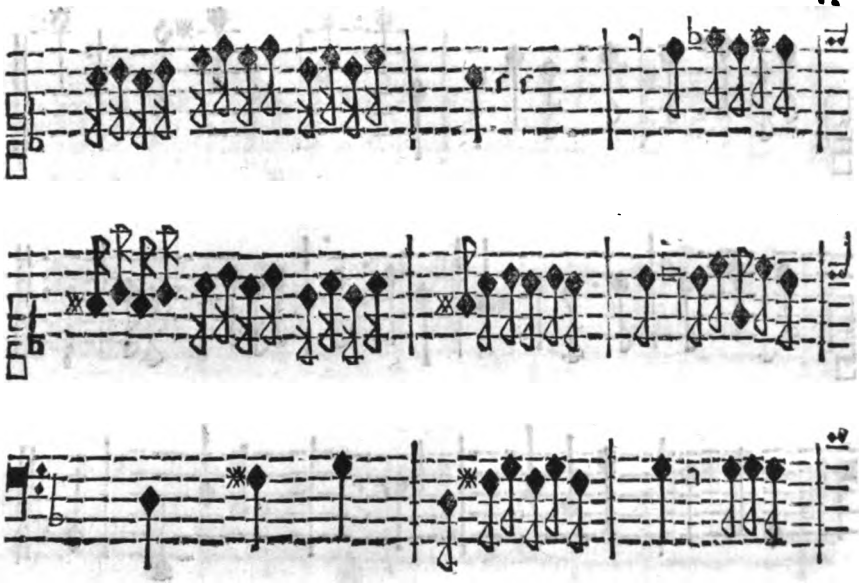


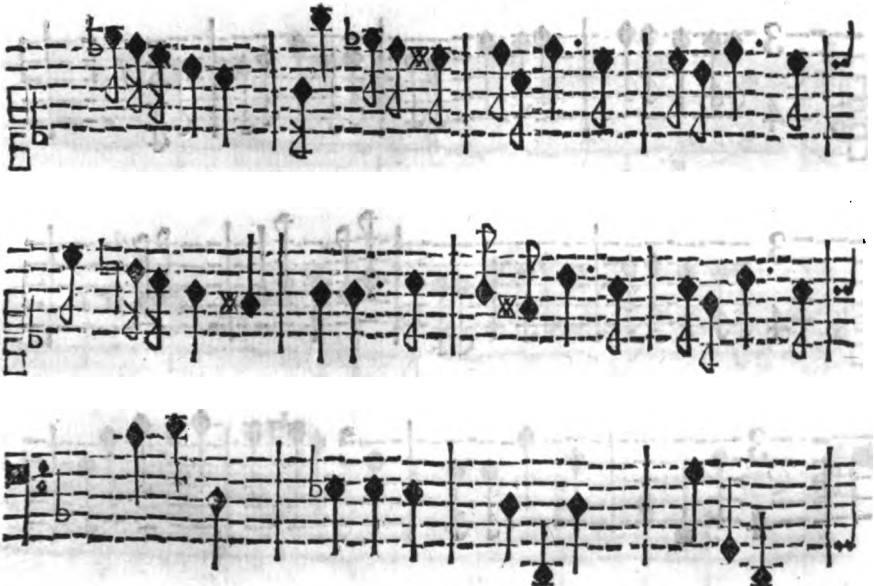
DUO.

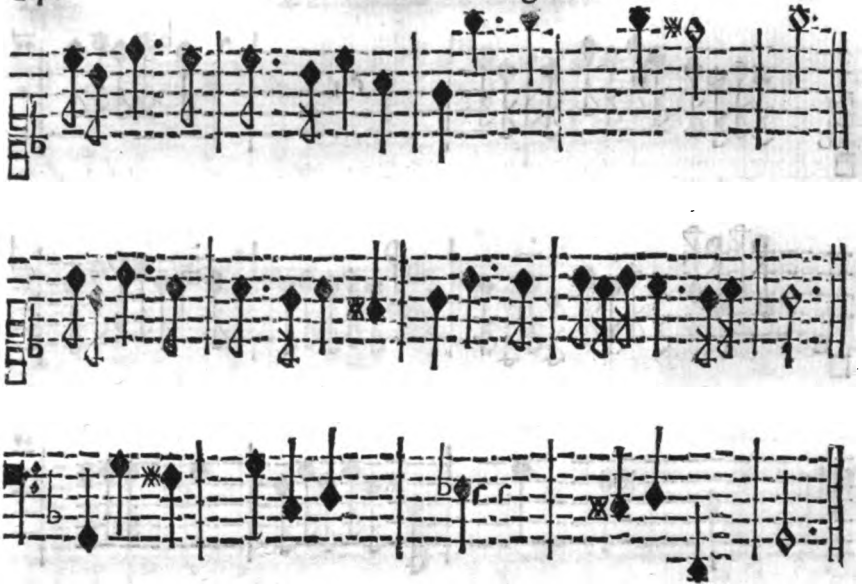




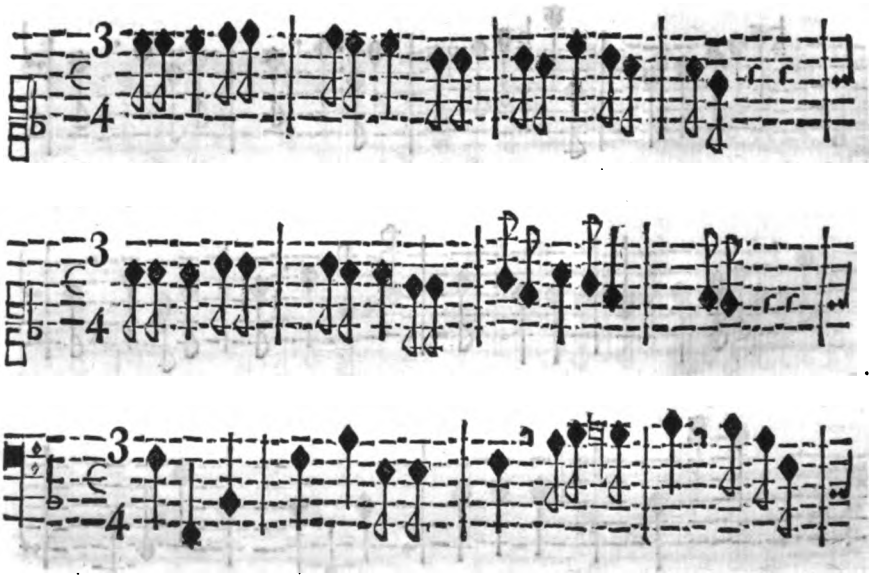


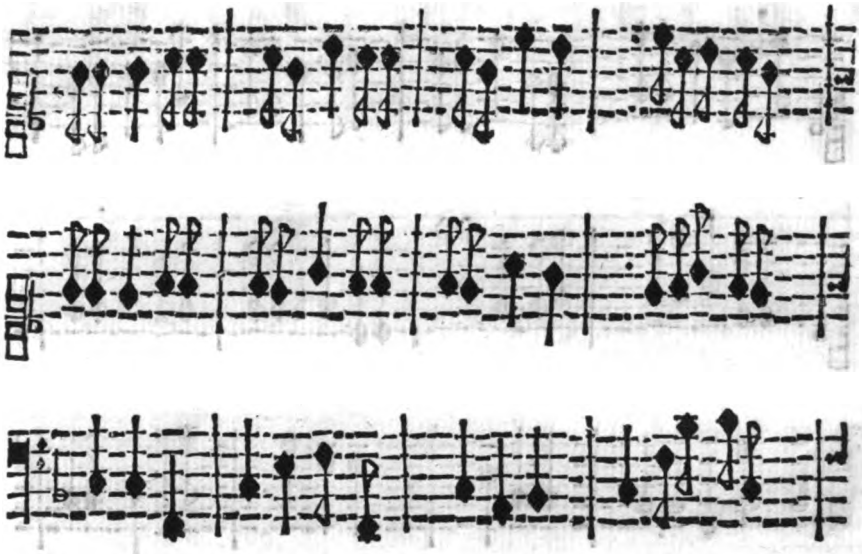


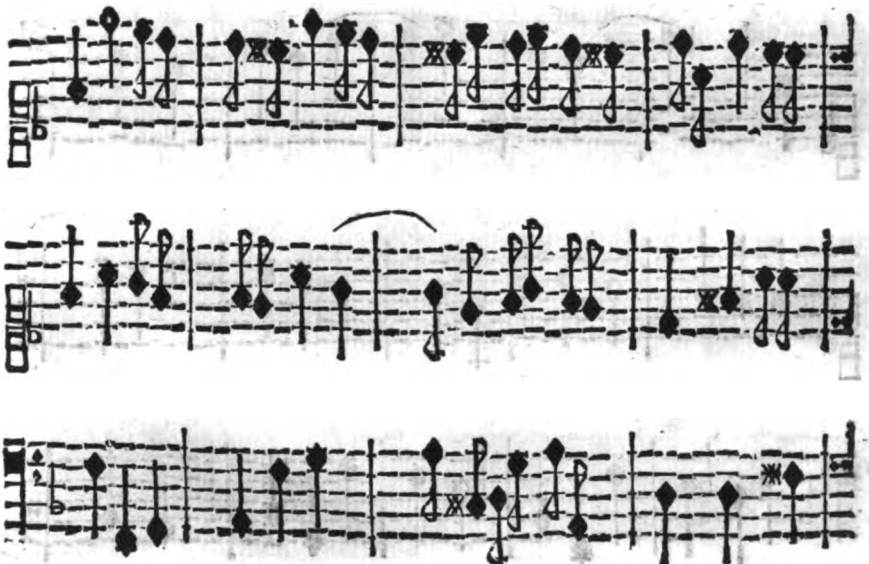


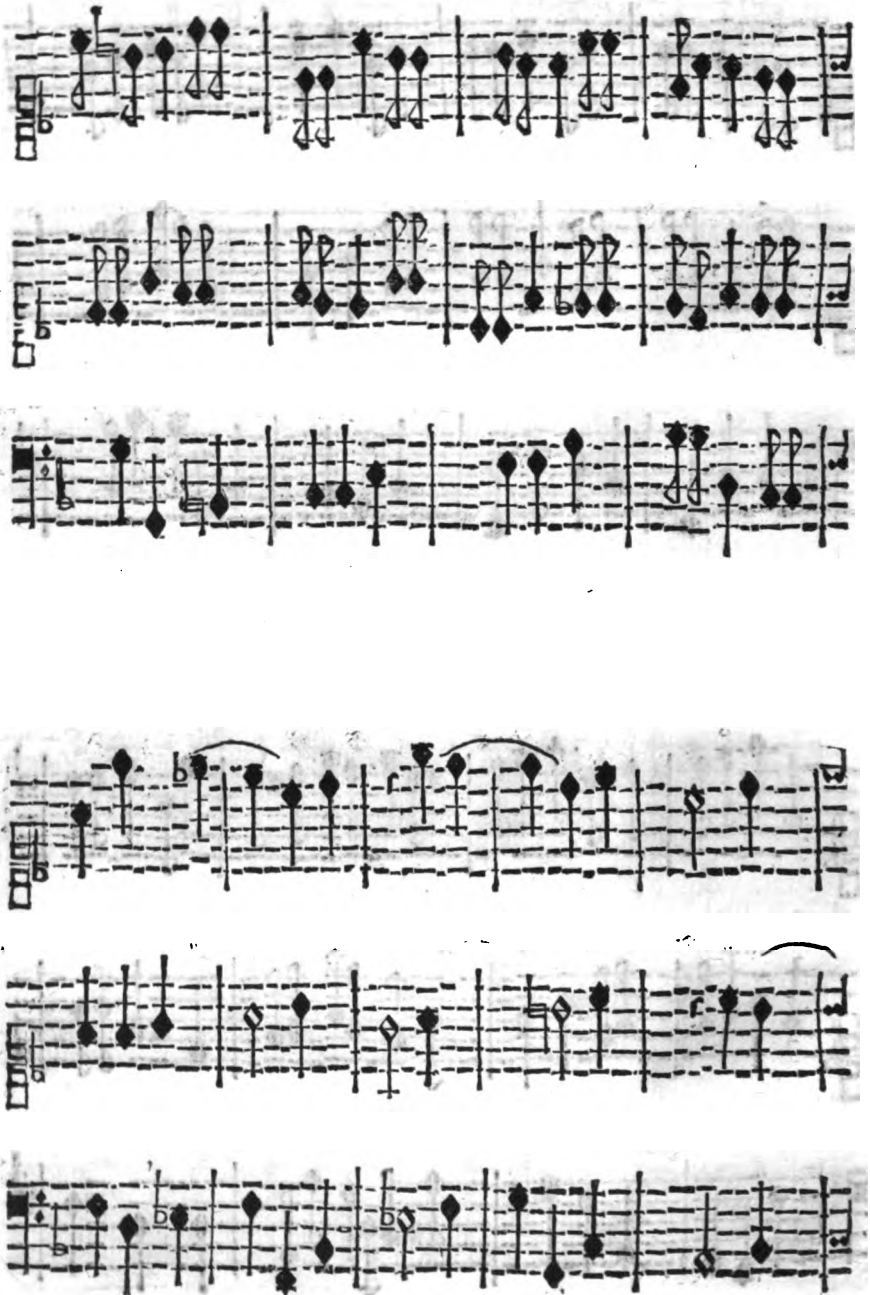


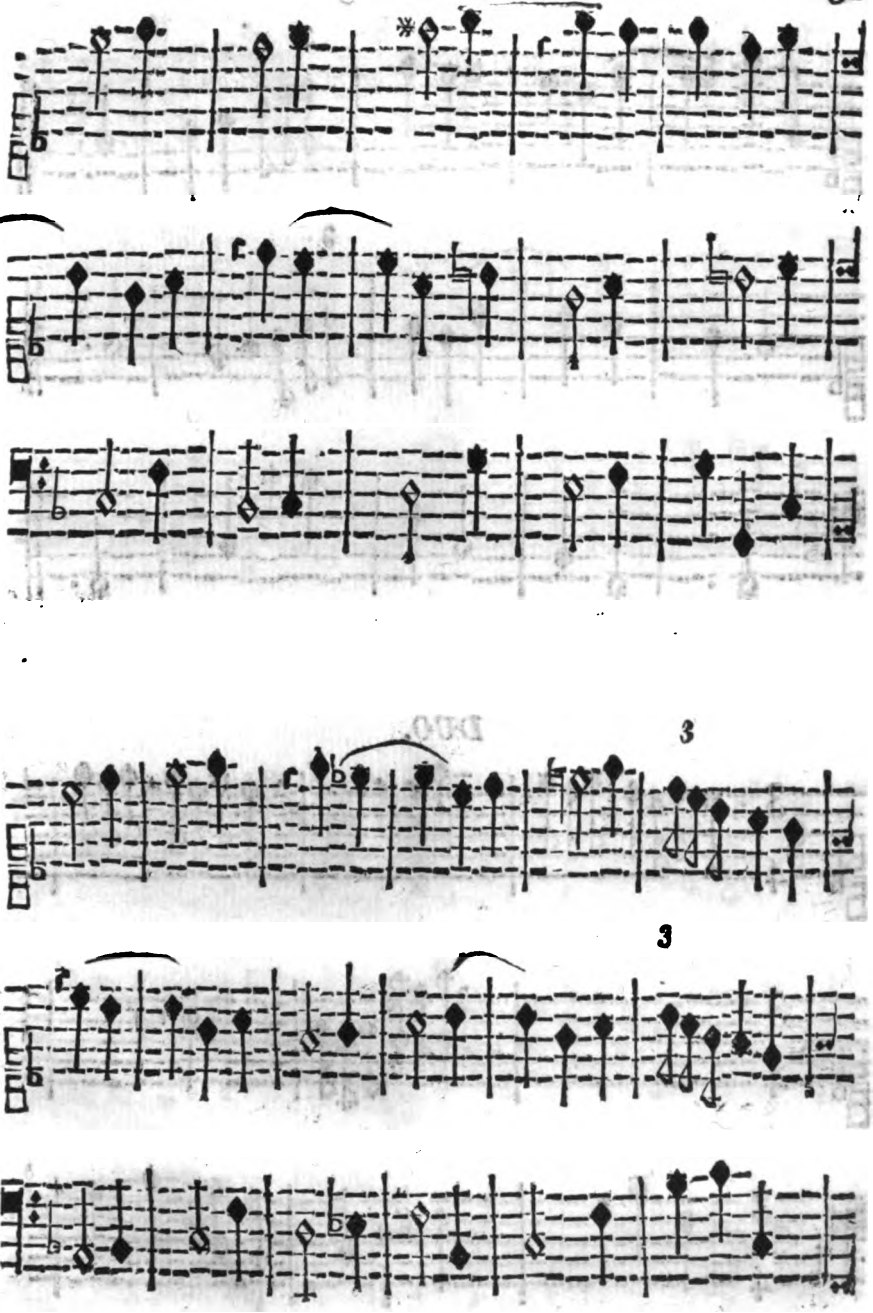
D U O. Sexto Tono.

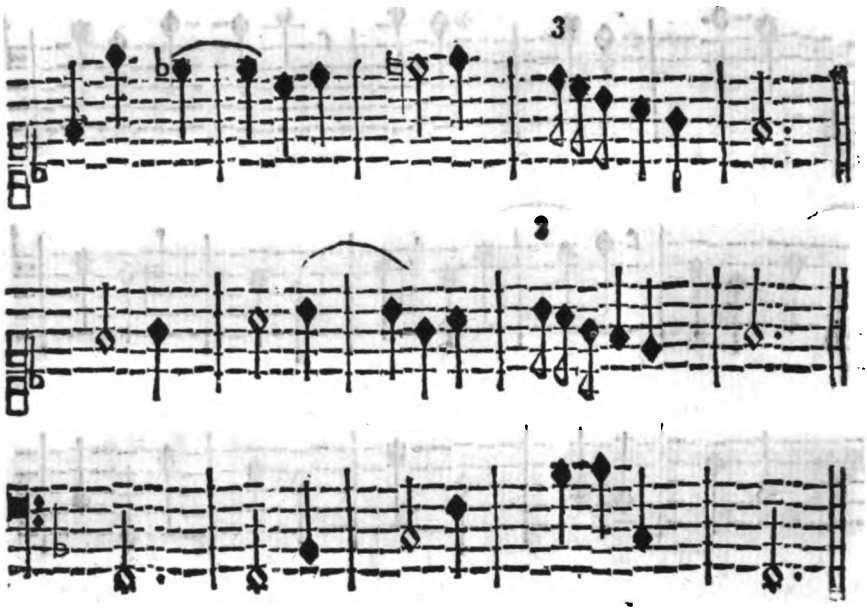




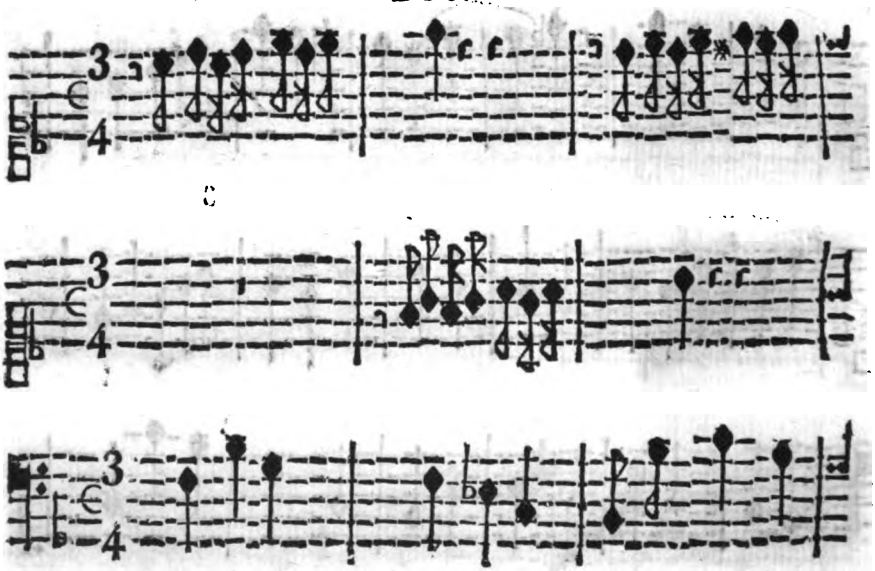


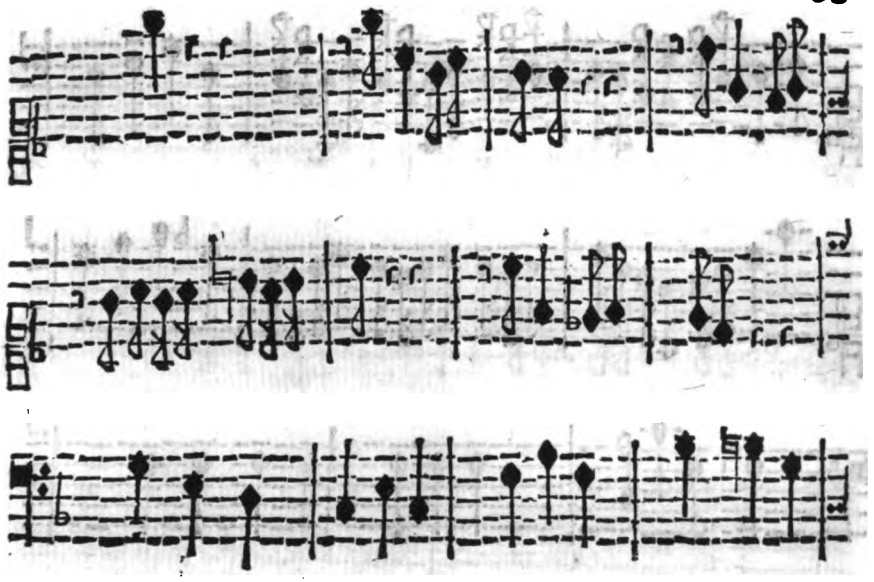


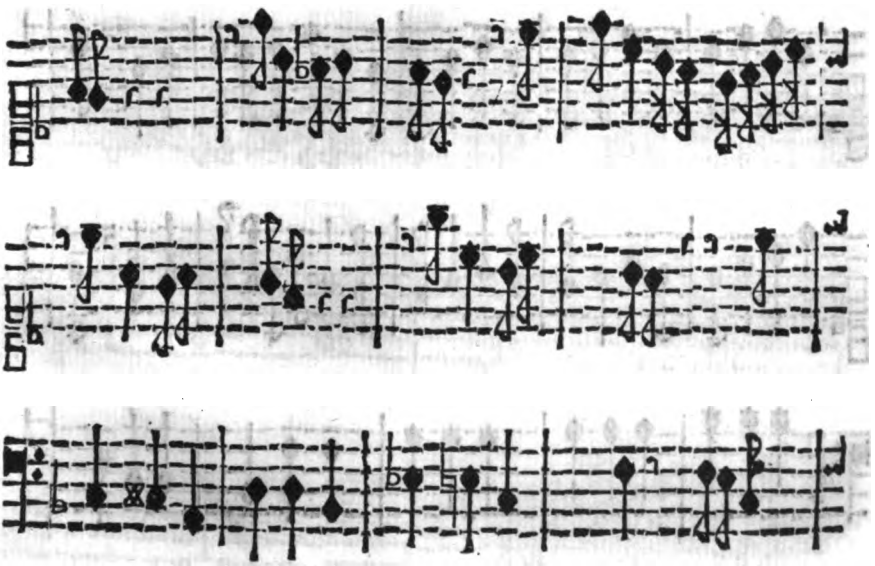

3
3

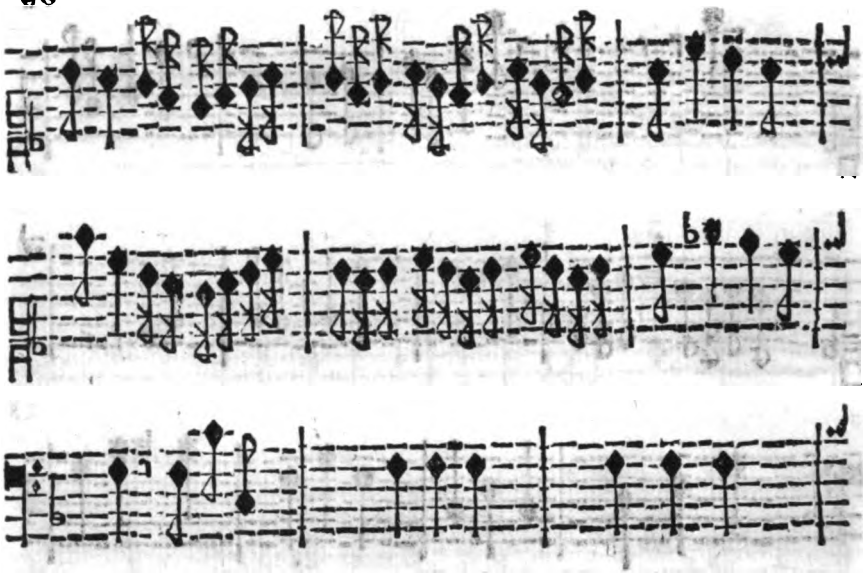


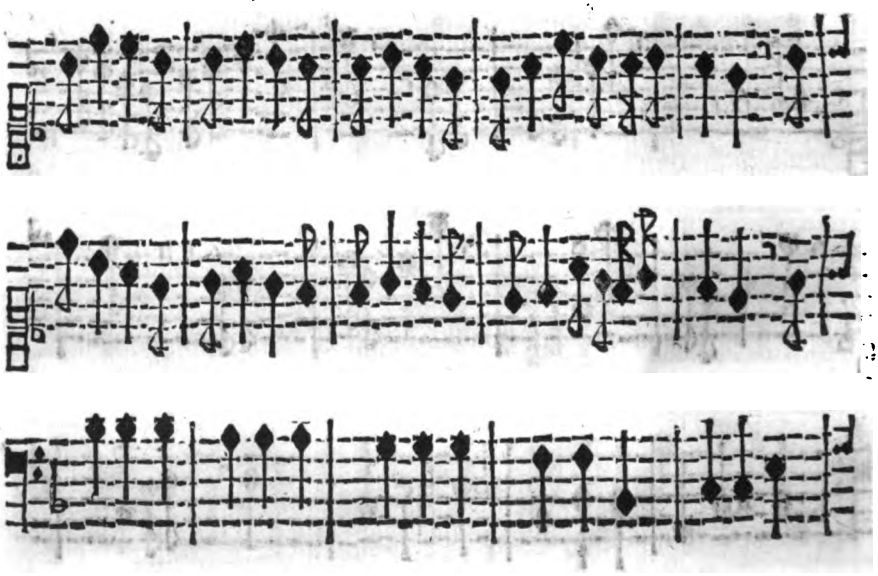
DVO.

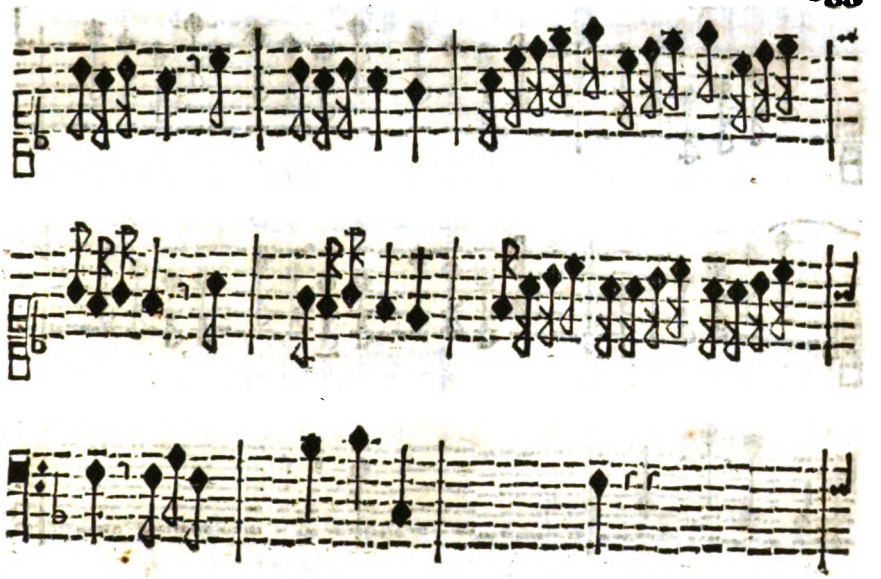


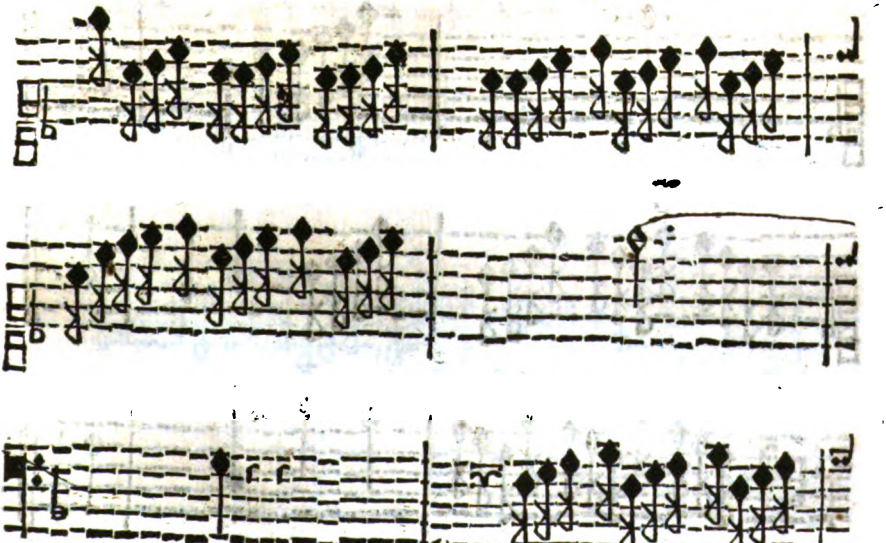


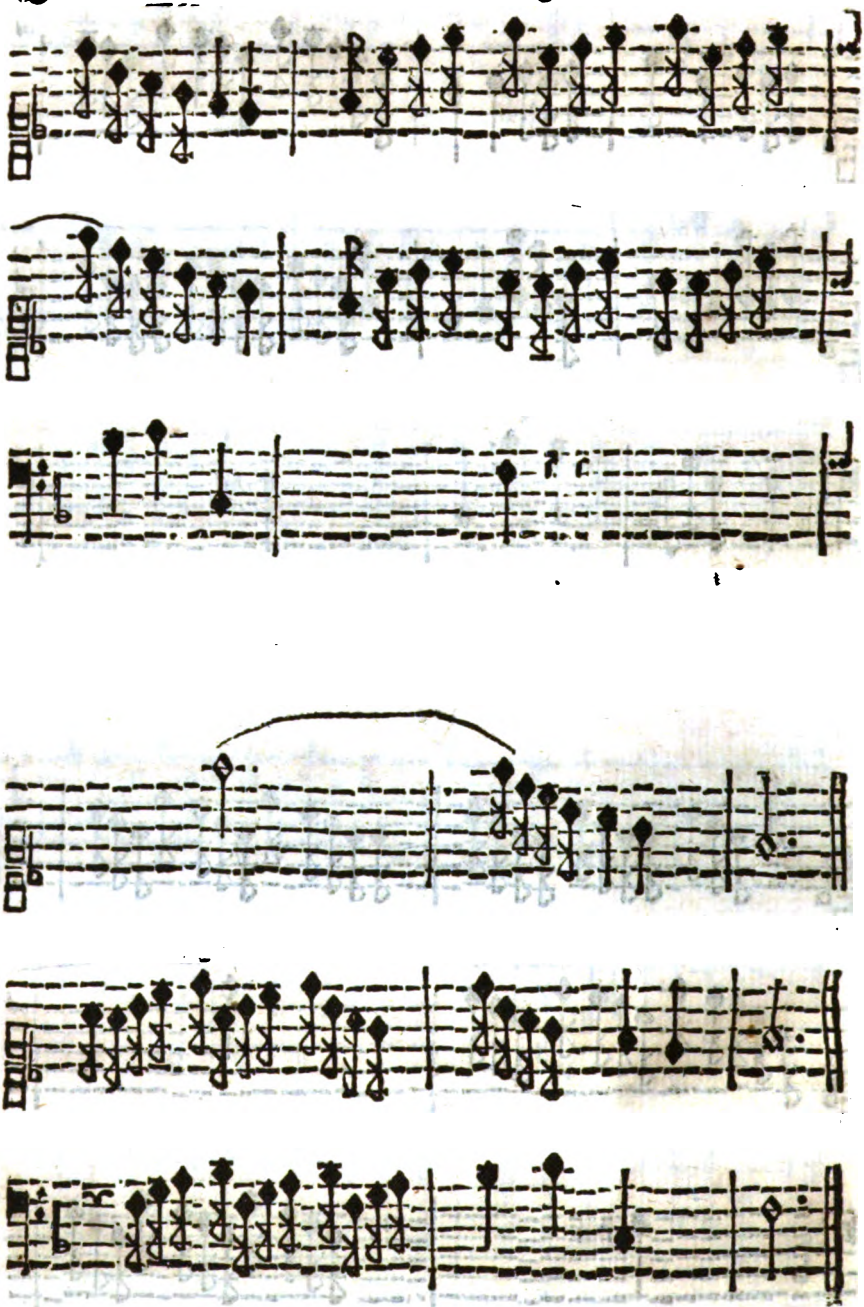


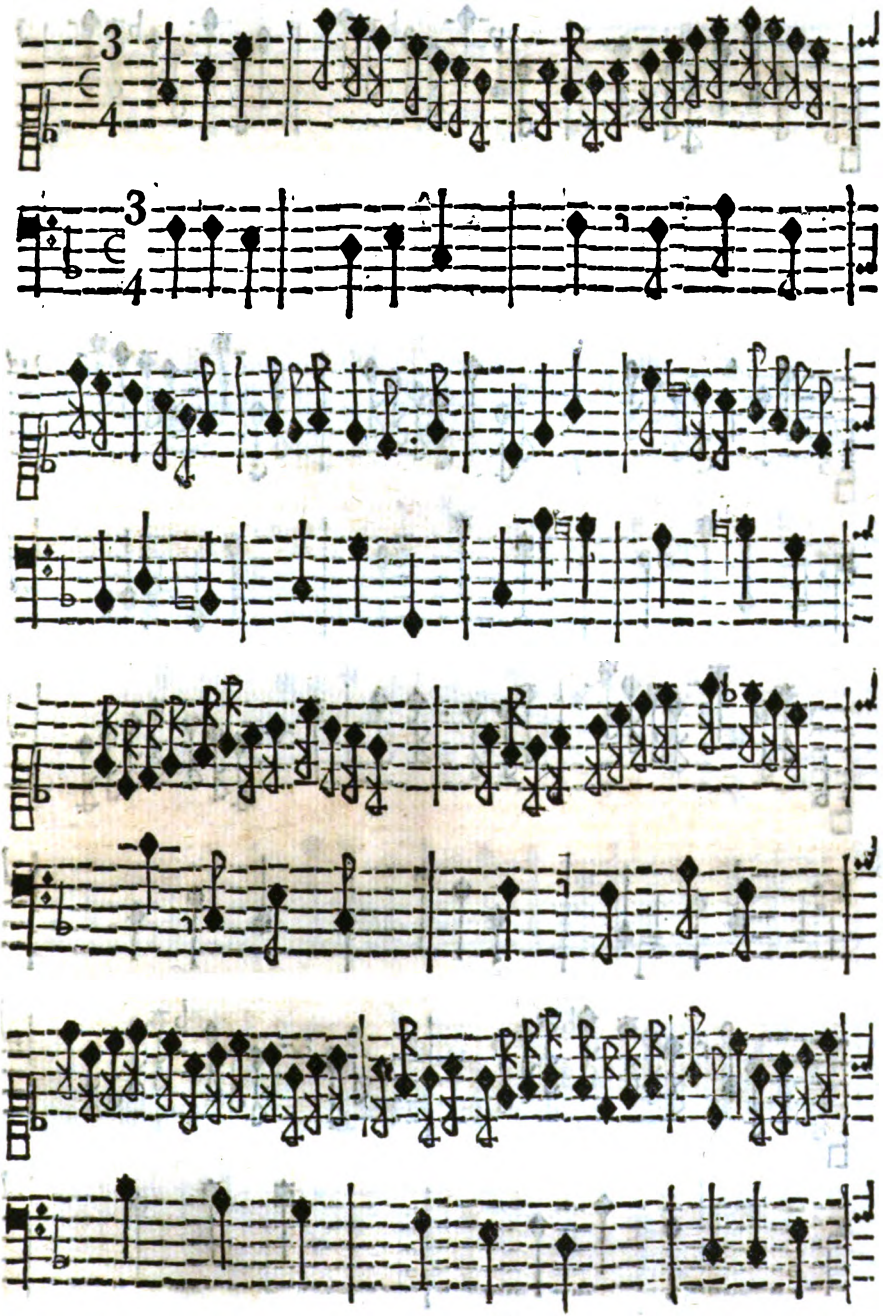


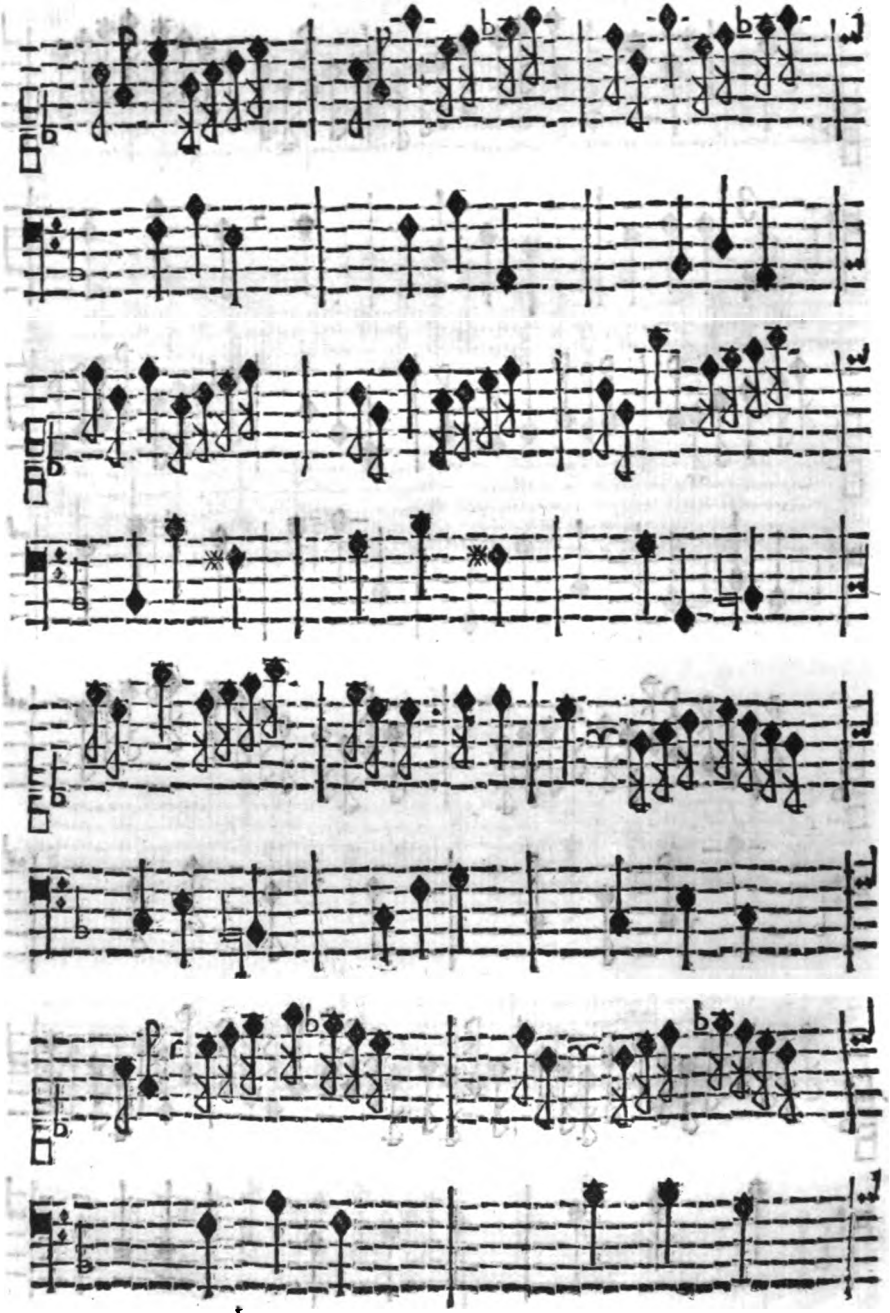


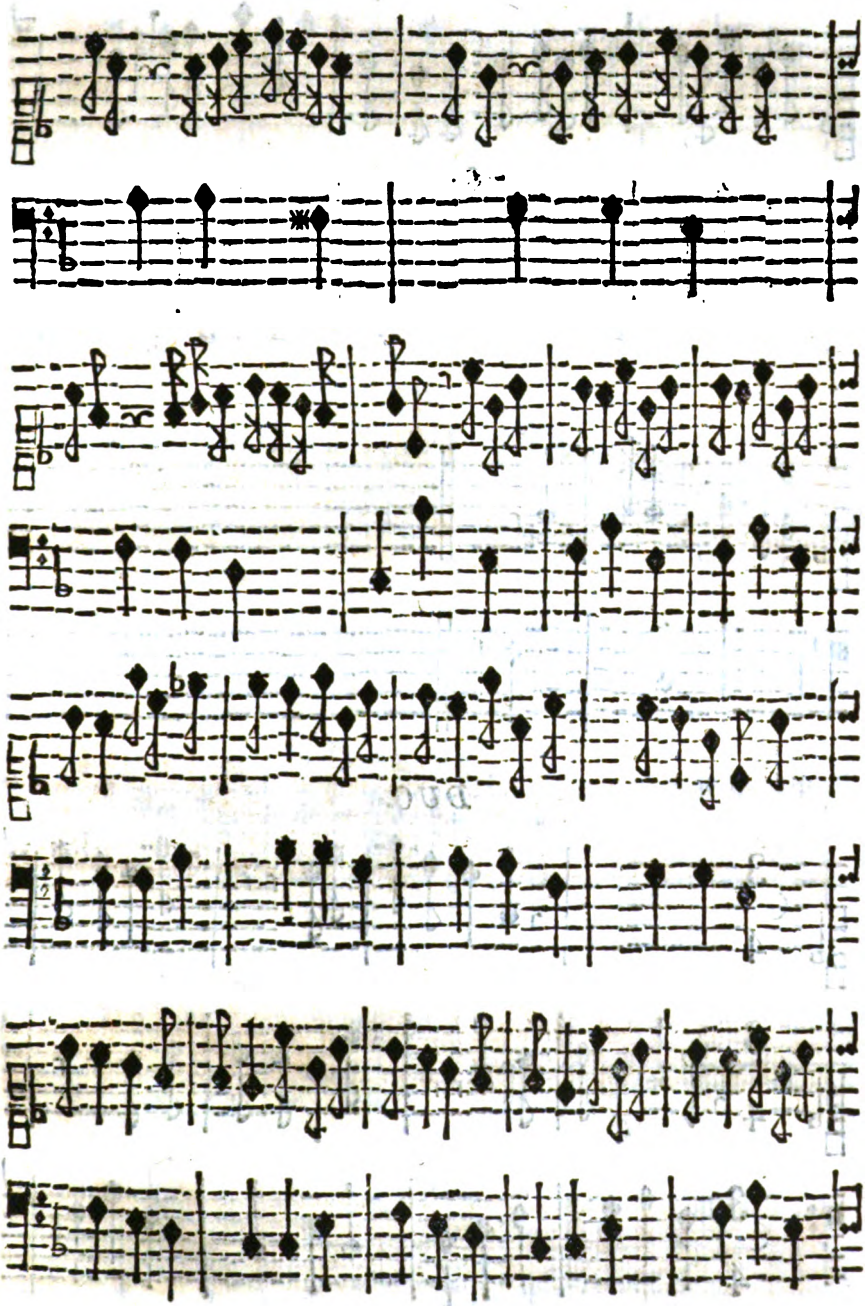


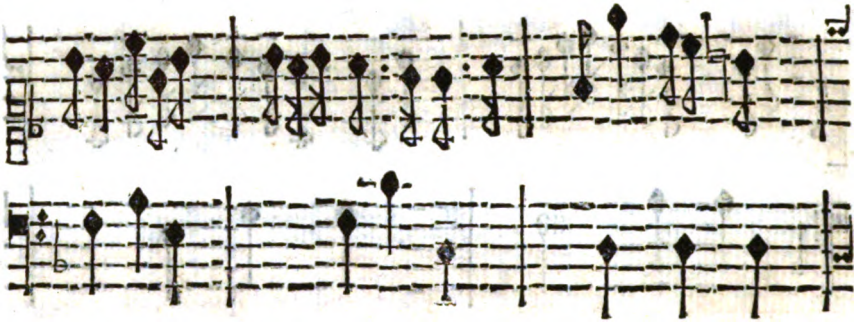


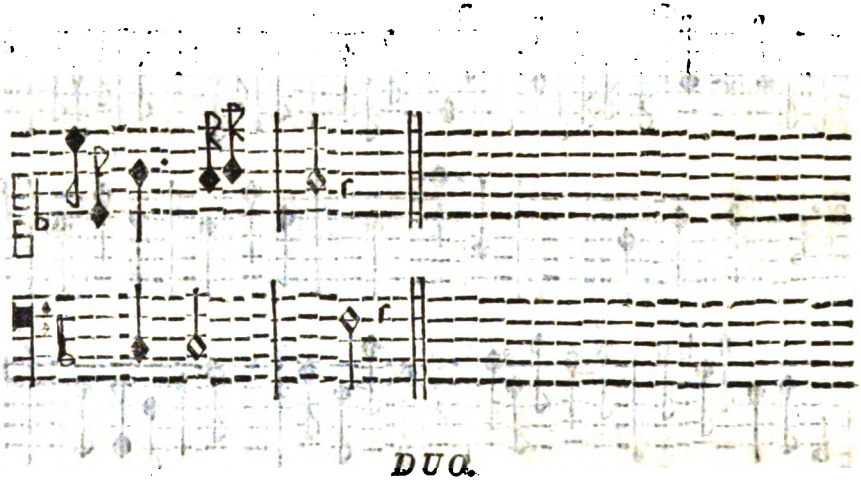




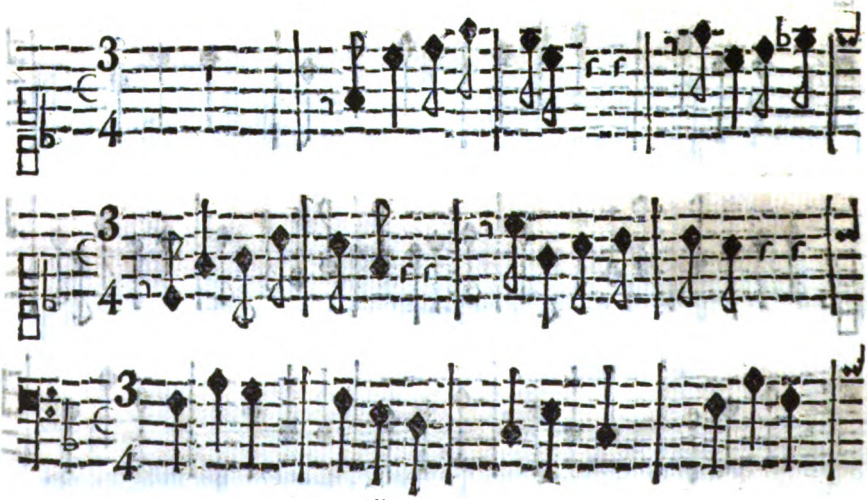


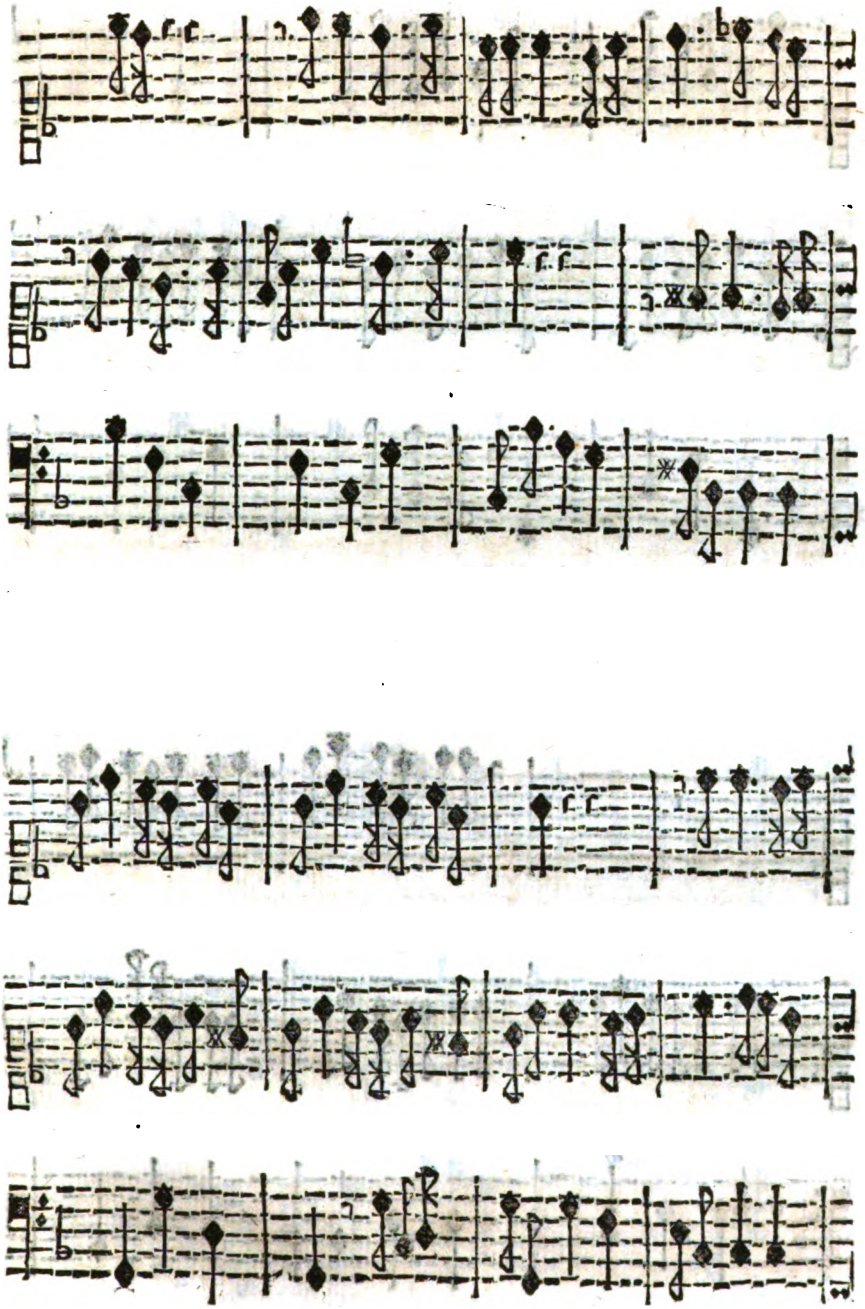


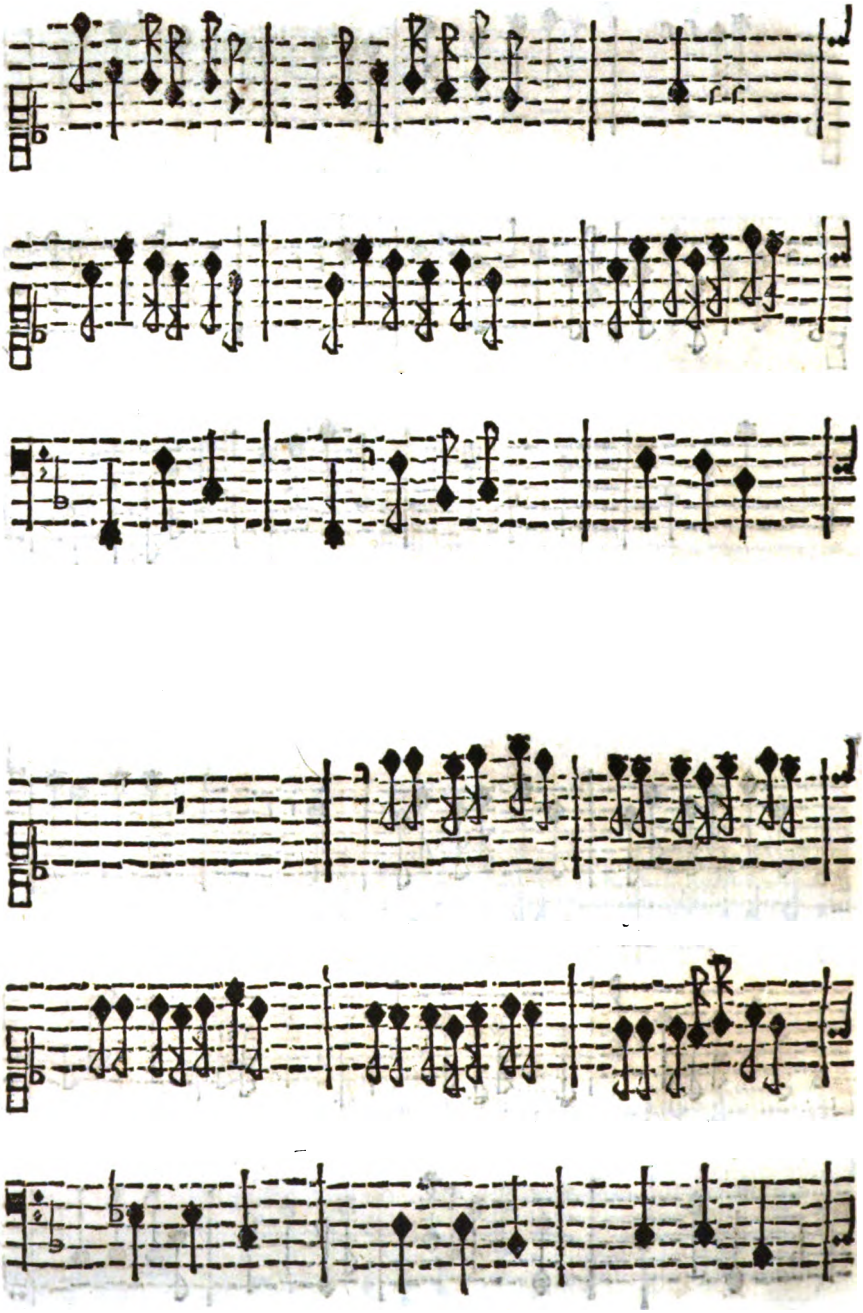


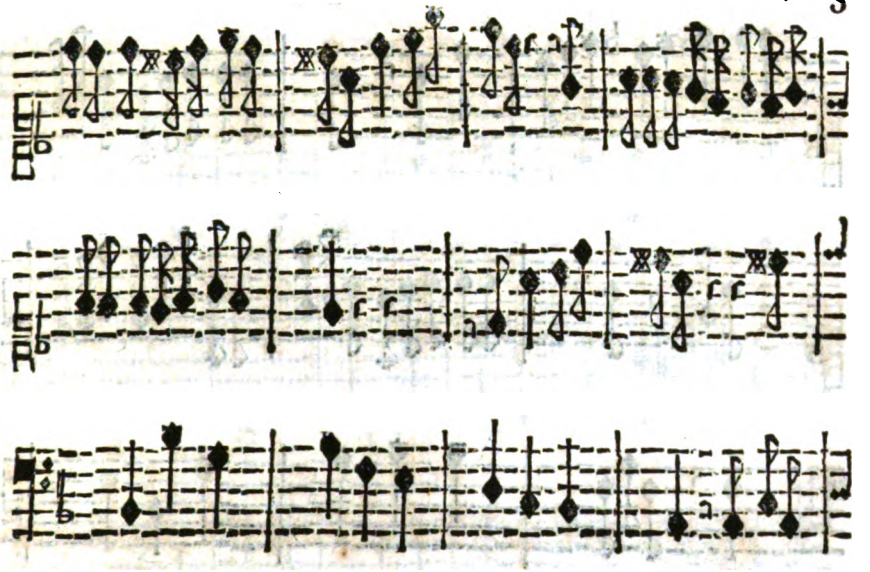


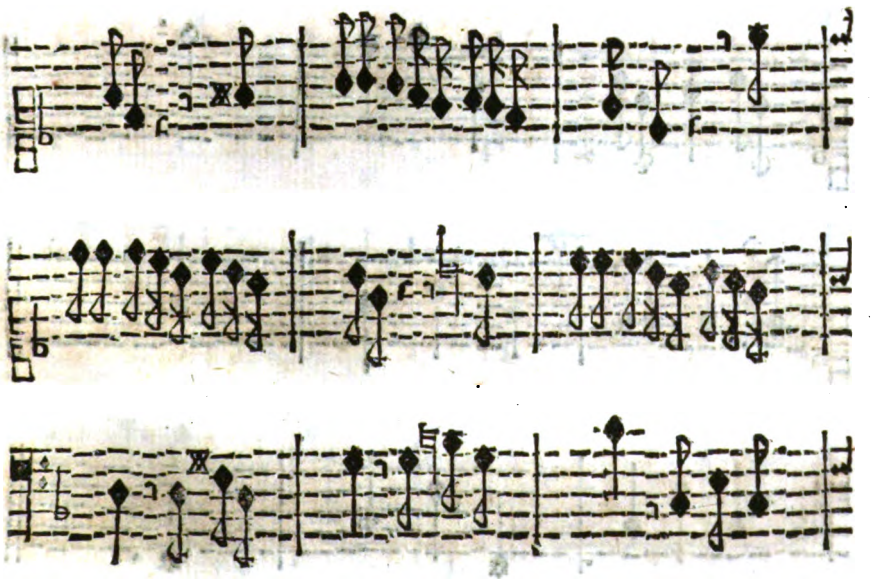
DUO.

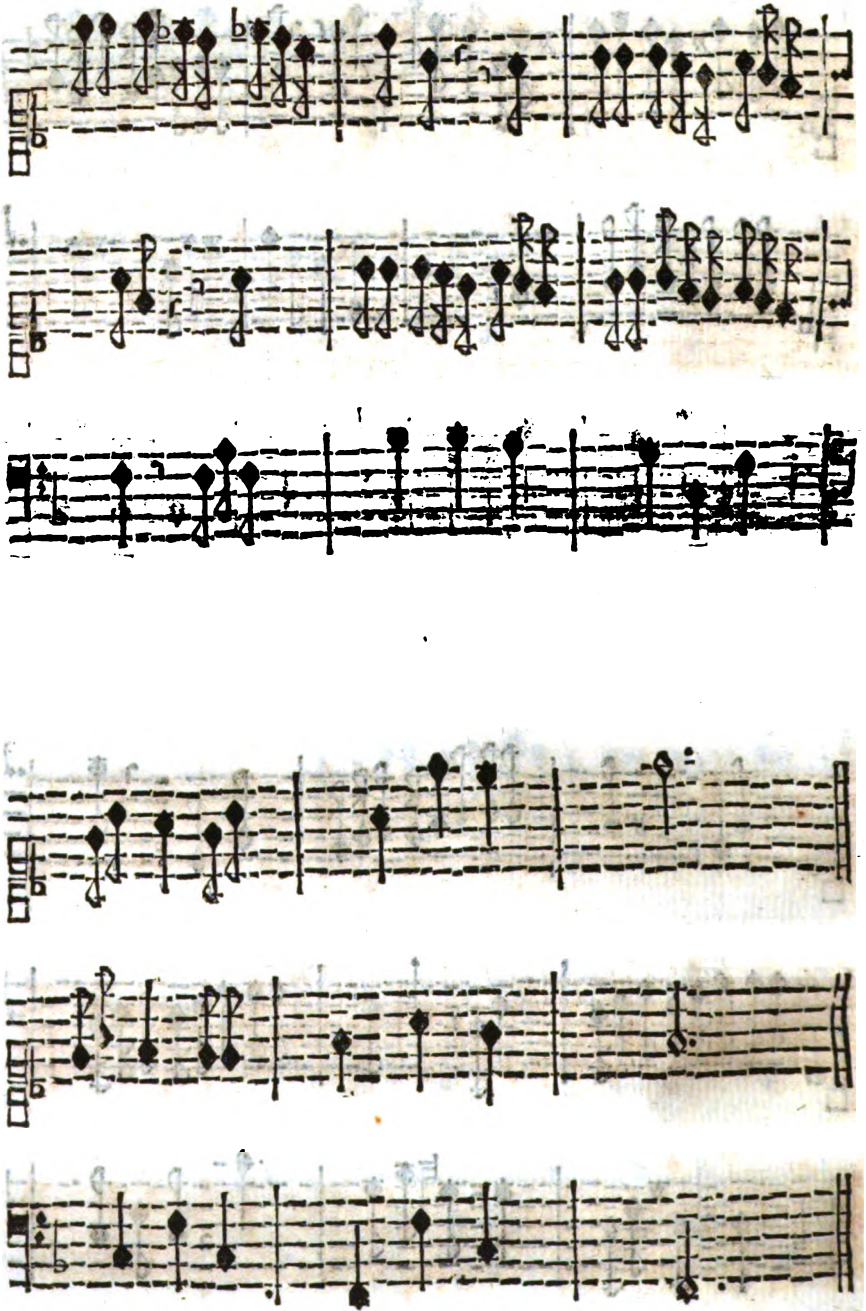




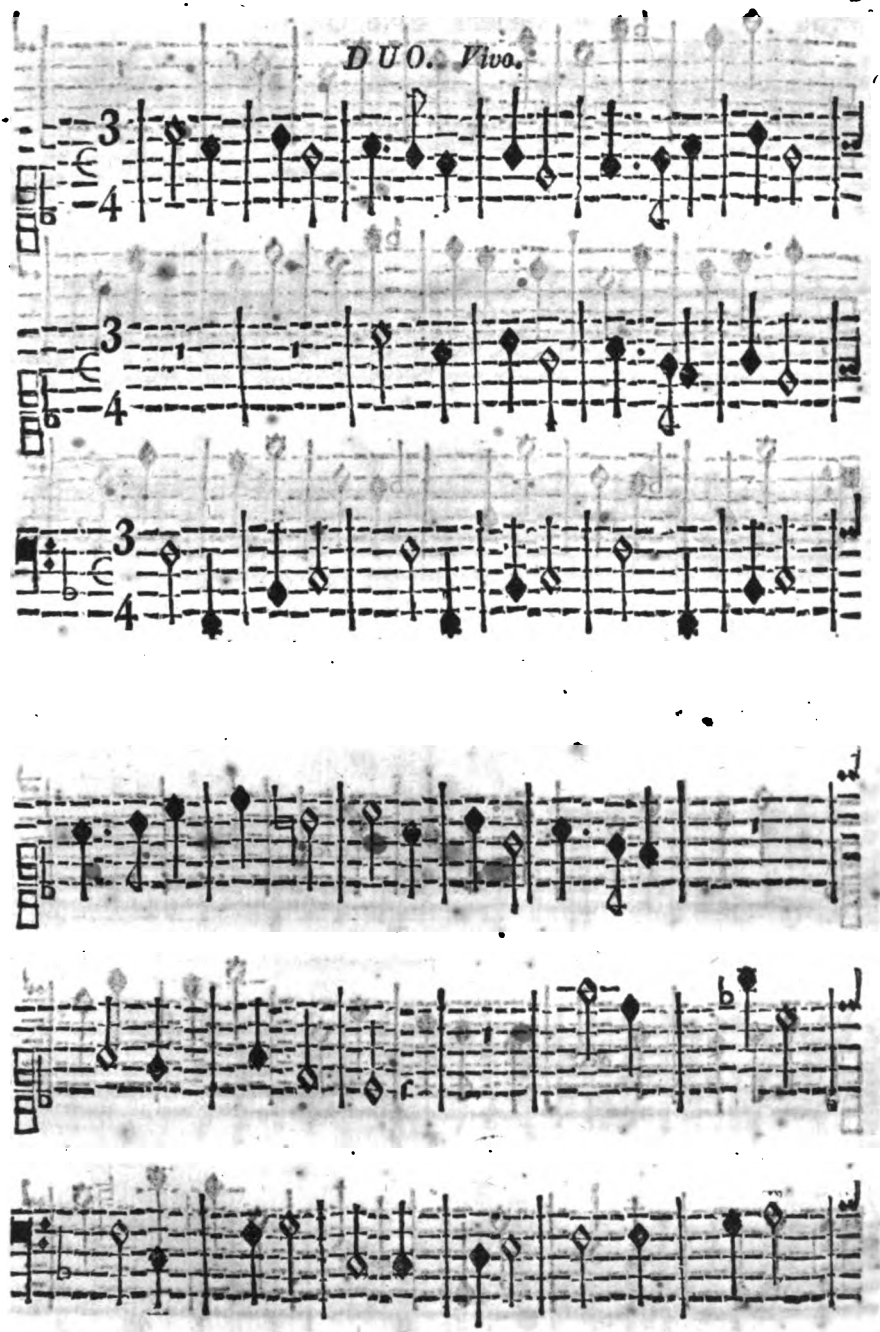


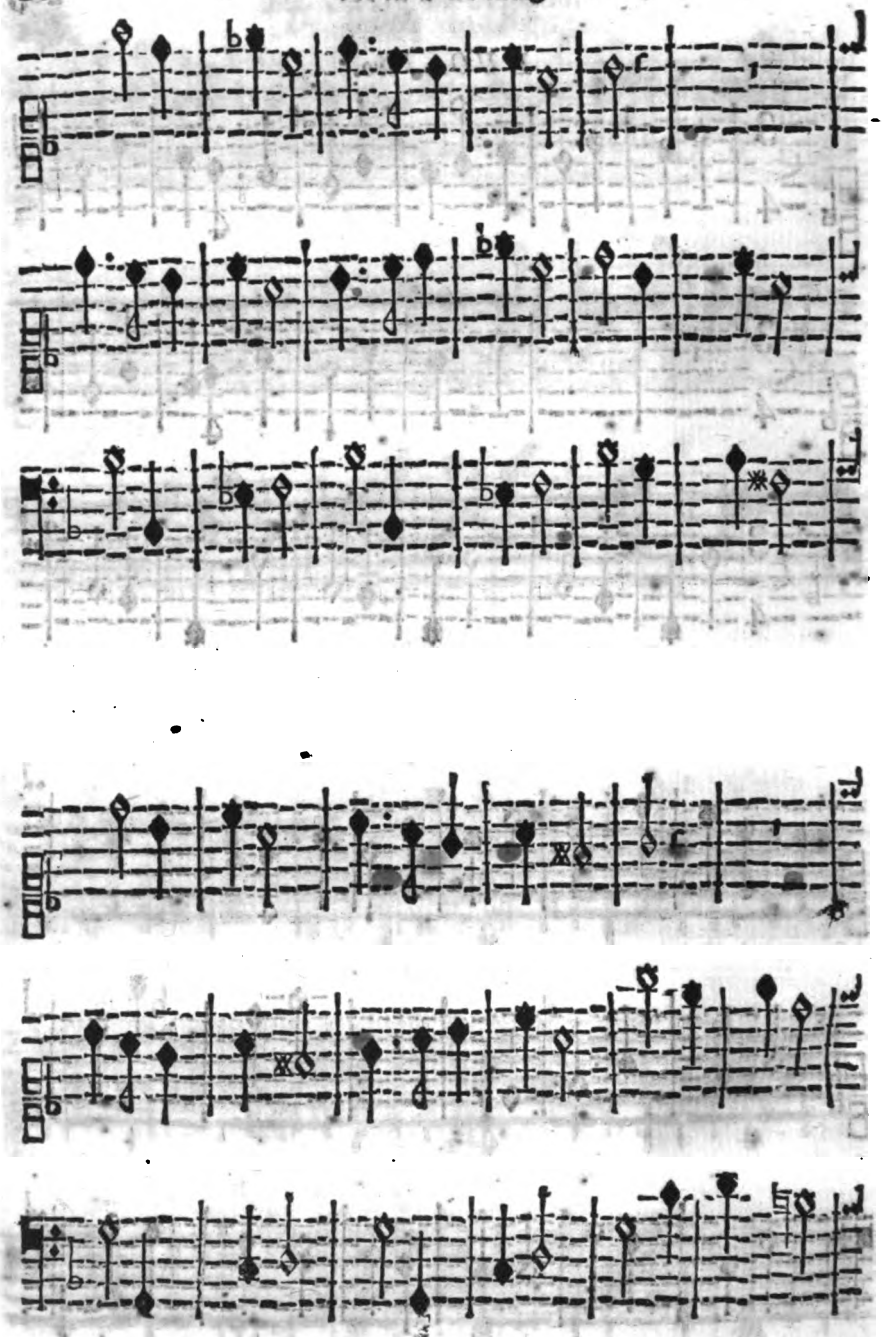


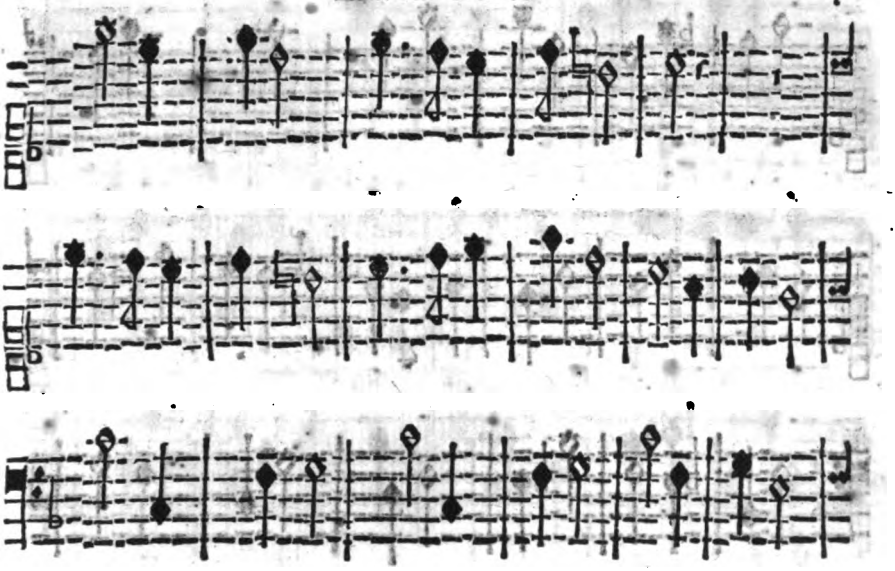


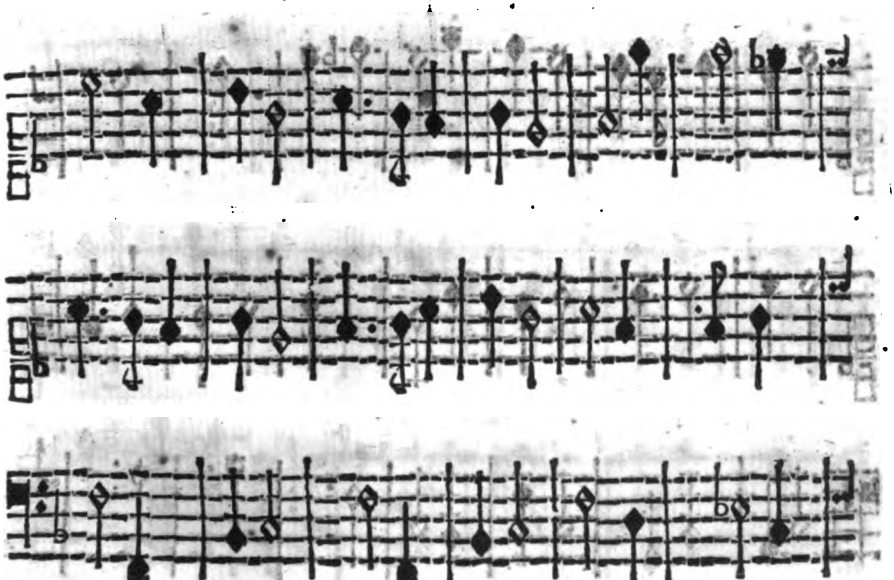


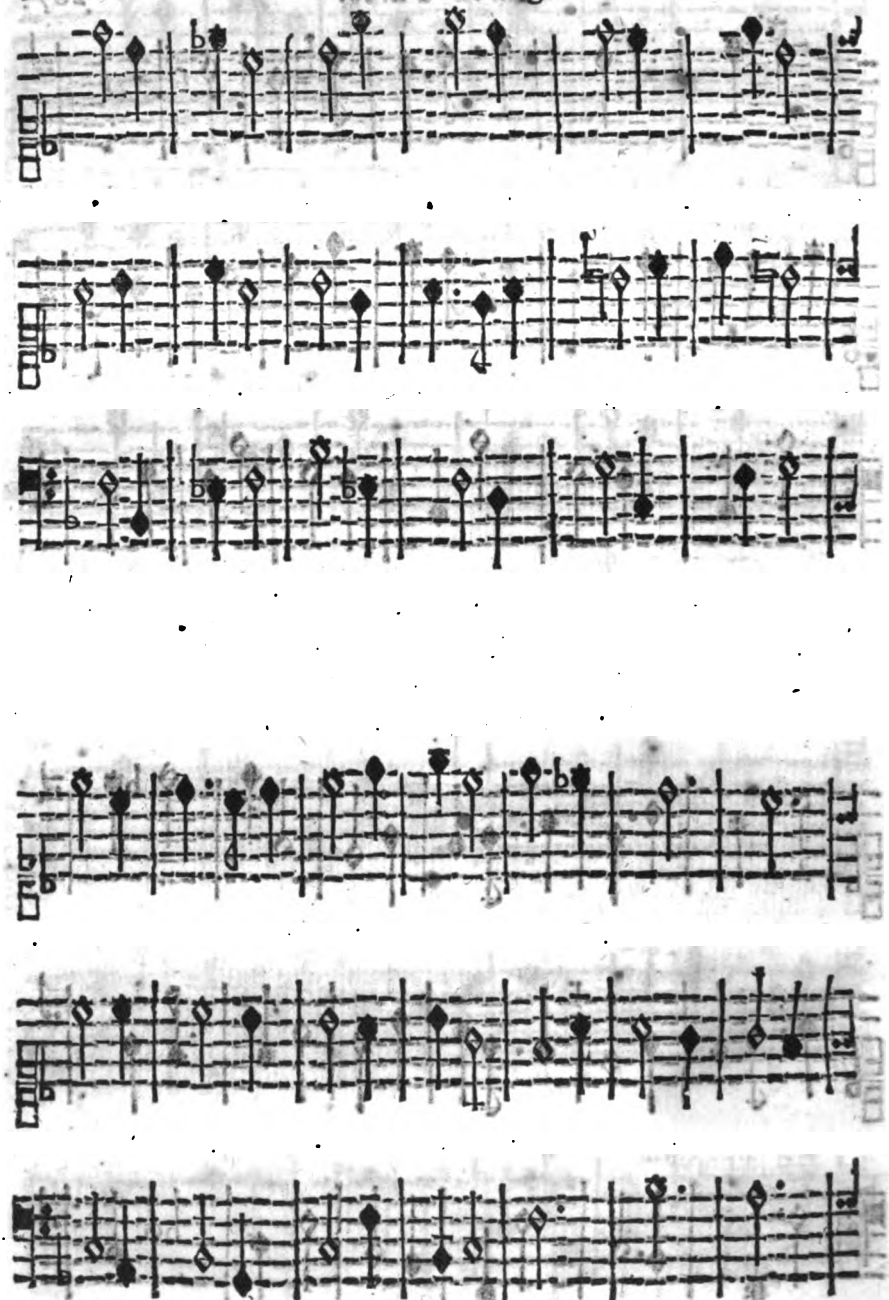
DUO. Vivo.

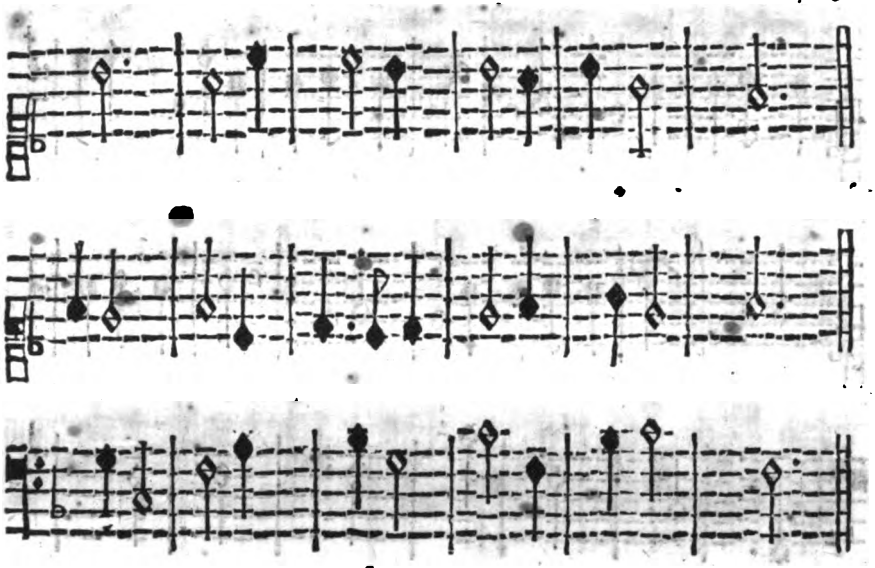




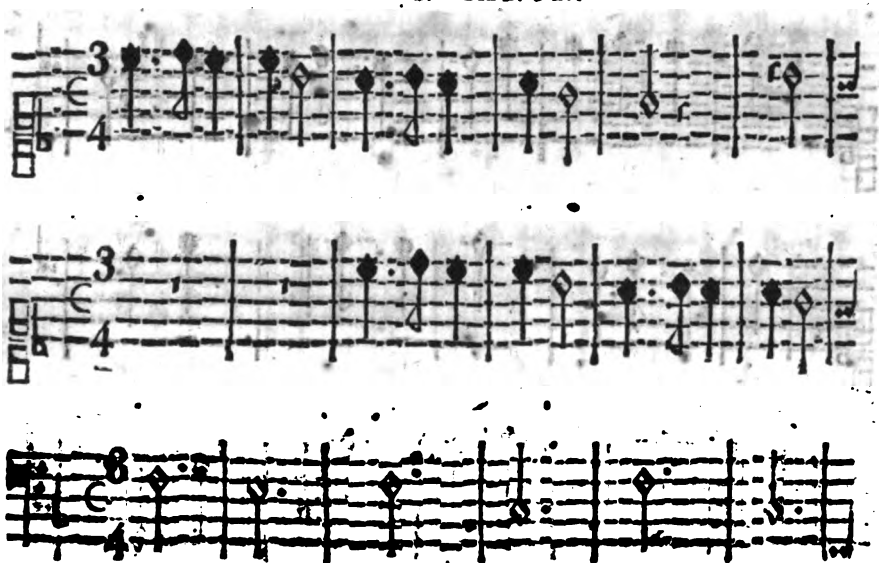


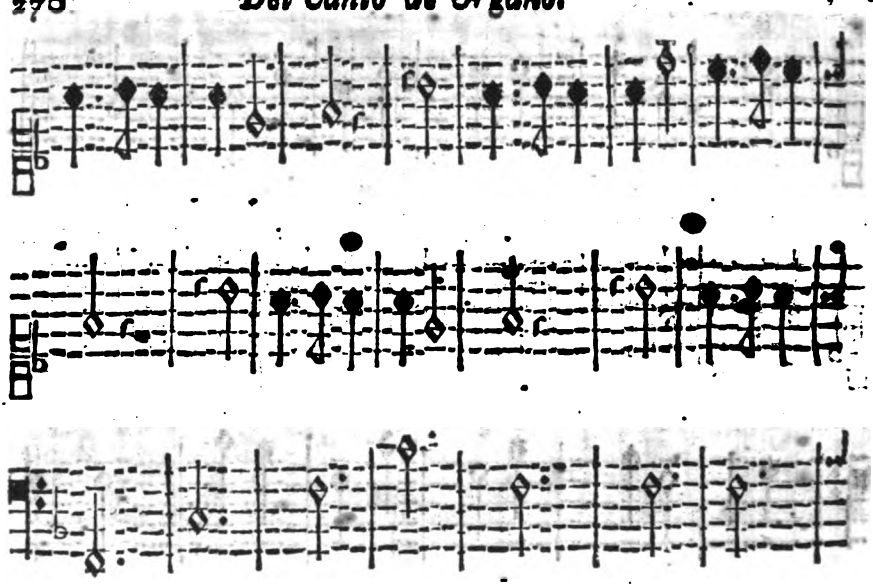


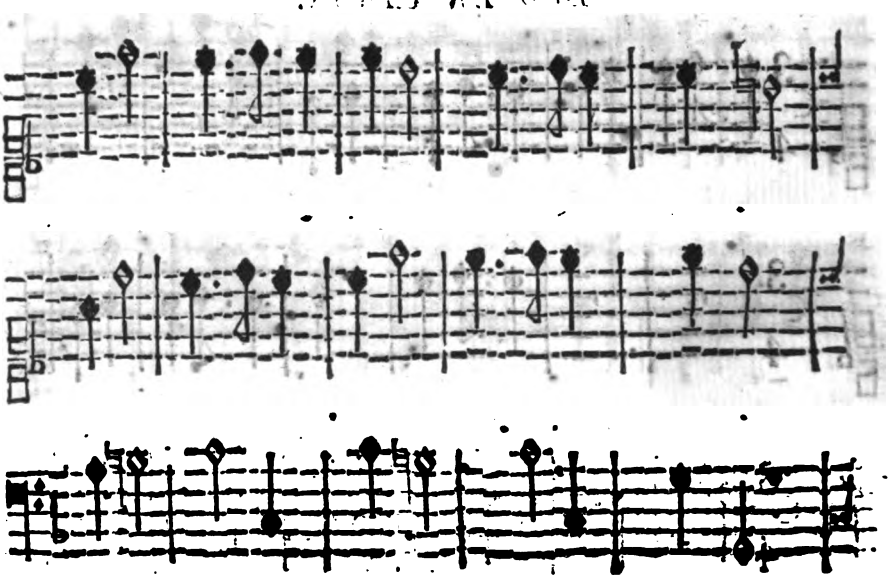


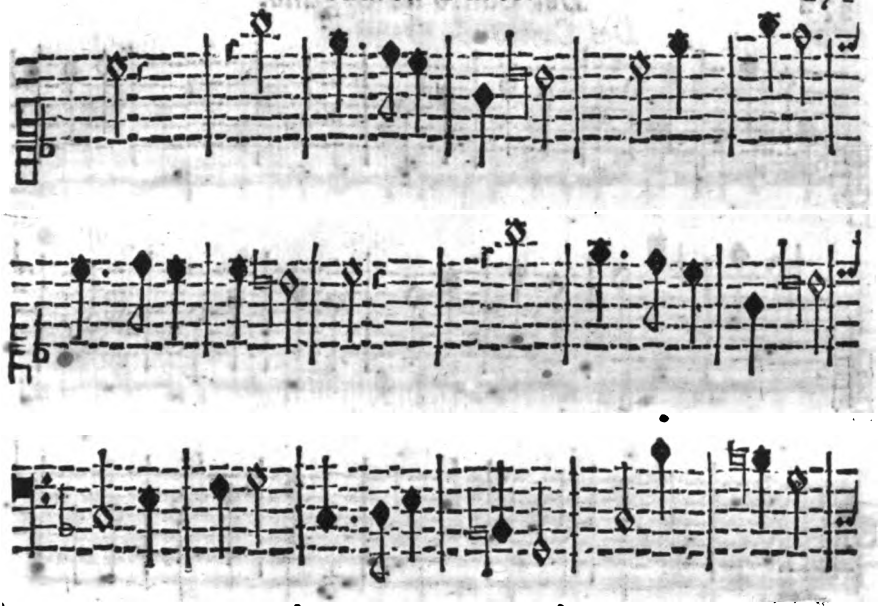


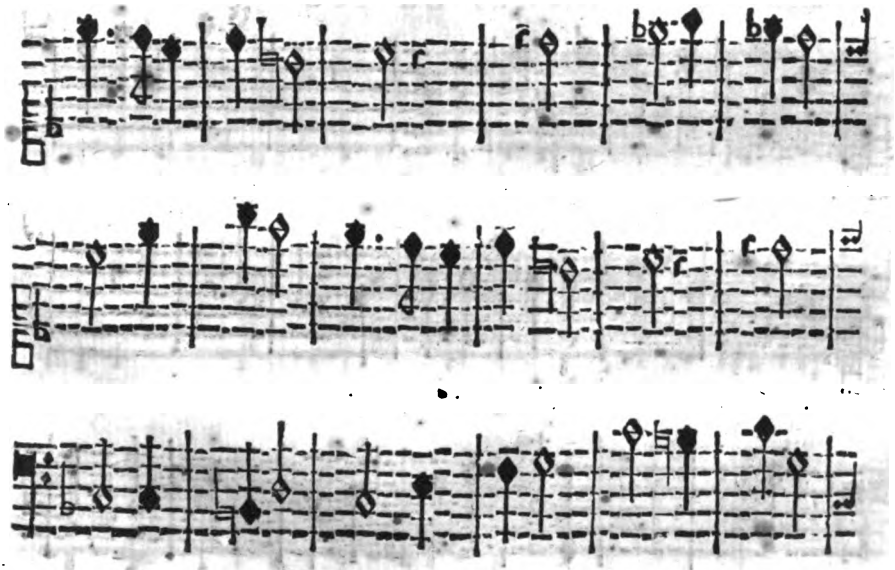
DUO EN CANON.

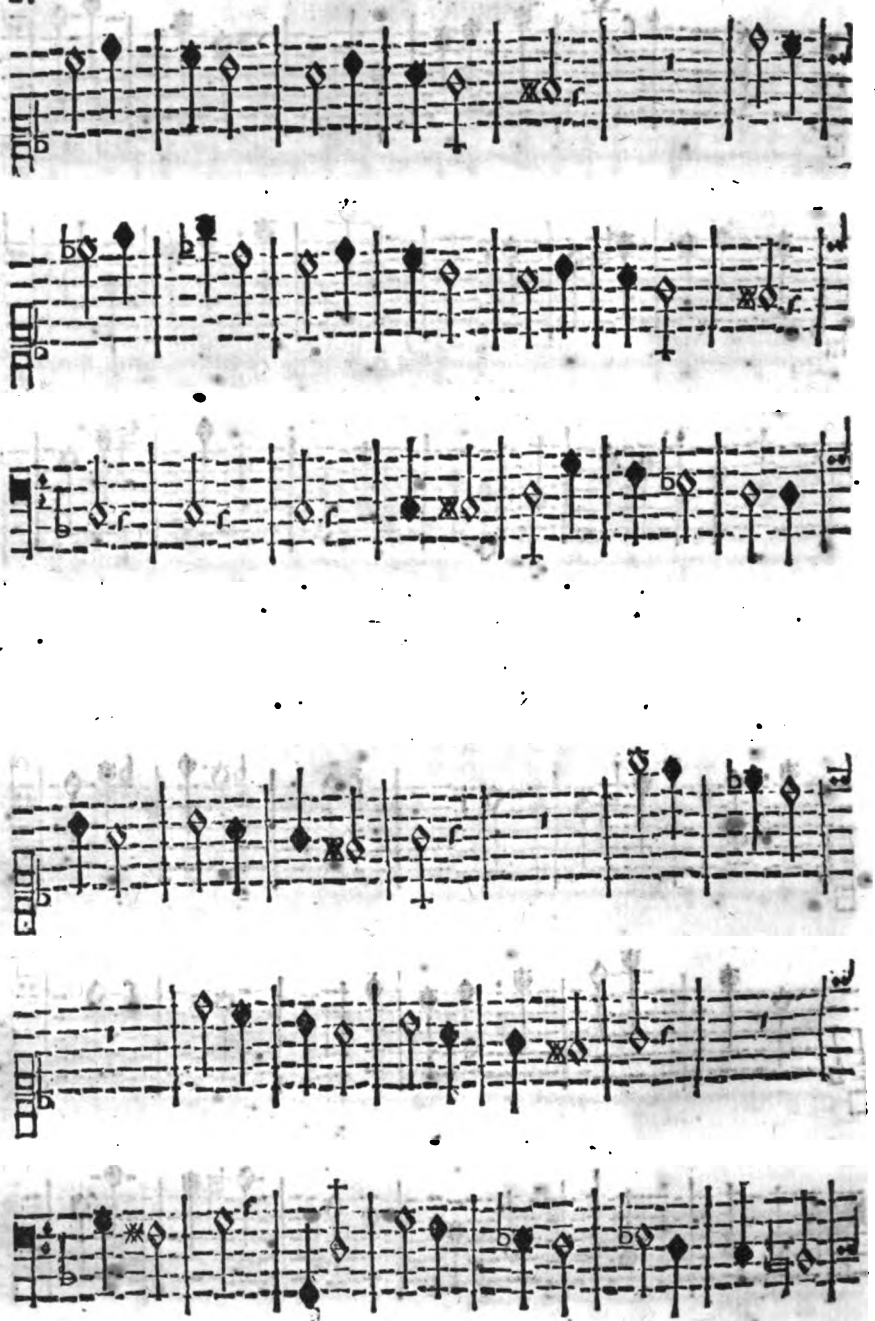


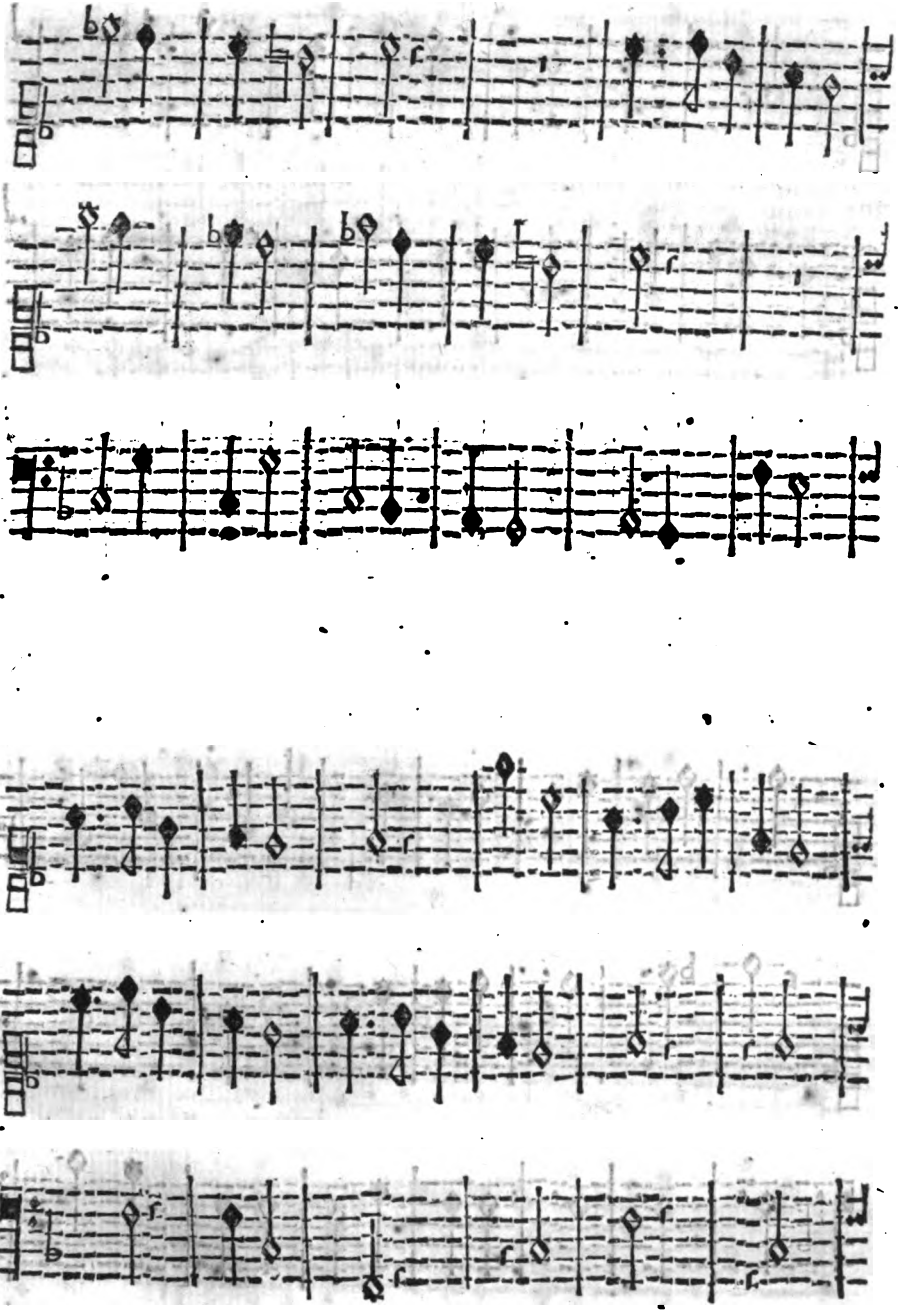


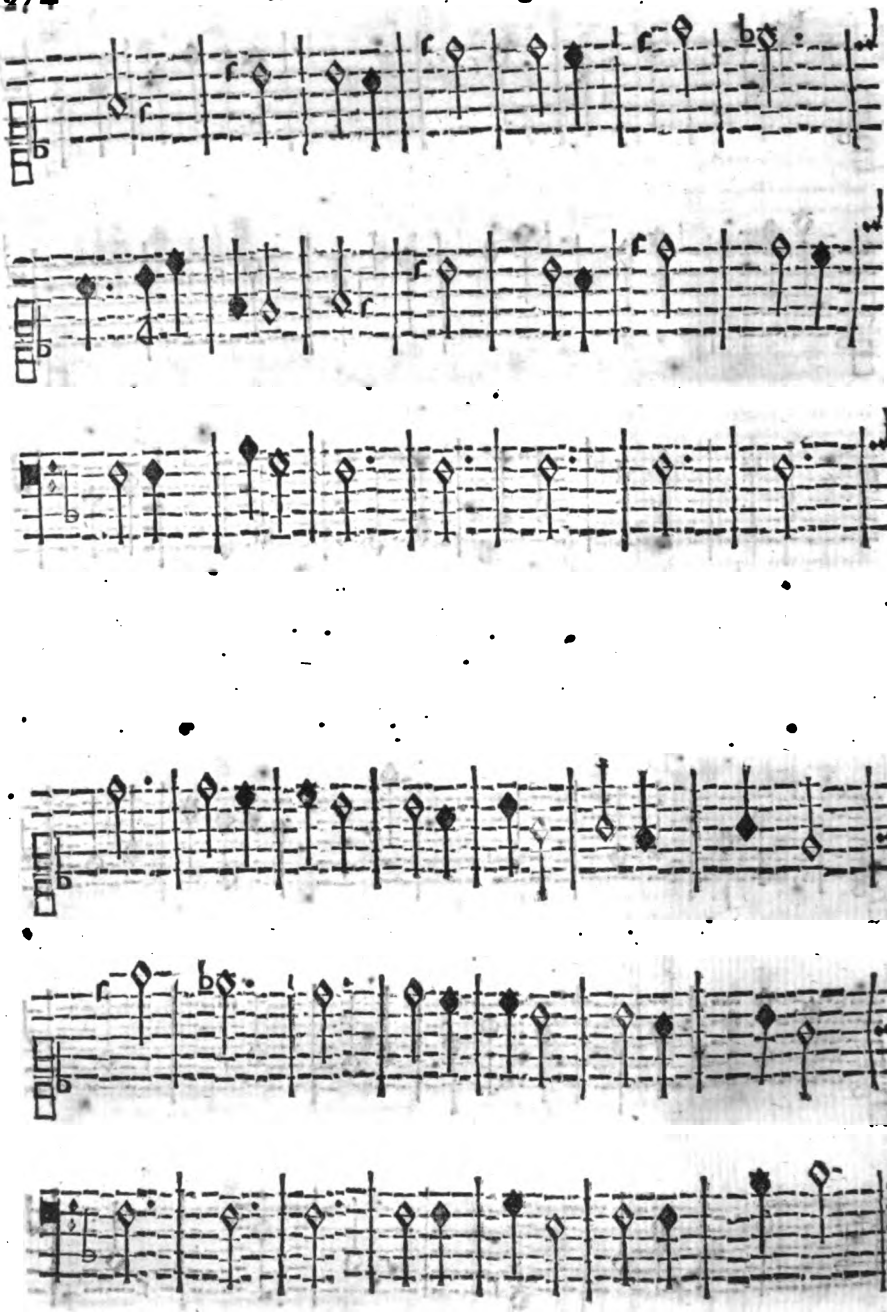


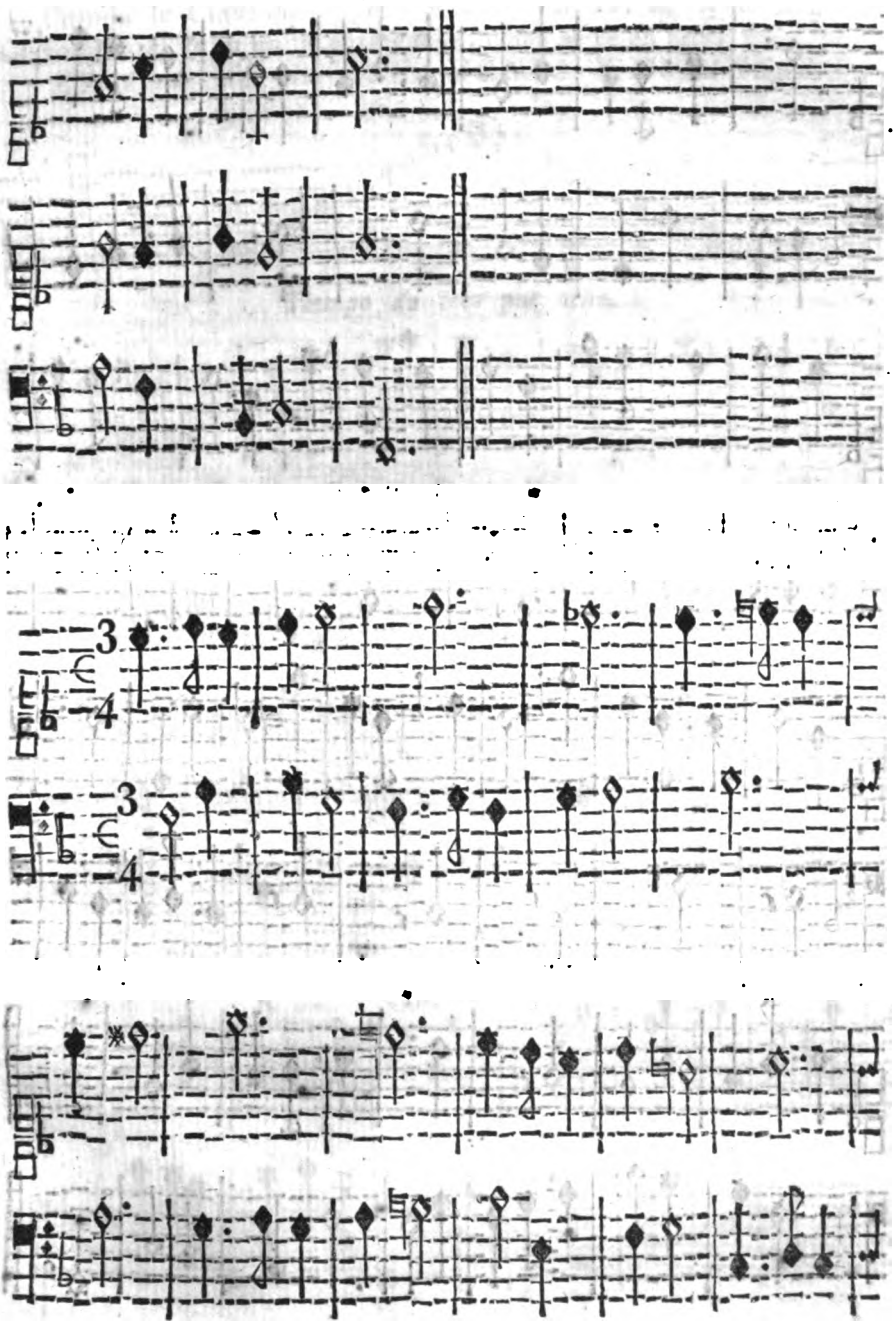


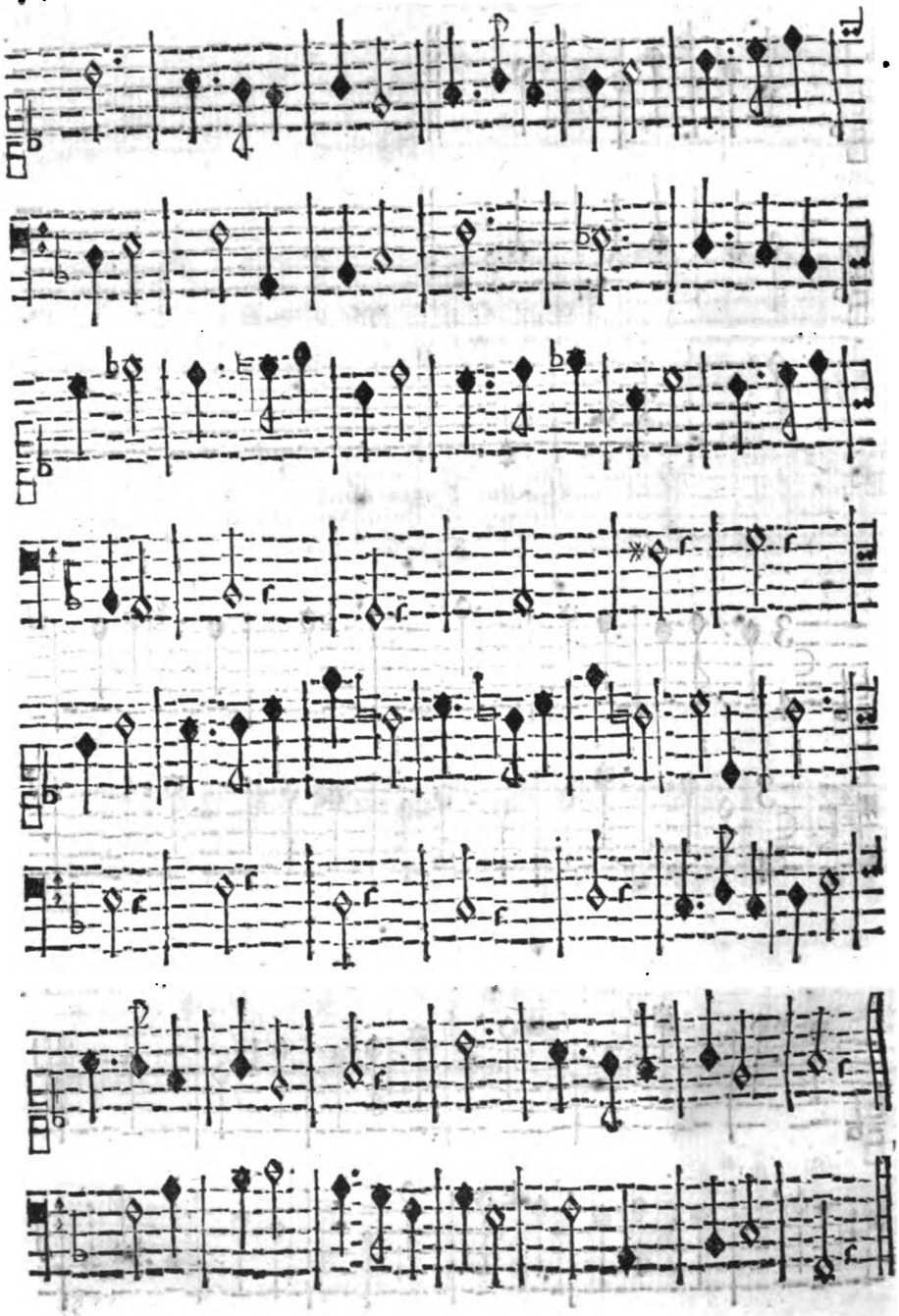










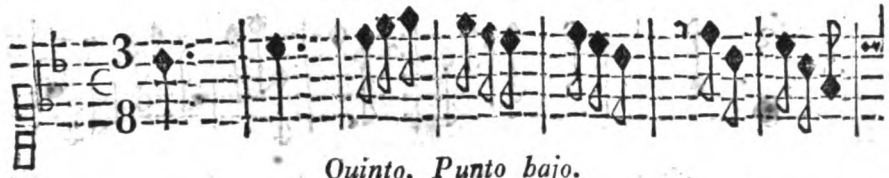


Cuando la Clave del Tiple trae dos Bemoles, se ha de fingir la Clave de *c sol fa ut* en la cuarta raya, como se vé en esta:

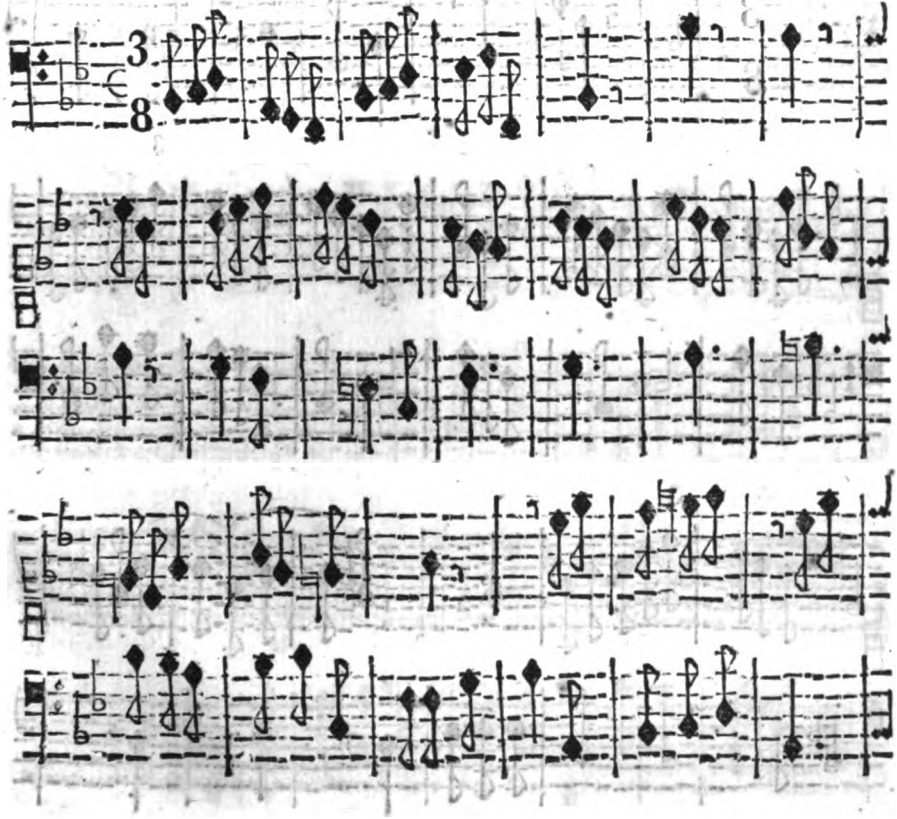
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS.

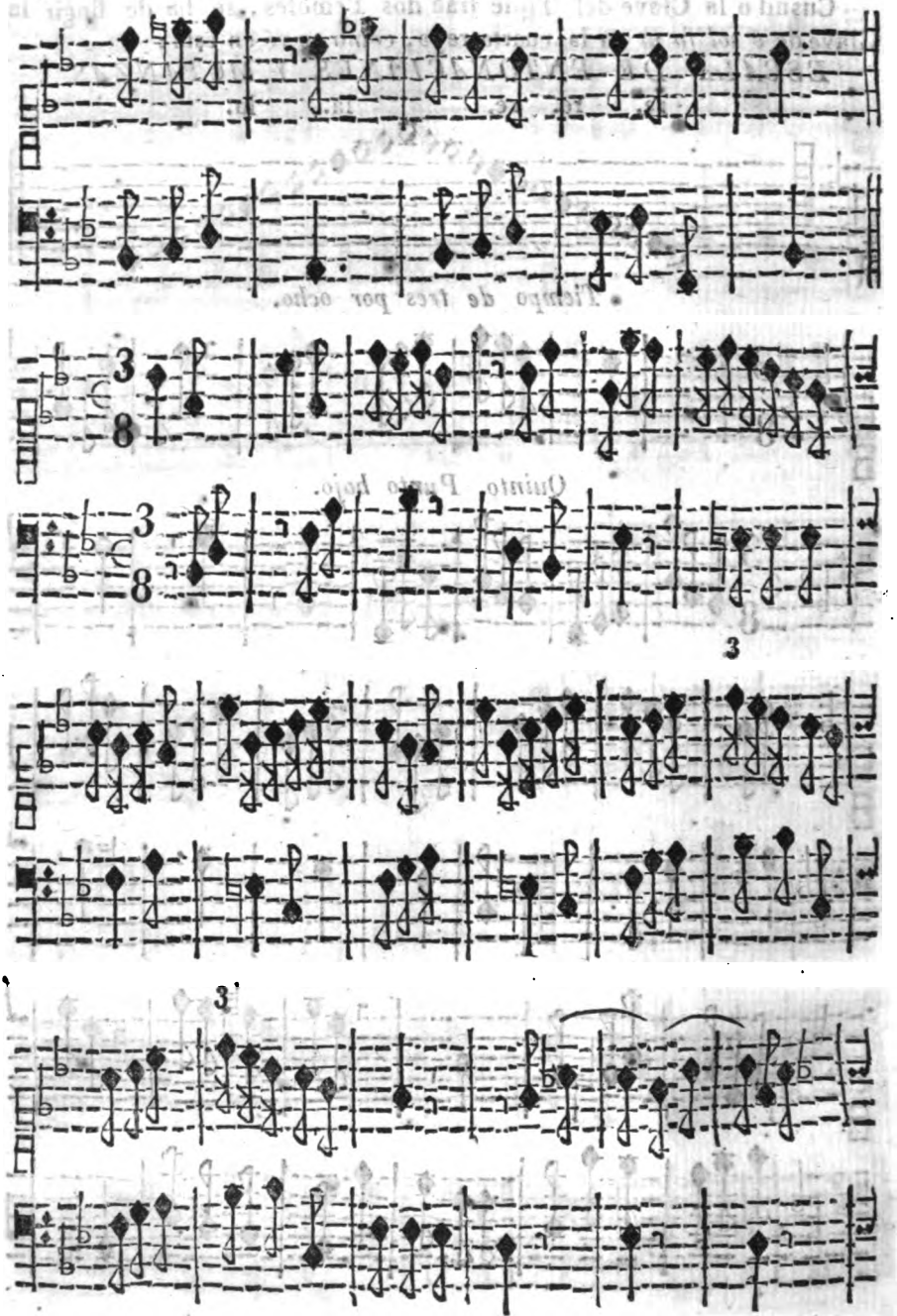
re. re. re. la. la.

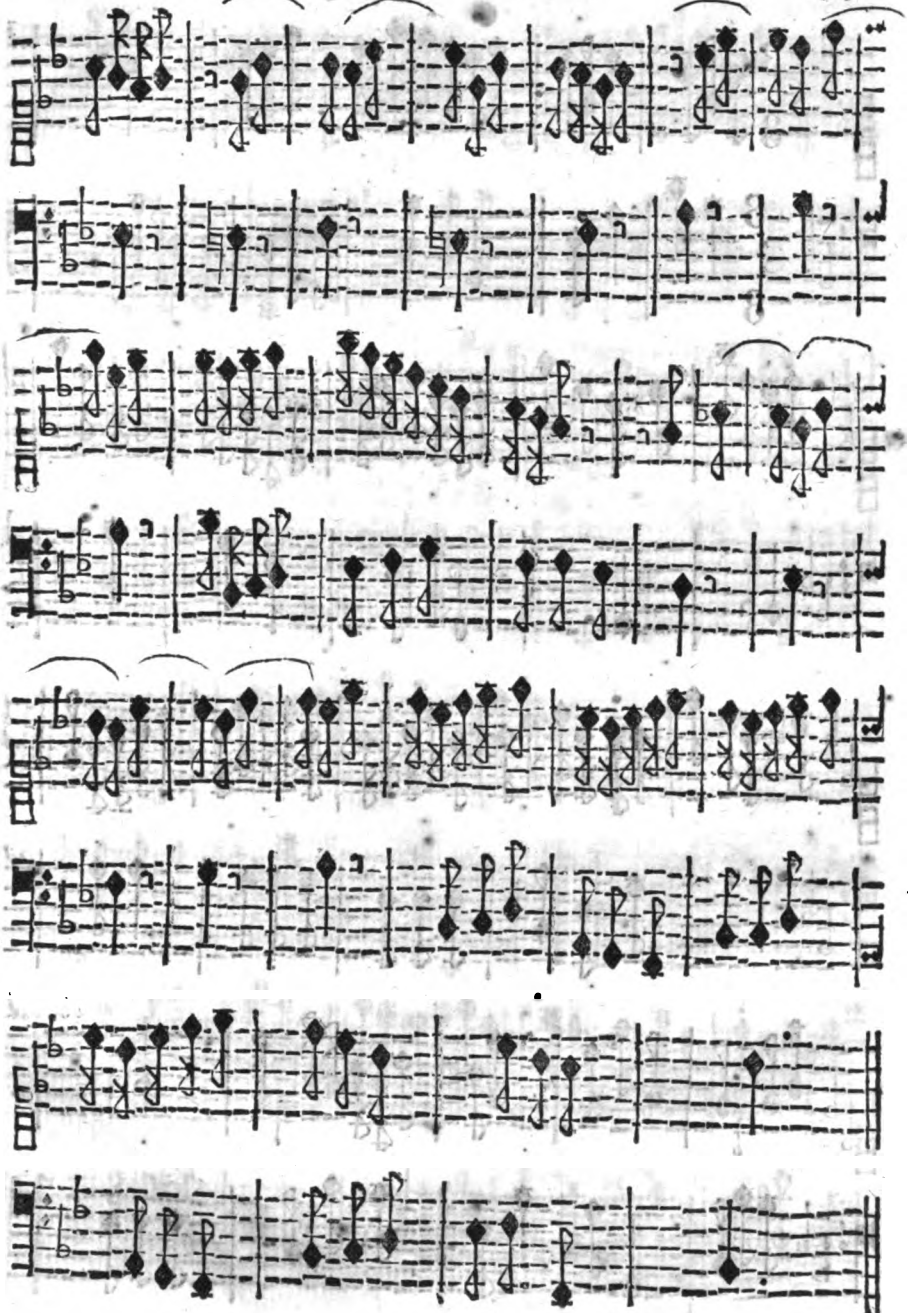
Tiempo de tres por ocho.

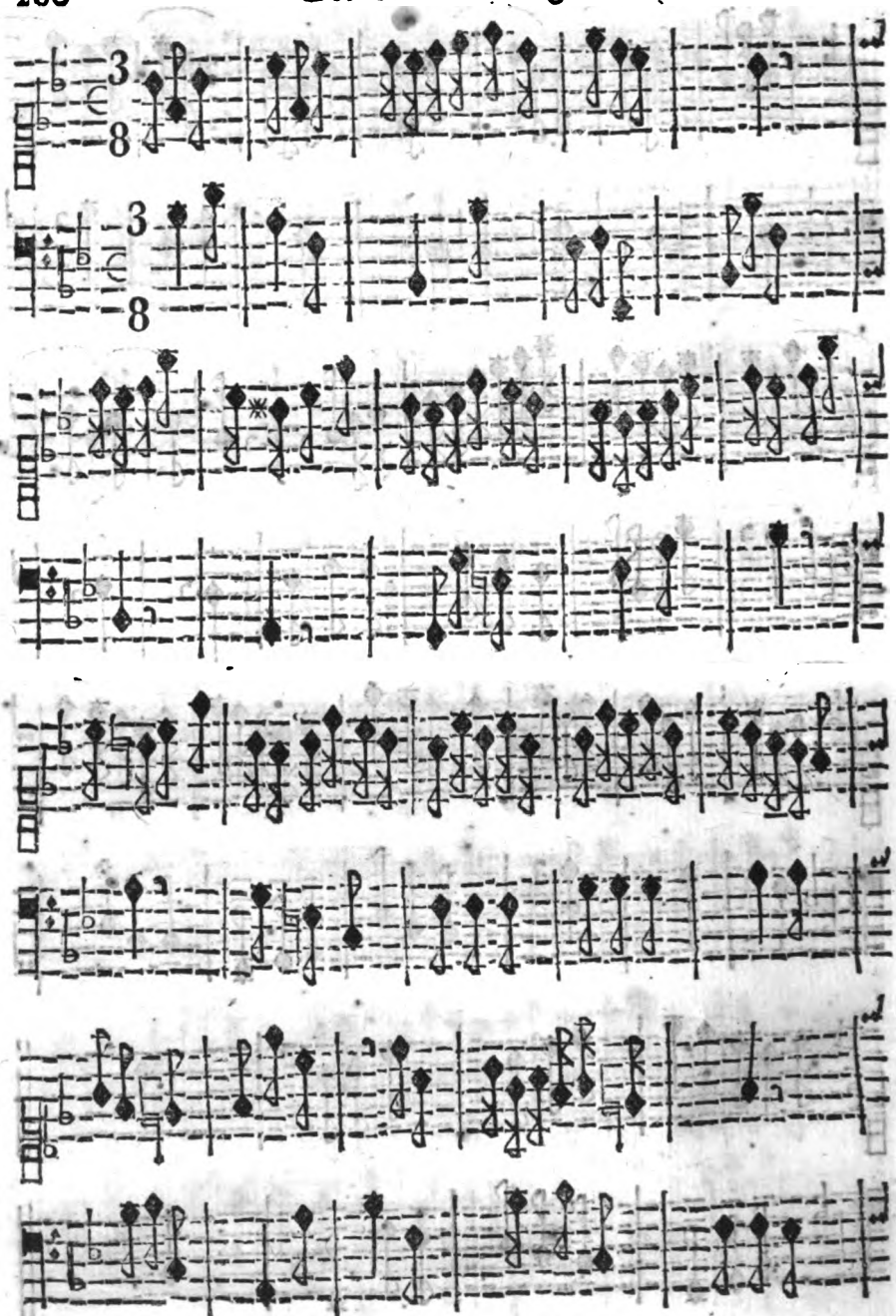


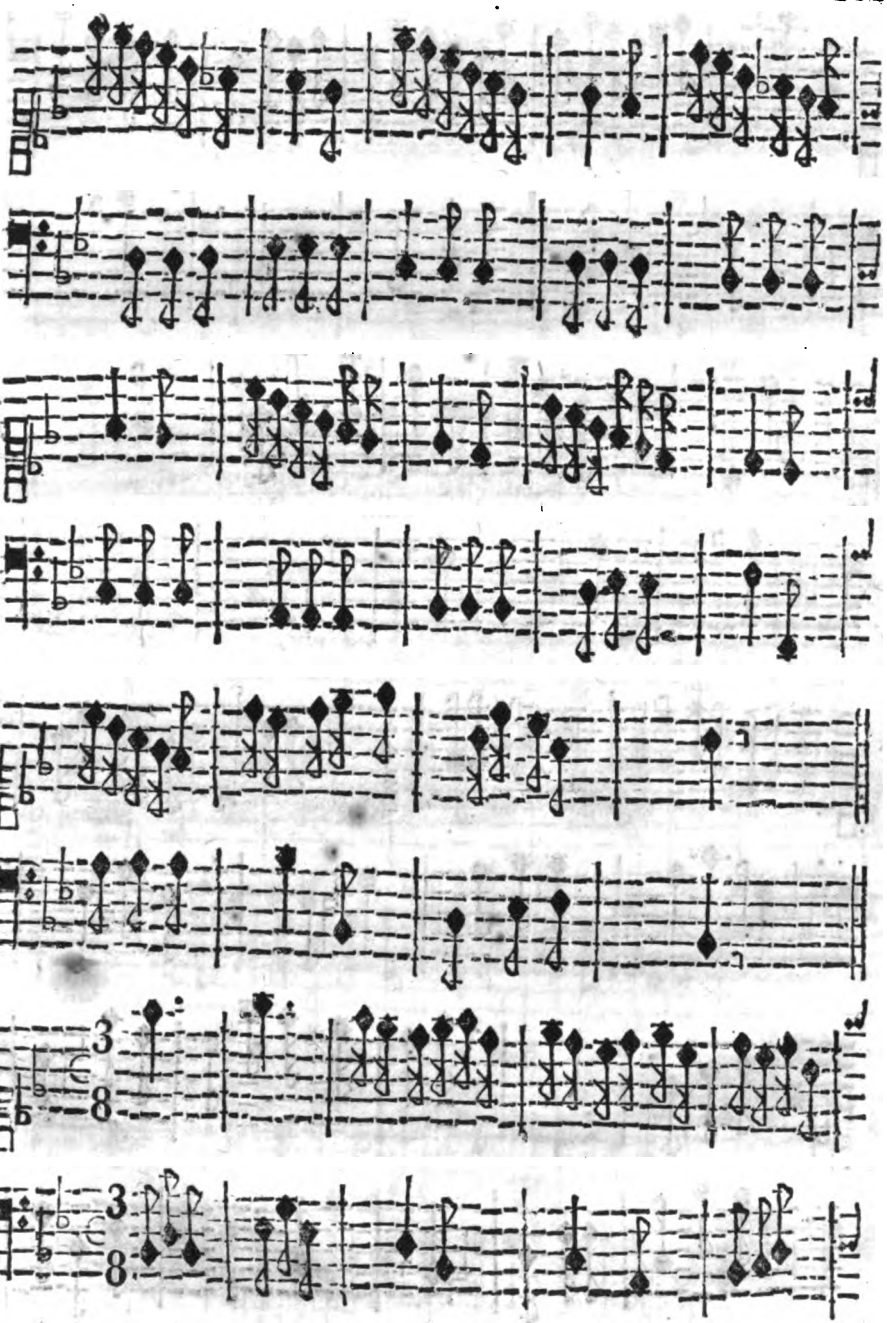
Quinto, Punto bajo.

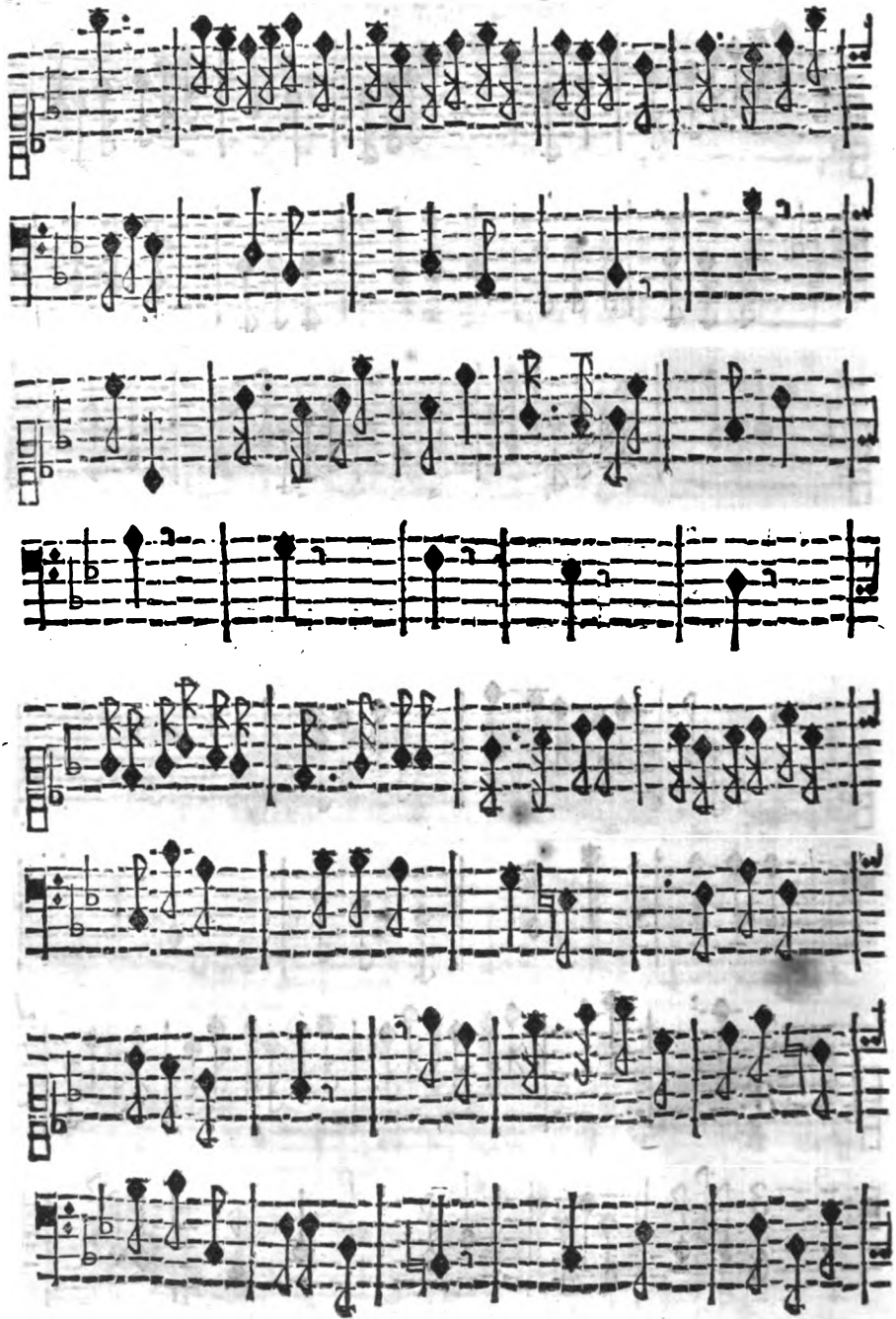


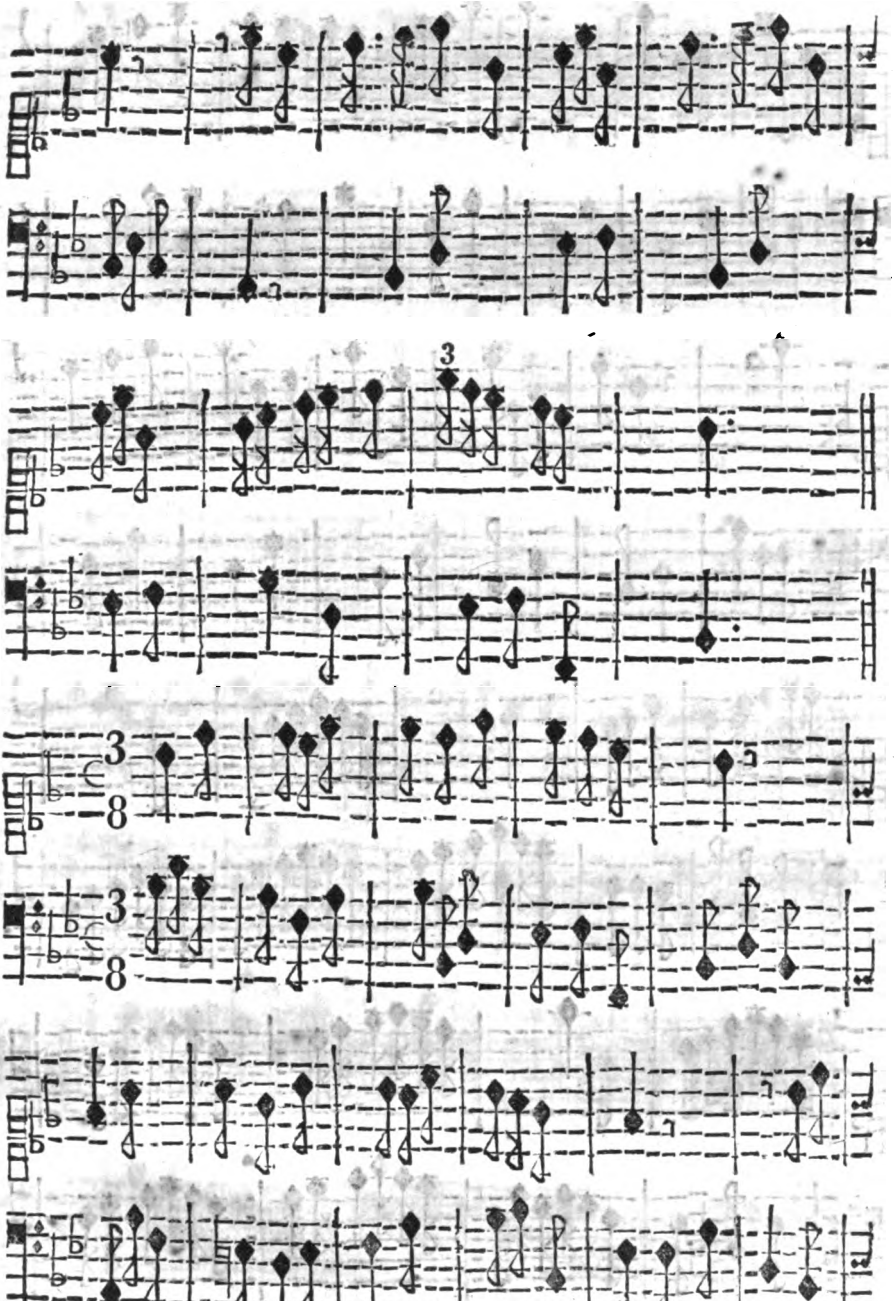

3
8
3
8
3
3

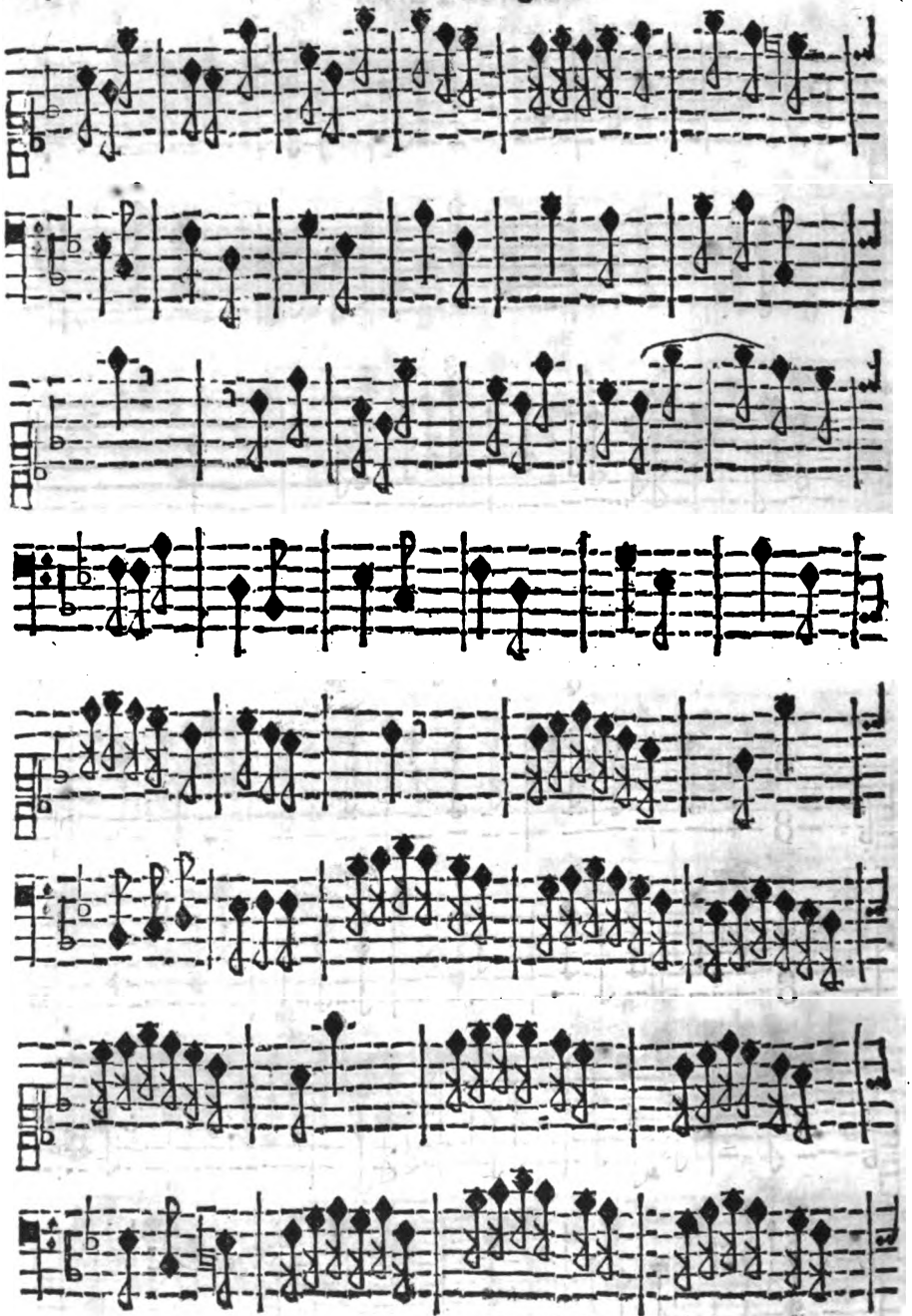


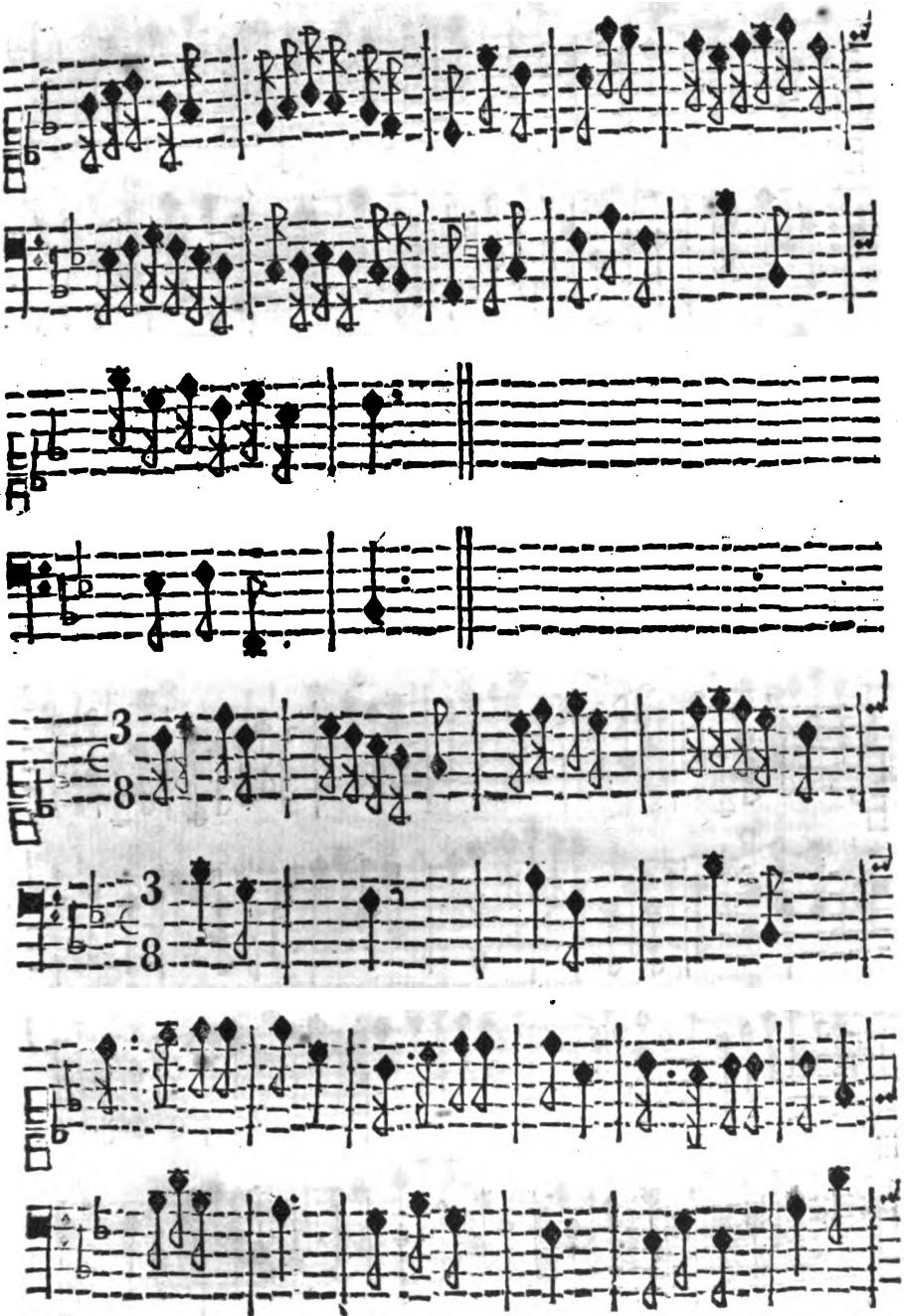


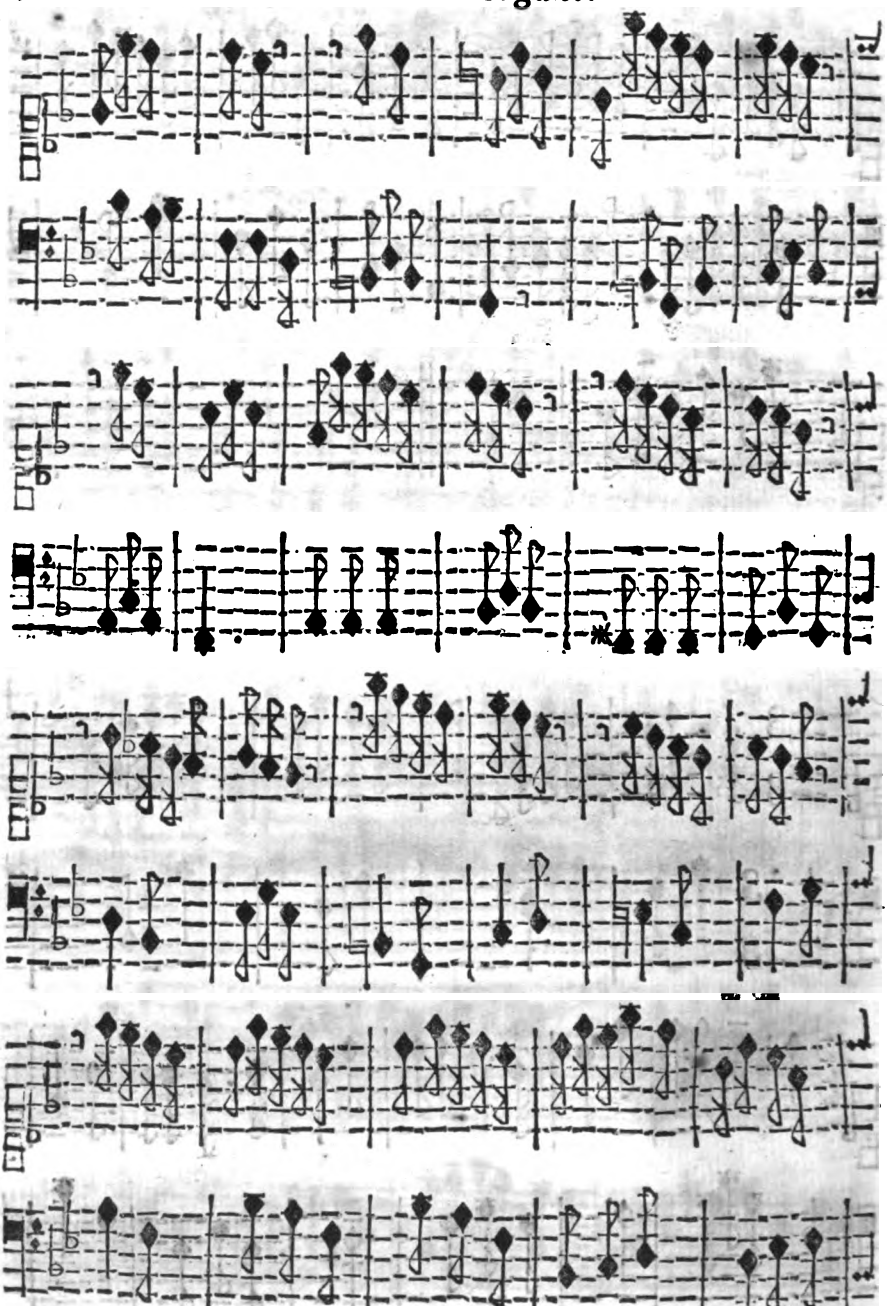

3
8
3
8

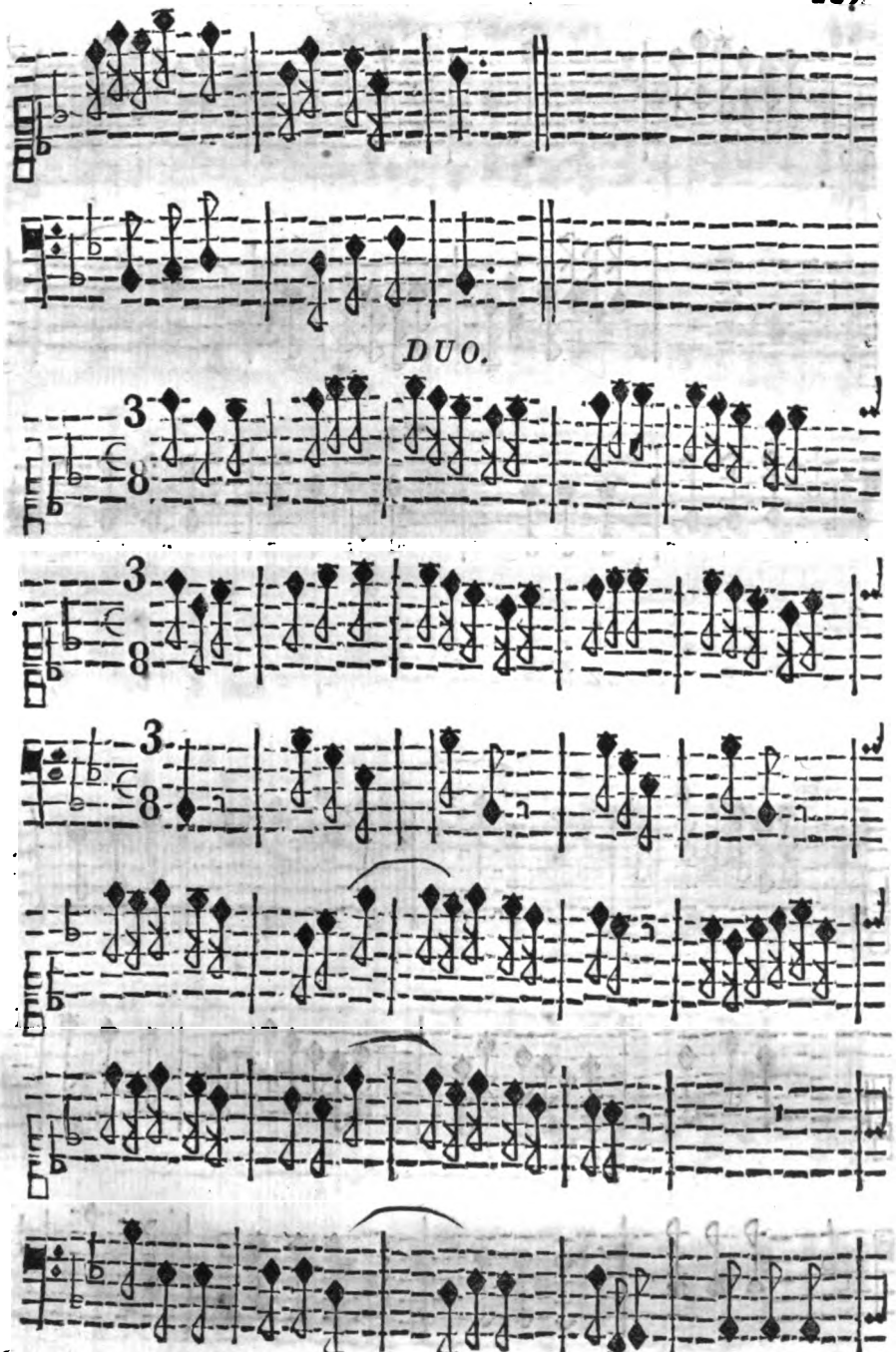


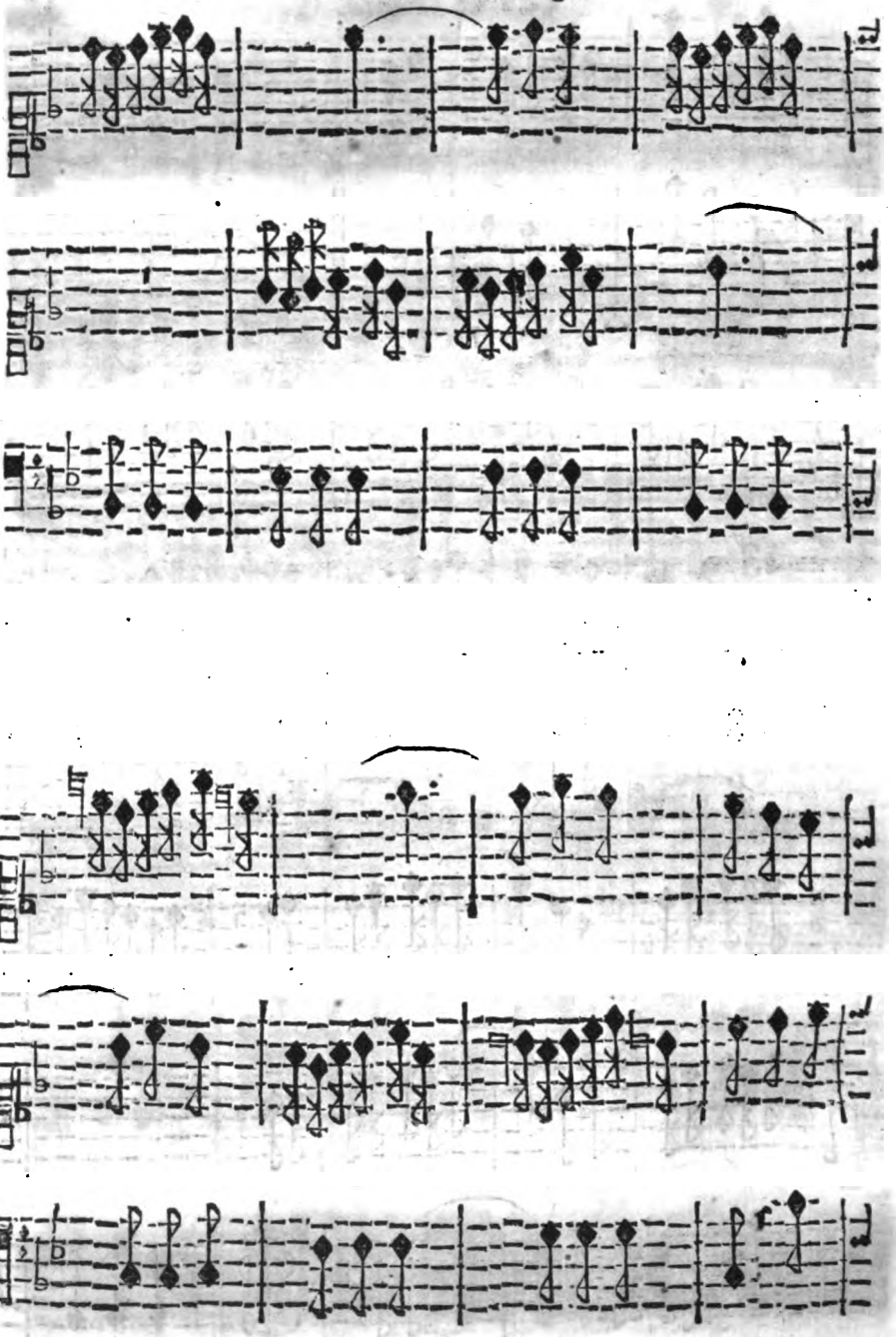

3
3
8
3
8

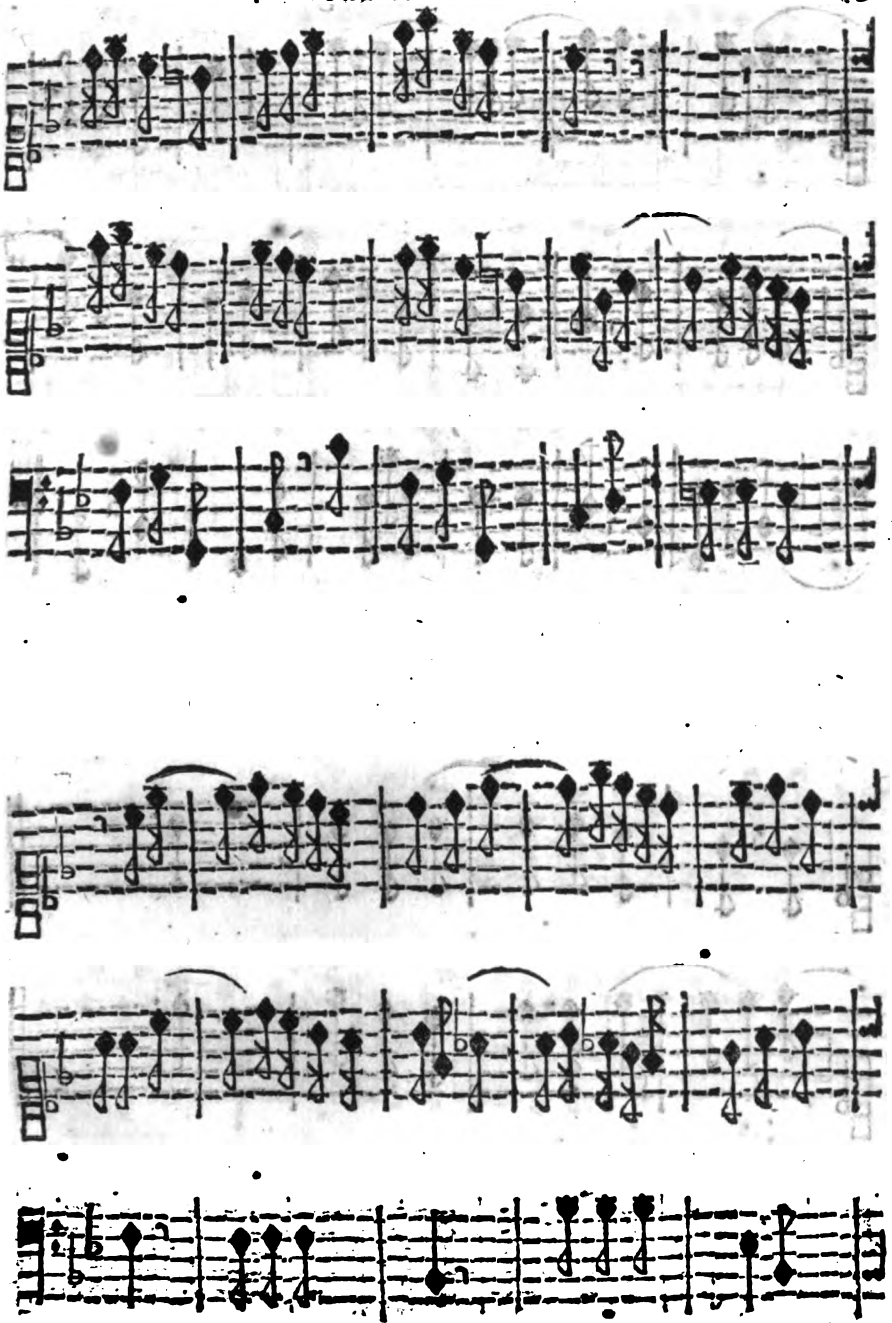


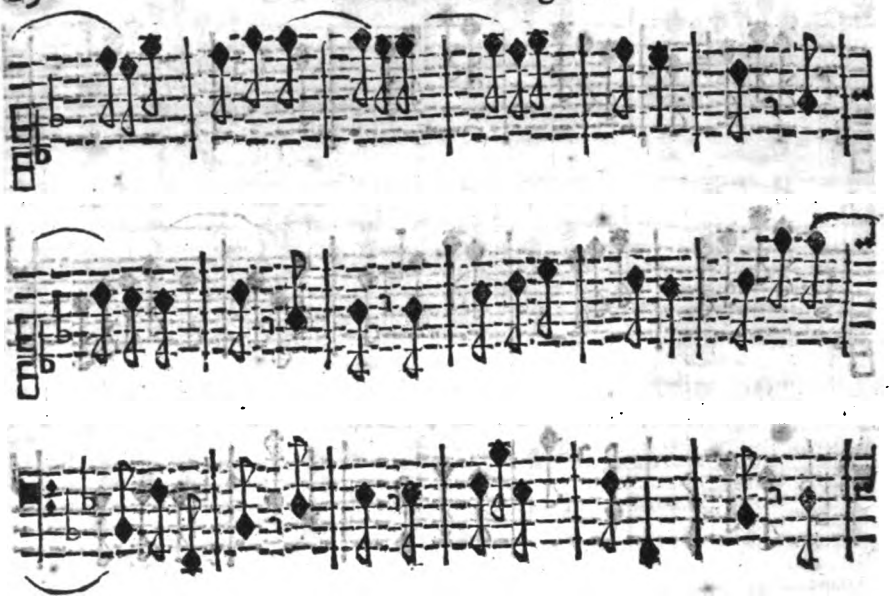

3
8
3
8

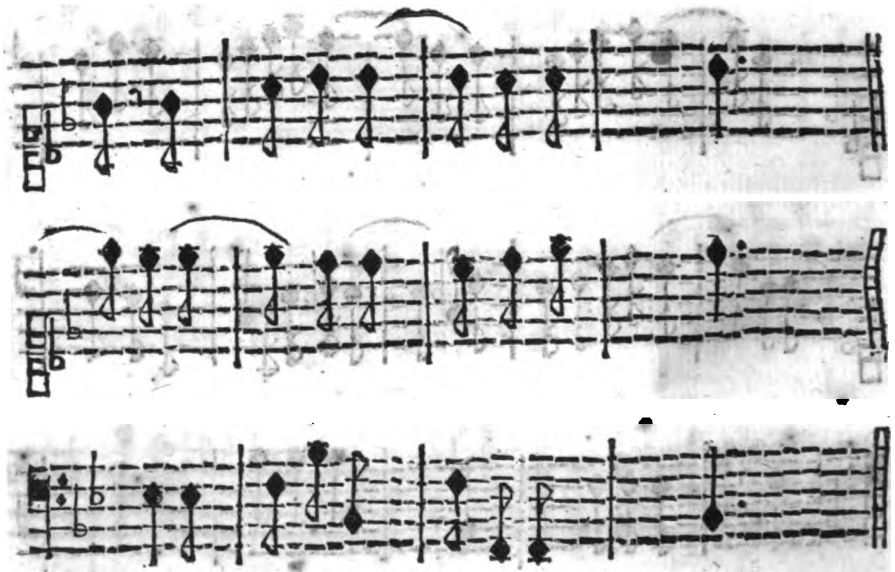



DUO.

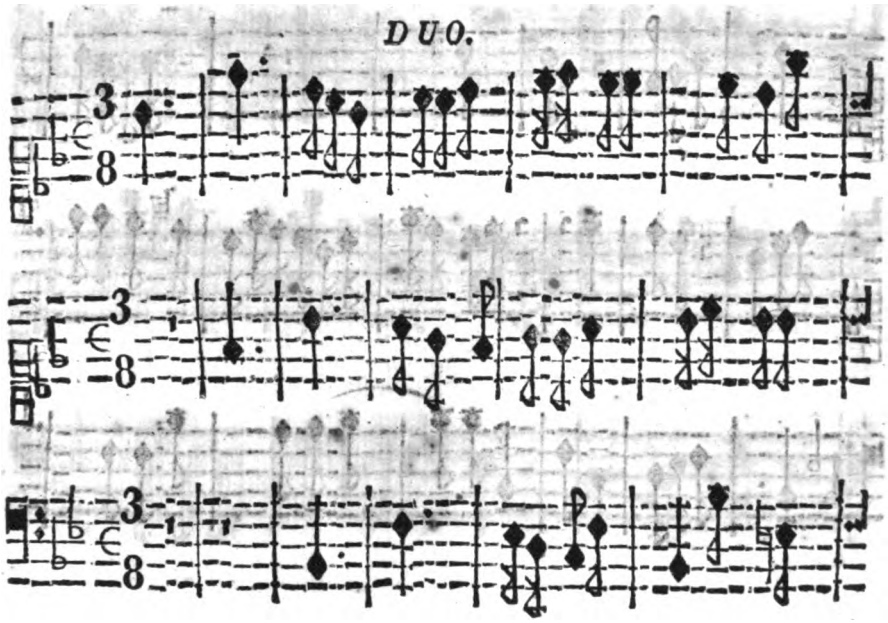


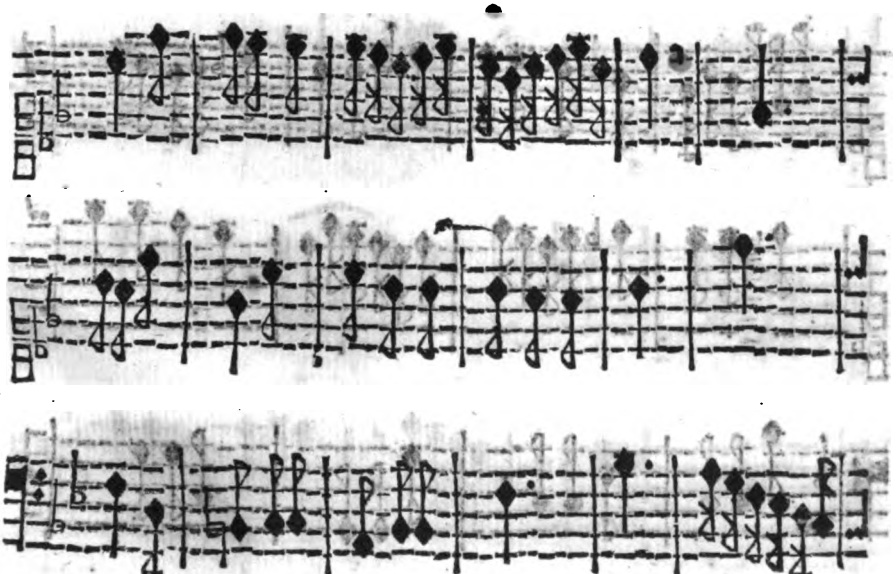


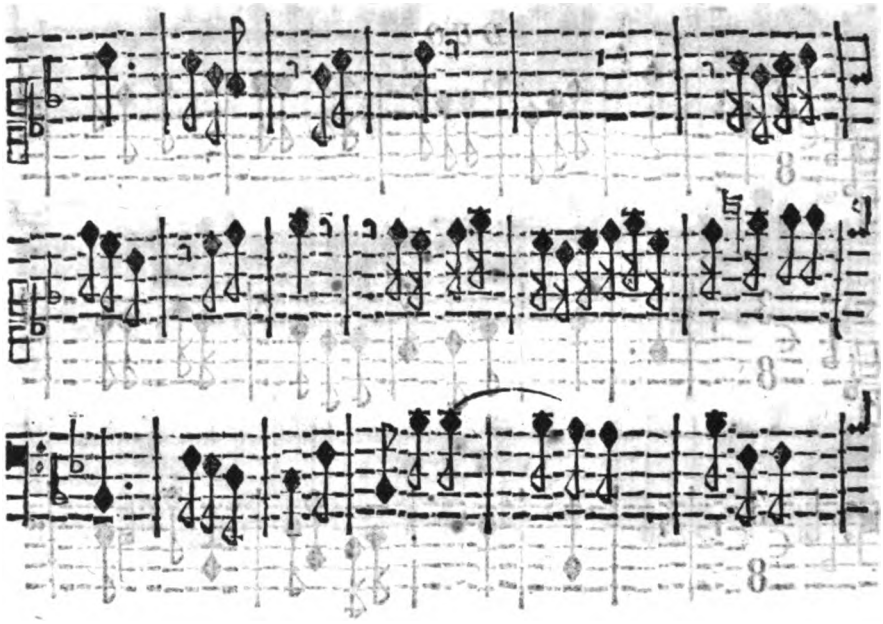


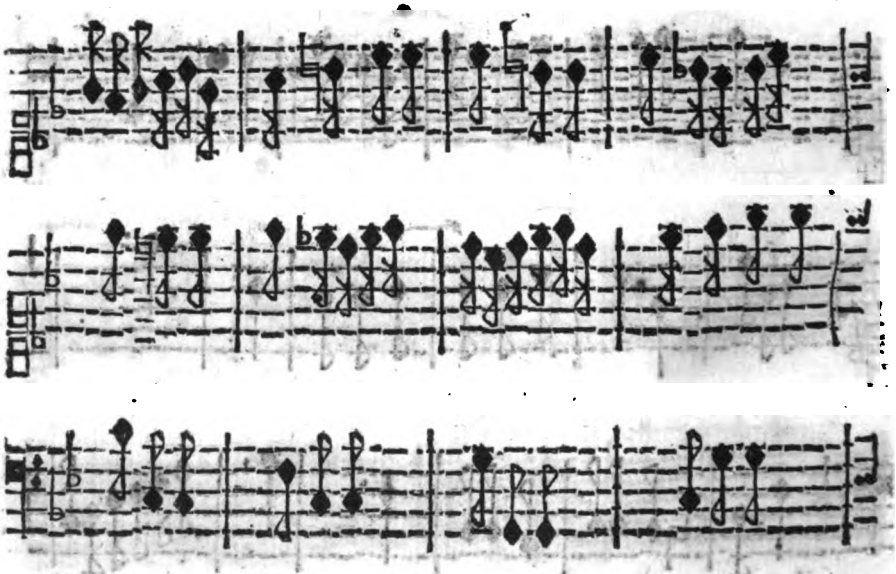


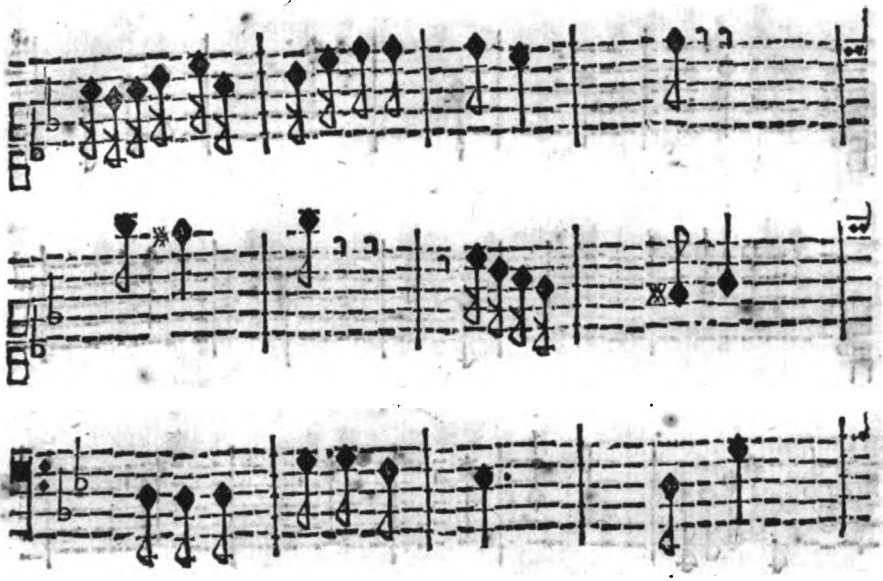
DUO.

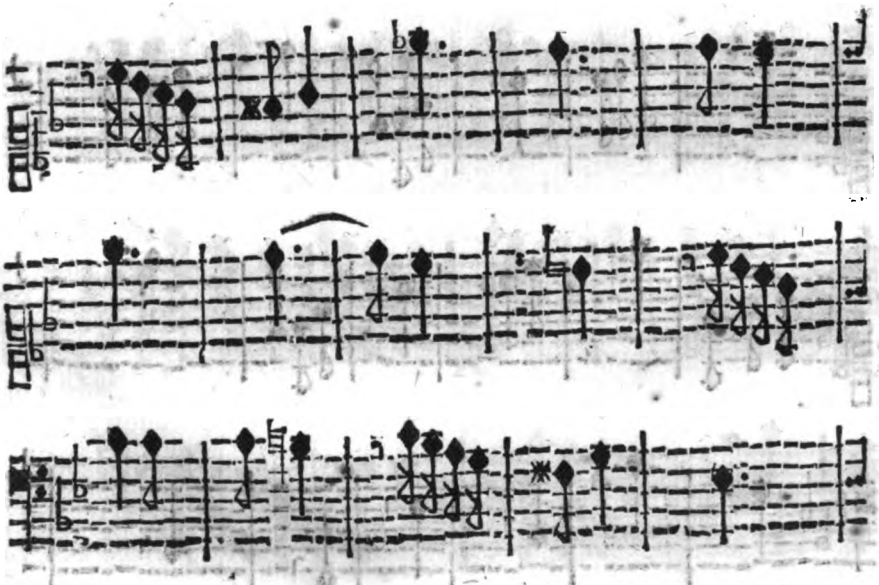


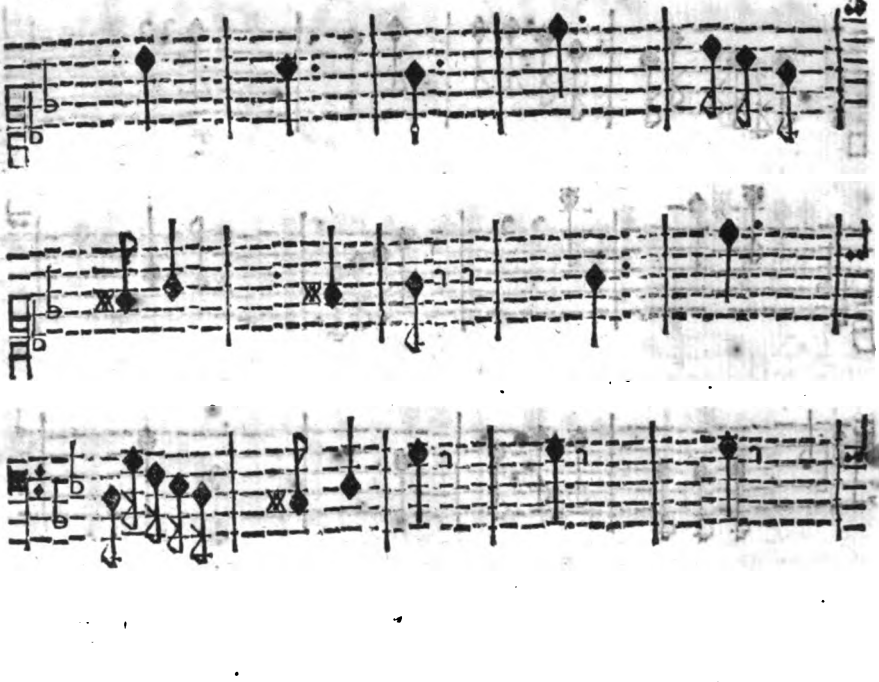


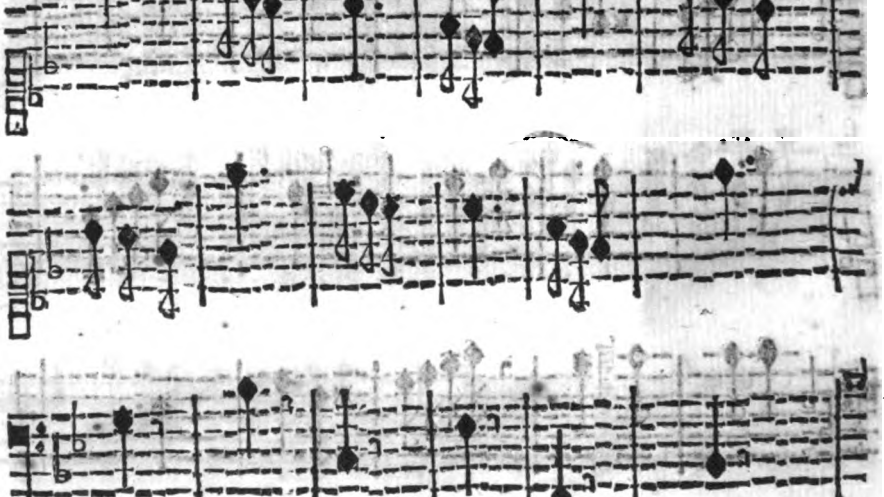


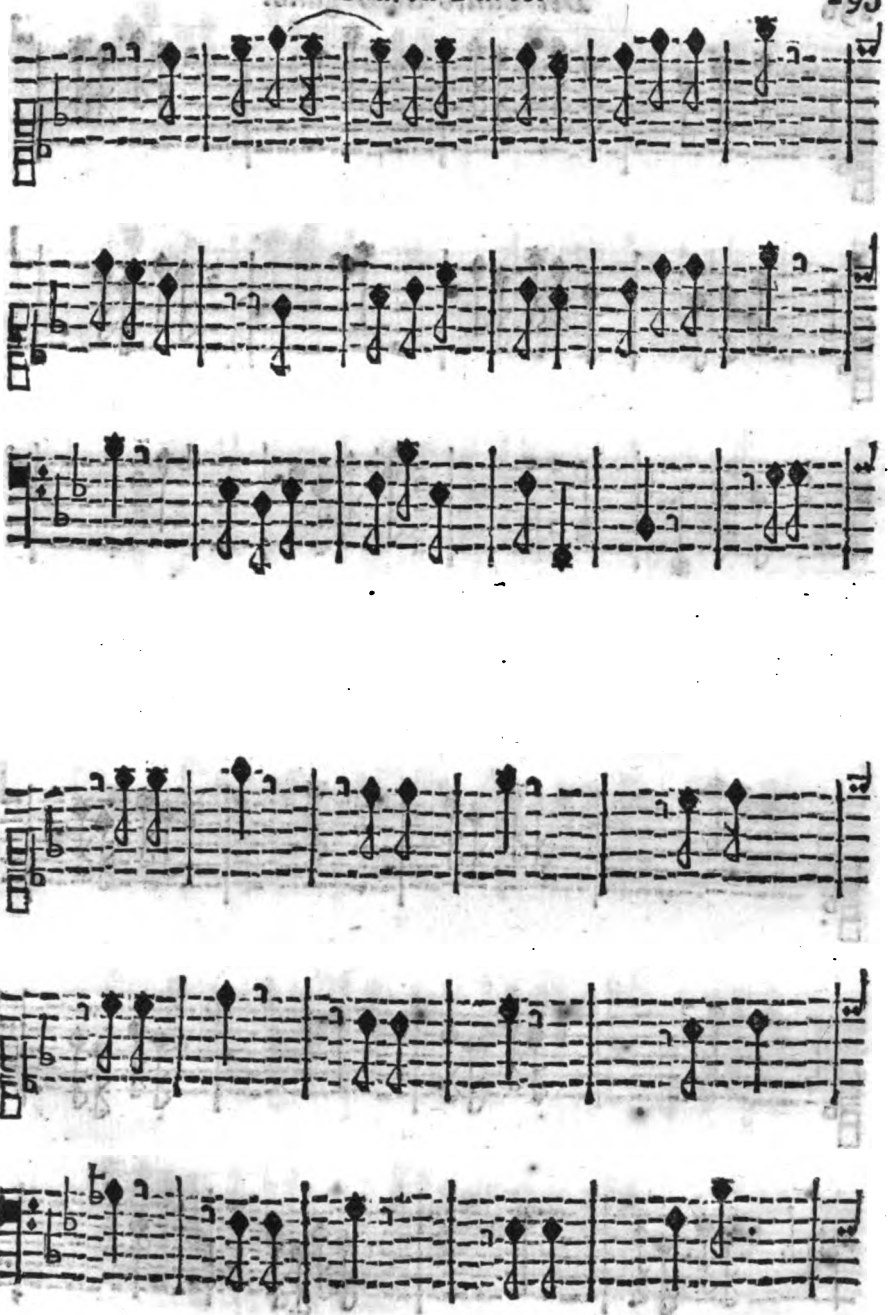


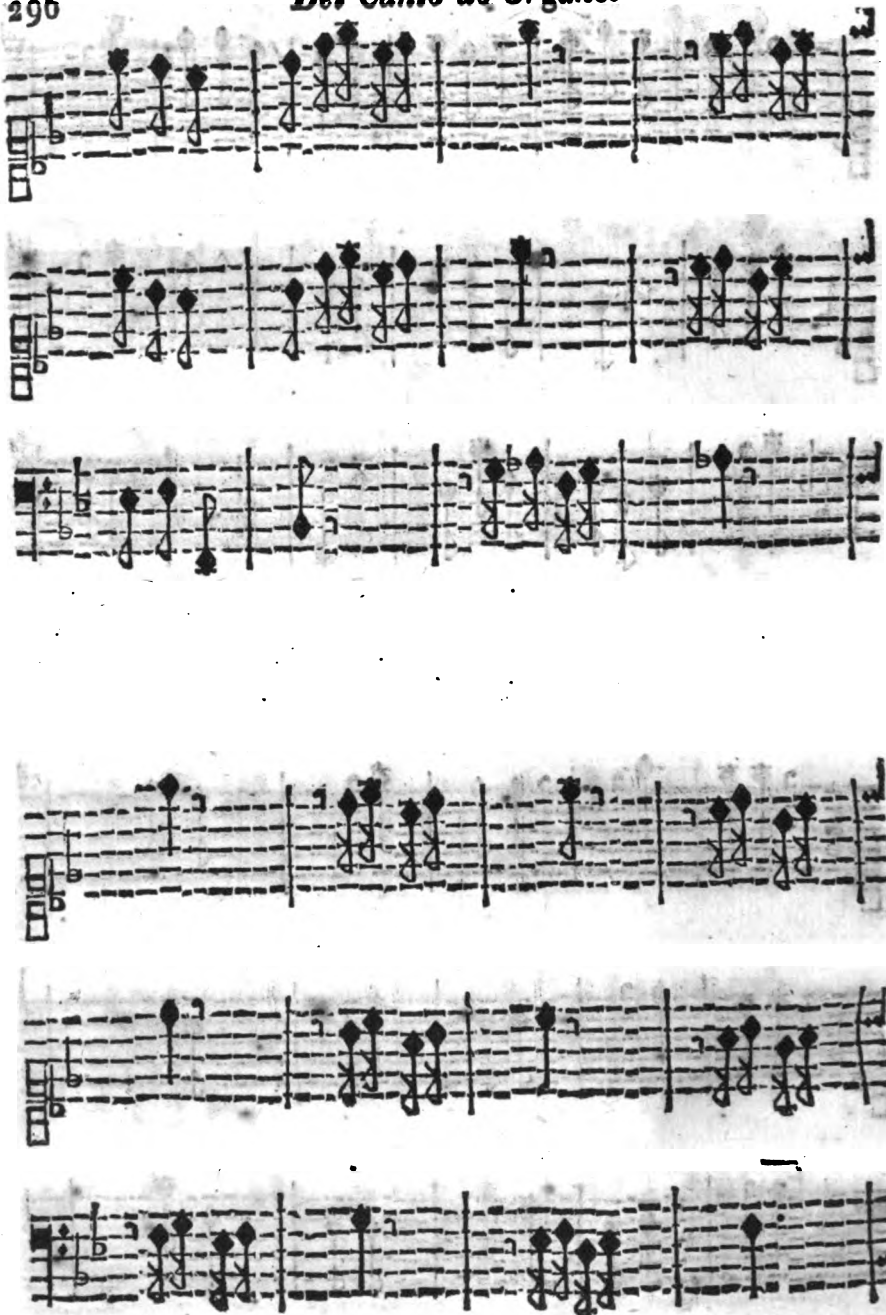


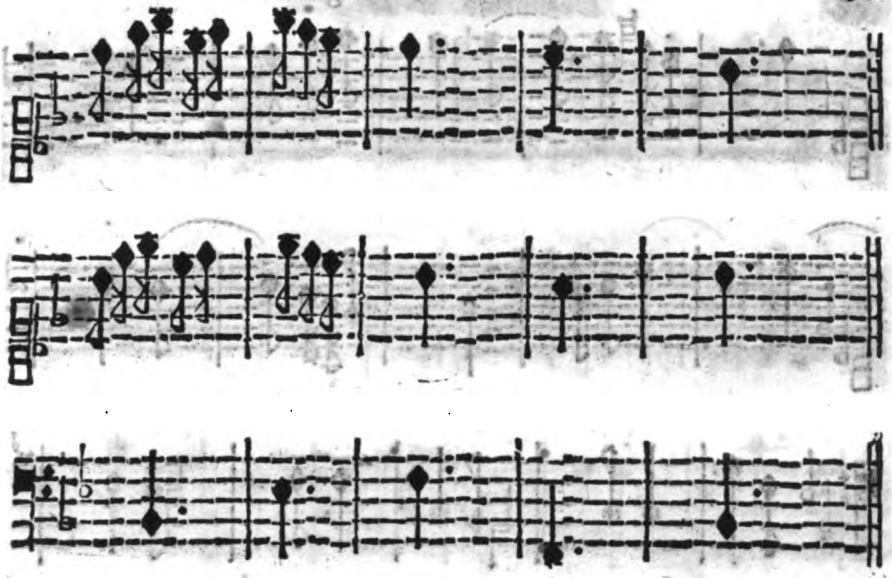




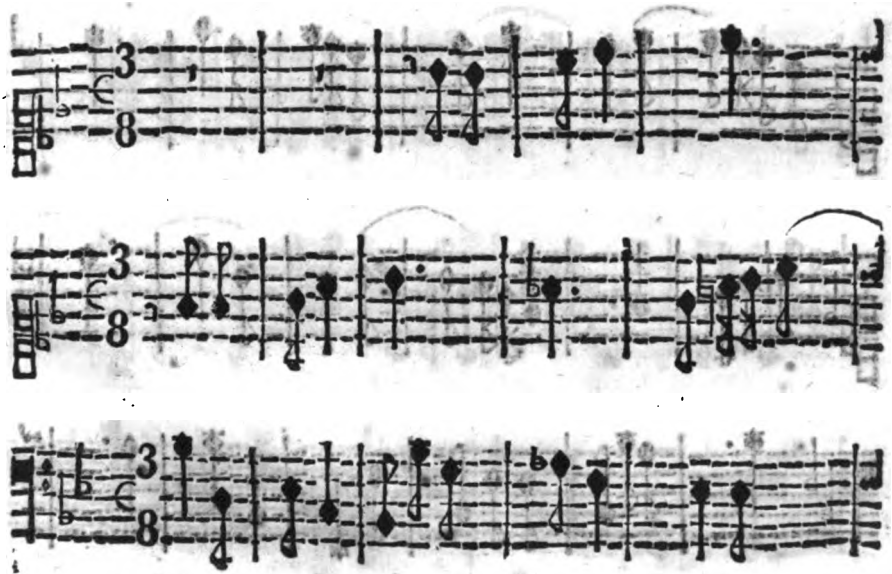


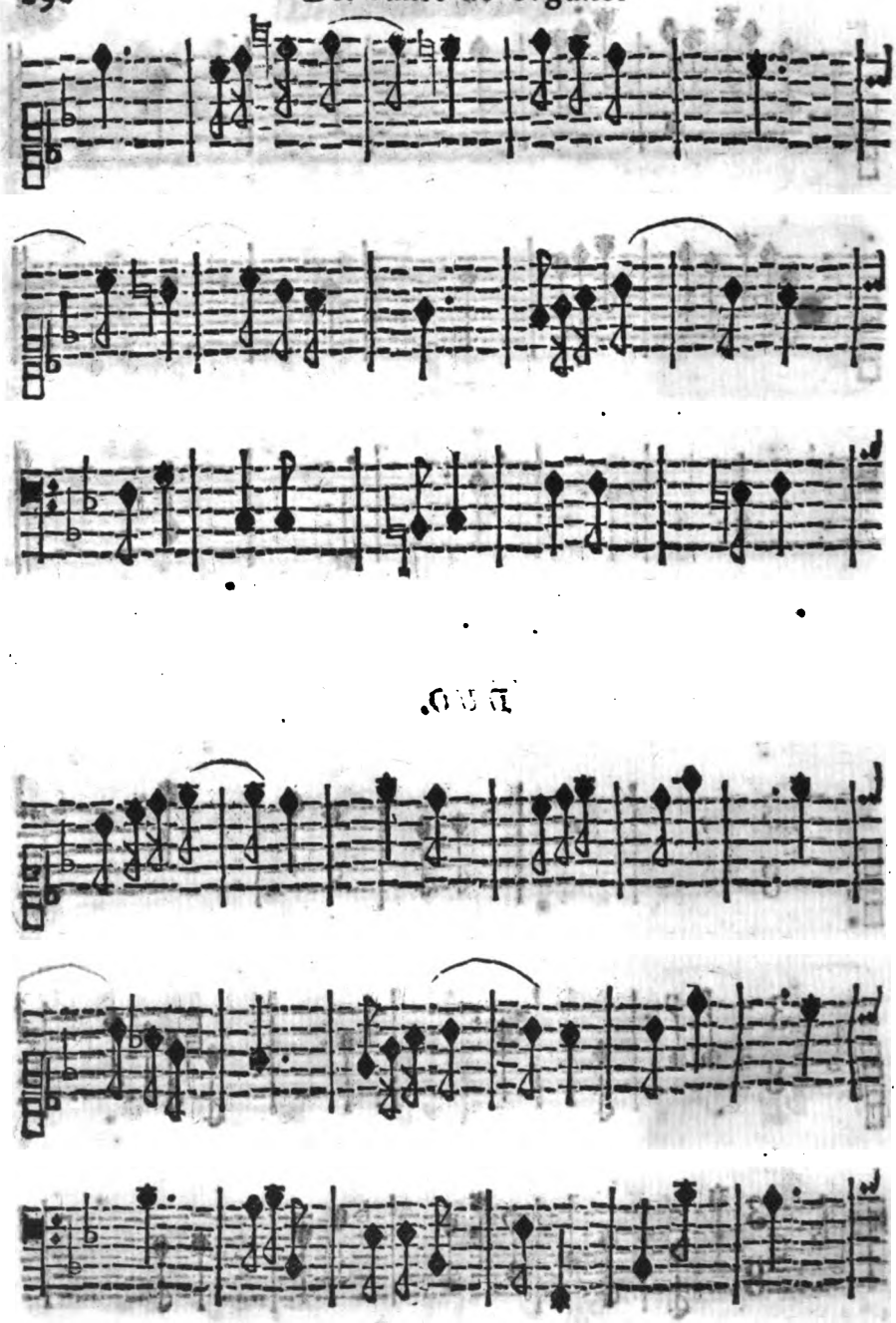


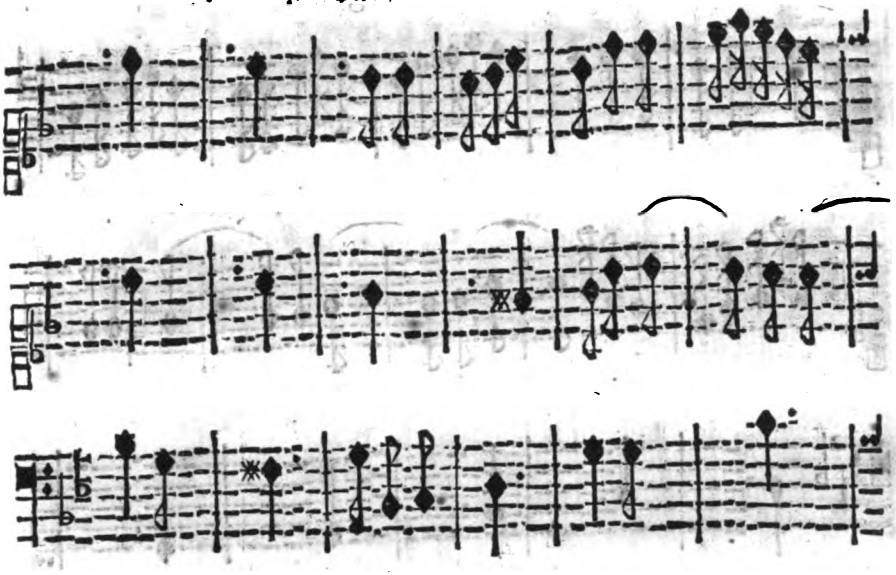


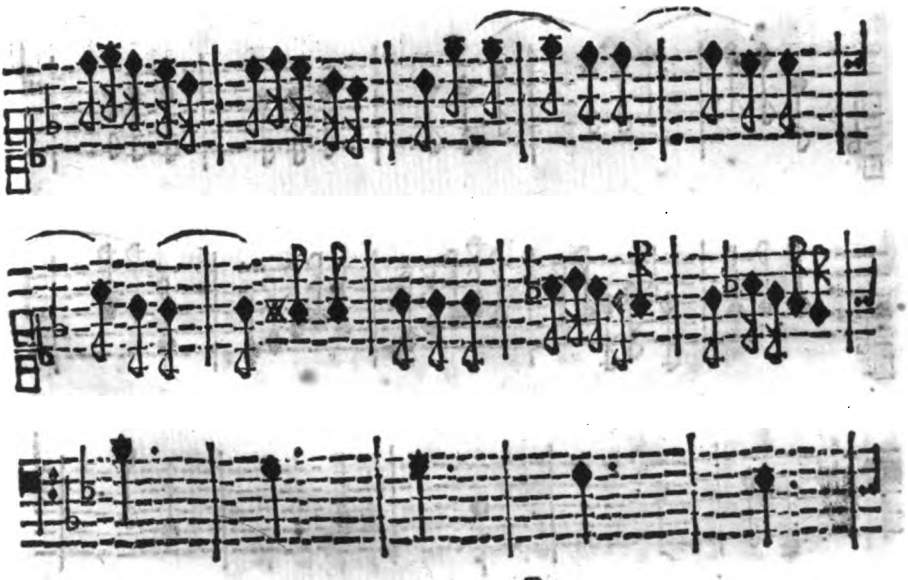


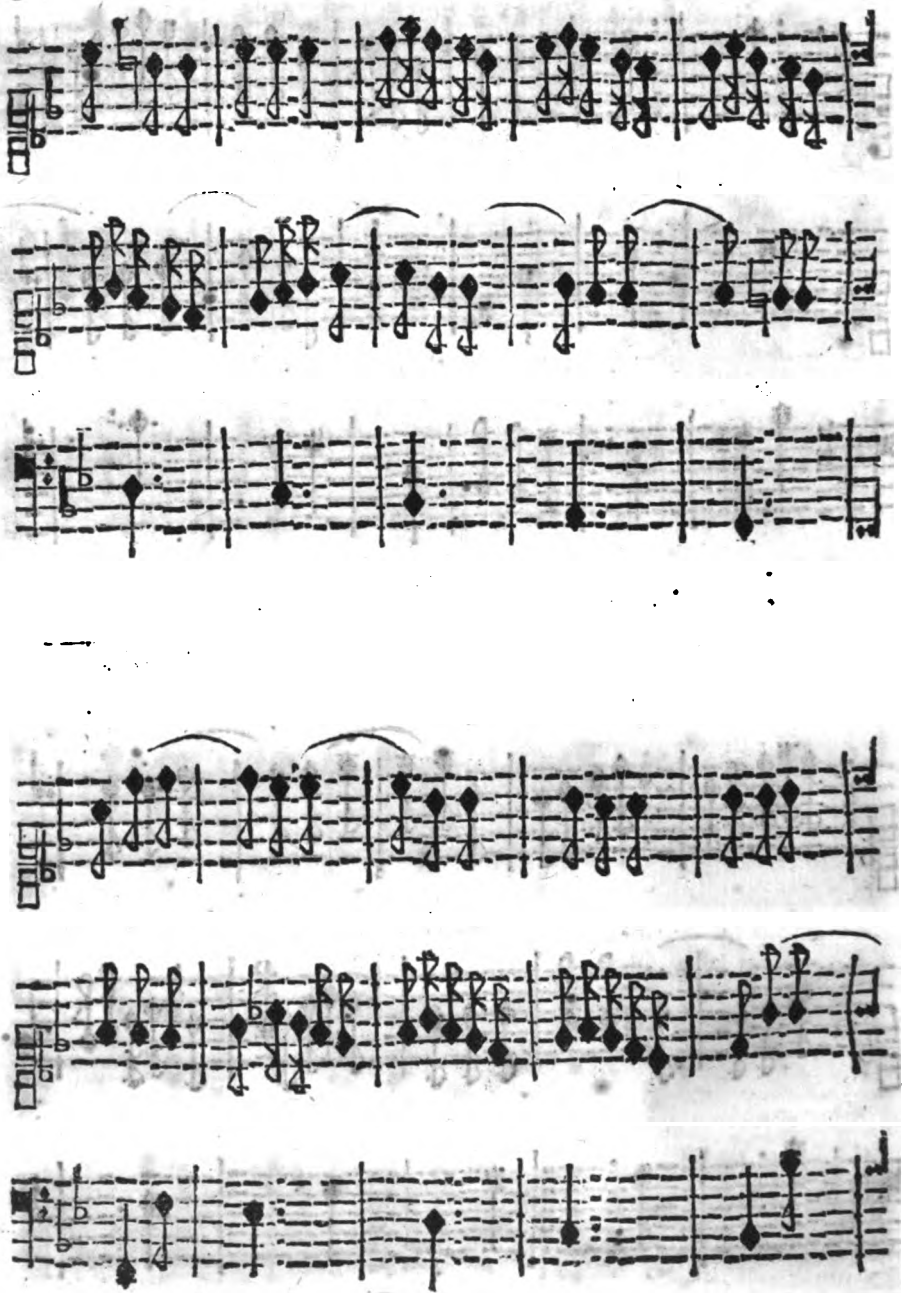
DUO.

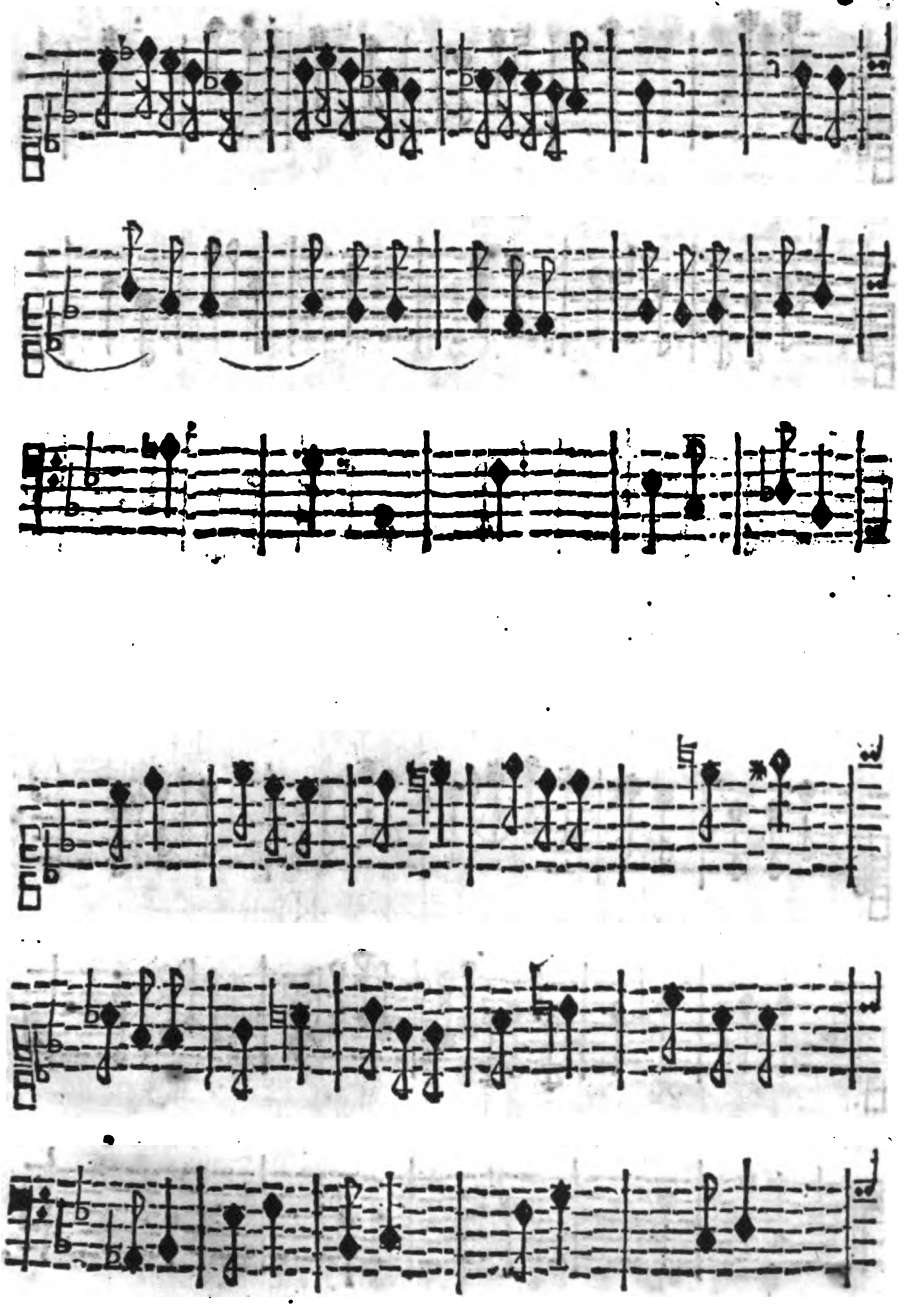


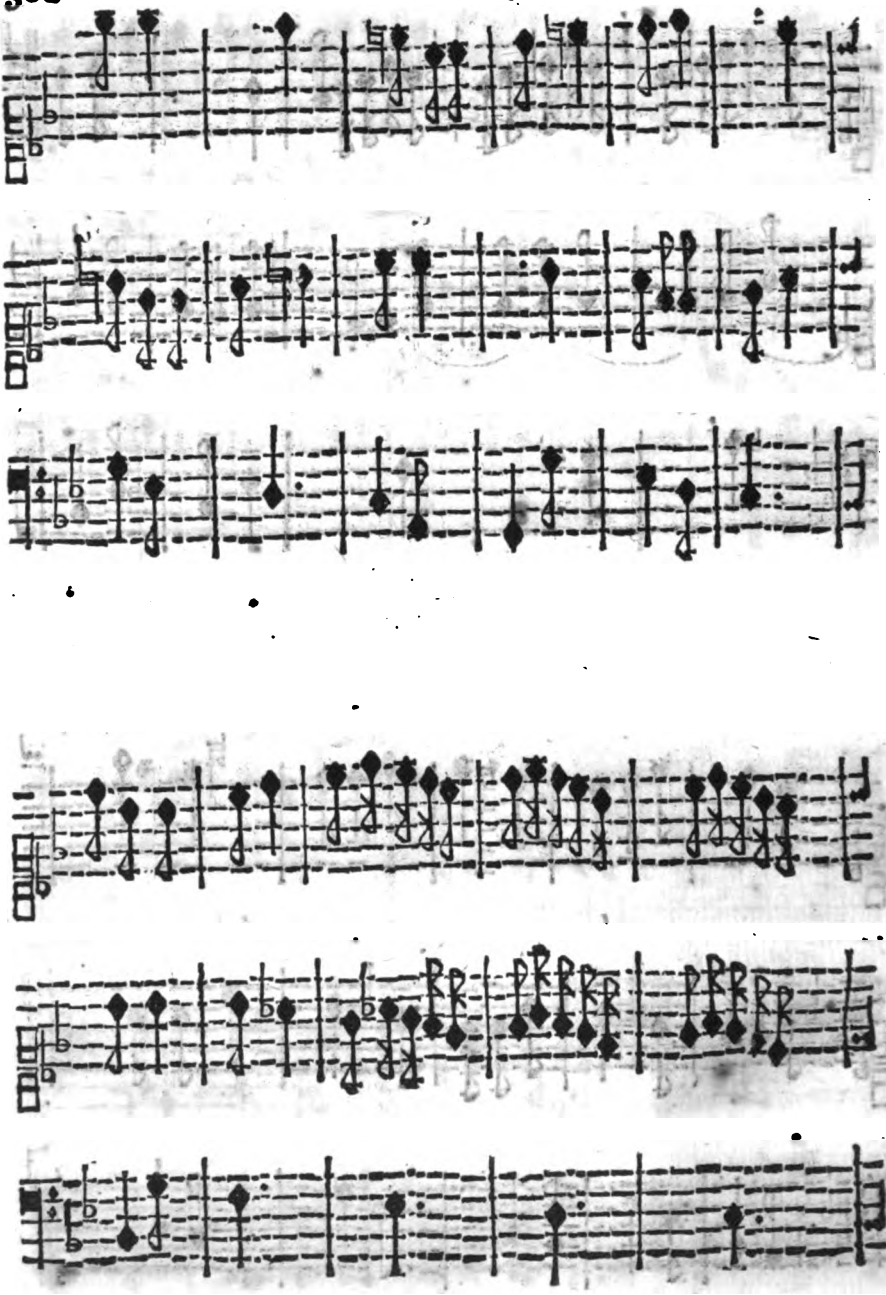


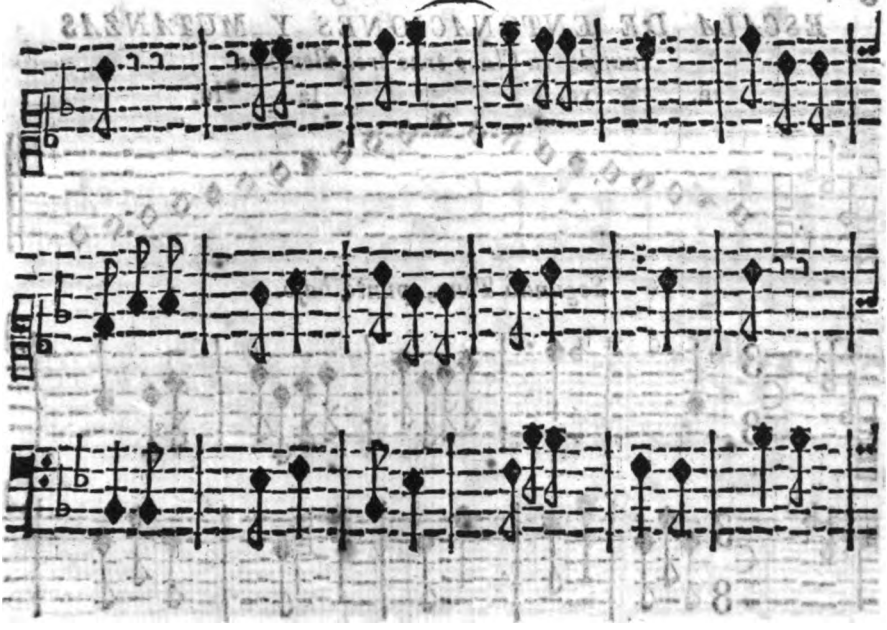


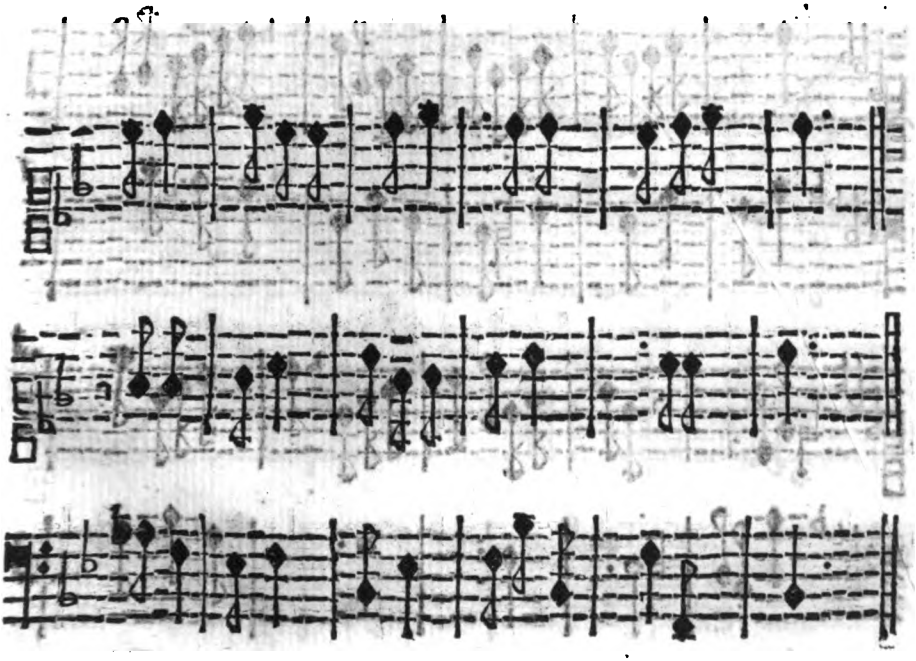






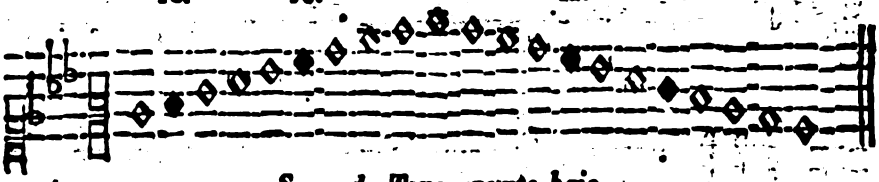




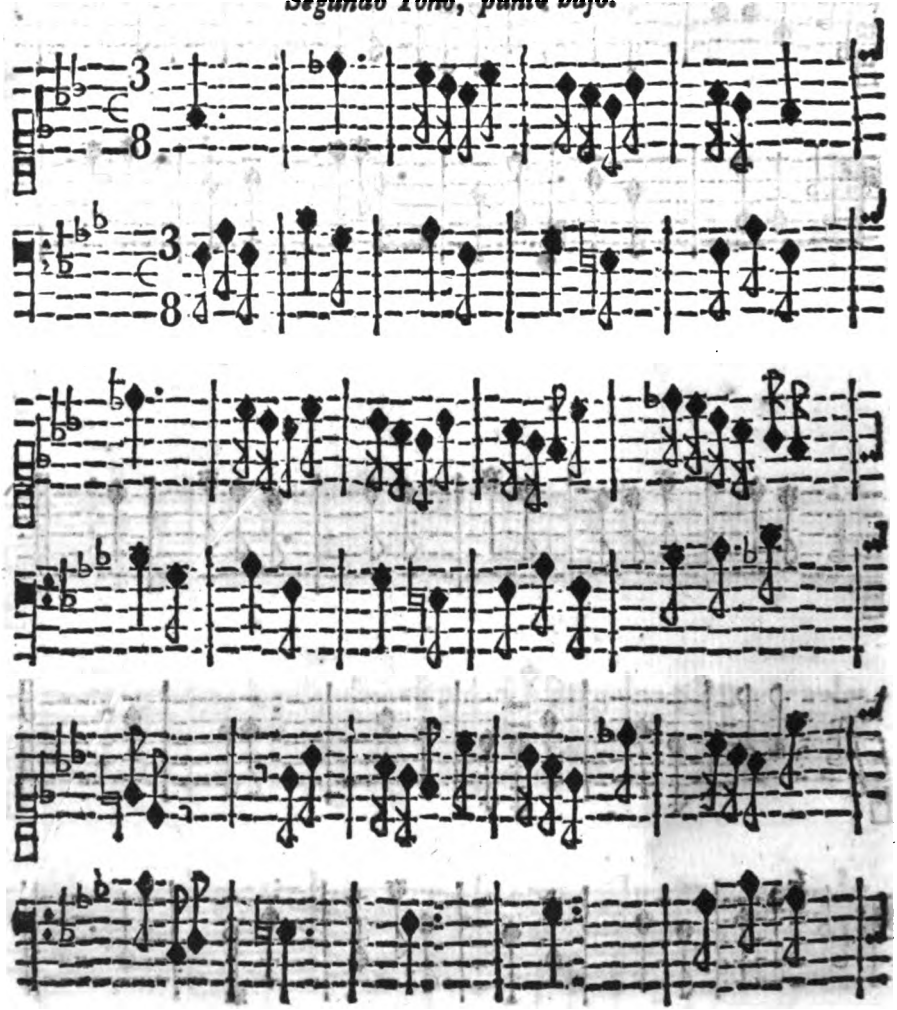


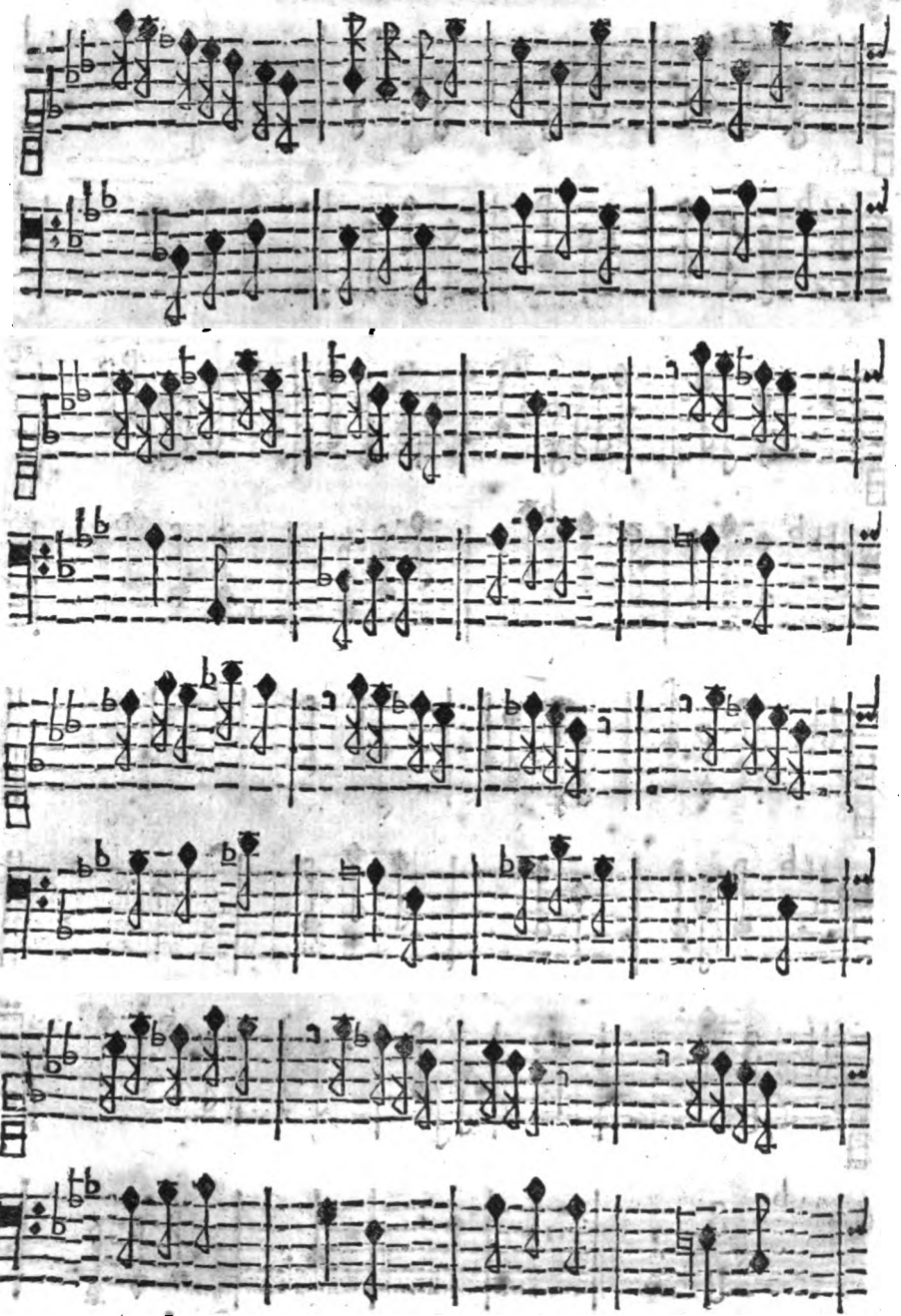
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS
cuando la Clave trae tres Bemoles.

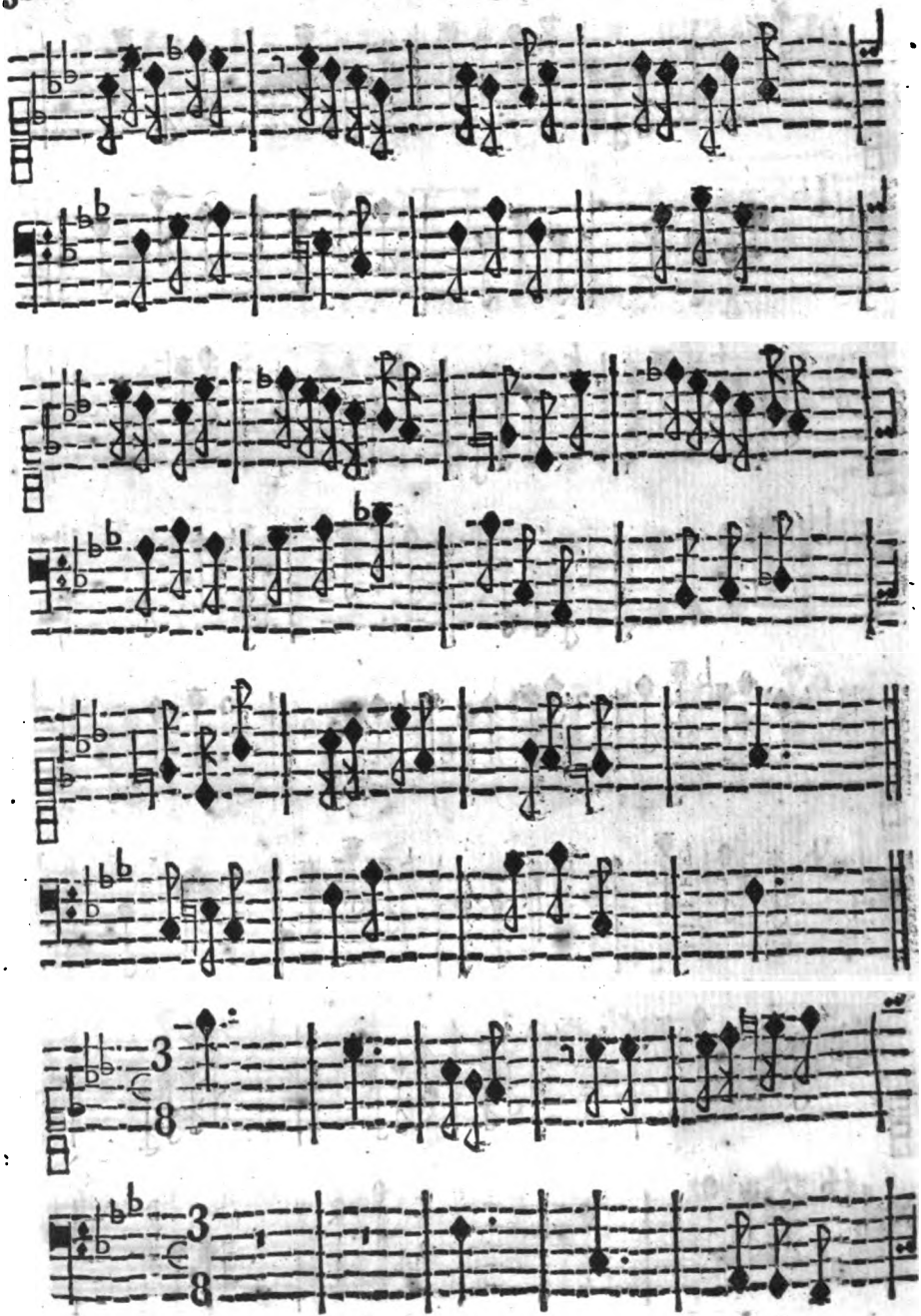
re. re. la. la.

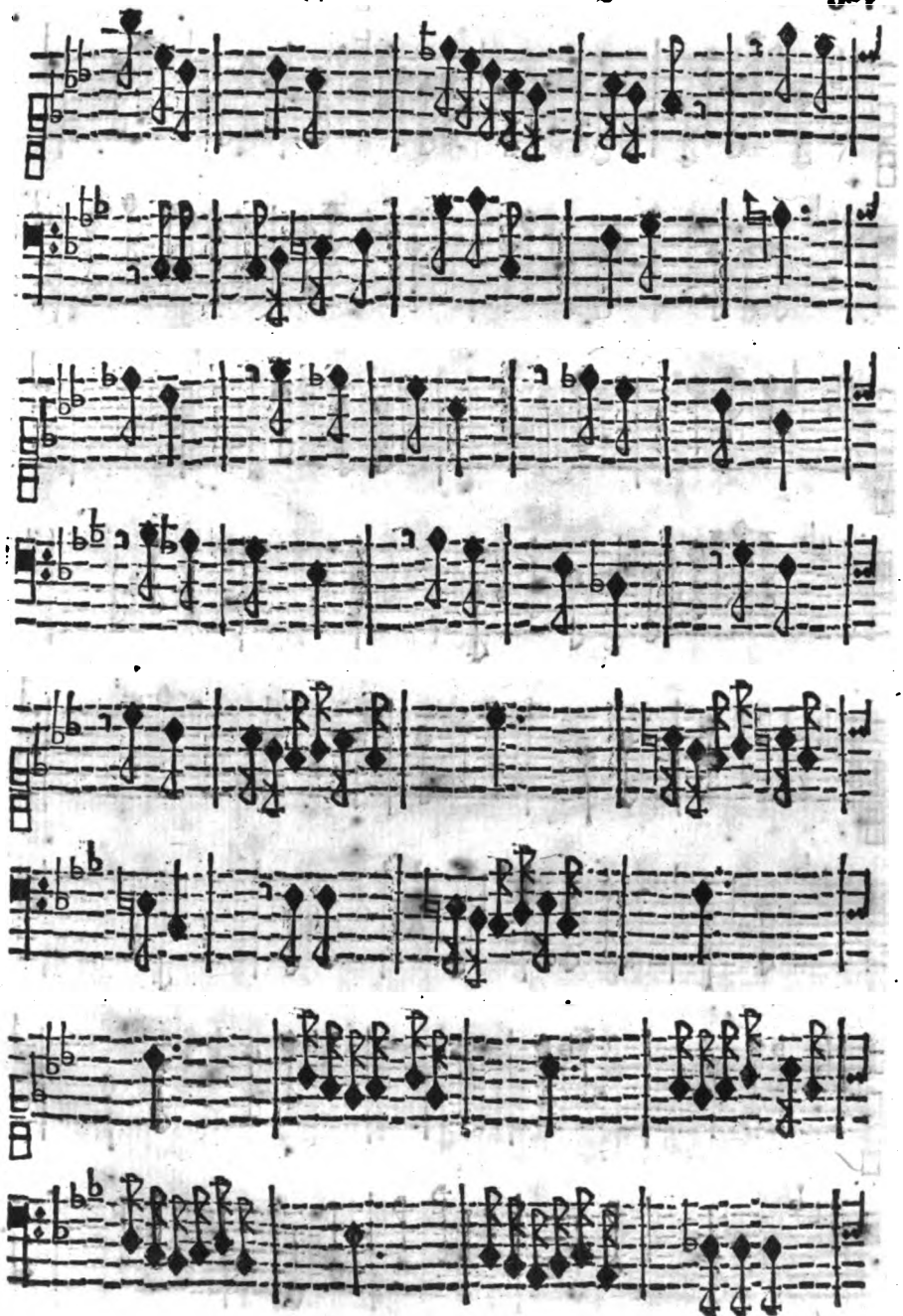


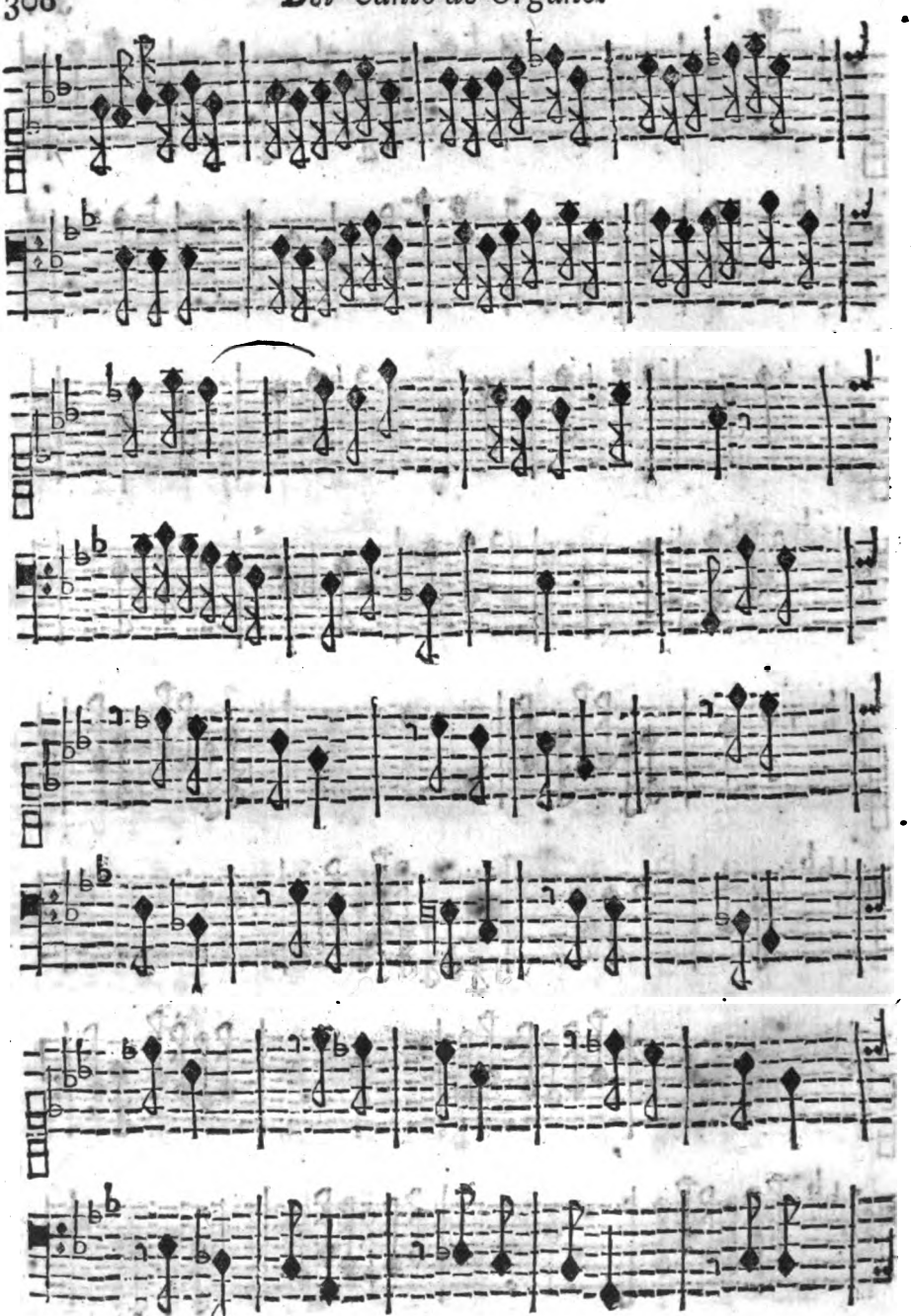
Segundo Tono, punto bajo.

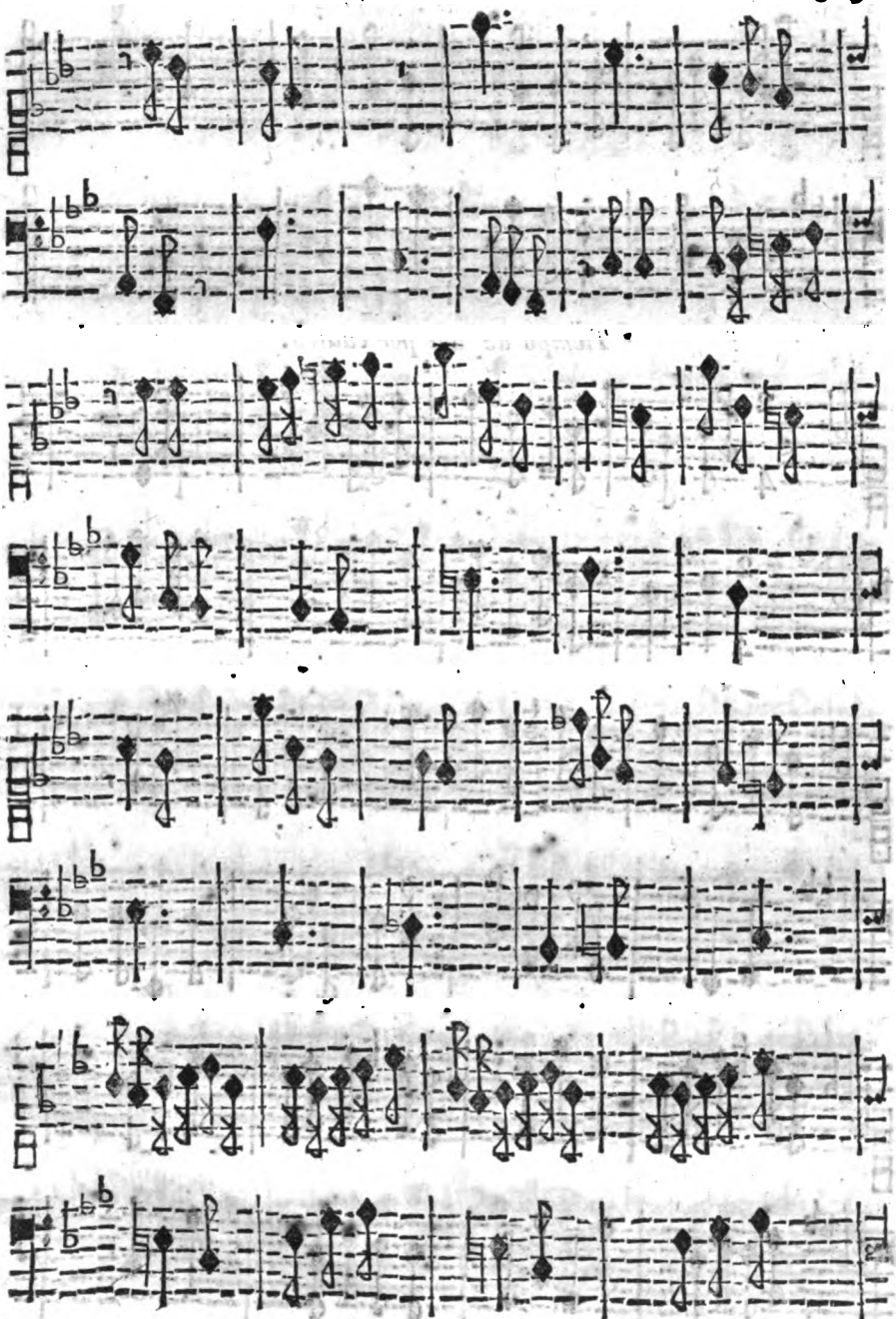


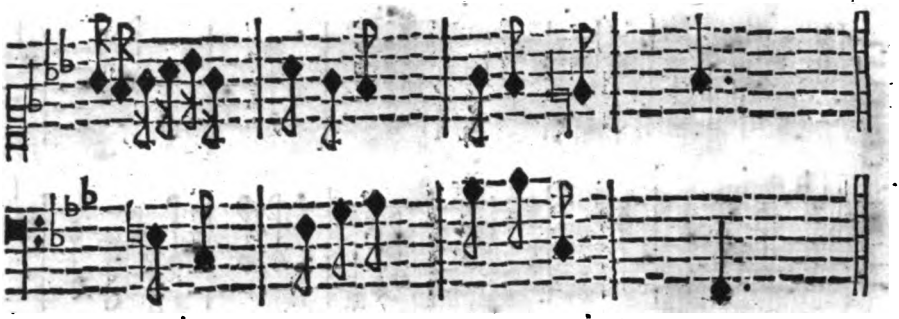




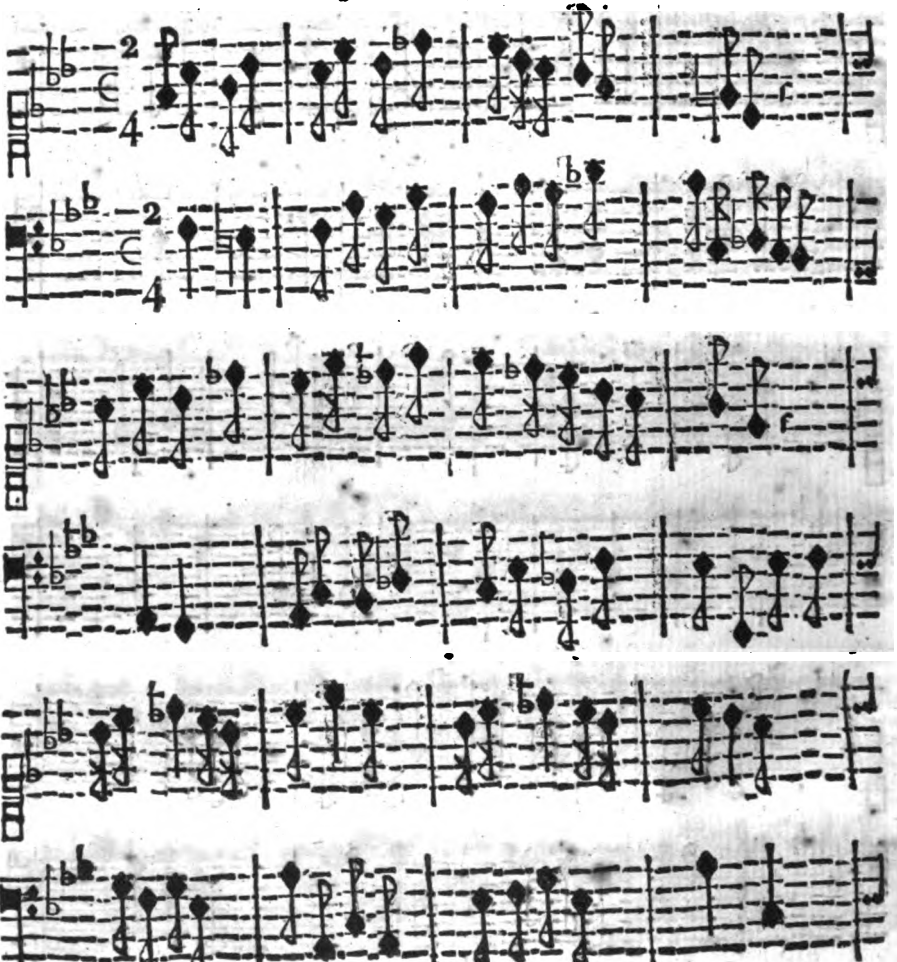


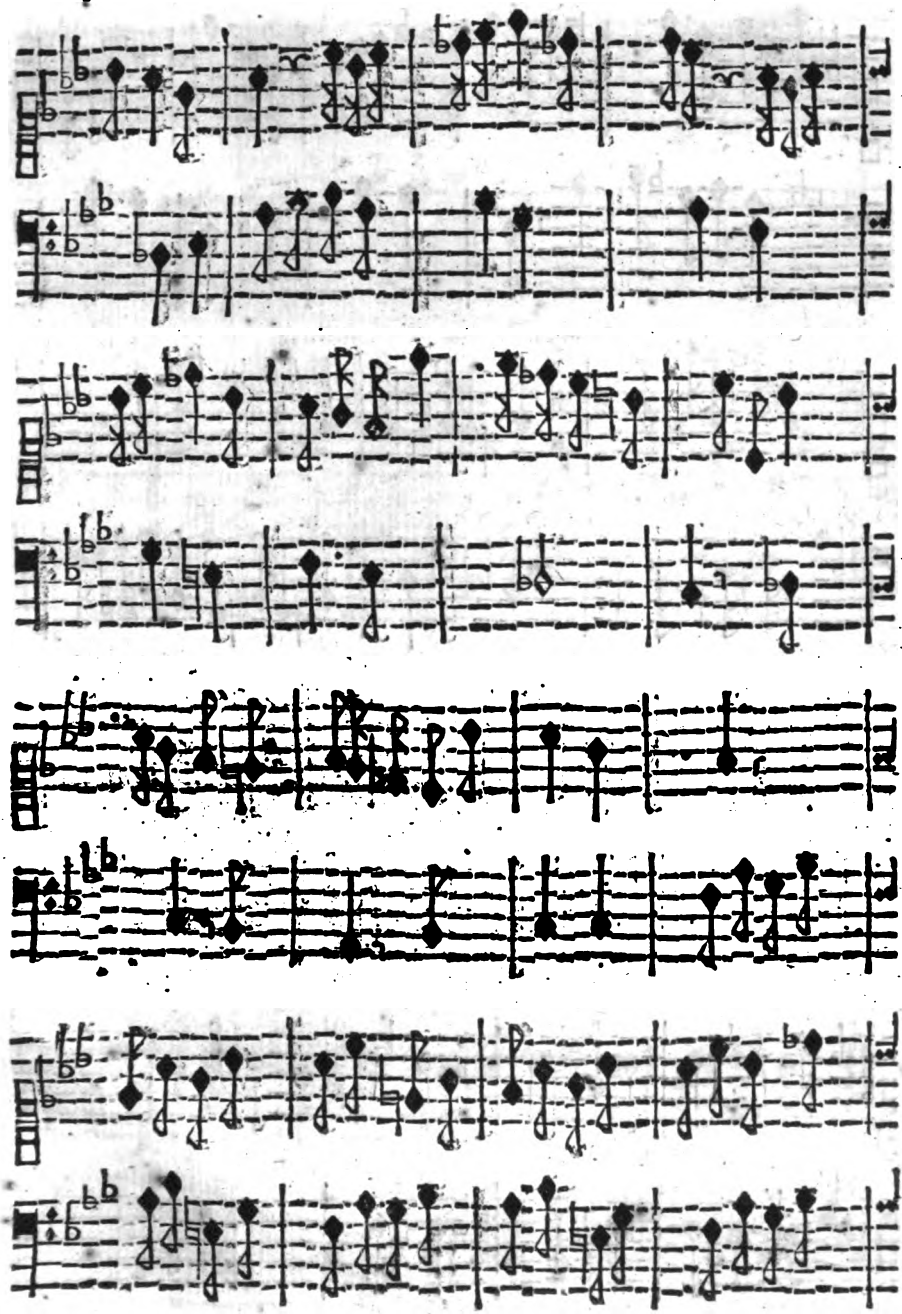


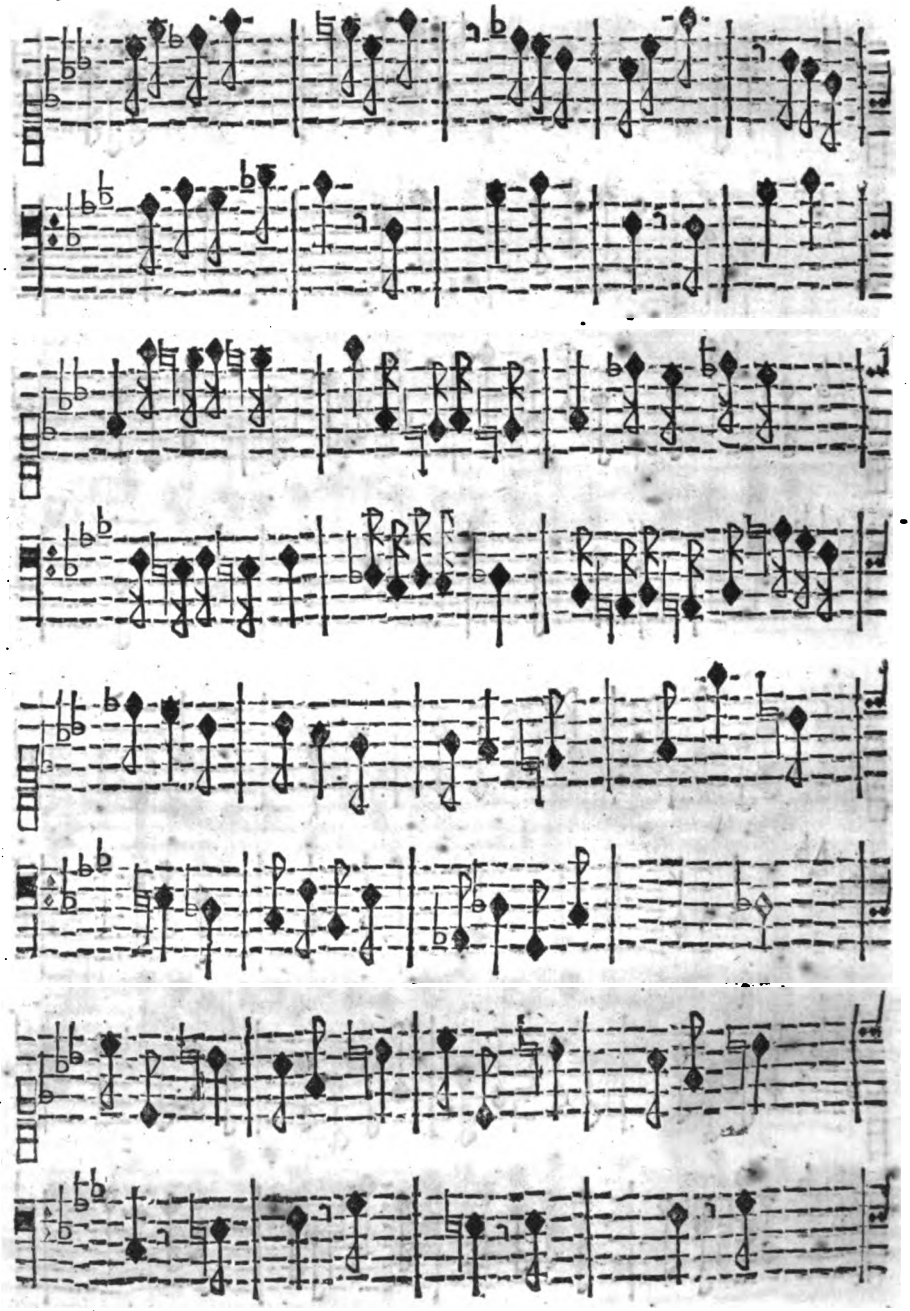


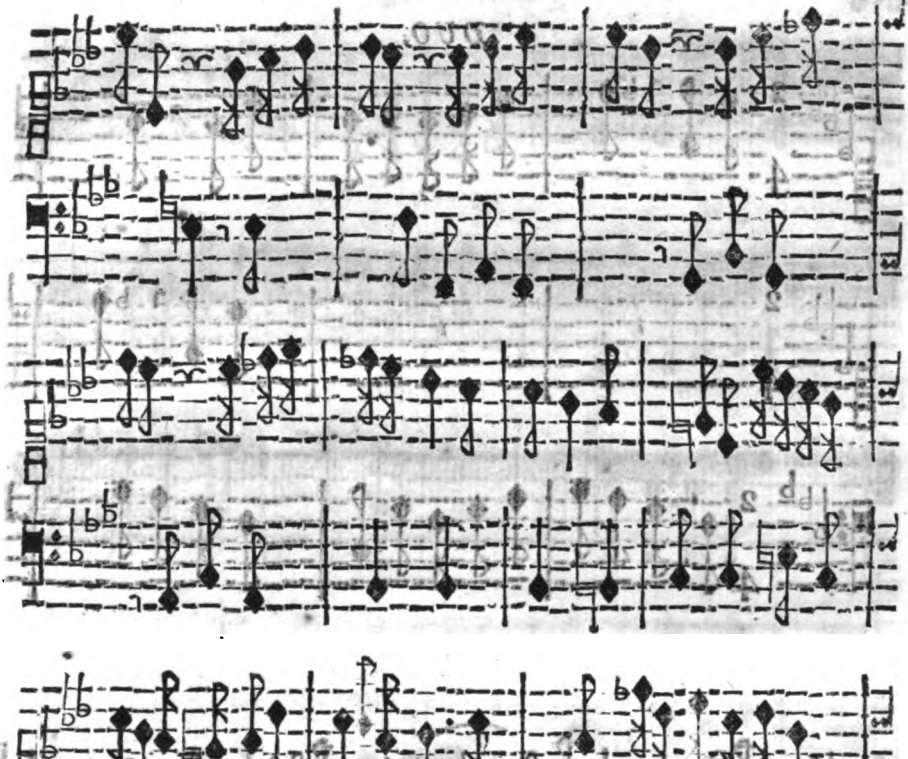


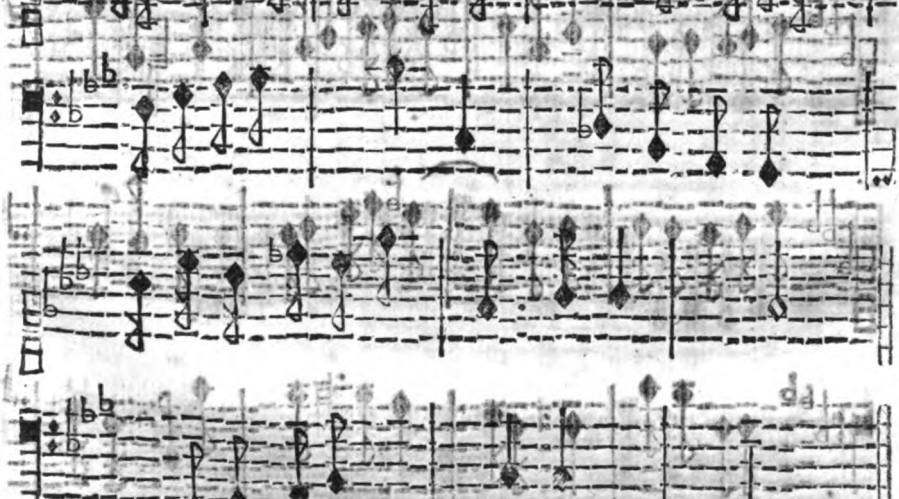
Tiempo de dos por cuatro.



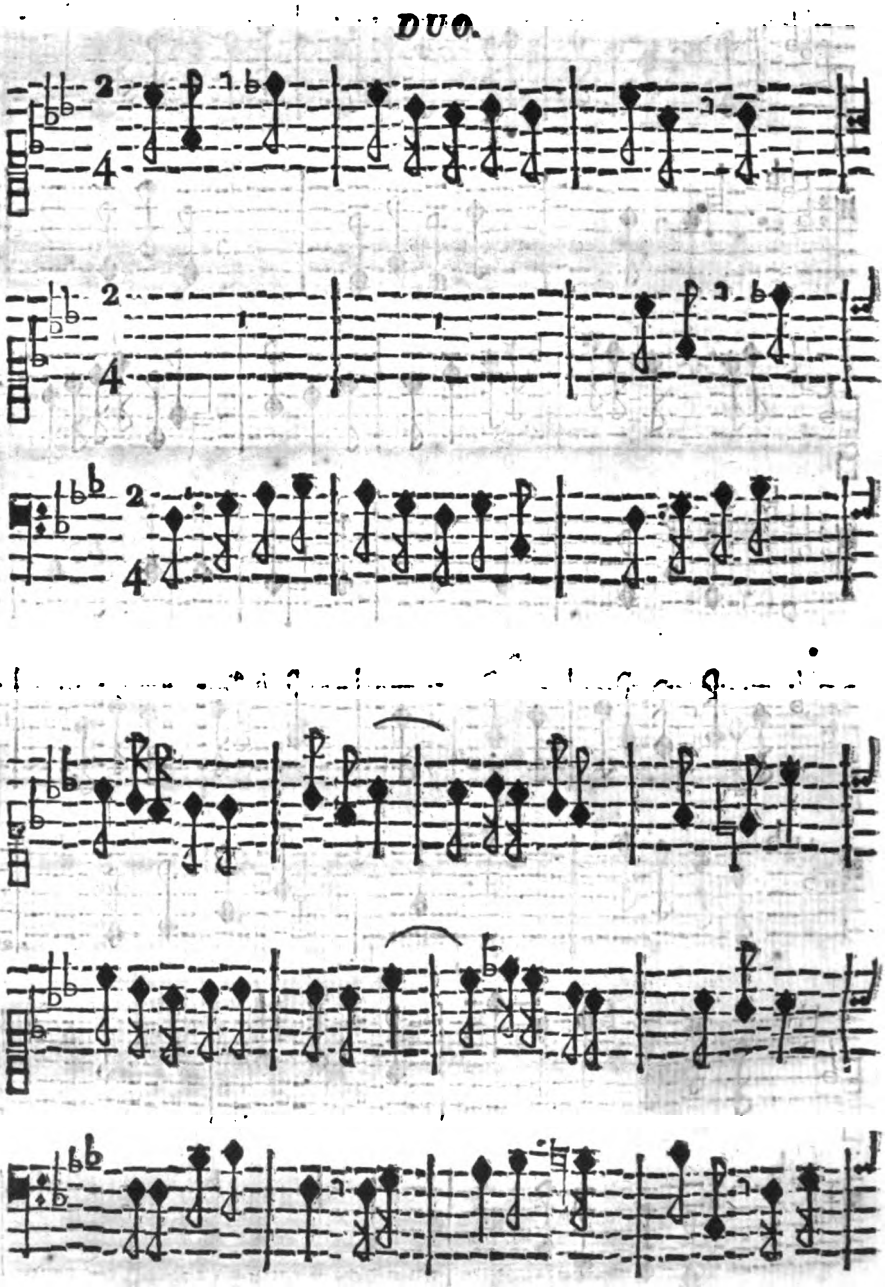


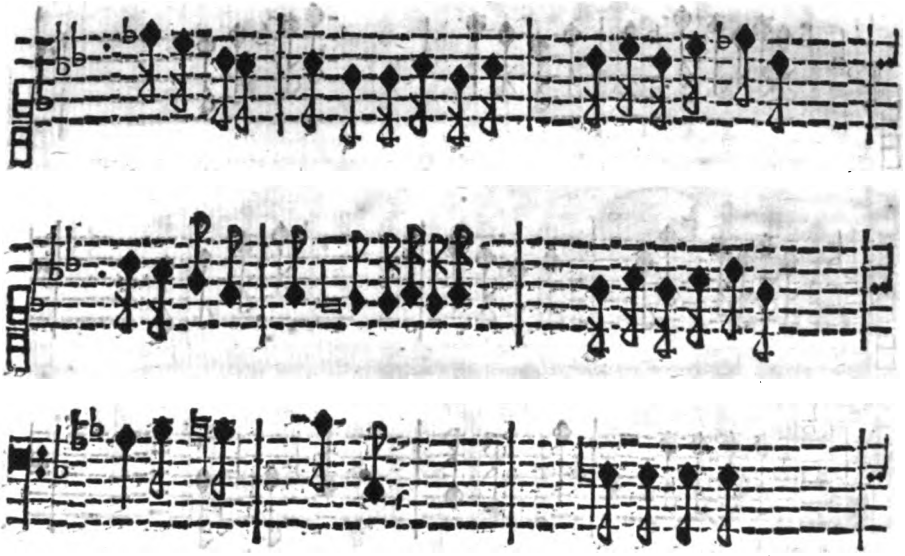


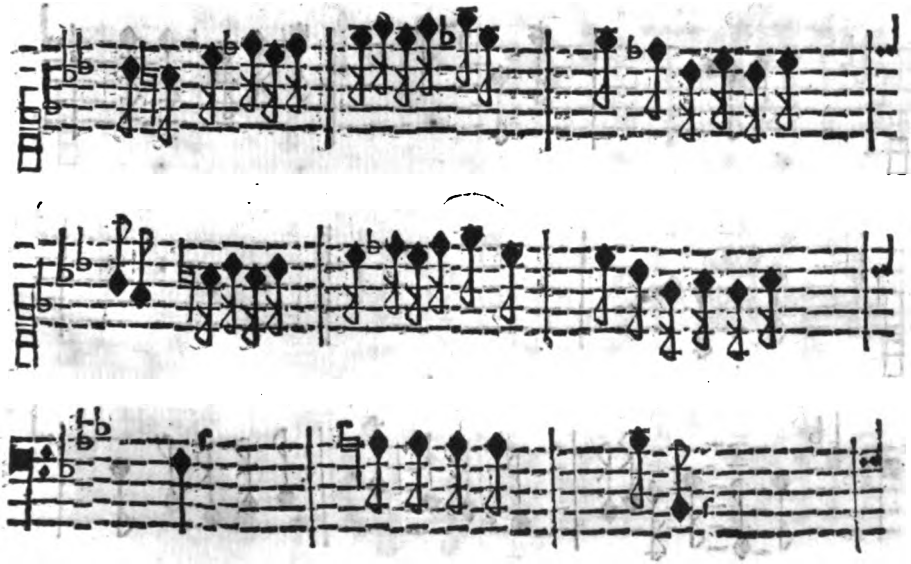


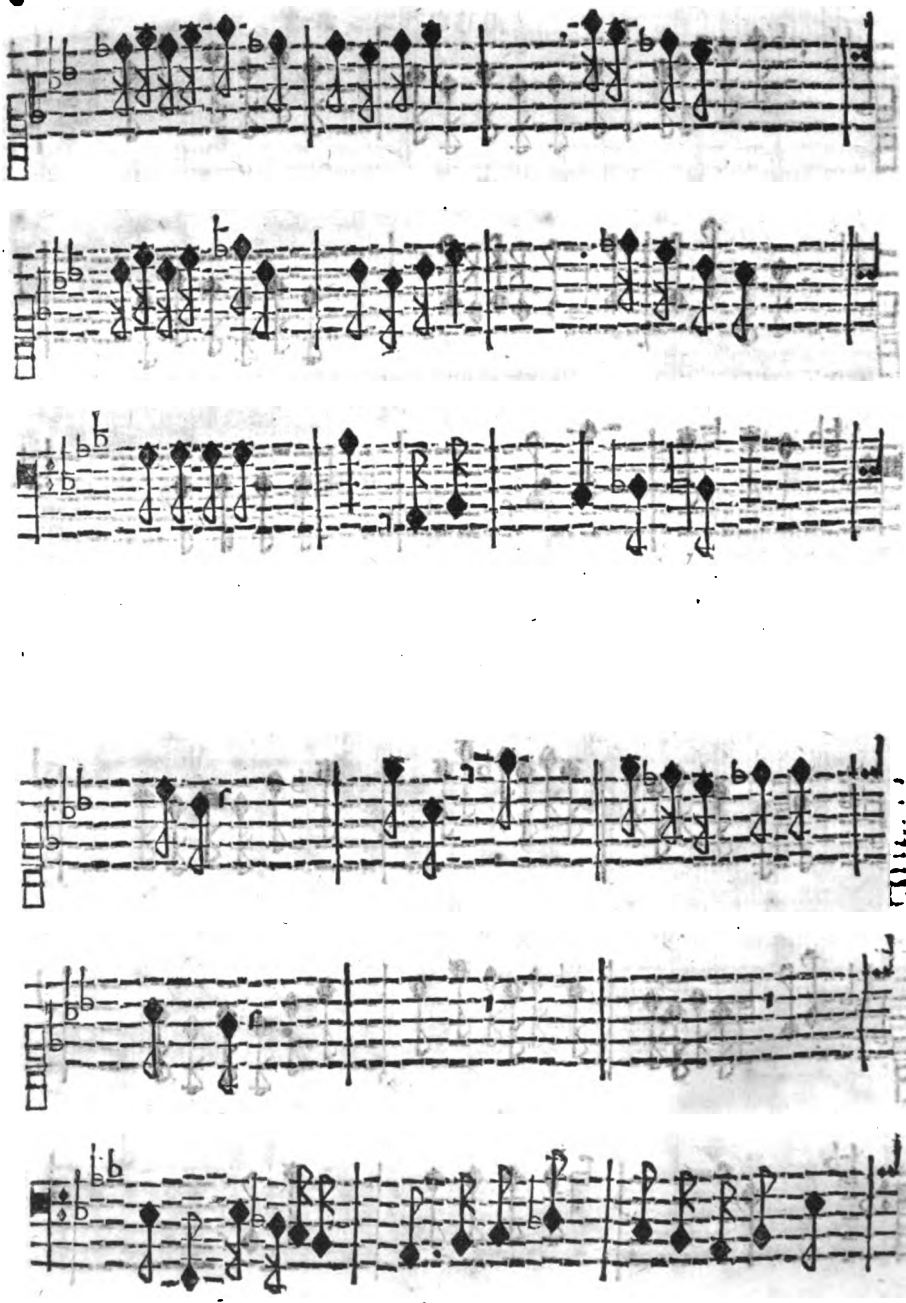


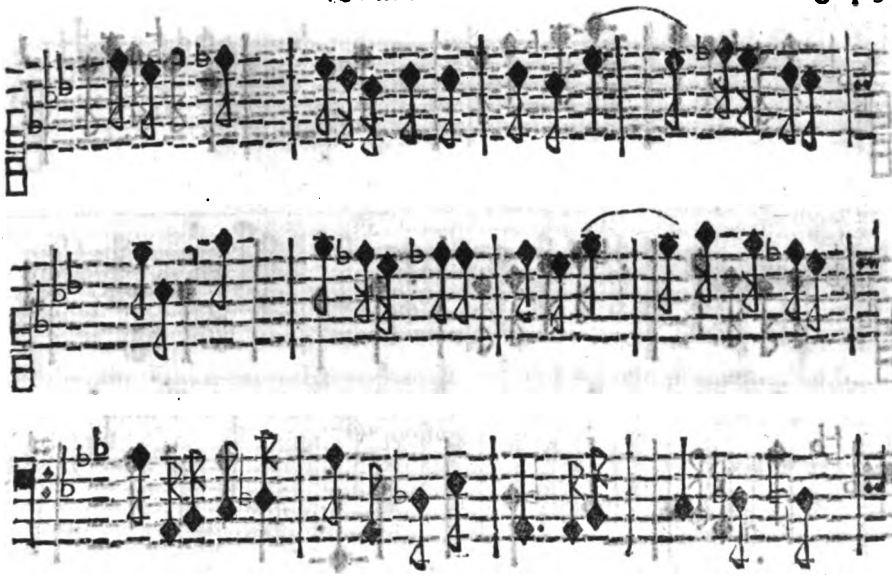
DUO.

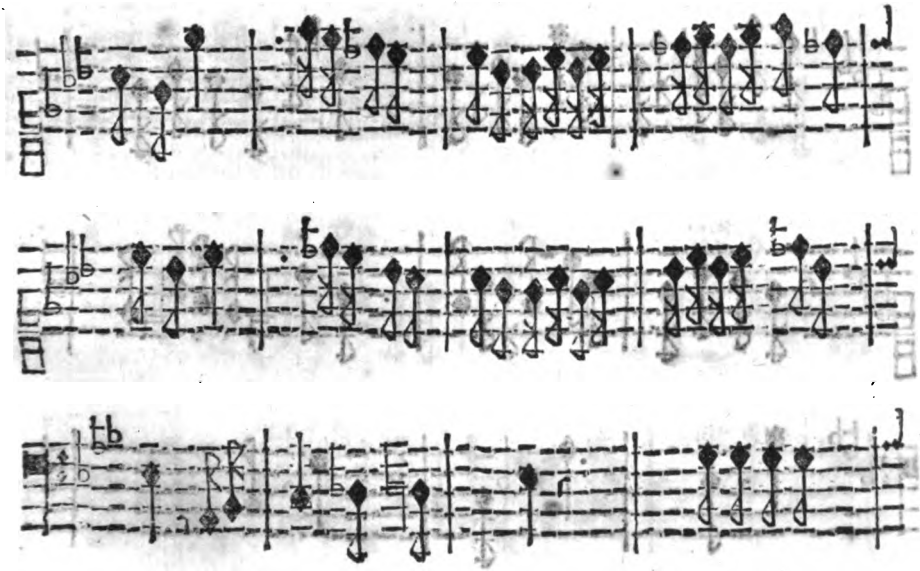


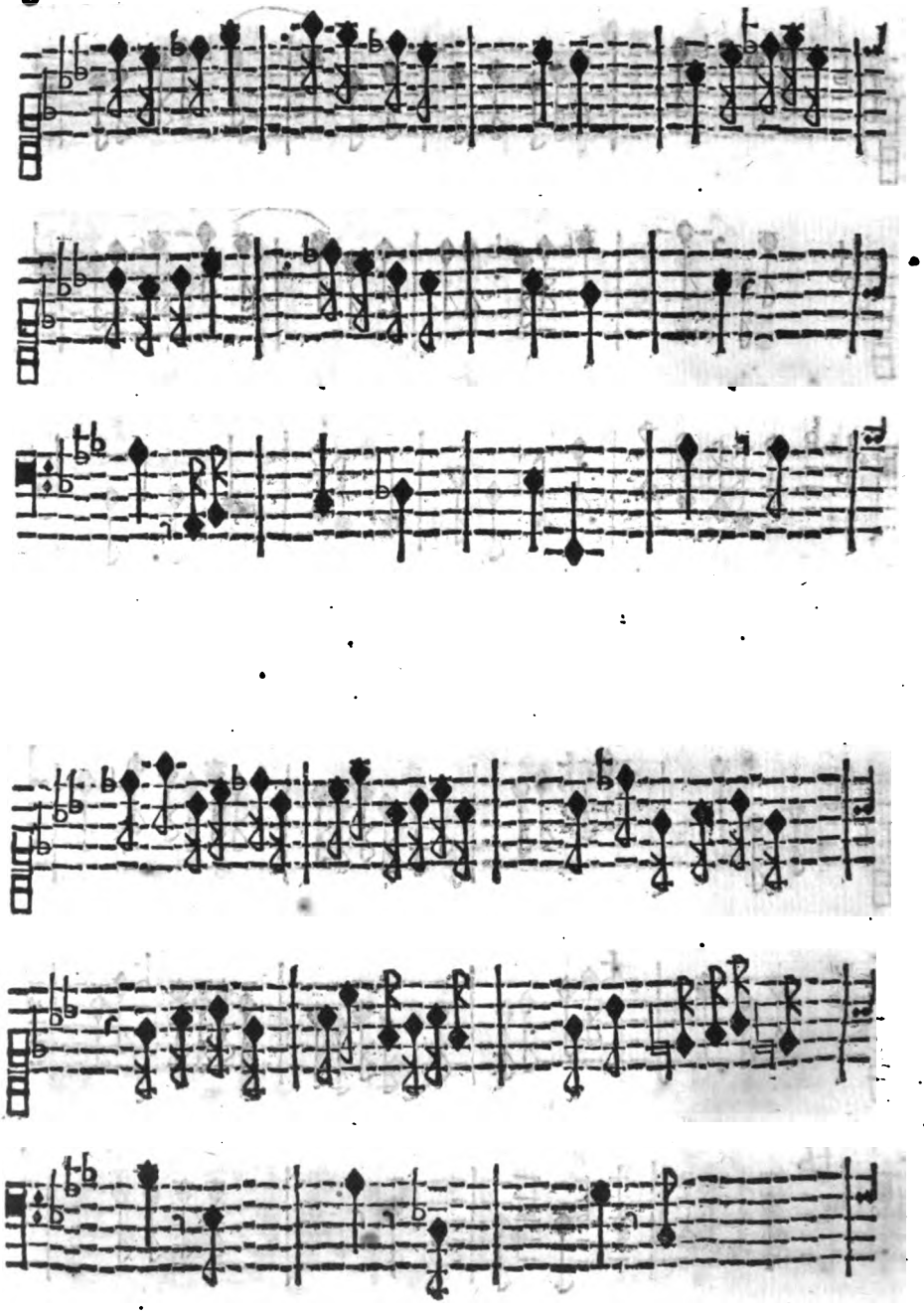


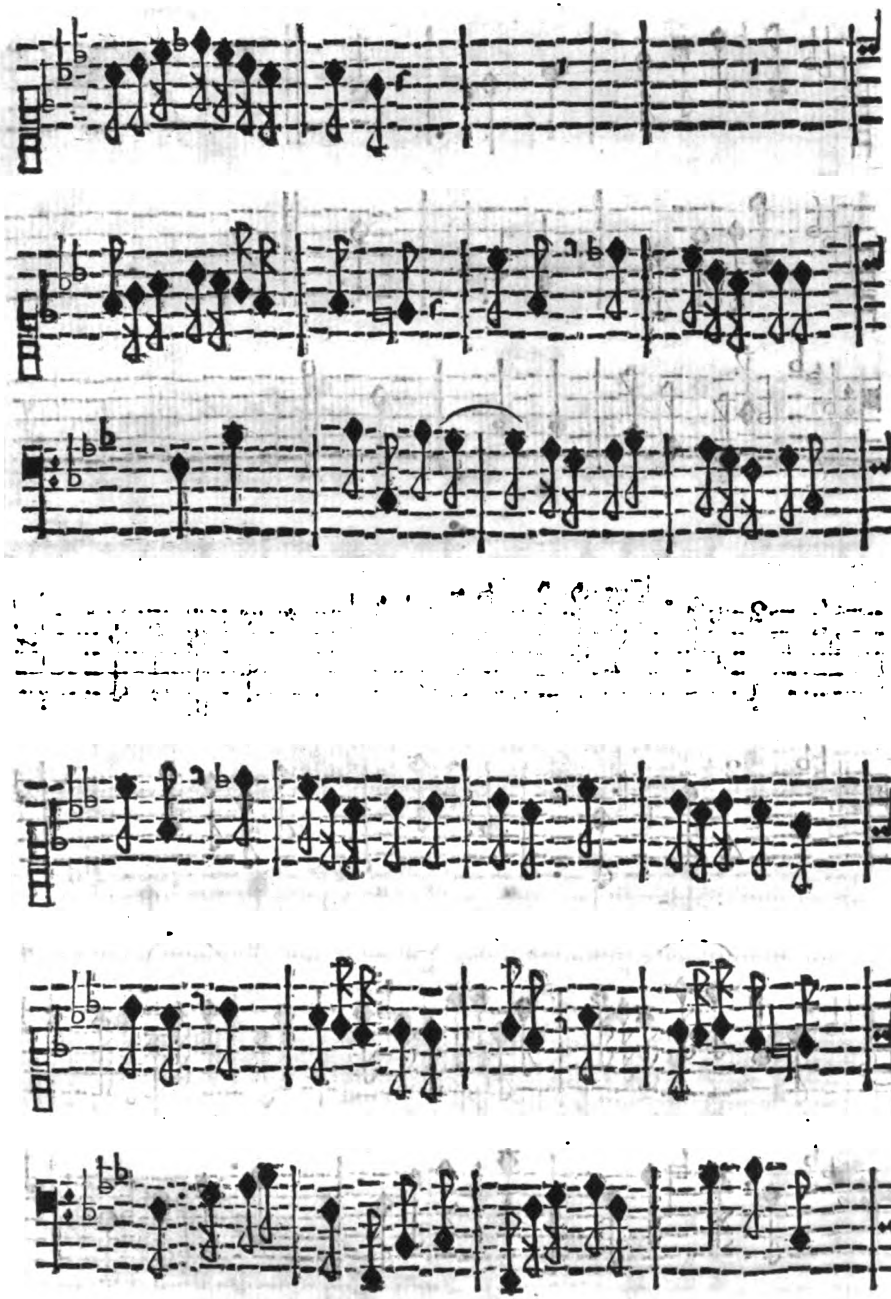


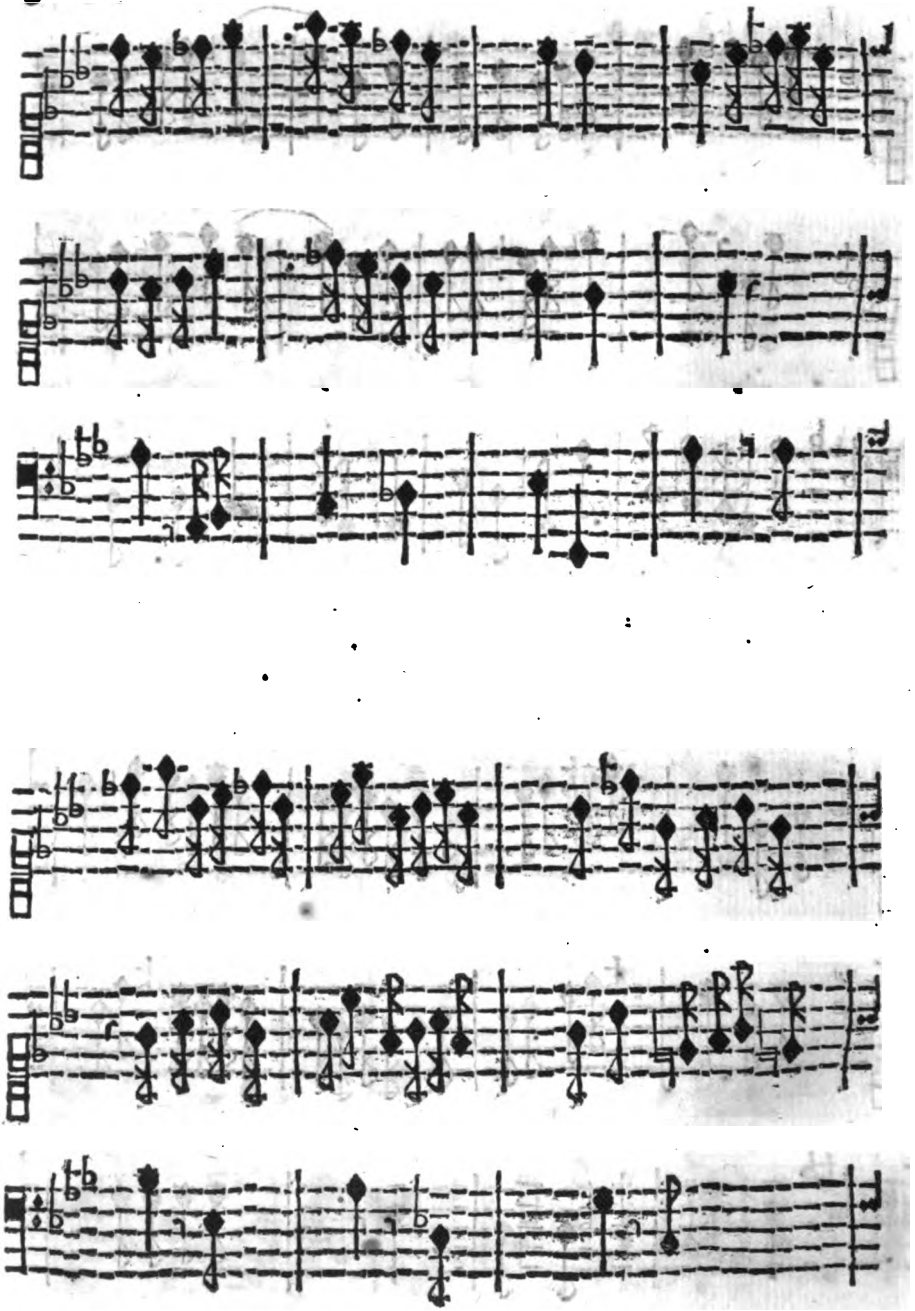


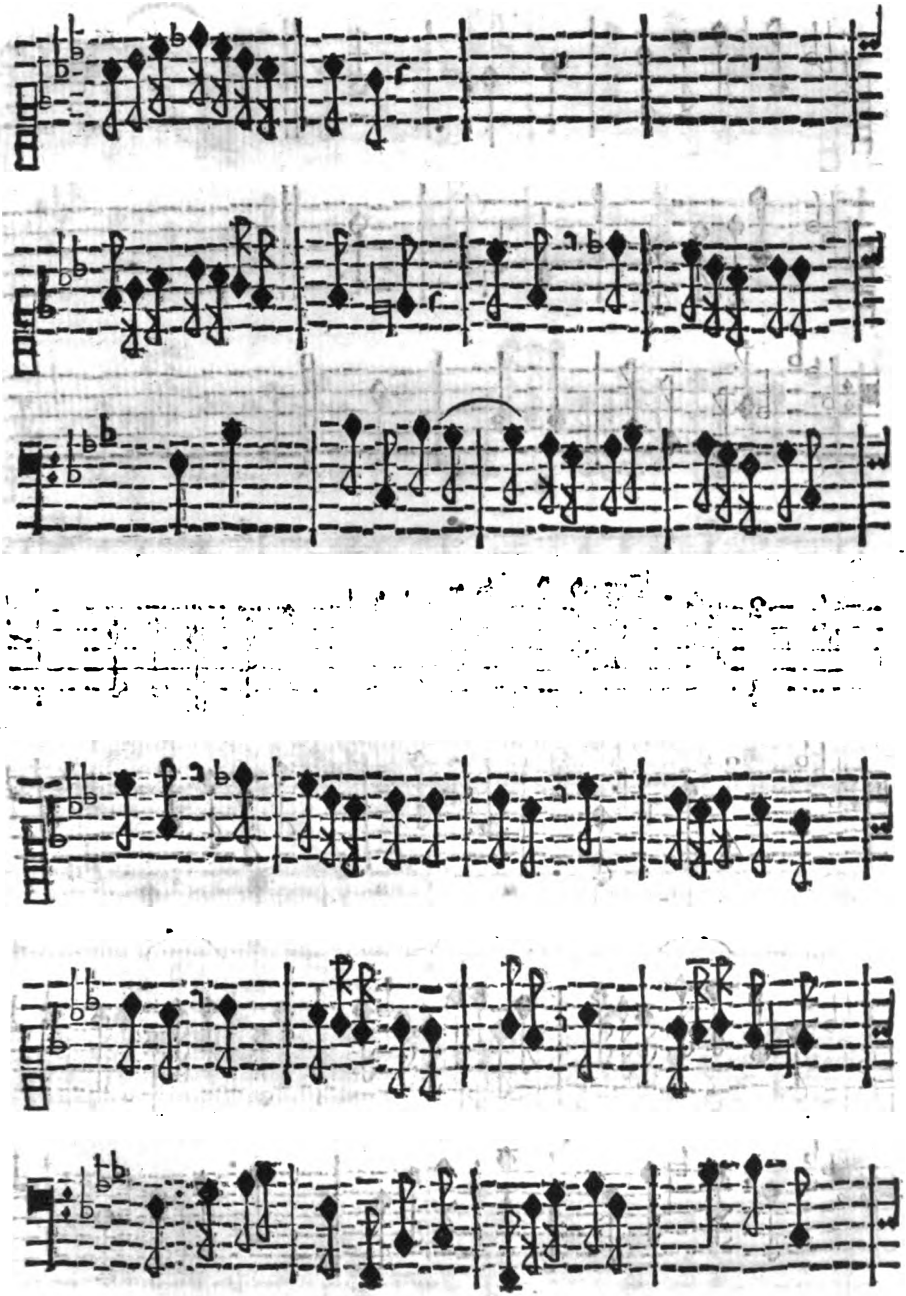


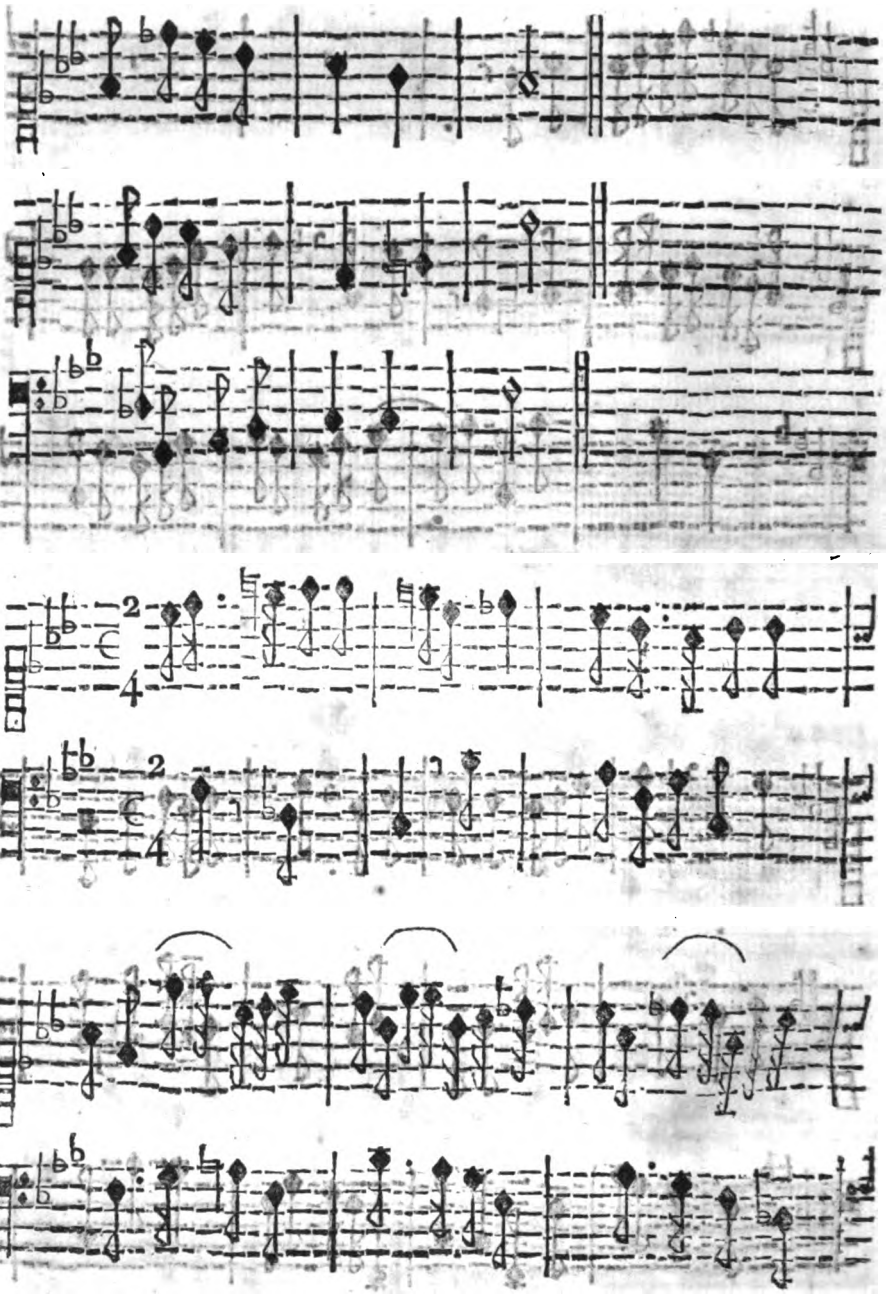


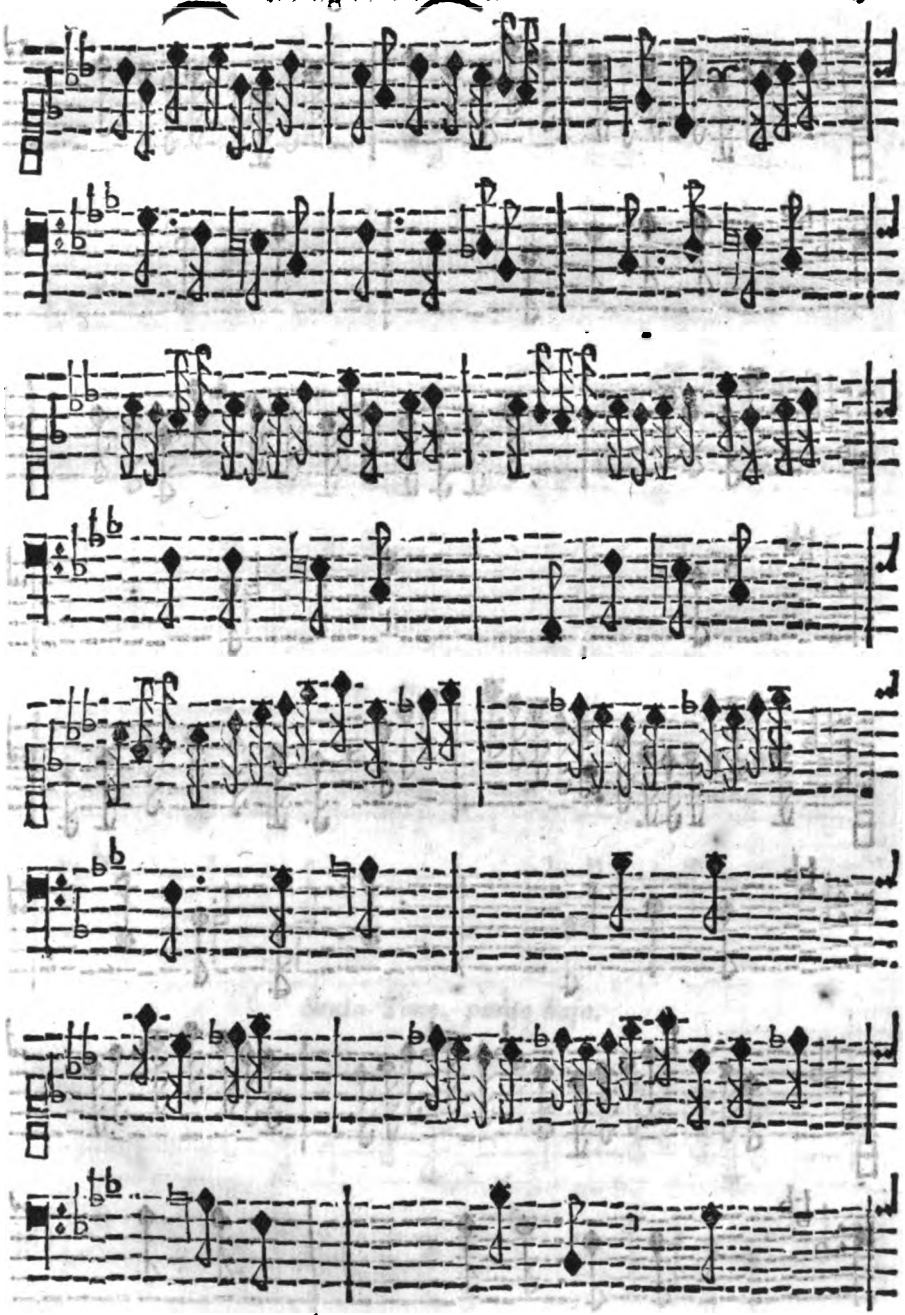


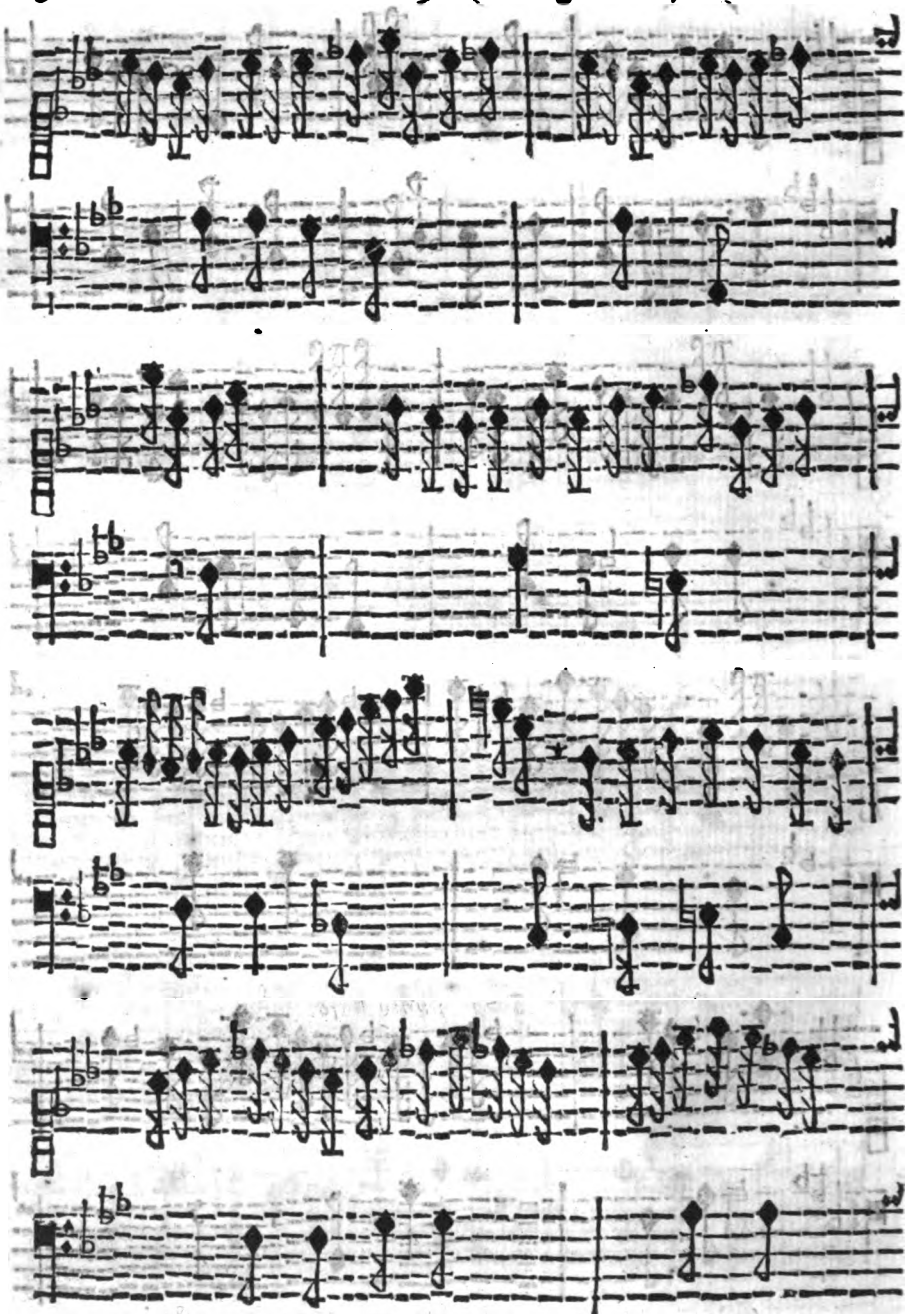


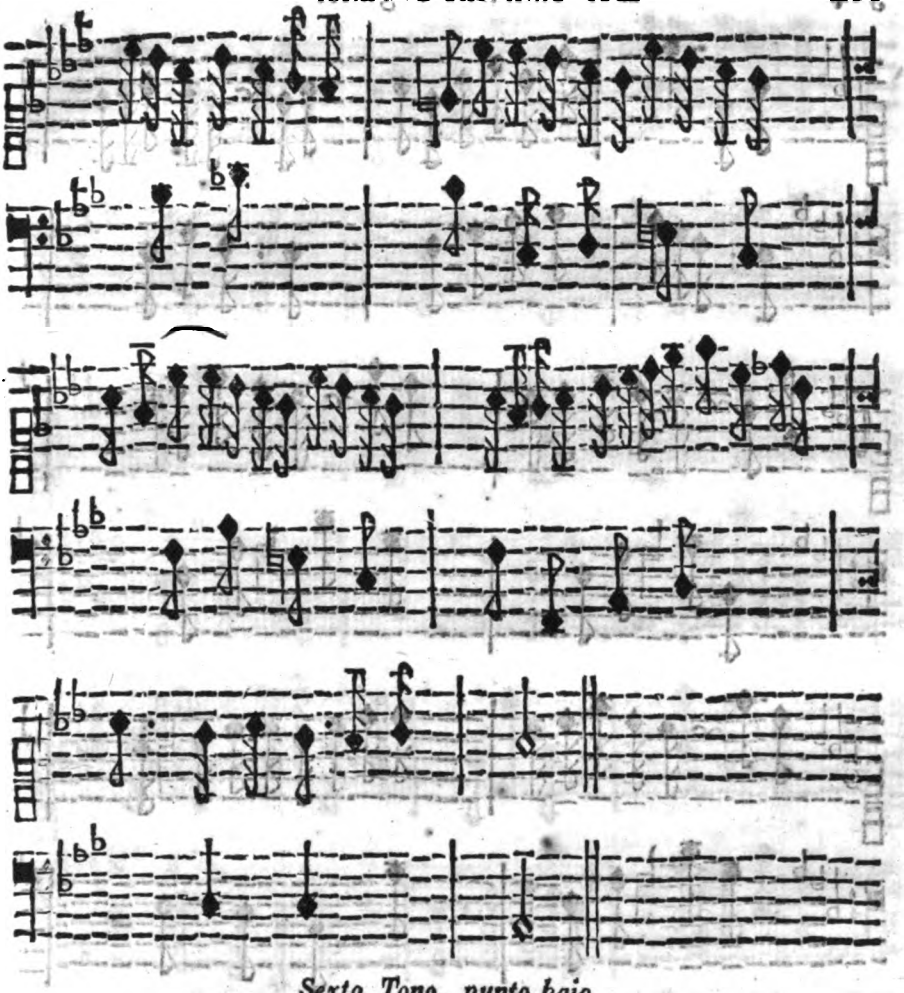




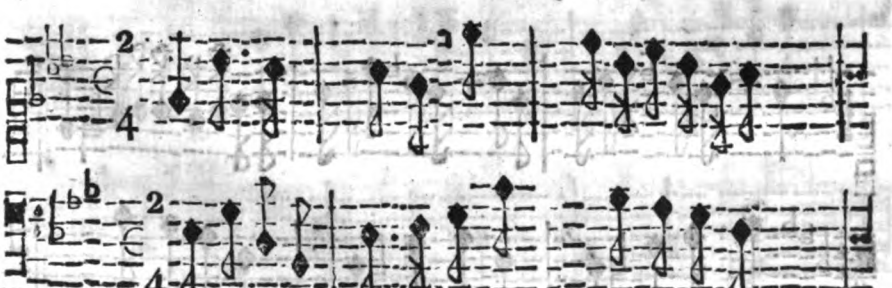


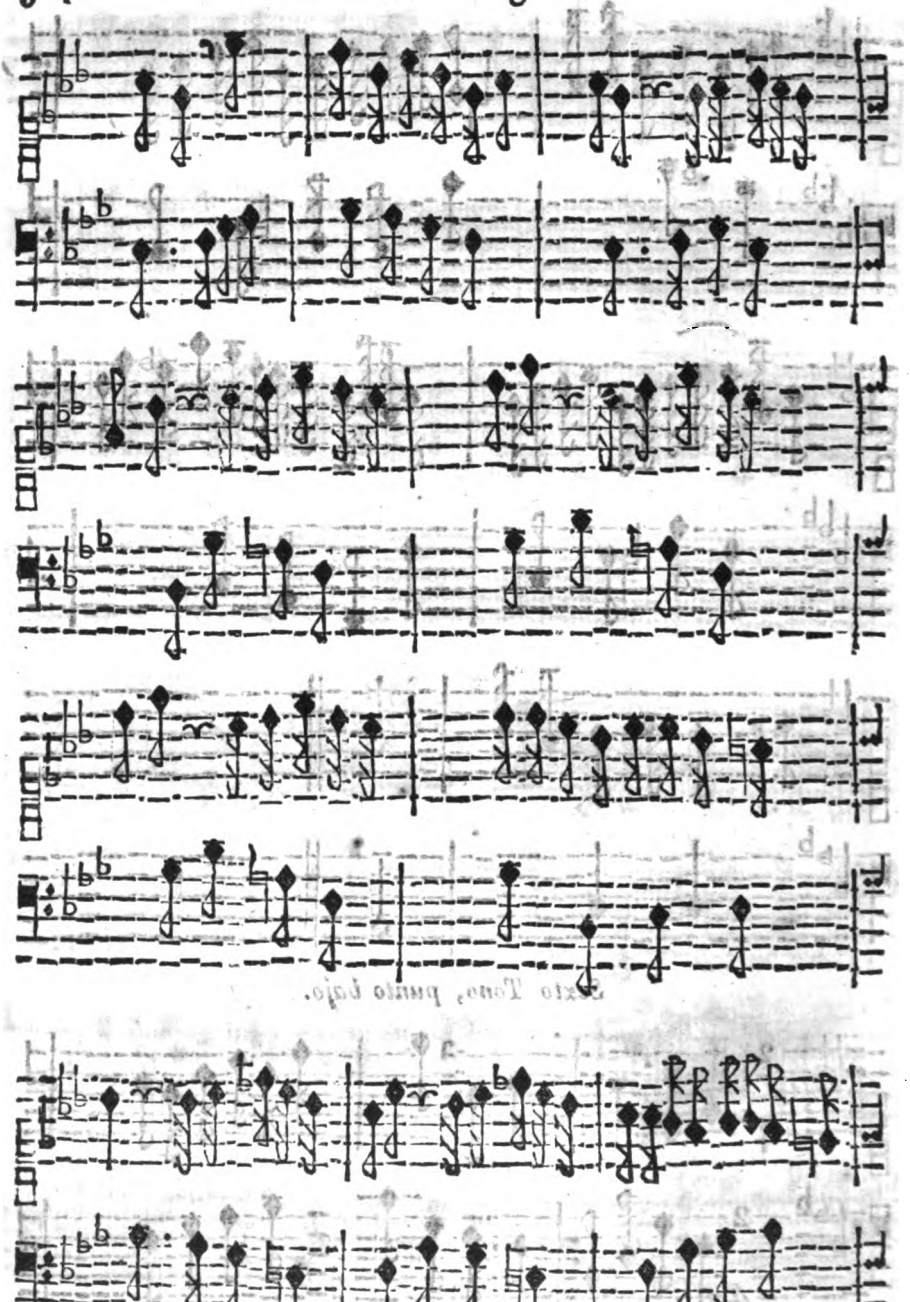


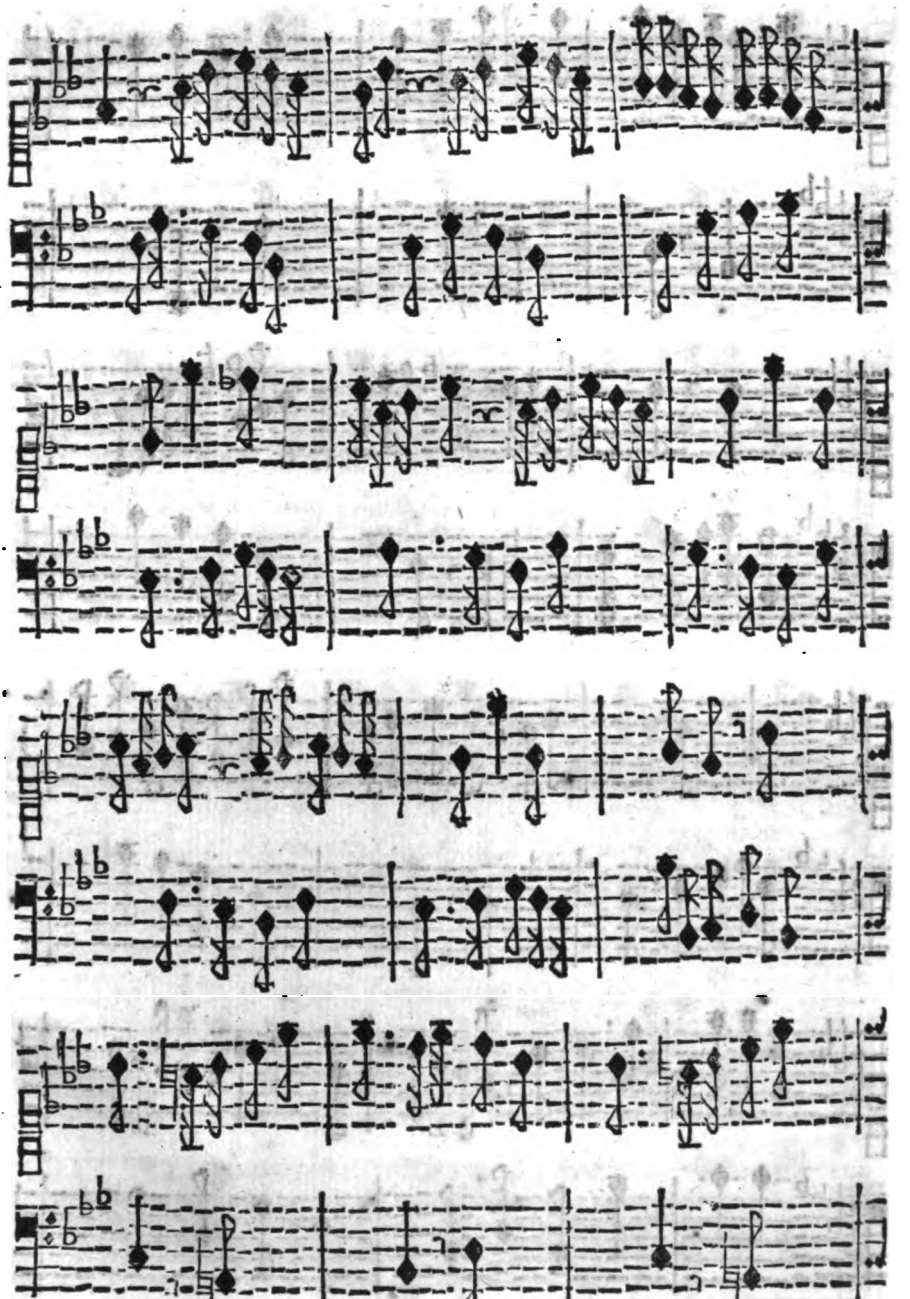


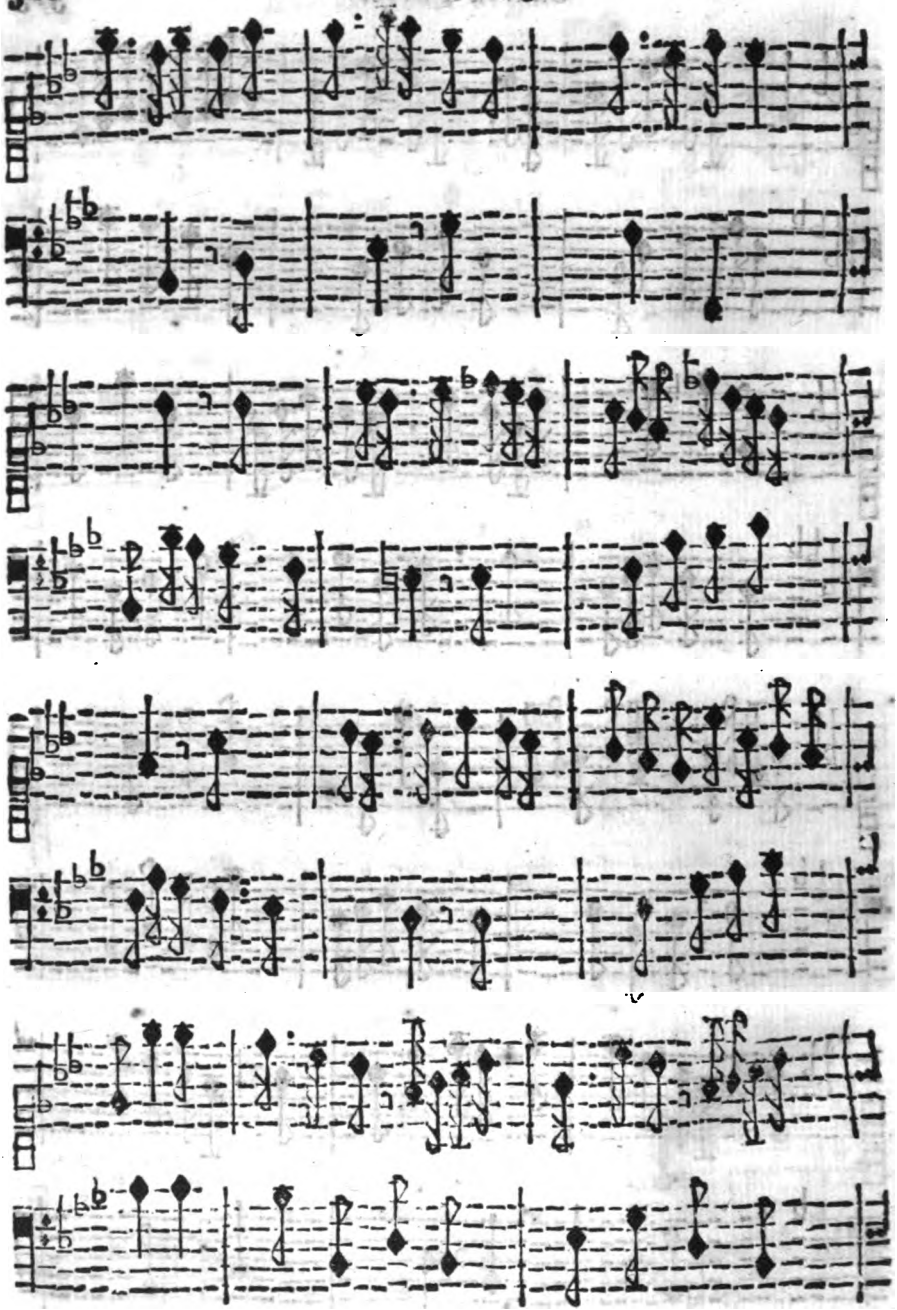


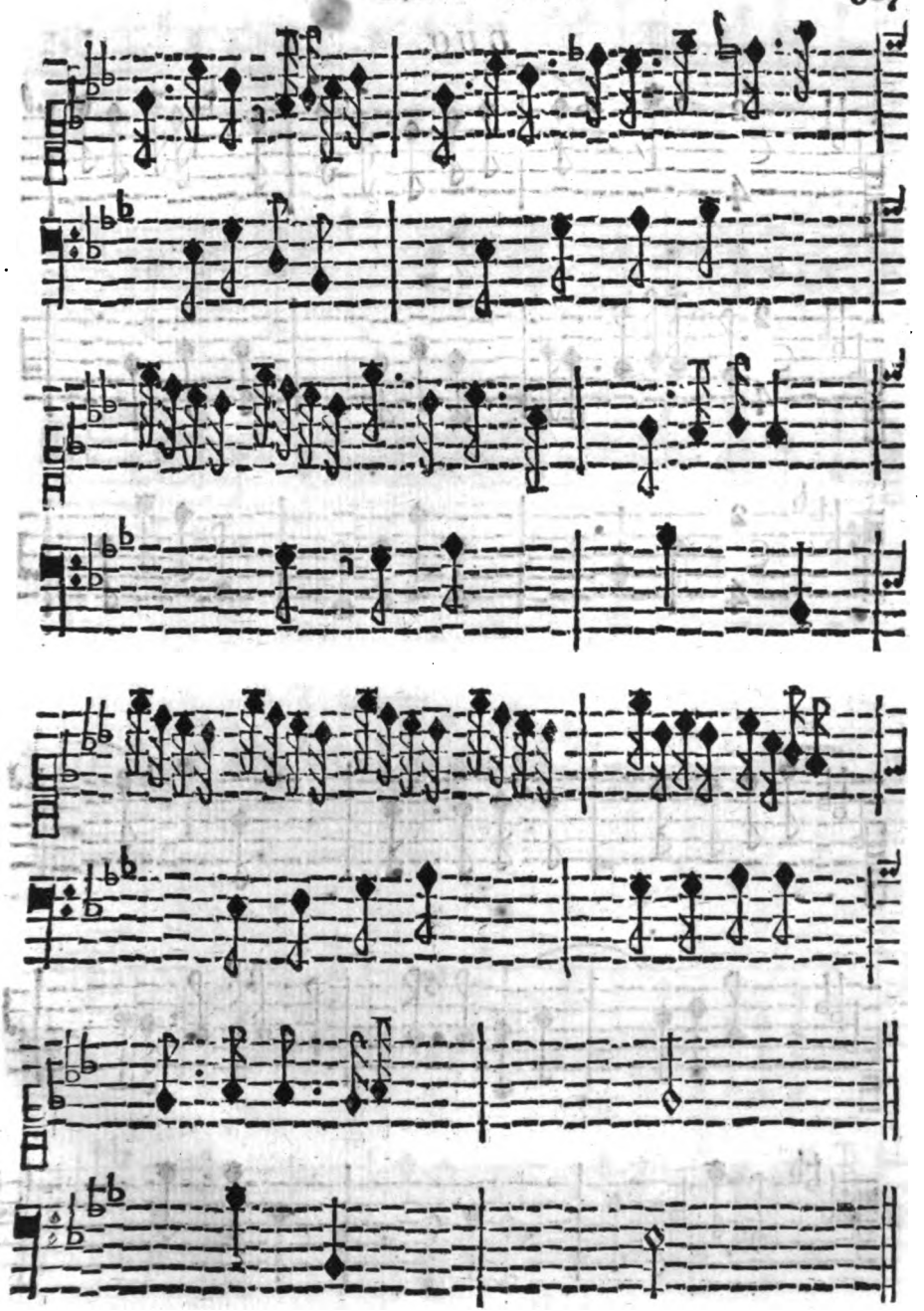
Sexto Tono, punto bajo.



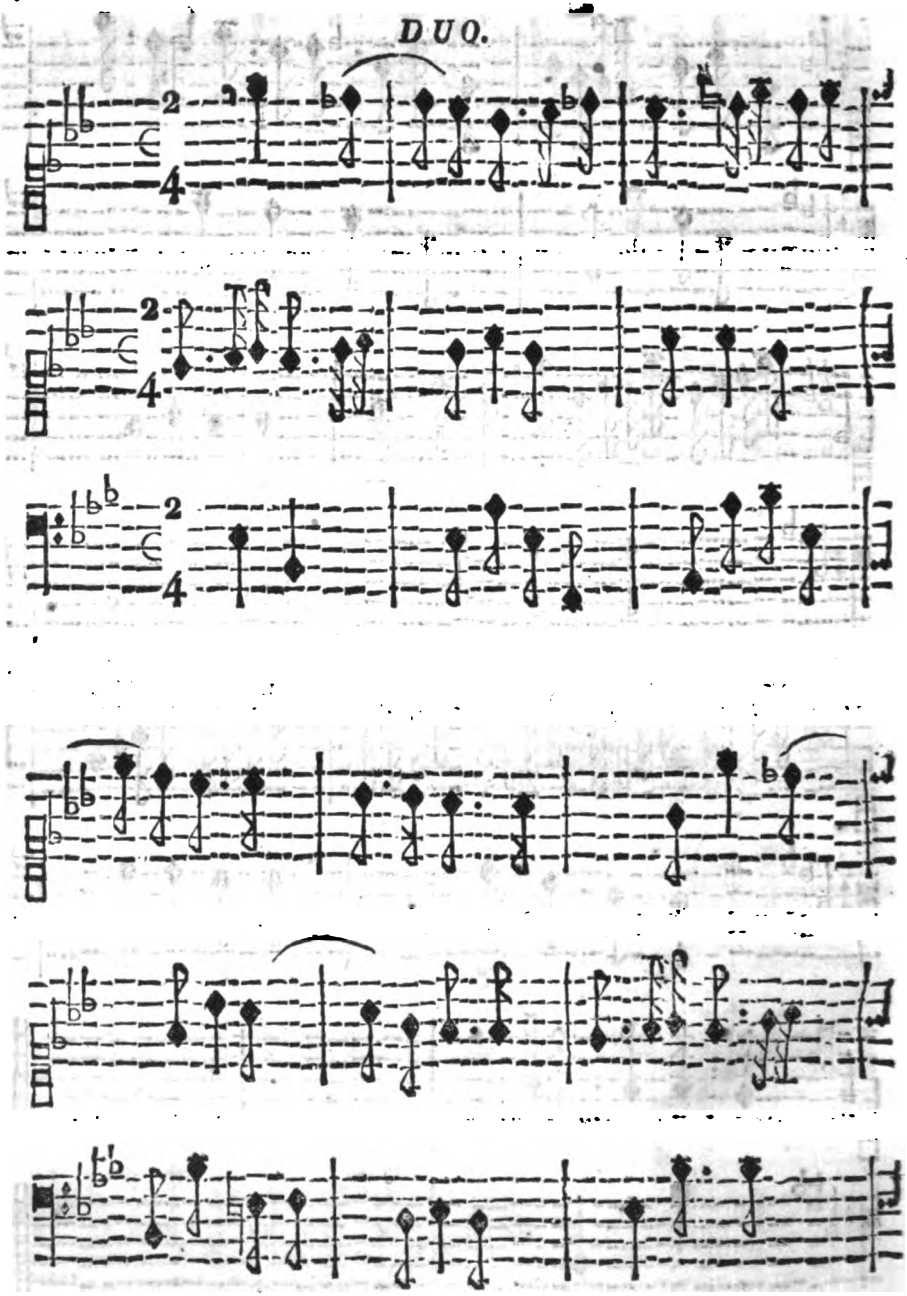


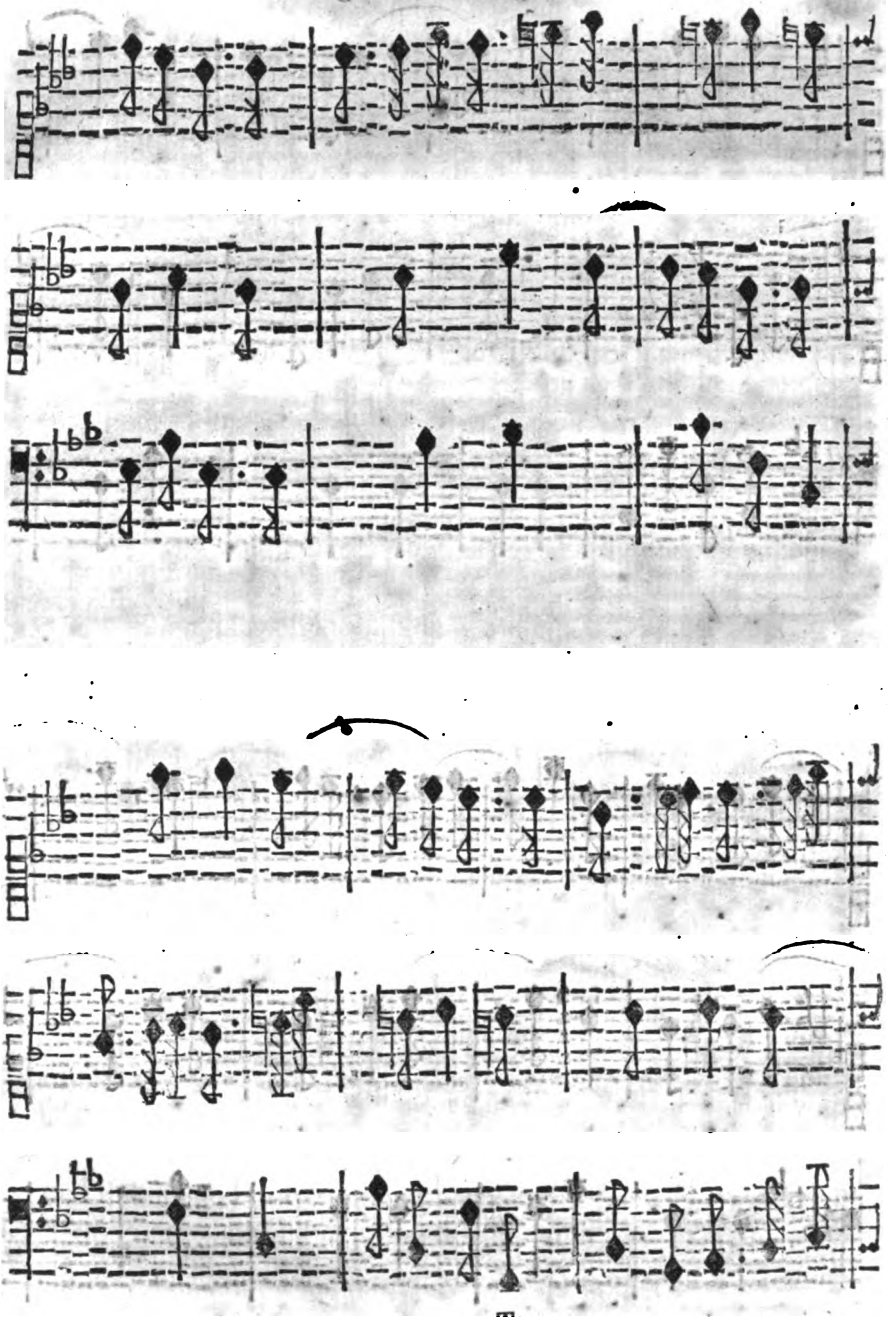


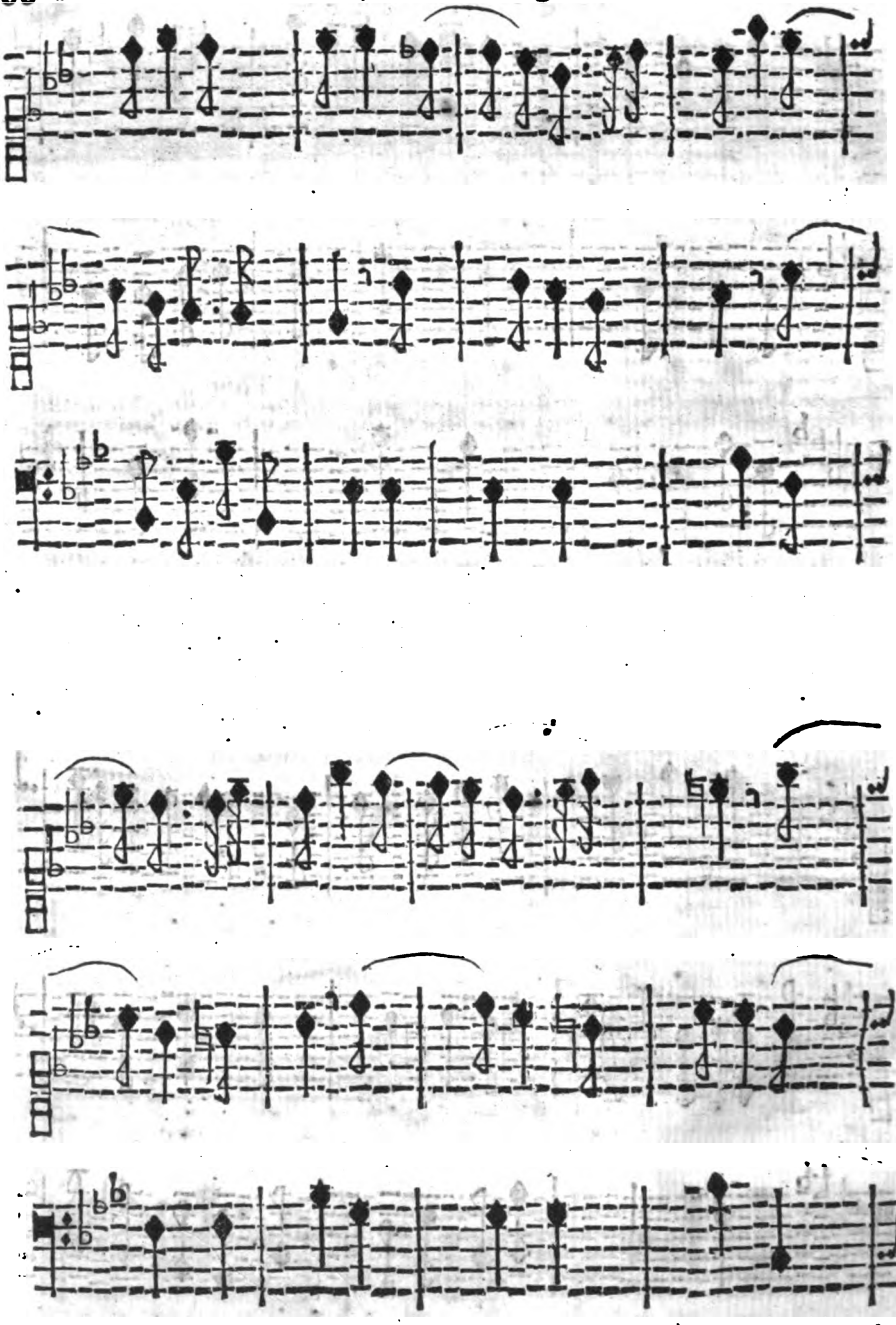


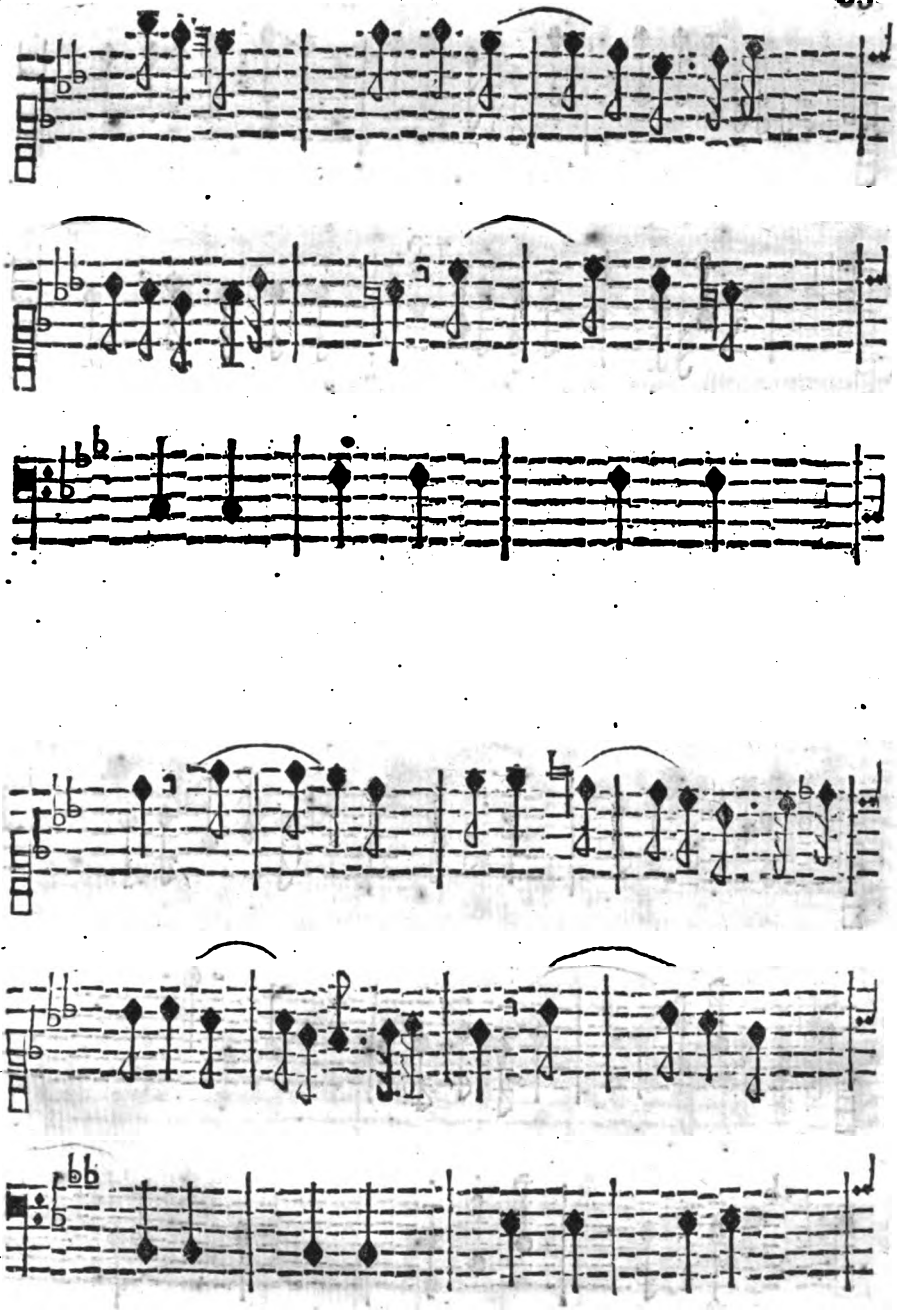


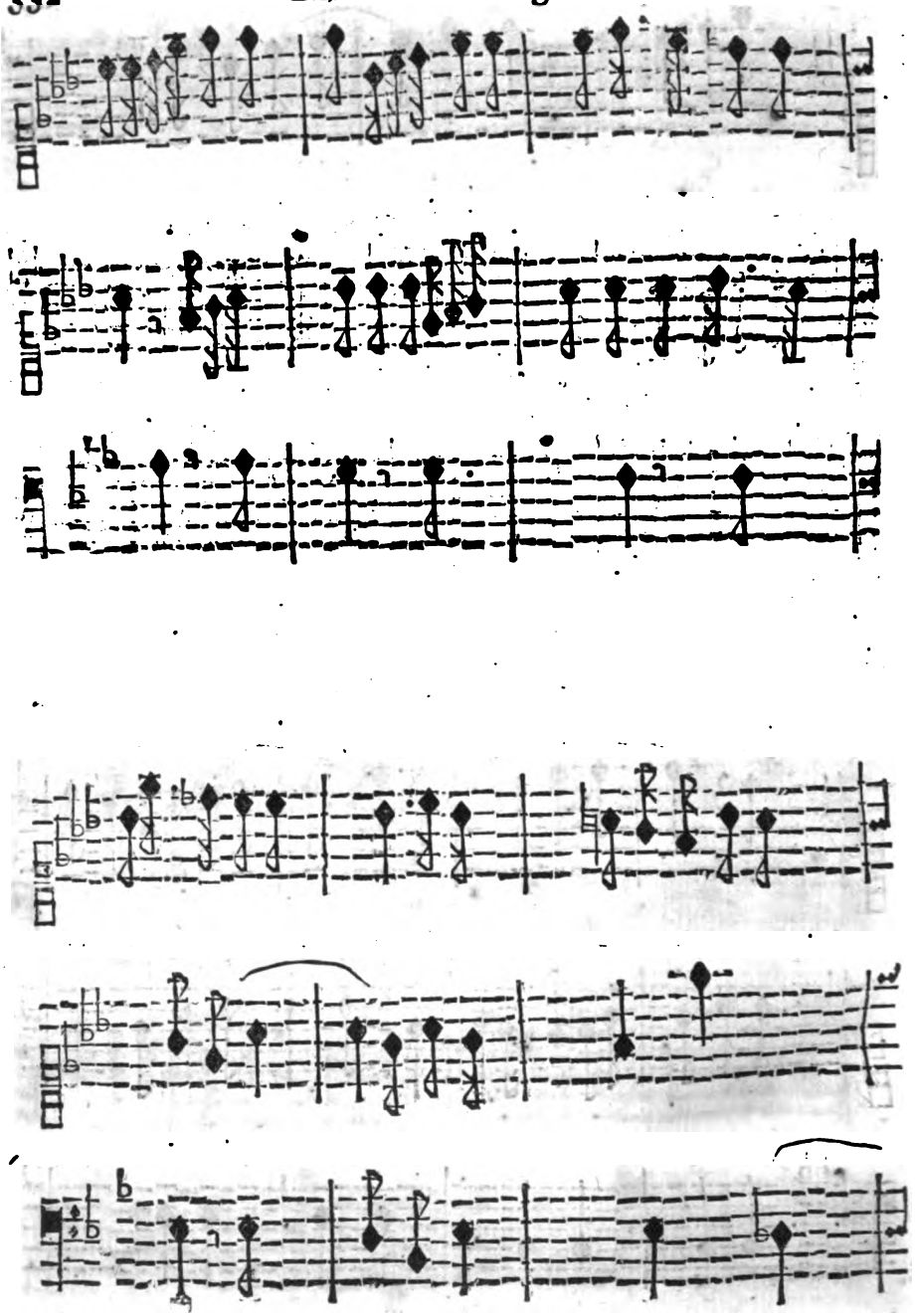
DUO.

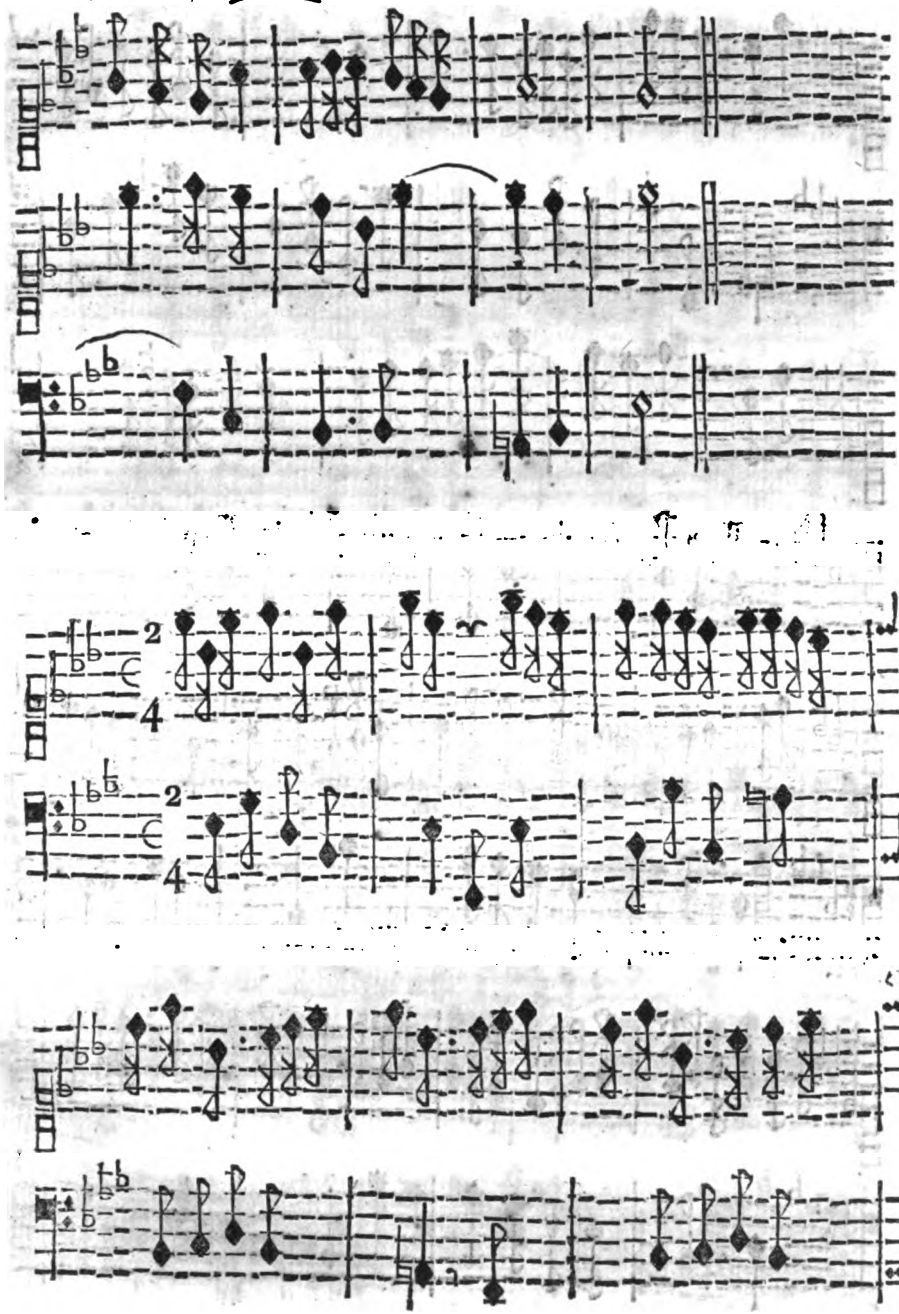


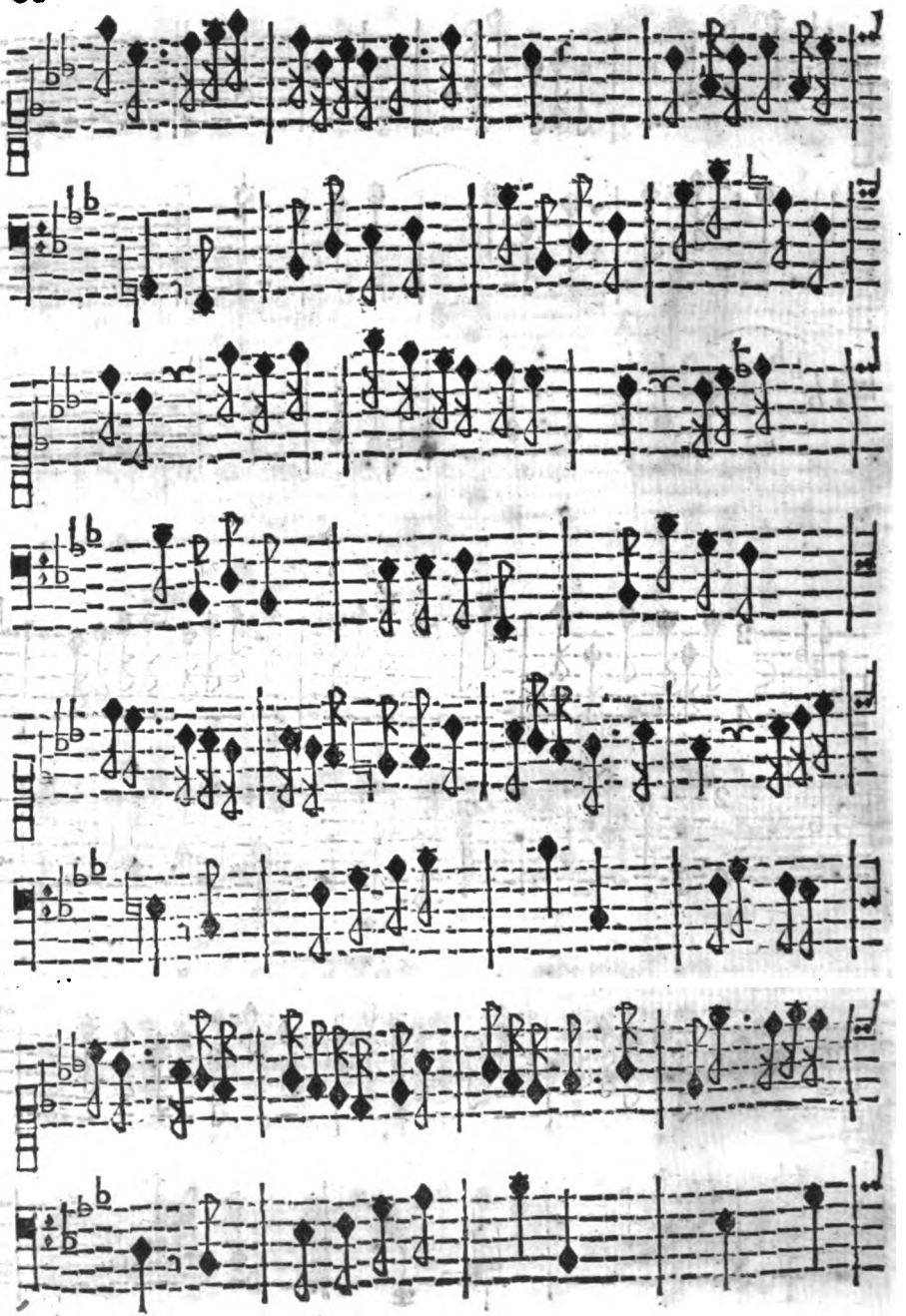


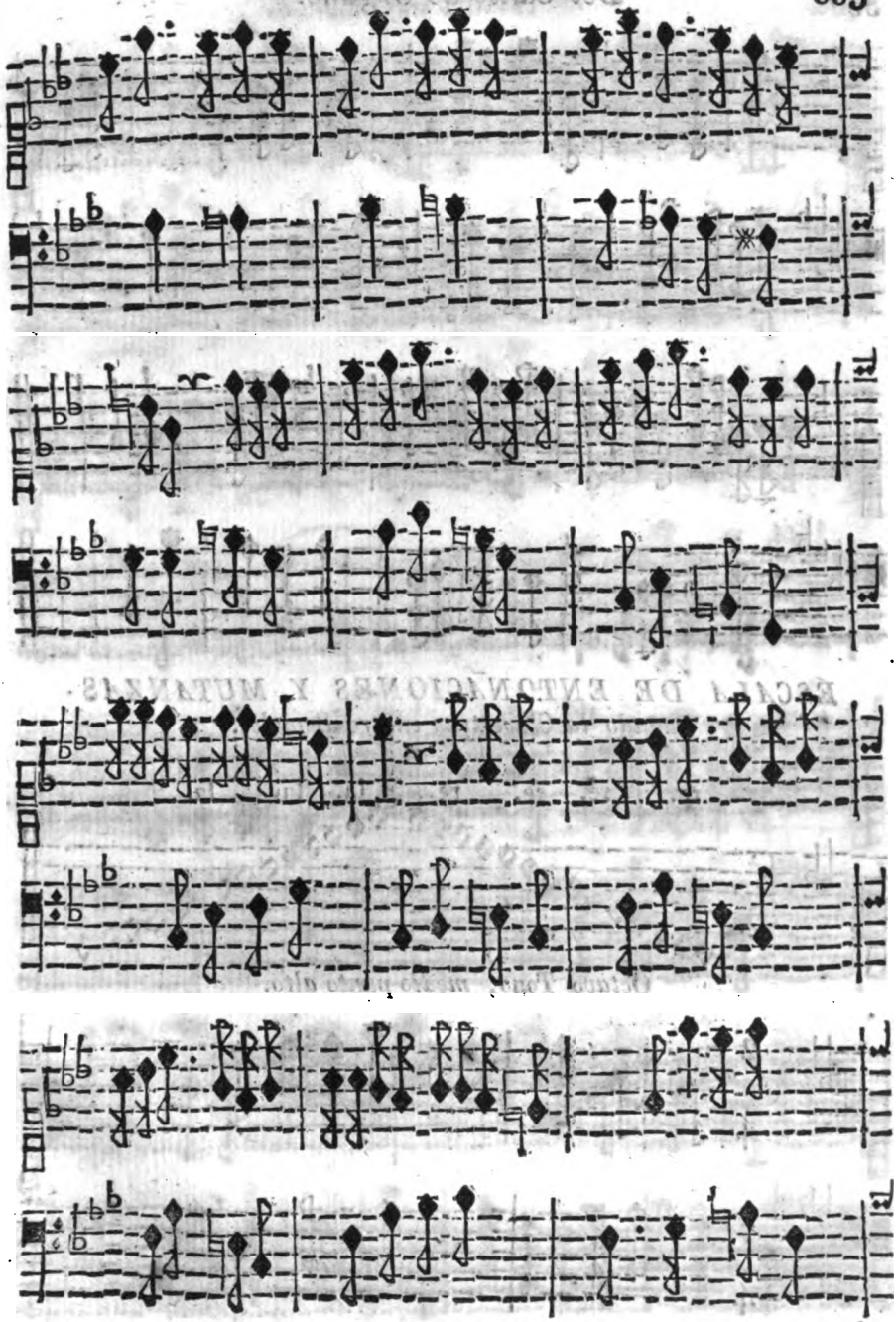


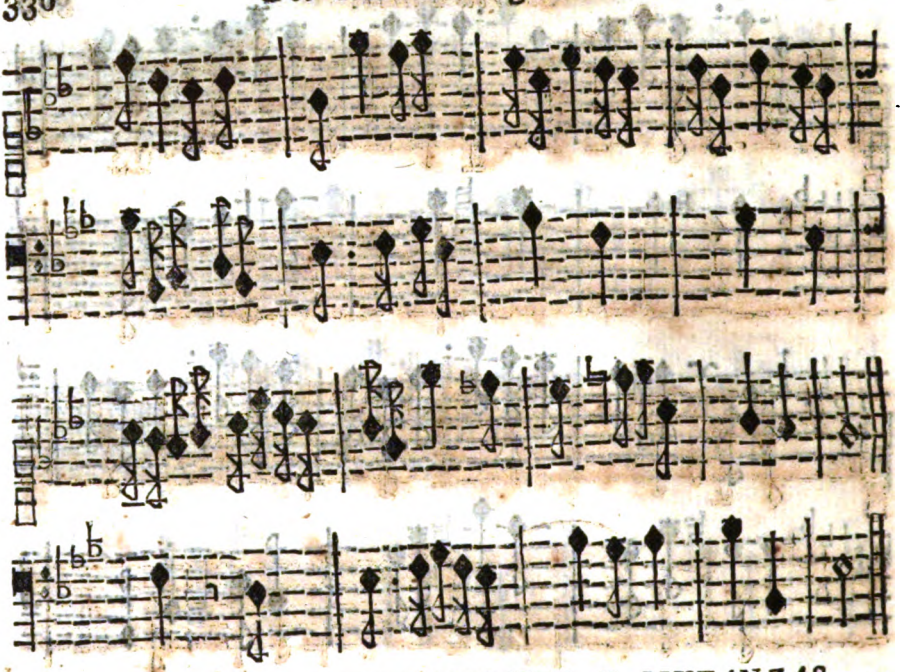






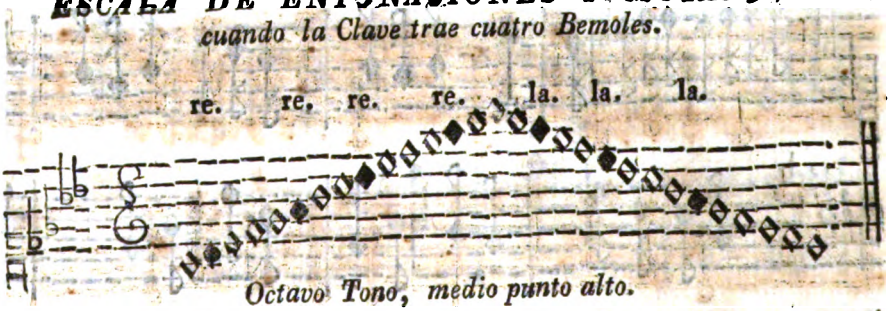




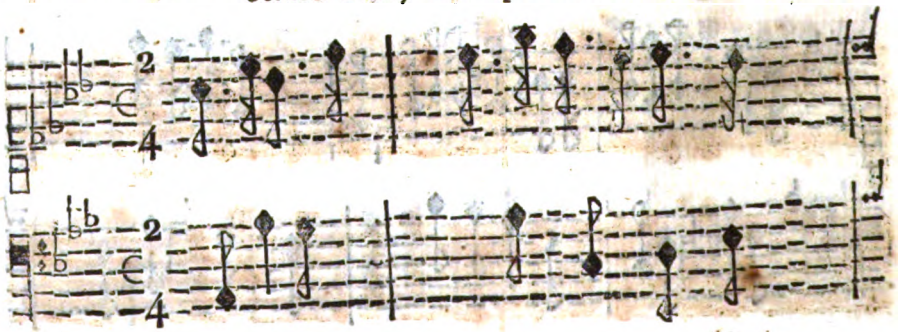


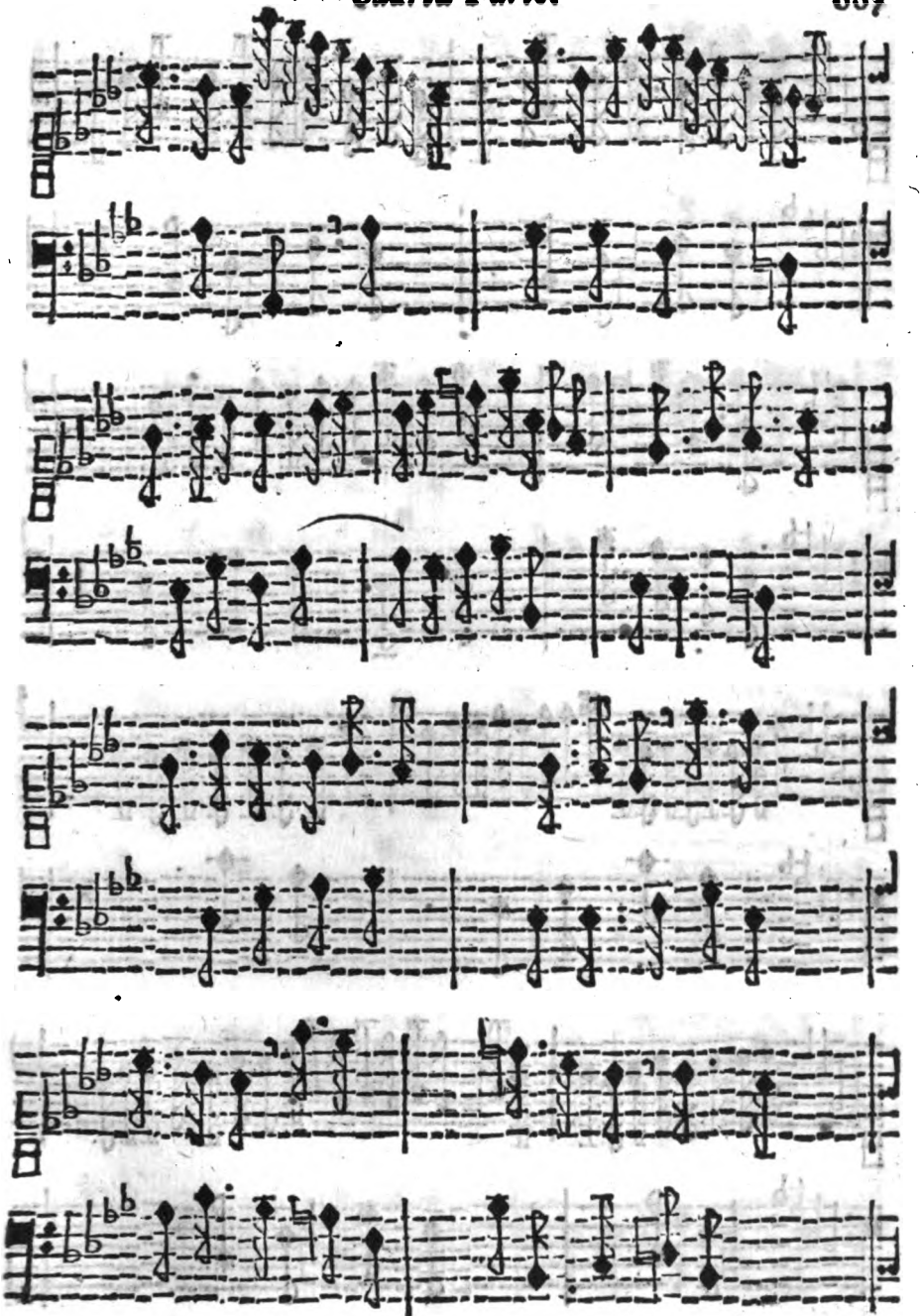
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS

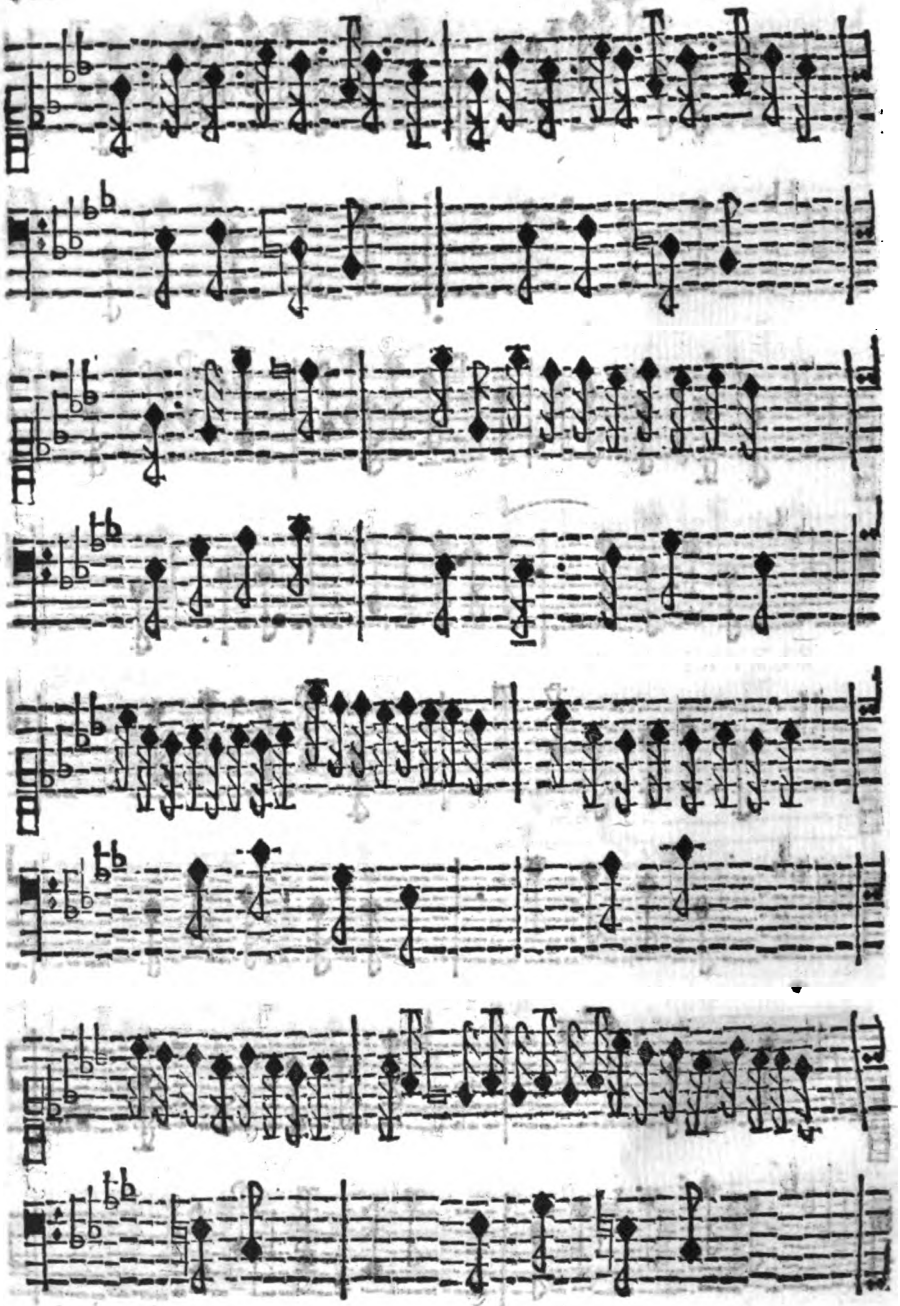
cuando la Clave trae cuatro Bemoles.

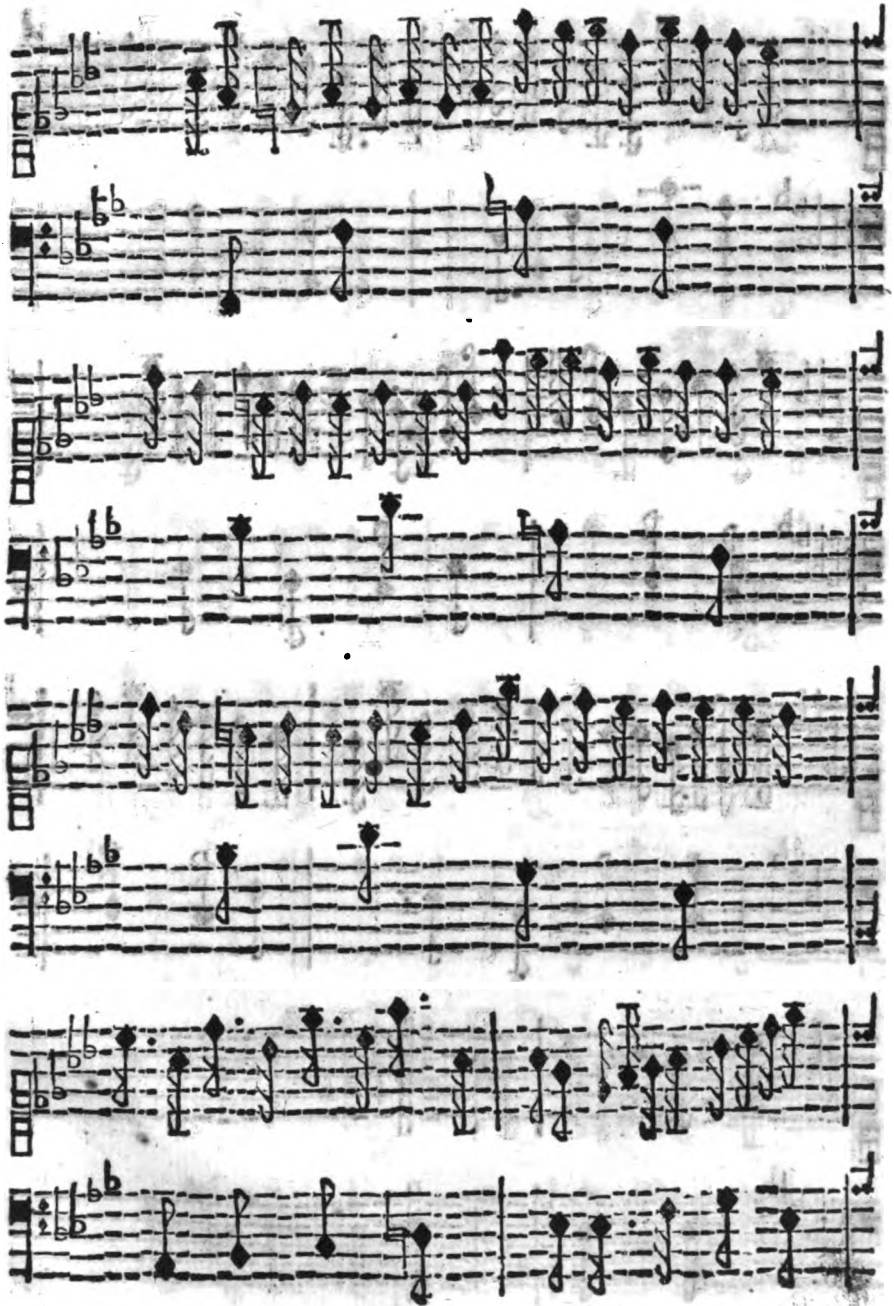


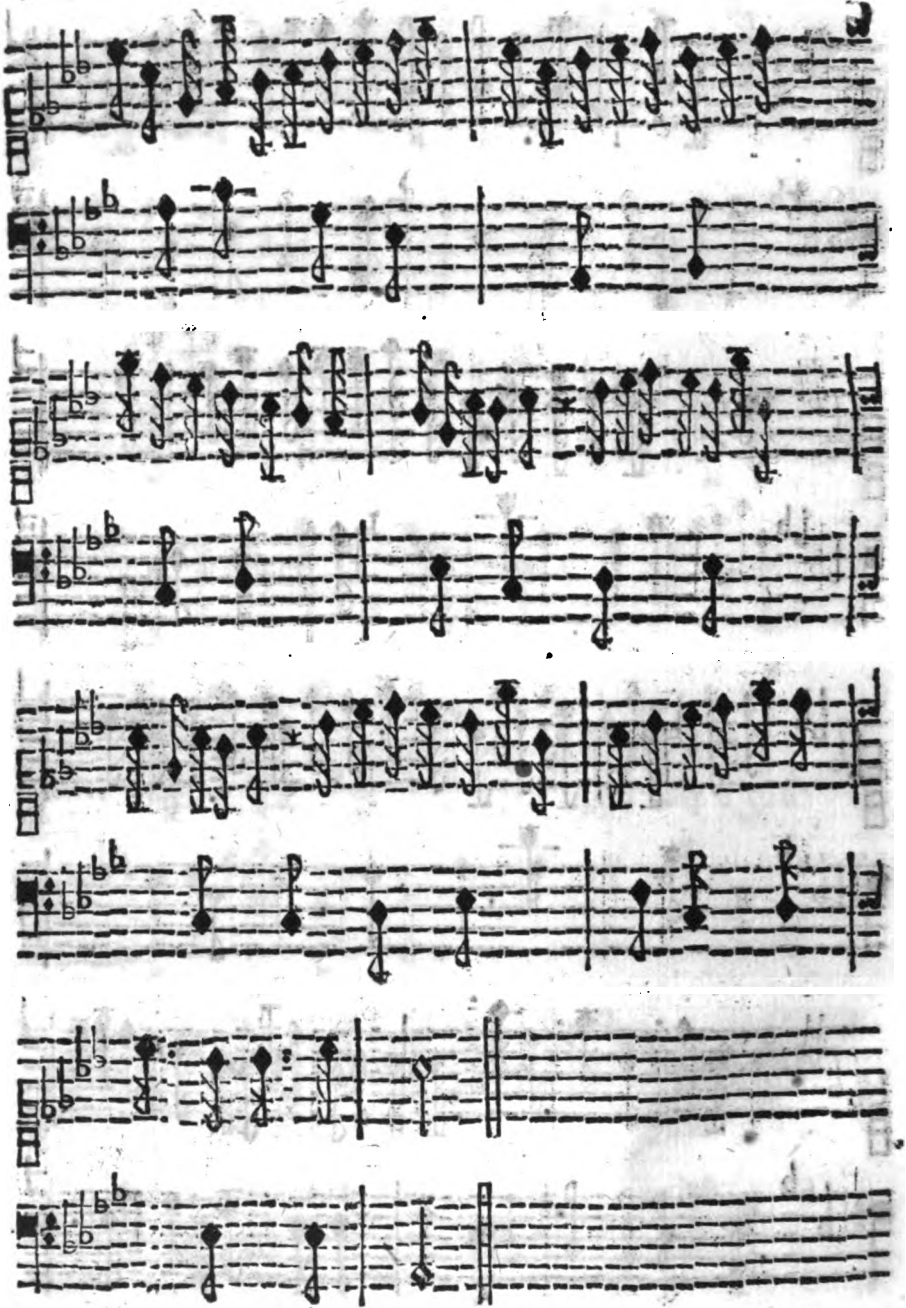
Octavo Tono, medio punto alto.

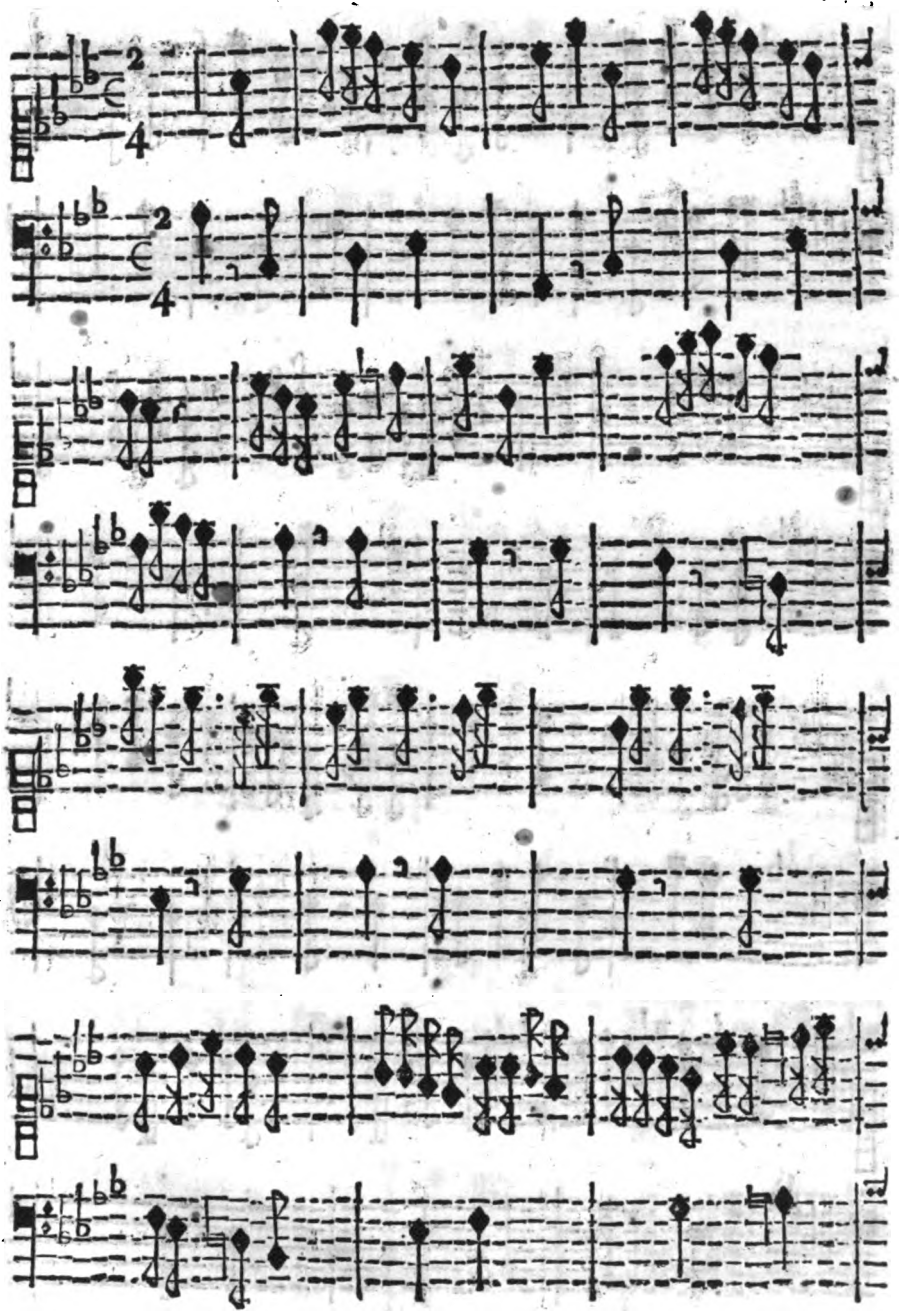


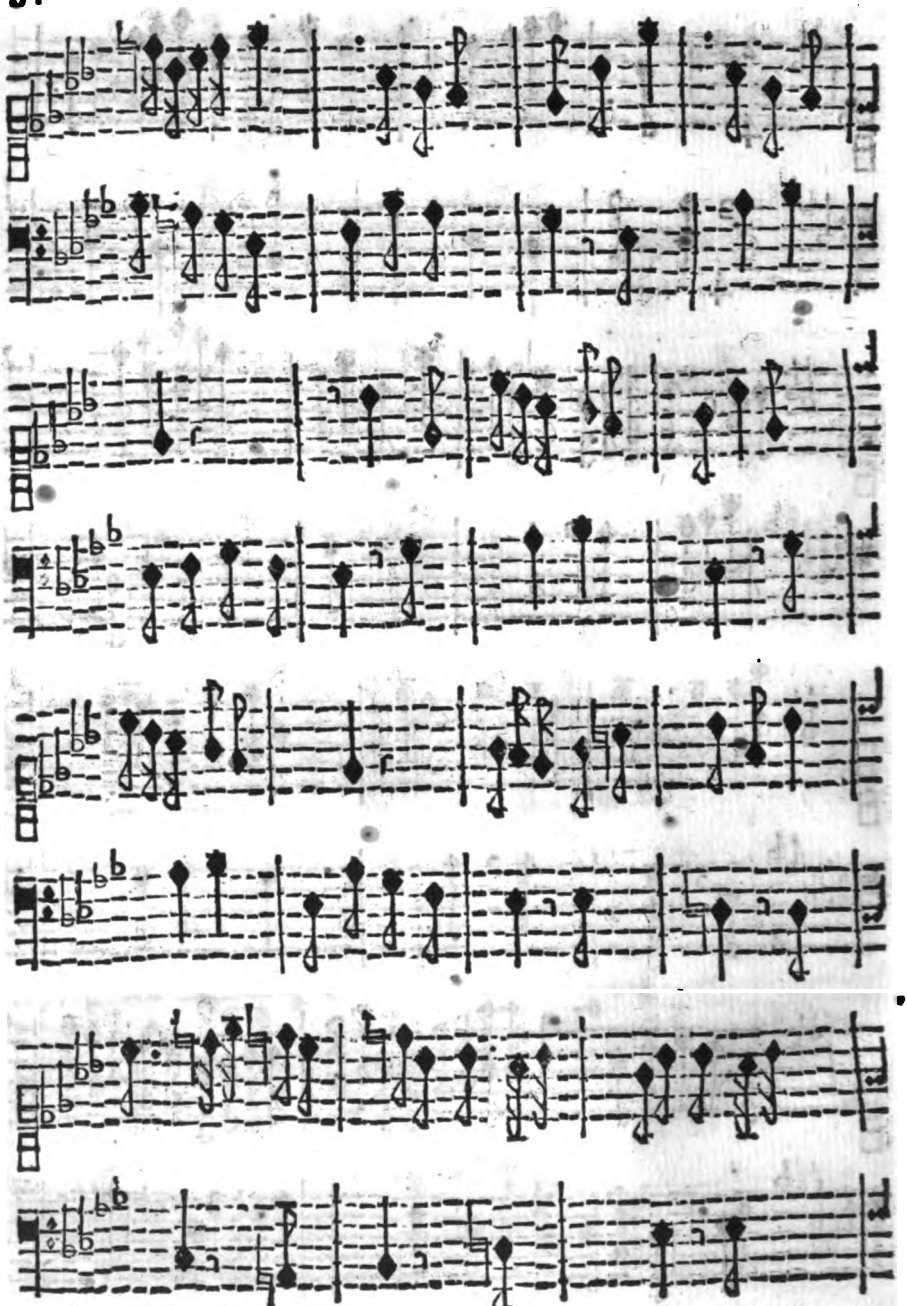


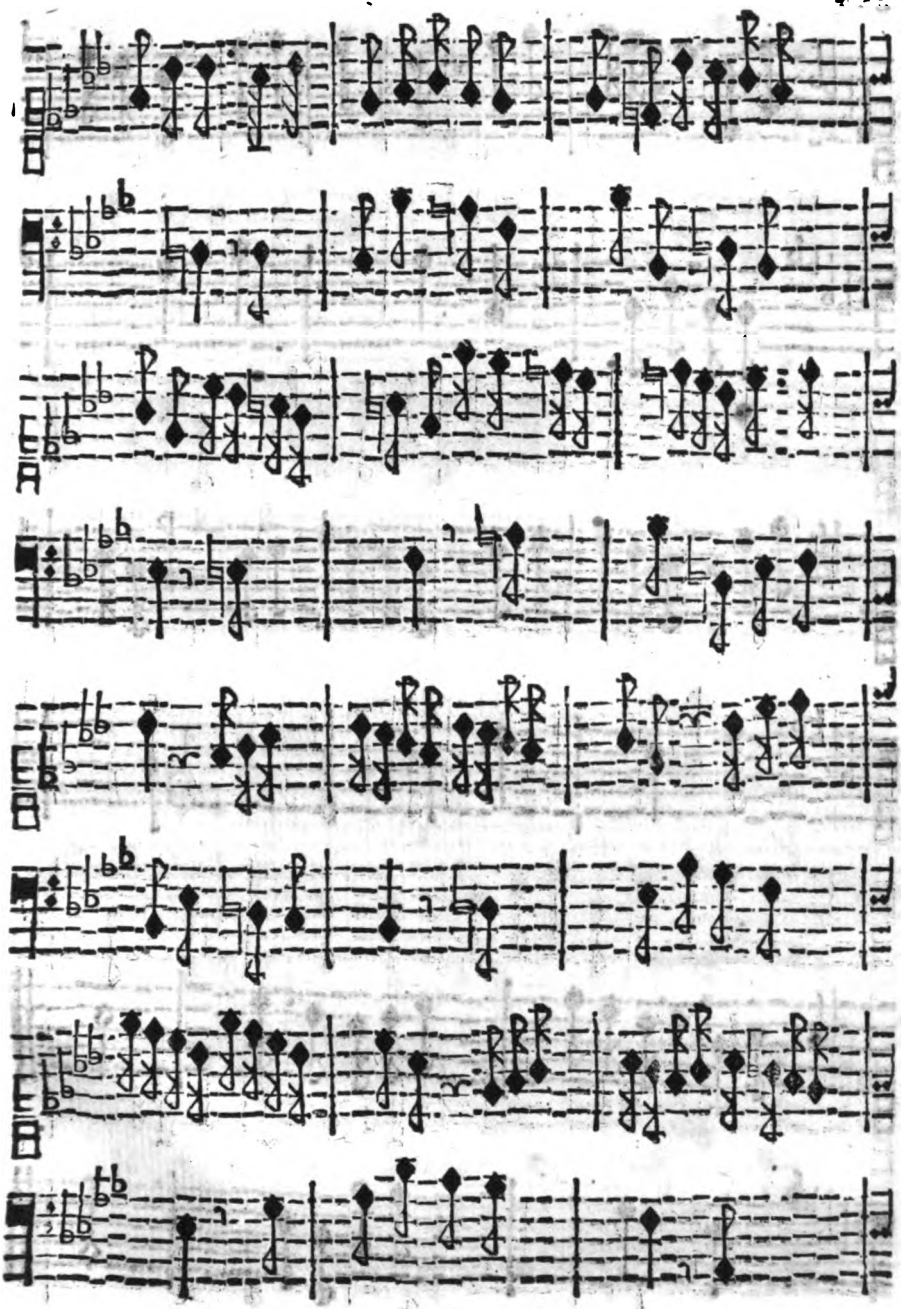


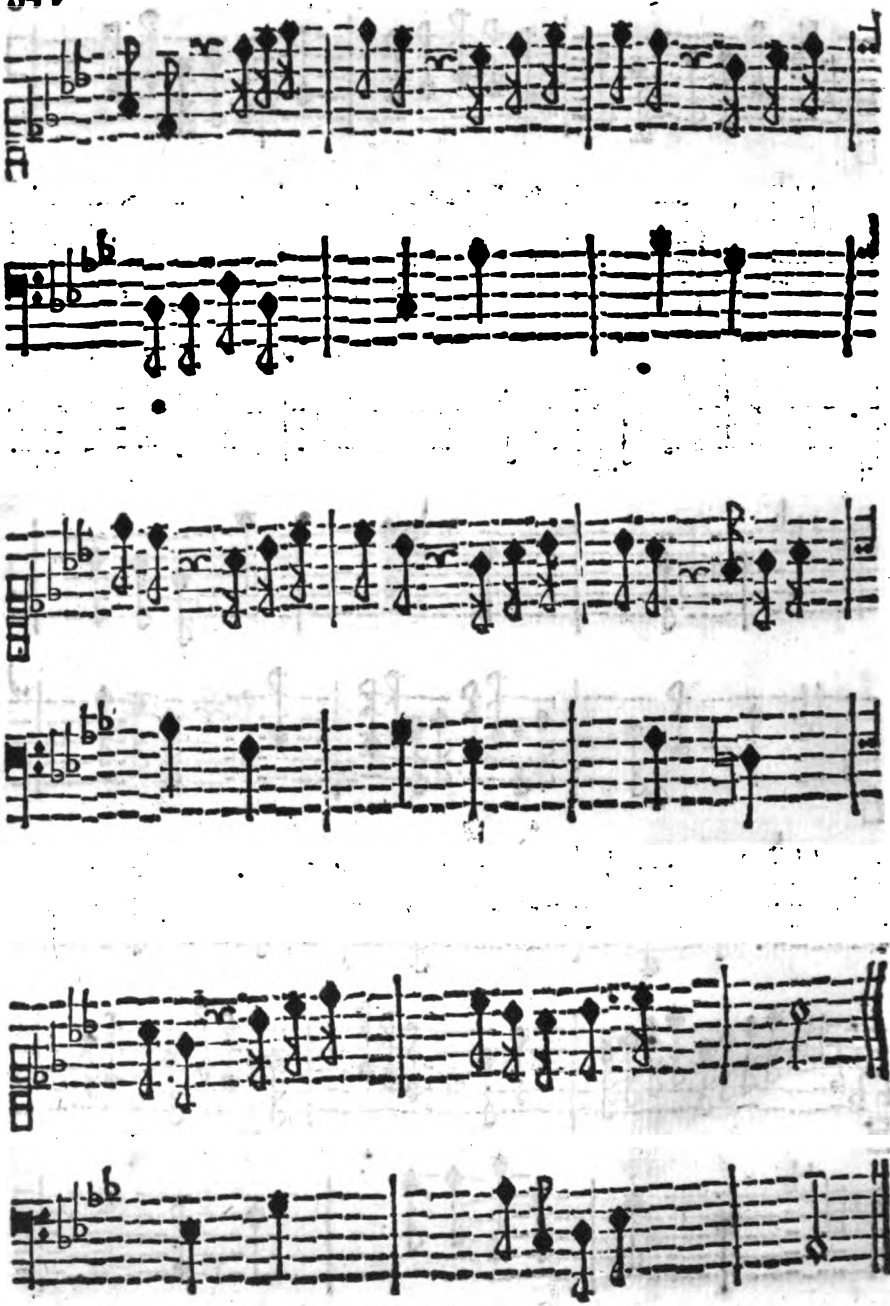




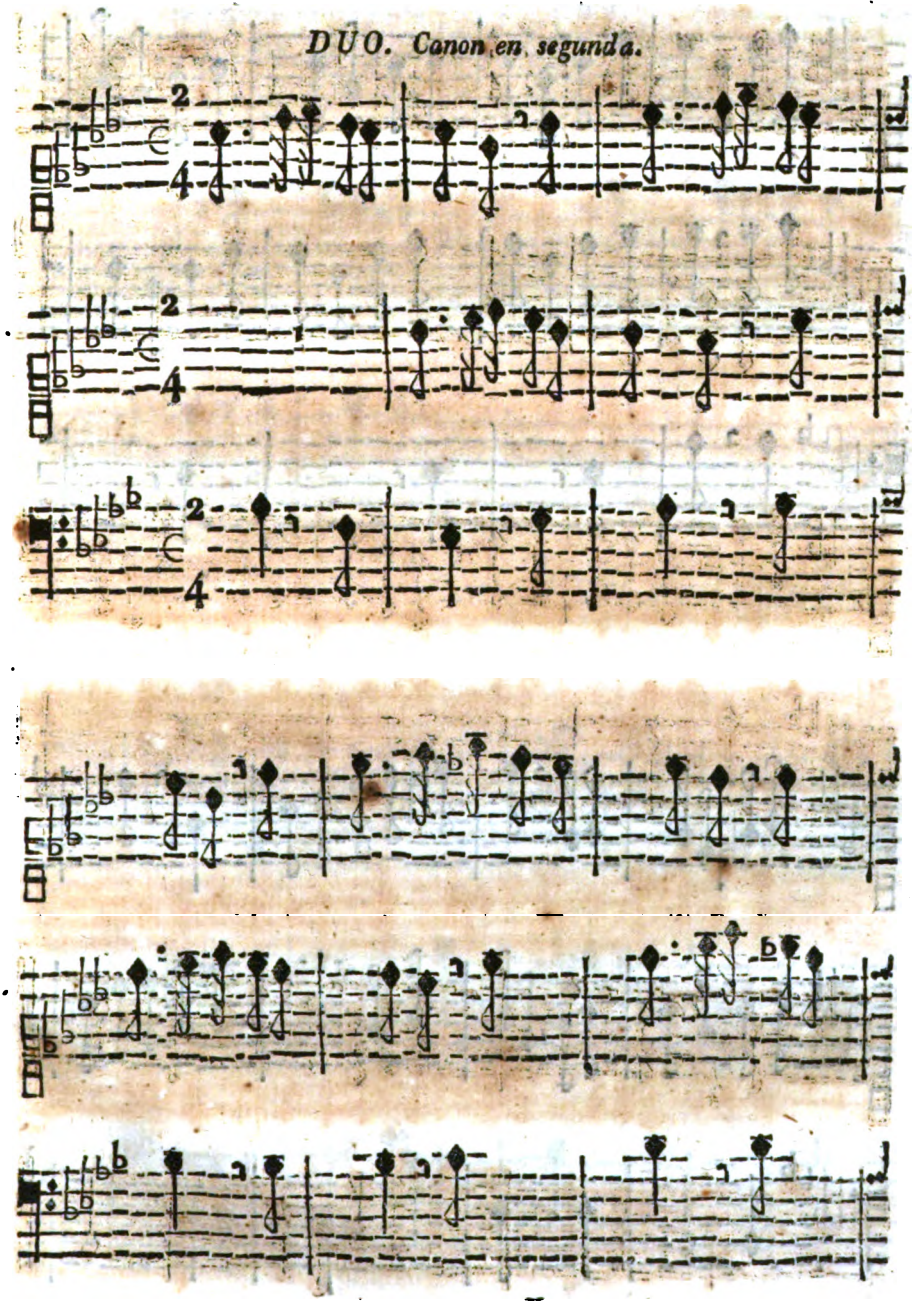


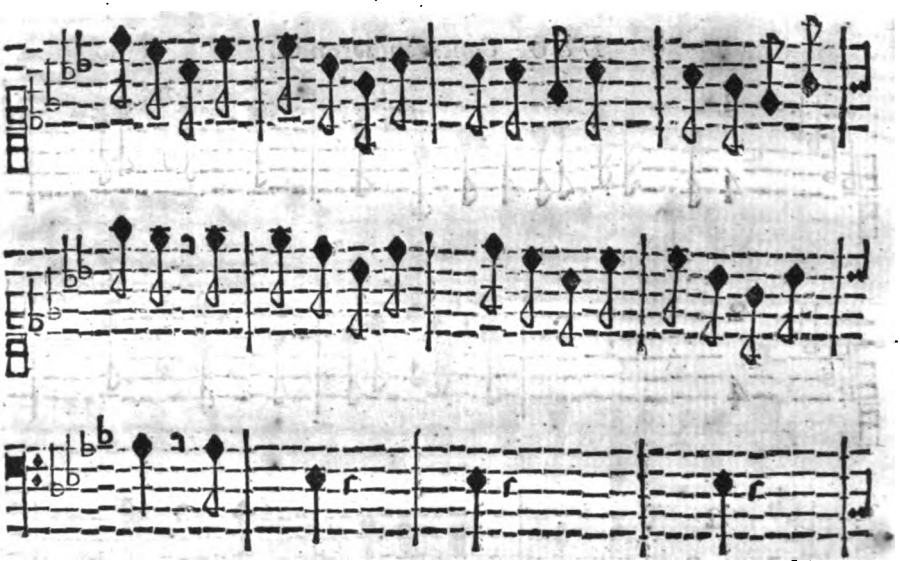


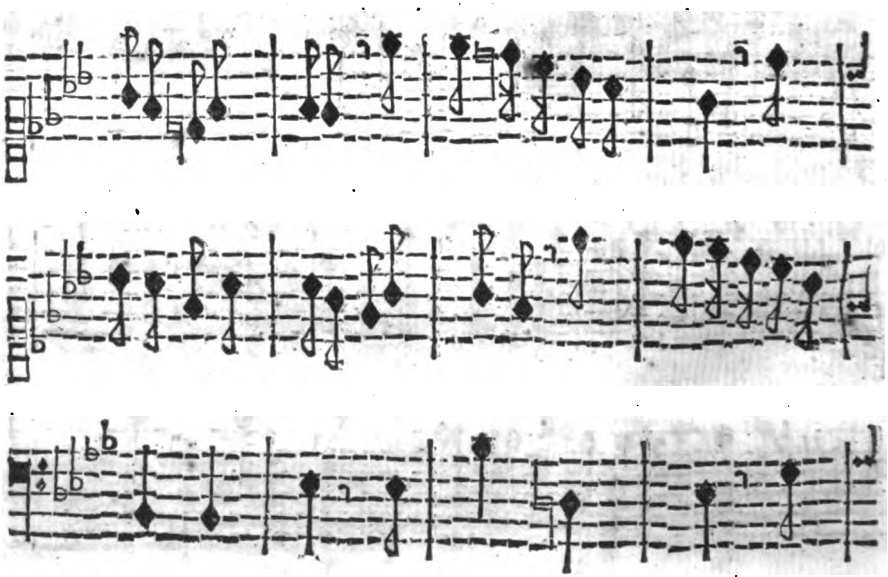


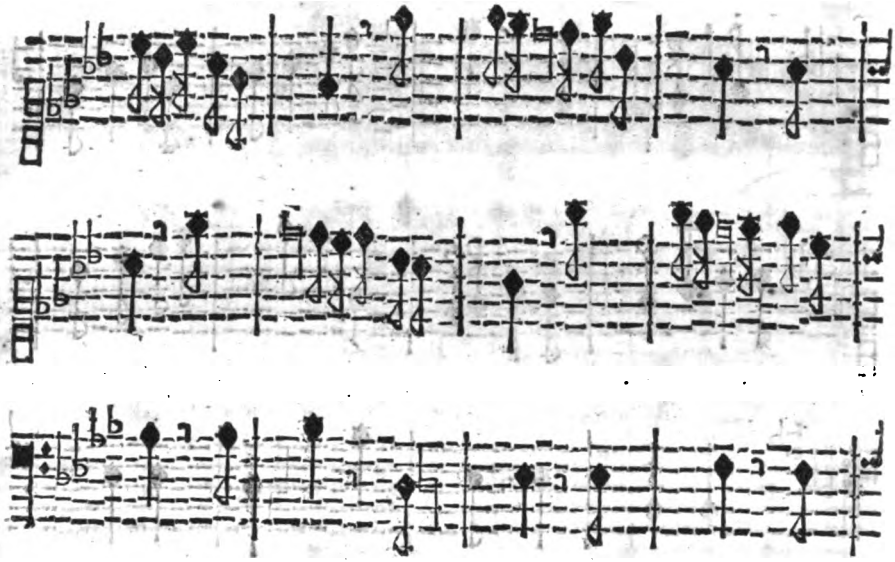


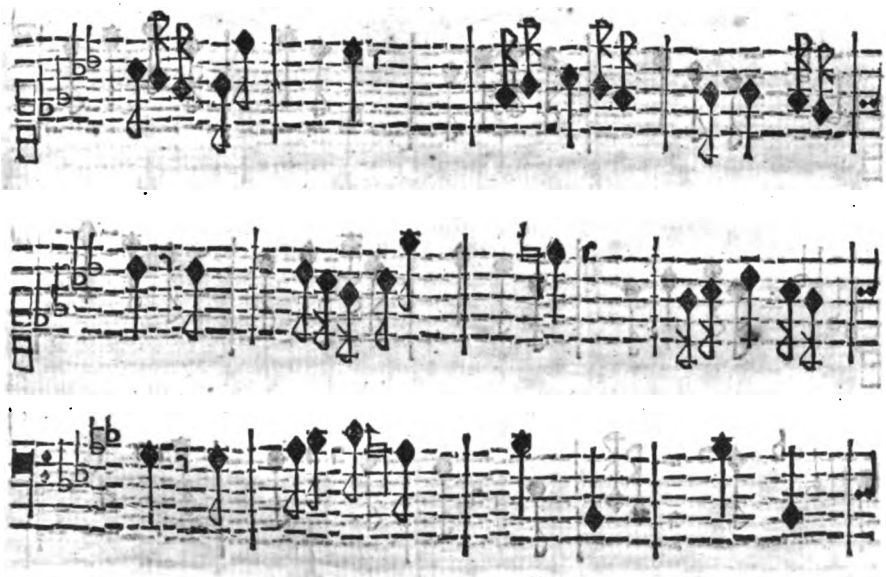
DUO. Canon en segunda.

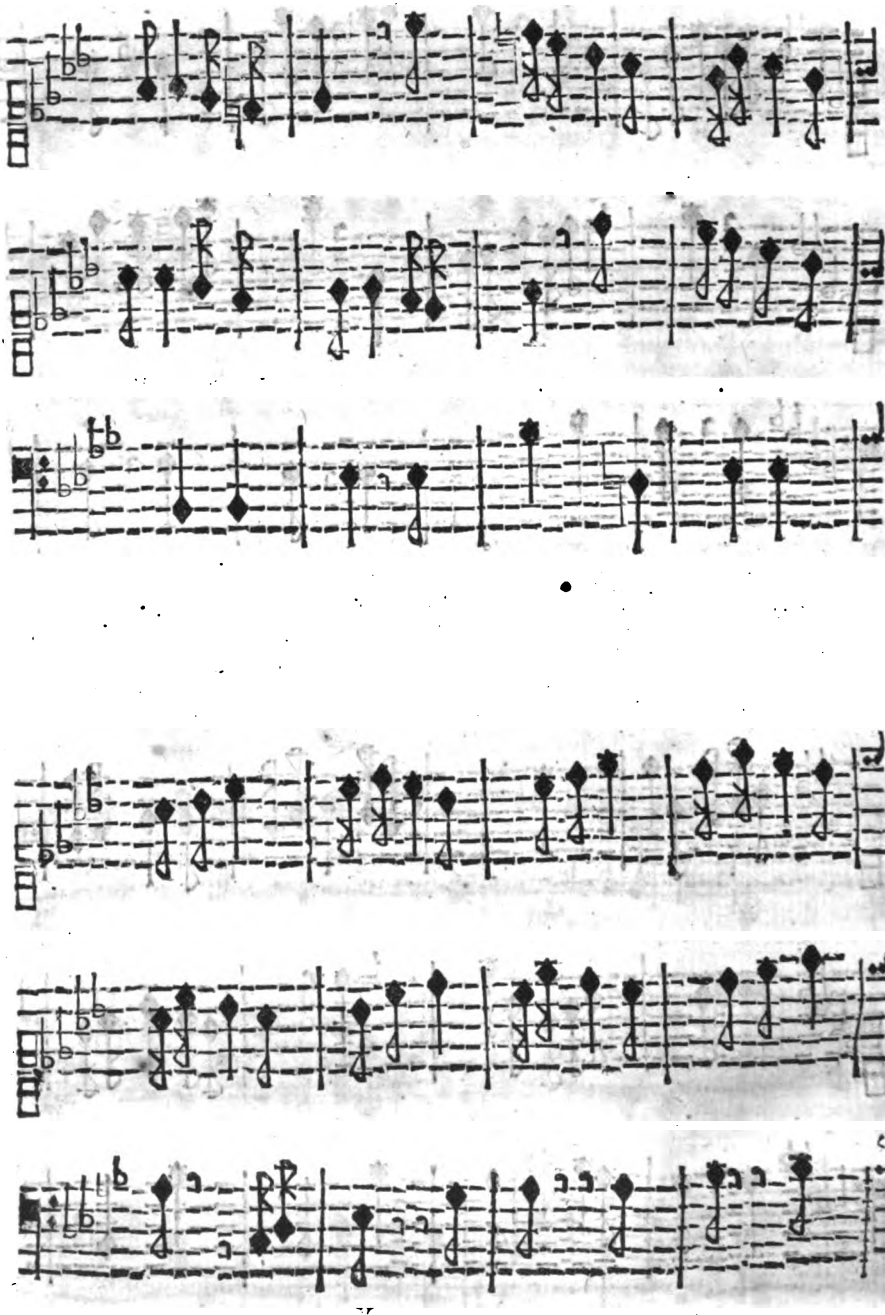


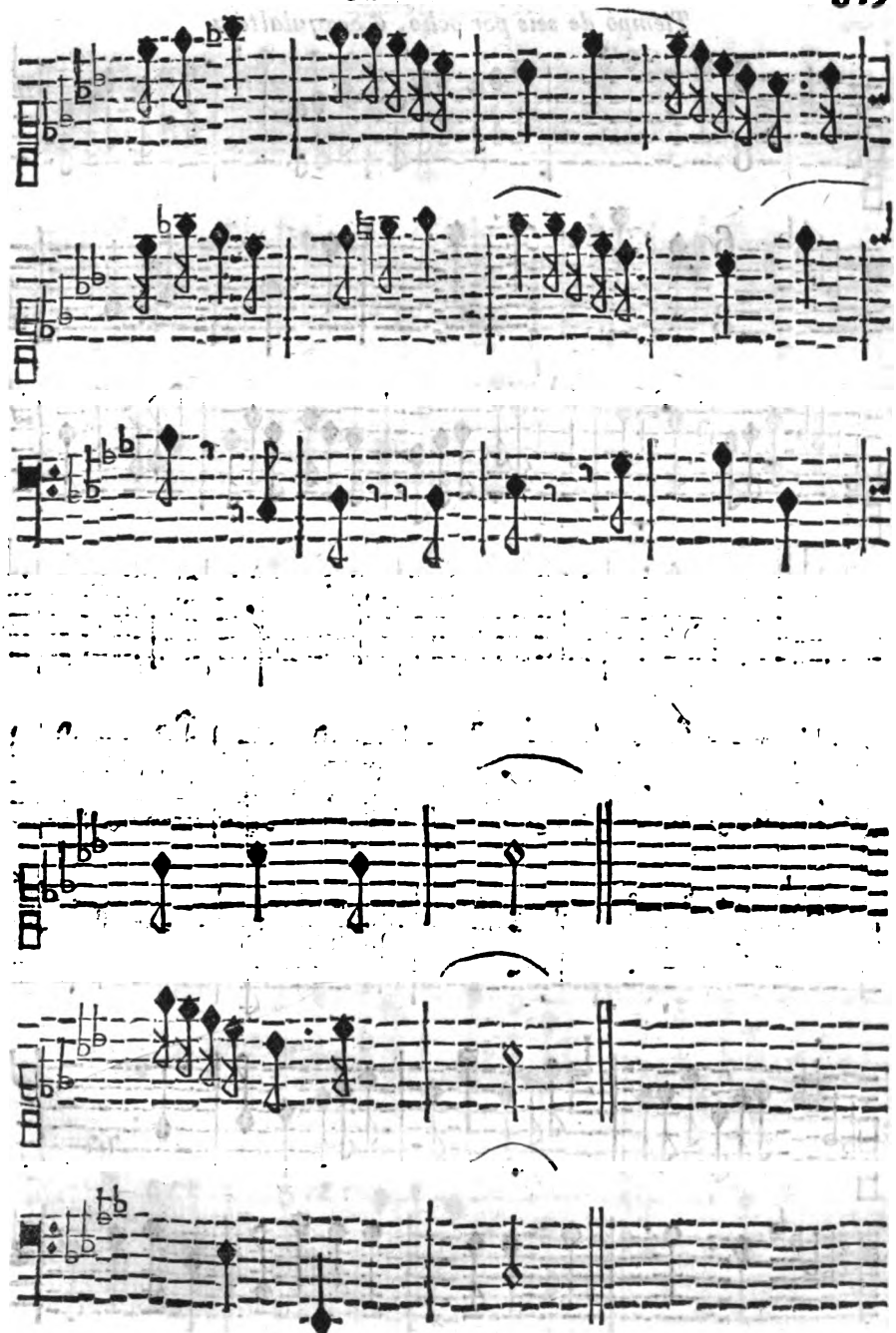




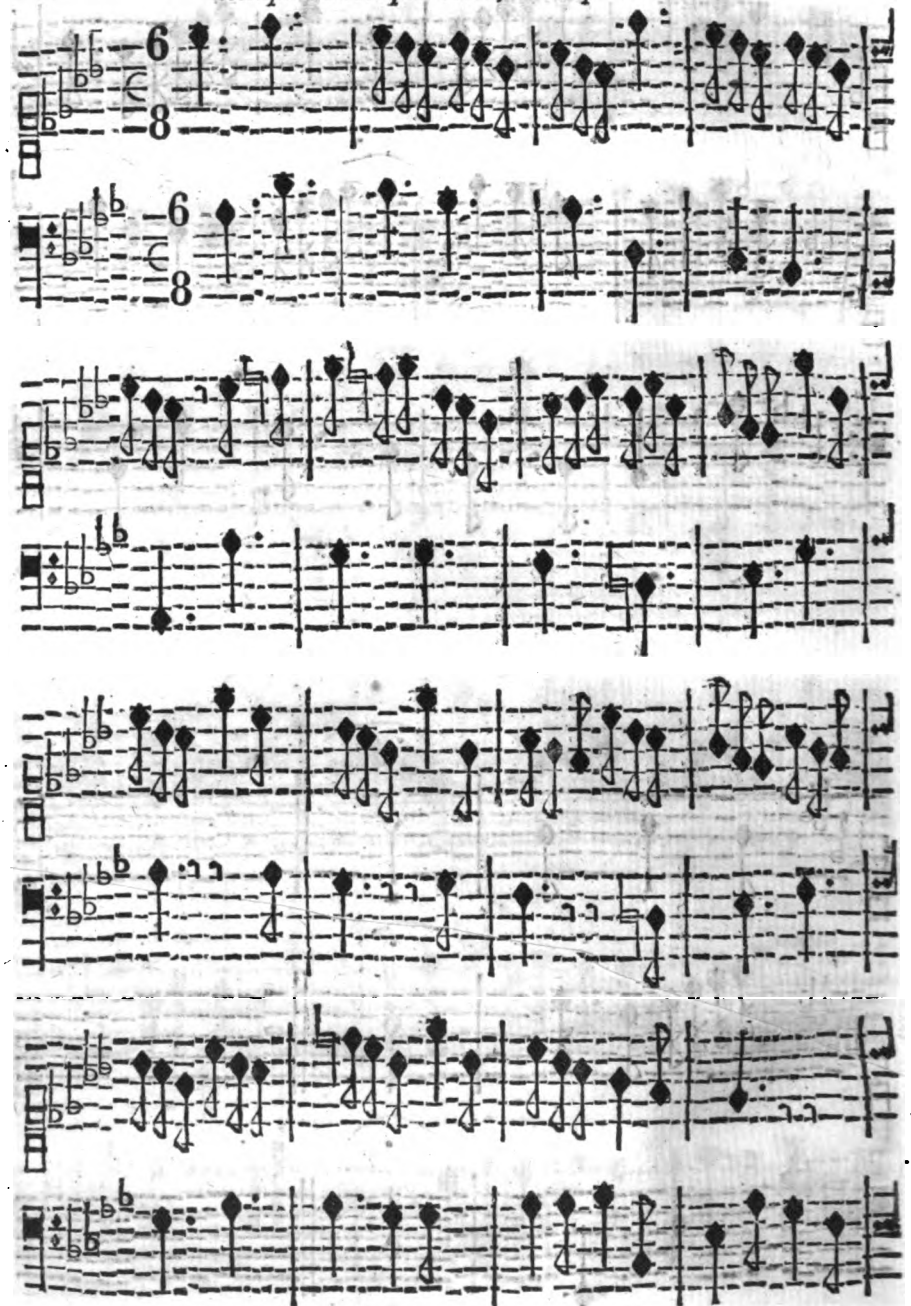


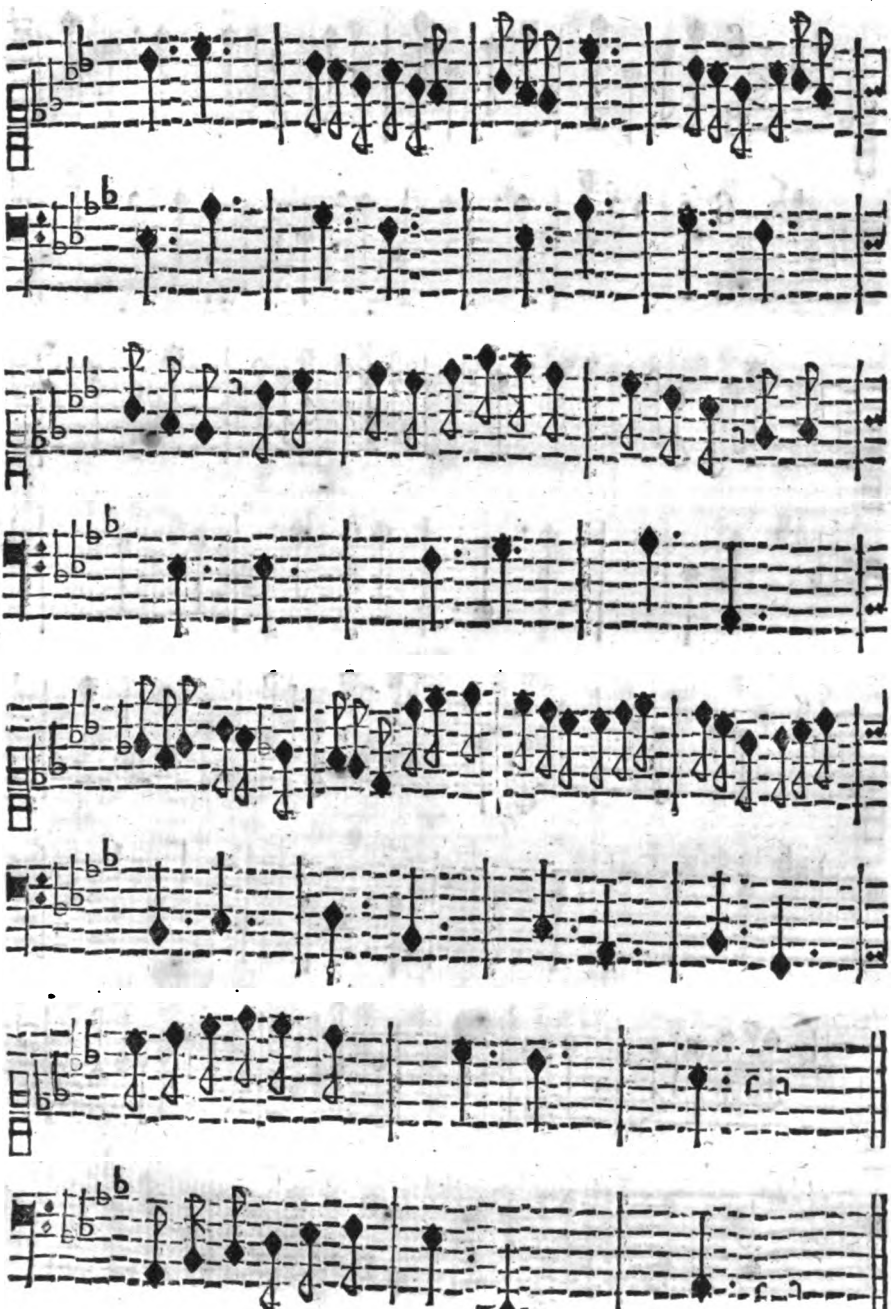


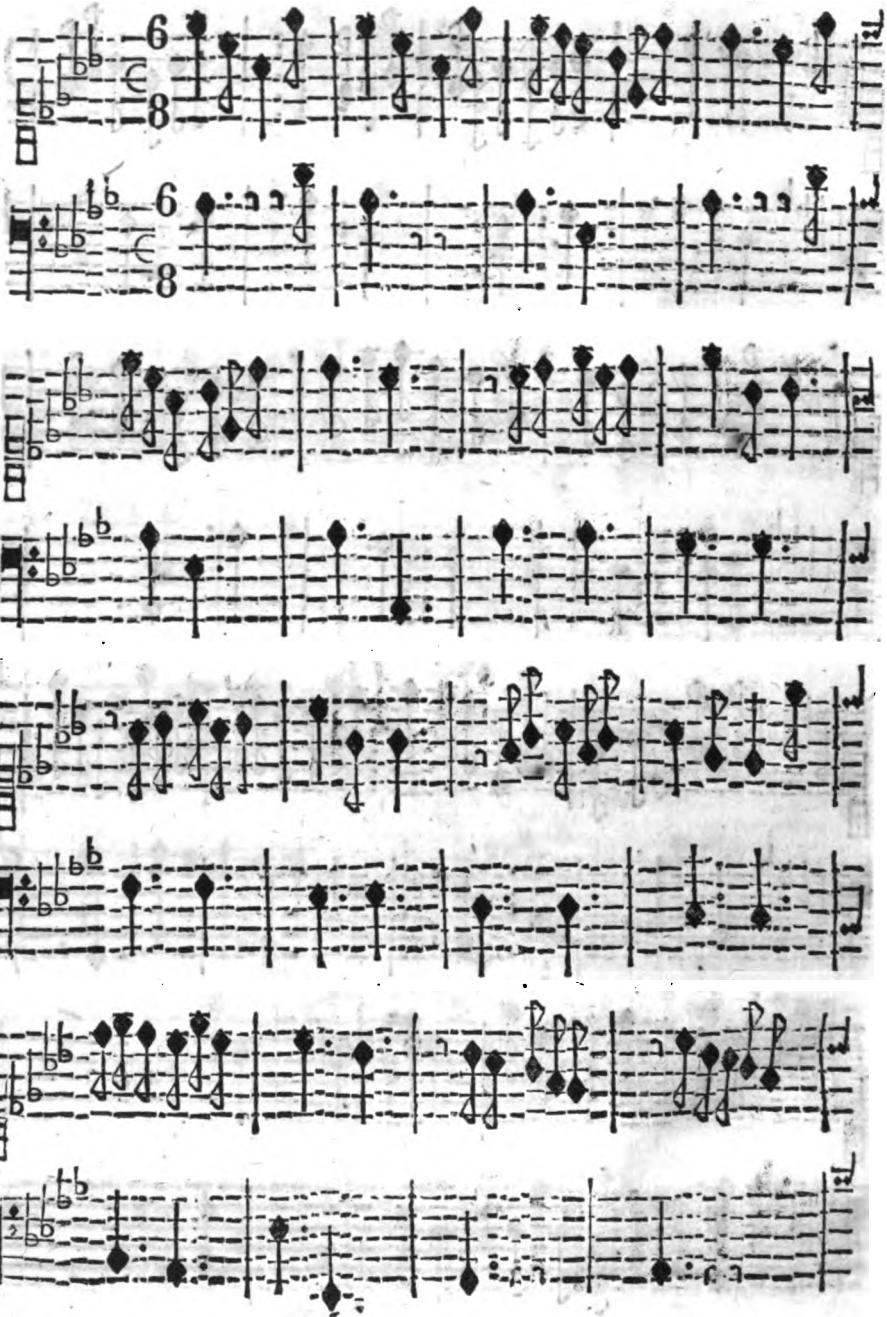


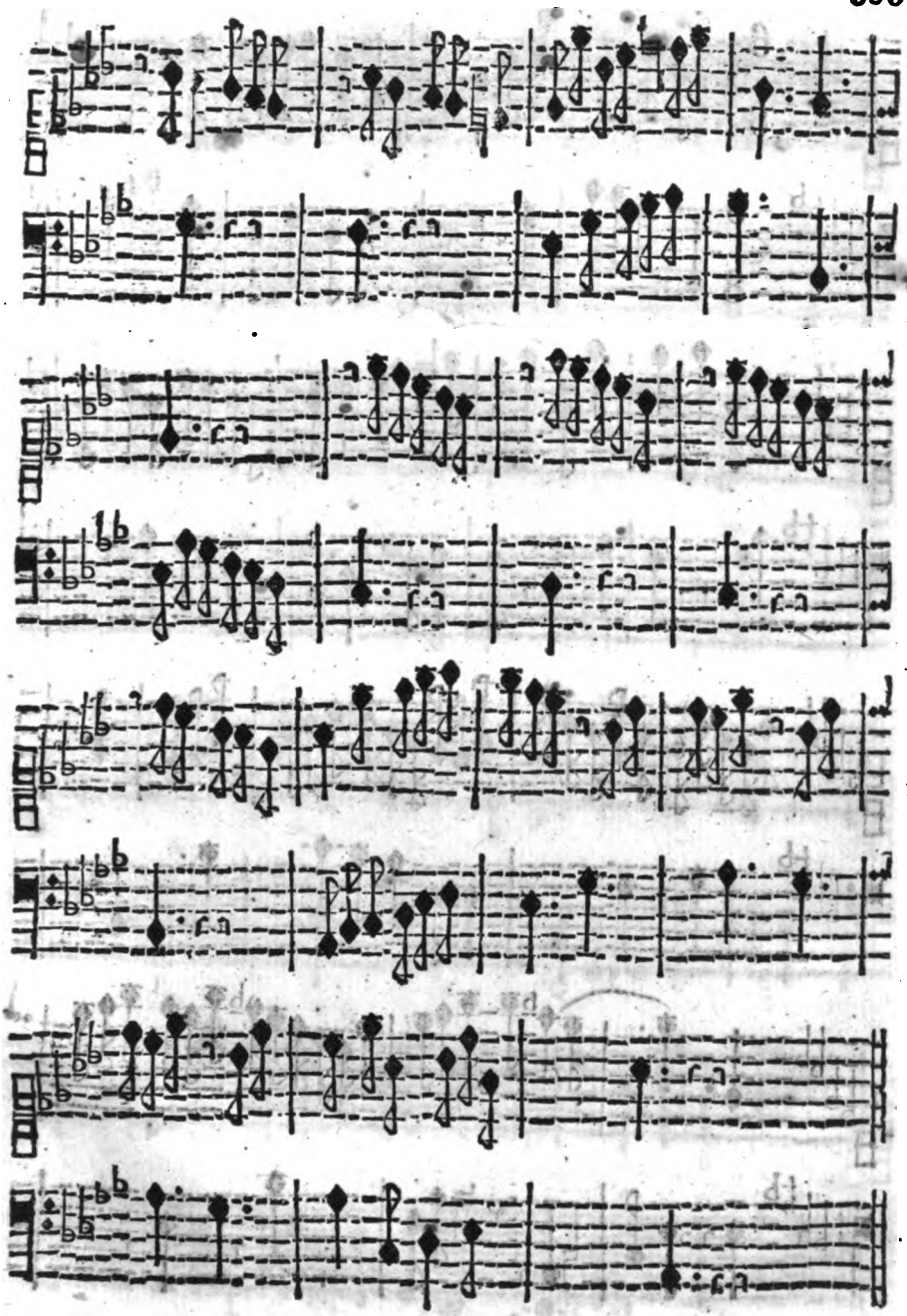


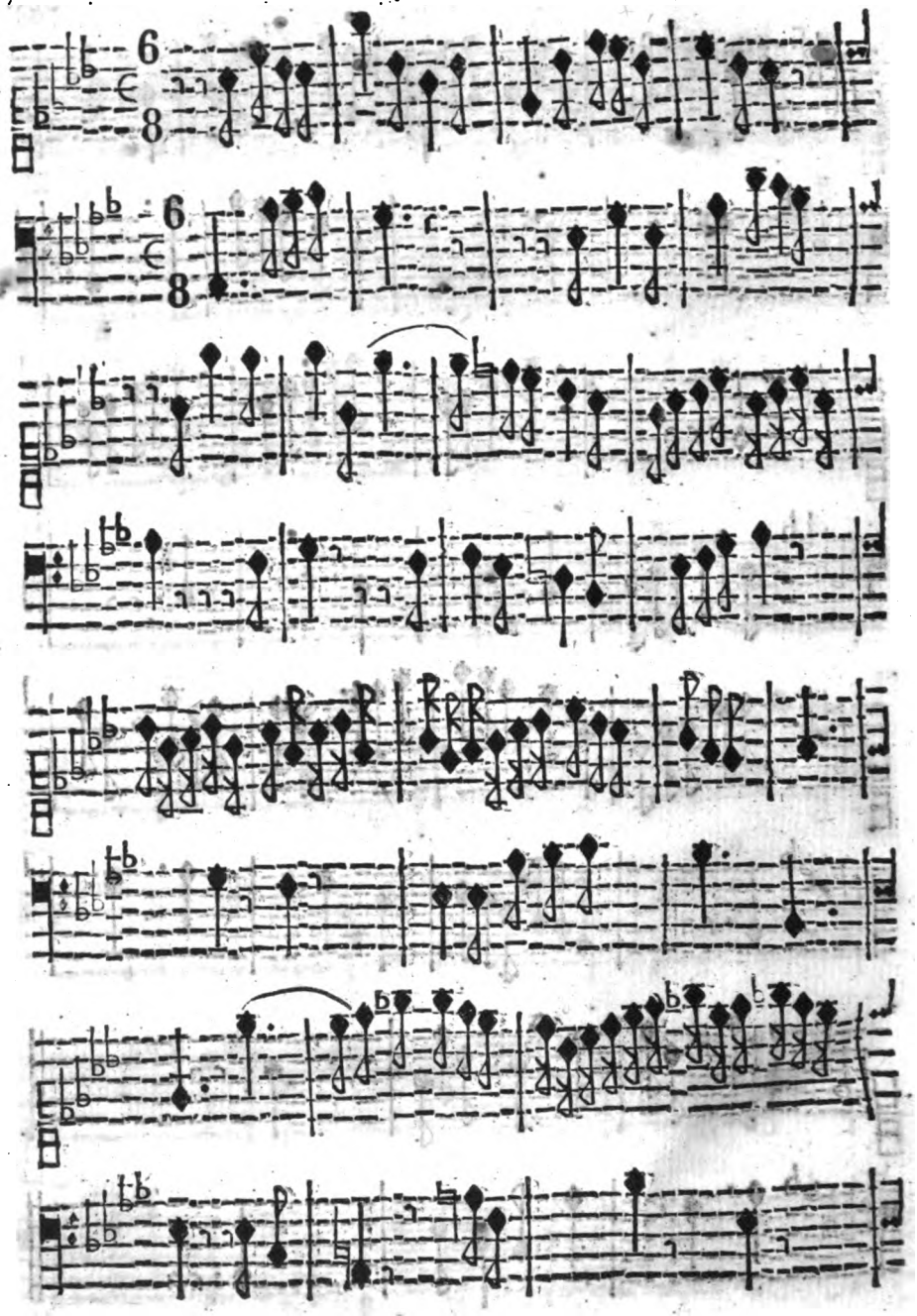
Tiempo de seis por ocho, ó Sexquialtera.

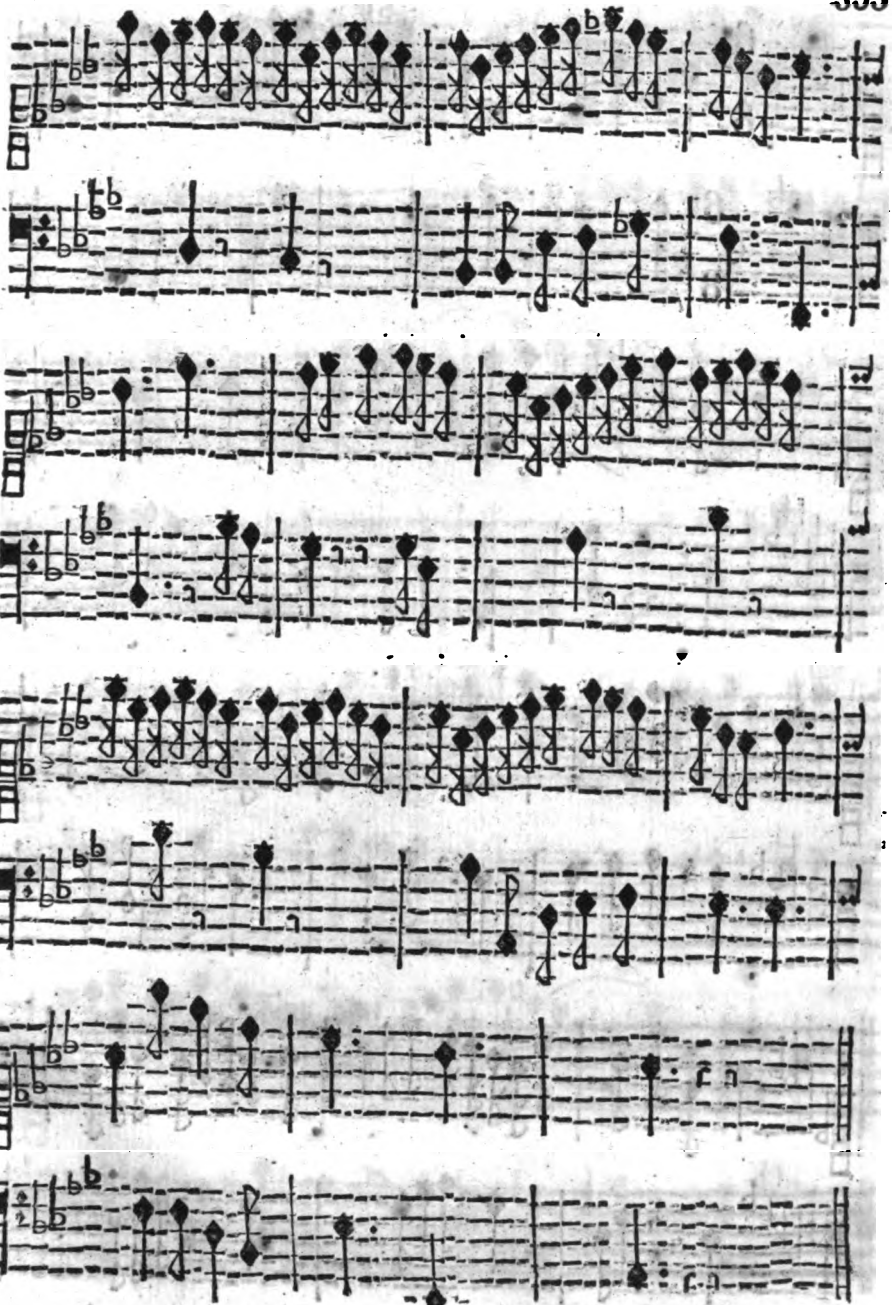


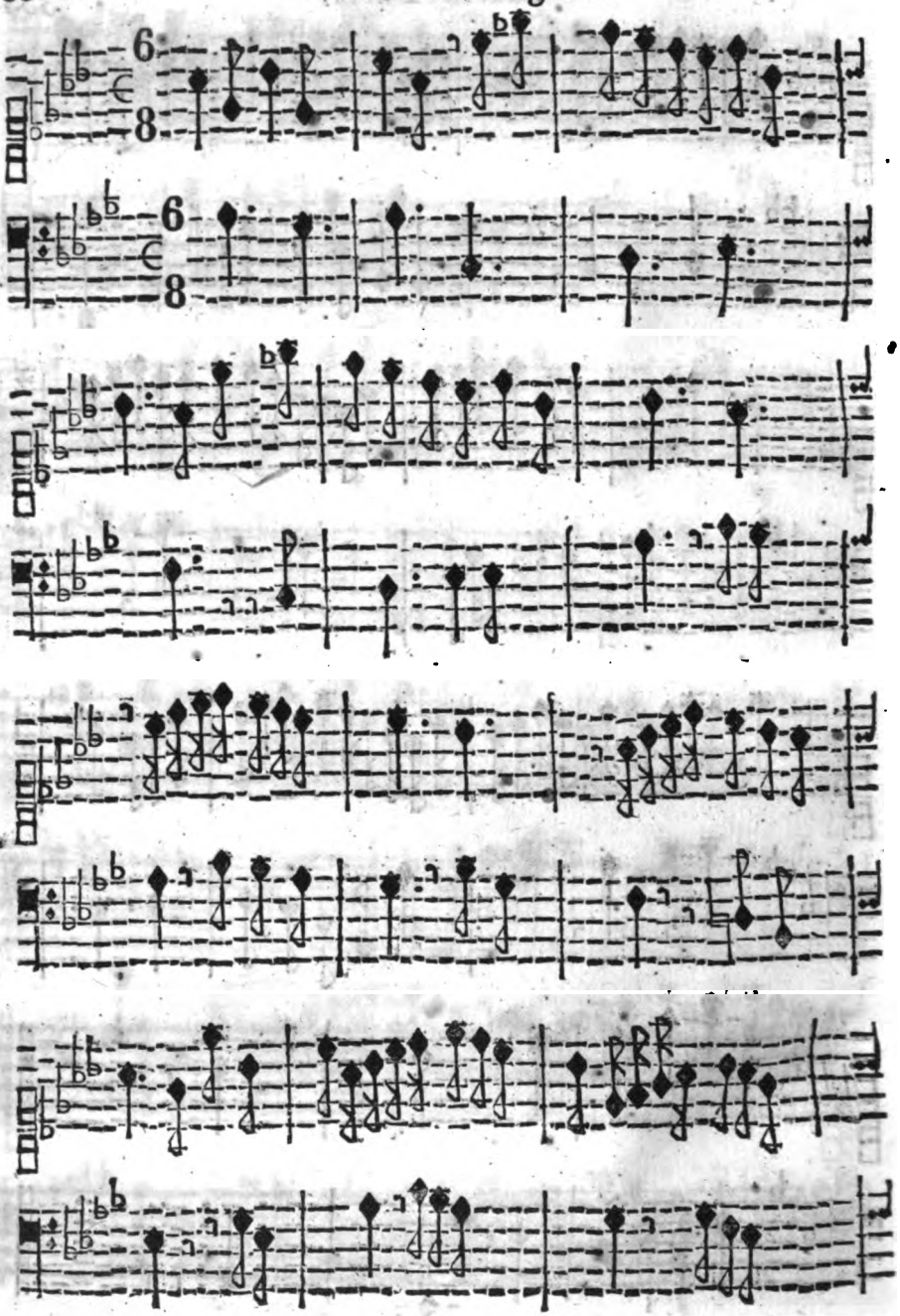


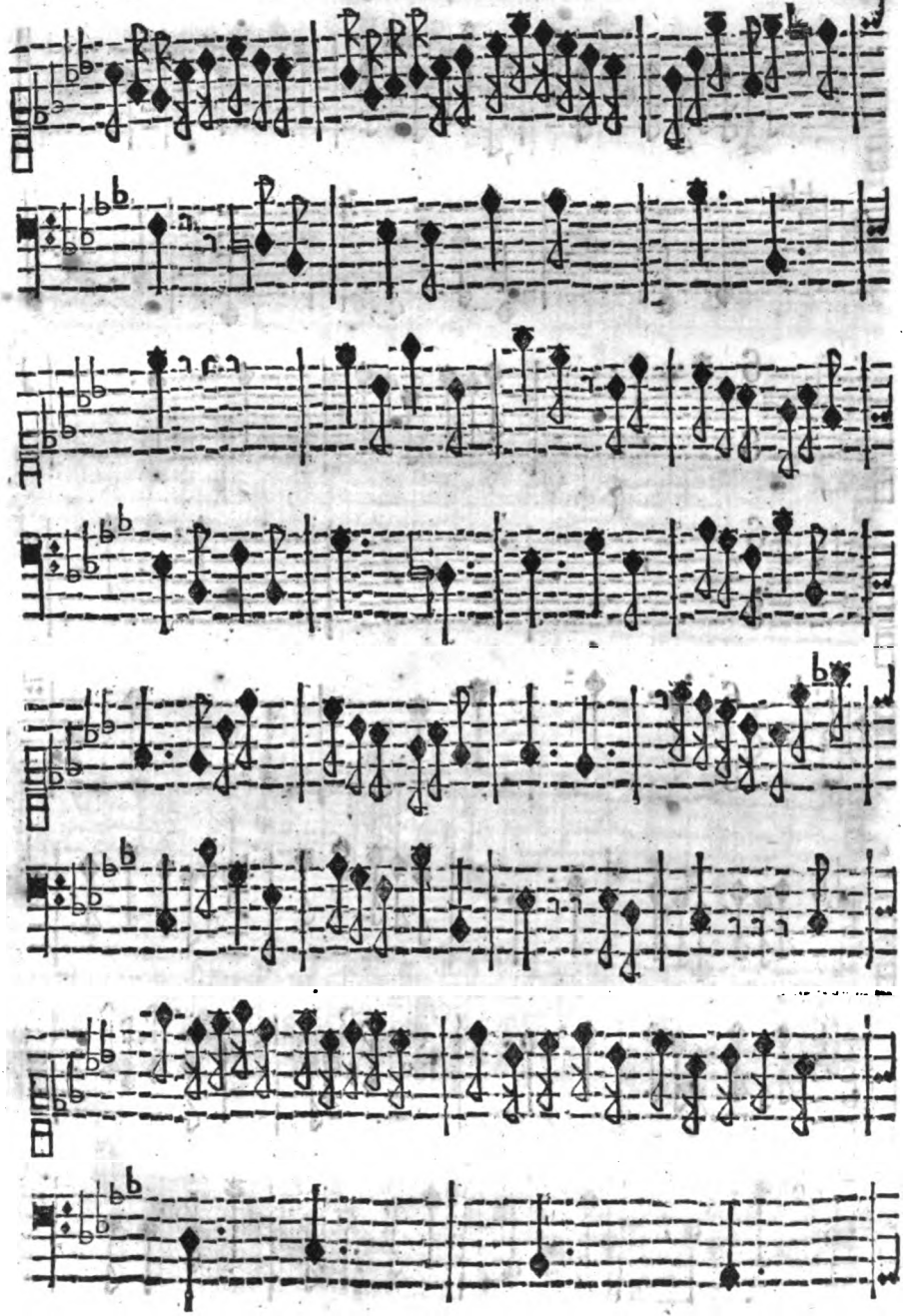


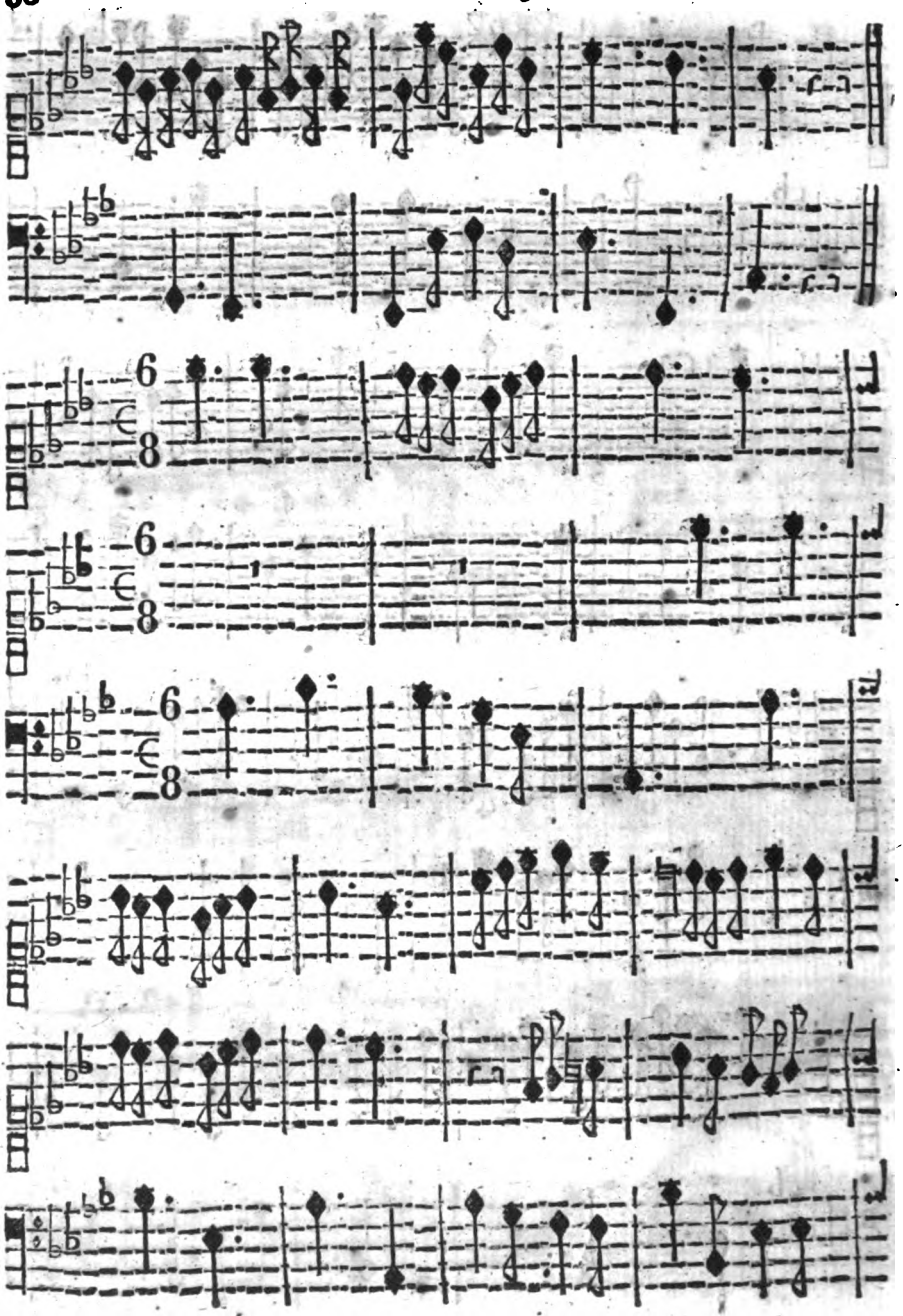


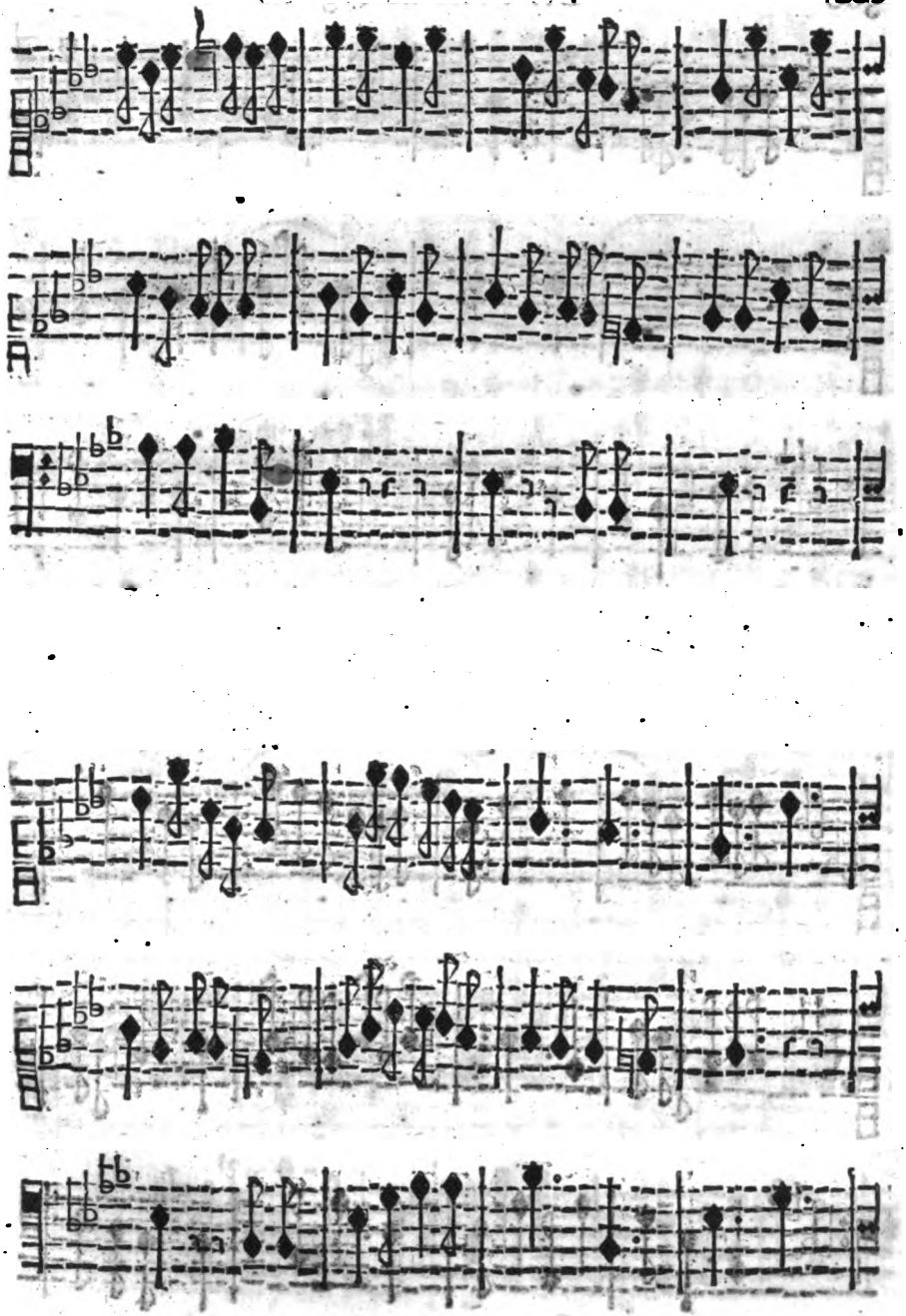


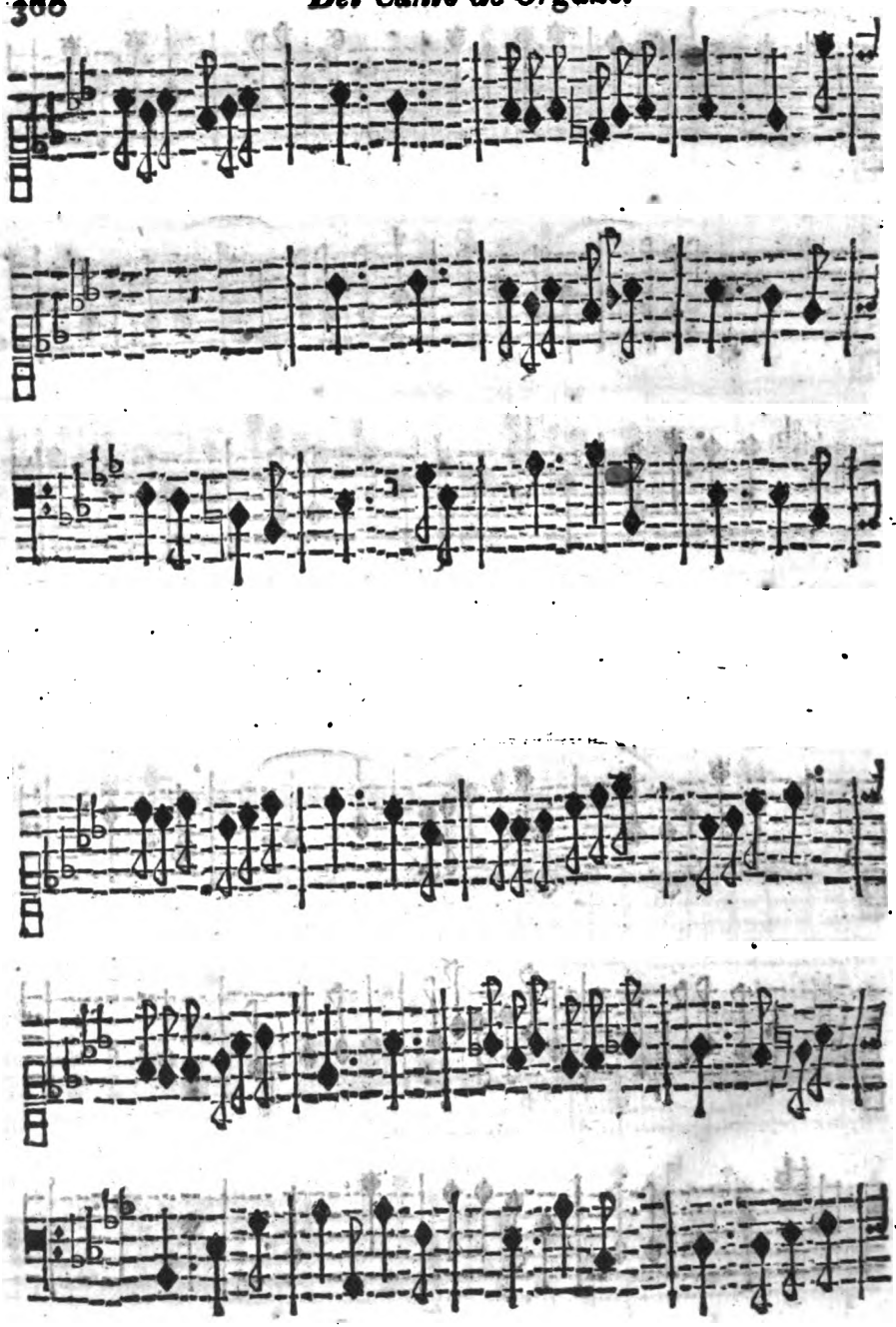


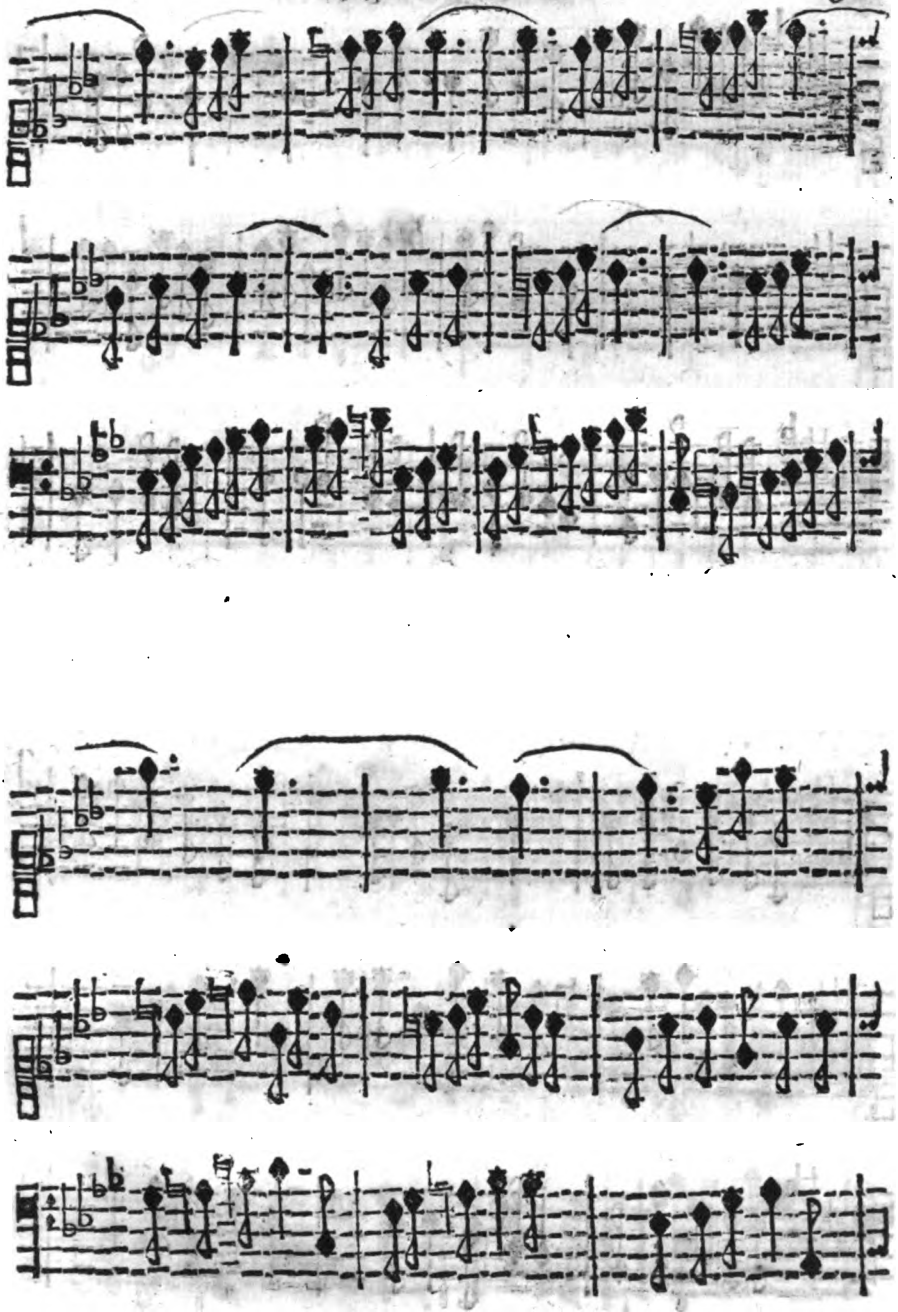


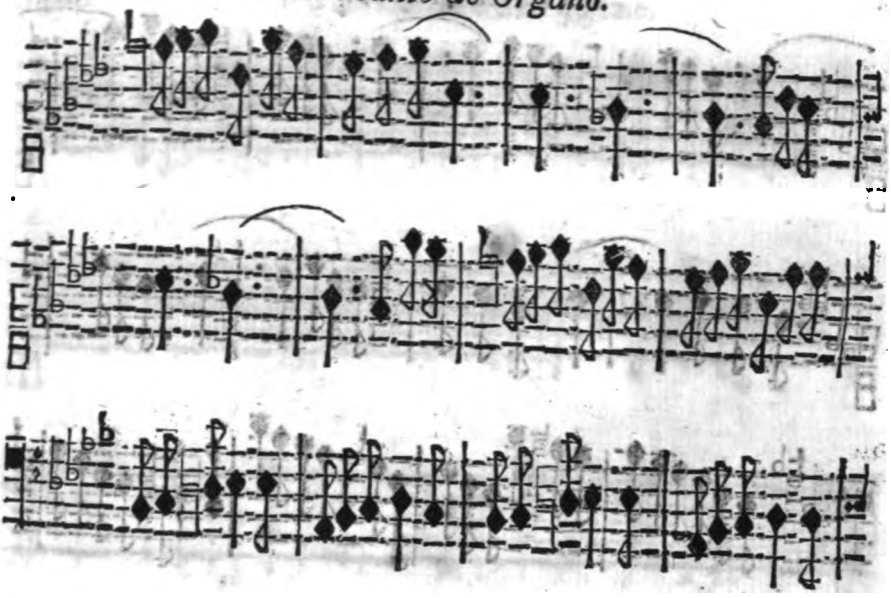


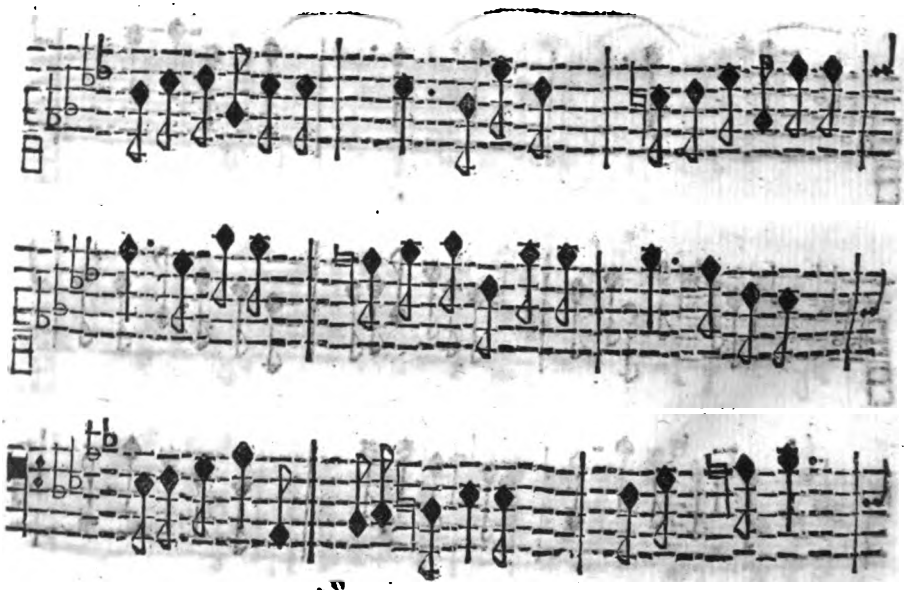


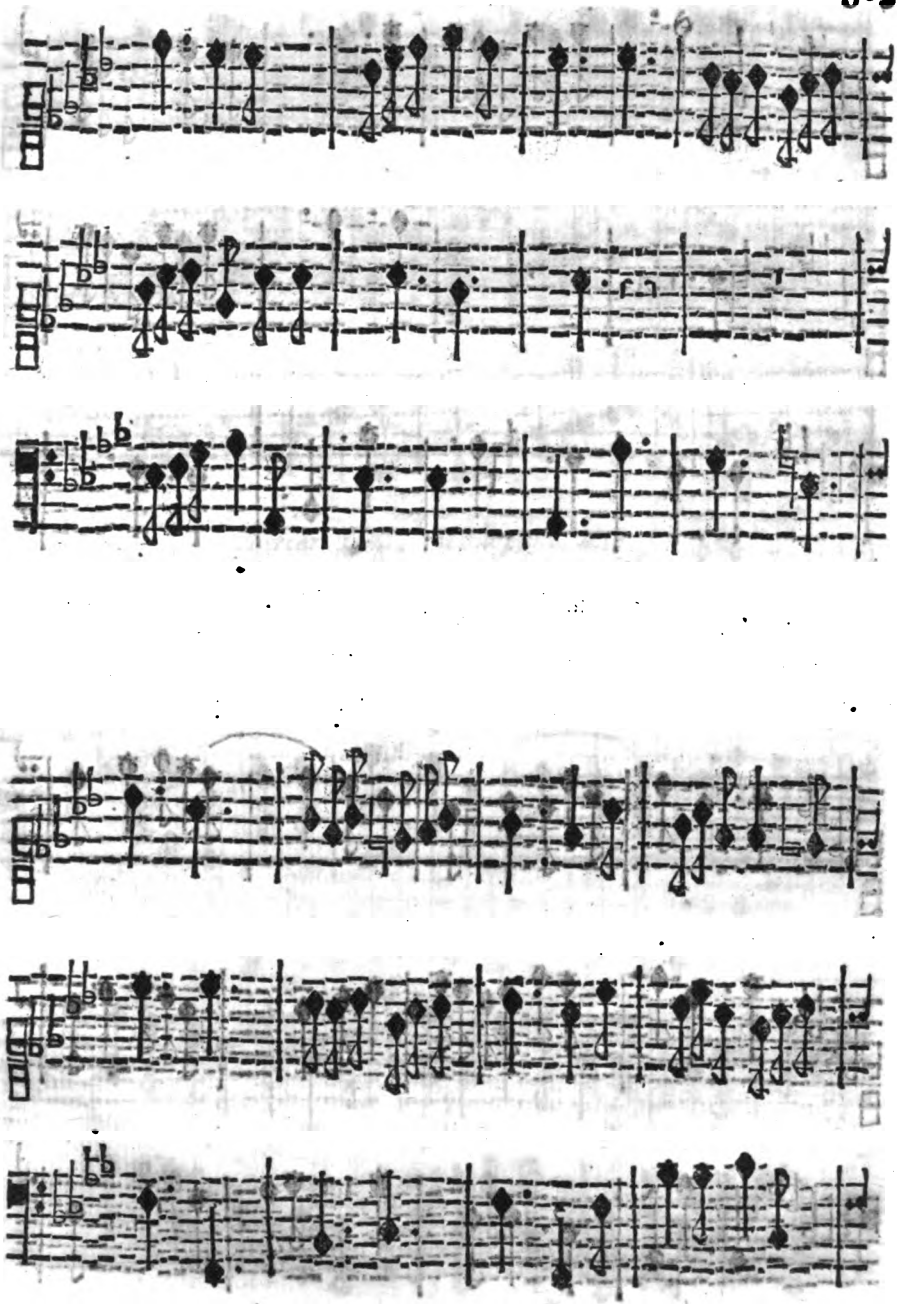


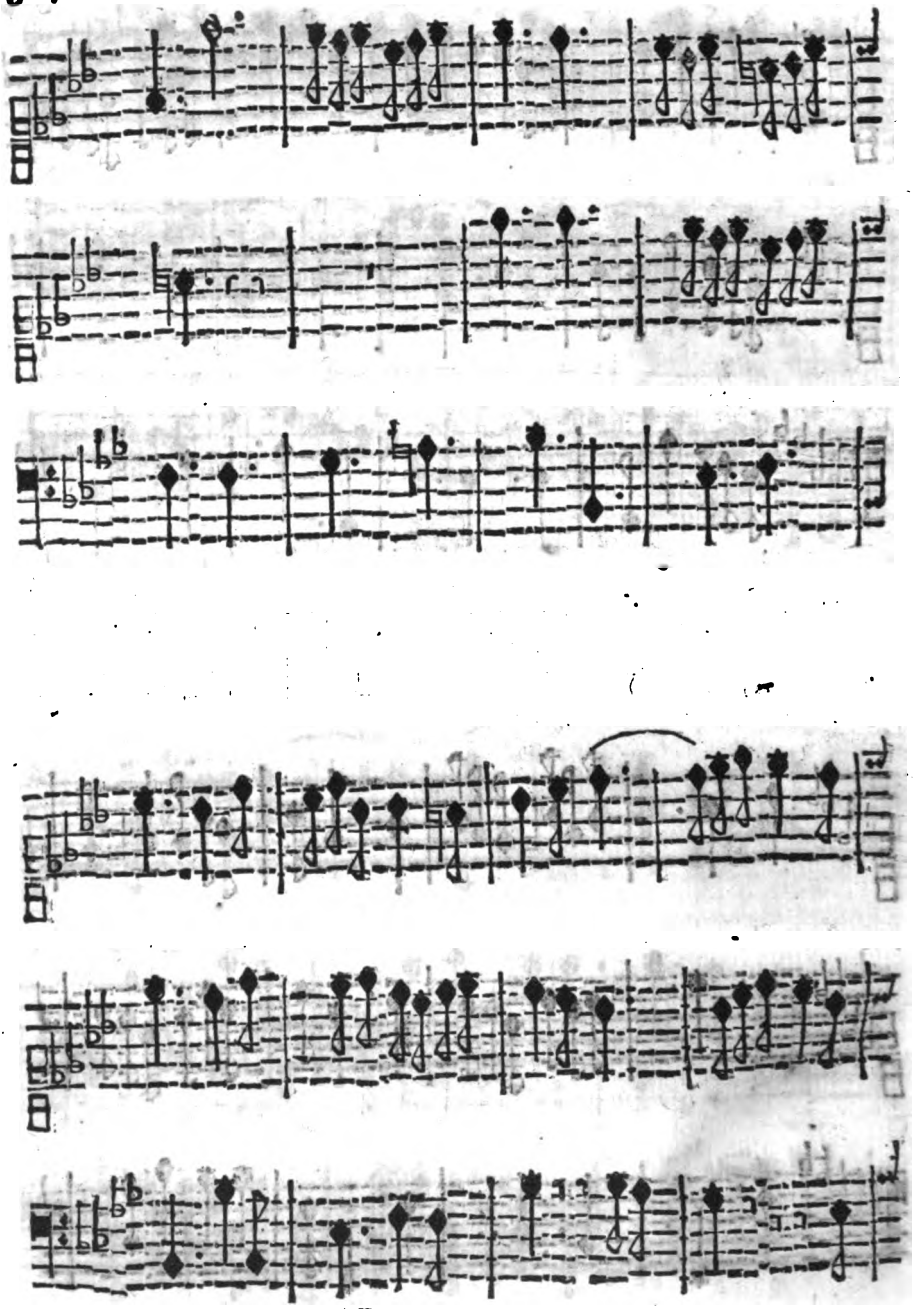


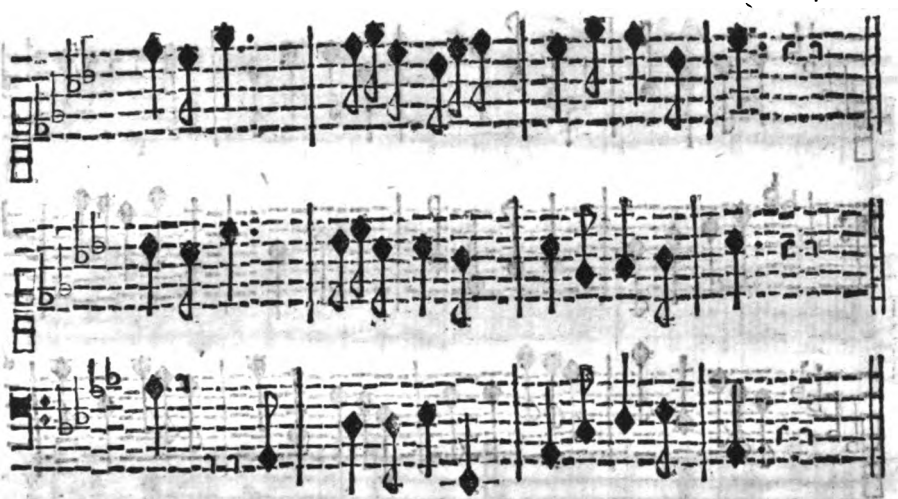




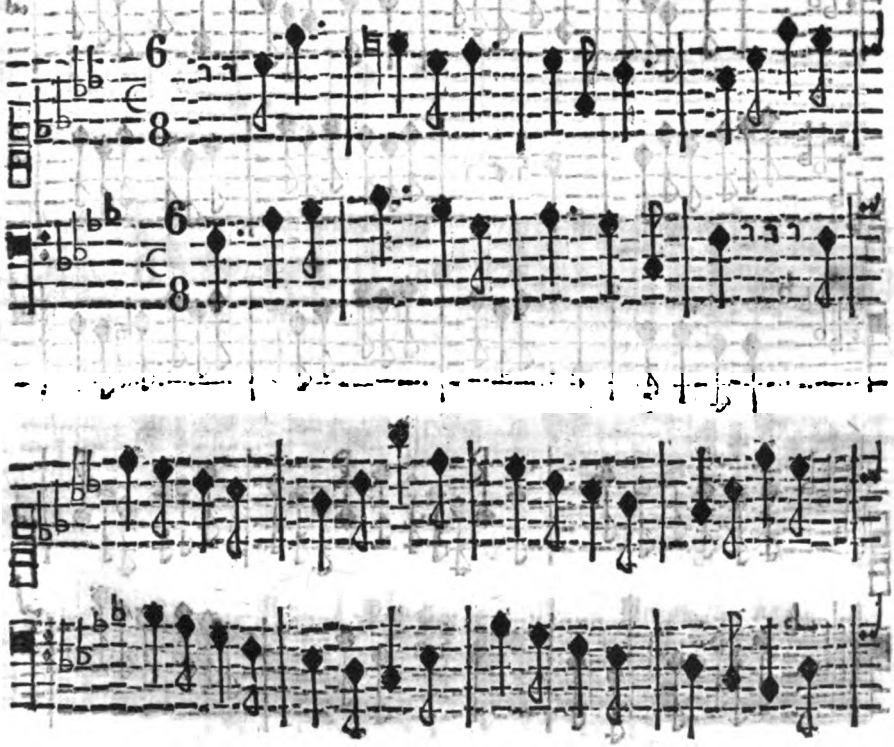


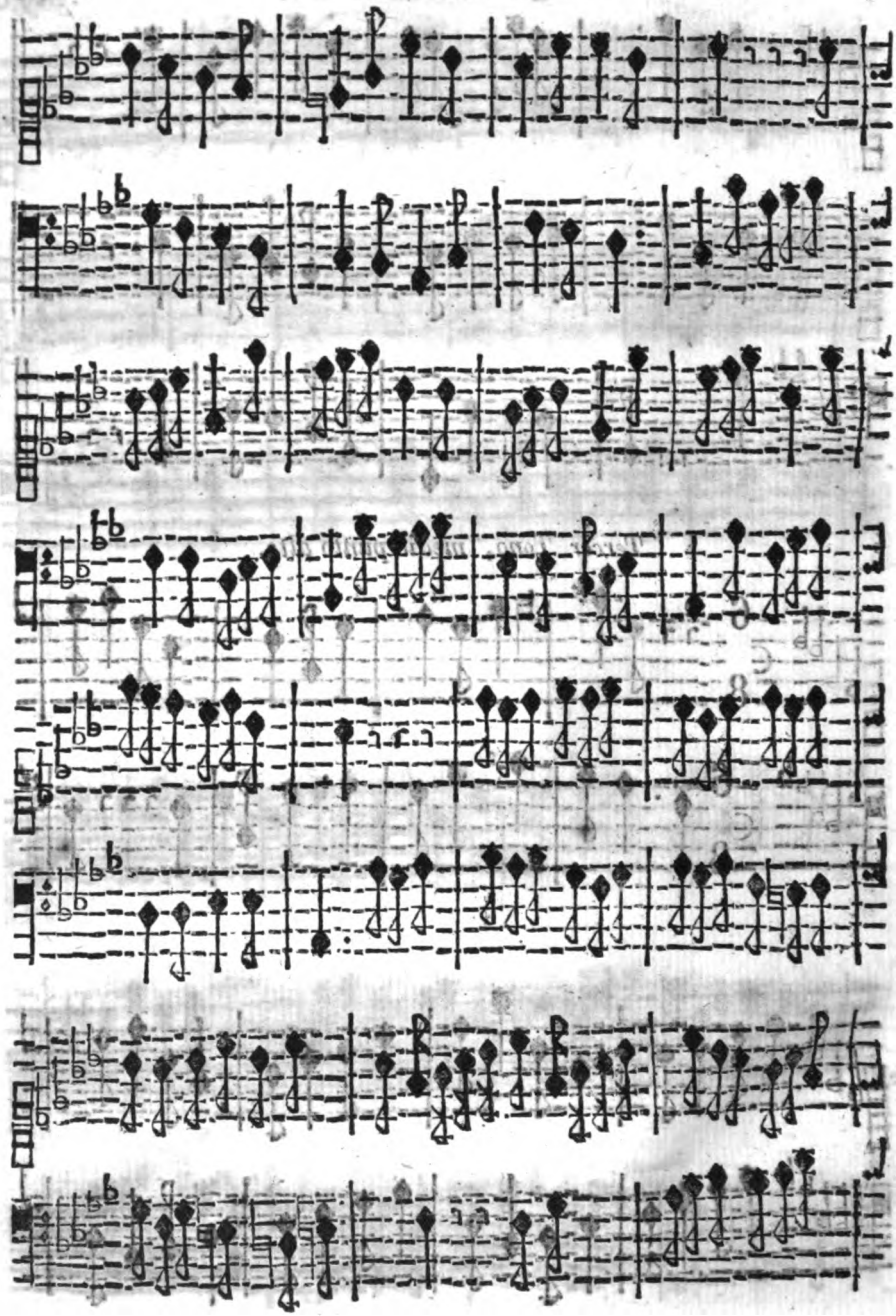


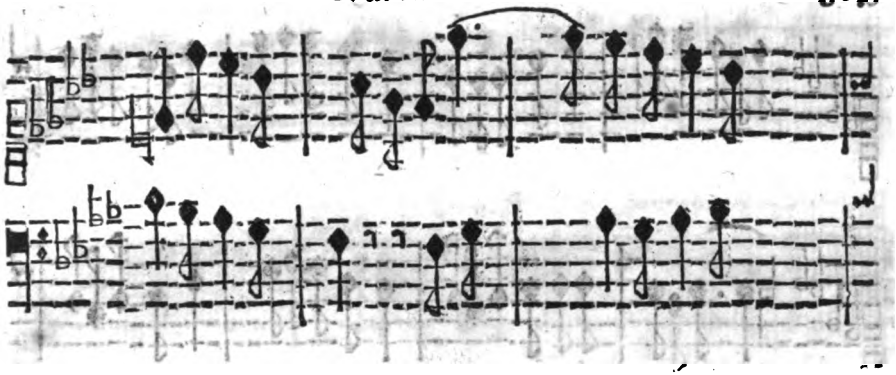


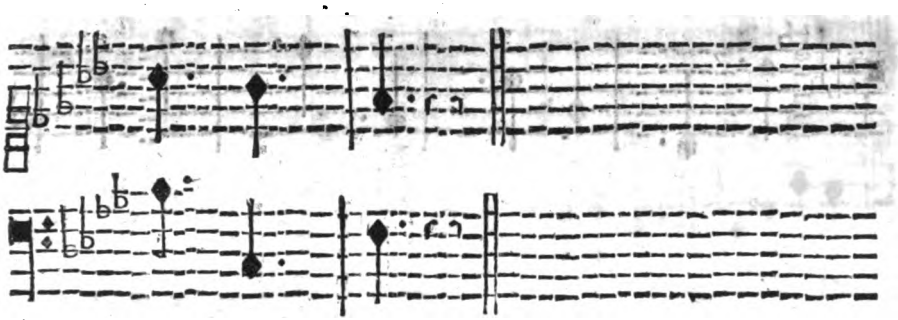


Tercer Tono, medio punto alto.

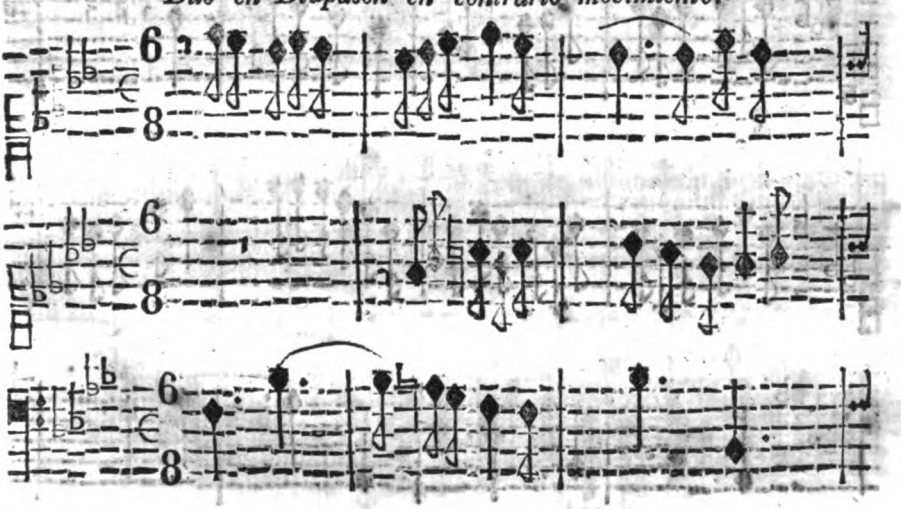


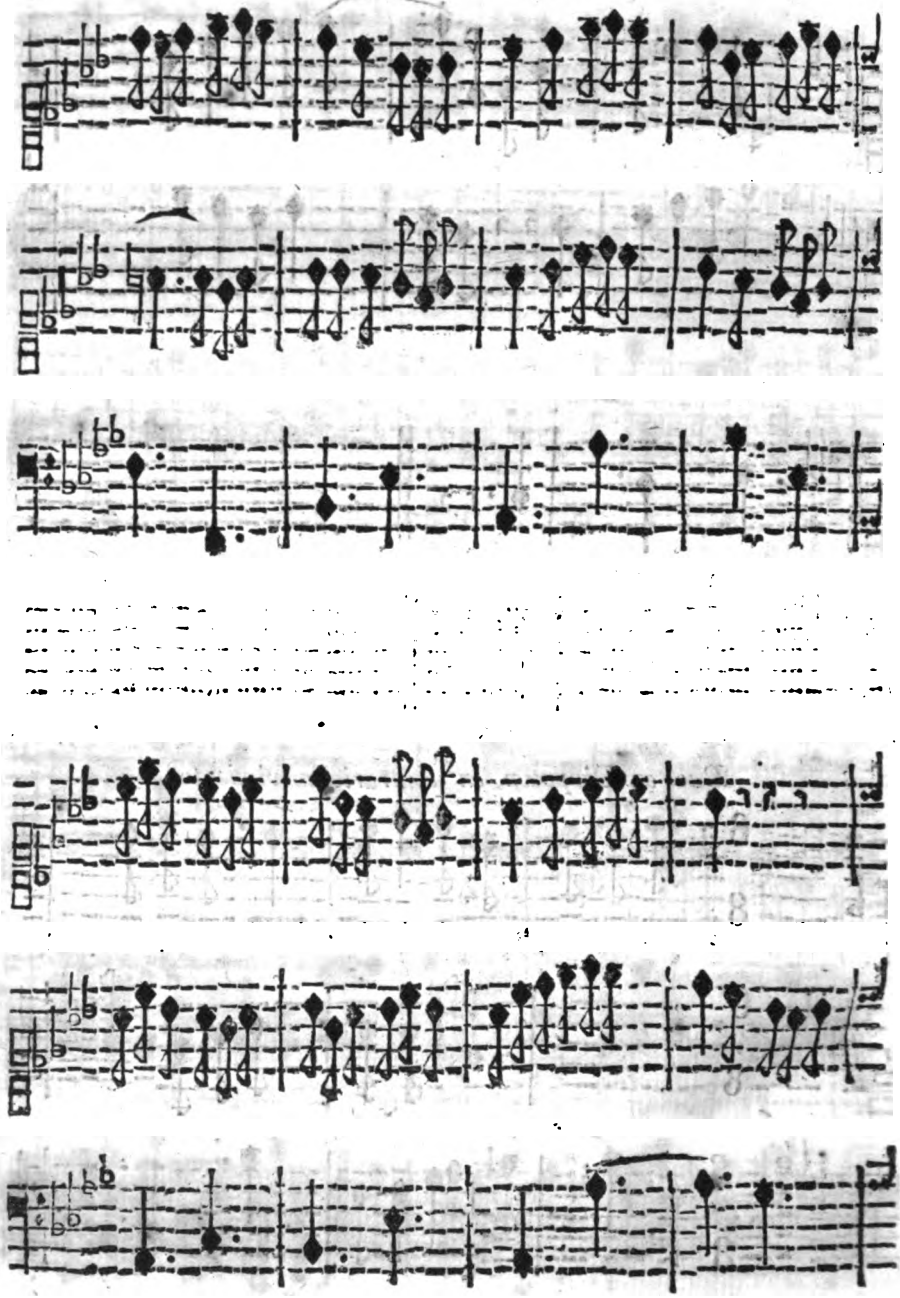


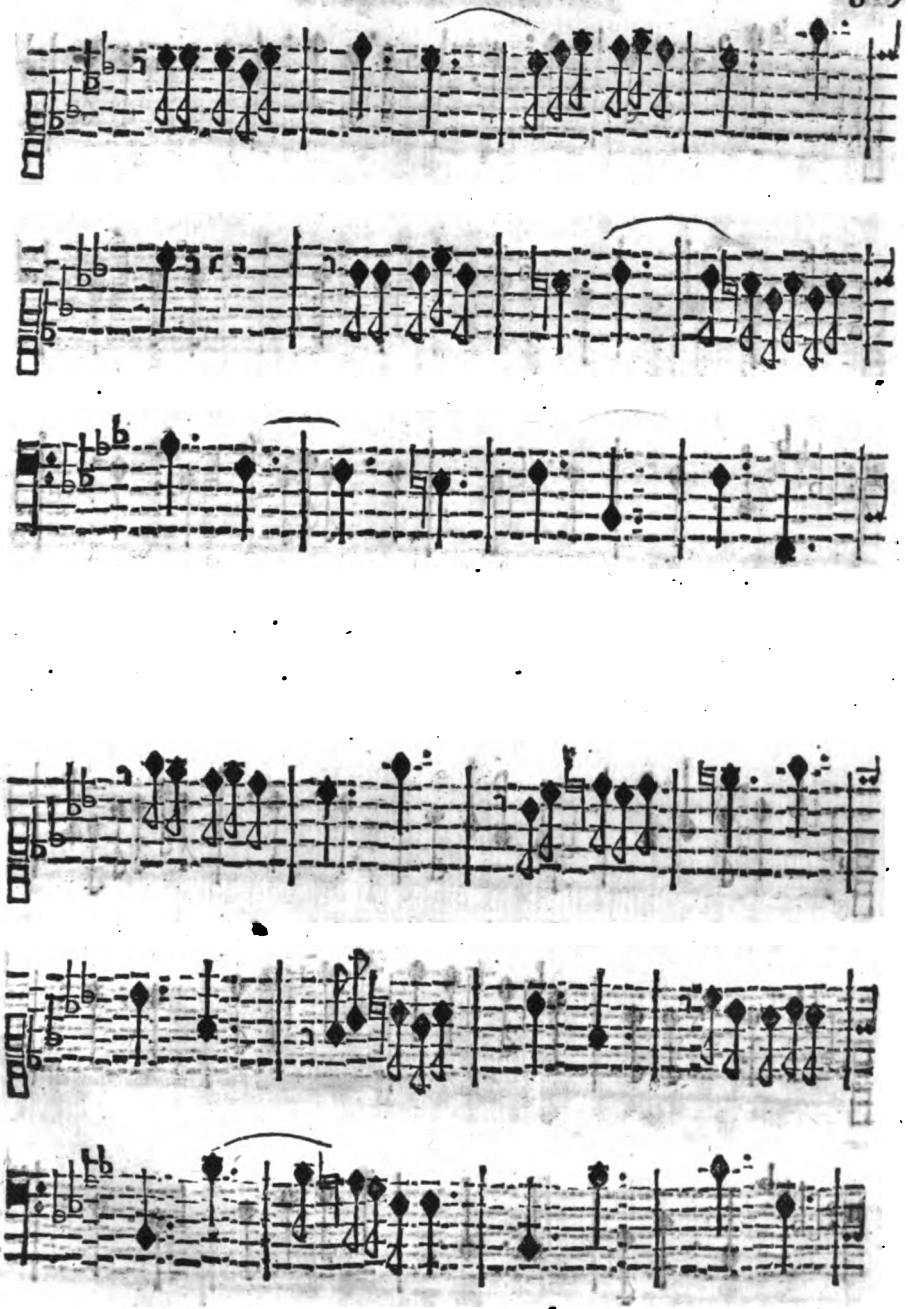


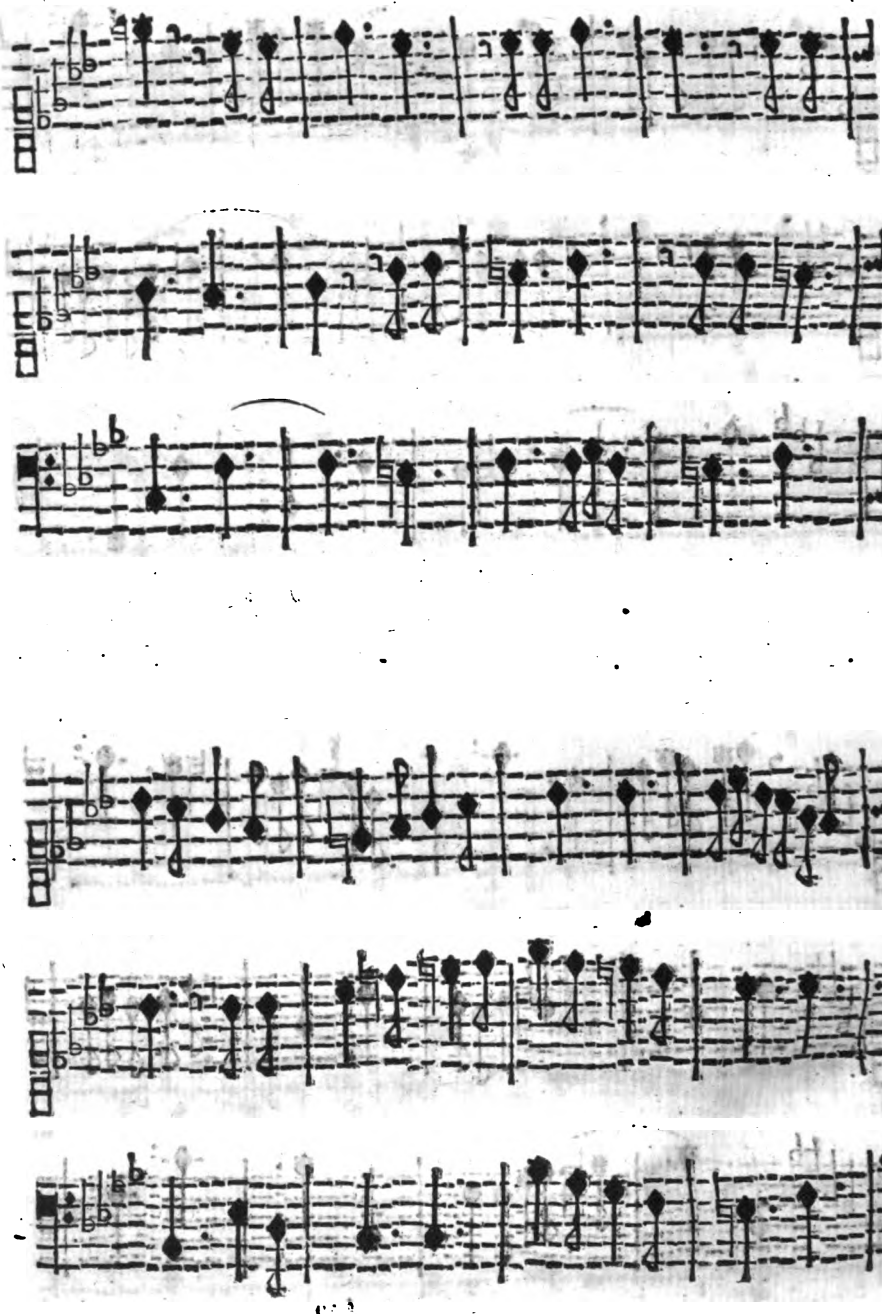


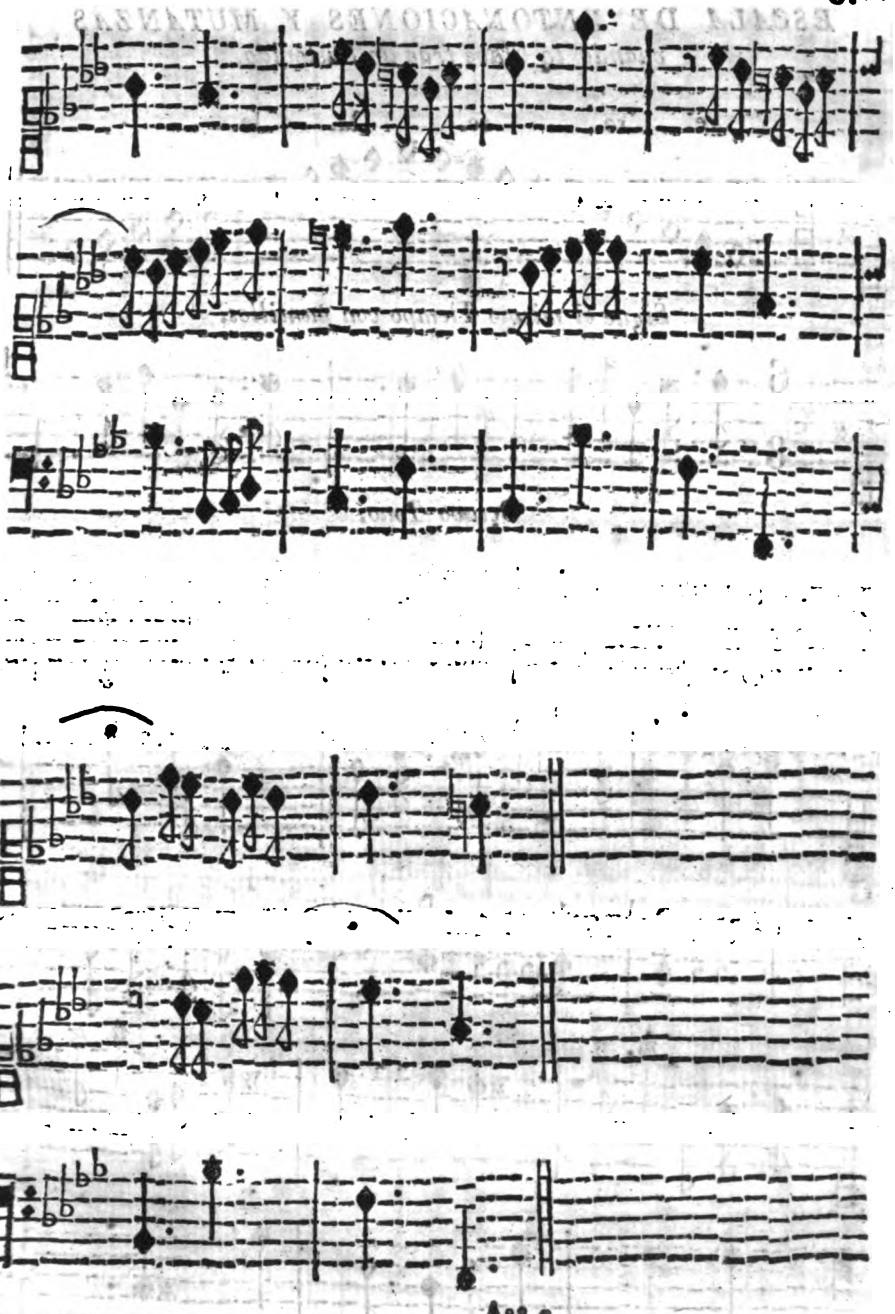
Duo en Diapason en contrario movimiento.







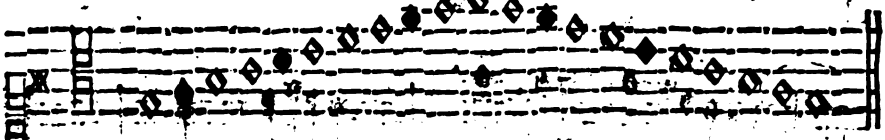




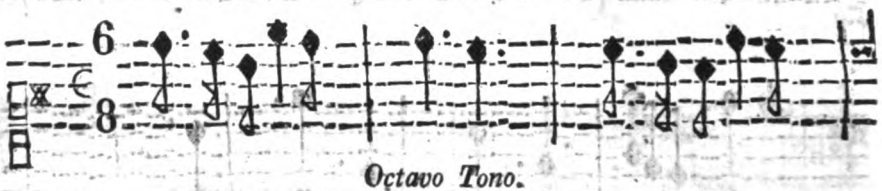
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS

cuando la Clave trae un Sustenido.

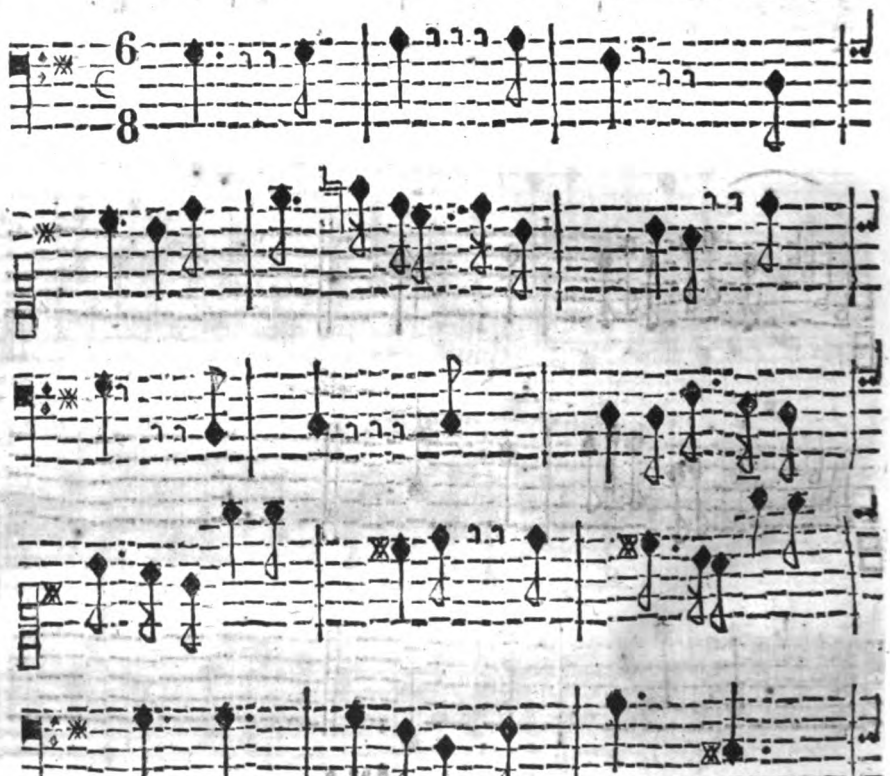
re. re. re. la. la.

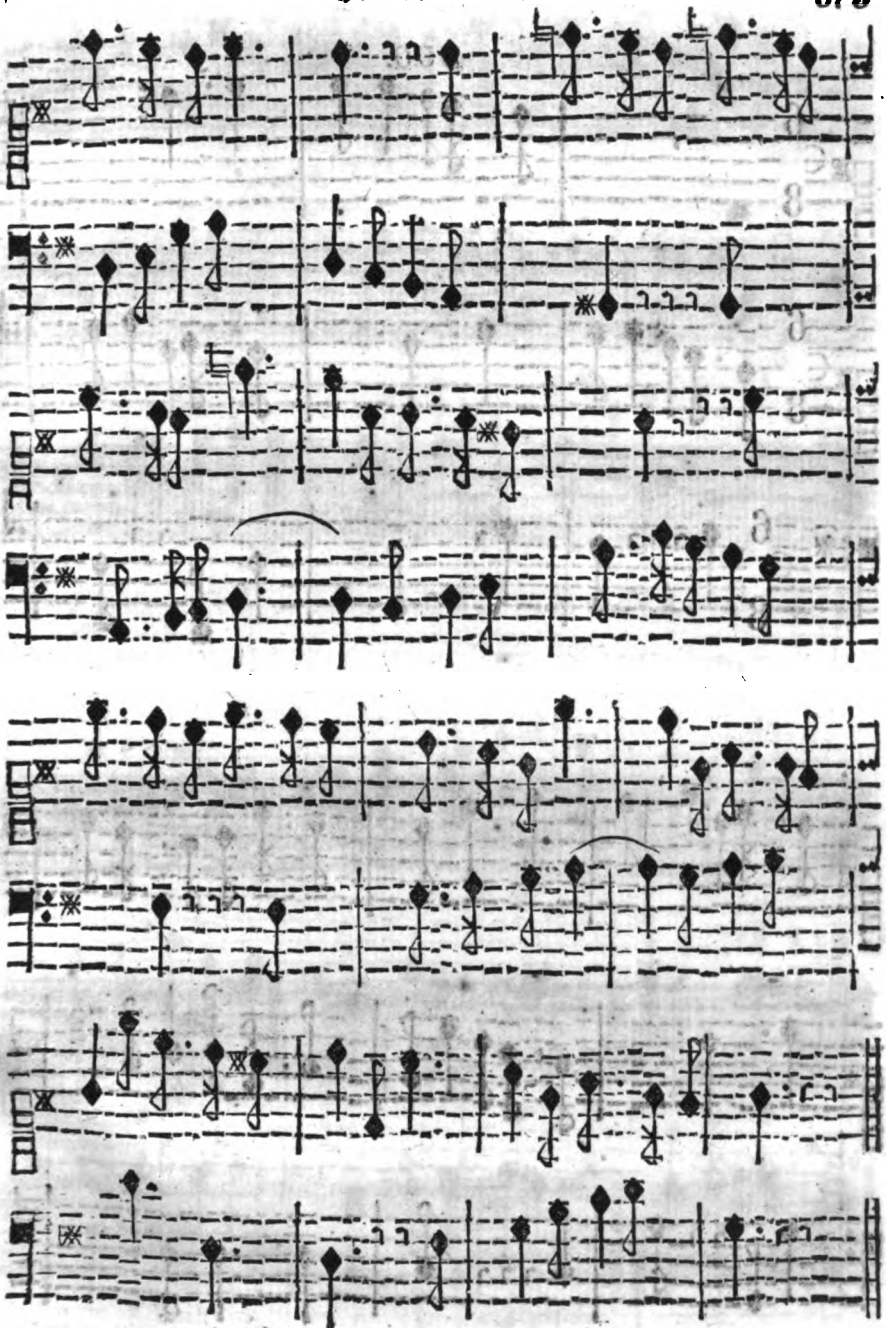


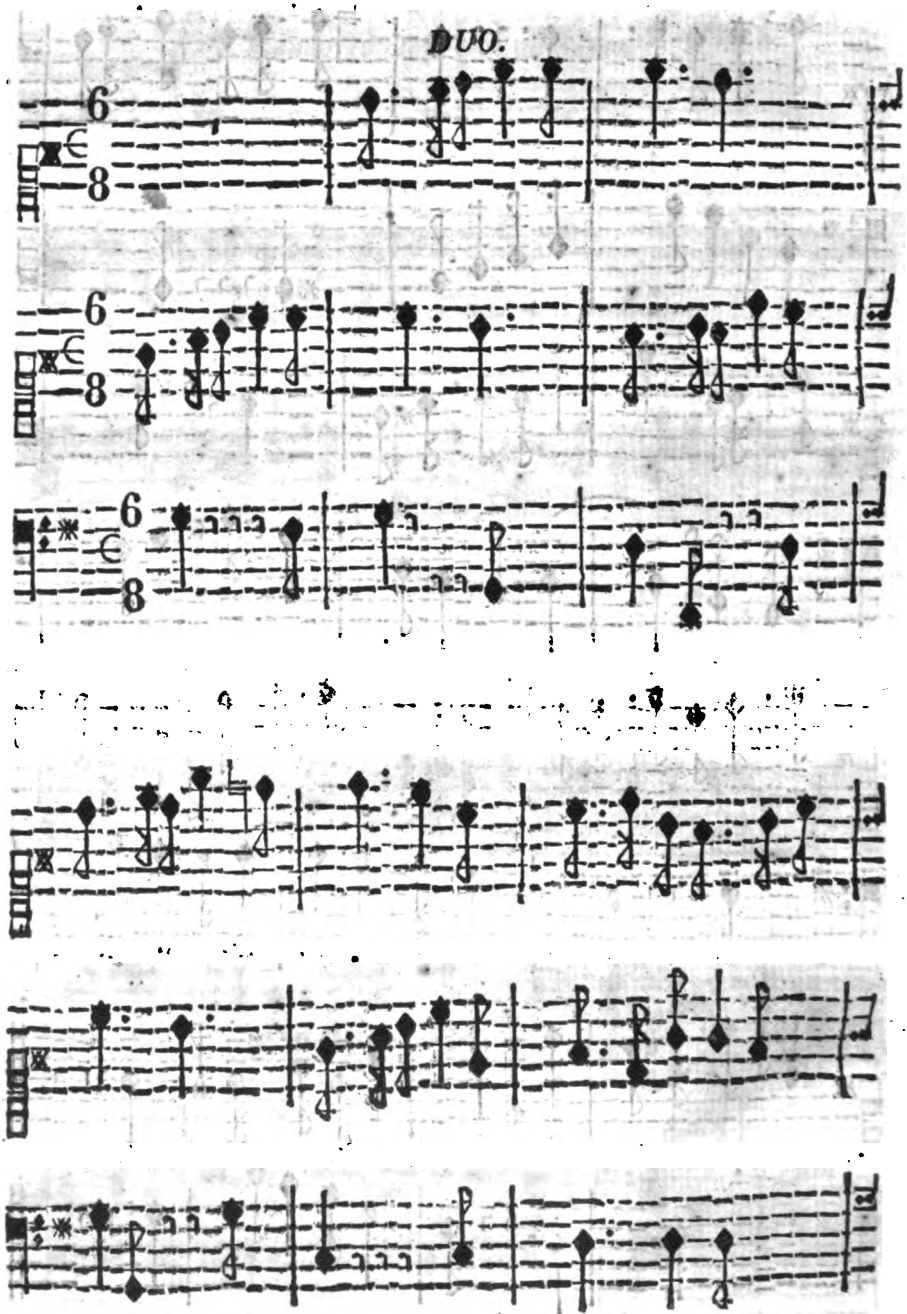
Sigue el mismo Tiempo con puntillos.

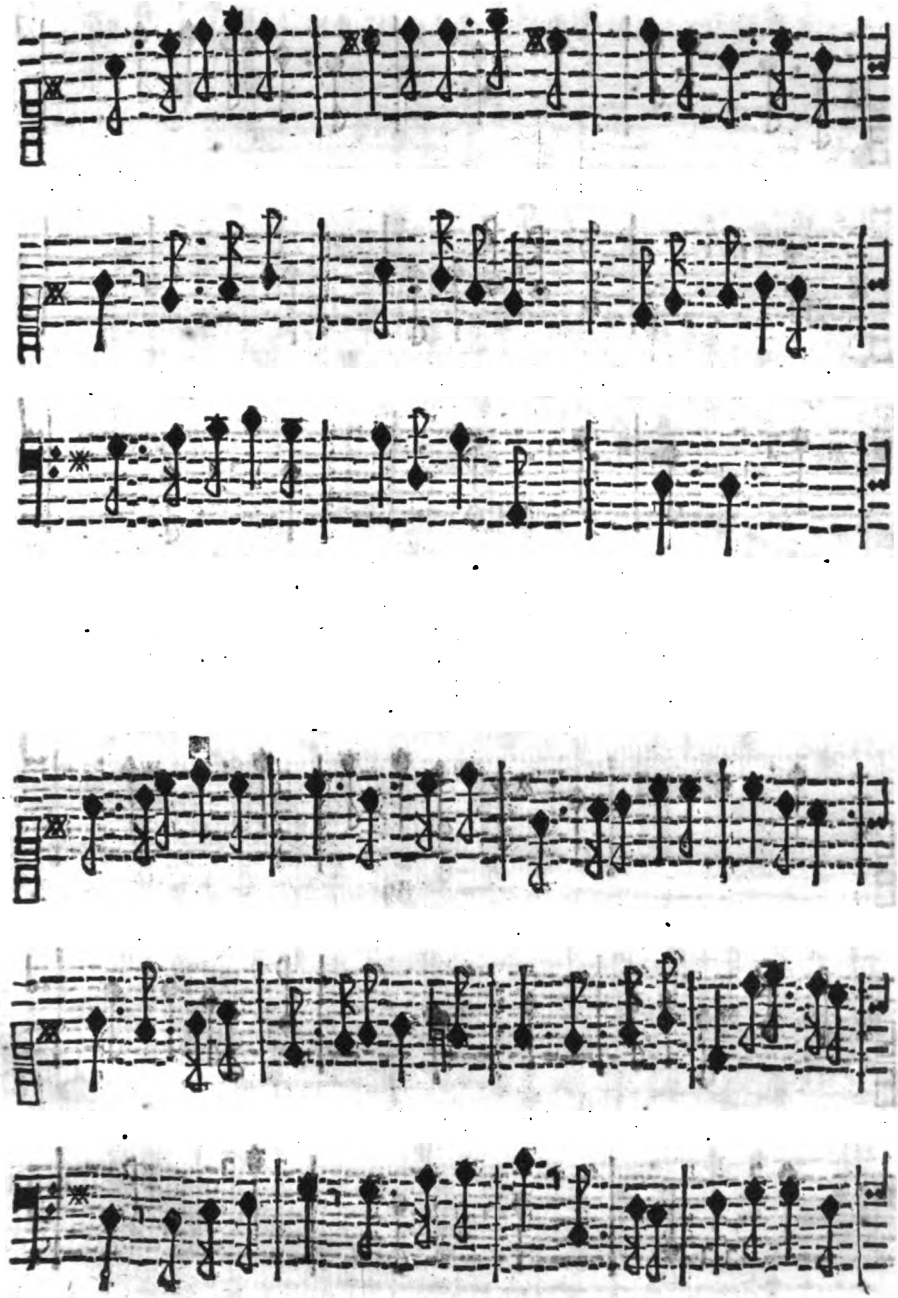


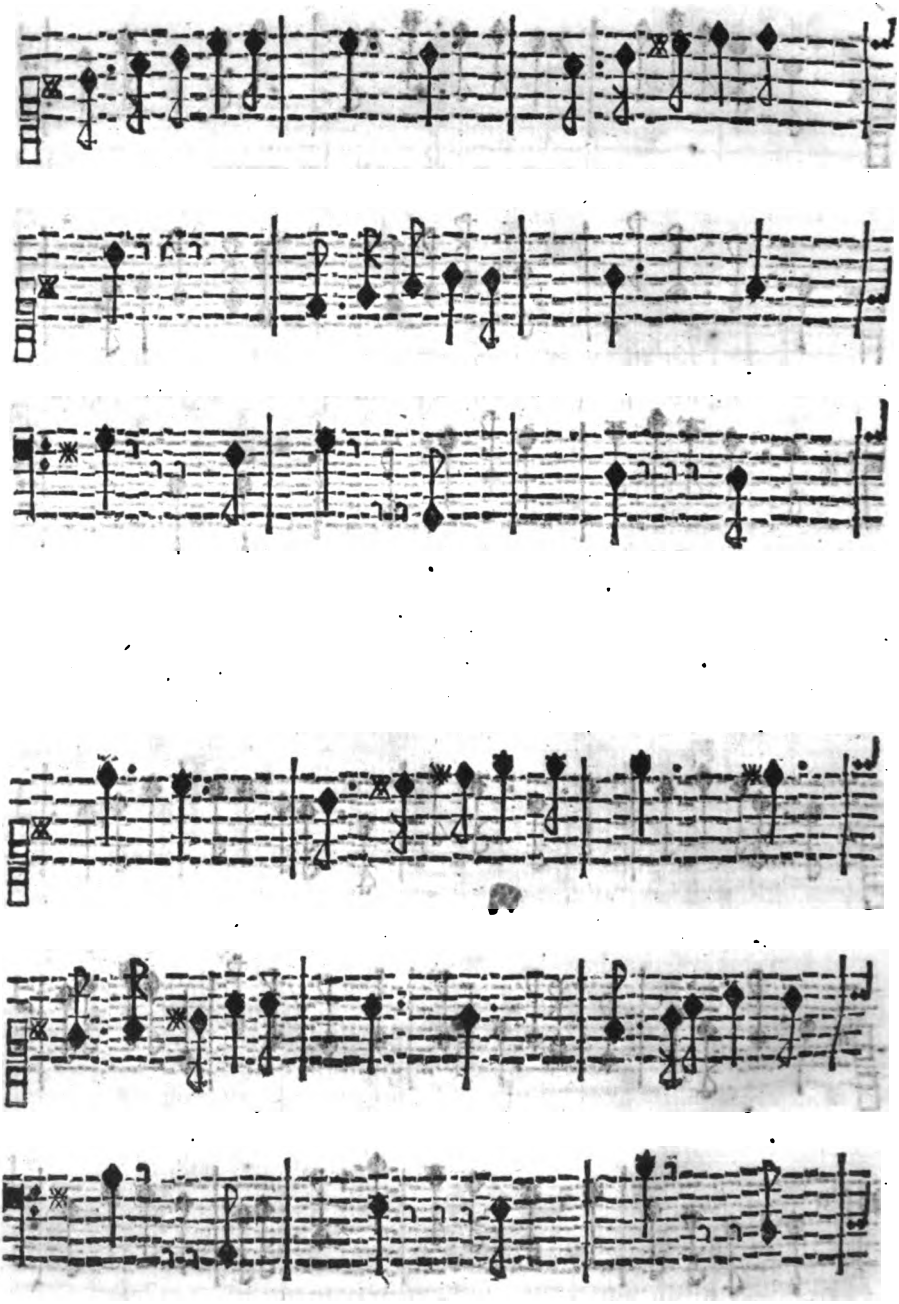
Octavo Tono.

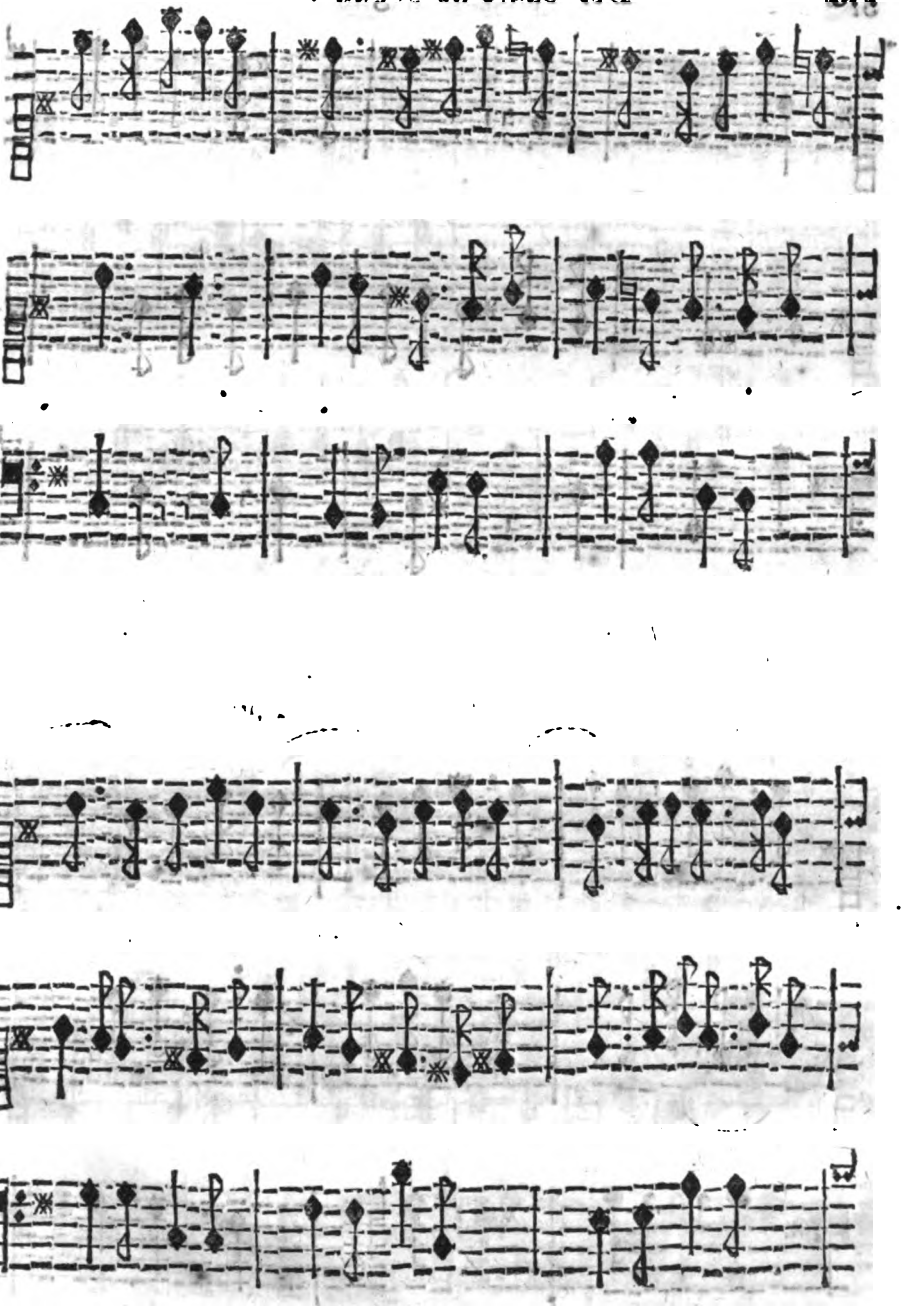


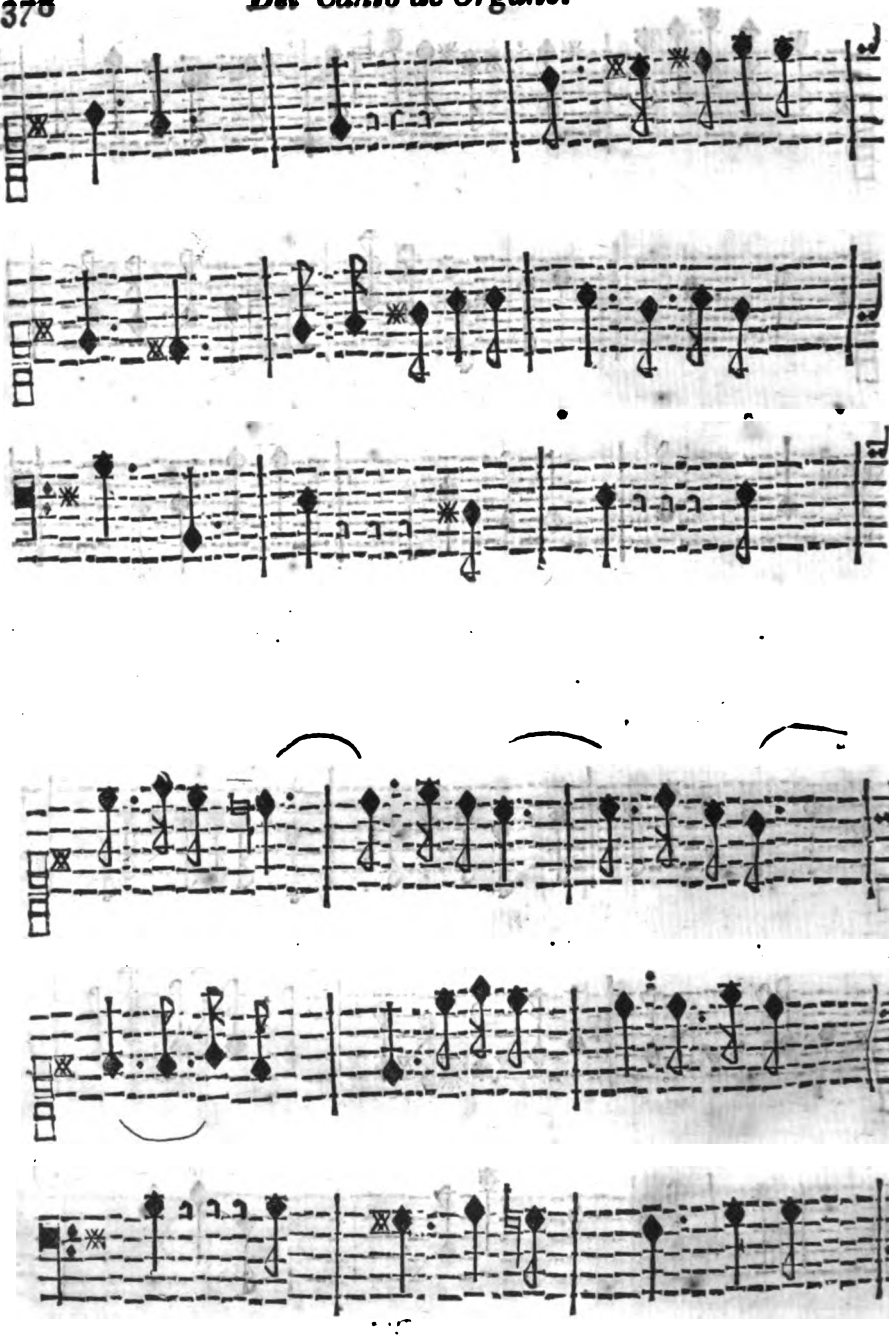


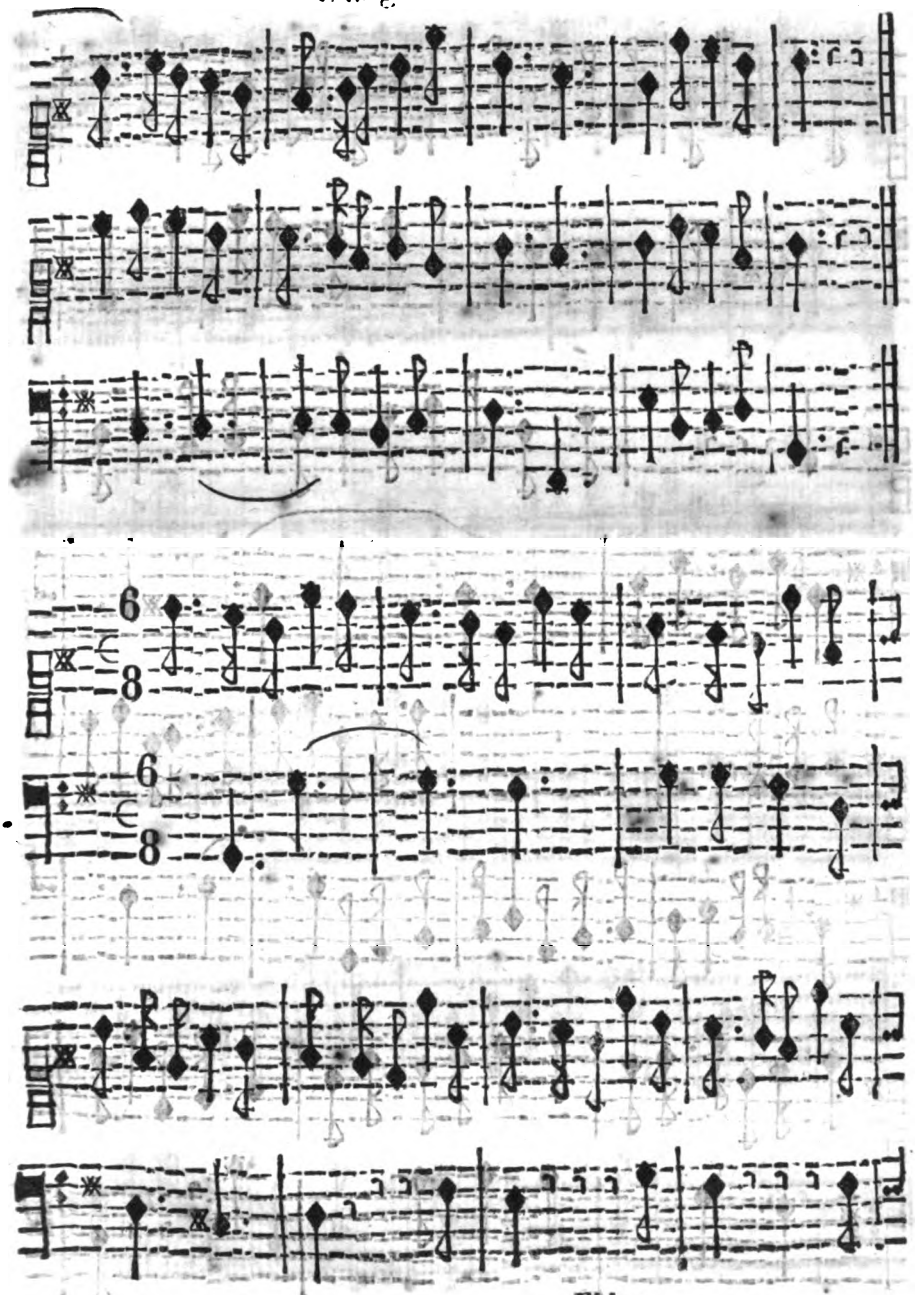

DUO.

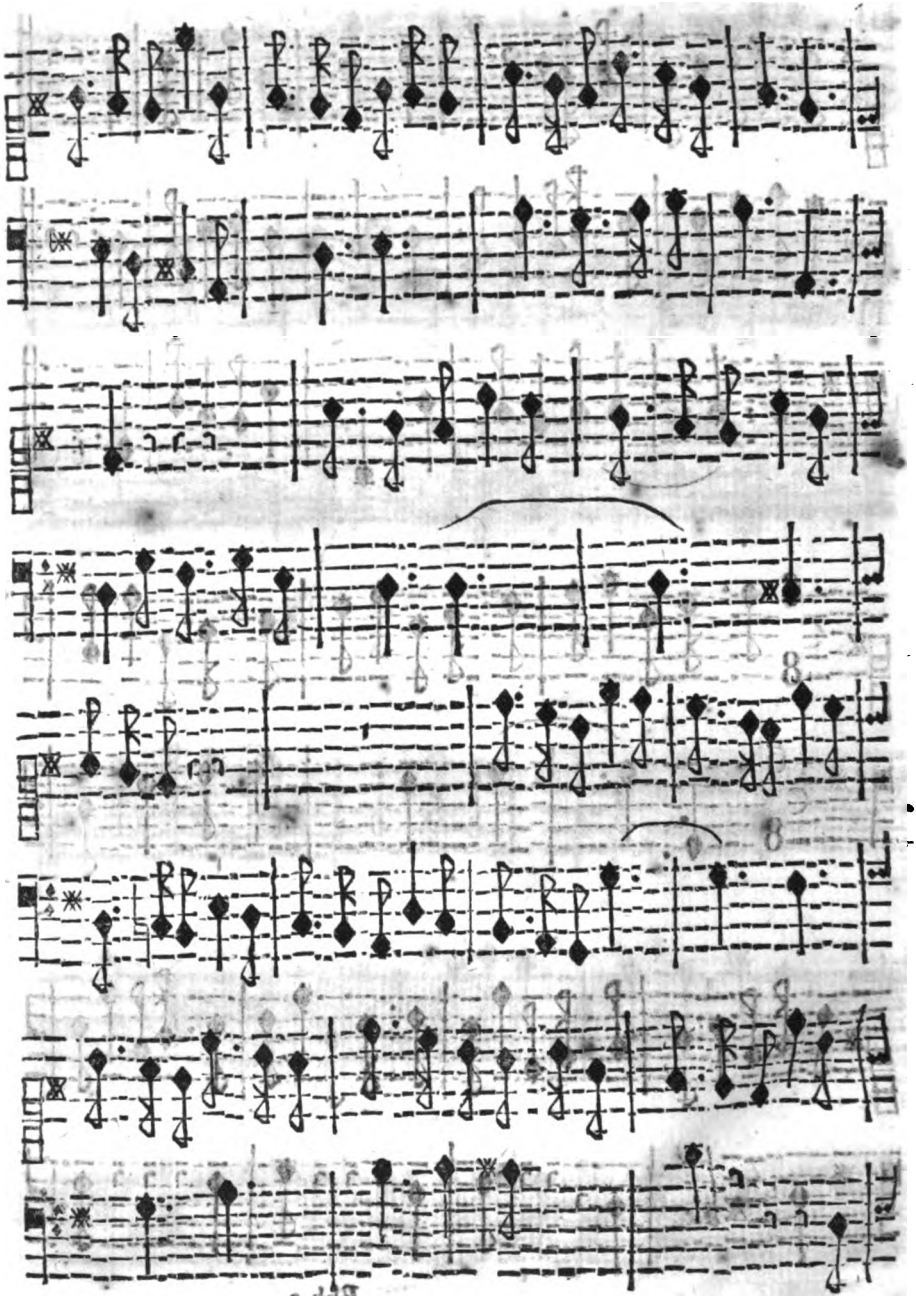


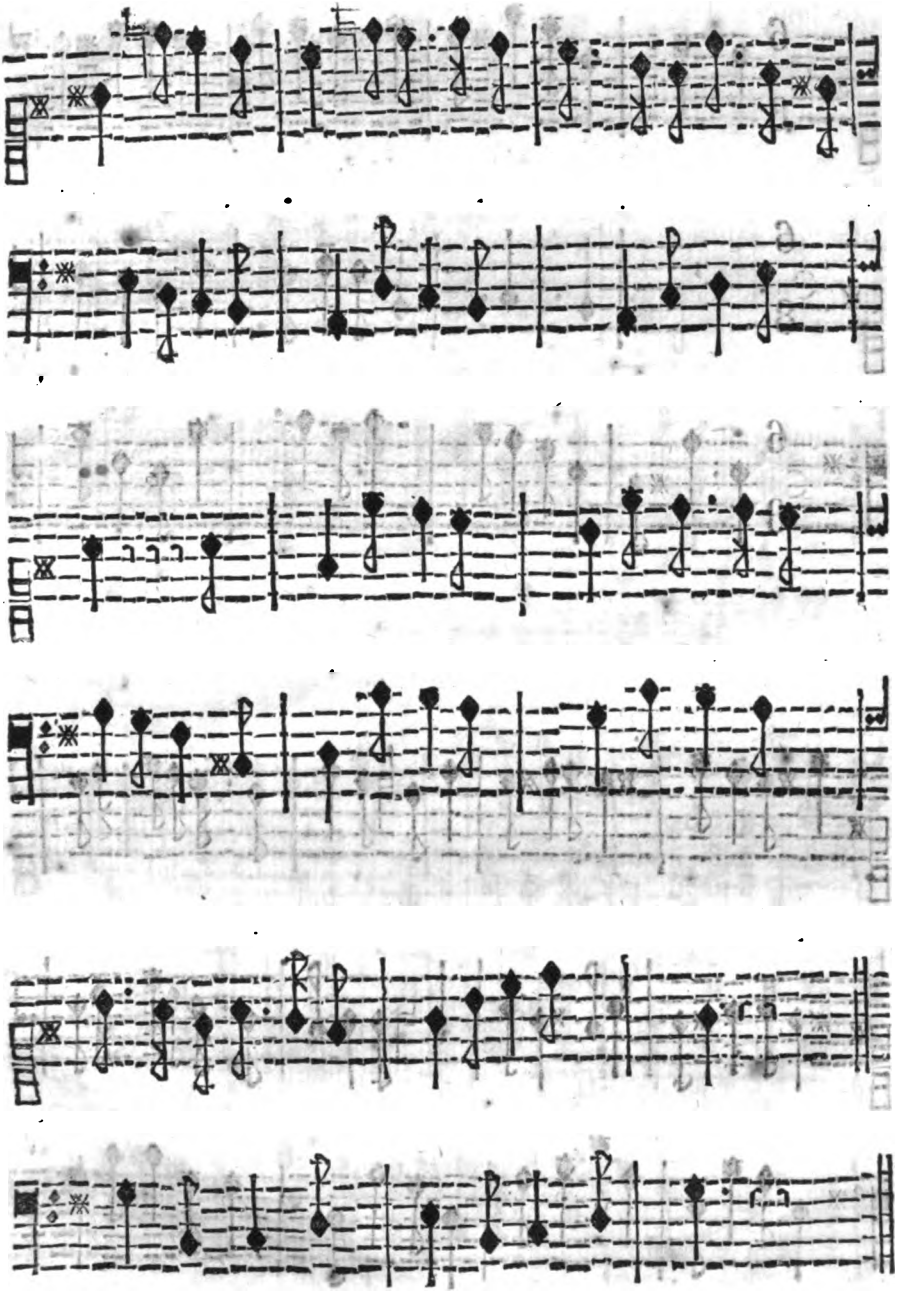


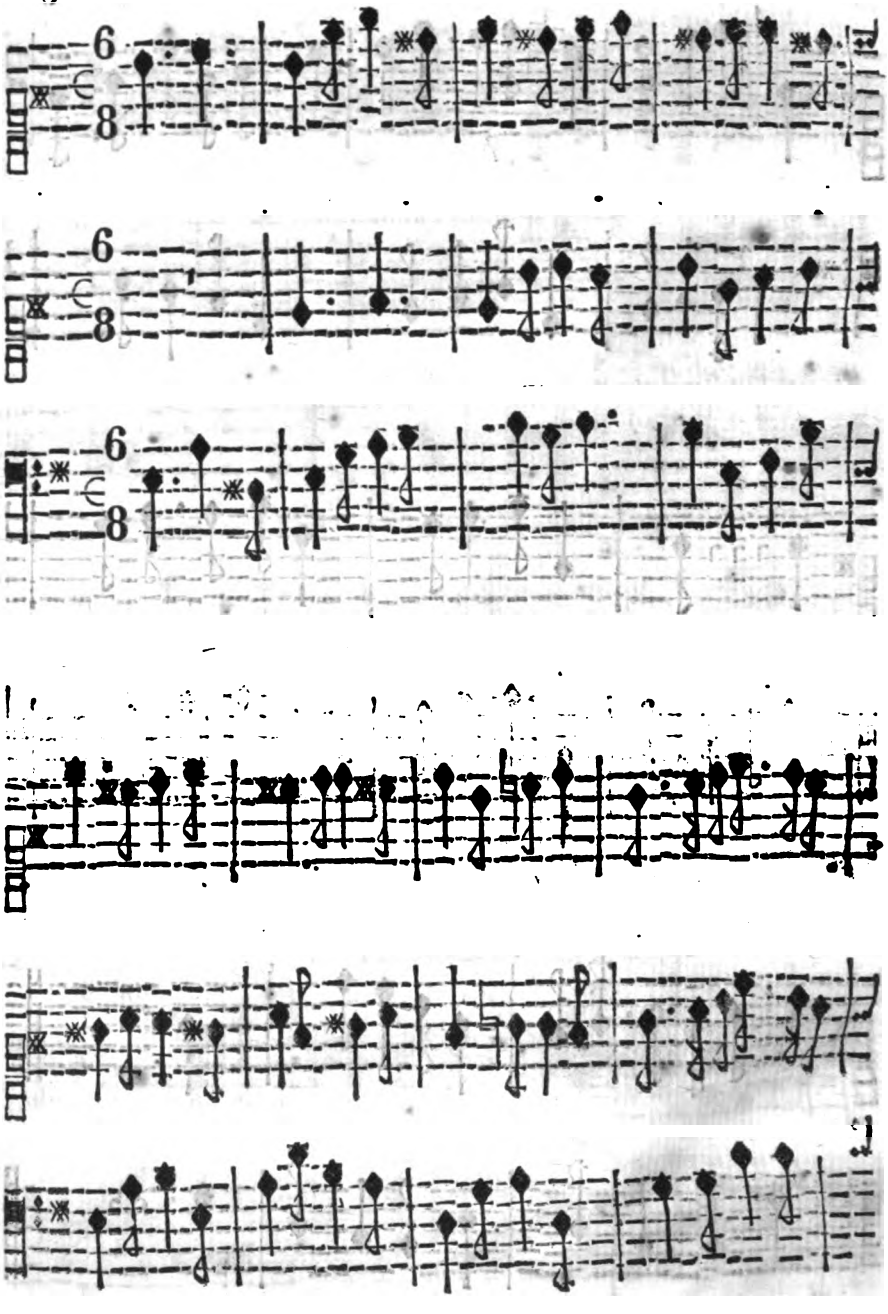


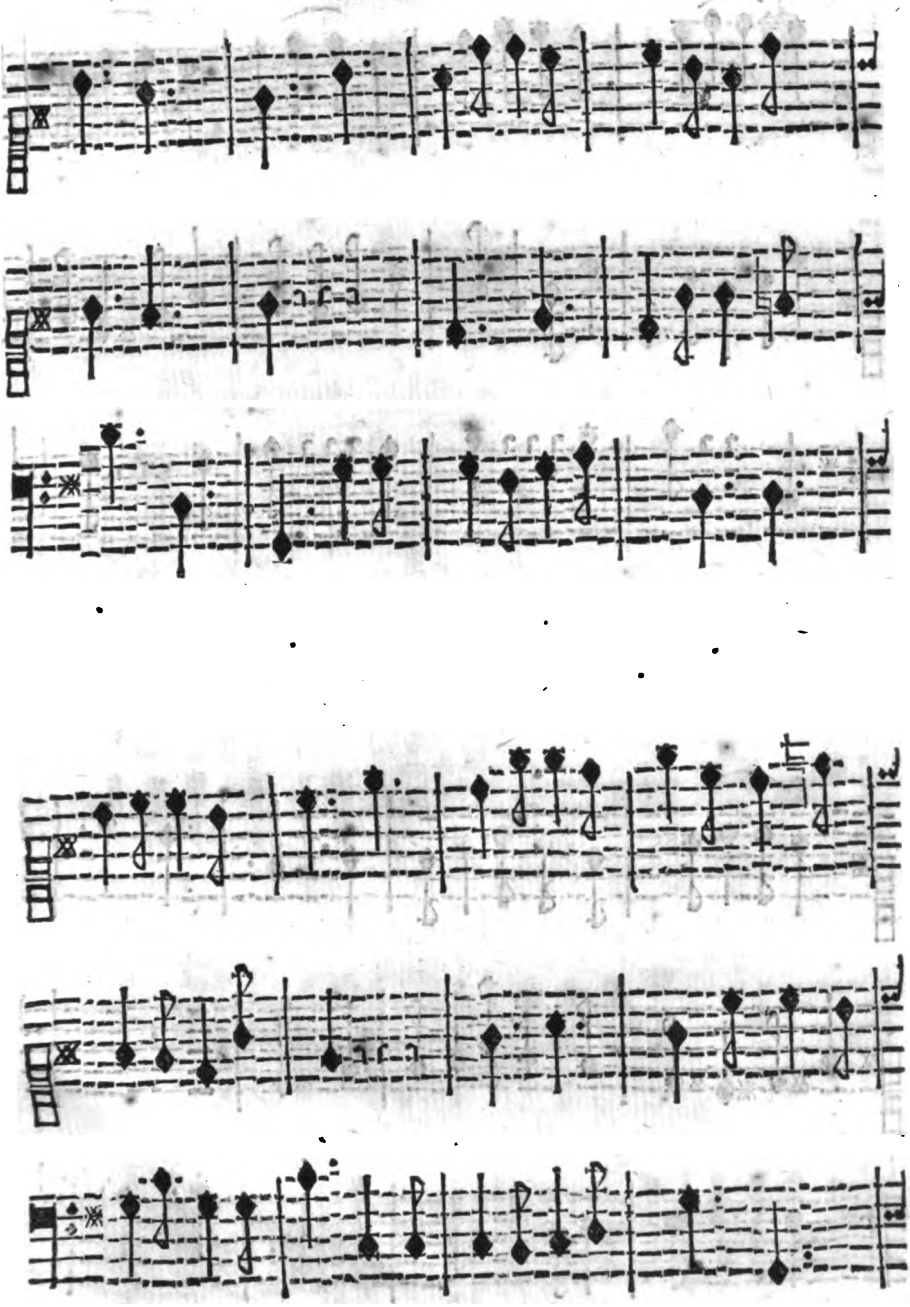


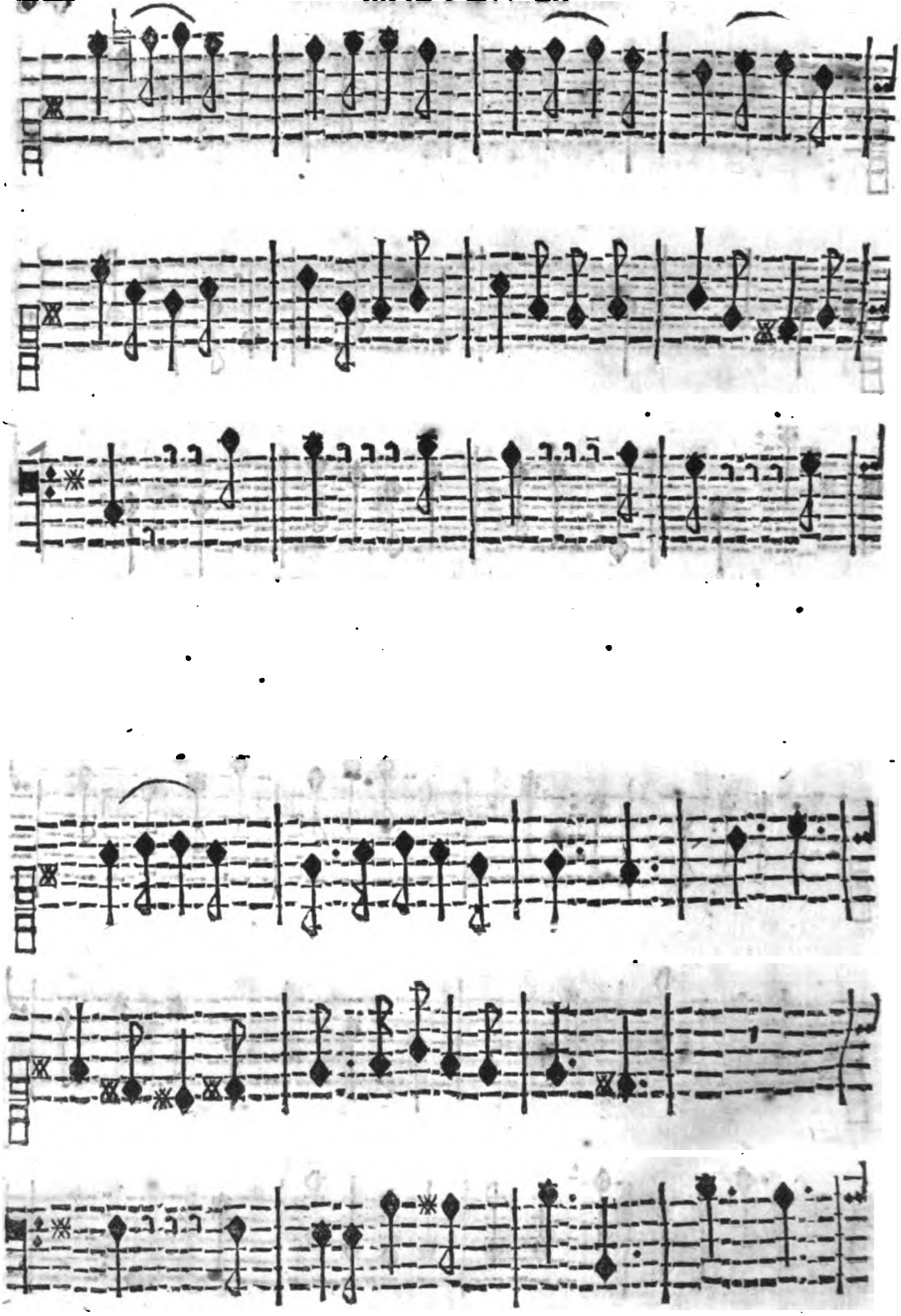

6
8
6
8

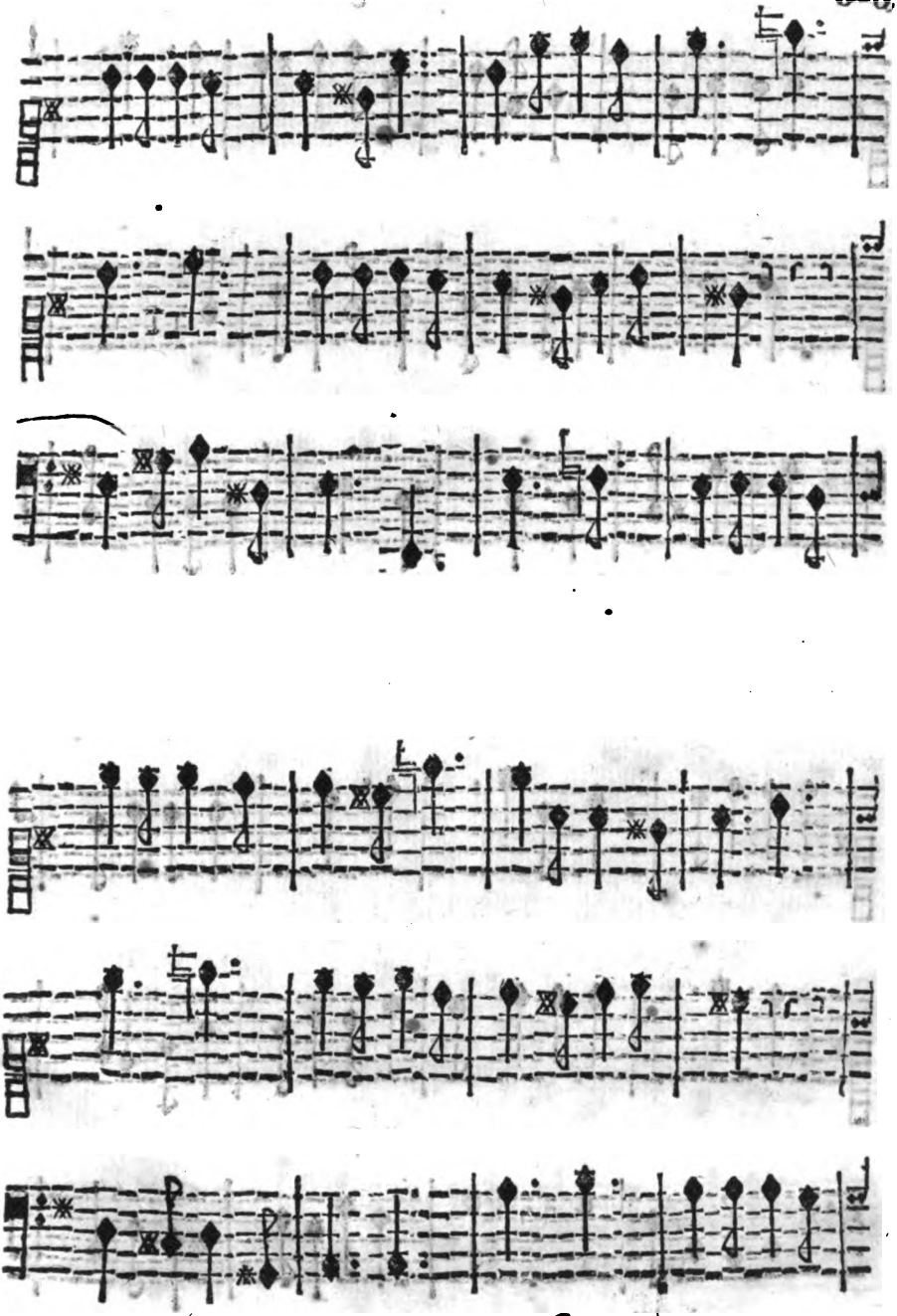


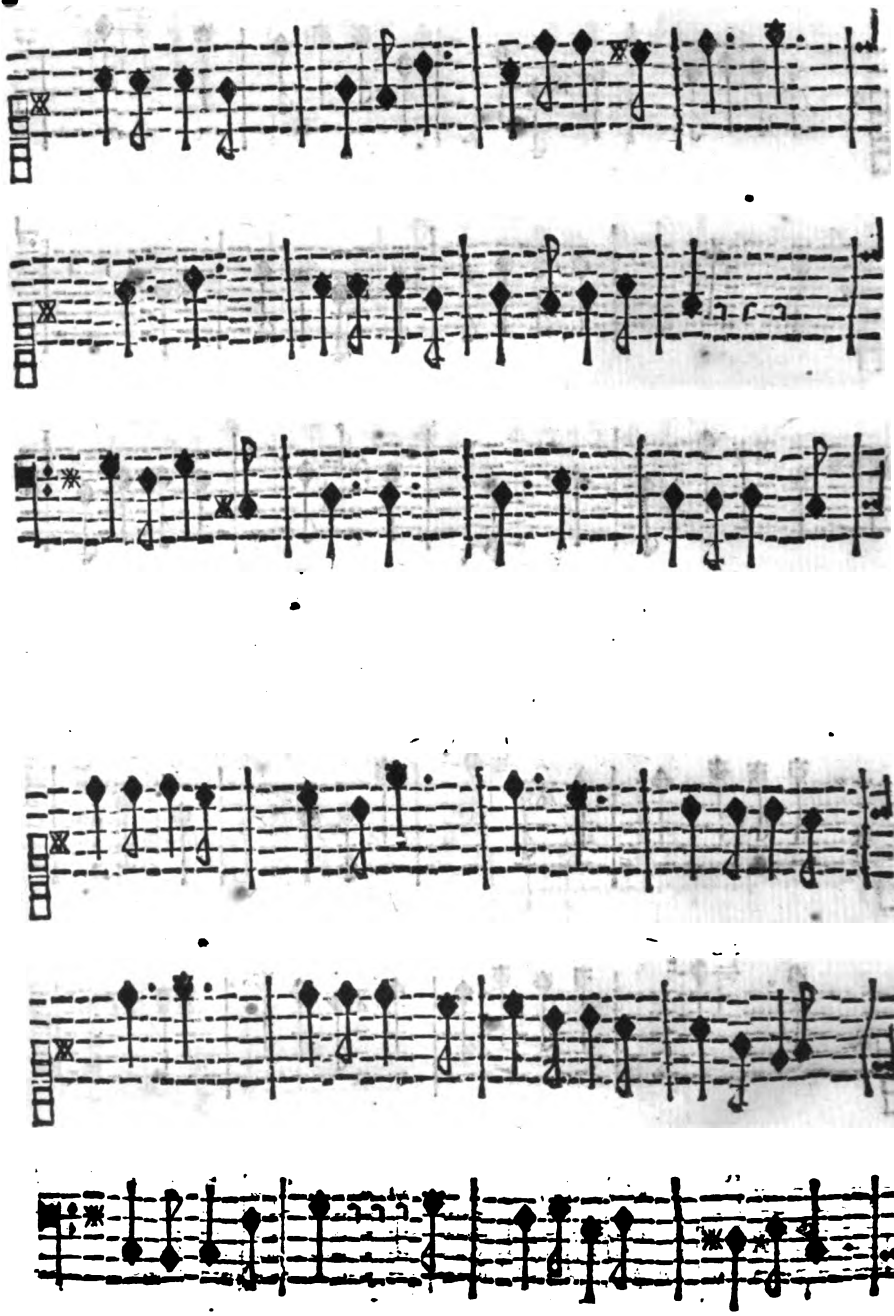


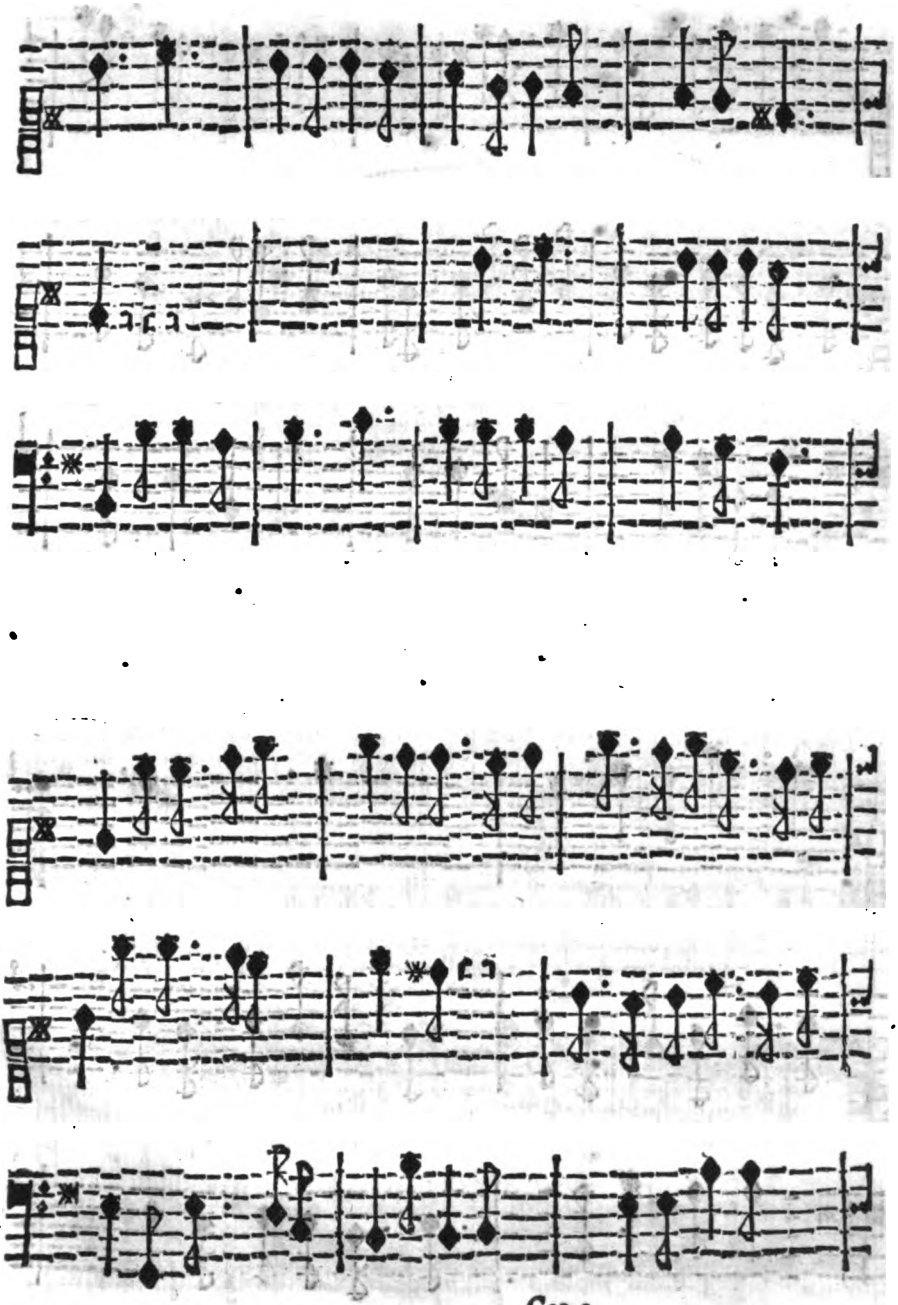


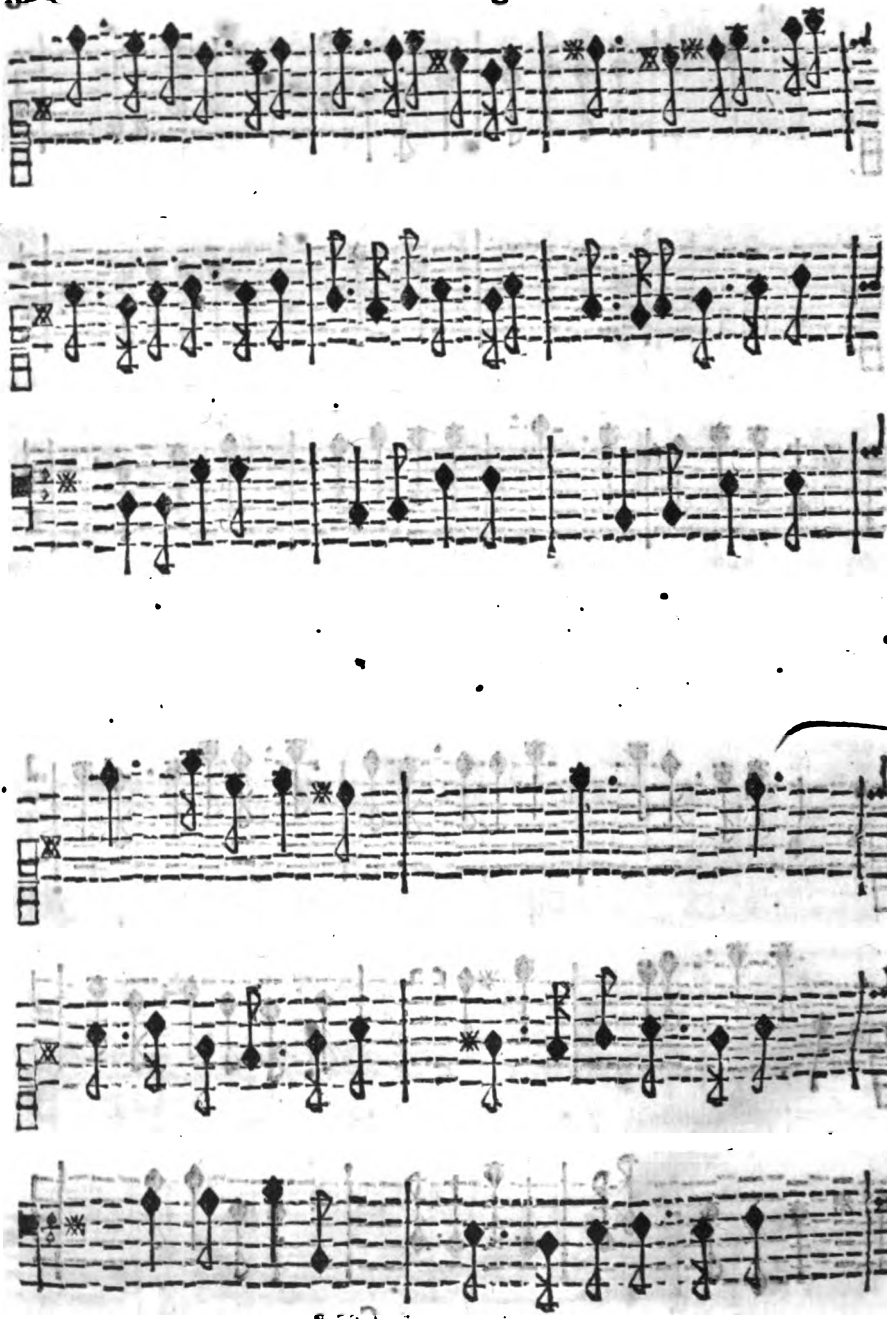


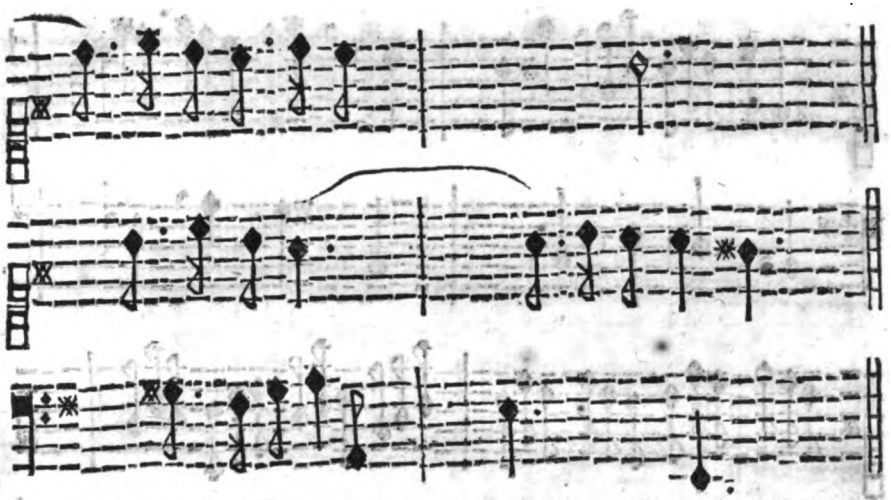




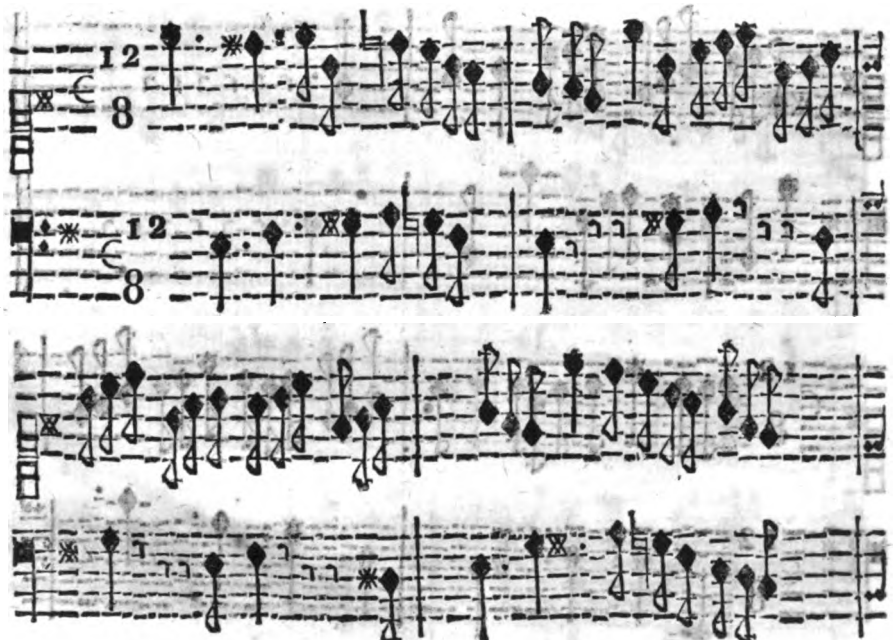


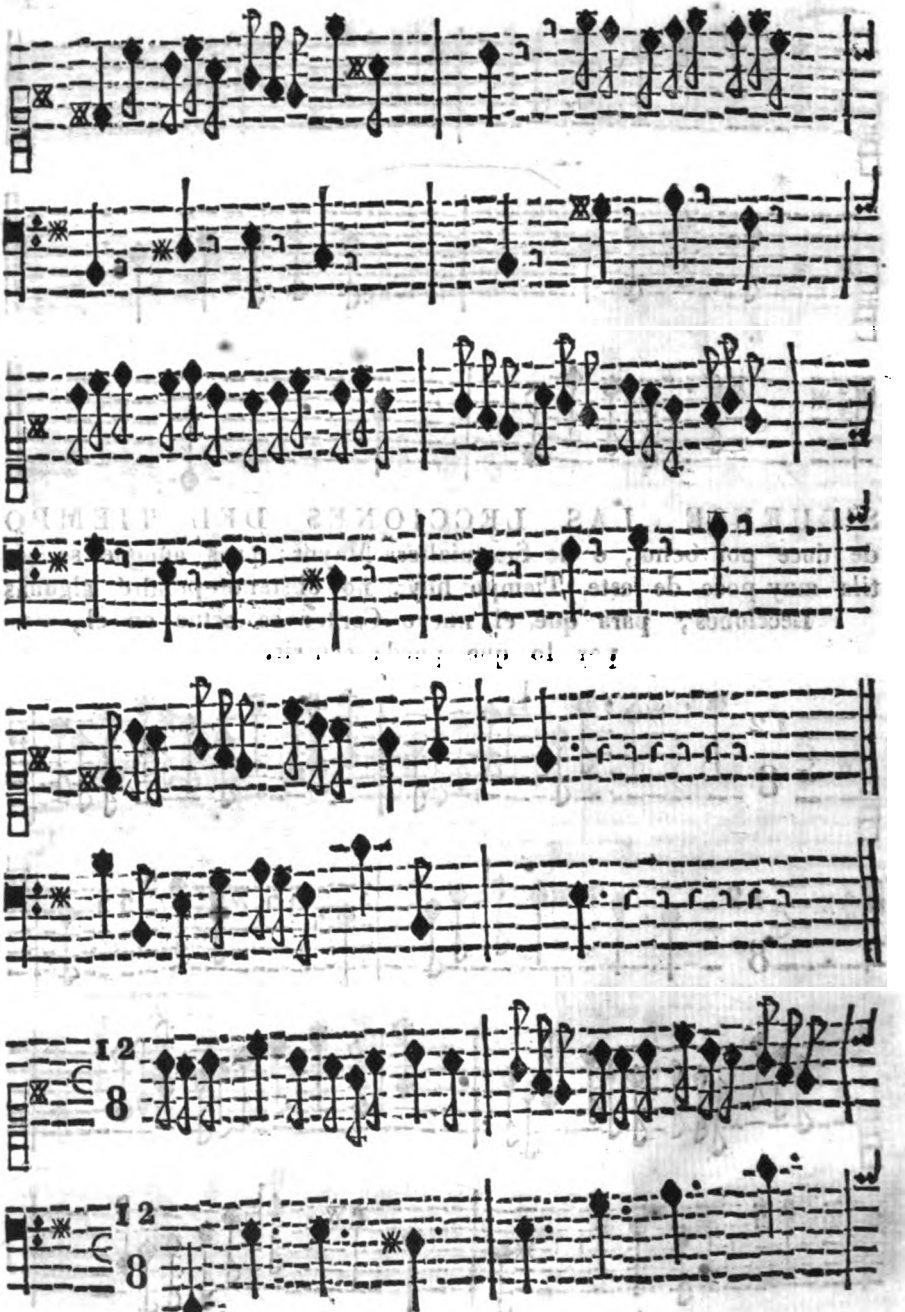


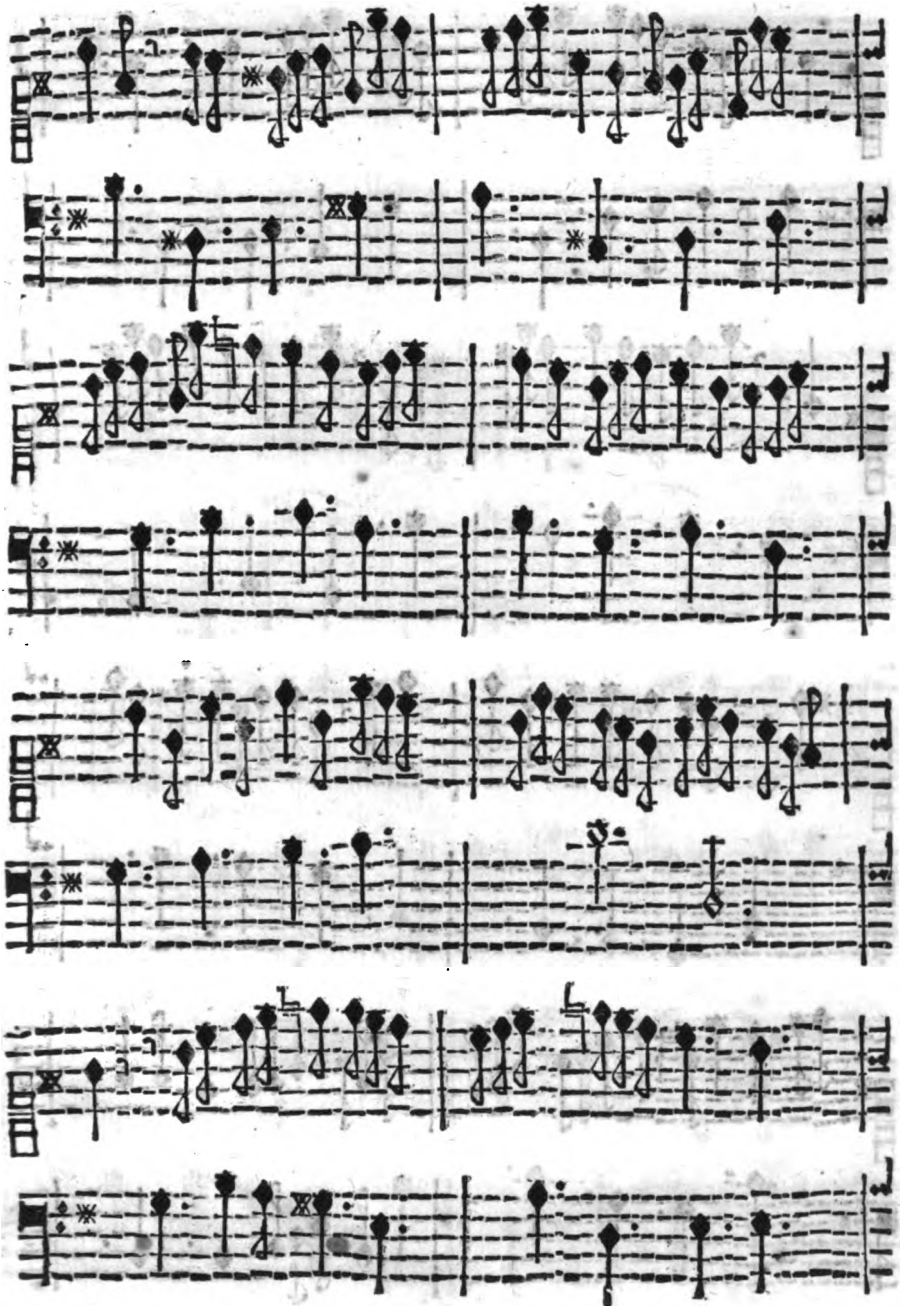


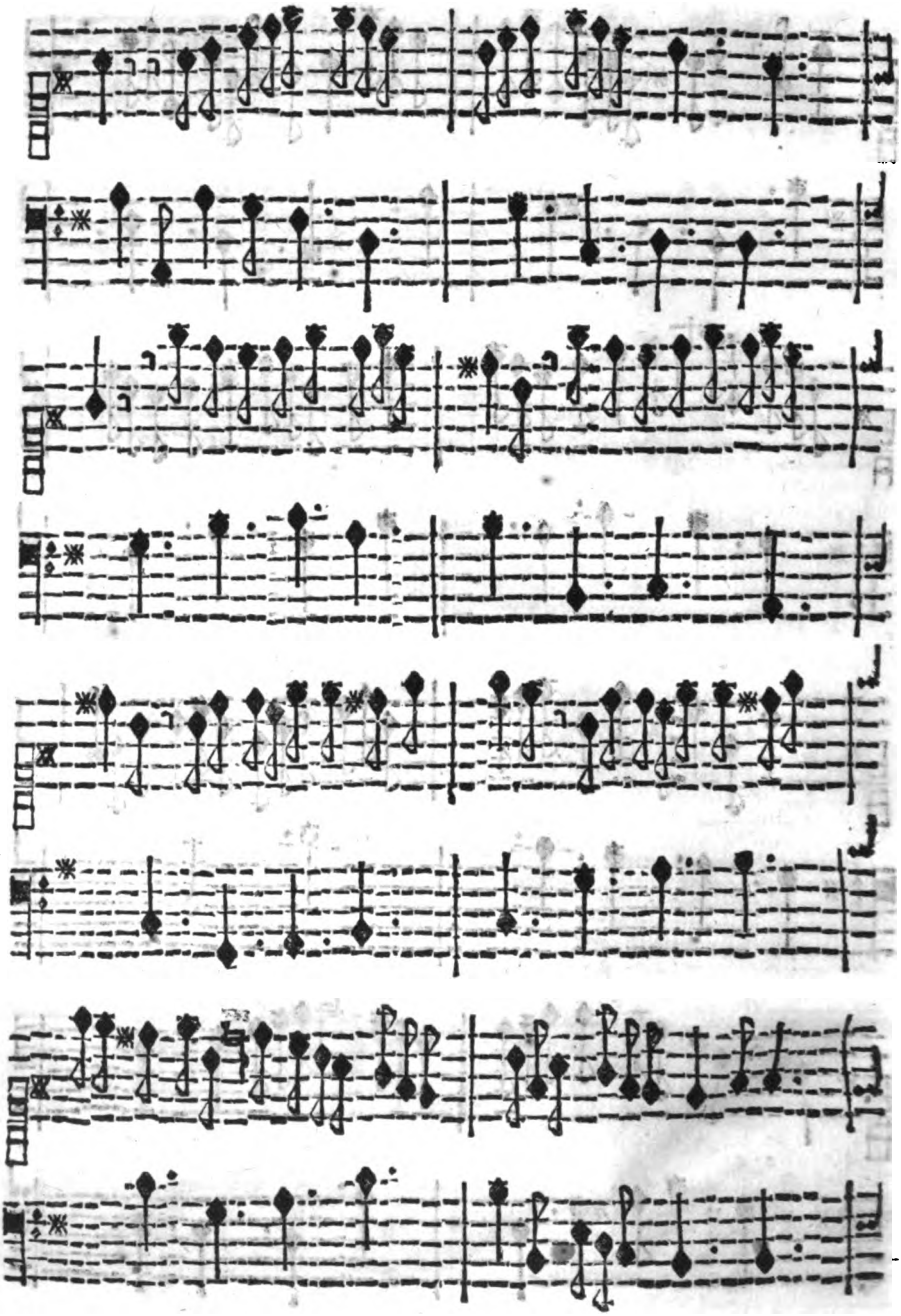


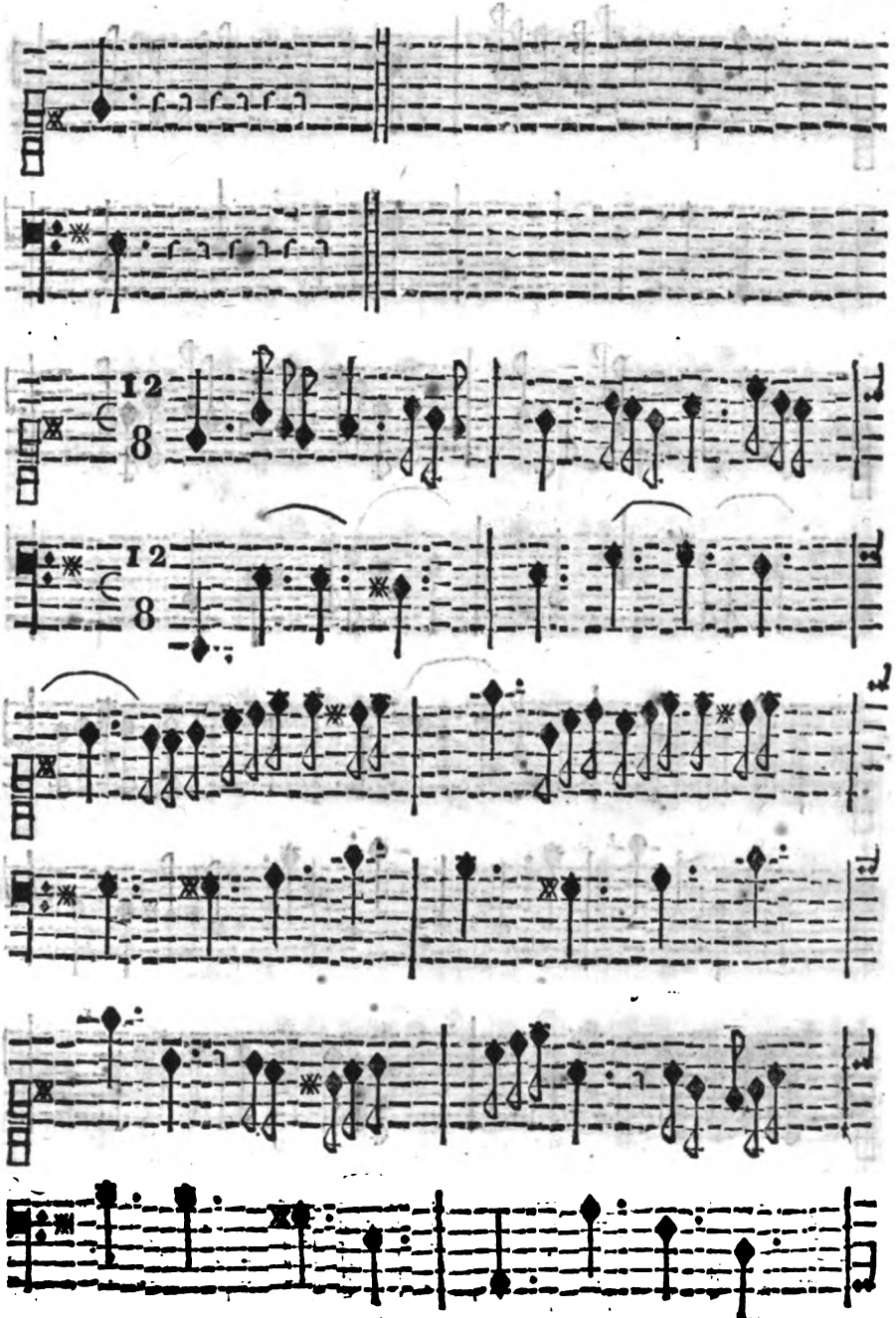
SIGUENSE LAS LECCIONES DEL TIEMPO de doce por ocho, ó de Sexquialtera Mayor; pues aunque se estila muy poco de este Tiempo hoy, no obstante pondré algunas Lecciones, para que el nuevo Canter se actúe en él, por lo que pueda ocurrir.

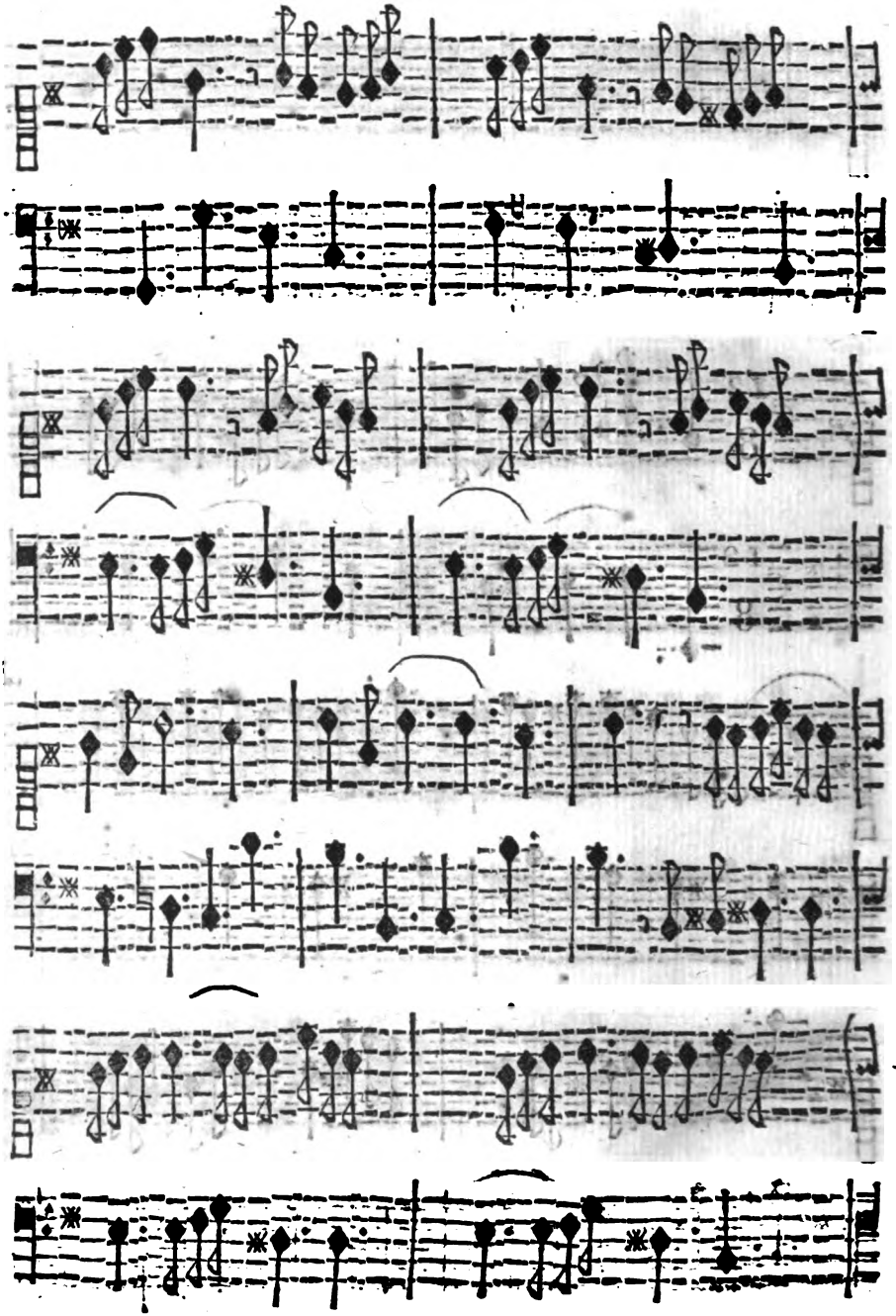


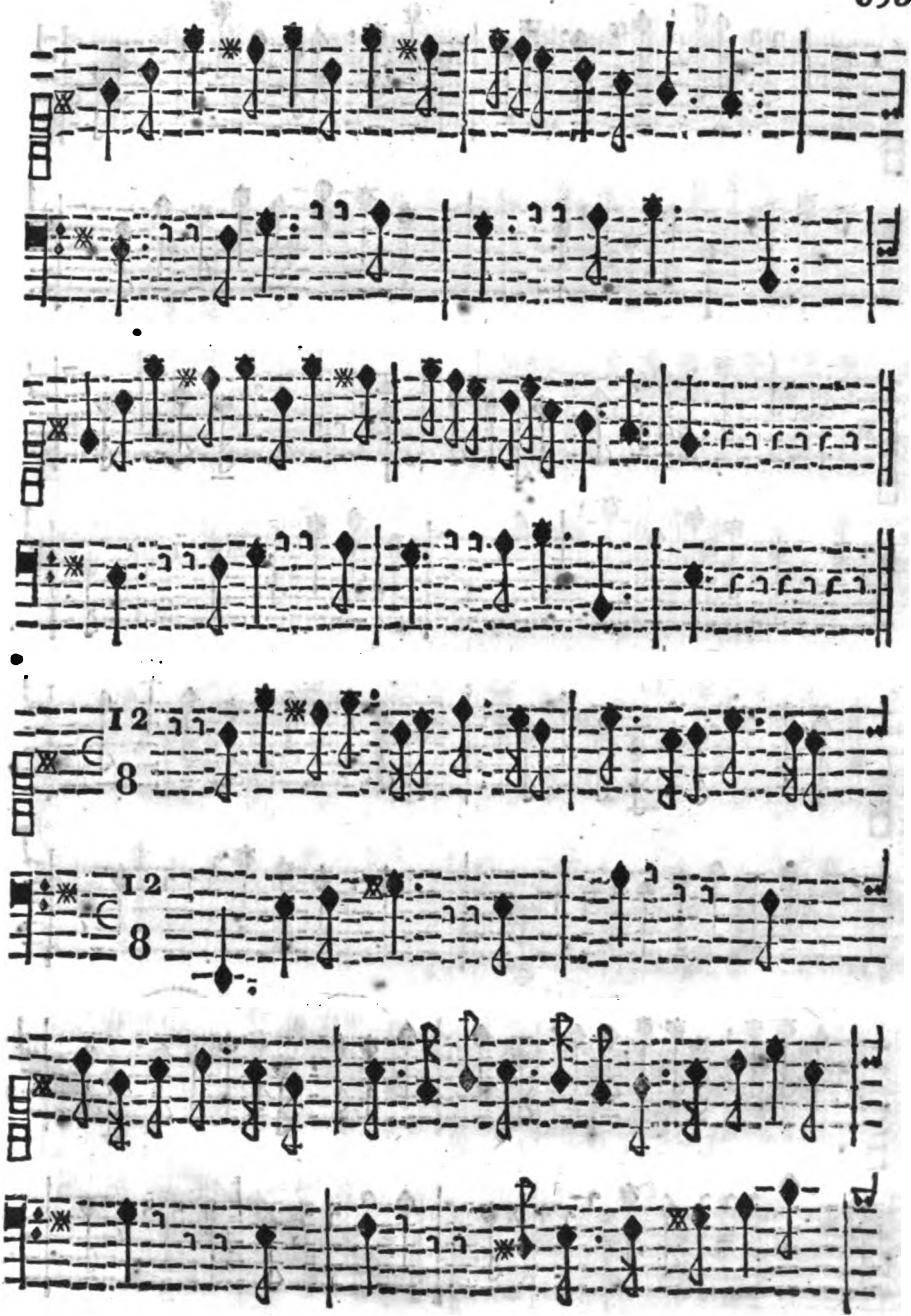

1 2
8
1 2
8

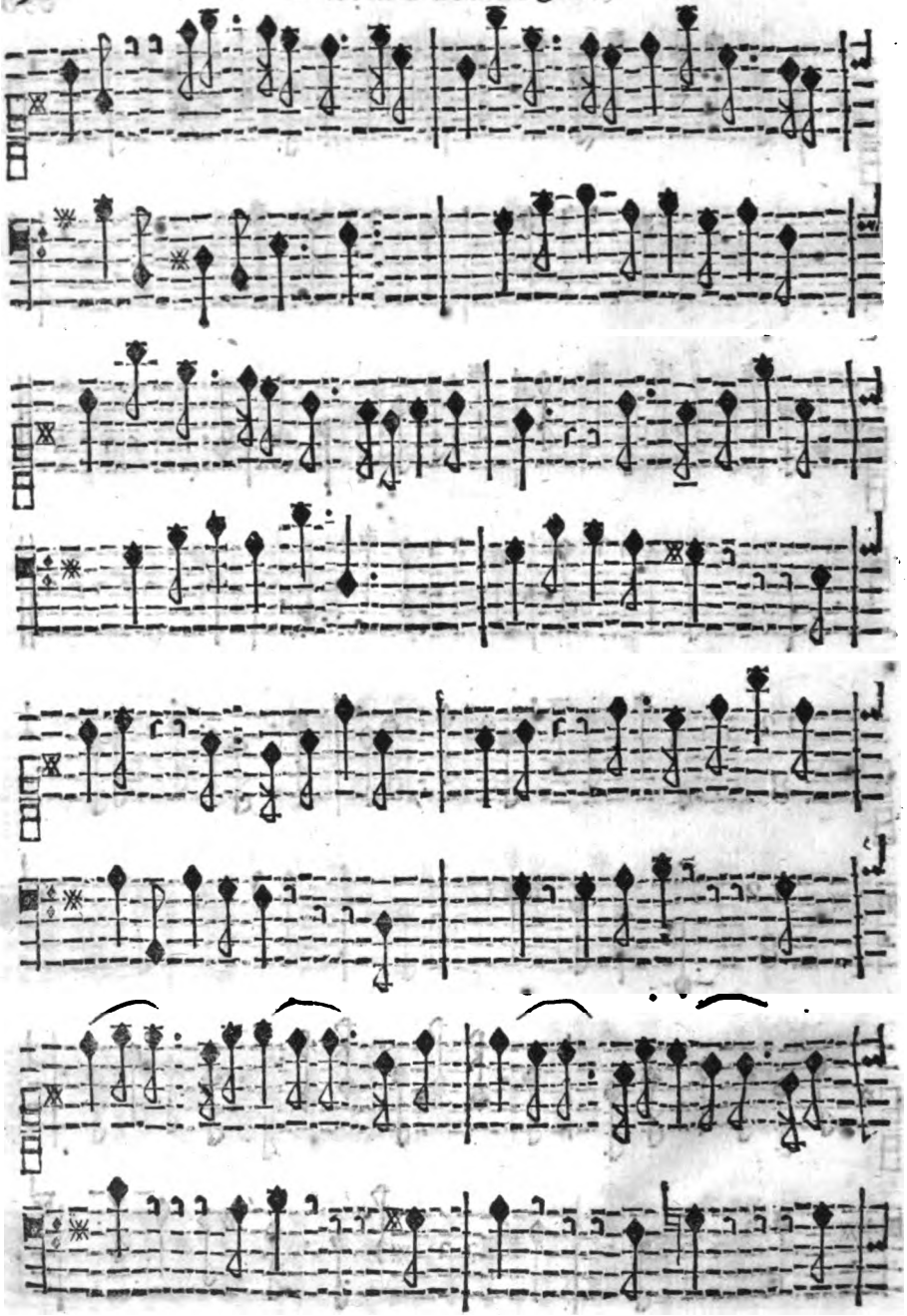


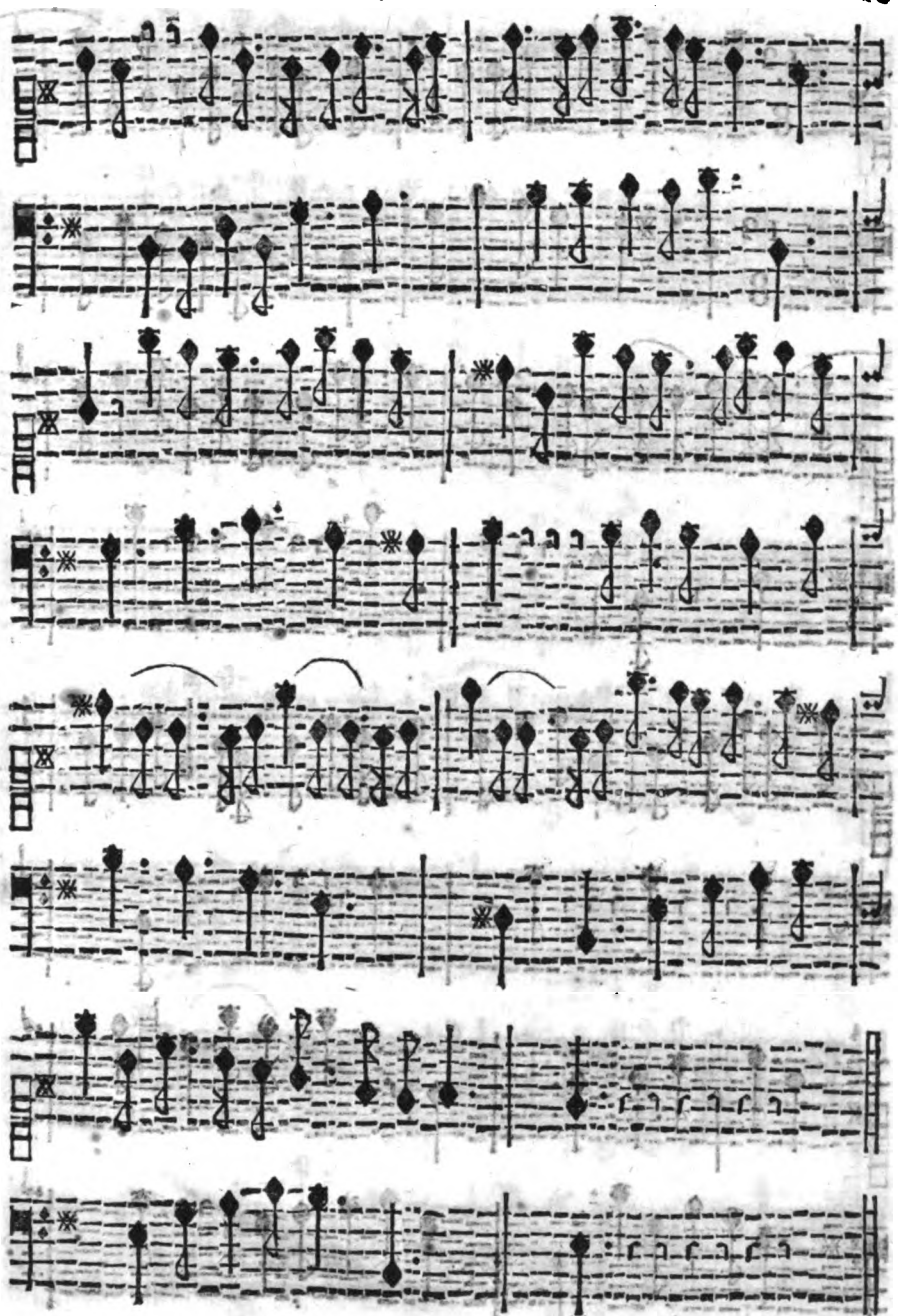


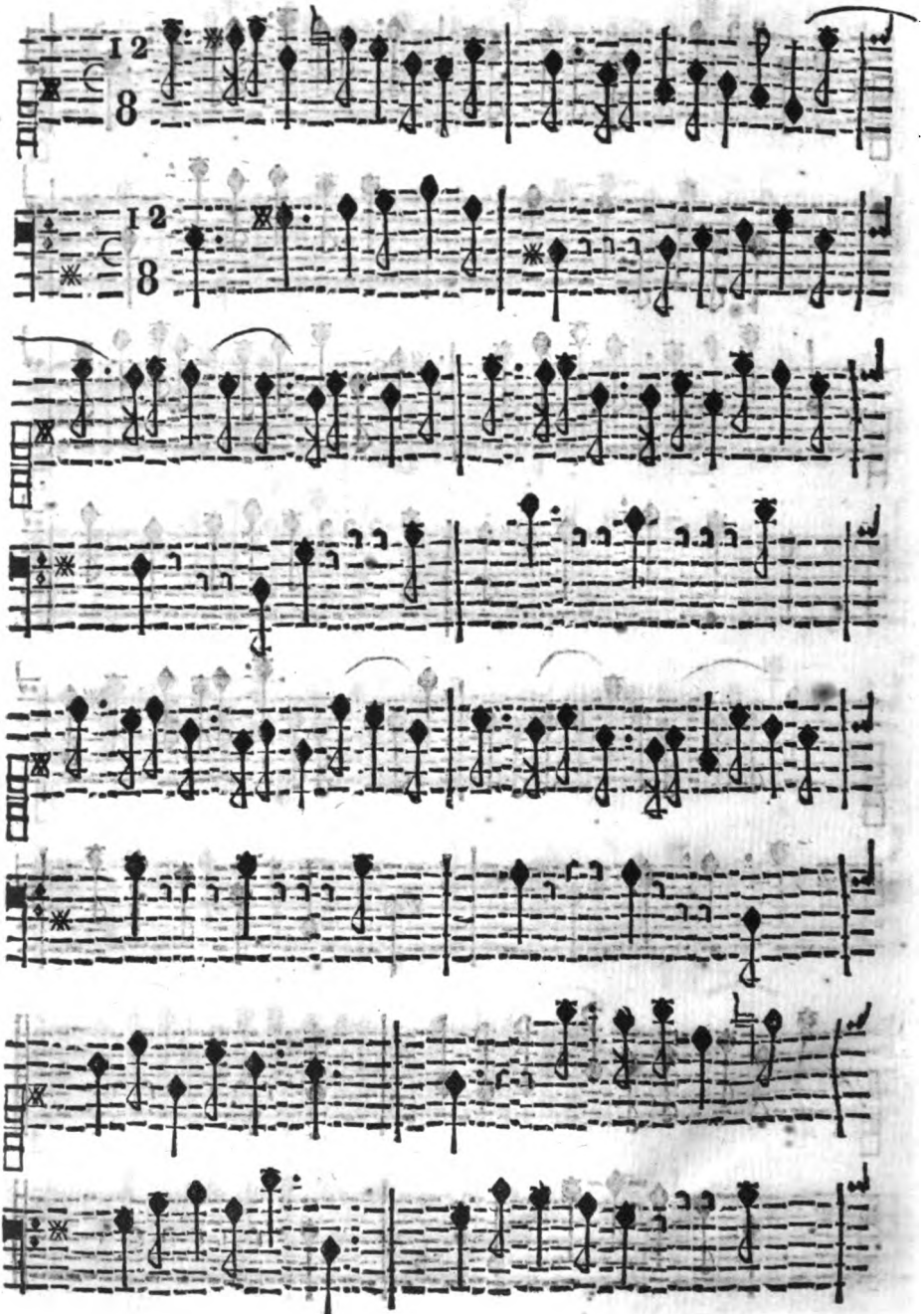


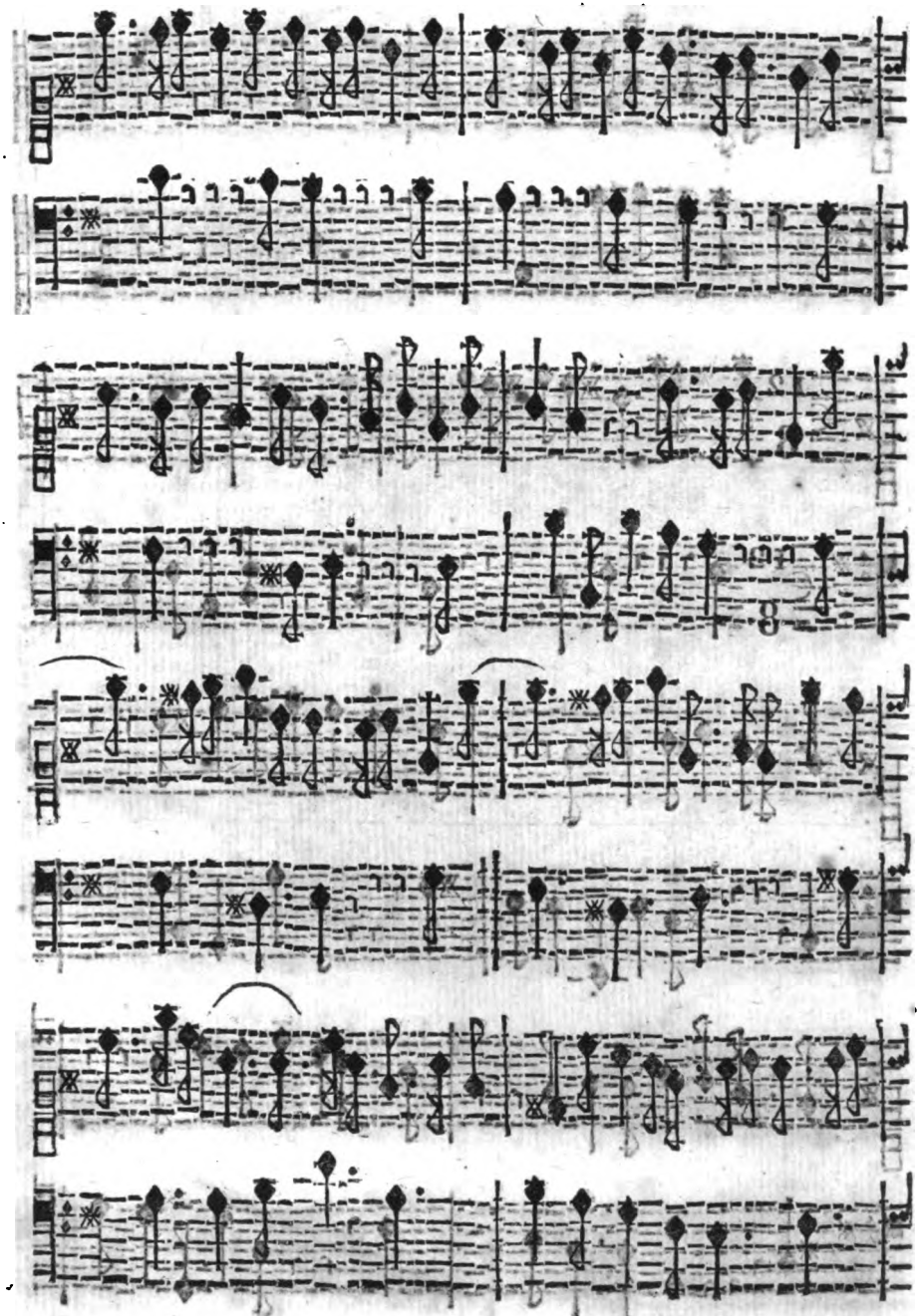


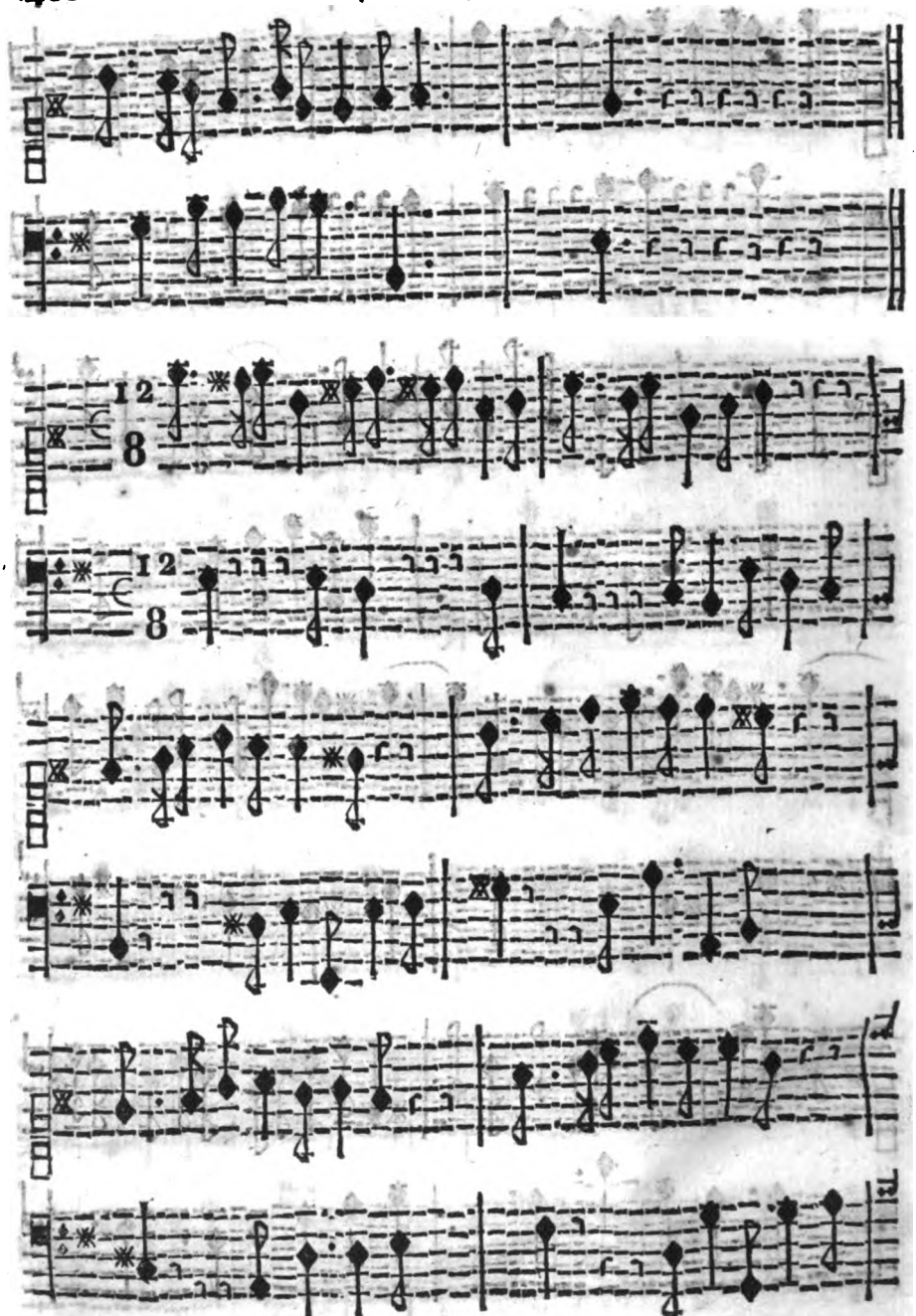

12
8
12
8

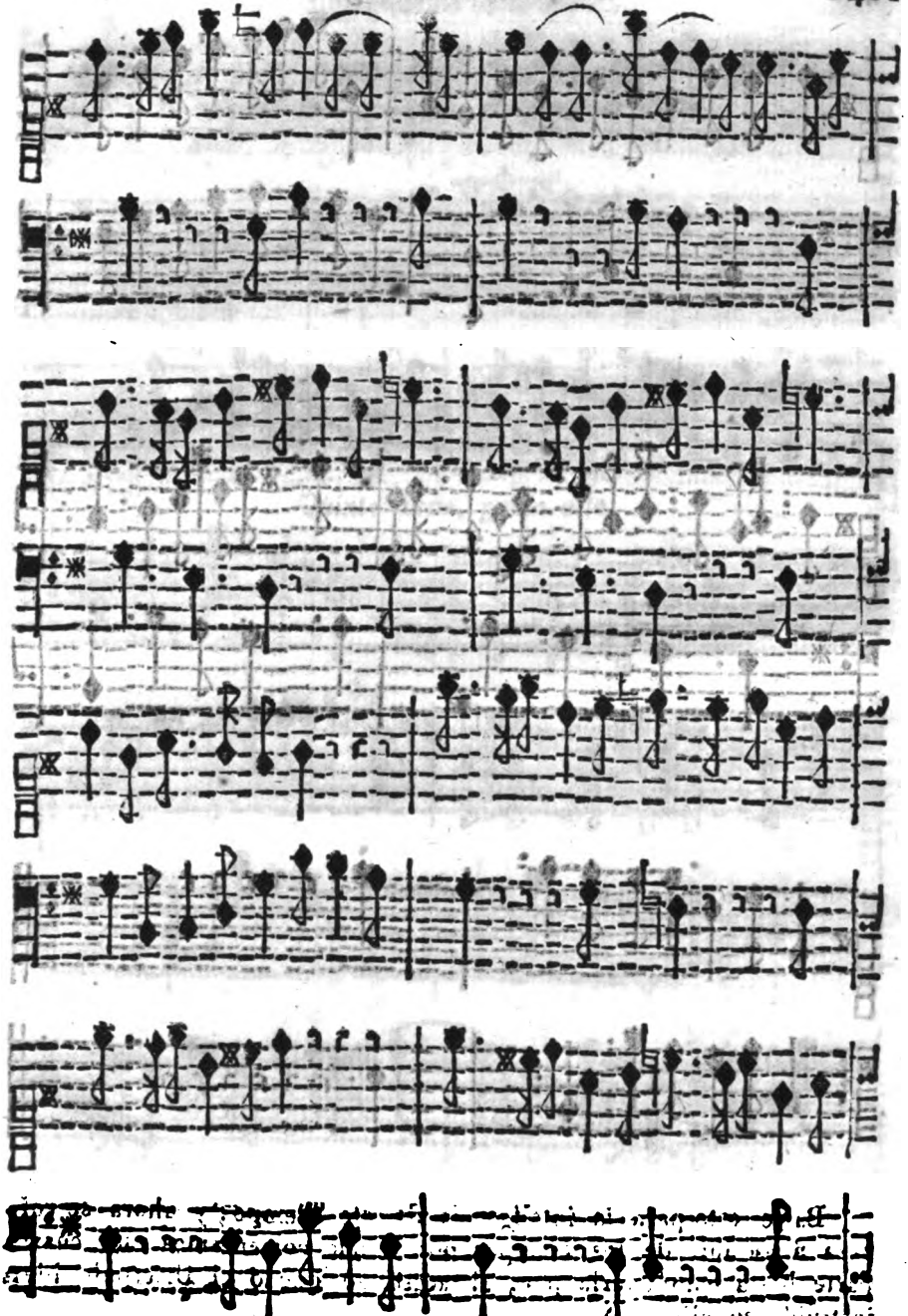


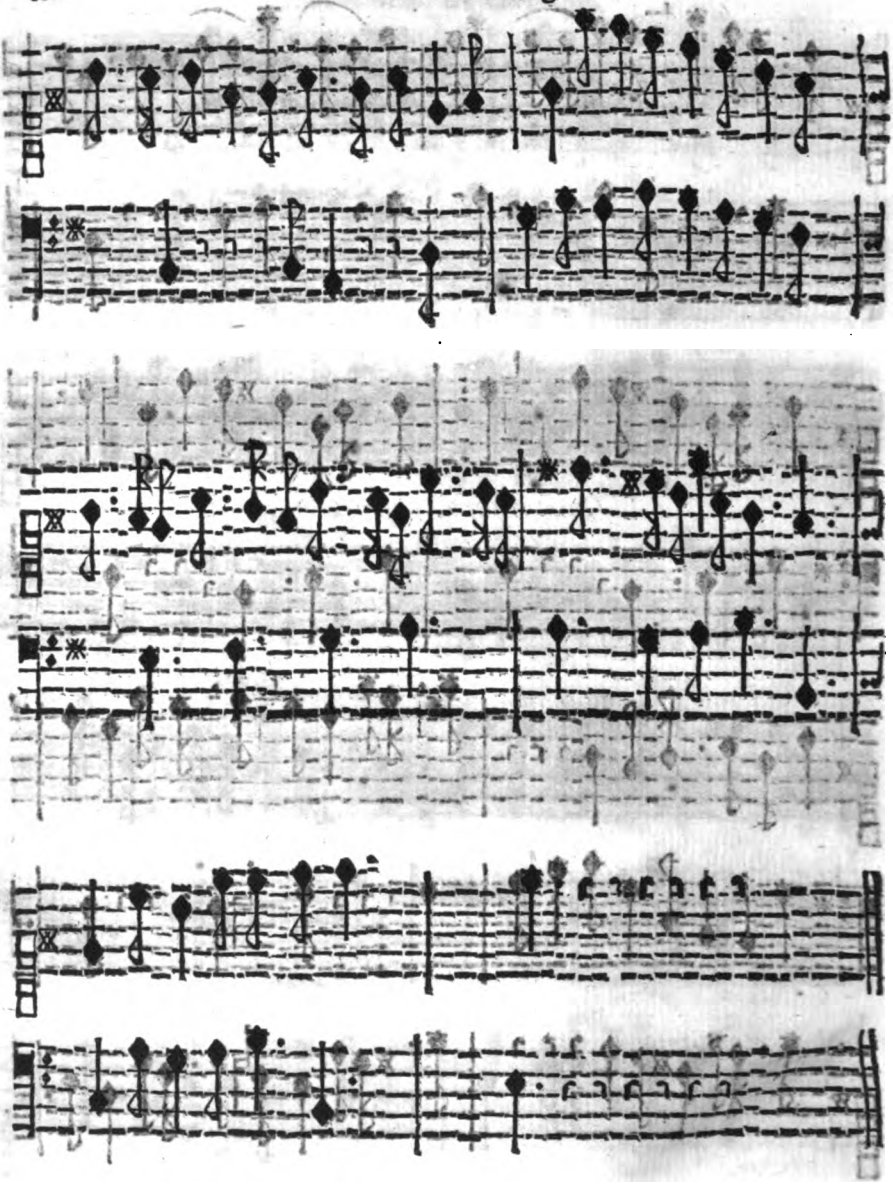



1 2
8
1 2
8




12
8
12
8

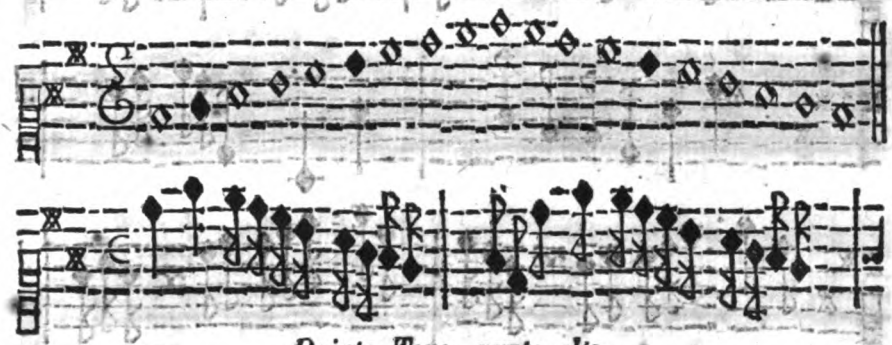




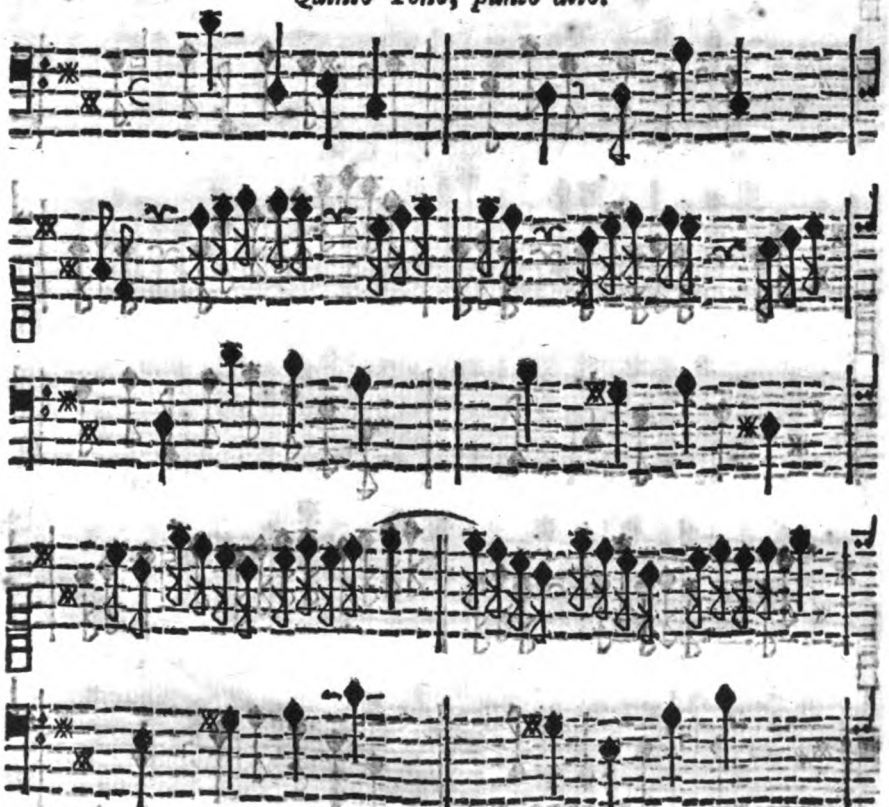
Baste esto para la inteligencia de este Tiempo; y ahora se tornará á escribir de los Tiempos por donde comenzamos esta quarta parte hasta completarla por, si acaso no quedó el Discípulo bien instruido en ellos.

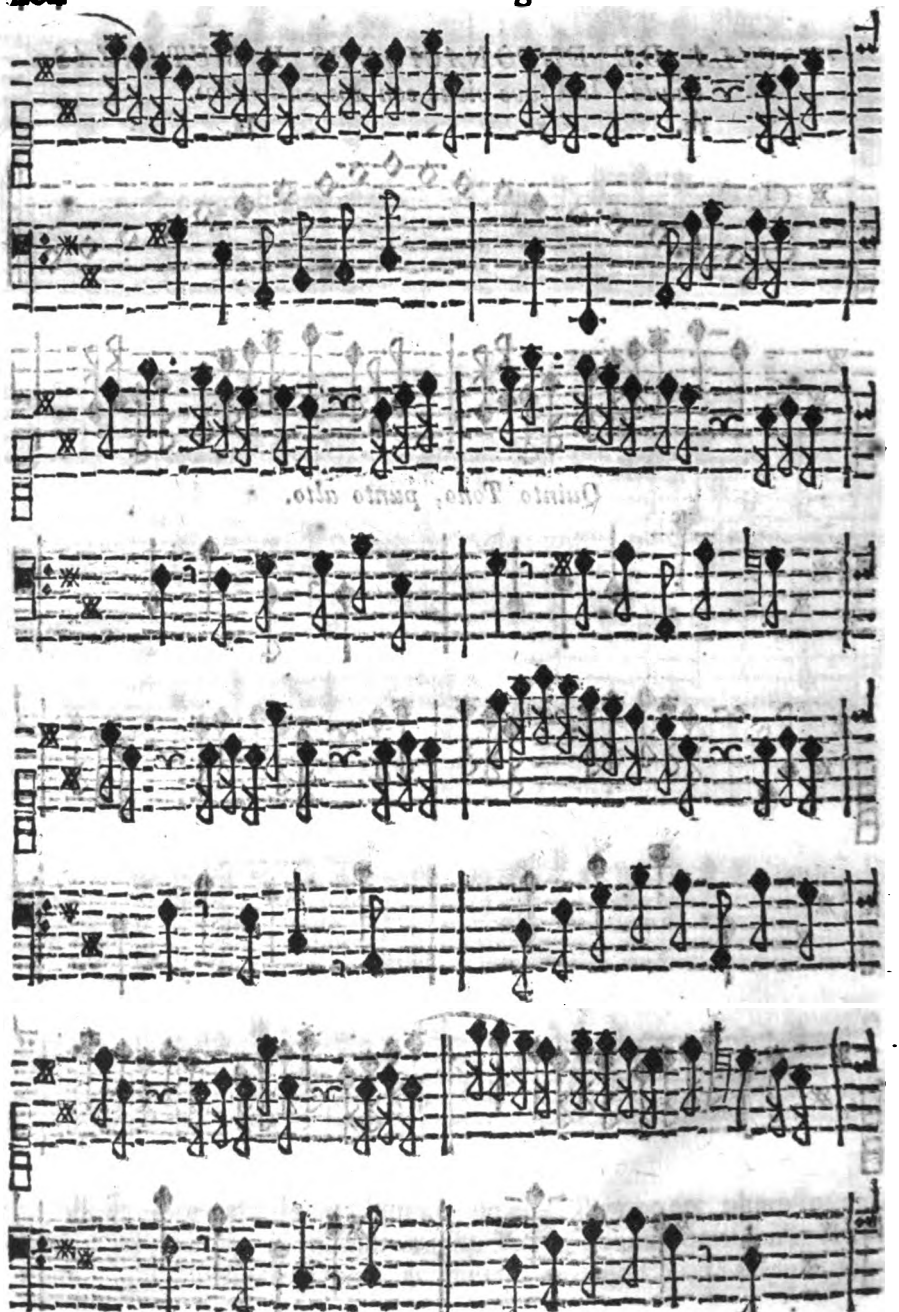
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS
cuando la Clave viene con dos Sustenidos.

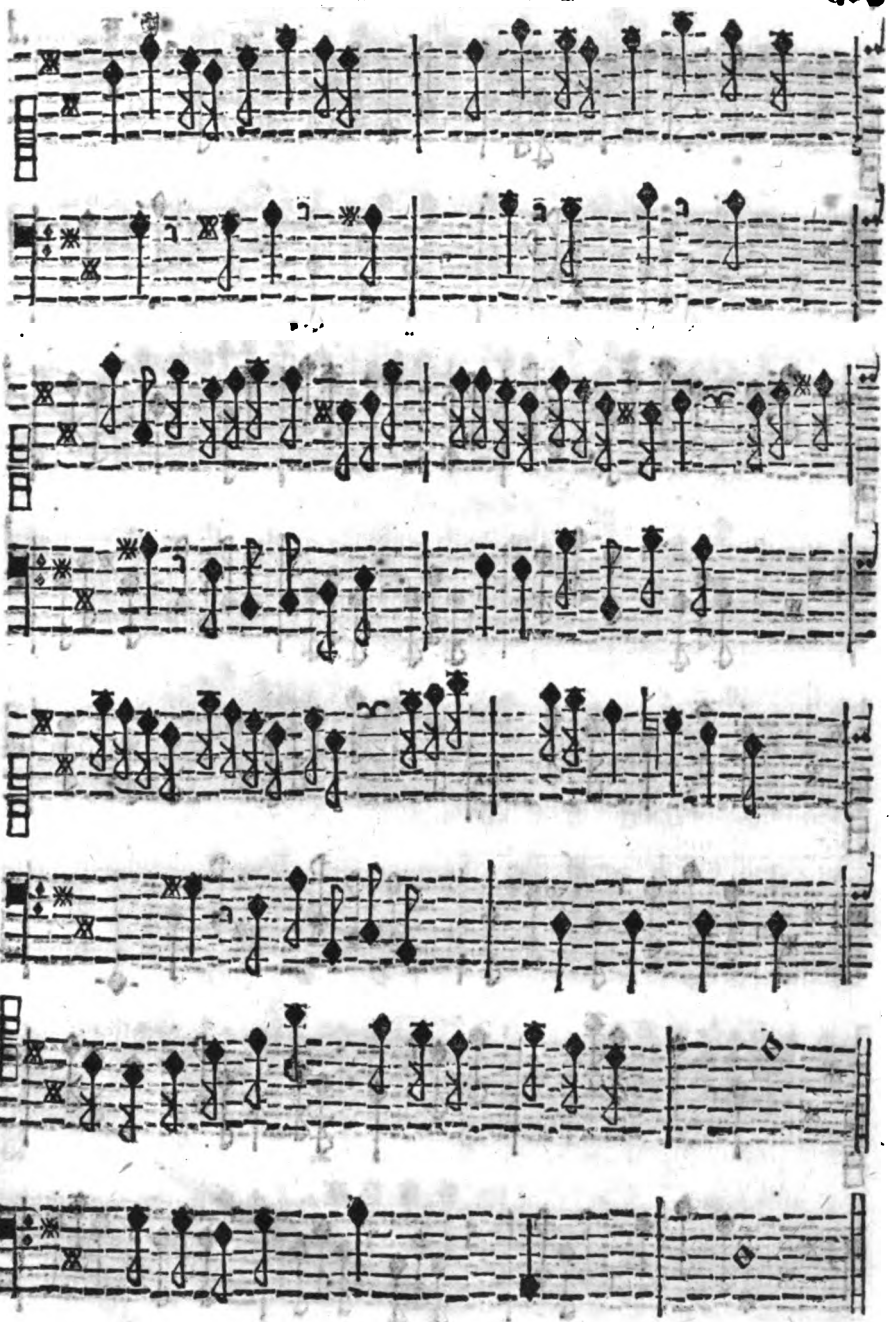
re. re. la.

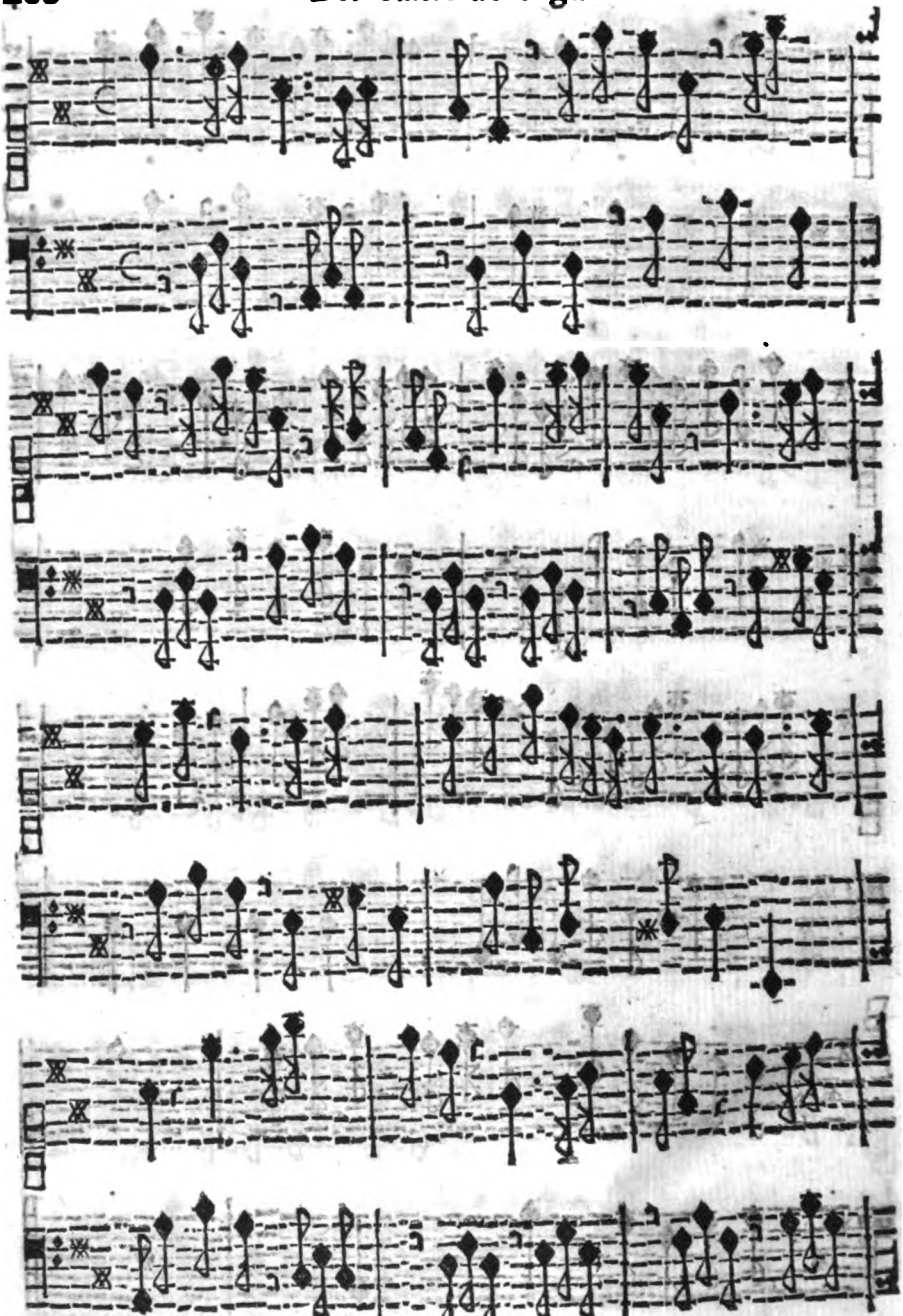


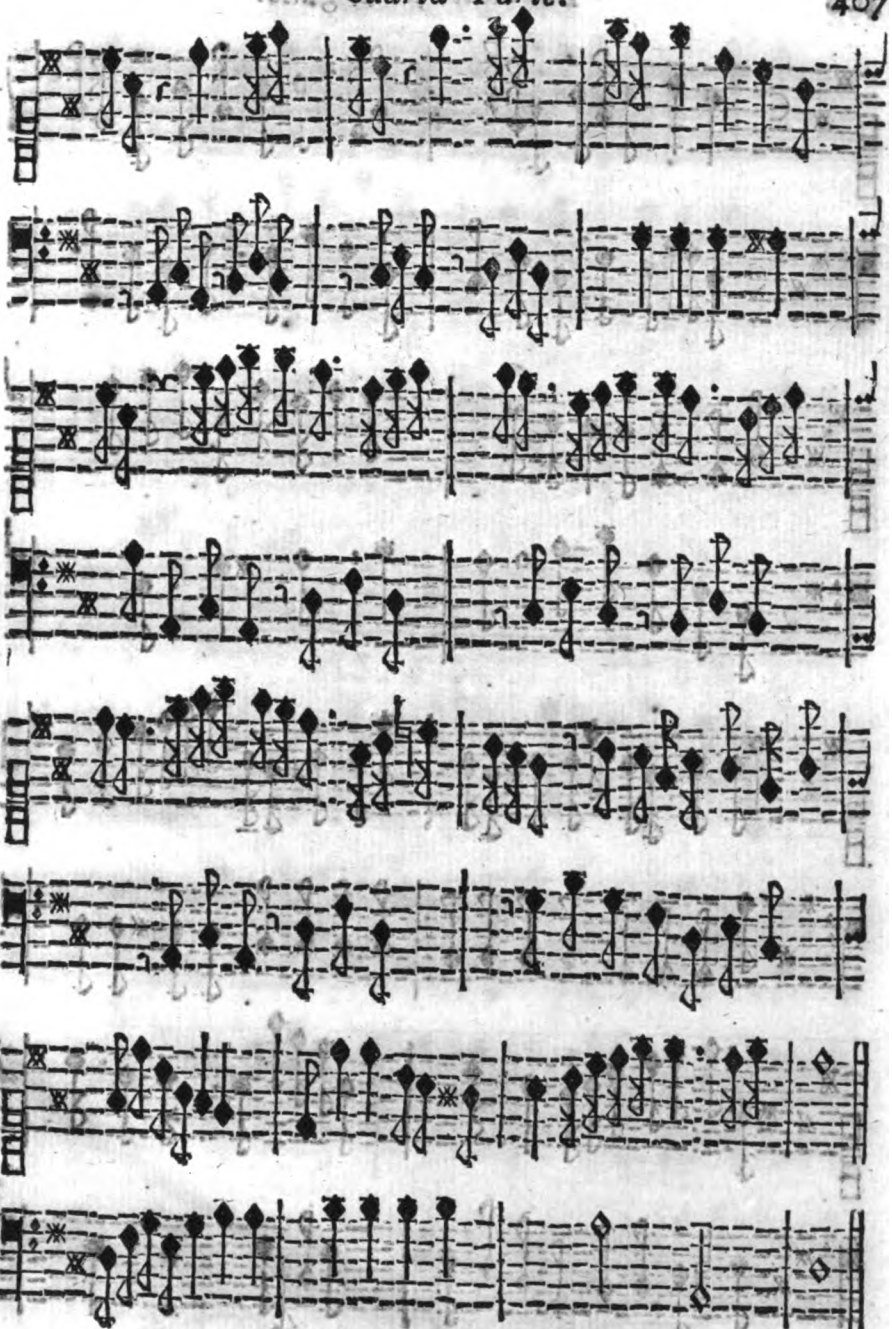
Quinto Tono, punto alto.

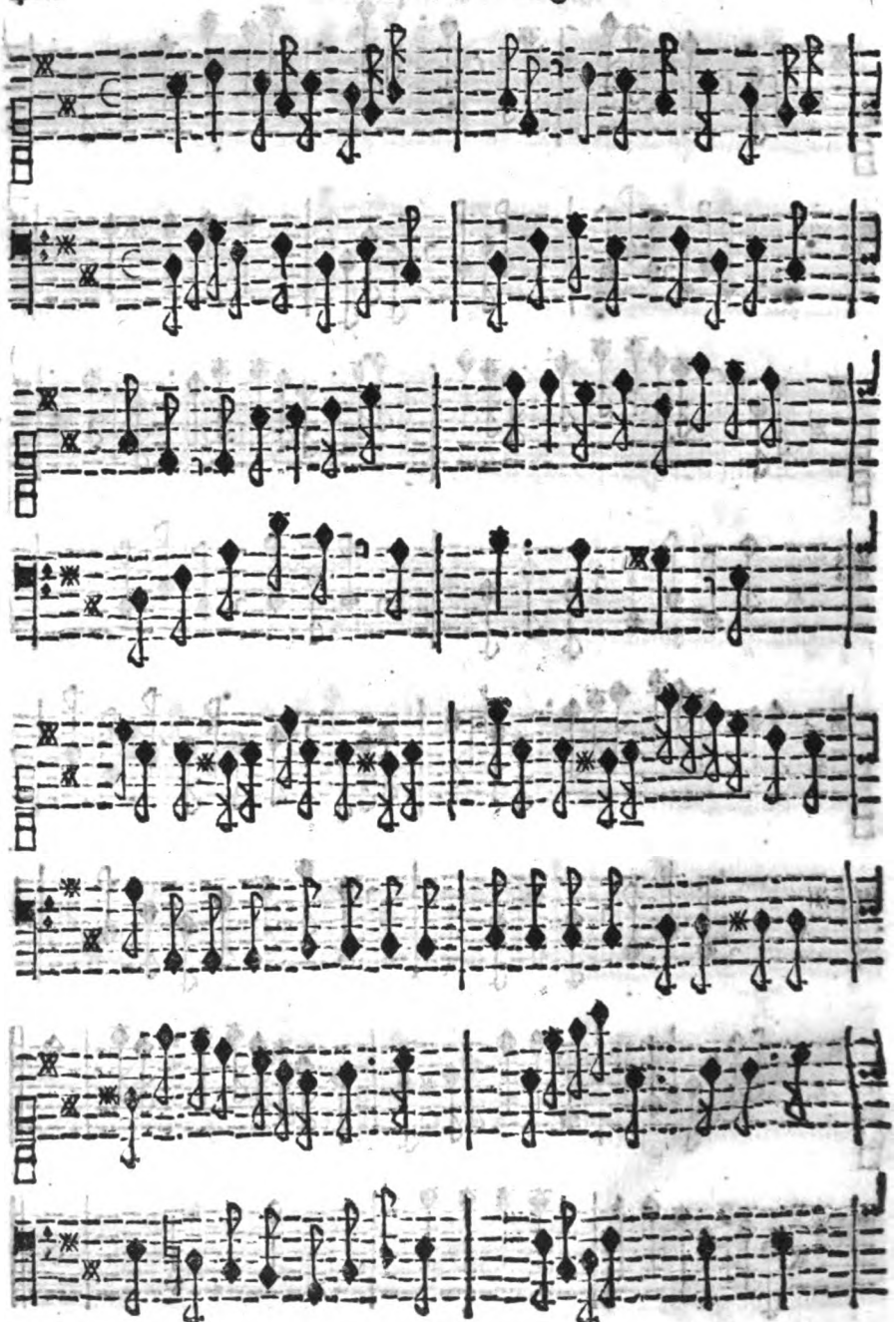


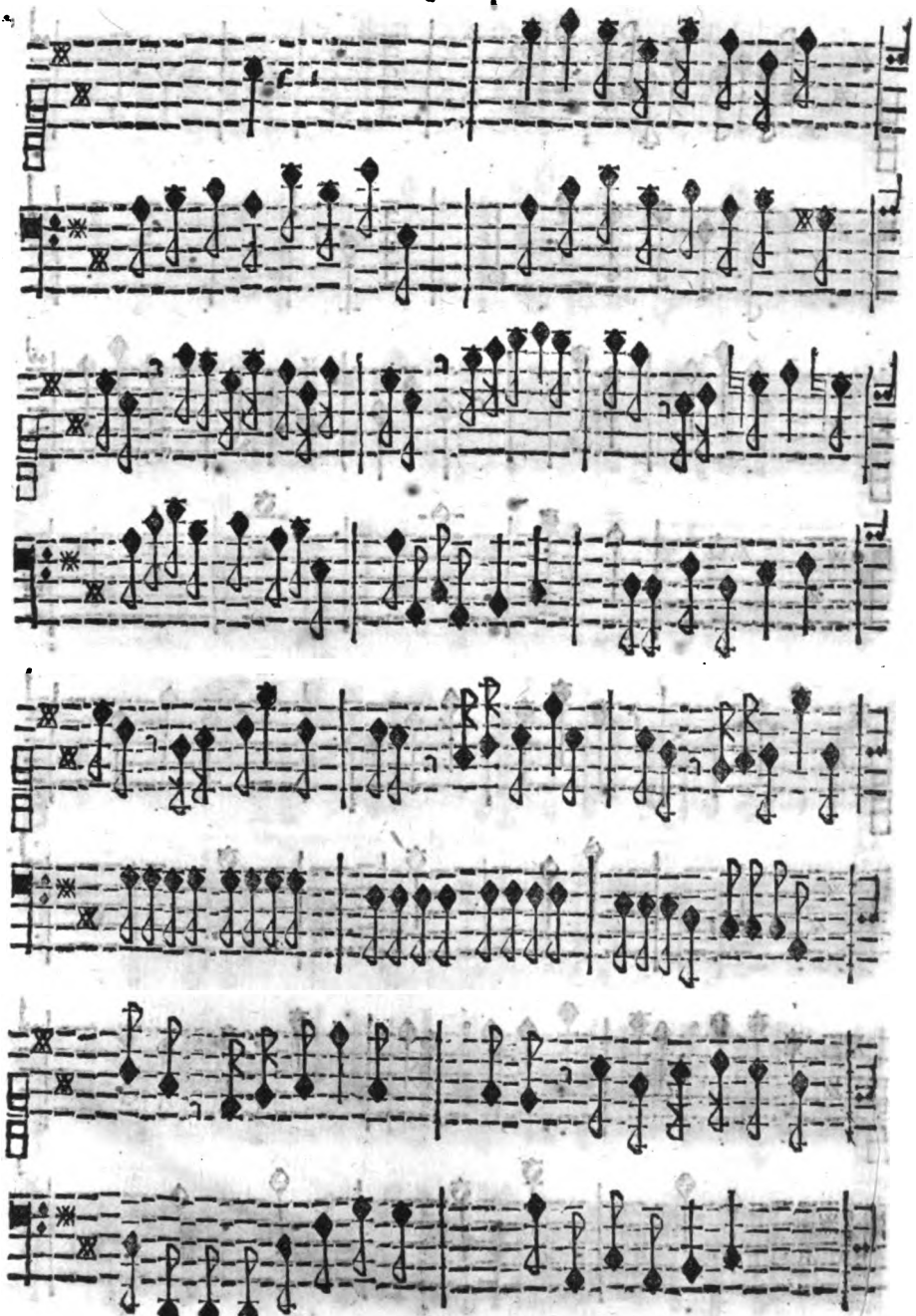


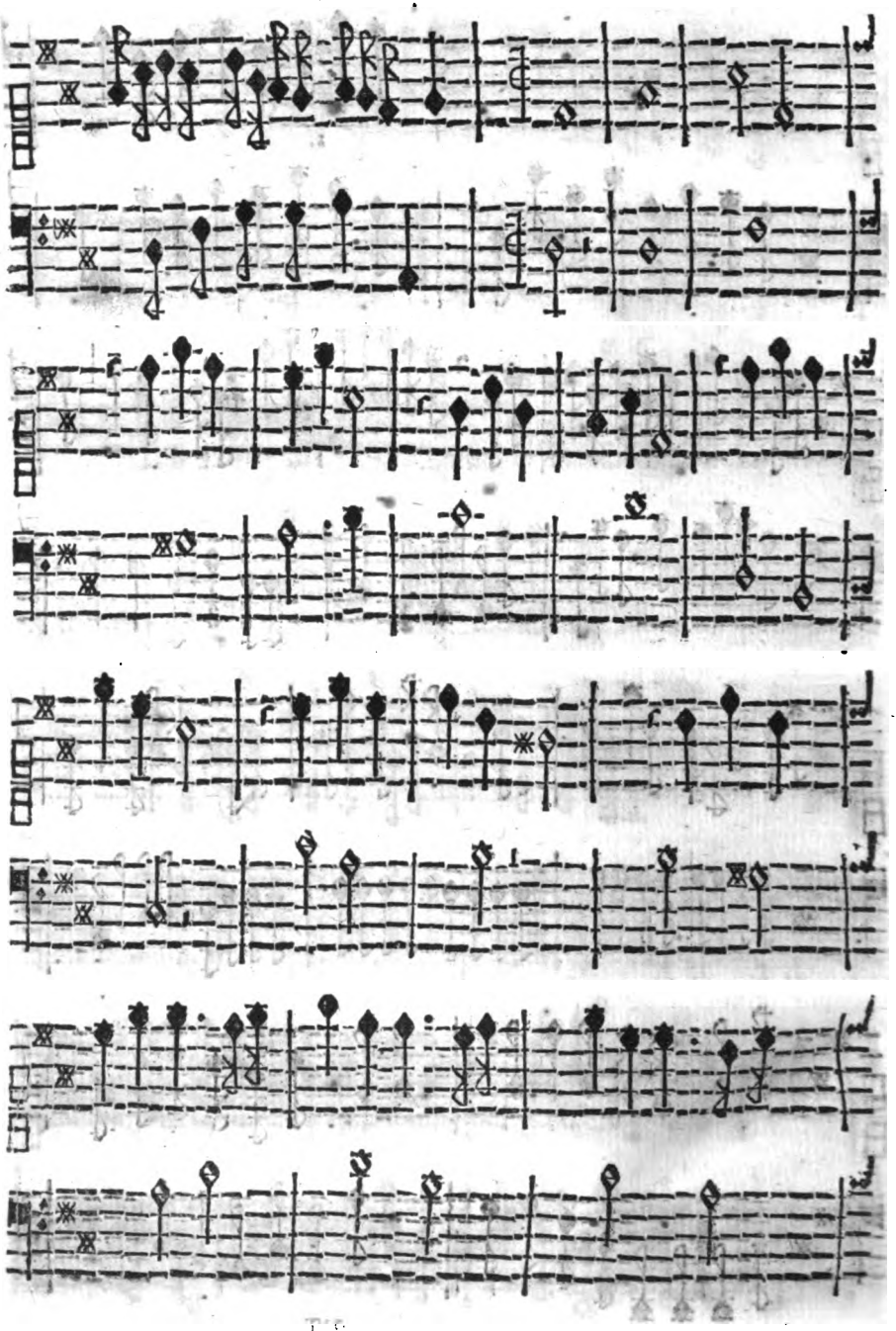


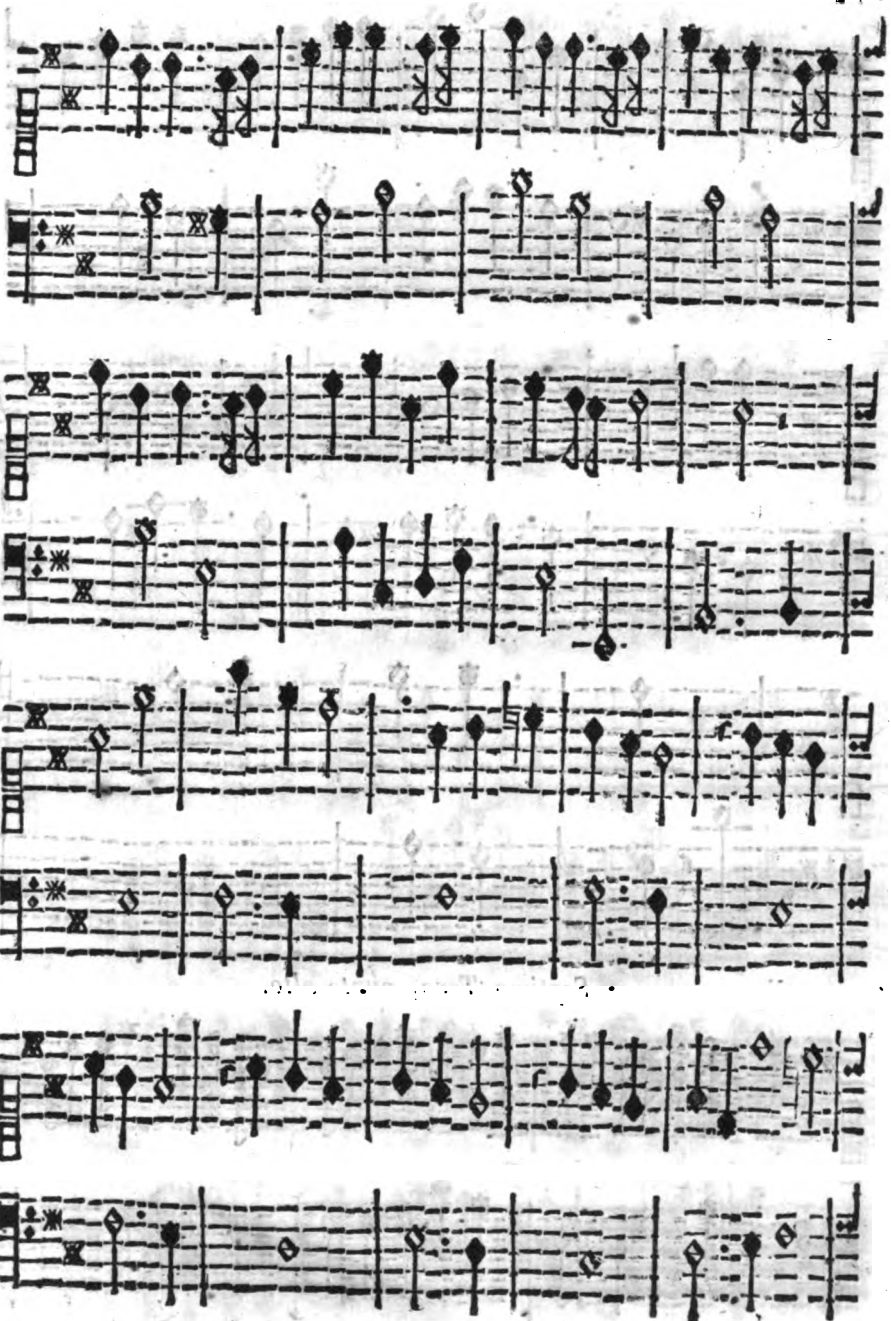


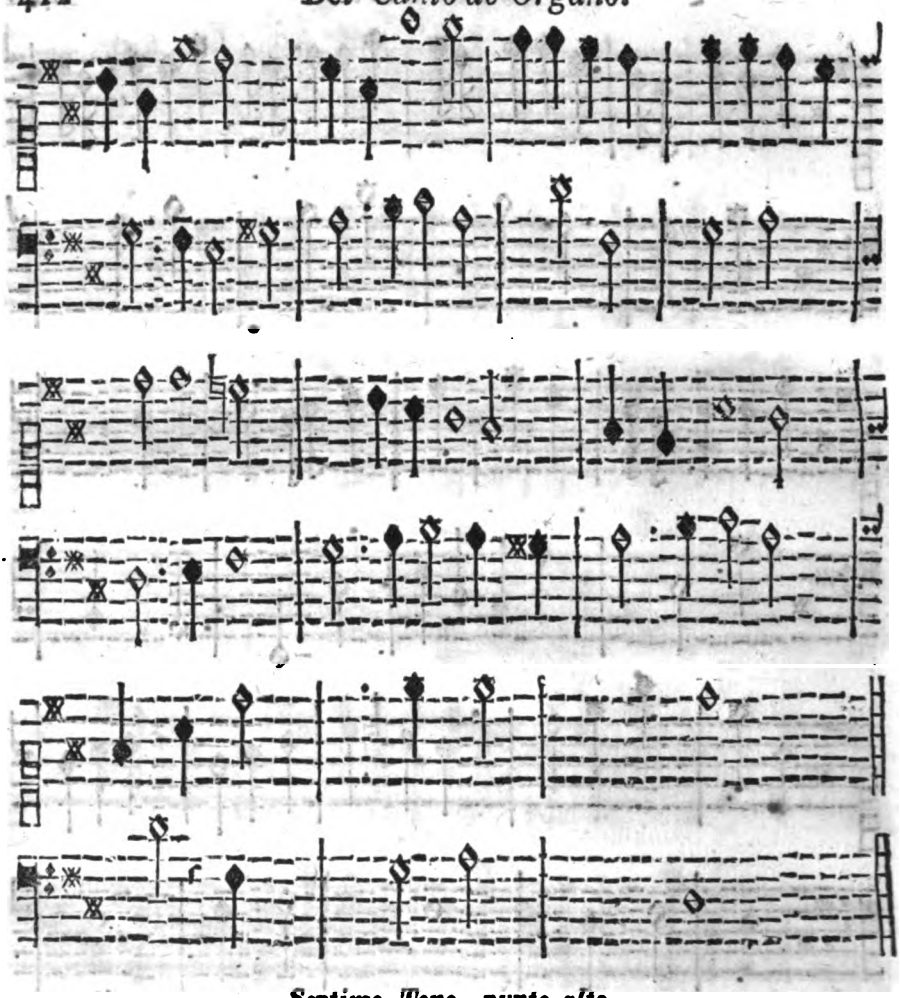




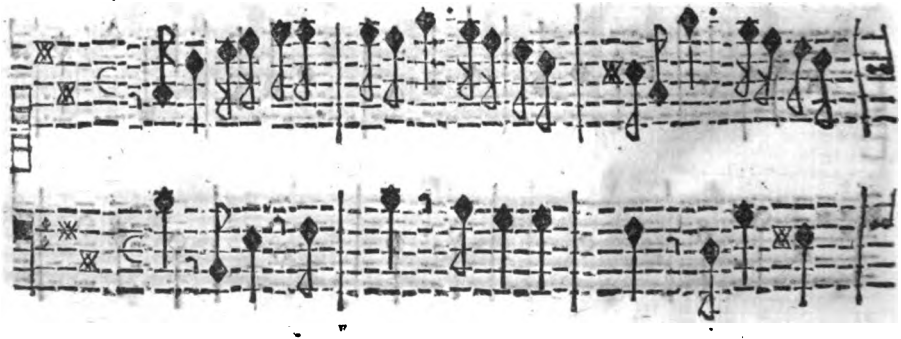


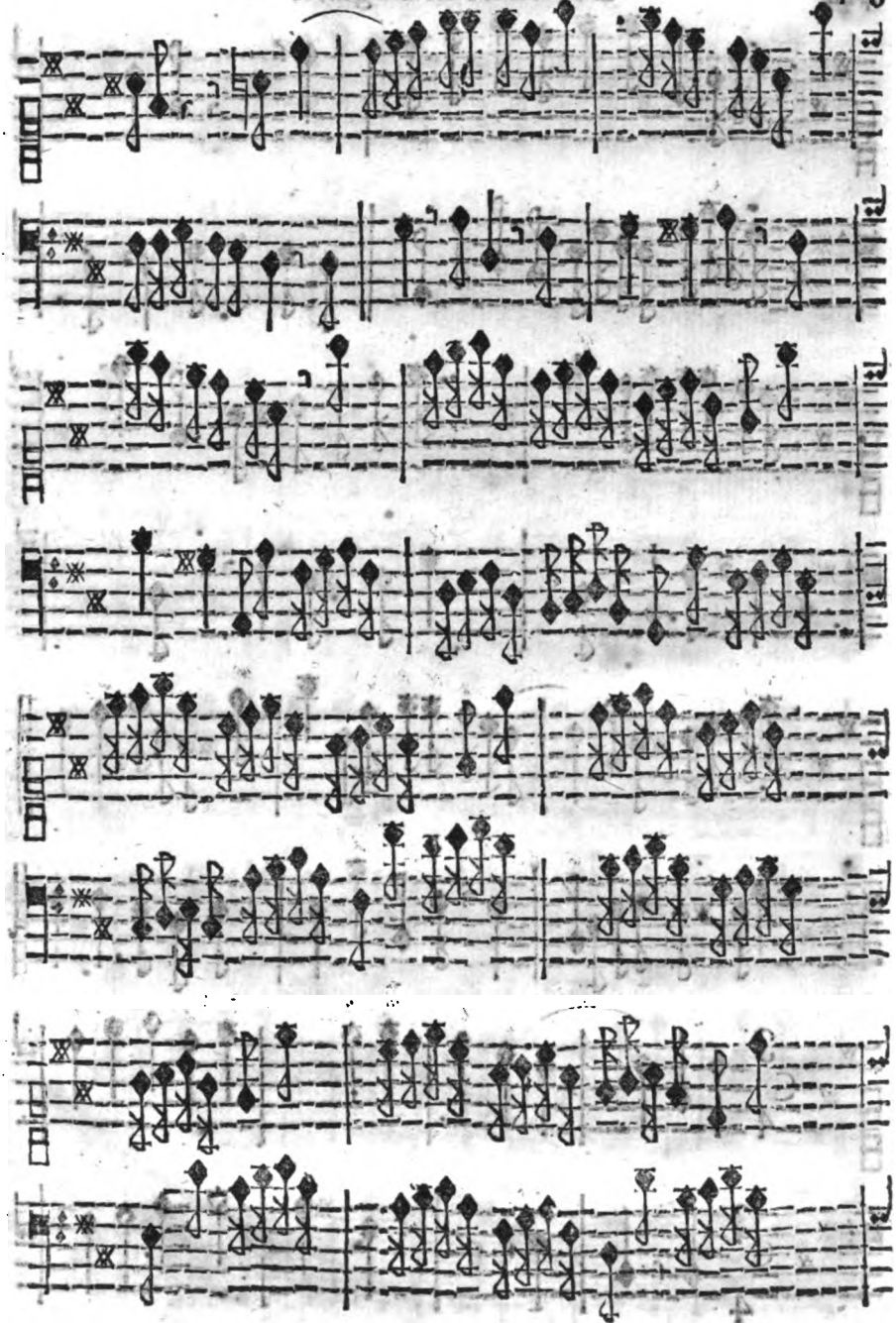


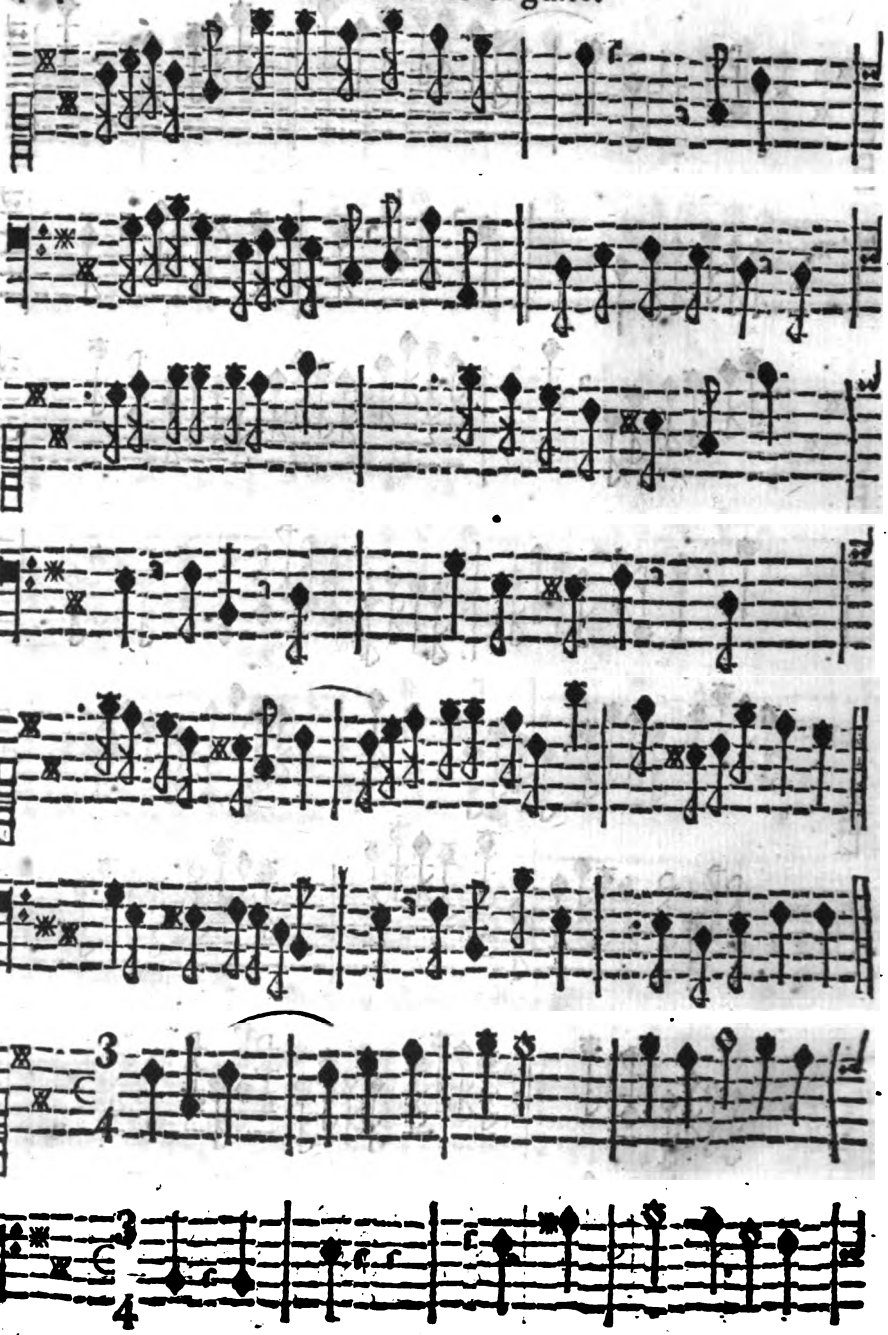


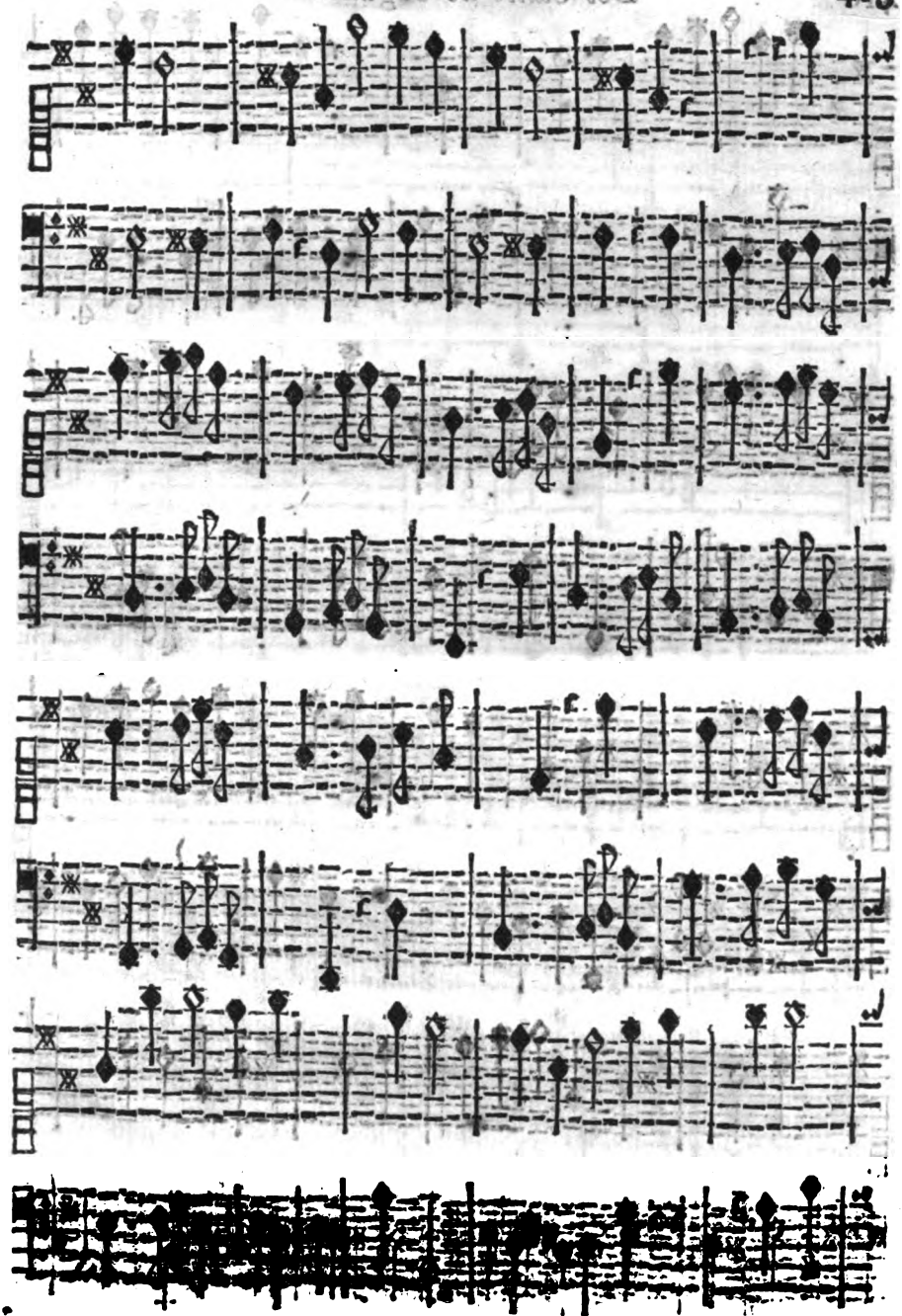


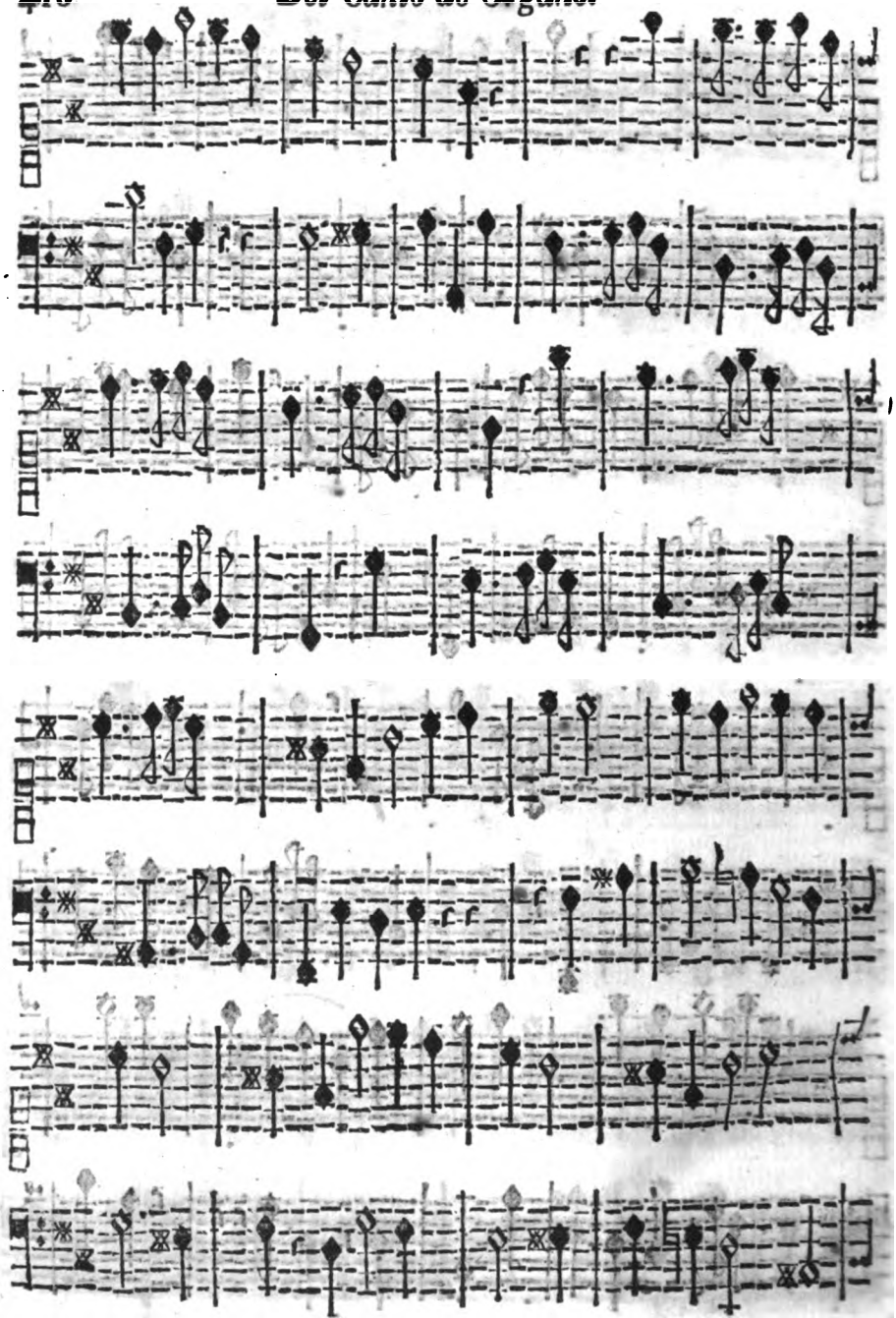
Septimo Tono, punto alto.

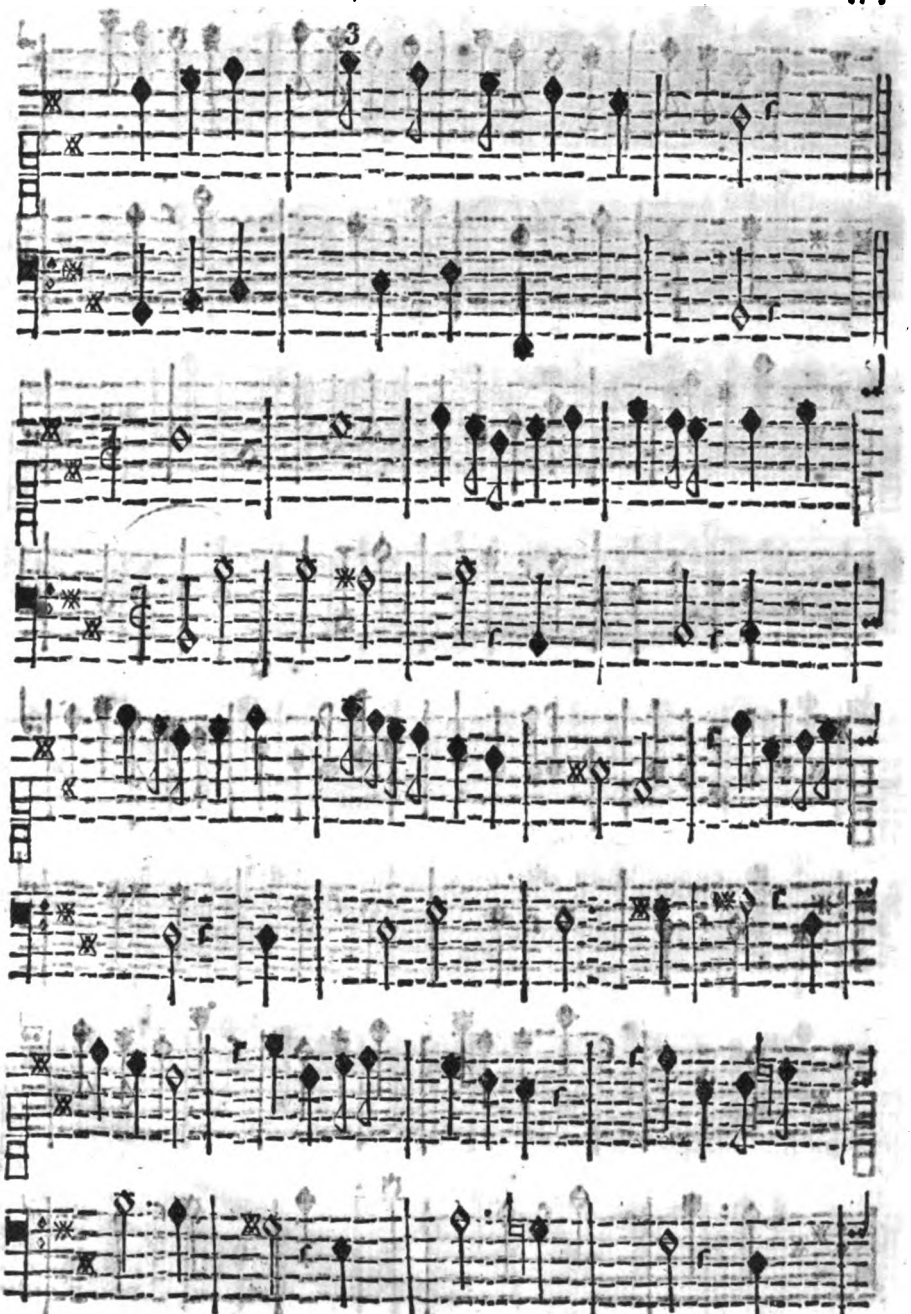


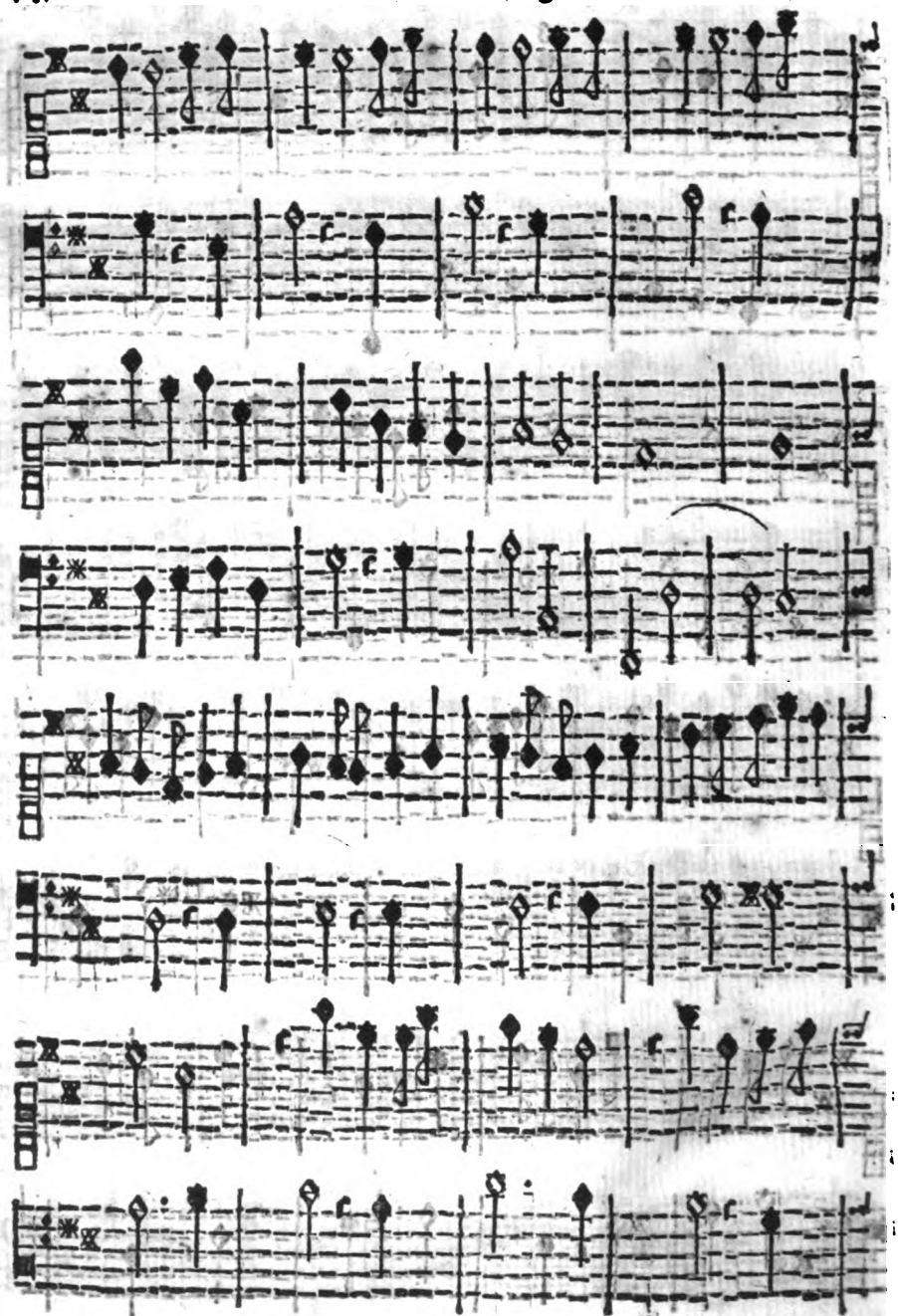


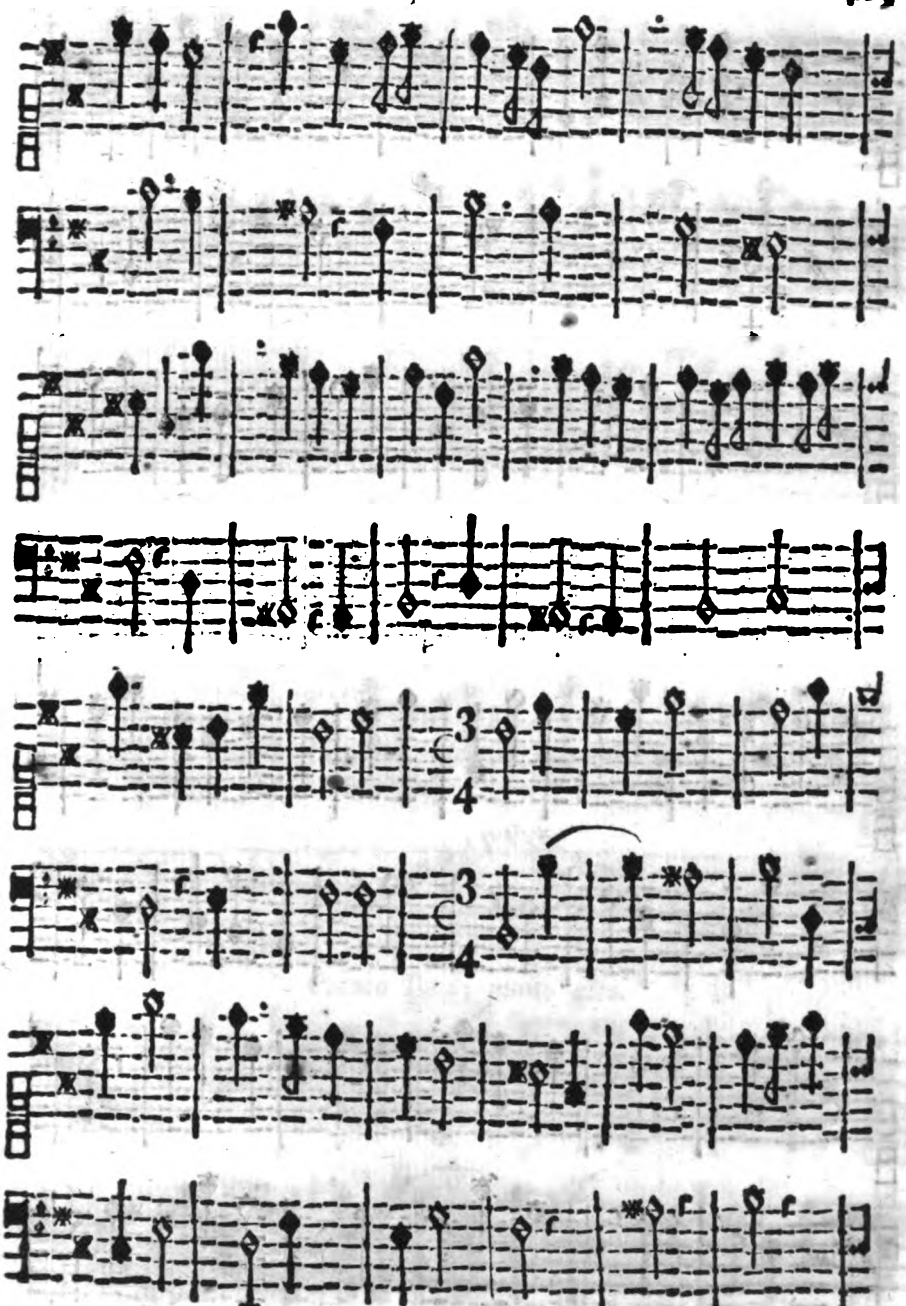


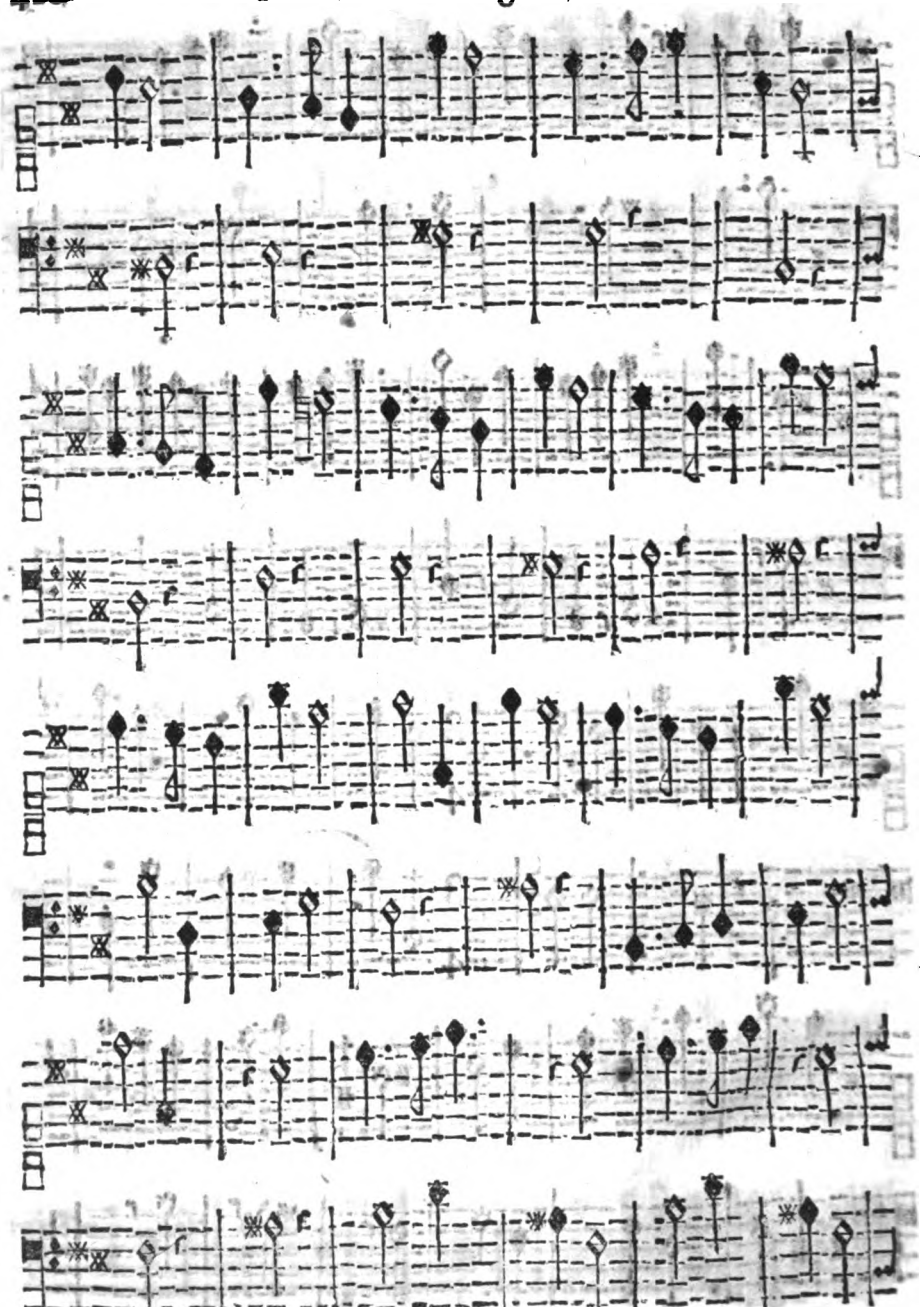


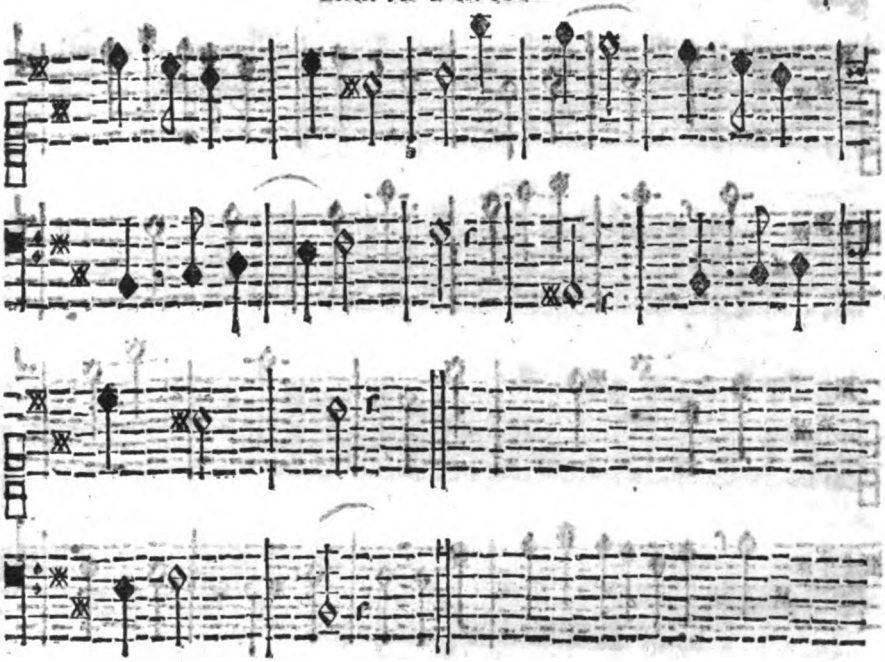








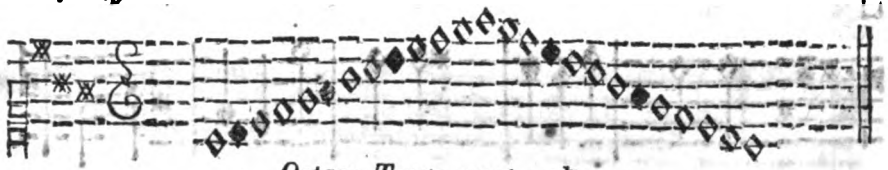




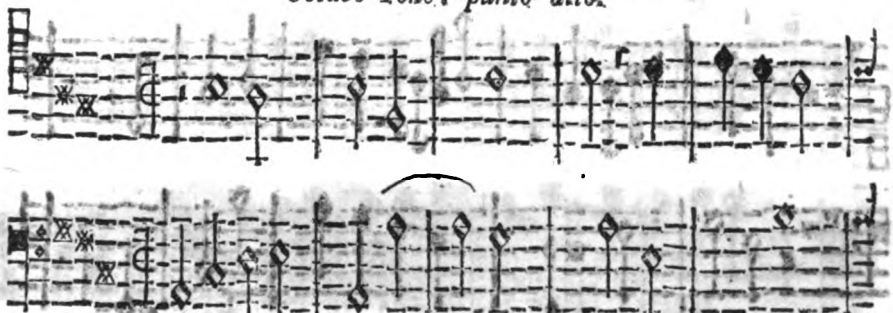
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS

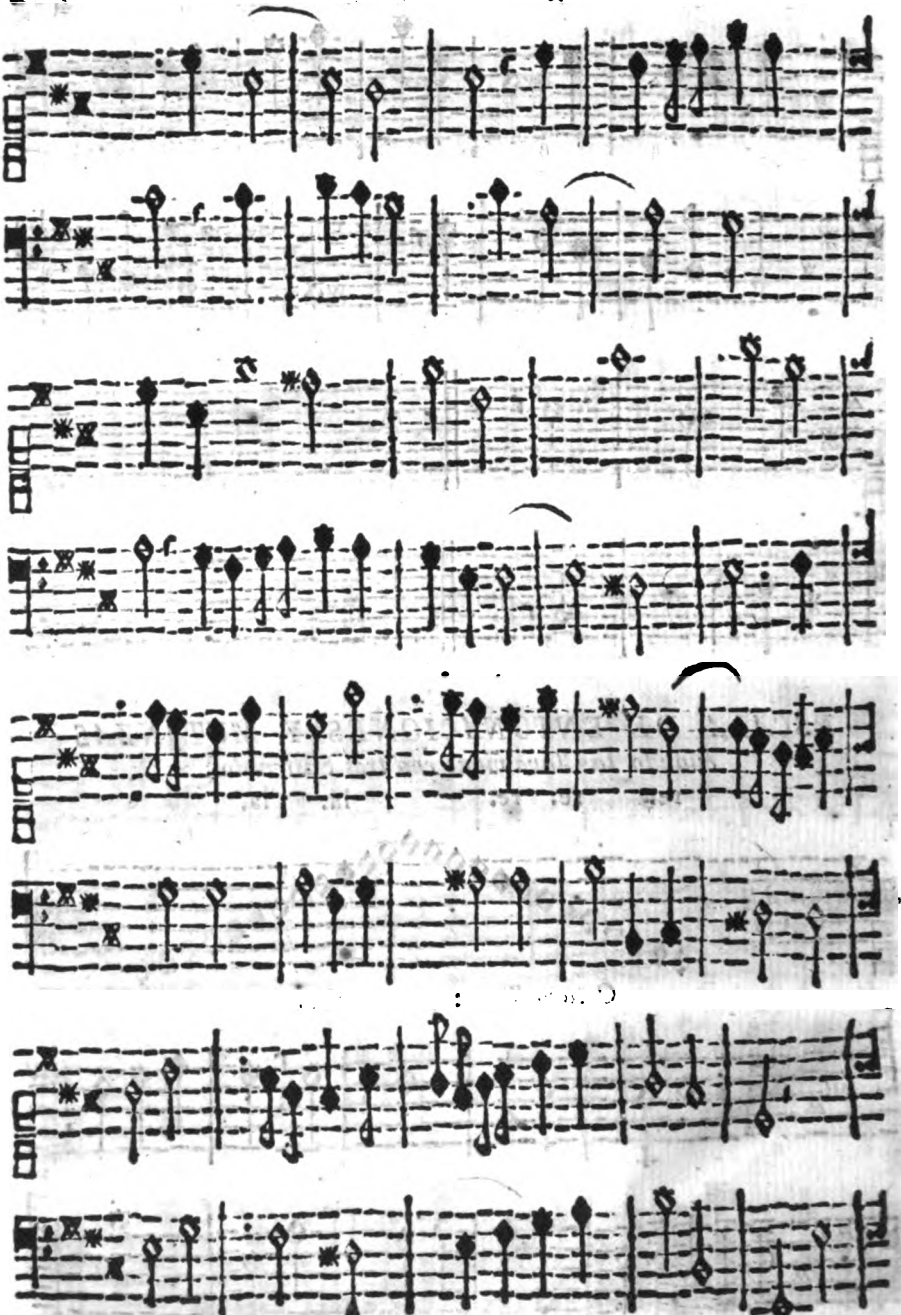
cuando la Clave viene con tres Sustenidos.

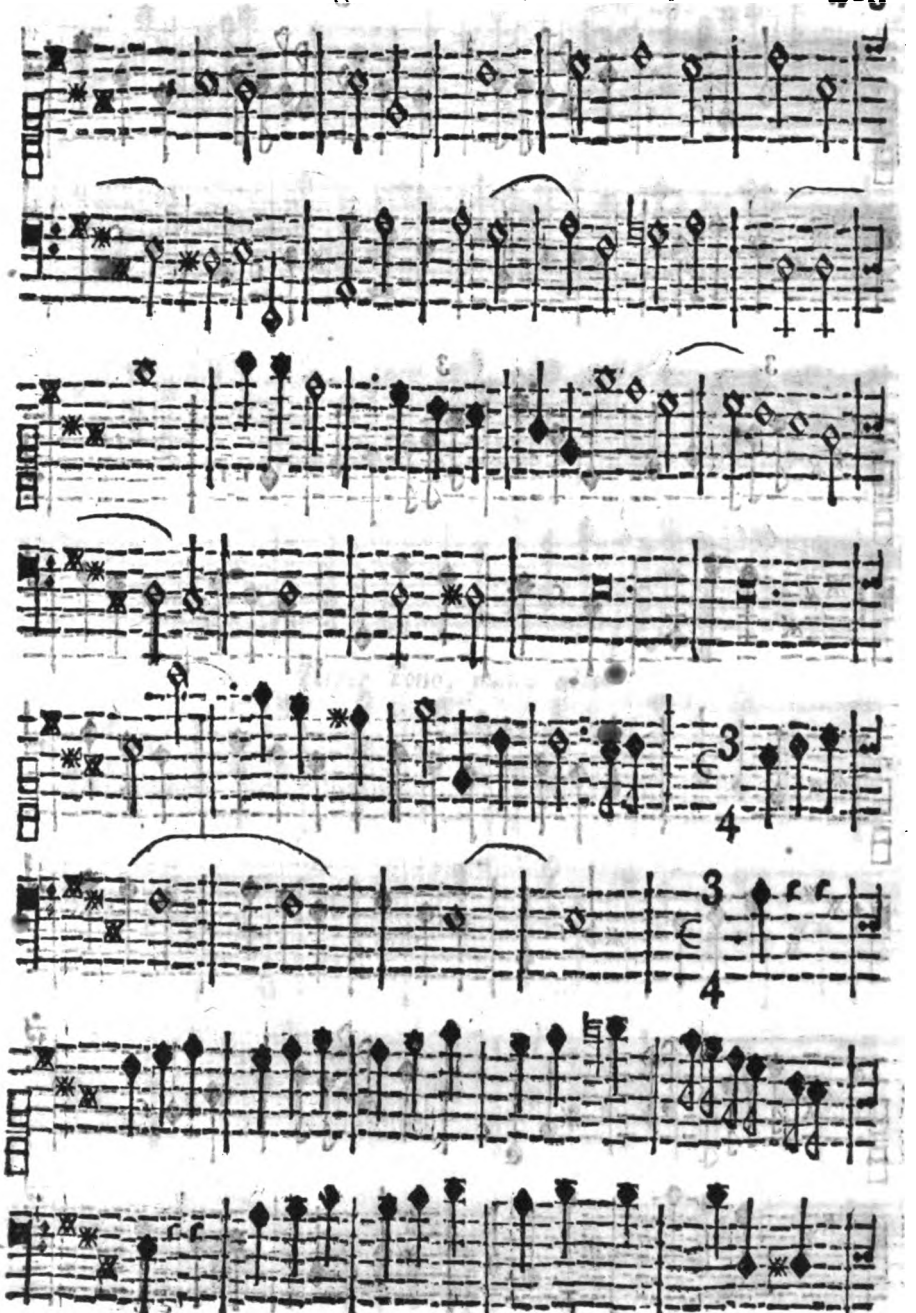
re. re. re. la. la.

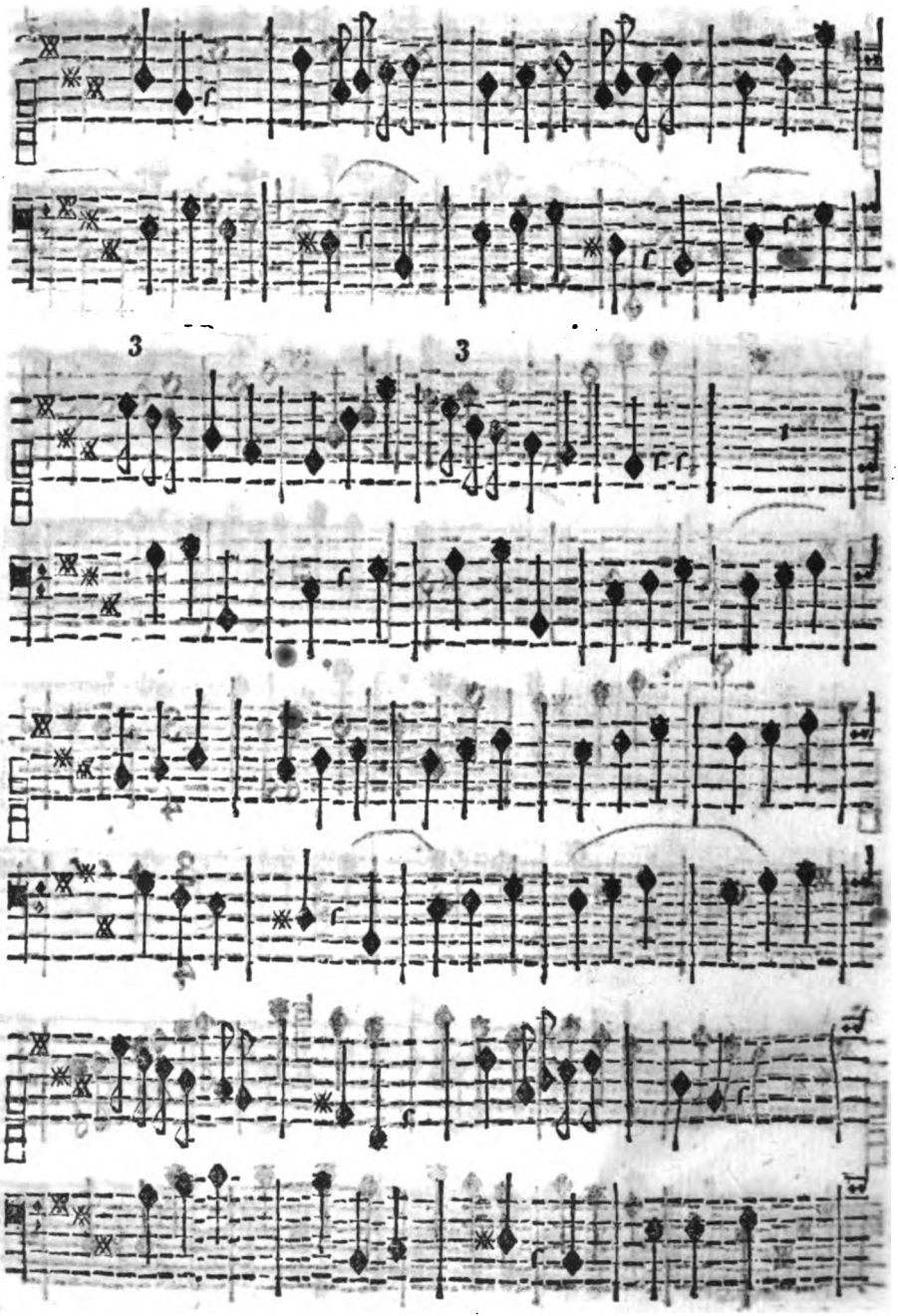


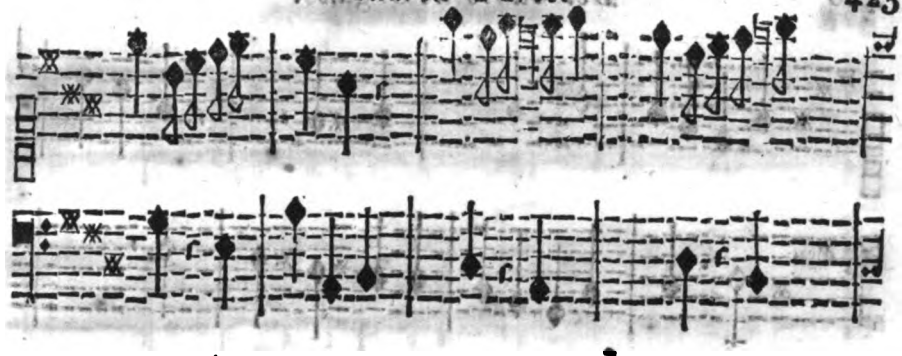
Octavo Tono: punto alto.



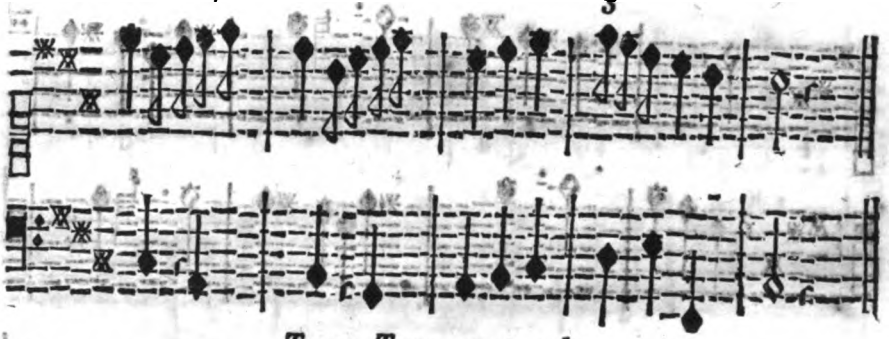




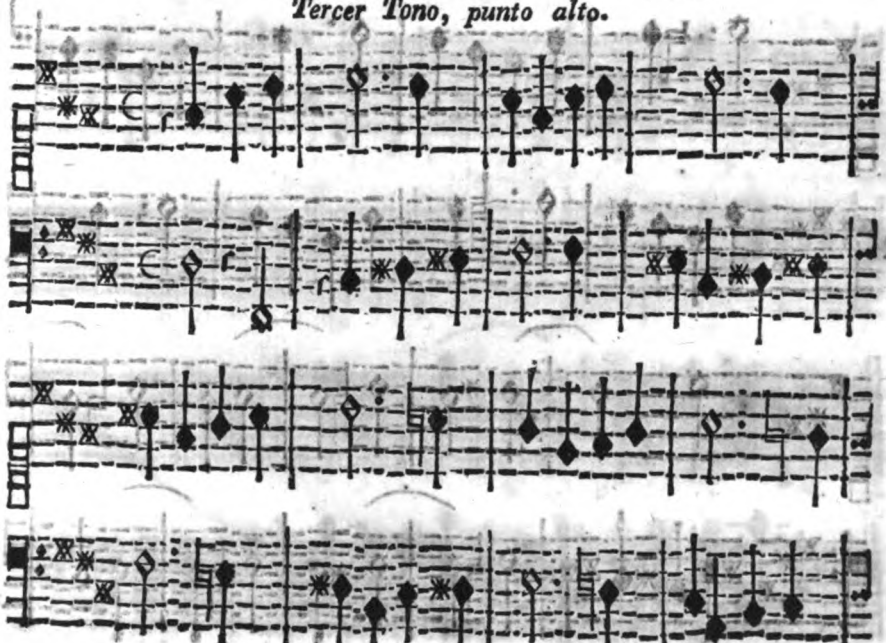

3
3

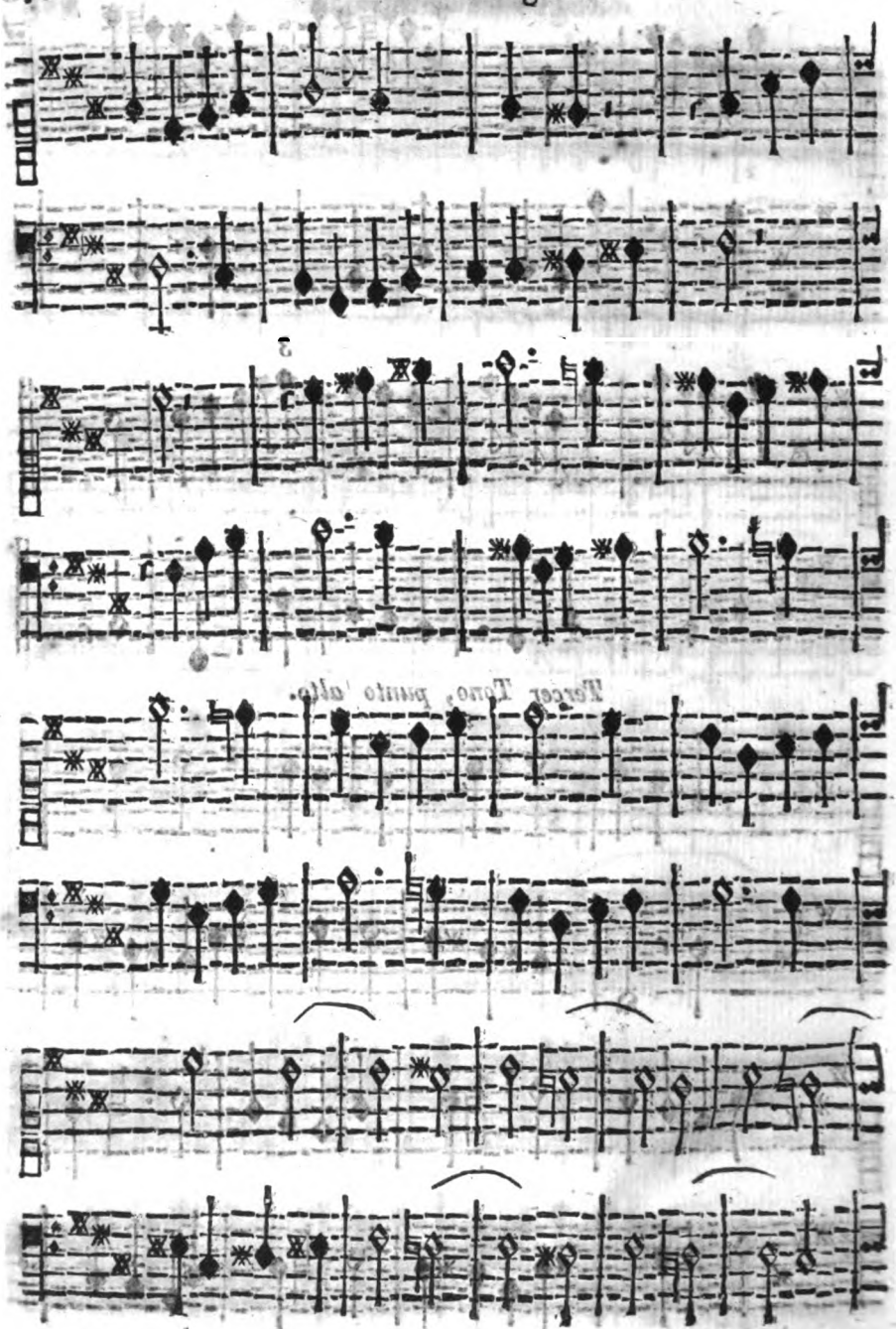


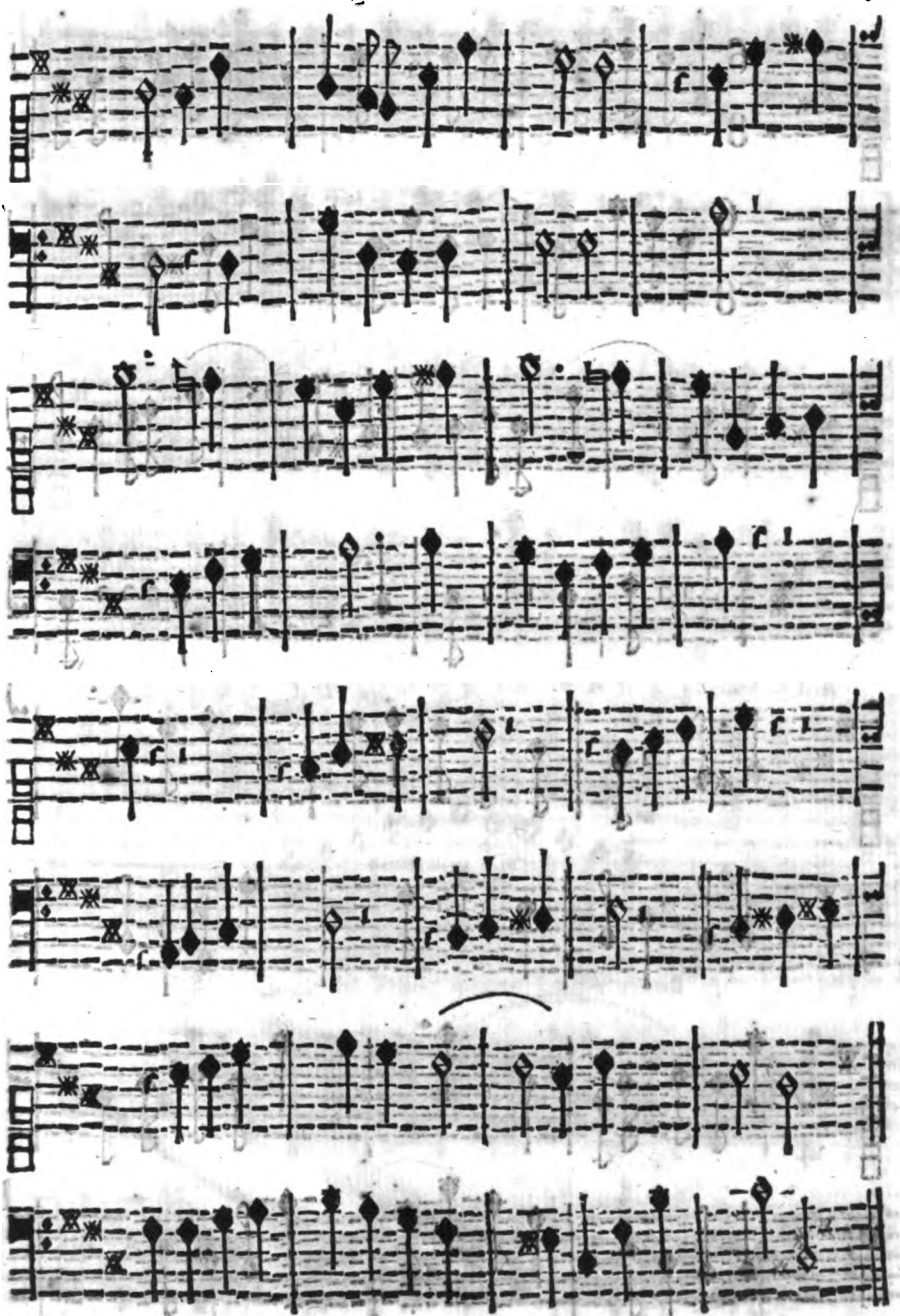
3

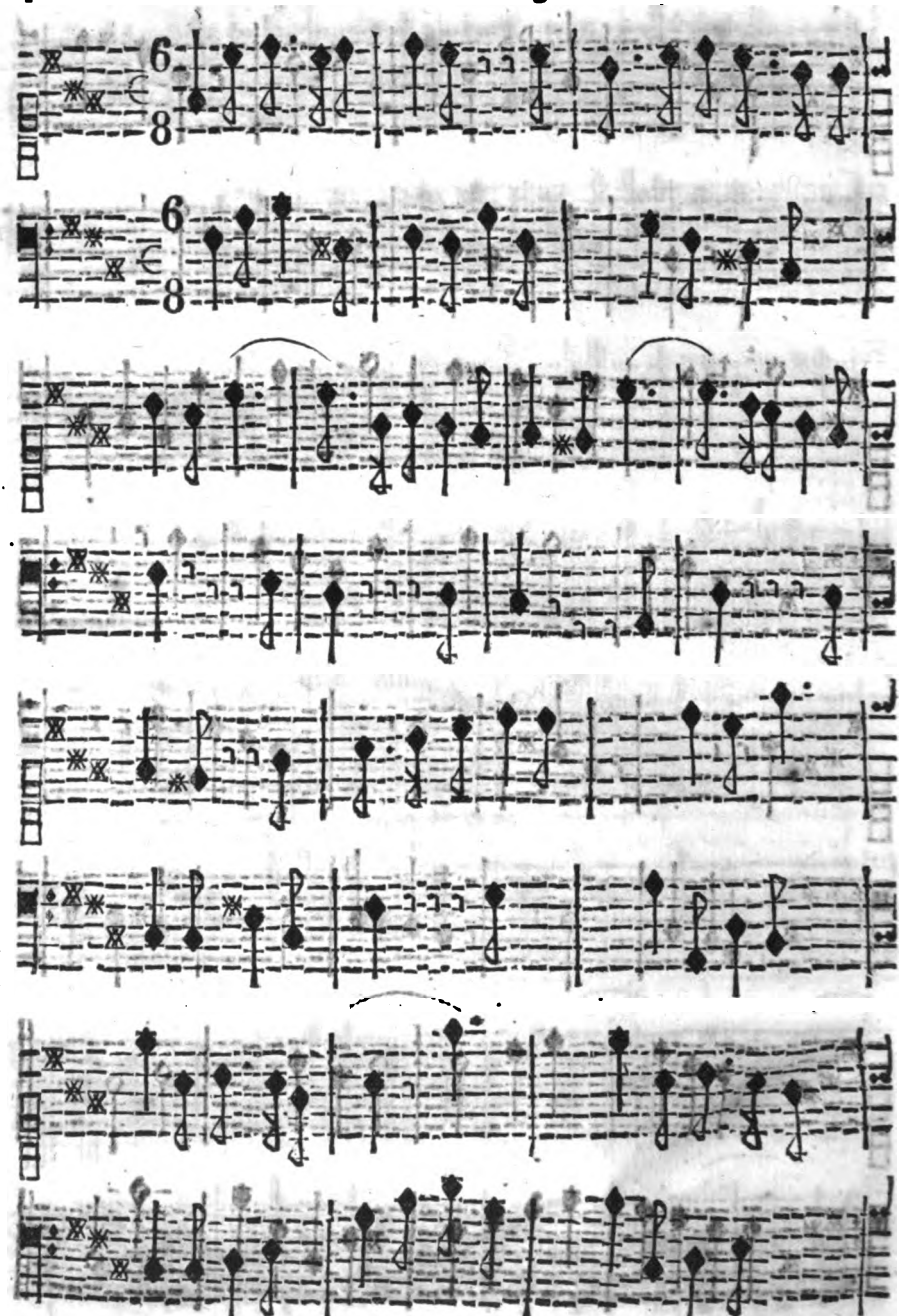


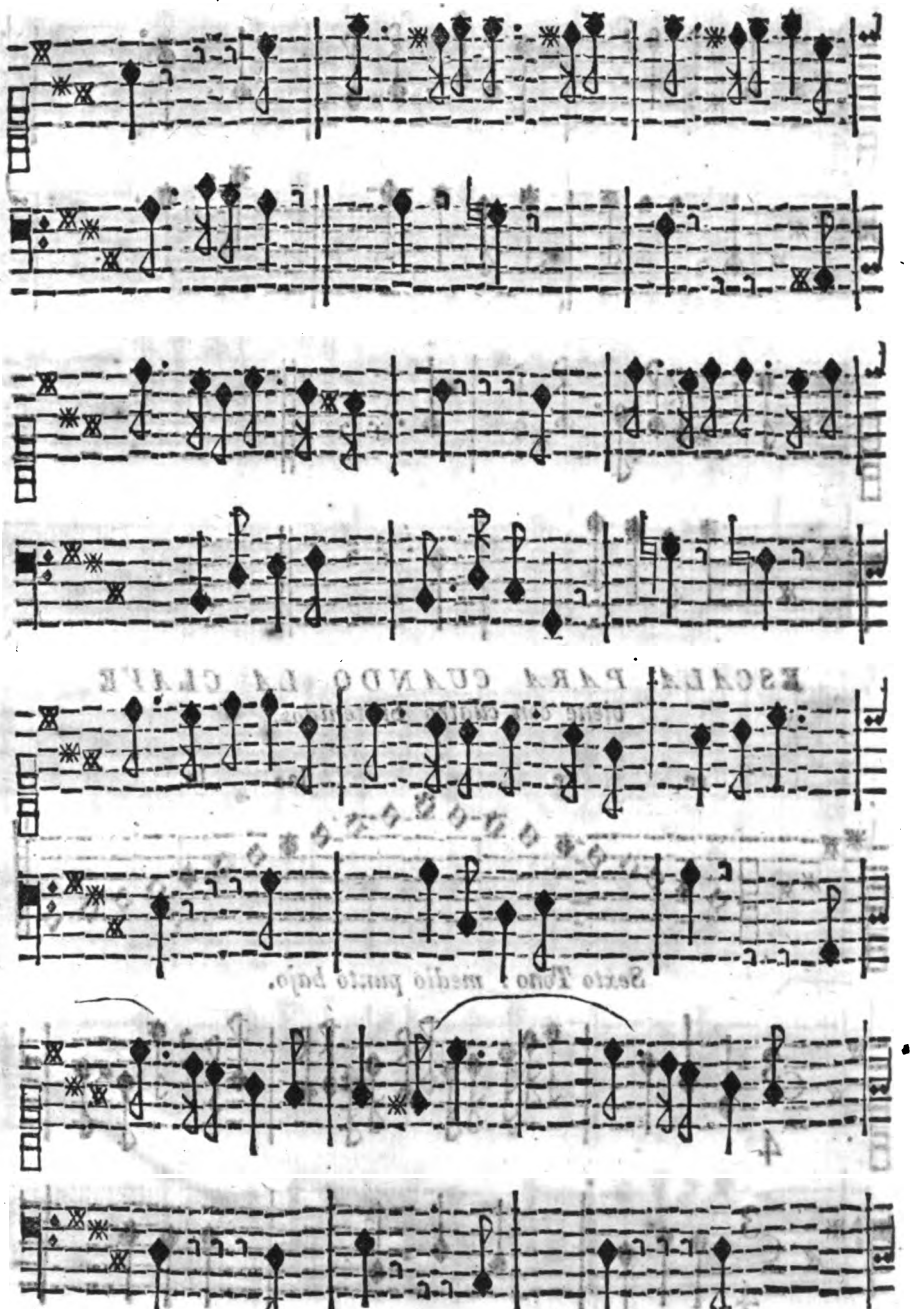
Tercer Tono, punto alto.

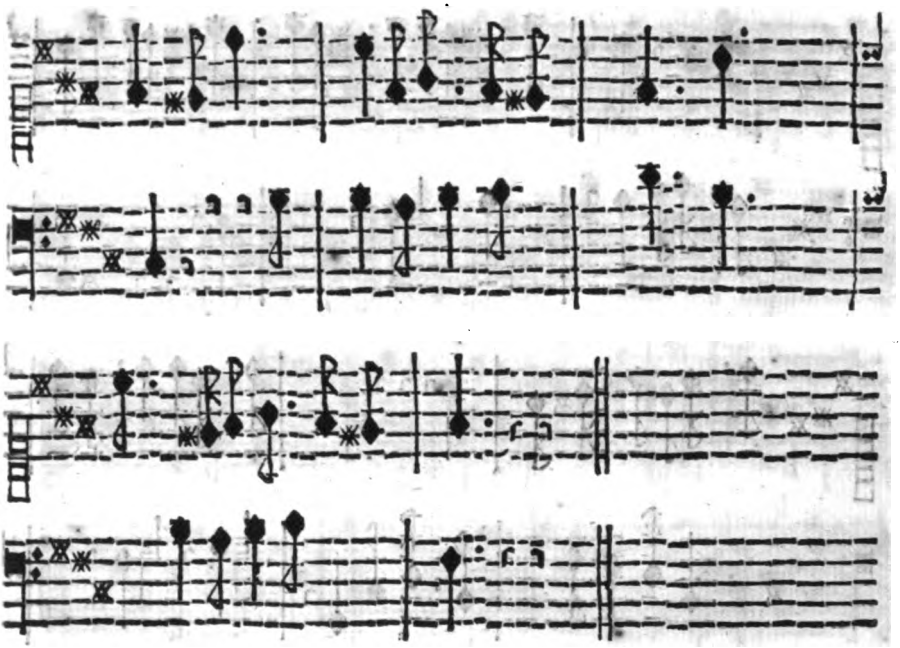




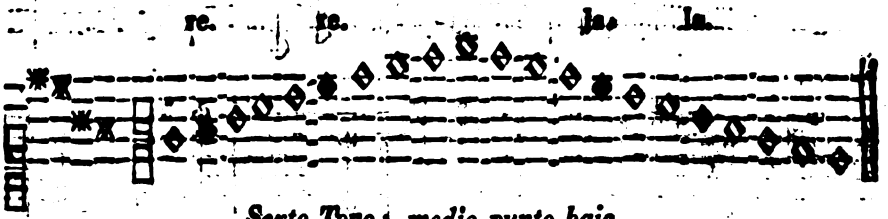




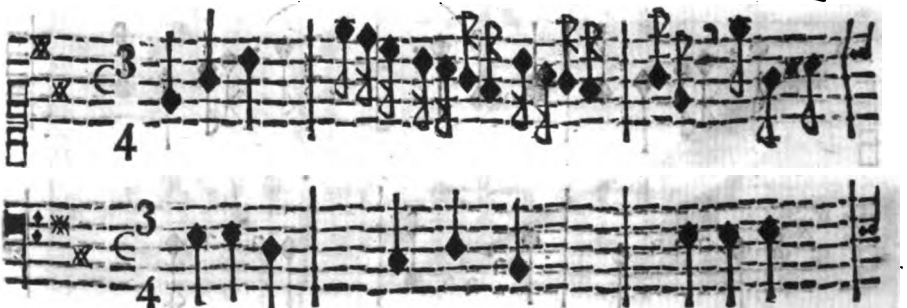


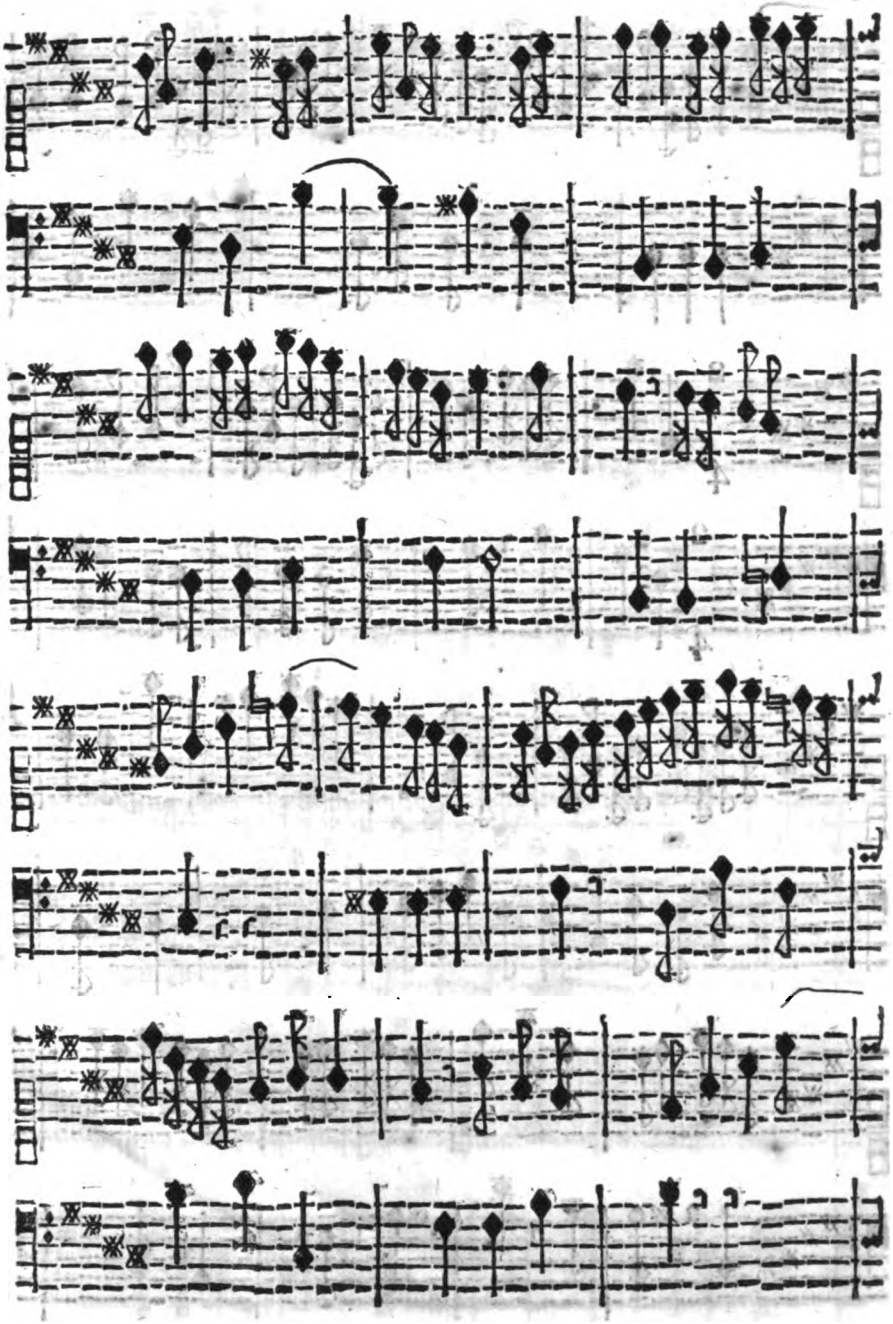


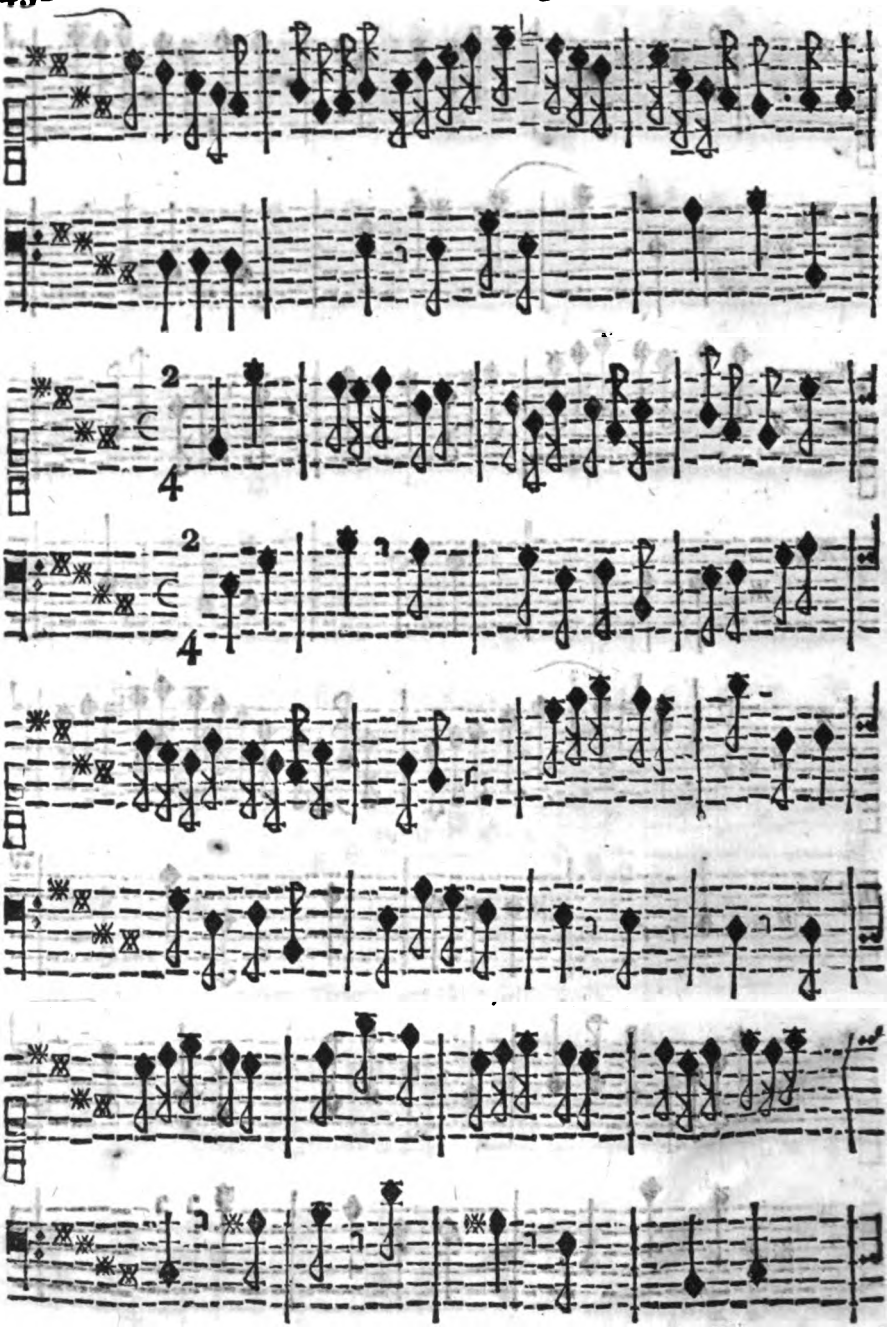
ESCALA PARA CUANDO LA CLAVE
viene con cuatro Sustenidos.

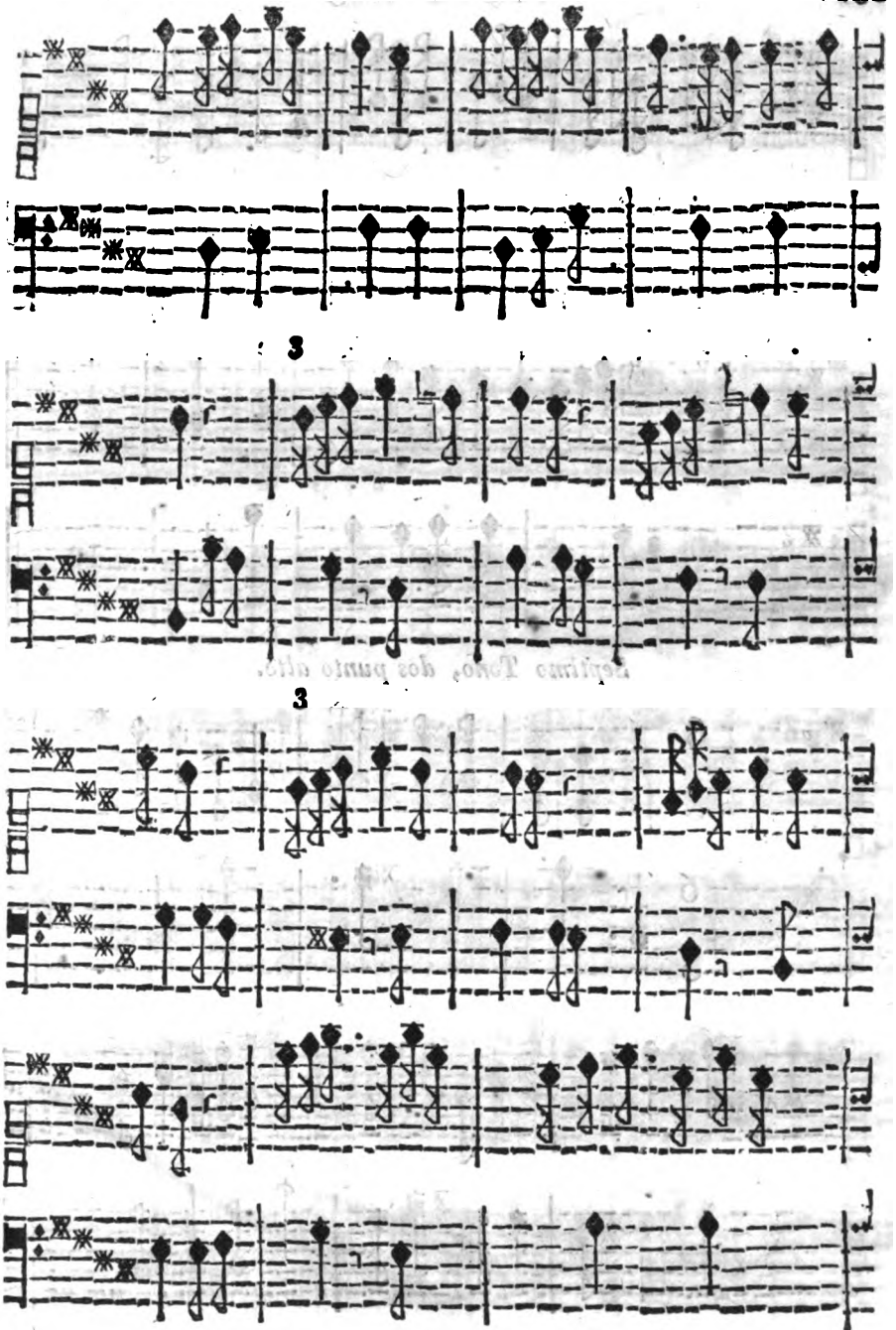


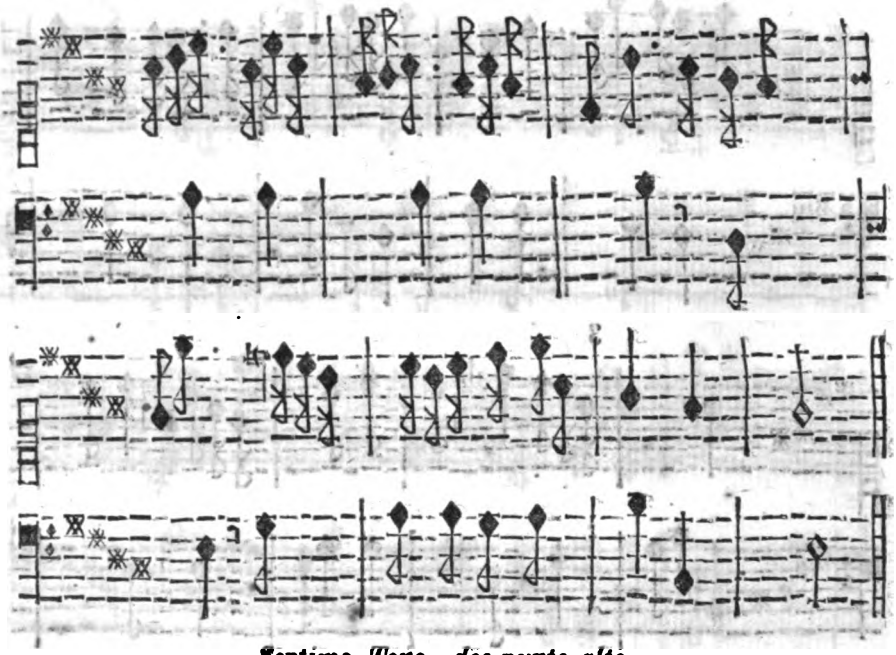
Sexto Tono: medio punto bajo.



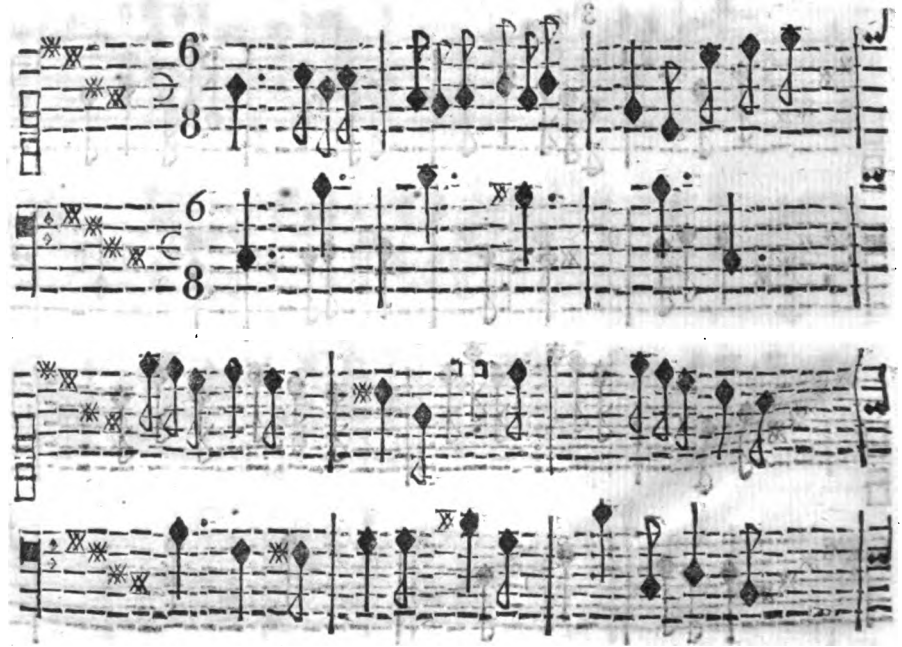


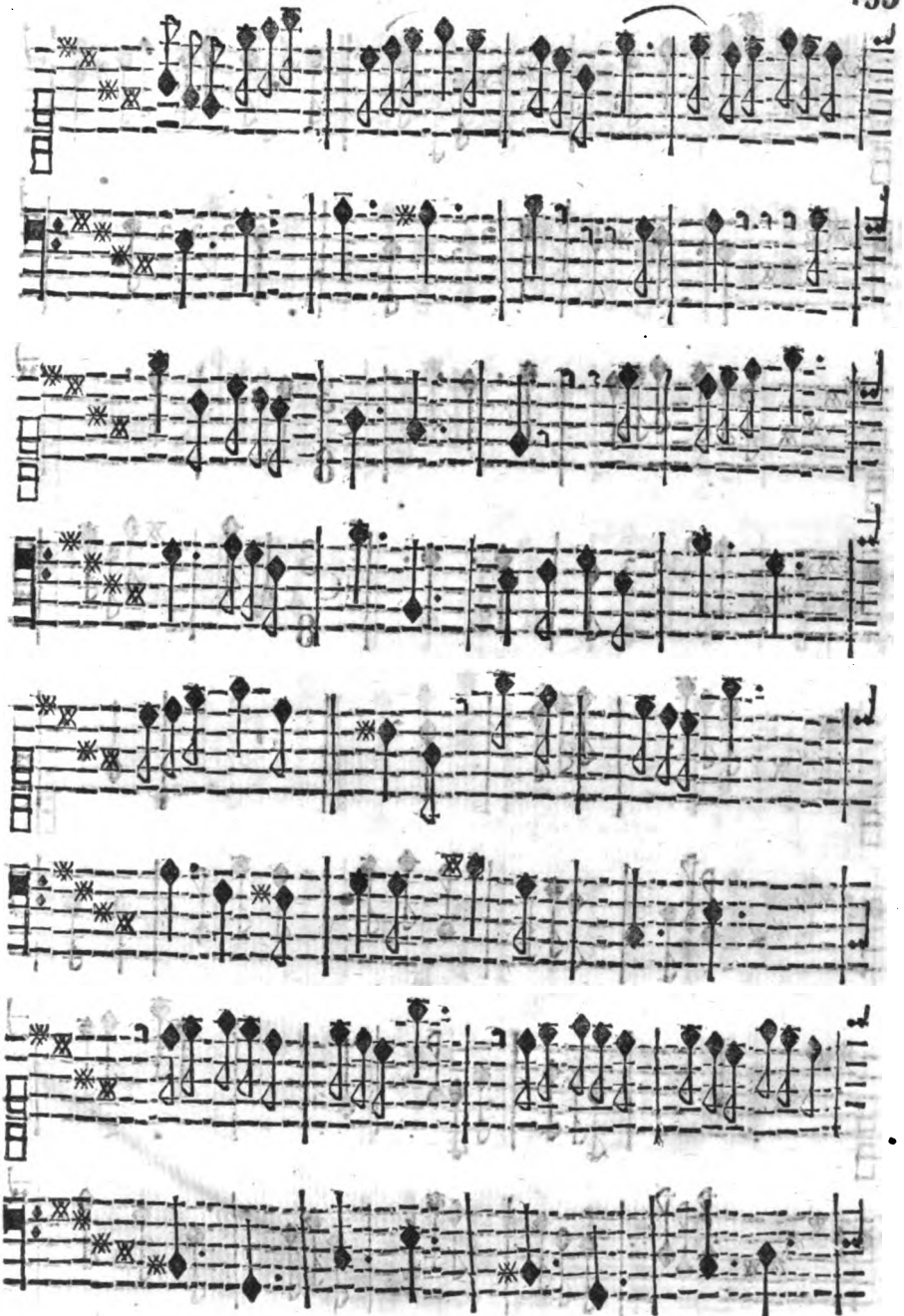


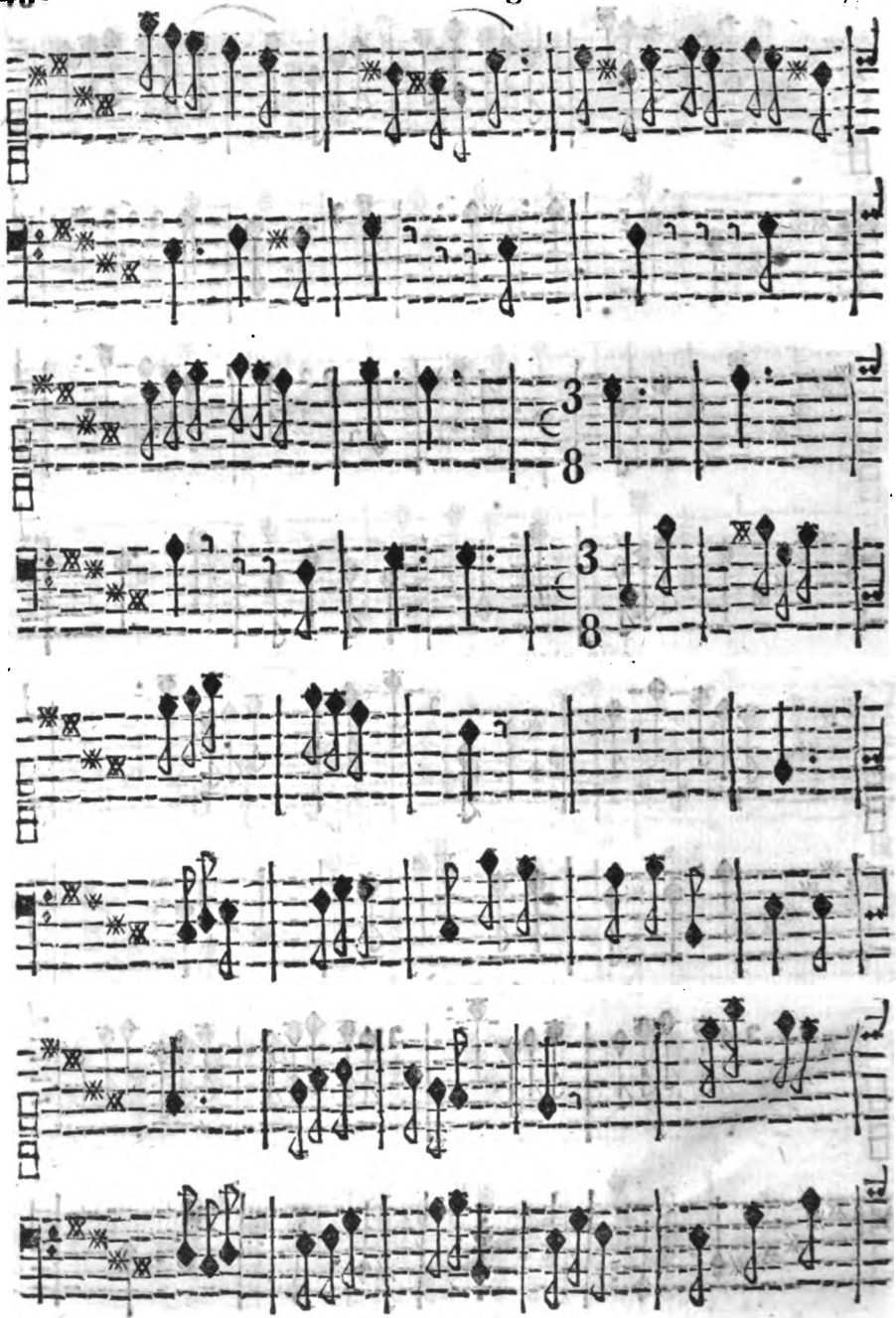

3
3

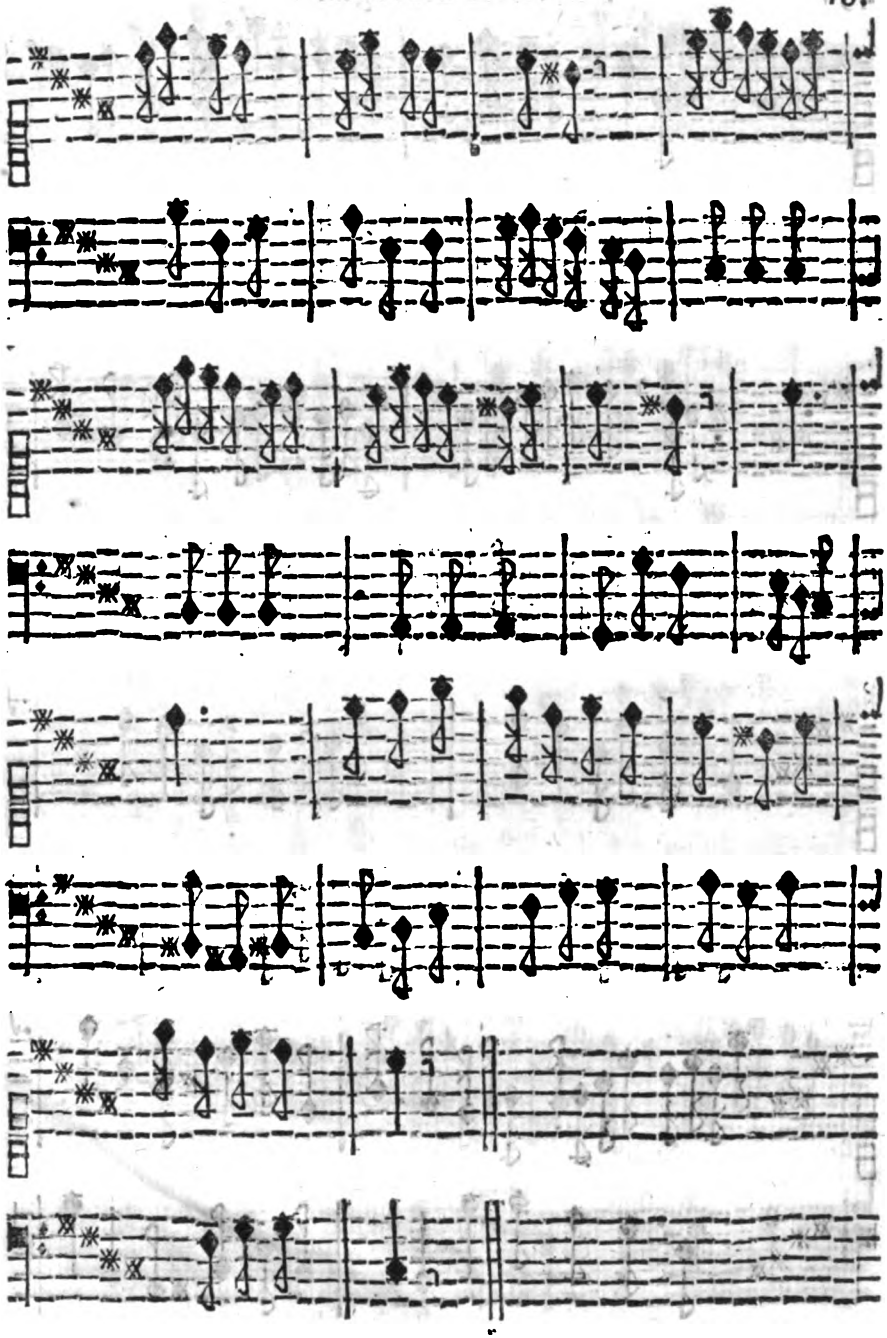


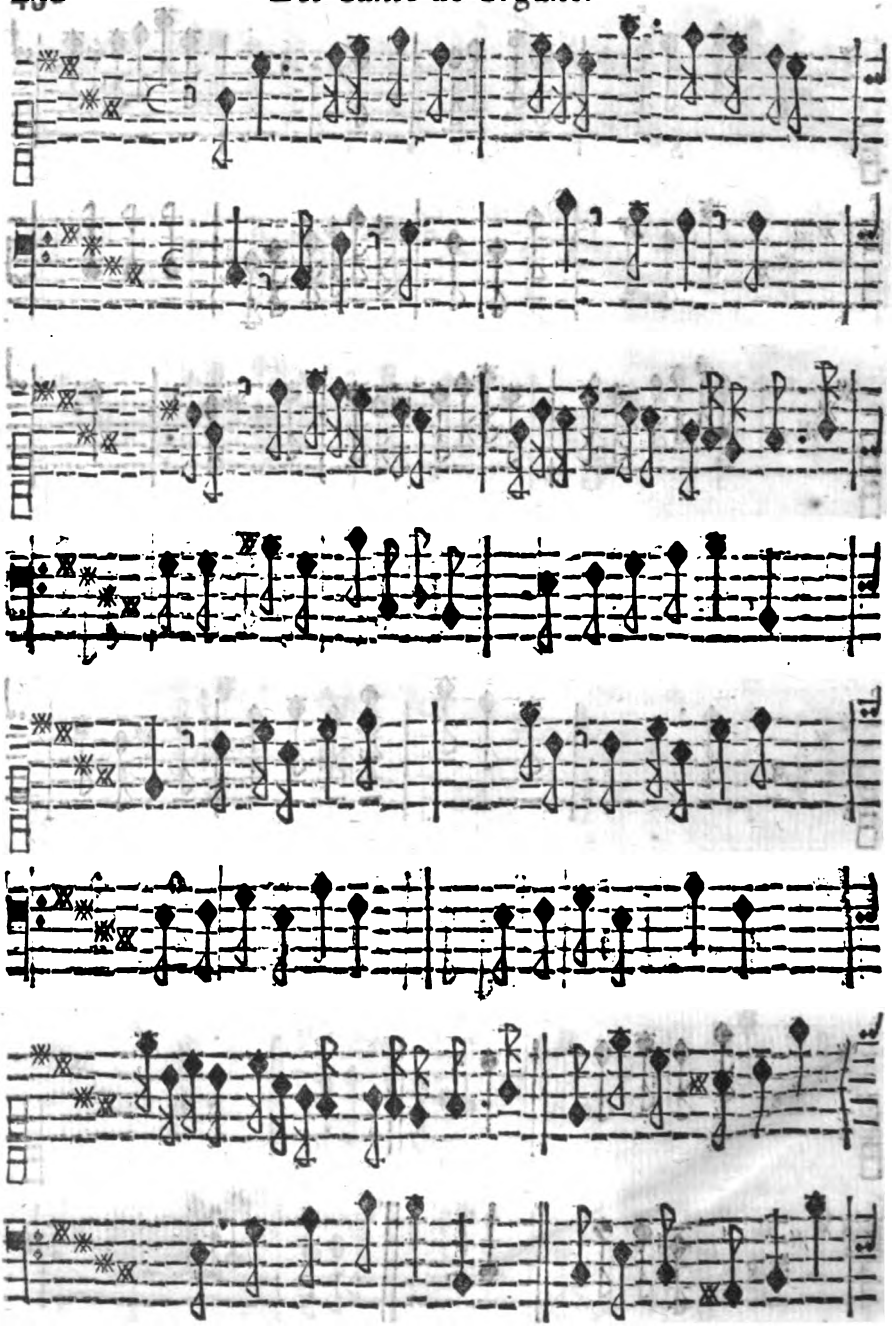
Septimo Tono, dos punto alto.

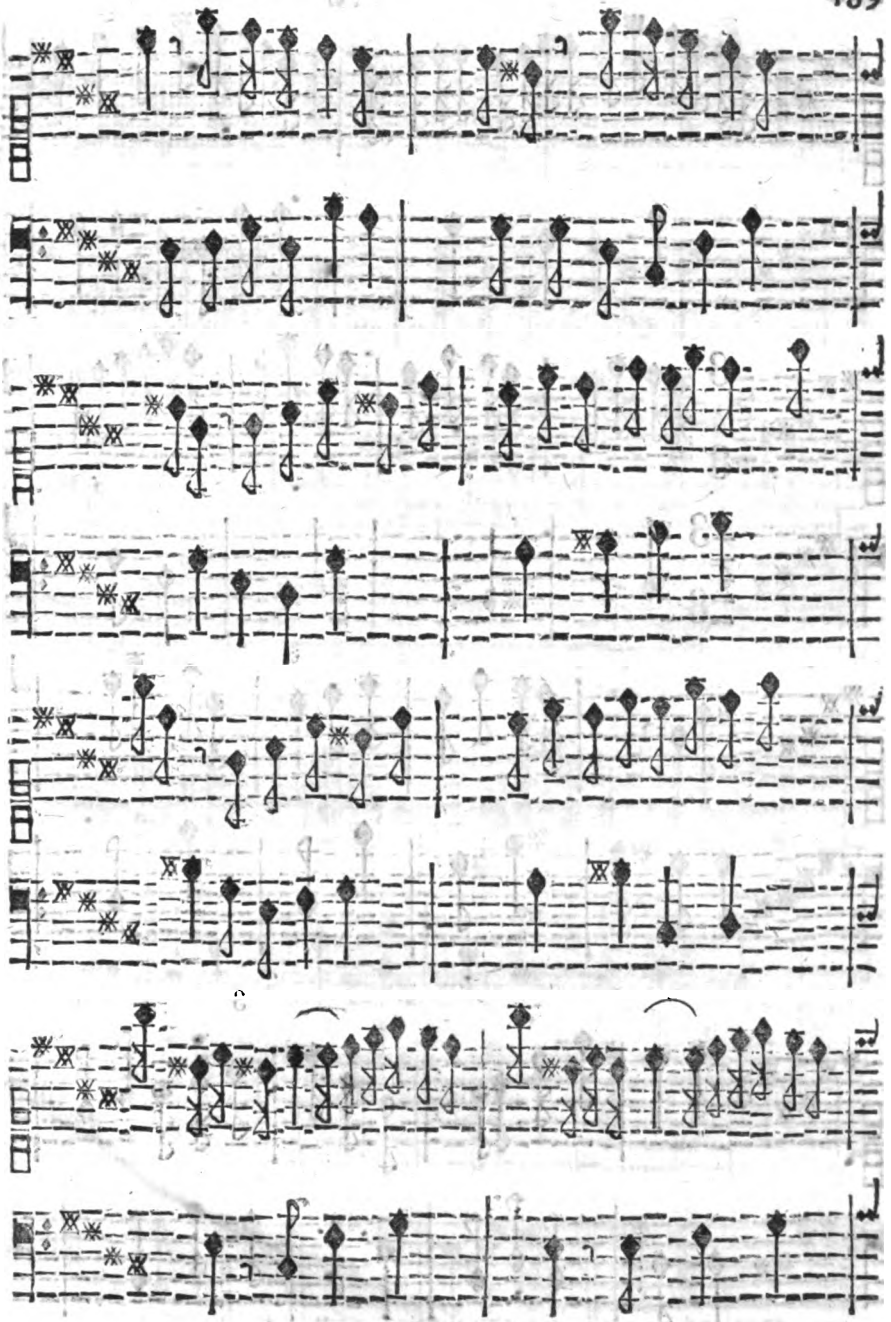


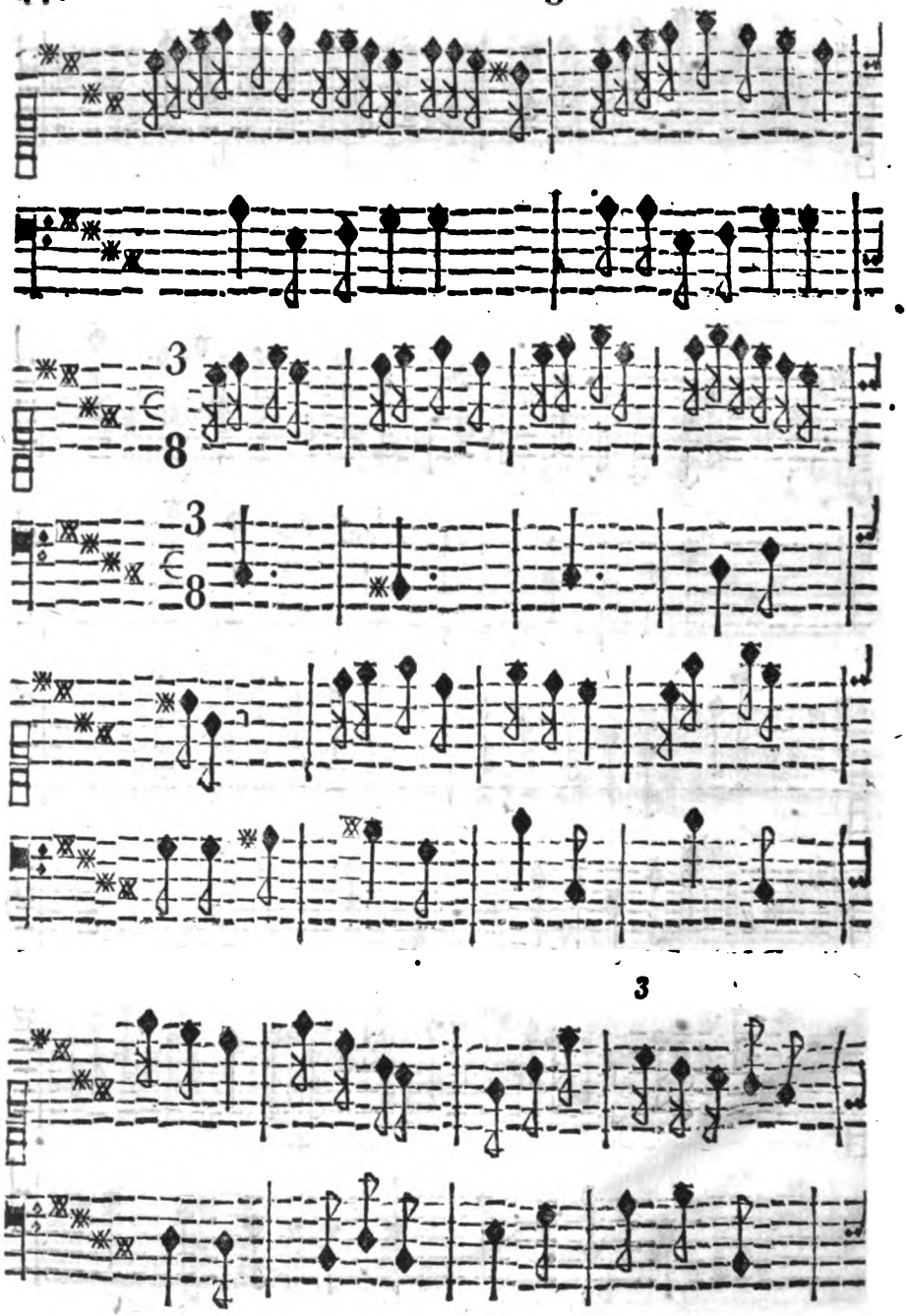


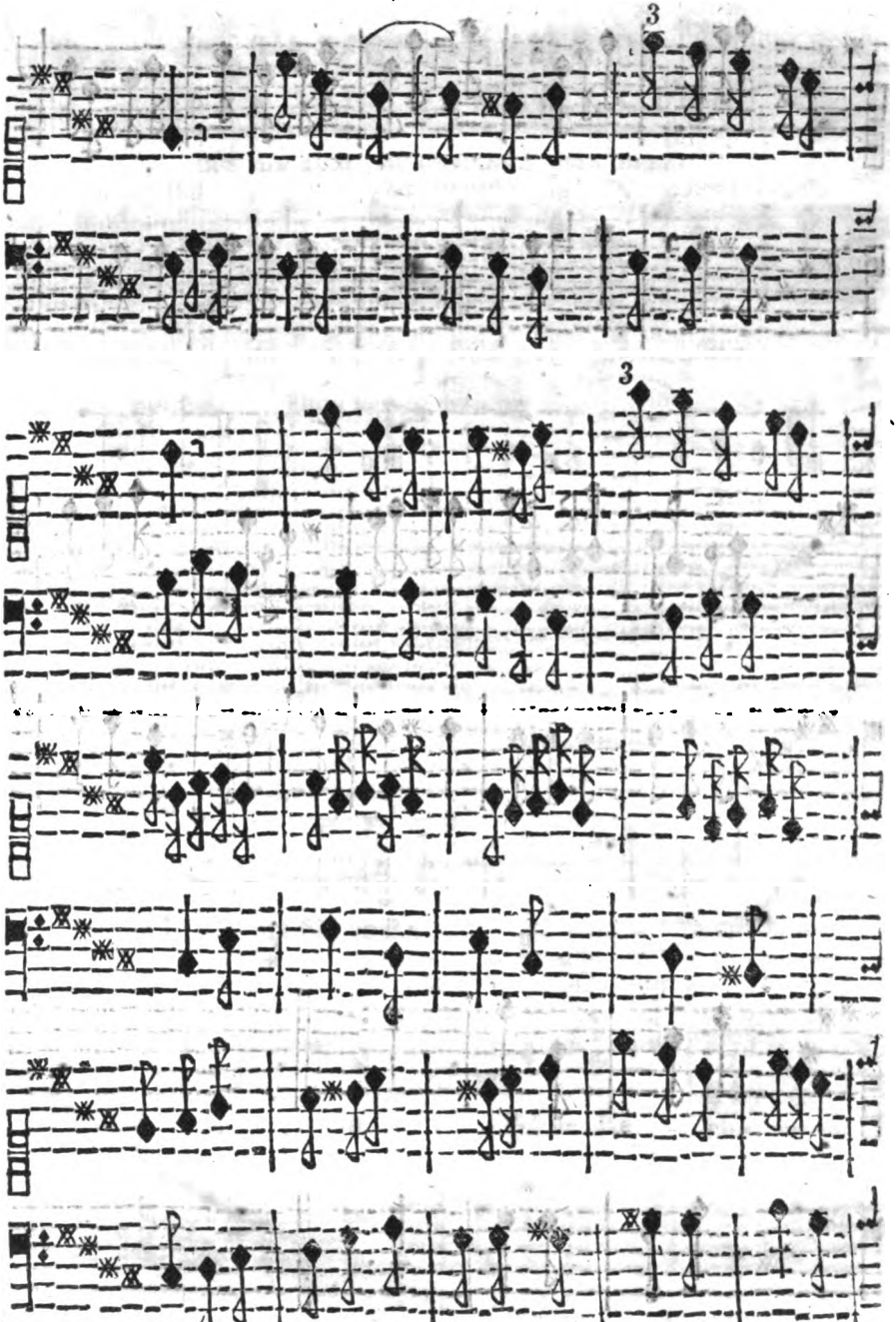

3
8
3
8

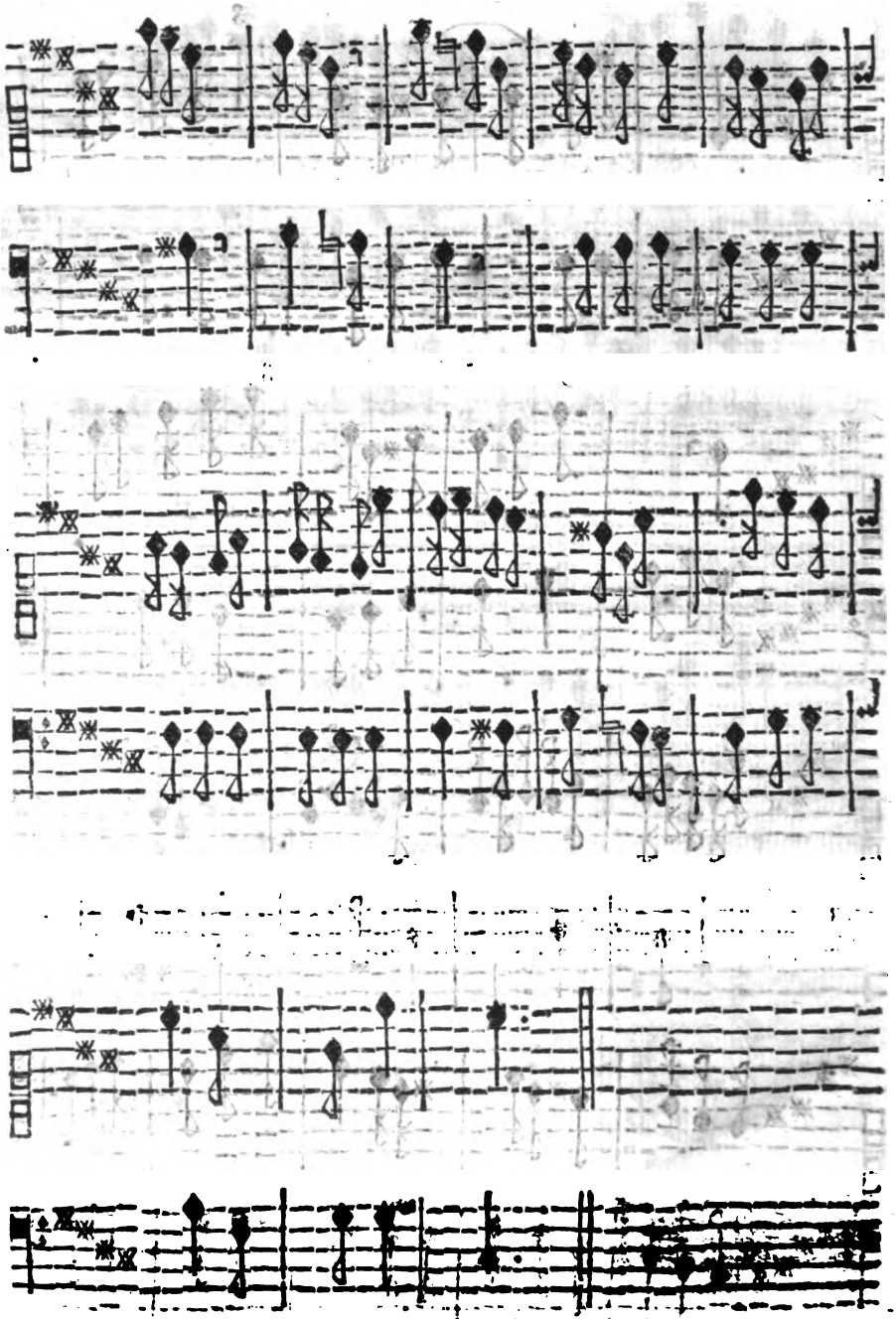







3
8
3
8
3

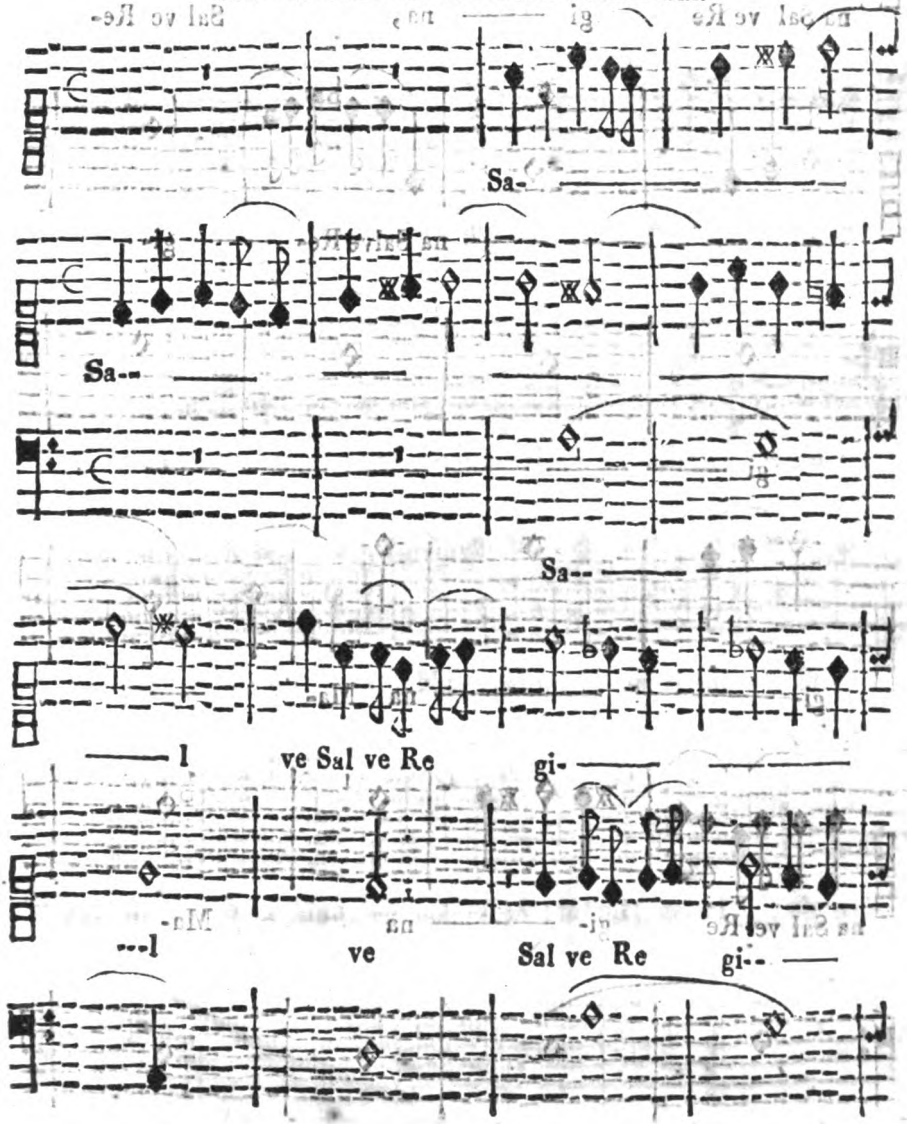

3
3

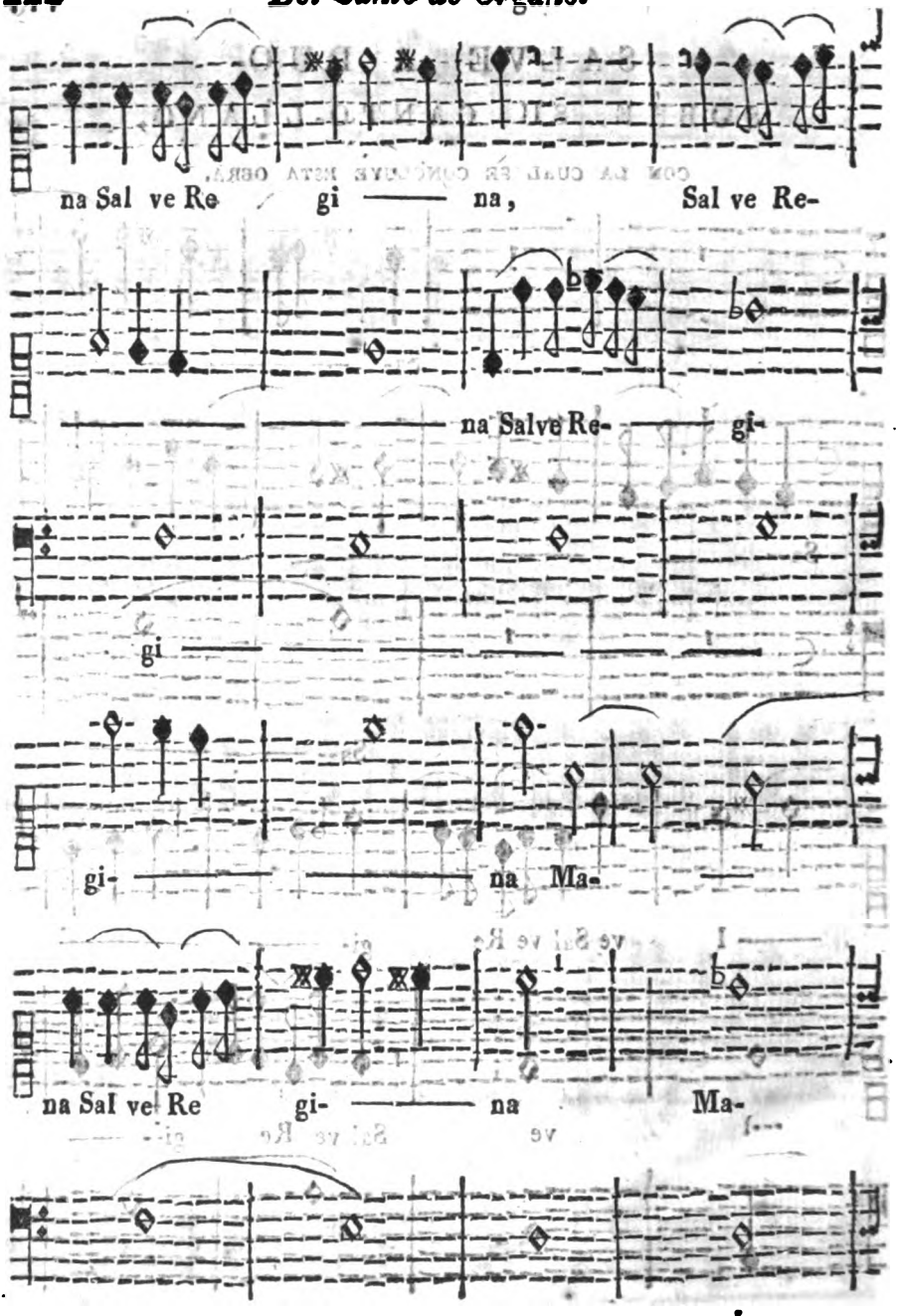


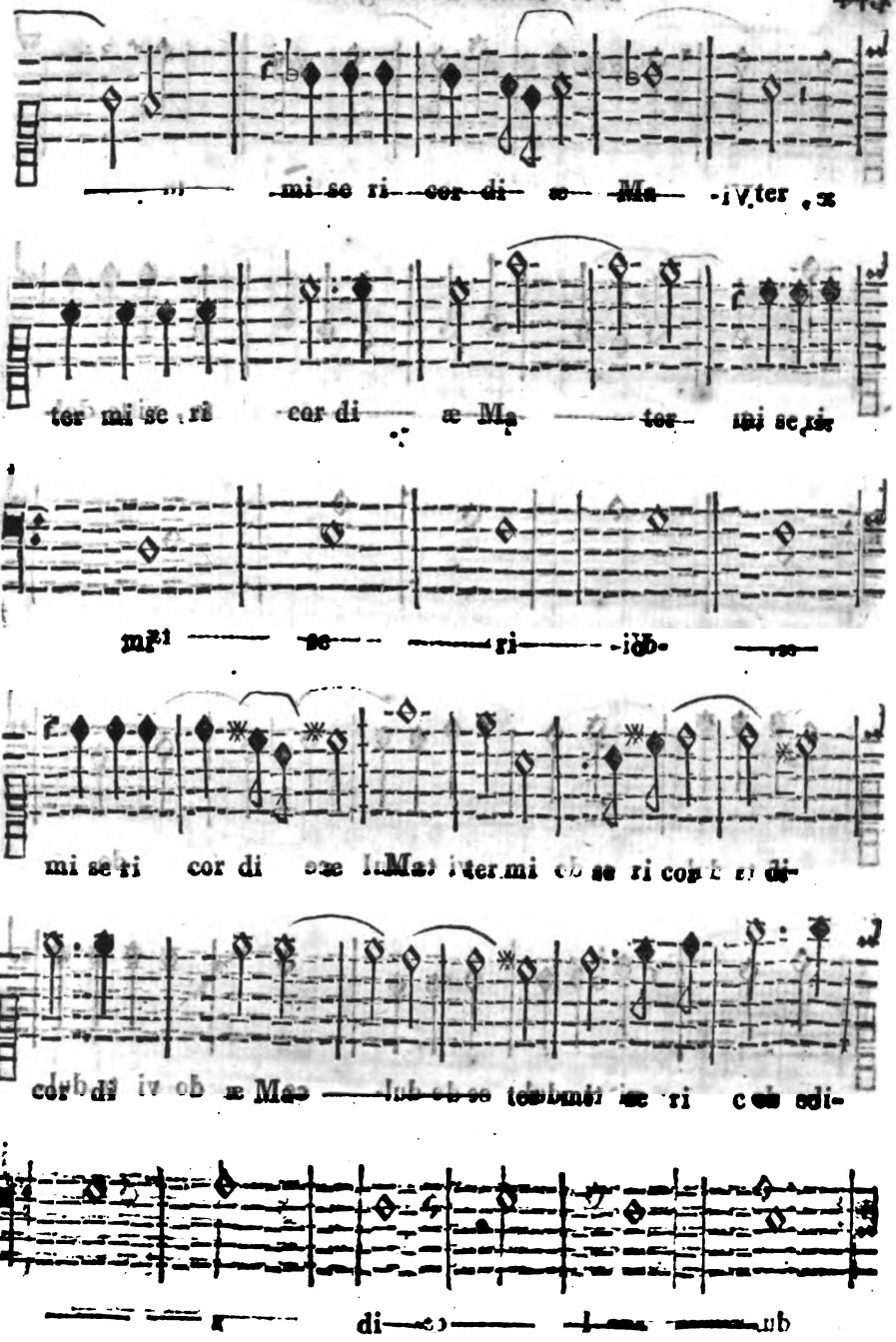
SALVE Á DUO,

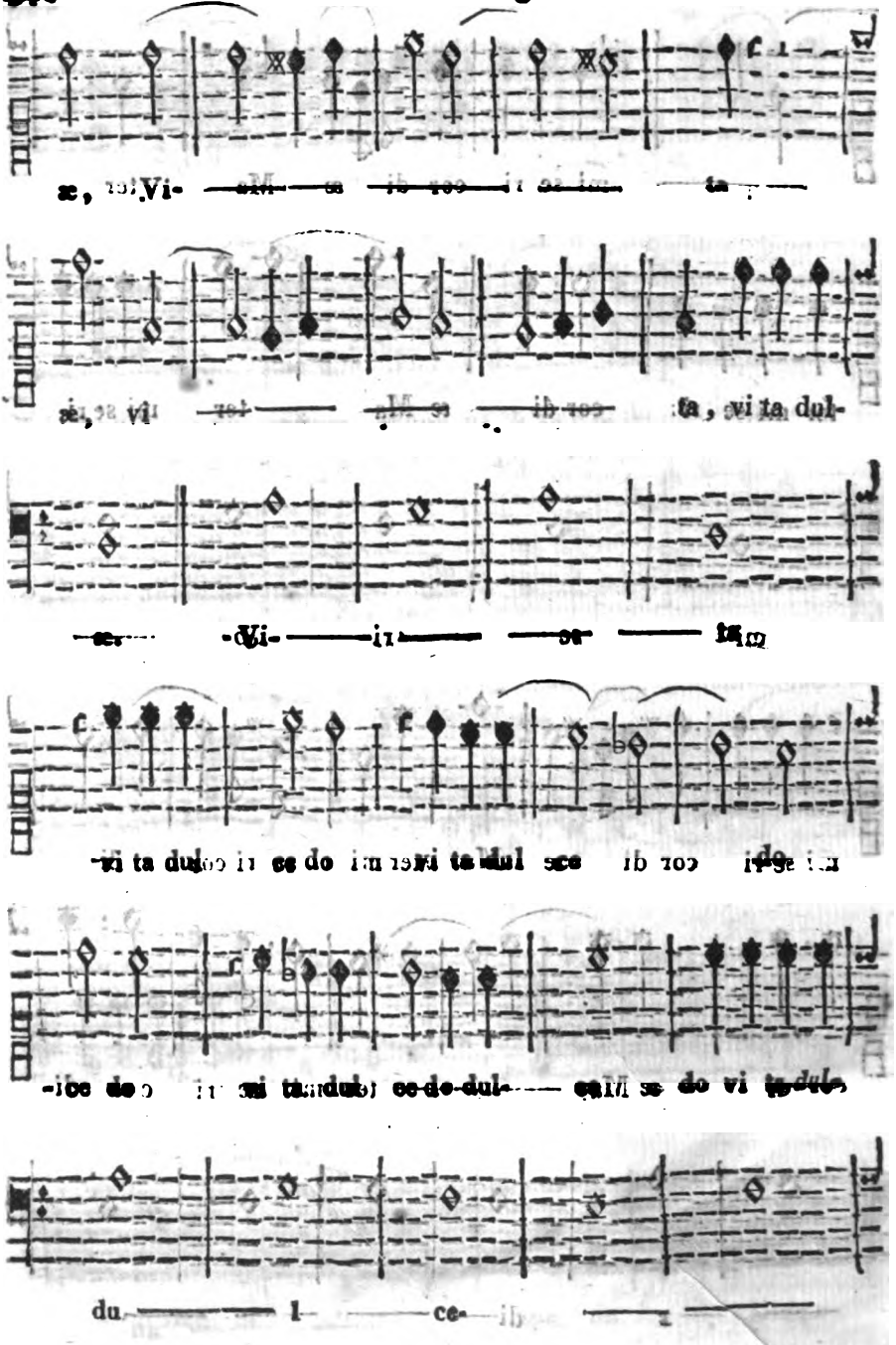
SOBRE SU CANTO-LLANO,

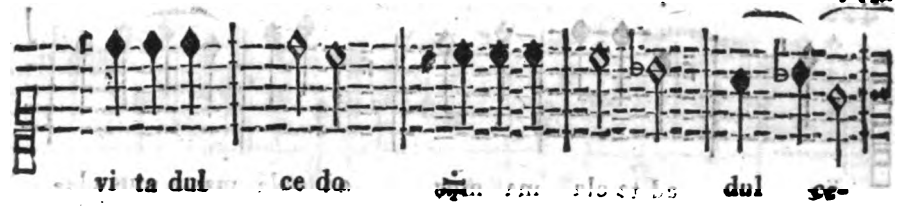
CON LA CUAL SE CONCLUYE ESTA OBRA.

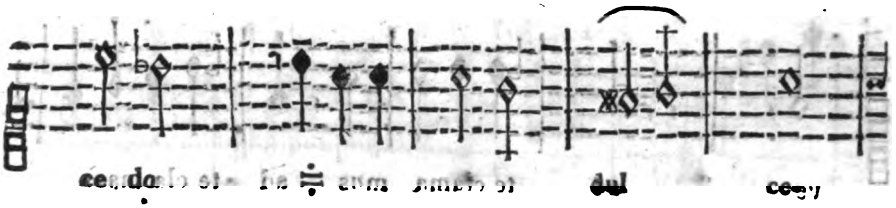



na Sal ve Re gi na, Sal ve Re-
na Salve Re- gi-
gi
gi- na Ma-
na Sal ve Re gi- na Ma-


mi se ri cor di æ Ma ter æ
ter mi se ri cor di æ Ma ter mi se ri
mi se ri
mi se ri cor di
cor di
di

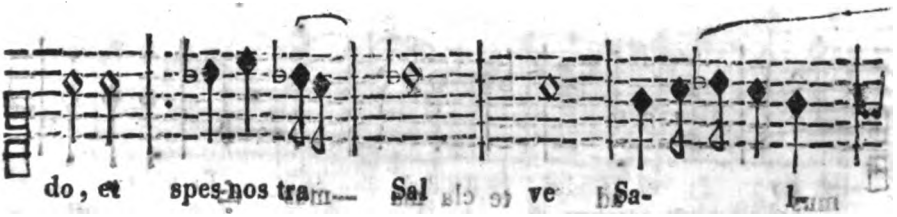

se, Vi- ta
se, vi ta, vi ta dul-
Vi- ta
vi ta dul ce do vi ta dul ce do
ce do vi ta dul ce do vi ta dul-
du l ce-

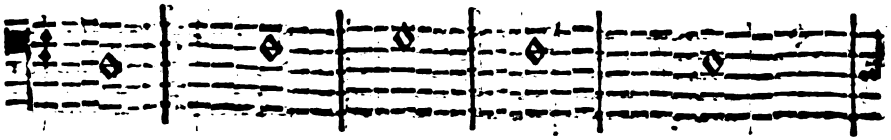

vi ta dul ce do dul ce-

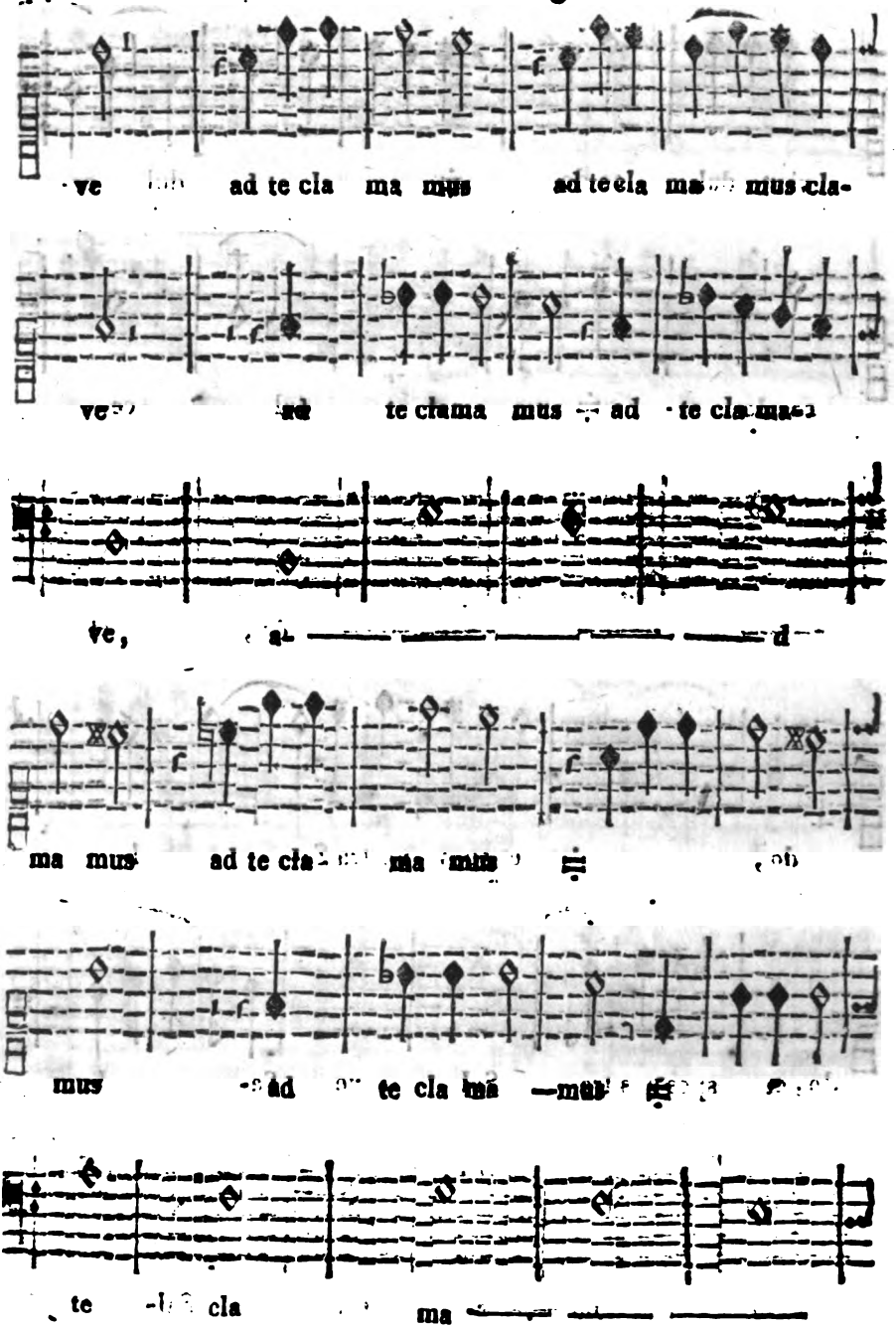

ce do dul ce-

do, et

do, et spes nostra Sa- l-


do, et spes nos tra Sal ve Sa- l-


spes no s tra Sal-


ve ad te cla ma mus ad te cla ma mus cla-
ve ad te clama mus ad te cla ma
ve, a d
ma mus ad te cla ma mus
mus ad te cla ma ma
te cla ma

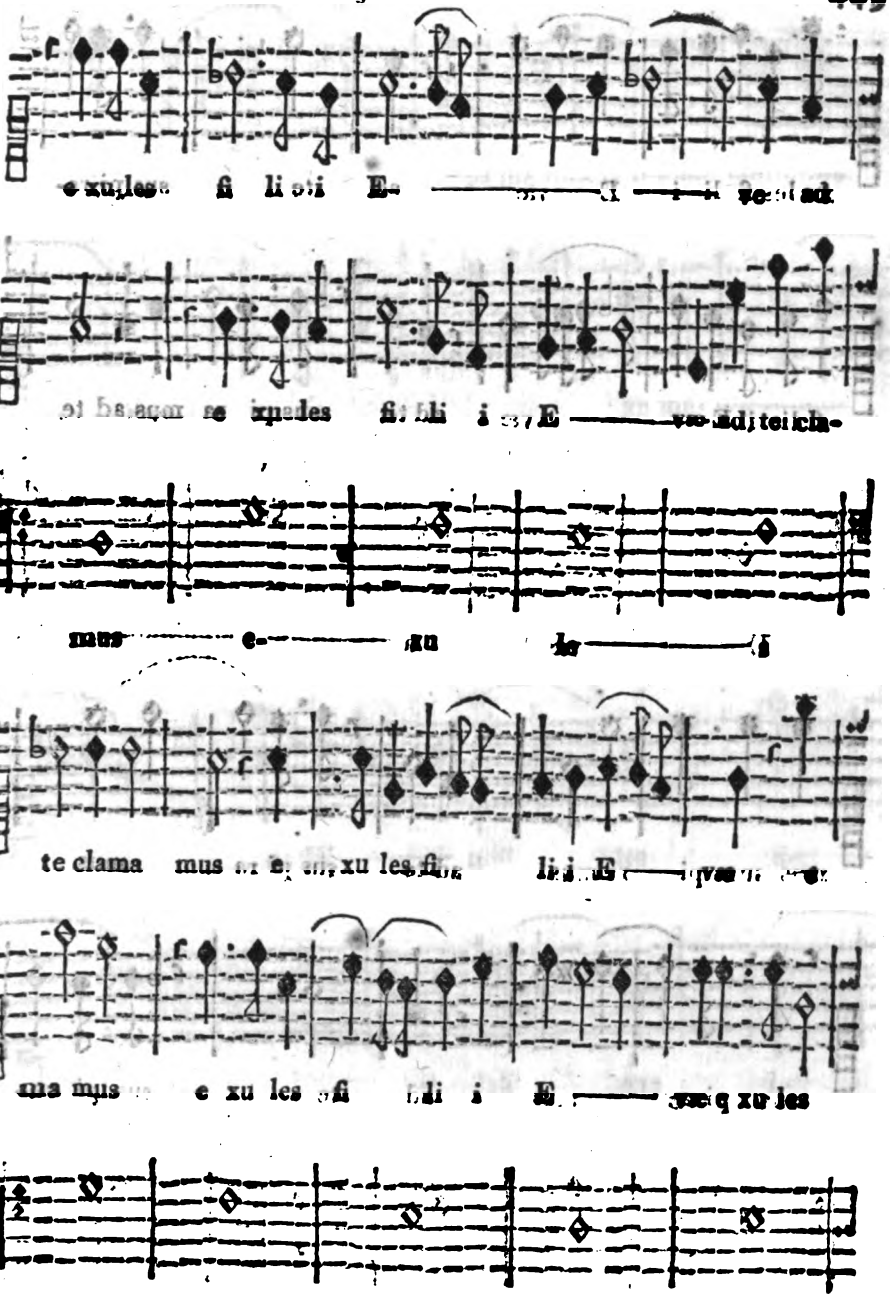
e xu les fi li i E ——— ve ad

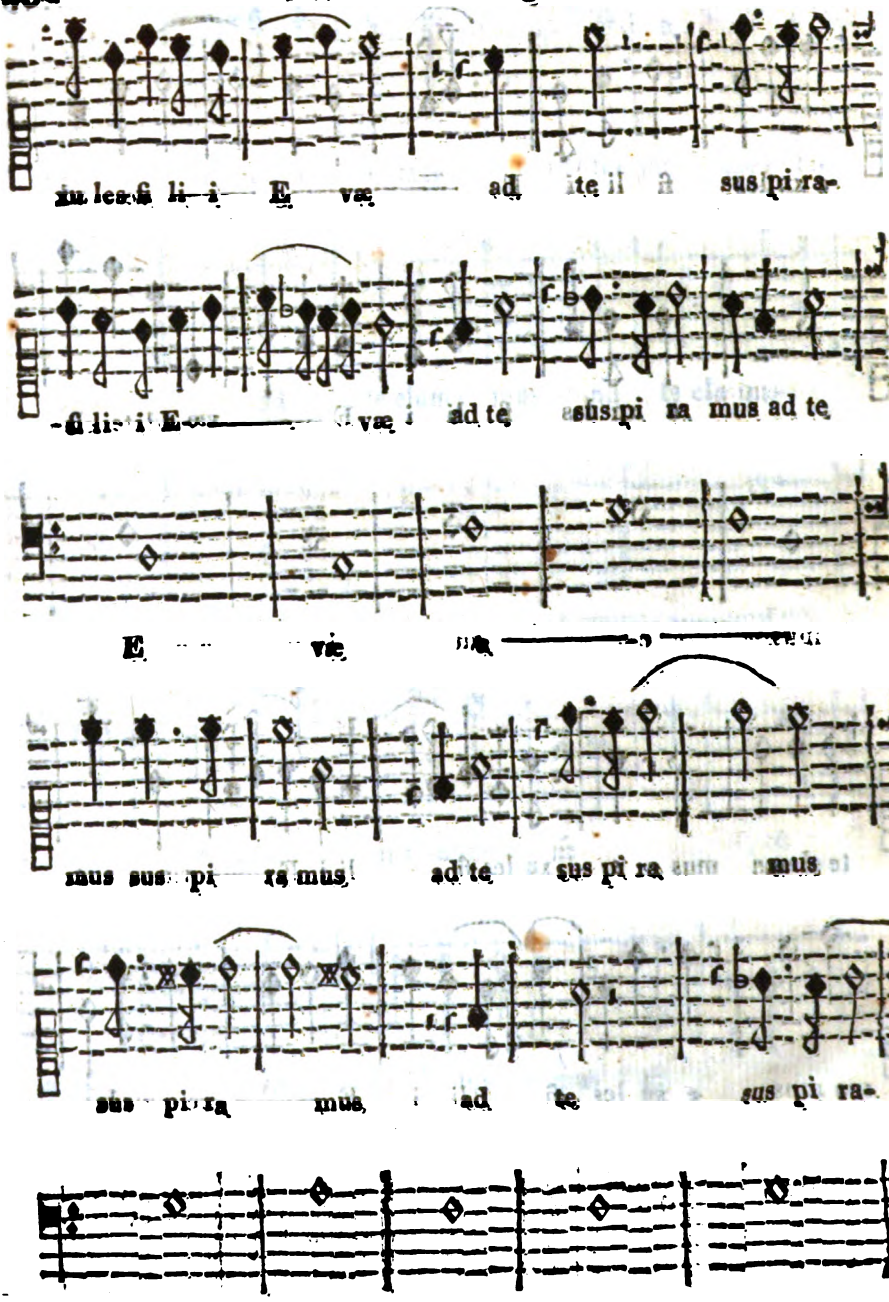
re xu les fi li i E ——— ve ad te cla-

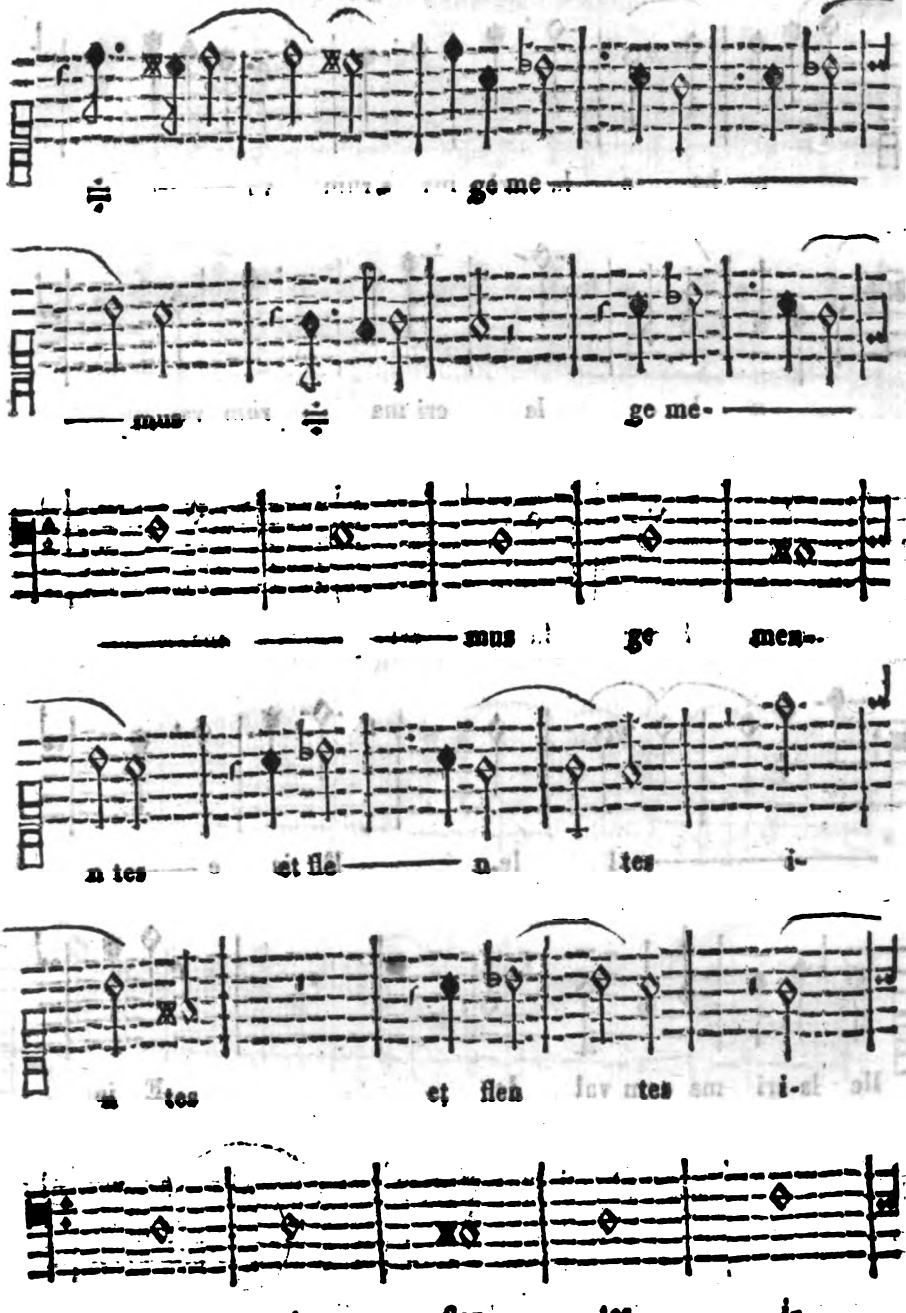
mus ——— e ——— xu le ——— i

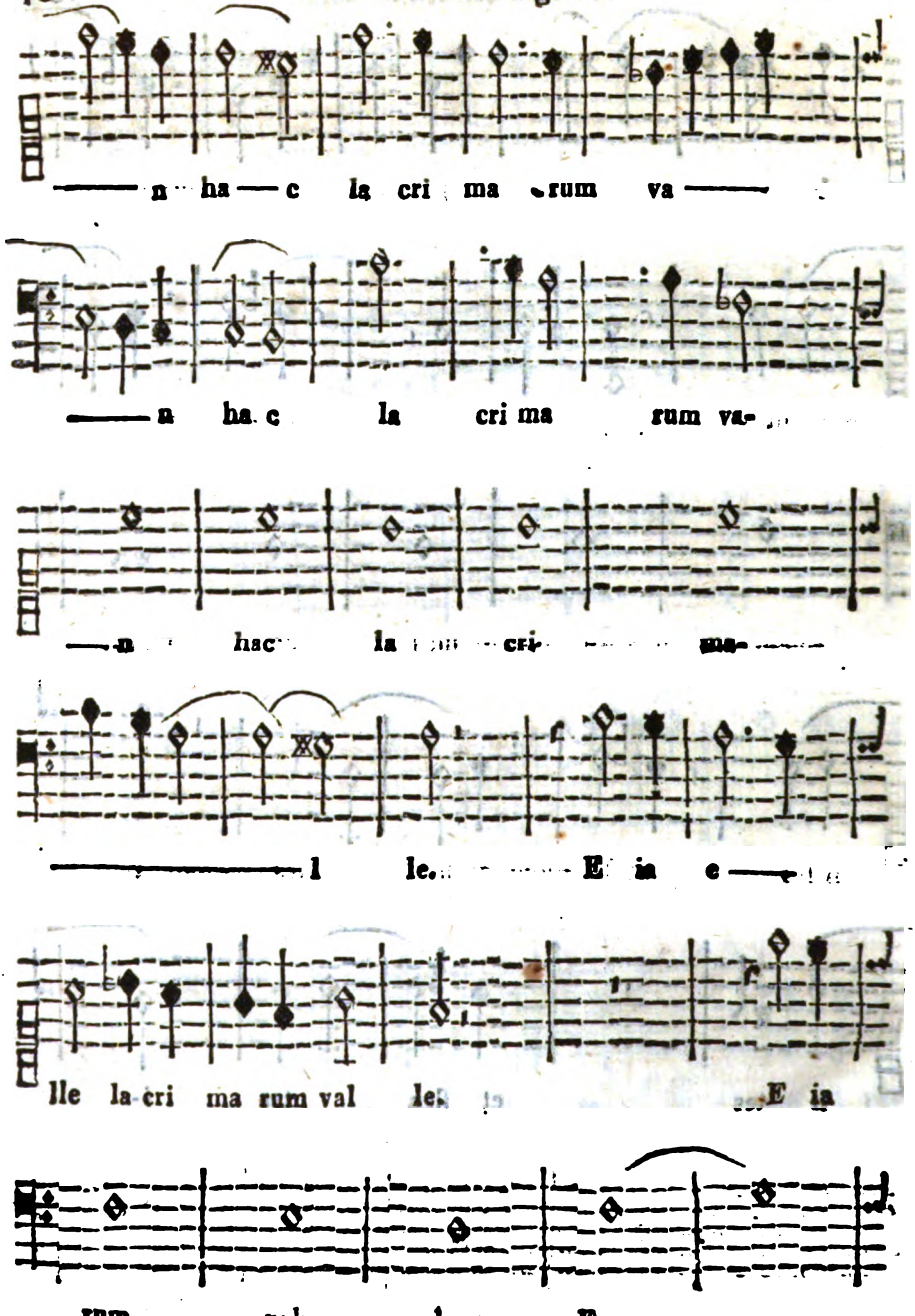
te clama mus e xu les fi li i E ——— ve

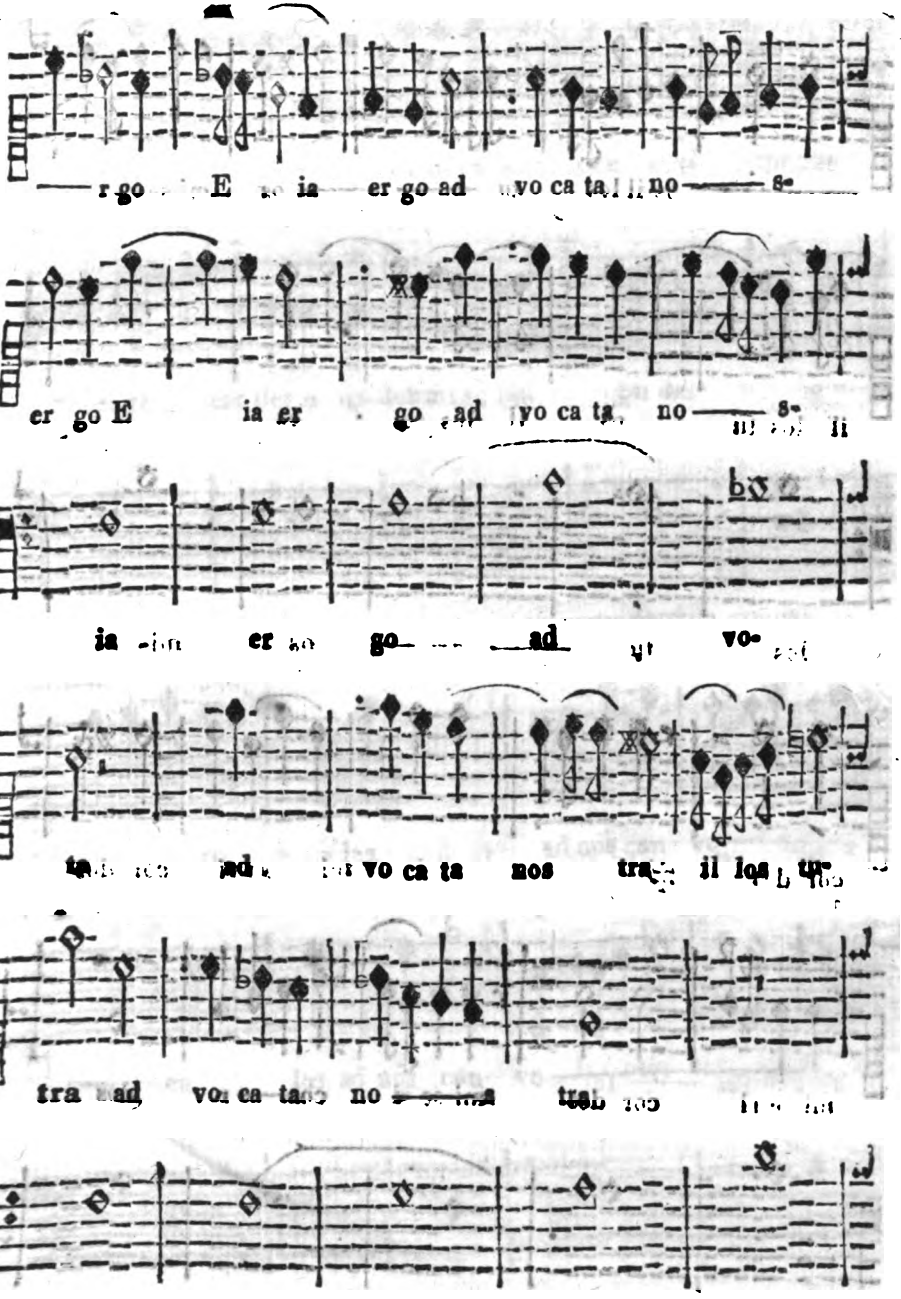
ma mus e xu les fi li i E ——— ve q xu les

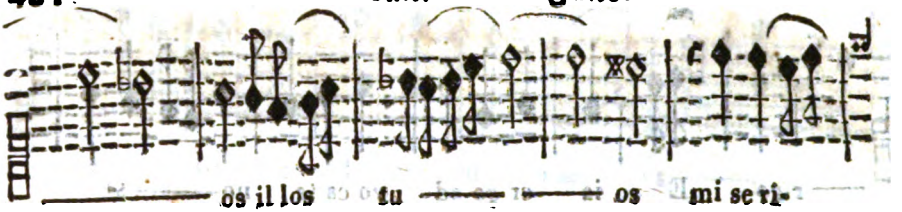


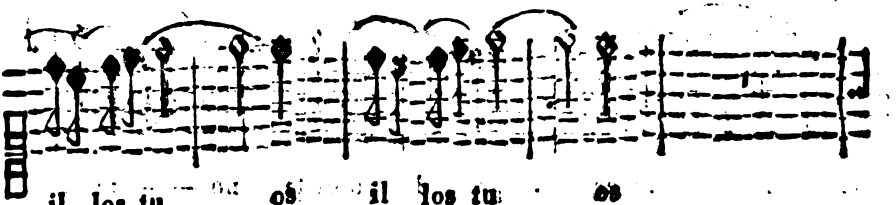

in lea fi li i E væ ad te il la sus pi ra-
-fi li i E væ ad te sus pi ra mus ad te
E væ
mus sus pi ra mus ad te sus pi ra mus
sus pi ra mus ad te sus pi ra-


ge me
mus ge me-
mus ge men-
n tes et fle n tes i-
tes et flen tes i-


n ha c la cri ma rum va
n ha c la cri ma rum va-
n hac la cri ma
l le E ia e
lle la cri ma rum val le E ia

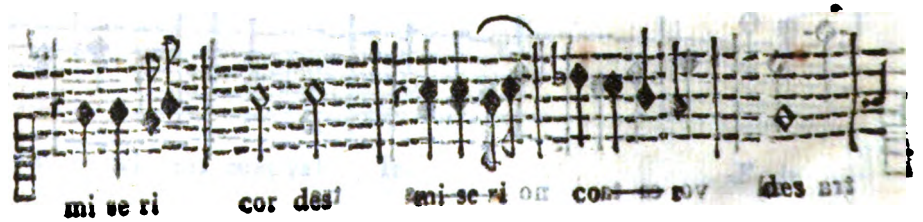

r go E ia er go ad vo ca ta no s-
er go E ia er go ad vo ca ta no s-
ia er go ad vo-
ta ad vo ca ta nos tra il los tu-
tra ad vo ca ta no tua

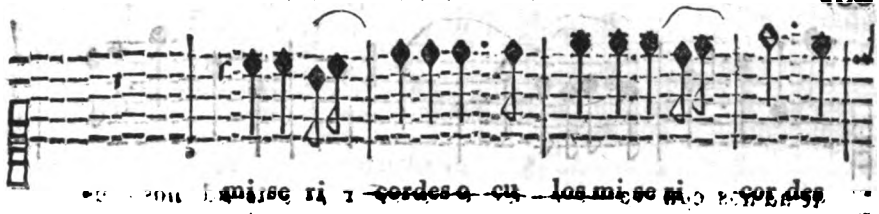

os il los tu os mi se ri-

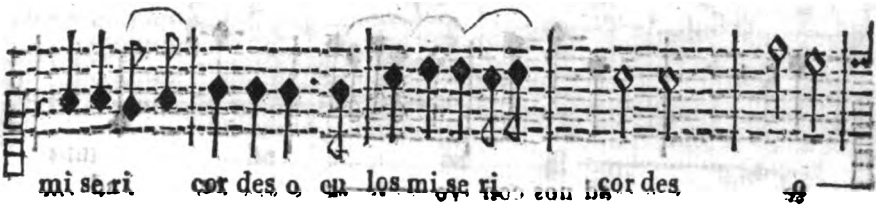

il los tu os il los tu os

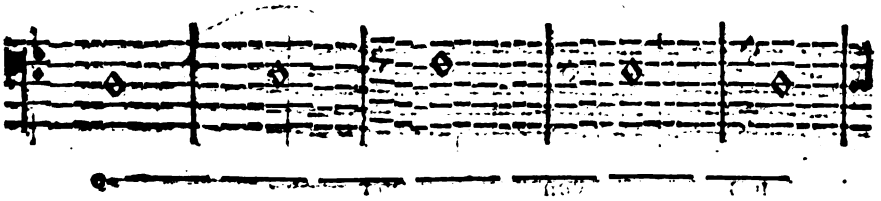
los tu os mi- ri

cor des mi se ri cor des


mi se ri cor des mi se ri cor des

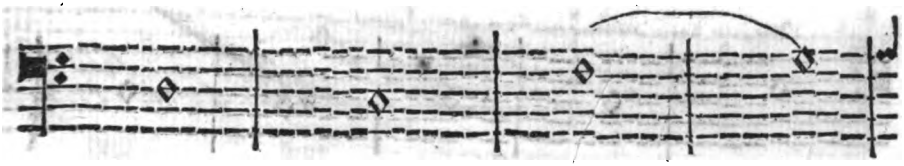

mi se ri cordes o cu los mi se ri cor des

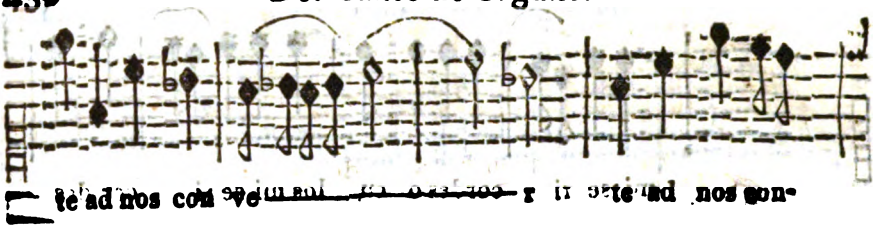

mi se ri cor des o cu los mi se ri cor des



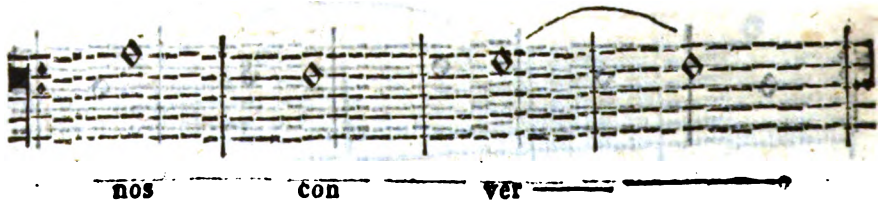
o cu los ad nos con ve

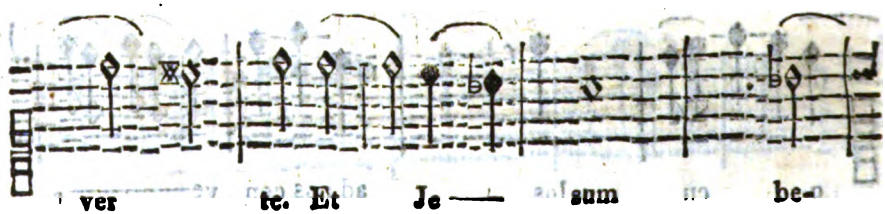
cu los ad nos con ve

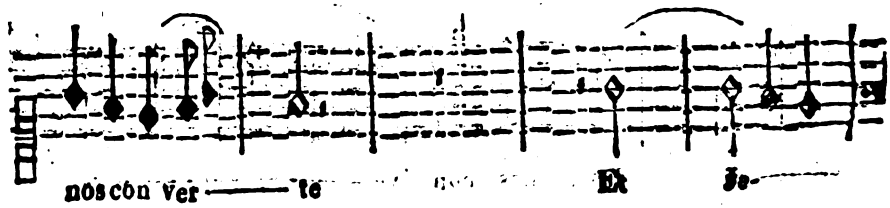

cu los d


te ad nos con ve r te ad nos con-

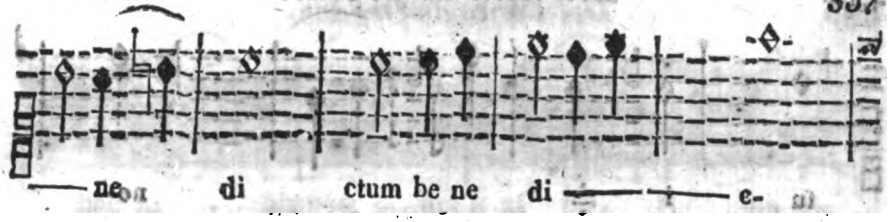
te ad nos con ve te ad

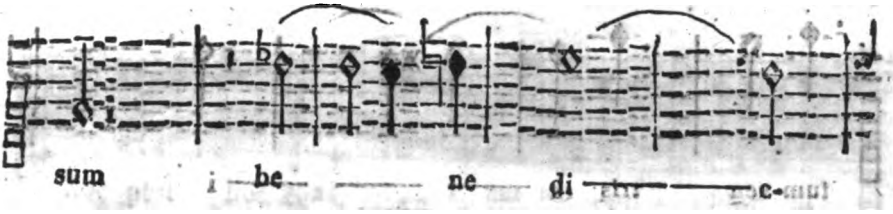

nos con ver


ver te. Et Je sum be-


nos con ver te Et Je-

Et Je sum


ne di ctum be ne di e-

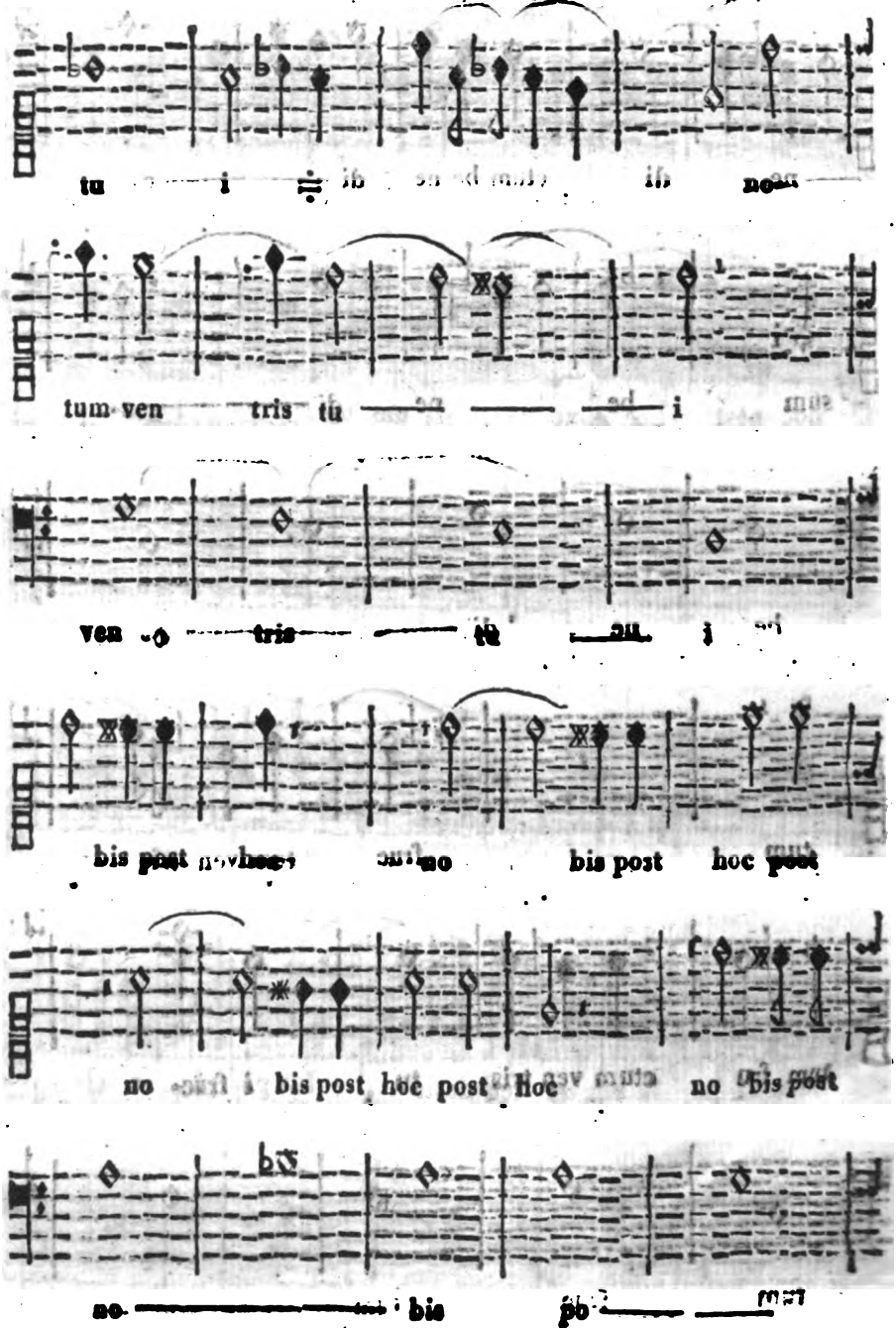

sum i be ne di

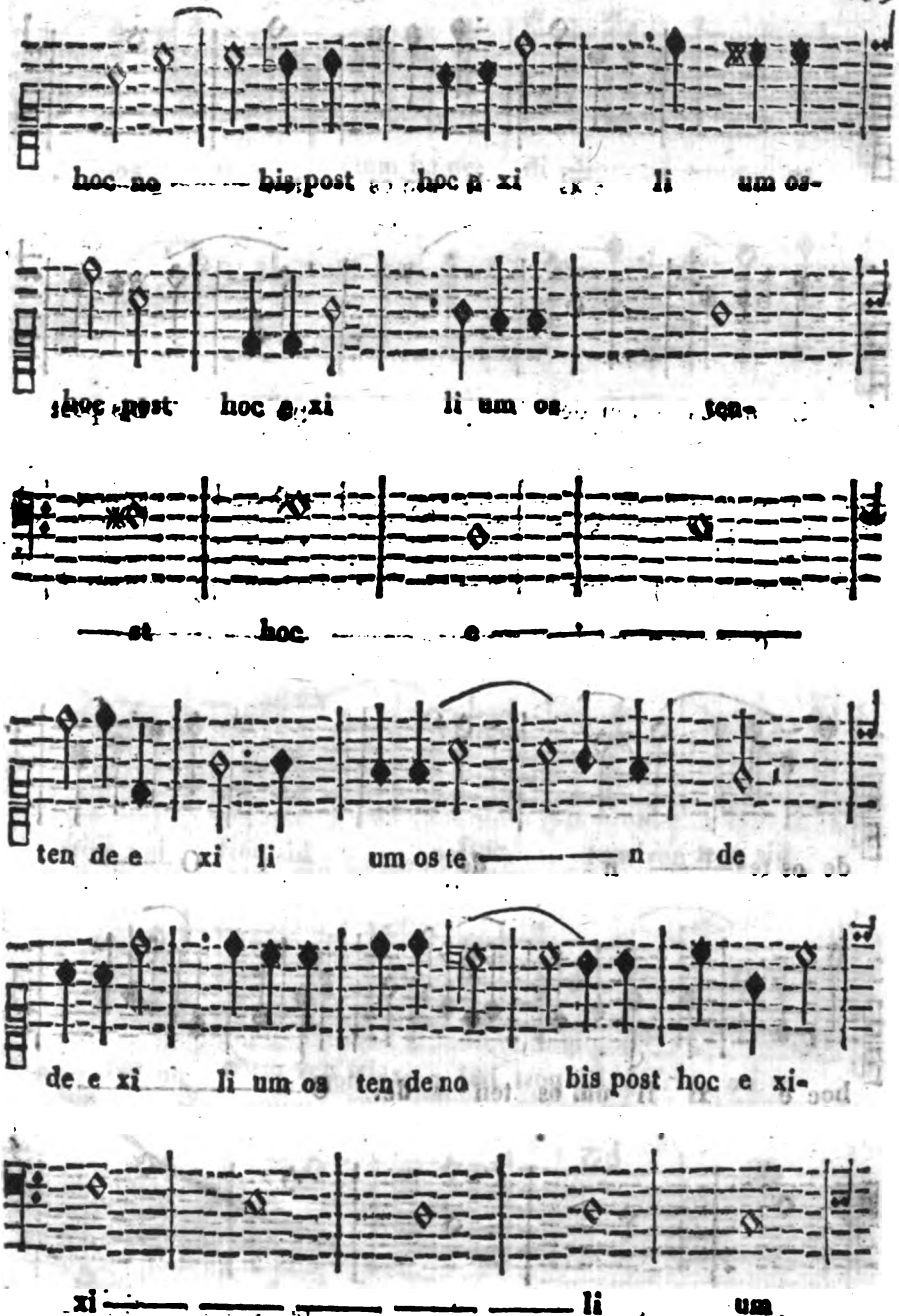
be i ne

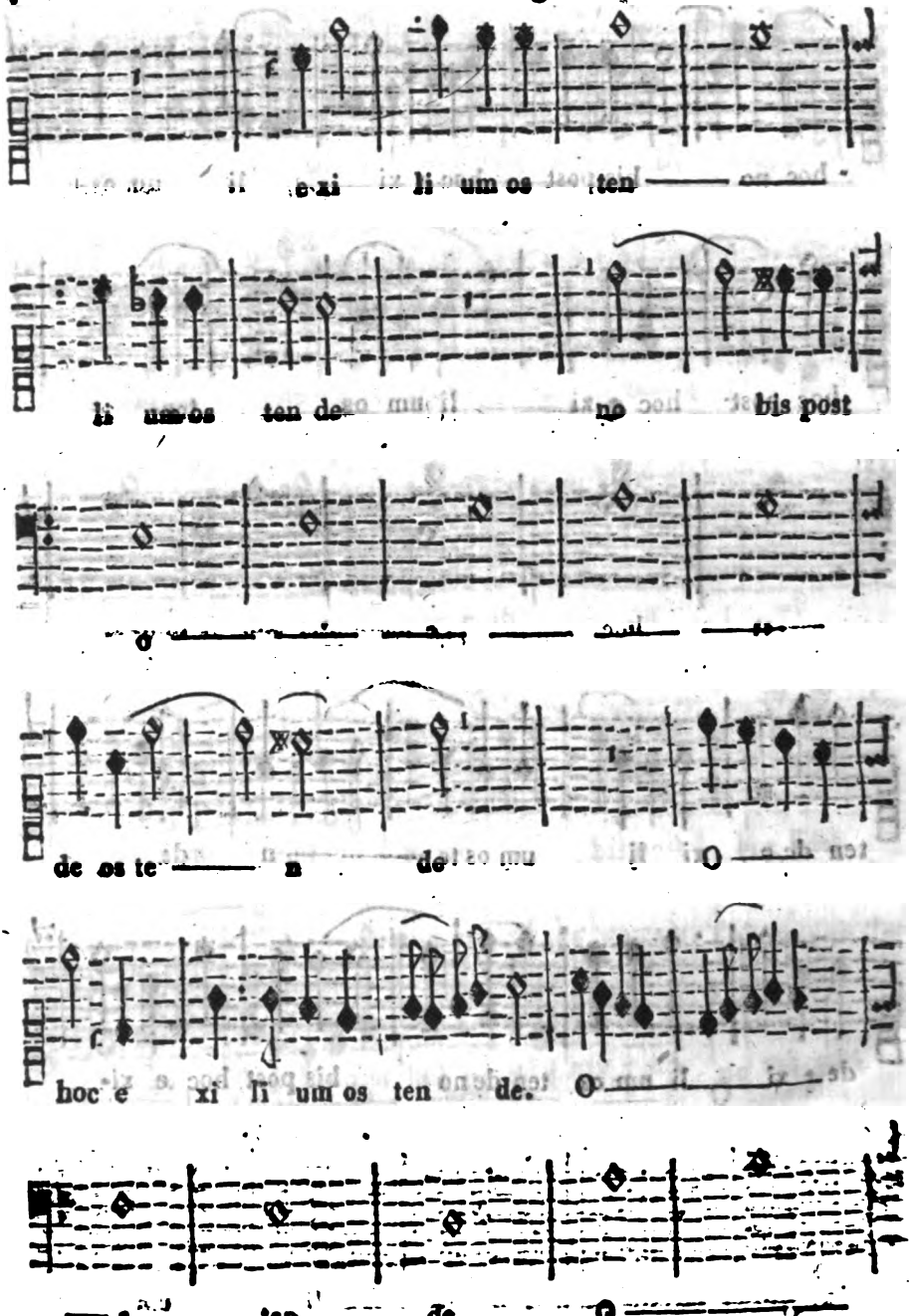
tum fruc

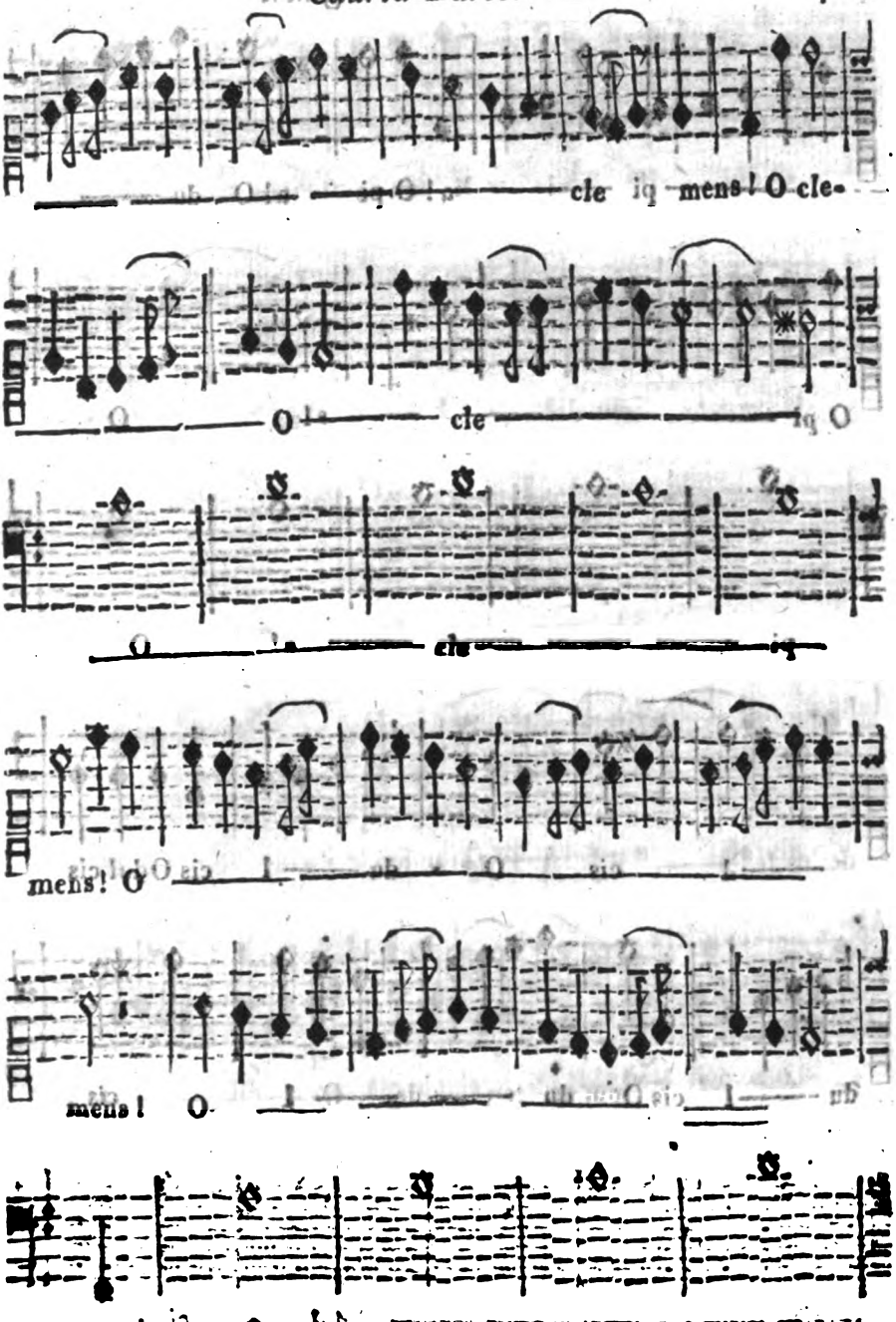
tum fru ctum ven tris tu i fruc-

tum fruc tum


tu i
tum ven tris tu i
ven tris tu i
bis post no bis post hoc post
no bis post hoc post Hoc no bis post
no bis

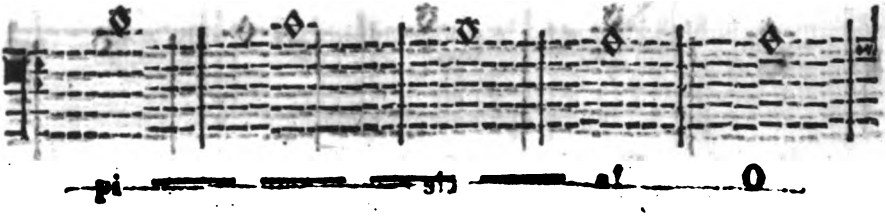

hoc no bis post hoc e xi li um os-
hoc post hoc e xi li um os ten-
st hoc e
ten de e xi li um os te n de
de e xi li um os ten de no bis post hoc e xi-
xi li um

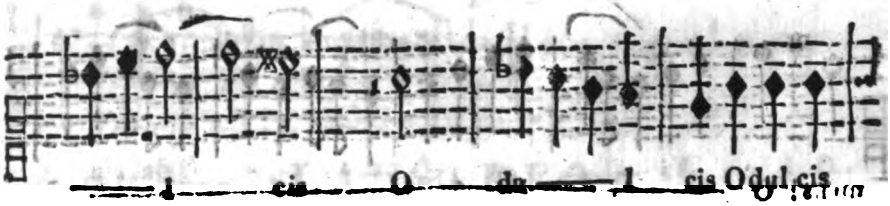

e xi li um os ten
li um os ten de no bis post
de os te n de O
hoc e xi li um os ten de. O

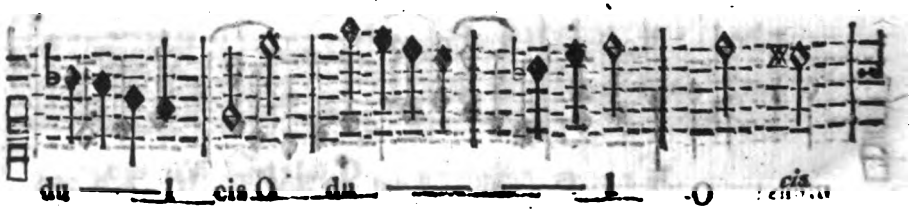

cle iq mens! O cle-
O cle
cle
mens! O
mens! O

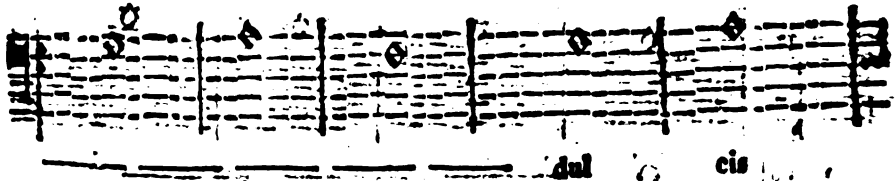
pi
a! O pi
a! O du

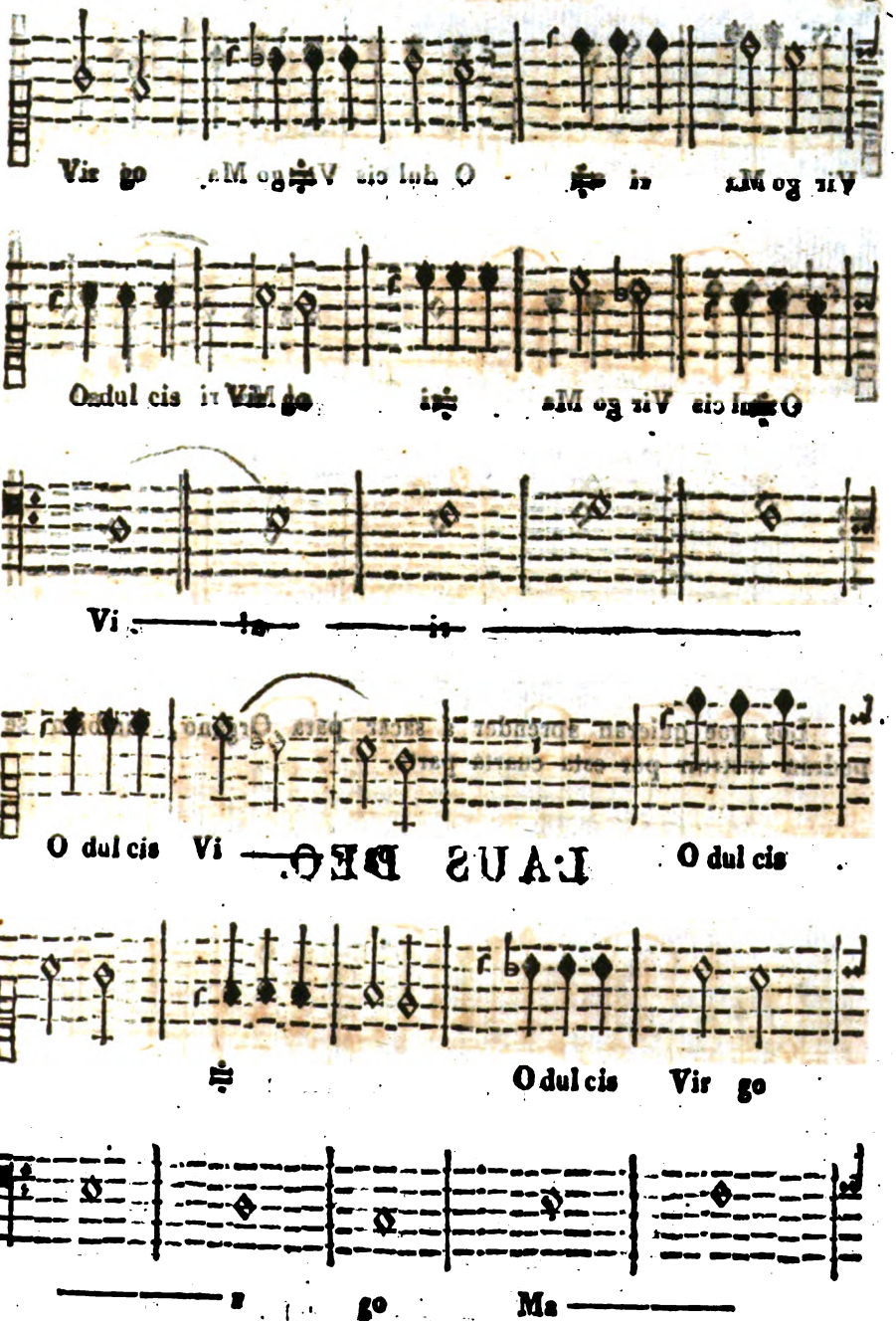
O pi
a! O
O

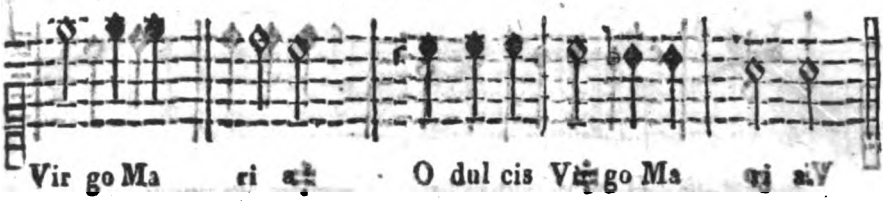

pi
a!
O

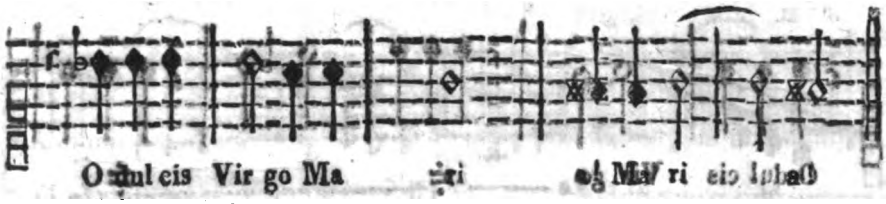

cis
O
du
cis O dul cis


du
cis O
du
O
cis


dul
cis


Vir go
O dul cis Vir go Ma
Vi
O dul cis Vi
O dul cis
O dul cis Vir go
go Ma





Los que quieran aprender á sacar para Orgáno, también se podrán instruir por esta cuarta parte.

LAUS DEO.