

245251

245
R 689
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

A 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 serie 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 tardó principiante; pero no quiero que lleve otro espíritu esta pequeña obra que la poderosa protección 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 Tie-
ra. VALE.

ILL.^{MO} SEÑOR.

A los pies de vuestra Ilustrísima

Gerónimo Romero de Avila.

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 corazón necesaria, que siendo así, el mismo Señor te dará el premio.. VALE.



PARTE PRIMERA.

CAPITULO PRIMERO.

DE LA DEFINICION DEL CANTO-LLANO.

Preganto. **Q**ué 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 prolações, 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. **Q**ué es Signo?

R. Casa, ó morada de las voces.

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

Arte de 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.

H. O. T. P. I. A. O.

DE LOS SIGNOS Y DE LOS MODO DE CANTAR.

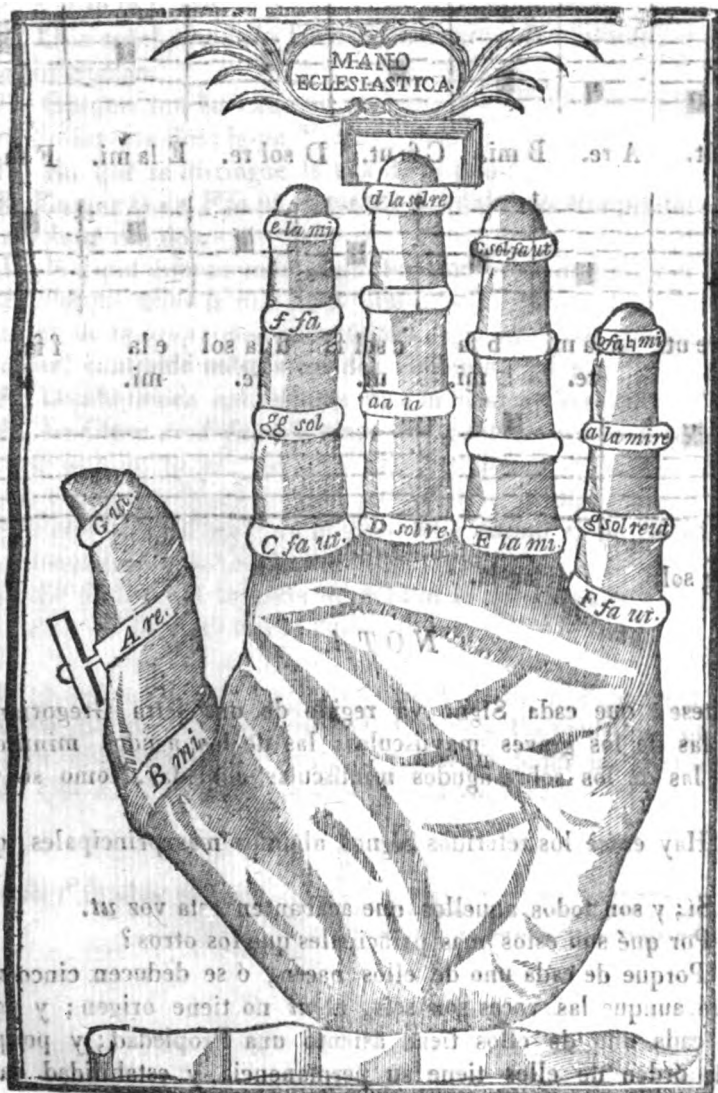
Se publica en el año 1800.

En la imprenta de D. Juan de la Cruz.

En la imprenta de D. Juan de la Cruz.

En la imprenta de D. Juan de la Cruz.

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



EJEMPLO PRACTICO DEL ASIEN TO FIJO
de los sobredichos signos.

G ut. A re. B mi. C fa ut. D sol re. E la mi. F fa ut.

g sol re ut. a la mi re. b fa mi. c sol fa ut. d la sol re. e la mi. f fa.

gg sol. aa la.

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 ácan 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.

Primera Parte.
CAPITULO III.

5

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 super-particular) contraída entre estos dos números, 3 á 2.

P. Dónde tienen sus asientos las dos citadas Claves?

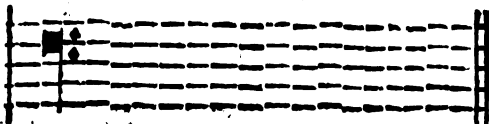
R. La Clave de *F fa ut* le tiene fijo é inmutable en *F fa ut* grave, y la de *c sol fa ut*, en *c sol fa ut* agudo, y se ha de entender, que en cualquiera línea que venga señalada la Clave de *F fa ut*, siempre será la tal línea *F fa ut* grave. Lo mismo se ha de observar respectivamente de la Clave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

P. Díe 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?

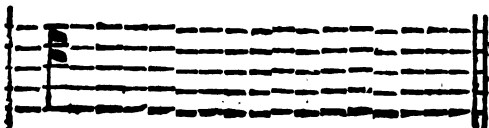
R. No, porque las Claves toman la denominacion del Signo donde tienen su morada, ó habitacion; y no de la Propiedad, pues son cosas tan distintas y diversas, Claves y Propiedades, que cada Clave es apta para que se cante por ella en todas las Propiedades.

P. Qué formas tienen las sobredichas Claves?

R. La de *F fa ut* se pinta así:



y la de *c sol fa ut* así:



DE LAS DEDUCCIONES.

P. Qué es Deduccion?

R. Un principio del qual procede alguna cosa.

P. Cuántas son las Deducciones en Canto Llano?

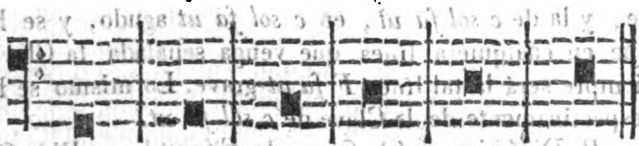
R. Cinco; las cuales tienen su principio en todos los signos que acaban en *ut*; como *G ut*, *C fa ut*, *F fa ut*, *g sol re ut*, y *c sol fa ut*.

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 origen, como se dijo arriba. Para qué mejor se entienda lo que se ha explicado, se pone prácticamente el producción de cada Deduccion en los cinco ejemplos siguientes:

DEDUCCION PRIMERA (POR BECUADRADO)

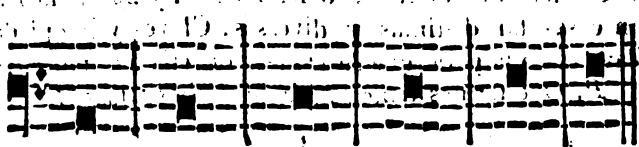
G ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.



G ut.

ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

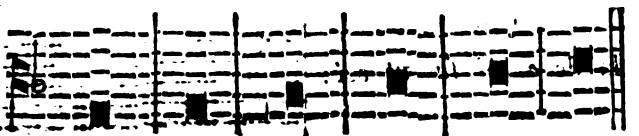
Segunda por *Natura*.



C fa ut.

ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

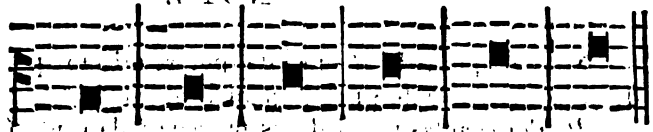
Tercera por *Bemol*.



F fa ut.

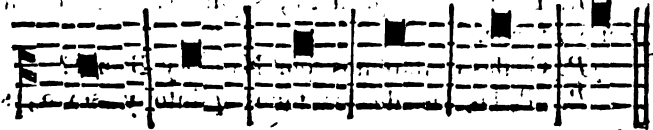
ut. re. mi. fa. sol. la.

Cuarta por
Becuadrado.



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

Quinta por
Natura.



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

GABITULO V.

DE LAS PROPIEDADES.

- P. Qué es Propiedad?
- R. Calidad, que sigue después 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 *Bec cuadrado*, ó por *Natura* y *Bemol*.

P. Cuáles son las cantorías, que cantaremos por *Natura* y *Bec cuadrado*?

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

P. Cuáles cantaremos 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 desunión de las dos Propiedades de *Bec cuadrado* 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 Sílabas?

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.

Primera Parte.

9

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

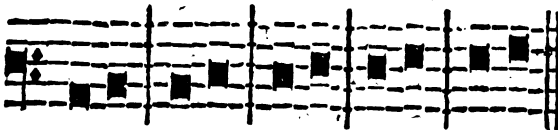
R. Porque el hacerla en el *ut*, ninguno lo practica; y en el *fa*, no hay necesidad; pues esta *Voz*, tanto es subiendo la cantoría, como bajando.

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.

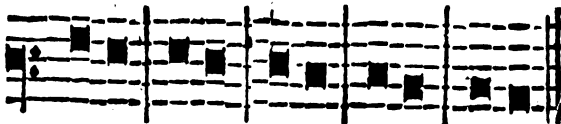
EJEMPLO DE TODO LO DICHO.

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.

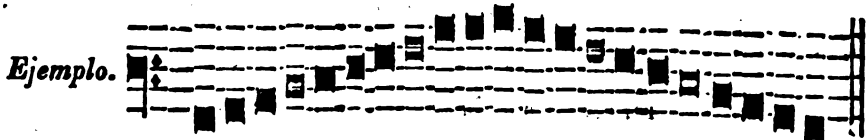
Baste lo dicho para la inteligencia de lo que se ha tratado; pues en adelante se ha de volver á tocar esta materia de Tonos y Semitonos en su propio lugar.

Primera Parte.

II

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.

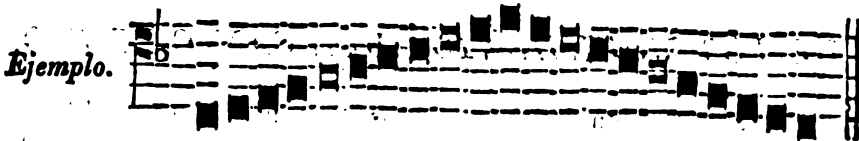


En los puntos blancos es donde se hace la Mutanza, así subiendo como bajando.

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.



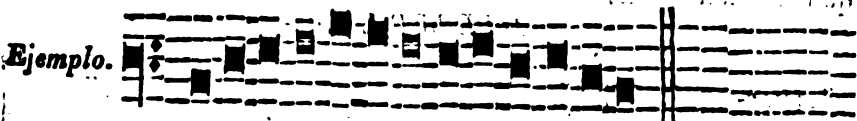
P. Cuántas órdenes de Mutanzas hay?

R. Tres; expresa, tácita y disyuntiva.

P.Cuál es la expresa?

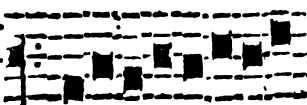

R. La que procede de grado, bien subiendo ó bien bajando.

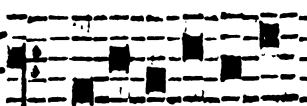
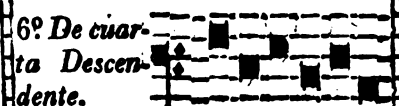
re. la.

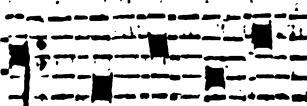
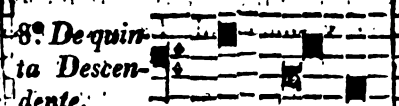


P.Cuál es la tácita?

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

| | |
|--|---|
| <p>3º De tercera Ascendente.</p>  | <p>4º De tercera Descendente.</p>  |
|--|---|

| | |
|---|--|
| <p>5º De cuarta Ascendente.</p>  | <p>6º De cuarta Descendente.</p>  |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p>7º De quinta Ascendente.</p>  | <p>8º De quinta Descendente.</p>  |
|---|--|

P. Por qué se llaman deduccionales los movimientos expresados?

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

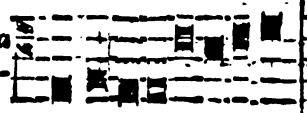
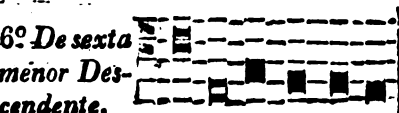
P. Cuáles son los Disyuntivos?

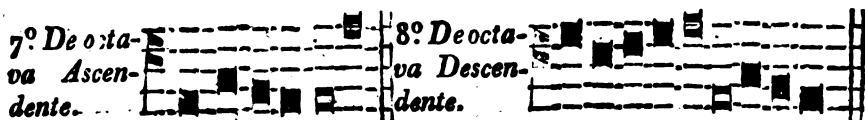
R. 1º Disyuntivo de cuarta Ascendente. 2º Disyuntivo de cuarta Descendente. 3º Disyuntivo de quinta Ascendente. 4º Disyuntivo de quinta Descendente. 5º Disyuntivo de sexta menor Ascendente. 6º Disyuntivo de sexta menor Descendente. 7º Disyuntivo de octava Ascendente. 8º Y disyuntivo de octava Descendente.

EJEMPLO.

| | |
|--|---|
| <p>1º De cuarta Ascendente.</p>  | <p>2º De cuarta Descendente.</p>  |
|--|---|

| | |
|---|--|
| <p>3º De quinta Ascendente.</p>  | <p>4º De quinta Descendente.</p>  |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p>5º De sexta menor Ascendente.</p>  | <p>6º De sexta menor Descendente.</p>  |
|--|---|



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.

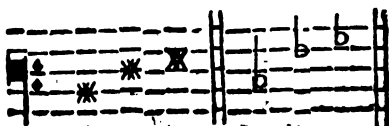
DE LAS SEÑALES QUE DEBE TENER el Canto-Llano.

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

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

EJEMPLO.

Claves. Figuras. Vírgulas. Guiones.



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 Virgulas 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 oímos, aun en los Coros mas serios, 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 oír las disonancias de los Tritonos, y otras insufribles á todo buen oído. 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, examinando 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.

| 1º y 2º en | 3º y 4º en | 5º y 6º en | 7º y 8º en |
|------------|------------|------------|--------------|
| | | | |
| D sol re. | E la mi. | F fa ut. | g sol re ut. |

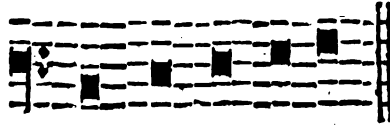
P. De cuántas partes principales consta cada uno de los Tonos?

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

P. Qué es Diapente?

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

Ejemplo.

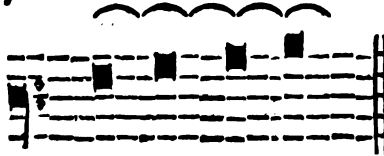


Tono. Sem. Tono. Tono.

P. Qué es Diatesaron?

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

Ejemplo.

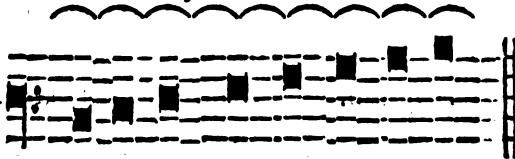


Ton. Sem. Ton.

P. Qué es Diapason?

R. Una composicion de ocho puntos, que consta de cinco Tones, 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.

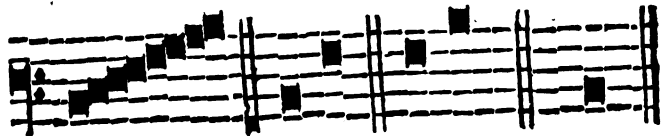
Diapason.

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.

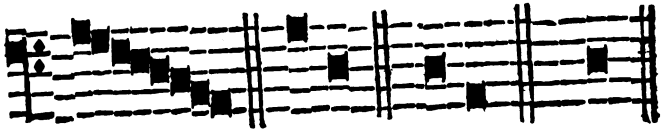
EJEMPLO DE LOS DIAPASONES DE TODOS LOS TONOS.
Primero se pone el Diapason seguido, y luego dividido en sus partes, ó especies principales, para que al principiante no le cueste tanto la inteligencia de ellos.

Primer Tono
Maestro.



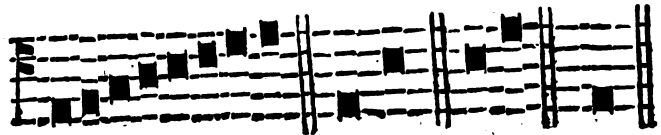
Diapason. Diapente. Diatesaron. Final.

Segundo Tono
Discipulo.



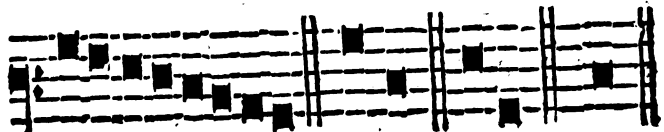
Diapason. Diapente. Diatesaron. Final.

Tercero
Maestro.



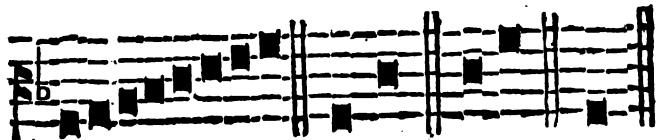
Final.

Cuarto
Discipulo.



Final.

Quinto
Maestro.



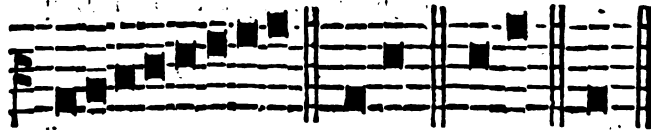
Final.

Sexto
Discípulo.



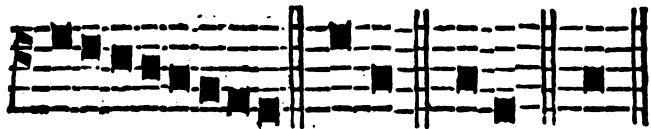
Final.

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?

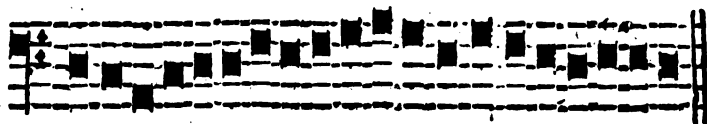
R. Todo aquel que cumple todo su Diapason.

EJEMPLO.

Primero
Perfecto.



Segundo
Perfecto.

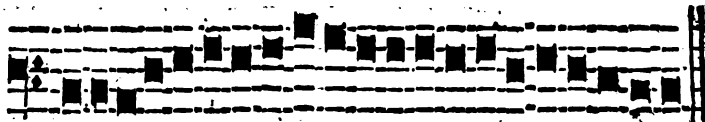


P. Tono imperfecto qué es?

R. Todo aquel que no cumple todo el Diapason.

EJEMPLO.

Primeró
Imperfecto.

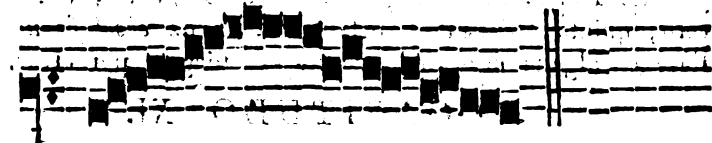


P. Tono Plusquam perfecto qué es?

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.

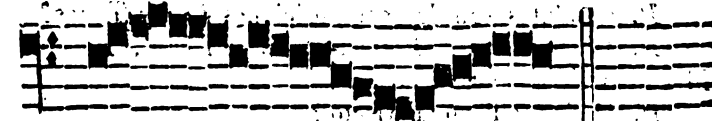
EJEMPLO.

Primeró
Plusquam
Perfecto.



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

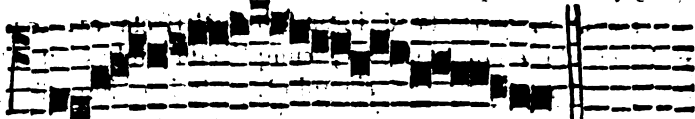
Cuarto
Plusquam
Perfecto.



P. Será Plusquam perfecto el Tono, que bajase un punto de su final, siendo Maestros, y subiese otto 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 lieenea 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.

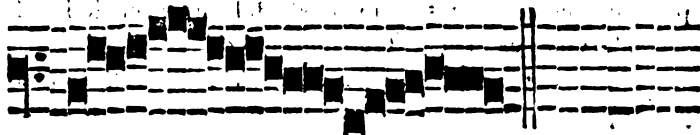
NOTA.

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 que sube al término de Maestro, y baja al extremo de Diáctulo.

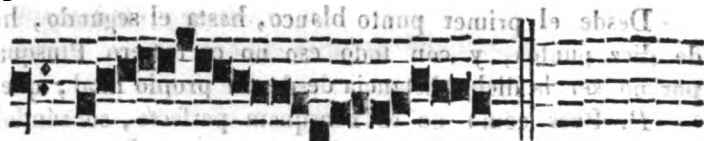
Ejemplo.



P. Cuántos géneros de Mixtiones hay?

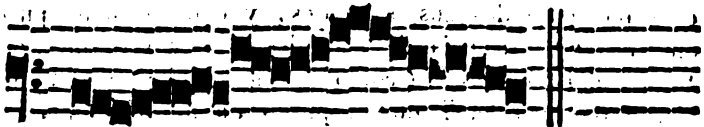
R. Dos; perfecta é imperfecta. Perfecta es, cuando Maestro y Discípulo están perfectos, cumpliendo ambos su Diapason (como se vé en el pasado ejemplo). Mixtion imperfecta es de tres modos; el primero por defecto del Maestro.

Ejemplo.



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

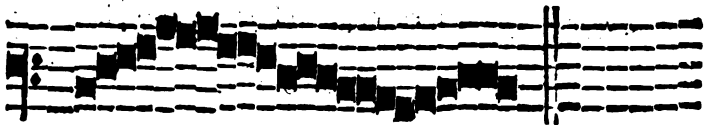
Ejemplo.



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.

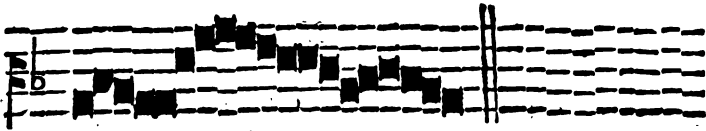
P. Tiene el Canto-Llano necesidad de estas composiciones Mixtas.

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

P. Qué es Tono Transportado?

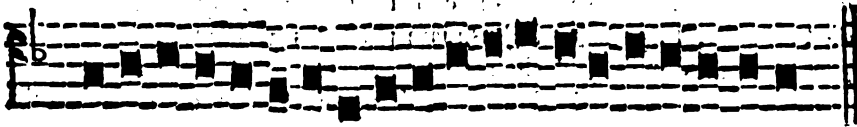
R. El que del todo refiere su Diapason por diversa cuerda, y Propiedad.

Ejemplo.

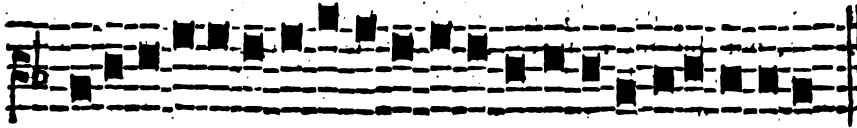


Este es primer Tono Transportado quarta arriba de su final regular, y por Bemol; pero con las mismas voces del Diapason regular.

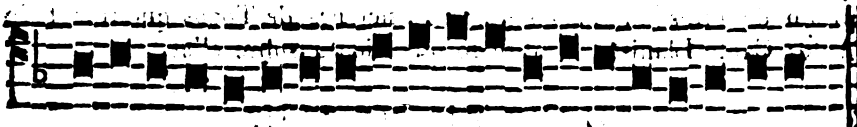
EJEMPLO DE SEGUNDO TONO TRANSPORTADO.



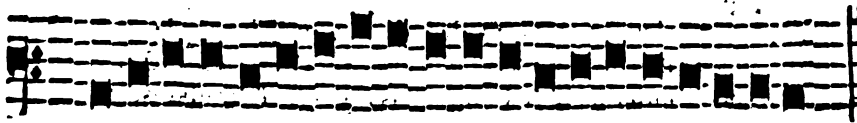
EJEMPLO DE TERCER TONO TRANSPORTADO.



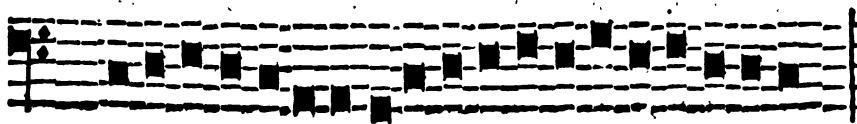
EJEMPLO DE CUARTO TONO TRANSPORTADO.



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 mezcla-se con especies principales de tercero, ó quinto, ó sexto, &c.

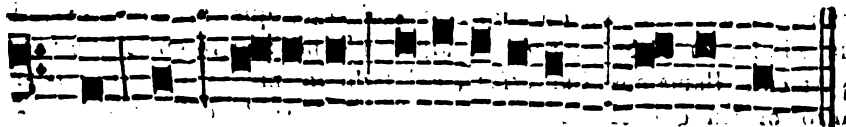
P. De qué sirven semejantes composiciones?

R. De martirizar los oídos 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 inconnexión que tienen unos Tonos con otros. Bien sé lo que los SS. AA. dicen sobre este particular; pero ninguno trae razón 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 todavía 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 Traductante. (por yerro, ó ignorancia) Irregular. La prueba es clara. No hay Autor, que no se haya descejado en averiguar qué Tono sea la Antífona *Nos qui, vivimus*, (que es la quinta de las Vísperas de las Dominicas *per annum*) por venir la dicha Antífona 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 Antífona? Consúltelos el que gustare, 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 Antífona, y cesará la controversia, y el laberinto de tantas confusiones como se han originado de los descuidos de los Traductantes de Libros Corales. Póngase la Clave de *c sol fa ut* en la misma línea, que

entre *E* y *e*: la sexta entre *F* y *f*; y la séptima entre *g* y *gg*. De suerte, que la primera especie de Diapason, entre *A* y *a*, es del segundo Tono: la segunda entre *B* y *b*, 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 *gg*, es del séptimo. Todo lo dicho se verá con mucha claridad en el siguiente:

EJEMPLO.

| | | | |
|--|---|--|--|
| <p>Primera especie de Diapason</p>  <p>del 2º Tono, entre <i>A</i> y <i>a</i>.</p> | <p>Segunda</p>  <p>del 4º entre <i>B</i> y <i>b</i>.</p> | <p>Tercera</p>  <p>del 6º entre <i>C</i> y <i>c</i>.</p> | <p>Cuarta</p>  <p>del 1º entre <i>D</i> y <i>d</i>.</p> |
| <p>Quinta</p>  <p>del 3º entre <i>E</i> y <i>e</i>.</p> | <p>Sexta</p>  <p>del 5º entre <i>F</i> y <i>f</i>.</p> | <p>séptima</p>  <p>del 7º entre <i>g</i> y <i>gg</i>.</p> | |

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 formara 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 Diapasones hay?

R. Cuatro; y son segun se expresan en este.

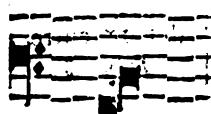
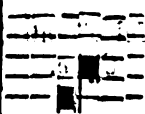
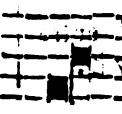
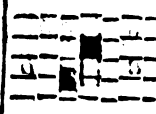
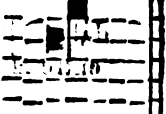
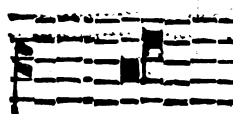
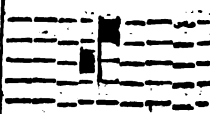
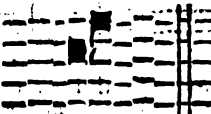
EJEMPLO.

| Primera especie | Segunda | Tercera | Cuarta |
|---|---|---|---|
|  |  |  |  |
| del 1º y 2º Tono entre <i>D</i> y <i>a</i> . | del 3º y 4º entre <i>E</i> y <i>b</i> . | del 5º y 6º entre <i>F</i> y <i>c</i> . | del 7º y 8º entre <i>g</i> y <i>d</i> . |

P. Cuántas especies de Diatesarones hay?

R. Ocho; y son como se expresan en este

EJEMPLO.

| Primera especie | Segunda | Tercera | Cuarta | Quinta |
|--|--|--|---|---|
|  |  |  |  |  |
| del 2º Tono, entre <i>A</i> y <i>D</i> . | del 4º entre <i>B</i> y <i>E</i> . | del 6º entre <i>C</i> y <i>F</i> . | del 8º entre <i>D</i> y <i>g</i> . | del 1º entre <i>a</i> y <i>d</i> . |
| Sexta | Séptima | Octava | | |
|  |  |  | | |
| del 3º entre <i>d</i> y <i>a</i> . | del 5º entre <i>c</i> y <i>f</i> . | del 7º entre <i>d</i> y <i>gg</i> . | | |

CAPITULO XIV.

DE LOS INTERVALOS.

que encierra en sí el Diapason.

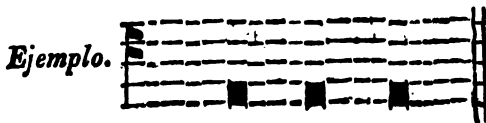
P. Cuántos son los Intervalos, que concluye el Diapason?

R. Quince; conviene á saber. Unisonus, Tono, Semitono, Ditono, Semiditono, Diatesaron, Semidiatosaron, Tritono, Dis

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

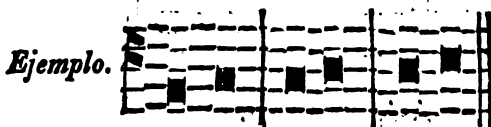
P. Qué es Unisonus?

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



P. Qué es Tono?

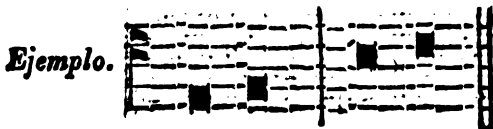
R. Cualquiera distancia de dos puntos sucesivos, (exceptuando la de mi á fa.)



Así, ó así, ó así.

P. Qué es Semitono?

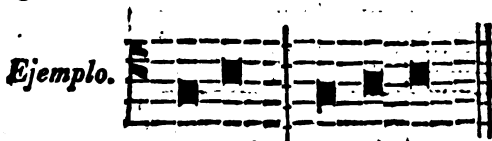
R. La sucesiva distancia de mi á fa.



Así, ó así.

P. Qué es Ditono?

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

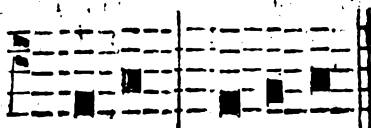


Así, ó así.

P. Qué es Semiditono?

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

Ejemplo.

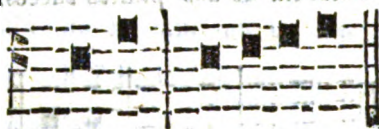


Así, ó así.

P. Qué es Diatesaron?

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

Ejemplo.

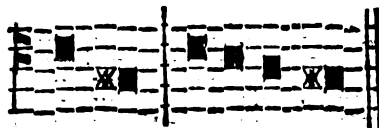


Así, ó así.

P. Qué es Semidlatesaron?

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

Ejemplo.



Así, ó así.

P. Qué es Tritono?

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

Ejemplo.

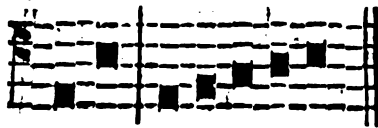


Así, ó así.

P. Qué es Diapente?

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

Ejemplo.

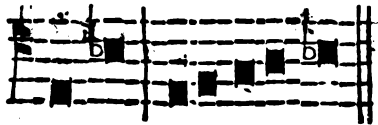


Así, ó así.

P. Qué es Semidiapente?

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

Ejemplo.

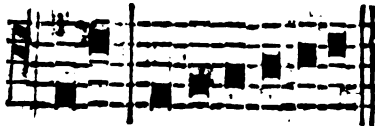


Así, ó así.

P. Qué es Exachordo ó sexta menor?

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

Ejemplo.

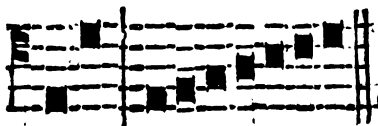


Así, ó así.

P. Qué es Eptachordo ó séptima menor?

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

Ejemplo.

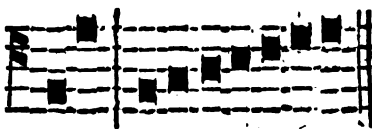


Así, ó así.

P. Qué es Eptachordo ó séptima mayor?

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

Ejemplo.

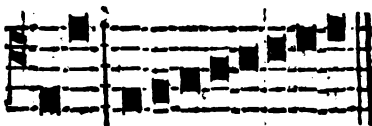


Así, ó así.

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?

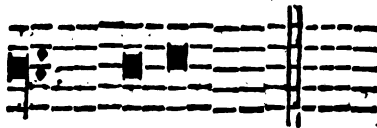
R. Dos mayor y menor. El mayor consta de cinco comas, y el menor de cuatro; de suerte, que entre los dos Semitonos, se compone un Tono sexquioctavo, por constar este de nueve comas

EJEMPLO DE TODO LO DICHO.



Semitono menor. Semitono mayor.

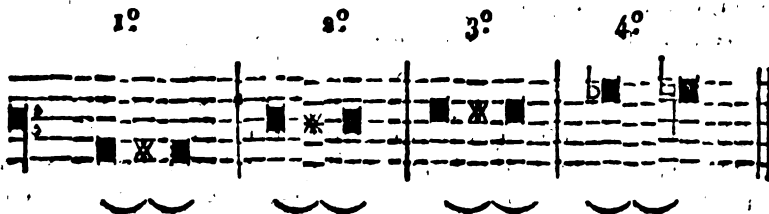
Que juntando los dos extremos de este Ejemplo, viene á salir el Tono sexquioctavo compuesto de nueve comas, en esta forma;



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 sucesivas de diversos Signos.

Para que no quede duda la mas mínima, al nuevo Cantor-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 inmedicacion 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 quatro 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 orden á su division; porque ésta nunca puede ser natural en ellos.

P. Cuando en las cantorias 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?

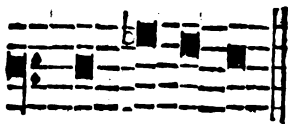
R. Porque no es voz, que pertenece á dicha Propiedad.

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

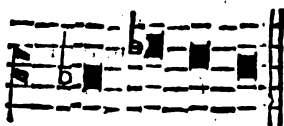
R. Diciendo en los citados Signos *fa*, y en el Signo mas abajo *re*, y en el de mas abajo *ut*; como se vé en los dos siguientes

EJEMPLOS.

fa. re. ut.



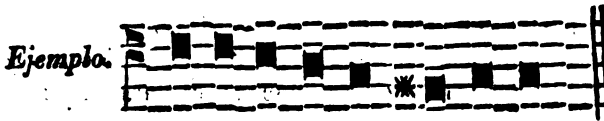
fa. re. ut.



NOTA.

Se ha de entender por regla general, que las dos voces que tiene *b fa* á *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 Suspendido, como se vé en este



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

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 cantatas, 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 Prósas, 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 extrínseco que el arriba dicho; y lo contrario no lo tengo por muy acertado ni seguro.

CAPÍTULO XVIII.

QUE TRATA DE LA CLAUSULA.

P. Qué es Cláusula?

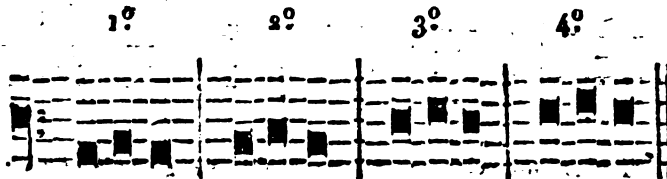
R. Fin, ó período de alguna obra.

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 Semitonos: como se vé en los siguientes

EJEMPLOS.

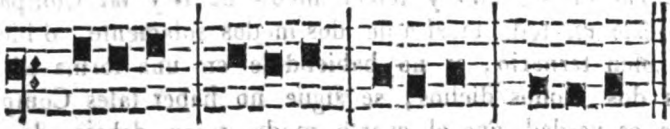
Subiendo y bajando de Tono.



Arte de Canto-Llano.

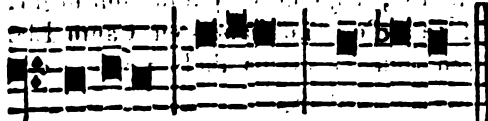
Bajando de Tono y subiendo.

1º 2º 3º 4º

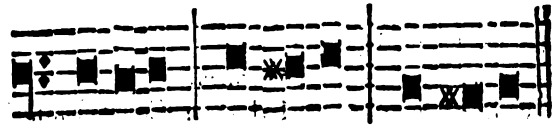


Subiendo y bajando de Semitono.

1º 2º 3º



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?

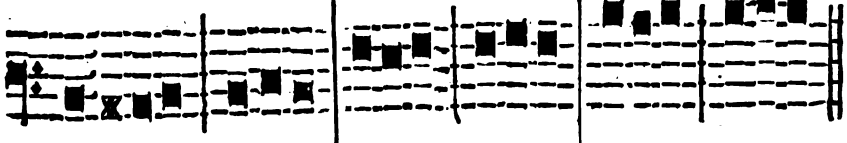
R. Tres; en la cuerda ó Signo final, en la confinal, (que es el Diapente) y en la del complemento del Diapason.

EJEMPLO DE TODO LO DICHO.

De cuerda final.

De confinal.

De complemento.



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 orden 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 bastante mente especulativo Canto-Llanista, resta ahora, para que consiga con perfeccion, y prontezza 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 Capitulo 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 prontezza.

Tercero. Antes de pasar adelante, haga que vea los Capitulo

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 origen 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 Clavé, 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 Naturra y Becuadrado solamente; para no ofuscarlo; 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 madurez que tengo prevenido.

Décimo. Despues de estar bien firme en todo lo dicho, será oportuno le enseñe á entonar el Dispason 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 cantidad 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, dese-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 resabid 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 ridiculos, que son mas ocasion de risa á los circunstantes que de devocion.

Y ultimamente, 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 disminucion 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.

§. L. II.

Acerca del Capitulo 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 extrema 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 Bisdispason) siendo sus dos términos extremos desde *A* hasta *aa*; que entre nosotros es lo mismo que desde *A re* hasta *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 *au la*. Llamában 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 qual 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 *aa*. Con esta distribución de letras distinguió el orden 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 orden, 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 oír 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 Sílabas, sino que de Tetrachordos hizo Exachordos, ordenó Signos, dispuso la Mano Musical, dió perfecto sér. á las Propiedades, por haberles dado madres conocidas, que son las cinco Deducciones; y finalmente fué el que con el orden 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. Inferese 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 *Gama* 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.

De esta tabla se ve que el sistema de las cuerdas se divide en cinco tetrachordos, cada uno de los cuales tiene cuatro cuerdas. La cuerda más alta de cada tetrachordo se llama *Gamma* (G), la segunda *Beta* (B), la tercera *Alfa* (A) y la cuarta *Delta* (D). El sistema completo se llama *Sistema Máximo*. La invención de este sistema se atribuye a Guido Aretino.

Tabla que contiene todo lo expresado con mucha claridad.

| | | | | | | | |
|--------------------------------|----------------------------|-------------------|-------------|--------------------------------------|-----------------|------------------------------------|------|
| | | | | | | | 5.º |
| Fin de los Sobre agudos. | (aa) | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | la. |
| Principio de los Sobre agudos. | (gg) | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | sol. |
| Fin de los Agudos. | f. | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | 4.º | fa. |
| ~ ~ | e. | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | 3.º | la. | mi. |
| ~ ~ | d. | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | la. | sol. | re. |
| ~ ~ | c. | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | sol. | fa. | ut. |
| ~ ~ | b. q | ~ ~ | ~ ~ | 2.º | 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. | G. | ut. | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ | ~ ~ |
| ~ ~ | Siete letras y Sign. Grav. | Exachódo 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 sobragudo 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 continúa, 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 *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 sistema 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 uacen de cada Deducion 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 qual , 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.

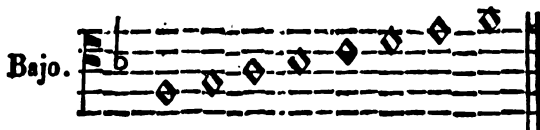
§. II.

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 Deducion , 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 cantan

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

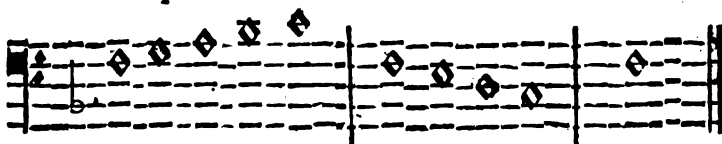


Y el sexto con Claves bajas, en la forma siguiente:

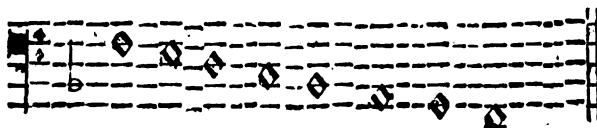
Diapente.

Diatésaron.

Final.



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 ateadidas 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 Capitulo.

En el Capitulo VI. dije, que Vos ó Sílabas (en nuestro canto) no es otra cosa, que aire herido ó proferido discretamente, porque no bastan muchas cantidades continuas para que se verifique perfecta formacion de voces ó sonidos, si á las tales cantidades 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. Siguese 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 cantidad discreta. Reflexione el Discreto la definicion genérica del señor San Agustin, y hallará sobradísima satisfaccion para este Capitulo mientras paso á darle al que se sigue.

Acerca del Capitulo 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 orden á lo demas, que digo en el Capitulo, 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 quanto 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 Sílabas; 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 Conjuntas, (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 tropesar, 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 diserepar 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 las Commixtos é Irregulares.

§. II.

P. Cuáles y cuantas de estas siete composiciones dicen más concurrencia, 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 sujetos 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 Antífona, por breve que sea, es menester el auxilio de la composicion, y que el sujeto 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 aqui 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 origen 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 reflexión 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 escabrosos y dificultades, que son sin propósito, pues solo requiere 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 Subchantres, para mudar el punto que la causare, pues comunmente, 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 dición 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. Diapenta 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 composición de seis puntos. Eptachordo (nombre también Griego) significa lo mismo que en nuestra lengua composición 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 más acomodado los Griegos que Diapason; dando á entender en poco, que era un cuerpo todo lleno de perfecta armonía 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; así mismo es necesaria la concurrencia y union de cuatro ó cinco de estas minutísimas partes, para que el oído 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 cantidad 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 si su no encontrará otra cosa, mas de lo que afirmo, arreglado á la mejor Música.

§. II.

Digo también en el mismo Capítulo, que en ningún caso se admite el Semitono menor en Canto Llano; y es la razón, 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 referida 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* \square *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 carescan 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 si Sustenidos, que tampoco hacen ni pueden mudar el semblante á las Propiedades, que rigiesen, por ser ambas señales accidentales, quando se hallan en el cuerpo de la obra.

§. II.

Pruebase. Todos dicen que quando 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 enteneder ser de la Propiedad de Bemol; y que socorrida la necesidad, se vuelva al uso de las Voces de Becua-

dad; de lo cual se infiere esta consecuencia: luego todas, ó las más 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 deo 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 *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 más 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 orden al Sostenido 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 extrínseca, por carecer tambien dichas cantoras 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 asimismo consta de tres partes en todo iguales, como mas largamente se dirá en su propio lugar. En orden 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 quanto 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.

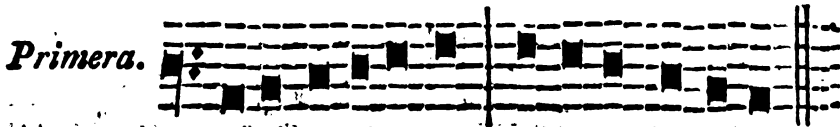
PARTE SEGUNDA,

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. Asimismo 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 Antífona 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.

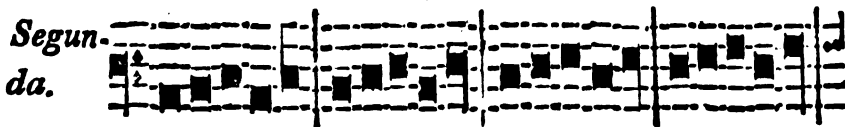
COMIENZAN LAS LECCIONES por la Propiedad de Natura.

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



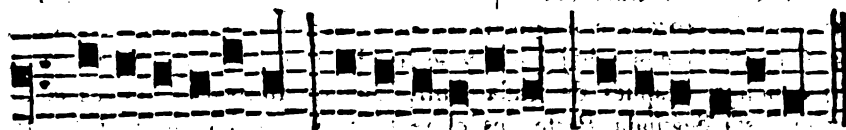
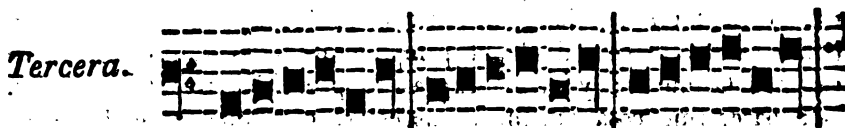
C fa ut.

ENTONACIONES DE TERCERA DE GRADO y de salto.

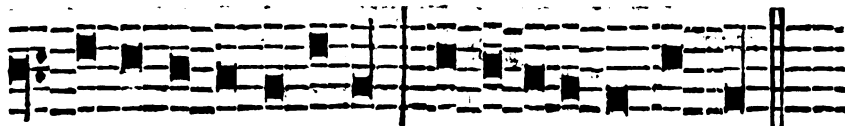
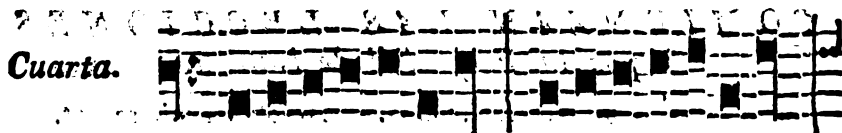




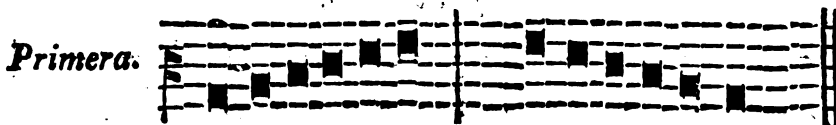
ENTONACIONES DE CUARTA DE GRADO
y de salto.




ENTONACIONES DE QUINTA DE GRADO
y de salto.



Por Becuadrado.

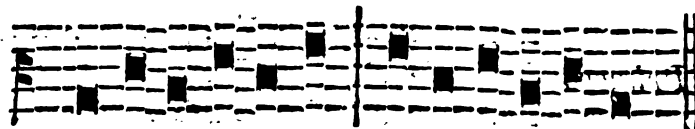


Segunda.



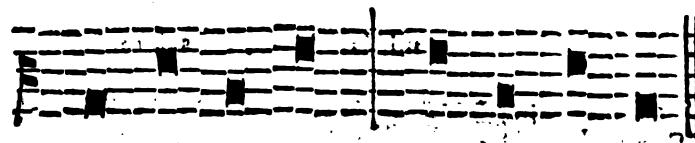
A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each with a vertical bar line in the middle. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in the first measure; and G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in the second measure.

Tercera.



A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each with a vertical bar line in the middle. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in the first measure; and G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in the second measure.

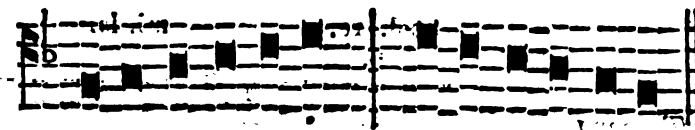
Cuarta.



A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each with a vertical bar line in the middle. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in the first measure; and G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in the second measure.

Por Bemol.

Primera.

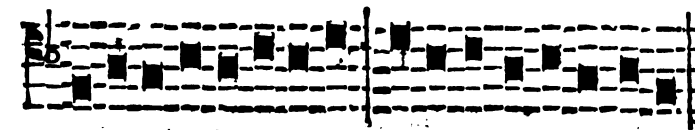


A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music, each with a vertical bar line in the middle. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the first measure; and G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the second measure.

ut.

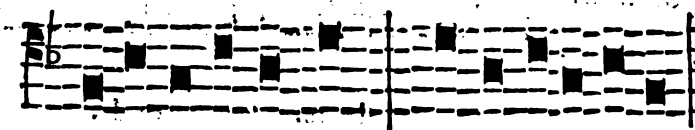
ut.

Segunda.



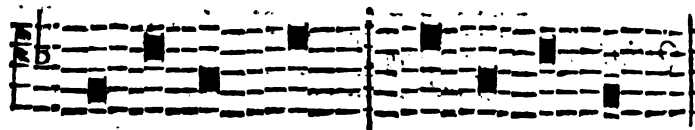
A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music, each with a vertical bar line in the middle. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the first measure; and G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the second measure.

Tercera.



A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music, each with a vertical bar line in the middle. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the first measure; and G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the second measure.

Cuarta.

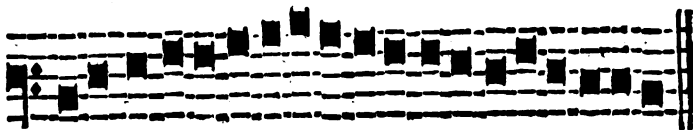


A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains two measures of music, each with a vertical bar line in the middle. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the first measure; and G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 in the second measure.

LECCIONES, QUE ENSEÑAN A CANTAR
con Mutanzas.

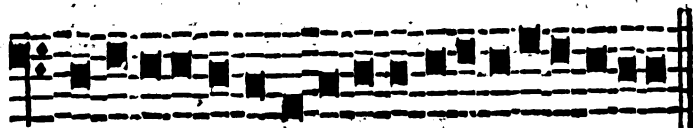
fa. re.

re. la.

Primera.

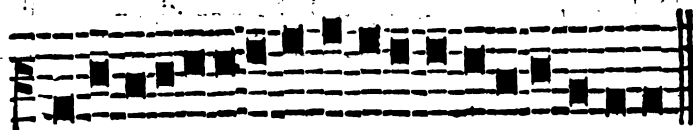
mi. la.

sol. re.

Segunda.

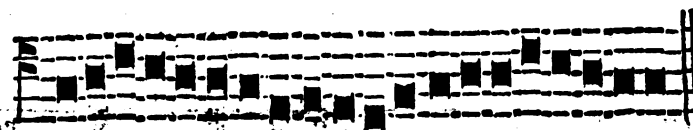
sol. re.

mi. la.

Tercera.

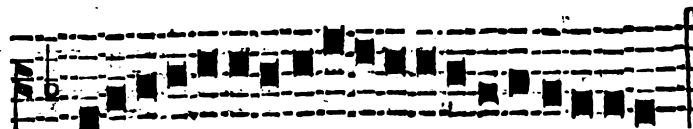
re. la.

la. re.

Cuarta.

la. re.

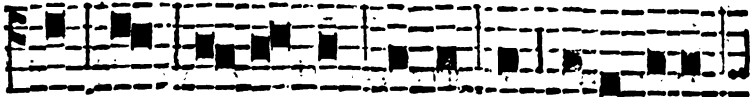
re. la.

Quinta.

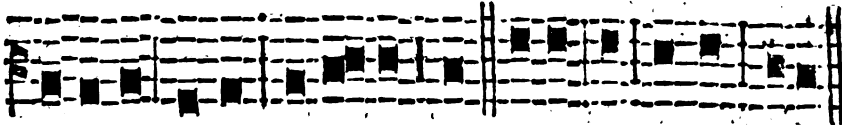
Estando el Discípulo bien impuesto en todas las lecciones, hasta aquí expresadas, podrá pasar á solfear en lo que se sigue.

COMMUNE APOSTOLORUM. *Ad Vesperas.*

Aña.

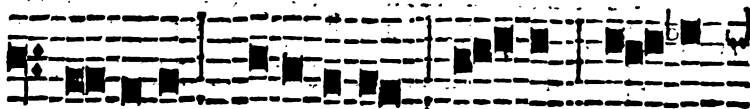


Hoc est præ cep tum me um, ut di li ga tis

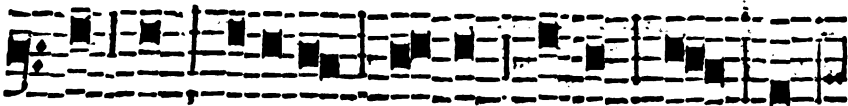


in vi cem si cut di le xi vos. Se de à dex tris me is.

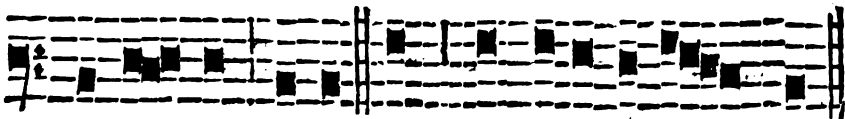
Aña.



Ma jo rem cha ri ta tem ne mo ha-

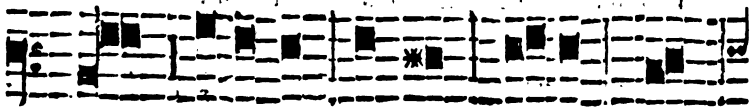


bet ut a ni mam su am po nat quis pro




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

Aña.



Vos a mi ci me i es tis si

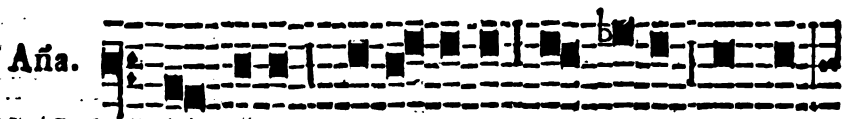


fe ce ri tis quæ præ ci pi o vo bis di cit

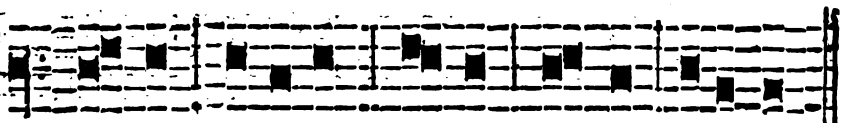


Do mi nus. In manda tis e jus vo let ni mis.

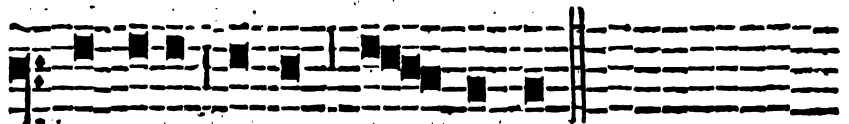
Aña.



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

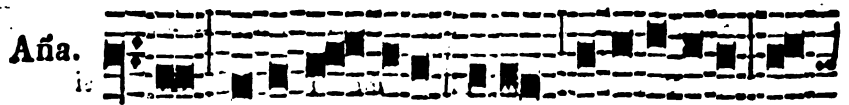


cor de quò ni am ip si De um vi de bunt.

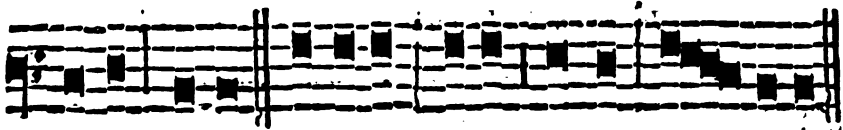


Lau da te no men Do mi ni.

Aña.

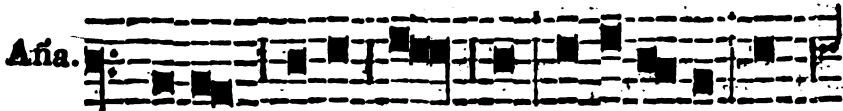


In pa ti en ti a vestra po si de bi tis a-

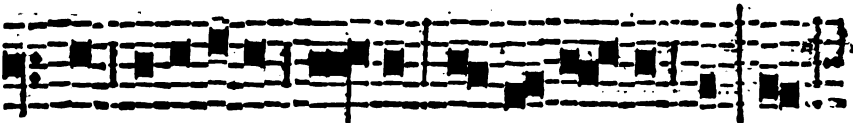


ni mas vestras. Lau da te e um omnes po pu li.

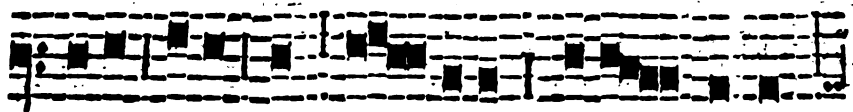
Añ Magnificat.



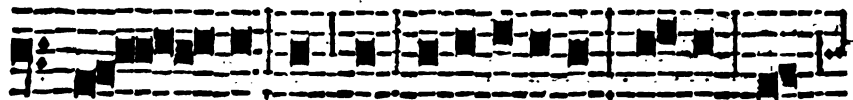
Tra dent e nim vos in con ci li is, et



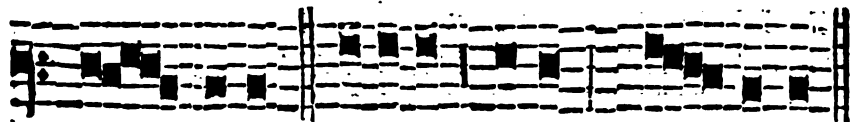
in sy na go gis su is fla gel la bunt vos, et



au te re ges et prae si des du ce mi ni



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



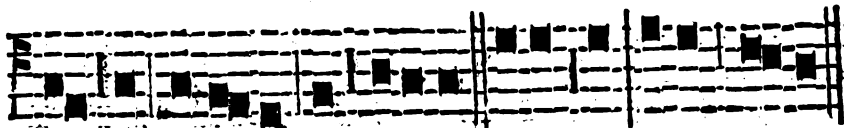
go n ti bus. A ni ma me a Do mi num.

In secundis. Vesperis.

Aña.

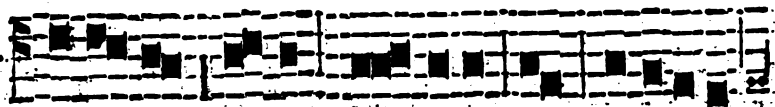


In- ra- vit Do- mi- nus, et non po- ni- te- bit: e- um:

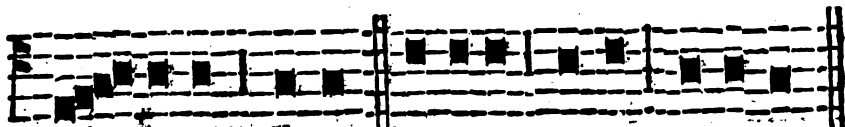


tu es Sa- cer- dos. in- se- ter- num. Se- de. à dex- tris. me- is.

Aña.

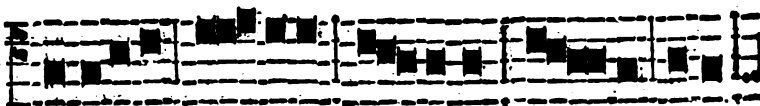


Col- lo- cet: e- um Do- mi- nus. cum prin- ci- pi- bus:

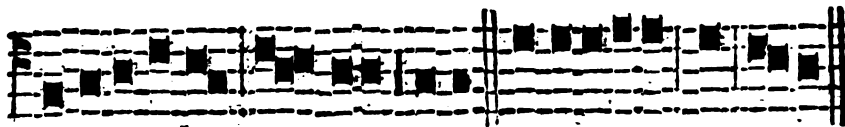


po- pu- li su- i. Lau- da- te: no- men Do- mi- ni.

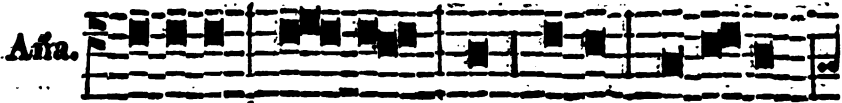
Aña.



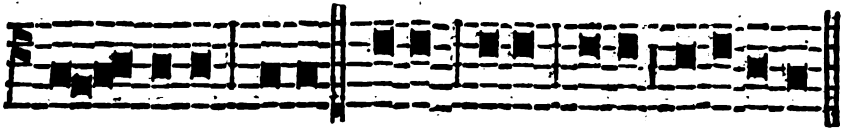
Di- ru- pisti Do- mi- ne: vin- cu- la me- a; ti bi.



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



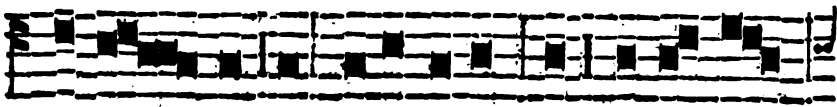
E nates i bant et. fie bant, mi ten tes



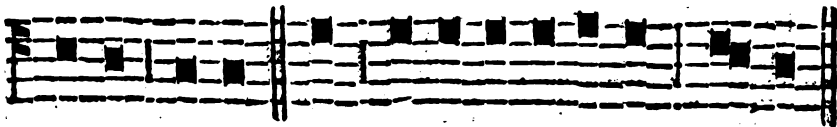
te mi na su a. Fac ti sumus si cut con so la ti.



Con for ta tus est prin ci pa tus

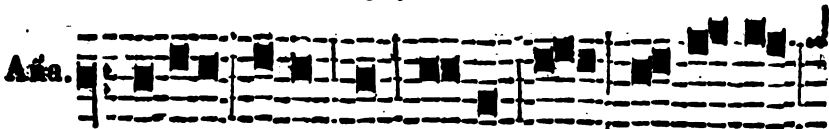


e o rum, et ho no ra ti sunt a mi ci



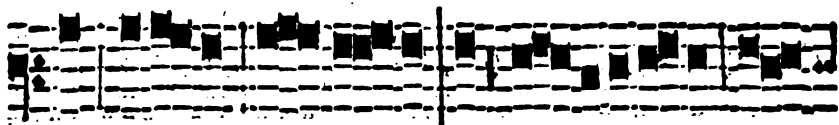
tu i De us. Et re sur rec ti o nem me am.

Ad Magnificat.

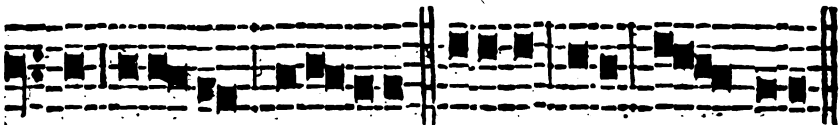


Es to te for tes in bel lo, et pug na te

I s

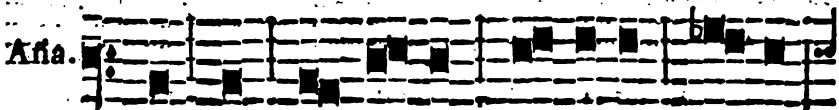


cum an ti quo ser pen te: et ac ci pi e tis reg-

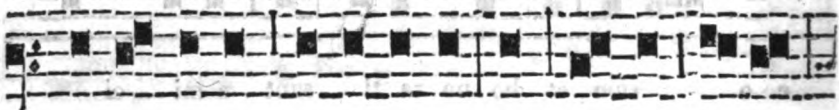


num æ ter num, al le lú ia. A ni ma me a Do mi num.

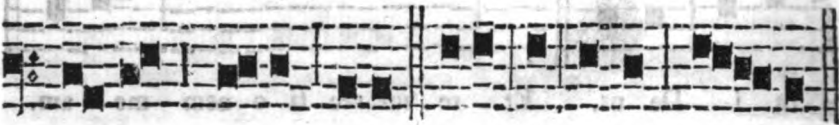
COMMUNE UNIUS MARTYRIS. *Ad Vesperas.*



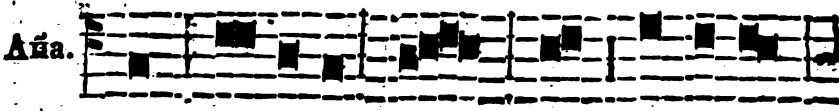
Qui me con fes sus fu e rit co ram



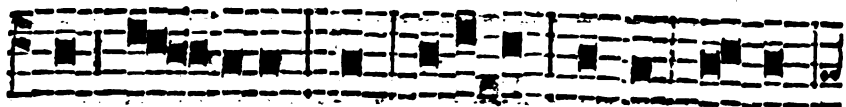
ho mi ni bus, con fi te bor et e go e um



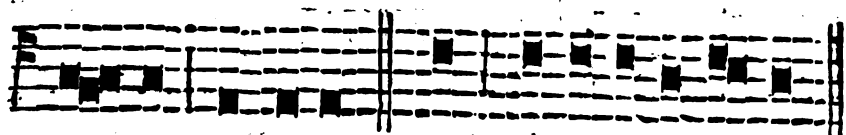
co ram Pa tre me o. Se de à dex tris me is.



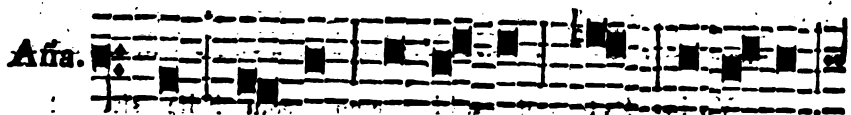
Qui se qui tur me non im ba lat



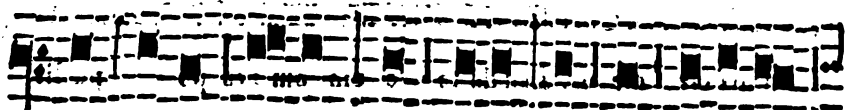
in te gebris, sed ha be bit lu men vi tae,



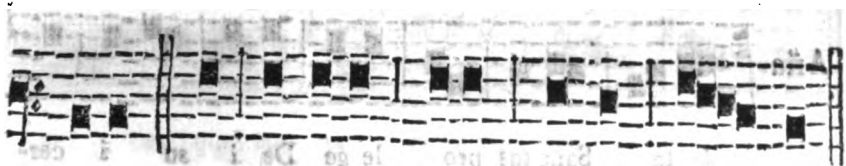
di cit Do mi nus. Et con gre ga ti o ne.



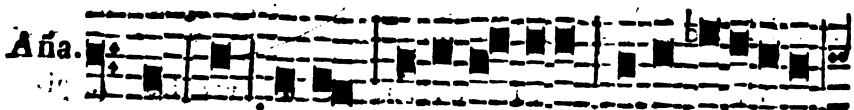
Qui mi hi mi nis trat, me se qua tur;



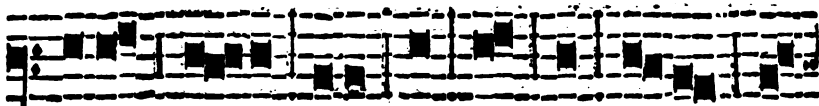
et u bi e go sum, il lic sit et mi nis ter



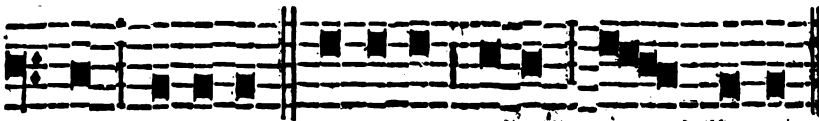
me us. In man da tis e jus vo let ni mis.



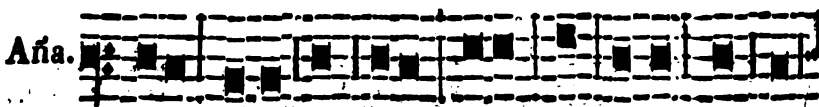
Si quis mi hi mi nis tra ve rit, ho no ri fi ca bit



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

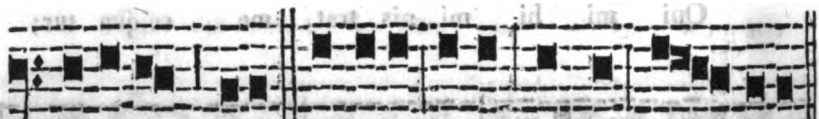


cit Do mi nus. Lau da te no men Do mi ni.



Añã.

Vo lo Pa ter, ut a bi ego sum il lic sit et



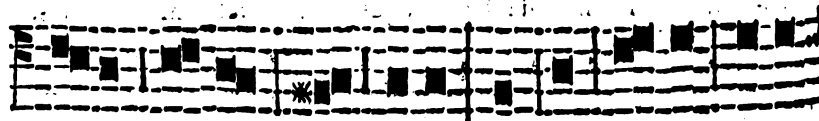
mi nis ter me us. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.

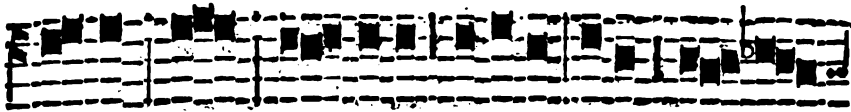


Añã.

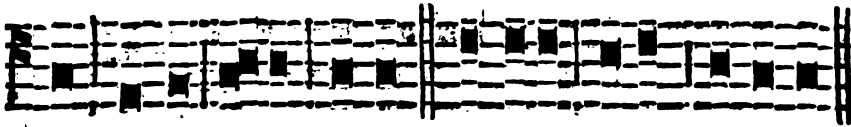
Is te Sanctus pro le ge De i su i cer-



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

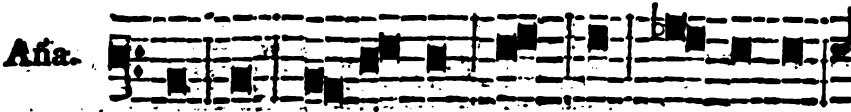


o rum poe ti, mu it; fun da tus e nim

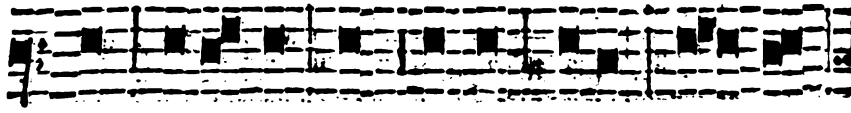


rat: su pra firmam pe tram. A ni ma me a Do mi num.

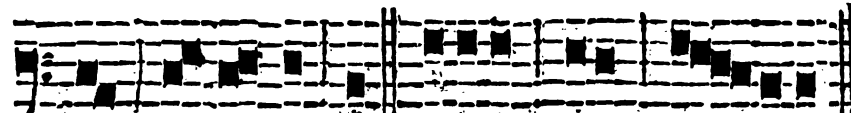
In secundis Vesperis, ad Magnificat.



Qui vult ve ni re post me, ab ne get

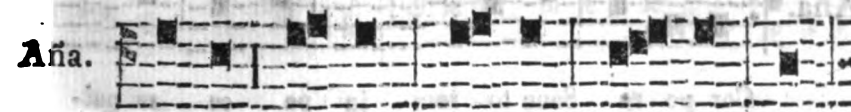


se me tip sum, et tol lat cru cem su am

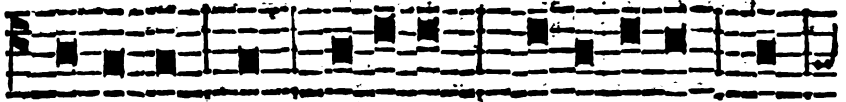


et se qua tur me. A ni ma me a Do mi num.

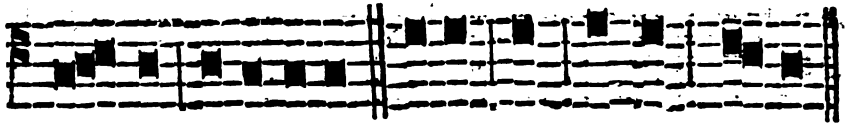
COMMUNE PLURIMORUM MARTIRUM. *Ad Vesperas.*



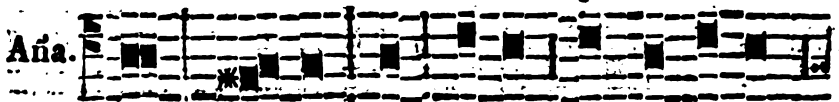
Omnes Sanc ti, quan ta pas si sunt



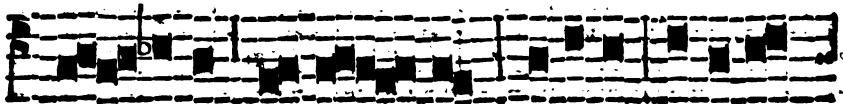
tor men ta; ut so cu ri per ve ni rent ad



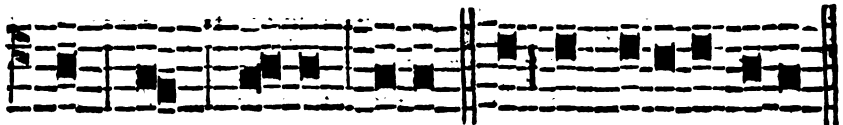
pal mam mar ty ri i. Se de a dex tris the is.



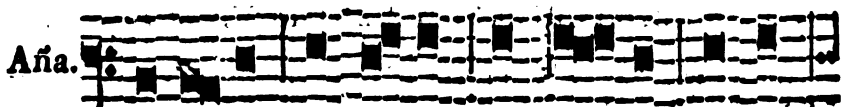
Aña. Cum pal ma ad reg na per ve ne runt



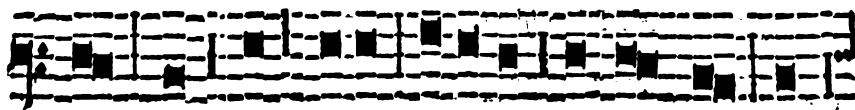
Sanc ti, co ro nas de co ris me ru e-



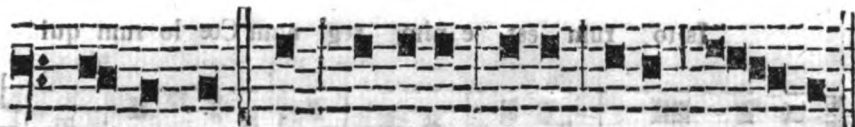
sunt de ma nu De i. Et con gre ga ti o ne.



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



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



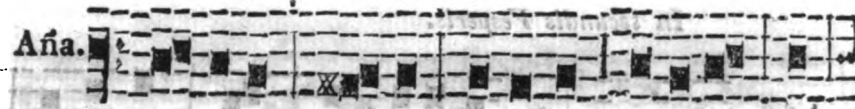
æ ter num. In man da tis e jus vo let ni mis.



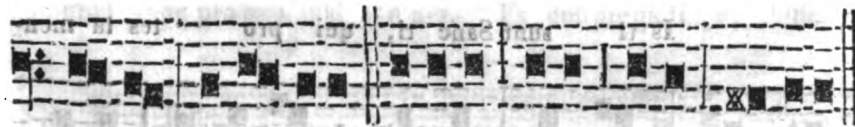
Mar ty res Do mi ni Do mi num be ne di ci-



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



Mar ty rum cho rus lauda te Do mi num de



coe lis, alle lúia. Lau date e um omnes po puli.

K

Ad Magnificat.

Aña.

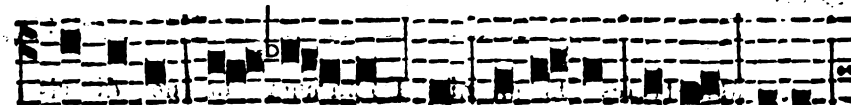
n.



Is to rum est e nim reg num Coe lo rum qui



con temp se runt vi tam mun di, et per ve ne runt ad



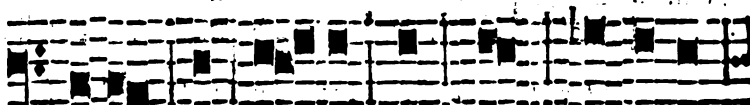
prae mi a reg ni et la ve runt sto las su as



in san gui ne Ag ni. A ni ma me a Do mi num.

In secundis Vesperis.

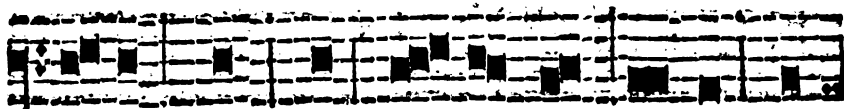
Aña.



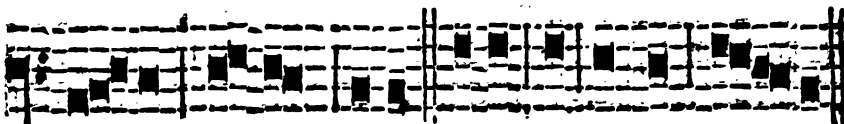
Is ti sunt Sanc ti, qui pro tes ta men



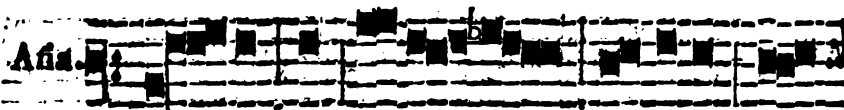
to De i su a cor po ra tra di



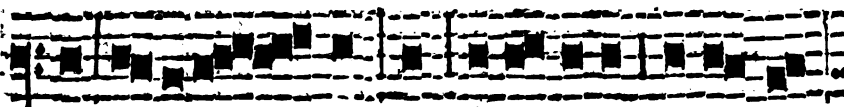
dei runt, et in san guine. Ag ni de i lau



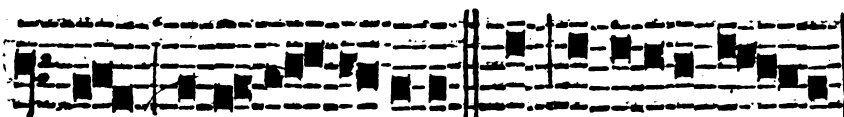
ve runt sto las su as. Se de à dex tris mo is.



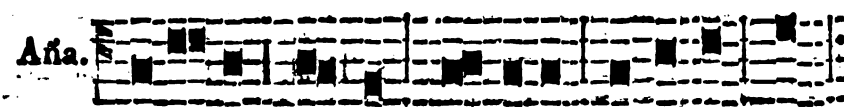
Añs. Sanc ti per fi dem vi ce runt reg-



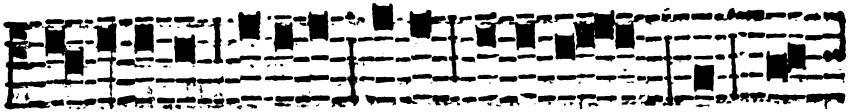
na, o pe ra sunt iusti ti am; a dep ti



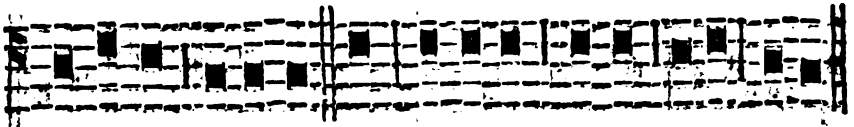
sunt re pro mis si o nes. Et con gre ga ti o ne.



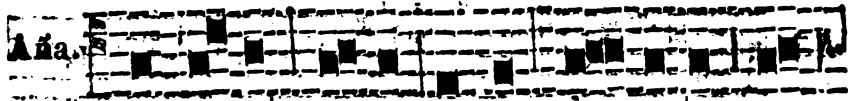
Añs. Sanc to rum ve lut a qui læ ju ven tus re-



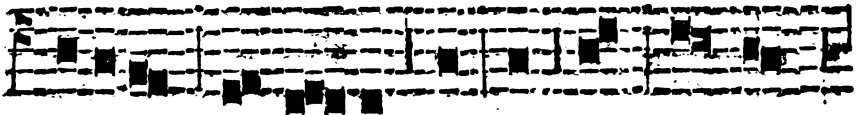
no i va bi nus, flo re bunt si cut, li li um in cae lis



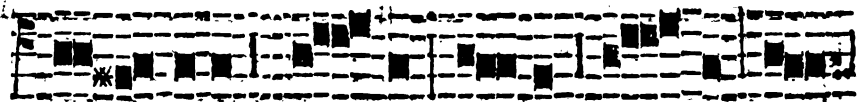
vi ta ter Do mi nis In man da tis e jus vo let nis. nis.



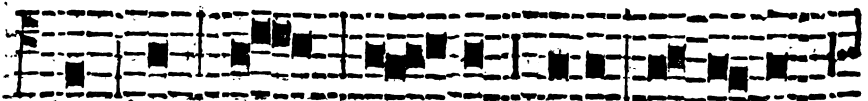
Abs ter get De us non nem, la cry ma ab



o cu lis: Saac to rum, ne jam non ste rit in



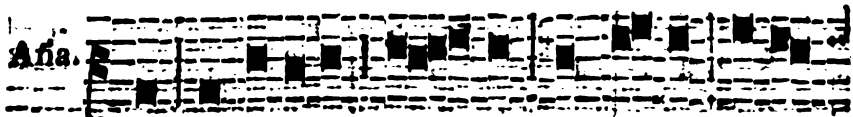
am pli us ne que lac rus, ne que cla-



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



Et o uera tran si e runt, Lau da te no nem Do mi ni.

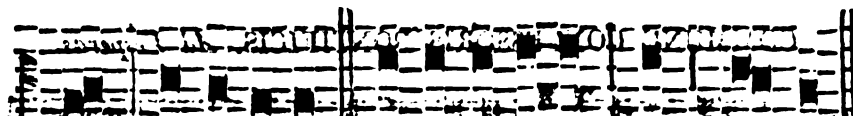


Aria.

-lux In coe les ti bus reg o nis Sanc to ru m ha bi-

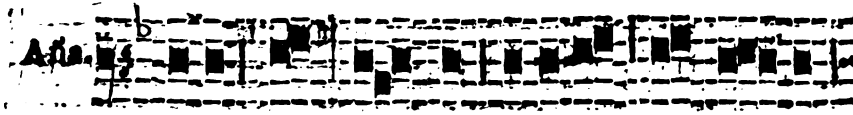


ta ti o est, et in ae ter num re qui es e rit

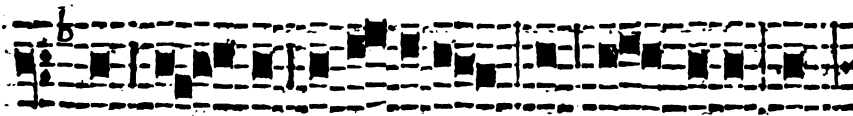


rum af le lu ia. Hu mi li a tus sum ni mis.

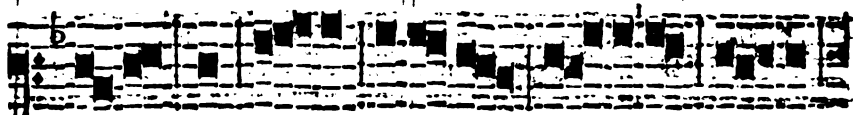
Ad Magnificat



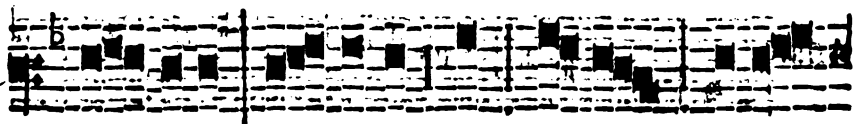
Gau dent in coe lis a ni mae Sanc to ru m



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



qui a pro ce si bus amo re san guinem su o diti



fa ad de runt, i de o eum Chris to so ni e xul-

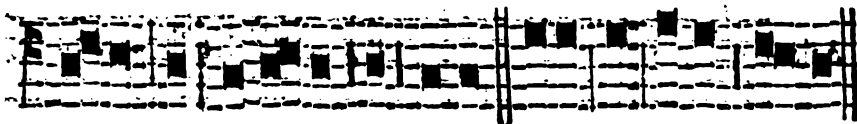


tant si ne fi ne. A ni ma me a Do ni num.

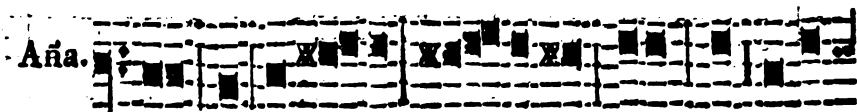
COMMUNE CONFESSORIS PONTIFICIS. *Ad Vesperas.*



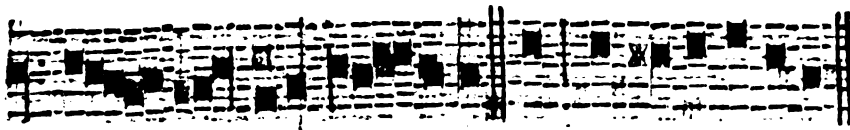
Ec ce Sa cer dos mag nus, qui in die bus su is pla cu it



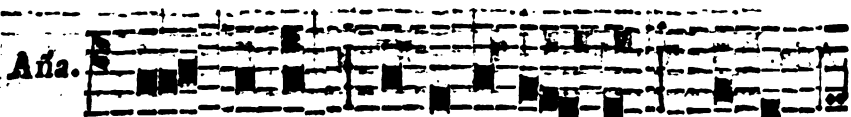
De o, et in ven tus est jus tus. Se de à dex tris me is.



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

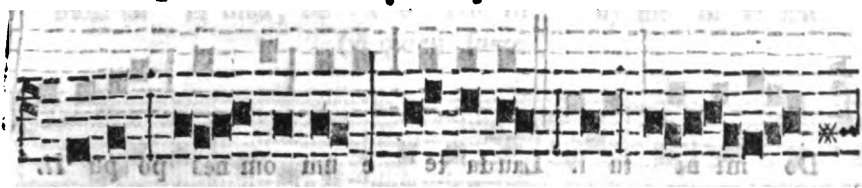


...na in cret legem ex celi. Et congre ga ti o ne.

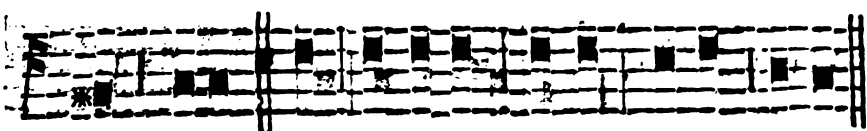


Aña.

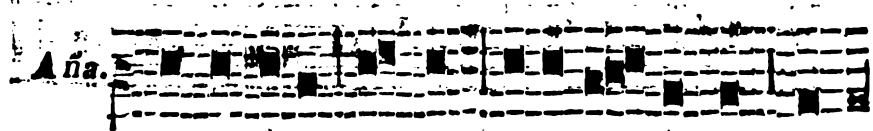
... il luma De mi nus cres ce re in ple-



... il luma De mi nus cres ce re in ple-

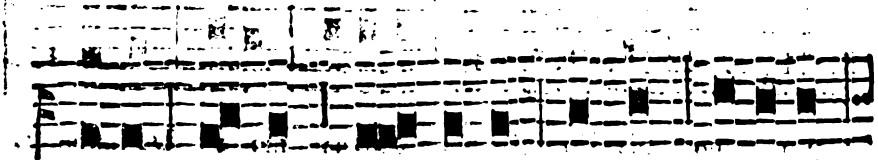


... bem tu um. In mandatis tuis se rijus obedet. Ni mis.

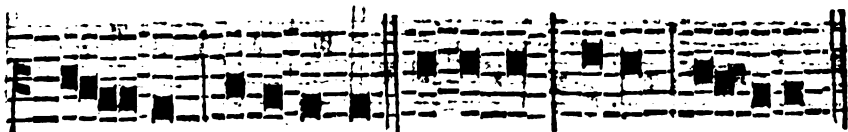


Aña.

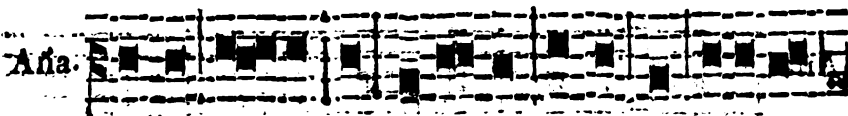
Sa cer do tes. De i be ne di ci te Do-



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

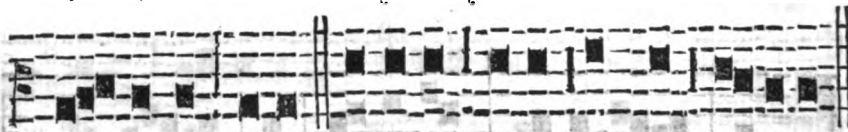


De o, Sal te lu ia. Lau da te no mem Do mi ni.



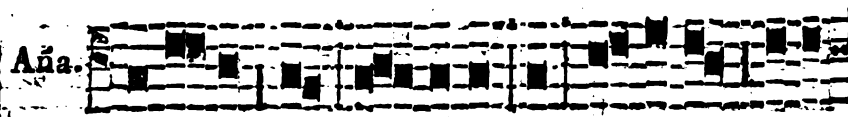
Aña.

Ser ve bo ne et fi de lis, in tra in ga di um



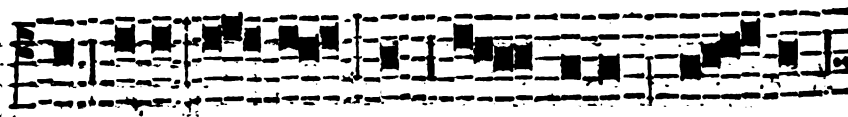
Do mi ni tu i. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.

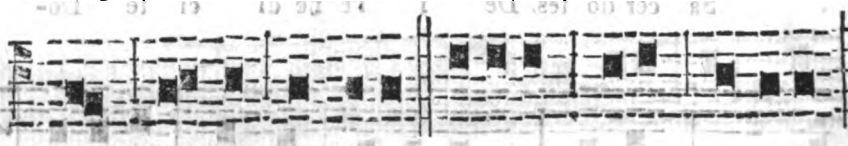


Aña.

Sa cer dos et Pon ti fex, et vir tu tum et pi



fex, pas tor bo ne in po pu lo, o ra

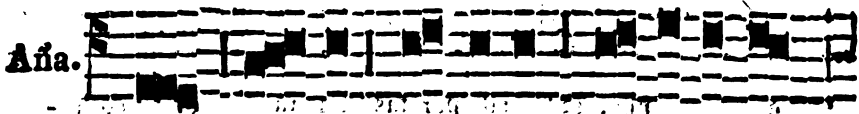


pro no bis Do mi num. A ni ma me a Do mi num.

et Do mi num. A ni ma me a Do mi num.

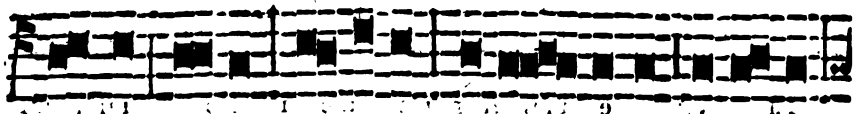
Segunda Parte.

Si est Doctor, ad Magnificat.

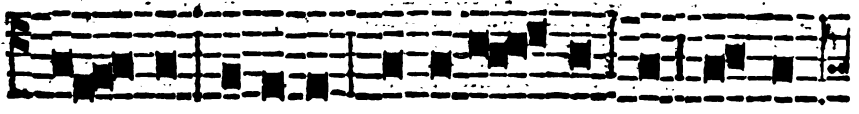


Aña.

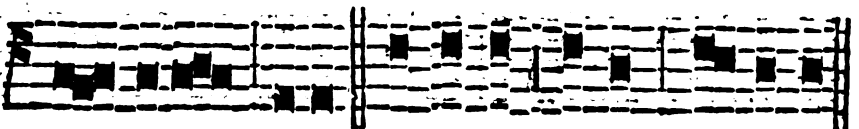
O Doc tor op ti ma, Ec cle si a



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

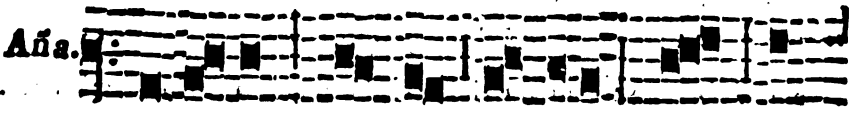


le gis a ma tor, de pre ca te pro nó bis



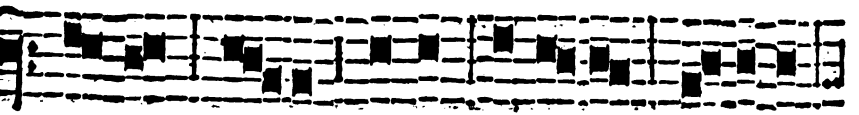
á li um De i. A ni ma me a Dó mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

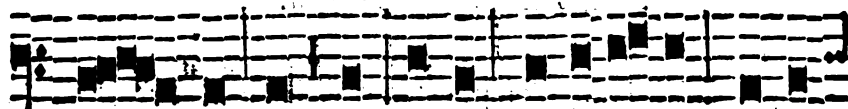


Aña.

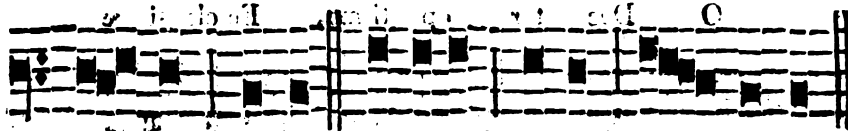
A ma vit e um Do mi nus, et



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

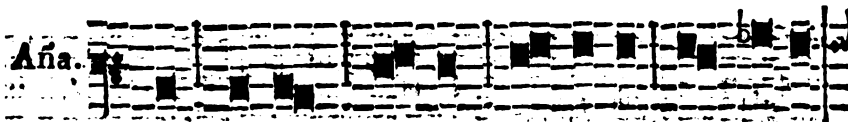


e um, et ad por tas. Pa ra di si ca ro-

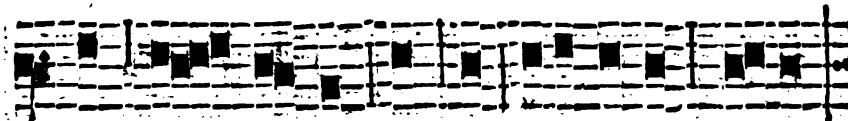


na vit e um. A ni ma me a Do mi num.

PRO SUMMIS PONTIFICIS. Ad Magnificat.



Dum es set Summus Pon ti fex, ter re na

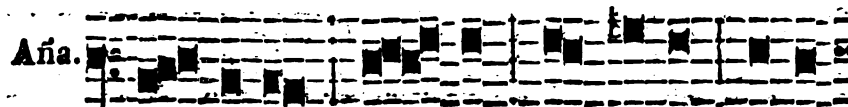


non me tu it sed ad coe les ti a reg na

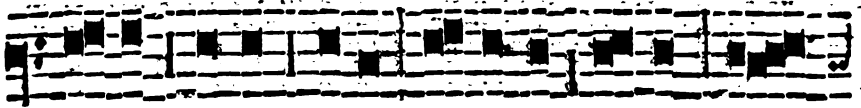


glo ri o sus mi gra vit. A ni ma me a Do mi num.

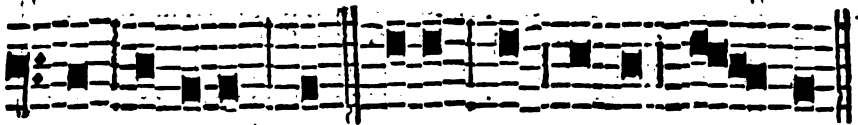
COMMUNE CONFESSORIS NON PONTIFICIS. Ad Vesperas.



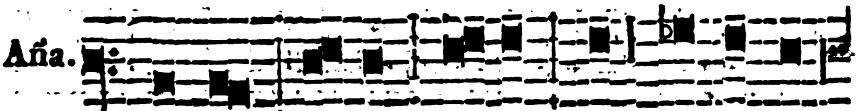
Do mi ne quia que ta len ta tra si-



dis ti mi hi, ex ce a li a quin que an

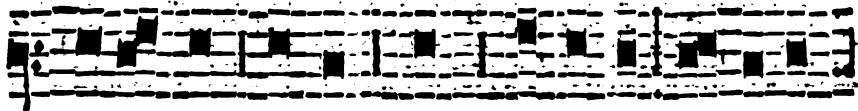


per lu cra tus sum. Se de a dex tris me is.

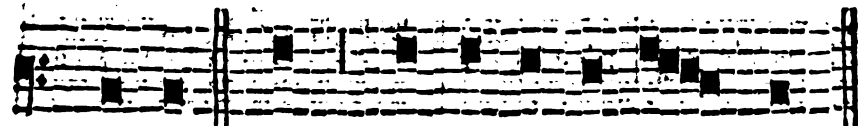


Añá.

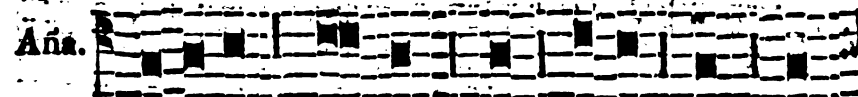
Eu ge ser ve bo ne, in mo di co



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

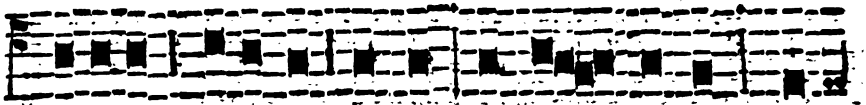


tu i. Et con gre ga ti o ne.

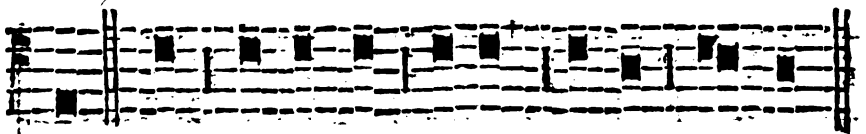


Añá.

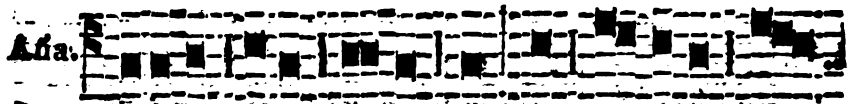
Fi de lis ser vus et pru dens, quem cons-



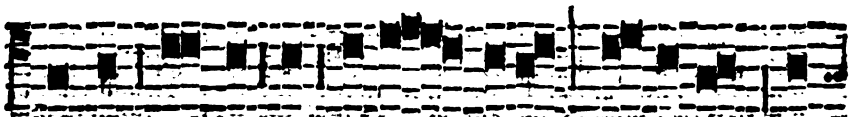
ti tu nit Do mi nus su per fa mi li am su



am. In man da tis a jus vo let ni mis



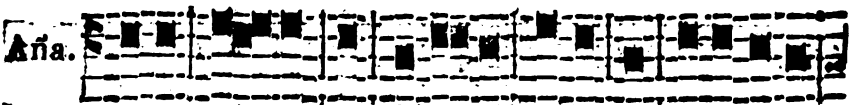
Ber a tua ille ser vas quem cum ve ne rit Do



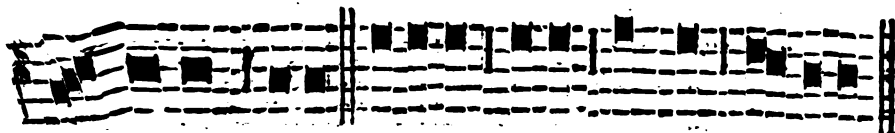
mi nus e jus et pul sa ve rit ja nu am in



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

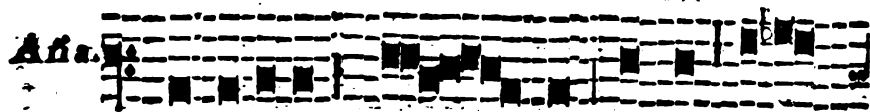


Ser ve bo ne et fi de lis in tra in ga u di um



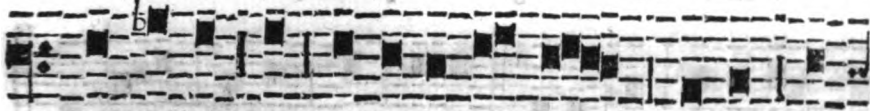
Do mi ni tu i. Lau da te e um om nes po pu li.

Ad Magnificat.



Si mi la bo e um vi ro sa-

ob an u te, ano iq as og tiv tra call

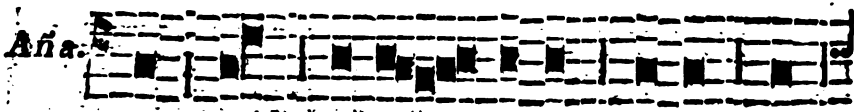


pi en ti, qui se di fi ca vit do mum su-

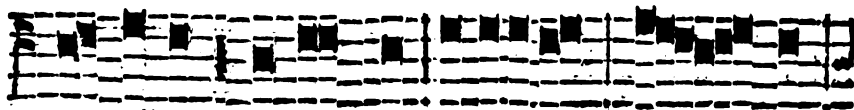


am su pra pe tram. A ni ma me a Do mi num.

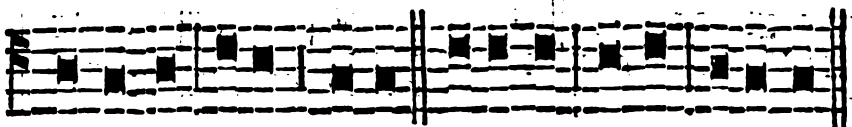
In secundis Vesperis, ad Magnificat.



Hic vir des pi ci ens mun dum, et



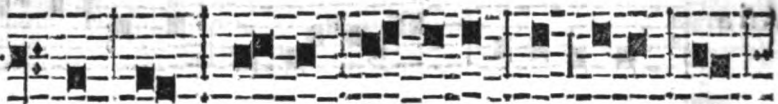
ter re na, tri um phas, di vi ti as coe lo



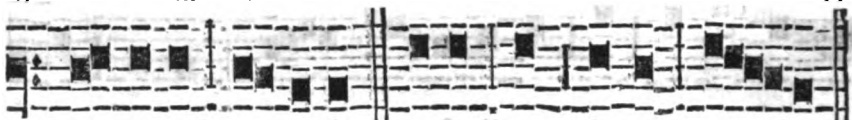
con di dit o re ma nu. A ni ma me a Do mi num.

COMMUNE VIRGINUM. *Ad Vesperas.*

Aña.

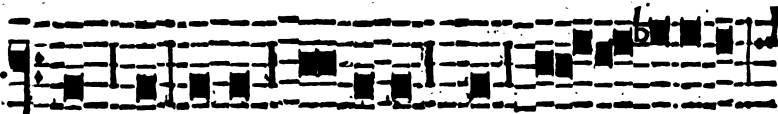


Hæc est Vir go sa pi ens, et a na de

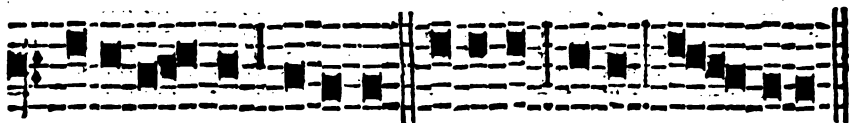


au me ro pru dentum. Se de à dextris me is.

Aña.

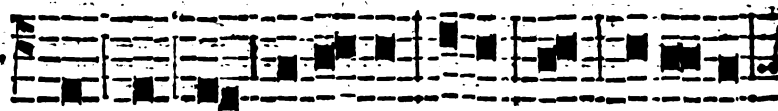


Hæc est vir go sa pi ens, quam Do mi nus

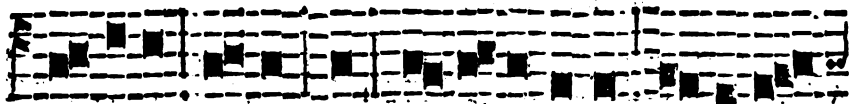


vi gilan tem in ve nit. Lau da te no men Do mi ni.

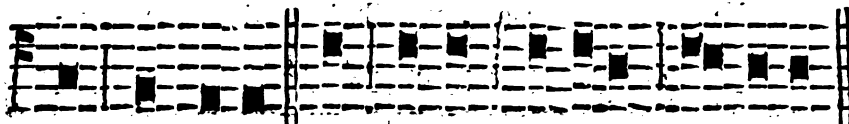
Aña.



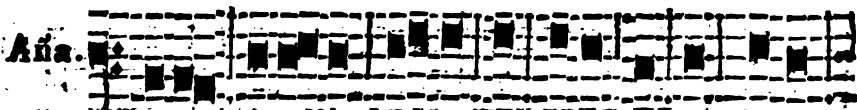
Hæc est quæ nes ci vit to rum in de lic to:



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



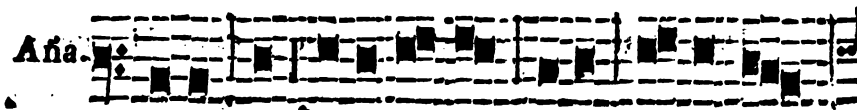
rum. Sanc ta rum. In do num Do mi ni i bi mus.



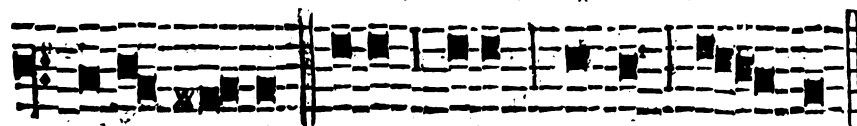
Aria. Ve ni e lec ta me a, et po nam in te thro num



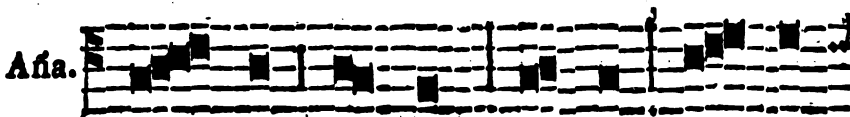
me um, ale lu ia. Qui se di fi cant e am.



Aria. I sta est spe ci o sa in ter fi li as



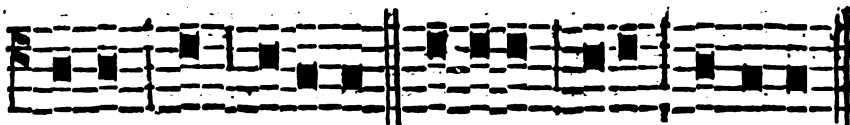
Je ru sa lem. Lau da De um tu um Si on.

Ad Magnificat.

Ve ni Spon sa Chris ti, ac ci-

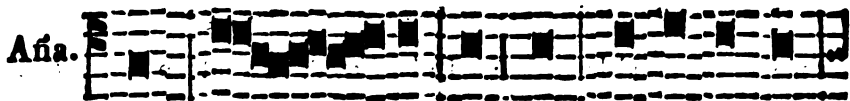


pe eo ro nam quam ti bi Do mi nus præ pa-

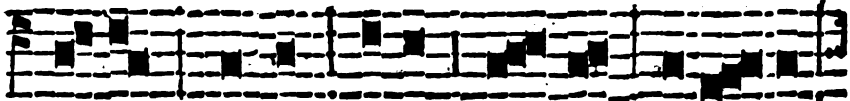


ra vit in æ ter num. A ni ma me a Do mi num.

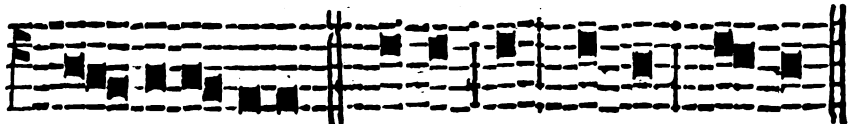
COMMUNE NON VIRGINUM. *Ad Vesperas.*



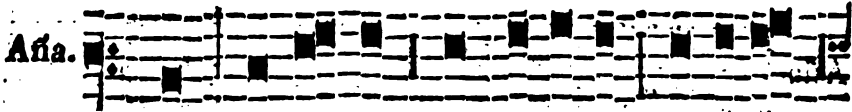
Dum es set Rex in ac cu bi tu



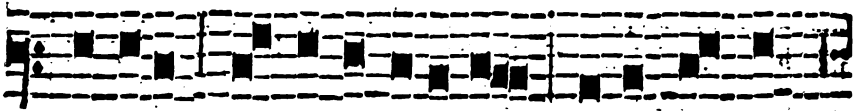
su o, nar dus me a de dit e do rem



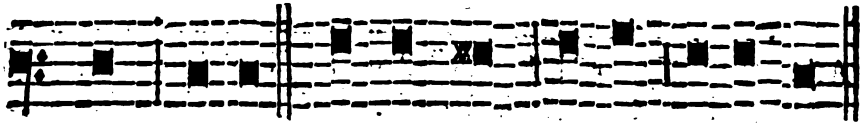
su a vi ta tis. Se do à dex tris me is.



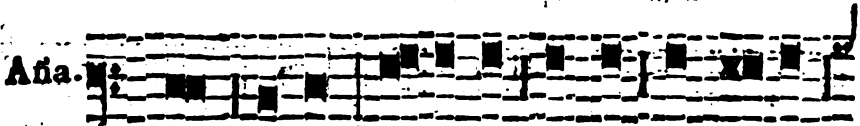
In o do rem un guen to rum tu e rum



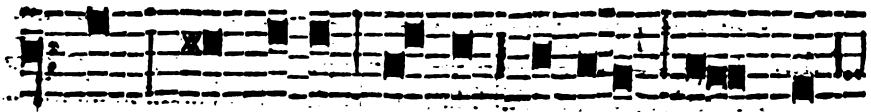
cur rimus, a do les centu lac di le xe runt



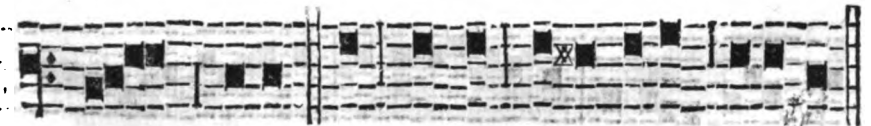
te ni mis. Lau da te no men Do mi ni.



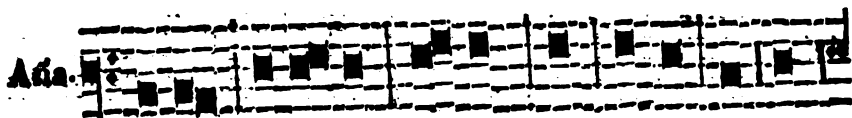
Jam hi ems tran si it, im ber a bi it



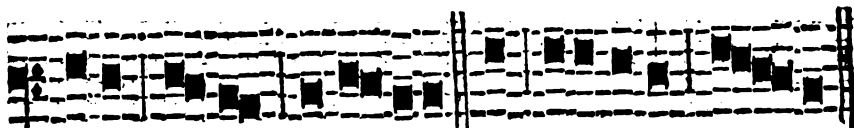
et re ces sit: sur ge, a mi ca me a,



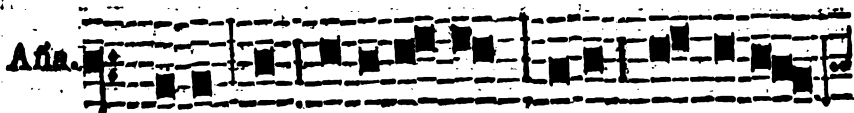
et ve ni. In da mum Do mi ni i bi mus.



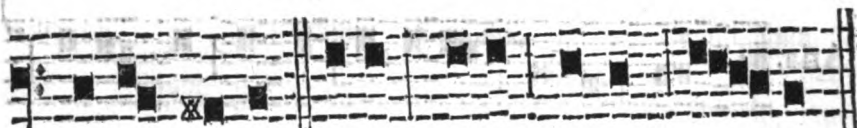
Ve ni e lec ta me a, et po nam in te



thro num me um, al le lú ia. Qui se di fi cat e am.

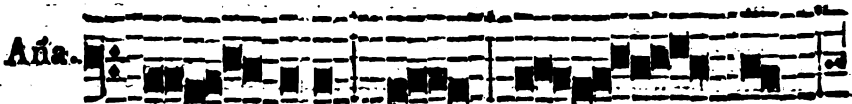


I sta est spe ci o sa in ter fi li a

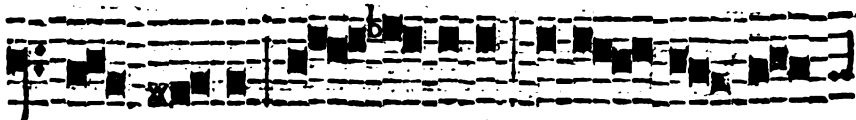


Je ru sa lem. Lau da De um tu um Si on.

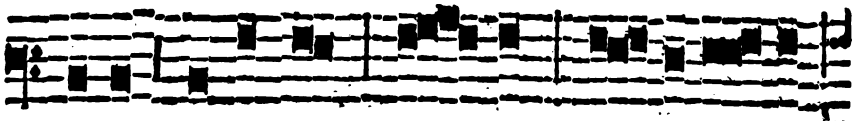
Ad Magnificat.



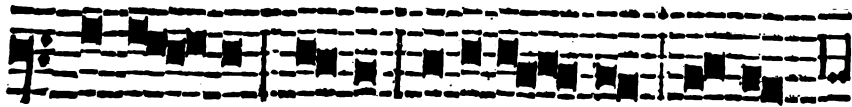
Si mi le est reg na



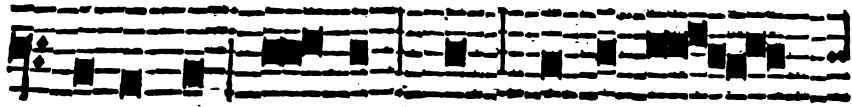
coe lo rum ho mi ni ne go ti a



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



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

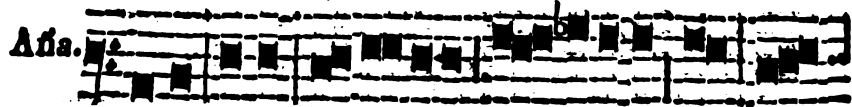


om ni a su a et com pa ra-



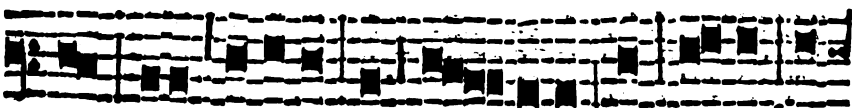
vit o am. A ni ma me a Do mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

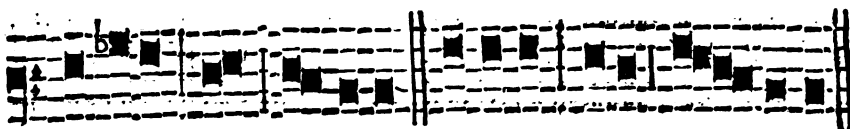


Aria.

Ma num su am a pe ru it i no pi, et pal-

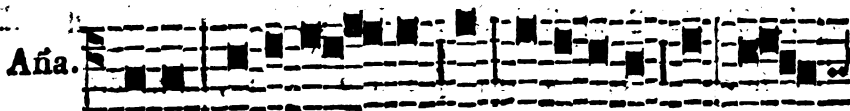


mas su as extendit ad pau pe rem, et pa nem e-
M s

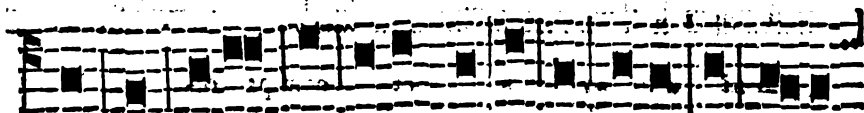


ti o sa non co me dit. A ni ma me a De mi num.

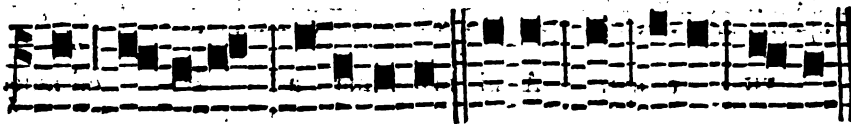
IN ASCENSIONE DOMINI. *Ad Vesperas.*



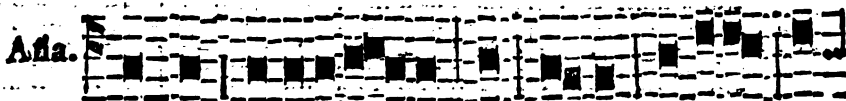
Vi ri Ga li lae i, quid aspi ci tis in coe-



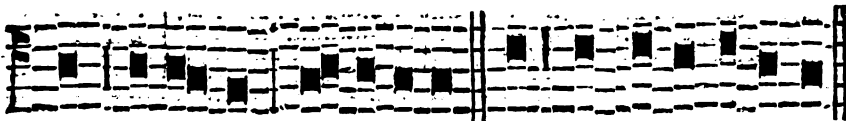
lum? Hic Je sus, qui assumptus est a vo bis in coe lum,



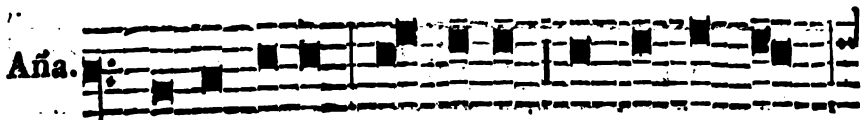
sic ve ni et, al le lu ia. Se de a dextris me is.



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



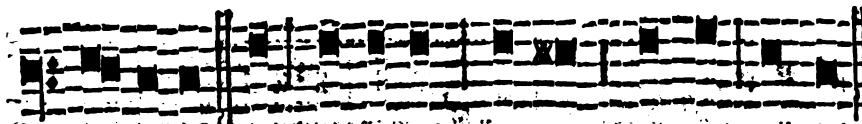
los di xe runt al le lu ia. Et con gre ga ti o ne,



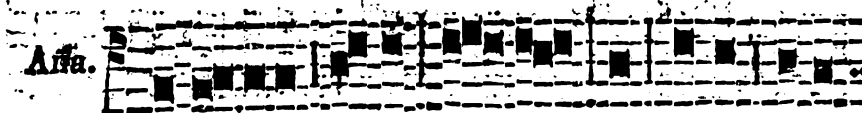
Et le-va-tis, o-mni-bus be-ne-di-xit a-



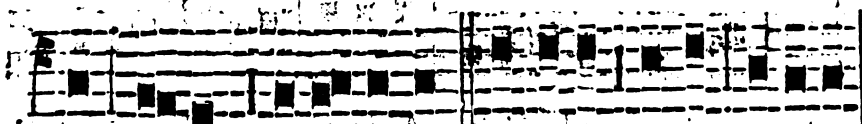
(e-is, et fe-re-ba-tur in coe-lum, al-



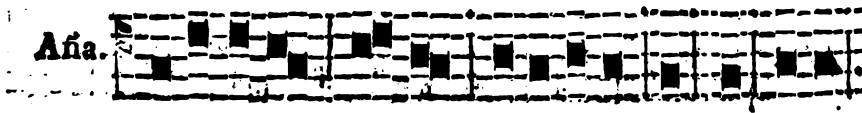
le-lu-is. In-man-da-tis e-jus vo-let-ni-mis.



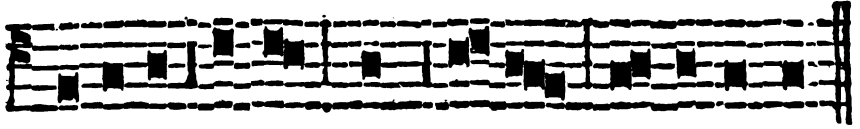
E-xal-ta-te Re-gem-re-gum, et hym-num di-ci-



te De-o, alle-lu-is. Lau-da-te no-men Do-mi-ni.

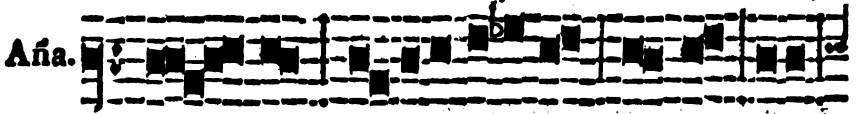


Vi-de-n-ti-bus, et il-lis e-je-van-s est et nu-bes



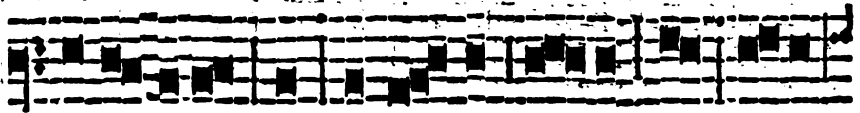
sus ce pit e um in cae lo, al le lú ia.

Ad Magnificat.

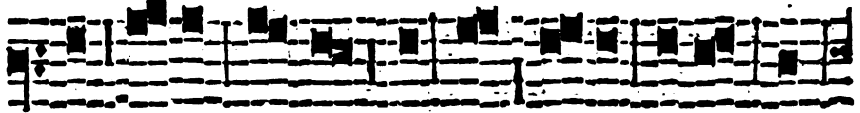


Aña.

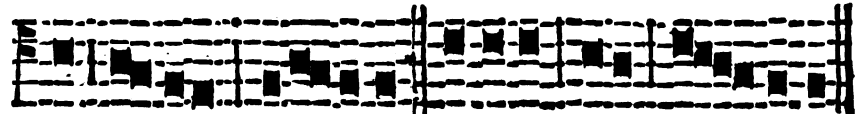
Pa ter, ma ni festa vi no men tu um



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

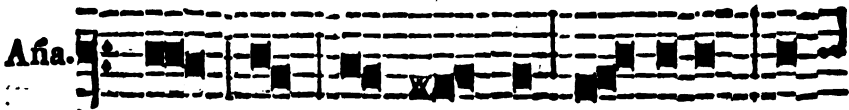


pro e is ro go, non pro mun do, qui a ed



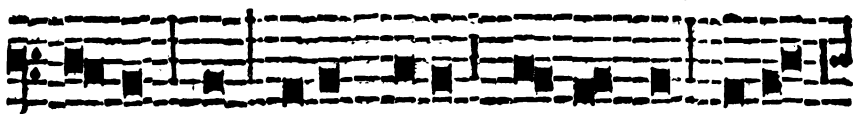
te ve ni o, al le lú ia. Á ni ma me a Do mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

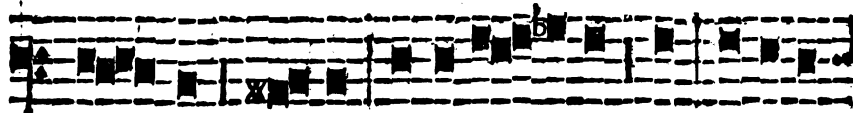


Aña.

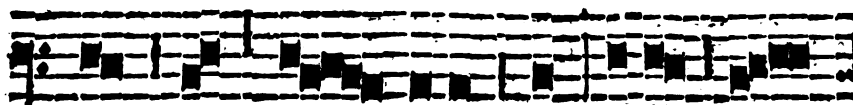
O Rex glo ri ae, Do mi ne Vir-



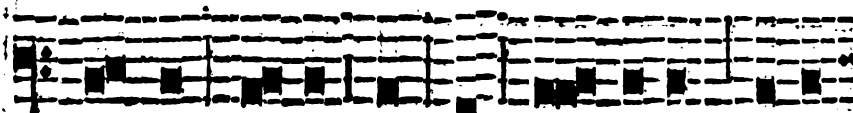
tu tum, qui tri um pha: tor ho di e su per



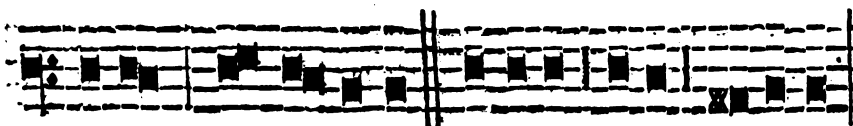
om nes: con: los: ascendis: ta, ne de re lin-



quas nos or pha nos: sed mit te pro-

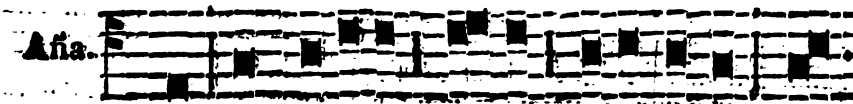


mis sum Pa: tria in nos Spi gi tum ve ri-



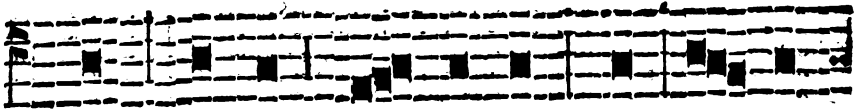
ta: tis, in ali le: lu: dia. A ni ma me a: Do mi num.

IN DIE SANCTO PENTECOSTES. *Ad Vesperas.*

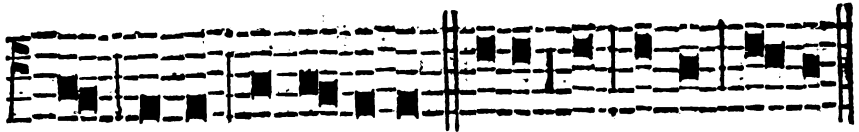


Aria.

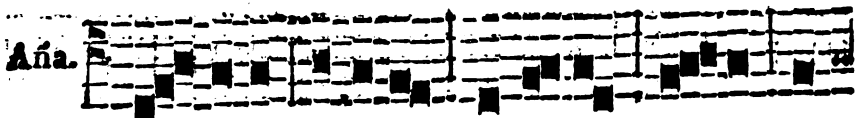
ni Cum com ple tens: sis: es Pen te cos tes, e-



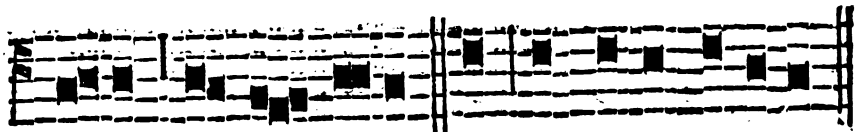
rant om nes pa ri ter in ceo



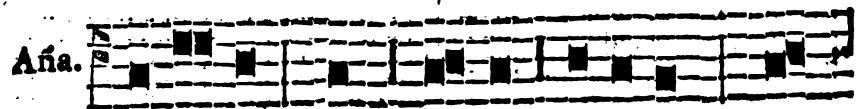
dem lo co, al le lu ia: Se de à dex tris ma i s.



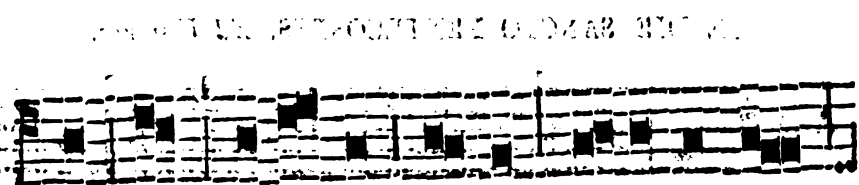
Aña. Spi ri tus Do mi ni re ple vit orbem ter-



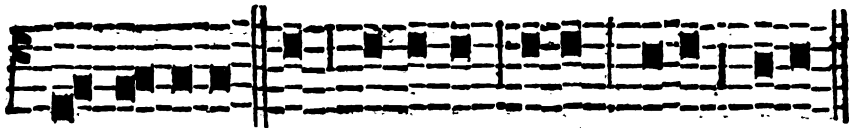
ra rum, al le lu ia: Et con gre ga ti o ne.



Aña. Re ple ti sunt om nes Spi ri tu sanc-



to, et ce pe runt lo qui, al le lu ia,

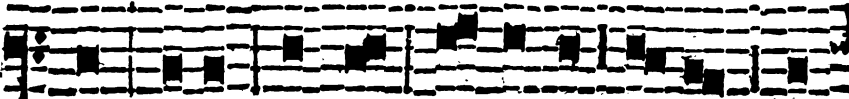


al le lú ia, In man da tis ce jus vo let ni mis.

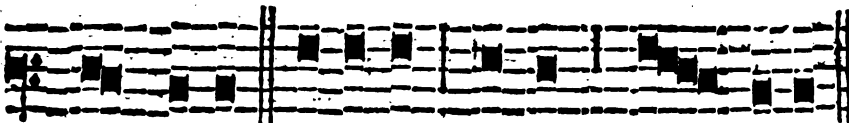


Aria.

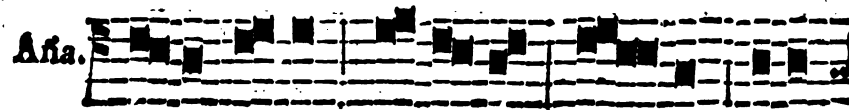
Fon tes, et omni a que mo ven tur



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

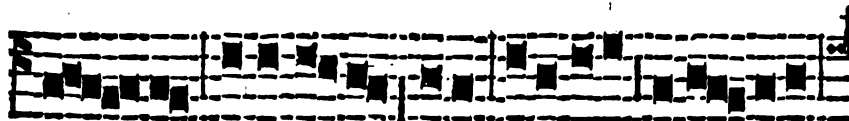


le lú ia. Lsu da te no men Do mi ni.

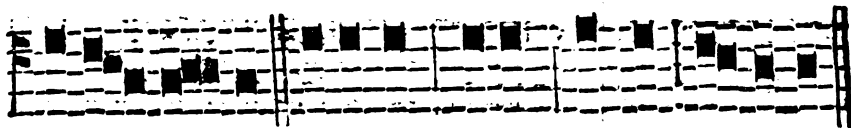


Aria.

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



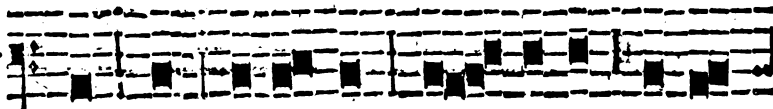
to li mag na li a De i, al le lú ia al le lú ia,



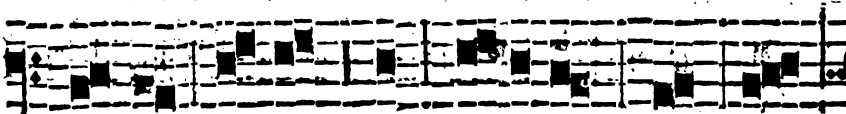
al le lú ia. Lau da te e um om nea po pu li.

Ad Magnificat.

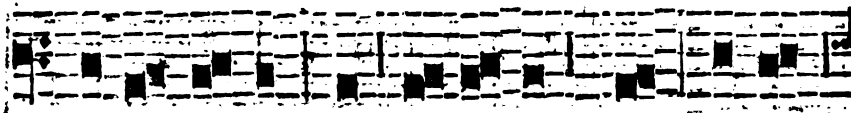
Aña.



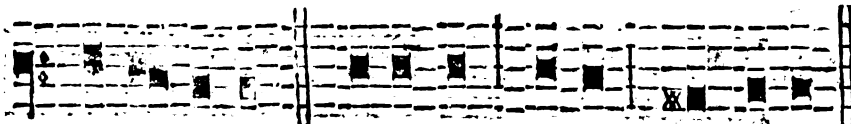
Non vos re lin quam or pha nos, al le-



lú ia: va do et ve ni o ad vos,



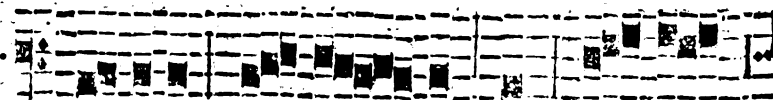
al le lú ia, et gau da vit cor ves trum,



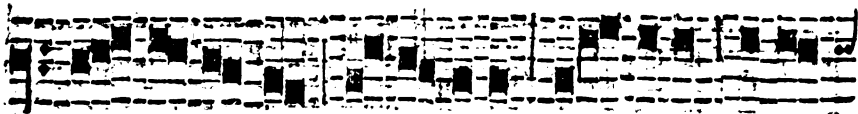
al le lú ia. A ni ma me a Do mi num.

In secundis Vesperis, ad Magnificat.

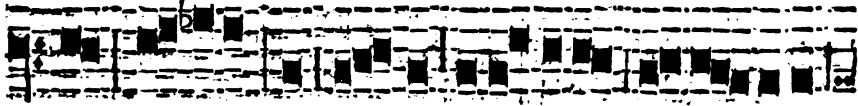
Aña.



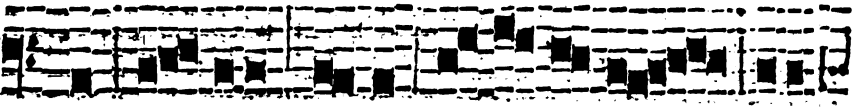
Ho di e com ple ti sunt di es



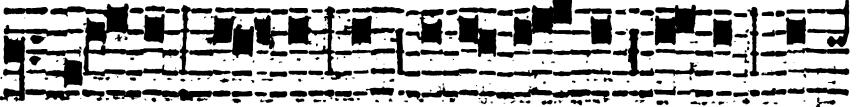
Pen, te, nos, te, al le lú: ja: ho di e Spi ri-



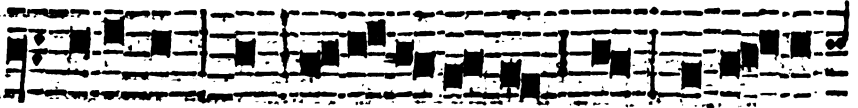
tus Sanc, tus in ig, ne, disci pulis appa ru it,



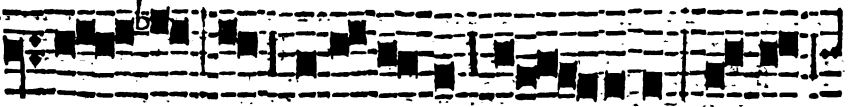
et tri bu it e is cha ris ma tum do na:



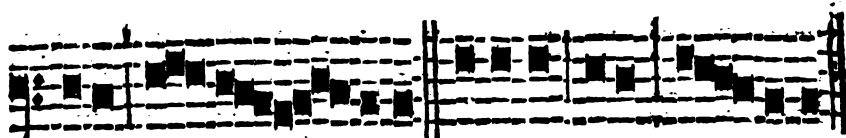
mi sit e os in u ni ver sum cum dum præ-



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

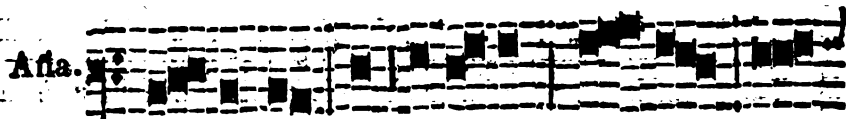


rit, et bap ti sa tus fu e rit, sal vos

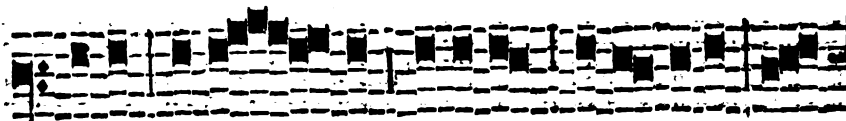


e rit, al le ni fa. Á ni ma me a Do mi num.

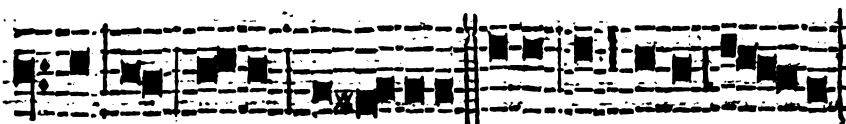
IN FESTO CORPORIS CHRISTI. *Ad Vesperas.*



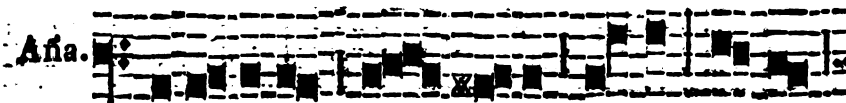
Sa cer dos in se ter num Chris tus Do-



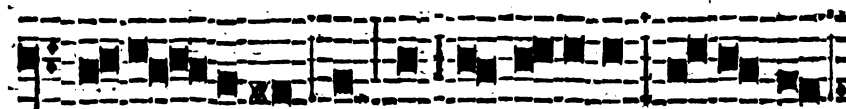
mi nus se cur n dum or di nem Melchi se dèch pa-



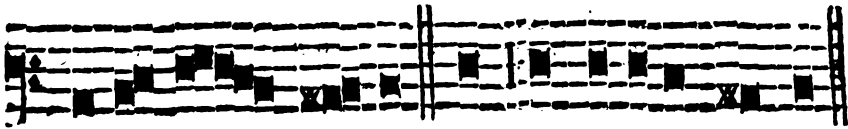
nem et vi num ob tu lit. Se de à dextris me is.



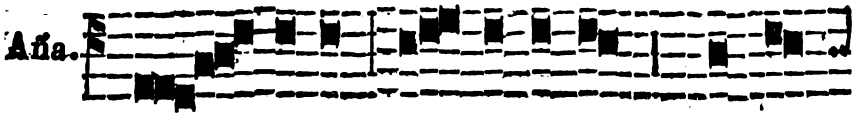
Mi se ra tor Do mi nus es cam de dit



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

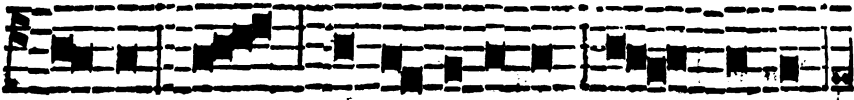


mi ra bi li sim. Et con gre ga ti o nis.

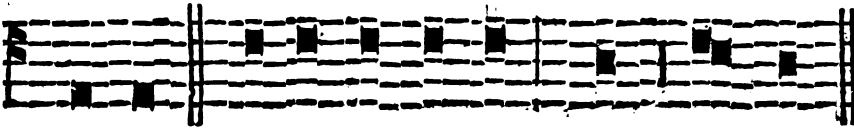


Aña.

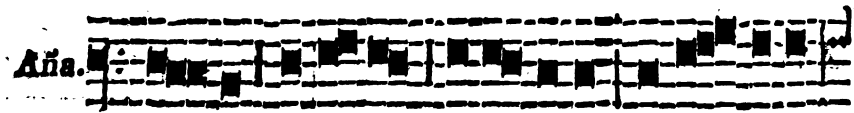
Ca li cem sa cr o ta ri sy sac ci-



pi amp et sa cri fi ca bo hos ti am.

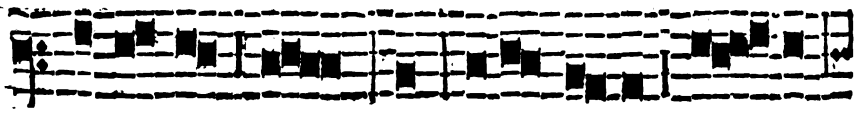


lau dis. Ho mi li a tua sum ni mis.

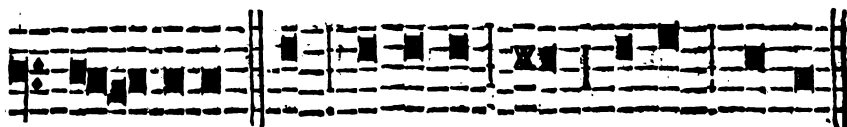


Aña.

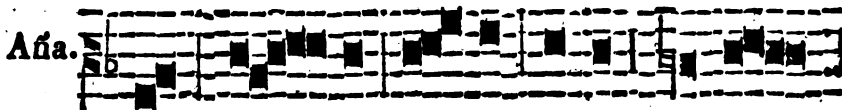
Si cut ne vel le o li va rum, Ecce si se



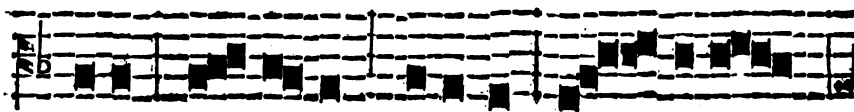
fi li us fiat in cir cu i tu men se



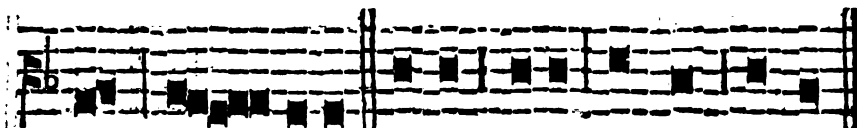
Do mi ni, Qui am bu lant in vi si bi li bus.



Qui pa cem po nit in fi nes Ec cle-

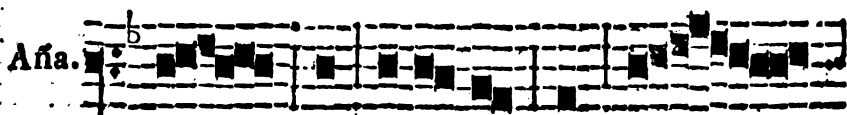


si se, fru men ti bo na di pe sa se ti at

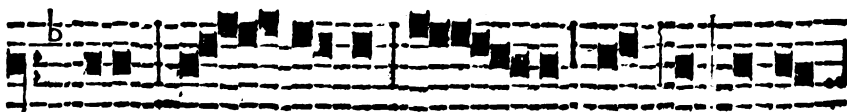


as De o mi nus: Lau da De um tu um Si on.

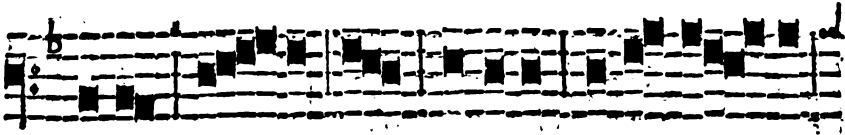
Ad Magnificat.



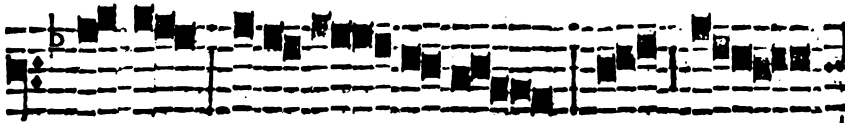
O quam su a vis est Do-



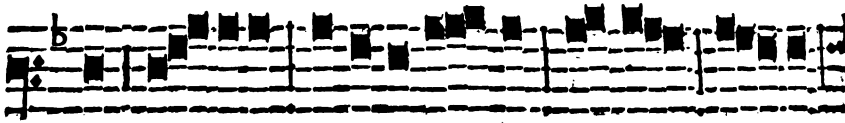
mi ne spi ri tus tu us, qui ut dul ce-



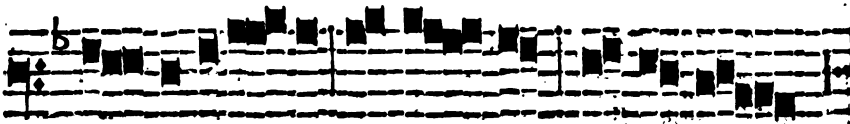
di nem tu am in fi li os de monstra res,



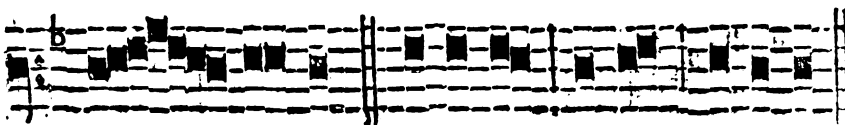
pa ne su a vis si mo de ge-



lo præsenti to, e su ri en tes re ples bo nis,

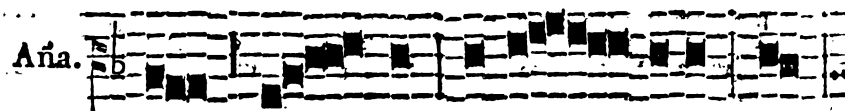


fas ti di o sos di vi tes cu di gn i tens

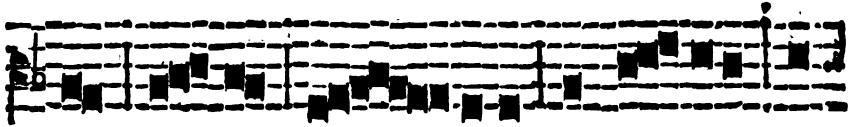


na nes. A ni ma et me sa Do mi num.

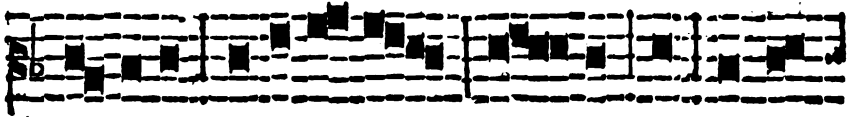
In secundis Vesperis, ad Magnificat.



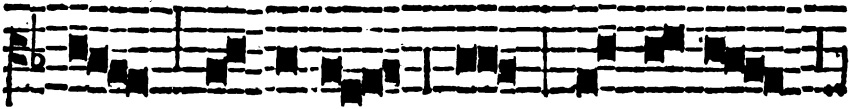
O sa crum coe li vi um, in



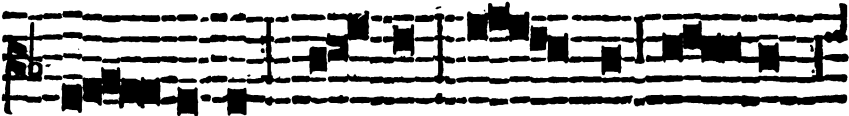
que Chris tus su mi tur: re co li tur me-



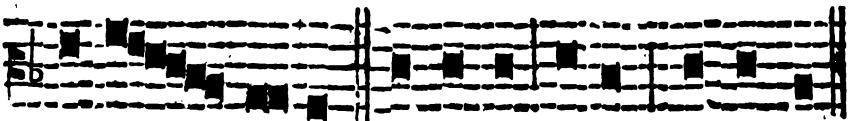
mo ri a pas si o nis e jus: mens im ple-



tar gre ti ar et fu tu re

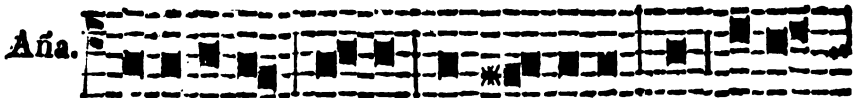


glo ri e no bis pi g nus da tur,

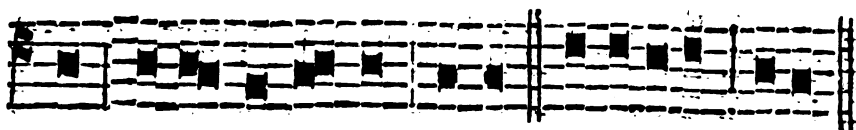


al le lu ia. A ni ma me a Do mi num,

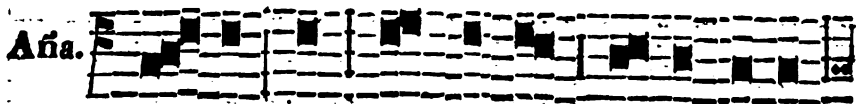
Ad Completorium.



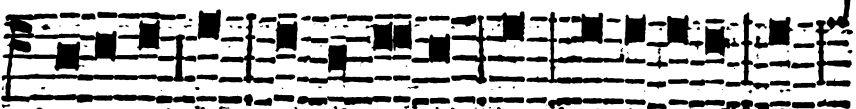
Mi se re re mi hi Do mi ne, et ex au-



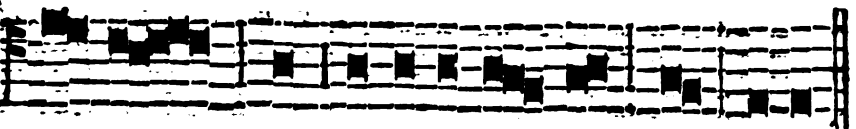
di o ra ti o nem me am. Di la tas ti mi hi.



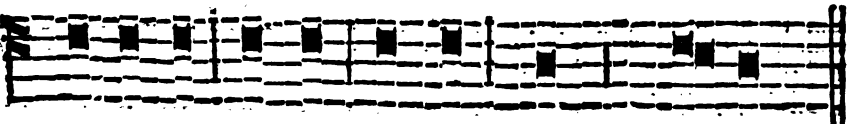
Sal va nos Do mi ne vi gi lan tes,



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

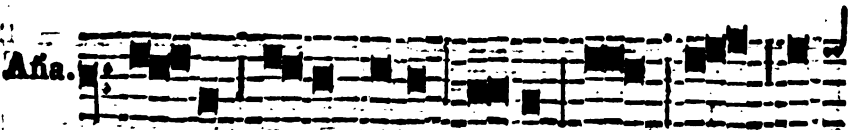


Chris to, et re qui es ca mos in pa ce.

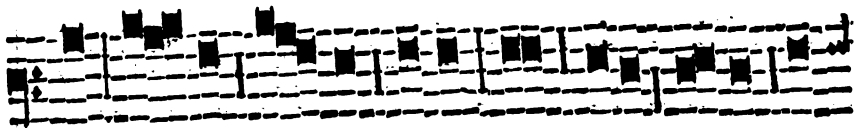


Se cun dum ver bum tu um in pa ce.

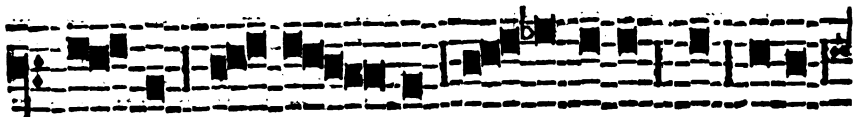
IN ADVENTU.



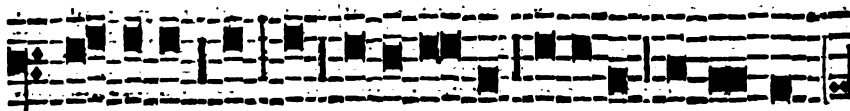
Al ma Re demp to ris ma ter, que per vi-



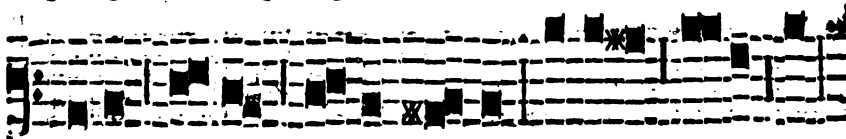
a cœ li por ta ma nes, et stella mā ris suc-



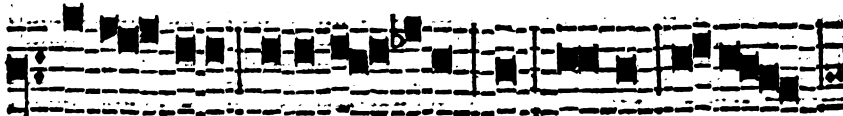
cur re ca den tē, sur gere, qui cu rat



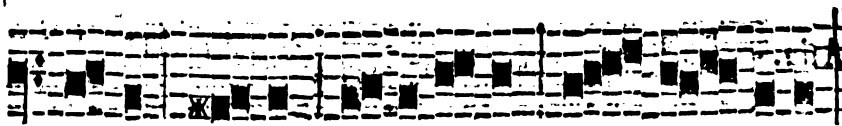
po pu lō: tū que ge nu is ti, na tu ra mi ran te.



Ta um san ctum Ge ni to rem, Vir go pri us ac-

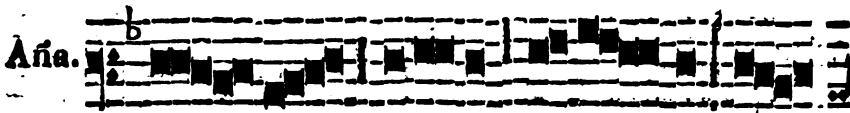


pos te ri us, Gab ri e lis ab o te sur mens



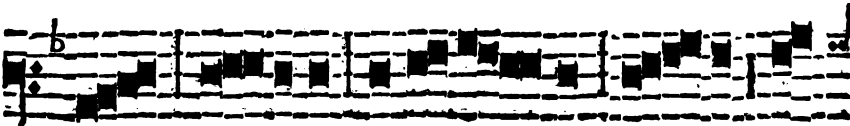
il lud: A ve, pec ca to rum mi se re re.

IN QUADRAGESIMA.

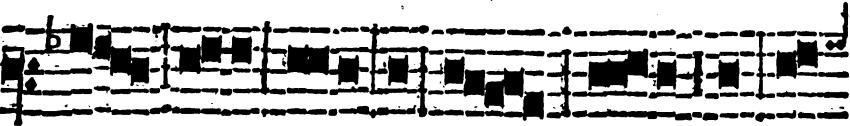


Aña.

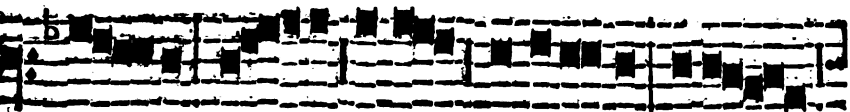
A ve Re gi na Cœ lo rum, A



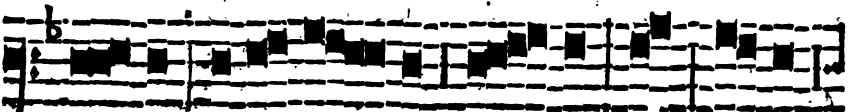
ve Do mi na An ge lo rum, Sal ve Ra-



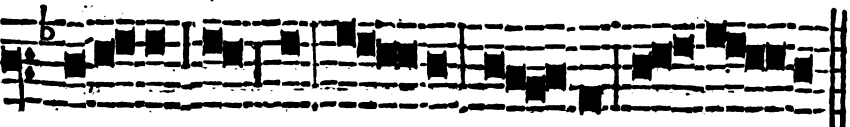
dix, sal ve por ta, ex qua mun do lux est



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

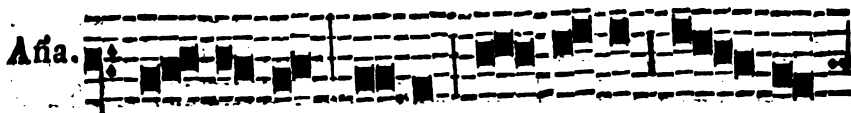


om nes spe ci o sa: Va le, ò val de

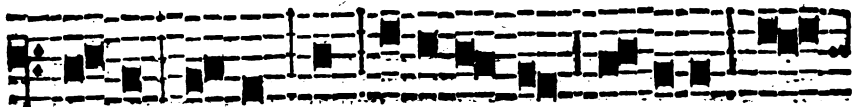


de co ra, et pro no bis Chris tum e xo ra.

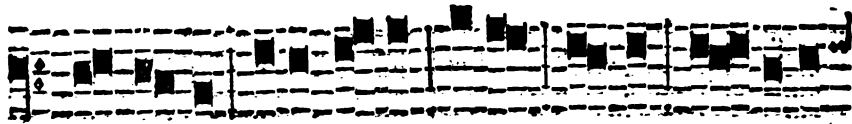
TEMPORE PASCHALI:



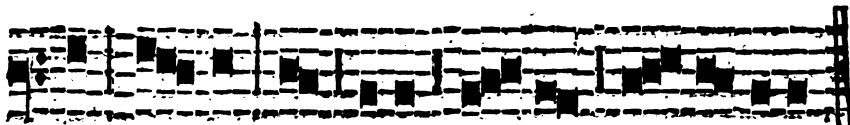
Re gi nae Coe li lar ta re, al le-



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



le lu ia: re surre xit, si cut di xit, al le lu-

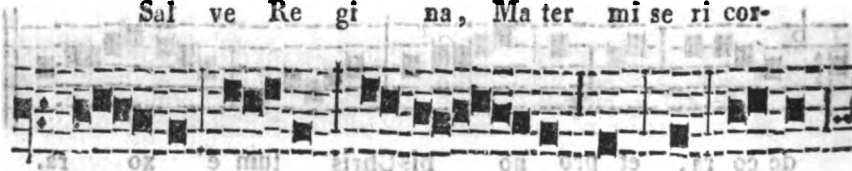


ia: o ra pro no bis De um, al le lu ia.

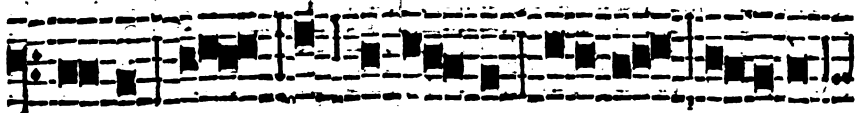
EXTRA TEMPUS PASCH.



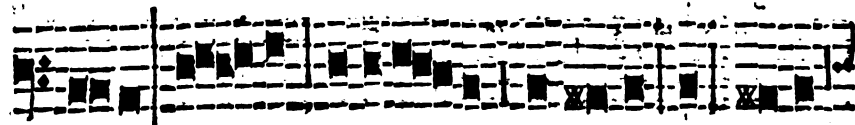
Sal ve Re gi na, Ma ter mi se ri cor-



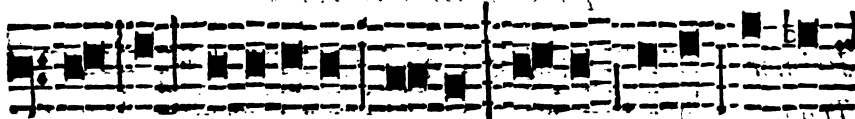
di ae, vi ta, dul ce do, et spes nos tra



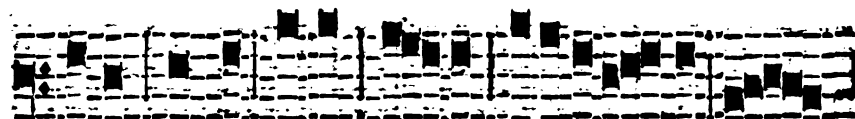
sal ve. Ad te clama mūs exules fi li i



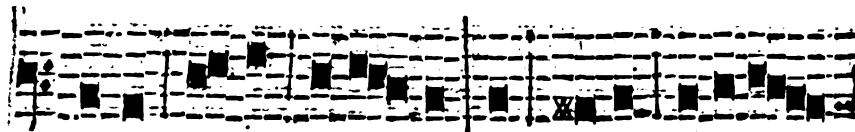
Et vic. Ad te sus pi ra mus ge men tes et fien tes



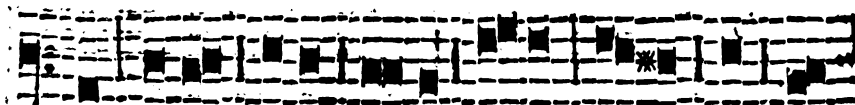
in hac la cry ma rum val le. E ia er go ad vo



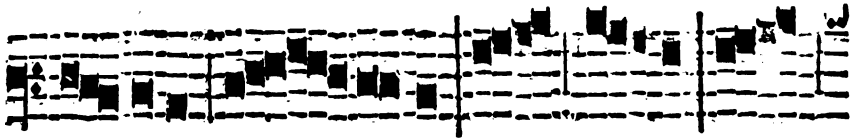
ca ta nos tra, il los tu os mi se ri cor des o



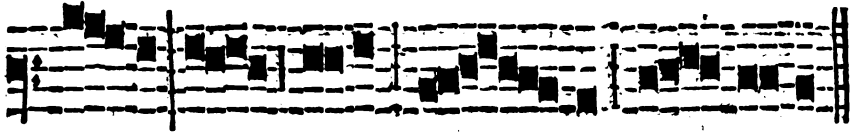
cu los ad nos con ver te. Et Je sum be ne dic



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



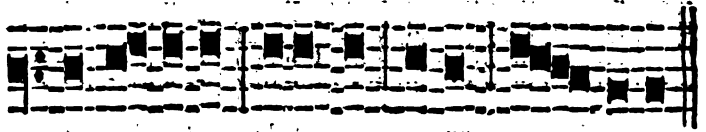
xi li um os ten, de. O cle mens, d.



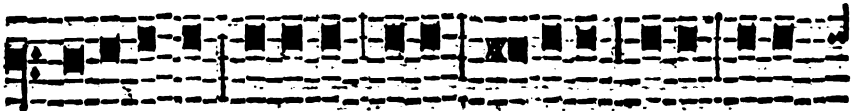
pi a, d. dul cis Vir gi ne go Ma ri a.

ENTONACIONES DE LOS CANTICOS
por todos los ocho Tonos.

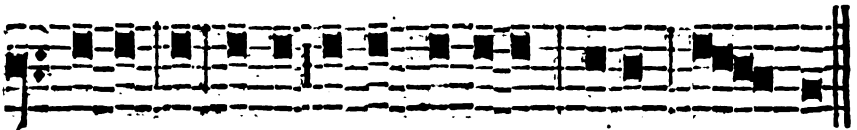
Primer
Tono.



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

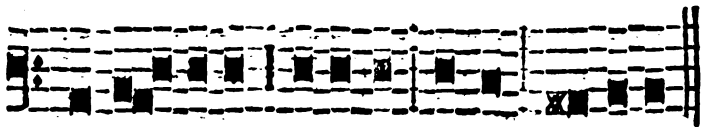


Be ne. die tus Do mi nus De us I sa rael; qui a, vi si-

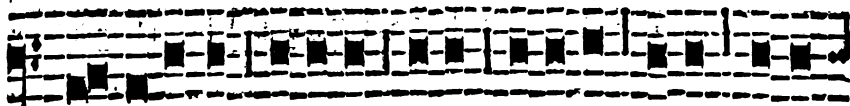


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su a.

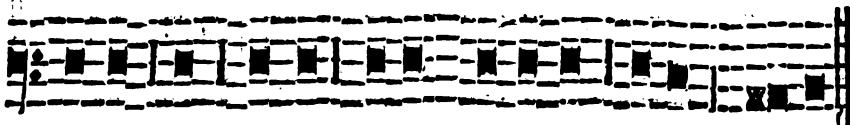
Segundo
Tono.



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



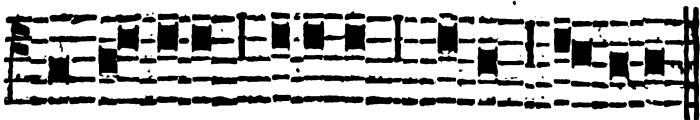
Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-



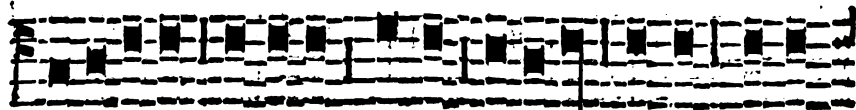
ta vit et se nit o re damp ti o nem ple bis su a.

Tercer

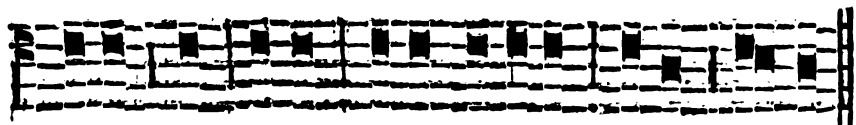
Tono.



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



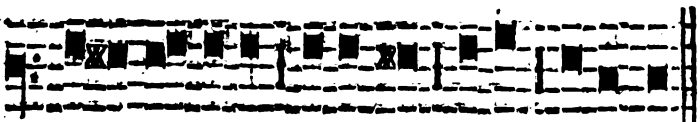
Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-



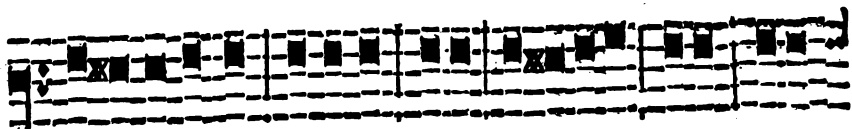
ta vit et se nit o re damp ti o nem ple bis su a.

Cuarto

Tono.



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



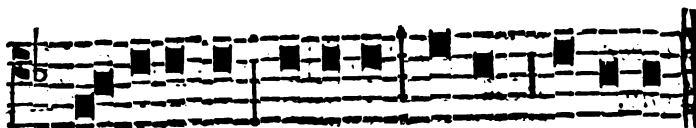
Be- ne dic tus Do- mi nus De- us Is- rael; qui a- vi si-



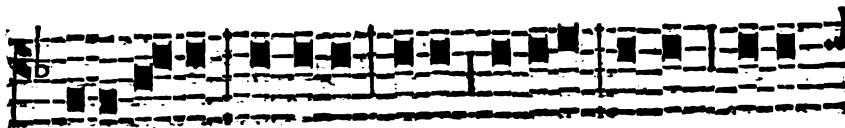
ta vit et fe- cit re- demp- ti- o- nem ple- bis su- ae.

Quinto

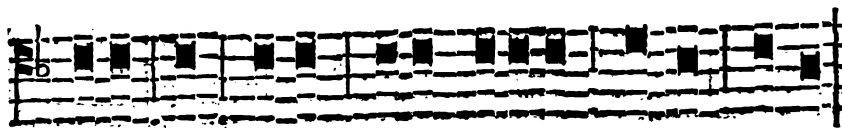
Tono.



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



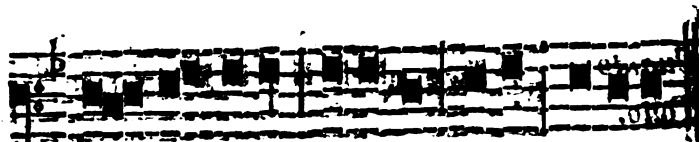
Be- ne- dic- tus De- us Is- rael; qui a- vi si-



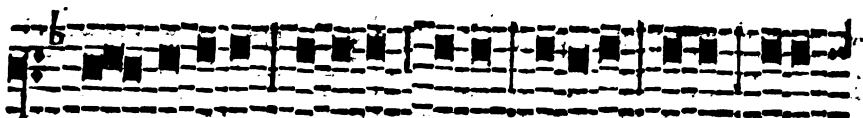
ta vit et fe- cit re- demp- ti- o- nem ple- bis su- ae.

Sexto.

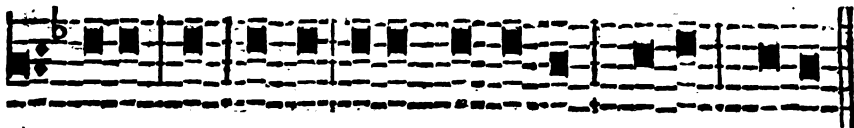
Tono.



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



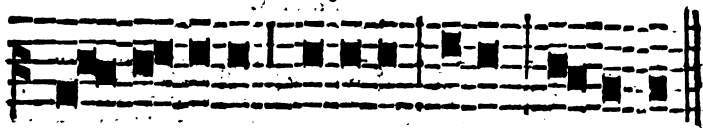
Be ne dictus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si



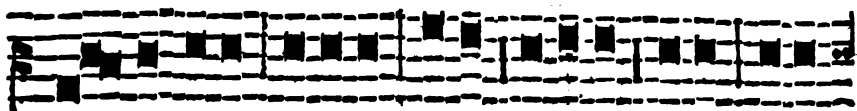
ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su ae.

MAGNI FICAT ANIMA MEA DOMINUM

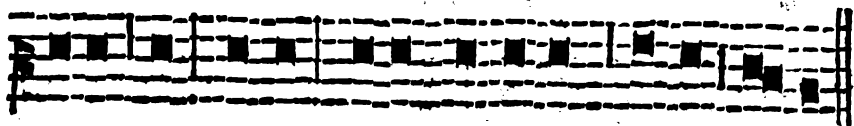
Séptimo Tono.



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

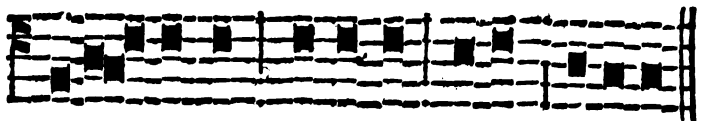


Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si

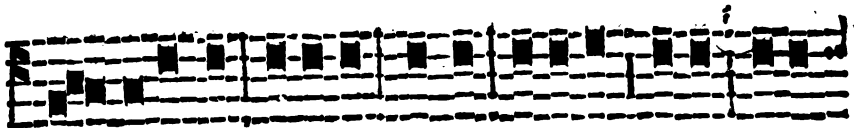


ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su ae.

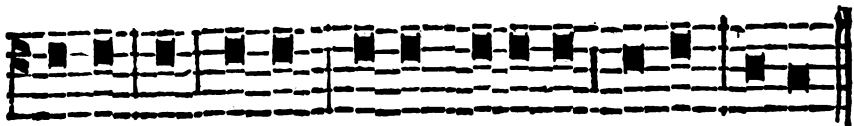
Octavo Tono.



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



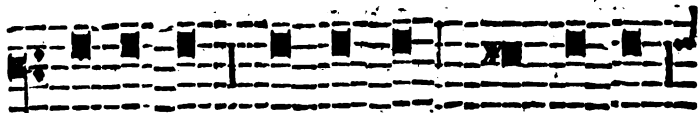
Be ne dic tus Do mi nus De us Is ra el; qui a vi si-



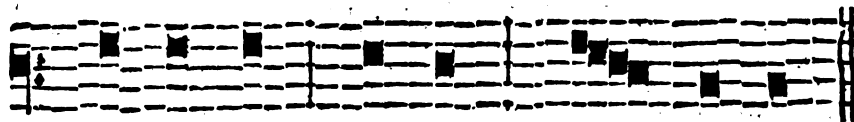
ta vit et fe cit re demp ti o nem ple bis su ae.

ENTONACIONES REGULARES PARA
Salmos.

Primer
Tono.

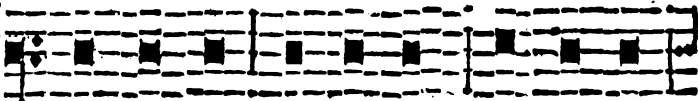


Lau da te pu e ri Do mi num;

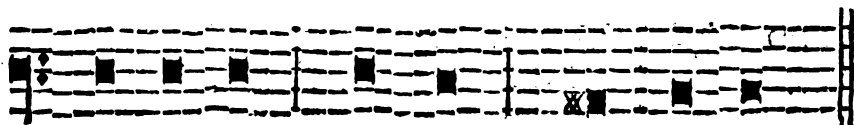


lau da te no men Do mi ni.

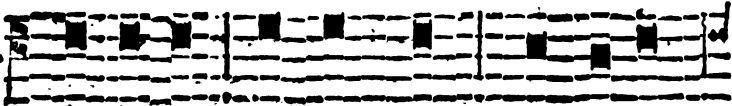
Segundo.



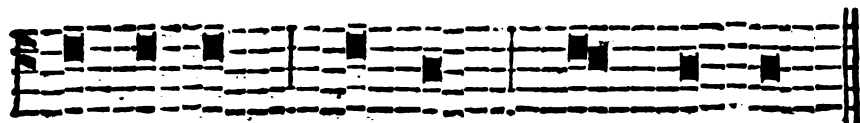
Lau da te pu e ri Do mi num;




lau da te no men Do mi ni.

Tercero.  A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

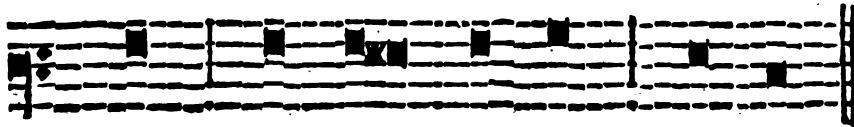
lau da te quoniam tu e ri Do mi num;

 A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

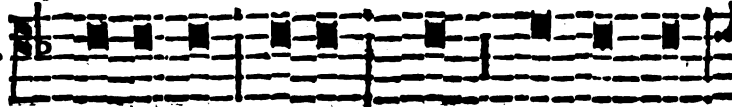
lau da te no men Do mi ni.

Cuarto.  A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

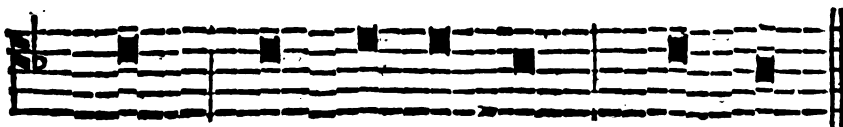
Glo ri a Pa tri et Fi li o,

 A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

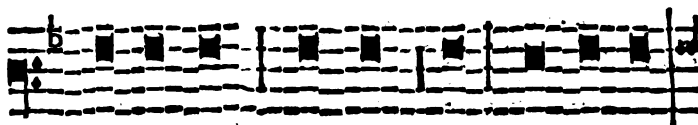
et Spi ri tu i Sanc to.

Quinto.  A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

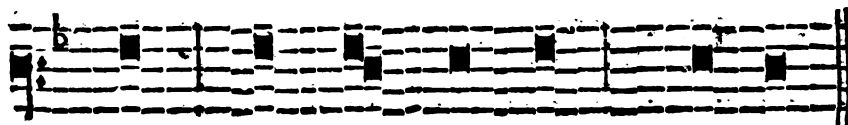
Glo ri a Pa tri, et Fi li o

 A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

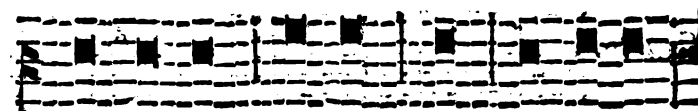
et Spi ri tu i Sanc to.
P s

Sexto.

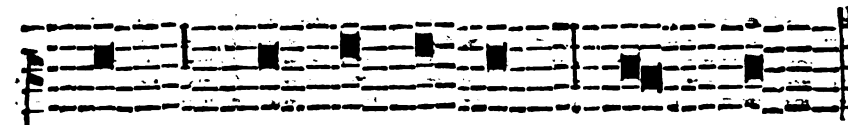
Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



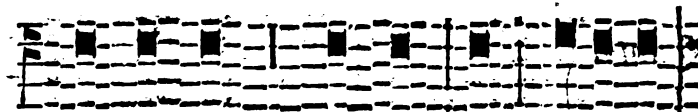
et Spi ri tu i Sanc to.

Séptimo.

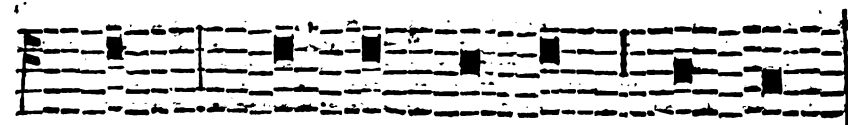
Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



et Spi ri tu i Sanc to.

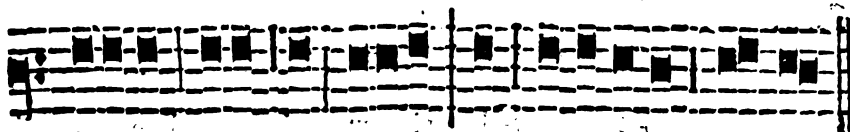
Octavo.

Glo ri a Pa tri, et Fi li o,

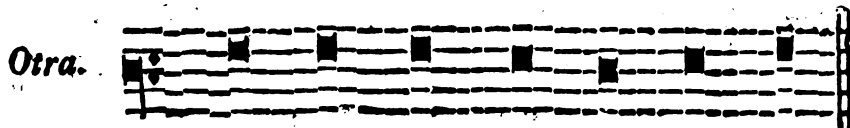


et Spi ri tu i Sanc to.

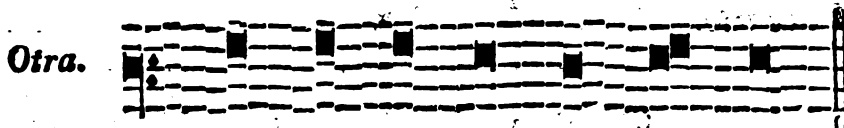
ENTONACIONES IRREGULARES
del Sæculorum del primer Tono.



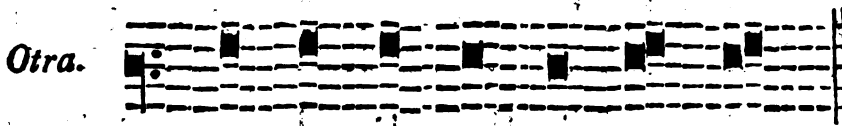
Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu i Sanc to.



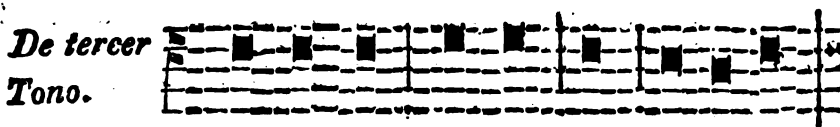
Et Spi ri tu i Sanc to.



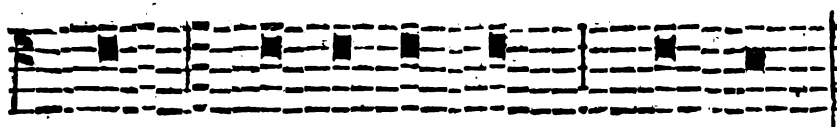
Et Spi ri tu i Sanc to.



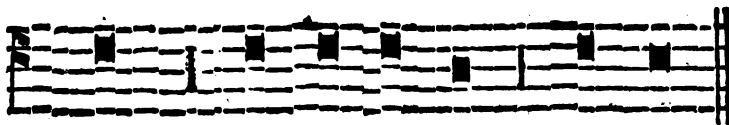
Et Spi ri tu i Sanc to.



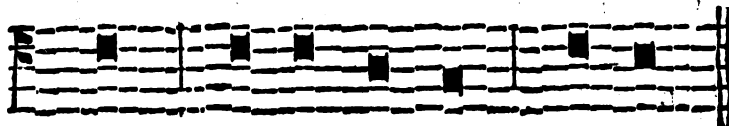
Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



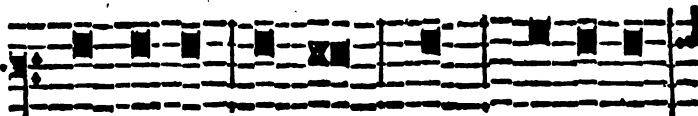
et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

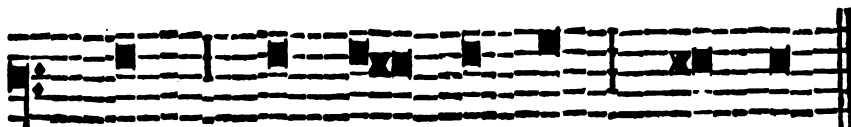
Et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

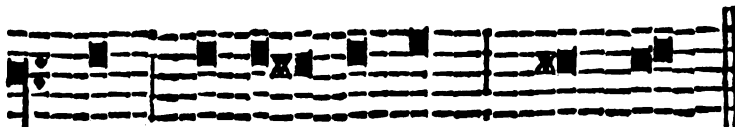
Et Spi ri tu i Sanc to.

De cuarto.

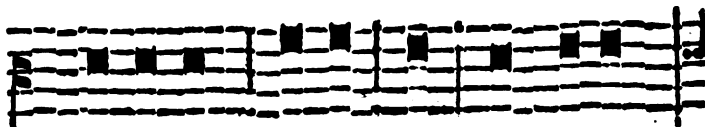
Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



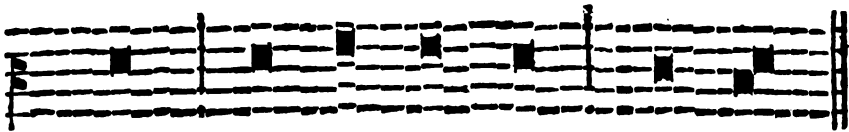
et Spi ri tu i Sanc to.

Otra.

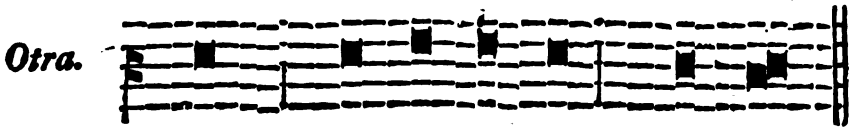
Et Spi ri tu i San c to.

*De sépti-
mo.*

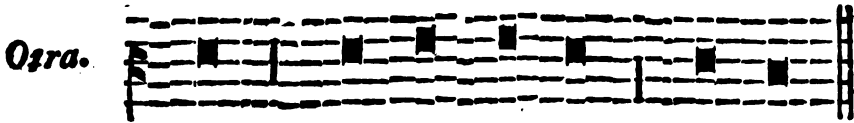
Glo ri a Pa tri, et Fi li o,



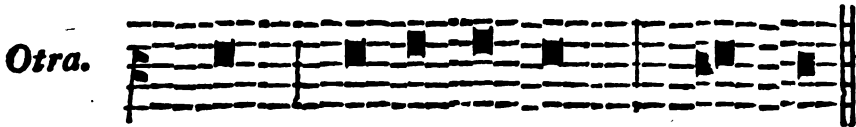
et Spi ri tu i Sanc to.



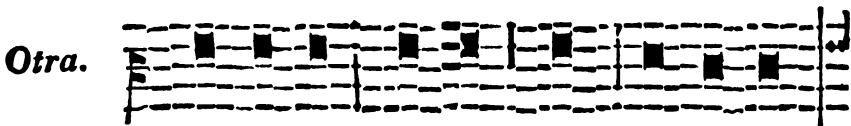
Et Spi ri tu i Sanc to.



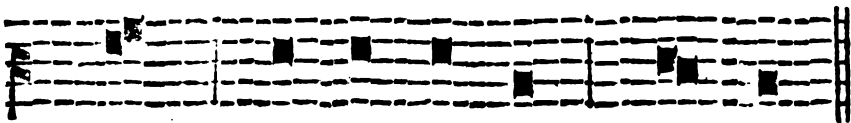
Et Spi ri tu i Sanc to.



Et Spi ri tu i Sanc to.

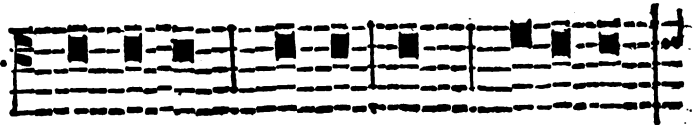


Glo ri a Pa tri, et Fi li o,

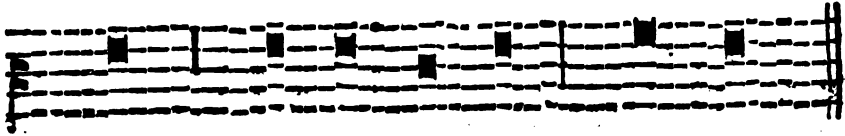


et Spi ri tu i Sanc to.

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 Cælis: laudate eum in excelsis.*

PARTE TERCERA.

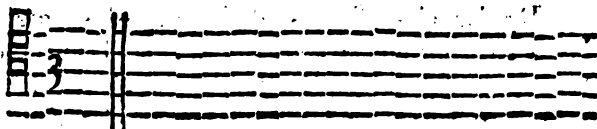
DE LOS HYMNOS Y PROSAS

ó Secuencias.

Todo Subchantre y Psalmista, para el desempeño de su obligación, no solo debe saber el Canto Llano, mas tambien debe saber cantar los Hymnos, y Secuencias ó Prosas; pero como estas Cantorias 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 Cantorias, en la explicacion siguiente.

Primeramente se ha de saber que las sobredichas Cantorias 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.

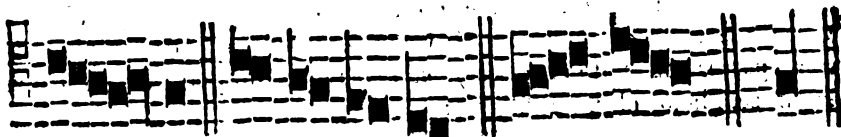
Sus nombres. Longa. Breve. Semibreves. Mínimas.



Hállanse las tres primeras figuras, (esto es, la Longa, la Breve, y la Semibreve) no solamente sueltas, ó separadas, como se ven 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; este 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 la 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.

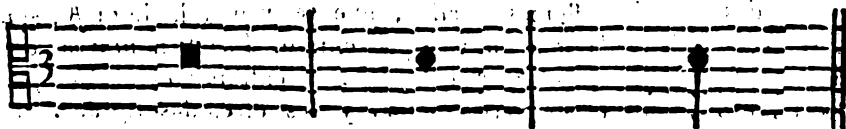
§. IV.

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.



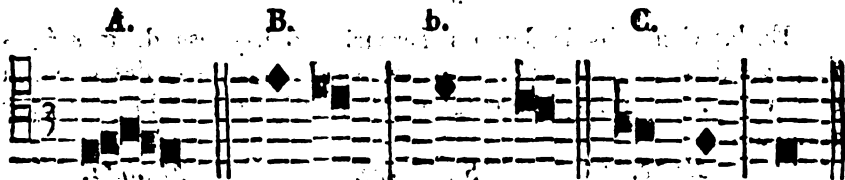
La primera figura de este ejemplo es Breve, y solo vale dos partes de Compás, por seguirsele figura menor, ó inferior á ella, con la cuál figura menor, ó Semibreve se completan las tres partes del primer Compás. Las dos figuras siguientes, que son Breves, valen un Compás entero cada una de por sí, porque 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 asi, repartidas dos en cada parte.

§. V.

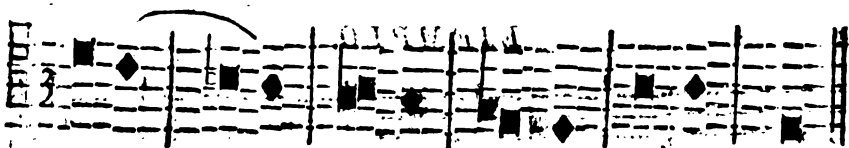
En el Tiempo de que vamos tratando se hallan tambien las figuras no solo sueltas, como se vén en el pasado ejemplo, sino tambien ligadas; pero con la diferencia de ser las ligaduras con figuras de su misma especie.

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.

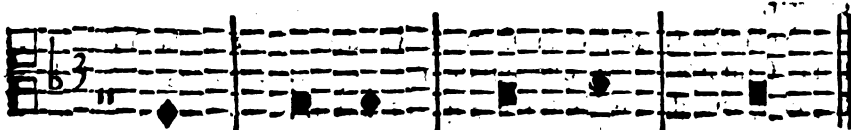


Ve ni sa ne te Spi ri tus.

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 Sílabas 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 Sílabas, en la forma que se ve aquí:

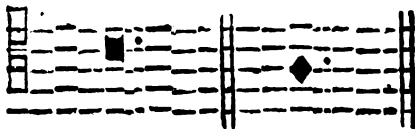


Sa cris so lem ni is.

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 Puntilló delante de sí, el cual se llama Puntilló de aumentacion.

Su pintura es como se ve aquí:



El efecto de este Puntilló 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, hablando 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.

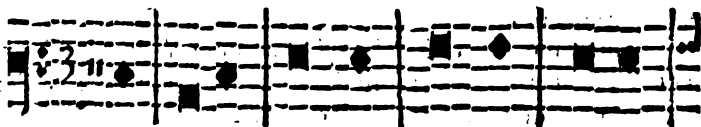
Notándose, que cada Compás va dividido con su Vírgula en toda Cantoría, para que cueste ménos al Psalmista, ó Subchantre el ajuste de las Notas ó Figuras á él.



IN DOMINICIS ADVENTUS. I

Ad Vesperas et Completorium.

Hymnus.



Cre a tor al me si de rum, a-

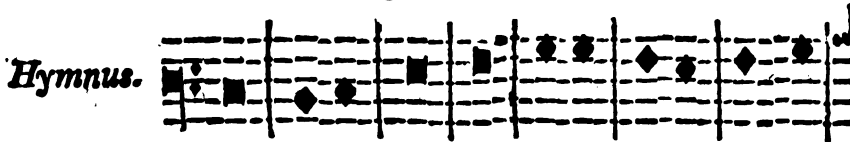


ter na lux cre den ti um, Je su Re demptor

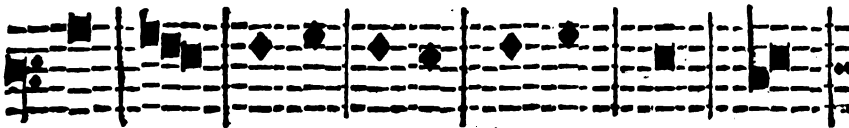


om ni um, in ten de vo tis sup pli eum.

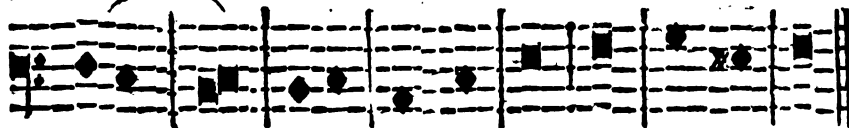
*In iisdem Dominicis, ad Primam, Tertiam, Sextam, et Nonam,
et in Vigilia Nativitatis.*



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

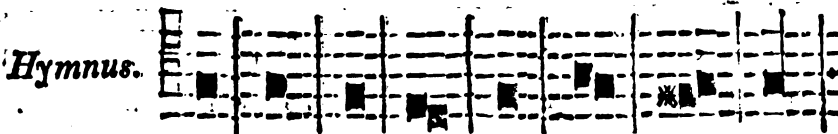


ce mur sup pli ces, ut in di ur nis

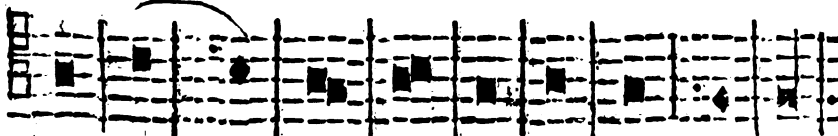


ac ti bus nos ser vet à no cen ti bus.

IN NATIVITATE DOMINI.



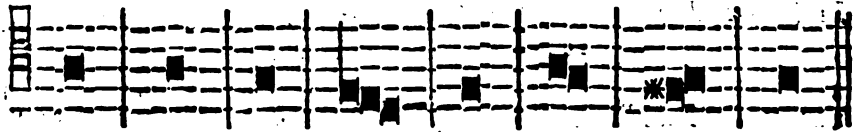
Je su Re demp tor om ni um,



quem lu cis an te o si gi nem,



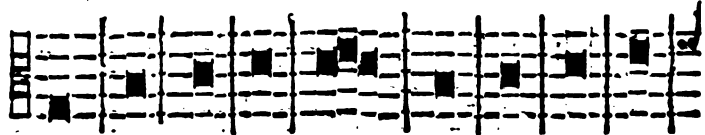
Pa rem Pa ter nœ glo si æ,



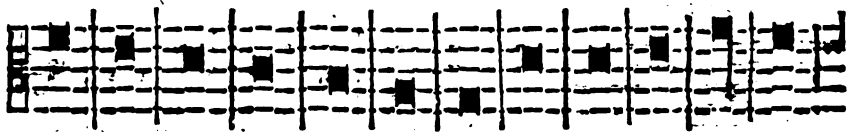
Pa ter su pre mus o di dit.

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

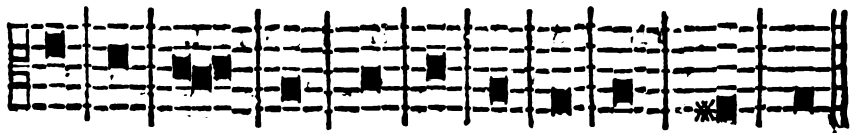
Hymnus.



Jam lu cis or to si de re De-



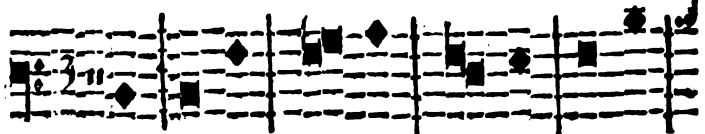
um pre ce mur sup pli ces, ut in di ur nis



se 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-

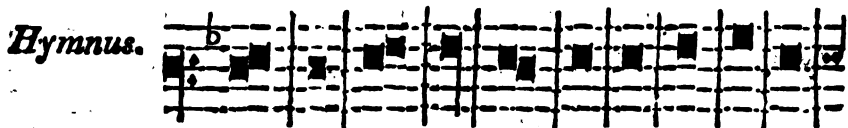


lux pe ren nis a ni tas nos tris, be a ta

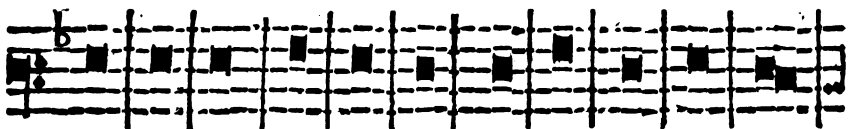


Tai ni tax, in faa de lu men cer di bus,

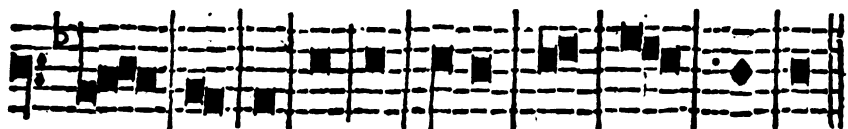
IN DOMINICIS SEPTUAGESIMÆ. Ad Vesp. at Completorium.



Lu cis Cre a tdr ep ti me, lu cem



di e sum pro fe rens, Pri mor di is lu



sis no vre mun di pa rans o ri gi nem.

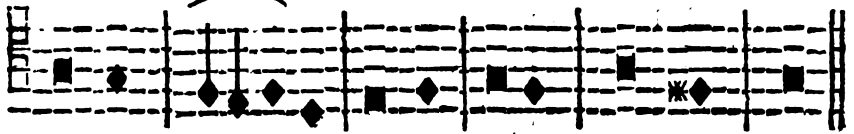
SABBATIS, ET DOMINICIS QUADRAGESIMÆ. ad Vesp.



Au di be nig ne Con di tor, nos-



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



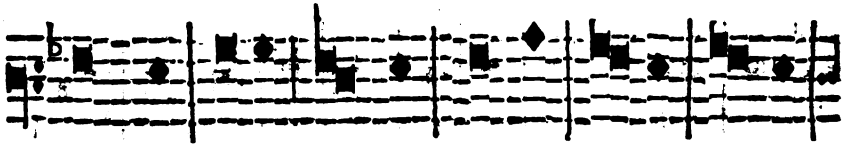
ju ni e fu as qua dra ge na ri o.

In iisdem, ad Completorium.

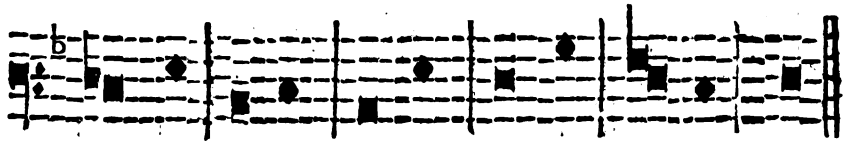
Hymnus.



Te lu cis an te ter mi num, re-



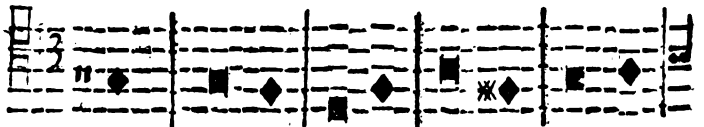
rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu a cle-



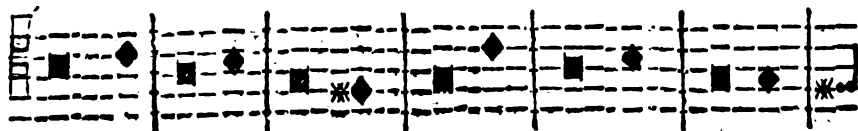
men ti a sis prae sul et cus to di a.

IN DOMINICIS QUADR. Ad Primam, Tertiam, Sextum et Nonam.

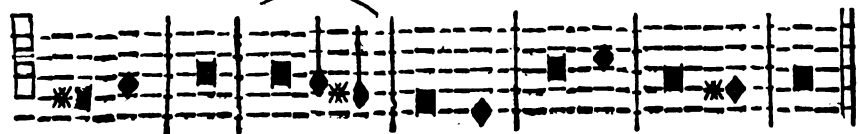
Hymnus.



Jam lu cis or to si de re. De-



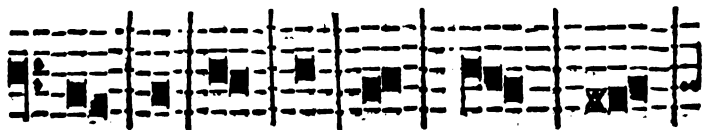
um pre ce mur sup pli ces, ut in di ur nis



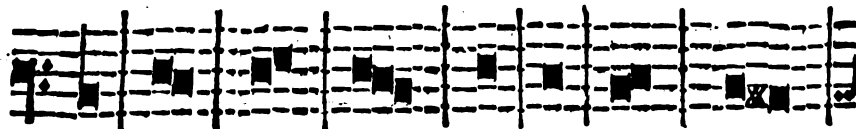
ac ti bus nos ser vet à no cen ti bus.

IN FERII QUADRAG. *Ad Primam et Vesperas.*

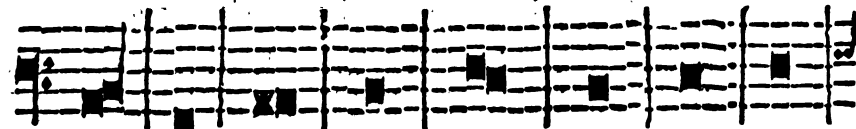
Hymnus.



Jam lu cis or to si de-



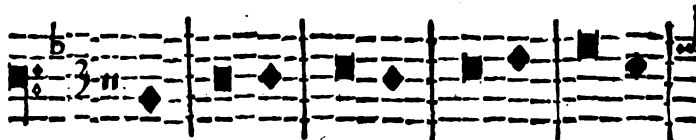
re De um pre ce mur sup pli-



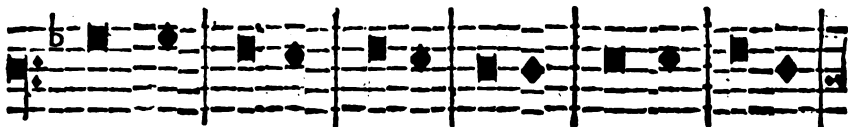
ces, ut in di ur nis ac ti-



bus nos ser vet à no cen ti bus.

IN IISDEM FERIIS. *Ad Completorium.**Hymnus.*

Te lu cis an te ter mi num re-



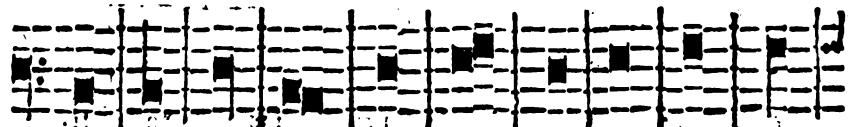
rùm Cre a tor pos ci mus, ut pro tu - a cle-



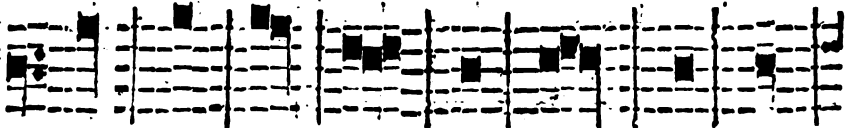
men ti a sis præ sul, et cus to di a-

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:



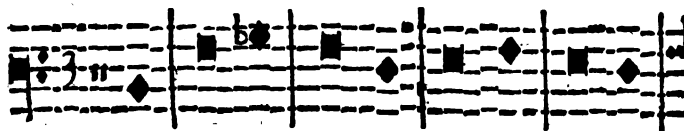
qua vi ta mór tem per tu lit,



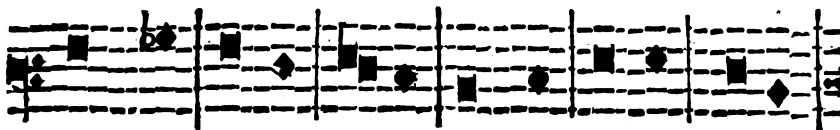
et mor te vi tam pro: tu: lit.

Ad Completorium.

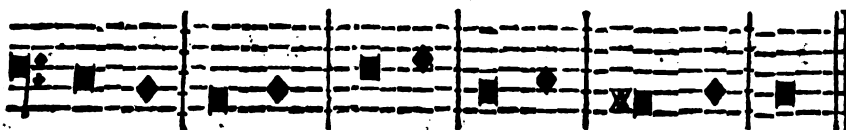
Hymnus.



Te lu cis, an te ter mi num re-



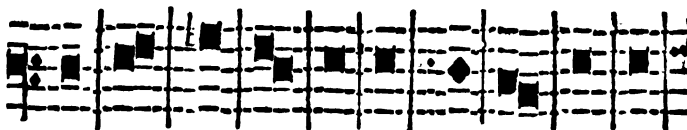
rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu a cle-



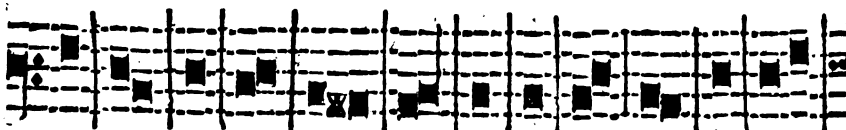
men ti a sis prae sul, et cus to di a.

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

Hymnus.



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

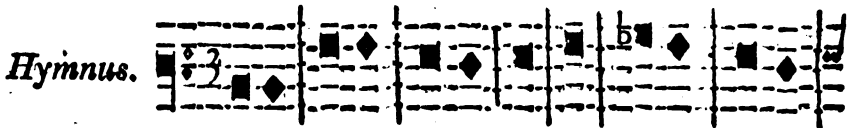


pe ras re rum vi ces, splen do re ma ne i llu-

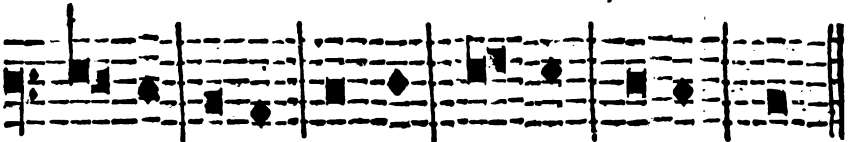


mi nas, et i g ni bus me ri di em.

IN OFFICIO SEPTEM DOLORUM. *Ad Vesperas.*

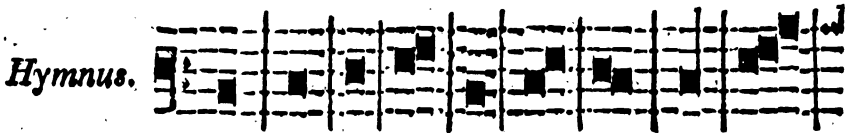


Sta bat Ma ter do lo ro sa jux ta Cru cem

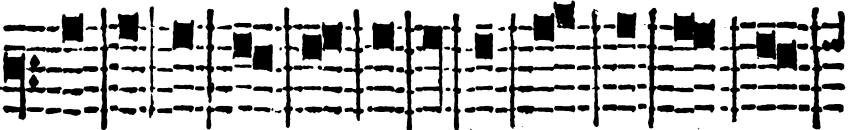


la cry mo sa, dum pen de bat fi li us,

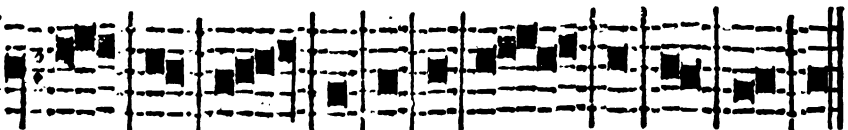
FERIA IV. MAJORIS HEBDOMADÆ. *Ad Completorium.*



Nunc sanc te no bis Spi ri tus u-



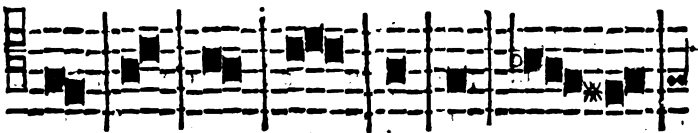
num Pa tri cum Fi li o; dig na re prom ptus



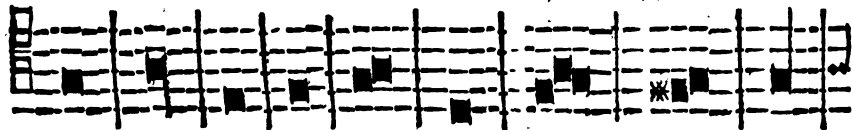
in ge ri nos tro re fu sus pec to ri.

TEMPORE PASCHALI IN FESTIS DUPLICIBUS.

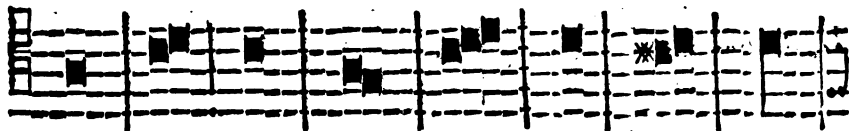
Ad Primam et Vesperas.

Hymnus. 

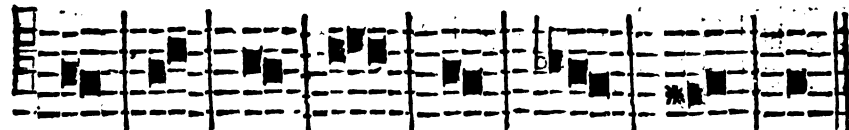
Ad re gi as Ag ni da



pes, sto lis a mic ti can di dis,

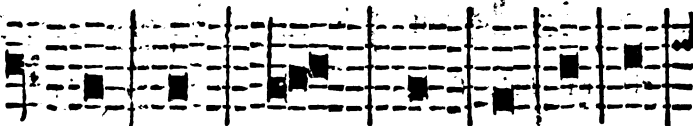


post tran si tum ma ris ru bri,

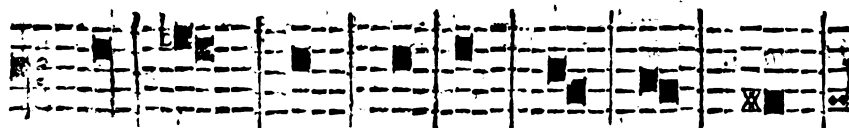


Chris to ca na mus Prin ci pi.

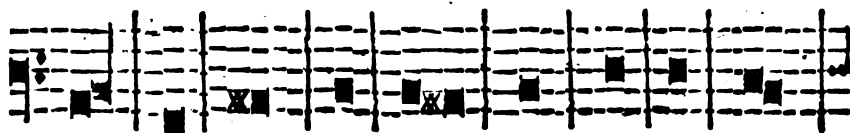
In iisdem Festis ad Completorium, et deinceps, et in seminuplicibus,

Hymnus. 

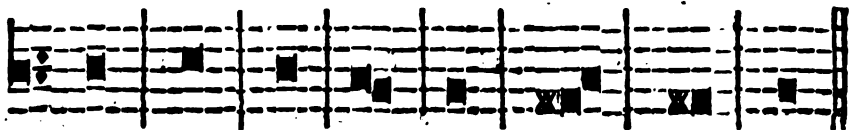
Te lu cis an te ter mi-



num re rum Cre a tor pos ci-



mus, ut pro tu a cle men ti a,



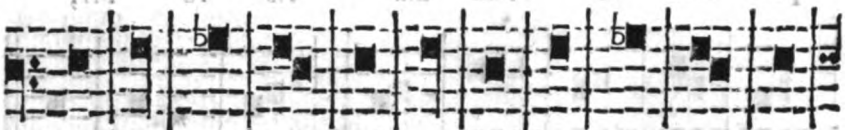
sis præ sul, et cus to di a,

In iisdem Feriis, ad Vesperas.

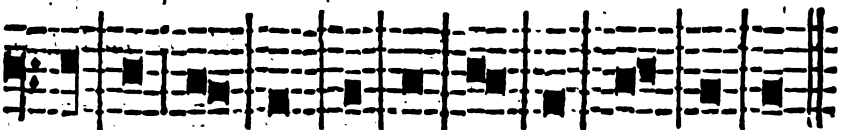
Hymnus.



Ad re gi as Ag ni da pes, sto lis



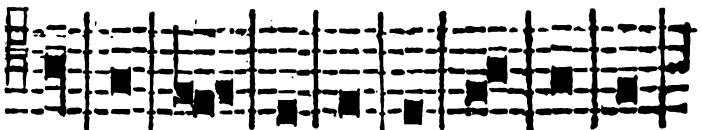
a mic ti can di dis, post tran si tum ma-



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

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

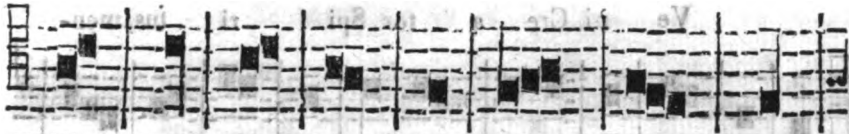
Hymnus.



Sa lu tis hu ma ne sa tor,



Je su vo lup tas cor di um,



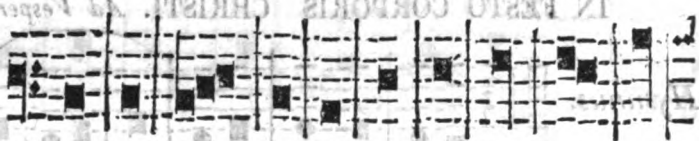
or bis re demp ti con di tor,



et cas ta lux a man ti um.

Ad Primam et deinceps.

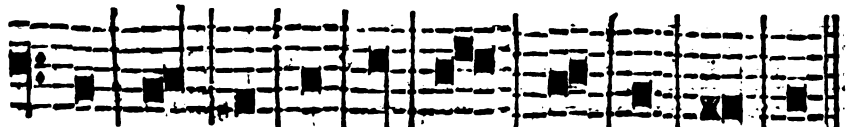
Hymnus.



Jam lu cis or to si de re, De um



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



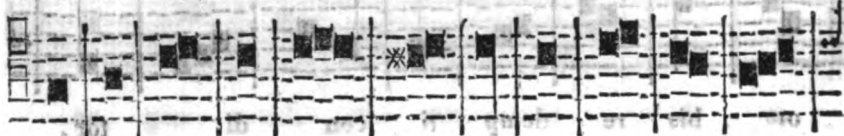
ti bus nos ser vet à no cen ti bus.

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

Hymnus.



Ve ni Cre a tor Spi ri tus, men-



tes tu o rum vi si ta, im ple su per-



na gra ti a, quæ tu cre as ti pec to ra.

IN FESTO CORPORIS CHRISTI. *Ad Vesperas.*

Hymnus.



Pange lin gua glo ri o si



Corpo rismys te ri um, sangui nis que pre ti o-



si, quem in mun di pre ti um, sanc tus ven tris

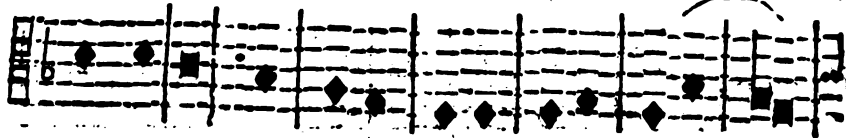


ge no ro si Rex ef fu di gen ti um.

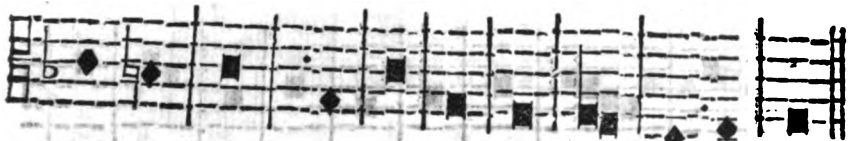
Ad Completorium et deinceps.



Te lu cis an te ter mi num, re

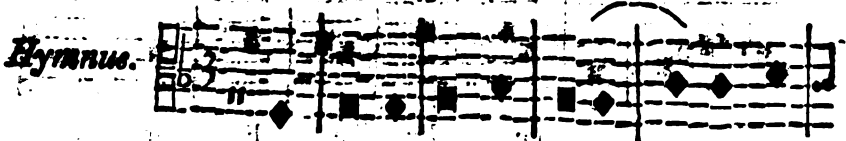


rum Cre a tor pos ci mus, ut pro tu a cle

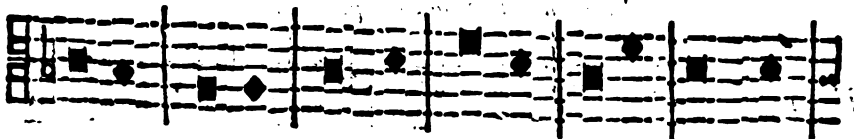


men ti a, sis pre sul, et cus to di a.

Ad Processionem.



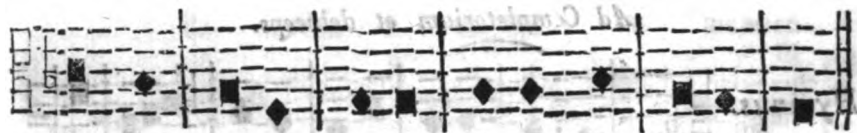
Sa cris so lem ni is jun ta sint



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



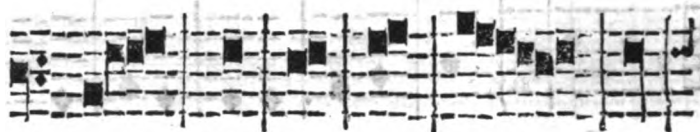
...go ni, a, re: ce dant ve te ra, no et va sint



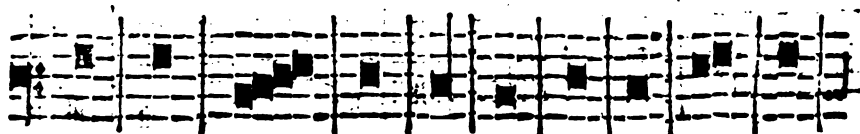
om ni a, cor da, vo ces, et o pe ra.

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

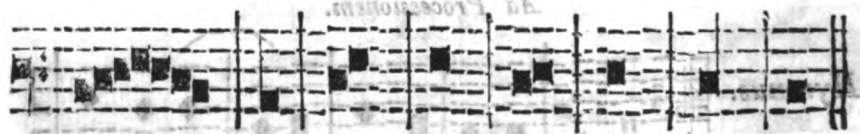
Hymnus.



A ve ma ris stel la,

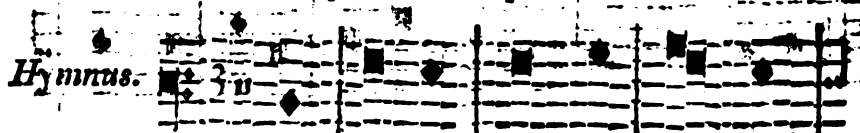


De i Ma ter al ma, at que sem per



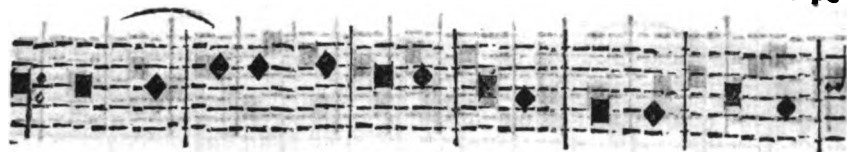
Vir go, fe lix Coe li por ta.

Ad Completorium, et per Horas.



Hymnus.

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 pre sul, et cus to di a.

IN FESTO ASSUMPTIONIS BEATÆ MARIÆ VIRGINIS.

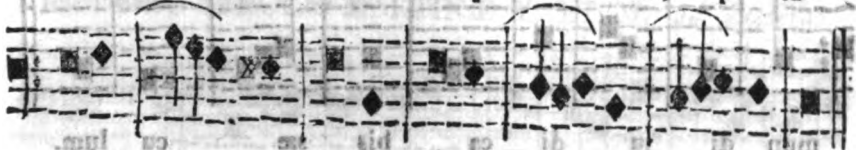


Hymnus.

Te lu cis an te ter mi-

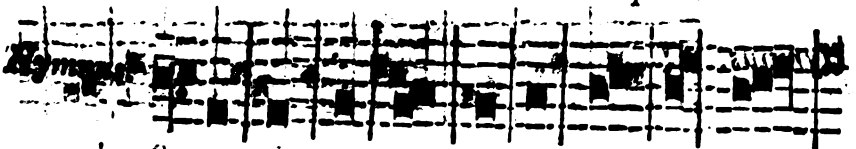


num re rum Cre a tor pos ei mus, ut pro tu-

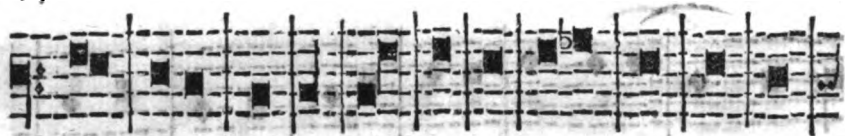


a cle men ti a, sis pre sul, et cus to di a.

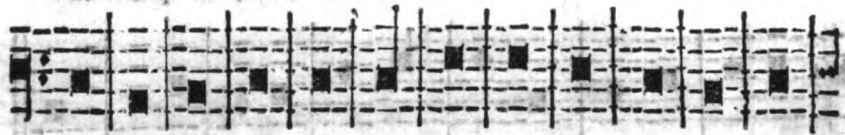
IN CATHEDRA S. PETRI. Ad Vesperas.



Quod cum que in or be ne xi bus



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



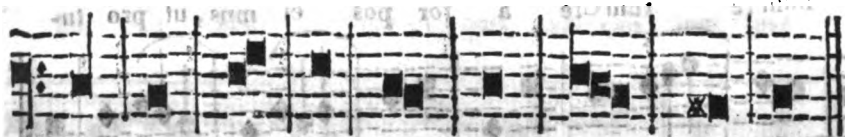
in ar ce si de gum; et quod re sol vit hic



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



Coe 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,



mo res et ins tru e, et nos tra te cum pec-



to ra in Coe lum tra he, ve la ta



dum me ri di em cer nat fi des, et so-



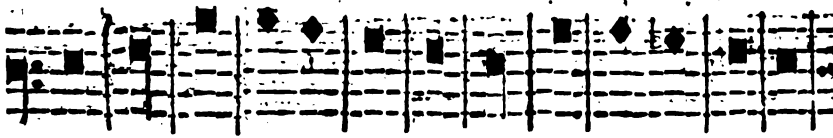
lis ins tar so la reg net cha ri tas.

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



Hymnus.

sed et Ma x ti lio ce le bri plau di te no-



mi ni, et ves Rô mû le i, plau di te glo ri-



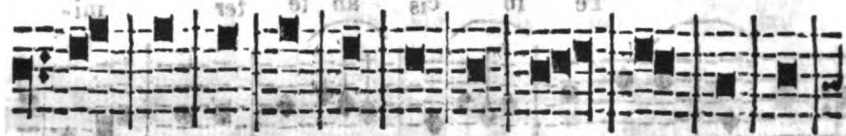
re vin xe ris, e rit te vinc tum Pa tre



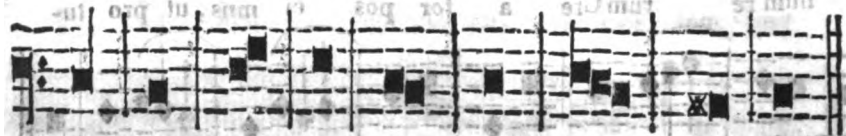
in ar ce si de rum; et quod re sol vit hic



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



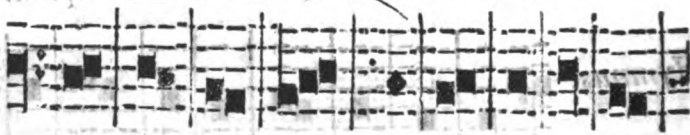
Coe li in al to ver ti ce; in fi ne



mun di ju di ca bis sæ cu lum.

IN CONVERSIONE S PAULI, ET CÆTERIS FESTIS.

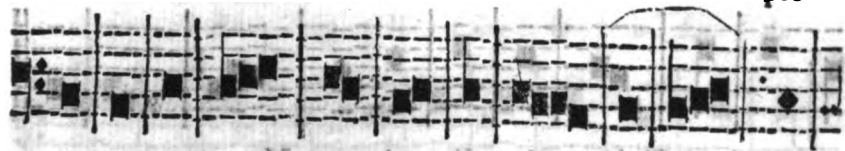
Hymnus.



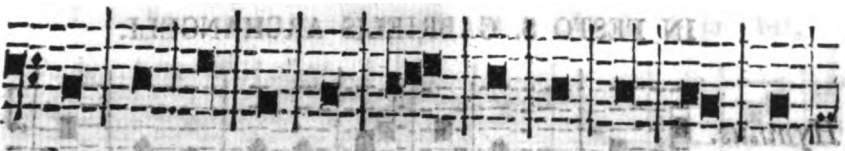
E gre gi e Doc tor Pau le,



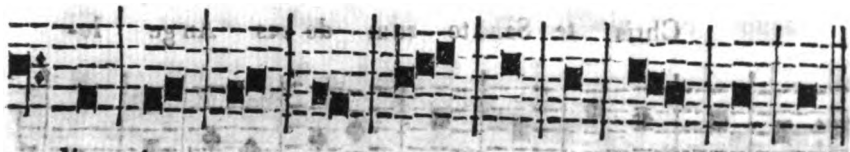
mo res et ins tru e, et nos tra te cum pec-



cto ra in Coe lum tra he, ve la ta

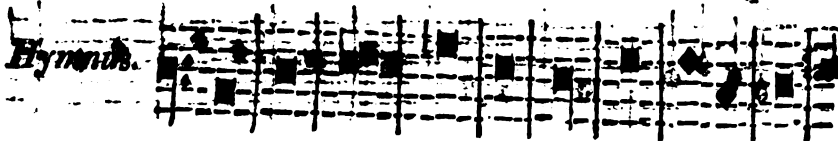


dum me ri di em cer nat fi des, et so-



lis ins tar so la reg net cha ri tas.

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



Hymnus.

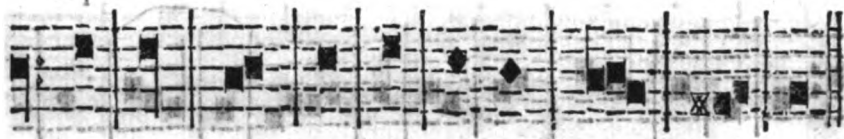
ces Mar ti nis ce le bri plau di te no-



mi ni, Ci ves Rô mu le, plau di te glo ri-



se; in sig nem me ri tis di ci te as Vir gin



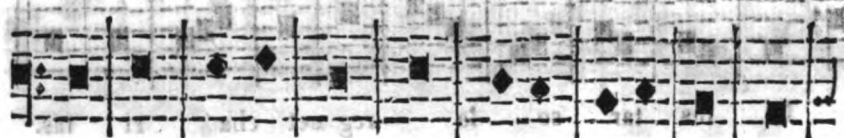
gi nem Chris ti di ci te Mar ty rem.

IN FESTO S. GABRIELIS ARCHANGELI.

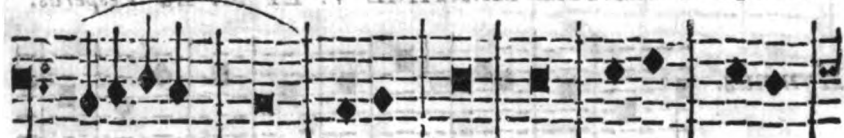
Hymnus.



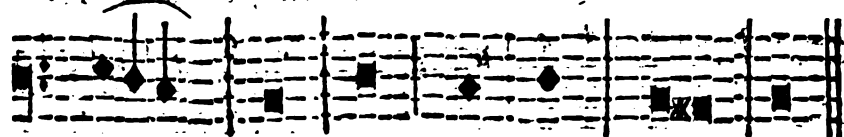
Chris te Sancto rum de cus Ange lo-



rum gen tis hu ma nae Sa tor, et Re demp tor,



Coe li tum no his tri bus as be-



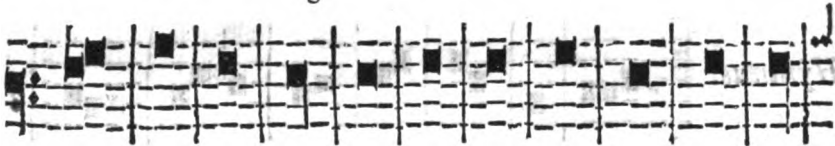
tas scan da re po des,

IN FESTO S. HERMENEGILDI MARTYRIS.

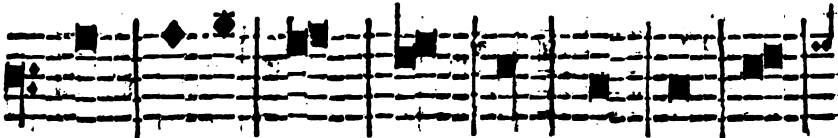
Hymnus.



Re ga li So li o for tis



I be ri se Her me ne gil de ju bat,



glo ri a: Mar ty ram, Chris ti, quos



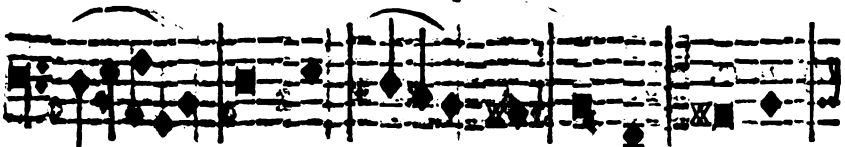
a: mor al mis Coe li cce ti bus in se rit.

IN FESTO SANCTÆ MARIE MAGDALENÆ.

Hymnus.



Pa ter su per ni lu mi nis, cum



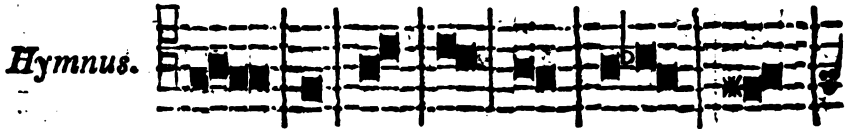
Mag da le nam res pi cis, flam mas a-



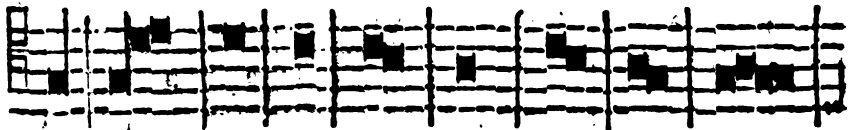
mo ris ex ci tas, ge lu que sol vis pec to ris.

IN FESTO OMNIUM SANCTORUM. *Ad Vesperas.*

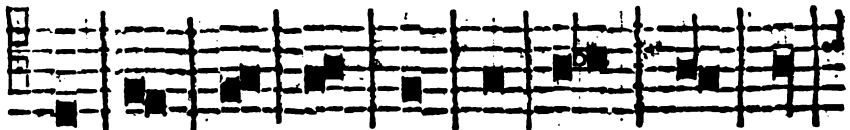
Hymnus.



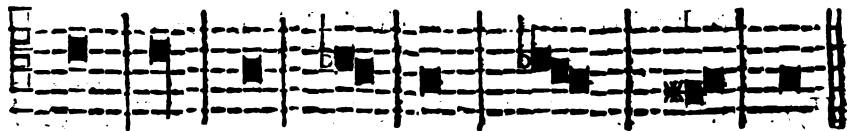
Pla ca re Chris te ser vu-



lis, qui bus Pa tris cle men ti am



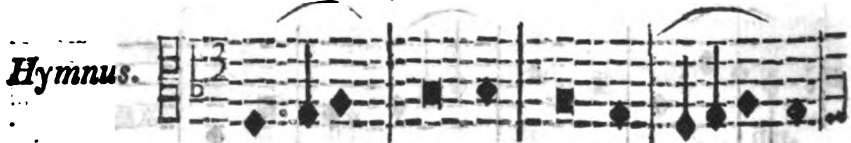
tu: se ad tri bu nal gra ti a,



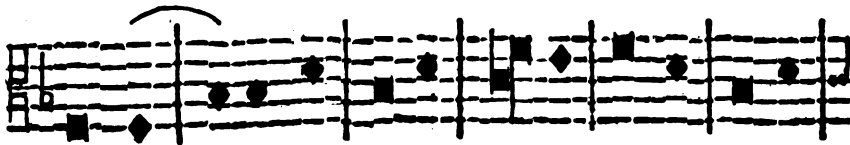
- Pa tre na vir go pos- to lat.

COMMUNE SANCTORUM IN FESTIS APOSTOLORUM.

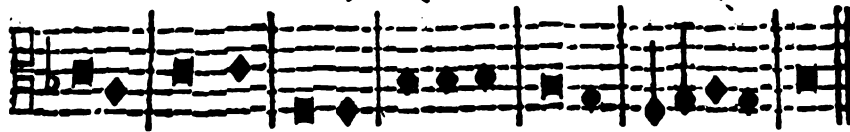
Hymnus.



E xul. set er bis ga u dii



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



le rum glo ri am te I lus et astra con ci sunt.

IN FESTIS DUPLICIBUS UNIUS MARTYRIS.

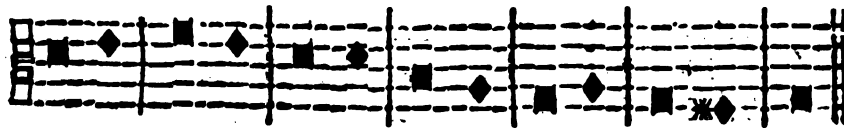
Hymnus.



De us tu o rum mi li-



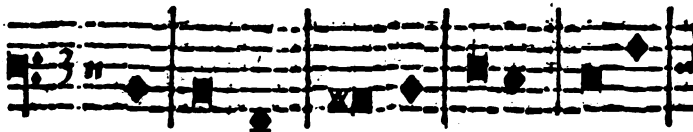
tum sors, et co ro na, prae mi um, lau des ca-



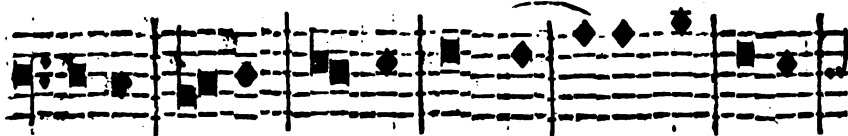
nen tes Mar ty ris ab sol ve ne xu cri mi nis.

IN FESTIS SEMIDUPLICIBUS EORUMDEM.

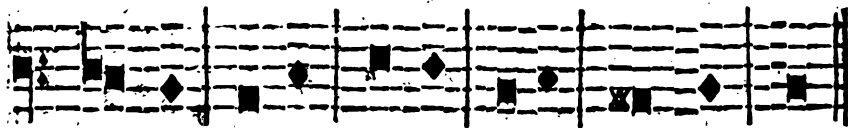
Hymnus.



De us tu o rum mi li tum sors,

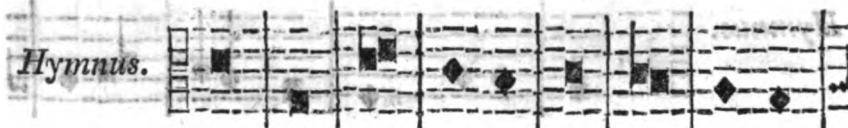


et ce, ré ma, pte mi um, lau des ca nen tes



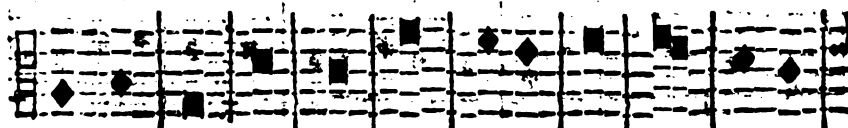
Mar, ty ri se ab sol ve ne re cri mi na nis.

IN FESTIS PLURIMORUM MARTYRUM.



Hymnus.

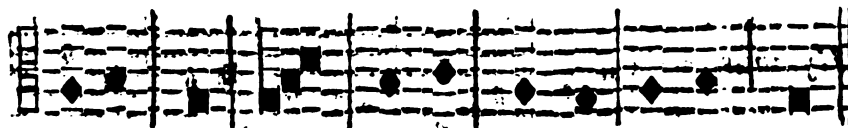
in sanc to rum me ri tis in cli ta



gau di a pan ga mus so ci i, ges ta que



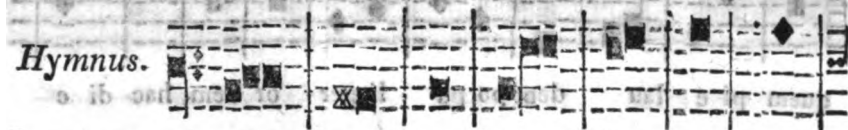
for ti a: glis cens fert a ni mus pro me re



can ti bes, nie to rum age nus op ti mum.

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

Hymnus.



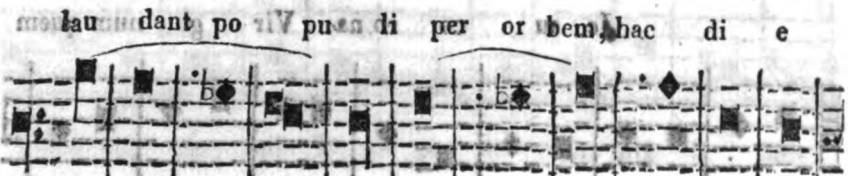
Is te Con fesor Do mi-



ni co. Je n tes, que m pi e



lau dant po pu san di per or bem, hac di e



lae tus me, no s ruli it be



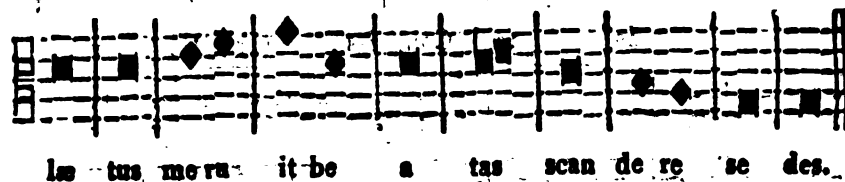
at ser uan ti n de re se des.

IN SEMIDUPLICIBUS EORUMDEM.

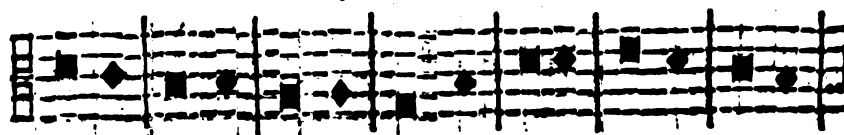
Hymnus.



Is te Con fesor Do mi ni co len tes,

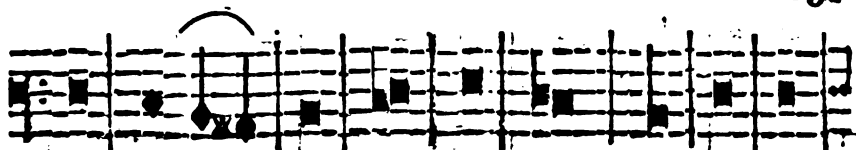


IN FEST. DUPLIC. SANCT. VIRGIN.

Hymnus.

IN FESTO DEDICATIONIS ECCLESIE.

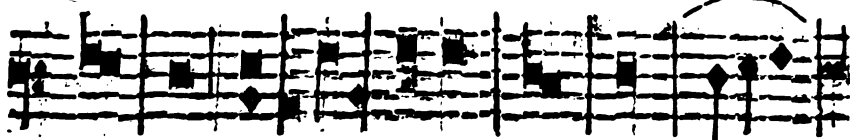
Hymnus.



Bea- ta ma- ri- a pa- tris le- vi- ta- si- que cel-



stis de- i vir- ginis se- nis ad- i- u- a-



tra- itok- le- ro- ris, spon- sae- que- tri- tu-

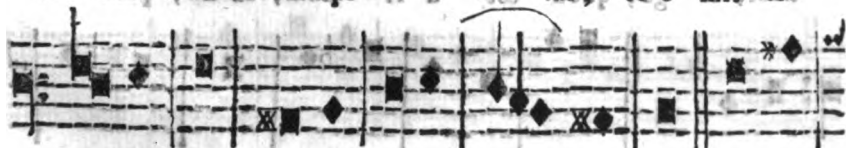


ti- o- ge- nis, mil- le- An- ge- lo- rum, mil- li- bus.

IN DIE SANCTO PENTECOSTES. *Sequentia.*



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



Con- solum- la- tis- sim- um, Con- so-



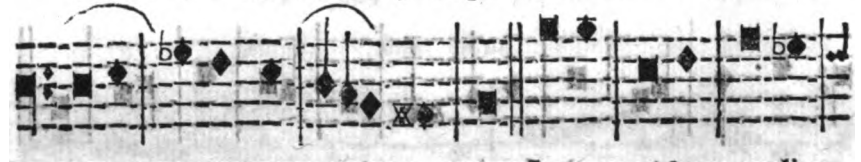
la tor- ti op- ti- me, dulcis hos pes- a ni-



me, dñe ce- re- ca- fr- ge- si- lum. O lux-

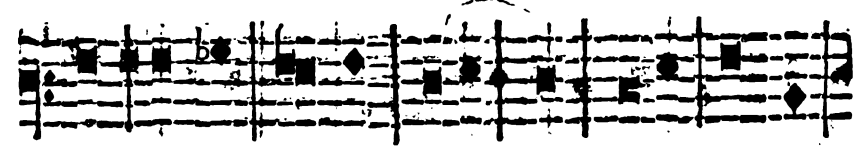


be- a- itis- si- ma, re- ple- cor- dis- in- ti- ma-



ta- No- rum- fi- de- H- am- La- va, quod- est- sor- di-

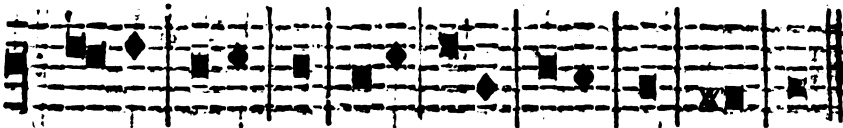
na- rum- quod- est- sor- di- na- rum- quod- est- sor- di-



na- rum- quod- est- a- ri- tum, quod- est-

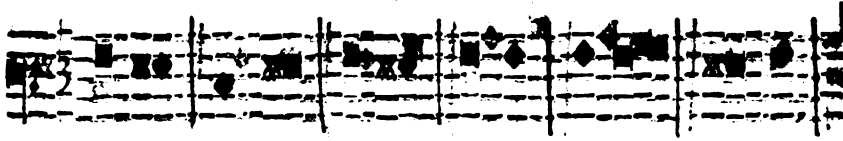


can- ti- cum. Dñe- vir- tis- me- tri- ni- tun- da- da-

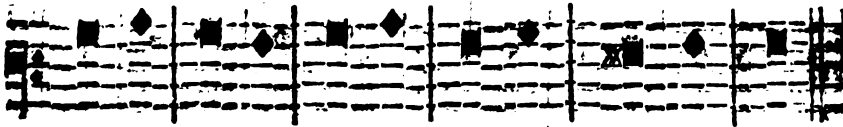


lu-ctis re-ge-rem, da-po-re-que-gaudi-um. Amen.

IN SOLEMNITATE CORPORIS CHRISTI. *Sequentia.*



Lau-da-Si-lon-Sal-va-to-rem, lau-da-du-cem,



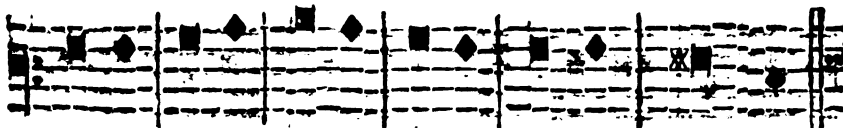
et pas-to-rem in hym-nis, et can-ti-onis.



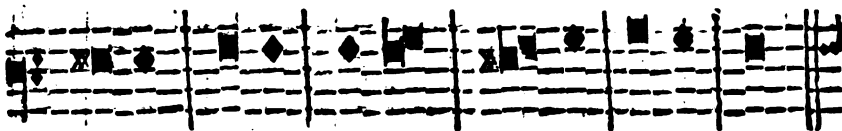
Quon-tum-po-tes, tan-tum-au-de, qui a-er-ma-l-les



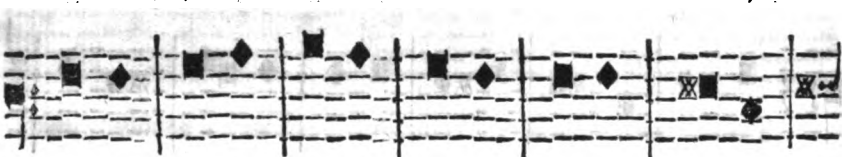
om-ni-lau-de, nec lau-da-re, suf-fi-cis.



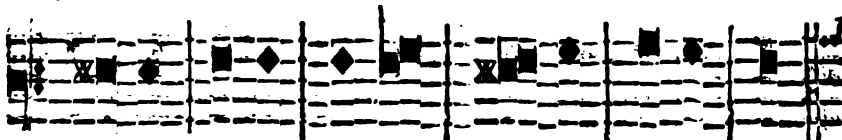
Lau-dia-the-ma-spe-ci-a-lis pa-pis-ro-ma-ni



et vi ta lis ho di e pre pe ni tur.



Quem in sa cræ men sa Coe nse tur bæ fra trum



du o de nse da tum non am bi gi ter.



Bæ laus ple ns, sit so no re, sit ju cun da,



sit de co ra men tis ju bi la ti o: Tu qui



clæ cta scis, et va les, qui nos pas cis. Inc mes

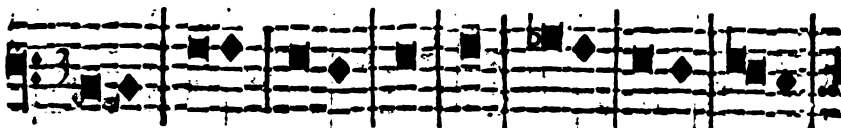


ta les, tu os i bi com men sa les, co hæ re des,

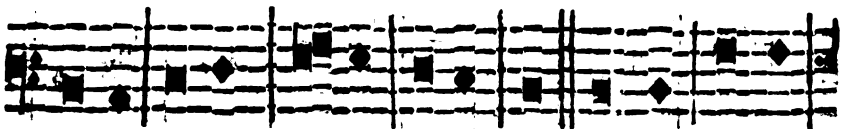


et so da les fac san to rum ci vi um. Amen.

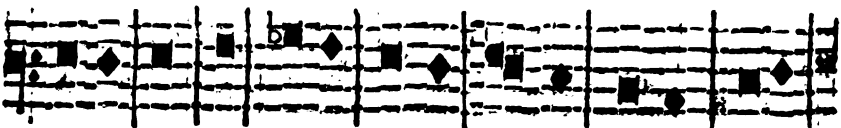
IN FESTIVITATE SEPTEM DOLORUM. *Sequentia.*



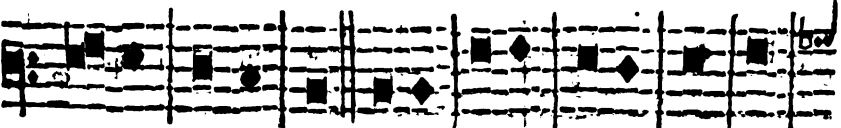
Sta bat Ma ter do lo ro sa ju xta Cru cem lá cry-



mo sa, dum pen de bat fi li na. Que mæ re bat,



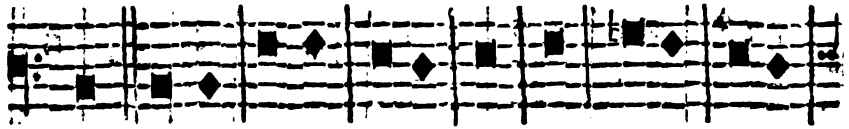
et do le bat, et tre me bat, cum vi de bat na ti



pos nas in cly ti. Pro pec ca tis su æ gea tis.

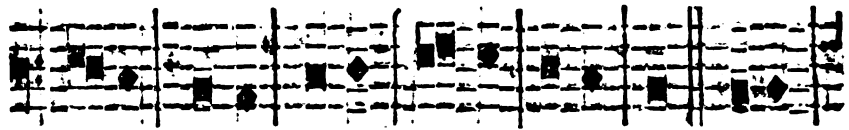


vi dit Je su m in tor men tis, et fli gel lis sub di-

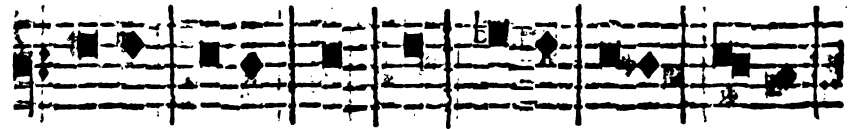


ctum. A E nis Ma ter fons a ni mi nis, in ma schi na ter re

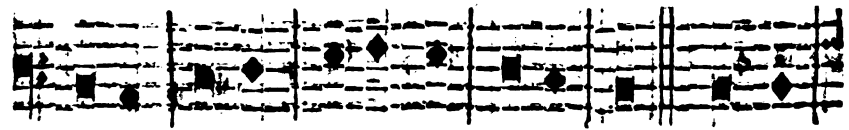
con ce pit Je su m Fi li um ve ri ta tis et vi



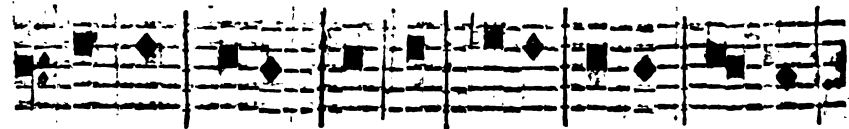
va di cae bo nis et fa cit se cum lu ge ram. Fac, ut



ser de et cor me um in a do ran do Chris tum



De um; ut si bi com pla ce am. Quan do



con ce pit, mo ri e tur, fac ut a ni mae do-



me tur pa ral raly: sai glo si saq, a An amon.

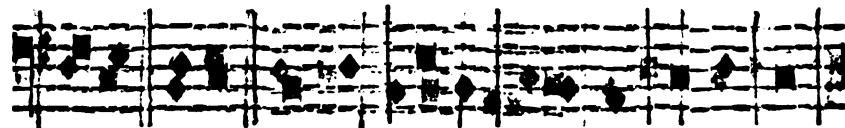
IN DOMINICA RESURRECTIONIS. *Sequentia.*



Vic ti mae Pas cha li laudes im mo leni Chris-



ti ad ma ri: 2. Morb i co ro m ur ba ni 2. Mel do ni doo fi-



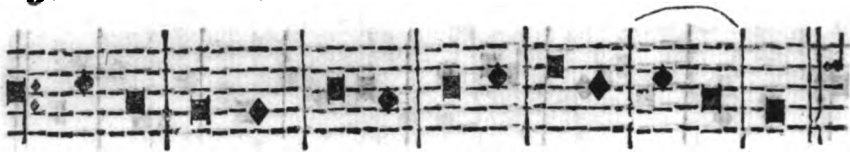
ad ra mi ram do; Dux p hite amor tu uni i regnat. vi-



rus. 2. Sa: Opul thum Chris ti vi ven tis, et glo ri-



am vira di se: 2. sur gen tis. 2. Sur rexit Christus



...apes me a, pre ce det vos in Ga li la san.

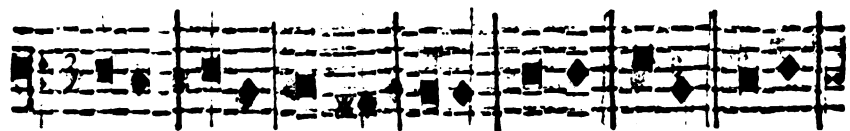


Sci mus Chris tum su re xis se a mor tu is ve-



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

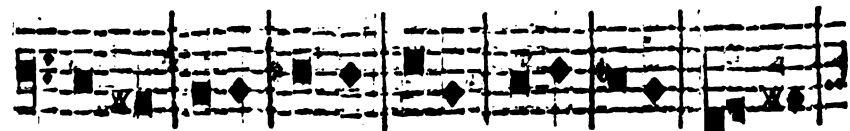
IN MISSIS DEFUNCTORUM. *Sequentias*



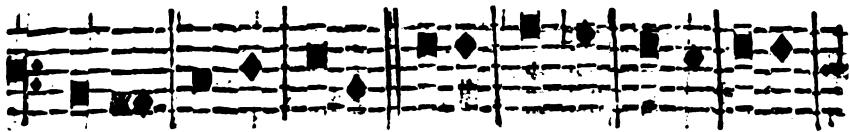
Di ces si ras di ces vil la sol ved aec clam in fa-



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 cum cts

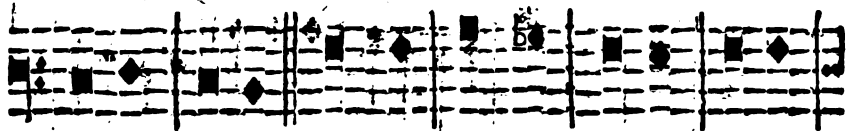


...ti de deus isus? Ta ba micum, spangens se, nusi

GLORIA CORAM DEO



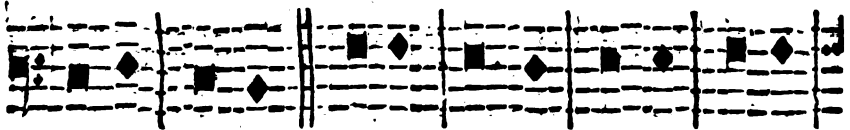
per se pulchra dandi in omnibus, doget omnes



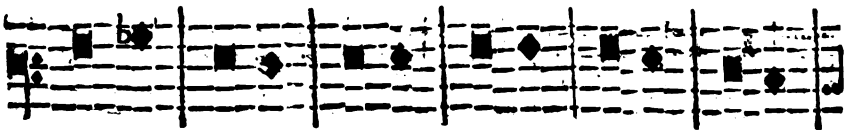
ante thronum. Mors stupet, et natura



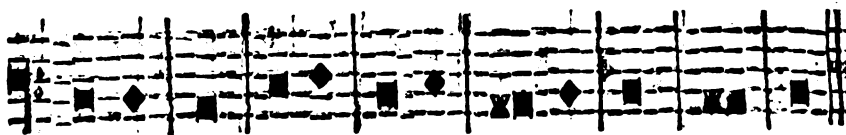
ante resurget, creata in judicanti



responsum, Judicantibus hominibus,



hinc ergo parce Deus, pater Jesu



Do mi nus, do mi nus, qui se des ad dex te ras Pa tris.

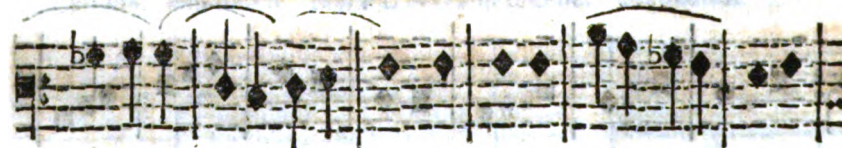
GLORIA, COMPUESTA POR EL AUTOR.



Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis; lau da mus te; be ne di ci mus



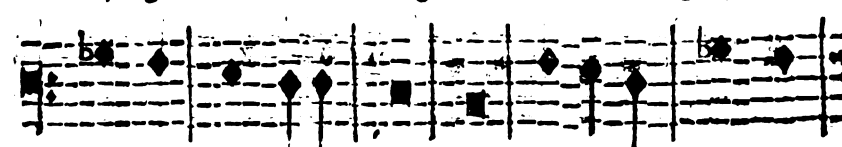
te; ado ra mus te; Glo ri fi ca mus te; gra ti as a gi mus ti bi propter



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



qui se des ad dex te ras Pa tris.



Et in ter ra pax ho mi ni bus bo nae vo lun ta tis; lau da mus te; be ne di ci mus



Rex coeles tís, De us Pa ter om ni po



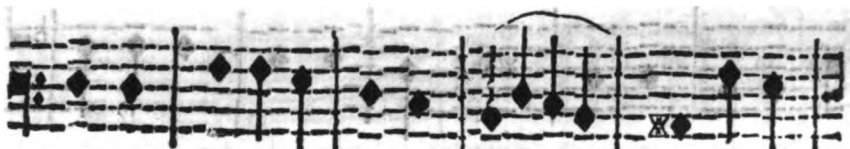
tes; Do mi ne fi li u ni ge ni te, Je su



Chri s te: Do mi ne De us Agnus De i,



Fi li us Pa



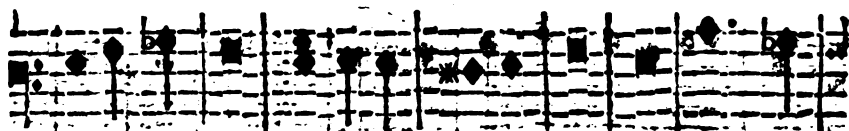
tris, qui tol lis pec ca ta mun di, mi se

re re no bis; qui tol lis pec ca ta mun di,

X



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; que ni



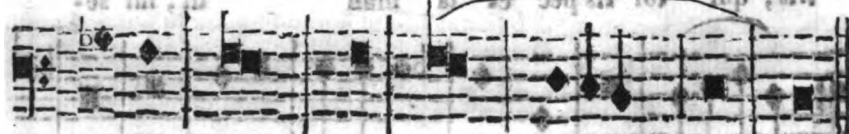
am tu so lus san ctus; tu so lus Do mi nus; tu



so lus al tis si mus, Je su Chris



te, cum san cto Spi ri tu in glo ri a

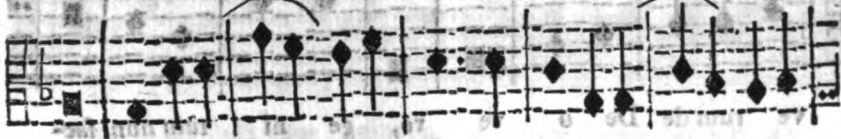


De i Pa tris A men.

CREDO.



Pa trem om ni po ten tem, fac to rem coe li, et



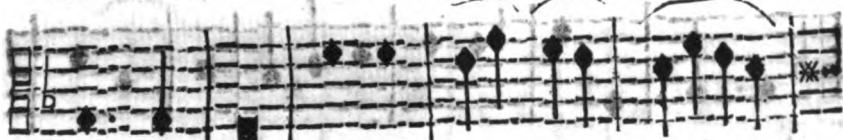
ter ræ, vi si bi li um om ni um, et in vi si-



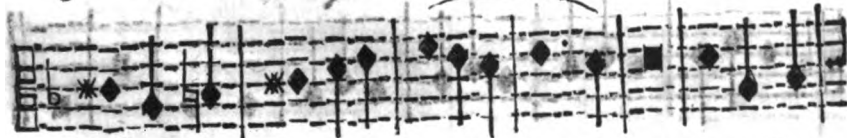
bi li um. Et in u num Do mi num Je sum



Chri s tum, fi li um De i u ni-



ge ni tum, et ex Pa tre na-



tum an te om ni a se cu la, De um de



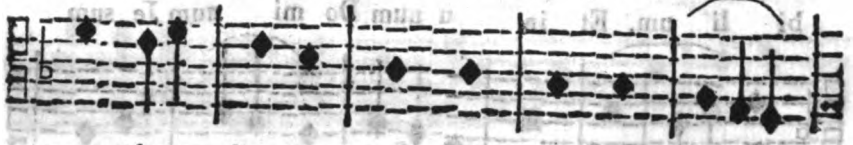
De o lu men de lu mi ne, De um



ve rum de De o ve ro, ge ni tum non fac-



tum con subs tan ti a tem Pa tri, per quem



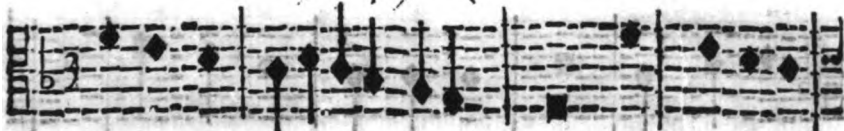
om ni a fac ta sunt, qui prop ter nos



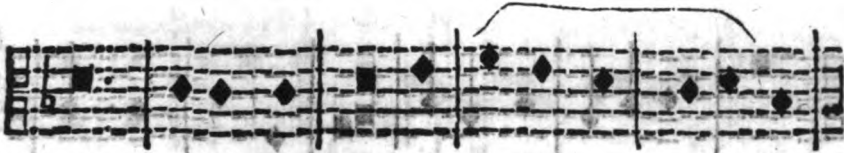
ho mi nes, et prop ter nos tram sa la tem des-



ce. n dit de cae lis.



Et in con-
sua, ex-
cae, de-
Spi-ri-
tus



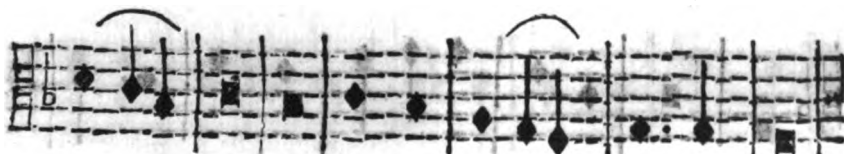
San-cto ex-Ma-
ri-ae, Vi-
rgi-



nae, et ho-
m-
i-
na-
m-



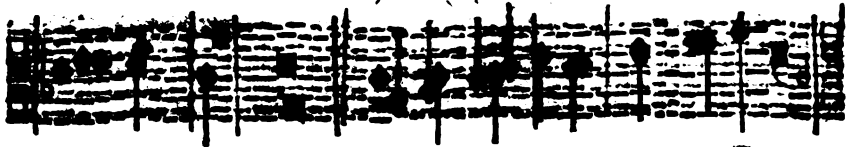
Cru-ci-
fi-xi-
tis, et
am-
pro-
na-
sub
Ron-
ti-



ca-
Pi-
na-
tor-
pas-
sus, et
se-
pul-
crus
est,



et
re-
sur-
re-
xit
ter-
ti-
a-
die
se-



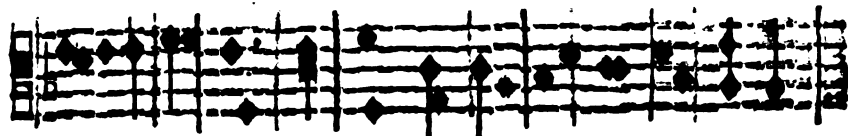
cū dū scrip²ras, et as cū dū in'cos-



lam, se det ad dex te ram Pa tris, et o'ri tes



ram vene tu rus est cum glo ri a ju di ca re



et vos, et san cto spi ri tu, qui ex pa tre



pro ce dit, qui ex pa tre et fi li o spi ri tu, qui ex pa tre



con spi ritum, qui ex Pa tre,



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



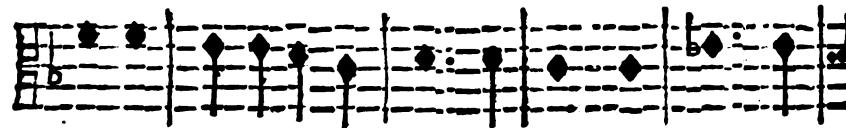
Fi li o si mul a do ra tur, et con glo-



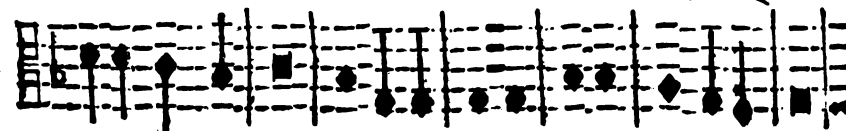
ri fi ca tur; qui lo cu tus est per Pro phe-



tas. Et u nam sanc tam Ca tho li cam, et



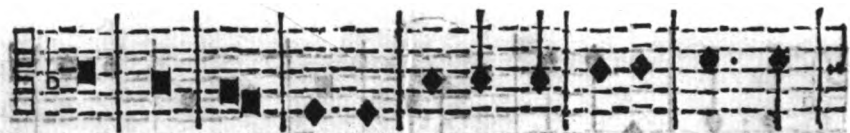
A pos to li cam Ec cle si am. Con fi te-



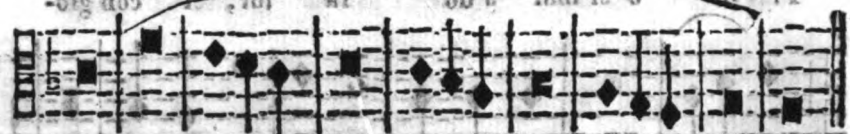
or u num bap tis ma in re mis si o nem pec ca to-



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

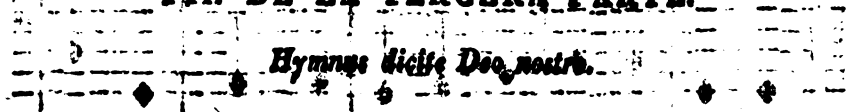


mor tu o rum. Et vi tam ven tu ri sae cu-



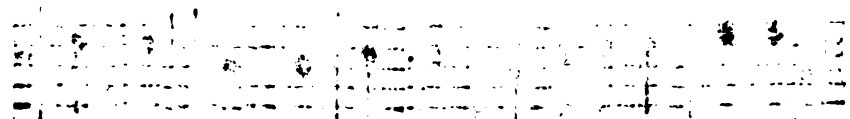
li men.

FIN DE LA TERCERA PARTE.

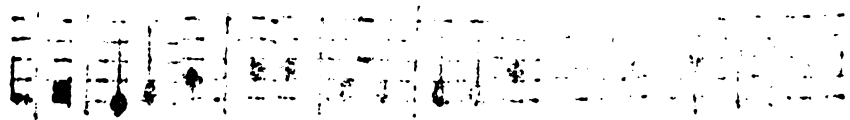


Hymne dicte Deo nostro.

Et in spiritu sancto et in ecclesia



et in ecclesia



et in ecclesia

PARTE CUARTA.

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

§. I.

Preg. Qué es Canto de Órgano?

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

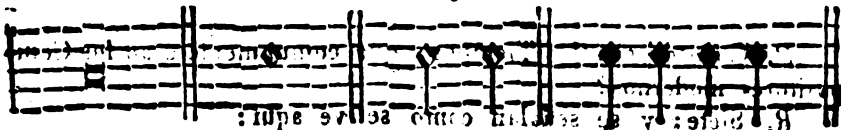
P. Cuántas son las figuras, y cómo se llaman?

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

P. Cómo se pintan?

R. Según se ve en el siguiente Ejemplo.

Breve. Semibreve. Mínimas. Seminimas.



Corcheas.

Semicorcheas.

Fusas.



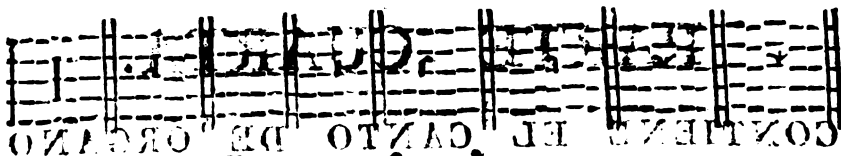
P. Para qué son las dichas figuras?

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.



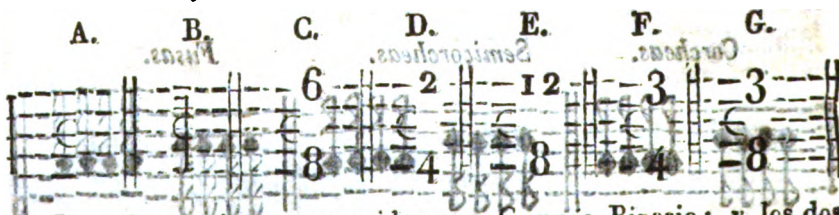
P. Cómo se llaman estas figuras?

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 habías de gastar en decir una Fusa. De manera que el valor silencioso, que dejo explicado de todas las figuras, no 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 Compásillo y Compás mayor, y no en otro alguno.

§. II.

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

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



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

P. En donde se señala el Tiempo?

R. Después de la Clave.

P. De qué...

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

§ III.

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

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

EJEMPLO DE TODO LO DICHO.

Claves. Sostenidos. Bemoles.

A. B. C.

Becuadrados. Ligaduras. Divisiones.

Puntillos. Repeticiones. Calderones. Guiones.

Detailed description: This block contains nine musical staves illustrating various notation symbols. The first row shows three staves labeled A, B, and C, each with a different clef (A: soprano, B: alto, C: tenor). The second row shows a staff with a square note (Becuadrados), a note with a sharp sign (Sostenidos), and a note with a flat sign (Bemoles). The third row shows a staff with a slur over two notes (Ligaduras), a vertical bar line (Divisiones), and another slur over two notes. The fourth row shows a staff with a double bar line and repeat dots (Puntillos), a double bar line with repeat dots (Repeticiones), a double bar line with repeat dots and a fermata (Calderones), and a staff with a double bar line and repeat dots (Guiones).

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 éstas son tres, esto es, Clave de F fa ut, de c sol fa ut y de g 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 *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 *g sol re ut*; bien que esta solo sirve hoy para Violines y otros instrumentos sobregudos.

El Sostenido 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 Sostenido, 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 Cantoria, por ser esto lo mas seguro para el acierto de lo do Músico.

Los Puntillos (que se llaman de Aumentacion) sirven de dar á la figura, que tienen detrás (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 halla, 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 panta, y sirve de declarar en donde se halla el punto primero de la siguiente panta.

§. 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 aceitado, 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.

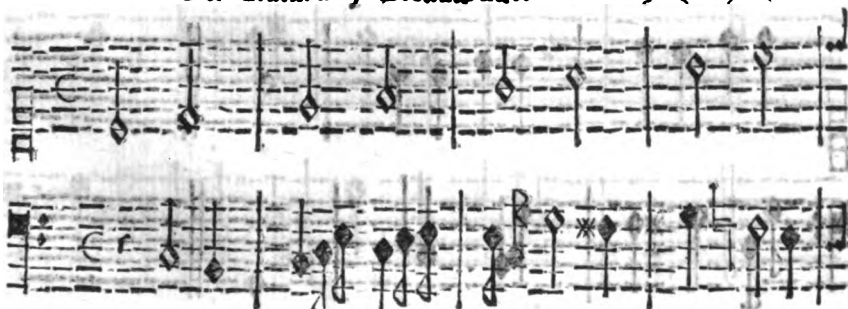
Concluyo la especulativa del Canto de Organo, encargando á los Señores Maestros enseñen á sus Discípulos primeramente la Mano con mas extension de Signos, que la que se vió en el primer Tratado de este Libro, pues aquella solo mira al Canto Llano: que sepa cuántas son las Propiedades, y cuáles, y cada 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.



Por Becuadrado.



Por Natura y Becuadrado.

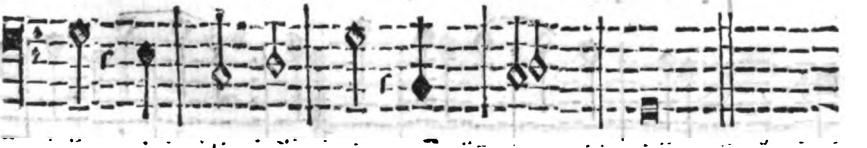
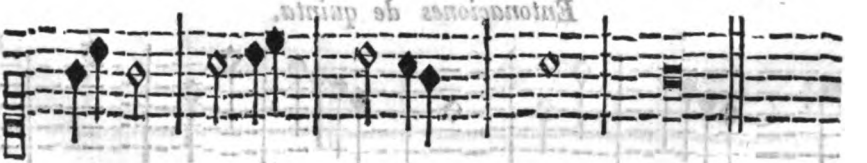


Two staves of musical notation. The top staff features diamond-shaped notes on a five-line staff. The bottom staff features diamond-shaped notes with stems, some with curved lines above them, and a few asterisks.

Por Naturale

Six staves of musical notation. The notation includes diamond-shaped notes, stems, and curved lines. The text "Por Naturale y B..." is visible between the fourth and fifth staves.

Entonaciones de tercera.



*Del Canto de Organo.**Entonaciones de cuarta.*

Four systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a form of organ tablature where notes are represented by diamond-shaped symbols on a five-line staff. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef and a common time signature. The third system has a treble clef and a common time signature. The fourth system has a bass clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sharp sign in the fourth system.

Entonaciones de quinta.

Two systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a form of organ tablature where notes are represented by diamond-shaped symbols on a five-line staff. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a bass clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sharp sign in the second system.

Two staves of musical notation. The top staff contains a series of diamond-shaped notes with stems, some grouped by a slur. The bottom staff contains similar diamond-shaped notes, also with stems and slurs, continuing the melodic line.

Quinto tono.

Two staves of musical notation. The top staff features diamond-shaped notes with stems. The bottom staff continues the notation, including a star symbol (*) next to a note.

Two staves of musical notation. The top staff shows diamond-shaped notes with stems. The bottom staff continues the notation, featuring a slur over a group of notes.

A single staff of musical notation containing diamond-shaped notes with stems.

A single staff of musical notation containing diamond-shaped notes with stems.

This page contains ten staves of musical notation for organ. The notation is written on five-line staves and includes various note values, rests, and ornaments. The first six staves are grouped together, with the second staff of this group containing a handwritten correction 'Octavo Quinto' above it. The seventh and eighth staves are also grouped. The final two staves at the bottom of the page are separated from the rest by a double bar line and contain fewer notes, possibly representing a final cadence or a specific organ registration. The notation uses diamond-shaped notes and stems, characteristic of early printed music.

This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "181". The page contains ten staves of music, each with a five-line staff and a key signature of one flat (B-flat). The notation is characterized by diamond-shaped notes, which are a common shorthand in early manuscript notation. The notes are connected by stems and often have flags or beams. Various musical symbols are present, including clefs (likely alto and tenor clefs), a common time signature (C), and dynamic markings such as "f" (forte) and "r" (ritardando). The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and staining, particularly in the lower half of the page.

This image displays a handwritten musical score for organ, consisting of 14 staves of music. The notation is arranged in pairs of two staves each, with the upper staff of each pair containing a melodic line and the lower staff containing a bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'r' (ritardando). The score is written on aged, slightly stained paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.



The image displays ten staves of musical notation for organ. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is a form of organ tablature, using diamond-shaped notes on a five-line staff. A curved line above the first staff indicates a slur. Various musical symbols are present, including asterisks, 'r' (ritardando), and 'f' (forte) markings. The music is written in a style characteristic of early 20th-century organ literature.

The first system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, providing a harmonic accompaniment. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic lines, with some notes marked with an 'X' and a '*' respectively.

Séptimo Tono.

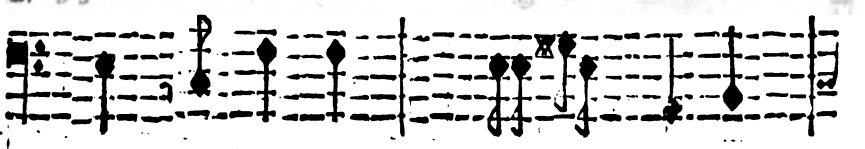
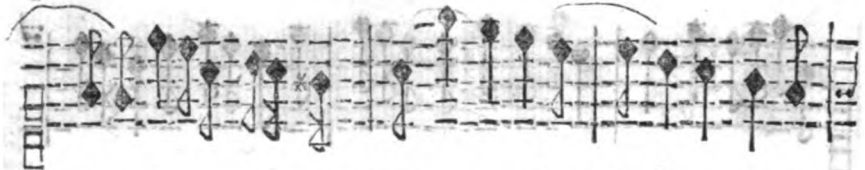
The second system of music also consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and some beaming. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, with a large slur over the first few measures. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic lines, with various note values and rests.

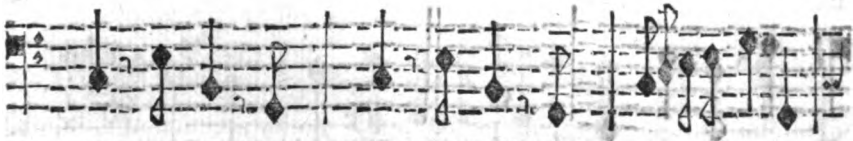
This image shows a page of handwritten musical notation for an organ, titled "Del Canto de Organo." The page is numbered "186" in the top left corner. The music is written on ten staves, each with a five-line staff and a clef. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. There are several asterisks (*) and other symbols scattered throughout the score, possibly indicating specific performance instructions or corrections. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as 'Cuarta Parte' and page number '187'. The score is written on eight staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of slurs and accents. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. Some notes are marked with an asterisk (*). The handwriting is clear and consistent throughout the page.

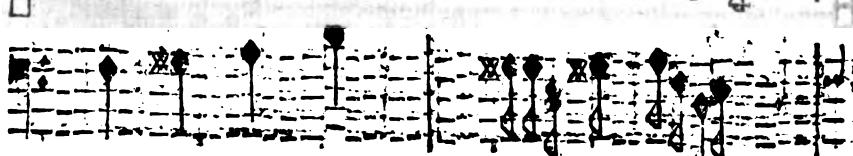
This image displays a handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The score is arranged in ten horizontal staves, each containing a line of musical notation. The notation includes various note values, stems, and beams, characteristic of early printed or handwritten musical manuscripts. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that suggests a 16th or 17th-century setting. The notation is dense, with many notes beamed together, indicating a complex melodic or harmonic texture. The paper shows signs of age, with some staining and fading, particularly in the middle and lower sections. The overall appearance is that of a historical manuscript page.

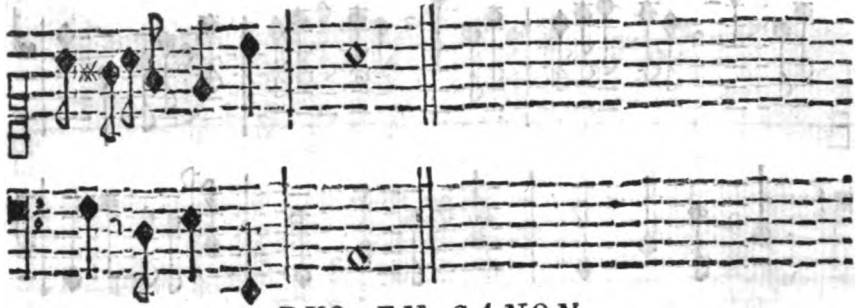






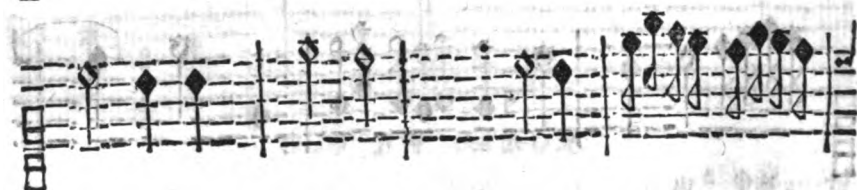
DUO EN CANON

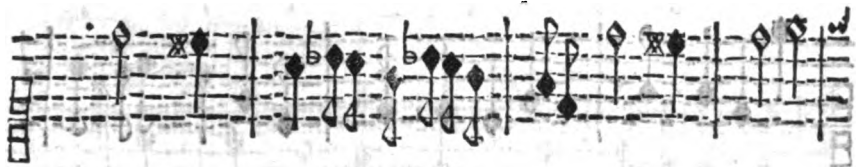


**DUO EN CANON.**

Eight staves of musical notation for the 'DUO EN CANON' section. The notation is arranged in two pairs of four staves each. Each pair represents a different voice part in the canon. The music features complex rhythmic patterns and intervals, characteristic of a canon. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



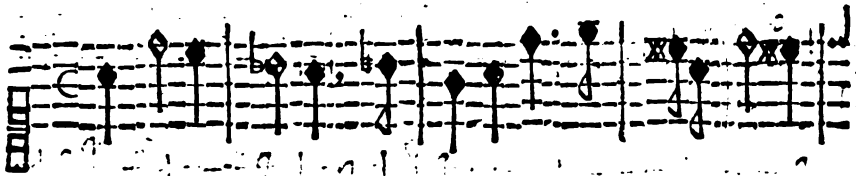




Del Canto de Organo.



D.U.O. Primer Tono.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The middle staff contains a similar melodic line, and the bottom staff provides a bass line with notes and rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the melodic line with various note values and rests. The middle staff has a melodic line with some notes beamed together. The bottom staff continues the bass line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Cuartá Parte.

The first system consists of three staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few quarter notes. The middle and bottom staves also contain musical notation, including notes and rests, with some accidentals like flats. The notation is somewhat faded and appears to be a scan of a handwritten or printed score.

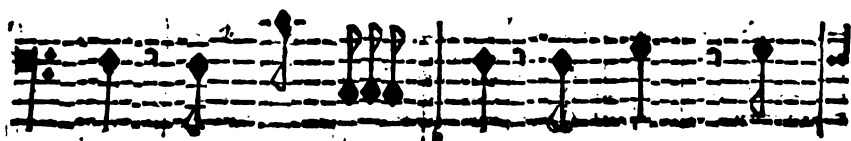
The second system consists of three staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few quarter notes. The middle and bottom staves also contain musical notation, including notes and rests, with some accidentals like flats. The notation is somewhat faded and appears to be a scan of a handwritten or printed score.

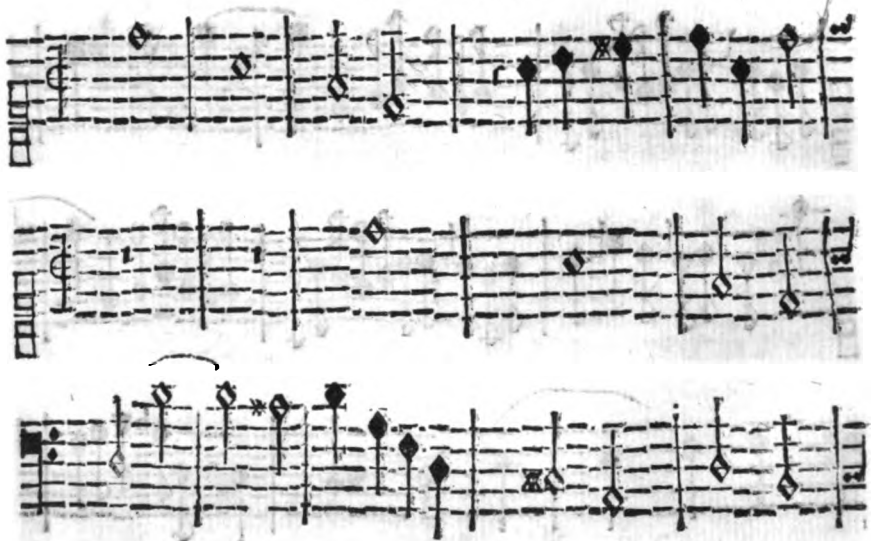
Del Canto del Organà.

DUO EN CANON.

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "DUO EN CANON" from the "Canto del Organà". The score is written on two staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation is highly complex and idiosyncratic, featuring a variety of symbols and rhythmic markings. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes numerous vertical stems, some with diamond-shaped heads, and various rhythmic values. The second staff continues the piece with similar notation, including a key signature change to one sharp (F-sharp) in the middle. The third staff shows a key signature change to one flat (B-flat) and includes a series of vertical stems with diamond heads. The fourth staff continues with similar notation, including a key signature change to one sharp (F-sharp) and a series of vertical stems with diamond heads. The fifth staff shows a key signature change to one flat (B-flat) and includes a series of vertical stems with diamond heads. The sixth staff continues with similar notation, including a key signature change to one sharp (F-sharp) and a series of vertical stems with diamond heads. The seventh staff shows a key signature change to one flat (B-flat) and includes a series of vertical stems with diamond heads. The eighth staff continues with similar notation, including a key signature change to one sharp (F-sharp) and a series of vertical stems with diamond heads. The ninth staff shows a key signature change to one flat (B-flat) and includes a series of vertical stems with diamond heads. The tenth staff continues with similar notation, including a key signature change to one sharp (F-sharp) and a series of vertical stems with diamond heads. The score is written in black ink on aged, slightly stained paper.

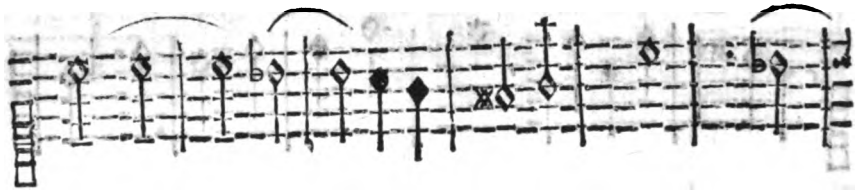
Cuarta Parte.



**LECCIONES DE COMPÁS MAYOR.***Duo en canon.*

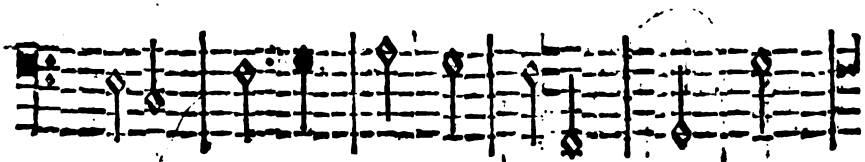


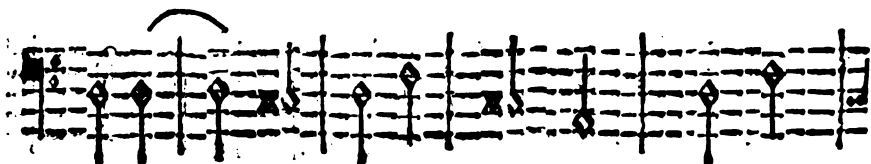
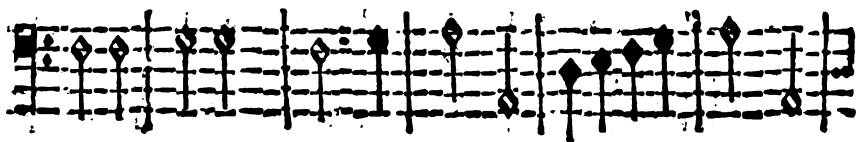
Del Canto de Organo.

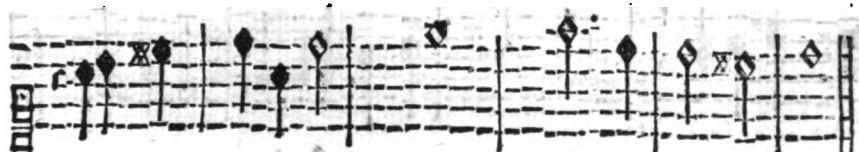


Cuarta Parte.

205







The image displays a page of musical notation for organ, titled "Del Canto de Organo." The page number is 208. The notation is arranged in ten staves, each containing a single melodic line. The notes are primarily quarter and eighth notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating pitch. There are also some markings that look like 'X' or 'b' scattered throughout the score. The notation is somewhat faded and appears to be a scan of an old manuscript or printed score.

This page of musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "209", contains eight staves of music. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The music consists of a sequence of notes, rests, and guitar-specific symbols. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Rests are indicated by a small 'r' below the staff. Guitar-specific symbols include 'x' (natural harmonics) and 'b' (basso continuo). The notation is arranged in a single system with eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music concludes with a double bar line and a repeat sign.

Del Canto de Organo.

This page contains ten staves of musical notation for organ. The notation is written on five-line staves with a treble clef and a common time signature (C). The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together. There are several accidentals, including flats (b) and a double flat (bb). The music is organized into measures by vertical bar lines. Some staves have repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings. The notation is somewhat sparse, with many rests, suggesting it might be a simplified or specific part of a larger organ piece.

Quarta Parte.

A musical score for a four-part setting, consisting of eight staves of music. The notation is a form of early printed music, likely lute tablature, using diamond-shaped notes on a five-line staff. The notes are placed on the lines and spaces, with stems pointing downwards. The score is organized into four systems, each containing two staves. The first staff of each system begins with a square box containing a sequence of numbers, characteristic of lute tablature. The music is written in a single system, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) placed above or below the notes. The overall style is that of a historical manuscript or early printed edition.

Del Canto de Organo.

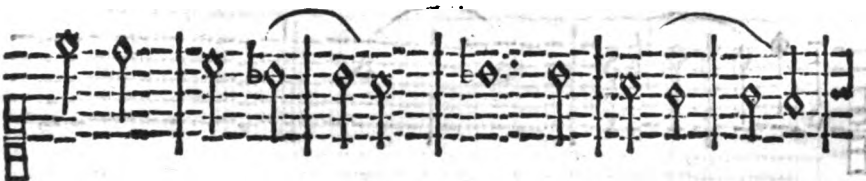
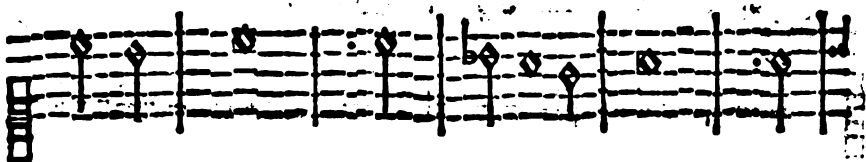
This image shows a page of handwritten musical notation for an organ cantata. The page contains 12 staves of music, arranged in six pairs. Each staff is a five-line system with various musical symbols, including notes, rests, and clefs. The notation is characteristic of early printed music, with some symbols resembling diamonds or squares. The paper shows signs of age, with some staining and fading. The overall layout is clean and organized, typical of a musical manuscript.

This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "213". The page contains ten staves of music, arranged in two groups of five. The notation is highly stylized and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation. It features various symbols, including diamond-shaped notes, vertical stems, and horizontal lines, all arranged on a five-line staff. Some notes are enclosed in small boxes or have additional markings. The overall appearance is that of a historical manuscript or a specialized notation system. The paper shows signs of age, with some staining and fading.

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

Cuarta Parte.

215



Del Canto de Organo.

Séptimo Tono.

The image displays a musical score for the 7th tone, consisting of ten staves of music. The notation is a form of shorthand, likely for guitar, using diamond-shaped notes and stems on a five-line staff. The notes are arranged in measures, with some measures containing multiple notes. There are several asterisks (*) scattered throughout the score, possibly indicating specific techniques or ornaments. The staves are connected by a vertical line on the left side. The overall appearance is that of a historical manuscript or a specialized notation system.

The image displays a page of musical notation for organ, titled "Del Canto de Organo." The page is numbered 218 in the top left corner. The notation is arranged in eight staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are diamond-shaped with stems, and the music is organized into measures by vertical bar lines. Some notes have a small 'r' above them, and some measures contain an asterisk symbol. The music is arranged in a single system of eight staves.

The image displays ten staves of musical notation, arranged in two columns of five. The notation is a form of early printed music, possibly lute tablature, using a six-line staff with various note heads and stems. Some notes are marked with asterisks (*), and some with crosses (X). The notation is organized into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a clef-like symbol and a key signature. The second and fourth staves also start with clef-like symbols. The fifth and sixth staves are separated from the others by a double bar line, indicating a section change. The seventh and eighth staves begin with clef-like symbols. The ninth and tenth staves end with a double bar line and a final note.

Del Canto de Organo.

This image shows a page of handwritten musical notation for an organ. The page contains ten staves of music, arranged in two columns of five. Each staff begins with a clef, likely a soprano or alto clef, and a key signature. The notation consists of various note values, including minims, crotchets, and quavers, often beamed together. There are also some asterisks and other markings scattered throughout the score. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

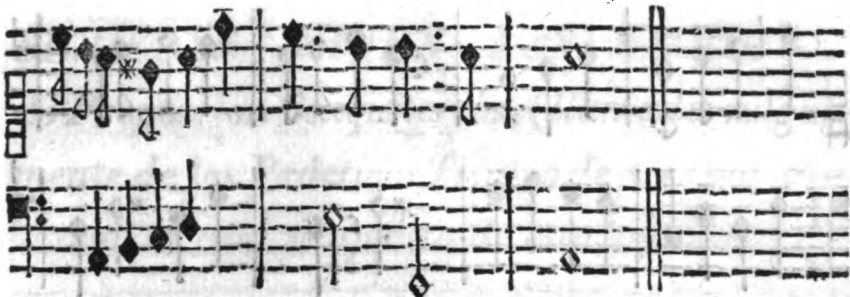
Cuarta Parte.

227

This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "227". The page contains ten staves of music, arranged in two columns of five. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. Each staff begins with a clef (likely a soprano or alto clef) and a key signature (one sharp, F#). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of notes marked with an asterisk (*), possibly indicating ornaments or specific performance instructions. The music concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the final staff.

Del Canto de Organo.

This page contains ten staves of musical notation, likely for an organ. The notation is arranged in two columns of five staves each. The notes are represented by diamond-shaped symbols with stems, and some notes have additional markings such as asterisks or 'X' symbols. The staves are connected by vertical lines, and there are various musical symbols at the beginning and end of the staves, including clefs and bar lines. The overall style is that of a historical or early printed musical score.



Quinto tono.



Handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organó." The page number is 224. The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Some notes are marked with an asterisk (*). The music is written in a style characteristic of early printed music, with some ink bleed-through and staining visible on the paper.

SIGUENSE AHORA LAS LECIONES
de Proporción Sexquitercia, (llamada vulgarmente de los Prácticos Tiempo de tres por cuatro) la cual se apunta de esta manera: C³₄

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

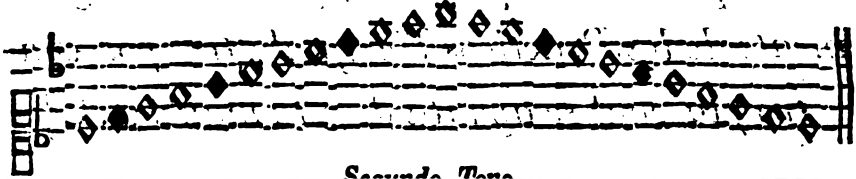
Las figuras Breve y Semibreve solo se usan en los Tiempos vistos hasta aquí, que son en Compasillo y en Compás Mayor; pero en todos los Tiempos, que se vean de aquí en adelante (que son los que regularmente hoy todos practican) no tienen lugar, ni son menester.

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 he de advertir y tener por regla general, que de los dos números, que trae toda Proporción, 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 Proporción, 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.

Musical score for 'Segundo Tono' with multiple staves, including time signatures (3/4, 4/4), clefs, and various musical notations.

Cuarta Parte.

First musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Second musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Third musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Fourth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Fifth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Sixth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Seventh musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Eighth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and a cross symbol (X).

Del Canto de Organo.

This image shows a handwritten musical score for organ chant, consisting of ten staves of music. The notation is written on five-line staves with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is organized into pairs of staves, with the upper staff of each pair containing a melodic line and the lower staff containing a bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'r' (ritardando). There are also some markings that appear to be 'X' or 'O' on the lower staff. The score is written in a clear, legible hand, and the paper shows signs of age and wear.

Quarta Parte I

First musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. A first ending bracket is visible at the end of the staff.

Second musical staff, continuing the piece with similar rhythmic patterns and a key signature of one flat.

Third musical staff, featuring a first ending bracket and a key signature of one flat.

Fourth musical staff, containing a first ending bracket and a key signature of one flat.

Fifth musical staff, including a first ending bracket and a key signature of one flat.

Sixth musical staff, with a first ending bracket and a key signature of one flat.

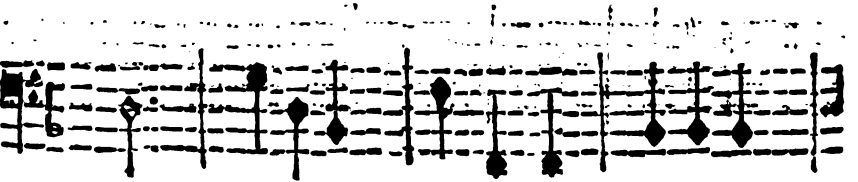
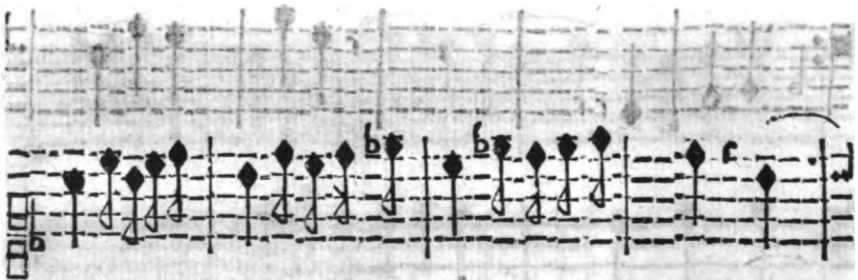
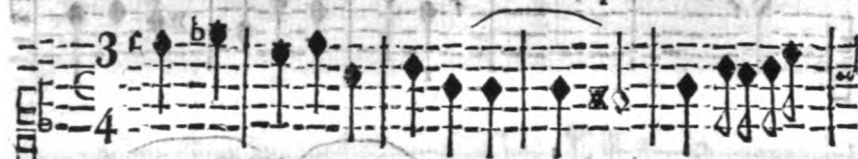
Seventh musical staff, featuring a first ending bracket, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature.

Eighth musical staff, concluding the piece with a first ending bracket, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature.

Del Canto de Organo.

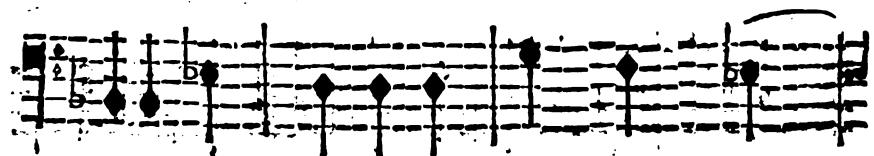
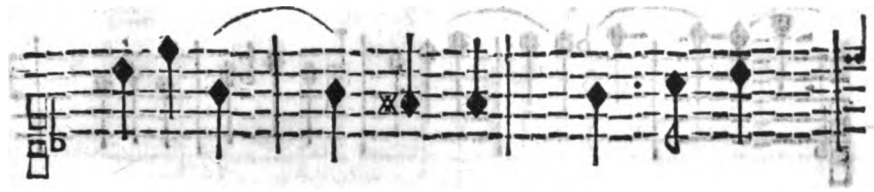
This page contains eight staves of musical notation for organ. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several accidentals, including flats and a natural sign. The notation is arranged in a single system with eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style typical of early 20th-century organ literature. The page number '230' is in the top left corner, and the title 'Del Canto de Organo.' is centered at the top.

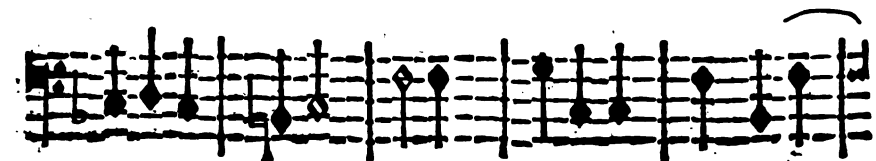
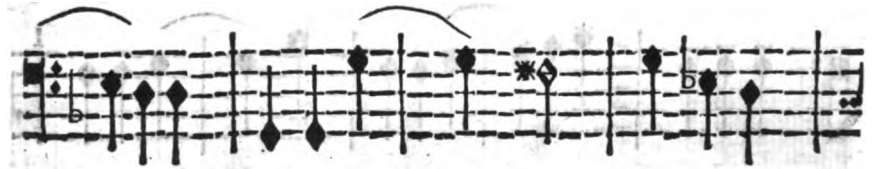
This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Quarta Parte." and numbered "231". The page contains six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a B-flat key signature. The second staff features a treble clef, a B-flat key signature, and a star symbol. The third staff has a treble clef, a B-flat key signature, and a star symbol. The fourth staff has a treble clef, a B-flat key signature, and a star symbol. The fifth staff has a treble clef, a B-flat key signature, and a star symbol. The sixth staff has a treble clef, a B-flat key signature, and a star symbol. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "f" and "p". There are also some markings that look like "X" or "O" on the staves. The handwriting is somewhat stylized and appears to be from a historical manuscript.

Duo en Canon sobre la Leccion pasada.

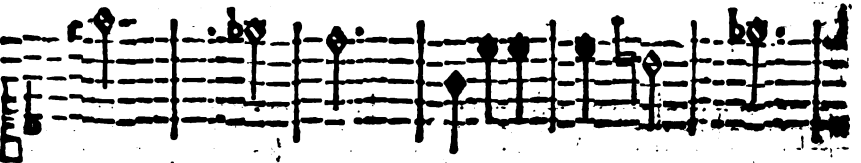
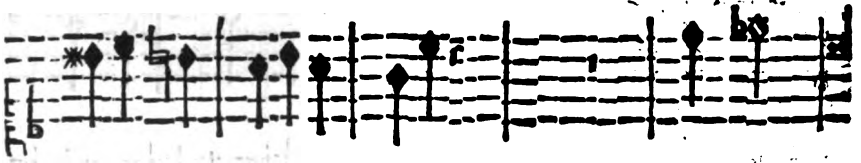
Cuarta Parte.

233





Cuarta Parte.



First musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of diamond-shaped notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. A fermata is placed over the final note of the staff.

Second musical staff, continuing the piece. It features diamond-shaped notes with stems, including a B-flat note. A fermata is placed over the final note.

Third musical staff, continuing the piece. It features diamond-shaped notes with stems, including a B-flat note. A fermata is placed over the final note.

Fourth musical staff, continuing the piece. It features diamond-shaped notes with stems, including a B-flat note and a fermata. A 'r' (ritardando) marking is present above the first note.

Fifth musical staff, continuing the piece. It features diamond-shaped notes with stems, including a B-flat note and a fermata. A 'r' (ritardando) marking is present above the first note.

Sixth musical staff, continuing the piece. It features diamond-shaped notes with stems, including a B-flat note and a fermata.

Seventh musical staff, continuing the piece. It features diamond-shaped notes with stems, including a B-flat note and a fermata. A '3' (triple) marking is present above the first note.

Eighth musical staff, continuing the piece. It features diamond-shaped notes with stems, including a B-flat note and a fermata. A '3' (triple) marking is present above the first note.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a quartet. The page is titled "...Cuartá Parte: 171" at the top left and "237" at the top right. The music is arranged in eight horizontal staves, each beginning with a clef and a key signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Some notes are marked with an 'X' or an asterisk. The paper shows signs of age, with some staining and fading, particularly in the middle section. The overall appearance is that of a historical manuscript.

The musical score is organized into five systems, each containing two staves. The notation is as follows:

- System 1:** Two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat.
- System 2:** Two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat.
- System 3:** Two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat.
- System 4:** Two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat.
- System 5:** Two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat.

Key features of the notation include:

- Triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the first staff of the second system and the first staff of the fifth system.
- Dynamic markings such as 'r' (ritardando) and 'f' (forte) throughout the score.
- Articulation marks, including slurs and accents, used to indicate phrasing and emphasis.
- A variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

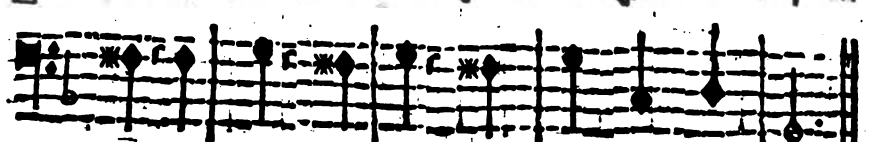
Cuarta Parte.

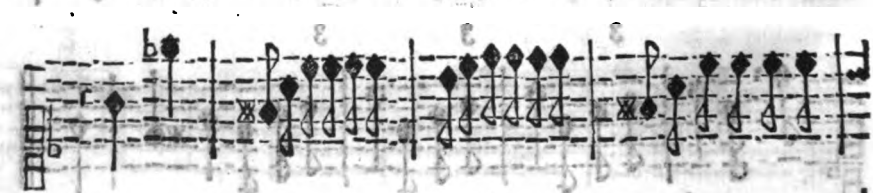
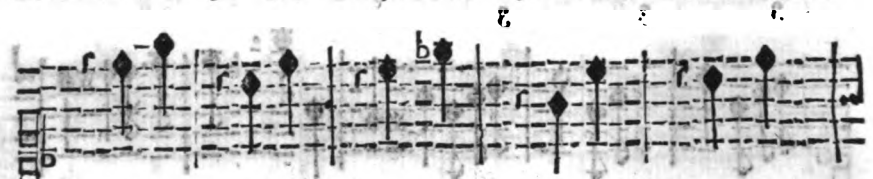


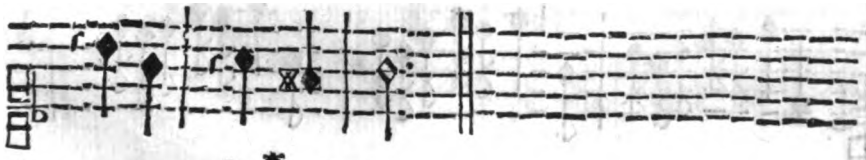
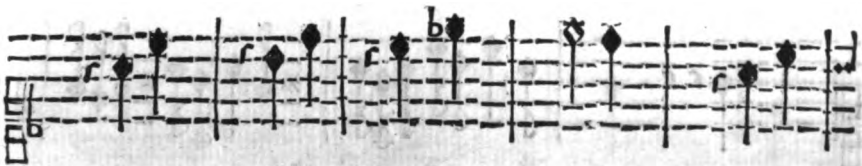
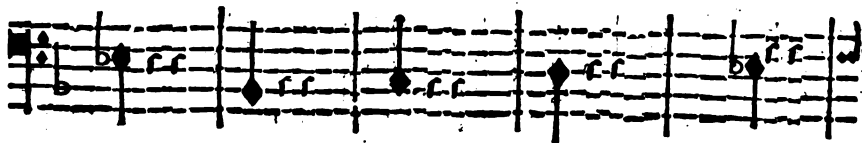
3 3 3



3 3 3







Del Canto de Organo.

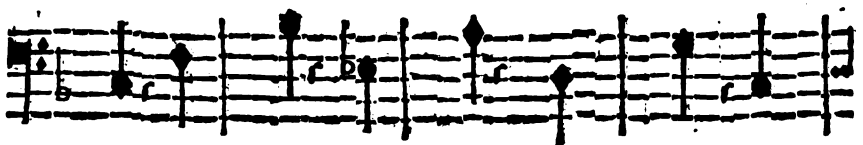
This image displays a handwritten musical score for organ, consisting of eight staves of music. The notation is written in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The time signature is 3/4, and the key signature is one flat (B-flat). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower voice, often with a 'r' (ritardando) marking. The upper voice features a melodic line with various note values, including minims, crotchets, and quavers, and is frequently decorated with mordents and grace notes. Some notes are marked with an asterisk (*), possibly indicating specific ornaments or performance instructions. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration of the paper.

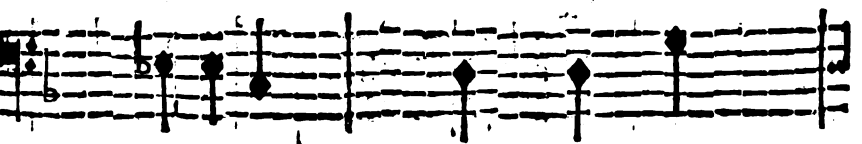
Cuarta Parte.

43



Cuarta Parte.







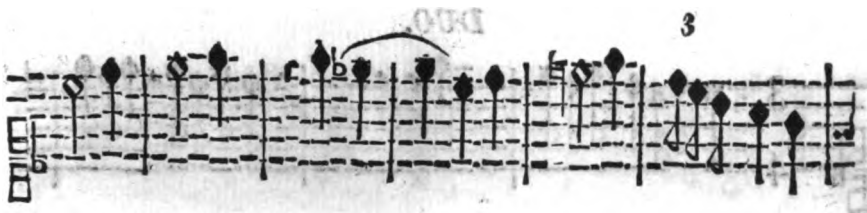
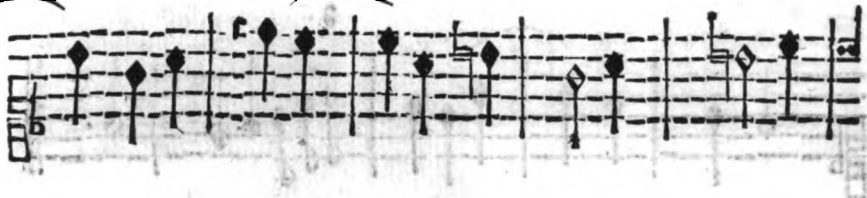
ALLEGRO







Quarta Parte.



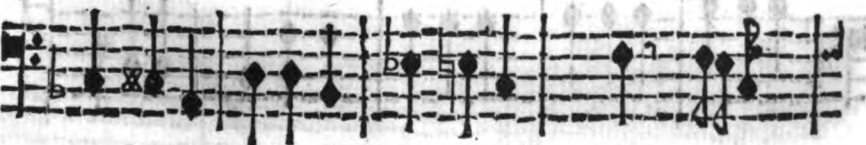
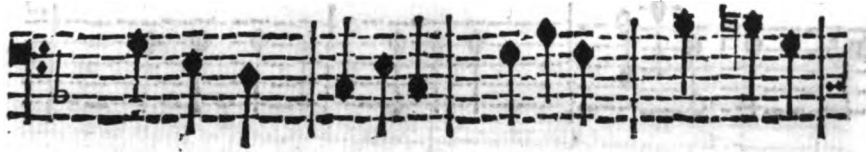
Del Canto de Organo.

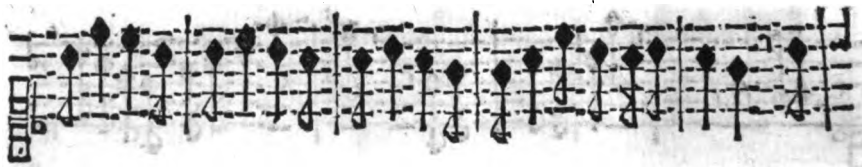
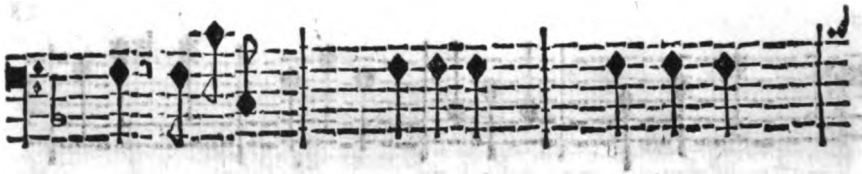
Three staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The middle and bottom staves continue the piece with similar melodic and harmonic lines.

DUO.

Three staves of musical notation for the 'DUO' section. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves continue this intricate rhythmic and melodic texture.

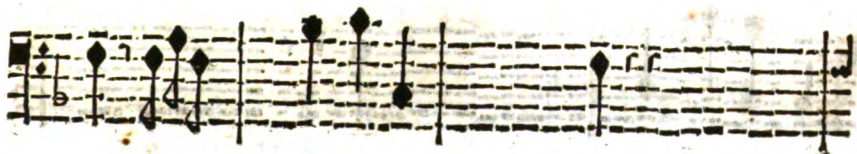
Quarta Parte.





Quinta Parte.

253



21







The image displays a page of musical notation for organ, titled "Del Canto de Organo." The page contains eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The music is arranged in a single system with eight staves. The first staff has a "p" marking. The second staff has a "b" marking. The third staff has a "3" marking. The fourth staff has a "2" marking. The fifth staff has a "3" marking. The sixth staff has a "2" marking. The seventh staff has a "f" marking. The eighth staff has a "2" marking. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "359". The page contains ten staves of music, arranged in two columns of five. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly a fugue or a similar contrapuntal work. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The handwriting is clear but shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading. The overall layout is organized and professional, typical of a composer's manuscript.

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down.

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down.

DUO.

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down.

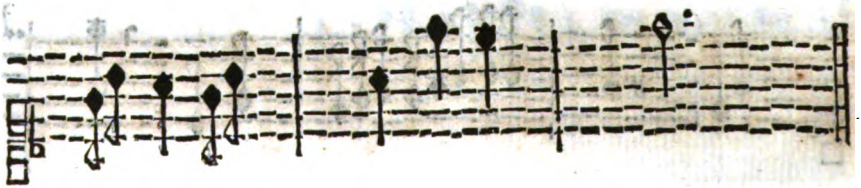
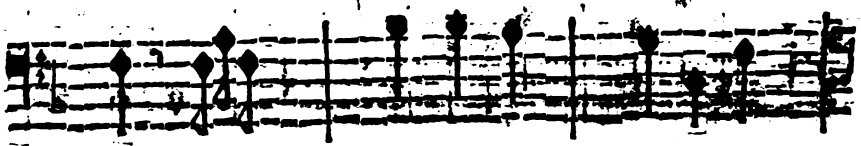
Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down.

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some down.









DUO. Vivo.

First musical staff, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes, including quarter and eighth notes, with some notes marked with diamond-shaped ornaments.

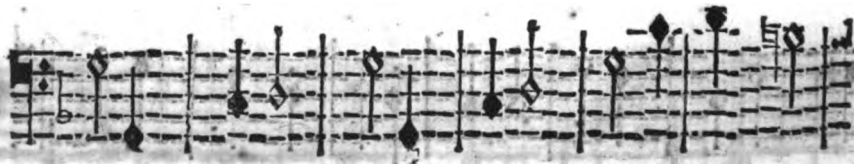
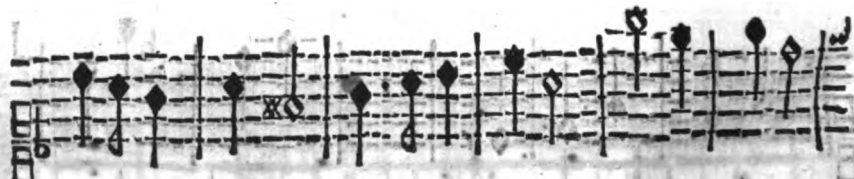
Second musical staff, continuing the musical notation with similar note values and diamond ornaments.

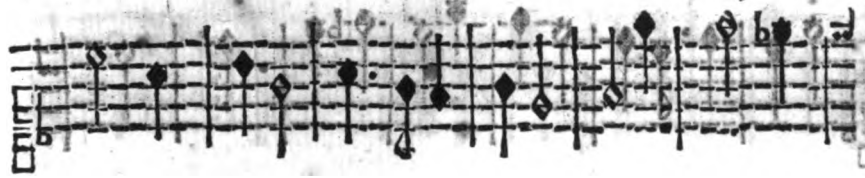
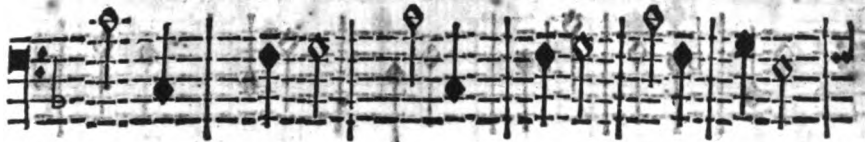
Third musical staff, showing further development of the musical piece.

Fourth musical staff, continuing the melodic and rhythmic patterns.

Fifth musical staff, featuring a flat symbol (b) indicating a change in the key signature.

Sixth musical staff, concluding the piece with a final cadence.





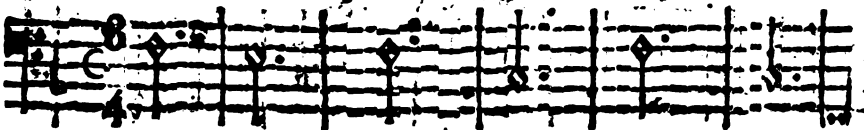
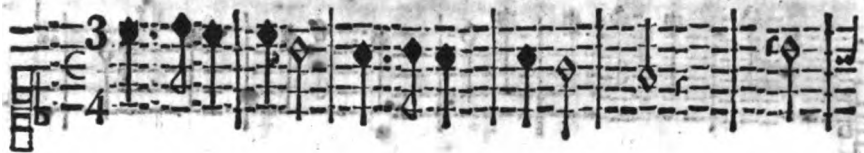
Del Canto de Organo.

Cuarta Parte.

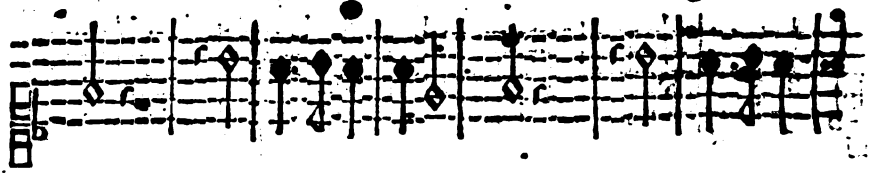
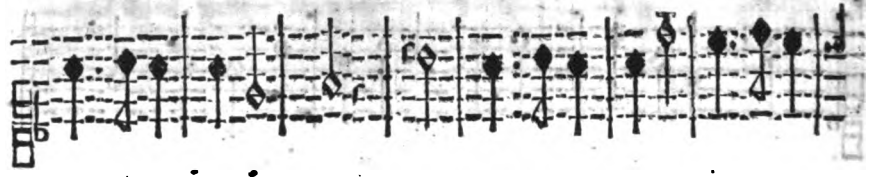
269



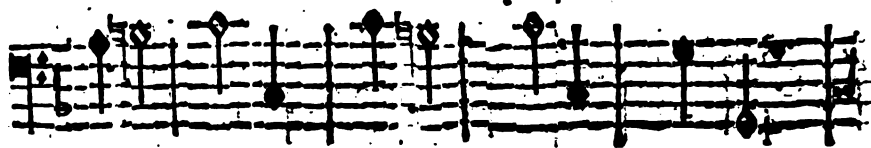
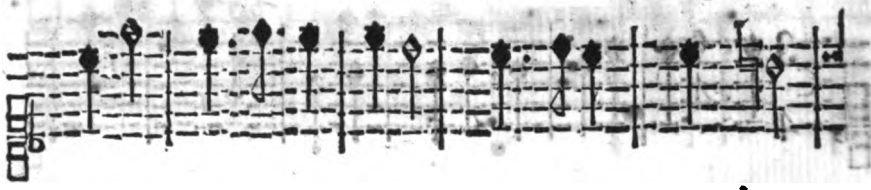
DUO EN CANON.



Del Canto de Organo.

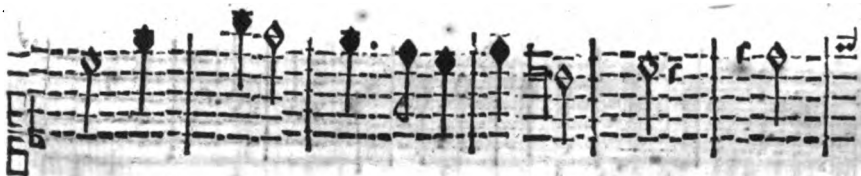


DEL CANTO DE ORGANO

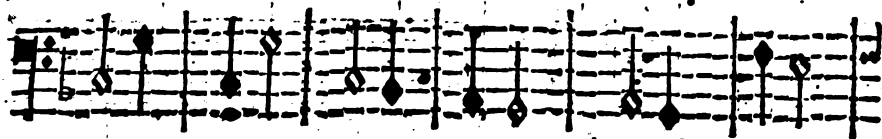


Cuarta Parte.

271







Del Canto de Organo.



First musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains five measures of music with diamond-shaped notes and stems.

Second musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains five measures of music with diamond-shaped notes and stems.

Third musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains five measures of music with diamond-shaped notes and stems.

Fourth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a 3/4 time signature and contains five measures of music with diamond-shaped notes and stems.

Fifth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a 3/4 time signature and contains five measures of music with diamond-shaped notes and stems.

Sixth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains five measures of music with diamond-shaped notes and stems.

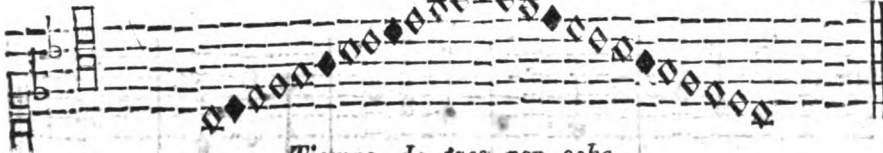
Seventh musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains five measures of music with diamond-shaped notes and stems.

The image displays a page of musical notation for organ, titled "Del Canto de Organo." and numbered "276". The page contains eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a B-flat key signature. The second staff has a treble clef and a B-flat key signature. The third staff has a treble clef and a B-flat key signature. The fourth staff has a treble clef and a B-flat key signature. The fifth staff has a treble clef and a B-flat key signature. The sixth staff has a treble clef and a B-flat key signature. The seventh staff has a treble clef and a B-flat key signature. The eighth staff has a treble clef and a B-flat key signature. The notation includes various note values, rests, and ornaments.

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

3

Cuarta Parte.

First musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. There are slurs over the first two measures and the last two measures.

Second musical staff, continuing the melody with similar rhythmic patterns and note values.

Third musical staff, showing more complex rhythmic figures and slurs.

Fourth musical staff, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with rests.

Fifth musical staff, characterized by dense sixteenth-note passages and slurs.

Sixth musical staff, continuing the melodic and rhythmic development.

Seventh musical staff, showing a continuation of the melodic line.

Eighth musical staff, the final line of music on the page, ending with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

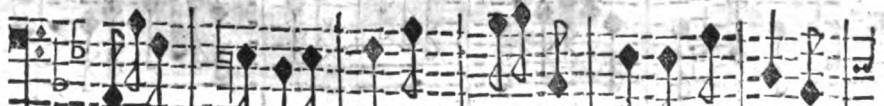
Handwritten musical notation on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end.

Cuarta Parte.

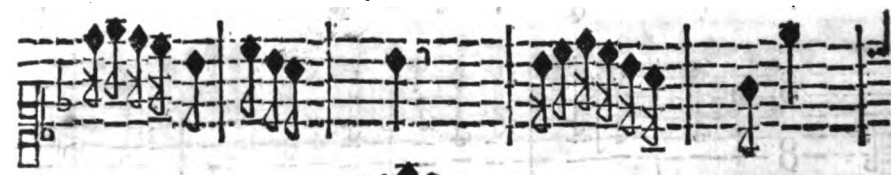
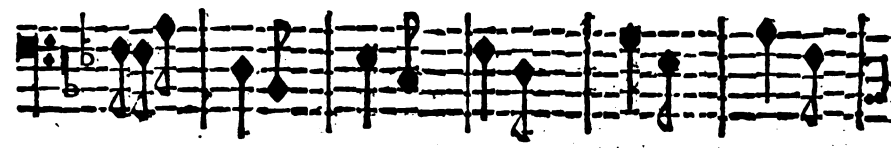
This page contains eight staves of musical notation. The notation is written on a grand staff system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is organized into measures by vertical bar lines. The first seven staves feature a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The eighth staff is marked with a '3' above the staff and an '8' below it, indicating a triplet of eighth notes. The notation includes various accidentals, such as flats and naturals, and some notes are marked with 'p' for piano. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

This image displays a handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The score is organized into eight horizontal staves, each containing a line of musical notation. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development of the piece. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Cuarta Parte.

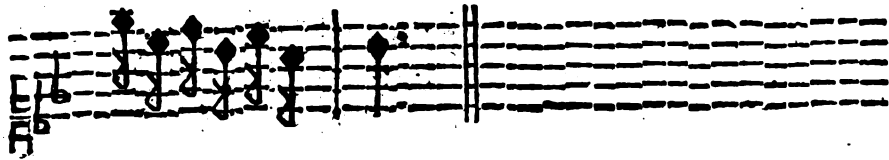


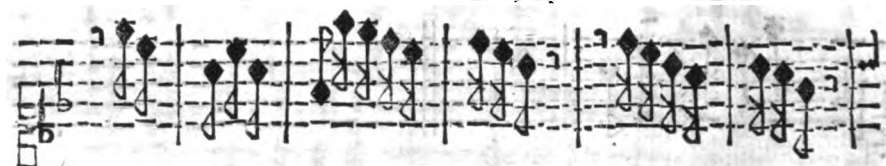
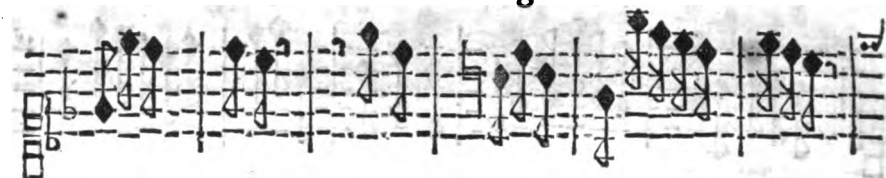
Del Canto de Organo.

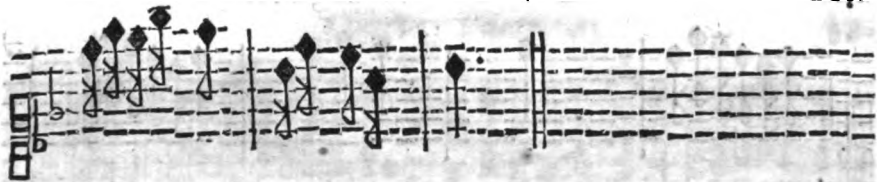


Cuarta Parte.

285





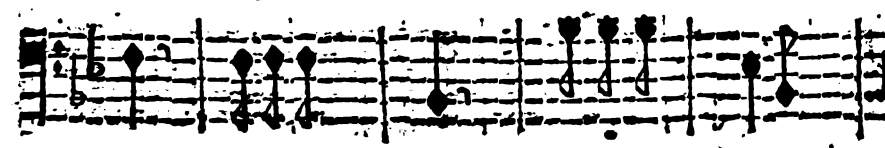
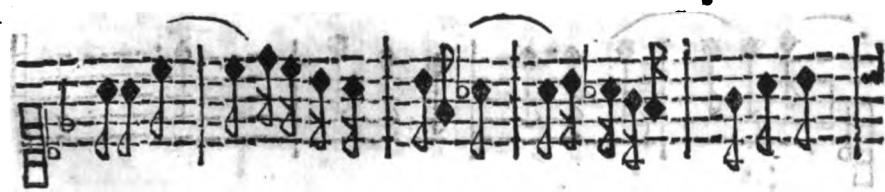


DUO.





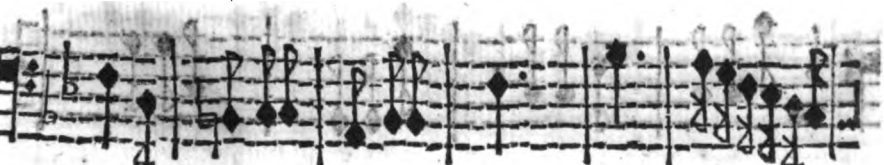
Cuartá Parte.



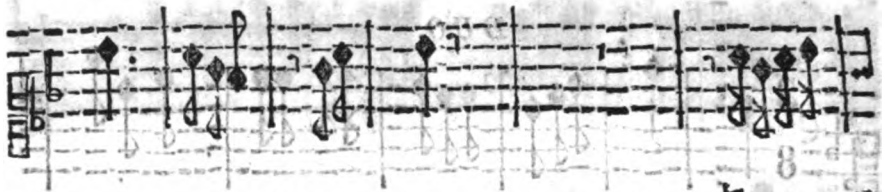
Del Canto de Organo.

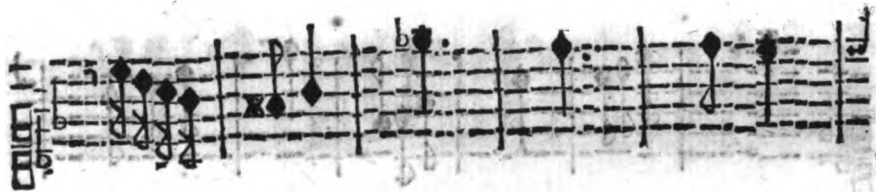


DUO.

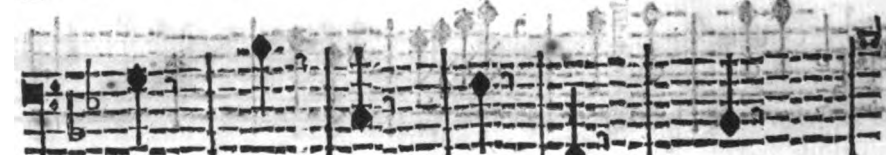
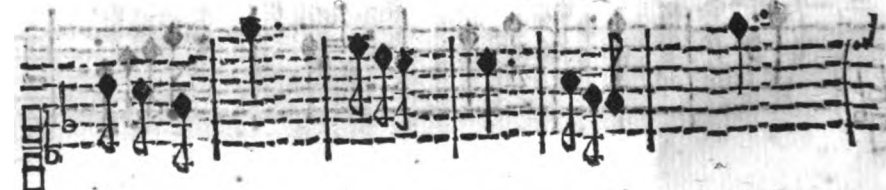
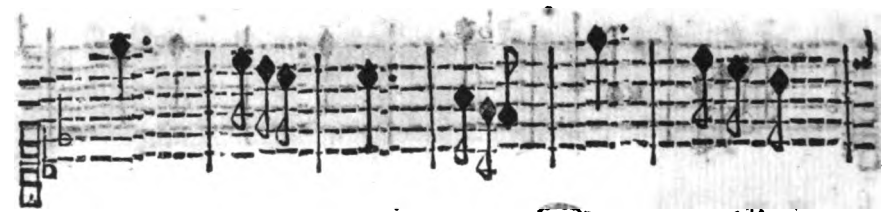
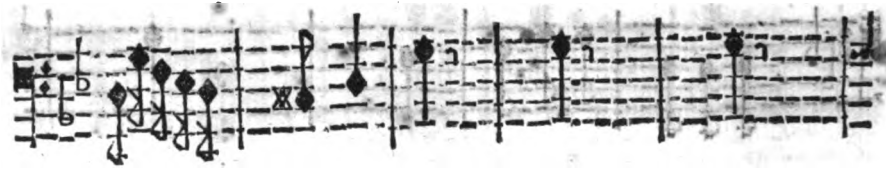
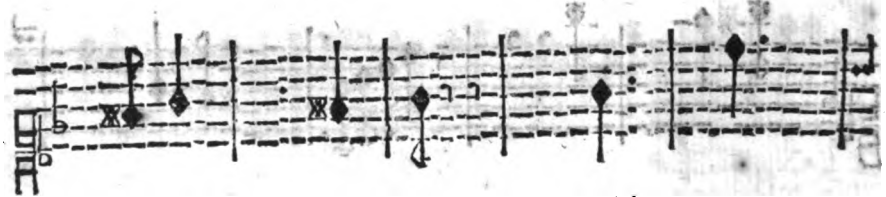


Del Canto de Organo.

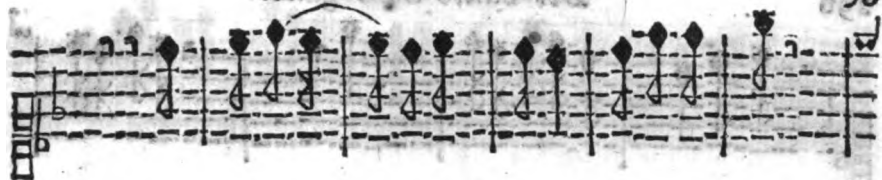




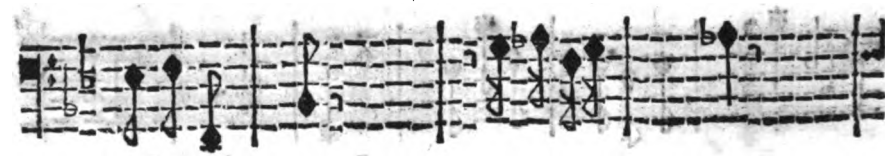
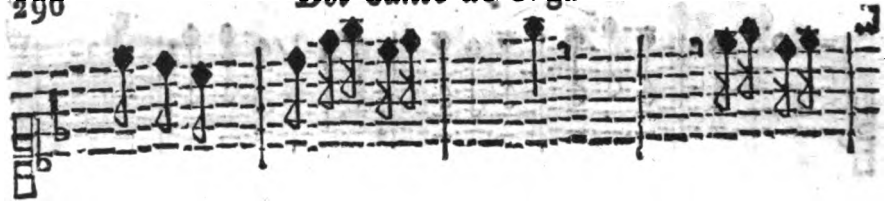
Del Canto de Organ.



Cuarta Parte.



Del Canto de Organo.

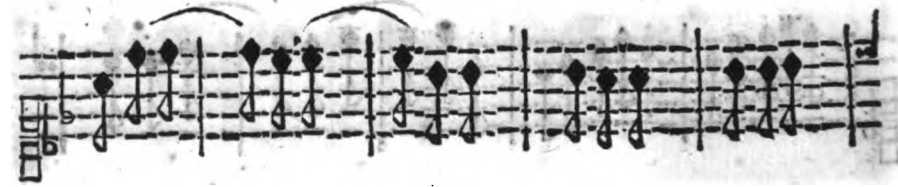




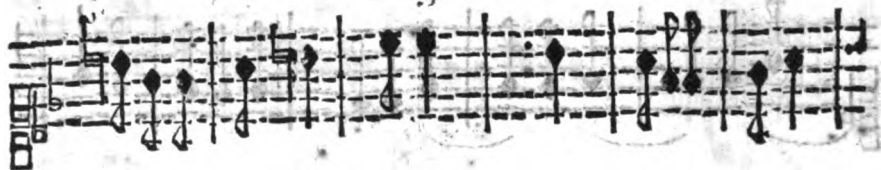
.037









Del Canto de Órgano.

OND *Cuarta Parte.* T

SANCTUM Y

The first system consists of three staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains six measures of music, primarily featuring quarter and eighth notes. The middle and bottom staves use a different clef and contain similar rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

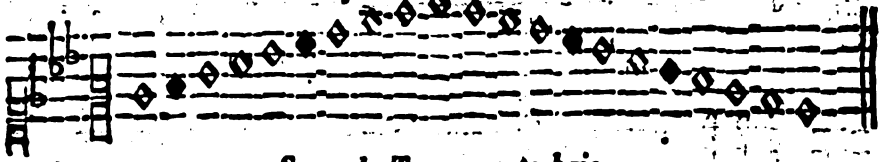
The second system also consists of three staves of music, continuing the piece. It follows the same notation style as the first system, with a treble clef, one flat key signature, and 4/4 time signature. The music continues with various rhythmic figures and concludes with a double bar line.

Del Canto de Organo.

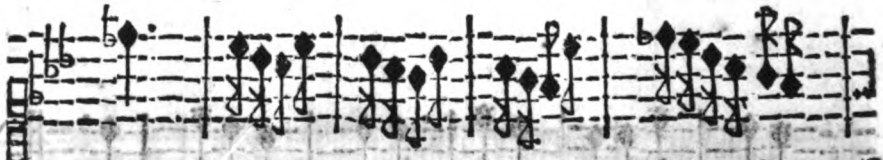
ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS

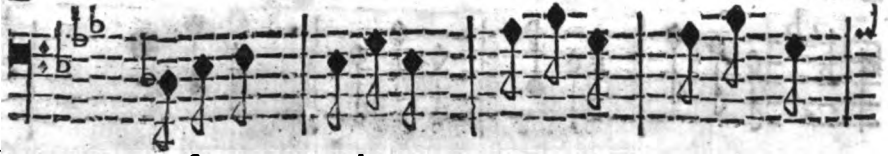
cuando la Clave trae tres Bemoles.

re. re. la. la.



Segundo Tono, punto bajo.





Handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The score consists of 12 staves of music, arranged in pairs of six staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The final staff concludes with a double bar line and repeat dots.

First musical staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests, including a triplet of eighth notes in the second measure.

Second musical staff, continuing the piece with similar rhythmic patterns and note values.

Third musical staff, featuring a mix of quarter and eighth notes.

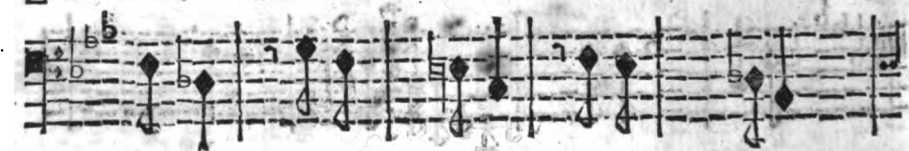
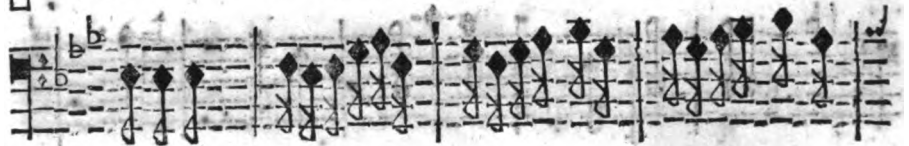
Fourth musical staff, showing a continuation of the melodic line.

Fifth musical staff, characterized by a more active rhythmic pattern with many eighth notes.

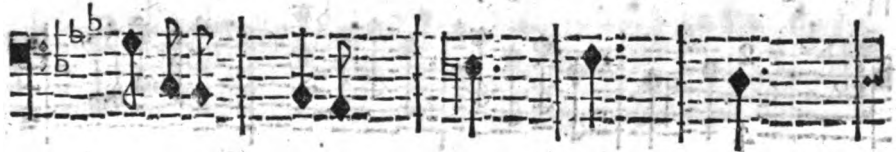
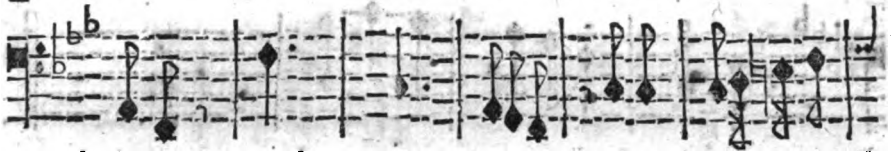
Sixth musical staff, continuing the rhythmic complexity with eighth notes.

Seventh musical staff, featuring a prominent triplet of eighth notes in the second measure.

Eighth musical staff, concluding the piece with a final sequence of notes and rests.

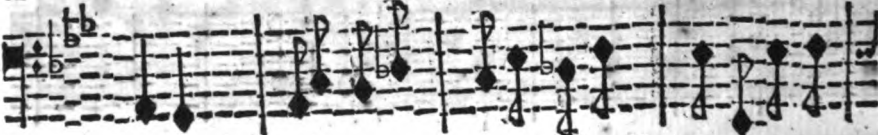


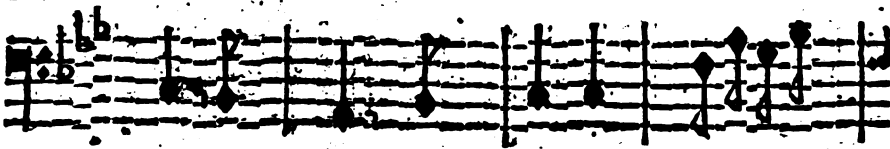
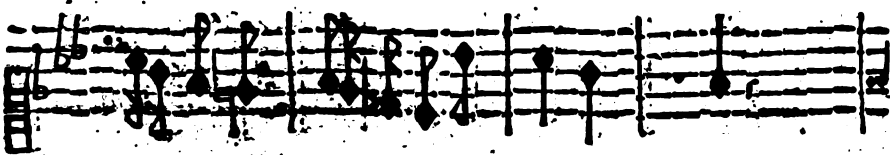
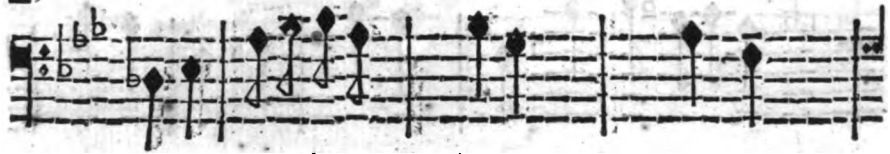
Cuarta Parte.

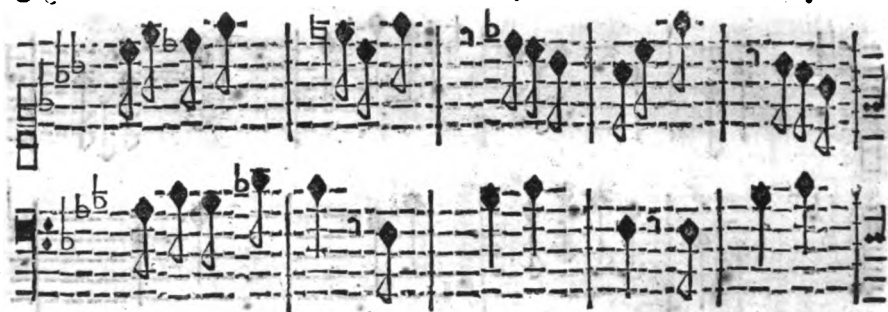




Tiempo de dos por cuatro.

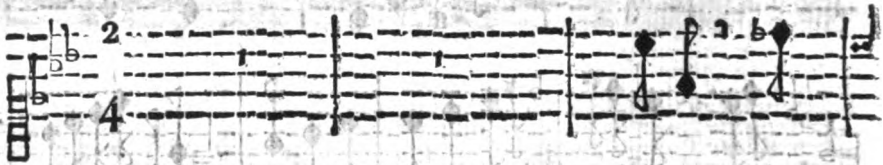


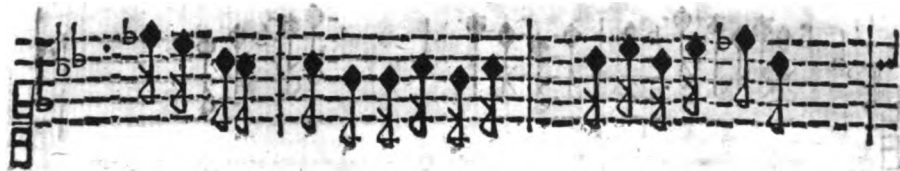




This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Quarta Parte." and numbered "313". The page contains six systems of music, each consisting of two staves. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The top staff of each system appears to be a vocal line, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff of each system appears to be a piano accompaniment, featuring a bass clef and the same key signature. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, with various note values, rests, and bar lines. The overall appearance is that of a historical musical manuscript.

DUO.

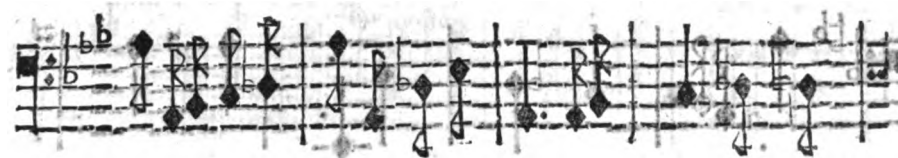




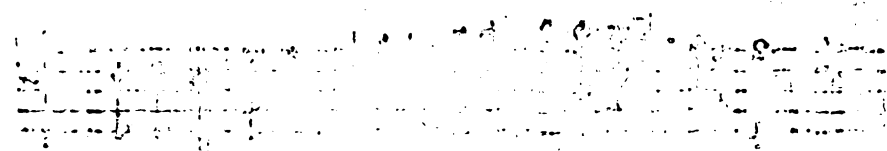


Quarta Parte. A

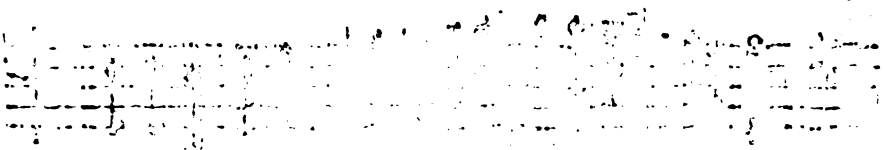
3473











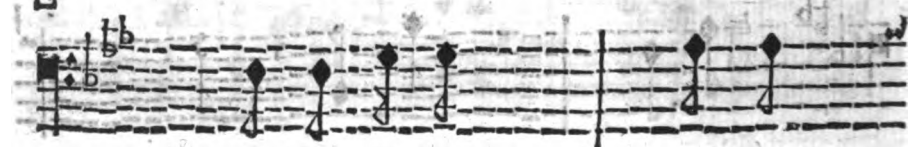
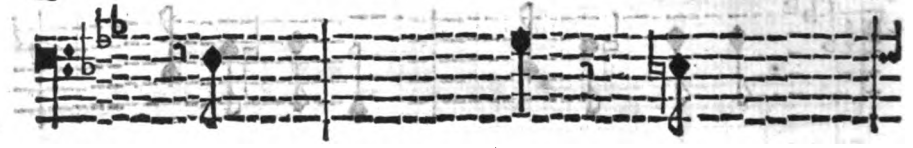
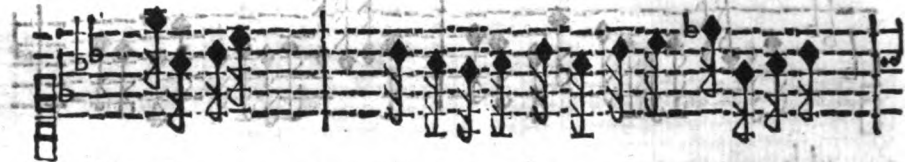
Del Sinfonia Organo.

This image shows a handwritten musical score for organ, titled "Del Sinfonia Organo." The score is written on seven staves. The first three staves are in a single system, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth and fifth staves are in a new system, each with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The sixth and seventh staves are in a final system, each with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation. The handwriting is somewhat faded and the paper shows signs of age.

Cuarta Parte.

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Cuarta Parte." The score is written on ten staves, arranged in two columns of five. The notation is in a single system, likely for a string quartet or similar ensemble. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts, with clear note heads, stems, and beams. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, which changes to 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with complex rhythmic patterns, particularly in the first and third staves. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth staff.

Del Canto de Organo.



The first six staves of the musical score are arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the piece. The staves are connected by a brace on the left side.

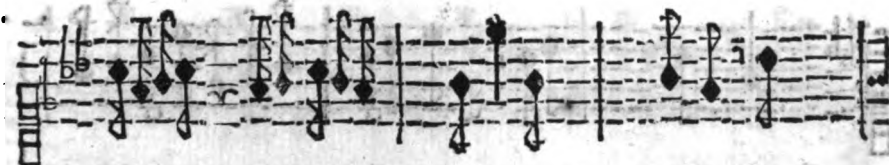
Sexto Tono, punto bajo.

The last two staves of the musical score are arranged vertically. Both staves begin with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the piece. The staves are connected by a brace on the left side.



Del Canto de Organo.

This page contains ten staves of musical notation for organ song. The notation is arranged in pairs of two staves each. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is somewhat faded and includes some ink bleed-through from the reverse side of the page. The second staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third staff continues with the two-flat key signature. The fourth staff has a key signature change to one flat (B-flat). The fifth staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The sixth staff has a key signature change to one flat (B-flat). The seventh staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The eighth staff has a key signature change to one flat (B-flat). The ninth staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The tenth staff has a key signature change to one flat (B-flat). The notation is arranged in pairs of two staves each.



Cuarta Parte.

The first system consists of four staves of music. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and some beamed eighth notes. The second staff has a simpler melody with quarter and eighth notes. The third staff contains a dense texture of sixteenth notes, possibly representing a keyboard accompaniment. The bottom staff has a sparse melody with quarter notes and rests. All staves begin with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature.

The second system consists of two staves. The top staff continues the complex melodic line from the first system, with many sixteenth notes. The bottom staff continues the simpler melody from the first system, primarily using quarter notes.

The third system consists of two staves. The top staff continues the complex melodic line with sixteenth notes. The bottom staff continues the simpler melody with quarter notes and rests.

Del Canto de Organo.

DUO.

First musical staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The staff contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4, followed by a series of eighth notes. A slur is placed over the first three notes.

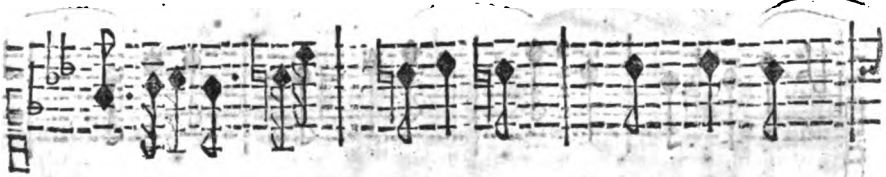
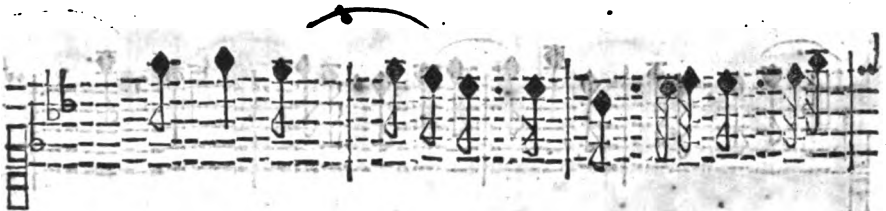
Second musical staff, continuing the melody with a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B-flat4, and then a series of eighth notes.

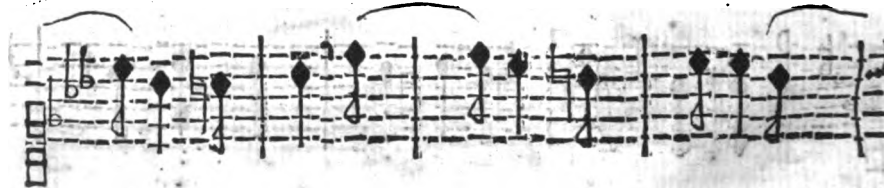
Third musical staff, continuing the melody with a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B-flat4, and then a series of eighth notes.

Fourth musical staff, continuing the melody with a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B-flat4, and then a series of eighth notes. A slur is placed over the first three notes.

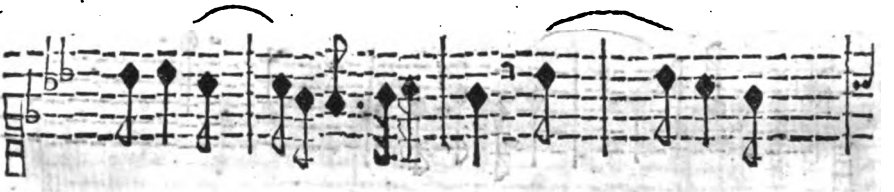
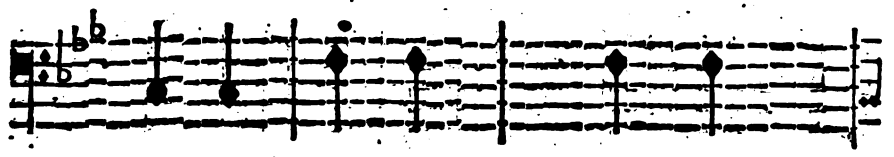
Fifth musical staff, continuing the melody with a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B-flat4, and then a series of eighth notes. A slur is placed over the first three notes.

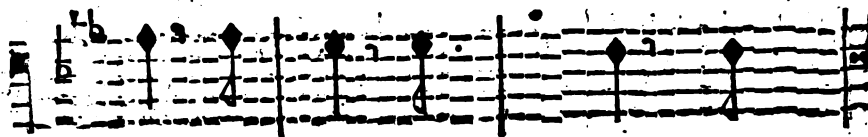
Sixth musical staff, continuing the melody with a treble clef, one flat key signature, and 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B-flat4, and then a series of eighth notes.





Cuarta Parte.



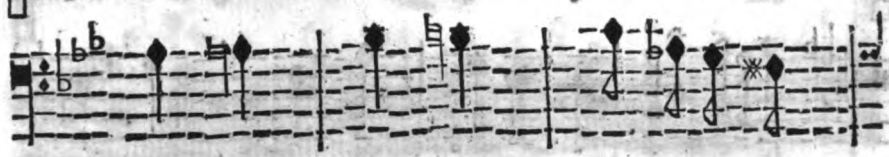
Del Canto de Organo.

The first system consists of three staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over a measure. The middle and bottom staves continue the musical line with similar notation, including a fermata in the bottom staff.

The second system consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a '2/4' time signature change and a '4' below the staff. The music is characterized by a dense sequence of sixteenth notes, some with grace notes. The bottom staff continues the piece with similar rhythmic patterns.

The third system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a series of sixteenth notes, some with grace notes, and a fermata at the end. The bottom staff continues the musical line with similar notation.

Handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "r" (ritardando). The music is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.



Four staves of musical notation for organ. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The subsequent staves continue the melodic and harmonic development with various note values and rests.

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

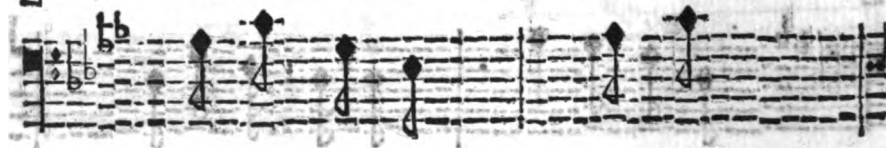
re. re. re. re. la. la. la.

A musical staff showing a scale of notes. The notes are arranged in a curved line above the staff, indicating an octave tone. The staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: re, re, re, re, la, la, la.

Octavo Tono, medio punto alto.

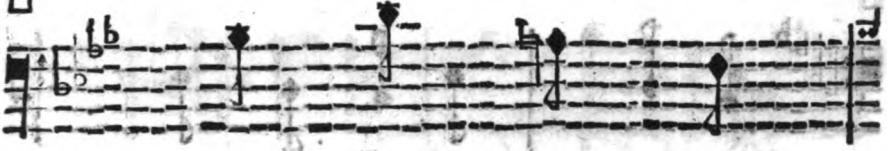
Two staves of musical notation for organ. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and accidentals. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff continues the melodic and harmonic development with various note values and rests.

This page of musical notation, titled "Cuarta Parte" and numbered 337, consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). The music is arranged in two systems of five staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of two flats. The second system begins with a fermata over the first measure. The third system starts with a treble clef and a key signature of two flats. The fourth system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of two flats. The sixth system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The seventh system starts with a treble clef and a key signature of two flats. The eighth system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The ninth system starts with a treble clef and a key signature of two flats. The tenth system begins with a treble clef and a key signature of two flats.

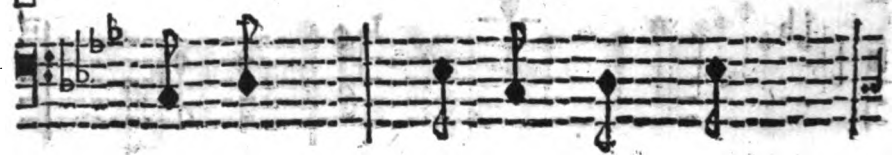


Capriccio Burlesco Op. 10, No. 1

320



Del Santo da Organo.



First musical staff, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes and rests, including a prominent triplet of eighth notes in the second measure.

Second musical staff, continuing the piece with a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. It features a series of quarter and eighth notes.

Third musical staff, showing a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. The notation includes a triplet of eighth notes in the final measure.

Fourth musical staff, with a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. It contains a mix of quarter and eighth notes.

Fifth musical staff, featuring a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. The staff is filled with a dense sequence of eighth notes.

Sixth musical staff, with a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. It consists of quarter and eighth notes.

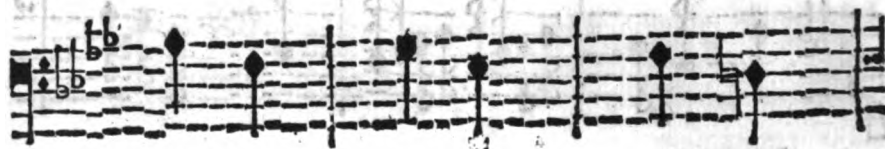
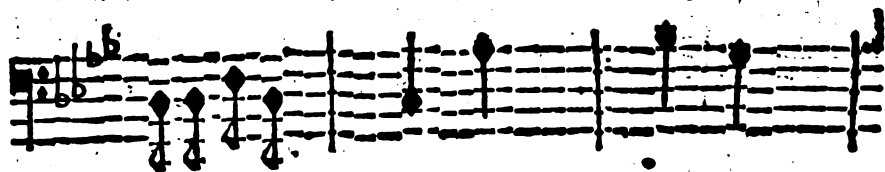
Seventh musical staff, featuring a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. This staff is characterized by a complex, rapid sequence of eighth notes.

Eighth musical staff, with a treble clef, two flats, and a 2/4 time signature. It concludes the piece with a few quarter and eighth notes.

Del Canto de Organo.

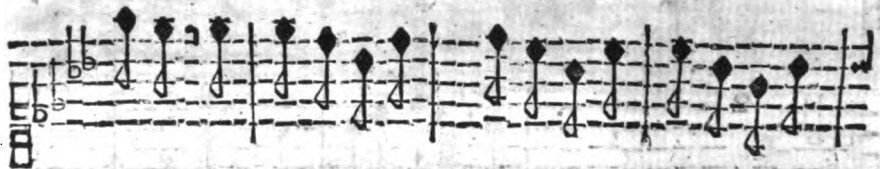
The image displays a page of musical notation for organ, titled "Del Canto de Organo." The page is numbered 342 in the top left corner. The music is arranged in eight staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "r" and "f". The music is written in a style characteristic of early 20th-century organ literature.

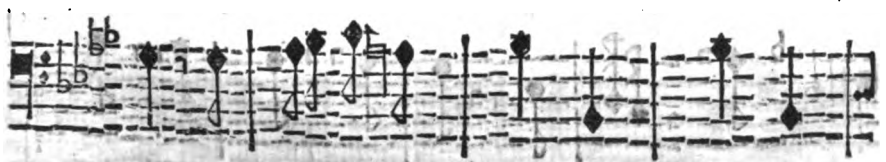
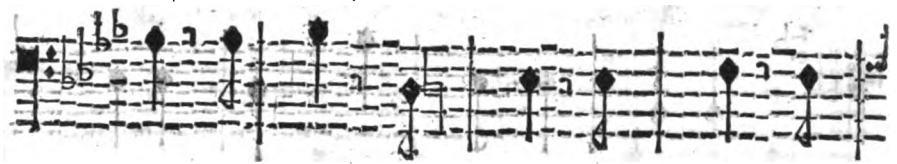
This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "343". The page contains eight staves of music, each with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation is dense, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the eighth at the bottom. The handwriting is clear and consistent throughout the page.



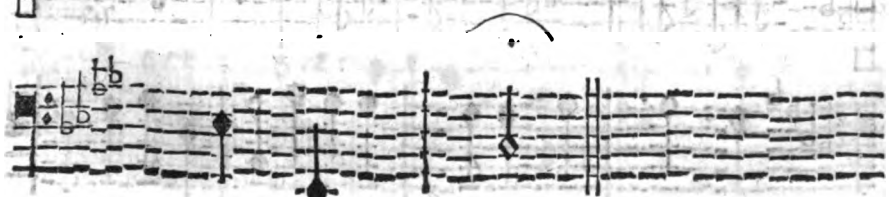
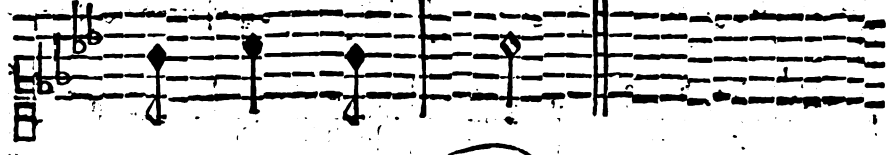
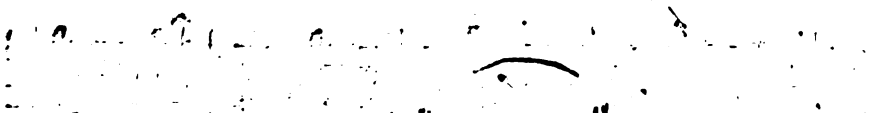
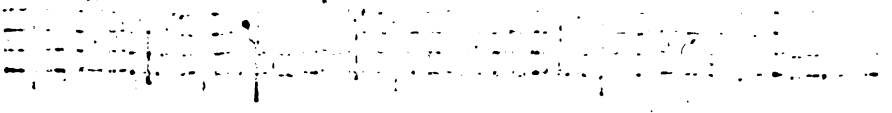
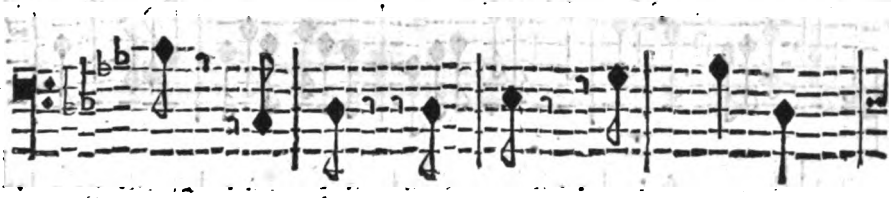
DUO. Canon en segunda.

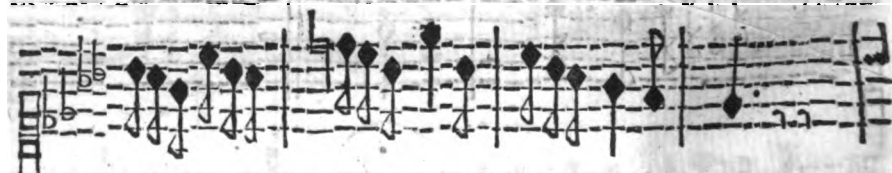
This image shows a handwritten musical score for a piece titled "DUO. Canon en segunda." The score is written on six staves, each beginning with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The notation consists of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The paper is aged and shows signs of wear, including discoloration and some ink bleed-through from the reverse side. The first staff has a "2" above the first measure and a "4" below the first measure. The second staff has a "2" above the first measure and a "4" below the first measure. The third staff has a "2" above the first measure and a "4" below the first measure. The fourth staff has a "2" above the first measure and a "4" below the first measure. The fifth staff has a "2" above the first measure and a "4" below the first measure. The sixth staff has a "2" above the first measure and a "4" below the first measure.

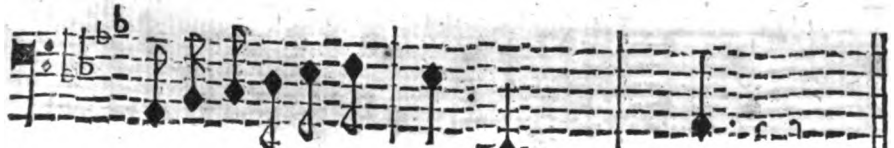
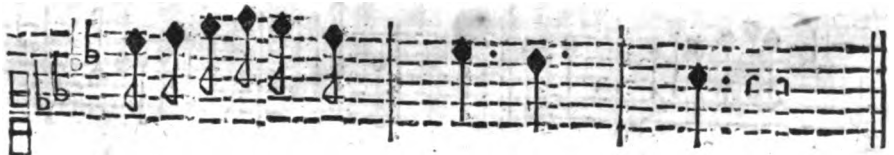
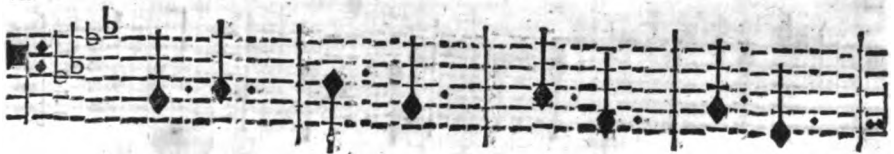








Del Canto de Organo.*Tiempo de seis por ocho, ó Sexquialtera.*



This image displays a handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The score is organized into eight horizontal staves, each containing a single line of music. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 6/8, indicated by the numbers "6" and "8" at the start of each line. The music consists of a series of notes, primarily quarter and eighth notes, with some rests and dynamic markings. The notation is somewhat irregular, characteristic of a handwritten manuscript. The overall appearance is that of a historical or archival document.

This page contains ten staves of organ music notation. The notation is arranged in two columns of five staves each. The left column contains the right hand (RH) and the right column contains the left hand (LH). The music is written in a style typical of early 20th-century organ literature, featuring a variety of rhythmic patterns and articulations. The first staff in each column is marked with a '6' and an '8', indicating the number of notes per measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final staff in each column.

Cuarta Parte.

This page contains ten systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is indicated by two flats (B-flat and E-flat) in the first measure of each system. The music is written in a cursive, handwritten style. The first system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system has fewer notes, with some dotted rhythms. The third system returns to a dense pattern of sixteenth notes. The fourth system is similar to the second, with dotted rhythms. The fifth system is another dense pattern of sixteenth notes. The sixth system has fewer notes, similar to the second. The seventh system is another dense pattern of sixteenth notes. The eighth system has fewer notes, similar to the second. The ninth system is another dense pattern of sixteenth notes. The tenth system has fewer notes, similar to the second. The page ends with a double bar line at the end of the tenth system.

First musical staff with treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The staff contains a sequence of notes, including a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it. A 'b' with a sharp sign is written above the staff.

Second musical staff with treble clef, key signature of two flats, and common time. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it.

Third musical staff with treble clef, key signature of two flats, and common time. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it. A 'b' with a sharp sign is written above the staff.

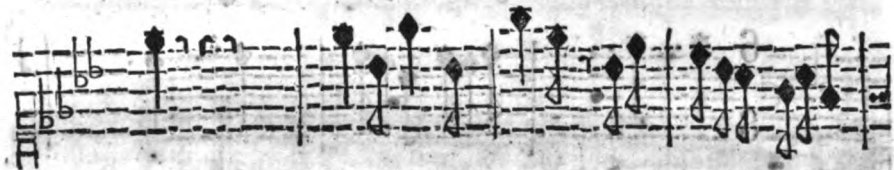
Fourth musical staff with treble clef, key signature of two flats, and common time. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it.

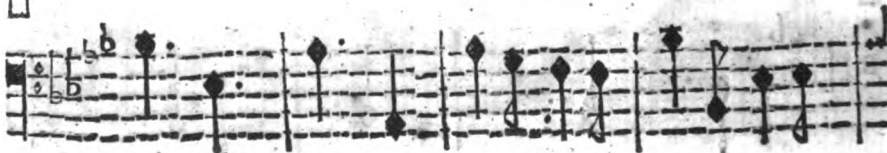
Fifth musical staff with treble clef, key signature of two flats, and common time. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it.

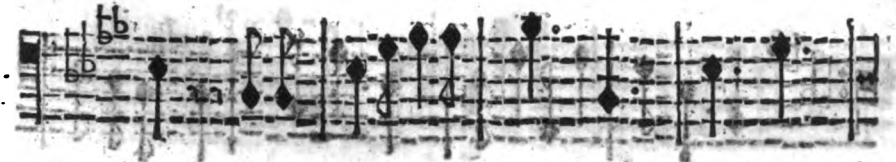
Sixth musical staff with treble clef, key signature of two flats, and common time. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it.

Seventh musical staff with treble clef, key signature of two flats, and common time. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it.

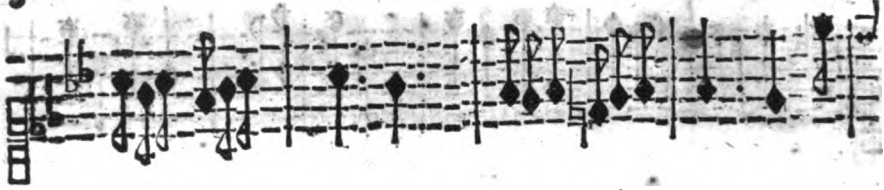
Eighth musical staff with treble clef, key signature of two flats, and common time. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. A '6' is written above the staff and an '8' below it.





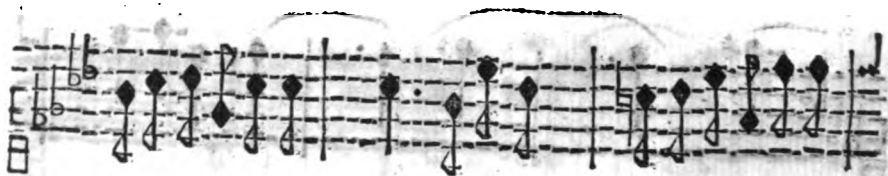
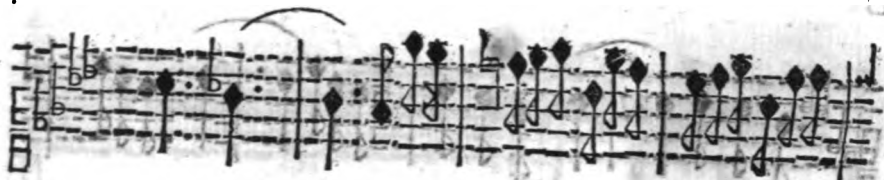


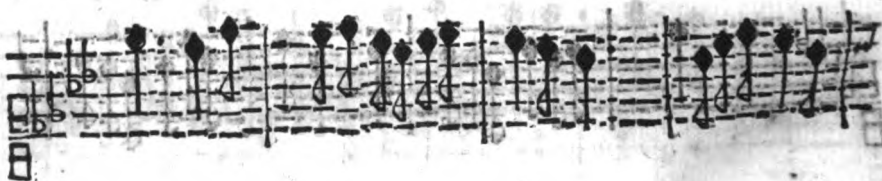
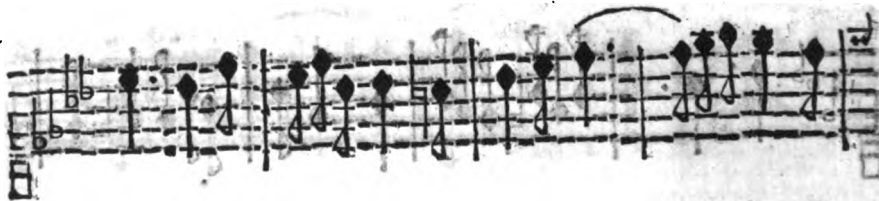
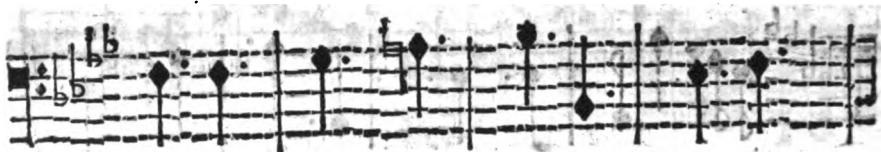
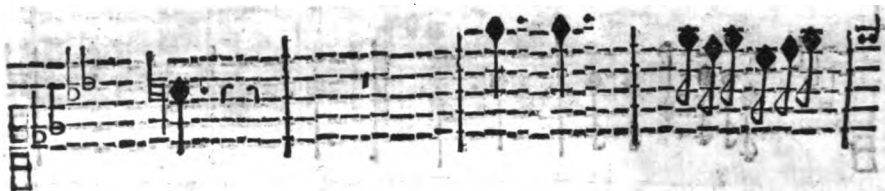
Del Canto de Organo.



Cuarta Parte.





Del Canto de Organo.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

Tercer Tono, medio punto alto.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The staff contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with stems pointing downwards. The notes are arranged in a sequence across the staff.

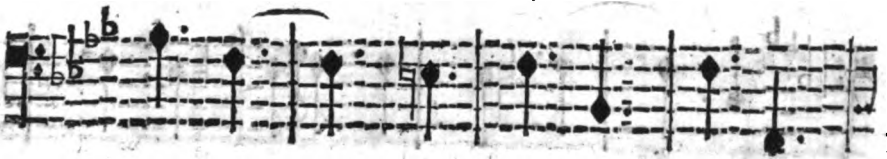
Handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The page number is 366. The score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" and "f". The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

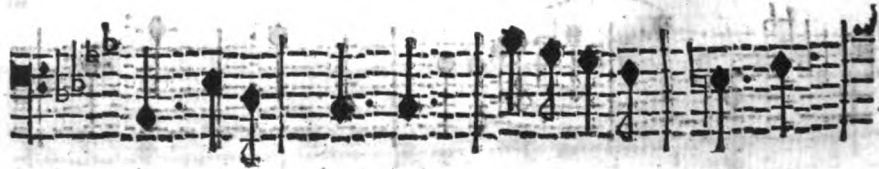


Duo en Diapason en contrario movimiento.



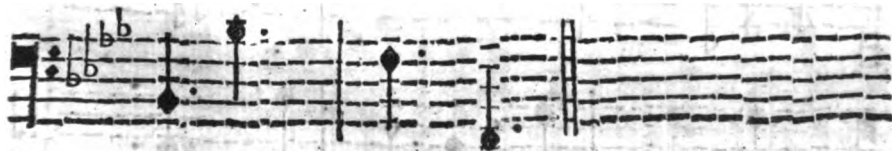
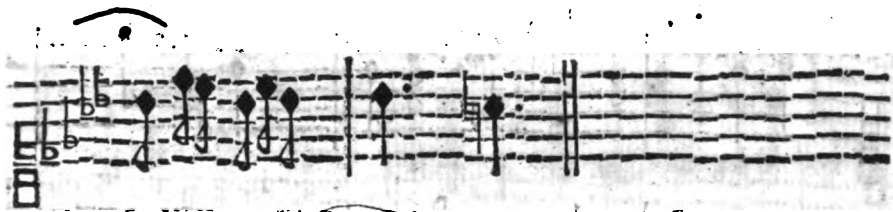






Cuarta Parte.

371

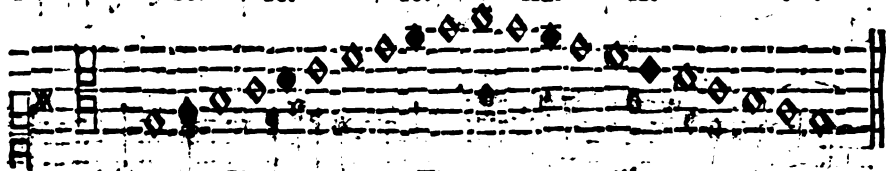


Del Canto de Organo.

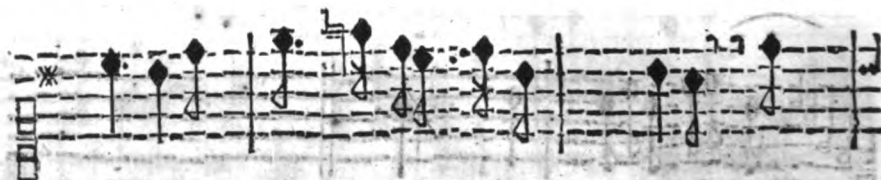
ESCALA DE INTONACIONES Y MUTANZAS

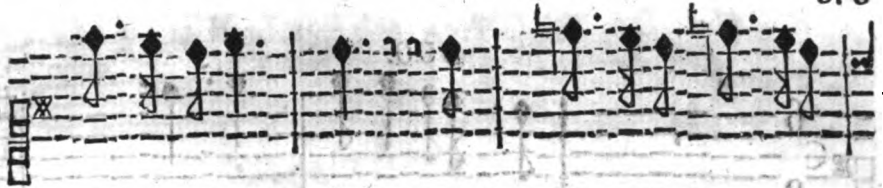
cuando la Clave trae un Sostenido.

re. re. re. la. la.

*Sigue el mismo Tiempo con puntillos.*

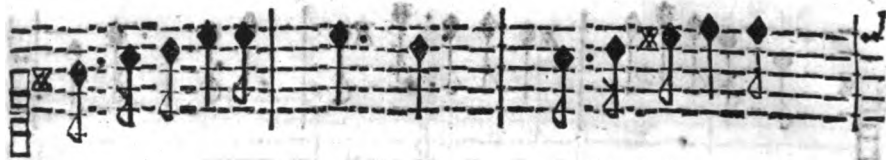
Octavo Tono.





DUO.

The image displays six staves of musical notation for organ, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The notation is a 'DUO' piece, as indicated by the label at the top. The music consists of six staves, each containing a series of notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests throughout the piece. The notation is written in a traditional style with a clear focus on the melodic and harmonic lines. The paper shows signs of age, with some discoloration and faint markings.



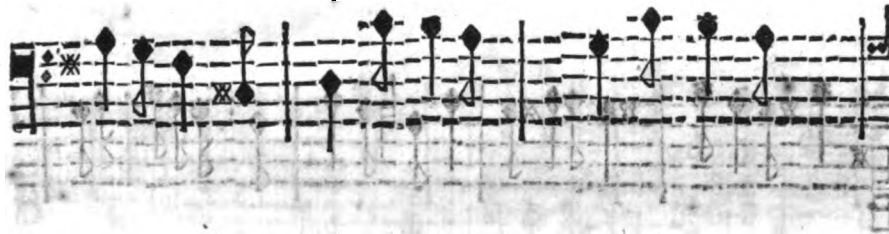


The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first four staves feature a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth and sixth staves include a '6' above the staff and an '8' below it, likely indicating fret positions. The seventh and eighth staves continue the musical notation. The score is written in a clear, legible hand, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

This image shows a page of handwritten musical notation for an organ, titled "Del Canto de Organo." The page is numbered "380." in the top left corner. The music is arranged in ten horizontal staves, each containing a series of notes and rests. The notation is in a historical style, featuring various note values, stems, and beams. There are several performance markings throughout the score, including asterisks (*), crosses (X), and a large curved line (fermata) spanning across the fourth and fifth staves. The paper shows signs of age, with some staining and fading, particularly in the lower right area. At the very bottom of the page, there is a small, faint signature or mark that appears to be "Epp a".

Cuarta Parte.

38x



Del Canto de Organo.

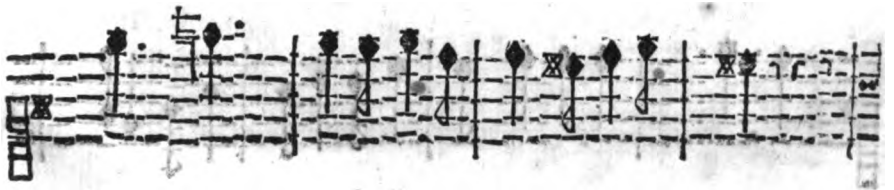
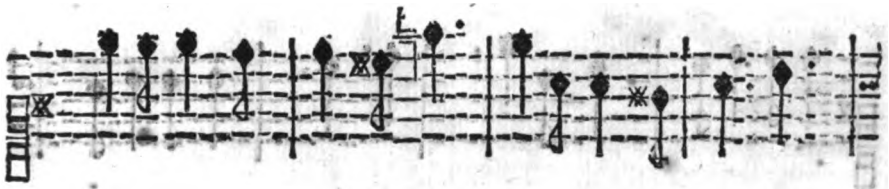
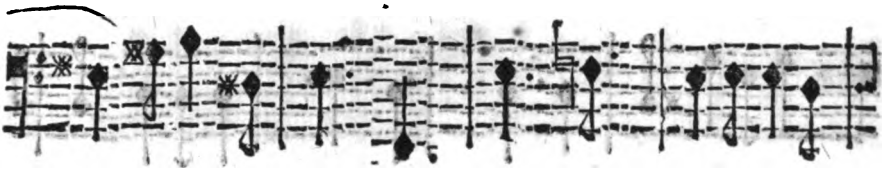
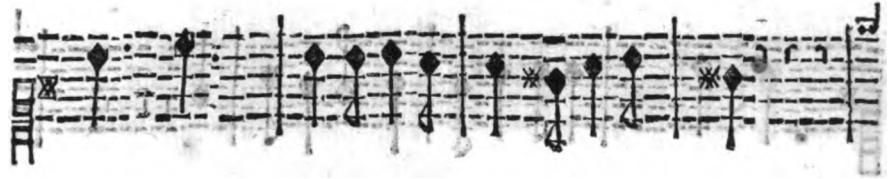
Cuarta Parte.

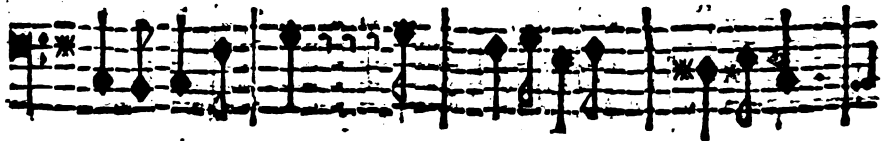
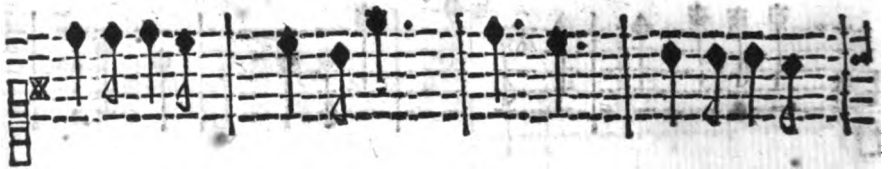
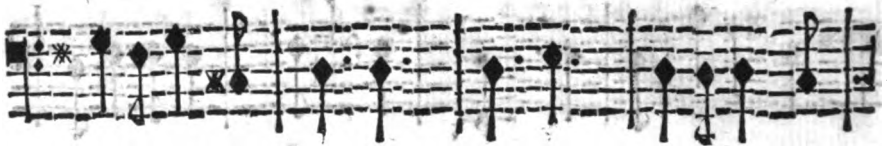
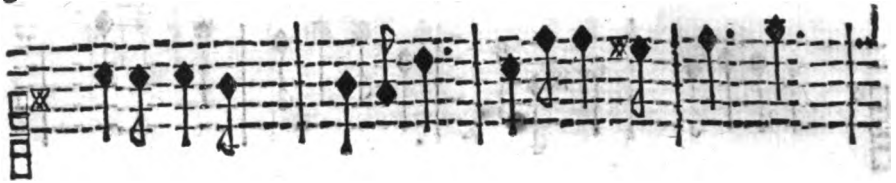
383



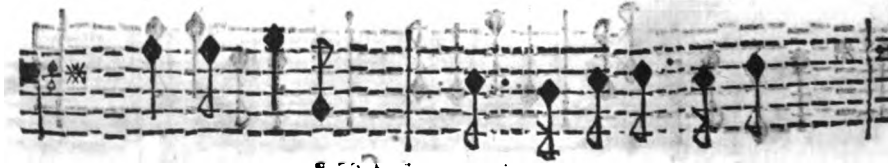
Del Canto de Organo.







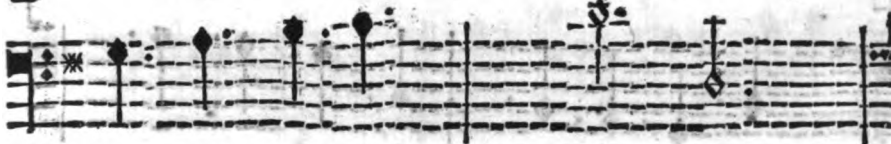
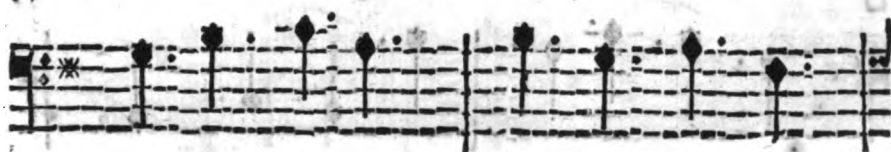
Del Canto de Organo.



SIGUENSE LAS LECCIONES DEL TIEMPO
 de doce por ocho, ó de Sexquialtera Mayor; pues aunque se es-
 tita 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.

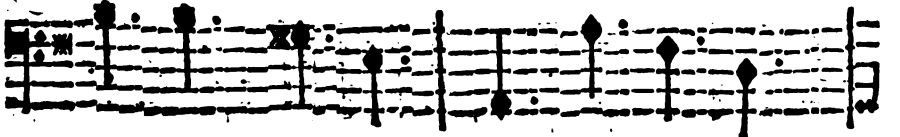
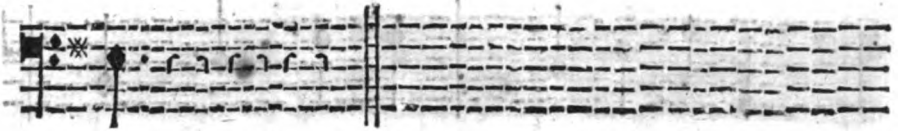
Del Canto de Organo.

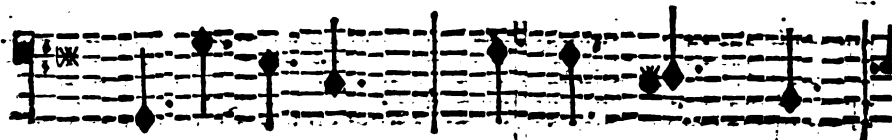




Del Canto de Organo.

This image shows a handwritten musical score for organ, consisting of ten staves of music. The notation is written on five-line staves with various note values, including minims, crotchets, and quavers. The score is organized into four systems, each containing two staves. The first system (staves 1-2) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (staves 3-4) begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The third system (staves 5-6) begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system (staves 7-8) begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as asterisks (*). The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.







Handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo," page 896. The score consists of ten staves of music, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as asterisks and "p". The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.



First musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. It contains a series of eighth notes with stems pointing downwards, some beamed together. A large slur covers the first two measures. A small 'X' is in the first measure, and a '*' is in the second. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Second musical staff, similar to the first, with a treble clef, one sharp key signature, and 12/8 time signature. It features eighth notes with downward stems. A '*' is in the first measure, and an 'X' is in the second. A slur is over the first two measures. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Third musical staff, continuing the pattern of eighth notes with downward stems. A '*' is in the first measure, and an 'X' is in the second. A slur is over the first two measures. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth musical staff, featuring eighth notes with downward stems. A '*' is in the first measure, and an 'X' is in the second. A slur is over the first two measures. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Fifth musical staff, continuing the eighth-note pattern. A '*' is in the first measure, and an 'X' is in the second. A slur is over the first two measures. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Sixth musical staff, featuring eighth notes with downward stems. A '*' is in the first measure, and an 'X' is in the second. A slur is over the first two measures. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Seventh musical staff, continuing the eighth-note pattern. A '*' is in the first measure, and an 'X' is in the second. A slur is over the first two measures. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Eighth musical staff, the final one on the page, featuring eighth notes with downward stems. A '*' is in the first measure, and an 'X' is in the second. A slur is over the first two measures. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Cuarta Parte: I

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of notes, primarily quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains rests and some notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves, possibly indicating fingerings or breath marks.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves.

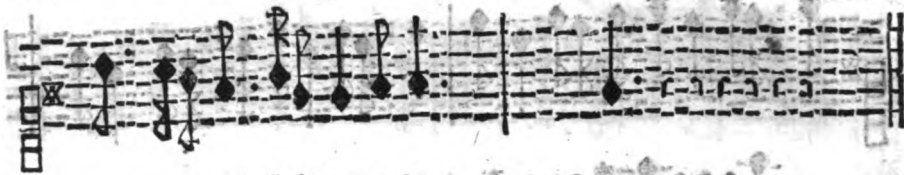
The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves.

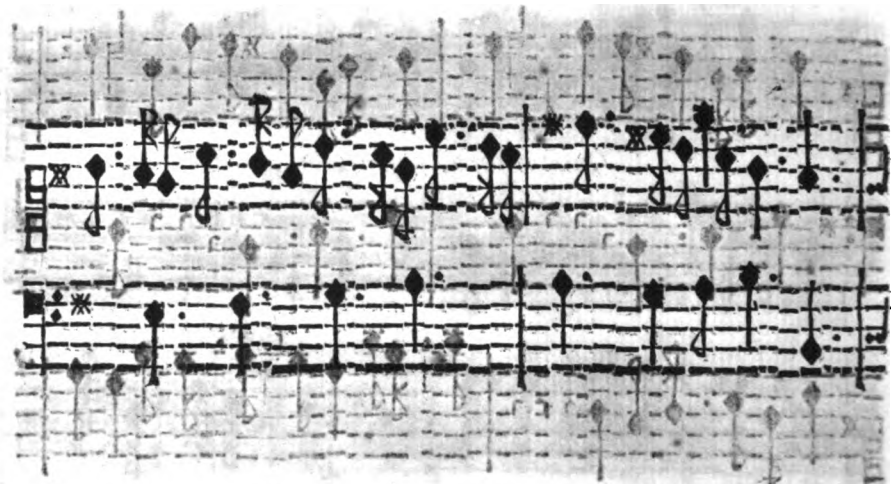
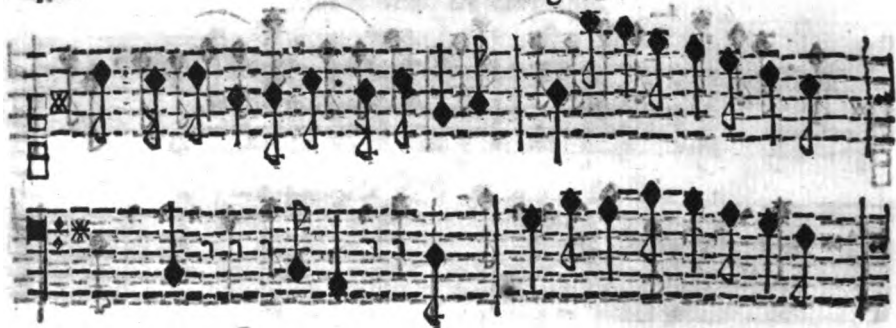
The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves.

The seventh system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves.

The eighth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing downwards. The lower staff contains notes, mostly quarter notes, with stems pointing upwards. There are some markings on the left side of the staves.



This image shows a page of handwritten musical notation, identified as the fourth part of a piece. The page is numbered 101 in the upper right corner. The notation is arranged in six systems, each consisting of two staves. The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, featuring a treble clef on the upper staff of each system and a bass clef on the lower staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs over them, indicating phrasing. The ink is dark, and the paper shows some signs of age and wear, including some smudges and faint markings. The overall appearance is that of a historical manuscript page.



Baste esto para la inteligencia de este Tiempo y ahora se volverá a escribir de los Tiempos por donde comenzamos esta cuarta 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.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are diamond-shaped and arranged in a scale-like pattern, starting from a middle C and moving upwards and then downwards.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are diamond-shaped and arranged in a scale-like pattern, starting from a middle C and moving upwards and then downwards.

Quinto Tono, punto alto.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are diamond-shaped and arranged in a scale-like pattern, starting from a middle C and moving upwards and then downwards.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are diamond-shaped and arranged in a scale-like pattern, starting from a middle C and moving upwards and then downwards.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are diamond-shaped and arranged in a scale-like pattern, starting from a middle C and moving upwards and then downwards.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are diamond-shaped and arranged in a scale-like pattern, starting from a middle C and moving upwards and then downwards.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are diamond-shaped and arranged in a scale-like pattern, starting from a middle C and moving upwards and then downwards.

Del Canto de Organo.

This page contains ten staves of musical notation for organ chant. The notation is written on five-line staves and includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers. The music is organized into measures by vertical bar lines. The notation is dense and characteristic of early printed musical manuscripts. The page is numbered '144' in the top left corner and has the title 'Del Canto de Organo.' centered at the top.

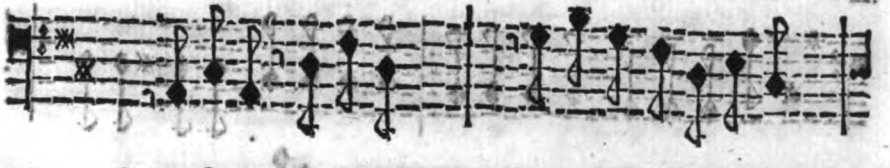
Quarta Parte.

405

This page contains eight staves of handwritten musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several measures with rests, some marked with an 'X' or an asterisk. The paper shows signs of age and wear, with some staining and fading. The right edge of the page is slightly irregular, suggesting it's a scan of a bound volume.

Del Canto de Organo.

Handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense, featuring many beamed notes and rests, characteristic of early printed music. The paper shows signs of age and wear.





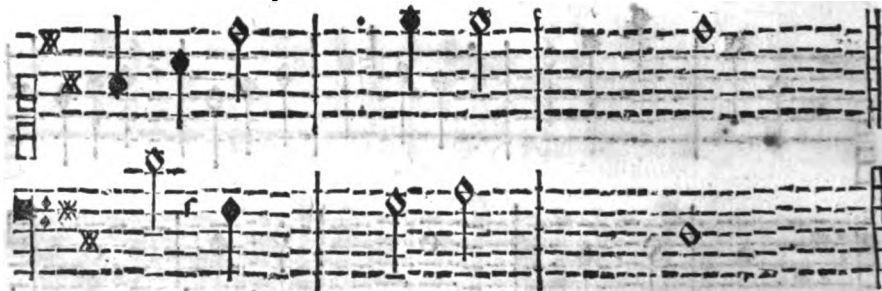
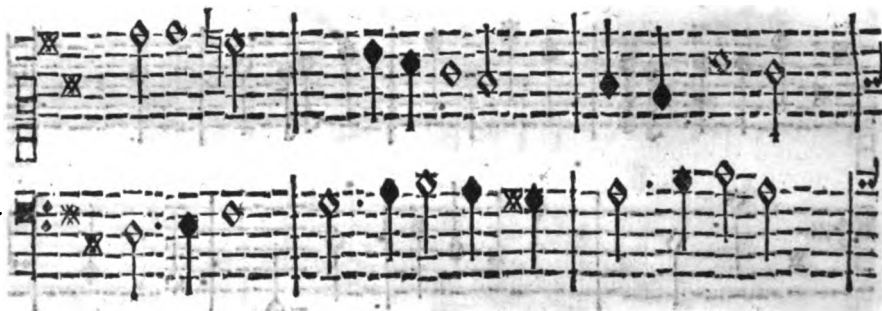
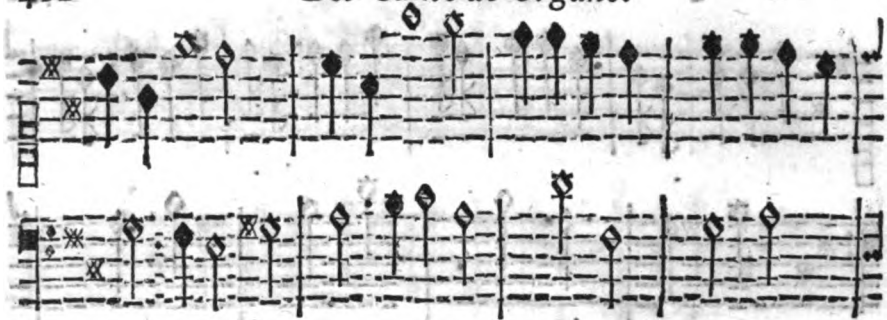
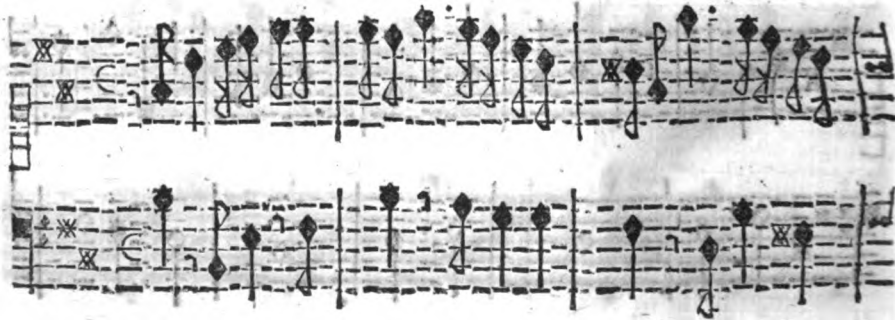
Quarta Parte.

This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Quarta Parte." and numbered "409". The page contains ten staves of music, arranged in two columns of five. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. Each staff begins with a clef (likely a soprano or alto clef) and a key signature (one sharp, F#). The music consists of various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are some markings that appear to be "X" or asterisks at the beginning of some staves, possibly indicating specific performance instructions or corrections. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft or a manuscript. The overall layout is organized and professional, typical of a composer's manuscript.

This image displays a page of musical notation for organ, titled "Del Canto de Organo." The page contains ten systems of music, each consisting of two staves. The notation is a form of tablature, using various symbols like 'X', 'R', 'P', 'D', and 'S' on a six-line staff to indicate fingerings and positions. The music is organized into measures by vertical bar lines.

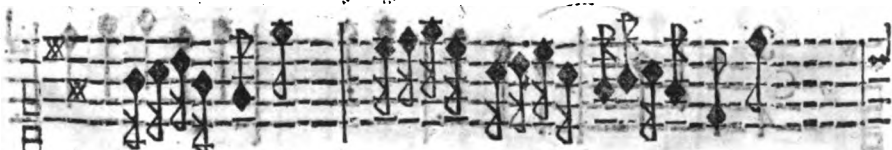
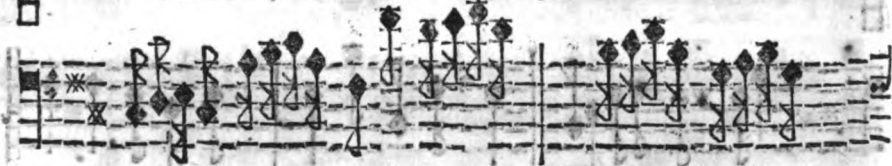
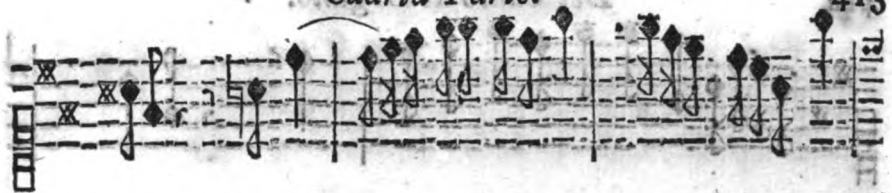
Cuarta Parte.



Del Canto de Organo.*Septimo Tono, punto alto.*

Cuarta Parte.

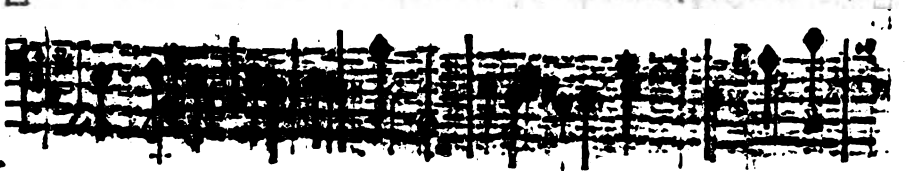
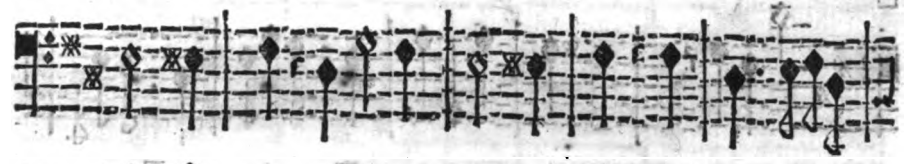
413



Del Canto de Organo.

This page contains eight staves of musical notation for organ. The notation includes various note values, rests, and symbols such as 'X' and '*' on the staves. The music is organized into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. The eighth staff includes a 3/4 time signature and a common time signature (C). The page is numbered 414 in the top left corner and titled 'Del Canto de Organo.' at the top center.

Cuarta Parte. Del

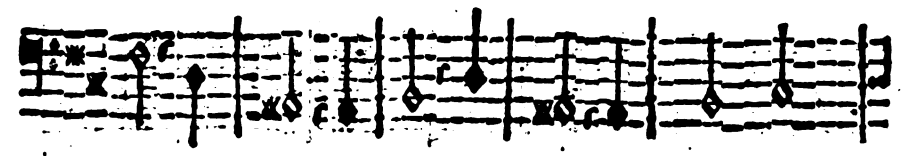


Del Canto de Organo.

This page contains ten staves of musical notation, likely for an organ. The notation is a form of shorthand, possibly tablature, where notes are represented by stems with diamond-shaped heads. The staves are organized into five pairs, with a small square box on the left side of each pair. The music is written on five-line staves. The notation includes various rhythmic values and symbols, such as asterisks and 'X' marks, which may indicate specific performance techniques or ornaments. The overall style is characteristic of early printed musical manuscripts.

This image shows a page of musical notation, likely a manuscript or a printed score, consisting of ten staves. The notation is highly stylized and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation. The notes are primarily diamond-shaped, with stems pointing downwards. There are also various symbols scattered throughout, including 'X' marks, asterisks (*), and some letters like 'r'. The staves are connected by a vertical line on the left side. The overall appearance is that of an old, possibly handwritten, musical score.

This image displays a page of musical notation, likely for an organ, titled "Del Canto de Organo." The page is numbered "7418" in the top left corner. The notation is arranged in eight horizontal staves, each containing a series of notes and symbols. The notes are primarily vertical stems with diamond-shaped heads, and some have small flags or beams. The symbols include asterisks, crosses, and other markings, possibly indicating specific organ registrations or performance instructions. The notation is written on a five-line staff system, and the overall appearance is that of a historical or manuscript-style score.



This page contains ten staves of musical notation, likely for an organ. The notation is a form of shorthand, possibly tablature, using various symbols on a five-line staff. The symbols include solid black diamonds, crosses (X), asterisks (*), and small squares. Some symbols are placed on the lines, while others are placed between the lines. Vertical stems connect the symbols to the staff lines. The notation is organized into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a clef-like symbol on the left. The overall appearance is that of a historical manuscript or a specialized notation system for organ playing.

The first section consists of four staves of musical notation. The first two staves show a melodic line with various note values and rests. The third and fourth staves show a more complex rhythmic pattern with many rests and some notes, possibly representing a bass line or a specific instrumental part. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes marked with 'x' or '*'.

ESCALA DE ENTONACIONES Y MUTANZAS

quando la Clave viene con tres Sustenidos.

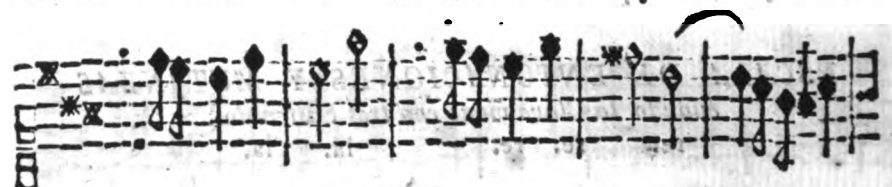
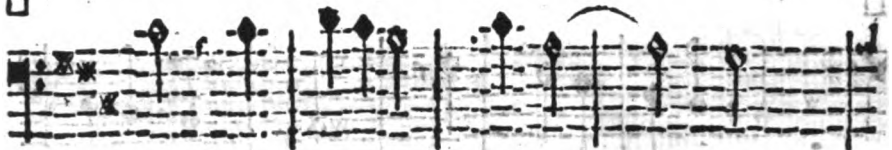
re. re. re. la. la.

A single musical staff showing an ascending scale. The notes are written in a curved line, starting from a low pitch and moving upwards. The staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Octavo Tono: punto alto.

A single musical staff showing a descending scale. The notes are written in a curved line, starting from a high pitch and moving downwards. The staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

A single musical staff showing a final melodic phrase. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are written in a curved line, starting from a low pitch and moving upwards.



Quarta Parte.

433

A handwritten musical score consisting of eight staves. The notation is dense and includes various symbols such as diamond-shaped notes, asterisks, and vertical lines. The score is organized into measures by vertical bar lines. Some measures contain circled numbers, likely indicating fingerings or counts. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through and staining.

Handwritten musical score for organ, titled "Del Canto de Organo." The score consists of ten staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. There are several instances of a "3" above a staff, indicating a triplet. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and staining.

Cuarta Parte.

425

The first system of music consists of four staves. The top staff contains a series of notes with stems pointing upwards, some marked with a diamond symbol. The second staff has notes with stems pointing downwards, some marked with a diamond symbol. The third staff features a triplet of notes marked with a '3' above them, with stems pointing upwards. The bottom staff contains notes with stems pointing downwards, some marked with a diamond symbol. Various symbols like 'X' and '*' are present in the left margin of the staves.

Tercer Tono, punto alto.

The second system of music also consists of four staves. The top staff has notes with stems pointing upwards, some marked with a diamond symbol. The second staff has notes with stems pointing downwards, some marked with a diamond symbol. The third staff features notes with stems pointing upwards, some marked with a diamond symbol. The bottom staff contains notes with stems pointing downwards, some marked with a diamond symbol. Various symbols like 'X' and '*' are present in the left margin of the staves.





First musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.

Second musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.

Third musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.

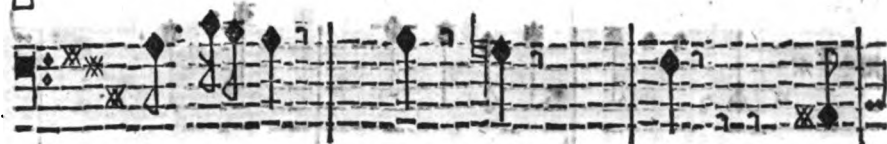
Fourth musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.

Fifth musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.

Sixth musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.

Seventh musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.

Eighth musical staff with two systems. The upper system has a treble clef and a 6/8 time signature. The lower system has a bass clef and an 8/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with stems pointing upwards.



Four staves of musical notation for organ. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including natural signs and asterisks, scattered throughout the staves. The music is written on a five-line staff with a treble clef.

ESCALA PARA CUANDO LA CLAVE viene con cuatro Sustehidos.

re. re. la la.

A musical staff showing a scale. The notes are labeled 're.', 're.', 'la', and 'la.'. Below the staff, there is a series of diamond-shaped ornaments (trills) that follow the contour of the scale. The staff is written on a five-line staff with a treble clef.

Sexto Tono : medio punto bajo.

Two staves of musical notation for organ. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including natural signs and asterisks, scattered throughout the staves. The music is written on a five-line staff with a treble clef.

This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "431". The page contains eight staves of music, each with a five-line staff and a clef. The notation includes various note values, rests, and markings such as asterisks and 'X' symbols. The music is written in a style characteristic of early manuscript notation. The first staff begins with a clef and a key signature of one flat. The notation is dense, with many notes and rests. The page is slightly aged and shows some wear.





3



3

3

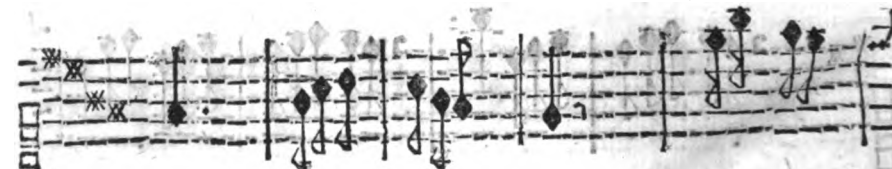
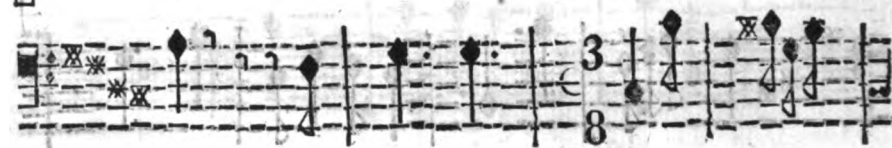


Handwritten musical score for organ, first system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and single notes, with some notes marked with asterisks. The lower staff contains a series of single notes, some marked with asterisks. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century.

Septimo Tono, dos punto alto.

Handwritten musical score for organ, second system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and single notes, with some notes marked with asterisks. The lower staff contains a series of single notes, some marked with asterisks. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century.

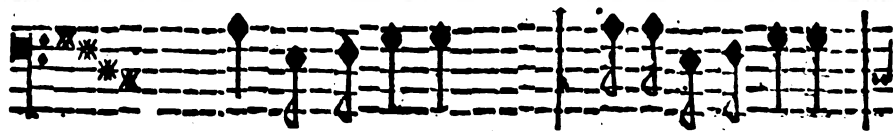
This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte No. 1" and numbered "435". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of asterisks (*) and 'X' marks placed above or below notes, which likely indicate specific performance instructions or corrections. The handwriting is somewhat irregular, characteristic of a working draft or a composer's sketch. The paper shows signs of age, with some staining and fading, particularly in the lower half of the page.



This page contains eight staves of musical notation. The notation is written on five-line staves and includes various note values, rests, and other musical symbols. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into measures by vertical bar lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several asterisks (*) and 'X' marks scattered throughout the score, possibly indicating specific performance instructions or corrections. The page concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

This page contains eight staves of musical notation, likely for an organ. The notation is arranged in two columns of four staves each. The left column of each pair contains various symbols, including asterisks and 'X' marks, which may represent specific organ registrations or performance instructions. The right column contains the musical notes and rests. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some longer note values. The staves are connected by vertical bar lines, and the overall layout is typical of a printed musical score.

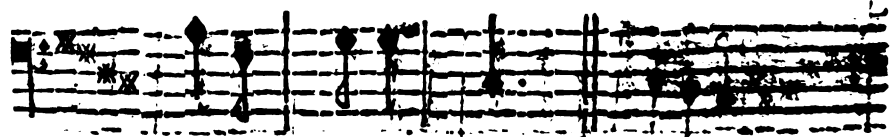
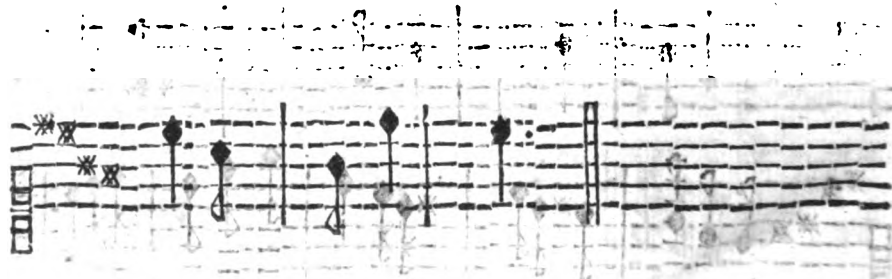
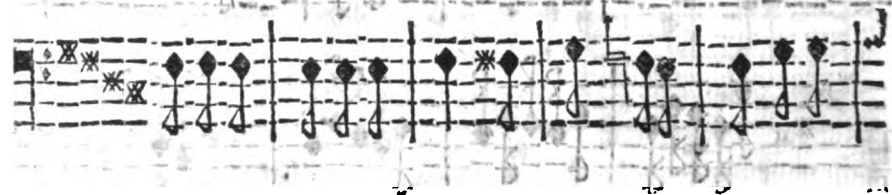
This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Cuarta Parte." and numbered "439". The page contains ten staves of music, each with a five-line staff and a key signature of one sharp (F#). The notation is a form of rhythmic shorthand, likely for guitar, where notes are represented by stems and flags, and symbols like asterisks and 'X' marks are used to denote specific techniques or accents. The music is organized into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes. The handwriting is clear and consistent throughout the page.



3



The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into eight systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense and includes various rhythmic values, primarily quarter and eighth notes, along with rests and accidentals. Performance markings are present throughout, including asterisks (*) and 'x' marks, which likely indicate specific fingering or articulation techniques. A prominent triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first system. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and fading, particularly in the lower systems. The overall structure suggests a single melodic line with a supporting bass line, typical of a guitar piece from the 19th century.



SALVE A DUO, SOBRE SU CANTO LLANO,

CON LA CUAL SE CONCLUYE ESTA OBRA.

The musical score consists of six staves of music. The first two staves are instrumental, with the first staff starting with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'Sa-' are written below the first staff. The third staff continues the instrumental melody with lyrics 'Sa--'. The fourth staff has lyrics 'Sa--'. The fifth staff begins with a vocal line, marked with a '1' and the lyrics 've Sal ve Re gi-'. The sixth staff continues the vocal line with lyrics 've Sal ve Re gi--'. The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes marked with 'X' or 'R'.

na Sal ve Re gi na, Sal ve Re-

na Salve Re- gi-

gi-

na Ma-

na Sal ve Re gi- na Ma-

na Sal ve Re gi- na Ma-

na Sal ve Re gi- na Ma-



mi se ri cor di a Ma - i ter , 3



ter mi se ri cor di a Ma - ter mi se ri



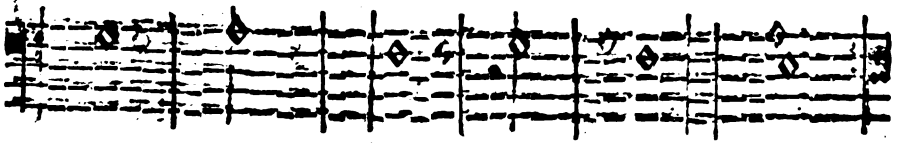
mi se ri cor di a Ma - i ter



mi se ri cor di a Ma - i ter mi se ri cor di



cor di a Ma - i ter mi se ri cor di



di a Ma - i ter

Del Canto de Organo.

ce, vi-

se, vi ta dul-

er - vi - it - or - ta

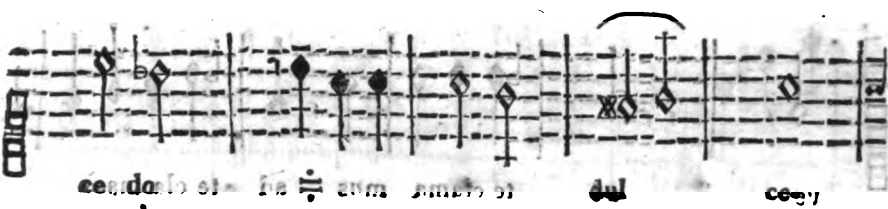
vi ta dulcis et de immensi tatis sce

liss deo in omni tibus; ce de dul - cissi me do vi

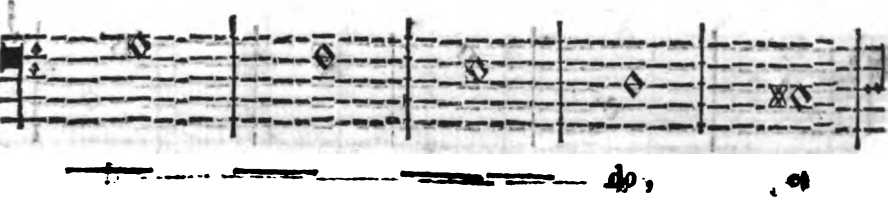
du - l - ce -



vi ta dul ce da. Min imo et de dul ce



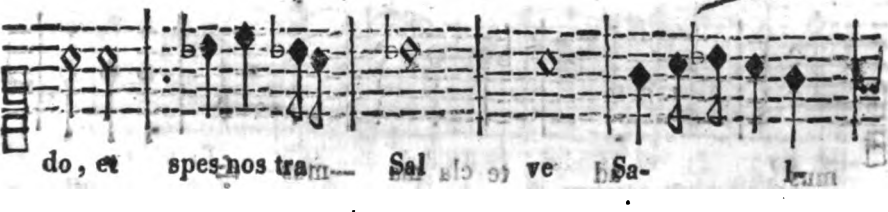
ce do et ha cum san cto et dul ce



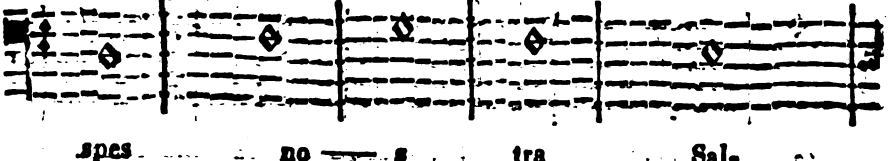
do, et



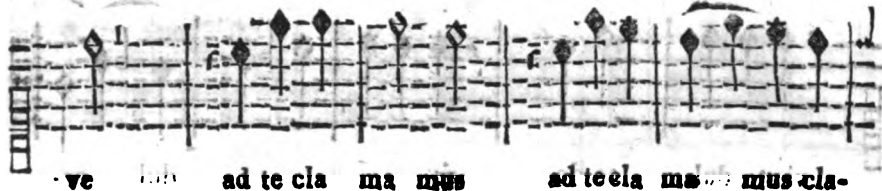
do, et spes nos tra Se et de



do, et spes nos tra Sal tis et ve bsa



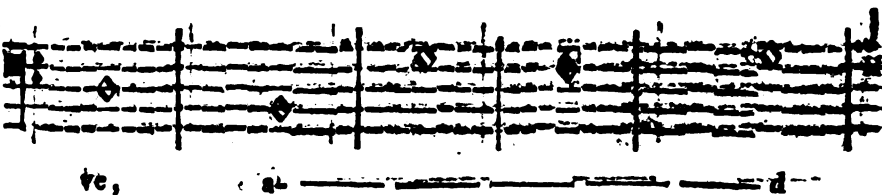
spes no tra Sal



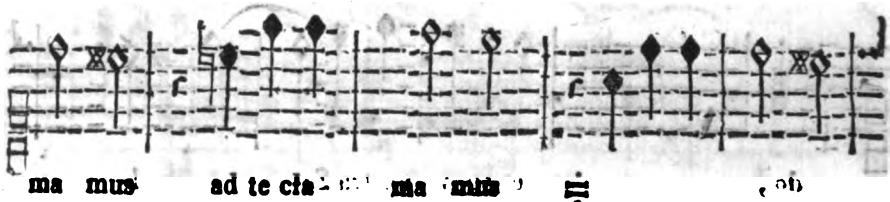
ve ad te cla ma mus ad te cla ma mus cla



ve te te clama mus ad te clama



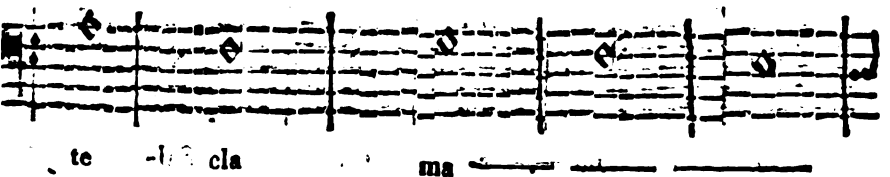
te,



ma mus ad te cla ma mus



mus ad te clama



te cla ma

e xules si li o i E-

et ha apor se xpades si li i E-

mas e- ru la

te clama mus in exu les si li E-

ma mus e xules si li i E-

que xules

Del Cantore Organo.



in lea. li - i E - va: ad te il a sus pi ra -



-a li - i E - va: ad te sus pi ra mus ad te



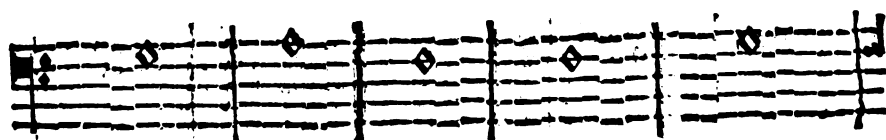
E - va: ad te



mus sus pi ra mus ad te sus pi ra mus



sus pi ra mus ad te sus pi ra -



sus pi ra -

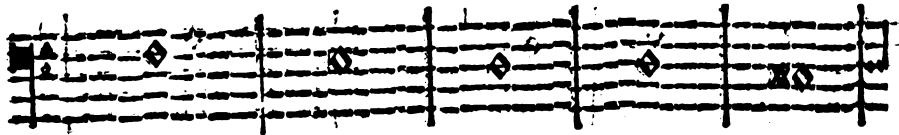
Cuarta Parte.



ge me



mus ge me-



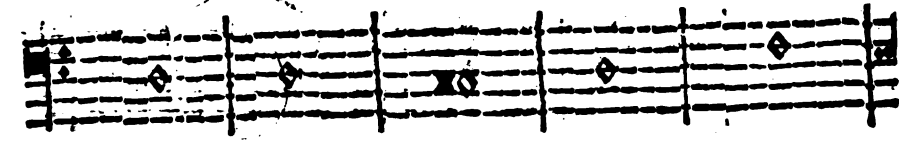
mus ge me-



tes et fle- n- tes i-



tes et fle- tes an- ti-



Del Canto de Organo.

— n ha — c la cri ma rum va —

— a ha c la cri ma rum va —

— a hac la cri ma —

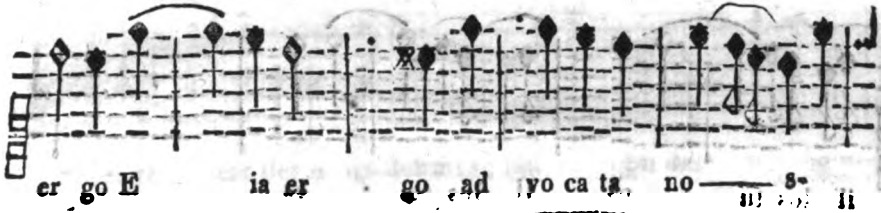
— le. E ia e —

lle la cri ma rum val le. E ia

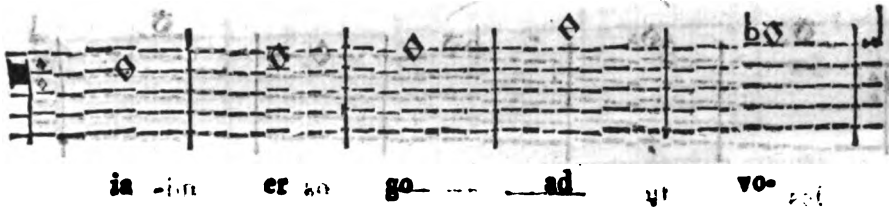
rum val le. E ia



r go E ia er go ad uvo ca ta, no s



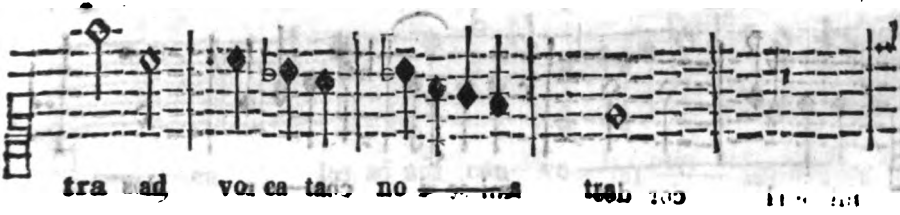
er go E ia er go ad uvo ca ta, no s



ia in er go ad uvo ca



ta nos ad uvo ca ta nos tra il los tur



fra ad uvo ca ta no s tra il los tur



fra ad uvo ca ta no s tra il los tur

os il los tu os mi se ri-

il los tu os il los tu os

los tu os mi si

cor des se ri cor des

mi se ri cor des se ri cor des

mi se ri cor des se ri cor des

Quarta Parte.

... con la que se ri cordes o cu los mi se ri cordes

mi se ri cordes o cu los mi se ri cordes

... con los ad nos con ve

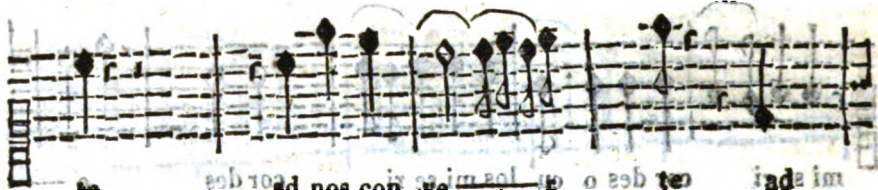
... cu los ad nos con ve

... cu los ad nos con ve

Del Canto de Organo.



te ad nos con ve



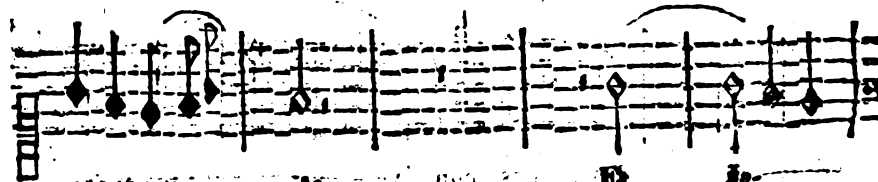
ad nos con ve



nos con ver



ver te. Et Je sum ma bea



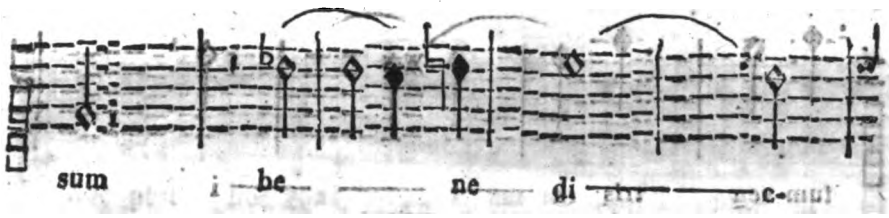
nos con ver te Et Je



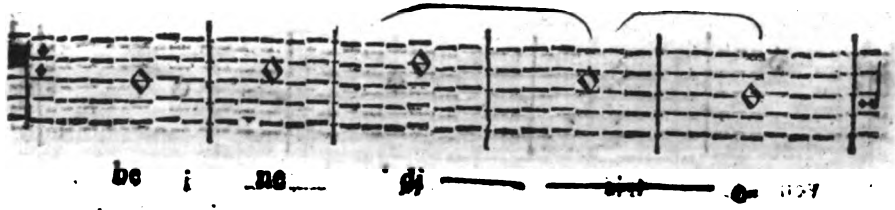
Et Je sum



ne di ctum be ne di e- di



sum i be ne di c-ant



be i ne di



tum sol irog sid on fruc tum ven irog sid



tum fru on ctum ven tris irog tu irog sid i fruc- on



irog sid tum

tu i

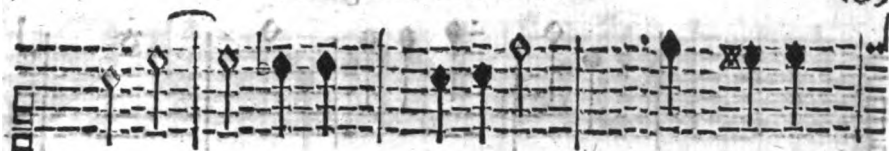
tum ven tris tu

ven tris tu

bis post hoc

no bis post hoc post hoc no bis post

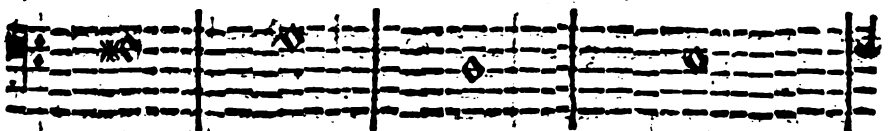
no bis post



hoc no bis post hoc e xi li um os-



hoc post hoc e xi li um os ten-



et 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



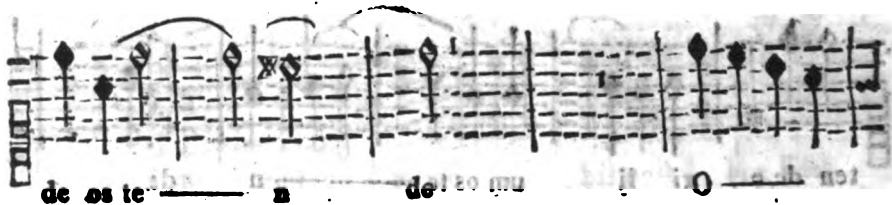
e-xi-li-um os ten



li-um os ten de



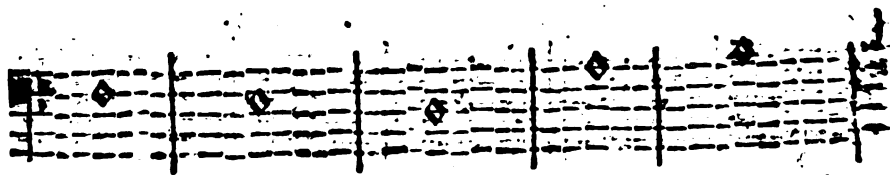
no bis post



de os te



xi-li-um os ten de



de

Quarta Parte

462



cle iq mens! O cle



cle



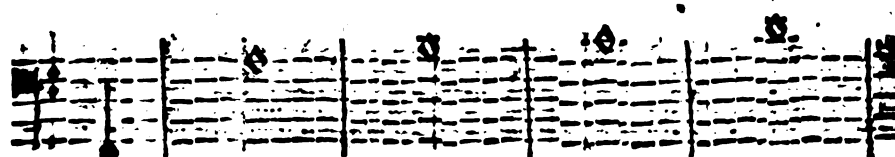
cle



mens! O



mens! O



mens! O

Musical staff with notes and lyrics: a! O pi a! O du

Musical staff with notes and lyrics: O pi a! O

Musical staff with notes and lyrics: pi a! O

Musical staff with notes and lyrics: cis O du cis O dul cis

Musical staff with notes and lyrics: du cis O du O cis

Musical staff with notes and lyrics: dul cis



Vir go Ma dul cis Vir go Ma



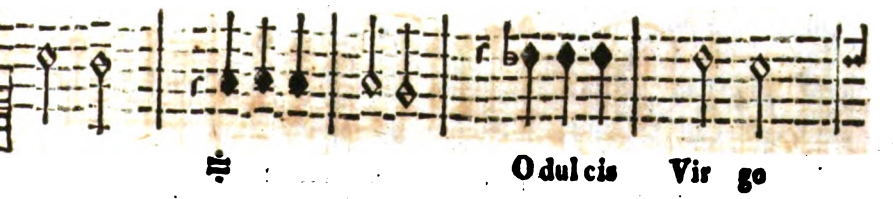
O dul cis Vir go Ma dul cis Vir go Ma



Vi



O dul cis VI LAUS BEO O dul cis



O dul cis Vir go



go Ma



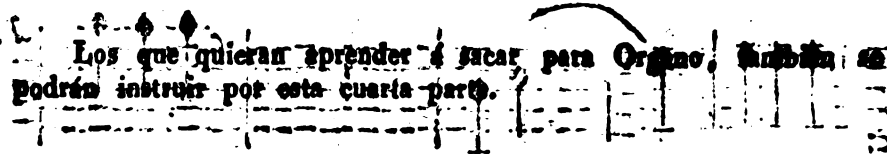
Vir go Ma ri a. O dul cis Vir go Ma a. V



O dul cis Vir go Ma a. ri a. M a. ri cis la. b. O

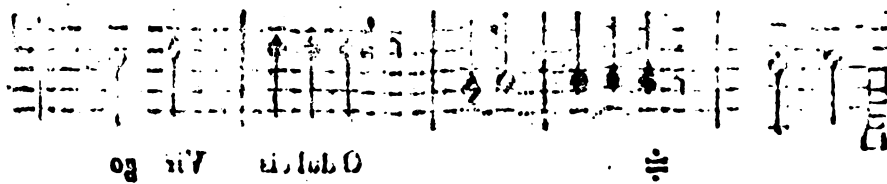


— a. — a. — IV

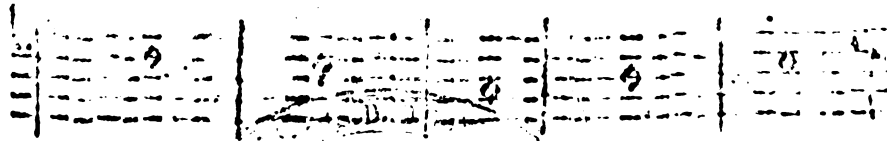


Los que quieran aprender a tocar para Organo, podrán instruir por esta cuarta parte.

cis la. b. O LAUS DEO. — IV cis la. b. O



og a. V cis la. b. O



— a. — a. —