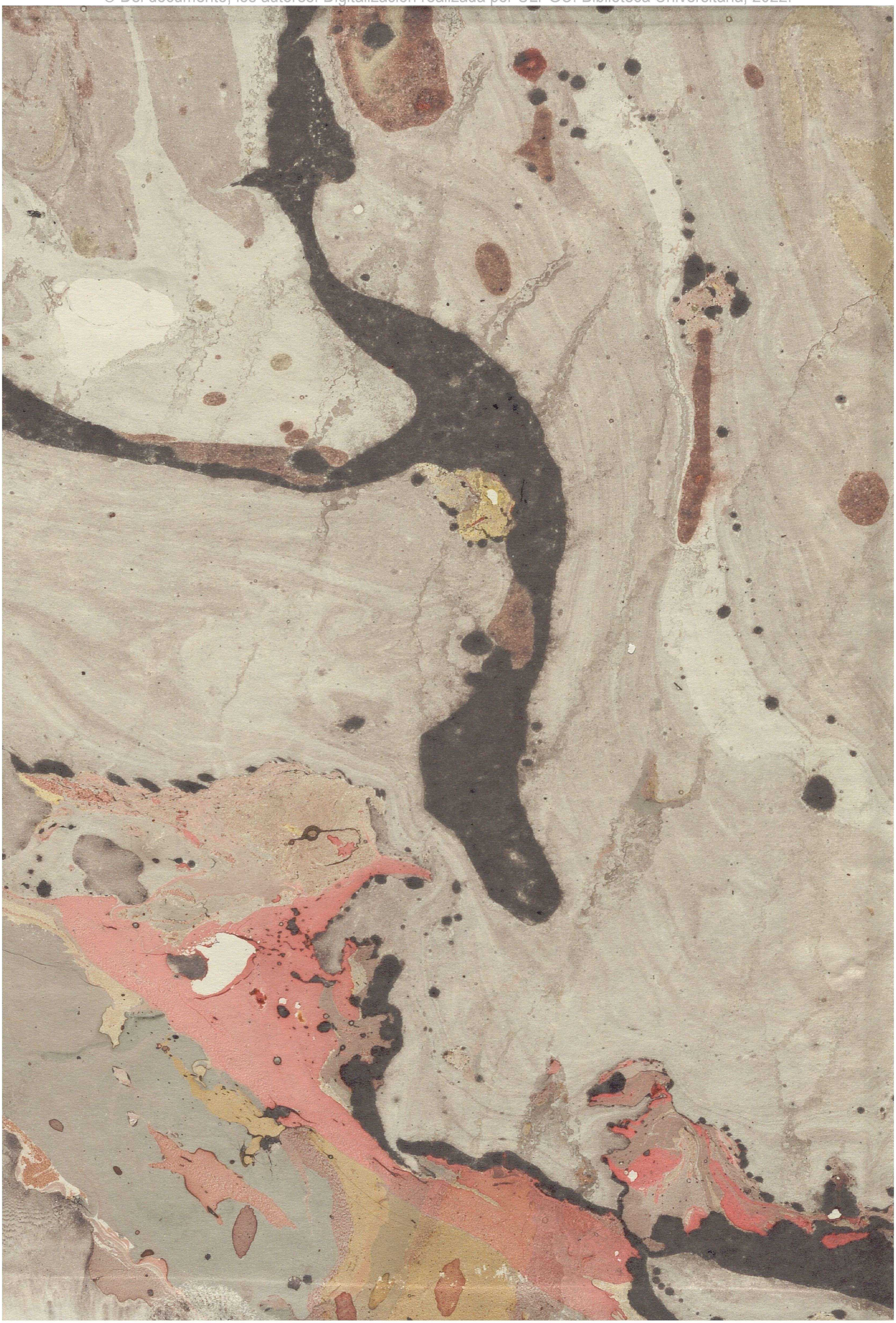
Tratado de Armonía



Tratado de Armonía.

Armonía es el curso de dos ó mas sonidos simultáneos, cuya Reciproca proporcion (1) causa placer al oido.

Estos sonidos son llamados por los teóricos tambien especies; y se nombran 1.a 2.a 3.a 4.a 5.a 6.a 7.a y 8.a que es el doble de la 1.a; 9.a que lo es de la 2.a; 10.a que lo es de la 3.a, &c. Las siete prim.as se llaman simples; las siete 2.as compuestas; las 7 terceras tricompuestas &c. y todas ellas son una Replica de las primeras.

Estas especies se distinguen con los nombres de consonantes, Disonantes, (2) y Dissonantes. Las Consonantes son las 3.as 5.as y 8.as de qualquier sonido con quien se comparen. Las Disonantes pueden ser las 4.as y 6.as y las Dissonantes las 2.as y 7.as, é igualm.te son comprendidas las réplicas ó dobles de todas ellas. Las primeras se llaman Consonantes porque suenan bien: las segundas Disonantes (*) porque suenan menos bien: y las 3.as Dissonantes porque disuenan, no Miradas en si mismas, sino tocadas simultanea ó juntam.te formando de ellas

(*) Otros dividen las especies Consonantes en perfectas é imperfectas: llaman perfectas á las 3.as 5.as y 8.as é imperfectas á las 4.as y 6.as que el Autor llama Disonantes, no sin propiedad.

un cuerpo de Armonia, que es lo que los Teóricos llaman postura (Vease la practica n.º 1.º)

La 1.ª Postura de la practica citada es Consonante, porque se compone de dos 3.as, comparadas las tres voces entre si mismas; ó de una 3.ª y una 5.ª si se comparan las dos voces agudas con el Baxo que es la voz inferior: pues de todos modos resultan especies consonantes. La 2.ª Postura es disonante porq. se compone de una 4.ª y una 6.ª, con respecto al bajo. La 3.ª postura es disonante porque se compone de una 5.ª menor ó falsa con respecto al Bajo, y de una 2.ª atendida la reciproca union de las dos voces agudas.

Este es el plan de las especies armónicas en su estado natural, ó como constitutivas del genero llamado por los Teóricos Diatónico; pero todas ellas son susceptibles de diversas alteraciones, por las que constituyen el genero Cromático, y aun el Enarmónico.

En efecto, la 1.ª especie ó sonido de un Diapason puede ser Superflua, como de ut á re doble bemol; y Disminuta como de ut á si sostenido. (3) La 2.ª puede ser mayor como de ut á re, Menor, como de ut á re bemol, y Superflua ó maxima, como de ut á re sostenido: y Disminuta como de ut sostenido á mi bemol. La 4.ª puede ser Mayor, ó de Tritono, como de ut á fa sostenido;

y menor como de ut sostenido á fa natural. La 5.ª puede ser Mayor, como de ut á sol sostenido; y Menor Falsa ó Disminuta, como de ut sostenido á sol natural. La 6.ª es mayor de ut á la; Menor de ut sostenido á la; y aun superflua de ut natural á la sostenido. La 7.ª es Mayor ó fuerte de ut á si, Menor ó Dominante — Tónica de ut á si bemol; y Disminuta de ut sostenido á si bemol. La 8.ª 9.ª 10.ª Se siguen las mismas leyes que sus simples; y haciendo reflexion sobre el numero de tonos y semitonos que concurren, á la formacion de estos intervalos ó especies, se inferirá que los mismos, y con el mismo orden han de ser Necesarios p.ª la formacion de tales intervalos desde cualquier punto que se elija por comparacion.

Este cúmulo de especies son como los materiales con que Fabrica la Armonia, y de su sabio uso resultan una multitud de Disonancias. Aun no han podido los Armonistas fixar el numero de estas, pero las mas conocidas son de 2.ª de 4.ª de 5.ª de 7.ª y de 9.ª que aunq. es el doble de la 2.ª tiene diversos Acompañamientos, y es disonancia distinta de Aquella, sin embargo de que los practicos la dan el titulo de simple Apoyatura.

Todas ellas se distinguen por las diversas especies ó sonidos que las Acompañan; y asi es que la Disonancia de 2.ª es Acompañada de la 4.ª y la 6.ª ó de la 4.ª y la 5.ª tomando los Acompañamientos de la 9.ª

Consonancia expresada por las voces mi, sol, ut, y haciendo la misma operacion con el mi, resulta colocada con las voces sol ut, mi con diverso orden que la 1.a y 2.a operacion, quedando siempre la misma en la substancia, pero distinta en el efecto; lo mismo sucede respectivamente con las Disonancias. (Pract. num.o 3.o)

La Consonancia consta de los tres sonidos diversos, sea perfecta ó Alterada, que puede serlo por defecto ó por exceso en cuyo caso se transforma en Disonante, como si al Sol de la mencionada Consonancia se le afectase un sostenido, ó al ut 8.a del 1.o (especie que en toda Consonancia está sobre entendida) un Bemol. Mas las disonancias admiten 4, 5, 6 y aun 7 sonidos diversos, si se reunen con todos sus acompañam.tos como sucede con la 7.a y la 9.a (Pract. n.o 4.o)

En vista del egemplar citado se puede asegurar, que no hay mas disonancias realm.te distintas que la 7.a y la 9.a, y que todas las demas son inversiones de estas, supuesto que estas dos solas admiten todos los sonidos del Diapason, que son los instrumentos sensibles de la Consonancia y Disonancia, y los prestan reunidos con agrado del oido.

Asi como la Consonancia participa de

Disonante cuando padece alteracion en alguno de los sonidos que la componen, así la Disonancia se transforma á las veces en Consonante al verificarse su resolucion, y muchas tambien, dicha resolucion ó desligue sirve de prevencion á otra Disonancia ó Ligadura, sucediendose unas á otras enlazadas como los eslabones de una cadena (Práct n.º 5º)

La Disonancia está en lugar de la Consonancia, de ella nace y en ella resuelve como en su principio, de ella tomia su origen, así como la Consonancia le recive de la Resonancia de un cuerpo sonoro perfecto, ó bien organizado. (4)

La Resolucion, desligue, descimpeño ó salida de cualquiera Disonancia Ligadura ó falsa, así como su prevencion ó preparacion va siempre dirigida por una mano secreta, que la abona, á saber, el Bajo fundamental, base sobre que estriba toda buena Armonía, y que se distingue del Bajo Material, llamado tambien Continuo por las Leyes que le caracterizan, y son peculiares á el solo.

El es el que siempre va caracterizado con la 3ª y la 5ª ó sus compuestas colocadas siempre á la parte superior de él, formando con ellas la Consonancia perfecta, pues es en substancia la

Consonancia misma. Su curso es constantemente por tonos y semitonos ascendiendo, y subiendo ó bajando por intervalos de 3.ª 4.ª y 5.ª: mas nunca bajando un tono, ni un semitono sino p.ª formar el Tetracordo ó escala de cuatro sonidos como ut, fa, mi, la sol, ut, que cada uno de estos sonidos pueden acompañarse con 3.ª y 5.ª considerados como tónicas ó prim.as especies del Modo que indica su voz; y asi en este caso dicho procedimiento de Bajo debe estimarse como licencioso.

El es el que en solos tres hechos ó posturas armónicas presenta (aunque en globo) todos los fundamentos de la Armonía, estableciendo estas posturas sobre tres sonidos tónicos del Gama expresados por las voces ut, fa, sol, si es Modo mayor, y la re, mi, siendo modo menor.

Los Acompañamientos ó especies que concurren á la formacion de estas tónicas, son las 3.as y 5.as altas de cada sonido de estos; mas al fa, y al sol, del modo Mayor, y al re y al mi, del menor se les agrega, al 1.º la 6.ª, y al 2.º la 7.ª especies que hacen las veces de las 8.as adiccio-

ner que dan á estas posturas los nombres de Subdominante á la 4.ª (*) del tono, y Dominante tónica á la 5.ª (Pract. n.º 6.º)

Del cambio de estas posturas de que son susceptibles (como queda insinuado) resultan todas las Disonancias diatonicas, que dan de si los sonidos, y del uso de sus inversiones se originan los acompañam.tos mas naturales de la escala diatonica sea de Modo Mayor, ó de modo Menor. En efecto, de las Armonias que pertenecen á la

(*) No podemos disimular al Autor el descuido q aqui padece, equivocando las Armonias de la Subdominante tonica con las imberciones de la 2.ª del tono: en efecto, no es subdominante la que Aparece en los egemplos de la practica n.º 6.º ni tampoco lo es la postura que se halla al 6.º compas de la practica n.º 7.º: porque para caracterizar la Subdominante deve proceder el Bajo fundamental de fa á ut si el Modo es Mayor, y de re á la, si fuere Menor

Tonica, que es el 1.er sonido ó raiz de la Escala nacen el 3.º y el 5.º los Acompañam.tos de la Subdominante arrojan el 4.º y 6.º y de las Armonias de la Dominante se forman el 2.º y 7.º (5) mas claro; al 3.º y 5.º sonido de un Diapason se deven aplicar las Armonias de la Tónica al 2.º y 7.º las de la Dominante; y al 4.º y 6.º las de la Subdominante. (Véase la pract. n.º 70)

Advirtiendo, sin embargo que la 1.ª inversion de la Subdominante tónica suprimida por las voces la, ut, re, fa, ha sido siempre evitada ú omitida de los Practicos mas célebres por su mal efecto; cuya causa aun no se ha podido averiguar. Estas son las Armonias de la Escala Diatonica, conisderada como Diapason perfecto.

Esta puede dividirse en dos Diatesarones ó Tetracordos unidos, como ut, re, mi, fa; sol, la, si, ut; considerando al 1.er sonido de cada tetracordo como tonica ó raiz del Modo que lleva su nombre (Pract. n.º 8º)

Igualm.te puede dividirse en dos Diapentes ó Pentacordos, como ut, re, mi, fa, sol: fa, sol, la, si bemol, ut, considerando al 1.er sonido de cada Pentacordo como raiz de la Escala que lleba su nombre. (Pract. n.º 99)

Asi mismo puede el bajo fundamental

caminar por las 3.as y 5.as bajas correspondtes à cada sonido dela Escala diatónica, sin Alterar el orden de los tonos y semitonos que la forman, Aplicandola por los movim.tos de otro Bajo Armonias estrañas à su caracter; pero todo lo que tienen estas Variaciones de elegantes é ingeniosas, tienen tambien de destructoras del caracter y Naturaleza del Modo principal (Pract n.º 10.)

De la misma Manera puede el Bajo fundamental Marcar dos, quatro, ó mas sonidos diversos en el tiempo que la Voz que lleba la escala, hace oir solo uno, Manifestando con esta conducta, que cada sonido dela Armonia es susceptible de muchas formas o modificaciones, esto es, que puede ser especie distinta en cada movim.to del Bajo, y dando por este medio campo à las transiciones armónicas ó à la armonia progresiva, y márgen à la modulacion (véase la pract. n.º 5.º y à mayor abundam.to n.º 11.)

En todos los casos expuestos, se hace casi indispensable el uso de las Disonancias, de cuya juiciosa practica, son Arbitros el talento, y el gusto del Compo-

titor: pues la Armonia no ha de ser un esqueleto descarnado por la sucesion no interrumpida de tónicas perfectas, ni menos un bosque enmarañado de Disonancias que mortifiquen el oido. Es verdad q. en todos los sonidos del Gama pueden manifestarse, supuesto que ellas deben su origen á aquellas tres basas de la Armonia, y que en ellas se hallan epilogadas todas las Disonancias Diatónicas; mas una facultad que permite, no es una ley que obliga.

De los diversos movimientos del Bajo fundamental, y de las variedades y combinaciones que admiten sus Armonias ó acompañamientos, resultan ciertas tesis Armonicas, que los Teóricos llaman Clausulas, que se distinguen con sus nombres particulares á saber; clausula perfecta, imperfecta, magistral, Magistral, Abreviada, media clausula perfecta, media clausula imperfecta, clausula burlada interrumpida evitada, irregular, defectuosa y defectuosissima. (Vease la Pract. n.º 12.)

Reconociendo atentamente la Direccion del Bajo fundamental, y haciendo reflexion sobre las Armonias

que se le han Aplicado en los casos expuestos, se conocerá facilmente donde se efectuan las clausulas, y en que consiste su diferencia.

Del enlace y reunion de estos pequeños periodos, se forma un campo dilatado de Armonía á la manera que en el lenguage Comun de la reunion de las oraciones, un prolongado discurso.

Mas para proceder á la practica de toda esta Doctrina, es Necesario observar en los movimientos de las partes ó voces Cantantes, cierta economia de que resulta un modo Natural de cantar, y la mas facil entonacion. Esta Economia se reduce á colocar las voces ceñidas (en lo posible) á solos los limites del Pentagrama, y á no moverlas de sus puestos Naturales sin urgente Necesidad: por Egemplo, en un procedimiento de Bajo desde la Tónica á la Dominante, siendo Aun que estas dos especies deven Considerarse como Tonicas acompañandolas con 3.ª 5.ª y 8.ª la voz que formó la 8.ª de la 1.ª Tonica, descenderá á la 3.ª de la 2.ª Tonica; la que se colocó en la 5.ª de la 1.ª vendrá á formar sin moverse la 8.ª de la 2.ª y la que ocupa la 3.ª del 1.er tonido Sultará descendiendo un tono, 5.ª justa

del 2º sonido. (Vease la practica nº 13)

Estos movimientos los graduan los Armonistas con los nombres de 1ª 2ª 3ª voz &c = pero padecen en la practica muchas variaciones, tomandose los puestos las unas á las otras, ya p.ª preparar las Disonancias, ya tamb.n para que resulte de aquellas Armonias el efecto q.e el compositor se propone.

En el caso de ser mayor el numero de las partes cantantes que el de los sonidos que forman la Consonancia ó Disonancia, deberia en 1.er lugar duplicarsela 8.ª del Bajo fundamental, en segundo lugar la 5.ª, en 3.º la doble 8.ª, y en 4.º la 3.ª para que resulte de la colocacion de estas especies y de su movimiento, lo que los practicos llaman Ocho real; (6) pero no siempre guardan el mismo orden. (Vease la practica n.º 14.)

Tres escollos hay que Quitar digo Evitar en el movimiento de las voces, á saber, el Unisono, que no puede cometerse sino con urgente necesidad por ser especie duplicada en si misma, y por tanto escasa de Armonia: La repeticion de 8.ª por una razon

cai igual; y la Reiteracion de quintas, por la Disonancia que de este Mal no resulta. El cometer dos 5as sucesibas, especialmente con el Baxo siendo la una justa, y la otra falsa, está tolerado: el cometerlas siendo entrambas perfectas en opuestos movimientos y de salto (como quieren algunos) es impracticable: mas por Movimiento Recto ó de grado, no mediando pausa ó clausula, es una extravagancia disonante, está reprobado: todo lo cual se evita con sustituir una 12a en lugar de una de las 5as; sucediendose una quinta á una docena, y al contrario (Pract. n.º 15.)

Finalmte para el buen Exito de un periodo Armónico son necesarios tres requisitos: 1.º proporcionar la oposicion de los movimientos entre las voces p.a evitar la monotonía en dos movimientos. 2.º Calcular las distancias que deben ser dilatadas entre las voces para que vibren los sonidos; 3.º saber dirigir la modulacion para que de su tramicion resulte un todo perfecto.

Los Teóricos dividen la modulacion en lenta y Agitada, mas no recibe la lentitud de

la celeridad del compas, ni de los movimientos de los sonidos, sino de la relacion de los Modos por donde transita, que deven ser los Mas Análogos al que se eligió por Raiz ó principio de la composicion.

Asi mismo participa la agitacion de las transiciones prontas y violentas á tonos extraños aquel que se eligió en el principio, y su uso pide grave pulso.

No hay duda que si los Accidentes que Caracterizan los 24 Modos Musicales son los Verdaderos agentes de la Modulacion, deven estos prepararla haciendose sentir Anticipadam.te si tocan las cuerdas en que ellos tienen su natural Asiento. (*)

(*) A este proposito dijo muy bien un Profesor afamado, que para Modular bien, es Necesario tener presente de donde se viene, donde se está, y adonde se vá.

Apéndice de las Notas.

(1) La Naturaleza, maestra del hombre, se manifiesta geometra en todas su producciones; y de sus Exâctas proporciones resultan todos los conocimientos humanos: de ellas proviene el deleite de los sentidos: con ellos habla: y en nada es tan Universal, tan perceptible ni tan exâcta, como tratando de los sonidos armónicos y de sus relaciones proporcionadas. Universal, porque se comunica á los tres principales sentidos; al oido en la resonancia de un cuerpo sonoro; á la vista y al tacto en las vibraciones de una cuerda musical, perceptible por la concurrencia de estos tres sentidos, y por las emociones y satisfaccion, que recibe el alma de su influencia; Exâcta porque la medida de las distancias armónicas es justisima en tal grado que no admite la perplejidad Matematica (*) del poco mas ó menos que en los otros calculos se advierte.

(2) Si todas las bellas Artes se hermanan en

(*) Se dudan el sistema que llaman participado puede debilitar ó tal vez falificar esta proposicion. A los Musicos-Fisico-Matematicos- pertenece su exâmen exclusivam.

su principios ¿ que estraño parecerá que llamela Ultrica en su socorro á la Poesia, y tomando de ella la voz Asonancia la aplique á unas especies, que no son Verdaderam.te Disonantes, y q.e tampoco hay, razon para estimarlas como Consonantes en todo rigor. Se debe, pues entender, que las 6.as son unas 3.as imbertidas, y que las 4.as por un orden igualm.te imberso, vienen á resultar 5.as ó lo que es lo mismo 8.as del Bajo fundamental.

(3) Esta es la Doctrina Establecida, y generalm.te adoptada; pero la tal diferencia tiene mas de quimerica (**) que de real y verdadera: es mas teórica que practica, nace de una particion diminuta y escrupulosa que los Griegos hicieron de cada uno de los tonos y semitonos que componian sus diversos sistemas,

(**) La diferencia de que Aqui se trata no tiene mas de quimerica que de real y verdadera; aunq.e si es mas teórica que práctica. Por tanto no merece el dictado de ridícula; pero si el de menuda y escrupulosa. tampoco puede llamarse fantasma al genero enarmonico, aunque es cierto que el que nosotros usamos apenas se parece en nada al de los antiguos Griegos.

llamando á estas pequeñas partecillas comas; y sobre cada una de ellas levantaron su liras, dando con este ridículo invento origen al Genero Enharmonico el cual feneció en los siglos posteriores con el temperamento igual que se dio al sistema, y se aplicó á los instrumentos estables, dividiendo la escala en 12 semitonos iguales. Mas aunque en la realidad desapareció el tal enharmonicismo ó fantasma, ha quedado, no obstante su sombra, y ésta hace aun tanto ruido en las disputas de los Filarmonicos, como miedo infunde á los Compositores Visoños. Ello es cierto que las transiciones llamadas vulgarmente enármonicas tienen un resultado seguro en los instrumentos estables, cuales son los organos, pianos, claves &c = luego si este resultado no lo es tanto en los otros instrumentos. ¿quienes serán delinemente? la igualdad del sistema ó la poca conformidad de estos instrumentos con él?

(4) Qualquier tubo, trompeta, campana, ó piedra que herida con vehemencia despida sonido agradable, es reputado por cuerpo sonoro perfecto, porque de su sonido principal, si es grave nacen otros que forman su 8ª alta, su doccena y dieciseptena por lo menos; y si aquel es agudo, arroja por la imberia los sonidos consonantes correspondientes á su resonancia. El mismo resultado

tiene una Cuerda sonora, si se hiere y está en estado de producir sonido. Observado por el hombre este fenómeno, entró en curiosidad de investigar sus razones, y medir las distancias de los sonidos, valiendose de signos Materiales que son los numeros; y satisfecho del buen Resultado de sus operaciones, se convenció de la verdad del fenómeno. ¿Si no ha havido filosofo alguno q.e se haya atrevido á negar absolutam.te este maravilloso hecho de la Naturaleza; ¿quien, pues, podrá persuadirse de que la Armonía tenga otro principio mas sencillo ni de mayor Verosimilitud? ¿Y si este fenómeno es mas antiguo que los numeros, ¿como podran ni aun sospechar los Matematicos que los tales signos hayan dado ni den jamas leyes á la Naturaleza?

Facilmte. se hecha de ver, que si de las tres raices ó posturas fundamentales nacen todas las disonancias diatónicas, y estas se presentan hechas de golpe, y sin la prevencion que pide el arte, podran usarse asi mismo en cualquier caso; pero esto, no obstante, preparadas ante mano agradan mas al oido: cuya preparacion es indispen-

sable casi siempre en las disonancias alteradas, cuales son la 7.a mayor, la 2.a superflua, la 3.a diminuta, &c. y las inversiones de todas estas. Ahora bien ¿si los Acónicos no estimulan la 9.a como disonancia (segun en otra parte se dice) sino como Apoyatura que no supone en la Armonia, ¿en que grado colocaran estas otras disonancias, que no son menos duras y desapacibles que Aquellas? A la verdad, que los principiantes parece no deven mirarlas sino como tales Apoyaturas, hasta tanto que Averiguen las Razones Numéricas que las constituyen disonancias apreciables. A todas estas se advierten segun los físico-musicos en la resonancia de los cuerpos sonoros imperfectos, y á todas se aplica el calculo, y resultan mas ó menos proporcionales en sentir de los musico-matematicos: pero su uso es muy delicado y expuesto por la incomodidad, y aun repugnancia conq. la recibe el oido, originada ya del no estár usado en ellas, porque los Armonistas las han practicado poco, y ya tambien de su Natural dureza por la mezcla de Razones Aritmeticas, Geometricas y armónicas, que en ellas concurren (Vease á Mr. Rameau, que ha tratado esta Materia con Filosofia.)

(6) Este orden que Aquí se establece vá con-

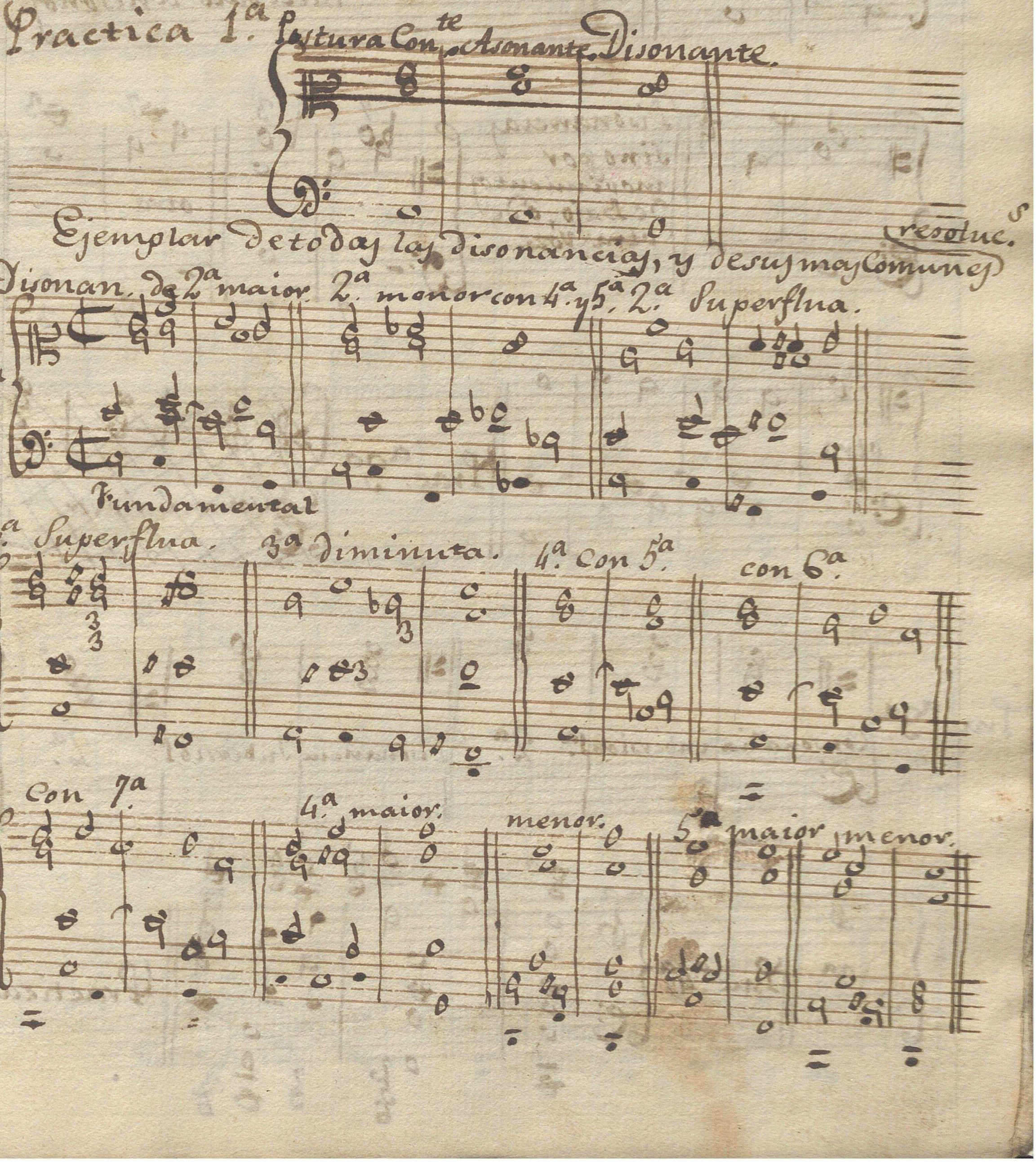
forme con el fenómeno Armónico, pues en su resonancia presenta los sonidos duplicados en la misma forma. El Ocho real es una composicion Española por excelencia: sus reglas no pudieron tener otro origen que la observacion del tal fenomeno, aunque despues se hayan Alterado algun tanto y Multiplicado: (*) solos los Españoles hacen uso de este genero de Composicion, y el no estár en practica entre las demas Naciones prueba que, ó aquellos han observado con Mas Atencion el principio de la Musica, y sostenido con mayor teson todas sus leyes; ó que los Estrangeros persuadidos de la necesidad de quebrantarlas á cada paso en esta parte) segun la practica de la Musica moderna, las han abandonado. No por esto se crea que son del todo Ociosas; pero de su Utilidad, así como de la estrecha observancia de otras muchas reglas del contrapunto Antiguo deven juzgar y decidir despreocupadamente los Professores sensatos.

(*) Es verdad que el Ocho real se practica al presente en España con mas frecuencia que entre las demas Naciones; pero la critica imparcial exige advirtamos que sino Antecedió esta practica en Italia á la

Muestra, á lo menos se hallan allí composiciones tan antiguas como las Muestras á dicho numero de voces.

Apendice de las Practicas.

Practica 1.a



7a maior. 7a dominante 7a diminuta. 9a

Con 4a y 6a

Siguen los casos de la Practica N.o 2.

Disonancia Preparada Por una Voz, y Repuesta Por Otra, en el mismo Interbalo unisonos.

Disonancia y sino por movimientos de Bajo, ó de otra Voz.

otra

otra

Prac.a 3a. Consonancia inver

Prac.a 3a. Consonancia y inversion 1a 2a. Disonancia y Inversion 1a 2a.

3a Prac.a 4a. Practica 5a.

modo maior

Prac.a 6a.

modo menor

Prac.a 7a.

Modo Mayor

fund.

La misma Prac.a Modo menor

fund.

Prac.a 8.a

Fund.

Prac.a 9.a

Prac.a 10.a

fundam.

otra

otra

Prac.a 11.a

Prac.a 12.a

Clausula

perfecta

imperfecta.

Magistral.

abreviada.

Siguen las Clausulas
dela misma Practica.

media Clausula

Pecte.

imperfecta.

Clausula

Siguese la mijma en Menor.

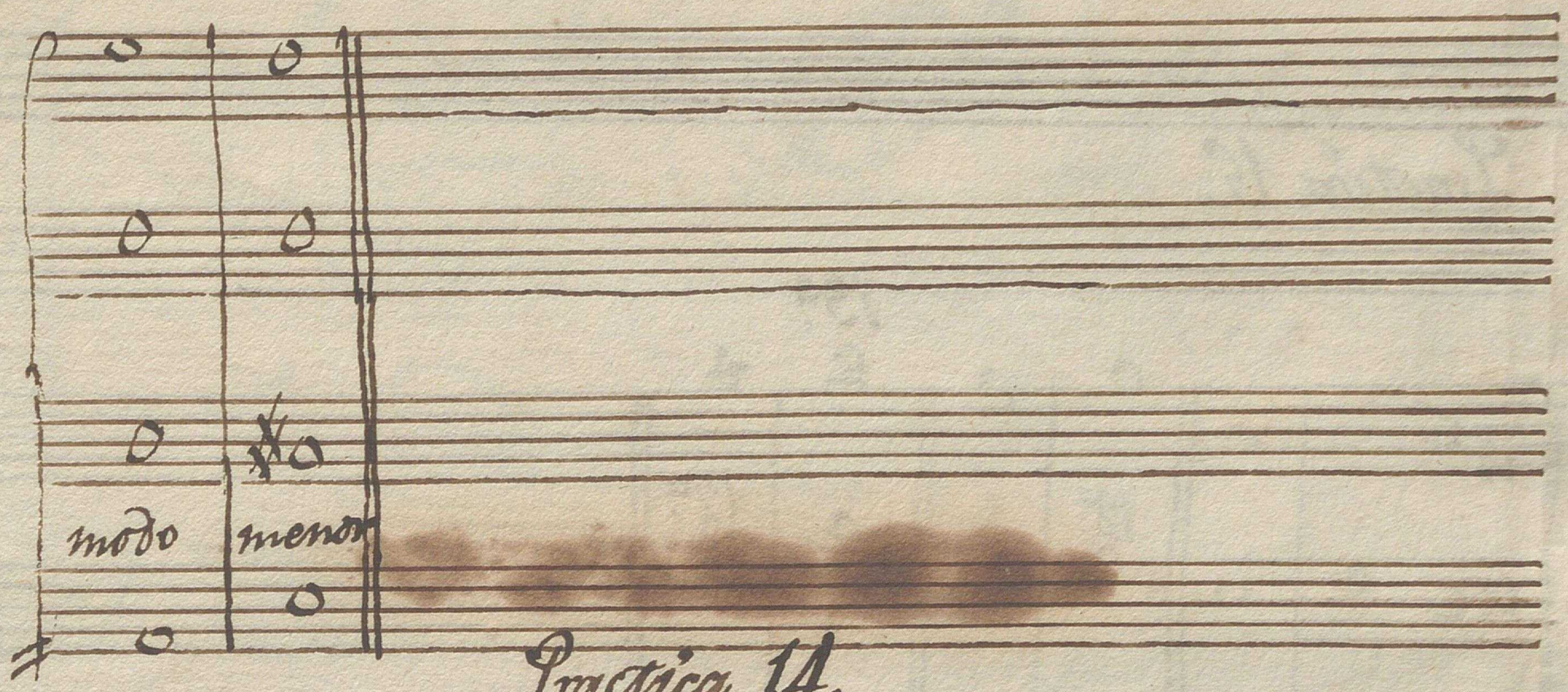
burlada. Interrumpida. modo menor.

de modo maior.

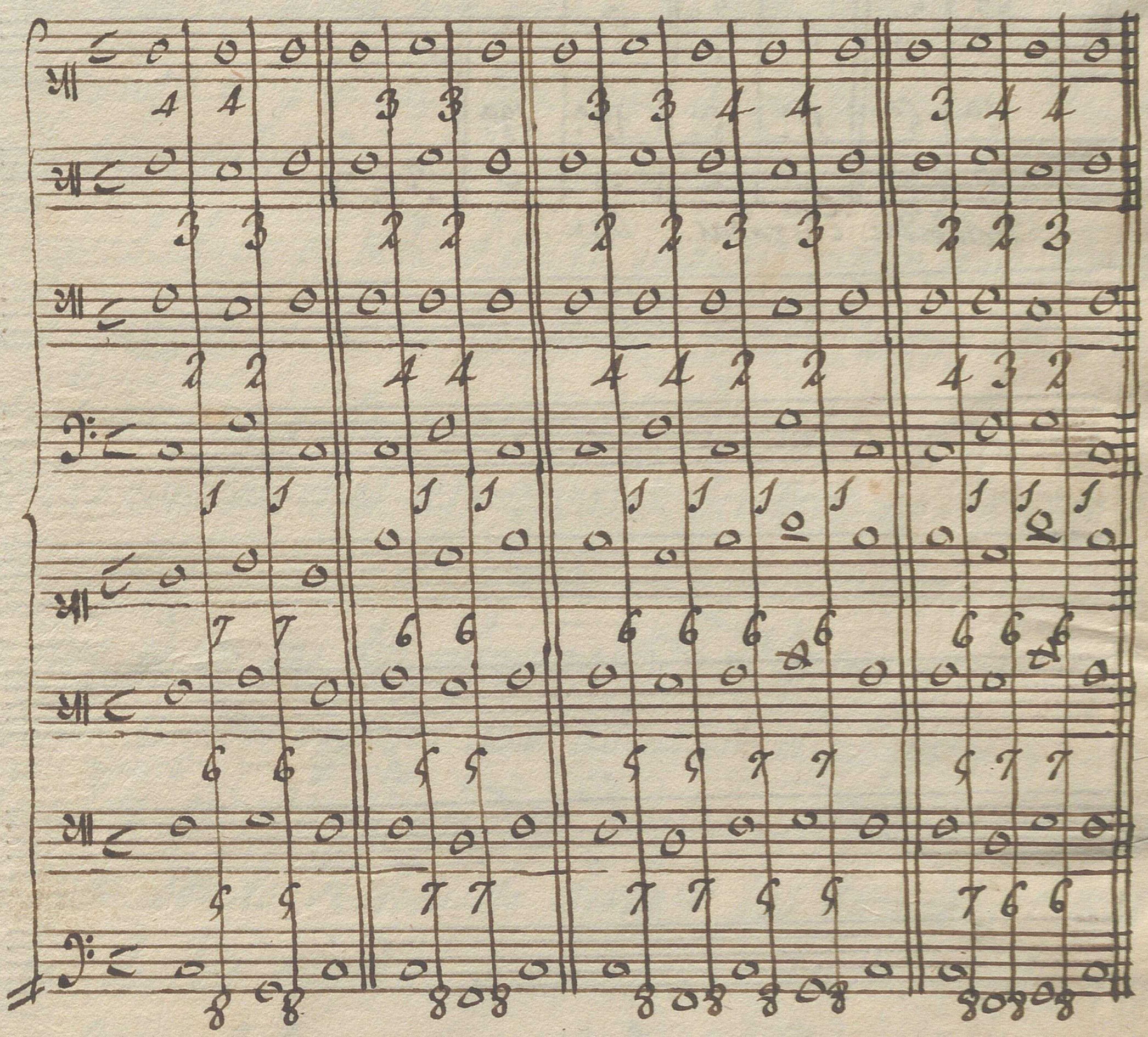
inregularde de modo maior Cortada Defect

Prac.a 13.

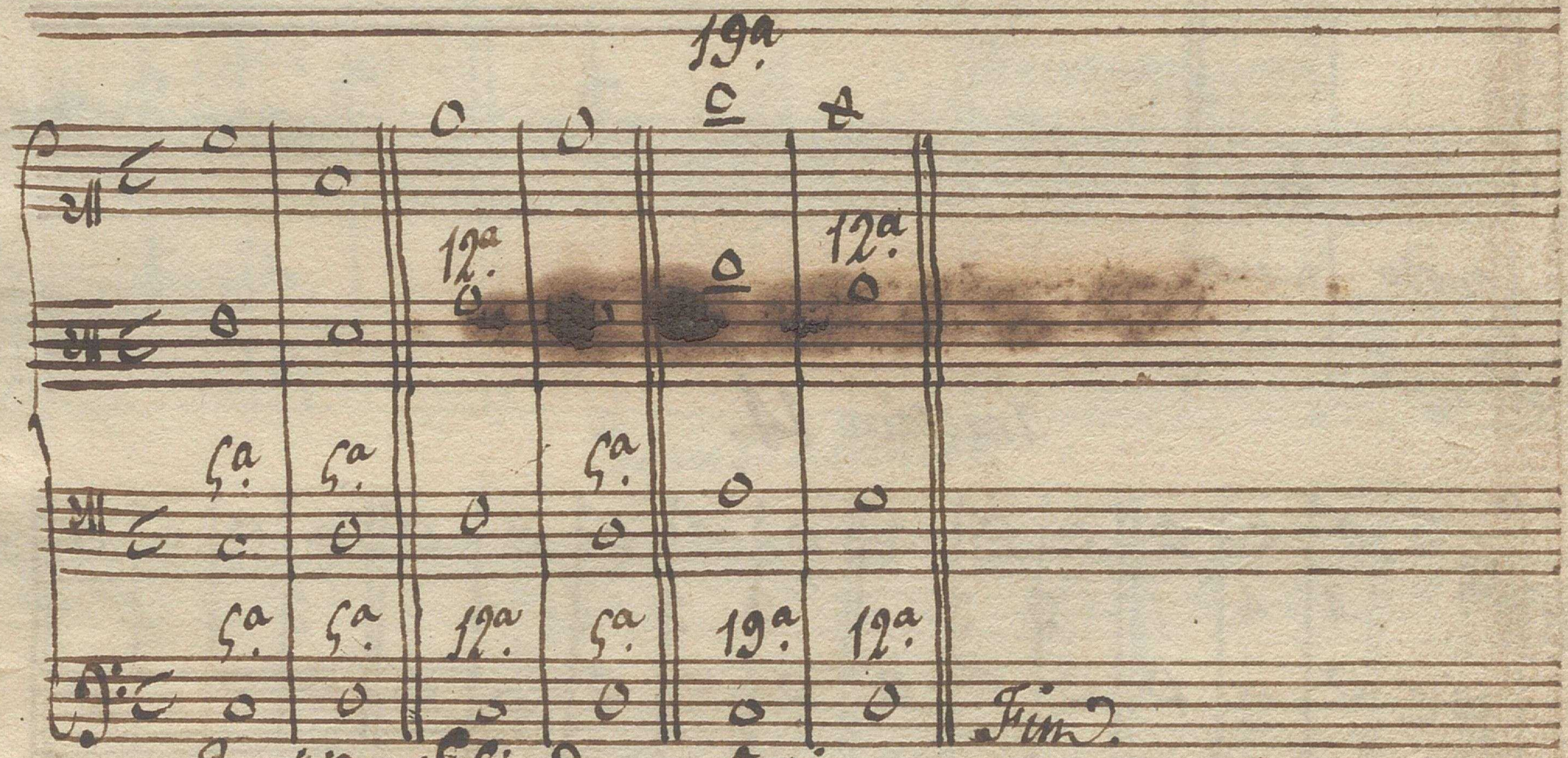
tuoja Defectuosima Modo maior.



Practica 14.



Practica 15.



Prohibidas. Ebitadas. Oan.

Tratado en que se difine que sea Paso Intento, ó Tema

Documento 1º

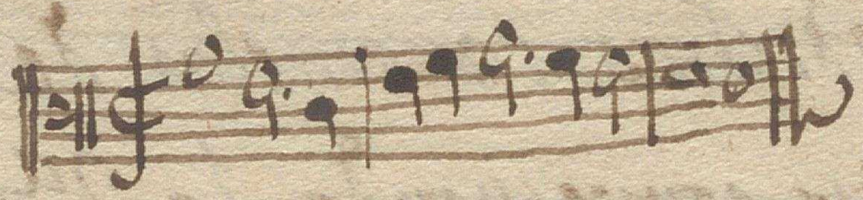
Paso, ó Intento es una cantinela escogida para este fin de unos pocos compases, la que mas: La qual propuesta es por una voz han de seguir las demas que entraren despues de ella, imitandola con toda propiedad en el todo, ó en la mayor parte, a lo menos, que proponga. Esta cantinela hade tener su entrada, ó principio de proporcion forzosamente en una de las tres especies principales del termino, ó tono q eligiese que son 3.ª 5.ª u 8.ª Lo mas comun, y practicado es en las dos ultimas 5.ª y 8.ª como especies perfectas, y principales que abrazan el Diapason dividiendole en Diap.te y Diat.no cuyas cuerdas son el norte por donde se hande dirigir las entradas, ó respuestas de las susodichas cantinelas de Paso. Para cuyo fin, y el de que corresponda la 2.ª voz con su respuesta, segun el modo de seguir en ella la cuerda del tono se hade tener presente p.a su acierto el sig.te

Documento 2º

Toda cantinela de Baso, como queda dho, hade tener su principio en una delas Especies perfectas; pues aunque tambien queda dho en 3ª se trataraen [illegible] lugar, lo seguimos por consiguiente hade caminar por los puntos Armonicos del Diapason, sino en todo por haber pasos que son medulados en si, la primera parte de el forzosamente para declarar el termino por donde fuese. Esto supuesto observara el discipulo por que especie de las dos referidas entradas entra la primera vez que propone el paso llebando la regla siguiente para medir los interbalos que forme, afin de dar con la segunda vez, la respuesta legitima segun el caractex de cuerda de tono. Ponese el Baso sig.te q.e entra en 5.a del tono por

Egemplo

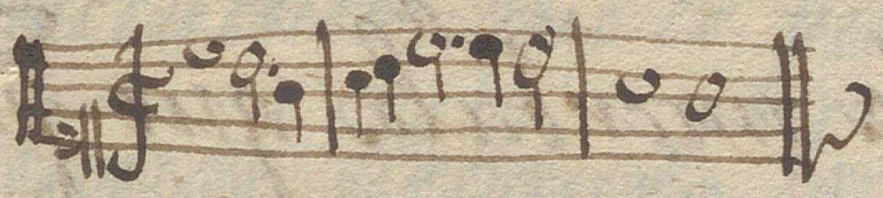
Promp.ta por la 5.a



Regla grãl p.a su resp.ta con la 2.a voz.

Siempre que la propuesta entre en 5ª como la del egemplo y descienda a buscar el final del tono a todo salto de interbalo que forme hade corresponderle la 2ª voz en su respuesta con tono menos, exceptuando de esta regla los interbalos que piden forzosa cualidad como son los de la 5ª final, ó su 8ª pues siempre que la propuesta en toda su carrera tocase la 5ª la respuesta hade corresponder tocando el final, ó su 8ª segun venga; todo lo qual se declara en la respuesta que se debe dar al paso prompto y es la que sigue.

Resp.ta



Con la misma cualidad se hade llebar la regla contraria quando el paso proponga empezando por el final, ó su 8ª, y descendiendo igualmente a buscar el Diapente, ó 5ª del tono correspondiendo un interbalo mas, la respuesta que se debe dar por la 5ª para cuya manifestacion puede servir de exemplo el que se haga

la respuesta dela 2.ª voz que ha figurada prom
p.ta de Baso, y se vera con claridad, como la q
era promp.ta viene respuesta segun la regla
dadas.

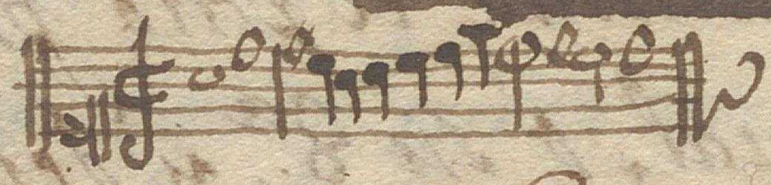
ff 78

Docum.to 3.º

Para los Pasos q. ascienden de su 5.ª
a la 8.ª y del Final a la 5.ª

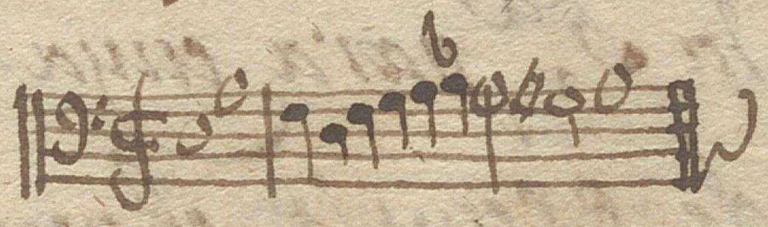
Asi como en el paso antecedente, el
cual desciende, se dio por regla omitiese un
interbalo la voz que sirviese de respuesta;
aqui por el contrario guardandolo igual cua
lidad, aumentara uno la voz que respon
da, observando la misma excepcion dada en
aquel en orden a los interbalos que piden
forzosa cualidad que en este que sigue Exemplo

Promp.ta
por la 5.ª



En la respuesta q. le corresponde se ve acre
dado lo expuesto, la que es como se sigue.

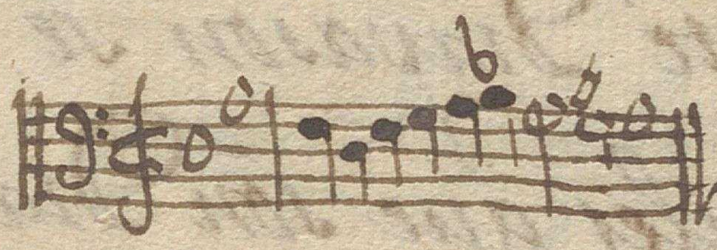
Resp.ta



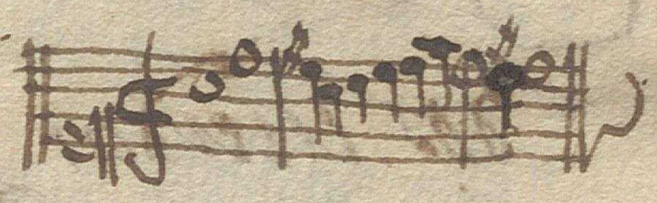
La misma que hade guardarse en este paso

ú otro semejante que en el antecedente, llevando el Sistema contrario en el aumento, ú menor intervalo quando esta respuesta hubiese de ser propuesta; pues en aquel queda dho, viene la respuesta que antes fue propuesta con intervalo mas; y en este quaxdando el mismo orden le omite p.a mayor inteligencia se reduce a la practica como se sigue

Prop.ta ... 1 Q. el fin ...



Resp.ta ... Q. la 5.a ...



Los documentos dados para estos antecedentes pasos los tendra presentes el discipulo para todos los consecuentes que le puedan presentar: Esto se entiende llevando los dichos pasos las circunstancias de quedar en ellos sus cuerdas principales de su Diapason sobre cuyo sistema van dados los documentos antecedentes.

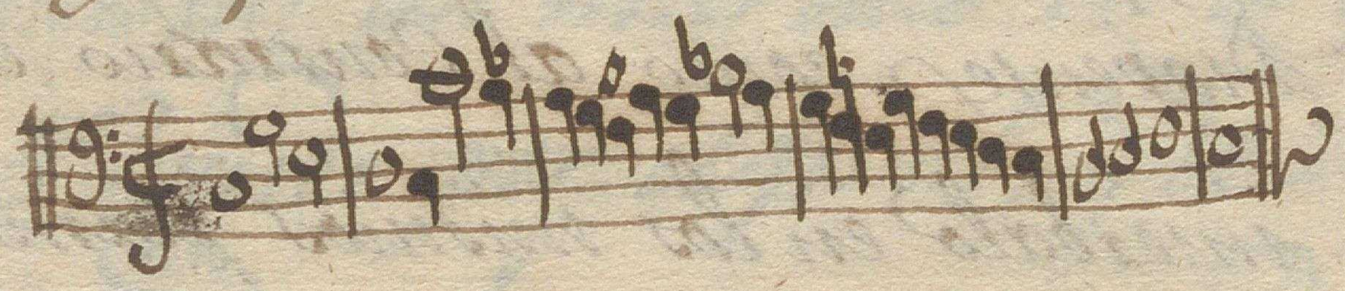
Sigusse ahora la razon fundamental del Q.o q. son dadas del modo practicado las respuestas a los dichos pasos, u otros de su naturaleza p.a el mayor acierto en su desempeño.

Razon fundamental en el abono de la practica antecedente del p.q. en los pasos de esta naturaleza; se omite, ó añade a sus respuestas un interbalo en los transitos de 3.a y 5.a siendo por el final, y de 2.a y 4.a p. la 5.a ascendiendo unas voces y descendiendo otras. Encerrarse los interbalos armonicos de un Diapason que consta de cinco tonos y dos Semitonos. Este Diapason se divide en dos cuerdas principales que son Diapente, ó 5.a y Diathesaron, ó 4 que resta para completarle. Sentado esto, estriba la razon fundamental q. se expone en decir: Que constando como consta el Diapente, ó 5.a de tres tonos y un Semitono, y Diathesaron, ó 4.a solo de dos tonos y un Semitono, se saca por cuenta palpable lleba un tono mas en su formacion el referido Diapente, ó 5.a por lo que habiendo de corresponder cantando las respuestas por sus cuerdas respectibas inclusas en el Diapason se hace forzoso el omitir

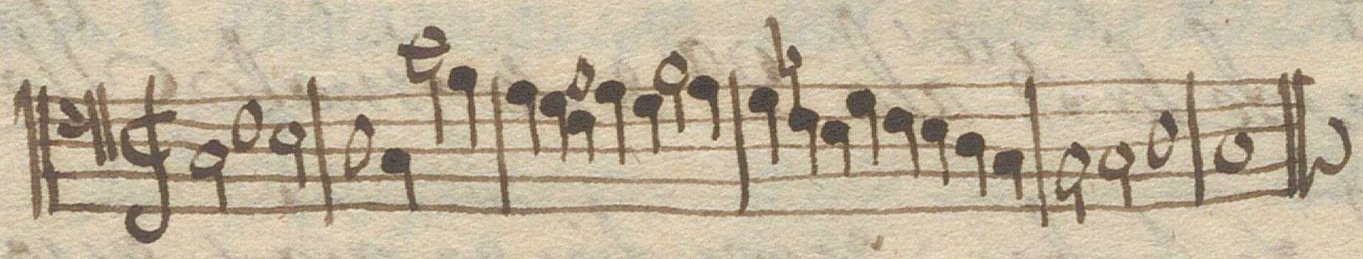
un intervalo de un tono mas en su formacion
ó Semitono segun venga en la Voz, que respon-
da á una Prop.ta la cual camine ascendiendo,
ála 5.a ó Diapente como al contrario aumen-
tando un intervalo en los mismos terminos, á
toda Voz que responda á una Prop.ta la cual
ascienda desde la 5.a ála 8.a de su final. Ylamisma
paziedad ha de haber descendiendo álas suso dhas
Cuerdas ó intervalos a buscar una la 5.a y otra
el final, para que de este modo sean dadas las
respuestas con la propiedad que corresponde segun
el orden de guardar en el la cuerda del tono, á
fin de que no salga de el, pues si sale cambiara la
Propuesta por un tono, y la respuesta p. otro, igu-
almente distinto desde su principio, y solo pue-
de ser esto en las cantinelas de aquellos pasos
cuyas propuestas son largas, en las cuales es lo
regular tomar despues de los primeros puntos
que han de cantar forzoam.te en el tono el
nombre, y por el talen del tono primitivo

á el pariente ó cercano del que deja, como
V. g. (para la mayor inteligencia en lo espuesto
en este egemplo.

Propuesta
p.r el final



Respuesta
por la 5.a



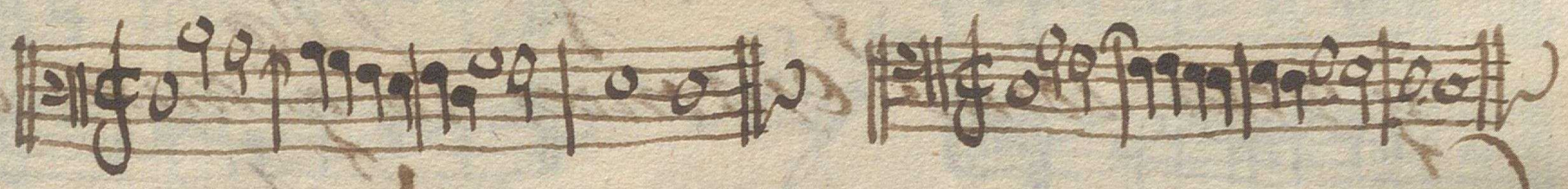
A los pasos de esta naturaleza se les da el titulo de
relativos pues lo es la cantidad que forma, como
tambien de pasos modulados, como se ve en la
propuesta, la qual suaviz su proposicion, usa de
dos tonos distintos en Relacion ademas del pri-
mitivo por donde tiene su entrada.

Nota? Todo lo espuesto arriba, en orden álas respues-
tas legitimas, en las quales se omite ó añade in-
tervalo, se hade entender no pasando los saltos
que forme la propta del final ála 5.a ó de esta
ala 6.a asi subiendo como bajando, pues sal-
tando en iguales terminos ala 6.a no tiene otra
respuesta que la de igual cantidad en la Prop.ta

En unos casos se hiera forzoso seguir el nombre en otros, si lo permite la cantinela, se podra variar guardando la cuerda para cuyo efecto se disminira, ó aumentara en la voz que resp. en el intervalo, que en las pasadas respuesta.

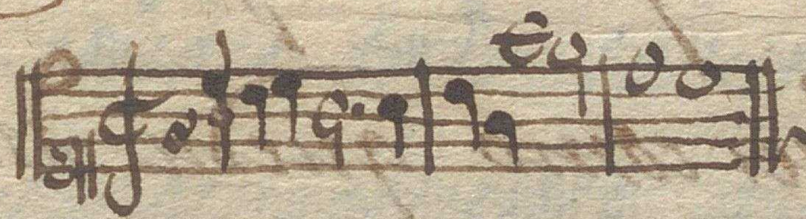
Exemplo.

Prop.ta

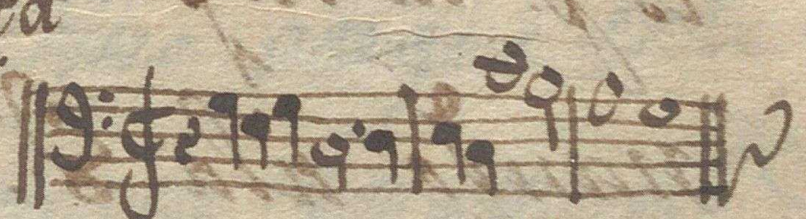


Por permitirlo el buen cantar de la resp.ta q. la figurada puede practicarse; pero en semejantes casos es mas galante seguir el nombre, mayormente siendo forzoso usarle en la primera formacion que imprime caracter. Saltando de 7.a la propuesta admite el poder subir, ó aumentar en la respuesta con tal que esto se entienda en aquellos casos en los cuales forme la propuesta dho salto de 7.a desde la 5.a del final del tono (sea el que fuese) a la 4.a superior de la 8.a del final, en cuyo caso corresponde la respuesta con un intervalo mas de lo que resulta la distancia de 8.a como lo acre la siguiente practica

Prop.ta



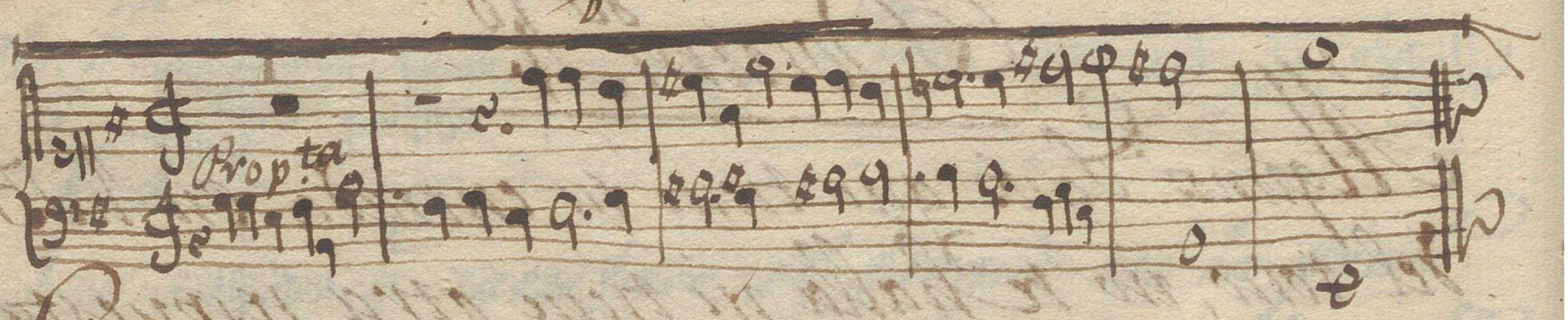
Resp.ta



en todo declarado; y por el tanto en Pasos de esta naturaleza hade corresponder igualm.te la voz, q.e responda; tomando su principio, como ya queda dicho, en 5.a arriba, ó 4.a abajo dela que proponga, y 3.a que viene a ser desu respectivo termino, parecerte mas de el de su Propuesta; y en toda su caminela seguira por su respectivo termino hasta introducirse otra vez a el primitivo, por donde fuere dho Paso, como se ve en la siguiente practica que declara bien todo lo expuesto

Respuesta

Claro la 3.a

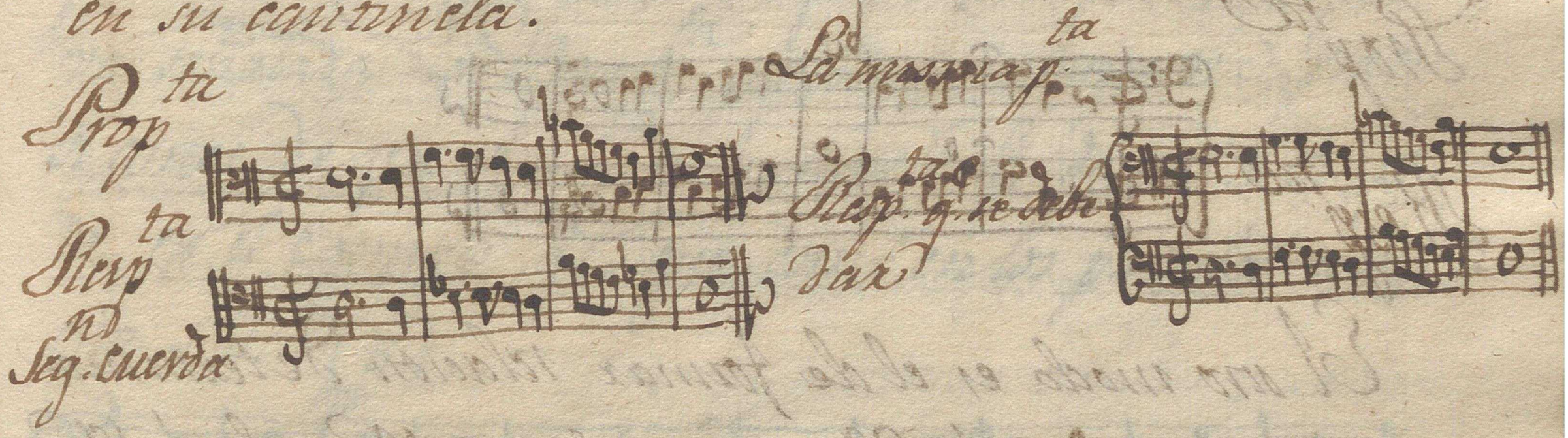


Los pasos de esta especie entran en el numero delos fracazados con las tres condiciones, cuyo tratado se seguira despues de el siguiente

Nota

No obstante la validez en las respuestas que quedan dadas en los Documentos antecedentes en abono de las respuestas que se deben dar a los pasos de esta naturaleza se advierte a el discipulo p.a su mayor gobierno pueda darse caso que p.r

los estraños entusiasmos que pueden ofrecerse a cada uno delos que poseen esta ciencia, haya alguna la cual no admita la respuesta identica o legitima; para cuyo acierto observara si surte de ella el efecto del buen cantar; esto se entiende yendo sugeta la respuesta identica, o legitima que aqui se contiene; y si viese que le surte, le entrara, segun tan dichas reglas; pero si al contrario observase q.e por este medio se desfigura la imitacion, o sujeto, aunque esto no sea, mas efecto al odo en su modo de cantar, en este caso, omitira la cuerda del tono, dandoles a dicho pasos la correspondencia en nombre, o qualidad, como mejor venga y se ve en la sig.te practica, cuya propuesta no admite respuesta seg.n cuerda, sin que se desfigure el caracter del Sujeto en su cantinela.



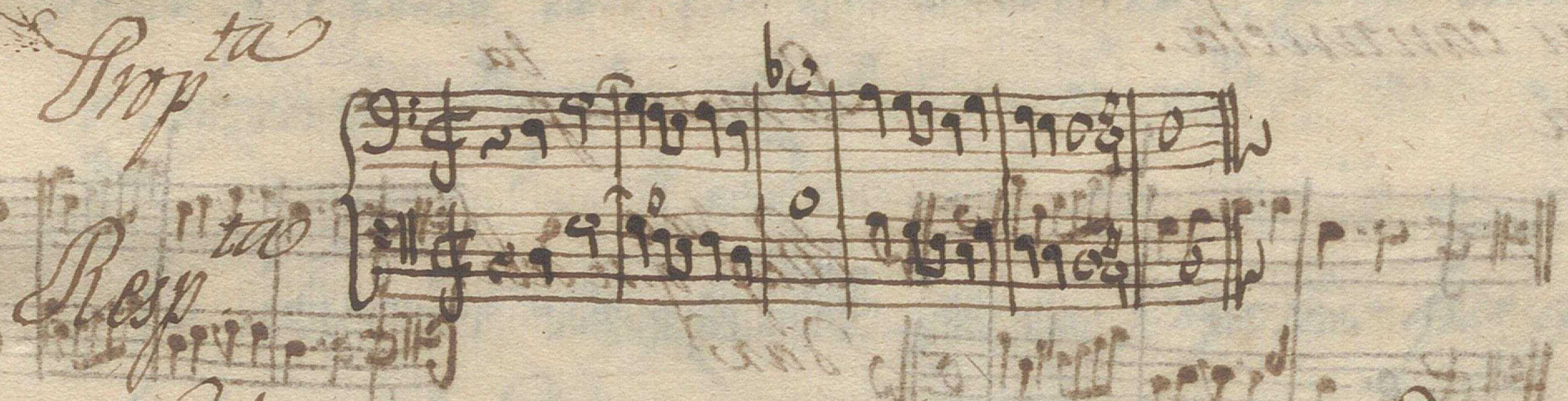
Decum.to 5.o

En el que se trata delas correspondencias, o Resp.tas

a los pasos en los cuales se pierden las tres condiciones.

A todos aquellos pasos los cuales llevan las circunstancias precisas delas tres condiciones que son cantidad igual en el valor delas figuras, Igualdad en los intervalos que forma la Prompta y nombre usando de las mismas voces, se les hallan solo dos modos distintos de responder a ellos; El uno es en aquellos pasos los cuales tienen su entrada en el final y salen 4.a arriba, cuya respuesta, despues de corresponder igual con las tres condiciones, se arrima a estas la dela cuenda del tono, y en este caso, en la mas completa, pues sele añade este primor. La practica es como se sigue.

Paso en cantd.d Igualdd. Nombre y Cuenta

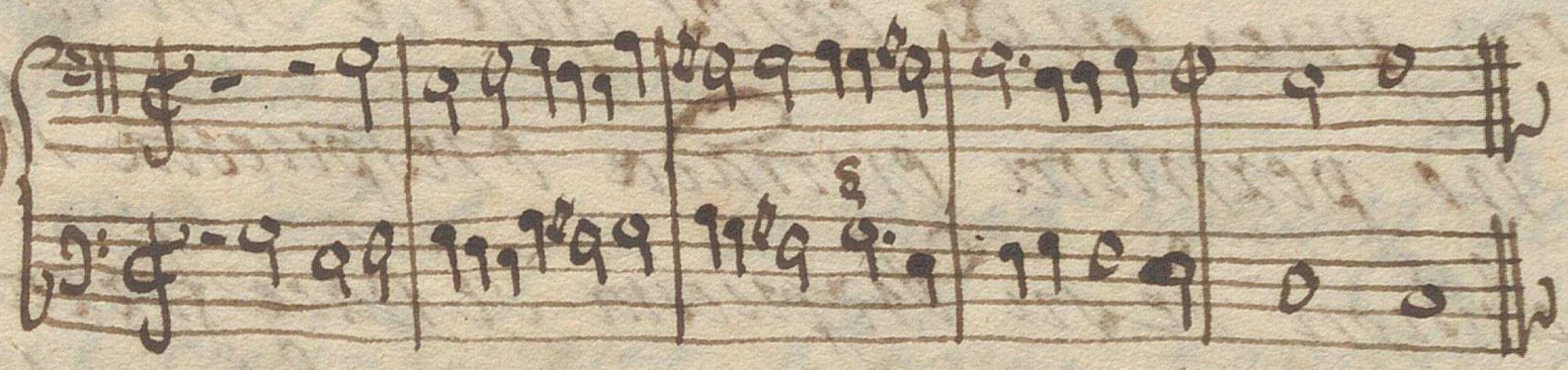


El otro modo es el de formar relacion de termino esto es responder la 2.a voz por el tono 5.a arriba, ó 4.a abajo de la propuesta formando en su cantinela termino, ó tono igual a el que propone, asi en su entra-

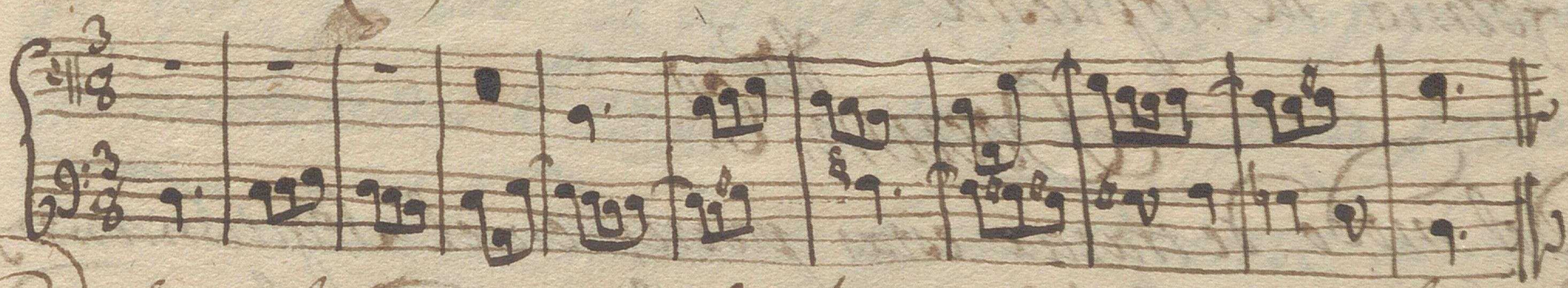
da, como en toda la cantinela que compone el Paso como se ve en el que sigue.

Paso en cantidad. Cualidad y Nombre

Resp.ta
Prop.ta

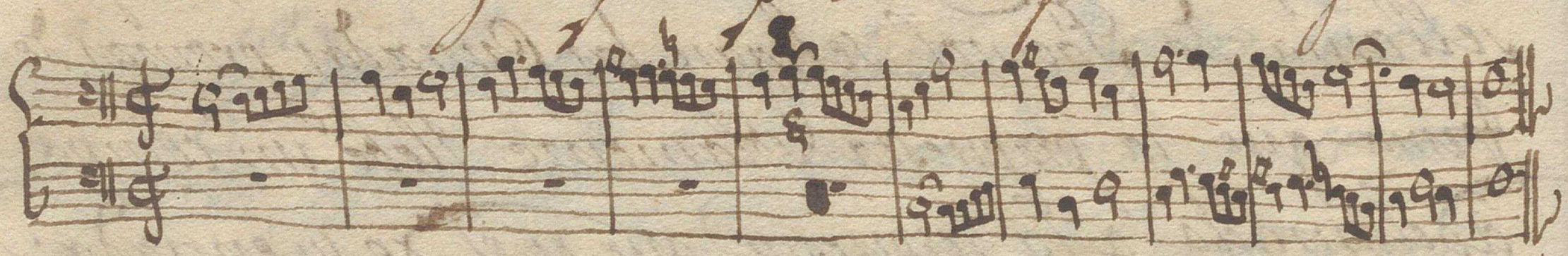


Se deja ver con claridad la diferencia de este Paso a el antecedente, pues carece de la circunstancia de llebar la cuerda del tono. Nota: Es lo mas comun y me todo el que en semejante casta de Musica, la qual se llama de Pacsol se llegan las Cuadas proezas de suma que la propuesta solamente llebe un compa adelantado a la respuesta que es el de su entrada. y por tanto se hace forzosa a esta el corresponder en iguales intervalos unidos al nombre. Aparte de este estilo de Musica hay otro mas abierto, el qual en la mayor parte de que se compone, la qual va señalada la Prop.ta no admite respuesta, pero si antes de que finalice la cantinela de que se compone en el Egemplo q. sigue, como en los parados con esta señal (§)



Del modo que practicado ha tenen mayor novedad

los pasos de esta naturaleza; porque al contrario carecen de ella en parte deseando concluir las Prop.tas y asi el estudioso Discipulo haza elecciones, cuando lo queda esta asu advitrio. de musica que lo permita; pues en los casos que le den el tema y este no permita entrada o respuesta hasta la conclusion de su Propuesta se hace forzoso el corresponder con la 2.a voz donde haya lugar, que en muchos no es, como queda dho, hasta concluirse su cantinela la voz que propone y se ve en el egemplo practico que se sigue.



A esta especie de pasos se les da el titulo de Galantes por ser sus cantinelas libres de precision en su entrada y solo tiene el merito en constar sus Propuestas de dos, tres, ó mas partes que forman lo dilatado de ellas. Estas tales p.tes se han de entender, son formar diversa cantinela cada una inclusas todas en el periodo q.e forma la Propuesta

Deum, G.

Del modo de trazar estas partes en el Seguimiento de los pasos asi de esta naturaleza como de las ya tratad.

Despues dela entrada de la primera formacion en su seguimiento por las mas paizanas del que fuese, hade tomar posesion repitiendo en el principio que es la 5.a deltono una segunda entrada, aunq. siempre usando en ella de al guna variedad que la haga destinta de la primera. Executado esto p.a pasar a introducirse la 3.a abajo de el que desa y superior al tono primitivo que es la que le pertenece metodicamente, lo executara jugando en imitacion del modo que mejor venga con la primera parte delas que constase el tal pasa, introduciendo que este en el susodicho termino dela 3.a del que tomara, como demas a donde vaya, posesion sin la menor violencia, antes usando de especies mistas del tono que desa a el que va, a fin de que el oido se satisfaga hasta otra entrada aun mas varia, si se puede, dela que antecedentemente dela 5.a ya sea formada de la que propone, ó ya sea respondiendo por otra especie del Diapason que no sea la 5.a siempre que guarde la cacidad, por no desfigurar la imitacion. Executado todo esto para pasar usando dela modulacion a introducirse al tono

de la 4.ª del primero termino hara un enlace, si lo permitiere la cantinela del Paso, con la primera parte ya entrada por si sola, uniendola ala 2.ª y demas que reste el paso, a fin de que continuadamente se note variedad que es del modo que tiene primor esta especie de musica; lo que al contrario, como ya queda dicho, careciendo de ella, se hace pesadosa, e insoportable.

Nota: Ademas delas modulaciones que dan expuestas, podra circular segun fuere lo dilatado de la obra por otras mas distantes, ó apartada del primitivo termino, aunque siempre guardando el sistema de no detenerse en ellas el tiempo que en las circunstancias al sus dicho primitivo termino.

Decim.to 7.º

Regla distintiva acerca del sistema particular que se debe llevar para dar con propiedad la respuesta a aquellos pasos que fueren propios por 4.º tono y del que es señalado entre los ocho tonos con distincion. Por tres razones principales se hace distinguir este tono delos demas La

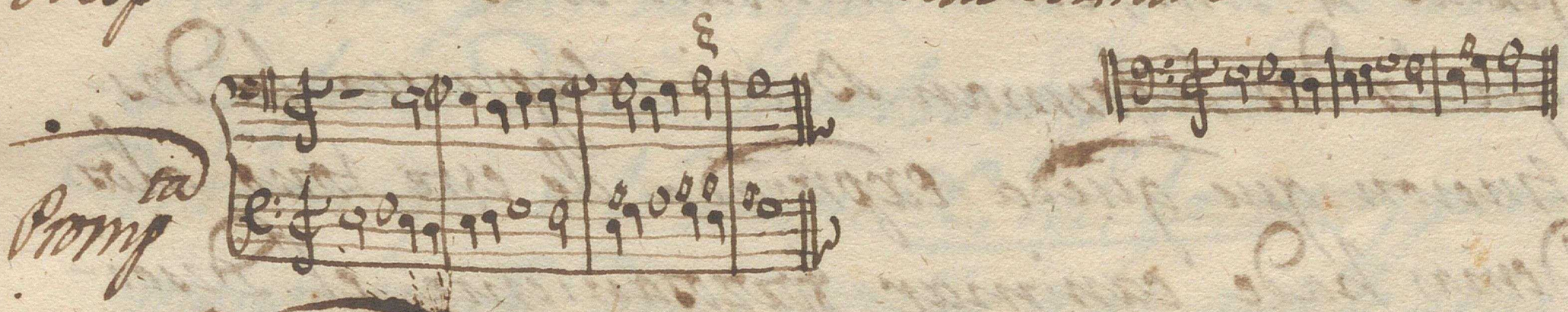
4ª por el final. La 2ª por las cuerdas principales inclusas en el Diapason; y la 3ª por su modula cion primitiva. 4ª En el final señalla la discon defonarse una 4ª abajo de su primera cuerda medracion. Con el distintivo de clausula precisa a 3ª mayor siendo por la referida inclusion menos; cuya circunstancia no señalla en ninguno otro tono. 2ª Por lo perteneciente a las cuerdas principales que se incluyen en todos los Diapasones de los tonos, señalla la diferencia en este respecto a los demas, en que en aquellas solo se incluyen dos que son, como ya se dijo al principio, la 5ª y la 8ª, mas en este señalla el accidente de una mas, la qual es la 5ª que forma el C, la, mi, con el signo superior B. mi: las otras dos que resultan son, una la cuerda de la medracion. A, la, mi, re. y la otra la 5ª arriba de esta y 8ª del final que es C, la, mi. 3ª Quanto a la primitiva modulacion que tiene cada tono, se nota en este una clara mutedad, pues siendo, como es en todo tono la primitiva modulacion el ix ala 5ª del que se desea como espere prãl de el, aqui se ve no co-

rresponde pues la legitima suya es la de la 3ª inferior de su final, o superior desu me diacion que es lo mismo. C, sol, fa, ut, y para mayor prueba desu estraño giro; que se apar ta de todos los demas tonos, se acerdara con lo abundante delas modulaciones de que se ha llan adornados los demas tonos; mas este no tiene otra que se pueda llamar legitima q. la referida dela 3ª pues aunque se podra pasar por la de C, sol, re, ut, y D, la, sol, re, uno 3ª mayor y otro menor; nade ser llebandolo por delante la circunstancia de no detenerse en semejantes modulaciones por obrar la otra que es la diferencia de no tocar en el tono de C, sol, re, ut, el F, fa, ut, especie opuesta ala naturaleza de 4º tono; y si ñral al 7º tono cor'al donde debe practicarse, como se dira adelante, que es la diferencia que hay de aquel a este; siendo su mismo final el de los, dos; como asi mismo no usar en la modulacion de el D, la, sol, re, la C menor cuyo signo B, fa, es igualmente opuesto al caracter dela cuerda ñral del final del rest

ferido 4.º tono, como tambien lo es del 7.º tono que los dos la forman B. mi. Supuesta la distincion que queda expresada de este tono alos demas hade caminar forzosamente el Discipulo en observar una distinta regla en ordenar alas respuestas identicas alos pasos que fuesen por este tono, para cuyo acierto tendra presente lo siguiente.

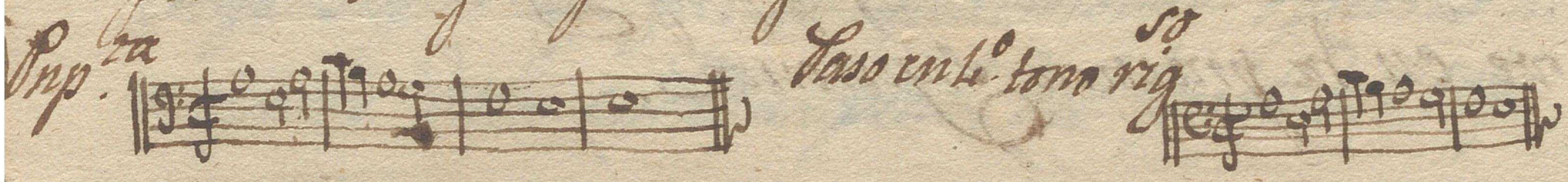
Docum.to 8.º

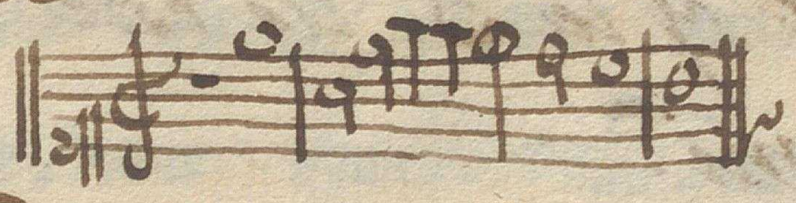
Siempre que se le presentase en oposicion, ó en alguna otra ocasion un Caso, el qual se presentea, ó den bajo el nombre de 4.º tono rigoroso, observara lo siguiente. Si la Propuesta subiere su principio de proposicion v. g. por el final C. la, mi y consiguientemente ascendiese, debiendo desusar en este caso Dela Voz mi que ha su respuesta rigurosa y legitima esta dela 5.ª arriba y 4.ª abajo segun venga ala que responda que es B. mi. en cuyo caso seguira el nombre forzoso unido con las demas condiciones de cuerda cantidad y cualidad que requiere se la espresen en la voz que propongan como se ve en la practica siguiente.



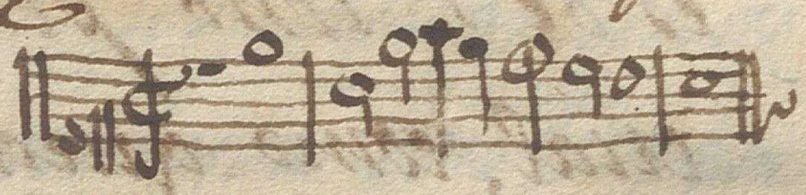
2.a regla de este documento

Quando la propuesta tubiere su entrada por la cuerda de la mediacion del tono 4, la mi, se su respuesta correspondera por la 5.a arriba, ó 4.a abajo que es su final; con la distincion de que esto se entienda subir ó bage la propuesta, pues el señalar en la antecedente regla la circunstancia de que hubiese de subir la propuesta para dar la respuesta como queda precicado, se hade entender solamente a la cuerda del final; por lo que en esta dela mediacion observara las reglas anteriormente dadas en orden a los saltos de intervalo, omitiendo, ó añadiendo el que corresponda segun los g.s forme la prop.ta que le fuere presentada para cuya mayor inteligencia se pone el egemplo siguiente



Resp.ta 

La respuesta dada es legitima habiendo de seguir la cuerda del 4.o tono riguroso, pues aunq seles pueda dar otra, la qual concluya en la inmediacion y no en la 5.a del final, como concluye la dada V. g. resp.ta

Resp.ta 

Con todo notara el estudioso dos cosas no poco considerables: la 1.a como falta esta resp.ta al tercer compas ala correspondencia dela cuerda del tono q.e le señala la 4.a voz propuesta al mismo tercer compas en donde se desa vez como toca, y no en menor figura la mediacion de A, la, re, que fue su entrada, y la voz que responde en esta ultima practica corresponde en cualidad tocando en vez dela 5.a E, la, mi, que fue por donde entra con su respuesta la 4.a D. la. Sol. re La 2.a razon amostrace mas fuerza para reprobarla. Repase el estudioso y vera como siendo en 5.a como lo es, en 5.a forzosam.te hade concluir para que guarde la proporcion que debe rigurosamente en su principio de entrada, y en el final de la cantinela, deq. se compone el paso, y mayormente en un 4.o tono donde la voz que propone acaba en

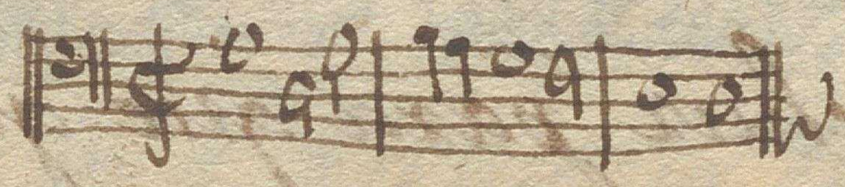
la pral cuerda de su final y la 5.a de este no es A. la. mi. re. sim B. mi.

Resumen en orden a este Paso, ú otro por este termino

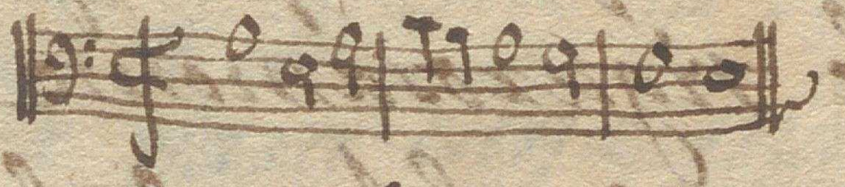
La esp.ta resp.ta finalizada en la 4.a del fin.l es de 7.o tono por la cuerda del Canvellana, el cual, como queda dicho, lleva por naturaleza en la formacion del seculorum el mi superior, e inmediato a su final C. la. mi. que es F. fa. ut. sostenido y esto se debe entender no accidental sino en clav de be figurarse para que de la respuesta ala contrarela que queda practicada y aqui se reduce ala practica para no dejar el estudioso la menor duda en lo expuesto arriba.

Paso de 7.o tono riguroso p. la cuerda del Seculorum.

Resp.ta



Resp.ta

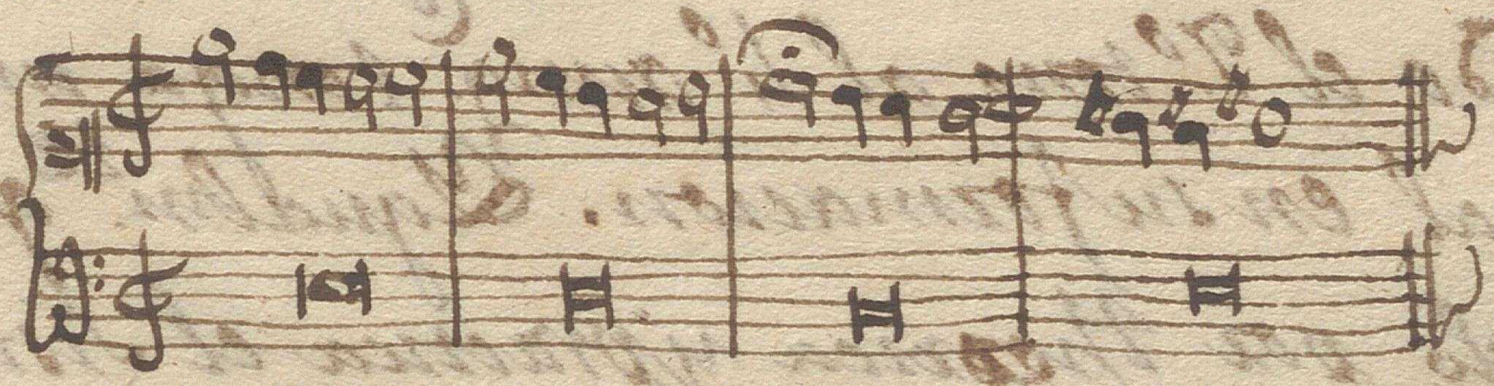


En casos de oposicion es mui comun este enigma dexo clax anotado en la voz que dan el acidente sostenido en la clave a fin de co-

nocer si es, o no inteligente el Profesor en penetrar la naturaleza de este terminos que regularm.te lo incluyen por la dicha cuerda de cantollano, asi para lo que pertenece a obras motetes con el propio tema del Secularum. Como p.a quando se trata de el en obras versadas en fuga no, donde igualm.te se enlazan los cantollanos con mucha frecuencia y para mayor confirmacion de como asi acontece espondre aqui el paso que se presento alos q.e concurrieron ala oposicion que se egecuto en Sant.o de Galicia ala plaza de organista en el año de 1768 el cual es p.a la misma cuerda que el que se desa practicado y es como se sigue y en la forma que se dio

Prop.ta

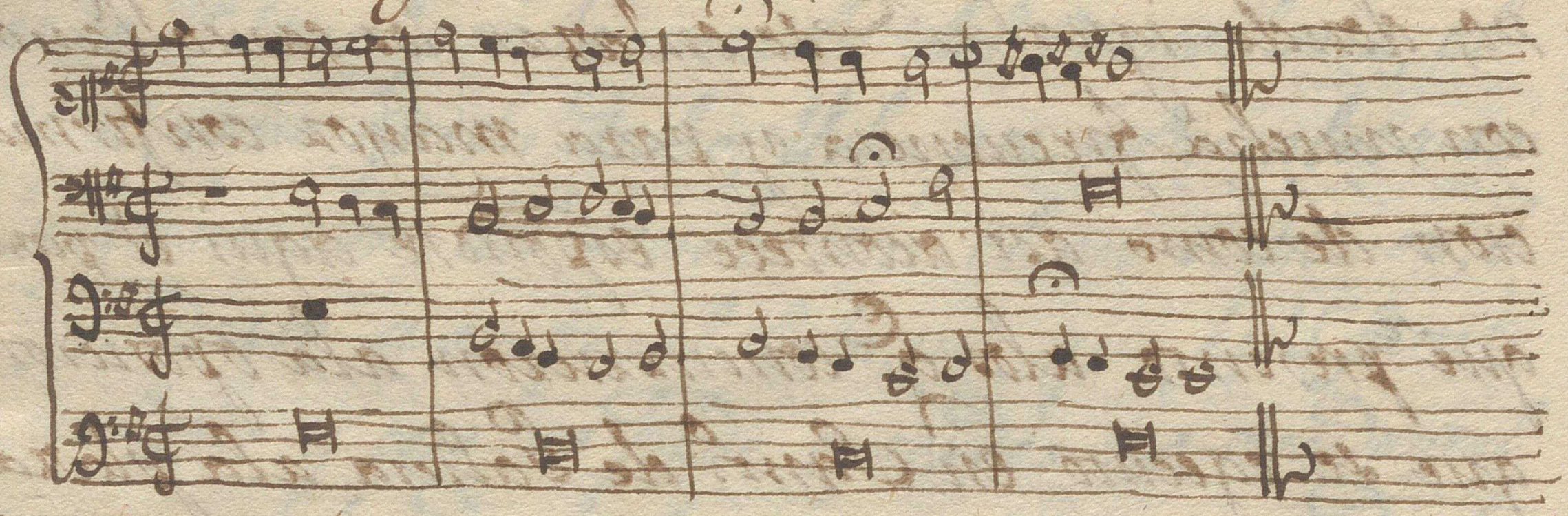
Baso.



Fundamental

Las circunstancias que puesieron ala pri.te prop.ta fueron paso a la circunvalad cualidad nombre y cuerda hasta el calderon: la entrada de las voces q.e fuere egecutada antes de concluirse la pri-

mera, y concluidas en el termino del periodo señalado, dejando por vía de Enigma al arbitrio asi las claves de dichas voces como los accidentes para el completo desempeño, cuya legitima practica, segun se quiera &c como se sigue.



Al la expuesta practica se ve acreditada la Doctrina antecedente dada de como debe ser distinguido el 7.º tono al 4.º auth.c tenga un mismo final en su formacion. Y quedan.te queda declarado por theorica y practica el Sistema que debe llevarse para todo genero de Respuestas bajo el nombre de pasos, o intervos.