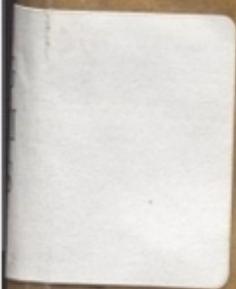


2.



BIG
XVII
NAS
fra

E
X
N
E

rio de la Miffa, y satisfaccion
 quotidiana del Oficio. Bien lo
 diò à entóder el Alma devno,
 que fue Beneficiado en S. An-
 dres de Soria à la sobredicha
 Madre Francifca: pues apare-
 ciendofele vna noche, pidiédo-
 le Oraciones, para el alivio de
 las muchas penas, que padecia;
 entre otras cosas le dixo: Há
 Francifca! piensan los hòbres,
 que no ay fino fer Sacerdotes!
 Sabete, que es vn estado, que
 obligà à mucha pureza. Yo te
 digo, que me vi en harro aprie-
 to, para falvarme. La de otro

2pa.

apareció à la misma muy ne-
 cesitado de Infragios; porque
 avia yà quarenta y cinco años
 que estava en el Purgatorio, y
 le dixo era la causa, aver sido
 muy defarente en el santo mi-
 nisterio de la Miffa: Otro le di-
 xo, padecia por tres cosas. La
 primera, por no aver rezado el
 Oficio Divino, ni dicho Miffa
 con la devida atencion. La se-
 gunda, por ambicioso. La terce-
 ra, por aver sido amigo de va-
 riedades, y mudanças; y conclu-
 yò diziendo: Todo lo pago ao-
 ra, encomiendame à Dios.

De

FRAGMENTOS

MUSICOS.

REGLAS GENERALES,
y muy neceffarias para Canto
llano, Canto de Organó, Con-
trapunto, y Composi-
cion.

COMPUESTOS

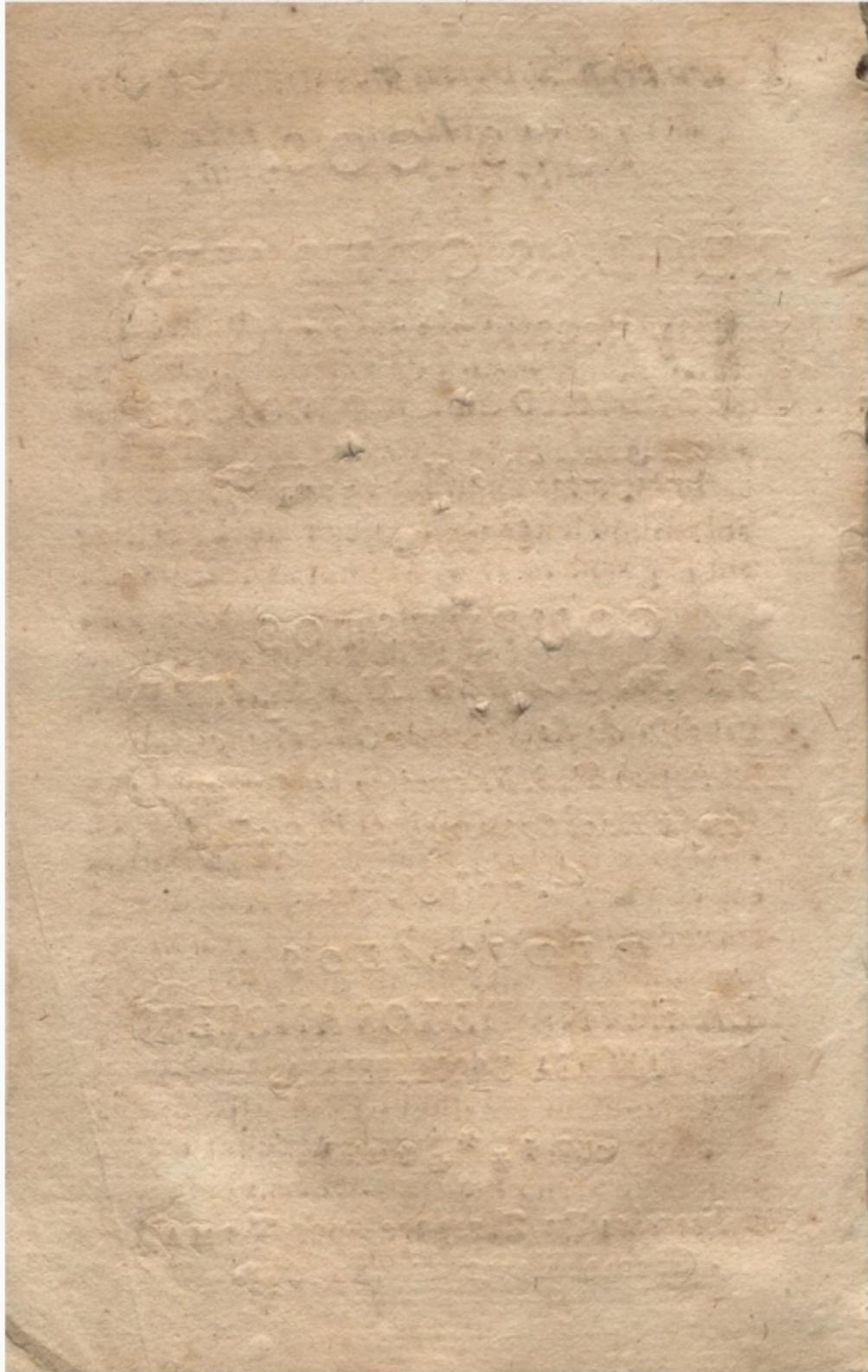
POR Fr. PABLO NASSARRE,
Religioso de la Regular Observancia de
N. Serafico P. S. Francisco, y Organista
en su Real Convento de la Ciudad
de Zaragoza.

DEDICADOS

A LA REYNA DE LOS ANGELES
MARIA SANTISSIMA.



Con licencia: En Zaragoza, por TOMAS
GASPAR MARTINEZ. Año 1683.



APROBACION DE D. DIEGO
de Caseda y Zaldibar, Maestro de
Capilla de la Santa Iglesia
del Pilar.

POR Comission del muy Ilustre se-
ñor Doctor D. Lazaro Romeo, Te-
sorero Dignidad en la Santa Metro-
politana Iglesia de Zaragoza, Oficial, y Vi-
cario General de su Arçobispado, por el Il-
lustrissimo señor Don Diego de Castrillo,
por la gracia de Dios Arçobispo de Zaragoza,
del Consejo de su Magestad, &c. He visto
con toda atencion este Libro, cuyo titu-
lo es: *Fragmentos Musicos*, su Autor el P. F.
Pablo Nassarre, Religioso de la Regular Ob-
servancia del Serafin de la Iglesia San Frá-
ncisco, y Organista en su Real Convento de
Zaragoza. Todo èl vn abreviado documen-
to, vna larga enseñanza, tan apetecible al
entendimiento, y delicioso a la voluntad,
que aquel se entretiene precisado de lo
que descubre; y esta se gloria, obligada de
lo que logra: Habla poco su escrito, pero
dize mucho su contenido, y tanto quanto es
arduo lo que propone en lo necessario que
dificulta, es facil lo que enseña en la suavi-
dad con que explica; hasta lo laconico lla-

ma al deseo de leerlo, porque tiene mucho
 merito para deseado lo menos laborioso.
 Cumple su Autor con lo que aquel antiguo
 previno, que a nra enseñanza, discuti-
 riendo Gentil, a lo Christiano, dixo Tul. de
offi. Non solum nobis nati sumus, homines autē
hominum causa sunt generati, ut ipsi inter se
alij alijs prodesse possent: y aviendole Dios
 ilustrado al Autor con las noticias de lo mas
 recõdito de la Musica, hiziera mienos apre-
 ciable su estudio no comunicado, y logra tã
 bien la expresion de su cariño, nõ solo a los
 Professores de la Musica, sino tambien a los
 que por obligacion, ò por amor se dedican
 al Culto Soberano de cãtar en los Templos
 de Dios, porque la luz, que mas descubre el
 amor, es la subuencion a la necesidad del
 amado: y aviendo (ciertamente) necesidad
 de lo que enseña, queda probado su afecto.
Casiod. in quadam Epist. Necessitas amicū
probat, & intimæ charitatis ardorem splendor
exhibet & subuentionis elucida. Con que siẽto,
 que por lo que cõtiene, por el modo, y por
 el efecto se le deve la prensa: por lo q̄ con-
 tiene, porque son reglas necessarias, instruc-
 ciones vtilis, observaciones comunes, y es-
 trañas, que purifican dificultades, y previe-
 nen doctrinas. Por el modo, porque es inte-
 ligible, y gustoso, y por el efecto; porque le
 espe-

espéro grande de la firme erudición con q
enseña. Así lo siento en Zaragoza à 8. de
Febrero de 1683.

Diego de Caseda y Zaldibar;
Maestro de Capilla de la S^a
Iglesia del Pilar.

IMPRIMATUR.
D.D. Lazarus Romeo;
Offic. ac V. Gñlis.

APROBACION DE DON ANDRES
de Sola, Racionero, y Organista de la Seo
de Zaragoza.

POR mandato del Ilustre señor D.D.
Martin Francisco Climente, del
Consejo de su Magestad, y su Regente
de la Real Chancelleria de Aragon, he mirado
con todo cuidado lo contenido en este
Libro, intitulado *Fragmentos Musicos*, com-
puesto por el P. Fr. Pablo Nassarre, Reli-
gioso de la Orden de San Francisco, y Or-
ganista en su Real Convento de Zaragoza,
y por explicar tambien la Teorica del Cá-
nto Llano, Canto de Organo, y Contrapun-
tos, me parece es muy conveniente se man-
de imprimir, para facilitar en su aprove-
chamiento a los que estudian la Facultad
de la Musica. Este es mi parecer. Zaragoza
22. de Enero de 1683.

*D. Andres de Sola, Racionero,
y Organista de la Seo de
Zaragoza.*

IMPRIMATUR.
Climente, Regens.

FRAY Iosef Ximénez Samaniego, Mi-
 nistro General, y siervo de toda la
 Orden de N. S. rrafrico P. S. Francisco,
 &c. A Fr. Pablo Nassarre, Corista de la mis-
 ma Orden, y Organista en nuestro Conuen-
 to de Zaragoza, salud, y paz en N. S. Iesu
 Christo. Por quanto V. Reverencia ha cõ-
 puesto vn Libro, intitulado: *Fragmentos Mu-
 sicos*, que ha sido visto, y aprobado por Don
 Diego Sánchez de Caseda, y Zaldivar, Maes-
 tro de Capilla de la Santa Iglesia Metro-
 politana de N. S. del Pilar de Zaragoza; y por
 D. Andres de Sola, Racionero, y Organista
 de la S. Iglesia Metropolitana de la Seo de
 dicha Ciudad, los quales testifican hallarse
 en el mucha erudiciõ en el Arte de la Mu-
 sica, y mucha vtilidad para los que la pro-
 fessan; y por constarnos aliàs, que no con-
 tiene cosa alguna contra nuestra Santa Fe,
 y buenas costumbres. Por tanto, en virtud
 de las presentes, por lo que à Nos toca, da-
 mos a V. R. nuestra licencia, para que pue-
 da dar a la estampa dicho Libro. *Serbatis in
 reliquo omnibus de iure serbandis*. Dada en
 nuestro Convento de S. Francisco de Valé-
 cia en 9. de Mayo de 1681.

Fr. Iosef Ministro General.

Por mandado de su P. Reverendissima,

*Fr. Geronimo de Sosa, Secretario
 General de la Orden.*

© Documenti, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2022

A LA INMACULADA
*siempre Virgen, y Madre de
Dios Maria, Señora
nuestra.*

AVIENDO de dar (Soberana Empe-
ratrix de Cielo, y Tierra) a este pe-
queño Libro proteccion, para que
seguro salga a luz: No he hallado razon, ni
motivo, que no me precise a ponerle deba-
jo de vuestro Sagrado Patrocinio, y consa-
grarlo a vuestra Soberania. Porque si pre-
tendo Grandeza que lo defienda, y sagrado
que lo assegure: En que Para Criatura se
hallará la que en Vos? Quien sin temeridad
presumirá emulacion? Quien será tan irre-
verente, que, viendole rubricado con vues-
tro Benerabilissimo Nombre, se atreba a en-
derezar a él puntas de maliciosa calumnia?
Si advierto el asunto, y fin, que a ponerlo
en publico me ha movido; aquel es: Vnos
Fragmentos Musicos; vnas Reglas precisas
para saber cantar: Este, facilitar la enseñan-
ca de la Musica, combidar a que aprendan
todos a rendir en esta Militante Ierusalem
Sagrados Canticos, dignas Alabanzas a toda
la

La Santísima Trinidad, y a Vos Señora, a
 imitacion de las suaves armonias, con que
 en la Triunfante los Coros Celestiales ince-
 sablemente os los cantan: A quien mas de-
 vidias? Quien mas interesada en las Glorias,
 y Loores del Padre, que la Hija? Quien mas
 en las del Hijo, que la Amorosísima Madre?
 Quien mas en las del Sagrado Espiritu, que
 su siempre Pura, y digna Esposa? Si vuelvo
 àzia mi los ojos, reconozcome Esclavo sin-
 gularmente vuestro; hallome alistado en el
 Esquadron Sagrado de Francisco, que mili-
 tando baxo vuestras Vanderas, siempre fir-
 me, esforçado siempre se ha opuesto, y resis-
 tido en gloria vuestra a todo el contrario
 poder, que esforçava derribar el hermoso
 Alcaçar de vuestra Pureza. A quien deve
 rendir el Siervo todo su obsequio? A quien
 deve tributar el Vassallo sus rendimientos,
 fino a su vnica Reyna, y Señora? A vos, pues,
 (Excelso Princesa) por todos titulos obliga-
 do, confagro estos tenues trabajos de mi es-
 tudio; en vuestro amparo libro toda su feli-
 cidad: Vuestro Nombre, espero, excitarà en
 todos sagradamente nuevos deseos de apré-
 der esta Arte, para alabar al Padre por la
 Hija, al Hijo por la Madre, al Divino Esposo,
 por la Santa Esposa; y a Vos, Señora, por
 obra especialíssima de toda la Santísima

Trinidad. Y yo menor siervo vuestro en
este pequeño obsequio, que con mi corazón
os rindo, correspondo, en lo que puedo, al
reconocimiento de tal, suplicandoos, que
no haziendo merito de quien os los consa-
gra, os digneis admitir con vuestra grande
piedad el reverente zelo, con que os los
ofrezco.

Vuestro menor Esclavo.
Fr. Pablo Nassarre.

EL AVTOR AL ESTV- dioso Lector.

TODAS las Artes, así Mecánicas, como Liberales, tienen, y se fundan en Principios, y Reglas Generales: Al passo que estos se ignoran, se oculta la noticia de aquellas; y tanta es mayor la inteligencia de ellas, quanta es grande la de estos. Es la Ciencia, ò Arte vna hermosa fabrica, que ilustra la superior region del breve mundo animado, la qual toda, si los fundamentos vacilan, ò por la inestabilidad, ò por la injuria del descuido, peligra, y se desquicia. En casi todas las Artes gozan sus Professores Tratados, en que, enseñando se recopilados sus principios, hallan el reparo de estos riesgos. Sola la Musica careze de ellos: de donde se origina sin duda: ser pocos los que se aplican a su estudio; por el inmenso trabajo de aver de encomèdar, y conservar en la memoria sus muchos preceptos: pocos los que la enseñan; por la reciproca fatiga de aver de instruir a los Discipulos, y darles a entender las dificultades a solas expensas de su exposicion: pocos tambien los que consiguen su perfecta inteligencia; ò por que no concibieron de sola la explica-
cion

© Documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2022

cion del Maestro exactas noticias, ò por que encomendadas a la memoria con facilidad se borran. Considerando, estudioso Lector, estas verdades, que no sola la Razon, sino tambien la Experiencia me las ha convenido, el deseo, yà de aliviar a vnos, yà de q otros tengan donde recuperar lo que la memoria les vsurpare, me ha sacado de mi retiro a poner en publico en este breve Volumen, que te ofrezco, las mas Generales Reglas, y mas necesarios Principios de esta Nobilissima Arte, dexando los mas particulares (aunque tambien necesarios) para mas extensos Tratados, que espero (con el favor de Dios) dar en breve a la Estampa. Mi zelo ha sido, ocurrir a aquellos daños, obiar aquellos inconvenientes, facilitar a los deseados el estudio de esta deliciossima Arte. Si esto consigo, tengo el fin, no espero mas premio; solo ruego, con tu benignidad admitas mi buen deseo, disimules lo tosco del estilo, pues solo he mirado a la utilidad, no al aplauso: Assi lo fio. Vale.

T A B L A
DE LOS CAPITVLOS
que se contienen en este
Libro.

PRIMER TRATADO DEL
Canto llano.

- C**APITVLO I. De la *Difinición, y División*
de la *Musica en general.* Pag. 1
- C**AP. II. De otras *Divisiones de la Musica*
en particular, é *introduccion al Canto lla-*
no. 3.
- C**AP. III. De las *Vozes, Signos, y Claves, que*
componen el Canto llano. 5.
- C**AP. IV. De los *Movimientos, Mutanças, y*
Claves de que vsa el Canto llano. 8.
- C**AP. V. Del *Numero de los Tonos, su prin-*
cipalidad, exposicion del Diapason; y sus
Interbalo. 13.
- C**AP. VI. Del *conocimiento de los Tonos, por*
su particular Diapason, y final proprio. 18.
- C**AP. VII. De la *variedad con que se ballan*
las Composiciones; ó Tonos en el Canto lla-
no. 22.
- C**AP. VIII. Del *Conocimiento de algunos To-*
nos transportados, del vso del Bemol, y mo-
do de poner la letra en Canto llano. 28.

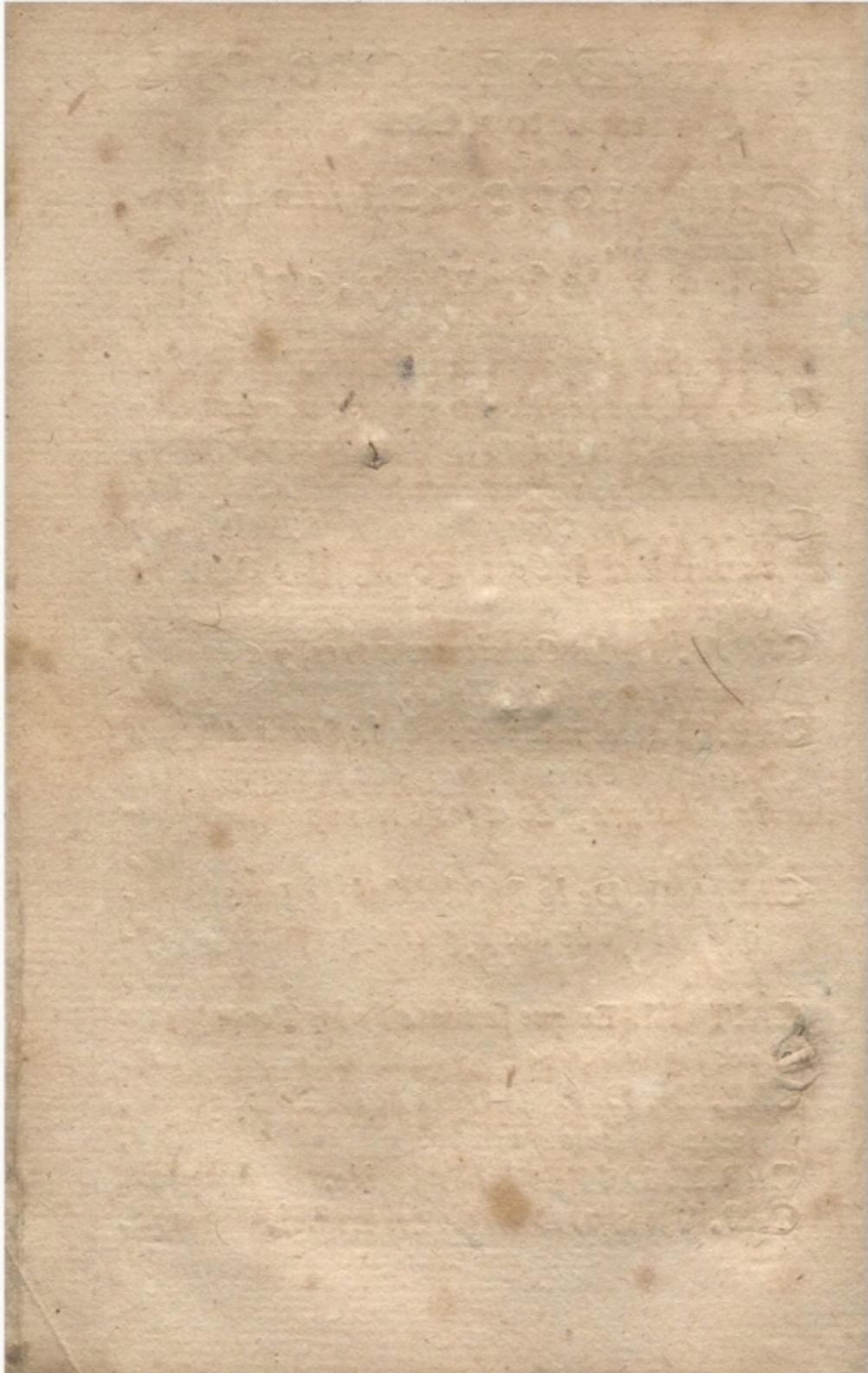
© Documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2022

TRATADO SEGUNDO DE LA Musica Metrica.

- C**APITVLO I. De la Definicion de esta
segunda parte de Musica. 33.
- C**AP. II. Del Nombre, variedad, y valor,
que tiene cada vna de las figuras de Canto
de Organo. 35.
- C**AP. III. De las Circunstancias, que precis-
samente se requieren para la perfeccion, ò
imperfeccion de las Figuras. 39.
- C**AP. IV. De la Variedad de Modos, ò
Tiempos, que comunmente en Canto de Or-
gano se enseñan. 44.
- C**AP. V. De las Figuras extraordinarias, que
se vsan en Canto de Organo. 48.
- C**AP. VI. De los señales indiciales de los
Tiempos, para segun ellos dar el devido va-
lor a las Figuras. 54.
- C**AP. VII. De la exposicion de Pausas, y Pun-
tillos. 59.
- C**AP. VIII. Como padecen imperfeccion las
Figuras mayores. 65.
- C**AP. IX. Que sea en la Musica Modo, Tiem-
po, y Prolacion. 67.
- C**AP. X. Del Conocimiento, y Puntacion de
los Tonos en Canto de Organo. 71.

TRATADO TERCERO DEL Contrapunto, y Composición.

- C**APITULO I. De la Definición del Contrapunto. 75.
- CAP. II.** De las siete Especies, que se hallan en la Música, y de las Consonantes, que ay en estas, de que usa el Contrapunto. 77.
- CAP. III.** De las Reglas generales, y particulares del Cōtrapunto suelto, y de la variedad, que de ellos comunmente se enseña. 82.
- CAP. IV.** Del Contrapunto sobre Tiple, y de la variedad de Contrapunto, sobre Canto de Organo. 94.
- CAP. V.** De los Conciertos a tres, y a quatro, sobre Bajo, y sobre Tiple. 98.
- CAP. VI.** Del modo de ir de la Sexta a la Octava, de las Circunstancias, que se requieren en la Ligadura, y de otras Circunstancias esenciales. 101.
- CAP. VII.** De la Posibilidad, ò Imposibilidad del uso de dos Especies perfectas sucesivas. 107.
- CAP. VIII.** En que se trata de los Tonos primero, segundo, tercero, y quarto. 115.
- CAP. IX.** Donde se trata de los Tonos quinto, sexto, seprimo, y octavo. 123.
- CAP. X.** Del Vso del Sustenido. 128.
- CAP. Ultimo.** Del Vso del Bemol. 136.





FRAGMENTOS MUSICOS.

PRIMER TRATADO
del Canto Llano.

CAPITVLO PRIMERO:
*DE LA DIFINICION,
y division de la Musica
en general.*

CON deseo de facilitar algunas dudas en Canto Llano, y Canto de Organo, escribo sucintamente estos Dialogos; aunque la entera exposicion en lo dilatado de al-

gunas estrañezas, remito al libro entero; y deseoso de omitir superfluas palabras, principio desde luego.

Pregunt. Que Cosa es Musica?

Respond. Segun S. Agustin en el cap: 2. de su libro de Musica: Es Ciencia de bien medir.

P. Porque la llama el Santo Ciencia de bien medir?

R. Porque en tanto es Musica, en quanto està con medida, y proporcion.

P. En quãtas partes se divide la Musica?

R. En dos.

P. Quales son?

R. En Theorica, y Practica.

P. Que se entiende por Theorica, y que por Practica?

R. Segun el Venerable Veda: Theorica, es comprehender, y saber dar la razon; y Practica es componer canciones, y melodias.

P. Serà perfecto Musico el que solo fuere Practico?

R.

Musicos.

3

R. Si juntamēte no fuere Theorico, no podrá llamarse perfecto Musico; porque la Practica toda sale de la Theorica.

P. Que cosas pertenecen a la practica?

R. Todo aquello que se executa con alguno, ò algunos de los miembros corporales, v. g. el cantar, ò tañer instrumentos, &c.

CAPITULO II.

DE OTRAS DIVISIONES de la Musica en particular, è introduccion al Canto Llano.

P. A mas de lo dicho, hazense otras divisiones de la Musica?

R. Segun el comun de los Autores, se divide en tres partes: en Armonica, Metrica, ò Mensural, y Rithmica.

Fragmentos

P. Que se entiende por Musica Armonica?

R. El Canto Llano.

P. Como se define el Canto Llano?

R. Segun San Bernardo, Canto Llano es, vna firme prolacion de figuras, ò notas, las quales no se pueden aumentar, ni disminuir.

P. Que es lo que primero se aprende en Canto Llano?

R. La Mano musical.

P. Que es mano Musical?

R. Vna conjunciõ de signos sucesivos?

P. Como se define el signo en la Musica?

R. Signo es, casa, ò morada de las voces.

P. Quantos Signos contiene la Mano?

R. Siete; aunq̃ estos se triplican, cõponiendo jutos lo q̃ llamamos, *Mano*

P. Porque se llama, Mano?

R. Porque se enseñan los signos de q̃ consta por los artejos de los dedos de la mano izquierda.

Musicos.

5

P. Porq̄ se enseña por la mano sinie-
tra, y no por la diestra?

R. Porque los que llegan a ser Mac-
tros de Capilla, puedan señalar a
los Cantores lo que han de cantar,
para hazer algunas habilidades por
la dicha mano, quedando libre la
diestra para hechar el compàs.

CAPITVLO III.

DE LAS VOZES, SIG.

*nos, Propriedades, y Claves
que componen el Canto*

Llano.

P. Despues de saber los signos, por
el orden, que por la mano se de-
ven dezir; que es lo que se aprende?

R. Las voces, ò sílabas, que se ponen
en cada signo.

P. Que se entiende por Voz?

R. Segun el Filosofo, es vn sonido pro-
feri,

Fragmentos

proferido de la boca del viviente; y en la Musica se tienē por voces seis silabas de que vfa.

P. Como se nombran estas seis silabas?

R. Vt, re, mi, fa, sol, la.

P. Como se nombran los signos que contiene la mano?

R. Gesolreut, alamire, befabmi, cesolfaut, delasolre, elami, fefaut; y estos por el mismo orden se buelvé a nombrar, hasta triplicarse.

P. Ay en estos siete signos algunos mas principales que otros?

R. Si; ay tres, que suponē mas que los otros quatro.

P. Que signos son?

R. Gesolreut, cesolfaut, y fefaut.

P. Porque estos son mas principales?

R. Porque de cada vno de estos se deducen, ò nacen seis silabas, ò voces.

P. Pues porque siendo vnas mismas las voces, ó silabas, han de nacer de tres signos distintos, bastando nacieran de vno?

R.

Musicos.

7

R. Verdad es, que las silabas son siempre vnas; pero son distintas las propiedades.

P. Que es Propriedad?

R. Segun Aristoteles : Propriedad es calidad, que sigue la essencia, ó naturaleza de la cosa.

P. Quantas Propriedades ay en la Musica?

R. Tres , y se nombran , bequadrado, natura, y bemol.

P. Donde tienen su assiēto, ó posiciō?

R. La de bequadrado en Gesolreut, la de natura, en Cefolfaut, y la de bemol en Fefaut ; y de cada vna de estas tres propiedades nacen seis voces, que son las arriba dichas.

P. Estos tres signos , de donde nacen estas tres Propriedades, son por alguna otra cosa principales?

R. Si, porque en ellas se assientan las tres Claves, q̄ en la Musica se vsan.

P. Que se entiende por Clave?

R. Clave es; vn señal demonstrativo del Canto.

P.

8 *Fragmentos*

P. Como se nombran estas Claves?

R. Clave de Gesolreut, Clave de Cefolfaut, y Clave de fefaut.

P. Porque les dãn estos nombres?

R. Porque los toman de los signos dõ de se assientan: la de fefaut, se assienta en fefaut grave: la de Cefolfaut, en Cefolfaut agudo, y la de Gesolreut, en Gesolreut sobreagudo.

P. Porque repitiendose los signos tres veces, no se assientan las Claves en vna de las repeticiones?

R. Porque todas se assientan en regla.

CAPITVLO IV.

*DE LOS MOVIMIEN-
tos, Mutanças, y Claves de
que usa el Canto
Llano.*

P. Quantos movimientos haze el Canto?

R. Tres, que son, ascendente, descen-
dente, y vnisonal. P.

P. Como se entienden estos tres movimientos?

R. Ascendente es, quando el canto sube: descendente, quando baja; y vnisonal, quando dos, ò mas figuras estàn en vn proprio signo; y llamase vnisonal, por ser vn mismo el sonido.

P. Si subiendo el canto sube tanto, que passa del la, arriba, ò baja tanto, que passa del vt: de que voces se ha de vsar?

R. En tal caso, se ha de hazer mutança.

P. Que se entiende por mutança?

R. Mutança es, passar de vna propiedad a otra, dexando aquella voz q̄ es para bajar, si sube tomando otra que sea para subir.

P. Quales son las voces para bajar, y quales para subir?

R. De las seis voces, las tres primeras, que son, vt, re, mi, se toman para subir, y para bajar las tres vltimas, al contrario diziendo la sol fa.

- P. Como se entiende el bajar, y el subir?
- R. Quando sube del, la arriba, el la, q̄ es para bajar se dexa, tomando otra voz, que sea para subir, como re, ó mi, &c. Y quando baja del vt a bajo, se dexa el vt, que es para subir, tomando antes el la, ò sol, que son para bajar.
- P. De quantos modos se puede tomar mutança en el Canto Llano por cada Clave?
- R. Si se canta por natura, y bequadra do, tomase en dos partes la mutança por cada Clave para subir, y si baja en otras dos; de modo, que por la Clave de fefaut se toma mutança para subir en delafolre grave, dexando el sol, y tomando el re; y en alamire agudo se dexa el la, diciendo re en su lugar. Para bajar se dize en delafolre, sol, dexando el re, que es para subir. En alamire, se dexa el re, y se toma el, la, que es

tambien para bajar. Por laClave de Cefolfaut se toman las mutaças para subir en alamire , y delasolre agudos, y para bajar en elami, y alamire; y en las dos partes se dize la, para bajar.

P. Y quando no ay punto en dichos signos, en donde se ha de tomar la mutança?

R. En aquellos signos en que huviere figuras, poniendo vna de las voces que huviere para subir, si sube, y para bajar, si baja.

P. Quando se canta por las propiedades de natura, y bemol, donde se toman las mutanças?

R. Quando se canta por la Clave de fefaut , tomase para subir en dela solre grave , y en gesolreut agudo; y para bajar en alamire agudo , y delasolre grave. Por laClave de cefolfaut tomanse para subir en gesolreut, y delasolre agudos, y para bajar, en delasolre, y alamire.

P.

- P. Vñase la Clave de gesolreut en Canto Llano?
- R. No vñase el Canto Llano, si solo de las Claves de fefaut, y cesolfaut, q̄ son Claves a proposito para voces graves, ó bajas, las quales son las q̄ siempre cantan el Canto Llano: y porque la Clave de gesolreut es para triples, se vñase solo en el Canto de Organo.
- P. Como sabremos quando se deve cantar por la propiedad de bemol, y quando por la de bequadrado?
- R. Por la propiedad de bequadrado, deve se cantar todo Canto Llano, exceptando aquellas composiciones q̄ fueren del quinto, ò sexto tono.
- P. Porque en el quinto, y sexto tono se puede cantar por bemol, y no en otros?
- R. Porque como el quinto, y sexto tono terminan en fefaut, muy de ordinario forman el diatesfaron que ay de fefaut a befabemi, y si no se can-

tara por bemol, formaria gran disonancia el mi de besabmi con fefaut por causa de ser tritono.

Para aora basta lo dicho, que mas adelante se diràn mas circũstancias acerca de esto.

CAPITVLO V.

DEL NVMERO DE LOS Tonos, su principalidad, exposi- cion del Diapasson, y sus interbalos.

P Quantas son las Composiciones, ò Tonos que se vsan en Canto Llano?

R. Ocho.

P. Ay alguna diferencia en estas ocho composiciones, de modo, que sean vnas mas principales que otras?

R. Si la ay, porque quatro de las Composiciones, ò Tonos se llamã Maestros, y quatro Discipulos.

P.

P. Quales son Maestros, y quales Discipulos?

R. Maestros son primero, tercero, quinto, y septimo; y Discipulos segundo, quarto, sexto, y octavo.

P. Donde tienen sus terminaciones, ò finales estos ocho tonos?

R. Primero, y segundo, en la solre grave; tercero, y quarto, en la mi; quinto, y sexto, en la faut; septimo, y octavo, en la solreut agudo.

P. Que cosa es Tono, ò Composion?

R. Vn ascenso, ò descenso dentro de los limites de vn Diapason.

P. Que cosa es Diapason?

R. Diapason es, vna consonancia de ocho voces, la qual incluye en si, ò se compone de vn Diapente, y vn Diatesaron.

P. Que es Diapente, y Diatesaron?

R. Diapente es vna consonancia de cinco voces, la qual incluye quatro interbalos menores, que son tres tonos, y vn semitono. Diatesaron es

vna

vna cōposiciō de tres interbalos menores, q̄ sō dos tonos, y vn semitono

P. De quantos interbalos menores se compone vn Diapafon?

R. De siete, los cinco tonos, y los dos semitonos.

P. Incluye otro genero de intervalo vn Diapafon?

R. Si incluye, porque se hallan en el doze modos de interbalos, ó especies, que todo es vno.

P. Quales son?

R. Semitono, tono, semiditono, ditono, diatesaron, tritono, semidiapente, diapente, exacordio menor, exocordio mayor, etacordio menor, y etacordio mayor.

P. Quisiera saber como se entiende cada vno destos interbalos?

R. Pues atiende a su explicacion: semitono es la distancia que ay entre mi fa (esta es cantidad de cinco comas) llamase este semitono cãtable, a diferencia de otro que se forma def-

desde el fa, de besabemi, al mi del propio signo, el qual consta de quatro comas, y se llama incantable, y de muchos Autores, es llamado semitono menor, y mayor el de que vamos tratando (el que quisiere saber con mas extension esta materia, leerà la primera parte de Escuela Musica, que siendo Dios servido, saldrà con brevedad a luz.)

Tono, segun el Papa Iuan 22. Boecio, y otros Autores, es la distancia que ay de vn punto grave, a otro agudo; componese de nueve comas. (En el libro arriba citado se verà alguna diferencia que ay de tonos.)

Semiditono es vna distancia de tres voces, cuya composiciõ es de vn tono; y vn semitono, llamada de los Practicos tercera menor.

Ditono, segun los Practicos, es vna tercera mayor, cuya definicion dize: Es el ditono vn interbalo que se compone de dos tonos.

Dia-

Diatefaron es vna composicion de quatro puntos, constando de tres intervalos, los quales son dos tonos, y vn semitono.

Tritono es vna composicion de quatro voces, que consta de tres tonos, y se forma desde el fa de fefaut, al mi de besabemi.

Semidiapente es vna composicion de dos tonos, y dos semitonos; formase de mi a fa, y llamanle los Practicos quinta falsa, ó quinta menor.

Diapente es vna consonancia de cinco puntos, compuesta de quatro intervalos, que son tres tonos, y vn semitono; y llamanla los Practicos quinta perfecta.

Exacordio menor, es vna composicion, que consta de cinco intervalos, tres tonos, y dos semitonos; llamanla los Practicos sexta menor.

Exacordio mayor es, vna consonancia de seis voces, compuesta de cinco intervalos, los quatro tonos, y vn se-

mitono; llamase practicamente sexta mayor.

Etacordio menor, es vna composicion de seis intervalos, los quatro tonos, y los dos semitonos; llaman los Practicos a esta especie septima menor.

Etacordio mayor, es vna composicion de cinco tonos, y vn semitono; y es llamada comunmente septima mayor. Estos son todos los intervalos, que incluye en si vn Diapason.

P. A mas de los dichos ay otros intervalos?

R. Otros ay; pero no se vsan en el Canto Llano.

CAPITULO VI.

*DEL CONOCIMIENTO DE LOS
Tonos por su particular Diapason,
y final proprio.*

P Ya que en el Capitulo precedente se dixo donde tenian sus finales,
ò ter-

ò terminaciones los Tonos; preguntado aora: de donde a donde tiene cada tono el Diapason?

R. El primer tono tiene el Diapasõ desde de la solre grave, à de la solre agudo. El segũdo tono le tiene de la mi re grave, à de la mi re agudo. El tercero le forma de la mi grave à de la mi agudo. El quarto le forma de la fa bemi grave à de la fa bemi agudo. El quinto de la fa ut grave à de la fa ut agudo. El sexto desde de la sol fa ut grave, hasta de la sol fa ut agudo. El septimo de la gesolre ut agudo, hasta de la gesolre ut sobre agudo. El octavo, de de la solre grave a de la gesolre ut agudo.

P. Porque feneciendo, ó teniendo el final cada Maestro con vn Discipulo, no es vno el Diapason?

R. Porque en el Canto Llano no huviere diferencia de Maestro a Discipulo si el Diapason fuera vno; porque no se distinguen en otro.

P. Pues que es la causa, que todos los

Discipulos tienen quarta a bajo el Diapason, que los Maestros?

R. Es, porque el Diapason se compone de dos especies principales, que son Diapente, y Diatesaron, y los Maestros tienen el Diapente cinco puntos arriba de su final, echando el Diatesaron a la parte superior del Diapente; los quales incluidos, cumplen el Diapason: y aunque en los Discipulos el Diapente se forma en el mismo puesto, el Diatesaron es distinto, porque lo echan incluido del final a bajo: con que contando desde el extremo del Diapente al extremo del Diatesaron, se halla entero el Diapason.

P. Ya que sabemos, que los ocho tonos tienen quatro finales, feneciendo vn Maestro en vn mismo final con vn Discipulo; razon será saber como se han de conocer los tonos?

R. Primeramente se ha de mirar donde feneces el tono: y si tiene su final

en dela solre, supongamos, se ha de saber, que es vno de dos tonos, primero, ò segundo; para saber qual de estos dos sea, se ha de mirar, que sube del Diapente, y que baja del final: si del Diapente sube mas, que baja del final a bajo, serà Maestro; y al contrario, si del final a bajo baja mas que sube del Diapente, serà Discipulo.

P. Y si tanto sube como baja?

R. Entonces serà Maestro.

P. Y si del final no baja, ni del Diapente sube?

R. En caso de arbitrio, siempre se dà al Maestro.

P. Y porque, si sube del Diapente mas que baja, ha de ser primer tono? Y si al contrario, segundo?

R. Porq̃ el Maestro tiene su Diatesarō del Diapente arriba, y todo lo que sube del Diapente, es parte del Diatesarō; y lo mismo se ha de entender de los Discipulos, quando bajan de su final.

P. Pues porque los Maestros echan el Diatesaron arriba, y los Discipulos a bajo?

R. Porque se conõzca superioridad, como propria en los Maestros; y as- si mismo inferioridad, como propria en los Discipulos.

CAPITVLO VII.

DE LA VARIEDAD

con que se hallan las composi- ciones, ò Tonos en el Canto

Llano.

P. Quantas maneras de composicio- nes, ò Tonos ay?

R. Seis,

P. Quales son?

R. Vnas perfectas, otras imperfectas; otras plusquamperfectas, otras mix- tas, otras commixtas, y otras irre- gulares.

P. Qual es el Tono perfecto?

R. Tono perfecto es aquel, que cumple entera, y solamente el Diapafon.

P. Y el imperfecto qual es?

R. Imperfecto es aquel, que no le cumple.

P. Y si acaso vn Tono discipulo bajara de su final tres puntos, y de su Diapente subiera vno, seria perfecto?

R. No seria.

P. Pues como no es perfecto, si cumple vn Diapafon?

R. Porque el Diapafon que cumple no es el suyo; porque los Discipulos tienen su Diapafon desde el extremo del Diatesaron, hasta el extremo del Diapente; y esso seria cumplir el Diapafon de otro tono, y no el suyo.

P. Que tonos son los que se tienen por plusquamperfectos?

R. Aquellos que siendo Maestros su-

ben mas que vn punto de su Diapason, y siendo Discipulos, bajan mas que otro de su Diatesaron; como si vn tercer Tono subiera a Gesolreut sobreagudo; y vno que fuera quarto, bajara a Gesolreut grave.

P. Y sino sube mas de vn punto de su Diapason, ierà plusquamperfecto?

R. No serà ; porque cada Tono tiene de arbitrio subir vn punto de su Diapason, y bajar otro, sin ser plusquamperfecto.

P. Pues porque razon puede subir vn punto, y bajar otro de su Diapason?

R. Porque es licencia que los Ambrosianos concedieron a cada Tono, por que pudiera hazer clausulas en los extremos del Diapason, como puestos mas principales del Tono.

P. Que cosa es Clausula, ó que se entiende por Clausula en Canto Llano

R. Clausula, segun Montanos, es fin, ó periodo de alguna Obra : hazese en Canto Llano de dos modos: vno es

fu-

subiendo vn punto, y bolviendolo à bajar, como sol, la, sol; mi, fa, mi, &c. Y otro es bajando vn punto, y bolviendolo à subir, como re, vt, re; mi, re, mi, &c.

P. Y en que ocasiones se acostumbran hazer las Clausulas en Canto Llano

R. Para ser bien hechas, siempre que acaba sentencia la letra.

P. Que se entiende por tono mixto?

R. Tono mixto, es aquel que siendo Maestro, baja à los terminos de Discipulo, ò que siendo Discipulo sube à los de Maestro, como si feneciendo vn Tono en de la sol re, subiera todo el Diapason de primero, y bajara todo el Diatesaron de segundo, &c.

P. Y este seria primero, ò segundo?

R. Primero, la razon es, porq̄ subiendo tanto como baja, en igualdad siempre se dà el arbitrio al Maestro.

P. Y si cumpliendo todo el Diapason del Discipulo subiera tres puntos
mas

mas sobre el Diapente, q̄ Tono sería?

R. Discipulo, por cumplir todo su Diatesaron, y no el del Maestro.

P. Como se entiēde el Tono cōmixto?

R. Tono cōmixto, es aquel que en el discurso de su Composicion forma especies de otros Tonos; como si siendo primero formàra Diapente, ò Diatesaron de qualquier otro Tono, cantàdo de grado, ù de salto.

P. Como forman los Tonos sus Diapentes, y Diatesarones?

R. Todo, re, la, es Diapente de primer Tono, y todo, re, sol, Diatesaron. Todo, la, re, es Diapente de segundo, y todo, sol, re, su Diatesaron. Todo, mi, mi en salto de quinta, es Diapente de tercer tono subiēdo, y mi, la, Diatesarō. Todo, mi, mi en salto de quinta, bajando es Diapente de quarto Tono, y la, mi, Diatesarō. Todo fa, fa, en salto de quinta subiēdo, es Diapēte de quinto tono, y vt, fa, Diatesaron. Todo fa, fa, en salto de quinta
ba-

bajando, es Diapente de sexto tono; y fa, vt, de Diatesaró. Todo vt, sol, es Diapente de septimo tono, y re, sol, Diatesaró. Todo sol, vt, es Diapente de octavo tono, y sol, re Diatesaron.

P. Si vn primer tono se valiera del Diapente del segúdo, seria cómixto

R. No lo fuera, porque lo que es propio del Discipulo, es afsi del Maestro, y al contrario.

P. Que Composiciones se tienen por irregulares?

R. Aquellas que no fenecen en sus finales ordinarios.

P. Pues como se ha de conocer, que Tono sea si fenecer fuera de los quatro Signos finales?

R. El primero, y segundo, fenecer en alamire agudo. Tercero, y quarto en befabemi Quinto, y sexto, en ce-solfaut. Septimo, y octavo, en dela-solre. Con esto se conoce, que todos los irregulares fenecen en el estremo de su Diapente.

CAPITULO VIII.

*DEL CONOCIMIENTO
de algunos Tonos transportados,
del uso del Bemol, y modo
de poner letra en Canto
Llano.*

P Ay en Canto Llano algunos Tonos transportados?

R. Si ay, porque muchas Composiciones antiguas se hallan por diferentes terminos.

P. Porque termino se halla transportado el primer tono?

R. Por alamire; y tambien el segundo.

P. Pues como se conocerà si estos Tonos son regulares, ó transportados?

R. Conocefe en que si es primero, todo
su

fu Diapafon lo echa de alamire arriba; y fi es irregular, todo canta por la cuerda de dela folre.

P. Y fi es fecondo tono, en que fe conoce?

R. En la formacion del Diapente, y Diatesaron.

P. Pues de donde à donde fe forman?

R. El Diapente, de alamire agudo, à elami, y el Diatesaron de alamire agudo, à elami grave.

P. Pueden fer transportados otros Tonos?

R. Tambien muchas Compoficiones del quinto Tono, porque fe halla por cefolfaut; y de quarto, por alamire; advirtiendole, que efte fe deve cantar por bemol. El que quifiere ver la transportacion de Tonos mas por extenfo, leera la Primera Parte de Escuela de Musica, que como dixere arriba, fiendo Dios fervido, faldrà muy en breve à luz.

P. Quando se vfa el bemol en Canto Llano?

R. Vfafe en todos los quintos , y sextos Tonos , como yà arriba dixè ; y tambien quando importa evitar algun tritono, como quando fube de fefaut à befabemi de grado , ó saltando, y entonces se vfa del Bemol, solo por aquella vez , por cumplir el Diatesaron : Lô mismo se ha de entender quando baja de befabemi à fefaut , exceptando en caso que hiziere claufula en Gefolreut; porque entonces, por fer el fa de fefaut fuftenido, se efcufa el Bemol, como fuperfluo.

P. Quando vienen juntos Diapente, y Diatesaron, y ambas especies no fe pueden cumplir, que fe deve hazer?

R. Haziendo bemolados algunos puntos accidentalmente , como fe pueden hazer en befabemi , elami , y alamire.

P. Y fi vinieren en tal difpoficion, que
no

no se pudiere vsar de todos los dichos Bemoles; que se deve hazer?

R. Cumplir el Diatesaron, por ser especie cuyos extremos están mas proximos, a causa de ser mayor su disonancia, sino se suple. Pongo por exemplo para que mejor se entienda, que subiendo vn Canto Llano de elami à befabemi rectamente de grado, y de alli descendiere à fe-faut, que es el Diatesaron, avia se de hazer Bemol en befabemi para cumplir el Diatesaron; sino fuere caso que subiere el Diapente de vna vez, esto es de salto, que entonces se avia de cumplir el Diapente, dexando de hazer Bemol en befabemi, por ser el Diapente especie mas principal, que el Diatesaron.

P. La letra como se junta en Canto Llano con la Solfa?

R. En cada punto se nombra vna silaba, exceptando en aquellos que están

ràn ligados, porque de aquellos solo en el primero se pone letra, cantandose los otros con la vocal de aquella Silaba.

P. Ay muchas circunstancias mas que saber en Canto Llano?

R. Muchas, y muchas mas que se hallaràn en la primera parte de Escuela Musical, como principal exposicion de esta suma.



TRATADO

SEGUNDO,

DE LA MUSICA METRICA;

O MENSURAL.

CAPITULO PRIMERO.

*DE LA DIFINICION**de esta Segunda Parte de
Musica.*

EN el Capitulo 2. del Tratado
 antecedente, se dividió la Mu-
 sica en tres partes, conviene à
 saber, Armonica, Metrica, y Rithmi-
 ca. En todo el discurso de dicho Tra-
 tado, se han resumido algunas gene-
 ralidades de la parte Armonica; y en
 este se ha de tratar de la segunda parte,
 que

34 *Fragmentos*

que es de la Musica Metrica, ó Mensural : y assi principio discurriendo por el mismo metodo.

P. Pues avemos llegado a empeño de tratar de la Musica Metrica, ò Mensural, que se entiende por dicha Musica?

R. Por Musica Metrica, se entiende el Canto de Organo.

P. Pues porque el Canto de Organo se llama Musica Metrica, ó Mensural?

R. Porque toda Musica de Canto de Organo, se canta debajo de medida.

P. Y Canto de Organo porque se llama?

R. Porque en el Instrumento de Organo, siempre se vfa de dicha musica.

P. Que cosa es Canto de Organo?

R. Canto de Organo, es, vna quantidad de figuras, las quales se aumentan, ò disminuyen, segun el modo, tiempo, y prolacion.

CAPITVLO II.

DEL NOMBRE, VA-
riedad, y valor q̄ tiene cada vna
de las Figuras de Canto
de Organo.

P. Que cosa es Figura en la Musica?

R. Es vn señal representativo del
Canto.

P. Quantos modos de Figuras ay?

R. Los que comunmente se hallan, son
ocho.

P. Y como se llaman dichas ocho Fi-
guras?

R. Maxima, Longa, Breve, Semibreve,
Minima, Seminima, Corchea, y Se-
micorchea.

P. Ay alguna diferencia entre estas
ocho Figuras?

R. Si la ay, porque a las quatro llaman
mayores, y à las quatro menores.

P. Quales son las quatro mayores?

R. Maxima, Lõga, Breve, y Semibreve.

P. Y las menores?

R. Son Minima, Seminima, Corchea, y Semicorchea.

P. Pues porque à las quatro Figuras primeras llaman mayores, y à las otras menores; siendo afsi, que vãn todas en diminucion desde la primera à la vltima?

R. Llamanse mayores las quatro Figuras primeras, porque son mas principales que las otras.

P. Que principalidad es esta?

R. Pueden ser perfectas, è imperfectas, y las quatro menores, nunca pueden ser perfectas.

P. Quisiera saber en que consiste la perfeccion destas Figuras, pero dexarelo para despues de aver sabido, porque les han puesto estos nõbres: y afsi, porque pusieron por nombre à la Figura primera, Maxima?

R. Por ser la mayor en valor.

P. Pues quanto vale la maxima?

R. Vnas vezes vale mas que otras, segun la señal indicial que se halle al principio de la obra, como mas adelante lo explicare.

P. Porque llamaron la segunda figura longa?

R. Por ser la de mayor valor despues de la maxima, y por pintarse comunmente de cuerpo prolongado.

P. Y a la figura breve, porque le pusieron este nombre?

R. Por ser, respecto a la figura longa, mas breve en el valor.

P. Y al semibreve, porque le llamaron assi?

R. Porque esta palabra, semi, es lo mismo que medio, y tanto vale dezir semibreve, como medio breve, valor que tiene comunmente.

P. A la minima, porque llamaron assi?

R. Porque antiguamente solo se hallaron puestas en vso estas cinco figuras, y como esta era la de menos

valor, la llamaron minima.

P. Ya la feminima, porq̄ llamaron a así?

R. Porque despues de mucho tiempo inventada la minima, se inventò esta figura, nombrandole feminima, que fue dezir media minima.

P. Porque llamaron a la Corchea a así?

R. No se sabe cosa cierta porque se le puso esse nombre, ò porque le llamaron a así; lo mas seguro es, que tomó el nombre de su Inventor, ò de la tierra donde se inventó.

P. Y porque le dieron por nombre a la vltima figura semicorchea?

R. Porque el valor que tiene es media corchea, y este nombre semicorchea es compuesto, como lo de arriba, de la palabra femi.

P. Ay a mas de estas algunas otras figuras puestas en vso?

R. Los Musicos modernos hã dado en vsar en algunas partes dos figuras mas, llamandoles: a la vna Fufca, y la otra Vinaria.

CAPITVLO III.
 DE LAS CIRCUNSTAN
 cias, que precissamente se re-
 quieren para la perfeccion,
 ò imperfeccion de las
 figuras.

P. Dexè en el Capitulo antecedente
 de preguntár en q̄ consiste la per-
 feccion de las figuras; y deseoso de
 saber, pregúto aora: Tiene mas vna
 figura siendo perfecta, que siendo
 imperfecta?

R. Toda figura perfecta vale tres de
 sus menores; como la maxima tres
 longas, la longa tres breves, &c. y la
 que no es perfecta, solo vale dos de
 sus menores.

P. Y pueden ser todas las figuras per-
 fectas?

R. Ya dixè, q̄ solas las quatro mayores

P. Y todas las quatro mayores pueden serlo aun tiempo?

R. Pueden ser todas perfectas, y tambien imperfectas.

P. Y ay algun modo de cantar en que todas las quatro Figuras mayores se hallen imperfectas?

R. Si lo ay, que en los tiempos que comunmente llamamos Compasillo, y Compas mayor, son todas las quatro Figuras mayores imperfectas; porque la Maxima, solo vale dos Longas, la Longa, dos Breves, la Breve, dos Semibreves.

P. En el tiempo del Compasillo, quanto vale cada figura?

R. Ya he dicho, que la Maxima vale ocho Compases; la Longa, quatro; la Breve, dos; la Semibreve, vno; dos Minimass, vn Compas; quatro Semiminimas entrã en vn Compas; Corcheas, ocho; y Semicorcheas, diez y seis.

P. En el Compas mayor, que valor tienen las Figuras?

R.

R. La Maxima, vale quatro Compases la Longa, dos; la Breve, vno; la Semibreve, medio; y entran en vn Cōpas, quatro Minimas; Seminimas, ocho; Corcheas, diez y seis; y Semicorcheas, treinta y dos.

P. Porque este modo de cantar es llamado Compas mayor?

R. Llamase Compas mayor, à diferencia del Compasillo, por entrar doblado numero de figuras en el Compas.

P. Y à que sabemos q̄ todas las quatro figuras puedē ser perfectas, è imperfectas: Resta aora saber si solo vna puede ser perfecta, ù dos, ù tres, ò qualquiere de ellas?

R. Qualquier figura de las quatro puede ser perfecta, aunque sean las otras imperfectas, y tambien pueden ser dos, ò tres imperfectas, y las otras perfectas, como se ha dicho.

P. Siendo pues asì, quando la maxima sola es perfecta, que valor tendrán

dràn las quatro figuras mayores?

R. La maxima valdrà doze compases, por incluir el valor de tres longas (por ser perfecta). La longa vale quatro compases, la breve dos, y la semibreve vno.

P. Y si la maxima, y longa son perfectas?

R. En tal caso la maxima vale diez y ocho compases, la longa seis, la breve dos, y la semibreve vno.

P. Y si la maxima longa, y breve son perfectas?

R. Vale la maxima veinte y siete compases, la longa nueve, la breve tres, y la semibreve vno.

P. Y si todas las quatro figuras son perfectas?

R. En tal caso, tienen el mismo valor que acabamos de dezir; solo se diferencia, en que el semibreve tiene el valor de tres minimas, que es lo mismo que cantar tres minimas debajo de vn compàs.

P. Si la maxima fuere imperfecta, y las otras tres perfectas, que valdrà cada vna de las quatro figuras?

R. La maxima valdrà diez y ocho cõpases, la longa nueve, la breve tres, y la semibreve vno.

P. Si la maxima, y longa son imperfectas, y las otras dos perfectas?

R. En tal caso vale la maxima doze cõpases, la longa seis, la breve tres, y la semibreve vno.

P. Si la maxima longa, y breve son imperfectas, y solo la semibreve perfecta, que valor tendràn todas las figuras?

R. Valdrà la maxima ocho compases, la longa quatro, la breve dos, la semibreve vno, y tres minimas tienen valor de vn semibreve: Esto sucede assi siempre que es perfecto; y este es el tiempo, que comunmente es llamado proporcion menor.

Segun los valores que se han visto, y lo que queda escrito acerca del

valor de las figuras, cō la dilaciō del discurso, basta para saber q̄ valor tēdràn en caso, q̄ vna, ò otra fuere perfecta, las demas imperfectas: ó vna, ò otra imperfecta, y las demas perfectas; porq̄ querer poner en este pequeño volumen toda la diversidad de los valores que las figuras pueden tener, sería gastar el tiempo en vano; quando en el segundo Libro de la primera parte de Escuela Musical, se verá esta materia copiosamente escrita.

CAPITULO IV.

*DE LA VARIEDAD
de modos, ò tiempos, que comun-
mente en Canto de Organo
se enseñan.*

P Quantos son los modos, ó tiempos
q̄ oy está mas puestos en practica?

R. Seis.

P. Quales son?

R. Compasillo, Compas mayor, Tiempo de proporcion menor, Tiempo de proporcion mayor, Tiempo ternario, y proporcion Sexquialtera.

P. Ya en el Compasillo, y Compas mayor se dixo el valor que tenian las ocho figuras: Agora deseo saber lo q̄ valen en estos tiempos?

R. En la Proporcion menor, ya se ha dicho en el Capitulo precedente el valor que tienen las quatro figuras mayores, de las menores dirè aora. Minima entran tres al Compas, Semiminima seis (aunque por vso se pintan como Corcheas) y Corcheas entran doze, las quales se pintan como Semicorcheas, por lo qual no ay mas diminucion de figuras en este tiempo.

P. Quanto valen las figuras en la proporcion mayor?

R. Todas valen por la mitad que en la menor, porque la Maxima, vale qua

tro

tro Compases, la Longa dos, la Breve vno; incluyense en vn Compas tres Semibreves, ó seis minimas, ù doze Seminimas, aunque se pintan como Corcheas, y Corcheas veinte y quatro, aunque su forma es de ordinario de Semicorcheas.

P. Y en el tiempo Ternario?

R. Vale la Maxima doze Compases, la Longa seis, la Breve tres, la Semibreve vno; dos Minimas incluye el Compas, Seminimas quatro Corcheas, ocho, y Semicorcheas diez y seis.

P. Como dize que vale la Maxima en este tiempo doze compases, si por experiencia vemos valer solamente quatro; y afsimesmo hallamos valer todas las figuras solamēte el tercio?

R. Es, porque en cada compas de ternario, se incluyen tres, como lo significa el echar el compas con tres movimiētos, como el Maestro practico, y experimentado sabrà.

P.

P. Como se entiende la proporcion Sexquialtera?

R. Llamase proporcion Sexquialtera, aquella que dispone, y con su señal manda que en vna voz sean cantadas tres figuras, contra dos de otras sus semejantes, como v. g. ay vna voz que tiene tiempo de compasillo, y otra tiempo de sexquialtera: en el compasillo entran dos minimas al compas, en la sexquialtera tres; en el compasillo entran quatro feminimas, y en la sexquialtera seis: en el compasillo entran ocho corcheas, y en la sexquialtera doze, &c. De modo, que siempre entran vn tercio mas de figuras en aquella voz, que tiene señalado el tiempo de sexquialtera, que en la que tiene el de compasillo.

P. Y si todas las voces tuvieren señalado el tiempo de sexquialtera, seria proporcion sexquialtera esta?

R. Por tal se tiene, aunque rigurosamente

mente no lo es; porque para ser propriamente proporcion sexquialtera, ha de aver en otra voz otro tiempo pintado, donde entre vn tercio menos de figuras, y que valgan vn tercio mas para igualar a las de la proporcion sexquialtera.

P. Pues como es tenuta por proporciõ sexquialtera, si quando todas las vozes tienen dicho tiempo, no lo es?

R. Porque se supone la ay, aunque nunca aysi suceda.

CAPITULO V.
 DE LAS FIGURAS
*extraordinarias, que se
 usan en Canto de
 Organo.*

P Ya en todos los tiempos, que comúnmente se usan, se el valor de las figuras; pero quisiera saber si tienen

el mismo valor algunas figuras, que se hallan ligadas vnas a otras; y es mi razon de dudar el hallar figuras ligadas, de varios modos?

R. Duda es, que para desatarse es menester mucho; mas no obstante, irè satisfaciendo las preguntas, dando la solucion que se deve.

P. Que valor tiene toda primera figura de la ligadura.

R. La primer figura de la ligadura (bajando, ó subiendo la segunda) siendo quadrada, ó alfada, teniendo plica a la parte superior en la mano siniestra, es como semibreve, y tambien la que se sigue

P. Que se entiende por figura alfada?

R. Vnas figuras que se pintan de cuerpo prolongado; pero nunca suponen, si solo por dos puntos, que son el primero donde principia, y el segundo donde acaba.

P. Si la primer figura de la ligadura, ó sea quadrada, ó alfada estuviere sin

plica, quanto valdrà?

R. La primer figura de la ligadura, hallandose con essas circunstancias, y subiendo la segunda, que es la subsequente a la primera, esta serà breve.

P. Si la figura primera, ora sea quadrada, ò alfada, se halla con plica à la mano izquierda, à la parte baja, que valor tendrà?

R. Tendrà, hallandose assi, valor de breve.

P. Y si a la primer figura de la ligadura sucede bajar la segunda, hallandose la primera sin plica, que valor tendrà?

R. Aunque la primera se halle sin plica, como para ir a la segunda aya de bajar el canto, siempre es la primer figura longa.

P. Y la figura Alfa, sin plica, que valor tiene bajando.

R. El primer punto del Alfa, es longo.

P. Y si la primer figura, siendo quadrada

da

Musicos.

51

da tuviere plica à la mano derecha,
ora sea à la parte alta, ò baja?

R. Siempre, hallandose assi, serà longa.

P. Toda primer ligadura de cuerpo
largo, esto es, toda primer figura es-
tando toda en regla, ò toda en espa-
cio, sin plica, que valor tendrá?

R. Serà Maxima; y advierto, que lo se-
rà también aunque se halle con pli-
ca; pero si la tiene, para serlo, ha de
estar a la mano derecha, y que sea
arriba, ó à bajo no importará, por-
que siempre serà vna misma cosa.

P. Las figuras de en medio la ligadu-
ra que valor tendrán?

R. En esto ay grãde variedad, y assi pa-
ra satisfazer esta duda, irè respōdiẽ
do poco a poco. Si las figuras de
medio la ligadura son quadradas, ò
alfadas, y sin plica, ora sea subiendo,
ora bajando, siempre son breves.

Si la primera figura tiene plica à
la mano izquierda, en la parte supe-
rior, haze que sean semibreves la mis-

52 *Fragmentos*

ma segunda figura, y la primera.

Toda figura de medio quadrada, cõ plica a la mano derecha, arriba, ó a bajo, siempre es longa.

Toda figura de cuerpo largo que estuviere en medio : Esto es toda en regla, ó toda en espacio, estando sin plica es maxima.

P. Yà sè el valor de las figuras en el principio, y medio de la ligadura; restame saber las del fin, y quisiera tener de ellas clara explicacion, como de las antecedentes.

R. Para conclusion de esta dificultad, y satisfaccion de la duda, digo assi. Si la vltima figura de la ligadura es de cuerpo largo, y para ir a ella sube, ó baja la voz, tiene, ò no tiene plica, de qualquier modo siempre es maxima.

Toda figura quadrada que sube, y tiene plica a la mano derecha, ó como la tenga la antecedente, es longa.

Tambien es longa toda vltima fi-

gura, que siendo quadrada, baje.

Toda vltima figura quadrada, que sube sin plica, es breve.

Vltimamente, tambien es breve la vltima figura del alfa, si baja.

P. Otras figuras quisiera saber el valor que tienen por su extraordinaria puntacion; vna de ellas es el semibreve negro?

R. En compasillo, ó compas mayor, es como minima con puntillo.

P. Y el breve negro?

R. Es como semibreve con puntillo.

P. Y el longo negro?

R. Es como breve con puntillo.

P. Y la maxima negra?

R. Es como el longo con puntillo.

P. Si estas figuras se hallarē medio negras, y medio blācas, q̄ valor tēdrā?

R. El semibreve medio negro, vale como siete corcheas. El breve medio negro, vale como siete seminimas.

El longo medio negro, vale tres compases, y medio. La maxima medio

negra , vale siete compases : y esto como he dicho , entiendese debajo el tiempo de compafillo , y compas mayor por la mitad.

P. Y en los compases ternarios, q̄ pierden las figuras?

P. En el compas ternario las figuras mayores siendo negras , pierden la tercera parte de su valor , y si son medio negras, la sexta parte.

CAPITULO VI.

*DE LOS SEÑALES
indiciales de los Tiempos, para
segun ellos dar el devido
valor à las figuras.*

P. Ya que se la variedad de figuras, q̄ se hallan , quiero saber en que se conoze el tiempo a q̄ sea vna obra?

R. En la señal indicial, que al principio de ella se halla.

P. Que se entiende por señal indicial?

R.

R. Señal indicial , es vn círculo, ó semicirculo, que se pone antes de figura alguna en el principio de la obra

P. Quando se conoze, que la señal indicial es de cōpasillo, ù de otro tiēpo

R. Quando en la Obra , antes de su principio se halla vn semicirculo sin otro señal alguno (este es en forma de vna C) denota, q̄ aquella obra se ha de cantar debajo el tiempo de compasillo.

P. Si a este semicirculo, ó C. se le añade vn 3 ò 2 que tiempo señala?

R. Serà el de proporcion menor, y esto aunque no tenga si solo vn numero, como sea ternario.

P. Que significa vna virgula que suele atravesar por el semicirculo?

R. Denota , que entran en el compas dobladas figuras, que entraran sino estuviera : de modo, que si el semicirculo, ò C. estuvieren sin agregacion de numero alguno , teniendo atravesada la virgula , serà tiempo

de compas mayor ; pero si estando del mismo modo, se le añadierē los numeros que se ponen a la proporcion menor, passaran a indicar , que es tiempo de proporcion mayor.

P. Y el tiempo que llaman ternario como se pinta?

R. Pintase con vn circulo cerrado.

P. Y la sexquialtera?

R. Comunmente con vn 6. y si es do-
ble (llamada a doze) con vn 12.

P. Y este es el modo propio de pin-
tarla?

R. No es este.

P. Pues para estar segun arte, como se
deve pintar?

R. Con dos numeros, que son vn 3 ar-
riba, y vn 2 abajo, ò con vn 6 arri-
ba, y vn 4 abajo, tambien con vn 12
arriba, y vn 8 abajo, y este es el pro-
pio modo de pintar la sexquialtera,
que llaman a 12.

P. Porque se deve pintar la sexquial-
tera con dos numeros?

R.

R. Porque el numero mayor, declara, que tantas figuras han de entrar al compas en la voz, que cãta sexquialtera, como señala el numero mayor, y de aquel mismo genero han de entrar en otra las que el numero menor señala, v. g. en la voz, q̄ canta compasillo, entran dos minimas al compas, ò quatro feminimas; esto significa el numero menor que se pone, y en la sexquialtera el numero mayor dà a entender, que del mismo genero entran tantas figuras, como señala aquel numero, en la voz que canta sexquialtera.

P. Que diferencia ay entre la sexquialtera a doze, y en la de a seis?

R. Si ha de ser propriamente proporcion sexquialtera, no le ay; sino q̄ assi como avia de vsar de feminima, vsa de otras figuras menores, como Corcheas.

P. Pues tengo entendido, que llaman sexquialtera a doze aun tiempo en que

que sobre dos minimas de compasillo entran seis de sexquialtera, ò sobre quatro seminimas, doze de sexquialtera?

R. Si se suele hallar semejante tiempo escrito en Musica para instrumentos, pero aunque así le llaman, esta no es sexquialtera.

P. Pues que es?

R. Propriamente proporcion tripla.

P. Pues segun esso, muchos modos de proporciones abrà?

R. Si las ay; pero su explicacion no es para este pequeño volumen, si para donde mas en particular se tratē las dificultades de Musica: Esto se hallarà en la primera parte de Escuela Musical, tratado tercero, bastantemēte explicado, y con sus exemplos muchos modos de proporciones distintas, con las quales se pueden hazer diversos aires en la Musica.

P. Pues como se deve pintar la proporcion tripla?

R.

R. Devese pintar con solos dos numeros: estos son vn 3. arriba, y vn 1. abajo. Y si quiere de otra manera, con vn 6. arriba, y vn 2. abajo; que es lo mismo que declarar: tantas figuras como señala el numero mayor, se han de cantar en vn compas de dicha proporcion, quantas señala el numero menor en otra voz, que con distinto tiempo se hallare.

CAPITVLO VII.

DE LA EXPOSICION de Pausas, y Puntillos.

P. Hallanse comunmente otras figuras, y otros tiempos puestos en vño?

R. No.

P. Y quando vna voz ha de callar, q̄ señal ay en la Musica que lo indique?

R. Dase a entender cō vnos señales, q̄ comunmēte llama el Musico, pausas.

P.

P. Que se entiende por Pausa en la Musica?

R. Pausas son, vnas figuras, que denotan silencio.

P. Quantas son?

R. Ocho.

P. Y como se llaman?

R. Pausa de maxima. Pausa de longa. Pausa de breve. Pausa de semibreve. Pausa de minima, y por otro nombre medio. Pausa de seminima, y de otro modo espiracion. Pausa de corchea, y de otro modo semiespiracion. Y pausa de semicorchea.

P. Que valor tienen estas Pausas?

R. El de la misma figura, que a cada vna le corresponde: de modo, que la Pausa de maxima denota, ha de callar aquella voz tantos compases, como vale la maxima; y la Pausa de longa denota assimismo, q̄ ha de callar tanto, quanto vale la lōga; y assi mismo todas las otras pausas denotan, que la voz ha de callar todo lo

que

que valen las figuras que les corresponden.

P. Y en las pausas se ha de atender al tiempo, para saber sus valores?

R. Así como en las figuras se atiende para su diminucion, ó aumentacion; así mismo se ha de atender a las pausas.

P. Vñanse en la Música otros señales?

R. Si.

P. Quales son?

R. Quatro puntillos; y aunque en la forma no tienen diferencia alguna entre sí; le tienen según en el puesto en que se hallen; porque de ay nace hazer diferentes efectos.

P. Como se llaman estos quatro puntillos?

R. Puntillo de aumentacion, de perfeccion, de alteracion, y de division.

P. Porque les dan este nombre diminutivo de puntillos?

R. Porque en su forma son menores que los otros puntos, a los quales

les llamamos figuras.

P. Que efecto haze el puntillo de aumentacion?

R. El nombre lo dize, que es aumentar la figura mas de lo que vale.

P. Quanto la aumenta?

R. La mitad de su valor; de modo que si la figura vale dos compases, con el puntillo de aumentacion vale tres, &c.

P. Y en que se conoce quando es puntillo de aumentacion?

R. En ponerse sucessibo a la figura en quien haze el efecto.

P. El puntillo de perfeccion, que haze?

R. Perficiona la figura imperfecta, restituyendole a su justo valor.

P. En que casos se vsa de este pñtillo?

R. En la proporcion menor para la figura breve; porque quando a esta se le sigue alguna minima, ò otra figura menor, queda imperfecta, perdiendo entonces el valor de vna

mi;

minima; y quando quiere el compositor que valga dos compases, que es su justo valor, aunque se le figa al breve figura menor, en dicho tiempo vsa de dicho puntillo, pintandole sobre la figura, y como su oficio es perficionarla, por esso se llama puntillo de perfeccion.

P. VÍase en algun otro tiempo dicho puntillo?

R. Si se vsa en la proporcion mayor en la figura longa, quando la imperfecciona algun semibreve, ó otra figura menor que le suceda: entonces queriendo el compositor que tenga su justo valor, restituyesele con el puntillo.

P. Yà sè, que el puntillo de perfeccion se pinta sobre la figura; deseo aora saber si se suele pintar en otra parte?

R. Tambien en la proporcion mayor se suele hallar en la plica de los longos.

P. El puntillo de alteracion donde se pinta?

R.

- R. Al lado, y en medio de dos figuras.
- P. Y que efecto haze?
- R. Dar doblado valor a la que se sigue.
- P. Mexor lo entenderè explicado por exemplo.
- R. Hallase este puntillo en proporcion mayor comunmente, en medio de dos semibreves, y el efecto que haze, es alterar el segundo, dandole el doblado valor, que el que por si tenia.
- P. Puede aver alteracion sin puntillo que le avise?
- R. Es regla general en la proporcion mayor, que viniendo dos semibreves, en medio de dos figuras mayores, ora sean breves, longas, ò maximas, ha de aver alteracion en el segundo semibreve de los dos, el qual se convierte en valor de breve.
- P. El puntillo de division, que efecto haze?
- R. Avisa, que no ha de aver alteracion, aunque se hallen dos figuras
- me

menores, entre dos mayores.

P. Y donde se pinta?

R. A la parte baja, en medio de dos figuras menores, avisando, que cada figura se tenga solamente por lo q̄ pinta.

CAPITULO VIII.

COMO PADECEN *imperfeccion las Figuras mayores.*

P. Por quantas cosas pueden padecer imperfeccion las figuras mayores?

R. Por dos.

P. Quales son?

R. Por sucederles alguna figura menor, y por mudança de color.

P. Como se entiende el causar imperfeccion la figura menor?

R. Ya arriba se dixo, que siempre que en la proporcion menor al semibreve, ó breve se le sigue alguna mini-

E

ma

ma, es para hazer imperfecta qualquiera de estas figuras, haziendoles perder de su valor lo que vale la minima que se sigue : lo mismo sucede en la proporcion mayor, quando al breve, ó longo, sucede vn semibreve.

P. Por mudança de color, que se entiende?

R. Quando alguna de las figuras mayores es negra, ó media negra.

P. Quando es toda negra, que pierde de su valor?

R. En los tiempos de compasillo, y compas mayor, las figuras mayores, q̄ son del todo negras, pierden de su valor la quarta parte : En las proporciones mayor, y menor; y en el ternario, solamente pierden la tercera parte.

P. Las q̄ son medio negras, q̄ pierden?

R. En el compasillo, y compas mayor, la octava parte ; en las proporciones, y ternario, la sexta parte.

CAPITULO IX.

QUE SEA EN LA
 Musica Modo, Tiempo, y
 Prolacion.

P. Que se entiende por Modo en la
 Musica?

R. Entiendese por Modo mayor la figura maxima; y por modo menor la longa.

P. Acuerdome, que la definicion de Canto de Organo dize, que las figuras se aumentan, ó disminuyen segun Modo, Tiempo, ó Prolacion: assentado pues este principio, como se aumentan, ó disminuyen segun Modo?

R. Si el Modo mayor, que es la maxima, ó el Modo menor, que es la longa, son figuras perfectas, se aumenta a las figuras el valor; y si son imperfectas, se disminuye.

P. Como se conoce quando son perfectos, ò imperfectos el Modo mayor, y menor?

R. Quando al principio de la obra, despues de la Clave se hallaren vnas rayas a modo de tres Pausas de la figura longa, denota, que el Modo mayor, que es la maxima, es perfecto; pero si se hallare sola vna raya, al modo que se pintan tres Pausas de breve, indica, que el Modo menor, que es la figura longa, es perfecto. Sino se hallare ninguno de estos señales, como comunmente se ve en la Musica que se practica, ha-se de entender, que son imperfectas la maxima, y longa.

P. Que se entiende por Tiempo en la Musica?

R. Tres cosas.

P. Quales son?

R. El Compàs, la señal indicial que se pone al principio de la obra, y la figura breve.

P. Que cosa es Compàs.

R. Vn movimiento sucessivo con que se mide el Canto.

P. Porque la figura breve se llama tiempo?

R. Porque el señal indicial, que està al principio de la obra, haze los efectos en dicha figura, haziendola valer mas, ò menos, segun la forma de dicho señal; y porque haziendo valer mas, ò menos esta figura el señal indicial mueve à las otras, que son menores que ella à ser cantadas cõ menos, ò mas tiempo, por esso dicho señal indicial se llama tiempo.

P. Quales son las mudanças que haze el señal indicial, para hazer valer mas, ò menos la figura breve?

R. Si el señal indicial fuere vn semi-circulo, en forma de vna C, llamase tiempo imperfecto, haziendo imperfecta la figura breve, y juntamente que no valga, si solamente dos semi-breves. Si dicho señal indicial fue-

re vn círculo entero, q̄ es en forma de vna O, llamase tiempo perfecto, è indica, que la figura breve es perfecta, y en tal caso tiene el valor de tres semibreves.

P. Que se entiende por prolacion?

R. El semibreve.

P. Que señal le corresponde?

R. Vn puntillo dentro del señal indicial; y este denota, que la prolacion es perfecta, y vale entonces el semibreve tres minimas.

P. En que se conoce quando la prolacion es imperfecta?

R. En la carencia de dicho señal.

P. Y sin èl, quanto vale el semibreve?

R. Solas dos minimas.

P. Puede ser la minima perfecta?

R. Ninguna de las quatro figuras menores puede ser perfecta; y assi ninguna de ellas vale mas que dos de sus menores.

CAPITULO X.
 DEL CONOCIMIENTO,
 y puntacion de los Tonos en
 Canto de Organo.

P. Quisiera saber como se conocē los
 • Tonos en Canto de Organo?

R. Conocente en los finales , y en las
 claves , con que se apuntan las par-
 tes, ó voces.

P. Quantos modos de apuntar claves
 tienen las partes?

R. dos cada vna, excepto el bajo, que
 se suele hallar de tres modos.

P. Quales son estos modos de claves?

R. Quando la parte de triple esta con
 clave de gesolreut, correspōdela el
 Contralto cō clave de cesolfaut en
 la segunda regla de abajo ; el tener
 tambien de cesolfaut en la de me-
 dio , y el bajo con la misma en la

E4

quar-

cuarta regla; y tambien suele con clave de fefaut en la de medio, y à este modo de puntacion llaman los Musicos, Puntacion con Claves altas.

Estando el Tiple con clave de cesolfaut en la primera raya de abajo, correspondele el Contralto con clave de cesolfaut en la de medio; el Tenor con la misma en la quarta; y el Bajo con clave de fefaut, tãbien en la quarta. A este modo de apuntar, llaman los Musicos, Puntacion con claves bajas.

P. En que se conoce el primer tono?

R. En que todas las claves se pintan con bemol, feneciendo el Bajo en gesolreut.

P. Conocese en otra cosa?

R. En puntarse con claves altas.

P. Hallase otro modo de apuntar el primer tono?

R. Si, porque se halla con claves bajas sin bemol, feneciendo el Bajo en delasolre.

- P. Como se punta el segundo tono?
- R. Con claves bajas, teniendo bemol, y feneciendo el Bajo en gesolreut.
- P. Como se punta el tercer tono?
- R. Con claves altas, sin bemol, y feneciendo el Bajo en alamire.
- P. Y el quarto?
- R. Puntase con claves bajas, sin bemol, feneciendo el Bajo en elami.
- P. Como se punta el quinto tono?
- R. De dos modos: El mas comun es, con claves altas, con bemol, feneciendo el Bajo en fefaut. Suelese tambien puntar con claves bajas, sin bemol, feneciendo el Bajo en cesolfaut.
- P. En que se conoce el sexto tono?
- R. En puntarse con claves bajas, con bemol, y feneciendo el Bajo en fefaut.
- R. Como se punta el septimo tono?
- R. Con claves altas, sin bemol, y feneciendo el Bajo mas comunmente en delaolre, que es su mediacion, que
- en

en alamire, que es su final propio, solo por diferenciarse del tercero.

P. Como se punta el octavo tono?

R. Con claves altas, sin bemol, teniendo su propio final en gesolreut; aunque muchas veces le tiene en cesolfaut, que es su mediacion.

P. Que tono es el que fenece en befa-bemi, con claves bajas, y bemol?

R. Es quinto tono, punto bajo, aunque de muchos es llamado segundillo.

P. Ay mas que saber en la puntaciõ, y conomiento de los tonos?

R. Aqui solamente he declarado para su conocimiẽto las primeras reglas generales; porque muchas circunstancias omito, q̃ no me permite este pequeño volumen: y assi me remito à la primera, y segunda parte Musical.

TRATADO

TERCERO,

DEL CONTRAPUNTO, Y
COMPOSICION.

CAPITULO PRIMERO.

*DE LA DIFINICION
del Contrapunto.*

DIVIDIMOS la Musica en el Capitulo primero del primer Tratado, en tres partes. La primera diximos ser la parte Armonica, que es el Canto Llano, cuya exposicion està en el primer Tratado. La segunda diximos ser la Metrica, ó Mensural, que es el Canto de Organo, cuyas dificultades quedan en el Tratado precedente explicadas, con la brevedad

dad, que este pequeño volumen permite. Es la tercera parte en que se divide la Musica, llamada comunmente Rithmica, y pues ya en los dos Tratados antecedentes quedan reglas generales; bien serà proseguir para que (como en aquellos) se alcance algo de luz para conocer el estudianto tanto como ay que saber en lo que pertenece a esta tercera parte.

P. Que se entiende por Musica Rithmica?

R. Por Musica Rithmica se entiende la composicion, y como su principio, y origen, el Contrapunto.

P. Que es Contrapunto?

R. Segun Bacheo; es vna concordancia armoniosa de voces contrapuestas, aprobadas por el Arte.

P. Porque se dice concordancia de voces contrapuestas?

R. Porque es lo mismo dezir concordancia, que uso de especies consonantes, con modo devido, segun las

reglas del Arte; y dezir contrapuestas, es, porque aquellas especies, que llamamos perfectas se vñan siempre yendo vna voz contra otra.

P. Que se entiende el ir vna voz contra otra?

R. Que si la voz baja sube, la alta ha de bajar; esto sucede, como adelante se explicará para dar la quinta, y si para dar la octava ha de estar biẽ, ha de ser haziendo contrarios movimientos: esto es, bajando la voz baja, y la alta subiendo.

CAPITVLO II.

DE LAS SIETE ESPECIES que se hallan en la Musica, y de las consonantes que ay en estas, de que vfa el Contrapunto.

P. Quantas son las especies, q̄ se vñan en la Musica?

R.

R. Siete.

P. Quales son?

R. Vnisonus, segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, y septima.

P. Todas estas siete especies son consonantes?

R. Solas quatro.

P. Quales son pues las consonantes, y las disonantes?

R. Vnisonus, tercera, quinta, y sexta son consonantes, segunda, quarta, y septima son disonantes.

P. Solamente ay en la Musica estas siete especies?

R. Otras muchas ay, que se componen de estas, de las quales adelante se irá tratando.

P. Y de estas especies quales son las que llamamos de Contrapunto?

R. Las quatro consonantes, que arriba he dicho.

P. Y entre estas quatro especies ay diferencia alguna?

R. Si la ay, porque vnas de ellas son
per,

perfectas, y otras imperfectas.

P. Quales son las perfectas?

R. Vnisonus, y quinta.

P. Y las imperfectas?

R. Tercera, y sexta.

P. Preguntando arriba si se hallavan otras especies en la Musica, supe q̄ si; pero compuestas de las ya dichas; y assi deseo saber que especies son las que se componen del vnisonus tercera, quinta, y sexta, pero para no confundir mi deseo, solo aora pregunto; que especies se componen del vnisonus?

R. Componse del vnisonus la octava; de la octava, la quincena; de la quincena, la veinteidosena.

P. Que especies se componen de la quinta?

R. Multiplicando por el mismo orden que en la octava: de la quinta se compone la dozena; de la dozena, la decinovenas, &c.

P. De la tercera, que especies se componen?

R.

- R. Primeramente la dezena, de la dezena la diezisietena, &c.
- P. Y de la sexta?
- R. Componese de la sexta la trecena, de la trecena, la veintena.
- P. Puedense componer, a mas de las dichas especies, otras mas remotas?
- R. Si pueden componerse, pues añadiendo siete puntos arriba, cada vna de otra se puede proceder en numero infinito
- P. Pues porque se nombran solamente estas?
- R. Porque es lo que solamente bastan las voces, pero si a caso las huviere, o instrumentos que pudieren llegar à mas, podrá vsar el compositor de todas aquellas especies q̄ quisiere, aunque estuvieren remotas.
- P. Porque el vnifonus, y quinta son perfectas, è imperfectas la tercera, y sexta?
- R. Porque el vnifonus, octava, y quinta en quitarles de su justa cantidad

dad: esto es añadiendoles, ó quitandoles, dexan de ser especies consonantes, passando a ser disonantes. No sucede assi en la tercera, y sexta; por que sean mayores, ó menores, siempre son consonantes, de modo, que por la sugesion, que estas dos especies tienen de aumentarse, ó disminuirse, quedandose siempre en linea de consonantes, son llamadas especies imperfectas.

P. Entendido ya el modo de vsar las especies consonantes; deseo saber de aquellas tres disonantes de que arriba hizimos mencion, preguntando de las especies que se hallan en la Musica?

R. Yà dixé, que las especies disonantes son segunda, quarta, y septima, de estas no es aqui de proposito explicar, porque aora solo seria para mas confundir; y assi lo dexare para mas urgencia, y oportunidad.

CAPITULO III.

*DE LAS REGLAS
Generales, y Particulares del
Contrapunto suelto, y de la va-
riedad, que de ellos comun-
mente se enseña.*

P. Cosa difícil me parece el Contra-
punto, pero no escusaré, deseoso, el
trabajo para su inteligencia; por lo
qual quisiera saber que cosa es?

R. Muchas cosas ay que saber en este
Contrapunto. Primeramente sus es-
pecies: saber como se han de vsar; y
despues desto, enseñarse à formar
consonancias sobre vn Canto Lla-
no, que sirva de Bajo, procurando
poner a cada punto de Canto Llano,
otro que en la voz del Tiple, le cor-
responda en especie consonante.

P. Del Capitulo precedente se yà que
las

las especies del Contrapunto, son las quatro consonantes, y que la tercera, y sexta son imperfectas; y que se pueden vsar de qualquier modo: Sè tambien, que el vnifonus, octava, y quinta son perfectas, pero deseo saber el modo de vsarlas?

R. La quinta se ha de dar subiendo el Canto Llano, y bajando el Contrapunto, y la Octava al contrario, subiendo el Contrapunto, y bajando el Canto Llano.

P. Puedense dar dos Octavas, ù dos quintas, vna despues de otra?

R. No se puede; porque vna de las reglas mas principales que ay en la Musica, dize, que dos especies perfectas de vn mismo genero, y cantidad, no se pueden dar sucesivamente.

P. Observanse algunas otras reglas en el Contrapunto suelto?

R. Si se observan algunas generales, y otras muchas particulares.

P. Que se entiende por reglas generales, y que por reglas particulares?

R. Entiendense por reglas generales todas las que convienen à todo genero de Contrapunto, como son las hasta aqui referidas, y en no nõbrar dos puntos en vn mismo signo, como sol, sol, fa, fa, &c. Otras que ay se iràn diziendo quando mas importante, por el discurso del Capitulo.

Por reglas particulares se tienen aquellas que pertenecen aun modo de Cõtrapũto, y no a otro, como en el Cõtrapunto, q̄ se haze a semibreves, en el qual no se permite mixtion de otro genero alguno de figuras. En el de minimas tampoco. En el de compafillo, no se permite hazer corchea: y assi mismo otras semejantes a estas.

P. Deseo mucho tener noticia de las especies difonantes, y assi quisiera saber si se pueden vsar en Contrapunto suelto?

R. Si se puede vsar de ellas, pero obser-
van-

vando por la regla general que el compas no dè, ni alze en semejantes especies, sino fuere por ligadura, cuya dificultad en el modo de hazerse se expondrà en su propio lugar.

P. En que especie ha de principiar, y acabar el Contrapunto?

R. Regla general es, que no puede principiar, ni acabar en especie alguna imperfecta; pero pues sea perfecta, no importa sea quinta, ò octava.

P. Pues porque se ha de comenzar el Contrapunto en especie perfecta?

R. Porque el Contrapunto, es principio de enseñar a componer, y en la composiõ es regla general, que las voces han de tener sus entradas en los puestos mas principales del tono, y estos son el final, y quinta de cada vno, y en la manera que se puede, observando la misma regla en el Contrapunto, considerase el primer punto de Canto Llano, como puesto principal del tono, por lo qual

puede entrar en octava, y quinta, y no en otras especies.

P. Porque siempre ha de acabar en especie perfecta el Contrapunto?

R. Porque segun el Filosofo, para ser perfecta vna obra, assi lo ha de ser en el fin, como en su principio.

P. Quantos modos de Contrapuntos sueltos ay?

R. Vñanse tantos, que no es facil reducirlos a este pequeño volumen.

P. Pues a lo menos quisiera saber los que mas comunmente se enseñan?

R. Estos son: Contrapunto a semibreves, a minimas, a feminimas, ó cópasillo, quellanaman, a compas mayor, a sexquialtera, a sexquinona, y otros muchos, que seria prolija dilacion el referirlos.

P. En que consiste el Contrapunto a semibreve?

R. En que sobre cada punto de Canto Llano se ha de poner otro de Contrapunto, valiendo igualmente, assi

el Canto Llano , como el Contrapunto.

P. Que Reglas se han de observar para hazerle?

R. Generales todas , las que son para todo Contrapunto , y particulares solamente vna.

P. Qual es?

R. Observar, que en èl no puede aver variedad de figuras.

P. En que consiste el Contrapunto de minimas?

R. En que sobre cada punto de Canto Llano se nõbran dos figuras en distintas especies.

P. Que Reglas particulares se han de observar en este Contrapunto?

R. Solamente entrar al principio con pausa de minima: y esta Regla no solo es para este Contrapunto, si tambien para todos aquellos, que constan de figuras menores en la forma que se irà viendo.

P. Pues porque se ha de comenzar cõ

pausa el Contrapunto?

R. Porque pueda el Contrapuntante tomar Tono, oyendo el Canto Llano.

P. En este Contrapunto de minimas, la especie en que ha de alzar el compàs, ha de ser perfecta, o imperfecta?

R. Solamente manda el arte sea especie consonante.

P. En que consiste el Contrapunto de feminimas, llamado comunmente de compafillo?

R. En que se compone de variedad de figuras.

P. Que figuras suelen ser las que comunmente se vñan en este Contrapunto?

R. Seminimas, minimas, y algunos semibreves.

P. Quando, y como se vñan las feminimas?

R. Solo para hazer carreras.

P. Y las carreras como se hazen?

R.

R. Bajando, ó subiendo seguidamente sin salto alguno.

P. Y las feminimas han de ser todas buenas especies?

R. Basta lo sean aquellas donde dà, y alza el compàs, siendo la pride cada movimiento.

P. Quales son las mejores carreras?

R. Las mas largas.

P. Y ha se de guardar circunstancia alguna para sus principios?

R. Si ha de bajar la carrera, se ha de procurar no cogerla de salto, si al dar del compàs, procediendo cerca de otra figura la primera feminima de ella, ó puntillo de alguna minima antecedente, ó otra parte de figura, que equivalga por feminima.

P. Puede de otro modo principiarse carrera para bajar?

R. Si con minima sincopa: con tal, que en medio de dicha minima sincopa alze, ù de el compàs.

90 *Fragmentos*

P. Pueden en compasillo acabar las carreras al alzar?

R. Todas han de terminar, ó finar al dar, ora sean bajando, ora sean subiendo.

P. Principiando las carreras para subir, es menester prevencion alguna?

R. No, porque de qualquier modo que se principie, ó sea al dar, ò al alzar, sin prevencion, ó con ella, siempre será bien hecha, excepto el no principiar con minima sincopa solo, por no desayrar el Contrapunto.

P. En que caso se usan de semibreves en compasillo?

R. Siempre que se aya de hazer ligadura, ó clausula.

P. Que cosa es ligadura, ò clausula?

R. Vna cosa es ligadura, y otra es clausula: ligadura es padecer vna voz en falsa: clausula conclusion, ò periodo en alguna obra.

Puede aver ligadura en este contrapunto, pero solamente de septima,
por-

porque esta especie es tan falsa, que no necesita de quien le haga mas, como la quarta; pero no se puede hazer observando la fuerça del Contrapunto, si despues de salir a la sexta mayor, no concluye en la octava, cuya disposicion se llama Clausula; y advirtiendole solamente, que al dar de compas consiste la fuerça de la ligadura: no dire mas de esta materia en este lugar, omitiendo para otro mas proprio diversas circunstancias, que se requieren en la ligadura, y clausula.

P. En que consiste el Contrapunto de compas mayor?

R. En lo mismo que el de compasillo; diferenciase solamente, en que entran dobladas figuras al compas.

P. De que figuras usa?

R. De las mismas, que el compasillo.

P. Y entra con pausa para principiarle?

R. Con pausa de vna minima, por la razon arriba dicha.

P.

P. Que se entiende por Contrapunto a sexquialtera?

R. Cōtrapũto a sexquialtera es aquel, que en sí no incluye variedad alguna de figuras.

P. Pues de que figuras se compone?

R. Solamente de feminima.

P. Quantas se cantan en cada punto de Canto Llano?

R. Seis.

P. Y de estas quantas han de ser buenas?

R. Tres de precisso.

P. Quales han de ser?

R. La en que dà el compas, la en que alza, y qualquiera otra.

P. Importarà aya mas figuras buenas al compas?

R. Tanto mayor serà el Contrapunto, quanto mas figuras buenas se hallaren en èl.

P. Quando se ofrece saltar, puede despedirse de mala, ó ir a ella?

R. No, porque la especie de que se des-

- pide, y a la que va han de ser buenas.
- P. Qual es el mejor Contrapunto de sexquialtera?
- R. El mas largo.
- P. Entrase en él con pausa?
- R. Con vna equivalente a vna de las figuras que incluye.
- P. En que consiste el Contrapunto de sexquinona?
- R. En que entran nueve figuras al compas.
- P. Tiene variedad de figuras?
- R. Todas han de ser feminimas.
- P. Quantas buenas ha de incluir en el compas?
- R. Quantas pudiere ; pero de preciso quatro,ò cinco lo que menos, incluyendo en estas la en que dà , y alza el compas.
- P. Quantas entran al dar?
- R. Seis, y tres al alzar , y se entra con pausa, como en el Contrapunto antecedente.

- P. Echanse comunmente mas Contrapuntos que los sobredichos?
- R. Si, pero por la brevedad, y ser estos los mas comunes, no hago dilacion en otros, que si quisiere ver el curioso, hallarà en la segunda parte de Escuela Musical, explicados, y exēplificados.

CAPITULO IV.

*DEL CONTRAPUNTO
sobre Tiple, y de la variedad
de Contrapunto, sobre Can-
to de Organo.*

- P. Que se entiende por Contrapunto sobre Tiple?
- R. Entiendese aquel en que la parte del Tiple lleva el Canto Llano, y la parte del Bajo el Contrapunto.
- P. Como se usan en el las especies perfectas?

R.

R. Subiendo el Contrapunto, y bajando el Canto Llano, se dà la quinta, y la octava al contrario, bajando el Contrapunto, y subiendo el Canto Llano.

P. Puedese hazer variedad de Contrapuntos à sobre Tiple?

R. Del mismo modo que à sobre Bajo.

P. Hanse de observar las mismas reglas, que en el Contrapunto sobre Bajo?

R. Todas, exceptando el modo de vsar las especies perfectas, como dexo dicho.

P. Puedese echar sobre Canto de Organico Contrapunto?

R. Aunque es mas dificultoso, puedese del mismo modo que sobre Canto Llano.

P. Puedese echar variedad de Contrapuntos?

R. Si, aunque muchos son dificultosos.

P. Y sobre que voces se echa el Contrapunto?

R.

- R. Comunmente sobre el Tiple, pero es mas primor saberlo echar (como se puede) sobre todas las voces.
- P. Quando se echa sobre el Contralto, ó sobre el Tenor, se deve echar por abajo, ò por arriba?
- R. Puedese vno, y otro, para que el Contrapunto sea largo : esto es subir sobre la voz, bajando siempre, que al Contrapuntante le viniere a proposito.
- P. Sobre el Bajo se puede echar Contrapunto sobre Canto de Organo?
- R. Si se puede.
- P. Y quando se echa sobre el Bajo, puede bajar el Contrapunto de bajo el Canto de Organo?
- R. No es acertado, que baje, pues por arriba tiene bastante campo para andar el Contrapunto.
- P. Quando se echa por la parte del Tenor, ò Contralto, como se han de vsar las especies perfectas : Esto es quando se echa por arriba, y
- quan-

quando se echa por abajo?

R. Quando sobre el Canto de Organo se halla el Contrapunto, se ha de vsar de las especies perfectas, como si fuera sobre bajo; pero si el Contrapunto canta por abajo, se hã de vsar como Sobretiple.

P. Quando se echa sexquialtera sobre Canto de Organo, como se ajustan las seis feminimas, sobre las quatro que entran al compas en Canto de Organo?

R. Se ha de procurar echarlo de modo, que aquellas feminimas de la sexquialtera, que tienen parte con vna, y otra en compasillo, sean con ambas buenas especies.

P. Sobre la proporcion mayor se puede echar contrapunto?

R. Si se puede.

P. Que contrapuntos se echan sobre la proporcion mayor?

R. Puedense echar Ternario mayor, ó Ternario menor, y tambien otro que

llaman Sexquinona, el qual consiste en dar à cada compas nueve figuras de igual valor.

CAPITVLO V.

DE LOS CONCIERTOS

*à tres, y à quatro, sobre
Bajo, y sobre Tiple.*

P. Que se entiende por Conciertos en la Musica?

R. Quando dos, o mas vezes se ponen sobre vn Canto Llano.

P. Quantos modos de Conciertos ay?

R. Hazense Conciertos sobre Bajo, y sobre Tiple, à tres, à quatro, à cinco, à seis, y aun à siete.

P. En que consisten los Conciertos à tres sobre Bajo?

R. En entrar passos, en hazer ligaduras, y clausulas, assi de quarta, como de septima,

P. Que cosa es Passo?

R. Vna imitacion de figuras, ó movimientos entre las voces.

P. Qual es mexor modo de hazer conciertos?

R. El que se haze figuiendo el passo sobre todo el Canto Llano.

P. Quando no se puede entrar el Passo, que se haze?

R. Clausulas.

P. Permite se en los Conciertos a tres sobre Bajo, vsar la octava, y quinta de otro modo distinto al contrapunto suelto?

R. No.

P. Y si son los Conciertos à quatro?

R. Alli en algunas ocasiones, ya se permite vsarlas.

P. Quando se puede vsar la octava à quatro de diferente modo?

R. Siempre que el Bajo sube vn punto despidiendose la otra voz de la decena; y tambien puede ir à ella despidiendose de la quinta, como cante

el Bajo de el mismo modo.

P. Puede ir de otro modo a la octava a quatro?

R. Tambien; diziendo el Bajo, re, sol; despidiendose de la decena.

P. De que modo puede darse a quatro la quinta, de diferente modo que a tres?

R. Bajando las dos voces, el Bajo vna quarta, y el otro solo vn punto despidiendose de la tercera, y de este modo a tres tambien; aunque siempre es bueno no hazerlo sobre Canto Llano. Tambien se puede dar la quinta, bajando las dos voces; el Bajo vn pūto, y la otra voz vna quinta, despidiendose de la octava. Puede darse dar la quinta de otros dos modos: Vno es, bajando el Bajo vn punto, subiendo otro la Voz, que cō ella se halla en la tercera: Otro es, subiendo las dos Vozes, el Bajo vn punto, y saltando la otra Voz desde la tercera à la quinta.

P. En

P. En el Sobretiple, se podran vsar las especies, a tres, y a quatro como a Sobrebajo?

R. Respecto al Bajo del mismo modo.

CAPITVLO VI.

*DEL MODO DE IR DE
la Sexta à la Octava, de las
circunstancias que se requierẽ
en la ligadura, y de otras
circunstancias essen-
ciales.*

P. Hallanse en la Musica algunas especies, de las quales sea prohibido ir a especie perfecta?

R. Si ay, porque de la sexta a la octava, solo de vn modo puede ir.

P. Porque de qualquier modo no se puede ir de la sexta a la octava?

R. Porque siendo la sexta la especie mas áspera entre las consonantes, y

la octava la mas dulce, y perfecta; ir de la sexta a la octava, sin mediar otra alguna especie, seria passar de extremo a extremo.

P. De que modo es bueno ir de la sexta a la octava?

R. Quando el Bajo baja vn punto, y la voz alta solo sube otro.

P. Porque assi ha de ser bueno solamente?

R. Porque se coge la octava de cerca, y se permite, ó por hazer clausula, ó por razon de ella.

P. En que genero de Musica se permite esto?

R. En todo genero de composicion es bueno.

P. Que cosa es composicion?

R. Vna variedad de consonancias, y disonancias, aprobadas por el Arte.

P. Que cosa es consonancia?

R. Vn intervalo de dos sonidos suaves, y apacibles al oido.

P. Que cosa es disonancia?

R.

R. Vn compuesto de dos sonidos asperos, y desapacibles al oido.

P. Que cosa es sonido?

R. Vn principio de consonancia, ò disonancia.

P. Qual es la essencia de la Musica?

R. Las consonancias, y disonancias vsadas con la aprobacion del Arte.

P. En que modo aprueba el Arte el uso de las especies disonantes?

R. En dos, vno es passando con velocidad por ellas, sin que se note el mal efecto que causan; y otro es, quando se vsan por ligadura.

P. Como se entiende la ligadura?

R. Es vsar de la especie disonante en puesto principal del compas, aviendo de antes prevenido, y teniendo despues su salida a especie imperfecta.

P. Quantas condiciones ha de tener la ligadura?

R. Tres.

P. Quales son?

- R. Prevencion, ligar, y desligar.
- P. Que se entiende por prevencion?
- R. Prevenir el puesto donde ha de ligar antes de formar la ligadura.
- P. Que se entiende por ligar?
- R. Padecer en especie disonante en el puesto que previno, y en parte principal del compas.
- P. Que se entiende por desligar?
- R. Despues de aver padecido en la falsa salir a especie imperfecta.
- P. Importa mas salir a vna especie imperfecta, que a otra?
- R. Como sea la mas cercana: No.
- P. Puede saltar para desligar?
- R. La voz que padece no: la que haze padecer si.
- P. Quantas son las especies q̄ se ligan?
- R. Todas las disonantes, ó falsas.
- P. Ay diferencia entre disonante, y falsa?
- R. Si la ay; porque en tanto es especie falsa, en quanto está introducida en la Musica, en lugar de especie

cie buena : y como con la especie mala se engaña al oído, vsandola cō engaño , por esso se llama especie falsa: pero no tiene duda, si que considerada por si sola, y separada de la Musica, solo se puede llamar especie mala, y disonante ; y solo falsa, quando introducida.

P. Las especies consonantes pueden ser ligadas?

R. No se pueden ligar.

P. Pues porquè?

R. Porque la ligadura solo es para que las especies disonantes se puedan vsar en la Musica por este medio, q̄ las especies consonantes de qualquier modo pueden ser vsadas.

P. Quales son las especies que se ligã?

R. La segunda, la quarta perfecta , la quinta menor, y la septima.

P. Y la quarta de tritono no se liga?

R. La quarta de tritono haze padecer al bajo quando liga; pero nunca se liga en ella.

- P. Quando la septima se liga, necesita de otra voz que le acompañe?
- R. No necesita, como se puede ver en el Contrapunto suelto, que se liga, careciendo de otra voz, que le acompañe.
- P. La quarta necesita de acompañamiento?
- R. No se puede ligar sola, sino ay otra voz, que le acompañe.
- P. Y con que especies se acompaña la quarta?
- R. Con quinta, y sexta, ò a lo menos con vna destas dos especies.
- P. La quinta menor quando liga, necesita de quien la acompañe?
- R. No necesita en rigor de acompañamiento, pero siempre es mejor acompañarla con sexta.
- P. Y siendo Musica en duo, se podrá ligar la quinta menor?
- R. Si se puede.
- P. Y de la quinta menor puede desligar en qualquier imperfecta?
- R.

- R. Solo en la tercera suena bien, y así nunca se deve desligar en sexta por el triste efecto que haze.
- P. Y de la septima, en que especie haze mejor efecto quando desliga?
- R. Ora sea en sexta, ó en tercera, pues parece muy bien el efecto que haze en qualquiera de estas especies.
- P. Y la especie, ó ligadura de quarta, donde será mejor desligar?
- R. El uso nos enseña, que en la tercera, aunque no tiene duda, que en algun caso muy especial se podría desligar en sexta.
- P. La segunda donde se desliga?
- R. Puede desligar en tercera, y sexta, porque en qualquiera de estas especies haze buen efecto.

CAPITULO VII.

*DE LA POSSIBILIDAD,
ó imposibilidad del uso de dos especies
perfectas sucesivas.*

- P. Puedense dar dos octavas mediado
• vna pausa?
- R.

R. Si, como la pausa sea de figura mayor; porque si fuera de figura menor, se ha de traer gran cuydado en la conformidad que viene al compas; esto es, si la dicha pausa viene en movimiento de compas, bien se podrán dar; pero si viniere despues de èl, no ay duda en que al oïdo, mejor parecerà sin dos octavas, por lo qual se deven escusar: verdad es, que en rigor qualquier pausa en qualquier parte que estè las quita; porque assi como las quita qualquier figura, que entre las dos octavas media; assi mismo la pausa, pues equivale a la figura.

P. Quita vna pausa dos quintas?

R. Assi como dos octavas.

P. Podrase dar vna quinta menor despues de vna perfecta, ó al cõtrario?

R. Si, porque la regla solo prohibe el vso de dos especies perfectas de vn mismo genero.

- P. Podranse dar sucesivamente quinta, y dozena?
- R. No serà bueno vsarlas si la composicion no fuere alomenos a quatro, y esso solo en vn caso forçoso.
- P. Pues porque se permite dar quinta, y dozena, siendo compuesta la dozena de la quinta?
- R. Porque aunque es verdad, que la dozena se compone de la quinta, siempre tiene mas armonia qualquier especie compuesta, que su simple, y assi dando quinta, y dozena ay variedad. Verdad es no es tanta como si fuera diferente especie; pero tambien por esso, no se ha de hazer todas vezes, ni à poco numero de voces, si al menos à quatro en algun caso forçoso, como he dicho.
- P. Porque en la Musica fue prohibido el uso de dos especies perfectas sucesivas.
- R. Porque la Musica para ser buena, ha de constar de variedad de consonancias

cias, la qual falta usando dos especies perfectas, succesivas de vna misma cantidad.

P. Pues como se permiten dar dos terceras, ù dos sextas?

R. Porque puede ser la vna mayor, y la otra menor.

P. Tambien hallo pueden ser las dos terceras, u las dos sextas succesivamente mayores, ò menores?

R. Verdad es, pero no tan semejantes como las quintas, y octavas, porque no solo son semejantes las octavas en el sonido, sino tambien en el nombre de las solfas, y las quintas del mismo modo; pues comunmente para darlas, dize vna Voz, fa, sol; y la otra tambien, fa, sol: y esta semejança no se halla en la tercera, y la sexta, porque para dar dos terceras menores, la vna Voz dirà, re, mi, y la otra, fa, sol; y del mismo modo son desemejantes dos terceras mayores, ù dos sextas.

P. Pues segun esso tambien se podrán dar dos quintas, vna perfecta, y otra mayor?

R. Si, porque no son semejantes en el sonido, por ser la vna perfecta, y la otra disonante.

P. Quando dos voces están en quinta, v. g. vna en, re, y otra en, la; podrá la que está en, la, bajar al, re, y la que está en, re, subir al, la, dando estas dos quintas?

R. Si.

P. Pues porque, siendo de igual cantidad?

R. Porque estas si se repara, no son dos quintas, si solamente vna formada dos veces en vn puesto, sin aver movimiento contra el precepto de la regla.

P. Y del mismo modo se podrán dar dos octavas?

R. Si.

P. El Vnisonus es especie?

R. No, porque donde no ay consonancia,

cia, no puede aver especie; pero es origen de todas.

P. Luego sucesivamente se podrán dar dos Vnisonus?

R. No, porque aunque no es consonancia, es principio de la mas perfecta, y lo mismo se ha de observar en las especies compuestas, que en su origen, porque es el principio de toda la que ellas gozan.

P. Puedese vsar del mismo modo que la octava?

R. En todo genero de Composicion, es mejor que no se vse.

P. Pues porque el vsarle no ha de ser tan bueno, como qualquier otra especie?

R. Porq̄ como no es consonancia, falta à la Musica gran parte de la armonia, que requiere.

P. Es algunas vezes peor el vsar del Vnisonus, que otras?

R. Si, porque siempre que se diere moviendo las dos voces à vn mismo

tiempo

tiempo saltando la vna, ó las dos, es malo; y deve ser excluido semejante vño de todo genero de composicion.

P. Pues porque en las composiciones, que son a muchas voces, aviendo dos Bajos en ellas, comunmente van cantando de vnifonus a octava, ù de octava a vnifonus, sin reparar el ir a èl de salto?

R. Porque los dos Bajos en semejantes obras, se reputan por vno.

P. Quando entre dos octavas, ù dos quintas media alguna especie disonante, pueden se tener, y reputar por dos especies perfectas?

R. Si.

P. Pues como se han de tener por dos octavas, si media yà otra especie?

R. Porque la especie falsa que media, no puede suponer por cõsonante, y assi no se escusan de ser dos octavas.

P. Lo mismo corre entre dos quintas?

R. Si, en caso que no fueren con el Ba-

jo, si entre las voces particulares; cō tal que aquella especie disonante, q̄ medió entre las dos quintas, sea con fonante con el Bajo; pero si no lo fuere tambien se deven tener por dos quintas.

P. Para entenderlo mexor, quisiera verlo explicado en vn exemplo?

R. Supongo pues, que el Bajo dize re, vt, cō vn semibreve en alamire, y vn Tenor està vna minima en la octava del re, bajando con otra minima, al alzar, a la sexta, que es a fefaut, y luego a gesolreut, que es octava, con el vt: Si en este caso dixera vn Tiple, la, sol, fa, con dos feminimas; y luego fuera vna minima a cesolfaut, viniendo en befabemi, sobre el vt: Estas no se escusarian de ser dos quintas entre el Tiple, y Tenor; porque aunque el vno dixera la, fa, y el otro, la, sol, fa, no suponía el sol del Tiple, por ser con el Bajo especie disonante; y este modo no es bueno pa

Musicos.

III

ra quitar dos quintas, porq̄ es quarta
cō el Bajo la que las podia quitar.

CAPITVLO VIII.

*EN QUE SE TRATA
de los Tonos primero, segun-
do, tercero, y quarto.*

P Para componer con perfeccion
quisiera saber los terminos de cada
Tono, y los Diapasones; por lo qual
principio assi, preguntado. Desde
donde comienza el Diapason del
primer tono?

R. Desde su final propio, que es gesol-
reut, quãdo se pinta cō claves altas.

P. Como dize su Diapason?

R. Re, mi, fa, sol; re, mi, fa, sol.

P. Luego segun esso se han de pintar
las Claves con bemol.

R. Es preciso para que el Diapason sea
propio de primer tono.

- P. Quando se pinta con Claves bajas, donde tiene su final?
- R. En dela solre, y las Claves sin bemol
- P. Porque quando fenece en gesolreut han de ter bemol las Claves, y no quando fenecen en dela solre.
- R. Porque el Diapason siempre es vno, y si es por gesolreut, para q̄ diga re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, es preciso q̄ tēga bemol; pues de otro modo no se podrà dezir en gesolreut, re. Quādo es por dela solre el primer tono, no ay necesidad de bemol, porque ya ay, re, en dela solre; y si huviera bemol, diria, mi, en alamire, cosa que repugna al primer tono; porque para ser su Diapason proprio, ha de dezir, re, en el final, y re, en la quinta de su final.
- P. Quando se haze vna composicion primer tono, entrando passo, donde tienen las voces sus entradas?
- R. En el final, y en la quinta del final.
- P. Porque las voces han de entrar en

estos puestos, y no en otros?

R. Por ser los puestos mas principales del tono, final, y mediacion, y tener la el tono en la quinta de su final.

P. En quantas partes se podrá hazer clausula en el primer tono.

R. Sin salirse de tono, en seis, que son los mas principales, en el final, y mediacion; despues (si es por gesolreut) en cesolfaut, en alamire, en fefaut, y en befabemi; y si es por dela solre, estas quatro clausulas vltimas, son en gesolreut, en elami, en cesolfaut, y en fefaut.

P. Que se entiende por clausula?

R. Ya dixere (con Montanos) en el primer Tratado, es fin, ó periodo de alguna obra.

P. Para mejor inteligencia, quisiera mas explicacion?

R. Siempre q̄ las voces descansan algũ poco, acabãdo sentēcia la letra, se tiene por clausula, ó siempre que se haze conclusion despues de la ligadura,

y siempre que el todo de la obra, ó parte de ella termina,

P. De donde à donde tiene su Diapason el segundo tono?

R. De gesolreut, a gesolreut, y se pinta con bemol.

P. Como dize su Diapason?

R. Re, mi, fa, sol. re, mi, fa, sol.

P. En que se diferencia del primer tono siendo vno el diapason?

R. En el termino, porque el primer tono tiene su diapason en la entonaciõ quatro puntos mas bajo que el segundo.

P. Diferenciafe en otra cosa?

R. En la mediacion.

P. Donde tiene la mediacion el segundo tono?

R. En la tercera de su final; que es, befabemi.

P. Sabido yà que las clausulas mas principales del tono, son final, y mediacion. Pregunto agora: Donde tiene el segundo tono las quatro clausulas

menos principales?

R. En Cesolfaut, en alamire, en fefaut, y en dela solre.

P. Quando las voces entran passo, donde deven entrar?

R. En gesolreut, y en dela solre.

P. Pues porque en dela solre, si alli no tiene mediacion el segundo tono?

R. Verdad es no tiene su mediacion en dela solre; pero por ser su Diapente como especie mas principal, que incluye el Diapason, deven entrar en dicho sig no las voces.

P. No pudieran como en otros tonos entrar en el final, y mediacion?

R. No, porque si en el final, y mediacion entrarán los passos, no seria verdadera imitacion en las solfas por lo imposible: Vease claramente, si entrarán en el final, avian de entrar por sol, o por re, y las que en la mediacion, solo por, fa.

P. Escusase por alguna otra razon el no entrar en la mediacion?

R. Si, porque si las voces entràran en el final, y mediacion, seria entrar los passos en fuga de tercera; y no aprueba el Arte semejantes fugas para entradas de passos.

P. Porque se excluyen estas?

R. Por la poca imitacion.

P. Pues en que fugas pueden entrar los passos?

R. En fugas de vnisonus de quarta, y de quinta.

P. Porque en estas, y no en otras?

R. Porque tienen mejor imitacion en el movimiento de los intervalos.

P. Las composiciones del tercer tono donde tienen su terminacion?

R. En alamire.

P. Como dize su diapason?

R. Re, mi, fa, Re, mi, fa, sol, la.

P. Donde tiene su mediacion?

R. En cesolfaut.

P. Donde pueden entrar los passos?

R. En alamire que es su final, y en el a mi, que es su diapente.

P. Donde tiene este tono las quatro clausulas menos principales?

R. En gesolreut, fefaut, elami, y dela-
solre.

P. Como en Canto Llano tiene el ter-
cer tono distinto diapason?

R. Yà los antiguos compusieron mu-
chas composiciones de este tono por
elami, que es el diapason proprio, q̄
tiene en Canto Llano; pero los mo-
dernos considerando mas comodo el
diapason de alamire, à alamire die-
ron en vsarle assi, fundados en la
terminacion del sæculorum, que de
dicho tono fenece en alamire; y por
que tuviesse mas variedad, diferen-
ciandolo del diapason de quarto
tono.

P. De donde a donde tiene su diapa-
son el quarto tono, y como dize?

R. Tiene su diapason de elami, à ela-
mi, y dize, mi, fa, sol; re, mi, fa, sol, la,

P. Donde tiene final, y mediacion?

R.

- R. Final, en elami, y mediacion en, ala-
mire.
- P. Donde forma las otras clausulas me-
nos principales?
- R. En gesolreut, sefaut, dela solre, y ce-
solfaut.
- P. Donde deven entrar los passos en
este tono?
- R. En elami, que es su final, y en ala-
mire, que es su mediacion.
- P. Pueden entrar en otra parte?
- R. Tambien en la quinta de su final,
que es befabemi; pero con tal, que
no entren en la mediacion, por obiar
la fuga de segunda.
- P. Que passos sera mexor se entren en
la quinta de su final, que en la me-
diacion?
- R. Mexor respondera la experiencia
del componer, aunque siempre se
puede tener por regla general (algunas
vezes se excepta) q si los passos
entran por, mi, las mas vezes es me-
jor entrarlos en la quinta del final,
que

que en la mediacion; pero si entran por, la, sus mas propias entradas son en la mediacion, y final.

CAPITVLO IX.

DONDE SETRATA DE los Tonos quinto, sexto, septimo, y octavo.

P. El quinto Tono de donde forma su
• Dipason?

R. de fefaut, a fefaut.

P. Como dize?

R. Ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa.

P. Donde tiene final, y mediacion?

R. Final en fefaut, y mediacion en cefolfaut.

P. Donde haze sus menos principales clausulas?

R. En delafolre, en befabemi, gesolreut, y alamire.

P.

R. En que el quinto tono entona su Diapason quatro puntos mas bajo que el sexto.

P. Donde puede hazer clausulas, exceptando las mas principales?

R. En dela solre, en befabemi, en gesolreut, y en cesolfaut.

P. Donde entran las voces con passos?

R. En fefaut, y cesolfaut.

P. Porque en cesolfaut, y no en su mediacion, que es alamire?

R. Por la misma razon que dixi en el Capitulo passado, tratando del segundo tono.

P. Con que claves se pinta?

R. Con claves bajas, con bemol.

P. El septimo tono por donde se compone?

R. Por su mediacion, que es dela solre.

P. Donde tiene su final propio?

R. En alamire.

P. Porque no se compone por su final?

R. Por diferenciarle del tercero.

P. Pues de donde à donde se ha de en-

ten-

tender su Diapafon?

R. De alamire à alamire.

P. Como dize?

R. Re, mi, fa, Re, mi, fa, sol, la.

P. Donde tienen sus entradas las voces?

R. En alamire, y de la solre.

P. Con que claves se pinta?

R. Con claves altas.

P. Donde tiene su mediacion, y final?

R. Final en alamire, mediacion en de la solre.

P. Donde puede hazer clausulas a mas de la mediacion, y final?

R. En gesolreut, sefaut, clami, y cesolreut.

P. El octavo tono de donde à donde tiene su diapafon?

R. De gesolreut, à gesolreut.

P. Como dize.

R. Ut, re, mi, fa, Re, mi, fa, sol.

P. Donde tiene su final, y mediacion?

R. Final en gesolreut, mediacion en cesolreut.

P. Donde puede hazer clausulas?

R. En alamire, fefaut, elami, y dela folre

P. Componese por la mediacion este tono?

R. Tan comunmente como por el final

P. Quando se compone por el final, dō de tienen sus entradas las voces?

R. En Gesolreut, y cesolfaut: pueden tambien entrar en gesolreut, y dela folre, por ser su Diapente.

P. Quando se compone por la mediacion, donde han de entrar las voces?

R. Para cōponer con la propiedad del tono en gesolreut, y cesolfaut.

CAPITVLO X.

DEL VSO DEL SVSTENIDO.

P. En que casos se vfa del Sustenido en la Musica?

R. Quando es necessario hazer mayor

alguna especie imperfecta.

P. En que casos es necesario hazer tercera, ò sexta mayor?

R. Quando vna voz haze Clausula.

P. A qué especie va comunmente quando cierra la Clausula?

R. A la octava.

P. Sin cerrar Clausula se puede hazer Sustenido, para hazer mayor alguna imperfecta?

R. Si; quando el modo de cantar es semejante al de la Clausula.

P. Como se entiende, que el modo de cantar sea semejante a la Clausula?

R. Siempre que la voz alta, despues de la especie imperfecta subiere vn solo punto, y fuere a octava, la imperfecta antecedente ha de ser mayor.

P. Quando assi sucede, como ha de cantar el Bajo?

R. Puede de tres modos: Vno es, bajando vn solo punto, y en esse caso

↓

↓

la voz Alta para ir a la octava se despidirá de sexta, sin saltar. Otro, subiendo vna quarta el Bajo, y despidiendose la voz Alta de la dezena, para ir a la octava sin saltar. El vltimo es, bajando vna quinta el Bajo, y subiendo la voz Alta desde la tercera a la octava: En este caso, y en los dos antecedentes, estas imperfectas de que se despide, por ir a la octava, han de ser mayores, y si naturalmente no lo son, hazense con Sustenido.

P. Quando el Bajo se halla en algun punto bemolado, aviendo de ir despues a la octava, la voz que se halla con el en imperfecta, puedese hazer Sustenida?

R. No: porque sea sexta, ò tercera la imperfecta, ya es mayor.

P. Y si la voz se halla en especie que no sea imperfecta, se le puede dar sustenido?

R. No: porque será hazer clausula fue-

ra del Tono: y mas, que como puede suceder semejante lance, solo ha de ser para hazer alguna quinta, que sea falsa, perfecta con el Sustenido; y como el Sustenido siempre se haze por razon de clausula: de aqui es, que hazerlo assi, seria yerro grandissimo por ser fuera de Tono.

P. Como algunos grandes Maestros suelen hazer semejantes posturas?

R. Los tales, por la larga experiencia que tienen de componer, aunque se falgan de tono, lo saben hazer con tal primor, que no escandalize el oido; pero si vn principiante lo haze, no será como deve, por falta de experiencia; y por tanto los Maestros no lo deven permitir a los que aprenden.

P. Quando se haze Sustenido en la parte del bajo?

R. Algunas vezes, quando sube la voz.

P. Porque razones se haze Sustenido en la parte del bajo?

R. Por hazer algunas ligaduras : esto es quando alguna voz ha de ligar de quinta, que con el Sustenido, de quinta perfecta se convierte en quinta falta: y otras vezes se hazen por huit de algunos cantares escabrosos.

P. En quantas partes se puede vsar del Sustenido en cada tono?

R. En tres.

P. Para entenderlo mejor , quiero saber el primer tono en que signos puede hazer Sustenido?

R. Si el primer tono es por Gesolreut, se podrá hazer Sustenido en fefaut, besabemi, y cesolfaut.

P. Y en Gesolreut no se puede hazer Sustenido?

R. No ; y no solo en èl , si tampoco en ningun tono que tuviere bemol.

P. Porque en Gesolreut no se puede hazer Sustenido, aviendo en el tono bemol?

R.

- R. Porque con la voz que se halla en befabemi forma vna tercera, que es quatro comas menor, que la tercera menor; y en el sonido mas es segunda, que tercera; porque solamente tiene vna coma mas que la segunda mayor, y por el mal efecto que haze esta disonancia, se deve escusar hazer Sustenido en semejante signo.
- P. Y quando la consonancia se dispone de modo, que en tercera de dicho Sustenido no aya voz alguna, se podrá hazer?
- R. Siempre haze mal efecto, porque como se sale de tono, es causa de grande escabrosidad, y porque la misma voz puede aver bajado de befabemi, ù del Sustenido puede subir a èl, y siempre será vlar de escabrosos cantares.
- P. Quando el primer tono es por de la solre, donde se podran hazer Sustenidos?

R. En Cefolfaut, Fefaut, y Gefolreut.

P. Quando en gefolreut se haze algun Sustenido, subiendo de fefaut, el punto de fefaut ha de ser tambien Sustenido?

R. Si; y no solo en estos signos, pero en qualquier otro que se diga, sol, no se puede hazer sustenido, sino lo es tambien el, fa.

P. Y si el, fa, no puede ser Sustenido, por estar en octava de alguna otra voz; ó por otro accidente?

R. En tal caso, tampoco ha de ser Sustenido el, sol.

P. Pues porque subiendo del, fa, al, sol no puede ser Sustenido el, sol, sino lo es el, fa?

R. Porque del, fa blando, al, sol Sustenido ay intervalo mayor, que de tono, y menor que de tercera; y es intervalo disonante, excluido de la Musica por el mal efecto que cau-

fa.

P.

P. En el segundo tono donde se pueden hazer Sustenidos?

R. En Fefaut, Befabemi, y Cesolfaut.

P. Y en el tercer tono?

R. En Fefaut, Gesolreut, y Cesolfaut. En los mismos puestos se pueden hazer en todos los tonos, que no se pintan con bemol: Y en los que se pintan con bemol, pueden hazer Sustenidos en los mismos puestos, que los hazen el primero, y segundo tono.

P. Porque se suele poner Sustenido en vn mismo signo despues de el bemol?

R. Por dar a entender, que aquel punto ha de ser fuerte, y no bemolado.

P. Permitefe se hallen dos voces en Sustenido?

R. No, si al menos la composicion no fuere a siete voces.

P. Porque no se permite a pocas voces, y à muchas si ?

R. Porque aviendo dos voces en Suf-
tenido, es facil no hazerlo perfec-
tamente la vna, ù la otra voz, por-
que nunca se haze el Sufstenido tan
perfecto, como si fuera punto natu-
ral; y siendo la composicion a po-
cas voces, qualquier difonancia fa-
le mas, por pequeña que sea, que
siendo a muchas voces; y es, que
siendo a mucho numero de voces, se
acrecienta la armonia, y se disimu-
la mejor qualquiera difonancia, pues
no sea grande.

CAPITULO Vltimo.]

DEL VSO DEL Bemol.

P. De quantos modos se vsa el Be-
mol en la Musica?

R.

R. De dos , natural , y accidētalmente.

P. En que conformidad se vsa del Bemol naturalmente?

R. Quando el Compositor quiere componer por alguno de aquellos tonos que se pintan con Bemol , entonces se vsa de èl naturalmente.

P. Porque razon se ha de tener por natural el Bemol , quando las Claves estàn pintadas con èl?

R. Porque no tendria el Diapason, como deve , el tono, sino tuviera Bemol , v. g. vn primer tono, el qual siendo por gesolreut, para tener su Diapason proprio , se ha de pintar con Bemol, porque sino se pinta con èl, dexarà de ser primer tono, pasando a ser octavo: Luego es necesario el Bemol para que sea primer tono, pues sin èl no puede serlo: luego en este caso es natural el Bemol. Lo mismo se ha de entender de todos los que con èl se pintan, porque

es en los tales tonos tan natural; que es la misma esencia de sus Diapasones.

P. Como se entiende usar del Bemol accidentalmente?

R. Siempre que en el discurso de la obra se halla en algun signo pintado el Bemol, denotando, que por sola aquella voz se use, se ha de tener por accidental.

P. Porque assi usado se ha de tener por accidental?

R. Porque el efecto del Bemol es, dezir fa, donde se pinta, y los mas signos donde se suele poner dicho Bemol no ay por entonces fa, naturalmente, por lo qual se haze accidental.

P. Que signos son los donde se suele pintar el Bemol, que no aya fa?

R. Los mas comunes son, elami, alamine, y tambien delafolre, y gesolreut.

P. En vn tono que no se pinte con Bemol, v. g. vn octavo: si en el discurso de su composicion se hallare vn Bemol en befabemi; este serìa natural, ó accidental?

R. Accidental.

P. Como puede ser accidental si naturalmente ay fa en befabemi?

R. Verdad es le ay ; pero para el dicho tono es lo mismo , que sino lo huviera : y assi en este tono , como en qualquier otro en que las Claves no se pinten con Bemol, se ha de tener por accidental qualquier Bemol que se hallare , aunque este en befabemi.

P. En que casos se vfa del Bemol accidentalmente?

R. Siempre que es necessario convertir en menor vna tercera mayor, se vfa en la voz alta de dicho Bemol.

P. Como sabremos quando es necessario hazer esta conversion?

R.

R. Siempre que el bajo dixere, sol, fa, la tercera que ha de aver sobre el sol, ha de ser menor, sino fuere por algun raro contingente que lo impida. Hase de vsar tambien quando dos voces se hallan en vn mismo signo, siendo la vna tercera menor, o hallandose la otra octava arriba; porque si como lo es la voz, que lo ha de ser de preciso no fuera la otra, seria dar entre las dos voces octava falsa.

P. Es preciso en otros casos vsar del Bemol accidentalmente?

R. Si, porque se ha de hazer quando es necessario evitar algun tritono, ora sea de vna voz con otra, ó con vna mesma.

P. Quando mas se deve vsar de el?

R. Siempre que alguna quinta, q̄ es menor se ha de hazer perfecta. Otras vezes se hazen tambien puntos bemolados por cantar graciosamente las partes.

P. Ay mas que advertir sobre lo contenido en este Tratado, para los que desean ser Compositores?

R. Si todo lo que ay que advertir en suma de questiones particulares, se huviera de escribir aqui, otra mas bien templada pluma importàra para hazer la suma; porque es tanto lo que ay que advertir, que solo puede el empeño de escribir latamente, satisfacer: y assi, pues solo el escribir este pequeño bolumen, es anhelo de notificar algunas generalidades, que distintamente se especificaràn en los Tratados de Escuela de Musica. Si el aficionado quisiere apròvechar en este nobilissimo Arte, leerà de espacio de estos enigmas confusos, las soluciones, que la primera, y segunda parte de Escuela Musical, ofrecerà a su discurso; porque me parece han de servir de utilidad a los deseosos

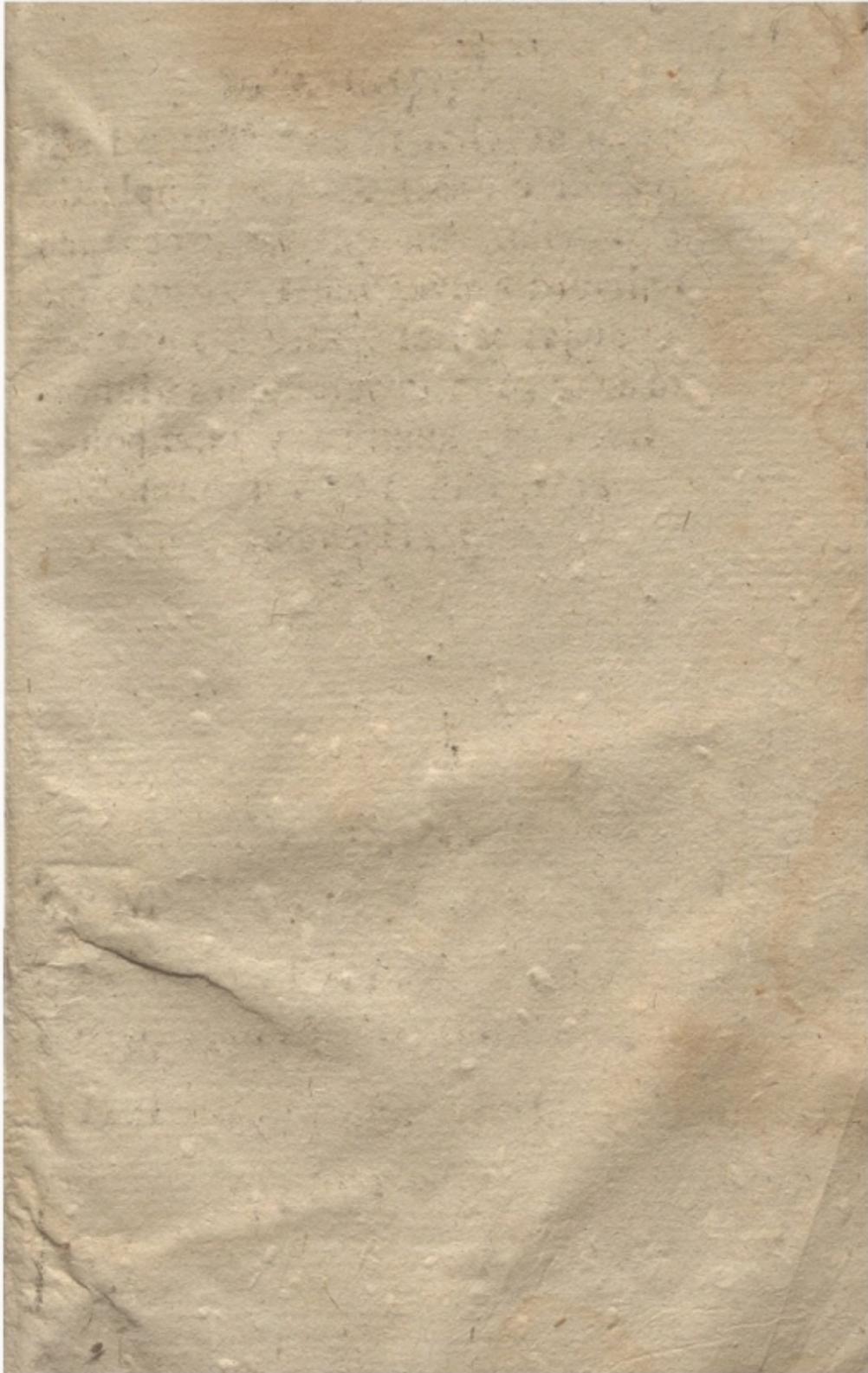
de aprovechar en esta facultad : Si
 afsi fuere , darè por bien empleado
 el trabajo , con que he procurado
 reducir a breves reglas lo maximo
 de dudas, que el Canto Llano, Can-
 to de Organo, Proporciones Musica-
 les, Contrapuntos , y Composi-
 cion, consigo, para su inteli-
 gencia, traen.

(* *)

CON LICENCIA:

En Zaragoza, por TOMAS
 GASPAR MARTINEZ, en
 la Calle de la Freneria, junto
 al Boticario de la Cuchilleria.

Año 1683.





Cop. 843981

les raridos, acudie-
vezes à hazer oracion delante
deſa. Succedió, que vna vez ef-
tando orando, començò la Ima-
gen à ludar ſangre, y agua; lo
qual viendo ellas, y admiradas
del caſo, la enjugaron el ludor
con vnos algodones; pero luego
bolvió à ludar como antes; die-
ron avio al Santo Religioſo, y
en pretencia ſuya, bolvió à ſu-
dar otra vez. El tomando de
alli ocaſion, les començò à pon-
derar el pecado en que vivian,
cuya gravedad era cauſa de
aqueſe ſudor en la Imagen; y
juſ-

bien devenos advertir, que
eſtas miſmas obras de virtud
nos privámos de incompara-
bles meritos, por no dirigir las
con cuidado à la mayor gloria
de Dios: y aſſi por lo mucho
que deſeo acumulen las Al-
mas reſoros eſpirituales, para
comprar mas elevados grados
de gloria, les amoneſto, y amo-
neſtarè muchas vezes, que
quando pueðan, levanten à
Dios ſu corazon, y con hu-
milde, y amoroso agradeci-
miento, le digan: *To te doy*
gra-