



Harmonia

Resumen

Capítulo 2º

Las escalas de do son 6: mayores, natural bemol y sostenida y menores, natural bemol y sostenida y por consiguiente cada una de las siete notas tiene su correspondiente escala, resultando ser cuarenta y dos el total de ellas.

Todas estas escalas quedan reducidas a una sola cuyo numero son 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, sea cual fuere el tono o el modo.

Son 21 los tons y do lo modo uno mayor y otro menor.

Ya se saben los siete nombres clásicos, Cesol faut, Delasolre & a Pues esto daré a conocer bien la tons, p^a se componen del las notas 1, 6 y 5 de sus respectivos tons colocándolos en el orden ascendente de este modo.

			1 ^{ra}	2 ^a	3 ^a
Ce	sol faut.	En las 6 escalas de ut	ut	fa	sol
De	lasolre	en id id	de	re	la
Re	la mi si	en id id	de	mi	la
Fe	fa ut ri	en id id	de	fa	si
Ge	sol re ut	en id id	de	sol	ut
A	la mi re	en id id	de	la	re
Be	fa mi si	en id id	de	si	mi

Capítulo 3º

Una vez que la harmonia consiste en la agregación de uno o mas sonidos a otro que se llama melodía o canturía, que regla general hay para saber cuales son los sonidos que se unen bien a otro? Veala aqui.

Puerta

- ① Comence la numeració al cap. 2º
(pág. 1)
-

<u>Harmonia</u>	cap. 2º al 5º	- full pág. 1-3
<u>Contrapunto</u>	" 6º al 32º	- " 3-27
<u>Composición</u>	" 33º al 44º	- " 27-38½

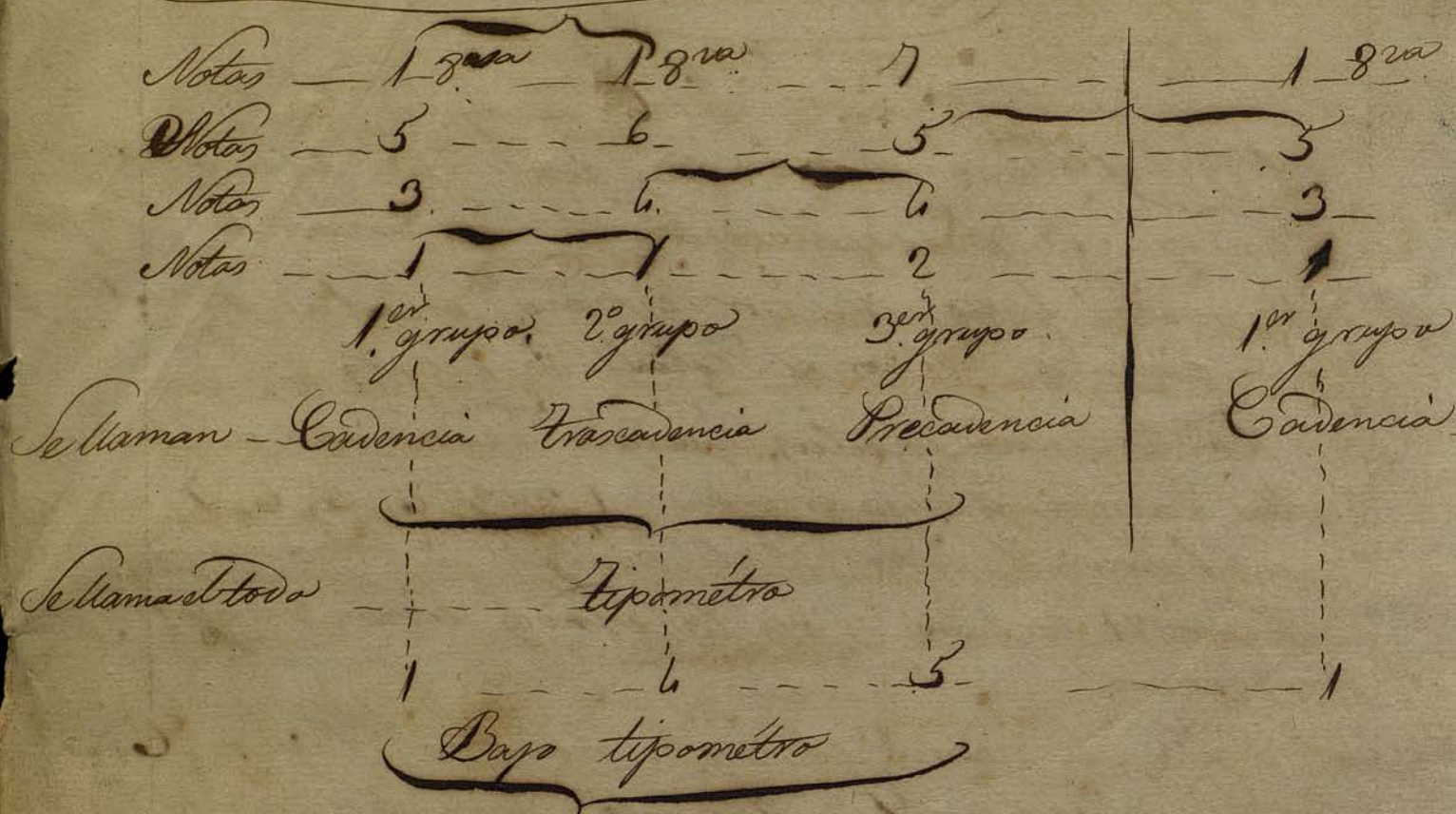
Tratado segundo

<u>Introducción</u>	cap. 1º	full 39-
<u>Del Politonogonismo</u>	" 2º	" 39-43
<u>Del origen apócrifo de la escala</u>	" 3º	" 43
<u>De la identidad harm^a de las octavas</u>	} cap. 4º	" 43
<u>Del politonismo de los acordes</u>	} cap. 5º	" 43- 44
<u>Del tipometro meloharmónico</u>	cap. 6º	" 43-46
<u>De la consonancia la disonancia y la cacophonia en gral.</u>	} cap. 7	46-
<u>Supiciencia absoluta de la preesdencia y la cadencia p^a la mas bella composición...</u>	} cap. 8	46-47

②

- Propiedades meloharmónicas de la tercera } cap. 9 full 47-50
- Naturaleza del trino - cap. 10 full 50-51
- De la retrogradación tipométrica } cap. 11 " 51-54
full 52 estripat
- De la mudanza de tonos } cap. 12 " 544
- Mecanismo de la operación musical llamada canturia } cap. 13 " 54-57
- Diferencias de analogía de los tonos entre si. Propiedades del tetracorda } cap. 14 " 57-59
- Conformidad de la fuerza sonora y la fuerza rítmica } cap. 15 " 57-60
- Del movimiento iniciativo - cap. 16 " 604
- De la dominante - cap. 17 " 60-61
- De la alteración de la trascendencia } cap. 18 " 614
- Del tonismo y del modismo o de los caracteres gámmicos llamados tono y moda } cap. 19 " 61-84

Distribución de los siete sonidos de la escala en tres grupos harmónicos.



Hecho esto y conociendo ya que notas van bien unas con otras, es claro que se sabrá ya armonizar toda canturía que no muere de tono o escala, esto es, en q. no entre sonido que no sea de la misma escala o tono. Por ejemplo, supongamos q. la canturía está en el tono de ut, o do, y que dice mi, re, la, si, ut. Escribamos en una pauta estas notas, poniéndoles sus números encima.

Canturía mi - re - mi la si - ut

y al instante veremos que a la primera nota mi 3 le corresponde p.^o armonización el primer grupo q. es la cadencia porque en ella se halla el número 3; que a la segunda nota re 2 le corresponde la predendencia por q. en ella se halla el número 2, y así

de las demas segun el numero q. tienen. De manera q. el parage resulte como se vera en el exemplo n.º 2. de los puesto ~~en~~ en musica p.º lo numero del metodo.

Sera util escribir varios ejemplos como este

Capitulo 6.

Ahora se preguntara; en el caso de estar en la canturia la nota 5 q. corresponde a lo do grupo 1.º y 3.º, como se conoce a cual de los dos grupos pertenece, p.º darle p.º armonizacion la cadencia o la precadencia? Respuesta. La nota siguiente y la antecedente lo dicen clara. Sea la canturia (p.º exemplo) sol, la, sol, sol, sol, vease el exemplo 3.º

Nota

En todos los ejemplos, si se quiere q. el modo sea menor, no hay mas q. hacer una bemo al 3 y al 6.

Análisis del exemplo 3.º

Al primer sol 5 se le da por armonizacion la cadencia, p.º que toda canturia empieza por ella, y tambien p.º que sigue la 6 la, que es nota de la transcendencia, y el tipometra no ensena q. la transcendencia sigue a la cadencia.

La nota la 6, se le da la transcendencia, porque esto no ofrece dudas.

Sigue el sol 5 repetido tres veces. En cuanto a la ultima vez no ofrece duda en q. le corresponde la cadencia p.º que en ella acaba asi como empieza toda obra de musica. En cuanto a la penultima vez, es clara q. le pertenece la precadencia,

porque ellas preceden a la cadencia, segun lo hemos visto al ~~lado~~ lado del tipometro. Y en cuanto a la antepenultima vez, es claro, que aunque se le puede dar la precedencia, es preferible (para no dar esta dos veces seguidas) el darle la cadencia.

R. Esta es ~~expresion~~ ^{demostrar} la materia armonica en bruto, y se ensena a sacarla de la mina en que la escondio el mismo q. encerro el diamante en las entrañas de toda la tierra.

Capitulo 5.

Daremos un ~~ejercicio~~ ejercicio de la leccion otra sobre los 1.^{os} compases de la cabatina de Paisiello, "Nel cor piu non mi sento".

Ejercicio de explotacion de la materia armonica

Canturia	6	5	3	mi	re	1	5	3	6	2	2	3
	8	sol	mi	re	do	sol	sol	la	re	re	mi	
		Nel	corpium	mi	ento	bril	loria	giron	ta	ca	giondel	
Harmonizacion	o	E	P	E	E	E	7	P	P	E		
Bayo tipometrico	o	1	5	1	1	1	6	5	5	1		

Nota del copiante

Por no saberse ciertamente p.^o estas cifras el valor de las figuras de otra cabatina y no concerta ya me propuse copiarla literal, p.^o no habiendola cabida en el papel lo 8 compases de q. se compone la se copio en misa hacienda todas las notas iguales excepto la 1.^a q. la pongo mas pequena p.^o expresar lo asi el analisis, como se vera en el ejemplo n.^o 6.

Nota del metodo

De aqui adelante la E. significa cadencia la 7. tras cadencia, y la P. precedencia.

2.
En esta primera parte de la cabatina, como se ve, no hay accidental ninguno, y p.^o consiguiente la canturia no deja nunca la escala del tono; en la segunda parte lo hay, y p.^o es la reserva mas p.^o mas adelante, cuando se trate de la modulacion o sucesion de varios tonos.

Analysis.

Empieza con una nota obica al alzar, que no hay necesidad de harmonizar; p.^o es le he puesto debajo un cero, y el lector en la pauta pondra una aspiracion.

Compases 1.^o, 2.^o, 3.^o y 4.^o Estos compases no pueden ofrecer duda ^{alguna} acerca de la harmonizacion.

Compas 5.^o En la segunda mitad de este compas se encuentra en la canturia un fa b, q.^o se hara vacilar si le corresponde p.^o harmonizacion la trascendencia o la precedencia, p.^o que en efecto el n.^o 6. entra igualmente en la una q.^o en la otra. Para resolver esta duda se debe observar q.^o en el compas siguiente se halla en la canturia la nota b a la cual le corresponde p.^o precedencia la trascendencia, y p.^o consiguiente en este compas 5.^o el fa b debe corrigir la precedencia p.^o que ademas le sigue la cadencia, y de este modo hay la debida variedad en la sucesion de las ^{harmonias} ~~harmonizaciones~~. Es muy cierto (y se puede hacer la prueba) que no sonara mal este fa b si se le harmoniza con la trascendencia, pero es tambien infalible q.^o sonara mejor con la precedencia p.^o las razones dichas y p.^o otras que todavia no es tiempo de decir.

Los compases 6.^o, 7.^o y 8.^o no pueden ofrecer duda

Contrapunto Capítulo 6.º

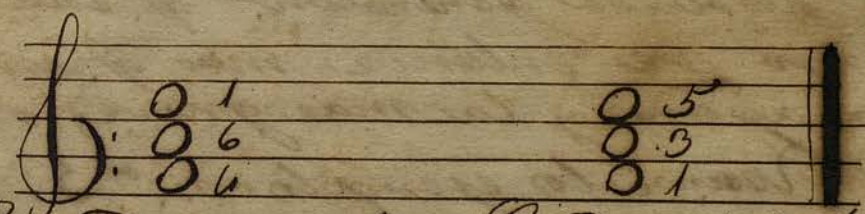
Como la materia harmónica es por su naturaleza elemental, y p.º consiguiente sum-
plísima, resulta ser monótona y cansada
si se usa sin mezcla, sin descanza y
sin algunas disminuciones q.º la hagan
desear al oído. Por esta razón y con este ob-
jeto se inventó el arte del contrapunto,
que es el que labra y pule, mide, corta
y coloca la materia harmónica bruta
de modo que presente el poder de la
industria humana, ejercido sobre esa pro-
ducción de la naturaleza para el recreo de
la criatura racional y gloria de su divino
Hacedor.

Su definición es esta. El contrapunto
es el arte de dirigir el distinto y simulta-
neo canto de muchas voces hacia la
cadencia o la precadencia harmónica
trasladasa a diversas elevaciones o tonos.

Esta definición nueva, revela una sin-
gular verdad, y es q.º en la naturaleza
no hay mas q.º dos acordes, o posturas, q.º
con precadencia y cadencia, y que p.º con-
siguiente se halla libre de la horrenda
interminable molestia de estacionar las ab-
surdas doctrinas de los intervalos justos, di-
minutos y superfluos, de los acordes rectos,
inversos, supuestos y compuestos, en una pa-
labra, de cuanto hsta. ahora se ha escri-
to vago e insuficientemente sobre esta magna

blanca, llamada arte del contrapunto
y sus innumerables reglas.

Aquí se argüirá de contradicción
p. q. en el tipometra se dan tres acor-
do y no do; a lo cual basta responder
p. ahora q. el número de acordes en
el tipometra es solamente relativo a la
fijación o constitución del tono, pero ~~q.~~
no respecto a la materia harmónica;
así puede observarse q. la transcendencia
es el mismo acorde q. el de la cadencia
subida cuatro grados, esto es, a la nota fa;
de suerte q. la transcendencia del tono de
ut, es cadencia del tono de fa, como
se ve



Llamada
ejemplo

Dice q. toda una orquesta instru-
mental con su compañía de operistas
y coristas no cantan ~~mas~~ ni tocan una
nota mas de las cuatro de que constan la
cadencia y la precadencia del tipometra,
multiplicando sola sus octavas segun
las diferentes cuerdas de las voces y cali-
dad de los instrumentos.

Capítulo 7.

Volviendo, pues a las reglas p. el ma-
rimiento o dirección de las voces, las
reduciremos todas a una sola y con

3
ellas se consiguen infaliblemente toda
los aciertos y se evitan todos los defectos
q. respectivamente enseña o prohíbe
el arte con aprobación de la natura-
leza esto es del oído.

Regla única, absoluta y universal
para el movimiento de las canturias
simultáneas, sea de voces o de instru-
mento, o de ambas cosas reunidas,

No se den jamás los intervalos o so-
nidos de ~~quinta~~ quinta ni de octava p.^a
dos voces q. a un tiempo suban o bajen
(Véanse después las razones de esto en
los otros dos tratados de esta obra).

Nota. Esta probado generalmente q. esta prohi-
bición no se entiende mas q. entre la
voz mas aguda y la mas grave, o tiple
y bajo. Véanse los ejemplos n.^{os} 5.^o y 6.^o y
7.^o (los ejemplos corresponden a la regla
única y no a la nota).

Capítulo 8.^o

De la definición que se ha dado
del contrapunto al principio de esta
sección segunda, se deduce q. toda
canturia, sea cual fuere, tiene consigo
y dicta p.^a armonización, o una caden-
cia o una prescindencia; p.^a manera q.
cada sonido o nota de una canturia
se considere como nota 1, o 3, o 5 si se
quiere armonizar con cadencia; o bien
se considere como nota 2, 4, 5, 6 si

3
se quiere armonizar como precedencia.
Empecemos p.^a un ejemplo de dos vo-
ces que sean tiple y bajo. Sea el ejem-
plo la escala de modo mayor cantada
p.^a el tiple, y busquemosle un buen bajo,
cumiéndose invariablemente la regla de
oro respecto a las octavas y las quintas.
Se pondra mucha atencion a lo numero
q.^d se dan a cada nota del tiple

Ejemplo

Tiple — $\frac{1}{ut}$ $\frac{2}{re}$ $\frac{3}{mi}$ $\frac{1}{fa}$ $\frac{5}{sol}$ $\frac{3}{la}$ $\frac{7}{si}$ $\frac{1.8va}{ut}$

El bajo debe siempre empezar y ac-
abar toda pieza de musica con la nota
1.^a q.^d llaman la tónica, p.^a que es la
principal y primera del tono u escala.

Vease el bajo q.^d se puede dar corree-
tísimo con esto solo conocimiento, a
la escala cantada p.^a el tiple. Vease el
Ejemplo n.^o 8.^o

Nota del metodo q.^d esta entre
el fa y el sol de la escala

Debo advertir al maestro q.^d no es tiem-
po todavía de resolver cuantas

Análisis del ejemplo n.^o 8.^o

El tiple ha cantado, estrictamente al pa-
recer, la escala pura de modo mayor del
tono de ut; mas en realidad yo no lo he
considerado así siempre; p.^a era ve el lector
q.^d el fa, primeramente en el tiple, y despues
en el bajo, esta marcada con el n.^o 1, lo
cual indica necesariamente la cadencia de fa,

porque no hay ninguna escala en todas las 12 de la música en q. el fa sea nota 1 si no la del mismo fa. Esto lo he hecho, no porque sea distinta al oído la cadencia de fa de la transición de ut, sino para dar la primera prueba práctica de que todas las notas de la escala, con otras tantas tónicas o nota 1 de otras tantas escalas, y que heren consigo p.^a naturaleza la amalgama o acompañamiento de sus respectivas notas 3.^a y 5.^a

Escribire p.^a música este bajo dejando dos pautas en clara entre el tiple y el, sin olvidar de poner en uno y en otro el número q. yo he dado a cada nota. Hecho esto pondremos la parte de contralto en la pauta inmediata a la del tiple siguiendo las simples reglas q. ya sabemos, y atento siempre a los números del tiple y del Bajo, q. no llevarán como p.^a las dos manos a nuestra fin.

Capítulo 9

Vase el ejemplo n.º 9.^o

Análisis al ejemplo n.º 9.^o

Para el primer acorde teníamos a nuestra disposición las notas 3 y 5. Hemos elegido el 5 p.^a gusto y no p.^a necesidad con el solo fin de empezar dando la cadencia en su orden natural ut, mi, sol, ut. Se hará la observación de q. los acordes de esto y de los demás ejemplos de la música no se presentan encerrados dentro de una sola octava,

uno que en razon del diferente timbre
de agudez o graveza de cada voz o instrumen-
to resultan sus ~~un~~ canturias en octa-
vas diferentes, con lo cual se convencera de
q. por la harmonia lo mismo con las
octavas q. los unisonos, y q. solo el gusto
y la experiencia inspiran despues la elec-
cion de la agudez o graveza en q. con-
venga presenten los cantos y sus har-
monias, p. a producir un efecto mas o me-
nos energico, o blando, alegre, triste, dudoso
o inquieto, en el oido. Partiendo, pues, el ~~tema~~ ^{contr}
desde la nota 3 sigue en su canturia
buscando siempre la nota mas proxima
a la que deja, para q. la ejecucion sea
mas facil a la voz humana, bien q. pue-
diera dar cualquiera salto q. la condu-
jera a otra de las notas del acorde en lo
cual no hay reparo alguno cuando se
escribe p. a instrumentos, p. que esto atinan
la afinacion con seguridad. En el curso
del exemplo se observara q. se dan
bien las octavas p. que se ha cuidado de
que las voces q. las forman no bajen ~~a~~
ni suban a un tiempo. Ya hemos dicho
q. en las voces o partes q. no son la mas
alta y la mas baja, se puede infringir
la regla, pero todavia conviene q. el lec-
tor en estos primeros ejercicios trabaje
en no infringirla. En toda lo demas
nada hay ya q. decir q. no se deba
percibir con lo conocim. to q. ya se tie-
nen. Por el metodo antiguo no se llega

a hacer con perfección esta lección en
un año, en el que se llama Contrapunto de
nota contra nota a tres voces; pero
bueno ya a completar el ejemplo con
la voz de tenor q. le falta la q. está
bien claro como ha de ser.

Capítulo 10.

Complemento del ejemplo anterior
Vease el ejemplo n.º 10.

Observación sobre la voz de tenor
añadida a las lecciones o ejemplos
n.º 10.

En el antepenultimo acuerdo no encontramos
sin la nota ut³, porque no se pueda poner
sin dar una mala quinta con el bajo; y
en tal apuro es preferible omitir una nota
a emplearla incorrectamente. La antigua es-
cuela da p. remedio para esto caso las pau-
sas o silencio de la voz comprometida,
y en efecto así debe ser cuando se escri-
be libremente. Pero en este ejemplo, habien-
do impuesto la ley de que ninguna
voz calle, ha sido preciso hacer al tenor
cantar la nota 3 en octava con el tiple
así como el contralto canta la nota 1 en
octava con el bajo. Lo mejor hubiera si-
do darle el re (como se indica en la
lamina), y entonces el acuerdo seria la
cadencia de re en vez de la de fa. Sin-
do tambien una observación gral en la
musica, q. la nota 3 es mas esencial en

la cadencia que la nota 5, porque aque-
lla declara el modo y esta no, sin em-
bargo de su título pomposo de la domi-
nante. En cuanto a la quinta mala
q. en el último acorde da el tenor con-
tra el bajo, la disculpa enteramente la
obligación de no dejar defraudado al oído
del complem^{to} harmónico en la cadencia
final de las piezas de música; p.^o lo cual
los antiguos reconocen p.^o legítimas en este
solo caso las malas quintas y malos oc-
tavas, sin excepción ni aun del tiple y
el bajo. En fin, así se ha hecho ver
en la composición de este ejemplo may-
or y mas doctrinal q. encierran de
util alguno, como en folio de los antiguos
maestros. +

Capítulo II.

Se notará fácilmente q. la canturía del
tenor no tiene fluidez p.^o causa de los
cualto repetidos; le hemos dado de inten-
to este defecto p.^o q. se remedie compo-
niendo de otro modo el mismo ejem-
plo.

Ya se sabe q. uno de los caracteres
de la canturía es el compas o medida de su
duración en porciones iguales; y q. así como
el compas divide la canturía, así los movimientos
o tiempos dividen el compas, así como q. el com-
pas y cada tiempo tienen una parte o gol-
pe principal, q. es el 1.^o y otro golpe subalterno
q. es el ult.^o, los q. se suelen llamar el dar
y alzar, o el fuerte y el debil.

Nota

Ya se conocerá q. los esenciales caracteres de

la musica son tres: tono, modo y ritmo, y q. no puede ser perfecta la q. carezca de alguno de ellos.

Resulta, pues, entre otras cosas, q. ~~el~~ en el compas de dos movimientos hay dos golpes, o tiempos el 1.^o fuerte y el 2.^o debil; y como la musica es la combinacion del tiempo y el modo, la naturaleza ha destinado sus dos unicos acordes a sus dos unicos golpes ritmicos; la cadencia al fuerte y la precadencia al debil. Por eso si se pone la cadencia al alzar, y la precadencia al dar, resulta la musica coja e incapaz de continuarse. Estos dos ritmos musicales corresponden en el habla a las silabas largas y breves; vease p. el indio la palabra amen bien y mal puesta en musica segun el tiempo en q. se coloca la silaba larga. X

De esta observacion se deriva el segundo arbitrio u operacion del arte q. vamos explicando, y se llama contrapunto de dos notas contra una.

Por este titulo se ve claro q. la misma nota q. en el primer contrapunto se ha considerado toda consonante o harmonica, dandole p. companera otras notas de igual duracion a la suya, ahora se puede considerar como solamente en su primera mitad harmonica, y por consiguiente q. se puede poner encima o debajo de ella una primera nota harmonica o tipométrica, y otra segunda nota indiferente y agena del acuerdo de la primera, que dura tanto como la primera y causa disonancia en vez de

consonancia con la gran nota que
 dura tanto como ellas dos. Este hecho
 es el origen y fundamento de las inter-
 minables doctrinas antiguas sobre agones
y pasiones, prevenciones, perusiones, re-
voluciones, excepciones, licencias, descenso, aren-
so, mutualidades & c. de las disonancias.
 todo lo q. se enseñará en ~~la~~ por-
 raga

Hasta ahora no se ha hablado
 de composicion, sino de harmonia y
contrapunto ni se tratará en lo que
 falta de esta 2.^a seccion.

Capitulo 12. > x

Vamos el contrapunto de dos notas con-
tra una, poniendo la una en el bajo

Desde ahora en adelante emplearemos
 en los ejercicios con libre eleccion las
 cadencias de las diferentes notas de la
 la escala, no suplantandonos a dar la
 del mismo tono sino en el primero
 y ultimo compas, p.^o q. es indispensable
 como lo es q. a la ult.^a cadencia le
 anteceda la precadencia.

Escribire p.^o musica el siguiente ban-
 jo con sus numeros de donde enciman
 tres puntos en blanco
 cubiendo

Bajo $\overset{1}{ut}$ $\overset{2}{re}$ $\overset{3}{mi}$ $\overset{1}{fa}$ $\overset{3}{sol}$ $\overset{1}{la}$ $\overset{3}{sol}$ $\overset{1}{ut}$
 bajando

Antes de pasar adelante haremos una
 sencilla observacion. Las notas disonantes del
 tiempo debil estan p.^o necesidad encasadas
 entre dos consonantes; p.^o consiguiente la nota

que sube o baja mas de un solo grado no es disonante, y es de necesidad consonante, como lo vamos a ver. Las notas disonantes llevarán esta señal * junto al número. Véase el exemplo n.º 11 de contrapunto de do contra una, sobre el antecedente bajo.

Capítulo 13.

Examen del antecedente exemplo

Compas 1.º Siendo el salto del tiple de mas de un grado no es disonante

Compas 2.º Idem.

Compas 3.º Siendo el salto del tiple de un solo grado (ut mi*) es disonante el si, no obstante de estar en quinta con el bajo, el cual caminando a fa llama p.º el si bemol.

Compas 4.º Siendo el salto de el tiple de mas de un grado no es disonante. En este compas se presenta la cadencia de fa, que como ya lo sabemos, pudiera llamarse transcendencia de ut

Compas 5.º En este compas, siendo el salto del tiple de un solo grado (sol fa*), se tiene p.º disonante el fa, q.º es en efecto la unica nota del tiple. La q.º da una segunda fa, sol 5, y p.º en esta segunda pertenece al tercer grupo o precadencia, y ef el debil p.º esta razon, así como la cadencia ef el fuerte p.º no tener disonancia

Compas 6.º Siendo en este compas el salto del tiple de mas de un grado (mi, ut,) no es disonante. Siendo la nota del bajo la 1.

y las del tiple, ut 3 y mi 5, es claro q. todo el compas presenta la cadencia de la.

Compas 7º No habiendo salto en el tiple (si, si) es claro q. ambas son conmones. Siendo este compas el ~~solo~~ penultimo se considera prescindencia del tono de ut, q. es el del ejemplo

El bajo pº haberse compuesto 1º se llama motivo (o canto firme); el tiple pº haberse compuesto despues con arreglo a el se llama contramotivo (o contrapunto) De donde debemos reconocer que en toda la musica no hay mas q. un motivo y un contramotivo, y que las otras dos voces q. se unen en y arreglan a estas no son mas q. el complemento harmonico, al cual lo italia no llama ripieno, y lo franceses remplissage.

De aqui se infiere q. el motivo lo puede dar una voz alta, y el contramotivo el bajo, como lo practicarono pronto.

Capitulo 11.

Bien se pueden añadir ya facilmente a este ejemplo las voces de contralto y tenor q. le faltan, observando las notas no disonantes del tiple, p.º las disonantes no se cuentan por nada, no debiendo dar al contralto y al tenor mas de una nota p.º compas p.º q. luzca exclusivamente el contramotivo en el tiple. Se guiará solamente en el primer compas ob.

servando q. ya en el bajo y el ti-
ple tenemos las notas 1 y 5, con que
no nos queda mas eleccion q. la nota
3, o bien duplicar el 1 ó el 5, pues no
teniendo la concidencia mas que tres
sonidos diferentes (1, 3 y 5), es claro q.
componiendo a cuatro voces se hace
precisa doblar una de ellas. Esta elec-
cion pertenece libremente al gusto y prac-
tica del compositor; pero en lo comu-
nes en q. se emplea la preconcidia
(p. componer esta de 4 notas) ofrecen na-
ta distinta p.^a cada voz si se quie-
ren emplear todas.

Capítulo 15.

Se debe practicar despues de ente-
randa de este exemplo, el hacer va-
riaciones en variar el contramotivo
o tiple sobre el mismo motivo o
bajo.

Capítulo 16.

Del mismo modo q. en la parte
debil del compas es indiferente a la
harmonia y al dda la momentanea
disonancia de la nota intermedia o in-
terpuesta entre dos consonantes o tipleme-
tricas; del mismo modo, en la debil
de cada tiempo es indiferente la nota
posterior al golpe sea al dar, sea al
alzar. Por consiguiente, así como hay
contrapunto de dos notas contra una,
lo hay tambien de cuatro notas
contra una, q. quiere decir doble de
aquel, pues tiene dos notas de necesidad

tipométricas, y do notas qf. pueden ser lo, o no serlo, segun quiera elegir las el compositor. (Estas notas no tipométricas se llaman notas de transito o de paso en español; Truccolo en italiana, que quiere decir verbalon, y glissée en frances)

Pongase p.^a música el siguiente ejemplo p.^a el tono que se quiera, p.^a la harmonia todos los tons son iguales. El motivo es el mismo qf. el anterior

Ejemplo de contrapunto de cuatro notas contra una suponiendo el tono de ut natural mayor.

Contramotivo	1, 2, 3, 1	3, 6, 7, 2	1, 7, 1, 3	1, 2, 1, 0	2, 2, 5, 6
Motivo p. ^a n. ^o	1	2	3	3 ^{ut}	5
Ejemp. ^a notas	ut	re	mi	fa	sol
Acordos	C.	F.	C.	C.	F.
Tonos	ut	ut	ut	re	ut

Contramotivo	5, 4, 5, 3	7, 6, 5, 7	1, 2, 3, 1
Motivo p. ^a n. ^o	1	5	1
Ejemp. ^a notas	la	sol	ut
Acordos	C.	F.	C.
Tonos	la	ut	ut

Vease en el ejemplo 12 copiado p.^a el mismo tono de do

Tengase cuidado al escribir p.^a notas los números de los ejemplos en reconocer los acordos y los tons indicados p.^a cada compas en las dos lineas inferiores, p.^a que de esto depende la exactitud de la operacion

Capitulo 17.

Continuacion del ejemplo anterior
Ya se habra visto claro, en el primer compas, qf. cantando el contramotivo

Figura a otra renglon
por no caber

ut¹ re², mi³, ut¹, y siendo el motivo
de todo el ut¹, no hay en el mas co-
nida disonante q^d re², q^d no es conida
de la cadencia. En el segunda no hay
mas nota de transito q^d el la⁶, q^d no
q^d de la precadencia. En el tercera no
hay mas nota de transito q^d el si⁷.
En el cuarto hay dos notas de tran-
sito en los golpes debiles el mi², y el
ut q^d p.^o no es nota de la escala
de re natural no tiene numero en ella,
y se ha puesto un cero con la señal
*. En este compas el acuerdo, es la caden-
cia de la escala de re y sin embargo
cae muy bien en el el ut natural
p.^o q^d todas las notas del ejemplo
son de la escala de ut y reina
imposonante en el oido. Este hecho
debe servir de regla para saber q^d
en las notas de para no entra as-
cidental ageno del tono o escala de
la canturia, aunque el acuerdo se
compone de notas q^d formen la caden-
cia (1, 3, 5) de otro tono; así es que
en este compas, aunque el acuerdo es la
cadencia de re (re¹ fa³ la⁵), el tono
reinoante es siempre el ut como lo
veremos tambien en el compas esto.

En el quinto compas no hay nota
de transito. En el compas esto q^d es la
cadencia la natural, no hay mas nota
de transito q^d el re⁶, q^d no es de la
cadencia y aun cuando la cadencia
es fa, el tono del ejemplo permanece

7
siempre el de ut, el cual no 11
puede mudarse nunca mientras no
se introduzca un accidental, ageno de
su escala; q. es lo q. se ha observado
en el compas quinto. En el septimo com-
pas no hay mas nota de transito q.
el la 6, q. no es de la precedencia, y el
octavo es como el primer compas.

Capitulo 18.

Vamos el motivo del anterior exemplo
repartido entre el bajo y el tiple, perden-
do hacense si se quiere toda en el tiple

Vease el exemplo n.º 13 todo numerado.
p.º q. se pueda guiar p.º ponerlo p.º cual-
quier tono.

Nota

~~En el exemplo 18 puesto al principio desde
el medio compas segundo quinto q. es ut si
debe en el tiple debe en octava sexta lo q.
no se ha hecho p.º la claridad y tambien
q. el primero no marca si es sublima
o Capitulo.~~

Es superfluo advertir q. se le puede
agregar las voces de tenor y contralto
a este exemplo como a todos.

Capitulo 19

Sucedan muchas veces en una serie
de notas q. marchan de grado (o p.º
cola) haber duda para saber cual de
ellas es la de transito y cual la har-
monica, p.º que suelen usurparse
el lugar unas a otras, en cuyo caso
se llaman notas cambiadas. Este caso
se ha presentado en otros compas sexto

En efecto en su segunda mitad, la primera nota (sol 5*) es la disonante, y la segunda nota (fa 6) es la consonante, de suerte q^d resulta la nota de transito en el golpe o parte fuerte de otro, tiempo, y la nota armónica en su parte debil, q^d es lo contrario de lo que sucede en los demás compases. Y cómo reconocerá el ~~discrepante~~ que aquel sol 5 es la verdadera nota de transito, y q^d puede ponerse en el primer lugar del tiempo? Reflexionando q^d de dos sonidos conjuntos o de graves (como p.^a ejemplo este mismo sol, fa) solo uno puede ser consonante; que el fa es consonante, q^d al sol le precede el consonante la que toda nota encaparrada entre dos consonantes, es necesariamente disonante y de transito; luego este sol es disonante y de transito; Y porque el oído aprueba esta infracción del orden regular? Por lo mismo q^d aprueba en poesía la una leña de dos vocales bajo un solo acento q^d desromece la duración y cantidad de la una de ellas; como en este verso de Garcilaso

tanto pudiese el son q^d en un momento
en el cual hay tres letras desromeci-
das en cuanto al ritmo cantidad y dura-
ción del verso, de este modo
Letras desromecidas - - i - e - - - e
Verso - tanto pudiese el son que en un momento

del mismo modo en la música
las notas de tránsito, como todas las
demás disonancias no se cuentan como
cantidad harmónica; y estas son las
sinalefas musicales qf. tsta. ahora se
han enseñada como acordes, no
siendo sino discords momentáneos. x

Capítulo 2º

La cuarta especie de contrapunto
se llama de do contra una con li
gadura. Todo su artificio se reduce a
prolongar en el contranotivo la segunda
nota del compas, haciéndola ser prime-
ra nota del compas siguiente (que grátemen-
te llaman riscompas). Es claro qf. la pri-
mera mitad de la nota ligada o un-
ificada, debe no ser disonante con lo
que va de paso; pero la segun-
da mitad puede ser o disonante o conso-
nante, cuya decisión la da la nota
del motivo. En una palabra, el resultado
es, qf. la segunda mitad del compas
es siempre consonante y solo o no
lo sea la primera. Escribire en una
punta el mismo bajo anterior, qf. es
ut, re, mi, fa, sol, la, sol, ut.

En seguida compóngase sobre este
bajo o motivo un tiple o contra-
motivo de 20 notas p. compas, haciendo
qf. la segunda sea siempre consonan-
te o tipométrica con el bajo

Hay muchos modos de hacerla
el ejemplo n.º 1º es uno de ellos. Véase.

Capítulo 21.

Análisis del ejemplo n.º 11.º

Compas n.º 1.º Como no se puede empezar con disonancia hemos puesto al triple una pausa en la primera mitad de este compas; la segunda mitad lleva el mi consonante, q. se sincopa sobre la primera mitad del compas siguiente. Compas 2.º El mi que se ha sincopado resulta disonante con el re del bajo en la primera mitad; y cae la segunda mitad en la consonancia de octava con el bajo. Esto se llama resolver la disonancia, lo cual p.º regla g.ºal. se hace bajando un grado la nota disonante, que es lo q. ha hecho aquí el mi con bajar al re. Compas 3.º Se ha hecho lo mismo q. en el compas 2.º, esto es, bajar un grado el re sincopado del triple ut, que es consonante con el mi del bajo. Compas 4.º Como el ut q. se ha sincopado no es disonante con el fa del bajo, no ha habido que resolverlo bajando un grado, como se resuelven las disonancias. Por eso ha saltado al fa consonante para sincoparlo, causando disonancia en la primera mitad del compas siguiente. Compas 5.º El fa q. se ha sincopado se resuelve como disonante bajando al mi consonante. Este fa, contra el sol 5.

del bajo, presenta aquella disonancia
única del lipométra q. se halla en la,
precedencia; p. consiguiente en este com-
pas ~~se~~ presentan en realidad dos acordes
en lugar de uno, esto es, precedencia y
cadencia; pero como en este contrapunto
se propone q. no haya mas de
un acorde en cada compas, debemos con-
siderar que, no hay mas q. la caden-
cia, y en ella, en efecto, el fa es disonante.
Compas 6.º En este compas la nota mi
que viene sincopada del compas ante-
rior no es disonante con el la del ba-
jo, y p. consiguiente no ha habido
q. resolverla bajando un grado, por-
que ha saltado al ut, para sincopar
~~lo~~ despues; en este compas se presenta
las notas la, ut, mi, que son 1, 3, 5, en
la escala de la, y p. consiguiente don-
p. acorde de toda el compas la caden-
cia de la. Compas 7.º Por la misma razon
se no considerar mas q. un acorde
en cada compas, se tiene en este p.
disonante el ut, que viene sincopado
sobre el sol, porque ut 1 es nota de la
cadencia y no de la precedencia
q. es el acorde del compas. Compas 8.º El
ut, que ~~viene~~ viene sincopado sobre
el ut, es disonante, y se resuelve en
el sol bajando dos grados porque
si se resolviese en el la bajando
uno, resultaria q. el ejemplo no sea ac-

baba como es debido en la cadencia
cia de ut como empezó. Otra re-
solucion puede darse a este si? (y es
la verdadera) haciéndola subir me-
dio grava, esto es a ut 1^{ra} pues la ten-
dencia de toda disonancia es resolver-
se con el menor movimiento posible
y el ut se lo halla mas proximo
q. el sol. Esto lo salvamos mejor cuan-
do hablemos exclusivamente de las diso-
nancias.

Ya se ha es a entrar en la
ultima parte de la seccion del contra-
punto

Capitulo 22.

En el contrapunto de do contra una
con ligadura ha sido inevitable el q.
usamos de la palabra resolver, tratándose
con anticipacion de las disonancias, pero
de un modo incompleto. Ya es tiempo
de dar conocimiento del uso perfecto de
las disonancias.

Es disonante en el compas contra-
punto toda nota que no pertenezca
al acorde llamado cadencia, cuando
se introduce o mezcla en dicho acorde.

El tipometra se compone de tres ca-
dencias, cuyo bajo o notas fundamentales
son las notas 1, 4 y 5 del tono.

Para servir de ejemplo contraindicamos
al tono de ut, y hallaremos q. los tres
cadenas tipométricas de su escala

son

sol	ut	re	sol
mi	la	si	si
ut	fa	sol	ut
Condencia de ut	Condencia de fa	Condencia de sol	Condencia de
Bayo - 1 - - - - 6			

Y todos de la escala de ut

Ya antes habiamos visto q. la transcondencia de ut es condencia de fa, y ahora vemos que la condencia de ut es transcondencia de sol; porque así como el fa es nota 6 en el tono de ut, asimismo el ut es nota ta cuarta en el ~~tono~~ tono de sol; por consiguiente resulta lo que ya hemos enseñado en la definicion gral. del contrapunto, que canto no es otra cosa q. conducir la voz desde una condencia a otra.

Se preguntará q. como hay un acorde llamado precadencia? es porque la condencia es susceptible de una alteracion q. se llama disonancia. Y de aquí nace que toda la multitud de falsos acordes q. supone como distinto el antiguo contrapunto, no son otra cosa q. una condencia alterada y convertida por consiguiente en precadencia (mas o menos pura, segun sea en menor o en mayor numero las disonancias q. se le agregan) de un nuevo tono. Este es el caso de nuestra precadencia tipométrica: en su estado pura es condencia de sol (sol, si, re), pero cuando se la introduce intraduciendola una nota q. no

es de la escala de sol (esto es el fa natural) dejó de ser concidencia, y se volvió disonancia, o preconcidencia. ejemplo

Tudo natural	Alteración o Disonancia		Tudo natural
	3 re	-----	fa 5
	3 si	-----	re 7
	1 sol	-----	sol 5

Concidencia de sol

Preconcidencia de ut

Colocadas en este orden las cuatro notas de la preconcidencia, representaron una serie de tercera^a: sol si = si re = re fa. Habrá duda en como suena la tercera al tipo y la perfección de la consonancia musical puede haber disonancia?

Yes; porque como ya se sabe la octava es de un sonido es una misma cosa q^{ue} el sonido de q^{ue} es octava, o unisón, y p^{or} consiguiente el fa natural q^{ue} es un intervalo de septima menor contra el sol natural, y de tercera sobre el re, si se pasa a su octava baja, es intervalo de 2.^a

De este hecho nace toda lo que vemos a enseñar brevemente sobre el caracter y uso de la disonancia general, o productora de la apacible invidia conocida con el nombre de Musica. Capitulo 23.

En el contrapunto se considera y trata como disonancias los intervalos siguientes cuyo nombres se derivan de la nota o sonido mas grave

Dissonancias.

15

De segunda, como ^{re} ut } De septima, como ^{ut 8va} re }
 De cuarta, como ^{fa} ut } De novena, como ^{re 8va} ut }
 De onzena, como ^{fa 8va} ut }

Esta abundancia no es mas q. de nom-
 bres. Observe q. la septima no es otra
 cosa a la segunda subida a su
 octava la nota mas grave, p.
 ero se ve claro en la colocacion
 de los numeros, y lo mismo sucede
 con las otras.

Veanse — segunda ^{re 2} ut 1 } septima ^{ut 8va} re 2 }
 Novena ^{re 8va} ut 1 }

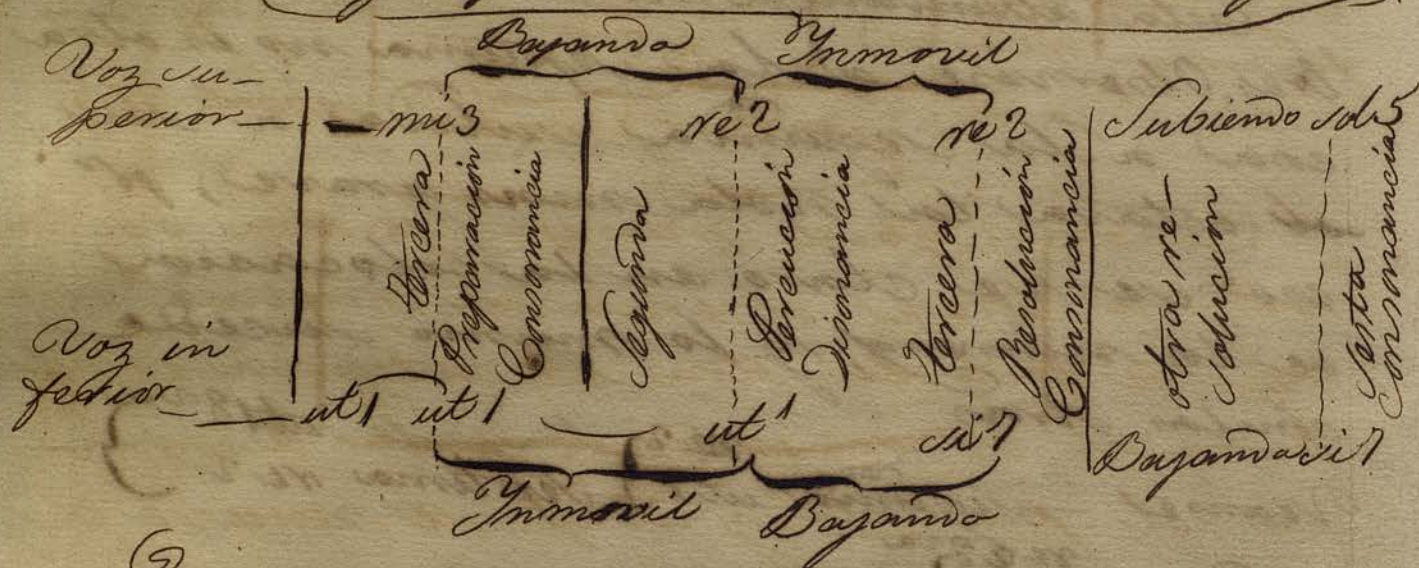
Veanse cuarta ^{fa 4} ut 1 } onzena ^{fa 8va} ut 1 }

Por la antecedente demonstracion queda
 mo convencidos de q. no hay disonan-
 cia verdaderam. te distinta, sino la de
 segunda y la de cuarta, aun en el
 supuesto de q. esta lo sea, lo cual nie-
 gam la mitad de los autores clasicos. Pero
 pora no dejar de enseñar algo de lo
 q. hay ^{util} en la antigua escuela
 se va a extender la enseñanza a
 todas estas disonancias.

Las disonancias tienen tres tiempos,
 q. pudierom llamarse presente, futuro
 y preterito, y ocupan tres tiempos mu-
 sikales, q. con el ultimo de un compas,

y do del compas siguiente. Lo tres
tiempo en q se hace esta opera-
cion se llaman preparacion, percu-
sion y resolucion y de ellos sola-
mente la percusion es disonante.

Exemplo de la disonancia de segunda



En el contrapunto de dos notas contra una
con ligaduras como hecho repetidamente
esta misma operacion en todas la can-
copas q. causaban disonancia con el bajo.
Y tambien como ahora q. cuando se
compone sin motiva dada de antema-
na, se puedan resolver las disonancias
no solo moviendo una voz sino mo-
viendolas ambas, con tal q. se obser-
ve la regla de ora sobre las quini-
tas y las octavas.

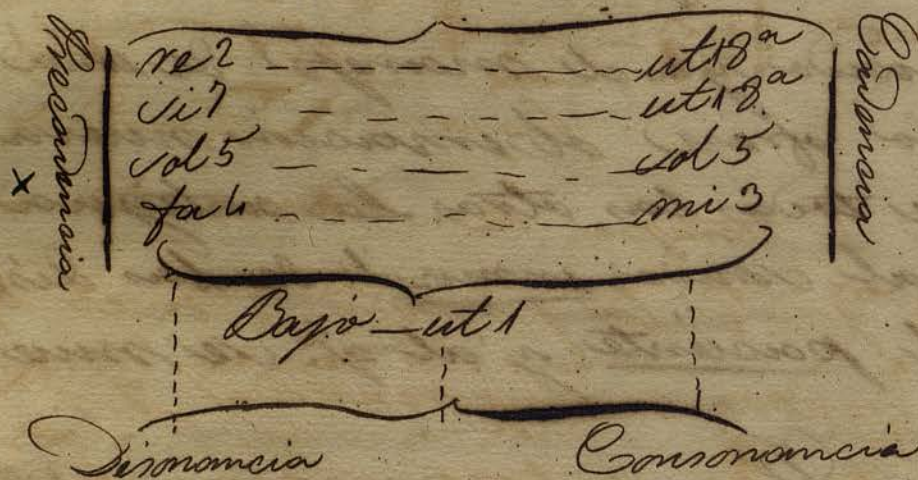
Capitulo 26.

Exemplo de la disonancia
de septimas.

Al frente

llamamos simples; mas en realidad el compositor hace en estos casos lo q. le viene mas a cuento para agrandar q. es el fin. El objeto poral, y casi unico util, de esta resolucion es atterrar pasageramente la cadencia final en un aire lento de este modo.

Compas ultimo o final



Aquí se ve q. la presadencia empleada en la parte fuerte del compas contra la nota tónica ut1 del bajo no hace otra cosa que retardar la cadencia, que resuelve las disonancias del re2, del fa4, y del si7, desvaneciéndose al pasar el tritono fa si, que tambien la escuela lo merio tacha de disonante, pues lo manda preparar en cierto caso.

Capitula 25

Ejemplo de la disonancia de cuarta

Inmovil Bayando



Ninguna observacion nueva se ofrece

Exemplo de la disonancia
de escena.

Voz superior	x	Inmovil			Bajando		
		fa 6. ^{3ra}		fa 6. ^{3ra}	mi 3. ^{3ra}		
		Preparacion	Decima	Consonante	Preparacion	Decima	Consonante
		re 2	re 2	re 2	ut 1	ut 1	ut 1
		Bajando			Inmovil		

La dimensión de

Ahora es tiempo de hacer tres obser-
vaciones grates: La primera, q en el tipómetro
se encuentran comprendidas y practica-
das estas reglas de preparación, percusión
y resolución de las disonancias igualmente
q la regla de ora sobre quintas y
octavas, con exemplo de todos los demas
movim^{tos} de las voces; lo cual se podrá
justificar haciendo la anatomia del
tipómetro sobre la pizarra: la segunda
observacion, q toda disonancia se puede
glosar en el tiempo de la percusion
de este modo

fa fa sal fa

X
La tercera observacion q. mas tiempo se
gasta en escribir la doctrina de las
disyuncias, q. en saberlas tan bien como
el Autor del metodo

Capítulo 26.

Mostrando los cláricos q. cuando se quierá componer una serie de compases con disonancia, a la preparación de la primera es la de la duración del tiempo fuerte de un compás, y no del débil y lo mismo siempre que no sigue otro. Véase el ejemplo n.º 15.

Nota del copiante

No he puesto en música todos los ejemplos de las disonancias p.º q. no resultase confuso entre las puntos, las voces de preparacion, percusión y resolucion, Disonancia y consonancia.

El ejemplo n.º 15 es de una serie de compases con disonancia en cada tiempo.

Análisis del antecedente ejemplo n.º 15.

Observación 1.ª De los trece acordes de este ejemplo, no hay mas q. el primero y el último que sean consonantes, y p.º consiguiente cadencias; lo otro once son disonantes y p.º consiguiente precadencias. Ya se sabe q. no hay mas q. cadencia y precadencia en la armonía, contrapunto y composición, y que p.º consiguiente el acorde q. no pre-

venta puramente los n.º 1, 3 y 5 es por
condonancia; ^{x^{1º}} pero se duda, si este axioma
se ha deducido de la mera observa-
cion del hecho (como los buenos axiomas de
la antigua escuela) o de la averigua-
cion de un causa natural. Se responde
en los

Observación 2ª. La generación hemmónica nace de la destrucción y no de la resonancia como quieren los modernos, ni de las proporciones matemáticas como se ha querido probar (inútilmente) desde la mas remota antigüedad, pero esto es de los otros dos tratados de esta obra. El hecho es este: donde quiera q. hay disonancia, se van dos notas o sonidos de q. puesto dentro de la escala, tienen en si mismo el carácter (necesario y exclusivo) de número 4 y número 5; y como en la escala es mas bajo o grave el número menor q. el n.º mayor y clara q. la nota mas baja en el orden de la escala es 4 y la mas alta 5.

Demonstracion

Dionon

<i>Dionon^a</i>	<i>Dionon^a</i>	<i>Dionon^a</i>	<i>Dionon^a</i>	<i>Dionon^a</i>	<i>Dionon^a</i>	<i>Dionon^a</i>
<i>ut re</i>	<i>re mi</i>	<i>mi fa</i>	<i>fa sol</i>	<i>sol la</i>	<i>la si</i>	<i>si ut</i>
<i>sol</i>	<i>la l.</i>	<i>si l.</i>	<i>ut l.</i>	<i>re l.</i>	<i>mi l.</i>	<i>fa l.</i>

Tono o escalas q. engendram

o nota 1^a de su escala, y llevan consi-
gu exclusivamente la amalgama o
acompañam^{to} de sus números 3 y 5,
que forman dos terceras, una mayor
y otra menor. Pues el caso es q^d esta
concordia de tres tónicas, cea y se des-
truye desde el momento, en q^d otra to-
nica (cualquiera q^d sea) se acerca a
alguna de ellas a' meno distancia de
una tercera meno. Este choque, como un
rayo destruye y aniquila la potencia
tonica de todas tres notas, y produce
en el acto una nueva potencia, o lla-
mese escala o tono, el cual es necesaria
y exclusivam^{te} aquel de quien son nu-
meros 3 y 5 las dos notas chocadas. Este es
el proceder de la naturaleza para mu-
dar de tono. Por eso desde que se chocan
dos notas, q^d se convierten en 3 y 5. de
un tono aparece un sonido ageno del
tono anterior, y este sonido q^d lleva el nu-
mero 7, se presenta con un accidental
q^d no tenia antes y q^d lo sube medio
punto. p.^o exemplo Choca la tónica re
a la tónica ut, y se convierten en ut 3
y re 5; simultaneam^{te} aparece el fa (que
en el tono de ut era natural) subido
medio punto o sostenido, y se declara
n.^o 7 del nuevo tono; luego el nuevo tono
es sol, cuya precedencia ha nacido
de la destruccion de la cadencia ut. Y co-
mo hemos provado q^d donde estan jam

to los números 4, 3 y 2 está también
el 2, no queda duda en q. el nuevo
acuerdo completa es (de cualquier modo
q. se coloquen en notas) la

Precedencia de sal $\left. \begin{array}{l} 1^{\text{a}} \text{ fal} \\ 3^{\text{ra}} \text{ re} \\ 4^{\text{ta}} \text{ ut} \\ 2^{\text{da}} \text{ la} \end{array} \right\}$

Observacion 3.^a Tal es y no otra la ope-
racion practicada en este ejemplo, en lo
once acuerdos disonantes u once preceden-
cias q. en él vemos. Los números 4 y 5 que
se observan en todo ello, no dejan duda
de que las canturias han marchado
siempre de precedencia en precedencia;
esto es, q. al caer de una precedencia
en un debida cadencia, no se han con-
tentado con presentarla pura, sino q.
la han alterada p. el sencillo principio
que ya hemos dicho, de q. toda cadencia
es precedencia de su nota 4 q. es decir
de un tono 4 grados mas alto q. el surgo;
así p. ejemplo la cadencia de la es pre-
cedencia de re; vease en el 2.^o compas q.
al decir el bajo re, no le pone el núm.^o
sino el n.^o 5, para que con el ut 4 forme
en lugar de la cadencia de re la
precedencia de sal; y siguiendo del
mismo modo en el acuerdo siguiente
en lugar de dar al sal el núm.^o le da
el n.^o 5 para q. en ~~esta~~ union con el
fa forme la precedencia de ut; y

esto mismo continua hasta el ultimo
compas, en el cual solamente p.^a q.^a
es menester acabar en cadencia, pone
al ut el n.^o 1. p.^a n.^o p.^a poderse dar otro
ocio q.^a el 3 y el 5. En suma se ob-
servara q.^a en toda once acordes diso-
nantes de este ejemplo, lleva el bajo
n.^o 5, q.^a en el tipometra es el unico
q.^a sirve de bajo tipometrico, o fun-
damental de la precadencia.

Observación 1.^a La signa sube y baja
no poruervan sino q. para la man-
monia lo mismo es un sonido q. su
octava; así la verdadera progresión to-
nial del bajo desde el don del 2 compas
está ascendente (ó subiendo) p.^o soltos se
cuenta como se ve, la, re, sol, ut,
fa, si, la, re, sol, ut. A esta opera-
ción llama la escuela antigua
con gran propiedad, condensación crusta
don.

Observación 5. Se sabe que la precedencia completa tiene cuatro voces y no presentando el ant.^o ejemplo mas de tres se puede añadir la otra voz interior o de complemento sabiendo a. Domico n.º q. falta en todas las precedencias desde el 2.^o compas es el

6. Observaciones. ^a ~~Algunas~~ Se hallan notas
do en este ejemplo q. Memo puesta
a algunas notas, al lado de un nume-
ro, la señal $\times$, q. denota imperfección

y p^o consiguiente disonancia relativa al acorde. El motivo de esto es, que para conformar la nueva enseñanza a todo lo útil de la antigua, no hemos cedido a hacer todas las demostraciones del contrapunto sin emplear ningún accidental, con lo cual se logra que no padezca alteración alguna la escala del tono en q^u se hace el ejemplo, y q^u este tono sea el que reine y domine siempre en el oído a pesar de cuantas combinaciones se den a sus notas en la marcha de las contraltas y de los acordes, a lo cual llamamos modular dentro del modo (porque llamamos modo al tono) sabiendo de esto queda descubierta todo el misterio de estas señales. Examinense y se verá q^u todas las notas q^{ue} verán + carecen de un accidental q^u debían tener p^a corresponder íntegramente a sus n.^{os} p.^{os} ejemplos

2. compas 1^{er} acorde

sol	4
ut	5*
la	3

 este ut* para ser verdadero n.^o del tono de re debe no tener un sostenido, pero no importa su nombre es ut, q^u ef el nombre del n.^o en todas las seis escalas o tono de re, le basta p^a representar suficientemente el verdadero n.^o, q^u es ut sostenido conservando así íntegro el carácter del tono remanente que

que no tiene contenido en el ut
En el mismo ^{1.º} compas ^{acordo} { sol 46
ut 47 } este ut x para
la 45 ser verdadera 7 del
tono de re debería tener un contenido,
pero no importa; su nombre de ut
que es el nombre del 7 en las 6 escalas
de re, le basta para representar al
~~contenido del tono~~ verdadera 7
q. es ut contenido, conservando así el
tono reinante.

En el mismo ^{2.º} compas ^{acordo} { fa 47
ut 46 } este fa x para ser
verdadera 7 del tono de sol, debería
ser contenido, p.º sigue la regla ya
dta.

Haciendo este mismo examen sobre
los demas 7* del ejemplo se hallará
la misma operacion y la misma ver-
dad en todos los acuerdos.

Observacion 1.ª A este modo de con-
tar sin accidentes se reducen los nom-
bres antiguos de canto llano y canto
a Capela o música de facistol.

Este ejemplo ofrece todavía el en-
tretenimiento de justificar lo q. fto ahora
se lleva aprendida, con subir las vo-
ces de las tres voces superiores, de
modo, q. sin dejar de marchar
con unison al mismo bajo, de-
claran con propiedad las precau-
cias tipométricas. Entonces se verá
como las voces cantan cromáticamente.

1) caní siempre, produciendo un
efecto, todo diferente del q. han pro-
ducido cantando con las notas inalter-
radas de una sola escala. También
se puede escribir de otra manera
diferente, q. es omitiendo en todos los
compases la nota 1, y poniendo en
su lugar la nota 2, con lo cual
todo el ejemplo quedará en con-
dancia pura, y sin ninguna pre-
dencia; que quiere decir sin nin-
guna disonancia. En este caso, a
todos los sonidos que ahora tienen
el n.º 5 les corresponderá el número
1; a todos los que tienen el n.º 7 les
corresponderá el n.º 3; y a todos los
del n.º 2 les corresponderá el n.º 5;
quedando la materia harmo-
nica en su estado elemental, q. es la
condancia 1, 3 y 5. Capítulo 27.

Contrapunto florido o ilimitado

No hay mas contrapunto q. lo apren-
dido y no que mas q. hacer q. emplear-
lo todo a la vez.

El contrapunto florido es el de toda
composicion en q. el autor emplea
con libre eleccion y gusto todas y cuales-
quiera figuras o duraciones de sonidos
entre cualquier n.º de voces e ins-
trumento de manera q. se pueden em-

+

Yompla

Capitulum 28.

1.^a Observacion. En este ejemplo el compas se considera dividida en cuatro tiempos q^{ta}. Harnan compas mayor y vista la colocacion de los numeros no se puede dudar cuanta es la ~~coloca~~ duracion de las notas.

2.^a Observación. En el ejemplo x y ra
^{en la lamina 15}
 todos se vera q^d todos los compases
 presentan concordancias excepto el penultimo
 mo p.^o q^d (como ya se ha dicho) sien-
 pre debe presentar precedencia.

3.^a Observación. Las dos voces interiores
 que son las q^d florecen en este ejem-
 plo, marchan con gracia y liber-
 tad a buscar siempre notas con-
 sonantes empleando p.^a ellas notas
 de transito, para cuidando cada
 una de que sus notas de transi-
 to, cuando se oren a un mis-
 mo momento las de la una y
 las de la otra, no sean disonantes
 una con otra, aunque lo sean con
 el bajo, como lo observamos en
 el ultimo tiempo de todo tres
 compases en q^d marchando i-
 guales en corcheas el contralto y
 el tenor, son consonantes entre si
 mismo, y no les importa el que
 alguno de ellos cause disonancia
 con el bajo, y p.^o consiguientemente tam-
 bien con el tiple.

4.^a Observación. Se observara que
 como del floreo o marcha de las
 voces interiores ha dependido la
 eleccion de las concordancias, producién-
 do un bajo tipométrico o funda-
 mental distinto del q^d ha resultado

en otro ejemplo q. teniam el mismo motivo o baja continuo.

El baja fundamental q. ahora resulta es este.

Baja fundamental del ejemplo de contrapunto florido.

	ut	re	ut	fa	re	mi	la	sol	ut
	1 ^o	2 ^o	3 ^o	4 ^o	5 ^o	6 ^o	7 ^o	8 ^o	
Compas	1 ^o	2 ^o	3 ^o	4 ^o	5 ^o	6 ^o	7 ^o	8 ^o	
Acordos	C	C	C	C	C	C	C	C	

Capitulo 29.

Ara de las formas del contrapunto tiene p. nombre, segun la antigua escuela contrapunto - doble o ala octava. Uno de los autores mas célebres dice, que es el contrapunto p. resonancia p. que ofrece todos los recursos de los demas produciendo el mismo resultado; y se llama contrapunto a la octava, porque se puede trasladar de la octava alta a la octava baja del motivo, y vice-versa.

Sin embargo es bastante simple⁺ y no es mas de lo aprendido. Lo unico q. hay q. advertir es q. se preparen las ~~aperturas~~ siempre los quindtos, porque como son cuartos en la

octava baja, se hallen así prepara-
das cuando se traslade el contra-
motivo a la voz inferior

Ejemplo de la quinta pre-
parada q. ha de resultar cuando
al trasladar el contramotivo a la
voz inferior

Contramotivo	ut	ut	Motivo	mi	fa
	Preparación	Quinta		Preparación	Quinta
Motivo	mi	fa	Contram.	ut	ut

Nota es lo q. hay q. saber para
ejercitarse en este contrapunto

Ejemplo de contramotivo a la
octava alta o a la voz superior;
y a la octava baja, o a la
voz inferior, siendo uno mismo
el contramotivo y el motivo (vea-
se en la Laminia 15 ejemplo 24)

Desde ahora no se dan en cifra los
ejemplos sino se remite a las lami-
nas

Nota del copiante

Por mayor claridad se adoptada
el & compas mayor p. los ejemplos q.
se puestas en música p. las cifras, y
el q. quiera puede ponerlo en 2^a do
p. cuatro o compasillo

Capítulo 30.

Lámina 16 ejemplo 25. Este ejemplo presenta el mismo contrapunto doble a la octava alta añadida una voz complementaria interior.

Lámina 16 ejemplo 26. Este ejemplo presenta el mismo contrapunto a la octava baja con la misma voz complementaria interior.

Lámina 16, ejemplo 27. Este ejemplo presenta el mismo contrapunto con el motivo en la voz anterior, el contramotivo en el bajo, y el complemento en el tiple.

Lámina 17, ejemplo 28. Este ejemplo presenta el mismo contrapunto con el motivo en la voz interior, el contramotivo en el tiple, y el complemento en el bajo.

Lámina 17 ejemplo 29. Este ejemplo presenta el mismo contrapunto en cuarteta, con el motivo en el bajo, el contramotivo en el tiple, y dos voces interiores de complemento fluido.

Lámina 17 ejemplo 30. El mismo contrapunto con el motivo en el tiple, el contramotivo en el bajo, y el complemento fluido en las dos voces interiores.

Lámina 18 ejemplo 31. El mismo contrapunto con el motivo en el con-

tratto, el contramotivo en el tiple, y el complemento florido en el tenor y el bajo.

Lámina 18 ejemplo 32. El mismo contrapunto con el motivo en el tenor, el contramotivo en el contralto, y el complemento florido en el tiple y el bajo.

Nota preventiva sobre los ejemplos siguientes q. son tan curiosos como fáciles.

Con el contrapunto a la octava (q. ^{dado en los} de los ejemplos anteriores) se obtiene un efecto muy gracioso haciendo un contramotivo q. manche siempre al contrario q. el motivo esto es q. el motivo baja cuando el otro suba y al reves, sin emplear ligadura ni disonancia en uno ni en otro. Veamos este nuevo contramotivo en el tiple Lámina 18 ejemplo 33, y en el bajo, Lámina idem, ejemplo id. siendo el motivo el mismo de los ejemplos anteriores, ut, re, mi, fa, sol, la, sol, ut.

Veamos ahora el ejemplo 34, Lámina 19, en el cual se hace el trío con solo añadir una voz siempre en tercera alta del motivo

3)
Vease el trio añadiendo una voz
siempre en tercera alta del con-
tramotivo. Lámina 19 ejemplo 35

Vease el mismo contrapunto con
vertido en cuarteto con solo añadir
dos voces en tercera alta del moti-
vo y del contramotivo, Lámina
19, ejemplo 36x

Vease en la Lámina 19 ejem-
plo 37, otro cuarteto con solo añadir
una voz en sesta baja del motivo,
y otra voz en tercera alta del con-
tramotivo.

Vease en la Lámina 20, ejem-
plo 38, otro cuarteto con solo aña-
dir una voz en tercera baja del
motivo, y otra en sesta alta del
contramotivo (Este ejemplo resulta
en el tono de la natural menor)

Estas curiosidades no enseñan
nada nueva; pero afirman la
verdad y sencillez del principio
de las pruebas.

Capítulo 31

Hay otro contrapunto llamado a
la decima y a la duodecima, cuyas
escuelas son del contrapunto a la
octava y dan los mismos resultados

El contrapunto a la decima
se llama así porque se pueden
trocar o invertir las dos voces, para

es claro que cuando el contramotivo se trueca o invierte, el nombre es falso porque el contramotivo, que estaba a la decima alta, resulta solamente en la octava baja del motivo. Este contrapunto tan inútil no necesita mas explicacion q. el ejemplo.

Lámina 20 ejemplo 39. Contrapunto a la decima alta.

Lámina 20 ejemplo 40. Inversion del ejemplo antecedente.

Lámina 20 ejemplo 41. Presenta un nuevo ~~contrapunto~~ contramotivo a la decima alta, y una anticopa en el penúltimo compas del motivo, para q. en la inversion resulte preparada la disonancia de septima. En el contramotivo hay anticopas tambien con el mismo fin.

Lámina 20 ejemplo 42. Inversion del ejemplo antecedente.

Lámina 20 ejem.º 43. Contrapunto a la duodecima.

Lámina 21 ep.º 44. Inversion del ejemplo antecedente.

Lámina 21 ep.º 45. Contrapunto a la octava con dos contramotivos sobre el mismo motivo en el bajo, y ademas otro bajo permanentemente

que es el fundamental o tipométrico. Este contrapunto a la octava se llama triple, p.^a q.^a cada una de sus voces se puede poner mutuamente encima o debajo de las otras, de suerte q.^a sus inversiones pueden ser seis.

Lámina 21 ej.^o 66. El mismo anterior con el motiva en la voz interior.

Lámina 21 ej.^o 67. El mismo con el motiva en la voz alta. Todo es con el bajo tipométrico q.^a no se altera.

Lámina 22 ej.^o 68. Contrapunto cuadruplo a la octava. Este contrapunto se hace lo mismo q.^a el triple, y tiene un motiva y tres contramotivos y el cambio mutuo de estas cuatro voces produce toda 24 inversiones, acompañadas todas p.^a la quinta voz q.^a hace el mismo bajo tipométrico inalterable.

Lámina 22 ej.^o 69. Contrapunto triple-misto. El título de misto es un mero capricho; p.^a el modo de hacerlo es muy curioso.

Se compone un contrapunto a la octava en movimiento contrario y sin ninguna disonancia: hecho esto se le añade una voz en tercera alta del mo-

trio, y otra tambien en tercera
 alta del contramotivo, como lo
 hemos hecho en el contrapunto a
 la octava. Así q. p. este medio se
 tiene el trio o el cuarteto, se les
 da variedad de valores á las fi-
 guros de los contramotivos, de ma-
 nera q. queden grandemente di-
 ferentes uno de otro en cuanto al
 movim^{to} ritmico o golpeteo de las
 notas con lo que resulta una agra-
 dable y artificiosa composicion mi-
 ta de canto llano y canto florido

Lámina 22 ej.º 50. Este ejemplo
 es cuadruplo así como el ante-
 rior es triple. El bajo per-
 manente se añade á uno y
 á otro.

Capítulo 32

Hay otras varias especies de con-
 trapunto, q. con el llamada a la
inversa, el retrogrado retrogrado
 el convertible, el cancrizante, el
caga &c. &c. pero se omite ablar
 de ellos; p. q. se ha dicho q. el
 contrapunto doble a la octava
 es el contrapunto p. consonancia, y todos
 los secretos de la parte científica
 del arte músico estan comprendidos
 en la observancia de sus reglas, y

X^{1o} Por fin digo una verdad

X^{2o} Si no se detiene mucho el discípulo en cada clase de contrapunto compuesto como muchos maestros, no aprende mucho y corrompe el maestro.

no negaremos q. el q. se dedique a él con reflexión merecerá el título de contrapuntista clasico, q. no obtienen todos los compositores de otros agrammables. x^{1o}

Lo único q. se previene es q. no se debe detener en qto contrapunto; p. se puede volver a ellos con menor molestia despues de aber acabado todo este metodo, y ya mas enterado será mas facil su comprension. x^{2o}.

Ungase aqui las tablas de las inversiones de que son susceptibles los contrapuntos triples o cuádruplos a la octava (llamados mistos) segun la colocacion diferente q. se da a las voces despues de compuestas. Para esto indicaremos cada voz con una letra

- Letra A significará El motivo
- B. ——— El primer contramotivo
- C. ——— El segundo contramotivo
- D. ——— El tercer contramotivo

Tabla de las 6 colocaciones o inversiones del contrapunto triple misto.

1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a
C.	B.	C.	A.	B.	A.
B.	C.	A.	C.	A.	B.
A.	A.	B.	B.	C.	C.

Tabla de las 24 edificaciones o inversiones
del contrapunto cuádruplo misto

1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a	11 ^a	12 ^a
D.	C.	D.	B.	C.	B.	D.	C.	D.	D.	C.	A.
C.	D.	B.	D.	B.	C.	C.	D.	A.	A.	A.	C.
B.	B.	C.	C.	D.	D.	A.	A.	C.	C.	D.	D.
A.	A.	A.	A.	A.	A.	B.	B.	B.	B.	B.	B.

13 ^a	14 ^a	15 ^a	16 ^a	17 ^a	18 ^a	19 ^a	20 ^a	21 ^a	22 ^a	23 ^a	24 ^a
D.	B.	D.	A.	B.	A.	C.	B.	C.	A.	B.	A.
B.	D.	A.	D.	A.	B.	B.	C.	A.	C.	A.	B.
A.	A.	B.	B.	D.	D.	A.	A.	B.	B.	C.	C.
C.	C.	C.	C.	C.	C.	D.	D.	D.	D.	D.	D.

Toda esta última nomenclatura de contrapunto, no sobrecargan mas q^e aparentemente el estudio, como ya está indicado.

Composición

Capítulo 33.

La composición musical consiste esencialmente en la invención de las contras, esto es de una gracia y muera marcha o movimiento q^e vaya conduciendo la pral. melodía (llamada motiva) acá las varias elevaciones o descensos de la concordia, q^e constituyen la esfera o Cielo harmónico q^{ue} se llama en este metodo Politonogamismo o indefinida muchedumbre de tonicas, q^e se suponen vagando en la

atmósfera, como el invisible e im-
palpable ~~estado~~ calorico; quiere decir
q. la composicion es la invencion de
agradables subidas y bajadas en una
voz o instrumento.

Ahora se hablara de la modu-
lacion y de esa multitud de acordos
de combinaciones llamadas acordos
q. no son del tipo metra y en expli-
cado.

Capítulo 34.

Esta teoria es absolutamente erronea,
o ha de ser ~~seg~~ cierto que todo
grupo de notas distintas, cuyo núme-
ro exceda de tres, y que no formen
dos terceras conjuntas de modo distinto
(mayor y menor) no es consonancia; y q.
todo grupo q. no es consonancia es
disconsonancia, si es verdad como se ha
dicho q. no hay mas q. esto de acen-
to o acordos musicales.

Por consiguiente se debe probar q.
todas esas potestas falsas, no son otra
cosa q. la disconsonancia alterada con
uno o muchos sonidos ajenos de ellos
y p. consiguiente dissonantes; y que
estas dissonancias se desvanecen y
vuelven como lo hemos visto en
la seccion del contrapunto.

Capítulo 35.

Alteraciones preponderanciales y su uso en la armonía, contrapunto y composición
1.^a Alteración. En la nueva teoría se demuestra q^d el modo menor es el único consonante de la música, y que la tercera mayor es la primera de las disonancias. Ahora nos contentaremos con decir q^d la candencia es el único acordo móxico, porque solo en ella entra el sonido o nota 3, q^d es quien declara si el modo es mayor o menor. Por lo mismo, siendo la trascandencia una verdadera candencia (como se ha visto ya), en ella entra el otro sonido móxico de la escala q^d es el 6. De donde resulta el axioma que sabe todo solista, de que la sesta nota de la escala es siempre de la misma naturalidad q^d la tercera, o mayor o menor como ella.

Resulta, que no entrando en la preponderancia ningún sonido móxico esto es, ni el 3 ni el 6, el carácter de la preponderancia es imóxico o neutra, p^o eso sirve lo mismo en el tono mayor que en el menor.

Se ha visto en esta lección que la preponderancia o dissonancia es el medio que emplea la naturalidad para la destrucción y reproducción

tonogámicas. Por eso al efectuarse el choque de dos tónicas, que se convierten en notas 4 y 5 de un nuevo tono, concurre otra tónica, también disonante, y esta es la tercera mayor del 5, que es la nota 7. y p.^{ra} era la nota 7 es la que presenta el nuevo accidental ajeno de la escala anterior. Chocan. E, p.^{ra} ejemplo, ut⁴ y re⁵, que se convierten al golpe en ut⁴ y re⁵; en el mismo acto en que existe esta disonancia, esto es, de su mismo estado sale otra disonancia, que es la tercera mayor sobre el 5, la cual presenta necesariamente un accidental q.^{ue} no tenía en el tono anterior su nota; y se ve q.^{ue} la tercera mayor del re⁵ es el fa[♯], que no lo lleva antes del choque, y lo hace nota 7 del nuevo tono q.^{ue} es p.^{ra} fuerza el de sol⁶.

De aquí resulta q.^{ue} la condenancia de modo mayor es disonante, supuesto q.^{ue} contribuye, como lo acabamos de ver, a la destrucción de un tono y reproducción de otro.^{x10} Luego la consonancia primitiva de la música no es la tercera mayor, porque siendo destructora, ha de existir antes que ella otra cosa a que se destruya, y que sea la primitiva consonancia musical.^{x20} Y cual

La tercera mayor solo cae en el acorde de 7.^a o 7.^a y 9.^a (ante el 2.^o tono) pero sin estar condenada a destruirse ni a ser destruida.

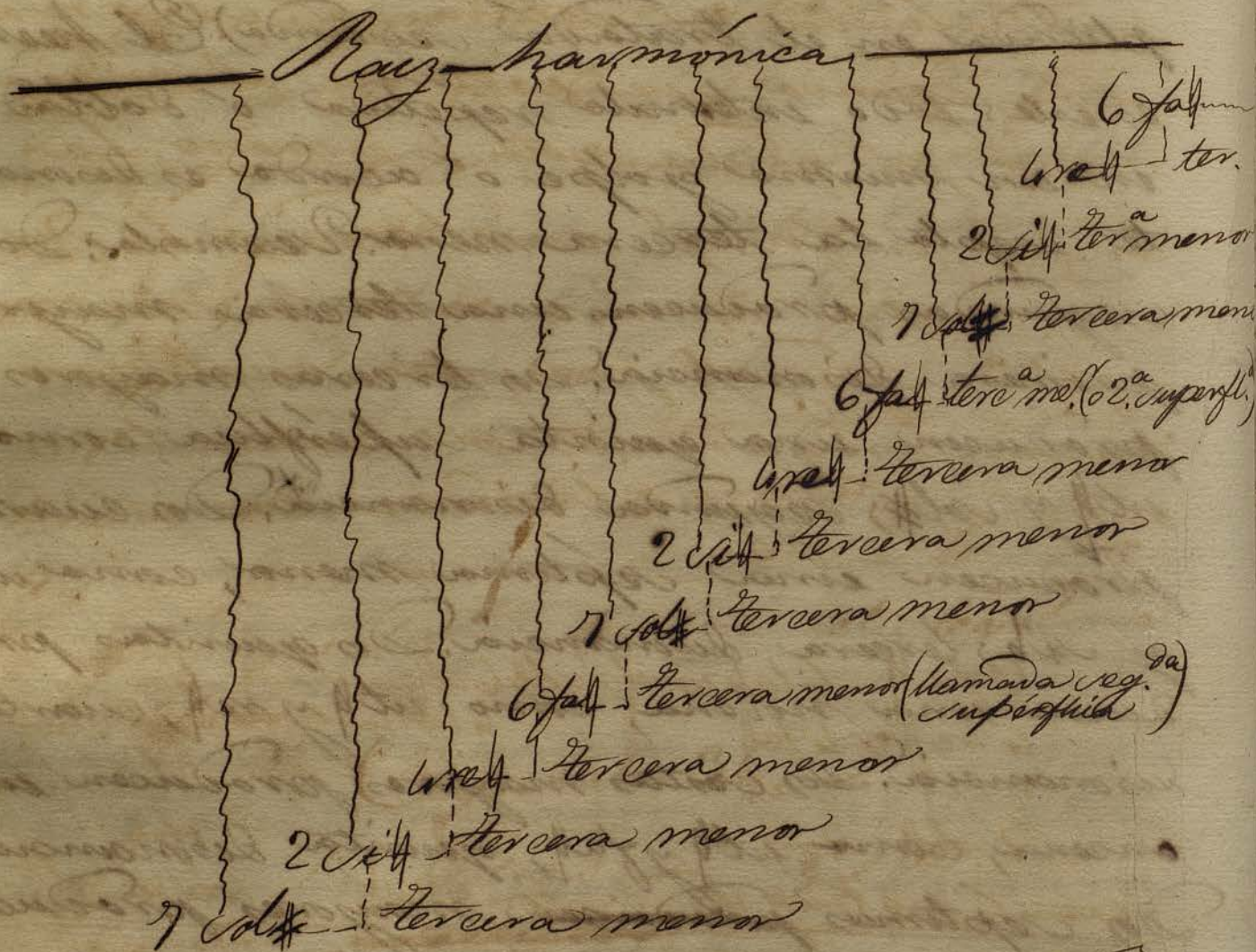
El choque de dos tónicas, que se convierten en notas 4 y 5 de un nuevo tono, concurre otra tónica, también disonante, y esta es la tercera mayor del 5, que es la nota 7. y p.^{ra} era la nota 7 es la que presenta el nuevo accidental ajeno de la escala anterior. Chocan. E, p.^{ra} ejemplo, ut⁴ y re⁵, que se convierten al golpe en ut⁴ y re⁵; en el mismo acto en que existe esta disonancia, esto es, de su mismo estado sale otra disonancia, que es la tercera mayor sobre el 5, la cual presenta necesariamente un accidental q.^{ue} no tenía en el tono anterior su nota; y se ve q.^{ue} la tercera mayor del re⁵ es el fa[♯], que no lo lleva antes del choque, y lo hace nota 7 del nuevo tono q.^{ue} es p.^{ra} fuerza el de sol⁶.

15) es esta consonancia primitiva? Es clara, la tercera menor (En cuanto a su generacion o genealogia desde el monoton o unidad sonora, no remitimos a la teoria explicada en el tratado segunda) El hecho es este: todo intervalo repetido o doblado en un mismo golpe o acuerdo es disonante excepto la tercera menor. Veamoslo: Dos segundas producen una tercera mayor, primera disonancia. Dos terceras mayores producen una quinta superflua, como $ut\sharp$ y $sol\sharp$; segunda disonancia. Dos cuartas producen una septima menor, como ut y $si\flat$; tercera disonancia. Dos quintas producen una nona, como ut y $re\sharp$; cuarta disonancia. Dos sextas mayores producen una onzena, como ut y $fa\sharp$; quinta disonancia. Dos septimas ~~menores~~ mayores producen una trezena, como ut y $la\sharp$; sexta disonancia. De suerte que tta. lo intervalos de cuarta y quinta, q. se cuentan p. intervalables si se doblan producen disonancia, como lo hemos visto.

Puede verse lo contrario en la tercera menor. Puedense reunir, no solo dos, sino dos millones; no solo sin q. nazca disonancia sino aumentandose inextinguiblemente la consonancia con cada una q. se anada.

Esta es sin duda la raiz armonica vease aqui un trozo de la e-

nie de consonancias infinitas de terce-
ras menores, en q. la naturaleza escribe
al espíritu y al oído la raíz de la
consonancia harmónica.



Este acorde tiene cuatro nombres propios
en la antigua teoría, según la nota
que se toma p.^a mas grave. Tomando
el 1 se llama acorde de séptima
diminuida. Tomando el 2 se llama
acorde de quinta disminuida y esta
censible; Tomando el 4 se llama acor-
do de tritono con tercera menor; y
tomando el 6 se llama acorde de
segunda aumentada o superflua.
Interpolando en otro orden las notas
tiene todavía diez y ocho nombres mas

Las únicas verdades q. de este acado resultan son: lo primera ser el uniso complejo de sonidos entonables esteriormente consonantes en cualquiera multitud multiplicidad de octavas q. se presente. Lo segundo, que pertenece al modo menor p. q. la nota $\flat$ es menor. La tercera, en fin q. cambiando lo mismo cuatro números entre lo mismo cuatro sonidos presentan cuatro potencias tonogámicas, o cuatro tonos distintos, y todos del modo menor. Vease

$\flat$ fall	$\flat$ lab igual a sol $\sharp$	$\flat$ utb igual a sib	$\flat$ mi $\flat$ ig. a re $\flat$
$\flat$ re $\flat$	$\flat$ fall	$\flat$ lab igual a sol $\sharp$	$\flat$ ut $\flat$ igual a sib $\flat$
2 sib	2 re $\flat$	2 fall	2 lab, ig. a sol $\sharp$
3 sol $\sharp$	3 sib	3 re $\flat$	3 fall
Tono de lab	Tono de ut $\flat$	Tono de mi $\flat$	Tono de sol $\flat$
Igual a tono de re $\flat$ igual a tono de sol $\sharp$	Igual a tono de re $\flat$ ig. a tono de sib $\sharp$	Igual a tono de fa $\flat$ igual a tono de re $\sharp$	Igual a tono de fa $\sharp$ igual a tono de mi $\sharp$

Se Nom presentada no cuatro tonos sino 12; pero se debe advertir q. los ocho últimos o inferiores, a causa de la multitud de sus accidentes q. dificultan la lectura y afinación, y tambien p. la limitada perspicacia del oido para distinguir de los cuatro 1.^{os}, están unido entre todos los nombres, juicios q. prefieren la simplicidad ~~util~~ util a la

16
dan una afectación de un saber ridi-
culo.

Este acorde tiene la singular
prerogativa de q. el oído lo
reciba con un nuevo placer cada
vez q. se le repite sin intermisión
de ningún otro, haciendo descender
medio punto todas cuatro voces a
la vez; cosa de q. no hay otro
ejemplo alguno en la música, y
que contradiciendo las reglas y rates,
técnicas, manifiesta clara q. ella es
ley, y que la causa de la ley no
es otra que la voluntad del legítimo
Legislador.

Capítulo 36.

Vease la destrucción de este acorde
elemental ~~presentada~~ produciendo el
tonogonismo, o la escala representa-
da p. su precesencia, la cual, como
se ha dicho, es ya un compuesto u
almalgama de consonancia y diso-
nanancia, esto es, de tercera y segunda.

Hagase bajar medio punto uno
cualquiera de los cuatro sonidos de este
acorde, y veremos formada en el acto
la precesencia neutra de un tono
determinado, porque presentará una
segunda 4 y 5, y una tercera ma-
yor 5 y 7, conservando como raíz y fun-

Documento de la consonancia o bien o-
nancia una tercera menor simple y
una doble.

En primera
Raiz harmónica Destructiva

6 fall Baja 2 punto al 3 mil

6 — — — — — rel — — — — 6

2 — — — — — mil — — — — 2

7 — — — — — sol# — — — — 7

Raiz harm.^a Precaución
neutra

Tono de fall

Intervalos q' por
esta esta prime-
ra destructiva —

{ 3 mil } Segunda destructiva,
o disonante.

{ 6 rel } Tercera mayor
destructiva, o disonante.

{ 7 sol# } Tercera menor simple,
consonante.

{ 2 mil } Tercera menor simple,
consonante.

{ 7 sol# } Tercera menor simple,
consonante.

{ 6 rel } Tercera menor doble,
o tritono, consonante.

Haciendo la misma operación de
bajar medio punto cualquiera de los
cuatro sonidos de la raíz harmónica,
produce este efecto en los diferentes doce
tonos q' hemos indicado en la demonstra-
ción q' antecede a esta

Capítulo 37.

Se ha ditado ya algun tanto esta operacion porque es la llave q. no va a abrir el tesoro de las posturas falsas e consonancias adulteradas.

Ahora se podra ver mejor p. solija. Vease alguno de los usos q. tiene en la composicion la raiz harmonica.

Primer uso. Se usa como precesden- cia característica del modo menor en cualquiera compas de la pieza, excepto el penultimo, porque en este debe sem- pre darse la precesdencia neutra (notas 2, 4, 5 y 7), sea mayor o menor el modo de la cadencia final.

Segundo uso. Se usa como medio directo y prontisimo de salir del tono dandola primero pura, con sus sonos 1, 2, 4, y 6, y despues bajando medio pun- to la nota que deba resultar ni- mera 5 del tono en q. se quiera entrar de esta manera.

Mutacion del tono de ut# mayor al tono de ut# mayor o menor

ut# 1. 8va	la# 7. <u>Immovel</u>	la# 7.	si# 8.º
sol# 5. <u>Immovel</u>	la# 6. <u>Immovel</u>	fa# 5. <u>Immovel</u>	fa# 5.
mi# 3. <u>Immovel</u>	mi# 4. <u>Immovel</u>	mi# 4.	re# 2.
ut# 1.	ut# 2. <u>Immovel</u>	ut# 2.	si# 1.

Acordes C.
Tono o
escalas ut#

Raiz har-
monica
si#

P.
si#

C.
si# menor o
mayor

Por este medio acude al primer *grado* pe el tono q. se busca, p. mas lejano q. este del tono q. se quiere dejar; cuyo secreto no lo ha revelado *hsta.* ahora ningun autor de teorías.

Tercer uso. Se usa tambien la raíz harmónica (2, 4, 6, y 7) con muy abordable sorpresa del oido, haciendola bajar toda p. medio punto tantas veces quantas se necesitan para ponerla en el ~~paralelo~~ grado de entonación del tono a que se quiere ir; cuyo tono quedara estableciéndose tan luego como dejando un *intervalo* tres sonidos de la raíz harmónica se haga bajar medio punto el otro sonido que presente el 5 del tono que se busca. Este desenso *grat.* de la raíz harmónica es uno de los periodos musicales mas deleitoso y penetrantes; por lo qual debe recomenzarse mucho, como todo uso vehemente de los sonidos, aun en lo inocente y virtuoso. Bien se podrá ya escribir este uso sin necesidad de dar aquí exemplo.

Cuarto uso. Se usa igualmente la raíz harmónica considerando precisamente el sonido inferior como nota 1, y haciendola subir

medio punto, dando a este nue-
vo sonido el n.º 5; y en tal
caso al n.º 5 se le pone encima
primeram. La cadencia del toro en
modo mayor, y en seguida su
presidencia, de esta manera

Quarto uso de
la raíz harmónica

ut 4/4	^{Ymnorut} ut 4/4 1	si 4/4 7.
mi 6/4	mi 4/4 3	fa 4/4 6.
la 4/4 2	sol 4/4 5	re 4/4 2-
fa 4/4 7	sol 4/4 5 ^{Ymnorut}	sol 4/4 5
Acordes -	Raíz harmónica C.	P.
Tono o en- calas -	sol 4/4	ut 4/4

Este uso de la raíz harmónica
es ciertamente muy agradable
pero debo advertir, q. en la mu-
sica moderna lo repiten tanto
los pobres compositores (esto es, los compo-
sitores pobres de invención), que es
una de las causas de que todas
las piezas se parezcan como de hueso.
v. g.

Quinto uso se emplea de la raíz
harmónica. Otro uso de la raíz har-
mónica se hace destruyéndola por
medio de la elevación de medio

punto que se da a uno de sus sonidos, con cuya operacion se presenta la prescendencia neutra alterada de un modo en que ya la hemos visto en lo ejemplo del contrapunto. Vase el siguiente ejemplo

Ejemplo de la destruccion de la raiz harmonica, produciendo en estado imperfecto la prescendencia neutra (y despues se necesita resolver como todas las disonancias no tipometricas)

Raiz harmonica, Su 3.^a destruccion

6	fa#	2*
4	re#	7*
2	si.	3

1. Sol sube punto al la
Raiz har- monica

Prescendencia con dos notas** de distinta escala y la desperfecionan

la# tono mi#

{ fa# 2* } Tercera menor simple
{ re# 7* } consonante.

{ fa# 2* } Tercera menor doble, o
{ si. 5 } tritono, consonante.

Y
Interrodo y
presenta esta
quinta destruccion

{ si. 5 } Segunda destructiva,
{ la# 4 } disonante

{ la# 6 } Tercera mayor destruc-
{ fa# 2* } tiva, disonante.

{ re# 7* } Cuarta alta igt. a quinta
{ la# 4 } baya, disonante a causa de la
tercera mayor oculta del fa# al la#

{ re# 7* } Tercera menor, consonante.
{ si. 5 }

En lo ejemplo del contrapunto se nos ha presentado repetidamente

la presidencia alterada, del mismo modo que en este ejemplo, entonces hiciere ver al lector, que los numeros de las notas (aun careciendo de los numeros accidentales q. les atribuyen siempre la disonancia de estructura 4 y 5) les bastan para representar sus numeros, cuando la cantura no quiere mudar de escala y si modular dentro del modo. Pero venis aquí al re⁷ y al fa² con este signo⁺, para advertir que en el orden perfecto deberán ambos ser sustentados y no naturales. Esta presidencia presenta pues, un acorde de segunda mayor, cuarta justa, sexta menor y quinta diminuta: así queda descubierta simplemente no solo el contraventida baño fundamental niq, sino el origen o procedencia de uno de los acordes mas complicados que ha inventado el arte, sin poder nunca dar razón de su generación.

2.^a alteración de la presidencia. En la primera alteración se ha visto la raiz armónica haciendo oficio de presidencia, ^{peculiar} del modo menor al arbitrio del compositor. Ahora se ve otra alteración peculiar del modo ~~menor~~ mayor q. se llamara presidencia falsa. La alteración se

35
hase con la misma nota, esto
es, constituyendo el n.º 6 al n.º 5
de esta manera sol^2 , re^2 , fa^4 ,
 la^4 6.º

A este acuerdo llama la antigua
escuela acordo de septima de
sensible, con otra cañita de nombres.
Su oficio y uso en el modo mayor
es el mismo que el de la 1.ª altera-
ción en el modo menor. Su origen
lo vemos visto en el apunto usa
y destrucción de la raiz harmonica
q. no ha presentado este mismo
acordo de esta manera

fa^4 2.º

re^4 7.º

sol^5

la^5

Segunda destructora

Presidencia con dos disonancias** de
notas ~~distintas~~ de distinta escala de
la cuya, q. es mi

De este breve examen se percibe
que este acordo, como todos los disonan-
tes, proceden de la amalgama de
tonicas distintas o escalas diferentes,
y que con embargo, no presenta
tono accidental ninguno nuevo
no desarraiga al tono veiniente, por
en este acordo q. esencialm. per-
tenece al tono de mi, no desarrai-
ga el tono de ut porque no lo ha

tenida con sustentada del re mi del
fa, q. ha conservada naturales.^{1º}
se ve clara q. su origen es la des-
trucción de la raiz armónica p.
medio de la elevación de medio pun-
to de una de sus notas, esto es, del sol#
al la.

Es inútil presentar una p. una, las
alteraciones de q. es susceptible la
presidencia: p. que sería incurrir
en el gran vicio de la escuela anti-
gua, q. para enseñar todas las acor-
dos posibles como otras tantas cosas
distintas y p. q. habiendo ya dado
una sola regla y un solo prin-
cipio para manejar todos los acordes
posibles, no puede ofrecerse dificultades
alguna.^{2º}

Capítulo 38.

Llegamos ya a la estructura
o distribución y escuela de la com-
posición de piezas de música. Sus
nombres son muchos y conocidos, p.
lo q. los omitimos.

Su estructura y distribución con-
siste en: 1º miembro: 2º frases: 3º peno-
do: 4º mediación o replica: 5º aire
o trozo: 6º pieza.

Los miembros de una frase
son propiamente el ritmo o gob-
petao. q. causa el valor de las
^{2º} p. para dejar ya suficiente mte. replicada
la modulación

notas. Así los miembros de una frase se aprueban o desaprueban con la simple vista. Todos los grandes hombres del arte han cuidado mucho de este primer y cuando no han podido dar un valor simétrico a algunos miembros de la canturía, han cuidado al menos de q. no falte en los acompañamientos.

El aire de Paucello, nel cor più non mi sento, es de una pieza llamada Opera; es un aire o tropo llamado aria o cabatina; consta de dos meditaciones o réplicas; cada réplica consta de dos periodos; cada periodo de dos frases; cada frase de dos miembros. La primera meditación acaba en las palabras si tu; la segunda en las palabras pietà; y el autor hace repetir el segundo periodo de la primera meditación con distinta letra, acabando con el aire. Obsérvese en la primera meditación como cada dos compases q. es una frase, se emegan entre sí en el valor de las notas q. son sus miembros. Obsérvese como en el primer periodo cada frase tiene tres acordes. Obsérvese como en el segundo

periódica cada frase tiene cuatro
acordes, y cada miembro dos; por
eso el oído percibe una clara
diferencia en el ritmo o golpes
de este periodo. Bastante hemos
hablado de semejante superfluidez.

Capítulo 39

Ya es tiempo de dar la segun-
da medicación de este aire de fuer-
cito q. se afreco en la sección
de la harmonía, y se omitió p.
presentar la modulación en
diferentes tonos.

Siempre q. el primer sonido
o nota de un tempo del com-
pas encuentre un nuevo acciden-
tal que suba, se convierte este
sonido en el número 7 de un nue-
vo tono; y si encuentra un acciden-
tal q. baje, se convierte en el
n.º 6. Por ejemplo si un fa natural
y sube a fa sostenido,
se convierte en número 7 y
presenta el tono de sol; y p.
el contrario, si el fa era soste-
nido y baja a fa natural, se
convierte en n.º 6, y presenta el
tono de ut. Con que la regla será
esta: „todo accidental q. sube, es
n.º 7; todo accidental q. baja, es n.º 6.

Con esta simple instrucción, en cuanto a la modulación libre se está ya en el caso, no de harmonizar simplemente esta segunda mediación, como se harmonizó la primera, sino de gloriar todo el aire a cuatro voces, tomándalo p.^o motivo ya en el bajo, ya en el tiple, ya en las voces interiores, con lo que se formará una precisa serie de remisión en perfecto contra punto. Veanse los dos 1.^{os} compases de otra segunda mediación.

Canturía	G	alt	alt	alt	alt	alt	alt
Acordes	—	o	P	P	C	C	C
Bajo tipométrico	—	5	—	—	—	—	1
Tono o escala	—	re	—	—	—	—	re

Por si acaso no se sabe toda la canturía o motiva se da numerada en el ejemplo q.^o se buscara en las laminas p.^o el indice

Capitulo 60.

Se puede experimentar lo estudiado p.^o el examen de cualquier pieza de música que parezca incomprendible, poniendo a cada voz o instrumento el número

19
tipométrica q. le corresponda
y se verá q. el autor no ha
hecho mas q. lo q. se acaba
de exponer.

Capítulo 1.^o

El nombre fuga es Italiano, y
significa huida ó escapatoria, porque
en efecto lo esencial de su defini-
ción consiste en la aparente desun-
ción q. hace cada voz de la so-
nidad de otra voz q. la persigue
y se apodera de la misma frase
q. ella ha pronunciado, aunque
siempre trasladándola a diferen-
te tono. Esta primera frase se lla-
ma tema ó motivo. Al apoderar-
se la nueva voz de este tema ó
motivo, q. ya entonces se llama
réplica, la primera voz forma un
contrapunto, q. se llama contra-
motivo; y ya desde ahora vemos claro
que fuga no es otra cosa q. un con-
trapunto de lo que ya sabemos. x

La fuga produce cuanto primo-
res, dificultades y halagos tienen la
combinación del ritmo con la potencia
tonogámica y la afección módica.

Parece natural q. la primera
idea de la fuga se la sugiriese
al inventor, la sencilla consonancia
de dos voces, pues no pudo dejar de

ocurrirle que de dos contrarios que
conviene una con otra, se puede
cantar la una de ellas antes de
que se canten las dos a un tiem-
po. Por consiguiente el origen de la
fuga debió ser la vulgar compo-
sición llamada cánon, en que las
voces van repitiendo un mismo
cántico, pero un mundo de tono
u escala.

Por esto antes de dar el ejem-
plo de la fuga daremos el del
cánon q. llamará el camino

(Capítulo 12.)

Es claro que en realidad toda
composición es un cánon, pues que
todas se pueden cantar primero
a solo, luego a duo, luego en
trío y luego en cuarteto, con tal
de q. no se pongan mas octavas q.
las q. puede cantar una sola voz,
pues q. todas han de cantar una
sola cosa.

Aquí vamos a ver q. el tipomé-
tro es un verdadero cánon a cua-
tro voces, a las cuales se puede
también añadir como quinta voz
un bajo tipométrico; de donde se
cultura, que cantándola entre cinco
voces o instrumento que varían en
tranda por su orden una después

de otra y cada una en su
acuerdo a octava propia, se pro-
ducirá el tipo o molde de todos
los canones posibles, volviendo a
empezar cada vez torn luego co-
mo acabe de cantar todo el ca-
non el cual no tendrá fin preciso
sino cuando todas caullen a un
tiempo al dar la condencia.

Escribire, floreando graciosamente
y con la alternativa oportuna
en el floreo las cinco voces del ti-
pométrico en dos compases de $\frac{3}{4}$, po-
niendo en el primero los tres acor-
dos tipométricos y en el último la
condencia sola, con alguna ligadura
ra contra la quinta voz o bajo
tipométrico. Aplíquese si se quiere
a toda la composición una letra
o estrofa, terma si se ha de
cantar en adagio, y burlesca si
se ha de cantar en alegre, en
cuyo caso disminuirase el floreo,
y cantare con toda confianza de
q. ha de ir muy bien. Este parrafó
parece receta del arte de cocina;
pero ~~no~~ no se tiene la culpa de q.
la naturaleza no sepa mas de un
guiso. El arte altera este guiso con
sus especias, justas, febras, diminutas,
superfluas, compuestas &c. q. non

exaltando nuestra gula y corrom-
pida nuestro paladar.

Vease p.^a el indice la lami-
na correspondiente los ejemplos de
varios canones antiguos, que dan
suficiente idea para componer otros
modernos, esto es, q^d parezcan (un can-
to) mas cabalmente trabajados.

Capitulo 13.

Valiendo a la fuga, para dar
de ella la idea fundamental, vease
la lamina correspondiente algunos
ejemplos que bastan p.^a q^d en vista
de sus acordes y de los números de
las notas, se quede convencida de
que es un contrapunto como toda
y q^d marcha tipométrica así
como un verso acróstico es un ver-
so como toda, sin mas diferencia
q^d obligarse al autor a colocar
ciertas letras en determinados lugares
del mismo modo q^d se obliga al
compositor de la fuga a hacer don-
a las voces cierto salto simétrico
y ciertas réplicas uniformes, que
hacen un acróstico musical. Para
ver todas las combinaciones y re-
glas de la fuga se puede hacer
p.^a adquirir un cuadernito muy
conocido en Italia, titulado: Tratatto
di contrapunto fuggatto di
Angelo Moricci. Para los ejerci-
cios de la fuga se deben reservar

para despues de concluido el estudio de esta leccion y de tener practica en componer.

Capitulo lli.

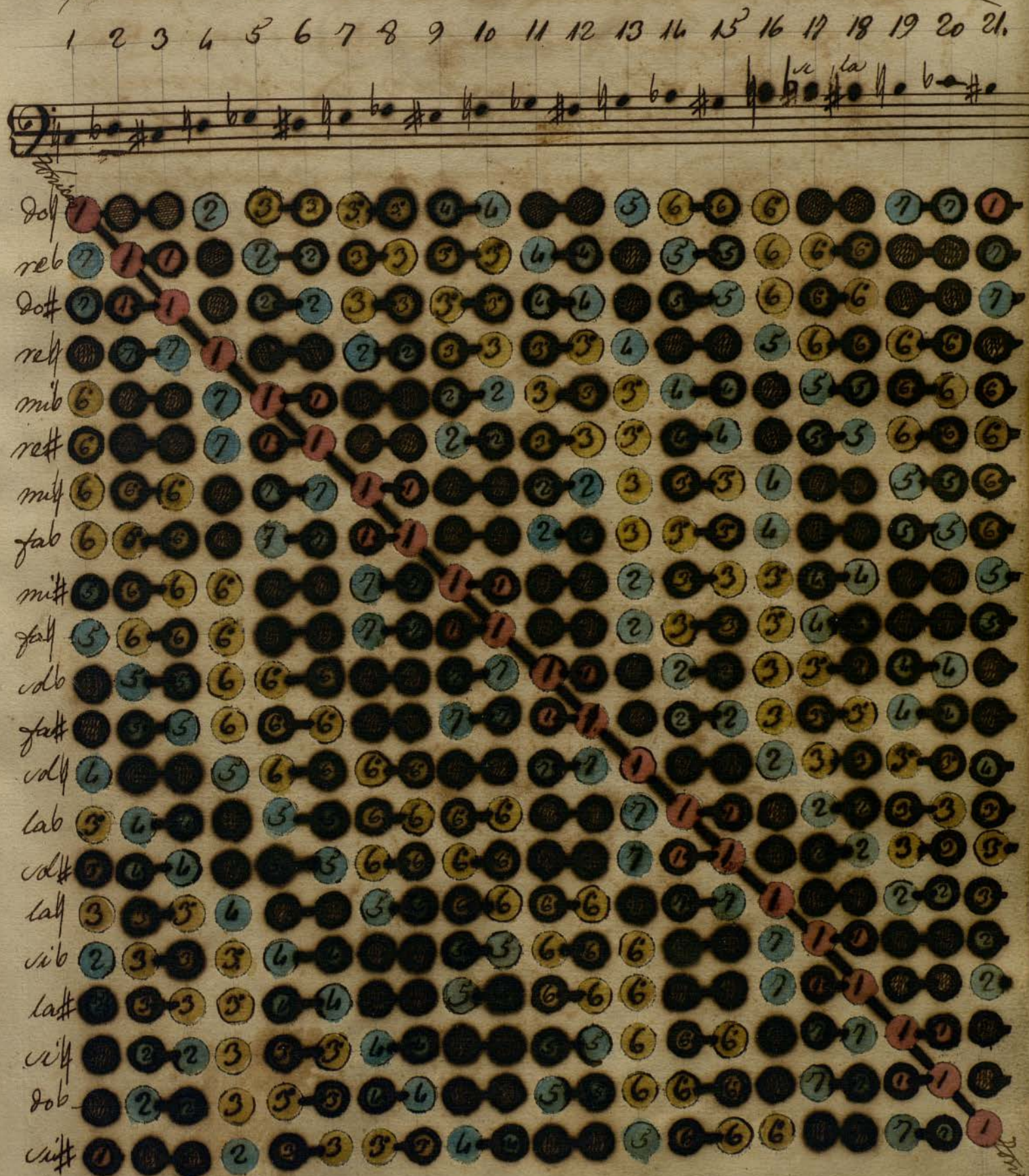
Ya se sabe lo suficiente para pasar a la practica del arte; pero antes sera bueno examinar la coleccion de ejemplos comprendidos en las laminas de esta obra consultando antes para cada uno el indice analitico q. los precede. Heccho el examen estudio de los ejemplos confrontandolo con las reglas de este primer tratado y con los ejemplos escritos p. musica al estudiarlos y tambien componiendo algunas imitaciones de aquellos q. presentan modelos clasicos de contrapunto; sera facil y agradable la lectura de los tratados segunda y tercera.

x. Hay que no se de su importancia
despues de haberse
hecho el estudio de
los ejemplos de
contrapunto

El Politonogamismo.

Representado p.^a la division enarmónica de la octava.

En 21 Sonidos.



Las 21 líneas horizontales presentan las 21 escalas de modo mayor y menor

Tratado segundo

Constitucion y Analisis de la nueva hipotesis geneuphónica

Capítulo 1.^o

Introduccion

^{entre otras cosas}
Dices, que para mejor regu-
lacion de los maestros, debe informarse
q. en toda la obra no hay un
solo ejemplo de la invencion del
autor, p. q. no pueda decirse que
ha inventado ejemplos q. concuerden
con esta nueva teoria, en lugar de
inventar una teoria q. concuerde con los
ejemplos de todos los clasicos del uni-
verso musical. Esta es la Geneupho-
nia.

Capítulo 2.^o

Del Politorogamismo

La idea para la cual se ha
inventado el nombre de Politoroga-
mismo, es una mera ~~abstraccion~~
abstraccion metafisica de un hecho
bien perceptible si, pero cuyo primer
elemento o causa es un misterio to-
davia impenetrable, o a lo menos ig-
norado, puesto que todos los esfuerzos
de los sabios antiguos y modernos p.^a

explican el origen del deleite de la euphonia, y del desagradado de la cacophonia, han sido inútiles, y p.^o consiguiente seria una temeridad ciega y risible el acometer todavía de nuevo semejante empresa.

Se presenta el Politonogonismo como una simple hipótesis q.^{ue} en materia de música no deja nada sin explicar, ni aun de lo mismo a que no alcanza la hipótesis de la generación harmonica p.^{or} la resonancia del cuerpo sonoro, de lo que consiguientemente el sistema del bajo fundamental tiene de incompleto p.^{or} confesion unanime de todos los filósofos y profesores, de todas las obscuridades, redundancias y aberraciones de las teorías de Lullius, de Tartini y de Rameau, y en fin de todas esas dificultades que retraen de un estudio q.^{ue} es tan indispensable si no han de producir los sonidos magníficamente como los organillos de los cafés.

Es de observar que esta nueva hipótesis ni destruye ni contradice un solo hecho de lo aprobado p.^{or} el oído y consignado en las antiguas reglas, y lo que hace es explicar estos hechos y fundar estas reglas p.^{or} medio de una sola operación.

El politonogamismo se puede representar a nuestro entendimiento con la imagen de la suma de puntos o átomos que ocupando el espacio forman en él todas las líneas posibles, a cuyas líneas aplíquense la calidad de sonoro.

Supongase que cada uno de estos puntos u átomos — sonoro, ó sonido — entonables, distintos del vibrato, es la tónica o primera nota del heptacordo u escala común, representada p.^{ra} los signos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, octavados con límites a lo grave y a lo agudo.

Todas las sumas posibles de estas escalas en ambos modos, es lo que se llama aquí politonogamismo o totalidad de tono en perfecta escala. Se dice perfecta porque se ha de probar que ni lo tono llamado de capilla, que cada uno tiene lo semitono en un sitio distinto (como lo feto monstruoso sacan a veces alguno miembro), ni lo género cromático y enarmónico, contribuyen en nada a la formación de la armonía musical, ni p.^{ra} consiguientemente a la harmonía, ni al contrapunto, ni a la composición.

No pudiendo el oído ~~apreciar~~ apreciar o discernir con su limitada percepción toda esta suma Posible de

21
escalas, fue necesario hacer, como
ya se dice, una entresaca o reduc-
ción de ellas a un número determi-
nado.

A este termino no se podía
llegar p. otro medio q. el de la
división del intervalo llamada octa-
va, q. comprende toda la escala
común.

De las divisiones q. el calculo ma-
temático, el fenómeno de la resonan-
cia, y la intersección del monocordio,
han descubierto en la octava, la
de cincuenta y cuatro comas, que to-
davía no es la mas numerosa es inu-
til para la práctica del canto y
del tñido, p. que el oído no distingue
su diferencia mas que como un de-
safinado unsono, en aquel último
momento en que se están templan-
do dos instrumentos, o cuando se
tala o canta desafinando se-
veramente.

A esta división se sigue la lla-
mada enharmonica, que presenta
veinte y un sonidos bastantes ~~entre~~
distinguibiles para un oído muy
ejercitado, o que sea lo que se
llama muy fino. Esta división es
inutil tambien para seguir al canto
porque no presenta caracter modico,
p. eso es absurdo el haberle dado

el título de génera como veremos
después.

Siquiere a esta la llamada crá-
matica que presenta la octava
dividida en doce medios punto ó
semitonos, que para la práctica
se suponen iguales con aprobación
del oído en el templado del clave.
~~Esta~~ Esta división es también inú-
til para regir al canto p.^o carecer
de carácter módico, y p.^o ero es
igualmente absurdo el título de génera
q.^o le ha dado la prevaricación de nues-
tros augures, quienes a fuerza de nom-
bres han logrado deificar la obra
de sus manos. Esta división ó tempe-
ram.^{to} de doce semitonos produzca
una ventaja real, q.^o fue desterrar
el teclado de tres colores, inventado
según se dice p.^o Guido Aretrino, y
que en vano han creído inventar
y poner en uso alguno después de
él aun en nuestros días.

Viene en fin el único verdadero
género (p.^o que es generada) llamado
diatónico u heptacordo, en una
palabra, la escala común de siete
sonidos: ut, re, mi, fa, sol, la, si.
Esta es la única escala ó
gama musical de la naturaleza,
es decir, el único regulador del canto

canto simple o melodia, y
del canto múltiple o harmonía.

Esto siete sonidos q. componen la esca-
la o potencia tonogámica (en una
elevación cualquiera q. se supone cen-
tral entre lo grave y lo agudo), se
llaman la escala escuadrada o na-
tural; tercio medio punto, la escala
sostenida; y lagado medio punto, la
escala bemolada. Pero todas con una
misma cosa q. mudan de lugar sin
mudar ni de esencia ni de orden.

De estos tres grados, bemolado, escuadrado y sostenido, aplicados a cada
uno de los siete sonidos, resulta la
multiplicación de tres p. siete, esto es
veinte y un sonidos q. llaman el in-
tervalo llamada octava, y como to-
do y cada uno de estos veinte y un
sonidos pueden tomarse p. tónico
o nota 1 de la escala común, deci-
mos q. en la octava se contiene vein-
te y una veces la escala común.

Este cúmulo de escalas en un trozo
o fragmento del espacio sonoro será
el Politonogamismo a que vamos a
aplicar, y que no va a explicar todo
el mecanismo de la naturaleza en
las operaciones musicales. Véase determi-
nadamente p. el índice la lámmina
correspondiente, en la cual se hallan
todas las veinte y una escalas du-

placadas, esto es, en moda menor y mayor q. es decir cuarenta y dos exhibiciones del Palitono gamutino. Se han suprimido aquí los dobles bemales bb y dobles sostenidos ## o x p. la mayor claridad y p. resultar tonos naturales mas arriba o abajo.

La música tiene tres cualidades o caracteres inherentes, q. son tonico, melico y ritmico. Por carecer de estos tres caracteres el gorgceo de las aves no se pueden reducir a notas o escritura musical, p. mas q. lo postas la flamen musica, creyendo q. la poesia consiste en mudar los nombres a las cosas.

Observese que estos tres caracteres de la musica no se reunen en otro genero q. en el diatonico; p. consiguiente como habiam de poder encontrar en la construccion del canto lo llamado genero cromatico y enarmónico que no lo tienen? Luego es un error la sentencia comun de q. el genero diatonico es un compuesto de todos tres. La verdad es esta: el genero diatonico es simple, unico, independiente y universal. Su capacidad de tonos p. tonica o nota / cualquiera modo que quiera de todos los posibles o entonables, es un poter, y no una correlacion, es un libre escogim.to y no una forzada.

22
adopcion. Donde él está no hay mas
q' él, esto es, orden musical. Donde él
no está no hay mas q' cacophonía,
chromatismo, enharmonismo, esto es
desorden musical. Y este desorden cesa
con la resolución de la disonan-
cia q' restablece al diatonicismo.

Siendo el genero diatonica el único
co producto de la euphonia del can-
to, es el único que puede llamarse
musical, y de que se puede hacer
uso p.^a la composicion, la cual no
es en sí otra cosa q' el esogimiento
arbitrario que hace el compositor
de un orden o secuela de sonidos
cugatos a las tres leyes del tono, del
modo y del ritmo. Siempre q' em-
plea algun sonido de esa q' toda
el mundo llama o chromatico o
enarmónico, no lo emplea en otra
calidad q' la de sonido diatonico
de otro tono diferente del establecido.

Pues una vez que esto es así, no
puede dejar de ser tambien evidente
que toda acordo disonante no es
otra cosa q' la concurancia o
simultaneidad de sonidos pertene-
cientes a mas de una escala dia-
tonica, esto es, a mas de un tono. Cu-
yo sonidos paran en la resolucion
q' p.^a medio del movim^{to} de uno
o dos de los sonidos restituyen su

brillo y pureza a la consonancia
en el nuevo tono en q. entra la
conturbia p. medio de la condoncia
o de la precaudencia

Capítulo 3.

(Del origen apócrifo de la escala)

Sostiene p. lo antedicho q. el ori-
gen de la escala no ha podido
con la resonancia o acorde, con-
tra varios grandes autores entre
ellos Plameau q. persuadido a la
Francia y la Prancia a toda Eu-
ropa y no reconoce otro principio
de la escala q. el Ser Supremo.

Capítulo 4.

(De la identidad harm.^a de las octavas)
Toda octava a lo grave, o a lo
agudo de un sonido, es respecto a
la harmonia lo mismo q. es dicho
sonido o el unison.

Nota Por un ejemplo, p.º no es menes-
ter mas de lo dicho.

Capítulo 5.

(Del politonismo de los acordes)
Toda acorde es politonico, es decir,
que toda acorde se compone de
tantas tonicas como sonidos tiene.

Nota Continúa el capítulo diciendo
q. la tercera menor en la ley
eufónica o consonancia como ha di-
cho cuando habla de la raíz har-

monico y que las terceras son
el unico intervalo modico pues
hace por cu el tono es mayor
o menor siendo las sextas una
inversion de la tercera; y dice
que todo acorde conitante es poli-
tonico y musico menor y p. consi-
guiente canoncial, y q. todo acor-
do disonante es politonico e in-
modico, o neutra, y p. con-
siguiente precanoncial.

Capitulo 6.

Del tipometra meloharmonico

Se da este nombre a este me-
todo a una formula unica, u ope-
racion inalterable q. emplea la na-
turaliza p. el movim^{to} musical. Ha-
menda canto sea simple o melodi-
co, sea multiple o harmonico.

Esta formula se compone con los siete
sonidos de la escala y la 8^{va} altera
del primera, bien que este, solam^{te}
como simple ornato u añadidura,
q. lo griego llamaron en todas sus
internas respectivamente prolambanome-
no o nota agregada.

He aqui su distribucion, en la
cual debemos examinar atentamente
el curso o movim^{to} de cada una
de las cuatro melodias simples q.
presenta al formar la melodia mul-
tiple cuadrupla, q. es el complem^{to} de

Toda la armonia musical,
sonda en cualquiera tono de
ambos modos.

	Immovil			
	1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a
1. ^a Melodia tiple	1	1	7	1
2. ^a u. Contralto	5	6	5	5
3. ^a u. Tenor	3	6	6	3
4. ^a u. Bajo	1	1	2	1
Cadencia, Trascad. Precad. Cadenencia				
Bajo tipométrico	1	6	5	1
llamada fundam.	1	6	5	1

En esta fórmula, q. es universal para
todos los tonos de ambos modos, se halla
comprendida toda lo que hay que sa-
ber y practicar en la composición.
Primera^{te} enseña y demuestra
la marcha invariable, o la me-
jor, con que cada melodía se diri-
ge a un nuevo acorde en toda la
serie o duracion de una frase, hacien-
do ver q. si p.^a ella da también ma-
yor a veces mayor salto q. el que
la señala el tipómetro, es porque
va a cambio de lugar con otra
de las melodias, y a adoptar su
marcha p.^a lo sucesiva; por mane-
ra que si el tiple (supongamos)
toma en la cadencia la nota 5
en lugar de la nota 1.^a, no hace
otra cosa q. tomar el caracter de
contralto, elevándolo o no a su
estavismo, y siguiendo a esta mar-
cha toda el tiempo que quiera
tardar en volver a tomar su
propia melodía, q. es el extremo

23
agudo de la escala. De la misma manera, la melodía del bajo que se cree vulgarmente q. es siempre la mas baja, se halla de continuo trasladada a otra de las voces tipométricas, la cual trueca con el bajo o parte grave en propia melodía, y esta se vuelve entonces bajo melódico con el caracter de tenor o de contralto o tiple. A esto queda reducida toda la inmensa mole de la doctrina antigua de las inversiones de los acordes, de su nomenclatura y de las reglas individuales de la nota exclusiva que se debe fundar y usar cada uno.

Lo segundo: sirve esta misma fórmula para demostrar la preparación, percepción y resolución de los disonancias y de los unicordos; la regla de oro sobre octavas y quintas; la operación llamada modulación; la ligadura de los acordes entre sí; el uso del acorde de subdominante (trascendencia) p.^a la figación perfecta o terminativa de un tono, y su nulidad en toda otra caso como trascendencia, reduciéndolo al caracter universal de condensación q. tiene todo acorde no-disonante; la teoría de los tres movimientos; las definiciones y tablas de perfectas e imperfectas; las de los intervalos &c. Todo lo cual

no solo lo demuestra, sino q. de
muestra su inutilidad.

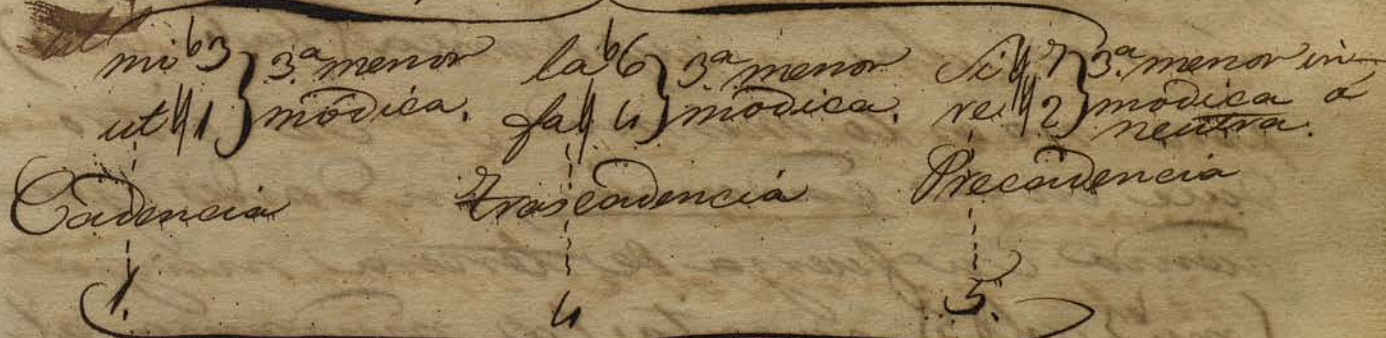
La tercera es todavia mas
admirable q. toda la dicho.

Se sabe ya que la escala encier-
ra las tres unidades, tonica, modica y
ritmica.

Se sabe tambien que quebrantada
la escala de un tono, desaparecen con
este el modo y el ritmo, y nace la
cacophonía o desorden musical.

Hemos establecido q. la base primi-
tiva de la harmonia es la tercera me-
nor. Veámos ahora las tres terceras me-
nores, que fundan y rigen a los tres
acordes tipométricos de la escala.

Tipometría



Capo fundamental

Aquí es visible que no queda por
colocar un sonido de los siete de la
escala, q. es el sol 5; de donde se infie-
re claram.^{te} dos cosas muy notables; la
primera es q. la nota 5 sol (llamada
la dominante, sin razon) la tiene por
inútil la naturaleza para la pro-
duccion melo-harmonica; y la otra
es q. desde luego q. se la emplea
en la constitucion de un acorde turba

su paz y suscita una revolución to-
nica y una explotación de escala
de cuarte q. su nombre metafórico
mas propio (si no deburan desterrar-
se p. a siempre las metáforas del ~~lenguaje~~
lenguaje de las ciencias) sería el
de invasora o intrusa. ¿Con que ar-
mas se atreve a tanto? Es claro con
la tercera mayor q. trae en si y
la da ese furor irresistible. En efecto
en la trascendencia, como que no ejer-
ce su caracter de tercera mayor
con el fa³ ni con el lab, es visto que
no hará otra efecto q. dar una di-
minución de segunda mayor y se-
gunda menor, q. se reducen al golpe
a una eda y euphónica (fa⁶, sol⁵);
pero no es lo mismo si se intro-
duce en la condencia, en donde ejer-
ciendo su fuerza de tercera mayor
(mi⁶, sol⁵) suscita la mundanza al
tono de fa; y lo mismo hace si
se introduce en la precondencia,
donde con su fuerza de tercera ma-
yor (sol⁵, si⁴) lleva el tono del mismo
sol al de ut, privándole su facultad
de destruir a la de poseer. Con lo
que queda probado q. el intervalo
de tercera mayor es esencialm. pre-
condencial e inquieto, y no tónico-mo-
dico, como lo han supuesto hsta.
ahora, desde el ab initio del arte to-

Finalmente p.^{ta} observación observase
q.^{ta} introduciendo en la precesden-
cia el unico sonido de la trascen-
dencia q.^{ta} no sea comun en esta con
la misma precesdencia o con la
condencia, q.^{ta} es el la⁶, nota módica
se da a dicha precesdencia el ca-
racter módica q.^{ta} no tenía. Si el la⁶
es mayor produce el acodo
llamado de septima de sensible (sol,
vel, fa⁴, la⁴) y sus inversiones, que
siempre toan anuncian la condencia
del modo mayor, si el la⁶ es menor
produce el acodo llamado de septi-
ma diminuta (sol, vel, fa⁴, la³) y siem-
pre anuncian la condencia de modo
menor. En uno y otro de estos acodos
el la⁶ reemplaza al sol⁵, p.^{ta} eso son
insuficientes o imperfecto como pue-
den condencia, y no se pueden usar p.^{ta}
concluir el canto. Por lo cual se ha
dejado el acodo de septima de sen-
sible en la clase gral. de los di-
sonancias que se resuelven, y el
acodo de septima diminuta en
la clase categoría singular e in-
comparable de unica consonancia per-
fecta y raíz-harmónica universal.

En otro capitulo se hablara del
ritmo ternario q.^{ta} tiene el tipometra

26
y de la alteración de la tras-
cendencia p.^a medio de la intru-
ción de la nota 2, con lo cual re-
sulta el acorde llamado colateral
de tercera quinta y sexta (fab, lab,
ut¹, re²).

Capítulo 7.

De la consonancia, la disonancia
y la cacophonía en gral.

No da ninguna doctrina nue-
va y dice q^e todos los sistemas de-
bían cooperar a destruir la errada
significación de la palabra diso-
nancia, restituyéndola a su origen,
q^e es duplicidad de sonido p.^a q^e la
partícula griega dis no significa
negación como la nuestra des (con
que la han equivocado los músicos)
sino duplidad o fracción de la unidad
en dos partes, ya iguales, ya desiguales.
en una palabra, disonancia es sino
sino puro de segunda, sea diato-
nica, cromática o enharmónica. Con
esta definición verdadera queda todo
dicho, dejando todos los demás inter-
valos no consonantes en la clase gral.
de cacophonicos (que los griegos llama-
ron asono e incóncinos.)

Capítulo 8.

Suficiencia absoluta de la preconcen-
cia neutra y la cadencia p.^a la mas

26) bella composición, cuando las momeja
un gran genio 67

Buen convencido se debe estar de
esta verdad, y no dando ninguna
doctrina nueva pone el ejemplo de
lo q. ha de resultar del examen de
una obra de Mozart

Obra 18 de la colección de Mozart, 6.^a
obra de cuarteto; cuarteto 1.^o en re[♯] mayor

Primer alegre solo voce

Tono q. ⁷	Acordes disonantes	Preson.	Cardencias	Compares
recorre o precepciones	avulteradas	puras		
re [♯]	0	57	48	
do [♯]	0	5	5	
mi [♯]	0	6	6	
fa [♯]	0	27	28	
sol [♯]	0	3	2	
la [♯]	0	2	2	
si [♯]	0	3	3	
do [♯]	0	105	96	
re [♯]	0	199	193	

Totales.

En este alegre no se hecha menos
lo falso adorno, aunque lo harmónico
ceros quieren suplir la falta de vi-
ganza de ingenio

Capítulo 9.

Propiedades melo-harmónicas de la
tercera

El intervalo de tercera comprende
en su tipo o molde de todo

las propiedades y procedim^{to} mu-
sicales. No p^o otra cosa es tan natu-
ral el canton en terceras do personas
de buen oido sin saber musica, y
mas natural todavia el embarazo
de la segunda vez al cation la pri-
mera a otro nuevo tono, porque este
salto no se puede hacer sin aban-
donar p^o un momento la tercera. Pero
lo que se va a demostrar es, que
la tercera contiene en si la melodia,
la consonancia y la disonancia eupho-
nica y no contiene la cacophonía
o disonancia compuesta, de q^d los teóricos
han cacado la harmonía compuesta
o retardante y un gran tropel de
acordos con sus nombres y apellidos
como si lo mereciese su bastarda al-
curnia e inutil existencia.

Esta observacion corrobora la distin-
cion de concordancias, consonantes, disonan-
tes y cacophonías, q^d responden a la
de intervalos conciuis, disonos e in-conci-
uis de los griegos.

Vease esta formula

	^{tercera}		^{tercera}
Melodia	ut, re, mi	Consonancia	{ mi ut }
	^{tercera}		
Disonancia	{ mi re ut }		

Toda concordancia hace una frase mu-
sical desde luego q^d ha emitida u
articulada una tercera. Vease el

ejemplo N.º de la lamina 2, el cual
no da la melodia de toda la esca-
la dividida en tres treillos diatonicos
q. recorren las tres cadencias tipomé-
tricas fundadas en el gran- trison me-
lo-harmonico, o baja fundamental,
1, 4, 5.

Este ~~ejemplo~~ ejemplo no hace ver
Lo 1.º Que el ritmo primitivo de
la musica, así en tiempo como en
sonido, es el ternario, p. en ninguna
de las notas pares hay ni cadencia,
ni golpe fuerte

Lo 2.º Que esta misma verdad de-
muestra p. cada treillo en par-
ticular, haciendo cada uno su frase
de 8 cadencias en los extremos con su
precadencia intermedia, la comprende
el gran trison fundando las cadencias
de cada treillo en los tres sonidos del
bajo tipométrico

Lo 3.º Que la nota interior de cada
treillo no es una nota indiferente,
escurreviza u de tránsito, sino es en-
cualm^{te} harmonica y precadencial
perteneciente al tono en q. se funda
el treillo

Lo 4.º Que la observacion anterior
no hace ver lo q. nunca se habia
cabido, esto es el p.º que aprueba el
oído las notas de tránsito aunque
parecen disonantes; y es porque tienen
la marcha natural de la precadencia.

25
a la cadencia en consonante al-
ternativa

Lo 5.º Que el apodo de música
de Pautfa, inventada p.º el orgullo
de los contrapuntistas modernos, se re-
vierte contra ellos probandoles que
no puede ser música buena la
que no sea de Pautfa, y deben de-
cidirse a reconocerla suya p.º de
Pautfa, ó p.º infernal.

Vea-se p.º el índice de las láminas
un ejemplo en el cual su autor
M. Catel no da la sucesión cro-
mática de la escala, con la har-
monía perfecta (cadencias) sobre cada
movim.º. En el verso q.º la inno-
vación de la escala a tono, se hace
en el tiempo débil o último de
cada compas, y p.º medio del acorde
perfecto (cadencia) de un tono q.º sir-
ve de precadencia al tono siguien-
te; se verá q.º a todas las caden-
cias del tiempo fuerte preceden
cadencias que admiten sus pro-
prios n.ºs precadenciales 2, 3 y 4, y
q.º p.º consiguiente el bajo fundamen-
tal marcha de un compas a otro
p.º cas n.º 5, 1, q.º es decir de preca-
dencia a cadencia; así es q.º en
todos los tiempos débiles del ejemplo,
se puede añadir la nota 6, q.º el

autor omitió únicamente p.^{ra} mantener
 en palabra de no presentarse mas
 que acorde perfecto (consonancias) toda
 el penultimo compas q.^{ue} ya no da
 el numero 1 para perfeccionar la
 precesion final

(Prueba de la consonancia
 en la tercera)

Todo canto nace tres movimientos
 p.^{ra} constituir una frase bella y com-
 pleta. Todos estos tres movim.^{tos} tienen
 su fundam.^{to} y apoya en las tres
 terceras que vimos en ~~el~~ capí-
 tulo 6.^o y p.^{ra} consiguiente en la tres
 acordes tipométricos, articulados p.^{ra}
 en mismo orden. Estas tres terceras si
 se cantan p.^{ra} una sola voz, son p.^{ra}
 si mismas una linda melodía sin-
 ple y si se cantan a dos voces,
 una linda melodía-doble o han-
 mónica.

El cumple son o sonido-prin-
 mitivo-entonable, una vez tomado
 p.^{ra} sonido-tonico o nota 1.^a de su
 escala, es la base y la corona del can-
 to, o su principio y fin. Por eso la pri-
 mera tercera (mib) que es la que a ella
 se refiere y une, es mas eficaz y pral.
 del canto en su agradable impresion so-
 bre el oido, al cual informa al mismo tien-
 po de tono y modo. La segunda tercera
 la b que se refiere tambien al modo, es
 menos eficaz a pesar de eso, porque su

relacion ó conexi6n tónica es men6s es-
clusiva, participando igualmente del to-
no de fa (nota 4) q. del tono de ut (nota
1.) ultimam^{te} la tercera tercera (u, re) en
la cual no entra ni la nota t6-
nica ni ninguna de las dos notas
médias 3 y 6, es la men6s eficaz de
todas tres; y p. eso propone a descompon
cayendo en la primera. Aquí se re. clara
el origen de los dos acentos ó caracteres
del ritmo, el fuerte y el débil el largo
y el breve, y para mayor claridad el
ar6is y el thesis de los antiguos. La ter-
cera tercera es la única que no tiene
un predominancia, p. eso es breve y débil,
las otras dos la tienen, p. eso son largas
ó fuertes, y mas la primera q. la
segunda, p. q. la predominancia de aque-
lla es completa y la de esta no. Queda
comprobarlo q. la tercera y tercera
menor, encierra el elemento de la
consonancia y del movimiento melo-
darmónico.

Prueba de la disonancia en la tercera

La disonancia es siempre una
segunda, contra una de las notas con-
sonantes (que siempre están en tercera)
Esta es la raz6n p. que la última no-
ta de tránsito de un tiempo, es diso-
nante sobre un acordo.

Vease la disonancia encontrada en el intervalo de tercera.



El oído reprueba con indignación el re del primer tiempo, el sol del 2º y el ut del tercera; y con impaciencia imperiosa, q. cada uno de estos sonidos cuba o baje tta. el unísono de una de las dos notas de la tercera. Esta es la ley de la resolución. Py como el sonido mas eficaz es siempre el mas grave, o según la metáfora de la escala el mas bajo, se puede también decir metafóricamente q. atrae p. gravitacion al son superior disonante y vela ahí a la disonancia forzada a descender un grado casi grosamente; la tercera mayor, la comprime tta. reduciéndola en su nota fundamental y con la tercera menor sucede lo q. con todas los casos de compresión, esto es, que el comprimido penetra p. donde halla menos resistencia, y entonces la segunda penetra hacia arriba tta. la nota superior q. le presenta la mitad menos de camino

que andan (un emitona en lugar de un tono) esto es, q. la disonancia se resuelve siempre p.^a el menor movimiento posible, q. es decir en la nota consonante mas proxima. Esta es la sustancia de los reglas sobre resoluciones ascendentes y descendentes.

Veanse aqui sus trinites

Preparacion	Percucion	Resolucion
3. ^{ra}	2. ^a	3. ^{ra}

Capitulo 10.

Naturaleza del trino

Tal vez, el haberse aplicado al trino en muchas partes el nombre de cadencia nace de su propension o marcha cadente hacia el acorde perfecto de la tónica, q. es el grado mas bajo de la escala, y porque terminia al bajar o caer la mano del que echa el compás. El mismo origen tiene sin duda, el llaman tambien cadencia a los gorgoros con que se adorna el calderon terminativo de una pieza o canturia.

Pero tambien el trino finaliza muchas veces subiendo, y a la verdad es raro q. al subir se llame caer.

Por lo q. se infiere q. este nombre, como todo lo metafórico de la musica, se ha dado siempre a bulto.

El trino es, pues, una rapida sucesion de precadencia y cadencia.

del tono en que se ejecuta. Véase 51

	re	mi	trino	fin
Contraria	2, 3, 2, 3, 2			1
Bajo fundamental	3, 1, 3, 1, 3			1
Acordos	P. C. P. C. P.			C.

Este trino es eodente p.^a q.^a termina descendiendo del 2 al 1; para su único acompañamiento es ascendente y dice

	re	ut	trino	
Contraria	1, 1, 1, 1, 1			1
Bajo u. Acordos	P. C. P. C. P.			C.

Para el trino en la práctica no se acompaña con esta repetición de movimiento en el bajo sino con el solo sol.^o como bajo precesidencial. Sirviendo p.^a el las reglas dadas para las notas de paso con la diferencia q.^a la diso-
nancia de la nota de paso es re-
lativa a la eodencia y la disonancia
del trino es relativa a la precesidencia;
p.^a es el acordo q.^a acompaña al trino
es la precesidencia, disonando contra ella
las notas pares del trino q.^a con el ut 1
y el re 3. Desde luego q.^a se trine de
un modo que desaparezca el bajo
fundamental 5 y 1 del tono el
efecto es insofrible. Por ejemplo
trino a cuatro voces.

Vuelta.

Trino

Canturia	re mi	Cacophonia q. resulta
Genio	si ut	
Idem	sol la	
Idem	fa sol	

Acordos	P	E	P	E
Tonos	ut	ut	re	la

No tiene bajo-tipométrico

Aquí se ve claro q. la segunda mitad del trino, articulada de cadencias y una precedencia q. lo hacen ensoportable destruyendo la unidad de acorde, y toda idea de bajo-tipométrico.

La última observación q. hay q. hacer, es que el trino, p. su naturaleza, confirma la doctrina de los dos acordes únicos indispensables p. la existencia de una canturia.

Capítulo II.

De la retrogradación tipométrica

Es notorio p. que subyugándose tan agradablem. p. el orden directo los tres acordes tipométricos no tienen la misma propiedad q. articulados por el orden retrogrado, sin embargo de tener las mismas ligaduras de un modo q. de otro, es; p. que en el orden directo con precedencias, mas o menos completas, uno de otro, y en el orden retró-

grado no.

De la cadencia a la transcendencia ya lo hemos visto. De la precedencia a la cadencia reanimo ahora, ordenando q. es menos completa la estructura precedencial del acorde perfecto de fa respecto al de sol, que la de el de ut respecto al de fa.

Anunciarse del 3			
1 --- ut --- 4	4	5	4
6 --- la --- 2	2		2
4 --- fa --- 7*	7*		7#
Transc. de ut.	Preced. de sol, imperfecta	Preced. de sol, menos imperfecta	fa# 7# 8 ^{va} perfecta.

Sin embargo de este defecto de la transcendencia precede muy agra-
dablemente a la precedencia de ut tanto
p. q. se compone de tres notas q. no-
minadamente pertenecen al tono de sol como
p. lo q. ya se ha establecido y pro-
vado q. tan luego como dos sonidos
se acercan uno de otro a la distan-
cia de segunda, engendran un tono
del cual el mas grave de ellos es nota
4 y el mas agudo es nota 5, y consti-
tuyen la precedencia de aquel tono. Es-
to sucede con el fa y el sol de la
precedencia de ut. El fa, q. es la tónica
de la transcendencia, chocando con el
sol, q. es la tónica de la precedencia, for-
man la segunda 4 y 5, y engendran
al tono de ut, cuya cadencia anuncian
y articulan seguidamente

Des vease p. el contrario, para

retrogradar de la precadencia a la transcendencia cuantas operaciones exigiera el *ada* p.^a q. la precadencia de *ut* se volviera precadencia de *fa*

7- <i>ut</i>	4- <i>sol</i>	Movim. ^{to} y alteración
5- <i>sol</i>	2- <i>ut</i>	Ligadura
4- <i>fa</i>	1- <i>ut</i>	Movimiento
2- <i>re</i>	3- <i>ut</i>	Movimiento
Preca. ^a de <i>ut</i>	Preca. ^a de <i>fa</i>	

Es visto que ha sido preciso mover o substituir tres notas p.^a encontrar la precadencia de *fa* desde la precadencia de *ut*; y q. la única nota aprovechada o ligada es el *sol*, que en calidad de nota 2 es la menos energética de la sonoridad precadencial. de manera q. conocemos q. el movim.^{to} retrograda de la precadencia a la transcendencia es contrario a esta teoría y p.^a consiguiente al *ada*.

Es un hecho cierto, aunque quizá poco notado de los músicos sabios, que en todas las naciones conocidas, todas las canturias o tonadas compuestas por el pueblo (a quien los dicta la naturaleza sin intervención del arte) son por lo común de compas ternarios y de modo menor, reuniendo así la trinidad del ritmo y del modo; tres tiempos y tres emitones; tres acordes distintos en lugar de cuatro no todos distintos; tres emitones

(tercera menor) en lugar de cuatro semi-
 tono (tercera mayor); Luego será el hom-
 bre tan duro de oído q. no haya no-
 tado la magnitud cadencia del mo-
 vimiento temario y modo menor en
 con todo el canto de órgano? ¿quien no
 percibe la dulzura y la gracia de un
 bello minuet? ¿quien no distingue la
 energía y la expresión característica
 del tresillo, sea en un endrigo, sea en
 un alegre, en lo clamoroso como en lo
 fausto, en un vals, en un bolero, y sobre
 todo en es fenómeno musical, en ese
 mangor del oído, tan insípida al
 posar del arte como subidam. se
 bró al de la naturaleza, en esa so-
 noridad eléctrica que hace vibrar in-
 voluntariamente los nervios de la contem-
 plativa y retirada anciana como los
 de la inocente doncella, del magistra-
 do circunspecto como del intrepido mi-
 litar, del hijo yerto del septentrion como
 del de la austral Betica; en una pa-
 labra, el fandango? En esta simple
 combinación del tresillo y de la ter-
 cera menor, parece en efecto q. la
 naturaleza quiso confiar a la España
 un secreto musical para bailar y
 para cantar, pues q. en sus dos clau-
 culas se encierra todo lo necesario
 para todo el estilo y género, con lo
 lo modificar la celeridad o lentitud

Desde el prestissimo rit. el adagio mol-
to.

Se ha visto, q. la presidencia no
retrograda naturalmente a la transcenden-
cia q. la habia precedida.

Pues p. el contrario, la transcendencia
se complace en retrogradar sin inter-
misión a la cadencia, como se ve cuan-
do el arte quiere "extender a cuatro tiem-
po el tiponetro (lo cual es contrario a su
esencia terminaria), cuya marcha es esta
C. F. C. P. De esto mismo se citara
un solo ejemplo; Quiero ser el que no
haya observado en el primer dúo del
Barbero de Sevilla, del concedor ilus-
tre de Paezuela, en la frase, "che in-
venzione, che invenzione (sobre la caden-
cia), bella, bella, bella" (sobre la transcenden-
cia), el efecto arrebatador irresistible del
regreso sobre la cadencia? Yo dudo que
haya un solo espectador que en este
parage no cante involuntariamente co-
mo inspirado y arrastrado p. la so-
noridad de los dos acordes constantes del
tiponetro, que oscilando y atrayéndose
reciprocamente, no acabarian jamas
este apacible arrullo y ~~meamiento~~
meamiento, si la presidencia no
viniera en fin a decidir la compe-
tencia en favor de la tonica (ut 1)
contra la subdominante (fa 1) todavia
tengo el gusto de poder dar mas
precio a esta observacion, añadiendo

36
q. el Colon de los efectos musicales (Joan
quin Proini) no ha olvidado el em-
plear reunidos en este caso los dos
recursos mas eficaces del morim.^{to}
corno y del morim.^{to} rítmico, que
en la cadencia y el tresillo, p.^o me-
dio de una sucesion alternativa de
terceras rectas con terceras inversas o
rectas, y si no ha empleado la otra
perfeccion, esto es, el mov. meno ha
ido con el mas sabio determin.^{to}, por-
que la alegría de aquel conto no
es inocente, sino p.^o el contrario ma-
ligna y melancólica, agitada y airada,
como toda iniquidad; y hubiera sido
un contrasentido q. la explosion del pi-
casso jubilo de los dos corrompidos y corrup-
tores personajes tuviere el acento del
gozo inocente de dos amigos q. se
dispusiesen a una obra de virtud.

Capítulo 12

De la mudanza de tono

Aunque toda sucesion de soni-
do sea una modulacion, y q. en
toda modulacion se pueda conside-
rar una mudanza de escala, no se
debe confundir la modulacion con
la mudanza de tono; pues para aquella
basta con la articulacion de uno u. do
de los acordes tipométricos, y para la
mudanza de tono decidida es necesaria
la articulacion de todos tres acordes

porque ellos ~~son~~ escriben al oído to-
do los sonos de la nueva escala con sus
convenciones e intenciones, alternando infan-
tilmente alguna nota de la escala
anterior.

Se sigue que siempre q. el canto
recorre diferentes e intenciones sin articular
las p. su orden el tipómetro, permanece
dominante en el oído el tono primitivo.
Se ha recordado esto para excusarnos
de entrar en la vana e inútil cues-
tion de la modulación, q. cada autor
define a su modo.

Reduciéndose, este capítulo, a que
según esta teoría, toda canturía es
modulación, porque alterna necesaria-
mente los modos mayor y menor, en lo
acordos q. dicta, con notas inalteradas
de una sola escala; y la traslación de
la canturía a una nueva escala com-
pleta es la mudanza de tono, porque
ha alterado necesariamente unos o mas
notas del tono o escala establecida antes.

Capítulo 13.

Mecanismo de la operación musical llamada canturía

Preguntando otra vez, p. qué la tras-
e intenciones no es absolutamente necesar-
ria para la construcción y consistencia
del mas bello y delirado canto, como
lo hemos visto practican. En el ca-
pítulo 8 de este tratado? Ninguna tea-
ria responde esta la base de este

modo.

La precesidencia neutra articula simultáneamente una y otra sonoridad reuniendo y confundiendo así el oficio de entrambas: para esto junta sus dos tónicas fa y sol, fundamento de la transcendencia y la precesidencia.

La precesidencia falsa o de modo mayor hace esto mismo con menos perfección, porque toma dos sonidos de la transcendencia, que con entre sí tercera mayor (fa, la), conservando dos de los suyos, que con entre sí tercera menor (si, re), y privando de su tónica sol. Así se forma el acuerdo de precesidencia falsa o mayor (acuerdo de séptima de sensible, ut, re, fa, la) en el cual se ven claramente mezcladas la transcendencia y la precesidencia, preponderando esta a aquella p.^a no tener mas que un sonido que no sea suyo (el la), y p.^a no que conserva su exclusiva e inimitable sonoridad del tritono ut, fa.

La precesidencia menor, o rai-harmónica (acuerdo de séptima de mínima, ut, re, fa, la), presenta el mismo hecho, de dos sonidos transcendentales (fa, la) unidos a dos precesidenciales (ut, re), pero con la suprema ventaja de no tener disonancia alguna, esto es, ni segunda ni tercera mayor, y encerrando en sí cuatro veces,

la inviolable moridad preceden-
cial del tritono.

$\begin{matrix} 7 & 4 \\ \text{si} & \text{fa} \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 6 \\ \text{re} & \text{la} \end{matrix}$ $\begin{matrix} 4 & 7 \\ \text{fa} & \text{si} \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 2 \\ \text{la} & \text{re} \end{matrix}$
 Tritono. Tritono. Tritono. Tritono.

Por manera que es visto, lo primero
que todas tres precedencias reuran en
si la transcendencia; y lo segundo, que
solo la rectra es perfecta como tal pre-
cedencia, p^o que solo ella conserva su
nota tónica (sol 4) excluyendo la nota
(módica) (la 6, y fa 6), presentando la in-
quieta tercera mayor sobre su tónica
sol 4 (sol 4, si 4,) y engendrando el tono
gámico de ut con la segunda fa 6,
sol 5.

Pasemos al mecanismo de la opera-
ción musical llamada centuria.

Ya en otros lugares se ha indi-
cado ^{que} ~~que~~ todo consiste en la músi-
ca, en buscar la tónica y salir de la
tónica; que no hay mas q^{ue} dos co-
moridades, a saber: precedencia y can-
dencia; y p^o consiguientemente es claro, que
ellas deben ser los dos términos y fines
de esa atracción y de esa repulsión, o
de esa luzca y de esa muída. Y en efec-
to así sucede; de este modo:

$\text{ut} \begin{matrix} \text{fa} \\ \text{la} \end{matrix} \text{ut}$
 Cadencia — buye Precad^a — Busca — Cadencia
 Tránsito Tránsito

Todo lo alto, toda la multiplicidad

posible de notas y adornos de una can-
taria, tienen uno de estos dos objetos. Este
hecho es absoluto y sin ninguna excep-
cion, pues no lo es la diferencia de
camino que para ello puede elegirse
porque esta diferencia esta en lo tono
y no en la operacion misma, la cual
entonces busca o buge distinta prece-
dencia, o distinta coadencia, q. es decir,
distinta tono, p.º no p.º distinta operacion.

Con esta ocasion diremos, aunque
de paso, q. como nadie puede salir
de lo que no ha conocido o encontrado
se sigue que el movimiento de un al
encuentra de la tonica, es naturalmente
previo al de trisa.

He aqui una consecuencia con-
cisa de esta idea.

La escala debiera enseñarse en
los rudimentos del solfeo empezando
en sol y no en ut.

Escala

En la misma octava

sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol	sol, la, si, re, mi, sol, ut
Preced. ^a	Precedenciales
Coadencia	Coadenciales
Escala en blando y bajeando	Escala en fuerza y subiendo
Elemento de la metodia	Elemento de la harmonia

En aprender esta formula tardan
los discipulos de a tres dias mas q. en
aprender la escala ordinaria, pero
¡cuanto meses y aun años de trabajo
se ahorran con ella! ¡Cuanto cosas

abon cuando saben esto! ^{1o} Con cuanta
facilidad comprenden toda operacion
musical sin excepcion de una sola! Es
posible concebirlo sin experimentarlo.

La escala de lo griego, ^{2o} vacuada es-
clusivamente de la melodía (y no como
la de lo moderno de la harmonia), es
admirablemente analoga, o p. mejor de-
cir, conforme a esta teoria, q. parece
dictada p. el doble sentido o percepcion
mel-harmonica.

Empezaba la escala de ellos en el ^{3o} y
acababa en el ^{1o}, y completaban el
doble tetracordo u octava con el ^{3o} du-
plicado a la octava alta, cuya nota
añadida llamaban como se ha di-
cho, prolambanomeno. Aqui se ve clara
que aquellos sabios, tan delicados de oido
como de entendim^{to}, no emitian o ar-
ticulaban la tónica (ut) es-abrupto, como
lo modernos, sino preludiada o pre-
venida p. el semitono si, del cual
sube la voz facil y afinadamente al
ut. El caracter pro-tonico del si es en
tal grado eficaz e inequívoco, que
nadie tomara por mas p. tónico el so-
nido mas bajo de lo ^{3o} de un se-
mitono (como si, ut, o como mi, fa); y
este hecho, cabalm^{te} contrario al prin-
cipio de la resonancia, q. siempre
da p. generadora o fundamental el
sonido mas grave, bastaria p. si solo

El ut es el sonido fundamental, y el si es el sonido pro-tonico, y el ^{3o} es el sonido que completa el tetracordo. La escala griega es una escala de melodía, no de armonía. El ^{3o} es el sonido que se duplica a la octava alta. El prolambanomeno es el sonido que se añade a la octava alta. El ^{3o} es el sonido que completa el tetracordo. La escala griega es una escala de melodía, no de armonía. El ^{3o} es el sonido que se duplica a la octava alta. El prolambanomeno es el sonido que se añade a la octava alta. El ^{3o} es el sonido que completa el tetracordo.

para probar q^d la resonancia es un hecho, pero no un principio.

Ahora bien: este si pre-tonico de los griegos, es el unico prot. de todas las presidenciales de esta teoria, p^o lo cual podria llamarse la dominante-tonica de la naturaleza. En efecto, el es el que destruyendo el modo menor de sol (sol, ut,) coopera a la disonancia pre-tonica e in-modica, sol⁴, ut⁴, re⁴, fa⁴, o pre-sonancia neutra. De suerte q^d este sistema armonico, formada sin consultar la teoria melodica de los griegos, se halla tan conforme a ella, q^d puede creerse producido suyo.

Capitulo II.

Diferencias de analogia de los tonos entre vi. Propiedades del tetracordo.

Los tonos son mas o menos analogos unos a otros en razon de la mayor o menor alteracion de notas q^d hace el uno en la escala del otro. Esta alteracion, y el orden original. con que se opera en toda la extension de la morida diatonica se ve facil^{te} escribiendo muchas veces seguidas los siete nombres silabicos de las notas. Por este medio se ve que la octava se compone de dos series iguales de cuatro sonidos, o de dos tetracordos, cuyos intervalos guardan igual colocacion como

Prim^{er} tetracordo. Escala de ^{ut}
ut⁴ re⁴ mi⁴ fa⁴
tono tono semitono

Segund^o tetracordo
sol⁴ la⁴ si⁴ ut⁵
tono tono semitono

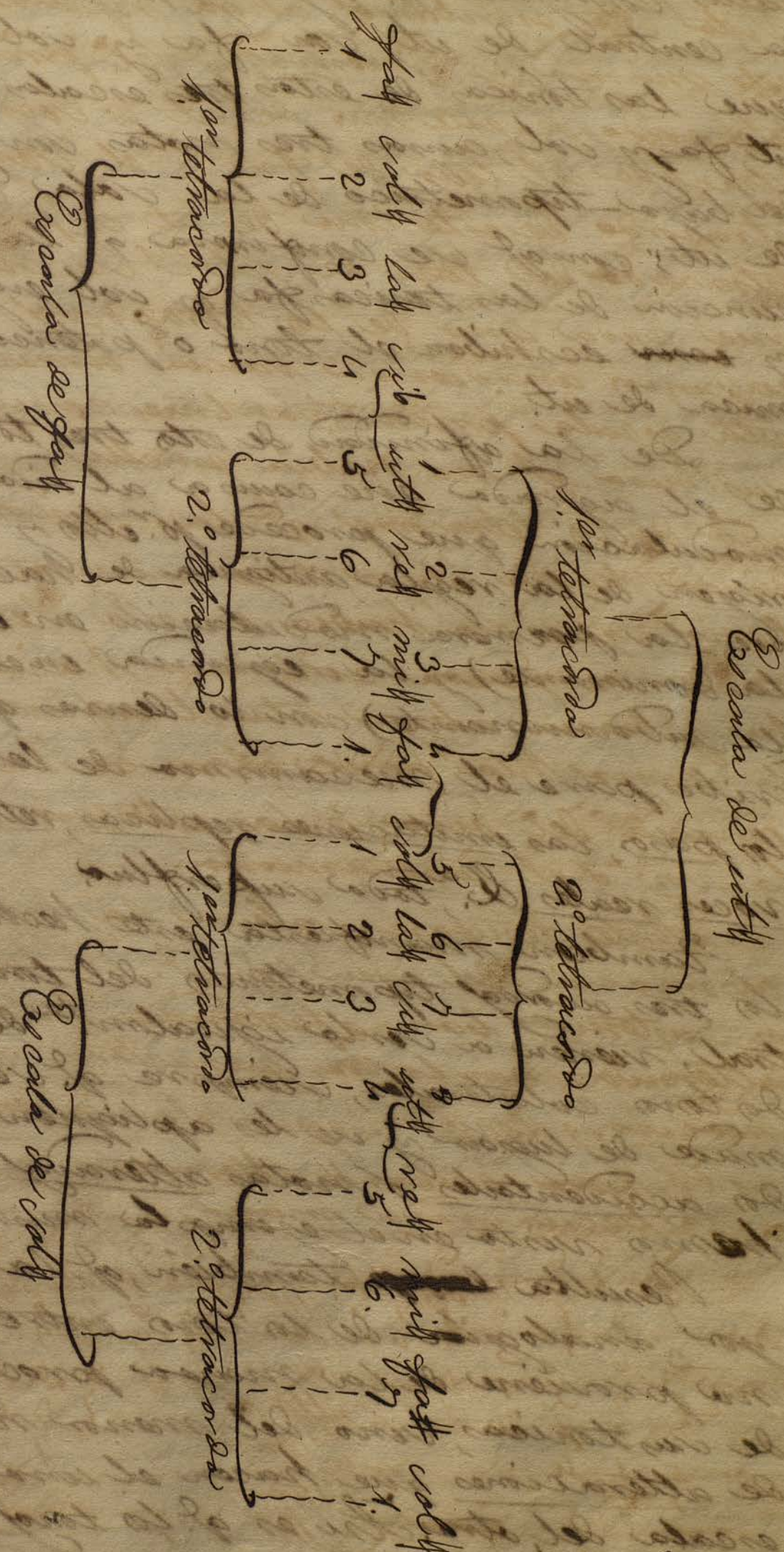
Visto esto, escribamos ahora repetidamente este mismo, y veremos q. el primer tetracordo de este tono de ut es segundo tetracordo del tono de fa, y el segundo tetracordo de este tono de ut es primer tetracordo del tono de sol. Y se notará que cada uno de los tetracordos que vamos añadiendo hacia arriba de esta escala primitiva, trae consigo un sustenido q. no habia en ella; y cada uno de los tetracordos q. la vamos añadiendo hacia abajo, trae consigo un bemol que no habia en ella. Esta operacion se podria continuar hacia arriba y hacia abajo hta. el infinito, o á lo menos hta. donde alcance la perspicacia del oido, o la extension de la voz, o el instrumento.

Antes tengare sabida la curiosa observacion del orden con q. los bemoles y sostenidos van afectando á las notas alteradas con los tres caracteres rítmicos, modios y tónicos segun el siguiente

Cuadro de las 16 alteraciones de la escala bicuadrada mayor.

	ut	sol	re	la	mi	si	fa	ut	sol	re	la	mi	si	fa	ut
Rítmico	7	3	6	2	5	1	4	último	7	3	6	2	5	1	4
Modio								último							
Tónico	3	6	2	5	1	4		último	7	3	6	2	5	1	4
Modio								último							
Tónico	6	2	5	1	4			último							
Rítmico	2	5	1	4				último							
Rítmico	5	1	4					último							
Tónico	1	4						último							
Rítmico	4							último							

Tono p. bemoles Tono p. sostenidos



Por este exemplo se ve q. los dos es

calas contiguas p.^a baja y p.^a arriba de la central de ut, con fa y sol, y que las tónicas de estos tres escalos con ut, fa y sol, cuyas tres notas con la del bajo-tipométrico de la sala escala de ut; con q.^a se confirma q.^a la conjunción de las tónicas fa y sol, engendran y ~~son~~ escriben el tono o potencia gábrica de ut.

De la afinidad de estos tres tons, nace el agrado que causa al oído la modulación que procede p.^a ellos y es el origen de la regla antigua de hacer siempre la primera modulación en el sol (la dominante) y la segunda en el fa (la subdominante) con lo denra q.^a prescribe por el mecanismo de las fugas, lo paso, las imitaciones replicas, retracciones, voces reales &c., toda superflua.

También manifiesta este hecho, que los tres acordos tipométricos del tono central, vienen a serlo igualmente de los dos tons colaterales, siempre q.^a se les muda de lugar y se les apliquen los dos accidentales o notas alteradas que hemos visto en el ejemplo mismo.

Resulta ~~luego~~ también, q.^a la mayor analogía de lo tono entre sí, no proviene de la mayor proximidad de sus tónicas, sino del menor número de alteraciones que hacen el uno en la escala del otro. Así es q.^a lo tons (p.^a ejemplo) de ut y de ut[♯], son lo meno aná-

logo al de ut⁴, porque alteran con la
mal o con sostenida todas las notas
de ut⁴ q. con todas secundarias.

Y sin embargo el oído aprueba
contentísimo estas transiciones a despe-
cho de los antiguos teóricos q. gritan
contra tales enharmonismos, y su in-
exactitud de intervalos y su ilegit-
imidad diatensarónica o precaudencial.
La naturaleza se ríe de ellos, y nos
delecta sin un clásico permiso. La
relación numérica de los sonidos, es qui-
zá una verdad, pero una verdad p. el
mera hecho de serlo, no es también pre-
cisamente una causa de un determina-
do efecto. Y este es el caso de la música,
con tanto mas motivo cuanto que está
probado (ya sin réplica) q. la verdad
numérica se opone a la euphonia o bien
sonancia musical, pues que, procediendo a
p. intervalos exactos, la 8.^a se encuentra
alterada en 81 avos, y p. consiguiente oído
unívoco, oído octavísimo, oído afinación
8.^a Stengamano, pues, a las relaciones con-
sibles, o del oído, que es el verdadero pu-
et norma canendi, y acaben p.^a siempre
eso monstruo de partituras p.^a lo oído, en
que el peripato musical parece con-
gru su ciencia exclusivamente a los
códigos. Los sonos perdidos ~~en~~ q. percibe
el oído y no admiten el numera-
nominal se distinguen y explican en

la lámina del Politonogonismo.

Capítulo 15

Conformidad de la fuerza sonora
y la fuerza rítmica.

Todos sabemos que en el compás de tres tiempos son fuertes, o al dar lo de primera, y débil, o al alzar el último. El tipómetro da la razón de esta.

La Evidencia ocupa el primer tiempo y es fuerte, porque sus terceras ^{son} están fundadas sobre la tónica (ut), que es base y termino de la escala o potencia tónica, y no reunen disonancia.

La trascendencia ocupa el segundo tiempo, y es también fuerte, aunque menor, porque ^{se} ~~colam.~~ una de sus terceras ^{la} ~~es~~ en el heptacordo puro o no octavada, pues en otra tercera ^{ut} ~~la~~ toma el ut a la 3.^a de la tónica, q^{ue} es de otro heptacordo, y ya indica p.^{er} consiguiente el tono de fa mas bien q^{ue} el de ut, como lo hemos visto en otros capítulos; sin embargo, no reune disonancia, y por tanto es fuerte, aunque en segunda grado y lugar.

La presidencia ocupa el tercer tiempo, y es débil porque su tercera re, si, es invertida en esta, en lugar de ser recta si, re; y porque reune disonancia.

Esta simple explicacion confirma que 61
el compas de cuatro tiempos es arti-
ficial y no primitivo, pues que pre-
senta en realidad tipométrica tres tiem-
po fuertes, y uno debil, de esta manera

Compas de 4 tiempos	1.º tiempo	2.º id.	3.º id.	4.º id.
	C.	F.	C.	D.
	Fuerte	fuerte	fuerte	debil
Bajo usual	1	4	3	5
Bajo fundamental	1	4	1	5

Capitula 16.

Del movimiento iniciativo

Toda canturia empieza necesariamente
o p. la precadencia o la cadencia, y
nunca p. la tras cadencia.

Si empieza p. la precadencia em-
pieza indispensablemente al alzar, o
tiempo debil y ult.º del compas. En este
caso se percibe enunciativa la frase
desde la primera sonoridad, y el
oído espera y aprueba la inmedia-
ta llegada del ritmo y de la caden-
cia al dar, o tiempo fuerte prosinno.

Por el contrario, si la canturia
empieza al dar o tiempo fuerte
no enuncia frase ni parece mas
que una sonoridad para dar el tono
y se ve q. la frase no se indica
hta. el acorde siguiente, q. naturalmente
es la precadencia.

En otros terminos: la iniciativa

31
p.^o la precedencia es propio de la melodía; la iniciativa p.^o la cadencia es propio de la armonía; y también la melodía precede naturalmente a la armonía, como la precedencia a la cadencia, y la unidad a la multiplicidad.

Capítulo 17.

De la dominante

La única relación exacta que tiene con la música el antiguo nombre de dominante es ser nota fundamental de la precedencia.

Por consiguiente, si hay dominante en la música, son necesariamente precedenciales, y en efecto es así.

La verdadera dominante tónica es el 7 legítimo o la nota llamada sensible, p.^o que sin ella no hay carácter tónico.

La verdadera dominante mólica menor (único modo tónico simple de la naturaleza) es el 2 legítimo o la nota llamada subdominante; por que unida en tercera menor con la dominante tónica 7 (si 7, re 2) anuncian y conducen al tono y al modo (ut 1, mi 6 3) sin andar ninguna de las formas de un semitono; si, ut; re, mi 6, y teniendo entre ambas la calidad de precedenciales, que como hemos visto es la calidad esencial de los domi-

nombrados.

Se ve p.^o consiguientemente, q^{ue} el modo desde luego que se quiere suponer mayor, no tiene dominante módica, p^{or}que el 2 (re) para pasar al 3 mayor (mi) tiene que marchar medio punto mas que la dominante-tónica, esto es, un punto entero en vez de medio perdiendo así el paralelismo de elevación natural, y convirtiéndose en dominante-tónica de otra escala (mi & fa #).

Finalmente, puede decirse, q^{ue} el dominante-rítmico lo es el li legítimo, porque al caracter q^{ue} tiene de nota presidencial de todas las demás dominantes, reúne su intrínseca potencia a bajar contra los otros dos al (mi); su calidad de tritona con el dominante tónico (re & fa, tritona); de tercera menor con el dominante módico (re & fa, tercera menor); y finalmente, de disonancia con el sol 5 en la misma presidencia. De suerte q^{ue} es quien verdaderamente caracteriza el ritmo, distinguiendo lo do acento el débil y el fuerte, o la presidencia y la cadencia p.^o q^{ue} con él las otras tres notas son verdaderamente cadenciales (sol 1, si 3, re 5, tono de sol 4).

(Capítulo 18.)

(De la alteración de la trascendencia)

La alteración de la trascendencia es formar la presidencia del tono de

al anunciándole la nota re⁵, y
se omite lo que dice este capitulo
lo p.^o estan ya explicados todo en
la raíz harmonica y solo se pone
el ejemplo q. cita, de este modo

Raíz harm. ^a	Dstrucción	Reproducción
re ⁵ - Permanece re ⁵	---	5
si ⁴ - un ^o tono sube	---	6
la ³ - un ^o tono sube	---	2
fa ² - Permanece	---	7*

Acor^{do} R.H.
Tono

P.V.*
vol⁴

El acorde de fa² 7* la² y ut⁴ ~~puede~~
~~ser precedido~~ en precedencia de sol⁴
aunque el fa no sea sustenido p.^o la
q. se diga en el contrapunto hallan
de de procuran dentro del modo
p.^a ser precedencia perfecta ^{y completa} necesi-
ta del fa² y del re⁵ resultando así
en cuatro voces q. tiene toda pre-
cedencia, así como la cadencia de
ut⁴ para ser precedencia del tono
de fa necesita q. se le agregue el
cib⁶ de fa y el acorde de fa para
ser precedencia del tono de ut⁴ necesita
de la l⁶ de este tono (mib⁶) y las dichas
seran precedencias completas neutras.

Capitulo 19.

Del tonismo y del modismo,
o de lo característico gámico, ha
modo tono y modo

Se va pues, a dar lo mas circunstante

mayor.

Se ha probado, no solo el error de la antigua escuela de q. la escala menor no tiene semitono proclamadamente (ó septu máx. maza sobre la tónica), sino también q. este error ~~nace~~ nace de otro, q. es dar p. tipo del modo menor la imperfecta escala becuadrada de la; y se ha hecho ver q. en despreciando la apócrifa genealogía que dan á la escala becuadrada los resonantistas, todo queda claro teóricamte, y en absoluta conformidad con la práctica y con el oído. Así se ve de esta manera:

Escala de ambos modos

Precedencia

Menor <i>rel</i>	{	ut <i>rel</i> mi <i>fa</i> sol <i>la</i> <i>si</i>	{	ut <i>gra</i>
Mayor <i>si</i>		ut <i>rel</i> mi <i>fa</i> sol <i>la</i> <i>si</i>		

Limitona dominante *Limitona dominante*

Bajo segunda mental y típo métrico

sol

Esta manera de considerar la escala de modo menor, se ve q. no solo nace ó principia precedencialmte como la de modo mayor, sino que toda ella es precedencial como la del modo mayor; y está en conformidad con la doctrina práctica de la escuela, ~~como la~~

La otra irregularidad que achaca
 la escuela al modo menor de no te-
 ner mediante (o semitono del 3 al 4 de
 la escala) es otro paralogismo. Es muy
 cierto que no tiene tal semitono; p.^o
 esto, lejos de ser irregularidad, es una
perfección, y un argumento de sim-
 plicidad, o de unidad; pues q. el se-
 mitono del 3 al 4 (nuf-fa) es prece-
 dental (o dominante) del tono de fa. Y
 además es de toda evidencia prácti-
 ca que, sin necesidad de tal semi-
 tono, la cadencia de modo menor
 marcha natural y claram.^{te} a su
 transcendencia con el mismo modo
menor fa, lab, ut, y desde luego que
 se besuorra el mit se anuncia co-
 mo nota 7 del tono de fa. De donde se
 sigue q. el mismo mit es una verda-
 dera mediante, q. en lugar de mudar
 la escala muda el modo dentro de
 la misma escala p.^o medio del se-
 mitono nuf-mil, y hace ver que
 para mudar el tono hay q. mu-
 dar primero el modo como lo han
 demostrado todas las destrucciones
 de la raig-harmónica. Y acabamos
 en fin q. la cadencia de modo me-
 nor no puede constituirse en caden-
 cia evitada como se constituye
 la cadencia de modo mayor p.^o la
 adición de la nota 4 de otra escala.

Natan con mucha razon lo teoriza-
tas del cálculo y de la resonancia
que en el modo menor (esto es, en el de
ello, q. es la escala secundaria de la) ~~al~~
al ~~concordia~~ no se le halla origen
en sus sistemas o teorías; y como se
le había de hallar si el tal modo
menor es supuesto y fingido? Una fis-
cion; había de engendrar una reali-
dad? La resonancia, q. no produce
en sí ~~un~~ q. que llamamos engendramos
sino en intervalos enormes y desiguales,
es un mero fenómeno o un hecho ais-
lado, q. no esbula la escala diatónica
ni en un solo heptacordo, ni en ~~el~~
el mismo orden en que la naturaleza
la dicta a la voz humana, q. es
exclusivamente necesario en q. sea
querido que hablemos el canto me-
lódico, harmónico y armónico. ¿A que
ceder los oídos a su clara y nunca
dermentido oráculo musical, y meter-
nos en adivinaciones de lo q. no ha
querido decirnos? Pta. ahora; que debe
la música a las teorías del cálculo
y de la resonancia? Hay una sola
regla buena q. no sea exclusivamente
debida a las observaciones de la prae-
tica concionada p. el oído? No mere-
ceríamos lo mas sabio especuladores
q. lo fundamento de las dos teorías
no son principios, sino hechos cuyo

principio ignoran? Pues siendo esto así, y hallando el hecho evidente de que el modo mayor es el de la resonancia, y que es esencialmente presidencial; p. que no comprendamos en que la resonancia es el desorden musical, y que su calidad de desorden es la q. la hace mas perceptible q. el orden cadencial, y la que la da esa incompatibilidad con el reposo absoluto, esa inquietud propia de la infirmitad y de la enfermedad q. no cesa sino con la curación o la curación?

Pero sea lo q. sea, veamos ve la naturaleza de lo explicado sobre esta cuestión p. su voz propia. Examinese otra vez la Escala menor aplicada al gran trison o bajo tipométrico.

Escala menor

tercera menor coronacional	tercera menor trascendental	tercera menor presidencial
ut4 re4 mi4	fa4 sol4 la4	si4 ut4 re4
ut4 1	fa4 4	sol4 5

Gran trison.

- Se ve
- 1.º que la subdominante (fa4 4) tiene en el modo menor el mismo uso y efecto de reposo momentáneo que en el modo mayor
 - 2.º que sin embargo de eso no tolera en el modo menor, como lo tolera

en el mayor, la alteracion o muta-
cion modica; esto es, que despues de
la tercera mayor modica ut⁴ mi⁴ se
pueda dar la tercera menor modica
(fa⁴ la⁴) pero despues de ut⁴ mi⁴ no
se puede dar fa⁴ la⁴, lo cual prueba
la resistencia que hace la natura-
leza a dejar el modo menor, y la
propension vehemente que tiene a de-
jar el modo mayor.

3.^o que en el modo menor la
subdominante (fa⁴) no turba en ma-
nera alguna la absoluta y exclusiva
dominante tónica ut⁴.

4.^o que si inmediatamente des-
pues de la trasondencia menor fa⁴
la⁴ ut⁴, es cierto q^d acepta el oido
en la precondencia la tercera mayor
sol⁴ si⁴, es lo primero por que en
este acuerdo no es modica y su di-
sonante tónica; lo segundo porque se
puedo substituir ventajosamente el la⁴
ab sol⁴, lo tercero porque una vez
causando el sol⁴ la disonancia de
segunda (5^a y 4^a) con el fa⁴, poco
le importa al oido q^d actualmente la
disonancia con la tercera mayor
sol⁴ si⁴, gemela de aquella.

5.^o que el oido q^d acepta cuantas
terceras menores contiguas se le pre-
sentan, resiste y condona t^{ta}, do solas
terceras mayores contiguas

6.^o q. el modo menor escribe p.^o en mismo sin q. lo anuncie ni en genere la disonancia precesuencial, y que tiene en sí propio su peculiar precesuencia única consonante de la música, q. es la raíz-harmonica.

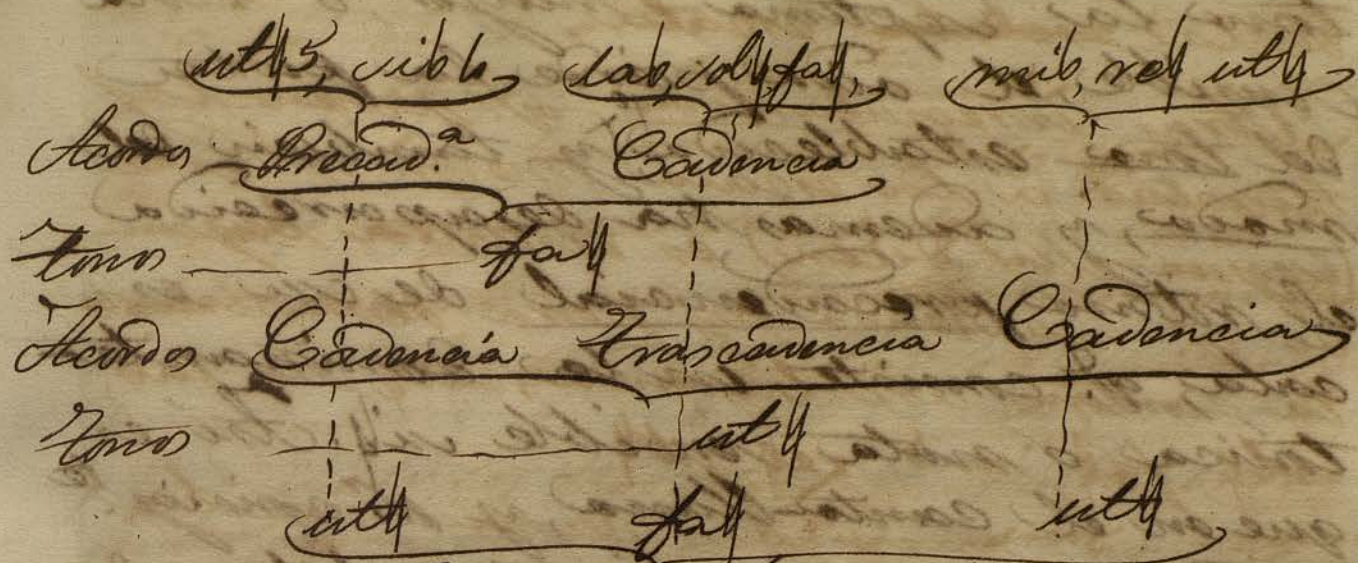
Dicen los teóricos que otra irregularidad de la escala menor, segun yo la presento sobre el ut¹, es la del salto de segunda aumentada o superflua (lab⁶, sil⁷) q. dermiente el diatonomismo de la escala. Pero es un reparo instantancial, lo primero p^oque el diatonomismo de la escala no lo constituye como menor la serie de segundas mayores, pues que tiene dos menores (como nil⁴ fall⁵ y sil⁶ ut⁷) lo segundo p.^o que el intervalo de tres semitonos que hay del lab al sil⁷, es el mas apacible y natural a la voz, pues que es una verdadera tercera menor, aunque p.^o causa de la secuela nominal la, si, se llama segunda superflua, y en fin, lo tercero porque caminando la voz a la dominante tónica (o nota sensible sil⁷) que es precesuencial, de de otra nota precesuencial (lab), a la cual preceden dos sonidos tambien precesuenciales (fall, sil⁶), el oido está satisfecho de una melodia la mas pura y homologa, q. es el fin evidente de la naturaleza en la confección

de la ~~escala~~ escala.

Otra irregularidad q. ponen los teoristas a la escala menor, es que (según ellos dicen) es distinta bajando q. subiendo; y para demostrarlo la cuentan así bajando; ut⁴, sib, lab, vol⁴, fa⁴, mi⁴, re⁴, ut⁴.

Aquí se ve la misma escala descendiendo de la⁴ que es la que ellos dan p.^o tipo u. molde del modo menor; y habiéndose probado q. esta escala no es la verdadera, podría escusarse ~~ahora~~ ahora el refutar la irregularidad que no les habia estorbado antes para adoptar la p.^o molde del modo menor. Es claro q. siendo el canto mas natural y primitivo en todos los pueblos d. de modo menor, no puede la naturaleza haberle hecho irregular, y que p.^o consiguiente lo que el arte llama irregularidad, o no existe, o si existe no es irregularidad relativa al plan de la naturaleza, sino al plan del arte mismo, esto es, a su artificial teoría, luego su teoría es falsa. x

No hay duda en q. el oído acepta este modo de descender p.^o la escala menor ut⁴, sib, lab, vol⁴, fa⁴, mi⁴, re⁴, ut⁴. ¿Es posible que no se haya visto que este tránsito de la tónica ut⁴, a la segunda inferior sib, es una alteración preconcienzal al tono de la subdominante fa⁴, de esta manera



Bapostipométrico.

¿Quien no ve que esta alteración es la misma que en el modo mayor transforma la cadencia de ut $\sharp$ 5, si $\flat$ 6, la $\flat$ 4 $\flat$ en precedencia de fa $\sharp$ 4 $\flat$ (ut $\sharp$ 5, mi $\flat$ 7, sol $\sharp$ 2, si $\flat$ 6)? A quien no se le viene á los ojos y al oído q $\sharp$ este si $\flat$ que ha destruido el dominante si $\sharp$, trae consigo como gemelo infalible otra nueva dominante tónica, y q $\sharp$ este es el cambio mi $\flat$? Quien ha podido callar ésta ahora, que el accidental q $\sharp$ baya un cambio lo constituye nota de otro tono? Quien no ha visto que bajando el si $\sharp$ á si $\flat$ se modula sobre el tetracordo plagal turbando la dominante tónica? Quien ha subintendido el modo mayor sobre la tónica ut $\sharp$ 1. en el acto de explicar el modo menor?

Desde luego que en la escala de modo menor se la desnaturaliza p.^{ta} descendor de la manera q $\sharp$ la hemos visto, bajándole un semi-

toro la septima - mayor, o nota
sensibile, el oido pierde la pista
del tono establecida^{1º}, y tambien del
modo, y ademas ha desaparecido
el ritmo preponderancial de su es-
cala, q. consiste en la dominante
tonica o nota sensible vi. Asi es
que en el canto llano, y vi. consigu.^{te}
en todos sus contrapuntos, el tono de
alamirre no tiene harmonicam. can-
dencia perfecta p.^a falta de sostenido
en el sol, y p.^a eso es de regla q.
lo supla el canto, pero q. no lo
exista el composito.^{2º} Por lo demas,
si es cierto, como lo es, q. la escala
descendente se diferencia en algo
de la ascendente, se debe observar
q. la diferencia ni es peculiar del
modo menor, ni nace de la natu-
raleza de los intervalos, sino que es
comune a entrambos modos, y nace
de la configuracion y alteracion ma-
terial q. toma el organo de la voz
y la disminucion de vibraciones del
aire en el oido a medida de la
menor agudez del sonido. Por eso es ley
natural la que parece regla del
arte del de-crescendo en el des-
censo, y el crescendo en la subida
de las volatas. Esta ley esta en con-
formidad con el otro hecho natural
de no dar la resonancia ningun voz
^{2º}; Buena esta la regla!!

de la menor y su menor volatiles de la menor

mudo mas grave que el generador,
 y dando todo a lo agudo y a mayor
 distancia el mas armonico q. el me-
 nor, esto es, la tercera en la decima
 septima, y la quinta en la duode-
 cima; nuevo argumento de la mayor
 fuerza harmonica de la tercera res-
 pecto a la quinta, y de q. el verda-
 dero dominante es el mi³, como se ha
 dicho y no el sol⁵ segun lo teoris-
 tar. Y ya q. la ocasion se presenta se
 dira, q. el sentido q. se da en el
 dia a la palabra dominante, no
 es el que tubo en su origen. Los an-
 tiguos tenian dos dominantes el ut y
 el sol, uno relativo a la plagal
 fa, y otro a la tonica ut, y des-
 van el P. Maxenne y el doctor Col-
 cott que este nombre no aludia
a otra cosa q. a la mayor fre-
cuencia con que ocurren estos dos
sonidos, p^r el cual rigen y afirman
en el tono al cantar, y como q. lo do-
minan; de lo cual se deduce que
 reconocian de hecho la doctrina
 de los dos acordes cadencia y prece-
dencia como regentes de la musica
y dominadores del oido, y que
 en el nombre de dominante se
 ha de dar a un sonido solo
 debe ser al mas frecuente y me-
 jor conductor hacia el tono q. es el
 cu^{do} 7. x 2.

Conocido al que se llama *quinto*
tetracordo - primitivo de la natura-
leza, *ut*, *ut*, *re*, *mi*, vamos a ver
la relacion q. con el tiene el se-
gundo tetracordo, q. completa la
octava el cual dice *fa*, *sol*, *la*,
ut, y se vera q. *hammonizan*
uno con otro p. el mismo orden
de sus notas, lo q. no sucede a
los dos tetracordos del modo mayor
de la resonancia, *ut*, *re*, *mi*, *fa* =
sol, *la*, *ut*, *ut*.

Notese q. el *fa* no tiene en la
escala menor el caracter tonico en
la *mayor*, p. no estan en aquella
precedida del *mi* q. es quien le da
el caracter *amfibologico* y confuso
de *trascendencia* de *ut* y *cadencia*
de *fa*.

Notese tambien q. en el segundo
tetracordo tiene el modo menor el
mismo dominante tonico q. en el
primero, a saber *ut* y un domi-
nante medio q. es el *sol* distin-
to del del primero q. es *re*, y esto
tres dominantes *ut*, *sol* y *re*, que
cada uno dista *un semitono*
de una nota siguiente.

(*ut* semitono *ut* = *sol* x tono *la* = *re* x tono *mi*)

Hammonizan entre si mismos en el
pura ritmo preconvencional del tono de

el *modo menor* *resonancia* de la *mayor*,
por *quinta* *mayor* *de* la *mayor*.

la escala, única o pura, de la tonica ut, de esta manera:

Dominante de tónica	---	ut	1	} Del primer tetracordo
Dominante módica menor	---	re	2	
Dominante módica menor	---	sol	5	} Del segundo tetracordo
Acordos	---	P. N.		

2mo --- ut
Bajo fundamental y tipométrico sol

Se ve ahora otra rara diferencia q. tienen entre sí el modo menor y el mayor, a saber q. el modo mayor tiene dos dominantes tonicas (ut y mi) sobre una dominante módica (mi) y el modo menor tiene dos dominantes módicas (re y sol) sobre una dominante tónica (ut) común al modo mayor.

Y puesto q. la única dominante módica del modo mayor es la nota 3 (mi) característica del menor, y que de su destrucción nace la nota 3 (mi) característica del modo mayor, podemos decir que de esta imperfección introducida en la armonía nace la otra imperfección (p. que todo en el mundo engendra su propia especie) de mezclar dos concuencias en una sola escala, dominantemente preanunciada.

35
 Por el nuevo modo de establecer y
 considerar la escala—menor en la dos
 tetracordos, *ci*, *ut*, *re*, *mi* y *fa*, *sol*,
la b, *si*, hallamos que los tres primeros
 notas de cada uno harmonizan en
 tre *ci* p.^a en orden natural de esta
 manera:

Del primer
 tetracordo — *ci* 7 *ut* 1 *re* 2.

Del segundo
 tetracordo — *fa* 4 *sol* 3 *la* 6.

Aumentemos estos tres acordes con las
 notas q.^{ue} le faltan, y el resultado será
 como sigue:

Exemplo ant.	<i>ci</i> 7	<i>ut</i> 1	<i>re</i> 2.
unido al	<i>fa</i> 4	<i>sol</i> 3	<i>la</i> 6.
Aumento	<i>re</i> 2	<i>mi</i> 3	<i>fa</i> 4
resultan	<i>sol</i> 3	<i>ut</i> 1	<i>ci</i> 7
Acordes —	P. N.	C.	P. H.
Tono —	<i>ut</i> 4.		

Observese además, q.^{ue} las dos notas que
 preceden y las dos notas q.^{ue} siguen p.^a el
 orden tetracórdico al *ut* y al *sol* de la ca-
 dencia son las mismas cuatro q.^{ue} forman
 su presidencia menor o raíz—armónica,
 de esta suerte

Precedentes	<i>ci</i> 7
	<i>fa</i> 4
Siguientes	<i>re</i> 2
	<i>la</i> 6
P. H. de <i>ut</i> 1	

35) En lo cual se reconoce q. la con- 69
sonancia tónica o acorde perfecto (cadencia)
está circunscrita exclusivamente p. el modo-
menor en esta monodia o presen-
cia, única consonante de la música
(que aquí se llama raíz-harmónica) la
cual no es bi-modica o neutra, y
es exclusivamente modica-menor. Ya se
ha demostrado, que a causa del ex-
clusivo carácter menor de esta monodia,
no es inigmática como las otras pre-
sencias, ni escribe, como ellas, la in-
mediata escribición de la cadencia, an-
tes se recrea en sí misma y descon-
de gustos (sin mudar de forma ni
de intervalos) cuanto venitorios con-
gion la quiere hacer recorrer el
compositor. De suerte que todo lo que
en ella se aberra, inclina a creer
q. es el tipo de la dissonancia mi-
cual, nacida de la destrucción del
primitivo desorden, o de la dissonancia
considerada a priori o como quien
dice en el caso.

También encontramos p. esta hipóte-
sis la explicación sencilla y completa
de otro misterio hsta. ahora inesplicable,
a saber: del tritono, q. uno teorista
tienen p. consonante y otro p. diso-
nante, con los nombres de cuarta su-
perflua (fall ut) y quinta diminuta
(ut fall) según la pura verdad (en
este sistema) el tritono no es dissonante, pues

que ni en estado recto ni en estado
inverso, representa el intervalo de
segunda; ni en uno ni en otro es-
tado es cuarta justa, pues que no
comprende cinco semitonos; ni quinta
justa, pues que no comprende sie-
te semitonos; se compone si de seis
semitonos o de dos tercercas menores, que
lo hacen doblemente consonante. De
esta verdad vale otra confirmación
de mi idea, de ser la quinta justa
una disonancia p. su esencial pro-
piedad de contener dentro de sí una
tercera menor, sea apoyada en el
generador o tónica (como ut y mi) sea
apoyada sobre la mediantes o má-
dica (como mi b, sol) y es quien en
ambos casos le da la inquietud de
disonancia, y p. lo mismo de preca-
dencial, que le hace tan adecuada
el título de dominante en sentido no
de imperio legítimo, sino de intru-
so y sublevador. Finalmente, todo lo de
mas intervalos se hallan multiplica-
dos en una sola escala, de esta ma-
nera; y el tritono es el único q. se halla
una sola vez.

Por no caber aquí bearse
al frente.

Intervalo contenido en la escala

Segundas menores	Doj	} - 2
Segundas mayores	Cinco	
Terceras menores	Cuatro	} - 3
Terceras mayores	Tres	
Cuartas menores	0	} - 6
Cuartas mayores	Seis	
Quintas menores	Una	} - 7
Quintas mayores	seis	
Sextas menores	Tres	} - 4
Sextas mayores	Cuatro	
Septimas menores	Cinco	} - 5
Septimas mayores	Doj	

Tritono o quinta diminuta cuya inversión es cuarta su-
perflua.

La unidad del tritono que presenta aquí la escala de modo mayor, nos hace reparar que para encontrar otro tritono es menester buscar otro tono, y (lo que es mas aunque parece lo mismo) que para encontrar otro tritono, es menester buscar otro tritono. Por ejemplo: se busca el tritono sobre el ut $\sharp$, y se encuentra (ut $\sharp$, fa $\sharp$?) el tono de sol $\sharp$. ~~Ento~~ Se busca el tono de re $\sharp$, y se encuentra el tritono sobre el sol $\sharp$ (sol $\sharp$, ut $\sharp$?) La de donde se ve clara la

importancia suprema y decisiva de
este intervalo q. contiene en si las
tres

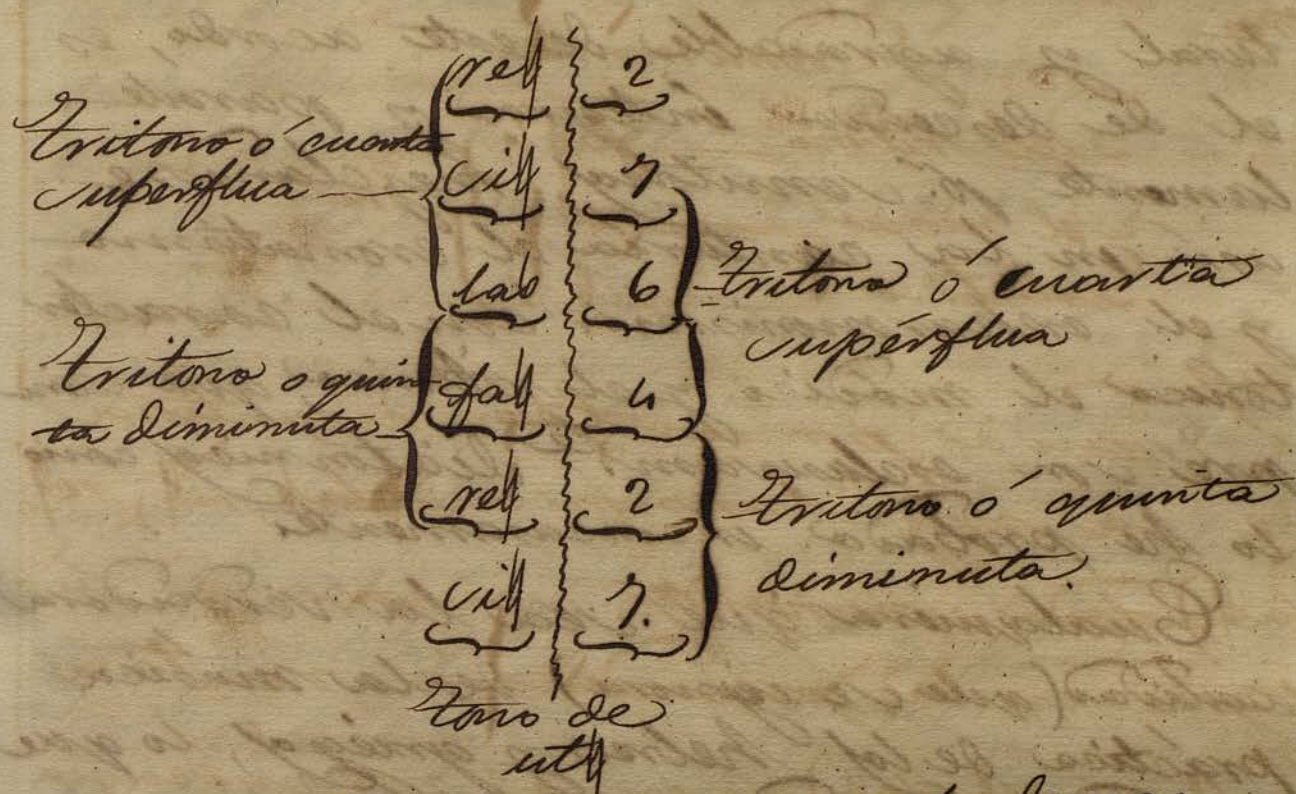
Dominantes.

Del ritmo	—	fals 1	} Tritona
Del modo	—	rel 2	
Del tono	—	sil 3	

Y siendo porción tan cuantiosa
de la raíz harmónica (lab, sil, rel,
fals,) toda consonante, se conserva in-
tegra en la preponderancia neutra
(vol, sil, rel, fals) y en la preponderancia
falsa (sil, rel, fals, lab,) rigiendo el
tono, el modo y el ritmo, a pesar
de las ~~intrusiones~~ intrusiones disonantes
del vol o del lab

Si tan poderosa es la influen-
cia musical de un tritono; cual no
será la de dos enlazadas? y cual
la de tres y de cuatro que re-
sultan consideradas bajo los dos
aspectos de quinta disminuta
y cuarta superflua?

Raíz harmónica al
frente



y lo mismo numero en lo demas son distintas notas.

¿Cual es el efecto que produce en el oído la primera destrucción de este acorde que se verifica bajando medio punto el lab al sol? ¿inquietarlo, impacientarlo y hacer desear una de dos cosas: ó pasar inmediatamente a la cadencia de sib que es la de su escala, ó regresar al mismo acorde volviendo a subir el sol, al lab. Este movimiento es tan grato al oído, que el lector es preciso que haya observado, y aun reprehendido, la concisa frecuencia con que lo usa la música moderna, que suple a la invención de melodías con la profusión de la harmonía, como los poetas cuando les

falta materia abusean los versos

Observese q. la marcha mas natural y agradable de este acorde, es el de descender integral y paralelamente p. semitonos, mezclandose así en la cantaria el cromatismo y el enharmonismo con el caracter tónico el módico y el rítmico, que siempre con exclusivamente diatónico, como lo he probado inmensamente

Cualquiera que sea la verdadera calidad (que se ignora) de la música práctica de los hebreos y griegos, lo que no admite duda es que en la música posterior, esto es, desde Guido Tita, hoy, no existen los generos cromáticos ni enharmonicos, aunque se usen sus intervalos como fracciones de la sonoridad diatónica, y como grados p. donde remover a mayor agudeza o mayor gravedad la potencia gálica, llamando el tono. Así la Europa toda ha adoptado con incalculables ventajas la invención del temperamento (devida en el siglo 15 al Español y maestro de Salamanca Bartolomé Ramis, el primera de los q. han immortalizado este título, perteneciente hoy al célebre D. Manuel Doyagüe) Esta invención simplifico asombrosamente y de un modo esencial

72
la música europea enriquecién-
dola sin límites p.^a el mismo medio
que parecía debora empobrecer,
que fue quitarla dos géneros. Tal
es el imperio de la verdad sobre
el de las ilusiones! Tal es la verda-
dera fecundidad, que consiste en hacer
o fruto y no enflor! Tal ha sido en
fin el origen de la música moderna, a
la cual nada se puede comparar de
los antíguos! Desde q.^a el Español Ra-
mos sustituya y destruya lo género cro-
mático y enarmónico, pronunciando la
palabra escala semitonada, toda fue
acustia verdad, para el oído, para el
entendim.^{to}, para lo ojo y hasta p.^a el
tacto q.^a halla simétrico el tectura, y
marcando sus movimientos como los pie-
dras militares de los caminos reales
marcan al transeunte los pasos iguales
dando y p.^a dar. Ojalá alguna día de la
música también a España el tem-
peramento (p.^a decirlo así) de las clases;
esto es, mi idea de que toda la mús-
ica se escriba con una sola clave
en la cual cada voz o instrum.^{to} can-
te en su peculiar timbre u octava,
así como el violoncelo y el contra-
bajo tocan en una misma punta
cada uno en su timbre u octa-
va, de la misma manera q.^a el pa-
pel de barba se escribe con el

37
mismo abecedario q. el de dama,
pronunciandola cada cual en su
peculiar eco. En este caso no habria
mas señal distintiva en las por-
turas q. el nombre de la voz o ins-
trum^{to} que ha de ejecutar cada
parte o parte; y el estudio de la
lectura musical se abreviaría tan-
to como se va a abreviar el del
contrapunto.

Toda lo dicho termina q. pro-
poner que en la música el mas re-
ducido de lo intermitente, entonables es el
mas natural, y que propende al des-
censo p. necesitar menos esfuerzo q.
el ascenso o subida.

Por reflexiones hechas sobre la mu-
sica antigua de los griegos, ocurre
los ideas, de que la música de los
griegos (como la genuina de nuestros
gitanos, que se la llama nuestro)
no tenía p. base como la moderna
el caracter tónico, y si el caracter
módico; lo cual es quizá causa
de que no se haya podido nun-
ca configurar el sistema de sus frases si-
no p. una vaga aplicación a la
prosodia hablada, siendo así que
en la música moderna la frase
es tan propia y fija del instrum^{to}
cui voz, como de la voz cui instru-
mento. Ello es, a lo menos, tan cierto
como notable que en todas las

teorías griegas se usa siempre
 el título de modo exclusivamente para
 dar idea de un determinado canto
 sea relativo a cualquiera de sus
 muchos tetracordos, sea p.^a indicación
 del estilo u acento afectivo, como
 modo-frigio, modo-lindo &c. &c.; y
 en efecto, en los ejemplos citados des-
 cubrimos muy bien el modo, y nada
 seguramente el tono, y la misma con-
 fusión reina en el más antiguo can-
 tollano que derivó inmediatamente
 de aquel y de sus doctrinas, refirién-
 dose siempre a diatésarones y dia-
 pentos (o modo plagal y auténtico) y
 nunca a gamas completas ó tónicas,
 aun cuando llamaban antiphonia a
 la canturía de octava. De todas ma-
 neras es cosa de hecho que en el can-
 to llamo toda canturía es de equi-
 voco tono mientras no llega la ca-
 dencia magistral ó perfecta, o la
 plagal ó colateral, q.^d declaran que
 reinan, no un solo tono sino en
 trambos; y esto mismo reconoció el
 arte desde el principio p.^a medio de
 la invención de la palabra ca-
dencia. Esta palabra en la musi-
 ca antigua primitiva signi-
 fica el término o cierre de una
 frase. Después se la sustituyó en He-
 monia con la palabra latina clau-

suba. (Véase a Mortley, pág. 73; Butler, pág. 66; Walter, pág. 171; doctor Calcott, pág. 217, y el capítulo del trino de este tratado.)

Nota

En este método se le llama condensación al ~~se~~ acuerdo perfecto, y ya antes de ~~esta~~ ahora se decía condensación evitada cuando la armonía marchaba de prescindencia en prescindencia lo q. da a entender q. esta palabra se le daban dos significaciones.

Comienza de una nueva hipótesis de la generación del monótono y de sus dos modos p. la cual se halla explicado todo el sistema, así metódico como harmónico, de lo antiguo y de lo moderno.

Análisis p. en orden los diez ejemplos que produce, dividido cada uno en dos partes con los títulos de causa y efecto q. corresponden a prescindencia y condensación. Lámina 4 ejemplo BB.

Análisis

Causa. Se supone el nacimiento o primera existencia del orden musical, o de la entonabilidad del ruido en la corrección o destrucción del desor-

76

den musical, el cual es la confusion
intonable del mismo ruido, o lo que
viene a ser lo mismo, en la unidad
del sonido fijo y intonable, considerada
como compleja de la Dualidad de sus
partes, intonables p.^a indiscernibles al
oído.

La movidad metro-acustica, o pri-
mera que el oído discierne y la voz
entonar, consiste en la coyuncion o
amalgama y simultaneidad de los
dos extremos del hambrudo cuanto ~~en~~
enarmónico, cualquiera que sea su
verdadero intervalo calculable, no
demostrado hsta. ahora, es decir los
dos ruidos elementales q.^a constituyen
la Dualidad ~~enarmónica~~ enarmónica
q.^a el temperam.to ha reducido a
unidad en cada tecla del órgano
con entera aprobacion del oído en
la práctica de toda operacion mu-
sical.

Este primer disfon de la natura-
leza lo represento yo en la punta
de dicho ejemplo con los signos $\text{c}\sharp$
y rebb , unicam.^{te} con el fin de q.^a la
diferencia de sus nombres y de su
visualidad en la punta no esiten
al golpe la idea de disonancia o
doble ruido, y de segunda, p.^a ser en
este sistema la segunda la pre-
curvora inmediata y generatriz de

la enunciaci^{on}.

Efecto. El signo cero del ejemplo grabado representa un sonido entonable, pero no todavia g^{ra}mico, p.^o lo cual se le llama aqui a-t^{on}iso y se deja sin nota ni nombre de nota.

La industria humana halló un medio artificial de fijar y emitir el sonido que se supone central entre los dos extremos de la desafinacion ó del cuarto-ent^{on}amiento que pueda existir p.^o ejemplo entre dichos dos notas (u^o y rebb), cuya m^ulta nunca hubiera podido fijar inalterablemente la voz humana. Para esto se hizo uso de dos cuerdas, que estirando una mas y otra menos, se pudiesen despues p.^o medio de clavijas ir templando la una con la otra h^{ta} acercarse lo mas posible al unis^{on}o, sin llegar rig^{or}osamente a él, pero si tan cerca q.^{ue} el oido pudiese aceptarlo sin molestia como un solo sonido, aunque no absolutamente simple. Este sonido, fue el que se atribuyo a la tecla central del teclado; y es el mismo q.^{ue} se enuncia en este ejemplo p.^o el signo de cero, que equivale aqui a becuadra, ó causa de ser el becuadro esencialmente un signo central, pues q.^{ue} alza el sonido inferior y baja el

superior. A este cero secundario no se le da pauta en el ejemplo, para indicar así q' es anónimo o' que su modo no tiene todavía lugar ni nombre determinado en la escala.

Este modo, que es una generación o' si se quiere, una degeneración de la mas pequeña disonancia perceptible, es el que podemos suponer y llamar monoton o' simple son primitiva y se considera en esta hipótesis como la unidad eufónica o' bien sonante del sistema musical de la naturaleza.

Admitida p.^a el oído este monoton como primera movida musical anterior al arte, le llamamos todavía desprovisto de todo y caracter gramíco, y p.^a consiguiente sin nota ni silaba ni número q' se atribuya lugar ni oficio en la melodía primitiva única y universal, llamada escala diatónica; así es q' puede recibir indistintamente cualquiera nombre o' nota, o número, sin parecer alteración alguna en su intonación q' es tta. ahora en calidad única. Pero se distingue aquí con la voz a tónico u' afección respecto al tono.

Este ejemplo no da p.^a causa o' presecuencia y p.^a efecto o' consecuencia lo siguiente

Causa o' presecuencia Efecto o' consecuencia
Dison armoníco {rebb} Monoton a tónico.

Vamos ahora a luminar el ejemplo C.C.

Ya en este ejemplo (y p. lo mismo en todos los sucesivos) vamos a hallar colocado en el lugar de causa el efecto del ejemplo antecedente, mostrando así el procedimiento no interrumpido de la naturaleza en el orden musical y en la música el efecto es primera consecuencia y luego causa o consecuencia.

(Análisis del ejemplo C.C.
de la lámina 1.)

Por una inducción halló necesario el nombre (ya culto) el dar un nombre característico a la unidad sonora, relativamente a la multiplicidad con que se presenta en la distinta agudez o graveza de cada grado del acúnto primitivo llamado escala, llámole tónica o sonido p. consecuencia entonable y primero del tono (p. lo mismo q. llamamos acúnto dissonante). Los Españoles a todo acúnto una tónica) lo reconoció y dio a conocer como el primer producto o derivación del ruido no contable, que consiste en la simultaneidad de vibraciones desiguales del aire, como se puede notar bastante bien pulsando a un tiempo todas las teclas de un clave, y mejor de un órgano. Tenemos ya, el q. antes

era monom-atónico, reconocida
y caracterizado de monom tó-
nico, y p.^o consiguiente de nota 1 de
una escala diatónica, y cada nota
1 la consideraremos ya ut¹, y p.^o
consiguiente tónica de ed¹, in modo
todavía. Este ejemplo C C no pre-
senta p.^o causa o precoendencia y p.^o
efecto o coendencia lo siguiente

<u>Causa o precoendencia</u>	<u>Efecto o coendencia</u>
Monom- <u>atónico</u> ; cero-becuando	<u>Tónica in-médica</u> , nota 1. ut ¹

Vease ahora la lamina 1 ejemplo D. D.

Análisis del ejemplo D. D. lamina 1.

Causa. El primer grado de diso-
nancia entonable exactamente p.^o la voz
humana es el semitono (suponga que
por semitono ~~entendido~~ entiendo ya aquí
el del temperamento y no precisamente el
de lo matemático, cuya exactitud es in-
cierta, inútil y aun contraria a la
harmonía)

Conocido ya un modo q.^o hemos
llamado tónica, lo tomaremos p.^o punto
o término para contar desde él los inter-
valos musicales. Empezemos p.^o el semitono
inferior de la tónica ut¹, que será
ta tónica ut¹?

Ha dado la naturaleza a este se-
mitono sub-tónico una propensión o
impulsión tan energética hacia el
coro tónico, q.^o nada le resiste. Es

39
se observan que no hay reciprocidad
de parte de la tónica hacia el. Ha-
gamos como a un tiempo las testas
cif y ut⁴, y lo que es mas, acompañando
esta disonancia, no con la consonancia
de ut⁴ que robustecería cualquier tó-
nica, sino con los otros tres sonidos q^e
harmonizan con el cif (re⁴, fa⁴, sol⁴),
y que parece deben debilitar al ut⁴
Pues en todo esto veremos q^e el oído no
se engaña ni alucina un momento
ni pierde la pista del tono, tomando
p.^a tónico, entre estos cinco sonidos, al
otro que al ut⁴, y que lo unico que
hace es impacientarse mas y mas,
corrigiendo imperiosam.^{te} la destruc-
ción de la concordancia por tónica
o la resolución del re, re, fa, para
que permanezca libre y puro el
ut tónico.

Queda reconocido q^e este acuerdo de
segunda mayor, cuarta, quinta y
septima mayor sobre la tónica (1, 2,
4, 5, 7) es homo-tónico o preconden-
cial sobre la tónica de su propia
escala. Ahora se vera q^e paragon-
de preferentemente al modo menor
en su resolución o efecto condencial.

Efecto. Hagamos las observaciones si-
guientes.

1.^a Observación. Que en la escala los
sonidos inferior y superior inmediato

to a la tónica ut⁴. son el sol⁷ y el re².

2.^a Observación. Que estas dos sonidos forman una tercera menor.

3.^a Observación. Que el movimiento de ambos debe ser a' entrar en consonancia con la tónica.

4.^a Observación. Que ambos deben moverse hacia este fin p.^o el camino mas corto.

5.^a Observación. Que ambos deben conservar en este movimiento su mutua relación o intervalo de tercera.

Ahora bien: acabamos de ver q.^d el sol⁷ sube un semitono; luego el re² de hacer lo mismo. Porque sería un contra sentido el hacerlo bajar dando un paso doblemente mas largo p.^o entran en el do¹ q.^d el q.^d debe hacer p.^o entran en el mi^b, subiendo a' el p.^o un semitono y conservando su paralelismo con el sol⁷. tan bien p.^o un semitono sube al ut⁴. y ademas si no subiera al mi; no dejaría la resolución porivada de modo. Y es claro tambien q.^d este mi debe ser bemol p.^o que el mi^b hallándose a' igual distancia del re² que el ut⁴, no puede ser preferido a' este, q.^d p.^o su calidad de tónica y de nota mas grave tiene un derecho supremo de atracción, q.^d dice la doc

trina gral. de las resoluciones, de-
pendiendo además un modo oculto.

Esta es la primera indicación
música hecha p.^a la naturaleza

Y esto mismo hace ver q.^a
conseguir llegar al modo mayor es
indispensable, ó marcar un repon
en el modo menor para apoyar co-
bre la tónica el nuevo movim.^{to} del
mib al mi; ó bien colocar non-nota
dentro del seno de la naturaleza el
mib p.^a hacer venir al mi. Operación
que no es simple, recta ni natural.

Este ejemplo D.D. no presenta p.^a cau-
sa ó precedencia, y p.^a efecto ó ca-
dencia lo siguiente.

Causa ó prece^a.
Semitono sub-tónico
si ut⁴.

Efecto ó cadencia
Tónica modica me-
nor ut⁴, y mib³.

Analisis del ejemplo C.C.
Laminado.

Causa. Examinemos el semitono su-
per-tónico reb p.^a ver alejándose de la
tónica p.^a mediantes p.^a arriba y aba-
jo, p.^a ver q.^a efecto no van presentan-
do esto internado respecto a la tónica,
y p.^a consiguiente respecto a la melo-
dia y la harmonia tono-modica.

Se ha probado q.^a toda disonancia
propende a unisonarse con la to-
nica si esta inmediata ó con una
de sus consonantes si esta lejo.

En este ejemplo el reb es disonante

mas proscribo al $ut\sharp$ q. al $mi\flat$; luego 78
se resuelve en el $ut\sharp$

Pero como este reb es disonante
no solamente con el $ut\sharp$ sino con todas
las notas de su escala, es evidente
que este reb es ajeno de la escala
de $ut\sharp$, y perteneciente a la escala
de otro distinto tono; de donde se si-
gue, q. ha revelado la reproduc-
cion y existencia de otra nueva tónica.
Y en efecto no solamente da esta
nueva tónica, sino que no la da
afectada o impregnada del modo
menor.

La naturaleza, no dice al instante
clara al oído q. esta nueva tónica es
 $fa\sharp$. Y en efecto, en el tono y modo me-
nor de $fa\sharp$ se hace la resolución na-
tural de esta disonancia, considerando
como transcendencia de $ut\sharp$, q. es lo mis-
mo q. decir q. la disonancia, consi-
~~derandola~~ consiste en la alteración de
la cadencia de $ut\sharp$. De manera q. es-
ta de $mi\flat$ tienen ya la numeración
 $ut\sharp 5$, $reb 6$, (precadenciales de $fa\sharp$), y pun-
tuales los otros tres sonidos de la mis-
ma precadencia, el acorde que presen-
taran será $ut\sharp 5$, $reb 6$, $mi\sharp 7$, $sol\sharp 2$, $ab 6$.
Y resolviendo el $reb 6$, en el $ut\sharp 5$, como
lo hemos dicho antes, quedará para
la precadencia de $fa\sharp$, esto es, 5, 7, 2, 6.

Y no se ha resuelto el semitono
 $ut\sharp reb$ cubriendo el sonido mas bajo
como se hizo con el $ut\sharp$; si que para

110
ero hera preciso dejar de consi-
derar al ut como tónica. Y si quisié-
ramos prescindir de q. el ut es mala
tónica dada, pudiéramos decir ut², reb¹
y calar del tono de ut sin dificult-
dad, pero inútil p.^a el presente objeto. Y
aunque se ha dicho q. el fa es una
nueva tónica se debe tener presente
q. es una de las tres del bajo funda-
mental y tipométrico de la escala de
ut tónico. Y el reb, lo q. ha indicado
es, q. el fa tiene menor su tercera lab.

Efecto. Desde luego q. el reb se
ha gido en disonancia con el ut ha
turbado el orden consonante, y obligado
al ut a tolerar otras disonancias que
le precipitan o apresuran el restable-
cim.^{to} Por lo mismo perdía al golpe
el modo menor, y el mi^b se elevó al
mi² y teniendo ya las dos disonancias
de segunda menor (ut² reb) y de
tercera mayor (ut² mi²) recibió además
otras dos disonancias, á saber, la quinta
justa (ut² sol²) y la séptima menor (ut²
si^b) de manera q. el acuerdo es rela-
tivamente al ut¹ verdaderamente monstro-
so, de esta manera

si^b 7* 0, de otra escala
sol² 5*
mi² 3*
reb 2* 0, de otra escala
ut¹ 1.

pues de las cuatro disonancias (el reb
y el si^b) no edam.^{te} lo son con interna

los de segunda y septima, sino co-
mo varios eterogamias o agoras de
la escala de ut4; y las otras dos disonan-
cias (el mi4 y el co4) aunque de las es-
calas de ut4 tienen la imperfección
de decloran el modo mayor sobre
la tónica ut1, dándole el caracter
precondencial e inquieto.

De aquí se sigue q. el efecto, o
llámese reducción o condencia, q. debe
tener este acordo de segunda menor
super tónica (ut4, reb2*) es caer el reb
en el ut4, quedando constituido en ca-
dencia mayor de ut4 y p. consiguiente
precondencia de fal4 (ut4, mi4, co4, si4) =
5, 7, 2, 4,

Presenta este ejemplo E.E. lo si-
guiente

Causa o <u>precau.</u>	Efecto o <u>condencia</u>
<u>Intervalos super-tónicos</u> <u>ut4 reb</u>	<u>Condencia evitada</u> <u>de ut4 (co4, mi4, co4, si4)</u>
<u>Precondencial de fal4</u>	<u>Precondencia de fal4</u>

Análisis del ejemplo I.I.
laminar.

Causa. La presencia del si4 no de-
jaba q. la tónica ut4 esta herida de
muerte y q. el toro q. le mata es el fal4
p. q. es el único que conserva todas
las sonidos de la escala de ut4; si es ex-
cepción del ut4 en suyo lugar se pone. Esta
disonancia de segunda menor (si4 ut4)
teniendo un accidental descendente (el be-
mol) presenta en él, el m.4 y en el

inmediato ut⁴ el número 5.

Esta disonancia como todas, arrancan-
do a la tónica su natural modo-
menor, ha elevado el mi⁶ a mi⁷ co-
mo nota 7 del tono en q^{ta} ella es 4 y 5
y como donde hay 4, 5 y 7 hay tam-
bién 2 es claro q^{ue} se presenta y da
la preponderancia del tono de fa⁴.

Efecto. Y como en la resolución de este
preponderancia sobre su cadencia el mi⁷
da un paso de medio punto para su-
bir a la tónica, de la misma manera
su paralelo sol⁴ da un paso igual
p.^a subir a la modica lab 3.^a menor
de fa⁴. Y es ya la tercera vez q^{ue} se
no presenta el modo menor traida
p.^a la prearticulación de una segunda,
pequeña o grande, de esta manera

Primera vez	Segunda vez	Tercera vez
re ⁴ 2 mi ⁶ 3	si ⁶ 4 la ⁶ 3	si ⁶ 4* la ⁶ 3
si ⁷ * ut ⁴ 1	sol ⁴ 2 fa ⁴ 1.	sol ⁴ 2. fa ⁴ 1.
do ⁵ sol ⁴ 5	mi ⁷ fa ⁴ 1.	mi ⁷ fa ⁴ 1.
fa ⁴ 4. mi ⁶ 3	re ⁶ 6* ut ⁴ 5.	ut ⁴ 5 ut ⁴ 5.
ut ⁴ 1.	ut ⁴ 3.	ut ⁴ 5.

Se tiene visto q^{ue} el ejemplo I. I. no
presenta p.^a causa o preponderancia y
p.^a efecto o cadencia, lo siguiente.

Causa o preponderancia	Efecto o cadencia
Doble semitono subtonico si ⁶ fa ⁴	Nueva tónica fa ⁴ modo menor.
Preponderancia de fa ⁴ .	Trascedencia de ut ⁴

Analisis del ejemplo G.G.
Lamina 1.

80

Causa. El doble emitido super-tonico es la segunda mayor ut y re.

Se destruye la tónica como en la anterior presentando en los mismos terminos la preponderancia de sol y si. consiguiente el nuevo tono de sol y si admitiendo las demas notas de la preponderancia con el fa.

Efecto. La resolución de esta disonancia es la concidencia sobre el sol. Pero como la concidencia del sol es preponderancia del ut, admite nuevas disonancias si no se la quiere dar la moridion pura y natural de concidencia de modo menor q. es la inmediata (sol, si, re). Por lo cual puede alterarse de una de estas maneras; la primera, sol 5, si 7 x 0, re 2, fa 4; y la segunda manera sol 5, si 7, re 2, fa 4. Estas alteraciones son concidencias evitadas sobre el sol, pero la segunda es la mas apacible porque presenta la dominante tónica el ut, q. es el si mas de ambas maneras se ve re q. la resolución de la disonancia sub-tonica (~~si~~) super-tonica (ut y re) es mas enemiga del tono establecido que no la disonancia sub-tonica (si, ut), pues esta p. un solo paso entra en la concidencia de ut y aquella necesita de dos pasos p. hacer lo mismo

Lo unico que queda q. observar so-
bre este ejemplo es que así como la
disonancia subtonica (sub, ut⁴), produce
la nueva tónica fa⁴, análogamente la diso-
nancia supertonica (ut⁴ re⁴) produce la
nueva tónica sol⁴, que es decir, la tras-
sendencia y la precesidencia del mismo
ut⁴ y p. consiguiente al bajo tipometri-
co de su escala, q. es ut⁴ fa⁴ re⁴ sol⁴ 5.

Presentando este ejemplo lo siguien-
te.

Causa o preces. ^a	Efecto o cau. inmediata ^a
Doble semitono super- tonico ut ⁴ re ⁴	Nueva tónica sol ⁴ modo- menor
Precesidencial de sol ⁴	Caudencial de sol ⁴ y precesidencial im- perfecto de ut ⁴

Analisis del ejemplo H. H. Lámi-
na 5.

Causa. Al bajar otro semitono mas
la segunda mayor subtonica sub, ut⁴
encontramos el intervalo llamado se-
gunda superflua sub, ut⁴, q. es para el
oído, y por el temperamen.^{to} equivalente a
la tercera menor sol, ut⁴, que es el tipo
del modo menor de Guido y de todos
los teoristas.

El modo menor no es precesiden-
cial, p. no acepta como el mayor
la disonancia de segunda.

Esta verdadera tercera menor porra
el oído sub, ut⁴, (igual en la practica
aunque no en la teorica, a sol, ut⁴) no

61) Dos por quinta justa del sibb, el fab. 81

De aquí resulta un acorde tono-módico-menor en que se presentan dos intervalos enharmónicos, de segunda superflua (sibb, utb) y de cuarta diminuta (utb, fab), equivalentes a tercera menor, y tercera mayor.

Efecto. La resolución o secuela de esta amphibología musical no será, pues, otra cosa q. lo que los teóricos llaman traslación enharmónica, esto es, caracterizar con becuadras los comas bemolados, y en lugar de sibb decir lab, y en lugar de fab decir mi, con lo que aparecerá la antes enmascarada concidencia de modo-menor de lab (lab, utb3, mi5).

Por cuan largo y tortuoso camino hemos llegado a la consonancia perfecta, esto es, a una sonoridad sin intervalo de verdadera segunda.

Como todo acorde no disonante, y especialmente el tono-módico-menor, no tienen carácter necesario pasencial; se deduce q. el acorde de este ejemplo es de reposo, y que toda su ~~su~~ resolución, se reduce a la imperceptible traslación enharmónica del tono-menor de sibb al tono menor de lab.

De forma q. este ejemplo

A.H. no presenta

Causa o preson^a

Efecto o cadencia

Triple semitono sub-
tonico, sibb, utb

Tercera menor sub-
tonica lab6, utb1.

Cadencial de sibb
(sibb, rebb, fab)

Cadencial de lab
(lab, utb, mib,)

(Traslacion enharmónica)

Analisis del ejemplo 29, lá-
mina 5

Causa Alzando ahora otro semi-
tono mas el doble semitono super to-
nico utb reb hallamos el triple se-
mitono super tonico ~~utb~~, reb

Este intervalo (llamado tambien
segunda superflua, a causa de
la secuela nominal ut, re,) es en
realidad para el oido, y p.^a el tem-
peram.^{to} y practica, una verdadera
tercera menor, considerando al utb
como enharmónico y ~~presente~~
representante de su equivalente
ut.

Alzando a esta tercera menor la
quinta justa del reb, q. es el fa^x, ha-
llamos completa la cadencia de reb
modo menor, q. es reb, reb, fa^{##}

Efecto. La traslacion o conversion enhar-
monica de esta cadencia menor de reb
no presenta la de utb tambien menor

Enarmónica { $\text{ut}\sharp 1$, $\text{re}\sharp 3$, $\text{fa}\times 5$ } Equivalencia práctica
 { $\text{ut}\flat 1$, $\text{mi}\flat 3$, $\text{sol}\flat 5$ }

Hallamos, repetido otra vez el modo menor de la tónica $\text{ut} 1$, conducida p.^o el género enarmónico, como lo habíamos sido cuatro veces p.^o el diatónico.

Este ejemplo YY no presenta.

Causa o pre-
cadencia

Triple semitono su-
per-tónico $\text{ut}\flat$, $\text{re}\sharp$
cadencial de $\text{ut}\sharp$
($\text{ut}\sharp$, $\text{re}\sharp$, $\text{fa}\sharp$)

Efecto o cadencia

Tercera menor super-
tónica $\text{ut}\flat$, $\text{mi}\flat$.
Cadencial de $\text{ut}\flat$
($\text{ut}\flat$, $\text{mi}\flat$, $\text{sol}\flat$)

Traslación enarmónica

Análisis del ejemplo II, lá-
mina 5.

Causa. Bajando otra semitono mas el triple semitono sub-tónico ($\text{re}\flat\flat$, $\text{ut}\flat$) hallamos el cuádruplo semitono sub-tónico ($\text{re}\flat\flat\flat$, $\text{ut}\flat$)

Ya tenemos en fin la primera ter-
cera menor que tanto paso nos ha
costado, y todavía, sin embargo no
es la del modo mayor de la tónica
 $\text{ut}\flat$, sino de la sexta nota de la es-
cala menor, q.^{ue} es el lab equivalente
del dicho $\text{re}\flat\flat\flat$.

Efecto. Convertida el $\text{re}\flat\flat$ en lab , y buscan-
do la quinta justa de este, que es $\text{mi}\flat$,
tenemos completa la cadencia de lab

modo mayor, que es: lab¹, ut⁴3, mi⁵;

Este ejemplo II. no presenta.

Causa o precesu^a

Efecto o consecuencia

Cuadruplo semitono
subtonico sibbb, ut⁴.

Tercera mayor sub-
tonica labb, ut⁴1.

Cadencial de sibbb.

Cadencial de lab.
(lab¹, ut⁴3, mi⁵.)

(sibbb, rebb, fabb)

Precedencial de mi⁵bbb

Precedencial de reb

Traducción enharmónica

Análisis del ejemplo KK. láminas 5

Causa. Añadiendo un semitono mayor al triple semitono super-tonico ut⁴, re⁵, hallamos el cuadruplo semitono super-tonico ut⁴, re⁵##.

Dándole a este re⁵ un equivalente enharmónico mi⁵, descubrimos en fin, al cabo de diez operaciones divergentes ó centrifugas (que en la música quiere decir fugitivas de la tónica) el modo mayor tono-gámico de la tónica dada, ut⁴. (ut⁴, mi⁵3.)

Este modo mayor es el mismo q. nos da la resonancia, y no exactamente conforme todavía con la q. nos da el cálculo matemático!!!

Para reconocer como tercera mayor esta segunda resuperflua ut⁴, re⁵##, demos al ut⁴ un equivalente enharmónico re⁵#, y buscando la quinta justa de este re⁵#, q. es fa⁶##, tendremos la consecuencia

de viñ modo - mayor, q. es esta viñ 1,
re 3, fa 5,

Efecto. Haciendo la traslación enhar-
 monica de todo este acuerdo a un equi-
 valente secundario, paramos enfín en
 el acuerdo perfecto de modo - mayor
 de la tonica dada, ut 1, mi 3, sol 5.

Por consiguiente este ejemplo K K,
 no presenta

<u>Causa o preces</u>	<u>Efecto o cadencia</u>
Cuadruplo - semitono mayor <u>super-tonica</u> <u>ut</u> 4, <u>re</u> 3: cadencial de <u>viñ</u> (<u>viñ</u> , <u>re</u> 3, <u>fa</u> 5,) Precadencial de <u>mi</u>	Tercera mayor <u>super-</u> <u>tonica</u> <u>ut</u> 4, <u>mi</u> 3. Caden- cial de <u>ut</u> 4 (<u>ut</u> 1, <u>mi</u> 3, <u>sol</u> 5) Precadencial de <u>fa</u>
(Traslación enarmónica)	

Conclusion

Dice q. deya probado q. el origen
 de la música es la tercera menor y en
 general la tercera (primer intervalo
 de la música) y q. la tercera es la
 q. da el tono el modo y la escala,
 que es el ritmo, es decir, toda la mú-
sica q. es la primera movida eu-
 phónica de la naturaleza; y pone p.
 ejemplo (vease p. el índice) los veinte y
 seis primeros compases de una fuga
 doble a cuatro partes, del inmortal
 Haydn. El tono es fa menor. Empieza se-
 gun regla arbitraria, p. ya consagra

da en el arte práctico) p. la dominan-
te ó quinta del tono (ut) q. decir, en
esta teoría, p. la preponderancia en
lugar de la cadencia. Este hecho hace
ver dos cosas: lo primero q. en realidad
la pieza da principio en el tono de
ut modo mayor, y no en el de fa mo-
do menor, que es el de la pieza; y lo
segundo que esto se hace para en-
trar en el tono y cadencia de fa
p. su verdadera puerta y origen, q.
es su preponderancia; con lo cual se con-
firma, no solo la materia del pre-
sente artículo, sino la de toda la obra.
Siguiendo el examen hallamos des-
pués q. el fa (en su cadencia de modo-
menor) al dar el segundo compas es-
cribe simultaneam. tono, modo y
ritmo, confirmando las tres cosas al
alzar con el 6 menor (re) que escri-
biendo la raíz-harmónica del tono,
nada deja al oído ni q. dudar ni
que apetecer, q. q. lo pr. Después ve-
mos q. el compas veinte y tres inclu-
ye, ocupando siempre la contadura del
tono y cadencia pura menor de fa,
alterada única y exclusivam. con su
preponderancia pura y su raíz-harmó-
nica, presentándose en los veinte y
tres compases la cadencia-pura veinte
y dos veces, la preponderancia nueve veces

y la raíz siete veces, siendo los
 demás acorde la condensa, prece-
 dencia y raíz del tono de ut⁴, pre-
 condencial del reinante fa⁴. Despues
 vemos q^d dirigiéndose ya el autor con
 intencion musical á modular la
 conturia hacia nuevo tono, lo pri-
 mero q^d hace (compas veinte y cuatro)
 es alterar el modo menor del reinan-
 te fa⁴, convirtiendo en el acto en co-
 dencia en precondencia de sib; á este
 sib (compas veinte y cinco) da en el acto
 en modo mayor (re⁴) q^d no tenía antes
 (pues el re era bemol) convirtiéndolo así
 en precondencia de mi^b; á este mi^b (com-
 pas veinte y seis) le deja en tercera ma-
 yor (sol⁴) y en el acto lo convierte en
 precondencia de lab. De suerte q^d todo
 el tiempo q^d ha determinado el autor
 en modulando fuera del tono rei-
 nante ha empleado la tercera ma-
 yor como medio de destruccion y repro-
 duccion, en conformidad de esta teoria. Y
 en el discurso de toda la pieza (que es un
finale de un cuarteto de lo mas vul-
 garizado de Hayden, y p.^o lo mismo fa-
 cilísimo de adquirir) se hallara una
 misma irragutable de reiteraciones de
 este mismo convencim^{to} en la compo-
 sición mas sabia y mas complicada a-
 parentemente q^d ha producido el

Tratado a tercera

Aplicacion practica de este sistema
a todo el tratado de harmonia de
M.^r Catel.

En todo este tratado no hace
otra cosa el autor q.^d aplicaciones
de todas las reglas dadas p.^r M.^r Ca-
tel con las de este sistema, y hace
ver la mucha mas claridad de
las cosas q.^d hay de Catel y con la
mayor suficiencia, aplicando sus re-
glas a todos los capitulos de Catel pta.
el 13 ultimo de otro sistema en q.^d tra-
ta de la modulacion.

Ejemplo puesto en musica p.^a las cifras del método

Notas

Cuando el método muenta la nota y pone el n.^o se pone la nota y el número y solamente la nota cuando no pone mas q.^e el número

Distribucion de los siete sonidos de la escala en tres grupos harmónicos. Este ejemplo esta tambien en cifras.

Ejemplo 1.^o 8va

8va

8va

Se llama — 1.^o grupo — 2.^o grupo — 3.^o grupo — 4.^o grupo
man — Cadenencia — Cadenencia — Cadenencia — Cadenencia

Se llama el

Tipómetro.

Bajo tipómetro ut — fa — sol —

Ejemplo n.^o 2.

3 2 3 6 7 1 8va

Canturrier

Harmonizacion

Bajo tipométrico

Cadenencia, Precadenencia — Cadenencia — Trascadenencia — Precadenencia — Cadenencia

Ejemplo n.º 3.º

3 6 3 3 3

Cantoria

Harmonización

Cadencia Trascad.ª Cadencia Presadencia Cadencia

Bajo tipométrico

Ejemplo n.º 4.º

Explotación de la materia harmónica

Cantoria 3 2 1 3 3 6

Nel corpiu non mi sento bril - larla gioven

Harmonización

Bajo tipométrico

2 2 3 4 5 6 1 2

tu ca grondei mutor men to anima mia sei tu.

Harmonización

Bajo tipométrico

Exemplo n.º 5.º Octavas bien dadas.

Two staves of music in G-clef and C-clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The top staff is labeled 'Canturía' and the bottom staff is labeled 'Canturía'. The notes are connected by horizontal lines, and the intervals between them are labeled: *Decima*, *Octava*, *Sexta*, *Octava*, *Decima*, *Octava*, *Decima*, *Octava*, *Sexta*, *Octava*, *Sexta*, *Octava*. Below the bottom staff, the word 'Bien' is written under each pair of notes, indicating correct intervals.

Exemplo n.º 6.º Quintas bien dadas.

Two staves of music in G-clef and C-clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The top staff is labeled 'Canturía' and the bottom staff is labeled 'Canturía'. The notes are connected by horizontal lines, and the intervals between them are labeled: *Decima*, *Quinta*, *Tercera*, *Quinta*, *Tercera*, *Quinta*, *Sexta*, *Quinta*, *Sexta*, *Quinta*, *Tercera*, *Quinta*. Below the bottom staff, the word 'Bien' is written under each pair of notes, indicating correct intervals.

Exemplo 7.º Octavas y quintas mal dadas.

Two staves of music in G-clef and C-clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The top staff is labeled 'Canturía' and the bottom staff is labeled 'Canturía'. The notes are connected by horizontal lines, and the intervals between them are labeled: *Decima*, *Octava*, *Sexta*, *Octava*, *Quinta*, *Quinta*, *Sexta*, *Quinta*. Below the bottom staff, the word 'Mal' is written under each pair of notes, indicating incorrect intervals.

Ejemplo n.º 8.º

Handwritten musical score for Example 8. It consists of four staves: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bajo). The Soprano staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 3, 3, 7, and 8^{va}. The Alto staff has notes with fingerings 1, 5, 1, 1, 1, 1, 1, and 1. The Tenor staff has notes with fingerings 1, 5, 1, 1, 1, 1, 1, and 1. The Bass staff has notes with fingerings 1, 5, 1, 1, 1, 1, 1, and 1. The notes are labeled with 'C' for C and 'P' for P. The lyrics below the staves are: 'Tono ut ut. ut. fa - ut. fa - ut - ut.' The staves are labeled with 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bajo'.

Ejemplo 9.º

Handwritten musical score for Example 9. It consists of four staves: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bajo). The Soprano staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 3, 3, 7, and 1 8^{va}. The Alto staff has notes with fingerings 3, 4, 3, 3, 3, 1, 4, and 3. The Tenor staff has notes with fingerings 3, 4, 3, 3, 3, 1, 4, and 3. The Bass staff has notes with fingerings 1, 5, 1, 1, 1, 1, 1, and 1. The notes are labeled with 'C' for C and 'P' for P. The lyrics below the staves are: 'Tono ut. ut. ut. fa ut. fa ut. ut.' The staves are labeled with 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bajo'.

Nota del bajo del ejemplo octava al 9.º se advertirán algunas diferencias, en las octavas distintas de las notas, p.º se ha seguido exactamente las advertencias del método en q. dice al nombre de la nota y luego cubiendo o bajando o inmovil

~~Handwritten musical notation and text, heavily crossed out with dark ink.~~

Handwritten musical notation on staves, including notes and clefs, with some accompanying text.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a concluding remark or signature.

Exemplo n.º 10.
Tiple del anterior

Acordos C. — P. — C. — C. — C. — C. — P. — C.
Tono ut — ut — ut. — fa. — ut — fa. — ut. — ut.

Contrapunto

de 2 notas contra una sobre el bajo

Exemplo n.º 11.

Acordos C. — P. — C. — C. — C. — C. — P. — C.
Tono ut ut. ut. fa. ut. la ut. ut.
Compases 1.º — 2.º — 3.º — 4.º — 5.º — 6.º — 7.º — 8.º

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests. The paper is aged and stained.

Contrapunto

Handwritten musical notation on five staves, continuing the piece. The notation is similar to the first section, with various note values and rests.

Three staves of musical notation that have been heavily scribbled over with dark ink, rendering the original notation illegible.

Handwritten musical notation on five staves, continuing the piece. The notation is similar to the first section, with various note values and rests.

Exemplo n.º 12.

Contrapunto de 6 notas contra uma

Contramotivo

Motivo

Acordo C. — P. — C. — C. — P. — C. — P. — C.

Tono — ut. — ut. — ut. — re — ut. — la — ut. — ut.

Exemplo n.º 13.

Triplo

Contramotivo Motivo Contramotivo Motivo

Bayo. Motivo Contramotivo Motivo Contramotivo

Acordo C — P — C — C.

Tono — ut — ut — ut — ut —

Contramotivo Motivo Contramotivo Motivo

Motivo Contramotivo Motivo Contramotivo

C. — C. — P. — C.

ut — ut. — ut. — ut.

1.^o ~~esta~~ ~~mar~~ ~~cha~~ ~~de~~ ~~1.^o~~ ~~esta~~ ~~bastante~~
~~bien~~ ~~en~~ ~~embargo~~ ~~bien~~ ~~podrian~~ ~~hacer~~
~~hecho~~ ~~asi~~ ~~los~~ ~~tres~~ ~~ultimos~~
~~compases~~ ~~del~~ ~~bajo~~ ~~pt.~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~forma~~
~~que~~ ~~esta~~ ~~escrito~~ ~~poco~~ ~~voces~~ ~~humanas~~
~~o~~ ~~por~~ ~~mejor~~ ~~decir~~ ~~ninguna~~ ~~podra~~
~~hacer~~ ~~tan~~ ~~buen~~ ~~trabajo~~



2.^o Esta marcha de 1.^o está bastante
bien, en embargo bien podrían haber
hecho así  los tres ultimos
compases del bajo, pt. de la forma
que esta escrito poco voces humanas
o por mejor decir ninguna podra
hacer ~~tan~~ a notas tan graves

Ejemplo n.º 14.

1º X

Tiple ó contramotivo.

Bajo ó motivo.

Acordes — C. — P. — C. — F. — C. — C. — P. — C.

Tono — ut. — ut. — ut. — ut. — ut. — la — ut. — ut.

Ejemplo n.º 15.

2º X

Voz superior

Voz interior

Voz inferior

Acordes C. P. P. P. P. P. P. P. P. P. P. C.

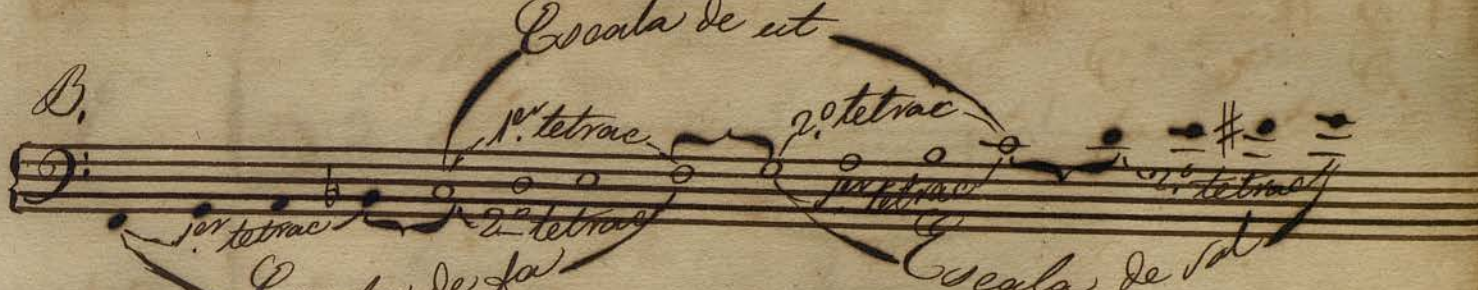
Tono ut, ut, re, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, ut.

Ejemplos.

A. ^{2.^o tetrac.}
^{1.^o tetrac.}



B.



Escala de ut
Escala de fa
Escala de sol

C.

Accidentes Ninguno

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Escala ut. sol re la mi si fa# ut#

Escala ut. fa si b mi b la b re b sol b ut b

Accidentes ninguno

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

D.



retorno
resolución

1.º Grupo - 1º
Escala ut.

3º
1º

si.

1 3 1 6 4 1 7 3 6 2 1 3 1

3 2

E.

Bayo tónico

*Cadencia Paragónica
contra ritmo
y proodia*

*Final con
el ritmo
y proodia*

a men a men

1-7 3-6 3-6 1-2

I. G. H.

Segundas

3ras

3a 2a 3a 2a

Lamina 2.

Handwritten musical notation for Lamina 2. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. It contains a series of chords and intervals, with numbers 1 through 7 written above the notes. The bottom staff is a bass clef, labeled "Basso Solo" and "Grupos". It contains a series of notes and rests, with numbers 1 through 7 written above the notes. The notation is in a stylized, handwritten style.

Handwritten musical notation for Lamina 2. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. It contains a series of chords and intervals, with numbers 1 through 7 written above the notes. The bottom staff is a bass clef, labeled "Grupos" and "Cacotas". It contains a series of notes and rests, with numbers 1 through 7 written above the notes. The notation is in a stylized, handwritten style.

Handwritten musical notation for Lamina 2. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. It contains a series of chords and intervals, with numbers 1 through 7 written above the notes. The bottom staff is a bass clef, labeled "Grupos" and "Cacotas". It contains a series of notes and rests, with numbers 1 through 7 written above the notes. The notation is in a stylized, handwritten style.

Handwritten musical notation for Lamina 2. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. It contains a series of chords and intervals, with numbers 1 through 7 written above the notes. The bottom staff is a bass clef, labeled "Grupos" and "Cacotas". It contains a series of notes and rests, with numbers 1 through 7 written above the notes. The notation is in a stylized, handwritten style.

Handwritten musical notation for Lamina 2. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. It contains a series of chords and intervals, with numbers 1 through 7 written above the notes. The bottom staff is a bass clef, labeled "Grupos" and "Cacotas". It contains a series of notes and rests, with numbers 1 through 7 written above the notes. The notation is in a stylized, handwritten style.

Handwritten musical notation for Lamina 2. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. It contains a series of chords and intervals, with numbers 1 through 7 written above the notes. The bottom staff is a bass clef, labeled "Grupos" and "Cacotas". It contains a series of notes and rests, with numbers 1 through 7 written above the notes. The notation is in a stylized, handwritten style.

Pequeño trillo melódico

1^o 2^o 3^o

Bayo tónico

Gran trillo harmónico

trillo melódico

Gran trillo harmónico

Cadenas en ut en fa en sol en ut

Bayo melódico de Castel.

Bayo tónico de la Naturallega

Cadenas ut re mi fa sol la si ut

Grupo 1.º 2.º 3.º 1.º 2.º 3.º 1.º 2.º 3.º 1.º 2.º 3.º

Lamina 3.

S.

ut^h ut^h re^b re^b fa^h fa^h
mayor menor may^a menor may^a menor

G.

1.^{er} grupo 3.^{er} grupo 1.^{er} grupo

R.

Vocal natural
Tonica centro musical
Quinta a la 2.^a
Pecad.^a Cadencia Disgacior Pecad.^a Cadencia

S.

2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 1
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
Arina a duod^u

T.

1.^{er} grupo de ut mayor
1.^{er} grupo de la menor
3.^{er} grupo de ut in modico
Arino a la voces

V.

Grupo 1° 2° 3° 1°

V.

Modos mayor menor neutro u inmodico
Grupo 1° 2° 3°

X *Segunda y*
sin resolucion
en tercera

Grupo 1° 2° 3°

Bajo melodico de Cabel

Bajo tonico de la Naturaleza.

Vocales ut

Grupo 1° 2° 3° 1° 2° 3° 1°

Y

Cadencia mediante.

Grupo 1º 2º 3º 1º

Z

Precadencia inmodica Cadencia menor Precadencia modica menor

Tetracordicas

Transición a vértices distintos y Enarmónicos

At.

Equivalentes enarmónicos p. bemoles Equivalentes enarmónicos p. sostenidos.

Grupo 3º 3º 3º 3º 3º 1º 3º 3º 3º 3º 3º 1º

Casos utll fall cis utll lall cil utll lall

de modo menor todas

BB

Precadencia Cadencia

Cuarto enarmónico Novon atónico

CC.

Cadencia

Nonon atónico *nonon on tónico*

Unison armónica

Precadencia in modica tónica *Cadencia modica tónica homogénea menor*

Grupo 3º — 1º
tono — ut

Precadencia modica menor *Cadencia modica tónica menor heterogénea*

Grupo 3º — 1º
tono — fa

Precadencia in modica *Cadencia modica tónica menor heterogénea*

Grupo 3º — 1º
tono — fa

Precadencia in modica *Cadencia modica tónica menor heterogénea*

Grupo 3º — 1º
tono — sol

HH. Unísono en el clare

Precadencia modica menor Cadencia modo tónica menor eterogenea

Conversion en harmonica

Grupo 1.º 1.º

Escalas sibb lab

PP. Unísono en el clare

Precad. modica menor Cadencia modo tónica menor homogenea

Conversion en harmonica

Grupo 1.º 1.º

Escalas sibb lab

DD. Unísono en el clare

Precadencia Cadencia modo tónica mayor eterogenea

Conversion en harmonica

Grupo 1.º 1.º

Escalas sibbb lab.

KK. Unísono en el clare

Precadencia Cadencia modo tónica mayor homogenea

Conversion en harmonica

Grupo 1.º 1.º

Escalas sibb lab

L.

Andante

inquieto tranquilo inquieto tranquilo tranquilo inquieto tranquilo

3a mayor 3a menor 3a mayor 3a menor 3a menor 3a mayor 3a menor

Mell

1 2 3 3 3 4 3 1 2 3 3 3 2 1

3 4 3 1 3 2 1 3 3 1 3 3 1

Grupo 1° 3° 1° 1° 3° 1° 3° 1° 3° 1° 3° 1°

Escalas ut. la re ut.

00.

2a dominante

3a dominante

1a dominante

Gruppo

Escalas

ut

no hay cadencia

hay cadencia

no hay cadencia

no hay cadencia

6 4 2 3

6 6 3 5

3 1

3 1

7^a sensible

Grupo — 3^o — 1^o

Escalas — *ut* — *no hay cadencia*

no hay cad.

hay cad.

no hay cad.

hay cad.

6 4 2 3

3 1

4 3 5

3 1

9^a dominante

9^a dominante

Grupo 3 — 1^o — 3^o — 1^o

Escalas — *ut* — *ut*

R.R.

Notas de paso

Grupo 1.^o 1.^o 1.^o 1.^o 3.^o 3.^o 1.^o 1.^o 1.^o 1.^o 1.^o 1.^o 3.^o 1.^o

Escala ut. — fa — ut — mi — la — re — sol — ut.

Grupo — 1.^o 1.^o 3.^o 1.^o

Tono — ut — re — sol

22.

Grupo — 1.^o — — — 1.^o

Tono — ut — — — fa

A close-up of a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The notation is written in black ink. It features a treble staff (upper) and a bass staff (lower). The treble staff begins with a treble clef and contains several notes, including a pair of beamed eighth notes. The bass staff begins with a bass clef and contains a few notes, including a pair of beamed eighth notes. The paper shows signs of age, with some foxing and staining visible.

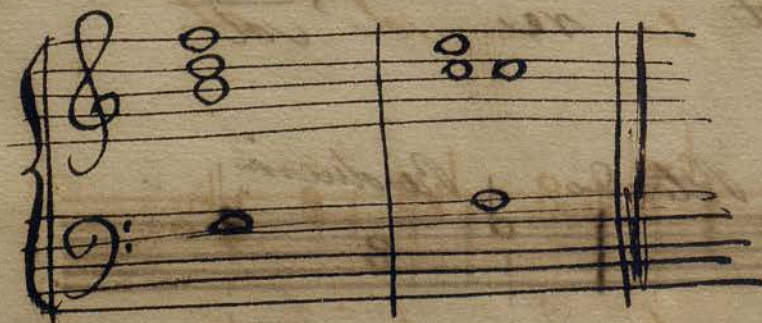
como el las presenta,
por el col duplicado

cobre el gas da una falsa re-
lacion contra el voy

2^o X

2^o x La caída sobre la 5^a justa
por movimiento recto no es buena
por que da una 5^a oculta y nuestro
may con la duplicidad del ol el
cual parece que cae también so-
bre el mi, lo q. triplica la falta y
si attana sobre el do ~~da~~ daría
también una octava oculta.

Dicho ejemplo solo en ta corre-
to del modo siguiente



Pongo toda esta explicacion aqui
por q. la explicacion o clasifica-
cion de las cadencias esta bastante bien

3.º X A este movimiento con 122
a' la q. lo profano llamam ca
dencia

2.º X

Vi.

Absoluta final

Enitada

1.º X

Interrumpida

2.º X

Nota

Grupo

Tono

3.º 1.º 3.º 3.º 3.º 3.º 3.º 1.º

ut ut fa ut la ut la

Vi.

Grupo

Escalas

1.º 1.º 1.º 3.º 1.º 3.º 1.º

ut la re sol ut

XX.

Grupo

Escalas

1.º 3.º 3.º 3.º 3.º 1.º

ut fa re mi

yy

Conversion en harmonica de mi menor en re menor

Escalas Grupo 1°

mi re fa sol la si

modo menor

22.

Escalas Grupo 3° 3° 1° 3° 1° 3° 1° 3° 1°

ut fa

Prolongacion y alteraciones

Att.

Escalas Grupo 1° 1° 1°

ut re ut

BBB.

Modulación $\frac{3}{4} - \frac{3}{4} - 3b$

1 5 2 3b
1 3 3 1

Grupo 1° 1° 3° 1°
Escalas ut lab reb.

CCC.

Grupo 3° 1° 1° 1° 3° 1° 1° 1° 3° 1° 3° 1° 1° 1° 3° 1°
Escalas ut la fa ut ut la ut.

Tabla

De todas las mutaciones de tono de la música p.^a
la ligadura de toda cadencia (ó 1.^{er} grupo) con toda
precaución (ó 3.^{er} grupo) en ambos modos.

Desde ut^{ll} mayor
a ut^{ll}, b, #,

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It shows a sequence of notes and rests connected by ligatures. The notes are labeled with 'ut' and various accidentals (b, #). The system is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with 'ut' and others with 'utb' or 'ut#'. The system ends with a double bar line.

A reb^{ll}, b, #,

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It shows a sequence of notes and rests connected by ligatures. The notes are labeled with 'ut' and various accidentals (b, #). The system is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with 'ut' and others with 'utb' or 'ut#'. The system ends with a double bar line.

A mi^{ll}, b, #,

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It shows a sequence of notes and rests connected by ligatures. The notes are labeled with 'ut' and various accidentals (b, #). The system is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with 'ut' and others with 'utb' or 'ut#'. The system ends with a double bar line.

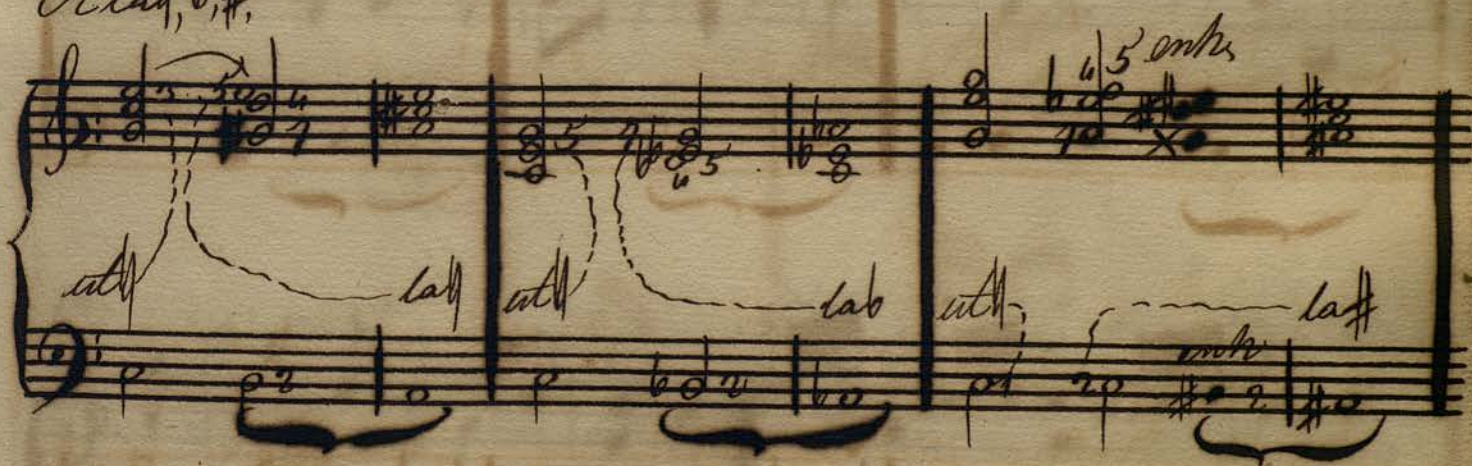
A fall, b, #,



A vol, b, #.



A lab, b, #.



A vil, b, #.



Tema

1.ª Variación



Escala utq. utq. utq.
Grupos - 1 - 3 - 1.º



6.^a 7.^a

8.^a 9.^a

10.^a 11.^a

12.^a

Coralas ut4 - - la4 - - - la4
 Grupo - 1.^o - 3.^o - 1.^o

Exemplo 1.º

Menor Modo

Modo

Exemplo 2.º

Menor

Modo

Exemplo 3.º

Exemplo 3.º

Four staves of music. The first staff has notes with fingerings 1, 1, 7, 1. The second staff has notes with fingerings 5, 6, 6, 5. The third staff has notes with fingerings 3, 3, 6, 3. The fourth staff has notes with fingerings 1, 1, 2, 1. Below the staves are labels: Cadencia, Trascadencia, Pre cadencia, Cadencia. A bracket labeled 'Tipómetro' spans the first three labels. Below the fourth staff is the label 'Bajo tipómetro'.

Exemplo 4.º

Exemplo 4.º

Two staves of music. The first staff has notes with fingerings 3, 2, 3, 6, 7, 10. The second staff has notes with fingerings 1, 3, 1, 6, 3, 1. Below the staves are labels: Canturia, Harmonización, C. P. C. 2. P. C. Below the last label is 'Bajo tipómetro'.

Exemplo 5.º

Exemplo 5.º

Two staves of music. The first staff has notes with fingerings 5, 6, 5, 5, 5. The second staff has notes with fingerings 1, 4, 1, 3, 1. Below the staves are labels: Canturia, Harmonización, C. 2. C. C. Below the last label is 'Bajo tipométrica'.

Ejemplo 6.^o

Baja tipométrica

Ejemplo 7.^o

bajando subiendo inmovil bajando inmovil subiendo

subiendo bajando subiendo inmovil bajando inmovil

Ejemplo 8.^o

bajando subiendo inmovil bajando inmovil subiendo

subiendo bajando bajando inmovil subiendo inmovil

Ejemplo 9.^o

Subiendo
mal 2^a
bajando
mal 3^{ra}
Subiendo
mal 5^{ta}
bajando
mal 3^{ra}

Ejemplo 10.^o

quinta
quinta
quinta
quinta
quinta
Octava
Octava

Acordes C. P. C. C. C. C. P. C.
Tonoj ut. ut. ut. fa ut. fa ut ut.

Lamina 13.

Exemplo 11.

Handwritten musical score for three staves. The top staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 3, 3, 7, 1. The middle staff has notes with fingerings 3, 4, 3, 3, 3, 1, 4, 3. The bottom staff has notes with fingerings 1, 3, 1, 5, 1, 1, 3, 1. The notes are connected by dashed lines. The bottom staff is labeled "Acordo C. P. C. C. C. E. E. E. ut-ut-ut-fa-ut-fa-ut-ut".

Exemplo 12.

[illegible]

Exemplo 13.

contra motiva

motivo

Acordos — C — P — C — C — C — C — P — C

Tono — ut — ut — ut — fa — ut — la — ut — ut.

Exemplo 14.

Contra motivo

motivo

Acordos — C — P — C — C — P — C — P — C

Tono — ut — ut — ut — re — ut — la — ut — ut

Exemplo 15.

Lamina 16. 135.

Contramotivo * motiva * contramotivo * motivo * contramotivo * * motivo * * * * * motivo * * * * *

1 2 3. 1. 2 1 2 3. 5 3 3. 5 1 2 3 7 1 2 3 2 1 3 2 1

7 6. 7 5 3 3 2 3 5 5 1 3 2 1 5 3 2 1

Acordos. C. — P. — C. — C. — C. — C. — P. — C.

Tono ut — ut — ut. — re — ut — fa — ut — ut.

Exemplo 16

3. 3. 2 2 1 5 1 6 3. 3 3 1 7 1

1 2 3. 1 3 1 5 1

Acordos. C — P. — C. — C. — C. — C. — C. — P. — C.

Tono ut — ut — ut — fa — ut — la — ut — ut. — ut.

Ex. 17

Preparación 3a Percusión * 2a Resolución 3a Percusión * 2a Otra Versão Percusión 3a

Exemplo 18



Exemplo 19.



Exemplo 20.



Exemplo 21.



Ejemplo 22.

Handwritten musical score for Ejemplo 22. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, containing a melody of half notes. Below the notes are solfège syllables: *5*, *4**, *7**, *4**, *7*, *6**, *7**, *4**, *7**, *4**, *7*, *1*. The lower staff is a basso continuo line with a bass clef, containing a series of half notes. Below the notes is the figured bass notation: *C. P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *P.*, *C.*. To the left of the figured bass, the text *Bajo tipo métrico* is written. Dashed lines connect the notes of the vocal line to the corresponding notes of the basso continuo line.

Ejemplo 23.
Contra motiva

Handwritten musical score for Ejemplo 23. The score consists of four staves. The first staff is a vocal line with a treble clef, containing a melody of half notes. Below the notes are solfège syllables: *3*, *3*, *1*, *2**, *1*, *5*, *3*, *6*, *1*, *5*, *3*, *4**, *7*, *1*. The second staff is a vocal line with a treble clef, containing a series of eighth notes. Below the notes are solfège syllables: *5*, *5*, *6*, *5*, *3*, *2*, *2*, *3*, *5*, *3*, *1*, *2*, *3*, *4*, *5*, *1*, *2*, *1*, *7*, *7*, *3*, *1*, *7*, *3*, *3*, *4*, *5*, *6*, *4*, *3*, *4*, *3*. The third staff is a vocal line with a treble clef, containing a series of eighth notes. Below the notes are solfège syllables: *3*, *5*, *5*, *5*, *5*, *5*, *6*, *3*, *2*, *5*, *5*, *5*, *5*, *3*, *3*, *3*, *3*, *1*, *2*, *3*, *2*, *2*, *4*, *1*. The fourth staff is a basso continuo line with a bass clef, containing a series of half notes. Below the notes are solfège syllables: *C.*, *C.*, *C.*, *C.*, *C.*, *P.*, *C.*, *C.*, *P.*, *C.*. To the left of the figured bass, the text *Bajo fundamental o tipométrico* is written. Dashed lines connect the notes of the vocal lines to the corresponding notes of the basso continuo line.

Ejemplo No.

Contramotivo a la 8.^{va} alta.

Musical notation for the first system, showing a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody is marked with numbers 1 through 7, some with asterisks, and includes annotations like "Motivo", "Preparación", and "Quinta".

Musical notation for the second system, showing a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody is marked with numbers 1 through 7, some with asterisks, and includes annotations like "El mismo motivo", "Preparación", and "Quinta".

El mismo contramotivo a la 8.^{va} baja

Musical notation for the third system, showing a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody is marked with numbers 1 through 7, some with asterisks, and includes annotations like "El mismo contramotivo a la 8.^{va} baja".

Baja fundamental o tímpanico

Exemplo 25

contramotiva

Bajo tipométrico

Exemplo 26

motiva

Bajo tipométrico

Exemplo 28.

Lamina 17.¹⁶¹

Exemplo 28 is a musical score consisting of a single melodic line on a five-line staff. The melody is written in a treble clef and includes various note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Below the staff, there is a series of numbers and symbols (asterisks) that serve as figured bass notation. These figures are connected to the notes above by dashed lines, indicating the harmonic structure. The figures include numbers like 1, 3, 5, 6, 2, 4, and symbols like * and P. Below the figures, there are letters: C, P, C, C, C, C, P, C, which likely represent different chords or fingerings.

Bajo tipométrico

Exemplo 29

Exemplo 29 is a musical score for a multi-voice setting. It includes five staves: Soprano (labeled 'Soprano'), Contralto (labeled 'Contralto'), Tenor (labeled 'Tenor'), Baixo (labeled 'Baixo'), and a figured bass line (labeled 'Bajo tipométrico'). The Soprano, Contralto, and Tenor parts are written in treble clef, while the Baixo part is in bass clef. The figured bass line is in bass clef and contains numbers and symbols (asterisks) connected to the notes above by dashed lines. The figures include numbers like 3, 2, 4, 4, 3, 5, 3, 3, 2, 3, 4, 3, 3, 3, 2, 3, 5, 5. Below the figures, there are letters: C, P, C, C, C, C, C, P, C. The Soprano and Contralto parts have asterisks above some notes, and the Tenor part has asterisks below some notes. The Baixo part has asterisks above some notes.

Contra motiva

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Bajo tipométrico

Exemplo 30.

Notivo



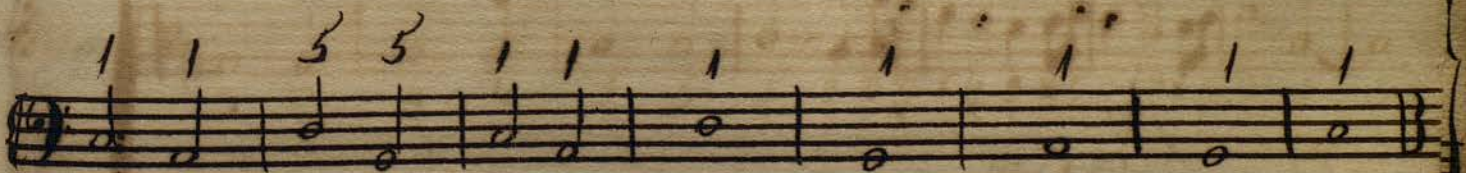
Complements



Complemento



Contra motiva



Bajo tipométrico.

Exemplo 31.
Contramotiva

Motivo

Complemento

Complemento

Baya tipométrico

Exemplo 32.
Complemento

Contramotiva

Motivo

Complemento

Baya tipométrico

Exemplo 33.

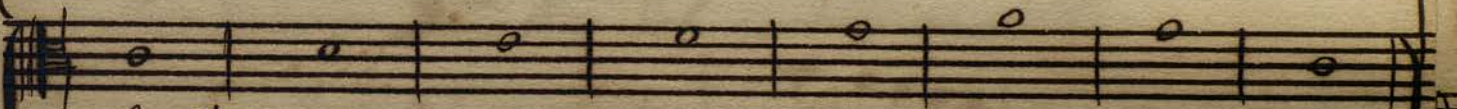
Contra motivo a la 8.^{va} alta



Motivo



Bayo tipométrico de ambos casos e inversiones



Motivo



Contra motiva invertida a la 8.^{va} baja

Exemplo 36.

Contra motiva



Amadida en 3.^a alta del motor a



Notivo



Exemplo 35.

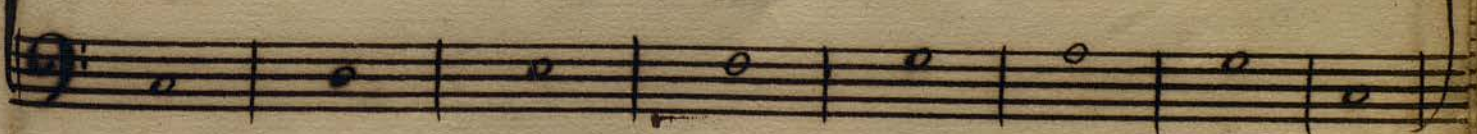
Anadida en 3^{ra} alta del contra motoria



Contra motivo



Notre



Exemplo 36.

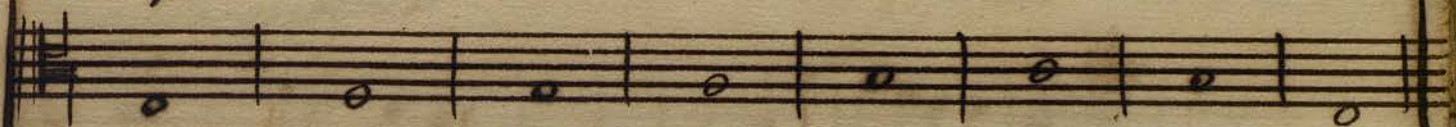
Complemento en 3.^a alta del contra-motivo



Contra motivo



Complém.^{to} en 3.^a alta del motivo



Notorio



Exemplo 37.

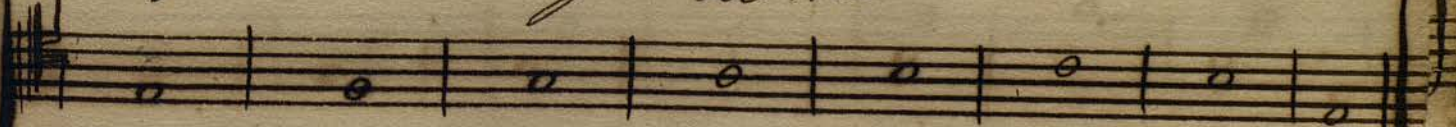
Complemento en 3.^a alta del contramotivo



2
Motiva



Complento a la 6.^a baza del motivo



Contramotiva



Ejemplo 38.

Motivo

Complemento en 6^a alta del contramotivo

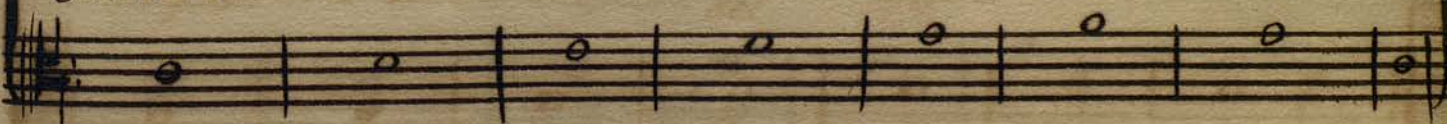
Contramotivo

Complemento en 3^a baja del motivo

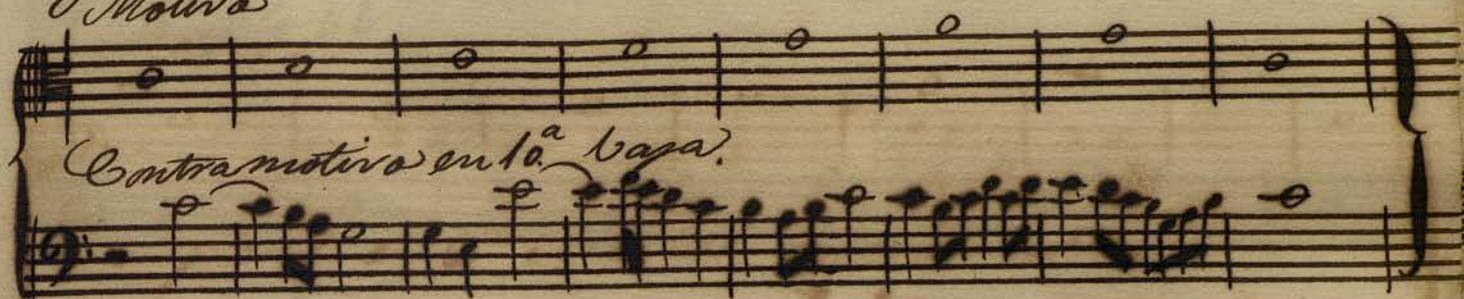
Ejemplo 39.

Contramotivo en 10^a alta.

Motivo



Exemplo 60
Motiva



Exemplo 61



Exemplo 62.



Exemplo 63.



Exemplo 64 -



Exemplo 65.



Orgão permanente



Exemplo 66.

B.



A.



C.

*Bajo permanente*

Exemplo 67.

A.



C.



B.

*Bajo permanente*

Lamina 22.

Ejemplo 68.

D. tercer contra-motivo



C. Segunda contra-motivo



B. Primer contra-motivo



A. Motivo



Bajo permanente



Exemplo 49.

Segundo contra-motivo



Exemplo 51.

Ejemplo 51.

3^a menor
3^a menor
3^a menor llamada segunda superflua

Intervallos

Acordo R.H.

Tritono Tritono
Tritono Tritono

Llamado { Quarta disminuta Du. Cuarta ta u perflua Cuarta superflua Enharmoni- cam.^t iguales ó equisavos }

Exemplo 32

Handwritten musical notation for four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Each staff contains a sequence of notes with fingerings written above them.

Acordes C. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte. Rte.

(Laf Laf Lab sol solb fall mil' mib' rel reb utt rit sib
 3. 6. 9. 12 15. 18. 21. 24. 27 30. 33. 36.
 sol solx. utt fax. fall mit rex. rett atx. utt rit lax. lax
 ribb ribb ribbb Labb Labbb albb fab fabb mibb mibbb rebbb utto atbb

Exemplo 53.

Lamina 26.

155

1.^a destrucción

1.^a reproduccion de 2 tons iguales en armonicamente

Acordes

Dissonancia de 3a mayor

Exemplo 54.

2.^a destrucción

2.^a reproduccion de tres tons iguales en armonicamente

Acordes

Dissonancia de 3a menor

Ejemplo 55

3.^a destrucción

Acordes
3.^a reproducción
de tres tonos iguales
en har-
monica-
mente.

6.^a destrucción

Acordes

6.^a reproducción
de tres tonos iguales en
harmoni-
camente.

Ejemplo 57.

Lamina 25.

5.^a destrucción

Acordos

5.ª Reproducción de tres tonos iguales en armonizmicamente.

Acordos -

Ejemplo 58.

6.^a destrucción

6.ª reproducción de tres tonos iguales en armonizmicamente.

Exemplo 59.

7^a destrucción

Acordes

7^a reproducción
de tres tonos iguales
enormo-
nicamente

Exemplo 60

8^a destrucción

Acordes

8^a destrucción
de tres tonos iguales
enormo-
nicamente

Ejemplo 61.

Lámina 26

159

Variano La 5.^a destrucción.

La 6.^a id.

La 7.^a id.

La 8.^a id.

Produce la 9.^a destrucción

10.^a destrucción

11.^a destrucción

12.^a destrucción

Handwritten musical score for Example 61, showing four systems of music. Each system consists of five staves. The first staff of each system contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The second staff contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The third staff contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The fourth staff contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The fifth staff contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The systems are labeled at the top: 'Produce la 9.^a destrucción', '10.^a destrucción', '11.^a destrucción', and '12.^a destrucción'. Below the systems, there are labels: 'Acordos Rtt.', 'P.N. Rtt. P.N. C.', 'P.N. Rtt. P.N. C.', 'P.N. Rtt. P.N. C.', and 'P.N. Rtt. P.N. C.'.

Org. Harm.^a

Ejemplo 62.

Handwritten musical score for Example 62, showing three systems of music. Each system consists of three staves. The first staff of each system contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The second staff contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The third staff contains notes and rests, with some notes marked with asterisks (*). The systems are labeled at the top: 'Org. Harm.^a', 'Org. Harm.^a', and 'Org. Harm.^a'. Below the systems, there are labels: 'Org. Harm.^a', 'Org. Harm.^a', and 'Org. Harm.^a'.

Ejemplo 63.

Reizharm^a *16^a destrucción*

Rit. C.
tono de la

Ejemplo 64.

Reizharm^a *15^a destrucción*

Rit. C.
coll. utl.
tono

Ejemplo 65

Reizharm^a *a 16^a destrucción*

Rit. C.
tono de la

Exemplo 66.

The musical score is written on eight staves. The first six staves are for guitar, with various fret numbers (1-7) and fingerings (1-3) written above the notes. The seventh staff is labeled "Bajo tipométrico" and the eighth staff is labeled "Acordo C." followed by a sequence of chords: P, C, P, P, C, P, P, C, C, C, P, C, P, C.

Exemplo 6^o.

Handwritten musical score for guitar on ten staves. The notation includes numbers 1-7, asterisks, and slurs, indicating fingerings and techniques. The bottom staff is labeled "Acordo" and contains a sequence of chords: C, C, C, C, C, D, C, P, C, P, C.

de 1

de 2

En disonancias en ligaduras

El mismo con notas de paso

de 4

de 5

de 5 con disonancias

de 6

de 6 con disonancias

de 7

de 8

de 9

de 10

de 11

de 12

de 13

de 14

de 15

de 16

ya ó motivo

Exemplo 69

164
Lamina 29

Handwritten musical score for guitar, consisting of nine staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The staves are numbered 1 through 9. The first staff (1) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (2) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff (3) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff (4) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff (5) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff (6) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff (7) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff (8) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff (9) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The word "Paso" is written below the third, fourth, and fifth staves. The word "Rezo o motivo" is written below the ninth staff.

1

2

3

Paso

4

Paso

5

Paso

6

7

8

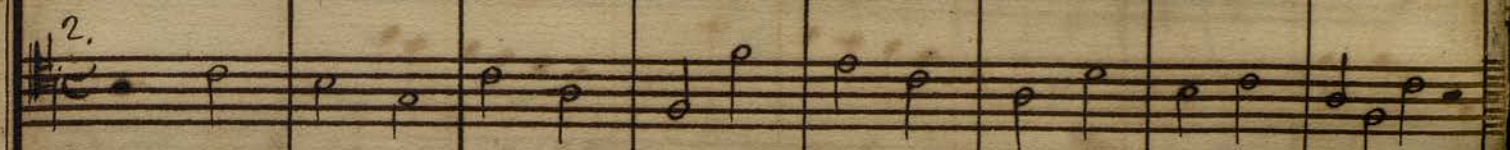
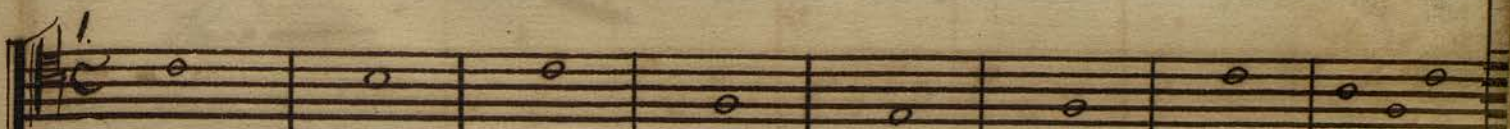
9

Rezo o motivo

Exemplo 20

163

Motivo

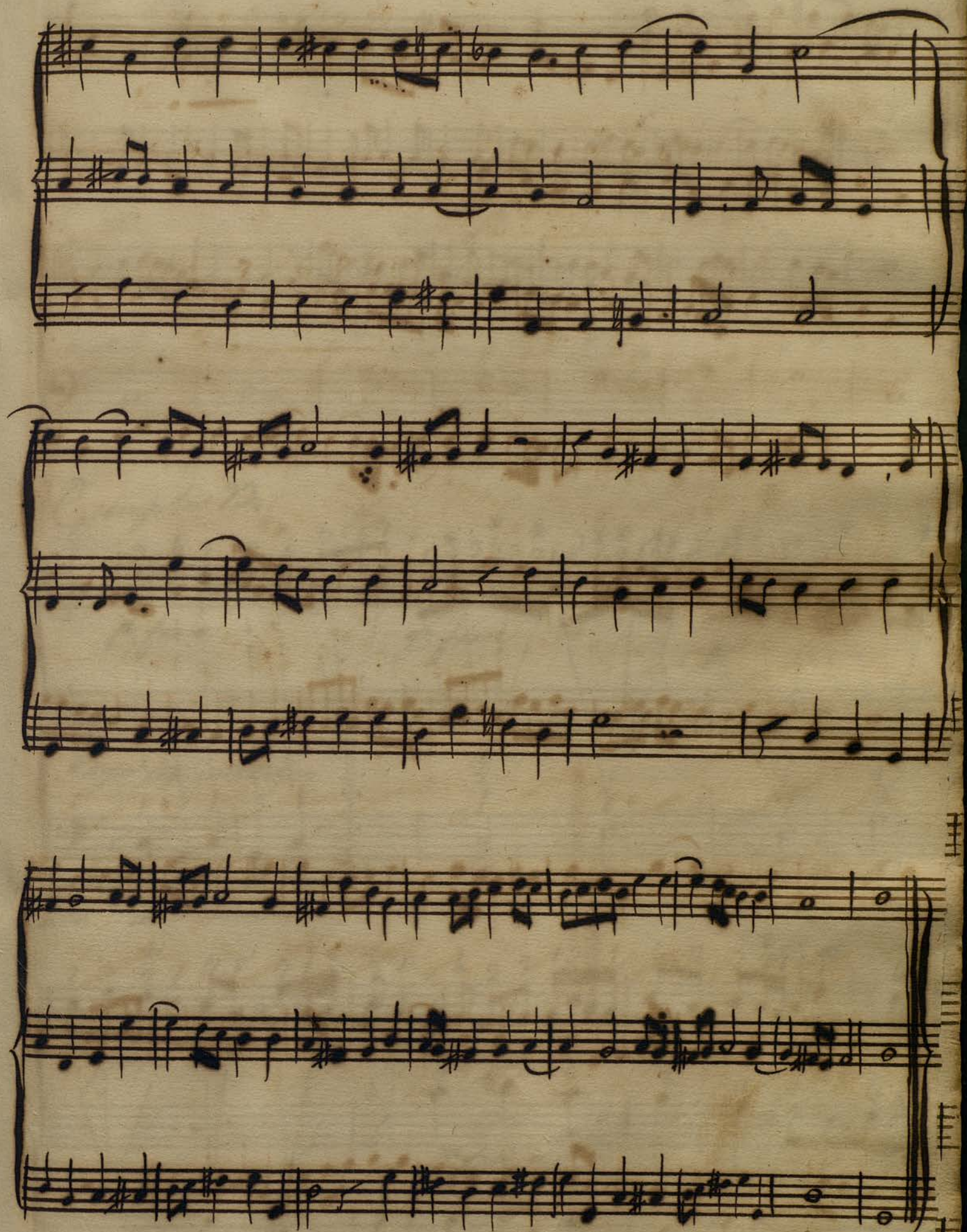


Ejemplo 31.

Octavo tono.

Lámina 30.¹⁶⁶

Handwritten musical score for 'Ejemplo 31' in 'Octavo tono'. The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system consists of three staves: the top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C); the middle staff is in treble clef with a common time signature (C); and the bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). Above the first staff is the number sequence '5 3 1 2 3 4 4 5 4 3 3'. Above the middle staff is the number sequence '3 3 1 2 3 4'. Above the bottom staff is the number sequence '1 2 3 6 7 11'. Each of these three staves has the word 'Piano' written below it. The second system consists of three staves, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The third system consists of three staves, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of quarter and eighth notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of quarter and eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of quarter and eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a bass line of quarter and eighth notes. The paper is aged and yellowed, with some foxing and staining. The handwriting is in dark ink. The title 'The Rose Tree' is written in a decorative, cursive script at the top of the page. The lyrics are written in a simple, handwritten script below the staves. The score is a single system, with all four staves connected by a brace on the left side. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C) for all staves. The melody is written in the first three staves, and the bass line is written in the fourth staff. The lyrics are written below the staves. The paper is aged and yellowed, with some foxing and staining. The handwriting is in dark ink. The title 'The Rose Tree' is written in a decorative, cursive script at the top of the page. The lyrics are written in a simple, handwritten script below the staves. The score is a single system, with all four staves connected by a brace on the left side.

Examp to 73.

Ejemplo 10.

p. frase

2.ª frase

Bajo tipométrico

Acordes C P C P C P C P

Hono - ut *mi* *re - ut*

3.ª frase

p. frase

ut *sol* *ut* *sol* *sol*

Handwritten musical score for the first system. The piano accompaniment consists of two staves with various fingerings (e.g., 3 4 5 6, 2 3 4 5, 7 3 4 5, 3 2 1 7, 3 4 5 6, 4 3 2) and a marking "2a frase". The vocal line is on a single staff with lyrics: *sol - - - mi - ra - re sol*. The notes are connected by dashed lines, indicating a melodic line.

Handwritten musical score for the second system. The piano accompaniment consists of two staves with various fingerings (e.g., 3 2, 1 2 7, 1 3 2, 4 3, 1 7 2, 1) and a marking "3a frase". The vocal line is on a single staff with lyrics: *sol - - - at - - -*. The notes are connected by dashed lines, indicating a melodic line.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes notes, rests, and various ornaments (asterisks). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bottom staff contains a vocal line with lyrics in Latin.

Lyrics: *fa- ut. ut. fa fa fa- fa fa. fa. lib. mib. lab.*

Exemplo 75.
All. moderato

Lamina 33, 172

Acordo C P. C. — C. P. P. P. P. C. P.

P. C. P. C. — C. P. C. P. C.

Handwritten musical score on page 173, system 1. The notation includes various notes, rests, and fingerings. Below the staves are two lines of text:
 R. - R. - C.R.C. - C.R.C.
 C.P.C. C.P.C.

Handwritten musical score on page 173, system 2. The notation includes various notes, rests, and fingerings. Below the staves are two lines of text:
 C.P.P.*C. C.P.C. - - P.C.P.C. - - P. - C.

Handwritten musical score for the first system of 'Lamina 36'. The notation includes five staves with various clefs and a key signature of one sharp. The music is characterized by numerous accidentals, slurs, and ties. Below the staves, there are several measures of rests, some marked with 'P' and 'C'.

Handwritten musical score for the second system of 'Lamina 36'. The notation includes five staves with various clefs and a key signature of one sharp. The music is characterized by numerous accidentals, slurs, and ties. Below the staves, there are several measures of rests, some marked with 'C', 'P', and 'C'.

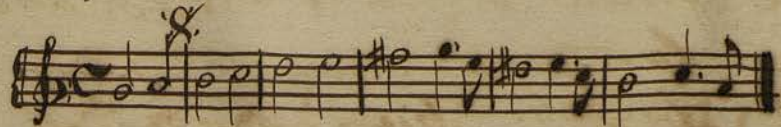
Handwritten musical score for 'The Rose Tree' on five staves. The notation includes notes, rests, and various fingerings and articulations. The bottom staff features a sequence of letters: C, P, C, P, C, P, C, P, C, P, C, P, C, P, P.

A handwritten musical score on aged, stained paper. The score consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and contains several measures of music, including a half note, a quarter note, and a half note. The middle staff starts with a bass clef and features a complex passage with many beamed sixteenth notes, some marked with asterisks and numbers (e.g., 3, 1, 2, 3). The bottom staff also begins with a bass clef and contains fewer notes, including a half note and a quarter note. Dynamic markings 'C.', 'R.', and 'P.' are written below the bottom staff. A large bracket on the right side of the staves indicates a section of the music. The paper shows signs of age, including yellowing and brown stains.

25
1º X Este canon 78 lo presenta como continuo
y o ha equivocado el final, o no lo es. Los otros
dos lo son y el 77 es bastante bueno; pero
a un punto con muy fáciles, bien podía haber
escogido algo mejor entre los clausos antiguos.
2º X El tenor y el contralto dan octavas
contra el bajo



Exempla 76.



Exemplo 77.



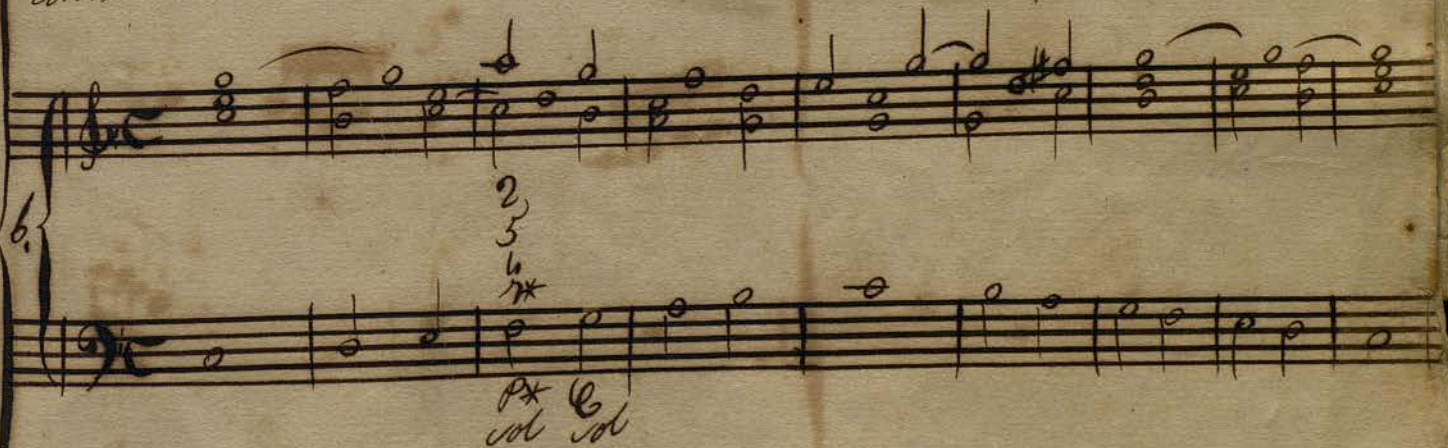
px Exemplo 78



Exemplo 79.



Exemplo 80



Exemple 81.

Handwritten musical score for Example 81, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains notes with fingerings (circled numbers) and accidentals (asterisks). The bass staff contains notes with fingerings and performance markings. A dashed line connects the treble staff to the bass staff, labeled "Quinte de la 5^e tonica ut". A bracket under the bass staff is labeled "Sol".

Treble Staff:

- Measure 1: Notes with fingerings 3, 1, 5.
- Measure 2: Notes with asterisks (*).
- Measure 3: Notes with fingerings 6*, 2.
- Measure 4: Note with fingering 5.
- Measure 5: Notes with fingerings 5, 3, 1.

Bass Staff:

- Measure 1: Note with fingering 1.
- Measure 2: Note with fingering 5.
- Measure 3: Note with fingering 1.

Performance Markings:

- Below the first measure: *C.*
- Below the second measure: *P.****
- Below the third measure: *P* P.*
- Below the fourth measure: *Sol*

18-29-13

