CANT
LLAN

12-III-28

Miguel Miralles



INSTITUCION HARMONICA,

Ò

DOCTRINA MUSICAL,

THEORICA, Y PRACTICA,

QUE TRATA DEL CANTO LLANO, ~~y de Organo~~; exactamente, y ſegun el moderno eſtilo explicada, de ſuerte que eſcuſa caſi de Maeſtro.

DEDICADA

AL ILUSTRISSIMO, Y REVERENDISSIMO SEñOR D. FR. ANTONIO SARMIENTO, Y SOTOMAYOR, Obiſpo, y Señor de la Santa Igleſia, Ciudad, y Obiſpado de Mondoñedo, del Conſejo de ſu Mageſtad, &c.

ESCRITA

POR DON ANTONIO VENTURA ROEL DEL RIO, Prebendado, Maeſtro de Capilla de la miſma Santa Igleſia Cathedral de Mondoñedo, &c.

Con *Licencia*. En MADRID: Por los Herederos de la Viuda de Juan Garcia Infanzòn. Año de 1748.

Se hallarà en la Librerìa de Julian Fernandez Truxillo, Calle del Carmen.

R. 5720

AL ILUSTRISSIMO, Y REVERENDISSIMO SEÑOR DON FR. ANTONIO ALEXANDRO SARMIENTO

y Sotomayor, Obiſpo, y Señor de la Santa Igleſia, Ciudad, y Obiſpado de Mondoñedo, del Conſejo de ſu Mageſtad, &c.

ILL.MO SEÑOR.

ESTE *Libro, que por favor de V. Señoría Iluſtriſsima, ſube deſde mis manos à ſus Pies, y que llevando eſtampado en la frente ſu Iluſtriſsimo nombre, conſigue toda la honra que puedo yo deſearle, trata principalmente del Canto Eccleſiaſtico, ò Gregoriano, que V. Señoría Iluſtriſsima à imitacion de otros inſignes Prelados de la Igleſia tanto*

estima, y que para aumento del Divino Culto, años hà, con acertadissima providencia mandò estudiar à sus Ordenandos: Assi, Señor Ilustrissimo, como por estas circunstancias estoy libre del temor de parecer à nadie atrevido, acogiendome con èl à su esclarecida sombra, por ellas mismas estoy tan cierto, de que gozandome en esta Dedicatoria con un recuerdo de las excelentes qualidades, que adornan su Persona Ilustrissima, me permitirà rendirle, como en efecto rindo, las mas afectuosas gracias.

Verdaderamente, Señor, ellas son à V. Señorìa Ilustrissima tan debidas por las circunstancias presupuestas, como lo son las mayores veneraciones por dichas insinuadas excelentes qualidades. En otra Dedicatoria (la del Tomo 2. del Thearto Critico) hecha à V. Señorìa Ilustrissima, quando, concluido el Generalato de su Congregacion Benedictina, fue electo Obispo de Xaca, he leìdo, que estas formaban tan cabal Paralelo con las de aquel Ilustre Procer, grande amigo de Octaviano Augusto, C. Cilnio Mecenas, nombre glorioso comunicado à todos los Patronos de las Letras, que solo la Religion que professa, y el tiempo en que flo-

florece de èl le distinguian: y es assi, pero no mas que por lo que mira à las qualidades de Sabio, Protector de Sabios, y descendiente de Reyes, *que (como se escrive de Mecenas) solidamente prueba en V. Señorìa Ilustrissima su erudito Autor; no por lo que mira à otras muchissimas en que sin duda alguna V. Señorìa Ilustrissima le excede. Aquel Paralelo fue hecho (yà se conoce) contemplando proprio tal Mecenas, como objeto de su Dedicatoria à V. Señorìa Ilustrissima, y afirmando que las referidas tres excelentes qualidades, que se escriven de tan Ilustre Procer, se verifican en V. Señorìa Ilustrissima, con testimonios autenticos, pero no determinando, que el conjunto de ellas en ambos fuesse igual. Y què mucho, si las de* Zeloso de la virtud, y el Divino Culto, *las de* Liberal, Piadoso Limosnero, *y muchissimas mas, que en V. Señorìa Ilustrissima tambien se verifican, salen fuera aùn de el Paralelo de Grandes, è Ilustres Proceres, no Gentiles como Mecenas, sino Christianos verdaderamente exemplares! O, Señor, y quanto con todo placer mio me explayarìa aqui, comprobandolas, y aplaudiendolas, si*

assi acertasse à hablar delante de V. Señoria Illustrissima, y ellas no fuessen tan notorias! Quanto diria elogiandolas, y elogiando à V. Señoria Illustrissima, en quien resplandecen, haviendo tanto tan bueno, y precioso, que decir de cada una en particular, si en ello supiesse proceder no ofendiendo su religiosa modestia! No obstante, con licencia de V. Señoria Illustrissima, me es preciso por la honra del assumpto de este Libro, y por la que yo en dedicarselo logro, advertir à los que le leyeren, que en la determinacion, que tomò de que sus Ordenandos estudiassen Canto Llano, procediò ciertamente como Zeloso del Divino Culto, è imitador de santissimos Prelados. *Havia experimentado V. Señoria Illustrissima visitando su Obispado, que en las mas de las Iglesias de èl cantaban los Eclesiasticos con suma disonancia, y sin forma, escandalizando mas que moviendo; y para precaver este mal, dispuso, que todos quantos quisiessen recibir Ordenes de alli en adelante, fuessen à su presencia con rigor en dicho Canto examinados. Es verdad no faltaron, ni faltan quienes neciamente encaprichados de que este estudio solo conviene à*

los

los Musicos, mormurassen, y mormuren tan bien fundado Decreto; pero V. Señoria Ilustrissima cierto de que el Canto, que se halla en los Libros de la Iglesia, Missales, Manuales, Martyrologios, &c. no se estampò para los Musicos, sino para todo genero de Ecclesiasticos, en el supuesto de que deben saberlo: y sobre todo, cierto de que muchos Sagrados Concilios, con el de Trento, y el ultimo Romano, lo recomiendan, y estiman como disciplina, que les pertenece (Grammatices, cantus, computi Ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent. (*Trid. sess.* 23. *cap.* 18.) In optimis itaque se studijs, sacrisque litteris diligentèr exerceant, Sacros Ritus, Rubricas, & Ceremonias calleant, Cantum Gregorianum adiscant.) (*Rom. sub Bened. XIII. tit.* 6. *cap.* 3.) *prosigue constante en su premeditada determinacion: à la verdad, laudable, y religiosa, como lo fue en los Ignacios, Damasos, Gelasios, Gregorios, Vitalianos, Ambrosios, Leandros, Eugenios, y otros antiguos Santissimos Prelados Pontifices, y Obispos, que (segun se refiere en sus Historias) estimaron, y pro-*

mo-

movieron dicho Canto grandemente, y como creo lo serìa en todos los Iluſtriſsimos Prelados de eſtos tiempos, ſi, como V. Señoria Iluſtriſsima, los imitaſſen.

Tambien, Señor, con licencia de V. Señorìa Iluſtriſsima me es preciſo por el bien del Publico, y de todos advertir, y manifeſtar à los que leyeren eſte Libro, evidenciò V. Señorìa Iluſtriſsima en toda forma las qualidades de Zeloſo de la virtud, de Liberal, Piadoſo, y Limoſnero en la frequente expedicion de Edictos, que nos ha hecho vèr, en que los vicios eran reprehendidos eficazmente: en la diligencia de las varias miſsiones, que à ſus expenſas logramos, de que reſultò muy grande eſpiritual fruto: y en la franqueza, y generoſidad con que hermoſeò mas, y mas ſu Santa Igleſia, y Ciudad: aquella con los quatro grandes hacheros de plata, y vaſas de Ciriales para la Capilla Mayor; con los Atriles, Sacra, y Tablillas para el Altar, del metal miſmo, todo ricamente labrado, y con otras dadivas: y eſta con la fabrica de la eſpacioſa bella Capilla de Nueſtra Señora de los Remedios, ſita Extramuros: y con la que tanto ha

pro-

procurado, y procura del Convento Hospital de San Juan de Dios: bien inexplicable, ò conjunto de muchos bienes, si se logra, en el qual como en el de los continuos socorros de necesidades publicas, y secretas esperan conseguir, y consiguen los Pobres su total remedio. Para que, aun quando V. Señoria Ilustrissima tanto anhela à ocultar sus obras conforme à aquel consejo evangelico: Attendite ne justitiam vestram faciatis coram hominibus, &c. (*Matth. cap. 6.*) *aplaudiendolas nosotros, logremos dàr à la Divina Magestad, glorificandole por ellas, las debidas gracias, conforme tambien à el otro en que se lee*: Luceat lux vestra coram hominibus, ut videant opera vestra bona, & glorificent Patrem vestrum, qui in Cœlis est. (*Matth. cap. 5.*) *Y ultimamente, para que regocijandonos con su memoria, y con la de las referidas qualidades excelentes de que resultan: quiero decir, regocijandonos de tener en V. Señoria Ilustrissima un tan grande, è ilustre Prelado*: Sabio, Protrotector de Sabios, descendiente de Reyes, Zeloso de la virtud, y el Divino Culto, Liberal, Piadoso, Limosnero, So-

brio,

brio, Prudente, Religioso, *en fin adornado de todas las circunstancias, que para serlo en alto grado se requieren, podamos con ruegos alcanzar de la misma Divina Magestad nos le guarde por muchos años de todos modos felìz: como se lo ruego. Mondoñedo, y Enero* 1. *de* 1748.

Illmo y Reverendisimo Señor.

B.L.M. de V. Señorìa Ilustrisima
su mas rendido, y obligado servidor,

Don Antonio Roèl del Rio.

CEN-

CENSURA, Y APROBACION DEL DOCTOR DON ANTONIO *Arias Somoza, Arzediano de Azumara, Dignidad de la Santa Iglesia Cathedral de Mondoñedo, Governador que ha sido de ella, y su Obispado, y Examinador Synodal. Y del Doctor Don Nicolàs Antonio Ramos Solìs, Canonigo Doctoral de la misma Santa Iglesia, y Examinador Synodal.*

DE orden, y comisiòn del Ilustrisimo señor Don Fr. Antonio Alexandro Sarmiento de Sotomayor, Obispo, y Señor de Mondoñedo, del Consejo de su Magestad, &c. Hemos leido con atenta diligencia el Libro instituladò: *Institucion Harmonica*, que quiere dàr à la prensa D. Antonio Bentura Roèl, Prevendado Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de esta Ciudad: Y deseando desde luego desempeñar el encargo de Censores, y que la estimacion, que en alto grado se concilian las prendas, y varia literatura del Autor, no nos hiciesse declinar al extremo de proferir un dictamen, acaso, mas hijo de la pasion, que del merito; por evitar este riesgo, procuramos hacer, como que nos olvidamos de la amistad, y sin rezelos del perjuicio, examinar esta Obra, como sino conocieramos al Maestro, que la dispuso. Confessarèmos con candor, que haviendola reconocido, diximos con Quintiliano: *Felices artes, si de ijs soli artifices judicarent.* Y el eco de esta juiciosa advertencia, sonò à la verdad para nosotros en tono de amenaza, que tal vez nos huviera amedrentado, à no ser bien cierto, que nadie debe negarle à esta produccion la justicia, de afirmar à boca llena, que trahe consigo todo merito, para una sentencia favorable, aun en el Tribunal mas desapasionado. Por què, à quien, por corta, ò viciada, que tenga la vista del entendimiento, podrà dexar de hacersele admirable la bella disposicion, que desde luego resplandece en tan bien empleada tarea? El methodo tan facil, y tan desembarazado? aquella claridad (dòn, que muchas veces se niega à los mayores ingenios) con que manifiesta los mas reservados senos, y los mas intrincados elementos de una facultad, que tal vez por esta falta padecen los Professores con tanto atraso sus progressos? Sin duda yà, de oy adelante, al dulce embeleso de esta *Harmonica Institucion* con menor trabajo, y no sin mayores ventajas, en la breve carrera de seis meses consiguiràn los Estudiosos de la Musica aquella pericia, que hasta ahora, (à lo menos en España) aun despues de la dilatada de seis, y mas años, ò se negaba del todo à su percepcion, ò por la mayor parte se les hacia desear escondida entre las sobreguezes de la obscuridad.

No solamente por esto es Don Antonio acrehedor à los mayores elogios, sino tambien por la cordura, destreza, y valentìa con que hace vèr, que la Facultad Musica tiene de su parte quanto merito es menester para ocupar la primera grada del aprecio entre todas classes de personas, sin que este, ò el otro de mal complexionados oìdos sean capazes de minorar las estimaciones, que merece, pues yà nos dexò Platòn el aviso, que hay algunos: *Qui ut putentur sapere, Cœlum vituperant.* Finalmente la Obra està exactissimamente acabada, y el Autor satisfizo à toda su obligacion en todo, arreglandose à lo que enseña San Agustin cont. Petilian. cap. 19. *Dilligite homines, interficite errores, sine superbia de veritate præsumite, sine sœvitia pro veritate certate.* Por todo lo qual, y no contener cosa alguna menos conforme con la pureza de nuestra Santa Fè, Disciplina Eclesiastica, y buenas costumbres, es dignissima Obra de la luz pùblica. Estos son nuestros sentimientos: *Salvo justiori, &c.* Mondoñedo 18. de Diciembre de 1748.

Doctor Don Antonio Arias. *Doct. D. Nicolàs Antonio Ramos Solis.*

LICENCIA.

DON Fr. Antonio Alexandro Sarmiento y Sotomayor, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostolica, Obispo, y Señor de la Santa Iglesia, Ciudad, y Obispado de Mondoñedo, del Consejo de su Magestad, &c. Por la presente damos licencia para que se pueda imprimir, è imprima el Libro intitulado: *Institucion Harmonica, &c.* que quiere dàr à la prensa Don Antonio Bentura Roèl, Prebendado Maestro de Capilla de nuestra Santa Iglesia de esta Ciudad: atento ha sido aprobado por sugetos de nuesttra satisfacion. Dada en nuestro Palacio Episcopal de la Ciudad de Mondoñedo à dos de Enero, año de mil setecientos quarenta y ocho.

Fray Antonio, Obispo de Mondoñedo.

Por mandado del Obispo mi Señor.
Lic. Don Juan Joseph de Senrra y Castro.

APRO-

APROBACION DE DON PEDRO RODRIGO,

Canonigo Maestro de Capilla que fuè en las Santas Iglesias Cathedral de Oviedo, y Metropolitana de Santiago: y al presente Maestro de la Real Capilla de las Señoras de la Encarnacion de esta Corte.

M. P. S.

DE orden, y mandato de V.A. he visto con singular gusto la *Institucion Harmonica, ò Doctrina Musical Theorica, y Practica del Canto Llano, y Organo*, que escriviò Don Antonio Roèl, Prebendado Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de Mondoñedo; y con ingenuidad digo à V. A. que aunque sobre este assumpto han escrito el Maestro Francisco Salinas, Cathedratico de Musica de Salamanca por años de 1527. Fray Juan Bermudo, Franciscano, por los de 1555. Y Don Andrès Lorente, Organista que fue en la Magistral de Alcalà. Don Pedro Cerone, Musico en la Real Capilla de Napoles. Por los de 1613. el Padre Kircher. El Padre Tosca: y en nuestros tiempos Fray Pablo Nassarre: El Padre Ulloa, y otros. Es la presente Obra muy digna de darse al pùblico: porque sobre el buen methodo, que en ella sigue su Autor, con el que sin duda se harà entender de todos; demuestra con un bello estilo, una justa, y juiciosa critica, no solo en la Doctrina Musica, y las opiniones que en ella se controvierten, enseñando lo mas razonable: mas tambien en lo que pertenece à su Historia, desvaneciendo vulgaridades que passan como sentencias.

En la *Dissertacion* con que la dà principio descubre con la mayor claridad, y subtileza el *Origen, progressos, y estimacion* de esta noble Facultad; y recogiendo de muchos Eruditos Autores, muchos singulares elogios de ella, que no se han visto hasta aora en los arriba citados, y comunes nuestros, inspira en todos los que la siguen, una honrada, y apreciable satisfaccion, vindicando al mismo tiempo quanto contra ellos murmuraron genios poco mirados, ò insulsos.

Asimismo, como en la Dissertacion para la Historia Musica, en la que intitula *Defensa de la Propriedad* de Bmol, y otras *Notas* que añade para la pureza de el Canto, procede con el mayor acierto, advirtiendo algunos inconvenientes, que en seguir dictamenes antiguos se hallan. Bien me persuado, que algunos poco instruidos en la facultad me tendràn por parte apasionada del Autor, por haver sido su Maestro: Pero esto mismo me ha servido de estimulo eficàz para mirar con cuidado particular esta Obra, pues con mas libertad, que otro pudiera disimular menos; y no haviendo hallado en toda ella cosa que no sea fundada, con Autores clasicos, y razones convincentes: me parece, que puede V. A. conceder la licencia que pide para la prensa. Este es mi sentir: *Salvo, &c.* Madrid 10. de Agosto año de 1747.

Don Pedro Rodrigo.

LICENCIA DEL CONSEJO.

DOn Miguèl Fernandez Munilla, Secretario del Rey nuestro Señor, su Escrivano de Camara mas antiguo, y de govierno del Consejo: Certifico, que por los Señores de èl se ha concedido licencia à Don Antonio Bentura Roèl, Racionero, y Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de Mondoñedo, para que por una vez pueda imprimir, y vender un Libro que ha escrito intitulado: *Institucion Harmonica, ò Doctrina Musical, Theorica, y Practica, tratado de Canto Llano, y Organo*; con que la impresion se haga por el original, que và rubricado, y firmado al fin de mi firma, y que antes que se venda se trayga al Consejo dicho Libro impresso junto con su original, y Certificacion del Corrector de estàr conformes, para que se tasse el precio à que se ha de vender, guardando en la impresion lo dispuesto, y prevenido por las Leyes, y Pragmaticas de estos Reynos: Y para que conste lo firmè en Madrid à diez y siete de Agosto de mil setecientos y quarenta y siete.

Don Miguèl Fernandez Munilla.



CEN-

CENSURA DE DON JOSEPH Picañòl, Maestro de Capilla que fuè en la Santa Iglesia Cathedral de Barcelona; y al presente de la Real de Señoras Descalzas de esta Corte.

POr orden, y comision del señor Don Miguèl de Escobar, Inquisidor Ordinario, y Vicario General de esta Villa, y Corte de Madrid, he visto un Libro de Musica intitulado: *Institucion Harmonica*, que trata del Canto Llano, y de Organo, &c. compuesto por Don Antonio Bentura Roèl, Racionero Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Cathedral de Mondoñedo: y aunque el Autor solicita la Censura de esta Obra, mas digna la juzgo de alabanza, que de Censura; pues puedo decir con Praxitelo: *Vidimus præclarissimum opus, & quos censores quærebat Author, encomiastes æquum est invenire.* Pues confiesso con ingenuidad, que es ociosa qualquier recomendacion, porque quanto contiene esta Obra es una muda, pero eloquente lengua, que publica de su Autor la alabanza mas crecida: que no acaso dixo Philon: *Vera bona ex se ipsis naturalitèr vocem emitentur, etiam si sileant.* Pues se verifica lo que dixo discreto San Ambrosio: *Mentem hominis calamus & lingua pandit.* Porque si de David se elogia tanto la destreza, que hasta de su manò se aplaude la Musica sonora: *Psallebat David manu sua.* En este Libro, mano, pluma, y lengua descubren la inteligencia mas elevada en la mas acorde Musica. Porque si toda la harmoniosa consonancia de la Musica quiso Phurno, que se incluyesse en los siete Tonos, que son las siete bocales, de que en sentir de Plutarco consta toda la Musica, porque la voz solo tiene siete qualidades, quales son, *aguda*, *grave*, *circumflexa*, *densa*, *tenue*, *larga*, y *breve*: por cuya razon dixo Philon Hebreo, que con la Musica tiene grande proporcion el numero septenario, pues este numero es el *Diatheseròn*, *Diapente*, *Diapasòn* goviernos de la Musica, en cuyo numero los Antiguos, y San Gregorio, con otros, entendieron la perfeccion por expressar el complemento, y per-

Prax. *in Impres. Aug.*

Philon *de Sacr. Abel.* D. Ambr. *tom. 5. ep. 29.*

Phur. *apud Pier. Valer. lib. 7. hieragl.*

Plutar. *ibid*

Phil. *lib. alleg. &c.*

S. Gregor. *lib. 12.*

perfeccion de las obras de Dios : *Habet ſeptenarius numerus perfectionem ſuam , quia eo die dierum numerus eſt completus.* Siendo una obra perfecta aquella à quien nada le falta: *Perfectum eſt cui nihil deficit* , que dice el Philoſofo , toda eſta obra eſtà con los cabales de perfecta , y anivelada à las reglas de la mas acorde Muſica para la utilidad publica , y Profeſſores de eſta Doctrina. A las orillas del Rio de Babilonia , en ſus idolatras Selvas , no quiſieron los Hebreos tañer ſus Citharas , ni cantar las letras ſagradas , antes por eſtàr en tierra agena colgaron de los ſauces los Inſtrumentos; porque ſus vicioſas riberas no oyeſſen ſus conſonancias : *Quomodo cantabimus Canticum Domini in terra aliena ? in ſalicibus ſuſpendimus organa noſtra.* Pero yo ſoy de ſentir , que yà que tantos Muſicos ſon los que cantan , y tañen en las riberas de la profanidad , arreglados à las reglas , y puntos de eſte arancèl, canten à lo divino aunque ſea fuera del Templo , pues eſtà tan conforme , que nada tiene contrario à la Catholica Fè : y aſsi puede darſe à la prenſa para la utilidad pùblica. Aſsi lo ſiento en eſte de las Señoras Deſcalzas Reales de Madrid , y lo firmo oy dia 17. de Agoſto del año 1747.

Ariſt. *in Polit.*

Pſal. 113.

Don Joſeph Picañol.

LICENCIA DEL ORDINARIO.

NOs el Licenciado Don Miguèl Gomez de Escovàr, Inquisidor Ordinario, y Vicario de esta Villa de Madrid, y su Partido, &c. Por la presente, y por lo que à Nos toca, damos Licencia para que se pueda imprimir, è imprima el Libro intitulado: *Institucion Harmonica, que trata del Canto Llano, y de Organo*, su Autor Don Antonio Bentura Roèl, Racionero Prebendado, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Cathedral de Mondoñedo; atento estàr visto, y reconocido de nuestra orden, por Don Joseph Picañòl, Presbytero, y Maestro de Capilla de las Señoras Descalzas Reales, y por su Censura constar no tener cosa opuesta à nuestra Santa Fè Catholica, y buenas costumbres. Fecha en Madrid à veinte uno de Agosto, año de mil setecientos y quarenta y siete.

Lic. Escovàr.

Por su mandado,

Gregoria de Soto.

CAR-

CARTA QUE AL AUTHOR *escriviò Don Lucas de Miranda y Cancio, Regidor perpetuo de la Ciudad de Mondoñedo, y Subdelegado de la Intendencia en ella, y su Provincia, en vista de esta Obra.*

MUY Señor mio: Haviendome Vm. hecho el favòr de manifestarme su escrito, que con el titulo de *Institucion Harmonica, &c.* tiene compuesto para dàr à la prensa; aunque yo del todo ignorante en el principal assumpto, tuve mucha complacencia por lo aficionado, que soy al concento de leer en su Dissertacion con tan lleno, y erudito estilo el origen, progressos, y estimacion de la Musica. Por lo qual se me ofreciò luego lo que Cayo Plinio en su Ep. 27. dice sobre la obra, que escucho de la boca de Sentio Augurino: *Audivi multa tenuitèr, multa subtilitèr, multa venustè, multa tenerè, multa dulcitèr, multa cum bile.* Pues lo mismo puedo decir he encontrado yo en el escrito de Vm. mucho con delicadeza, mucho con subtilidad, mucho con hermosa elegancia, mucho con terneza, mucho con dulzura, y mucho con razonable enfado; cuyas voces supo Vm. como tan gran Maestro unir, y adoptar, para una perfecta harmonia, con que instruir, y regalar el animo de quien le leyere. Por què quien no admirarà la subtileza, y delicadèz de su ingenio en sacar del chaos de la antiguedad el origen en su perfeccion de esta Facultad nobilissima? Quien siendo tan varios sus progressos pudo con tan bella discrecion convinarlos? Quien con tan grande modestia acertò à proponer sus discursos? Y quien sino Vm. impelido de su honrado genio, contra los que obstinados en la severidad de su capricho, juzgaron no ser decoroso à todas personas, y estados el exercicio de esta liberal disciplina, supo vindicar su honor, y dignamente enojarse de tan mal fundada nota? Ceda, pues, à la razon, y al argumento de sus convincentes pruebas, sostenidas en los exemplos, que deduce de los mas elevados sugetos en santidad, y dignidad,

dad, que han sido parciales de esta Arte, la rigida censura de un escrupuloso detractor: y quede assentado, que su profession, y empleo es virtuoso, y digno de toda estimacion; sin que le desluzcan los defectos de tales, ò quales Professores. Pues aunque padezca la Luna las obscuridades, y menguantes, que en ella reconocemos; no dexa de ser aplaudida de hermosa por la suprema Sabiduria: y por esta razon es assimismo despreciable la censura, que de la Musica hace Monsiur Rollin (à quien Vm. cita) diciendo, que es tan antiguo como ella en el Mundo su abuso, por las varias adiciones de instrumentos, rithmicos en el genero, Dithirambico, y multiplicidad de sonidos en la flauta; que todo esto le disuena, siendo una consonancia admirable digna de alabanza por su invencion, sin mas motivo, que tener el genio destemplado, obtuso el oido, y mal aplicada la syndereses: y porque de este tenor ha havido muchos, que con sus dicterios procuraron obscurecer la excelencia de la Musica, y aùn oy ay hombres de este parecer: baste para su desprecio, y desengaño lo que en sus macharroneas Phantasia 20. canta Merlin Cocayo.

Sunt tamen insanè quidam, vel corde ferini,
Haud homines etenim, sed eos appello Boazios,
Invidia morsi præsumunt carpere divam
Musicem, Angelici recolit quam turma theatri.

Trahe Vm. tambien mucho de la utilidad, y necessidad de la Musica, y de sus maravillosos efectos: y acordandome de la Emblema 184. de Alciato: *Musicam Dijs curæ esse.* Que los Dioses cuidan de ella, por lo que sucediò al Citharista Eunomo en el certamen con Aristòn, pues haviendo quebrantado à aquel una cuerda, baxò del monte una Cigarra à suplir el defecto con su canora voz: me persuado, que esta inventada Historia ha sido para recordarnos la estimacion que debemos hacer de la Musica, quando por quenta de Dios està su conservacion.

Ello ciertamente es assi, porque despues, que à su Divina Magestad dedicò Templo Salomòn se solemnizò, y solemniza cada dia su Culto con el canto, que bien mirado parece fue por Divina ins-

pi-

piracion conſpueſto. Aſsi lo demueſtra la melodìa de tantos Hymnos, que con dulces paſſages mueven el eſpiritu con tan ſuperior virtud, que arrebata los ſentidos. Prueba de eſto es el *Veni Creator, &c.* que apenas ſe entona, quando yà el animo ſe halla abſtraido; la gravedad del *Pange lingua*, que compone toda la atencion al myſterio, que ſe celebra; el canoro metro del *Vexilla Regis*, que con ſus pauſas ſuſpende el animo, conduciendole à la ternura; y el altiſono canto del *Eterne Deus, &c.* de la Aſcenſion, que ſin duda eleva. Pues què dirìa yo ſi ſupieſſe explicarme de la melodìa, primor, y concierto de los trenos de Hieremias, y de otros muchos Oficios, dulces, y harmonioſos? Ciertamente eſtoy perſuadido que toda eſta hermoſa variedad de Tonos de que uſa nueſtra Santa Madre la Igleſia ha ſido dictada por la ſuperior Capilla de los Angeles. Siendo, pues, cauſa de tan puros celeſtiales afectos la harmonia de las voces, preſcindiendo del ſentido de la letra, quien dexarà de confeſſar, que no ſolo es decoroſa al hombre en todos eſtados, ſino tambien neceſſaria en muchas ocaſiones, para excitar el animo à la contemplacion de las Divinas dulzuras? Por eſta razon nueſtro ſanto, y glorioſo Rey Don Fernando III. cercano yà à deſatar ſu bendita Alma de las priſiones del cuerpo (ſegun Mariana en ſu Hiſtoria) mandò le cantaſſen el *Te Deum*, y entre ſus conſonancias bolò ſu eſpiritu al Impireo Cielo. Del Iluſtriſsimo Señor Don Manuel Navarrete, Obiſpo que fue de eſta Ciudad, y deſpues Arzobiſpo de Burgos, ſe eſcriviò dando noticia de ſu muerte à Don Manuel de Villegas, Canonigo de eſta Santa Igleſia, que eſtando proximo al ultimo trance de ſu vida, hizo llamar los Niños del Coro para que le cantaſſen Sagrados Hymnos con que recrear ſu eſpiritu entre las anſias, y anguſtias de ſu corazon, y ſi eſto hizo un Varon verdaderamente Apoſtolico, à quien yo conocì, y tratè, ſiendo como era de mucha integridad ſevero en el aſpecto, grave en las palabras, y en la condicion fuerte, quien podrà dudar, de que ſu Iluſtriſsima eſtimò en aquel lance, por preciſa, y conveniente, la virtud del canto por ſus ſonoros acentos! Vemos oy aſsimiſmo introducido en las Miſiones por los Padres Miſioneros, con ſer tan ſerio eſte ſagra-

do instituto, el canto de composicion concertada; hallando acaso por experiencia, que la verdad, que predican con la melodìa de las voces es muy eficàz, à persuadir, y suavizar los mas esquivos corazones, segun lo notò el Tasso, en la Jerusalem Libertada.

Echèl vero condito in molli versi.
I piu schivi alletando ha persuaso.

De donde infiero, que si el erudito Orosco alcanzàra estos tiempos, sin duda alguna mudàra de sentencia; y que la seriedad de aquellos siglos, que afectaba demasiado, la integridad de Catòn le induxo à proferir aquella maxima, que oy se vè desestimada de tantos, y tales personajes de la mas elevada gerarchia, que han exercido, y exercen la Musica, como Vm. difusamente refiere.

Por lo que mira à si la Musica de los antiguos fue superior à la de estos tiempos, no encuentro razon, que me lo persuada, pues al presente en toda la Europa hay Maestros de esta Facultad tan grandes, que à emulacion vàn descubriendo nuevos primores en este Arte; y lo que sabemos de los antiguos es, que son invenciones de los Griegos los milagros, que quentan de la Musica haver hecho Amphion, Arion, y Orpheo. Pero poco importa, que corra esta credulidad, que acaso sirve solo, para la erudicion de letras humanas; pero en quanto à la Musica, y composicion de los Hebreos por muchos siglos desde el de David, y Salomòn, y mas adelante debemos confessar, que excederìa à la nuestra por ser tan excelente, y sabios los dos Compositores, y escogida, y destinada para el canto la dilatada familia de Levi, quien se exercitaria con suma aplicacion en esta excellente disciplina.

En quanto al zelo, que Vm. muestra de que todos los que estàn dedicados al Coro deben cantar por sì mismos, y saber à lo menos Canto Llano, digo, lo prueba Vm. abundantissimamente: Y pudiera pobrarlo aùn mejor si tuviera presente la *Theosèbia* de Lucas de Andrade, Lusitano, el qual fundandose en San Pablo ad Hebreos capitulo 13. *Offeramus hostiam laudis, &c.*

y

y preguntando si los Sacerdotes, que sirvèn en las Iglesias con obligacion de Choro satisfacen con su obligacion rezando las Horas *sumissa voce*, y no cantando? Responde, que no, y lo confirma con muchos Autores, con el Concilio de Trento, y con Barbosa *de Canonicis*, *capitulo* 34. *numero* 9. El qual dice, que esta opinion como verdadera, siguiò, y abrazò la Congregacion del mismo Concilio por estas palabras: *Sacra Congregatio Concilij, proposito dubio, an Canonici, & alij, qui interfunt Divinis Officijs satisfaciant eorum muneri exhibendo suam præsentiam in Choro, etiam quod non cantent, nec psallant maximè si allegarent se eo tempore meditari, vel sumissa voce dicere, quod ab alijs cantatur, vel alias pias præces tunc recitarent, an verò, teneantur precisè alta, & consona voce Divina Officia, & Horas Canonicas recitare, & psallere, & alitèr non satisfaciant muneri, & obligationi? Eadem Sacra Congregatio sub die* 20. *Aprilis* 1602. *censuit teneri omnino psallere, alioquin obligationi suæ non satisfacere, alta autem voce debent Canonici cantare in Choro.* Y añado, que esto mismo resolviò la Sagrada Congregacion de Ritos en 23. de Noviembre del año de 1662. à que, por lo que toca, à que deben saber à lo menos Canto Llano, ò Gregoriano, añado yo lo que dice el ultimo Romano Concilio celebrado en 1725. por el Santissimo Padre, y Papa Benedicto XIII. titulo 6. capitulo 3. intitulado: *Quæ Clericorum vitam honestent*? donde se lee: *In optimis itaque se studijs, Sacrisque Litteris diligentèr exerceant, Sacros Ritus, Rubricas, & Ceremonias calleant: Cantum Gregorianum addiscant*: Y titulo 8. capitulado 5. intitulado: *Requisita ad Canonicatus, aliaque obtinenda simplicia Beneficia proponuntur:: in Canonicatibus verò ut supra conferendis, ceteris paribus, semper eos preferant, qui cantum callent gregoriarum; & collatione ad Sedem Apostolicam expectante, de ejusdem cantus peritia, mentio fiat in testimonialibus, quæ conceduntur.* Pero para què nos detenemos mas en esto? *Qui potest capere capiat, & unusquisque in suo sensu abundet.*

Con-

Concluyo con esse Soneto, que al assumpto, y sobre sus apellidos de Vm. me dictò no sè que Mussa extraviada.

Docto Maestro en Musica harmonia,
Facundo en vindicar su honor sagrado,
Yà de nuevo por tì se vè ilustrado
El Parnaso, y su dulce melodìa:
Con tal impetu corre la energìa
DEL RIO de tu pluma desatado,
Que al genio mas adusto, ò mas cerrado
Le enrrolla, le atropella, y le desvia.
Serà tu Libro escudo refulgente
Contra satyros necios detractores;
En donde un ROEL pinten dignamente
Por sus armas los Musicos Cantores,
Para vivir seguros de la gente,
Que antepone el Cuchillo à Ruiseñores.

Dios guarde à Vm. muchos años como deseo. De esta suya Moñedoñedo Noviembre 3. de 1747.

B. L. M. de Vm.

Su mas seguro ñel servidor amigo,

Don Lucas de Miranda.

D.

D. DIDACI ANTONIJ CANEL de Freſnedo, Grammaticæ Præceptoris in Collegio Seminario Mindonienſis Civitatis

Tetraſticon, encomiaſticon, correlativum in elogium Muſicæ dignum Dramaticon Epigramma.

Canto, ſacro, placo, chorda, ſolamine ſiſtro,
Conſona, amara, citos, cantica, corda, Reges:
Poſco, relego, laudo, munere, vocibus hymnis,
Summum, ingrata, probum, Æthera, taba, Deum:
Pello, prædico, domo, bello, numine, telo,
Atrum, optata, vagas, dæmona, ſæcla, feras.
Cœlum, Tellus, Pontus, gaudet, cantat, adorat:
Me ornant, ardet, aver, Sydera, Terra, Fretum.

C

EJUS-

EJUSDEM PRÆCEPTORIS SESQUI-DICASTICON IN OPERIS, & Authoris encomion ſub quadam Paranomaſtica alluſione ad illius cognomen Roèl.

Pegaſides Muſæ, quibus eſt permiſſa poteſtas
Laurigera dignum cingere fronde caput:
Ecce ROEL, reparat Sacram, dum diſſerit, Artem;
Ut pateant meritis præmia læta ſuis.
Muſica in Orbe orba, & penè averſata parentes;
Sed, teſte ORBE, Patrem jam patet eſſe Deum:
Eſt Deus HARMOSTES, quod ſit Concordia rerum
Ordine, quo Coſmon ſemper & ipſe regit:
Tutorem pro illa ſe acri certamine præſtat,
Doctrinæque ſuæ munera grata dedit.
Muſicus exactis completur cantibus Orbis,
Quando hujus majus panditur Artis opus;
Flectet nunc animos dulci modulamine cantus
Conſona quæque canens, diſſona quæque ſecans;
Eruet & Pſaltes liquidas è pectore voces,
Autor ut altiſonos dirigit ipſe modos.
Iam ſilet Amphion, Thebanæ conditor urbis,
Ipſe verecundus inerit ore rubor:
Nunc apage, Orpheu, qui quondam ſaxa movebas;
Eſt nobis, credes, alter Apollo Chori.
Imò ROEL, Tu ORBIS, totum celebrare per Orbem;
Nam benè conveniens Tu Tibi nomen habes.
Gaudet in effoſsis habitare cuniculus antris,
Cùm tamen ad lucem mittere cupis opus.
Ne ceſſes: meritæque expectent præmia palmæ;
Sin minus in Cœlo parta corona Tibi.
Euge, ROEL, ſimul & Mindoni munere tanto
Euge; ſed inquirit, quid ſit, Amicus, opus.
Quid? NON PLUS ULTRA: digito compeſco labellum;
Verba mihi deſunt: barbara Muſa, tace.

FEE

FEE DE ERRATAS.

PAg.17.lin.11. de la Elami,lee,*la de Elami*. Pag.29.lin.21. concepto,lee,*concento*. Ibid.lin.22.concetum,lee, *concentum*. Pag.38. lin.10. Antores, lee, *Autores*. Pag. 40.lin.7. à la margen, cap.41. lee, 45 Pag. 52. lin.33. Gſolfaut, lee, *Cſolfaut*. Ibid.lin.34. Gſolrreu,lee, *Gſolrreut*. Ibid. lin. 35. *en ſus*, borreſe.Pag.57. lin.27.ſexqui 5.ª lee,*ſexqui* 15.ª Pag.62.lin. 35.en que, lee, *el que*.Pag.66.lin.25.y aquellos,lee,*y en aquellos*. Pag.72. lin.31. ſe deben,lee, *no ſe deben*. Pag.74. lin. penultima: grande, lee, *muy grande*. Pag.75.lin.2.lo es,lee,*la es*. Pag.77.lin.26.èl, lee, *al*. Ibid. lin.29. cantinelam, lee,*cantilenam*. Pag.80.lin.22.eſtimado,lee,*eſtimada*. Pag.83.lin.11.que es,lee, *y que es*. Pag.84.lin.33. quelos,lee, *que quelos*. Pag. 88. lin.14. grega,lee, *griega*. Pag. 92. *las pautas* 1.ª *y* 2.ª *han de tener la Clavé de Ffaut en la tercera linea*. Pag. 93. lin. 15. de eſcala,lee, *de la eſcala*.Pag.119. *El ultimo punto de la* 3.ª *pauta que eſtà en el ſigno Ffaut, ha de ſer en Gſolrreut*. Pag. 130. *En el* 11.º *punto de la pauta* 4.ª *ſe ha de mudar la Clave à la* 3.ª *linea*. Pag.217.lin.5.proporcilla, lee, *proporcioncilla*. Pag. 219.lin.19.ſe los debe, lee, *ſe les debe*.Pag.220.lin.6. y medio, lee, *y medio*, Pag.221. lin. 1. proporcilla, lee , *proporcioncilla*. Pag.223. lin.11. valob, lee, *valor*.

Eſte Libro: *Inſtitucion Harmonica , ò Doctrina Muſical, Theorica, y Practica , Tratado de Canto Llano , y de Organo ,* ſu Autor Don Antonio Ventura Roèl del Rio, Racionero, Maeſtro de Capilla de la Santa Igleſia Cathedral de Mondoñedo, viene aſsi, corregidas ſus erratas conforme à ſu original. Madrid ſeis de Septiembre de mil ſetecientos quarenta y ocho.

Lic. D. Manuel Licardo de Rivera.

Corrector General por ſu Mageſtad.

TASSA

TASSA.

DOn Miguèl Fernandez Munilla, Secretario del Rey nuestro señor, su Escrivano de Camara mas antiguo, y de govierno del Consejo: Certifico, que haviendose visto por los señores de èl, el Libro intitulado: *Institucion Armonica, ò Doctrina Musical, Theorica, y Practica, Tratado de Canto Llano, y de Organo*, su Autor D. Antonio Ventura Roèl del Rio, Racionero, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Mondoñedo, que con licencia de dichos señores, concedida à este, ha sido impresso, tassaron à ocho maravedis cada pliego; y el referido Libro parece tiene quarenta y dos, sin principios, ni tablas, que à este respecto importa trescientos y treinta y seis maravedis; y al dicho precio, y no mas mandaron se venda, y que esta Certificacion se ponga al principio de cada Libro para que se sepa el à que se ha de vender: Y para que conste lo firmè en Madrid à diez y ocho de Septiembre de mil setecientos quarenta y ocho.

D. Miguèl Fernandez Munilla.

TABLA DE LO QUE CONTIENE esta Institucion.

Dissertacion del origen, progressos, &c. de la Musica. Pag. 1.
Libro I. Del Canto Llano en Theorica. Pag. 47.
Defensa de la propriedad de Bmol. Pag. 71.
Libro II. Del Canto Llano en Practica. Pag. 87.
Canto Llanos diversos. Pag. 119.
~~Libro III. Del Canto de Organo en Theorica.~~ Pag. 211.
~~Libro IV. Del Canto de Organo en Practica.~~ Pag. 245.

PRO-

PROLOGO.

LEctor mio: esta *Institucion*, que comenzè à escrivir años hà, y concluì, aunque interrumpida con largas pausas en el presente de 1747. expongo como vès à la luz publica del Mundo, y à tu Censura solo con el deseo de servir à los Professores de la Musica, yà se consideren por oficio, yà por aficion. El motivo que tuve para escrivirla, y que (dexando otros que pudiera manifestarte) me pareciò de la mayor importancia, es el que te voy à explicar.

Creìa yo antes de manejar Libro alguno de Musica, que siendo esta Facultad la que por su naturaleza trata de concertar todos los sonidos harmonicos, aùn los mas disonantes, por consiguiente tratarian tambien los Autores, y Maestros que la enseñan de concertarse entre sì, fixando estable, y permanente el systema de reglas, que para tal concierto se necessita, y que estas reglas las guardarian todos segun fuessen mas, ò menos substanciales; pero, à la verdad, luego que empezè à leer algo de ellos, reconocì lo contrario, pues, no sè si por desgracia de dicha Facultad, si llevados de emulacion que se tengan unos à otros, ò gusto que experimenten en contradecirse, de ninguna otra cosa parece tratan mas que de dividirse, ò desconcertarse en la Doctrina misma que para concertar los referidos sonidos establecen; en tanto grado, que muchas veces, las proprias Composiciones, y Obras que algunos dàn à luz como las mas arregladas, otros las censuran como las mas indignas. Si no me crees esto que te digo Lector atiende.

El P. Kircher, que à la mitad del siglo passado para el acierto de su celebrada *Ars magna consoni & disoni, &c.* registrò los Libros, aùn de aquellos que entonces eran reputados por mas habiles, y cientificos, dice (*in Prol. ad Eruditos, &c.*) los encontrò con intolerables errores *en las progresiones harmonicas, en las reglas vulgarmente conocidas, en las obligaciones de las Fugas, y en*

la posicion de los signos accidentales. Contra el P. Kircher, à quien veneramos, escriviò despues Juan Andrès Angelino en su *Historia Musica* (veasse en las Memorias Eruditas de Salafranca tom. 2.) diciendo, que los que dicho Padre cometiò sobre el *contrapunto enharmonico* se imprimieron en Roma; pero que no se deben atribuir à los Varones celeberrimos, que entonces vivian en aquella gran Ciudad: y hablando de Zarlino, famoso Maestro de Capilla de Venecia, à quien Don Pedro Cerone llama *excelente Musico*, le reprehende los de sus escritos. Los años passados, que diez, ò doce Maestros de Capillas, y Organistas cèlebres defendieron como muy buenos, y aùn primorosos algunos ingressos de voces en especies muy disonantes; otros tantos en numero, y calidad es constante los impugnaron como totalmente malos, è insufribles. Y al presente en que lisongeandose tanto algunos de sus Composiciones de rigurosa moda, y con desprecio de las que quatro, ù ocho años hà eran de moda tambien, suponen haver refinado en el todo la Musica, muchos burlandose de la vanidad de estos creen, que lexos de refinarla, y pulirla, la han puesto casi en su ultima ruina, y perdicion. Por lo que mira al systema de reglas, proprio de esta Facultad, aùn es la division mas constante. El P. Nassarre tratando del Contrapunto (*tom. 2. lib. 2. cap. 3.*) dice, que apenas hay Maestro, que se halle con opinion de buen Compositor, que no quiera introducir nuevas leyes, ò reglas en su practica: Y en el libro 1. de la Composicion (cap. 4.) afirma, que *algunos ganada la opinion por el gusto de sus composiciones, ponen leyes à su arbitrio sin mas razon que querer.* Lo que no tiene duda es, que algunas que unos afirman *generales*, y precisas; otros las admiten solo *particulares, y arbitrarias*: y muchas que algunos capitulan tales *preceptos*, parece se deben considerar verdaderas *superfluidades.* La què prohibe el uso de dos especies perfectas *de un mismo genero, y proporcion seguidas*, los mas la entienden, y quieren con mas estrechèz que pide, comprehendiendo en ella el de dos especies perfectas de un mismo genero, pero de distinta proporcion: y aùn comprehendiendo el de dos perfectas distintas en proporcion, y genero quales lo son 5.ª y

12.ª

12.ª contra algunos que afirman, que este uso (y es assi) no ofende dicha regla: y (lo que es de admirar) no faltan Maestros que la entiendan tambien como que prohibe, v. gr. el de 5.ª perfecta, y 5.ª disonante, teniendolo por absurdo, ò licencia. En la *graduacion de voces* hay questiones infinitas sobre los movimientos que pertenecen à la 5.ª y à la 4.ª en intervalos de Tono, y tercera: y sobre si se pueden usar dichos movimientos en composiciones à 3. Acerca de la *Ligadura*, por la qual todos prescriben las precisas condiciones de *prevencion*, *comission*, *y escusa* en llegando à su execucion unos la observan escrupulosamente con ellas; otros yà con frequencia la exceptùan de la prevencion, y algunos otros que yo he visto de estampa, aunque la previenen, y ligan passan *subiendo* al tiempo de desligar à *nueva disonante*. Demàs de esto sobre *si las ligaduras de 9.ª y 5.ª menor son verdaderas ligaduras*: Sobre *si se puede transitar de la especie 6.ª à la 8ª*: y aùn (dexando muchas mas cosas) sobre *quales especies son de mayor, ò menor sonoridad*, ni entre sì mismos convienen, ni se conforman, como de todo en llegando el caso prometo hacer evidencia.

Assi, vistas, y reconocidas en los Autores, y Maestros estas divisiones, y discordias, que resultan de no tener la Musica systema fijo, è invariable de reglas: como tambien visto que muchos Professores de esta Facultad suelen hacer poco aprecio de la Doctrina de los que no fueron Maestros de Capilla proprios tales, y que de los Autores que tenemos los mas no lo fueron, entendì que el medio mas racional de evitar dichas discordias serìa recurrir à los Autores, y Maestros mismos que la explican: y entresacando de sus libros todos aquellos documentos que mas convienen con la presente Practica, formar una nueva Institucion, ò ordenacion harmonica que fijasse quanto posible fuesse la enseñanza de esta Facultad Musica. Y que yà que tantos tan excelentes Maestros como huvo, y hay en España callaron, y callan tanto tiempo hà sobre esto, harìa yo un gran servicio à sus Professores, si con dicho medio, y recurso me determinasse à formarla. Determineme, pues, aunque el ultimo de todos: y con tal recurso, Lector mio, he formado la que aqui pre-

presente tienes *Parte primera* de la referida *Institucion*, que trata *del Canto Llano*, *y de Organo*; y en la que he procurado (como con el favor de Dios procurarè quando trate del *Contrapunto*, *y Composicion* en la segunda) seguir constantemente aquella Doctrina en que nada se discrepa: refutar la erronea, y falsa: omitir la superflua, è impertinente: afianzar con practica, y razones la dudosa, y opinable: colocar cada capitulo suyo en donde mas bien corresponda: y en fin, darme en su explicacion à entender de tal manera, que qualquiera de mediana comprehension con sola la lectura de este Manual Libro, en que se resume lo substancial de ambos Cantos, y sin la fatiga de registrar los gruessos volumenes en folio de Bermudo, Cerone, Kircher, Lorente, Nassarre, y mas Autores que hay, casi sin otro Maestro salga buen Cantor, y Musico.

Espero, si eres discreto, que en atencion al deseo que tengo de servirte, y à los motivos, que à esto me han obligado, ni à mi me murmurarás, ni à la Obra, pues como tal supongo, aùn quando algunas cosas de ella te repugnaren, que las reprobarás juicioso sin ofenderme. Por consiguiente, como, si eres discreto, te contemplo benigno, espero tambien, no consentirás, que à tu vista los mordaces zoylos (aquellos digo indignos de la humana sociedad, censuradores malignos de agenas producciones, y solo para esto de habilidad estremada) profieran del modo, y con los fundamentos que suelen contra ella, y contra mi sus censuras. Pero suplicandote los dexes, sino los puedes buenamente contener; pues bien mirado, aunque ellos logren hacer partido, serà solo un partido de credulos fatuos: y por otra parte podrà tal vez servir a la diversion de muchos oirlos fallar muy satisfechos sobre lo que ignoran, y alegar autoridades que con toda claridad muestren, ò su impericia, ò su mala fee: al modo que en cierta ocasion sirviò lo que dixo uno de los tales Censores, afirmando contra Kircher, que lo que escriviò tan difuso en sus dos Tomos, estaba resumido en dos planas, con que diò assumpto de risa à algunos de los circunstantes, que sabian, que ni èl entendia à Kiercher, ni acaso lo havia visto: y al modo que sirviò tambien años passados el empeño de aquel Anonimo con-

contrario mio, y de la especie 4.ª, que para probarla *disonante como la 2.ª y 7.ª* y sin exemplar que la abonasse *de golpe al dàr el compàs*, entre otros absurdos grandes, que cometiò en su impresso de 1. de Septiembre de 1733. fue uno citar al mismo Kircher, y à Cerone dos de los Autores que mas la defienden *Consonante*: aquel en la Composicion que trae al fol. 627. tom. 1. donde se halla *assi de golpe mas de doce veces*: y este en varios lugares, que valìan mucho para celebrar su presumpcion, è ignorancia; sin lo mas que à bulto dixo de la *Propriedad de Bmol*, y se verà combatido en su lugar.

Debo no obstante prevenirte, de que ni por lo dicho estoy demasiadamente assegurado de haver acertado, y acertar en lo que he escrito, y deseo escrivir de esta Institucion: ni tampoco que presumo con ella grangearme superiores estimaciones, y conveniencias; pues à la verdad, en orden à lo primero creo, como debo, que de los hombres es el errar, y que son en mi patentes varios defectos, los quales aùn se aumentaràn si se me nota tambien defecto el no haver cursado nunca la Musica en la Corte: como à otros lo procuran hacer notar algunos de tales cursantes, que suponen *solo alli* la perfeccion practica de esta Facultad; pero no advierten, que aùn quando sea esto assi, lo mejor, que en la Corte sale, rueda por toda España para quien curioso lo quiere vèr, è imitar: y que, aunque dicen verdad en lo que refieren de alguna de aquellas primorosas Composiciones, que oyeron, ningun primor proprio no obstante demuestran en las Composiciones que hacen. Y en orden à lo segundo sè de cierto, que aùn quando mi merito fuesse sobresaliente, è innegable, grangearìa mucho mas, y con menos costa sì, dexandome de impresiones, estudiasse solamente, por medio de algunas obrillas practicas que hiciesse correr, como Cantadas humanas, &c, y en buscar Patronos que me aplaudiessen, y por mi se interessassen; pues esto es sin duda lo que todo lo vale. En lo que estoy bien assegurado es, en que he procurado buscar, y enseñarte la verdad de la Doctrina Harmonica con cuidado, y diligencia: y en que los Autores que expongo para corroborarla los

he

he mirado por mi mismo con reflexion. Pero como pude engañarme pareciendome ser verdad lo, que acaso no serà, y como por consiguiente pude entender al rebès dichos Autores, protesto, que quando con bien fundadas razones se me hiciere conocer este engaño, depondrè prompto de lo que he escrito, y me sujetarè de buena voluntad al dictamen de quien assi me corrigiere, y enseñare.

Entretanto Lector mio, recibe con buen afecto esta *Institucion*, en la que como Musico te prometo solamente cosas Musicas. Y advierte que algunas *definiciones* de ella las he formado diferentes de las comunes por haverlas reconocido en los Autores inadequadas, ò no comprehensivas de lo que definian. Advierte tambien, que la he escrito en forma de *Dialogo*, porque me pareciò este el mejor modo de darme à entender à todos: assi como lo ha hecho con gran fruto en sus *Fragmentos* el P. Nassarre: que dividì la Theorica de la Practica por no cortar el hilo à los assumptos que explico; y que para dàr à los Professores tambien una idèa general de la Musica, ò para que sepan algo, y puedan hablar de su *origen, progressos, y estimacion*, la he dado principio con essa *Dissertacion Historica*, que trata dichos assumptos: Y en la que me pareciò poder algun tanto alargarme por refutar con graves Autores muchas de las vulgaridades, que en ellos, con descredito nuestro, estàn introducidas: como lo hago en la *Defensa de la Propriedad de Bmol*, y otras *Notas*, que veràs sobre las que se introduxeron en la Doctrina. Ultimamente advierte, que aunque dixe, que con la lectura de esta Institucion qualquiera de mediana comprehension puede salir buèn Musico *casi sin Maestro*, no debes tomar esto como arrogancia mia, sino como que lo dixe, y lo digo en la consideracion de que và dispuesta en methodo doctrinal, con natural, y claro estilo: al modo que lo dice Cerone (lib. 1. cap. 3.) quando dà las razones, porque llama à su Libro de Musica, el *Melopeo*, ò Maestro; pues sè muy bien, que ninguna Arte por facil que sea, ni ninguna Ciencia puede aprenderse no solo sin Maestro, como dice San Geronimo, mas tampoco con pocas lecciones de Maestro, y en especial

la

la de la Musica, donde es indispensable, para enseñar à formar los *intervalos*, con la voz, y llevar con la mano igual el *compàs*. VALE.

N O T A.

La *Mano*, que llaman *Musical*, y dibujan comunmente los Autores al principio escritos en ella los signos, para que los principiantes los tomen de memoria, la he omitido como cosa superflua, respecto de haver puesto las progresiones de los tres mas principales por sus Claves correspondientes: y respecto no entenderse su dibujo, sino despues de sabida por las articulaciones de los dedos. Pero en orden à la Practica entendì no deber omitir para el exercicio del Canto Llano, la que puso el Maestro Montanos de Missas comunes con la exactitud, y estension (aunque mejoradas en los acentos, y algo aumentada) que se vè en su impresion del año de 1594. assi por ser la mas conforme con la de las Santas Iglesias, como porque necesitando los que empiezan de corta edad muchos exemplares de ella, los hallen aqui promptos: y aùn los hallen tambien en donde no hay Libros de Coro aquellos Eclesiasticos, que quieran cantar en forma algunas de dichas Missas, y evitar la disonante griteria, con que en vez de mover à devocion, irritan.

Del mismo modo he omitido poner las diferentes *terminaciones de los Tonos*, ò Psalmos que muchos Autores ponen, y que llaman *irregulares*, por no abultar con lo que ellas mismas por sì denotan; esto es, por no abultar con irregularidades; ò (como doy à entender en su lugar) con lo que no es generalmente recibido. *Fol.* 100. Cerone en el lib. 5. cap. 82. dice, que llegan à ser casi 32. en los 8. Tonos: y en el cap. 83. añade, que esto es por causa de las especies mayores, y menores, que hay en la Antiphona precedente, y que las pide. Yo alabo su credulidad, y satisfacion; pero encargo, no obstante, à los señores Sochantres, y los que los substituyen no usen mas que aquellas que son comunes en los Coros que rigen, para que assi eviten la irrision, ò censura, que ordinariamente se sigue de hacer lo contrario. Tales terminaciones, por

mas

mas que diga Cerone, son à la verdad voluntarias, ò hechas por antojo; y la razon se infiere de que yà antes que escriviesse (como asségura) lo pensaban algunos: mucho mas de que valiendo la misma causa (si es cierta) de las *especies mayores*, *y menores* para las Antiphonas de segundo Tono, y sexto, afirma, no obstante, que estos solamente fenecen con su *sæculorum* de una sola manera: y en fin de que siendo constante, que en terceros Tonos de Canto Llano no deben cantarse puntos *bmolados* en Bfabmi, sino es en un caso rarissimo: ni en primeros poner jamàs puntos *sustenidos* en Gsolrreut; los ponen algunos Autores (Lorente fol. 60. y otros) *generales* para dichas terminaciones de *sæculorum*, trasladando à bulto lo que debieran advertir escrito por capricho en ellas.

DIS-

DISSERTACION PRELIMINAR A LA INSTITUCION HARMONICA,

QUE TRATA

DEL ORIGEN, PROGRESSOS, y estimacion de la Musica.

QUE sea la Musica una de las Facultades dignas de la mayor estimacion, es proposicion firmada de muchos Ilustres Escritores, ò consequencia deducida de los excelentes panegyricos, que en elogio suyo tienen hecho. Que tratada dignamente sea de los sacrificios mas gratos à la Magestad de Dios, se verifica, è infiere de varios sagrados lugares de la Escritura. Y que sea el mas dulce apetecido hechizo, el mas honesto decente recreo de los mortales, consta evidentemente por la experiencia, y todo està muy bien probado en nuestros Autores, y otros à quienes sobre este assumpto reservo para exponer con estension mas ade-

Vean se algunos de ellos citados del Cardenal Bona *tract. de Div. Psalm. cap. 17. n. 9.*

lante; pues aora conviene lo primero (complaciendo al Lector, que supongo lo desea) tratar tambien con estension del origen, y progressos de esta tan recomendada Ciencia: en la qual, para dàr juntos un empleo gustoso al entendimiento, y un delicioso recreo al sentido *se unen* (dice el P. Tosca) *la Philosofia natural con la Mathematica*: cuyo verdadero objeto es *el numero sonoro*; ò el sonido harmonico, apto à proporcionarse en diferentes consonancias: y cuya etymologìa, con mas verisimilitud, viene de un Instrumento antiguo, y muy excelente, que dice Cerone, se llamaba *Musa*.

Tosca *Introd. de Musica.*

Cerone *lib. 2. cap. 16.*

§. I.

ASSI pues, principiando el propuesto assumpto, y suponiendo, que de nuestro universal Padre Adàn dimanò la Musica à sus hijos en expeculacion, ò theorica, segun la ciencia infusa, que (dice el Angelico Doctor, y otros Santos) Dios le comunicò de todas Ciencias, digo fue un sexto nieto suyo, por la linea de Cain, llamado *Jubal* el que primero la puso en practica, ò se aventajò en ella: pues de este, yà fuesse que de proprio ingenio, y à imitacion de las Aves, tomando de ellas algunos *intervalos harmonicos*, que forman, como con efecto se oyen en el Ruiseñor, el Cuclillo, y otras, huviesse formado, segun Arte, la *Escala de Entonaciones*, y empezado à cantar por caracteres: yà que, llevado de alguna casual experiencia, quizà advirtiendo en la fractura, ò colision de algunos cuerpos concabos, ò en los vaybenes de los juncos, y cañas ajitadas del viento algun genero de sonido agradable, huviesse dado principio à la fabrica de Instrumentos de cuerda, y otros, y los enseñasse à tañer, dà testimonio la Historia Sagrada (*) assegurando fue el Maestro, ò Padre de los que la practicaron al son de la Cythara, y Organo: *Jubal fuit Pater canentium Cythara, & Organo.* Para que se veneren las disposiciones de Dios, que quiso poner en un descendiente de aquel reprobo maldito, el origen de una Ciencia à su Magestad tan agradable, y que su Divino Verbo, para su culto havia de introducir en la Catholica Iglesia.

El Ruiseñor, el Cuclillo, y otras Aves forman intervalos perfectos Muficos: y en la America hai un Animal quadrupedo, que naturalmente entona toda la Escala Intervalar. Vease Kircher *lib. 1. c. 14.* aunque el P. Gumilla en su *Historia del Orinoco, fol. 199.* varìa algo la noticia.

(*) *Genes. cap. 4.*

Algunos Autores demasiadamente credulos, sobre el origen, è invencion de la Musica, assegurán que ella se descubriò con el motivo de haver sido halladas sus Consonancias

en

en el diferente peso de quatro, ò cinco martillos de una herreria; pero à la verdad, sobre no leerse este hallazgo en la Sagrada Escritura, la contraposicion de dichos Autores en orden al sugeto que dicen las hallò, pues unos quieren fuesse el dicho *Jubal*; otros *Pythagoras*, y la grande ancianidad, ò el gran numero de años que media entre el referido hallazgo, y los primeros que lo escriven, hacen casi evidencia de ser mera fabula, ò cuento tomado de algun rumor popular. Las Consonancias que dicen estos Autores, se hallaron en los quatro, ò cinco martillos son las que la Musica contempla primitivas, ò radicales para la medida de los Diapasones: conviene à saber el *Diatheseron*, ò quarta grave; el *Tono sexquioctavo*, que ajusta el *Diapente*; y el otro *Diatheseron alto*, que completa el *Diapason*.

Vease en Cerone *lib.* 2. *cap.* 19.

Lo mismo, y por lo mismo que de los martillos de Jubal, ò Pythagoras dixe, digo tambien de las dos columnas de Seth, ò sus hijos, hechas la una de piedra, y la otra de ladrillo, en las quales, dicen gravissimos Autores, citando à Josepho (*de Antiquitat.*) hicieron escrivir con las demàs Artes la de la Musica, noticiosos por revelacion hecha à Adàn, y manifestada à ellos de que havia de haver dos universales estragos, uno de Agua, y otro de Fuego; para que, en beneficio de la posteridad, la de piedra las preservasse del agua, y la de ladrillo del fuego. Y porque ciertamente, no se me hace creible, el que hallandose los hombres con tan antiguos, y estimables monumentos los dexassen por floxedad perecer: mayormente si fuesse cierto lo que dice el Autor de la *Plaza Universal de Ciencias, &c.* citando al mismo Josepho (*lib.* 1.) de que la de piedra se conservò en Syria hasta su tiempo. Pero bolvamos al assumpto.

Plaz. Univ. fol. 583.

Puesta, pues, en practica, no por Tubal, como algunos dicen, sino por *Jubal* esta Arte, ò Ciencia nobilissima de la Musica; y conservada, como se infiere de lo que dice el Señor Bossuet, y es mas vetisimil, no en las Columnas de Seth, que nadie ha visto, sino con las reliquias del Genero Humano, y demàs Artes que hasta entonces se havian inventado en el octavo nieto de Adàn *Noè*, y en sus hijos, cerrados en aquella famosa Arca, tan celebrada de la Escritura, puerto, aunque fluctuante, seguro contra los estragos de la general inundacion, es cierto que ella se fue propagando, y derramando por el Mundo al passo que los descendientes de este grande hom-

Ilustrissimo Señor Bossuet *Histor. Univ. part.* 1. *fol.* 15.

bre se fueron propagando por toda su redondèz ; aunque , à la verdad , con mucha decadencia respecto otras Artes , que por mas utiles para la conservacion , y regimen de la vida , en aquellas Colonias , ò Poblaciones nuevamente fundadas se llevaban las mayores atenciones de todos : motivo de haver sido celebrados como Inventores de ella algunos pocos en quienes, no obstante su decadencia , se conservò felizmente, y que debian llamarse no Inventores , sino Restauradores.

Assi entre los Egypcios lo fueron los dos *Mercurios* Reyes de Tebas , el uno vecino à los tiempos del diluvio , y el otro, à quien llamaron el *Trismegisto* , contemporaneo de Moysès, segun el mismo Señor Bossuet (*part. 3. fol. 267. 283.*) Y entre los Griegos *Lino* Musico , y Poeta antiquissimo , que dicen traxo las letras de Phenicia à Grecia , *Orpheo* su discipulo , y *Amphion* , de quienes fingen tantas cosas los Poetas : *Pythagoras* , *Xenophilo* , y *Aristoxeno* , à quien segun el P. Kircher , miraron como Maestro quantos despues en todas partes trataron con acierto , y philosofaron de ella : como fueron *Thimotheo Tebano* , *Platon* , *Aristoteles* , *Aristides* , y otros que la fama celebra.

Kircher *lib. 7. Erotema 3.*

Lo dicho se entienda de la Musica en su essencia , no de los Instrumentos que la adornan , pues estos es cierto reconocen varios sucessivos Inventores , y Reformadores. El citado P. Kircher , en su libro 2. *de Musica Hebræorum , & Græcorum* , suponiendo con autoridad de los Setenta , que Jubal , antes del Diluvio fue inventor del Psalterio , y Cythara , ù de la Cythara , y Organo , aunque este Organo no era como los nuestros , sino un Instrumento manual , (vease Cerone *lib. 2. cap. 31.*) refiere por testimonio de Schilte Haggibborin , Autor Hebreo, que *David* para las solemnidades del Santuario hizo , ò diò à conocer otros 36. Instrumentos. Y citando à Boecio por Nicomaco Geraseno , assegura que *Mercurio* diò principio à la *Lyra tetracorda* , ù de quatro cuerdas. Que à esta la fueron despues perficionando con muchas mas , en diversos tiempos *Corebo*, hijo de Atys , Rey de Lidia , *Hyagnes Phrigio* , Padre de Marsias , Autor de las Tibias , ò Flautas , *Terpandro Lesbio* , *Lycaon*, *Profasto Periota* , *Estiaco Colofonio* , *Timotheo* , y otros. Que el referido Hyagnes diò motivo para la fabrica de innumerables *Polycalamos* , ò Organos con la invencion de los *Lytuos*. Y en fin, (en el *libro 5.*) que Guido Aretino Monge , fue Inventor de

Kircher *lib. 2. cap. 1. 4. y 6.*

de los Clavicordios, ò *Clavicimbalos*, y otros Instrumentos de este genero. Demàs de esto tambien se dice con autoridad de Ciceron, que Theodoro, Padre de Isocrates, fue Autor de varios Instrumentos, de que adquiriò grandes riquezas; y con la de Athenèo, y Vosio que Epigone lo fue de uno muy particular que de su nombre se llamò *Epigonion*. Aunque debo advertir bolviendo à Mercurio, que los credulos Autores, especialmente Juan Andrès Angelino en su *Historia Musica*, extractada en el Segundo Tomo de las *Memorias Eruditas* de Salafranca §. XXV. asseguran, que èl diò principio à la Lyra, pero con la ocasion de haver hallado una concha, ò tortuga arida, cuyos nervios heridos formaban intervalos harmonicos: noticia que hallan en los Antiguos, y que igualmente, como las antecedentes, por la contraposicion de los que la refieren, y otras circunstancias que se pueden vèr tambien en Cerone (*lib.* 2. *cap.* 31.) es fabulosa. Y mucho mas por lo que el citado Angelino añade, manifestando que de dicha concha traxo su origen el Genero Diatonico, y que por esso de este Genero es autora la misma naturaleza; pues aunque es sin duda que de el Genero Diatonico es autora la naturaleza, pero no por el hallazgo de la concha, que si fue cierto fue mero acaso, sino porque sus intervalos *gradatim*, *y per saltum* los cantan naturalmente, (como yà apuntè) muchas Aves, y Animales, y los Niños, y los Hombres sin conocimiento de la Musica: de los quales motivos verosimilmente Jubal la puso en perfeccion, y por consiguiente la Escala intervalar de este dicho Genero.

Angelino fue celebrado Maestro de Capilla de el Elector de Saxonia à fines del Siglo passado.

Pero qual haya sido el caracter especifico de esta antigua Musica, à quien dichos Instrumentos por mayor adornaban à la verdad, no se sabe à punto fixo. De la ante diluviana nada mas hai escrito que lo dicho arriba de Jubal. De la Hebrea, aun del tiempo de David, y Salomon, no obstante que en la Escritura (*Paralip.* 1. *y* 2.) se lee la gran variedad de sus Instrumentos, y se admiran los altos elogios de los Maestros que principalmente la governaban, ningun monumento ha quedado dice Kircher: (*lib.* 2. *cap.* 4. §. 5.) y de la Griega tan decantada de muchos si quedò alguno, ò no se entiende bien, ò si se entiende reducido à nuestras notas, y figuras nuestra no mas que una, ù otra de las voces de ella separadas, de las quales no resulta concento harmonico cabal. Y por otra parte, en los Autores que dàn noticia de dicha Musica no se halla la claridad,

dad, y estension que para hacer un exacto juicio de su essencia se requiere. Ni los modos, ò Tonos *Dorio*, *Lydio Phrigio*, &c. que tanto ponderan, los demuestran sino en relacion, en que cada uno dice lo que le parece: dexandonos, ademàs, en la duda de si los referidos Tonos eran determinadas, è invariables composiciones hechas por algunos grandes Maestros de entonces, ò si eran lo mismo que entre nosotros las Escalas, ò Diapasones por donde todos generalmente las ideaban.

El Reverendissimo P. M. Feyjoò en su *Resurrecion de las Artes, y Apologìa de los Antiguos*, (*Theat. Crit. tom.* 4.) cotexando esta Musica Griega con la nuestra, en quien comprehende tambien la del Siglo passado, aunque confiessa lo que arriba diximos, esto es: que *su caracter especifico no se sabe à punto fixo*; suponiendo como cosa cierta que dicha Musica era mas afectuosa, ò expressiva que la nuestra; y assimismo, que el exercicio de ella entre los Antiguos era mas frequente que entre nosotros, es de opinion que su caracter especifico fue sin comparacion mucho mas excelente por todas circunstancias, que lo es el de la que aora se practica: y aun no duda afirmar que *en la de aora, ni sombra se vè de aquella facilidad con que los mas primorosos Musicos de Grecia con la suya, yà irritaban, yà templaban las passiones, yà encendian, yà calmaban los afectos de los oyentes.* Pero esta opinion del Rmo. Feyjoò por lo que toca al primer supuesto en que la funda, y que es el mas essencial, no me parece se adapta con la que expressa, aunque por la parte que la daña, en el Discurso 14. del Tomo 1. intitulado: *Musica de los Templos*, escrito de proposito para desterrar de ella aquellas modulaciones, que dice tiene *proprias del Theatro*, y que poderosamente *como el canto de las Sirenas, que llevaba los navegantes à los escollos*, arrastran àzia el mal los afectos. Y en el que, con toda claridad, concede ser nuestra Musica *mucho mas expressiva, y delicada que la de los antiguos Griegos*: por lo menos la de aquellos nuestros Compositores que, como confiessa, introducen con sobriedad, arte, y genio los puntos que llaman extraños de que ellos, ò no sabian, ò no querian usar: y la de aquel otro, singularissimo entre algunos grandes Maestros por el manejo de los accidentales, que ha sabido juntar *toda la magestad, y dulzura de la Musica antigua con el bullicio de la moderna*, en quien, como tambien confiessa, *resplandece un caracter de dulzura elevada propria de su genio*

que

que arrebata. Asimismo no me parece se adapta esta opinion con la que expressa en el Tomo 6. *Discurso* 12. §. 7. en el qual dice haverse adelantado el Arte de la Musica *con el descubrimiento de las especies disonantes, ò falsas*, cuyo uso, segun graves Autores, es cierto ignoraron aquellos antiguos. Ni, en fin, por lo que mira à considerar los antiguos superiores à los modernos en esta Arte, ò Ciencia con la que nos dà à leer en el 5. *Discurso* 10. *num.* 2. en que assegura, que los modernos se deben considerar superiores à los antiguos en puntos de ciencia, y doctrina. Y à la verdad, es absolutamente opuesta à la que sigue en el Tomo 1. de Cartas (*Carta* 44.) y à la del P. Kircher, quien tratando en general, y mas de intento esta question en su libro 7. *de Musurgia antiquo-moderna* (parte 1.) dà firme su voto, à favor de la nuestra, ù de su tiempo, concediendola igualdad en la expresion, ò mocion de afectos con la antigua, lo qual comprueba con testimonios sucedidos en Roma, viviendo el Cardenal Francisco Barberini; y excesso en la nobleza, perfeccion, y harmonia de sus passages, consonancias, è intervalos, y en la variedad de los Instrumentos que la hermosean.

Pero sease lo que se fuere para el Rmo. Feyjoò nuestra Musica (en la que creo verìa la misma facilidad para commover los afectos que assegura de la antigua Griega, si en este tiempo se atendiesse, y oyesse con el aprecio que esta se atendia, y oìa: ò si à su eficacia acompañasse siempre la Poesìa, auxiliar suya, con el espiritu, y mocion que dice le falta aora, añadiendo los que la practican las exteriores acciones, ò los movimientos del cuerpo proprios del assumpto de dicha Musica, y Poesìa que los Griegos añadian segun Kircher) lo que tengo por cierto es que mudarìa de opinion, y harìa distinto juicio de su caracter si como creyò à los Autores en las maravillas que de ella cuentan, los creyera tambien en las demàs cosas que sobre este assumpto dicen. Y còmo no mudaria de opinion si leyera al referido Kircher en el libro citado? Este Doctissimo Padre, que sin duda ha visto muchos de ellos con suma diligencia, como en èl lo assegura, allì mismo dice (fol. 539.) que la Musica de los antiguos *no tenia concento de muchas voces*: (fol. 547.) que en ella *se ignoraba el uso de las disonancias*: y lo que es mas, (fol. 637.) que *carecia de intervalos, ò consonancias de 3ª. y 6ª. cantando por el Genero Diatonico.* De que se in-

Tom. 2. *Disc.* 14. §. 12.

Kircher *lib.* 7. *Erot.* 3.

infiere que su caracter era inferior al de la nuestra, en la qual, no solo se experimenta la dulzura del *concento* de muchas voces, mas tambien la que causan assi el proporcionado uso de todas las especies *disonas* mayores, y menores: como el de las *consonas* 5as 8as 3as *y* 6as juntamente con la gran variedad de intervalos de que aora nos valemos, y entonces se tenian por impracticables.

Cerone *lib.* 2. *cap.* 32.

Boecio citado de Cerone, y otros dice, que ella procedia por uno de tres Generos: es à saber, ò por el *Diatonico*, ò por el *Chromatico*, ò por el *Enharmonico*. Pero esto, valga la verdad, si se ha de entender respecto de los intervalos que cada uno de dichos Generos tiene, como algunos lo entienden, y yà queda insinuado en lo que citamos de Kircher, no se hace creible. Los Generos, segun la corriente de Autores, cantaban entre sì muy distinta, y limitadamente. El Diatonico cantaba por *un Semitono mayor, y dos Tonos incompuestos*. El Chromatico por *un Semitono mayor, otro menor, y un Semiditono*. Y el Enharmonico por *dos Diesis, y un Ditono*. Cómo, pues, podia tener siquiera nombre de Musica, la que sin mezclarse con los intervalos de los otros dos Generos, procedia cantando por la ruda, desaliñada, y reducida progresion de los de uno solamente: V. g. la Chromatica cantando no mas que *Semitonos mayores, y menores, y Semiditonos*? Y còmo el oìdo havia de hallar harmonia en una tal progresion como esta? Verdaderamente assi entendido lo que dice Boecio, parece no poder ser en ningun modo cierto; y lo que mas verisimil se hace sobre la noticia que dà es, que se llamaria *Musica Diatonica*, aquella que solo usasse *intervalos naturales*, cantando por las cuerdas que llamamos de 1ª. *Orden*. *Chromatica* la que ademàs de estos intervalos procedieisse cantando por las cuerdas de 2ª. con *Semitonos menores*. Y *Enharmonica* la que usando intervalos naturales, y cuerdas de 2ª. *Orden* con *Semitonos menores*, añadiesse passages por las de 3ª. y *intervalos Diesis*, que algunos Instrumentos tenian, como aora tambien tienen. Por consiguiente se hace tambien mas verisimil que à los que se nombran Inventores de dichos Generos, quiero decir del Chromatico, y Enharmonico, *Timotheo Milesio*, *y Olimpo* se les atribuyesse essa gloria por haver hecho usuales, y ordinarios en la practica los *Semitonos menores*, *y los Diesis* que dàn caracter, y distincion à los dichos dos Generos; no porque ellos

GENEROS.

Què sean Semitonos, Tonos, &c. Veasse en el *cap.* 4. *lib.* 1.

Vivièron Timotheo por los años de 338. antes de Christo, y Olimpo por los de 218. *Veasse Cerone fol.* 250.

ellos huviessen inventado, ò dado à conocer todos los intervalos que en sì contienen, como vulgarmente se piensa, ni aun las cuerdas que los simbolizan. Y esto tanto mas es de creer, quanto, porque de un passage de Pytagoras, en elogio de la Musica, puesto por Cerone en el *cap. 21. del lib. 2.* consta, que yà en su tiempo havia numeros, ò cuerdas *chromaticas*. Con que siendo cierto, como parece, aquel passage, no solo se prueba con èl nuestra verisimilitud, mas tambien se echa à Timotheo de la possession de Inventor de la cuerda chromatica de *Befa'mi*, pues nadie puede negar, que Pythagoras floreciò antes que èl casi 200. años; no obstante que el P. Bermudo (*lib. 1. cap. 13.*) crea lo contrario. Vease aun muchisima mas antiguedad de esta cuerda en lo que se dice de Amphion en la *Defensa de la Propriedad de Bemol.*

Veràse cerca del fin de esta Dissertacion.

Concluyendo yà este punto de qual era el caracter de la Musica antigua Griega dirè, en veneracion de los Maestros de ella, y contra aquellos modernos, que sin advertencia la vituperan, que era bastantemente excelente, delicado, ameno, y harmonioso. Pero tambien contra los que despreciando la presente, suponen en dicha Musica un *no sè què de divinidad* que, como dice Kircher (*lib. 7. fol. 549.*) no demuestran en Autor alguno, dirè de camino que el de la nuestra es mucho mas excelente por la mayor propriedad, y dulzura de passages, mas hermosa, y adequada travazon de voces, y harmonìa de clausulas que se halla en algunas excelentisimas composiciones que oy dia salen à luz: y aun no dudarè afirmar, que lo es intrinsecamente en el mas alto grado de perfeccion à que puede llegar, contemplando que yà parece es imposible, para realzarlo darse *mas variedad de especies harmonicas, intervalos, y figuras.* Ni se me diga contra esto que los *Diesis* (intervalos de *dos comas, y media,*) proprios del Genero Enharmonico, y usados, segun refieren los Autores, en la antiguedad perecieron totalmente para nosotros, ò no se hallan en nuestra Musica, y que en este supuesto no puede ella ser tan varia, y amena como la de entonces; porque aunque es cierto que no los usamos, à la verdad, los tenemos de la misma suerte que los tenian los antiguos Griegos, segun dice Monserrat (*cap. ultimo*) esto es, en Instrumentos, Organos, y Monacordios, &c. pero los hemos abandonado *en las voces humanas* por casi impracticables, è imperceptibles al oìdo; y solo echamos

Los abusos de la presente Musica no estorban que intrinsecamẽte sea perfecta en el mas alto grado.

mano de las cuerdas que los simbolizan en los Instrumentos, *para afinar, y dar perfeccion à algunos Diapasones de termino estraño.* Sepan esto los que han leìdo en el Rmo. Feyjoò la acusacion de que en nuestra Musica *hay frequentes intervalos, ò transitos passando del Genero Diatonico, al Chromatico, y Enharmonico*: y noten quan injusta ella es por lo que mira à estos intervalos de este ultimo Genero, puesto, que ni los practicamos como tales, ni hemos aun tomado arbitrio de reconocerlos figurados con unanime aprobacion, y consentimiento; no obstante que el P. Kircher (*lib. 7. fol. 660.*) los trayga en Musica à solo, para voz humana, y à 3. (*fol. 664.*) Noten tambien quan mal se conforma dicha acusacion con lo que dice en el Tomo 1. de Cartas, *Carta 44. num. 18.*

Theat. Crit. 1. *Discurs.* 14. §. 7.

§. II.

REferir aora què modo, ò forma se tenia en la antiguedad de enseñar esta Ciencia Musica, y por consiguiente hacer relacion de las diferencias que en esto huvo desde entonces hasta el presente tiempo, facil cosa serà, tomando de los Autores substancialmente lo que en orden à dicho assumpto escriven. A la verdad, si los creemos, ella se aprendia en aquellos retirados Siglos muy distintamente que aora. La Escala de Entonaciones, ò Mano Musical, que es lo primero à que en la practica se dedican los que la siguen, se tomaba de un Instrumento llamado *Sistema Maximo*, à manera de Psalterio, que constaba de quince cuerdas, y cantaban los Musicos en èl de una, à otra Intervalos *de Tono*, exceptuando de la 2ª. à la 3ª. de la 5ª. à la 6ª. de la 9ª. à la 10ª. de la 12ª. à la 13ª. pues en estas los cantaban de *Semitono*. De allì à poco haviendose dividido el Tono que formaban las cuerdas 8ª. y 9ª. en dos Semitonos, el uno mayor, y el otro menor, y haviendose introducido en medio de ellas otra diferente cuerda templada en voz proporcionada al intento, cantaban variando el Semitono que correspondia à las cuerdas siguientes 9ª. y 10ª. unas veces por estas, y otras desde la 8.ª à la introducida de nuevo: de que se siguiò quedar amplificado, y perficionado dicho Sistema con cinco *Tetracordos*, ò Diatheserones cabales en diez y seis cuerdas. El primero de ellos conocido por *Tetracordo Hipaton*, que es lo mismo que decir quarta principal, porque estaba contenido en

Sistema, ò Escala de los Antiguos. Vease Cerone *lib. 2. cap. 43. y 45.*

Què sea Diatheseron vease *lib. 1. cap. 4.*

en las mas graves. El segundo por *Tetracordo Meson*, es à saber, mediano, y siguiente al primero. El tercero por *Tetracordo Diezeugmenon*, apartado, ò sobre estos dos. El quarto por *Tetracordo Hyperboleon*, que suena tanto como excelente, ò superior à todos. Y el quinto por *Tetracordo Synemenon*, esto es, añadido en medio de los quatro, que era el que procedia desde la cuerda 8ª por la nueva introducida, por la 10ª y la 11ª. Con advertencia, de que la cuerda final de algunos de estos Diatheserones, era primera de los que se seguian. Y tambien que de el ultimo (del Synemenon) tomò principio entre los Musicos de entonces el Genero llamado Chromatico, nombre que equivale (segun Roseto) lo mismo que si dixessemos *Tetracordo de color hermoso*: y fue porque la cuerda añadida le tenia distinto de las otras, y muy agradable à la vista.

Roseto, citado de Cerone *lib.* 2. *cap.* 32.

SIGNOS, Y FIGURAS.

Signos con los nombres que nosotros los tenemos no los tenian los antiguos Griegos; pero consideraban como tales à las cuerdas de su Sistema Maximo, y las distinguian con nombres proprios suyos que las havian puesto. Tampoco, dice Cerone, tenian las Figuras, y Claves que nosotros. Y assi quando apuntaban alguna Musica, por no poner todos los nombres de las cuerdas por donde procedia, usaban ciertas señales sobre la Poesìa, y Letra de dicha Musica, que decian el modo de cantarla: porque cada una de las cuerdas tenia su señal, y por ellas entendian los Cantores, y Tañedores las Consonancias, è Intervalos que debian expressar. (veanse de estas señales, ò caracteres Griegos en Kircher *tom.* 1. *fol.* 540. *y* 541.) Despues otros Musicos, dexada esta manera de apuntar, comenzaron à poner en practica el uso de las letras Alphabeticas texidas entre quatro largas lineas. Mas otros yà cansados de todo esto, en lugar de Letras, usando puntos, ò figuras redondas cantaban, con mayor seguridad de lo que debian subir, y baxar la voz, tanto de grado, como *per saltum*; aunque el citado Kircher dice los cantaban entre ocho lineas, ò entre dos; la qual forma fue recibida de todos hasta el tiempo de Guido Aretino, y muy luego se puso en costumbre, y Arte para facilitar la enseñanza de esta noble facultad, y su practica à los que à ella se dedicassen.

Cerone, *fol.* 294.

Kircher *tom.* 1. *fol.* 213. *y* 215.

Por abreviar: digo, que à estas Figuras sucediendo otras muchas en diversos tiempos, algunas de las quales tambien se pueden ver dibuxadas en Cerone (*lib.* 2.) vino el de *Juan de Murs*,

Murs, Francès, Doctor de la Sorbona, el qual, inventando ò por los años de 1352. las ocho que al presente usamos en el Canto de Organo, y señalando à todas el distinto valor que tienen, dexo puesto termino à toda otra invencion de Figuras, por haver todos los Musicos admitido, y ensalzado como mas conveniente la suya, sin que hasta el dia de oy substancialmente la variassen; pues aunque al parecer la varian, y aumentan nuestras *Fusas*, *y Semifusas* (inventadas no en este Siglo 18. como cree el Rmo. Feyjoò, *tom.* 1. *Disc.* 14. sino, por lo menos, en el 16. segun se colige de Tapia Numantino en su *Vergel de Musica*, impresso año de 1570.) no es assi en realidad, porque siempre con estas Figuras và el compàs, que à todas las mide, pausado de tal modo, que en la velocidad passan como si fuessen las *Corcheas*, *y Semicorcheas* del citado Inventor Francès.

Pero por lo que toca à la *Escala de Entonaciones*, es necessario advertir, y saber, que muchos años antes, esto es, al fin del Siglo 6. conociendo el Santo Pontifice, y excelente Musico *Gregorio Magno* la dificultad que hallaban los Professores en aprenderla nombrando los Signos con sus nombres Griegos, ò con otras palabras; cuya multitud de silabas hacia pesada, y dificultosa la practica de dichas *entonaciones*, aplico en lugar de aquellos nombres à las quince cuerdas del referido sistema las siete letras de nuestro Abecedario Latino A.B.C.D.E.F.G. y repetidas estas por orden hasta dàr fin à las cuerdas, hizo faciles de encomendar à la memoria todas las entonaciones, ò intervalos que en sì contenian, los quales tomaban, y cantaban despues mas facilmente por el uso de ellas, y con mas brevedad. Y en quanto à los *Tonos*, considerados por los antiguos Eclesiasticos en quatro ordenes, los quales como los nuestros *Mixtos* alcanzaban precisamente once Signos desde el punto mas baxo al mas alto, los dividiò con una especie de Diapente sobre sus finales; porque el cantarlos con los largos estremos que tenian daba mala satisfacion à los oyentes; y formò de cada uno dos, y de todos quatro ocho, que son los que conocemos *Maestros*, *y Discipulos* en el Canto Llano; pero los que no conocemos assi en el Canto de Organo, aun interpuesta por ellos la autoridad de Cerone, que en el libro 16. los afirma tales en dicho Canto, añadiendo otros quatro mas con que ajusta *doce en numero*: pues al presente solo de *ocho naturales*,

Se dicen 15. aunque eran 16. por ser las dos del Genero Chromatico un solo Signo.

TONOS.

Cerone *lib.* 2. *cap.* 37.

como en Canto Llano, hacemos mension en el Canto de Organo, formados con diferentes Diapasones, y por diferentes cuerdas que los del Canto Llano; con los que subiendo, y baxando lo que queremos, y es conveniente, sin duda variamos mas la harmonia que antes se variaba con los doce. Y mucho mas añadiendo los extraordinarios, hallados con el beneficio de *Sustenidos, y Bemoles* en el circulo Musico, que hasta aqui, si es que se conocieron por nuestros antepassados, estuvieron solo en theorica.

Este modo, pues, de enseñar por letras la Escala, haviendo durado hasta *Guido*, *ò Guidòn*, Monge Benedictino de quien arriba hablamos, natural de Arezzo en Italia, que adelantò mucho la Musica, y vivia por los años de 1028. se mudò, y mejorò por el mismo Guido, el qual añadiò sobre las letras de S. Gregorio las seis primeras sylabas *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, que tomò de los primeros versos del Hymno de S. Juan Baptista, despues de haverlo oido cantar en Milàn, y haver advertido dispuestos los intervalos de el respecto de las silabas con la distancia misma que aora tienen. (vease Cerone fol. 271.)

SYLABAS.

Algunos AA. las llaman *Notas*, pero se engañan, pues Nota es Figura demonstrable, y las Sylabas de Guido no se demuestran, sino que se pronuncian acompañando la voz.

HYMNO de S. Juan.

Lo compuso (segun Baronio en su Historia Eclesiastica citada de Cerone) un Diacono, ò Cardenal de Roma por los años de 537. ò 554. pidiendo al Santo la restitucion de la voz para cantar, que havia perdido.

Ut-*queant laxis*
Re-*fonare fibris*
Mi-*ra gestorum*
Fa-*muli tuorum*,
Sol-*ve polluti*
La-*bij reatum*
Sancte Joannes.

SIGNOS.

Assimismo, prescribiò los *Signos* que conocemos repitiendo dichas silabas cinco veces en las 15. ò 16. cuerdas, y letras Gregorianas, y inventando por la parte inferior de ellas otra cuerda, ò signo mas grave, à quien para principio aplicò la letra G. con la silaba Ut: mejorò, ò dividiò con claridad las deducciones, y tambien las *propriedades* bquadrado, natura, y bmol: reduxo la progresion del Canto à cinco lineas, entendidos tambien sus espacios de que antes no se hacia quenta: diò el arbitrio de las *mutanzas* para los ascensos, y descensos:

PROPRIEDADES.

esto

esto es, para quando el Canto excediesse de las seis sílabas por arriba, ò por abaxo; que aunque algunos Musicos despues han pretendido introducir otra añadida à ellas, nombrada *bi-si-* ò *ni-* (veasse Cerone fol. 514. y Lorente 49.) con la qual tenga cumplimiento la progresion de los siete signos, y se escusassen dichas mutanzas, no se observa. Y en fin, haciendose cargo de las letras de S. Gregorio, puestas por el Santo en practica para medir bien las *entonaciones*, que segun queda dicho, se tomaban mal por los largos nombres de los signos Griegos, ò como algunos quieren, no se comprehendian facilmente porque se estudiaban al sonido de las cuerdas del sistema, sin expresion de nombre alguno, ni sílaba, dexò del todo perficionado el modo que aora llevamos de aprender, y enseñar la Escala de dichas entonaciones por las referidas seis sylabas, acompañando cada punto con sola una de cada un signo, segun las propriedades del Canto, y cantando de unas à otras sílabas *Tonos cabales*, excepto del *mi-* al *fa* donde fixò los *Semitonos*. De suerte que yà no parece hai mas que desear para el assumpto sino que en lugar de las dichas sylabas, por cuyo comun uso muchos llaman *Solfa* à la Musica, se buscassen otras de pronunciacion igualmente breve, y facil, que en forma de Laberinto, ò Anagrama, aunque fuesse valiendose de Idiomas diferentes, por qualquiera de ellas que se empezasse, y hechando mano de las que se quisiesse, se diesse à entender algun genero de razonamiento que expresasse, v. gr. alguna alabanza de Dios, ù de la misma Musica, ù otra decente cosa que las de Guido no dàn: para que siempre que se oyesse *solfear*, quando no se canta Letra, se percibiesse el Canto con placer del oìdo, y exercicio del entendimiento. Y esto baste aora en quanto al *Canto Llano*, que segun su definicion *es una progresion de sonidos perceptible por figuras de igual cuerpo, y valor*; y baste tambien en quanto al Canto Metrico, ù *de Organo* que por el contrario, segun la suya *es una progresion de sonidos perceptible por figuras de cuerpo, y valor distinto, y desigual*. Vamos yà à la composicion.

CANTO LLANO, Y CANTO DE ORGANO.

Es pues, la Composicion la parte mas sublime de la Musica: ò es la misma Musica en su mas alta perfeccion. Su empleo *es disponer por concierto, ò mezcla de voces, y en virtud de razonables, experimentadas reglas propria-y harmonicamente dichos Cantos*. Las *especies* que por esta mezcla, y proporcion de voces la

COMPOSICION.

dàn

dán materia se distinguen en Consonantes *acordes*, y en Consonantes *discordes*: ò por decirlo segun nuestra practica, en *Consonantes*, y en *Disonantes*, las que estima para sus melodìas, (aunque no igualmente, sino conforme à su mayor, ò menor sonoridad) en el mismo grado que la Pintura estima para sus dibuxos los colores, y las sombras. El Contrapunto, de que algunos hablan tanto, y que distinguen en *simple*, *florido*, y *colorato*: y en *suelto*, *ligado*, *y fugado* (vease Kircher *lib.* 5. *cap.* 9.) viene à ser en la Composicion como principio, ò preludio à ella; aunque el colorato, y fugado, como lo pone el citado Kircher, es yà rigurosa Composicion à 3. y à 4. voces. Entre nosotros solo se tiene por Contrapunto *el que canta una voz, ò aguda, ò grave sobre algun Canto, ò Llano, ù de Organo*; y sus reglas las reconocemos casi todas diversas de las reglas de la Composicion, pues solo son ordenadas à formarlo con particulares modulaciones, inutiles en la mayor parte para ella, en que hai, ademàs, en muchas, tantas opiniones como Escuelas. Los Conciertos à 3. à 4. &c. *sobre baxo*, *sobre tiple*, *y sueltos*, si que los tenemos por proprio principio de la Composicion nosotros, y es porque se ordenan à entablar *la graduacion de voces*, *y especies Consonantes*, *el uso de las Disonantes*, *el modo de entrar*, *y seguir los Passos*, y tambien muchas de las reglas de ella, que desde los antiguos Musicos que las dictaron siempre hasta el presente tiempo se fueron perficionando.

CONTRAPUNTO.

CONCIERTOS.

Acerca de las Especies *Consonantes* Cerone (*lib.* 2. *cap.* 81.) citando à Macrobio, dice fueron en ella antiguamente no mas de cinco, conviene à saber, la 4ª ò Diatheseron: la 5ª ò Diapente: la 8ª ò Diapason: La Diapason-Diapente, ò 12ª: la 15ª ò Bisdiapason; y que à dichas Consonancias fue añadida despues por Ptholomeo sola la Diapason-Diatheseron, ò 11ª. Mas esto para mì es tan increìble, como el que la antigua Musica procediesse ceñida à sola la progresion de uno de los tres Generos, entendiendo separados los Intervalos de cada uno, segun llevo dicho: pues me parece no podia tener siquiera nombre de tal Musica dispuesta con tan pocas Consonancias, y sin las 3as y 6as que tanto la adornan, y agracian. Assi, tengo por mas cierto, no obstante lo dicho, que los antiguos Musicos dentro de los terminos de la Bisdiapason, ò 15ª usaban en su Musica las mismas Consonancias que aora

ESPECIES CONSONANTES.

se

se usan: esto es la 8ª la 5ª la 3ª la 6ª y la 4ª. Y creo que solo nos diferenciamos de ellos en la mayor estension que las damos con las especies *dicompuestas*, *y tricompuestas*, que ellos no quisieron conocer por no passar de la proporcion *quadrupla* que tan misteriosamente contemplaban. Y tambien, en que en todos los Diapasones usamos de las 3as y 6as *mayores*, *y menores* por las muchas mas cuerdas de la 2ª orden que tenemos sobre las que ellos tenian: aunque pienso que de dichas Consonantes 3as no usaban con la libertad que nosotros *en finales*, por quanto las hallo menos en ellos en algunas Obras de Maestros aun de estos ultimos tiempos.

DISONANTES.

Pero acerca de las *Disonantes*, ò falsas ciertamente no puedo menos que creer lo que vulgarmente corre, y parece insinùa Kircher (*tom.* 1. *fol.* 547.) de que solo de pocos Siglos à el presente las ha admitido la Composicion en las partes principales del Compàs, haciendome cargo de que estas especies, aunque importantes, pudieron à la verdad ser abandonadas de los Antiguos, por poco necessarias para sus harmonicos Concentos. Y dixe *de pocos Siglos*, pues aunque el Maestro Montanos (*tract. de Contrap.*) y D. Pedro Cerone (*lib.* 2. *cap.* 82.) ponen la definicion de ellas en cabeza de Boecio, no me parece puede inferirse por dicha definicion con certeza tal, el que, en su tiempo assi se usassen; porque tengo por cierto puede muy bien una cosa definirse, y conocerse; y no obstante no hacerse aprecio alguno de ella: al modo que nosotros conocemos, y definimos los *Diesis*, y con todo, ni los apreciamos, ni los usamos en la practica, sino solo sus cuerdas. Fuera de que siempre serán pocos doce Siglos, aunque entonces se usassen, pues Boecio muriò por los años de 526. respecto los muchos mas que tienen de antiguedad en la Composicion las Consonantes: al fin como primitivas, y de èl todo necessarias en ella. El modo con que dichas especies Disonantes (no todas) assi han sido admitidas fue por medio de la *Ligadura*, artificio con especiales condiciones, en virtud de el qual ellas en dichas partes del Compàs se suavizan, y hacen gratas al oìdo, siendo de su naturaleza desapacibles. Quien haya sido Inventor de este laudable artificio hasta aora no se sabe: por lo menos segun hemos visto en Kircher (*tom.* 1. *fol.* 547.) de los antiguos Griegos no viene; y solo se puede conceder que ellos las usarian, quando mas de passo, y por Figuras veloces, como nosotros *por gloss*a,

SYNCOPA, ò LIGADURA EN MUSICA.

ò

à passando mala por buena. En quanto à su numero lo que se sabe es, que unas se fueron siguiendo à otras, y en España con muy perezoso passo, pues, segun he leìdo, aun en los primeros años de la centuria passada no se practicaba dàr el *Tritono*, ò 4ª. mayor cometida por la parte inferior: esto es ligando el Baxo, cosa aora tan ordinaria, sino en las voces intermedias superiores: ni se tenia noticia siquiera de las 7as *diminutas* de tres Tonos, y tres Semitonos que al presente tanto conocemos, y usamos; ademàs de las otras 7as mayor, y menor, de las 2as y 5as mayores, y menores, y de la otra 4ª diminuta, y mucho menos de las 6as *redundantes*: v. gr. de la *Elami* bemolado, à *C solfaut* sustenido; aunque esta, segun à veces se executa, no es 6ª sino 7ª

Tampoco en quanto al *Concento de voces* en la Composicion no usado de los Antiguos, de el qual por solas tres clausulables Consonancias, (3ª. 5ª. 8ª.) en quatro, ò mas de dichas voces, y por siete diferentes transitos de ellas sobre la mas grave, puede resultar bien dispuesto el lleno de toda la harmonica dulzura, se sabe quien haya sido su Inventor. El citado Kircher (*tom. 1. fol. 556. y 215.*) parece supone lo fue el Monge Guido Aretino; pero Cerone (*lib. 2. cap. 18.*) tocando este punto, aunque no lo descubre, dà testimonio con autoridad del Venerable Beda, de que yà en su tiempo (esto es cerca del fin del Siglo 7.) se exercitaba la Musica assi- *concentu, discantu atque organis*, es à saber: con concento, con canto diverso, y con organos; lo que se hace muy verisimil, puesto que entonces, segun refiere la Historia Eclesiastica, yà el Santo Pontifice *Vitaliano* havia introducido en la Iglesia el uso del Organo, en cuyo manejo siempre, ò casi siempre se oye concento de muchas voces. Mas el *cantar à muchos Coros separados* dice el mismo Cerone (*lib. 12. cap. 6.*) tuvo principio del Señor *Adriano Voilaert*, Maestro de Capilla de Venecia por los años de 1560. y esto es lo particular que de èl se sabe.

CONCENTO DE VOCES.

Ultimamente, otras ingeniosas Composiciones antiguas de *Canones*, *Trocados*, *Passos enigmaticos*, &c. y algunas modernas de bello gusto, que en España, y fuera de España salen se sabe deben su invencion, y principio à varios Autores, que de ellos, para las primeras, pueden verse en Cerone *lib. 22.* y para las segundas se vèn en donde quiera que estàn impressas, ò trasladadas. A todas ciertamente las aprecio mucho;

pero à las de *Canones*, *Trocados*, *&c.* las apreciàra mucho mas, y à sus Autores si en ellas demonstrassen igual la harmonìa à la subtileza, è ingenio. Assimismo apreciàra mucho mas, y en general à todos los de las muy modernas, sino hallàra que algunos en ellas, ò por ignorancia, ò por presumpcion, de tal suerte abusan de las reglas mas constantes del Arte, que sin prevencion la menor ponen passages, y aun clausulas sumamente distantes, y estrañas al Diapason, ò Escala de dichas Composiciones, con que destruyen la harmonìa que piden, y dificultan determinar aun de que Tono sean: practican de tal modo, y con tal frequencia las Disonantes mas desabridas, que es imposible oìrlas sin inquietud, y displicencia: y repiten en la Letra tanto algunas de las palabras, como sino huviesse ningunas otras mas que decir. Yà, queriendo Dios, llegarà tiempo de especificar puntualmente, y con exemplares estas verdades; como tambien de tratar en general de la inutilidad de los *Canones*, *&c.* y de muchas que se llaman habilidades para lances de oposiciones; esto es, de 3as *y* 4as *voces al Facistòl*, *desentonadas por la mano*, *&c.* en que tanto se perdìa el tiempo 60. ù 80. años hà. Por aora baste lo dicho; y concluyamos este assumpto de los progressos de la Musica, y su origen para entrar en el de su estimacion, è introduccion en la Iglesia, desvaneciendo en los Autores el error historico en que estàn acerca del destierro, y causa principal del destierro de Timotheo Milesio, aquel famoso Musico Griego, de quien arriba hablamos: pues el celebre Monsr. Rollin en su *Histoire ancienne tom.* 11. citando à Boecio, y Atenèo, muestra que ni lo huvo, ni fue su principal causa la que ellos suponen *de haver con la introducion del Genero Chromatico pervertido la juventud à disolucion*, sino el haver aumentado las cuerdas de la Cythara. Veanse substancialmente sus palabras en que dice, que *Timotheo fue condenado en Lacedemonia por haver hecho poco aprecio de la Musica antigua, y de la Cythara, aumentando à aquella los sonidos, y à esta las cuerdas: por haver substituìdo à la simple, y unida manera de cantar otra mas compuesta, y chromatica: y por haver en su Poema sobre el parto de Semèle* (esta seria la causa de la disolucion en la juventud) *guardado mal la decencia que convenia, con tal rigor, que para precaber en adelante semejantes innovaciones, se mandaron cortar publicamente las cuerdas de su Cythara añadida; pero que no obstante, al querer el executor,*

con-

conforme al Decreto, cortar dichas cuerdas, Timotheo advirtiò en el Theatro de la execucion colocada una pequeña estatua de Apolo, cuya Lyra, ò Cythara tenia otras tantas cuerdas como la suya, y haviendola enseñado à los Jueces ellos revocaron el Decreto, y le dieron por libre.

Los que suponen que tambien, y con mas razon, fue desterrado de los Lacedemonios, con el Chromatico, el Genero *Enharmonico*, porque añadiendo mas Bemoles, y Sustenidos à la Escala Intervalar cantaba su Musica mas molificante, y viciosa no sè en que lo fundan. Yo por mì dixera, si huviesse tal destierro, que serìa porque en la Musica, ò Intervalos de dichos dos Generos experimentarian una insufrible disonancia.

§. III.

Introducion del Canto en la Iglesia.

POr lo que mira à la antiguedad del Canto, y la Musica en la Iglesia Catholica, dexando aparte los anteriores tiempos, pues yà se sabe, que aun entre Gentiles, se ha dedicado siempre su uso al Divino culto, debo decir, que muchos Autores, citando à S. Dionisio en su Ecclesiastica Hierarchia: (*lib.* 3.) à S. Epifanio en el *lib.* 3. contra los Hereges: à Philòn en el 4. *de Vita Contemplativa*: à Niceforo, y otros ponen su Institucion, y origen muy en los principios de ella, assegurando lo instituyeron *los Apostoles* para tributar à Dios mas agradables las alabanzas, lo qual confirman Baronio citado del Cardenal Bona (*tract. de Divina Psalmodia cap.* 17. §. 3.) y Juan Clericato. (*de Sacrificio Missæ decis.* 37. *num.* 20. 21.) Y parece se evidencia por S. Lucas en los hechos de ellos, (*cap.*2.) y por S. Pablo en lo que escrive à los Ephesinos diciendo: *Implemini Spiritu Sancto ::: loquentes vobis metipsis in Psalmis, Hymnis, & Canticis.* (*cap.*5.) Tambien debo decir que en el mismo Cardenal Bona (*lib.* 1. *de Rebus liturgicis cap.*4. y en el referido tratado *de Divina Psalmodia cap.* 16. §. 10.) se leè haverle introducido, ò usado *dividiendo el coro en dos alas, y alternando los Psalmos con las Antiphonas, segun lo havia oìdo, y visto en una revelacion à los Angeles*, S. Ignacio Obispo de Antiochia, que vivió por los años de 106.

Pero la verdad es, que ni en los Apostoles, ni en otro alguno, sino en el Maestro de los Apostoles, y Cabeza de la misma Catholica Iglesia *Christo Jesus*, nuestro Redemptor debe po-

Card. Bona *de Divin. Pſ. cap. 16. §. 9. n. 2.* P. M. Valverde *Vida de Chriſto lib. 6. cap. 21.*

nerſe ſu principio, y origen ſegun lo inſinùan el citado Cardenal, el P. M. Valverde, y otros Autores. Y ſupueſto que del Evangelio claramente ſe deduce haverſelo ſu Mageſtad dado en el Cenaculo, primer Templo Chriſtiano, antes de partir con los Apoſtoles para el Monte Olivete, y deſpues de la Inſtitucion del Soberano Sacramento de ſu Cuerpo, y Sangre: quando refiere dixo, ò cantò con ellos como dulciſsimo Muſico el Hymno de gracias à ſu Eterno Padre: *Et Hymno dicto exierunt in Montem Oliveti.* (Matth. 26.) Porque en la realidad eſta palabra *Hymno*, como dicen graves Autores, y Kircher (*lib. 7. part. 2. prag. cap. 3.*) citando à S. Aguſtin (*in Pſalm. 148.*) ſignifica Cancion, ò Canto que contiene alabanzas de Dios; y advierten que no ſe podrà llamar Hymno ſi eſtas alabanzas no ſe expreſſan con la melodìa, y proporcion muſical, que es lo que tambien dice Durando quando habla de èl. S. Juan Chryſoſtomo, al intento de eſta aſſercion de ſer nueſtro Redemptor Jeſus Inſtitutor del loable exercicio de cantar Divinas alabanzas, dice, en la Homilia 83. ſobre el citado lugar del Evangelio, que ſu Mageſtad cantò para que noſotros imitandole aſsi como èl cantemos: *Gratias agit poſtea quam dedit, & hymnum cecinit ut nos quoque ſimiliter faciamus.* Y S. Aguſtin en la Epiſtola 119. cap. 18. viene à aſſegurar lo proprio quando eſcrive las ſiguientes palabras: *De Hymnis, & Pſalmis canendis ipſius Domini, & Apoſtolorum habemus documenta, & exempla, & præcepta.*

Guillelmo Durando *lib. 5. cap. 2.*

D. Auguſt. *apud Card. Bon. de Rebus liturg. lib. 1. cap. 25. n. 19.*

INTRODUCION DEL CANTO DE ORGANO.

En quanto al Canto de Organo proprio tal, ò *figurado*, el Autor del Lexicon Eccleſiaſtico, *verbo Cantus*, afirma que *San Athanaſio* (al principio del Siglo 4.) lo introduxo en ſu Igleſia de Alexandrìa; pero que viendo los abuſos que de èl por otras partes, y allì ſe ſiguieron, (y que veriſimilmente reprehendiò deſpues S. Geronimo ſobre la Epiſtola de S. Pablo à los de Epheſo cap. 5. diga como quiſiere lo contrario el Autor del *Dialogo Harmonico* contra el Maeſtro Feyjoò) ordenò el otro Canto, ò Muſica de que habla S. Aguſtin en ſus Confeſsiones, (*lib. 10.*) aunque eſte ſolo en Alexandrìa ſe quedò. En Roma parece, ſegun el Cardenal Bona, ſe introduxo en tiempo de S. Vitaliano Papa: eſto es, el Siglo 7. Pero en Milàn, y en las demàs Igleſias de Occidente fue en el Siglo 5. viviendo S. Ambroſio, y antes que S. Aguſtin fueſſe baptizado: veaſe el miſmo S. Aguſtin en el *lib. 9. cap. 7.* y examinente las expreſsiones

Card. Bona *Rer. liturg. lib. 1. cap. 25. n. 19.*

nes con que acredita de suave, y sonoro el dicho Canto introducido en Milàn, las quales no se adaptan à el Llano, sino al de Organo venido de Alexandrìa; y mas sabiendose (segun lo arriba dicho) que el Llano yà estaba mucho tiempo havia introducido en toda la Catholica Iglesia. Vease tambien à Clericato *de Sacrificio Missæ decis.* 37. *num* 28. que lo afirma introducido el Siglo 5.

Con esta ocasion no parece serà fuera de proposito decir algo de la antiguedad de las Escuelas que se establecieron para enseñar este Eclesiastico Canto (digo el Llano, y aun el de Organo, pues esto por lo menos significa la palabra *cantilena*) con las demàs cosas del Instituto Canonico: y por consiguiente decir que los *Niños Cantores de Coro*, que en ellas siempre se han criado, fueron introducidos tambien en la Iglesia desde los primeros tiempos, pues que en el yà citado Cardenal Bona, y al fin de su libro 1. *de Rebus liturgicis*, se lee fue establecida en Roma la primera Escuela, cerca los tiempos de S. Silvestre, esto es: el año de 300. poco mas, ò menos, y que de ella se derivaron por las demàs Ciudades otras, de las quales cuidaban con diligencia Prelados, y Concilios: especialmente las que en Leon de Francia estableciò Leydrado su Arzobispo, como consta de una Carta que escriviò à Carlo Magno dandole cuenta de esto; las que el mismo Carlo Magno, por un Decreto mandò establecer en todos los Obispados de su Reyno; y las que la Synodo Valetina, à exemplo de los Prelados antecessores estableciò, y ordenò en tiempo de Lothario Emperador.

INTRODUCION DE LOS NIÑOS DE CORO.

El origen de estos Niños Cantores, dice el P. Romàn, viene de aquellos que en el Templo de Jerusalem, segun el Evangelista S. Matheo (*cap.* 21.) alababan, y cantaban à Christo nuestro Redemptor el *Hossanna Filio David*, quando entrò triunfante en la misma Ciudad: memoria que las Santas Iglesias, y sus Prelados quisieron conservar, disponiendo que otros semejantes niños canten en el Coro con los demàs Eclesiasticos, porque en su boca perfecione Dios las alabanzas, segun aquello de David: (Psalm. 8.) *Ex ore infantium & lactentium perfeciſti laudem*; lo qual creo aprobò, y confirmò el mismo Señor Redemptor nuestro quando à los Escribas, y Sacerdotes murmuradores de dichos niños de Jerusalem diò en rostro con el proprio lugar del Real Profeta. Juan Diacono en

Romàn *en su Republica Christiana lib.* 4. *cap.* 14.

la

la Historia que escriviò, y citan muchos, de S. Gregorio Magno (*lib. 2. cap. 6.*) hablando del Canto Eclesiastico, y de estos Niños Cantores, dice que el Santo mando edificar tambien en Roma dos Casas, ò Colegios para ellos, à fin de que allì aprendiessen dicho Canto, y que el mismo S. Gregorio se hallaba muchas veces presente à las lecciones que se les daban, y los enseñaba, como tan diestro Musico que era, con mucha autoridad, y gravedad aun enfermo de la gota; pues, como Rivadeneyra assegura, se hacia llevar donde cantaban para oìrlos, premiando mucho, añade el P. Romàn, à los que salian perfectos en èl, y entendian bien las cosas Ecclesiasticas: desuerte que los hacia Cubicularios, ù del Oratorio del Sacro Palacio, y les daba otros buenos empleos en la Iglesia. Y si eran hijos de Principes les daba Orden de Subdiaconos Apostolicos, que era una gran Dignidad. A que yo añadirè lo que el arriba referido Cardenal Bona dice, citando al Abad Anastasio, Bibliotecario Apostolico, y es: que en dicha Escuela de Roma fueron tambien educados, y *en su edad juvenil tuvieron el oficio de Cantores* Sergio I. Sergio II. Gregorio II. Estevan III. y Paulo I. los quales, aunque algunos antes de S. Gregorio, por sus grados ascendieron à la Suprema Silla; y en la de Carthago, en Africa, se educaban, y *eran actualmente Cantorcicos* de aquella Santa Iglesia *doce niños* quando merecieron ser coronados *Martyres glorioso*s, y por tales adorados en los Altares, como adelante verèmos; para que lo noten, y adviertan aquellos Personajes graves, y doctos de nuestros tiempos, que al contrario de lo que hacian, y juzgaban los que de verdad en otros eran gravissimos, doctissimos, y santissimos, no solo no estiman la Musica, y tienen por cosa de menos valer el cantar por sì mismos las Canonicas Horas, mas juzgan indigno de gente de alta gerarquia el empleo de Musicos desde Niños de Coro; y casi lo contemplan como obice impediente para el ascenso à Dignidades, y Canonicatos, ò para disfrutar en algunos Prebendas, si las tienen las regalias anexas à ellas; sin embargo de que confiessan ser dicho empleo el mismo que tienen en el Cielo los Angeles.

P. Rivadeneyra *su Vida tom. 2.*

Card. Bona *ibid lib. 1. de Rebus liturg. cap. 25. n. 20.*

Joan Clericato corrobora esto mismo *Decis. 37. de Sacrif. Miss. n. 25. 26.* citando à Baronio, y à Espondano.

Para los Autores que fundados en lo que escrive S. Geronimo sobre la arriba citada Epistola de S. Pablo, explicando las palabras *cantantes & psallentes Domino in cordibus, &c.* condenan la Musica, y aun todo Canto, en la Iglesia digo, con San-

Santo Thomàs, que no es esto lo que condena el Maximo Doctor (y como podia el Santo, ni ninguno, condenar lo que tantas veces aplaude, y pide Dios en la Sagrada Escritura?) sino que solo reprehende à los que en la Iglesia cantan los proprios Tonos, y Canticos al modo de la Musica Theatral profana, anteponiendo por delectacion del sentido la melodìa de la voz à la devocion del Alma, lo qual consta del mismo lugar citado de S. Geronimo, y de su Epistola selecta à Rustico: pues es cierto puede la Musica de dichos Tonos trasladada enteramente del Theatro al Templo, si es muy conocida (aunque no por ella en sì misma pues de su naturaleza es indiferente, sino por la letra, y los lances amatorios que puede acordar) ocasionar grandes ruìnas espirituales. Y de cantar por sola delectacion puede malograrse el fin con que la Musica fue introducida al Templo. D. Thom. 2. 2. q. 91.

BIBLIOTECA

Y dixe *trasladada enteramente del Theatro, y si es muy conocida*, comprehendiendo tambien, como debo comprehender, aun *la de Composicion muy grave*, porque creo que en esta inteligencia la reconocen perjudicial para el Alma, y la prohiben tantos Concilios, y Santos. Y porque sè muy bien hay algunas personas Eclesiasticas impertinentemente escrupulosas, que, ademàs de equivocar la *impropria* con la escandalosa, è impura; la que es solo *ofensiva contra el Arte* con la que es mortalmente para el Alma pecaminosa, ni la menor semejanza quieren tenga con la del Theatro la del Templo, aun sin ser conocida, en especial si es festiva, ò alegre, sino que esta sea *siempre grave para infundir devocion*. No reflexionando que la tal qual semejanza de Musica, por la letra sagrada que la acompaña, por el lugar, y otras circunstancias es moralmente imposible dañar al Alma; y que la alegria con propriedad en ella està aprobada aun por el mas serio de los Profetas: (*Exultate in letitia Jacob :::: personate & canite, & dicite salva Domine populum tuum.* (Jerem. 31.) Como tambien no reflexionando que à la Musica grave no puede estàr vinculada absolutamente la mocion de *afectos graves, y devotos*; pues hay tambien Musica muy grave en el Theatro, y para danzar (v. g. la del Tono llamado *el Amable*) que los mueve, ò puede mover muy diversos, y dañosos. Assi tengo por evidente que esta opinion la fundan tales personas en pura aprehension, y por consiguiente la oposicion que muestran à las voces agudas que llamamos

Ti-

Tiples, atribuyendolas que excitan à viveza pueril, è indecorosa; pues S. Francisco de Sales, aquel gran Doctor de Mystica, que anda en las manos de todos, testifica de las *naturales* lo contrario en lo que afirma le sucediò en Milàn con varias Musicas que oyò de Religiosas. Y por lo que toca à las *instrumentales* de Violines, Oboès, &c. lo pueden testificar muchìsimos que los oyen en las Lamentaciones, y Obras graves, los quales si es su Musica con propriedad dispuesta, aunque sea muy subida se commueven con ella à ternura, y devocion.

S. Francisco de Sales *Practica del Amor de Dios, lib. 5. cap. 11.*

De la conveniencia, y utilidad de la Musica en el Divino Oficio, y en la Iglesia para este efecto de excitar à devocion, y contemplacion no dirè mucho porque, à la verdad, ella se hace bien notoria, y se infiere del comun uso que tiene la misma facultad en quantas partes se tributa à Dios culto de verdadera Religion: se infiere tambien de lo mucho que los Concilios patrocinan dicho uso, mandando que todo Eclesiastico, y Religioso con la melodìa de la voz en el Coro tribute à su Magestad las debidas alabanzas: y està ciertamente en terminos concluyentes defendida, y ponderada por S. Agustìn, S. Juan Chrysostomo, y Santo Thomàs: sin hablar de otros muchos graves Autores que la prueban, y afirman, y se pueden vèr en el Eminentìsimo Bona, y en Bonacina; ni de muchìsimos lugares de la Escritura que la afianzan, y manifiestan; bastando en prueba de ella, para los aficionados, aquel sabido suceso de Eliseo Profeta, referido en el libro 4. de los Reyes, quando irritado contra el de Israèl, que siendo Idòlatra le pedia alcanzasse de Dios el remedio à la necesidad de agua en que èl, y sus aliados los de Judà, y Edòm se hallaban en el desierto de Idumèa, para bien disponerse à la Oracion, y recoger devotamente su inquieto espiritu tuvo por muy conveniente, y como por preciso recurrir à la dulzura, y eficacia de la Musica: Y el que el Ilustrisimo Cornejo en su Chronica Serafica escrive, diciendo fue revelado à Santa Coleta, y à su Confessor por medio de un Angel, era mas del agrado de Dios el Oficio Divino cantado, que rezado. Pero no alcanzando esto à satisfacer à aquellos Personajes, que, como yà insinùe, ò dì à entender contemplan esta facultad propria de gente muy ordinaria, y à aquellos Autores que opuestos en un todo à ella, y fundados en algunas ridiculas Historias (*) la han pretendido condenar aun usada fuera de la Iglesia, oponiendola de-

S. Aug. *Conf. lib. 9. y 10.*
S. Juan Chrysost. *citado de Nassar. tom. 1. fol. 68.*
S. Thomàs 2. 2. *q. 91. art. 2.*
Card. Bona *tract. de Div. Psc. 17. §. 2. n. 3. §. 1. n. 7.*
Bonacina *de Horis Canon. disp. 2. q. 1. punt. 3.*
Corn. *Chronic. Serafic. part. 4. lib. 3. cap. 30.*

(*) Veanse despreciadas del P. M. Valdecebro *en su Govierno de las Aves c. 29.*

defectos, que si lo son, dependen de lo mal, que la aplican algunos Professores suyos, me parece preciso detenerme algo mas, respondiendo en particular à tres proposiciones absolutas, que comprehenden quanto en su oposicion se puede decir; las quales escriviò, años hà, D. Juan de Orozco Covarrubias, en sus *Emblemas Morales*, y se reducen à afirmar: que *el uso de la Musica es vituperable en los Principes, y Personas graves; que tiene una maravillosa contradicion con los demàs Estudios de las Ciencias; y que es, no solo estorvo para los que tratan de Estudios, mas tambien para los que de veras tratan de apartarse de los vicios*; cuyas proposiciones, à estàr tan justificadas como se persuade este Autor, y los que lo creen, fueran sin duda una acusacion, que nos embarazarìa demasiado en la Apologìa, que pretendemos hacer de una Ciencia tan recomendable. Assi el Lector aficionado podrà prevenirse, con esta ocasion, à la gustosa, y util diversion de vèr trasladadas aqui algunas de las mas eficaces pruebas de su estimacion, y honra. Y en un proporcionado Catalogo algunos de los mas insignes Personages *nobles, doctos, y virtuosos* que se esmeraron en su practica, y cultivandola con buenos escritos, dieron testimonio de haverla estimado en mucho, que es todo lo contrario, que el referido Autor quiso establecer en dichas tres proposiciones.

Orozco lib. 2. Embl. 31.

§. IV.

Siendo ciertò, que el aprecio, ò desprecio de qualquiera Facultad, ù Oficio debe reglarse por su conducencia, ò inconducencia para el servicio de Dios en primer lugar, y en segundo de la Republica, como dicta la razon, y dice el P. M. Feyjoò, probando la *Honra de la Agricultura*, preciso parece dàr principio à este nuevo assumpto, que me propuse, de la estimacion, ò aprecio de la Musica probando su conducencia por uno, y otro de los referidos Capitulos, antes que por alguno de los muchos, que la hacen una de las mas honrosas. Pero como, de lo que conduce para el servicio de Dios yà se ha dicho lo bastante en lo que acabamos de escrivir de su utilidad en la Iglesia, y aun se ha de decir mas, quando se impugne la proposicion de que es estorvo á los que de veras tratan de apartarse de los vicios; comenzarèmos aora por su conducencia para el servicio de la Republica, refiriendo parte de los muchos admi-

P. M. Feyjoò *Theat. Critic. tom. 8.*

rables efectos, que en su uso han reconocido siempre, y reconocen los hombres todos, para bien de la humana vida; à fin de que por ellos reglen la estimacion, à que esta Facultad es acreedora. Sin que nos dè cuidado lo que en contra de esto podrà de nuevo oponerse, diciendo lo que otras Historias refieren; esto es: que los Japones huyen de la mas diestra, y suave: que los Africanos anteponen al gusto de la mejor el de el canto de los Grillos: que Atèas antiguo Rey de los Scytas apreciaba mejor oìr los relinchos del Cavallo que tenia, que las dulzuras de la Cythara de Ismenias; y que aun el ingenioso Justo Lipsio, siendo de un espiritu muy cultivado la aborreciò, poniendo antes que en ella su deleyte, y recreacion en flores, y perros; pues aunque estas Historias persuadan, que los tales nunca pudieron, ni podràn reconocer en la Musica los admirables efectos, que aqui damos por evidentes para todos los hombres del mundo; à la verdad dichas Historias se escrivieron como ciertamente estrañas, è irregulares; y como que el gusto de los que en ellas suenan era, y es en un todo barbaro, ò por lo menos conforme en linea de delectable con los objetos de èl. Por lo que aquel cierto Escritor que estos años passados dixo le sonaba mas bien que todas las melodìas de los mas canoros Ruiseñores una caxa militar, mostrò tener igual gusto al de los referidos: y por consiguiente que tambien le agradarian, si las oyesse, las voces de aquellas seis gruessas piezas de artilleria llamadas, *ut - re - mi - fa - sol - la* - que en las revoluciones de Flandes, y en una Batalla, segun Estrada, perdieron los Espanoles.

D. Francisco de la Torre *en su Peregrino Atlante S. Francisco Xavier.*

P. M. Feyjoò *tom. 6. disc. 11. tom. 1. disc. 3.*

P. Estrada *Decada 1. lib. 7.*

P. Valdecebro, *cap. 29.*

P. M. Feyjoò *Cartas Erud. tom. 1. Carta 44.*

Afsi, pues, digo con varios Autores, que entre los Griegos los de Arcadia, experimentados de la verdad, de que la Musica es conducente para el servicio de la Republica, y especialmente de que con ella se hacian modestos, y dulces de genio, observaban como ley inviolable, el que sus hijos, para que tambien lo fuessen la aprendiessen, y exercitassen desde la infancia hasta la edad de treinta años. Los de Lacedemonia, con Licurgo su famoso Legislador, ciertos de lo mismo, y de que ayudaba mucho para sufrir con facilidad las fatigas humanas la establecieron en sus durisimas leyes. Y los de Athenas con Platòn lexos de mirar su empleo como proprio de gente ociosa, è inutil, decian: *Musicam arbitror ad statum sivè correctionem morum Reipublicæ pertinere.* Y en este supuesto, igualmen-

Monsr. Rollin. *tom. 11. Chap. de la Musique.*

Platòn *citado del P. M. Valdecebro, ibid.*

mente (segun Quintiliano) estimaban à sus Professores que à los mas sabios que veneraban Oraculos. Quintiliano, *lib. 1. cap. 10.*

Entre los Hebreos digo, que los del Pueblo de Isrraèl por la de la Cythara de David lograron repetidas veces el alivio para la gran melancolìa, ò mal espiritu que fatigaba à su amado Rey Saùl, pues aunque algunos Padres, y Expositores son de sentir, que en este lance obrò la Musica con virtud sobrenatural concedida de Dios para èl; otros sienten, que obrò *con virtud natural*: y esto parece mas verisimil atentas las circunstancias de haver aconsejado sus familiares à Saùl, luego que le vieron enfermo, hiciesse buscar un Musico que le sanasse, y de haver este Rey condescendido immediatamente al consejo dando orden para que viniesse David; las quales hacen con claridad vèr, tenian à la Musica por experimentada, y natural medicina de aquella enfermedad. Asimismo los de dicho Pueblo en otra ocasion lograron por la Musica de los Profetas de Ramathâ (*Reg. 1. cap. 19.*) el especial favor de que Saùl, yà reprobado de Dios para el Reyno, se amansasse del animo irritado, que tenia contra David, y no quitasse la vida à este nuevo Rey, ò defensor suyo tan excelente, y tan santo. Y por la de aquel Musico que hizo llamar Elisèo (como yà arriba se dixo) lograron tambien, assi los de Isrraèl como los de otros dos Pueblos con sus Reyes, el beneficio de que este gran Profeta se sossegasse de la irritacion, que le impedia orar por ellos, y alcanzarles de Dios la vida quando esperaban la muerte. Regum *lib. 1. cap. 16.*

Ultimamente digo, y repito, que entre las Naciones todas del mundo por la Musica, y su uso han logrado, y logran aun aora todos, ò los mas de los hombres muy utiles, y admirables efectos para bien de la vida: pues, como acabamos de vèr, y como de intento doctissimamente lo prueba el P. Rodriguez, ella es *el mas activo remedio* de muchissimas enfermedades que proceden *del afecto de animo*, y otras mas. Es *el unico* de la enfermedad mortal *del tarantismo*, que se padece en la Apulia, Provincia de Napoles; y *casi el unico de la ira, y la tristeza.* Es aplicada con propriedad en la guerra, causa movente para el furor, y en la paz para el gozo, y la alegria; y si à ella se agregan letras correspondientes es un todo utilissimo para todos lances, y assumptos segun aquello de S. Agustin: *Omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos invoce, atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur.* Y P. Rodriguez *Palestra Critico-Medica tom. 5.* D. August. *Confes. lib. 10 cap. 33.*

Boecio citado de Montanos in Prolog. y de Cerone, fol. 230.

segun lo de Boecio: *Musica obtinet principatum inter septem Artes liberales: inter omnes scientias ipsa laudabilior, jucundior, lætior, amabilior esse probatur ab effectu. Musica enim curas abigit, insomnes infantes compescit vagientes, laborantium mitigat labores, fessos reparat artus, ac perturbatos reformat animos.* Y en conclusion, es poderosissima aun para afligir, y ahuyentar de nosotros, à nuestro mayor enemigo el demonio, como dicen muchos, y se prueba eficazmente del sucesso de un energumeno, que el mismo S. Agustin refiere en el libro 22. *de Civitate Dei.* (cap. 8. num. 8.) Vease tambien sobre este assumpto à Casiodoro *lib. 2. Variar. cap. 40.*

S. Geronimo en la Epist. 50. à Paulino dice ser la Ciencia de los Musicos provechosissima à los hombres.

Visto, y probado pues, que la Musica debe estimarse mucho por conducente para el servicio de Dios, y por util para la Republica, que son los dos mas principales capitulos de su estimacion, resta hacer ver, y probar, aunque en breve, que tambien debe estimarse por el excelente titulo que tiene de *Ciencia.* Pues (digan lo que quisieren sus desafectos) ella es ciertamente assi con èl honrada, y distinguida por S. Agustin, y Santo Thomàs, el Venerable Beda, y otros gravissimos Autores, que son lumbreras de la Iglesia. Y el eruditissimo Kircher, no solo la distingue tambien con dicho excelente titulo, mas la prueba con todo rigor escolastico en el grado de *Ciencia especulativa*: lo qual confirma el discretissimo Conde D. Manuel Tesauro en su *Moral Philosofia*, lib. 17. cap. 4. assegurandola, ademàs, mas noble que las Ciencias practicas, entre otras que la *Dialectica*, *la Retorica*, *y la Gramatica*: y aun de las especulativas contandola mas noble por lo que mira à su objeto mathematico, que las Ciencias puramente Fisicas. Y si la antiguedad aumenta la honra à todo lo que es capàz de honra, pues las Ciudades, los Reynos, las familias, &c. hacen, si no vanidad, aprecio de esta prerrogativa, nadie debe dudar de la estimacion, ù honra que por ella se merece tambien la Musica, puesto que en antiguedad apenas tiene Ciencia, ù Arte que la haga competencia. Y por consiguiente si se glorìan algunas de su antiguo principio en Adàn, y el Parayso, la Musica se glorìa, y debe gloriar con mucha mas razon, pues es mas antigua, que Adàn, y tanto casi como los Angeles, los quales no en el Parayso sino en el Cielo luego que fueron criados la dieron principio, alabando (dice la V. M. de Agreda) con alegria à su Criador, y cantandole (dice S. Juan) el triunfo con-

D. August. *lib. 1. de Musica cap. 2.*
D. Thom. 1. *part. quæst. 1. art. 2.*
V. Beda *citado de Cerone, fol. 212.*
Kircher *tom. 1. lib. 2. cap. 2.*

V. Madre de Agreda *part. 1. lib. 1. c. 7.*

conseguido contra Lucifér: *Vidi :::: eos qui vicerunt bestiam ::: habentes cytharas Dei & cantantes canticum ::::* (Apocal. cap. 15.) A que se añade otra circunstancia sin duda gloriosissima, que aumenta quanto se puede ponderar su estimacion; y es el haver quedado la practica de ella, como insinùe, reconocida, y determinada, empleo proprio, y correspondiente à la nobleza de los mismos Angeles, y Principes del Cielo, con el qual diessen especial culto, y continua alabanza al todo Poderoso, como sè evidencia de lo dicho del *Apocalypsis*, y otros capitulos mas de èl: y asimismo de aquel otro de Job (*cap.* 38) en que su Divina Magestad dandole à entender que nadie havrìa capàz de hacer pausar la suave Musica del Cielo, le preguntò: *Quis concentum Cœli dormire faciet?* el qual concento, aunque entendido de muchos por el que piensan hacen las esferas, se debe ciertamente entender del Cielo Empireo: esto es de la Musica de los Angeles, y Bienaventurados, que en èl estàn con ella continuamente alabandole, no de las Esferas Celestes, pues ademàs de la gran variedad de opiniones que hay en quanto à su numero, y consonancias harmonicas, que con razon niega el P. Causino, y otros, del texto mismo consta que este concepto no es de las Esferas, ò Cielos en plural, sino de un Cielo solo singular: *Concetum Cœli.*

P. Causino *Corte Divina tom.* 10. *y* 11. *lib.* 1. *cap.* 1.

Esto supuesto, y sentado por preliminar de este nuevo assumpto, vamos yà à probar que la Musica, ò su uso debe estimarse por laudable en los Principes, y personas graves: por amigable con los demàs Estudios de las Ciencias: por muy conforme à la practica de las virtudes, y en fin por todos aquellos capitulos de donde se deduce comunmente la estimacion, y la honra en el siguiente prometido Catalogo Historico de noticias que lo acreditan; y que desvanecen las contradictorias proposiciones del referido Autor Orozco, à quien impugnamos. Dexando à un lado otras groseras invectivas injuriosas à ella, y sus Professores, que algunos charlatanes, con mas faltas, y deslizes que los mismos à quienes censuran, sin escrupulo imprimen, y en ayre de chanza dicen, las quales por tales, ni aun nombrarse merecen.

Es, pues, tan laudable, y decente el uso de esta nobilissima Ciencia Musica en las personas graves; tan amigable con el estudio de las demàs Ciencias; y de tal conformidad con la practica de las virtudes, que ciertamente hombres ilustrissi-

mos,

mos, y graviſsimos por ſu eſtado, ſabiduria, y virtud con grande aprecio de ella, no ſolo la adelantaron con ſus eſcritos; mas tambien la uſaron, y exercieron con notables aplauſos Y eſto ſe prueba, pues (ſin contar muchos otros antiguos Heroes de la Gentilidad, que ſe pueden vèr en Juan Textor, algunos de los quales llegaron à ſer adorados como Dioſes) *David*, Rey eſclarecido, y Santo la practicò toda ſu vida en voz, è inſtrumentos, de tal ſuerte que la Eſcritura le llama por eſto el excelente Muſico de Iſrraèl: *Egregius pſaltes Iſrraèl.* (Reg. 2. cap. 23.) Y ha compueſto dulces Compoſiciones de ella para la Real Capilla que erigiò en Jeruſalem; (*Eccleſ.* 47. *Paralip.* 1. *cap.* 15.) tan numeroſa que contaba por millares los Cantores, è Inſtrumentiſtas, (*Paralip.* 1. *cap.* 23. *&c.*) y tan noble que ſus principales Maeſtros ſon ſingularmente elogiados por el Eſpitu Santo: (*Eccleſ.* 44.) y lo que es mas, eſtando yà ungido Rey por Samuèl no ſe deſdeñò de ir à ſervir en el Palacio de Saùl el empleo de Muſico de Camara. (*Regum* 1. *cap.* 16.) *Salomòn*, aſsi como ſu Padre David compuſo tambien ſuaves, y dulces compoſiciones Muſicas, admirables por toda la tierra: (*Eccleſ.* 47.) Y antes de ellos, aquel gran Caudillo del Pueblo Hebreo *Moysès* la aprendiò con las demàs Ciencias en Egypto, y fue Maeſtro de admirables Canticos en alabanza de Dios. (*Exod.* 15. *Deuter.* 31.) *Maria Prophetiſa*, ſu hermana, (pongamos tambien perſonas graves del otro ſexo) luego que con Moysès, y dicho Pueblo, viò la milagroſa ruina del Exercito de Faraòn en las aguas del mar Bermejo, acompañada de las demàs Señoras Hebreas cantò à la Divina Mageſtad eſte ſingular favor, que las hizo librandolas de la cautividad de aquel Rey maldito. *Debora-Prophetiſa*, como Maria, à quien tiempo adelante el miſmo Pueblo Hebreo conſultaba como à Oraculo, y por cuyos conſejos ſe governaba, cantò tambien, à Dios, acompañada del General *Barac*, y en hacimiento de gracias por la victoria, que conſiguieron contra los Cananèos aquel cèlebre Cantico, que ſe leè en el libro de los Jueces. (*cap.* 5.) Y *Judith*, aquella iluſtre heroìna de la Ciudad de Betulia, gloria de Jeruſalèm, y honra de Iſrraèl, aunque viuda de pocos años tributò en otro cèlebre Cantico, como Debora, à ſu Mageſtad el ſacrificio de alabanza, que debia, por haverla dado valor para degollar à Holofernes, y hahuyentar ſu Exercito. (*Judith* 16.)

Textor in ſua Officina.

En-

Entre los Egypcios *Mercurio*, y el *Trismegisto*, Reyes ambos de Tebas, como arriba se dixo, la restauraron, o enseñaron con otras muchas Ciencias. Y si Diodoro Siculo la hace despreciada de ellos, como dice nuestro Contrario, es sin duda aquella Musica afeminada, y viciosa, que no inspira sino placer, y una falsa ternura; no la generosa cuyos nobles conciertos elevan el espiritu, y el corazon, pues esta no estuvo sujeta al desprecio de los Egypcios, dice el señor Bossuet, antes la estimaban de tal manera, que (añade citando à Clemente Alexandrino) en la Procesion solemne, en que segun sus Ritos llevaban los libros del Trismegisto, se veia marchar à la frente un Cantor llevando en la mano *un symbolo de la Musica*, y el libro de los *Hymnos Sagrados*. *Ptholomeo Filadelfo*, tambien Rey de Egypto, escriviò de ella, y otras facultades mathematicas (Cerone *lib.* 2. *fol.* 256. *y* 336.) Y, acercandonos à nuestros tiempos, *Theophilo* Emperador de Oriente (segun Cedreno citado de algunos) fue notablemente dado al Canto Eclesiastico: compuso de èl admirables Composiciones, que recibiò, y canto publicamente la Iglesia: y de tal manera le estimò, que hizo cubrir con laminas de plata cien libros de dicho Canto.

Señor Bossuet *Histor. Universal, part.* 3. *fol.* 283.

Señor Teràn *Assistencia à la Iglesia tomo* 2.

Otros Emperadores, y Reyes como fueron *Justiniano I. Carlo Magno*, y *Ferdinando I* de Castilla, y Leon, sabian cantar, y cantaban con los Eclesiasticos, dice el P. Romàn; y *Roberto I.* Rey de Francia, ademàs de esto, compuso Cantos, è Hymnos muy principales, y elegantes, lo qual se cuenta tambien de *Jacobo I.* Rey de Suecia. El Sabio Rey *D. Alonso* estimò tanto à la Musica que en la ereccion de Cathedras de la Universidad de Salamanca dotò una donde se enseñasse con tan crecida renta, (vease Gil Gonzalez *Theat. de Salam. tom.* 3.) como las mayores de Leyes. *Carlos V.* Emperador de Alemania, y Rey de Espaòa fue grandemente docto en ella, y de tal oido, y conocimiento à cerca de sus Autores, que presentantole el insigne Maestro Guerrero un libro de Missas, y mandando cantar una de ellas, reconociò (dice D. Juan de Vera en el Epitome de su Vida) algunas imitaciones que tenia de otros, y lo dixo luego, con admiracion de los inteligentes, que no lo havian reparado. En su mismo tiempo aquel Heroe à todas luces grande por serlo de Espaòa, y mas por serlo en santidad el Excelentissimo Señor Duque de Gandia *S. Francisco de Borja*, que despues fue Religioso, y General de la Compañia de Jesus, dice el Cardenal Cienfuegos, que

Romàn *Repub. Christ. lib.* 4. *cap.* 14.

Vera *fol.* 117 *y* 111.

Card. Cienf. *su Vida lib.* 2. *cap.* 2.

que siendo Marquès de Lombay, y haviendo desterrado de su casa, y de sus ojos toda especie de diversiones, y juegos, aplicò todo el animo à la Musica, la qual exercia con sonora, y suave voz: que llegò à ser uno de los mas celebrados Maestros de ella en España: que sus Obras buscadas con ansia de los Maestros de Capilla, especialmente *la Missa, y la Magnificat*, que llamaban *del Duque de Gandia*, se cantaban con aplauso en muchas Iglesias Cathedrales: y que aun siendo General, y en la convalecencia de una prolixa enfermedad que tuvo en Roma, puso en admirable Musica el Psalmo 118. que empieza: *Beati immaculati, &c.* (si viessen esto los Personajes graves de nuestro tiempo, creo llamarian loco à aquel Santo General, pues que en tal empleo se ocupaba.)

Ferdinando III. y *Luis XIII.* este Rey tambien de Francia como Roberto, y aquel Emperador de Alemania como Carlos, contemporaneos ambos del P. Kircher, fueron Compositores de Musica, y de ellos trahe dicho Padre dos Composiciones al fin de su primer tomo. Nuestro Rey *Phelipe IV.* fue tambien Compositor: veasse el mismo Kircher en el referido lugar; y favoreciò mucho la Musica dice el Maestro Velasco en sus Missas à 8. impressas. *Luis XIV.* de Francia la amò de tal suerte por las invenciones de Theatro de Juan Baptista Lulli, cèlebre Musico de Florencia, que dice Moreri (verbo Lull.) le concediò la Intendencia de ella en todo el Reyno, y mas le hizo el honor de nombrarle su Secretario. La Reyna de Inglaterra *Doña Maria*, hija del infeliz Enrrique VIII. y muger que fue del Señor Phelipe II. de España, tañia muy bien Laud, y Clavicordio, lo qual consta de una Carta que su santa madre la Reyna Doña Catalina la escriviò, (y trahe Rivadeneyra) consolandola en sus desgracias quando era Princesa, y aconsejandola, con dos libritos espirituales, que la embiò para que leyesse, tañesse dichos instrumentos algunas veces para su alivio. Nuestros glorioso Monarchas, que Dios guarde, *D. Fernando VI.* y *Doña Maria Barbara* estiman mucho, y exercitan la Musica; en especial su Magestad la Reyna nuestra Señora, que es excelente Compositora de ella, como lo demuestra la *Salve*, que años passados compuso, y cantada con el lleno de Instrumentos, y voces de las Reales Capillas de Lisboa, y Madrid (segun el señor Teràn) fue admiracion de ambas Cortes. Y la Reyna Viuda *Doña Isabèl Farnesio* es eminente en esta Arte, ò Ciencia, di-

Rivad. *Cisma de Inglat. fol. 17.*

Señor Teràn *tom. 2.*

dice el Cavallero Baron de Astorga. Otros Principes, y Titulos de Italia, que se vèn en Cerone (*fol.* 150.) la han exercitado, y entendido perfectamente bien: en especial el Principe Venusino (*D. Carlos Gesualdo*) cuyos aciertos, y gusto en la Composicion pondera, y se reconocen por lo que de èl vemos trasladado con aplauso en Kircher, (*lib.* 7.) y tambien los Duques de Mantua, y Atri, (*D. Alexandro Gonzaga, y D. Andrès Acquaviva*) aquel muy diestro Compositor, y este Autor de un tratado de Musica, que tambien pondera el referido Cerore, y cita al folio 237. Sin muchisimos mas, que oy dia en Italia, Alemania, España, y Francia la saben con perfeccion, y hacen blasòn de saberla: assi como el Serenissimo Duque de Baviera, poco ha Emperador que fue con nombre de *Carlos VII.* la Serenissima Duquesa, y los Principes sus hijos, el año passado de 1739. à 24. de Junio, segun refiriò la Gaceta de Madrid de 4. de Agosto, que por sì mismos quisieron cumplimentar, y divertir en Molk à la Emperatrìz Viuda Amelia, madre de la Duquesa Electrìz, cantando unos, y acompañando otros al Clavicordio, y al Violòn: siendo lo mas plausible de esta funcion el que una de las Princesas, la de menor edad, que no passaba de quatro años, y medio tocò pulidamente el Salterio.

El Baron de Astorga *en sus Cantadas.*

Pruebase mas la nobleza, y estimacion de la Musica: pues el Nobilissimo, Doctissimo, y Santissimo Pontifice *Gregorio Magno* fue especial Maestro, y Professor del Canto Ecclesiastico, que de su nombre se llamò, y llama *Gregoriano*, y como arriba se dixo, lo enseñaba por sì mismo à los niños Cantores de Roma. *S. Damaso*, y *S. Gelasio*, antes de S. Gregorio, tambien siendo Pontifices, trabajaron en la reformacion del mismo Canto, añadiendo algunos Hymnos de composicion suya: y el primero es particularmente celebrado como Autor de las Entonaciones, ò *Tonos para los Psalmos*. *S. Vitaliano*, ademàs de haverlo adelantado en su tiempo, introduxo en la Iglesia el uso del Organo. (Cerone *lib.* 2. *cap.* 35. *y la Hist. Pontif.*) *San Leon II.* yà se sabe, por lo que en elogio suyo dicen sus Lecciones, fue erudito en las divinas, y humanas letras, y en la Musica, cuyo Canto Llano, y Hymnos Sagrados mejorò. *Benedicto VIII.* la estimò tanto por las Composiciones de Guido Aretino, que llamando à este à Roma, (dice el Cardenal Baronio) no le dexò apartar de su presencia hasta que le enseñò à

Baronio *citado del P. M. Feyjoò, tom.* 1. *disc.* 14.

cantar parte de ellas. Demàs de estos el Pontifice *Juan XXII.* fue Autor de tratado especial que dos veces cita Cerone. (*lib.* 2.) Y *Leon X.* favorecio mucho los hombres de habilidad en esta Ciencia, y compuso, escriviò, y hallò (dice el Sansovino) muchas cosas no conocidas aun de los Musicos que mas la entendian. *S. Hilario*, Obispo Pitavìense en Francia compuso, y escriviò, segun S. Isidoro, muchos Hymnos, (vease el Lexicòn Eccles. V. Hymnus) y no dudò afirmar, dice Cerone (fol. 158.) *ser la Musica necessaria al hombre Christiano, pues en su ciencia se halla la Bienaventuranza. S. Ambrosio*, Doctor de la Iglesia, tambien compuso muchos Hymnos, y el Canto llamado por èl *Ambrosiano*, que se usa, ò usò en su Cathedral de Milàn. *S. Agustin* trahe en el tomo 1. de sus Obras seis libros, que intitula *de Musica*: y en tanto grado la amaba, que passando de Africa à visitar las Iglesias de España, dice Posidonio, (y lo cita Cerone fol. 195.) no menos se entristecia de vèr, que en algunas no se cantaban los Hymnos, y alabanzas que solian cantarse, que de vèr por tierra sus paredes. *S. Isidoro*, Arzobispo de Sevilla, en muchos lugares de las suyas, muestra haverla entendido con Magisterio: (veanse nuestros Autores) Y (segun el P. M. Valdecebro) dice en las Etimologìas, para gloria de la Musica, *es lo mejor que se ha inventado en la naturaleza, y que sin ella ninguna Ciencia tiene la debida perfeccion. S. Leandro* su hermano, y anteceSSor, segun dice Gil Gonzalez (tom. 2.) compuso muchos Canticos, è Hymnos para el Divino Oficio, y lo mismo *Tonancio* Obispo de Palencia. Y *S. Eugenio* Metropolitano de Toledo fue muy aplicado à que el Canto del mismo Divino Oficio tuviesse toda decencia, y Arte. (Ferrer. tom. 3.)

Frac. Sansov. *en la Addicion à la Apologia del Date.*

Guillelmo Burio dice fueron diestros Musicos tambien *S. Leon IX. y Victor III.*

P. Valdeceb. *cap.* 29.

Severino-Boecio insigne Senador Romano, y uno de los primeros hombres de su Siglo en virtud, y buenas letras escriviò un Tratado de Musica, que cita Santo Thomàs: (2. 2. *quæst.* 91.) fue su Restaurador famoso entre los Latinos, segun Kircher: (*tom.* 1. *fol.* 545.) y en prueba de su estimacion dice elogiandola, al capitulo 1. de dicho tratado, que citan Montanos, y Cerone, las palabras arriba referidas: *Musica obtinet principatum, &c. Casiodoro*, à quien el Cardenal Bona llama *vir gravis, & solide doctus*, escriviò un Libro tambien de ella, que cita al §. 5. cap. 17. *de Divina Psalmodia*. El *Venerable Beda*, Inglès, Monge Benedictino, y el famoso *Alcuino Abad*,

Es el XXIII. de sus Obras.

As-

Astros resplandecientes, que tanto lucieron entre los ilustres Doctores de su tiempo; el uno insigne Expositor de la Escritura, y el otro Maestro de Carlo Magno, escrivieron, dice el Rmo. Heredia, Tratados, ò Libros de Musica; y de su utilidad en la Iglesia dice el primero assi: *Musicæ utilitas magna est, & admirabilis & virtuosa valde, quæ fores Ecclesiæ ausa est sub intrare; nulla enim scientia ausa est intrare fores Ecclesiæ.* *S. Bernardo* la adelantò en uno particular que dos veces cita Cerone. (*lib.* 5.) El Angelico Doctor *Santo Thomas*, segun escrive el P. M. Lorèa Dominicano, compuso, no solo el Oficio de la Fiesta del Corpus, mas tambien *la Musica de èl*. El Ilustrissimo *D. Bernardino Roccio*, sobrino del Cardenal Roccio, y Referendario de Inocencio X. sugeto de admirables prendas, que floreciò à la mitad del Siglo passado, es elogiado altamente del P. Kircher por su ingenio, y *por sus Composiciones Musicas*, de las quales copia en el 2. tomo (*lib* 8.) una, que dice se cantò muchas veces en diversas Iglesias de Roma, delante de los Cardenales, con suma admiracion, y aplauso por su singular perfeccion. Y el Doctor *D. Bernardo Garcia*, Colegial Mayor de S. Bartholomè, y Canonigo de Zamora està puesto como uno de los ilustres Varones de aquel Colegio en el Theatro del Coronista Gil Gonzalez, (*tom.* 3.) por haver escrito *dos tratados de Musica*. Tambien el famoso, y sabio *Origenes* la supo, y enseñò.

Rmo. Heredia *sus Vidas tom.* 2.
Vener. Beda *tract de Mus. citado en la Dedicat. de Nassar. tom.* 1.
P. M. Lorèa *Vida del Señor Tapia, fol.* 235.

Assimismo se prueba la estimacion del uso, è inteligencia de la Musica por la que hicieron de ella muchas personas graves, y Religiosas de nuestros tiempos, las quales trataron de veras en huir los estorvos de la virtud, y entregarse de todo punto à la especulacion de las Artes, y Ciencias. El Rmo. *P. Athanasio Kircher*, de la Compañia de Jesus, bien conocido en todo el Orbe literio por sus escritos, y grande erudicion, à instancias, y con la proteccion del Muy Augusto Emperador *Ferdinando III.* del Serenissimo *Leopolpo*, Archiduque de Austria, despues tambien Emperador, y del Excelentissimo Señor *Pompeyo Colona*, Principe de los Gabios todos cientificos en esta, y otras Facultades, escrivió en Roma con alto magisterio por los años de 1650. diez Libros, repartidos en dos gruessos tomos, intitulados: *Musurgia Universalis, sivè Ars magna consoni, & disoni, &c.* en los quales trata, y enseña con suma variedad la Universal Doctrina del Sonido; y la Philosofia, y

Ciencia de la Musica tanto Especulativa, como Practica, sin que le haya sido estorvo el estudio de ella, à que desde su tierna edad se aplicò con grande afan, para salir consumado assi en esta, como en las demàs Ciencias; confessando de sì (*in Prolog. ad Eruditos,&c.*) haver compuesto varias Composiciones, que impressas en Alemania, aunque con nombre de otros Autores, corrian, y se cantaban con sumo aplauso de los que las oìan. El Doctissimo *P. Marino Mersenno*, de la Orden de S. Francisco de Paula, segun el mismo Kircher, (*ibid.*) y antes de èl, escriviò tambien un gran volumen de Musica, intitulado: *Harmonia Universal.* El Doctissimo *P. Gaspar Scoto*, Jesuita Aleman como Kircher, creo trahe entre sus Obras Mathematicas un tratado de Musica, pues lo veo citado de algunos Escritores nuestros. Casi por el mismo tiempo el Illustrissimo *Caramuèl*, honra de España, y de su Religion Cisterciense, admirable en la Encyclopedia de todas las Facultades Theoricas, y Practicas, hizo particular aplicacion de la nuestra, y en un crecido volumen (dicen) reduxo à Escuela sus preceptos, auxiliado de la Arismetica en que fue diestrissimo; por medio de la qual no dudò ofrecer que la enseñaria en el termino de ocho dias. El Rmo. *P. Claudio Dechales*, Francès, tambien Jesuita, y muy docto, es cierto diò à luz un tratado de ella, que cita el Rmo. Feyjoò (*tom. 3. disc. 3.*) El P. Doctor *Thomàs Vicente Tosca*, Valenciano del Oratorio de S. Phelipe Neri, escriviò quatro Libros de Theorica, y Practica que se pueden vèr en el tomo 2. de su Compendio Mathematico. El *P. Pedro de Ulloa*, Cathedratico de Mathematicas de los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid, y Cosmografo mayor del Supremo Consejo de Indias, estampò tambien el año de 1717. un tratado muy curioso en Theorica, y Practica que intitula: *Musica Universal.* Y, entre otros, el *Rmo. Feyjoò*, inteligentissimo de ella, en medio de sus laudables, y utiles ocupaciones literarias, lexos de despreciar su uso; antes lo estima, y aprecia grandemente. Vease, en fin, para confirmacion de que la Musica no estorva los Estudios, Diogenes Laercio, que en su Libro *de Vita Philosoforum*, trahe por Escritores de ella à *Heraclides Pontico*, *Theofrastro Eresio*, *Antistenes*, *Democrito*, *y Epicuro.*

Tambien por la parte de mas importancia se prueba con especialidad su aprecio, y lo contrario de la notable proposicion

de

de Orozco en que afirma, que la Musica, y su dulzura es estorvo à aquellos que de veras tratan de apartarse de los vicios. Pues *S. Agustin* claramente confiessa de sì (*lib. 9.*) haver recuperado la Fè à la suavidad, y dulzura de ella, ò à la de los Canticos que oyò en la Iglesia de Milàn. *S. Carlos Borromeo*, Cardenal, y Arzobispo de la misma Santa Iglesia, dice el Lexicòn Eclesiastico, solìa assegurar no podia orar si primero la Musica no le elevaba la mente à Dios. Y de *Santa Cecilia*, dice su Oficio, que con los sonidos de los Organos oraba, y cantaba pidiendo à su Magestad guardasse su corazon puro. *San Francisco Solano*, Religioso Menor, que antes de entrar en la Religion, tenia el gusto, y habilidad de tocar un Instrumento Musico, con licencia de su Superior despues le mantuvo, y quando le tocaba, y con èl cantaba se elevaba, (dice su vida) sobre las copas de los arboles rodeado de Guilguerillos, y Ruiseñores en alabanza del Criador. Su Patriarca *S. Francisco de Assis*, que tanto huìa los estorvos à la virtud, yà se sabe quanto gustò de la Musica, y que un Angel se dignò darsela en una ocasion que la deseaba mucho oìr de un Religioso suyo. El Bendito *Fr. Gil*, compañero, è imitador de este Serafico Santo, traìa en la manga siempre una Citarilla, al sòn de la qual cantaba, y respondia à lo que le preguntaban con espiritu profetico. *S. Francisco de Borja* al sòn pastoril de la flauta de su compañero el Hermano Melchor, fatigado de sus males, cantaba, y se ponia en tierna oracion. Y (dexando mucho que sobre este assumpto se pudiera decir, pues es cierto que muchisimos Martyres quando iban al martyrio, y otros Santos sabiendo que morian usaron la Musica cantando alabanzas à Dios, ò gustaron de oirlas en ella, como se refiere de *S. Toribio Arzobispo de Lima*, que estando para morir mandò tañer una Harpa, y que cantassen à su sonido un Mote de David) el P. Kircher testifica (fol. 550.) haver visto mas de una vez, en Varones de su Sagrada Religion, ilustres en santidad, con la dulzura de la Musica, la experiencia de arrebatarse à la contemplacion de las cosas Celestiales. Todo lo qual confirman aun Philosofos Gentiles en dichos, y sentencias. Vease Pitagoras citado de Cerone (*lib. 2. cap. 21.*) que dice, entre otras alabanzas de la Musica, pertenecientes al bien de la vida, que ella excita à la virtud: *Tanta est Musicæ vis ut animi corporisque affectus sistere & ægritudines curare valeat; omnes hominum perturbationes diatonicis numeris, &*

chro-

+ Lexicòn v. *Cantus.*

Su Vida *lib. 2. cap. 3. citada del P. Llantaròn en las Reglas de acompañar de Torres.* Chronica Seraph. *tom. 1.*

Card. Cienf. *lib. 4. cap. 15.*

Vease el citado P. Llantaròn, ibid.

chromaticis sedat & ad virtutem excitat. Veasse Aristoteles (*lib. 8. de Rep. cap. 4.*) citado del P. M. Valdecebro (*cap. 29.*) que tambien entre otras alabanzas que la dà, afirma pertenece à ella: *Ad virtutem pertinere quadam ex parte Musica putanda est, quipè quæ possit animum bene afficere consuetudine honesta voluptatis.* Y veasse que Socrates, el mas sabio, y virtuoso Philosofo de la antiguedad dixo, haviendola aprendido en su vejèz, segun Erasmo citado del mismo Valdecebro, que *la estimaba tanto como quanto sabia.* Veansse tambien con estos los otros gravissimos Autores arriba referidos que afirman su conveniencia, y utilidad en la Iglesia, pues es sin duda aquel assumpto, consequencia forzosa de el que tenemos presente: entendiendo que solo à los que siguen una virtud aparente, adusta, y mal acondicionada podrà acaso ser estorvo; no à los que siguen la solida, y verdadera; ò a los que de veras tratan de apartarse de los vicios, como dice nuestro Autor, pues si assi fuesse nunca podrian tan Classicos Patronos, tan Venerables Concilios, y tan Insignes Personajes defenderla, abonarla, y exercerla como con evidencia queda probado.

Ultimamente, y por corona de todo, aunque parezca muy prolixo, se probarà el aprecio, nobleza, y estimacion de la Musica con la especial recomendacion que de ella, y sus Professores hace el Espiritu Santo por el Eclesiastico en los *capitulos 32. y 44.* pues dice en uno que no se impida, ò estorve: (*non impedias Musicam*) y en otro que son dignos de alabanza los que trabajan en ella, ò buscan diligentemente sus melodias: (*laudemus viros glorioso:::: inperitia sua requirentes modos musicos, & narrantes carmina scripturarum.*) Tambien con que la exercieron en varias ocasiones Christo, y MARIA Santissima, no solo para alabar à Dios, sino para consolar, y regalar con ella à algunas Almas de gran virtud, como consta de la V. M. de Agreda, de algunos Oficios de Santos, y las vidas de tales Almas virtuosas. Y assimismo se probarà con algunos de los muchos Professores Venerables por su virtud que de oficio tuvo, y de entre sus melodias salieron à dàr buen exemplo al mundo; porque importa quede enteramente desvanecida la fea nota con que dicho Orozco por conclusion los intenta manchar: y con la que dà à entender que los Musicos por tales son de malas costumbres; solo porque à Diogenes Cinico (aquel llamado Philosofo; pero el mas inverecundo de todos: aquel

gran

gran despreciador de la gloria mundana; pero que en el mismo desprecio procuraba ambicioso para sì la mayor gloria: gran burlador de todas Professiones; pero el mas digno de la mayor burla) se le antojò decir de los de su tiempo, que ellos traìan siempre bien concertadas las cuerdas de sus Instrumentos; pero que eran de ordinario en las costumbres desconcertados. Assi, en consequencia de lo que acabamos de referir del Eclesiastico (*cap.*44.) *Chonenias*, *Heman*, *Asaph*, *y Ethan* principales Maestros de la Musica de David para las alabanzas de Dios, con muchos mas centenares de Cantores, è Instrumentistas de oficio, todos nobilissimos, y sapientissimos (Paralip. 1. cap. 15.&c.) son los mismos à quienes, en aquellas palabras *laudemus viros gloriosos::: requirentes modos musicos, &c.* canoniza el Espiritu Santo; y los que en primer lugar falsifican esta fea nota de Orozco. *S. Marciano*, de quien hace memoria el Romano Martyrologio à 25. de Octubre, fue Musico, ò *Cantor de Constantinopla*; y ni el ser Musico, ni las dulzuras de la Musica le estorvaron para dàr su vida gloriosamente por Christo. *Doce Niños*, que con otros muchos Eclesiasticos del Clero de Cartago, murieron Martyres en la persecucion de Hunnerico Rey Arriano, y los celebra el mismo Martyrologio à 13. de Julio, fueron *Cantores de Coro* de aquella Santa Iglesia; y ni tampoco el serlo, ni las dulzuras de la Musica, ni los alagos del Tyrano, y sus amenazas los estorvaron, y apartaron de la confession de la Fè: que aunque el Martyrologio los llama Lectores, (*erant Lectores infantuli*) à la verdad este es nombre que entonces se daba à los Musicos que no tenian Ordenes: Vease el Cardenal Baronio en las Anotaciones à dicho Martyrologio, en el mismo dia 13. de Julio, donde dize que los referidos Martyres no eran Clerigos, ni estaban ordenados de Lectores, sino que eran Niños Musicos: (*Pueri ob vocis elegantiam ad canendas res Ecclesiasticas modulis musicis imbuti.*) Y en quanto al numero dicho veasse el Obispo Victor, citado del Cardenal Bona, que hablando de ellos lo declara diciendo: *Quos nunc Carthago miro colit affectu, & quasi duodecim Apostolorum chorum conspicit puerorum. Una degunt simul vescuntur, pariter psallunt simul in Domino gloriantur.* Aquel otro Santo Martyr que en la persecucion de Getserico, Rey tambien Arriano, fue muerto el dia de Pasqua à 5. de Abril, traspassada su garganta con una saeta, por la misma razon, y para el mismo in-

Paralipom. 1. *cap.* 15. 16. 23. 25.

Baronio *citado de Gleri-cato tom.* 1. *decis.* 49. *de Sacrif. Miss.* n. 60. 61.

Card. Bona *Rerum liturg lib.* 1. *cap.* 25. *num.* 20.

intento que los Santos Niños de Cartago debemos contarle especial entre los de nuestra profesion, pues *era Lector*, ò Musico, y estaba quando muriò, *cantando en el Pulpito la Alleluia*: por consiguiente los muchisimos Santos Martyres, à quienes quitò la vida el cruel Diocleciano los dias 11. de Febrero, y 25. de Diciembre que estaban juntos en la Iglesia cantando Hymnos, y Psalmos à Dios: Y *S. Dominguito de Val*, à quien martyrizaron barbaramente los Judios en Zaragoza, rabiosos de no haver podido conseguir de èl cessasse en cantar las Divinas alabanzas, que es cierto fue, dice el P. Baron, y el P. Lorèa, *infantico Musico* en la Santa Iglesia Metropolitana del Salvador de aquella Ciudad, donde tiene culto pùblico, y Capilla.

Señor Teràn *Asistencia à la Iglesia tom. 2.*

Baron *Luz de la Fè lib. 3. cap. 41.* Lorèa *en el Hijo de David tom. 6. cap. 4.*

Por otra parte el *P. Fr. Julian Teutonico*, en el Siglo gran Poeta, y Maestro de la Real Capilla de Francia, fue, dice el Señor Cornejo (*tom. 1. lib. 5.*) Religioso Menor, y de orden de S. Buenaventura compuso la mayor parte del Oficio de su Serafico Padre; lo que arguye mucha virtud, y discrecion en èl. El Venerable *P. Fr. Christoval Bravo*, siendo Racionero, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Zamora, recibiò de mano de S. Pedro de Alcantara año de 1556. el Abito de Religioso Descalzo; por su virtud, y talentos fue Guardian à los quatro años de haverlo vestido; y despues de la muerte del Santo trabajò con tan grande afàn sobre la mas rigida observancia, que mereciò ser Provincial el primero de la Provincia de S. Joseph, y muriò en 1573. con opinion de Santo, despidiendo su rostro resplandores. Y *Fr. Udo*, que segun el citado Señor Cornejo, floreciò en la Provincia de Saxonia, Corista, y excelente Musico, muriò el dia de la Ascension del Señor, cantando con estraña melodìa aquel verso: *Ascendo ad Patrem meum, &c.* del mismo modo que de otros se escrive: especialmente del V. Beda, aunque este muriò cantando el *Gloria Patri, &c.* y de S. Pedro Celestino, que muriò el dia 19. de Mayo cantando Psalmos. En el Scisma de Inglaterra, y en tiempo de la Reyna Isabèl, entre otros muchos Eclesiasticos, y Personas de letras à quienes persiguiò la heretica crueldad, dice el P. Ribadeneyra, fueron muertos, desterrados, y despojados de sus bienes como Martyres por la Catholica Religion *once Maestros de Escuela, y Musica.* Y aquel inseparable Compañero de S. Francisco de Borja, tan nombrado en la Vida del Santo, y en

Chronica Seraph.

Chronica de los Descalzos.

Señor Cornejo *tom. 2. lib. 4.*

Rivadeneyra *Scism. de Ing. fol. 540.*

las

las Historias de la Compañia de Jesus, el Hermano *Melchor Marcos*, Catalàn, que (segun el Cardenal Cienfuegos arriba citado) *vivió con admirable candor, y pureza de alma, y con un espiritu verdaderamente devoto, penitente, humilde, y callado*: tanto que el grande Patriarca S. Ignacio, ademàs de nombrarle Compañero del Santo Borja, le constituyò su superior en lo perteneciente al trato material de su persona, y (lo que es mas) el mismo S. Francisco de Borja, aun despues de General, sobre estimarle mucho por sus virtudes, le obedeciò como subdito, le fiò algunas revelaciones del Cielo, que por sola su deposicion aora se creen, y le profetizò que serviria mucho à Dios en la conversion de los Indios Gentiles del Reyno del Perù, lo qual fue assi, era quando se entrò en la Compañia *Musico de la Iglesia Colegiata de San Lucar en Andalucia*. El Señor *D. Fr. Francisco Ruiz*, Obispo primero de Ciudad Rodrigo, y despues de Avila, donde muriò año de 1528. fue *Niño de Coro* de la Santa Iglesia de Toledo, despues Religioso Francisfcano, y tan zeloso Misionero, tan literato, y sobre todo tan virtuoso que mereciò ser digno Prelado de tales Santas Iglesias. (Veasse Gil Gonzalez *Theatro de Avila tom.* 2.) Aquel Varon admirable por sus heroycas virtudes, en especial por su predicacion, y humildad, y por su caridad con los Christianos Cautivos de la Africa: El *V. Fernando Contreras*, Capellan de Coro de la Santa Iglesia de Sevilla, y electo Obispo de Guadix, que no quiso ser, dice su Vida era continuo à la assistencia del Facistòl cantando las Horas Canonicas, lo que equivale à ser Musico de profesion, y mas porque en dos Colegios que à sus instancias se fundaron en Torrijos, y Sevilla, donde se criassen Niños para la Iglesia de costumbres honestas, *fue Maestro de Letras, Latinidad, y Canto Llano*; y aun fue Maestro *de los que eran proprios de el Coro de la Santa Iglesia*. Y si creemos al P. Bermudo (Prol. 2.) èl no menos sabio que humilde *Señor Bernardino Figueròa, Maestro de Capilla de la Real de Granada*, fue electo en Arzobispo. Tambien debemos notar, que de los cinco Sumos Pontifices, arriba nombrados, que el Cardenal Bona dice *tuvieron en su edad juvenil el oficio de Cantores*, los tres de ellos son puestos como Santos en muchos Catalogos Pontificios, y todos cinco *en todos como dignos de alabanza*: Que mi glorioso Protector *S. Antonio de Padua* (segun el P. Gouvèa *tom.* 7.) fue *Niño de Coro Musico* en la Metropolitana de Lisboa:

Cienfuegos *lib.* 4. *cap.* 12. *lib.* 5. *cap.* 10. 17.

Card. Bona *Rerum liturg. lib.* 1. *c.* 25. *n.* 20.

y que el *Venerable Orozco Augustiniano*, cuya Canonizacion tanto se desea, y cuyo cuerpo yace en el Colegio de Doña Maria de Aragòn de Madrid, lo fue de la Primada de Toledo. Asimismo debemos notar, y contar como de nuestro Gremio, para que haya de todo, à la *V. Doña Constanza Osforio*, Religiosa Bernarda en el Convento de Santa Maria de las Dueñas de Sevilla: y à la famosa Poetisa *Sor Juana Inès de la Cruz*, Religiosa de S. Geronimo en la Ciudad de Mexico: pues aquella fue (dice el Doctor D. Ambrosio de la Cuesta, en su Aprobacion del segundo tomo de las Obras de dicha Sor Juana) no de menor admiracion *Maestra de Capilla en la Musica*, que en su iluminado ingenio *Maestra de Espiritu*, y Escritora de Celestiales Obras. Y esta pareciendola que las Ciencias que havia estudiado de nada le servian para cumplir con el instituto de el Coro, se aplicò muy de proposito à la Musica, y la alcanzò con tal felicidad, (segun el P. Calleja en la Aprobacion de su tomo tercero) que *compuso un Arte nuevo de ella*, y mas facil para llegar à su perfecto uso; el qual bastaba por sì solo para hacerla famosa en el mundo. Y en fin debemos notar, que en Italia, y otras partes los que, aun por recreacion, se exercitan en la Musica lexos de ser murmurados de viciosos, son llamados *virtuosos*, como dice Nassarre, y dicen quantos de allà vienen. Y si se vèn defectos vergonzosos, y aun vicios notables en algunos Profesores suyos, es insufrible necedad atribuirlos à influxo de la misma Musica, y fatalidad que el nombre de Musicos tiene: assi como lo serìa atribuir à influxo de la Theologia Sagrada, y de la Jurisprudencia el que algunos de sus Profesores hayan sido hereges, y malvados: y mayormente quando, aun negada la conducencia, ò influxo que tiene la Musica à la virtud, no puede negarse es (como todas las demàs Ciencias Mathematicas, y Phisicas) *Ciencia indiferente* para el regimen, y govierno espiritual de los hombres, y aun para el Moral, y Politico.

Nass. *tom.* 1. *fol.* 2.

De todo lo qual parece resulta contra dicho impugnado Autor, y los de su dictamen una legitima conclusion, y la total ruìna de las proposiciones, que vulnerando esta Facultad escrivió, por un medio verso, que leyò de Homero; y que es tan importante para persuadir el desprecio de ella, como el rapto, y memoria que pone de Ganimedes, aquel querido del torpe Jupiter, para mover el espiritu à la contemplacion de Dios;

Dios: y fundando su assumpto solamente en quatro de las dichas ridiculas Historias, esto es, en una reprehension que dio à su hijo Alexandro Philipo Rey de Macedonia, porque havia cantado bien; en una respuesta de un cierto Musico à otro Rey por casi lo mismo; en un parecer de Aristoteles sobre el abandono, que hizo Minerva de las Flautas; y en la dentellada yà referida de Diogenes; las quales (y aun todas las que hay de esta calidad) debia despreciar por de ningun peso en comparacion del que tienen las razones, y pruebas aqui alegadas de los que la favorecen, y mas que pudo haver visto en innumerables Libros que corren: à lo menos, pues trataba de Emblemas, la que Alciato alega en las suyas deduciendo ser ella uno de los cuidados de los Dioses: (*Musicam Diis curæ esse*) Fuera de que si *la Musica es cosa del Cielo*, como assegura al principio de su assumpto, no se hace creible que aun tratada en demasia sea *estorvo à la virtud*, y su dulzura *veneno mortal del animo*, *muy dañosa*, *y ocasionada à la desorden*, *y liviandad*; pues no es possible, aunque èl lo diga, que las cosas del Cielo hagan, aun tratadas assi, tan malos efectos. Antes por el contrario, como tan gran humanista, debiera notar, que de Apolo, Dios que fingen de la Musica, no se cuentan tantas liviandades, (ni con mucho) como de Jupiter, que nunca la practicò: que de las nueve Musas, que siempre la estaban exerciendo, se escrive fueron muy castas; al contrario de Venus, y otras impudicas Deydades del Gentilismo que no la gustaron: y que de ninguno de quantos Philosofos la cultivaron, se refieren las obscenidades que de su estimado Diogenes, que tanto la despreciò, y sus Professores. Ni obstaria replicar en su favor diciendo, que dichas proposiciones las escriviò comprehendiendo solo à la Musica mal aplicada, ò viciosa, y despreciando no mas que à los que por vender su habilidad en publicos Theatros de este modo la professan; pues sobre que en esto se afirmaria una falsedad, seria dàr à entender gastò el tiempo inutilmente en persuadir una cosa, que todos saben; y un desprecio de la mala Musica, para el qual, ni los Musicos Ecclesiasticos, ni los que con decencia la practican, ni aun los mismos que vilmente la venden en el Theatro necesitaban persuasion suya alguna; pues lo que es malo por naturaleza todos deben evitarlo, y esto se dà por incontestable en todas las cosas, y en las Ciencias si se vician: y por lo que à la de la Musica toca, yà, quando escriviò

Alciaro *Emblem.* 184.

viò, se sabìa muy bien quanto los Santos Padres, y Concilios zelan su empleo, y buen uso.

Pero dexemos yà esto, y digamos al Lector, por si le ha parecido largo el Cathalogo, y muchos los Personajes Ilustres que han professado la Musica, haviendolo propuesto solamente *de algunos*, que respecto de los muchisimos que se pudieran contar, son à la verdad pocos los referidos en èl. Baste saber por lo que mira à Grecia, (y yà es bien sabido con el testimonio de S. Isidoro citado de muchos) que despues que el Philosofo Pythagoras la aumentò, y perficionò era alli cosa tan vergonzosa el ignorarla, como el ignorar las letras, ò no saber deletrear: *Tàm turpe fuit olim Musicam nescire quàm literas.* Y tambien que ella es una de las Ciencias nobles Mathemàticas, ò liberales Artes, y aun de estas la mas principal, y agradable, segun Boecio arriba citado, para por aqui venir en conocimiento de los innumerables ilustres Professores que siempre tendria en los demàs Paìses del mundo, sin el referido de Grecia. Y dixe *Professores*, aunque los mas de los nombrados no lo fueron por oficio, pues es cierto que aquellos se llaman Professores de una Facultad, la qual estudiaron, y entienden: y assi como se llaman Philosofos los que saben Philosofia, Theologos los que saben Theologìa, &c. assi pueden llamarse Musicos los que saben, y exercen la Musica: pues no por otro sino por este motivo se lo llama à David, yà coronado Rey, la Escritura. (*Egregius psaltes Isrraèl.*) Tambien digo, que si los mas de los referidos no dexaron de ser ilustres, y elogiados por haverla por su gusto exercitado, mucho menos lo dexarian de ser exercitandola por oficio en alabanza de Dios, objeto sobre todos el mas noble. Y ciertamente si el oficio de los Eclesiasticos Musicos es cantar à esta Soberana Magestad divinas alabanzas en los Coros, no creo pueda haver razon para que se desdeñen de llamarse Musicos, ò cantar como tales Musicos todos quantos en ellos entran à la celebracion de las Canonicas Horas, pues es constante, porque lo dice el Concilio Tridentino, que allì no vàn à otra cosa aun los de la mayor Dignidad: *Omnes vero divina per se & non per substitutos compellantur obire officia :::: atque in choro ad psallendum instituto, hymnis & canticis Dei nomen reverentèr, distincte devoteque laudare.* Y yà que se tocò este punto no omitere aqui, zeloso de estas divinas alabanzas, añadir, que algunos, que en las Santas Iglesias, y

Regum *lib.* 2. *cap.* 23.

Conc. Trid. *sess.* 24. *cap.* 12.

aun

aun en Comunidades Religiosas, (como insinùa el P. Romàn, y es cierto) lo tienen por cosa indecorosa à su estado, y que despreciando à dichos Eclesiasticos Musicos, como si su empleo fuesse de Farsantes, ù de los que mendigan cantando, y tañendo, no solo no se les acomoda cantar, ni un *Benedicamus Domino*, mas hacen gala de ello, y de ignorar totalmente aun el Canto Llano, parece no saben que cosa es su mismo estado, y la obligacion que con èl tienen, la qual, sobre estàr prescrita en los Sagrados Canones, se deduce con evidencia de lo que acabamos de leer del Concilio: y la declara con gravisimos Autores Bonacina, y Clericato, y mas en particular Justiniano Emperador, en su Ley *Omnem* 42. *Codic. de Episc. & Cler. §.* 10. que dice: *Sancimus ut omnes Clerici per singulas Ecclesias constituti, per se ipsos psallant nocturna, & matutina, & vespertina, ne ex sola Ecclesiasticarum rerum consumptione Clerici appareant, nomen quidem habentes Clericorum rem autem non implentes Clerici circa liturgiam Domini Dei.* Por consiguiente parece quieren, al contrario de lo que manda su proprio instituto, y como yà lo rezelaba el mismo Justiniano, apropriarse las rentas, y regalìas que disfrutan como que les fueron dadas por solo aparecerse en el Coro, à oìr à los Musicos, y Capellanes, que cumplen la pension del mismo Instituto. Y en conclusion parece se presumen de mas alta Gerarquia, que la de aquellos veinte y quatro Nobles Coronados Ancianos, que S. Juan (*Apoc. 4 y 5.*) dice viò ante el trono de Dios, obsequiandole, como en un Coro con harmoniosos nuevos Canticos al sòn de sus Cytharas: *Et viginti quatuor seniores ceciderunt coram Agno habentes singuli cytharas :::: & cantabant Canticum novum.* Y que suponen su oficio, y empleo despreciable.

Romàn *Repub. Christ. lib. 4. cap. 14.*

Bonacina *de Horis Canon. disp. 2. quæst. 1. n. 5. & 9. 3. punct. 3.* Joan. Cleric. *de Sacr. Mis. decis. 37. n. 53 & decis. 38. n. 4. 5. 6. 7.*

Esto es, pues, Lector mio quanto à costa de mi diligencia he podido juntar del origen, progressos, y estimacion de la Musica, con lo demàs que has visto para satisfacer tu curiosidad, y la de algunos que lo deseaban; como tambien para desvanecer algunas vulgaridades que sobre este assumpto corren opuestas à à la verdad. Si en ello, y en essa *Institucion Harmonica* que se sigue, hallares algo dicho con acierto, Dios de quien dimana todo lo bueno, es acreedor à los elogios. Alabemos à su Magestad siempre por todo, y pidamosle nos dè gracia para que acà en la tierra (aludiendo à lo que S. Geronimo decia al Presbytero Paulino: *Discamus in terris quorum scientia perseveret no-*

Div. Hieron. *Epist. 50.*

nobis in Cœlo) despues de la Ciencia de saberle mucho amar, aprendamos tambien esta otra Ciencia, que no envanece, è instia, y que hemos de mantener, y exercitar, si somos de los electos allà en el Cielo donde todos son Musicos, y en su presencia, sirviendole con buenas obras, y cantandole desde aora, con puro corazon, y sin otro fin mas que el de agradarle dulces Canticos. Y para que, yà que por el oficio estamos destinados à este sagrado empleo, cumpliendo con èl, y despreciando, ò sufriendo desprecios de los que con vanidad lo vituperan, y que Dios, por ocultos que sean suele tal vez castigar, (*Regum 2. cap. 6.*) consigamos ser humildes à sus ojos, y tambien ser llamados del mismo Señor, Pueblo propriamente suyo, segun aquel vaticinio de Isaìas, que S. Agustin interpretò por los verdaderos Religiosos, ocupados como nosotros en las divinas, acordes alabanzas: *Populum istum formavi mihi; laudes meas cantabit.* (Isaì. 43.) Vale, &c.

Angelicæ Potestates, & omnes militia Cœlestis Exercitus hymnum gloriæ concinũt sine fine. *Eccles. in Præf. Missæ.*

D. August. *apud Picinel. Mund. Symb. tom. 2. lib. 23. cap. 6.*

NOTA.

Los que gustaren saber quienes, y quantos fueron los Autores que, yà de proposito, yà por incidencia, escrivieron de esta nuestra Facultad podràn vèr el *Diccionario de Musica* de Monsr. Sebastian Brossard, Francès, Maestro de Capilla que fue, primero en la Cathedral de *Strasburgo*, y despues en la de *Meaux*, impresso año de 1703. en el qual hallaràn un Cathalogo de mas de 900. por la mayor parte sugetos de mucha erudicion.

***

INS-

INSTITUCION HARMONICA, Ò DOCTRINA MUSICAL, THEORICA, Y PRACTICA.

LIBRO PRIMERO.

DEL CANTO LLANO EN THEORICA.

CAPITULO PRIMERO.

EN QUE SE DECLARA, QUE SEA MUSICA, Canto Llano, y Signo.

COMENZANDO por su difinicion entremos yà en la primer pregunta de este Dialogo, ò Conversacion Doctrinal Harmonica diciendo:

Preg. Què cosa es Musica?

Resp. Musica *es Ciencia, que trata de proporcionar el Sonido Harmonico.* Segun S. Agustin, *Ciencia de bien medir*: y de *Harmonìa medida* segun S. Isidoro. Es *Ciencia Phisico-Mathematica* (dice el P. Tosca) por participar su objeto la razon de sensible propria del Phisico, y la razon de quantidad propria del Mathematico: y verdadera *Ciencia Especulativa*, como docta, y solidamente lo prueba Kircher en su *Musurgia*.

S. August. *de Mus. lib.* 1. *cap.* 2. Tosca *Introduccion.*

Kirch. *lib.* 2. *cap.* 2.

P. Què es Sonido Harmonico?

R. *Sonido Harmonico*, segun el citado Tosca, es aquel que por sì naturalmente agrada al oìdo, como la buena voz del que canta, el Sonido del Organo, &c. à diferencia del *nò Harmonico*, que de suyo es desagradable, y aspero como el del Trueno, y otros semejantes.

P. Qual es el Objeto de la Musica?

R.

R. Toda Facultad, ò Ciencia en el orden de la Naturaleza presupone, y tiene objeto acerca de que primariamente versa, ò trata. Esto supuesto, y tambien que en toda Facultad puede considerarse yà material, yà formal el objeto de su empleo, como escrive Kircher, digo que el *Objeto material* de la Musica es el Sonido Harmonico apto à proporcionarse, ò yà proporcionado, y dividido en diferentes Especies Harmonicas Consonantes, y Disonantes: y *el Formal* la artificiosa disposicion, ò el concertado uso de esse mismo Sonido, y de essas mismas Especies assi proporcionadas, y medidas. Pero oygamos al P. Tosca. „Con decir (dice) que la Musica trata de „los Sones Harmonicos se manifiesta el objeto material, y su„geto, ò materia de su empleo; pero el objeto formal de ella „es la proporcion de essos mismos Sones. La razon es, porque „todo su empleo es demonstrar las Consonancias, y Disonan„cias què se pueden hallar entre ellos, las quales consisten en „la razon, y proporcion que tienen: y estas son el fin, y la „razon formal de ocuparse en su especulacion: y à estas atien„de la direccion de sus reglas. Y porque estas proporciones de „los Sones en que consisten las Consonancias, y Disonancias „se explican con numeros, por esso es el comun sentir, que el „Objeto formal de la Musica es el *numero sonoro*: esto es el „numero que explica la harmonìa, y proporcion de los „Sones.

Kirch. *lib.* 1. *cap.* 6.

P. Còmo se divide la Musica?

R. Dividese en Especulativa, y Practica. La Especulativa es (segun el P. Tosca) *la que se ocupa en la averiguacion curiosa de las causas, y propriedades de los Sones Harmonicos, y considera la naturaleza, y perfeccion de las Consonancias, y Disonancias, y sus admirables efectos.* La Practica es *la que mediante sus reglas, no solo enseña à cantar, sino que dirige, y ordena los Sones de suerte, que mezclando lo grave, con lo agudo; lo blando, con lo fuerte; lo acorde, còn lo discorde; compone con soberano artificio las melodìas que oìmos.*

P. Y tiene mas algunas divisiones la Musica?

R. Si tiene, pues se divide tambien en *Harmonica*, que es la que llamamos Canto Llano propria de Psalmistas: en *Metrica* vulgarmente dicha Canto de Organo, para Musicos de Voz, è Instrumentos: y en *Rithmica*, por otro nombre Composicion, que es la que dà preceptos, y reglas para disponer dichos

Can-

Cantos en proporcion harmoniosa, cientificamente, y con propriedad.

P. Pues aqui se trata solamente del Canto Llano pregunto, què difinicion tiene este genero de Musica?

R. Canto Llano, segun S. Bernardo es *una firme prolacion de figuras las quales no se pueden aumentar, ni disminuir.* S. Bernardo *lib. 1. de Mus. apud Ceron. lib. 3. cap. 1.*

P. Y què nos dà à entender essa Difinicion?

R. Que el Canto Llano es una progression de Sonidos sucesivamente oìdos, y manifiestos por notas de igual valor. El P. Kircher llama con mas propriedad, y algunos Autores, al Canto Llano *Canto Monodico, y Ecclesiastico*; y dice fueron sus Institutores, ò Reformadores San Ambrosio, y San Gregorio. Kirch. *lib. 5. cap. 8.*

P. Què se debe saber en este Canto, y què se enseña en èl?

R. Lo primero el orden, y progression de los *Signos* por las Claves: lo segundo la *Escala de Entonaciones*: y lo tercero el Arte de cantar por figuras, ò notas de igual valor todo genero de *Antiphonas, Introitos, Ofertorios, Alleluyas, &c.* pues à estas tres cosas se reduce todo quanto en èl se enseña, que son los rudimentos de la Musica Practica.

P. Què cosa es Signo?

R. Signo en la Musica *es cierto nombre compuesto de diferentes sylabas, en el qual està symbolizada una de las cuerdas del Systema maximo, ò Escala intervalàr.*

P. Y quantos son?

R. Si se atiende à la variedad de nombres que tienen son solamente siete; pero si se atiende al numero de cuerdas que symbolizan son, segun dicho Systema, y la invencion de Guido Aretino, *diez y seis para el Canto Llano.* SIGNOS PARA EL CANTO LLANO SON 16. NO MAS.

P. Pues còmo siendo siete por la variedad de sus nombres, pueden ser diez y seis por el numero de cuerdas que symbolizan?

R. Porque los dos primeros se repiten en ellas tres veces, y los otros cinco dos, y de esto viene el que sean diez y seis, siendo por la variedad de sus nombres no mas que siete.

P. Pues còmo muchos dicen, que la *Mano Musical*, ò Systema moderno consta de *veinte y un Signos?*

R. Porque juntan la Escala del Canto Llano, con la del Canto de Organo, pareciendoles, que en una, y otra hay esse numero de ellos cumplido; pero à la verdad se engañan, pues la Mano Musical del Canto de Organo, incluśa en ella la del Canto Llano, no consta de menos Signos, para las voces naturales, que *veinte y ocho*, supuesto que este numero, y no otro sale si se cuentan, respecto las cuerdas del Systema moderno, desde el punto mas baxo de la Voz *Baxo*, que es Dlasolre, con Clave natural de Ffaut, repetidos hasta el mas alto, de la que llamamos *Tiple*, que es Csolfaut con Clave de Gsolreut.

Veasse el Mapa del P. M. Ulloa, fol. 53.

P. Què nombres tienen los Signos?

R. Se llaman *Gsolreut*, *Alamire*, *Bfabmi*, *Csolfaut*, *Dlasolre*, *Elami*, *Ffaut*.

Veasse la Introducion al lib. 2. ò el cap. 2. de èl.

P. La progresion de ellos còmo es?

R. Los Signos tienen seis progresiones, tres subiendo, y tres baxando.

P. Y quales de ellos dàn principio à dichas progresiones?

R. Los tres mas principales, que son *Gsolreut*, *Csolfaut*, *y Ffaut*, empezando en cada uno dos de ellas, la una subiendo, y la otra baxando, como adelante se verà.

P. Quales Signos son los que llaman *Graves*, quales los que se llaman *Agudos*, y quales los *Sobreagudos*?

R. Yà està dado à entender, que los Signos se repiten en la Mano Musical tres veces: aora, respondiendo à la pregunta, digo se llaman Graves en ella los siete primeros, como quedan puestos: Agudos los de la segunda repiticion: y Sobreagudos los de la tercera, aunque estos en el Canto Llano no passan de dos.

P. Y por què se llaman assi, Graves, Agudos, y Sobreagudos?

R. Porque los primeros, dice Nicolao Vvolico, tienen aspero, y grave el sonido: los segundos le tienen vehemente: y los terceros sutil, y remontado.

P. Veamos essas progresiones de los Signos como son?

ORDEN DE SIGNOS Ò MANO MUSICAL.

R. La que tiene principio en Gsolreut subiendo es assi: *Gsolreut*, *Alamire*, *Bfabmi*, *Csolfaut*, *Dlasolre*, *Elami*, *Ffaut*; y baxando assi: *Gsolreut*, *Ffaut*, *Elami*, *Dlasolre*, *Csolfaut*, *Bfabmi*, *Alamire*.

La que empieza en Csolfaut subiendo es assi: *Csolfaut*, *Dla-*

Dlasolre, *Elami*, *Ffaut*, *Gsolreut*, *Alamire*, *Bfabmi*; y baxando asi: *Csolfaut*, *Bfabmi*, *Alamire*, *Gsolreut*, *Ffaut*, *Elami*, *Dlasolre*.

La que empieza en Ffaut es subiendo asi: *Ffaut*, *Gsolreut*, *Alamire*, *Bfabmi*, *Csolfaut*, *Dlasolre*, *Elami*; y baxando asi: *Ffaut*: *Elami*, *Dlasolre*, *Csolfaut*, *Bfabmi*, *Alamire*, *Gsolreut*.

Vease la Demonstracion practica de ellas por las Claves al Capitulo 3. de este libro.

CAPITULO II.

DE LAS PROPRIEDADES, DEDUCCIONES, y Sylabas.

REspecto queda dicho, que los Signos symbolizan las cuerdas del Systema Maximo, ò Escala Intervalàr:

Pregunto: Si para aprender, cantando, dicha Escala, se nombran, como antiguamente, los Signos?

Resp. Como todos ellos tienen, despues de la Letra inicial, las Sylabas, que necesitan para dàr cumplimiento à qualesquiera *Propriedades* por donde proceda el Canto, basta se diga en cada uno, no mas de la que conviene para dicho cumplimiento.

P. Y què cosa es Propriedad?

R. Propriedad en la Musica, es *una derivacion de Voces, ò Sylabas, que nacen de un principio.* Marcheto, *citado de Nass. tom. 1. fol. 101.*

P. Quantas son las Propriedades?

R. Son tres, y se sientan en los tres Signos mas principales, *Gsolreut*, *Csolfaut*, *y Ffaut*. La que se sienta en Gsolreut se llama Propriedad *de Bquadrado*: La que se sienta en Csolfaut, *de Natura*: La que se sienta en Ffaut, *de Bmol*.

P. Pues por què en essos Signos, y no en otros tienen principio, y asiento las Propriedades?

R. Porque una de las Sylabas, que hay en todos tres es *ut*, y esta es principio de *Deduccion*.

P. Y què es Deduccion?

R. Deduccion, segun Franquino, es un diatonico, y natutural passo, por el qual se goviernan las seis Sylabas; ò es una progresion de seis Sylabas natural, y diatonica.

P. De quantas Sylabas consta cada Propriedad?

R. Cada una consta de las seis que hay en la Musica, y que se hallan triplicadas en los siete Signos.

P. Como es la progesion de las Sylabas por las Propriedades?

R. Subiendo gradatin de Signo, à Signo es assi: *Ut, re, mi, fa, sol, la.*

SYLABAS DE BQUADRADO.

P. Què Sylabas nacen del *Ut* de Gsolreut?

R. Del *Ut* de Gsolreut nacen *el re* de Alamire, *el mi* de Bfabmi, *el fa* de Csolfaut, *el sol* de Dlasolre, y el *la* de Elami.

SYLABAS DE NATURA.

P. Què Sylabas nacen del *Ut* de Csolfaut?

R. Del *Ut* de Csolfaut nacen *el re* de Dlasolre, *el mi* de Elami, *el fa* de Ffaut, *el sol* de Gsolreut, y *el la* de Alamire.

SYLABAS DE BMOL.

P. Què Sylabas nacen del *Ut* de Ffaut?

R. Del *Ut* de Ffaut nacen *el re* de Gsolreut, *el mi* de Alamire, *el fa* de Bfabmi, *el sol* de Csolfaut, y el *la* de Dlasolre.

CAPITULO III.

DE LAS CLAVES, FIGURAS, Y SEñALES del Canto Llano.

P. En el Capitulo I. queda dicho, que una de las cosas mas essenciales, que hay que saber en el Canto Llano es la progresion de los Signos por las Claves; y deseando saber su difinicion, pregunto: Què cosa es Clave?

R. Clave *es señal demonstrativa del Canto.*

P. Què nos dà à entender essa difinicion?

R. Que la Clave es guia para la progresion de los Signos, y por consiguiente para la progresion, y orden de los Intervalos.

P. Quantas son las Claves?

R. Son tres: y se llaman *Clave de Ffaut*, *Clave de Csolfaut*, y *Clave de Gsolreut*, porque la de Ffaut se pone en *Ffaut grave*, la de Csolfaut, en *Gsolfaut agudo*, y la de Gsolreut, en *Gsolreu sobreagudo.*

P. Pues por què no se ponen todas tres en sus Claves, ò en los Signos graves, ò en los agudos, ò en los sobreagudos?

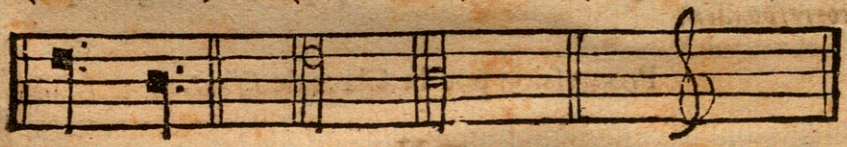
R.

R. Porque aſsi no vienen ajuſtadas à la qualidad de las voces, las quales, unas ſon graves, otras agudas, y otras ſobreagudas.

P. Còmo ſe figuran, y pintan eſſas Claves?

R. La de *Ffaut con tres puntos*: La de *Cſolfaut con dos*, y la de *Gſolrreut con una G griega*. Pero ſe advierta que las dos de Ffaut, y Cſolfaut ſuelen variar ſu ſituacion yà en la 3. linea, yà en la 4. à diferencia de la de Gſolreut que la tiene ſiempre fixa en la 2. tambien ſe debe advertir que eſta de Gſolreut no ſirve en Canto Llano ſino en el de Organo para Tiples.

(Claves de Ffaut.) (Claves de Cſolfaut.) (Clave de Gſolreut.)



P. Por què ſe ponen las Claves en linea?

R. Porque, ſegun Naſſarre, mas notable es la ſituacion de ellas en linea que en eſpacio.

P. Què ſignifican las cinco lineas que ſe vèn con las Claves?

R. Las lineas, y los eſpacios de ellas ſignifican los Signos de la Eſcala Intervalàr, y aſsimiſmo las cuerdas del Syſtema Harmonico.

P. Còmo es el orden, y progreſsion de las lineas, qual es la 1ª. y ſuceſsivamente las demàs?

R. Es la 1ª. la que, ſegun reglas de eſcrivir, debia ſer ultima: 2ª. la que ſe ſigue ſubiendo: 3ª. la de enmedio: 4ª. la de mas arriba: 5ª. la que debia ſer primera, como ſe vè por la ſiguiente Demonſtracion.



P. Los eſpacios tienen el miſmo orden que las lineas?

R. Sì, el miſmo tienen.

P.

P. Y què nombre tiene essa pintura de la Demonstracion?

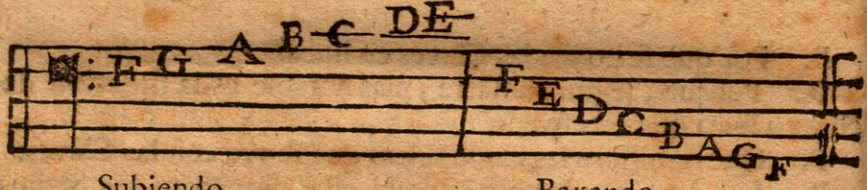
R. Unos la llaman *Pentagroma*, porque contiene cabales cinco lineas: otros *Pauta* por el instrumento que las forma: y otros mas comunmente, *renglon* con el de la letra que de ordinario la acompaña.

P. Bolviendo à los Signos pregunto: Què señales hay para saber qual de las progresiones, que tienen debe regir?

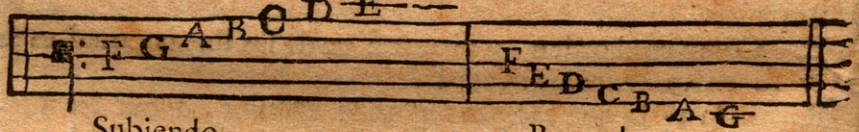
R. No hay para esso otras mas, que las Claves, pues, como queda dicho, ellas son las que hacen demonstrable el orden de los Signos, y por consiguiente el de los Intervalos; de suerte, que segun estèn pintadas regiràn las progresiones.

Veanse las siguientes Demonstraciones, por todas tres Claves: y se advierta, que las letras iniciales suponen los Signos que las corresponden.

Progresion por la Clave de *Ffaut*.

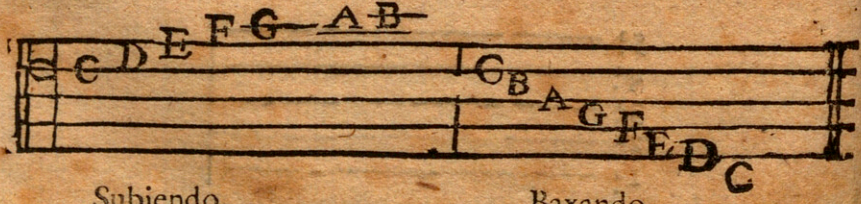


Subiendo. Baxando.



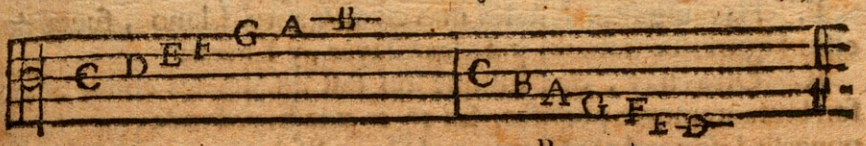
Subiendo. Baxando.

Progresion por la Clave de *Csolfaut*.



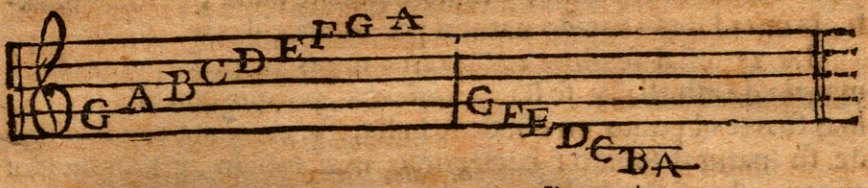
Subiendo. Baxando.

Su-



Subiendo. Baxando.

Progresion por la de *Gsolreut.*



Subiendo. Baxando.

P. Què señales hay en la Musica para poner en practica sus Melodìas, ò de què caracteres se valen los Compositores para hacer sus Cantos, y Composiciones perceptibles al oìdo?

R. Valense para esse efecto de ciertas notas, ò puntos, llamados vulgarmente *Figuras cantables*, en las quales, yà por la situacion en que se hallan de la Escala, yà por la pintura que tienen, està representada la idèa, y caracter del Canto, ò Composicion.

P. Còmo se difine la Figura cantable?

R. Segun Gregorio Fabro, se difine assi: *Figura cantable, ò Nota, es cierta señal, è imagen, que representa el sonido del Canto.* Fabro, citado de Nass. tom. 1. fol. 106.

P. Y hay muchas diferentes por la pintura?

R. Para el Canto de Organo sì, muchas hay diferentes por la pintura, y valor; pero para el Canto Llano proprio tal, las que hay, aunque sean diferentes por la pintura, siempre retienen un mismo valor.

Vease la Demonstracion de las Figuras del Canto Llano, y se advierta, que la 7ª. y 8ª. passan cada una por dos puesta la una en el Signo en que empieza, y la otra en el en que acaba.



P.

P. Hay algunas señales mas en el Canto Llano, fuera de essas Figuras cantables, y de las Claves, y Lineas?

R. Otras hay, que aunque no tan essenciales como essas, son bastantemente precisas. La 1ª es una b, redonda, que suele ponerse despues de la Clave en el Signo Bfabmi, ò en el discurso del Canto, en alguno de los Signos que carecen de la Sylaba *Fa*.

BMOL. Llamase *Bmol*, porque en virtud de esta señal, se canta remiso, y con blandura el punto, y signo donde se halla, perdiendo casi, la mitad de su sonido natural por este accidente.

La 2ª señal se pinta con quatro rayas pequeñas cruzadas à

SUSTENIDO. manera de estrella, y se llama *Sustenido*, porque con ella se canta mas fuerte el punto en donde se halla, y le aumenta casi la mitad de su natural sonido, haciendolo mas subido, y remontado:

BQUADRADO. aunque este efecto lo hace tambien otra señal llamada *Bquadrado*; pero en el Canto de Organo esta se pone para hacer natural el Signo, que antes padeciò accidente de Sustenido, ò Bmol.

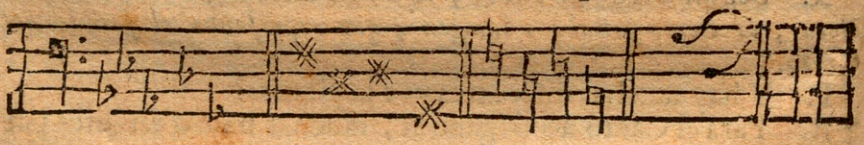
La 3ª es un puntò, algo menor que los cantables, con una raya torcida, que se pone al fin de los renglones, ò pautas, denotando, quando el Canto prosigue, donde se halla el punto del

GUION. renglon siguiente, el qual se llama *Guión*.

La 4ª señal, es una raya derecha, que atraviesa la pauta, y divide à veces las Figuras, la qual denota que alli pueden detenerse los Cantores el tiempo que baste, à tomar aliento: llamase

DIVISION. *Division*.

(*Veanse en la Demonstracion siguiente.*)



CAPITULO IV.

DE LOS INTERVALOS, O ENTONACIONES.

P. Hay en la Musica progresion, y sequencia de Intervalos, assi como la hay de Signos, y Sylabas?

R. Sì: y essa es la mas principal de toda ella, y la que se lleva las mayores atenciones, como regla fundamental que es para ponerla en practica con perfeccion.

P. Y còmo es essa sequencia cantando por las Sylabas?

R.

R. Del *ut* al *re*, se sube un Intervalo de Tono: del *re* al *mi* lo mismo: del *mi* al *fa* se sube Intervalo de Semitono mayor: del *fa* al *sol* se sube otro Intervalo de Tono, y del *sol* al *la* lo mismo.

P. Què cosa es Intervalo?

R. Intervalo en la Musica *es transito, de un sonido à otro diferente*: y segun Boecio, es la distancia, que hay del sonido grave al agudo, ò del agudo al grave. Boecio, *citado de Nasf. y Ceron. lib. 2. cap. 20. y 30.*

P. Què nos dà à entender essa difinicion?

R. Que aquel transito se tiene por Intervalo, que passa de un Signo à otro baxando, ò sabiendo gradatim, ò per saltum; y tambien el que dentro de un mismo Signo và de la cuerda natural à la accidental, ò al contrario.

P. Quantos son los Intervalos Musicos?

R. Practicables para la voz humana son diez y siete: porque otros tantos caben en los terminos de un Diapasòn; pero en el Canto Llano solamente se usan ocho, los mas faciles, y acomodados para dicho Canto.

P. Què nombres tienen, essos ocho Intervalos del Canto Llano?

R. Se llaman: *Semitono mayor*, *Tono*, *Semiditono*, *Ditono*, *Diatheseròn*, *Diapente*, *Hexacordo menor*, *y Diapasòn*.

P. Què es Semitono?

SEMITONO.

R. *Semitono* quiere decir, segun Bermudo, Tono imperfecto: y es el Intervalo que hay desde Elami à Ffaut; o desde Bfabmi à Csolfaut: ò desde Alamire à Bfabmi bemolado, y por el contrario. A este Intervalo, que sale de la proporcion mathematica sexqui 5.ª (de 16. à 15.) llaman practicamente *segunda menor*, y consta de *cinco comas*, que son otros distintos intervalos, impracticables à la voz humana, por muy diminutos, y pequeños. Los Griegos, dice Kircher, llaman à este Semitono *Apotome*. Berm. *lib. 4. cap. 9.* Kirch. *lib. 3. cap. 6.*

P. Què es Tono?

TONO.

R. Esta palabra *Tono*, tiene en la Musica varias significaciones, è inteligencias. Unas veces, significa, y se entiende por qualquiera genero de Composicion considerada segun su caracter especifico: otras se entiende por el Diapasòn, ò Escala de essa misma Composicion: otras por el sonido de qualquier Voz, ò Instrumento: y otras por el Intervalo, que hay de proporcion sexqui 8.ª de un Signo, à otro gradatim, como aqui aora se entiende, y es, (v. g.) el que se halla desde Csolfaut à Dlasolre:

ò desde Ffaut à Gsolreut. El Tono se llama practicamente *segunda mayor*, sale de la proporcion sexqui 8.ª (9. à 8.) y consta de *nueve comas*. Los Mathematicos distinguen el Tono en *mayor*, y *menor*: este es el mayor; el menor sale de la proporcion sexqui 9.ª (10. à 9.)

P. Què es Semiditono?

SEMIDITONO. R. *Semiditono* es el Intervalo, que en sì incluye un Tono, y un Semitono: (v. g.) el que hay desde Dlasolre à Ffaut. El Semiditono se llama practicamente *tercera menor*, y sale de la proporcion sexqui 5.ª (6. à 5.)

P. Que es Ditono?

DITONO R. *Ditono* quiere decir Intervalo de dos Tonos, y es el que en sus terminos los incluye, (v. g.) el que hay desde Csolfaut à Elami. El Ditono se llama *tercera mayor*, y sale de la proporcion sexqui quarta (5. à 4.)

P. Què es Diatheseròn?

DIATHESERON, ò DIATHESARON. R. *Diatheseròn* es el intervalo, que, en quatro puntos seguidos, ò per saltum, contiene dos Tonos, y un Semitono, (v. g.) el que hay desde Csolfaut à Ffaut. Diatheseron es nombre griego, que significa Consonancia de quatro sonidos; se llama tambien *quarta perfecta*, y sale de la proporcion sexqui tercia (4. à 3.)

P. Què es Diapente?

DIAPENTE. R. *Diapente* es el intervalo, que en cinco puntos seguidos, ò per saltum, contiene tres Tonos, y un semitono, (v. g.) el que hay desde Csolfaut à Gsolreut. El Diapente se llama *quinta perfecta*, y sale de la proporcion sexqui altera. (3. à 2.) Es nombre tambien griego, que significa Consonancia de cinco sonidos.

P. Què es Hexacordo menor?

EXACORDIO MENOR. R. *Hexacordo menor*, es el intervalo, que en sus terminos contiene tres Tonos, y dos Semitonos, (v. g.) el que hay desde Elami à Csolfaut. Llamase practicamente *sexta menor*, y sale de la proporcion supertri-parciente 5.ª (8. à 5.)

P. Què es Diapasòn?

DIAPASON. R. *Diapasòn*, nombre griego como los antecedentes, que significa Consonancia de ocho sonidos, es union de Diapente, y Diatheseròn, ò Intervalo, que comprehende en sì estas dos especies. En sus terminos contiene cinco Tonos, y dos Semitonos, (v. g.) los que hay desde Csolfaut, grave à Csolfaut agudo.

Lla-

Llamase tambien octava, por los ocho puntos de que consta, y sale de la proporcion dupla (2. à 1.)

En la Demonstracion del cap. 1. lib. 2. se hallarà la Escala Harmonica con dichos Intervalos, menos los dos ultimos, que se hallarán en el capitulo siguiente.

CAPITULO V.

DE LAS MUTANZAS, Y DISIUNTAS.

P. Què cosa es Mutanza?

R. Mutanza *es passar de una propriedad à otra, dexando las Sylabas que se cantan, y tomando otras para medir bien los Intervalos.*

P. Què dà à entender essa difinicion?

R. Que si el Canto excede de alguno de los Signos, que tienen la Sylaba *La*, le dexe esta, y en su lugar se tome otra, y lo mismo si baxa el canto mas abaxo de alguno de los que tienen la Sylaba *Ut*.

P. Y quales Sylabas se deben tomar, en lugar de essas quando hay Mutanza?

R. Las que correspónden à la Propriedad, compañera de la que despiden.

P. Pues las Propriedades se unen?

R. Solo las dos de Bquadrado, y Bmol no se unen, à causa de cantar la de Bmol mas baxa la cuerda de Bfabmi, que la de Bquadrado; pero separadas, siempre se unen, y dàn la mano con la de Natura.

P. En què Signos se debe tomar Mutanza para subir, cantando por las Propriedades de Bquadrado, y Natura?

R. En *Alamire*, *y en Dlasolre*, diciendo en uno, y otro Signo *Re*.

P. Y para baxar?

R. En *Elami*, *y en Alamire* diciendo *La*.

P. Y cantando por las Propriedades de Bmol, y Natura, donde se toma Mutanza para subir?

R. En *Gsolreut*, *y en Dlasore*, diciendo *Re*.

P. Y para baxar?

R. En *Dlasolre*, *y en Alamire*, diciendo *La*: pero se advierta que estas Mutanzas, yà sean subiendo, yà baxando no mudan

los Intervalos, y Entonaciones de la Escala: y assi quando sucede el lance de tomarse alguna de ellas, v. g. en Alamire, hay obligacion à cantar el *Re* de dicho Signo, con la entonacion misma, que al *La* correspondia: y en los demàs lances, que suceda tomarse del mismo modo hay obligacion à cantar aquellos Signos de Mutanza, sin hacer novedad en la Entonacion, è Intervalos.

P. Y si el Canto no procede gradatim por los Signos radicales de la Mutanza, y excede de ellos, què se deberà hacer?

R. En tal caso se deberà hacer Disiunta.

P. Què es Disiunta?

R. Disiunta *es passar de una Propriedad à otra, con salto de algunos Signos.*

P. Y en què consiste la practica de las Disiuntas?

R. En tomar el Cantor por Intervalo de salto, en el Signo à que và, yà sea subiendo, yà baxando la Sylaba, que corresponde à la Propriedad compañera de la que dexa, suponiendo haver hecho Mutanza gradatim en el radical, que debia.

(*Nota.*) El Arte de cantar sin Mutanzas, que añade à las seis Sylabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, otra nombrada *bi, si, ò ni* para cumplimiento de los siete Signos, omito ponerla porque, à la verdad, aunque algunos ponderan su facilidad, y conveniencia veo nadie sigue otro rumbo, que el que se explica en este Capitulo; yà sea porque consideran vàn mejor con la corriente de las Escuelas, que lo enseñan; yà porque, mirado bien, conocen que dicho Arte de cantar sin Mutanzas tiene tantas dificultades con que enredar à los principiantes, que aprenden la Escala, como tiene este antiguo modo de enseñar con ellas. Y, ciertamente, yo estoy persuadido, que à qualquiera, advirtiendo porque Propriedades canta, y teniendo cuidado con los *Signos radicales* de las Mutanzas tanto para baxar, como para subir, serà facilisimo entender, y practicar assi Mutanzas, como Disiuntas en qualesquiera Claves.

Vease la Demonstracion que las explica al cap. 2. del libro 2.



CAPITULO VI.

DE LOS TONOS DE CANTO LLANO.

P. Què cosa es modo harmonico?

R. Modo llamaron los antiguos Musicos, à lo que aòra se dice Tono, quando esta palabra significa el Diapasòn, ò Escala por donde se cantan las Composiciones.

P. Quantos son los Tonos en Canto Llano?

R. Son ocho en numero; pero cada uno tiene nueve diferentes Composiciones, que llaman de Tono *perfecto*, de *imperfecto*, de *plusquam perfecto*, de *mixto*, de *commixto*, de *irregular*, de *Psalmos*, de *Canticos*, de *Versos de Introitos*: O por decirlo mas claro, hay ocho Tonos perfectos, ocho imperfectos, ocho plusquam perfectos, ocho mixtos, ocho commixtos, ocho irregulares, ocho para Psalmos, ocho para Canticos, y ocho para Versos de Introitos. *Veanse las Notas del cap. 3. lib. 2.*

P. Què es *Tono perfecto*?

R. Aquel que llega à ocupar todas las cuerdas, ò Signos de su Diapasòn.

P. Y *Tono imperfecto*?

R. El que por falta de algun punto, de los ocho del Diapasòn no las ocupa todas.

P. Què es *Tono plusquam perfecto*?

R. El que excede dos puntos de su Diapasòn, ò sobre la cuerda mas alta, ò debaxo la mas baxa.

P. *Tono mixto* què es?

R. Aquel que siendo Maestro baxa à los terminos de su compañero Discipulo; ò por el contrario, siendo Dispulo sube à los terminos de su Maestro.

P. Y *Tono commixto*?

R. El que gradatim, ò per saltum usa del Diapente, ò Diatheserón de otro Tono, que no es su compañero.

P. Què es *Tono irregular*?

R. El que termina quinta arriba del final regular, que debia tener; pero se debe advertir, que hay Tonos irregulares *por el final*, los quales son ocho, y irregulares *por final, y composicion* que son, segun Cerone quatro; distinguiendose los irregulares por el final, en que su canturìa es toda regular, y natural

ex-

excepto el ultimo punto; y los irregulares por final, y composicion en que, ademas del final irregular, tienen irregular tambien la composicion, ò canturìa: aunque, en mi dictamen, estos solamente pueden ser dos, Maestro, y Discipulo, que finalizen en Alamire agudo, por quanto no exceden de los *otez y seis Signos* del Canto Llano, como es cierto exceden los otros dos, ò el primero de los que Cerone dice finalizan en Csolfaut, y por lo que, se deben excluir de tal Canto, assi este, como su compañero Discipulo.

Cerone, *fol.* 351.

P. En què se distinguen, y conocen los Tonos *para Psalmos, Canticos, y Versos de Introitos?*

R. En la Composicion, y determinada Musica que usan se conocen, y distinguen essos Tonos para Psalmos, Canticos, y Versos de Introitos pues nunca en lo substancial la mudan. Y generalmente los demàs, fuera de lo difinido, se conocen, ò por sus finales, ò por sus Clausulas, ò por sus Mediaciones.

P. Què cosa es Clausula?

R. Clausula, segun Montanos, *es fin, ò conclusion de la obra:* y segun Juan Tinctor, *parte del Canto en la qual se halla descanso, y quietud.*

P. Què es Mediacion?

R. Es, segun Monserrate, *detencion, ò clausula hecha en medio de oracion, y sentencia.*

P. Y en què Tonos se usan las Clausulas, y Mediaciones?

R. Las Clausulas en todos los Tonos se usan; pero las Mediaciones con nombre de tales, solamente en los Tonos para Psalmos, Canticos, y Versos de Introitos.

P. *Tono transportado* què cosa es?

R. En que en todo muda su proprio Diapasòn por otros Signos distintos de los que naturalmente tiene: pero à la verdad estos Tonos aqui no se usan, y mucho menos los que se supone salen de los irregulares *por Csolfaut agudo*, llamados 11.º y 12.º por B mol, pues por lo arriba dicho de aquellos, se evidencia no poder existir la transportacion de estos.

P. En què Signos finalizan regularmente los Tonos?

R. *Primero, y segundo*, tengan la Composicion que tuvieren, excepto que sea irregular, finalizan en Dlasolre grave: *Tercero, y quarto* mas arriba, en Elami: *Quinto, y sexto* en Ffaut: *Septimo, y octavo* en Gsolreut agudo, uniendose assi cada uno de los Maestros, con otro de los Discipulos; pero distinguiendose

en

en forma por la canturìa, y mensura de sus Intervalos.

P. Què es Tono Maestro, y Tono Discipulo?

R. Tono Autentico, ò Maestro es el que mide todos los Intervalos del Diatheseron, ò la mayor parte de ellos, *a la parte Superior del Diapente*; y Discipulo, ò Plagal, el que los mide *à la parte inferior*.

P. Quales son Tonos Maestros, y quales Discipulos?

R. Tonos Maestos son el 1.º 3.º 5.º y 7.º y Discipulos son 2.º 4.º 6.º y 8.º

P. Los Diapasones de los Tonos Discipulos son los mismos de los Tonos Maestros?

R. Nò: porque, como queda dicho, los Maestros cuentan en ellos siempre el Diatheseròn à la parte alta sobre el Diapente; y los Discipulos lo cuentan à la parte baxa: Pero el Diapente tanto Maestros, como Discipulos lo cuentan siempre firme, y seguro *subiendo* desde el ultimo punto en que terminan.

P. Què Tonos se cantan por las Propriedades de Bquadrado, y Natura?

R. Por Bquadrado, y Natura se cantan el 1.º 2.º 3.º 4.º 7.º y 8.º

P. Y por las de Natura, y Bmol quales?

R. Solamente los dos 5.º y 6.º

P. Pues por què no se cantan essos por Bquadrado, y Natura como los demàs?

R. No se cantan por Bquadrado, porque con esta Propriedad no forman el Diapente con la progresion Diatonica, que deben; però de este assumpto yà se tratarà mas adelante. Aqui baste saber, que el cantarlos por Bmol, es por dàr lugar al uso de las tres Propriedades en los ocho Tonos naturales; pues sino sirve la de Bmol en los referidos, como propria, mas bien le conviene el nombre de *Conjunta*, que el de *Propriedad* que le dàn todos los Autores.

P. Estando iguales los Tonos en el ascenso, y descenso se deberàn llamar Maestros?

R. Estando assi iguales sì, pues siempre son preferidos los Maestros, à los Discipulos.

P. Y en què lances se halla essa igualdad?

R. Quando el Canto no baxa, ni sube punto alguno fuera de su Diapente: ò quando, sobre èl, y por la parte del final, excede un Tono sexquioctavo, ò un semiditono, ò un Ditono, ò un Diatheseròn.

P.

P. Por què llaman Maestros determinadamente à los quatro Tonos 1.º 3.º 5.º y 7.º y Discipulos à los otros quatro 2.º 4.º 6.º y 8.º ?

Cerone, *lib. 2. cap. 37.*

R. Por tener los primeros mas antiguedad, que los segundos; y porque de los Maestros, que en tiempo de S. Gregorio Magno eran como aora los Mixtos, compuso el mismo Santo, y distinguiò los Discipulos, dexandolos por associados suyos.

P. Los Tonos tuvieron en general otros mas nombres.

R. Tambien fueron llamados *Armonìas*, *Tropos*, *y Systemas*. Pero al presente yà no se usa de estos nombres.

Veàse la Demonstracion de los Tonos en el cap. 3. del lib. 2.

CAPITULO VII.

DE COMO SE HA DE CANTAR METRO, ò Letra.

P. Porque me parece se ha dado à entender, que las Sylabas Musicales no sirven para otra cosa en la Musica, que para hacer usuales las tres Propiedades, y remitir à la memoria la practica de los Intervalos pregunto: Si ciertamente esto es assi?

R. Las Sylabas, ò *Solfas*, que vulgarmente llaman muchos, es cierto que para ninguna otra cosa sirven en la Musica, sino para facilitar à los nuevos Cantores, por medio de las Propriedades, la practica de la Escala. Y que esto sea assi se prueba: porque luego que la saben yà no hacen caso de tales Sylabas, ò Solfas, sino que sea para acompañar con ellas el sonido de los mismos Intervalos, cantando alguna leccion sin letra, ò algun otro papel de Instrumentos. Y aun para esto, à la verdad, no son precisas pues midiendo, como deben bien los Intervalos, està à arbitrio suyo acompañarlos, tanto con ellas, como con qualquier otro lenguage, que se les antoje, como muchos hacen por huir el cuidado de las Mutanzas.

P. Què cosa es cantar con Metro, ù de Letra?

R. Es arreglar las dicciones de ella à las Figuras, è Intervalos del Canto, cantandolas en lugar de Sylabas.

P. Què debe saber el Cantor para entrar à cantar Letra?

R. Las Entonaciones, ò Intervalos, tanto gradatim, como per saltum: Leer bien, y entender algo de accento, para los casos en que hallàre que el Canto no lo guarda; aunque esto toca principalmente à los Regentes de Coro, ò Sochantres.

P.

P. Y en Canto Llano pueden guardarse bien todos los accentos à la Letra?

R. Perfectamente como en el Canto de Organo no; pero bien pueden guardarse, con bastante buena pronunciacion, no obstante, que à algunos parezca imposible; ò que es repugnante todas veces, por mas que se añadan, ò quiten puntos à la vocal donde hace fuerza el accento.

P. Què reglas se deben observar cantando Letra?

R. Debe cantarse cada Sylaba de ella con cada punto, ò figura del Canto, excepto los que se hallaren enlazados, ò ligados unos con otros, pues estos se cantan con la del ultimo suelto.

Debe llevarse para este fin adelantada la vista, y comprehenderse promptamente, assi las Entonaciones de la Escala, como las dicciones de la Letra, practicando unas, y otras con perfeccion.

Debe, sobre todo, cantarse con claridad, y distincion, hiriendo las vocales segun buena Orthografia, y las dicciones con bien accentuada pronunciacion; yà sea sobre puntos sueltos, yà sobre ligados, à cuya conjuncion llamaban antiguamente Neùma. *Veasse el ca. 4. y el 3. del lib. 2.*

P. Cómo se difine el *Neùma*?

R. Neùma, dice Nassarre, es cantar una palabra con muchas figuras, por dàr tiempo à que, con la consideracion de ella levantemos el espiritu al Señor. Y Cerone, dice, que el Neùma se hace en una sola, y confinal Sylaba de la palabra, para mostrar, que las alabanzas de Dios no se pueden decir como serìa justo: Dice mas, que el Neùma procede, usando, por lo menos, veinte, y cinco puntos, todos variados, y que à veces llega à cinquenta: y añade que por ser muy misteriosa la palabra *Alleluya*, por esso se usa en ella el Neùma.

En la Demonstracion del cap. 3. lib. 2. se verà la letra para exemplo de Psalmos, Canticos, y Versos de Introitos, con la medida del accento sobre algunas dicciones, de dificultosa, pronunciacion.

***

*** *** *** ***

*** *** ***

CAPITULO VIII.

DE LA CONJUNTA, O CANTO ACCIDENTAL.

P. Hablando de las señales del Canto Llano se dixo, que el Bmol quitaba al Signo, en donde se hallaba, casi la mitad de su natural sonido haciendolo mas remisso, y baxo; y por el contrario, que el Sustenido se lo aumentaba haciendolo mas fuerte: Y deseando saber la practica de esto pregunto: Còmo deberà portarse el Cantor, quando viere Bmoles, ò Sustenidos en el discurso de el Canto, para medir bien los Intervalos, que piden?

R. Usando entonces de Conjunta?

P. Y què es Conjunta?

R. Conjunta es medir de un Signo, à otro distinta entonacion de la que corresponde segun la Clave: y segun Monserrate es: una mudanza, trueque, o transposicion de el Tono, en Semitono, ù de el Semitono, en Tono hecha por necesidad de Consonancia, en la qual en lugar de *mi* natural, entonamos *fa* accidental; ò *mi* accidental en lugar de *fa* natural.

P. Què quiere decir practicamente, essa Difinicion?

R. Que quando se hallare algun Bmol, ò se fingiere, en los Signos que no tienen *fa*, ò algun Sustenido en los que no tienen *mi*, se canten los Bmolados como si en ellos huviesse *fa* natural; y los Sustenidos como si en ellos huviesse *mi*: entonando (v. g.) en estos Tono Sexquioctavo, cabal, si el Canto sube gradatim, y Semitono si baxa; y aquellos, por el contrario, Tono cabal si el Canto baxa, y Semitono si sube, suponiendo Deducciones accidentales, en otros Signos, que tampoco tienen Sylaba *ut*.

P. Luego pueden salir Deducciones de todos los Signos?

R. Naturales, y Accidentales no hay duda; pero esto es hablando para Canto Llano, y de Organo.

P. Y quantas Deducciones accidentales se practican en el Canto Llano?

R. Solamente dos estàn puestas en uso: una que tiene principio en Bfabmi bemolado, quando en Elami, hay, ò se supone Bmol; y otra que tiene principio en Dlasolre, quando se supone sustenido en Ffaut.

P. Y en què Tonos se usan essas Conjuntas, ò Deducciones?

R.

R. Se usan, algunas veces en el 5.º en el 6.º y en el 8.º transitando el Canto *desde Bfabmi à Elami*; ò al contrario: y tambien transitando *desde Bfabmi à Ffaut*.

P. Pero en el Canto Llano que, aun en essos casos no se usa poner Bmoles, ni Sustenidos còmo se sabrà que hay Conjunta?

R. Havrà Conjunta precisamente en los Signos anotados, y se deberà decir *fa*, en Elami en los Tonos 5.º y 6.º quando el Canto procediesse de alguno de los modos referidos: como tambien *mi*, en Ffaut en el 8.º Tono, procediendo por descenso desde Bfabmi à dicho Signo. Regla que se debe tener por general: aunque, à la verdad, mejor fuera por escusar dudas, poner los Bmoles, y Sustenidos quando se necesitan, que responder con Bermudo aquello de que *son señales de ignorantes*; *porque los que bien saben el Arte, saben por consiguiente distinguir sin ellas donde, y quando convienen*: pues aunque perdone Bermudo muchas veces no distinguen, quando convienen, aun los mas inteligentes de ella, en especial si cantan de repente, por no poder adelantar la vista quatro, ò seis, ò mas puntos.

P. Y en algunos otros Tonos no se usan Conjuntas?

R. Rarissima vez sucede en otros fuera de los dichos; pero suele usarse frequentemente la Propriedad de Bmol como Conjunta en el 1.º y 2.º

P. Pues còmo siendo Propriedad la de Bmol se podrà llamar Conjunta?

R. Si se hace *Fa* bemolado en Bfabmi, cantando por Bquadrado, se tiene por Conjunta por ser el tal *Fa*, contra la natural progesion suya: Y lo mismo si se hace en dicho Bfabmi *Mi*, sustenido cantando por Bmol.

Vease la Demonstracion de esta Theorica al cap. 4. del lib. 2.

CAPITULO IX.

DE LAS ENTONACIONES, O CUERDAS DE LOS Psalmos, Canticos, y Versos de Introitos.

P. Què regla hay para saber la cuerda fixa de las Entonaciones de los Psalmos?

R. La regla que para esso hay es esta: Sobre el 1.º Tono, 5.º y 7.º se toma en 5.ª del final: sobre el 2.º y 6.º en 3.ª: sobre el 3.º y 6.ª: y sobre el 4.º y 8.º en 4.ª Advirtiendo, que

en dichas Entonaciones es muy del caso llevar siempre fixa la que se tomò al principio, aunque sea sobre diferentes Tonos, de tal suerte, que sin variarle el sonido se proporcione bien con los finales, y entradas de todas las Antiphonas, que fueren saliendo. Esto es, disponiendo que el *La*, cuerda del 1.º Tono, sirva (v.g.) de *Fa*, para el 2.º 3.º y 8.º de *La*, para el 4.º y 6.º de *Sol*, para el 5.º y de *Re*, para el 7.º como hacen algunos diestros Sochantres quando no se acompañan de el Organo.

P. La cuerda para los Canticos, y Versos de Introitos donde se toma?

R. En 1.º Tono, 3.ª arriba. En 2.º punto baxo. En 3.º tambien 3.ª arriba como en 1.º En 4.º en 4.ª como la de los Psalmos. Y en 5.º 6.º 7.º y 8.º en el mismo final: aunque en el 8.º unas veces se toma en el final, otras punto baxo.

P. Y si los finales son de Tonos irregulares?

R. En esse caso tanto para Psalmos, como para Canticos, y Versos de Introitos, se tomarà respecto à dichos finales: y segun la distancia de ellos à las cuerdas.

P. De què Tono es la Antiphona de Visperas de Dominica, que dice: *Nos qui vivimus*, y la Composicion de su Psalmo: *In exitu Isrraèl?*

R. Sobre esse assumpto hay gran variedad de opiniones. Unos Autores dicen es del 8.º Tono porque su final es en Gsolreut: otros del 2.º transportado, porque se hace Bmol, en Bfabmi: y otros del 7.º irregular por terminacion, porque su propria Composicion no es por Clave de Ffaut, como ordinariamente se vè, sino por la de Csolfaut, empezando en Gsolreut, y finalizando en Dlasolre. (*Veasse Cerone fol. 423. y allì mas opiniones.*) En quanto à la Composicion del Psalmo *In exitu, &c.* el mismo Cerone, dice es de *Tono mixto*, por estàr sacada de diversos Tonos. Yo ciertamente, creo serìa mejor llamarla, segun su apuntacion, ù de 1.º Tono, ù de 7.º

P. La cuerda de esse Psalmo en donde se toma?

R. Punto alto; pero advierto que esta Composicion, ò Tono, no siempre se debe echar con dicho Psalmo, sino quando la Antiphona es *Nos qui vivimus*, pues siendo otra de Composicion natural se deberà entonar el que por ella corresponda: aunque supongo no parecerà mal entonarlo en tiempo de Quaresma, y Adviento sobre Antiphonas de 1.º Tono, 6.º y 7.º

Veasse la Demonstracion del cap. 5. lib. 2. sobre esta Antiphona, &c.

CA-

CAPITULO X.

ULTIMO, DEL COMPAS, Y ADVERTENCIAS à los Regentes de Coro.

P. Arriba se dixo, que las Figuras del Canto Llano, aunque variassen la pintura retenian siempre un mismo valor: y deseando saber, que valor sea este; pregunto: Que señal usan los Musicos para medir proporcionadamente las Figuras cantables?

R. Usan de una señal à que vulgarmente llaman Compàs.

P. Y què es Compàs?

R. Compàs, en la Musica es, segun el P. Tosca, *la medida del tiempo por quien se nivela la detencion de cada punto*, ò *figura harmonica*; la qual se expressa moviendo la mano derecha: esto es levantandola, y baxandola.

P. Tiene el Compàs divisiones?

R. Sì tiene, pues se divide en *Binario*; que es el que consta de dos movimientos iguales elevacion, y depresion: no deteniendose mas en un movimiento, que en otro. Y en *Ternario*, que consta de tres, deteniendose en la parte *del dàr* doblado tiempo, que en la *del alzar*, ò al contrario.

P. Què valor tienen las Figuras en el Canto Llano?

R. Cada una el justo valor de un Compàs.

P. Y quanto es un Compàs?

R. Es el dàr, y alzar de la mano hasta bolver à dàr: pero de tal manera entendido, que al bolver à dàr, yà se principia otro.

P. Què medida se debe dàr al Compàs, ò como se debe echar?

R. En el Canto Llano ni muy de priesa, ni muy despacio: porque de lo primero se seguirà no cantarse punto, con punto, ni decirse la Letra en forma; y de lo segundo, que por su pesadez se haga à los oyentes en vez de edificante, sumamente fastidioso.

P. En el Canto Llano, què Compàs se echa?

R. En el que es proprio Canto Llano solamente se echa el Binario, midiendo cada Figura con un dàr, y un alzar iguales; pero en el de *Hymnos*, *Sequencias*, *Glorias*, *Credos*, &c. que realmen-

mente, aunque se llama Canto Llano no lo es tal, sino *Llano de Organo*, tambien se usa el Ternario, entrando muchas veces dos Figuras en cada uno, una quadrada, que vale las dos primeras partes, y otra de contraria posítura, que vale la ultima.

P. Falta alguna cosa mas que enseñar en el Canto Llano?

R. Solo poner para los que aspiran à regir Coros estas advertencias con que concluyo.

La primera, que la cuerda, ò sonido donde empezaren, yà sea *Hymno*, *Psalmo*, *Antiphona*, *&c.* venga acomodada para todas las Voces, ò para la mayor parte: esto se puede hacer tomandola, ni muy alta, ni muy baxa, para que el Coro la siga comodamente.

La segunda, que lleven buena medida en el Compàs, echandolo con proporcion, è igualdad segun fuere la clase del dia.

La tercera, que entonen los Psalmos, y Canticos conforme al Tono de las Antiphonas, guardando siempre la buena medida, y entonacion con que se empezò, y segun queda dicho.

La quarta, que no sigan al que se desentonàre, y que prevengan antes que responda el Coro, en caso que esto suceda, la cuerda segun la entonacion debida, la que procuraràn conservar quanto puedan.

La quinta, que à ellos como Regentes de Coro toca, mas bien que à otro alguno, guardar, y observar cumplidamente todas las reglas del Canto, segun Arte: mantener las voces firmes: cuidar de que todos canten iguales: y en fin procurar, y zelar que el Culto Divino, ò sacrificio de alabanza que en èl se hace à Dios, sea hecho con toda aquella reverencia, devocion, honestidad, y atencion que mandan los Sagrados Concilios, especialmente el de Trento (cap. 12. sesiòn 24.) que aconsejan muchos Santos Padres tratando del Coro, del Canto, y su Entonacion: que exortan los mas clasicos Escritores de la Facultad: y que previenen las Constituciones de todas las Santas Iglesias Cathedrales tocando este punto, que assi serà su Magestad mas bien servido, y por consiguiente le serà de el todo agradable, los oyentes seràn edificados, y en lo possible se imitarà à aquel celestial triunfante Coro, en el qual con la mayor reverencia, llenos de amor, y alegria Angeles, y Bienaventurados con divina, è incessante Musica le alaban, y santifican.

DE-

DEFENSA DE LA PROPRIEDAD de Bmol, en el Genero Diatonico: y justificacion de su existencia en los Tonos V. y VI.

ARriba en el Capitulo sexto, queda dicho que los Tonos 5.º y 6.º se deben cantar por *Bmol* por la razon de que en los ocho naturales no falte el uso de las tres Propriedades, y prometido tratar este assumpto en otra parte: esto es probar que la referida Propriedad viene à dichos Tonos *propria*, y *natural*. Llegò el caso de poner por obra la promessa, y passo gustoso à cumplirla con alguna estension: assi para que el Lector desapassionado quede perfectamente instruìdo sobre este punto tan controvertido de tiempo à esta parte; como tambien para que se desengañen los que dicen se deben cantar por la Propriedad de Bquadrado, afianzados en una, ù otra opinion mal fundada, ò entendida.

Es principio sentado en la Musica ser *tres las Propriedades por donde, sin ficcion de voces, pueden disponerse sus harmonicas naturales Composiciones*. Assimismo es tambien principio sentado, que *todo Diapasòn de qualquier Tono, que sea, debe formar su Diapente proprio con progression Diatonica, ò conforme al Genero Diatonico*: esto es midiendo primero un Diatheseròn, despues un Tono sexquioctavo, segun el orden de las razones mathematicas 12. 9. 8. que son las que constituyen las dos primeras *Proporciones* de las tres, que dàn por fundamentales de el Arte nuestros Autores, particularmente Bermudo, (*lib. 3. cap. 26.*) y Cerone, (*lib. 2. cap. 19. y 81.*)

Supuestos, pues, estos principios como ciertos, è innegables, passo à la prueba del presente assumpto, y digo, que en virtud de ellos se toca como con la mano, la principal, y eficàz razon de ser justificada, y precisa en las Composiciones, ò Tonos

nos 5.º y 6.º la existencia de la Propriedad de Bmol; y por consiguiente, ser dicha Propriedad para dichos Tonos *Diatonica, y Natural*: porque se hace evidente no ser posible, arreglandose à los principios supuestos, salga en el uno, y el otro formado el Diapente de Ffaut, à Csolfaut con la progresion, que ordenan las proporcionales razones arriba dichas. Quiero decir: no es posible salga su Diapente medido con progresion tal Diatonica, sino es usando en ellos, como *propria, y natural* la Propriedad de Bmol, que lo mide por dos Tonos, Semitono, y Tono, ò por un Diatheseròn, y un Tono.

Los que se oponen à esta Doctrina, negando que los Tonos naturales 5.º y 6.º de su naturaleza deban cantarse por Bmol, arguyen al parecer muy bien; pero mal en realidad, pues se fundan mas en la autoridad de los Patronos de su opinion, que en la razon fundamental de el Arte. Quieren decir, pues, interpretando al P. Bermudo, y à Cerone, à quienes miran como à Oraculos, que la Propriedad de Bmol es del Genero Chromatico, porque la voz *Fa* de Bfabmi suya, es cuerda propria de dicho Genero, y como tal està symbolizada fuera del orden de las Diatonicas en el Systema Maximo: Que pues dicha voz *Fa* como de tal Genero, inventado solo para casos particulares de evitar algun Tritono, es de el todo repugnante al primitivo *natural Diatonico*, proprio de los *Tonos naturales*, por consiguiente tambien es de el todo repugnante dicha Propriedad, que la expressa en los referidos de la question como *natural, y propria*: y que assi solo en los *Transportados*, ò accidentales se debe usar. Pero la verdad es, que ellos se engañan, pues nada menos afirman dichos Autores, que el que la Propriedad de Bmol sea tal Genero Chromatico; antes lo contrario consta de sus escritos evidentissimamente, sin embargo de que uno, y otro convienen en que se deben cantar por Bmol los Tonos de nuestro assumpto, que es lo que aora de hecho vamos à probar, empezando por ellos mismos.

Bermudo imprimiò su Declaracion año de 1555. Y Cerone su Melopèo año de 1613.

Es assi que el P. Fr. Juan Bermudo, en su libro *Declaracion de Instrumentos Musicales*, y D. Pedro Cerone en su *Melopèo, ò Maestro de Musica*, convienen en que los Tonos 5.º y 6.º no deben cantarse generalmente por la Propriedad de Bmol, sino por la de Bquadrado. Pero esta opinion, que fundan dichos Autores no, como pretenden sus ciegos apassionados, en que la Propriedad de Bmol sea Genero Chromatico; si no en la inteli-

gen-

gencia de que à los referidos Tonos pertenece el Diapente *de la 3.ª especie*; y creyendo que es *accidental* el Semitono formado desde el *Mi* de Alamire, al *Fa* de Bfabmi tiene, à la verdad, tanto en uno, como en otro poquisima, ò ninguna subsistencia; lo qual, empezando por Bermudo, harè constar claramente; pues ademàs de assegurar en abono de las Propriedades, al cap. 23. del lib. 3. ser *perfecta la Musica Diatonica, por constar de las tres*, que en ella se hallan, que es suponer su perfeccion por el uso de la voz bemolada de Bfabmi, que caracteriza la Propriedad del Bmol, refiere en substancia al 16. del mismo libro, que *en estos dos modos*, ò Tonos (5.º y 6.º) *mas veces se hace Bmol que en otros*: que *esta opinion de cantarlos por Bmol*, excluyendo la 3.ª especie de Diapente, *la llevan muchos buenos Musicos*, y que *serà bueno conciliarla con la contraria*, que llevan otros tambien buenos Musicos, *formando dicho Diapente de la 3.ª especie Fa à Fa desde Bfabmi, à Ffaut.*

En el cap. 23. del lib. 4. conviene en que yà en tiempo de Platòn se cantaban dichos Tonos por Bmol: y añade, que este antiguo Philosofo no impugnaba se cantassen por esta Propriedad, sino que decia no le agradaban assi cantados, por ser su canto blando. Y en el 17. del 3. yà referido, dando reglas para quando aconteciere venir juntos Diatheseròn, y Diapente advierte, *es decreto conveniente, y eficàz de Musicos doctos se guarde el Diatheseròn, porque por Diatheserones procede el Genero Diatonico*: que es en lo que todos nos fundamos para no cantar estos Tonos 5.º y 6.º por Bquadrado, ò por la 3.ª especie de Diapente, en el supuesto de que con ella no procede Diatonicamente, ò por Diatheserones, como debe la canturìa de su Diapasòn.

En quanto à que el Semitono desde Alamire à Bfabmi bemolado sea Chromatico, ò que la voz *Fa* de este Signo sea *accidental* en el Genero Diatonico, es tambien, por consiguiente, opinion de poquisima subsistencia en Bermudo, pues afirma en el cap. 4. del lib. 2. que *quantos hablan en Musica ponen, con mucha razon, las voces de la Propriedad de Bmol con las del Genero Diatonico, natural*: lo que confirma en el 4. del 3. citando à Boecio lib. 1. cap. 22. que pone la voz de *Fa* de Bfabmi como propria, entre las voces de dicho Genero Diatonico: y en el 6. referiendo, que solo llama Deducciones, y voces *accidentales* à las Conjuntas, y sus

cuerdas: como tambien en el 7. del mismo libro, declarando, ademàs de lo referido, que *la Deduccion de Bmol procede Diatonicamente.* Lo que es incompatible con que el *Fa* de ella sea *accidental*, y Chromatico; à no entenderse materialmente por la Tecla negra, ò cuerda instrumental de 2.ª orden en donde se sitùa, como parece lo hacen Bermudo, y Cerone: sin reparar à que assi dicho *Fa* no es de *Conjunta*, sino de *natural Propriedad*; y que el Intervalo desde èl, à Alamire, como confiessan, es *cantable, y de progression Diatonica, blando, y de natural Genero*, segun afirma con Andrea Ornitho al cap. 7. lib. 3. el mismo Bermudo.

En Cerone, assimismo es insubsistente esta opinion de que los Tonos 5.º y 6.º se canten, y deban cantar por Bquadrado generalmente. Este Autor tomò de el qne acabamos de impugnar la mayor parte de lo que escrive sobre la materia, como lo evidenciarà quien los cotejare ambos. Y aunque esto, à la verdad, no sea prueba concluyente contra èl, debe no obstante tenerse presente la noticia, en el supuesto cierto de que nada añadiò substancial à lo que dixo Bermudo. Y por otra parte se debe advertir à sus apassionados, que es aun mas insubsistente en èl la referida opinion, que lo es en Bermudo, puesto que con mas claridad, que este Autor escrive proposiciones favorables à la nuestra. Vease el cap. 34. del lib. 2. en el qual prueba que *con el uso de las cuerdas Chromaticas se reduce el Genero Diatonico à su perfeccion*: y dice que aunque es verdad, que dichas cuerdas se usan en este Genero, pero que *no se procede por ellas sino Diatonicamente.* Vease el 51. del lib. 3. donde muestra que solos los Tonos 1.º 2.º 3.º 4.º 7.º y 8.º se cantan por Bquadrado. Vease tambien el 9. del lib. 5. donde hablando de la Clausula de Alamire dice con proprios terminos que *si el Tono fuere 5.º ò 6.º entonces serà por Bmol, y decirse hà La, Fa, La, ò Mi, Fa, Mi, que es lo mismo, porque* (notese) *de su propria Composicion es que alli sea la clausula con Semitono*: y añade, que *este es el comun uso, y parecer de los buenos Maestros.* Vease assimismo el 10. siguiente, y se hallarà que, tratando del Diapente, y Diatheseròn quando vienen juntos assegura, que *en cantarìa del 5.º ò 6.º Tono serà necessario decir Fa en la posicion de Bfabmi, guardando el Diatheseròn que les pertenece; porque si esto no se observa, les serà* (dice) *imperfeccion grande, y destruirse hà* (notese bien) *su natural Composicion.* Y aunque es verdad llama à estos Tonos, ò à sus

Dia-

Diapasones 11.º y 12.º *Transportados*, quando habla de ellos en Canto de Organo; (lib. 16.) pero tambien lo es, muestra à los folios 911. 893. y 905. contradicen su opinion abiertamente los Musicos Eclesiasticos, con *Juan Contino*, *Ricafort*, *Carpentras*, y otros muchos Compositores, que los nombran, è intitulan 5.º y 6.º *por Bmol*. Fuera de que, como yà se dixo, los Tonos *Transportados* no se usan, ni hablan de ellos los Autores en Canto Llano, y mucho menos estos llamados 11.º y 12.º que se supone salen de los Irregulares por Csolfaut agudo, porque no pudiendo existir estos (como queda probado en su lugar) se evidencia no poder salir de ellos transportacion alguna tampoco.

Para que conste su insubsistencia, y voluntariedad de llamar voz *accidental* al *Fa de Bfabmi*, vease el cap. 33. del lib. 2. donde, dibuxando los primeros quatro Diatheserones de los tres Generos, nombra naturales con los de el Diatonico à los del Chromatico, y Enharmonico solo porque en ellos usa de *Sustenidos*: y al otro llamado *Synemenon* lo nombra accidental, por usar en èl del *Bmol* de Bfabmi, sin advertir, que tanto los Bmoles, como los Sustenidos, son cuerdas estrañas à la primera orden del Systema, y señales accidentales, si hemos de creerle la Doctrina del folio 715. Vease tambien el cap. 8. del yà citado lib. 5. pues alli al fol. 406. quando trata de la repugnancia de las Propriedades de Bquadrado, y Bmol afirma, que cada una de las tres en particular tiene *seis voces naturales*, que son, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Vease assimismo el 49. del 2. donde hablando del Semitono, que expressa dicha voz, dice està situado *naturalmente* entre la posicion de Alamire, pronunciando *Mi*, y la de Bfabmi pronunciando *Fa*.

En fin para que tambien conste en Cerone la verdad del supuesto en que nos fundamos, y llevamos arriba sentado por nuestra opinion, de que *todo Diapasòn de qualquier Tono que sea debe formar su Diapente proprio con progression Diatonica*; esto es: *midiendo primero un Diatheseron*, &c. Vease el cap. 30. del lib. 3. en el qual, dando aviso para guardar las especies de los Tonos, pone en primer lugar la especie Diatheseron por estas palabras: *Todas las reglas del Canto Llano consisten en la observancia de las tres consonancias Diatheseròn, Diapente, y Diapason.* Vease el 63. del 13. y alli la proposicion de que *en la Musica solo*

el Genero Diatonico ha quedado con formacion de Diatheserones. Assimismo veasse en el cap. 4. del lib. 16. la *Figura universal de los Diapasones*, que pone, todos por Bquadrado, y Natura, y repareſe que en ella excluye con el de Bfabmi, porque no forma Diapente de progreſsion Diatonica, el proprio Diapasòn de Ffaut, que noſotros excluimos para los Tonos 5.º y 6.º por lo que, en ſubſtancia, alegamos contra èl de que no mide ſus intervalos diatonicamente, primero por un Diatheseròn: ò *porque no ſe puede dividir arithmeticamente.* Aunque deberà de camino notarſe la aprobacion que hace de dicho Diapasòn dividido harmonicamente, ò medido por ſu 5.ª pues es contradicion manifieſta, que le deſautoriza en el aſſumpto, aprobarlo por eſta circunſtancia; haviendolo reprobado por la arriba referida que es mucho mas eſſencial: y ſiendo que de ninguna manera ſe mudan en èl los intervalos. Todo lo qual aſsi de Cerone, como de Bermudo es convincente, por la probada inſubſiſtencia de ſu opinion en los citados lugares, y otros que omito, para reconvenir à los que, ſobradamente confiados en dichos Autores, y en una autoridad, que exponen de S. Bernardo, (la qual es indiferente al aſſumpto, y ſolo reſpectiva contra los que, ſin conocimiento de los Tonos que cantan dicen deſregladamente *Fa*, ò *Mi*, en Bfabmi) quieren ſea la Propriedad de Bmol perteneciente al Genero Chromatico, y como tal deſterrada del Diatonico en ſus Tonos *naturales*, por conſtar evidentemente de ellos lo contrario, como ſe ha viſto, y puede vèr: eſto es, que ella pertenece como las de Bquadrado, y Natura, al *Diatonico*, pues ſon ſin diferencia *cantables*, y del miſmo caracter que los de eſtas, todos ſus intervalos, y es *natural*, *con todas ſus voces* en la Compoſicion de dichos Tonos 5.º y 6.º aunque la voz *Fa*, que la diſtingue, eſtè ſymbolizada en cuerda chromatica; pues eſto nada quiere decir contra ſu *natural Diatonica progreſsion*: y antes bien, por confeſsion de los miſmos Bermudo, y Cerone, el uſo de la referida voz *Fa* chromatica *perfecciona de el todo al primitivo Diatonico Genero.*

Viſto, y probado, pues, que los dos unicos Autores, que impugnan nueſtra opinion ſon, no obſtante los miſmos que, en algun modo, mas la apoyan (pues el Bachillèr Tapia Numantino, que los ſigue no ſe debe à la verdad contar, reſpecto ſer ſu libro *Vergel de Muſica*, no ſolo en el aſſumpto como el de

Ce-

Cerone, sino en todos, todo copia de el de Bermudo) citarèmos aora los que claramente, y en forma la favorecen: yà para que el Lector se asségure enteramente en ella, yà para que los que nos satirizan persuadidos à que la contraria es conforme al Arte, razon, y Autores, conozcan de parte de quien està el error, y preocupacion con que nos insultan.

El Capiscol Catalàn, Andrès de Monserrate, en su Arte de Canto Llano, impressa en Valencia el año de 1614. empeñado en probar que los Tonos 5.º y 6.º se deben cantar por Bmol, despues de muchas razones con que apoya esta opinion, cita por ella los Autores siguientes: al *R. Francisco Tovàr* en el lib. 1. cap. 25. y sobre la fee de este, à *San Gregorio Magno*, de quien assegura no haver jamàs entendido lo contrario: y al insigne *Guido Aretino*, que hablando del 5.º Tono, dice: *Tertius autenticorum elevatur à finali per tonum, tonum & semitonum*: esto es, que el 5.º Tono, ò tercero de los Maestros sube desde el final por dos Tonos, y un Semitono: que es la progresion diatonica por Bmol, que aqui para èl, y su compañero el 6.º defendemos. Cita tambien à *Nicolao Uvolico*, que afirma, en su *Enchiridion de Musica Gregoriana*, ser la natural Composicion de estos Tonos, y su *Sæculorum* por Bmol: à *Don Juan Espinosa* en el cap. 26: à *Matheo de Aranda* en la Conclusion septima: y à *Miravète* en sus ocho modos, los quales afirman lo mismo: al Maestro, *Melchor de Torres*, en su Canto Llano: al Maestro, *Montanos* hablando de la clausula de Alamire en la excepcion segunda: y (entre otros) el erudito *Guillelmo de Podio* en su lib. 4. cap. 9. donde con palabras bien ponderadas, que averguenzan nuestros contrarios dice: *Decantare igitur quamlibet cantinelam in F. terminantem per b quadratum, vel b durum apud doctos irrationabile, atque ridiculum est.*

Vean aora los que assèguran, que dichos Tonos 5.º y 6.º se deben cantar por Bquadrado, que bien siente de ellos, y su opinion este clasico Escritor, y sentian los doctos Maestros de su tiempo. Y vean tambien si la nuestra, de que se deben cantar por Bmol esta fundada en *razon*, *Arte*, *y Autores*; quando, ademàs de los citados, tenemos por ella al *P. Nassarre* (frag. trat. 1. cap. 4. y 8.) al *Autor del Arte Ciscerciense* (§. 7. n. 1. y 6.) al *P. Tosca* (lib. 4. prop. 2.) à *D. Joseph de Torres*, y à *D. Phelipe Martin*, uno Maestro de la Real Capilla de su Magestad, y otro

Or-

Organista principal de la Real de la Encarnacion, como Aprobantes de la Obra que sobre este assumpto imprimiò el año de 1731. D. Luis Gonzalez, Sochantre de Xerez: Y en fin, al Maestro *Andres Lorente* (lib. 1. nota 5.) Aunque es preciso advertir, que la razon que este Autor dà para no condenar de el todo la contraria opinion, que se reduce à afirmar haverse instituìdo la Propriedad del Bmol, solo para casos particulares, es de poquissimo fundamento. Assi como la que otros dàn para el mismo efecto de que no huvo Propriedad de Bmol hasta que se instituyo el Genero Chromatico, pues siempre la Musica, aun antes que se instituyesse dicho Genero, creo debiò conocer como proprias para sus Melodias las tres de *Bquadrado*, *Natura*, y *Bemol*, ù otras progressiones equivalentes à ellas, segun las muestra la universalidad de los Autores.

Ni obstarà replicar, que es imposible huviesse Propriedad de Bmol antes que se inventasse el Genero Chromatico, puesto que solo en este Genero se usa la voz bemolada de *Bfabmi*, que caracteriza esta Propriedad; porque, à la verdad, yo he leìdo, aunque no me acuerdo en que Autor, que antes que dicha voz, ò cuerda se añadiesse al *Systema Maximo*, se cantaban Tonos por Bmol, baxando quatro comas la fuerte, y sustenida de Bfabmi. Y es muy verosimil, que assi fuesse, pues lo contrario de que la referida Propriedad tuviesse origen quando se inventò el Genero Chromatico claramente se infiere de lo que assegura Bermudo, en el cap. 23. del lib 4. yà referido, y Cerone en el 32. del 2: aquel expressando, que yà en tiempo de Platon, (que murio en la Olimpiada centesima octava) se cantaban los Tonos 5.º y 6.º por Bmol: y este diciendo que en la centesima undecima: (esto es, 10. ò 12. años despues) fue hallado por Timotheo Milesio dicho Genero Chromatico. Sin embargo de que yo estoy constante por lo que dixe al principio en la *Dissertacion Historica*: esto es, que el afirmar los Autores, que Timotheo Milesio inventò el Genero Chromatico no se debe entender en sentido de que èl haya sido el primero, que pusiesse en practica su Semitono cantable, por medio de dicha cuerda, y voz bemolada, como ni tampoco el Intervalo de Semiditono ultimo del referido Genero, que entonan naturalmente algunas Aves desde el principio del Mundo, de quienes pudieron, mucho antes tomarlo los demàs hombres: sino en el de que haya echo

El Ruisefior, el Cuclillo, y otras.

comun, y usual el otro Intervalo incantable de *Semitono menor*, hasta entonces desconocido, como en estos tiempos se han hecho algunos: pues, segun assi dixe, ya el antiquissimo Philosofo Pythagoras, citado de Cerone (fol. 230.) que murió casi 200. años antes que floreciesse Timotheo, y mas de 500. antes, que naciesse Christo, elogiando la Musica habló de cuerdas chromaticas, ò *numeros chromaticos*: y no hay duda que la primera cuerda chromatica, que huvo fue la referida del *Fa* de Btabmi, que distingue esta Propriedad de Bmol que defendemos.

No solo esto: sino que, si creemos a los citados Autores, aun tiene mucho mayor antiguedad sin comparacion que Pythagoras dicha Propriedad de Bmol. Pues si es cierto lo que Bermudo declara (lib. 4. cap. 23.) de que el *Modo Lydio*, que desagradaba à Platon, por blando, y afeminado era el 5.º Tono, cantado por esta Propriedad, y assimismo, si es cierto que dicho Modo Lydio, como afirma Cerone (lib. 2. cap. 35.) lo invento *Amphion*, hijo de Jupiter, y Antipa, sale por buena cuenta, que ella se usaba yà en la Musica 1430. años antes que Christo naciesse, segun el testimonio del tiempo de Amphion, que en proprios terminos pone el mismo Cerone lib. 2. cap. 22. refiriendo las maravillas de este famoso Musico. Por consiguiente, acerca de lo que añaden los Autores del destierro del Genero Chromatico, y su inventor Timotheo en Grecia, porque con èl, dicen, incitaba à cosas blandas de la carne, estoy tambien constante en creer, que solo sucediesse por la practica del mismo *Semitono menor*, incantable, que supongo introduxo en sus Composiciones; no por la de el mayor cantable de dicha Propriedad de Bmol: pues este siempre lo apreciaron los Griegos antes, y despues de Timotheo, como consta de lo hasta aqui probado, y de que todos los Autores lo ponen como Intervalo del *Tetrachordo*, llamado *Synemenon*, uno de los cinco, que componian diatonicamente la Mano griega antigua. Veasse Kircher, tom. 1. fol. 145. y Cerone, fol. 268. y 256. ademàs de lo que en los folios 242. y 287. escrive, donde muestra que el Intervalo llamado en la Musica *Chromatico*, es solamente el yà dicho de *Semitono incantable*: y de que se infiere, que lo que los antiguos Griegos prohibieron, y desterraron, ninguna otra cosa fue mas que este *incantable Semitono*, que por tal, acaso se hizo cantable con alguna expresion, o artificio vicioso, y excitante de

Cerone citando à Plinio.

Cierto Maestro estos años passados se arrojò à persuadir que en tiempo de San Gregorio no havia Propriedad de Bmol.

de la sensualidad. La verdad de esto veasse en la *Dissertacion Historica, §. II.*

Para los que sobre la supuesta Doctrina, y pruebas, à favor de la Propriedad de Bmol opusieren, ò sacaren por consequencia que yà, luego no deberàn numerarse como antes en la Musica *quatro especies de Diapentes*, sino tres; y, que el de la tercera especie, estimado tanto de todos los Autores serà por consiguiente perdido, puesto que se excluye de los Tonos 5.º y 6.º donde parece conviene, dirè lo primero: que en caso de duda de perderse, no importa tanto, ni con mucho, el que se pierda el Diapente de la tercera especie en la Musica, como el que se pierda la Propriedad de Bmol que es mucho mas necessaria, y estimada de los Autores: lo qual se seguirà si dicha Propriedad, excluìda de los demàs Tonos naturales se excluye tambien de estos dos 5.º y 6.º y solo se permite en ellos para particulares casos, como pretenden Bermudo, y Cerone sin atencion à lo que la patrocinan, yà que assi la degradan de *Propriedad*, y la reducen à *Conjunta*. Dirè lo segundo: lo que refiere el arriba citado Monserrate (fol. 94.) previniendo à los tales la respuesta, y es: que la tercera especie de Diapente *Fa*, *Sol*, *Re*, *Mi*, *Fa*, no por la supuesta Doctrina se pierde, ni tampoco està estimado en valde, pues ciertamente, todos los ocho Tonos naturales gozan de ella, como se puede vèr en el 1.º desde Ffaut grave, à Csolfaut agudo: en el 2.º accidentalmente desde el *Fa*, de Bfabmi grave, al de Ffaut: en el 3.º 4.º 7.º y 8.º como en el 1.º: en el 5.º desde Ffaut agudo, à Bfabmi, y en el 6.º en la octava baxa de estos dos Signos.

Y si à esto replicaren que los Autores distinguen dicha especie de Diapente con el fin de colocarla à la parte principal de alguno de los Diapasones: esto es, miran à que alguno, ò algunos de ellos sean regidos desde el final con tal Diapente, añadirè que esse es un supuesto falso, pues tambien, aunque los Autores distinguen numeradas *siete especies de Diapasones*, ningun Tono, no obstante esto, gradùan, ò rigen desde el final, con el de Bfabmi grave, à Bfabmi agudo. Assimismo añadirè, afianzado en la comun Doctrina, y en la yà citada de Bermudo, y Cerone, à quien tanto respectan nuestros contrarios, que pues *el Genero Diatonico procede por Diatheserones*, deben por consiguiente assi formarse, y pro-

proceder por Diatheserones todos los Diapasones de los Tonos naturales : esto es *deben dividirse , no solo con la division propria Harmonica* , que distingue medida à la parte inferior su especie Diapente , *mas tambien , juntamente , con la division Arithmetica* , que en los quatro Signos , ò cuerdas mas graves de dicha especie Diapente separa , y mide el uno de los *dos Diatheserones* , que *en cada Diapasòn deben desiuntivamente hallarse* , segun dicha comun Doctrina. Respecto la qual , y en virtud de las *Proporciones primitivas* de el Arte , establecidas por fundamento de esta *Defensa* , que de el todo la afianzan , y en terminos terminantes explican Ptholomeo , Boecio , Glareano , y otros Autores citados de D. Luis Gonzalez ; aunque concedo haver existentes en la Musica *quatro especies de Diapentes* , no puedo menos que negar tenga justificada existencia en la parte grave del Diapasòn de Ffaut el de la *tercera especie Fa, Sol , Re, Mi, Fa,* por carecer de esta division , y mensura. Por consiguiente no puedo menos que ratificarme en que los Tonos 5.º y 6.º *de su naturaleza* deben ser regidos por la Propriedad de Bmol , siendo que con ella , y no con la de Bquadrado cantan conforme à dicha division , y diatonica mensura su Diapente : Y en este supuesto assegurar deberse estimar dicha Propriedad en el grado que las dos de Bquadrado , y Natura ; no solo para casos particulares , mas tambien para cantar generalmente Tonos enteros *naturales* por ella. Sin que obste tampoco contra lo dicho aquello que añaden los de la opuesta opinion , arguyendo que si el Diapente de los Tonos 5.º y 6.º ha de decir *Ut , Re , Mi , Fa , Sol* , no se destinguirà de el de los siguientes 7.º y 8.º pues esto es de muy poca importancia , respecto se distinguen los Diapasones de unos , y otros por sus cuerdas , y Diatheserones : Assi como sin embargo de contener un mismo Diatheseròn los referidos 7.º y 8.º y los otros 1.º y 2.º se distinguen sus Diapasones por sus cuerdas , y Diapentes.

En quanto al *sæculorum* de 5.º Tono cantado frequentemente en los Coros por *Bquadrado* , y dispuestas muchas veces las Composiciones de èl en Magnificas de Facistòl por dicha Propriedad, debo decir se tenga por de 3.º siempre que assi se cante , pues se ajusta muy bien con este Tono ; no por de 5.º porque segun lo alegado, es yà aora imposible concederse : y por-

que rebatiendo mas la opinion de Bermudo, y Cerone se hace evidente la debilidad, è insubsistencia del supuesto en que la fundan, respecto sale en el acompañamiento de el Organo con progresso por *Ffaut sustenido* si se canta, como ellos quieren, por Bquadrado, y si se acompaña, como es preciso, por Cfolfaut: siendo cierto, como es, el que dicho Ffaut sustenido es igualmente cuerda bemolada, ò Tecla *Chromatica* como la de el *Fa* de Bfabmi, que por tal tanto impugnan en los Tonos *naturales Diatonicos.*

Aora, ultimamente, en confirmacion de que el Tono, ò *Modo Lydio*, inventado por Amphion, segun la quenta de arriba tres mil ciento y setenta y dos años hà, cantaba por la Propriedad de Bmol vea el Lector al P. Kircher fol. 542. de su libro 7. pues alli hallàra un exemplar, ò fragmento del referido Tono en notas, y figuras antiquisimas griegas, el qual reducido à las nuestras tiene apuntada con Bmol en Bfabmi la Clave. Vea tambien en confirmacion de nuestro principal assumpto, esto es: que *todos los Diapasones deben proceder cantando desde el final por un Diatheseròn, y un Tono*, ò que *deben ser medidos, no solo con la division propria harmonica, mas tambien juntamente con la division Arithmetica*, el citado Cerone al cap. 27. del lib. 19. (*fol.* 1021.) en el qual afirma, que qualquiera especie de Proporcion que se quiera reducir segun la forma de la Proporcionalidad Harmonica *es necessario partirla primero segun la forma de la Proporcionalidad Arithmetica*: y pone luego la Demonstracion en la *Dupla*, que es el Diapasòn, dividiendole primero arithmeticamente *por la especie Diatheseròn*, multiplicando el numero de esta division, ò especie con el mas grave, y con el mas alto, y assimismo multiplicando este ultimo numero con el de la referida division arithmetica. De que se sigue, y forzosamente se convence contra este Autor, y quantos patrocinan la opinion de que los Tonos 5.º y 6.º se deban cantar por Bquadrado, ser del todo esta opinion mal fundada por nada ajustada à los principios mathematicos *elementales de la Musica*: ser hecho cierto que desde que huvo Tonos por el Diapasòn de Ffaut los dispusieron por Bmol los mas advertidos Maestros: hacerse evidente, *con demonstracion mathematica* esta opinion que defendemos: y en fin no poderse negar que dicho Diapasòn de Ffaut, que es el de los Tonos 5.º y 6.º y los mas Diapasones de los otros Signos, para

di-

dividirse por la especie Diapente, ò con division Harmonica, *deben primero dividirse arithmeticamente*, ò por la especie *Diatheserón*, que de el mismo Cerone (lib. 2. cap. 81.) es puesta por *fundamento de los intervalos*, y (segun dice lib. 13. cap. 8. lib. 2. cap. 74.) de Philòn Hebreo es llamada *primera harmonia*, y de Boecio Severino *princesa de las Consonancias*. Ni se nos olvide advertir que Juan Andrès Angelino, citado yà en la *Dissertacion Historica*, y extractado por D. Juan Martinez Salafranca en el segundo tomo de sus *Memorias eruditas*, §. XXV. aunque dice que el lugar natural del Diapente es debaxo del Diatheserón, y no sobre el, que es la razon porque refieren aquel lugar los numeros 6. 9. 12. constituidos en *proporcion arithmetica natural*, y este los numeros 6. 8. 12. que guardan *proporcion harmonica que es artificial* se equivoca, ò contrapone notablemente, sino es que el extractador tenga la culpa, pues por las mismas demonstraciones se evidencia lo contrario, y que la de los numeros 6. 9. 12. que llama *natural* gradùa el Diatheserón debaxo el Diapente, o *à la parte grave del Diapasón*, como lo verificarà qualquiera que conforme à reglas mathematicas haga la experiencia.

Concluyo pues, recopilando las pruebas que justifican esta *Defensa*, y redarguyendo à nuestros contrarios, que la causaron, con sus mismos argumentos, en especial con los de aquel cierto Maestro arriba al margen citado, que tanto se empeñò en el *Destierro de la Propriedad de Bmol*; y digo lo primero: Que pues los Autores de su mayor confianza, y veneracion asseguran, en favor de dicha Propriedad lo aqui citado, y aun uno de ellos (Cerone al fol. 254.) muestra serle *mal puesto, y fuera de razon* el nombre de Genero Chromatico; deben reconocerse de su error, y mirarla como perteneciente al Diatonico. Digo lo segundo: Que pues estos Autores asseguran inconstantes en unas partes que la voz *Fa* de Bfabmi es *accidental*, y en otras *natural*, deben recurrir à otros de mas experiencia, y exactitud para la creencia de lo cierto; y advertir que queriendo se canten los Tonos 5.o y 6.o por Bquadrado, por huir en el Genero Diatonico dicha voz *Fa* cuerda del Chromatico, quieren por consiguiente lo mismo de que pretenden huir; pues precisan à que en el Organo se acompañen los referidos Tonos (por lo menos el 5.o) con transito por *Ffaut sustenido*, tambien cuerda chro-

matica, como es notorio à los Organistas, que saben se debe acompañar Quarta abaxo la Clave de dicho Tono. Digo lo tercero: Que pues ellos mismos fundan su opinion en que el Canto Llano *es Genero Diatonico*, y que el Genero Diatonico *procede por dos Tonos, y un Semitono*, deben reflexionar sobre el absurdo que en este supuesto quieren introducir porfiando que el Diapasòn de los Tonos 5.º y 6.º tiene natural el Diapente de la tercera especie, quando este *procede por tres tonos consecutivos*, ò por *un tritono, especie defendida, è impugnada en Canto Llano*. Digo lo quarto: Que pues el texto de San Bernardo del modo que de Bermudo, (lib.3. cap. 15.) y de Cerone (lib.5. cap.8.) lo trasladan, y es cierto, muestra, (bien entendido) reprehender el Santo à sus Monges porque en el Canto *decian Fa, quando havian de decir Mi*; y porque, por el contrario, *decian Mi, quando havian de decir Fa*, que es lo mismo que mostrar queria cantassen Tonos por Bquadrado diciendo *Mi*, en Bfabmi; y Tonos por Bmol diciendo *Fa*, como aqui defendemos, deben hacerse cargo de su precipitacion, y de la mala inteligencia que para reprobar la Propriedad de Bmol dàn à dicho texto, en el qual lexos de condenarla S. Bernardo, se conoce claramente por las ultimas palabras de èl, la abona. Por consiguiente deben hacerse cargo que el otro texto del Santo en que aconseja *se tome la voz de Bmol como hurtada*, solo puede entenderse respective à los Tonos cantados por Bquadrado; y es la razon, como la añade el mismo Santo, *porque no parezca tomar el Canto, y Tono, semejanza de otro Tono, y de otro Canto*: como si dixesse porque en los Tonos que hay por Bquadrado la voz de Bmol es accidental, y solo propria de los Tonos 5.º y 6.º donde siempre se oye. Digo lo quinto, y ultimo: Que pues Cerone en el cap. 43. del lib. 2. muestra haver yà en tiempo de S. Gregorio Magno Propriedad de Bmol para el Canto Llano, y pues el Maestro Tobàr, citado de Monserrate (cap. 18.) afirma que este glorioso Pontifice jamàs entendiò otra cosa que los Tonos 5.º y 6.º se cantaban por la referida Propriedad, ademàs de lo que queda probado de su mayor antiguedad en la Musica, deben sujetarse à dàr una como publica satisfacion del arrojo de decir, è imprimir que su opinion *està fundada en la verdad que sigue la iglesia, constituìda por los Santos*, y otras expresiones tales como estas proferidas sobre la errada inteligencia del texto de S. Bernardo; sobre la fal-

falta de estas noticias dichas de S. Gregorio; y sobre la equivocacion de contemplar, por una cuerda que vèn *chromatica* en la Propriedad de Bmol, chromatica tambien toda la progresion, y canturìa de ella, que todos los Autores reconocen *natural*, y en la que nada menos se halla que los medios puntos, ò *semitonos menores* que caracterizan el Chromatico genero: asimismo proferidas sobre una extraordinaria satisfacion de su saber, creyendose los mejores interpretes de los pocos Autores que han visto, y sobre una especial audacia, que tienen en insultar, y satirizar à los que advertidos, moderados, y estudiosos los impugnan.

APENDICE.

POr pertenecer tambien à este assumpto lo que algunos escriven de los Tonos 11.º y 12.º assegurando que ellos *transportados*; esto es: finalizando en Ffaut, y con Bmol en Bfabmi, son los proprios que nosotros llamamos 5.º y 6.º debo decir, que Cerone en el libro 16. los afirma ciertamente assi 11.º y 12.º pero es para solo el Canto de Organo, como se vè à los folios 911. y 912. no para el Canto Llano, en el qual los llama determinadamente 3.º y 4.º *irregulares*, (vease el fol. 474.) Este Autor està, à la verdad, muy empeñado por el numero, y graduacion que establece de los Tonos naturales del Canto de Organo, los que, dice, *no pueden ser menos, ni mas que doce*: que estos doce son *los mismos en todo, y por todo* que puso en el lib. 5. *del Canto Llano, conviene à saber los ocho llamados regulares, y los quatro postreros que se llaman irregulares*: que *todos se cantan por Bquadrado*, y que *de cada uno puede salir otro transportado por Bmol.* Todo esto es constante en el referido libro 16. Pero aqui es de notar que no obstante lo que acaba de decir, y lo que en los cap. 92 y 93. del lib. 5. dexa dicho de que los Tonos irregulares *segun se deben tener, y segun verdadera Arte no son mas de quatro*, que fenecen en Alamire, y en Csolfaut, en el cap. 4. del mismo libro 16. despues de poner la *Figura universal* de los doce Tonos, en las 7. *especies de Diapasones* que hay por los signos de la Mano, y despues de excluir el Diapasòn que empieza en Bfabmi, porque para Maestro tiene el Diapente incompleto, y disonante; y para Discipulo mide un Tritono à la parte baxa donde debia tener el Diatheseròn, assegura que aunque en el Canto

de

de Organo son XII. los Tonos, en el Canto Llano son XIV. porque *los Canto Llanistas* (dice) *se sirven del Diapasòn de Bfabmi por Bquadrado*, lo qual confirma en el cap. 6. contradicion que no se salvarà, ni aun alegando que en estos XIV. Tonos entiende Cerone los 6. irregulares de que nablò en el cap. 92. del lib. 5. puesto que alli asseguro ser esta opinion de los 6. *Tonos irregulares*, seguida, no de todos *los Canto Llanistas*, sinò de algunos *otros*: y puesto que asseguro era *contra la verdadera Arte* dicho numero de Tonos. He notado esto de Cerone para desengaño de los que creyeron la *Declaracion* que sobre este assumpto escriviò tambien el mismo Maestro arriba citado, dandole por introductor de tal opinion, la que èl llama *nobilissima especie*: y para advertencia de los que, acaso, leyendo sin reflexion el *Abecedario* de los Diapasones que traslado de aquel Autor, siendo que de todos 7. no cuenta mas que XII. Tonos, piensen es cierto lo que afirma despues, diciendo hallò XIV. y que estos en el nacimiento de los 7. Diapasones corresponden à Maestros, y Discipulos *con la perfeccion de sus especies*, (como si no fuera imperfectissimo en ellas el de Bfabmi) añadiendo que nuestros Tonos 5.º y 6.º *son transportados del* 11.º y 12.º *por ser legitimos* 13.º y 14.º: que es lo mismo que decir: (segun su opinion de los 6. Tonos irregulares) son transportados del Diapason de Bfabmi fuerte (pertenece en tal opinion à los Tonos 11.º y 12.º) por ser legitimos del Diapasòn de Clolfaut, (pertenece en la referida opinion à los que se siguen 13.º y 14.º) una de las mas estrañas Paradoxas, ò implicaciones Musicas que se pueden oìr.



INSTITUCION HARMONICA, Ò DOCTRINA MUSICAL, THEORICA, Y PRACTICA.

LIBRO SEGUNDO.

DEL CANTO LLANO EN PRACTICA,

CAPITULO PRIMERO.

DE LA ESCALA DE ENTONACIONES.

IMitando à algunos Escritores de Canto Llano, y para complacencia de aquellos principiantes, que solo quieren saberlo compendiosamente, y en breve he resuelto aqui (entre algunas Notas que faltan) abreviar la precisa Theorica, que pertenece à las Demonstraciones de sus Capitulos: la qual podrà tambien servir con felicidad, no solo para los que quieran saberlo assi, sino tambien para los que quieran perfectamente entenderlo en todas sus partes, teniendo presente al mismo tiempo el Libro 1. de la Theorica. Assi digo, que:

En el Arte del Canto Llano hay siete Signos que son *Gsolreut*, *Alamire*, *Bfabmi*, *Csolfaut*, *Dlasolre*, *Elami*, *Ffaut*. Estos siete Signos comunmente se repiten otras dos veces por las junturas de la mano siniestra para con la diestra señalarlos, y tenerlos promptos à la memoria: Y con dicha repeticion se distinguen los primeros siete que se llaman *graves*; los segundos que se llaman *agudos*; y los terceros que se llaman *sobreagudos*. (*Vease el cap.* 1 *lib.* 1.)

(*Nota.*) Pero se advierta que muchos Musicos no nombran los Signos graves con las Sylabas que nosotros sino assi: *Gut*, *Are*,

Are, *Bbmi*, *Cfaut*, *Dfolre*, *Elami*, *Efaut*; pues dicen, (y con razon) que el *re* de Gsolreut grave, y las voces de Bmol de los Signos immediatos, piden por precision un *Ffaut retro grave*, y este no lo hay en Canto Llano.

Las *Propriedades* son tres: *Bquadrado*, *Natura*, *y Bmol*. La Propriedad de Bquadrado se sienta en *Gsolreut*, la de Natura en *Csolfaut*, y la de Bmol en *Ffaut*.

Las *Sylabas* son seis, y se nombran subiendo assi: *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; y baxando *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*. (*Vease el cap. 2. del lib. 1. que alli se demuestran las Propriedades por donde se cantan estas Sylabas.*)

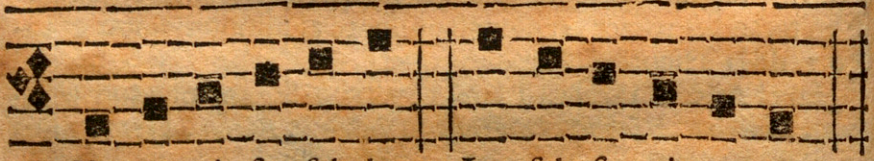
Las *Claves* son tres: Clave de *Ffaut grave*, que se señala con tres puntos; Clave de *Csolfaut agudo*, que se señala con dos; y Clave de *Gsolreut sobreagudo*, que se señala con una G grega; pero esta no sirve para Canto Llano. (*Vease el cap. 3.*)

El orden de las *lineas*, *y los espacios del Canto* principia en la mas baxa, y acaba en la mas alta, corriendo las intermedias, y sus espacios.

La *sequencia*, *ò progression de los Signos*, que en sì contienen principia siempre en la Clave; y para subir se dicen desde ella al derecho, y para baxar al revès. (*Vease el citado cap. 3. y vease tambien aora practicamente.*)

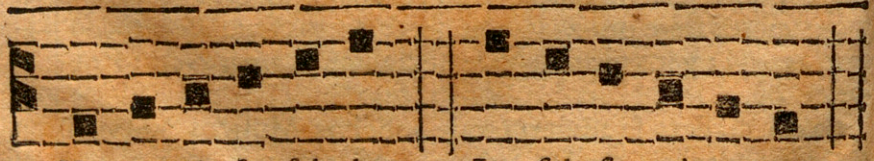
LA ESCALA DE ENTONACIONES, gradatim por Natura.

Subiendo. Baxando.



Ut, re, mi, fa, sol, la. La, sol, fa, mi, re, ut.

Por Bquadrado.



Ut, re, mi, fa, sol, la. La, sol, fa, mi, re, ut.

Por

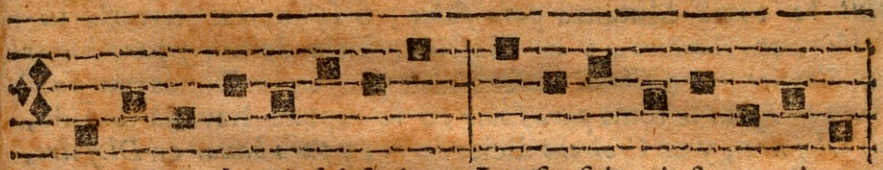
Por Bmol.



Ut, re, mi, fa, sol, la. La, sol, fa, mi, re, ut.

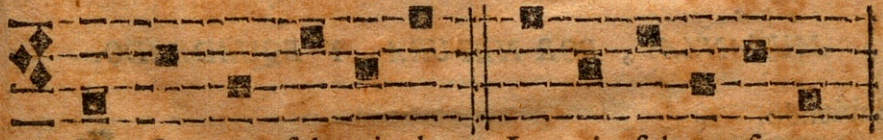
Por Natura.

Terceras.



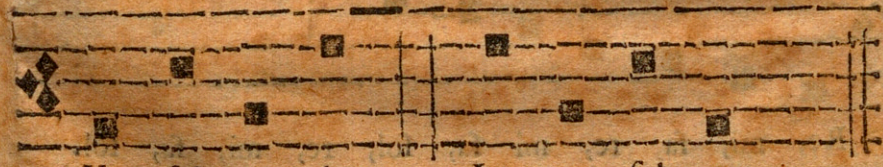
Ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la. La, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut.

Quartas.



Ut, fa, re, sol, mi, la. La, mi, sol, re, fa, ut.

Quintas.



Ut, sol, re, la. La, re, sol, ut.

(*Nota.*) No se han puesto las Entonaciones de las *Terceras*, *Quartas*, *y Quintas* por otras Claves, y Propriedades como se puso la *Escala gradatim* por ser cierto basta ella para que el nuevo Cantor (si la sabe bien de memoria, y advierte los Signos de que usa, y sus distancias) en su consequencia saque con facilidad dichas Entonaciones, y mas que quiera por qualesquiera Claves, &c.

CAPITULO II.

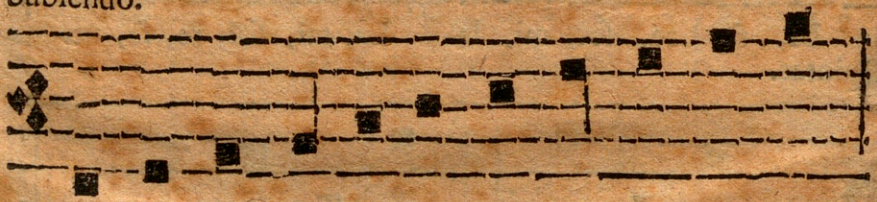
DE LAS MUTANZAS, Y DISIUNTAS.

LAs *Mutanzas* se usan para afirmar la entonacion quando el Canto sube mas arriba del *la*, y tambien quando baxa mas abaxo del *ut*. Las *Disiuntas* son tambien Mutanzas pero no seguidas *gradatim* por los Signos radicales de ellas, sino *per saltum*.

En los Tonos que *finalizan en Dlasolre*, *en Elami*, *y en Gsolreut* se toma Mutanza *para subir*, ò se supone haverla tomado, en *Alamire*, y en *Dlasolre*, diciendo *re*; *y para baxar* en *Alamire*, y en *Elami* diciendo *la*; pero en los Tonos que *finalizan en Ffaut* se toma *para subir*, ò se supone haverla tomado, en *Dlasolre*, y en *Gsolreut* diciendo *re*; y *para baxar* en *Dlasolre*, y en *Alamire* diciendo *la*. Vease el cap. 5. del lib. 1. y el siguiente practico donde se notan con figuras distintas los *Signos radicales* de las::

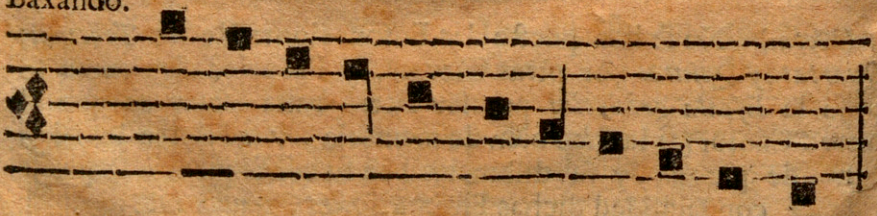
MUTANZAS, POR NATURA, Y BQUADRADO.

Subiendo.



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

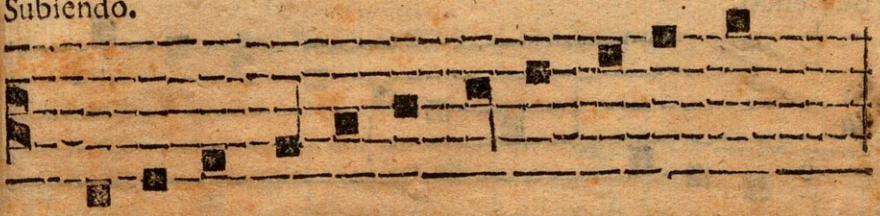
Baxando.



Sol, fa, mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re.

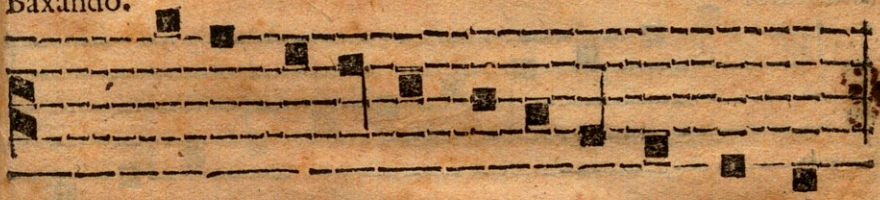
Su-

Subiendo.



Mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la.

Baxando.



La, sol, fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi.

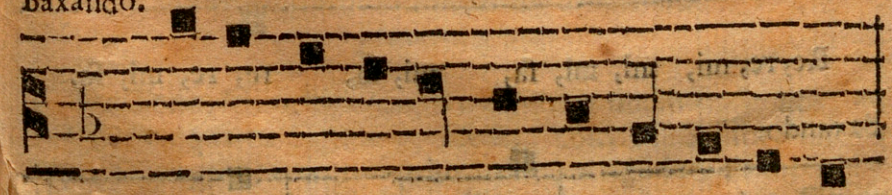
POR NATURA, Y BEMOL.

Subiendo.



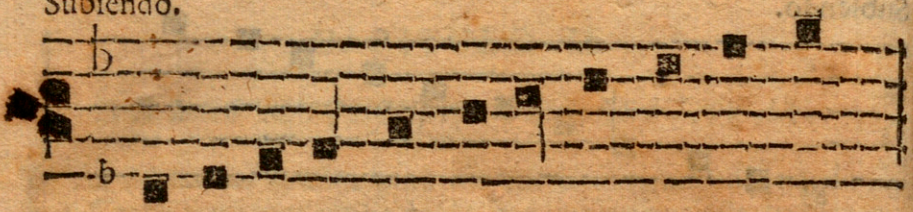
Mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la.

Baxando.



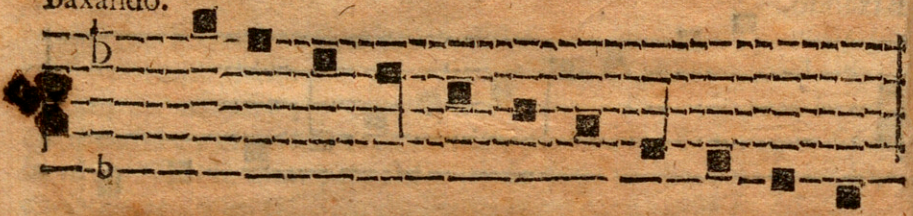
La, sol, fa, mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi.

Subiendo.



Mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la.

Baxando.

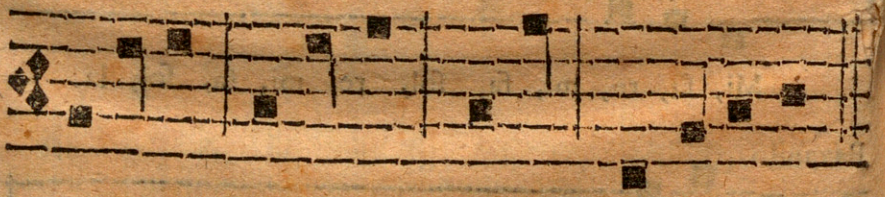


La, sol, fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi.

(Nota.) *Si estas Claves estuvieren en la quarta linea serán las Mutanzas, segun los Signos las mismas que las yà demonstradas.* Aora veanse practicamente algunas de las::

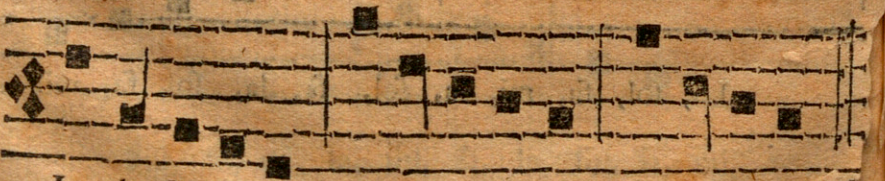
DISIUNTAS, POR BQUADRADO, Y NATURA.

Subiendo.



Re, re, mi, mi, mi, fa, mi, fa, re, re, mi, fa.

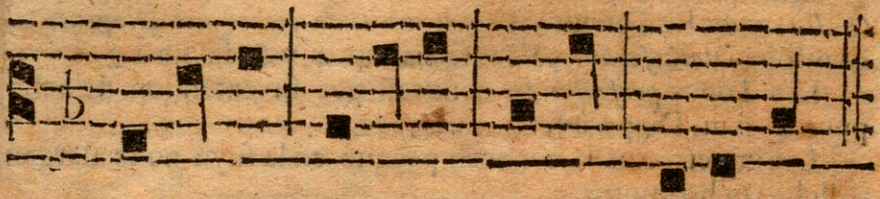
Baxando.



La, la, sol, fa, mi, sol, la, sol, fa, mi, fa, sol, fa, r

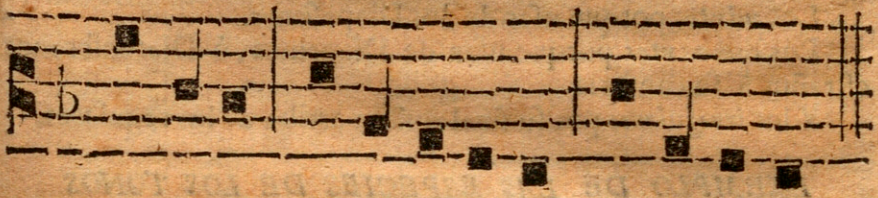
POR NATURA, Y BMOL.

Subiendo.



Re, re, mi, mi, mi, fa, fa, fa, mi, fa, fa.

Baxando.



Fa, sol, fa, la, la, sol, fa, mi, sol, sol, fa, mi.

(Nota.) *Si estas Claves estuvieren tambien en la quarta linea serán assimismo tambien las Disiuntas, segun los Signos, las mismas que las yà demonstradas.*

CAPITULO III.

DE LOS TONOS, Y DE LA LETRA A LOS DE LOS Psalmos, Magnificas, y Versos de Introitos, como tambien de algunas dicciones de dificultosa pronunciacion.

LOs Tonos son ocho: los mas comunes finalizan de dos, en dos en quatro Signos de Escala: conviene à saber en los tres ultimos graves, y en el primero de los agudos. Primero, y segundo finalizan en *Dlasolre*: Tercero, y quarto en *Elami*: Quinto, y sexto en *Ffaut*: Septimo, y octavo en *Gsolreut*.

El *Diapente* se quenta en todos los Tonos desde el punto final *subiendo por cinco Signos gradatim.*

El *Diatheserón* en los Maestros, que son el 1.º el 3.º el 5.º y el

el 7.º se quenta *subiendo por quatro Signos gradatim* desde el punto mas alto del Diapente; y en los Discipulos, que son el 2.º el 4.º el 6.º y el 8.º *baxando desde el final.*

El *Diapasòn* se quenta en los Maestros *desde el fin àzia la parte alta*; y en los Discipulos *desde el ultimo punto del Diapente al ultimo del Diatheseròn.* (Veanse los cap. 4. y 6. del lib. 1.)

Los Tonos *perfectos* se conocen por su extension de ocho puntos, ò un Diapasòn.

Los imperfectos se conocen porque en la suya no se alargan à dichos ocho puntos.

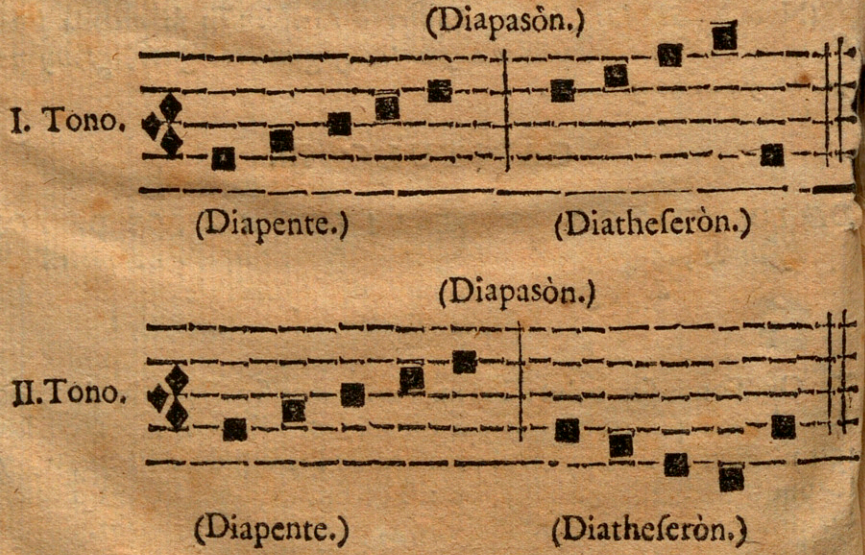
Los *plusquam perfectos* porque exceden del Diapasòn dos puntos, si son Maestros por arriba, y si son Discipulos por abaxo.

Los *mixtos* porque usan de dos Diapasones.

Los *commixtos* porque usan de Diapentes, ò Diatheserones estraños à su cantùria.

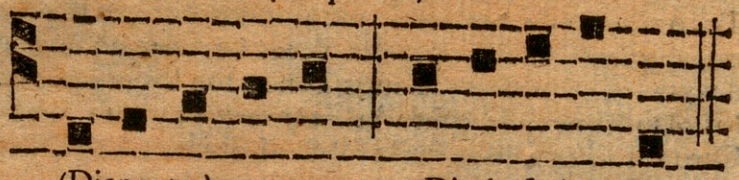
Y los *irregulares* por su final quinta arriba de los regulares.

EXEMPLO DE LAS ESPECIES DE LOS TONOS perfectos.



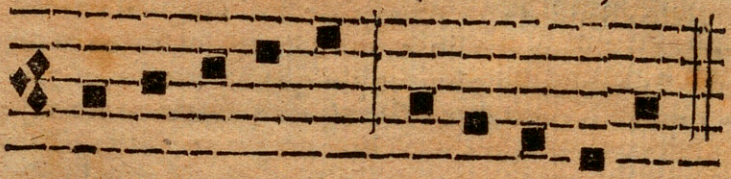
(Diapasòn.)

III. Tono.

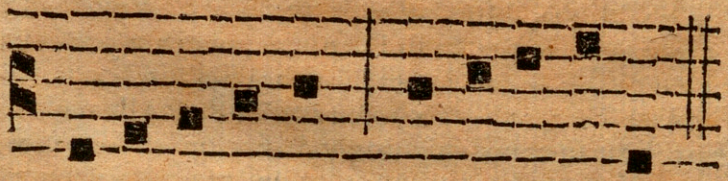


(Diapente.) (Diatheseròn.)

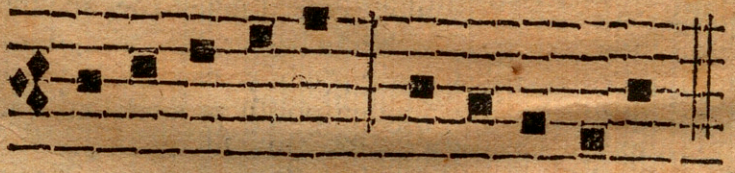
IV. Tono.



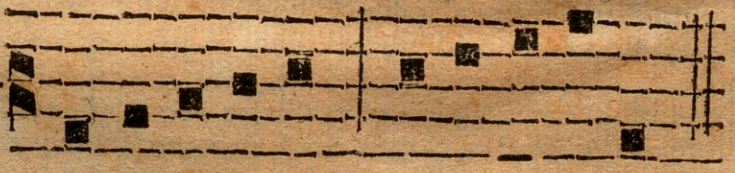
V. Tono.



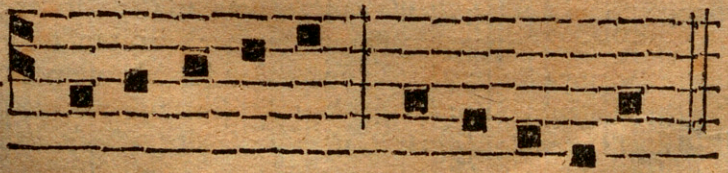
VI. Tono.



VII. Tono.



VIII. Tono.



Omitense los exemplos de los Tonos imperfectos, y plusquam perfectos, &c. porque bastan las especies de estos perfectos para conocerlos à ellos, y mas sus difiniciones.

(No-

(Nota Primera.) Sobre la canturìa de los Diapèntes de los Tonos *Discipulos* advierto, que algunos Autores la ponen al contrario que aqui se vè; pero la verdad es que no se hacen cargo de que los Diapentes de estos Tonos son los mismos que los de los Maestros con la canturìa *àzia arriba*, y que lo afirman assi Cerone fol. 427. Monserrat fol. 82. Lorente fol 64. Nassarre tom. 1. fol. 140. el Arte Cisterciense, y otros Autores.

(Nota Segunda.) Acerca de los Tonos llamados *plusquam perfectos* dixe arriba lib. 1. cap. 6. eran ocho en numero, y me engañè, pues no pueden ser plusquam perfectos el 7.º y el 2.º en el supuesto de los *diez y seis Signos* que solamente hay en el Canto Llano, contados desde Gsolreut grave, hasta Alamire sobreagudo: Vease el cap. 1. lib. 1. y veanse Bermudo lib. 3. cap. 2. Cerone fol. 275. Monserrat 37. &c.) Assi no puede darse que el 7.º por la parte àlta de su Diapasòn, ni el 2.º por la baxa canten los *dos puntos de exceso* precisos para dichos Tonos.

(Nota Tercera.) Tambien acerca de los llamados *mixtos* faltò explicar su conocimiento, y distincion en Maestros, y Discipulos. Y pues puede haver quien razonablemente niegue la existencia de los Discipulos, en el supuesto de que siendo igual su canturìa siempre se deberàn llamar Maestros, digo, conforme à la Doctrina de Cerone, (lib. 5. cap. 41.) que los Tonos Maestros mixtos se distinguen por su progresion, que es siempre, ò casi siempre *ascendente*; y los Discipulos por la suya siempre, ò casi siempre *descendente*; la qual advertencia se podrà tener presente, segun el mismo Cerone (cap. 48.) para los Tonos *compuestos por* 5.ª ò Diapente; pero no para los *compuestos por* 4.ª ò Diatheseròn aunque èl lo diga, pues nunca estos pueden, teniendo final natural, formar, conforme à el, Diatheseròn propio de Tonos Discipulos, canten con la progresion que quieran.

Los Tonos para *Psalmos*, *Magnificas*, *y Versos de Introitos* se conocen por la *determinada canturìa* que usan: esto es, se conocen porque siempre, substancialmente, cantan de una misma suerte, y por este motivo se encomiendan à la memoria.

Dicha Canturìa en las paginas siguientes se verà practicamente puesta, y la letra de algunos Psalmos en la que à ellos pertenece, con la de las Magnificas en la que es propria suya; pero en la Canturìa de los Versos de Introitos solo và por letra el Gloria Patri, &c. por ser este el que ordinariamente falta en los Coros. Los finales de los Tonos comunes se omiten, por considerarlos presentes en la memoria para las entradas de estos otros.

semper; sin reparo de que, con este uso, equivocan la verdadera mediacion.

Sobre el assumpto de cantar Letra con propriedad, y Arte bastantes advertencias quedan puestas en el cap. 7. del lib. 1. Pero por seguir con orden este Compendio, digo aora, que cantar assi con metro, ù de letra, *es arreglar las dicciones de ella, ò cada una de sus sylabas à cada una de las figuras musicales, exceptuando las que se hallen ligadas, pues estas se cantan con la sylaba de la primera figura que las liga, ò enlaza.* Y sobre la *medida del acento*, cuyas disonancias contra èl, oìdas à veces en los Coros, consisten de ordinario en que las palabras breves, que se debian cantar como breves las cantan como largas algunos, porque las hallan mal apuntadas, ò porque les parece que en Canto de figuras iguales, qual es *el llano*, no pueden abreviarse sylabas: añado::

CANTAR LETRA.

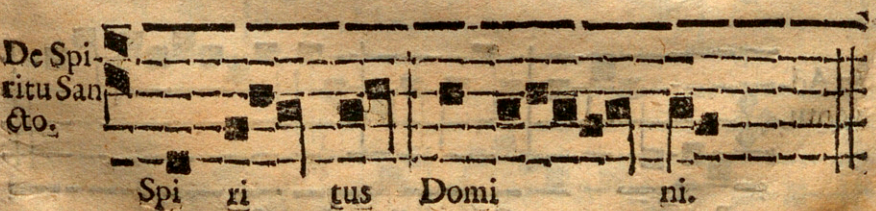
ACENTO.

Lo primero, que para la buena pronunciacion, y canturìa de las palabras breves *se ha de duplicar*, ò cantar con doblado valor sobre las figuras de las sylabas breves, *la figura donde hiere, ò para el acento.*

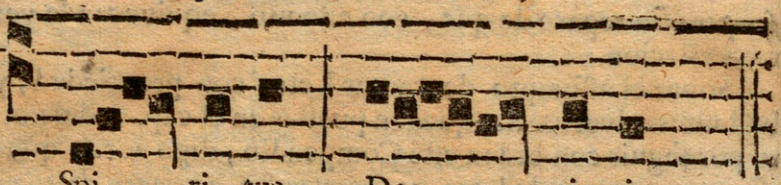
REGLAS DE EL.

Y lo segundo, que se ha de procurar que el canto con dichas sylabas breves *baxe siempre*, ò *se mantenga en un mismo signo*, pues subir con èl, disuena mucho; sino es que prevenga con la figura duplicada, subiendo el signo à donde ha de cantar la sylaba breve.

(Nota.) *Lo que quiero substancialmente decir con estas reglas es: que el Canto se ha de atemperar de tal suerte à la buena pronunciacion de la letra, que ella no disuene al oìdo; ni parezca cantada otra cosa distinta que recitada: para lo qual pueden servir essos principios de Introitos, y los mas Canto llanos, que se siguen, (primero puestos como se suelen hallar en algunos libros de Coro, y luego emmendados como deben cantarse) exemplos.*

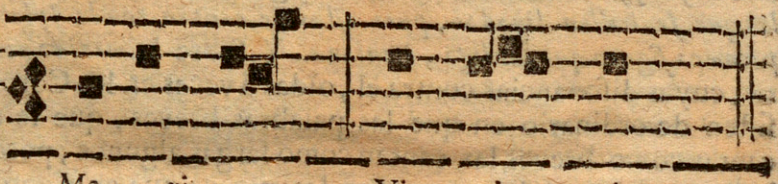


Cante-
se asi.



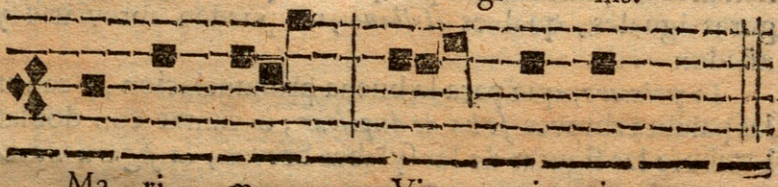
Spi ri tus Do mi ni.

In As-
sump-
tione.



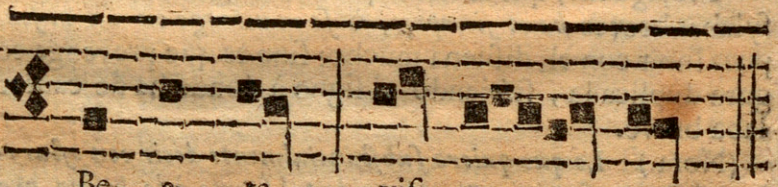
Ma ri æ Vir gi nis.

Asi.



Ma ri æ Vir gi nis.

In Sab-
bato.



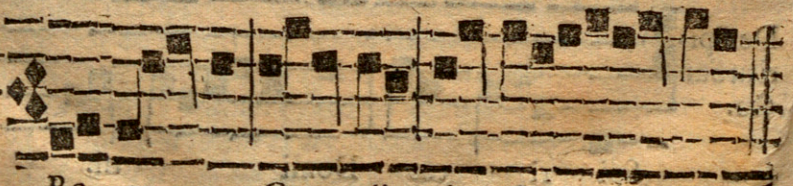
Be a ta vis ce ra.

Asi.

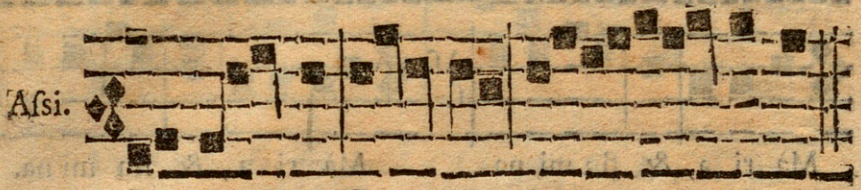


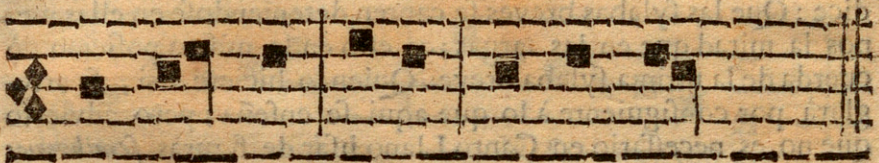
Be a ta vis ce ra.

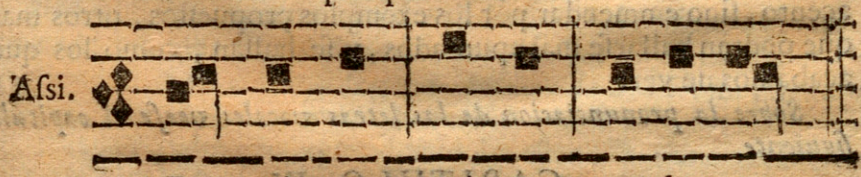
In Ad-
ventu.

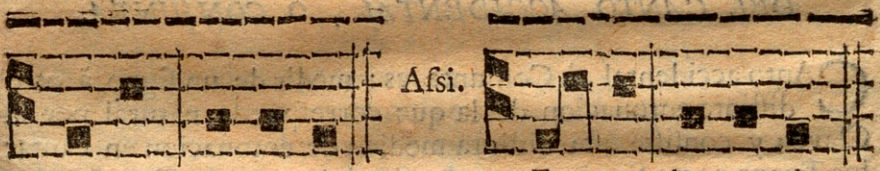


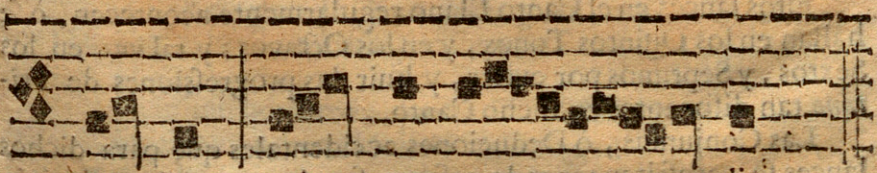
Ro ra te Cœ li de su per.

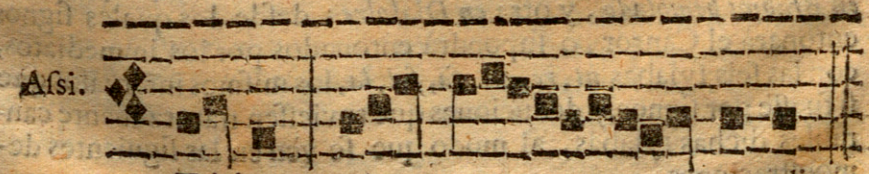

Asi.
Ro ra te Cœ li de su per.


Do mi ne quinque ta len ta.

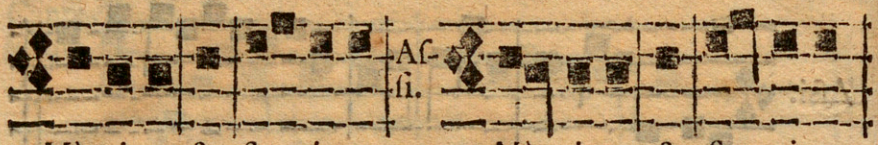

Asi.
Do mi ne quinque ta len ta.


Asi.
E go plan ta vi.
E go plan ta vi.


Tri bus mi ra cu lis.


Asi.
Tri bus mi ra cu lis.

Ma-



Cerone sobre este assumpto del *acento*, en el lib. 5. cap. 19. dice: Que las sylabas breves se canten deteniendose en ellas menos la mitad que en las largas; y esto en la misma posicion, ò cuerda de la ultima sylaba breve. Quien lo hiciere assi, se arreglarà por consiguiente à lo que aqui se enseña; pero advierto que no es necessario en Canto Llano usar de figuras *semibreves* proprias del Canto de Organo, para evitar las disonancias del acento, sino emmendar por los exemplos propuestos, otros mas que podràn hallarse mal apuntados, y se hallan, como los que acabamos de vèr.

Sobre la pronunciacion de las letras vocales vease el capitulo siguiente.

CAPITULO IV.

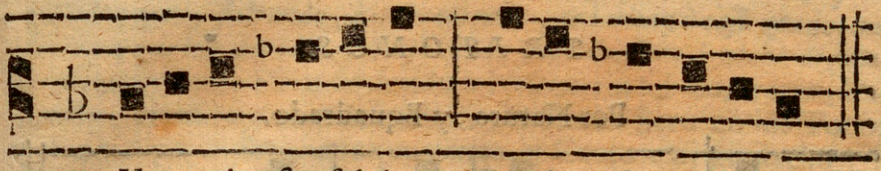
DEL CANTO ACCIDENTAL, O CONJUNTA.

CAnto accidental, ò Conjunta es: medir de un signo à otro distinta entonacion de la que corresponde natural por la Clave; y consiste esta distinta medida de entonacion en cantar los Tonos como Semitonos; y los Semitonos como Tonos en los lances que lo piden.

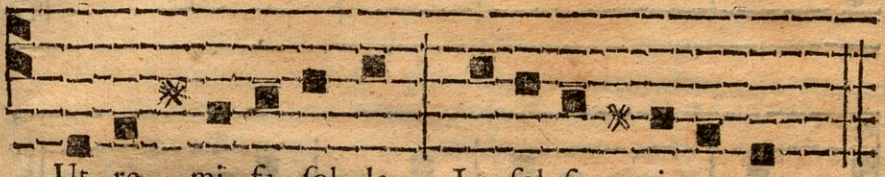
Estos lances en el Canto Llano regularmente acontecen, ò se hallan en los Quintos Tonos, y en los Octavos; y tal vez en los Sextos, y Septimos por evitar, y huir las progressiones de *Tritono* tan disonantes en dicho Canto.

Las Conjuntas, ò Deduciones accidentales que para dichos lances se necesitan tener de reserva son dos; una que principia *en Bfabmi bemolado*, y otra *en Dlasolre*; desde los quales signos entonarà el Cantor, ò supondrà entonados por los immediatos, con las seis sylabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, los mismos intervalos que si fuesse por signos, y deduciones que tuviessen naturalmente cantables dichas sylabas, al modo que se vèn en las siguientes demonstraciones.

Ut,



Ut, re, mi, fa, sol, la. La, sol, fa, mi, re, ut.



Ut, re, mi, fa, sol, la. La, sol, fa, mi, re, ut.

Pero advierto, que de estas dos deduciones, la primera se usa nò mas que desde el *ut*, ò *fa* de Bfabmi, hasta el *fa* de Elami, ordinariamente *subiendo*; y la segunda desde el *la* de Bfabmi, hasta el *mi* de Ffaut, ordinariamente *baxando*.

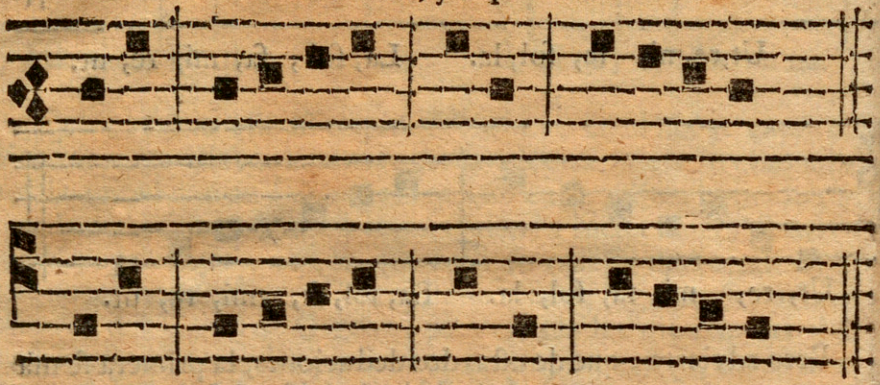
Assimismo advierto, que ademàs de estas, se tiene tambien por Conjunta la *Propriedad de Bmol* en los otros Tonos en donde ella no mide *naturales* los intervalos, sino la de Bquadrado: Y aunque es verdad, que quando esto sucede, no se llama cantar de conjunta, sino *excepcion de regla*, no faltan Autores que la pongan con nombre de *primera conjunta* empezando su canto en *Ffaut retrograve*, lo qual es cosa tan fuera de los terminos del Canto Llano, como el poner otras siete conjuntas mas, duplicandolas por octavas, con *Bemoles en Alamire, y sustenidos en Csolfaut*, nunca vistos, ni oìdos en dicho Canto, y llegando con la ultima à tocar el signo de *Ffaut sobreagudo*, que es el ultimo de la Mano, y solo practicable en Canto de Organo para voces Tiples.

Por conclusion advierto, que lo dicho de la Propriedad de Bmol, se deba entender tambien de la de Bquadrado en los Tonos 5.º y 6.º donde ella no es *natural*, quando los lances de evitar Tritono lo pidan: y aora veanse practicamente dichos lances, ò Tritonos todos *para huirlos, y evitarlos* por su disonante progresion; y veanse despues las excepciones de regla, ò conjuntas que con el subsidio de Bemoles, ò sustenidos los dulcifican.

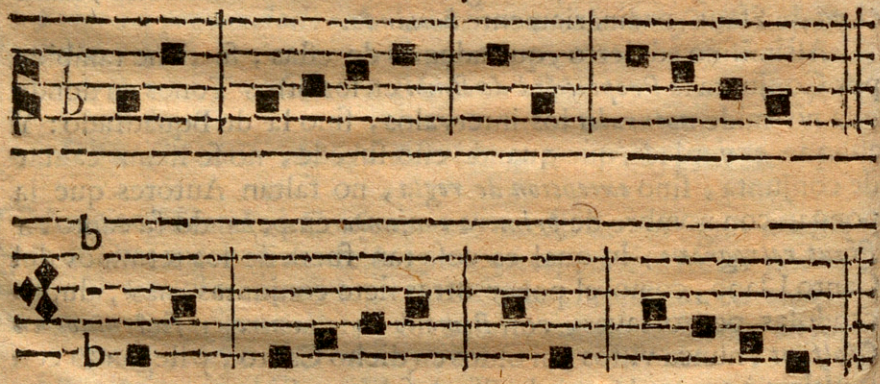
TRI-

TRITONOS.

Por Natura, y Bquadrado.



Por Bemol, y Natura.



Vistos los Tritonos, y reconocidos los Signos donde podràn hallarse, tenganse, para evitarlos, presentes las siguientes excepciones. Y notese que las llamo *excepciones* de regla contra el comun uso de los Authores que las llaman *reglas* tales; pues me parece no conviene el nombre de regla, sino el de excepcion, à lo que de necesidad, y por accidente se introduce.

EXCEPCION PRIMERA.

En los Tonos 1.o y 2.o que, por su natural Diapasòn, se cantan por Bquadrado, entonarà por Bmol el Cantor aquellos pas-

passajes que, *saltando*, ò *procediendo gradatim*, ò *casi gradatim*, *sin linea que los divida*, y *sin salir de sus terminos à otros Signos*, transitaren desde Ffaut subiendo à Bfabmi; ò al contrario, baxando, transitaren desde Bfabmi, à Ffaut. Pero en los Tonos 3.º 4.º : 7.º ò 8.º, aunque venga el Canto casi gradatim, si *sin detenerse nada en Ffaut subiere à Gsolreut*, entonces podrà usar de la *Conjunta de Dlasolre*, diciendo *La*, en Bfabmi, y *Mi*, en Ffaut.

EXCEPCION SEGUNDA.

En los Tonos 5.º y 6.º que, de su naturaleza, se cantan por Bmol, entonarà el Cantor por la *Conjunta de Bfabmi bemolado* aquellos passajes que, assi como los dichos arriba, transitaren desde Bfabmi subiendo à Elami; ò al contrario, baxando, transitaren de Elami, à Bfabmi. Pero si el Canto viniere gradatim, y, *sin detenerse nada en Bfabmi*, *subiere à Csolfaut*, entonces podrà entonarlos por Bquadrado, dexando la Propriedad de Bmol, y la Conjunta de Bfabmi.

EXCEPCION TERCERA.

Quando sucediere el caso de venir immediatos los transitos de Diapente, y Diatheserón por Signos, que naturalmente no pueden medir justas, y juntas estas especies; entonces, usando, segun las referidas excepciones, las Conjuntas, ò Propriedades, que para el efecto convengan; tendrà cuidado el Cantor en entonar, ò medir justa, de los dos, *aquella que fuere propria del Tono en que se halla*; y si ninguna fuere propria *la que primero viniere*. Pero si alguna de ellas viene por intervalo de salto, entonces entonarà con cabal entonacion *la dicha especie que viene de salto*.

NOTA.

Los exemplares practicos de estas tres excepciones no los pongo; porque contemplo, que por mas que me alargue en ellos, nunca podrè completar quanto dichas excepciones compendian, è incluyen. Este uso de Conjuntas creo se introduxo en el Canto Llano por causa de los que, ò lo compusieron sin observancia de sus reglas, que de estos falsos, y entremetidos Composítores hay un gran numero; ò lo trasladaron con muchas erratas para el Coro algunos Escritores, que ni saben lo que de èl escriven, ni se les dà de poner lo primero que encuentran: assi se vèn en los libros tantas extravagancias contra la progresion de los Dia-

pasones, y contra la propriedad que el Canto debe guardar con la letra, y el acento.

Las sobredichas excepciones encomendadas bien à la memoria, supongo serán suficientes para dàr decente salida à tales passajes, y extravagancias, yà que con la total condenacion no se reforman; por lo qual, dexando los exemplares de ellas, passo à dàr un aviso para que los Cantores *en la letra* pronuncien bien *las vocales*, pues lo prometì en el capitulo antecedente.

AVISO SOBRE LA PRONUNCIACION DE LAS letras Vocales.

Una de las cosas que hacen mas grata al oìdo la voz natural, ò la Musica de voces humanas, es la buena pronunciacion de las *letras vocales del Alfabeto*, porque proferidas por sì solas bien, y sin ayuda de otra letra, hacen el sonido en un todo perfecto, y distinguen claramente las dicciones, ò palabras que animan la misma Musica. Pero como, por el contrario, algunos Cantores las profieren mal, trocandolas el sonido que piden: esto es, cantando la *A*, como si fuesse *O*; la *Y*, como si fuesse *E*, &c. no solo resulta el que las voces de ellos parecen desagradables, sin serlo; mas tambien resulta el que las palabras, ò dicciones que pronuncian parecen otra cosa diversa de lo que son. Assi, pues, para que el nuevo Cantor no cometa este defecto, que es como contra naturaleza, por enseñarlas ella à todos à pronunciar desde la infancia, digo que::

La letra *A*, se pronuncia, y canta abierta naturalmente la boca, y suelta la lengua.

La *E*, entre abierta la boca, y la lengua cercana al paladar.

La *I*, un poco menos abierta la boca, y pegada por la raìz al paladar la lengua.

La *O*, suelta la lengua, apartadas las encìas, y en circulo los labios.

La *U*, suelta tambien la lengua; pero las encìas mas cercanas, y los labios en menor circulo. Y advierto, que si se ofreciere cantar alguna Leccion, ò Verso sobre el Canto Llano *ad libitum*, no usen glossas largas, ni passajes subidos con las vocales *U*, y *E*; pues de ordinario suènan mal; porque no se puede mantener firme su articulacion en la boca, à causa de los rodèos, y tiradas de la voz harmonica.

¶ Los Señores Maestros de Capilla, ò Sochantres doctos, que

que rigen Choros, podràn, y deberàn emmendar los Cantos llanos referidos, que ocasionan las conjuntas, quitando, ò añadiendo algunos puntos donde sea necessario, para escusar las disonancias que se siguen de ellos; y tambien para escusar las porfias, y questiones que sobre cantarlos con bemoles, ò sin bemoles ordinariamente mueven Musicos ignorantes, y Cantollanistas inexpertos: con especialidad deberàn emmendar todos aquellos passajes, que subiendo por via de Diapente, y sin llegar à Gsolreut *pidieren sustenidos en Ffaut*; y los que, fuera de los Tonos 5.º y 6.º y por expresion precisa de la letra, *pidan bemoles en Bfabmi, y Elami*; pues es cierto son todos puestos contra la *progresion natural* que pide, ò manda el Arte para el Canto Llano.

CAPITULO V.

DE LAS ENTONACIONES DE LOS PSALMOS, Canticos, &c. conforme à los finales de las Antiphonas, ù de la cuerda donde deben entrar.

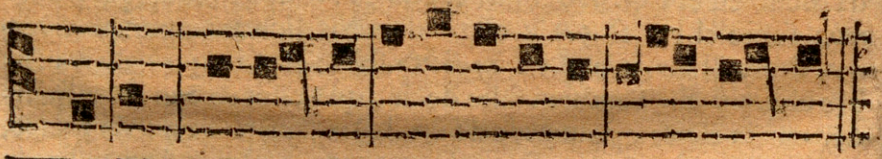
PAra terminar con orden este Libro practico del Canto Llano, falta decir, que la cuerda, ò entrada de los Tonos *para Psalmos*, que se cantan de memoria en los Coros, se debe atemperar à los finales de los otros ocho Tonos comunes, segun queda dicho en el cap. 9. del lib. 1. esto es: se debe medir *quinta arriba* sobre el 1.º el 5.º y el 7.º de estos dichos comunes: *en tercera* sobre el 2.º y el 6.º: *en sexta* sobre el 3.º: *y en quarta* sobre el 4.º y 8. Tambien falta decir, que ellos deben corresponder con la classe, y numero de los de las Antiphonas: de suerte, que si estas, son de 1.º Tono se entonen Psalmos de 1.º Tono; si son de 2.º Psalmos de 2.º &c. pero evitando siempre la prolixa repeticion de unos mismos Tonos si los de las Antiphonas, por inadvertencia del Compositor, se repiten en el numero, y classe, y si los Psalmos son largos, pues es cierto *causa fastidio oir mucho tiempo un solo Tono.*

Assimismo falta decir, que la cuerda de los otros Tonos *para Canticos, y Versos de Introitos* tambien se debe atemperar à los finales de las Antiphonas, è Introitos que los piden, segun que en el citado cap. 9. queda dicho: esto es, sobre el final de 1.º Tono en tercera; sobre el 2.º baxando un punto: sobre el 3.º subiendo una tercera, como sobre el de 1.º: sobre el de 4.º una

quarta: y sobre los de 5.º 6.º 7.º y 8.º quedando, ò empezando en los mismos finales.

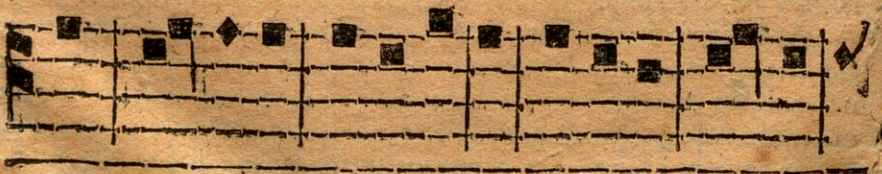
Los exemplares de estas entradas se omiten porque es muy facil, con su explicacion la inteligencia practica de ellas. Y en quanto al assumpto de mantener firme la cuerda de los Psalmos, que se tomò al principio sobre diferentes Antiphonas, y con principios en diversos signos, repitiendo lo escrito alli de que ella para este fin siendo *La* en los Tonos 1.º 4.º y 6.º se debe suponer *Fa* en el 2.º 3.º y 8.º *Sol* en el 5.º y *Re*, ò *Sol* en el 7.º contentese el nuevo Cantor con saber que, en tal suposicion, debe medir la entrada de las Antiphonas, segun la distancia que huviere desde dicha supuesta cuerda al signo en donde ellas empiezan: esto es, que *desde la primera cuerda, ò entonacion con que comenzò los Psalmos de Visperas, ò Laudes, suponiendola unas veces La, otras Sol, y otras Fa, segun sea el Tono de la Antiphona en que de nuevo entra, debe proporcionar su principio tambien segun el signo en que ella empieza*; pues no es posible explicarle con toda claridad la theorica de este assumpto sino es cantando, ò alargandome demasiadamente.

Vease aora la demonstracion de la Antiphona: Nos qui vivimus, *de las Visp. de Domin. per annum; como la pone Cerone fol.* 424. *diciendo ser assi su verdadera composicion, y tambien diciendo ser del 7.º Tono irregular por causa de la terminacion.*



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

Vease assimismo el Tono para su Psalmo, que llama irregular peregrino:

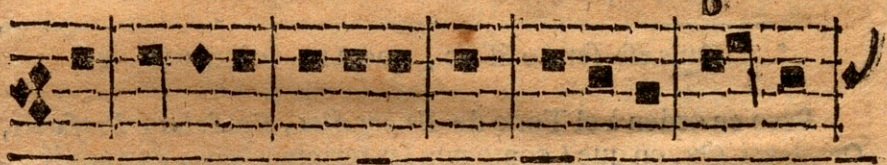


In e xi tu Isra el de Ægypto, do mus

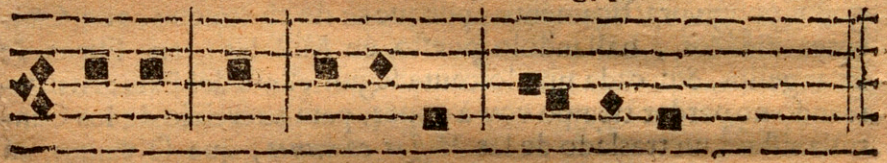


Ja cob de po pu lo bar baro.

Y se note, que el que de ordinario se canta, (y es el que se sigue) dice està corrompido.



In e xi tu Isr ra el de Ægypto, do mus

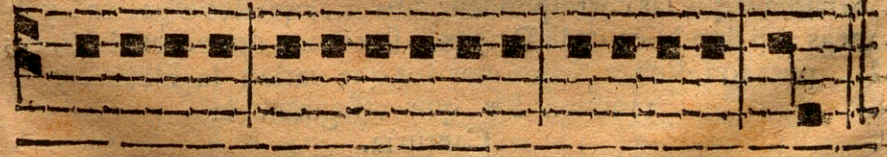


Ja cob de po pu lo bar ba ro.

Concluyo este Capitulo, y este Libro Segundo practico del Canto Llano, diciendo en orden à los *puntos finales monosilabos*, yà que arriba se ha hablado de los que echan *Lecciones ad libitum*, que tanto para Lecciones, como para *Kalendas*, y *Profecìas* los haga el Cantor en donde, y como los demàs de palabras bisilabas, &c. pues à la verdad suenan muy mal dexados medio punto baxo de la cuerda, como comunmente se estila, sino es quando son interrogantes.

(*Veanse las siguientes demonstraciones.*)

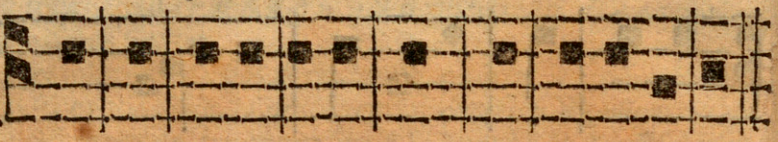
Puntos finales assi.



I de ò a do les cen tu læ di le xe runt te.
Tandem gladio marti rij pal mam ade pta est.

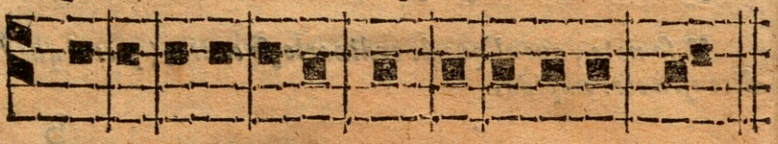
In-

Interrogantes: asi.



Quis est sermo is te, quem tu lo cu tus es?

O asi.



Quis est sermo is te, quem tu lo cu tus es?

Pero en orden à el Tono de *Evangelios*, *Epistolas*, *Prefacios*, *Oraciones*, *&c.* en que (como con las terminaciones extraordinarias de los Psalmos) tanto algunos Authores se estienden, nada digo, ni pongo practicamente; porque sè de cierto que, aun Cantores diestros, hallandolo puesto en Missales, en libros de Evangelios, &c. cada uno lo canta segun el uso del Pais: Assi deseando no perder tiempo voy à poner, para exercicio de los Cantollanistas, un traslado de las *Missas comunes*, que se cantan en los Choros de las Santas Iglesias, conforme à la impresion, que de ellas hizo el año de 1594. en Valladolid el Maestro Francisco Montanos, que es la mas correcta, puesto que dichas Missas, y no otros Cantos llanos de oficios particulares, tienen mas precision de saberse, y cantarse, y tambien los Hymnos: *Veni Creator*, *&c. Pange lingua*, *&c. Ave maris stela*, *&c.* y las *Salves* tan usadas de todos en todas partes.

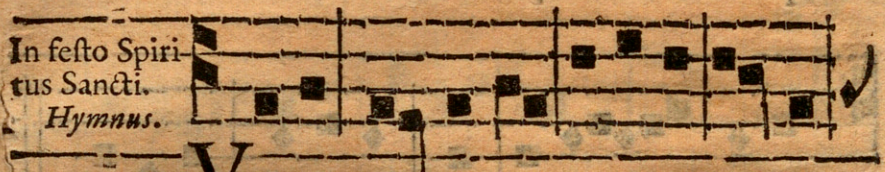
Los muy principiantes, primero que entren à cantar Mutanzas, se podràn exercitar en algunos trozos de Canto sin ellas, ò, omitiendo las que hallaren, podràn cantar los Introitos de las Claves que quieran.

Sobre todo deberàn tener muy presentes por las Claves los *Semitonos* que las corresponden: esto es, aquellos espacios, y lineas, en donde en cada Diapasòn se entona dos veces el *Mi*, *Fa*; pues son dichos Semitonos los que varìan la Escala, y tambien los que asseguran la Canturìa.

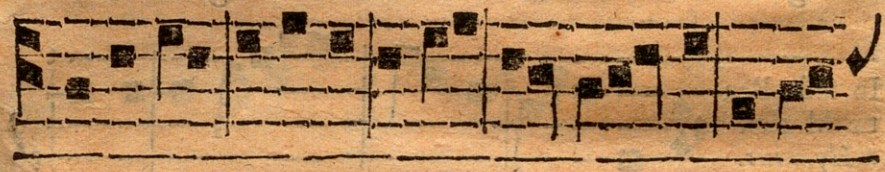
CAN-

CANTO LLANOS DIVERSOS, en que se exercite el nuevo Cantor.

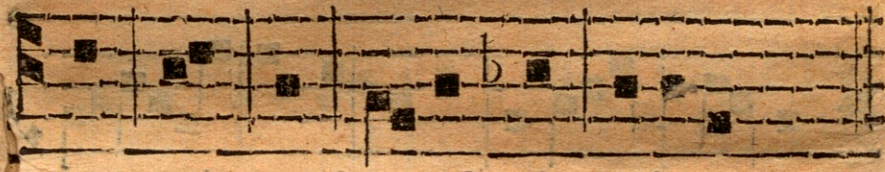
In festo Spiritus Sancti. *Hymnus.*



VE ni Cre a tor Spi ri tus, men tes

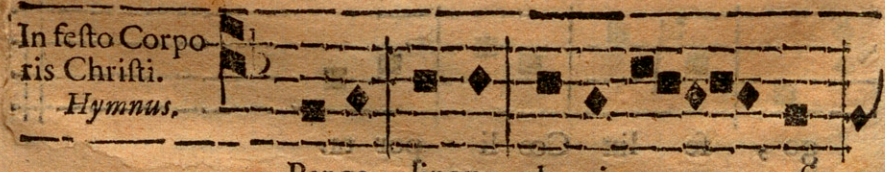


tu o rum vi si ta, imple su per na gra ti-

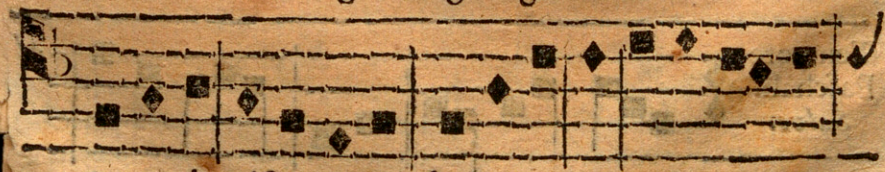


a, quæ tu cre as ti pe cto ra.

In festo Corporis Christi. *Hymnus.*

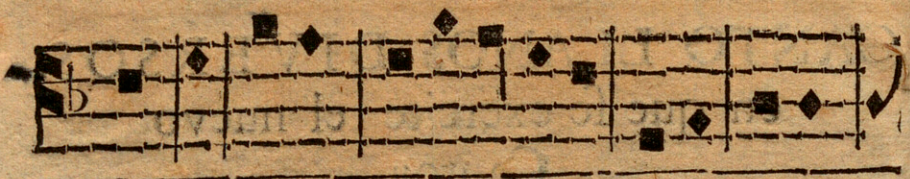


Pange lingua glo ri o si

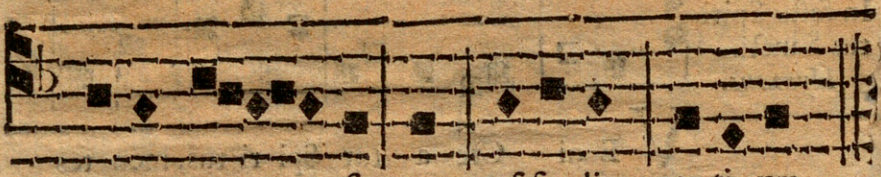


corpo ris mi ste ri um, san gui nis que pre ti o si,

quem

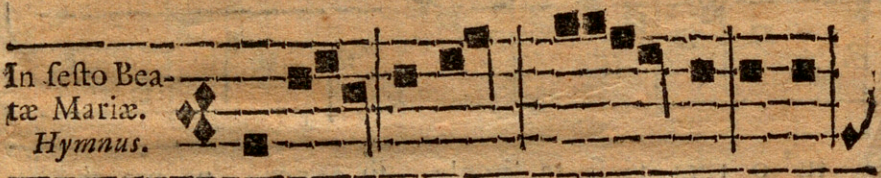


quem in mundi pre ti u m, fructus ventris

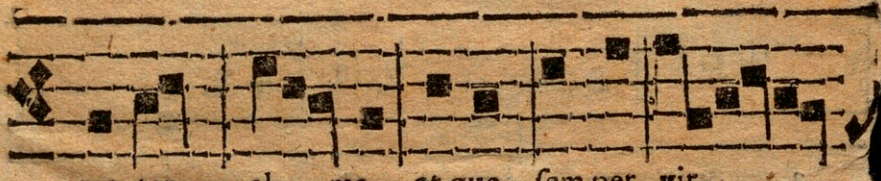


ge ne ro si rex ef fu dit gen ti um.

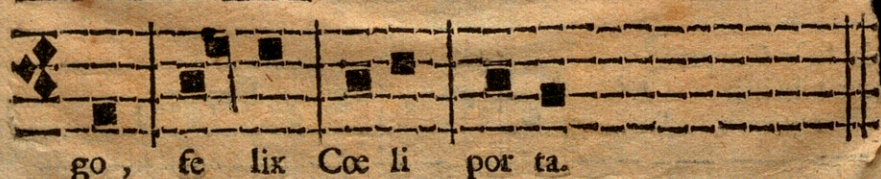
In festo Beatæ Mariæ. *Hymnus.*



A ve ma ris ste la, De i

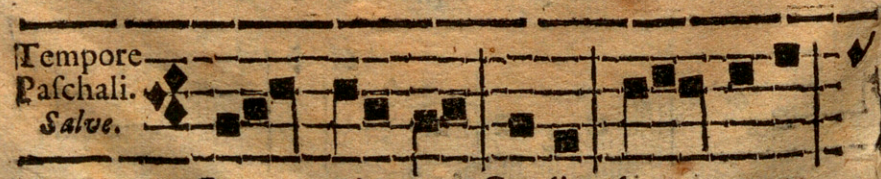


ma ter al ma at que, sem per vir-



go, fe lix Cœ li por ta.

Tempore Paschali. *Salve.*

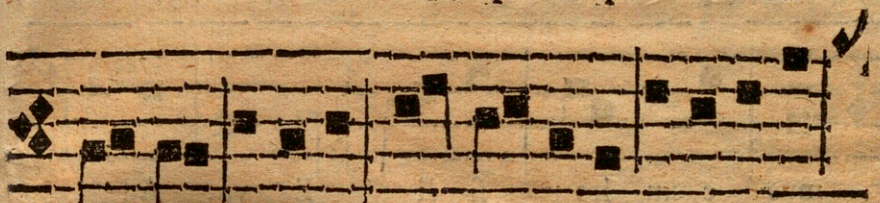


Re gi na Cœ li læ ta re,

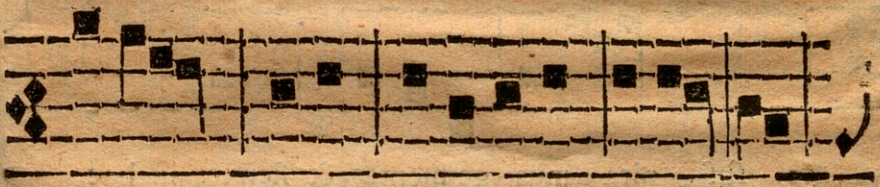
alle-



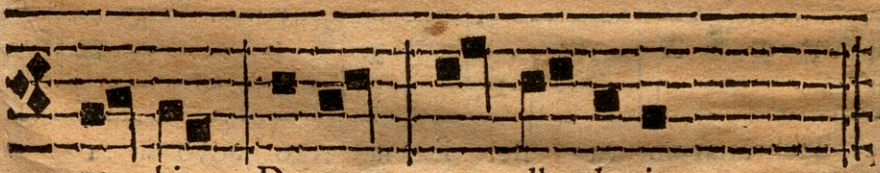
a lle lu ia, qui a quem me ru-



is ti, por ta re, a lle lu ia, re sur re xit



si cut di xit, a lle lu ia. Ora pro

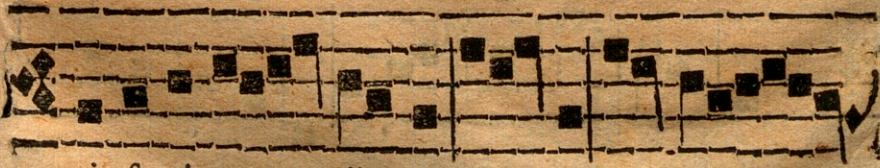


no bis De um, a lle lu ia.

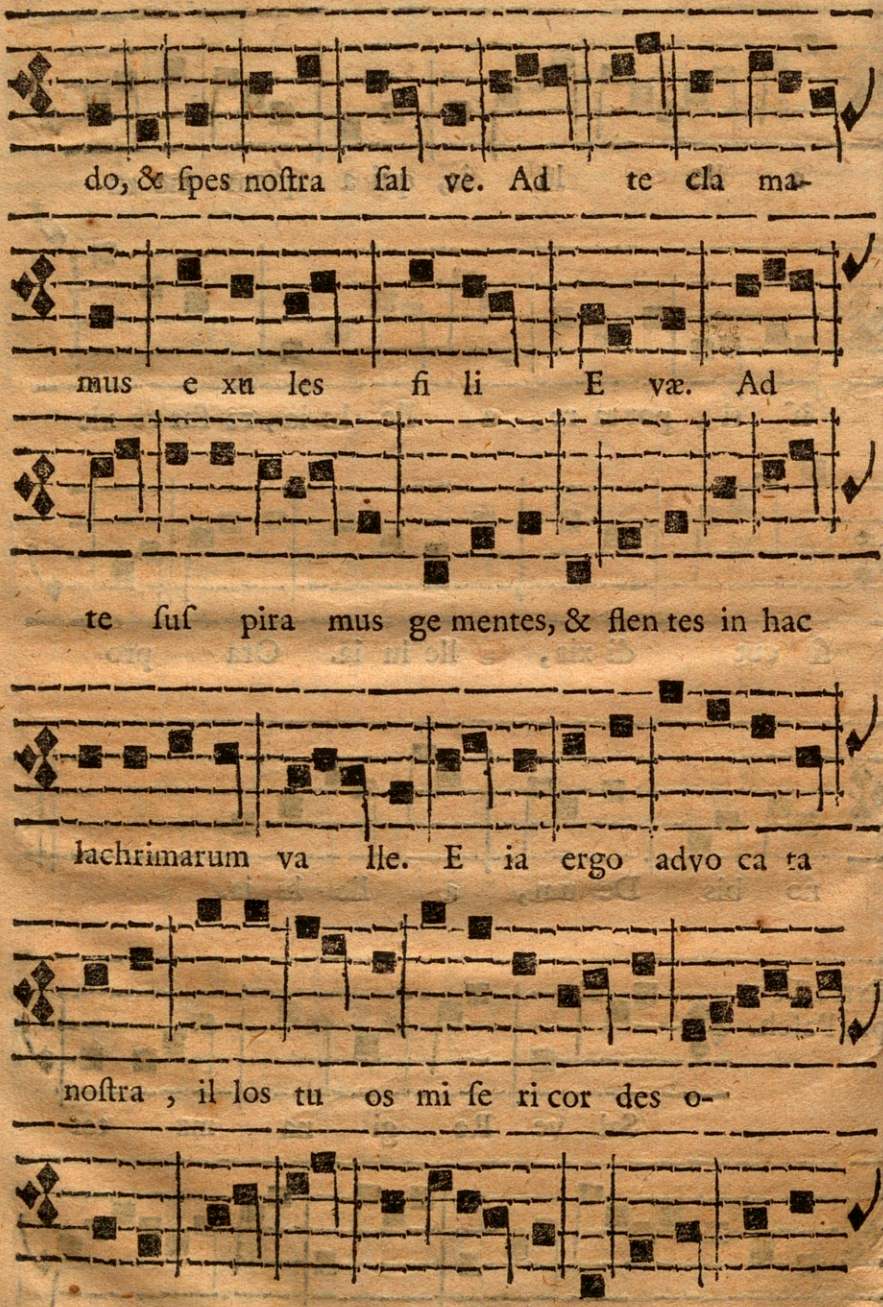
Extra Tempus Pasch.



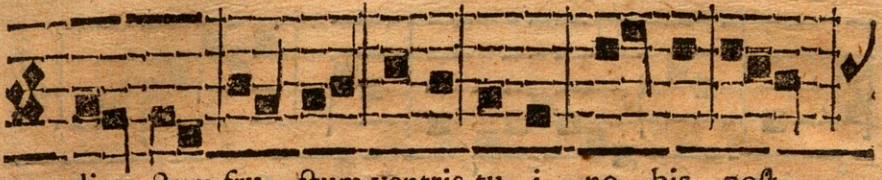
Sal ve Re gi na ma ter

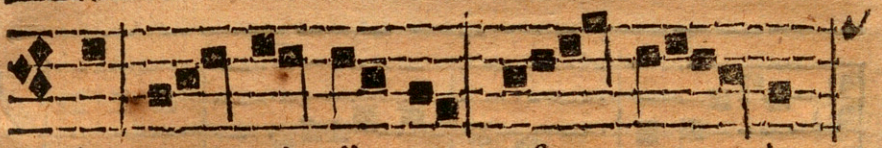


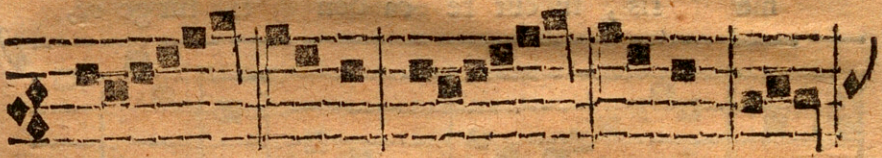
mi se ri cor di æ. Vi ta dul ce-


do, & spes nostra sal ve. Ad te cla ma-
mus e xu les fi li E væ. Ad
te suf pira mus ge mentes, & flen tes in hac
lachrimarum va lle. E ia ergo advo ca ta
nostra, il los tu os mi se ri cor des o-
cu los ad nos con ver te. Et Je sum be ne-

di-



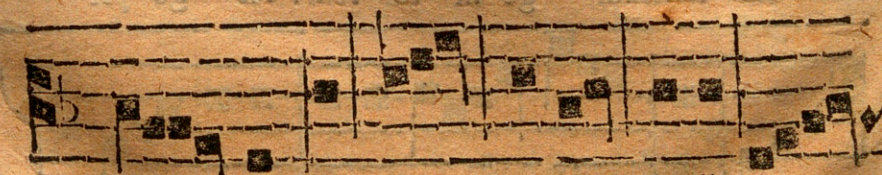


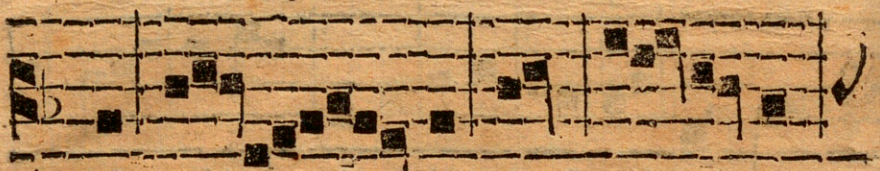


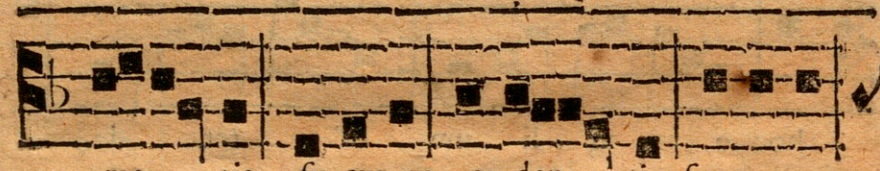


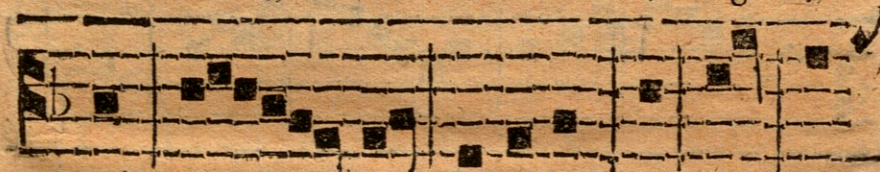
In Adventu.
Salve.

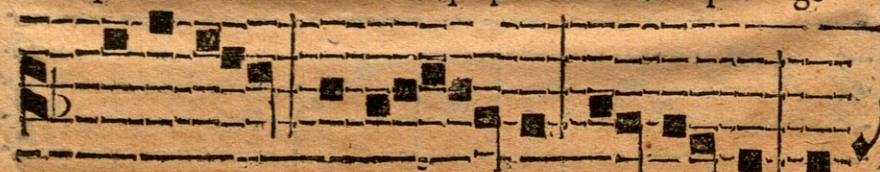


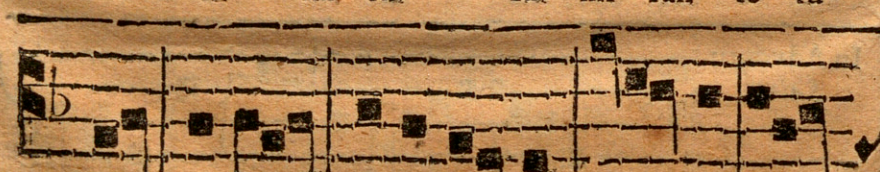


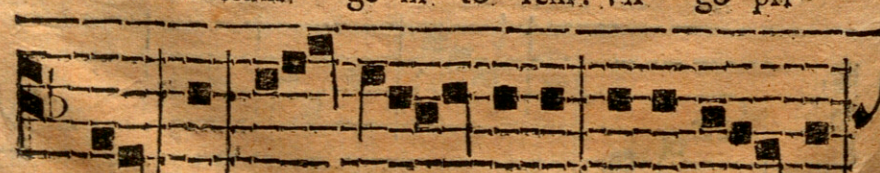

ta ma nes, & Ste lla


ma ris, su cur re ca den ti, sur ge re,

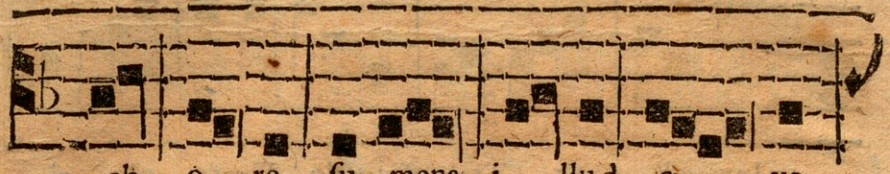

qui cu rat po pu lo, tu quæ ge-

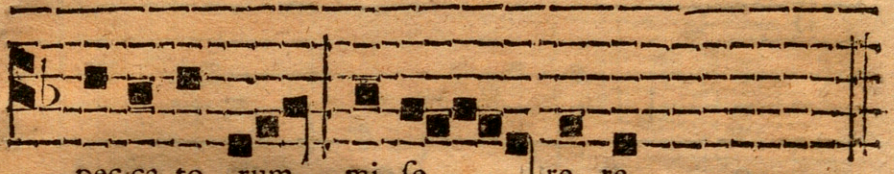

nu it ti na tu ra mi ran te tu-


um sanctum ge ni to rem: Vir go pri-

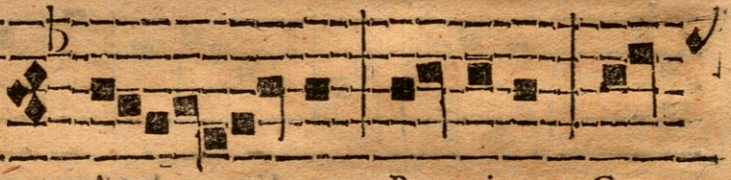

us ac pos te ri us Ga bri e lis

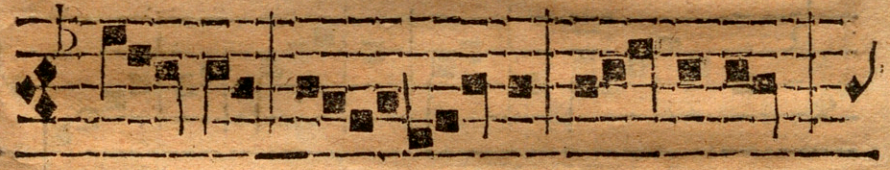
ab

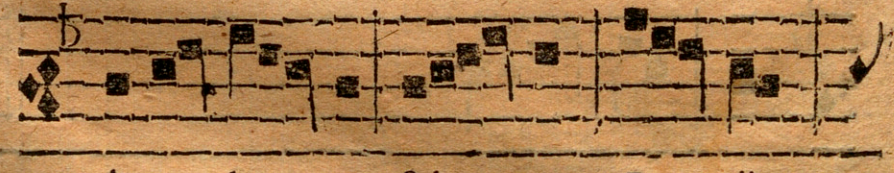


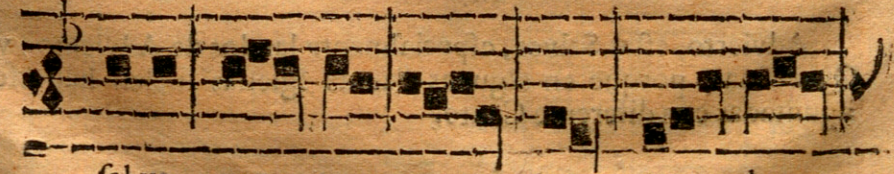


In Quadrasima.

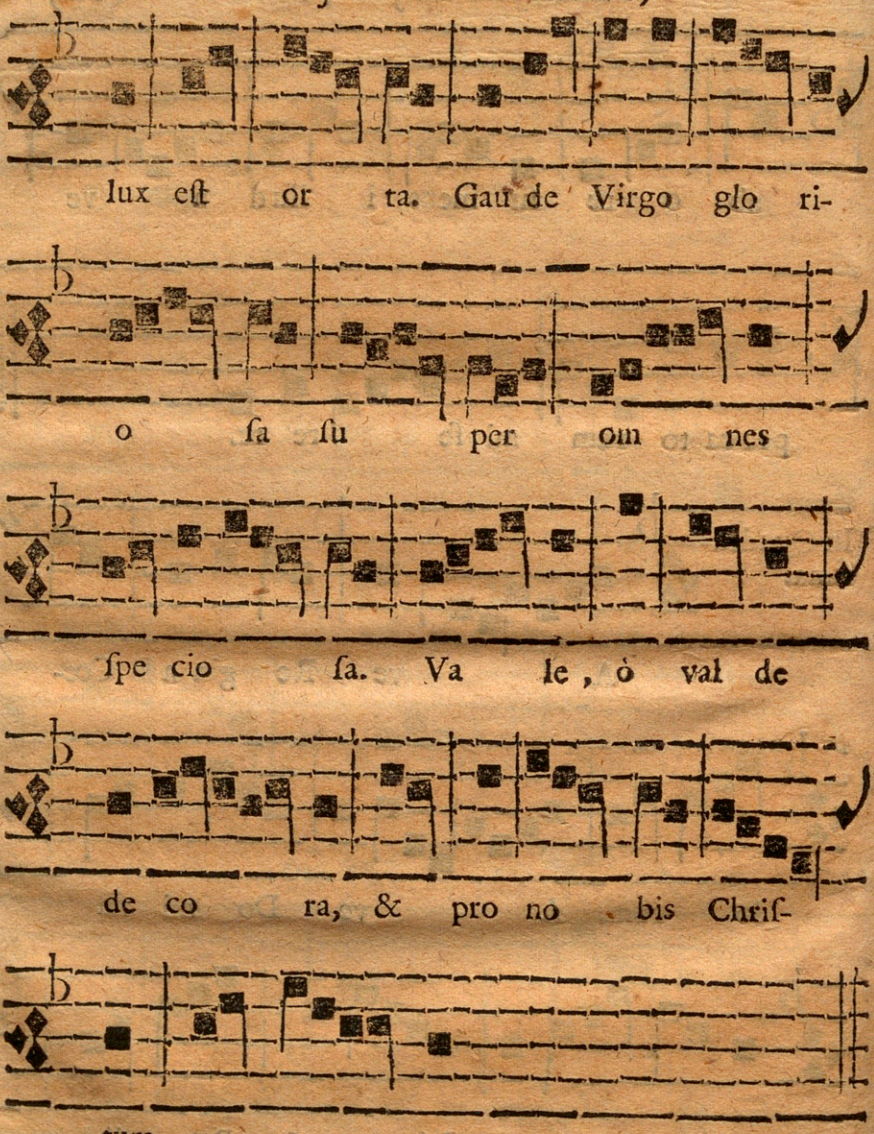








lux

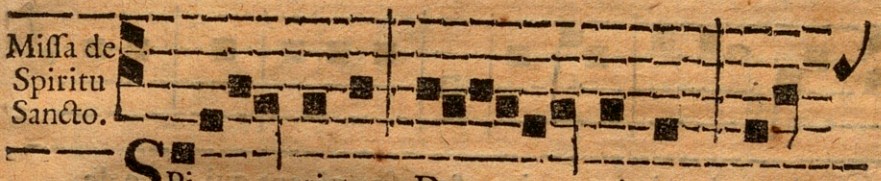


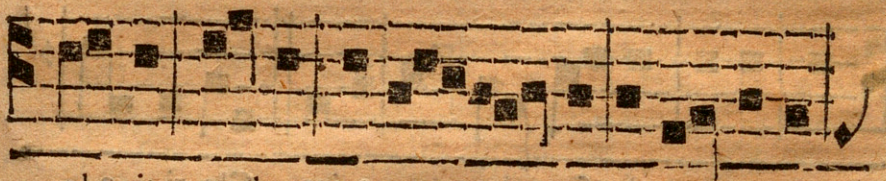
Advierto, estas Salves, especialmente las dos de Adviento, y Quaresma; porque en algunas Santas Iglesias suelen hallarse apuntadas con diferente Canto.

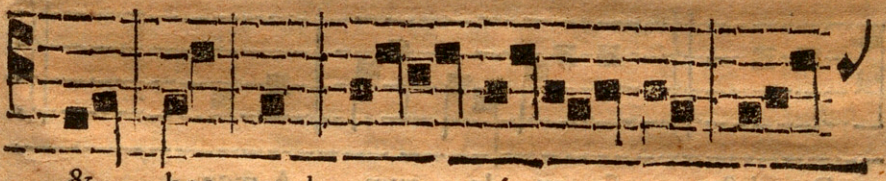
MIS-

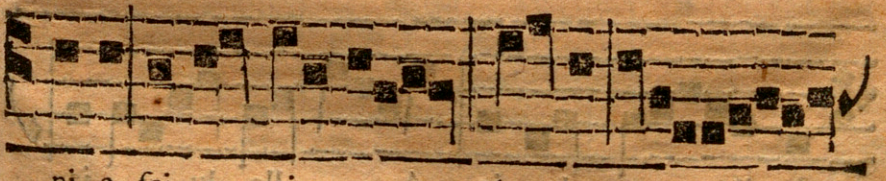
MISSAS DE DIVERSOS Oficios.

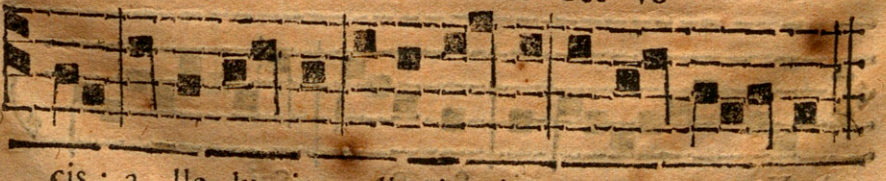
Missa de Spiritu Sancto.



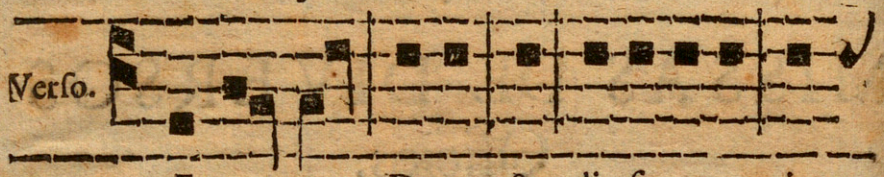




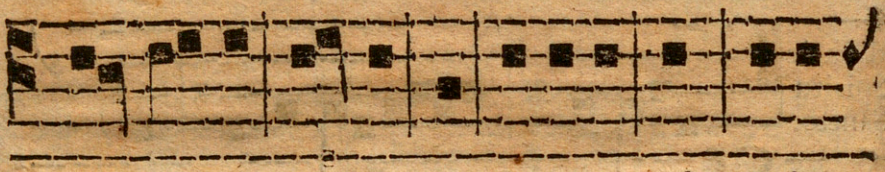




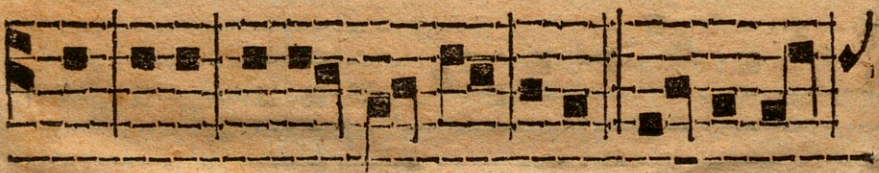
Ver-



E xur gat De us, & di si pentur i-



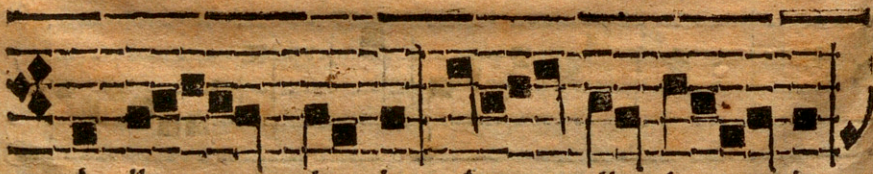
ni mi ci e jus, & fu gi ant qui o de-



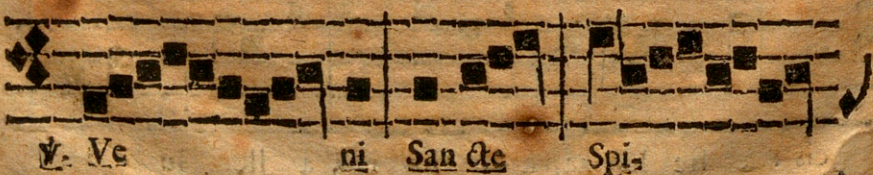
runt e um à fa ci e e jus. Glo ri a



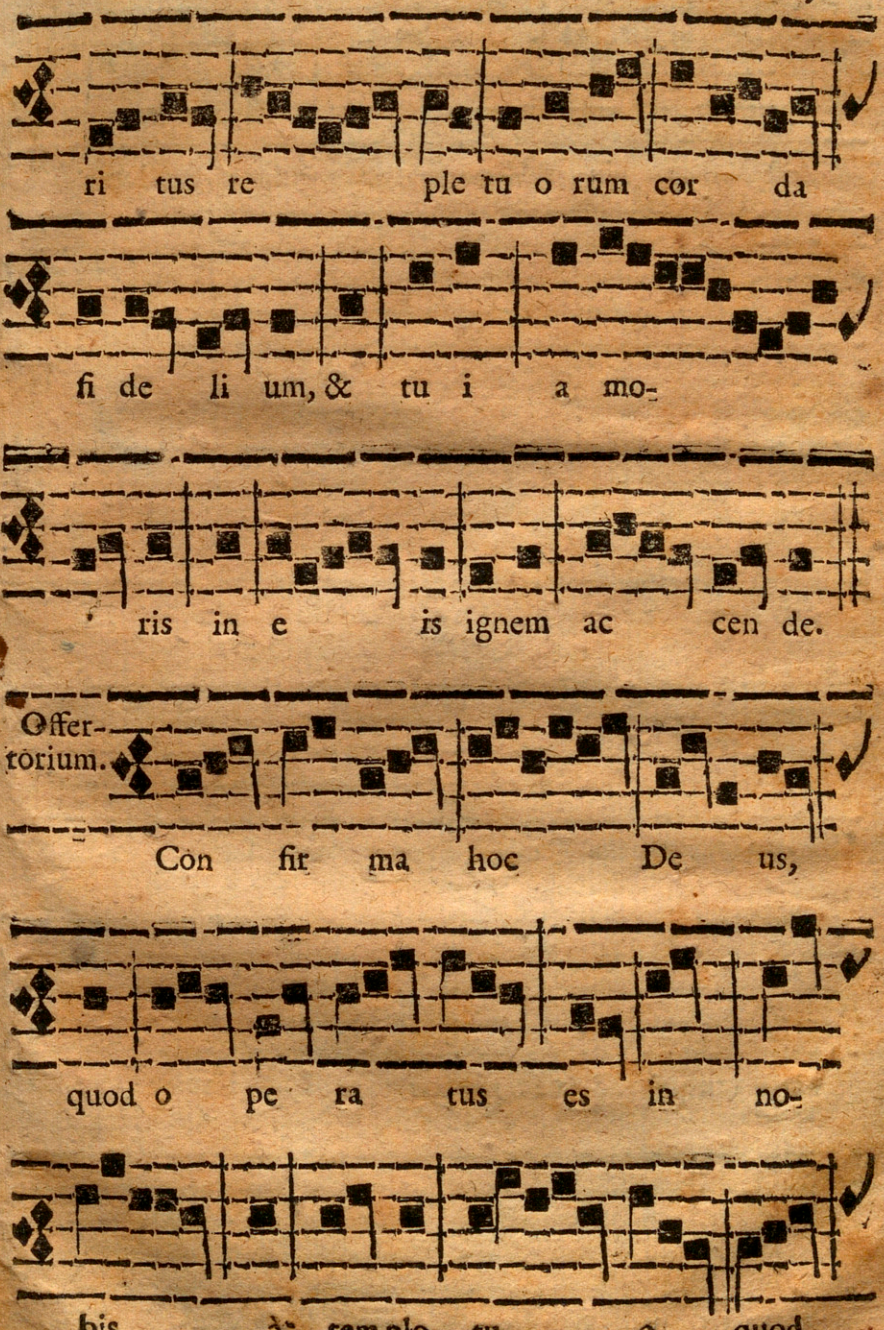
Pa tri,&c. sæ cu lo rum. A men.

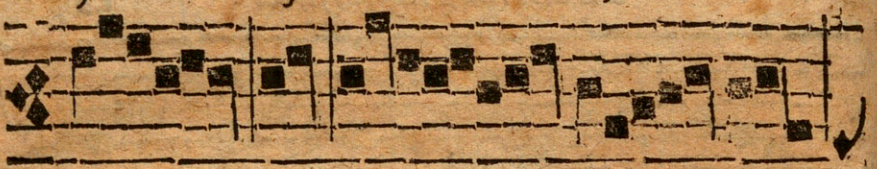


A lle lu ia. A lle lu ia.



℣. Ve ni San cte Spi-

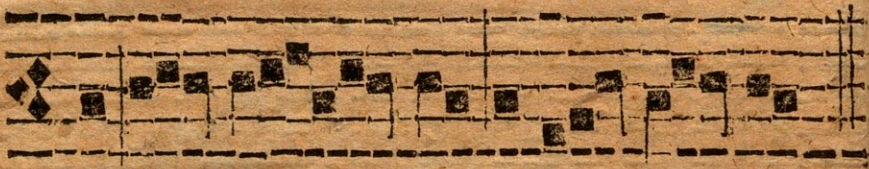

ri tus re ple tu o rum cor da
fi de li um, & tu i a mo-
ris in e is ignem ac cen de.
Offer-
torium.
Con fir ma hoc De us,
quod o pe ra tus es in no-
bis à tem plo tu o, quod



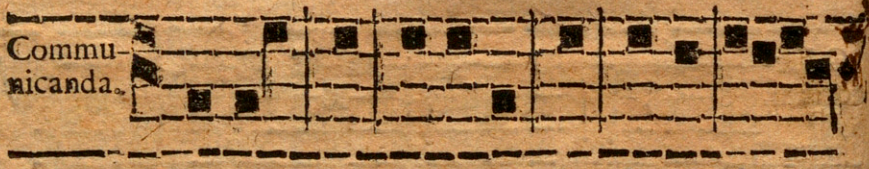
est in Hieru sa lem



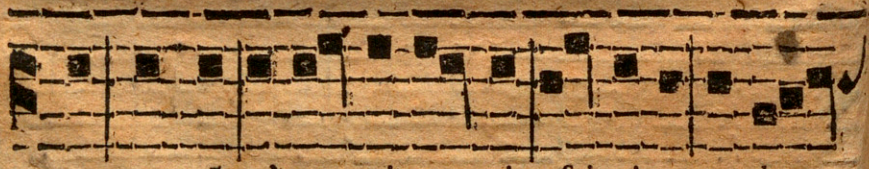
ti bi o ffe rent Re-



ges mu ne ra. A lle lu ia.



Fa ctus, est re pente de Cœlo so-

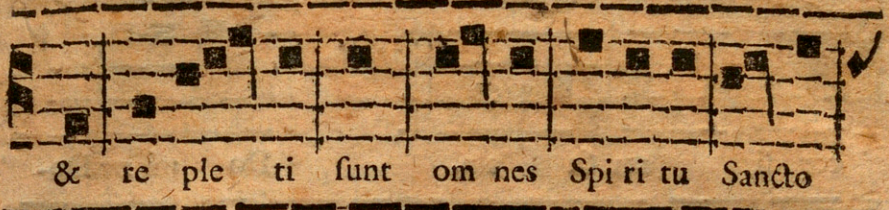


nus, tanquã ad ve ni en tis spi ri tus ve he-

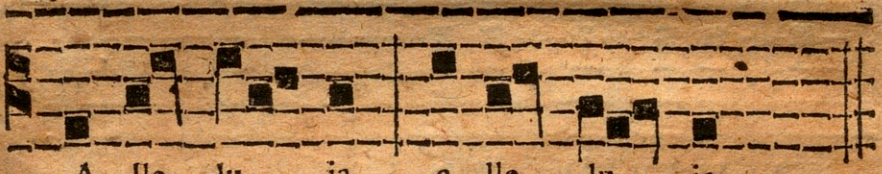


men tis u bi e rant se den tes,

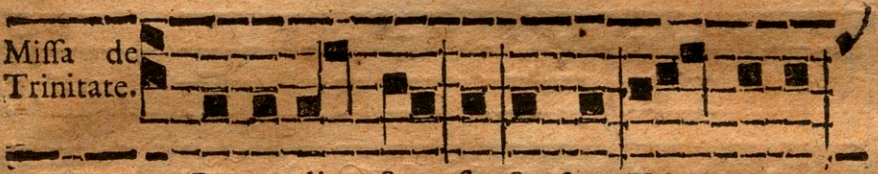
&

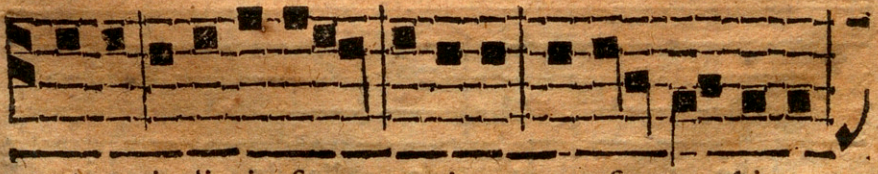


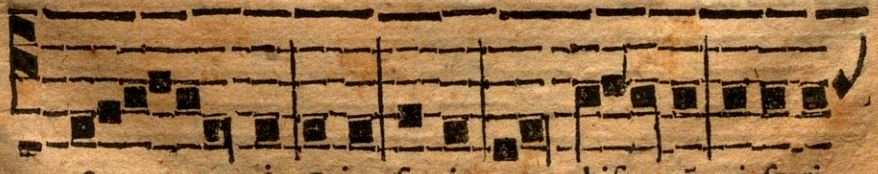


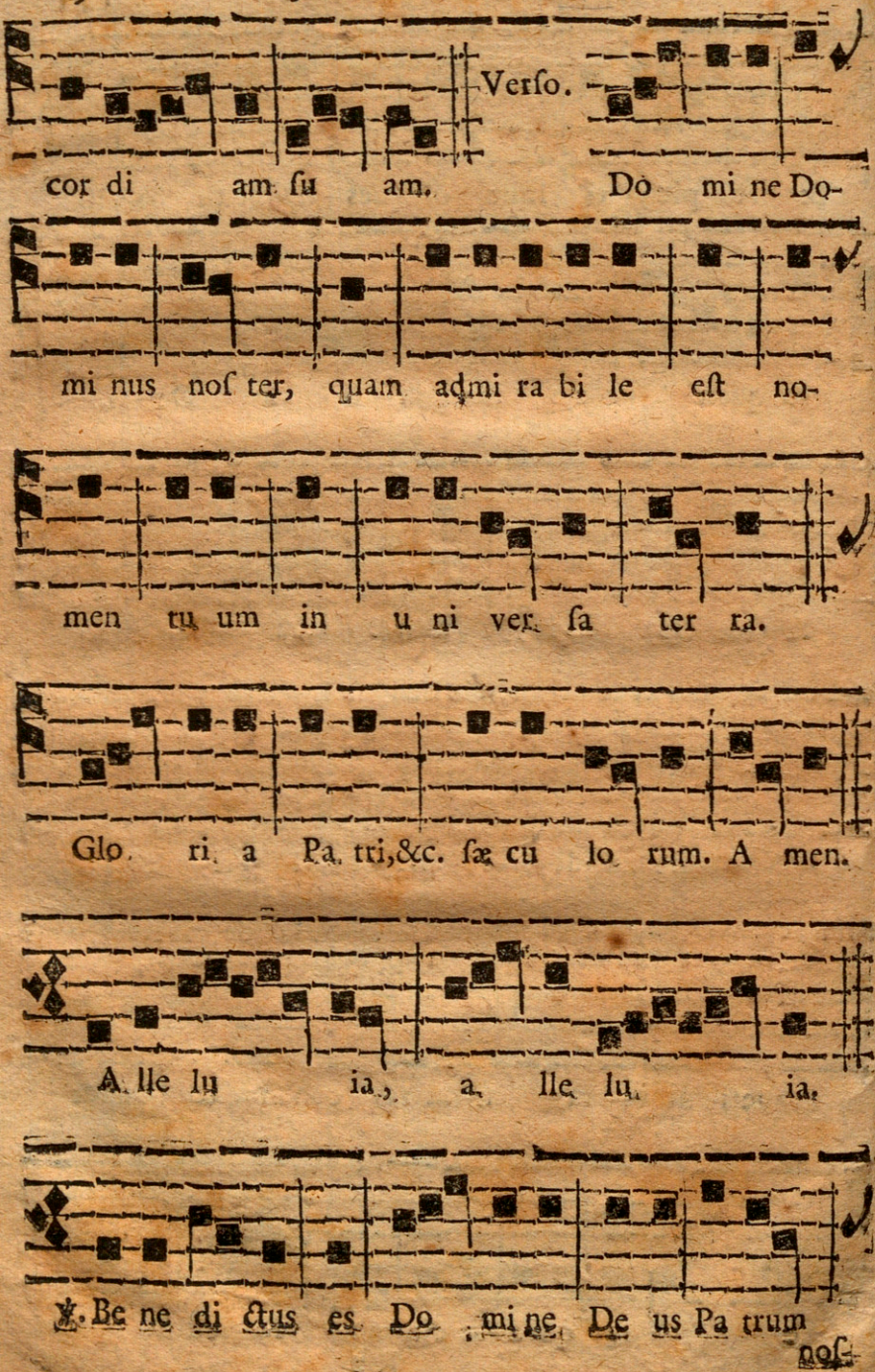


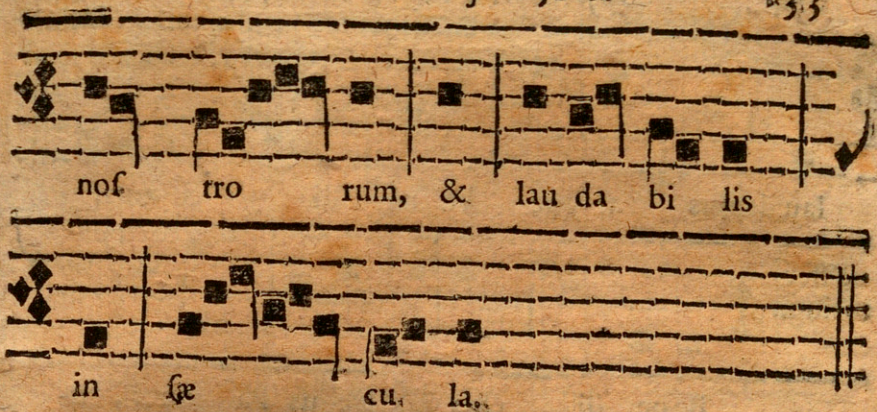
Missa de Trinitate.

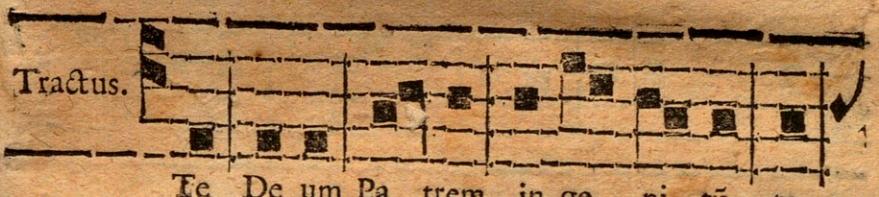


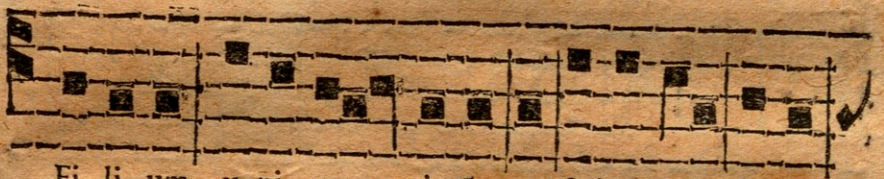


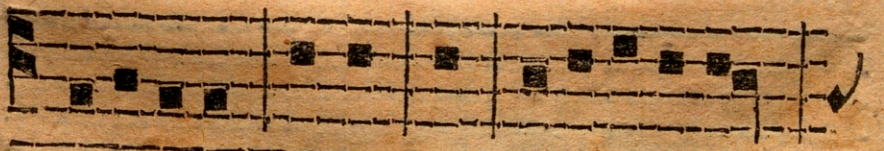


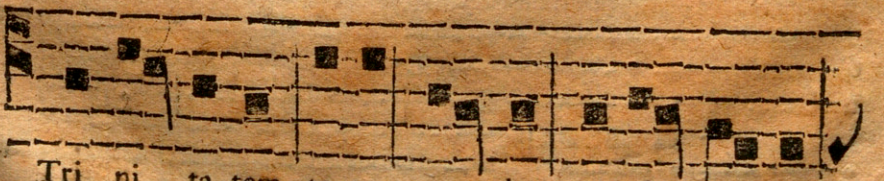

Verso.
cor di am su am. Do mi ne Do-
mi nus nos ter, quam admi ra bi le est no-
men tu um in u ni ver sa ter ra.
Glo ri a Pa tri,&c. sæ cu lo rum. A men.
A lle lu ia, a lle lu ia.
℣. Be ne di ctus es Do mi ne De us Pa trum
nos-


nos tro rum, & lau da bi lis
in sæ cu la.

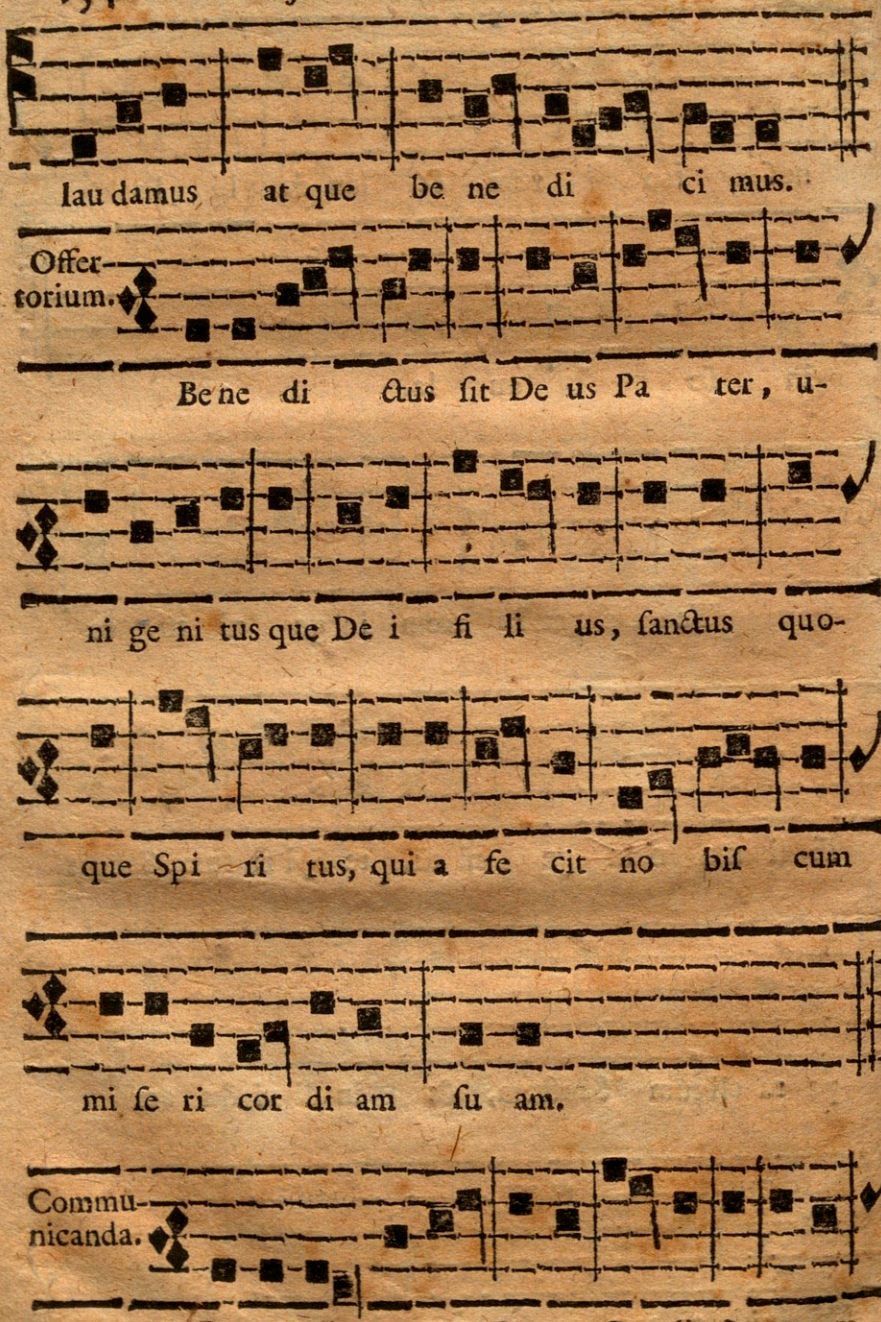

Tractus.
Te De um Pa trem in ge ni tũ, te

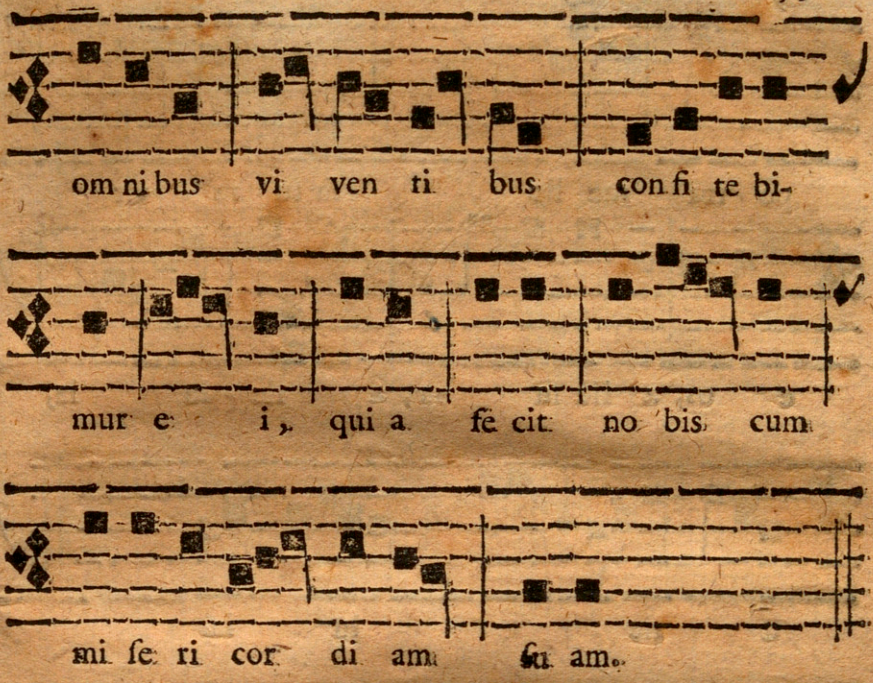

Fi li um u ni ge ni tũ, te Spi ri tum Sanctũ


pa ra cli tum Sanctam, & in di vi du am

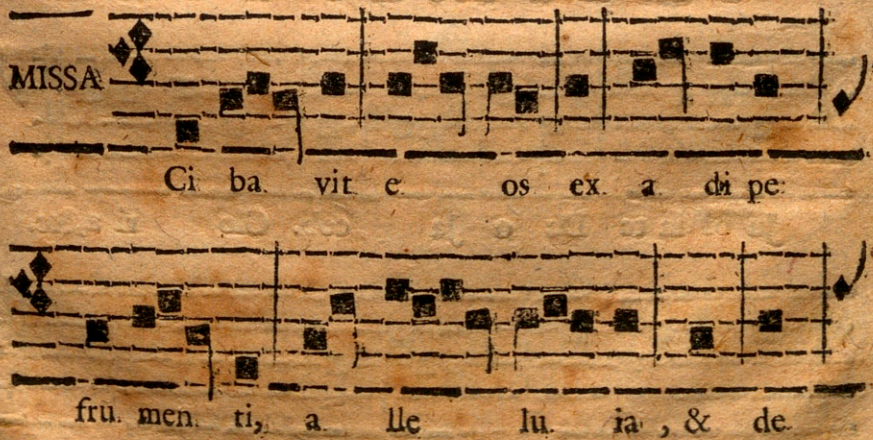

Tri ni ta tem to to cor de con fi te mur,

lau-

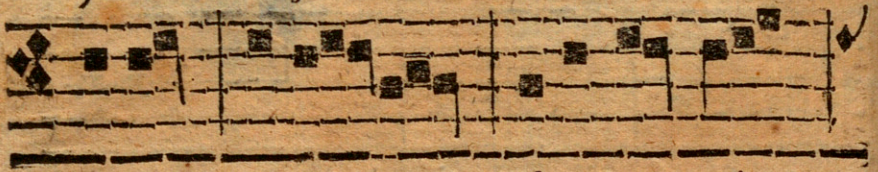

lau damus at que be ne di ci mus.
Offer-
torium.
Be ne di ctus sit De us Pa ter, u-
ni ge ni tus que De i fi li us, sanctus quo-
que Spi ri tus, qui a fe cit no bis cum
mi se ri cor di am su am.
Commu-
nicanda.
Be ne di ci mus De um Cœ li, & co ram
om-

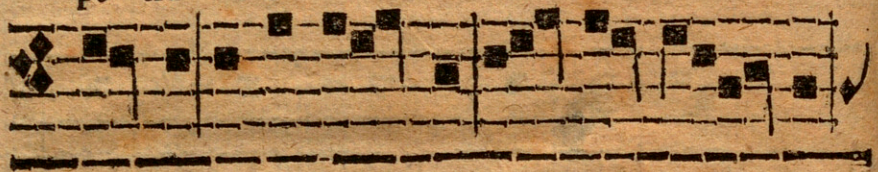


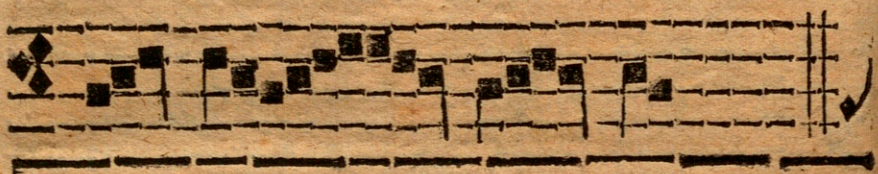
IN FESTO CORPORIS CHRISTI.

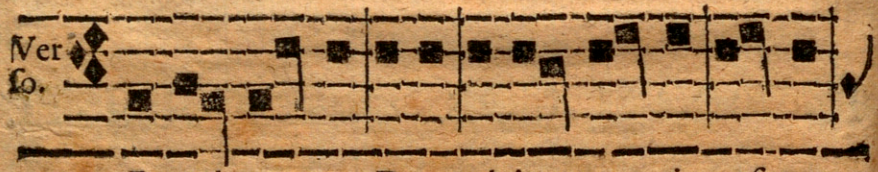


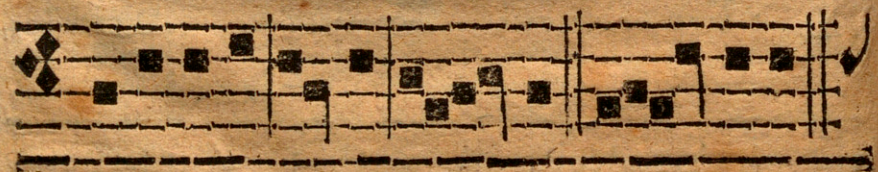
pe-


pe tra me lle sa tu ra vit


e os, a lle lu ia, a lle lu ia,

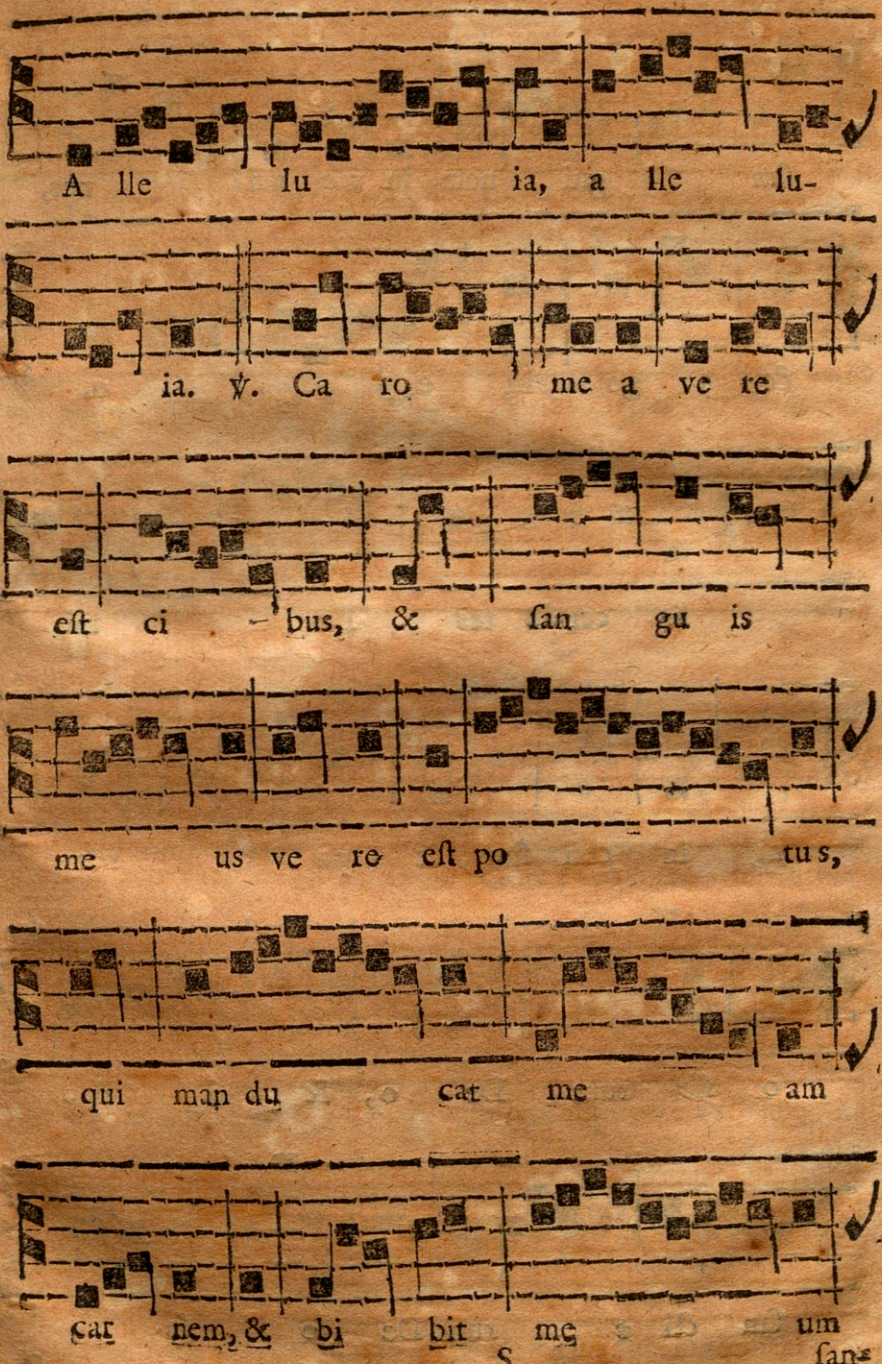

a lle lu ia.

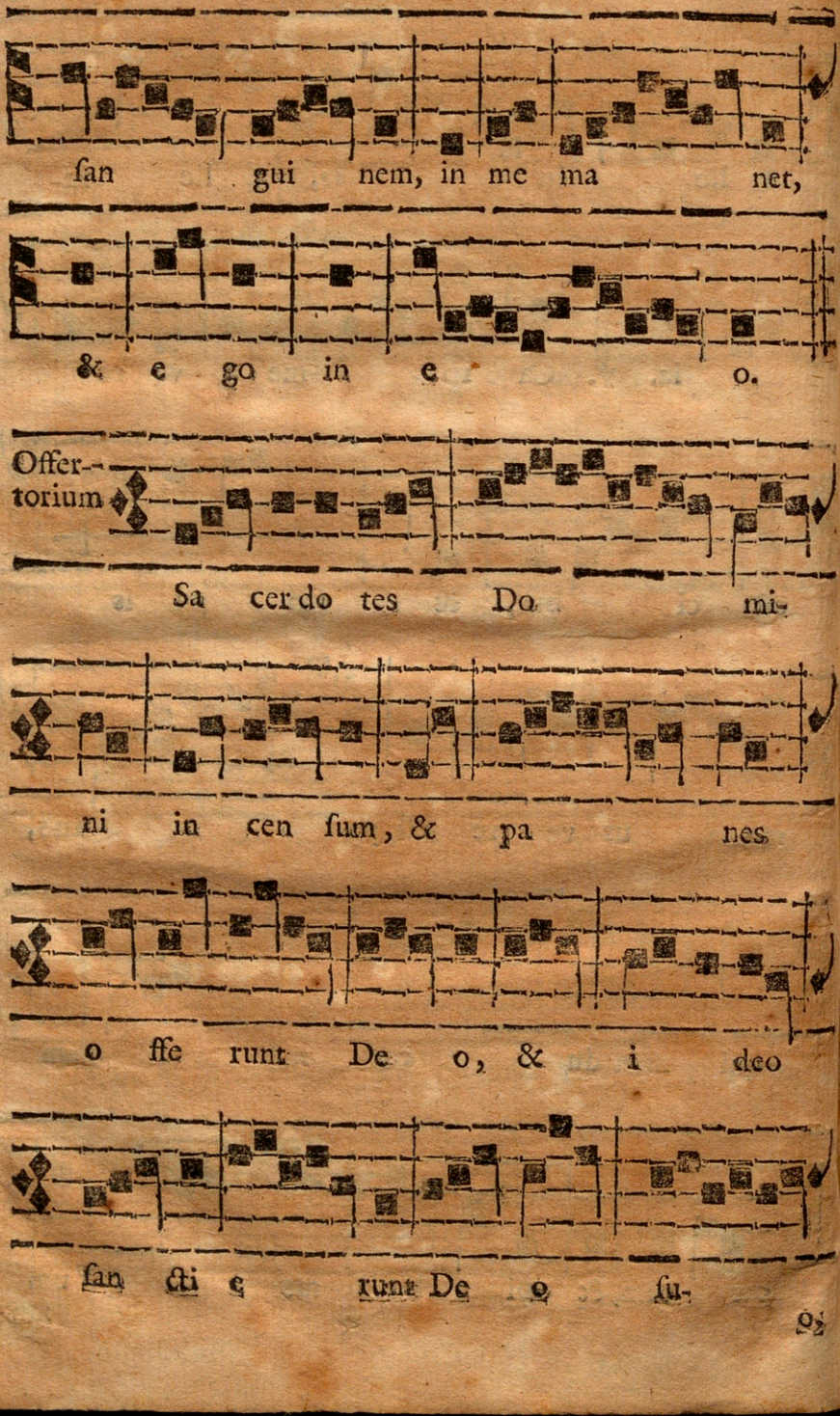

Ver so.
E xul ta te De o ad ju to ri nos tro:

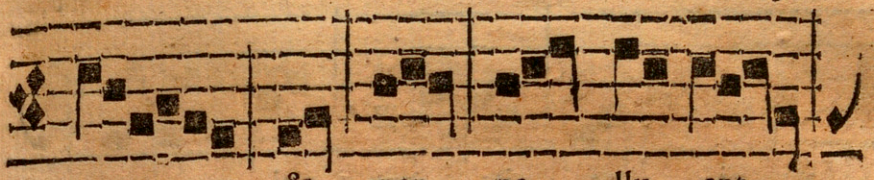

Ju bi la te De o Ja cob. Glo ri a,&c.

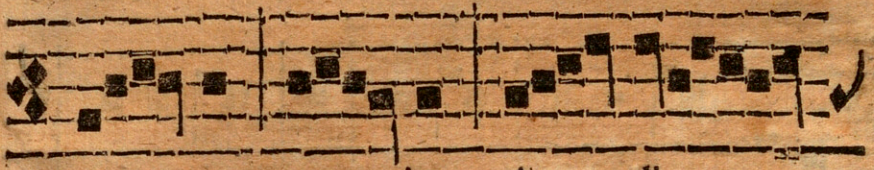

fæ cu lo rum. A men.

Alle-


A lle lu ia, a lle lu-
ia. ℣. Ca ro me a ve re
est ci bus, & san gu is
me us ve re est po tus,
qui man du cat me am
car nem, & bi bit me um
S
san-

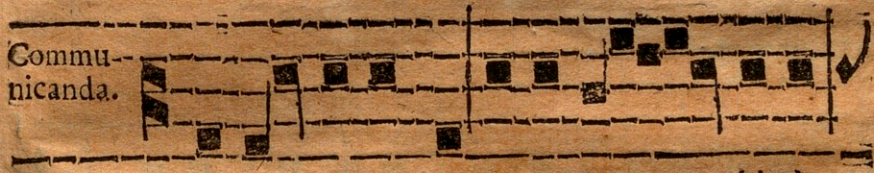

san gui nem, in me ma net,
& e go in e o.
Offer-
torium
Sa cer do tes Do mi-
ni in cen sum, & pa nes
o ffe runt De o, & i deo
san cti e runt De o su-

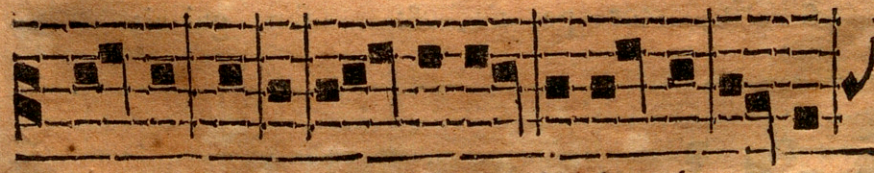


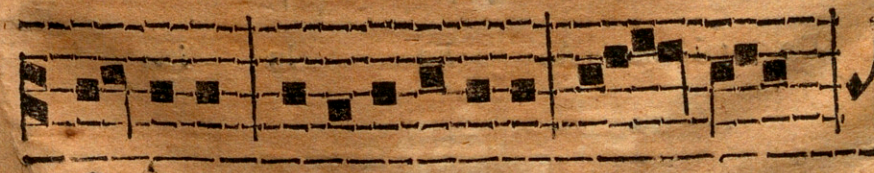


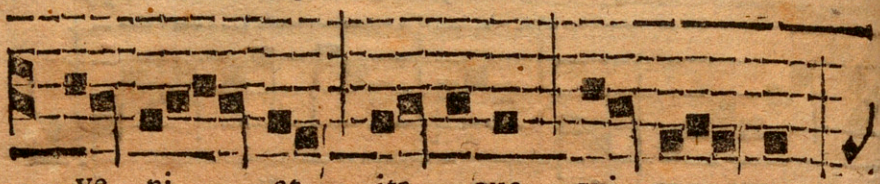


Communicanda.

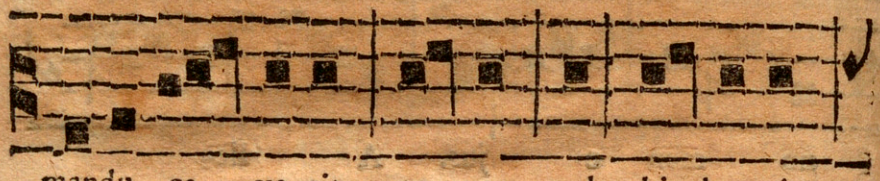




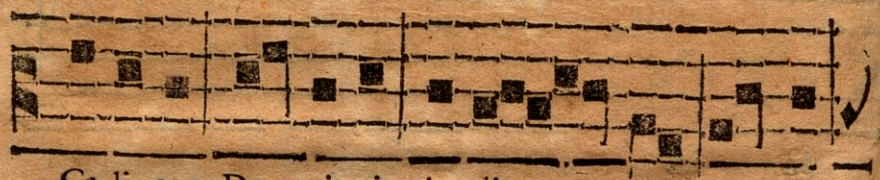




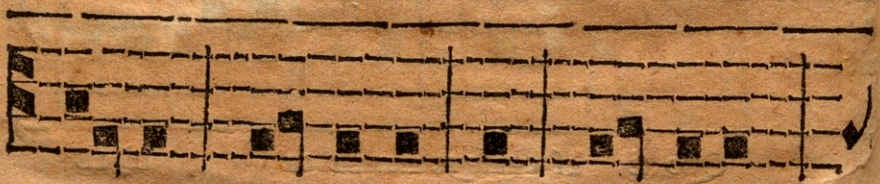
ve ni at ita que, qui cum que



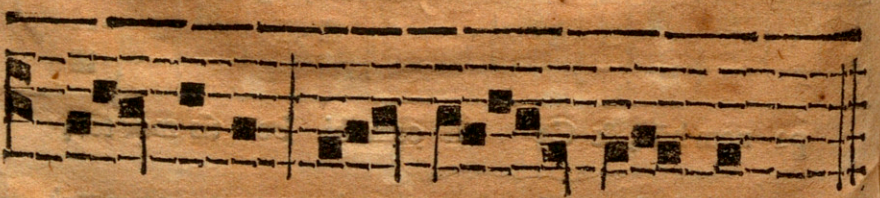
mandu ca ve rit pa nem, vel bi be rit



Ca li cem Do mi ni in di gne, re us



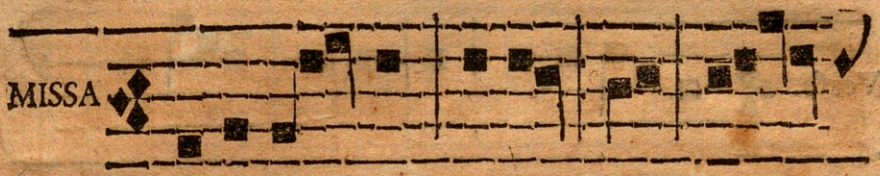
e rit cor po ris, & san gui nis

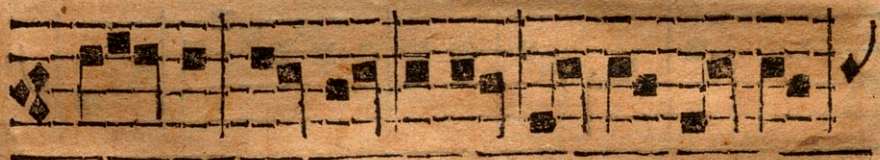


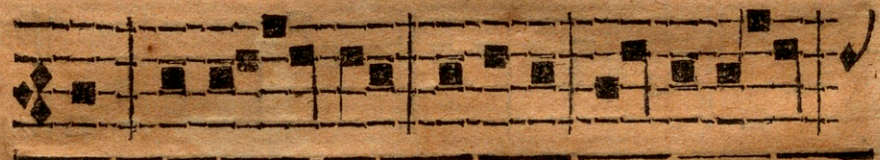
Do mi ni. A lle lu ia.

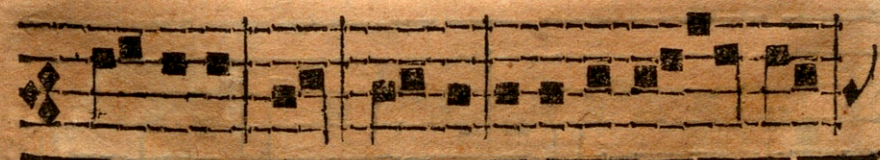
IN

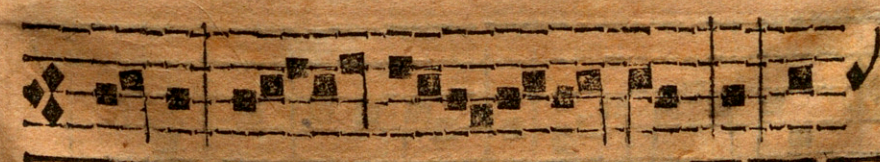
IN ASSUMPTIONE VIRGINIS Mariæ.

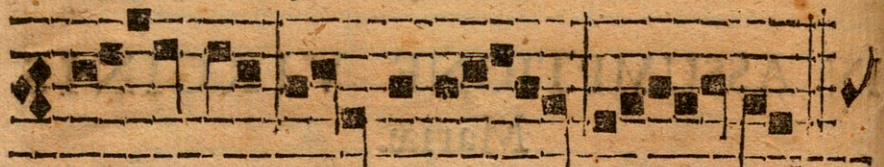




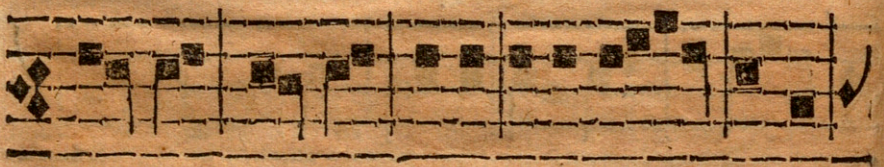


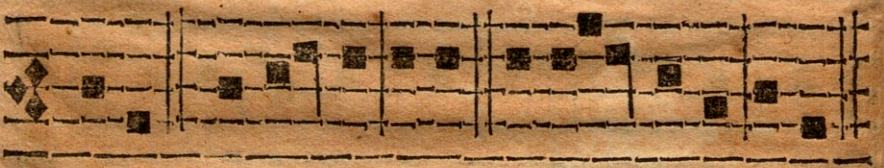


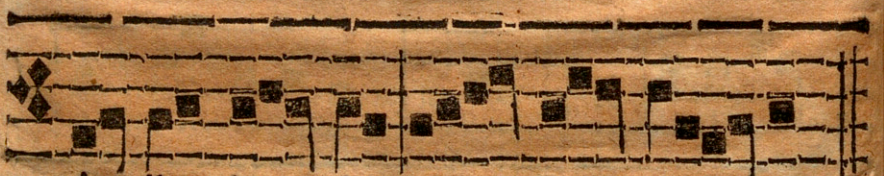


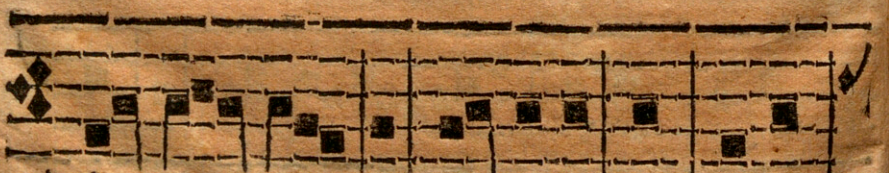

llau dant fi li um De i.


Verſo.
E ru cta vit cor me um ver bum

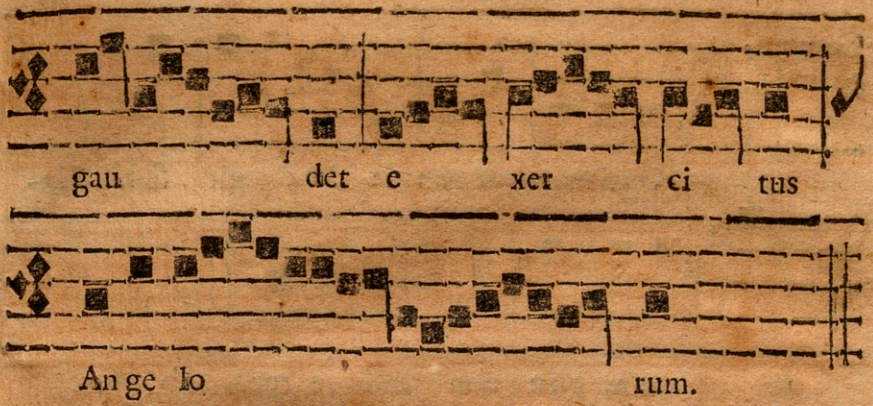

bo num: di co e go o pe ra me a

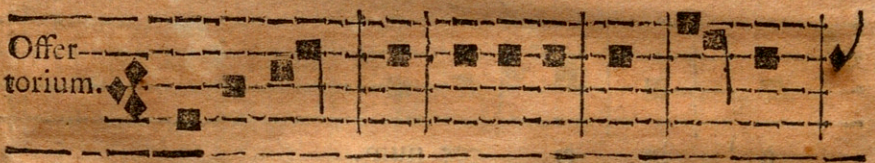

re gi. Glo ri a Patri,&c. ſæ cu lo rum. Amen.


A lle lu ia, a lle lu ia.

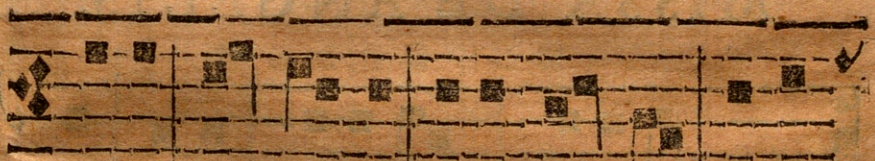

℣. A ſſum pta eſt Ma ri a in Cœ lum

gau-

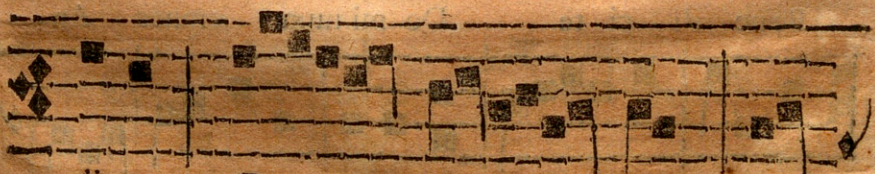




A ſſumpta eſt Mari a in Cœ lum



gaudent An ge li, co llau dan tes be ne-



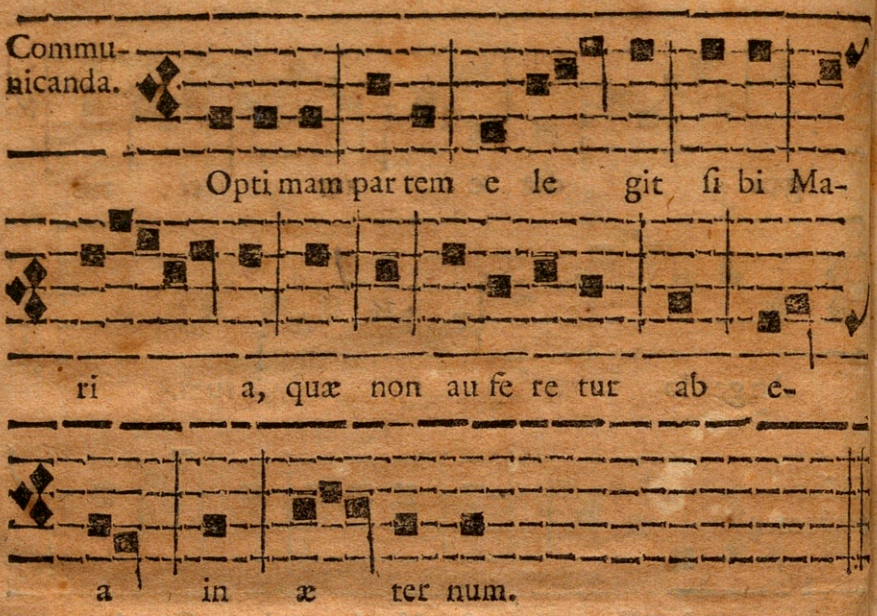
di cunt Do mi num. A-



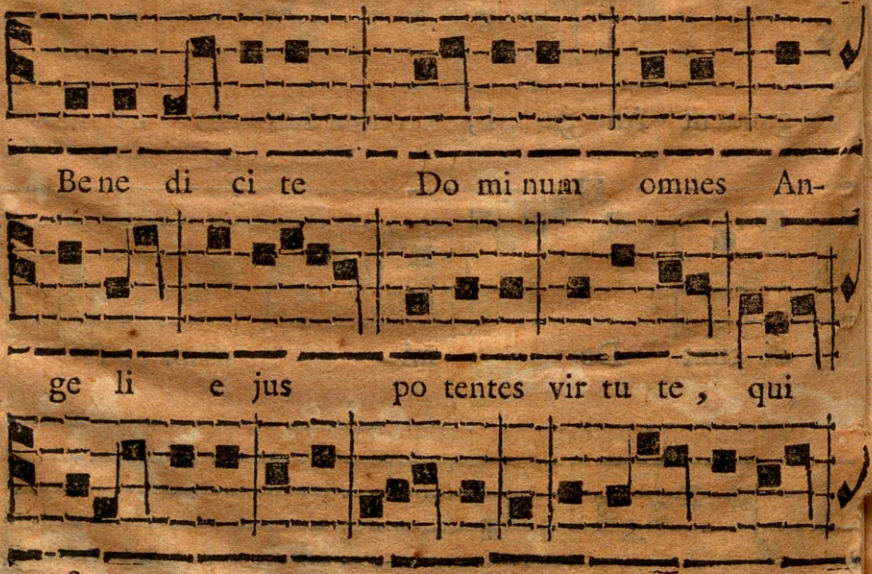
lle lu ia.

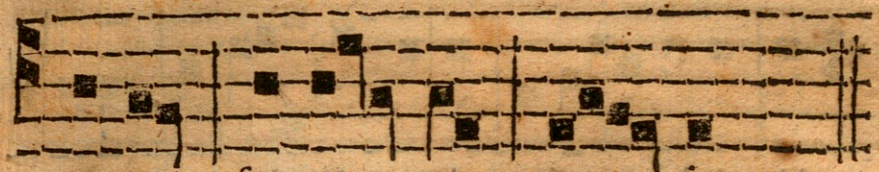
Com-

Communicanda.

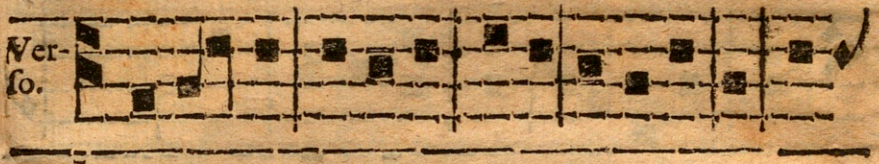


MISSA DE ANGELIS.



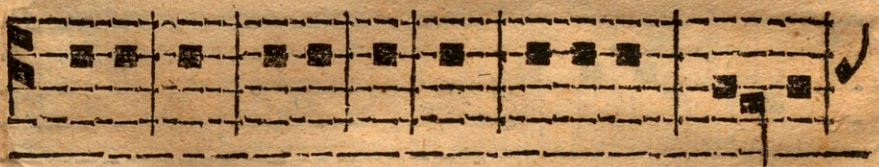


vo cem ſer mo num e jus.



Ver-
ſo.

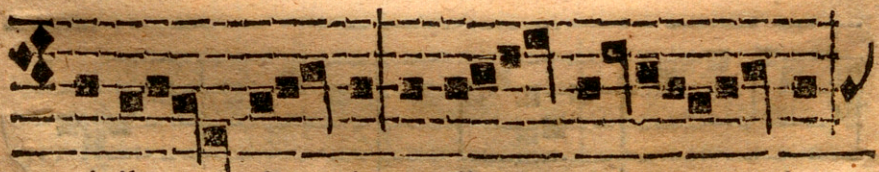
Be ne dic, a nima me a Do mi no; & om-



ni a, quæ intra me ſunt, no mi ni ſan cto



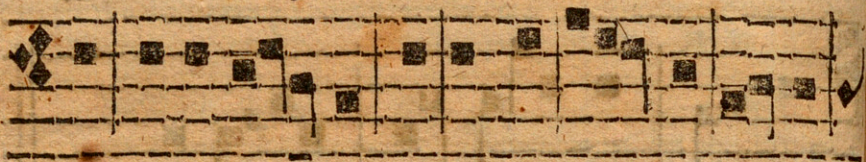
e jus. Glo ri a Patri, &c. ſæ cu lo rū. A men.



A lle lu ia, a lle lu ia.



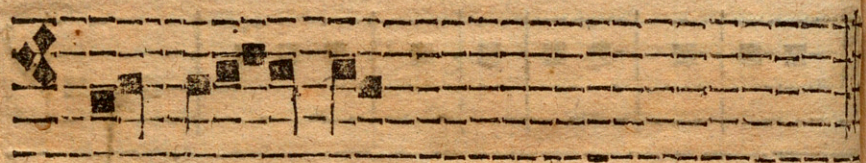
℣. In conſpe ctu An ge lo rum pſallam ti-



bi, a do ra bo ad templū ſan ctum tu um,



& con fi te bor no mi ni tu o

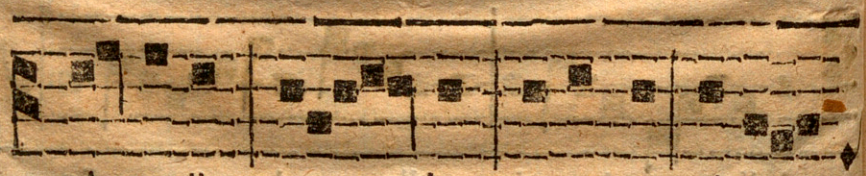


Do mi ne.

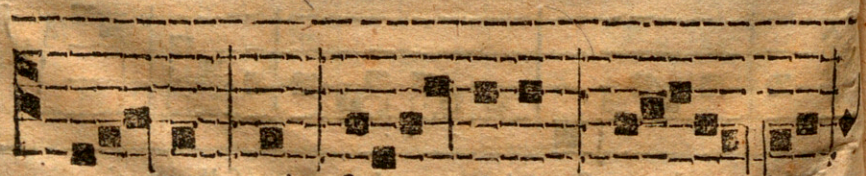
Tractus.



Be ne di ci te Do mi num omnes



An ge li e jus po ten tes vir tu-



te, qui fa ci tis ver bum ejus.

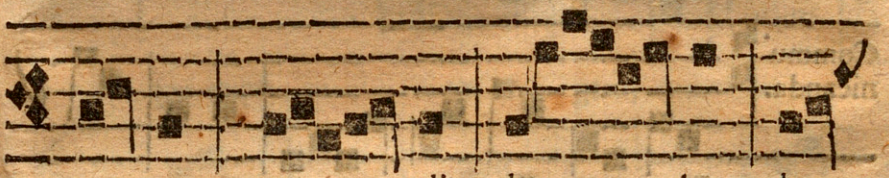


e jus.

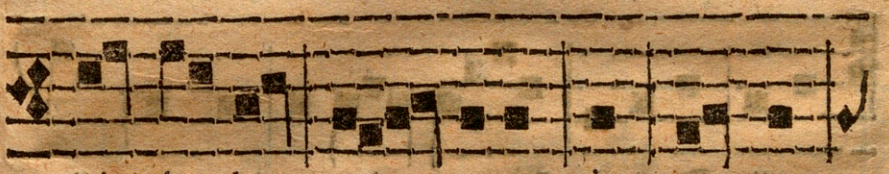
Offer-
torium.



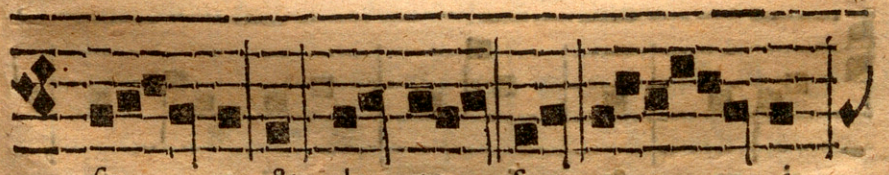
Ste tit An ge lus jux ta



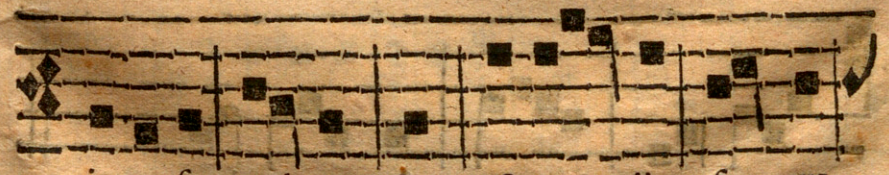
a ram tem pli, ha bens thu-



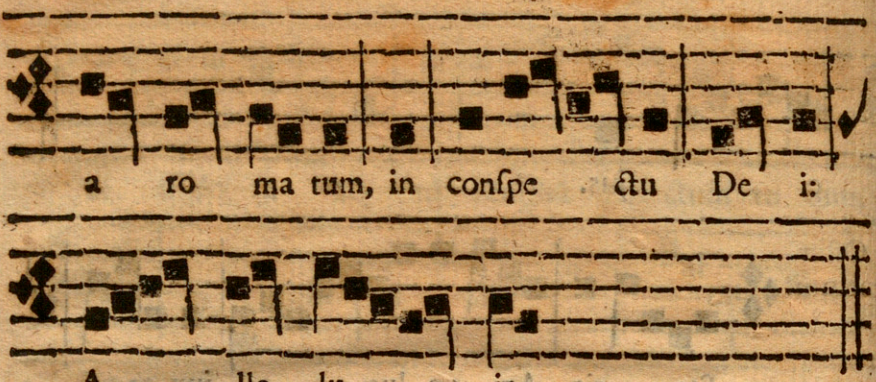
ri bu lum au re um in ma nu



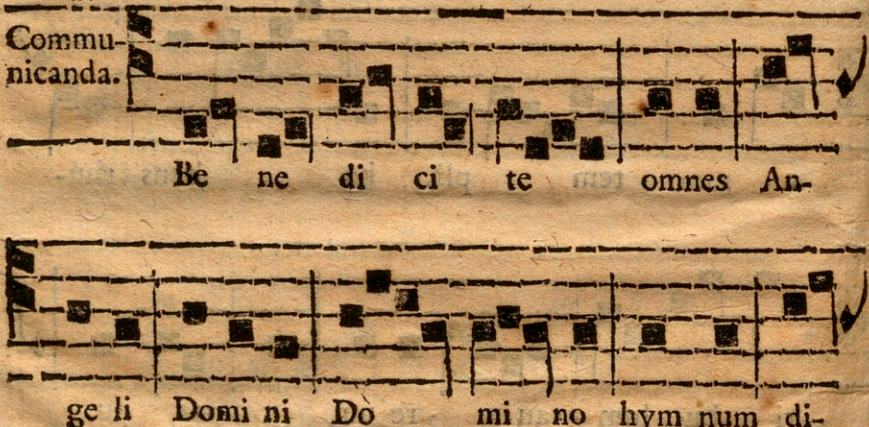
su a, & da ta sunt e i



in cen sa mul ta, & as cen dit fu mus

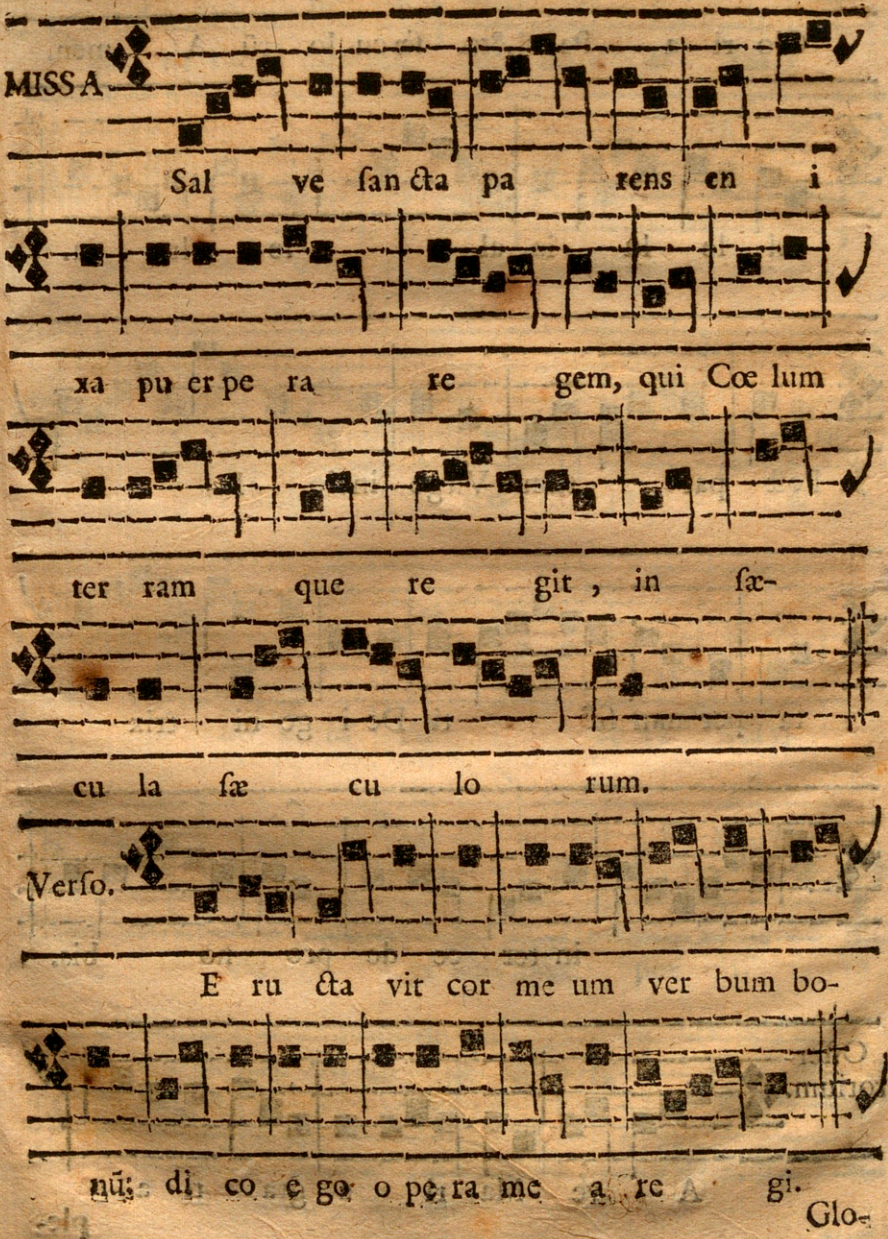


Communicanda.



BEA-

BEATÆ MARIÆ, IN SABBATO.



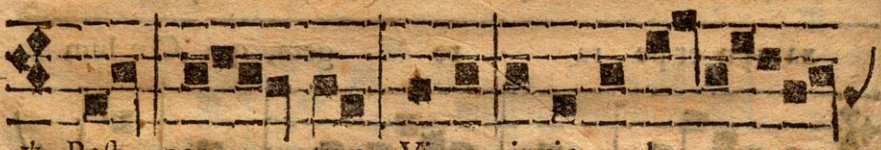
Glo-



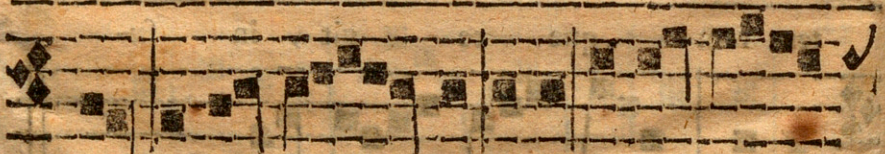
Glo ri a Pa tri,&c. ſæcu lo rũ. A men.



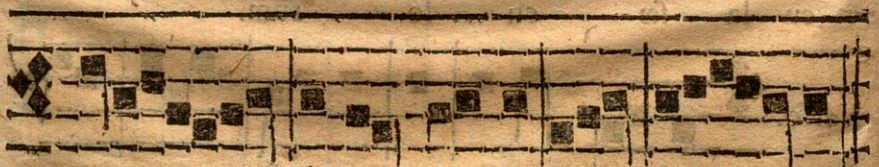
Al le lu ia, al le lu ia.



℣. Poſt par tum Virgo invio la-



ta per man ſiſ ti De i ge ni trix



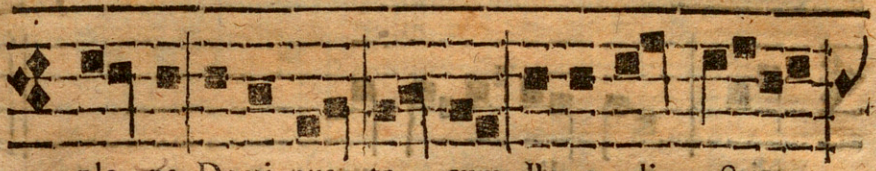
in ter ce de pro no bis.

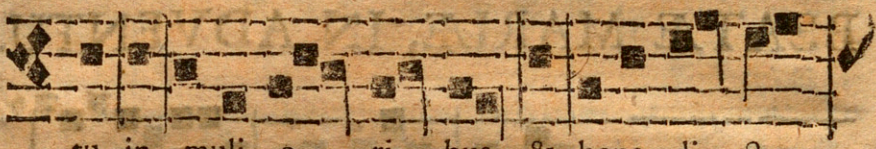


Offer-
torium.

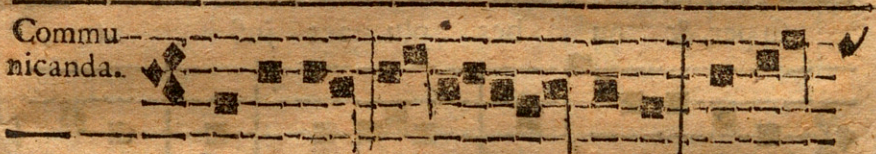
A ve Ma ri a gra ti a

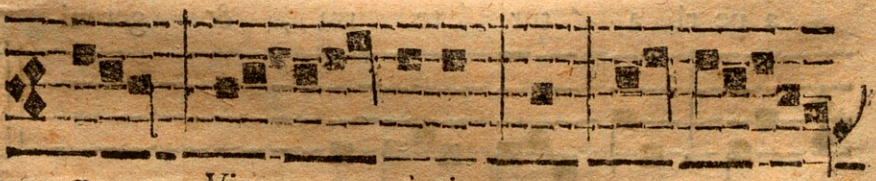
ple-

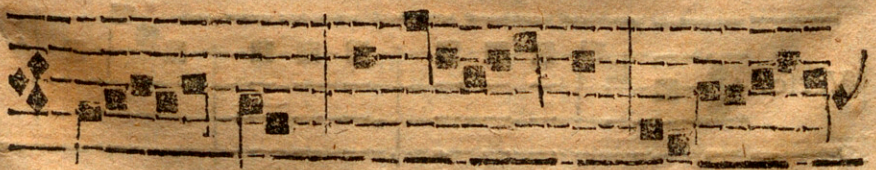

ple na Domi nus te cum: Be ne di cta


tu in muli e ri bus, & bene di ctus

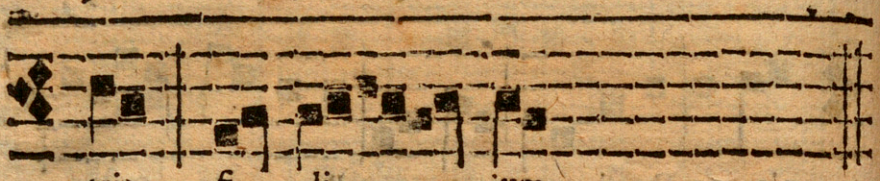

fru ctus ven tris tu i.


Commu-
nicanda.
Be a ta vif ce ra Ma ri-

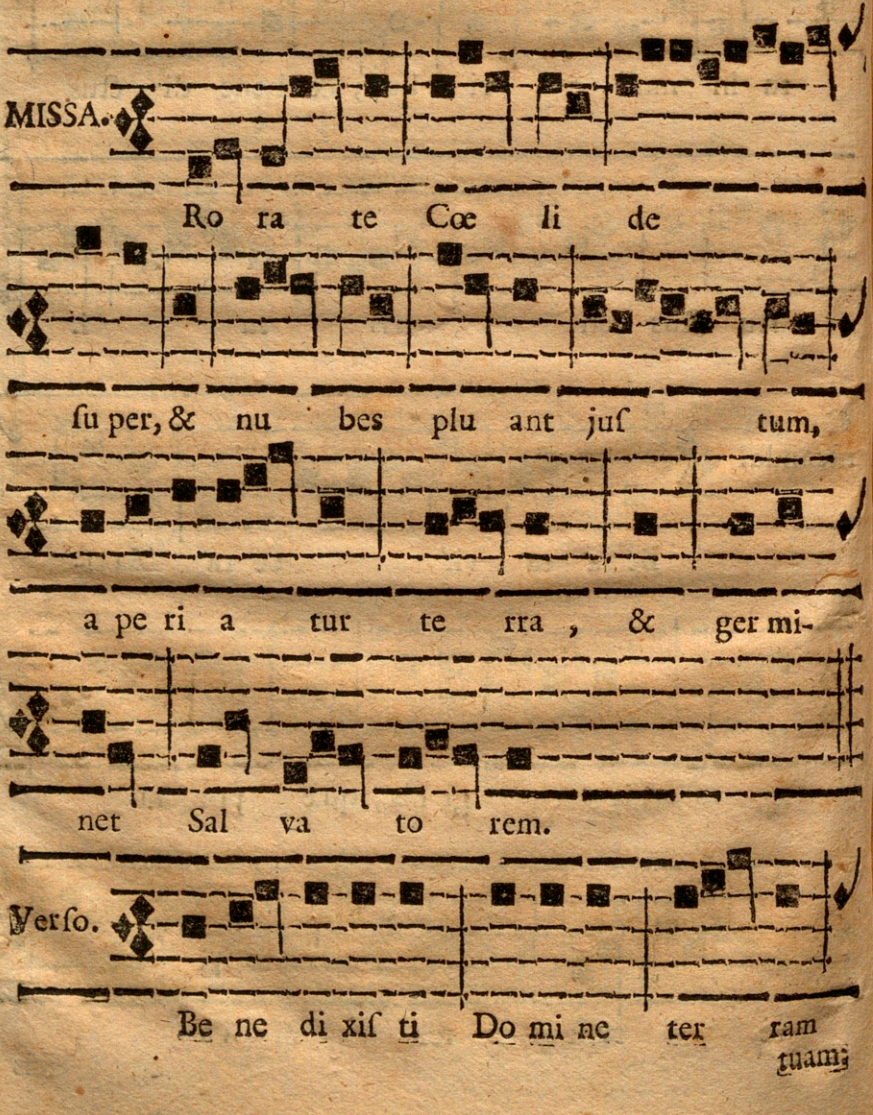

æ Vir gi nis, quæ por ta-


ve runt æ ter ni Pa-

tris

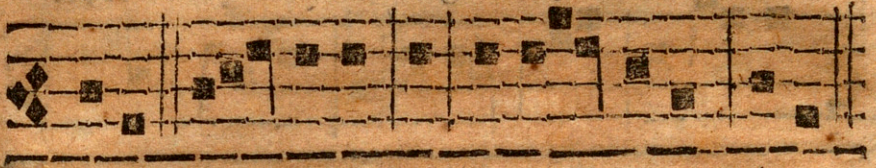


BEATÆ MARIÆ, IN ADVENTU.





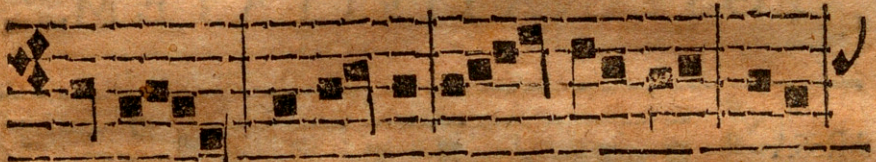
tu am : a ver tis ti cap ti vi ta tem



Ja cob. Glo ri a, &c. sæ cu lo rum. Amen.



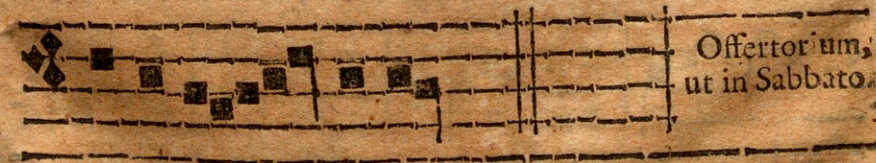
Al le lu ia, al le lu ia.



℣. A ve Ma ri a gra ti a ple na



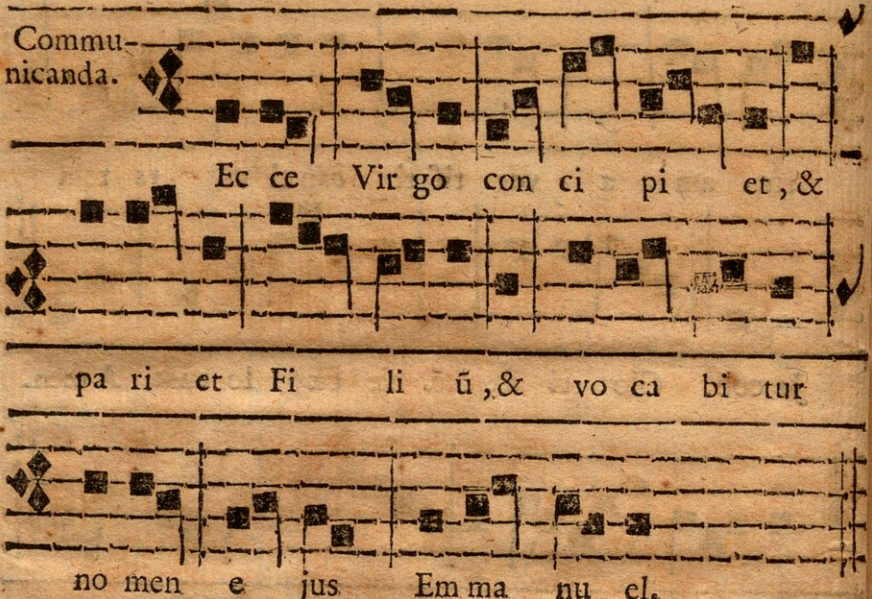
Do mi nus te cum be ne di cta tu in



Offertorium, ut in Sabbato.

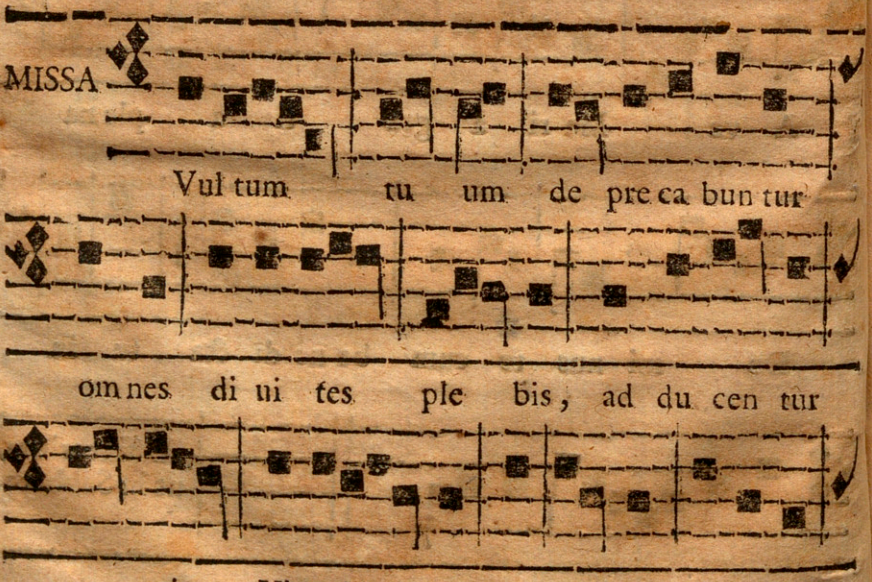
mu li e ri bus.

Communicanda.

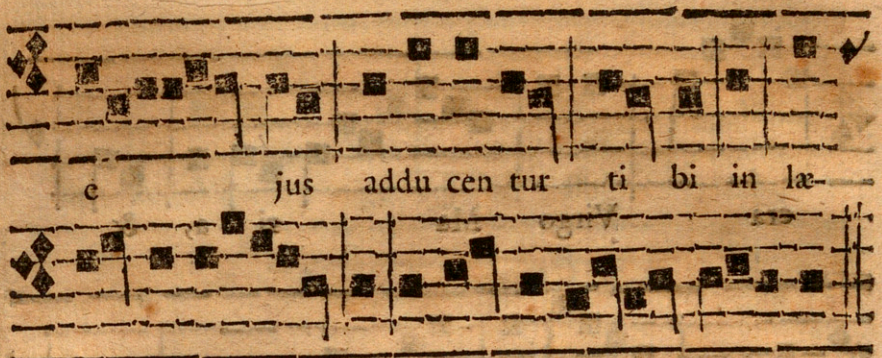


POST NATIVITATEM.

MISSA



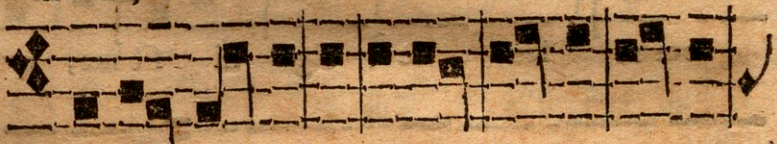
ejus



e jus addu cen tur ti bi in læ-

ti ti a, & e xul ta ti o ne.

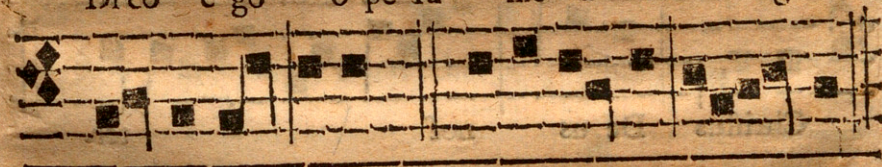
Verso.



E ru cta vit cor me um ver bum bo num:



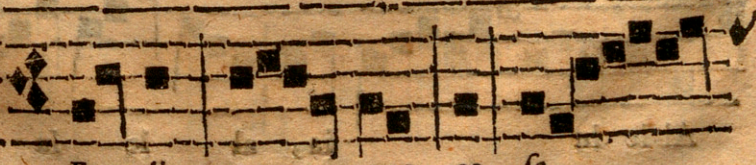
Di co e go o pe ra me a Re gi.



Glo ri a Pa tri,&c. sæ cu lo rũ. A men.

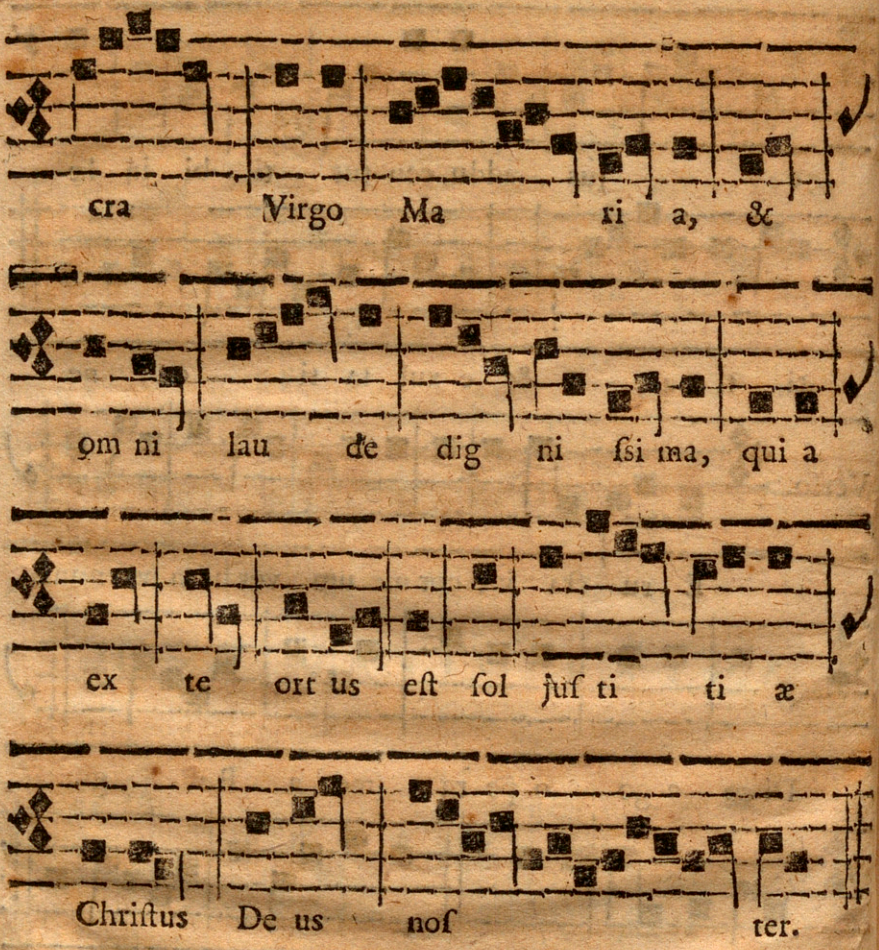
Alleluia, Post partum:: *ut in Sabbato. Tractus*, Gaude Maria:: *ut in Officio sequenti.*

Offer-
torium.

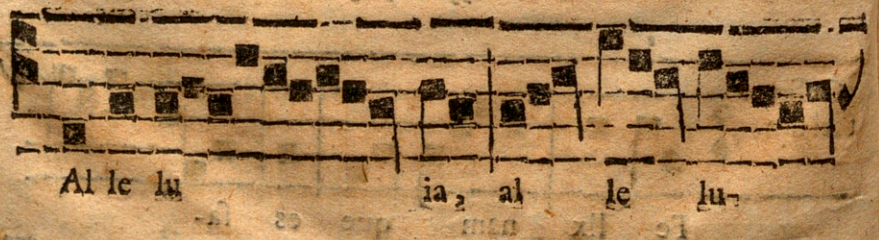


Fe lix nam que es sa-

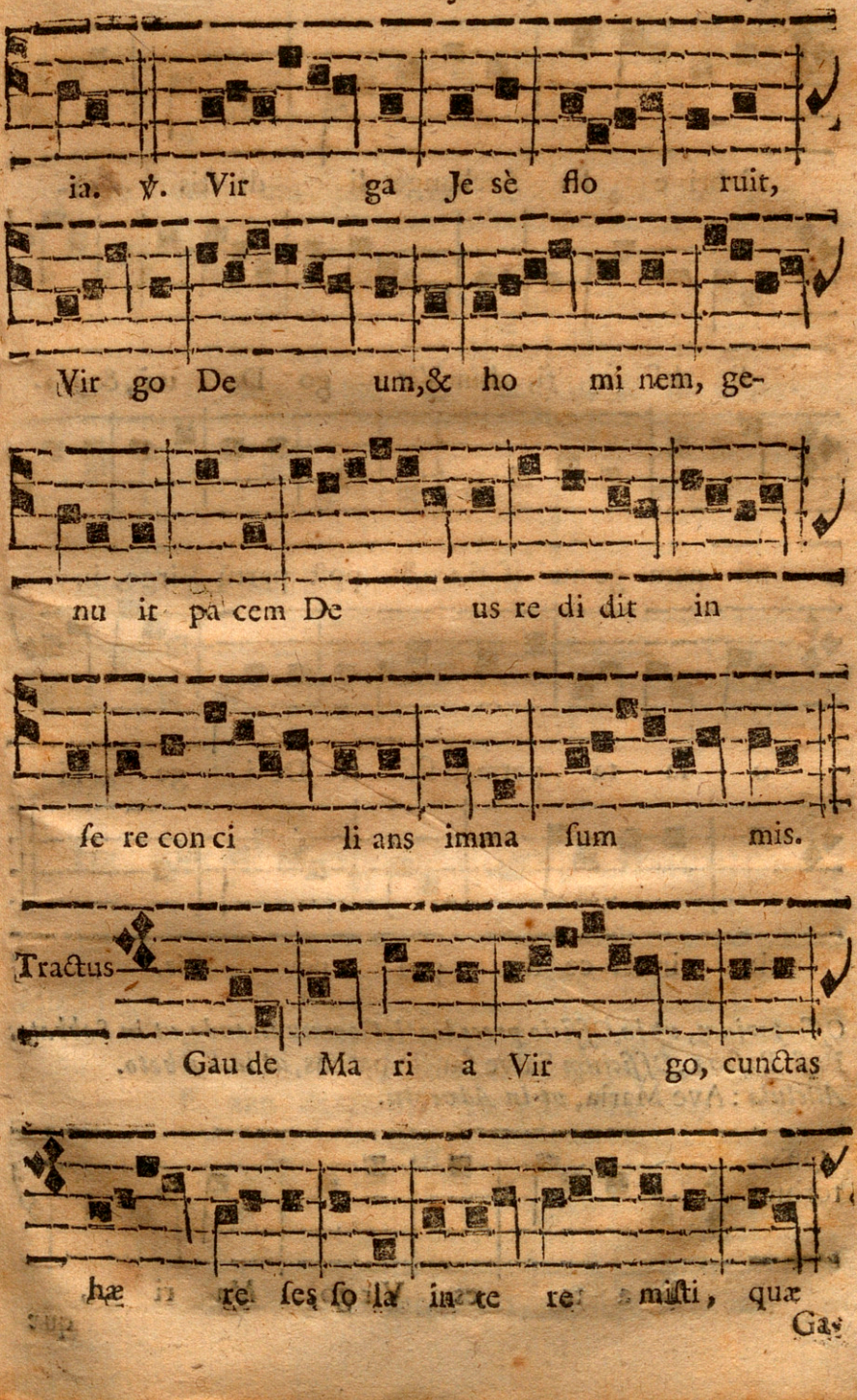
cra



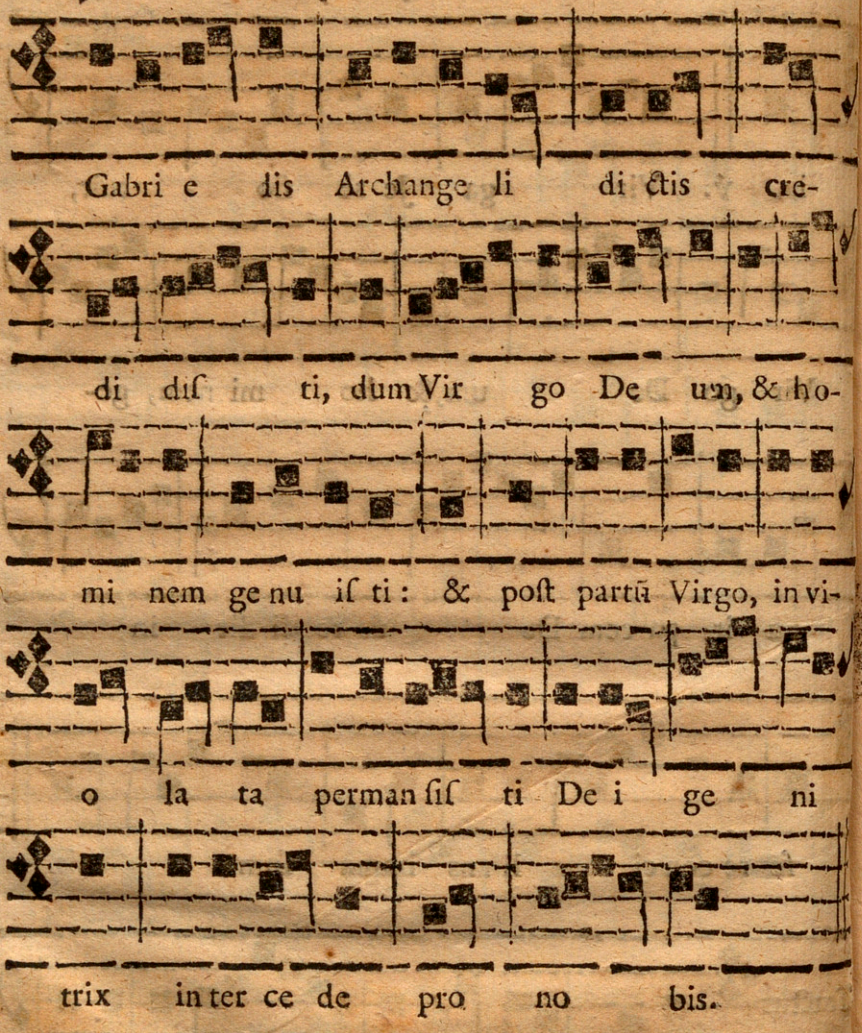
Communicanda Beata viſcera, *&c. ut in Sabbato. Poſt feſtum Purificationis, Oficium.* Salve ſancta parens:: *ut in Sabbato.*



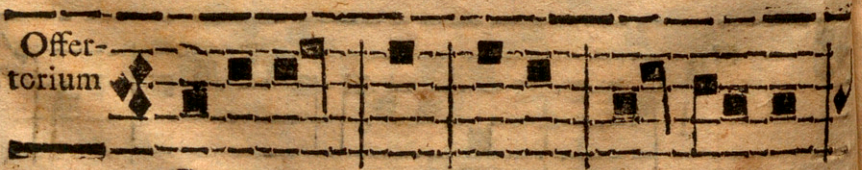
ia.


ia. ℣. Vir ga Je sè flo ruit,
Vir go De um,& ho mi nem, ge-
nu it pa cem De us re di dit in
se re con ci li ans imma sum mis.
Tractus
Gau de Ma ri a Vir go, cunctas
hæ re ses so la in te re mi sti, quæ

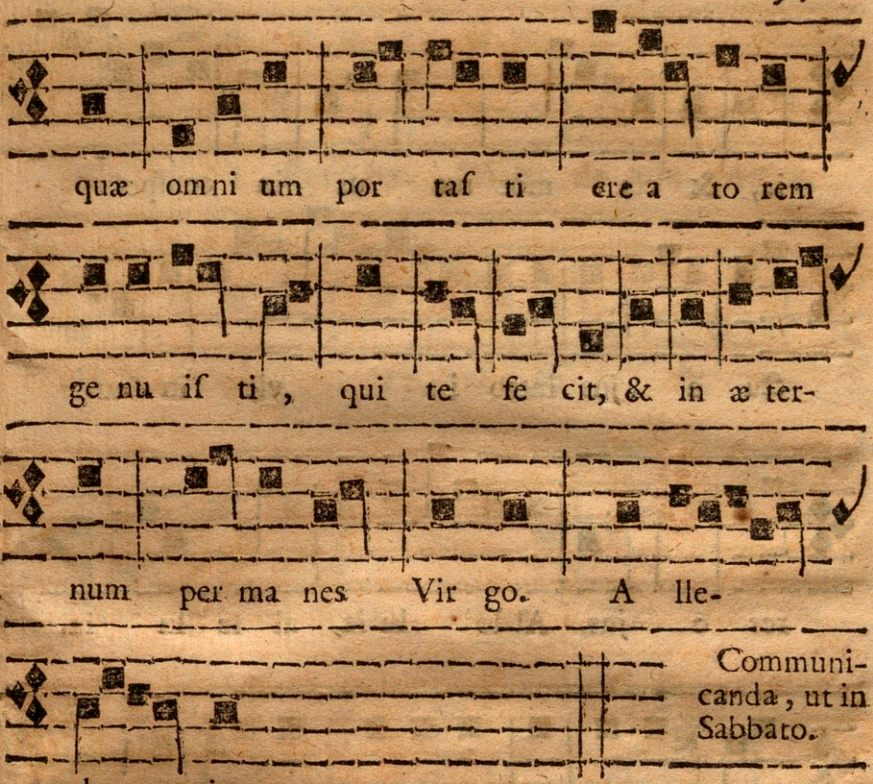
Gau



Offertorium, ut in Officio precedenti. Communicanda, ut in Sabbato Post Pascha, Officium Salve sancta parens, *ut in Sabbato. Alleluia*: Ave Maria, *ut in Adventu.*

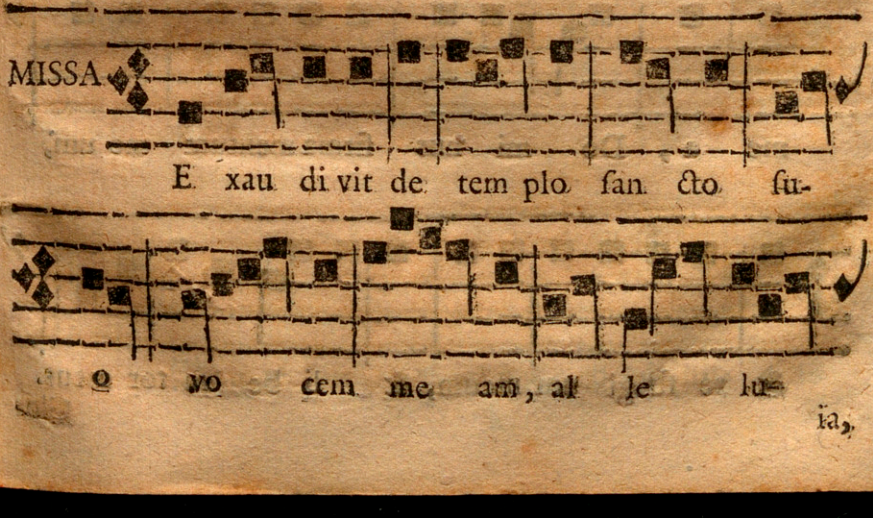


quæ

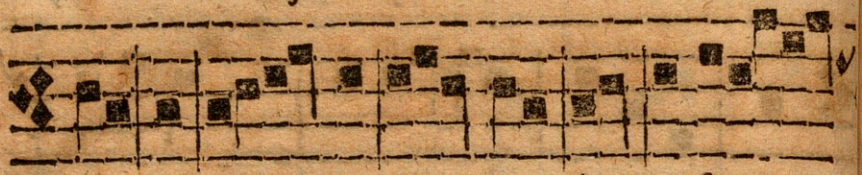


Communicanda, ut in Sabbato.

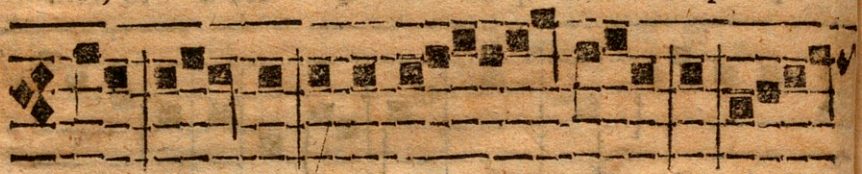
In Ferijs Rogationum, Officium.



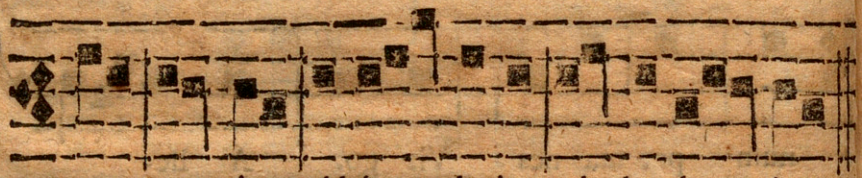
ia,



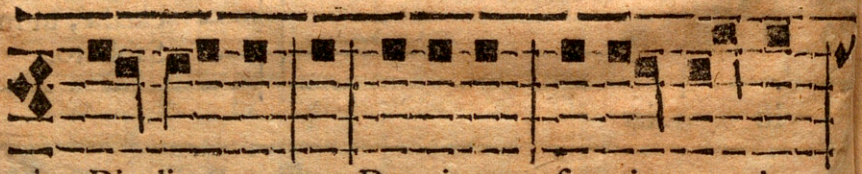
ia, & cla mor me us in conspe-



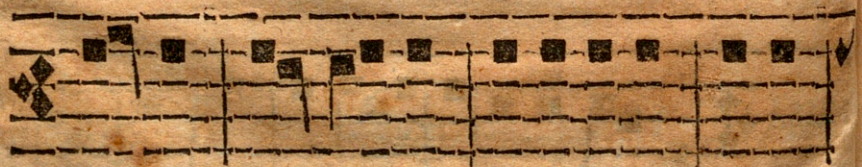
ctu e jus intro i vit in au-



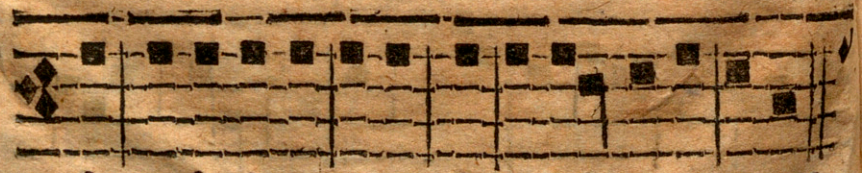
res e jus. Al le lu ia, al le lu ia.



℣. Di li gam te Do mi ne, for ti tu do

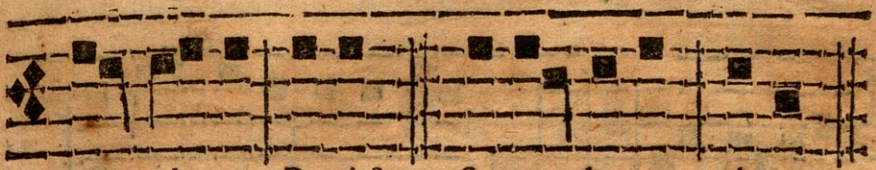


me a, Do mi nus firma mentum me um,



& re fu gi um meum, & li be ra tor meus.

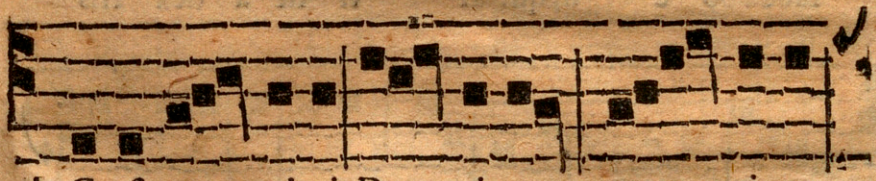
Glo-



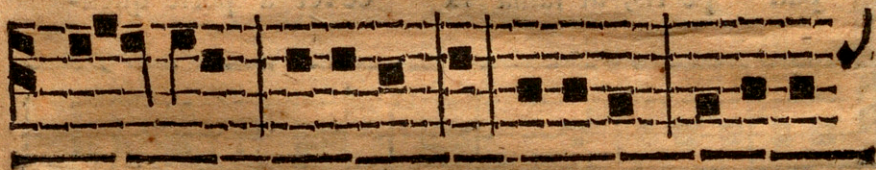
Glo ri a Pa tri, &c. Sæ cu lo rum. Amen.



Al le lu ia, al le lu ia.



℣. Confi te mi ni Do mi no quo ni am



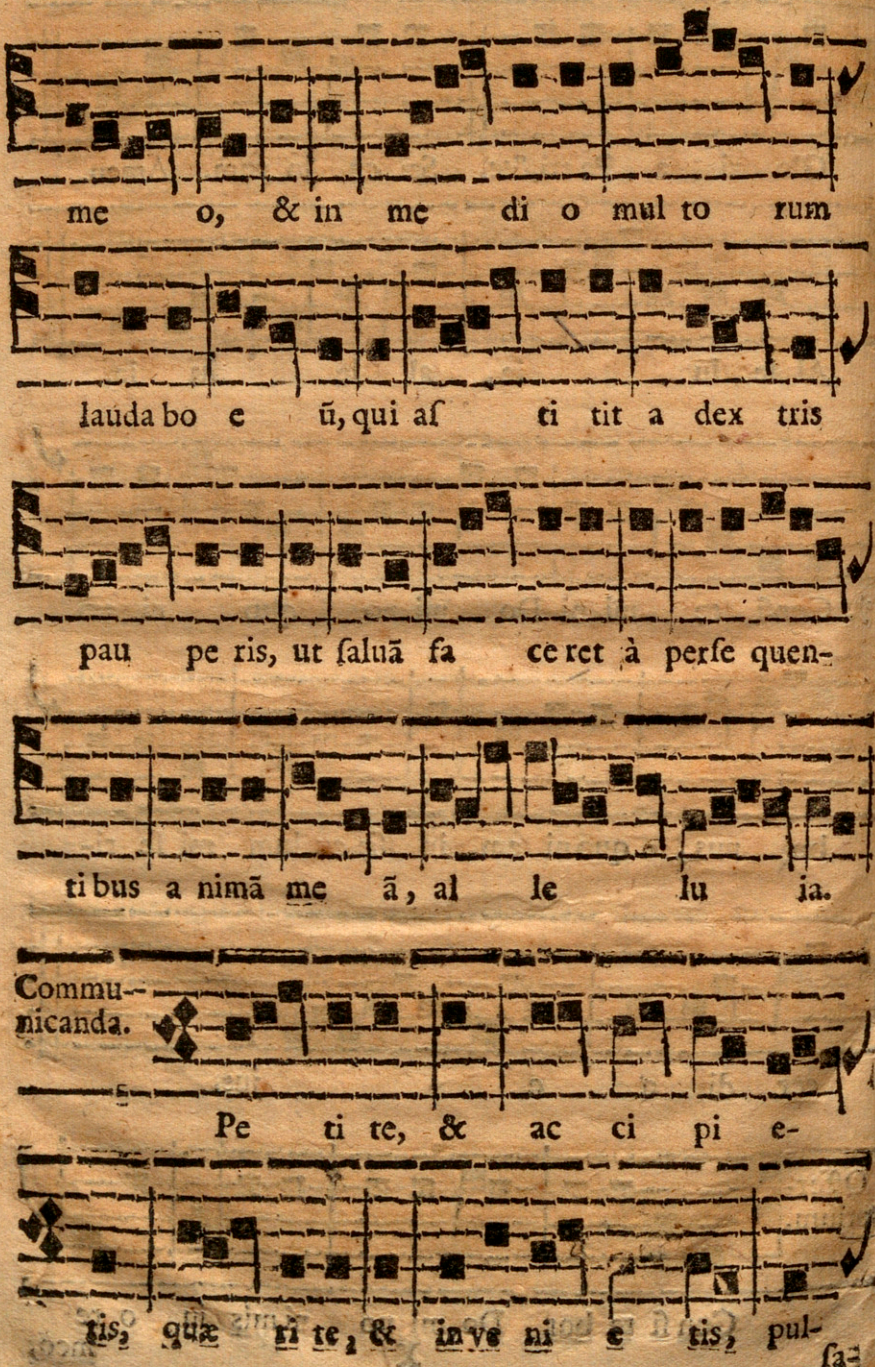
bo nus, quoni am in sæ cu lum mi se ri-

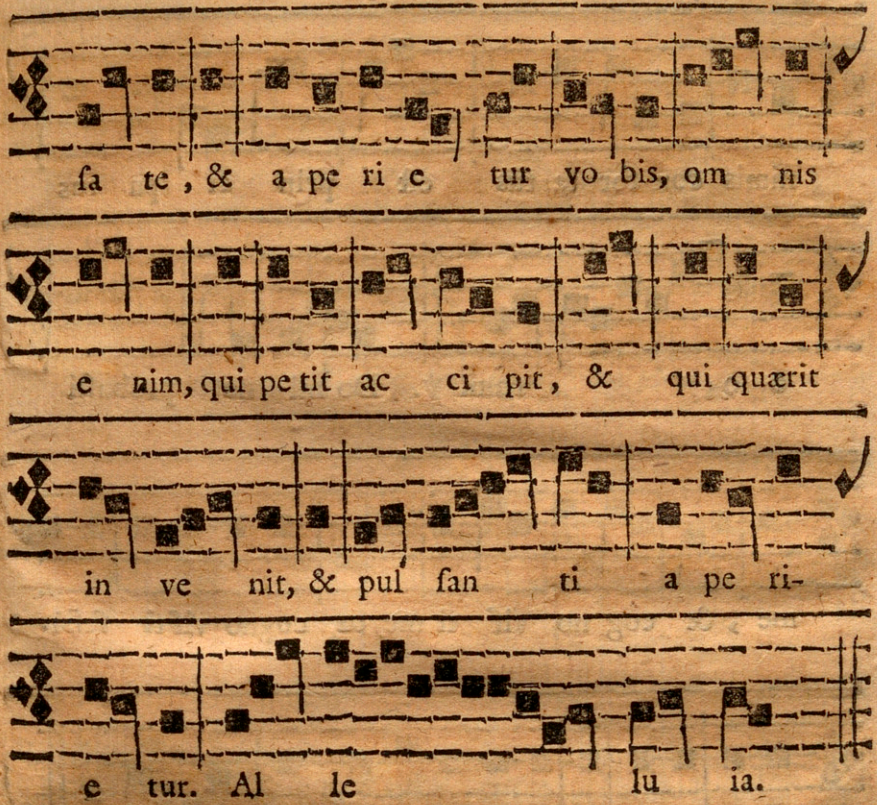


cor di a e jus.

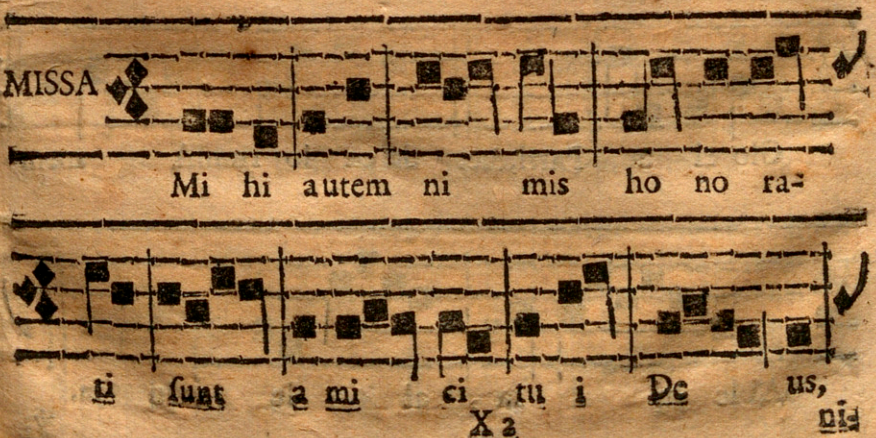


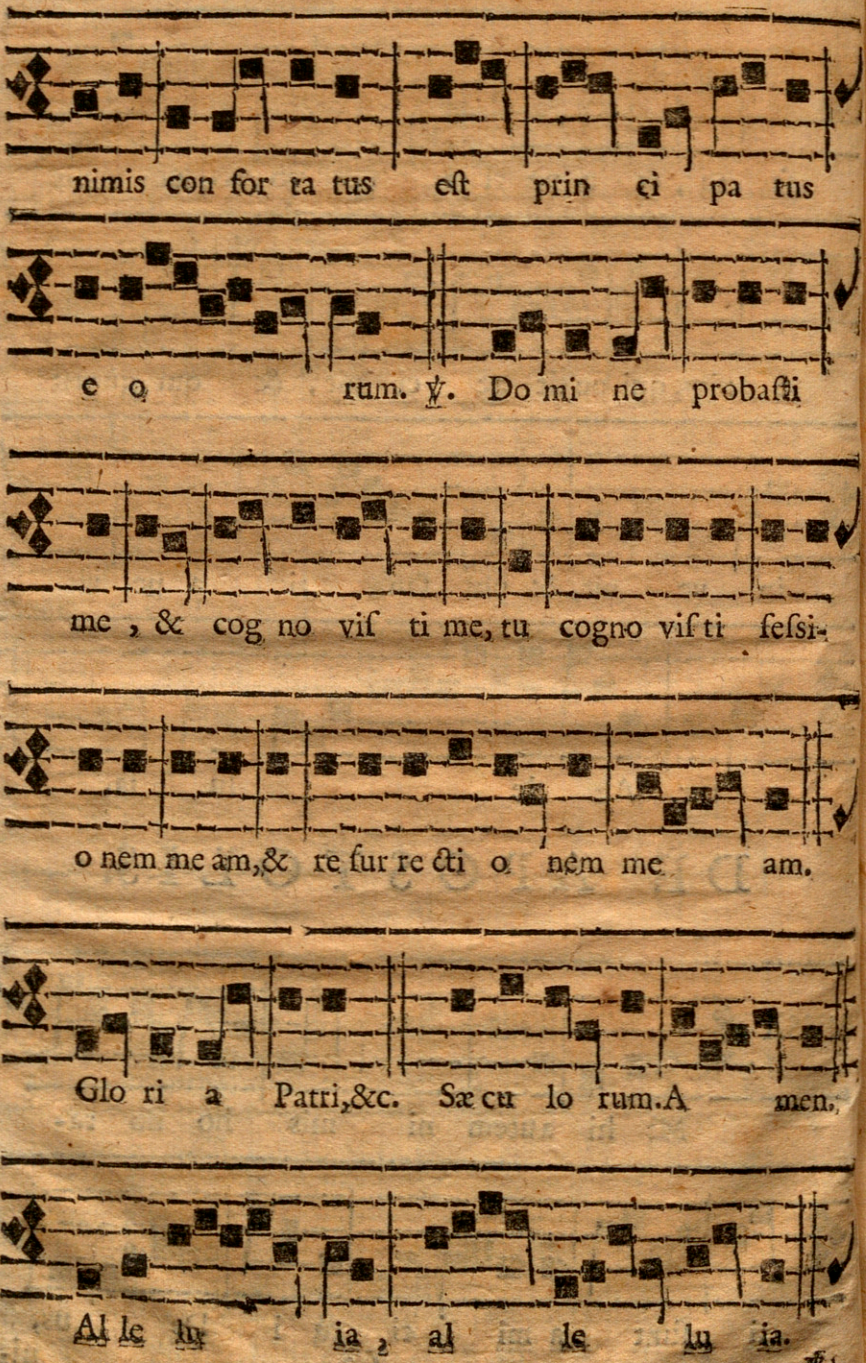
Confi te bor Do mi no ni mis in o re

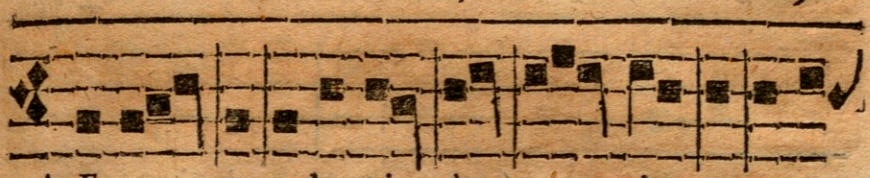

me o, & in me di o mul to rum
lauda bo e ũ, qui aſ ti tit a dex tris
pau pe ris, ut ſaluã fa ce ret à perſe quen-
ti bus a nimã me ã, al le lu ia.
Commu-
nicanda.
Pe ti te, & ac ci pi e-
tis, quæ ri te, & inve ni e tis, pul-
ſa-



DE APOSTOLIS.



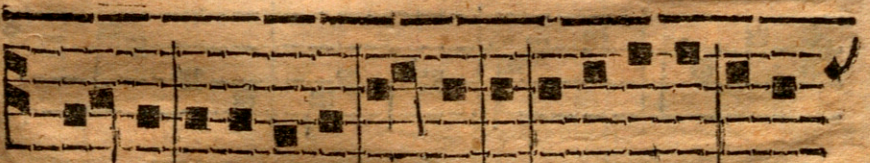

nimis con for ta tus est prin ci pa tus
e o rum. ℣. Do mi ne probasti
me, & cog no vis ti me, tu cogno vis ti sessi-
o nem me am, & re sur re cti o nem me am.
Glo ri a Patri, &c. Sæcu lo rum. A men.
Al le lu ia, al le lu ia.
℣.

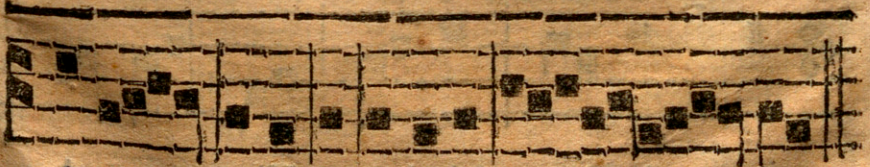

℣. E go vos e le gi de mun do, ut e a-


tis, & fru ctum af fe ra tis, & fru ctus


ves ter ma ne at.

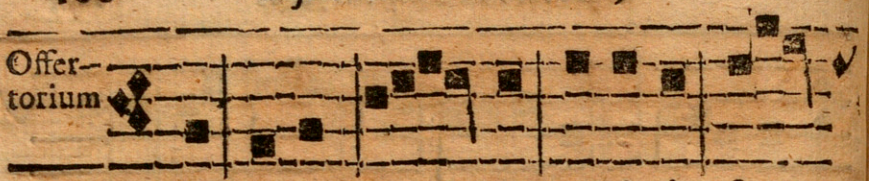

Tractus.
De si de ri um a nimæ


e jus tri bu is ti e i, & vo lun ta te la bi-


o rum e jus non fraudasti e um.

Offer-

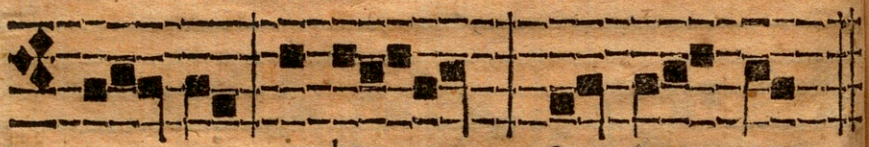
Offer-
torium



In omnem ter ram e xi uit so-

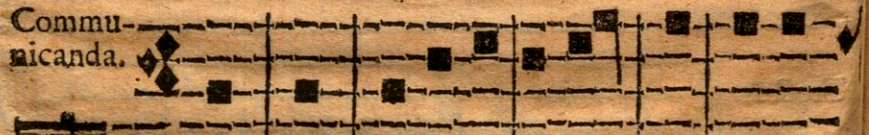


nus e o rum, & in fi nes or bis

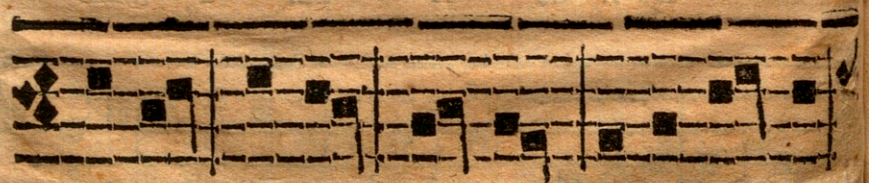


ter ræ ver ba e o rum.

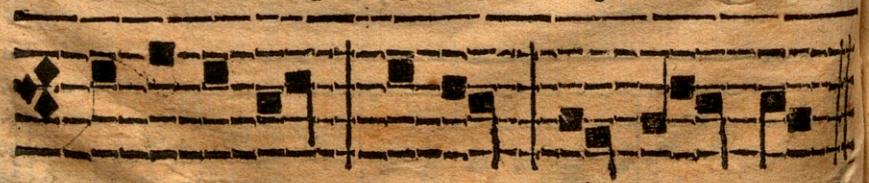
Commu-
nicanda.



Vos qui se cu ti es tis me, se de-



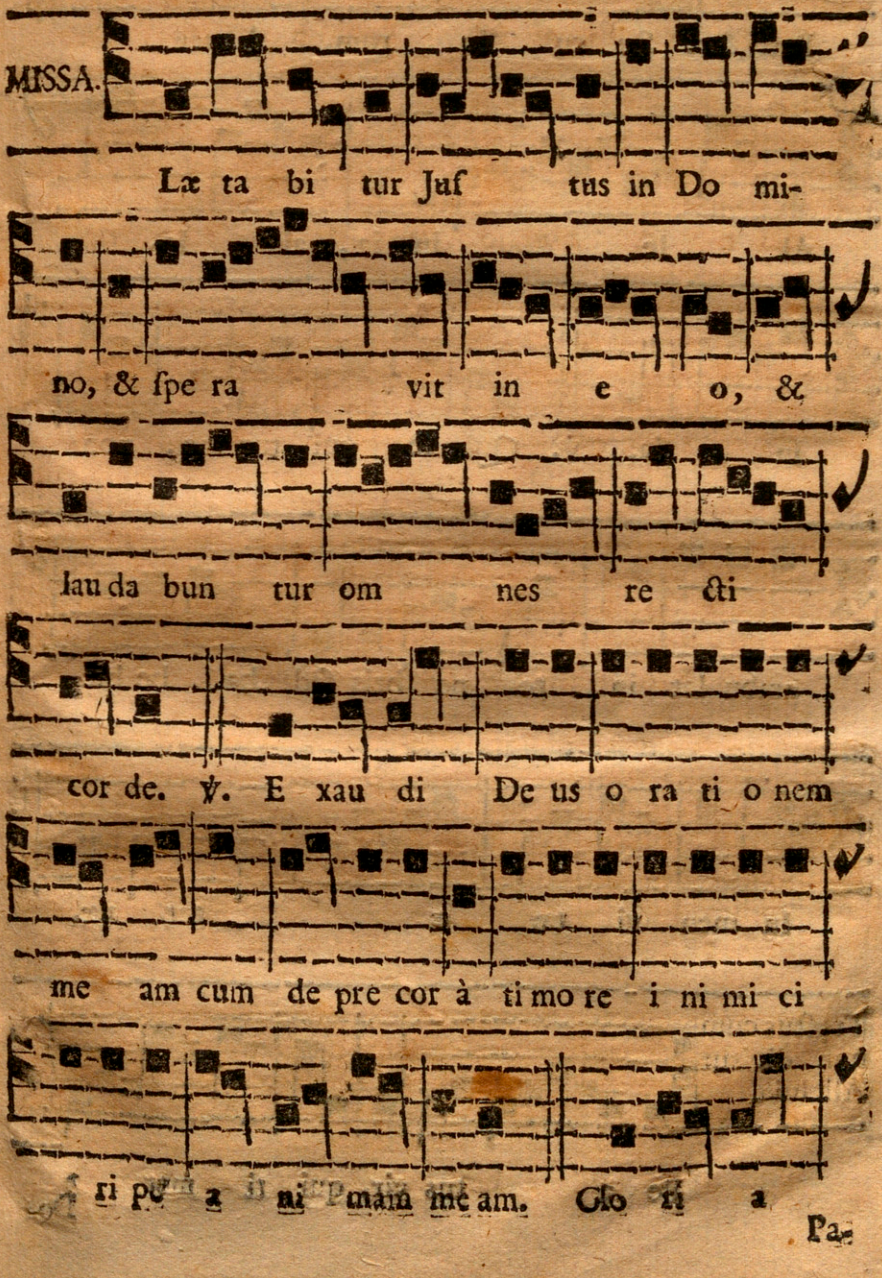
bi tis su per se des Ju di can tes



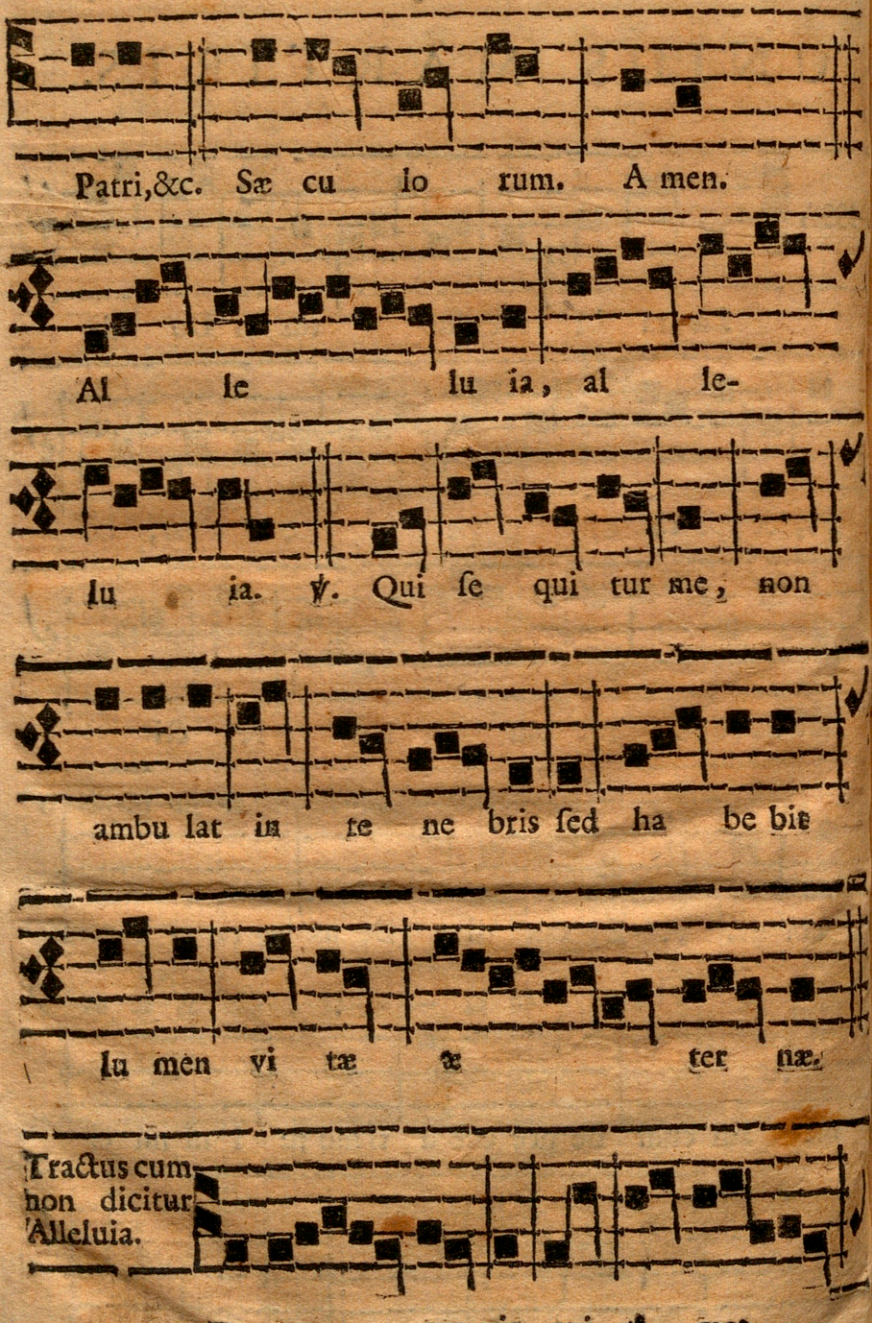
du o de cim tri bus Isr ra el

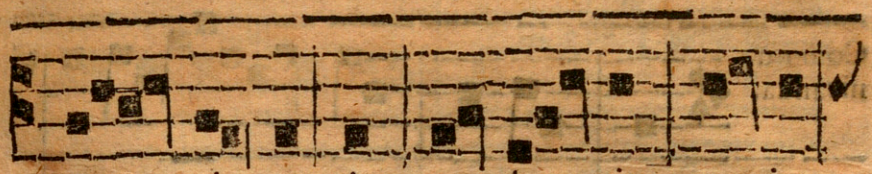
UNIUS

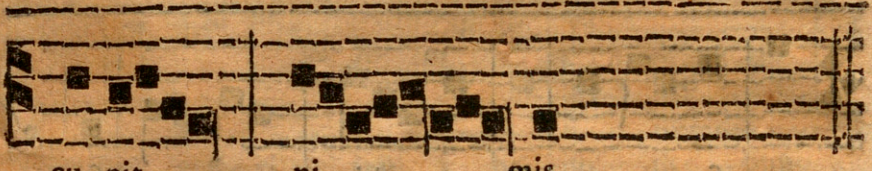
UNIUS MARTIRIS.

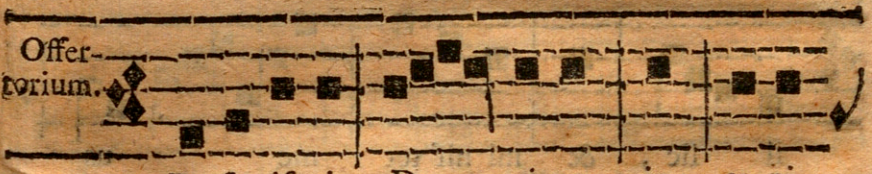


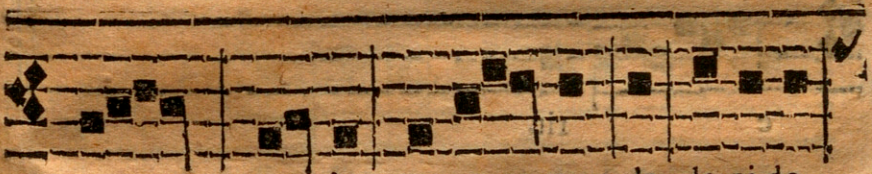
Pa-

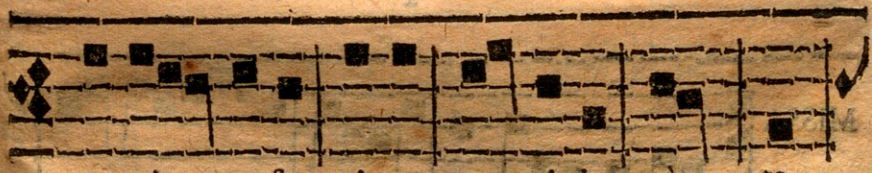

Patri,&c. Sæ cu lo rum. A men.
Al le lu ia, al le-
lu ia. ℣. Qui se qui tur me, non
ambu lat in te ne bris sed ha be bit
lu men vi tæ æ ter næ.
Tractus cum non dicitur Alleluia.
Be a tus vir, qui ti met


Do mi num in man da tis e jus


cu pit ni mis.

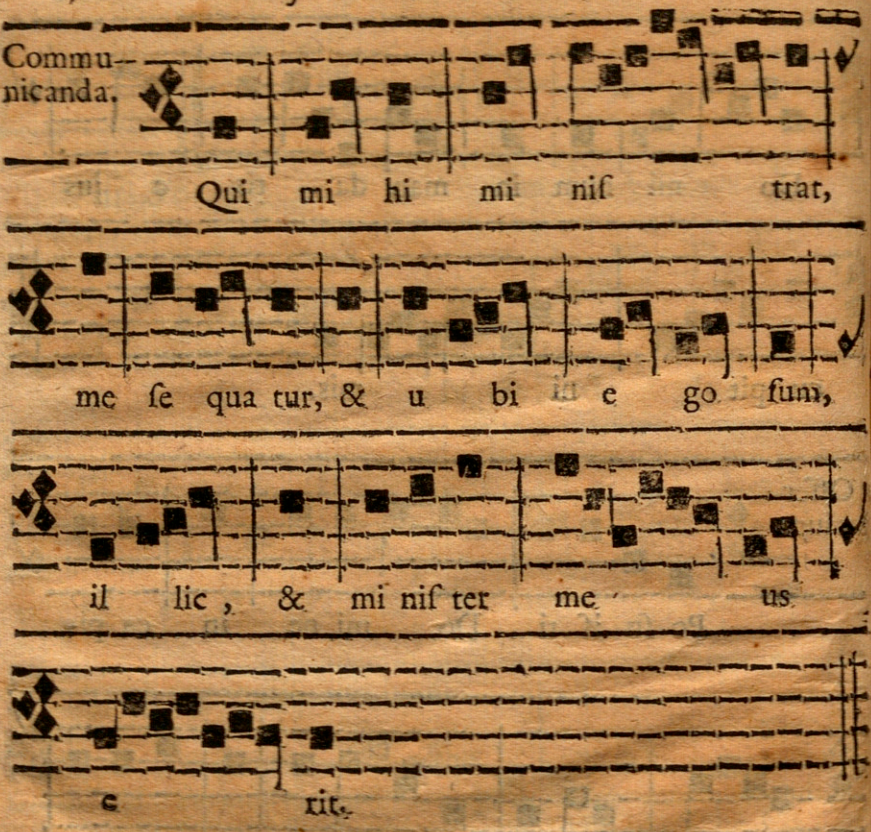

Offer-
torium.
Po su is ti Do mi ne in ca pi-


te e jus co ro nam de la pi de

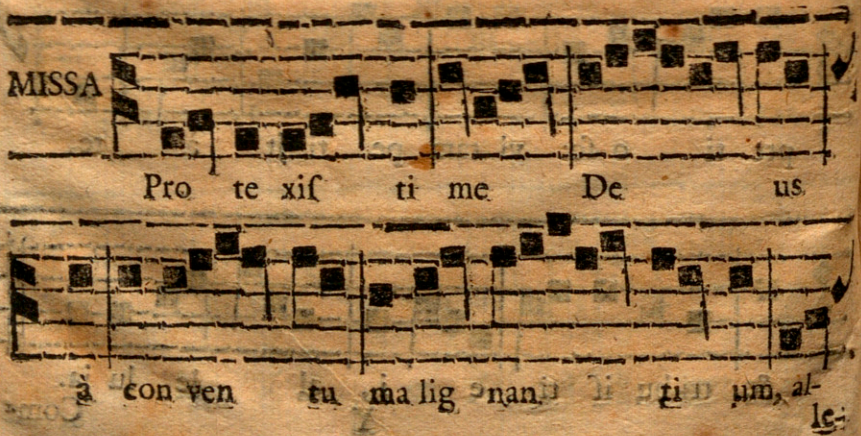

pre ti o so: vi tam pe ti jt à te,


& tri bu is ti e i, al le lu ia.

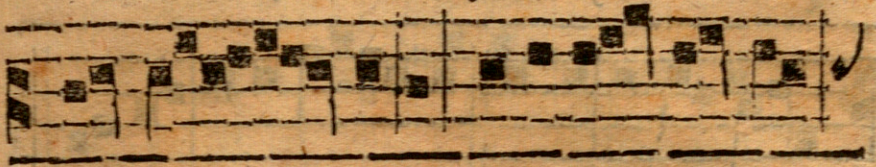
Communicanda.



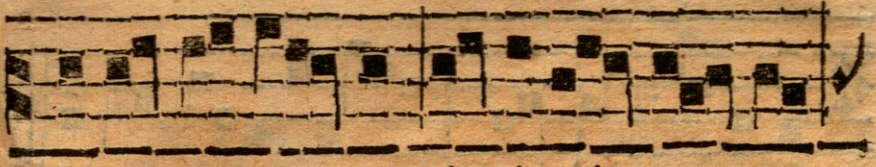
Martirum tempore Paschali.



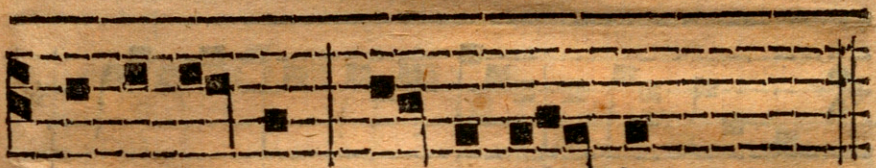
le-



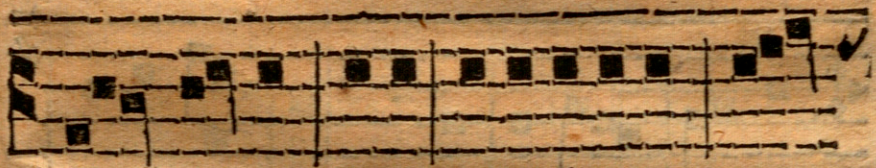
le lu ia. A mul ti tu di ne



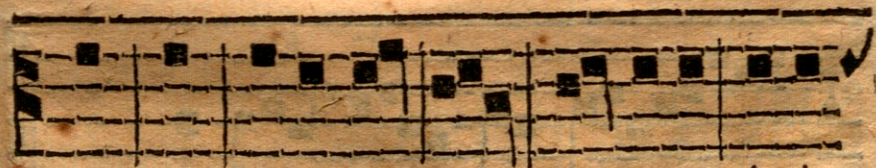
o pe ran ti um i ni qui ta tem,



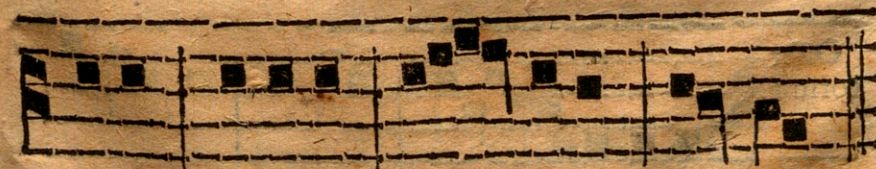
al le lu ia, al le lu ia.



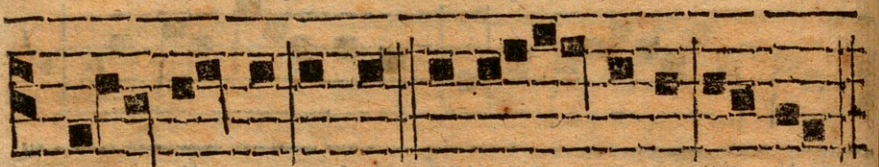
℣. E xau di De us o ra ti o nem me-

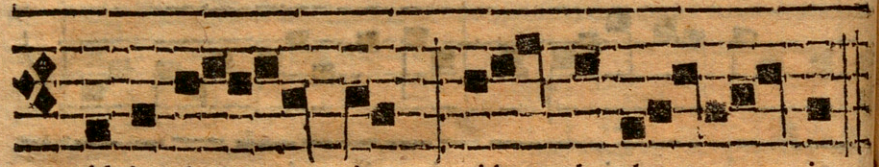


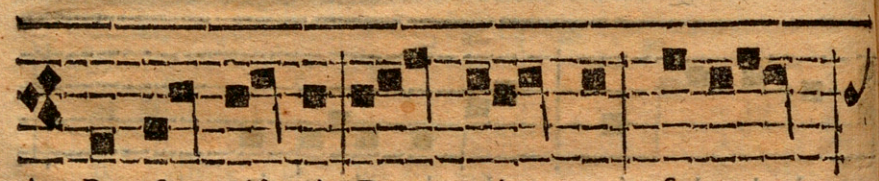
am, cum de pre cor à ti mo re i ni-

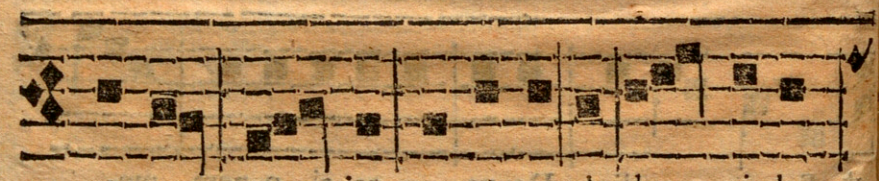


mi ci e ri pe a ni mam me am.

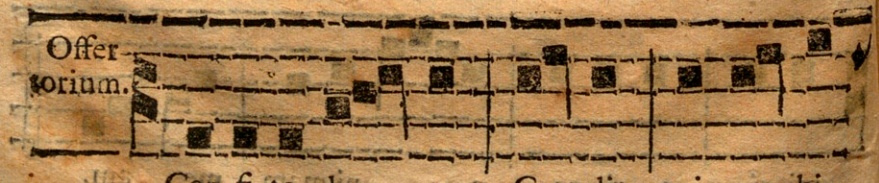

Glo ri a Pa tri,&c. Sæ cu lo rū. A men.

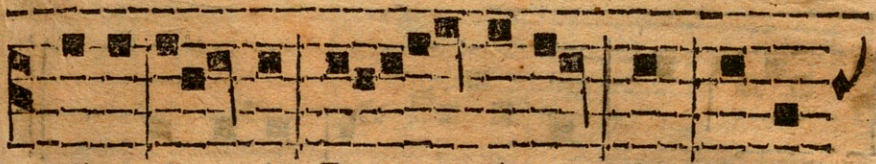

Al le lu ia. Al le lu ia.


℣. Po su if ti Do mi ne su per

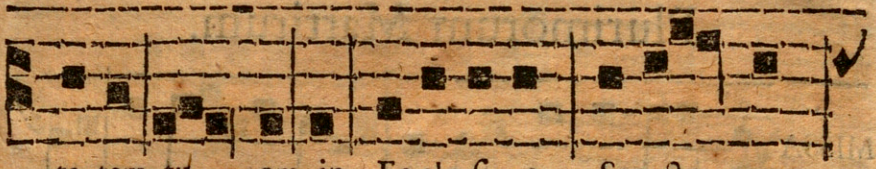

ca put e jus co ro nam de la pi de


pre ti o. so.

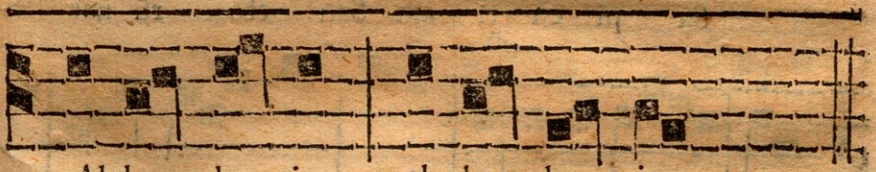

Offer torium.
Con fi te bun tur Cœ li mi ra bi-
lia



li a tu a Do mi ne, & ve ri-

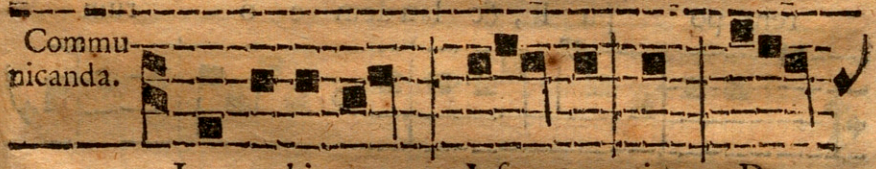


ta tem tu am in Ec cle si a San ctó rum.

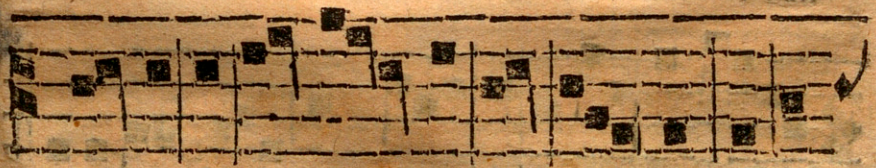


Al le lu ia, al le lu ia.

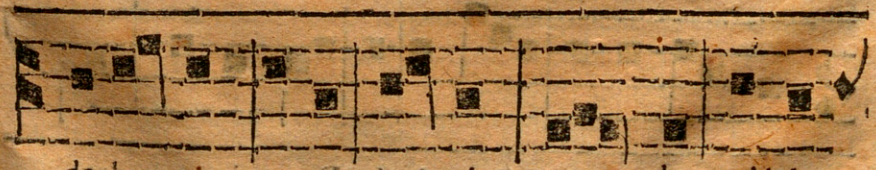
Commu-
nicanda.



Læ ta bi tur Juſ tus in Do-

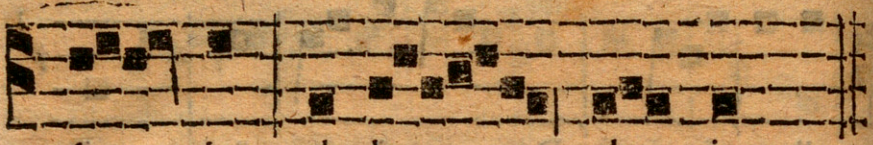


mi no, & ſpe ra vit in e o, & lau-



da bun tur omnes rec ti cor de. Al le-

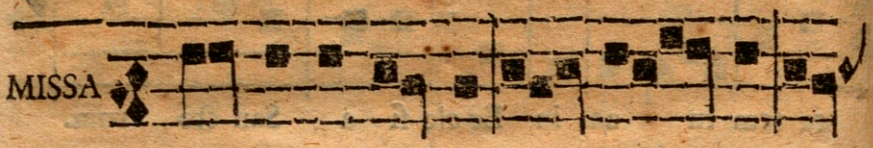
lu-



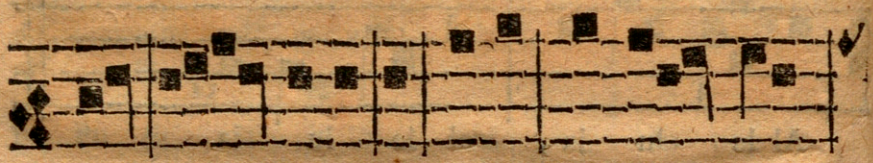
lu ia, al le lu ia.

Plurimorum Martirum.

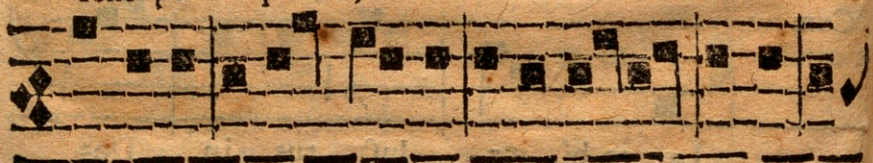
MISSA



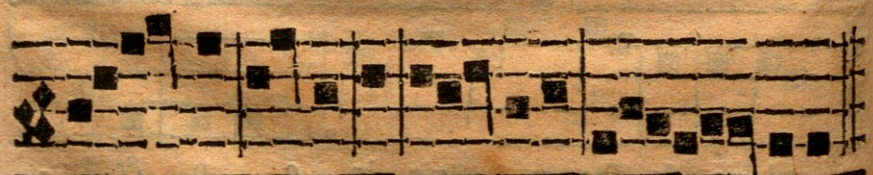
Sa pi en ti am San cto rũ nar-



rent po pu li, & laudem e o rum



nun ti et Ec cle si a: no mi na au tem e-

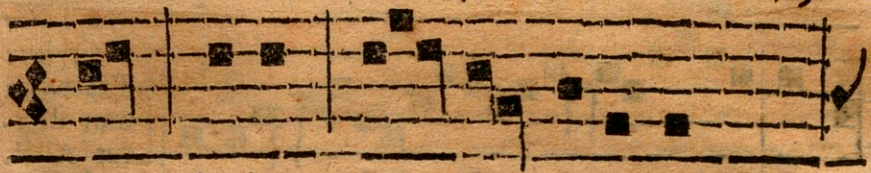


o rũ vi vent in sæ cu lum sæ cu li.

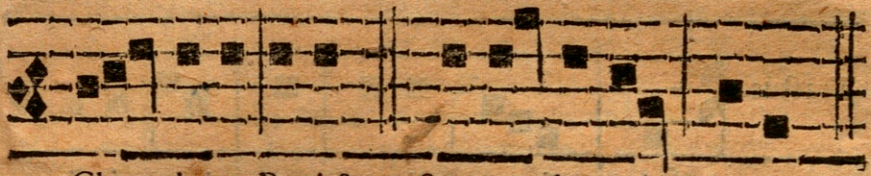


℣. E xul ta te Juſ ti in Do mi no: re-

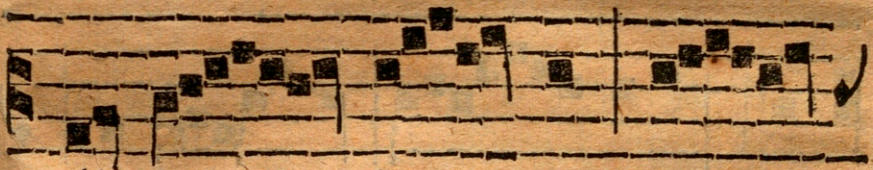
ctos



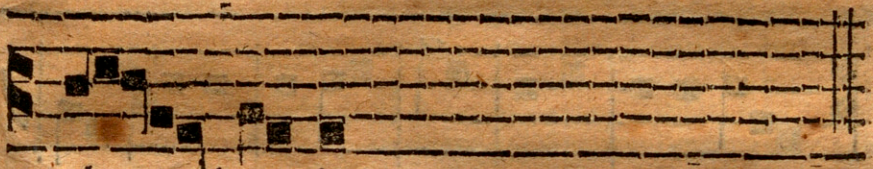
ctos de cet co lau da ti o.



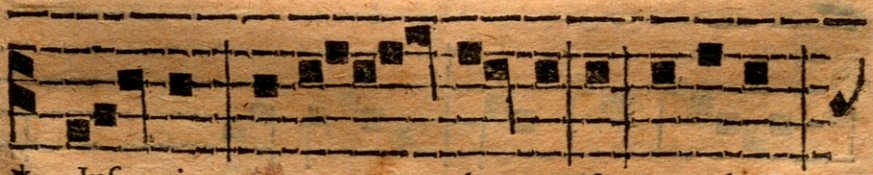
Glo ri a Patri,&c. Sæ cu lo rum. A men.



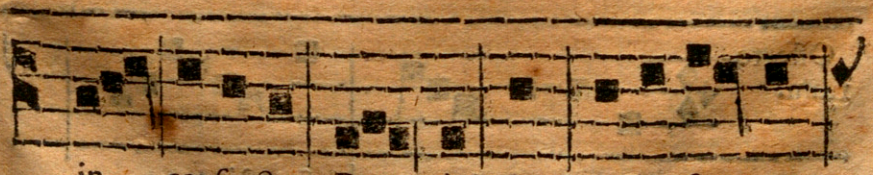
Al le lu ia. Al-



le lu ia.

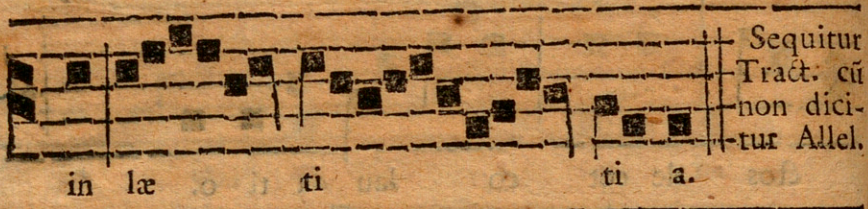


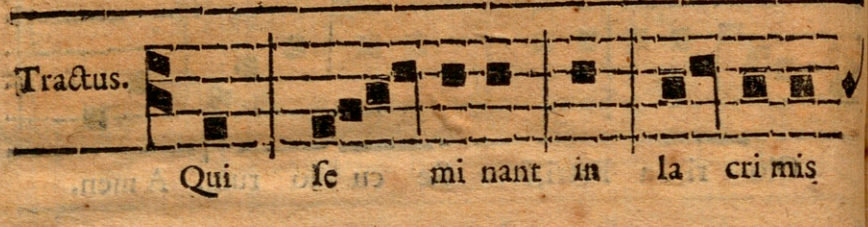
℣. Juſ ti e pu len tur, & e xul tent

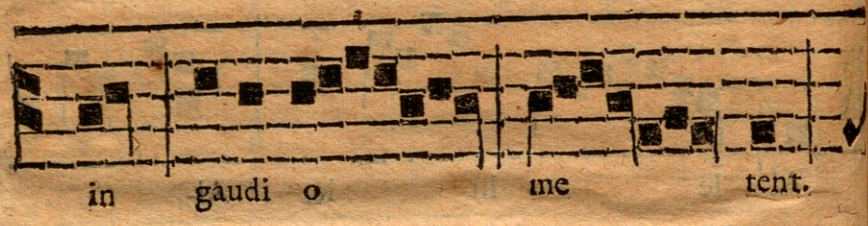


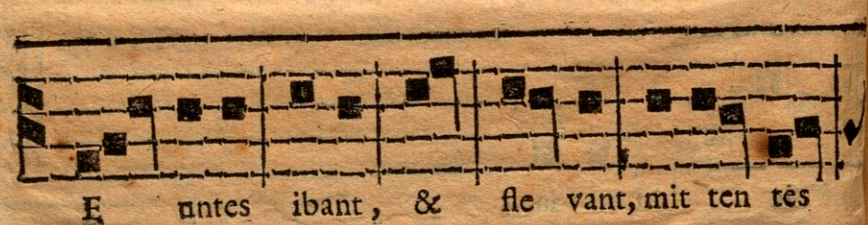
in conſpectu De i, & de le ctan tur

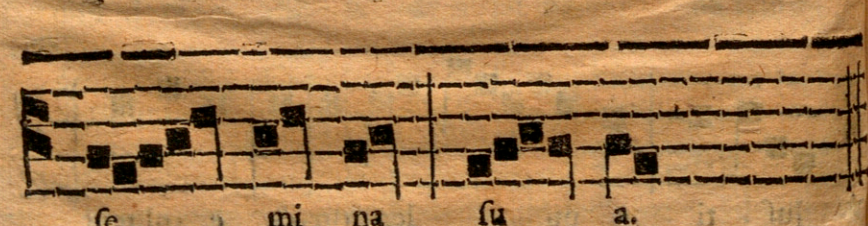
in

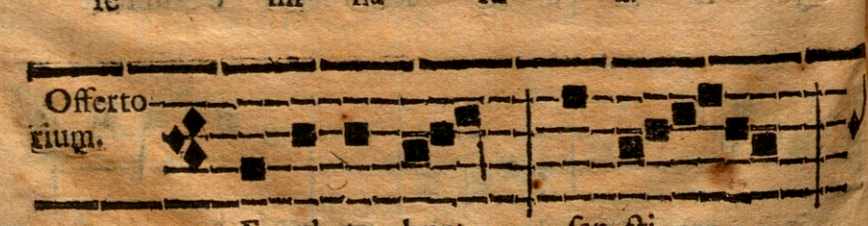

Sequitur Tract. cũ non dicitur Allel.
in læ ti ti a.


Tractus.
Qui se mi nant in la cri mis

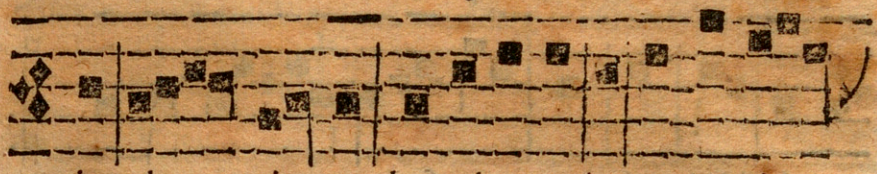

in gaudi o me tent.

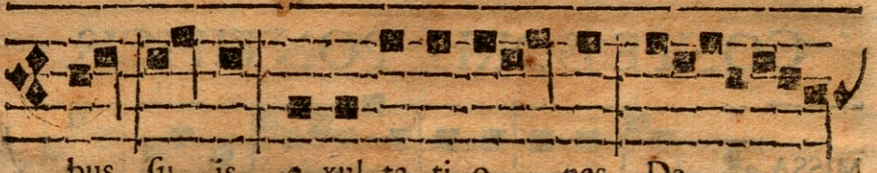

E untes ibant, & fle vant, mit ten tes


se mi na su a.

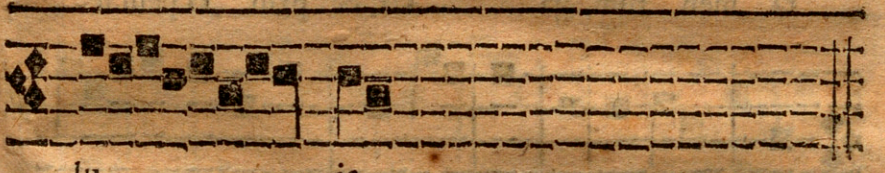

Offerto rium.
E xul ta bunt san cti

in



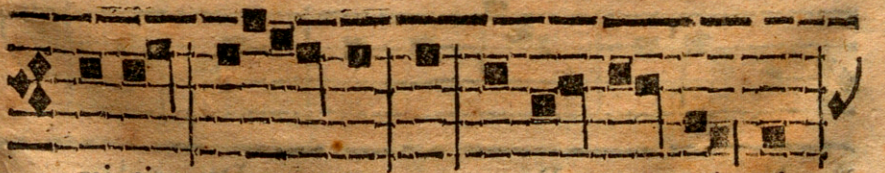


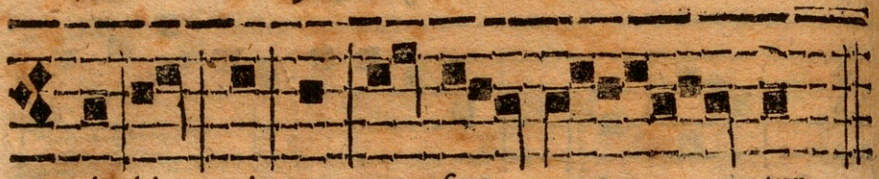




Communicanda.

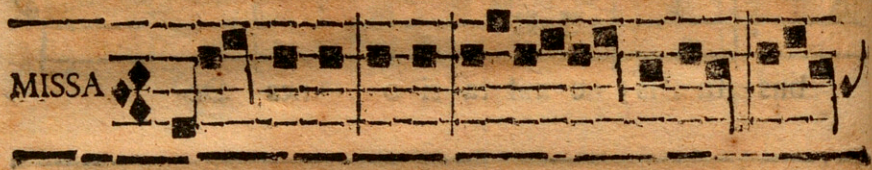






ab his, qui vos per se quu n tur.

CONFESSORIS PONTIFICIS.

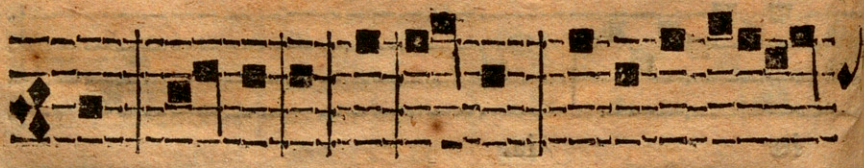


MISSA

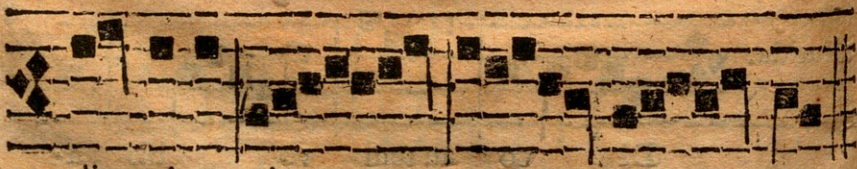
Sta tu it e i Do mi nus, tes-



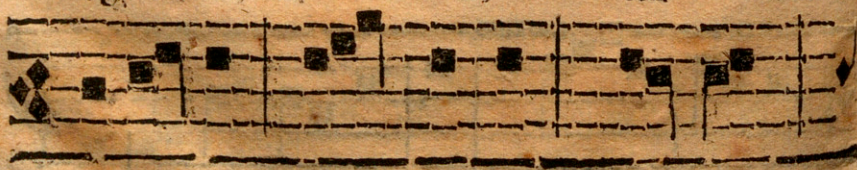
ta men tum pa cis, & prin ci pem fe-



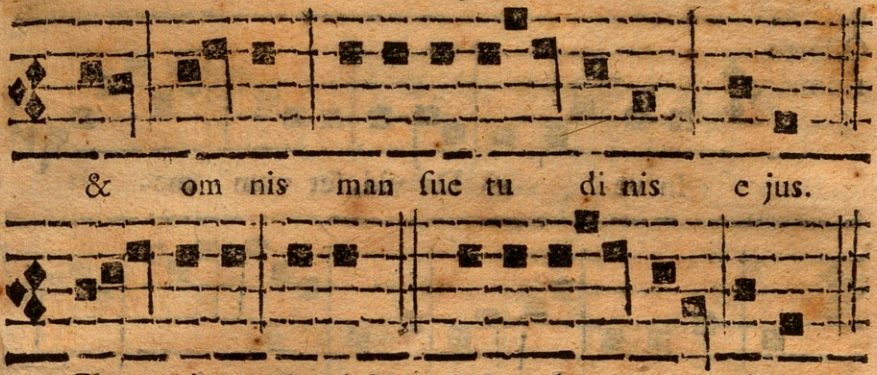
cit e um, ut sit il li Sa cer do tij,



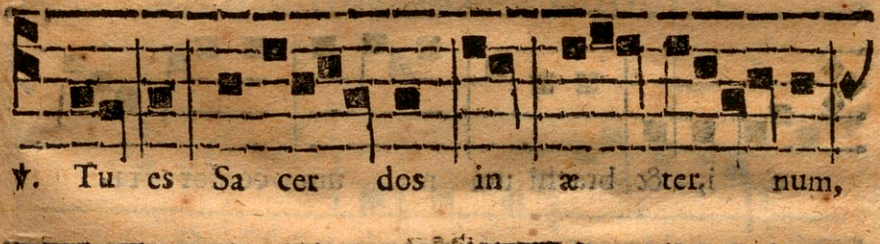
dig ni tas in æ ter num.



℣. Me men to, Do mi ne Da vid.

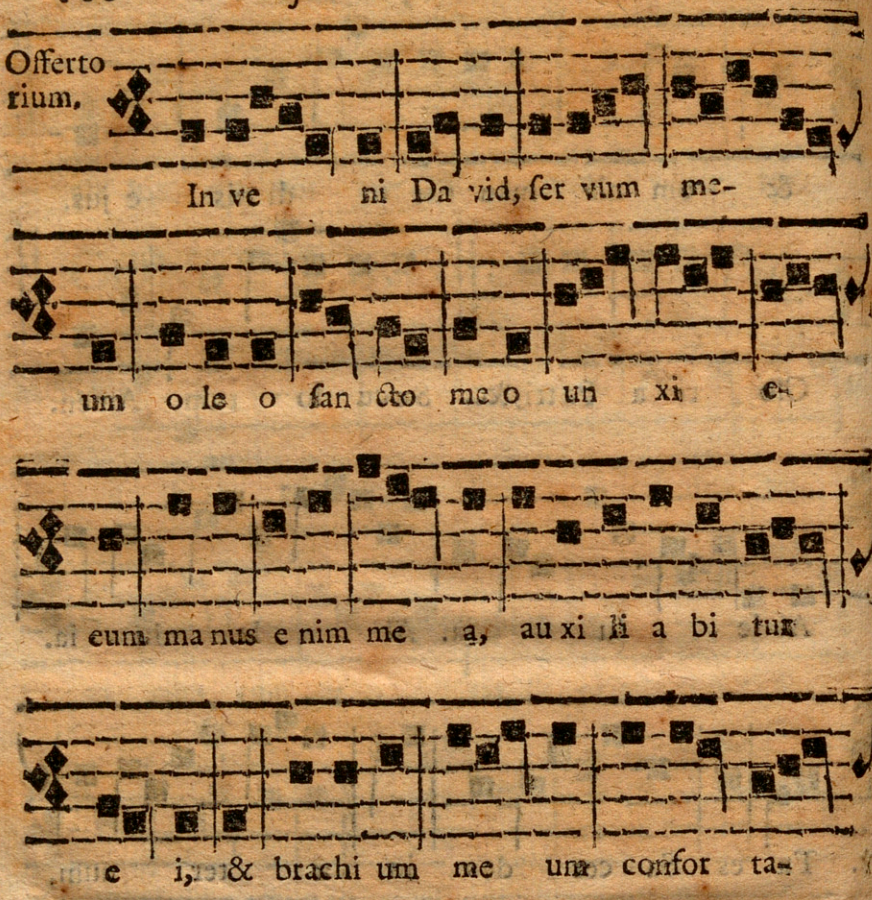




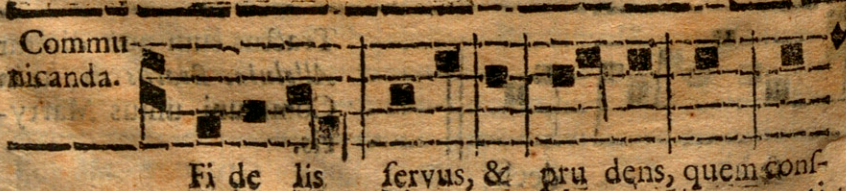


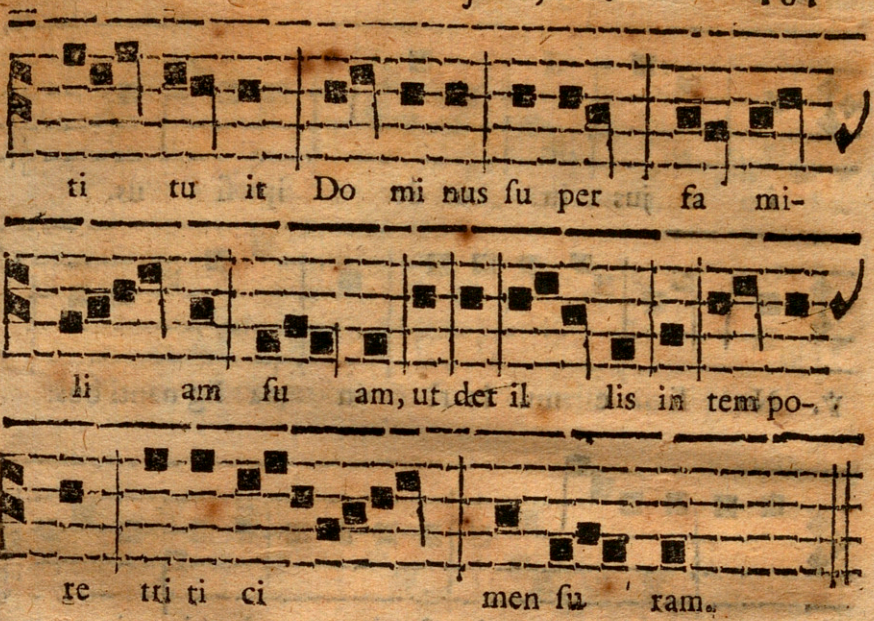
Tractus cum non dicitur *Alleluia. Beatus vir*, ut in Communi unius Martyris.

Offertorium.

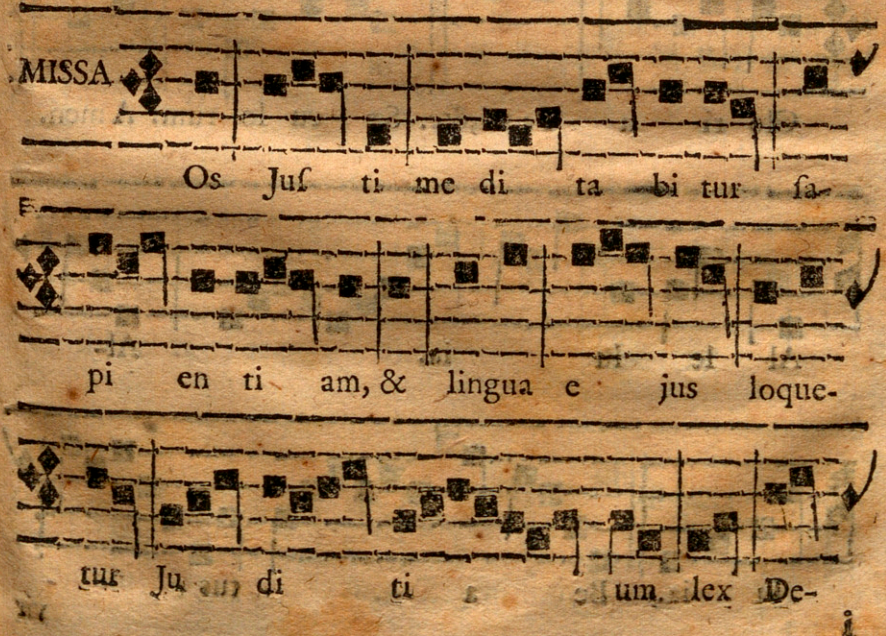


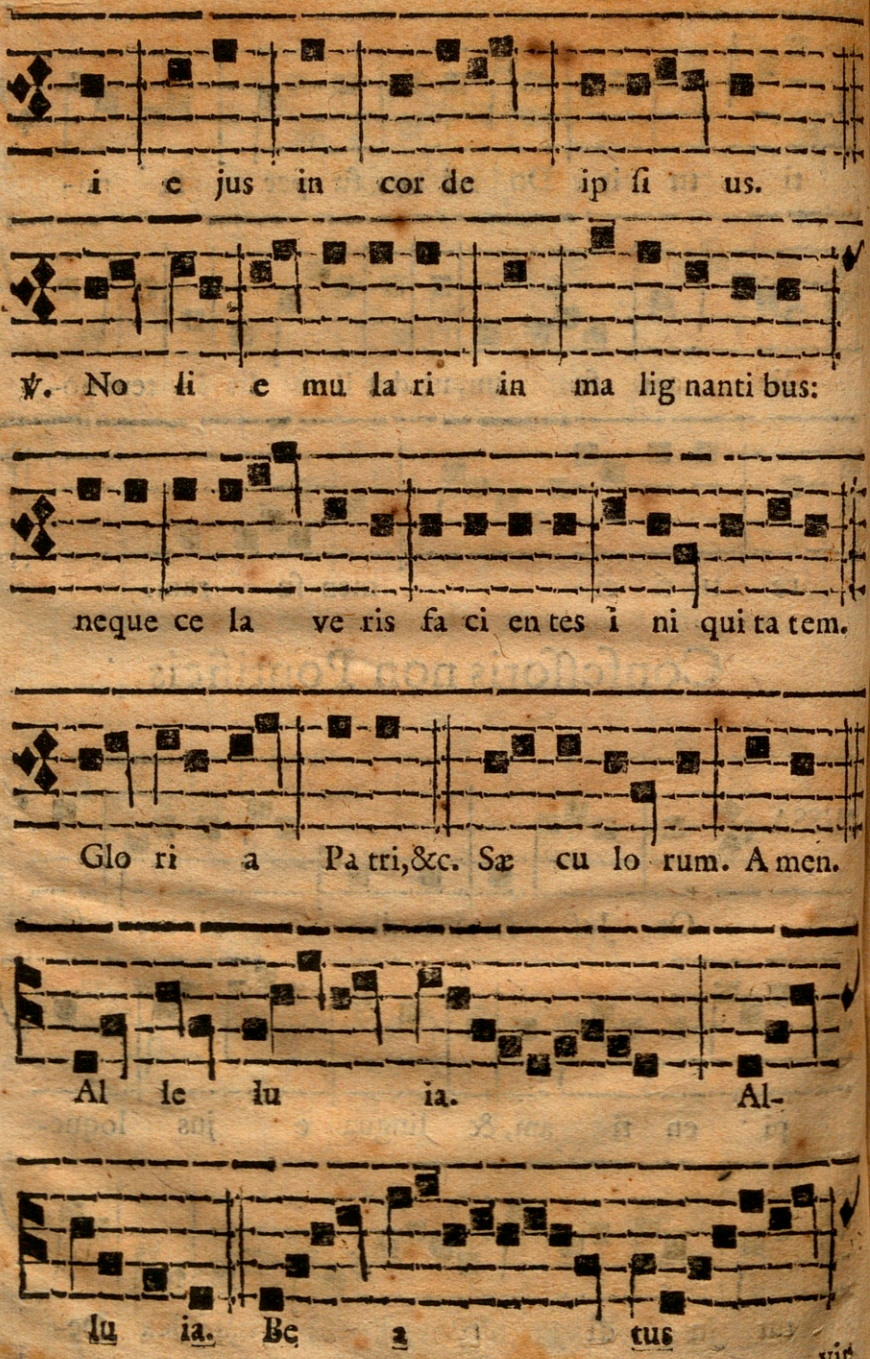
Communicanda.



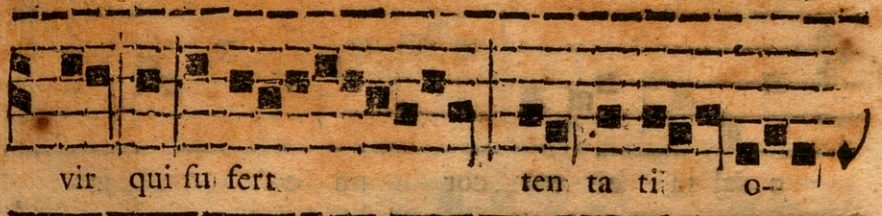


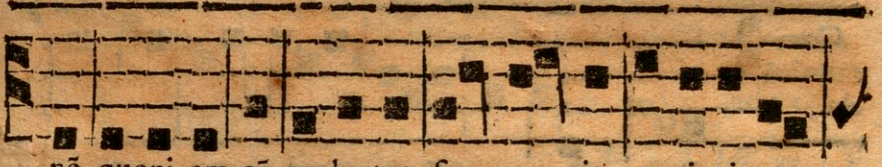
Confessoris non Pontificis.

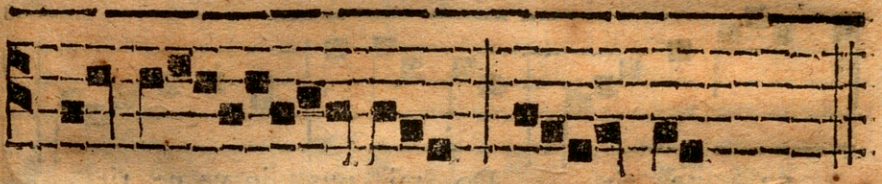



i e jus in cor de ip si us.
℣. No li e mu la ri in ma lig nanti bus:
neque ce la ve ris fa ci en tes i ni qui ta tem.
Glo ri a Pa tri,&c. Sæ cu lo rum. A men.
Al le lu ia. Al-
lu ia. Be a tus

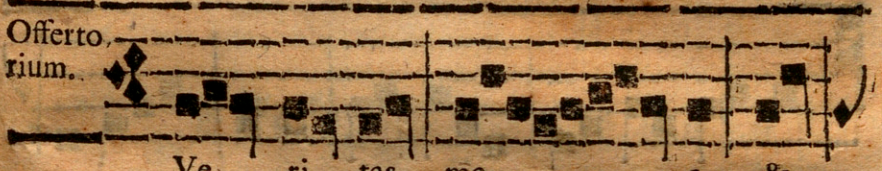
vir

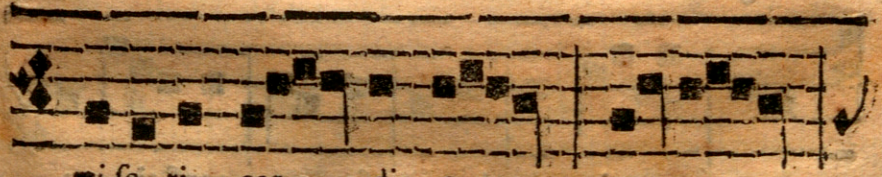


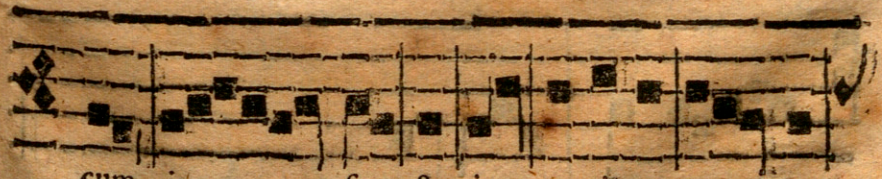




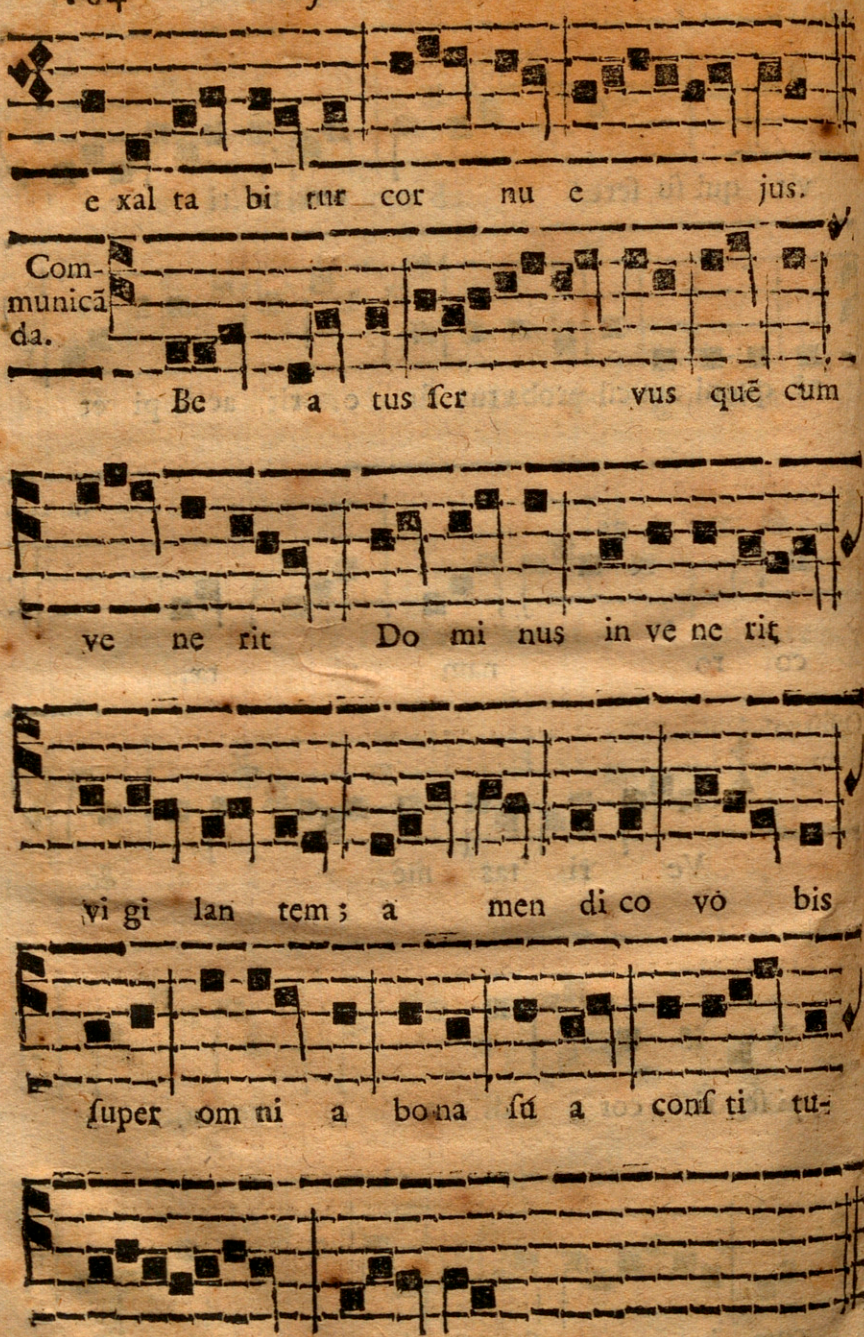
Offertorium.





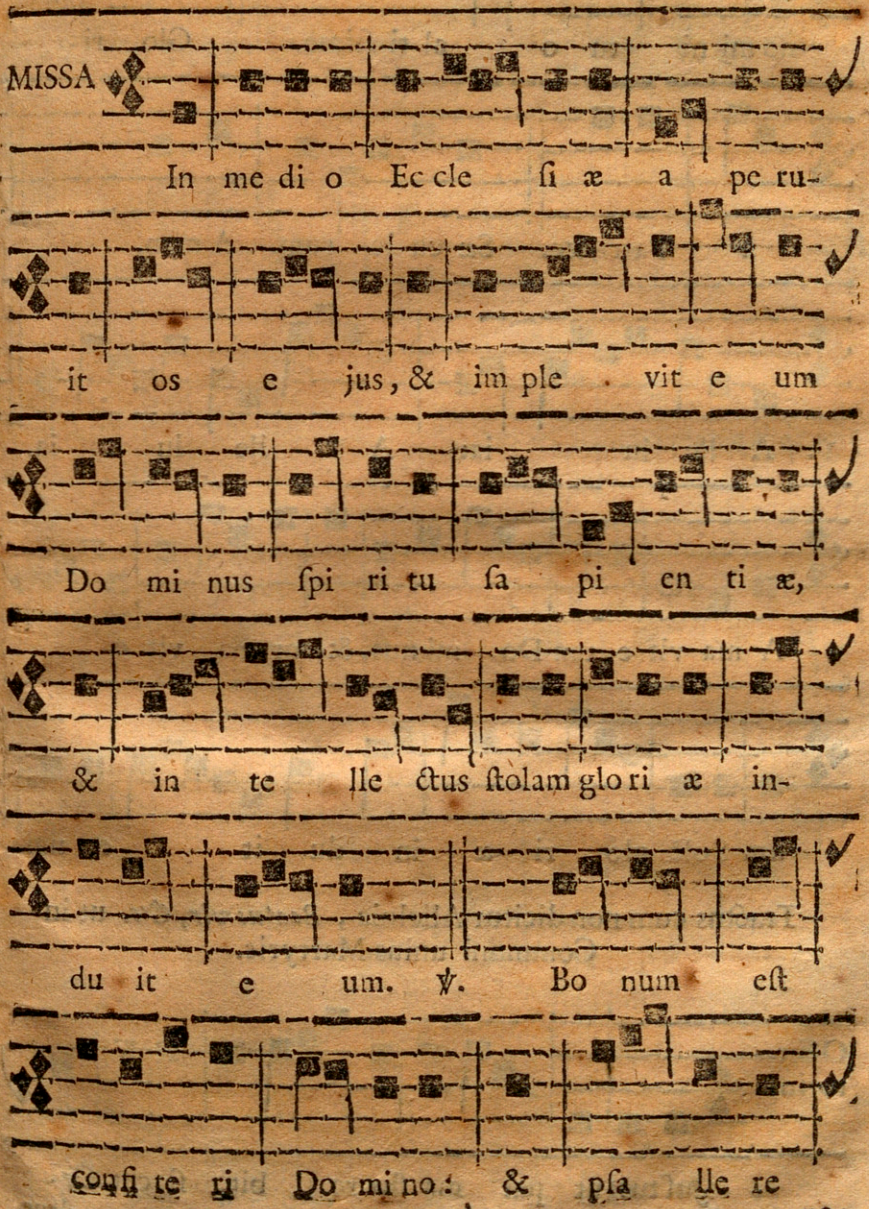


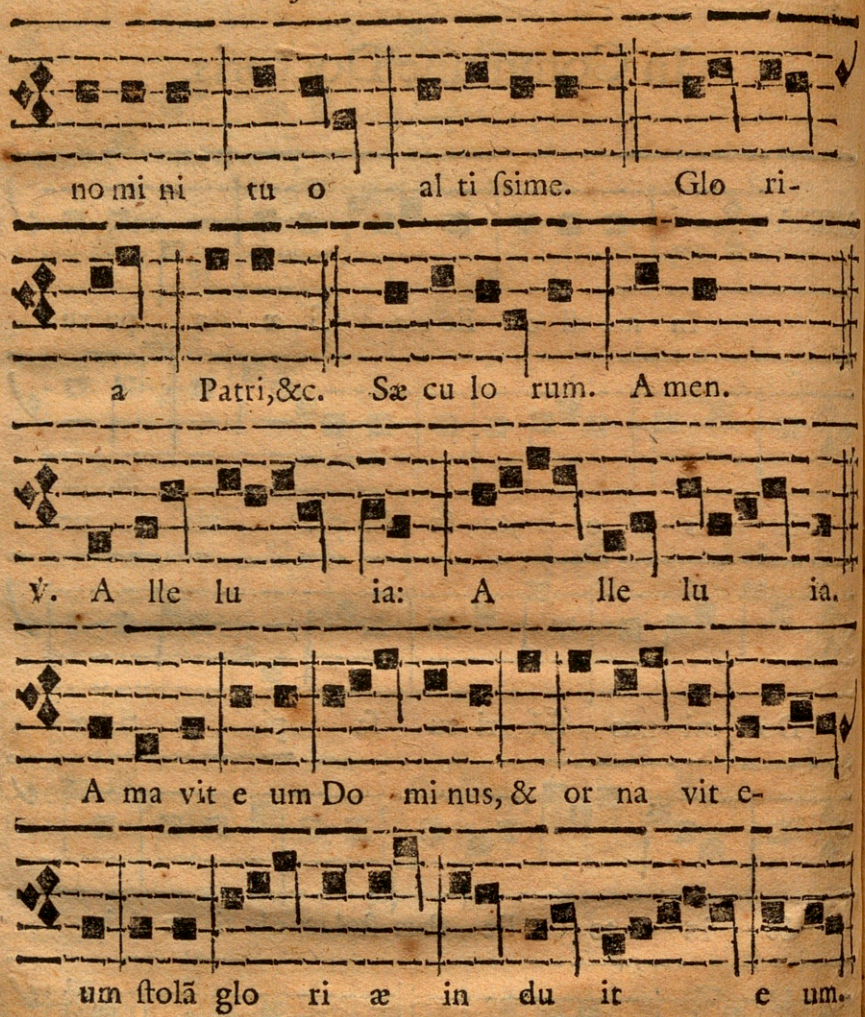
exal-


e xal ta bi tur cor nu e jus.
Com-
municā
da.
Be a tus ser vus quē cum
ve ne rit Do mi nus in ve ne rit
vi gi lan tem; a men di co vo bis
super om ni a bo na sú a conſ ti tu-
er e um.

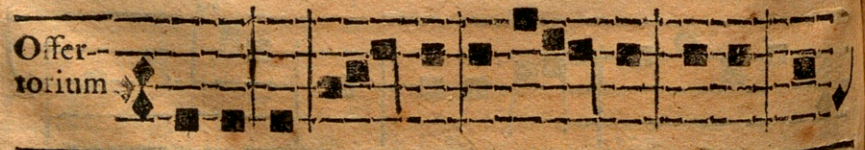
In

In Commune Doctoris.

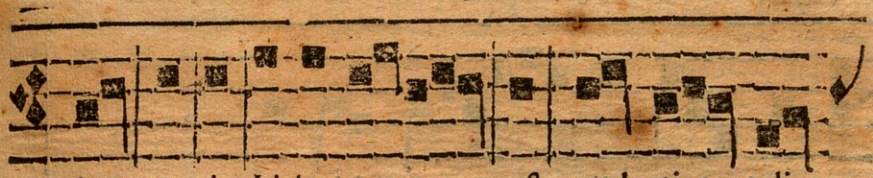


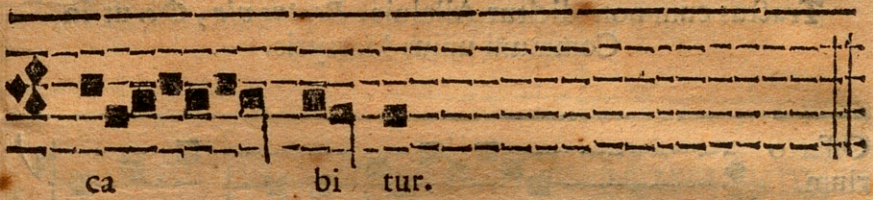


Tractus cum non dicitur Alleluia, *Beatus vir, &c.* ut in Communi unius Martyris.



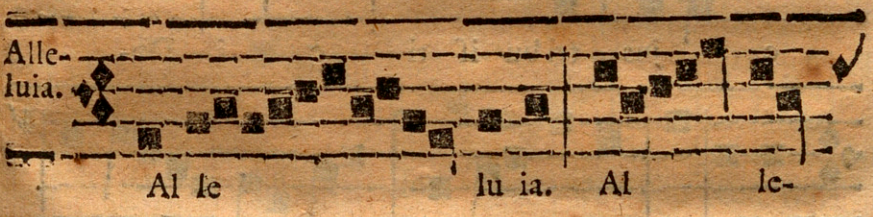
drus,

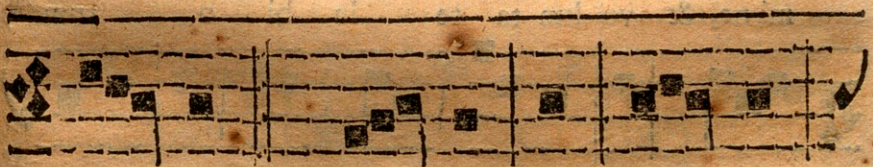


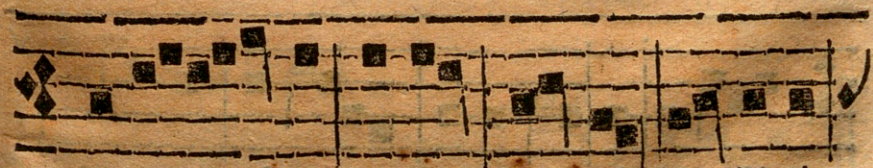


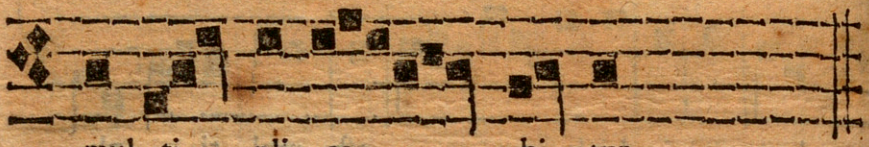
Communicanda *Fidelis servus*, *&c.* ut in Communi Confessoris Pontificis.

Abbatis. Missa: *Os justi*, *&c.* ut in Communi Confessoris non Pontificis.

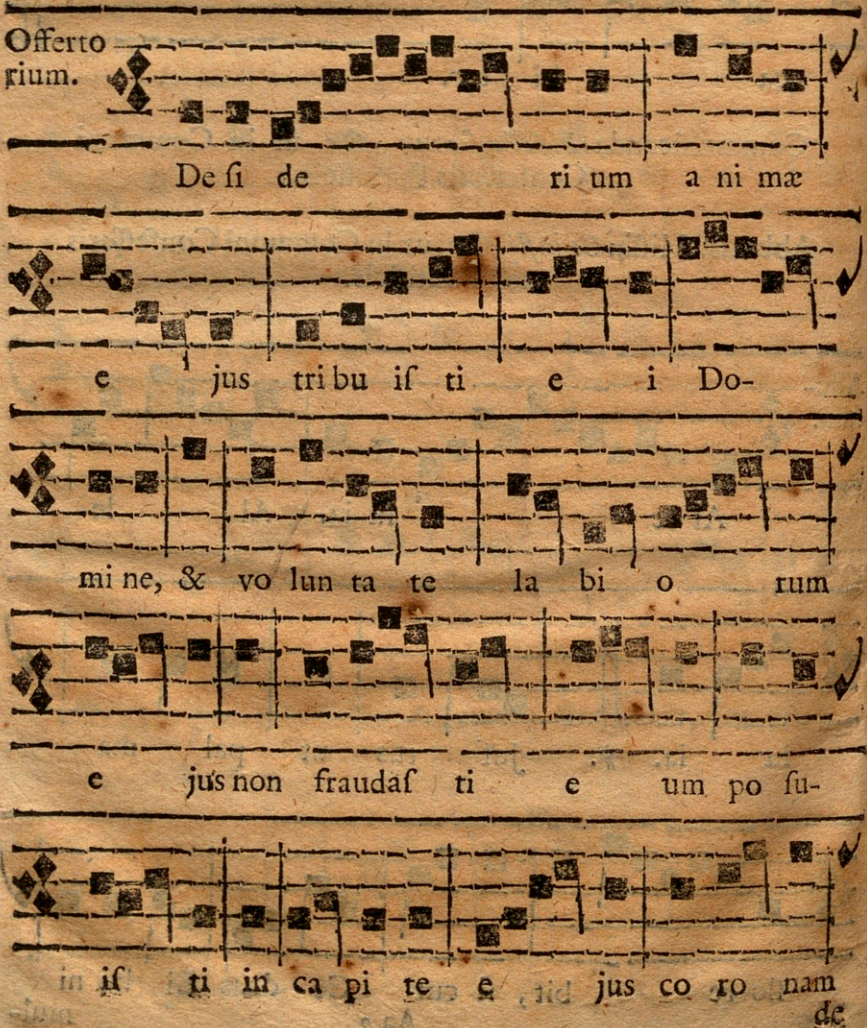




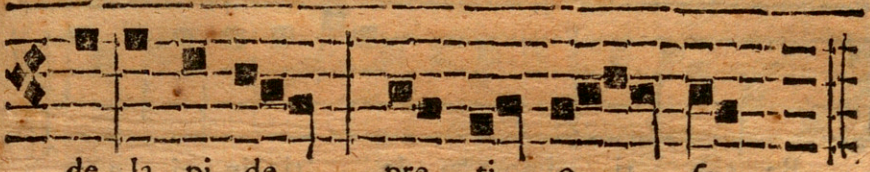




Tractus cum non dicitur Alleluia. *Beatus vir, &c.* ut in Communi unius Martyris.

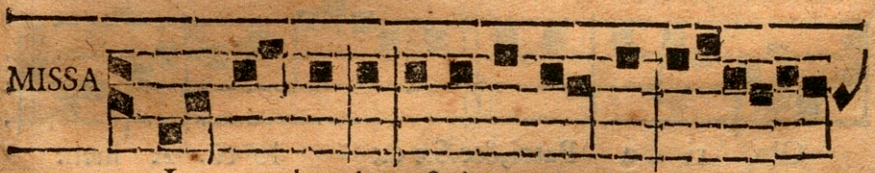


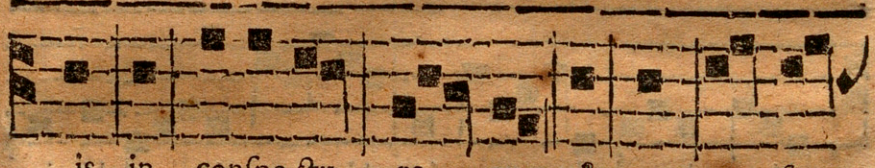
de

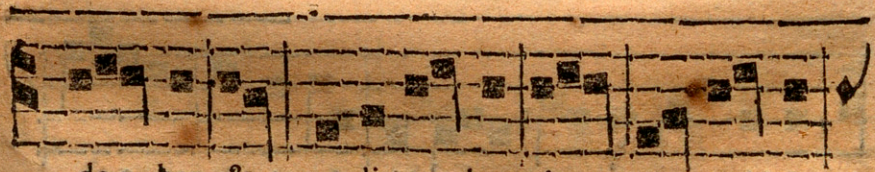


Communicanda *Fidelis servus, &c.* ut in Communi Confessoris Pontificis.

Commune Virginum, & Martyrum.

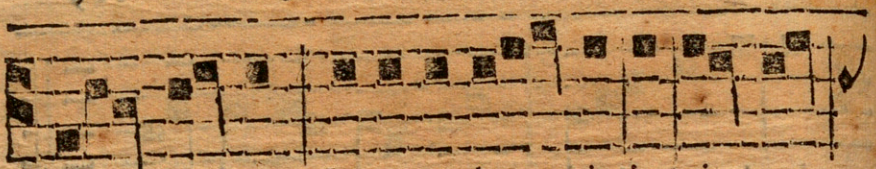


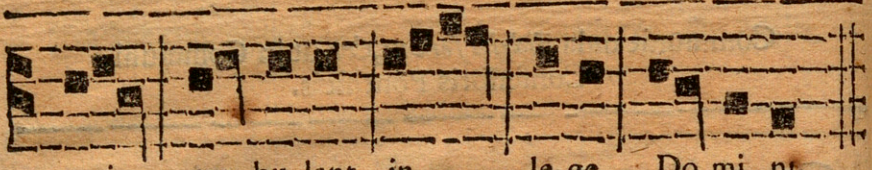


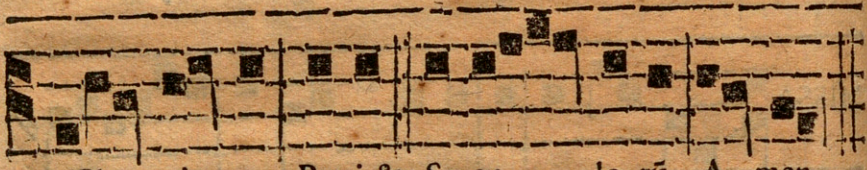


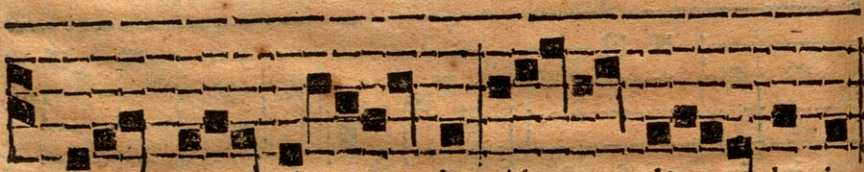


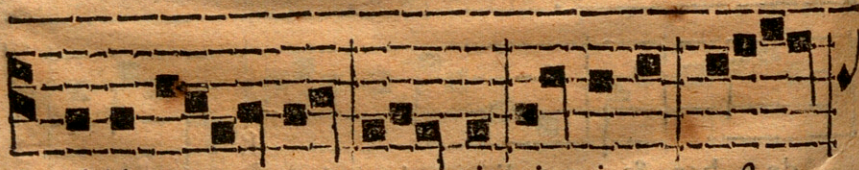
Bea-

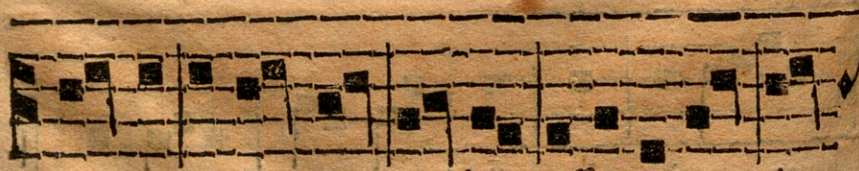

Be a ti imma cu la ti in vi a:


qui am bu lant in le ge Do mi ni.

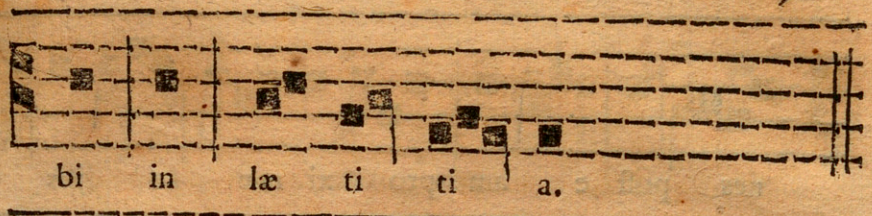

Glo ri a Patri,&c. Sæ cu lo rū. A men.

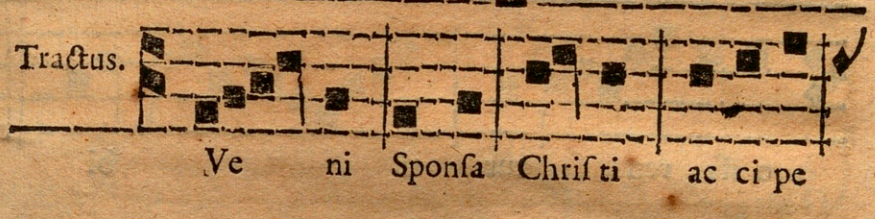

Al le lu ia: Al le lu ia.

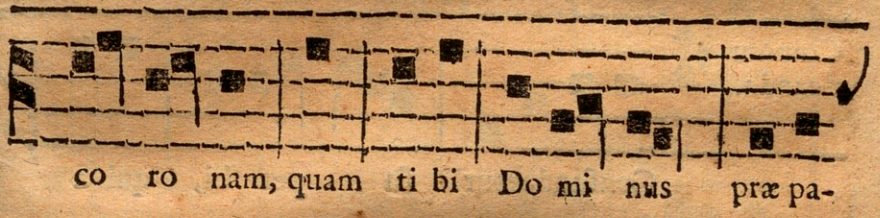

℣. Addu cen tur re gi vir gi nes post

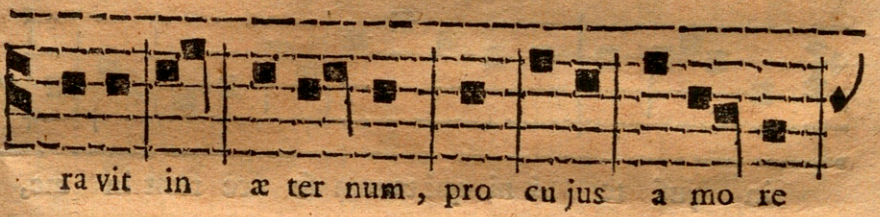

e am proxi me e jus a ffe ren tur ti-

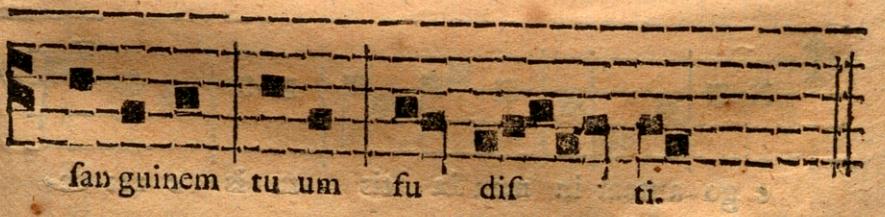
bi

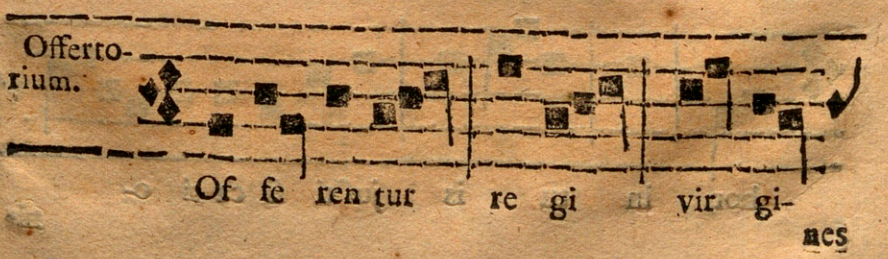

bi in læ ti ti a.

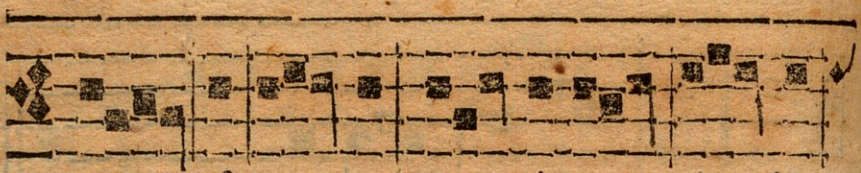

Tractus.
Ve ni Sponsa Christi ac ci pe

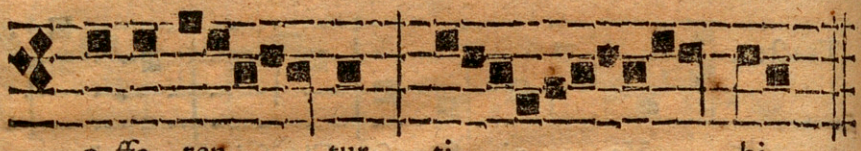

co ro nam, quam ti bi Do mi nus præ pa-


ra vit in æ ter num, pro cu jus a mo re

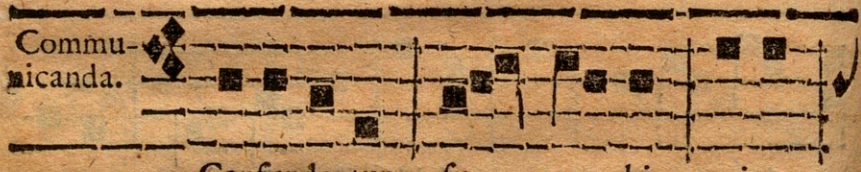

san guinem tu um fu dis ti.

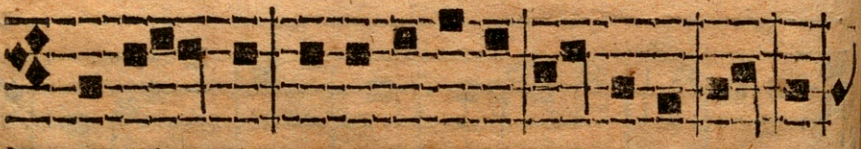

Offerto-
rium.
Of fe ren tur re gi vir gi-
nes

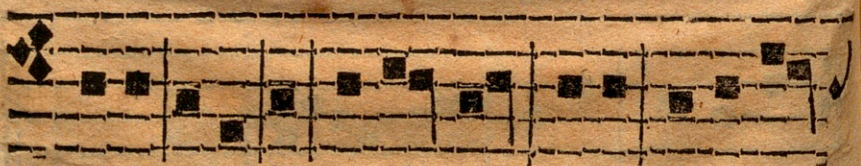


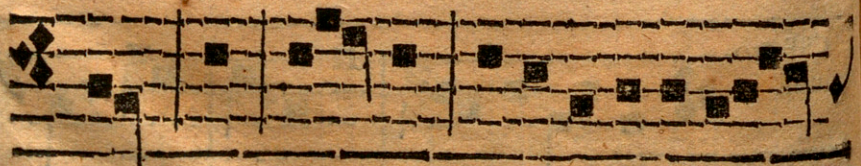


Communicanda.

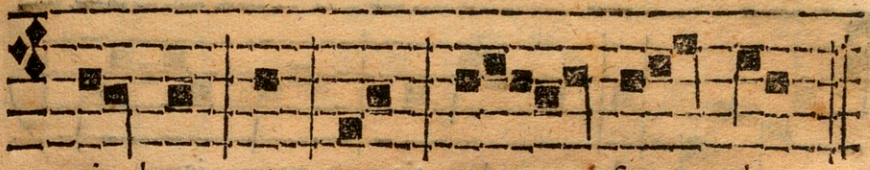






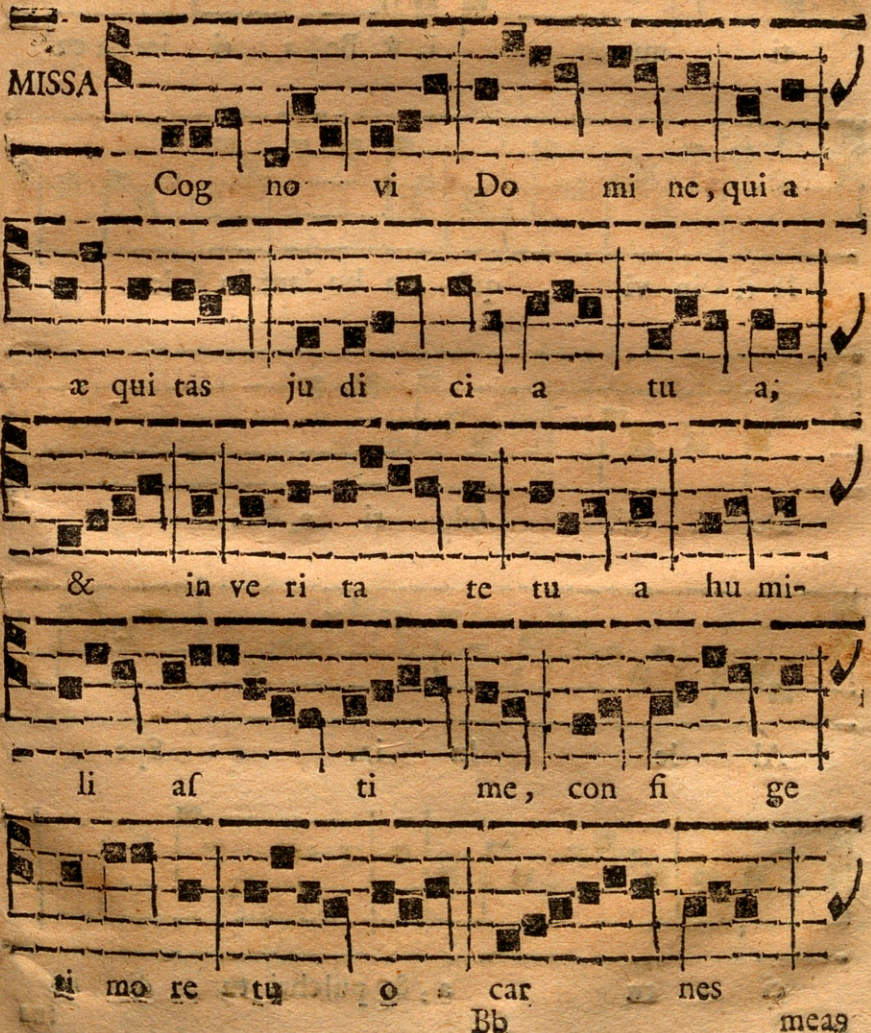


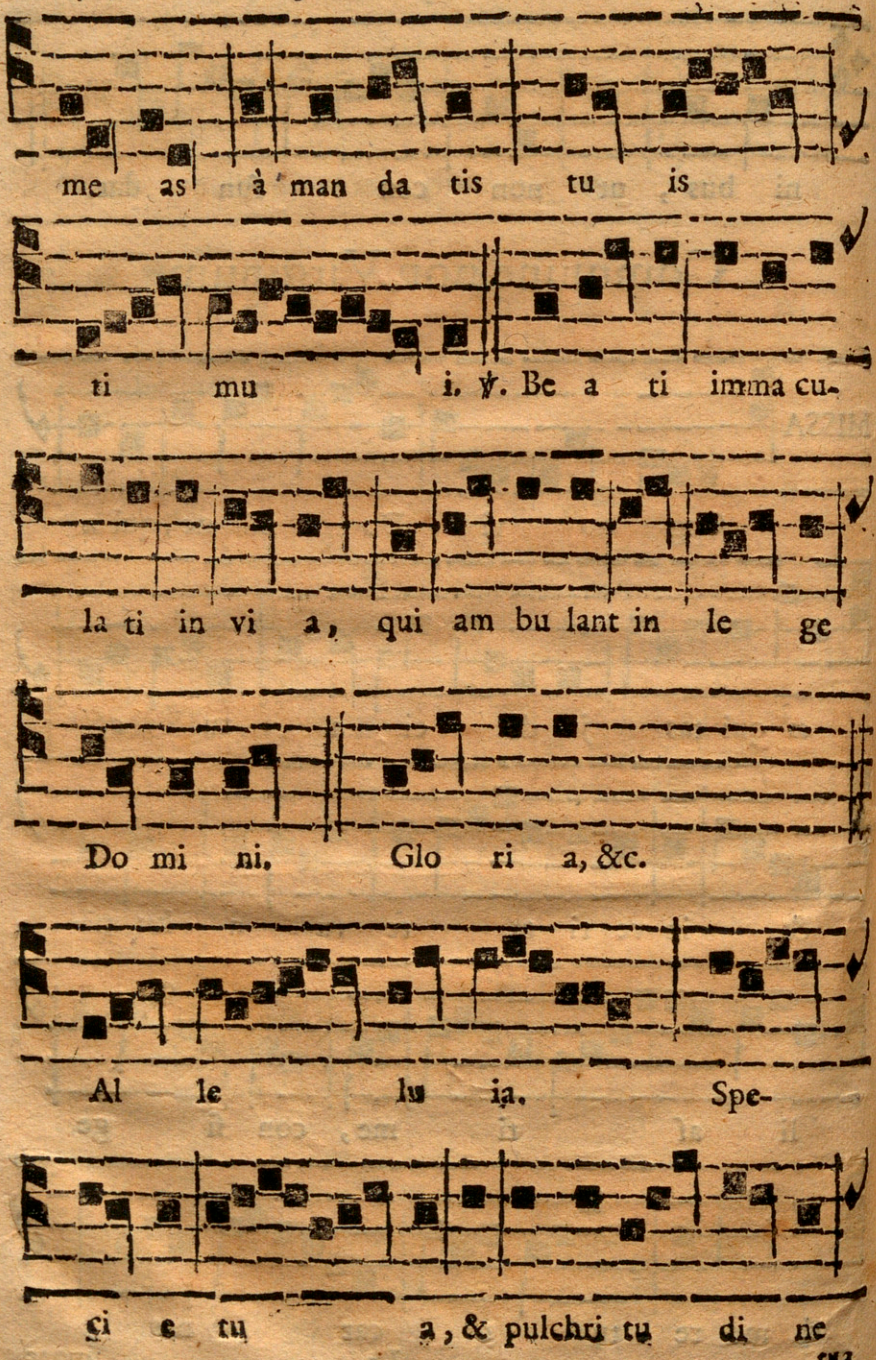
nis

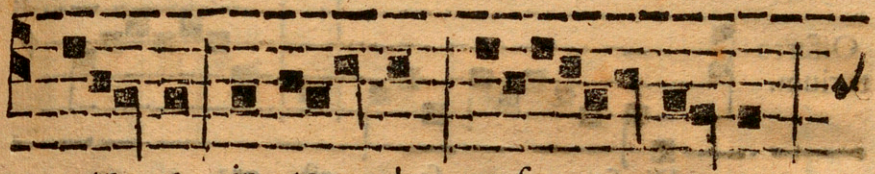


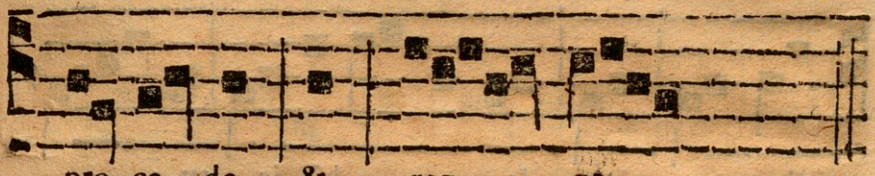
ni bus, ut non con fun dar.

Commune non Virginum.

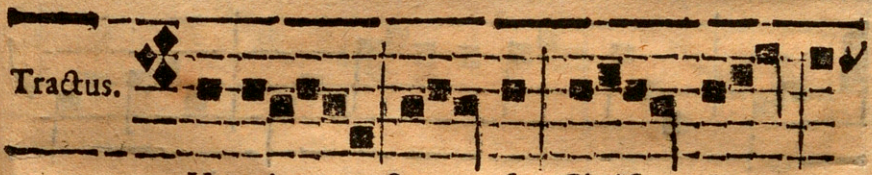


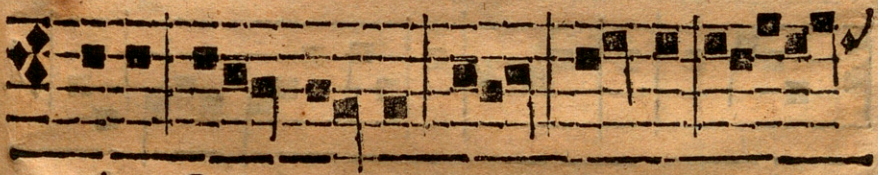

me as à man da tis tu is
ti mu i. ℣. Be a ti imma cu-
la ti in vi a, qui am bu lant in le ge
Do mi ni. Glo ri a, &c.
Al le lu ia. Spe-
ci e tu a, & pulchri tu di ne

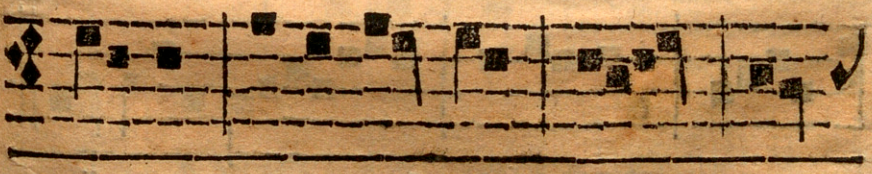

tu a in ten de prof pe re

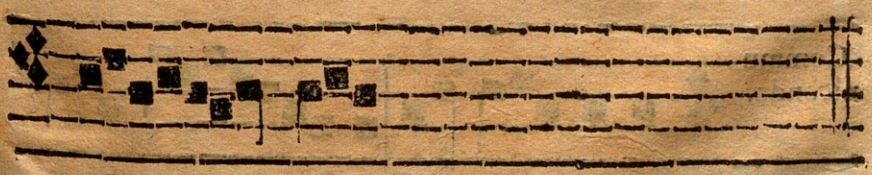

pro ce de, & reg

Tractus.

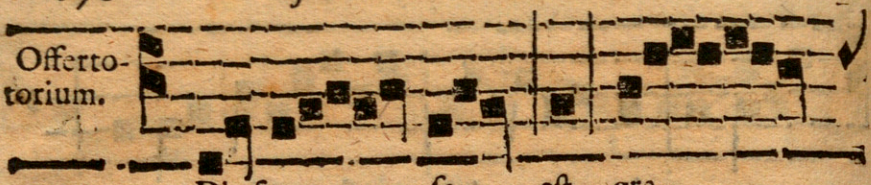

Ve ni Spon sa Chriſ ti a-


cci pe Co ro nã, quam ti bi Do-

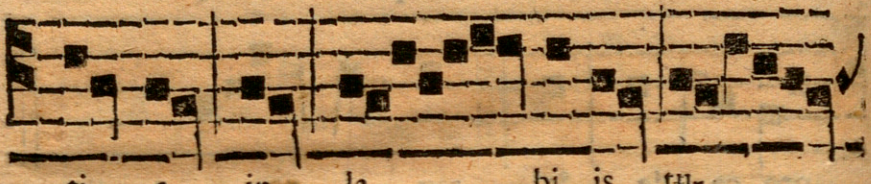

mi nus pre pa ra vit in æ-


ter num.

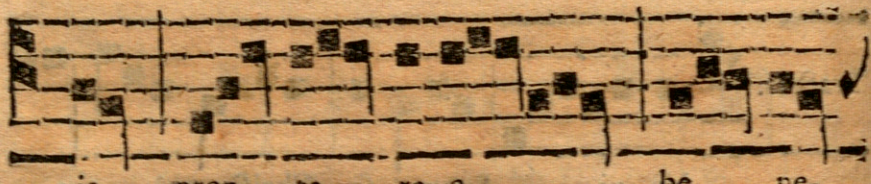
Offerto-
torium.



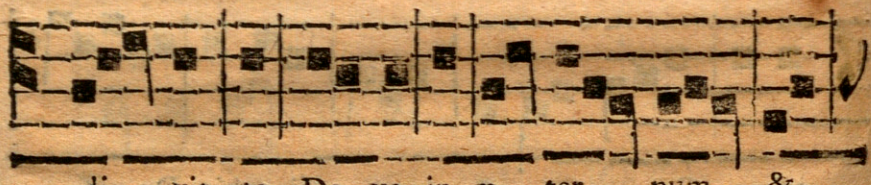
Di fu sa est gra-



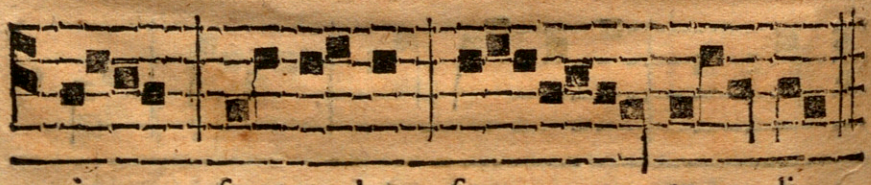
ti a in la bi is tu-



is prop te re a be ne-

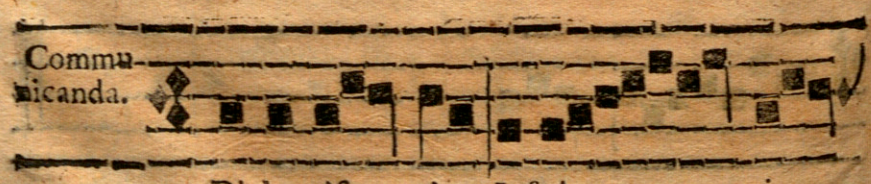


di xit te De us in æ ter num, &



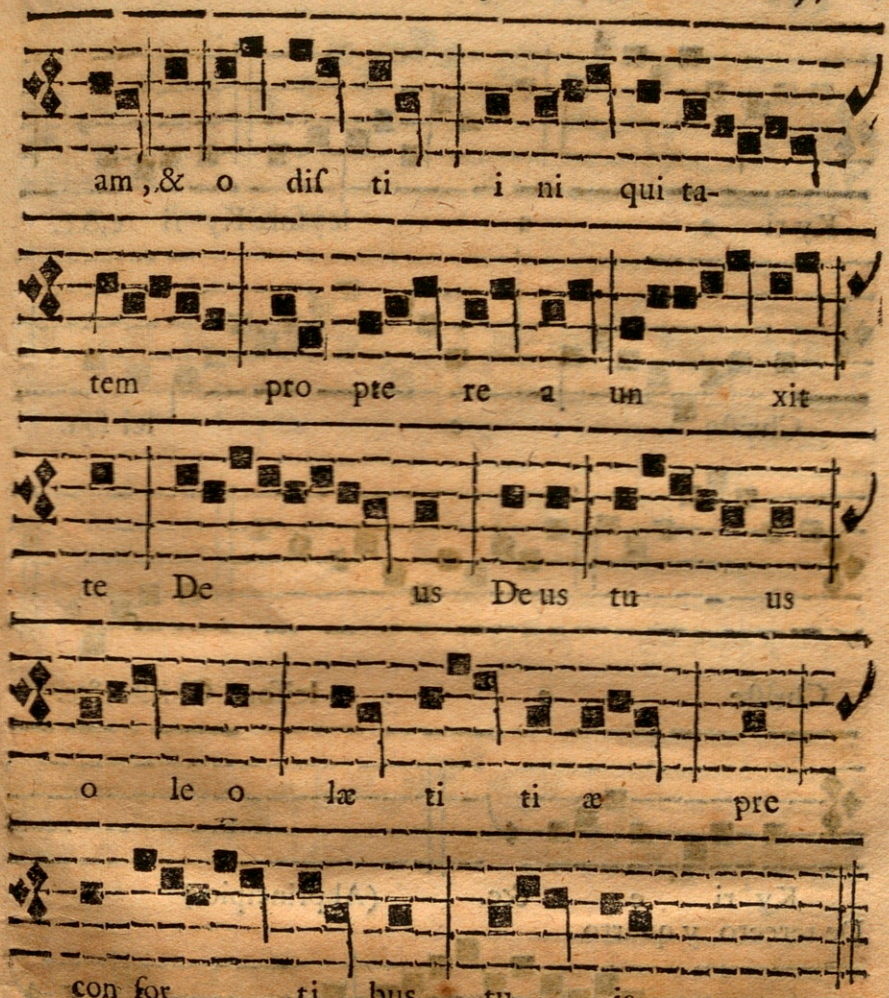
in sæ cu lum sæ cu li.

Commu-
nicanda.



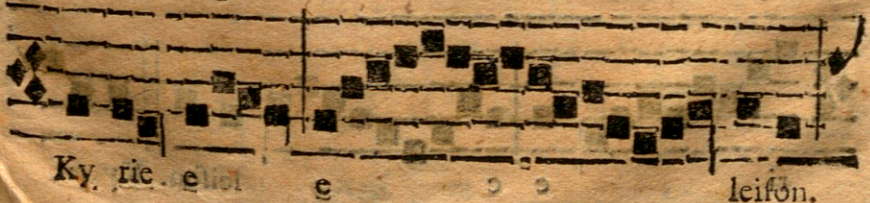
Di le xis ti Jus ti ti-

am,

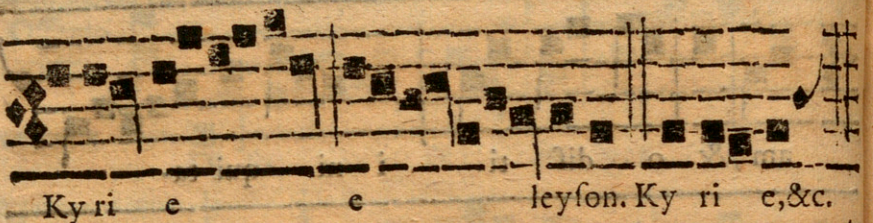


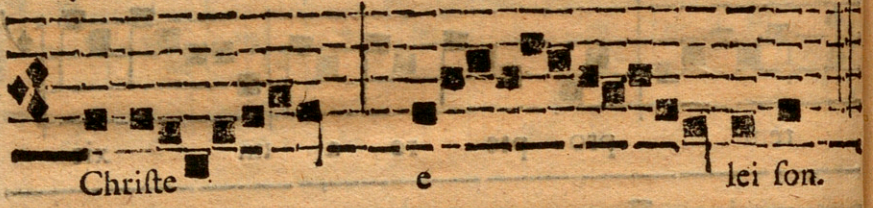
Kyries de todos Tonos.

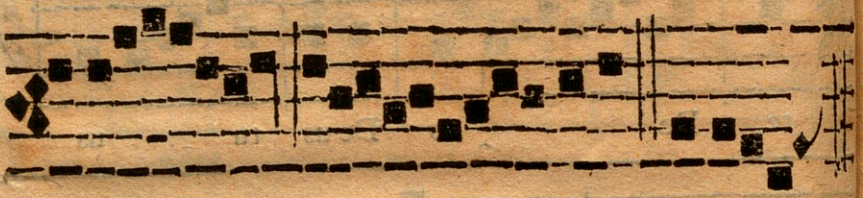
De primero, y segundo.



Ky-

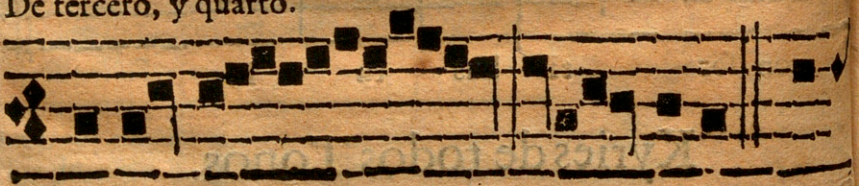


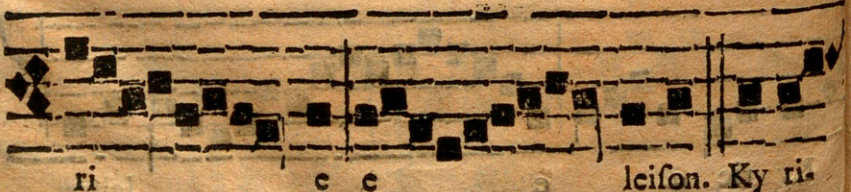


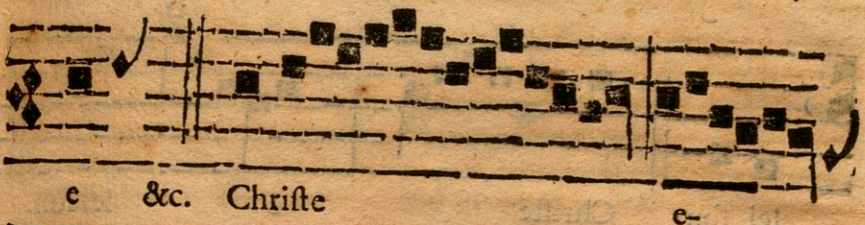


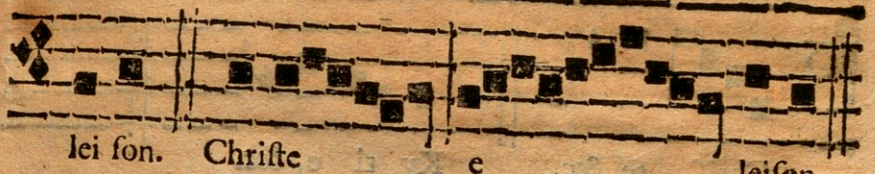


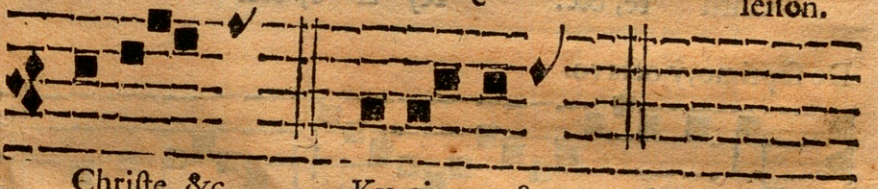
De tercero, y quarto.



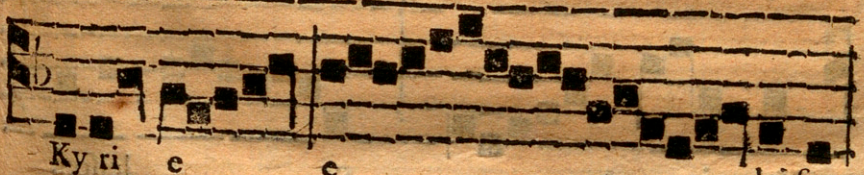


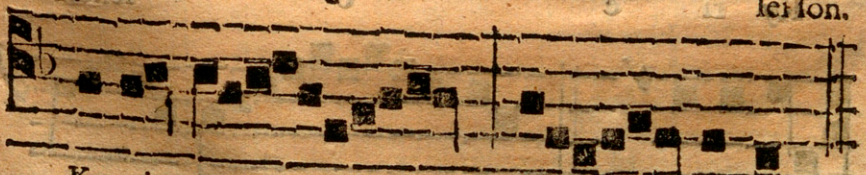


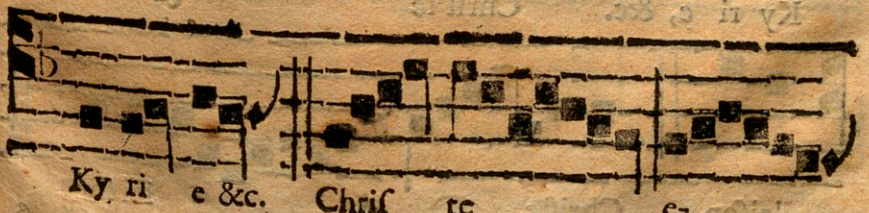


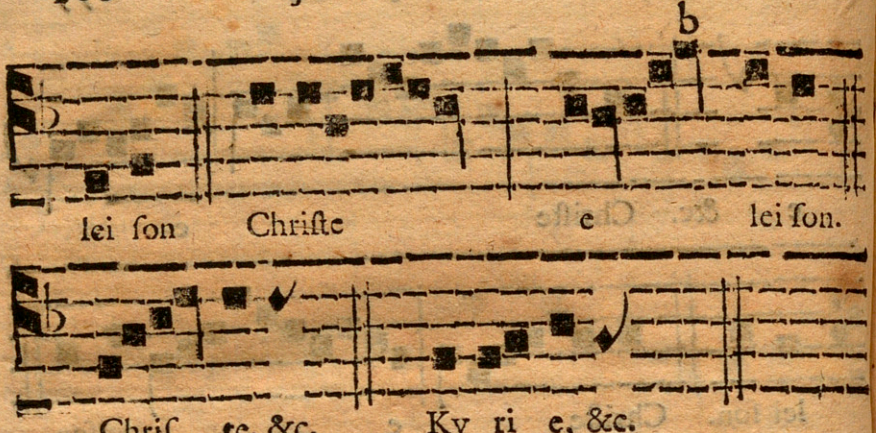


De quinto, y sexto.

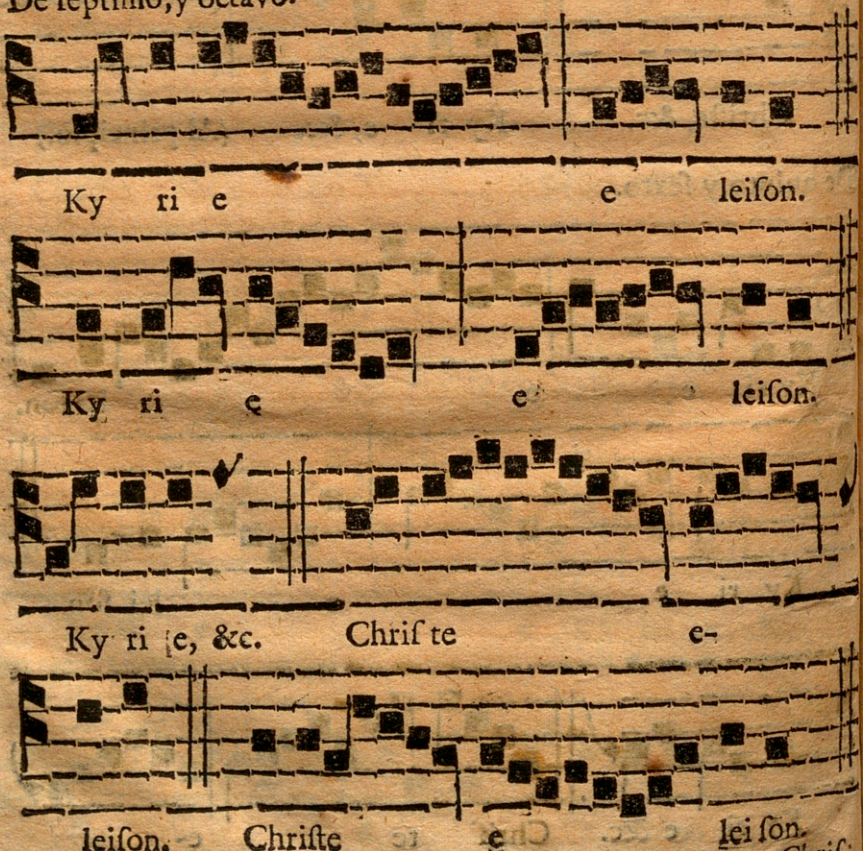


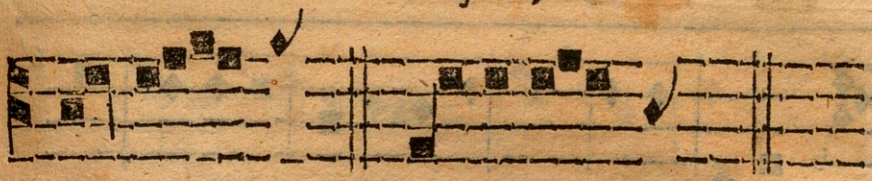




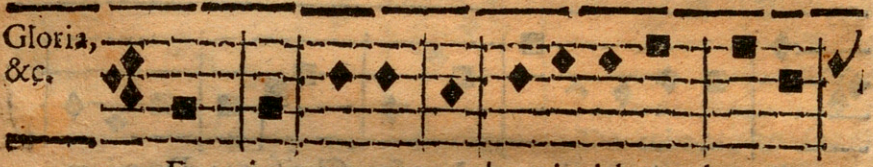


De septimo, y octavo.



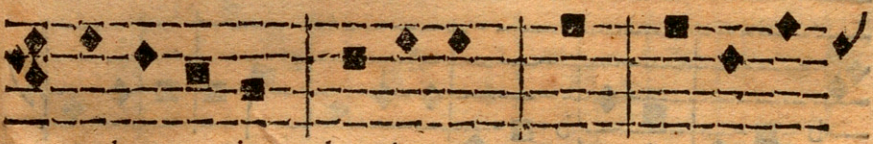


Christe, &c. Ky ri e, &c.

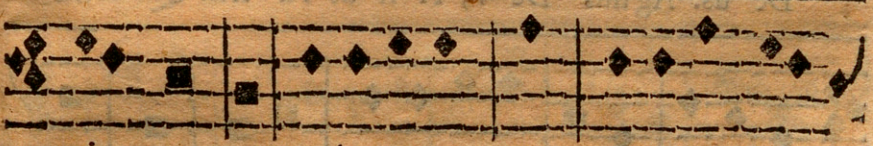


Gloria, &c.

Et in terra pax ho mi ni bus bo næ



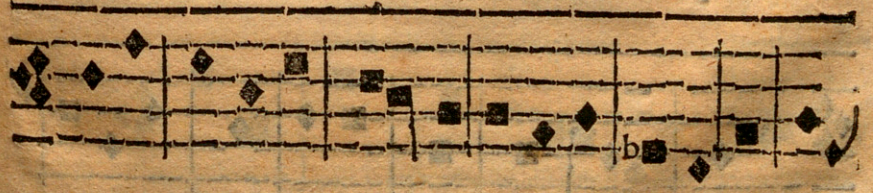
vo lun ta tis, lau damus te, be ne di-



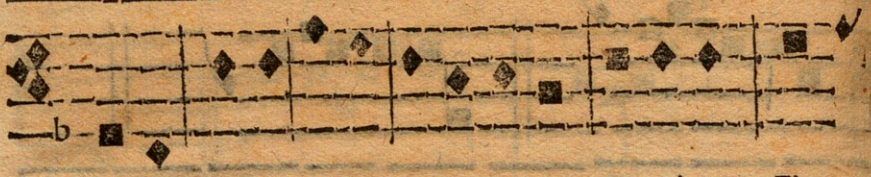
ci mus te, a do ramus te, glo ri fi ca-



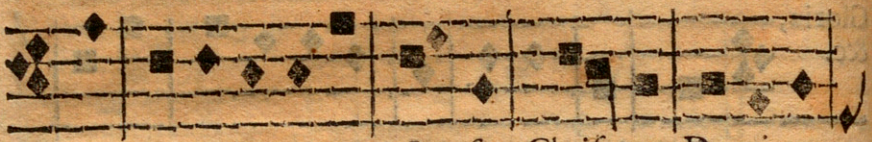
mus te, gra ti as a gi mus ti bi, propter



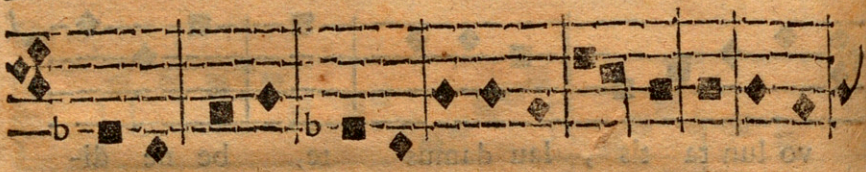
magnam glo ri am tu ã: Domi ne De us Rex Cœ-



les tis, De us Pa ter om ni po tens: Domi ne Fi-



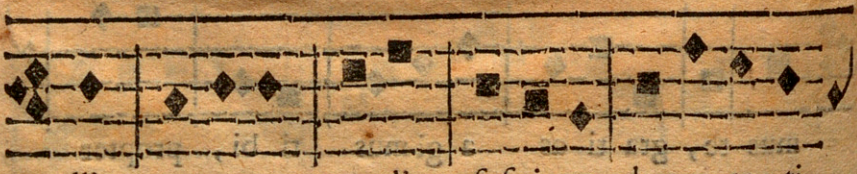
li u ni ge ni te Je su Chris te: Do mi ne



De us. Ag nus De i, Fi li us Pa tris. Qui tollis



pecca ta mundi, mi se re re no bis. Qui to-

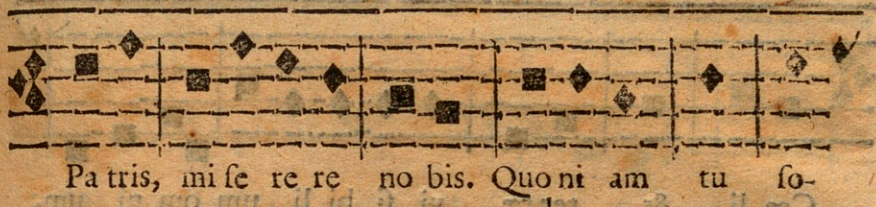


llis pecca ta mundi, suſci pe de pre ca ti-

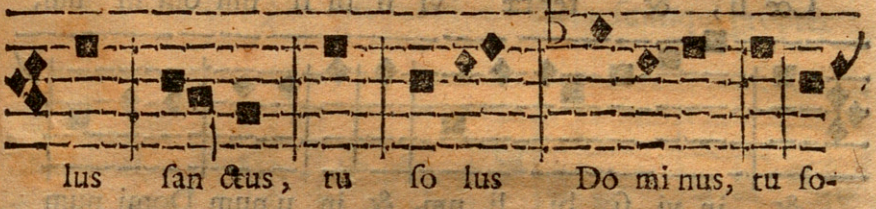


o nem nos tram: qui se des ad dexte ram

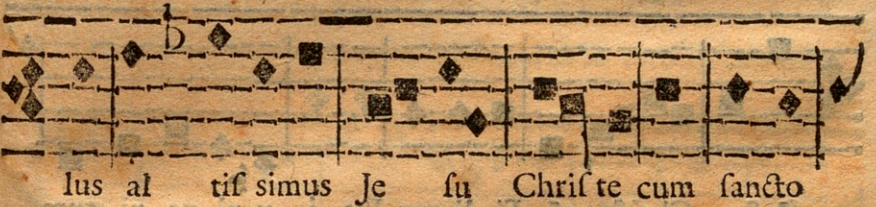
Pa-



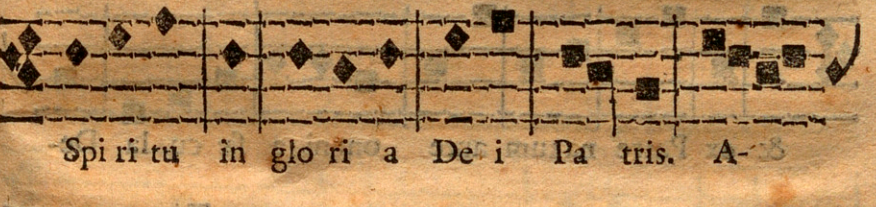
Pa tris, mi se re re no bis. Quo ni am tu so-



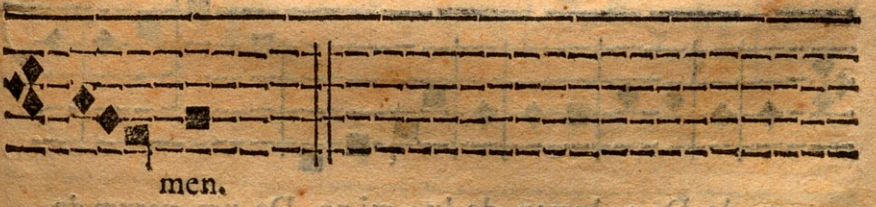
lus san ctus, tu so lus Do mi nus, tu so-



lus al tis simus Je su Chris te cum sancto

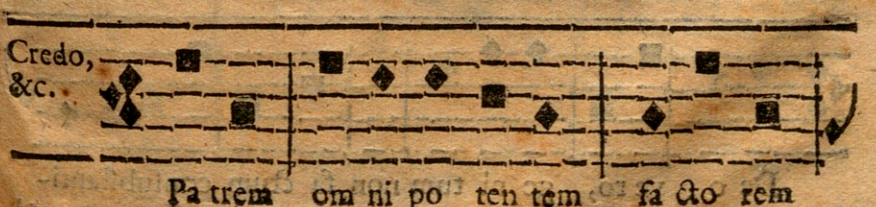


Spi ri tu in glo ri a De i Pa tris. A-

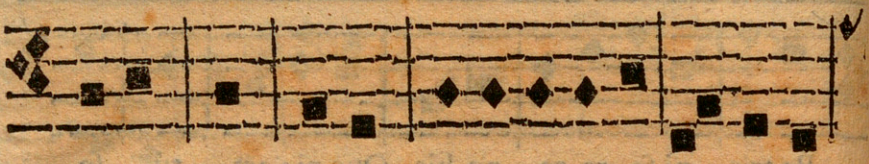


men.

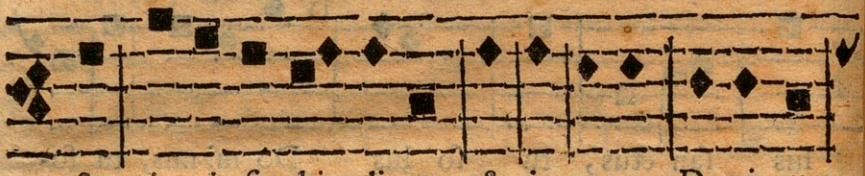
Credo, &c.



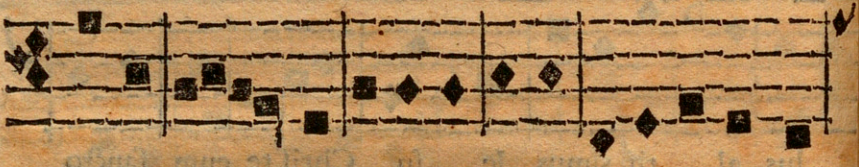
Pa trem om ni po ten tem fa cto rem



Cœ li, & ter ræ vi si bi li um om ni um;



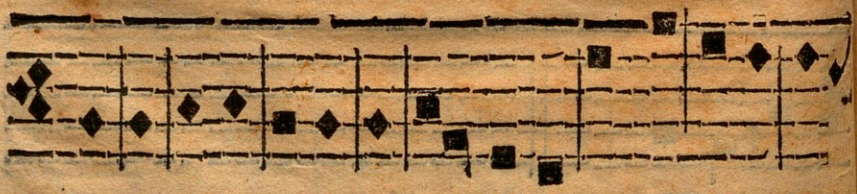
& in vi si bi li um, & in u num Domi num



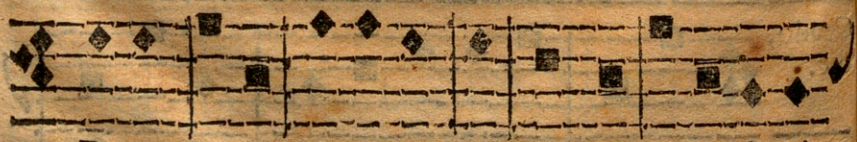
Jesum Chris tũ, Fi li um De i u ni ge ni tum



& ex Patre na tum ante om ni a sæ cu la De-

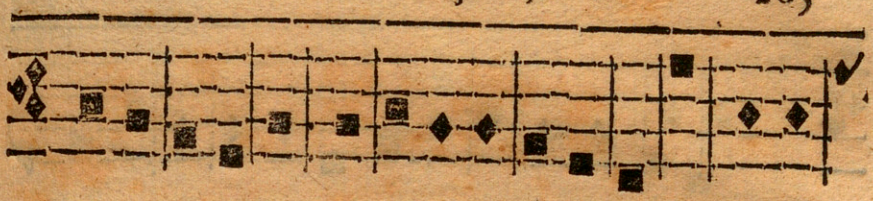


um de De o, lumen de lu mi ne, De um verum de

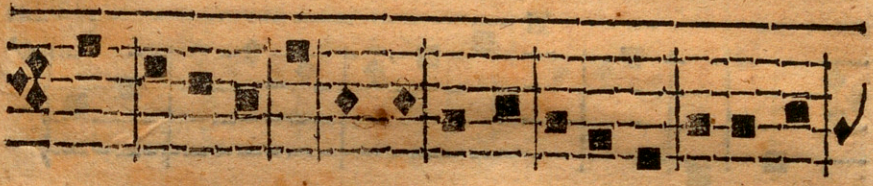


De o ve ro, ge ni tum non fa ctum consubstanti-

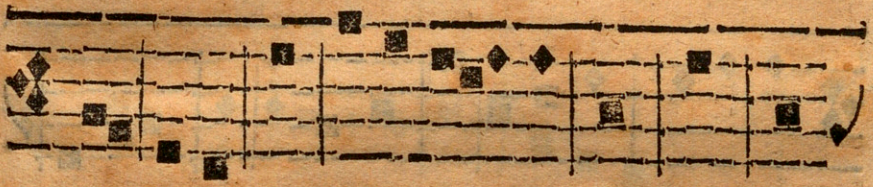
al



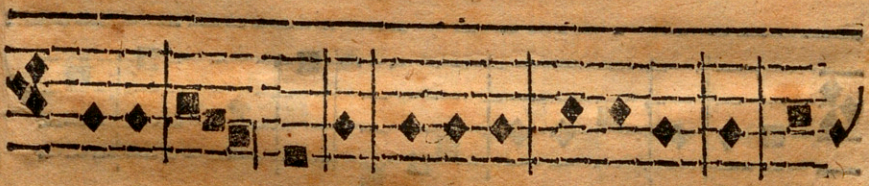
à lem Patri per quẽ omni a facta sunt: qui propter



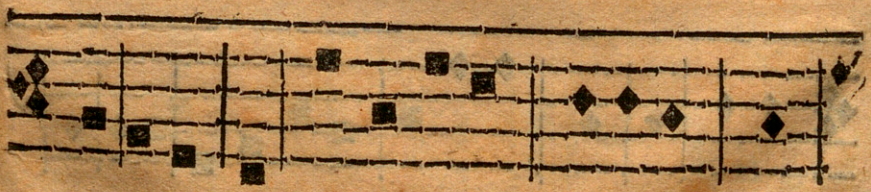
nos homines, & propter nostram sa lu tem descen dit



de Cœ lis. Et in car na tus est dè Spi-

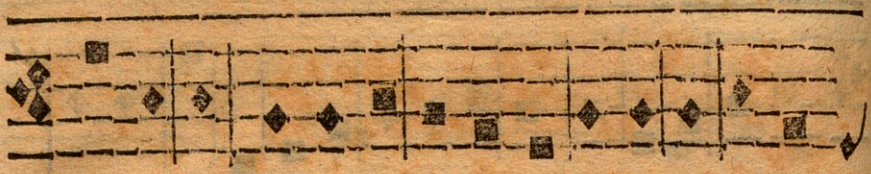


ri tu san cto ex Ma ri a Vir gi ne. Et ho-

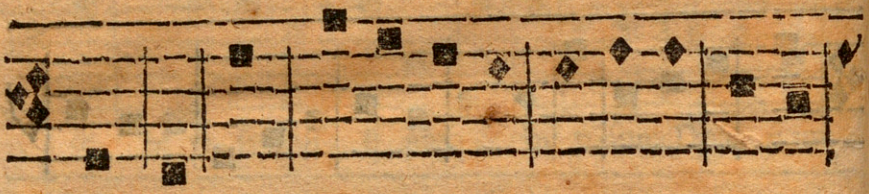


mo factus est. Cru ci fi xus e ti am pro

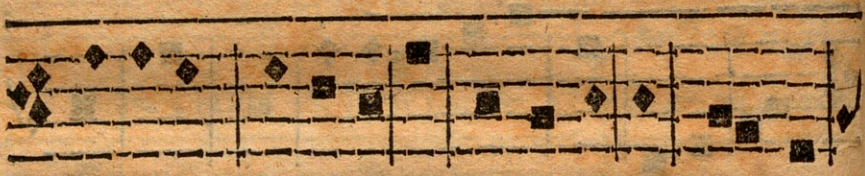
no-



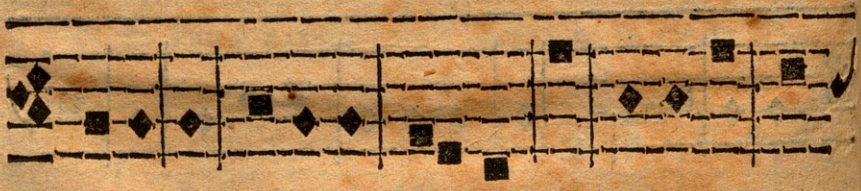
no bis sub Pon ti o Pi la to, passus, & se pul-



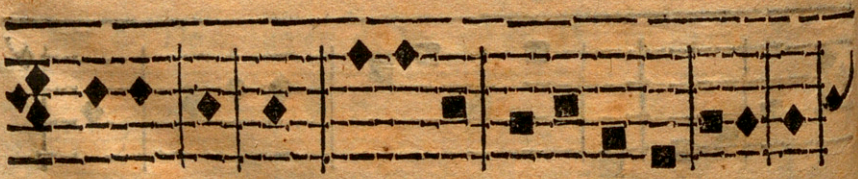
tus est. Et re sur re xit tet ti a di e



se cundum Scriptu ras, & as cen dit in Cœ lum

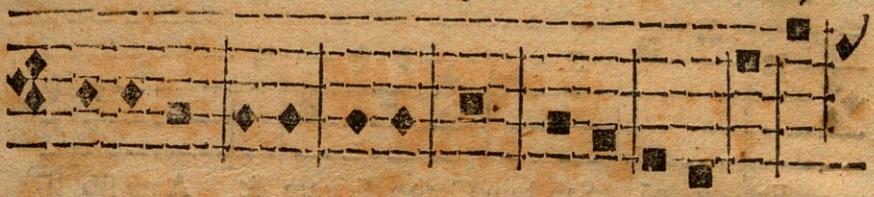


se det ad dexte ram Pa tris; & i te rum ven-

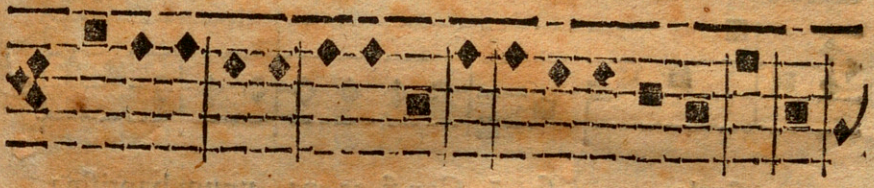


tu rus est cum glo ri a ju di ca re vivos, &

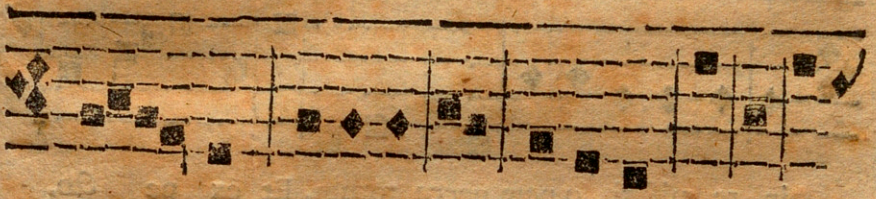
mor-



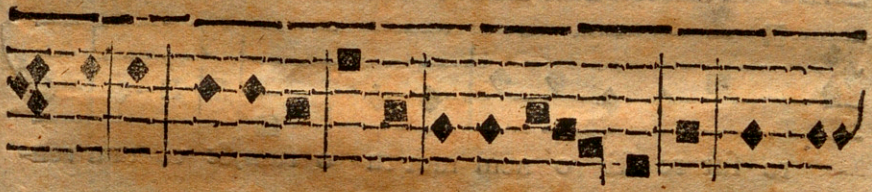
mortu os, cu jus Regni non e rit fi nis. Et in



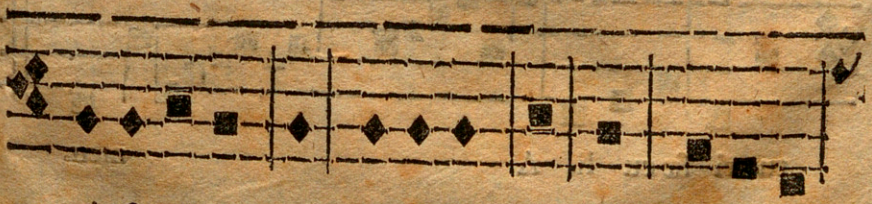
Spi ri tũ ſanctũ Do mi nũ, & vi vi fi cantẽ, qui ex



Pa tre Fi li o que proce dit, qui cũ Pa-

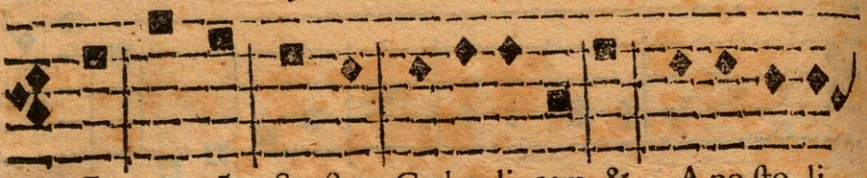


tre, & Fi li o ſimul a do ra tur, & con glo-

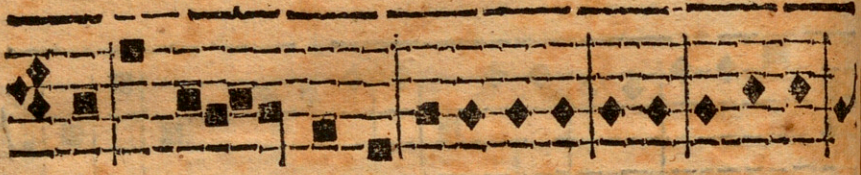


ri fi ca tur. Qui lo cu tus eſt per Prophe tas.

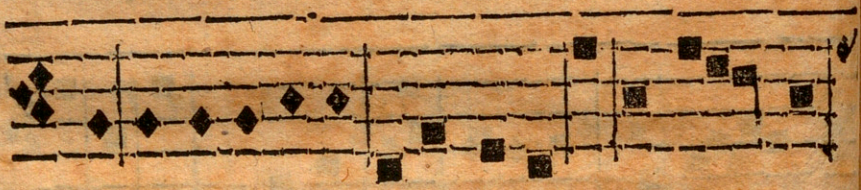
Et



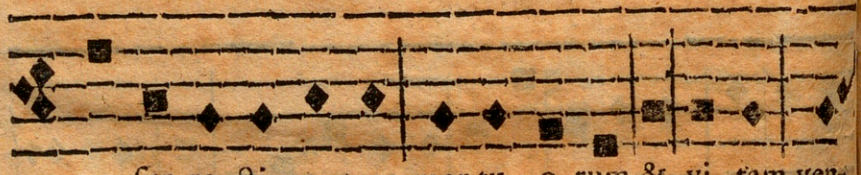
Et u nã Sanctam Catho li cam, & A po sto li-



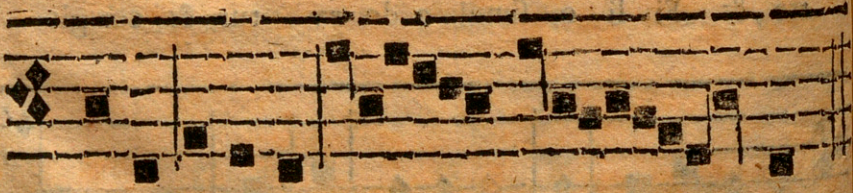
cam Eccle si ã. Con fi te or unum baptisma



in re mis si o nem pecca torum. Et ex pe cto.



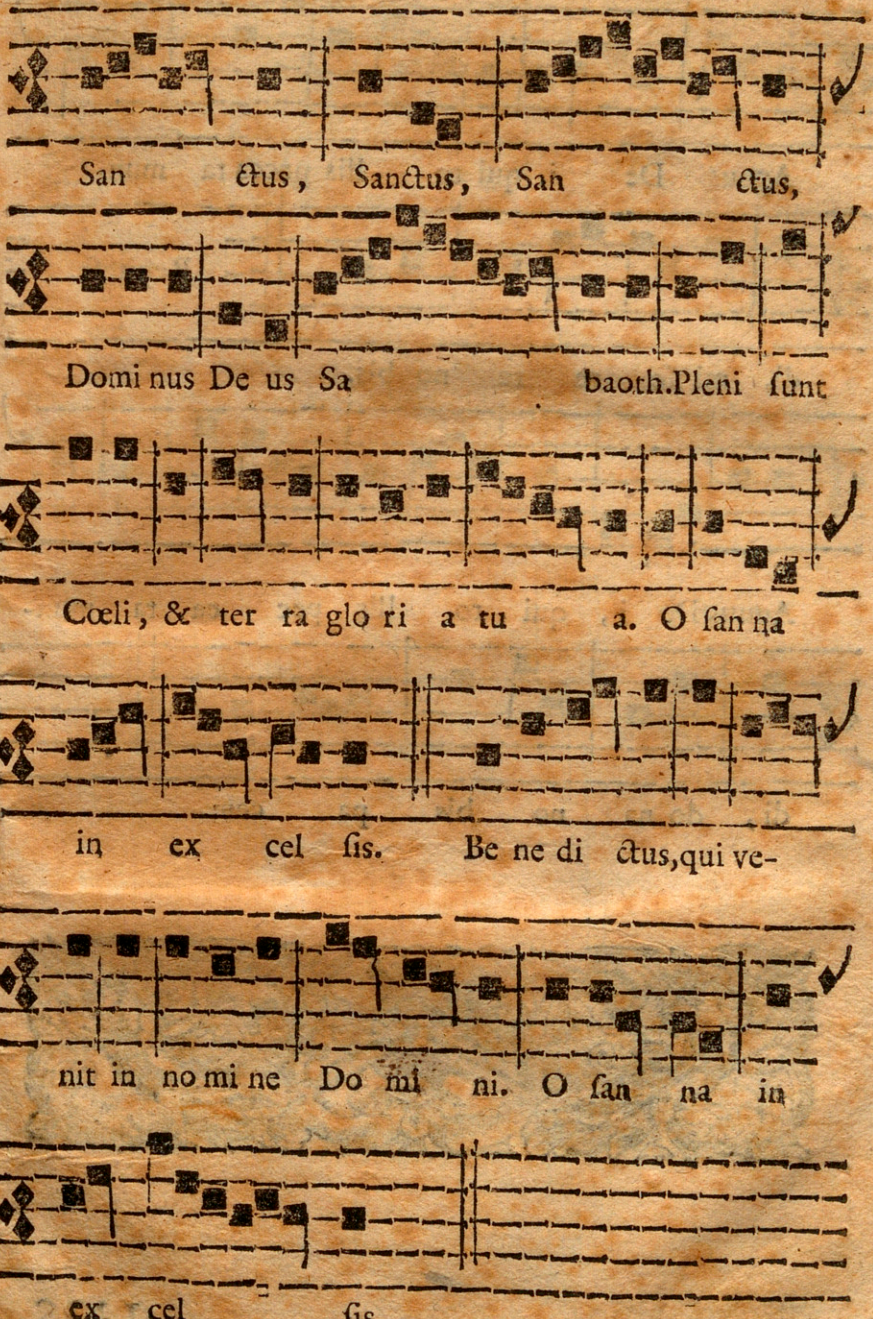
re sur re cti o nem mor tu o rum,& vi tam ven-



tu ri sæcu li. A men.

(Esta Gloria, y Credo vàn puestos por mas usados.)

Sanc


San ctus, Sanctus, San ctus,
Domi nus De us Sa baoth. Pleni sunt
Cœli, & ter ra glo ri a tu a. O san na
in ex cel sis. Be ne di ctus, qui ve-
nit in no mi ne Do mi ni. O san na in
ex cel sis.

N 375: Pa. 15. Abl. 1833

fol 1313

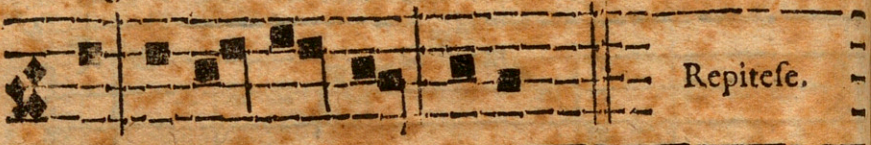
13. 25. 30 — 30

1125

Pago 1 rl. 2 mrs

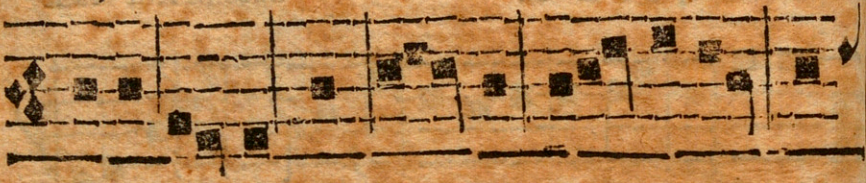


Agnus De i, qui to llis pecca ta mun-



Repiteſe.

di, mi ſe re re no bis.



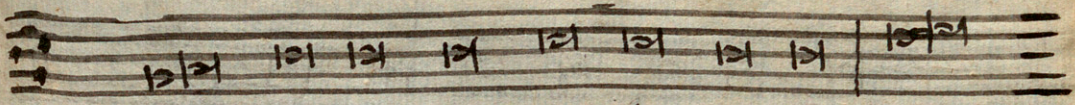
Agnus De i, qui to llis pec ca ta mun-



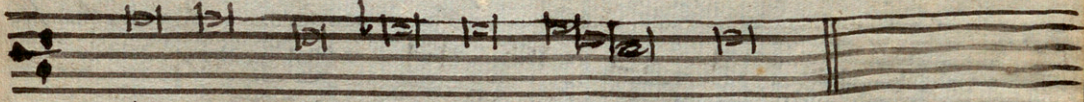
di, do na no bis pa cem.



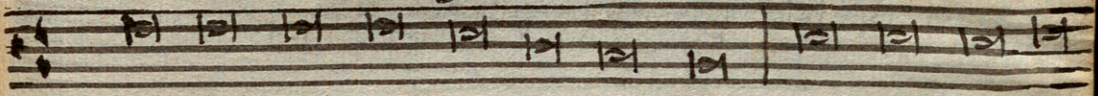
Loores al Santissimo Sacramento del Altar. 1



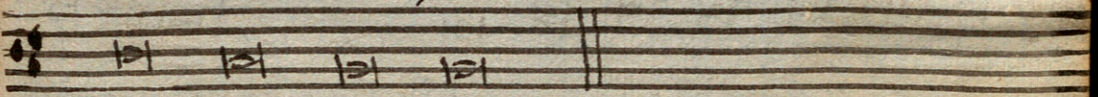
Cantemos con dulce acento, ā



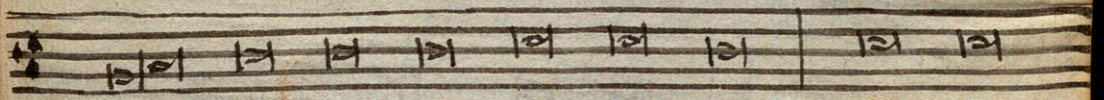
Christo en Pan disfrazado,



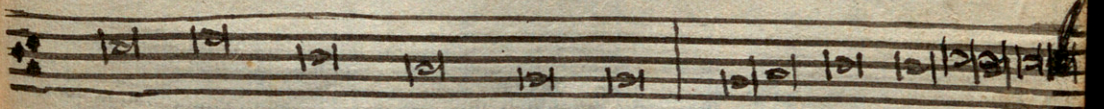
seais por siempre alabado, santissimo



Sacramento.

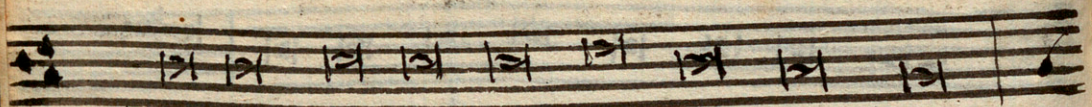


Por este Divino Pan, de Dios

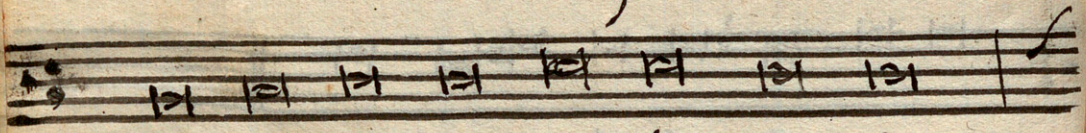


hijos verdaderos somos, de Christo

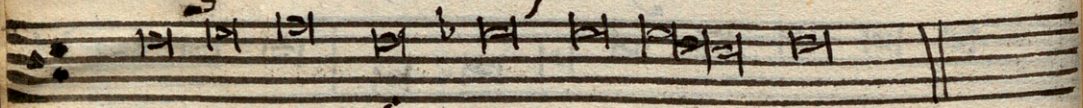
here



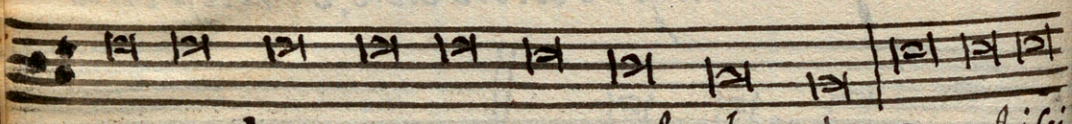
deros todos los hijos de Adan:



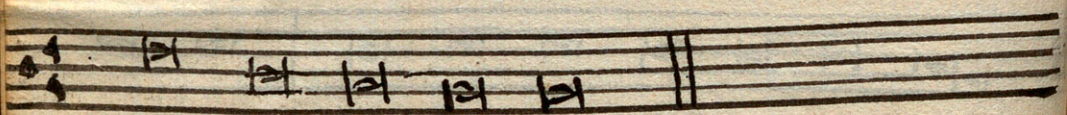
diga cada qual a tento,



de tanto bien animado.

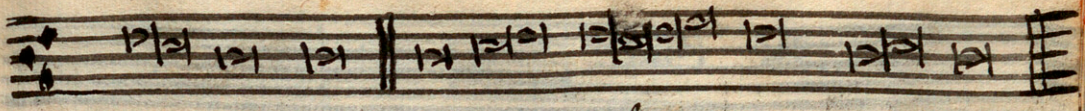


Seais por siempre ālabado Santissi.



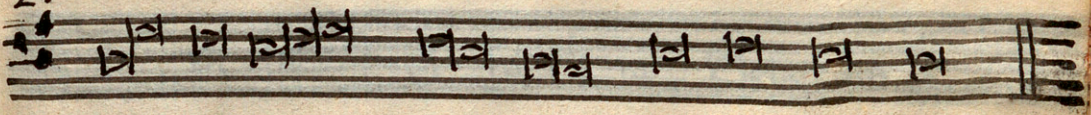
mo Sacramento.





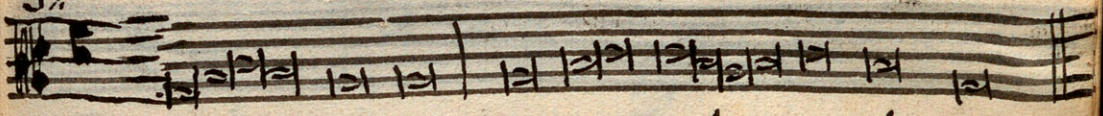
Gloria in excelsis Deo.

2.



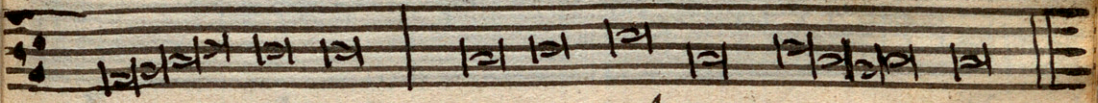
Gloria in excelsis Deo.

3.



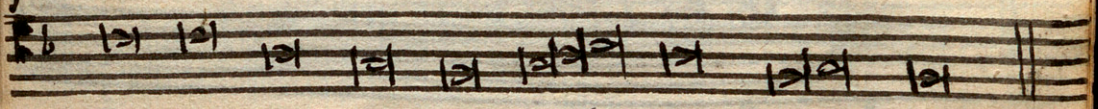
Glor ria in excelsis Deo.

4.



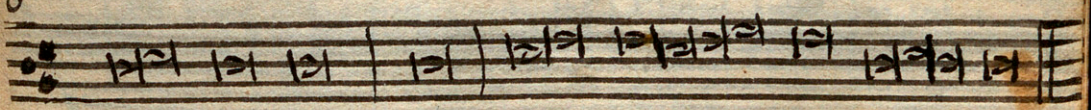
Glo ria in excelsis De o.

5

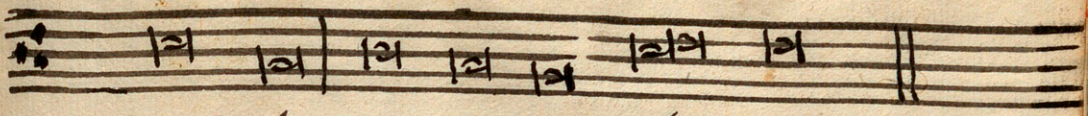


Gloria in excelsis Deo.

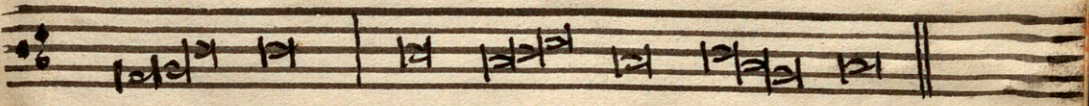
6



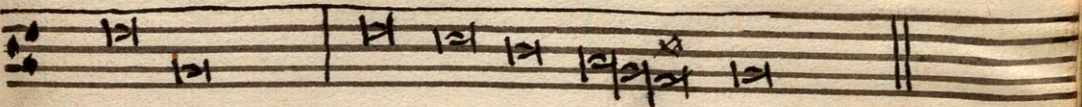
Gloria in excel sis Deo.



Credo in vnum Deum.

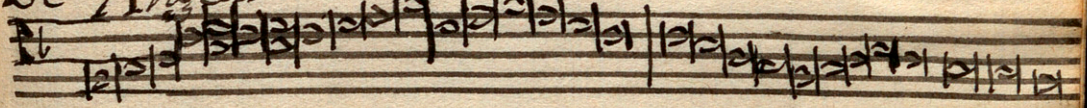


Credo in v num Deum.



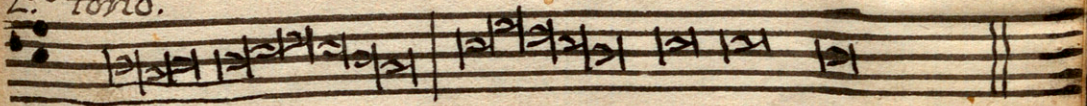
Credo in vnum Deum.

De Angelis



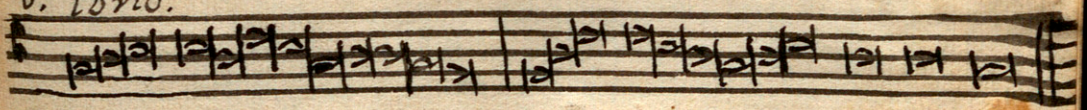
I te e e miſsa est.

2do tono.



I te e miſsa est.

8o. tono.



I te e miſsa est.

Credo in unum Deum.

Credo in unum Deum.

Credo in unum Deum.



ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA
BARCELONA 8a
Reg. 5720
Sig. 783.5(02)
Vol.
12-III-28

CANT
LLAN

12-III-28